نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِنو

ARZHANG

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۲۹، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۲

در دوردستِ باغِ برهنه چَکاوَکی/ بر شاخه می‌سُراید:/ این چند برگِ پیر/ وقتی گُسَستْ از شاخ،/
آن‌دَمْ جوانه‌های جوان/ باز می‌شود/ بیداریِ بهار/ آغاز می‌شود. *(شفیعی کدکنی، "باغِ برهنه")*

رئالیسم، روشِ آفرینش درهنرِ سوسیالیستی (۷) زیبایی‌شناسی بلینسکی(۱۵) ده قدرتِ اساسی ادبیّاتِ ماندگار(۶۸) گفت‌وگو با ایزابل آلنده(۷۵) کودتا و شعرِ اخوان ثالث(۹۲) واپَسین رازِ تهمینه(۱۱۰) برای تحقیرشدگان(۱۳۳) به مناسبتِ اوّلِ "مای"(۱۴۲) به لنین(۱۴۴) بوسهٔ شراب(۱۴۹) نقدوبررسی "حماسهٔ داد" جوانشیر(۱۶۱) نیمایی‌های نیمایوشیج(۱۹۲) زیرِچوبهٔ دار (۱۸۱) کُمینترن و خاور(۱۹۷) مرغِ توفان و نم‌نمِ باران؟(۲۰۱) نامهٔ اقدس "به‌آذین" به‌آیت‌الله منتظری(۲۱۳) رهنوردانِ مهتاب‌روُ(۲۲۰) آرزوی بهار(۲۳۰)

با آثاری از:

ا.آلنده/ ژ.اصفهانی/ ا.لنکرانیان(به‌آذین)/ ز.اکبرزاده/ م.اُمیدی/ اُمید/ ا.باقرزاده/ خ.باقری/ ع.برجعلی/ ک.م.پیوند/ د.تامسون/ ع.جعفری(ساوی)/ د.جلیلی/ ا.حمید/ ب.حسن‌زاده/ م.خلیلی/ م.درویشیان/ م.راد/ آ.ذکری/ م.رامون/ آ.زیس/ س.سلطانی‌طارمی/ ف.شریفی/ م.شهبازی/ ا.طبری/ م.طبری/ س.عاطفی/ آ.عمیدی/ ح.فراهانی/ ر.فلّاحی/ م.ک.کاظمی/ م.کریمی/ ز.کوردستانی/ م.کیوان(گرایش)/ م.گورکی/ ج.مرزوق (ب.آذرمهر)/ م.مزدا/ م.مُستجیر/ ب.مطلّب‌زاده/ م.مهرآور/ ف.میثمی/ ص.نجفی/ س.نفیسی/ و دیگران...

ارژنگ

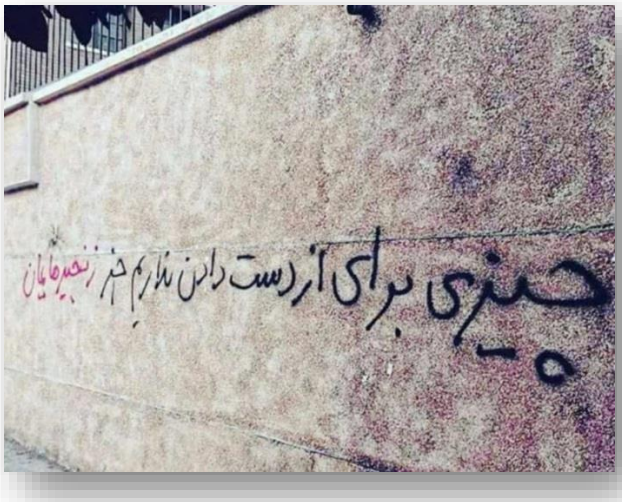
دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۲۹، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۲

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.

آثار خود را تایپ شده در محیطِ وُرد (word) برای ارژنگ ارسال کنید.
ارژنگ در انتشار یا عدمِ انتشار آثار و مطالبِ ارسالی شما مختار است.
ارجاعات و منابع خود و درصورتِ ترجمه، لینک اصلِ مقاله را همراه نمایید.
ارژنگ آثارِ پذیرفته شده را در صورتِ لزوم اصلاح و ویرایش می کند.
درجِ آراء و نظراتِ نویسندگان، الزاما بیان‌گرِ دیدگاهِ ارژنگ نیست.
نقلِ کلیهٔ مطالبِ منتشرشده در ارژنگ با ذکر ماخذ آزاد است.
در قابِ ارژنگ، هنرمندان و نویسندگانِ میهن‌دوست و مردمی بهتر دیده و خوانده می‌شوند.
مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com
مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین ارژنگ : www.mahnameh-arzhang.com



فرخنده باد اوّلِ ماهِ مِه (۱۱ اردیبهشت)، روزِ هم‌بستگیِ جهانی کارگران و زحمت‌کشان

تصویر: از دیوارنوشته‌های جنبشِ اعتراضی زنان و جوانانِ شجاع، دانشجویان، دانش‌آموزان، کارگران،اساتیدِ دانشگاه، نویسندگان، هنرمندان، ورزش‌کاران، پزشکان، وکلا، ... موسوم به "زن، زندگی، آزادی" که از روز ۲۵ شهریور ۱۴۰۱ و در پی قتلِ مهسا (ژینا) امینی توسط "گشتِ ارشاد" شُعله‌ور است و سرِ بازایستادن ندارد...

فهرست

برای رفتن به صفحه موردنظر روی عنوان مطلب و برای بازگشت به فهرست گزینهٔ آبی انتهای مطلب را کلیک/ لمس کنید

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ ۴

مقالات ۶

روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی/ آونر زیس- ک.م.پیوند ۷

زیبایی‌شناسیِ بلینسکی/ الهام حمید ۱۵

در محضرِ استانیسلاوسکی، نوشین، زاوادسکی و اسکویی‌ها (بخشِ دوّم)/ خسرو باقری ۲۸

نصرت رحمانی؛ شاعری با شعرهای همیشه جوان/ داود جلیلی ۴۶

سرچشمهٔ شکوفایی شعرِ نو/ محمود مُستَجیر ۵۷

ده قدرتِ اساسی ادبیّاتِ ماندگار/ دان کورچسکو- داود جلیلی ۶۷

مروری کوتاه بر برخی بررسی‌های احسان طبری دربارهٔ مولانا/ مسعود طبری ۷۰

گفت‌وگو با ایزابل آلنده/ برگردان: داود جلیلی ۷۵

اندیشهٔ «مُغتَسِله» در منطق‌الطّیرِ عطّار/ محمّد شهبازی ۸۷

کودتا و شعرِ اخوان ثالث/ سعید سلطانی طارمی ۹۲

اُسکار برای درهم شکستنِ اتّحادیه‌های هالیوود ابداع شد/ دیوید تامسون- م.رامون ۱۰۲

زردی تخمِ‌مرغ سفید "است" یا "هست"؟/ محمّدکاظم کاظمی ۱۰۵

تعلیق (سوسپانس) در سینما/ عرشیا برجعلی ۱۰۷

ادبیّات ۱۰۹

واپسین رازِ تهمینه/ آنار رضایف- بهروز مطلّب‌زاده ۱۱۰

قاسم؛ «یک زندگی»/ میترا درویشیان ۱۲۶

سِهرهٔ دروغ‌گو و دارکوبِ حقیقت‌دوست/ ماکسیم گورکی ۱۳۰

روزی که فهمیدم من فرزندِ دو نفرم!/ فرهاد میثمی ۱۳۱

برای تحقیرشدگان/ آرمان ذاکری ۱۳۳

آقاجان، ناراحت نشی‌ها...!/ بهروز مطلّب‌زاده ۱۳۵

ننه نخودی (داستانک) ۱۴۰

شعر و شاعران ۱۴۱

به مناسبتِ اوّلِ «مای»، روزِ جشنِ هم‌بستگیِ کارگرانِ جهان/ محمّد خلیلی ۱۴۲

تا طلسمی/ جعفر مرزوقی (برزین آذرمهر) ۱۴۳

به لنین/ احسان طبری ۱۴۳

دو سُروده از علی جعفری (ساوی) ۱۴۵

خوانشِ شعرِ "آن سَرِ بُریده" از سیدعلی صالحی/ فیض شریفی ۱۴۶

بوسهٔ شراب (غزل)/ حسام فراهانی ۱۴۹

هنوز پُشتِ پنجره/ سعید سلطانی طارمی ۱۵۰

چند سُرودهٔ کوتاه از زهرا اکبرزاده ۱۵۲
سه سُرودهٔ کوتاه از محمود مهرآور ۱۵۳
چند شعرِ کوتاه از رها فلّاحی، شاعرِ خُردسالِ بروجردی ۱۵۴
بیکس محمّد قادر؛ شاعرِ کردِ عراقی/ زانا کوردستانی ۱۵۵
استاد عبدالله سلیمان-مه‌شخه‌ل(مشعل)؛ شاعرِ کُردِ عراقی/ زانا کوردستانی ۱۵۸
نقد و معرّفی ۱۶۰
نقد و بررسی "حماسهٔ داد" اثر جوانشیر/ م.مزدا ۱۶۱
جامعهٔ طبقاتی آمریکا یا جنگل؟/ ابوتراب باقرزاده ۱۶۹
منشاءِ خانواده، مالکیّت و دولت اثر انگلس/ احسان طبری ۱۷۳
نقدی بر کتاب دخمه‌نشینان/ م.گرایش (مرتضی کیوان) ۱۷۶
گزارش‌هایی از زیرِ چوبهٔ دار/ ژولیوس فوچیک- سرور یورش ۱۸۰
بخارای نوروز ۱۴۰۲ منتشر شد ۱۸۴
سمرقند ویژهٔ "سایه" منتشر شد ۱۸۵
مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۷، اردیبهشت ۱۴۰۲ منتشر شد ۱۸۸
رهایی (مجموعهٔ داستانِ کوتاه خارجی)/ خسرو باقری ۱۸۹
نیمایی‌های نیما یوشیج/ مانلی آمارد ۱۹۱
توسعه و بورژوازی بومی (ملّی)/ مسعود اُمیدی ۱۹۳
منظومهٔ کاوهٔ آهنگر/ عبدالله صالحی سمنانی- با مقدمهٔ خسرو روزبه ۱۹۶
کُمینترن و خاور/ بِلِیوبسکی- جلال علوی‌نیا ۱۹۶
مُرغِ سَحَر، خاطراتِ پروانه بهار ۱۹۷
یادِ بعضی نَفَرات ۲۰۰
مُرغِ توفان وُ نَم‌نَمِ باران؟ [مکالمهٔ شعری احسان طبری و ژاله صفهانی]/ اُمید ۲۰۱
دربارهٔ ماکسیم گورکی/ سعید نفیسی ۲۰۴
نامهٔ اقدس اعتمادزاده (به‌آذین) به آیت‌الله منتظری[مرداد ۱۳۶۲] ۲۱۳
من سعی می‌کنم فراموش نکنم! فیلمِ مستندِ کوتاه - پگاه آهنگرانی ۲۱۶
«آتشِ جاوید»، نگاهی به زندگی و مرگِ پروانه فروهر/ فیلم مستندِ بلند- سپهر عاطفی ۲۱۷
اجتماعی ۲۱۹
رهنوردانِ مهتاب‌روُ – ۱۵ثانیه فیلم از دقایق پایانی یک زندگی.../ صالح نجفی ۲۲۰
تبرئه خسرو صادقی‌بروجنی پس‌از دوسال‌ونیم حبسِ غیرعادلانه ۲۲۲
ریحانه جبّاری و «هفت زمستان در تهران»/ بهروز مطلّب‌زاده ۲۲۲
گوناگون ۲۲۸
راهِ آزادی/ سُرود جمعی از دانشجویان - برپایهٔ شعری مشهور از احسان طبری ۲۲۹
آرزوی بهار/ سُرودی ازگروه کاپو بَند (capo-band)/ برپایهٔ شعر سیاوش کسرایی ۲۳۰
هوشنگ عبّاسی، پژوهش‌گرِ برتر استانِ گیلان ۲۳۱
"سیب‌زمینی‌خورها" اثرِ ونسان ون‌گوگ ۲۳۳

سرسخن

۱

عیدِ امسال هم با سفره‌های خالی و عرقِ شرمِ زنان و مردانِ نان‌آور در اکثریتِ خانواده‌های ایرانی سپری شد. ناداری، بیکاری و درآمدهای اندک در برابر غولِ عظیمِ تورّم و گرانی زانو زد. بازهم وعده‌ها تکرار شد و کوهِ افزایشِ دستمزدِ پایهٔ کارگران موش زایید! وضعیتِ ناهنجارِ اجتماعی به مرزِ غیرقابلِ تحمّل‌تری رسید و سناریوی تکراری ۴۰ سالهٔ "تکریمِ مستضعفان" به دست بازیگرانِ نالایقی که با رانتِ خانوادگی و وابستگی و فرمان‌بُرداری به مقاماتِ عالی رسیده‌اند، مکرّر شد. با یک برآوردِ بسیار ساده از مشکلات و ناهنجاری‌های اجتماعی در شرایطِ کنونی به‌رغمِ شعارِ فریبندهٔ "رشدِ تولید و رفع تورّم" و دَم‌زدن از سرعتِ فزایندهٔ "قطارِ پیشرفت" حاکمیّتِ یک دست، هیچ چشم‌اندازی برای تغییرِ بنیادی وجود ندارد و این معضلات را شاید تنها بتوان با دست‌بُردن به ریشه‌ها یعنی ستونِ فقراتِ مالکیّت‌های سلب‌شده و دارایی‌های به‌یغمارفتهٔ مردم در طیّ چهل سال، در کوتاه‌مدّت تا حدودی درمان کرد و چرخهٔ تحوّلات را از سفرهٔ پُر رونقِ غارتگران به "امرِ تامینِ اجتماعی" با هدفِ رفع نیازهای اوّلیهٔ اکثریتِ فقیرشدهٔ جامعه منحرف کرد.

۲

"روزِ کارگر" دیگری نیز فرا رسید که سهمِ کارگران از آن دستگیری و حبسِ فعّالانِ کارگری و تهدید و فشارِ اجتماعیِ افزون‌تر بر خانواده‌های آن‌ها بود. وزیرِ کار با وقاحتِ بی‌نظیری اعلام کرد که "با قناعت می‌توان با حقوقِ پایه سرکرد!" و در یک بازی نمایشیِ تکراری، وزیری را برکنارکردند که ظاهرا بزرگ‌ترین گناهِ او "افزایشِ بی‌رویهٔ قیمتِ‌خودرو" بود. جالب آن‌که این وزیر مسئولیتِ سه بخشِ "صنعت"، "معدن" و "بازرگانی" جامعه‌ای ۸۵ میلیونی را برعهده داشت که در جریانِ استیضاحِ نمایشی او، هیچ‌یک از معضلاتِ صنعت، معدن و بازرگانی محلّی از اِعراب نداشت. بهانهٔ این نمایش هم البتّه وضعیتِ قیمت‌های سربه‌فلک کشیدهٔ "خودرو" بود که بیش‌تر لایهٔ میانیِ جامعه را تحتِ فشارِ مستقیم قرار داده است. و جالب‌تر آن که وزیرِ نامحترم هم با شکستنِ کاسه کوزه بر سرِ "مافیای خودرو" خود را تبرئه کرد، و فراموش کرد "او" در کشوری وزیر است که بنا به ادّعای خودشان اطّلاعاتِ آن پروازِ پرنده‌ای را هم در آسمانِ امنیّتِ جمهوری اسلامی رصد می‌کند!

۳

پدیدهٔ واجدِ اهمّیتِ دیگر، واکنشِ بخش‌هایی از کارگران به "میزانِ افزایش حقوق ۱۴۰۲" تحتِ نامِ کمپینِ ۱۴۰۲ است که کارگرانِ پروژه ای صنعتِ نفت و پتروشیمی دست به اعتصاب زده و خواستار افزایش ۷۹ درصدی دستمزدها متناسب با میزان تورّم به حکمِ "قانون" شده اند. گروه‌های مختلفِ کارگری و اجتماعی از این اعتصاب‌ها حمایت و هم‌بستگی خود را با آن اعلام کرده اند. در بیانیهٔ اوّلِ ماهِ مِه، روز کارگرِ امسال صادره از سوی یکی از تشکّل‌های کارگری گفته می‌شود:

"روز جهانی کارگر امسال، نه فقط بزرگ‌داشتِ طبقهٔ‌کارگر و زحمت‌کشِ جامعه است، نه فقط روز تجدیدِ عهدِ ما علیه نظام استثمارگرِ سرمایه‌داری، و برای دستیابی به کلیهٔ مطالبات اقتصادی‌مان از جمله افزایشِ دستمزدها بر مبنای نرخِ واقعیِ تورّم است، بل‌که روزِ دادخواهی فرزندانِ این مملکت است که عمدتا از خانواده‌های کارگری و زحمت‌کش، برای عدالت و آزادی به‌پاخاستند، امّا با گلوله و سرکوب پاسخ گرفتند".

این پیوندِ جنبشِ کارگری به اعتراضات "زن، زندگی، آزادی" که هم اکنون زیرِ فشارِ استخوان‌خُردکُنِ حاکمیّت بر زنان وجوانانِ معترض به‌بهانهٔ نمایشِ مضحکِ "حجابِ اجباری" به‌سختی نفس می‌کشد، نشانِ زنده‌بودنِ حرکت برای تحوّلاتِ بنیادی اجتماعی‌است که تامین و تحقّقِ شعارِ "کار، نان و آزادی" را هدفِ دیرینِ خود قرار داده است.

۴

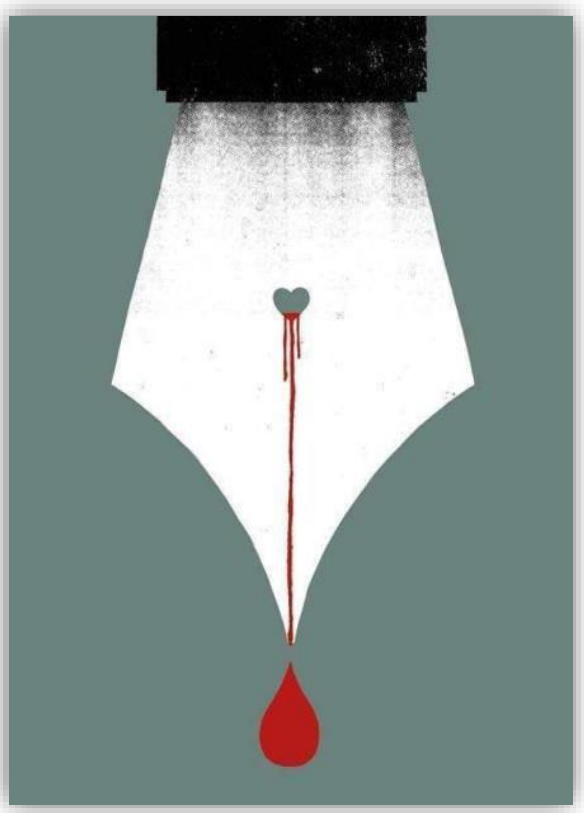
ضرورتِ امروز جنبشِ انقلابی مردمِ ایران، ایجاد پیوند هرچه بیش‌تر میان مبارزاتِ صنفی-دمکراتیک با مبارزاتِ سیاسی-طبقاتی اقشار و طبقاتِ تحوّل‌خواهِ جامعه برای گذار از وضعیتِ فروبستهٔ موجود به وضعیتِ مطلوب است که اینک به مطالبهٔ اکثریتِ جامعه و تاکیدِ شخصیت‌های معتبرِ اجتماعی و فعالینِ مدنی و مبارزانِ سیاسی دربند فراروییده و در ماه‌های اخیر در قالبِ صدور منشورها و بیانیه‌های گوناگون شاهدِ آن بوده‌ایم.

جنبشِ مترقّی و نیرومندِ "زن، زندگی، آزادی" به‌رغم سرکوب و کشتارِ زنان و جوانان و پیگردِ آزادی‌خواهان در ۸ ماههٔ اخیر نشان داده که سرِ بازایستادن ندارد و متوقّف نخواهد شد؛ نه با تیغ و درفش و کورکردنِ معترضان، نه با بازداشت و اعتراف‌گیری و نمایشاتِ تهوع‌آور، نه با حمله‌های بیولوژیک و مسمومیّت‌های انتقام‌جویانهٔ سریالی و سراسری علیه دانش‌آموزان مدارسِ دخترانه، و نه با تشدید تضییقاتِ گوناگون نظیر بازداشتِ گستردهٔ فعّالینِ کارگری و معلّمانِ شریف در آستانهٔ روزِ جهانی کارگر و روزِ معلّم که همگی این رفتارهای ضدّ دمکراتیک و غیرانسانی، آیاتی از اوج ناتوانیِ زمامداران در قبالِ جنبشِ مردمِ آگاهِ ایران است. آری، "پرچمِ شما" به تعبیرِ داستایوسکی،"کُهنه‌پارچه‌ای بیش نیست، نمادِ ناتوانی!"

اگر این راهکارهای زنگ‌زدهٔ صادره از اتاق‌های فکرِ حضرات برای متوقّف‌ساختنِ جنبش جواب می‌داد، انقلاب‌های عظیمِ جهانی نظیر انقلابِ شکوهمندِ این مردم در سال۱۳۵۷برعلیه رژیم دیکتاتوری پهلوی هرگز رخ نمی‌داد و کاخ نظامِ فرتوتِ ۲۵۰۰سالهٔ سلطنتی آن‌سان فرو نمی‌ریخت. ختمِ کلام می‌تواند یادآوری این حدیثِ نبوی به حاکمانِ فعلی باشد که "اَلمُلکُ یَبْقی مَعَ الکُفْر وَلایَبْقی مَعَ *الظُلْم*"(زمامداری با کُفر می‌پایَد، امّا با ظُلم هرگز!)

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به فهرست



مقالات

روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی

(قسمت اول از بخشِ نخست فصلِ پنجم کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

رئالیسمِ سوسیالیستی پُرمایه‌ترین وکامل‌ترین بیانِ استه‌تیکِ زندگی در جامعهٔ نوین است. رئالیسمِ سوسیالیستی نه تنها یک مرحلهٔ نوین و بالاتری را در تاریخ هنرِ جهان، بل‌که نوعِ نوینی از اندیشهٔ هنری را تشکیل می‌دهد. البته رئالیسمِ سوسیالیستی را نمی‌توان از هنرِ رئالیستی گذشته، هنری که خود از آن برمی‌خیزد، تفکیک کرد. عالی‌ترین سننی که در سراسرِ جهان در هنرِ رئالیستی شکل گرفته‌اند، در رئالیسمِ سوسیالیستی ادامه و تکامل می‌پذیرند. لیکن رئالیسمِ سوسیالیستی در عین این‌که به آن سنّت‌ها وفادار می‌ماند، خود نمایندهٔ نوآوری واقعی، و هنرِ زائیده از مبارزاتِ توده‌ها در جهت دگرگون‌سازی سوسیالیستی جهان است. این هنر با نیازمندی‌های استه‌تیکِ مردم تطبیق می‌کند، و بیان‌گر وموّید رسالتِ تاریخی وجهانی طبقهٔ کارگر است. رئالیسمِ سوسیالیستی گامِ عظیمی در رشدِ هنری بشریّت است دقیقا به این علّت که زندگی و اشتغالاتِ ذهنی مردمی را بازآفرینی می‌کند که درگیر بازسازیِ انقلابی زندگی هستند، به این علت که ستایش‌گرِ عظمت، زیبایی و اصالتِ اعمالِ مردم، و انعکاس‌دهندهٔ شکل‌گیریِ منش، گرایش‌ها و اصولِ اخلاقی انسانِ نوین است .

رئالیسمِ سوسیالیستی پیش‌از همه در هنرِ شوروی پا گرفت ولی اکنون در هنرِ سایر کشورهای سوسیالیستی هم تثبیت شده است. در کشورهای سرمایه داری نیز، هنرمندانِ ترقّی‌خواهی که کارِ آفرینش خود را با سرنوشتِ توده‌ها پیوند می‌دهند، در سمتِ سوسیالیستی حرکت کرده و این موضعِ نوین را اتخاذ می‌کنند. کافی است از آثار استادانِ بزرگِ کلامِ مکتوب نام ببریم نظیرِ رومن رولان، هانری باربوس(Henri Barbusse) ، مارتین آندرسن نکسو(Martin Anderson Nexõ) ، برنارد شاو، هاینریش(Heinrich) ، توماس مان، و تئودور درایزر (Theodore Dreiser).

هر کدام از این مردان از راهِ خودشان، از یک موضع مترقّی و واقعا انقلابی، به حوادث قرنِ پُر تب وُ تابِ ما رسیدند باید به‌خاطر داشت که در جامعهٔ سرمایه‌داری، رئالیسمِ سوسیالیستی نمی‌تواند در دنیای هنر رایج شود، امّا جوانه‌زدن و شکوفایی آن در این جامعه یک جریانِ کاملا منطقی است. امروزه، هنرِ رئالیستی سوسیالیستی یک پدیدهٔ حقیقتا جهانی است.

در جامعهٔ سرمایه داری جدید، رئالیسمِ سوسیالیستی تنها نمایندهٔ هنرِ انسان‌گرا نیست جلوه‌های گوناگون رئالیسمِ انتقادی به‌هیچ‌وجه محدود به قرنِ نوزدهم نیستند. در حالِ حاضر، رئالیسمِ انتقادی در کشورهای غیرِ سوسیالیستی یک پدیدهٔ طبیعی و مترقّی است که در افشای آن جنبه‌های حیاتِ اجتماعی که زمان از آن‌ها پیشی گرفته است، و در نشان‌دادن خلاءِ روحی و اخلاقی آن‌ها نقشِ مثبتی ایفا می‌کند .

رئالیسمِ انتقادی از سطح رئالیسمِ سوسیالیستی برخوردار نیست، بااین‌حال این دو در عرصهٔ مبارزاتِ ایدئولوژیک زمانِ حاضر معارض یا مخالفِ هم نیستند. در سمپوزیومی از جمع نویسندگانِ اروپایی که در سال ۱۹۶۳ در لنین‌گراد تشکیل شد، به‌درستی خاطرنشان شد که نویسندگانِ انسان‌گرا می‌توانند کمونیست نباشند، ولی نمی‌توانند ضدّکمونیست باشند .

در توضیح این اندیشه می‌توان اضافه کرد که آنان به این علّت نمی‌توانند ضدّکمونیست باشند که امروز انسان‌گراییِ پیگیر و منسجم به غیر از کمونیسم به جایی نمی‌انجامد. به همین ترتیب می‌توانیم بگوییم که رئالیسمِ انتقادی قرنِ بیستم به لحاظِ ذاتی با رئالیسمِ سوسیالیستی تطبیق نمی‌کند، ولی نمی‌تواند هم مخالفِ آن باشد. رئالیسمِ پیگیر که از راه تصویرِ حقیقی زندگی انحراف بجوید، و منطق تکاملِ آن نمی‌تواند جز در مسیری سیر کند که هنر را به‌طورِ تدریجی به ایدئولوژی سوسیالیستی کاربسته در هنر نزدیک‌تر سازد. هنرِ رئالیستی سوسیالیستی به مثابهٔ یک مرحلهٔ عمیقا منطقی در رشدِ هنر و بر مبنای جنبشِ رهایی پرولتاریا سر بر آورد. ولی در عین حال، این هنر در برگیرندهٔ منافع اساسی توده‌های وسیع بوده و به لحاظ خصلتِ حقیقتا " انسانی و جهانی است. این هنر، هنرِ آینده است .

رئالیسمِ سوسیالیستی دو طرف دارد: ذهنی و عینی. این هنر، فقط روشِ آفرینشِ هنر سوسیالیستی نیست، بل‌که خود فرهنگِ هنری جامعهٔ سوسیالیستی است. رئالیسمِ سوسیالیستی مفهومی است با وجوهِ گوناگون، که ماهیّت و تمایلاتِ آفرینشی اصلی هنرمندانِ کشورهای سوسیالیستی را در بر می‌گیرد.

۱-روشِ (Method) آفرینش، رئالیسم (قسمت۱)

روشِ رئالیسم یکی از مقوله‌های خاصِّ هنری است. هنر از سایر پدیده‌ها تنها به این علّت جدا نمی‌شود که از موضوع انعکاسِ خاصّی برخوردار است، بل‌که هم از این‌رو که خصلتِ بازآفرینی پدیده‌های زندگی واقعی در هنر متفاوت است. با این‌حال، روشِ آفرینش یا هنری هنرمند، تنها در این امر منعکس نمی‌شود که برخلاف روشِ شناختِ علمی ، هنرمند را به انعکاسِ ویژگی‌های استه‌تیکِ جهان به وساطت ایماژهای هنری هدایت می‌کند.

ایماژسازی یک روشِ آفرینشِ هنری نیست، بل‌که شکلِ خاصّی برای انعکاسِ واقعیّت در هنر است؛ شکلی است جهانی، که در هنرِ همهٔ اعصار و همهٔ مردم، و در همهٔ روندهای گوناگونِ هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

یان پاراندوسکی، پژوهش‌گرِ لهستانی دربارهٔ ادبیّات به حقّ می‌گوید که "ممکن است هر چیزی در هنرهای ادبی تغییر پذیرد مگر بیانِ اندیشه‌ها به وساطتِ ایماژها. بنا به نظرِ او، ایماژ عنصرِ اساسیِ شعر است و شاید تنها عنصری است که هیچ چیزی اعمّ از زمان، یا مدهای (Fashion) شعری قادر به تغییرِ آن نیستند. روندها و جریان‌ها تغییر می‌پذیرند. موضوعات و طرح‌ها، مایه‌ها (Motifs) و حالت‌ها، قراردادهایی که تعیین‌کنندهٔ انتخابِ کلمات و الگوهای شعری‌اند، همه تغییر می‌کنند. با این‌حال ایماژ یا در شکلِ مستقیمِ خود و یا به صورتِ استعاره و تشبیه (Simile) باقی می‌ماند. ایماژ خونِ زندگیِ شعر است". (J.Parandowski, Alchemia Slowa, Warszawa, 1969). به‌علاوه، این سخن در مورد تمامِ اشکالِ هنری هم صادق است.

روشِ هنری یک مقولهٔ مشخّصِ تاریخی است. در دوره‌های گوناگون رشدِ هنر، یا حتّی در یک دورانِ واحد، روندهای گوناگونی از روش‌های آفرینش در سمت‌های متفاوت جریان یافته‌اند. البته هر روشِ آفرینش، قوانینِ عامّ تکامل را منعکس می‌سازد، ولی هر روشی از آن جهت موردِ توجّه است که پرتوِ خاصّ خویش را بر

موضوعاتِ اصلی آفرینش می‌افکند که با پرتوهای ناشی از روش‌های دیگر متفاوت است. هر روشِ آفرینش، راهِ حلّ خود را برای مسائلی از این قبیل عرضه می‌کند:

مهمّ‌ترین موضوعاتِ موردتوجهِ هنر کدام‌اند؟ کدامین پدیده‌های زندگی واقعی باید در هنر بازآفرینی شوند؟ ماهیّتِ تعمیم‌های هنری چیست؟ افزارِ بیان کدام است؟ هنر چه هدف‌هایی را دنبال می‌کند؟ هدفِ آفرینش هنری که استانیسلاوسکی آن را "هدفِ اَعلی" می‌نامد، چیست؟

روشِ هنری مجموعه‌ای از اصولِ آفرینش است که یک هنرمند در فرایندِ انتخاب، تعمیم و تصویرِ پدیده‌ها و امورِ ماخوذ از زندگی در ایماژهای هنری، از آن‌ها عزیمت می‌کند. لیکن این "مجموعهٔ اصول" به شکلِ تعاریفِ مجرّدِ منطقی یا شرح‌های مبتنی بر مفاهیم نیستند. روشِ هنری که برای هر نوع فعّالیتِ آفرینشی از اهمّیتِ متدولوژیک برخوردار است، درعین‌حال، یک موجودِ (Entity) ملموسِ استه‌تیک می‌باشد که در ارتباط با مصالحِ به‌کاررفته در هنر، یک ملاکِ هنجاری پدید می‌آورد و وسیله‌ای است برای تعمیمِ کُنکرت.

معهذا ناگفته پیداست که تعریفِ عامّ تئوریک و مفهومی روشِ هنری کاری است ضروری: این تعریف به ما امکان داده است خطوطِ ممیّزهٔ بین روندهای گوناگونِ هنری، خطوط فکری هنری، و روشِ ذاتی هر کدام از آن‌ها را در سراسرِ تاریخ هنر با دیدِ تحلیلی ترسیم کنیم و نشان دهیم روش‌های مثلا کلاسیسیسم، رمانتیسیسم و رئالیسم چه تفاوت‌هایی با هم دارند. روشِ هنری - و این تعریفِ خاصّ به ما امکان می‌دهد که تمایزِ آشکاری بین روشِ هنری و سبکِ (Style) هنری قائل شویم-، برخوردِ خاصّ به موضوع هنر یا واقعیتِ انعکاس‌یافته در هنر است که برای آن موضوع یا واقعیّت، تمثیلِ هنری فراهم می‌سازد: ولی سبک عبارت از نظام یا اصلی است که به وسیلهٔ آن شکلِ معنی‌دار یا بیانِ هنری سازمان می‌یابد. روش جدا از سبک یا جدا از شیوهٔ (Manner) منحصر به فردِ آفرینش وجودِ خارجی ندارد. همان‌طوری که شیوه یا سبکِ جدا از روش متصوّر نیست. روشن است که رابطهٔ روش با سبک و سبک با شیوه، نظیر رابطهٔ عامّ با خاصّ و خاصّ با منحصر به فرد است. روش، مفهومی وسیع‌تر از سبک است و شیوهٔ فردی یک هنرمند در آفرینش، یا دستِ خلّاقِ خاصّ او مفهومی بازهم محدودتر است.

پرداختن به مقولهٔ روشِ هنری وظیفه‌ای است که برای پژوهش‌گرانِ استه‌تیکِ مارکسیستی و مورّخانِ هنر در درجهٔ اوّلِ اهمّیت قرار دارد. دلیلِ این اهمّیت، پیدایشِ مداوم آثارِ نو در این زمینه و جست وجوی شیوه‌های نو در پژوهشِ این یا آن جنبه از این مسئله است. به این مناسبت سودمند خواهد بود که موضع عالمِ استه‌تیکِ شوروی، بوریس ریزوف (Boris Reizov) را در مقاله‌ای در مجله ووپروزی لیتراتوری (Voprosy Literatury) (مسائلِ ادبیّات، شمارهٔ ۱، ۱۹۵۷) به تحلیل گذاریم:

مولّف با طبقه‌بندی آثارِ منفردِ هنری به مثابهٔ نمایندهٔ روندها یا روش‌های آفرینشِ خاصّ مخالف است زیرا به نظرِ او مفاهیمِ واقعی روش و روند، چیزهایی بیش‌از منتزعاتِ خالی و فاقدِ محتوای مشخّص و تاریخی نیستند. از دیدگاهِ او تنها یک چیز واقعا موجود است و آن اثرِ هنری است. وی می نویسد:

"بالزاک یک رئالیست است وقتی‌که گوبسک (Gobseck) را تصویر می‌کند. یک رمانتیکِ انقلابی است وقتی که یک انقلابیِ جمهوری‌خواه را تصویر می‌کند، و یک رمانتیکِ مرتجع است هنگامی‌که مثلا به ستایشِ "پزشکِ دهکده" یا "کشیشِ روستا" (در داستان‌هایی به همان نام) و یا دانیل دارته (Daiel d'Artez) سلطنت‌طلب می‌پردازد، زیرا بالاخره این گونه شخصیّت‌ها کهنه و مطرودند!

"بنابراین ظاهرا می‌توان چنین نتیجه گرفت که در آثارِ یک فرد، حتّی در یک داستانِ واحد، می‌توان هم به روشِ رئالیسم برخورد کرد، هم به روشِ رمانتیسیسمِ ارتجاعی، و هم به روشِ رمانتیسیسمِ انقلابی. این سخن به چه معنی است؟ به این معنی که تعاریفِ تیپولوژیکِ روندهای واقعی ادبیّات در تاریخ، به‌طور طبیعی و ناگزیر به مهملات می‌انجامد زیرا که هیچ‌کدام از آن‌ها در نفسِ خود با واقعیت تطبیق نمی‌کنند".

طبیعی است که روش و روند در خلاء و خارج از آثارِ هنری وجود ندارد همان‌طوری که مثلا میوه ای وجود ندارد که سیب، گلابی یا غیرِ آن نباشد. لیکن علمی که با طبیعتِ زنده سروُکار دارد از آن‌جا شروع نمی‌شود که وجودِ یک سیب شناخته می‌شود، بل‌که از آن‌جا شروع می‌شود که مفهومِ انواعِ (Species) بیولوژیک شکل می‌پذیرد. علمِ هنر نیز به نوبهٔ خود مستلزمِ پژوهشِ تیپولوژیکل پدیده‌های ذاتی فرآیندِ هنری، یعنی خواستارِ یک برخوردِ حقیقتا علمی با هنر است. البتّه مابینِ افرادِ هنرمندی که نمایندهٔ یک روندِ واحدند، و حتّی در اثر یک هنرمندِ واحد ، همان‌طوری که به درستی مورد توجه ایزوف قرار گرفته است، تفاوت‌های عمده ای وجود دارد: غالبا توجه به اصولِ گوناگونِ آفرینش در آثارِ متفاوتِ یک هنرمند می‌شود و این امر همواره مستلزمِ دقّتِ شایسته است. با این‌همه این دلیل ناظر به این نیست که ما نسبت به مطالعهٔ هنر یک برداشتِ ضدّ تیپولوژیک اتخاذ کنیم. برعکس، همیشه باید خصایصِ عامّ را در خاصّ موردِ تاکید قرار دهیم. وقتی‌که مطالعهٔ یک اثرِ هنری از حدّ قبول وجودِ آن و پژوهشِ ویژگی‌های فردی آن فراتر نمی‌رود، وقتی‌که هیچ جنبهٔ تیپولوژیکِ اثر برجسته نمی‌شود و با هیچ مکتب یا روشِ خاصّی رابطه نمی‌یابد، این مطالعه به نفیِ دیالکتیکِ عامّ و خاص و به نام‌گراییِ (نومینالیسم) استه‌تیک می‌انجامد.

تفاوتِ هنرمندانی چون استاندال و بالزاک، تولستوی و گوگول، رپین و کرامسکوی (Kramskoi)، چایکوفسکی و موسورگسکی هر قدر هم فاحش باشد، همهٔ آنان یک روشِ واحدِ رئالیستی را مبنای خلّاقیتِ خود قرار داده‌اند .
در یک معنی گستردهٔ معرفت‌شناختی، نیاز به تصویرِ حقیقی واقعیّت، و تطابق بین هنر و زندگی، از عناصرِ اساسی روشِ رئالیستی است. لیکن این تعریف بسیار عامّ است و برای تشریح مشخّص‌تر ماهیّتِ روش رئالیستی دقتِ بیش‌تری لازم است. حقیقت‌خواهی، نه تنها ازطرف هواداران روشِ رئالیست، بل‌که همان‌طور از طرف پیروان روش‌ها و روندهای دیگرِ آفرینش نظیرِ کلاسیسیسم، رمانتیسیسم، و اخیرا از سوی ناتورالیسم هم مطرح شده است. لیکن مفهومِ "حقیقتِ هنری" نه تنها به‌واسطهٔ هنرمندانی از روندهای گوناگون به طرق متعدّد و متفاوت تعبیر شده، بل‌که گاه از معانی متعارض، اگر نه متضادّ، اشباع گردیده است .
ارائهٔ رئالیستی حقیقت، نه تنها از نظریه‌های انتزاعی، ذهن‌گرایی (سوبژکتیویسم) وجلوه‌های گوناگون فورمالیسم، بل‌که از هرگونه سیاهه‌پردازیِ (Inventory) ناتورالیستی فاکت‌ها نیز فرسنگ‌ها فاصله دارد. این نکته قابلِ فهم است، زیرا بالاخره ناتورالیسم یکی از انواع پست‌ترِ رئالیسم است.

حقیقت و حقیقت‌مندی در هنرِ رئالیست نه تنها مستلزمِ دقّت در شرح نمودِ خارجی پدیده‌ها، بل‌که مستلزمِ این نیز هست که ایماژ با ماهیّتِ درونی آن‌چه تصویر می‌شود، تطبیق کند. آن‌چه مورد نیاز است، نه نمودهای صرفا خارجی است و نه ذهنیّتِ عنان‌گسیخته، بل‌که نفسِ واقعیّت است در جلوه‌های اساسی آن که به توسطِ هنرمندی که جهان‌بینی او به‌وساطت شرایطِ تاریخی مشخّصِ زندگی مردم شکل گرفته است، محتوای فکری و بارِ استه‌تیک کسب کرده‌است. این‌ها اصولِ‌اساسی تعبیرِ رئالیستی حقیقت‌اند(*رجوع شود به بخش حقیقتِ هنری در فصلِ‌دوّم*).
نقشِ حقیقت در هنرِ رئالیستی در تعریفِ انگلس روشن شده است: "*رئالیسم... علاوه بر حقیقت در جزئیات، به معنی حقیقت در بازآفرینی شخصیّت‌های تیپیک در شرایطِ تیپیک نیز هست*" (K. Marx and F. Engels, Selected Correspondence, Moscow, 1975. P. 379.).

وجه مشخّصهٔ روشِ رئالیستی این‌است که می‌تواند عمیقا در جنبه‌های مهمّ جهانِ واقعی نفوذ کند؛ این روش مستلزمِ دریافتِ وسیعی از زندگی، نمایشِ حقیقی "*شخصیّت‌های تیپیک در شرایطِ تیپیک*" و بیانِ مشخص (کُنکرت) است. هنرِ رئالیستی تمثیلِ هنری خودِ زندگی است. از این روست که روشِ رئالیستی از هنرمند می‌طلبد که توجه خود را بر واقعیّت متمرکز سازد، به هنرمند کمک می‌کند زندگی را حقیقت‌مندانه تصویر کند. ولو این که با امیالِ ذهنیِ خوشایند یا ناخوشایند او مغایرت داشته باشد. تاثیر روشِ رئالیستی در تاریخِ هنر، غالبا" خود را بدین ترتیب محسوس ساخته است که به هنرمندان کمک کرده است تا حدودِ زیادی به محدودیّت‌های طبقاتی خود فائق آمده و علی‌رغم تعصّباتِ طبقاتی خود، به آفرینشِ تصاویرِ عمیق و دقیقِ راستین زندگی دست یازند. دقیقا از این حیث بود که انگلس از توفیقِ بزرگ رئالیسم در آثارِ بالزاک سخن می‌گفت که خود را علی‌رغم تعصّباتِ سیاسی‌اش ناچار یافت نه تنها ناگزیری سقوطِ اشرافیّتِ محبوبِ خود را تایید کند، بل‌که آنان را به مثابهٔ مردمی تصویر کند که شایستهٔ سرنوشتِ بهتری نیستند .

در این‌جا لازم است رئالیسم به مثابهٔ یک روشِ آفرینش هنری که خاصّ یک روندِ ویژهٔ تاریخی در هنر است، و رئالیسم به مثابهٔ یکی از خصایصِ انعکاسِ حقیقی زندگی که در همهٔ هنرهای واقعی یافت می‌شود، تمایز قایل شویم. رئالیسم در این معنی اخیر، جزئی از طبیعتِ آفرینشِ هنری است.

مسئلهٔ رئالیسم یکی از مهمّ‌ترین مسائلِ استه‌تیک و تئوریِ هنر را تشکیل می‌دهد. در حالِ حاضر این مسئله موضوع حادّترین بحث‌هاست. امروزه مسئلهٔ رئالیسم یک میدان نبردِ منظّم است. در آثارِ ارتجاعی مربوط به استه‌تیک، رئالیسم مورد حملاتِ شدیدی واقع می‌شود. انواع مرتجعان با شیوه‌های متنوّع ، رئالیسم در هنر را نفی کرده و خواستارِ استقلالِ هنر از واقعیّت و مدّعیِ "آزادی بدون قیدوشرط" آفرینشِ هنری هستند و برای آنان این آزادی "عملا به این معنی است که هنرمند حقّ دارد تصویرِ حقیقی زندگی را نفی کند و به ستایشِ ضدّ رئالیسم بپردازد. ترویج ضدّ رئالیسم با نادیده‌گرفتن عامدانهٔ زندگی مردم و مسائلِ اساسی آن در جریان‌های ارتجاعی هنر بورژوایی، عزیمت به قلمروِ آسیب‌شناسی روانی (پسیکوپاتولوژی)، تحقیر افکارِ انسان‌گرا و خودِ انسان، و نفی رسالتِ والای هنرمند همراه است. مثلا **هانری آژل**، منتقدِ سینمایی فرانسه بر آن است که انسان موجودِ ناقصی است که در یک دنیای فاقدِ ثبات، چهار دست و پا می‌لولد: وی هم‌چنین می‌خواهد ما را متقاعد سازد به این‌که انسان باید خود را نه در لحظهٔ عظمت‌اش، بل‌که در لحظهٔ رخوت و نومیدی، یا در لحظاتی که تردیدها ارزشِ روح او را زیر علامتِ سئوال قرار می‌دهند، تصویر کند.

واقع‌ستیزیِ ذاتی هنرِ بورژوایی گاه می‌تواند به اشکالِ ملایم‌تری نیز جلوه کند: ممکن است هنرمندی تصاویرِ ماخوذ از زندگی را به ما عرضه کند، امّا به جای بازآفرینیِ حقیقی یک پدیده، فقط به تایید نظرِ ذهنی خود دربارهٔ آن‌چه تصویر می‌کند، بپردازد. این برداشت خواستارِ آن‌است که هنر نباید به "تحلیل و تبیین" بپردازد، بل‌که باید دنیا را به همان‌گونه‌ای که هنرمند می‌بیند تصویر کند بی آن‌که مطابق بودن یا نبودن بینشِ هنرمند با حقیقتِ عینی زندگی را در نظر آورد. با تبعیت از این دستورالعمل امکان دارد هنر حتّی رئالیستی‌تر جلوه کند، لیکن در واقع چیزی فراتر از تقلیدِ رئالیسمِ رئالیستی نخواهد بود زیرا چنین هنری، به علتِ بری‌بودی از اصول، ضدّ رئالیستی است.

در قاموسِ هنرِ جدید کنورس (Knaurs Lexicon of Modern Art) که در آلمانِ غربی منتشر شده است، مفهومِ رئالیسم در دو سطح موردِ تحلیل واقع شده است: اوّل به مثابهٔ تصویر دنیای بیرون از ذهن، و دوّم به مثابهٔ مفهومِ خاصّی از حیاتِ معنوی انسان. نمونهٔ تعبیرِ اوّل امپرسیونیسم و نمونهٔ تعبیرِ دوم کوبیسم است. همین فرهنگ در ادامه توضیح خود می‌گوید که دو نوع رئالیسم وجود دارد: اوّل تصویرِ مستقیمِ واقعیت، و دوّم بازآفرینیِ دنیا. به‌طور عمده براساس افزارِ بیانیِ استعاره‌ای و انتزاعی، در هنرِ مدرن بیش‌تر با نوعِ دوّم مواجه هستیم، و مولّفانِ فرهنگ ابرازِ شگفتی می‌کنند از این که این هنر گاه غیرِ رئالیستی نامیده می‌شود. این نکته تنها نشان‌دهندهٔ آن‌است که رئالیسم در این منبع نه یک روشِ آفرینش، بل‌که نظامِ ویژه‌ای از افزارِ وصفی تلقّی شده است.

رئالیسم طبیعتا از حیثِ زبانِ هنری دست و بالِ خود را نمی‌بندد: استعاره در گذشته در مقیاسِ نسبتا گسترده‌ای مورد استفادهٔ هنرمندانِ رئالیست واقع شده و در حالِ حاضر نیز مورد استفادهٔ آنان است، لیکن کاملا روشن است که ترویج بی‌توجهی به تفاوت‌های افزارِ بیان و یا به‌عکس تخفیفِ ماهیّتِ رئالیسمِ نو به چیزی که از حدّ نظامِ ویژه ای از افزارِ وصف و بیان فراتر نمی‌رود؛ یا سایه‌ای از رئالیسم را به‌جای رئالیسم خواهد نشاند، و یا سبب خواهد شد رئالیسم در کشاکش تلاش‌های هنری ناسازگار با طبیعتِ ذاتی آن قالب تُهی کند.

وظیفهٔ بس مهمّ علمای استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی، عبارت‌است از برجسته‌ساختن ماهیّتِ رئالیسم، مبارزهٔ آشتی‌ناپذیر علیه پدیده‌های ضدّ رئالیستی در هنر و علیه کوشش‌هایی که در جهت اثباتِ تئوریک ضدّ رئالیسم به عمل می‌آید.

ضمنا مبارزه علیه ضدّ رئالیسمِ نو، گاه در برخی از آثارِ علمای استه‌تیک و مورّخان هنر، به خطا جلوه‌ای از یک جریانِ عامّ‌تر تلقّی می‌شود- مبارزه بینِ رئالیسم و ضدّ رئالیسم که به ادّعای آنان به صورت خطّ مداومی در سراسرِ تاریخِ هنر وجود داشته است. این نظر از این رو ناپذیرفتنی است که با اهمّیت واقعی تاثیرِ فرایند تاریخ در هنر در تضادّ است. برداشتی که مطابق آن کلّ تاریخ هنر، تاریخِ مبارزه بین دو روند یا دو روش -رئالیسم و ضدّ رئالیسم - تلقّی می‌شود، به هیچ وجه تعریفِ صحیح قوانینِ تکاملِ هنر را آسان‌تر نمی‌کند. نسبت‌دادن جنبه‌های خاصّ یک دوره از تاریخِ هنر -یا به بیانِ دقیق تر هنرِ مدرن- به کلّ تاریخ هنر کارِ نادرستی است .

بر اثرِ تعبیرِ نادرست مضامین مبارزه بین ماتریالیسم و ایدآلیسم، مفاهیمِ اشتباه‌آمیزی از این دست در تاریخِ فلسفه شکل گرفته است. گذشته از آن این سئوال مطرح است که آیا مقایسهٔ تاریخ هنر با تاریخ فلسفه، و قیاسِ مفاهیمِ "ایدآلیسم" و "ماتریالیسم" در فلسفه با همان مفاهیم در هنر کارِ صوابی است؟ واقعیت این‌است که چنین کاری با طبیعتِ خاصّ هنر سازگار نیست.

جمع‌بندی کنیم:

رئالیسم در مفهومِ وسیع آن، واژه‌ای است که از انعکاسِ حقیقی زندگی حکایت دارد. همهٔ هنرها که هر کدام طیفِ محدودتر یا گسترده‌تری از پدیده‌های زندگی را در بر می‌گیرند و از قدرتِ نفوذ متفاوتی برخوردارند، تا حدودی به بازآفرینی حقیقی واقعیّت می‌پردازند. اگر از این زاویه بنگریم، در آن صورت رئالیسم در ذاتِ همهٔ هنرها وجود دارد.

عناصرِ ضدّ رئالیستی در هنر، گاه به صورتی در آمیخته با جنبه‌های مهمّ آفرینش یافت می‌شوند پاسخِ این سئوال که آیا روندهای ضدّ رئالیستی به عرصهٔ هنر تعلّق دارند، پاسخی منفی است. لیکن لازم است که مابین روندهای ضدّ رئالیستی و پراتیکِ مشخّص هنرمندانِ آفرینش‌گری که ممکن است از چنین روندهایی پیروی کنند، تمایز قایل شویم. گاه طبیعتِ آفرینش‌گرِ هنرمند به‌طور غریزی علیه جریان‌های ضدّ رئالیستی طغیان می‌کند، و ما در واقع در آثارِ بسیاری از مدرنیست‌ها با فرآیندهای بسیار بُغرنج و متضادّی روبرو می‌شویم.

در این موارد سه نوع تبیین امکان‌پذیر است:

یا ضدّ رئالیسم در اثرِ هنرمند تاثیری ویران‌گر باقی می‌گذارد - قریحهٔ هنرمند وی را ترک می‌کند و او از آفرینشِ هنر باز می‌ماند؛ **یا** هنرمند به برکتِ قریحهٔ خود مفاهیمِ ضدّرئالیستی را می‌زداید و به راهِ رئالیستی گام می‌نهد ؛ **یا** بالاخره -همان‌طوری‌که "غالباً اتفاق میافتد- اثرِ یک هنرمند انباشته از تضادّ بوده و از وجوهِ گوناگون برخوردار می‌شود، که نتیجهٔ آن ترکیبِ غریبی از هنرِ حقیقی و عناصرِ ضدّهنری است .

سرنوشتِ رئالیسم در قرن بیستم، در مبارزه علیه روندهای ضدّ رئالیستی در هنر (که معمولا با نامِ کلّی "مدرنیسم" عنوان می‌شوند)، شکل‌پذیرفته و هنوز هم شکل می‌پذیرد. این واژه علی‌رغمِ ابهامِ نسبی خود، با آن دسته از پدیده‌های هنری جامعهٔ سرمایه‌داری که بحرانِ آگاهی بورژوایی و ضدّ انسان‌گرایی (آنتی اومانیسم) نهفته در آن‌را منعکس می‌سازند، تناسبِ کامل دارد.

تحلیلِ مارکسیستی هنرِ مدرنیستی و انتقاد از نظریه‌های استه‌تیکِ موافق با آن، بسیار به‌جا و وارد است. هر تلاشی که در جهتِ کم‌اهمّیت جلوه‌دادن تضادّهای بینِ رئالیسم و مدرنیسم، و یا به منظور "غنی‌کردن" رئالیسم با کشفیاتِ هنری مدرنیستی و در نتیجه نزدیک‌ساختنِ این‌دو انجام پذیرد، هدفی جز ایجادِ یک شاخهٔ استه‌تیک از تئوریِ هم‌گرایی (Convergence theory) در عرصهٔ هنر را دنبال نمی‌کند، نظریه‌ای که در این عرصه کم‌تراز هیچ عرصهٔ دیگری از ایدئولوژیِ ارتجاعی و خطرناک نیست.

پدیدهٔ مدرنیسم با متلاشی‌شدنِ هنر در شرایطِ جامعهٔ سرمایه‌داری بستگیِ نزدیک دارد. البته مدرنیسمِ امروزی، با آن‌چه در آغازِ قرن [بیستم]، در حوالی دههٔ بیست یا کمی بعد وجود داشت، تفاوتِ اساسی دارد. این تفاوت‌ها خود جزئی از فرایندِ جاگزینی مداومِ یک نظامِ هنری به توسط نظامِ دیگر است. همان‌گونه که قبلا به مناسبتِ دیگری گفته شد، هنرِ مجرّد یا غیرِ تصویری در گذشته‌ای نه چندان دور روندی غالب در مدرنیسم بود، لیکن پس از گذشت زمانِ نسبتا کوتاهی عمرِ آن از حیثِ بیان کنار گذاشته شد. در دههٔ شصت بارِ دیگر "موضوعات" از طریقِ به‌اصطلاح پاپ‌آرت یا آپ‌آرت (۱) واردِ میدان شدند، ولی حتّی به توسط **سالوادور دالی**، رهبرِ یک روندِ مدرنیستی دیگر، سوررئالیسم، با عنوانِ "پیروزیِ مُزدوران" مَردود شمرده شد. لیکن در عمل تفاوت بینِ هنرِ غیرِ تصویری اصحابِ هنر مجرّد و موضوعات مجدداً "جایگزین شده" طرفدارانِ هنرِ پاپ و کینتیسیست‌ها (۲) تفاوتِ اصولی نبود.

از بعضی لحاظ پاپ‌آرت و آپ‌آرت و کینتیسیسم همان هنرِ مجرّدند که پُشتِ رو شده‌اند. ماهیّتِ هنرِ مدرنیستی نه در تکنیک‌های خاصّ آن است و نه در افزارِ بیانی آن که با زبانِ هنرِ رئالیستی متفاوت است، بل‌که در مضامینِ خاصّ اجتماعی و استه‌تیکِ آن و در ایدئولوژی آن است. مدرنیسم همیشه با هنرِ فردگرای (Individualist) و عامّه‌ستیز (Anti-popular) مترادف بوده است. این حالت از جمله در نفی توجه به عامّهٔ وسیع مردم و سمت‌گیری عمدی آن به سوی "نخبگان" یا "خواصّ معدود" تجلّی یافته است. امروزه جنبه‌های عامّه‌ستیزِ آن افراط بیش‌تری یافته است تا جایی که در حالِ حاضر مدرنیسم به‌صورتی آشکارتر از گذشته محملِ خِرَدگُریزی (Irrationalism)، ناانسانی‌گری (Dehumanization) ، پوچی و نفی اندیشه‌های مترقّی به شمار می‌رود.

ایدئولوژی مدرنیسم اثرِ ویران‌گری بر روی هنرمند دارد، زیرا به قول منتقدِ بریتانیایی **جان برگر**، هنرمند را متقاعد می‌سازد که "*فرهنگ، علم و خِرَد - یعنی همهٔ ارزش‌هایی که میراثِ کهنِ انسان هستند، به قتل*

رسیده‌اند... و به‌جای آن‌ها خرافه‌ها و بُت‌های کارخانهٔ رویاسازی تجاری نشسته‌اند"(۳). غوطه‌ور ساختنِ عامّهٔ مردم در این رویاها، کشتنِ ایمان و خِرَدِ انسان. چنین است کارکردِ اجتماعی یا ضدّ اجتماعی مدرنیسم .

لیکن، آثارِ بعضی از هنرمندانِ بزرگی که با روندهای گوناگونِ مدرنیستی محشور بوده‌اند، به هیچ وجه همیشه در محدودهٔ این روندها باقی‌نمانده و غالبا مضامینِ بسیار فراخ‌تری را در بر گرفته‌اند. تکامل و اندیشه در آثارِ پُل اِلوار، برتولت برشت، یوهانس بِشِر (Johannes Becher)، فردینان لژه و پابلو پیکاسو و سرگذشتِ آنان در هنر مانندِ بسیاری هنرمندانِ دیگر که زمانی با روندهای مدرنیستی رابطه داشته‌اند و بعدها برداشتِ مترقّی‌تری را برگزیده اند، رازگُشا و آموزنده است .

نقدِ گویا و موثّرِ هنرِ مدرنیستی مستلزمِ توضیح طبیعت و مفهومِ اجتماعی رئالیسم است. هنرِ راستین همواره رئالیستی است، امّا مفهومِ "رئالیسم" مفهومی بسیار وسیع است. همان‌طوری که قبلا اشاره رفت، رئالیسم تنها بازآفرینی حقیقی واقعیت، که بدونِ استثناء بخشِ اساسی همهٔ هنرهای واقعی است، نمی باشد. واژهٔ رئالیسم برای مشخّص کردنِ یک روندِ ویژهٔ تاریخی و روشِ آفرینشِ آن به‌کار گرفته می‌شود. رئالیسم در این معنی البته همیشه وجود نداشته، بل‌که در مرحلهٔ معیّنی از رشدِ هنر سربرآورده است. به‌کار بردن مفهومِ رئالیسم، در معنی معرفت‌شناختی آن (یعنی رئالیسم عبارت است از حقیقتِ زندگی در هنر)، ممکن و در واقع ضرور است. لیکن اگر ما فراتر نرویم، در آن صورت فردیّتِ استه‌تیکِ پدیده‌های مشخّصِ تاریخی در هنر فراموش خواهد شد.

ارژنگ: به دلیل طولانی بودن بخش اول این فصل، ادامهٔ آن تحت عنوان **روشِ آفرینش، رئالیسم (قسمت۲)** در شمارهٔ بعدی تقدیم خوانندگان خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- **پاپ آرت** (pop-art) مخفّفِ popular art (هنرِ مردم‌پسند) روندی است در هنرِ مدرن، به‌ویژه در نقاشی و مجسّمه‌سازی که در اوایل دههٔ ۶۰ در ایالاتِ متّحدهٔ آمریکا رایج بود. این هنر موضوعاتِ خود را عمدتا از تصاویرِ پیش پا افتادهٔ هنرِ تجاری یا وسایل ارتباطِ جمعی انتخاب می‌کند. **آپ آرت** (op-art) مخفّفِ optical art (هنرِ بصری) روندِ دیگری است در نقاشیِ مدرن که سعی می‌کند با استفاده از اشکالِ هندسی و تنظیمِ فضا در بیننده تاثیراتِ بصری معیّن نظیرِ توهّمِ حرکت، بوجود آورد. (**مترجم**)

۲- کینتیسیسم (Kineticism) یا هنرِ کینیتیک (kinetic art) شیوه‌ای است در هنرِ مدرن به‌ویژه مجسّمه‌سازی که از اشیاءِ متحرّک ، نور و صدا استفاده می‌کند. (**مترجم**)

۳- مراجعه شود به:

New Statesman, Vol. IV. No. 1401. January 18, 1958, P. 70

هنر آینه‌ای برای انعکاسِ جهان نیست، چکّشی است برای شکل‌دادن به آن.

ولادیمیر مایاکوفسکی

بازگشت به فهرست

زیبایی‌شناسیِ بلینسکی

الهام حمید

بلینسکی به‌این امر یقین داشت که هرگاه روابطِ تازهٔ اجتماعی امکانِ تکاملِ آزادانهٔ هنر را فراهم آورد، هنر، شِکُفتگی و رونقی فوق‌العاده خواهد یافت.

ارژنگ: ماه‌نامهٔ "شیوه" در کنارِ مجلّاتِ "آینده" و"کبوترِ صلح" یکی‌از نشریاتِ معتبرِ ادبی بود که از اردیبهشت تا تیر ۱۳۳۲ سه شماره از آن منتشر می‌شد و مطلب زیر برگرفته از شمارهٔ ۱ اردیبهشت۱۳۳۲، یکی از نوشتارهای ارزشمندی است که توسط ما بازنویسی شده و تقدیمِ خوانندگان می‌شود.

شایان یادآوری‌است مترجمِ محترم در سراسر مطلبِ خود، واموازهٔ "استه‌تیک" (Aesthetics) را که دانشِ مطالعهٔ قوانینِ عامّ رشد و تکاملِ هنر، خلّاقیتِ هنری، نقدِ هنری و فرآیندِ آفرینشِ آثارِ هنری است و معادلِ دقیقی در زبانِ فارسی ندارد، به "زیبایی‌شناسی" ترجمه نموده که معادلی نارساست و دلایلِ آن‌را پیش‌تر در ارژنگ‌های شمارهٔ ۵ و ۲۳ توضیح داده‌ایم. بااین‌حال، عینِ متنِ نوشتار بدون جایگزینی این واژه جهت استفادهٔ خوانندگانِ فهیمِ ارژنگ بازنشر می‌شود.

زیبایی‌شناسیِ سوسیالیستی بر یک استنباطِ مادّی و علمی از ماهیّت و وظیفهٔ هنر استوار است. پایهٔ آن، نظریهٔ مارکسیستی-لنینیستی است که حلّ صحیح مسائلِ فروپیچیدهٔ هنر و زیبایی‌شناسی را ممکن ساخته(است). هنر یکی از صُوَرِ وجدانِ اجتماعی، و زیبایی‌شناسی، دانشی است که قوانینِ حاکم بر زندگیِ هنری، و ازآن‌جمله ادب را زمینهٔ بحث قرار می‌دهد.

زیبایی‌شناسیِ مارکسیستی-لنینیستی پیوندِ نزدیکی با کمالِ فلسفهٔ مترقّیِ روس دارد. این زیبایی‌شناسی با مبارزهٔ نمایندگان مکتبِ دموکراتیک و انقلابی فلسفهٔ روس در قرن ۱۹، در راهِ یک استنباطِ مادّی از جهان، در راهِ وصفِ واقعیّت در هنر، در راهِ دخالتِ موثّرِ هنر در جنبشِ آزادی‌خواهانهٔ مردم، مستقیماً مربوط است. بلینسکی، هرزن (Herzen)، چرنیشفسکی و دوبرولیوبف (Dobrolibov) از نمایندگان جریانِ انقلابی فلسفهٔ روس در قرن ۱۹ به‌شُمارند.

کوششِ دموکرات‌های انقلابی بزرگِ روس از لحاظِ نظری، در زمینه‌های بس گوناگونی انجام می‌یافت. نظریاتِ فلسفی آن‌ها، به توجیه و پیش‌رفتِ ماتریالیسم کمکِ سزاواری کرد. آن‌ها اصولِ بی‌شُماری را که در علم‌الاجتماع و اقتصادِ سیاسی دارای اهمّیتِ اصولی است، مدوّن نمودند، در راهِ دفاع از نظریاتِ مترقّی علومِ طبیعی به جدّ کوشیدند، افکارِ آنان به پیش‌رفت‌های علوم در روسیه یاری کرد. در آثارِ آنان می‌توان خصائصِ طرزِ تفکّرِ مترقّیِ روس را یافت. این خصائص عبارت‌اند از: بشردوستی و آزادی‌خواهی، تماس با زندگی و یک کوششِ پیوسته در

راهِ عمل، میهن‌پرستی و بزرگ‌داشتِ ملّت‌های دیگر، یک خوش‌بینیِ استوار بر تاریخ، ایمان به عقلِ انسانی و به دانش و تازه‌جوئیِ تهوّرآمیز. نظریهٔ زیبایی‌شناسی دموکرات‌های انقلابی روس، منبع فکری گران‌بهایی برای هنرِ روس در قرونِ ۱۹ و ۲۰ می‌بود، و هم‌اکنون نیز سهمِ پُرارزشی از زیبایی‌شناسی جهانی را تشکیل می‌دهد.

نمایندگان بزرگِ تفکّرِ دموکراتیکِ انقلابی -بلینسکی، چرنیشفسکی، دوبرولیوبوف-، علائق و اُمیدهای دهقانانِ روس را از دیرباز با "**سِرواژ**" به ستیز برخاسته بودند، بیان می‌کردند. حوادث نیمهٔ دوّم قرنِ ۱۸ (**قیامِ بوگاچُف**) و آغاز قرن ۱۹ (جنگ میهنی ۱۸۱۲، **جنبشِ دکابریست‌ها**) به گفته هرزِن، "نیرو و توانایی اعجازآمیز" مردمِ روس را آشکار کرد. رشدِ نمایانِ ملّت، کمالِ وجدانِ ملّی مرد می که بیش‌از پیش بر نیروی خویش آگاهی می‌یافتند، مایهٔ انتشارِ شیوهٔ تفکّرِ دموکراتیک در محافلِ مترقّی اجتماعی روس گشت. از این جنبشِ میهن‌پرستانه و انقلابی که دموکرات‌های انقلابی بر راسِ آن قرار گرفتند، همین نهضت بود که جهان‌بینی و ازآن‌جمله نظراتِ زیبایی‌شناسی ایشان را تعیین کرد.

ربعِ دوّم قرنِ ۱۹، دورهٔ شکُفتگیِ سریع ادبِ روس بود. به‌دنبالِ پوشکین، لرمونتوف آهنگِ نیرومند و پُرشورِ خود را به اوج رساند، "ذوقِ کین‌خواهِ" گوگول آغازِ یک دورهٔ جدید را در ادب اعلام کرد. دراین زمان است که هرزِن، نکراسوف، تورگنیف، سالتیکوف شچدرین پا به‌عرصهٔ ادب گذاشتند. اینان در میانِ مردم به تبلیغِ افکارِ آزادی‌خواهان پرداختند، مسائلِ اجتماعیِ زمان را با آنان در میان گذاشتند و **اهمّیت و نقشِ انتقاد** را باز نمودند.

دموکرات‌های انقلابی بیانِ مفهومِ اجتماعی اثرِ هنری، نشان‌دادنِ مسائلی که نویسنده یا شاعر در اثرِ خود مطرح کرده است، وصفِ جنبه‌های زندگی که در اثرِ هنری انعکاس یافته و تعیینِ درجهٔ انطباقِ آن ها را با واقعیت، غایتِ **انتقاد** می‌دانستند. **انتقاد** می‌تواند و باید واقعیّاتی را که در ادبیّات وصف شده است، موردِ قضاوت قرار دهد، جایگاه و سهمِ آن‌ها را در زندگی اجتماعی، و اهمّیت‌شان را برای مردم نشان دهد، برای خواننده و نویسنده آموزنده باشد، و به پیش‌رفتِ ادبیّات موثرا کمک کند.

بدین‌گونه است که مکتبِ انتقادی روس با حلّ مسائلِ بزرگِ زمان، با آسان ساختنِ دشواری‌های تکاملِ ملّی، بنیاد یافته، رشد کرده و استوار گشته است. "**فریدریش انگلس**" یکی از پایه‌گذارانِ ماتریالیسمِ تاریخی نوشته است که مکتبِ تاریخی و انتقادی در ادبیّاتِ روس "از آن‌چه آلمان و فرانسه در این زمینه پدید آورده‌اند، از لحاظِ دانش رسمی تاریخی، بسی برتر است."

اصولِ زیبایی‌شناسی دموکراتیکِ انقلابی برای نخستین‌بار از سوی متفکّر و منتقدِ بزرگِ ادبی "ویساریون بلینسکی" (۱۸۱۱-۱۸۴۸)، به شیوه‌ای منظّم بیان شد. بلینسکی را به‌حقّ پایه‌گذارِ مکتبِ انتقادی روس نامیده‌اند. زیبایی‌شناسی شوروی، سنتِ همین مکتب را ادامه می‌دهد.

"بلینسکی" یک منتقدِ بزرگ و هم‌چنین یک فیلسوفِ جامعه‌شناسِ داهی بود. او، که یک دموکراتِ انقلابی، دشمنِ آشتی‌ناپذیرِ خودکامگی و بردگی بود، برای نخستین‌بار مبحثِ انتقادِ ادبی را در عرصهٔ حیاتِ اجتماعی وارد کرد. **انتقادِ ادبی**، در پرتوِ کوششِ او به سِلاحِ نیرومندی در پیکار به‌خاطر نجاتِ مردم بدل گشت.

او از آثارِ نویسندگان قرون ۱۸ و ۱۹ روس، لومونوسف (Lomonossov)، درجاوین (Derjavine)، کارامزین، کریلوف، پوشکین، لرمونتوف، گوگول، کولتسف، نکراسوف، تورگنف و دیگران، تجزیه و تحلیلِ علمی عمیقی به‌عمل آورد. بلینسکی برای نخستین‌بار در روسیه انتقادِ ادبی را به تاریخِ ادب مربوط ساخت، او نخستین مورّخِ ادبی روس است. در پرتوِ آشنایی عمیقی که با ادبیّاتِ بیگانه داشت، دربارهٔ بعضی از نویسندگانِ اروپا و آمریکا داوری‌های گیرا و بدیعی کرد. مقالاتِ او از آگاهی عمیق‌اش بر مسائل و قوانینِ تئاتر، هنر، و هنرپیشه حکایت می‌کند.

۱۴سال کوششِ ادبی او درشرایطِ بس‌دشواری انجام‌یافت. سانسور بی‌وقفه دشواری‌های تازه در راهش پدید می‌آورد. روزنامه‌های ارتجاعی پیوسته به او حمله می‌کردند، نداری لحظه‌ای فارغ‌اش نمی‌گذاشت، امّا سخنِ استوارِ او اثرِ خود را می‌بخشید. جوانانِ پیشرو با شور و شوق، نوشته‌های بلینسکی را می‌خواندند، اندیشه‌های او را در خاطرِ خویش جای می‌دادند و دل بر سرِ آن‌ها می‌گذاشتند.

نظریاتِ زیبایی‌شناسی بلینسکی در دوره‌ای که پیکارِ سختی بر سرِ **رئالیسم** در روسیه پدیدار شده بود، بنیاد گرفت و بسط یافت. این پیکار پیش‌از همه یک پیکارِ اجتماعی بود که نمایندگان طبقاتِ گوناگون و احزابِ سیاسی مختلف را به ضدّیکدیگر برمی‌انگیخت، و بدین‌سان محتوای زنده‌ای به مباحثاتِ تئوریک می‌بخشید.

مدافعانِ خودکامگی و سرواژ با رئالیسم دشمن بودند. آن‌ها با وصفِ جنبه‌های تلخِ واقعیّت، با هر گونه بیانِ راستینِ زشتی‌های زندگی ستیز می‌کردند. رئالیسم، آماجِ حملاتِ لیبرال‌ها هم بود. خاطرِ اینان از "خشونت"، از "ابتذالِ" مضامین و موضوعاتِ آثارِ رئالیسمِ انتقادی رمیده می‌شد. آنان دوستدارِ هنرِ "خالص"، خواستارِ هنری بودند که از مسائلِ حادّ زمان، "وارسته" باشد.

مشاجرهٔ ادبی، همهٔ زمینه‌های هنر و زندگی اجتماعی را فرا می‌گرفت، و غالباً بحث دربارهٔ این یا آن اثر، به‌صورتِ یک کنکاشِ دامنه‌دار دربارهٔ اصولِ اساسی زیبایی‌شناسی درمی‌آمد.

ماهیّتِ وظیفهٔ هنر چیست؟ جهتِ آن، "روشِ" آن چه باید باشد؟ خصلتِ توده‌ای در هنر چیست و به چه وسیله جلوه می‌یابد؟ قوانینِ حاکم بر هنرآفرینی کدام‌اند؟

در پیرامونِ این مسائل و بسیاری مسائلِ زیبایی‌شناسی دیگر بود که عقاید به طرزی آشتی‌ناپذیر با هم برخورد می‌کردند. "بلینسکی" در نوشته‌ها و رسالاتِ خود تنها به نقدِ عقایدِ کهنه‌اندیشان و لیبرال‌ها بسنده نمی‌کرد، بل‌که راهی تازه برای حلّ مسائل اصولیِ زیبایی‌شناسی نشان می‌داد.

غرضِ ما این‌جا آن نیست که همهٔ مسائلی را که زیبایی‌شناسی بلینسکی طرح می‌کند، بررسی کنیم. ما تنها می‌خواهیم خصائصِ عمدهٔ این زیبایی‌شناسی و اندیشه‌های اصلی این متفکّر و منتقدِ بزرگ را دربارهٔ ادب و وظیفهٔ آن باز نماییم، زیرا این اندیشه‌ها هم‌چنان تازگیِ خود را نگه داشته‌اند.

مسئلهٔ اصلیِ زیبایی‌شناسی، روابطِ میان هنر و واقعیّت است. هر کس این مسئله را به فراخورِ معتقداتِ سیاسی و فلسفیِ خویش حلّ می‌کند.

پیروانِ ایده‌آلیسمِ فلسفی می‌گویند که هنر زاییدهٔ ذهنِ انسانی و برتر از واقعیّتِ مادّی، برتر از طبیعتی است که جز قشرِ محسوس و خشنِ یک اصلِ روحی، یعنی "تصوّر"، چیزِ دیگری نیست. اینان می‌گویند که موضوعِ هنر، بیانِ افکارِ برتر از حواسّ است نه جهانِ مادّی. آن‌ها عملاً در مدحِ **"هنر برای هنر"** وعظ می‌کنند، می‌کوشند تا هنر را از واقعیّت جدا نگه‌دارند، آن‌ها "ذهنیّت" و همهٔ جریان‌های ضدّ رئالیستی را می‌ستایند.

پیروانِ ماتریالیسمِ فلسفی به‌عکس عقیده دارند که هنر، هم‌چون سایرِ صُوَرِ وجدانِ اجتماعی، پدیده‌ای متفرّع از جهانِ مادّی و انعکاسی از واقعیّت به‌صورتِ خاصّ و مجاز است. هنر با منعکس‌کردنِ جهانِ عینی می‌تواند و باید آن‌را بهتر بشناساند، سبب شود تا در قبالِ واقعیّت، روشی خاصّ اتخاذ گردد و سرانجام به پیش‌رفتِ جامعه کمک کند. به‌همان اندازه که ماتریالیسم و ایده‌آلیسم در فلسفه با یک‌دیگر تضادّ دارند، این دو عقیده نیز در زمینهٔ هنر با هم سازش‌ناپذیرند.

زیبایی‌شناسی دموکراتیکِ انقلابی روس که به‌کوششِ بلینسکی مدوّن شد و از لحاظِ نظری توجیه گشت، بر یک استنباطِ مادّی از هنر مبتنی است. بلینسکی می‌آموخت که هنر همواره برتر از زندگی است. هنر واقعیّت را پیوسته به گونه‌ای مجاز و مستعار منعکس می‌سازد.

هنر تنها بر واقعیّت متّکی است و تنها از واقعیّت است که موادّ خود را می‌گیرد. هنر، واقعیّت را منعکس می‌کند، امّا هم‌چنین ترجمانِ اندیشه‌ها و احساساتِ انسان و روشِ او در قبالِ واقعیّت نیز هست. بدین‌گونه، هنر ترجمانِ جهان‌بینیِ یک ملّت و یکی از وجوهِ وجدانِ اجتماعی است.

بلینسکی برخلافِ زیبایی‌شناسانِ ایده‌آلیست، **هنر** را نه از **دانش** جدا می کرد و نه معارضِ آن قرار می‌داد. به‌عقیدهٔ او، آن‌چه مانع تمیزِ این دو است، موضوعِ آن‌ها نیست، بل که روشِ آن ها در طرحِ موضوع است. او می‌نوشت:

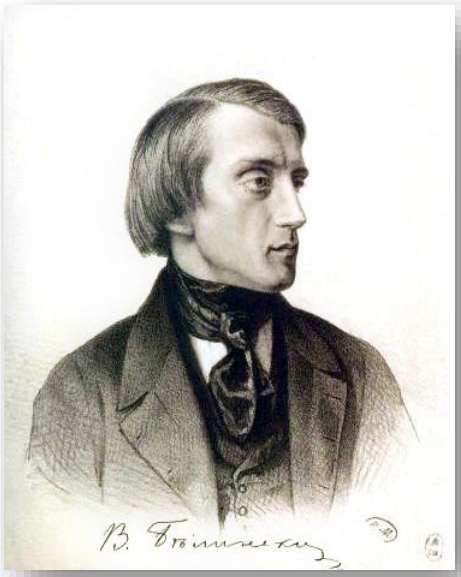
*"فلسفه به کمکِ قیاس، و هنر به مددِ پیکره‌ها و الواح سخن می‌گوید، امّا هر دو موضوعِ واحد را بیان می‌کنند. اقتصاددانِ مجهّز به آمار با تأثیر در ذهنِ خوانندگان و شنوندگانِ خود ثابت می‌کند که وضعِ این یا آن طبقه اجتماع به این یا آن سبب، بهبود پذیرفته یا به وخامت گراییده است. شاعر با وصفِ زنده و نمایانِ واقعیّت، با ساختنِ یک تابلوی حقیقی و با برانگیختنِ نیروی تخیّل خوانندگانِ خود نشان می‌دهد که وضعِ این یا آن طبقهٔ اجتماعی به این یا آن سبب، بسیار بهبودی پذیرفته یا وخامت یافته است. یکی ثابت می‌کند و دیگری نشان می‌دهد، و هردو قانع می‌سازند. یکی با دلایلِ منطقی، دیگری با تابلوها... **دانش و هنر** این جا هر دو متساویِ‌الازم‌اند. دانش به‌همان اندازه نمی‌تواند جایِ هنر را بگیرد، که هنر مقامِ دانش را."*

تجزیه و تحلیلِ علمی هنر میسّر نیست، مگر به این شرط که آن‌را از لحاظِ تاریخی مورد نظر قرار دهند. اتّخاذِ روشِ تاریخی دربارهٔ زیبایی‌شناسی، پیش‌از همه مستلزمِ آن است که هنر را صورتی از صُوَرِ جهان‌بینیِ یک ملّت بدانیم که با شرایطِ مشخّصِ تاریخیِ آن ملّت بستگیِ نزدیک دارد.

بلینسکی با آنان‌که *"در هنر، جهانی کاملا متمایز، مستقلّ از سایرِ زمینه‌های وجدان و تاریخ می‌بینند"*، به معارضه برمی‌خاست. هنر نمی‌تواند از سایرِ جنبه‌های زندگی یک ملّت جدا باشد، زیرا خود، چیزی جز وسیلهٔ خاصّ بیانِ این زندگی نیست.

ایستوریسمِ (Historism= تقیّد به تاریخ) بلینسکی رو به آینده دارد. د موکراتِ انقلابی بزرگِ روس و پیروِ آرمان‌های سوسیالیستی، به‌این امر یقین داشت که هرگاه روابطِ تازهٔ اجتماعی امکانِ تکاملِ آزادانهٔ هنر را فراهم آورد، هنر شکُفتگی و رونقی فوق‌العاده خواهد یافت.

روشِ تاریخی بلینسکی در زیبایی‌شناسی با پیکارِ او در راهِ ایجادِ یک هنر و ادبیّاتِ توده‌ای، ملّی و کاملا اصیل که با اصولِ اساسی زیبایی‌شناسی او هماهنگی داشته باشد، دارای پیوندِ گسست‌ناپذیری بود. او اعتراف داشت که ترقّی انسانیّت از راهِ تکاملِ ملّت‌ها صورت می‌پذیرد و انسانیّت، بدونِ درنظر گرفتنِ ملّت ها جز یک "مفهومِ *انتزاعیِ منطقی و بی جان*" بیش نیست، و هر ملّت به‌نوبهٔخود گوهری بر گنجینهٔ مشترکِ انسانیّت می‌افزاید. مفهومِ انسانیّت نزدِ هر ملّتی به‌صورتی ملّی که خاصّ خودِ آن ملّت است، تظاهر دارد. بلینسکی نه هنرِ "جهان‌وطنِ" فوقِ ملّی می‌شناخت و نه به فرهنگِ "فوقِ ملّی" قائل بود.



"وقتی آنرا ست که از این عقیده دست بکشیم که ممکن‌است هنر را به‌عنوانِ یک زنِ ولگردِ بی‌خانمان و بی‌وطن، و گاهی به‌عنوانِ یک زنِ کولی یا روسپیِ بی‌علاقه به زر، امّا شیفتهٔ صرفهٔ خود نمایش داد. کجا و چه‌وقت چنین هنری وجود داشته است؟"

بلینسکی که حامیِ برابری ملّت‌ها و دوستدارِ نزدیک‌ترین همکاری دوستانهٔ آن‌ها بود، از سوی دیگر به این نکته اذعان داشت که ترقّیاتِ فرهنگ و آموزش، از طریقِ نزدیک ساختنِ ملّت‌ها به یک‌دیگر، خصائصِ ملّی و فرهنگی ایشان را محو نخواهد کرد. هرچه فرهنگِ ملّی یک ملّت اصیل‌تر و مشخّص‌تر باشد، کمکِ آن ملّت به ترقّی فرهنگِ انسانی، بزرگ‌تر تواند بود.

او که دشمنِ مصمّمِ یک "جهان‌وطنیِ" بی‌پایه بود، با لحنی تحقیرآمیز پیروانِ آنرا "بی‌وطنانی که در میانِ بشریّت سرگردان‌اند" وصف می‌کرد. میهن‌دوستی، به عقیدهٔ او یک حسِّ مشروع و یکی‌از "انگیزه های کوششِ بشری" بود. او می‌نوشت:

"کسی‌که دارای سرنوشتِ سالم و بی‌نقص است، به سرنوشتِ میهنِ خود از دل و جان علاقه دارد. هر انسانِ بزرگ‌منش بر علائقی که او را به میهن‌اش خویشاوند و وابسته می‌گرداند، عمیقا آگاه است."

بلینسکی ادامه می‌دهد، که از این رو، هنرمندِ راستین، فرزندِ ملّتِ خویش است او در آثارِ خود روحیهٔ خاصّ ملّتِ خود، "طرزِ تفکّر" و جهان‌بینی او را منعکس می‌سازد. یک هنرمندِ بزرگ همواره بی‌نهایت پابندِ ملّتِ خویش است.

هرچه یک شاعر بزرگ‌تر باشد، بیش‌تر ملّی است، زیرا دراین‌صورت مظاهرِ روحِ ملّت‌اش که او بر آن دست می دارد، فراوان‌تر است. این استنباطِ **"ملّی- تاریخی"** از ادبیّات که در زُمرهٔ بهترین **سنن نقدِ ادبی روس**

به‌شُمار می‌رود، از "دموکراتیسمِ انقلابی" الهام می‌گرفت. بلینسکی مانند متأخّرانِ خود، چرنیشفسکی و دوبرولیوبف، تاریخِ ادب و اثرِ یک نویسنده را از لحاظِ زندگی و مبارزه توده‌های مردم، از لحاظِ منافع خلق مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌داد. او که به‌عنوان یک دموکراتِ انقلابی به ادبیّات می‌نگریست، می‌دانست که در اثرِ یک نویسنده می‌توان نشانهٔ طبقه و "کاست" (Caste) را یافت. بدین‌گونه است که با وجوهِ قضاوتِ ستایش‌آمیزی که از رمان‌های والتر اسکات می‌کند، بستگیِ طبقاتی او را یادآور می شود. بلینسکیِ دموکرات و انسان‌دوست، یقین‌داشت که *تنها در میانِ مردم، در میانِ توده‌های رنجبر "مشعلِ زندگی ملّی، فروزان است".* او از ادیبان و هنرمندان دعوت می‌کرد تا به مردم روی آورند و از زندگی آن‌ها تصویری حقیقی و نمایان بسازند. او بر تحقیرِ "موژیک‌ها"* از سوی اشراف، بر این عقیده که خصایص و زندگی مردمِ طبقاتِ پایینِ اجتماع چیزی در بر ندارد که جالبِ نظر باشد و از این رو چنین مردمی شایستهٔ آن نیستند تا موضوع هنر قرار گیرند، سخت اعتراض می‌کرد. می‌پرسید:

"مگر موژیک آدم نیست؟ چه چیزِ جالبِ توجه می‌توان در یک آدمِ خشن و بی‌فرهنگ سراغ کرد؟

– شگفتا؛ سرشتِ او، روحِ او، قلبِ او، احساساتِ او، مختصر، عیناً همهٔ چیزهایی که در یک انسانِ با فرهنگ وجود دارد".

به نظرِ او، فضیلتِ رئالیسمِ انتقادی در ادبیّاتِ روس دقیقاً ناشی از "هم‌دردیِ آن با انسان، صرف‌نظر از مقام و مرتبهٔ انسان" بود.

بلینسکی با ستایشِ اصالتِ ملّی در هنر و با بیانِ لزومِ توجّه هنر به زندگی توده ها، میانه‌ای با مدحِ گذشتهٔ پدرشاهی و صُوَرِ منسوخِ زندگیِ مردم نداشت. او همیشه شدیدا بر تمایلاتِ رمانتیسمِ ارتجاعی در غرب و در روسیه اعتراض می‌کرد. بلینسکی هدفِ ادبیّات و هنر را نه مدح و نگه‌داشتِ جنبه‌های عقب‌ماندهٔ زندگیِ مردم، بل‌که انتقادِ آن‌ها، بازنمودنِ علّلِ آن‌ها، پرورشِ وجدانِ ملّی، توجیه آن به سوی پیکار برای پیروزی آرمان های بزرگ می‌شُمرد.

بلینسکی به‌طرزی درخشان، مقیاسِ **"ملّی– تاریخی"** را بر زمینهٔ تجزیه و تحلیل آثارِ بزرگ‌ترین نویسندگانِ روس و بیگانه منطبق ساخت. پژوهشِ عمیقِ او در آثارِ **پوشکین** دارای اهمّیتِ خاصّی است. او در ۱۱ مقاله‌ای که به پوشکین اختصاص داد، عظمتِ شاعر نابغهٔ روس را از مفاخرِ ادبِ جهانی به‌شُمار می‌رود آشکار ساخته و مقامِ او را در ادبیّاتِ روس نشان داده است. او پوشکین را یک شاعرِ بزرگِ ملّی می‌داند که آثارش از زندگیِ مردم ریشه می‌گیرد و محصول و تصویری از واقعیّتِ زندگی مردمِ روس است.

بلینسکی شخصیّتِ پوشکین را زائیدهٔ جنبشِ ملّی بزرگی می‌دانست که به علّتِ جنگِ ۱۸۱۲ بر ضدّ ارتش های ناپلئون پدید آمده بود. در این باره نوشت:

"سالِ ۱۸۱۲ دورهٔ بزرگی در زندگیِ ملّتِ روس است... جنگ بر ضدّ ناپلئون تا پای جان، نیروهای خفتهٔ روسیه را از خواب برانگیخت و روسیه را به یافتنِ نیروها و وسایلی رهنمون شد که هرگز به وجودِ آن‌ها گُمان نمی‌برد".

شورِ میهن‌پرستانه‌ای که در ۱۸۱۲ میانِ مردم پدیدار شد، مایهٔ تعالیِ وجدانِ ملّی گشت. این تعالی، هم در نهضتِ اجتماعی و هم در زمینهٔ ادبیّات جلوه کرد. شعرِ پوشکین که ثمرهٔ زندگی اجتماعیِ روس در ثلثِ اوّل قرن ۱۹ بوده، نشانهٔ اهمّیتِ تاریخی این دوره بوده و برجسته‌ترین خطوط و خصائصِ آن‌را منعکس می‌کرد.

بلینسکی تاکید می‌کرد که رازِ فهمِ آثارِ یک نویسندهٔ بزرگ فقط در روابطِ این آثار با ادبیّاتِ گذشته و کنونیِ میهنِ او نهفته است. هم‌چنین می‌گفت: "*هرچه بیشتر بیاندیشیم، به رشته‌ای که پوشکین را با ادبیّاتِ دیروز و امروز مرتبط می‌کند، بهتر پی می‌بریم*".

بلینسکی پیش‌از تحلیلِ آثارِ پوشکین، تاریخِ ادبیّاتِ روس را از زمانِ "لومونوسف" به بعد شرح کرد. او نشان داد که ادبیّاتِ روس در ضمنِ رشد، به طرفِ رئالیسم کمال یافته، بیش‌از پیش از روحِ مردم متاثّر گشته و به واقعیّتِ زندگی آنان نزدیک‌تر شده است. رئالیسمِ پوشکین حدِّ نهاییِ ادبیّات پیشین روس است. "*آثارِ شاعرانِ پیش‌از پوشکین، هنرِ او را تعلیم می‌دهند و پُرمایه می‌گردانند*".

بلینسکی پوشکین را یک هنرمند و رئالیستِ نابغه می‌دانست و می‌نوشت: "*شعرِ پوشکین زائیدهٔ واقعیّتِ زنده و آرمانی خلّاق است*". رئالیسمِ پوشکین میانِ واقعیّتِ "پست" و واقعیّتِ "عالی" فرق نمی‌گذاشت. "*پوشکین که هنرمندی واقعی بود، نیازی نداشت که برای آثارِ خود موضوعاتی شاعرانه برگزیند، برای او همهٔ موضوعات، حاوی معنای شاعرانه بودند*". منتقد از پیش می‌دید که روزی پوشکین در روسیه شاعری کلاسیک خواهد گشت که "*همهٔ آثارِ او به توجیه و رشدِ حسّ زیبایی‌شناسی و هم‌چنین اخلاقی مدد خواهند کرد*".

بلینسکی روشِ "ملّی- تاریخی" را هنگامِ تحلیل آثارِ نویسندگانِ بیگانه مانند شکسپیر، گوته، شیللر، بایرون، ژرژ ساند و دیکنس نیز استادانه به کاربرد. داوری‌های او دربارهٔ سیماهای بزرگِ ادبِ آلمان خاصّه گوته و شیللر، پیوسته ارزش و اهمّیتی عظیم دارند. او بی‌پایگیِ این پندار را که گوته، نمایندهٔ هنرِ "محض"، نمایندهٔ "بُرون از زمان" بوده است، آشکار کرد.

"*گوتهٔ هنرمند و شاعر، فرزندِ کاملِ میهنِ خود و قرنِ خود بود. او اگرچه همهٔ وجوهِ اصلی واقعیّتِ زمانِ خود را بیان نکرده است، اما لااقل زُمره‌ای از این وجوه را به‌نحوی کامل به ما می‌شناساند. نَفرتِ او از آن چه مجرّد و مبهم و صوفیانه است، صحّتِ این معنی را می‌رساند... هم‌چنین علاقهٔ او به موضوعاتِ ساده، روشن، دقیق، محسوس، دنیوی، حقیقی، واقعی و مثبت، عشقِ شورانگیزِ او به طبیعت که در اشعارش به‌صورتِ نظریهٔ وحدانیّت جلوه می‌کند، و نیز خدماتِ نمایانِ او به علومِ طبیعی، دلیل بر درستیِ این دعوی است*".

بلینسکی از سوی دیگر، ناهماهنگی‌های شخصیّتِ گوته را نیز یادآور می شد. بی‌قیدی و کوته‌نظری بورژوازیِ (Philistinisme مشتقّ از واژهٔ Philistin به معنی بورژوازیِ کوته‌فکر) او را در زمینهٔ سیاست ملامت می‌کرد. او شخصیّت‌های گوته، شیللر، شکسپیر و میلتون، والتر اسکات و بایرون را بر روابطِ نزدیکِ هنر با "جنبشِ تاریخیِ اجتماع" گواه می‌گرفت.

بلینسکی عمیقا بر این معنی ایمان داشت که وظیفهٔ هنر نه تنها بیانِ واقعیّت، بل که کوشش برای دگرگون ساختنِ آن و یاری‌رساندن به ترقّی اجتماع است.

"اگر ما از هنر این حقّ را سلب کنیم که خود را در خدمتِ مسائلِ اجتماعی بگُمارد، مقامِ آن‌را بالا نبرده‌ایم، بل‌که خوار داشته‌ایم، زیرا دراین‌حال هنر را از ارزنده‌ترین نیرویش و به‌عبارتِ دیگر از اندیشه بی‌بهره ساخته‌ایم، و آن‌را به‌صورتِ وسیلهٔ سرگرمیِ لذّت‌پرستان و بازیچهٔ تن‌آسایان و بی‌کارگان در آورده‌ایم".

بلینسکی اگر خواستارِ آن بود که اثرِ هنری باید **هماهنگیِ شکل و محتوا** را تحقّق بخشد، از سوی دیگر اهمّیتِ شِگرفِ محتوا را یادآور می‌شد. محاسنِ هنری یک اثر هیچ‌گاه باعث نمی‌شد که معیارِ اصلی یعنی محتوای فکریِ آن اثر از نظرِ او دور شود.

منتقدِ بزرگِ روس با تاکید بر ارزشِ اجتماعی هنر به مثابهٔ وسیلهٔ آموزش و پرورش، عقیده داشت که هنر باید روابطِ خود را با زمانِ خویش هرچه بیش‌تر استوار کند. برخلافِ پیروانِ هنرِ "مَحض" که معتقدند و قایعِ حادّ روزانه مقامِ هنر را پایین می‌آورد و هنرمند باید "*دور از غوغاهای بازاری*" به کارِ خود سرگرم باشد، بلینسکی نشان می‌داد که قدرتِ هنر ناشی از پیوستگی‌هایش با زمانِ خود و با مسائلِ عمده‌ای است که در این زمان اذهان را به‌خود مشغول می‌دارد.

"شاعر دیگر نمی‌تواند در دنیای خیال زندگی کند. او ازاین‌پس از زیرِ سلطهٔ واقعیّتِ زمانِ خود به سر خواهد برد... جامعه دیگر نمی‌خواهد که شاعر "سرگرم‌کننده" باشد، بل‌که از او متوقّع است که ترجمانِ زندگیِ روحی و کمالِ مطلوبش گردد، هاتفی باشد که به دشوارترین مسائل پاسخ می‌گوید".

او هنرمندانی را که می‌کوشند تا دیواری میانِ خود و زندگی بکشند، و "*درحالی‌که درونِ غرفه‌های مجلّلِ کاخِ خیالی خویش در به روی خود بسته‌اند و از پشتِ شیشه‌های رنگین جهان را نظاره می‌کنند، مانند پرنده‌ها نوا می‌سُرایند*"، زیرِ تازیانهٔ نیش‌خند می‌گرفت. او تاکید می‌کرد که خدمت به منافعِ جامعه با آزادی خلقِ آثارِ هنری ناسازگار نیست.

"آزادی در پدیدآوردن آثارِ هنری هنگامی‌که به‌سودِ واقعیّت باشد، به‌آسانی با واقعیّت التیام می‌یابد. برای این منظور، هیچ لازم نیست که هنرمند خود را مقیّد کند، روی موضوعاتِ معیّنی چیز بنویسد، به مخیّلهٔ خود فشار بیاورد، بل‌که لازم است که هنرمند تابع و فرزندِ جامعه و زمانی باشد که در آن زندگی می‌کند، به مسائلِ طرفِ توجّهِ جامعه بپردازد و خواسته‌های آنان‌را وجههٔ همّتِ خویش قرار دهد. لازم است که هنرمند، هم‌دردی، عشق و احساسِ سالم داشته باشد، حقیقت را به‌کار بندد تا میانِ اندیشه و کردار، میانِ آثارِ هنری و زندگی جدایی نیافتد".

به‌عقیدهٔ بلینسکی، برخلافِ آن‌چه زیبایی‌شناسان می‌پنداشتند، خطری که هنری را تهدید می‌کند و وحدت و هماهنگیِ کامل با زمان نیست، بل‌که خطر، تبدیلِ هنر در اجتماعِ بورژوازی به کالایی است که چون همه چیز سودا می‌شود. او با قلبی دردناک می‌دید که "*ارزشِ نبوغ، استعداد، معرفت، زیبایی، فضیلت،... با معیارِ واحدی که پول نامیده می‌شود و هر معیارِ دیگر تابعِ آن و درضمنِ آن‌است، معیّن می‌گردد*".

او از مال‌پرستیِ گرسنه‌چشمانِ بورژوا و فقرِ معانی در نزدِ آنان خشم‌گین می‌شد. "*این‌ها مردمی عاری از هرگونه علائمِ میهن‌پرستی و احساساتِ عالی هستند برای آن‌ها جنگ یا صلح معنایی جز افزایش یا کاهشِ سرمایه*

ندارد. آن‌ها از این فراتر چیزی نمی‌بینند". گُماشتنِ هنر در خدمتِ سرمایه، قلبِ او را از درد و بی‌زاری آکنده می‌ساخت.

بلینسی نقاب از چهرهٔ دورویان برمی‌داشت و مضامینِ ارتجاعی و خرافه‌ای که در پسِ عبارات مُطَنطَن نهان بود، آشکار می‌گرداند. او معنای واقعی نظریهٔ هنرِ "محض" را که در حقیقت هنر را از خدمت به مردم باز می‌داشت، برملا می‌ساخت.

او از نظریهٔ "**هنر برای هنر**" انتقادِ سختی کرد، بی‌پایگی احتجاجاتِ مدافعان این نظریه را آشکار نمود و استوار ساخت که "*عقیده به یک هنرِ محض و فارغ از همه چیز...، عقیده‌ای مجرّد و واهی است*".

ردّیهٔ محکمِ او بر نظریهٔ ارتجاعی "هنر برای هنر" هنوز پس‌از یک قرن ارزش و قدرتِ خود را نگه داشته (است).

هنری پُر از مضمون، هنری که در خدمتِ آیین‌های پیشروِ زمان باشد، یک هنرِ رئالیستی و حقیقی که واقعیّت را به درستی منعکس سازد، کمالِ مطلوبِ بلینسکی بود. او می‌خواست که ادبیّات "وجدانِ اجتماع" و "ناظر و مراقبِ" افکارِ جامعه باشد، امّا عقیده داشت که برای این منظور، ادبیّات باید هم‌چون هنر، آیینهٔ صادقِ اجتماع گردد و به واقعیّت وفادار ماند.

بلینسکی در همهٔ مقالاتِ خود، خواستارِ "وفاداری به واقعیّت"، "بیانِ زندگی و واقعیّت با حقیقتِ کامل" و "نزدیکی به زندگی و به واقعیّت" است. طلبِ وفاداری به واقعیّت یکی که از عناصرِ عمدهٔ انتقاداتِ او، یکی از اصولِ کلی و وسایلِ او برای ارزیابیِ آثارِ هنری بود. او تاکید می‌کرد که وفاداری به واقعیّت "نخستین اقتضاء، نخستین وظیفهٔ شعر است. برای داوری درباره دهاءِ شعریِ یک شاعر، باید نخست تحقیق کرد که او تا چه پایه این مقتضی را برآورده و این حقّ را ادا کرده است".

قصدِ بلینسکی از "وفاداری به واقعیّت" چه بود؟ مفهومی که او از اصطلاحِ "بیانِ واقعیّت با حقیقتِ کامل" می‌خواست و به مددِ آن، هنرِ رئالیستی را تعریف می‌کرد، چه بود؟

بلینسکی که این مسئله را بارها به مناسباتِ مختلف از لحاظِ وجوهِ گوناگونِ آن مطرح کرده، نظریهٔ کامل در بارهٔ رئالیسم وضع نموده است. وی می‌گوید: "*شرطِ لازم برای صدقِ یک بیانِ هنری، وفاداری به واقعیّت از لحاظِ تاریخی است*". بلینسکی این معنا را به دارابودنِ "رنگِ مکانی و زمانی" تعبیر می‌کند. او زیبایی‌شناسی خود را مقابلِ زیبایی‌شناسیِ کلاسیسیسم می‌گذارد. به نظرِ بلینسکی، نقصِ اصلی زیبایی‌شناسیِ کلاسیک‌ها "طلاقِ واقعیّت"، تصوّرِ خطا دربارهٔ هنر و ملاحظهٔ آن به مثابهٔ وسیله‌ای برای "آرایشِ طبیعت" بود.

"*به گُمانِ کلاسیک‌های دروغین، شعرِ حماسی باید وقایع بزرگِ زندگیِ بشر یا زندگی یک قوم را "بستاید". امّا دربارهٔ زمانِ این وقایع و اینکه چه قومی این وقایع بر سرش آمده، هنر باید جامه‌ای از غوانی یا جُبّه‌ای فاخر درَبرکُند، خود را از هرگونه رنگِ محلّی پیراسته دارد، اثری زایدهٔ نیروهای ماوراءطبیعی باشد، با زبانی پُرطمطراق و میان‌تهی بیان شود، همان‌گونه که در تقلید از یک شکلِ بیگانه، به ویژه در تقلیدِ یک زندگانی بیگانه، این کارها جبری است*".

بلینسکی با هرگونه جعل در هنر مخالف بود و تاکید می‌کرد که اثرِ هنری باید ویژگی‌های تاریخی زندگیِ یک ملّت، اخلاقیاتِ او، عادات و شیوهٔ بیانِ او را در این یا آن دوره بیان کند. او می‌آموخت که خصیصهٔ دیگر هنرِ رئالیستی، شناساندنِ زندگی به‌نحوِ کامل و نشان‌دادن وجوهِ گوناگونِ آن است. در طبیعت چیزی نیست که درخورِ انعکاس در یک اثرِ هنری نباشد. به عقیدهٔ او، تمایل به مقیّد ساختنِ هنر در چهاردیواریِ "عالَمِ علوی" و "زیبایی" و دور کردن از "مسائلِ زندگی" و از واقعیّت‌های روزانه، عمیقا خطاست و نتیجه‌اش آن‌است که هنر، زندگی را نادرست تصویر کند. بلینسکی برعکس، هنر را دعوت می‌کرد که از "طبیعتِ پست" رو بر نتابد، بل که "به زمین فرود آید"، واقعیّت را ببیند، و آن‌را آن‌گونه که هست، نمایش دهد.

ادبیّاتِ روس با توجّهی که به مسائلِ زندگی داشت، رشدِ خود را آشکار ساخت و نشان داد که به راهِ درستی درآمده است. مگر بلینسکی نمی‌گفت که اوژن اونگین (Eugène Onèguine)، اثرِ معروفِ پوشکین "نشانهٔ آغازِ شعرِ زمانِ ماست". ارزشِ این اثرِ شاعر بزرگِ روس در "بیانِ صادقانهٔ واقعیّت با جمیعِ محاسن و معایبِ آن، با همهٔ ابتذال‌های زندگی" است. فضیلتِ گوگول و مکتبِ او نیز در رهایی از جنبهٔ "سخن‌پردازی" و توجّه به واقعیّت است.

بلینسکی ادامه می‌دهد که سرانجام، شرطِ اصلی برای وفاداری به واقعیّت، تلفیقِ هنری برگزیدنِ نمونه‌ها، به‌دور انداختنِ موضوعات فرعی و تصادفی، تعمّق در اشیاء، پی‌بردن به "انگیزه‌های نهانی" است. بدین‌گونه، هنرمند می‌تواند به‌راستی به واقعیّت وفادار بماند، بی‌آن که در بند باشد که واقعیّت را طابق‌النعل بالنعل منعکس سازد.

"*بدین‌گونه تصویری که یک نقّاشِ بزرگ از شخصی می‌سازد، بیش‌از پیکری که از دستگاهِ عکاسی بیرون آمده به آن شخص شبیه است، زیرا یک نقّاشِ بزرگ، نهادِ این شخص را به طرزی نمایان و حتّی آن‌چه را که از نظرِ خود آن شخص شاید پنهان است، مجسّم می‌سازد. از این‌رو هنر، طبعا محتاج به یک نمایشِ تلفیقیِ زندگی‌است*".

امّا بلینسکی از سوی دیگر، حدودِ این تلفیقِ هنری را که در وَرای آن هنرمند به پرت‌گاهِ کنایه و استعاره، به پرت‌گاهِ یک سمبولیسمِ خشک و بی‌روح می‌اُفتد، معیّن می‌کند:

"اشکالِ بی‌صورت": این تکیه‌کلامِ بلینسکی در وصفِ پاره‌ای از آثارِ ادبی است. او طرف‌دارِ بیانِ دقیقِ واقعیّت بود، امّا به‌طوری که هر واقعه یا هر خصیصه دارای یک ارزشِ کلّی باشد. بلینسکی نمونه‌هایی از "بیان"، نمونه‌هایی از "تیپ" و "پرسُناژ" را در آثارِ شکسپیر، گوته، پوشکین و گوگول می‌یافت.

برای آن‌که تلفیق و برگزیدنِ نمونه‌ها در اثرِ هنری انجام یابد، واقعیت باید از پردهٔ خیال و هوشِ هنرمند بگذرد. بلینسکی در زُمرهٔ کسانی نیست که مدّعی هستند عقل و هوش برای هنر لازم نیست، زیرا به یاریِ اندیشه است که هنرمند "به اعماقِ اشیاء" راه می‌یابد، و مرکز و حدودِ وقایعی را که می‌خواهد نمایش دهد، معیّن می‌سازد.

بلینسکی عقل را معارضِ تخیّل قرار نمی‌داد، بل‌که آن‌را با یکدیگر جمع می‌کرد و درعین‌حال، به رجحانِ عقل در علوم و تخیّل در هنر اذعان می‌نمود. او بطلانِ عقیدهٔ کسانی را که احساسات را برای شاعر کافی می‌دانستند، آشکار می‌ساخت و دربارهٔ این عقیده می‌گفت که "*خاصّه برای زمانِ ما بسیار زیان‌خیز است. امروز همهٔ شاعران، حتّی بزرگ‌ترینِ آن‌ها باید متفکّر نیز باشند، زیرا استعدادِ تنها هیچ کمکی به آن‌ها نخواهد کرد... دانشِ زنده، دانشِ کنونی، راهنمای هنر است و بدونِ آن، الهام، عقیم و استعداد، فاقدِ قدرت است*".

اندیشه و "ایده"، "روحِ" یک اثرِ هنری و "جوهرِ حقیقی" آن‌را تشکیل می‌دهند. این "ایده" در شعر، از راهِ تخیّلِ یکی‌از جنبه‌های وجود، جلوه می‌کند. این آیینی است که به آثارِ شاعر، زندگی و نیرو می‌بخشد. از این رو، در اندیشهٔ بلینسکی، رئالیسم با تبلیغ به‌سودِ یک ادبیّاتِ پُرمایه، به نفع تمایلاتِ مترقّی در هنر همراه است.

خصوصیّاتِ دینامیکِ زیبایی‌شناسیِ بلینسکی، به‌ویژه در نامهٔ معروف‌اش به گوگول** ظاهر است. آشکارکردنِ بهره‌کشی‌ها و ناروائی‌های اجتماعی، برانگیختنِ حسّ شرفِ انسانی در مردم و یاوری آن‌ها در راهِ آزادی، کمک به پیش‌رفتِ "تمدّن، فرهنگ و انسانیّت": این‌ها بودند و ظایفِ گرانمایه‌ای که بلینسکی به عهدهٔ ادبیّاتِ روس وامی‌گذاشت.

ادبیّات روس این تعالیم را پذیرفت و به کار بست. از این رو **"دوبرولیوبف"**، پیروِ بلینسکی در ۱۸۵۹ می‌توانست بنویسد: "سرنوشتِ ادبیّاتِ روس هرچه باشد، تکاملِ آن هراندازه درخشان با شد، نامِ بلینسکی همواره فخر و شرفِ زینت‌بخشِ این ادبیّات خواهد بود".

تکاملِ ادبیّاتِ روس درستی این پیش‌گویی "دوبرولیوبف" را ثابت کرد. بیش‌از یک قرن از مرگِ بلینسکی می‌گذرد، امّا نظریهٔ زیبایی‌شناسی و اصولِ نقدِ ادبی او هم‌چنان جاودان مانده است.

امروزه همهٔ نویسندگان و هنرمندانِ پیشرو، هم‌چون بلینسکی می‌اندیشند که هنر نمی‌تواند به سرنوشتِ مردم بی‌اعتنا باشد. بل‌که مقدّس‌ترین ارجمندترین وظیفهٔ آن خدمتِ خلق است. انتقادِ بلینسکی از هنرِ "محض"، از نظریهٔ "هنر برای هنر"، امروز به ما یاری می‌کند تا کسانی را که زیرِ نقابِ "هنرِ محض" می‌خواهند آن‌را از خدمتِ خلق بازدارند و به سودِ ارتجاع اجتماعی از آن بهره گیرند، رسوا کنیم.

دعوتِ پُرشورِ بلینسکی از هنرمندان و ادیبان برای پاسخ‌گویی به مسائلِ حادّ زمان و برای هم‌تراز شدن با عقایدِ مترقّی عصر، هنوز نیروبخشِ ادبیّاتِ مترقی است. امروزه که امپریالیست‌ها زیرِ عَلَمِ "نظریاتِ جهان‌وطنی" به حقّ حاکمیّتِ ملّت‌ها تجاوز می‌کنند و می‌کوشند تا فرهنگ‌های ملّی را از میان بردارند، دفاعِ بلینسکی از اصالتِ ملّی هنر و ادبیّاتِ ملّت‌های گوناگون، پژواکِ خاصّی دارد.

بلینسکی مانند همهٔ دموکرات‌های انقلابی روس، هوادارِ استوارِ تساویِ ملل، حامیِ حقّ ملت‌ها برای تکامل و پیش‌رفت با برخورداری از استقلالِ کامل بود. آرمان‌های دموکراتیکِ او با زمانِ ما هماهنگی دارد.

تکاملِ سریع ادبیّاتِ پیشروِ روس و ملّت‌های روسیه، حاکی از نیرو و خلّاقیّتِ هنرِ رئالیستی و توجیهِ اجتماعی است که بلینسکی در راهِ آن با سَری پُرشور پیکار کرد.

سرچشمه: *مجلّهٔ شیوه، اردیبهشت ۱۳۳۲، شمارهٔ ۱*

پی‌نوشت‌ها:

* موژیک یا موجیک (به روسی: мужи́к [mʊˈʐɨk]) به دهقانانِ بی‌زمین یا رعیت-برده های روس (سِرف‌ها) در دوران سلطهٔ نظامِ رعیت‌داری یا سِرواژ (Servage) در حاکمیتِ تزاری اطلاق می‌شد که در خدمت خانوادهٔ

اشرافِ زمین‌دارِ روسیه زندگی مشقّت‌باری را سپری می‌کردند و همراهِ املاک معامله می شدند. نظامِ سِرف‌داری یا سِرواژ را "چهرهٔ نرم‌شدهٔ برده‌داری" نیز می‌دانند. (ارژنگ)

** نامهٔ بلینسکی خطاب به "نیکلای گوگول" نویسنده مشهور روس زمانی نوشته و منتشرشد که گوگول پس‌از انتشار کتاب «نفوسِ مُرده» و کسب شهرت فراگیر در سال ۱۸۴۷ میلادی در جزوه‌ای در دفاع از سنّت‌های کهن و خواهان بازگشت به شیوه‌های کهن جامعهٔ پدرسالاری و تجدیدِ حیاتِ معنوی سرزمینِ سِرف‌ها و ز مین‌داران و تزار می شود. پس از انتشار این جزوه، کاسهٔ صبرِ بلینسکی منتقد ادبی برجسته روس که نبوغِ گوگول را ستایش کرده بود لبریز شده، و درآخرین مراحل بیماری جان‌کاهش از خارج از روسیه نا مه‌ای می نوی سد و گو گول را متّهم به «خیانت به روشنایی» می کند. این نامه که گرت سن آن‌را "و صیّت‌نامهٔ بلین سکی" نام ید، در رو سیه سروصدای فراوانی برپا کرده و چنان خشم و مخالفتِ دستگاه تزاری را بر می‌انگیزد که یکی از دلایلِ محکومیّتِ داستایوفسکی به اعدام، خواندنِ آن نامه در جمعِ مردم اعلام می شود. (ا عدامی که در آ خرین لح ظه ق بل از تیرباران بخشیده شد).

بلینسکی در بخشی از این نامه خطاب به گوگول می‌نویسد:

"وقتی‌که زیر پوششِ دین، و با پشتیبانی تازیانه، دروغ وُ دغل را به ع نوان حقی قت و ف ضیلت تبل یغ می‌کن ند نمی‌توان خاموش نشست. روسیه رستگاری خود را در عرفان یا زیبایی پرستی نمی‌بی ند، بل که ر ستگاری را در دستاوردهای آموزش و تمدّن و فرهنگِ انسانی می‌بیند. روسیه نیازی به موعظه ندارد (چون به‌قدر کافی موع ظه گوش کرده است)، به دعا هم نیازی ندارد، روسیه به بیدارشدنِ حسّ حیثیّتِ انسانی در میانِ مردم نیاز دارد، که قرن‌هاست در میان لای وُ لجن گم شده‌است.

روسیه به قانون و حقوق نیاز دارد، نه براساس تعالیم کلیسا بلکه براساس عقل سلیم و عدالت، که به جایش منظرهٔ هولناک سرزمینی را می‌بینیم که در آن مردمان، مردمان دی گر را می‌خر ند و می‌فرو شند. ک شوری که درآن هیچ ضمانتی برای آزادی شخصی یا شرف یا دارایی انسانی وجودندارد، حتی حکومتِ پلی سی هم نی ست، بلکه شرکت‌های عظیمی است از دزدان و راهزنان رسمی و اداری.

ای مبلّغِ تازیانه، ای پیامبرِ جهل، ای هوادارِ تیره‌اندیشی و ارتجاعِ سیاه، ای مدافعِ شیوه زندگانیِ تاتار - چه کار می‌کنی؟ به زمینِ زیرِ پایت نگاه کن. بر لبِ پرتگاه ایستاده‌ای. تعالیم خود را بر کلیسای اورتدوکس بنا کرده‌ای، و دلیل این را من می‌فهمم، زیرا کلیسا همیشه طرفدار تازیانه و زندان بوده‌است، همیشه زبون استبداد بوده ا ست؛ ولی آخر این چه ربطی به مسیح دارد؟ ولتر که ریشخندش شعله‌های تعصب و ج هل را در ارو پا خاموش کرد مسلماً برای مسیح فرزند بهتری است و گوشت و استخوانش به گوشت و استخوان مسیح نزدیک‌تر است تا خیل کشیش‌ها و اسقف‌ها و به طریق‌های جناب‌عالی.

روحانیان روستایی ما قهرمانانِ قصه‌های عوامانه هستند. در این قصه‌ها کشیش همیشه نقش آدم شکم‌باره و لئیم و ریاکار را بازی می‌کند، آدمی است که شرم و حیا را ازیاد برده است. بیشتر روحانیان ما یا مشتی مدرس فـ ضل فروشند یا مجسمهٔ جهل و کوردلی.

فقط در ادبیّاتِ ما است که به‌رغم سانسورِ وحشیانه نشان زندگی و حرکت دیده می‌شود. به همین دلیل است که در میان ما حرفهٔ نویسندگی این قدر شریف شناخته می‌شود، و حتی استعدادهای ادبی ناچیز هم خر یدار دارد. به همین دلیل است که حرفهٔ قلم لباس‌ها و سردوشی‌های پرزرق و برق نظامیان را ازنظر انداخته است، به همین دلیل است که هر نویسندهٔ آزادی‌خواهی، هرچند که استعدادش ناچیز باشد، توجه عموم را جلب می‌کند، و حال آن که شاعران بزرگی که قریحهٔ خودرا به کلیسای اور تودوکس و د ستگاه ا ستبداد و ناسیونالیـ سم می‌فرو شند خیلی زود محبوبیت شان را از دست می‌دهند. مردم روسیه حقّ دار ند. ا ین مردم تن ها رهـ بران و مدافعان و نجات‌دهندگانِ خود را از تاریکی و استبدادِ روسیه و مذهبِ اورتدوکس و ناسیونالیسم در میانِ نویسندگانِ روس می‌بی ند. مردم می‌تواند یک کـ تابِ بد [به‌لحاظِ زیبایی‌شنا سی] را بـر نوی سنده ببخ شایند، و لی یک کتابِ زیان‌بخش [به‌لحاظ اخلاق و ایدئولوژی] را هرگز". (ارژنگ)

در آسمان ستاره بود بی‌شُمار، لیک
رنجِ خُسوف بهرهٔ شمس وُ قمر بود

ابن یمین فریومدی

بازگشت به فهرست

در محضرِ استانیسلاوسکی، نوشین، زاوادسکی و اسکویی‌ها (بخشِ دوّم)

خسرو باقری

آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا

پیش گفتار

همان‌طور که گفته شد، استادان مصطفی و مهین اسکویی در سال ۱۳۳۶، پس‌از کسب مدارکِ دانشگاهی از آکادمی هنرهای نمایشی مسکو مشهور به گی تیس یا همان آکادمی علوم تئاتری لوناچارسکی و مدّتی اقامت در کشورهای اروپایی و گذراندن بعضی دوره های تئاتری، در سال ۱۳۳۷ به ایران بازگشتند و در ۲۵ اسفندِ همین سال، "آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا" را در خیابان یوسف‌آباد، محلّ کنونی سینما گلدیس (از سال ۱۳۶۶ سینما گلریز)، بنیاد نهادند. هنگامِ افتتاحِ آناهیتا، مصطفی اسکویی ۳۷ سال و مهین اسکویی ۲۸ سال داشتند.

بانو مهین اسکویی

از زندگی استاد مصطفی اسکویی تا تشکیلِ آناهیتا به‌اختصار سخن گفتیم. اینک لازم است که دربارهٔ زندگی پُرشورِ بانو مهین اسکویی، نخستین زنِ کارگردانِ ایران، از زبانِ خودش توضیحی بدهیم:

*"من در سال ۱۳۰۹ در محله منیریه تهران متولد شدم. در مدرسه الوند تحصیلات ابتدایی و در دبیرستان نوباوگان، دوره دبیرستان را تمام کردم... فعّالیتِ هنری من با **عبدالحسین نوشین** آغاز شد، او به کسانی که دورُوبرش کار می‌کردند، پیشنهاد می‌کرد که خانم‌های خود را بیاورند، چون **تئاترِ فردوسی** می‌خواهد افتتاح شود. **مجتبی مینَوی** را آورد تا با او مشورت کند، با **بزرگ علوی، صادق هدایت، چوبک** و... مشورت کردند. یکی می‌گفت با نمایشِ **فردوسی** افتتاح کنیم، دیگری می‌گفت با یک پیسِ خارجی،... خلاصه تئاترِ فردوسی با نمایشِ **مُستَنطَق** افتتاح شد. همزمان در کلاس‌های نوشین شرکت می کردم. در سال ۱۳۲۴ با مصطفی اسکویی ازدواج کردم. در همین دوره اولین کار خود را به نام **روسپی بزرگوار** اثر **ژان پل سارتر** به کارگردانی نوشین در سال ۱۳۲۵ در کلوپِ حزب تودهٔ ایران بازی کردم. یادم می‌آید در آن هنگام ۱۶ سال بیش‌تر نداشتم، با **بهرامی، علی محمدی، شباویز** و... هم‌بازی بودم. نمایش اجرا و با استقبالِ بی‌نظیری از سوی روشن‌فکران، مُخبرین و روزنامه‌نگاران روبرو شد. افرادی چون بزرگ علوی و صادق هدایت پشتِ صحنه می آمدند و به خاطر*

بازی‌ام تبریک می‌گفتند. من در نمایشِ روسپی بزرگوار بازی کردم در حالی‌که در آن دوران خیلی‌ها موافقِ این کار نبودند و بازی در آن را مستلزمِ داشتنِ شهامتِ زیادی می‌دانستند. واقعا هر هنرپیشه ای حاضر به بازی در این نقش نبود. می ترسید که مردم بگویند فلانی خودش این‌کاره است. یادم می آید نوشین همان زمان می‌گفت آدمی مثل ***الیزا*** *را باید کسی بازی کند که در زندگیِ خود کوچک‌ترین لغزشی نداشته باشد یا نقشِ دزد را باید کسی بازی کند که کوچک‌ترین سابقه‌ای در این زمینه نداشته باشد. به هر حال ما در دههٔ ۲۰ روسپی بزرگوار را با همهٔ مسائلی که در این نمایش مطرح است، به روی صحنه بردیم. در سال ۱۳۲۶ در نمایشِ* ***توپاز*** *به کارگردانی نوشین و در همین سال در نمایشِ* ***دخترِ شکلات فروش*** *به کارگردانی* ***حسین خیرخواه*** *و در سال ۱۳۲۷ در نمایشِ* ***پرندهٔ آبی*** *به کارگردانی نوشین بازی کردم. در سال ۱۳۲۷* ***چراغ گاز*** *را تمرین می‌کردیم. مراسمِ سالِ* ***دکتر تقی اِرانی*** *هم بود. همه رفته بودند سرِ خاکِ اِرانی. به شاه جلوی درِ دانشگاه سوءِ قصد شد. ریختند همهٔ کسانی را که می‌گفتند توده‌ای هستند گرفتند از جمله ما را. چون می‌گفتند با نوشین کار می‌کنید. همان‌طور که مطّلع‌اید او عضوِ کمیتهٔ مرکزی حزب تودهٔ ایران بود. می‌گفتند در تئاترِ فردوسی همهٔ توده‌ای ها جمع شده اند.*

پس از زمانِ کوتاهی، بزرگانی چون هدایت و علوی و دیگران جمع شدند و گفتند دختری که در ۱۶ سالگی این گونه بازی می کند، این‌جا نمانَد. باید او به جایی برود که بتواند تحصیلات و تخصّصِ این کار را به دست بیاورد. ما را به خارج فرستادند، با همهٔ دربه‌دری‌ها، چون خودمان که پول نداشتیم. منتظر شدیم تا ما را به شوروی بفرستند. در آن‌جا تحصیل مجّانی بود. آنجا وارد دانشگاهِ ***گیتس*** *شدم. مسکو دو دانشگاهِ هنری دارد. یکی* ***گیتس*** *و دیگری* ***گیگ****؛ گیگ مربوط به سینماست که* ***تارکوفسکی*** *از آن‌جا فارغ‌التحصیل شده‌است و گیس به تئاتر مربوط است که* ***گروتفسکی*** *از آن‌جا بیرون آمده است. هم اکنون نیز این دو دانشگاه از معتبرترین دانشگاه‌های هنری دنیا هستند. در دوران ما این دانشگاه ها بین المللی بودند، دانشجویانی از آلمان، کره، بلاروس و اوکراین... همه در آن‌جا تحصیل می کردند: بیست و دو ملّیّت.*

آن‌زمان درست پس از جنگِ جهانی دوّم بود و شوروی از اعتبارِ بسیار زیادی برخوردار بود. دورهٔ کاملِ گیتس را در آن‌جا طی کردم. باید به شما بگویم که در شوروی، نمرهٔ ۳ تجدیدی بود و نمرهٔ ۵ عالی محسوب می‌شد. اگر شما در تمامِ دورهٔ تحصیل نمرهٔ فوقِ عالی، از پنج بیش‌تر می‌گرفتید، مدرکِ تحصیلیِ شما ممتاز می‌شد. مدارکِ تحصیلی من ممتاز شد. این را هم بگویم که وضع ارزشیابی و امتحان مانند این‌جا نبود، از لنینگراد برای برگزاری امتحان به مسکو می‌آمدند و هیچ شناختِ قبلی در این زمینه ها وجود نداشت، حتّی اصلا شما را نمی شناختند و روی بازی شما نظر می‌دادند و انتخاب می‌کردند. از مسکو که بازگشتم ابتدا به ***دارالفنون*** *(۱۳۳۶) رفتم. آن‌جا همگی پسر بودند، شما تصور کنید زنی ۲۵، ۲۶ ساله در محیطی که اصلا زنی در آن وجود نداشت، شروع به کار کند. در آن جا یک دوره کلاس داشتم.(مهین اسکویی. ص۷)*

تولّدِ هنرکدهٔ علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا

مهین اسکویی و مصطفی اسکویی در ۲۵ اسفند ۱۳۳۷، **آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا** را با نمایش **اُتللو** اثرِ **ویلیام شکسپیر** با کارگردانی مصطفی اسکویی، آغاز کردند. به پیشنهادِ **سیاوش کسرایی و**

م.ا.به‌آذین، مهین اسکویی در این نمایش در نقش **اِمیلیا** ظاهر شد. مصطفی اسکویی علاوه بر مدیریتِ آناهیتا و برگزاری کلاس‌های آموزشی، نمایشنامه‌های **هیاهوی بسیار برای هیچ** اثرِ **ویلیام شکسپیر**، **اتوبوسی به‌نامِ هوس** اثرِ **تنسی ویلیامز**(۱۳۳۹) و **طبقهٔ ششم** اثرِ **آلفرد ژاری(۱۳۳۹)** را هم کارگردانی کرد که با بازی مهین اسکویی و هنرجویان آناهیتا بر صحنه آمد. این نمایش‌ها در شهرهای مناطقِ نفت‌خیز هم به اجراء درآمد و با استقبالِ تماشاگران روبرو شد. **عباس جوانمرد** دربارهٔ بازیگری مهین اسکویی در اُتللو می‌نویسد: **"خامِ ابله... ای نادانِ پلید... از شمشیرت نمی‌ترسم. اگر بیست‌بار هم جان بدهم تو را رسوا می کنم. کمک کنید! کمک کنید! مغربی بانوی مرا کشت! کشت...آهای...**" با این خروشِ سهم‌ناک بود که مهین اسکویی بارِ دیگر در صحنهٔ تئاترِ ایران متولّد شد. سال‌ها حضورِ فاخر و با اقتدارِ نوشین در صحنه‌های تئاترِ نوعِ اروپایی بی‌بدیل بود، امّا با طلوع دوبارهٔ مهین در تئاتر به‌ویژه در امرِ بازیگری(گرچه هم‌زمان نبودند)، برای خود هم‌تایی یافت. نوشین با پشتوانهٔ زبان و درک وسیع‌اش از هنر و ادبیّات و اعتقاداتِ عمیقِ اخلاقی و توانایی‌های بالقوّهٔ فیزیکی‌اش و مهین با آتش‌فشانِ استعداد و جذّابیّتِ صدا و سیما و شورِ جنون‌آسایش، به‌ویژه پس از درکِ رموز و مبانی سیستمِ استانیسلاوسکی و تلفیقِ آن‌ها با قابلیّت‌های خود در حوزهٔ اخلاقِ هنری و حرفه ای. *(روزنامه شرق. پاییز ۱۳۸۴. به نقل از مهین اسکویی. ص ۷۰)*

در اسفند ۱۳۳۸، آناهیتا نمایشنامهٔ **خانهٔ عروسک** (**منوچهر انور** در ترجمهٔ جدیدی از این اثر، عنوانِ آن‌را به **عروسک‌خانه** تغییر داد) اثرِ درخشانِ **فردریک یوهان ایبسن**، نمایشنامه‌نویسِ سدهٔ نوزده(۱۸۷۵) نروژ را با ترجمهٔ **مسعود کریمی** و به کارگردانی مهین اسکویی و با حضور **مصطفی اسکویی، منوچهر فرید، جعفر والی، آزرم، منصور جوهری، کارمِن اسکویی، سودابه اسکویی، شهرزاد اسکویی، بانو بهادری، داود اسکویی و مهین اسکویی(در نقشِ نورا)**، به صحنه آورد. در این نمایش منوچهر فرید در نقشِ **توروالد هلمد**، همسرِ نورا، جعفر والی در نقشِ **دکتر رانک**، دوشیزه آزرم در نقشِ **کریستین لیندا**، منصور جوهری در نقشِ **نیلسن کروگستاد**، بانو بهادری در نقشِ کلفتِ خانهٔ نورا و توروالد و سه فرزند، مهین و مصطفی اسکویی یعنی کارمِن، سودابه و شهرزاد، در نقشِ فرزندان نورا و هلمر ظاهر شدند و بازی‌های درخشانی را به نمایش گذاشتند. طرّاحی صحنهٔ نمایش را آقای **ولی‌الله خاکدان** (۱۳۰۲ باکو-۱۳۷۵ تهران) که در **تئاترِ فرهنگ** با نوشین همکاری کرده بود، برعهده داشت. بازیگران و عواملِ صحنه همگی از هنرجویانِ تئاترِ آناهیتا بودند. در بروشورِ این نمایشنامه آمده بود: "*عدّه‌ای معتقدند که ایبسن در خانهٔ عروسک خواسته است محرومیّت و ناکامی‌های زنان را در اجتماع نشان دهد. منکرِ این نمی‌توان شد که این اثر، الهام‌بخشِ تلاشِ زنان در اجتماع شد، ولی این تنها خودِ اثر نبود که چنین وضعی را پیش آورد، بل‌که منتقدین با کندوکاو و بررسیِ تِم‌های این نمایشنامه، به توسعه و گسترشِ مبارزهٔ زنان قدرت بخشیدند و چه بسا مضامینی را از خانهٔ عروسک کشف کردند که شاید موردِ نظر خودِ ایبسن نبود.*"(مهین اسکویی. ص۲۶)

آناهیتا پس از اُتللو و خانهٔ عروسک، **روبهک‌ها (یا روباهان کوچک. ۱۳۱۸/۱۹۳۹)** اثرِ **لیلیان فلورنس هیلمن** (۱۹۰۵/۱۹۸۴-۱۲۸۴/۱۳۶۳) نمایشنامه‌نویسِ چپ‌گرای آمریکایی را در فروردین ۱۳۴۰ بر صحنه آورد. این اثر را مهین اسکویی و **محمّد عاصمی** (از شاگردانِ نوشین و درگذشته در سال ۱۳۸۸) به فارسی ترجمه کرده بودند و هنرجویان آکادمی آناهیتا، در آن بازی کردند. کارگردانِ اثر مهین اسکویی بود و **مصطفی**

اسکویی، هادی وحدانی، عصمت صفوی، منصور جوهری، مهین شهابی، مهدی فتحی، آپیک، ادوارد بالاسانیان، یدالله شیراندامی، نادر نمازی بیات، رضا کیکاوسی، ناصر رحمانی نژاد، عسگری و مهین اسکویی (در نقش رژینا) درآن بازی کردند. این نمایش بارِدیگر در ر وز ۲۴ آبان ۱۳۴۲ به نمایش درآمد.

در سال های ۱۳۴۰-۱۳۴۲، به دعوت رادیو و تلویزیون ملّی ایران، آکادمی هنرهای نمایشی آناهیتا، نمایشنامه‌های **روبهک‌ها،** اثرِ **هیلمن، خانهٔ عروسک** اثرِ **ایبسن، خرس** اثرِ **آنتوان چخوف، انیس مندو** اثرِ **پروسپر مریمه، پیچِ خطرناک** اثرِ **سامرست موام و تراموایی به نام هوس** اثرِ **تنسی ویلیامز** را به صورت نمایش‌های تلویزیونی به صحنه آورد.

آناهیتا، درهمین سال ۱۳۴۰ نمایش **میراندولینا** اثرِ **کارلو گولدونی** را به کارگردانی مهین اسکویی و بازی **مهدی فتحی، ولی شیراندامی، حبیب عایلی، سعید سلطان‌پور و سعید امیرسلیمانی** بر صحنه تئاتر آورد.

در سال ۱۳۴۲، مهین اسکویی کارگردانی نمایشنامهٔ **تانیا** اثرِ **آلکسی نیکلایویچ آربوزوف** (۱۲۸۷/۱۹۰۸ -۱۳۶۵/۱۹۸۶)، نویسندهٔ اتّحادِ شوروی را بر عهده گرفت. آربوزوف، خود در بارهٔ تِم یا جان‌مایهٔ این نمایش می نویسد: *"آزادی یعنی چه؟ در کار است که انسان شخصیّتِ خود را می‌یابد. زن باید در بیرون از خانه کار کند تا شخصیّتِ خود را پیدا کند."* در این نمایش، **تانیا** زنِ جوانی است زیبا که قبل از ازدواج، تحصیلِ پزشکی را نیمه‌کاره رها کرده است. در آغازِ نمایش او زنی سطحی است که زندگی را با ظواهرش شناخته است: رقصیدن، مِی‌گُساری، عشق‌بازی و سرگرم بودن با پرنده اش. شوهرش، **گرمان**؛ مهندسی موفّق است با ایده‌آل‌های بزرگ و اهلِ کار و فعّالیت. زندگی را با دیدِ عمیقی می‌بیند. این تضادِ فکری به جداییِ آن دو می انجامد. هنگامِ جدایی، تانیا حامله است. پس از ترکِ خانهٔ شوهرش، فرزندش را در اثر بیماری از دست می دهد. همین مرگِ فرزند، باعثِ بیداری او می شود و تصمیم می گیرد به تحصیلِ پزشکی بازگردد. در پردهٔ آخر، تانیا پزشکِ فعّالی است و تماشاگر، دیگر آن دخترِ سطحی و ظاهربین را نمی بیند. وی انسانِ مفید و متفکّری است با ایده‌آل‌های مثبت.

در این اثر که با ترجمه مهین اسکویی اجرا می‌شد، **عصمت صفوی، افروز شیراندامی، زهره شیراندامی، ولی شیراندامی، یدالله شیراندامی، مهدی فتحی، فریدون پارسانژاد، سعید سلطان‌پور، محمود دولت‌آبادی و داود اسکویی** بازی می کردند **و مهین اسکویی** خود نقشِ تانیا را به عهده داشت. در بارهٔ

دکوراسیونِ نمایش، پس از گفت‌وگوها و بحثهای بسیار، خانمِ اسکویی ساختِ آن را به **ولی‌الله خاکدان** که در آن تاریخ بهترین طرّاحِ صحنه و دکورساز ایران بود محوّل کرد.

فریدون پارسانژاد، یکی از بازیگرانِ این نمایش دربارهٔ شیوهٔ کارگردانی مهین اسکویی که برگرفته از آموزه‌های آناهیتا و شاگردی مکتبِ استانیسلاوسکی بود می نویسد:

*"ابتدا خانم اسکویی متنِ نمایش را خواند. آن‌گاه از همه خواست عقیدهٔ خود را در بارهٔ آن ابراز کنند... روزهای بعد، صرف بحثِ عمومی دربارهٔ **تانیا** و تبادل نظر شد... در جلسه ای خانم اسکویی از همهٔ افراد سئوال کرد که چه نقشی برای چه فردی مناسب است؟...زمستان بود و کاملا سرد. گرم‌کردن تئاتر به دلیلِ مشکلاتِ مالی برای خریدِ نفت میسّر نبود. همگی با پالتو و شال‌گردن در تمرینات حاضر می شدیم. تمرینات هر شب پنج تا شش ساعت طول می‌کشید... روزِ بعد نقش‌ها تقسیم شد. خانم اسکویی مایل بود که نقشِ گرمان، شوهرِ تانیا را مصطفی اسکویی بازی کند و یدالله شیراندامی و من دوبلورهای او باشیم. در سیستمِ استانیسلاوسکی اغلب تمامِ نقش‌های مهمّ، دوبلور دارند. وجودِ دوبلور دارای محاسنِ فراوانی است، اولا در اثر وقوع حادثه یا بیماری، اجرای نمایش قطع نمی‌شود و ثانیا هر دو هنرپیشه در تمامِ تمرینات روی یک نقش بازی می کنند. این باعث کوششِ بیش‌تر هنرپیشگان برای آموختنِ نقش است. خانمِ اسکویی مسئولیت‌های نمایش را بین بازیگران تقسیم می کرد: از پردهٔ اول تا پردهٔ پنجم من مدیرِ صحنه بودم و از پردهٔ ششم تا هشتم سعید سلطان‌پور. اوّلین مسئولیتی که خانم اسکویی بر عهدهٔ من گذاشت این بود که تحقیق کنم آیا موسیقی **اپرای تانیا** که از روی این اثر ساخته شده در ایران پیدا می‌شود یا خیر؟ برای موسیقی متنِ نمایش، از دوستم **شاهین فرهت**، پیانیست و مطلع‌ترین فردِ آن زمان در رشتهٔ موسیقی کلاسیک و مجری برنامهٔ موسیقی کلاسیکِ رادیو تهران خواهش کردم به تئاتر بیاید. او آمد و پس از گفت‌وگویی با خانم اسکویی، آثارِ بسیار مناسب و زیبایی از **موتسارت و برامس** در اختیارِ ما گذاشت. تمرینِ گروه رشدِ سریعی داشت. مهدی فتحی، هر روز قبل از آغاز تمرین، به دستور کارگردان اتودهای مختلفی را از زندگی کاراکترها، با ما کار می کرد. هر روز نمایش را سعید سلطان‌پور می خواند و خانم اسکویی جمله به جمله آنالیز می‌کرد. دربارهٔ هدف ها و معنای پنهانِ هر جمله، رابطهٔ جملات و گفته ها با هر صحنه، مناسباتِ افراد و زمانِ اتفاقات توضیحاتِ با ارزشی می داد و به همهٔ سئوالاتِ افراد، با علاقه و شکیبایی پاسخ می گفت. این کارِ دورِ میز، یکی از مهم‌ترین مباحثِ استانیسلاوسکی است. چگونگی اجرای هر نمایشنامه، به کارِ دورِ میز بستگی فراوان دارد. کارِ دورِ میز، تمامِ زمانِ تمرینات و کارگردانی تانیا، برای من یک دورهٔ آموزشی بسیار ارزشمندی بود. همهٔ بازیگران باید برای نقش‌های خود بیوگرافی می‌نوشتند و دربارهٔ شرایط اجتماعی و سیاسی روسیه قبل و بعد از انقلاب و خصوصیّاتِ مردمِ روس و شرایطِ زمانِ نمایش اطلاعاتِ کافی به دست می آوردند. در آن روزها، برای اولین بار با روشِ کارِ مهین اسکویی آشنا شدم. وی بسیار عمیق و با تفکّر کار می کرد. بسیار جدّی و سخت‌گیر بود. هیچ نکته ای را نادیده نمی گرفت و به دستِ اتفاق نمی داد. با صبر و دقّت هر چه بیش تر، یکایکِ مونولوگ ها و صحنه ها را بررسی می کرد و تا همهٔ افراد موضوع را نمی فهمیدند، صحنهٔ جدیدی آغاز نمی کرد. در عینِ توجه کامل به همهٔ اتفاقاتِ کوچک و بزرگی که در نمایش پیش می آمد، مسئلهٔ اصلی، هدفِ کلّی، مافوقِ هدف و زمان و مکان و حوادث را نادیده نمی گرفت. تا دورترین زوایای روان هر پرسوناژِ نمایشنامه پیش می رفت و می کوشید هیچ مطلبی فراموش نشود. حالتِ کارِ او گاهی مرا به یاد روشِ یک روانشناسِ با تجربه می انداخت. یکی از مسائلی که خانم اسکویی بارها و بارها*

دربارهٔ آن صحبت می کرد، غیبت یا دیرآمدن بعضی از اعضای گروه بود، مخصوصا چندنفر که سال‌ها بود در آناهیتا به‌سر می‌بردند و باید سرمشقِ افراد جدید می‌شدند. نمی توانستیم بفهمیم چه کاری برای یک هنرپیشه یا فردی که می‌خواهد هنرپیشه شود مهم‌تر از جلساتِ تمرینِ نمایش است؟ "(مهین اسکویی. ص ۳۲)

نکته‌هایی که فریدون پارسانژاد یادآوری می کند، دقیقا همان آموزه‌هایی است که مصطفی اسکویی در کلاس‌های آناهیتا تدریس می‌کرد و به نوعی مانیفستِ این هنرکده بود و ما در بخشِ نخستِ این مقاله دربارهٔ آن‌ها توضیح دادیم.

از ۲۴ بهمن تا ۲۹ بهمن ۱۳۴۲، آناهیتا نمایشنامهٔ **گرگ‌ها و برّه‌ها** اثرِ الکساندر نیکلایویچ آستروفسکی (۱۸۸۶-۱۲۶۵/۱۸۲۳۱۲۰۲) را به کارگردانی مهین اسکویی در گرگان و اندکی بعد نمایشنامهٔ **میراندولینا** اثرِ **کارلو گولدونی** را با **بازی مهدی فتحی، ولی شیراندامی، حبیب عایلی، سعید سلطان‌پور و سعید امیرسلیمانی و مهین اسکویی** (در نقشِ میراندولینا) و به کارگردانی مهین اسکویی بارِ دیگر بر صحنه آورد.

نخستین خاموشی

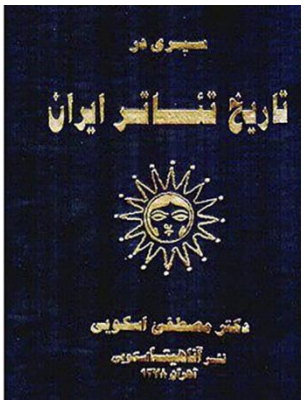
در سال ۱۳۴۳ آناهیتا، پس از نزدیک به شش‌سال فعّالیتِ پُربارُ شگفت انگیز، به علّتِ گرفتاری‌های مالی از ادامهٔ فعّالیت بازماند. توقّفِ فعالیت‌های آناهیتا با جدایی دو بنیان‌گذارِ تاتر آناهیتا (۱۳۴۴) همراه شد. از این پس آموزه‌های آناهیتا در دو مسیر، امّا با یک هدف: ارتقای تئاتر ایران، ادامه یافت.

زایشِ دوبارهٔ آناهیتا، مصطفی اسکویی

پس از اجرای دو نمایشِ **رستم و سهراب** و **سلمانیِ شهرِ سویل**، مانع‌تراشی‌ها دربارهٔ فعالیت‌های آناهیتا که اکنون مصطفی اسکویی آن را اداره می کرد، آغاز شد. در حالی که تئاتر ۲۵ شهریور(سنگلج) و کارگاهِ نمایش، تالارِ رودکی و جشن و هنرِ شیراز و جشنوارهٔ هنرِ توس، به شدّت فعالیت می‌کردند، تقاضاهای آناهیتا و اسکویی برای اجرای نمایش با درِ بسته برخورد می‌کرد. با اجرای تلویزیونی **هزارویک شب** اثرِ **احمد شاملو** و اجرای نمایشِ **عروسیِ فیگارو** که ادامهٔ نمایشِ سلمانیِ شهرِ سویل بود، مخالفت شد. اسکویی اجرای نمایشنامهٔ اُتللو را دوباره در دستورِ کارِ خود قرار داد. قرار شد **مهدی فتحی در نقشِ اُتللو، کارمن اسکویی در نقشِ دزدمونا، سودابه اسکویی در نقشِ همسرِ یاگو، مصطفی اسکویی و رسول نجفیان(به عنوانِ دوبلور) در نقشِ یاگو، حسن مهمانی در نقشِ لودویکو، داود مصلحی در نقشِ کاسیو و کاظم هژیر آزاد در نقشِ برابانسیو**، بازی کنند. اسکویی طبقهٔ سوّمِ ساختمانی را که اجاره کرده بود و در آن کلاس‌های آناهیتا تشکیل می‌شد، برای اجرای نمایشِ اُتللو در نظر گرفت که اگر مقاماتِ وزارتِ فرهنگ از در اختیار گذاشتنِ سالن خودداری کردند، در سالنِ کوچکِ این خانه اجرا شود. امّا وزارتِ فرهنگ نه تنها سالنی را در اختیارِ این نمایش قرار نداد، بل‌که به بهانهٔ این‌که اجرای نمایش در طبقهٔ سوّم ممنوع است، از صدور مجوزِ این نمایش خودداری کرد. اسکویی از سنگ‌اندازیِ فردی به نام **فرّخ غفاری** و نیز مدیرانِ رادیو و تلویزیون و وزارتِ فرهنگ می‌نالید. بیش‌از یک سال از تمرین‌های اُتللو گذشته بود، امّا اثری از مجوزِ اجرای نمایشنامه دیده نمی شد. **مهدی فتحی** ضمنِ بازی در نقشِ اُتللو، مسئولیّتِ فنّ‌بیان یا دقیق‌تر گفته شود، کارِ بازیگر روی نقش را به عهده داشت. اگر

این نمایش بر صحنه می آمد، نقشی که فتحی به عهده داشت، کم‌تر از نقشِ ساتین که او در نمایشنامهٔ **در اعماق** اثرِ **ماکسیم گورکی** به کارگردانی مهین اسکویی ایفاء می‌کرد، نبود. این نمایش امّا علی‌رغمِ تمرین‌های سنگین، به‌ویژه بازی درخشانِ مهدی فتحی، هرگز روی صحنه را ندید.

با این وجود، اسکویی کسی نبود که صحنه را به دشمنانِ تئاتر واگذار کند. می‌خواست زمینی داشته باشد تا در آن سالنی بسازد مثلِ کارگاهِ نمایش، تا بتواند کارِ خودش را در تدریس و اجرای نمایش بدونِ مزاحمت به پیش ببرد. امّا امکان ناپذیر بود. در سال ۱۳۴۷ از اسکویی برای تدریسِ بازیگری و کارگردانی تئاتر در دانشگاهِ تهران دعوت به عمل آمد تا شاید صدایش بُریده شود. اسکویی به دانشگاه رفت، امّا دو سالی بیش‌تر طول نکشید که از دانشگاه هم اخراج شد. بارِ دیگر در بهار ۱۳۵۱، اتاق، هال و پذیرایی آپارتمانی در طبقهٔ سوم خیابانِ نادرشاه را به سالنِ نمایشی ۷۰ نفره تبدیل کرد. در انجام کارهای اجرایی این سالن شاگردانش بویژه **بیوک میرزایی** نقشِ اصلی را داشتند. امّا این بار هم بهانه آوردند که سالن نمی تواند در طبقهٔ سوم باشد، ضمن آن‌که می گفتند سالنِ نمایش باید پارکینگ هم داشته باشد! گرچه اسکویی شاهد آورد که هم اکنون در چهارراهِ یوسف آباد در طبقهٔ سوم و چهارم سالنِ نمایش برقرار است و پارکینگ هم ندارد، امّا به گوشِ آقایان نرفت که نرفت. بنابراین تمریناتِ اُتللو باز هم متوقّف شد.



گرچه رژیمِ شاه در قامتِ وزارتِ فرهنگ‌اش با وزیریِ مهرداد پهلبد(مهرداد پهلبد با نامِ اصلی عزت‌الله مین‌باشیان، وزیرِ فرهنگ و هنرِ ایران بین سال های ۱۳۴۳ تا ۱۳۵۷ و همسرِ شمس پهلوی)، دامادِ شاه و رضا قطبی، رئیسِ تلویزیون، مانع از فعالیت‌های اجرایی اسکویی شدند، امّا هرگز نتوانستند مانع از کلاس‌های درس استاد شوند. **آناهیتای مهین و مصطفی اسکویی**، در دو جریان، با همهٔ دشواری‌ها ادامه یافت و از درونِ آن ها گروهِ سوّمی هم سربرآورد به نامِ **انجمنِ نمایش** که بنیان‌گذارانش دو شاگردِ آناهیتا بودند: **سعید سلطان‌پور و ناصر رحمانی‌نژاد.**

بعضی به استاد خرده می گرفتند که چرا مانند دیگر کارگردان‌های تحصیل‌کرده در اروپا و آمریکا شغلِ دولتی اختیار نمی کند تا با آسایش کارهای خود را پیش ببرد؟ اما استاد پاسخ می داد:

"هنرمندی که به استخدامِ دولت درآید، باید منویاتِ کارفرمای خود را انجام دهد و این با روحِ هنر سازگار نیست. کارِ هنر انتقاد است و دولت انتقاد را خوش ندارد و برنمی تابد. آن‌ها می خواهند هنرمندان، آدمِ آن‌ها باشند و حتّی اگر هنرمند انتقاد هم بکند، خواهند گفت آدمِ خودمان از خودمان انتقاد می کند؛ ببینید ما آزادی داده ایم که از ما انتقاد بکنند. خلاصه مردم به هنرمندِ کارمندِ دولت، اعتماد نمی کنند و می گویند که تو خودت داری از دولت ارتزاق می کنی... من از روزِ اوّلی که به ایران آمدم با خودم عهد بستم مستقلّ باشم و تا این‌جا خودم را کشیده ام. فردا را نمی دانم... اگر استخدام شدنِ هنرمند به زعمِ گروهی، یک تاکتیک است، استخدام نشدنِ من هم برای خودم یک نوع تاکتیک است. تاکتیکِ سرپیچی و دهن‌کجی به دستورِ شَه فَرموده! من زیرِ بلیتِ پهلبد نرفته ام، گفته‌ام نمی روم و نرفته ام. تاوان‌اش را هم پرداخته و دارم می‌پردازم.

*هیچ به این مسئله اندیشیده‌اید که **چرا مردانی که رژیمِ شاهنشاهی را نمی خواهند، بیست‌وپنج یا سی سال است در زندانِ شاه هستند و توبه‌نامه امضاء نمی کنند که بیرون بیایند؟ آن‌ها آدم نیستند؟** من سیاسی نیستم، امّا زیرِ ذرّه بین هستم. از یک سو زیرِ ذرّه بینِ مردم و از سوی دیگر ساواک. مردم همهٔ حرکاتِ برگزیدگانِ جامعه مخصوصا هنرمندان را رصد می کنند. اکنون به خدمت درآمدن و حقوق گرفتنِ خودم از این آقایان را همان توبه‌نامه تلقّی می کنم.*

مردم حقّ دارند بپرسند که پایگاهِ طبقاتی این هنرمند چیست؟ از چه ممرّی گذران می کند؟ عایدیِ خانواده اش از کجاست؟ کارِ شخصی‌اش چیست؟ آقایان می دانند که هنرِ من کم و بیش در خدمتِ مردم است، به همین خاطر می خواهند آلوده‌ام کنند. به خدمت درنیامدن‌ام به اعتبارِ من نزدِ مردم می افزاید. من مطمئن هستم مردم این را می دانند. دست‌کم مردمی که تئاترِ ما را می بینند آگاه‌اند و مهمّ برای من این است که مردم بدانند. هدفِ من این است که پرچمِ "سیستمِ" استانیسلاوسکی و نهادِ آناهیتایی را که درست کرده ایم و به درستیِ راه‌شان ایمان دارم، هر طور شده در اهتزاز نگه دارم!؟ "(در محضر. ص ۲۰۹)

با انقلابِ سال ۱۳۵۷ مردمِ ایران بود که آناهیتا بارِ دیگر اجازهٔ عرضِ اندام پیدا کرد و با نمایشِ **هائیتی**(۱۳۵۹-۱۳۵۸) اثرِ **دوبوا ویلیام پنه** ترجمهٔ **کاظم انصاری** در **تالارِ رودکی** تجدیدِ حیاتِ دوبارهٔ خود را جشن گرفت.

این نمایش بارِ دیگر در سالنِ **فخرالدین اسد گرگانی** در گرگان اجرا شد. در این نمایش هنرجویانِ آخرینِ دورهٔ بازیگری استاد اسکویی و بعضی از بازیگرانِ قدیمی آناهیتا، از جمله خودِ استاد اسکویی بازی کردند. دیگر بازیگرانِ این نمایش عبارت بودند از: **سودابه اسکویی، کاظم هژیرآزاد، حسن مهمانی، بیوک میرزایی، علی اصغر نجات، سلیمان داوودی، ناصر حسینی مهر، پرویز بزرگی، عباس شیرمحمدی، ناصر شیرمحمدی، مصطفی علیمردانی، عباس شادروان، کاوه مهمید، فرهاد مدنی، علیرضا افشار بکشلو، محمود شیری، حسن طلوع، علی طالبلو، محسن نادری، منوچهر محمدی، جاوید سلیمانی، داوود حسین‌زاده، محمد عباسی، پرویز بزرگی، نوشین مریخی، مریم آزادپور، رویا پیمان، مریم بهادری، مهری کاظمی و مهین صدفی**.

در این نمایش بود که گروه برای نخستین بار با محدویّت‌های اسلامی حکومتِ جدید روبرو شد:

*"ما تا آن زمان در تهران مشکلی با لباس و مناسباتِ عرفی خانم ها در اجرا نداشتیم. ولی پس از اولین اجرا در گرگان یک روحانیِ جوان که نمایش را دیده بود، به پشتِ صحنه آمد. به همه خیلی مودبانه خسته نباشید گفت. استاد را خطاب قرار داد و گفت: نمایشِ قشنگی بود و نشان دادید که مردم اگر با هم متّحد باشند، می توانند نظامِ استبدادی ناپلئون را به زانو درآورند. ولی یک مسئله هست که من باید به شما عرض کنم. با توجه به انقلابِ اسلامی که در کشورِ ما اتّفاق افتاده، منعی وجود ندارد که خانم ها در نمایش ها حضور داشته باشند، امّا باید حجاب را رعایت کنند. مثلا این خانم **پولینا** و **اودتا** و خدمه اش باید حجاب داشته باشند و **ژنرال لکر** نباید به خانم پولینا دست بزند و دست‌اش را ببوسد، مگر این‌که زنِ عقدی یا صیغه‌اش باشد. آیا این‌ها به‌هم محرم بودند؟"* (در محضرِ استاد. ص ۲۴۰)

سازمانِ یونسکو، سال ۱۳۵۹ را **سال جهانی ابنِ سینا** اعلام کرده بود. آناهیتا به استقبالِ این روز رفت و نمایشنامه‌ای به نام **ابنِ سینا** را به صحنه آورد. متنِ نمایشنامه را **عنایت‌الله احسانی** نوشته و مصطفی اسکویی کارگردانی کرده بود. این نمایش در اسفند و فروردین ۱۳۵۹-۱۳۶۰ در **سالنِ بُرجِ آزادی** اجرا شد. بازیگرانِ این نمایش عبارت بودند از: **مصطفی اسکویی، نوشین مریخی، نادیا پیمان، کاظم هژیرآزاد، حسن مهمانی، ناصر حسینی مهر، بیوک میرزایی، علی اصغر نجات، مصطفی علیمردانی، سلیمان داوودی، عباس شادروان، کاوه مهمید، فرهاد مدنی، منصور شمشیری، حسن طلوع، عباس شیرمحمدی، مصطفی مصباح، پرویز بزرگی، پرویز برید، امیر پروین، منوچهر معتمدی، محسن نادری، محمد عباسی، داود حسین زاده و ناصر شیر محمدی.**

با آغاز جنگ ایران و عراق که با حملهٔ حاکمانِ عراق به سرزمینِ ما آغاز شد و بنابراین تا سال ۱۳۶۰ جنبهٔ دفاعی و ملّی داشت، آناهیتا نمایشنامه ای را در سال ۱۳۶۰ بر صحنه آورد به نام **سوسنگرد** که متنِ آن را **کاظم هژیرآزاد** بر اساس داستانی واقعی نوشته بود. این نمایش را **مهدی فتحی** کارگردانی کرد و **حسن مهمانی، کاظم هژیرآزاد، توفیق گلی زاده، داود حسین زاده، بیوک میرزایی، پری بهرامی، پردیس افکاری، سلیمان داودی، ناصر شیر محمدی، محمد شیری، پرویز بزرگی، محسن نادری، امیر فیض، محمد عباسی و حسن طلوع** در آن بازی کردند.

در سال ۱۳۵۹ آناهیتا به مکانِ جدیدی نقلِ مکان کرد: **تقاطعِ فاطمی و ولی‌عصر، کوچهٔ عبده**. استاد اسکویی با رهن و اجارهٔ یک ساختمانِ قدیمیِ بزرگ اقدام به ساخت یک سالنِ سرپوشیده با ۷۰ صندلی و یک سالنِ تابستانی با گنجایش ۲۰۰ صندلی کرد. بیش‌ترین نقش را در ایجاد این ساختمان، گروه های جوان‌تری که در کلاس‌های استاد اسکویی نام نویسی کرده بودند، به همراهِ شاگردانِ پیشین **ناصر حسینی مهر، عباس شادروان، علیرضا کوشک جلالی، محمد علی بهبودی، سلیمان داوودی، بیوک میرزایی، حسن مهمانی، رضا عبدالعلی زاده، مصطفی علیمردانی، پرویز بزرگی و کاظم هژیرآزاد** بر عهده داشتند. استاد مجبور بود برای پرداخت اجارهٔ این ساختمان و هزینه‌های دیگر، بخشی از این ساختمان را به رستوران تبدیل کند:

"بخشی از ساختمانِ تئاتر تبدیل شد به چای‌خانه و دیزی‌سرا و آشپز هم همسرِ استاد بود. کارگران و خدمهٔ این رستوران هم همگی هنرآموزانِ آناهیتا بودند. گروه از هرگونه برچسب خودداری می کرد و به گروهِ خاصّی متعلّق نبود. همه جور گرایشِ فکری در آن بود. استاد این محلّ را تبدیل به پاتوق کرد. از پیش‌کسوتان و اساتید دعوت می‌کرد که ماهی یک بار دورِ هم جمع بشوند، با هم ناهاری بخورند و خاطرات‌شان را تعریف کنند. کلاس‌های هنرآموزان هم در زیرزمینِ ساختمانِ آناهیتا ادامه داشت. مهدی فتحی، اُتللوی ما، یکی از فعّالانِ رستوران شده بود. گاهی چای سِرو می کرد و یا دیزی سفارش شده را می‌آورد و به رسمی خاصّ، جلوی آن‌ها می گذاشت. سرِ وقت هم که می شد سرِ کلاس می رفت و به کارِ فنّ بیان ادامه می داد. شاگردانِ جدید هم خیلی دوست‌اش داشتند. با هم به کوه می‌رفتند و او برای‌شان شعر می خواند. تحلیل هایی که می کرد، همه بر اساسِ سیستم بود. خواندنِ یک شعر مانند کارِ هنرپیشه بر نقش تلقّی می شد و همهٔ آن کارهایی که روی نقش انجام می شد، روی یک شعر انجام می داد.(در محضر استاد. ص۲۳۳)

در این سالن بود که مصطفی اسکویی نمایشنامهٔ **بلولایت** را در زمستان سال ۱۳۶۰ کارگردانی کرد. این نمایش به مسئلهٔ اشغالِ سفارتِ آمریکا و نقشِ امپریالیسمِ آمریکا در تحوّلاتِ دهه های گذشتهٔ ایران مربوط می شد. متنِ نمایش را **مسرور** نوشته بود و **کاظم هژیرآزاد، علیرضا کوشک جلالی، بیوک میرزایی، حسن مهمانی، کاوه مهمید، محمد علی بهبودی، رضا عبدالعلی زاده، نرگس نصیری، شهین روشن ، محمود شیری، توفیق گلی زاده و مصطفی علیمردانی** در آن بازی می کردند.

بارِ دیگر خاموشیِ آناهیتا

با وجودِ این‌که این نمایش از مضمونِ انقلاب جانب‌داری می‌کرد، امّا هرگز مجوزِ نمایش در سالن‌های عمومی را نگرفت. دشواری های اقتصادی، نفسِ آناهیتا را تنگ می‌کرد، امّا آن‌چه آن را از حرکت و پویایی بازداشت و ضربهٔ آخر را زد، آغازِ سرکوب‌های دهه ۱۳۶۰ به‌ویژه بهمن ۱۳۶۱ بود. آناهیتا پس از اجرای نمایشِ هائیتی، ابنِ سینا، سوسنگرد و عملیاتِ بلولایت که همهٔ آن در جهت آرمان‌های ضدّ استبدادی، ضدّ امپریالیستی انقلابِ خلقیِ مردم بودند، از طرف حاکمانِ جدید محکوم به تعطیلی گردید. سال ۶۰-۶۱ هیچ کدام از پیشنهادهای استاد را رئیسِ وقتِ تئاترِ شهر برای اجرا نپذیرفت. می گفتند که گروهِ شما دگراندیش است. (در محضر استاد.۲۳۳) خشونت های حیرت‌آورِ حکومت در همان سال‌های نخستِ این دهه، سرانجام به تعطیلیِ همیشگیِ آناهیتا انجامید.

استاد مجبور به جلای وطن شد. بارِ دیگر به مسکو رفت که تئاترِ مردمی را در آن‌جا آموخته بود. در زمانِ ریاست جمهوری محمّد خاتمی با درجهٔ دکتریِ تئاتر به میهن بازگشت. دوباره کلاس درست کرد، آگهی داد و شاگرد گرفت امّا به گونه‌ای همواره زیرِ نظر بود. نسبت به او حسّاسیت وجود داشت و نمی گذاشتند کار کند. با وجودِ دولتِ اصلاحاتِ خاتمی امّا هیچ مجوّزی به اسکویی داده نشد. با این وجود، استاد به داشتنِ کلاس خُرسند بود و مرتّبا از اُمید سخن می گفت. پژوهش‌های او که با عنوانِ **تاریخِ تئاترِ ایران** در سال ۱۳۷۱/۱۹۹۲ در مسکو منتشر شده بود، با عنوان **سیری در تاریخِ تئاترِ ایران** در سال ۱۳۷۸ در ایران انتشار یافت. از استاد مصطفی اسکویی پیش‌تر دو کتابِ دیگر منتشر شده بود: **تئاترِ علمی یا سیستمِ استانیسلاوسکی** که در سال ۱۳۶۵ منتشر شده بود و **پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران** که در سال ۱۳۷۰، هر سه اثر را انتشاراتِ آناهیتا به جامعهٔ تئاتریِ ایران تقدیم کرده بود.

رنج‌ها وُ دردها وُ دریغ‌ها

هژیرآزاد می گوید: *"هنگامی که با **آقایان عزت الله انتظامی، ایرج راد، حمید مظفری و بهزاد فراهانی، اصغر همت و قدرت دلاوری** بعد از ملاقات **بانو مهین اسکویی** که در بیمارستان پاستورنو در کما بود، به ساختمانی رفتیم که اسکویی آخرین روزهای عمر خود را سپری می کرد، **سرور خانم**، همسرش، و **سیاوش** پسر بزرگش بالای سرش بودند و اسکویی آخرین نفس ها را می کشید، هنوز به سالن اشاره می کرد و می گفت اینجا را سالن خواهم ساخت. در حالی که شرایط زندگی او بسیار فقیرانه بود و همسرش ترو خشکش می کرد. **عزیز مالکی و محمد علی حسینعلی پور** از بهترین شاگردان دوره های آخر اسکویی، می توانند شهادت*

دهند که همسر اسکویی از نظر مالی حتی امکان خرید سیب زمینی برای سوپ که برای شوهر بیمارش درست کند، نداشت. سند خانه در گرو بانک صادرات بود. وقتی عوامل بانک برای ضبط اموال او اقدام کردند تنها چیزهایی که در خانه یافتند عبارت بود از: چند دست لباس مندرس، یک چمدان قاب عکس و کتاب، چند دست صندلی فلزی و چوبی، یکی دو کاناپه زهوار در رفته، چند کاسه و قابلمه و استکان نعلبکی و یک سماور کهنه برقی و... .

استاد انتظامی در روزِ بدرقهٔ اسکویی، روی سکّو جلوی تالارِ وحدت گفت: *"ما در تئاترِ سعدی بودیم. او با همسرش به مسکو رفت. پس از بازگشت از مسکو، من باز رفتم پیش ایشان و در چند نمایش با او کار کردم. پی از گشایش تئاتر آناهیتا و گذاشتن چند نمایش، ابتدا استقبال خوبی شد ولی بزودی جلوی پیشرفت تئاتر او گرفته شد و آناهیتا را بستند و مصادره اش کردند. روان شاد اسکویی بعد از بسته شدن تئاتر آناهیتا، مدتی در تئاترهای لاله زار نمایش اجرا کرد که من هم در کنارش بودم. به دانشگاه رفت استاد هم شد. تدریس می کرد و من در دانشگاه هم شاگرد او بودم. از زمانی که اسکویی شروع به کار کرد، یادم هست که هر از گاهی جایی را اجاره می کرد، جوان ها را دور خود جمع می کرد، آموزش می داد و تمرین می کرد. اما چندی بعد، آن جای اجاره ای ، به لحاظ مالی با دشواری مواجه می شد. دوباره می رفت جای دیگر را اجاره می کرد اما باز همین بساط بود. تا جایی که من یادم هست، این زنده یاد، ده جا را جا به جا کرد. با گروهش پی در پی تمرین می کرد اما اجازه اجرا به او نمی دادند. اسکویی عاشق راستین تئاتر بود.* ***اسکویی تمام عمرش به دنبال جایی بود که بتواند نماش اجرا کند. چه می شد یک جای کوچک به او می دادند. این سرنوشت یک استاد تئاتر در این مملکت است.***"(در محضر استاد. ص۷)

سرنوشتِ بانو مهین نیز این گونه رقم خورد. او هم در آرزوی داشتن یک سالنِ اجرای کارهای خود و شاگردانش دق کرد. در روز چهلم مصطفی اسکویی که توسطِ دخترانش **شهرزاد و آذین** برگزار شد. یکی از شاگردانِ استاد، در حالی که می گریست، به مدعوین خُرده گرفت که ***"هنگامی که او به نانِ شب محتاج بود، شما کجا بودید؟ چرا تنهایش گذاشتید."***(در محضراستاد. ص ۱۸۴)

زایشِ دوبارهٔ آناهیتا؛ مهین اسکویی

بنیان‌گذارِ دیگرِ آناهیتا، **مهین اسکویی**، پس از جدایی از مصطفی مجبور شد برای تداومِ زندگی به عنوانِ مترجمِ روسی در بخشِ اداری **کارخانهٔ ذوب آهنِ اصفهان** استخدام شود، امّا مگر می توانست از تئاتر جدا بماند؟ او در سال ۱۳۴۴ نمایشِ **صاحبِ مهمان‌خانه**، اثرِ **کارلو گلدونی**، در سال ۱۳۴۵ **گرگ‌ها و برّه‌ها** اثرِ **آستروفسکی** و در سال ۱۳۴۶ **شب های سفید** اثرِ **داستایفسکی** را برای اجرا در تلویزیون کارگردانی کرد. از پنجم آبان ۱۳۴۴، تمرینات نمایشنامهٔ **سه خواهر**، یکی از آثارِ عالی و بسیار دشوارِ **آنتوان چخوف** آغاز شد. اجرای این اثر یکی از آرزوهای دیرینهٔ مهین اسکویی بود. گروه برای تمرینِ نمایش جای مناسبی نداشت و بنابراین تمرین ها در سه خانهٔ کوچک **سعید سلطان‌پور**، **ولی شیراندامی** و **حبیب عایلی** انجام می شد. مهین اسکویی، ضمنِ تحلیلِ نمایشنامه که بر اساس سیستمِ استانیسلاوسکی صورت می‌گرفت، مطالبِ فراوانی را دربارهٔ اجراهای سه خواهر در اتّحادِ شوروی و آمریکا، دربارهٔ آنتوان چخوف و زمانِ چخوف، برای بازیگران

ترجمه و قرائت می کرد. امّا تمرین‌های این نمایش به دلایل گوناگون از جمله گرفتاری‌های سیاسی بعضی بازیگران متوقف شد. مهین اسکویی در مقاله‌ای به‌نام **"پیِس و هنرمند"** که در شهریور۱۳۴۵ در مجلهٔ **فردوسی** منتشر شد، به این مشکلات پرداخت:

"اگر پیِس اساسِ نمایش است، زیربنایی است تا هنرِ کارگردان و هنرپیشه روی آن قرار گیرد و اگر نمایشنامه نویس نقشِ رهبری را در تئاتر داراست، پس باید سزاوارِ یک چنین عنوانی باشد. باید حقّانیّتِ خود را ثابت کند. به خاطر چنین واقعیّتی است که ما باید پیِس هایی را که تعیین‌کنندهٔ خطّ مشی تئاترِ امروز است ببینیم، پیِس هایی که اگر نشان‌دهندهٔ راه های رشدِ تئاتر نباشند، اقلّا راهنمای آن باشند، خلاصهٔ کلام در حقیقت برای پیش‌بُردِ تئاتر، سازنده باشند نه ویران کننده... من می خواهم که پیِس در مقابلِ کارگردان و هنرپیشه که آن را بازی می کند و تماشاچی، کاشفِ دورنمای زیبا و وسیعی باشد."(مهین اسکویی. ص۳۹)

دو سال بعد، در مرداد ۱۳۴۷، خبرنگار مجلهٔ فردوسی در گفتگویی از مهین اسکویی می پرسد که چرا از تئاتر فاصله گرفته است. پاسخ های مهین اسکویی، از شرایطِ سختِ اجرای نمایشنامه های پیشرو و ترقی‌خواه، پرده برمی دارد:

"مهین خانم می دود توی حرفم که اصلا و ابدا! من از تئاتر کناره نگرفته ام. می پرسم چه دلیلی از این بزرگ تر که مردم تو را روی سن نمی بینند؟ پاسخ می دهد که شما سالن سراغ دارید؟ من شب و روز به تئاتر فکر می کنم و زندگی من تئاتر است ولی امکان برایم نیست." (مهین اسکویی. ۴۳) **در ادامهٔ گفتگو، مهین اسکویی انتقادهای خود را به وضعیتِ تئاترِ کشور مطرح می کند و می گوید:**

"تئاتر در این مملکت وضع بدی دارد و واقعا موقعیتی داریم که سکوتِ ما خیانت است و صحّه‌گذاشتن به یک مُشت پوچی و هیچی و اداهای مهوّع و مسخره. من معتقدم که هنر همیشه باید به رشدِ فرهنگی و اجتماعی مردم کمک کند و صددرصد مخالفِ آن هایی هستم که صرفا تئاتر برای آن‌ها وسیلهٔ سرگرمی، شهرت و ثروت است. مکتبِ رئالیسم در زمینهٔ تئاتر فعلا بهترین راهِ عملی برای تئاترِ ما و همگام با تحوّلاتِ اجتماعی کشورِ ماست. من معمولا به آن افرادِ متشکلی، گروهِ تئاتری می گویم که لااقل چهار پنج پیِس به

صحنه بیاورند، نه این‌که برای هر پیِس افرادِ متفرقه دورِ هم جمع شوند و یک پیِس ارائه دهند و بعد بروند دنبالِ کارِ خودشان. فعلا حتّی یک گروهِ تئاتری نداریم. من تا به حال هر پیِسی دیده ام بعد از مدّتی دو سه تا از هنرپیشه های آن کارگردان شده اند و خودشان پیِس به روی صحنه آورده اند؛ یعنی در واقع پس از دو سه بازی می گویند ما چه چیزمان از کارگردانِ این پیِس کم تر است و در نتیجه چنین وضعِ بلبشویی به وجود می آید. من کارِ تئاتر را یک کارِ ترکیبی از تمامِ هنرها می‌دانم. یعنی تئاتر ترکیبی است از تمامِ هنرها مانند نقاشی، شعر، موزیک، ادبیّات، پیکرتراشی، طرّاحی و سایرّ هنرها. وقتی اسمِ جایی را گذاشتند تئاتر، باید تمامِ موازین و قواعدِ این هنر در آن جا رعایت شود، در صورتی که در تئاترهای ما اکثرا افراد از پولِ توجیبی‌شان برای تزئینِ

صحنه و دکور استفاده می کنند. ما تئاتر به معنی واقعی در این کشور نداریم و با کمالِ تاسّف باید بگویم که هنوز کارگردان و هنرپیشهٔ تئاتر به معنی واقعی نداریم.(مهین اسکویی. ص۴۴)

مهین اسکویی، نخستین کارگردانِ زنِ تئاترِ ایران، در پایان این گفتگو **به تلخی می گوید که حداقل خواست او برای ادامه فعالیت سالم تئاتری وجود یک سالن است و می پرسد آیا این خیلی آرزوی بزرگی است**؟(مهین اسکویی. ص۴۶)

گروهِ زمان

مهین اسکویی در سال ۱۳۴۸، **گروهِ زمان** را تاسیس کرد و اوّلین نمایشِ این گروه، یعنی **صاعقه** اثرِ **الکساندر نیکلایویچ آستروفسکی** را به دعوتِ **عباس جوانمرد**، در **"تالارِ موزه"** که از کیفیّتِ بسیار خوبی برخوردار بود، بر صحنه آورد. این نمایشنامه را **رضا آذرخشی** ترجمه کرده بود. اکثرِ بازیگران، همان بازیگرانِ آناهیتا بودند: **مهدی فتحی، عباس صفوی، عصمت صفوی، ولی شیراندامی، افروز شیراندامی، آذر عایلی، نصرت الله مرادی، آقای وحدانی** و البتّه **مهین اسکویی** در نقشِ **کاتیا**.

مهین اسکویی دربارهٔ علّتِ انتخابِ این نمایشنامه می گوید: *"من به نمایشنامه نویسان اواخرِ قرنِ نوزده عشق می‌ورزم. زیرا این نویسندگان نمایشنامه ها را از نمایشِ زندگی های اشرافی درآورده و زندگی تودهٔ مردم را در آن نشان دادند. یعنی هنر برای اشراف را به مرحلهٔ هنر برای مردم رساندند. **چخوف، گورکی، آربوزف، برنارد شاو، ژان ژنه** از جمله نمایشنامه نویسانِ قوی و مورد علاقهٔ من در قرنِ نوزده هستند. از نویسندگانِ کلاسیک می‌توانم **از شکسپیر، مولیر، آلفرد ژری و آلفردو دوفلیپو** نام ببرم.*(مهین اسکویی. ص۴۷)

گرچه این پیِس را منتقدی چون **پی سارف**، یک پیِس خانوادگی خوانده بود، امّا این **دابرولیوبف** بود که مضمونِ آن را کشف کرد: *"در این اثر، قهرمانِ نمایش، یعنی کاتیا، حاضر است بمیرد، امّا در قفس زندگی نکند. او به این نتیجه رسیده است که آزادی یعنی زندگی و هنگامی که آزادی نباشد، زندگی هم نیست."*(مهین اسکویی. ۵۲)

مهین اسکویی دربارهٔ کارگردانی این پیِس می نویسد: *"همیشه اگر کارگردانی، پیِس را خوب تجزیه و تحلیل کند به ایده ای می رسد که خودِ نویسنده داشته، امّا این ایده در سطح گذاشته نشده، بل‌که در عمق است، مثلِ حفّاری در صحرای وسیعی می ماند که به وسیلهٔ چند مهندس انجام می گیرد. یکی چند حلقه چاه هزارمتری می زند و به‌جایی نمی‌رسد و مایوس می‌شود، و دیگری با زدنِ یک‌حلقه موفّق می‌شود."*(مهین اسکویی. ص۵۶)

واکنش به اجرای **نمایشنامهٔ صاعقه**، حتی به اتّحادِ شوروی هم رسید. در شمارهٔ چهار **ماهنامهٔ تئاتر، ارگانِ اتّحادیهٔ نویسندگانِ شوروی و وزارت فرهنگِ اتّحادِ جماهیرِ شوروی سوسیالیستی** که در آوریل ۱۹۷۳(۱۳۵۲) منتشر شد، چنین آمده بود: *"**موفقیتِ اولین نمایش‌های پیِس‌های آ.ن.آستروفسکی** در ایران، با نامِ مهین اسکویی، هنرپیشهٔ مشهور و شخصیت تئاتری ایران، مرتبط است. او انستیتوی دولتی هنرِ تئاتر را در مسکو، تحتِ نظرِ **استاد زاوادسکی** به پایان رساند. مهین اسکویی پس از بازگشت به تهران، نمایشنامهٔ **گرگ‌ها***

و برّه‌ها را در آغازِ دههٔ ۱۹۶۰(۱۳۴۰) بر روی صحنه آورد. نمایشِ ***صاعقه*** *به زبانِ فارسی، با آرمان های نهضتِ اجتماعی آزادی زنان، که مسئلهٔ بسیار مُبرمی در ایران به شمار می‌رود، هم‌آهنگ است.*(مهین اسکویی. ص۵۷)

در همین سال ۱۳۴۸، **گروهِ زمان** می‌خواست که نمایشِ **تاریکی‌های سرکش** اثرِ **آنتونیو بوآرو بایخو** نمایشنامه‌نویسِ اسپانیایی را به صحنه بیاورد. گروه چهار ماه تمرین کرد، **امّا ادارهٔ سانسور از اجرای آن جلوگیری کرد**. مهین اسکویی می گوید: *"قرار بود در تئاترِ شهر یا تالارِ رودکی کار را اجرا کنیم.* ***به ما گفتند به منزل بروید، شما را خبر می کنیم. هنوز منتظریم که خبرمان کنند."***(مهین اسکویی. ص۵۷) امّا مهین اسکویی از پا نیفتاد و نمایشنامه‌های **خرس و خواستگاری** اثرِ **آنتوان چخوف** را بارِ دیگر و این بار در سال ۱۳۵۰ در **تالارِ موزه** به صحنه برد.

در دی ماه سال ۱۳۵۳، **گروه زمان**، نمایشنامهٔ **در اعماق**، اثرِ **ماکسیم گورکی** را به کارگردانی مهین اسکویی در **دانشکده هنرهای زیبا** به صحنه آورد. در این نمایش، **منوچهر آذری** در نقش **واسکاپه پل، مهدی فتحی** در نقش **ساتین، محمود دولت آبادی** در نقش **بارون، هوشنگ قوانلو** در نقش **هنرپیشه، فریبا سجادی** در نقش **کواشینا، فرشید ابراهیمیان** در نقش **بوب نف، عباس اسدی** در نقش **حکش، سودابه اسکویی** در نقش **ناستیا، مهین فردنوا** در نقش **ناتاشا و مهین اسکویی** در نقش **واسیلیا** بازی های درخشانی را به نمایش گذاشتند. دیگر بازیگران این نمایش عبارت بودند از: **ژاله سجادی، محمود بنفشه خواه، تقی کهنمویی، عزیز هنرآموز، اسماعیل صداقتی، فرید سجادی، پرویز سالکی، سیروس نوبهاری، محسن تقوی و پرویز علیوندی**.

مهین اسکویی، مانند همیشه، برای نمایشنامه بروشوری تهیه کرد و در آن از ماکسیم گورکی (۱۲۴۷/۱۸۶۸-۱۳۱۵/۱۹۳۶) و جایگاهِ او در هنرِ تئاتر سخن گفت. باید با دقّت مطالبِ این بروشور را خواند و در نظر داشت که نویسندگان از جمله مهین اسکویی برای گذر از تیغِ برّندهٔ سرکوب مجبور بودند که با چه وسواسی واژگان را انتخاب کنند:

"در سال ۱۹۲۳ گورکی به منظور بررسی اندیشه های سال های طولانی عمر خود، در مقاله ای تحت عنوان ***"در باره نمایشنامه ها"*** *از تئاتر چون هنری که بیش از همه هنرها جنبش و عمل در خود دارد، یاد می کند:* ***هنری که رسالت دارد، هیجان تماشاچی را بیدار می کند و به آن سازمان می بخشد و مناسبات مثبت نسبت به واقعیات را مطرح می سازد.*** *گورکی در همان مقاله نظریاتی را در درام‌نویسی بررسی می کند و در باره اصول کاراکترهای اجتماعی و زبان نمایشنامه و زاویه دید نمایشنامه نویسی، به موضوعاتی اشاره می کند و می افزاید:* ***قهرمانان در نمایشنامه از راه کلام و عمل به شخصیت می رسند، نه از راه توضیحات جنبی نویسنده.*** *کار روی نمایشنامه های گورکی، به تئاتر روسیه کمک کرد تا شیوه های شکل گرایانه را از صحنه های خود دور کند. همچنین مسائل پیش پا افتاده اجتماعی را که پیش تر به عنوان تئاتر مترقی معرفی و متداول شده بود، از میان بردارد و قهرمانان اصیل و مسائل پیچیده اجتماعی را در صحنه جایگزین کند و به دست اندرکاران تئاتر زمانه خود بیاموزد که به تحلیل شخصیت های نمایشنامه بپردازند."*(مهین اسکویی. ص۶۲)

خاموشیِ گروهِ زمان

چندی نگذشت که **گروهِ زمان** هم از حرکتِ پُرشورِ خود در تئاترِ ایران بازماند. مهین اسکویی دربارهٔ این توقّف یا تعطیلی می گوید: *"تعطیلی **گروه زمان** نیز هم چون تعطیلی هر گروه تئاتری دیگر بود. بودجه ای وجود نداشت، هیچ حمایتی از هیچ جایی نمی شدیم. همه مسائل مالی بر عهده خود ما بود از عهده ادامه دادن این مسیر برنیامدیم و تئاتر به تعطیلی کشیده شد."*(مهین اسکویی. ص۶۴) این عدم حمایت معنی دار حاکمیتِ شاهنشاهی در زمانی بود که به علّتِ افزایشِ درآمدِ نفت، حکومت نمی‌دانست با این پول‌ها چه کند؟ خریدهای بسیار هنگفتِ تسلیحاتی، شرکت در سرکوبِ نیروهای مترقی منطقه به نیابت از امپریالیسمِ جهانی و دادنِ وام به کشورهای قدرتمند سرمایه‌داری از جمله فرانسه و... از زمره ولخرجی‌ها و خاصّه خرجی‌های حکومت بود، امّا همین حکومت از کمک به گروه های تئاتری فرهنگ‌ساز خودداری می کرد. زهی تاسف و افسوس!

مهین اسکویی در اسفند ماه ۱۳۵۶، آخرین نمایشنامه خود را بر صحنه آورد: **سه خواهر** یکی از شاهکارهای **آنتوان چخوف**: *"آخرین برنامه ای را که روی صحنه بردم، سه خواهر چخوف بود. اتفاقا در این نمایش، توفانی در حالِ شکل‌گیری است، توفانی که پس از آن دیگر از فقر، بیکاری و بی هدفی اثری باقی نمی ماند، همه چیز رو به بهبودی می گذارد! برای ما که وضع این گونه نشد. این آخرین کارِ من بود. بعد از آن نگاه کردم دیدم زن در تئاتر نقش ندارد. من می خواهم نقشِ قهرمانان را بازی کنم، کدام نقش را سراغ دارید؟ شما نمایشنامه ای به من بدهید که قهرمانش زن باشد.*(مهین اسکویی. ص۶۴) زمانی که مهین را وادار به ترک صحنه کردند تنها **۴۷** سال داشت و می توانست سال های سال بازی و کارگردانی کند. امّا مگر فقط مهین بود، دکتر **امیرحسین آریان‌پور** را با آن همه دانشِ سرشار و عشقِ بیکران به آموزش، زمانی از دانشگاه اخراج کردند که تنها ۵۶ سال داشت.

خدماتِ مصطفی و مهین اسکویی تنها به کارگردانی، بازیگری و آموزش محدود نمی شد. آن‌ها در **دی ماه ۱۳۳۹** نشریهٔ **آناهیتا** را منتشر کردند. این مجله تا ۱۲ شماره منتشر شد که ارزیابی آن خود، موضوعِ پژوهشی دیگر است. مهین در نخستین شمارهٔ آناهیتا مقالهٔ " **اخلاقِ آرتستیک**" اثرِ **استانیسلاوسکی** را ترجمه و منتشر و از همان نخستین شماره، ترجمهٔ سلسله مقاله‌هایی را تحت عنوان **تاریخِ تئاتر** آغاز کرد. مهین معمولا نمایشنامه هایی را که به صحنه می آورد، خود ترجمه می کرد. پس از انقلاب، و محدویت هایی که برای فعالیتِ او ایجاد شد، تصمیم گرفت نه تنها ترجمهٔ آثارِ **ماکسیم گورکی**، یعنی **در اعماق، فرزندانِ خورشید و ییلاق نشین ها** (بین سال های ۱۳۵۲-۱۳۵۷)؛ **سه خواهر، خرس و خواستگاری** اثرِ **آنتوان چخوف**؛ **تاریکی های سرکش** اثرِ **بوئرو، کارگردان، مولفی دیگر**، اثرِ **رخلس** و **فصل هایی از تاریخ تئاتر جهان** اثرِ **ماکولسکی** را منتشر کند، بل‌که دست به کارِ سِتُرگ و بنیادینِ ترجمهٔ **مجموعهٔ سه‌جلدی کارِ هنرپیشه روی خود و کارِ**

هنرپیشه روی نقش، اثرِ جاودانِ **استانیسلاوسکی** بزند. این اثرِ کلاسیکِ تئاترِ جهان در سال ۱۳۶۹ منتشر شد. با این وجود، انکارِ وجودِ او که از پیش از انقلاب آغاز شده بود، پس از انقلاب هم ادامه یافت: *"آثار ادبی و تئوری های مربوط به تئاتر را ترجمه کردم. آثار علمی استانیسلاوسکی را که بزرگ ترین بازیگران دنیا بر اساس آن کار می کنند، در طول ۱۰ سال ترجمه کردم، ولی این آثار در دانشگاه ها تدریس نمی شوند. باید از استادان پرسید چرا این کتاب ها را درس نمی دهند؟"*(مهین اسکویی.ص۶۷)

این بار این به قول **عباس جوانمرد**، دُرنای یگانهٔ تئاترِ میهنِ ما، تدریسِ تئاتر را در منزلِ خود آغاز کرد: *"در حال حاضر مشغول اداره کردن ۱۷ استودیو هستیم. هر استودیو سه ترم است و هر ترم سه ماه... در این کلاس ها بازیگری تدریس می کنم. معتقدم تئاتر زندگی است و بنابراین همه می توانند هنرپیشه شوند، فقط به علاقه و پشت‌کار نیاز است."*(مهین اسکویی. ص۶۸)

در دی ماه ۱۳۸۲ مهین اسکویی در گفتگو با روزنامه شرق از پیامدهای خاموشی تئاترِ شرافتمند، از جمله تئاترِ آناهیتا سخن گفت که با "همّتِ حیرت‌آور" هر دو رژیم صورت گرفت: *"دلم برای جوانان می سوزد. چون جوانانِ ما اصلا زندگی نمی کنند. جوانانِ ما تئاتر هم ندارند. من سال ۱۳۵۶ تئاترِ سه خواهر را اجرا کردم که ۱۴ بازیگر داشت. امروز می بینم دانشجویان نمایش سه خواهر را با چهار پرسوناژ اجرا می کنند. نمی دانم با چه شهامتی این کار را می کنند، ظاهرا وقتی آدم چیزی را نداند شهامت پیدا می کند. جوانانِ ما نمی دانند، چون الگو ندارند. آن ها فکر می کنند تئاتر همین است در حالی که این نیست. من بسیار متاسفم که دانشجویانِ رشتهٔ تئاتر **نوشین و لُرتا** را نمی شناسند. این افراد اوج تئاترِ تجربی ایران بودند و همهٔ این ها به این بر می‌گردد که تئاترِ ما به خصوص تاریخچهٔ آن تدوین شده نیست."*(مهین اسکویی. ص۶۸)

آخرین تلاشِ مهین اسکویی برای بُردنِ نمایش به روی صحنه به سال ۱۳۶۷ برمی گردد. نمایشی با نام **تاریکی‌های سرکش** نوشتهٔ **بوئرو**، نمایشنامه نویسِ اسپانیایی با حضور **مهدی فتحی** و همراهی **گروه پنج** که از فارغ التحصیلان سال ۱۳۶۵ تئاترِ آناهیتا تشکیل شده بود و دیگر هنرآموخته های سال های پس از انقلاب آناهیتا و جمعی از بازیگران جوان که بسیاری از آن ها امروز مطرح هستند. اما باز هم به استاد مهین اسکویی اجازه نمایش ندادند.

اوایل دی ماه ۱۳۸۴ آخرین کتاب مهین اسکویی با نام **آخرین درسِ بازیگری** منتشر شد که در برگیرندهٔ آخرین نقدهای **استانیسلاوسکی** است. بخش هایی از این کتاب با ترجمهٔ **مهین اسکویی** و بخش هایی هم با ترجمهٔ **ناصر حسینی مهر** به انجام رسیده است. اما با کمال درد، ظاهرا مهین، نخستین زنِ کارگردانِ ایران، فرصتی برای لمس و بررسی آخرین کتابش نیافت، چرا که دوشنبه ۱۲ دی ۱۳۸۴ در بیمارستان پاستور تهران حدود دو ماه پس از درگذشتِ مصطفی اسکویی در خاموشی و سادگی درگذشت.

استاد **عباس جوانمرد** به درستی مهین و مصطفی اسکویی را دو بالِ پروازِ تئاترِ ایران نامید و نوشت:

"حقیقت این است که همسری و هم کلامی سالیان دراز مهین با مصطفی اسکویی صرف نظر از برخی ناگواری ها، از آن دو، شخصیت واحدی به نام اسکویی ها پدید آورد که شناسنامه ای ماندنی در تاریخ تئاتر ایران شد. اجماع و ترکیب اسکویی ها، از سویی بافت آموزش تئوری مهین را غنی و استوار کرد و از سویی دیگر عمر

*اجرایی مصطفی را. تلفیق و تطبیق **سیستم** یا هر عمل آموزشی و هنری، فضا و جو هماهنگ و مناسب می طلبد. ایجاد محل و فضای آناهیتا به راستی بیش تر با همت و پشتکار مصطفی بود، اما در آن فضای فراهم آمده، این مهین بود که تئوری و جوهر استعداد را با فضیلت **اخلاق حرفه ای** در هم آمیخت و به آفرینش رساند. همکاری و همیاری اسکویی ها طیف معینی از یک نسل نمایشی را با مبانی نظری و عملی استانیسلاوسکی آشنا کرد؛ همان طیف و نسلی که اگر در آن جنم و استعدادی درخور، مثل **مهدی فتحی** بود، هر دو بال شعر و شعورش رویید، در فروتنی و اخلاق حرفه ای بالید و به شکوه پرواز رسید.(مهین اسکویی. ص۷۲) مهر و عشقِ این دو هنرمندِ بزرگ را شاید بتوان در این کلمات تکان دهنده جستجو کرد که ناصر حسینی مهر پس از ملاقات با استاد مهین اسکویی در بیمارستان پاستور از ایشان نقل می کند. مهین در باره مصطفی که او هم در بستر بیماری است، به شاگردانِ آناهیتا سفارش می کند که: "مبادا فراموشش کنید. مواظبش باشید!"* (مهین اسکویی. ص۷۵)

سودابه اسکویی

دکتر سودابه اسکویی، دخترِ مصطفی و مهین اسکویی، در مکتبِ آناهیتا بزرگ شد و به آن مکتبِ هنرپرورِ انسان‌گرا وفادار ماند. او در سال ۱۳۳۰ در اتّحادِ شوروی متولّد شد ودر سال ۱۳۳۷ (در ۷ سالگی) در **خانهٔ عروسک** به کارگردانی مهین اسکویی؛ در سال های ۱۳۴۶-۱۳۴۷ **در عروسی فیگارو** و **سلمانیِ شهرِ سویل** هر دو به کارگردانی مصطفی اسکویی و در سال های ۱۳۴۸-۱۳۵۰ در **رستم و سهراب** به کارگردانی مصطفی اسکویی بازی کرد. در سال ۱۳۵۲ به دانشکده هنرهای زیبا رفت و در حینِ تحصیل در نمایشی به کارگردانی **مهدی هاشمی** بازی کرد و موفق به اخذ مدرک لیسانس شد. در سال ۱۳۵۳ در نمایش **در اعماق** به کارگردانی مهین اسکویی؛ در سال ۱۳۵۵ در نمایش **سه خواهر** به کارگردانی مهین اسکویی و در سال ۱۳۵۸ در نمایش **هائیتی** به کارگردانی مصطفی اسکویی به ایفای نقش پرداخت. در سال ۱۳۵۹ به مسکو رفت و دورهٔ فوقِ لیسانس و دکترای خود را از **انستیتوی گی تیس** به پایان برد. پس از بازگشت، کلاسِ پرورش بازیگری ترتیب داد و روی نمایشنامهٔ **هشتمین سفرِ سندباد** اثرِ **بهرام بیضایی** کار کرد، **امّا اجازهٔ نمایش نگرفت**. سرانجام در غروب روز دوشنبه ۲۶ تیرماه ۱۳۸۵ در بیمارستانِ آراد به علتِ سرطانِ خون در گذشت، در حالی که تنها ۵۵ سال داشت. دکتر سودابه اسکویی زمانی در صحنهٔ تئاتر ایران می درخشید که هنوز هنرمندِ بزرگِ ما، سوسن تسلیمی، در کهکشانِ هنر ما نتابیده بود.

سخنِ آخر

آکادمی علوم وهنرهای نمایشی آناهیتا در ۲۵ اسفند ۱۳۳۷ زمانی متولّد شد که کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تثبیت شده و سراسرِ میهنِ ما را سیاهی حاکمیّتِ استبداد و امپریالیسم در هم نوردیده بود. جوخه‌های آتش، قهرمانانِ خلق را بر سینه‌های دیوارها دوخته و زندان‌ها بهترین و شریف‌ترین انسان‌ها را به زنجیر کشیده بودند. فرهنگ‌ستیزانِ فرهنگ‌گریز، تئاترهای فردوسی و سعدی را به آتش کشیده و نوشین‌ها و لُرتاها و خیرخواه‌ها دربند و آواره شده بودند. امّا اگر در آسمانِ مبارزاتِ اجتماعی و سیاسی ایران، ستاره ای با نامِ پُرشکوهِ **خسرو روزبه** ناگهان شعله‌ور شد تا بارقهٔ اُمید و راهنمای راه باشد، در دنیای تئاترِ شریفِ میهنِ ما هم، آناهیتا و پرچم‌دارانِ شگرفِ آن، بانو استاد مهین اسکویی و استاد دکتر مصطفی اسکویی از اجاقِ هنوز سوزانِ نوشین ها و

لرتاها مشعلی افروختند تا تئاترِ میهنِ ما از راه نماند، توشه ای بردارد و به‌سوی فراخناهای دل‌پذیر براند. درود بر آنان که راه را می‌جویند. درود بر آنان که راه را می‌یابند. درود بر آنان که راه را می‌کوبند و برای دیگران هموار می‌کنند و درود بر آنان که از راه باز نمی‌گردند. آهای آنان که امروز بر صحنه ها می درخشید! راه جویان و راه کوبان و راه گشایان را از یاد نبرید!

امّا صاحبانِ قدرت و ثروت در هر دو رژیم، آناهیتا را، هرگز، نه پذیرفتند و نه تحمّل کردند، و نه از هیچ آزاری در حقّ آن خودداری ورزیدند. از سال ۱۳۳۷، یعنی از آن هنگام که از گاهواره بیرون آمد تا سال ۱۳۶۱ که تاروُمارش کردند، لحظه ای آبِ خوش از گلویش پایین نرفت. هر چه ساخت، ویران کردند، هر چه پرورد، بر هیمه ای گذاردند و آتش زدند تا شاید خوی فرهنگ‌ستیزی‌شان تسلّایی یابد. آن قدر تاختند تا سرانجام هنرِ والای تئاتر را به کالا بدل کردند و از آن هم کیسه ای برای خود دوختند. امّا چون بر روندِ تکامل تاریخ تاختند، هر چه تاختند، خسته تر و فرسوده تر شدند و امّا ذرّه‌ها و بذرها، از بالیدن و شکفتن باز نماندند و باز نخواهند ماند زیرا پویشِ تاریخ گرچه آکنده از نشیب وُ فراز است، امّا همواره تمایل به بالندگی و فرازش دارد.

سودابه اسکویی پس از تولّدِ فرزندش، به همکارِ آناهیتایی خود، **ناصر حسینی مهر**، در مسکو گفته بود: *"میدونی حسینی، اسمِ دخترم **شیانه** است. این اسم رو از یکی از مقاله‌های **احسان طبری** که در ستایشِ زن نوشته پیدا کردیم که به معنی نخستین زن در ایرانه، از اسم های قدیمی ما."* نگارنده نمی داند که امروز **شیانه** در کجا و در چه راه است، امّا می‌داند که شیانه‌ها در قامتِ دختران و پسرانِ هنرمندِ این سرزمین، از زمینِ سوختهٔ هنرِ ما، برگ‌های سبز و گُل‌های سُرخ پرورده‌اند و می پرورند.

سرچشمه‌ها:

۱. کاظم هژیرآزاد. در محضر استاد. نشر هنر پارینه. چاپ اول ۱۴۰۰. تهران

۲. نصرت کریمی. یادنامه عبدالحسین نوشین. نشر نامک و انتشارات بدرقه جاویدان. چاپ اول۱۳۸۷. تهران

۳. زاون قوکاسیان. بردی از یادم (مروری بر زندگی لرتا هایراپتیان، نگین انگشتر تئاتر ایران). انتشارات خجسته. چاپ اول۱۳۹۳. تهران

۴. وحید ایوبی. کارگردانان تئاتر معاصر ایران (مهین اسکویی). نشر تجربه. چاپ اول۱۳۸۶. تهران

۵. امیر حسین آریان پور. زمینه جامعه شناسی. شرکت سهامی کتاب های جیبی با همکاری موسسه انتشارات فرانکلین. چاپ دهم۱۳۵۶. تهران

هیچ نقشِ کوچکی وجود ندارد!

استانیسلاوسکی

بازگشت به فهرست

نصرت رحمانی؛ شاعری با شعرهای همیشه جوان

گردآوری و نگارش: داود جلیلی

"داورِ یک شعر، ملّت است؛ نسلِ پُشتِ نسل..." (نصرت رحمانی)

نصرت رحمانی (۱۰ اسفند ۱۳۰۸ تهران - ۲۷ خرداد ۱۳۷۹ رشت)، یکی از شاعران معاصر نوگرای ایران بود. نصرت رحمانی، فرزند اسدالله رحمانی (مکانیک خودرویی که به ادبیّاتِ کلاسیکِ ایران علاقه داشت) و فاطمه میرزاخانی بود.

دوره ابتدایی و متوسطه را در مدارس ناصرخسرو و ادیب به پایان رساند و پس از کارآموزی کوتاه‌مدت در یک استودیوی نقاشی، در سال ۱۳۲۵ وارد "مدرسهٔ پست و تلگراف" شد. مدیرِ این مدرسه در آن زمان، شاعری برجسته به نام **پژمان بختیاری** بود که پس از پی‌بردن به استعداد ادبی رحمانی، او را به‌عنوان دبیر روزنامه مدرسه انتخاب کرد.

نصرت رحمانی از سنینِ پایین شروع به سرودن شعر کرد. اولین شعر او در روزنامهٔ «**شهباز**» ارگانِ «**جمعیّتِ ملّی مبارزه با استعمار**» به چاپ رسید که به سردبیری زندیاد **رحیم نامور** منتشر می شد.

نصرت رحمانی در سال ۱۳۳۰ به استخدام وزارت پست و تلگراف درآمد، امّا مدت زیادی در این شغل نماند و برای کسب درآمد به دنبال نوشتن رفت. مدتی برای نشریه «امید ایران» (که در سال ۱۳۲۸ توسط علی‌اکبر صفی‌پور تأسیس شد) و نشریه «سپید و سیاه» (که در سال ۱۳۳۲ توسط علی بهزادی پایه‌گذاری شد) داستان کوتاه می‌نوشت. مدتی مسئول بخش ادبی هفته‌نامه «فردوسی» بود که در سال ۱۳۲۸ توسط نعمت‌الله جهانبانویی تأسیس شده بود. همان‌طور که رحمانی در مقدمهٔ «**میعاد در لجن**» اشاره کرده، این تجربه‌ها نقش مهمی در آشنایی او با شعر غربی و استفاده او از درون‌مایه‌ها و تصویرسازی‌های غربی داشت.

اولین مجموعه شعر رحمانی به نام «**کوچ**» در سال ۱۳۳۳ منتشر شد و طی یک سال به چاپ دوم رسید. به‌جز برخی اشعار معدود که با مختصات نیمایی سروده شده بودند، اغلب اشعار این مجموعه قالب چهارپاره

داشتند که در آن زمان چندان برای مردم آشنا نبود. **نیما یوشیج** نامه‌ای تشویق‌آمیز خطاب به نصرت رحمانی نوشته بود که در این کتاب گنجانده شده است. این مجموعه ستایش چهره‌هایی مانند **جلال آل‌احمد** را برانگیخت و **حاج‌سیدجوادی** نیز رحمانی را به‌خاطر سبک واقع‌گرایانه و تصویرهای صریح اش ستود. این مقاله که در اصل در مجله «کاویان» انتشار یافته بود، بعدها به ویرایش دوم مجموعه «کوچ» افزوده شد.

سیروس طاهباز، رحمانی را فاتحِ شعرِ جاری دهۀ ۳۰ می‌داند که اگر نگوییم نخستین بل‌که از اولین کسانی است که در شعر به زندگی روزانه، زندگی کوچه و خیابان نزدیک شده و اشیای عادی و لغات محاوره‌ای را بی‌هیچ تأمل و با رنگی تند از «شهوت» در شعرهایش بکار گرفته و توفیق یافته و گروهی عظیم را دنبال خود کشانیده است.

دومین مجموعه شعر رحمانی «کویر» نام داشت که شامل تعدادی چهارپاره و برخی اشعار در سبک کلاسیک و دو شعر در سبک مدرن نیمایی است. دو کتاب «کوچ» و «کویر» در سال ۱۳۴۹ در یک مجلد با عنوان «کوچ و کویر» به چاپ رسید.

سومین مجموعه شعر رحمانی به نام «**ترمِه**» در سال ۱۳۳۶ انتشار یافت. این مجموعه هرچند دارای چندین غزل، چهارپاره و دو بیتی بود، اما گرایش فزاینده شاعر نسبت به شعر نیمایی را نشان می‌داد.

طی سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۱، رحمانی با همکاری حسین شاه‌زیدی و شبنم جهانگیری، در برنامه ادبی هفتگی رادیو ارتش شرکت می‌کرد.

رحمانی در مجموعه شعر «**میعاد در لجن**» و «**حریقِ باد**» (۱۳۵۰) پای‌بندی خود به سبکِ نیمایی را نشان داد، در حالی‌که در مجموعه‌های بعدی‌اش مانند «**شمشیر، معشوقۀ قلم**» (۱۳۶۸)، «**پیاله دور دگر زد**» (۱۳۶۹) و «**بیوه سیاه**» (۱۳۸۱) اقتباس‌های آزادتری از سبک نیمایی را انتخاب کرد.

مجموعه «حریقِ باد» در سال ۱۳۵۰ برندۀ جایزۀ مسابقۀ شعرِ تلویزیون ملی ایران شد. طی این سال‌ها، رحمانی با سرویس ادبی مجلات مختلفی از جمله کیهان و زن روز همکاری می‌کرد.

رحمانی در مقدمۀ یکی از کتاب‌هایش می نویسد: *"شعر یا شعر است، یا نیست. دنیای شعر و شاعری چون دنیای ورزشی نیست که به شعر درجه یک، نشان طلا، به شعر درجه دو، نشان نقره و به شعر درجه سه، نشان برنز بدهند. شعر درجه نمی شناسد، داور شعر یک شاعربازنشسته چون مربی ورزش نیست. داور شعر حتی منتقدان و شعر شناسان نمی توانند باشند. داورِ شعر، یک ملّت است؛ نسل ُپشتِ نسل!"*

نصرت رحمانی که سال‌های آخرِ عُمرِ خود را در رشت و در کنار همسرش، "پوران شیرازی" و پسرش "آرش" سپری کرد، در روز ۲۷ خرداد ۱۳۷۹ درگذشت و در قبرستانِ سلیمان‌داراب، در نزدیکی شهرِ رشت به خاک سپرده شد.

همسرِ نصرت رحمانی در توصیف زندگی مشترک با او می گوید:

- زندگی با شاعری مثل نصرت، مثل نگهداری از یک شیشۀ عطرِ گران‌بهاست.

و پسرش "آرش" نیز در باره خُلق وُ خوی پدر چنین می گوید:

- رفتارش با رفتارِ شاعر چندان مناسبتی ندارد. شاید بدین سبب که ما ظرافت را برازندهٔ قامتِ شاعر می‌پنداریم، در حالی‌که در روزگارِ ما، شعر از ظرافت روی بر می‌گرداند و شاعر نهادِ زمانِ خویش می‌شود.

نصرت رحمانی در جایی، دربارهٔ تبیینِ خود از شعر می گوید:

- شعر یک امرِ کاملا ارادی نیست. اگر نه من دلم می خواهد شعرم به‌جای بوی باروت، عطرِ گل را داشته باشد. چه بسا کوشیده باشم در یک باغچه شعرم گلِ یخ بکارم، امّا یک وقت به خود آمده ام که بوی باروت تمامِ باغچه و حیاط و خانه ام را مالِ خود کرده بود. آدم باید خیلی با خودش و اطرافاش غیرِصمیمی باشد که در چنین دورانی و در جهانی چنین ظلمانی، خصیصهٔ سیاسی‌بودن را از کارش کنار بگذارد. این کار آن‌قدر زحمت دارد که می شود گفت تقریبا غیرِ ممکن است.

سبک و ویژگی ادبی

نصرت رحمانی شاعری بود که بیشتر در سبک رماتیک، شعر اجتماعی می‌گفت. در واقع سبک وی را می‌توان رمانتیک جامعه گرا خواند. شاید مهم‌ترین دلیل این وجه اجتماعی شعرهای نصرت رحمانی، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و تبعات و شرایط جامعه پس از آن بود. در این دوران تمام روشنفکران تحت فشار روحی و سیاسی بودند. شاعران این دوره که از نسل نیما یوشیج بودند، می کوشیدند تا افکار خود را در قالب شعر نمادین و به گونه‌ای رمز گونه بسرایند. آن‌ها احوالات خود و جامعه را در شعر خود می‌گنجاندند و شاید بدین سبب بود که اغلب شعرهای این دوره شعرهایی محزون و وهم آلودهستند.

نصرت رحمانی نیز مانند بسیاری از شاعرانی که گرایش‌های رمانتیک داشتند، ابتدا شعرهایی با گرایش‌هایی فردی و با موضوعاتی چون عشق می‌سرود، اما تحت تاثیر اتفاقات سیاسی و اجتماعی این مضامین را به کناری گذاشت و شعر خود را به ارزش‌های انسانی و مسایل مردم معطوف کرد. به همین دلیل در مقایسه اشعار نصرت رحمانی در زمان‌های گوناگون می توان تناقض‌ها و تضادهای بسیاری را مشاهده کرد. مسیر شعری نصرت از سرودن غزل شروع شد و در ادامه به چهارپاره و شعر نیمایی رسید. نصرت رحمانی پس از انتشار مجموعه شعر کوچ آوازه یافت و این مجموعه مورد استقبال فراوان قرار گرفت.

سه مجموعهٔ نخستِ نصرت رحمانی به نام‌های "کوچ"، "کویر" و "ترمه" دارای ساختارِ چهارپاره هستند و از نظرِ مضمونی فضایی بسیار تیره و عِصیان‌گرانه دارند.

نخستین دیدگاه‌ها و ایدئولوژی نصرت رحمانی را در این مجموعه‌ها شاهد هستیم که به مرورِ زمان تغییراتِ زیادی پیدا کرد. رحمانی در این سه مجموعه، **عشقِ زمینی** را با تمامِ خصایصِ زمینی خود به تصویر می‌کشد. **شعرِ چهارپاره** به طور کلی بیش‌تر نکاتِ عاطفی و فردی را بیان می‌کند و با بیانِ درونیّاتِ فردی، مخاطبِ خود را به خوبی تحتِ تاثیرِ این احساسات و هیجانات قرار می‌دهد. به همین دلیل است که شاعرانِ رمانتیک قالبِ چهارپاره را بسیار مورد استفاده قرار می‌دهند.

شاید که قطره‌ای چکد از خورشید
فانوس راه پرت شبی گردد
مهتاب خیس روی زمین ماسد
شعری شکفته روی لبی گردد
شاید که باد عطر تن او را
از لای در به بستر من ریزد
از روی برگ‌های گل زنبق
آوازهای گم شده برخیزد
شاید شبی کنار درخت کاج
آوای گام او شکند شب را
ریزد به روی دامن شب بوسه
ساید چو روی سنگ لبم، لب را
(از شعر شکّ)

نصرت رحمانی نیز با این قالب شروع کرد و با همین قالب بود که مشهور شد. او با اینکه درقالب‌های دیگر مانند قالب نیمایی و شعر نو نیز شعر سرود، اما شناخته‌ترین آثار خود را در قالب چهارپاره سرود و تا پایان عمر به این قالب علاقه داشت. شعر نصرت رحمانی که اغلب مضمون تیره و حزین دارند، در کل اشعاری خوش آهنگ و دلنشین هستند که به راحتی با مخاطب رابطه برقرار می کند و دل مخاطب خود را تحت تاثیر قرار می دهد. رحمانی توانایی بالایی در ترکیب واژه‌ها به شکلی آهنگین و موزون داشت. او با ترکیب واژه‌های دلنشین در شعر خود به مضامینی تازه و نو می رسید.

آثار و اشعار

نصرت رحمانی با شناختِ خوب و عمیق از زبانِ مردمِ جامعه، اصطلاحات و حتّی افعالِ رایج در جامعه را واردِ شعر کرد. او به کارِ خود در این موضوع آگاه بود و تاکید می‌کرد که بیانِ محاوره را به صورتِ عمدی به درونِ شعر خود کشیده است. نصرت رحمانی در دورهٔ نخست از زندگیِ شعری‌اش بیش‌تر فردگرا بود و با خلقِ تصاویری وهم‌انگیز و خیال‌گونه چون مرگ و وحشت در شعر، اثری انتزاعی را به چشمِ خوانندگانِ شعر ارزانی می داشت.

مضامینِ همواره موجود در اشعار نصرت رحمانی مرگ و اندوه است. این مرگ‌طلبی و اندوه جاری در اشعارِ نصرت رحمانی ناشی از ریشه‌های فلسفی، سیاسی و اجتماعی است که تحتِ تاثیر دورانِ خود بوجود آمده است. پس از کودتای ۱۳۳۲، نصرت رحمانی نیز تحوّلاتِ زیادی را در شعرِ خود به وجود آورد. در آثارِ او سمبولیسم یا نمادگرایی را به وضوح می‌توان شاهد بود. او در این دوران بود که شعرِ نو را مورد توجه قرار داد و حتّی شعرِ نوی حماسی را نیز تجربه کرد.

رقصید
پَر زد، رَمید

از سر انگشتِ او پرید
[سکّه]
گفتم: خط
پروانه‌ی مِسین
پرواز کرد
چرخید، چرخید
پَرپَر زنان چکید؛ کفِ جوی پُر لُجن.
تابید، سوخت فضا را نگاه‌ها
بر هم رسید
در هم خزید
در سینه عشق‌های سوخته فریاد می‌کشید:
ـ ای یأس، ای اُمید!
(از شعرِ "میعاد در لجن")

نصرت رحمانی در مجموعهٔ "**میعاد در لجن**" وزن‌های شعر را نیز به چالش می‌کشد و به نوعی با آن بازی می‌کند. او در میعاد در لجن به طور کامل به نوعی از فردیت رها می‌شود و به یک جمع می‌پیوندد. او در این مجموعه نشان می‌دهد که احساس را دیگر با احساس نمی‌آمیزد، بلکه احساس را با اندیشه و تفکر آمیخته است.

آن شب درید سینهٔ مردی را
مردی که شادمانی‌اش از غم بود
مردی که در به در پیِ خود می گشت
مردی که قُفل‌بانِ جهنّم بود.

در این اشعار شاهدیم که نصرت رحمانی دیگر به هیچ وجه درگیر فرد و منیّت فردی نیست، بل‌که به نوعی وحدت با پیرامون و اطراف خود رسیده است. البته شاعرِ رمانتیک هرگز خصوصیاتِ شعرِ رمانتیک را رها نمی‌کند، تنها آن‌ها را به شکلی و با نگاهی دیگر در شعرِ خود جاری می‌سازد. به طوری که شعرهای اجتماعی رحمانی به وضوح خصایص عاطفی و احساسی دارد، امّا می‌توان گفت که تحوّلِ نصرت رحمانی از من به ما و از فردگرایی به جمع‌گرایی دارای اندیشه و تفکّر بود و نتیجهٔ آن نیز موفقیت‌آمیز بود.

آثار دیگر نصرت رحمانی عبارتند از:

•کوچ ۱۳۳۳ •کویر ۱۳۳۴ •ترمه ۱۳۳۴ •میعاد در لجن ۱۳۳۶ •حریقِ باد ۱۳۴۹ •درو •شمشیر معشوقهٔ قلم •پیاله دورِ دگر زد •در جنگِ باد

او هم‌چنین یک **اتوبیوگرافی** هم دارد که نام آن "**مردی که در غبار گم شد**" است.

درادامه، نگاهِ زنده‌یاد بهزاد موسایی(۱۳۹۸-۱۳۴۶) شاعر، نویسنده، منتقد و پژوهش‌گرِ ادبیّات را به کتاب "در جنگِ باد، برگزیدهٔ آثار نصرت رحمانی" می خوانیم.

***

درنگی بر کتابِ "در جنگِ باد"

برگزیدهٔ آثار نصرت رحمانی(۱۳۰۸-۱۳۷۹)، چاپ اول-انتشارات بزرگمهر-۱۳۶۹

بهزاد موسائی (نویسنده،پژوهشگر و منتقد ادبی)

«زندگی بازی ست
ما خود صحنه می سازیم تا بازیگر بازیچه های خویش باشیم
وای زین درد روان فرسای
من بازیگر بازیچه های دیگران بودم
گرچه می دانستم این افسانه را از پیش
زندگی بازی ست!»
(شعرِ زندگی ص۱۷۳)

"در جنگِ باد" گزیدهٔ اشعار از مجموعه‌های پیشینِ شاعر است به نام‌های «کوچ»، «کویر»، «ترمه»، «میعاد در لجن»، «حریقِ باد» و «پیاله دور دگر زد». نصرت رحمانی بعدها تا پیش از مرگش در ۲۷خرداد۷۹، دو مجموعه ی دیگر به نامهای «شمشیر معشوقه ی قلم» و «آوازی در فرجام»هم منتشر کرد البته یک اثر داستانی حدیث نفس هم به نام «مردی که در غبار گم شد»(چاپ در دهه ی ۴۰) از وی به یادگار مانده است. شاعری با ده کتاب، اما همین حجم کم کافی‌است تا نام **نصرت رحمانی** را به عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعرانِ معاصر از نسل اوّل پس از نیما یوشیج به شمار آوریم.

نصرت رحمانی سمبلِ شعرِ «**رمانتیسمِ اجتماعی**» است و به نوعی نمایندهٔ جوانانِ عاصی و سرخوردهٔ زمانهٔ خود، که با اشعارِ موزون، پرخاش‌گر، تلخ، امّا واقع‌گرایانه‌اش از رؤیاها و آرزوهای نسلی می‌گفت که در دههٔ سی و چهل شکستِ اجتماعی را پذیرفته بودند. رحمانی در زندگی‌اش شاعرتر از شعرهایش بود. بسیاری از شب‌های عمرش در پرسه‌های خیابانی و روزها در کوچه‌های جنوبِ شهر گذشت و کنارِ اقشارِ متوسط به پایینِ جامعه زندگی‌اش را به سرآورد. شخصیّتی جسور، عصبی، پرخاش‌گر و ناسازگار داشت؛ درست مانند جوانانِ هم‌دوره‌اش، و شعرش هم آینهٔ تمام‌نمای کارآکترش بود:

من شاعرِ حریق در بادم
با باد عشق ورزیده ام
در جنگِ باد، زره از تن دریده‌ام
خاکسترِ مرا به باد سپارید
شاید که گردبادی
برپا شود.
(جنگِ باد ص۵۱)

نصرت رحمانی یادآور نسل جوان عاصیِ داستانهای «اسکات فیتز جرالد» و «ج.دی.سلینجر» است. جوان وازده ای که در کوچه و کافه و کاباره و خیابان، هستی خویش را تباه شده می بیند و برعلیه نظام موجود می شورد. بی جهت نیست که شعر نیمائی به لحاظ اجتماعی با شعر نصرت رحمانی ورد زبان مردم کوچه و بازار می شود. استفادهٔ شاعر از واژگان عامیانه و فرهنگ عامهٔ مردم آنهم به شکل غنائی تا پیش از او نظیر نداشته است:

تُف! در فضای تیره کمی چرخ می خورد
روی پیاده روی سمنتی، شلاپ...
از کوچه عابری که می گذرد نعره می کشد:
-ای خوار ک... مواظب باش
(شعرِ ناتمام ص۱۵۲)

بی شک **نصرت رحمانی** تصویرگرِ ماهرِ جنوب شهر و آدم‌هایش بود. او شاعرِ اعماقِ اجتماعی زشت و کثیف و تباه‌شده بود. شاعر کوچه های گل‌آلود و سقّاخانه‌های دخیل بسته، شاعرِ فقر و خیانت و جنایت نسلِ منقرضِ دوران خودش که مایاکوفسکیوار در کافه ها و خیابان ها برایشان شعر می سرود:

چاقو
شاید که فکر می کند:
-ای کاش
دستانِ قاتلی،
شوریِ خون داغ قلب زنی را
بر سرد تیغهٔ بی‌رحم می چشاند
آه...، چاقو.
(شعرِ چاقو ص۹۲)

***

چهار تاولِ چرکین
بدوز بر قلبات
چهار جیبِ بزرگ
بدوز بر کفن‌ات
ز لاشه ام بگذر
که من ز دودمانِ منقرضِ اشک وُ خون وُ یخ هستم
چو سنگ‌وارهٔ ماموت.
(شعرِ تاول۷ ص۸۰)

رحمانی شاعر پلیدی ها، جرم ها، اعتیاد و زشتی های اجتماع و خشونت زندگی و زمانهٔ خود است. ابائی هم نداشت که اینهمه بدبختی را رودررو شود و لمسی از تجربه ی آنان داشته باشد.

نصرت رحمانی (در کنار اسماعیل شاهرودی) تنها شاعری است که نیمایوشیج بر کتاب‌هایشان مقدمه نوشته است چرا که آنان به تشخّصِ زبانِ خودشان دست پیدا کرده بودند و جالب آنکه زبانِ هر دویشان به فرهنگِ کوچه برمی‌گشت و در زندگی شخصی نیز «نصرت» سال‌ها درگیرِ دیوِ اعتیاد بود و «شاهرودی» کارش به جنون و دارالمجانین کشیده شد. دو شاعر از بطنِ واقعیِ اجتماعی تباه شده!، اجتماعی که در غُلّ وُ زنجیر قفل شده است؛ امّا رحمانی پس از این از پَلَشتی و اسارتِ جامعه می‌گوید و در جست‌وجوی راه نجاتی برای آن:

راستی! واسطه ها هم گاهی حق دارند
رمزِ آزادی در چنبرِ هر زنجیری ست

قفل هم اُمیدی ست
قفل یعنی که: کلیدی هست
قفل یعنی که: کلید
(میعاد در لجن-ص۱۴۱)

رحمانی واژه های پیشِ پاافتاده را با استفاده از وزن، به شکلِ زیبائی بکار می گیرد بطوری‌که آن‌ها را از حالتِ معمولی در می آورد و به آنها اعتبار می بخشد، مانند همین قفل و کلید که مثال‌اش آمد. نمونۀ دیگر:

تصمیم
ها...، آها
آب دهانِ بی مزّه را جمع می کنم
اَخ...تُف!
هم شهر زشت می شود
هم سدّ ِ معبر است.
در این میان کدام گره باز می شود.
از روح ما وُ من
یک مُشت خون دَلمه بستۀ بد بو
یک توده استخوان که کم از تُف نیست؟
(میعاد در لجن، ص۱۵۱)

در میان کارهای رحمانی میعاد در لجن جایگاه ویژه ای دارد و به گمان نگارنده نقطه ی اوج شاعر است. از همان عنوان کتاب می توان دریافت که از گرفتاری جامعه ی در لجن مانده می گوید و با نسل خودش که در پلیدی و پلشتیِ لجن وار اسیر است در اعماق این سیاهی ها و زباله ها میعاد می گذارد:

گفتم:
-کنام (شیر) لجن زار نیست، نیست!
خط است و خال، گذرگاه کرم هاست
اینجا نه کشت گاه عشق و غرور است
میعادگاه زشتی و پستی ست.
از هم گریختیم
بر خط سرنوشت
خونابه ریختیم
ما...،هر دو باختیم
(صص۱۶۱-۱۶۰- میعاد در لجن)

رحمانی در مجموعه های«کوچ»، «کویر» و «ترمه»به چهارپاره گرایش داشته و از مجموعه ی ترمه به شعر نیمائی بیشتر روی می آورد البته با حفظ وزن کلاسیک، هرچند نصرت در بیشتر چهارپاره هایش زبان کوچه و بازار را هم فراموش نمی کند و به همان قدرت کارهای دیگرش آنرا ارائه می دهد که پیش از آن کمتر نظیر داشته است(در شعرهای فرخی یزدی، پروین اعتصامی و ایرج میرزا). استفاده از واژه های عامه و زبان بومی در

شعرهای شخصی نیما هم وجود داشته با این تفاوت که نیما از آن واژه ها و تعابیر به شکلی نمادین استفاده می کرد اما نصرت از کلمات دم دستی و معمولی به همان شکل واقعگرایانه اش سود می برد:

کهنگی زد گره بر محجر تو؟
اختر، آن دختر مشکین گیسو
چادر آبی خال خالی داشت
رخت می شست همیشه لب جو
بخت او باز شد آخر یا نه؟
پسر مشدی حسن او را برد؟
جادوی صغری بگم کاری کرد
یا گره بر گره ی دیگر خورد؟

(«سقاخانه»، از اولین مجموعه اش «کوچ»)

در پایان لازم است به نکته ای کمتر گفته شده اشاره کنیم و آن‌هم جوانیِ شعر نصرت است تا آخرِ عمر! چرا که تا هنگامی‌که مرگ، شاعر را دربرگرفت، صدای جوانی‌اش را داشت و در جُست‌وجوی نسلِ خودش؛ همان‌طور که در مقدمهٔ برگزیدهٔ اشعار «در جنگِ باد» نوشته است:

«تودهٔ شعرخوان همیشه جوانان بوده اند. یک شاعر اگر جانِ جوان نداشته باشد آنها او را در یک حرکتِ سریع در پیچ وُ خمِ گردنه‌های راه جا خواهند گذاشت.....به این دلیل که گاه گفته ام: در جدولِ زندگی جائی برای شاعرِ پیر وجود ندارد. پس اگر در پیری جوانی کرده باشیم، چندان خود را سزاوارِ ملامت نباید بدانیم.»

و بدین ترتیب، شعر نصرت رحمانی در ادبیات معاصر ما همیشه جوان و عاصی خواهد ماند. او شاعری با شعرهای همیشه جوان است...

نظر نصرت رحمانی در مورد شاعران و نویسندگان دیگر:

از نسل ما «**شاملو**» هم روزگار مرا داشت. در مطبوعات کار می کردیم. هم نفس می کشیدیم هم زندگی را آواره وار می گذراندیم. خاصه گرفتاری «شاملو» از من هم بیشتر بود، چرا که او در به در دنبال چیزهایی که چاپ کرده بود و نمی پسندید، می گشت تا خودش بخرد. ولی در حقیقت ما هیچ کدام هیچ دیدگاه صحیحی را نمی شناختیم، ضمن اینکه کتابهای بسیار قطور فلسفی زیر بغل می گذاشتیم و از محتوای آن کوچکترین اطلاعی نداشتیم. مثل بیست سالگان امروز. کم کم خوب که چشم ها را باز کردم، از این جا و از آنجا پریشان روزگارانی چون خود را یافتم که هاله ی جنون در اطراف شان می گردد از هم نسلان من کسانی که در شعر از **نیما** برگذشتند و صدای ممتاز مشخصی دارند، «شاملو»، «امید»، «نادرپور» و «سپهری» بودند و بعدها «فروغ»، «آتشی»، «آزاد». این جا حرف درباره شعر خوب و بد نیست. حرف از صدای مشخص است. مثلاً «خویی» شعرهای خوبی می سراید، اما صدایش در صدای «**امید**» گم می شود. صدای مشخصی ندارد. یا خیلی های دیگر. در شعر کسانی که گفتم، خصلت هایی است که آن ها را از دیگران جدا می کند. «شاملو» چیزهایی نداشت و همین او را به صدا و روالی مستقل رساند. شاملو حوصله الفبا خواندن ادبیات کهن را نداشت. وقتی شاعر شد، (شاعری در جهان سوم، بسیار دشوار و خودکشی از گرسنگی است) همین سنت نداشتن، همین رها

بودن از سنت گذشته، شاملو را نجات داد. بر خلاف او «امید» گرایشی بسیار قوی به گذشته داشت تا آن حد که می ترسم چند سال دیگر او را جزو قدما به حساب آورند نه شاعر بعد از نیما!

در شعر من نوعی «گستاخی» بود و دید یک شهری عاصی. نیما آنرا دریافته بود و همیشه به من می گفت که آن را حفظ کنم.

«**نادرپور**» در کلاس نیما نبود، می رفت تا ادیب شود و از طریق «توللی» به شعر روی آورده بود، اما به سرعت از او برگذشت. خودش را کشاند جلو. «سپهری» هم صدای مشخصی بود به دلیل عقایدش و تصویر سازی هایش و سادگی اش. «**فروغ**» زن بودبا تمام حساسیت ها و عواطف یک زن ایرانی در آن روزگار. به نظر من زنی در حد او در ادبیات معاصر بی نظیر بود. در شعر «**منوچهر آتشی**» صدای روستا، بوی چرم و اسب و حماسه های جنوب می آمد. «آتشی» صدایی مشخص بود.

«**آزاد**» نیرویی داشت که نیمی از آن را به شاملو وام داد. اگر خودش از آن بهره می گرفت، در شعر ما دگر مردی بود. جز آنان که نام بردم به «**سپانلو**» امیدوارم که هنوز کارش را تمام نکرده است. و دیگران .... یا دنباله رو هستند و یا دنبال فرم و تکنیک های غربی که در خود غرب سال هاست کهنه شده است. یا دنبال موج و مکتب سازی. و دلایل چنین وضعی نیز بسیار است. البته یک مقدار پریشی هست و مقداری هم پراکندگی و آوارگی. در مورد بعضی ها هم کفگیر به ته دیگ خورده است. حرفی ندارند. شاعر های ما وقتی بیکار می شوند، «**نقد**» می نویسند که از بلاهای شعر ماست. عده ای هم هنوز خودشان را تکرار می کنند.

در میان نویسندگان ایرانی اول بیشتر از همه «**هدایت**» هست. هنوز هیچ کس به پای او نرسیده است. هنوز حتی نمی توانند «بوف کور» او را تفسیر کنند. جهان، ادبیات ما را با هدایت می شناسد. هدایت در روال های گوناگون نوشته است. «حاج آقا» را دارد و «بوف کور» و «سه قطره خون» را و «علویه خانم» را ... هر کدام در روالی. و در هیچ زمینه ای هنوز به او نرسیده ایم. هدایت تف کرد به آن اشرافیت پوسیده که نوک دماغش را می گرفت و از کوچه های لجن زده ی وطن رد می شد. بر خلاف نظر دیگران، خودکشی هدایت به اعتقاد من هم پای خودسوزی یک راهب بودایی است که آمریکایی ها وطنش را اشغال کرده بودند. بعد «**صادق چوبک**» - با فاصله بسیار – که نثر و زندگی آنها اختلاف بسیاری با هم دارند. شاید این را عیب ندانند، ولی به نظر من پسندیده نیست. «چوبک» به دلیل فضا سازی هایش، نحوه دیدش، تعابیرش و آدم هایش که همه تازه بوده اند، مهم است. «**بزرگ علوی**» جنبه دیگری از رئالیسم را نشان داد. کارهای خوبی در زمان خود دارد، مثل داستان «یرلینکا» و «میرزا».

«**جلال آل احمد**» معترف است: «یک روز هدایت دست مرا گرفت و به مجله ی سخن برد. داستانی که همراه داشتم، به هدایت سپردم. هدایت هم داستان را به خانلری داد چاپ شود.» از آن پس جلال نویسنده شد. جلال نویسنده ای خلف از کار درآمد. کارهای بسیاری دارد که می توان برای بعضی از آن ها ارزش قائل شد و روی هم رفته جلال با نثر ویژه اش به نظر من قبل از نویسندگی یک روشن فکر بود، روشن فکری که «سارتر» می گوید، بود.

اوج نسل بعد از ۳۲ «**بهرام صادقی**» بود. «ملکوت» او یک سرو گردن از آثار ادبی ما در زمینه داستان نویسی بالاتر است. آدم فکوری بود و مثل او کم پیدا می شود. «**ابراهیم گلستان**» هم آدم با سواد و فرهنگی است. آثار خوبی هم نوشته است. اما من آن بازی وزن دادن به نثر را نمی پسندم. «گلستان» دنبال نوعی تشخص در نثر بود. همین از ارزش او کاست. تشخص تصنعی به دل نمی نشیند. دیدت که درست باشد، تشخص خود به خود می آید.کمی هم زیاد در نوشته هایش بود. **هوشنگ گلشیری** را با داشتن «شازده احتجاب» نمی توان ندیده گرفت بویژه آنکه فرم می شناسد. افسوس که آن هم خود را در خدمت وزن شعر و انتقادهای متضادی می کند که گاه از یک اثر است. من «**احمد محمود**» را می پسندم. به دلیل فصل های درخشان «همسایه‌ها»، و آن توصیفات زنده و جان دار صحنه های حساس. «احمد محمود» در خلق فضا، در تصویر زندگی، در تصویر آدمها مهارتی بی نظیر دارد.

در این بازار بلبشو خیلی های دیگر هم هستند که به نظر من قابل بحث نیستند. البته خیلی کتاب های نازک و کلفت نوشته شده، اما در آن ها چیزی جز پاورقی نخوانده ام! حالا حرف زیاد می زنند دربارهٔ «**هدایت**» و دیگران. هدایت قلّهٔ داستان‌نویسی ما رو به رشد و تعالی دارد. «**دریابندری**» گفته بود که هدایت در حوزهٔ «**ادبیاتِ انحطاط**» است. خوب، او دارد خودش را به هر دری می زند چون کفگیرش به ته دیگ خورده. مترجم خیلی خوبی است، کم نظیر است، اما در نظارت او دیگر چیز تازه ای نیست. یا هست و ما بی خبریم!

روی هم رفته ما قرن ها از داستان نویسی جهان عقبیم. اگر هم گاهی چیز قطور یا نازکی به دست مان می رسد، اگر نویسنده اش ایرانی باشد، در حد یک پاورقی است. خلاصه کنم اگر یک پاورقی مثل «بینوایان» گیرمان بیاید، حتما صدها سال از آن اثر عقبیم، دیگر با نویسندگان است که منصفانه قضاوت کنند!

این‌گونه نیست که ستم‌گران همواره فقط از یک نقاب استفاده کنند.

نقاب‌ها را نیز همیشه نمی‌توان به یک شیوه از هم درید.

برتولت برشت

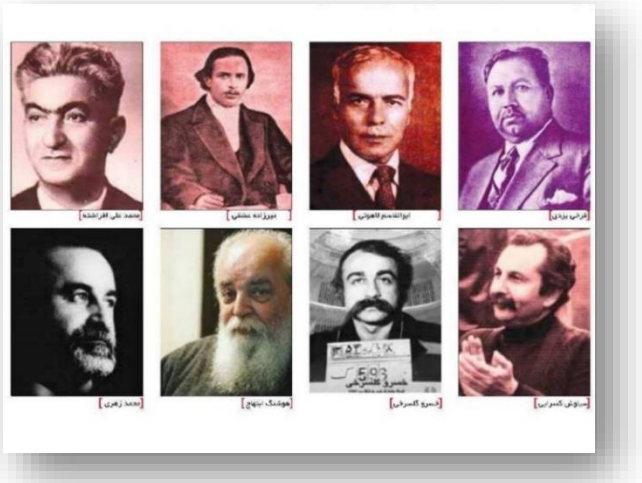
بازگشت به فهرست

سرچشمهٔ شکوفایی شعرِ نو

محمود مُستَجیر

خلق را تقلیدشان بر باد داد

ای دو صد لعنت برین تقلید باد



تقلید یعنی پیروی کردن، از کار یا اندیشه‌ی دیگری. در شگفتم چرا مولانا این‌گونه سخت، تقلیدکردن را لعنت کرده. مگر موعظه‌کردنِ او بر منبرِ تقلید نبوده؟ مگر نمازخواندن، سخن‌گفتن، شعرسُرودن، ازدواج کردن، کتاب نوشتنِ... او جز تقلید، نامِ دیگری هم دارد؟ تقلید بد نیست، همه تقلید می‌کنند.

جامعه‌شناسی گفته است: شُمارِ مُردگان بیش‌تر از زندگان است و زنده ها همواره از مُرده ها تقلید می کنند. به سخنِ دیگر، زنده ها همیشه پیرو و مقلّدِ مُرده ها هستند.

تقلیدِ شاعران و نویسندگان برجسته‌ی ما از ادبیّاتِ گوناگون و سرشار از تری و تازگی شاعرانِ غرب، فضای فرهنگِ ادبی ما را دگرگون کرد و از آن حالتِ موضوع های یک‌نواخت، تکراری، دل‌به‌هم‌زن و روبه‌قبله بودن نجات داد. آن را پویا کرد و بوی خوش هوای فرح‌انگیزِ پگاهان را به شُش‌های شعرِ مسلولِ ما دمید. شاعران بزرگ ما ازین آشنایی به خوبی بهره گرفته، شعرِ ما را نو و بابِ روز کردند. تصویر سازی، احساس و اندیشه‌ی بزرگانِ خاور زمین هم‌چون شاخه ای پُر از شکوفه، به درختِ کهنه‌ی ادبِ ما پیوند زده شد و به بار نشست. شیرین‌ترین بر و بارِ این وصلت، شکفتنِ شعرِ نوست.

شفیعی کدکنی در کتاب "با چراغ و آینه" دراین باره نوشته است:

"... هنگام بررسی روابط بعضی از شعرهای معاصر ایران با شعرِ فرنگی، بار ها و بار ها به دفاع از خلّاقیتِ این شاعرانِ ایرانی پرداخته و اعتراف کرده ام که من خود بیش از هر کسِ دیگری، در عالمِ شعر و شاعری می توانم جزء متهمان به اخذ و اقتباس از شعرِ دیگر زبان ها باشم و چه غم اگر توانسته باشم در این راه در زبانِ فارسی شعری آفریده باشم که زمانه آن‌را به عنوان شعرِ فارسی پذیرفته با شد و الهام‌بخشِ آن، پاره‌ای از ادبیّاتِ سرزمینی دیگر و سخنِ شاعری در زبانی دیگر باشد. . . "

تقلیدِ به‌جا و استادانه نه تنها زشت نیست، که درخورِ تحسین هم هست. گاهی هنرمندان اندیشه و سوژه را از دیگری می گیرد، أن را با زبانی نو، تصویرهایی تازه و فکری بِکر بیان می کند. برای نمونه:

حافظ سروده است:

دو یار زیرک و از باده‌ی کهن دو منی

فراغتی وُ کتابی وُ گوشه‌ی چمنی

من این مقام به دنیا وُ آخرت ندهم

اگر چه در پی‌ام اُفتند هر دَم انجمنی

و . . . . .

رعدی آذرخشی به استقبال یا به عبارت دیگر به تقلید ازین غزل پرداخته:

خوش است ناله‌ی نای وُ نوای زیر وُ بَمی

دمی خُجسته وُ در صحبت خجسته دَمی

ز سبزه فرشی وُ از سرو سایبانی خوش

ز مِی سبویی از ابرِ نوبهار نَمی

. . . . .

هلالی جغتایی در ناتوانی اش از دل کندن از یار سروده:

هر شبی گویم که فردا ترکِ این سودا کنم

باز چون فردا شود، امروز را فردا کنم

و **نظامی گنجوی** با اقتباس از مضمونِ او سروده:

تدبیر کنم هر شب، تا دل ز تو بر گیرم

چون مهر بر آرد سر، مهرِ تو ز سر گیرم

و **سعدی** همین مضمون را، جوری دیگر بیان کرده:

هر شب اندیشه‌ی دیگر کنم و رای دگر

که من از دستِ تو فردا بروم جای دگر

بامدادان که برون می نهم از منزل پای

حُسن عهدم نگذارد که نهم پای دگر

لرمانتوف داستانی نوشته که **رعدی آذرخشی**، مضمونِ آن را به نظم درآورده و آن حکایتِ ارّابه ایست که به دُم یک مار، یک خرچنگ و یک مرغابی می بندند و آن‌ها را رها می کنند. طبیعی است که مار ارّابه را به سوی لانه‌ی خود می کشد. مرغابی می کوشد آنرا به هوا ببرد و خرچنگ رو به جانبِ دریا دارد. نتیجه این که ارّابه میانِ زمین و آسمان پا در هوا می ماند. به هر روی، شعرِ رعدی با این بیت آغاز می شود:

بند وُ بستِ چند تن ناسازگار چیست، دانی؟ دولتی ناپایدار

آیا این گونه تقلید بد است و سزاوارِ لعنت؟

در فصل‌های گوناگون کتاب **با چراغ و آینه** نویسنده کوشیده است تا به روشنی نشان دهد که:

"... تمامِ تحوّلاتِ شعرِ مدرنِ فارسی در قرنِ اخیر، تابعی است از متغیّرِ ترجمه‌ی ادبیّات و شعرِ اروپایی در قلمروِ زبانِ پارسی. . . چنین است که درمی‌یابیم که همه‌ی بدعت ها و بدایعی که شاعرانِ روشن بین، نوجو و روشنفکرِ ایران درین صد ساله سُروده اند، نتیجه‌ی پیوندِ فرخنده ایست که فرهنگِ ایران با ادب و فرهنگِ مغرب زمین بر قرار کرده است. "

فرانسیس بیکن، فیلسوفِ انگلیسی، در مورد نوآوری مثال جالبی زده است. او می‌گوید:

هنرمند و پژوهنده نباید مورچه‌وار، پیوسته به گردآوری دانه از دنیای بیرون و انباشتن آن در درون باشد، بی‌آن‌که خود در آن دخل و تصرّفی کند. به سخنی دیگر نباید تنها به خواندنِ کتاب و انباشتنِ دانش در ذهن بسنده کرد یا چون عنکبوت همواره از مایه‌ی درونِ خود تار تنید، یعنی فقط از نیروی آفرینندگی بهره گرفت. حال‌آن‌که هنرمندِ راستین بایست شیوهٔ زنبورِ عسل را پیشه کند. او مایه را از گل و گیاهان بیرون می‌گیرد، با هنرِ خود، در درون، چیزی به آن می‌افزاید آنگاه حاصلِ کار انگبین می شود.

بنابراین آنان که با خلاقیت سر وکار دارند باید نخست مواد اوّلیه ی کار را با خواندن، تجربه و مشاهده از جهانِ بیرون فراهم کنند، آنگاه با نیروی اندیشه، ذوق و آفرینندگی خویشتن چیزها یا چیزهایی به آن بیافزایند تا نتیجه، کاری برجسته و ممتاز شود، آن‌گونه که برخی از شاعرانِ ما کرده اند. افسانه،یا شعرهای نویسندگانِ سرزمین‌های دیگر را خوانده، با الهام از آن‌ها و با بهره گرفتن از نیروی آفرینش خویش، شعری بلند، شیوا و نغز سُروده اند. اینک چند نمونه آز آن ها را می خوانید:

۱– افسانهٔ مرگِ قو

افلاتون نوشته است هنگامی که سقرات ساعت های آخر زندگیش را در زندان می گذرانید، برای دو ستانش که غمگنانه پیرامون او نشسته بودند، شعری که شب پیش سروده بود، خواند. حاضران با شگفتی ازو پرسیدند:

سقرات تو در همه ی عمر چیزی ننوشتی، شعری نسرودی، چه شده که درین ساعت های پایانی زندگی به فکر شعر ساختن افتاده ای!؟ سقرات پاسخ می دهد:

مگر من از قو کمترم!؟

و توضیح می دهد: قو زمان مرگش را پیشاپیش در می یابد. آنگاه از همه کناره می گیرد و می رود به جایی دور. جایی که نخستین بار، گل عشق در دلش شکفته، عاشق شده و با معشوق یا معشوقه بوده است. در آنجا یاد آن لحظه های پر بار از مهر و صفایی که در کنار دلدارداشته، می افتد. با یاد آوردن آن خاطره های شیرین، چون اولین دیدار، لذت عشقبازی و دوشا دوش با یار شنا کردن، سرش گرم می شود و هراس مرگ را از ذهن می زداید و به فراموشی می سپارد. سپس شروع به خواندن خوشترین و دل انگیزترین ترانه هایش می کند*. آنقدر می خواند و می خواند تا بمیرد.

حمیدی شیرازی از درون مایه ی این افسانه، الهام گرفته، شعری شیوا به نام مرگ قوسروده . شاعر در آغاز چگونگی زیبا مردن قو را در آغوش دریا توصیف می کند. سپس به معشوقه اش پیام می دهد که من هم، چون قو دوست دارم به زیباترین شکل و در بهترین جا، یعنی در آغوش تو جان بسپارم.

شنیدم که چون قوی، زیبا بمیرد** فریبنده زاد و فریبا بمیرد
شب مرگ تنها نشیند به موجی رود گوشه ای دور و تنها بمیرد
درآن گوشه چندان غزل خواند أنشب که خود در میان غزل ها بمیرد
گروهی بر آنند کاین مرغ شیدا کجا عاشقی کرد، آنجا بمیرد
شب مرگ از بیم، آن جا شتابد که از مرگ غافل شود تا بمیرد
من این نکته گیرم که باور نکردم ندیدم که قویی به صحرا بمیرد
چو روزی از آغوش دریا بر آمد شبی هم در آغوش دریا بمیرد

تو دریای من بودی، آغوش واکن که می خواهد این قوی، زیبا بمیرد

۲– آفرینشِ زن

در کتاب مه پاره که صادق چوبک آن را از انگلیسی به فارسی برگردانیده، خلقت زن چنین بیان شده است: آفریننده ی جهان چون خواست زن را خلق کند، دریافت هرآنچه مصالح بوده در کار آ فرینش مو جودات جهان بکار برده، دیگر چیز تازه ای ندارد. پس بر آن شد تا دسته گلی از همه ی ه ستی فراهم آورد. أ ز گاه لطافت و درخشانی چهره را از ماه، نرمی تن را از گلبرگ، رنگ و بو را از گل و لاله، سختی را از آهن، به هر سو گراییدن را از شاخ تر، از امواج خروشان تندخویی، از شب و روز دو رنگی و دو رویی، از آتش گرمی، سرد مهری از آب، خیال انگیزی از شب های مهتاب، دوراندیشی از مور، تک بر از پل نگ، کی نه جویی از گرگ، پرگویی از گنجشگ و سخن ناسنجیده گفتن را از طوطی برگرفت. همه را با هم سرشت و زن را آفرید. **رهی معیّری**، این افسانه را با نازک خیالی های شاعرانه اش چنین سروده:

خلقتِ زن

جهان داور چو گیتی را بنا کرد پی ایجاد زن ا ندیشه ها کرد
مهیا کرد تا اجزای ا و را ستاند از لاله و گل رنگ و بو را
ز دریا عمق و از خورشید گرمی ز آهن سختی ، از گلبرگ نرمی
تکاپو از نسیم و مویه از جوی ز شاخ تر گراییدن به هر سوی
ز امواج خروشان تند خویی ز روز و شب دو رنگی و دو رویی
صفا از صبح و شورانگیزی از می شکر افشانی و شیرینی از نی
ز آتش گرمی و دم سردی از آب خیال انگیزی از شب های مهتاب
گران سنگی ز لعل کوهساری سبک روحی ز مرغان بهاری
فریب از مار و دور اندیشی از مور طراوت از بهشت و جلوه از حور
ز جادوی فلک تزویر و نیرنگ تکبر از پلنگ آهنین چنگ
ز گرگ تیز دندان کینه جویی ز طوطی حرف نا سنجیده گویی
ز باد هرزه پو نا استواری ز دور آسمان نا پایداری
جهانی را به هم آمیخت ایزد همه در قالب زن ریخت ایزد

۳– داستانِ کودک و خزان

أ. هِنری، نویسنده ی امریکایی، داستانی دارد به نام آخرین برگ. کوتاه شده ی آن، اینست: نقا شی ه مواره آرزو داشت سوژه ای بیابد تا شاهکاری بیافریند. روزی آگاه می شود یکی از دوستانش به نوعی بیماری روانی مبتلا و در خانه بستری شده است. اتاقی که دختر جوان در آن بستری بود، دَر و پنجره ای داشت رو به باغی پر درخت. موسم برگریزان بود. پاییز، یال اسب باد را در دست گرفته، بشتاب می تاخت و برگ ها را فوج فوج از شاخه ها می ربود. توده ی برگ ها، چون گروه کبوتران شاهین دیده، در هوا، ره ندان، سرگردان و هراسان ازین سو به آن سو می گریختند و بر زمین فرو می ریختند. دیدن ا ین پد یده ی طبیعت، که در ذهن، مرگ را بیاد می آورد، دختر جوان را روز به روز از زندگانی ناامیدتر می کرد. او در ور طه ی تار یک درونش می پنداشت آخرین برگی که از شاخه فرو افتد، زندگی او نیز پایان خواهد یافت.

نقاش ازین پندار تلخ دختر جوان آگاه می شود. با خود می گوید، هنگام آنست که کاری کنم. شبی از شب ها، آنگاه که او در خواب بود، پرده ی پنجره ی اتاقش را سراسر می کشد. در بیرون اتاق وسایل نقاشی اش را آماده می کند. سپس نردبامی بر دیوار می گذارد. بالا می رود و از بیرون روی شیشه پنجره سرگرم نقا شی می شود.

او شب همه شب تا دمدمه های پگاه، زیر نور ماه، با شور و شوق بکار می پردازد. بازویش درد می گ یرد. دستانش از سرما بی حس می شوند. پاهایش نیروی ایستادن را از دست می دهند اما او برآ نست تا کار را تمام کند. سرانجام هم، شاهکار دلخواهش را نقش می کند و آن برگی بود زرد، از شاخه آویزان و در رهگذر باد خزان. این برگ، از درون اتاق، به اندازه ای طبیعی می نمود که هیچ بیننده ای نمی تواند ست دریا بد آن نقاشی است.

سپیده دم آرام و نامحسوس فرا می رسد. نقاش به آفر یده خود می نگرد، هستی اش سر شار از ن شاط آفرینندگی می شود. آنگاه با رضایت خاطر و بهجت و نشئه ای که هنرمند در پایان آفرینش کار هنری خود احساس می کند، روانه ی خانه اش می شود.

دختر جوان هر روز در تنهایی، بهت زده، به برگ ها که گروه گروه اف سوس ک نان، از شاخ ساران جدا می شدند، می نگریست و باخود نجوا می کرد که این درختان در بهار باز سبز و پر از برگ و بار می شوند. پرندگان در انبوه شاخ و برگ هایشان آشیانه می سازند، جشن می گیرند، غوغا بپا می کنند، اما من چی؟ آیا برای من هم، پس از مرگ، امید بازگشتی هست!؟

باغ هر روز برهنه و برهنه تر می شد تا این که سرانجام فقط یک برگ بر شاخه بند بود و آن، همان برگ نقاشی شده بر شیشه ی پنجره بود که هیچ باد و توفانی، توان گسیختن آن را از شاخه نداشت. دو شیزه ی جوان، هر دم در بستر خود، چشم به راه فرو افتادن آن آخرین برگ از شاخه بود. او باور داشت که با فرو افتادن آن، شعله ی زندگی او نیز خاموش خواهد شد. روزها کش می آمدند و دلتنگی و افسردگی او افزون تر می شد. هر روز نگاه سرشار از اندوهش، در بخار تیره ی غروب ها گم می شد و خود در دهلیز و جودش سرگردان.

روزها، چون جویباری، از تهی سرشار می گذشتند و آن تک برگ هم چنان بر شاخه استوار بود. سرانجام دختر جوان با خود اندیشید: شاید جدا نشدن این برگ از شاخه ، نشانه ی آنست که زندگی من هم به پایان نخواهد رسید. از آن پس رفته رفته نور امید، زندگانی تاریکش را روشن کرد و به تدریج تن درستی و روان درستی اش را بازیافت. شهریار بر پایه این داستان شعری پر احساس سروده، به نام کودک و خزان.

زنی همسرش را از دست داده، با دختر و پسر خود روزگار را بسر می برد. پسر که خردسال است هنوز ژرفای فاجعه را درک نکرده اما دختر از اندوه مرگ پدر، سخت بیمار و مسلول شده.

شبی پزشگ با کنایه به مادر می گوید: حال دخترش هیچ خوب نیست. ماه دیگر که پاییز فرا می رسد، برگ درختان زرد و فرو می ریزند آگاه باش که برگ امید تو، یعنی دخترت، از شاخه ی زندگی کنده خواهد شد. برادرش که با کنجکاوی به حرف های دکتر گوش می داد، معنای این سخنان را دریافت. او با منطق کودکانه ی خود، آن را چنین تفسیر می کند: اگر برگ ها از شاخه ها فرو نریزند، خواهرش زنده خواهد ماند. بنابرین بامداد بر می خیزد، به حیاط می رود و با دستان کوچکش، برگ ها را با نخ به شاخه ها می بندد.

مادری بود و دختری، پسری پسرک از می محبت مست

دختر از غصه ی پدر مسلول پدرش تازه رفته بود از دست
یک شب آهسته با کنایه طبیب گفت با مادر این نخواهد رَست
ماه دیگر که از سُموم خزان برگ ها را بود به باغ نشست
صبری ای باغبان که برگ امید خواهد از شاخه ی حیات گسست
پسر این حال را مگر دریافت بنگر اینجا چه مایه رِقت رفت
صبح فردا دو دست کوچک طفل برگ ها را به شاخه ها می بست

۴– افسانه نواهای آسمانی

دراسطوره های یونان باستان، افسانه ای هست که پادشاهی ستمگر و پرآوازه بر آن ک شور، فر مانروایی می کرد. شهرت او بیشتر برای میهمانی های با شکوهی بود که گاه و بیگاه بر پا می ساخت. در ین ضیافت ها، کار گزارانش، از سراسر گیتی، بهترین مواد خوراکی و گواراترین نوشیدنی ها را فراهم می آوردند و در اختیار استادترین آشپزان می گذاشتند.

افزون برین بهترین و هنرمندترین رقاصان، خوانندگان و نوازندگان نیز درین بزم های شاهانه هنرنمایی می نمودند. اما دلنشین ترین بخش این جشن ها، پخش آهنگی بود به نام نواهای آسمانی. این ملودی، آنگاه که میهمانان سیر، سرمست و شنگول می شدند، به آرامی از روزنه های نادیدنی دیوارهای تالار پذیرایی پ خش می شد. این نواها چنان روح نواز، نشئه بخش و سرور انگیز بود که میهمانان را از خود بی خود می کرد. آنان را بر اسب راهوار آرزوها سوار می کرد و می برد به کاخ رویا و باغ های سرسبز خیال.

داستان نواهای آسمانی چنین بود: دور از کاخ پادشاه، کوره هایی بسیار بزرگ ساخته، روی آن ها پاتیل های سترگی قرار داده بودند. هر یک از این پاتیل ها دارای یک دَرِ جانبی بود و از سقف پاتیل ها، لو له هایی تا دیوارهای تالار مهمانی کشیده شده بود و در أنجا به شبکه هایی وصل می شد که به دور تا دور دیوار های تالار پذیرایی جاسازی شده بود.

کارگزاران در شب های جشن، کوره ها را چنان مشتعل می کردند که پاتیل ها، مثل گل بو ته ی خور شید غروب، به رنگ خون تازه در می آمد. آنگاه گوش به زنگ رییس تشریفات بودند. همین که دستور آغاز کار را دریافت می کردند. درهای جانبی پاتیل ها را می گشودند و بردگان دست و پا بسته ی سراپا برهنه ای را که از پیش آماده کرده بودند، یکی یکی به درون این دوزخ ها می انداختند.

صدای جلز و ولز پوست و گوشت قربانیان و ضجه و فریادشان، در تماس با آ هن های سرخ و تف ته شده، فغان، ناله و بانگ های به درد آلوده ی آنان در فضای سربسته ی پاتیل ها می پیچید، از آنجا روا نه ی لو له هایی که روی پاتیل ها بود، می شد و از مانع ها و صافی های ویژه می گذشت. أنگاه که این زار زاری های جانسوز و دلخراش به تالار جشن و به گوش مهمانان می رسید تبدیل به نواهایی روح نواز و رویا بر انگیز می شد. گویی در شبی مهتابی، فرشتگان با دستان کوچکشان، چنگ می نواختند و کروبیان، با صدای نرم و آسمانی خود، آواز می خواندند.

این افسانه تمثیلی است از زندگانی به درد و رنج آلوده ی هنرمندان و آفریده های آنان. آن ها در میان شعله های آتش اندوه، رنج، درد و حسرت می سوزند آنگاه فریادهای خاموششان، شعری بلند می شود یا پرده ی نقاشی ای زیبا یا آهنگی شور انگیز یا داستانی پر هیجان و . . . وقتی مردم کارهای آنان را می بینند، می

خوانند و می شنوند سرمست می شوند. لذت و کیف چون مستی شرابی کهنه به رگ هایشان می دود، بی آن که از شکنجه و عذاب های جانکاه آفرینندگان آن کارها آگاه شوند.

۵- شعرِ انگور

نادر نادرپور، شاعر آبَر تصویرساز دوران ما، ازین افسانه الهام گرفته، این معنا را در شعر انگور تصویر و توصیف کرده است. او می سراید این دانه های انگور که در دهان شما چنین شیرین و گواراست حاصل چه بسیار شب ها تا شبگیر نخوابیدن و کار کردن باغبان پیریست که تاک ها را آبیاری کرده. شعرهای من هم که شما با خواندن آن ها به وجد می آیید، حاصل سرشک ها و خون دل خوردن های پنهانی من است. بنابرین چنین آسان مگیریدش.

چه می گویید؟
کجا شهد است این آبی که در هر دانه ی شیرین انگورست؟
کجا شهد است این؟ این اشک است،
اشک باغبان پیر و رنجورست،
که شب ها راه پیموده،
تاک ها را آب داده،
پشت را چون چفته های مو دو تا کرده،
دل هر دانه را از اشک چشمان نور بخشیده،
تن هر خوشه را با خون دل شاداب پرورده،
کجا شهد است؟ این خون است،
خون باغبان پیر و رنجور است.
شما هم ای خریداران شعر من
اگر در دانه های نازک لفظم
و یا در خوشه های روشن شعرم،
شراب و شهد می بینید، غیر از اشک و خونم نیست.
شرابش از کجا خواندید؟ این مستی نه آن مستی است.
شما از خون من مستید،
از خونی که می نوشید،
از خون دلم مستید،
مرا هر لفظ، فریادی است کز دل می کشم بیرون
چنین آسان مگیریدش،
چنین آسان منوشیدش.

افزون برین نادر پور مضمون شعر بت تراش را هم از افسانه ی پیگمالیون، پیکر تراش قبرسی الهام گرفته است. پیگمالیون تندیسی از گالاته، مظهر زیبایی و هوش، ساخت. این مجسمه به اندازه ای شکیل و خوش بر و رو از کار در آمد که بت تراش، سخت دلباخته ی پرداخته ی خود شد. لذا به ونوس التماس می کند به

آن بت، جان ببخشد تا پیکرتراش بکام دل برسد. ونوس این کار را می کند. اما پس از چ ندی پیگ مالیون از بلهوسی های گالاته به تنگ می آید و از ونوس می خواهد او را به صورت نخست برگرداند.

پیکر تراشِ پیرم و با تیشه‌ی خیال
یک شب ترا ز مَرمَر شعر آفریده ام

تا در نگین چشم تو نقش هوس نهم
ناز هزار چشم سیه را خریده ام

بر قامتت که وسوسه شستشو در اوست
پاشیده ام شراب کف آلود ماه را

تا از گزند چشم بدت ایمنی دهم
دزدیده ام ز چشمِ حسودان نگاه را

تا پیچ و تاب قد تو را دلنشین کنم
دست از سر نیاز به هر سو گشوده ام

از هر زنی، تراش تنی وام کرده ام
وز هر قدی، کرشمه ی رقصی ربوده ام

اما تو چون بتی که به بت ساز ننگرد
در پیش پای خویش به خاکم فکنده ای

مست از می غروری و دور از غم منی
گویی دل از کسی که ترا ساخت کنده ای

هشدار! زآن که در پس این پرده نیاز
آن بت تراش بلهوس چشم بسته ام

یک شب که خشم عشق تو دیوانه ام کند
بینند سایه ها که ترا هم شکسته ام

۶ – زهره و منوچهر

در اسطوره های یونان عشق بازی ونوس Venus، الاهه ی زیبایی، با آدونیس Adonis، پسر پادشاه قبرس، افسانه ایست دلنشین. **شکسپیر** ازین قصه روایتی شیرین ساخته. **ایرج میرزا** هم از کار او آزادا نه اقت باس کرده، به آن نام زُهره و منوچهر داده. ایرج این داستان را با بیانی ساده و شاعرانه تصویرنموده، رنگ و جلای زمینی و ایرانی به آن داده است. آنچه ایرج میرزا سروده دیگر افسانه ی خدایان نیست. چون منوچهرِ، شانزده ساله، یک سپاهی و ناسوتیست اما زهره از لاهوتیانست. او خود را به سیمای یکی از زیبارویان ناسوتی آراسته و عشقش، عشقی زمینی است.

داستان در پگاهی که هنوز آفتاب نتابیده، آغاز می شود. زهره با دیدن جوانی و زیبایی منوچهر ناگهان تنش داغ، بی تاب و سرشار از شور و شر عشق می شود. او با ترفندهای گوناگون زنا نه می کو شد تا کام دل از معشوق بگیرد. منوچهر که هرگز مزه ی زندگی بخش هم آغوشی با زنی را تا کنون نچشیده، حریر لب های دل آرامی شیدا روی لبانش نخزیده و نیز آزرمگین و عاقبت اندیش است، دُم به تله نمی د هد. جای جای

مثنوی زهره و منوچهر پر از عشق ورزی و شرح نیاز آزمندانه ی زهره به هم آغوشی با منوچهر و تخسی، رَم کردن و خوداری منوچهر ازین کارست. ایرج داستان زهره و منوچهر را به پایان نرسانید. سبب نا تمام ماندن آن، گویا این بوده که دکتر صورتگر این افسانه را، در مجله ای به تدریج از انگلیسی به فارسی بر می گردانید و ایرج، آن ترجمه را منظوم می کرد. اما صورتگر کار را به پایان نمی رساند، بنابرین کار ایرج هم نیمه کاره می ماند. این مثنوی دارای ۵۲۸ بیت است که درین جا گزیده ای کوتاه ازآن را می خوانید:

صبح نتابیده هنوز آفتاب وا نشده دیده ی نرگس ز خواب
تازه گل آتشی مُشکبوی شسته ز شبنم به چمن دست و روی
منتظر هوله ی باد سحر تا که کند خشک بدان روی تَر

درین هنگام چشم زهره به سیمای منوچهر می افتد.

گفت سلام ای پسر ماه و هور چشم بد از روی نکوی تو دور
شاخ گلی پا به سر سبزه نِه شاخ گل اندر وسط سبزه بِه
بند کن آن رشته به قَربوس زین جفت بزن از سر زین بر زمین
یا که بِنِه پا به سر دوش من سُر بخور از دوش به آغوش من
نرم و سبک روح بیا در برم تات چو سبزه به زمین گسترم
خواهی اگر با دل خود شور کن هر چه دلت گفت، همان طور کن
این همه بشنید منوچهر از او هیچ نیامد به دلش مهر از او
لاجرم از حُجب، جوابی نداد یافت خطابی و خطابی نداد
زهره دگر باره سخن ساز کرد زِمزمه ی دلبری آغاز کرد
آن که ترا این دهن تنگ داد وآن لب جان پرور گل رنگ داد
داد که تا بوسه فشانی همی گه بدهی، گه بستانی همی
حیف نباشد تو بدین خط و خال بَر نخوری، بَر ندهی از جمال
با تو توان خوب همآغوش شد خوب در آغوش تو بی هوش شد

پس از ماجراهای بسیار، شکیبایی منوچهر از شنیدن حرف های زهره به سر می رسد.

گفت که ای دخترک با جمال تَعبیه در نطق تو، سِحر حلال
با چه زبان از تو تقاضا کنم شرّ ترا از سر خود وا کنم
گر بیکی بوسه تمامست کار این لب من، آن لب تو، هان بیار
زهره پی بوسه چو رخصت گرفت بوسه ی خود از سر فرصت گرفت
هم چو جوانی که شبانگاه مست کوزه ی آب خنک آرد به دست

. . . . .

گفت برو کار ترا ساختم در ره لا قیدیت انداختم
بار محبت نکشیدی، بکش زحمت هجران نچشیدی، بچش
چاشنی وصل ز دوری بود مختصری هجر ضروری بود

زهره پس ازین نا پدید می شود و منوچهر:

چشم چو بگشود در آن دامنه دید که جا تَر بود و بچه نِه

افزون بر زهره و منوچهر، چندین اثر دیگر ایرج مایه از ادبیات فرنگی دارد مانند هدیه ی عاشق، شاه و جام، قلب مادر و . . . او با چنان زبردستی و استادی به این داستان ها رنگ و بوی پارسی داده که هیچ خواننده ای احساس بیگانه بودن آنها را در کارهای ایرج میرزا نمی کند.

۷- می‌اندیشم پس هستم

رنه دکارت، فیلسوف شهیر فرانسوی سده ی هفدهم، در اوان جوانی با آن که در ردیف دانشمندان نامی فرانسه بود، پی به نادانی خود برد. او غیر یقینی بودن علم و حکمت عصر خویش را دریافت. پس هر آنچه را آموخته بود نیست انگاشت و طرحی نو در انداخت. با خود عهد کرد که به همه ی آموخته هایش شک کند. هیچ چیز را حقیقت نداند مگر آن چه بدیهی باشد و نپذیرد آن را که روشن و متمایز نیست یا شک و شُبهه ای ایجاد می کند. در واقع شک را، راه وصول به یقین قرار داد. چون ذهنش به کلی از دانسته های پیشین تهی شد أنگاه متوجه گردید که به هر چه شک کند به این دیگر نمی تواند شک کند، که شک می کند. چون شک می کند، پس فکر می کند و نتیجه گرفت که : می اندیشم، پس هستم. این جمله در تاریخ فلسفه ازو باقی مانده و معروفترین یادگار اوست. شاید مولانا هم نظری، کم و بیش، نزدیک به او دارد که می گوید: ای برادر تو همه اندیشه ای. پس ازو برخی از صاحب نظران ایده های دیگری را مانند شاهستی خود دانستند مثلا آندره ژید، نویسنده ی فرانسوی، گفت: احساس می کنم، پس هستم. آلبر کامو، نویسنده ی الجزایری – فرانسوی، گفت: عصیان می کنم، پس هستم.

شاعران ایرانی نیز درین باره اظهار نظر کرده اند. **اخوان ثالث** شعری دارد به نام نماز که در آن مستی را دلیل هستی اش پنداشته و می گوید: مستم و دانم که هستم.

نماز

باغ بود و درّه، چشم انداز پر مهتاب.
ذات ها با سایه های خود هم اندازه.
خیره در آفاق و اسرار عزیز شب،
چشم من بیدار و چشم عالمی در خواب.

نه صدایی جز صدای رازهای شب
وآب و نرمای نسیم و جیرجیرک ها –
پاسداران حریم خفتگان باغ
و صدای حیرت بیدار من (من مست بودم، مست)

خاستم از جا،
سوی جو رفتم، چه می آمد؟
آب!
یا نه، چه می رفت، هم زآن سان که حافظ گفت: عمر تو.
با گروهی شرم و بی خویشی وضو کردم.
مست بودم، مست سرنشناس، پانشناس، اما لحظه ی پاک و عزیزی بود.

برگکی کندم،
از نهال گردوی نزدیک
و نگاهم رفته تا بس دور.
شبنم آجین سبز فرش باغ هم گسترده سجاده.
قبله گو هر سو که خواهی باش!
با تو دارد گفت و گو شوریده ی مستی

- مستم و دانم که هستم من -
ای همه هستی ز تو آیا تو هم هستی!؟

اما لطیف ترین نظر درین باره از آن **فریدون مشیری** است که مهر ورزیدن را دلیل هستی می داند:

جام دریا از شراب بوسه ی خورشید لبریز است،
جنگلِ شب تا سحر، تن شسته در باران خیال انگیز!
ما به قدر جام چشمان خود، از افسون این خُم‌خانه سر مستیم،
در من این احساس:

مهر می ورزیم،

پس هستیم.

سال ها پیش در کلاس درسِ فلسفه، هنگامی‌که این موضوع را تدریس می‌کردم، یکی‌از دانشجویان که دارای اندامی فربه بود، دست بلند کرد و گفت:
اجازه می‌دهید من هم نظرم را درین باره بگویم؟ گفتم:
بفرما. گفت:
من می‌خورم، پس هستم!

***

* در زبان انگلیسی آوازِ قو Swan song به‌معنای وداع است، یعنی رفتن در راهِ بی بازگشت. آ خرین کارِ هنرمندان را نیز آوازِ قو می نامند.
** واژهٔ زیبا برای قو صفت نیست، قید است برای مُردن.

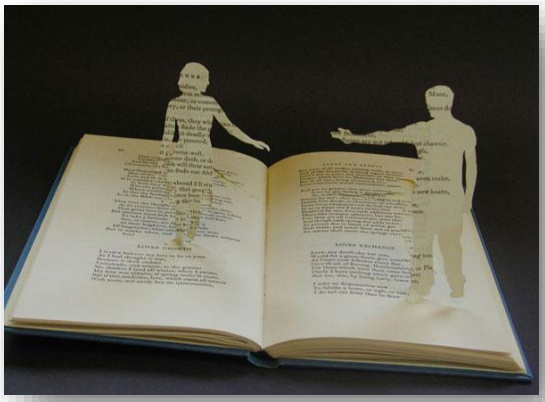
با امپراتوری ایران، نخستین گام را به‌پهنهٔ تاریخ پیوسته می‌گذاریم... تنها ایران میدان آن رویدادها و دگرگونی‌هایی بوده‌است که از وضعِ راستینِ تاریخی حکایت دارد... از ایران است که نخستین بار آن فروغی که از پیش خود می‌درخشد و پیرامون‌اش را روشن می‌کند، سر بر می‌زند... فصلِ تکامل با تاریخ ایران آغاز می‌شود. پس آغازِ تاریخِ جهانی به‌معنای درست از این‌جاست.

فریدریش هگل؛ عقل در تاریخ

بازگشت به فهرست

ده قدرتِ اساسی ادبیّاتِ ماندگار

دان کورجسکو/ برگردان: داود جلیلی



چه چیزی یک کارِ ادبی را بزرگ (ماندگار) می‌کند؟ چرا آثاری چون هاملت، ایلیاد، کمدی الهی، جنگ و صلح، گل‌های شیطان، دون کیشوت، فاوست با این که تعدادشان اندک اما معروف هستند، نمونه‌های برجسته‌ای از ادبیات جهان تلقی می‌شوند؟ چه چیزی یک کارادبی را از کارادبی دیگربرتر می‌سازد؟ چرا برخی آثارادبی قرن‌ها حتی هزاره‌ها خوانده می‌شوند، درحالی‌که آثار دیگردر فراموشی دانشمندانه پژمرده می‌شوند؟ رازِ مقدّسِ کالیوپ (الهه‌ی شعرِ حماسی)[۱] چیست؟

بحثِ من آن است که آثارِ ادبیِ ماندگار حداقل ده قدرتِ اساسی دارند. اگر یک اثرِ ادبی دارای همه‌ی این ده قدرت نباشد، ممکن است خوب یا حتّی خیلی خوب باشد، امّا شایسته‌ی "بزرگ" یا ماندگار نامیده شدن نخواهد بود.

ده قدرتِ ضروری عبارتند از: ۱- قدرتِ ادراکی[تعقّل و تحریک نیروی اندیشه] ۲- قدرتِ تصوّری[تخیّل و تحریک خیال‌پردازی] ۳- قدرتِ رویایی[تصویرآفرینی یا ایماژسازی] ۴- قدرتِ اخلاقی[قضاوت یا جانبداری] ۵- قدرتِ بین‌الاذهانی[هم‌ذات‌پنداری و باورپذیری] ۶- قدرتِ عاطفی[برانگیختن احساسات] ۷- قدرتِ تفسیر وبازتفسیر [فراتاریخی و همه‌نسلی) ۸- قدرتِ نفوذی یا ارجاعی[فورومِ هنری، هنرپذیری] ۹- قدرتِ حیرت‌انگیزی یا ایجادِ ترس و وحشت[تعلیق یا سوسپانس] ۱۰- قدرتِ لذّتِ استه‌تیک [تحریک ذوق و قریحهٔ هنری برای شناختِ هنری واقعیت - معادل‌ها طبقِ برداشتِ ارژنگ].

---

[۱] - در اساطیرِ یونانی الهه‌های نُه‌گانه یا هفت‌گانهٔ هنر، دختران زئوس (یا ژوپیتر) خدای خدایانند. به روایتِ دیگر، آن‌ها ثمرهٔ پیوند و زناشوئی زمین و آسمان‌اند. این رمزی است، حاکی از آن‌که یونانیان هنر را موهبتی الهی و آسمانی بر زمین می‌دانستند و برای آن مقامی والا قایل بودند. در میان این ایزدان یا "موزها" (از همین‌جا واژهٔ موزیک)، "اِراتو" (Erato) الههٔ شعرِ غنائی و **"کالیوپ"** (Calliope) **الههٔ شعرِ حماسی** بود و الههٔ شعرِ حماسی جای نخست را در میان خواهرانِ خود احراز می‌کرد. به‌ویژه بدین سبب که داستان‌های حماسی هرکول (هراکلس) و تزه و آشیل و ئولیس جای خاصّی در دل‌ها داشت و حماسه‌های منظوم هومر و هزیود، اوجِ هنرِ یونان شمرده می‌شد(*احسان طبری، سخنی دربارهٔ شعر*)

۱) قدرتِ ادراکی: یک کارِ ادبی اگر تنها از لحاظ خردمندانه بتواند ما را به کار گُمارد، می‌تواند بزرگ تلقی شود. اثرِ ادبی باید در بهترین حالت، ما را به تفکّرِ عمیق درباره‌ی خودِ اثر دعوت کند. باید بپرسد، استنطاق کند و برانگیزد. باید به اندیشه‌های جدیدی که می‌تواند بخشی از خود اثر باشد یا نباشد حیات بخشد. باید تکان دهد و واژگون کند و به چشم‌انداز تازه‌ای درباره‌ی ماهیّت واقعیّت و رویا هدایت نماید.

۲) قدرتِ تصوّری: یک اثرِ ادبی اگر بتواند دنیاها، کاراکترها و موقعیت‌های جدیدی خلق کند که تاکنون حتی به خواب هم ندیده‌ایم، می‌تواند والا تلقی شود. باید چشم‌های ما را روی غیرمنتظره ها باز کند. باید دیدگاه ما را با چشم اندازهای شگفتی پُر کند که حتی اگر خیالی باشد، به نوعی باورکردنی باشد. نباید تنها درها و پنجره‌های ذهنِ خفته را باز کند، بل‌که درحقیقت باید درها و پنجره‌های جدیدی ایجادکند. ما باید احساس کنیم انگار واردِ مدخلی شده‌ایم که هرگز آرزو نمی‌کنیم بسته شود.

۳) قدرتِ رویایی: این قدرت دقیقا مرتبط به دو قدرتِ اول و در واقع مستلزمِ آن است اما با این‌حال به صورت بنیادی با آن‌ها تفاوت دارد. یک اثرِ ادبی اگر بتواند تصوّر و خردِ ما را برای ایجاد تصویر متقاعدکننده‌ای از شیوه‌ای که جهان عملا هست یا باید باشد تحت کنترل خود گیرد، رویایی است. این قدرت به مثابه استدلالِ بنیادی اثر برای توصیف مفهومِ حیاتی خود عمل می‌کند و درعین حال به خرسندی ژرفِ کلیّتِ ذهن؛ قلب و روح دست می‌یابد.

۴) قدرتِ اخلاقی: یک اثرِ ادبی اگر ما را به داوری اخلاقی نخواند، نمی‌تواند اثرِ بزرگی باشد. اثر باید ما را به چالش بکشد تا به درستی و یا نادرستی داستان گفته شده بیاندیشیم. اثر باید پیامِ اخلاقی متقاعدکننده‌ای درباره‌ی ماهیّتِ پیچیده‌ی خیر و شرّ حمل کند. باید بتواند از لحاظِ اخلاقی خود را ارزیابی کند خواه پیامِ آن مذهبی، سکولار، وجودی، تردیدگرایانه، عیب‌جویانه، انکارگرایانه یا چیزِ دیگری باشد. اثر باید عمیقا نگرانِ آن‌چه برای آدم‌ها رخ می‌دهد و چرایی آن باشد. اثر نمی‌تواند ما را نسبت به نمایشِ خود از سرنوشت بی‌تفاوت رها کند.

۵) قدرتِ بین‌الاذهانی: یک اثرِ ادبی باید ما را به احساس آن‌چه شبیهِ جهانِ اثر است، قادر سازد. باید به ما اجازه دهد در فضای فکری کاراکترهایش ساکن شویم. باید اجازه دهد هم‌دل شویم و این هم‌دلی را به صورت مثبت یا منفی بازگو کنیم. یک اثرِ بزرگِ ادبی، برخلافِ جهانِ واقعی، به ما قدرتِ جادویی می‌بخشد تا با یک روح یا تمامِ روح‌ها واردِ ارتباطِ ضروری شویم. دراین‌جا، ما حداقل، قادریم کسِ دیگری را به صورتِ واقعی بشناسیم و با این شناخت، خودمان را بهتر بشناسیم و روابطِ خود را با دیگران ارزیابی کنیم.

۶) قدرتِ عاطفی: یک اثرِ بزرگِ ادبی عواطفِ ما را از روی کودنی دست‌کاری نمی‌کند، بل‌که با هنرمندیِ باشکوهِ خود ما را وادار می‌کند حوزه‌ی گسترده‌ای از عواطفِ درخور را همراه با داستان و کاراکترهایش احساس کنیم. ما احساس می‌کنیم آن‌چه انجام می‌دهیم پیآمدِ طبیعی داستان‌سرایی است. هیچ چیز اجباری نیست. ما اگرگریه می‌کنیم یا می‌خندیم، یا خشمگین می‌شویم، باید چنین کنیم. چون انسانیم. اثرِ بزرگِ ادبی قلبِ انسان را نه به خاطر خودِ آن، بل‌که با هدفِ دست‌یابی به معرفتِ عاطفی پُر، خالی و پاک می‌کند. ما درک می‌کنیم چون احساس می‌کنیم چون اگر احساس نکنیم درکِ خیلی اندکی خواهیم داشت.

۷) قدرتِ تفسیر و بازتفسیری یا فراتاریخی: یک اثرِ ادبی اگر، هم از لحاظ زمانِ وقوع، و هم از لحاظ زمانِ تحوّل به صورت معناداری قابل تفسیر و بازتفسیر باشد، یک اثرِ ادبیِ بزرگ است. معانی و چشم اندازهای

بیش‌تری که یک اثر قادر به تولیدِ آن در زمانِ خود و ورای زمانِ خود است، نشانه‌ی مهمّ ارزشِ پایداری آن است. اثری که به صورت بسیار محکمی به زمان و مکان معاصرِ خود وابسته است، ضرورتِ تغییرپذیریِ هرمنوتیک(تفسیری) لازم را برای مربوط‌کردن آن به نسل‌های آینده ارائه نخواهد کرد. از این رو اثر باید به شیوه‌ی بسیار خاصّی به روی زمان گشوده باشد. اثر باید به اندازه‌ی کافی عامّ باشد تا درعینِ تصرّفِ چیزی اساسی درباره‌ی آن مفهوم واهی معروف به "ذاتِ انسان" قادر به ایستادگی در دوران‌ها باشد. اثر باید بتواند خود را در رشته‌ی بی‌کرانی از گفت‌وگوهایی به کار بگمارد که برای کسانی که هنوز به دنیا نیامده‌اند که احتمالا تحتِ مجموعه اوضاع تاریخی متفاوتی زندگی خواهند کرد، اهمّیت خواهد داشت.

۸) قدرتِ نفوذی یا ارجاعی: قدرتِ یک اثرِ ادبی ماندگار به دیگران اگرنه لزوما قدرتِ بیش‌تر، امّا قدرتِ ارتقای برابر می‌بخشد. اثر روی تصوّرات و بازده‌ی هنرمندانِ آینده و انواع هنر تاثیر می‌گذارد. اثر قادر است به صورت بارآوری گَرده‌افشانی کند و گرده‌افشانی از زمان، فضا، ملیّت، جنس، و تمام تقسیماتِ فردی و جمعی دیگر عبور می‌کند. اثر مانند یک درختِ موزیکالِ رشدیابنده در بدنِ مشترکِ انسانیّت است که می‌تواند آهنگ‌های جدیدی بخواند و میوه‌های جدیدی بارآورد. اثر چیزی است که به صورت ابدی دِهِش و تولید می‌کند. اثر، مانند خودِ زندگی پایانی ندارد. ادامه می‌یابد چون باید ادامه یابد.

۹) قدرتِ شگفتی وترس: این قدرت نتیجه‌ی انباشتِ تمام قدرت‌های قبلی است که بدون وجودِ آن‌ها نمی‌تواند تحقّق یابد. ادبیّاتِ بزرگ، مانند فلسفه‌ی بزرگِ ما را با احساسی از شگفتی و وحشت رها می‌کند. ما درنتیجه‌ی آن‌چه خوانده ایم خیره می‌مانیم. مبهوتِ سفری می‌شویم که درپیش گرفته‌ایم. آرزو می‌کنیم ادامه یابد. وکلمات جدیدی می‌خواهیم: عاطفی، ادراکی، انتظارِ متعالی.

۱۰) قدرتِ لذّتِ استه‌تیک: ادبیاتِ بزرگ لذّتِ زیادی ایجاد می‌کند. اثر با پیام‌ها، ساختار، و جلوه‌ی خود به ما لذّت می‌بخشد. اثر سُروری برای گذراندنِ زمان است. نظم و آهنگِ آن ما را مسحور می‌سازد. افسونِ حکایتِ آن می‌شویم. از هنرمندیِ فنّی و متّکی به خودِ آن خشنود می‌شویم. ما کاملا ساده عاشقِ کیفیّتِ آن می‌شویم.

روی هم رفته، این ۱۰ قدرت، "ادبیّاتِ ماندگار" را می‌سازد. حالا برو و اندکی بخوان!

***

دان کورجسکو در برنامهٔ " تحصیلِ مهارتِ انتقال‌پذیر" دانشگاه توبینگن تدریس می‌کند. (مترجم)

برگرفته از: کانترپانچ

گمان کردند که جان‌کندن‌های ما بی‌هوده بود؛

از این جرقّه شَراره‌ای برخواهد خواست...

پوشکین

بازگشت به فهرست

مروری کوتاه بر برخی بررسی‌های احسان طبری دربارهٔ مولانا

مسعود طبری (دانشجوی دکتری جامعه شناسی سیاسی)

نهمِ اردیبهشت مصادف است با [سی‌وچهارمین] سالروز درگذشت احسان طبری [۱۹بهمن ۱۲۹۵ ساری- ۹اردیبهشت ۱۳۶۸تهران، در حصرِ خانگی]. بدونِ تردید احسان طبری فارغ از هر زنده‌باد و مُرده‌باد، یکی از برجسته‌ترین اندیشمندانِ تاریخِ معاصر و یکی از باهوش‌ترین و با استعدادترین فرزندانِ این سرزمین می‌باشد. کسی که بدونِ شکّ در سیرِ مطالعهٔ تاریخ اندیشهٔ مارکسیستی در ایران و جهان نام‌اش در کنارِ بزرگانی هم‌چون روژه گاردی(تئوریسین حزب کمونیست فرانسه) و فیشر (تئوریسین حزب کمونیست اطریش) بلندآوازه است. مرحوم جلال آل احمد در نوشتار خود با عنوان "مثلاً شرح احوالات"، احسان طبری را یکی از بهترین راهنمایان خود درکارِ نویسندگی می داند؛ و از این‌که مدّتی افتخارِ دستیاری این اندیشمند را داشته، ابرازِ خرسندی می کند.

احسان‌الله طبری که همگان او را با نام احسان طبری می شناسند، شاعر، منتقدِ ادبی، زبان‌شناس، محقّق، فیلسوف، جامعه‌شناس، مورّخ و نظریه‌پردازِ بزرگِ مارکسیسم-لنینیسم در ایران به تاریخ ۱۹ بهمن ۱۲۹۵ خورشیدی در شهرِ ساری درکوچهٔ "بهرام اُتُر" که در میانِ سارویان به "بِرام تِر کوچه" معروف است؛ متولد شد. خودش در کتاب "دهه نخستین" می نویسد تا ده سالگی در این شهر بزرگ شد، و بعد از آن برای ادامه تحصیل به تهران مهاجرت نمود. جدّش "شیخ علی‌اکبر مجتهد طبری ساروی" از علمای تراز اوّلِ منطقه و از مشروطه‌خواهانِ مازندران بود؛ و در زمانه مشروطه خواهیِ مازندرانیان نقشِ فعالی داشت. پدرش "شیخ حسین طبری" ملقب به "فخرالعارفین" هم از روحانیونِ سرشناس و آزادیخواه بود که به مبانی دموکراسی و آزادی‌خواهی ایمان و اعتقادی راسخ داشت. پیشهٔ خاندانِ طبری از قدیم‌الایّام بیش‌تر تجارت وبازرگانی بود؛ و در علم وفرهنگ هم سرآمد بودند. احسان طبری فرزندِ اوّل از همسرِ دوّمِ پدرش بود؛ امّا همواره از مهربانی‌های خانم‌بزرگ که همان همسرِ اوّلِ پدرش بود همیشه به نیکی یاد کرده و او را می ستاید.

به لحاظِ نظری و جایگاهِ تئوریک و قدرتِ تحلیل و نظریه‌پردازی در اندیشهٔ مارکسیسم-لنینیسم، کسی و چهره‌ای برجسته‌تر از وی در تاریخ مبارزاتِ جریاناتِ چپ و سوسیالیستی و مارکسیستی در ایران، سراغ نمی‌توان گرفت. وی که از سخن‌رانانِ نخستین کنگرهٔ نویسندگانِ ایران بود، دکتری در فلسفه، علومِ اجتماعی و تاریخ داشت؛ و در زمینهٔ ادبیّات بسیار فعّال بود. استاد لطفی بر روی اشعار وی موسیقی ساخت و نواخت، و به گمانِ نگارنده استاد حسین علیزاده هم شاید با ایشان همکاری‌هایی داشته است. وجود مجموعه اشعار و نمایشنامه فرهاد چهارم هم در مجموعهٔ آثار احسان طبری به چشم می‌خورد. هم‌چنین وی تنها ایرانی بود که از دانشگاه برلینِ شرقی دکترای هابیل در رشتهٔ فلسفه گرفت؛ که بالاترین مدرکِ علمی در دانشگاه‌های کشورهای بلوکِ شرق و کمونیستی محسوب می شد. و تنها ایرانی محسوب می شود که نام‌اش در میان مفاخرِ روسیهٔ شوروی در

دایره‌المعارفِ بزرگِ آن کشور ثبت گردیده است. در این دایره المعارف از احسان طبری به عنوان یکی از برجسته‌ترین تئوریسین‌های مارکسیسم در جهان نام برده شده است. احسان طبری هیچ گاه از عنوان دکتر در نوشته های خویش استفاده نکرد؛ و البته به زبان های پهلوی، عربی، روسی، آلمانی، انگلیسی، فرانسوی، ترکی استانبولی و ترکی آذربایجانی تسلط کامل داشت؛ و به همهٔ این زبان‌ها مطالب علمی نوشت و مطالعاتِ فراوان نمود. وی حتّی اشعارِ فارسی را به زبان روسی وآلمانی ترجمه می‌کرد و در رادیو شوروی و آلمان شرقی برنامه های مستمر و مداوم اجرا می نمود.

احسان طبری، در سن ۱۸ سالگی و پس از دستگیری گروه دکتر تقی ارانی موسوم به گروه ۵۳ نفر در اواخر دوران پهلوی اول به زندان محکوم شد و در مهر۱۳۲۰ با پایان عمر حکومت رضا شاه از زندان آزاد شد؛ اما این پایان ماجرا نبود و پس از ترور نافرجام پهلوی دوم در دانشگاه تهران که در بهمن ۱۳۲۷ رخ داد، مجبور شد به شوروی پناهنده شود؛ که همین مسئله باعث شد تا در سال ۱۳۲۸ به طور غیابی دادگاه نظامی محمدرضا شاه وی را به اعدام محکوم نماید. مهاجرتِ طبری از ایران ۳۰ سال به طول انجامید. از بهمن ۱۳۲۷ تا بهمن ۱۳۵۷. وی ۸ سال از این دوران را در شوروی و مدت ۲۲ سال را در آلمانِ شرقی گذراند؛ تا این‌که در بهمن سال ۱۳۵۷ به دنبال پیروزی انقلاب به ایران بازگشت.

شاید در این روزها که تبِ مومیایی رضاشاه جامعه را فرا گرفته است، اشاره و ذکرِ این نکته خالی از فایده نباشد که یکی از جامع‌ترین و کامل‌ترین تحلیل‌هایی که از دوران حکومت رضا شاه براساس اسلوب و روشِ دیالکتیک ماتریالیسم نگاشته شده؛ کتابی‌است با عنوان "جامعهٔ ایران در دورانِ رضاشاه" به قلم احسان طبری. این اثر، تحلیلِ دقیق و همه‌سویه‌ای بر اساس منطقِ دیالکتیکی تاریخ و تفسیرِ اقتصادی و تحلیلِ طبقاتی از جامعهٔ دورانِ پهلوی اوّل به پژوهندگان تاریخ ارائه می دهد. امّا اثرِ عظیم و تئوریکِ احسان طبری کتابی است با عنوان "برخی بررسی‌ها دربارهٔ جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی درایران".

طبری در پیش‌گفتار چاپِ دوم این کتاب درباره لزوم این بررسی ها چنین می نویسد: *«... با توجه به شرایطِ ویژهٔ تدارک و انتشارِ آن، خود نشانه‌ای است بر آن‌که مطالب‌اش به یک نیازِ اجتماعی پاسخ داده، یعنی این‌که گذشته را باید بهتر شناخت تا ساختنِ آیندهٔ بهتری ممکن شود».*

یکی‌از مباحثی که دراین کتاب به آن پرداخته شده است؛ بررسی مسئلهٔ دیالکتیک در اندیشهٔ برخی از عرفا و فلاسفهٔ ایران می باشد؛ که طبری به‌طورِ خاصّ به مولانا و صدرالدین شیرازی نظر دارد. به اعتقاد وی که البته اعتقادِ همه محقّقانِ تاریخ ادبیات و عرفانِ ایران هم هست؛ عرفانِ مولانا، قلّهٔ عرفانِ ایرانی می‌باشد. در نظر طبری عرفانِ مولانا بیش‌تر جهاتِ مثبتِ عرفانِ ایرانی را منعکس می‌کند.

برخی از مشخّصات و مختصّاتِ عرفانِ مثبت‌نگرِ مولانا از دیدِ احسان طبری عبارتند از:

وحدتِ وجود (پانته ئیسم) و عشق به همهٔ ظواهرِ خداوند، خوارشمردنِ جهان و جسم، ... دشمنی شدید با فلسفه و تعقّل و تبلیغِ کرامات و مقاماتِ عرفا و سعی در آشتی‌دادن شریعت و طریقت. مسئلهٔ وحدتِ وجود و جاری بودن و حضورِ خداوند در همهٔ چیزهای عالم از جمادات گرفته تا نباتات و جانداران، مسئله‌ای بسیار مهمّ و پیچیده در ساحتِ اندیشهٔ عرفانی می باشد که مناقشاتِ فراوانی را برانگیخته است. لیکن احسان طبری مسئلهٔ وحدتِ وجود را گامی بلند به سوی ماتریالیسم دیالکتیک می‌داند؛ و این‌گونه استدلال می‌کند که دین و فلسفه مشاء به خالقِ غیرِ ممازج معتقد هستند؛ در حالی‌که اندیشهٔ وحدتِ وجود خالق را ممازج با اشیاء و همهٔ چیزها

می‌داند؛ و این اندیشه با ماتریالیسم نزدیکی دارد و گامی بلند به سوی ماتریالیسم دیالکتیک محسوب می‌شود. بر این اساس مثنوی معنوی به عنوان عظیم‌ترین اثر مولانای بلخی، پُراز اندیشه‌های دیالکتیکی می‌باشد که با اندیشه‌های عرفانی اشباع شده است. وی می گوید: «*نکته این‌جاست که اندیشهٔ وحدتِ وجود به ناچار لازم می‌ساخت که پیوندِ درونی کلیهٔ ظواهر و تعیّناتِ متنوّع ثابت شود*»

طبری دو سوال مطرح می کند. به واقع با دو پرسشِ اساسی روبرو می شود:

اول آن‌که چگونه می‌توان درهمهٔ امور و چیزها خداوند را -و معشوق را- جاری و ساری دید؟ و در ادامهٔ این پرسش گریزی به اندیشهٔ عارفِ بزرگوار شیخ‌محمود شبستری می‌زند و چنین می‌پرسد که: «*چگونه به قول شیخِ شبستری، عدد بسیار است، ولی معدود یکی است؟*» طبری در پاسخ به این پرسش‌ها این‌چنین استدلال می‌کند که: «*عرفان نمی توانست یگانه بودنِ جوهرِ هستی (یا مونیسم) را بر اساسِ علم ثابت کند و منظره ای از جهان به مثابهٔ مادّهٔ متحرّک عرضه دارد. عرفان به هر جهت می کوشید دیوار بین جمادی و نباتی و حیوان و انسانی را بشکند. ناسوتی و لاهوتی را به هم پیوند دهد. سپنج و میرنده ای چون انسان را به هستی ازلی و ابدی خداوند متّصل کند. در تنوّع وحدت ایجاد نماید. متضادها را تلفیق کند و همه چیز را به حقیقتِ بسیط مستحیل نماید*».

لذا بر این اساس طبری نتیجه می‌گیرد که «این اصل و آکسیومِ مرکزی عرفان «بسیط الحقیقت کل الاشیاء و لیس بشئی منها» منشاء فکری و منطق دیالکتیک عرفانی قرار گرفته است». به هر حال نقد و بررسی این که نتیجه‌گیری وی چقدر با واقعیت سازگار است مُراد و مقصودِ این نوشتار نمی باشد.

طبری در مطالعهٔ تفکّرِ دیالکتیکِ عرفانی مولانا سه نکته را قابلِ ردّیابی و تشخیص می‌داند: اول حرکتِ تکاملی. دوم، تضادّ و سومین اصل مسئلهٔ جنبشِ جاوید.

دربارهٔ وجود اصل حرکتِ تکاملی در اندیشه و شعرِ مولانا، طبری معتقد است که مولانا جهان وجود را در سیر دائمی تحولی می داند. بر این اساس ماده و هستی از جماد به نبات و از نبات به حیوان و از حیوان به انسان تحول می یابد. و از مقام انسانی نیز بالاتر می رود. ولی در هر مرحله ی دیگر، مرحله کهن را از یاد می برد. بنابراین در کلام و نظر مولانا نفی یا مرگ عدم مطلق محسوب نمی شود. بلکه فنا و مرگ، شکلُ انتقال به مرحله تالی، تحوّل و پُلی برای گذار به عرصهٔ بالاتر است. طبری نتیجه می‌گیرد که اگر سویهٔ دیگرِ این اندیشه را واکاوی نماییم؛ به اصلِ حرکتِ تکاملی در منطقِ دیالکتیکی می‌رسیم.

از جمادی مُردم وُ نامی شدم

وزنما مُردم ز حیوان سر زدم

مُردم از حیوانی وُ آدم شدم

پس چه گویم چون ز مُردن کم شدم

باز دیگر از فلک پرّان شوم

وآن‌چه کاندر وَهم ناید، آن شوم.

احسان طبری دربارهٔ این وجه از اندیشهٔ مولانا چنین می نویسد: *«... مولوی در این افکار خود یک رشته مضامین عرفانی مانند سیر به طرفِ حق، تقدّمِ مرگ بر زندگی و رها کردنِ بقاء بر جسم را گنجانده است؛ ولی تردید نیست که هسته‌های تعقّلی دیالکتیکیِ فکر او فوق‌العاده عالی و جالب است».*

اندیشه و اصلِ دوّمی که به اعتقاد طبری در مثنوی مولانا از فراوانی بسیاری برخوردار است، اصلِ تضادّ دیالکتیکی می باشد. بر این اساس، مولوی تخالف و تضادِ ظاهری اشیاء را نتیجهٔ تضادّ و تخالفِ درونی آنها می داند. پس مولانا در تبادلِ ضدها به یکدیگر، هم تکامل و هم حرکت به جلو را مشاهده می کند، و هم ایجاد تعادلِ درونی را:

ذرّه ای بالا و آن دیگر نگون
جنگ فعلی‌شان ببین اندر سکون
جنگِ فعلی هست از جنگ نهان
زین تخالف آن تخالف را بدان.

دربارهٔ اندیشهٔ جنبشِ جاوید و تجدّد دائمیِ وجود، به اعتقاد طبری، این اندیشه در فلسفه و تفکرِ عرفانی رسوخ کامل دارد. چراکه عرفان بر آن است تا جوهر واحد جهان که ذات خداوند است، جهان را از طریق فیضان و خلق مدام به وجود می آورد. براین اساس طبری نتیجه می گیرد که مولانا در بسیاری از اشعار خود اندیشه دیالکتیکی تجدد دائمی را بیان می دارد. از آن جمله ضمن تفسیر حدیث نبوی "الدنیا ساعةً" می گوید:

هر زمان نو می شود دنیا و ما
بی خبر از نو شدن اندر بقا
پس ترا هر لحظه مرگ و رجعتی است
مصطفی فرموده دنیا ساعتی است

به اعتقاد احسان طبری میان اندیشهٔ مولانا و فلسفهٔ دیالکتیکِ هگل، فیلسوف بزرگ آلمانی هم پیوند و قرابت جالب و معناداری وجود دارد. و از آنجایی که در زمان هگل کتابی دربارهٔ فلسفهٔ وحدتِ وجود و عرفانِ ایرانی در آلمان چاپ شده بود، و دربارهٔ عرفان و اندیشه مولانا و عزیزالدین نسفی در آن کتاب به تفضیل سخن گفته شده؛ این می‌تواند قرینه‌ای باشد بر اطلاعِ هگل از اندیشه‌های عرفانِ ایرانی و به‌خصوص اندیشهٔ مولانا.

مسعود طبری/ ۹ اردیبهشت ۱۳۹۷

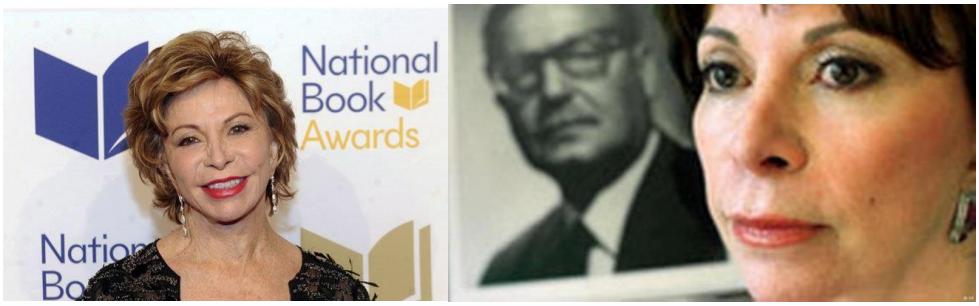
سرچشمه: سایت مازند مجلس

ارژنگ: ابیاتِ نقل‌شده از کتاب"مثنوی معنوی" اثرِ مولانا و عباراتِ نقل‌شده از احسان طبری در متن نوشتار نیز همگی از *"کتاب برخی بررسی‌ها"...، بخش: دیالکتیکِ عرفانیِ جلال‌الدّین مولوی، چاپ چهارم، سال ۱۳۸۷، صص ۴۸۰ تا ۴۹۰* می‌باشد. لازم به یادآوری مجدّد است کتابِ "مولانا جلال‌الدّین، هگلِ شرق" (که در بازارِ کتاب به‌خطا به نام احسان طبری معرّفی و خریدوفروش می‌شود)، براساس توضیح احسان طبری در زیرنویس صفحهٔ ۴۳۹ همان اثر، *"از نورو [امامی، برادر ظهیرالاسلام و امام جمعهٔ تهران در زمان پهلوی] است که صرف‌نظر از برخی نکاتِ پراکنده، در مجموع متضمّنِ احکام و قضاوت‌های نااستواری است..."*

بازگشت به فهرست

گفت‌وگو با ایزابل آلنده

ترجمه: داود جلیلی



من نامه‌های بی‌شُماری از خوانندگان، دانشگاهیان و روزنامه‌نگاران در رابطه با کارم دریافت می‌کنم. چون پاسخ‌دادن به همهٔ آن‌ها غیرممکن است، امیدوارم بخش زیر-که تلفیقی از پُرسش‌هایی است که من در طیّ سال‌ها دریافت کرده‌ام- مفید باشد. کسانی که به اطلاعاتِ بیش‌تر دربارهٔ زندگی و کارِ من علاقه دارند نیز می‌توانند کتاب "ایزابل آلنده: زندگی و روح" ، اثرِ "سلیا کورسا زاپاتا" را مطالعه کنند.

***

س: شما به خاطر داستانِ خودت معروفی، اما آیا انواع دیگری از نوشتن هم هست که شما به تجربه آن‌ها علاقمند هستید؟

ج: من درجوانی نمایشنامه می‌نوشتم و آن‌را دوست داشتم. برای نوشتن داستان کودکان هم زمانی که فرزندانم کوچک بودند تلاش کردم. هر شب برای آن‌ها قصه می‌گفتم، واین کارآموزی شگفت انگیزی بود که من ادامه دادم. در حقیقت، درسال ۲۰۰۱، من شهرحیوانات، اولین رمانم را برای کودکان و نوجوانان نوشتم. سال‌ها طنز می‌نوشتم، و فکرمی‌کنم طنز دشوارترین نوع نوشتن است. من هرگز به شعر نپرداختم و فکر نمی‌کنم به‌خواهم به شعر بپردازم.

س: آیا به زبان اسپانیایی می‌نویسید؟

پ: تنها به اسپانیایی می‌توانم داستان بنویسم، چون این برای من یک فرایند اساسی است که تنها به زبان بومی خود می‌توانم انجام دهم. خوشبختانه، من در سراسرجهان مترجمانی عالی دارم.

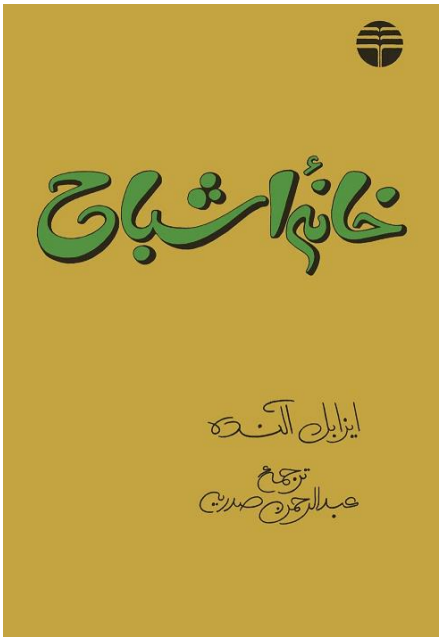
س: آیا با مترجم همکاری نزدیکی دارید؟ من دیدم که مارگارت سایرز پدن بیشتر کتاب‌های شما را به انگلیسی برگردانده است.

ج: من و مارگارت همیشه در تماسیم، اعتقاد دارم ما یک پیوستگی روحی داریم. او کاربا شکوهی انجام می‌دهد. من اصلاح کردن کاراو را به خواب هم نمی بینم! اما، در بسیاری از زبان‌های دیگر، من حتی نمی‌دانم چه کسی اثر مرا ترجمه می‌کند. ناشران به آن می‌پردازند. مارگارت در سال ۲۰۱۰ بازنشسته شد واکنون مترجمِ انگلیسی آثار من آن مک لین است.

س: آیا می‌توانید دربارهٔ نوشتن داستان -بیانِ حقیقت، دروغ گفتن، آشکارکردن نوعی از واقعیت- توضیح دهید؟ همچنین آیا می‌توانید درباره‌ی این‌که این افکار چگونه ممکن است با هم کناربیایند یا علیه هم دیگرکارکنند حرف بزنید؟

ج: اولین دروغِ داستان آن است که نویسنده تا حدودی به هرج و مرج زندگی نظم می‌دهد: نظم ترتیب تاریخی، یا هر نظمی که نویسنده برمی‌گزیند. به عنوان یک نویسنده، شما بخشی از کل را انتخاب می‌کنید. تعیین می‌کنید این چیزها مهم هستند و بقیه اهمیتی ندارند. و شما درباره این چیزها ازنقطه نظرخود می‌نویسید. زندگی این جوری نیست. در زندگی همه چیزهم زمان، به شیوه‌ای بی قاعده اتفاق می‌افتد، و شما انتخاب نمی‌کنید. شما رئیس نیستید، زندگی رئیس است. پس زمانی که به عنوان نویسنده می‌پذیرید که داستان دروغ گفتن است، همان زمان آزاد می‌شوید. می توانید هرکاری بکنید. بعد قدم زدن در دایره‌ها را آغاز می‌کنید. با بزرگترشدن دایره، بیشترمی‌توانید به حقیقت دست یابید. شما با افق گسترده تر- هرچه بیشتر قدم می‌زنید، روی هرچیزی بیشتر درنگ می‌کنید- شانس بهتری برای یافتن خرده‌های حقیقت دارید.

س: شما کجا الهام می‌گیرید؟



پ: من یک شنونده خوب و شکارچی داستان هستم. هرکسی داستانی دارد و تمام داستان‌ها اگر زمان درستی گفته شوند جذاب هستند. من روزنامه‌ها را می‌خوانم، و داستان‌های کوچکی که درعمق روزنامه دفن می‌شوند می‌توانند منبع الهام یک رمان باشند.

س: الهام چگونه عمل می‌کند؟

ج: من روزی ده ، دوازده ساعت را دریک اتاق به تنهایی صرف نوشتن می‌کنم. به تلفن پاسخ نمی‌دهم. تنها یک میانجی یا ابزارچیزی هستم که ورای من رخ می‌دهد، صداهایی که در داخل من حرف می‌زنند. دنیایی را خلق می‌کنم که داستان است اما به من تعلق ندارد. من خدا نیستم من فقط یک وسیله ام. و دراین مدت طولانی، صبورانه کار روزانه نویسندگی را انجام می‌دهم و چیزهای زیادی درباره خوم و زندگی کشف کرده‌ام. من آموخته‌ام. به آن چیزی که می نویسم آگاه نیستم. این فرایند غریبی است- انگار با زندگی در داستان چیزهای کوچکی را کشف می‌کنی که دربارهٔ خودت، دربارهٔ زندگی، دربارهٔ مردم، دربارهٔ این‌که جهان چگونه عمل می‌کند، مصداق دارند.

س: آیا می‌توانید درباره شخصیت‌های داستان حرف بزنید؟

ج: زمانی که شخصیتی را پرورش می‌دهم اغلب به شخصی توجه می‌کنم که می‌تواند به عنوان یک مدل عمل کند. اگرآن شخص را در ذهن خود داشته باشم، ایجاد شخصیت‌هایی که باورپذیر باشند برای من آسان‌تراست. افراد پیچیده و بغرنج هستند- آن‌ها به ندرت همه‌ی جنبه‌های شخصیتی خود را بروز می‌دهند. شخصیت‌ها به این شیوه‌ها می‌تواند ساخته شوند.

من به شخصیت‌ها اجازه می دهم درکتاب زندگی خود را زندگی کنند. اغلب این احساس را دارم که من آن‌ها را کنترل نمی‌کنم. داستان در جهت‌های غیر مترقبه‌ای پیش می‌رود و کارمن نوشتن آن است، نه وادارکردن آن‌ها به ماندن در داخل ایده‌های پیشین من.

س: آیا مستقیما با یک کامپیوتر می‌نویسی؟

ج: من تمام مدت یادداشت برمی‌دارم. من درجیب خود دفترچه ای دارم و وقتی چیزجالبی را می‌بینم یا می‌شنوم، یادداشت می‌کنم. درباره بریده های روزنامه‌ها و درباره خبرهایی که از تلویزیون می‌شنوم یادداشت می‌نویسم. من از داستان‌هایی که مردم برایم نقل می‌کنند یادداشت می‌نویسم. زمانی که نوشتن کتابی را شروع می‌کنم همه این یادداشت‌ها را بیرون می‌آورم چون به من الهام می‌دهند. من بدون استفاده ازطرحی مستقیما روی کامپیوترم می‌نویسم ، تنها ازغریزه خود پیروی می‌کنم. بعد می‌دانم که کتاب درباره چیست. پیش نویس دوم با زبان، کشش، لحن و آهنگ داستان سروکله می‌زنم.

س: پایان خوب داستان را چه چیزی رقم می‌زند؟

ج: نمی دانم. پایان در یک داستان کوتاه با رمان فرق دارد. یک داستان کوتاه زمانی کامل می‌شود، که تنها یک پایان مناسب وجود دارد. و شما آن‌را می‌دانید- آن‌را احساس می‌کنید. اگر نتوانید آن پایان را پیدا کنید، پس داستانی ندارید. دیگر کارکردن روی آن بی فایده است. برای من داستان کوتاه مانند یک تیراست، باید ازآغازجهت درستی داشته باشد و شما دقیقا باید بدانید که کجا را هدف گرفته اید. در یک رمان شما هرگز پایان را نمی‌دانید. این کاری صبورانه و روزانه است، مانند گلدوزی یک پرده رنگارنگ. به آهستگی پیش می‌روی، الگویی را در ذهن داری. اما ناگهان آن‌را می چرخانی و در می یابی که چیزدیگری است. این یک تجربه سحرآمیزی است چون زندگی خودش را دارد. در داستان کوتاه شما روی همه چیز کنترل دارید. اما، داستان‌های کوتاه خوب بسیارکمی وجود دارد. اما رمان‌های به یادماندنی زیادی وجود دارند. در داستان کوتاه، چگونگی روایت چیزی که می‌خواهید روایت کنید خیلی اهمیت دارد، شکل خیلی مهم است. در یک رمان شما می‌توانید اشتباه کنید و افراد اندکی به آن توجه خواهندکرد. پایان خوش همیشه برای من عمل نمی‌کند. من پایان باز را دوست دارم. من به تخیل خوانندگان اعتماد دارم.

س: کدام نویسنده‌ها بیشترین تاثیر را روی شما داشته‌اند؟

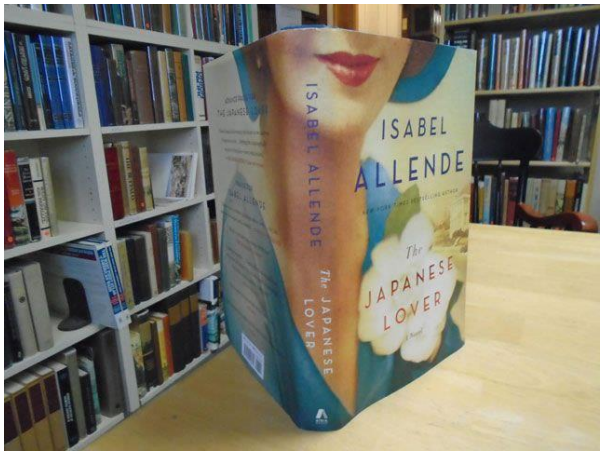
ج: من به نسل اول نویسندگان آمریکای لاتین که خواندن آثار نویسندگان دیگرآمریکای لاتین را آغازکردند تعلق دارم. قبل از زمان من آثارنویسندگان آمریکای لاتین، حتی درقاره خود ما، به خوبی توزیع نمی‌شد. در شیلی خواندن آثارنویسندگان دیگر آمریکای لاتین دشواربود. تمام نویسندگان بزرگ درعرش ادبیات امریکای لاتین بیشترین تاثیر را روی من داشته اند: گارسیا مارکِز، وارگاس یوسا، کورتازار، بورخس، پاز، رولفو، آمادو و غیره

رمان نویس‌های روس بسیاری هم روی من تاثیر داشتند: داستایوسکی، تولستوی، چخوف، ناباکوف، گوگول، و بولگاروف. نویسندگان انگلیسی که روی نوجوانی من تاثیر زیادی داشتند، سروالتراسکات، جین اوستین، خواهران برونته، چارلز دیکنز، برناردشاو، اسکاروایلد، جیمز جویس، دی. اچ . لورنس، و ویرجینیا وولف بودند. من معماها را دوست داشتم و تمام آثارآگاتاکریستی، وکونان دویل را خوانده‌ام. همین طور بعضی نویسنگان امریکایی که درزبان اسپانیایی خیلی معروف بودند مانند مارک تواین، جک لندن، اف. اسکات فیتزجرالد و بسیاری دیگر. من اثردیرپایی را که کشتن مرغ مقلد هارپر لی روی من داشت به یاد دارم. من آن کتاب را هردهه یا نزدیک به آن دوباره خوانده‌ام. من ازاین کتاب ها معنی پیرنگ و شخصیت‌های قوی را آموخته ام.

من خیال و تمایلات جنسی را درهزارو یک شب کشف کردم که در۱۴ سالگی در لبنان خواندم. در آن زمان و در آن‌جا، دختران نمی توانستند غیراز مدرسه و خانواده زندگی اجتماعی زیادی داشته باشند، ما حتی به سینما نمی‌رفتیم. تنها راه فرار من اززندگی مشقت بار خانواده خواندن بود. پدرخوانده من چهارکتاب جلد چرمی راز

آلود در صندوق دربسته خود داشت، کتاب‌های ممنوعه ای که اجازه نمی‌دادند من آن‌ها را ببینم چون کتاب‌های"اروتیک" بودند. البته من راهی برای کپی کردن کلید و دست یابی به صندوق درزمانی که او درخانه نبود پیداکردم. من ازچراغ قوه استفاده می‌کردم، نمی توانستم صفحه‌ها را نشان گذاری کنم و به سرعت می‌خواندم، از صفحات می‌جهیدم و دنبال قسمت‌های کثیف بودم. هورمون‌های من درحال غلیان بودند و تخیل من با آن حکایت‌های خیالی تحریک می‌شد. وقتی که پدرخوانده ام مرا به انتقاد شهرزاد امریکای لاتینی خواند خیلی احساس خرسندی کردم!

فمنیست‌های امریکایی و اروپایی که من در ۲۰سالگی‌هام آثارشان را خواندم زبانِ مفصل‌بندی شده‌ای به من دادند تا خشمی را که علیه پدرسالاری که درآن زندگی می‌کردیم احساس می‌کردم، بیان کنم. من کار با پائولا ، یک مجلهٔ فمنیستی شیلیایی را آغاز کردم، افکار و قلمام را برای مبارزه با وضعیتِ مستقر مردسالاری تیز کردم. آن زمان بهترین زمان زندگی من بود. من همیشه سینما را دوست داشتم، و برخی اوقات یک تصویر یا یک صحنه یا یک شخصیتی سال‌ها با من می‌ماند و زمان نوشتن به من الهام می‌بخشد. مثلا: جادو در فیلم فانی و الکساندر(نوشته و کارگردانی اینگماربرگمن ۱۹۸۲- مترجم) یا داستان در داخل داستان فیلم شکسپیرعاشق(ساخته جان مدن، نویسنده مک نورمن محصول ۱۹۹۸- مترجم)



س: چه اتفاقی می‌افتد که نوشتن رمانی را شروع می‌کنید؟

ج: زمانی که آغاز می کنم در جهنم کاملم. من هیچ ایده ای از آن که داستان به کجا می‌رود، یا چه چیزی قراراست رخ دهد یا چرا من آن‌را می‌نویسم ندارم. من تنها می‌دانم – به شیوه‌ای که حتی درآن لحظه از درک آن عاجزم- که به داستان وصل شده‌ام. من آن داستان را انتخاب کرده‌ام چون درگذشته برای من اهمیت داشت یا درآینده اهمیت خواهد داشت.

س: آیا (روی نوشته ها) ویرایش زیادی انجام می دهید؟

ج: بله، برای زبان وکشش، اما نه برای پیرنگ. داستان یا شخصیت‌ها زندگی خودشان را دارند. من نمی‌توانم آن‌ها را کنترل کنم. من دوست دارم شخصیت‌ها خوشحال باشند،ازدواج کنند، و تعداد زیادی فرزند داشته باشند و بیش ازهمیشه خوشبخت زندگی کنند، اما هرگز به این شیوه اتفاق نمی‌افتد. همان طور که پیش ازاین گفتم، پایان خوش به کارمن نمی‌آید.

س: آیا می‌توانید درباره عوامل بهبود دهنده نوشتن و به ویژه، درباره نوشتن پائولاحرف بزنید؟ من می‌توانم حدس بزنم که نوشتن پائولا بسیار دشوار و دردناک بود.

ج: زمانی که پائولا را می‌نوشتم، دستیارم به دفتر من می‌آمد و مرا گریان می‌یافت. او مرا درآغوش می‌گرفت و می‌گفت، "لازم نیست این کتاب را بنویسی." و من می‌گفتم " گریه می‌کنم چون دارم بهبود پیدا می‌کنم. نوشتن شیوه سوگواری من است. " آن کتاب با اشک‌های من نوشته شد، اما اشک‌هایی که بسیارشفابخش بودند. پس ازآن که کتاب خاتمه یافت، من احساس کردم که دخترم درقلبم زنده است، خاطره او محفوظ است. تا زمانی که نوشته وجود دارد، به یادم خواهد آمد. من نمی‌توانم جزئیات نام‌ها ومحل‌ها را به یاد بیاورم، واین‌که هر

روز نامه‌ای به مادرم می نویسم به همین خاطراست. وقتی که در باره پائولا و زندگی مشترکمان نوشتم، آن‌را برای همیشه ثبت کردم. من هرگز فراموش نخواهم کرد. این زندگی روح است.

س: وقتی پائولا را خواندم، از این‌که کتاب چقدرخود افشاگرانه بود جا خوردم. مردم درباره‌ی این نوع درد به صورت عادی صحبت نمی‌کنند. تجربه شما ازمرگ، بیماری و تراژدی موهبتی برای افراد بسیاری بود.

ج: من احساس می‌کنم به خوانندگانی که برای من نامه نوشته‌اند متصلم. درد همگانی است. همه‌ی ما به نوعی درد، ازدست دادن و مرگ را تجربه می‌کنیم. من نامه‌هایی از پزشکانی دریافت کردم که احساس می‌کنند دیگرهرگز قادر نخواهند بود بیمارانشان را همان طوری که قبل از خواندن کتاب می‌دیدند ببینند، و از افراد جوانی که با پائولا هم ذات پنداری کردند و برای اولین باربه مرگ خود فکرکردند. بسیاری از نامه‌ها از زنان بسیار جوانی است که هرگزاز دست دادن واقعی را تجربه نکرده‌اند، اما احساس می‌کنند که هیچ حسی از حمایت خانواده یا جامعه خود ندارند. خیلی احساس تنهایی می‌کنند. می‌خواهند با مردی به شیوه‌ای که پائولا به شوهرش متصل بود ارتباط داشته باشند. من نامه‌هایی ازمادرانی دریافت کردم که کودکان خود را از دست داده‌اند و فکرمی‌کردند که از درد خواهند مرد. اما کسی نمی‌میرد. مرگ فرزند قدیمی‌ترین درد زنان است. مادران در طی هزاره‌ها کودکان خود را از دست داده‌اند. این تنها امتیازکوچکی است که افراد کمی می‌توانند چشم انتظارزندگی همه کودکانشان باشند.

س: بسیاری از منتقدان پائولا را بزرگ‌ترین کتاب شما می‌دانند. آیا می‌توانید بگویید که نوشتن درباره پائولا شما را عمیق‌تر از کتاب‌های دیگرتان تحت تاثیر قرارداد؟

ج: آری، بقیه کتاب‌هایم تکراری بودند. و زمانی که پائولا به پایان رسید، دوباره نوشتن آن را بسیار دشوار یافتم. آیاآن‌چه شاید می‌توانستم درباره آن بنویسم می‌توانست به همان اندازه برای من قابل توجه باشد؟ اما، پس ازسه سال توقف در نوشتن من توانستم دوباره بنویسم.

س: آیا فکرمی‌کنید آن‌چه را باید نوشت نویسنده انتخاب می‌کند یا آن‌که نوشتن شما را انتخاب می‌کند؟

من فکر می‌کنم داستان‌ها مرا انتخاب می‌کنند.

س: آیا شما دروحله اول یک راوی هستید و در وحله دوم نویسنده؟

ج: آری، روایت قصه بخشِ سرگرمی کاراست. نویسندگی می‌تواند کار بسیارزیادی باشد!

س: آیا سابقه شما به عنوان روزنامه نگار به شما کمکی می‌کند؟

ج: من با احساسات کارمی‌کنم، زبان وسیله است، ابزاراست. داستان همیشه درباره احساس بسیار ژرفی است که برای من مهم است. زمانی که می‌نویسم، سعی می‌کنم از زبان به شیوه‌ی موثری استفاده کنم، شیوه‌ای که یک روزنامه نگار استفاده می‌کند. شما زمان ومکان بسیارکمی دارید تا یقه خواننده خود را بگیرید و اجازه ندهید برود. این کاری است که من با زبان انجام می‌دهم: ایجادکشش. من ازروزنامه نگاری چیزهای عملی دیگری،

مانند چگونگی جستجوکردن یک موضوع، چگونگی هدایت یک مصاحبه، و چگونگی ملاحظه کردن و گفتگو با مردم در خیابان را هم آموخته ام.

س: آیا وقتی که شما خودتان را تسلیم تجربه می‌کنید، آیا خودتان را تسلیم دنیایی جادوئی می‌کنید؟. آیا ارواح عملا می‌آیند و کلمات، تصاویر، و احساسات را به شما عرضه می‌کنند؟

ج: آری. به شیوه معینی. البته، یک روند عقلانی هم وجود دارد. شما به دنیای دیگری وصل می‌شوید. داستان، زمانی‌که شما وارد داستان جمعی می‌شوید، وقتی که داستان‌های افراد دیگر بخشی از نوشتن می‌شوند کامل می‌شود، ومی‌دانید که تنها داستان شما نیست. من این احساس را دارم که من چیزی را اختراع نمی‌کنم. که، به نوعی، چیزهایی را کشف می‌کنم که از بعد دیگری هستند. که درحال حاضرهمین جایند، و کارمن پیدا کردن آن‌ها و آوردن آن‌ها به صفحه است. اما من آن‌ها را نمی‌سازم. درطی سال‌ها چیزهایی در زندگی ونوشتن من رخ داده است که به من ثابت کرده است هر چیزی امکان پذیر است. من به تمام رازها واقفم. وقتی که ساعت‌های بسیاری را - کاری که من روزهای بسیاری انجام می‌دهم- تنها و درسکوت صرف می‌کنید، می‌توانید آن دنیا را ببینید. من افرادی را تصور می‌کنم که ساعت‌های طولانی دعا می‌کنند یا یک جا می‌مانند، یاکسانی که به تنهایی دریک صومعه یا درجای آرام دیگری سرمی‌کنند، به شنیدن صداها و دیدن منظره‌ها پایان می‌دهند. چون خلوت و سکوت پایه‌ای برای آن آگاهی ایجاد می‌کند.

بعضی اوقات، من چیزی می‌نویسم، وعملا متقاعد می‌شوم که تنها تصورمن است. ماه‌ها یا سال‌ها بعد، من درمی‌یابم که (آن‌چه نوشته ام) حقیقت دارد. و من همیشه وقتی که این اتفاق می‌افتد خیلی می ترسم. فکر می‌کنم، "این چیست؟ اگر چیزها به این دلیل که من آن‌ها را می نویسم اتفاق بیفتند چه؟ من باید خیلی مراقب کلماتم باشم." اما مادرم می‌گوید، " نه، آن‌ها به این دلیل که تو نوشته‌ای اتفاق نمی‌افتند. توآن قدرت را نداری. این‌قدر متکبر نباش. آن چه رخ می‌دهد آن است که تو قادری آن‌ها را ببینی و افراد دیگرنمی‌بینند چون وقت ندارند، چون مشغول صدای جهان هستند." مادبزرگ من نهان بین بود. و اگرچه نمی‌نوشت، اما می‌توانست چیزها را تخیل کند و به آن وقایع و احساسات نامعلوم بپیوندد. من تصور می‌کنم که این مسئله تنها (نتیجه) آگاه‌تربودن است.

س: پدرخوانده‌ات شما را اسطوره ساز می‌خواند.

ج: بله، او می‌گفت که من دروغ‌گو هستم. زمانی که پائولا را می‌نوشتم اولین باربود که خاطره‌ای را می‌نوشتم. دریک خاطره انتظار می‌رود فرد حقیقت را بگوید. پدرخوانده‌ی من و مادرم مخالف تمام صفحه‌های(نوشته) بودند چون از نظرمن دنیای کودکی- و زندگی من- کاملا متفاوت از شیوه‌ای است که آن‌ها می‌بینند. من برجستگی‌ها، احساسات، و یک شبکه نامرئی را می‌بینم- بافت‌هایی که به نوعی این چیزها را به هم ربط می‌دهند. این شکل دیگری ازحقیقت است.

س: جویس کارول اوتس (نویسنده امریکایی-۱۹۳۸) درباره‌ی خاطره درخشان صحبت می‌کند، خاطره ای که انگار می‌آید و به نقطه معینی می‌تابد. من دارم به تفاوت‌هایی که شما ازچگونگی رخ دادهای دوران کودکی خود به یاد می‌آورید فکرمی‌کنم. مثلا، شما خاطره ترس آوری از ابتکارآویزان کردنتان ازپا به قصد تشویق رشد خود را دارید، درحالی‌که پدرخوانده شما آن‌را وسیله ای کاملا امن

به خاطر می‌آورد. شاید شما آن‌چه را احساس کرده‌اید به یاد می‌آورید. در حالی‌که شما درحقیقت در وسیله امنی بوده‌اید، شما احساس می‌کردید که انگاراز گردن آویخته شده‌اید.

ج: دقیقا. در نوشته‌ی من چیزهای زیادی وجود دارد. مثلا، من می‌خواهم داستانی را به یاد بیاورم، محل یا زمان یا یک شخص یا یک اسم را به یاد بیآورم اما نمی‌توانم. ولی چیزی عصبی کننده در باره داستان را به یاد می‌آورم.

س: درحقیقت برخی افراد می‌خواهند تاریخ یا چیزی را که پوشانیده بودند به یاد بیاورند.

ج: یا تنها واقعیت‌ها را به یاد می‌آورند. من شاید می‌خواهم صرفا آن‌چه را که من درباره رویداد خیالبافی کرده‌ام -روایت خودمن از حقیقت- را به یاد بیاورم.

س: اما درآخر، مثلا در اوا لونا، شما اول یک چیزی می‌گویید و بعد می‌گویید...

ج: "شاید این گونه رخ نداده است." من همیشه این احساس را دارم که ممکن است این گونه رخ نداده باشد. من پنجاه روایت از چگونگی دیدارم با ویلی، شوهرم دارم. او می‌گوید همه‌ی آن‌ها حقیقت دارند.

س: در رمان‌های قبلی خود، که هرج و مرج سیاسی را در آمریکای لاتین بیان می‌کند، دولت غیرقابل اعتماد، و ناجور است. یک احساس کافکایی وجود دارد که آن‌چه انجام می‌دهید اهمیتی ندارد، شما دولت را درک نمی‌کنید. دنیا درحال تغییر است، قابل اعتماد نیست. آیا شما جهان روحی را محل قابل اعتماد تری می‌بینید؟ آیا برنامه لایتناهی در جهان روح است که ایجاد احساس می‌کند و در جهان واقعی این احساس ایجاد نمی‌شود؟

ج: پرسش سختی است. جهان روحی جایی است که درآن هیچ خوب وبدی وجود ندارد. آن دنیا آن‌چنان که دنیای واقعی به نظرمی‌رسد دنیای سیاه و سفید نیست. آن‌جا هیچ نوع قواعد سختی وجود ندارد. ازاین جهت با برنامه لایتناهی- که یک شوخی است- مطرح شده از سوی واعظی در رمان برنامه لایتناهی من کاملامتفاوت است. در جهان روحانی تنها مفهوم وجود دارد، تنها هستی وجود دارد. و هیچ احساسی از درست و غلط درآن نیست. همه چیز صرفا به نوعی یک‌نواخت وآرام وجود دارد. و چون حس چیزها درآن بسیار مبهم است، ازاین رو ظریف و خیلی متمرکزنیستند، آن‌جا محل امنی است. لازم نیست تصمیمی بگیرید. چیزها صرفا وجود دارند، و شما به نوعی درآن شناورید یا- نمی‌دانم آن‌را دقیقا چگونه توصیف کنم- شما فقط درآن‌جا حضور دارید. به شکلی بسیاربسیارلطیف. برای من این (جهان روحانی) جایی بسیارامن است. جایی است که داستان‌ها می‌توانند شکل بگیرند. جایگاه عشق است.

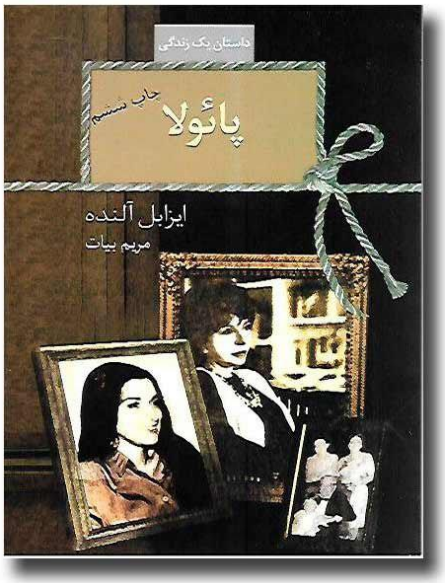
خیلی چرند به نظر می‌رسد اما زندگی من با دو چیزی که به شدت مهم بوده‌اند تعیین شد: عشق و خشونت. اندوه، درد و مرگ وجود دارد، اما بعد موازی دیگری هم وجود دارد، و آن عشق است. اشکال زیادی ازعشق وجود دارد، اما نوعی که من درباره‌ی آن حرف می‌زنم بی قید و شرط است. به عنوان مثال، شیوه‌ای که ما درختی را دوست داریم. ما انتظار نداریم که درخت حرکت کند یا کاری انجام دهد یا زیبا باشد. درخت صرفا یک درخت است، و ما درخت را چون یک درخت است دوست داریم. شما حیوانی را به همان شیوه دوست دارید. ما بچه‌ها را همین‌طوری دوست داریم. چون روابط بغرنج تر می‌شود، شما بیشتر مطالبه کردن را آغازمی‌کنید. شما در اِزای عشقتان چیزی می‌خواهید. انتظارات و آرزوهایی دارید و می‌خواهید به اندازه‌ای که دوست دارید دوست داشته شوید.

دراین دنیای معنوی، که دنیای عشق است، هیچ مقرراتی وجود ندارد. مانند شیوه‌ای که من نوه‌هایم را دوست دارم. من فکر می‌کنم آن‌ها عالی هستند. مهم نیست که چگونه بزرگ می‌شوند یا در راهی که هستند می‌مانند چون می‌توانم آن‌ها را نوزادانی ببینم که درست در زمان تولدشان بودند، آن‌ها زمانی که بالغ و بزرگ سال هستند فرد خواهندشد. روح سن ندارد. شاید این چیزی است که می‌خواستم بگویم. وقتی ما چیزی را عمیقا و کاملا دوست داریم، یعنی هستی را دوست داریم.

س: فکرمی‌کنم چیزی که شما در باره‌ی آن صحبت می‌کنید عظمت است، توانایی حرکت کردن بر فراز و ورای این دنیای واقعی برای درک عظیمی ازاحساسات وهیجان‌ها ست. آیا می‌توانید بگویید رمان‌های شما بیش ازهر چیزی با آن مشخصات تعریف می‌شوند؟

ج: عجیب است که کارمن به عنوان رئالیسم جادویی طبقه بندی شده‌است. درحالی که من رمان‌هایم را صرفا ادبیاتی واقع‌گرا می‌دانم. آن‌ها می‌گویند اگر کافکا در مکزیک به دنیا آمده بود می‌توانست نویسنده‌ای واقع‌گرا باشد. از این رو بیشتربسته به آن است که کجا به دنیا می‌آیید.

س: ایرنه و فرانسیسکو در رمان از عشق و سایه‌ها باید در پایان رمان کاملا دوباره سازی شوند. آن‌ها سوار اتوموبیل می‌شوند و به هم دیگر نگاه می‌کنند، هردو درحیرتند که دیگری کیست. آن‌ها به صورت فیزیکی یک دیگر را نمی‌شناسند، اما بازهم روح یک دیگر را می‌شناسند. این یک حکم مهمی است که رمان به صورت خیلی واقع بینانه ای صادرمی‌کند.



ج: من با رمان از عشق و سایه‌ها به احساساتی و خیلی سیاسی بودن متهم شدم. اما من به آن کتاب علاقه دارم. اول از همه، چون داستان حقیقت است. داستان اصلی مربوط به یک جنایت سیاسی انجام شده درشیلی است، من پژوهش کردم. شخصیت‌ها حقیقی هستند. و نیز به خاطرآن‌که این کتاب ویلی را وارد زندگی من کرد. ویلی آن کتاب را خواند، عاشق آن شد، و سرانجام عاشق من شد. و درآخر، چون آگاهی ازآن که نوشتن کلام چقدرمی‌تواند قدرتمند باشد را به زندگی من آورد: چگونه می‌توانید وارد دنیایی که درباره‌ی آن صحبت می‌کنیم بشوید و چیزهایی را کشف کنید که دانستن آن‌ها در صورتی که متصل به آن دانش جمعی که از طریق نوشتن به دست می‌آید، نباشید می‌تواند غیرممکن باشد.

س: شما زمانی گفتید که از پیش زمینه‌ای سرکوب شده می‌آیید که نوشتن صحنه‌های اروتیک برای شما دشواربود. عشق بازی فرانسیسکو و ایرنه- که به شدت استعاری و بسیار زیبا و شناور است - در مقایسه با صحنه‌ها در کتاب‌های جدیدتر، به نظر می‌رسد می‌ترسید بگویید که سرکوب خودتان را شکست داده اید، که توانایی خود را برای نوشتن شهوانی ارتقا داده‌اید.آیا این آگاهانه است؟

ج: نه. من فکرمی‌کنم این کاری است که با کتاب انجام گرفته است. هرکتابی شیوه‌ای از نوشته شدن دارد. هرداستانی راهی برای گفته شدن دارد. داستان لحنی را تعیین می‌کند که ما می‌توانیم با آن لحن چیزها را بگوییم. فرانسیسکو و ایرنه دو فرد بسیارجوانی هستند که درآغاز نسبت به هم شهوت دارند و بعد عاشق هم می‌شوند. طی زمان آن‌ها باهم سکس هم دارند، آن‌ها واقعا عاشقند. آن‌ها هم برای اولین بار در زندگیشان با بی‌رحمی مرگ، شکنجه، سرکوب و خشونت برخورد می‌کنند. عشق ورزی آن‌ها را از جهنم به زندگی، به بهشت عشق برمی‌گرداند. بعدا، آن‌ها با ماجراهایی نابود خواهندشد. احساس به این شیوه بیان می‌شود چون، حتی بدون آن که خیلی ازآن آگاه باشم، شبیه افسانه اوریدیس (زن اورفو در اساطیر یونانی) است: اورفئوس برای بازگرداندن عاشق خود به زندگی به جهنم می رود.

س: دریک سخنرانی ذکرکردید تصمیم ندارید دیگر داستان‌های کوتاه بنویسید. آیا درعدم بازگشت به آن سبک مصرّید؟

ج: نمی دانم. من هرگز نباید می‌گفتم که تصمیم دارم کاری را هرگز انجام ندهم. داستان‌های کوتاه دست نخورده به سوی شما می‌آیند. یک رمان کار- کار،کار،کار،- است و بعد یک روز به پایان می‌رسد، تمام می‌شود. اما داستان کوتاه چیزی است که برای شما اتفاق می‌افتد- مانند آنفولانزا است. داستان کوتاه به الهام نیازمند است. به ناگهان، برقی ازروشنایی دارید که اجازه می‌دهد رخدادی را از زاویه دیگری که کاملا غیر منتظره است ببینید. و شما نمی‌توانید آن‌را تحریک کنید. داستان روی شما اتفاق می‌افتد. جایی می‌روید، رقصیدن چند نفر را مشاهده می‌کنید، و ناگهان روابط بین آن افراد را درمی یابید، یا ظاهرا شما چیزی را درک می‌کنید که برای دیدن آن کسی دراتاق وجود ندارد. بعد شما یک داستان کوتاه می نویسید.

س: دربارهٔ داستان‌های اوا لونا حرف بزن.

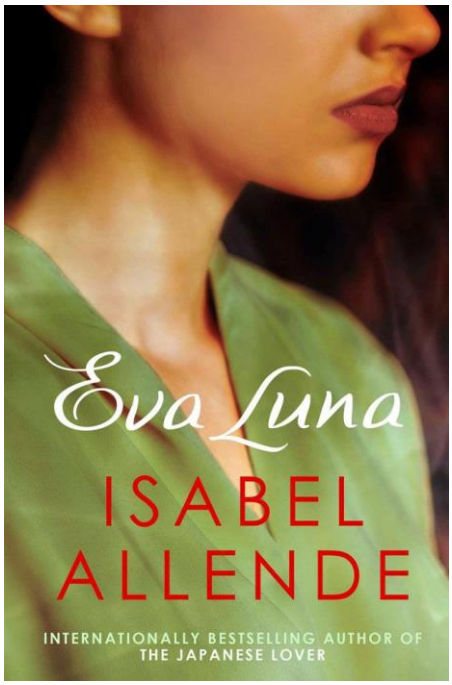
ج: آن داستان‌ها با صدای اوا لونا، بازیگراصلی رمان قبلی من نوشته شدند. همه به استثنای آخری، که داستان رولف کارل است که چگونه دختر کوچکی را در گل می یابد و تا وقت مرگ دختربه او کمک می کند. این داستان از نقطه نظراو نوشته شده بود. آن داستان در سال ۱۹۸۵ واقعا درکلمبیا رخ داد. آتش نشان نوادا رویز فوران کرد، و بهمنی از گل و لجن دهکده ای را کاملا پوشاند. هزاران نفرمردند. بسیاری ازجسدها هرگز پیدا نشدند و درنهایت کل محل را گورستان، محل مقدس اعلام کردند. دربین قربانیان بسیار دخترکوچک نُه ساله ای بود، به نام امیرا سانچز. این دختر، که موهای کوتاه مجعد بسیار تیره و چشمان بزرگ سیاهی داشت، گرفتار درگِل ، چهار روز در تقلا بود. مقامات نتوانستند پمپی را به منطقه بفرستند تا با آن پمپ آب‌ها را خارج و زندگی دختر را نجات دهند. اما، رسانه‌ها توانستند دوربین‌های تلویزیونی را با هلی کوپتر، هواپیما، یا اتوبوس به محل حادثه بیاورند. بینندگان درسراسر جهان، به مدت چهار روز، می‌توانستند تقلای این کودک را تماشا کنند.

س: شما به زبان اسپانیایی می‌نویسید اما در آمریکا در زبان انگلیسی زندگی می‌کنید. من از توانایی شما درگرفتن چیزی که اکثریت جهان آن‌را چیز بی فایده‌ای می‌بینند، و تبدیل آن به یک مزیت یکه خوردم. اکثر مردم مایلند زندگی در زبان دوم را منزوی شدن ببینند.

ج: اما این عالی است! چه کسی می‌خواهد در جریان مسلط باشد؟ یک روز من ازتلویزیون چیز شگفت انگیزی را درباره مشکلاتی که این کشور در ده سال آینده با آن‌ها مواجه خواهد شد شنیدم - جنایت، خشونت، فقدان ارزش‌ها، ویرانی خانواده، حاملگی نوجوانان، موادمخدر، ایدز. همان زمان یکی چیز فوق العاده‌ای گفت. " آیا توجه کرده‌اید که مهاجران جدید این مشکلات را ندارند؟ چون آن‌ها با همان ایده‌ها و همان قدرتی به این کشورمی‌آیند که پدربزرگان ومادربزرگان ما با آن آمدند." منزوی شدن مانند مهاجر جدید بودن است. اگر شما به جای خانه کردن روی انزوا به عنوان چیزی منفی، آن را به چیزی مثبت تغییردهید، این یک منبع شگفت انگیز قدرت است.

س: ما اغلب درباره صدای زنان در ادبیات صحبت می‌کنیم، واین چشم اندازی است که شما با موفقیت زیادی ازآن می‌نویسید. آیا در برنامه بیکران نوشتن به صدای یک مرد دشوار بود؟

نه ، من اصلا آن دشواری را احساس نکردم. من در خانه ارواح هم از نگاه وصدای یک مرد نوشتم. بخش‌هایی از آن کتاب را استبان تروئبا روایت می‌کند. بعد دریافتم که وقتی کار به جنس می‌رسد مشابهت‌هایی بیشتراز تفاوت‌ها وجود دارد. اساسا، انسان‌ها خیلی شبیه هم هستند، اما ما به جای برجسته کردن مشابهت‌ها روی تفاوت‌ها تکیه می‌کنیم. وقتی که من به رنگ پوست بازیگر مرد رسیدم، که بر اساس رنگ پوست شوهرم، ویلی گوردون بود، بهترشناختن اورا بیش ازسی سالی که با هم زندگی کرده بودیم آغازکردم.



س: موقعیت خوبی به نظر می‌رسد که به دنیای ارواح بازگردیم، جایی که از آن آغاز کردیم. آیا مایلید به مشخصات جهان معنوی اضافه کنید که این جهان فاقد جنسیت است؟

ج: شاید در جهان معنویت جنس مطرح نیست، همان طور که نژاد و سن مطرح نیستند. من در تمام طول زندگی خود یک فمنیست بودم، برای موضوع‌های فمنیستی مبارزه می‌کردم. زمانی که جوان بودم، تهاجمی مبارزه می‌کردم. در آن زمان من یک رزمجو بودم. و الان این چیزهای اساسی را بیشترمی‌فهمم و ما مردان و زنان باید این موضوعات را کشف کنیم و این کشف می‌تواند به صورت واقعی ما را به هم نزدیک کند. اما درباره من اشتباه نکن. من هنوز یک فمنیستم و به آن افتخار می‌کنم!

س: منتقدان سبک کار شما را"رئالیسم جادویی" تعریف می‌کنند. آیا همه‌ی کتاب‌های شما بااین سبک نوشته می‌شوند؟

ج: من فکر می‌کنم هر داستانی شیوه‌ی بیان و هرشخصیتی صدایی دارد. و شما نمی‌توانید همیشه یک فورمول را تکرار کنید. رئالیسم جادویی، که به صورت قابل توجهی درخانه ارواح حضور داشت، در ازعشق و سایه ها دومین کتاب من، حضور ندارد. و این به خاطر آن است که کتاب دوم بر یک جنایت سیاسی استواراست که در شیلی پس از ترور سالوادور آلنده اتفاق افتاد، از این رو این کتاب بیشتر یک شرح وقایع روزنامه نگارانه است. در

برنامه بیکران ، دختر بخت یا نقاشی در اسپانیا به هیچ وجه رئالیسم جادویی وجود ندارد، با این حال در کتاب شهر حیوانات، اولین رمان کودک من تاحد زیادی رئالیسم جادویی حضور دارد.

گاهی اوقات رئالیسم جادویی جواب می‌دهد و بعضی وقت‌ها جواب نمی‌دهد. در هرحال شما عناصر رئالیسم جادویی را در ادبیات سراسر دنیا - نه فقط در امریکای لاتین- پیدا خواهید کرد. رئالیسم جادویی را درحماسه‌های اسکاندیناوی، درشعر آفریقا، در ادبیات هندی که به انگلیسی نوشته می‌شود، در ادبیات امریکایی که توسط اقلیت‌های قومی نوشته می‌شود پیدا خواهیدکرد. نویسندگانی مانند سلمان رشدی، تونی موریسون، باربارا کینگساولور، و آلیس هافمن همه از این سبک استفاده می‌کنند.

در امریکا و اروپا، مدتی رویکرد منطقی و کاربردی بر ادبیات مسلط بود، اما زمان زیادی دوام نیاورد. به این خاطر که زندگی سرشار از راز است. و هدف ادبیات افشا کردن این رازها است. رئالیسم جادویی عملا افق‌های شما را گسترش می‌دهد. زمانی که شما به رویاها، خیال‌ها، وافکار پیشینی اجازه ورود به زندگی روزانه و به کار خود به عنوان نویسنده را می‌دهید، واقعیت گسترش یافته به نظر می‌رسد.

س: شما از یک خانواده غیرعادی هستید. آیا ممکن است دربارهٔ عموی خود "سالوادور آلنده" و این‌که او چه تاثیری روی زندگی شما داشت حرف بزنید؟

پ: فکر نمی‌کنم تا زمانی که مُرد تاثیری زیادی روی زندگی من داشت، اگرچه، من همیشه او را تحسین می‌کردم. وقتی‌که در سال ۱۹۷۳ در شیلی کودتای نظامی رخ داد، او نبود که زندگی بسیاری از شیلیایی‌ها را تغییر داد ، بلکه کودتای ارتش بود. کودتا به صورت غم انگیزی روی نیمی از جمعیت شیلی اثرگذاشت.

سالوادور آلنده پسرعموی بزرگ پدرم بود. من او را آخرهفته‌ها، گاهی در تعطیلات می‌دیدم، اما با او زندگی نمی‌کردیم.

پس از کودتای نظامی، من فهمیدم که او ابعادی تاریخی دارد. تنها پس از ترک شیلی متوجه آن شدم. به دنبال کودتا، نام او در سراسر شیلی ممنوع شد. زمانی که به ونزوئلا رفتم، هرزمان اسم خود را می‌گفتم، مردم بلافاصله می‌پرسیدند آیا نسبتی با سالوادور آلنده دارم. او به یک شخصیت افسانه‌ای، به یک قهرمان تبدیل شده است.

س: آیا تاکنون کتابی درباره‌ی سالوادور آلنده نوشته‌اید؟

ج: نه، من این طور فکر نمی‌کنم. من درنوشتن زندگی نامه خوب نیستم و دراین مورد نمی‌توانم بی‌طرف باشم.

س: آیا به سرنوشت و تقدیراعتقاد دارید؟

ج: من به تقدیر باوردارم. من اعتقاد دارم که ما یک دست ورق داریم و باید به بهترین نحوی که می‌توانیم زندگی خود را بازی کنیم. و ورق ها اغلب نشانه گذاری شده اند.

س: آیا معتقدید که آن چه بر عموی شما رخ داد سرنوشت بود؟

ج: آری. اما به این معنی نیست که افرادی که او را کشتند مقصرنیستند. من اعتقاد دارم که شکنجه‌ها و کشتارها هنوز باید مورد سرزنش قرارگیرند و ما باید برای پایان دادن به آن‌ها تلاش کنیم.

س: آیا اصلا به شیلی بازخواهید گشت؟

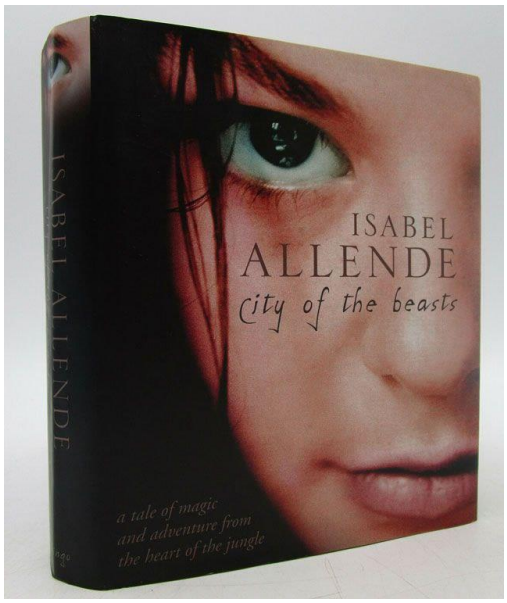
ج: من هرسال برای دیدن مادرم به شیلی بازمی‌گردم و درآن جا خیلی احساس راحتی می‌کنم. اما فکر نمی‌کنم بتوانم آن‌جا زندگی کنم، به ویژه از زمانی که درامریکا خانه‌ای دارم. پسر و نوه‌های من این‌جا هستند. من شیلی را واقعا از دست نداده ام چون هر زمان که بخواهم می‌توانم به آن‌جا بروم.

س: شما نوشتن تمام کتاب‌هایتان را در ۸ ژانویه شروع می‌کنید. چرا؟

ج: در ۸ ژانویه ۱۹۸۱، من در ونزوئلا زندگی می‌کردم و تلفنی دریافت کردم که پدر بزرگم درگذشته است. من نوشتن نامه‌ای را برای اوآغاز کردم که آن نامه بعدا به خانه ارواح اولین رمان من تبدیل شد. آن کتاب ازهمان آغاز کتاب خوش شانسی بود و من آن روز خوش یمن را برای آغاز نوشتن حفظ کردم.

س: آیا می‌توانید درباره تشریفاتی که برای آغازکتاب جدید برگزارمی‌کنید حرف بزنید؟

ج: هشتم ژانویه برای من روز مقدسی هست. صبح خیلی زود تنها به دفترکارم می روم. چند شمع برای ارواح می‌افروزم و فکرمی‌کنم. مدتی به فکر کردن می‌گذرانم. من همیشه گل‌های تازه و بُخور دارم. من خودم را کاملا تسلیم تجربه‌ای می‌کنم که در آن لحظه آغاز می‌شود. من هرگز نمی‌دانم که دقیقا چه می‌خواهم بنویسم. ممکن است کتابی را ماه‌ها قبل تمام کرده باشم و ممکن است کاری را برنامه ریزی کرده بودم، اما قبلا دوباراتفاق افتاده است که وقتی جلو کامپیوتر نشستم و آن‌را روشن کردم، چیز دیگری بیرون آمد. انگار از چیزی حامله بودم، یک حاملگی فیلی، چیزی که مدت طولانی رشد می‌کرده وجود داشته است، و بعد زمانی که من قادرم کاملا آرامش پیداکنم و خودم را تسلیم نوشتن بکنم، درآن زمان کتاب واقعی متولد می‌شود. تلاش می کنم اولین جمله را در وضعیتی متحرک بنویسم، انگارکه آن‌را کس دیگری از طریق من می‌نویسد. اولین جمله همیشه کل کتاب را تعیین می‌کند. دری است که به سرزمینی ناشناخته باز می‌شود که من باید آن دنیا را با شخصیت‌های خودم توضیح دهم. و به آرامی، همان طور که می‌نویسم، به نظر می‌رسد داستان خودش را با وجود من رها می‌کند. این امر دقیقا رخ می‌دهد.



من از آن نوع نویسندگان نیستم که باید یک زمینه‌ی کلی داشته باشند، درباره نوشتن با همه صحبت کنند، یا در فرآیند نوشتن بخش‌هایی از نوشته‌ی مرا بخوانند. تا زمانی که اولین پیش نویس آماده شود- وآن پیش نویس نخست می‌تواند ماه‌ها طول بکشد، وهمیشه بسیار طولانی است- نمی‌دانم کتاب درباره چیست. من هر روز صرفا جلو کامپیوتر می نشینم و داستان تراوش می‌کند. زمانی که احساس می‌کنم پایان پذیرفت، آن را پرینت (چاپ) می کنم و برای اولین بار می‌خوانم. درآن مقطع می‌دانم که داستان در باره چیست، و من حذف کردن چیزهایی را که ربطی به داستان ندارند شروع می کنم.

س :چه اندرزی می‌توانید به نویسندگان مشتاق بدهید؟

ج: نویسندگی مانند تمرین برای ورزشکارشدن است. کارآموزی و کار بسیاری وجود دارد که همه آن را لازمه‌ی رقابت می‌بینند. نویسنده لازم است هر روز بنویسد، درست مانند ورزشکاری که به تمرین هر روزه نیاز دارد. بخش مهمی از نوشته ها هرگز مورد استفاده قرار نخواهدگرفت، اما انجام آن اساسی است.

من همیشه به دانشجویان جوانم می‌گویم حداقل روزی یک صفحه داستان خوب بنویسند. درپایان سال حداقل ۳۶۰ صفحه نوشته‌ی خوب خواهند داشت. این یک کتاب است.

من فرایند نوشتن را با هیچ کس درمیان نمی گزارم و وقتی که دست نویس تمام می‌شود، آن را تنها به چند نفر نشان می‌دهم، چون به غریزه خود اطمینان دارم و دستان بیشتری را در نوشته‌ام نمی‌خواهم.

س: افراد زیادی که برخی از روزهای ما را خوانده اند می‌پرسند جواهری تابرا را کجا می‌توانند پیداکنند؟

ج: این آدرس وب‌سایتِ جواهرفروشی است: http://tabra.com

س: من یک نسخهٔ خطی دارم که اگر بتوانید آن‌را بخوانید و در انتشارِ آن به من کمک کنید غافل‌گیر می‌شوم.

ج: خیلی متاسفم، اما من دست نوشته‌ها را نمی‌توانم بخوانم. ساده است چون وقت ندارم. حتی اگرمی‌خواندم، در انجام این کار مخاطرات قانونی وجود دارد. درهر حال، من نمی‌توانم دست نوشته‌ها را منتشرکنم. ای کاش چنین قدرتی داشتم!

صنعت چاپ -به‌ویژه در ایالاتِ متّحده- بسیار پیچیده شده است. به تجربه‌ی من اگر نویسنده معروفی نباشید عملا منتشر کردن کتاب بدون یک وکیل غیرممکن است. شما باید هرسال برای به روز کردن راهنمایی‌هایی که لیستی از تمام عوامل ادبی را دربر می‌گیرد خواهان مشاوره باشید. **دو کتاب** "چگونه یک وکیل ادبی بگیریم" اثر میشل لارسن و "راهنمای وکلای ادبی" اثر دون پرئوس مفید هستند. آن‌ها را می‌توانید در کتابخانه یا در کتابفروشی محبوب خود بیابید.

اگر شما «گیوتین» را به‌جلوی صحنه آورده‌اید و آن‌را با این شادمانی و افتخار افراشته و به‌آسمان رسانده‌اید، فقط برای این‌است که «بُریدنِ سر»، از همه کار آسان‌تر است و پروردنِ «اندیشه» در سر، از همه کار دشوارتر.

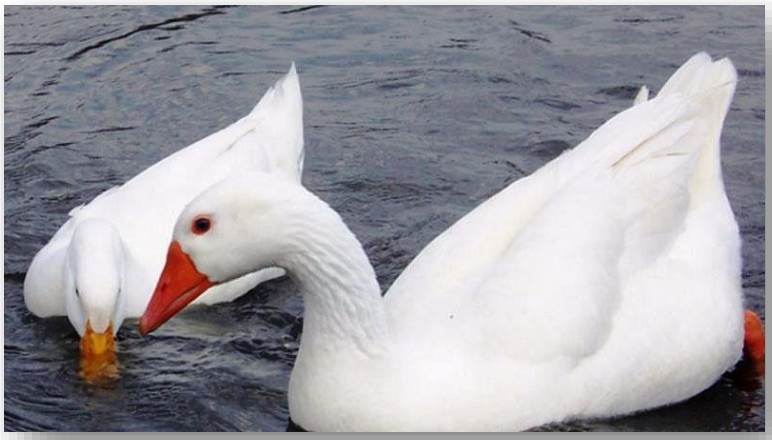
شما تنبلید! پرچمِ شما کُهنه‌پارچه‌ای بیش نیست؛ نمادِ "ناتوانی!"

رمانِ «تسخیرشدگان»/فئودور داستایوفسکی

بازگشت به فهرست

اندیشهٔ «مُغتَسِله» در منطق‌الطّیرِ عطّار

محمّد شهبازی



مقدّمه

در گذر زمان برخی فرقه‌ها با آمیختگی ویژگی‌ها، با هم ممزوج شده و فرقهٔ کهن، فرقهٔ نو را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. در اندیشهٔ گنوسی، دین مندایی و مُغتَسِله آیینِ جداگانه‌ای هستند که در مرورِ زمان آیینِ مُغتَسِله را همان مندایی خوانده‌اند. در حالی که با استناد به منابع کهن می‌توان دریافت که مندائیان (صابئی) پیرو حضرت یحیی (ع) و مغتسله پیروان حضرت الخسای نبی (ع) هستند.

براساس تاریخ، مندائیان از یک قرن قبل از میلاد تا سی و شش میلادی و مغتسله در سده های اول و دوم میلادی برپا بودند. نکتهٔ مشترک این دو آیین «تعمید و غسل‌کردن» بود که اغلب در کنار آب‌ها و رودخانه‌ها مسکن می‌گزیدند. مندائیان ایرانی اکثرا در خوزستان هستند.

مُغتَسِله در اندیشهٔ ایران باستان معمولاً با «مانی پیامبر» همراه است. چنان‌چه در منابع می خوانیم: «*به گزارش ابن الندیم، پتیگ از همدان عزم مداین کرد که در بابلیه واقع بود. روزی در نیایشگاهی، که بیشتر اوقات می‌رفت ندایی شنید که از نماز خانه وی را خطاب کرد و از شراب و گوشت و معاشرت با زنان پرهیزش داد. در طاعت این فرمان، پتیگ از مدائن بیرون رفت تا به گروهی، که به نام مغتسله شناخته می‌شدند، بپیوندد. مغتسله به معنی غسل کنندگان یا تن شویان است. مغتسله به احتمال از غنوسیان تعمیدی و از پیروان الخسای بوده‌اند. مانی نیز ظاهراً با پدرش در سن چهار سالگی به میان آن‌ها رفته و در کنار شان می‌زیسته است*[۲]».

۲ . بررسی ادبیات مانوی، مری بویس، ترجمه بهبهانی و تهامی،تهران: نشر بندهش، ص ۱۱.

الخسائیه نام خویش را وامدار بنیادگذار این اندیشه الخسائی است. از آگاهی‌های اندکی که از اندیشه‌های آنان برجای مانده است برمی‌آید که بر پوشیدن لباس سفید همانند منداییان ممارست می‌ورزیدند و زناشویی برای پیروان الخسایی واجب شمرده می‌شده‌است. همچنین گونه‌ای تقیه برای آنان حلال بوده‌است، بدین معنا که برای رهایی از آزار و شکنجه می‌توانسته‌اند به پرستش بتها روی آورند. فرد الخسائی می‌باید رو به سوی اورشلیم نیایش می‌کرد. قربانی کردن جانوران نزد ایشان نکوهیده بود. همچنین پیامبران و حواریون را نمی‌پذیرفتند. الخسائیه به هفت گواه برای زدوده شدن گناهان باور داشتند و بدان‌ها سوگند می‌خوردند؛ آسمان، آب، روان‌های مقدس، فرشتگان دعاگو، روغن، نمک و زمین. اندیشهٔ الخسائی در آغاز سدهٔ سوم میلادی به رم رسید، ولی مجالی برای زندگی نیافت و در دیگر اندیشه‌های تعمیدی حل شد.

مثنوی‌های عطار پر از قصه‌ها و حکایات فرعی است و پیداست که قالب قصه و حکایات در نزد شاعر برای بیان مقاصد عرفانی زیاده مورد توجه بوده است. قهرمانان این قصه‌ها نیز از طبقات مختلف هستند: شاه، وزیر، جلاد، شیخ، صوفی، پیشه‌ور، گدا، بنده و جزو این‌ها. به همین سبب از تامل در این حکایات می‌توان اطلاعات مفید در باب احوال و اوضاع طبقات اجتماعی آن ادوار به دست آورد[۳].

منطق الطیر سرگذشت مرغان مشتاق از جان گذشته و بیان دشواری های پرواز آنان و راهنمایی ها و دلجویی‌های هدهد، راهبراست که در قالب شعر دل‌انگیز فارسی ریخته شده است؛ و مجموعه‌ایست از خلاصه افکار صوفیان از ما و من رسته در باره هفت وادی طریقت (طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر) و چگونگی حقیقت و کیفیت حرکت مالک از نقطه‌ی طلب تا مقصد فناو بقا بالله که با آیات قرآن و احادیث سرور عالمیان و اقوال عارفان و بهترین و شیواترین افسانه‌های فارسی آمیخته شده است.[۴]

این منظومه عالی کم نظیر که حاکی از قدرت ابتکار و تخیل شاعر در به کاربردن رمز های عرفانی و بیان مراتب سیر وسلوک و تعلیم سالکان است و از جمله شاهکارهای جاویدان زبان فارسی است. عطار در قتل عام نیشابور به سال۶۱۸ به دست سپاهیان مغول به شهادت رسید و مزار او در جوار آن شهر است[۵].

در این منظومه هر یک از پرندگان به صورت نمادین و تمثیلی بیان شده است که « سیمرغ» نماد حق، «هدهد» نماد پیر و مرشد، «طاووس» نماد اهل ظاهر، «بلبل» نماد جمال‌پرست، «طوطی» نماد متشرع و متدین ریایی، «کبک» نماد گوهرپرستی و آرزوی دور و درازی، «همای» نماد « جاه طلبی»، « باز» نماد

۳ . تاریخ ادبیات ۲، توفیق سبحانی، تهران: نشر پیام نور، ص ۲۸.

۴. منطق‌الطیر، فریدالدین عطار، به اهتمام سیدصادق گوهری، تهران: نشر علمی – فرهنگی، ص بیست و یک.

۵. تاریخ ادبیات ایران ، جلد ۱ (خلاصه جلد اول و دوم تاریخ ادبیات در ایران)، ذبیح اله صفا، تهران: نشر ققنوس، ص ۳۲۴.

طالب نزدیکی به شاه، «بوتیمار» نماد خسیسی، «کوف و جغد» نماد گو شه‌گ یری، « صعوه» ن ماد توج یه-کنندگان ضعف خود؛ هست. در این میان «بط» یا همان مرغابی می‌ماند که در این مقاله به آن می‌پردازیم.

بَط و اندیشهٔ مُغتَسِله

بط یا همان مرغابی در اغلب آثار ادبی با سمبل‌های متفاوتی همراه است؛ که قبل از پرداختن به منطق الطیر به چند نمونه از آن نمادها اشاره می‌نماییم:

- معرّف پرواز دور و دراز بدون خستگی در اقیانوس‌های دور است؛ هوای بد و ت ندباد را پیش بی نی می‌کند. تجسم روح دریانورد مرده، از این رو کشتن آن بدشگون است[۶].
- در دفتر پنجم از مثنوی در ذیل داستانی که مربوط به حضرت ابراهیم و فراخواندن چهار مرغ کشته شده را بیان می‌کند، بط را نماد حرص و طمع می‌داند:

بط و طاووس ست و زاغست و خروس ایـن مثـال چـار خلق اندر نفوس
بط حرصست و خـروس آن شهوتست جاه چون طاوس و زاغ امنیتست[۷]

اما در منطق الطیر عطار نماد «اهل وضو و غسل» است. ناگفته پیداست که عطار در تنظیم ابیات به تنا سب شمایل و شکل بط آن را از گروه مغتسله دانسته و کوشیده است به تاثیر از آن فرقه چهرهٔ بط را براساس آن به نظم بکشد.

بط به صد پاکی برون آمد ز آب در میان جمع با خیرالثیاب
گفت در هر دو جهان ندهد خبر کس ز من یک پاک‌روتر پاک‌تر
کرده‌ام هر لحظه غسلی بر صواب پس سجاده باز افکنده بر آب
همچو من بر آب چون استد یکی نیست باقی در کراماتم شکی
زاهد مرغان منم با رای پاک دایمم هم جامه و هم جای پاک
من نیابم در جهان بی‌آب سود زانک زاد و بود من در آن بود
گرچ در دل عالمی غم داشتم شستم از دل کاب همدم داشتم
آب در جوی منست اینجا مدام من به خشکی چون توانم یافت کام
چون مرا با آب افتادست کار از میان آب چون گیرم کنار
زنده از آب است دایم هرچ هست این چنین از آب نتوان شست دست
من ره وادی کجا دانم برید زانک با سیمرغ نتوانم پرید

---

۶. فرهنگ مصور نمادهای سنتی، جی سی کوپر، ترجمه کرباسیان، تهران: نشرنو، ص ۳۴۹.
۷. مثنوی معنوی، مولانا جلال الدین مولوی، تهران: نشر اطلاعات، دفتر پنج، ابیات ۴۳-۴۴.

آنک باشد قله آبش تمام کی تواند یافت از سیمرغ کام[8]

در شرح‌های متعدد تنها به صورت گذرا به این تعریف ابیات توجه شده است و هیچ یک از شارحان محترم به این امر اشاره‌ای نکرده‌اند. دکتر گوهرین در شرح ابیات چنین آورده‌اند که «مرغابی‌ست و این کلمه عربی محض نیست... در اینجا نمونهٔ مردمانِ عابد و زاهد است که همهٔ عمر گرفتارِ وسواسِ طهارت و شست‌و شو-اند»[9]؛ در دیگر شرحی بیان شده است «بط در اینجا نمودار عابدان و زاهدان سفید جامه است[10]».

دکتر منزوی نیز بیان داشته‌اند که «در این نمایشنامه او رل زاهدان و عابدانی را بازی می‌کند که به ظاهر پاکیزهٔ خویش مغرورند و عبادت‌های ظاهری و قشری به اندام را همچون آب حیات، موجب زندگی ابدی و تحصیل قلیه و کدو در بهشت مادی موعود فرض می‌کنند. او روش سلوک و طریق فنای فی ا... و فداکاری برای جامعه را به راه خشکی و کوهستانی تشبیه کرده که مرغابی از طی کردن آن عاجز است»[11].

از رهگذرِ ابیات می‌توانیم به تاثیرپذیری عطار از فرقهٔ مغتسله پی ببریم:

۱. بط و اهل مغتسله هردو با آب سر و کار دارند.
۲. آب نماد پاکی برای اهل مغتسله و بط است: «بط به صد پاکی برون آمد ز آب».
۳. غسل و تعمید کار پیوستهٔ آنان است: «کرده‌ام هر لحظه غسلی بر صواب».
٤. هر دو به زهد و تصوف پایبند هستند: «زاهد مرغان منم با رای پاک».

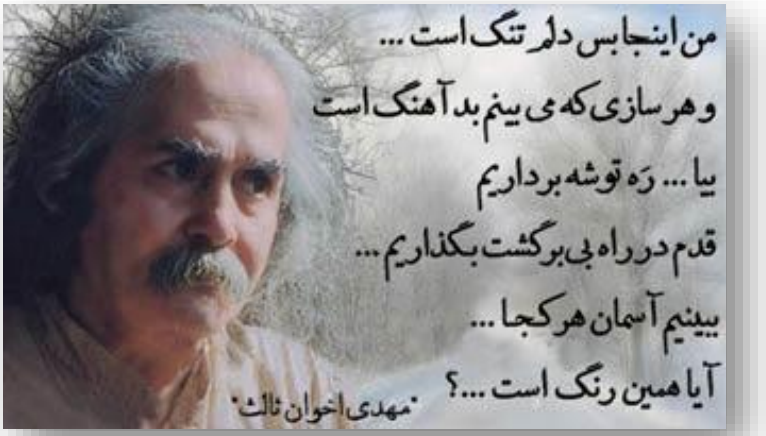
در پایان می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که به لحاظ حملهٔ مغول در عصر عطار، ادیان و آیین متنوعی در ایران مجالی برای گسترش یافتند و همین امر باعث شد که در ادبیات نیز خود را نشان دهند. عطار که شاعر برجستهٔ همین عصر بود توانست با تاثیر پذیری از آیین‌های آن دوره در منطق الطیر خود با نمودار تمثیلی و سمبلیک سخن و عقیدهٔ خود را به خوانندگان منتقل کند.

بازگشت به فهرست

۷. منطق‌الطیر، فریدالدین عطار، به اهتمام سیدصادق گوهری، تهران: نشر علمی – فرهنگی، ص ۴۸.
همان: ۹۳۱۶
۱۰. سی‌مرغ در آیینهٔ سیمرغ، فریدالدین عطار، به اهتمام فاطمه مدرسی، ارومیه: نشر حسینی اصل، ص ۱۴۲.
. سیمرغ و سی‌مرغ، دکتر علی‌نقی منزوی، تهران: نشر راه مانا، ص ۹۵-۱۱.۹۶

کودتا و شعرِ اخوان ثالث

سعید سلطانی طارمی



(۱۰ اسفند ۱۳۰۷ – ۴ شهریور ۱۳۶۹)

حکومتِ برآمده از کودتا، حکومتِ مبتنی بر زور و قساوتِ اقلیّت است بر اکثریّت. گروهِ کوچکی از نظامیان -به ندرت با انگیزه‌های میهن‌پرستانه و تشخیص و دانشِ سیاسی خود-، معمولا به تحریک یا تشویق و تاییدِ یک قدرتِ بیگانه، حکومتِ مستقرّی را که به قاعده نمایندهٔ اکثریّت است و بر بازگرداندنِ بخشی از منافعِ ملّی پای می‌فشارد که توسط دولت-شرکتی بزرگ و قدرتمند کنترل و ربوده می‌شود، با اقدامِ ناگهانی و خشنِ نظامی سرنگون می‌کنند. کودتاها با رعایتِ پنهان‌کاری کامل برنامه‌ریزی و سازماندهی می‌شوند و با ضربه‌ای ناگهانی دولتِ قانونی مستقر را برمی‌اندازند. کلمهٔ کودتا از زبان فرانسه به فارسی آمده و معنی لغوی آن "ضربهٔ ناگهانی به دولت" است.

اوّلین کودتای موفقی که در جهت دفاع از منافع یک دولت-شرکتِ اجنبی روی داده‌است ظاهرا کودتای بیست و هشت مرداد ۱۳۳۲ (۱۹۵۳.م.) در ایران است که برای محافظت از منافع شرکت نفت ایران و انگلیس یا همان "بی.پی" امروز که متعلّق به نیروی دریایی دولت بریتانیای کبیر بود با همراهی و هدایت آمریکایی‌ها اجرا شد. توفیق در کودتای ایران و کم‌هزینه بودن آن، چنان آمریکایی‌ها را به وجد آورد که سال بعد برای حفظ منافع شرکت آمریکایی یونایتد فروت، دولتِ منتخب رئیس جمهورِ جاگوبو آربنز را در گواتمالا سرنگون کردند و بعد از آن بیش از چهل کودتا را در مناطق مختلف جهان از جمله در شیلی، آرژانتین، برزیل، اروگوئه، پاناما، اندونزی، عراق، ترکیه، پاکستان سازمان دادند. کودتاها معمولا در شرایطی ظاهر می‌شوند که علاوه بر شرکت‌های غول‌آسای بین‌المللی، طبقهٔ حاکمِ داخلی هم از دولتِ منتخب اکثریّت احساس خطر کند و خود را در معرض انقراض ببیند. در این‌حال، کودتا با تاکید بر حفظِ منافع طبقهٔ حاکم و به رسمیت شناختن قراردادهای استعمارگرانه شرکت‌ها و دولت‌های بیگانه، حکومتِ جدیدی با اکثریتِ نظامیان تشکیل می‌دهد. از آن‌جا که کودتاها فاقدِ مشروعیت و قانونیت هستند و می‌دانند مردم آنان را دشمن می‌دارند، برای این که انگیزهٔ هرگونه مقاومت، قدرتِ تحرّک و اعتراض و انقلاب را از اکثریّت سلب کنند، اولین چیزی که به جامعه القا می‌کنند خشونت است. حکومتِ برآمده از کودتا با اعلامِ انحلالِ کلیهٔ نهادهای مدنی و به تعطیلی کشاندن رسانه‌های آزاد،

و بازداشتِ مردان و زنانِ بانفوذ، خشونتی بی‌قلب و عصب را در سراسرِ جامعه جاری می‌کند تا از نتیجهٔ آن که **"ترسِ بزرگ"** است، برای تحکیمِ پایه‌های خود بهره‌برداری کند. در واقع کودتاها ترسی بزرگ را در صدر و ذیل جامعه‌ای که در مقابل‌شان است جریان می‌دهند تا هیچ‌کس جراتِ سرکشی نداشته باشد. سرکوب، کشتار، دزدیدن و بی‌نام‌ونشان کشتنِ مخالفان و کسانی که مخالف می‌پندارند، جامعه را هراسان به خانه و پستوی سکوت می‌راند. کسانی که دوران بعد از کودتای ۲۸ مرداد را به خاطر می‌آورند می‌گویند "برادر برادر را لو می‌داد تا خود را برهاند". هم‌چنین داستان‌های هولناکی از عملکردِ کودتاگرانِ آمریکای لاتین در شیلی، برزیل، گواتمالا، آرژانتین و....بر سر زبانهاست که هنوز تاثیر و پی‌آمد آنها پایان نیافته است و آن وحشی‌گری باورنکردنی‌ای که در اندونزی اتفاق افتاد، چنان غیرانسانی و سخت‌دلانه بود که نازی‌ها را شایستهٔ احترام کرد.

فوکو حرف عجیبی در باره‌ی ایرانی‌ها دارد که به گمانم در کتابچه‌ی "ایران روح دنیای بی‌روح" آمده است، آنجا که در باره‌ی انقلاب بهمن ۵۷ مردم ایران حرف می‌زند می‌گوید: "ما قبل از این ماجراها(انقلاب) هم با ایرانی‌ها آشنا بودیم. آشنایان ایرانی ما معمولا در عین نارضایتی و مخالفت، شدیدا از حکومتشان می ترسیدند." متاسفانه فوکو که آنجا از شهامت و شجاعت ایرانیها شگفت زده بود توجه نداشت به این که حکومت‌هایی که با کودتا روی کار می‌آیند جامعه را **"وحشت‌درمانی"** می‌کنند و ترسی که دوستانِ ایرانی او را در فرانسهٔ آزاد هم رها نمی‌کرده، نتیجهٔ آن وحشت‌درمانیِ نسلی بوده‌است.

کودتاچی‌ها دو توصیه‌ی شفابخش را از محرکین و متحدین متمدن و با فرهنگشان به گوش جان می‌شنوند و به کار می‌بندند: اول، با اعمال خشونت ترسی بزرگ به نسوج جامعه تزریق کنید، سپس با متهم کردن حکومت سرنگون شده و متحدان و حامیان شکست‌خورده‌اش به ضدّ ملی و مردمی بودن انگیزه‌ی لازم را برای نظامیان فراهم کنید تا جامعه را اُمیدزُدایی کنند و افق‌ها را کور سازند و یاس را در تاروپودِ ذهن و فکر حامیانِ حکومتِ سرنگون شده بپرورانند.

ممکن است کسانی بگویند تزریق ترس و وحشت‌درمانی تنها روش حکومت‌های کودتایی نیست. توتالیترها هم از این ابزار استفاده می‌کنند. من می‌گویم درست است. معمولا حکومت‌های برآمده از کودتا ذاتا توتالیتر هستند منتهی هر حکومتی از جمله حکومت‌های انقلابی* هم استعدادِ توتالیتاریزه شدن دارند با این فرق که در آغاز از این ابزار برای منکوب‌کردن پایگاه حکومتِ قبلی و دل‌باختگان به اجنبی‌ها استفاده می‌کنند و در جریانِ زمان به آن معتاد می‌شوند و نسبت به هرکسی که راه حلی متفاوت با راه حل آنها برای مشکلات و مسائلِ اجتماعی داشته باشد آن را به کار می‌گیرند. امّا این‌جا بحثِ ما بر سر آن نیست.

بعداز انقلابِ مشروطه درایران چهار کودتا* برنامه‌ریزی شده‌است که دو کودتای اول که با برنامه‌ریزی و هدایتِ نظری و عملی انگلیسی‌ها و آمریکایی‌ها انجام شده پیروز بوده‌اند که هر دو بُرشی تُند در پویشِ طبیعی و دموکراتیکِ جامعه ایجاد کرده و به سرکوبِ تمام نهادهای مدنی از روزنامه‌های عادّی گرفته تا احزابِ سیاسی و سازمان‌های صنفی پرداخته‌اند.

اگر بخواهیم به این پرسش ساده – که چرا انقلاب مشروطه روی داد؟ جواب دهیم، پاسخ در سه جمله خلاصه می‌شود: "برای محدود کردن اختیارات پادشاه، ایجاد حکومتِ مدرن و نهادهای نظارتی، حاکمیت قانون بر همه." و این هرسه از دستاوردهای اولیه‌ی آن بود که در جریان زمان با افت و خیزها و فراز و نشیب‌هایی راه خود را طی می‌کرد.

برنامه‌ریزی و اجرای **کودتای اول** در سوم اسفند سال ۱۲۹۹ که با چراغ سبز و هدایت فکری بریتانیایی‌ها انجام شد و رضاخان را بر اسبِ مسلولِ انقلابِ مشروطه برنشاند، نتایج فاجعه‌باری داشت که مهم‌ترین آنها معلول و نتیجه‌ی ۱- عدم تمکین پادشاه به قانون بود. و ۲- سرکوب هر نهاد اجتماعی و سیاسی قانونی، عرفی و مدنی که تقاضای تمکین به قانون و پذیرش نظارت نهادهای ناظر به عملکرد حکومت را داشت.

کودتای دوم در بیست و هشت مرداد ۱۳۳۲ روی داد. جالب است که در وقوع این کودتاها و روی کار آمدن رضاخان و بعد از او پسرش، مصلحت و منافع بریتانیای کبیر در اولویت اول بوده‌است اگر بخواهیم به این پرسش ساده جواب دهیم که چرا حکومت مصدق روی کار آمد؟ جواب حقیقی این است: ۱- برای اجرای قانون اساسی مشروطه. ۲- جا انداختن محدوده‌ی قانونی اختیارات نهاد سلطنت در ذهن پادشاه وقت. ۳- ملی کردن صنعت نفت ایران که در آمد آن به اصلی‌ترین بخش درآمد ملی امپراطوری بریتانیا تبدیل شده بود، در حالیکه مردم ایران در فقر، عقب‌ماندگی و فلاکت مطلق می‌زیستند. یعنی انگلیسی‌ها به حساب مردم ایران خوش می‌گذراندند.

وقوع کودتای بیست و هشت مرداد نتایجی داشت که می‌شود آن را در دو جمله خلاصه کرد: عدم تمکین پادشاه به قانون. سرکوب هر نهاد قانونی، عرفی و مدنی که تقاضای تمکین به قانون و پذیرش نظارت نهادهای ناظر به عملکرد حکومت را داشت. یعنی هر دو حکومت از یک روش و سیاست برای اجرای برنامه‌هایش بهره می‌برد. باقی اعمال حکومت‌ها در ایران فرع وجود آنهاست. در واقع ارثیه‌ی اجتماعی و سیاسی رضاخان باید عبرت‌آموز تمام کسان، جریانها و نهادهایی قرار گیرد که براین فلات خشک حکومت می‌کنند یا خواهند کرد.

این ارثیه را در موارد زیر می‌توان جمع کرد: ۱- ضدیت بیمارگونه با هرگونه تشکیلاتی اعم از سیاسی، صنفی، اجتماعی و هنری. ۲- مسلط و جاری دانستن اراده‌ی خود بر مقدرات آحاد مردم طوری‌که اگر کسی اراده‌ی او را رد می‌کرد سرنوشت شومی پیدا می‌کرد. ۳- دخالت در علائق شخصی و رفتار فردی افراد جامعه از قبیل شکل لباس، آرایش سر و صورت و برگزاری مراسم سور و سوگ و.... اصولا رضاخان معتقد بود خوشایند و بدآیند مردم باید تابعی از خوشایند و بدآیند او باشد. ۴- ضدیت بیمارگونه با هرگونه رسانه‌ی مستقل، اعم از گفتاری، نوشتاری و دیداری و بدبینی بیمارگونه نسبت به آن‌ها. ۵- ضدیت وحشت‌زده با زنده و مرده‌ی سیاستمدارانی که دارای اراده‌ی مستقل بودند و راه و رسمی جز راه و رسم او را برای اداره‌ی کشور می‌پسندیدند یا مفید می‌دانستند.

اما کارِ ما رسیدگی به کیفیتِ کارِ حاکمان نیست، بل‌که پی‌گیری تاثیرِ رفتارِ آنان در ادبیّات و این‌جا در شعر است.

بی‌تردید هیچ واقعه‌ای در تاریخ ایران به اندازه‌ی انقلاب مشروطه در ادبیات بخصوص شعر فارسی تاثیر نگذاشته‌است. به نظر می‌رسد که ما باید دوباره به شعر مشروطه رجعت کرده و آن را از نو کشف کنیم. چرا که مثل هرکار دیگری نگاهی شتابزده و سرسری و تحت تاثیر مستشرقین داشته‌ایم به آن و در این یک قرن و اندی حرف‌های هم‌دیگر را تکرار کرده‌ایم. در واقع ایوان را دیده به توصیف داخل خانه پرداخته‌ایم. بعضی ورودها به داخل خانه هم که بیشتر به صورت بیوگرافی‌نگاری فردی بوده، از نشان دادن خطوط اصلی مثلا زیبایی‌شناسی شعر مشروطه و تحولاتی که در تلقی شاعر مشروطه‌خواه از فصاحت و محتوا در شعر اتفاق افتاده عاجز بوده یا نویسنده و محقق آن را جزء اهداف کار خود قرار نداده بوده‌است. در طول سال‌هایی که انقلاب مشروطه زنده و در جریان بود، شعر فارسی در طوفانی از هیجان و سرمستی به سر می‌برد و فریاد بلندی بود که صدای انقلاب و

هوادارانش را به دورترین نقاط کشور می‌رساند. در هیچ تاریخی شعر فارسی چنان همدلی مخاطبانش را جلب نکرده که در دوره‌ی انقلاب مشروطه کرده‌است و چنان زبان گویای مردم خویش نبوده و بر زوایای دور و نزدیک عواطف آنان تأثیر نمی‌گذاشته‌است. از این جهت است که وقتی با وقوع کودتای سوم اسفند افول مشروطه کلید زده‌شد، شاعران جزء اولین کسانی بودند که باید از گردونه‌ی انقلاب رانده می‌شدند و سکوت می‌کردند. ترور واعظ قزوینی و شایع کردن این خبر که هدف ملک الشعرا بهار بوده، شاعری را کشت و شاعری را وحشت‌زده کرده به سایه فرستاد. ترورِ میرزاده عشقی به شاعران و روزنامه‌نگاران پیغامی خونین فرستاد و گلیمِ زیرِ پایشان راهرچه کوتاهتر کرد طوری که دیگر قادر نبودند زانو راست کنند و پا دراز. این ترورها به دست عوامل رضاخان انجام شد. فریب فرخی یزدی به وسیله‌ی تیمورتاش و کشاندن او به داخل کشور و بازداشت و کشتنش با تزریق هوا در زندان قصر، تیر خلاصی بود که به اندیشه‌ی مقاومت و آزادیخواهی در شعر فارسی شلیک شد و همه را به محاق برد. من همیشه از خودم می‌پرسم دهخدای طنزپرداز، شاعر و سیاستمدار بیشتر مورد نیاز جامعه‌ی ایران بود یا دهخدای به محاق رانده‌شده‌ی لغت‌نامه نویس؟ دهخدا شخصیتی چند بعدی داشت و در گمنامی دق‌مرگ نشد. ملک هم توانست با وضع تازه مقدار زیادی سازگاری نشان دهد و خود را در حواشی عرصه نگاه دارد. اما ده‌ها آدمی که نه قدرت انعطاف ملک را داشتند و نه نبوغ دهخدا را، هرگز نتوانستند از محاق خارج شوند، ناچار در سکوتی دق‌زده مُردند. حلقه‌ی تبریز و ستاره‌ی به غروب رانده‌اش را نمی‌شود بی‌اشاره گذاشت و فراموش کرد. شاید قدرت گرفتن رضاخان عظیم‌ترین زیان تاریخ را به شعر فارسی زده‌باشد.

بررسی مستقلی به عنوان بازتابِ شعری کودتای سوم اسفند ندیده‌ام. امروز می‌شود از حافظه به مواردی در این‌جا و آنجا اشاره کرد که فاقد دقت و جامعیت خواهد بود. امیدوارم کسانی همت به خرج دهند و بررسی دقیق و مشبعی در این باره انجام دهند.

کودتای بیست و هشت مرداد اما در یک نقطه عطف مهم تاریخی دیگری روی داد. در شرایطی که جامعه‌ی ایران بعد از رهایی از استبداد رضاخانی، در یک روند پرافت و خیز و نسبتا قابل قبول، تکثراندیشه، تحمل مخالف و دموکراسی را تجربه می‌کرد و این روند کم کم بازگشت ناپذیر به نظر می‌رسید چرا که اقشار مختلف مردم دلشان گرم بود به وجود نهادهای مدنی و احزاب سیاسی و نهادهای صنفی در کنار دولتی که سیاستمداری خوشنام، دموکرات و فسادناپذیر[دکتر مصدق را می‌گویم] با تکیه بر محبوبیت مردمی آن را هدایت می‌کرد (نگاه کنید به واقعه ی سی تیر). ولی تیغ تیز کودتا بر رگهای دموکراسی نوپای ایران نشست و قحبه‌ی ارزان‌فروش وگندیده‌ی استبداد را دوباره بر مقدرات جامعه حاکم کرد. و برای چندمین بار ارابه‌ی تاریخ وتمدن ایران را از راهی که می‌رفت منحرف کرد و به مسیری کشاند که خودی‌های تقلبی در اتحاد با بیگانگان بدخواه و آزمند برایش تدارک دیده‌بودند. گفتم قحبه ی ارزان‌فروش و یادم آمد هردو کودتای ایران به ارزانترین قیمت ممکن به نتیجه رسیدند تا جایی که کیم‌روزولت، فرمانده واقعی کودتای بیست و هشت مرداد، در خاطراتش این ارزان-فروشی ایرانیان را ریشخند و تحقیر کرده‌است. کودتای بیست و هشت مرداد پرسودترین فریب و ناروایی بود که آمریکایی‌ها به اعتماد مردم یک کشور رواداشتند. این کودتا چنان کم‌هزینه بود که رونوشت آن را در گواتمالا، آرژانتین، برزیل، شیلی و ترکیه هم اجرا کردند.

کودتای بیست و هشت مرداد فقط احزاب سیاسی و نهادهای مدنی و صنفی و رسانه‌های مستقل را نابود نکرد. کودتای بیست و هشت مرداد روح چند نسل از سیاست‌ورزان و وطن‌پرستان را دچار کژی، افسردگی و فساد

کرد. و آنان را واداشت که در شوم‌بختی نحسی که در اثر ترس بزرگ گرفتارش شده‌بودند به جای کودتاگر، یکدیگر را به خیانت متهم کنند و مقصر شوم‌بختیشان بدانند. کودتای بیست و هشت مرداد شعر فارسی را از امید تهی کرد و بخشی از آن را به سوی عاشقانه‌های سیاه و مبتذل راند و بخشی را به سوی یاس و ناامیدی ... اگر فقط تاثیر مستقیم کودتا را در شعر احمد شاملو، اخوان ثالث و سایه، کسرایی، زهری و... پی‌گیری کنیم و تاثیر غیر مستقیم آن را در شعر نیما، فروغ، آتشی، نصرت رحمانی و.... بررسیم خواهیم دید حتی شعر پرخاشگر اواخر دهه‌ی چهل و پنجاه هم از نتایج آن است، چرا که آن شعر در اعتراض به استبدادی که با کودتا روی کار آمده‌بود و حاضر نبود کوچکترین مخالفتی را تحمل کند، پدید آمد.

پیش از این چند جا به اشاره گفته‌ام اینجا دوباره تاکید می‌کنم که کودتای ۲۸ مرداد بیش‌از هر شاعری به مهدی اخوان ثالث آسیب زد و بیش از هر شاعری هم او را برخوردار کرد. آسیب زد زیرا پیش‌از آن او شاعری بود مانند دیگر هم‌نسلان‌اش امیدوار که توان و استعدادِ هنری‌اش را در خدمت ساختن آینده‌ای که مطمئن بود می‌آید و خواستِ طبیعی تاریخ است به کار می‌برد برای انسان‌هایی که خشت خشت آن را با آرزوهایی انسانی روی هم می‌گذاشتند، لحظه‌های آن را زلالتر، زیباتر و شتابان‌تر می‌ساختند:

" لحظه‌ها، لحظه‌های زنده و گرم/ لحظه‌های شگرف و با عظمت/ لحظه‌های مهابت و هیبت.../ همه امیدبخش و طوفانی/ همه آینده ساز و انسانی."(زمستان،۱۳۷۶)

او در نااُمیدانه‌ترین شعرِ پیش از کودتایش یعنی "**سترون**" محتوای شعر "**پادشاه فتح نیما**" را در اختیار می‌گیرد و شکست و ناکارآمدی سیاهی (بخوان استبداد) را اعلام می‌کند:"

گروه تشنگان در پچ پچ افتادند: آیا این/ همان ابرست کاندر پی هزاران روشنی دارد؟/ و آن پیر دروگر گفت با لبخند زهرآگین:/- فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد."

ناگفته پیداست که پادشاه فتح نیما شعری پیچیده و پر از ظرائف است و با شعر سترون از این جهت قابل قیاس نیست ولی اندیشه‌ی حاکم برآن همین است: نیکی و نور سرانجام بر بدی و ظلمت که آبستن پلیدی، مرگ و ناکارآمدی‌ست پیروز می‌شود

وقوع کودتا شاعر را هم در میان انبوه یارانش به زندان کشاند و ترویج و تبلیغ خشونت و شدت عمل نسبت به کسانی که در برابر اراده‌ی کودتاچیان مقاومت کردند ترسی بزرگ را در جامعه جاری کرد که گوشه‌ای از آن را اخوان در شعر " **کاوه یا اسکندر**"** به زیبایی به تصویر می‌کشد. شعر کاوه یا اسکندر بعد از مقدمه‌ای گزارش ملاقات مادری ست وحشت‌زده با فرزند زندانی‌اش که همچنان ایستاده است و تسلیم نمی‌شود:

باز می‌بینم که پُشتِ میله‌ها/ مادرم استاده با چشمان تر/ ناله‌اش گم‌گشته در فریادها/ گویدم: گویی که من لالم تو کر// آخر انگشتی کند چون خامه‌ای(قلم)/ دست دیگر را بسان نامه‌ای/ گویدم:" بنویس و راحت شو" به رمز/ "تو عجب دیوانه و خودکامه‌ای." // من سری بالا زنم چون ماکیان/ از پس نوشیدن هرجرعه آب./ مادرم جنباند از افسوس سر/ هرچه از آن گوید، این بیند جواب." (آخرِ شاهنامه، ۴۹)

شعر "**کاوه یا اسکندر**" که در اردیبهشت ۱۳۳۵ سُروده شده، شعرِ دردناکی‌است که به مصراع معروف: "کاوه-ای پیدا نخواهد شد اُمید/ کاشکی اسکندری پیدا شود" ختم می‌شود. اگر توجه کنیم که مصراع‌های "لحظه‌های

امید و آزادی/ آذرخش، انفجار و ویرانی/ با نوید فزونتر آبادی.../ همه دم زنده‌باد و زاینده/ لحظه‌هایی چنین که می‌گویند/ مژده‌ی روز خوب آینده..." را هم همان شاعر سُروده است، درخواهیم یافت که در ذهن و زبانِ شاعر چه روی داده‌است! این مصراع‌ها از آنِ زمانی‌ست که شاعر هنوز دلباختهٔ کاوه بود و تردیدی درآمدنش نداشت چه بسا که خود را یکی از پرچمداران قشون او می‌دید اما حالا چه روی داده‌است؟ که خواهانِ آن است بیگانه‌ای آتش‌افروز بیاید و ضمن از بین بردن حکومتی که با کمکِ نوادگان خودش مستقر شده است، با بلهوسی دستاوردهای هنری و تمدّنی ایران را طعمه‌ی آتش کند.

بین این شعر و "**چاووشی**" که در باره‌اش خواهیم گفت شعرهایی هست مثل "**تسلی و سلام**" و "**فراموش**"و "**فریاد**" که مسیر حرکت ذهن شاعر را به سوی ناامیدی به نمایش می‌گذارند به مصرع‌هایی از شعر فریاد توجه کنید: خانه‌ام آتش گرفته‌است، آتشی جانسوز.../ از فراز بامهاشان شاد/ دشمنانم موذیانه خنده‌های فتحشان بر لب/ بر من آتش به جان ناظر/ در پناه این مشبک شب/ سوزدم این آتش بیدادگر بنیاد/ می‌کنم فریاد، ای فریاد، ای فریاد..."(زمستان ۱۳۷۶)

اما او چند ماهی پیش از سرودن شعر "**کاوه یا اسکندر**" یعنی بهمن ۱۳۳۴ شعری سرود که در میان کارهایش بی‌تردید یک نقطه‌ی عطف محسوب می‌شود. منظورم شعر "**زمستان**" است. گویی که ناگهان به او نشان دادند که می‌تواند زبان امروز یا معیار فارسی را در نسوج دستور تاریخی با زبان خراسانی درآمیزد تا معیاری غریب ولی پذیرفتنی و دلنشین از رسایی و روانی زبان را ارائه کند. او همزمان با این زبان به این نکته هم پی‌برد که اگر در بیان امید و خواستاری روزگار بهی چندان مهارتی در زبان امروز نشان نداده‌است در گزارش موقعیت‌های دشوار و تاریک و بیان یاس و ناامیدی توانایی شگرف و بدیعی دارد.

اگرچه به نظر من شعرِ زمستان بیش از آن که مایوس‌کننده باشد، گزارشِ واقعه است چرا که یاس توجه به آینده دارد همان طور که امید توجه به آینده دارد. اگر کار امید ساختن آینده است، کارِ یاس هم تخریب آینده است. یاس امروز را بیهوده و فردا را یاوه و غیرقابل دلبستن نشان می‌دهد شعرهایی مثل "زمستان" که گزارش‌گرِ وضع موجودند، نه تخریب‌گر وضع ممکن، حامل یاس نیستند برخلاف شعر "کاوه یا اسکندر".

آخرین بند زمستان به رساترین وجهی شرایطِ کودتاساخته را جمع‌بندی می‌کند:

"سلامت را نمیخواهند پاسخ گفت.

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان،

نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته وُ غم‌گین

درختان اسکلت‌های بلورآجین

زمین دِلمُرده، سقفِ آسمان کوتاه،

غبارآلود مهر وُ ماه

زمستان است."

با توجه به این مصراع‌ها می‌توان درک کرد که جامعه، بخصوص جامعه‌ی روشنفکری و کنش‌گرانِ اجتماعی، صنفی و سیاسی در چه بن‌بستِ هولناکی گرفتار بودند

او بعد از شعر زمستان "**چاووشی**" را می‌سراید. شعری که از جهاتی از زمستان هم مهمتر است. در چاووشی او یاس را می‌پذیرد و آگاهی‌خویش را نسبت به آن اعلام می‌کند و آن را سه نوع میداند. به بیان خودش با پذیرش یاس سه راه پیش روی خود می بیند بگذارید با زبان خودش بخوانیم:

سه ره پیداست./ نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر،/ حدیثی که‌ش نمی‌خوانی برآن دیگر،/

نخستین: راه نوش و راحت و شادی./ به ننگ آغشته،اما رو به شهر و باغ و آبادی/

دو دیگر: راه نیمش ننگ و نیمش نام،/ اگر سر برکنی غوغا، وگر دم درکشی آرام.

سه دیگر: راه بی‌برگشت، بی‌فرجام.

از این راه‌های سه‌گانه یاس که کودتا پیش روی شاعر و مردمش گسترده، او هم چون دیگران ناگزیر از انتخاب است و انتخاب می‌کند:

"بیا ره‌توشه برداریم

قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم

ببینیم آسمان "هرکجا" آیا همین رنگ است؟(زمستان ۱۳۷۶)

او می‌داند که هیچ‌یک از این راه‌ها راهِ نجات نیست، راهِ گرفتاری و شوربختی‌ست و او ناگزیر راهی را انتخاب میکند که بتواند انسان‌بودنِ خود را حفظ کند به عبارت دیگر مایوس می‌شود ولی تسلیم نمی‌شود. از این نقطه به بعد، شعرِ او هرگز رو به امید نمی‌کند. حتّی نامِ هنری خودش "امید" را که روزگاری با عشق انتخاب کرده‌بود، گاهی به طعنه می‌گیرد:

گویند که "اُمید وُ چه نومیدا!" ندانند

من مرثیه‌گوی وطنِ مُرده‌ی خویشم. (از این اوستا۱۳۴۹)

کودتاچی‌ها وطن و امید را در وجود شاعر و هم‌گنان‌اش کُشتند و آنان ناگزیر در زمستانِ استبدادی که از "سقفِ کوتاه آسمانش" تهدید و ناامنی می‌بارید، یاس را انتخاب کردند. یاسی که مادرِ شوربختی و مرگ است. او در آخرین شعر قبل از "**شکار**" کتاب زمستان یعنی "**باغ من**" نبوغ‌اش را در توصیف آن یاسِ سیاه به کمال می رساند. باغ من یکی از درخشان‌ترین شعرهای مایوسانه در زبان فارسی است. که پیش از آن که او عاشقِ بازی‌های زبانی و درازگویی‌هایش شود سروده شده و هیچ‌کدام از آن عیب ها را ندارد.

"باغِ بی‌برگی

خنده‌اش خونی‌ست اشک‌آمیز

جاودان بر اسبِ یال‌افشانِ زردش می‌چَمَد در آن

پادشاهِ فصل‌ها پاییز"

بعد از زمستان در دفتر **"آخر شاهنامه"** چند شعر بسیار درخشان ارائه کرد که یاس را گسترش میداد مثل "کاوه یا اسکندر، میراث، مُرداب، خزانی (که سراسر افسوسی دردناک برای روزهای پُر تپش و امیدِ زیستن در خیابان است) آرزوها، پیغام، جراحت و قاصدک که خطاب به آن می‌گوید:

"برو آنجا که تو را منتظرند/ قاصدک!/ در دل من همه کورند و کرند/ دست بردار از این در وطن خویش غریب"....

البته او در این سالها در دفتر **"از این اوستا"** یاس را با پوچگرایی می‌آمیزد و آن را به اوج رساند. شعرهایی چون کتیبه، قصه‌ی شهر سنگستان، مرد و مرکب، آنگاه پس از تندر، روی جاده ی نمناک، آنک غروب کدامین ستاره، پیوندها و باغ و... که هریک از جهتی شایسته‌ی بررسی هستند نشان دهنده‌ی نگاه شاعر به زندگی و بی-معنایی آن است در این سالها او هر نوع دلبستن به امید را ساده‌لوحانه می‌داند. و در نقدی بر دفتر "زمین" شاعرش را به جرم داشتن امید زیر تازیانه می‌گیرد:"محتویات حسی و اندیشگی این کتاب موجی است که از دوردست یک لذت "نایافته" سرچشمه می‌گیرد و در سراب یک "امید" کلی، مبهم و "همینطوری" می‌ریزد. امیدی که مثلا می‌توانست یکی از موضوعهای انشای یکی از کلاسهای چندم یکی از مدرسه های قشنگ یکی از شهرهای تمیز یکی از کشورهای روایالیستی با تراديسیون‌های ناسیونالیستی چند هزار ساله هم باشد...(مجموعه مقالات م.امید ج ۱ ۱۳۴۹)

گرچه در مؤخرهٔ همین دفتر "از این اوستا" جایی می‌گوید: "*عرض شود گاهی چنین اندیشیده‌ام که من از آن کسانم که نمی‌توانم آزاد و یله و بی‌ایمان و آماج باشم. سرشتِ من چنین است که نمی توانم هَردَمبیل و وِلنگار و بیراه باشم باید به امری مقدّس و بزرگ و خیال می‌کنم شاید عالی و بشری ایمان داشته باشم.*" از این اوستا (۴۹)

فکر میکنم او هرگز فراموش نکرد که در شعرِ چاوشی چه پیمانی با خود بسته است؟ تسلیم نشدن و سر فرود نیاوردن در برابر قدرت.

بیا ره توشه بر داریم/ قدم در راهِ بی‌برگشت بگذاریم.

"راه بی‌برگشتِ" او همین بود. هرچند کودتا و پرسش‌هایی که همراهِ شکست می‌آیند و اتهام‌هایی که شکست خوردگان به یکدیگر می زنند و در اثر آن آدم‌ها ناگزیر از هم دوری می جویند و تنها می‌مانند او را به جایی رساند که خطاب به باغ یا جامعه‌ی ساکت و عقیم مایوسانه غرید:

"ای درختانِ عقیمِ ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور،

یک جوانه‌ی ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند.

ای گروهی برگِ چرکین تارِ چرکین پود

یادگارِ خشک‌سالی‌های گرد آلود

هیچ بارانی شما را شُست نتواند."(از این اوستا. پیوندها و باغ. ۴۹)

فکر می‌کنم در آن سالها او در اوج شاعری خود به سر می‌برد. هرچند بعد از آن هم شعرهای خوب کمی از او نخوانده‌ایم ولی متاسفانه دیگر به نقطه‌ای که در "از این اوستا" ایستاده بود، بازنگشت گرچه خودش معتقد بود دفتر در "حیاط کوچک پاییز در زندان" کمتر از آخر شاهنامه و از این اوستا نیست. در این کتاب‌هم مثل کتاب-های دیگرش جای پای کودتا روشن است در این دفتر است که شعر خوان هشتم را منتشر کرد. گرچه اطناب و بازیهای مزاحم زبانی به شعر لطمه زده‌اند با این حال نمیتوان بدون بحث از کنار آن گذشت چرا که آنجا رستم نماد مصدق است و شغاد، کودتا و کودتاچیان. نقال، وجدان بیدار و حافظه ی تاریخی مردم ایران و شاعر است. در روایت شاهنامه رستم پیش از مرگش شغاد را با تیر می‌زند و او را به درختی که بر آن تکیه داده‌بود می‌دوزد اما در روایت اخوان رستم از این کار تن می‌زند و از کشتن شغاد چشم می‌پوشد. می‌توان درک کرد که شاعر توقع داشته که مصدق در برابر کودتا ایستادگی کند در قصیده‌ی کوتاه تسلی و سلام که با بیت" دیدی دلا که یار نیامد/ گرد آمد و سوار نیامد" شروع شده و خودش چند جا گفته برای مصدق سروده و در بعضی چاپهای زمستان هم تقدیم نامه دارد به: پیر محمد احمدآبادی، به شکلی غیر مستقیم از این عدم ایستادگی گله می‌کند و سرانجام گناه را به گردن یارانش می اندازد" وز سفله یاوران تو در جنگ / کاری بجز فرار نیامد"

شعر "**خوانِ هشتم**" در سال ۱۳۴۶ سروده شده است بعد از مرگ تختی که ممکن است در شکل‌گیری آن شعر تاثیر گذاشته باشد ولی خود اخوان در سال ۵۸ بعد از کلاسش در دانشکده‌ی ادبیات به من گفت: در آنجا همه ی توجهش به مصدق است. به هرحال فردوسی در روایت خود رضایت نداد شاید هم در کسی شایستگی آن را ندید که انتقام قتل رستم را از قاتلش بگیرد بلکه او را به دست خود رستم کشت اما رستم اخوان رستم دیگری بود با این که می‌توانست خود را نجات دهد و خائن را به سزای عملش برساند چنان نخواست و نکرد.

"قصه می‌گوید

این برایش سخت آسان بود و ساده بود

همچنان که می‌توانست او اگر میخواست

کان کمند شصت خم خم خویش بگشاید

و بیندازد به بالا بر درختی گیره‌ای سنگی

و فراز آید

ور بپرسی راست، گویم راست

میتوانست او اگر می‌خواست

لیک..."

زخم عمیق سرنگونی دولت مصدق و مصائب کودتای ۲۸ مرداد در ذهن و زبان او هرگز التیام نیافت و در هر دوره‌ای به شکلی خودش را نشان داد این شعر خوان هشتم یک قل یا همزاد هم دارد به نام آدمک که در آن به تاثیر مخرب تلویزیون می‌تازد که مدرنیته‌ای مبتذل و ابتر را تبلیغ میکرد و موجب زوال حافظه ی تاریخی و

شخصیت ملی انسان ایرانی می‌شد. در شعر آدمک هم او به قهوه خانه و نقال برمیگردد که جامعه ی ایران و حافظه ی تاریخی در حال زوال آن هستند.

خسته از این چربک و جنجال/ دارد اینک می‌رود، تنها/ زین قدیمی قهوه‌خانه، آن کهن، آن راستگو نقال/ بر بخار بی‌بخاران، روی شیشه ی در،/ -با سرانگشتی که گرید ماضی اش بر حال/ حال او لرزد بر استقبال- / نقش بندد یادگار نفرت و خشمش:/ نقشی از یک آدمک، با پیکری سیال./ من نمی‌دانم/ آدمک بر شیشه با آن حال و آن منوال،/ نقش آن حرافک جادوست/ یا حریفانی که گوش و هوششان با اوست (در حیاط کوچک پاییز...شعر آدمک)

به هرحال شعرِ اخوان، شعرِ اخوان است. از حیثِ کاردکرد، گذشته از قصه پردازیهایش که گاهی شگفت‌آور است، شیوهٔ روایی زبان و بیان و لحن‌اش همیشه چیزهایی آموختنی برای شاعران دارد گرچه اگر کودتای بیست و هشت مرداد اتفاق نمی‌افتاد او شاعرِ دیگری می‌شد وآن نبوغ درخشان در مسیرِ دیگری به شکوفایی می‌رسید و بیشتر می‌پایید من که فکر میکنم او خود همان شهیدِ عزیزی‌ست که می‌گوید، نعش‌اش روی دستِ ما مانده است.

۱۴۰۰/۵/۲۱

ارژنگ: علاقمندان می توانند شعرها و نوشته های آقای سعید سلطانی طارمی را از طریق کانال تلگرامی

دینگ دانگ پیگیری کنند.

چند توضیح:

* مُرادِ نویسنده از چهار کودتا بعداز انقلاب مشروطه احتمالا به توپ بستنِ مجلسِ اوّل، بستنِ مجلسِ دوّم، کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ می‌باشد.

** نامِ اولیهٔ شعر "کاوه و اسکندر" که سه‌سال پس‌از کودتا و در سال ۱۳۳۵ سُروده شده، "نادر و اسکندر" بوده که پس‌از انتشارِ نقدهایی از سوی احسان طبری و سیمین بهبهانی و دیگران...، خودِ اخوان عنوانِ شعر را اصلاح و بازنشر می‌کند. دراین باره پیش‌تر در ارژنگ شمارهٔ ۴، اسفند ۱۳۹۸، ص۶۴ مطلب روشنگرانه‌ای با عنوان "داستان شگفت‌انگیز کاوه و نادر" انتشار داده بودیم. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

اُسکار برای درهم شکستنِ اتّحادیه‌های هالیوود ابداع شد

دیوید تامسون- برگردان: م.رامون

لوئیس ب. مایر Louis B. Mayer تا سال ۱۹۲۶ رئیس ساحل غربی در شرکت "مترو گلدوین مایر" بود، و به این که لوس‌آنجلس شهرِ اوست افتخار می‌کرد. او سوادِ اندکی داشت، امّا شمّ اقتصادی قدرت‌مندی داشت. زمانی‌که کودکِ فقیرشده‌ای بود از روسیه گریخت، و اکنون مردی بود که احتمالا بالاترین حقوق را در آمریکا دریافت می‌کرد. او هرآن‌چه را برتر بود می شناخت. به علاوه، همسر و دختری نوجوان داشت که فکر می‌کرد به عنوان وجه تشخّص‌شان لایقِ خانهٔ جدیدی هستند. و این خانه چرا قصری در ساحلِ سانتا مارینا، که نخبه‌ها در آن‌جا زندگی می‌کردند نباشد؟

آقای مایر حلّالِ مشکلات بود: او به اجاره‌کردن خانه فکر کرد، امّا ساختمان را بیش‌تر دوست داشت. به او گفته شد که ساختنِ یک خانهٔ مناسب؛ به معمار، طراح، و مقدارِ زیادی زمان نیاز دارد. طبق گفتهٔ دخترش ایرنه، او موافقت نکرد: "ما زمانی‌که در استودیو به مجموعه‌ای نیاز داریم، آن‌را در یک شب می‌سازیم. ما روستای بزرگی لازم داریم، ما آن‌را درعرضِ چندهفته می‌سازیم. دست‌خوشِ این مقاطعه‌کارها نباشید. با معمارها شروع نکنید. این برای ما یک کسب و کار است، انجام می‌شود. من با افراد داخل استودیو صحبت خواهم کرد. اگر تا تابستان ساخته شود، ما خانهٔ ساحلی را خواهیم داشت."

اکشن! ساخته شد. سدریک گیبونز(Cedric Gibbons)، رئیس طراحی استودیو، نقشه‌هایی کشید و جو کوهن(Joe Cohn)، مدیرِ تولید، برای ساختمان یک جدولِ زمانی تهیّه کرد- درعرضِ شش هفته. به همین خاطر آن‌ها به سه شیفتِ کاری در روز نیاز داشتند، تا شبانه‌روز کار کنند. آقای مایر پرسید "می‌توانیم تمامش کنیم؟" آقای کوهن گفت "می‌توانیم"، امّا مشکلی وجود داشت. استودیو باید با اتّحادیه‌ای که از حقوق کارگرانِ استودیو حفاظت می‌کرد، قرار داد می بست(این اتّحادیه خیلی زود به ائتلافِ بین‌المللی کارکنان صحنهٔ تئاتر معروف شد). آن افراد با اضافه‌کار نرخ‌های پرداختِ مطمئنّی داشتند. اگر کارگران استودیو آن خانه را می‌ساختند، گران تمام می‌شد. از این رو کوهن پیشنهاد کرد که تنها از تعدادی از افرادِ ماهرِ استودیو استفاده

کنند و بعد به نیروی کارِ ارزان بُرون‌سپاری کنند. خانه در بهار ۱۹۲۶ آمادهٔ سکونت شده بود. ساختمان یک قصر بود.

اما آقای مایر نگران بود. تا زمان انجامِ این نمونهٔ بسیار عملی، او هرگز معاملهٔ انجام‌شده با این نجّارها، نقّاش‌ها، برق‌کارها و غیره را اصلا درک نکرده بود. او از این‌که روزی افراد دیگر -افرادِ به اصطلاح با ذوق یعنی بازیگران، کارگردان‌ها، و بدتر از همه نویسندگان- فکرِ اتّحادیه به سرشان بیافتد، وحشت می‌کرد.

کسب و کارِ سینما به خوبی کار می‌کرد. پول از بانک‌های شرق می‌آمد. این پول استودیوها را می‌ساخت و با افرادِ با ذوق قرارداد می‌بست. این افرادِ زیبا برای دست‌مزدهای ترس‌ناک، هر کاری را که از آن‌ها می‌خواستند، انجام می‌دادند. زمانی که فیلم‌ها ساخته و روانهٔ بازار می‌شدند، درآمدها و سودها متعلّق به استودیو بود. امّا تنها تصوّر کن که این حرام‌زاده‌ها، همراه با نویسنده‌های شِپِشو که راه را نشان می‌دهند متشکّل شوند. برخی از این افراد سواد و افکارِ تندی داشتند. آقای مایر نمی‌خواست در این باره بیاندیشد، امّا ممکن بود آن‌ها خواهانِ مستمری، مزایای سلامتی، و- با عرضِ یوزش- پس‌مانده، یا بُرشی از سودها بشوند.

این می‌توانست انقلابِ ویران‌گری باشد و آقای مایر یکی از روس‌هایی بود که از انقلاب‌ها نفرت داشتند. ازاین‌رو چند دوست را کنارِ هم جمع کرد و گفت آن‌ها به فورمولی که اتّحادیه‌ها را غیرِضروری سازد، نیاز دارند. این می‌توانست راهی پیشِ پای مناقشاتی باشد که اوج می‌گرفت.

یک چیزِ دیگر: کسب و کارِ سینما مورد توجهٔ افکارِ عمومیِ نجیب بود. قطعا، آن‌ها سینما را دوست داشتند، امّا افتضاح‌ها خارج از کنترل بود - بچّه‌پول‌دارهای آراستهٔ عاشقِ ول‌گردی، وحشی‌گری و موادّ مخدر وجود داشتند، قتل‌های زیاد، و طلاق ۱۹۲۶ بین چارلی چاپلین و لیتا گری وجود داشت. ظاهرا چاپلین او را زیرِ سنّ قانونی حامله کرده بود. او تلاش کرده بود او را وادار به سقطِ جنین نماید، امّا ازدواج اتّفاق افتاده بود، و بعد منفجر شده بود. و گری در شکایت طلاق، گفته بود که چاپلین، دیوانهٔ برخی کارهای کثیف، مانند سکسِ دهانی است. بسیاری از آمریکایی‌ها آن‌چه را در سال ۱۹۲۶ اتّفاق افتاده بود نمی‌دانستند، امّا اگر سرراست بگوئیم، هالیوود باید مقصّر شناخته می‌شد.

ازاین‌رو آقای مایر و هم‌دستان‌اش قطعی کردند که برای ادارهٔ مشکلاتِ کارگری در استودیو، بدونِ آن‌که وارد کارِ اتّحادیه شوند، به یک سازمان نیاز دارند، و این می‌توانست عملیات روابط عمومی باشد که باید این پیام را تلمبه می‌کرد که هالیوود محلّ شگفت‌انگیزی است که برای ارائهٔ اوقاتِ خوش به مردم، داستان‌های لذّت‌بخش و هیجان‌انگیز را به فیلم تبدیل می‌کند.

آن‌ها نقشه را پسندیدند و به این‌که این سازمان را چه بنامند، فکر کردند. آیا این سازمان به کلمه‌ای با طبقه، سابقه، متمایز... نیاز دارد؟ آن‌ها در عرضِ چندروز نامِ آن‌را اعلام کردند: **آکادمیِ هنر و علومِ سینمایی**.

هم‌نشینیِ "هنر و علوم" داهیانه بود چون شما را وادار می‌کرد فکر کنید که آکادمی از سوی خدا و (جان) هاروارد (بنیان‌گذار دانشگاه هاروارد) و آلبرت اینشتین ترتیب داده شده است و همیشه وجود داشته است.

آن‌ها یک میهمانی (در ژانویه ۱۹۲۷) برگزار کردند و در آن میهمانی به تعدادی از دوستانِ صمیمی خود عضویّت در سازمان را پیشنهاد کردند. همه می‌توانستند ببینند که سازمان انجمنی برای افرادِ در قدرت بود. یک نفر پیشنهادِ دادنِ جایزه را مطرح کرد.

این پیشنهاد مانند مادّهٔ اوّلیهٔ آن‌ها به نظر می‌رسید و اگر برای بهترین فیلم‌ها جوایزی وجود داشت، همه می‌توانستند ببینند که آن‌ها کارِ با کیفیّتی انجام می‌دهند.

برخی به شکل جایزه فکر کردند. سدریک گیبونز به‌طورِ فرضی طرحی را روی رومیزی کشید: طرح مردی را نشان می‌داد که شمشیری را به سمتِ پایش نگه داشته بود و از آن برای سنجاق‌کردن حلقه‌های فیلم استفاده می‌کرد.

چندسال بعد، مارگارت هریک، کتاب‌دارِ آکادمیِ اُسکار گفت، "(مجسمهٔ) اُسکار شبیهِ دائی اُسکارمن است."

آیا اُسکار دقیقا شبیه آن ساخته شد؟ کم‌وبیش به همین شکل ساخته شد و اگر داستانی دراین مورد در هالیوود به نمایش در می‌آید، تاریخ است. البته، اُسکار کاملا به راهی که آقای مایر می‌خواست، نرفت. او بد شانس بود. آمریکا به خطا رفت. اقتصادِ سینما رو به تُرشی گذاشت. و در اوایلِ دههٔ ۱۹۳۰ بازیگرها، نویسنده‌ها و کارگردان‌ها، اتّحادیه‌ها یا انجمن‌های صنفی خود را تشکیل دادند، چون دریافتند آکادمی صرفا یک مُهرِ لاستیکی برای سیستم است. امروز، آن انجمن‌های صنفی برنامه‌های سلامت و مستمرّی و پس‌مانده‌ها را دارند. با ذوق‌ها غاز را با نشانه‌های روی شبکه، و بعد با نشانه‌های سودِ ناویژه! کُشتند. امّا چیزی وجود داشت که آن‌ها جدّی نگرفتند: کُپی‌رایت. اگر استودیو پول را تامین می‌کرد، آن‌ها مالکِ تولید بودند، که به معنی آن است که اگر بخواهند می‌توانند با آن ضربهٔ بدی وارد کنند. هیچ چیز بی‌عیب نیست.

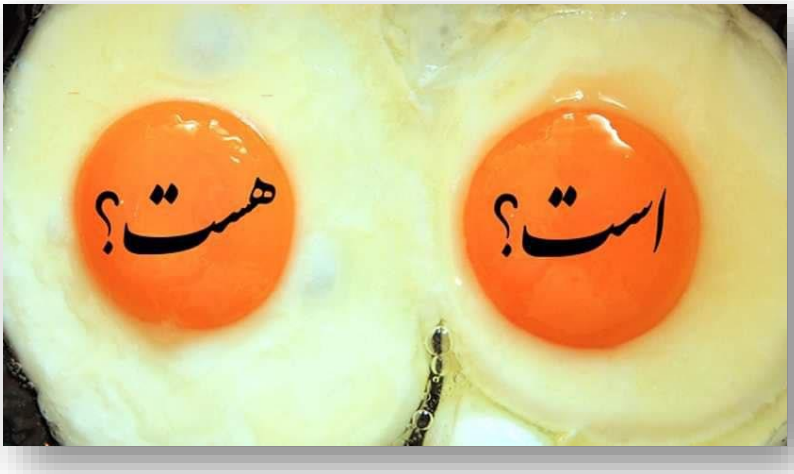
داوید تامسون؛ منتقدِ سینما، مورخ و نویسندهٔ دیکشنری زیست‌نامه‌ای فیلم است.

برگرفته از: پورت ساید

بازگشت به فهرست

زردی تخمِ‌مرغ سفید "است" یا "هست"؟

محمّدکاظم کاظمی (شاعر، نویسنده و منتقدِ ادبی افغان)



استفاده نابه‌جا از فعل "هست" در زبان گفتاری و نوشتاری به یکی از عادت‌های غلط در میان فارسی‌زبانان تبدیل شده است. به خاطر می‌آورم معمایی شوخی‌گونه را که گاهی در محافلِ دوستانه یا مسابقاتِ هوش صدا و سیما در کابل مطرح می‌شد:

کدام عبارت درست است؟ زردی تخمِ مرغ سفید "است" یا زردی تخمِ مرغ سفید "هست"؟

کسی که در برابر این معمّا قرار می‌گرفت، نگران بود که در تشخیص معنای "است" و "هست" دچار اشتباه شود و بالاخره با تفکّر و تردید، یکی از این دو را بر می‌گزید که مثلاً "زردی تخم مرغ سفید است" و آن گاه خندهٔ جمع بلند می‌شد که "زردی تخمِ مرغ که سفید نیست، زرد است!"

ولی از همان هنگام، برایم این مطرح بود که بالاخره "است؟" یا "هست؟" و این تردید وقتی افزوده می‌شد که کسی می‌گفت "من در خانه استم" و من نمی‌دانستم که چرا نمی‌گوید "من در خانه هستم".

ولی بعدها دیدم که قضیه به آن پیچیدگی هم نیست و به واقع پیچیده به نظر می‌آید. حال که یکی از دوستان خواسته است تا در این موضوع روشنی بیندازم، عرض می‌کنم که:

پیش از همه باید گفت که "هست" خود یک فعلِ مستقل است، از مصدرِ "هستن"، به معنی "وجود داشتن" و بنابراین، به تنهایی قابل استفاده است. ولی "است" فقط یک رابطه است در جملاتِ اِسنادی و اِسناد دادن چیزی به چیزی دیگر را نشان می‌دهد.

مثلاً ما می‌گوییم "خدا هست" یعنی "خدا وجود دارد." و این جمله کامل است. فعل و فاعل خود را دارد. اما اگر بگوییم "خدا است." عبارت ناقص به نظر می‌آید و این پرسش را به میان می‌کشد که خدا چه چیزی است؟ یا در کجا است؟ این‌جا مثلاً باید گفت "خدا کریم است." یا "خدا با ما است".

از سوی دیگر، "هست" بر "وجود" چیزی دلالت می‌کند و "است" بر "چگونگی" آن. وقتی می‌گوییم "آب هست." یعنی این‌جا آب وجود دارد. اما وقتی می‌گوییم "آب سرد است." دیگر بحث از وجود آب نیست، از چگونگی آن است.

اما این قضیه گاهی کمی پیچیده می‌شود، وقتی که از عبارت، هم وجود چیزی را بتوان استنباط کرد و هم چگونگی آن را. به‌راستی کدام یک از این دو عبارت درست است؟ "آب در کوزه هست" یا "آب در کوزه است".

به‌واقع هر دو عبارت درست است، ولی هر یک در جای خود و معنای خود. در جمله "آب در کوزه هست." هدف این است که وجود آب را روشن کنیم. گویا کسی صرف بودن یا نبودن آن را از ما پرسیده است و ما به این پرسش پاسخ می‌دهیم که "در کوزه، آب هست؟" یعنی "آب وجود دارد؟"

اما وقتی می‌گوییم "آب در کوزه است." به‌واقع موقعیت آب را روشن می‌کنیم و به این پرسش پاسخ می‌دهیم که "آب در کجاست؟" گویا پرسش‌گر خود می‌داند که آبی در کار هست. می‌خواهد بداند آن آب در کجاست. پس وجود و عدم در کار نیست، بلکه چگونگی یا موقعیت مهم است. این‌جاست که "است" به کار می‌آید.

در گویش و حتی نگارش بعضی مردم، گاه چنین عبارتی می‌بینیم: "من در خانه استم." به‌راستی این درست است یا نه؟ این‌جا باید توضیح دهیم که اگر تکیه اصلی بر "بودن" باشد، باید گفت "من در خانه هستم." یعنی "خاطرجمع باش که من در خانه حضور دارم." اما اگر تکیه اصلی بر "خانه" باشد، یعنی صرفا بخواهیم موقعیت خود را بیان کنیم، باید گفت "من در خانه‌ام." یعنی مثلا "در مغازه یا خیابان نیستم".

اما این شکل دوم را در بعضی از مناطق، به صورت "خانه‌ام." نمی‌گویند، بلکه به صورت "خانه استم." بیان می‌کنند، چون شکل اول، در گویش محلی آن‌ها قابل بیان نیست. به طور کلی در گویش کابل و اطراف آن، و نیز در گویش مناطق مرکزی و شمال افغانستان، "است" همانند یک فعل، برای همه ضمایر صرف می‌شود و مثلا می‌گویند "خوب است، خوب استند، خوب استی، خوب استید، خوب استم، خوب استیم" در حالی که در مناطق غربی افغانستان گفته می‌شود (به (شکل محاوره‌ای) "خوب است، خوب‌اند، خوبی، خوبید، خوبم، خوبیم." در مناطق مختلف ایران نیز همین گونه است و "استم" و "استیم" و امثال این‌ها را نداریم.

چون در گویش کابل و اطراف آن، "استم" و "هستم" هر دو رایج است، میان این‌ها گاه اشتباه نیز رخ می‌دهد و طرف در حالی که می‌خواهد حضور در خانه را برساند، می‌گوید "من در خانه استم".

یعنی "من در خانه هستم." و این درست نیست. در مناطق غربی افغانستان به جای این، می‌گویند "خونه‌یم" و در ایران می‌گویند "خونه‌م" و به همین لحاظ، این اشتباه در آن‌جاها بسیار رخ نمی‌دهد.

خوب، بالاخره "زردی تخم مرغ سفید است؟" یا "هست؟" با آن‌چه تا کنون گفته شد، روشن می‌شود که سخن از وجود داشتن زردی نیست، بل‌که سخن از چگونگی آن است، پس حال با آرامشِ خاطر می‌توانیم بگوییم "زردی تخم مرغ سفید است." نه، ببخشید، "زردی تخم مرغ، زرد است".

بازگشت به فهرست

تعلیق (سوسپانس) در سینما

عرشیا برجعلی

در دنیای علاقه‌مندان سینما، کمتر کسی را می‌توان یافت که حداقل یک‌بار واژه «**تعلیق**» را نشنیده باشد. در متون نقادانه، تحلیلی و یا مقالات سینمایی به‌دفعات از این کلمه استفاده شده؛ اما این عنصرِ سینمایی واقعاً به چه معناست و چه تأثیری در پیش‌بُردِ یک فیلم سینمایی دارد. شاید اکثر ما تعلیق را با نام استاد بزرگ سینما «**آلفرد هیچکاک**» می‌شناسیم اما نکته اینجاست که این عنصر سینمایی واقعاً توسط هیچکاک مطرح نشده! با رجوع به تاریخ پیدایش هنر سینما خواهیم فهمید که «**دیوید وارک گریفیث**» برای نخستین بار تعلیق را ابداع کرده است. بگذارید چندخطی در باب این مرد بزرگ صحبت کنیم.

بسیاری، به‌حق، گریفیث را «پدرِ هنرِ سینما، فنّ‌ِفیلم، هنرِ فیلم، فیلمِ بلندِ داستانی» و همچنین «شکسپیرِ سینمای صامت» و «بنیان‌گذارِ هالیوود» می‌دانند (از فیلم‌های مطرح وی می‌توان به «تولّدِ یک ملّت»، «تعصّب» و «شکوفه‌های شکسته» اشاره کرد). از ابداعاتِ مهمّ گریفیث می‌توان به نمای اکستریم کلوزآپ، اینسرت، فلاش‌بک، مونتاژِ شتابی استعاری و متقاطع، تراولینگ، فِید آوت و همچنین تعلیقِ فزاینده نام برد.

واژهٔ سوسپانس به‌خودی‌خود به معنای «تعویق» است و گریفیث بیان کرد که تعلیق یعنی به تعویق انداختن نتیجه و حفظِ هیجانِ تماشاگر تا انتهای فیلم؛ وی معتقد بود که هرچقدر فیلم جلو می‌رود، باید تعلیق آن بیشتر شده و علاقه تماشاگر برای آگاهی از پایان ماجرا و درعین‌حال ناتوانی او در تشخیص پایان ماجرا بیشتر بود. عنصرِ «تعلیق» امّا در فیلم‌های جنایی، از عناصرِ بارز است و «آلفرد هیچکاک» بزرگ را «استادِ تعلیق» در سینما لقب داده‌اند. سوسپانس اما آن‌قدر با سینمای هیچکاک عجین شده و وی آن‌قدر استادانه از این عنصر استفاده کرده که می‌توان با خیال راحت، سند آن را به نام او زد.

برای تعریف این اصطلاح، می‌توان به جمله ساده و کاملی از خود هیچکاک رجوع کرد:

«مخاطب باید از احتمالِ رخدادِ وحشتناکی مطّلع باشد که بازیگر آن را نمی‌داند»

اما این جمله به چه معناست؟ در این مطلب، قصد دارم تا با مثالی ساده (که به «تئوری بمب» معروف است) این عنصر را برای شما شرح دهم.

فرض کنید من یک کارگردان هستم و قصد دارم سکانسی از صحبتِ دو شخص که در دو گوشه میز نشسته‌اند را به شما نشان دهم. یک‌بار، دو شخص را به شما نشان می‌دهم که در حال گفت‌وگو هستند و ناگهان در میانه‌های دیالوگ ادا کردن‌شان، میز منفجر می‌شود! شما در این لحظه «شوک» خواهید شد و احتمال می‌دهید که از قبل، بمبی زیر میز کار گذاشته‌شده بوده و حال منفجرشده است. این شوک شدنِ شما ممکن است تا چند ثانیه پس از وقوع رخداد باقی بماند. حال از روشی دیگر نیز همین سکانس قابل‌اجراست. نخست به شما نشان می‌دهم که پیش از آمدن آن دو شخص جهت گفت‌وگو، فرد ثالثی آمده و بمبی را زیر میز کار می‌گذارد. حال زمانی که آن دو شخص رسیده و شروع به گفت‌وگو می‌کنند، شما هرلحظه منتظر انفجار بمب هستید و تا زمان رخداد این واقعه، نمی‌توانید چشم از سکانس بردارید و منِ کارگردان هرچقدر این سکانس را طول دهم (همان به تعویق انداختن نتیجه)، شما نیز باکمالِ کشش و هیجان به آن نگاه خواهید کرد (البته اگر تعلیق خوب اجراشده باشد). در مثالی که دیدید، روشِ دوم یعنی به‌کارگیری تعلیق. بگذارید به جملهٔ هیچکاک بازگردیم و آن را در این مثال بررسی کنیم: مخاطب (شما) از احتمال رخداد وحشتناکی) انفجار بمب و به تبعیت از آن، دو شخص در حال گفت‌وگو) مطلعید (از قبل کارگذاری بمب به شما نشان داده‌شده است)، که بازیگران (شخصیت‌ها؛ همان دو شخص در حال گفت‌وگو) از آن بی‌خبر اند. البته قابل‌ذکر است که مطلع کردن بیننده نیز به روش‌های مختلفی قابل‌اجراست.

آلفرد هیچکاک، باری گفته که به‌کارگیری تعلیق را به ایجاد معما در فیلمش ترجیح می‌دهد؛ با وجود قابلِ رؤیت بودن معما در چندی از آثار او، امّا می‌توان به‌راحتی دید که تعلیق در اکثرِ آثار هیچکاک کاملاً مشهود است. یکی از پُرتعلیق‌ترین فیلم‌های او، فیلم «پرندگان» است، در این فیلم در یک نما شاهد این هستیم که شخصیتِ اصلی باکمالِ بی‌اطلاعی روی نیمکتی نشسته و سیگار می‌کشد (بی‌اطلاعی کاراکتر)، درحالی‌که ما (مخاطب) شاهد آمدن و ازدیادِ تدریجی پرندگان در پشتِ سرِ او هستیم، پرندگان در این فیلم عناصرِ مسبّبِ رعب و وحشت هستند (که حملهٔ احتمالی آنها همان رخدادِ وحشتناک در مثالِ هیچکاک است). در این سکانس مخاطب هرلحظه منتظر است تا کاراکتر نیز به‌مانند او متوجه خطرِ وحشتناک پشتِ سرش شود و تا زمان این باخبری، هیچکاک با کششِ زمانی و بازی با اندازهٔ نماها، مخاطب را در فضای پُرتعلیقی، معلّق نگاه داشته و نتیجهٔ دلخواهِ او را به تعویق می‌اندازد.

برگرفته از: سایت سلام سینما

نیروئی برتر از نیروی این دو جنگ‌آور نیست:

یکی زمان و دیگری شکیبائی.

لئون تولستوی

بازگشت به فهرست

Luther
Kant
Seghers
Hegel
Gebrüder Grimm
Marx
Böll
Schiller
Lessing
Hesse
Fontane
Mann
Brecht

ادبیّات

واپسین رازِ تهمینه

آنار رضایف (آنار)، نویسندهٔ خلق و صدرِ اتّحادیهٔ نویسندگان آذربایجان

برگردان: بهروز مطلّب‌زاده

تقدیم به همسرم

کاش، نه مرگ وُ نه جدائی،

هیچ‌کدام وجود نمی داشت،

مرگ، امری است خدائی!

چهار مرد، از دو طرف، تابوت را بر روی شانه گذاشته بودند. سه تن از آنان ماسک به صورت داشتند. ماسک دو تن از آنها سیاه بود و ماسک نفر سوم خال‌خالی. مردِ چهارم ماسک نداشت، امّا از پشتِ سر نمی شد چهره‌اش را دید.

درِ تابوت باز بود. مُردهٔ داخل تابوت هم ماسک به چهره داشت. فکر کرد، ماسک به چه درد مُرده می‌خورَد؟ کسی چه می داند، شاید اصلا او به خاطر ابتلا به کرونا مُرده است و برای آلوده نکردن گورکن‌ها و دیگران، به صورت‌اش ماسک زده اند.

به نبشِ خیابان که رسیدند، چراغ عابرِ پیاده قرمز شد. ایستادند، ارقامِ سبزرنگِ روی چراغ راهنمائی با شمارشِ معکوس، شروع به تغییر کرد: هفت... شش... پنج... چهار... سه...دو... یک... و چراغ سبز شد.

کسانی که تابوت را حمل می‌کردند، داخلِ خیابان شدند، به وسطِ خیابان که رسیدند شروع کردند به نفس نفس زدن و تابوت را بر زمین گذاشتند.

در همین لحظه، پلیس سر رسید و بالای سرشان ایستاد. پلیس هم که ماسک زده بود، گفت:

- تابوت را نمی توانید این‌جا زمین بگذارید، اینجا پارکینکِ وزارت‌خانه است!

کسی که سمتِ راستِ تابوت ایستاده بود، ماسک اش را از صورتش برداشت. مرتضی بالایِوچ بود، که با پرخاش به پلیس گفت:

- میدونی با کی داری حرف میزنی؟ من یک سرهنگ ام.

مردِ پشتِ سرش، داداش هم، ماسک اش را برداشت و گفت:

- من هم مقامِ ارشدِ ک.گ.ب هستم.

مردِ سمت چپ نیز ماسک اش را از صورتش برداشت.

پلیس، با ریش‌خند به او گفت:

- حتما تو هم یک ژنرال هستی؟

دائی صفدر پاسخ داد:

- نه من صندوق‌دارم.

پلیس گفت:

- من، مارشال وُ ژنرال سرم نمیشه، همه تون باید جریمه بپردازید.

سپس با بی‌سیم خود با یک جائی تماس گرفت.

در این لحظه، در یک چشم به‌هم‌زدن مرتضی بالایویچ و دائی صفدر و داداش، نیست شدند. نه، فرار نکردند، در نرفتند، یک دفعه غیب شدند. مثلِ یک قطره آب، توی زمین فرو رفتند.

درست درهمین موقع، ماشین یدک‌کِشی که پلیس خواسته بود هم سررسید. کارگرانِ یدک‌کش که لباسِ زرد رنگ به تن داشتند، تابوت را بارِ ماشین کردند.

درهمین موقع، مُردهٔ داخل تابوت، سرش را بلند کرد و فریاد زد:

- زائور... زائور... بیا این‌جا!

زائور، (که ظاهرا نامِ چهارمین نفری بود که تابوت را حمل می کرد) شروع کرد به فریاد زدن:

- نه، نه، ممد نصیر، نمیام، صدام نکن، نمیام ممد نصیر!

فرنگیس، با زدن چند سُقُلمه، زائور را بیدار کرد:

- زائور، چِه خبرته هِی هوار می‌زنی؟

زائور، در حالی که چشمان اش را می مالید پرسید:

- کجا دارم هوار می‌زنم؟

فرنگیس گفت:

- چه میدونم؟ ممد نصیر را صدا می‌زدی. ممد نصیر، همون دوستِ هم پیالهٔ توست. اون حتمن یک صد سالی سنّ داره.

-اگه صد هم نباشه، خیلی وقته که از نَوَد گذشته.

- با این وجود با ز هم ازعرق خوری دست نمی کشه.

- آره، میگه، در این دنیا، تعدادِ عرق‌خورها بیش‌تر از دکترهاست!

فرنگیس خندید:

- این که حرفِ اون نیست، یادت هست، توی پاریس، رفته بودیم به یک کافه؟، توی اون کافه، این حرف ها رو روی دیوارش نوشته بودند. برامون ترجمه اش کردند، چقدر خندیدیم.

فرنگیس، نفس اش را با صدا بیروت داد:

- آخ... که چه روزهای قشنگی بود... انگار همهٔ این ها رو توی خواب دیدم!

زائور:

- ممکنه این‌ها رو من برای ممد نصیر تعریف کردم باشم، اون هم ازخداخواسته خیلی بهش چسبیده که تند تند اون رو تکرار می کنه...

ازجا بلند شد، داخلِ دست‌شویی رفت، دست و صورتش را شُست و دندانش را مسواک زد. خمیردندان در حال تمام شدن بود. یک ذرّه تهش مانده بود. آن را محکم فشار داد و به زور توانست چند قطره از آن خارج کند. پیشِ خودش فکر کرد "فردا باید خمیردندان بخرم".

به داخلِ اتاق رفت و پشتِ میز نشست. فرنگیس در استکان کمر باریک برایش چائی ریخت و گفت:

- بازهم تعدادِ مرگ‌وُمیرها زیاد شده. این ویروسِ کورونایِ لعنتی دیگه چه چیز مزخرفیه؟، همه مون رو نیست و نابود میکنه.

زائور، لقمه ای نان و پنیربرداشت و گفت:

- نفوسِ بد نزن!

- مگه نمی بینی تو تلویزیون چی میگن؟ صد درصد ثابت شده که این یک ویروسِ دست سازه. عمدا درستش کرده اند، در چین. میخوان همهٔ مردم دنیا رو نابود کنن. چینی‌ها که عینِ خیالشون نیست، نصف‌شون هم بمیرند، نصفِ دیگه شون باقی می مونه. چه میدونم چند صد میلیون اند. وای به حالِ ما، همه‌مون نِفلِه میشیم. فقط دیر وُ زود داره.

زائور، لقمهٔ نان و پنیر در گلویش گیر کرد. سُرفه ای کرد و هرطورکه بود لقمه را قورت داد:

- من که گفتم نفوسِ بد نزن، هروقت هم که مُردیم، خوب می میریم دیگه...چرا باید از حالا عزا بگیریم؟

فرنگیس گفت:

- همه هم اگه بمیرن، این ممد نصیر زنده می مونه، برای این‌که با تو عرق بخوره.

زائور، جملهٔ "با تو عرق بخوره" را نشنیده گرفت. گفت:

- خدا از دهن ات بشنوه، یک ماه میشه که من از اون خبر ندارم.

- برای خوردنِ عرق، دل‌ات تنگ شده؟

- نه، آخه به تو قول دادم، دیگه به زبون هم نمی‌زنم.

داخلِ اتاق رفت و شروع کرد به لباس پوشیدن.

- میرم بیرون، تا در بلوار یک کمی هوا بخورم.

- موقعِ برگشتن نون بخر، راستی سیر هم بخر. میگن، سیر قاتلِ ویروسه.

در اصل، هدفِ زائور گردش در بولوار نبود، بل‌که دیدار با ممد نصیر بود. نه، او نمی‌خواست چیزی بنوشد، به فرنگیس قول داده بود که حتّی به زبانش هم نزند، کَمِ کَمَش یکی دو ماه. الان یک ماهی می شد که او، ممد نصیر را ندیده بود، شاید هم از یک ماه بیشتر.

خوابی که امشب دیده بود را، به هیچ وجه نمی‌توانست از سرش بیرون کند.

"اون پدرآمُرزیده هم انگاری سرِ قوز افتاده، اصلا نمی‌خواد تلفون بخره. نه فقط تلفن دستی، بل‌که حتّی تلفنِ معمولی خانه را هم نداره. برای دیدنش، حتما باید به خانه اش تشریف ببری، تازه اگه خانه باشه و هشیار هم باشه..."

همین‌طورکه داشت در خیابان قدم می‌زد، مرتّب با آدم های ماسک دار روبرو می شد. با خودش فکر کرد:

- واقعا خیلی مردمِ منظّم و با انضباطی داریم ها، هرچی گفته میشه را عیناً رعایت می کنند!

چهرهٔ آدم ها، یعنی چشم ها و پیشانی شان. معلوم نیست آیا انسان را می شود فقط از چشم هایشان شناخت؟ یک دفعه، چهرهٔ زن های چادری بعضی از کشورهای مسلمان، در مقابلِ دیدگانش زنده شد، فکر کرد: "راستی، آیا آنها هم ماسک می‌زنند؟ از زیرِ چادر و یا از روی آن؟ البته بدونِ آن هم همهٔ سر و صورت شان پوشیده است". از افکارِ عجیب و غریبی که به ذهنش خطور کرده بود، خودش هم خنده اش گرفت.

به محض داخل شدن از دروازه قلعهٔ قوشا قاپی، بوی کباب به دماغش خورد. چند وقت بود که هروقت داخل «ایچَری شَهرَ» می شد، از استشمام بوی کباب حالش بد می شد. آخه این همه کبابی به چه درد می خورد. فکرکرد: "آیا آنهائی که کباب می پزند هم ماسک میزنند؟ آنهائی که کباب را به نیش می کشند چی؟"

یک دفعه یادِ سال های بسیار دور افتاد، یادِ دوره ای از جوانی اش که با نشریاتِ مختلف کار می کرد. «زردابی»، مات و مبهوت، در مقابلِ عمارت نشسته بود. راستش را بخواهید این مجسّمه زردابی از همان زمان ها است که در مقابل این عمارت قراردارد. درحال محضر، دراین ساختمان دیگر هیچ نشریه و فلانی وجود ندارد. الان اینجا را تبدیل کرده اند به رستوران.

به نظر زائور، چنین رسید که، زردابی را هم به عنوان نگهبانِ درِ ورودیِ رستوران نگه داشته اند تا از مهمان‌های رستوران استقبال کرده و آنها را راه بیندازد.

از مقابل ساختمان گذشت، داخلِ یک بن بستِ باریک شد و به سمتِ بالا حرکت کرد. این هم خانه ممد نصیر.

از درِ خانه که داخل شد درجا خشک اش زد. روی دیوار آپارتمانِ دو اطاقهٔ ممد نصیر، در طبقهٔ اول کلمهٔ «مارکت» نوشته شده بود. واردِ مارکت شد، پشتِ پیشخوانِ دکان، انواع موادِ خوراکی چیده شده بود. بیش‌تر از همه هم سوسیس، که آویزان کرده بودند و زیرشان هم نوشته بودند: «سوسیسِ حلال».

مردِ میان سالِ گندم‌گون، تا چشم اش به زائور افتاد، ازجای خود بلند شد و با عجله ماسک اش را زد. چشم‌هایش چپ بود. زائور، با خودش فکر کرد :

- نگاه کن، این رو دیگه با ماسک هم میشه از چشم هاش شناخت!

مرد چپ چشم گفت:

- خوش آمدید.

زائور، مانده بود از کجا شروع کند و چگونه سئوالش را مطرح کند، که فروشنده گفت:

- زائور بیگ، من شما را می‌شناسم، شما دوستِ دائی من هستید. من هم خواهرزادهٔ دائی ممد نصیر هستم... اسمام رضوان است.

- پس خودِ ممد نصیر...

هنوز جملهٔ زائور به پایان نرسیده بود که رضوان گفت:

- دائیِ خدا بیامرزم، همیشه از شما حرف می‌زد...

زائور، درجا خشک اش زد:

- خدا بیامرز؟ ... ممد نصیر فوت کرده؟

رضوان با تعجّب پرسید:

- پس نمی‌دانستید؟ یک ماه می شود که فوت کرده است.

زائور از تعجّب مات اش برده بود. یک جورهائی، فکر می کرد که ممد نصیر جاودانه است و هرگز هم نخواهد مُرد. درهمین حال، حرف‌هائی که کمی پیش‌تر فرنگیس بر زبان آورده بود را به خاطر آورد، وای خدا، یعنی ممد نصیر هم می‌توانسته بمیرد؟ مدتی گذشت تا توانست به خودش بیاید. گفت:

- نه، البته که نشنیده بودم.

و به دروغ متوسل شد:

- من خودم هم خیلی وقت بود که مریض بودم و خوابیده بودم، برای همین هم خبردار نشدم.

رضوان:

- به خدا، من به این خاطر نمیگم که دائی من بود، اون واقعا آدمِ بسیار خیرخواهی بود. این خانه هم طبق وصیّتِ خودش به من رسیده، آخه به جز من هیچ‌کس دیگر رو نداشت. من در «ناردارن» هم یک دکانِ کوچکی دارم، آن‌جا را نگه داشتم، امّا با خودم گفتم یک دکانِ کوچک هم در شهر باز کنم، صواب دارد، روح دائی‌ام شاد می‌شود. اگر چیزی لازم دارید، قابلی ندارد، لازم نیست هیچ پولی چیزی بپردازید، این سوسیس ها را هم تازه از ایران آورده اند، جنس‌اش حلال است، هر چقدر می خواهید بسته بندی کنم.

رضوان، دست اش را به طرفِ سوسیس ها دراز کرد.

زائور گفت:

- نه، نه، زنده باشی، در خانهٔ ما کسی سوسیس نمی‌خورد، خدا دائی‌ات رو بیامرزه!

بوی کباب، خیابان های ایچَری شَهرَ را در خود پیچیده بود. او، درحالی که دراین خیابان های دیرآشنای این چنین غریبه شده، گام برمی‌داشت، با خود اندیشید:

- نه، انگار راستی راستی هم یک نیروی اسرارآمیزی وجود دارد، که پیک‌های خبر رسانش را به خواب‌هامون می‌فرسته...

عجب... همین امشب بود که ممد نصیر به خواب‌ام آمد، انگار یک نیروی غیبی مرا با خود به این‌جا کشاند و بهم گفت که "به دوستات سر بزن!".

زائور، از افکاری که ناگهان به ذهنش خطور کرده بود، جا خورد. فکر کرد، شاید خودِ این خواب هم نوعی اعلامِ خبر بوده؟ ممد نصیر که بی‌هوده مرا به جائی فرا نمی خواند...

ممد نصیر، او را به کجا دعوت می کرد؟ به آن دنیا؟ زائور که به آن دنیا اعتقاد نداشت. البته خیلی وقت پیش، در ایام جوانی باورداشت که بعد از مرگ دنیای دیگری هم وجود دارد. به‌خصوص بعد از اینکه والدین اش را از دست داد، این فکر به او آرامش می داد، باور داشت که بالاخره در یک جای دیگری با آنها ملاقات خواهد کرد. او وجود و هستی چنین عالمی را به خودش باورانده بود. با خودش فکر می کرد، من هستم، فکرم، ذهن ام، خاطره‌هایم، اندیشه و افکارم همه وجود دارند، آن وقت چطور می شود که همهٔ این‌ها یک دفعه نیست بشوند؟...

و از این اندیشه که، همه این ها نمی تواند در یک لحظه محو شوند تسلّی پیدا می کرد. اما یکی روز، سئوالی به ذهن‌اش رسید و همین سئوالِ خیلی ساده، توانست همهٔ فکر و ذکرش را زیر و رو کند:

خوب، تو قبل از اینکه به دنیا بیائی کجا بودی؟، در یک دنیای دیگه ای؟ خوب البته که نه، در خلاء و در یک ناکجا آباد...

تو در سایهٔ نزدیکی و مهرِ والدین، بی سر و صدا به دنیا آمدی، البته یک روز هم به آن دنیای مبهم و آن خلاءِ تاریک باز خواهی گشت.

این اندیشه های غافل‌گیرانه، زائور را نا امید کرده بود. یعنی چه؟ معنی این افکار این بود که، عمر بی سرانجام است و زندگی هم هیچ معنائی ندارد.

خوب، پس، "تلاش بکن تا قبل از رفتن، یک چیزی از خودت باقی بگذار" یا چه می‌دانم "یک درختی بکار، خانه ای بساز، صاحبِ فرزند بشو". و همهٔ این ها یعنی خود فریبی و ارضای خودِ آدم. تازه وقتی که تو نیستی، هرچی که می‌خواهد بشود، برای تو چه فرقی می کند، تو حتّی کَکَات هم نمی‌گزد، و خودت هم هیچ‌کدام از این ها را نخواهی فهمید.

البته معلوم است که انسان بدون رضایت و تسلّی خاطر نمی تواند زندگی کند، برای همین حتما باید برای راضی کردن خودش هم که شده به یک چیز فریبنده ای چنگ بزند.

زائور نیز بالاخره یک روز به این نکته پی بُرد و آرامش پیدا کرد. بیا این‌طور فکر کنیم که دنیای دیگری هم هست. خیلی خوب. بسیارعالی، به قولِ باکوئی ها همین است که هست!

خوب اگر چنان‌چه هیچ دنیای دیگری وجود نداشته باشد، قاعدتا تو هم بعد از مرگ این را نخواهی فهمید و نا امید نخواهی شد و از عدمِ وجودِ جهانی دیگر بی خبر ازاین جهان خواهی رفت...

با خودش گفت: "مرا ببین که در این سنّ و سال، در فکرِ چه چیزهائی هستم".

بعد خودش را سرزنش کرد، فکر کرد که "همهٔ این‌ها از هشتاد است! چه فکرهائی می کنی؟ حالا که به هشتاد رسیدی، این ها را فهمیدی؟ بله همه اش از هشتاد است. دانسته ها، نادانسته ها، یافته ها و گم‌کرده ها...

آخ، خوب شد که یادم افتاد، باید نان هم بخرم.

از یک دکان، نانِ تنوری خرید. آخر فرنگیس فقط ازاین نان ها می خورد. به خانه رسید. سوارِ آسانسور شد و دگمهٔ طبقه ششم را فشار داد. تا آسانسور خواست حرکت کند، یادش آمد که سیر هم نخریده است. می خواست برگردد و از مغازهٔ پائینِ خانه شان سیر بخرد، امّا دیگر دیر شده بود، درهمین لحظه آسانسور به طبقه ششم رسید، طبقه ای که آنها زندگی می کردند. درهای آسانسور باز شد. زائور، تنبلی اش آمد که دوباره برگردد، زیرلب زمزمه کرد "عیب ندارد، ویروس ها هم بدون سیر، یک روز بیش‌تر عمر می کنند"، و این هم از ذهن اش گذشت که، درهمین اواخر، وقتی در بارهٔ ویروس ها فکر می کرد، گمان می کرد که آنها موجودات با هوشی هستند، و به نظرش می آمد که این موجودات با هوش، قصد دارند با عقل و درایت‌شان انسان ها را محو کنند و بر سیارهٔ ما حاکم شوند، برای همین، حالا دارند برنامه خود را پیاده می کنند.

به محض اینکه داخل خانه شد، فرنگیس گفت:

- اسپارتاک زنگ زده بود. می‌خواست تو را ببیند.

- خیر باشه...

- چه میدانم. گفت که با زائور کارِ واجبی دارم.

- اگر حرفی داره، خوب خودش بلند بشه بیاد پیشِ ما.

- گفتم، گفت حالم خوب نیست.

- چی شده؟ نکند او هم ...

فرنگیس وسطِ حرف زائور پرید:

- خدا نکنه، اسپارتاک را نمی شناسی؟ نازک نارنجی است، باد از کنارش رد بشه فکر میکنه که حتما یک چیزی هست، بدبختِ وسواسی ...

- آخه مگه چی شده؟

- چه میدونم والله، اما هرچی که هست، با اصرار خواهش کرد که امروز بروی پیش اش.

زائور، که درحال عوض کردن لباس هایش بود، دست نگه داشت:

- پس حالا که اینطوره، همین حالا بروم. امشب فوتبال هست. با مجارستان بازی می کنیم. می‌خواهم بازی را توی خانه خودمان تماشا کنم.

- اول غذا بخور، بعدا برو. دلمهٔ کلم پختم. آخه تو دلمهٔ کلم را دوست داری...

زائور، پشت میز نشست. فرنگیس غذا را آورد و در بشقاب کشید:

- فکر می کنی که خاله باجی غذای خوشمزه‌تری بهت خواهد داد؟

منظورش از خاله باجی، قیزبَس، سومین همسرِ اسپارتاک بود. اسپارتاک، همسرِ اولش را طلاق داده بود. همسر دومش تامارا هم در اثر ابتلا به بیماری سرطان فوت کرده بود. دوسال قبل از فوتِ تامارا، او قیزبَس را، که دخترِ یکی از اقوام دورشان بود، از یکی از روستاها، به باکو آورده بود تا به آن ها خدمت کند.

اسپارتاک، یک سال پس از مرگِ تامارا، با قیزبَس که سی سالی از خودش جوان‌تر بود ازدواج کرد. فرنگیس، هیچ وقت نتوانست این را به برادرش ببخشد. "نگاه کن، ببین بعد از تامارا، کی را گرفت؟ یک دخترِ خدمت‌کارِ دهاتی، خاله باجی را".

اسپارتاک همان زمان هم از این برخوردِ خواهرش، نزدِ زائور گِله کرده و حرفِ دلش را زده بود، او، همیشه، حرف هائی را که نمی توانست به فرنگیس بزند، به دامادش می گفت:

- تا حالا با یک عالمه زن رابطه داشتم و به اندازهٔ موهای سرم هم رفیقه داشتم، هرکدام هم، یکی از دیگری زیباتر، اما الان، آن هم دراین سن و سال، من دیگه زن لازم ندارم، بل‌که همسر لازم دارم...

او، هرچه تلاش می کرد، نمی توانست به زائور بفهماند که، زن یک چیز است، و همسر یک چیزِ دیگر...

با گذشت این همه سال، رابطهٔ فرنگیس با قیزبَس درست نشد که نشد.

زائور، می دانست که، طی همه این سال های طولانی، خصوصیات فرنگیس کاملا تغییر کرده، و انگار آدم بکلی دیگری شده بود. درآن سال های بسیار دورِ جوانی، آن موقع که تازه ازدواج کرده بودند، فرنگیس اصلا صدایش در هم نمی آمد. تازه وقتی هم که کسی با او می گفت، او از خجالت سرخ می شد و هیچ حرفی برای گفتن پیدا نمی کرد. اما الان ماشا الله انگار که قرص پرحرفی خورده است. خلاصه...

زائور، اگرچه گرسنه نبود، اما دلمه های خوشمزه فرنگیس را با لذّت خورد. انگار راست گفته اند که "جای اشتها زیرِ دندان‌هاست".

اسپارتاک در بستر دراز کشیده بود. قیزبَس، رختخوابِ شوهرش را نه در اتاقِ خواب و بر روی تخت، بل‌که در اتاقِ نشیمن و بر روی یک کاناپهٔ بزرگ انداخته بود. اسپارتاک یک زیرشلواری به رنگِ میخک به تن داشت، به محضِ اینکه زائور با ماسک واردِ خانه شد، گفت:

- بابا جان، در بیار اون آشغال رو، عجب اوضاعی شده ها، برای دیدنِ صورتِ آدم ها هم حسرت به دل ماندیم.

برعکسِ آن‌چه که فرنگیس حدس زده بود. قیزبَس گفت:

- داداش زائور، آب‌گوشتِ خوبی بار گذاشتم، براتون بکشم؟

زائور گفت:

- نه، خیلی ممنون...

زائور، به دلائلی از به زبان آوردن نامِ قیزبَس خودداری کرد. از یک طرف می ترسید یک دفعه اشتباه کند و به جای قیزبَس، نامی که فرنگیس بر روی او گذاشته بود، یعنی "خاله باجی" صدایش کند و او گمان کند که می خواهد او را تحقیر کند، و از طرف دیگر با این که اسمِ او قیزبَس بود، اما فکر کرد اگر او را "قیزبَس خانم" و یا "قیزبَس باجی" صدا بزند سوء تفاهمی پیش بیاید، زیرا قیزبَس یعنی «دختر دیگر بَس است».

(نام «قیزبَس»، را پدرِ او، پس از به دنیا آمدن پنجمین دخترِخانواده، مخصوصا بر روی او گذاشته بود).

اسپارتاک با لحنی تحکّم‌آمیز گفت:

-غذا نمی خواد، چائی بیارا!

قیزبَس گفت:

- به روی چشم آقا اسپارتاک، با مربّا می‌خورید؟

بکار بردنِ کلمه "می‌خورید" خطاب به زائور و اسپارتاک نبود، بل‌که این فقط شاملِ حالِ اسپارتاک می شد، زیرا زائور خوب می دانست که قیزبَس هنوز هم شوهرش را "شما" خطاب می کند. برای همین، به زور توانست جلوی خنده اش را بگیرد: "شما"، "آقا". در رختخواب هم شوهرش را "آقا" و "شما" صدا می کند!

اسپارتاک پرسید:

- زائور، با ۱۰۰ گرم چطوری؟

- نه، نمی خورم، به فرنگیس قول دادم.

- بیا بابا، فیرا از کجا می‌خواد بفهمه. یه کُنیاکِ عالی دارم، کُنیاکِ اصلِ فرانسوی.

- نه، من فقط چائی می خورم. فیرا بهم گفت که کارِ واجبی با من داری.

- میگم حالا، عجله نکن. حالا که اینطوره، اجازه بده من یه کمی به خودم برسم، و الّا صحبت‌مان خوب پیش نمی‌ره.

- مگه تو مریض نیستی؟ دکتر اجازه میده که بخوری؟

- کیه که به حرفِ دکتر گوش بده.

اسپارتاک، در لیوان‌اش ویسکی ریخت و قیزبَس را صدا کرد:

- یخ بیار... آجیل هم بیارا!

قیزبَس، چیزهائی را که اسپارتاک خواسته بود آورد و روی میز گذاشت:

- خواهر فرنگیس چطوره؟

- سلامت باشید، سلام می رساند.

اسپارتاک، سه تکّه یخ توی لیوان خود انداخت و با اشاره به قیزبَس گفت:

- تو برو، می‌خوام با زائور حرف بزنم.

قیزبَس، بلافاصله اتاق را ترک کرد. اسپارتاک گفت:

- به سلامتی!

و جرعه ای از ویسکی نوشید.

- فیرا گفت که مریضی، امّا معلوم است که زیاد به خودت بد نمی‌گذرانی!

اسپارتاک گفت:

- زائور، تو میدانی که من از زندگی خودم راضی‌ام. در زندگی من خیلی چیزها اتفاق افتاده، هم روزهای بد داشتم هم روزهای خوب. هیچ وقت هم برای پول ارزش قائل نبودم. تا دلت بخواد هم دوست و آشنا داشته ام. همیشه هم خوب پوشیدم و خوب گشتم. خیلی چیزها تو زندگی دیدم. همه جا هم بودم، هم در زندان، هم در شهرهای بزرگ، هم در هتل های پنج ستاره، و در کازینوهای معروف بازی کردم. هم بردم و هم باختم. دیگه چی بگم؟، این‌ها را خودت میدانی. البته یک بخشی ازاین ها را و نه همه را، همه اش را هیچ‌کس نمی‌داند. کاش این عمری که پشتِ‌سر گذاشتم را در آینده هم می توانستم تکرار کنم. حتّی آن لحظه‌های زندان‌اش را. کاش همهٔ آن‌چه که گذشته است، دوباره در آینده تکرار می شد. کاش...

صدایش لرزید. بغض راه گلویش را بست. زائور گفت:

- تو چِت شده؟ هنوز خیلی چیزها پیش رو داری.

اسپارتاک، با صدائی شبیه خِرخِر، قهقهه زد:

- دیگه کِی؟ در هشتاد و یک سالگی؟ "خیلی از عمرم باقی مانده!"، ببین اگر فقط همین جمله را می توانستم بگم، همهٔ هست و نیستِ این دنیا را توی همین جمله جا می دادم. آخ، زائور، تو ازاین دنیا چی دیدی؟

- مرا صدا کردی این‌جا که دربارهٔ زندگیِ من صحبت کنی؟

- نه، دل‌گیر نشو، با این‌که شوهرخواهرم هستی، اما نمی‌دانم تو روی مناسبات با من چه حسّی داری؟ ولی من واقعا خاطرِ تورا خیلی می خواهم. عینِ حقیقت را می گویم.

زائور، چیزی نگفت. اسپارتاک برای سوّمین بار لیوان‌اش را پُر کرد.

- این را می خورم به سلامتی تو!

جام را سر کشید و چند پسته در دهان گذاشت:

- یادت میاد به من سیلی زدی؟ ها؟، یادت هست؟

این را گفت و با لحنی سرخوشانه افزود:

- وای خدای من چه روزگاری بود...

- حالا برای چی این‌ها را میگی؟ ببین، میدانی چقدر از آن زمان گذشته؟ چقدر مرگ و میر پیش آمده...

- نه، بی‌خود یادآوری نمی کنم. سه روز پیش رفته بودم پیشِ دکتر. این اواخر حسابی حواس پرت شدم. یک دفعه، حتّی عادی‌ترین کلمه ها را فراموش می کنم. انگار کلمه ها از من فرار می کنند و خودشان را قایم می کنند. دکتر از دوستانِ قدیمی من است. او حسابی مرا معاینه کرد. چِکاپ بهش میگن، چی میگن. معلوم شد که...

زائور با خودش فکر کرد: "حتما بهش گفتن تومور و اون سرطان فهمیده، حالا هم داره یه جوری مخفی می کنه".

- میدانی دکتر چی گفت؟

- چی؟

- گفت، تو داری آلزایمر می گیری، کاریش هم نمی شود کرد. میدانی آلزایمر یعنی چی؟

- یعنی فراموشی و از یاد بردن. مثل اینکه ریگان هم دچار همین بیماری شده بود...

- بله حافظه، نه یک دفعه، بل‌که به مرور و یواش یواش پاک میشه. من گاهی، هرکار می کنم اصلا نمی توانم کلمه هائی که می‌خواهم را به یاد بیاورم. همین یه خُرده پیش که تو آمدی، چی به صورتت بود؟

- چی؟ ماسک؟

- آره دیگه. همین کلمه، یک دفعه از یادم رفت.

- این کلمه نه به خاطرِ مریضی، بل‌که به خاطرِ ویسکی است که یادت رفته.

- نه زائور، شوخی نمی کنم. جدّی دارم حرف می‌زنم. خیلی جدّی. دکتر گفت که شاید تا یکی دو ماه دیگه، حتّی نامِ خودت را هم فراموش کنی.

زائور، مانده بود که چه بگوید.

اسپارتاک گفت:

- آنجا، روی صندلی، سیگار هست، می‌کشی؟ یک دانه هم به من بده.

سیگار هر دو را با فندک روشن کرد. گفت:

- زائور، من در زندگی خیلی چیزها را تجربه کردم. این درسته که به هیچ‌کس بدی نکردم، امّا خیلی پیش آمد که زن هائی به خاطرِ اداهای من، از شوهرهاشون طلاق گرفتند و خانواده‌هاشون متلاشی شد.

زائور، با هوش و درایت‌اش حدس زد که این صحبت ها سر از کجا درخواهد آورد. خواست موضوع صحبت را تغییر دهد:

- نوه هات چطورند؟ از اون ها بگو.

- گاهی اسمِ نوه ها را هم فراموش می کنم. به هرحال این حرف ها، جای خودش را دارد. تا حافظه ام کاملا پاک نشده، می خواهم یک رازی را با تو درمیان بگذارم، برای این‌که این راز، هر آن می تواند از حافظهٔ من پاک بشود و از بین برود. زائور، مرا ببخش.

- برای چی باید تورا ببخشم؟

اسپارتاک، یک آن سکوت کرد، پُکِ عمیقی به سیگارِ خود زد و با صدائی آرام گفت:

- به خاطرِ تهمینه.

طی تمامِ سال‌های طولانی قوموُخویشی، در هر دیدار جدید با اسپارتاک، دل زائور به تپش می افتاد و با خودش فکر می کرد که بالاخره یک روزی اسپارتاک دراین باره سرِ صحبت را باز می کند... امّا او به هیچوجه دل‌اش نمی خواست که به این موضوع بپردازند.

بارِ دیگر، سکوتی طولانی، همراه با دلهره و نگرانی در بین‌شان حاکم شد...

اسپارتاک پرسید:

- آن روز را به خاطر داری؟

- کدام روز؟

- خودت رو به اون راه نزن. خیلی خوب میدانی که کدام روز را می گویم. همان روزی که تو به من سیلی زدی.

زائور، بازهم تلاش کرد تا موضوع را به شوخی برگزارکند:

- حالا می‌خواهی تلافی آن را کنی؟

اسپارتاک کاملا جدّی ادامه داد:

- آن روز، من و تهمینه، داشتیم با ماشین می آمدیم که در راه به تو بر خوردیم. بقیه اش را هم یادت بیاندازم؟

زائور گفت:

- لازم نیست، یادم هست...

زائور، یک لحظه، از فضای مه‌آلودِ درونِ خود کنده شد و به میان آن سال های دور پرتاب گشت. هر ساعت و هردقیقهٔ آن روزها، برای ابد در حافظهٔ او حکّ شده بود. گفت:

- خوب، بگیریم که یادم هست. که چی؟

اسپارتاک، این بار، با لحنی که کمی متفاوت تر از لحنِ صحبت های قبلی اش بود، خیلی آرام، با کلماتی واضح و شمرده گفت:

- یعنی این‌که، نه آن روز، نه قبل از آن، و نه بعد از آن، بین من و تهمینه، هیچ رابطه ای نبوده. میدانی که منظورِ من چیست؟

زائور، درجای خود خُشک اش زده بود.

اسپارتاک، سیگارِ خود را در زیر سیگاری خاموش کرد و گفت:

- پنهان نمی کنم؟ من از او بدم نمی آمد، خوشم هم می آمد. مگه این گناهه؟ آره...

سپس با لحنی آمیخته با مستی و سرخوشی تکرارکرد:

- گناهه؟

زائور، که نمی خواست این صحبت ها بیش از این ادامه پیدا کند، بی آن‌که چیزی بگوید، ازجای خود بلند شد تا برود. اسپارتاک متوجه شد و گفت:

- نه، وایستا، نرو، تو باید همه چیز را بدانی. او یک روز به من زنگ زد. گفت دارم دیوانه می‌شوم، بیا تا هم‌دیگر را ببینیم. من از خوشحالی نمی‌دانستم چه کنم. این اولین بار بود که تهمینه خودش، شخصاً از من دعوت می کرد تا به ملاقاتش بروم. گفتم همین الان می آیم. او با عجله گفت «نه، نه، با ماشین بیا تا از شهر بیرون برویم، برویم کنارِ دریا». یک جائی حوالی «پیرشاقا» را هم اسم برد و خواست که آنجا بروم.

رفتم. اصلا هیچ حرف نمی‌زد. من از او دربارهٔ تو پرسیدم. گفت ما جدا شدیم. هرچه در بارهٔ علّتِ آن پرسیدم، چیزی نگفت. رفتیم کنارِ دریا، از ماشین پیاده شد. به من گفت:

- تو همین‌جا بمان.

مّدتی طولانی در کنارِ ساحل قدم زد. بعد برگشت و گفت:

- برویم.

از هیچ چی سر در نمی آوردم. پرسیدم:

- کجا؟ شهر؟

- نه، اوّل برویم باغِ شما سر بزنیم.

شگفت زده شده بودم. زائور، راستاش نمی‌خوام دروغ بگم، هم آن موقع که تلفن کرد و برای دیدار از من دعوت کرد، هم بعدا که در ماشین از جدا شدن‌اش از تو گفت، من چنین احساسی داشتم که او می خواهد با من رابطه داشته باشد. من توی دلم، حتّی دو سه جملهٔ طعنه‌آمیز دربارهٔ این خصوصیّاتِ زن ها آماده کرده بودم. وقتی پیشنهاد کرد که به باغِ ما برویم، این شکّ من هم بیش‌تر تقویت شد. خلاصه، به باغ رسیدیم.

اسپارتاک، هرچه بیش‌تر حرف می‌زد، زائور، در درونِ خود دچار احساساتِ ناآشنای عجیب و غیرمنتظرهٔ بیش‌تری می شد.

این همه سال گذشته بود، انگار همه چیز فراموش شده، پژمرده و خاموش گشته بود، پاک شده و دور انداخته شده بود.

سال ها بود که او زندگی کاملا دیگری داشت، هیچ ردّ و اثر و نشانی از آن زندگی گذشته در حیاتِ کنونی‌اش باقی نمانده بود. و اکنون که اسپارتاک، آن روزِ شوم را با همهٔ جزئیاتِ آن به یاد می آورد، زائور، با احساسات و هیجانی که خیلی پیش ازاین ها به فراموشی سپرده شده بود، منتظرِ شنیدنِ ادامهٔ صحبتِ او بود.

- داخل باغ شدیم. رفتیم به طبقه دوم. او مدّتِ زیادی در بالکن ایستاد. اصلا حرف نمی زد. نگاهش را به جائی در دوردست ها دوخته بود. همین‌طور بی‌حرکت ایستاده بود. اصلا نمی‌دانستم چرا مرا به آنجا کشانده بود. شاید هم منتظرِ عکس‌العملی از سوی من بود.

اسپارتاک سکوت کرد. در جامِ خود ویسکی ریخت، اما آن را نخورد. گفت:

- زائور، مرا ببخش. می‌دانم که تو چقدر برای او ارزش قائل بودی و چه احساساتِ رمانتیکی نسبت به او داشتی. من امّا، آن زمان رمانتیک اصلا نبودم -می خندد- راست اش، اصلا الان هم رمانتیک نیستم. اما به خدا آن‌گونه که تو فکر می کنی، آدمِ بدی نیستم. خیلی خیلی معذرت می‌خواهم، باید این را هم بگویم، بله من به او نزدیک شدم، شانه‌هایش را گرفتم، خواستم او را به طرف خودم بکشم، اما او بلافاصله تکانی به خود داد و خودش را از میان بازوانِ من بیرون کشید. حتّی مرا سرزنش هم نکرد. فقط یک حرف زد:

- برویم شهر.

با کمی خشونت گفتم:

- پس برای چی آمده بودیم اینجا؟

با صدائی آرام گفت:

- برای خداحافظی.

- می‌خواهی این‌جا با من خداحافظی کنی؟

- با تو نه.

این را گفت و تکرار کرد:

- برویم شهر.

بارِ دیگر سکوت برقرار شد. اسپارتاک جرعه‌ای از ویسکی‌اش نوشید و بعد گفت:

- زائور، تو حتما فکرهای دیگری کرده بودی. من اگر این ها را به تو نمی‌گفتم، درآن صورت، وقتی که از این دنیا...

صدایش لرزید. نتوانست حرف هایش را ادامه بدهد.

...هنگامی بیرون آمدن از خانهٔ اسپارتاک، هوا کاملا تاریک شده بود. زائور، با احساساتی کاملا متضادّ گام بر می داشت، پنداری همهٔ زندگی گذشته اش، در چند لحظه، مانند فیلمی سینمائی از مقابلِ چشمان‌اش عبور کرده بود. به یک عمر تأخیرِ این اعترافات می اندیشید. اگراین حقیقت را به موقع می فهمید، شاید زندگی بکلی دیگری را تجربه می کرد. اما هرچه بود گذشته بود، کار دیگری نمی شد کرد. گذشته ها گذشته بود. هیچ چیز را نمی شد به عقب بازگرد اند وآن را تغییر داد. بازگرداندنِ گذشته ها دیگر امکان پذیر نبود. درمیان سئوال‌هائی مانند چرا؟ برای چه؟ به چه دلیل؟ و... داشت خفه می شد. مغزش داشت می ترکید.

از اسپارتاک، هم نفرت داشت و هم از او سپاس‌گزار بود. به خانه شان که رسید، دگمهٔ آسانسور را زد. آسانسور کار نمی کرد. نزدِ دربان رفت و به او اطلاع داد که آسانسور کار نمی کند.

- بله، کار نمی کند. دو ساعت است که خراب شده. فردا استادکار می آید و درست اش می کند.

زائور، می دانست با قلبی که دو بارعمل شده، به سختی خواهد توانست شش طبقه را بالا برود... در خیابان هم که نمی توانست بماند...در شهری به این بزرگی، جائی برای رفتن نداشت. با این حال و روزی که داشت، چگونه می توانست به خانه فرزندانش برود؟ چگونه می توانست چیزی را که یک عمر نتوانسته بود توضیح بدهد، به آنها حالی کند؟ شاید بهتر بود که دوباره به خانه اسپارتاک برود. نه، این هم امکان پذیر نبود... تنها راه -به هر قیمتی هم که شده- رفتن به خانهٔ خودشان بود.

ازآن جائی که او ایستاده بود، شش طبقه بالاتر، خانه ای انتظارش را می کشید، که آخرین تکیه‌گاه و مأوایش بود، جائی که همهٔ عمر او را در خود پذیرفته و جا داده بود. باید هرطور شده، یواش یواش، پله ها را بالا می رفت.

در زندگیِ زائور، شاید این آخرین تلاش و امتحانی بود که باید پس می داد. شروع کرد پله ها را یکی یکی بالا رفتن. به آرامی خود را به طبقهٔ دوم رساند. ایستاد. نفس‌نفس می زد. نفس‌اش را در سینه حبس کرد. پنج دقیقه بعد، درحالی که تندتر نفس‌نفس می زد، به طبقهٔ سوم رسید. در آن‌جا مجبور شد، تا کمی بیش‌تر بیاساید. بعد، یک باردیگر، پله ها را یک به یک بالا رفت. با خودش فکر کرد "مگر چقدر مانده؟"، اما نفس‌اش داشت بند می آمد. یک گامِ دیگر...

۳۱ اکتبر ۲۰۱۱

توضیحی از نویسنده:

برای خداحافظی هم شده، لازم بود تا دربارهٔ پرسوناژهای قدیمی ام چیزی بنویسم.

چند وقت پیش، دختر و پسرِ جوانی به من نزدیک شدند. نمی‌دانم، زن و شوهر بودند یا نامزد. پسرگفت:

- میتوانم سئوالی از شما بپرسم؟.

گفتم: بله.

پسر، با گفتنِ "اگر زحمت نیست شما کمی دورتر برو"، بازوی دختر را گرفت و او را کمی آن سوتر برد، و بعد رو به من افزود:

- ناراحت نشوید، می‌خواستم چیزی از شما بپرسم. آیا درآن باغ، بین اسپارتاک و تهمینه، اتفاقی افتاده بود؟ منظورِ مرا که متوجه می شوید؟

به چشمانِ روشن و زلالِ پسر نگاه کردم. با بی‌صبری، انتظارِ پاسخِ مرا می کشید. گفتم:

- نه. البته که هیچ اتّفاقی بین‌شان نیفتاده.

پسر، انگار که گل از گل‌اش شگفته باشد، گفت:

- خیلی ممنون!

و ذوق زده به طرفِ دختر رفت.

- دیدی؟، من که گفتم!

ازآن روز، زمانِ زیادی گذشته بود. من یک شب تهمینه را در خواب دیدم. تهمینه، همان دختر بود، نامزدِ همان پسری که از من سئوال کرده بود (شاید هم همسرش). گفت:

- آخر، این شکّ و شُبهه هنوز روی من باقی مانده، آن حرفی که به آن پسر گفتی را به خواننده‌هایت هم بگو...

صبح که از خواب برخاستم، این داستان را نگاشتم.

پایان

یادآوری مترجم:

یکی از آثارِ شناخته‌شدهٔ «**آنار**» (*Anar Rəsul oğlu Rzayev*)، رُمان معروف «**طبقه ششم ساختمان پنج طبقه**» است، که او آن را در سال‌های ۷۸ – ۱۹۷٤ به رشتهٔ تحریردر آورده بود. «**آنار**»، بعدها با استفاده از مضمونِ این رمان، سناریوئی برای یک فیلمِ سینمائی نوشت به نام «**تهمینه**». این فیلمنامه درسال ۱۹۹۳ به کارگردانی «**راسیم اوجاق اوف**» و با بازی هنرمندان بنامی مانند «**فخرالدین مناف اوف**»،«**مِرال کونرات**» و«**حسن آقا تراب اوف**» درسه شهر باکو، مسکو و استانبول فیلم‌برداری شد و چند سال بعد در سینماها به اکرانِ عمومی درآمد. این فیلم به عنوان یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های عشقی-رمانتیکِ صنعتِ سینمای دههٔ ۹۰ میلادی آذربایجان شناخته شد. داستان فیلم، به ماجرای عشقی-رمانتیکِ جوان ۲٦ ساله‌ای به نام «**زائور**» فرزندِ یک پروفسورِ شناخته‌شده و ثروتمند، و یک زنِ جوانِ طلاق گرفته ای به نام «**تهمینه**» می‌پردازد.

جامعهٔ سنّتی و فرهنگِ مسلّط بر خانواده، که پذیرای روابطِ عاشقانه‌ای از این نوع نیست، برای این دو دلداده که درعین‌حال به دو طبقه و گروهِ متفاوتِ اجتماعی تعلّق دارند، حوادثِ ناگوار و تراژیکی را رقم می زند. زائور، بر اثرِ مخالفت و تحتِ فشاری خانواده به ازدواج با دخترِ جوانِ دیگری به نام فرنگیس تن می‌دهد و تهمینه نیز حوادثی را از سر می گذراند که خمیرمایه و شیرازهٔ این داستانِ عشقی-رمانتیک را شکل می‌دهد. سال ها بعد از به اکران درآمدنِ فیلمِ تهمینه، «**آنار**» داستانِ «**واپسین رازِ تهمینه**» را می نویسد.

برگی از شناسنامهٔ «آنار»

آنار رضایف، که بیش‌تر با نامِ کوچک‌اش « **آنار**» شناخته می شود، از نویسندگانِ نامدار و شناخته شدهٔ جمهوری آذربایجان است.

آنار، نویسندهٔ مدرنِ آذربایجان، در ۱۴ مارس ۱۹۳۸ در خانواده ای سرشناس و هنرمند در باکو به دنیا آمد. او فرزند دو تن از روشن‌فکرانِ بنام و خوش‌قلم جمهوری سوسیالیستی آذربایجان شوروی است، فرزندِ «رسول

رضا» و «نگار رفیع بیگلی» است که هردوی آنها از نویسندگان و شاعران و نمایشنامه‌نویسانِ مشهور جمهوری سوسیالیستی آذرباجان شوروی بودند.

آنار در نهمین کنگرهٔ نویسندگان آذربایجان که در ماه مارس سال ۱۹۹۱ برگزار گشت، با اکثریتِ آراء به عنوان صدرِ اتّحادیهٔ نویسندگانِ جمهوری آذربایجان برگزیده شد، و بار دیگرِ در کنگرهٔ دهم در تاریخ ۳۰ اکتبر ۱۹۹۷ در سمت خود به عنوان صدرِ اتّحادیهٔ نویسندگان آذربایجان ابقاء شد.

آنار، پس پایان دورهٔ ده سالهٔ مدرسهٔ موسیقی باکو درسال ۱۹۵۵، درکنسرواتوارِ «زِمفیرای» دانشکدهٔ فیلولوژی دانشگاهِ دولتی باکو ثبت نام کرد و در ادامه، برای تحصیل در رشتهٔ سناریونویسی و فیلم‌سازی به مسکو رفت.

آثار و نشان‌ها

آنار رضایف (متولّد ۱۴ مارس ۱۹۳۸) اوائل سال‌های دهه ۱۹۶۰ به نویسندگی روی آورد و تا کنون آثار بسیار خوب و ماندگاری ازخود به جای گذاشته است که بطور مثال می توان از داستان ها و نمایشنامه های زیرنام برد:

«نغمهٔ تو خوب است» نمایشنامه (۱۹۵۲) — در آرزوی عید (۱۹۵۸)- فردا هشیار خواهیم بود (۱۹۵۹) - آخرین شبِ سالی که گذشت (۱۹۶۰) - شب بارانی (۱۹۶۰) - تاکسی و قایق بادی ۱۹۶۱) - الفبا (۱۹۶۷) - آدم یک آدم - بندر سفید (۱۹۶۵) - حکایتِ پادشاهِ خوب (۱۹۷۰) - طبقهٔ ششم ساختمانِ پنج طبقه - باران بند آمد - اتاق هتل - فردای آن شب - حتما یکدیگر را خواهیم دید - "لیموزینِ" قرمز - خانوادهٔ گُرجی (۱۹۶۷) — به خاطرِ شما آمده ام - من، تو، او، و تلفن - بدونِ شما (۱۹۶۷) - روزهای تابستانی شهر- واپسین رازِ تهمینه (۲۰۲۱) - قاراگیه - لیاقت - دیدارهای فراموش نشدنی — خواب‌های صبح‌گاهی. و ...

«**آنار**» فیلمنامه‌های متعددی هم نوشته است که برخی ازآنها به صورت فیلم به نمایش در آمده است.

او طی سال‌های طولانی کارِ قلمی خود جوایزِ متعدّدی دریافت کرده که به چند نمونهٔ آن اشاره می‌کنیم:

* نشان دولتی جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان.* نشان نویسنده خلقی جمهوری آذربایجان * نشان استقلال * نشان شرف * نشان شهرت * نشان ویژه رئیس جمهور آذربایجان * مدال حیدر علی یف * نشان کار * نشان عُزئیر حاجی بیکف.

«هر رمان‌نویسی اوّلش می‌خواهد شعر بگوید، بعد می‌بیند که نمی‌تواند، آن‌وقت به داستانِ کوتاه روی می‌آورد که بعد از شعر، مطلوب‌ترین فُرمِ ادبی است و وقتی که دراین کار هم فُرو ماند، به نوشتنِ رمان دست می‌زند.»

ویلیام فاکنر

بازگشت به فهرست

قاسم؛ «یک زندگی»

میترا درویشیان

مثلِ تمام محلّاتِ شهر، کوچه‌ی ما هم پُر بود از بچّه‌های قدونیم‌قد. صبح که مردِ خانه پا بیرون می‌گذاشت، زن‌ها هم بچه‌ها را ول می‌کردند توی کوچه تا هرچه صدا در گلوشان جمع شده بریزند بیرون و خاکِ خیابان را بر سر و کولِ خود بپاشند و آب و گِل را بر در و دیوار نقش بزنند.

خسته از کارِ روزانه به خانه برگشتم. دیپلم‌ام را مدّتی بود که گرفته و چون هنوز کاری پیدا نکرده بودم، به مغازه‌ی پدرم می‌رفتم و وَردستاش، مثلا کار می‌کردم. عصرها هم زودتر از او به خانه می‌آمدم، دست و صورتی می‌شستم و می‌رفتم بالای پشت‌بام تا به بهانه‌ی استراحت، منیژه، دخترِ همسایه را دید بزنم. او هم گاهی که متوجه نگاهم می‌شد، خنده‌ای تحویل‌ام می‌داد و این برایم شده بود تمامِ زندگی.

یک روز که از کار به خانه آمدم، مادرم نامه‌ای به دستم داد. من کسی را نداشتم که برایم نامه بنویسد. با تعجّب بازش کردم: باید برای سربازی خودم را معرّفی می‌کردم.

دو ماه بعداز دریافتِ آن نامه، به طرفِ اردبیل راه افتادم، بی آن‌که به منیژه، مادر و یا خواهرم کلمه‌ای از احساسِ درونی خود بگویم.

چند بار مادر و پدرم سری به من زدند و از خوراکی‌های شهرمان برایم سوغات آوردند. خوراکی‌ها را همیشه با دوستان‌ام تقسیم می‌کردم.

پیش از آن هم از ارتش و دیسیپلینِ آن خیلی خوشم می‌آمد و حالا که وارد محیطِ آن شده بودم، بیش‌تر بر دل‌ام می‌نشست. با فرمانده‌ی واحد صحبت کردم و از میلِ خود نسبت به پیوستن به ارتش برایش گفتم و با راهنمایی او بود که پس از پایانِ خدمت، به استخدامِ ارتش درآمدم.

یک روز غروب که به خانه برگشتم، همه خوشحال از دیدن‌ام دورم را گرفتند و مشغولِ خوش‌وُبِش شده بودیم که صدای ساز و آوازِ بیرون، نظرم را جلب کرد.

از خواهرم پرسیدم چه خبره؟

گفت: عروسی منیژه‌س!

صورت‌ام سُرخ شد و عرق بر پیشانی‌ام نشست. آن زمان بود که اهلِ خانه از آن‌چه در قلب‌ام می‌گذشت با خبر شدند.

روزگار به سختی می‌گذشت و من همه‌ی حسّ و حواس‌ام را به کارم دادم و تصمیم گرفتم دیگر هیچ وقت به ازدواج فکر هم نکنم.

خواهرم که دوستِ صمیمی منیژه بود هم ازدواج کرد و رفت، و من در آن خانه با پدر و مادرم که دیگر هر دو پیر شده بودند تنها ماندم.

در یک صبح زود، پدرم برای دست‌نماز کنارِ حوض نشست، امّا دیگر از جایش بلند نشد. غوغایی در خانه برپا بود و من در این بُهت که چه شده؟

حالا دیگر مادرم به مراقبتِ بیش‌تری نیاز داشت و به همین خاطر، خواهرم که صاحبِ دو بچّه شده بود به خانه‌ی ما نقلِ مکان کرد و در طبقه‌ی دوّم سکونت گزید.

من هم عصرها از پادگان که به خانه می‌آمدم، ساعتی در طبقه‌ی سوّم استراحت می‌کردم بعد می‌رفتم پایین کنارِ مادر می‌نشستم.

یک‌روز هنگامِ بازگشت به خانه، در پاگردِ طبقه‌ی دوّم زنی را دیدم که با سه بچّه از اتاقِ خواهرم بیرون آمد. سرم پایین بود که از کنارم گذشت و سلام کرد. من هم جواب‌اش را دادم و به اتاقِ خود رفتم.

یکی دو روز بعد از آن، شبی که در کنارِ مادرم نشسته بودم، خواهرم وارد شد و کنارِ ما نشست و گفت: قاسم! اون خانمه را آن‌روز شناختی؟

گفتم: نه! چطور؟

گفت: فهمیدم نشناختی، منیژه بود.

بی‌اختیار از جای خود نیم‌خیز شدم، بعد دست‌پاچه سرِ جایم نشستم و پرسیدم: برای چی آمده بود؟

گفت: اِاا... مثلِ این‌که دوستمه ها!

دیگر چیزی نگفتم ولی به یادم آمد آن‌روز که جواب سلامش را دادم ضربانِ قلب‌ام تُندتر از همیشه شده بود.

دیگر هر روز پس از پایانِ خدمت، به امیدِ این‌که شاید باز او را در خانه ببینم، به سرعت به خانه می‌آمدم هرچند دیگر از آن شور و حالِ جوانی اثری نبود و برفِ پیری بر موهایم نشسته بود.

عصرِ یک‌روز که کنارِ مادرم نشسته و در حال چای‌خوردن بودم، مادر آهی کوتاه کشید. فکر کردم آب جوشِ سماور روی دست‌اش ریخته. نگاه‌اش کردم، همان‌طور که بر متکاهای پُشت‌اش تکیه داده بود، چشم‌هایش برای همیشه بسته شد.

تنهاتر از تنها شدم، دیگر اُمیدی و هیچ انگیزه‌ای برای آمدن به خانه نداشتم، فقط و فقط آرزوی یک‌بار دیگر دیدنِ او بود که مرا به خانه می‌کشید.

شبی در اتاق‌ام نشسته بودم که ضربه‌ای به در خورد و خواهرم از پشتِ در پرسید که می‌تواند داخل شود؟

آمد و سینی چای را که با خود آورده بود بر زمین گذاشت. فکر کردم دل‌اش تنگ شده. دفترِ شعری را که از مدّت‌ها قبل صفحات‌اش را سیاه می‌کردم بیرون آوردم و چند قطعه‌ای برایش خواندم. با شنیدنِ بعضی از شعرها گوشه‌ی چشم‌اش را پاک می‌کرد و با بعضی انگار به سفرهای دور و دراز می‌رفت.

بعد از مدّتی گفت: قاسم می‌خوام باهات حرف بزنم.

رویم را به سویش چرخاندم و با نگرانی پرسیدم: طوری شده؟

گفت: نه، نگران نشو، در مورد منیژه‌س. می‌دونی اون سه‌تا بچه داره که بزرگ‌ترین بچه‌اش دوازده سالشه. الان هم سه‌ساله که شوهرش فوت کرده. می‌گم چرا تو پا پیش نمی‌ذاری تا هم خودت از این بی سر و سامانی در بیای، هم این طفلک. بیچاره کسی را نداره و زن‌های همسایه، هر روز براش یکی را پیدا می‌کنن که همه‌شون یا زنْ‌طلاق‌داده هستن، یا زنْ‌مرده و مثلِ خودش هرکدوم دو سه تا هم بچّه دارن.

سکوت اتاق را گرفته بود. یادِ آن شعرِ شهریار افتادم که: "تو شدی مادر وُ من با همه پیری پسرم."

در انتظارِ جواب، نگاهم می‌کرد ولی من در سکوت غوطه‌ور شده بودم. انگار در این دنیا نبودم. تمامی روزگارِ گذشته از جلوی چشم‌ام می‌گذشت. بعد از تقریبا یک ربع سکوت پرسیدم: منیژه حرفی زده؟

گفت: نه به جان داداش.

گفتم: پس بذار کمی فکر کنم.

چند روزی از این موضوع گذشت و من در خود بیش‌تر فرو رفته بودم، سنّ من دیگر سنِّ بچّه‌دارشدن نبود ولی ازدواج که می‌توانستم بکنم؛ آن‌هم با کسی‌که اولین عشق‌ام بود.

خیلی ساده و بی‌تشریفات به محضری رفتیم و زندگی را با تمامِ زیبایی‌هایش در کنارِ هم شروع کردیم. بچّه‌ها مرا «بابا قاسم» صدا می‌کردند. مسافرت می‌رفتیم، به درس و مشق و مدرسه‌شان می‌رسیدم و زندگی واقعا پُر از آفتاب شده بود. چه لذّتی داشت با هم بودن و برای هم بودن.

هنوز پنج سال از زندگی مشترک‌مان نگذشته بود که سردردهای منیژه شروع شد و هر روز هم بد و بدتر. هر دکتری که بود او را بُردم و هر دارویی تجویز کردند، برایش تهیه کردم، ولی نشد که نشد و در نیمه‌شبی ظلمانی، من و سه فرزندمان را تنها گذاشت و رفت.

چه شیون‌ها که نکردم. از دست دادن‌اش برایم خیلی دشوار بود و از تحمّلِ من بیرون، امّا همان‌طور که به او قول داده بودم باید از فرزندان‌مان مراقبت می‌کردم.

بچه ها بزرگ شدند، ازدواج کردند و در خانه‌ی پدری‌ام به زندگی پرداختند. من‌هم راهی خارج کشور شدم تا در تنهایی خود بسوزم. در خارج هم شغلی برای خود دست‌وپا کردم: نگه‌داری از سال‌مندان. برایم مانند خانواده‌ی خودم شده بودند. هربار که یکی‌شان از دست می‌رفت، گویی خودم نیز با او می‌مُردم، امّا باز به کارم ادامه می‌دادم.

چند دفتر از سُروده‌هایم را که سراسر حکایتِ عشق بود به چاپ رساندم.

تا امروز که در گوشه‌ی اتاقی پُر از دفتر و قلم و شعر و خاطره، تنها و بی کس، احساس می‌کنم که به نقطه‌ی پایانِ این سفر رسیده‌ام.

بازگشت به فهرست

سِهرهٔ دروغ‌گو و دارکوبِ حقیقت‌دوست

ماکسیم گورکی

وقتی هوا خفه و گرفته می‌شود، پرندگان، دیگر شوقی و ذوقی ندارند و نغمه‌هایشان چون بانگِ خروس، ناموزون می‌شود.

سِهرهٔ کوچولو، با نغمهٔ شیرین و گوش‌نوازش که شور و شوق و اُمید و ایمان در آن موج می‌زد، نظرها را به‌سوی خود کشید. او سعی می‌کرد دیگر مرغان را متقاعد کند که همراهِ او، فراسوی جنگلِ تیره و توفانی، پرواز کنند و به هوای صاف و روشن برسند.

امّا دارکوبِ حقیقت‌دوست این واقعیّتِ تلخ و خشن را در گوشِ او فروخواند که: "*هیچ پرنده‌ای حقّ ندارد فراتر از حدّ خود پرواز کند*" و آن مرغکِ خوش‌نوا را واداشت اقرار کند که هرگز آن سرزمینِ دل‌انگیزی را که در آرزویش نغمه سر می‌دهد، ندیده است.

سِهره اشک‌اش جاری می‌شود و سر به بیابان می‌گذارد و می‌گوید: *"آری، من دروغ گفتم. از آن سوی جنگل خبری ندارم، امّا به آن‌چه گفتم باور داشتم. اُمیدم این بود که جای خوبی باشد. می‌خواستم نورِ اُمید و ایمان بپراکنم... چه بسا حقّ با دارکوب باشد، امّا این "حقیقت" که بالِ پروازِ ما را می‌بندد و نمی‌گذارد در آسمان‌ها بال و پَر بگشائیم، به چه کارِ ما می‌آید؟"*

(متن برگرفته از: پشت جلد کتاب "گورکی و لنین")

بازگشت به فهرست

روزی که فهمیدم من فرزندِ دو نفرم!

فرهاد میثمی

در را زد و واردِ اتاق شد. مدیرِ یکی از بخش‌های دیگرِ موءسّسه بود. یک فرمِ استخدامیِ پُر شده دستاش بود و بعد از حال و احوالِ مختصری، فرم را داد دستِ من و گفت: "نگاه کن این چه جالبه!"

کمی بالا و پایینِ فرم را نگاه کردم. به نظرم یک فرم معمولی می آمد حاوی مشخصاتِ خانمی که برای استخدام مراجعه کرده بود.

پرسیدم: چیش جالبه؟

گفت: مشخصات فردیش رو ببین!

شروع کردم به زیر لب خواندن مشخصات فردی: نام - نام خانوادگی... تا رسیدم به آنجا که نوشته بود فرزند!

دیدم جلویش نوشته: "رضا و پروین"!

چند لحظه مکث کردم! مکثِ مرا که دید. لبخندی زد و گفت:

ببین من هم به همین جا که رسیدم مثلِ تو مکث کردم. بعدش به خانم متقاضی گفتم:

"چه جالب! دو تا اسم نوشته اید!"

صدایش را صاف کرد و جواب داد: انتظار داشتید یک اسم بنویسم!؟ خب من فرزند دو نفر هستم! نه فرزندِ یک نفر!

چند لحظه به فکر فرو رفتم. به یاد آوردم که همیشه هنگامِ پُرکردنِ فرم ها بدونِ مکث و اتوماتیک جلوی قسمتِ"فرزند.."؛ فقط یک اسم می نوشتم. نامِ پدرم " یداله"

چطور تا به حال به چنین چیزی فکر نکرده بودم!؟ چقدر واضح بود این و چقدر غفلت انگیز!

حس عجیبی پیدا کردم. یک ملغمه‌ای بود از تعجب غافلگیر شدن. حسّ بعد از یک کشفِ مهم و تامل برانگیز!

و کمی که زمان می گذشت مقداری هم عصبانیت! عصبانیت از دست خودم! چطور از چیزی تا این حد بدیهی روشن و آشکار این همه سال غافل بوده‌ام!؟

فرم را پر کردم و دادم دستِ متصدّی پشتِ باجه. مشخصاتِ مرا یک به یک واردِ کامپیوتر مقابلش می کرد!

درعین حال با این که خیلی روشن و مشخّص نوشته بودم، قبل از تایپِ هر قسمت یک بار هم موارد را با صدای

بلند تکرار می کرد و منتظرِ تاییدم می ماند!

نام!؟ نام خانوادگی ام!؟ تا رسید به قسمتِ "فرزند"...: که من مقابلِ آن نوشته بودم: "یداله و ثریّا."

مکثی کرد انگار یک چیزی طبق روال معمول نباشد. قبل از این که فرصت کند چیزی بپرسد، صدایم را صاف کردم سینه‌ام را جلو دادم و با حالتی حقّ به جانب گفتم:

خب می دانید، آخر من فرزندِ دو نفر هستم! فرزند یک نفر که نیستم!...

چه اندازه زیبا و اندیشه برانگیز و دلنشین است!

بیاییم نقشِ مادران و زنان را پُررنگ‌تر کنیم! بیاییم از این پس این حقیقتِ زیبا را بنویسیم! هرگز، هرگز یادتان نرود که شما فرزندِ دو نفر هستید! فرزندِ ..... و .....

*فرهاد میثمی؛ پزشک، معلم و فعال مدنی خشونت پرهیز است. او که در دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد شمسی مدیرمسئول مؤسسه فرهنگی-انتشاراتی اندیشه‌سازان بود، سال ۱۳۸۴ مؤسسه اندیشه‌سازان را تعطیل کرد تا وقت خود را صرف مطالعه و فعالیت‌های مدنی نماید. او در تاریخ ۹ مرداد ۱۳۹۷ در کتابخانه خانگی خود بازداشت و به زندان اوین منتقل شد. اتهامات او تبلیغ علیه نظام و مبارزه با حجاب اجباری عنوان شده است. فرهاد میثمی پس‌از یک اعتصاب غذای طولانی، سرانجام تحت فشارِ افکارِ عمومی داخلی و خارجی در روز جمعه ۲۱ بهمن ۱۴۰۱ جهت انجام معالجات پزشکی از زندان تاریک‌اندیشانِ ضدّ فرهنگِ بشری آزاد شد.

بازگشت به فهرست

برای تحقیرشدگان

(همهٔ آنها که تحقیر شدند امّا حتّی فرصتِ فریاد نیافتند)

آرمان ذاکری

بزرگ‌شدهٔ یک ساختار روستاییِ مردسالار و از آن بیش‌تر پدرسالار؛ فرزند پدری قدرت‌مند و کاریزماتیک. از ایّامِ کودکی ارزشِ محوری‌شان کارکردن بود، زحمت کشیدن، از پا نیفتادن و ساختن؛ همه برای دو چیز، برای دو ارزش: مردم و خانواده. دوستی روایت می‌کرد، در شیلی بود انگار یا یکی از دیکتاتوری‌های خاورمیانه. در داستانی خوانده بود یا کسی برایش تعریف کرده بود. چه فرقی می‌کند، یکی از همین دیکتاتوری‌ها بود.

پدرش از کودکی، در بدبختی و یتیمی کار کرده بود و خودش را بالا کشیده بود، نه‌اینکه به آلاف و الوفی رسیده باشد، اما روی پای خود ایستاده بود و برآمده از روستایی محروم، شده بود یکی از تاجرهای شناخته‌شدهٔ منطقه، توانسته بود خانه‌ای در شهر بخرد و بچه‌هایش را به مدرسه بفرستد و اینجا و آنجا ملک و املاکی دست و پا کند، از یک طرف محصولات کشاورزان مثل پنبه و ذرت و گندم و کاکائو و قهوه را می‌خرید و از طرف دیگر آن را به کارخانه‌های پنبه‌پاک‌کنی و ذرت‌خشک‌کنی و آردسازی و شکلات‌سازی و فرآوری قهوه می‌فروخت. به رغم اینکه بزرگترین بچهٔ خانواده نبود، اما سالار خانواده شده بود، چون به دولت رسیده بود، مستقل از دولت و سیاست. در حالی که بقیه همه در فقر مانده بودند. همه در روستا و شهر احترامش می‌کردند که مردم‌دار بود و کارِ دیگران را راه می‌انداخت.

اما درون خانواده، مردی بود اهل امر و نهی کردن، دستور می‌داد. باید فرمانش را می‌بردند. مثل اغلب دیگر پدرهای آن زمان. وقتی چیزی می‌گفت باید می‌گفتی چشم، می‌پذیرفتی و انجام می‌دادی. نه اینکه دستِ بزن داشته باشد که پسر هرگز از تجربهٔ کتک‌خوردن نمی‌گفت، اما چیزی از ترس کتک‌خوردن بزرگ‌تر، چیزی از جنس هیمنه، فرهنگِ زمانه، پذیرفتن و اطاعت را ضروری می‌کرد. سر پایین انداختن و انجام دادن. تا آخر عمر، «پدر» مانده بود و پسر هرگز نتوانست از زیرِ هیمنهٔ او بیرون بیاید. پدری که همه‌چیز داشت و بچه‌هایی که هیچ‌چیز نداشتند. مهم‌تر از همه «عرضه»، که پدر همه‌شان را بی‌عرضه می‌خواند.

پسر، تا بخواهد بجنبد و سر بلند کند و از اقتدارِ خانوادهٔ پدرسالار خودش را رها کند و چیزی دیگر بسازد، در همان دوران جوانی مریض شد. می‌گویند زخمی بر سرش پیدا شد که برای همیشه ماند. ماند و نرفت. برای همین همیشه کلاه می‌گذاشت. همیشه می‌ترسید دیگران زخمش را ببینند، شرمِ زخم تمام زندگی‌اش دست از سرش بر نداشت، حتی زمانی که با موتور تصادف کرده بود و روی زمین ولو شده بود، اولین چیزی که جست‌وجو کرده بود، کلاهش بود، تا مبادا غریبه‌ها زخمش را ببینند، فقط زن و بچه‌هایش محرم بودند و سر بی‌کلاهش را

دیده بودند. انگار یک راز بود. رازی که هرگز نباید برملا می‌شد. آنی ارنو جایی دربارهٔ شرم نوشته است که این آخرین حقیقت است. برای جوان روستایی که حالا علاوه بر پدرش از ظاهرش هم خجالت می‌کشید، خارج شدن از خانواده و رفتن به دانشگاه در شهری دیگر و بعد هم خدمت سربازی تجربه‌های جدیدی بود. ترس و شرم و حس تحقیر، سه همراه همیشگی بودند. هر جای نویی، هر چیز جدیدی، هر تجربهٔ تازه‌ای هر سه را فعال می‌کرد. به رغم آنها اما دوربین خریده بود، عکاسی می‌کرد، کلاس زبان می‌رفت، جمع‌های دوستانه‌ای پیدا کرده بود و از همه مهم‌تر معلم شد.

در دانشگاه بهترین شاگرد استادش شد. اما استاد هم او را تحقیر می‌کرد. دوستش داشت ولی دست‌وپا چلفتی‌اش می‌خواند. او دست و پا چلفتی نبود. ولی می‌ترسید. ترکیب ترس و شرم رهایش نمی‌کرد. میراث ماندگار خانواده و جامعه بود انگار. آدم کم‌حرفی نبود. می‌درخشید، شمع محفل می‌شد، درونش اما سرشار از حس تحقیر بود. به میدان آمدنش، برای فراموشی بود، درخشیدن برای تسکین.

کسی را می‌خواست که او نمی‌خواستش. بارها با هم حرف زدند اما نشد. چندسال صبر کرد. سعی‌اش را کرد. بی‌فایده بود. دست‌وپا چلفتی و بی‌عرضه بود یا گرفتار معشوق بی‌وفا، خودش هم هیچ‌گاه نفهمید. دفتری را بستند و دوست ماندند. دوستانی خوب. برای همه عمر. هر بار اما که دوست، سرخوشانه روایت‌های عاشقی‌اش را برایش می‌گفت، روایت بالا و پایین‌شدن‌هایش را، نمی‌دانست چرا حالش دگرگون می‌شد. اینجا هم چیزی کم بود. تقصیر کسی هم نبود. تقدیر او را له شده می‌خواست. دوستش بود، اما تحقیرش می‌کرد، نمی‌خواست اما می‌شد.

خودش را جمع کرد. سخت بود امّا چاره‌ای هم نبود. ازدواج کرد و پیوست به امواج انقلاب؛ دانشجو شد و کتاب‌خوان شد و کنش‌گر. آن روزها همه ترانه‌های ویکتور خارا می‌خواندند. او هم. سرنوشت امّا انگار چیزی از او طلب‌کار بود. هنوز به خودش نیامده، گرفتار امواجِ از هر سو خشمگین پس از انقلاب شد، اخراج، زندان، تبعید، عزا، عزا، عزا. خودش را که پیدا کرد از کل حیاتِ اجتماعی حذف شده بود. نه کار، نه پول، نه آینده. باید از صفر شروع می‌کرد. در حالی که افرادِ کمی برایش مانده بودند. از همه‌جا مانده با تلِ مصیبت. بیگانه در شهر و مغضوب چشمانِ بغیضِ همه‌جا حاضر.

بارها از او خواسته بودند که توبه کند، پس بگیرد، بگوید اشتباه کرده است، چیزی نگفته است، متنی ننوشته است، امضایی نکرده است، منظوری نداشته است. خیرخواهان دوره‌اش می‌کردند که بهتر است چنین کنی و چنان. که چه انتظاری است از تو. مصلحت آن است که فلان کنی و بهمان. او اما حاضر نشده بود. حاضر نشده بود و حذف شده بود. حذف شده بود و حذف را پذیرفته بود. قهرمان نبود، مثل همه می‌ترسید، نگران می‌شد، اما از پدرش آموخته بود که روی پای خودش بایستد. سختی بکشد سرشکستگی نه.

سال‌ها باید طول می‌کشید تا بفهمندش. تا دوباره بسازد. فرق می‌کرد با شهرهایی که در آن خانواده‌ها دور هم جمع می‌شدند، از هم حمایت می‌کردند، مراسم می‌گرفتند و به هم دلداری می‌دادند. هیچ‌جایی برای حرف‌زدن نبود. حالا به شرم و ترس و تحقیر، حس‌هایی دیگری اضافه شده بود: اندوه، خشم، نفرت.

تا آخرین روزهایی که می‌توانست کار کند، همیشه از اداره‌ها وحشت داشت، ترکیبی عجیب از ترس و شرم و حس تحقیر. از اداره بدش می‌آمد. به بچه‌هایش می‌گفت کارمند دولت نشوید که خوار می‌شوید و وقتی خوار شدید می‌افتید به خوار کردن. همیشه دنبال این بود که جایی برود که یکی بشناسدش. که احترامش کنند.

تحقیر نشود. طرد نشود. مغرور بود و تاریخ کمتر غرورش را احترام کرده بود. اغلب غرورش را زخم زده بود، بی‌آنکه رعایتش را بکند. سرِّ وحشت‌اش از شریک‌اش هم همین بود. بی‌محابا به غرورش می‌تاخت و او کمتر جسارت ایستادن در برابرش را داشت. نمی‌خواست درگیر شود. همان‌طور که در برابر پدرش، همان‌طور که در برابر تقدیرِ موهایش، همان‌طور که در برابر بهترین دوستش و استادش. صبور بود و در برابر اجبار زندگی ایستاده بود و جنگیده بود و ساخته بود، آن هم با زحمت کشیدن، همیشه کوتاه آمدن اما ساختن. اگر بعدها چیزی عوض شده بود بیشتر فشار بچه‌ها بود و زنش، قربانی‌ای دیگر. که همیشه جنگیده بود. او که می‌گفت «من قربانی عقیده‌ام؛ اما هرگز خود را نفروخته‌ام». چه کسی جسارتِ این را دارد که جمله‌ای از خودش را قاب کند و به دیوار خانه بزند؟ همواره اختلاف‌شان بر سر همین بود. ایستادن یا نایستادن؟ کوتاه آمدن یا نیامدن؟ او هم ناخواسته غرورش را می‌شکست.

حالا که هفتاد سال بیشتر بر او گذشته و جبر و جور زمان، آرام‌آرام تنِ مغزش را می‌ساید و اختیارِ نگفتن برخی حرف‌ها را دیگر ندارد، پیاپی انگار خیالات بر واقعیت غلبه می‌کند، برای دور و بری‌هایش، بیشتر فرزندانش، این مایه‌های افتخارش، داستان می‌گوید. داستان‌هایی از خودش. خودش که همواره کارهایی کرده برای مردم، مشکلی را از کسی حل کرده، درمانده‌ای را نجات داده، سنگی را از پیش پای کسی برداشته و آخر همهٔ داستان‌ها احترامش می‌کنند، به‌رسمیتش می‌شناسند و او جایی پیدا می‌کند. سربلند. تعریف می‌کند و می‌خندد. غرورِ زخم‌خورده‌اش را همین داستانها التیام می‌دهند. داستان‌هایی که هیچ‌یک اتفاق نیفتاده است. به رغم آنکه همهٔ عمر برای مردم بوده است و برای خانواده.

دوستم می‌گفت دفتر تاریخش را که ورق می‌زنم، می‌بینم خوب جنگیده است، خوب ساخته است، خوب برای دیگران بوده است، برای مردم، برای خانواده؛ خوب تربیت کرده است: فرزندانی مغرور. از پسِ خود برآمده در همین شرایطِ سخت. روی پای خود ایستاده. تاریخ امّا هرگز او را ندیده است. او را احترام نکرده است. زخم‌هایش التیام نیافته‌اند. زخم‌هایی که حالا خیالات مرهم‌شان است، در پایانی تلخ. ثمرهٔ تبعیض‌های بی‌امان. تبعیض‌هایی که تکرار می‌شوند. نسل در نسل. آنها دیده نشده‌اند. فریادشان، حتی حرف‌شان، احساس‌شان همیشه در گلو خفه شده است. در مواجهه با پدر، دوست، استاد، قدرت و خانواده.

تحقیر و تبعیض و طرد، آدم‌ها را از اعماق وجودشان زخمی می‌کند. زخم‌هایی که می‌مانند و آدمهایی که بی‌آنکه جرمی کرده باشند مجازات می‌شوند. می‌گفت این روزها تحقیر و تبعیض و طرد، بیش از هر زمان دیگر جاری است. خودِ اقتصاد به تنهایی برای تحقیر بخشی بزرگ از جامعه کافی است. ساختارهایی که مدام افراد را «عذرخواه» و «نادم» می‌خواهند، مدام منع می‌کنند، مدام طرد می‌کنند و مدام تحقیر می‌کنند کجاوه‌های سستی ساخته‌اند. بازنمایی تحقیر، حس تحقیر را عمومیت می‌بخشد. تولیدِ نفرت می‌کند. زخم‌ها همیشه در عالم خیال، التیام نمی‌یابند. سرانجام روزی خواهد رسید که به میدان بیایند. باید امیدوار بود در چنان روزی «دادخواهی» و «بخشش» همرهانی باشند که بر «انتقام» غلبه کنند.

برگرفته از: فیس‌بوکِ نویسنده

بازگشت به فهرست

آقاجان، ناراحت نشی‌ها...!

بهروز مطلّب‌زاده

حتما این ضرب‌المثل را شنیده‌اید که می‌گویند "عدو شود سببِ خیر، اگر خدا خواهد".

من همیشه فکر می کردم که این حرف‌ها، حرفِ مُفت‌اند، ولی امروز بهم ثابت شد که نه بابا، این ضرب‌المثل‌های ما، زیاد هم پُر بیراه نمی گویند. حالا چرا من به این نتیجه رسیده ام، داستان‌ش مثنوی هفتاد من کاغذ است. بگذارید ماجرا را از اوّل برایتان حکایت کنم. البته باید از همین الان بگویم که در ماجرای من نه "خدا"ئی در کار بوده و نه "عدو"ئی که سببِ خیر یا شرّ بشود، بل‌که فقط این خودِ من بوده‌ام که با یک اشتباهِ "کوچک" به یاری ادارهٔ راهنمائی و رانندگی شتافتم و به اصطلاح سببِ خیرِ شدم. شاید باورتان نشود که من از مرتکب شدن این اشتباهِ "کوچک" نه تنها پشیمان نیستم، که خیلی هم شاد و شنگول‌ام. ماجرا خیلی ساده تر از آن‌هاست که شما تصوّرش را می کنید. قضیّه برمی‌گردد به جنونِ سرعت و عدمِ رعایتِ قوانینِ راهنمائی و رانندگی از طرفِ من.

آری به همین سادگی. یکی دو ماه پیش از این، هنگام بازگشت از فرودگاهِ شهر دوسلدورف آلمان، در اتوبانِ ۵۲ با سرعت ۱۲۵ کیلومتر در ساعت رانندگی می‌کردم و در نتیجه دوربین‌های ضدّ سرعت ادارهٔ راهنمائی و رانندگی عکس‌ام را گرفت. خوب نتیجهٔ این جنونِ سرعت هم چیزی نبود جز یک جریمهٔ ناقابلِ ۲۵۰ یوروئی به اضافه سه پونکتِ منفی و یک ماه توقیفِ گواهینامهٔ رانندگی. پس می شود گفت که مه و خورشید و فلک دست به‌دستِ هم دادند تا من این اشتباهِ "کوچک" را مرتکب شوم و ادارهٔ راهنمائی و رانندگی که در این‌جا نقشِ "عدو" را به عهده دارد، گواهینامه ام را به مدّت یک ماه توقیف کند و "سببِ خیر" شود.

***

بله. واضح و مبرهن است که وقتی کسی خربزه را می‌خورد، حتما باید پای لرزش هم بنشیند، و حالا نوبتِ لرزشِ من است. بگذارید به اصلِ قضیّه بپردازم.

امروز دوّمین روزی است که گواهینامه‌ام را به ادارهٔ راهنمائی و رانندگی تحویل داده‌ام. یعنی تا یک ماهِ دیگر رانندگی بی رانندگی! برای اینکه در این یک ماه بیکار ننشینم و مثل مرحوم حسین‌آقای معروف به قهرمان، روزها بیکار نمانم و شب ها استراحت نکنم، تصمیم گرفته ام تا به عنوان شاگرد و وردستِ «اصغرآقا»، در فروشِ پنیر و زیتون و مخلّفاتِ آن به او کمک کنم. واین همان "خیر"ی است که نصیبِ من شده است. یعنی من از طریق همین «اصغرآقا»، با یک سری آدم‌های نازنینی آشنا شده‌ام که عُمری را با چراغ به دنبال‌شان می گشتم.

من و «اصغرآقا» طبق قرارِ قبلی ساعت شش‌ونیم صبح هم‌دیگر را در انبارِ او که در گئرلینگ اشتراسه شهرِ اِسِن قرار دارد می بینیم. پانزده دقیقه مانده به هفت راه می افتیم و با توجه به شلوغی راه ها و راه بندان احتمالی در اتوبان، حوالی ساعت هشتِ صبح به محلّ کار او در پنج‌شنبه‌بازارِ "گؤتیس پلاتسِ" دوسلدورف می رسیم.

تا بساطِ پنیر و فلفل و زیتون‌های مختلف را در ویترین یخچال بچینیم، نیم ساعتی طول می کشد. همسایهٔ دستِ چپ، سبزی و تره بار، همسایهٔ روبروئی گوشت مرغ و تحم مرغ، کنار دستیِ او گوشت و کالباسِ اسب می فروشد، و همسایه های دیگر نیز به ترتیب میوه فروش وگل فروش و نانوا و شیرینی فروش هستند.

گمان می‌کنم حیف است که شما هم با این دوستان جدید و تازه‌آشنای من «آشنا» نشوید. چند تن ازآن ها را به شما معرفی کنم:

۱) مریم جان، زنی ۴۵ – ۴۰ ساله است. ساکت و کم‌گو. به دنبال کار می گردد. ظاهرا جائی را پیدا کرده ولی به او گفته اند که ساعتی ۳ اویرو به او می دهند و نه بیش‌تر. امروز دندان‌اش درد می کرد. او «اصغرآقا» را به اندازهٔ خدا قبول دارد. هرچه «اصغرآقا» بگوید، مثل بچه‌های حرف شنو گوش می کند. «اصغرآقا» به او می‌گوید « برو پیش دکتر» و او سرش را می اندازد پائین، راهش را می کشد و می رود و... این از این.

۲) قاسم آقا، ۷۲ ساله است. رشتی است. شکلِ راه رفتن‌اش چیزی است بین راه رفتنِ اردک و کانگورو. موقعِ راه رفتن انگار پاشنهٔ پایش زمین نمی خورد. هنگامی که رو به جلو می رود، مثل بشکهٔ پُر از آبی که تکانش بدهند، لب پُر می‌زند.

تکیه کلام جالبی دارد. بعد از هر دوسه کلمه با لهجهٔ شیرین رشتی می گوید:

-«آقا جان، ناراحتی نشی ها!...»

و بلافاصله اضافه می کند :

- «این حرف چیه قوربان؟...»

قاسم آقا، تحصیل کرده است، امّا می گویند یک بار زمین خورده و بعد از آن، همهٔ گذشته اش را از یاد برده، وآن بخشی از گذشته‌اش را هم که به یادش مانده قر و قاطی است. راجع به همه چیز حرف می‌زند. آن هم پشتِ سرِ هم و مسلسل وار. گاهی حتّی نفس کشیدن را هم فراموش می کند.

می گوید:

- رشت سیر و ماهی دودی داره آقاجان... آقا جان، ناراحت نشی‌ها!...

-این حرف چیه قوربان ...تبریز تُرک زیاد داره وَرِه...

-آقا جان، ناراحت نشی‌ها!...

- رشت آقاجان به همه جا سیر صادر می کنه...

-این حرف چیه آقاجان؟... آقاجان، ناراحت نشی‌ها!...

او یک دم و بی وقفه نطق می کند ودر پایانِ هر نطقی هم بی‌استثناء اضافه می کند :

-هرکه ندونه آقا جان، من می‌دونم. ناراحت نشی‌ها!....

و الی آخر...

۳) زهرا، یک زنِ عراقی که ۵۰ ساله به نظر می رسد. فارسی را مثل ارمنی ها صحبت می کند. می گوید شوهرش ۷۲ ساله است، هیچ کاری از دستش بر نمی آید. فقط می‌خورد و می خوابد. هیچ کاری نمی تواند بکند... نه پول دارد، نه دول...

از کوره که در می رود، خطاب به اصغرآقا می‌گوید:

- آصغار... به من سام بده... می‌خوام خودامو بکشم!.

«اصغرآقا» نمی فهمد منظورش چیست. به کمک اش می شتابم. می گویم:

- بابا جان سّم می‌خواد...میخواد خودکشی کنه!...

شوهرِ زهرا آلمانی است. قبلا آدمِ پول‌داری بوده. یک قمارباز و بورس‌بازِ حرفه ای. حالا ورشکست شده. آس و پاس است.

۴) مرتضی، مردی ۴۵ – ۴۰ ساله است. او هم از ابواب‌جمعیِ پَر وُ پا قرصِ بساطِ «اصغرآقا»ست. روزی چند بار می آید و چند دقیقه ای می ماند، امّا خیلی زود می رود. می رود تا به صدای مرضیه گوش بسپارد. عاشق و کُشته مُردهٔ صدای مرضیه است.

با اشاره به سبیلِ پُر پُشتِ من می پرسد:

- آقا شما چپی هستی؟...

خودم را به آن راه می زنم. یعنی که نمی دانم چپی چیست. باز هم می پرسد:

- آقا شما چپی هستی؟...

لبخندِ مرا که می بیند، با صدای بلند می گوید:

- نگفتم؟ آره چپی... نمی‌تونی منو گول بزنی... آره...

او برای «اصغرآقا» یک کتاب و چند روزنامهٔ آلمانی آورده است. کتاب نامِ "تاریخِ مختصرِ آلمان" را بر جلدِ خود دارد. کتاب و روزنامه ها را به روی پیشخوان پرت می کند و رو به من می گوید:

- میرم خونه. یه کاستِ مرضیه دارم. مرضیه رو می شناسی؟ میرم خونه، چائی و قهوه بخورم و مرضیه گوش کنم. آره خیلی عالیه. و راهش را می کشد و بدونِ خداحافظی میرود.

۵) مونیکا، زنِ جوانِ قدّ بلندی است. با قیافه ای پریشان و آشفته. چهرهٔ غمگینی دارد. روسپیِ دوره‌گرد است. او هم بگی و نگی بالاخانه اش را اجاره داده است. هر نیم ساعت یک‌بار می آید و بساطِ «اصغرآقا» را مانندِ امامزاده‌ای طواف می کند و بی‌آن‌که چیزی بگوید راهش را می‌کشد و می رود تا کمی بعد دوباره برگردد. همین‌طور هم می‌شود. هنوز نیم‌ساعت نگذشته، مونیکا به‌همراه زنِ دیگری می‌آید. ظاهرا همکارش است. زن، خودش را طوری درست کرده که قیافه‌اش به ایرانی‌ها نمی‌خورَد. فارسی حرف می‌زند، امّا سعی می‌کند خود را فرانسوی جا بزند، انگار، خرتر از من و «اصغرآقا» گیر نیاورده!...

وسطِ نطقِ همکارِ ایرانی-فرانسویِ! مونیکا، قاسم آقا سر می رسد و با فاصله‌ای یک‌متری از مونیکا و همکارش به پیشخوان بساطِ «اصغرآقا» تکیه می دهد و یک دفعه وسطِ صحبت‌های مونیکا و دوستاش می پَرَد و با صدای بلند می گوید:

- این حرف ها چیه قوربان؟... خانم جان، ناراحت نشی‌ها!...

مونیکا و دوستاش به هم دیگر نگاه می کنند و بدونِ خداحافظی راهشان را می‌کشند و می‌روند. من با لبخند رو به قاسم آقا می گویم:

- آقا جان این حرف چیه قوربان؟... ناراحت نشی آقاجان!...

قاسم آقا به صورتِ من خیره می شود و با لبخندی به پهنای صورت می گوید:

- نه قوربان... این حرف چیه قوربان؟...

«اصغرآقا» که از دور شاهدِ قوربان قوربان گفتنِ ما است، از خنده غش و ریسه می‌رود.

و زندگی ادامه دارد...

بازگشت به فهرست

ننه نخودی (داستانک)

بچه که بودم آرزو داشتم خیلی پولدار شوم! و اولین چیزی هم که می‌خواستم بخرم، یک یخچال برای "ننه‌نخودی" بود.

ننه‌نخودی پیرزنِ تنهای محل ما بود که هیچ‌وقت بچه‌دار نشده بود. می‌گفتند جوان که بوده شاداب و سرحال بوده، سرخاب می‌زده، برای بقیه نخود می‌ریخته و فال می‌گرفته. پیر که شده، دیگر نخود نریخته؛ امّا "نخودی" مانده بود تهِ اسمش. زمستان و تابستان آب‌یخ می‌خورد، ولی یخچال نداشت. مامان می‌گفت: "جگرش داغه!"

ننه برای خنک کردنِ جگرش، شب‌ها راه می‌افتاد می‌آمد درِ خانه‌ی ما را می‌زد و یک قالب بزرگ یخ می‌گرفت. توی جایخیِ یخچال‌مان، یک کاسه داشتیم که اسمش "کاسه‌ی ننه‌نخودی" بود.

ننه با خانه‌ی ما ندار بود. درِ کوچه اگر باز بود بی‌در زدن می‌آمد تو ، و اگر سرِ شام بودیم یک بشقاب هم می‌آوردیم برای او. با بابا رفیق بود! برایش شال‌گردن و جوراب پشمی می‌بافت و باهاش که حرف می‌زد توی هر جمله یک "پسرم" می‌گفت. سلام پسرم؛ خوبی پسرم؟ رنگت پریده پسرم؛ خداحافظ پسرم...

یک شبِ تابستان که مهمان داشتیم و توی حیاط جمع بودیم؛ ننه، پرده را کنار زد و آمد تو. بچه‌ی فامیل که از ورود یکباره‌ی یک پیرزن کوچولوی موحنایی ترسیده بود، جیغ زد و گریه کرد. ننه به بچه آبنبات داد. نگرفت،

بیش‌تر جیغ زد. بچه را آرام کردیم و کاسه‌ی ننه نخودی را از توی جایخی آوردیم. بابا وقتی قالب یخ را می‌انداخت توی زنبیل ننه، آرام گفت: "ننه! از این به‌بعد در بزن!" ننه، مکث کرد. به بابا نگاه کرد؛ به ما نگاه کرد و بعد بی هیچ حرفی رفت و بعد از آن، دیگر پیِ یخ نیامد. کاسه‌ی ننه‌نخودی ماند توی جایخی و روی یخش، یک لایه برفک نشست.

یک شب، کاسه را برداشتیم و با بابا رفتیم درِ خانه‌ی ننه. در را باز کرد. به بابا نگاه کرد و گفت: "دیگه آبِ یخ نمی‌خورم، پسرم!" قهر نکرده بود؛ ولی نگاهش به بابا غریبه شده بود. شبیهِ مادری شده بود که بچه‌هایش بی‌هوا بُرده باشندش خانهٔ سالمندان.

درِ خانه‌ی بابا را زدن برای ننه، شبیهِ کارت زدن بود برای ورود به خانه ی خودش. او توی خانه‌ی ما کاسه داشت، بشقاب داشت و یک "پسر". برای اثباتِ مادرانگی‌اش به خودش و بقیه، نیاز داشت که کاری را بکند که بقیه‌ی مادرها مجاز به انجامش نبودند: "بی‌در زدن به خانه‌ی پسرش رفتن. یک در ، یک درِ آهنی ناقابل، ننه را پرت کرد به دنیای خودش و این واقعیّتِ تلخ را یادش آورده بود که "پسرش" پسرش نبوده است.

ننه‌نخودی یک روز داغ تابستان مُرد... توی تشییع‌جنازه‌اش کاسه‌ی یخ ننه را انداختیم توی کلمن و بابا قدِ یک پسرِ مادرمُرده اشک ریخت و مدام آبِ یخ خورد. جگرش داغ شده بود...

بازگشت به فهرست

دکتر شفیعی کدکنی:
زندگی نامه ی شقایق
چیست ؟
رایت خون به دوش وقت سحر
نغمه ای عاشقانه بر لب باد
زندگی را سپرده در ره عشق
به کف باد و
هرچه باداباد

شعر و شاعران

به مناسبتِ اوّلِ «مای»، روزِ جشنِ هم‌بستگیِ کارگرانِ جهان

محمّد خلیلی؛ شاعر، نویسنده و پژوهش‌گرِ زبان و ادبیّات

ژرفاها
سنگِ سیاه
کوهِ ذغال وُ آهن
فَرآوری
و شانه‌های زخمیِ تو!

آتش وُ کوره‌های بیداد
کارخانه‌ها وُ شُعله‌های درد وُ تاوَل
دستانِ استخوانیِ تو.

بُرج‌ها وُ سازه‌های بلند
داربَست‌های مَرگ
هول وُ هراسِ سقوط وُ بی‌تابی
و قلبِ پَرپَرِ تو.

می‌سازی وُ می‌آرایی
سراسرِ دنیا را...
می‌مانی به کومه‌های تاریک
با نانِ خالی وُ نوالهٔ باریک.

برمی‌خیزی وُ می‌خوانی
به زیر رایتِ خونین‌ات
آینده را!
فردای پاگُشا را
تا آفتاب
از هر دریچه بتابد
تا عشق چهره نماید
و زمانه‌های پریشان را بیاراید.

تو!
از ژرفاها
تا فرداها...

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک شاعر

بازگشت به فهرست

تا طلسمی

جعفر مرزوقی (برزین آذرمهر)

رهروانی پا نهاده در سفر
از خطرهایی که در ره بی‌خبر
هر یکی در سَر نهاده رأیِ خود
کرده بیش‌وُکم درین ره سعی خود
مدّعی آن یک که خواهد آن کند
کاخِ بیداد وُ ستم ویران کند
آن دگر با پرچمِ داس و تبر
می زند بر سینه سنگ ِکارگر
سومی خَشمیده همچون شیرِ نر
نعره‌اش پیچیده در کوه وُ کمر
وان دگر با احتیاطِ بیش‌تر
راهکی پویَد به کَژراهِ سَحَر
هر یکی درگوشه‌ای مانده جدا
در جدایی جانِ خود کرده فدا ...
ره مگر بردن توان زین دامْ‌گه
گر نه روشن رسم وُ آئینِ سفر
کرده جاری تیغِ دشمن سیلِ خون
دوره‌ی بیداد گشته مُستقر
یا به زنجیر است، یا بر اوجِ دار
از هر آن یاری که می‌جویی خبر

زخمه‌ها بر تن فراوان زان بتر
خون‌چکانْ زخمی که ما را بر جگر
کس ندارد چشمِ دیدارِ کسی
می‌شُمارد هر که خود را راهبر
در مصافِ دشمنی یک‌پارچه
بر پراکنده سپاهِ ما نگر
دشمنان را اتفاق از هر نظر
از نفاقِ ماست می‌خیزد خطر!
چون معمّا می‌نماید این شِگفت
ناشده مَکشوفْ بر اهلِ نظر
تا طلسمِ این چنینی سدّ ِره
کار هر دَمْ می‌شود دشوارتر!

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوکِ شاعر

بازگشت به فهرست

به لنین

احسان طبری

به بهانه ۲۲ آپریل، ۱۵۳مین زادروز ولادیمیر ایلیچ اولیانف (لنین)

موجِ مُشتاقِ خَلقْ را دیدم
لیک بودی تو در رَهِ هستی

که ز شورِ تو در تلاطُم بود
در بَد وُ نیکِ این جهادِ کبیر:

در تو من آن‌چه را پسندیدم
خَصمِ زشتیّ وُ دشمنِ پَستی

راستی بود وُ عشقِ مردم بود.
پاکْ چون نور وُ راست هم‌چون تیر.

ای بَسا رادمَردِ مَردُم‌دوست
زندگانی است پُر نَشیب وُ فراز

که به قدرت رسید وُ گُم‌رَه شد
وندرین رَزمِ سختِ جان‌فرسای

خَصمِ هر چیز کان درست وُ نکوست
پیشِ مردُم گُشود باید راز،

دشمنِ عقل‌های آگَه شد.
نَزدِ مردُم گُزید باید جای.

سوءِظَنّ وُ حَسادت وُ تشویش
روزِ میدانِ امتحان رفتن

راند او را به سوی جَبّاری
خواهی اَر پیروِ لنین بودن،

خَلق در چَشمِ آن خَلافْ‌اندیش
بایدت راستْ آن‌چنان رفتن

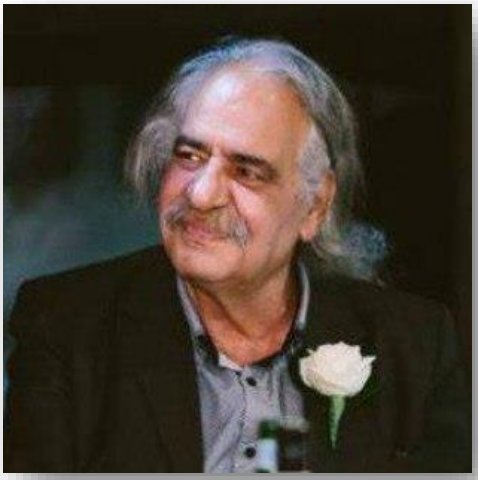
گَلّه شد سزای بی‌گاری.
بایدت پاکْ این‌چُنین بودن.

برگرفته از: *"در آستانِ اطلسینِ سَحَر" (دفترِ سُروده‌های پراکنده)، صفحهٔ ۱۹۰*

بازگشت به فهرست

دو سُروده از علی جعفری (ساوی)

رمز وُ نشانه



هیا بانگی‌ست خاموشی
تنها به‌گوشِ جان شنیده می‌شود
بی‌هوده نیست
که سرسام
باعثِ سرگیجه می‌شود.

در دلِ هر سنگ
پرتابی نهفته‌ست
که پای لنگ را
نشانه می‌رود.

هر پَر
گر چند مچاله وُ سوخته
در پای هر قفس
آب‌های آبی آسمان را
در دل به‌ودیعت نهاده‌ست
تنها فوُتی کفایت‌ست.

زار وُ نزار
بوته گلی
در عطشِ عَطشانِ صحاری سوزان
بهاری در خود ذخیره کرده‌ست
زمرّدِ سبز
بر مَقدَمِ زمان
گسترده می‌کند..

شاخه‌ی تُردِ هر کبریت
آتش‌فشانِ خاموشی‌ست
در انتظارِ سُمباده‌ی دستی
تا بناهای هزار ساله را
به‌خاکستر بدل کند.

هر سنگ‌نوشته
در وادی خاموشانِ این دیار
فریادِ نعره‌ای‌ست
حقّ را
با گُل‌میخ‌های مُشت
بر تاقِ نِسیانِ ظالمی
حکّ کرده‌ست.

رمزی‌ست زندگی
در سیمای پُر چینِ پیر
نشانه‌ای
از باری که بُرده‌است
از آردی که اَلَک کرده
غربیل را بر میخِ مَطبَخ آوَنگ کرده‌ست.

چه کرده‌ای

با خود چه کرده‌ای
که این چنین زمین
از بُردنِ بارَت
تن زده
سر در گریبانِ خفّت نهاده است.

چه کرده‌ای که هوا
بی‌بخارِ نَشئه‌ها وُ دود
در ریه آماس کرده
سر بر در وُ دیوار می‌زند.

با خود چه‌کرده‌ای
گر بر خود برآمده
یک دَم
در آینه بنگری
جیوه در پُشتِ شیشه آب می‌شود
قطره قطره می‌چکد
بر خاکِ مَذلّتی
که بر آن ایستاده‌ای.

شرم از خجالت‌اش
در دیده‌گانِ تو
سیاه چادری بر سر کشیده
تا که مردمان
سر از زانوی اِفلاس بَرکَنَند.

آن‌چه در رگ‌های سُستِ تو
کاهلانه پیش می‌خزد
آوای توحّش‌ست
پیچیده لابلای دستارِ فرقِ تو
که از غارهای نخستین آدمی
به‌ارث برده‌ای.

کجاست خُنَکای چشمه‌ای
بر لَه‌لَه
عطشِ صحاری سوزانِ سینه‌ات
که به‌جای کبوتران
زاغ وُ غُراب وُ جُغد
مَامَن وُ مَاوا گزیده‌ست.

غاری درونِ اندیشه‌های تو
دهان گشوده
که آتشِ هزار دوزخ
از آن زبانه می‌کشد
باشد که خار جرقه‌ای
دامنِ درازت را
در چَنبَرِ شُعله‌ای
به‌سرمای خاکستری بدل کند.

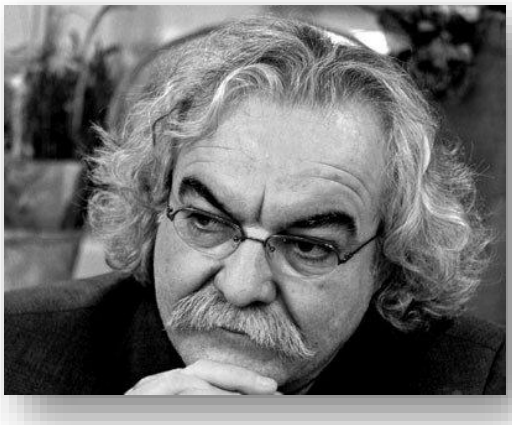
بازگشت به فهرست

خوانشِ شعرِ "آن سَرِ بُریده" از سیدعلی صالحی

فیض شریفی

[متنِ شعر برگرفته از اینستاگرام شاعر، و متن خوانشِ شعر برگرفته از تلگرام شاعر با اندکی ویرایش]

متنِ شعر:



شما سرتان سلامت!
شما چه میدانید در این معبرِ بی‌چراغ
بر من چه رفته است.

شما چه می‌پُرسید
من از تنفّسِ ممنوعِ کلمات،
چگونه
در کالبدِ کُشته‌شدگانِ آزادی
دمیده‌ام!

بعد از این... باری
به چه کارِ من می‌آید
که در غیابِ من چه می‌گویید!

شما بازهم فراموش خواهید کرد
در معرضِ این ظلمتِ موُحِش
بر من چه رفته است...

زهی...زهی...زهی بی‌حیا!
آن سَرِ بُریده‌ای
که برای ترساندنِ من آورده‌اید،
سَرِ خودِ من است.

(۹ اردیبهشت ۱۳۹۹)

خوانشِ شعر:

شاعر از "سر" استارت می‌زند. به حرمت با طنزی تحکیمی و طنزآمیز می گوید:

"شما سرتان سلامت!/ در این معبرِ بی‌چراغ/ بر من چه رفته است"...

بعد از "چراغ" که در موقعیتی نمادین و استعاری ظهور کرده است، از "تنفّسِ ممنوع کلمات" و "ظلمتِ موحش" سخن می گوید.

شاعر در مظلمه و ظلمتِ این شبِ سِتَروَن در "بی چراغی" با چشم های بسته، با دست های بسته از عالمِ واقع نقبی به "تنفّسِ ممنوع کلمات" و به عالمِ انتزاع می زند.

او پس از این واقعه، گرهٔ کلام را با "دمیدنِ تنفّس در کالبدِ کشته‌شدگان آزادی" باز می کند:

"شما که دست چپ و راست تان را از هم تشخیص نمی دهید و حتا یک روز چون من در خفقان و ظلمت ترسناک سر نکرده اید چگونه می توانید حرف مرا به درستی درک کنید؟ وقتی درک نمی کنید، برای من چه تفاوت دارد که پشت سر من چه می گویید.."

بند پایانی شعر یک حرکتِ **گوتیکی*** هول‌آور است:

"آن سرِ بُریده‌ای/ که برای ترساندنِ من آورده‌اید/ سرِ خودِ من است"...

شاعر با یک شکل دورانی و دایره‌ای‌وار، مطلعِ شعر را به مقطع پیوند زده است.

خلاصهٔ مطلب :

"شما مواظبِ سرتان باشید. شما با بریدنِ سرِ من سودی نمی برید و طرفی نمی بندید. من یک سر ندارم و اگر شما مرا می شناختید، سرِ مرا در دیس به من تحویل نمی دادید."

ضربهٔ هول‌ناکِ شاعر در برش پایانی یک کار گروتستیکی است . کارِ **گروتسک**** پیوند دادنِ عناصرِ نامتجانس است. مثل احساس انزجار و نفرت به همراه خندهٔ تلخ که با کاربرد واژگانی نابجا و نامتناسب ایجاد شده و درهم می آمیزد و باعثِ سردرگمی خواننده می شود.

صالحی با برشی قاطع و با خنده ای تلخ و با آوردن نام آواهای "زهی...زهی...زهی" با خنده ای دلهره آور و قهقهه‌ای گوتیکی برچهرهٔ خواب‌آلودهٔ خواننده و مخاطبانِ خود در شعر سیلی می زند. این سوزکشیدهٔ آب‌نکشیده، ما را از دنیای عادی و بینشِ معتاد و از زندگی روزمرّه بیرون می آورد و متوجهٔ جنبه ای دیگر از "واقعیت" می کند .

شاعر با گروتسک بر عناصر پلید و شیطانی دنیا چیره می‌شود و آنها را طرد می‌کند. گروتسک تجلّی این دنیای آشفته و ازخودبیگانه است. صالحی هنوز سُنبهٔ پُرزوری دارد. او می‌تواند با همان نمادهای آشنا و موتیف‌های ازپیش تعیین‌شده، آشنایی‌زدایی کند و کارهای زیبایی بر میز بگذارد.

پی‌نوشت‌ها:

* **گوتیک** (gotic) نوع و سبکی از هنرِ معماری است که از قرون وسطی و در فرانسه آغاز شد. این شیوه که در نیمهٔ دوّم قرنِ دوازدهم میلادی پاگرفت و تا اواسط قرنِ شانزدهم ادامه یافت، در همهٔ کشورهای اروپائی متداول بود. هنرِ گوتیک شامل معماری (نظیر کلیسای نوتردام)، مجسّمه سازی، نقاشی، رنگ‌آمیزی شیشه‌ها، نقاشی آب‌رنگ روی گچ و خطّنویسی می شد. (ارژنگ)

** گروتسک (grotesk) از واژهٔ ایتالیاییِ grottesco و واژه‌ی لاتینِ grottesca به معنی «مُغاک» که به نوع ویژه‌ای از تزییناتِ داخلِ مغاک‌هایی که قیصرهای روم می‌ساختند اطلاق می‌شد. در ادبیات، به معنای ناهنجاری و بیگانه یا وارونه‌سازی است که از طریق آن توسط اغراق از یک سو و خنده‌داربودن از سوی دیگر جوهرش عیان می‌شود. برای آگاهی بیش‌تر به مقالهٔ مندرج در **ارژنگ شمارهٔ ۲۰** مراجعه شود. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

بوسهٔ شراب (غزل)

حسام فراهانی

"ای لبانت را شراب بوسیده"*

گیسوانت را گُلاب بوییده

ای که نرگس در تبِ چشمان تو

تُرّه در تاجِ مَهات تابیده

ای که در هنگامهٔ کین وُ جنون

جان به شلّاقِ ستم ساییده

ای که در رویای آزادِ وطن

تن به زنجیرِ بلا رنجیده

ای سِرِشکِ مادران از بهر تو

بحرِ خون بر دامن‌ام باریده

وای از آن اهریمنِ در دست تو

آن جوان در خونِ خود غلتیده

سُرخی این خون به آتش می‌زند

چشمهٔ آتش ز جان جوشیده

شُهرهٔ شَهری وُ بانگِ فرّخات

از زمین تا آسمان پیچیده

دردِ این دریای دردی و فَغان

گردن‌ات را چوبِ دار بوسیده

وَه مپنداری که پایانِ رَه است

جای این خون لاله‌ها روییده.

۳ ژانویه ۲۰۲۳ (۱۳ دی ۱۴۰۱)

* تضمین مصرع اول غزلی از سُروده‌های فرّخ سائس، شاعرِ نوجویِ تبریزی که به‌بهانهٔ آن دیداری نیز با امیرهوشنگ ابتهاج داشته و "سایه"در نشستی در کلن آلمان از آن یاد می‌کند. عنوان غزل به انتخابِ ارژنگ است.

بازگشت به فهرست

هنوز پُشتِ پنجره

سعید سلطانی طارمی

هنوز کوچه‌های شهر از دهانِ خاطراتِ تو طلوع می کنند

هنوز روزها سُرودِ خویش را

از ابتدای پلک‌های تو شروع می کنند

هنوز می شود تو را نفس کشید

هنوز می شود تو را شنید

کدام شهر خاورمیانه بود؟

کدام قهوه‌خانهٔ کدام شوش با تو آشنا شدم؟

کنارِ من نشستی و جهان طلوع کرد.

جهان که از خطوطِ نرمِ دستهات صلح را شناخت

و در دهانِ عشق آشیانه بَست

زمان هنوز پُشتِ کوهِ قاف بود

که هفت‌بار از فواصلِ دهانِ تو سَرَک کشید

تمامِ شیشه‌های بی‌زمان شکست

عدد ظهور کرد

عدد تو را زمن گرفت

عدد مرا از ابتدای خویش دور کرد.

عدد جهات را شُمرد

به روزها، گیاه‌ها و آهوان پلاک داد

تو را به دوردست‌های دور بُرد.

هنوز نوح ساحلی نداشت

که از تمامِ راه‌های خیس

خیالِ شهرهای تازه را صدا زدی

تنور وُ دامن از دهانِ دست‌های تو
جوانه کرد
نگاه عاشقانه گشت وُ گشت تا
شَرارِ چشم‌هات را ترانه کرد.

تو را کجا ندیده ام؟
تمامِ شهرهای خاورمیانه از من وُ تو زنده اند
تمامِ بادهای این مسیر
از التقای دست‌های ما وَزَنده اند
بگو که چند بار پیشِ پایِ صلح
سَرِ مرا بُریده اند؟
بگو که چند بار عاشقانه‌های دجله را
به خاک وُ خون کشیده اند؟

همیشه صلح را بهانه می کنند
همیشه توی واژه‌های تند وُ تیز لانه می کنند
همیشه واژه ها مرا به جنگ می بَرَند
همیشه واژه ها تو را در انتظار می کشند
همیشه از جنازهٔ عظیمِ شهرهای سوخته
دو چشمِ من جوانه می زند
و نامِ چشم‌های برده رفتهٔ تو را
به شهرهای کور می پراکند
عجیب نیست؟
هنوز جنگ وُ صلح واژه اند
اگر درخت یا پرنده یا گوزن می شدند...

خیال کن هنوز هم کنارِ من نشسته ای
صدا وُ حرف وُ واژه مُرده اند
درخت‌ها و آب‌ها به هم نگاه می کنند
و دست‌های من به دست‌هات می وزند

۱۳۹۵/۱۱/۱

بازگشت به فهرست

چند سُرودهٔ کوتاه از زهرا اکبرزاده

ایرانِ من

در این
آفتابِ بارانی
قدم خواهم زد
با گُل‌بوته‌های لبخندِ تو
که ترانه می‌شود.
-ایرانِ من
در زیر چترِ تو
آوازهای گُم‌شده را
دوباره خواهیم خواند.

***

خوشهٔ آفتاب
از حوصلهٔ ترانه‌های دوردست
با پروازِ پروانه های عاشق
بر لبِ جهان جاری
خنده‌های شُکوفنده
فصل‌های بیداری
چکّه چکّه اشک‌های شوق
نویدِ نهالِ آزادی

***

سیاه‌ترین شب‌گردِ پَست
مرا ربوده.
در سبزدانهٔ نگاهِ تو
واژه‌های شعرِ من
دوباره
جوانه می‌زند.

***

شکنجه‌خانهٔ جهل-
پُر از دردهای بی‌درمان.
ای زمانِ آبستن!
زایش کن
حادثه‌های بیداری تاریخ را
که در جغرافی ما
چشمانِ اندیشه
باز بماند.

بازگشت به فهرست

سه سُرودهٔ کوتاه از محمود مهرآور

۱ – نوای نی وُ مسلخ

هیچ شبانی
نِی نواخته است
برای پلنگانِ عاشق
یا برای آهوانِ آزادهٔ دشت؟
گوسپندان باید آرام گیرند
در نوای فریبی افیونی
در خُمارِ نُشخوار وُ خوابِ خلاصی از گرگ
و پَروار شوند
تا برسد روزی که به مَسلَخ بُرده شوند!

۲ – عروس

حجله می‌بندد
شب
عروس می‌شود
ماه
ستاره‌ها مهمان
دوخته
نگاه بر آسمان
دختر
خیالْ بال کشیده
در خلوتِ شب
دستْ خالی
آرزوها دور

می سوزد دلْ
در آتشِ شهابی که
سقوط کرد
به تاریکی.

۳

غمِ تو را من اشک‌ام
اشکِ مرا تو رنجی
رنجِ تو را من دردم
دردِ مرا تو زخمی
زخمِ تو را من فریاد
داد داد داد از این بیداد.

بازگشت به فهرست

چند شعرِ کوتاه از رها فلّاحی، شاعرِ خُردسالِ بروجردی

۱

ماه که خوابید،

سوسوی ستاره‌ها،

تنها دلْخوشیِ آسمان شد.

۲

شب، ستاره‌ها می‌درخشند،

اما چشم‌های تو

-- دیدنی‌ست!

۳

مدادرنگی‌هایم را،

رنگْ به رنگْ می‌کِشم بر کاغذ...

مدادِ سیاه می‌خندد!

آه،،، دنیا به اندازهٔ کافی سیاه‌ست،

" -- از تو بی‌زارم..."

بازگشت به فهرست

بیکس محمّد قادر؛ شاعرِ کردِ عراقی

زانا کوردستانی

استاد "بیکس محمد قادر" (بێکەس مەحەمە قادر) شاعر و نویسنده‌ی معاصر مردم کُرد، در یکم جولای ۱۹۷۲ میلادی در هولیر (اربیل) مرکز اقلیم کردستان عراق دیده به جهان گشود.

وی سال‌هاست در سطح اول شعر اقلیم می‌درخشد و بارها در جشنواره‌ها و فستیوال‌های مختلف مورد تقدیر و تشویق قرار گرفته است. اشعارش به زبان‌های انگلیسی و فارسی و عربی برگردان شده و تاکنون بیش از بیست کتاب شعر از او چاپ و منتشر شده است .

کتاب‌شناسی:

-تەم (م‌ە)، شعر - چاپ هولیر ۱۹۹۴

-وەسیەتەکانی هەڵم (وصیت‌های نفس)، شعر، چاپ هولیر ۱۹۹۵

-چ خەراباتێکە (چه خراباتی‌ست)، شعر، چاپ هولیر۱۹۹۷

-قوڵی من (سخن من)، شعر، چاپ هولیر ۲۰۰۳

-چوارشەممەی‌ەک دەمکوژا (چهارشنبه‌ای مرده)، شعر، چاپ هولیر ۲۰۰۵

-بای دووری تۆ لێمدەدا (باد فراق تو به من می‌وزد)، شعر، چاپ هولیر ۲۰۱۳

-قاوەی‌ەک تاڵتر لە تەنیاییم (قهوه‌ای تلخ‌تر از تنهایی‌ام)، شعر، چاپ هولیر ۲۰۱۳

-راکردن له مردن (فرار از مرگ)، شعر، چاپ هولیر ۲۰۱۷

-کە دەمرم لە دڵی ژنێکدا دەمدۆزنەوە (وقتی مردم در قلب زنی پیدایم می‌کنند)، شعر - چاپ تهران - ۲۰۱۸

-دەمەوێ لە نێو دەستەکانی تۆدا بمرم (می‌خواهم میان دست‌های تو بمیرم)، شعر - چاپ تهران ۲۰۱۹

-ئەلف (الف)، شعر - چاپ هولیر ۲۰۱۹

-وەک سێبەر لە تاریکیدا بزر دەبم (همچو سایه در تاریکی گم می‌شوم)، شعر - چاپ هولیر ۲۰۱۹

و...

نمونه‌ی شعر:

۱

سالی یک‌بار چون پاییز روبرویم خود را لخت وُ عریان می‌کرد

حالا می‌گوید، خیالات مرا برداشته بود که دستان‌اش را گرفته‌ام

اما دیگر جای قهر وُ آشتی نیست

وقتی که قهوه می‌نوشد

چشمان‌اش بسیار زیبایند

می‌شناسند مرا

چشمانی که بسیار زیبا اشک می‌ریزند

صبر وُ طاقتِ لب‌هایش چه زیبا هستند

که مدام به من می‌گویند:

عشق آغازِ همه چیز است.

آه، امروز چه زیبا شده‌ای!

چقدر زیبایی از تو می‌ریزد.

۲

در مراسمِ ختمِ تو، آنها که می‌آیند،

بعضی‌هایشان می‌گریند و

عدّه‌ای هم غمگین‌اند.

پس تو تا زنده‌ای از رقص، لذّت ببر وُ

انسانیّت داشته باش، ای آدمی!

۳

انسانِ بزرگ کسی‌ست،

که نه بر کسی بزرگی می‌کند و

نه کسی هم بر او بزرگی.

۴

بی‌عشق،

انگار که تو مُرده‌ای، امّا سخن می‌رانی!

برای آن‌که نمیری، تا نفس می‌کشی، عاشق باش.

زندگی یعنی آن‌چه که با آن زنده‌ای.

۵

من چنین یاد گرفته‌ام،

سپیده‌دم بیرون بزنم وُ

از راهی که رفته‌ام

به خانه، برنگردم.

۶

تو در کجایی؟

در اوجِ کوه‌ها؟

یا که در قعرِ دریا، پایین رفته‌ای؟

من این‌جا بر روی نقشه‌ی قلبم،

اعلام می‌کنم که سرزمینِ هر مردی، زنِ اوست،

نه آن‌چه که همه‌ی ما

به دنبال‌اش می‌گردیم، ای وطن!

۷

سرانجام

بی‌تو پوشالی می‌شوم،

که با وزشِ هر بادی،

از تو، دور وُ دورتر می‌شوم.

۸

اتاق‌ام،

فروغِ روشنایی چراغی در تاریکی دارد!

تمامِ من هم، رنگِ تنهایی به خود گرفته است،

تو نورِ چراغ،

و من، از عطرِ تو لبریز.

۹

عشق سرچشمه‌ی زندگی‌ست،

نگذاریم که سرچشمه‌ی زندگی‌مان

خشک شود.

۱۰

عشق یعنی

تو مالِ کسی نباشی.

۱۱

عشق آن قدرتی‌ست

که تو را هوشیار می‌کند.

۱۲

به پای خودت تکیه کن!

چشم به قدرتِ هیچ‌کس نداشته باش،

خودت را دوست بدار

و با خویشتن‌ات دوستی کن،

تا قدرتِ عشق‌ات افزون گردد.

۱۳

داستانِ زندگی من

معلّق‌ماندن، میانِ مرگ وُ زندگی‌ست!

فقط تویی که می‌دانی

زمانِ مرگِ من، چه وقتست.

۱۴

نیمه‌ی تُهی‌ام را از تو پُر کرده‌ام

و نیمه‌ی دیگرم را سپُرده‌ام به باد!

اکنون فقط مرگ برایم مانده است،

پیشکش می‌کنم، به شما!

۱۵

آغوشِ گرم وُ مهربان‌ات را هیچ‌گاه فراموش نخواهم کرد،

که به من سرسبزی داد وُ راهنمایی‌ام کرد،

و تاریکای شب را بر من روشنا شد .

...

شب‌هایی هست که عکسِ عزیزانم را

در میانِ تاریکی به تماشا می‌نشینم وُ

بی‌صدا با قطراتِ گرمِ اشک، می‌شویَم!

آری! آن شب‌ها هم، آغوش‌ات برای من بود

نه شخصِ دیگری...

بازگشت به فهرست

استاد عبدالله سلیمان-مه‌شخه‌ل(مشعل)؛ شاعرِ کُردِ عراقی

برگردان اشعار: زانا کوردستانی

استاد "عبدالله سلیمان" متخلص به "مه‌شخه‌ل" (مشعل) شاعر کُرد عراقی، زاده‌ی سال ۱۹۶۴ میلادی در کرکوک است. وی که نزدیک به سی سال را در کانادا ساکن است، تاکنون ۳۳ جلد کتاب از جمله ۸ عنوان مجموعهٔ شعر از سُروده‌های خود را چاپ و منتشر کرده است.

نمونه‌ی شعر:

۱

من هیچ برف را دوست ندارم!

نمی‌دانم چگونه‌ست که او بدونِ هیچ پیغام و پَسغامی پیدایش می‌شود و

درِ خانه‌ام را می‌کوبد.

برف نمی‌داند که او برای من مهمانِ ناخوانده‌ای‌ست وُ

چون گردبادی، سامانِ دل‌ام را از هم می‌پاشد وُ

به پرت‌گاهِ غم وُ غُصّه می‌اندازد مرا؟!

۲

روزی نیست که دست در دستِ غم نگذارم وُ

سر بر شانه‌هایش،

آن‌گاه چشمان‌ام را مبدّل به ماهِ منوّرِ چلّهٔ تابستان می‌کنم وُ

تاریکیِ لم‌زده به بلندای تنهایی‌ات را، دور می‌گردانم.

روزی نیست که با صدای تلفن‌ات

شعری تازه نسُرایم وُ

گُلدانی پر از گُل‌های یَأس وُ غم

بر روی میزِ ایّام‌ام نگذارم.

۳

پیش‌ترها، روزهایم را تنها می‌گذاشتم وُ

در پیِ گُل‌های بابونهٔ دوست داشتنی

سایه به سایه، ابرِ غم را کنار می‌زدم وُ

به بلندای اُمید صعود می‌کردم

آن‌گاه به تماشای آسمانِ پُرستارهٔ عُمرِ کمرخمیدهٔ خود می‌ایستادم.

پیش‌ترها خودم را زده بودم به بی‌تفاوتیِ تاریخی وُ

بی‌خیال وُ یاغی‌گونه، در شب‌های بسیار تاریک

آواز برای خورشید بر می‌آوردم

و بر جاده‌های گرسنگی، نقشِ نان را می‌کشیدم.

اکنون بعد از آشنایی با تو وُ نفس‌های پر حسرت شعر غمگین پشیمانی از زیستن را

پُر از تصاویرِ این زندگیِ تلخ، کرده‌ام

اکنون باید زیرِ چترِ آن عشقِ عظیم

هرچه سیاهی را سپید کنم

غم وُ اُمید را زیبایی

و جنگل را به باغچهٔ شادی،

و خودمان نیز آوازی انسانی شویم.

۴

شَرمْ داشتم

که جلوی دخترانِ همسایه سر بلند کنم

امّا قلبن نیز می‌خواستم

برای به آغوش کشیدنِ دخترکِ زیبای همسایه سینه چاک کنم.

روزی دخترکِ همسایه شَرمْ را کنار گذاشت

نگاهش را به من دوخت

و چنان به من نزدیک شد که سینه‌هایش به سینه‌ام برخورد داشت

دستی بر آن‌ها کشیدم و آنی گرفتم‌شان

از آن روز تاکنون

دستام، مُثمِر به انار وُ لیمو شده است

و هرگز فراموش نخواهم کرد

بوسهٔ قندگونه و لب‌های شکرین‌اش را.

۵

چه دلِ بزرگی داری، ای زن!

بی‌آن‌که در سختی‌های عشق دو دِل شوی وُ

عاداتِ دوست داشتن وُ

قوانینِ خواستن را زیرِ پا بگذاری،

مگر این‌که در شعرهای من!

چون ترس داری که خطراتِ زندگانی

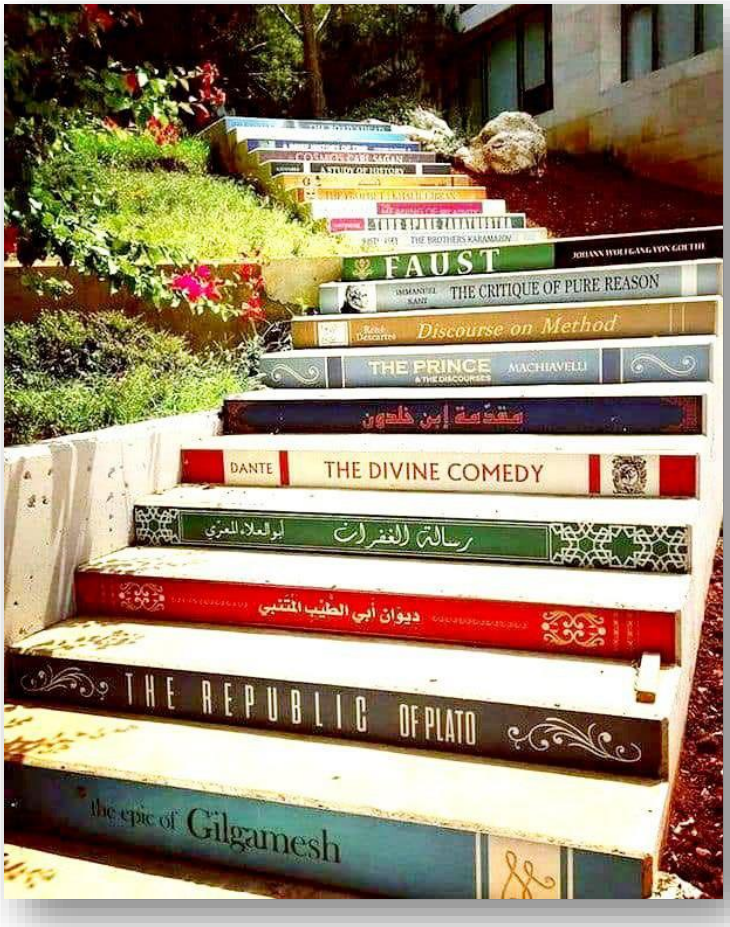
مرا به راه‌های سرگردانی بکشانند

و در میان خندق قصیده وُ کلمات وُ شعر

دوست داشتنِ ناتمامِ تو

از وجودم محو شود.

بازگشت به فهرست


FAUST
THE CRITIQUE OF PURE REASON
Discourse on Method
THE PRINCE
MACHIAVELLI
مقدمة ابن خلدون
DANTE
THE DIVINE COMEDY
رسالة الغفران
أبو العلاء المعري
ديوان أبي الطيب المتنبي
THE REPUBLIC OF PLATO
the epic of Gilgamesh

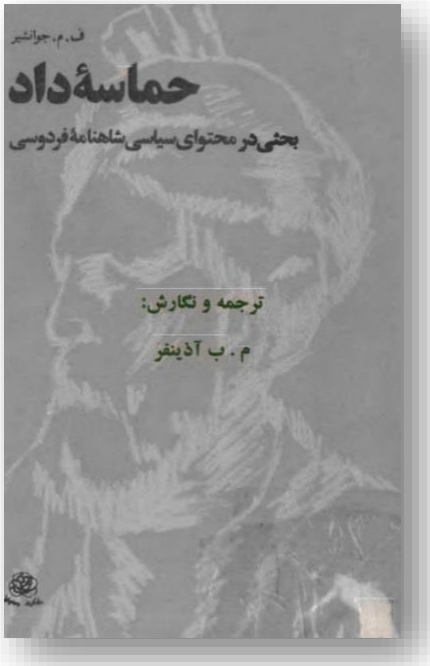
نقد و معرّفی

نقد و بررسی "حماسهٔ داد" اثر جوانشیر

(بحثی در محتوای سیاسی شاهنامهٔ فردوسی)

م.مزدا

ارژنگ: نقد و بررسی زیر بر روی نسخهٔ چاپ نخست این اثرِ جاودانهٔ زنده‌یاد فرج‌الله میزانی(ف.م.جوانشیر) صورت گرفته و ارجاعاتِ نویسنده با صفحه‌بندی نسخهٔ چاپ دوم سال۱۳۸۸ کتاب منطبق نیست.



اینک کتابی تازه و خواندنی دربارهٔ فردوسی و اثرِ جاودانهٔ او "شاهنامه"، در سوّمین بهارِ آزادی نگاشتهٔ ف.م.جوانشیر، نامی آشنا که بیش‌تر در زمینهٔ مسائلِ سیاسی به چشم می‌خورد و کم‌تر در تاملّاتِ ادبی.

کتاب در ۱۰ فصل [به ترتیبِ زیر] است و با پیش‌گفتاری از مولف به عنوانِ یادآوری.

فصلِ۱: تحریفِ شاهنامه.../ فصلِ۲: فردوسی مولفِ شاهنامه.../ فصلِ۳: دورانِ فردوسی.../ فصلِ٤: نظری گذرا به حکمتِ فردوسی.../ فصلِ٥: حکومتِ داد.../ فصلِ٦: نبردِ پهلوانان و بزرگان با شاهانِ خودکامه.../ فصلِ۷: نژاد در شاهنامه.../ فصلِ۸: جنگ و صلح در شاهنامه.../ فصلِ۹: عشق و زن در شاهنامه.../ فصلِ۱۰: تراژدی در شاهنامه.../ و هر یک از فصل‌های کتاب به بخش‌هایی درخور منقسم است.

در یادآوری مولّف می‌آید:

"در آخرین سال‌های سلطنتِ شومِ محمدرضاشاه تبلیغاتِ وسیع و تهوّع آورِ درباری می‌کوشید تا نظامِ خودکامهٔ "شاهنشاهی" دست‌نشاندهٔ اجانب را آیتی از تجلّی روح و اندیشهٔ ایرانی جلوه دهد. در این تبلیغات جای بزرگی به تحریفِ شاهنامهٔ فردوسی داده می‌شد و مبلّغینِ درباری چپ و راست بدان استناد می‌کردند. اوجِ این موج سرسام‌آورِ تبلیغاتی مراسمِ زشتی بود که به نام "جشن‌های ۲۵۰۰مین سالِ شاهنشاهی" برگزار شد. این نوشته همان وقت به‌قصدِ پاسخ‌گویی به جنجالِ درباریان و بازیافتِ شاهنامه تدارک شد، ولی متاسفانه کارِ روزمرّه و وظایفِ عاجل‌تر امکان نداد به موقع تکمیل شده، به چاپ سپرده شود" (ص۹).

پیداست که مولف به احساسِ وجوبی دست به کاری ارزشمند می‌بَرَد، امّا وظایفِ عاجل‌تر او را از ارائهٔ اثر باز می دارد، و اینک که انقلابِ شکوهمندِ مردمِ ایران بساطِ سلطنتِ شوم... را برانداخته"، هر چند اثر "در مقابله با تبلیغاتِ درباری کهنه شده..." بر اثرِ کم‌توجّهی پاره‌ای کسان به این اثرِ بزرگِ فرهنگی"، "شناختن و شناساندنِ شاهنامه در دورانِ پس‌از انقلاب از نظرِ دیگر، یعنی آشناکردنِ مردم با فرهنگِ غنی گذشتهٔ ایران کسبِ اهمّیت می‌کند." (ص۹) و شایستگی و اهمّیتِ کار در این‌جا است. اشاره به ضرورتِ اقتضاییِ روز بیش‌تر در فصلِ اوّل است و آن ضرورتِ قابلِ بازگفت.

***

در **فصلِ اوّل، "تحریفِ شاهنامه"**، سخن از "روشن‌فکرنمایان فرومایهٔ خادمِ دربارِ پهلوی" است که فردوسی و اثرِ جاودانهٔ او -شاهنامه- را با این بی‌شرمی وصف‌ناپذیری به ابتذال می‌کشاند تا شاید از این راه، اعمال و اندیشه‌های زهرآلودِ خود را... با استناد به فردوسی توجیه کنند (ص۱۳). فصلِ اوّلِ کتاب به بخش‌های زیر تقسیم گردیده است:

۱ - آغازِ تحریفِ شاهنامه

۲ - چگونگی تحریفِ شاهنامه: الف- تحریفِ آشکار و مستقیمِ شاهنامه/ ب- شیوهٔ محیط‌سازی.

در این بخش‌هاست که نویسنده از هم‌زمانی "پیدایش و تحکیمِ فاشیسم در اروپا... با پیدایش و تحکیمِ حکومتِ رضاخانی در ایران..." گفت‌وگو می‌کند و باز می‌نماید که:

"یکی از خصوصیّاتِ تبلیغاتِ فاشیستی رجعت به عقب و بازخوانی تحریف‌آمیزِ تاریخ است. تئوریسین‌های فاشیسم می‌کوشند تا آن‌چه را که با زندگیِ زنده قابلِ توجیه نیست، با احضارِ ارواح توجیه کنند. آنان "تئوریِ" نژادی خود را بر تحریفِ خودسرانهٔ تاریخ بنا می‌کنند و برتری نژادِ آریایی... را با تعبیرِ ویژه‌ای که از تاریخ تمدّنِ بشری به‌دست می‌دهند، توجیه می‌کنند" (ص۱۶).

"کوچک‌ابدال‌های [مُریدانِ صغیر و تازه‌کار- ارژنگ] هیتلر و گوبلز در ایران همین شیوه را پیش گرفتند. به تاریخ ایرانِ باستان روی آوردند. مُردگان را فراخواندند تا زندگان را دفن کنند... مبارزاتِ مردمِ ایران... دور افکنده شد، روی خودکامگی‌ها و خیانت‌ها و ستم‌گری‌های شاهان پرده افتاد، تاریخ ۱۴۰۰ سالهٔ پس‌از اسلامِ ایران فراموش شد و به‌ویژه جنایاتِ ۱۰۰ سالهٔ استعمار از یادها رفت و سرِ پهلوی به دُمِ ساسانی پیوند خورد" (ص۱۷).

"در همین رابطه بود که پای شاهنامهٔ فردوسی به میان آمد. خدمهٔ تبلیغاتِ فاشیستی و گردانندگان "پرورش افکارِ" رضاشاهی این اثرِ بزرگ را مائدهٔ آسمانی یافتند. این طیّ قرن‌ها در قلوب مردمِ ایران راه یافته بود و اعتبارِ عظیمی کسب کرده بود. می‌شد از این اعتبار سوء استفاده کرد. اسمِ کتاب هم "شاهنامه" است..." (ص۱۷).

در بخش "چگونگی تحریفِ شاهنامه" که خود به دو بخشِ فرعی: "**الف**- تحریفِ آشکار و مستقیمِ شاهنامه، و **ب**- شیوهٔ محیط‌سازی" منقسم است، نویسنده با تتبّعی شایسته نشان می‌دهد که نابکارانِ عالم‌نما "از طریق جداکردنِ ابیات از متن و گُسستنِ رابطه و پیوندِ اندیشهٔ معیّن با محیطِ پیرامون، چنان عقایدی را به فردوسی نسبت می‌دهند که در واقع جنایت در حقّ این مردِ بزرگ و جنایت علیه مردمِ ایران است..." (ص۲۰) و آن‌گاه به گفتارِ مرحوم بهار که "...تصرّفاتی در اشعارِ فردوسی شده و می‌شود" اشاره می‌کند و از قولِ او می آورد "...شش بیت از شاهنامه دیدم که هرکدام را از یک جای شاهنامه برداشته‌اند و تصحیفی در آن‌ها شده، یک مصراعِ زیادی به آن افزوده و یک مصراع کاسته‌اند و در جراید و مدارس آن‌ها را می‌خوانند و یاد می‌دهند: یا مرگ یا وطن! هنر نزدِ ایرانیان است وُ بس!..." و با تحقیقی در متنِ شاهنامه، شیوهٔ رذیلانهٔ ترکیب و تحریف را باز می‌نماید و قولِ صوابِ مجتبی مینوی را نقل می‌کند: "...اشعارِ بی پدر و مادر را پهلوی هم قرار داده‌اند و اسمِ آن را شاهنامه گذاشته‌اند... افرادی می‌خواهند احساساتِ وطن‌پرستی مردم را بدین‌وسیله تحریک کنند و بالا بیاورند، هر چه دل‌شان خواست در آن می‌گنجانند هرچه در آن گنجانیده شده و قبول می‌کنند و می‌گویند این شاهنامهٔ ملّتِ ایران است." (ص۲۳).

در مبحثِ شیوهٔ محیط‌سازی نیز از تکرار یاوه‌های روزنامه‌ای که بر حسبِ تلقین جزوِ بدیهیات شمرده می‌شود و نامِ نامیمونِ "شاه" در کنارِ شاهنامه قرار می‌گیرد و آثاری جعل‌آگین و ریائی که بر فرهنگِ مردمی ما تحمیل می‌گردد، یاد می‌شود و اشاره‌ای به "تاجنامه" از انتشارات مجلهٔ سخن به سردبیری خانلری با مقدّمهٔ هم‌او می‌رود.

گفت‌وگو در **فصلِ دوّم از "فردوسی مولّفِ شاهنامه"** است. نویسنده بر آن است که:

..."می‌گویند حاضر و آماده‌ای وجود داشت و فردوسی آن را با امانتِ تمام به نظم کشید. بسیاری از پژوهش‌گران روی "امانتِ" فردوسی دائماً تاکید می‌کنند و او را به خاطرِ آن می‌ستایند که در واقع نکوهشی شبیهِ ستایش است..." (ص ۴۱).

در مجرای این گُمان، نویسنده استدلال می‌کند: *"...به راستی نیز اگر این ادّعا صحیح باشد که کارِ فردوسی ثبتِ توأم با امانتِ متنِ حاضر و آماده ای است، دیگر هرگونه کنجکاوی در عقایدِ فردوسی و دورانِ فردوسی... بی‌فایده می‌شود..."* (ص ۴۱)

راست آن است که در این استدلالِ اصرارآمیزِ نویسنده جای سخنِ بسیار است. در این امر جای تردید نیست، و ظاهراً این نکته بر نویسندهٔ گرامی "حماسهٔ داد" نیز پوشیده نمانده که فردوسی از منابعی که اینک نشانی‌های آن به‌وضوح روشن گشته (۱) سود جُسته است و در بهره‌گرفتن از منابع خود امانتی شایانِ توجّه به کار داشته است، و جای‌جای شاهنامه که موردِ استناد خودِ مولّفِ این کتاب بوده است، نشانه‌هایی از این امانت به چشم می‌خورد؛ امّا در این‌که فردوسی فقط "ناقلی" امین بوده است، البتّه جای تامّل است. من نمی‌دانم آنان‌که بر "امانتِ" فردوسی تاکید ورزیده‌اند، چه خواستی داشته‌اند. به‌زعمِ فردوسی‌شناسان و دوستدارانِ شاهنامه در "امانتِ" فردوسی به معنای ستایش‌آمیزِ آن سخنی نیست، امّا نه بدان معنا که فردوسی در نقلِ "منابع" به پایگاهِ "ناقلی بی‌روح و ناآگاه و بی‌طرف نزول کند"، بل او "راویِ" مسئول و متعهّدِ روایاتی است که به‌هرجای شایسته، رای و نظرِ خود را در تطبیقِ داستان‌های کهن با روحِ زمان بازمی‌گوید و به اوجِ حقایق عروج می‌کند.

در این‌جا به نشانهٔ گِله از نویسندهٔ "حماسهٔ داد" عدمِ امانتِ او را در بازگفتِ رایِ بهرام چوبین و سرنوشتِ پیروز در "قیام‌های مردم در آستانهٔ جنبشِ مزدک" اشاره می‌کنم و به جای خود از آن سخن می‌گویم.

این از شگفتی‌ها است که با وجود اذعانِ نویسنده بدین امر که *"...این اثر -شاهنامه- طیّ قرن‌ها در قلوبِ مردمِ ایران راه یافته و اعتبارِ عظیمی کسب کرده..."* (ص۱۷)، از این اصلِ مسلّم عدول ورزیده که رازِ جاودانی شاهنامهٔ فردوسی قبولِ خاطرِ مردم است، مردمی که رانده و ناپذیرفتهٔ محمودها و دربارها را در سینه‌های خود از گزندِ حوادث حفظ کرده‌اند و در اندیشه‌ها و باورهای خود ضبط نموده و به ما انتقال داده‌اند.

نظریه‌پردازانِ مزدور و محقّقانِ ریائیِ رسوا را به کنار زنید، خود ببینید که فردوسی در نقل امین است و در بازگفتِ منقولات، چه سان جان‌مایهٔ هنرِ او از قالبِ نظمِ لفظ و کلام درمی‌گذرد و به جوهرِ نابِ بازپرداختِ "**حقیقت و داد**" دست می‌یابد و جاودانه باز می‌ماند .

در این فصل، گذشته از این استنباط که گاه در فصل‌های دیگر نیز گریزی به آن زده می‌شود، استدلال‌های مولّف همه درست و روا است، و قیاسِ فردوسی با فتحعلی‌خان صبا نیز از این اصالتِ داوری برخوردار است.

در بابِ صبا آمده است:

..."یکی را گفت از خداوندنامه‌ام بخوان. خواند. بعد دیگری را گفت از شاهنامه‌ام پاره‌ای برخوان. او نیز برخواند. پس‌از آن گفت: شاهنامهٔ فردوسی را هم بیاورید و بعضی از آن بخوانید. حاضر کرده، گشودند و اتفاقاً اوّلِ صفحه این بیت بود که:

شود کوهِ آهن چو دریای آب

اگر بشنود نامِ افراسیاب

به‌محضِ شنیدنِ این شعر حال‌اش دگرگون شد و همانا دریافت تفاوت اشعارِ خود را با استاد کرده مبهوت ماند، و اثرِ مرض در او ظاهر شد و بعداز چهار روز درگذشت." (مجلهٔ یادگار، سال۵، شمارهٔ ۲-۱، ص۱۴۴)

در **فصلِ سوّم، "دورانِ فردوسی"**، مولّف از نظامِ حاکمِ عصر و وضع جامعه و لرزه‌هایی که بر ارکانِ فئودالیسم درأفتاده بوده، سخن رانده است. در این میان از **"دهقان"** سخن به میان می‌آید به اجمالی که نه در این بخش و نه در جاهای دیگرِ این کتاب، استنباطِ مولّف از مفهومِ "دهقان" به وضوح دریافته نمی‌شود. این‌که مولّف می‌گوید: "...نجیب‌زادگان صاحبِ زمین بودند که در فاصلهٔ میانِ فئودال‌ها و روستاییان قرار داشتند" (ص۶۱ و نیز ص ۶۷)، نادرست نیست، امّا نارسا است. چند سطر پس‌از این تعریف عبارتی می‌آید: "...بدین طریق در طول قرنِ دهم (برابر با قرن چهارم هجری) (یعنی جلوی چشمِ فردوسی)، بر روی هم جریانِ طولانی ورشکستگی اکثریتِ "دهقانان' و تبدیل اکثریتِ روستاییانِ آزادِ ایران به وابستگان و رعایای فئودال‌ها پایان یافت."

دربارهٔ "دهقانان" و مفهومِ آن گفت‌وگوی بسیار شده است و حاصلِ آن همان است که استاریکف در کتابِ خود "فردوسی و شاهنامه" آورده است:

"...به طورِ کلّی در قانون جامعهٔ اساسی بودند که در آن گفتارهای شفاهیِ حماسی جمع‌آوری می‌شد" (فردوسی و ساهنامه، چاپ جیبی، ص۶۸) و مجتبی مینوی نیز در طیّ مقاله‌ای نوشته است: "...طبقه‌ای از مردمانِ ایران بوده‌اند صاحب مقامِ اجتماعیِ خاصّ... این طبقه در هر وقت و زمان می‌بایست نزدِ معلّمینِ دینی به‌خوبی تربیت و تهذیب یافته باشند و حافظِ سنّت و فرهنگِ قومِ ایرانی باشند..." (*مجلهٔ سیمرغ، دهقانان شمارهٔ ۱، اسفند ۱۳۵۱*).

از این تعاریف پیدا است که فردوسی از دهاقینِ توسر روشن‌فکرِ هنرمند و متعهّد و مسئولِ روزگارِ خود است. گزینشِ مآخذی از روایاتِ کهن به انگیزهٔ التزام و تعهّدی بوده که بر خود فرض می‌دانسته و او را به "نظمِ شاهنامه" برانگیخته است. حاصلِ کارِ وی، در ضمنِ حفظِ "امانتی" سخت آشکار، در بیانِ ضروری‌ترین خواست‌های ایدئولوژیکِ مردمِ روزگار و بازپرداختِ آرزوی استقرارِ **"داد و حقیقت"** متجلّی گشته است. حکمتِ فردوسی که نظری گذرا بر آن شده است، گویای غفلتی است در اطلاقِ لفظِ **"حکیم"** به فردوسی، و توجیهی که نویسنده از آن می‌کند ناشی از تسامُحی است و یا گذری بی‌تامّل بر اساسِ این اطلاق. حدیثی است منقول از پیامبرِ اسلام که "ان من‌الشعر لحکمه" و وجهِ تسمیهٔ شاعران به حکیم، برگرفته از این حدیثِ نبوی است. فراموش نکنیم چه اطلاق‌های نابه‌جا که در این باب نرفته است، مثلاً حکیم قاآنی... و بگذریم.

"**داد، والاترین آرمانِ فردوسی**" است و او به استواری و قاطعیت در جای‌جای اثرِ جاودانهٔ خود، در نقلِ هر روایت و داستانی که فرصت می‌یابد، "**در جست‌وجوی داد**" است و بازنمودنِ این اصل که "بیدادِ شاهان علّتِ نابسامانی‌ها است". **این فصل از فصولِ موفّقِ کتاب است.**

فقط در صفحه ۱۱۴ کتاب در توضیح مصراع "*که ایدون به ما خار بگذاشتند*"، به زعمِ من اشتباهی روی داده است. نویسنده از این مصراع "خار شدنِ جهان" اراده کرده است و بر این مبنا در چند جای دیگرِ کتاب نیز به آن استناد کرده (بنگرید صص ۱۱۴ و ۱۱۵ و ۱۴۴). نمی‌توان "خوار" را قید تلقّی کرد، یعنی به آسانی؟ همان واژه‌ای که با پیشوند "دش" دشخوار ساخته است؟ وانگهی تعلیقِ این بیت به بیتِ بعدی که "*چگونه سر آمد به نیک اختری...*" با استباطِ نویسنده تعارضی نمی‌یابد؟

در همین‌جا این مایهٔ غبن را بیان کنم که در کتابی بدین مایه تحقیقی و با ارزش، گاه عباراتی ناخوش و روزنامه‌ای نثرِ گویای نویسنده را سُست و نا هموار می‌سازد و عملی بودنِ مباحث را به مشاجراتِ ناروا بدل می‌کند:

"*...روی مردم... این‌قدر باز شده باشد...(ص۷۹)؛ "...کوسهٔ ریش پهن...(ص۲۹)؛ "...دایه از لندن و پاریس و معلّم از آمریکا...(ص۱۲۲)؛ "...مبالغی تملّقِ او را می‌گوید" (ص۱۷۷)؛ "او بچه‌درباری لوسِ غیر قابلِ تحمّلی است... مردم زیرِ بارش نمی‌روند" (ص۱۷۶)؛ "...کاووس را آدم حساب نکن" (ص۱۸۰) و نظایرِ آن ...*

نادرستی‌های دیگری در املای پاره‌ای کلمات دیده می‌شود که از آن‌هاست: "**غَرَر**" در تمامِ کتاب بدونِ استثناء به‌جای "**غرر**" ملخّصِ نام کتابِ "غرر اخبار ملول‌الفرس و سیرهم" از ابومنصور مرغنی ثغالبی، و "**بوذرجمهر**" در تمامِ مواضیع بر خلاف نصّ صریح شاهنامهٔ مورد استنادِ مولف که به درستی "بوذرجمهر" آورده است. املای چند گونهٔ نامِ باستان‌شناسِ فرانسوی گیرشمن در صص ۱۳۲ و ۱۳۳، و یا ضبطِ "محمد دبیرستانی" که درستِ آن "**دبیرسیاقی**" است (۷۶)

مولّفِ گرامی در بیانِ پاره‌ای اصطلاح‌ها تعاریفی جامع ارائه نمی‌دهد و خوانندهٔ نامتخصّص را گرفتار و مردّد می‌گذارد: **مُراد از دموکراتیسمِ دودمانی (ص۱۴۴) چیست؟** و آن "نظامِ دودمانی مورد پسندِ فردوسی کدام است که" "با کمی اغماض"، هم‌ترازِ "دهقانانِ آزاد" می شود؟ آیا "دهقانان" هرگز مجالِ حکومت یافته بوده‌اند؟ دریافتِ نویسنده از مفهومِ "فره ایزدی" چیست؟

جانب‌داری نویسنده از پاره‌ای مسائل از اعتبارِ استناد بی‌بهره است و پنداری که مولّف را خوشایند است صورتِ محتوم می‌پذیرد و به فردوسی منتسب می‌گردد: "سلطنتِ موروثی امکانِ استقرارِ عدل را که خواست و آرزوی فردوسی است از میان می‌بَرَد" (ص۱۳۲)، دربارهٔ "پهلوانان و دستوران، پاسدارانِ داد" (ص۱۴۴) و آمار نویسنده، آن‌جا که مسئله با حکمیّتِ موردِ درخواست ناسازگار است، با صفتِ "دل‌سوز" در عبارتِ "...قهرمانان و دستورانِ دل‌سوز" (ص۱۴۵) متمایز می‌شود.

اصلی شبهه‌ناپذیر و پذیرفتنی است که فردوسی ستایش‌گرِ راستینِ داد و حقیقت است و جز این نیز راهی، نه می‌شناخته و نه می پیموده، امّا چنین اصرارهای ابرام‌انگیز از استواری مباحثِ دل‌پذیرِ کتاب می‌کاهد. "**سوفرا**" و "**بهرامِ چوبین**" چگونه می‌توانند از یارانِ مردم به شُمار آیند و در قطبی متضادّ و مخالفِ شاه قرار گیرند؟ در شاهنامهٔ فردوسی چنین سخنی نیست و باز نمودن شواهدِ مورد ادّعای من در هم‌آهنگی و هم‌سانیِ این دو گروه،

شاهان و وزیران و پهلوانان که گویای اختلافِ سلیقه و مشی دوقطبِ هم‌گونِ ستم‌کار است، مجال و زمانی دیگر می‌خواهد. فردوسی بزرگ به اقتضای آگاهی و خواستِ خود و مردمِ زمانِ خود، آن بوذرجمهر و سوفرا را که در برابرِ شاه می‌ایستند و بدخواهی‌های او را ناروا می‌شمرند، می‌ستاید، نه طبقهٔ بوذرجمهرها و سوفراها را. شاهد در آستینِ خودِ نویسنده است آن‌جا که می‌گوید: "...دبیرِ بزرگ بهرامِ چوبین را...از رستم فزون می‌داند (ص۱۵۴). استنتاجِ نویسنده از خواستِ "بوذرجمهر" که "شاه باید سلطنت کننده نه حکومت" (ص۱۴۹)، از نمونه‌های انتسابِ مفهومی امروزی به کلامِ فردوسی و کاربردِ واژگانی اوست.

در توجیهِ بیتی دیگر از شاهنامه اشتباهی روی داده است، آن‌جا که می‌گوید: "بیجادگاه" (ص۱۶۲). معنی بیت "زمان ربودش چو بیجادگاه" جز این نیست: زمان او را ربود هم‌چون بیجاده‌ای که کاه را می رباید. تمثیلِ کاه و کهربا برای فارسی‌زبانان ناآشنا نیست. در بیت:

"بدو باز دادند فرزندِ او

به خوبی بجُستند پیوندِ او" (ص۱۷۳)

نیز نویسنده "به‌خوبی" را قید تلقّی نمی‌کند و مفهومی دل‌خواهِ خود ارائه می‌نماید.

فصلِ "مقابلهٔ بزرگان با بهرامِ گور" از فصل‌های نمونه‌ای است که چنان‌که اشاره کردم نویسنده در اثباتِ رای خود پای می‌فشارد و گزینشِ فردوسی را -که اگر نه خواستِ شخصِ او، بل حفظِ امانت مآخذِ مورد استناد او را گواه است-، به توجیهاتی نادرخور مردود می‌شمارد (ص۱۸۶ به بعد). و نیز کوششِ مبسوطِ مولّف در بزرگ‌شمردنِ "سوفرا" -که در همه جا "سوفزا" آورده می‌شود، بی‌توجّه به اصلِ نام در تاریخ طبری و غیرِ آن که به‌ناچار داوری منطق‌پذیرِ خودِ مولف در ص۱۹۸ ناقضِ قولِ او است، آن‌جا که به این نتیجه می‌رسد: "...سوفرا رستم نیست، به جای مقابله با قباد و تن در ندادن به بند... بند را می‌پذیرد ".

چگونه می‌توان اساسِ وابستگی‌های طبقاتی را نادیده انگاشت و تضادِ منافع را با تضادِ طبقاتی در این‌گونه سرکشی های قهرآلود جُست‌وجو کرد؟ داوری عالمانهٔ خودِ مولّف مویّدِ این مدّعا نیست؟ *"...فردوسی از کسانی نیست که مبارزاتِ طبقاتی را از دیدگاهِ زحمت‌کشان بنگرد. او "دهقانِ" ورشکسته‌ای است و همهٔ مسائلِ اجتماعی را نیز از زاویهٔ دیدِ طبقاتی خود می‌نگرد و در مورد زحمت‌کشان بیش‌تر روی دستوراتِ اخلاقی از نوع "کمک به درویشان" و "دست‌گیری از مستمندان" تکیه دارد و نه ضرورتِ تغییرِ عمیق مناسباتِ اجتماعی به سودِ زحمت‌کشان"* (ص۲۰۱).

این سخنان نیز از حدّتی ناسزاوار علیه فردوسی برخوردار است. فردوسی در آغازِ کار ورشکسته نبود، و این نکته در فصلِ "دورانِ فردوسی" مورد اذعانِ نویسنده است. "قیامِ بهرام چوبین" به‌زعمِ نویسنده "بزرگ‌ترین داستانِ حماسی دورانِ ساسانی"(ص۲۲۲) است، و "بهرام چوبینِ فردوسی همان شخصیّتی را دارد که فردوسی می‌پسندد" (ص۲۲۹). این بیتِ فردوسی را -که اتفاقاً نویسنده خود آورده است- بخوانید و داوری کنید. خردمندِ پیر می‌گوید:

"که بیزارم از تخت و ز تاج شاه

چو نیک وُ بدِ من ندارد نگاه

بدو گفت بهرام کاین خود مگوی

که از شاه گیرد سپاه آب‌روی" (ص۲۳۱).

در برابرِ این‌گونه تسلیم‌طلبی و زبونی بهرام، ایرانیان شاه و بهرام، هر دو را مردود می‌شمارند:

"چنین یافت پاسخ ز ایرانیان

که ما خود نبندیم زین پس میان

به ایران کس او را نخوانیم شاه

نه بهرام را پهلوانِ سپاه (ص۲۳۲).

بهرام می‌کوشد لشکر را آرام کند، امّا هرمز در کارِ تحریک و توطئه است و این بار خنجرِ شکسته به بهرام و لشکرش هدیه می‌کند (ص۲۳۲).

بهرام در این خصوص با لشکر چاره‌جویی می‌کند. خواهرِ او -گُردیّه- با سرکشی از فرمانِ هرمز مخالف است. و در این‌جا از نویسندهٔ "حماسهٔ داد" عدمِ امانتی سر می‌زند که شگفت می‌نماید، بدین معنا که بیتِ پُر معنیِ عدمِ مخالفت بهرام را با خواهرِ خود دربارهٔ زشتیِ سرکشی او نسبت به هرمز نمی‌آورد. از این روست که "امانتِ" فردوسی ستودنی است و بیانِ آزادوارِ اندیشه و اعتقادِ او در ضمن بیانِ راستانهٔ روایات، تحسین‌برانگیز.

رای بهرام چوبین این است که من از شاهنامه نقل می‌کنم:

"همه انجمن ماند زو در شگفت

سپهدار لب را به دندان گرفت

بدانست کو راست گوید همی

جز از راهِ نیکی نجوید همی" (ص۴۱۶ جلد ۸ شاهنامه)

انجمن -ایرانیان- به قولِ گردیّه که برادر را از سرکشی نسبت به شهریار زنهار می‌دهد و توصیه می‌کند که نامِ نیکِ نیاکان به باد مده، با شگفتی می‌نگرد، امّا سپهدار -یعنی بهرام- می‌داند که خواهر راست می‌گوید! در دَمِ واپسین نیز به هنگامِ مرگ، بهرام با خواهر همدل و همداستان می‌شود و می‌گوید "حق با توست (ص۲۴۲).

از مولّفِ گرامی باید پرسید چنین عنصری قهرمانِ حماسه است؟ و نافرمانیِ او به هر انگیزه‌ای قیام؟ ناخشنودی او از شاه همسانِ ناخشنودی رستم است از فرومایگانی چون کاووس و طوس و...؟

وصفِ فردوسی دربارهٔ بهرام -منقول در ص۲۳۴ کتاب- با ستایشِ جانانهٔ فردوسی از رستم قیاسِ ناشایسته‌ای است. لابُد رضایتِ نویسندهٔ "حماسهٔ داد" از بهرام که در خطاب به شاه می‌گوید:

"به زودی یکی دار سازم بلند

دو دستات ببندم به خمِ کمند

بیاویزمات زان سزاوار دار

ببینی ز من تلخیِ روزگار (ص۲۳۵)،

او را بر می‌انگیزد تافتهٔ هم بافته‌ای چون بهرام را قهرمان بخواند و دریغا گو باشد و بنویسد: "...به‌این ترتیب جنبشِ بزرگِ بهرام چوبین پایان می‌پذیرد" (ص۲۴۰). **جنبشی چگونه؟ جنبشی از سوی که؟ به سودِ که؟ و برای که؟**

از فصل‌های معتبرِ کتاب، **فصلِ "نژاد در شاهنامه"** است. تلاشِ محقّقانِ خشک‌مغز و فرصت‌طلب در جست‌وجوی اندیشه‌های برتری نژادی در شاهنامه هرگز راه به جایی نبُرد. چنان‌که مولّف بازنموده است، نژاد در شاهنامه جز به معنای دوده و اصل و تبار مفهومی دیگر اراده نمی‌کند. **تحقیقِ مولّف به نتیجهٔ درست و زیبایی می‌رسد: *"فردوسی بزرگ‌مردی است برتر از اندیشه‌های کوچکِ نژادی و قومی"*** (ص۲۶۶).

در این فصل است که مولّف گرفتارِ استنباطی نادرست شده است و می‌نویسد: "*شاید بزرگ‌ترین ستمی که به شاهنامه روا داشته‌اند معرّفی این اثرِ بزرگ باشد به مثابهٔ "حماسهٔ ملّی ایران"* (ص۲۴۷)

شاهنامهٔ فردوسی **"حماسهٔ ملّی"** ایران است و این هیچ تعارضی با بزرگ‌مردیِ فردوسی که از حدّ و مرزِ نژادپرستی‌ها و تنگ‌نظری‌های ملّی‌گرایانهٔ مبتذل درمی‌گذرد، ندارد. جانِ کلام آن است که **"حماسهٔ ملّی ایران، حماسهٔ داد"** است و در این ستمی نیست، چه، رازِ جاودانگیِ فردوسی در بازنمودنِ این باور است.

از دیگر فصولِ کتاب، **"جنگ و صلح در شاهنامه"** است که خود به بخش‌های "جنگِ داد جنگِ بیداد"، "معمّای دو جنگِ سرنوشت‌ساز"، "همه زآشتی کامِ مردم رواست"، "بیدادِ شاهان مشوّقِ دشمن برای هجوم به ایران"، و "مناسبات صلح‌آمیز ایران و هند در شاهنامه" تبویب شده است .

در این بخش‌ها از **جهان‌بینیِ فردوسی** یاد می‌شود و مولّف بر آن تاکید دارد که *"فردوسی نخستین حکیمِ ایرانی و از نخستین حُکَمای جهان است که جنگ‌ها را بر دو نوع: جنگِ داد و جنگِ بیداد تقسیم می‌کند"* (ص۲۷۱)، امّا اصرارِ مولّف در بیانِ این محور اندیشگی که "حماسهٔ ملّی با این‌گونه تفکّر مغایرت دارد"، به گمانِ ما راه به بیراهه می‌بَرَد. فردوسی خود می‌گوید و تردید نمی‌ورزد که:

"که هر کو به بیداد جوید نبرد

جگر خسته باز آید و روی زرد

که از دشمنات بد رسد گر ز دوست

بد و نیک را داد دادن نکوست" (ص۲۷۸)

و نویسندهٔ کتاب نیز به نتیجه‌ای چنین متین و منطقی می‌رسد که: "برای او -فردوسی- جنگِ اسکندر با دارا جنگِ نژادِ رومی با "نژادِ اصیلِ" ایرانی، و یا جنگِ دینِ مسیح با زرتشتی نیست، جنگِ برادری است عادل و دادخواه علیه برادری بیدادگر" (ص۳۸۳).

فردوسی در تمامِ شاهنامه از **"تسامُحِ دینی"** برخوردار است و این از رگه‌های تفکّرِ ایرانی است که حماسهٔ ملّی ایران نیز بر آن نهاده شده است: آزاداندیشی، ناروا شمردنِ تعصّباتِ مذهبی، راندنِ ستم و تن بدان ندادن، داد را یار شدن و یاورِ زحمت‌کشان بودن.

"زن و عشق در شاهنامه"، فصلِ نهمِ کتاب است. در این فصل از "مناسباتِ شاهان با زنان در شاهنامه" سخن می رود و از "عشقِ پهلوانان". در این بخش نیز مولّف بر اصرارِ خود ابرام می‌ورزد که "گفتیم که شاهنامه، حماسهٔ ملّی نیست و حماسهٔ داد است" (ص۳۱۵)، و باز باید به تکرار گفت چرا می‌خواهید از "حماسهٔ ملی" آن جنبه را به دیده بیاورید که حکومتِ فاشیست‌مآب به دیده می‌گرفت؟ نمی‌تواند حماسهٔ قومی یا حماسهٔ ملّی از خصیصه‌های ستودنی برخوردار باشد؟ آیا "حماسه‌های ملّیِ" هر یک از اقوام و مللِ جهان گویای باورها و اندیشه‌ها و خصلت‌های آن قوم و ملّت نیست؟ به تاکید باید گفت که "حماسهٔ داد، حماسهٔ ملّی ایران" است. سراسرِ جنبه‌های تحلیلی کتاب، استدلالی مثبّت بر این تطابق است نه نفیِ آن.

فصلِ پایانی کتاب "تراژدی در شاهنامه" است. در این فصل از *"مضمونِ اصلی دو تراژدی بزرگِ شاهنامه": "رستم و سهراب" و "رستم و اسفندیار"* گفت‌وگو می‌شود. استدلالِ دل‌پذیرِ نویسنده گویای همان‌چیزی است که خود گاه به گاه از آن عدول می‌کند. بخوانید و داوری کنید: *"تضادّ اصلی که پایهٔ تراژدی‌های شاهنامه است، تضادّ میانِ دموکراتیسنِ زمان دودمانی(؟) و شاهی خودکامه، و به تصوّری دیگر، تضادّ میان دهقانانِ آزاد و فئودالیسمِ اسارت گر که در نظرِ فردوسی منطبق است بر تضادّ میانِ حکومتِ داد و حکومتِ بیداد"* (ص۳۳۴).

❊❊❊

"حماسهٔ داد" کتابی سودمند و خواندنی است و با بینشی آگاهانه تحلیل شده است. بینشی که می‌تواند و می‌باید راه‌گُشای محقّقانِ تاریخ و ادبِ ایران باشد. چند موردی که بر حسب اعتبارِ شایان کتابِ مورد نقد بوده است، گواهِ ارزشِ والای آن است. عنوانِ فرعی کتاب "بحثی در محتوای سیاسی شاهنامهٔ فردوسی" از شمولِ آن می‌کاهد. از واژهٔ "سیاسی" به روزگارِ ما استنباطِ وسیع و درستی در دست نیست. "اجتماعی" می‌توانست گویای مقصودِ مولّف باشد.

با درود و ستایشِ فراوان از کوشش‌های نویسنده، ف.م.جوانشیر، خواندنِ چنین کتابِ خواندنی و ارزش‌مند توصیهٔ موکّدِ ماست.

سرچشمه: *فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفترِ سوم، بهار ۱۳۶۰*

لینک دانلود چاپ اولّ، سال ۱۳۵۹ (فایل ناقص)

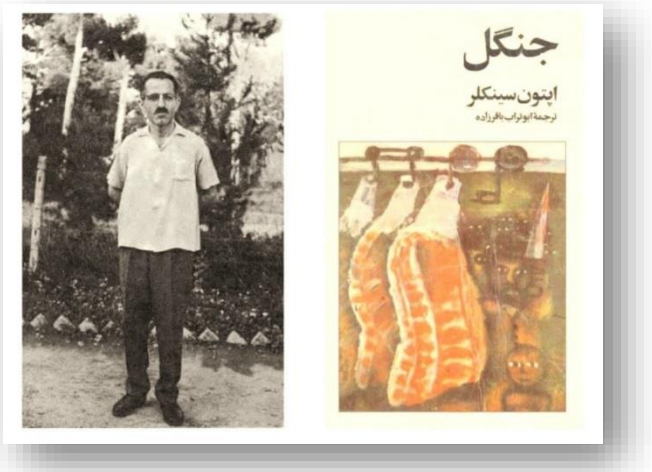
لینک دانلود چاپ دوم، سال ۱۳۸۸

بازگشت به فهرست

جامعهٔ طبقاتی آمریکا یا جنگل؟

معرّفی رمانِ "جنگل" اثر اپتون سینکلر/ برگردان: ابوتراب باقرزاده

م.مدیری



"اپتون سینکلر" بی‌شکّ یکی از درخشان‌ترین چهره‌های ادبیّاتِ متعهّدِ آمریکا و در زُمرهٔ پُرکارترین نویسندگان این سرزمین به‌شمار می‌رود. او سراسرِ زندگی خویش را وقفِ مبارزهٔ بی‌امان با تباهی‌های زادهٔ حکومتِ انحصاراتِ سرمایه داری کرده است و آثارش در واقع اسنادِ ادبی تکان‌دهنده‌ای هستند که پرده از بی‌رحمانه‌ترین مناسباتِ امپریالیستی برمی‌دارد. تاریک‌ترین زوایای جامعهٔ آمریکا را می‌کاود و فساد و تباهی حاکم در این سرزمین را عریان می‌سازد. او با اعتقادِ راسخ به سوسیالیسمِ علمی در رمانِ بزرگِ خود "جنگل"، شرایطِ فلاکت‌بار کارِ مُزدوری و خُردشدنِ کارگران در منگنهٔ مناسباتِ ظالمانهٔ اجتماعی را تصویر می‌کند و خشمِ دشمنانِ طبقاتی آنان را برمی‌انگیزد. زمانی‌که "سینکلر" بیش از بیست‌وهفت سال نداشت، "جنگل" در هفته‌نامهٔ سوسیالیستی "دعوت به منطق" انتشار یافت و سپس به‌سال ۱۹۰۶ به‌صورت کتاب به‌چاپ رسید و این کتاب، چون زلزله جامعهٔ آمریکا را تکان داد. کارفرمایانِ کنسروسازی به مقاومت علیه مطالبِ کتاب پرداختند روزنامه‌های معتبر و با نفوذ نظیر "شیکاگو تریبون" شدیداً به "سینکلر" حمله بردند و صاحبانِ صنایع گوشت مبالغ هنگفتی خرج کردند تا با تبلیغات، تأثیری را که رمانِ "جنگل" در افکارِ عمومی مردمِ آمریکا باقی می‌گذاشت، بزدایند.

وقایع رمان به سال‌های پیش‌از آغازِ جنگ جهانی اوّل، یعنی سال‌هایی که جامعهٔ آمریکا با بحرانِ عمیق و لاعلاجِ سرمایه داری روبرو بود مربوط می‌شود. فقر و استثمارِ شدید، بیکاری و فساد در این کشور بیداد می‌کند. "یورگیس رودکوس"، روستاییِ پاک‌نهاد و ساده‌دل متعلّق به یکی از نواحی جنگلی لیتوانی، با اقوامِ خویش قصدِ مهاجرت به سرزمینِ آمریکا می‌کند، به این اُمید که در آن‌جا کاری بیابد و زندگی شاد و پُر از آرامشی را آغاز نماید:

"...یوناس پیشنهاد کرد که دسته‌جمعی به آمریکا مسافرت کنند، زیرا یکی از دوستان‌اش در آن‌جا ثروتی به‌هم زده بود. او می‌گفت که به سهمِ خود کار خواهد کرد، بدونِ شکّ زن‌ها و تعدادی از بچه‌ها هم کار پیدا خواهند کرد و به ترتیبی امرارِ معاش خواهند نمود. یورگیس هم چیزهایی دربارهٔ آمریکا شنیده بود. شهرت داشت که در آن کشور انسان می‌تواند روزی سه روبل حقوق بگیرد. یورگیس روزی سه روبل را با قیمتِ زادگاهش حساب کرد و بی‌درنگ تصمیم گرفت که به آمریکا برود و ازدواج کند و ضمناً ثروتی به‌هم بزند. شایع بود که در آن کشور غنی و فقیر آزادند؛ و انسان مجبور نیست که به خدمتِ سربازی برود یا پول‌اش را در جیبِ مأمورینِ رذل بریزد. می‌تواند هر چه دلش می‌خواهد بکند و خود را کم‌تر از سایرین احساس نکند. به همین علّت عشّاق و تیپِ جوان

همیشه رویای آمریکا را در سر می‌پروراندند. اگر انسان فقط می‌توانست پولِ کرایهٔ کشتی را دست‌وُپا کند، آن‌گاه می‌توانست اُمیدوار باشد که دیگر مشکلی در بین نخواهد بود".

بدین ترتیب "یورگیس" قدم به دنیایی می‌گذارد که به تمامِ معنا جنگل است. آن‌چه "یورگیس" به‌چشم می‌بیند، خیلی زود پیکرهٔ رویاهایش را فرو می‌ریزد و او درمی‌یابد که در این سرزمین ناچار است خود را برای مبارزه‌ای طولانی بر سرِ مرگ و زندگی آماده کند. در بدوِ ورود به شیکاگو در کشتارگاهِ ناحیهٔ "پکینگ‌تون" به‌کار می‌پردازد، مدّتی بعد به اتفاقِ همسر و سایرِ خویشاوندان‌اش تصمیم به خریدِ خانه می‌گیرند، امّا فروشنده آنان را فریب می‌دهد و زیر فشارِ پرداخت اقساطِ خانه هستی‌شان برباد می‌رود. "یورگیس" در کشتارگاهِ عظیمی که گوشت و موادّ غذایی شیکاگو و سایرِ ایالاتِ آمریکا را تأمین می‌کند، به واقعیاتِ حیرت‌آوری پی می‌برد. او مهاجرینی را می‌بیند که از سایرِ کشورها برای کارِ مُزدوری به این کشتارگاه آمده‌اند و تحت فشارِ بی‌رحمانه‌ای قرار دارند و حسّ می‌کند که به‌تدریج خود نیز به جزءِ کوچکی از این ماشینِ عظیم بدل می‌گردد. به‌علاوه، "یورگیس" به طرزِ تهیّهٔ گوشت و کنسروی که میلیون‌ها نفر از مردم از آن تغذیه می‌کنند پی می‌برد و چهرهٔ سلاطینِ گوشت برای او آشکارتر می‌شود. تهیّهٔ موادّ غذایی از حیواناتِ بیمار و موش‌های مسمومی که به همراهِ گوشت‌ها در دستگاه خُرد و به همهٔ نقاط صادر می‌شوند، او را به حیرت وامی‌دارد:

"...گفته می‌شد که سلاطینِ گوشت برای گاوهای مسلول هفته‌ای دو هزار دلار حقّ‌السّکوت می‌پردازند. حقّ‌السکوتِ خوک‌های اخته‌ای که در قطار از مرضِ وبا می‌مُردند، دو برابرِ این مقدار بود. این لاشه‌ها هر روز در واگن‌های سربسته به شهرِ گلوب، واقع در ایالتِ ایندیانا حمل می‌شد و در آن‌جا به چربی درجهٔ یک تبدیل می‌شد ".

زندگی "یورگیس" و خانواده‌اش هر روز دشوارتر می‌شود، او را اخراج می‌کنند و به گرسنگی محکوم می‌شود. بیماری‌های پی‌درپی به او و خویشاوندان‌اش امان نمی‌دهد.

فقرِ وحشت‌آور همسرش را به فحشاء می‌کشد و "یورگیس" با سرکارگری که عاملِ این رسوایی بوده است، درگیر می شود و به زندان می‌افتد .

"...یورگیس در حالی‌که از شدّتِ خشم می‌لرزید، راست ایستاد، مُشت‌ها را گره کرد و دست‌ها را بالا برد. سراسرِ روحاش در شُعلهٔ تنفّر و و مبارزه‌جویی می‌سوخت. هزاران لعنت بر آن‌ها و قانون‌شان! عدالت‌شان دروغ بود، دروغی تنفّرانگیز و وحشیانه. چیزی که برای هر جهانی جز جهانِ کابوس‌ها، سیاه و نفرت‌انگیز بود. این یک فریب و ریش‌خندِ نفرت‌بار بود. در هیچ جای آن عدالت و حقّی وجود نداشت - تنها زور بود، بیدادگری بود، خودکامگیِ بی‌پَروا و عنان‌گسیخته بود! آن‌ها او را لگدمال کردند، همهٔ شیرهٔ زندگی‌اش را مکیدند. پدرِ پیرش را کُشتند. همسرش را خُرد و مفتضح ساختند. همهٔ خانواده‌اش را مرعوب و منهدم کردند، و اینک نوبتِ خودِ او رسیده بود. آن‌ها دیگر به او احتیاجی نداشتند. وقتی در کارشان دخالت کرد و سرِ راه‌شان قرار گرفت، آن‌ها هم به حسابش رسیدند! او را در پشتِ میله‌های آهنی قرار دادند، گویی حیوانی وحشی، چیزی بی‌شعور و بی‌منطق، بی‌حقوق و بی‌عاطفه و بی‌احساس است. تازه به این‌مهم اکتفا نکرده، رفتاری با او کردند که با یک حیوان هم نمی‌کنند! آیا هیچ آدمِ با شعوری یک حیوانِ وحشی را در کُنام‌اش به تله می‌اندازد و بچه‌هایش را پشتِ سر می‌گذارد که نابود شوند؟ "

فقر و فلاکتِ مزمن زن و فرزندِ کوچک‌اش را از او می‌گیرد و بی‌عدالتی پایان‌ناپذیرِ جامعهٔ سرمایه‌داری او را به اتّحادیهٔ کارگری می کشاند، لیکن چون هنوز آثارِ سادگی روستایی در او باقی‌است و بر حقوقِ طبقاتی خویش آگاهی نیافته است، دلّالانِ سیاسی و پلیس او را به دزدی و قمار و زدوبُندهای سیاسی به‌نفع خود و امی‌دارند و

به آلت دستِ خویش بدل می سازند و "یورگیس" سرانجام پی می‌برد که سراپای آن‌چه "دولتِ آمریکا" نام دارد یک باندِعظیم بیش نیست که از سلاطینِ کارتل‌ها و تراست‌ها و فرمانروایانِ صنایع و مطبوعات آغاز می‌شود و با کمک دلّالانِ سیاسی و پلیس، به دادگاه‌ها، کارفرمایان، صاحبانِ میخانه‌ها و قمارخانه ها، گردانندگانِ مسابقاتِ اسب‌دوانی و باج‌گیرانِ حرفه‌ای ارتباط می‌یابد. او به‌چشمِ خود می‌دید که چگونه کارگرانِ کشتارگاه در شرایطِ غیربهداشتی با جسمی درهم‌کوفته و بیمار زیرِ وحشیانه‌ترین شکنجه‌ها قرار می‌گیرند و از پا درمی‌آیند. نویسندهٔ اثر گوشه‌ای از این شرایط را چنین توصیف می‌نماید:

"...کارگران اتاقِ طبخ در میانِ بخار و بوهای مهوّع و در نورِ چراغ کار می‌کردند. در این اتاق‌ها میکربِ سِل تا دو سال می‌توانست زنده بماند، لکن ذخیرهٔ آن‌ها در هر ساعت تجدید می‌شد. باربرانی بودند که لاشه‌های دویست پوندی گاو را به واگن‌های یخچال‌دار حمل می‌کردند. این کارِ وحشتناک که از ساعتِ چهارِ صبح شروع می‌شد، قوی‌ترین مردان را در عرضِ چند سال از پا می‌انداخت. کارگرانی که در سردخانه‌ها کار می‌کردند، بیماری مخصوص‌شان رماتیسم بود. گفته می‌شد که مدت‌زمانی که یک نفر می‌توانست در سردخانه کار کند، پنج سال بود. بعد پَشم‌کَن‌ها بودند که دست‌های‌شان زودتر از دستِ کارگران بخشِ شورکردنِ گوشت داغان می‌شد زیرا برای شُل شدنِ پشم می‌بایستی پوستِ گوسفند را اسید زد، به‌علاوه پَشم‌کَن‌ها مجبور بودند که با دست‌های لخت پشم‌ها را بِکَنند و درنتیجه اسید به‌کلّی انگشتان‌شان را می‌خورد. کارگرانی که قوطی کنسرو می‌ساختند دستهای‌شان پُر از بُریدگی بود و احتمال می‌رفت که از هر بریدگی، خون‌شان مسموم شود. عدّه‌ای روی ماشین استامپ کار می‌کردند و به‌ندرت اتفاق می‌افتاد که کسی بتواند با نواختِ مقرّره مدّتی کار کند و یک لحظه حواس‌اش پرت نشود و خود را فراموش نکند و قسمتی از دست‌ش را از دست ندهد. کارگرانی بودند که آنها را "بلندکننده" می‌گفتند و کارشان این بود که با فشارِ اهرمی گاوِ مُرده را از زمین می‌کندند. آنها روی یک تیر می‌دویدند و در میانِ رطوبت و بخار به پائین خیره می‌شدند. ولی چون معمارانِ دورهام‌پیر محلّ ذبح را برای رفاهِ بلندکننده‌ها نساخته بودند، از این‌رو آن‌ها مجبور بودند در هر چند قدم یک‌بار در زیرِ تیری که تقریبا چهارپا بالاتر بود خم‌شوند و همین کار باعث می‌شد که آنها به قوزکردن عادت کنند، به‌طوری‌که در عرضِ چند سال راه‌رفتن‌شان مثلِ راه‌رفتنِ شامپانزه می‌شد. معذالک کارگرانِ بخشِ کودسازی و طبخ روزگارشان سیاه‌تر از همه بود. این کارگران را نمی‌شد به بازدیدکنندگان نشان داد، زیرا چنان بویی از آنها متصاعد می‌شد که بازدیدکننده از یک کیلومتری او به وحشت می‌افتاد. امّا کارگرانِ بخشِ مخزن گرفتاری داشتند و آن این بود که گاهی در دیگ می‌افتادند، زیرا در این بخش که آکنده از بخار بود، دیگ‌های بزرگ و روبازی قرار داشت که لبهٔ‌شان تقریباً هم‌سطحِ زمین بود. وقتی کارگران در دیگ می‌افتادند، دیگر چیزی از آن‌ها باقی نمی‌ماند که بتوان بیرون کشید و نمایش داد. گاهی روزها در دیگ می‌ماندند تا این‌که غیر از استخوان، تمامِ بدن‌شان به‌صورتِ پیهِ خوکِ ورقه‌ای و خالص دورهام در می‌آمد و در سراسرِ دنیا پخش می‌گردید!"

بدین ترتیب اعتراض علیه ظلم و بیداد در میانِ کارگران اوج می‌گیرد و بیکاری و گرسنگی به‌شکلِ بحرانی عمیق سراپای جامعه را فرامی‌گیرد و در چنین شرایطی، قهرمانِ داستان با کسانی آشنا می‌شود که خواهانِ پُرکردن حفرهٔ تاریکِ طبقاتی و ایجادِ جامعه‌ای بر پایهٔ برابری و عدالت می‌باشند و "یورگیس" درمی‌یابد که نظامِ جدید "سوسیالیسم" نام دارد و متعلّق به او و طبقهٔ ستم‌دیده‌اش است. جبرِ کوری که سال‌ها او را به اطاعت از کارفرمایان واداشته بود، ناگهان به آزادی بدل می‌یابد و "یورگیس" از این پس به راهِ مبارزه می‌رود تا زندگی جنگلی را نابود سازد...

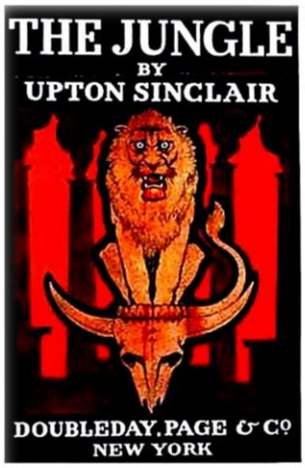
نثرِ "سینکلر" تلخ و تکان‌دهنده است و گاه، آن‌جا که از زبانِ بورژواها سخن می‌گوید یا به ترسیمِ سیمای زندگی مفتضحِ آنان می‌پردازد، حالتی طنزآلود می‌یابد و شیوهٔ زندگی سلاطین و فرمانروایانِ سرمایه‌داری را به مسخره می‌گیرد. **"جک لندن"**، نویسندهٔ بزرگِ آمریکا دربارهٔ رمانِ "جنگل" گفته است:

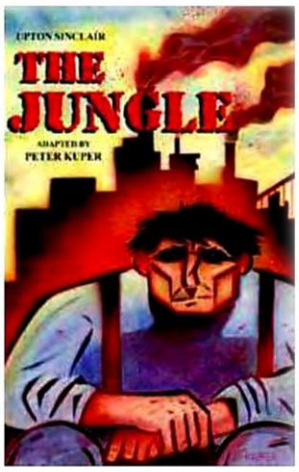
"این کتاب گوش‌های بی‌شُماری را که برای ندای ترقّی و پیشرفت کَر هستند، باز خواهد کرد. این کتاب باعث خواهد شد که هزاران نفر به آرمانِ ما روی می‌آورند. این کتاب نشان می‌دهد که کشورِ ما واقعاً کانونِ ستم و بی‌عدالتی، کابوسی از بدبختی، دوزخی از رنج و شکنجه، جهنّمِ انسان‌ها و جنگلی از حیواناتِ وحشی است... آن‌چه "کلبهٔ عموتُم" برای بردگانِ سیاه انجام داد، "جنگل" به احتمالِ زیاد برای بردگانِ سفیدِ امروز انجام خواهد داد".

در پایان لازم به تذکر است که ترجمهٔ منسجم و دل‌نشینِ کتاب که توسط "ابوتراب باقرزاده"* انجام پذیرفته است، لطفِ این اثرِ بزرگ را دو چندان کرده است.

برگرفته از: *جُنگِ جوان، شمارهٔ ۱۰، تیرماه ۱۳۶۰*

* ابوتراب باقرزاده از افسرانِ انقلابی که از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا انقلاب سال ۱۳۵۷ به مدت ۲۵ سال زندانی بود، در کشتار زندانیان سیاسی در تابستان سال ۱۳۶۷ سر به دار شد. از دیگر ترجمه های وی می‌توان از "ادبیّات از نظرِ گورکی"، "چهل و یکمین" (بوریس لاورنیوف)، "گفتارهایی دربارهٔ تربیتِ فرزندان" (آنتون سیمونوویچ ماکارنکو)، و "رمان دوپولی" (برتولت برشت) نام برد. او انسانی بزرگ، عاشقِ زندگی و شیفتهٔ آزادی بود.(ارژنگ)





جلد برخي از چاپ‌هاي «جنگل»

لینک دانلود کتاب از کانال تلگرامی کتابهای رایگان فارسی

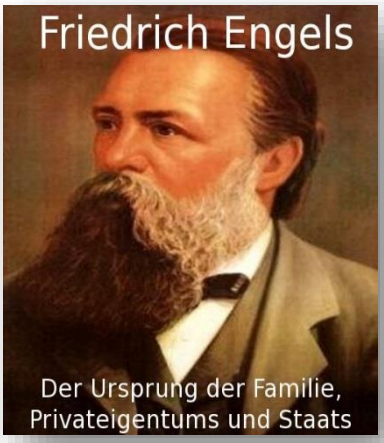
چاپ اول، سال ۱۳۵۷، انتشارات روزبهان، تعداد صفحات: ۴۱۷

https://t.me/persianbooks1/1747

بازگشت به فهرست

منشاءِ خانواده، مالکیّت و دولت اثر انگلس

ا.کوشیار (احسان طبری)



انگلس این اثر خود را طیّ سه ماه (از مارس تا مه ۱۸۸۴) نگاشت. سپس آن‌را در ماه اکتبرِ همین سال منتشر ساخت. این اثر طیّ شش سال چهار بار به طبع رسید. انگلس در جریان چاپِ چهارم اثر، یعنی طیّ سال‌های ۱۸۹۱-۱۸۹۰ تغییراتِ فراوانی در آن وارد کرد و برخی مطالبِ آن‌را تکمیل نمود. از جمله، به ویژه در بخشِ مربوط به خانواده، از نتیجهٔ تحقیقاتِ کوالوسکی(Kovalevsky) ، جامعه‌شناسِ روس (۱۸۵۱-۱۹۱۶) استفادهٔ شایان نمود. به علاوه پیش‌گفتارِ تازه‌ای تحت عنوانِ "درباره تاریخِ خانواده‌های ابتدایی" بر کتاب افزود و نظریاتِ مورّخ سوئیسی، باخ اوفن(Bachofen) ، (۱۸۱۵-۱۸۸۷)، مورّخ انگلیسی مک لِنَن(McLennan) ، و مُرگان را دربارهٔ خانواده در این پیش‌گفتار موردِ استفاده قرار داد. این پیش‌گفتار نخست به صورتِ مقالهٔ جداگانه در سال ۱۸۹۱ نشر یافت و سپس انگلس آن‌را بر اثرِ خویش افزود. در این پیش‌گفتار تکاملِ نظریاتِ جامعه‌شناسانِ نامبرده دربارهٔ خانواده بیان شده است.

شایانِ ذکر است که کارل مارکس برای کشفیّاتِ لوئیس هنری مُرگان(Lowis Henry Morgan) ، جامعه‌شناس و مردم‌شناسِ آمریکایی (۱۸۱۸-۱۸۸۱) دربارهٔ تاریخِ ابتدایی انسان اهمّیت و ارزشِ بسیار قائل بود و خود درصدد بود که نتایج پژوهش‌های مُرگان را در کتابی مخصوص گردآورد و تحلیل کند، ولی مرگ مانعِ آن شد که به این نیّتِ خویش جامه عمل بپوشاند. این‌جا نیز دوست و همرزمِ وفادارش دامنِ همّت به کمر زد و با استفاده از یادداشت‌های مفصّلی که مارکس پس‌از بررسی کتابِ مُرگان موسوم به "جامعهٔ کهن" از فصولِ این کتاب بر جای گذاشته و حواشیِ متعدّدی که بر آن نوشته بود، دست به کارِ تدارکِ کتاب گردید.

در اثرِ انگلس مسائلِ عمدهٔ جامعهٔ ابتدایی (یا جامعهٔ نخستین، یا کمونِ اوّلیه) موردِ بررسی قرار می‌گیرد، سیرِ تکامل و تحوّلِ مناسباتِ خانوادگی و زناشویی تحقیق و تحلیل می‌شود، مشخّصاتِ "کمونیسمِ" دودمانی (یا طایفه‌ای) بیان، و جریانِ تلاشی و ازهم‌پاشی این جامعهٔ دودمانی (در نمونهٔ خلق‌های یونان و روم و ژرمن) نشان داده می‌شود و توضیح می‌گردد که عللِ اقتصادیِ این تلاشی کدام است، و در جریانِ این ازهم‌پاشی چگونه مالکیّتِ خصوصی، طبقه و دولت پدید می‌شود.

ما در ذیل به اختصار، مضمونِ فصل‌های نُه‌گانهٔ اثرِ انگلس را می‌آوریم:

انگلس در **فصلِ اوّل** کتاب موسوم به "مراحلِ ماقبلِ تاریخی تمدّن"، دوره‌بندی تاریخ ابتدایی بشر را به نحوی که مُرگان پیشنهاد کرده بود، بیان می‌دارد و سپس این دوره‌بندی را تعمیم می دهد و دو مرحلهٔ اساسی تکاملِ جامعهٔ ماقبلِ طبقاتی را برجسته می‌سازد. این دو مرحله عبارت است از:

اوّلا: مرحله‌ای که بیش‌ترِ محصولاتِ آمادهٔ طبیعی مورد بهره‌برداری انسانی قرار می‌گیرد و محصولاتی که انسان مصنوعا ایجاد می‌کند به افزارِ کمکی برای این بهره‌برداری مبدّل می‌شود.

ثانیا: مرحلهٔ پیدایشِ دامداری و زراعت و دوران دست‌یافتنِ انسان به شیوه‌های افزایشِ تولید محصولاتِ طبیعت به کمک فعّالیتِ انسانی.

در **فصلِ دوّم** کتاب نمودار (شِمای) مُرگان دربارهٔ زناشویی و خانواده بررسی می‌شود و این شِما در پرتوِ اطلاعاتِ تازه‌تری که دانشِ معاصر انگلس عرضه داشته بود، مورد تجدیدنظر و بازبینی قرار می‌گیرد. از جمله انگلس در بررسی مسئلهٔ خانواده از آن حدودوثغورِ تاریخی که مُرگان بدان اکتفا ورزیده بود، بسی فراتر می‌رود و وضعِ خانواده را درجامعه‌های طبقاتی نیز مورد بررسی و تحلیل، و ازآن‌جمله خانواده بورژوایی را مورد انتقادِ جدّی قرار می‌دهد.

انگلس در **فصلِ سوّم** اهمّیتِ طایفه (ژانس، یا ویس در اصطلاح قدیم ایران، یا دودمان) را ویس در اصطلاح قدیمی ایران یا دودمان را می‌شکافد و نشان می‌دهد همان‌طور که طبقه، یاختهٔ اساسی جامعهٔ طبقاتی است، طایفه یا دودمان، یاختهٔ اساسی جامعهٔ پیش‌از طبقات است. در این فصل انگلس "کمونیسمِ" نخستینِ دودمانی را مورد بررسی و تحلیل ژرف‌بینانه‌ای قرار می‌دهد .

فصلِ چهارم کتاب در واقع دنبالهٔ منطقی فصلِ سوّم است و در این فصل، انگلس طایفه یا ژانسِ یونانی را تحقیق می‌کند.

انگلس فصولِ چهارگانهٔ اوّلِ اثر خود را بر پایهٔ پژوهش‌های مُرگان نگاشته و مصالح و تعمیماتِ او را مورد استفاده قرار داده است. ولی از فصلِ پنجم تا نهم، اتّکای انگلس به پژوهش‌های مردم‌شناسان و جامعه‌شناسانِ دیگر است.

در این **فصولِ پنج‌گانه**، انگلس روندِ پیدایش مالکیتِ خصوصی، نابرابری در ثروت، طبقات و دولت را روشن می‌کند. انگلس علی‌رغمِ نظریه جامعه‌شناسانِ بورژوا که مدّعی بودند و هستند که این مقولات گویا همیشه در تاریخ بشر وجود داشته و خودِ آن‌ها محصول غرائزِ ابدی انسانی است، نشان می‌دهد که مالکیتِ خصوصی از موعدِ معیّنی در تاریخ بشر پدید می‌شود و پیدایشِ دولت نیز نتیجهٔ پیدایش مالکیتِ خصوصی، نابرابری در ثروت، و تقسیمِ جامعه به طبقاتِ متخاصم است. انگلس نشان می‌دهد که افزایشِ بازدهٔ کار و تحوّل در تقسیمِ کارِ اجتماعی منجر به پیدایشِ مبادله، محصولات، ایجادِ طبقات، تحقّقِ مالکیتِ خصوصی و در نتیجه ازهم‌پاشی نظامِ کمونیسمِ نخستین و ظهورِ دولت گردیده است.

دولت به مثابهٔ حربهٔ طبقاتِ بهره‌کش برای سرکوبِ طبقاتِ ستم‌دیده پدید شده است و لذا با ازمیان‌رفتنِ ناگزیرِ طبقات در جامعه، به ناچار ضرورتِ وجودِ دولت نیز پایان می‌یابد. همان‌طور که مقولاتِ دولت، مالکیتِ خصوصی و طبقات در تاریخ هم‌زادند، همان‌طور زوالِ آن‌ها نیز پس‌از پیروزی نظامِ کمونیستی، روندی است به‌هم پیوسته.

اثرِ انگلس سهمِ گران‌بهای تئوریک در گنجینهٔ فکری مارکسیسم است و لنین به همین جهت آن‌را به حقّ "یکی از آثارِ اساسی سوسیالیسمِ معاصر" نامیده است.

سرچشمه: *مجلّهٔ پیکار، فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۳، شمارهٔ ۶*

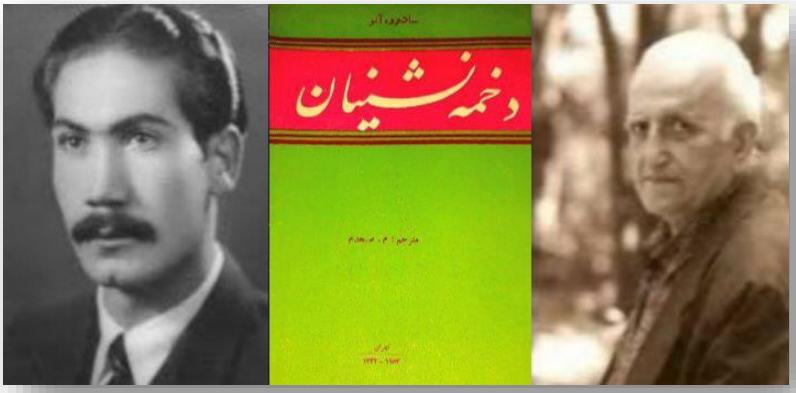
ارژنگ: این کتاب پیش‌از انقلاب در سال‌های ۱۳۵۳ و ۱۳۵۷ توسط مسعود احمدزاده و پس‌از انقلاب توسط خسرو پارسا (با مقدمهٔ اِولین رید) به فارسی ترجمه و انتشاریافته است.

بازگشت به فهرست

نقدی بر کتاب دخمه‌نشینان

اثر: میخائیل سادووه آنو/ برگردان: م.صبحدم (محمدجعفر محجوب)

م.گرایش (مرتضی کیوان)



ارژنگ: مرتضی کیوان در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ برای انتشار مقالاتِ پُربار و نقدهای استوار و سُروده‌های خود در نشریات از نام‌های مستعار متعددی استفاده می‌کرد که م.سهراب، م.فروردین، م.گردش، م.مبارک، آبنوس، دلپاک، پگاه، مهتاب، بیزار، آویده، سامان،... از جملهٔ آن‌هاست. محمد جعفر محجوب در نامه ۲۰ دسامبر ۱۹۹۴/ ۲۹ آذر ۱۳۷۳ از آمریکا به شاهرخ مسکوب نوشته بود: "کسانی که قلم در دست دارند تقریباً همه تربیت‌شدهٔ مرتضی کیوان هستند... خودِ من دست به قلم شدن‌ام مقدارِ زیادی مدیونِ اوست...". نقد حاضر به قلم زنده‌یاد مرتضی کیوان بر کتاب "دخمه‌نشینان" با برگردان م.صبحدم (محمدجعفر محجوب) در اردیبهشت ۱۳۳۲ با نام مستعار م.گرایش در نخستین شمارهٔ مجلهٔ شیوه چاپ شده بود که از نظر می‌گذرانید.

***

کتاب‌هائی وجود دارد که مانند یک شعر در خاطرِ انسان باقی می‌ماند؛ "**دخمه‌نشینان**" [در۱۰۰صفحه، تهران، ۱۹۵۳-۱۳۳۲] یکی از آن‌هاست. این شعر، تلخ و ملال‌آمیز و حیرت‌آور است. شرحِ تیره‌روزی گزنده، یک‌نواختی دردناک، و غربتِ هراس‌انگیز انسان‌هائی است که در دخمه‌های شوخ‌گین و تیره و تار، در میان صحرای سرماخیزِ بی‌کرانی، فولادِ زندگی را می‌تراشند تا کِی این فولاد بپوسد! زندگانی انسان‌هایی که می‌تواند به تاب‌ناکیِ بلورِ شفّاف، پاکی دلِ رادمردان، و زیبائیِ عشق باشد، در سیه‌چالِ دخمه‌هایی که **سادووه آنو**، نویسنده کهن‌سالِ رومانی وصف کرده است، فاجعهٔ ملال‌آمیزی را در بردارد. توده‌های انسانی در شاقّ‌ترین وضعی رنج می‌برند و زحمت می‌کشند تا یک ملّاکِ جوان با نامزدِ بورِ زیبایش که کوهی از پوستین‌های فاخر و گران‌بها بر دوش افکنده، در ساحلِ دریائی که آبِ گرم دارد، به عشرت گذرانند. سراسر کتابِ "**دخمه‌نشینان**" بازگوی چنین

ماجرای ظالمانه‌ای است. انسان که بزرگ‌ترین ثروت‌ها و جمیل‌ترین عناصرِ حیات است، در تنگ‌نای دخمه‌های رعب‌آوری، الماسِ وجودِ خود را می‌ساید تا دخترِ یکی از بزرگ‌مالکین، از حاصلِ دست‌رنج او، با بزرگ‌مالکِ دیگری نامزدبازی کند. این چنین ظلمِ کریه و پلیدی را، قدرتِ سادووه آنو، به‌صورت شعرِ ملال‌انگیزی درآورده است.

محیطِ‌داستان، دورافتاده‌ترین، غریب‌ترین و تنهاترین دهکدهٔ صحرائی پهناور است؛ و آدم‌های داستان، دخمه‌نشینانِ بدفرجامی که گوئی به‌وجود آمده‌اند تا رنج ببرند و زهرِ محرومیّت‌ها را چون هوای شبانه‌روزی بچشند وحتّی از چگونگی یک دهِ دیگر کاملا بی‌خبر باشند. مانند هر داستانی که بازگوی زندگی توده‌هاست، حسّاس و رقّت‌آور است؛ و مانند شرح هر ظلمی که چهرهٔ زندگی را سیاه و دُژَم می‌کند، دردناک است.

سادووه آنو، چنان‌که از مقدمهٔ این کتاب بر می‌آید *"به مقتضای طبیعتِ طبقاتی، بیش‌از هر چیز نسبت به زندگی توده‌های دهقانی جلب شده"* (ص۵) و داستانِ **"دخمه‌نشینان"** نمودارِ این معناست. وصفِ زندگانی سراپا رنج و محرومیّت و شکنجهٔ دهقانان، و نقّاشی آرزوها و تلاش‌ها و اندیشه‌های آنان، یکی از غنی‌ترین زمینه‌های ادبیّات است و نویسندگانِ هنرمند، کم‌تر بستری را چون زندگیِ برزگران برای تجلّی قدرتِ خویش می‌توانند بیابند. امّا داستانِ **"دخمه‌نشینان"** همان‌قدر که زیبا نوشته شده (، بدفرجام و عَبَث به‌نظر می‌رسد. نویسندهٔ آن گرچه یکی از بزرگ‌ترین نویسندگانِ مترقّی رومانی به‌شمار می‌رود، ولی درین اثرِ خود، تسلیمِ کیفیّتِ حوادث و رویدادهای زندگی بی‌رونقِ دخمه‌نشینان شده، و به‌صورت بازگوی حکایتی در آمده است که خوب و بدِ داستان را به خود مربوط نمی‌داند. وی حکایت‌کُنِ ماجراهاست و دیگر کاری ندارد که هر قصّه‌ای، بسترِ اندیشه‌ای است.

کتابِ **"دخمه‌نشینان"** هر چند شقاوتِ این ظلم مدهشی را که اختلافِ طبقاتی نام دارد بسیار دقیق نشان می‌دهد، امّا در مقابلِ این حریقی که نازنینانِ بشری را می‌سوزاند، تنها یک قصّه‌پردازِ شیرین‌زبان است. او وصف می‌کند که توده‌های دهقانان و دخمه‌نشینان از همه چیز محروم‌اند و با چه زندگانی تیره و رنج‌بار و نابه‌سامانی دست به گریبان‌اند و چگونه، خیلی عادّی، خونِ زندگی‌شان و جوهرِ تکاپوشان، شرابِ عیش و تنعّمِ نازپروردانِ جنایت‌پیشه می‌گردد؛ امّا نمی‌گوید که این توده‌های زحمت‌کش، با چنین ستمِ هول‌ناکی چه می‌کنند؟ به روایتِ این داستان، دهقانان و دخمه‌نشینان مانند "رمهٔ گوسفند" سرشان را پائین انداخته، بینِ چراگاهِ پُر از خار و آغُلِ نیمه‌ویران، عمری می‌گذرانند و تماشاگرِ این بی‌دادگریِ تشنّج‌آورند!

چنین طرزِ تلقّی حیاتِ انسانی، بسیار هراس‌انگیز است؛ امّا در این داستان، چقدر ساده و آرام، و چقدر عادّی و معمولی بیان می‌شود! نه توده‌های زحمت‌کشِ دهقانان، نه راویِ داستان که خود قهرمانِ کتاب است، و نه حتّی بازگوی آن که خودِ نویسنده است، هیچ‌یک، احساسِ نفرتی نسبت به این فاجعه نشان نمی‌دهد! بزرگ‌مالک که دهقانان‌اش در سرمای عذاب‌آورِ زمستان، با هول و هراس فراوانِ زندگی دخمه‌نشینی، عمرِ خویش را بر سرِ

محافظتِ ملک و چارپایان و خوکان و گاوانِ او می‌گذرانند تا وی به عیش و تنعّم روزگار بگذراند، در جریانِ داستان شخصاً مردِ خوبی جلوه می‌کند!

مباشرِ او که سال‌ها دزد و راهزن بوده و مدّتی دراز در زندان به‌سر برده و به‌قولِ خودش "محبّت و ترحّم" ندارد، تسمه از گُردهٔ دخمه‌نشینان، حتّی پیران و کودکان می‌کِشد تا بر ثروتِ بی‌حساب "ارباب" افزوده شود. چنین مأمورِ عذابی، در پایانِ کتاب تنها به‌خاطر آن‌که جانِ قهرمانِ داستان را از مرگ نجات داده "آدمِ خوش‌قلبی" تلقّی می‌شود! املاکِ پهناور بزرگ‌مالکِ داستان پس‌از زناشوئی و مهاجرتِ او از آن دهکدهٔ متروک به ایتالیا، و گذشتِ زمان دراختیار مالکینِ دیگر قرار می‌گیرد. توصیفِ این مالکین، در کتابِ "دخمه‌نشینان" چنین است: "...*اربابان جانشینِ هم‌دیگر می‌شوند و یکی از دیگری بدجنس‌تر و حریص‌تر هستند.*"(ص۹۹)

این توجیه قهرمانِ داستان است که بزرگ‌مالک را بهتر از این مالکین می‌پندارد و عجیب است که این دخمه‌نشینِ رنج‌دیده به‌خاطر حفظِ خوکان و گاوانِ "ارباب" حتّی یک‌بار درمیانِ دیوارهای گِلی و سقفِ ناپایدارِ اصطبل، بر اثرِ توفانی سخت زیرِ آوار می‌ماند. او زحمت‌کشی است پاک‌نهاد و رادمرد که صادقانه و صمیمانه برای "ارباب" جان می‌کَند و گرچه خود در مقابل تعدّیِ مباشر سر فرود نمی‌آورد، به یک‌نواختی زندگی رنج‌بارِ دخمه‌نشینان بسیار عادّی می‌نگرد، زیرا در سیاهی مظلم وضع توان‌فرسای زندگیِ دخمه‌نشینی او؛ عشق، جادوی شگرفی است. عشقِ او، زندگی زبون و تسلیم‌آسای موجودش را در نظرِ او تحمّل‌پذیر جلوه می‌دهد زیرا این عشق، شبِ تاریکِ حیات‌اش را ستاره‌باران می‌کند و تنها برای دلِ کام‌جوی‌اش، چشمهٔ نوشی ارمغان می‌آورد. مغازلهٔ او با معشوقه‌اش سرشار از یک رئالیسمِ تغزّلی است چندان‌که از دهقانِ دخمه مَنشینی با آن‌همه رنج و محرومیّت، چنین ذوقِ لطیفی نکته‌آموز است.

قدرتِ نویسنده، خواننده را آرام‌آرام به‌دنبالِ داستان بی‌حوادث می‌کشاند. توصیف‌ها، گاهی، به طراوتِ یک شعر در می‌آید:

"***نیتزا*** *در آغازِ کار با او (معشوقه‌اش) و پیرمرد زیاد حرف زد. بعد، پس از مدّتی، نزدیکِ غروب هر سه ساکت شدند زیرا چیزی نداشتند که به یک‌دیگر بگویند. مالیخولیای غروب به دخمه هجوم آورد؛ باران، همچنان سبک روی بامِ مسطّح می‌بارید.*(ص۵۴).

"***ژانا***"، *به‌خاطر داری؟ وقتی می‌خواستم تو را راضی کنم تا برای جهان‌گردی دنبالِ من بیائی، این شعر را می‌خواندم و تو، چقدر می‌توانستی مرا پریشان کنی!... دلِ من از زورِ عشق واندوه، مثلِ دوده سیاه شده بود.*" (ص۶۲).

"*به نظرش آمد که این دختر، در نقطه‌ای دوردست، روی آب‌های مبهم و نامعلوم می‌لرزد و رفته‌رفته در مهِ پائیزی و گرداب‌های زمستانی که به‌زودی فرا می‌رسد، ناپدید میشود.*" (ص۶۵).

وصفِ بوران، سرشار از زیبائی‌است:

"*چیزی غیرِ عادّی روی زمین و توی هوا پیدا شده بود. باد، هزاران هزار سوزن همراهِ خود می‌آورد. برف‌های دانه‌ریز و سنگین نیز تا درونِ کوچک‌ترین چینِ لباس نفوذ می‌کرد. سقفِ آسمان به‌وسیلهٔ سیلی بی‌پایان و بسیار سریع روبیده می‌شد*". (ص۹۳).

مقدّمهٔ کتاب "**شرحِ حال و آثارِ نویسنده**" را به‌مفهومِ دقیق، بیان نمی‌دارد و بیش‌تر دربارهٔ "*خصایصِ دموکراتیک و میهن‌پرستانهٔ آثارِ میخائیل ساداوه آنو*" است. در نگاهِ عمومی به کتابِ "**دخمه‌نشینان**" چنین به‌نظرِ خواننده می‌رسد که مترجم مقدّمه را شخصا نوشته، امّا به‌تدریج که آنرا می‌خواند دچارِ تامّل می‌گردد. تا آن‌که از حاشیهٔ زیرنویسِ صفحهٔ ماقبلِ آخرِ مقدّمه در می‌یابد که مترجم این مقدّمه را از یک مقالهٔ مندرج در نسخهٔ فرانسوی مجلّهٔ ادبی رومانی "اقتباس" کرده است. در صورتی‌که مطالعهٔ پانزده صفحه از مقدّمه نشان می‌دهد که تمامیِ آن، جُز ده-پانزده سطرِ آخر، ترجمه از یک مقالهٔ تحقیقی به‌زبانِ خارجی است. از این‌رو، اطلاقِ عنوانِ "اقتباس" که به روایتِ انشای مترجم در متنِ کتاب قاعدتاً باید شیوا باشد، چندان صادق نیست. یکی از عباراتِ مقدّمه وثیقهٔ این نکته است:

"*...و این نام‌هایی را که در عینِ گرامی بودن نزدِ ملّت‌ها موردِ کینهٔ شدیدِ بورژوازی است می‌ستاید.*" (ص۵).

کاملا پیداست که مقدّمه را یک نویسندهٔ اهلِ رومانی نوشته است و حالتِ اقتباسی توسط مترجمِ فارسی در آن شاخص نیست. عبارتِ دیگری در همان آغازِ مقدّمه، خواننده را به تامّل و خنده وامی‌دارد:

"*...تاکنون که نزدیک به فتاد و سه بهار از عمرِ وی می‌گذرد، حتّی* ***یک لحظه*** *نیز پیوندِ خود را از توده‌های مردم و خاصّه از دهقانانِ رومانی...نبُریده است.*"(ص۳).

نکته‌ای که از ذکرِ آن نمی‌توان درگذشت، تعریفِ تقریظواری است که مترجم از کتابِ خود می‌کند و در پایانِ آن می‌گوید:

"*با آن‌که داستان بسیار ساده است و انتریکِ شدیدی نیز ندارد، نمی‌توان آن‌را نخوانده زمین گذاشت.*" (ص۱۵).

این تعریفِ کلاسیکِ هزاران‌بار تکرارشده که: "*تا کتاب را تمام نکنی آن‌را زمین نخواهی گذاشت*"، توسطِ مترجم دور از انتظار و فرزانگی است. در ترجمهٔ کتاب تعبیرهای نادرست یا نامفهومی دیده می‌شود:

"*نگاهِ نافذِ مردی است که درد را فهمیده و* ***به دوای آن همّت گماشته است.***" (ص۱۵)

"*آتیهٔ درخشان و* ***فردای خورشیدزدهٔ ملّت*** *خویش را نیز به چشم دید.*" (ص۱۳).

ترکیبِ خورشیدزده بر پحسبِ مواردِ مشابه که پسوندِ "زده" در فارسی دارد (مانند فاشیسم‌زده، دُزدزده، محنت‌زده) برای آتیهٔ درخشان و روشنِ یک ملّت مصداق و مفهومِ دقیقی ندارد و می‌توان آن‌را در وصف کسی که در کویرِ سوزان بی‌حال شده باشد، به کار بُرد.

از این گونه تعیین ترکیب‌ها باز هم در ترجمه دیده می‌شود:

"*ناصاف بود و بدر ندیده شده بود.*" (ص۶۱)، یعنی بد رنده شده بود.

"*نشئهٔ" شراب و بوسه چند جا "نشعه" آمده.* (۶۳ و ۶۷)

"*پاسخِ این سوالِ* ***جاویدان*** *نویسنده داده می‌شود.*" (ص۱۳)، وقتی پاسخِ سوالی داده می‌شود دیگر کیفیّتِ جاودانیِ سوال منتفی است.

"***سادووه آنوا*** *که بهترین سنّت‌های اسلافِ خود را رعایت می‌کرد، در آثارِ ادبی خویش به خلق‌کردن بسیاری از تیپ‌های استثمارشده و محروم پرداخت و این کار را در زمانی به انجام رسانید که شرایط و اوضاع* ***هرگز*** *با چنین کاری موافقت نداشت.*" (ص۶). این توجیه صحیح نیست؛ زیرا وقتی که شرایط و اوضاع هرگز با کاری موافقت نداشته باشد، ممکن نیست آن کار بالفعل صورت گیرد.

بینِ آدم‌های داستان یک آلمانی هست که زبانِ رومانیایی را خوب بلد نیست و مانند خارجیانی که مطلبِ خود را با جمله‌های ناصحیح بیان می‌کنند حرف می زند:

"*به من گفت سنیور که عروسی خوب است بکند.*" (ص۶۹)، اما جمله‌بندی حرفِ دیگرِ همین آلمانی در صفحهٔ دیگرِ کتاب کاملا مطابقِ دستور زبان است: "*بلی، بلی، دیگر خانمِ پیر وجود ندارد، امّا دخترِ جوانِ مثلِ گل قشنگ است.*" (ص۷۰)، و بعد دوباره چند جای دیگر حرف‌های دیگرش جمله‌بندیِ مغلوطی را داراست. این ناهماهنگی نشانهٔ کم‌توجّهی است.

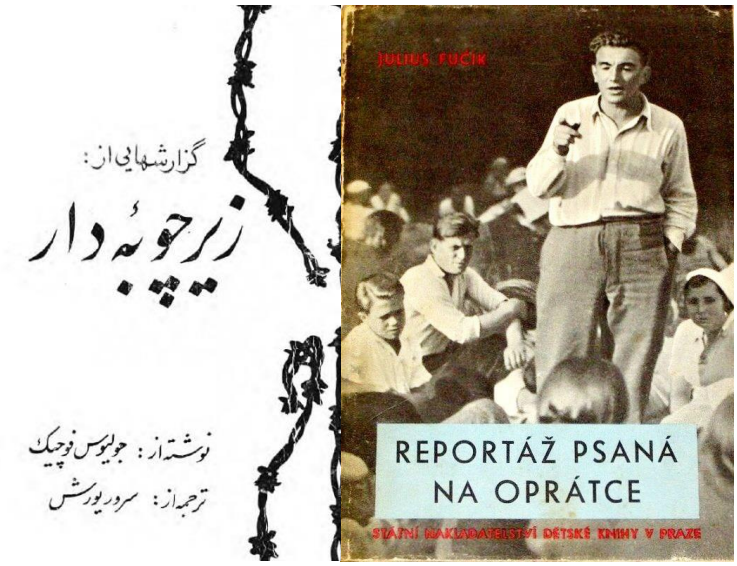
بهترین اثرِ میخائیل سادووه آنو که "*داستان‌های وی مانندِ قصصِ عامیانه، غزل‌ها و حماسه‌های ملّیِ دل‌پذیر و جالب است*"، *رمانِ بزرگِ* ***"میتره آکو کور"*** *می‌باشد. "این رمان در کنگرهٔ جهانی هواداران صلح دارای ارزشِ بین‌المللی شناخته شد و مدالِ طلای صلح گرفت.*"(ص۱۵) و چنان‌که شنیده‌ام به فارسی دردستِ ترجمه است.

ترجمهٔ آثارِ نویسندگانِ مترقّی یکی از مهمّ‌ترین کارهای ادبی دانشورانِ ترقّی‌خواهِ ماست، امّا باید در انتخابِ کتاب‌ها و اهمّیتِ تاثیرِ خاصّ هر کتابی در اوضاع و احوال کنونی وطنِ ما توجه داشت. بدین ملاحظه، کیفیّتِ وظیفهٔ مترجمینی چون م.صبحدم" در رهگذرِ این کارِ خطیر، دقّت و ظرافتِ به‌سزایی را ایجاب می‌کند.

بازگشت به فهرست

گزارش‌هایی از زیرِ چوبهٔ دار

ژولیوس فوچیک/ برگردان: سرور یورش



ارژنگ: ژولیوس فوچیک (*Julius Fučík* ۲۳ فوریه ۱۹۰۳ - ۸ سپتامبر ۱۹۴۳)؛ روزنامه‌نگار، منتقد و نویسندهٔ اهل چکسلواکی بود. او از فعّالینِ حزبِ کمونیستِ چکسلواکی و عضو جبههٔ مقاومتِ ضدّ فاشیستی بود که در خلال جنگ جهانی دوم توسط نازی‌های آلمان دستگیر، شکنجه و اعدام شد و به قهرمان ملّی در چکسلواکی و به نمادِ مقاومت علیه فاشیسم در سراسر جهان تبدیل گردید. کتاب "زیرِ چوبهٔ دار" حاوی متن نامه‌های ژولیوس فوچیک در فاصلهٔ صدور حکم اعدام تا زمانِ جان‌باختن اوست که در سال ۱۳۳۰/۱۹۵۱ توسط احمد صادق از متن فرانسه به فارسی برگردانده و چاپ اول آن همراه با مقدمهٔ مترجم و تصاویری از فوچیک در سال ۱۳۴۳ در ۱۱۲ صفحه در ایران منتشر شد. این کتاب یکی از آثارِ مهمّی بود که در سال‌های سلطهٔ ساواک در محافل سیاسی مخالفِ سلطنت دست به دست می شد و الهام‌بخش مبارزهٔ انقلابیون در ایران بود و اینک کتابی نایاب است.

این کتاب هم‌چنین در سال ۱۳٦٦ با برگردان "سرور یورش" توسط موسسهٔ نشراتی کمیتهٔ مرکزی حزبِ دموکراتیکِ خلقِ افغانستان در کابل بدون تصاویر و با تایپ و ویراشی نه چندان خوب انتشار یافته که اینک فایل پی.دی.اف آن همراه با متن پیش‌گفتار جیمز الدریج و یادداشت گوستا فوچیکووا -همسر ژولیوس فوچیک- تقدیم خوانندگان می شود.

پیش‌گفتارِ جیمز الدریج

آیریس مورلی، نویسندهٔ انگلیسی در یکی از کتاب‌های خود نوشته است که کشتنِ یک انسان همیشه بدترین چیزی نیست که می توانید برای وی انجام دهید، نازی ها در چیزهای بدتر از کشتار، نه تنها در شکنجهٔ

جسمانی، بل‌که در تحقیر، فساد و انحطاطِ معنوی انسان تخصّص داشتند. این سلاحِ تفوّق و برتری آن‌ها بود زیرا آن‌ها برای این‌که از اسلاوها، یهودی‌ها و کمونیست‌ها که پست و حقیر قلمداد کرده بودند، بهتر باشند، می‌بایست آن‌ها را با شیوه‌های ددمنشانه تا نابودیِ جسمی و فکری، مطیع و مقهورِ خویش سازند.

ولی بودند بسیار بسیار انسان‌هایی که نازی‌ها هرگز نتوانستند آنها را مطیعِ خود بسازند، صرف‌نظر از این‌که چقدر بدن‌شان را دریدند و مغزشان را خُرد کردند. نازی ها با تمامِ انواع ترور و شکنجه‌ای که یاد داشتند، جولیوس فوچیک را موردِ ضرب و شتمِ جسمانی و شانتاژِ معنوی قرار دادند ولی حتّی هنگامی‌که سر تا پوستِ بدن‌اش باقی مانده بود و نفس‌کشیدن یگانهٔ زندگی‌اش را تشکیل می‌داد، قهرمانِ این کتاب هم از لحاظِ معنوی و هم از نظرِ جسمی بر شکنجه‌گرانِ خود توفّق و برتری داشت. آن‌ها نتوانستند او را مطیعِ یامستحیل کند، تنها توانستند او را بکشند و این‌جا در این کلماتِ زنده فوچیک، لوحِ مقبرهٔ او را می‌بینید که ایمان به انسان روی آن حکّ گردیده است. هر کلمه در حالتِ انتظارِ لحظه به لحظه‌اش برای اعدام نوشته شده، ولی در هر کلمهٔ این یادداشت‌ها، دل‌سوزی و ترحّمِ شگفت‌آور و کاملِ خود را نسبت به مردم، و گذشته از همه، درکِ خود را از آن‌ها و حتی از شکنجه‌گرانِ خود حفظ می نماید.

شما کمونیست‌ها، شما سویسالیست‌ها، شما توری‌ها این کتاب را بخوانید. سپس بیرون برآئید و در زمینِ هموار قدم بزنید و از خود بپرسید: این کدام فلسفهٔ زندگی بود که عقیدهٔ این انسان را به خود و دیگر انسان‌ها این‌قدر نیرومند حفظ کرده بود؟

از وحشتِ این کتاب هراس نکنید، زیرا وقتی آن را به پایان برسانید، دربارهٔ وحشت‌های آن نه، بل‌که در مورد قهرمانِ آن، جولیوس فوچیک فکر خواهید کرد. او تومارِ عظمتِ انسانی خود را برای ما به میراث گذاشته است و این همه قهرمانانه است. آن‌قدر قهرمانانه که عنوانِ تراژیکِ آن، انعکاسِ بسیار ضعیفی از محتوای پُرشورِ آن می‌باشد. این کتاب در ماهیّتِ خود به هیچ وجه گزارشی از چوبهٔ دار نیست، این فریادِ یک شخصِ پیروزمند است.

یادداشت گوستا فوچیکووا (همسرِ ژولیوس فوچیک)

در زندان راوینسبروک اطّلاع یافتم که شوهرم، جولیوس فوچیک، مدیرمسئولِ روزنامه‌های رودی پراوو و توربا، توسطِ یک محکمهٔ نازی در برلین در ۲۵ آگوست ۱۹۴۳ به محکوم به مرگ شده است .

سوالات و اطّلاعاتِ بیش‌تری دربارهٔ سرنوشتِ بعدی او مانند انعکاسِ صدا از آن سوی دیوارهای بلندِ زندان به داخل راه می‌یافت. بعد از شکستِ آلمانِ هیتلری در می ۱۹۴۵، زندانیانی که هنوز توسطِ فاشیست‌ها به سرحدّ

مرگ شکنجه و کشته نشده بودند، از زندان‌ها و مراکزِ تجمّع نازی‌ها رهایی یافتند. من هم در جملهٔ رهاشدگان بودم .

به کشورِ آزادِ خود برگشتم و به جست‌وجوی شوهرِ خود آغاز نمودم. مانند هزاران انسانِ دیگری بودم که شوهران، زنان، کودکان، پدران و مادرانِ خود را که اشغال‌گرانِ آلمانی آن‌ها را در شکنجه‌گاه‌های بی‌شُمارِ خود انداخته بودند، جست‌وجو می کردند و هنوز هم جست‌وجو می کنند .

سرانجام دریافتم که جولیوس فوچیک در ۸ سپتامبر ۱۹۴۳ یعنی ۱۴ روز بعد از آن‌که محکوم به مرگ شده، در برلین اعدام گردیده است .

هم‌چنین اطّلاع یافتم که جولیوس فوچیک هنگامی‌که در زندانِ پانکراس بود، نوشته‌هایی از خود به‌جا گذاشته است. امکاناتِ این هم امر را محافظی به نامِ آدولف کولینسکی فراهم کرده بود که پِنسیل(قلم) و کاغذ به سلّولِ شوهرم می‌آورد و اوراقِ نوشته‌شده را یکایک به صورتِ مخفی از زندان بیرون می‌بُرد .

فوراً ترتیباتِ ملاقات با این محافظ را گرفتم و قدم به قدم موادّی را که توسطِ جولیوس فوچیک در زندانِ پانکراس نوشته شده بود، جمع‌آوری نمودم. سپس این صفحات را که در جاهای مختلف نزدِ مردمِ متعدّد مخفی ساخته شده بود، تنظیم نمودم و اینک آن‌ها را تقدیم می‌نمایم .

این آخرین اثرِ جولیوس فوچیک است.

گوستا فوچیکووا/ پراگ، سپتامبر ۱۹۴۵

لینک دانلود کتاب

http://afghandata.org:8080/xmlui/handle/azu/16683

بازگشت به فهرست

بخارای نوروز ۱۴۰۲ منتشر شد

یکصد و پنجاه و پنجمین شماره مجله بخارا با بخش ویژه جشن‌نامه پری صابری در ۴۴۸ صفحه منتشر شد و از صبح چهارشنبه بیست و چهارم اسفندماه ۱۴۰۱ در کتابفروشی‌ها و دکه‌های روزنامه‌فروشی در دسترس عموم قرار گرفت.

نویسندگان این شماره:

حسن انوری ـ محمدرضا شفیعی کدکنی ـ مهدخت معین ـ سیدمصطفی محقق داماد ـ نصرالله پورجوادی ـ حسن میرعابدینی ـ حورا یاوری ـ علی قیصری ـ علی معظمی ـ بهاءالدین خرمشاهی ـ عبدالحسین آذرنگ ـ محمدنادر نصیری مقدم ـ بهمن زبردست ـ ناصرالدین پروین ـ آریا مُکنت ـ عسکر بهرامی ـ محمود آموزگار ـ عمادالدین شیخ‌الحکمایی ـ هلیا همدانی ـ مسعود میرشاهی ـ صدف محسنی ـ یاسمین غلامرحمانی ـ مسعود عرفانیان ـ حمیدرضا قلیچ‌خانی ـ سیروس علی‌نژاد ـ صوفیا نصرالهی ـ سارا بهبهانی ـ روزبه زرین‌کوب ـ فرانک پناهنده

بخش جشن‌نامه پری صابری با نوشته‌هایی از:

ژاله آموزگار ـ خسرو خورشیدی ـ امید روحانی ـ محمد حاتمی ـ مریم محمدی ـ منصوره علی‌یاری

با هم مروری می‌کنیم بر مطالب این شماره:

فرهنگ‌نویسی

تجربه‌های من در فرهنگ‌نویسی/ حسن انوری

مقام یا گوشه «خلیلی» در موسیقی ایرانی/ محمدرضا شفیعی کدکنی

حافظ‌پژوهی

رخساره محود و کف پای ایاز/ مهدخت معین

سعدی‌پژوهی

قرآن در سعدی (۸)/ سیدمصطفی محقق داماد

ایران باستان

انحلال و زنده‌گری (بخش دوم)/ نصرالله پورجوادی

داستان داستان‌نویسی (۲۳)/ حسن میرعابدینی

اسناد ادبی

سه نامه از رینولد نیکلسون به حسین دانش/ حورا یاوری

تاریخ نثر فارسی

نگاهی به نثر توصیفی و تحلیلی فارسی (بخش دوم)/ علی قیصری/ علی معظمی

کوته‌گویه (۱۳)/ بهاءالدّین خرّمشاهی

فرهنگ

در متن و حاشیه فرهنگ (۲۱)/ عبدالحسین آذرنگ

جشن‌نامه پری صابری
سالشمار زندگی و آثار پری صابری
گزارش شب پری صابری/ مریم محمدی
بانوی نستوه/ ژاله آموزگار
یک خاطره نمایشی فراموش‌نشدنی/ خسرو خورشیدی
دوران پنجاه‌ساله هنری/ دکتر امید روحانی
ورود به باغ عرفان/ محمد حاتمی
دعوت به سرشاری‌ها/ پری صابری
گزارش جلسه دیدار و گفتگو با پری صابری/ مریم محمدی
همواره دوستش خواهم داشت/ منصوره علی‌یاری

نویافته‌هایی در باب ایرانشناسی از دیار فرنگ
ناصرالدّین‌شاه و دغدغه افکار عمومی در فرنگ/ محمّدنادر نصیری مقدّم

تاریخ معاصر
صبر تلخ (نگاهی به کارنامه و روزگار حبیب‌الله فروغیان)/ بهمن زبردست

تاریخ مطبوعات ایران
روزنامه‌ی «داد و بی‌داد»/ ناصرالدین پروین

فلسفه
نیچه، شوپنهاور و هنر/ آریا مُکنت

مطالعات ایران باستان
پیشینه فرهنگ‌نگاری برای زبان‌های باستانی ایران/ عسکر بهرامی

در حواشی کتاب در ایران
در حواشی کتاب در ایران (۳۹)/ محمود آموزگار
اوراق سنگین (۱۷)/ عمادالدین شیخ‌الحکمایی

دیدگاه
مبتکر اندیشه ایرانشهری کیست؟/ نصرالله پورجوادی

گفت‌وگو
به بهانه فلسفه (گفت‌وگو با دکتر محمود عبادیان)/ هلیا همدانی
یاد یار مهربان (۱۸)/ مسعود میرشاهی

ادبیات جهان
خطابه یوسا علیه پوتین در جمع «روسوفیل‌ها»/ صدف محسنی

ادبیات فارسی در ترکیه
«نمیرم از این پس که من زنده‌ام»/ یاسمین غلام‌رحمانی

تاجیکستان
کتاب‌ها و نشریاتی از تاجیکستان (۴۱)/ مسعود عرفانیان

خوشنویسان ایران (۲)/ حمیدرضا قلیچ‌خانی
اختیارالدین حسن منشی

معرفی کتاب
افسون کردن خواننده/ سیروس علی‌نژاد
در باب تبعید و دوست و فضیلت‌های بزرگ در زندگی/ صوفیا نصرالهی
انقلاب بزرگ دموکراتیک/ لین هانت/ سارا بهبهانی
دانشنامه اساطیر ایران

یاد و یادبود
پس از صد سال... (یادبود صدمین سال ولادت دکتر عبدالحسین زرین‌کوب)/ روزبه زرین‌کوب
یادی از فریده رازی / فرانک پناهنده

بازگشت به فهرست

سمرقند ویژهٔ "سایه" منتشر شد

سومین شمارهٔ فصلنامهٔ «سمرقند» ویژهٔ امیر هوشنگ ابتهاج (سایه) در ۵۹۲ صفحه منتشر شد و از صبح یکشنبه ۲۱ اسفندماه ۱۴۰۱ در کتابفروشی‌ها و دکه‌های روزنامه‌فروشی در دسترس عموم قرار گرفت. سردبیرِ مهمانِ این شمارهٔ سمرقند یلدا ابتهاج است.

مروری بر مطالبِ این شماره:

سال‌شمارِ زندگی و آثارِ ه. ا. سایه

زندگی و شعرِ سایه

سه گفتار دربارهٔ سایه و شعر او/ محمدرضا شفیعی کدکنی

سایه، عدالت‌خواه و مرگ‌آگاه/ محمود دولت‌آبادی

روشن‌تر از آفتاب مردی/ میلاد عظیمی

گُل پیشرس/ مهدی حمیدی شیرازی

بازگوییِ آوازِ مردم/ مرتضی کیوان

درباره غزل و شیوه‌های تازه شعر فارسی/ محمدحسین شهریار

درباره «شبگیر»/ پرویز ناتل‌خانلری

درباره «زمین»/ مهدی اخوان ثالث

سنگی زیر آب/ غلامحسین یوسفی

هوشنگ ابتهاج/ بزرگ علوی/ سعید فیروزآبادی

رنگ صدای سایه/ محمدکریم‌زاده

کوتاه‌سروده‌های سایه

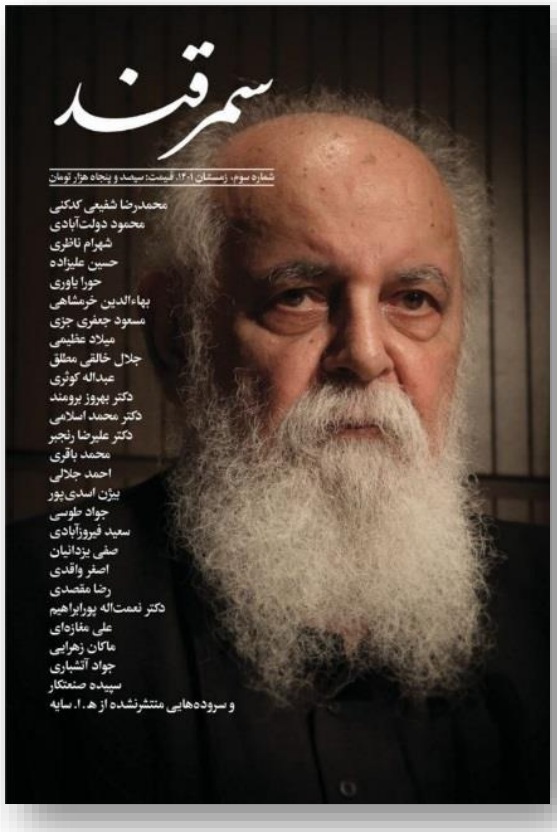
در سایه خورشید (تأملی در کوتاه‌سروده‌های سایه)/ مسعود جعفری جزی

کوتاه‌سروده‌هایی از سایه

خاطراتی با سایه

با «سایه» در سایه خاطرات/ ایرج افشار

درباره سایه/ محمدابراهیم باستانی پاریزی



خط طولانی دیدار با سایه/ حسین منزوی

چهل سال؟... نه، خیلی بیشتر!/ سیمین بهبهانی

زیستن با سایه و مرتضی کیوان/ پوری سلطانی

یکی از آن لحظات ناب/ حورا یاوری

»حصار«/ حسین علیزاده

ابتهاج، دوست‌داشتنی‌تر از شعرش/ محمدرضا شجریان

تا تو با منی/ محمدرضا لطفی

زیر سایه او/ پرویزمشکاتیان

نَفَسِ سایه/ شهرام ناظری
ای سایه! سحرخیزان، دلواپسِ خورشیدند/ رضا مقصدی
رمزی از آن خوش‌حال‌ها/ عبدالله کوثری
سایه و قلمرو زبان فارسی/ بیرنگ کوهدامنی
سایه‌ها و خاطره‌ها/ اصغر واقدی
دیدار با سایه/ دکترنعمت‌اله پورابراهیم
شب در سایه/ سپیده صنعتکار
ارغوانخانه بی‌سایه/ علی مغازه‌ای

سروده‌هایی از سایه

عکس‌های هوشنگ ابتهاج (ه.ا. سایه) به روایت دوربین جواد آتشباری

حافظ به سعی سایه

سایه و زهرایی؛ یک دور کامل/ ماکان زهرایی
آفتابی در میان سایه‌ای/ بهاءالدین خرمشاهی

سروده‌هایی برای سایه

مطلعِ نو/ محمدرضا شفیعی کدکنی
جانِ جهان/ محمدرضا شفیعی کدکنی
گل‌های سپید/ سیاوش کسرایی
ارمغان فرشته/ مهدی اخوان ثالث
محال‌پرست/ فریدون مشیری
دیگر نه جوانم که.../ سیمین بهبهانی
پنجره/ رضا مقصدی

گفت‌وگو

گفت‌وگو با هوشنگ ابتهاج/ بیژن اسدی‌پور

در سوگ سایه

سایه به آفتاب پیوست/ جلال خالقی مطلق
سایه‌ی آن سروِ بلند/ جواد طوسی
مرگ شاعری/ صفی یزدانیان
چون سایه مرا ز خاک برگیر/ احمد جلالی
عاقبت بخیر شدم.../ پگاه ضوئی

بدرقه سایه

راز مقبولیت شعر سایه/ محمد باقری
تصاویری از مراسم بدرقه و خاکسپاری سایه

دیدار و گفت‌وگو با یلدا ابتهاج

گزارش جلسه دیدار و گفت‌وگو با یلدا ابتهاج/ پریسا احدیان
سایه، همیشه پنهان در پسِ پندارِ ما/ یلدا ابتهاج
عشق فراوان استاد به ایران/ دکتر علیرضا رنجبر
دلبستگی به ایران و ایرانی/ دکتر بهروز برومند
به یاد استاد سایه و استاد ایرج افشار/ دکتر محمد اسلامی

دست‌نوشته‌ها و طرح‌های منتشرنشده از سایه

بازگشت به فهرست

مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۷، اردیبهشت ۱۴۰۲ منتشر شد

به استقبالِ اوّل ماهِ مِه و جهانِ چندقطبی

دوماه‌نامه دانش و امید شماره ۱۷ ، اردیبهشت ۱۴۰۲ با مطالبی متنوّع انتشار یافت

در این شماره می خوانید:

-در بارهٔ حداقلِ دستمزد؛ -قانونِ کار؛ -شکافِ طبقاتیِ افزاینده؛-بیانیه‌های تاریخی اوّلِ ماهِ مِه در ایران و جهان؛ -انعکاسِ چهرهٔ قهرمانانِ مردم در شعرِ معاصر؛ -بررسی ابعادِ مختلف جهانِ چندقطبی و آغاز فصلِ نوین تکاملِ اجتماعی؛ رابطهٔ سازمانِ سیا با مکتبِ فرانکفورت؛ -بررسی تازه‌ای از انفجار نورد استریم۲؛ -بحرانِ بانکی آمریکا؛ -امپریالیسم و ضدّامپریالیسم در جهانِ امروز؛ -...

برای دریافت فایل پی.دی.اف مجلّه کلیک کنید

https://t.me/DaneshvaMardom/782

بازگشت به فهرست

رهایی (مجموعهٔ داستانِ کوتاه)

گردآوری و ترجمه: خسرو باقری/ معرّفی: ارژنگ

"رهایی" عنوانِ مجموعهٔ ۱۴ داستانِ کوتاه از ۱۰ نویسندهٔ سرشناسِ جهان (لئون تولستوی، هانس کریستین اندرسن، ارنست همینگوی، هاینریش بُل، آنتوان چخوف، عزیز نسین، جیمز تربر، کوئینتین رینولدز، برتولت برشت، ولادیمیر لیدین و میخائیل شولوخوف) است که با گردآوری و ترجمهٔ خسرو باقری و همّت نشرِ "پژواک‌فرزان" در ۱۲۳صفحه و بهای ۱۷۰،۰۰۰ تومان در نمایشگاه کتاب و فروشگاه‌های معتبر قابلِ خریداری است. پدیدآورندهٔ این اثر در صفحهٔ تقدیم‌نامهٔ کتاب نوشته‌است: "*به خواهرانِ عزیزم فاطی و پری، و برادرِ مهربان‌ام پرویز*."

نشر پژواک فرزان، از خسرو باقری، مترجم و نویسنده، این آثار را منتشر کرده است: انجماد در زمان (۱۳۹۶)، زیباترین غریق جهان (۱۳۹۶)، جانب عدالت را نگه دار (۱۳۹۷)، چیستا راوی سی‌سال تاریخ تحولات ایران (۱۴۰۰) و اشاره‌های استاد پرویز شهریاری (۱۴۰۰). او در انتشارِ دو کتابِ ارزشمند «پادشاهِ خورشید (۱۳۹۷)»[مجموعه مقالاتی از احسان طبری در مجلهٔ چیستا] و «ترانه‌های گُزین از ۱۵ شاعرِ شوروی (۱۳۹۸)» با برگردانِ طبری مشارکت داشته است. متنِ زیر معرّفیِ کوتاهی بر مجموعهٔ داستانی "رهایی" است که در اسفند سال گذشته به زیورِ طبع آراسته شد و به دستِ مشتاقان رسید، و پس‌از آن پیش‌گفتارِ خواندنی مترجم تقدیم خوانندگان می‌شود.

"رهایی"، گامی در تعاملِ فرهنگیِ انسانی

(معرفی کتاب - ارژنگ)

قصّه‌گویی از قدیمی‌ترین نوع روایت در میان فرهنگ‌های جهان بوده است. هر روز و هر هفته و هر ماه، و سال، ودهه و قرن و هزاره، انسان ها منویات‌شان را با قصّه‌گویی بیان کرده اند و می‌کنند و خواهند کرد. درا ین م سیرِ طولانی انواعِ روایت‌ها پدید آمده است که تا امروز شکلِ داستان و رمان به مفهومِ شناخته‌شده را به خود گرف ته است، سبک‌ها و انواع مختلفی را در فرهنگ‌های گوناگون جهان پدیدآورده و نویسندگانِ بزر گی را ت قدیمِ کاخ رفیعِ فرهنگِ بشری کرده است. ازاین میان "داستانِ کو تاه" قالبی ا ست که مورد ا ستفاده گ سترده‌ای دارد. "داستانِ کوتاه" برشِ کوتاهی از زندگی است. تاباندنِ نور است بر کنش‌ها و واکنش‌های ان سان‌ها در لح ظه‌هایی خاصّ. بنیانِ داستانِ کوتاه بر انتخابِ نویسنده متّکی است. نویسنده بر اثرِ بازتاب‌هایی که از تعاملِ عین و ذ هن در وجودش پدید می آید، دست به انتخابِ موضوع داستان‌اش می‌زند. آن‌چه در لحظهٔ آفرینش در ذهنِ نویسنده

می‌گذرد، نیاز به بیانِ تاثّراتی است که عاطفه و اندیشهٔ او را در چَنبَرهٔ خود گرفته است. از این رو، هر داستانِ کوتاهی بازتابی از وضعِ عاطفی و عقلیِ نویسنده در برههٔ زمانی خاصّ است. امّا این محدودیّتِ لحظه مانع از بازتابِ جهان‌بینی نویسنده در داستانِ کوتاه نیست. از این رو داستان‌های کوتاه روی‌کرد های مختلفِ عاطفی، ذهنی، عقلی، اجتماعی و طبقاتی و در کل جهان‌بینی نویسنده را نیز بازتاب می دهند. داستان‌ها با زبان های مختلفِ موجود در جهان نوشته می‌شوند. این داستان‌ها که بخشی از تولیداتِ فرهنگی جوامع گوناگونِ بشری است، به واسطهٔ هنرِ "ترجمه" است که به اشتراکِ فرهنگی گذاشته می‌شود. و در این جاست که مترجمان وارد عرصهٔ تعاملِ فرهنگی می‌شوند و عملِ میانجی‌گریِ بینافرهنگی و انتقالِ موادّ فرهنگی را به عهده می‌گیرند. همان‌گونه که نویسنده درگیرِ انتخابِ بُرش‌هایی از زندگی با جهان‌بینی خاصّ خود است، مترجم هم با توجه به نگاهِ ویژهٔ خود به جهان و انسان و جامعه، به گزینشِ موادّ ترجمه دست می‌یازد. برخی آوازهٔ نویسندگان، برخی امکانِ فروشِ کتاب، برخی سلیقهٔ ساده‌پسندان و... را برای ترجمه ملاک قرار می دهند.

اکنون مجموعه داستان‌های کوتاهی با عنوان "رهایی" را در دست داریم به ترجمهٔ آقای خسرو باقری. کتاب از ۱۴داستانِ کوتاه به قلمِ ۱۰ نویسنده و یک مقدّمه دربابِ "داستانِ کوتاه" فراهم آمده است. آن‌چه این مجموعه را برجسته و خاصّ می کند، انتخابِ مترجم است. مترجم، ضمنِ وفاداری به وجهِ ادبیِ داستان‌ها، با زاویهٔ نگاهِ انسانی و طبقاتیِ خود، داستان‌ها را انتخاب و به فارسی برگردانیده است. برگردانی روان از قلم های گوناگونِ نویسندگانِ جهان. خواننده در ۱۴ داستانِ کوتاه مجموعهٔ "رهایی" با بُرش های گوناگونی از زندگی و زیستِ انسان‌ها، کنش‌ها و واکنش‌های قهرمانانِ داستان‌ها رودررو قرار می‌گیرد. داستان‌ها با تمام‌شدن شان تمام نمی‌شوند، ذهن و عاطفهٔ خواننده را درگیر می‌کنند. سرنوشت‌های گوناگونی که در لابه‌لای داستان‌ها به تماشای خواننده گذاشته می شود، با وجودِ کوتاهیِ خود، شاید ساعت‌ها اندیشه و عاطفهٔ خواننده را درگیرِ خود نگه می‌دارند. در مجموعه، ترکیبِ ویژه‌ای از حادثه، شخصیّت، تیپیزاسیون و زیبایی‌شناسی به قلمِ نویسندگانِ مختلف و به انتخابِ مترجم پیشِ روی خواننده قرار می‌گیرد و آقای خسرو باقری با مهارت و توانمندی و ویژه‌ای زاویهٔ نگاهِ نویسنده را با خواننده به اشتراک می‌گذارد.

ارژنگ ضمن عرضِ شادباش به آقای خسروباقری، خواندنِ این کتاب را به دوست‌داران ادبیّاتِ داستانی پیشنهاد می‌کند.

داستانِ کوتاه

(پیش‌گفتار مترجم – خسرو باقری):

قصّه یا داستان تاریخی طولانی دارد، امّا داستانِ کوتاه پیشینهٔ چندان بلندی ندارد. با وجودِ این، داستانِ کوتاه جزءِ جدایی‌ناپذیر همهٔ زبان‌های جهان است. گروهِ بزرگی از نویسندگان و منتقدانِ داستانِ کوتاه براین باورند که داستانِ کوتاه باید سه ویژگی داشته باشد: نخست باید به قدری کوتاه و جذاب باشد که در یک نشست خوانده شود. دوم آنکه تمام اجزای داستان در خدمت ایجاد یک تأثیرِ معیّن که موردنظرِ نویسنده است سازماندهی شوند، و سوم آن که داستانِ کوتاه باید از هر عنصر و جزءِ اضافی و حَشو که به آفرینشِ آن تأثیرِ موردنظرِ نویسنده کمک نمی‌کند عاری باشد.

داستان‌های کوتاه نه تنها از نظرِ مضمون و محتوا، بل‌که از نظر سبک، هدف و تأثیری که باقی می‌گذارند، و نیز حال‌وهوای داستان، گوناگون و متفاوت‌اند.

نویسندگان داستانِ کوتاه هر یک سبکِ ویژهٔ خود را دارند. از طریقِ سبک است که نویسندگان به طورِ عمده به تأثیری که می‌خواهند بر خوانندهٔ خود بگذارند دست می‌یابند. سبک در داستانِ کوتاه چیزی نیست جز چیدمانِ واژگان، جمله‌ها پاراگراف‌ها، و سرِ آخر آفرینشِ یک متن.

داستانِ کوتاه هم‌چون بومِ نقاش، کوچک و محدود است. بنابراین، طرحِ داستان، شخصیّت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها، از همان آغاز باید برای خواننده و ناگزیر برای نویسنده عیان باشند.

از نظرِ حال و هوا، یا خلق و خو هم، داستانِ کوتاه یا بهتراست بگوییم نویسندگانِ داستان‌های کوتاه متفاوت و گوناگون‌اند. گاه حتّی بعضی نویسندگان می‌توانند در حال و هواهای گوناگون آثارِ درخشانی بیافرینند. داستانِ کوتاه می‌تواند حال و هوای جدّی داشته باشد، یا بذله‌گو و شیرین و کنایه‌آمیز بیان شود، یا حتّی عبوس و تلخ یا پُرشور و انقلابی باشد.

از نظرِ هدف، داستانِ کوتاه را می‌توان در دو گروهِ بزرگ طبقه بندی کرد: ادبیاتِ گریز و ادبیاتِ متعهّد.

ادبیاتِ گریز تنها برای لذّت و سرگرمی آفریده می‌شود و می‌خواهد اوقاتِ فراغتِ ما را دل‌پذیر کند؛ امّا هدفِ مهم داستانِ کوتاهِ متعهّد، آن‌است که خواننده را نه تنها از مشقّتِ تکرار و روزمرّگی زندگی برهاند؛ بل‌که و حتّی مهم‌تر از آن این است که دنیای خواننده را بزرگ‌تر و پهناورتر کند و به آن عمق و ژرفا ببخشد. داستانِ کوتاهِ متعهّد البته که باید جذّاب، دل‌نشین و سرگرم‌کننده باشد، امّا ارزشِ واقعی آن دراین است که پرسش‌های مهمّی را در ذهنِ خوانندهٔ خود برانگیزد و گاه بکوشد بدونِ آن‌که آزادی اندیشیدنِ او را سلب کند، زمینهٔ یافتنِ پاسخ پرسش‌های او را فراهم آورد. تنها در این صورت است که خوانندهٔ داستانِ کوتاه به بینش دست می‌یابد. یا بینشِ خود را پهناورتر و عمیق‌تر می‌کند.

خوانندهٔ ادبیاتِ گریز تنها از توالیِ رویدادها یا گوناگونی شخصیّت‌ها لذّت می برد؛ امّا خوانندهٔ داستانِ کوتاهِ متعهّد، از ورای رویدادهایی که نویسنده روایت می‌کند و از ورای سبک و حال‌وهوایی که نویسنده برای خلقِ اثرش بر می‌گزیند؛ به معنا و آن تأثیری که نویسنده در پی انتقالِ آن به خواننده است، دست می‌یابد و در نهایت در بینشِ نویسنده سهیم می‌شود. اگر خواننده بتواند در بینشِ نویسنده سهیم شود، آنگاه درمی‌یابد که نویسنده برای انتقالِ این بینش با چه قابلیّتی توانسته است عناصرِ داستانِ کوتاه را سازماندهی کند، خواننده را به مطالعهٔ اثر برانگیزد، پرسش‌هایی را مطرح کند و با زمینه‌چینی، او را به سوی مضمون یا محتوا سوق دهد و سرانجام در او خودآگاهی یا بینش را پدید آورد یا تقویت کند.

چهارده داستانِ کوتاه که در این مجموعه گردآمده‌اند، از نظرِ سبک و حال و هوا متفاوت‌اند، امّا در هدف یگانه‌اند. همهٔ آنها می‌خواهند نه تنها لذّت‌بخش و دل‌پذیر باشند و خواننده را از مشقّتِ تکرار زندگی برهانند، بل‌که دنیای او را پهناورتر و ژرف‌تر کنند، پرسش‌های قابلِ تعمّق را در او برانگیزند و بکوشند بینشِ آزادی‌خواهانه، عدالت‌جویانه و انسان‌محورانه را پدید آورند یا تقویت کنند.

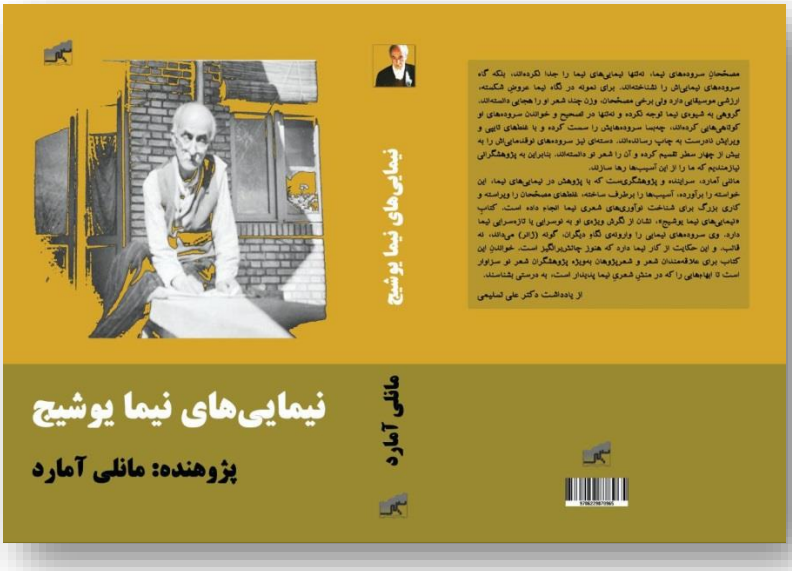
نشر پژواک فرزانگ

https://pjfarzan.com/product/books/novels/short-story/liberation-a-collection-of-short-stories/

بازگشت به فهرست

نیمایی‌های نیما یوشیج

پژوهنده: مانلی آمارد/ معرفی: دکتر علی تسلیمی



مصحّحانِ سروده‌های نیما، نه‌تنها نیمایی‌های نیما را جدا نکرده‌اند، بلکه گاه سروده‌های نیمایی‌اش را نشناخته‌اند. برای نمونه در نگاه نیما عروضِ شکسته، ارزشی موسیقایی دارد ولی برخی مصحّحان، وزن چند شعر او را هجایی دانسته‌اند. گروهی به شیوه‌ی نیما توجه نکرده و نه‌تنها در تصحیح و خواندن سروده‌های او کوتاهی‌هایی کرده‌اند، چه‌بسا سُروده‌هایش را سُست کرده و با غلط‌های تایپی و ویرایشِ نادرست به چاپ رسانده‌اند. دسته‌ای نیز سروده‌های نوقدمایی‌اش را به بیش از چهار سطر تقسیم کرده و آن را شعر نو دانسته‌اند. بنابراین به پژوهش‌گرانی نیازمندیم که ما را از این آسیب‌ها رها سازند.

مانلی آمارد، سُراینده و پژوهش‌گری‌ست که با پژوهش در نیمایی‌های نیما، این خواسته را برآورده، آسیب‌ها را برطرف ساخته، غلط‌های مصحّحان را ویراسته و کاری بزرگ برای شناخت نوآوری‌های شعری نیما انجام داده است. کتابِ **«نیمایی‌های نیما یوشیج»**، نشان از نگرش ویژه‌ی او به نوسرایی یا تازه‌سرایی نیما دارد. وی سروده‌های نیمایی را وارونه‌ی نگاهِ دیگران، گونه (ژانر) می‌داند، نه قالب. و این حکایت از کارِ نیما دارد که هنوز چالش‌برانگیز است. خواندنِ این کتاب برای علاقه‌مندان شعر و شعرپژوهان به‌ویژه پژوهش‌گرانِ شعرِ نو سزاوار است تا ابهام‌هایی را که در منشِ شعریِ نیما پدیدار است، به درستی بشناسند.

نامِ ناشر: سیلاک/ قیمت: ۲۵۰،۰۰۰ تومان – برای خرید کتاب، لینک زیر را بفشارید:

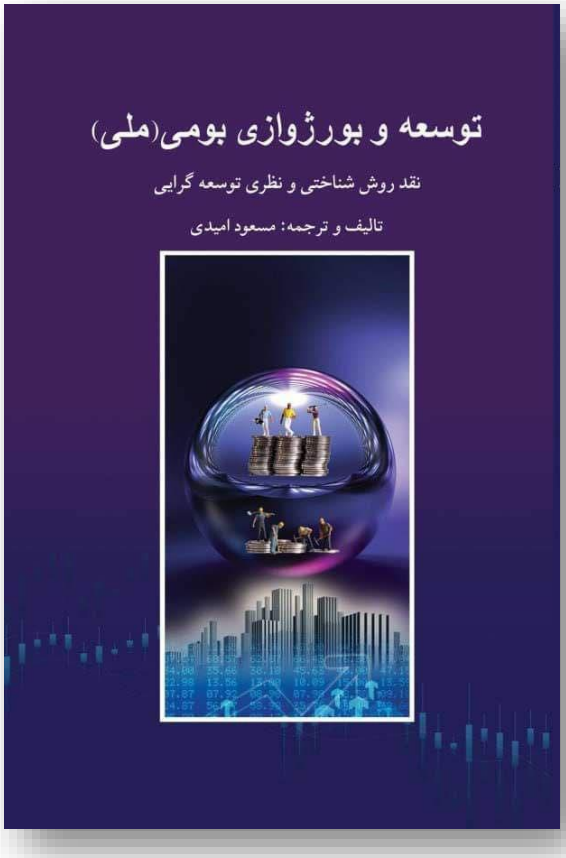
https://silakpress.com/product/nimaeehayenimayoushij

بازگشت به فهرست

توسعه و بورژوازی بومی (ملّی)

نقدِ روش‌شناختی و نظری توسعه‌گرایی

نویسنده و مترجم: مسعود اُمیدی



چاپ نخستِ کتاب توسعه و بورژوازی بومی(ملّی) به همّتِ نشرِ "پژواکِ فرزان" به تازگی انتشاریافته و با قیمت ۲۵۰،۰۰۰ تومان در نمایشگاهِ کتاب و فروشگاه‌های معتبر قابلِ خریداری است. پدیدآورندهٔ این اثر در صفحهٔ تقدیم‌نامهٔ کتاب نوشته‌است: "*تقدیم به همسرم، که بزرگ‌ترین موفقیت‌هایم در زندگی مرهونِ یاری، حمایت، تشویق، هم‌فکری و همراهی همه‌جانبه و بی‌دریغِ اوست.*"

کتاب حاضر با یک مقدّمه و در چهارفصل به شرح زیر تنظیم گردیده است:

فصلِ اوّل: سیستمِ سرمایه‌داری جهانی، مهم‌ترین مانع رشد و توسعهٔ پیرامون (به قلم مسعود امیدی)

فصلِ دوّم: پویایی‌شناسیِ طبقاتی و روش‌شناختی توسعه (مقالاتی از لیام کمپلینگ، ساتوشی میامورا، جاناتان پاتندن، عُمَر مولایر)

فصلِ سوّم: توسعه‌گرایی، بورژوازی بومی (ملّی) و جهانی‌سازی (مقالاتی از اِلک گوردون، لوئیز کارلوس بر سر، پریرا، ویوِک چیبر، رائول زیبچی)

فصلِ چهارم: تجربهٔ انقلابِ کوبا با بورژوازی ملّی (بومی) (به قلم چارلز مک‌لِوی).

متنِ پشتِ جلد کتاب:

کارنامه‌ی ناموفّقِ توسعه‌گرایی و افزایش مداوم شکافِ مرکز-پیرامون در دهه‌های گذشته، ضرورت رویکردی متفاوت و نو به مفهوم و مسیرِ توسعه را اجتناب‌ناپذیر کرده است. رویکرد و نگاهی که بتواند اهداف، سمت‌گیری و الزاماتِ برنامه‌ای توسعه را هم‌زمان با پویش‌های اجتماعی و طبقاتی هر جامعه و ارتباط آن با سیستمِ اقتصادی مسلّط بر جهان یعنی امپریالیسم و سرمایه‌داری افسارگسیخته‌ی نئولیبرال، مورد توجه قرار داده و ارتباطِ مهمّ بین آن‌ها را به درستی تبیین کند.

به بیانِ دیگر توسعه‌ی اجتماعی و اقتصادی از منشورِ مبارزه‌ی طبقاتی می‌گذرد. این توازن قوای اجتماعی و سیاسی است که مهر و نشان خود را بر رویکرد، محتوی، هدف‌گذاری‌ها، جهت‌گیری‌ها و سرانجامِ برنامه‌های توسعه در کشورهای کم‌توسعه می‌زند.

از این‌رو موفقیت برنامه‌های توسعه و بهبود شاخص‌های پیشرفت، توسعه‌ی انسانی و افزایش رفاه، عدالتِ اجتماعی، بهداشت، امنیت اجتماعی، فرهنگ و آموزش، آزادی و مشارکتِ اجتماعی و... ، مستلزم تغییر این توازنِ قوا به نفع طبقه‌ی کارگر و توده‌های وسیع مردم بوده و وعده‌های توسعه بدون تغییرِ توازنِ قوا به نفع توده‌های کار و زحمت، سرابی بیش نخواهد بود.

مقدمهٔ مولّف/ مترجم:

وجود شکاف عظیم و فزاینده در حوزه های اقتصادی (سرمایه گذاری و رشد، درآمد، توانِ تولیدی و صنعتی، ترازِ صادارت و واردات و درآمدِ ارزی، قدرت مالی و...)، اجتماعی، سیاسی و فنّ‌آوری بین کشورهای جهان، انکارناپذیر است. این شکافِ فزاینده از یک سو چهرهٔ زشتی به جهان داده است که با مظاهری چون گرسنگی و فقرِ غذایی محرومیّت از آبِ آشامیدنی سالم، بهداشت و درمان، آموزش، مسکن، کار و امکانِ معیشت و امنیّت برای بخشِ عظیمی از مردمِ کشورهای کم توسعه یا توسعه نیافته همراه است، و از سوی دیگر شواهد فراوان در ارتباط با تعمیقِ مداومِ این شکاف، چه در درونِ هر یک از جوامع و چه بینِ جوامع مختلف در قالب آن‌چه با عناوینِ شمال-جنوب، توسعه‌یافته-توسعه‌نیافته، پیشرفتهٔ صنعتی-رشد نیافتهٔ صنعتی، مرکز-پیرامون، و امپریالیستی و تحتِ سلطه و... از آن سخن گفته می‌شود، هیچ چشم‌اندازِ امیدبخشی را برای رهایی از آن در چارچوب مناسباتِ اقتصادی کنونی حاکم بر جهان تصویر نمی‌کند.

دهه هاست که شخصیّت‌های اجتماعی، رهبرانِ سیاسی، پژوهش‌گران، صاحب‌نظران و نظریه‌پردازانِ دانشگاهی، هم از کشورهای مرکز و هم پیرامون، با ارائهٔ نظریاتِ مختلف در جست‌وجوی پاسخی کاربردی برای چراییِ این شکاف و چگونگی رهاییِ جامعهٔ انسانی از آن در تلاش‌اند. چارچوب‌های نظری شناخته‌شده‌ای از مُدرنیزاسیون و وابستگی گرفته تا رویکردهای نوینی چون رویکردِ **آمارتیا سن*** که در یک رویکردِ سیستمی، **توسعه** را به مثابهٔ **آزادی** معرفی می‌کند و با تأکید بر نقشِ عاملّیتِ انسان به عنوان هدف و ابزارِ توسعه، می‌کوشد تا نیازِ کشورها به یک رویکردِ مناسبِ توسعه را تبیین نماید. و نیز صاحب‌نظرانی چون **سمیر امین**** که کوشیده‌اند از منظری مارکسیستی به تحلیلِ موضوع توسعه بپردازند، رویکردی که توسعه نیافتگی و توسعه یافتگی را دو روی یک سکّه می‌بینند و بر آن است که در یک متدولوژی علمی، آن‌ها را باید در ارتباطِ متقابل موردِ بررسی قرار داد، در این زمینه ارائه شده است.

از سویی نیز بحثِ توسعه با توجه به جنبه‌های محیط زیستی و مفهومِ توسعهٔ پایدار مطرح است که به‌ویژه از سوی سازمانِ مللِ متّحد از جمله در سندِ توسعهٔ پایدارِ ۲۰۳۰ بر آن تأکید شده است.

حقیقت آن است که اهمّیت موضوع به گونه ای‌است که امروزه هر جنبشِ مترقّی اجتماعی و سیاسی در کشورهای پیرامونی که برای دست‌یابی مردمِ این کشورها به استقلال، آزادی، دموکراسی و عدالتِ اجتماعی می‌کوشد، ناگزیر از انتخابِ رویکردِ توسعهٔ اقتصادی-اجتماعی است و به میزانِ زیادی، چگونگی این انتخاب است که موفّقیت یا عدمِ موفّقیتِ آن‌ها را در دست‌یابی به اهدافِ جنبش‌های ملّی و دموکراتیک پیشِ روی آن‌ها رقم می‌زند.

هدفِ این کتاب مرور و بررسی نظریاتِ توسعه نیست، بل‌که هدفِ کاملاً مشخّصی دارد و آن این‌که نشان دهد:

۱- تجربهٔ توسعه گرایی برای کاهشِ شکاف بین مرکز-پیرامون، شمال-جنوب، و... موفق نبوده است و رویکردِ توسعه گرایی آشکارا در بحران قرار گرفته است.

۲- توسعه گرایی نمی‌تواند به عنوان بدیلی در برابر تحلیل و تبیینِ مارکسیستی تحوّلاتِ اقتصادی و اجتماعی و رویکردِ مبارزهٔ طبقاتی باشد. شکست‌ها و موفّقیت‌های توسعه گرایی را تنها با تحلیلِ طبقاتی و اجتماعیِ مبتنی بر داد جامعه شناسی مارکسیستی می‌توان به درستی توضیح داد.

۳- توسعهٔ اجتماعی و اقتصادی از منشورِ مبارزهٔ طبقاتی می‌گذرد. کنش و واکنش طبقاتِ اجتماعی به جهت‌گیری‌ها، اهداف و برنامه های توسعه نه تنها متفاوت، بل‌که گاه متضادّ است. این توازنِ قوای اجتماعی و سیاسی است که مُهر و نشانِ خود را بر رویکرد، محتوی، هدف‌گذاری‌ها، جهت‌گیری‌ها و سرانجام برنامه‌های توسعه در کشورهای کم‌توسعه می‌زند. از این رو برای توسعه و در جهت بهبود شاخص‌های پیشرفت، توسعهٔ انسانی و افزایشِ رفاه، عدالتِ اجتماعی، بهداشت، امنیّتِ اجتماعی فرهنگ و آموزش، آزادی، و مشارکتِ اجتماعی و...، باید کوشید تا این توازنِ قوا را به نفع طبقهٔ کارگر و توده‌های وسیع مردم تغییر داد.

در مقالات این کتاب، از یک‌سو پویایی‌شناسیِ طبقاتی توسعه و روش‌شناسی آن، و در همین ارتباط، نقشِ بورژوازیِ بومی در کشورهای کم‌توسعه موردِ نقد و بررسی قرار گرفته و نشان داده شده است که این بورژوازی اساساً تنها به دنبالِ بهره‌مندشدن از فرصت‌های رانت‌جویی و امتیازاتی است که در قالبِ حمایت از صنعتی‌سازی و تولیدِ بومی و... از سوی دولت‌های توسعه‌گرا برای آن‌ها فراهم شده است.

از سوی دیگر، نقشِ بورژوازی محلّی در کشورهای کم توسعه در فرآیندِ رشد و توسعه موردِ نقد و بررسی قرارگرفته و در همین ارتباط نیز، مفهوم و کارکردِ متناقض و ذاتی دولت‌های توسعه‌گرا و تلاش برای احیای دوباره ی آنها مورد بررسی واقع شده و در این ارتباط نمونه‌های توسعه گرایی در کشورهای هند، ترکیه، برزیل و کرهٔ جنوبی، و همین طور پویش‌های اجتماعی-طبقاتی و تعامل و رویکردهای دولت و سرمایه‌دارانِ محلّی موردِ بررسی قرار گرفته‌اند، و سرانجام چشم‌اندازِ واقعی توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی در یک جهت‌گیری غیرِ سرمایه‌داری، یعنی اجتماعی (سوسیالیستی) ترسیم شده است. (مولّف/مترجم)

نشر پژواک فرزانگ

https://pjfarzan.com/book-author/%D9%85%D8%B3%D8%B9%D9%88%D8%AF-/%D8%A7%D9%85%DB%8C%D8%AF%DB%8C

بازگشت به فهرست

منظومهٔ کاوهٔ آهنگر

عبدالله صالحی سمنانی/ با مقدّمهٔ خسرو روزبه

بخشی از مقدّمهٔ کتاب:

"فردوسی سخن سرای شهیرِ ایران، نخستین بار داستانِ ضحّاک و کاوهٔ آهنگر را با بیانی شیرین در شاهنامه به رشتهٔ نظم کشیده است. فردوسی تمامِ داستان را در هفتصد بیت خلاصه کرده و از این داستان به شیوهٔ مخصوصِ خود در مسایلِ اجتماعی نتیجه‌گیری نموده است.

فردوسی در داستانِ کاوه و ضحّاک دقیقا تشریح می‌کند که نخست ضحّاک برای رسیدن به مقامِ پادشاهی پدرِ خود را کُشت و سپس در طیّ سالیانِ دراز به قتل و غارت و بیدادگری پرداخت و سرانجام چون مردم از مظالمِ او و اطرافیان‌اش به ستوه آمده بودند، به رهبری کاوهٔ آهنگر قیام کرده حکومتِ جابرانه‌اش را سرنگون ساختند...

امروز نیز مثل سال‌های آخر سلطنتِ ضحّاک، توده‌ها بر ضدّ ظلمِ طبقاتِ حاکمه متّحد شده اند. قیامِ خلق روز به روز به مرحلهٔ عمل نزدیک می‌گردد و بیم و هراسِ ضحّاک و هواخواهان‌اش افزایش می‌یابد..."

منظومهٔ کاوهٔ آهنگر اثر "عبدالله صالحی سمنانی" با مقدّمه‌ای خواندنی به قلم زنده‌یاد "خسرو روزبه، قهرمانِ ملّی ایران" در سال‌های دور و به همّتِ "نشرِ آزادی" انتشار یافته که تقدیم خوانندگان می شود.

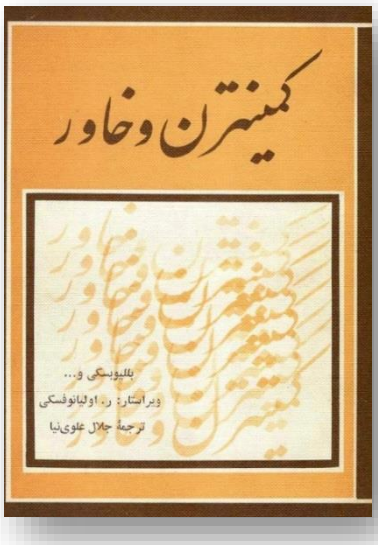
لینک دانلود کتاب/ چاپ دوّم، نشر آزادی

بازگشت به فهرست

کُمینترن و خاور

نویسنده: بِللیوبسکی و Beleliubsky.F.B /...

ویراستار: ر.ا.اولیانوفسکی/ برگردان: جلال علوی‌نیا



کتاب حاضر حاوی مجموعه مقالاتی است که گروهی از دانشمندانِ اتّحادِ شوروی (شامل ف.ب.بللیوبسکی، م.ا.پرسیتس، ا.ب.رزنیکوف، ج.ی.لوینسون، م.ا.چشکوف، و.ا.گلونین، ا.م.گریگوریف، ک.و.کوکوشکین، ا.و.مارتی‌شین و ا.اوگنتوف) آن‌را به رشته تحریر درآورده و در آن سیاستِ کُمینترن را در قبال مناطق و کشورهای عمدهٔ خاور در دورهٔ ۱۹۱۹ تا ۱۹۴۳ بررسی کرده اند. آنان بر پایهٔ مدارک و اسنادِ مهمّ بر نقشِ کمینترن در فرمول‌بندی استراتژی و تاکتیکِ جنبشِ آزادیبخش ملی و مساعدتِ بین المللی آن به کمونیست‌های خاور پرتو می افکنند. بیش از یک سومِ کتاب به سیاستِ کُمینترن در قبالِ چین می پردازد. مؤلفان سهمِ تاریخی کُمینترن را در پیدایش و تکاملِ جنبش کمونیستی و آزادیبخش چین بررسی می‌کنند و با استناد به مدارک و واقعیات، باطل بودن روایتِ مائوئیستی ماهیّتِ مناسبات میانِ کمینترن و حزبِ کمونیستِ چین را برملا می‌سازند. ویراستاری کتاب را پروفسور ر.ا.اولیانوفسکی، از صاحب‌نظرانِ برجستهٔ اتّحادِ شوروی در زمینهٔ جنبش آزادیبخش ملی، بر عهده داشته است.

از پیش‌گفتار کتاب:

"کتاب حاضر یکی از مهمترین جنبه های فعالیت انترناسیونالِ کمونیستی، را که شکلِ تاریخی و ضروری حیات و مبارزهٔ جنبشِ بین المللی کمونیستی در مراحلِ اوّلیهٔ رشد آن بود، بررسی می کند و به مسائلِ اساسی مشی ضدّامپریالیستی کمینترن در خاورِ مستعمره، که مبتکرش بنیان‌گذار این سازمان، و.ا.لنین بود، می‌پردازد. کمینترن در پی عظیم‌ترین رویداد قرن بیستم، انقلاب کبیر سوسیالیستی اکتبر، که تاثیری بس شگرف بر سیر تاریخ جهان گذاشته است، پی‌ریزی شد. تاثیر آن به ویژه بر جنبش آزادیبخش خلق های خاور که با کامیابی های برگشت ناپذیر دست یافته اند، عظیم بوده است. حمایت بی وقفه روسیه شوروی و سپس تمامی جامعه سوسیالیستی از جنبش آزادیبخش ملی خلق های ستمدیده، پیروزی انقلاب اکتبر را با رهایی ملی دهها کشور مستعمره گره می زند. انقلاب اکتبر راه را برای پیدایش و رشدِ جنبشِ کمونیستی خاور هموار کرد و انترناسیونالِ کمونیستی سهمِ عمده‌ای در این روند به عهده گرفت. انترناسیونالِ کمونیستی به طرز موثری به متحد ساختن کمونیست‌های کشورهای ستمدیده کمک کرد، نقشِ چشم‌گیری در تجهیز احزابِ کمونیستِ نوبنیادِ خاور به تئوری مارکسیسم-لنینیسم ایفاء نمود و یاری‌شان داد تا استراتژی وتاکتیکِ خود و مشی اتّحاد با نیروهای ضدّامپریالیستِ غیر پرولتری را طرح ریزی کنند..."

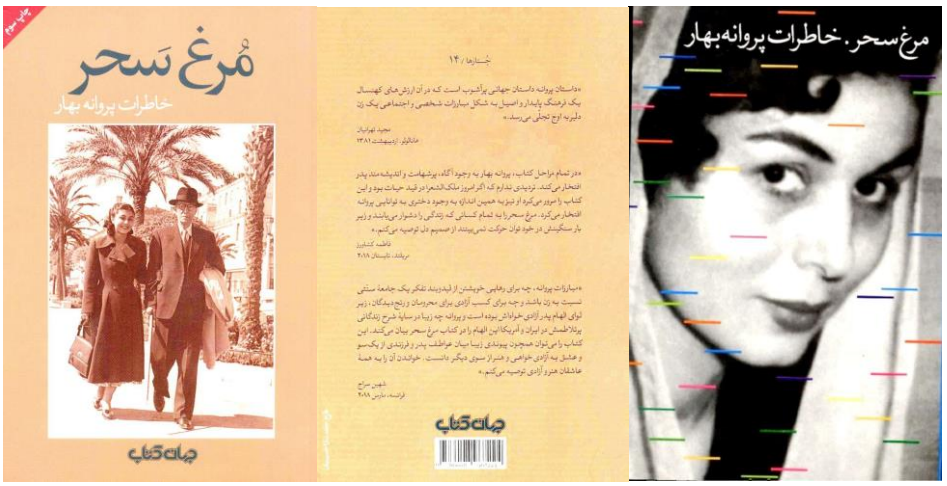
لینک دانلود کتاب

انتشارات بین‌الملل/ چاپ اول، سال ۱۳۶۰، تعداد صفحات: ۴۷۱

بازگشت به فهرست

مُرغِ سَحَر، خاطرات پروانه بهار

(دختر محمّدتقی بهار- ملک‌الشّعراء)



ناشر: جهان کتاب/ چاپ سوم، سال ۱۴۰۰

تو اهلِ دانش وُ فضلی، همین گناهت بس!

"مُرغِ سَحَر" داستان سفرِ پروانه بهار، دخترِ جوانی که در خانهٔ پدری فرهیخته و ظلم‌ستیز -محمدتقی بهار، ملک‌الشعراء- و مادری توانا (سودابه صفدری) دیده به جهان گشود است. این سفر که آغازگر یک جستجو و سفرِ درونی و تلاش برای خودسازی اوست، در دو مرحله انجام می گیرد: **مرحلهٔ اول** پروانه به دلیل بیماری هولناک پدر (سل) همراه با او به اروپا می‌رود. **مرحلهٔ دوم** که پروانه همراهِ همسر و پسرِ کوچک‌اش به آمریکا می‌رود.

پروانه در مرحله اول چون پرستاری دلسوز با همهٔ وجود از پدرش مراقبت می کند. پروانه قبل از سفر از رنج‌ها و سختی که پدرش کشیده است، با قلمی سحّار و زیبا سخن می‌گوید. با خواندن کتاب گویی با بهار زندگی کرده‌ای و توصیفات جاندار و واقعی هستند. در سفر هم چون گزارش‌گری تیزبین و دقیق حالاتِ پدر و سختی‌های خودش را به تصویر می‌کشد. درهر دو مرحله با زنی روبرو هستیم که با شجاعت وآگاهی با مشکلات می جنگد و برای رفع تبعیض حتی در آمریکا هم مبارزه می کند. این کتاب داستانِ شدن و تکامل و تلاش‌های خستگی ناپذیرِ یک زن را نشان می دهد که به حقّ نشان از پدر دارد.

فاطمه کشاورز در مقدمهٔ کتاب می نویسد: "*مرغ سحر به تمام کسانی که زندگی را دشوار می یابند و زیرِ بارِ سنگین‌اش در خود توان حرکت نمی بینند، از صمیمِ دل توصیه می‌کنم.*" مجید تهرانیان نیز می‌نویسد: "*داستانِ پروانه داستانِ جهانی پُرآشوب است که درآن ارزش‌های کهن‌سالِ یک فرهنگِ پایدار و اصیل به شکل مبارزاتِ شخصی و اجتماعی یک زنِ دلیر به اوجِ تجلی می‌رسد.*"

برشی از کتاب:

از کودکی، خانه پدری و نقشِ مادر در خانواده شروع می‌شود: *خانه‌ای باغی، کتابخانه با ارزشی که با زحمت فراهم آمده است و هر گوشه‌ی آن اثری و رد پایی از پدر داشت. توی راهرو یک میز بود با سماور و استکان هنوز صدای غلغل سماور را می شنوم و بوی دلپذیر چای.*

در ابتدای کتاب آمده است: *"در بیشتر ممالک متمدن دنیا وقتی یک هنرمند معروف فوت میکند، دولت خانهٔ آن را و آثار باقی مانده از او را در موزه در اختیار آیندگان قرار میدهد تا میراثی باشد برای نسلهای بعد متأسفانه بعد از درگذشت پدرم چون از دولت تقاضای وضع مالی خانواده اجازه حفظ آن گنجینه را نمیداد ما به معرض فروش خرید آن را کرد ولی ترتیب اثر داده نشد و او به ناچار تمام آنها را گذاشت تا بتواند ادامه حیات بدهد خانه ای و باغی و کتابخانه با ارزشی که با زحمت فراهم آمده بود و هر گوشه آن اثری و ردپایی از پدر داشت. راجع به پدر بسیار بررسی و کار شده است دیوان او آیینه تمام نمای زندگی و مبارزات اوست اما از زندگی داخلی او کمتر سخن رفته است. من به این موضوع خواهم پرداخت؛ به زندگیمان خواهران و برادران مادرم و خلاصه آنچه درون چاردیواری خانه مان وجود داشت و می‌گذشت."*

پدرم در مقابل زور و ناحقّ می‌ایستاد: *موقع تحویل سال نوروز ۱۳۱۲ بود که مامورین نظمیه به خانه ما آمدند و بعد از برداشتن همه یادداشت ها و نوشته‌های پدر، او را به زندان بردند و بعد از ۵ ماه به تبعید در اصفهان، دوران سختی را در تبعید گذراندیم.*

۵ سال بیشتر نداشتم که باز به خانه مان ریختند و پدرم را به دستور رضا شاه دستگیر کردند من و مهرداد دست هم را گرفته و از ترس می‌لرزیدیم خواهران و برادر بزرگترم مادرم را دلداری می‌دادند و دوباره پدر به زندان افتاد... پروانه به شرح اجازه ملاقات با پدر در زندان شهربانی همراه برادر کوچکش می‌پردازد. پس از تفتیش و جستجوی قابلمه غذا، پلیس گفت این ها بچه های بهارند آمده‌اند پدرشان را ببینند. پلیس دیگر بلند شد و قفل در زندان را باز کرد در تاریکی دیدم پدر روی زمین نشسته است تبسمی کرد و ما را روی زانوانش نشانید.

در سال ۱۳۳۰ پدر از طرف مردم تهران به نمایندگی مجلس انتخاب شد که به علت بیماری فرصت خدمت نیافت و در همان سال فوت کرد. من در ۱۶ سالگی اولین بار از واج کردم و دو سال بعد متارکه کردم. پروانه در این بخش فضا و رسوم ازدواج خانواده‌ی فرهنگی و برخوردار آن زمان را تشریح می‌کند.

بخشی از خاطرات به عزیمت سوییس و آمریکا و تحصیل پروانه بهار می‌پردازد درسال ۱۹۶۸ موفق به اخذ فوق لیسانس کتابداری از دانشگاه کاتولیک آمریکا می‌شود.

جنبش زنان آمریکا: جامعه آمریکا زن را جنس پایین‌تر می‌دانست فرق جسمانی مثل فرق بین سیاه و سفید است. صدای فریاد زنان جان اف کندی را مجبور کرد به زنان توجه کند و در ۱۹۶۳ مجلسین برابری مزد مرد و زن در کار یکسان را تصویب کرد. پروانه یکی از اعضای فعال جنبش زنان در آمریکا بوده است.

تفکیک اتوبوس‌ها برای سیاه پوست و سفید پوست حالم را به هم می‌زد سیاهان حق رأی نداشتند. به یاد حرف پدرم افتادم که می‌گفت همیشه در زندگی راه حقیقت را بگیر ولو بازنده باشی.یاد قصیده ‘‘مرغ شباهنگ” پدرم می‌افتادم که در زندان گفته بود.

بخشی دیگر خاطرات شرح همراهیِ فعال پروانه بهار با جنبش برابری طلبانه سیاهان آمریکا و شرح مبارزات سال‌های ۱۹۶۸ است. پایان کتاب به قیام مردم آمریکا علیه جنگ ویتنام می‌پردازد.

بازگشت به فهرست

یادِ بعضی نَفَرات

مُرغِ توفان وُ نَم‌نَمِ باران؟

اُمید

به بهانهٔ ۹ اردیبهشت، ۳۴مین سالروز درگذشت احسان طبری

شنبه ۹ اردیبهشت ۱۴۰۲ مصادف با ۳۴مین سال‌گردِ روزی است که با درگذشتِ احسان طبری در حصرِ ناجوانمردانهٔ تاریک‌اندیشانِ جمهوری اسلامی، طبقهٔ کارگر و زحمت‌کشانِ ایران یکی از پیش‌گامان و رهبران فکری برجسته خود را از دست داد و دنیا نیز برای آزادی‌خواهانِ جهان جای تنگ‌تری شد، امّا او نمُرد و در انبوه آثار ماندگار و عملِ اجتماعی دوران‌سازِ خود عمرِ جاودان یافت. احسان طبری در تمام طول زندگی پُر نشیب و فرازِ خود "از ناوَرد گریختن نخواست و با نامرد آمیختن نجُست". او "مرغِ توفان‌صفتی بود که هرگز به نَم‌نَمِ باران دل خوش نکرد". طبری "ریاضیاتِ خِرَد و شاقولِ تجربه را جانشینِ عزایم‌خوانیِ عَتیق ساخت" و ما را نیز از ماتم و عزاداری در چنین روزهای چرخشی و جُنبشی در میهن‌مان بر حذر می‌داشت. به همین بهانه، مطلب زیر با مراجعه به یکی از نامه‌های احسان طبری به ژاله صفهانی و شرحِ "مکالمهٔ شعری" مابینِ آن دو تقدیمِ یاران و همراهان می شود:

یکی از علاقه‌مندان آثارِ نقاشی پس‌از مشاهدهٔ اثری مشهور در یکی‌از تالارهای هنری گفته بود *"اگر من بدانم که این هنرمند در طول زمان آفرینشِ این اثر چه مراحلی را با چه جزییاتی و دقیقا در کدام شرایطِ محیطی و احوالِ روحی و شخصی طیّ نموده تا این اثر خلق شده، شاید بتوانم احساس و اندیشه و محتوا و پیامِ واقعی موردنظرِ این هنرمندِ نقاش را درک کنم"*. مخاطبان آثارِ هنری و به‌طریق اولی خوانندگانِ شعرها و دوستدارانِ شاعران نیز همیشه این تمایلِ طبیعی را دارند که بدانند مثلا شاعرِ مورد علاقه‌شان یک شعرِ معیّن را در چه شرایطی سُروده است. برخی اشعار در دیوان شاعران، تاریخ و حداکثر نام شهرِ محل سکونتِ شاعر را در پای خود دارند، امّا کافی نیست و شانِ سُرودن آنرا توضیح نمی‌دهد، مگر در مواردی که خودِ شاعر آن‌را ضرور دانسته و توضیحی را بعدها و یا به مناسبتی مطرح و برآن افزوده باشد.

احسان طبری و ژالهٔ اصفهانی علاوه بر دوستی دور وُ دراز و رفاقتِ شعری در سال‌های مهاجرت، اشعارِ فراوانی سُروده و یا از اشعار شاعرانِ غیرایرانی به فارسی برگردانده‌اند. از این دوشاعر با موضوع "مُرغِ توفان" پیش‌تر در ارژنگ شمارهٔ۲۵، ص۱۰۳ ترجمهٔ متفاوتی از آوازِ پترلِ توفانی (The Song of the Stormy Petrel) اثر

ماکسیم گورگی را خوانده بودیم، امّا آن‌چه در ادامهٔ این یادداشت آمده، به تعبیر طبری یک "مکالمهٔ شعری" است که شرح و جزئیاتی دارد و موضوع این سطور است.

احسان طبری غزل-قصیده‌ای دارد با عنوانِ "مرغِ توفان چه کند نم‌نمِ باران را؟" که آن‌را در مرداد ۱۳۴۹ سُروده و آنرا با امضای مستعار "ا.س" در ماهنامهٔ مردم شمارهٔ ۶۲ به چاپ رسانده است که حکایت جالبی دارد.

او شعری از ژاله اصفهانی با عنوان "تشویش" به دستاش می‌رسد و در حالی‌که در تدارک انتشار ماهنامهٔ مردم بوده، از انتشار شعر منصرف شده و در نامه‌ای به تاریخ ۱۰ سپتامبر ۱۹۷۰ برابر با ۱۹ شهریور ۱۳۴۹ خطاب به ژاله اصفهانی چنین می‌نویسد:

"چندی پیش رفیق ایرج [اسکندری] شعرِ "تشویش" سُرودهٔ تو را به من داد. من آن‌را شعری نَغز با محتوی مثبت و انقلابی یافتم و از رفیق پروین [ملکه محمّدی] خواهش‌کردم آن‌را در "مردم" چاپ‌کند. این شعر چاپ شد، [امّا] در موقع تصحیحِ صفحات، رفیق پروین و من توجّه کردیم که شعرِ تو که برای من سَمت و محتوای مثبتِ آن کاملاً روشن بود، ممکن است برای خوانندهٔ خالی‌الذهنِ "مردم" تولیدِ سوءتفاهم کند که چه شده، که شاعرهٔ توده‌ای ما به تشویش افتاده است که نکند سنگرها را خاکستر فرا گیرد و مُرغِ توفان به نَم‌نَمِ باران دل‌خوش کند. به‌ویژه آن‌که درهمین شماره و درهمان صفحه، مقاله‌ای تحت عنوانِ "ارزیابی وضع کنونی ایران..." چاپ‌شده که می‌توانست عنوانِ شعرِ "تشویش"، خاطرِ خوانندهٔ ناوارد را به‌کلّی مشوّش کند."

طبری در ادامه می‌نویسد: *"با رفیق ایرج مشورت کردیم، ایشان هم گفتند که رفیق ژاله شعر را برای چاپ نفرستاده، فقط گفت این شعر را به فلانی (یعنی من) بدهید. لذا تصمیم گرفتیم شعر را در روزنامه چاپ نکنیم، ولی اشکالِ دیگری پیدا شد. روزنامه به همین اندازه، مطلب در جایِ خالی‌شده احتیاج داشت و قرارشد من با استفاده از روحِ شعرِ تو، شعری بسُرایم. لذا شعری که در صفحهٔ ۸ چاپ شده "طبقِ دستور" به‌وجود آمد. این توضیحات را برای آن دادم که وقتی به این شعر بر خورد می‌کنی و مُهر و نشانِ خود را در آن می‌یابی، از این تاریخ‌چه با خبر باشی، تا مبادا مطلب برای تو به صورتِ سوالی درآید."*

طبری در پانوشتِ نامهٔ خود آورده است: *"در شعرِ موردِ بحث، مصراعی که از تو مُلهم شده "گیومه" گرفته شده است تا عاریت‌بودنِ آن روشن گردد و استراقِ ادبی روی نداده باشد. (گرچه این مکالمهٔ شعری است و چنین اقتباساتی در مکالمه مجاز است)"* و سپس افزوده است: *"از دریافت اشعارِ آب‌دارِ تو که مرغِ توفان‌صفت سُروده شده باشد، "دنیا" و "مردم" همیشه شادمان خواهند شد." [متن نامه برگرفته از کتاب "بگو ای رودِ توفانی"]*

اینک متن شعرِ "تشویش" سُرودهٔ ژاله اصفهانی و شعر "مرغِ توفان چه کند نم‌نمِ باران را؟" سُرودهٔ احسان طبری را به ترتیب تقدیم دوستداران این دو شاعر بزرگ و انسان‌دوست می‌کنیم. ازاین طریق یادشان را گرامی داریم و قضاوت را دربارهٔ مضمون و جهاتِ هنری-سیاسی این "مکالمهٔ شعری" به خوانندگان وامی‌نهیم:

تشویش

ژاله اصفهانی:

نکند شمع‌ها شود خاموش،
نکند غنچه‌ها شود پَرپَر.
نکند نَعره‌ها شود ناله،
وز خَس وُ خار پُر شود سنگر.

نکند خشم‌گین فرود آید،
مُشتِ یاران به سینهٔ یاران.
نکند بی‌خبر به خواب رَوَد
چشمِ شب‌زنده‌دارِ بیداران.
آن‌که در جُست‌وجوی توفان بود،
دل کُند خوش به نَم‌نَمِ باران.

نکند آرزو اسیر شود،
نکند بندگی شود آزاد.
نکند رَزم‌ها به باد رَوَد
عشق وُ آزادگی، رود از یاد.

("مجموعهٔ اشعار ژاله اصفهانی"، ص ۳۴۲)

مُرغِ توُفان چه‌کند نَم‌نَمِ باران را؟

احسان طبری:

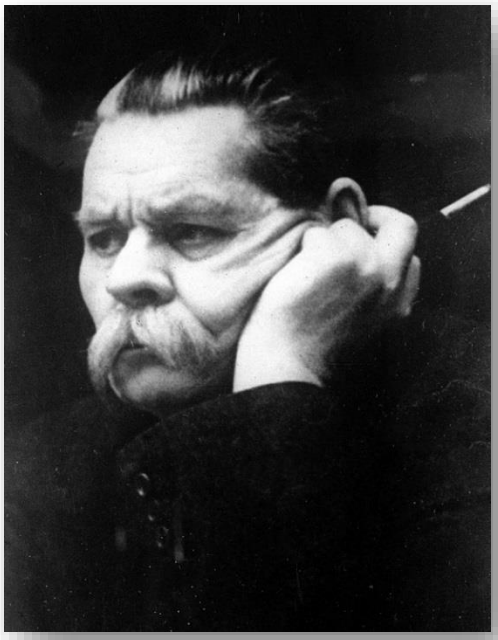
نیست شکّی که نشد راه‌سپاران را
به هَدَف دست، مگر پای‌فشاران را
آن‌که او نیست ز پیمان‌شکنان، یک‌دَم
نَگسلَد پیشِ رقیبان صَفِ یاران را
تو عقابیّ وُ تو را چرخِ بَرین شاید
خَزِشِ سَرد بِنِه زُمرهٔ ماران را
چشمِ شاهین نشود خیره ز یک دانه
"مُرغِ توُفان چه‌کُند نَم‌نَمِ باران را؟"
نه همان در به روی دشمنِ دوُن بَربَند،
راه بر رِخنه مَده وَسوَسه‌کاران را
صدهزار از دلِ این خَلق بُرون جوشَد
گو به زنجیر کشد خَصمْ هَزاران را
ای پرستو چو زمستان به رَه باد است
دَم‌به‌دَم تازه کُن اُمّیدِ بَهاران را.

("در آستانِ اطلسینِ سَحَر"، ص۱۱۳)

بازگشت به فهرست

دربارهٔ ماکسیم گورکی

سعید نفیسی



انتشار به مناسبت ۲۸ مارس (۸ فروردین)، ۱۵۵مین زادروز ماکسیم گورکی

سعید نفیسی (۱۸ خرداد ۱۲۷۴ – ۲۳ آبان ۱۳۴۵)، دانش‌پژوه، ادیب، تاریخ‌نگار، نویسنده، مترجم و شاعرِ ایرانی، فرزند ناظم‌الاطباءِ کرمانی و جزو نسلِ اوّل استادانِ دانشکدهٔ تاریخ دانشگاهِ تهران بود. نفیسی را معمارِ نثرِ جدیدِ معاصرِ ایران نامیده‌اند و این تبحّر و چیرگی، ناشی از احاطهٔ کامل وی به زبان‌های یونانی، لاتین، فرانسه، روسی، اردو، پَشتو، عربی و فارسی می‌باشد. ترجمه‌های کم نظیر استاد از زبان‌های بیگانه دارای معروفیتِ خاصی می‌باشد. بزرگترین خدمت استاد به زبان و ادب و فرهنگ فارسی، تصحیح و تنقیح متون قدیمی است که از گوشه‌های کتابخانه‌های جهان بیرون کشیده و روی آنها با جدّیت تمام کار کرده و به صورت کتاب عرضه داشته است. یکی‌از افتخارات استاد نفیسی، احیاء و بنیان‌گذاری شیوهٔ داستان‌نویسی تاریخ است که در آنها روح وطن‌پرستی و سلحشوری و قهرمانی را تقویت کرده، جوانانِ ایران زمین را به حُبّ وطن و حفظِ استقلال و تمامیّتِ ارضی کشور فرا می‌خواند. سعید نفیسی این مقاله را در سال ۱۳۱۵ خورشیدی، کوتاه‌زمانی بعد از فوتِ گورکی نوشته بود.

***

یکی‌از قدیمی‌ترین یادگارهای ادبی من آشنایی با نام ماکسیم گورکی است. بیست سال پیش در خواندن کتاب‌های ادبی اروپا شوری داشتم، شب و روزِ من در این کار می‌گذشت. از نخستین روزی که ادبیّات در جهان پدید آمده است، تنها مایهٔ نویسندگان و گویندگانِ هر زبانی خواندن و بهره بردن از آثارِ گذشتگان بوده است. **در ادبیّات آن‌چه کسی در دبستان می‌آموزد، در برابرِ آن‌چه پس‌از دبستان باید بخواند یک در برابرِ هزار است.**

در قدیم شعرای ایران می‌گفتند *هرکس می‌خواهد در شاعری طبعی به‌هم‌رساند باید لااقل ده‌هزار بیت از گفتهٔ پیشینیان بخاطر بسپارد*. نویسندگی از شاعری هم دشوارتر است زیرا که کتاب‌های نثر را نمی‌توان به‌خاطر سپرد و باید در خواندنِ آنها چنان اندیشه و تامّل کرد و چنان با آسودگی خیال و دقت فرو خواند که ملکهٔ خاطر شود و همیشه در ذهن جایگزین بماند.

در آن زمان یا قریحه یا هوس مرا برمی‌انگیخت که آنچه کتاب از بزرگان نویسندگان و گویندگان قدیم و جدید از شرق و غرب می‌یافتم، می‌خواندم، در سبک آنها اندیشه می‌کردم و می‌کوشیدم که از تجارب دیرینه شان بهره برگیرم. آن دوره از جوانی من شیرین ترین یادگارهای زندگی مرا دربردارد.

هنوز هم چون سوداگری ورشکسته هنگامی که می‌خواهم از زمان توانگری خویش یاد کنم و تلخی های امروزین را به چاشنی روزگاران پیش شیرین کنم آن اندوخته نهفته را به یاد می‌آورم که از بیست سال پیش در سراچه اندیشه ی خود ذخیره نهاده‌ام.

اینک هشت سال است که انجام وظیفه روزانه و پرداختن به کارهای دیگر که قهراً پیش آمده مرا از آن کتاب خواندن ها بازداشته است. اکنون جز کتاب های تاریخ که برای تحقیقات خشک جان‌فرسای ضروری است به کاری نمی‌پردازم. گاهی هم که کتاب ادبی تازه ای به دستم می‌افتد یا در پی آن می‌روم روزها می‌گذرد که به حکم ضرورت نمی‌توانم آن را به پایان رساند، فصل ها و باب های آن که ممکن بود سالیان دراز خاطر مرا نوازش دهد و جان مرا از گوارش های خود بیرورد این روزها ناتمام می‌ماند و گاهی هم می‌شود که رشته سخن از دستم می‌رود و کتاب ناخوانده می‌ماند.

اگر روزی می‌رسید که هرکس می‌توانست جز آن‌چه دل‌خواهِ اوست کاری نکند، فرزندِ آدمی نیک‌بخت‌ترین موجوداتِ جهان بود. دریغا که ضرورتِ زندگی را رحم و عطوفتی نیست و کسی را نمی‌گذارد به دل‌خواهِ خود بزید و خواهشِ درونِ خویش را خشنود کند.

آلفرد دوموسه شاعرِ فرانسوی می‌گوید: *یگانه لذّتی که در جهان برای من مانده است آن‌است که گاهی گریسته‌ام.*

من نیز یگانه لذّتی که دارم این است که گاهی در دلِ شب یا در یکی دو دقیقهٔ نایابِ آسایشِ روز، در گذری، یا در گوشهٔ تنهایی، به یادِ آن کتاب‌هایی که در آن دورهٔ زندگی خویش خوانده‌ام می‌افتم و خاطر را به همین یادآوری از روزهای تنعّمِ گذشته شاد می‌کنم و زنگِ غمِ امروزی را بدان صیقلِ دیروزی از دل می‌زُدایم.

در میان این خاطرنوازی‌های جان‌فزای که روزبه‌روز فرصتِ آن کم‌تر می‌شود، نامِ گروهی بسیار از گویندگان و نویسندگانِ قدیم و جدید شرق و غرب را از اندیشهٔ خود می‌گذرانم. در این میان نامِ "ماکسیم گورکی" را از آن روزگاران در خاطرِ خود اندوخته دارم.

هفده روز پیش هنگامی که خبرِ مرگِ ماکسیم گورکی به من رسید، مدتی اندیشهٔ من در پیرامون نامِ وی و آثارِ او که در این مدّت خوانده بودم، گردید.

کتاب‌هایی را که از آثار وی خوانده بودم به یاد آوردم، قدّ بلندِ وی، سیمای رنج‌دیدهٔ او، قیافهٔ مردانهٔ پُر از ارادهٔ وی، دست‌های بزرگ او، پاهای بلند وی، چانهٔ برجستهٔ وی که تقریبا چهارگوش می‌نمود، چشمانِ درشتِ خیره‌گرِ او، لبِ پهنِ بالائینِ وی که موهای بلند از آن فرو ریخته و دو سوی دهان او را فراگرفته بود، از برابرِ چشمِ من گذشت، شصت و هشت سال زندگی کوشش و جان‌فرسایی او را به یاد آوردم که پستی و بلندیهای بسیار داشته و یکی چند روز شادی آن در برابر سال‌های پیاپی رنج و تلخی آن به شُمار نتواند آمد.

ادبیّات همواره و در هر ملّتی آیینهٔ غم و اندوه و مصائب بوده است. دل انگیزترین نغمه‌های شعرای هر دیاری آن خروش و فغان‌هایی است که از دل‌های خراشیدهٔ ایشان هنگامِ رنج وُ درد تراویده است. دفترِ ادبیّات، ذخیرهٔ جاودانیِ اشک وُ آه است.

شما بدبختان را می‌بینید، بیشتر از شما با بی قیدی از کنار ایشان می‌گذرید، کمتر از شما می‌کوشید که گاهی ایشان را دلداری دهید ولی هیچ کس از شما پی به درد او نمی‌برد و سبب تیره‌بختی او را جویا نیست. همان بدبخت را نویسنده و شاعر هم می‌بینند، در کنار او می‌نشینند، اشک از رخساره اش می‌زداید، با درد او هم آواز و با رنج او همنشین می‌گردد، جز قلم مایه دلداری دیگری به دست او نیست، غم و رنج او را در صحایف کتاب یا در وزن و قافیت اشعار خود جای می‌دهد، سوز درون او را ترجمان فصیح می‌شود.

در گفتن غم لذتی است که آن خود دلداری آن غم است. شما نمی‌توانید این لذت را به آن غمگین ببخشید زیرا که این مایه دلداری به دست شما نیست، همواره و در هر زمانی در برابر یک توانگر چندین هزار درویش تهی دست و در برابر یک نیک بخت چندین هزار بدبخت سیه روزگار در میان فرزند آدمی بوده است.

کسی از آنها نمی‌پرسد، کسی به یاد آنها نیست، نویسنده و شاعر روزی در رهگذری یا شبی در پای دیواری با او هم زانو و بر سر خوان غم وی همکاسه می‌شود. روزی که آن درویش سیه روز و آن بدبخت تیره اختر جان می سپارد و غم خویش را با خود به آرامگاه جاودان خود می‌برد هیچ کس از او یاد نمی‌کند مگر آن نویسنده دلسوخته که انبار اندوه و هم خانه رنج وی بوده است.

اشکی که آن غمزده تیره بخت فرو ریخته و آهی که از نهاد آن دلسوخته برآمده بخاری و غباری شده که تنها بر صحیفه ی کاغذی نشسته و هاله ای بر گرد کلمات غم انگیزی فراهم ساخته است. او رفته است و نابود شده ولی آن غمی که در سینه آن سخنان جای گرفته تا جاودان می‌ماند. این سخنان جان فزای یگانه یادگار از آن جان های عزیزیست که در میان اندوه سپری شده، این صحایف جاودان یگانه غنیمت فرزند آدمی است. جانی است که رفته و از دست شده و اینک یگانه طپش آن در آن کلمات باقی مانده است.

سراسر آثار مارکسیم گورکی همان نغمه های حزن انگیز گروه بدبختان است. ماکسیم گورکی همواره با این تیره بختان دریای زندگی همسفر بوده. خود روزهای ناکامی در پیرامون تنگدستی و مصیبت گذرانده. هم سفره تهی دستان بوده، در جان فرسایی ایشان شرکت جسته، از کاسه غم ایشان خورده و در بستر ناکامی ایشان خفته است.

شصت و هشت سال پیش در ۲۸ مارس ۱۸۶۸ نیژنی نوگورود (Nijni Novgorod) که اینک به مناسبت نام آن گورکی نامیده می شود بدین جهان آمده است. آلکسی ماکسیمویچ پشکوو (Maximovitch Alexi Piechkov) که بعدها در ادبیات بنام ماکسیم گورکی معروف شد یکی از تلخ ترین زندگی ها را چشیده است.

گاهی طبیعت تصادفات بسیار عجیب دارد و مناسبت شگفت انگیزی در نیان نام اشخاص و سرنوشت ایشان است. **در زبان روسی گورکی به معنی تلخ است**، گویی خود نیز می‌خواسته است که این جهان را به تلخی بگذراند و همواره زندگی تلخ داشته باشد و به همین جهت در آغاز نویسندگی نام مارکسیم گورکی را برای تخلص خود در نویسندگی اختیار کرده است.

خود در دو کتابی که در احوال خویش پرداخته روزهای کودکی و جوانی خود را شرح داده، در کتاب « **کودکی**» و در کتاب «**در راهِ تحصیلِ نان**» [**در جست‌وجوی نان**] همه آن مصیبت هایی را که چشیده است با متن‌های توانایی بیان کرده است.

در چهار سالگی پدرش از وبا مرد و در ده سالگی مادرش نیز جان سپرد. در هشت سالگی او را به مدرسه ابتدایی سپردند ولی به واسطه تنگدستی نتوانست دبستان را به پایان رساند. گورکی آن همه چیزهایی را که می دانست خود در زندگی خویش به خون جگر و به کوشش آموخته بود و این نیز یکی از نمونه های کوشش طاقت فرسایی است که در زندگی خویش آشکار کرده است.

از هشت سالگی این نویسنده بزرگ برای آنکه از گرسنگی نمیرد به فرسودن جان خویش آغاز کرد: نخست به کهنه چینی پرداخت و آنچه در کوی و برزن می‌یافت گرد می‌آورد و می‌فروخت و از آن لقمه نانی فراهم می‌کرد. سپس چندی پیشه او این بود که پیغام این و آن را می‌برد و اجرت می‌گرفت، پس از آن شاگرد نانوا و سپس پاسبان راه آهن شد و چندی شاگرد آشپزی و حمالی کرد.

چنانکه خود می‌گوید سال های دراز چندان کار می‌کرد که گاهی از خستگی از پا در می‌آمد و سالهای پیاپی تعطیل نداشت. در این روزگار روزی هوس کتاب خواندن در وی پدید آمده و از آن زمان تا پایان زندگی هرگز او را رها نکرده و هرچه می‌دانسته است از این راه فراهم آمده و هرچه بدست وی می‌افتاد می‌خوانده و از آن بهره ور می‌شده و در زندگی از آن عبرت می‌گرفته است.

این عشق کتاب خواندن گورکی را به علم آموختن برانگیخت به همین جهت به شهر غازان (Kazan) رهسپار شد که یکی از مراکز علمی روسیه در آن زمان بشمار می‌رفت ولی پیداست که او را به دانشگاه آن شهر راه ندادند و باز آنجا به کارهای دشوار پرداخت اما با محصلین دانشگاه که افکار تندرو داشتند آشنا شد و از آنجا به سواحل رود ولگا (Volga) رفت و در ده کراسنوویدوو (Krasnovidovo) چندی ماند و به زندگی روستائیان پی برد و و از آنجا به سواحل دریای خزر رفت و نزد ماهی گیران آنجا مزدور شد و از آنجا تنها به صحرای موزدوک (Mozdok) و از آنجا به ناحیه ی ژیگولی(Jigouli) رفت و دوباره به شهر غازان برگشت و این نخستین سفر بزرگ او بود که در ۱۸۹۰ به پایان رسید.

در شهر غازان باز مدتی در راه آهن به عنوان پاسبان و قپان دار مستخدم بود و به نیژنی نوکورد برگشت. در آنجا با احزاب سیاسی آشنا شد و از آن پس زندگی حزبی و سیاسی مقام مهمی احراز کرد و جزو کسانی بشمار رفت که دولت تساوی از آنها بدگمان بود، به همین جهت مدتی در زندان ماند و از آن زمان تا انقلاب ۱۹۱۷ همواره جزو دشمنان دولت تساوی بشمار می رفت و مامورین دولت همیشه در پی او بودند.

در نیژنی نوکورد با نویسنده مشهور آن روزگار کورولنکو (Korolenko) آشنا شد و در آن زمان منظومه بزرگی به نام «**ترانهٔ درختِ بلوطِ کهن**» سروده بود و بر او خواند و کورولنکو آن را نپسندید و با کمال ادب به او گفت که آن را خوب نسروده است.

گورکی خود می نویسد که از آن پس تصمیم گرفتم که دیگر شعر نگویم و چیزی ننویسم و مدت دوسال دیگر که در آن شهر بودم بر این تصمیم باقی ماندم و با آنکه اغلب هوس می‌کردم در عزم خود بودم.

در بهار سال ۱۸۹۱ گورکی سفر دراز دیگری آغاز کرد و ولایات دون (Don) و اوکراین (Ukraine) را پیمود و برای گذران خویش در هر دهی مزدور برزگران می‌شد و سپس ایالت بسارابیا (Besarabie) را تا کنار رود دانوب (Danube) طی کرد و از ساحل دریای سیاه بازگشت و چندی در شهر ادسا (Odessa) ماند و در آن بندر در بارگیری کشتی ها مزدور بود و سپس از آنجا به پیرکوپ (Perekop) و سیمفروپول (Simferopol) و یالتا (Yalta) و کرچ (Keretch) و کوبان (Kouban) و ایالات ترک (Terek) رفت و از آنجا از راه معروف گرجستان که به نام راه نظامی گرجستان مشهور است در پائیز ۱۸۹۱ وارد تفلیس شد.

در شهر تفلیس در تاریخ ۲۵ سپتامبر ۱۸۹۲ نخستین داستان ادبی گورکی به نام **ماکار چودرا** (Makar Tohoudra) در یکی از روزنامه های تفلیس که قفقاز نام داشت انتشار یافت و این تاریخ آغاز شهرت گورکی در ادبیات است. از این قرار تا دم مرگ گورکی مدت چهل و چهار سال در ادبیات کار کرده است.

انتشار **ماکار چودرا** او اقبالی که از هر سوی نسبت به نام گورکی کردند باعث تحریض وی در ادبیات شد و از آن پس همواره چیزهایی می‌نوشت ولی انتشار نمی‌داد زیرا که در انتشار آثار خود تردید داشت و همچنان که نسبت به نویسندگان دیگر ایرادات بسیار می‌کرد در حق خود نیز آسان پسند نبود.

تنها در ماه اوت ۱۸۹۳ اثر دوم گورکی یعنی داستان **املیان پیلیائی** (Emelian Piliai) در روزنامه روسی مسکو انتشار یافت. درهمین زمان بنا بر اصرارِ کورولنکو اوّلین داستانِ بزرگِ خودرا نوشت که به نامِ **چلکاش** (Tchelkach) در مجلهٔ موسوم به خزانهٔروسی انتشار یافت. در آن‌زمان در شهر سامرا(Samara) روزنامه ای به نام روزنامه سامرا انتشار می یافت و گورکی را دعوت کردند که بدانجا رود و در نوشتن آن روزنامه شرکت کند و او در بیست و سوم مارس ۱۸۹۵ وارد سامرا شد.

درآن روزنامه مقالات و پاورقی‌های بسیار از گورکی انتشاریافته که معروف‌ترین آنها داستان‌های «ترانهٔ شاهین»، «در قطارِ چوب»، «موضوع از قفلی» و «یک بار در پائیز» است.

در ماه مه ۱۸۹۶ گورکی به نیژنی نوگورود رفت و در روزنامه که در آنجا به نام روزنامه نیژنی نوگورود انتشار می‌یافت منظما شرکت می کرد و در آن روزنامه نیز داستان های معروف انتشار داد از آن جمله «گستاخ»، «در بیابان» و «بولس» (Boless) و «کونوالوو» (Konovalov).

اما گورکی مجبور شد از این شهر برود زیرا که چندی پیش در نتیجه تنگدستی درصدد برآمده بود خود را بکشد و گلوله ای از ریه او گذشت و آنرا سوراخ کرده بود و ریه علیل در نتیجه فقر و بدبختی وی را به سل مبتلا کرده بود و ناگزیر بود برای حفظ جان خود چندی در قریم (Crimee) بماند و خود را از خطر مرگ برهاند.

سال ۱۸۹۸ یکی از مهمترین سالهای زندگی مارکسیم گورکی بود زیرا که در این سال دو مجلد که هر یک شامل ده داستان از داستان های ادبی او بود جداگانه انتشار یافت و از آن به بعد شهرت وی خلل ناپذیر گشت و به زودی آثار وی را به بسیاری از زبانهای اروپا ترجمه کردند و در ممالک متمدن معروف گشت.

چندی نگذشت که گورکی از نامی‌ترین نویسندگان اروپا بشمار رفت وترجمه‌های کتاب‌های معروف او مانند: **عاشق او، کودکی من، در جهان؛ کار و انسان، عشق جانکاه، وانیا، در بیابان و پیرزن**، در همه اروپا منتشر شد و نام او را پاینده ساخت.

در همین سال به درخواست ژاندارمری تفلیس باردیگر گورکی را در نیژنی نوکورود دستگیر کردند و پیاده به تفلیس فرستادند و چندی در آنجا در زندان بود.

باز از تفلیس به سامرا آمد و از آنجا به نیژنی نوکورود رفت. در ماه فوریه ۱۸۹۹ مجله ای به نام زندگی به انتشار یکی از داستان های بزرگ وی که توماس گوردئو (Thomas Gordeev) نام داشت آغاز کرد.

در این زمان باز گورکی به جهات سیاسی دستگیر شد و یک ماه در زندان ماند و پس از یک ماه او را در خانه‌اش توقیف کردند. در ماه سپتامبر ۱۸۹۹ در شهر آرزاماس (Arzamas) بار دیگر در تحت نظر مامورین پلیس قرار گرفت ولی واسطه علت مزاج به او اجازه دادند که به قریم رود و چند ماهی در آنجا ماند.

در این هنگام به مناسبت عزیمت گورکی از نیزنی نو کورود مردم آن دیار در تمام طول راه تظاهرات بسیار کردند و مخصوصاً جوانان و طبقات تحصیل کرده در این تظاهرات شرکت جستند و پیشوای معروف روسیه شورویلنین در یکی از مقالات خود اشاره‌ای به این واقعه کرده است.

در ماه آوریل ۱۹۰۱ مجله «زندگی» یکی از آثار گورکی را که «ترانه زال» نام داشت انتشار داد و انتشار آن را در تمام روسیه مقدمه انقلاب شمردند.

در این هنگام که گورکی در قریم سکنی داشت آکادمی علوم روسیه وی را به سمت عضو افتخاری انتخاب کرد و چون راپرت این قضیه را بتمار دادند بسیار متعجب شد و در ذیل آن به خط خود نوشت: « از عجیب هم بالاترست» و فرمان داد که انتخاب گورکی را لغو کنند. چون این خبر انتشار یافت نویسندگان مشهور آن زمان آ.پ. چخوف (A.P.Tchekhof) و و.ژ.کورلنکو که بزرگترین نویسندگان عصر بشمار می رفتند و ایشان نیز عضو افتخاری آکادمی مزبور بودند از عضویت خود استعفا دادند و بدینوسیله نفرت خویش را از این اقدام بی‌سابقه اظهار کردند.

در ماه مارس ۱۹۰۲ در تئاتر صنایع مسکو نخستین بار یکی از آثار گورکی را نمایش دادند که «مشچانیه» (Mechtchanie) یعنی شهرنشینان درجه دوم نام داشت و این نمایش فوق‌العاده جالب توجه شد. در ماه آوریل همان سال گورکی را بار دیگر به ارزاساس تبعید کردند و در آنجا درام معروف خود را که «در جاهای پست» نام دارد به انجام رساند. در این زمان گورکی داخل در حزب سوسیال‌دمکرات انقلابی شد و روابط وی با لنین که در آن زمان در خارج از روسیه می‌زیست از همین جا آغاز می‌شود.

درام مشچانیه چنان جالب توجه گشت که نه تنها در روسیه چندین بار آن را نمایش دادند بلکه در ممالک دیگر اروپا هم نمایش داده شد و آن را یکی از شاهکارهای نویسندگان انقلابی شمردند.

در انقلاب ۱۹۰۵ گورکی دخالت بسیار داشت، بیان نامه‌های متعدد نوشت و آنچه توانست در انقلاب یاری کرد. به همین جهت او را دستگیر کردند و در زندان افکندند و سپس او را به ریگا (Riga) تبعید کردند. چون به طرز

بورک برگشت روزنامه مهمی بنام «زندگی جدید» (Novaia Yisn) تاسیس کرد که نخستین ناشر افکار حزب اشتراکی بود و پس از آنکه چند شماره از آن منتشر شد آن را به لنین سپرد.

در همین زمان حزب اشتراکی در صدد بر آمد که گورکی را به آمریکا بفرستند و در آنجا وجوهی برای صندوق حزب جمع آورد و در ماه ژانویه۱۹۰۶ گورکی بدین سفر رهسپار گشت. در این سفر آمریکا رمان معروف خود را که «**مادر**» نام دارد نوشت را این رمان در کشمکش طبقات کارگر مقام بسیار مهمی را احرار کرده است و به واسطه تبلیغاتی که در همین سفر گورکی در خارجه کرده بود نتوانست به روسیه باز گردد و در جزیره کاپری(Capri) در ایتالیا مقیم شد.

در این زمان از هیچ تبلیغ برای حزب کوتاهی نمی کرد و به همین جهت در بهار ۱۹۰۷ به نمایندگی حزب خود در کنگره لندن حضور یافت و در آنجا دوستی وی با لنین استوارتر شد. هنگامی که جنگ بین‌الملل روی داد گورکی هنوز در خارج از روسیه بود و این خبر چنان وی را متاثر ساخت که تا سالهای مدید اثر آن نفرت در سرشت وی باقی بود. در همین زمان مجله بسیار بزرگی بنام «لتوپیس» (Letopis) یعنی اخبار تاسیس کرد.

پس از انقلاب معروف اکتبر گورکی در مرحله عمل که از سالیان دراز اندیشه آن را در درون خود پخته بود وارد شد و از ۱۹۱۸ روابط بسیار نزدیک با لنین بهم زد و در سلسله انتشارات «ادبیات جهان» شرکت نام داشت و مقالات بسیار در مجله «کمونیسم بین‌الملل» نوشت.

در ۱۹۲۱ باز بیماری وی سخت شد و ناچار شد برای معالجه به خارجه رود و از ۱۹۲۴ به بعد بنابر اصرار اطبا به ایتالیا رفت و در آنجا کتابهای چند نوشت از آن جمله «داستانها» و «یادگارها» و «یاداشت‌های روزانه» و «دانشگاه‌های من».

در ۱۹۲۵ کتاب تازه‌ای به عنوان «آرتامانوف‌ها» (Artamonov) انتشار داد. در ۱۹۲۷ جلد اول کتاب «زندگی کلیم سامگین» (Klim Samguine) را منتشر ساخت. در ۱۹۲۸ به دیار ستود باز گشت و با کوششی بیش از پیش افزون بکار پرداخت و جلد دوم و سوم زندگانی کلیم سامگین را پی‌درپی منتشر کرد.

در این زمان نیز عده بسیار کثیر مقالات و داستانهائی نوشته که بیشتر آنها درباب زندگی روستائیان است، از آن جمله درام «اگوربولیچو» (Egor Boulitchev) و درام «واسیلی دوستیگائو» (Vassili Dostigaev) و یک سلسله مجلات از آن جمله «پیشرفت‌های ما» (Nos Realisations) و «زاروبزوم» (Za Roubejom) و «تعلیمات ادبی» و «ساختمان جماهیرشوروی» و غیره را تاسیس کرد و در تحریرات آنها شرکت جست و یک سلسله نشریات مهم را نیز موسس شد مانند «تاریخ جوان قرن نوزدهم» و «کتابخانه شاعر» و «زندگی مردان جالب توجه» و «تاریخ کارخانه‌ها» و «تاریخ جنگ داخلی».

هنگامی که در قلمرو شوروی اتحادیه نویسندگان تاسیس شد، ماکسیم گورکی را به ریاست آن اختیار کردند و در تمام عملیات آن شرکت می‌جست.

گورکی با بزرگان زمان خویش مربوط بود. پیش از انقلاب بالئون تولستوی نویسنده معروف و چخوف و کورانکو نویسندگان شهیر آن عصر روابط داشت و پس از آن با لنین و استالین نیز دوستی نزدیک داشت.

از آغاز جوانی در نتیجه زندگی فقر و پریشانی و اقدام به خودکشی ریه گورکی عامل بود و به اندک تصرف هوا کریپ سختی می‌گرفت و چون مسلول بود عواقب آن وخیم می‌شد و به همین جهت اغلب ناگزیر می‌شد که از کار کناره گیرد و به معالجه خود به پردازد ولی آن همت و نیروی فوق‌العاده که در وی بود او را آرام نمی‌گذاشت و دوباره بکار بر می‌گشت.

در این چند سال اخیر هر سال یک بار گریپ سخت می‌گرفت و اطبا به زحمت او را نجات می‌دادند چنانکه در ظرف شش سال آخر عمر خود شش بار به این بیماری سخت گرفتار شده بود. عاقبت در اول ژوئن امسال (۱۹۳۶) باز بدان مرض دیرین گرفتار شد و مدت هفده شبانه روز دچار بود تا اینکه در نتیجه بیماری قلب وی ناتوان شد و در هیجدهم ژوئن ۱۹۳۶ ساعت یازده و ده دقیقه صبح قلب وی از کار افتاد و رخت از این جهان بست.

یکی از شاهکارهای عجیب طبیعت اینست که نویسنده معروف فرانسوی «**آندره‌ژید**» (Ande Gide) از پاریس با هواپیما همان روز به مسکو به دیدن گورکی آمده بود و چون بیمار بود نتوانست او را ببیند. همان شب در یکی از تئاترهای مسکو پیسِ معروفِ گورکی را که «مادر» نام دارد نمایش می‌دادند و آندره‌ژید در آنجا حاضر بود.

هنوز خبر مرگ وی را که پیش از ظهر آن روز فرا رسیده بود انتشار نداده بودند و شب در میان نمایش کسی به جلو صحنه آمد و اطلاع داد که «گورکی مُرده است». تمام حاضرین بپای خاستند و دسته موسیقی از دور آهنگ عزا را نواخت و سپس نمایش را ادامه دادند زیرا که اگر مرد مرده بود اثر وی نمرده بود و هرگز نخواهد مرد شاید از این پس اثر وی زنده‌تر باشد و اینک که از آن پیکر ناپایدار جدا شده در گیتی جاودان پایدارتر بماند.

نمی‌دانم چه راز نهانی در آفرینش آدمی است که از میان این همه مردمی که نابود می‌شوند و پس از چند روز گوئی هرگز نبوده‌اند گاهی یک دوتن پدید می‌آیند که اثر جاودان از خود می‌گذارند و گوئی هرگز نمرده‌اند و هرگز نابود نشده‌اند. چرا همه را این سرنوشت نداده‌اند؟ چرا همه این راه جاودان را نمی‌پیمایند؟ چرا گروهی مرگ را هم بازیچه آثار جاویدانی خویش می‌سازند و گروهی بیشتر که چندین هزار برابر آن گروه نخستین‌اند چنان در پنجه نیستی زبونند که اندک اثری از زندگی ایشان نمی‌ماند؟ که میتواند این معما را حل کند؟ آیا هر کس خواست می‌تواند ما کسیم گورکی بشود؟

از بامداد نوزدهم ژوئن پیکر ماکسیم گورکی را در مسکو در اطاق چهل ستون «خانه اصناف» در معرض عام گذاشتند. از تمام ملل دنیا تلگراف‌های تسلیت کردند و تاجهای گل بر کنار جسد او نهادند؛ همه طبقات دسته به دسته به آخرین دیدار وی می‌رفتند، از تمام طبقات کشوری و لشکری حتی رؤسا و پیشوایان ملت و دولت در برابر جنازه وی پاسبانی می‌کردند و به نوبت آنجا می‌ایستادند و پاس می‌دادند. بیش از نیم میلیون مردم مسکو برای آخرین دیدار وی بدان اطاقی که در آنجا پیکر وی را نهاده بودند رفتند، فردای آن روز دویست هزار تن دیگر به دیدار او شتافتند. روز ۲۰ ژوئن پنج و نیم بعد از ظهر خاکستری را که از سوزاندن پیکر او باقی مانده بود بر تابوتی نهاده و پیشوایان ملت روسیه آن را بر دوش گرفتند و در قصر کرملین (Kremlin) به جای ابدی خود سپردند.

تا هیجده روز پیش کسی در این جهان بود که ماکسیم گورکی نام داشت، ۶۸ سال در این جهان زیسته بود، ۶۸ سال از این صافی در اندرون خود فرو برده و از این پرتو آفتاب و غمازی اختران مایه زندگی بدست آورده بود. غمهای بسیار دید، رنجهای گوناگون کشید، یکی چند روز کام خویش را در آغوش گرفت، مدت شصت سال در پی آرزوهای خود کوشش کرد، جوانی را به سختی در پی لقمه نانی گذراند، در پیری همواره بیاد مصیبت دیدگانی که در آغاز زندگی هم کاسه و هم خانه او بودند حسرت می‌خورد، زندگی خویش را در پی آسایش آن بیچارگانی که از آغاز عمر به مسائل ایشان رسیده بود گذراند.

۱۸ روز است که دیگر در این جهان نیست. این ظاهر مطلب است و هر چه بنگرید پیش از این نخواهید دید. اما باطنی هم دراین کار هست که بر دیدهٔ تنی چند از کسانی که به آثارِ وی پی‌برده‌اند آشکارست، آن اینست که مرد مُرد، جان سپرد و دم در کشید و لب از سخن فرو بست و دست از کار کشید و جز مُشتی خاکستر که در گوشه‌ای از قصر کرملین اندوخته‌اند چیزی از و نماند، ولی با این همه او هنوز هست، تا فرزند آدمی را اندیشه‌ای هست که قلب او را به تپش می آورد و سرشک از دیدگان وی فرو می‌ریزد، تا خاطری هست که از غم این تا شاد و از شادی آن شادمان می‌گردد، تا چشمی هست که به یاد مصیبت زدگان‌تر می‌شود و تا حسّی هست که خوب را از بد و بزرگ را از کوچک می شناسد، او هم هست زیرا که او نیز اشک ریخته است و او نیز همین حسّ را داشته است.

تهران-۱۵تیرماه ۱۳۱۵/ سعید نفیسی

برگرفته از: مجلهٔ هنری تحلیلی کافه کاتارسیس

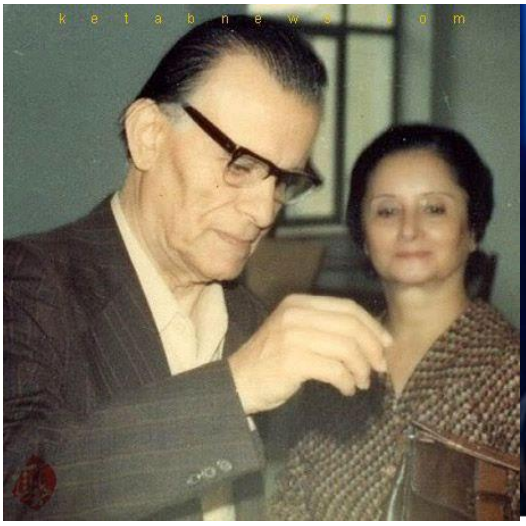
"شگفتی‌آور است که افکارِ عمیق اغلب در آثارِ شاعران یافت می‌شود تا در آثارِ فیلسوف‌ها. علت اش این است که شاعر با ابزارِ شیفتگی و نیروی تخیّلِ خود می‌سُراید. در وجودِ ما، هم‌چون در سنگِ آتش‌زنه، بذرهای دانش نهفته‌اند. فیلسوف‌ها آن‌ها را از طریق خِرَد می پراکنند، در حالی‌که شاعران آن‌ها را با نیروی تخیّل ابراز کرده و با شراره‌های درخشان‌تری می افشانند."

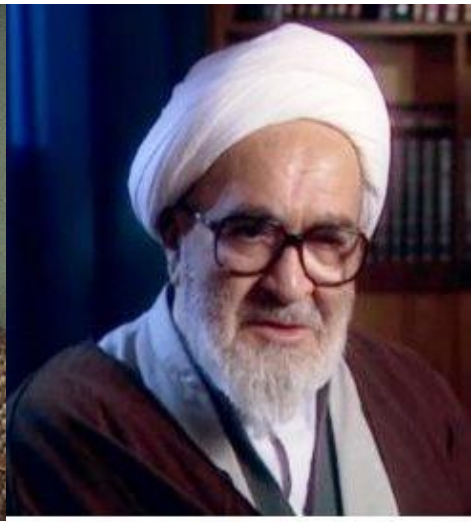
دکارت

بازگشت به فهرست

نامهٔ اقدس اعتمادزاده (به‌آذین) به آیت‌الله منتظری

چه بلائی بر شوهرِ من آورده‌اند که این‌چنین دل‌خراش در ملاءِ عامّ، خود را به کثیف‌ترین اهانت‌ها بیالاید و بر چهرهٔ معصومِ خود چنگ می‌اندازد؟... من که از نزدیک شاهدِ عشق و ایمانِ ستُرگِ او به انقلاب و ایران و مردمِ محروم بوده‌ام، جای خود دارم، ولیکن مطمئن‌ام که هرگز انسان‌های پاک و صادق اعترافاتِ اجباری او را باور نخواهند کرد.





ارژنگ: *در پی یورشِ گستردهٔ ارتجاع داخلی در هم‌دستی خیانت‌آمیز با سازمان‌های جاسوسی آمریکا و بریتانیا برعلیه نیروهای مدافع انقلابِ ملّی و دمکراتیکِ سال ۱۳۵۷ مردمِ ایران که منجر به دستگیری و شکنجه و اعدام بخشی از رهبری احزاب و سازمان‌های انقلابی و هزاران تن از اعضای آنان، و هم‌چنین نویسندگان و هنرمندانِ مشهورِ کشور از جمله م.ا.به‌آذین (محمود اعتمادزاده)، مترجم و نویسندهٔ معروف و پخشِ مضحکهٔ "اعترافاتِ اجباری" او در سیمای جمهوری اسلامی گردید، همسرِ او زنده‌یاد اقدس لنکرانیان (به‌آذین) نامهٔ زیر را برای زنده‌یاد آیت‌الله حسینعلی منتظری فرستاده بود. به بهانهٔ ۱۴ فروردین، نهمین سالروز درگذشت این بانوی شجاع، متن این نامهٔ سرگشادهٔ تاریخی را از نظر می‌گذرانید.*

***

به نامِ خدا

محضرِ حضرت آیت‌الله‌العظمی منتظری!

امروز که قریب به پنج سال از انقلابِ پُرشکوه مردمِ میهنِ ما می‌گذرد، من به‌عنوان یک مادرِ رنج‌دیدهٔ ایرانی به حکمِ ستم‌های بی‌شماری که بر من رفته است، خود را ملزم به مقایسه‌ای پندآموز می‌بینم، که چه بسا برای حضرتعالی نیز واجد تامّل و درنگ تواند بود. این مقایسه تنها مقایسهٔ احوالِ شخصی این‌جانب در زمانِ ستم‌شاهی و جمهوری اسلامی نیست، بل‌که مقایسه‌ای است عمومی بینِ دو نظام و شیوهٔ برخورد آن‌دو و یا "حیثیّت، شرف، جان، مال و ناموس و امنیّتِ" افراد، و جنابعالی خود حدیثِ مفصّل بخوان از این مُجمَل.

من و مادرهای دیگر در زمانِ نظام منفورِ پهلوی به‌خاطر فرزندان و شوهرانِ زندانیان از این زندان به آن زندان آواره می‌شدیم و در تلاش برای اجازهٔ چند دقیقه ملاقات و یا پرس‌وُجو از چگونگی پرونده و علّتِ دست‌گیری

عزیزان‌مان چه‌ها که نکشیدیم. از تحقیر و توهین و جواب‌های سربالا و دروغ‌های رنگارنگ که مضمونِ همهٔ آن‌ها عبارت بود از به‌گناه‌آلودنِ مبارزانِ حقّ‌طلب و موجّه جلوه‌دادن سفّاکی‌های ساواک و رژیمِ گذشته و حال‌آن‌که همه می‌دانستیم و جهانیان نیز می‌دانستند و می‌دانند که عزیزانِ در بندِ ما ویران‌گران بساطِ ظلم و استبداد رژیمِ ساواکی-آمریکایی بودند و شما که هم‌رزمِ دیروزِ آن‌ها بودید، این‌جا و آن‌جا به حقّانیّتِ آن‌ها اشاره کرده‌اید. اینک بنای مخوفِ استبدادِ وابسته به مددِ دست و مغزِ همهٔ رزمندگانِ راهِ حقّ و عدالت فروریخته است و اُمیدِ سوزانی که در دل‌های مشتاقِ همهٔ رنج‌دیدگان و ستم‌کشیده‌ها شعله می‌کشید، هنوز نیز هم‌چنان مشتعل است. اُمید به این‌که بتوانیم دست در دستِ یک‌دیگر "طرحی نو در اندازیم"، آن‌سان که در آن، دیگر اثری از میراثِ شومِ استبداد و استعمار و استثمار نباشد. مردمِ ما هنوز آن آگاهی، اتّحاد و ایثار را که کلیدِ این پیروزی عظیم بود، از دست نداده اند و به طریقِ اولی انقلاب را نیز که شکوفهٔ خون‌آلودِ آن خارزارِ پُرمخاطره بود، از هر گزندی حراست خواهند کرد تا بالاخره میوه دهد.

من با توجه به مجاهدت‌های آن حضرت در این راه، خود را موظّف به نوشتنِ این سطور می‌دانم و با آن‌که می‌دانم که جنابعالی و دیگر رهبرانِ جمهوری اسلامی به‌خوبی از اجحافات و قانون‌شکنی‌ها آگاهی داشته و در صددِ رفع آن‌هایید، معذالک از شما می‌خواهم تا با شهامت و قاطعیّتِ انقلابی، این شیوهٔ برخوردهای ساواکی‌مآبانه را محکوم نمائید.

شوهرِ مرا -**"م.ا.به‌آذین"**- که بارها در رژیمِ منحوسِ گذشته با اتّهاماتِ دروغین و بی‌شرمانه‌ای از قبیلِ جاسوس، توطئه‌گر، خرابکار و وابسته به بیگانه دست‌گیر و زندانی کرده‌اند، با کمالِ شگفتی و تاسّف می‌بینیم که امروز در حاکمیّتِ جمهوری اسلامی ایران به همان اتّهامات دست‌گیر و زندانی کرده‌اند. شگفت‌آور این است که همسرِ من به تصدیقِ همهٔ مردمِ خیراندیشِ ایران و جهان، خود یکی از اُسطوره‌های همین انقلاب بوده و هست و اینک با شیوه‌های پلیدِ نامردمی متّهم به توطئه و خیانت بر علیه انقلابی شده است که آن‌قدر عاشقِ آن بود. من خود از نزدیک شاهدِ تلاشِ بی‌وقفهٔ او در راهِ آرمان‌های مردمِ محروم و استقلال و آزادی آن‌ها بودم و پس‌از انقلاب نیز می‌دیدم که با چه وجدی به کار و مبارزه در این راه ادامه می‌دهد.

جنابعالی خوب می‌دانید که رژیم های مبتنی بر منافعِ استعمارگران و سرمایه‌دارانِ غارت‌گر برای بدنام‌کردنِ مبارزانِ راهِ حقّ و عدالت از هیچ نوع تهمت و افترا و پرونده‌سازی دریغ ندارند و در این زمینه‌ها استادند. می‌دانند که چگونه دشمنانِ سرسختِ خود را به وسایلی "که شما نیز طعمِ آن‌ها را در رژیمِ سابق چشیده‌اید"، از اعتبار بیاندازند و بیالایند. همسرم را که در راهِ میهنِ عزیز یک دستِ خود را از دست داده است، جاسوس، وطن‌فروش و مزدورِ بیگانه می‌خوانند و تحتِ فشارهایی که چگونگی آن‌ها هنوز بر من معلوم نیست، او را وادار به خودکشیِ سیاسی و عقیدتی می‌کنند و از زبانِ او که در همهٔ عُمر هرگز خلاف نگفت، بر علیهِ خودِ او خلاف و ناروا می‌گویند. من که از نزدیک شاهدِ عشق و ایمانِ ستُرگِ او به انقلاب و ایران و مردمِ محروم بوده‌ام، جای خود دارم، ولیکن مطمئن‌ام که هرگز انسان‌های پاک و صادق **اعترافاتِ اجباری** او را باور نخواهند کرد.

من، همان‌طور که به شرافت و پاکی و میهن‌پرستیِ شوهر و فرزندم ایمان دارم، به بی‌شرفی و خیانت و وطن‌فروشی دشمنانِ آن‌ها که جملگی از اصحابِ زر و زور و تزویرند و به ارادهٔ "شیطانِ بزرگ" می‌رقصند، ایمان دارم.

چه بلائی بر شوهرِ من آورده‌اند که این‌چنین دل‌خراش در ملاءِ عامّ، خود را به کثیف‌ترین اهانت‌ها بیالاید و بر چهرهٔ معصومِ خود چنگ می‌اندازد و اندیشه های والای خود را که ناموسِ شخصیّتِ او بوده و هست، این‌چنین می‌درّد؟ چرا حتّی یک‌بار اجازه ندادند تا در این مدّتِ طولانی او را ملاقات کنم؟

حضرتِ آقای منتظری!

داستان به همین‌جا ختم نمی‌شود. فرزندِ کوچک‌ام **"کاوه اعتمادزاده"** نیز مدّت‌ها قبل‌از شوهرم دست‌گیر شده و تاکنون نه من و نه همسرِ نوعروسِ باردارش از او اطّلاعی نداریم. نه اجازهٔ ملاقات می‌دهند و نه از اتّهام و پرونده‌اش به ما چیزی می‌گویند و نه می‌دانیم که چه بر سرش آمده است؟ فقط می‌دانیم که او را به جرمِ این‌که فرزندِ پدرش است، دست‌گیر کرده‌اند و فی‌الواقع با این عمل نوعی گروگان‌کشی بر علیه شوهرِ من کرده‌اند. به‌ویژه از شما خواهش می‌کنم تا برای روشن‌شدنِ بهترِ مطلب پروندهٔ سفیدِ او را بخواهید.

من مادری هستم که به ستم‌کشی خو گرفته‌ام، مثلِ هزاران مادرِ دیگرِ ایرانی، ولیکن همسرِ جوانِ باردارِ اورا که هفت‌ماهه حامله است، با چه زبانی تسلّی دهم؟ آیا این است روشِ اسلامی مسئولین به رهبرانِ مملکت با زنِ جوانِ بارداری که در سخن بهشت را زیرِ پای او می‌دانیم و علاوه بر هزاران اُمید و آرزوی بر حقّی که در آغازِ زندگی زناشویی در دل پرورده، احتیاج به اوّلیه‌ترین ملاحظات دارد، که حتّی در موردِ حیوانات نیز واجب‌الاتباع است. جمهوری اسلامی ایران در ازای این اعمال برای هواداران خود و مردمِ جهان و تاریخ چه جوابی دارد؟

اتّهامِ فرزندِ من چیست؟ طبقِ کدام قانون و با چه مستنداتی او را دست‌گیر کرده‌اند و بر اساسِ کدام موادّ قانونی اجازهٔ هیچ‌گونه ملاقات به من و همسرش نمی‌دهند؟

ما همه در برابرِ این قانون‌شکنی‌ها مسئولیم. در برابر خونِ پاکِ جوانانی که به اُمیدِ نابودی چنین اجحافاتی جانِ خود را باختند مسئولیم. ما همه نیز در نزدِ وجدانِ خویش مسئولیم. ما در مقابلِ تاریخ روزی باید پاسخ‌گو باشیم. من به‌الشّخصه به داشتنِ چنین همسر و فرزندِ میهن‌پرستِ عدالت‌خواهی افتخار می‌کنم و به این وسیله اعلام می‌کنم که جرمِ آن‌ها در رژیمِ گذشته و هم در رژیم جمهوری اسلامی، دفاعِ صادقانه از استقلال و آزادی و منافع مردمِ محروم و زحمت‌کش بوده و بس.

من از جنابعالی و دیگر رهبرانِ صدیق و پایبند به آرمان‌ها و میثاقِ انقلاب و قانونِ اساسی جمهوری اسلامی ایران می‌خواهم که در راهِ آزادی بی‌قید و شرطِ همسر و فرزندم اقدامِ عاجل نمایید و با اعادهٔ حیثیّتِ کامل آن‌ها، در جهت دست‌گیری مرتکبینِ این جنایت، که بی‌شکّ از یارانِ "شیطانِ بزرگ" و رژیمِ منحوسِ گذشته‌اند که به لباسِ اسلام ملبّس شده‌اند، بکوشید.

با احترامات فائقه

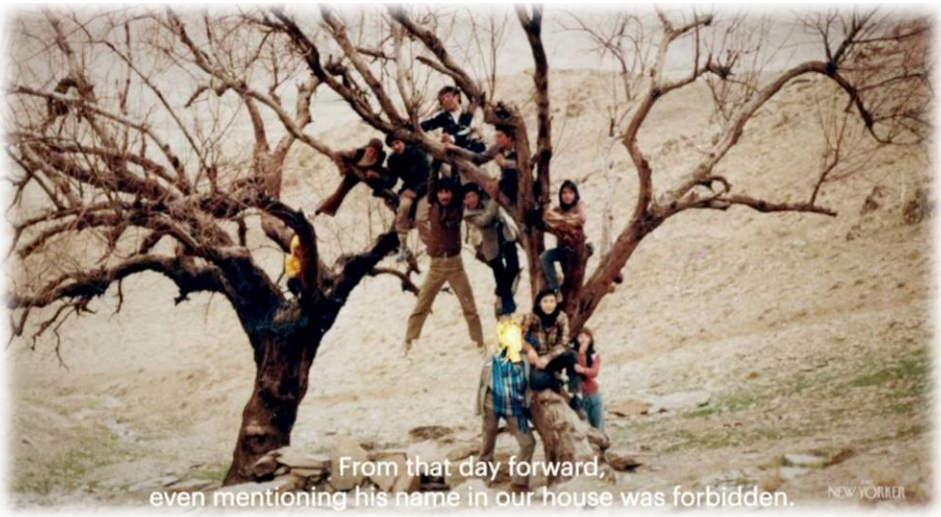
اقدس اعتمادزاده (به‌آذین) / مرداد ۱۳۶۲

بازگشت به فهرست

من سعی می‌کنم فراموش نکنم!

I AM TRYING TO REMEMBER

فیلم مستندِ کوتاهِ پگاه آهنگرانی در باره اعدام‌های تابستان سال ۱۳۶۷



نشریهٔ معتبرِ نیویورکر کلّ مستند «من سعی می‌کنم فراموش نکنم» ساختهٔ «پگاه آهنگرانی» را منتشر کرد.

مستند کوتاه «من سعی می‌کنم فراموش نکنم» نخستین بار، سال گذشته در بخش مسابقهٔ آثار مستندِ کوتاه جشنواره ایدفای هلند، مهم‌ترین جشنواره مستند دنیا، به نمایش درآمد و پس‌ازآن در جشنواره‌های مختلف دیگری از جمله جشنواره مستند هات‌داکس کانادا نمایش داده شد. این فیلم ۱۷ دقیقه‌ای مضمونی درباره اعدام‌های دسته‌جمعی زندانیانِ سیاسی ایران در تابستان سال ۶۷ دارد و در آن پگاه آهنگرانی در مقامِ راوی با یادآوری رابطه‌اش با فردی به نام «**شاغلام**» که از اعدام شدگان سال ۶۷ است، از طریق نمایش عکس‌ها و فیلم‌های قدیمی خانوادگی به تاثیر آن اتفاق در میان خانواده‌های مختلف ایرانی و نسل‌های بعد می‌پردازد. مستند «من سعی می‌کنم فراموش نکنم» در فهرست ۱۰ نامزد نهایی جوایز سالانه انجمن بین‌المللی مستند (IDA) قرار گرفته است. (سرچشمه: سایت اخبار روز)

لینک مشاهدهٔ فیلم در سایت یوتیوب

https://youtu.be/L-vWDQJa_CI

بازگشت به فهرست

«آتشِ جاوید»، نگاهی به زندگی و مرگِ پروانه فروهر

فیلم مستند بلند ساختهٔ سپهر عاطفی و به تهیه‌کنندگی آسو و بنیاد پژوهش‌های زنان ایران

صحنه‌ای از فیلم- مکان: خانهٔ فروهرها- تهران؛ زمان: دوهفته پیش‌از قتل آن‌ها...

«آتشِ جاوید»، زندگی و مرگ پروانه فروهر، فیلمی مستند ساختهٔ "سپهر عاطفی" و به تهیه‌کنندگی آسو و بنیاد پژوهش‌های زنان ایران است. "پرستو فروهر" یادداشتِ زیر را دربارهٔ این فیلم، تجربهٔ حضور در آن و واکنش‌هایی که پس از اوّلین نمایشِ آن دریافت کرده، نوشته است که از نظر می‌گذرانید.

هنوز نخستین اکران «آتش جاوید» از بی‌بی‌سی فارسی به پایان نرسیده بود که چند پیام گرفتم. نوشته‌هایی کوتاه حامل همدلی و اشکِ کسانی که کیلومترها دورتر از من هم‌زمان فیلم را می‌دیدند و چون من تابش را نمی‌آوردند. بیشتر پیام‌ها از سوی کسانی بود که داغ عزیزی به دل دارند که حکومت کشته است؛ آنان که می‌دانند با این‌گونه پیام‌ها چه تسلای لازمی برای یکدیگر می‌فرستند؛ در مأمن این ارتباط، نه تنها همدلی بلکه عزم رد و بدل می‌کنند و موقعیت تحمل را به فاعلیت استقامت پیوند می‌زنند.

چند تن از آنان را از نزدیک می‌شناختم. بارها و در گذر سال‌های دادخواهی یکدیگر را در آغوش گرفته بودیم. حالا از راه دور آغوششان را به رویم باز کرده بودند. این در آغوشِ یکدیگر جا گرفتنِ ما داغداران و دادخواهان، دست یکدیگر را فشردن، بوسیدن گونه‌های یکدیگر که رد اشک بر آنها افتاده، برای من از گرامی‌ترین تجربه‌های دادخواهی بوده است، از ناب‌ترین تجلی‌های همبستگی انسانی.

در چنین موقعیتی از همبود، رنج در تن آدمی اندام محترمی می‌شود که می‌توان نوازشش کرد و به نوازش دیگری سپرد.

"آسمان گر همه باران، همه ابر

ابرها گر همه سیلاب بلا

چه توانند کنند با من وُ آتشِ جاویدانم..."

مستند «آتشِ جاوید»، که نام خود را از این سرودهٔ پروانه فروهر گرفته است در سادگی و صمیمیت از او می‌گوید.

زنی پرشور و جسور که در فراز و نشیب سال‌ها هیچ‌گاه از عشق به زندگی و آزادی و ایران، از سرسپردگی به کرامت انسانی و راستی و عدالت دست نکشید، همواره بر ستم و تبعیض شورید، هر آنچه سختی کشید نه از پا افتاد، نه از امید به آینده کوتاه آمد و نه شور زندگی و شادی را وانهاد. تا آن شب مخوف که همراه همرزم و همسرش داریوش، در چنگال قاتلان حکومتی گرفتار شد، مقاومت و تقلا کرد. جان سپرد.

این مستند حامل حسرتِ سنگینی است که از جای خالی او برآمده است؛ دریغ سرگذشتِ او که بر شانهٔ زمانهٔ ما سنگینی می‌کند. دریغ آنان که او را برای نخستین بار آن‌گونه می‌بینند که مستند روایت می‌کند و حسرتِ نبودش را درمی‌یابند.

حسرتِ ما زندگان در پیش‌گاهِ آن قربانیانِ ستم که انگار جانِ آزاده و زیبای زمانهٔ ما بودند، در هنگام حیات چنان که درخورشان بود دیده و شنیده نشدند، از دست‌شان دادیم. فقدانِ آنان برای ما مانده است به همراه میراث‌شان که از ورای مرگ ما را به شناخت و پیگیری می‌خواند، به دست‌یابی به "حقیقت" و "عدالت".

سرچشمه: کانال تلگرامی ندای جمهوری ایران

بازگشت به فهرست

اجتماعی

رهنوردانِ مهتاب‌روُ

صالح نجفی

پانزده ثانیه از دقایقِ پایانیِ زندگی "مجیدرضا رهنورد" (از جان‌باختگانِ خیزشِ اعتراضی سال ۱۴۰۱ موسوم به "جنبشِ مَهسا") پیش‌از اعدام ضبط [و به‌عنوان سندِ اثباتِ مجرمیّتِ متّهم!] از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شده است. (برای مشاهده بر روی تصویر و یا این‌جا کلیک/ لمس کنید).

در این پانزده ثانیه تمامِ حقایقِ قیامی که شاهدِ کوچ جان‌های جوانِ زیبای این دیار است، ثبت شده است. سیمای مردِ رشیدی را در آستانهٔ مرگ، پای چوبهٔ دار، می‌بینیم که چشم‌هایش را با چشم‌بندِ سیاهی بزرگ پوشانده‌اند و در دو سویش، دو مرد که تمامِ چهره‌شان به جز چشم‌ها با نقابِ سیاه پوشانده شده است و صدای بَمِ مرگ‌نشانِ خبرنگار-بازجویی روی تصویر می‌آید که می‌پرسد: «شما در وصیّت‌نامه‌ت چه نوشته‌ای؟» و مردِ جوان با صدای گرم و سرشار از زندگی‌اش پاسخ می‌دهد که: «نوشته‌ام کجا خاکم کنند. دوست ندارم گریه کنند سرِ مزار». لب‌هایش تکان می‌خورد، امّا دستِ "خبرنگار-بازجو" از قابِ تصویر خارج می‌شود و صدایش روی سیمای جوان به گوش می‌آید که انگار می‌خواهد حرف‌های زیبای او را با صدای زیبای خود او نشنویم: «دوست نداری قرآن بخوانند؟ دوست نداری برات نماز بخوانند؟ درسته؟» جوان تأیید می‌کند، «نماز نخوانند. شادی کنند. آهنگِ شاد پخش کنند...»

در این پانزده ثانیه تصوّر/تصویرِ تازه‌ای از ایدهٔ «شهید» شکل می‌بندد که تمام ارکانِ گفتار معامله‌محورِ حاکم را به لرزه می‌افکند، گفتاری که همه چیزش بر مدار «معامله» می‌گردد و از جمله، بر مدارِ تفسیر آیه‌ای از سورهٔ توبه که می‌گوید: *خدا از مؤمنان جان‌ها و دارایی‌هایشان را می‌خرد و در برابرش به ایشان بهشت می‌دهد و به این سان آن‌که در راه خدا می‌کشند و کشته می‌شوند به پرسودترین معامله دست می‌یازند...*

در تفسیرهای رسمی می‌خوانیم: در این معاملهٔ بزرگ، خریدار خداوند است و فروشنده بندگان مؤمن و کالای معامله جان مؤمن و قیمت معامله بهشت و سند معامله در کتاب‌های آسمانی ثبت شده. در یکی از تفسیرهای

رسمی می‌خوانیم: «*چنین معامله‌ای براستی بزرگ است زیرا خریدار جنسی را که متعلّق به خود اوست به بالاترین قیمت‌ها از فروشنده می‌خرد.*»

این است تصویری که از شهید و شهادت در چهاردهۀ اخیر ترسیم کرده‌اند و اینک جوانی برابر چشمانِ تمامِ معامله‌گران ایستاده است و در دو جمله، بنای معامله را بر هم می‌زند. در این پانزده ثانیه، زندگی با چنان نیرویی موج می‌زند که خواب از چشمِ هر ناباوری می‌دزدد. جوانی در آستانۀ مرگ، بی‌آن‌که صدایش بلرزد، بی‌آن‌که از کسی عذر بخواهد، بی‌آن‌که زندگی‌اش را از کسی گدایی کند، می‌گوید می‌خواهد کسی سرِ مزارش گریه نکند، می‌خواهد کسانی که می‌خواهند برایش ماتم بگیرند، شادی کنند، می‌خواهد نغمه‌های شاد گوش کسانی را پُر کند که به سوگواری‌اش در هر جای این سرزمین خواهند ایستاد. نمی‌خواهد برایش نماز بخوانند. نمی‌خواهد برایش قرآن بخوانند. می‌خواهد شهادت بدهد بر تصویری زمینی از شهیدی که با هیچ کس، حتّی خدا، بر سر هیچ چیز، حتّی بهشت، معامله نمی‌کند. می‌خواهد شهادت بدهد بر خواهشی که شعله‌اش هرگز خاموش نمی‌شود، بر خواهشی ابدی که او در عمرِ کوتاهش رهنوردش بوده است. دراین پانزده ثانیه تمامِ وعده‌ها و وعیدهای دستگاهِ زندگی‌ستیزی که بویی از زندگی و زیبایی و رقص نبرده است، نقشِ بر آب می‌شود.

در نیمۀ تیرماه سال ۱۳۷۱ آلبومی درآمد با عنوان «**مُطربِ مهتاب‌رو**». شنیدنی‌ترین قطعۀ این آلبوم بر مبنای شعرِ غریبی از مولانا (با صدای شهرام ناظری)* بود که گفتی باید سه دهه صبر می‌کرد تا از آسمان نواها و صداها به زمین تصویرها و سیماهای قیامی مردمی پای بگذارد، در لحظه‌ای که جان زیبای جوانی در آستانۀ اعدام مفهومِ «شهید» را از معنایی که ماشینِ سرکوب در طیّ چهار دهه بر این کلمه بار کرده است، خالی می‌کند، جوانی که از برادران و خواهرانِ هم‌رزم‌اش می‌خواهد در ماتم‌اش جشن بگیرند، در عزایش پا بکوبند.

شاعر از زبانِ مجیدرضا رهنورد گفته بود که:

«*ز خاک من اگر گندم برآید — از آن گر نان پَزی مَستی فزاید*
خمیر وُ نانوا دیوانه گردد — تنورش بیت مَستانه سُراید
اگر بر گورِ من آیی زیارت — تو را خرُپشته‌ام رقصان نماید
میا بی‌دَف به گورِ من برادر — که در بزمِ خدا غمگین نشاید
زنخ بربسته وُ در گورِ خفته — دهان افیون وُ نقلِ یار خاید.
بدَرّی زان کفن بر سینه بندی — خراباتی ز جانت درگشاید...»

در بزمِ خدای آزادی، در رزمِ زندگی، غمگین نباید بود. مجیدرضا رهنورد خواهشِ رقصیدن در خیابان‌ها را، خواهشِ رزمیدن برای آزادی تا پای جان را، ابدی کرده است. می‌توان جانِ جوانانِ شریف را گرفت، امّا آتشِ شرافت را با تمامِ ذخایر آبِ گفتاری که همه چیزش را مرهونِ ترس و معامله است، خاموش نتوان کرد.

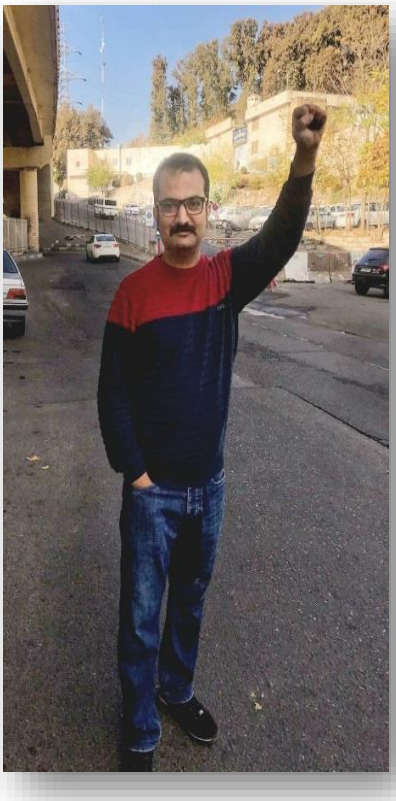
حاکمانِ بیم‌خورده چاره‌ای جز در خاک کردن تن‌های شریف این «مُطربانِ مهتاب‌رو» ندارند، امّا شب‌های نومیدی و خستگیِ ما به نورِ روی این رهنوردان از همیشه روشن‌تر است...

***شعرِ مولانا را با صدای شهرام ناظری در نشانی زیر بشنویم:**

https://youtu.be/vH8xKzi5yA0

بازگشت به فهرست

تبرئه خسرو صادقی‌بروجنی پس‌از دوسال‌ونیم حبسِ غیرعادلانه



خسرو صادقی‌بروجنی، روزنامه‌نگار [و پژوهش‌گر] ایرانی که پس از دوسال‌ونیم حبس در بهمن ماه سال گذشته از زندان اوین آزاد شده بود، گفته است که نتیجه‌ی اعاده‌ی دادرسی پرونده‌ی او به تازگی آمده و بر این اساس اتهام اصلی که برای آن بیش از دو سال و نیم حبس گذرانده، منتفی شده است.

این روزنامه‌نگار در مصاحبه‌ای گفته که: *"شغل من روزنامه نگاری و پژوهشگری در زمینه اقتصاد سیاسی و مسائل کارگری بود که به دلیل مجموعه مقالات و فعالیت‌های اجتماعی‌ام در ۶ مرداد ۱۳۹۸به اتهامات اجتماع و تبانی (۵ سال)، فعالیت تبلیغی (یک سال) و توهین به مقامات (دو سال) محکوم شدم".*

آقای صادقی افزود: *"بابت این اتهامات من از ۱۹ شهریور ۱۳۹۹ تا ۲۲ بهمن ۱۴۰۱ یعنی ۹۱۱ روز معادل دو سال و نیم زندان بودم و در نهایت با عفو آزاد شدم. مهرماه ۱۴۰۱ شعبه ۳۲ در ۱۴ فروردین ۱۴۰۲ رای داده است که من بابت اجتماع و تباتی تبرئه شده‌ام".*

صادقی علاوه بر این گفته: *"به عبارت دیگر اگر پرونده من به دادگاه تجدیدنظر برود و آنها نظر دیوان را تایید کنند و در بدترین حالت به من یک سال بابت فعالیت تبلیغی بدهند، یک سال و نیم اضافه بر جرم خود زندان کشیده‌ام".*

این روزنامه‌نگار که دوسال‌ونیم به همین اتّهامِ [واهی و] ردّ شده در پرونده زندان بوده، در پایانِ صحبت‌هایش با انصاف نیوز گفته: *"این خلاصه‌ای از داستانِ تبرئهٔ من دو ماه پس‌از آزادی از زندانِ دوسال‌ونیمه بود. نوعی نوشداروی پس از مرگِ سهراب و معلوم نیست چه کسی یا کسانی باید پاسخ‌گوی سال‌ها و روزهای از دست رفتهٔ عمرِ من باشد!"*

بر اساس آمار "فدراسیون بین‌المللی روزنامه‌نگاران" با گذشتِ حدود هفت‌ماه از آغاز اعتراضاتِ سراسری پس‌از مرگِ مشکوکِ مهسا امینی در شانزدهم سپتامبر سال گذشته میلادی، دستِ کم پانزده روزنامه‌نگار هم‌چنان پشتِ میله‌های زندان هستند.

سرچشمه: فدراسیون بین‌المللی روزنامه‌نگاران

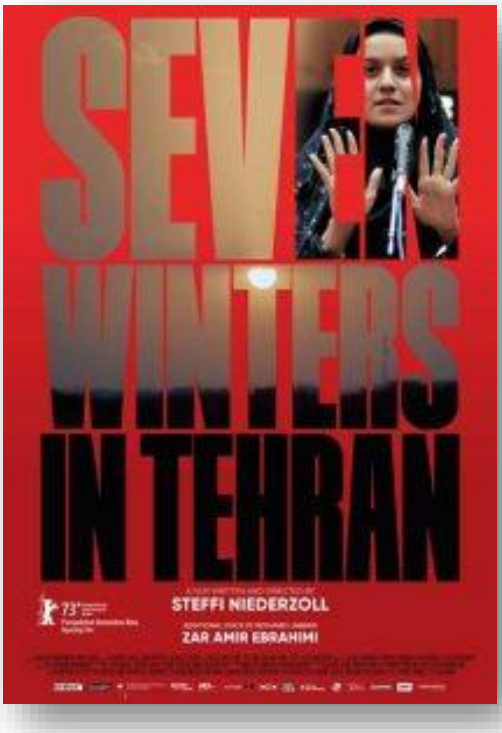
و گفت: هر چیز را زَکاتی است. زَکاتِ عقل، اندوهی است طویل...

عطار نیشابوری - تذکرهٔ اولیاء، ذکر فضیل عیاض

بازگشت به فهرست

ریحانه جبّاری و «هفت زمستان در تهران»

بهروز مطلّب‌زاده



چند هفته‌ای می‌شد که برای دیدن فیلم «هفت زمستان در تهران» که قرار بود در روز جمعه ۲۱ آوریل ۲۰۲۳ در سینمای «شائوبرگ ۲» شهر دورتموند آلمان به نمایش درآید، در انتظار بسر می بردیم.

سرانجام، این چند هفته انتظار به پایان رسید و من و همسرم به اتفاق دخترم و یکی از دوستان نزدیک‌اش، توانستیم سر ساعتِ مقرّر، خودمان را به محلّ نمایش فیلم در شهر دورتموند برسانیم. فیلم مستند «هفت زمستان درتهران» ساختهٔ خانم شتفی نیدرتسول، از مجموعه فیلم‌های مربوط به فستیوال بین المللی فیلم زنان بود که ابتدا در یک نوبت، در شهرهای برلین و کلن به نمایش درآمده بود. این مستندِ تکان‌دهنده، روایت‌گرِ بی‌پردهٔ چگونگی بازداشت، محاکمه و اعدامِ ریحانه جبّاری است. ریحانه، همان دخترِ بی‌گناهی است که در سن ۱۹ سالگی، و در دفاع از حیثیّتِ خود، مرتضی سربندی، از ماموران دم‌کلفت وزارتِ اطلاعات بدنامِ جمهوری اسلامی ایران که مذبوحانه کوشیده بود به او تجاوز کند را با ضربهٔ چاقو به قتل رسانده بود.

ریحانه جبّاری متولد پانزده شهریور ۱۳۶۶ تهران، درحالی که دخترِ جوان ۱۹ ساله ای بیش نبود، در تیرماه سال ۱۳۸۶ به جرم قتل مرتضی سربندی که تلاش کرده بود به او تجاوزکند بازداشت شد و پس از شکنجه، تهدید و آزار فراوان، طی یک محاکمه جنجالی وسراپا دروغین به اعدام محکوم شد و در نهایت نیز سحرگاه روزسوم آبان سال۱۳۹۳ درزندان رجائی شهر کرج به دار آدیخته شد.

فیلم «هفت زمستان در تهران» با استناد به عکس ها، فیلم ها و نامه های مختلفی که ریحانه، آنها را در زندان خطاب به مادرو پدروخواهرش نوشته و بطورمخفیانه اززندان بیرون آورده شده اند ساخته شده است.

جدا ازمجموعه استنادات و ماتریال هائی که استخوان بندی اصلی این فیلم مستند را شکل می دهد، روایت ها و شهادت های تکان دهنده، دل‌گُداز و انکارناپذیری که آقای فریدون جباری و خانم شعله پاکروان، پدر و مادرِ ریحانه، و برخی از زندانیانی که مدتی در زندان هم‌بندِ ریحانه جباری بوده اند، سیستم قضائی فاسد جمهوری

اسلامی را رسوا می سازد و ماسک از سیمای کریه و ضدّ بشری یکی از بی‌اخلاق‌ترین حکومت های حاکم بر ایران در طول تاریخ، یعنی جمهوری اسلامی بر می دارد.

حکومت رسوا و بی‌آبروئی که با پرونده‌سازی، دروغ، تفتین و شامورتی بازی‌های مختلف، سرانجام با صدور حکم ناعادلانه اعدام دختری بی گناه، کوشید تا از یک مهرهٔ بی‌آبروی اطلاعاتی خود دفاع کند.

فیلم «هفت زمستان در تهران» ۹۷ دقیقه است. ۹۷ دقیقه ای که در هر لحظهٔ آن، تماشاگرِ فیلم از بی عدالتی نظام فعلی حاکم بر ایران، سرشار از نفرت می شود و نفس در سینه اش حبس می شود.

تماشاگرِ این فیلم پس از پایانِ آن در نوعی بی وزنی به سر می برد و برای اینکه خود را دوباره بازیابد به چند ساعتی تنفس در هوای آزاد نیاز دارد.

در زیر، نوشتهٔ کوتاه دو دخترِ جوانی را می‌خوانید که پس از دیدنِ این فیلم به خواهش من نظرشان را به روی کاغذ آورده اند.

غَلَیانِ احساسات...

نوشته: «سحر»

عصرِ یک روز جمعه است. من با پدر و مادرم قرارگذاشته ام تا به همراه یکی ازدوستانم، برای شرکت در فستیوال بین المللی فیلم زنان به شهر دورتموند برویم. برای تماشای فیلم مستند «هفت زمستان در تهران»، به کارگردانی خانم «شتفی نیدرتسول» دربارهٔ ریحانه جباری، دختری که در ۱۹ سالگی، در دفاع از خود، مردی که تلاش کرده بود تا به او تجاوز کند را با چاقو کشت.

من در تمام مسیر رفتن به دورتموند، کاملا هیجان زده بودم. به سینما که می رسیم، دو چیز مرا شگفت زده می کند. اول اینکه تمامی صندلی‌های سینما پُر شده است و بعد اینکه اکثرِ تماشاگرها غیرایرانی هستند. از مواجهه با این دو مسئله سرشار از شادی می شوم، زیرا این دو مسئله نشان می دهد که خیلی ها، به حوادث اخیر ایران علاقه‌مند هستند، و دربارهٔ آن کنجکاوی نشان می دهند.

به دلیل پُربودنِ سالنِ سینما، ما نمی توانیم همه درکنارِ هم بنشینیم. پدر و مادرِ من جای دیگری، با کمی فاصله در پشتِ سرِ ما نشسته اند.

هنوز فیلم شروع نشده است که چشمان من پُر از اشک می شود. این اشک‌ها، حاصل دیدنِ تصاویر، فیلم ها و عکس هائی است که چشمانم در ارتباط با حوادث چند ماه اخیرا ایران شاهدش بوده و آنها را بلعیده است.

به یاد تصاویر ویدوئی مادر محسن شکاری و تعداد دیگری می‌افتم، چیزهائی که دراین چند ماههٔ اخیر دیده‌ام.

ویدئوئی، مادر محسن شکاری را نشان می دهد، لحظاتی پس ازآن که خبردار می شود پسرش را اعدام کرده‌اند. فریادهای دل‌خراش و پُر از درد و رنج او در مغزِ سرم صدا می کند.

از دوستم که در کنارم نشسته است می‌پرسم که آیا دستمال کاغذی دارد؟ جواب‌اش منفی است، و من از خیرِ آن می‌گذرم و تصمیم می‌گیرم تا در تمام مدت ۹۷ دقیقه ای که فیلم پخش می شود، اشک هایم را با سر آستینِ خود پاک کنم. در طول ۹۷ دقیقه ای که فیلم ادامه دارد، صدای آرام هق هقِ گریه و لابهٔ برخی از تماشاگران به گوش می رسد.

صدای آرام و مدام هق هقِ گریهٔ یکی از تماشاگران، بیش‌تر از همه به گوشم می نشیند و توجه ام را به خود جلب می کند، صدائی که برای من بسیار آشناست. من خیلی زود صاحبِ این صدا را می شناسم و می فهمم که این صدای گریه های غم‌گنانه از کیست، این صدای پدرِ من است.

از تماشای این فیلم، دچارِ نوعی خلاء می‌شوم، انگار پاهایم از زمین کنده شده است و بینِ زمین و هوا معلّق مانده‌ام. اشک هایم بی وقفه جاری می شود و مدام سرم را از خشم تکان می دهم. هردو سرآستین‌ام از اشک کاملا خیس شده اند، دیگر اشک هایم را پاک نمی کنم و می‌گذارم‌شان تا به پهنای صورتم جاری شوند. سرم کاملا سنگین شده است. انبوهِ سئوال‌هائی که در طول زندگی، مرا همراهی کرده اند و من هیچ‌گاه پاسخی برایشان نیافته ام، در کاسهٔ سرم می چرخند.

آیا جمهوری اسلامی ایران چگونه می تواند مردم را این‌گونه تحقیرکند؟ چگونه می تواند زندگی یک انسان این‌گونه بی ارزش باشد؟ چطور می تواند در یک کشور این همه خودسری وجود داشته باشد؟ مردم، این همه نیرو را برای مقابله و شورش علیه آن، از کجا کسب می کنند؟

احساسِ آشنائی وجودم را می انبازد، احساسی سرشار از قدردانی و تحسین. احساسی همراه با نوعی گناه که مدام با من زمزمه می کند:

"این فقط یک خوش‌شانسیِ محض است که تو به جای آن‌ها نیستی".

فیلم با صحنه ای به پایان می رسد که شعله پاکروان، مادرِ ریحانه روبروی درِ زندان در ماشین نشسته است. او منتظر است تا ببیند آیا بالاخره پسرِ مقتول، دخترش را می بخشد یا برای اجرای حکمِ اعدام، چهارپایه‌ای که ریحانه با طنابِ دار برگردن، روی آن ایستاده است را از زیرپایش بیرون می کشد؟

صدائی شنیده می شود، صدائی که از شعله می پرسد :

"فکرش را بکن که او در یک لحظه از این در بیرون بیاید، آیا این احساس زیبائی نیست؟"

سیمای شعله پاکروان روشن تر می شود و با لبخندی شادمانه می گوید:

"این بزرگ‌ترین آرزوی من است!"

چند لحظه بعد، زنی به طرفِ ماشین می آید و خبرِ اجرای حکمِ اعدام را برای او می‌آورد. بارِ دیگر فریادی جگرخراش و سپس سکوت...

احساس می کنم که کسی با مُشت، محکم بر معده ام می کوبد. قلبم فرو می‌ریزد، کاسهٔ سرم تُهی می شود.

پس از پایانِ فیلم، برنامهٔ نشست و گفت‌وگوی حضوری با شعله پاکروان برگزار می شود. پدر و مادرم از شرکت درآن خودداری می کنند، زیرا آنها از مشاهدهٔ صحنه ها و تصاویری که هم اکنون دراین فیلم شاهدش بودند، بیش از حدّ فرسوده اند.

چنین به نظر می رسد که گذشته و حال، برای لحظهٔ کوتاهی هم که شده درهم آمیخته اند.

من دلم می‌خواهد، چند لحظهٔ کوتاه هم که شده، سری به سالنی که شعله پاکروان قرار است در آن‌جا صحبت کند بزنم. احساس می کنم که حداقل این را به شعله مدیون هستم.

او را می بینم که بر روی مبلی نشسته است، به تجربه دریافته ام که، اغلبِ زنانی که این‌گونه از درد و رنج سخن می گویند، هم‌زمان، نیروئی شگفت انگیز و باورنکردنی از خود بروز می دهند.

باید یادم باشد که با پدرم دربارهٔ یک مسئله صحبت کنم. یک بارکه داشتیم با هم برای شرکت دریک تظاهرات می رفتیم، او از تجارب زندان‌اش برایم گفت، از لیستِ طولانی اعدامی‌هائی گفت که نامِ خودش نیز می توانست به سادگی در میانِ آنان باشد، از دوستان و رفقایش که از دست داده است گفت و از گریزِ ناگزیر... او حرف‌هایش را با این جمله به پایان رساند:

"ما، در زندگی خیلی خوش شانس بودیم!"

من بار دیگر به نزد پدر و مادرم می روم. آنها، خود را بازیافته و کمی آرام تر شده اند. مدتی در مقابل سینما می ایستیم و در بارهٔ فیلم صحبت می کنیم و مانندِ همیشه حرف‌هایمان را با موضوع انقلاب به پایان می‌بریم. فضا، کمی آرام تر شده است، حُزن و اندوه‌مان، در پس‌زمینهٔ این فضای آرام محو می شود. آموخته ایم که چگونه باید با غم‌هایمان کنار بیائیم و جائی برای شادی باز کنیم. اهمّیتِ مقابله با غم و اندوه را نیز می‌دانیم. این رازِ ماندگاریِ ماست.

بعد از باران، آفتاب بیرون می آید، و گاهی نیز باران و آفتاب هم‌زمان سر برمی آورند.

آنگاه که همه، گرمای خورشید را دردل های خود احساس می کنند، ما به سمت ماشین حرکت می کنیم. چهل و پنج دقیقه رانندگی تا شهرِ خودمان، در سکوتِ کامل طی می شود.

هفت زمستان در تهران

نوشته: «کاتیوشا»

من تا کنون چندین فیلمِ مستند از کارگردانانِ آلمانی که دربارهٔ نقضِ حقوقِ بشر درایران ساخته شده را دیده‌ام، اما باید بگویم که فیلم «هفت زمستان در تهران» بیش‌تر از همهٔ آنها، مرا عمیقا تحتِ تاثیرِ خود قرار داد.

شگفت آوراست که، چرا فیلمِ یک چنین داستانِ واقعی، این‌گونه آرام و بی سر و صدا، به اکران درمی آید.

در این فیلم هیچ فاصله ای بینِ کارگردان و شخصیت های واقعی فیلم وجود ندارد، این یگانگی ودرهم‌تنیدگی کاملِ احساس، بدونِ هیچ مرزبندی و فاصله ای، به مفهومِ واقعی حیرت انگیزاست.

فیلمی با داستانی واقعی، وحشت‌ناک، که از همان آغاز و شروعِ خود، نفسِ مرا بَند آورد.

دربارهٔ کارگردان فیلم:

خانم شتِفی نیدِرتسول (Steffi Niederzoll) نویسنده، فیلمنامه نویس و کارگردان نسبتا جوان آلمانی، به سال ۱۹۸۱ در شهر هامبورگ متولد شده است. او درآکادمی هنرهای رسانه ای شهر کلن درس خوانده و تحصیلات خود را در مدرسه بین المللی فیلم و تلویزیون کوبا (Escuel Internationa de Cine y Televisión) به پایان برده است .

از خانم نیدرتسول تاکنون فیلم‌های کوتاه متعددی درجشنواره‌های مختلف داخلی و بین‌المللی به نمایش در آمده و موفقیت های زیادی کسب کرده است .

یکی از آخرین کارهای خانم شتفی نیدرتسول، کارگردانی فیلم تکان دهند «هفت زمستان در تهران» است که سناریو آن را از کتاب «چگونه می توان پروانه شد» خانم شعله پاکروان، مادر ریحانه جباری اقتباس کرده است .

خانم نیدرتسول فیلم «هفت زمستان در تهران» را به سفارش و حمایتِ بنیاد فیلم ایالت نورد راین وستفالن آلمان (Filmstiftung NRW + WDR) ساخته است. فیلم مستندی که داستان زندگی دخترجوانی به نام ریحانه جباری را بازسازی می کند.

بازگشت به فهرست

گوناگون

راهِ آزادی

اجرای سُرودی بر اساس شعرِ مشهورِ احسان طبری

اجراء: جمعی از دانشجویانِ موسیقی

گروهِ سُرودِ "جمعی‌از دانشجویان موسیقی" که هم‌پای جنبشِ مترقّی "زن، زندگی، آزادی" سُرودهای انقلابی متعدّدی را در فضای مجازی نشر داده‌اند، ابیاتی از شعر ماندگار "اشباح" (پیشوایانِ جنبش) سُرودهٔ زنده‌یاد احسان طبری را با عنوان "راهِ آزادی" به زیبایی اجراء کرده‌اند. متن ابیاتِ برگزیده و اجراءشده از شعرِ طبری در این سُرودِ انقلابی چنین است:

"به راهِ زندگی، از زندگی بایستْ بُگذشتن..."

بر این خاکی که ایران است نامَاش، بانْگِ اِنسانی

دَمی، پیشِ نَهیبِ شوُمِ اهریمَن نشُد خامُش

در این کشور اگر جَبّارها بودند مَردُم‌کُش

از آن‌ها بیش‌تر، گُردانِ اِنسان‌دوست جُنبیدَند

به ناخُنْ خارهٔ بی‌داد را بی‌باکْ سُنبیدَند...

"به راهِ زندگی، از زندگی بایستْ بُگذشتن..."

اِرانی گفت: "در شَطّی که‌آن جُنبَنده تاریخ است،

مَشو زان قَطره‌ها کاندَر لَجَن‌ها بَر کَران مانند

بِشو زَامواجِ جوُشانی که دائِم دَر میان مانند"

لینک مشاهده و دانلودِ کلیپ سُرود "راهِ آزادی"

https://m.youtube.com/watch?v=j7BJxsBptt8

متن کامل این شعر در کتاب "آستانِ اطلسینِ سَحَر"، ص۱۱۴

https://akhbar-rooz.com/?p=140953

بازگشت به فهرست

آرزوی بهار

اجرای سُرودی بر اساس شعرِ مشهورِ سیاوش کسرایی

اجراء: گروه کاپو باند capo-band

گروهِ کاپو باند capo-band هم‌پای با جنبشِ مترقّی "زن، زندگی، آزادی" شعرِ "آرزوی بهار" سُرودهٔ مشهورِ زنده‌یاد سیاوش کسرایی را به زیبایی اجراء کرده‌اند. تقدیم به دانشجویانِ انقلابی که ۱۶ آذر امسال را با راهپیماییِ پُرطنینِ سکوتِ خود به فریاد و حماسه‌ای در جنبشِ جاری بدل کردند.

متن سُروده:

در گذرگاهی چنین باریک

در شبی این گونه دل اَفسرده وُ تاریک

کز هزاران غنچهٔ لب‌بستهٔ اُمّید

جز گلِ یخ، هیچ گل در برف وُ در سرما نمی‌روید،

من چه گویم تا پذیرای کسان گردد

من چه آرَم تا پسندِ بلبلان گردد

من در این سرمای یخ‌بندان چه گویم با دلِ سردت

من چه گویم ای زمستان با نگاهِ قَهرپَروَردَت

با قیامِ سبزه‌ها از خاک

با طلوعِ چشمه‌ها از سنگ

با سلامِ دل‌پذیرِ صبح

با گریزِ ابرِ خشم‌آهنگ

سینه‌ام را باز خواهم کرد

همرهِ بالِ پرستوها

عطرِ پنهان‌ماندهٔ اندیشه‌هایم را

باز در پرواز خواهم کرد

گر بهار آید

گر بهارِ آرزو روزی به بار آید

این زمین‌های سراسر لوُت

باغ خواهد شد

سینهٔ این تپّه‌های سنگ

از لَهیبِ لاله‌ها پُر داغ خواهد شد

آه...، اکنون دستِ من خالی است

بر فرازِ سینه‌ام جز تپّه‌هایی از گلِ یخ نیست

گر نشانی از گل‌افشانِ بهاران باز می‌خواهید،

دور از لبخندِ گرمِ چشمهٔ خورشید

من به این نازک‌نهالِ زردگونه بسته‌ام اُمّید.

هست گل‌هایی در این گلشن که از سرما نمی‌میرد

و اندرین تاریکِ شب تا صبح

عطرِ صحراگُستَرَش را از مَشامِ ما نمی‌گیرد.

لینک مشاهده و دانلود کلیپ اجرای سرود

https://m.youtube.com/watch?v=jL5XhTXur_s&feature=youtu.be

بازگشت به فهرست

هوشنگ عبّاسی، پژوهش‌گرِ برتر استانِ گیلان

به مناسبت هفتهٔ پژوهش، در بیست و سومین جشنوارهٔ پژوهش و فن‌آوری استانِ گیلان که در آذر سال۱۴۰۱ در دانشگاهِ گیلان برگزار شد،

با حضور اعضای هیئتِ علمی و داوران:

آقایان: دکتر محمّدکاظم یوسف‌پور (عضو هیئتِ علمی دانشگاهِ گیلان)، دکتر محمود رنجبر (عضو هیئتِ علمی و ریاست پژوهشکدهٔ گیلان‌شناسی دانشگاهِ گیلان)، دکتر رضا علیزاده (عضو هیاتِ علمی و معاونتِ پژوهشی پژوهشکدهٔ گیلان‌شناسی دانشگاهِ گیلان)، دکتر روشن بابایی (عضو هیاتِ علمی دانشگاهِ گیلان)، دکتر مظاهر زمانی (عضو هیاتِ علمی دانشگاهِ گیلان)، دکتر کاظم فلّاحی (معاونِ فرهنگی و مدیرِ پژوهشی ادارهٔ کلّ فرهنگ و ارشادِ اسلامی استانِ گیلان)، و خانم مهندس آشفته (نمایندهٔ پژوهشی ادارهٔ کلّ میراثِ فرهنگی، گردشگری و صنایعِ دستی استانِ گیلان)؛

پس از امتیازبندی و رای‌گیری که به عمل آمد، از میانِ پژوهش‌گران استانِ گیلان در رشتهٔ فرهنگ و هنر، "هوشنگ عبّاسی" مدیرمسئول و سردبیرِ ماهنامهٔ ره‌آوردِ گیل با رای قاطع اعضا به‌عنوان محقّقِ برگزیده و برترِ استانِ گیلان شناخته شد و طیّ مراسمی در ۱۹ آذر، تندیس و لوحِ افتخار به او تعلّق گرفت.

سرچشمه: *دوماهنامهٔ پژوهشی، فرهنگی و هنری ره‌آوردِ گیل، شمارهٔ ۱۴۰، آذر و دی ۱۴۰۱*

***

ارژنگ: شورای دبیران این گزینشِ شایسته را به جناب هوشنگ عبّاسی تبریک گفته و برای ایشان در راه خدمت به مردمِ شریف و انقلابی و اعتلای فرهنگ و ادب استانِ گیلان آرزوی موفقیتِ روزافزون دارد.

مطالب مرتبط:

عباسی و ۳ دهه پژوهش در فرهنگ گیلان (۳ آبان ۱۳۹۹)

بار امانت پزشک فرهنگ دوست گیلان بر دوش هوشنگ عباسی (گفت‌وگو- آبان ۱۳۹۸)

مراسم نکوداشت هوشنگ عباسی، معلم، گیلان شناس در پژوهشکده گیلان شناسی (اردیبهشت۱۳۹۷)

تجلیل از هوشنگ عباسی توسط سازمان اسناد و کتابخانه‌های ملی گیلان (اردیبهشت۱۳۹۷)

گفت‌وگویی با هوشنگ عباسی پیرامون فرهنگ، سنن فولکلوریک و پژوهش گیلان (فروردین۱۳۹۴)

بازگشت به فهرست

"سیب‌زمینی‌خورها" اثرِ وَنسان وَن‌گوگ

ارژنگ

داستایوفسکی در جایی از رمان "بیچارگان"، وضعیت زندگی خانوادهٔ فقیری را این‌گونه روایت می کند؛ *"هرگز صدایی از اطاق آنان به گوش نمی رسید، گویی موجود زنده ای در آنجا به سر نمی برد... حتی صدای کودکان هم شنیده نمی شد... من هرگز جست و خیز و یا بازی آنان را ندیده ام... این موضوع برای من در حکم یک علامت ناگوار است..."*

نقاشی **"سیب‌زمینی‌خورها"**ی **ونسان ون گوگ**، تصویری‌است از آن‌چه داستایوفسکی در رمانِ "بیچارگان" روایت می کند... دربارهٔ این اثر تنها می توان سکوت کرد و زیباتر از خود ون گوگ نمی توان گفت که می گوید؛ *"من تلاشم را کرده‌ام که تأکید کنم، این آدم‌هایی که در نور چراغ مشغول خوردن سیب زمینی هستند، با همان دستانی که در ظرف‌ها گذاشته‌اند، زمین را کنده‌اند و بنابراین، این تابلو از کار سخت و اینکه چگونه غذایشان را بدست می‌آورند سخن می‌گوید"*... آری ون گوگ حق دارد، این تابلو با آدمی سخن می گوید... نورانیّت و انرژی خاصّی در پسِ چهره های زشت و زمختِ کارگران موج می زند... ون گوگ به زیبایی هر چه تمام تر برشی از یک زندگی ساده و بی آلایش را به رخ انسان هایی می کشد که در منجلاب سرمایه غرق شده اند... رنگ این اثر، رنگِ اعتراض است، اعتراض به تمامی پلشتی های جهانِ پیرامون و به پرسش کشیدن هرآنچه که بوی امید بر خود گرفته است...

اینجا حتی خانه و اهل خانه هم بخشی از طبیعت اند... چهره ها شباهت عجیبی با سیب زمینی ها دارند، رنگ‌های تیره، آبی، سبز و قهوه ای فضای داخل اتاق را به طبیعت سرد و خشن بیرون از خانه پیوند می زند...

رنگِ تیرهٔ چهره ها، مدلِ دست ها همگی سختی کار و شکلی از یک‌نواختی و خسته‌کننده‌گی را بر آدمی القا می کند... بواقع شاید ون گوگ می‌خواسته با زبانِ تصویر فریادی برآرد، که این‌ها از وجودِ خودشان تغذیه می کنند و با طبیعتِ بیرون شان این‌همان شده اند...

چهره های دِفُرمِه و کژریخت همراه با دست های بزرگ بیش از هرچیزی به طبیعی بودن این انسان ها دلالت دارد، دهقان هایی که ریشه در خاک دارند و گویی بخشی از همین طبیعت هستند... این در حالیست که گویی هنوز تکه های کوچکی از همدلی در میان شان زنده است...

چهار زن در کنار یک مرد، زیر نور چراغ نفت‌سوز زندگی می کنند، بواقع آنها تنها زندگی را سر می کنند و از ابتدا منتظر پایان اند... سر کردنِ زندگی آنگاه که آدمی دچار ملال می شود، بیش از هر وقت دیگری رقت بارتر می شود.. مرد در اندیشهٔ آنچه از دست رفته است، سیر می کند و زن در اندیشه آنچه که نخواهد آمد... اینجا میان این چهار دیواری چیزی از جنس یک فقدان، مدام احساس می شود... شکلی از بی عدالتی بر اتمسفر این خانه سنگینی می کند، به گونه ای که انگار امید با تمام شاخ و برگ هایش در گوشه ای از خیابان های این جهان محتوم ترور شده است... آنجا که ناامیدی موج می زند، اظهار امیدواری خیانت است...

ون گوگ روح یک دهقان را تجسّد بخشیده ، روحی که با خوردن یک وعده سیب زمینی، خود را بیش از هر وقت دیگری جسمانی می بیند... اینجا همه چیز درد می کند... دست ها، پاها، اجسام خانه و حتی روح یک دهقان... احساس و عاطفه در میان اعضای این خانه در حال تقلیل است، این را از نگاه زن به همسرش می توان فهمید ...

در زندگی لحظاتی هست که ملال بر امور انسانی سوار می شود.. همه چیز بوی خستگی بر خود می گیرد و صدایِ سکوت بر اصواتِ صدا می تازد... در نقاشی ون گوگ چهره ها در عین سکوت، مدام در حالِ افشاگری‌اند... چهره ها سرخورده اند، خسته و نگرانند و شاید خسته از نگرانی... آنان افشاگران وضعیتِ زندگانی یک طبقه‌اند، طبقه ای که روزگارش رنگی جز تیره گی ها بر خود ندیده است ... شومی فقر بر نگاهِ انسان های این خانه سایه افکنده است، به حدی که به نظر می رسد چشمانِ اهل خانه به بغض قبل از ترکیدن آلوده شده...

این‌جا میان اعضایِ این خانه، چیزی شبیه یک انتظارِ ملالت آور مشاهده می شود... انتظار برای لحظه پایان و اندیشیدن به ساحتی که از پایان آغاز می گیرد...درست به همان شکلی که محکومِ زندانی در انتظار چوبه تیرباران سر می کند... انتظار برای شنیدن صدای شلیک در همان حال که یقینا میدانی بعد از صدای شلیک تنها عدم و نابودی ست و دیگر هیچ...

در هیچ هنگامی از زندگی انسانی دست ها این چنین با وعده های غذایی همراه نشده اند... دست هایی که صادقانه تکه هایی از خودشان را به عنوان یک وعده غذایی بر دهان می گذارند... این چنین است که ون گوگ می گوید ما تنها باید این اثر را تحسین کنیم، بدون آنکه در واقع چرایی آن را بدانیم... این‌جا به همان شکلی که ویکتور هوگو گفته بود می شود رنج های یک اجتماع را مشاهده کرد...

بازگشت به فهرست

فرخنده باد اوّلِ ماهِ مه (۱۱ اردیبهشت)، روزِ هم‌بستگی و نبردِ جهانی کارگران و زحمت‌کشان برعلیه نظامِ بربریّتِ سرمایه‌داری!