نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نوید نو

ARZHANG

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ پنجم، شمارهٔ ۳۶، خرداد و تیر ۱۴۰۳

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

(نزار توفیق قبّانی، شاعر و دیپلماتِ سوری)

دراماتورژی هامبورگ(۷) نقدی مارکسیستی بر پُست‌مُدرنیسم(۱۷) آقایانِ تاشکندی(۲۷) دربارهٔ ماشینِ بُغرنجِ رُمان(۳۴) رَپ، صدای بی‌صدایان(۵۲) دربارهٔ هنر و اِستِیک(۶۵) پُرسش(۹۴) به‌آن نوشندهٔ آفتاب...(۹۶) انارستان(۹۷) درآن سوی آب(۱۰۰) من و مُاه و لورکا(۱۱۶) ترس از زندگی(۱۲۵) چندداستانِ کوتاهِ تاریخی(۱۲۹) جُستاری برای مَشته‌ابول(۱۳۹) چگونه کمونیست شدم؟(۱۵۴) اپلیکیشنِ آنلاین!(۱۵۶) خلّاقیتِ هنری(۱۶۳) آلیس مونرو دریک نگاه(۱۷۵) مارکس و لینکُلن(۱۷۹) ناتانِ فرزانه(۱۸۲) دانش و شبهِ دانش(۱۸۴) گیلان، استانِ آخر(۱۸۵) بوی قهوه، عطرِ عشق(۱۸۶) گزارشاتِ کارگری و گفت‌وگوهایی از حافظ موسوی، حسین حضرتی، امیرحسین آریان‌پور و مطالبِ دیگر...

با آثاری از:

ا.ح.آریان‌پور/ ه.آزادی‌ور/ ز.اکبرزاده/ ح.اکبری/ ش.اقبال‌زاده/ اُمید/ م.اُمیدی/ م.اوتابا/ م.بصیر/ گ.بیگدلی/ م.توفیقی/ ح.تیموری‌فرد/ س.جلیل‌زاده/ د.جلیلی/ ح.حضرتی/ م.خرّمشاهی/ م.خلیلی/ ک.دافعی/ م.درویشیان/ آ.رحمانی/ س.ساوُجی/ س.سلطانی‌طارمی/ ه.صفا/ ع.ا.ضرّابی/ ا.طبری/ ر.عابد/ م.عظیمی/ ه.فولگِر/ ر.قمیشی/ ر.کاکایی/ ز.کوردستانی/ ا.مسافر/ م.مُستَجیر/ ا.مشکی/ ب.مطلّب‌زاده/ س.منتظری/ ح.موسوی/ ش.موسوی‌زاده/ ن.میر/ ح.یوسفیان و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ پنجم، شمارهٔ ۳۶، خرداد و تیر ۱۴۰۳

زیر نظر شورای دبیران

ارژنگ نشریه ای ادبی، هنری و اجتماعی برای هواداران سوسیالیسم علمی در ایران، مخالف هرگونه سانسور، و مستقل از هر سازمان و حزب سیاسی است، که به دیدگاه سیاسی و فکری نویسندگان و پدیدآورندگان آثار احترام می گذارد.

آثارِ خود را به‌صورتِ تایپ و ویرایش‌شده در محیطِ وُرد (word) برای ارژنگ ارسال کنید.
ارژنگ در انتخاب، انتشار و یا عدمِ انتشارِ 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

و حالا زمانِ آن رسیده که کسی بیاید و فریاد بزند: «جلّادها باید بروند!»

ویکتور هوگو

تصویر: هنرِ خیابانی در برلین آلمان

فهرست

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

سرسخن / شورای دبیران ارژنگ ۴

مقالات ۶

دراماتورژیِ هامبورگ / گوتهولد اِفرائیم لِسینگ- برگردان: هوشنگ آزادی‌ور ۷

نقدی مارکسیستی بر پُست‌مُدرنیسم / بایرون کلارک- برگردان: مسعود اُمیدی ۱۷

تعلیم و اخلاق در شعر / سعید سلطانی طارمی ۲۴

آقایانِ تاشکندی / والنتین یوریویچ کاتاسانوف- برگردان: رحیم کاکایی ۲۷

دربارهٔ ماشینِ بُغرنجِ رُمان / احسان طبری ۳۴

سایهٔ حافظ؛ چرا ابتهاج حافظِ زمانهٔ ماست؟ / مصطفی توفیقی ۳۸

جهل یا غفلت در شناختِ روزِ خاموشیِ نیما / محمّد عظیمی ۴۳

به یادِ اُستاد پرویز بابایی / ملیحه بصیر ۴۸

رَپ، صدای قدرت‌مَندِ بی‌صدایان / برگردان: داود جلیلی ۵۲

آشنایی با موسیقیِ رَپِ فارسی / سعیده منتظری ۵۵

در بارهٔ هنر و اِستِتیک / شهاب موسوی‌زاده ۶۵

از زبانِ زنی که بهارِ عربی را دوست نداشت / کؤنؤل نوری یِوا- برگردان: بهروز مطلّب‌زاده ۷۴

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۶) / حسین یوسفیان ۷۸

شعر و شاعران ۸۶

پنج شعر از محمود درویش، شاعرِ مقاومت / مقدّمه و برگردان: ستّار جلیل‌زاده ۸۷

پُرسش / گودرز بیگدلی ۹۴

به آن نوشندهٔ آفتاب... / نسرین میر ۹۶

انارستان / محمّد خلیلی ۹۷

کلاغ هیولا / سعید سلطانی طارمی ۹۸

چند شعر از: زهرا اکبرزاده ۹۹

در آن سوی آب / سُرور ساوُجی ۱۰۰

چند شعر از: حمید تیموری‌فرد ۱۱۰

دو شعر از: آلان رحمانی ۱۱۲

چند شعر از : مهتاب خرمشاهی ۱۱۴

من وُ ماه وُ لورکا (برای تولّدِ گابریل گارسیا لورکا) / الف. مسافر ۱۱۶

یاغی / دکتر هوشنگ صفا ۱۱۹

چند شعر از: کریم دافعی (ک.د.آزاد) ۱۲۲

ترس از زندگی / ریموند کارور- برگردان: مهتا اوتابا ۱۲۵

چند شعر کوتاه از: زانا کوردستانی ۱۲۶

ادبیّات ۱۲۸

چند داستانِ کوتاهِ تاریخی / احسان طبری ۱۲۹

جُستاری برای مَشته ابول / رضا عابد ۱۳۹

سال / میترا درویشیان ۱۴۳

پیرانه‌سَر: گُلِ سُرخِ پاییزی / محمود مُستَجیر ۱۴۴

چگونه کمونیست شدم / از خاطرات هاینریش فوگِلِر ۱۵۴

اپلیکیشنِ آنلاین! / داود جلیلی ۱۵۶

خلّاقیّتِ هنری / آنتوان چخوف- برگردان: اکبر مشکی ۱۶۳

رفاقت با برف / امیر.س ۱۶۸

نقد و معرّفی ۱۷۴

آلیس مونْرو در یک نگاه / گردآوری و برگردان: داود جلیلی ۱۷۵

از خونِ سیاوش- منتخبِ ۱۳ دفترِ شعر / نشرِ سخن ۱۷۸

مارکس و لینکلن: انقلابِ ناتمام / رابین بلَک‌بِرن- برگردان: کیوان مهتدی ۱۷۹

ناتانِ فرزانه / گوتهولد اِفرائیم لِسینگ- برگردان: کامران جمالی ۱۸۲

دانش و شِبهِ دانش / برگردان: زنده‌یاد پرویز شهریاری ۱۸۴

گیلان، استانِ آخِر / محمّدتقی پوراحمد جکتاجی (م.پ.جکتاجی) ۱۸۵

بوی قهوه، عطرِ عشق / کوتاه‌سُروده‌های دوزبانهٔ محمود درویش- برگردان: ستار جلیل‌زاده ۱۸۶

اجتماعی ۱۸۷

اجرای درستِ مادهٔ ۴۱ قانونِ کار، نیازمندِ سُنبهٔ پُرزورِ کارگران / حسین اکبری ۱۸۸

دکتر صدیقه وَسمَقی، اُستاده هم‌چو کوه / رحیم قمیشی ۱۹۳

محرومیّت توده‌های زحمت‌کش از خدماتِ آموزش / مسعود اُمیدی ۱۹۶

گفت‌وگو ۲۰۱

خاستگاه‌های شورش در ایرانِ باستان در رمانِ «داوْ» / گفت‌وگوی حافظ موسوی با حسین حضرتی ۲۰۲

بُن‌بستِ تاریخی علومِ اجتماعی / گفت‌وگوی زنده‌یاد امیرحسین آریان‌پور با علی‌اصغر ضرّابی ۲۱۷

یادِ بعضی نَقَرات ۲۲۷

تختِ پرویز / رضا عابد ۲۲۸

هر دَم از نو غمی آید به مُبارک بادم/ شهرام اقبال زاده ۲۳۱

عرض تسلیت: درگذشت مادر گرامی نسرین میر، عضو شورای نویسندگان ارژنگ را به ایشان و بهروز مطلّب‌زاده و خانواده و بستگانِ ایشان صمیمانه تسلیت می‌گوییم

تصحیح و پوزش: در ارژنگ شمارهٔ ۳۵ نام شاعر شعر «ناقوس‌ها به صدا درمی‌آیند» رحمان است که اشتباها رحمان هاتفی درج شده بود.

سرسخن

سرسخن این شماره که در بین دورِ اوّل و دورِ دوّمِ چهاردهمین مناسکِ تعیینِ رئیس‌جمهور تحریر می‌شود، به‌ناچار صِبغه و رنگِ انتخاباتی بر پیشانی دارد و لذا می‌کوشیم کوتاه و فشُرده نکاتی را مطرح کنیم.

نمایشِ انتخاباتی دیگری را در ۸ تیر ۱۴۰۳ پشتِ سر گذاشتیم. در فرصتِ فراچنگ‌آمده پس‌از «فرودِ سختِ» بالگردِ حامل رئیس جمهور برای نظامِ مستقر باید به صحنه‌آرایی جدیدی اقدام می‌شد. شورای نگهبان برهمین آرایش جدید صحنه را طوری طراحی کرد که هم به‌ظاهر نشانهٔ «تضاربِ افکار» باشد، هم نمایی از «انتخاباتِ‌آزاد» و هم مَفَرّی برای بازگرداندنِ مردم به صحنهٔ انتخاباتی که با برنامه‌ریزی اندیشکده‌های جمهوری‌اسلامی و با همکاری اصلاح‌طلبانه، «باید» پُرشور و هیجان‌انگیز برگزار می‌شد، امّا در نهایت حتّی با پذیرشِ کاملِ مدّعای حکومت و عدمِ دستکاری در نتایجِ اعلامی، تنها حدود ۴۰ درصدِ واجدین رای در انتخابات شرکت‌کردند و بیش‌از ۶۰ درصدِ آن‌ها بارِ دیگر انتخابات را «رفراندوم» انگاشتند و با صدایی رسا به نظام «نه» گفتند. حاصلِ این نمایش که با تلاش‌های «روزنه‌گُشایانهٔ» اصلاح‌طلبان و بخشی از چپِ موسوم به «محورِمقاومت» با چراغ سبز مقاماتِ عالی جمهوری اسلامی و تلاشِ لابی‌گران در انتخابات مجلس شورای اسلامی سال ۱۴۰۲ کلید خورد، در واقع شکستِ کاملِ دیگری بود، هم برای اصلاح‌طلبانِ «روزنه‌جو» و هم برای چپِ بازی‌خورده و هم برای حاکمیّت. این تعبیر را ما نگفته و نمی‌گوییم و عینا سخنِ خودِ زعماست که زمانی گفتند: *«ننگ است برای یک ملّتی (بخوان حکومتی) که در انتخابات ریاست جمهوری ۳۵ درصد، ۴۰ درصد شرکت می‌کنند و پیداست مردم به نظامِ سیاسی‌شون نه اعتماددارند، نه اعتناءدارند، نه اُمید دارند...»*

می‌گویند «هدفِ دیکتاتورها از برپاییِ انتخابات سرشماریِ احمق‌ها در جامعه است»، امّا این‌گونه برخوردها و ساده‌سازی‌ها دربارهٔ پدیده‌ای به نام «انتخابات»، از نگاهِ علمی و عمقِ تئوریک برخوردار نیست. واقعیّت این است که در دیکتاتوری‌ترین نظام‌های اجتماعی هم، برپایی «انتخابات» با هر نیّت و چینش و گزینشِ استصوابی حکومت‌ها، کُنشِ مردم نسبت به آن اعمّ از مشارکت یا تحریم، صرفا در رای دادن یا رای ندادن مردم در روز انتخابات و اثرِ انگشتِ جوهری در پای برگهٔ رای خلاصه و تعریف نمی‌شود. انتخابات از جمله در ایرانِ پس‌از

انقلاب که به یک مناسکِ ادواری و نمایشی برای اثباتِ اقتدارِ نظامِ دیکتاتوری در کشورِ ما بدل‌شده، یک «فرآیند» است که از زمان کلیدخوردن آن (که در این دوره با مرگِ ابراهیم رئیسی در «فرودِ سخت» بالگرد حامل ایشان کلید خورد)، خواه و ناخواه توجّه توده‌ها و اقشار و طبقات مختلف را به خود جلب میکند. آگاهی توده‌ها در فضاهای انتخاباتی و ایّامِ تبلیغاتِ کاندیداها تا روزِ رای‌گیری و حتّی پس‌از آن به‌طور نسبی افزایش می‌یابد. آن‌ها در این فرآیند و در لابلای مناظرهٔ کاندیداهاست که از پرونده‌های فساد و غارت و حتّی «جنایتِ» کاندیداها آگاهی می‌یابند، با ماهیّتِ موضع‌گیری بسیاری از جریانات و احزاب و سازمان‌های سیاسی آشنا می‌شوند و آگاهی سیاسی توده‌ها ارتقاء می‌یابد که در شرایط عادّی چنین نیست. به عنوان نمونه: در دقیقهٔ ۱۴ از فیلمی که از یکی از برنامه‌های اینترنتی به نام «جیوه» در همین روزها پخش شد، مجری (میلاد دخانچی) از مصطفی پورمحمّدی* می‌پُرسد: *«امّا اسمِ شما با مفهومِ اعدام گره‌خورده!»* و او با صراحت پاسخ می‌دهد: *«خوب من چکار کنم؟ پروژهٔ سختِ جمهوری اسلامی بود!»* (اشارهٔ مجری تلویحاً به اعدامِ هزاران زندانی سیاسیِ بی‌گناه در تابستان ۱۳۶۷ است که ابراهیم رئیسی و مصطفی پورمحمّدی هردو از اعضای هیأتی موسوم به «هیأتِ مرگ» بودند...) البته مردم ایران هم با تحریمِ نمایش انتخاباتی و هم آرای بسیار ناچیز و معنادارِ مشارکت‌کنندگان (۲۰۷هزار رای در دورِ اوّل) نفرتِ عمیقِ خود را از او و سایر اعضای هیاتِ مرگ به وضوح نشان دادند و اینک آمار و آراء به سخن آمده‌اند!

در دورِ اوّلِ انتخابات جاری احزاب و سازمان‌های عمدهٔ چپِ تحوّل‌طلب در جهت دفاع از منافع طبقهٔ‌کارگر و زحمت‌کشان ایران انتخابات را تحریم کردند، امّا برخی جریاناتِ مدّعی چپ چنان‌که در مقدّمه از آن‌ها یاد کردیم از میانِ پیامبران «جرجیس» را انتخاب کردند و مردم را به مشارکتِ فعّال و دادنِ رای به «پزشکیان» یا «جلیلی» دعوت کردند. اینک رقابتِ این دو کاندیدا به دلیلِ تحریمِ گستردهٔ واجدینِ شرایط به دورِ دوم در روز جمعه بعد کشیده شده و میزانِ مشارکت در آن به حکمِ تجربه احتمالا پایین‌تر هم خواهد بود.

همین نتیجه نشان می‌دهد که تحریمِ انتخابات از سوی ۶۰درصد واجدینِ شرایطِ معترض به وضع موجود (متشکّل از خیلِ عظیمِ کارگران، پیشه‌وران، دانش‌آموزان، دانشجویان و اساتیدِ دانشگاه‌ها، زنان، جوانان، بازنشستگان، فرهنگیان، هنرمندان، ورزش‌کاران و... که نیروی عظیمِ تحوّل محسوب می‌شوند) صرف‌نظر از این‌که در دورِدوّم نامِ کدام‌یک از این دو عتیقه از صندوق‌ها بیرون بیاید، کُنشی آگاهانه بوده و تاثیرِ آن‌را باید در سیرِ تحوّلاتِ آتی در جامعهٔ انقلابی خود مشاهده کرد. وظیفهٔ نیروهای چپِ اصیل و مترقّی در چنین شرایطی به نظرِ ما نه دنباله‌روی از این یا آن جناحِ حکومتی و پاشیدنِ خاک در چشمِ توده‌ها، بل‌که افشاء، بسیج و سازمان‌دهی مبارزاتِ صنفی و سیاسی و مشارکت در امرِ «تربیّتِ سیاسی» آن‌ها با تمامِ نیرو به‌منظور ایجاد بسترهای تحوّلاتِ بُنیادین درهمهٔ عرصه‌های زندگی کارگران و زحمت‌کشان و تامینِ مطالباتِ انباشته و برحقّ آنان است که نیروی عظیمِ خود را در دورِ اوّلِ سیرکِ انتخاباتی اخیر با تحریمِ فعّال و کنشِ آگاهانهٔ خود به میدان آوردند. بیانی آشکار و اعتراضی مسالمت‌آمیز که شوربختانه در سال‌های اخیر پاسخِ آن جز سرکوبِ خونین به ضربِ تیغ و درفش و نشاندنِ گلوله بر سینهٔ کودکان و نوجوانان و زنان نبوده است.

آری، توفانی از حوادث در راه است و به بشارتِ شفیعی کدکنی «ای مرغ‌های توفان! پروازتان بلند!»

شورای دبیرانِ ارژنگ

بازگشت به فهرست

مقالات

دراماتورژیِ هامبورگ

گوتهولد اِفرائیم لِسینگ/ برگردان: هوشنگ آزادی‌ور

ارژنگ: تا کنون رسمِ ما بر این بوده که مطلبِ نخست هر شماره را به موضوعاتِ تئوری، تاریخ و فلسفهٔ هنر و ادبیّاتِ جهان اختصاص دهیم و می‌کوشیم این سنّت ادامه یابد. نام و چهره و افکارِ «لِسینگ» در هنرِ جهانی تئاتر که مورد تحسینِ گوته و شیلر و هاینه و مارکس و انگلس بوده، به ویژه با کتاب «دراماتورژی هامبورگ» در آلمان و جهان بسیار پُرآوازه است و ما پیش‌تر دربارهٔ زندگی او (در ارژنگ شمارهٔ۳۲) و نیز دربارهٔ مفهومِ واژهٔ دراماتورژی و دراماتورژ (در ارژنگ شمارهٔ ۳۰) مطالبی را تقدیم خوانندگان کرده بودیم. بر اساس اطلاعِ ما، کتابِ مذکور به‌رغمِ اهمّیتِ آن هنوز در ایران به فارسی ترجمه نشده، امّا در مقالهٔ حاضر «هوشنگ آزادی‌ور» ضمن توضیحاتی مفید، قطعاتی از کتاب را ترجمه و در دسترسِ علاقه‌مندان گذاشته است. این مقاله برگرفته از متنِ کتاب «دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟» (مجموعهٔ مقالاتی به‌کوشش محمدرضا خاکی و منصور ابراهیمی) است که توسط نشرِ بیدگل در سال ۱۳۹۳ در ایران انتشار یافته و ما آن‌را تایپ و بازنویسی کرده و در دسترس خوانندگان قرارمی‌دهیم.

***

گوتهولت اِفرائیم لِسینگ (۱۷۲۹-۱۷۸۱) بنا به نظرِ گوته، «صادق‌ترین نظریه‌پردازِ تئاتر» بود. قدّی متوسط، چهره‌ای برازنده، شانه‌هایی پهن و چشمانی آبی داشت. بالاپوشی به رنگِ قرمزِ تیره می‌پوشید و کلاه‌گیسی پودرزده بر سر می‌گذاشت، بسیار خوش‌برخورد و خوش‌گذران بود و از مصاحبت‌های خوب و بحث‌های پُرشور در پاتوق‌های دوستان لذّت می‌بُرد.

پدرِ لِسینگ که کشیشی لوتری بود، او را به دانشگاهِ لایپزیک فرستاد تا الهیّات بخواند، امّا او بیش‌تر به ورق‌بازی، رقص و شمشیربازی علاقه نشان می‌داد. به همین دلیل پسرعمویش او را با تئاتر آشنا کرد.

وقتی داستانِ رسواییِ او بر زبان‌ها افتاد که با بازیگرانِ «مُلحِد» حَشر و نَشر پیدا کرده است، پدر پیغام فرستاد که مادرش در حالِ مرگ است و موقتاً او را به خانه کشاند، امّا وقتی لِسینگِ جوان فهمید نیرنگ خورده است،

بلافاصله دوباره به دوستانِ تئاتری خود ملحق شد و نوشتنِ کمدی را آغاز کرد که تقلیدی از پلاوتوس(۱) بود. لِسینگ پس از خواندنِ قصّه‌های شرقی و هرزه‌نگارِ دیدِرو(۲) با عنوانِ «گوهرهای ناسُفته» (The Indiscreet Jewels) تحتِ تاثیر قرار گرفت. در این قصّه‌ها به تراژدی کلاسیکِ فرانسوی حمله شده بود و لِسینگ تراژدی‌های فرانسوی را نمی‌پسندید. او بعدها همین طرزِ فکر را در رسالهٔ «دراماتورژیِ هامبورگ» خود منعکس کرد.

همراه با گروهِ کارولینا نویبر (Carolina Neuber) که نخستین نمایشِ او، «محقّقِ جوان» (The Young Scholar) را اجراء کرده بودند، لِسینگِ ۱۹ ساله که بدهی‌های گروه را ضمانت کرده بود از ترسِ دستگیر و زندانی‌شدن از شهر فرار کرد و در برلین به عنوانِ روزنامه‌نگارِ آزاد مشغول به کار شد و با نوشتن نقدهای تئاتری، انتشارِ نمایشنامه، انتشارِ چندین گاه‌نامهٔ تئاتر و ترجمه (از جمله «رساله‌ای در شعرِ دراماتیک» از درایدن) زندگیِ فقیرانه‌ای را درپیش‌گرفت. در آن‌جا گاه به عنوانِ مترجمِ مهمانانِ خارجی، از جمله وُلتر (Voltaire) نیز خدمت می‌کرد.

لِسینگ در مقاله‌ای به نام «دربارهٔ ادبیّات» (Letters On Literature) به یکی از غول‌های تئاترِ آلمان، گوتشت (۳) که به تجدیدنظر در تئاتر معتقد بود حمله کرد. او معتقد بود گوتشت سلیقهٔ ملّیِ آلمانی را نادیده می‌گیرد و مانعِ توسعهٔ طبیعی تئاترِ آلمان می‌شود. لِسینگ از کودکی به داستانِ «فائوست» که به‌صورت نمایشِ عروسکی دیده بود، علاقه داشت، زیرا قهرمانِ این نمایش با وَلَعی فراوان در جست‌وُجوی معرفت است.

لِسینگ پس از ۵ سال وقفه در فعّالیتِ تئاتری (که در این فاصله رسالهٔ لائوکون (Laocoon) را دربارهٔ مرزهای میان ادبیّات و نقاشی نوشت)، در سالِ ۱۷۶۷ از طرف گروهی به هامبورگ دعوت شد. این گروه در فصلِ افتتاحیهٔ نخستین تئاترِملّی‌آلمان به‌عنوانِ نمایشنامه‌نویس، ناقد و مشاورِادبی درهامبورگ ساکن شده بودند.(۴)

لِسینگ کتابخانه‌اش را حرّاج کرد تا با پولِ آن یک مرکزِ نشر تاسیس کند و دوهفته‌نامهٔ «دراماتورژی هامبورگ» را انتشار دهد. او دوست داشت به‌عنوانِ مربّیِ تئاتر، سلیقهٔ تماشاگر را ارتقاء بخشد و سطحِ اجراهای تئاتری را بالا ببرد.

به‌خاطرِ مسائلی که از آن زمان مشکلِ اساسی تئاتر بوده، در پیِ حسادت‌های ستیزه‌جویانهٔ بازیگران، دخالتِ مدیران و فقدانِ حمایتِ مردمی از تئاتر، پروژهٔ هامبورگ با شکست مواجه شد. پس‌از تعطیل‌شدن دو هفته‌نامهٔ "دراماتورژی هامبورگ"، لسینگ که همهٔ دارایی خود را صرفِ آن کرده بود، مایوس از آرمانِ احیای فرهنگی از طریقِ درام، اساساً از این‌که وقتِ خود را صرف تاسیسِ تئاترِ ملّی آلمان کرده بود، پشیمان شد.

این دراماتورژِ جدید هیچ سهمی در انتخابِ برنامه‌های نمایشی نداشت که عبارت بود از نمایشنامه‌های میان‌مایه و فراموش‌شدهٔ همان عصر. او شیوهٔ بازیِ طبیعی کُنرات اِکهوف (Konrad Ekhof) ، بازیگرِ اصلی گروه و دنباله‌روی واقع‌گرایی دیوید گاریک (Daivid Garrik) را تحسین و حمایت می‌کرد، امّا پس‌از انتشار بیست وُ پنجمین شمارهٔ دراماتورژیِ هامبورگ، دراماتورژها دیگر اجازهٔ دخالت در اجراهای نمایش نداشتند زیرا بازیگرانِ تئاترِ هامبورگ چنین شخصی را قبول نداشتند، و این به‌معنای شکستِ لِسینگ بود.

لِسینگ هرگاه امکان می‌یافت به تئاترِ کلاسیکِ یونان، اسپانیا و انگلیس اشاره می‌کرد و آلمان‌ها را تشویق می‌کرد شکسپیر را -که از راهِ خواندنِ آثارش می‌شناخت- موردِ توجّه قرار دهند. امّا هیچ‌یک از آن آثارِ مورد

اشارهٔ او در رِپرتوارِ [Repertoire=فهرستِ نمایش- ارژنگ] هامبورگ گنجانده نشد. به نظرِ او علّتِ آن‌که سنّتِ واقعی تئاترِ کلاسیک فراموش‌شده‌بود، آن بود که کورنی (Corneill) چه در نظر و چه در عمل، نمونهٔ خوبی برای آلمان‌ها نبوده است. نگرشِ کورنی توسطِ وُلتر (Voltaire) و درام‌نویسانِ درجه‌دوّمِ آلمان هم ادامه یافته بود. با این حال نمایشنامهٔ کمدیِ لِسینگ به نامِ مینا فون بارنهلم (Von Barnhelm Minna) یکی از محبوب‌ترین آثارِ عرضه‌شده در تئاترِ ملّی آلمان شد.

لِسینگ در مجلّهٔ «دراماتورژی هامبورگ» هر دَم به مباحثِ انتزاعی‌تر، ادبی‌تر و نظری‌تر نزدیک می‌شد و از زندگی روزمرّهٔ تئاتر فاصله می‌گرفت. بحث‌های نهایی این مجلّه که به «بوطیقا»ی ارسطو اختصاص داشت، در واقع نظریاتِ نمایشنامه‌نویسان در بابِ طبیعت و کارکردِ درام را منعکس می‌کرد. او تجربه‌گرایی نوآور بود و با قالب‌های کمدی، تراژدی و درام‌های خانوادگیِ خود یک محافظه‌کارِ نظری شناخته شده بود که بازگشت به اصولِ اوّلیهٔ ارسطو را تبلیغ می‌کرد. او واقع‌گراییِ بورژوایی عصرِ خود را رواج داد و کوشید با ترجمهٔ دو نمایشنامه از دیدِرو و مقالاتِ نظری در بابِ آن‌ها، حقّانیتِ ارسطویی را به کُرسی بنشاند. او در تراژدی خانوادگیِ خود دوشیزه سارا سَمپسون (Miss Sara Sampson) ، حتّی از نمایشنامه‌های دیدِرو هم پیشی گرفت.

پس‌از ناکامی‌های هامبورگ، لِسینگ دیگر در تئاتر فعالیت نکرد و حتّی پیشنهادِ همکاری از سوی وین (Vienna) و مانهایم (Mannheim) به عنوانِ دراماتورژِ تئاترِ درباری را هم ردّ کرد. لِسینگ هرگز رساله‌ای نظام‌مند دربارهٔ نظریهٔ تئاتر ننوشت او بیش‌تر به فرایندِ نشرِ عقایدش می‌اندیشید تا دریافتِ نتیجه، لذا می‌کوشید خوانندگانِ خود را به اندیشه وادارد. به گفتهٔ گوته *«خبر رسیده است که لِسینگ گفته اگر خدا می‌خواست حقیقت را به او عرضه کند، او این هدیه را نمی‌پذیرفت و ترجیح می‌داد که آن‌را با تلاشِ خود بیابد.»*

دراماتورژیِ هامبورگ

پاره‌هایی از قطعه‌های انتقادی لِسینگ در بابِ تئاتر(۵)

شمارهٔ ۱۴– تراژدیِ خانوادگی مدافعِ سرسختی چون یک منتقدِ هنری فرانسوی پیدا کرد که برای نخستین‌بار نمایشنامهٔ دوشیزه سارا سَمپسون را به هموطنانش معرّفی کرد.

نامِ شاهزادگان و قهرمانان می‌تواند عظمت و شأنی به یک نمایشنامه بدهد، امّا این چیزها فایده‌ای برای عواطفِ ما ندارند. نگون‌بختیِ کسانی که در وضعیّتِ مشابه با ما قرار دارند، طبیعی‌ترین و عمیق‌ترین نَقب‌ها را به قلبِ ما می‌زند، و اگر ما برای یک شاه دل بسوزانیم، در واقع دلسوزیِ ما برای یک انسان است نه برای یک شاه. اگرچه موقعیّتِ آن‌ها غالباً اهمّیتِ نگون‌بختی‌شان را بالا می‌برد، امّا آن‌ها را جالب‌تر نمی‌کند. ممکن است همهٔ ملّت نگرانِ آن‌ها باشد، امّا شفقتِ ما نیاز به یک جنبهٔ شخصی دارد و مفهومِ یک کشور برای احساساتِ ما مفهومی بسیار انتزاعی است.[...]

شمارهٔ ۱۹– ارسطو سال‌ها پیش گوشزد کرده بود که شعرِ تراژیک تا چه میزان لازم است منطبق با تاریخ باشد: نه بیش از آن‌که به یک قصّهٔ خوش‌ساخت نزدیک شود، چنان‌که بتوان مقاصدِ خود را در قصّه گنجانید. شاعر به این دلیل از یک واقعه استفاده نمی‌کند که واقعاً اتفاق افتاده است، بل‌که به این دلیل که چنان اتفاق افتاده که نویسنده خود نمی‌توانسته واقعه‌ای به این خوبی را اختراع کند تا با منظورِ کنونی او مطابقت داشته باشد. اگر او بتواند این انطباق را در یک واقعهٔ حقیقی پیدا کند چه بهتر، امّا جست‌وُجو در کتاب‌های تاریخی

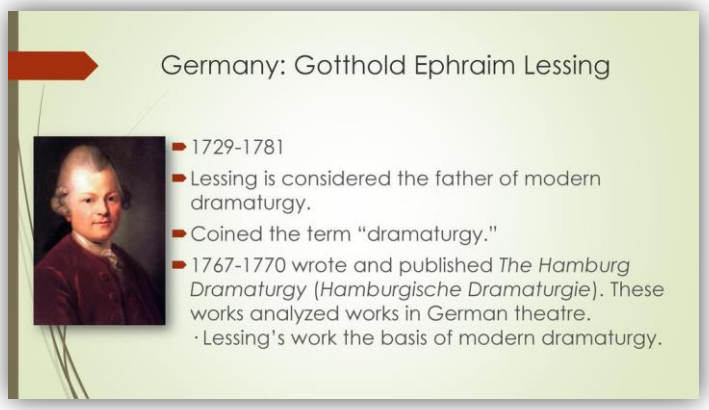
برای رسیدن به این منظور چندان نتیجه‌بخش نیست و تازه مگر چند موردِ تاریخی وجود دارد که کاملاً در قصّهٔ او جا بیفتد. اگر ما امکانِ وقوعِ یک حادثهٔ تاریخیِ منطبق با مقاصدِ نمایشِ خود را بپذیریم، چه مانعی دارد که برایش قصّه‌ای خیالی بسازیم که هیچ‌وقت اتفاق نیفتاده است. اوّلین چیزی که تاریخ را مُحتمل می‌کند چیست؟ آیا احتمالِ درونیِ آن نیست؟ و آیا اهمّیتی دارد که این احتمال هیچ سند یا سنّتی پشتِ سرِ خود نداشته و یا با آن ویژگی هرگز به ذهنِ ما خطور نکرده باشد؟ آن ویژگی را حتّی می‌توان از طریقِ اشیای صحنه نشان داد، از طریقِ اشیایی که مثلاً خاطرهٔ مردانِ بزرگ را در ما زنده می‌کنند. برای آن موضوع، ما تاریخ داریم امّا صحنه نداریم. ممکن است ما از صحنه نفهمیم که فلان شخص چه کرده است، امّا می‌توانیم بگوییم هر فردی با چنان شخصیّتی در چنان موقعیتی چه می‌کند. موضوعات یا اشیای تراژدی نسبت به موضوعاتِ تاریخی بیش‌تر فلسفی هستند استفادهٔ ستایش‌آمیز از آن موضوعات، به صرفِ این‌که به آدمِ مهمّی تعلّق داشته‌اند و یا استفاده از آن‌ها برای غرورِ ملّی، به قصّهٔ ما خسارت می‌زند.

شمارهٔ ۴۵– برای شاعرِ صحنه اهمّیتی ندارد که کنش‌های خاصّی که در هر پرده واقع می‌شوند، به نسبتِ کنشی که در واقعیّت اتفاق می‌افتد، زمانِ کم‌تری می‌گیرند. تازه این زمان حوادثِ دیگر درونِ صحنه را هم در بر می‌گیرد. واقعاً نیازی نیست فاصلهٔ طلوع تا غروبِ آفتاب را طیّ کنیم تا وحدتِ زمان را حفظ کرده باشیم. در این صورت یک قانونِ خشک را رعایت کرده‌ایم، نه روحِ آن را. راست است آن‌چه در یک روز اتفاق افتاده در صحنهٔ ما هم در یک روز اتفاق می‌افتد، امّا هیچ عقلِ سلیمی انتظار ندارد که صحنهٔ ما هم یک روزِ تمام طول بکشد. وحدتِ زمانِ فیزیکی کافی نیست، وحدتِ اخلاقی هم شرط است که فقدانِ آن‌را هر بیننده‌ای احساس خواهد کرد، حال آن‌که فقدانِ دیگری هرچند ناممکن به نظر برسد، برای بیننده قابلِ تحمّل‌تر خواهد بود. بسیاری از تماشاگران اصلاً توجّهی به این ناممکن‌بودن نمی‌کنند زیرا مثلاً در نمایشنامه‌ای، شخصی باید از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر برود. همین سفر به تنهایی به یک روز وقت نیاز دارد، امّا اگر ما این سفر را کوتاه کنیم، تنها کسانی متوجّه می‌شوند که فاصلهٔ این دو نقطه را می‌دانند. همگان فواصلِ جغرافیایی را نمی‌دانند، امّا همه می‌فهمند در عرضِ یک روز چه کنش‌هایی را می‌توان داشت. بنابراین شاعرِ صحنه‌ای که نمی‌داند چگونه وحدتِ فیزیکیِ زمان را به نفع وحدتِ اخلاقی قربانی کند، در واقع به طرزِ ناخوشایندی تنها خودش را راضی کرده است. نمی‌توان موضوعِ اصلی و نکتهٔ اساسی را قربانیِ یک واقعیّتِ تصادفی کرد.

شمارهٔ ۴۶– نادیده‌گرفتنِ قانون یک چیز است و رعایتِ آن چیزی دیگر. فرانسوی‌ها اوّلی را در نظر می‌گیرند، رعایتِ دوّمی را ما تنها در آثارِ باستان می‌بینیم. وحدتِ کنش، نخستین قانونِ نمایشی پیشینیان بود؛ وحدتِ زمان و مکان صرفاً پیامدهای آن بود که آن‌را در صورتی که آمیختگی با هم‌سُرایی ایجاب نمی‌کرد، بیش از آن‌چه ضروری می‌نمود، چندان کامل رعایت نمی‌کردند. زیرا از آن‌جا که کنش‌هایشان مستلزمِ این بود که انبوهی از مردم حضور داشته باشند و همان مجموعه آدم‌ها باقی بمانند که نمی‌توانستند خیلی از محلّه‌های زندگی‌شان دور شوند یا طولانی‌تر از آن غایب شوند که معمول است از سر کنجکاوی محض چنین کنند، تقریباً مجبور بودند صحنهٔ کنش را یکی کنند و در همان نقطه برپا سازند و زمان را واحد بگیرند و در همان روز بدانند. آن‌ها خالصانه به این محدودیّت تن می‌دادند، امّا با نرمشی در چنین ادراکی که در ۷ مورد از ۹ مورد بیش‌از آن‌چه به این طریق از دست می‌دهند به دست می‌آورند. زیرا آن‌ها این محدودیّت را برای ساده‌کردنِ کنش و حذفِ زواید به کار می‌بردند، و از این رو، کنشِ تقلیل‌یافته به ضروریات، تنها الگوی دلخواهی از کنش می‌شد که در چنین شکلی که به کم‌ترین موقعیّت‌های زمانی و مکانی نیاز داشت، به خوبی پرورده می‌شد.

در مقابلِ آن‌چه گفته شد، فرانسوی‌ها جذّابیتی در وحدتِ واقعیِ کنش نمی‌یافتند، زیرا مکتبِ اسپانیا پیش‌از درکِ سادگیِ یونانی در وحدتِ کنش، آن‌را تخریب کرده بود آن‌ها وحدتِ زمان و مکان را نتیجهٔ وحدتِ کنش تشخیص نداده بودند، بل‌که آن‌ها را وضعیّت‌هایی گرفته بودند که برای اجرا مطلقاً ضرورت دارند. لذا به‌جای آن کنش‌هایی غنی‌تر و پیچیده‌تر را اختیار می‌کردند؛ راهِ حلّی که معمولاً به هم‌سُرایان سپُرده می‌شد، هرچند هم‌سُرایان را هم به کلّی از میان برداشته بودند.

هنگامی که نویسندگانِ فرانسوی دریافتند این کار چقدر مشکل و حتّی در آن زمان غیرِممکن است، تصمیم گرفتند با قوانینِ مستبدّانه‌ای که به‌هرحال جراتِ شورش بر علیه آنها را نداشتند، ترکِ مخاصمه کنند. آن‌ها به جای یک مکانِ معیّن، مکانی نامعیّن را در نظر گرفتند تا بتوان از این طریق، این یا آن مکان را تخیّل کرد. همین کافی بود که مکان‌ها زیاد دور از یک‌دیگر نباشند و به صحنه‌پردازیِ ویژه‌ای نیاز نباشد. پس صحنه‌پردازی یک نقطه می‌توانست مناسبِ نقطهٔ دیگر هم باشد. هم‌چنین به‌جای وحدتِ زمان (یک روز) یک وحدتِ دوره را فرض کردند، دوره‌ای که در آن کسی در بابِ طلوع یا غروبِ خورشید سخنی نمی‌گفت، یا مثلاً کسی به بسترِ خواب نمی‌رفت، یا حدّاقل بیش از یک‌بار به رختخواب نمی‌رفت. به‌جای آن در فضایی که به عنوانِ یک روز سپری می‌شد، اتفاقاتِ فراوانی می‌توانست بیفتد.



اکنون کسی نمی‌توانست به این وضعیّت اعتراض کند و البته در چنین شرایطی امکانِ اجرای نمایش‌های فوق‌العاده‌ای فراهم می‌شد. در ضرب‌المثلی آمده است:

«درخت را از باریک‌ترین شاخه‌اش قطع کن، امّا به همسایه هم اجازه بده این کار را بکند. نباید قطورترین شاخه را نشان داد و فریاد زد: تو آن‌جا را بِبُر، من این‌جا را!»

این همان حرفی است که منتقدانِ فرانسوی همگی می‌زنند به‌ویژه وقتی دربارهٔ آثارِ دراماتیکِ انگلیسی سخن می‌گویند. تا جایی‌که من می‌دانم نمایشنامهٔ مِروپ (Merope) از ولتر و مافه‌یی (Maffei) می‌تواند در ۷ روز اجرا شود و صحنه‌های آن‌را می‌توان در هفت جای مختلفِ یونان برپا کرد، به شرطِ آن‌که آن‌قدر زیبا باشد که من این فضل‌فروشی را فراموش کنم!

شمارهٔ ۵۹– بسیاری بر این عقیده بودند که تراژیک‌بودن و شُکوه‌مندی یک چیز است. نه تنها بسیاری از خوانندگان، بل‌که بسیاری از شاعران نیز همین عقیده را داشتند. چرا قهرمان‌های آن‌ها مثلِ میرندگانِ معمولی سخن بگویند؟ این دیگر چه‌جور قهرمانی است؟ (Ampullae ct scsquipcdalia verba) جملات، الفاظ، و کلماتی به درازای یک زرع، این‌ها چیزهایی است که از تراژدی انتظار دارند.

دیدِرو می‌گوید: «ما هیچ چیزی را که بُنیانِ یک درام را درهم‌بریزد کنار نگذاشته‌ایم. (توجّه کنیم که او مردمِ کشورِ خود را مخاطب قرار می‌دهد.)، ما همهٔ قافیه‌پردازی‌های عالی متونِ قدیمی را حفظ کرده‌ایم یعنی همهٔ چیزهایی را که واقعاً مناسبِ یک زبانِ پُررونق، لهجه‌های بسیار شاخص، و برای صحنه‌های بسیار بزرگ و بیانِ غرّایی (دکلاماسیون) که مناسبِ همراهی با موسیقی و ساز باشند امّا سادگی طرحِ داستان و واقع‌نمایی تصاویرِ نمایش را کنار گذاشته‌ایم.»

دیدِرو می‌توانست دلیلِ دیگری نیز بیاورد که چرا نمی‌توانیم به طورِ کلّی تراژدی‌های باستانی را در الگوی خود جا بیندازیم. در آن‌جا همهٔ شخصیّت‌ها در یک مکانِ عمومی و آزاد و در حضورِ جمعیّتی مدّعی و پُرسش‌گر صحبت و گفت‌وگو می‌کردند. لذا بازیگران باید همواره با ملاحظه و متناسب با پایگاهِ اجتماعی تماشاگران سخن بگویند؛ باید کلماتِ خود را می‌سنجیدند و انتخاب می‌کردند. آن‌ها نمی‌توانستند افکار و احساسات را سهل‌انگارانه بیرون بریزند. امّا ما مردمِ مُدرن که هم‌سُرایان را کنار گذاشته‌ایم و شخصیّت‌هایمان را معمولاً میان چهاردیواری محدود کرده‌ایم، چه دلیلی داریم که چنان واژه‌ای را انتخاب کنیم. حتّی اگر آن‌ها را از خطابه‌های پُرتکلّف و باشُکوه اخذ کرده باشیم، هیچ‌کس به این سخنان گوش نخواهد کرد مگر آن‌هایی که خودشان در نظر دارند، هیچ‌کس با آن‌ها سخن نخواهد گفت مگر بازیگرانِ مقابل‌شان. بنابراین تنها خودشان را تحتِ تاثیر قرار خواهند داد، و در این صورت میل و علاقه‌ای برای کنترلِ بیانِ احساس خود نخواهند داشت. این وظیفهٔ هم‌سُرایان بود که بازی نمی‌کردند، با آن‌که بسیار درگیرِ نمایش بودند و همیشه ترجیح می‌دادند شخصیّت‌ها را ارزیابی کنند و هیچ نقشِ واقعی در سرنوشتِ آن‌ها نداشته باشند.

فایده‌ای ندارد که شخصیّت‌های والامقام در نمایش‌های خود خلق کنیم؛ اشخاصِ والامقام و نجیب‌زاده آموخته‌اند که خود را بهتر از آدمِ معمولی بیان کنند، امّا آن‌ها هم تمایلی ندارند که به طورِ مداوم بهتر از آدمِ معمولی خود را بیان کنند. امّا هنگامِ بیانِ خویشتن در لحظهٔ غلبهٔ احساسات، چون که احساسات شیوهٔ فصاحتِ خود را می‌طلبد و از طبیعت مایه می‌گیرد، و بیانِ این احساسات را دیگر در هیچ مدرسه‌ای نمی‌توان آموزش داد و این امر را از پالوده‌ترین تماشاگران تا بی‌سوادترینِ آن‌ها می‌فهمند. در زبانِ پُرتکلّف، برگزیده و باشُکوه، هیچ احساسی وجود ندارد. این زبان، نه زادهٔ احساس است و نه قادر به تولیدِ آن. احساس با ساده‌ترین، معمولی‌ترین و خالص‌ترین کلام و بیان موافقت دارد.

شمارهٔ ۸۰– این همه کارِ سنگین روی قالبِ دراماتیک به‌چه منظوری است؟ چرا با مردان و زنان مبدّل تئاتری بناکنیم، حافظه‌هایشان را تحتِ فشار قرار دهیم و همهٔ شهر را دعوت کنیم در یک مکان گِردآیند، اگر که بناست چیزی نه بیش‌از نمایشنامهٔ من و اجرای آن به دست آورند؟ چیزی نه بیش‌از آن احساساتی که در اتاقم در کنارِ بخاری از هر داستانِ مکتوبی می‌توانم به دست آورم؟ قالبِ دراماتیک تنها قالبی است که «شفقت» و «ترس» ما را برمی‌انگیزد. حدّاقل می‌توان گفت در هیچ قالبِ دیگری نمی‌توان شوری تا به این درجه برانگیخت. البته بهتر آن‌است که همهٔ احساسات و نه فقط این دو احساس برانگیخته شود. با این‌همه بهتر است از آن برای هر منظوری مگر همین یکی که برایش هم‌سازیِ خاصّی پیدا کرده، استفاده کرد. مردم آن را تحمّل خواهند کرد، بسیار خوب. امّا نه، اصلاً خوب نیست. هیچ‌کس علاقه ندارد در موقعیّتی قرار بگیرد که مجبور به تحمّلِ آن باشد.

همه می‌دانیم که مردمِ یونان و روم چقدر نسبت به تئاترِ خود جدّی بودند؛ به‌ویژه یونانی‌ها نسبت به نمایش‌های باشُکوهِ تراژیک. امروز در مقایسه با آن‌ها می‌توان دریافت که مردمِ ما نسبت به تئاتر بی‌تفاوت و سردند. این تفاوت حاکی از این حقیقت است که یونانی‌ها با نمایش به جُنبش در می‌آمدند، آن‌هم با چنان شدّت و چنان

عواطفِ شگِفتی که مایل بودند لحظه‌ای تراژیک را بارها و بارها تجربه کنند. امروز ما با وقوف بر ضعفِ نمایش‌هایمان، به ندرت حاضریم زمان و پولِ خود را صرفِ آن‌ها کنیم.

غالبِ ما از شکم‌سیری، به‌خاطرِ مُد، از شدّتِ تنهایی و برای دیدنِ مردم و به‌خاطرِ میل به دیدن و دیده‌شدن به تئاتر می‌رویم. تنها معدودی از ما که تعدادشان اندک است با انگیزه‌های متفاوتی تئاتر می‌بینند. من می‌گویم ما، ما مردم، صحنه‌های ما، امّا منظورم فقط تئاترهای آلمانی نیست. ما آلمان‌ها، اعتراف می‌کنم که هنوز تئاتر نداریم. منتقدانِ ما، که در این اعتراف شریک‌اند، که در واقع از تحسین‌کنندگانِ تئاترِ فرانسوی هستند، در بابِ این اعتراف چه می‌اندیشند؟ من گمان می‌کنم نه تنها ما آلمان‌ها، بل‌که آن‌هایی که صدها سال به داشتنِ بهترین تئاترِ اروپا به خود می‌بالند، حتّی فرانسوی‌ها هم تئاتر ندارند؛ یقیناً تئاترِ تراژیک ندارند. تاثیری که از تراژدیِ فرانسوی حاصل شده بسیار کم‌رنگ و بسیار خُنُک بوده است.

شمارهٔ ۸۱– از میانِ دو تراژدی‌نویسِ فرانسوی، کورنی بیش‌ترین صدمه را به تراژدی زده و مهلک‌ترین تاثیر را بر تراژدی‌نویس‌ها به‌جا گذاشته است. راسین (Racine) با نمونه‌هایش فقط وسوسه‌هایی را موجب شده، امّا کورنی با نمونه‌ها و نظریه‌هایش، به‌ویژه نظریه‌هایی که از طرفِ ملّت به‌عنوانِ وحیِ مُنزَل تلقّی شده (به استثنای دو فضل‌فروش به نام‌های هِدِلِن (Hedeine) و داسیه (Dacier) که هیچ‌یک نمی‌دانند چه می‌خواهند) و شاعرانِ بعدی از او پیروی کرده‌اند. من مایلم با کمی تندروی تکّه به تکّهٔ حرف‌های خود را ثابت کنم. بگویم که این نظریه‌ها چیزی جز بی‌حال‌ترین، بی‌مزّه‌ترین و غیرِتراژیک‌ترین حرف‌ها نیستند.

قوانینِ ارسطو همه چنان محاسبه شده‌اند تا بزرگ‌ترین تاثیرِ تراژیک را بیافرینند، امّا کورنی با آن قوانین چه کرده است؟ او همه را به غلط و نابه‌جا طرح می‌کند و چون هنوز بسیار جدّی‌شان می‌گیرد، سعی می‌کند همهٔ قوانینِ ارسطو را به کار گیرد تا چیزهای میان‌مایه و چند تفسیرِ موردِ وثوق عرضه کند، و به این ترتیب همهٔ قوانین را ضعیف، بی‌ریخت، کژفهمیده و ناکام می‌کند، و چرا؟ چون قادر به کنار گذاشتنِ بسیاری از اشعاری که هیچ توفیقی در تئاتر نداشته‌اند، نیست. چه دلیلِ شگفت‌آوری!

من به‌طورِ سریع و گذرا نکاتِ اصلی را ذکر می‌کنم. برخی از آن‌ها را قبلاً اشاره‌وار گفته‌ام، امّا برای ایجادِ ارتباط باید تکرار کنم:

۱– ارسطو می‌گوید: تراژدی برای برانگیختن شفقت و ترس است. کورنی می‌گوید؛ آه، بله، امّا واقعیّت این است که این هر دو با هم ضرورتی ندارند، و ما می‌توانیم به یکی بسنده کنیم. یعنی حالا شفقتِ بدون ترس و جای دیگر ترسِ بدون شفقت و تاثّر. در غیرِ این صورت چه باید کرد؟ با این رودریگه و این شیمِنه چه کنیم؟ این بچّه‌های خوب شفقت را بیدار می‌کنند، امّا ترسِ چندانی بر نمی‌انگیزند. تکلیفِ کلوپاترای من، و پروسیاس من، فوکاسِ من چه می‌شود؟ چه کسی بر این فلک‌زده‌ها دل بسوزاند؟ آن‌ها ترس ایجاد می‌کنند و بس. کورنی چنین می‌اندیشد و فرانسوی‌های پیروِ او نیز.

۲- ارسطو می‌گوید: *«تراژدی باید ترس و شفقت هر دو را، توجه کنید، هر دو را در مورد یک شخص برانگیزد.»* کورنی می‌گوید: «اگر چنین بود چه بهتر. هر چند لزومی ندارد، همان شخص باشد، ما می‌توانیم دو شخصیّت داشته باشیم که این دو کیفیّت را بیافرینند، چنان‌که من (کورنی) در نمایشنامهٔ رُدگونه به کار گرفته‌ام.» کورنی چنین می‌اندیشد و فرانسوی‌های پیرو او نیز.

۳- ارسطو می‌گوید ترس و شفقتی که در تراژدی برانگیخته می‌شود، ترس و شفقت و همهٔ عواطفِ دیگرمان که با آن‌ها مربوط باشند، تطهیر یا تزکیّه می‌شوند. کورنی چیزی از این حرف‌ها نمی‌داند و خیال می‌کند که ارسطو بر آن است که تراژدی شفقت ما را برمی‌انگیزد تا ترس را در ما بیدار کند، تا به وسیلهٔ این ترس شهوتی که آن شخصیّتِ خاصّ را به نکبت کشانده تطهیر شوند. من دربارهٔ ارزشِ این هدف چیزی نمی‌گویم. کافی‌است بگویم این گفتهٔ ارسطو نیست و چون کورنی اهدافِ کاملاً متفاوتی به تراژدی‌های خود داده است، لذا آثارش کاملاً متفاوت با نظریه‌های ارسطو هستند و آن‌ها تراژدی واقعی نیستند. و بدین ترتیب نه تنها تراژدی‌های او، بل‌که تراژدی‌های همهٔ فرانسوی‌ها چنین هستند چون مولّفان نه به اهدافِ ارسطو، که به اهدافِ کورنی اندیشیده‌اند.

شماره‌های ۱۰۱ ۱۰۲ ۱۰۳ و ۱۰۴- وقتی یک سال و یک روز پیش برخی‌از اشخاصِ خیرخواه در این سرزمین به فکر افتادند برای بهتر شدنِ تئاترِ آلمان بیندیشند، چاره‌ای بهتر از این نیافتند که نمایش به رهبری یک به اصطلاح کارگردان اجرا شود نمی‌دانم در آن روز نسبت به من چه نظری داشتند و آیا اصلاً خوابِ این را می‌دیدند که من بتوانم در این اقدام مفید باشم؟

من نه بازیگرم و نه شاعرِ صحنه. البته گاه به من افتخارِ دوّمی را داده‌اند، امّا حقیقت آن است که این افتخار هم ناشی از سوءِتفاهم دربارهٔ من بوده است. چنین استنتاجِ آزادانه‌ای به واسطهٔ معدود کوشش‌های دراماتیکی که کرده‌ام درست نیست؛ نه هر که قلم مو برمی‌دارد و چند رنگ به مو می‌چسباند نقّاش است. اوّلین کوشش‌های من در دورانی بود که هر کس به حکمِ طبیعت، خود را صاحبِ نبوغ می‌داند. امّا چیزی که این آخرین تلاشِ مرا قابلِ تحمّل می‌کند و من به خوبی بر آن واقفم، این است که این اثر تنها و به سادگی قابلِ نقد است.

من گمان نمی‌کنم که مانندِ فنری زنده هستم که از نیروی ذخیره‌شدهٔ درونی‌اش انرژی می‌گیرد و همان انرژی را به حوزه‌هایی چنین غنی، تازه و روشن پرتاب می‌کند. من تنها می‌توانم محتوای خود را با فشارِ ولوله به بیرون پرتاب کنم. اگر اِقرار نکنم که آموخته‌ام با حساب و کتاب از گنجینه‌های خارجی وام بگیرم، نشان کوته‌فکری است. من با آتش‌هایی که از جاهای دیگر می‌آیند خود را گرم می‌کنم و چشم‌ها را به عینکِ هنر مجهّز می‌کنم. بنابراین همیشه وقتی چیزی را با نقّادیِ مبتنی بر انکار و بی‌احترامی می‌خوانم یا می‌شنوم، از خود شرمنده می‌شوم. گفته‌اند باید نبوغ را کنار گذاشت و من به خود می‌بالم که از این گفته چیزی نزدیک به نبوغ را فرا گرفتم. من از آن دستهٔ عاجزها نیستم که خود را با چوبِ زیرِ بغل بالا بگیرد.

سرانجام آن‌ها راهش را یافتند تا این کندی، یا چنان‌که دوستانِ زرنگ‌ترم می‌پندارند، این تنبلی مبتلا به منتقدان را به رُخام بکشند و همین امر در واقع موجبِ پیدایشِ این نوشته‌ها شد.

این فکر را پسندیدم. مرا به یادِ دیداسکالوس (مربّیِ اجرا و تماشاگرهای) یونانی انداخت.(۶) از جمله یادداشت‌های کوتاهی دربارهٔ نمایش‌ها که ارسطو در نظر داشت. او توصیه کرده است می‌توان دربارهٔ نمایش‌نامه‌های یونانی چیز نوشت.

امّا مطالعه‌کردن وقتی ممکن است که انسان ابتدا اشتباهاتِ خود را عمیقاً مطالعه کرده باشد. پس چیزی که به من قوّتِ قلب می‌دهد آن است که به توصیهٔ ارسطو پس‌از مطالعهٔ تعدادِ بی‌شُماری از شاهکارهای تئاترِ یونان در درجهٔ اوّل جوهرِ دراماتیکِ اثر را درک کنم. من در بابِ اصالت و بُنیانِ بوطیقای این فیلسوف نظریاتِ خودم را دارم که نمی‌توانم بدونِ اجتناب از پُرگویی در این‌جا بیاورم. امّا نسبت به اظهارِ این نکته تردید نمی‌کنم (حتّی

اگر در این دورانِ روشن‌گری موردِ استهزاء قرار بگیرم) که این کتاب یعنی بوطیقا را مانند عناصرِ اُقلیدوسی خالی از خطا ندانم. بُنیانِ کتاب روشن و دقیق است، البته نه چندان قابلِ درک و از این رو محلِّ سوءِتعبیر، به‌ویژه در موردِ تراژدی، هم‌چون این دغدغه که چه زمانی می‌تواند همه چیز را برایمان مجاز بداند؛ من در پیِ این هستم که ثابت کنم تراژدی بی‌آن‌که از کمالِ خود دور افتد، نمی‌تواند قدمی از معیارِ ارسطو فراتر رود.

با چنین توجّهی، وظیفهٔ خود دانستم جزئیاتِ برخی از مهمّ‌ترین الگوهای صحنه‌ای فرانسه را موردِ ارزیابی قرار دهم. گفته‌اند که چنین صحنه‌ای باید کاملاً با قوانینِ ارسطو هماهنگ باشد، و به‌ویژه کوشش شده است ما آلمانی‌ها را قانع کنند که فرانسوی‌ها فقط با این قواعد توانستند به چنین کمالی برسند که از آن نقطه بتوانند صحنه‌های ملّت‌های مُدرن را به دیدهٔ تحقیر بنگرند. مدّت‌هاست که ما بر این باوریم، که باید به همراهِ نمایشنامه‌نویسانِ خود از فرانسوی‌ها تقلید کنیم، زیرا که آن‌ها کاملاً طبقِ قوانینِ باستان عمل می‌کنند.

امّا نباید این پیش‌داوری‌ها تا ابد در مقابلِ ما قد علم کند. خوش‌بختانه این مسائل از جایی برخاست که فرانسوی‌ها توسطِ چند انگلیسی از خواب بیدار شدند و ما حدّاقل به این نتیجه رسیدیم که تراژدی قادر است احساساتِ دیگری را به جز آن‌چه کورنی و راسین پیشنهاد می‌کردند، برانگیزد. امّا وقتی از تاثیرِ این موجِ واقعیّت گیج شده بودیم، در لبهٔ پیش‌داوریِ دیگری قرار گرفتیم. برخی از قوانین که فرانسوی‌ها می‌شناختند البته در نمایشنامه‌های انگلیسی وجود نداشتند، امّا ما به چه نتیجه‌ای رسیدیم؟ این‌که هدفِ تراژدی بدونِ این قوانین هم قابلِ حصول است، عجب، پس اگر خوب به هدف نمی‌رسیدیم، باید دنبالِ خطایی در قوانین می‌بودیم.

اکنون حتّی بر این نکته هم می‌توان چشم پوشید، امّا با این قوانین که درست کرده بودیم شروع به محدودکردنِ همهٔ قوانین کردیم، و با کلّی‌گویی و فضل‌فروشی برای نبوغ نسخه پیچیدیم. این‌که باید چه کرد یا اصلاً از خیرش گذشت. خلاصه آن‌که ایستاده در مرزِ بی‌خیالی، همهٔ تجربیّاتِ گذشته را دور ریختیم و به‌جای آن از شاعرانِ صحنه خواستیم که هر یک به نوبهٔ خود هنر را کشف کنند.

اگر باورم بشود که فقط راه‌های سنجشِ این غلیانِ سلیقه را کشف کرده‌ام، باید خیلی پرت باشم که خیال کنم کارِ مهمّی برای تئاترمان کرده‌ام. تنها کاری که می‌توانم به آن ببالم این است که علیهِ آن کوشیده‌ام، زیرا که توهّمِ برحقّ‌بودنِ تئاترِ فرانسوی را با همهٔ قوا پاک‌کرده‌ام. هیچ ملّتی به اندازهٔ فرانسوی‌ها قوانینِ درامِ باستانی را بد نفهمیده است. آن‌ها چندتایی اشاراتِ ضمنی و کاملاً مُنفَک از درامِ حقیقی را از ارسطو گرفته‌اند. سپس با همهٔ تمهیداتِ ممکن و محدودکننده و تفسیرهای خودخواسته، اساسِ کار را چنان سُست گرفته‌اند که از آن‌ها چیزی حاصل نمی‌شود، مگر آثاری بسیار نازل‌تر از تاثیراتِ عمیقی که ارسطو از این قوانین در سر داشته است.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Gotthold Ephraim Lessing: Hamburg Dramaturgy (1767-9). translated by Helen Zimmern, selections.

که از کتاب زیر برگرفته شده است:

Theatre/Theory/Theatre, Copyright 2000, Daniel Gerould (ed).

پانوشت‌ها:

۱ -پلاوتوس (Titus Maeeius Plautus) ، کمدی‌نویسِ رومی (حدود ۲۵۴- حدود ۱۸۴ ق.م) که به خاطر دیالوگ‌های زیبا وزن‌های متنوع اشعار و شوخی‌های کنایه‌آمیزش محبوبیّتِ فراوان داشت. م

۲ -دیدرو (Denis Diderot) ، درام‌نویس و نظریه‌پردازِ فرانسوی از اصحابِ دایره‌المعارف و کسی که برای نخستین‌بار "درام" (تراژدیِ بومی-معاصر) را به‌عنوانِ میانجیِ تراژدی و کمدی تعریف کرد. م

۳ -گوتشت (Johann Christoph Goltsched) ، رهبرِ روشن‌فکرهای آلمانی، مدّعی توسعه زبانِ آلمانی به‌عنوان وسیله بیانِ ادبی، و درام‌نویس با گروه‌های حرفه‌ای در لایپزیک ارتباط برقرار کرد و سرانجام به گروهِ کارولینا نوبیر پیوست. م

۴- همان نقشی که بعدها لِسینگ به عنوان دراماتورژ مطرح کرد و "دراماتورژی هامبورگ" را در راهِ توسعه این نقش به راه انداخت.

۵- کتابِ «دراماتورژی هامبورگ» برای سهولت مراجعه به قطعات شماره‌داری تقسیم شده است که شماره‌های موجود به آن قطعات اشاره دارد.

۶- منظورِ لِسینگ این است که به‌جای کارگردان یک «دراماتورژ» لازم است که در عهدِ باستان دیداسکالوس یا مربّی نام داشت و لِسینگ خود را بیش‌تر یک دراماتورژ می‌شناسد. م

* بازنویسی و ویرایشِ این مقاله توسطِ ارژنگ و از روی سرچشمهٔ آن انجام پذیرفته است.

***

بزرگان از آن رو بزرگ جلوه می‌کنند که ما زانو زده‌ایم؛ پس بُگذار که برخیزیم!

(به بهانهٔ ۵ ماهِ مه، ۲۰۶مین زادروزِ کارل مارکس، رهبرِ بزرگ طبقهٔ کارگرِ جهان)

بازگشت به فهرست

نقدی مارکسیستی بر پُست‌مُدرنیسم[۱]

بایرون کلارک[۲] / برگردان: مسعود اُمیدی

این مقاله ابتدا در مجله‌ی دانشجویی کانتا[۳] از دانشگاه کانترِبِری تحت عنوان «حدّاقلِ دستمزد یک حقیقتِ عینی است: چگونه پُست‌مُدرنیسم به طبقه‌ی کارگر لطمه می‌زند»، انتشار یافت.

اگر دانشجوی هنر باشید، شکی نیست که در طول دوره‌ی تحصیل خود در برخی از مراحل با واژه‌ی «پُست‌مُدرنیسم» مواجه خواهید شد، بااین‌وجود، ممکن است تعریفی از این مکتب فکری به شما داده نشود یا به‌احتمال بیشتر ممکن است ده نفر مختلف آن را به دوازده روش متفاوت برای شما توضیح داده باشند. همین سَردَرگُمی در مورد اینکه واقعاً پُست‌مُدرنیسم چیست، هرگونه تلاشی در نقدِ آن را مشکل می‌سازد. در بحث‌های روشنفکرانه‌ای که خارج از کافه‌ی دانشگاه می‌توان یافت، هر استدلالی در برابر پُست‌مدرنیسم، فوراً با این پاسخ از طرفداران پُست‌مدرنیسم مواجه می‌شود که «خیر، این چیزی نیست که پُست‌مُدرنیسم می‌گوید» که در این نقطه، بحث به مشاجره‌ای بی‌نتیجه در باره‌ی معناشناسی[۴] تبدیل می‌شود که به صورت معمول با تمسخرِ تحقیرآمیز کسی با عباراتی چون «جوجه‌دانشجوی زخمی» پیروزمندانه خاتمه می‌یابد. بدون شک این مقاله نیز پاسخ‌های مشابهی را دریافت خواهدکرد، با این‌وجود، من قصد دارم تلاش‌کنم پُست‌مُدرنیسم را تا آنجا که می‌توانم، بر اساس برداشت‌هایم از مطالعاتِ دانشگاهی و نیز به‌ویژه از طریق مطالعات خودم به‌دقت تعریف کرده و سپس طرح کلّی انتقادم را از آن مطرح‌کنم. بگذارید ابتدا بیان‌کنم که چنانچه شما میل‌دارید از واژه‌ی «پُست‌مُدرن» برای توصیف معماری (که در واقع این منشاء استفاده از این کلمه بود)، یک قطعه‌ی هنری، موسیقی یا آخرین آرایش موی خودتان استفاده نمایید، در این صورت روی صحبت من با شما نیست. هرچقدر می‌خواهید به هنرِ معاصر رجوع‌کنید، و این موضوع نگرانم نمی‌کند، بحث من در اینجا در برابر فلسفه‌ی

1 https://fightback.zoob.net/tag/postmodernism/

2 Byron Clark, A Marxist critique of Postmodernism, August 25, 2008

3 the University of Canterbury student magazine Canta

4 semantics

پُست‌مُدرنیسم است، مجموعه‌ای از تصوّراتی که من آن‌ها را هم‌چون مسبّبِ پیامدهای منفی در جامعه‌مان درک‌می‌کنم.

پُست‌مُدرنیسم چه جهنّمی است؟

این پرسشِ آسانی برای پاسخ‌دادن نیست، نگاهی گذرا به مطالب ویکی‌پدیا در باره‌ی پُست‌مُدرنیسم، توصیفی را ترسیم می‌نماید که بیانگر آن است که موضوع نیازمند خِبره‌ای است که بیاید و به آن سروسامانی بدهد و خود مقاله موجود در ویکی‌پدیا کمک چندانی نمی‌کند. بی‌دلیل نیست که هیچ‌یک از داوطلبان انجمن ویکی‌پدیا یک کارشناس خِبرهٔ پُست‌مُدرنیسم نیستند، زیرا همان‌گونه که گفته‌شد، تنها معدودی «خِبره»ی پُست‌مُدرن در عالمِ واقعیت وجود دارد. حتّی به نظرمی‌رسد که نوآم چامسکی[5] زبان‌شناسِ برجسته، انسانی که نیویورک‌تایمز عنوان «یکی از بزرگ‌ترین روشنفکرانِ زمانِ ما» را به او نسبت‌داده‌است، در توانایی فهم موضوع مشکل‌دارد: «*چیزهای زیادی وجوددارند که من نمی‌توانم درک‌کنم،- مانند آخرین بحث‌ها بَرسرِ این‌که آیا نوترینوها[6] جِرم دارند یا روشی که اخیرا آخرین قضیّه‌ی فِرما[7] (ظاهراً) ثابت شد.- اما من بعد از گذشت ۵۰ سال از این سرگرمی دو چیز را یادگرفته‌ام : (۱) می‌توانم از دوستانی که در این زمینه‌ها کارمی‌کنند، بخواهم که آن را برای من در سطحی که بتوانم بفهمم، توضیح دهند و آن‌ها می‌توانند بدون مشکلِ خاصّی این کار را انجام‌دهند. (۲) چنانچه علاقمندباشم، می‌توانم اقدام به کسبِ اطلاعاتِ بیشترکنم، به‌گونه‌ای‌که به فهمِ موضوع نائل‌گردم. اکنون نظریه‌پردازانِ پُست‌مُدرن، دریدا[8]، لاکان[9]، لیوتارد[10]، کریستوا[11]، و... حتی فوکو[12] چیزهایی را می‌نویسند که*

5 Noam Chomsky

6 neutrinos

نوترینو (به انگلیسی: neutrino) یک ذرّه‌ی بنیادی است که از نظر الکتریکی خنثی بوده و به ندرت وارد بَرهَم‌کُنش می‌شود. نوترینو به معنی«کوچکِ خنثی»، معمولاً با سرعتی نزدیک به سرعت نور حرکت‌می‌کند، از نظر الکتریکی خنثی بوده و قادر است از درون مواد تقریباً بدون هیچ بَرهَم کُنشی عبور نماید. نوترینوها دارای جرمِ بسیار کوچک، اما غیرِصفر هستند.

... بیشتر نوترینوهایی که از زمین عبور می‌کنند، از خورشید ساطع می‌شوند. در هر ثانیه از هر سانتی‌متر مربع زمین، در حدود ۶۵ میلیارد (۶٫۵×۱۰۱۰) نوترینوی خورشیدی عبورمی‌کند. (م- نقل از ویکی‌پدیا)

7 Fermat's theorem

قضیه‌ی آخر فرما یکی از مشهورترین قضیه‌های تاریخ ریاضیات است. این قضیه می‌گوید:
«معادله $x^n + y^n = z^n$ برای $n > 3$ جواب صحیح و غیرصفر ندارد.»
یعنی اعداد صحیح و غیر صفر x و y و z را نمی‌توان یافت که جواب‌های معادله‌ی فوق باشند.
پی‌یر فرما ریاضی‌دان فرانسوی سده‌ی ۱۷ (میلادی) در حاشیه‌ی کتابی نوشته بود که اثبات این قضیه را در ذهن دارد ولی جای کافی برای نوشتن در اختیار ندارد. این قضیه تا ۱۹۹۴ حل‌نشده باقی مانده بود.
اندرو وایلز استاد دانشگاه پرینستون در سال ۱۹۹۳ با استفاده از نظریه‌ی اعداد پیشرفته اثباتی برای این قضیه ارائه‌کرد که دارای مشکلی بود ولی در سپتامبر ۱۹۹۴ اشکال این راه‌حل توسط خود وایلز و با همکاری یکی از همکارانش به نام «تیلر» برطرف‌شد. (م- نقل از ویکی‌پدیا)

8 Derrida
9 Lacan
10 Lyotard
11 Kristeva
12 Foucault

نه‌تنها من نمی‌فهمم، بلکه موارد (۱) و (۲) هم جواب‌نمی‌دهند. هیچ‌کسی هم نیست که بگوید آن را فهمیده و بتواند برایم توضیح‌دهد و من هم سرنخی ندارم برای اینکه به گونه‌ای به چگونگی غلبه بر واماندگی‌هایم بپردازم.» (Chomsky, ca.1995) با جلب توجه به این موضوع، می‌خواهم که این تعریفِ تا حدّی ساده‌شده را که من برای این بحث مورد استفاده قرارمی‌دهم، بپذیرید.

پُست‌مُدرنیسم ایده‌ای است مبتنی برآن‌که هیچ حقیقتِ عینی‌ای وجودندارد زیرا سبکی را که ما جهان را با آن درک‌می‌کنیم، توسط جامعه‌ی ما و به‌ویژه توسطِ زبان ساخته شده‌است و اگر چنین است، آیا ما واقعاً می‌توانیم بدانیم چه چیزی واقعیت است؟ اگر همه‌ی حقایق ذهنی هستند، پس به‌راستی حقیقت چیست؟ برخی پُست‌مُدرنیست‌ها از این نتیجه می‌گیرند که آنچه ما درک‌می‌کنیم، واقعی است یا حداقل از نظر فردی واقعی است، آن‌ها به نوعی ایدآلیسمِ فلسفی هدایت می‌شوند که در آن برای مثال یک پُست‌مُدرنیست در یک پیاده‌رَوی در پارک ممکن‌است بگوید: «ازآنجاکه من درک‌می‌کنم که آن درخت در آنجا وجوددارد، بنابراین آن وجوددارد.» ممکن‌است همه‌ی کسانی که مکتبِ فکری پُست‌مُدرنیسم را تأییدمی‌کنند، چنین تعبیرِ بعیدی نداشته‌باشند، امّا برخی چنین نگرشی را به‌نمایش‌می‌گذارند.(این موضوع در ادامه دربخشِ در مورد آلن سوکال[۱۳] بحث خواهد شد.) من مایلم اوّل از همه ایرادِ فلسفی خودم به این ایده را مورد بحث قراردهم.

نقدِ ماتریالیستی

فردریک جیمسون[۱۴] منتقدِ ادبی مارکسیست مانند سایرِ ماتریالیست‌ها استدلال نموده است که اِدراک ما از واقعیت، بازتابی از جهانِ مادی موجود است. او این استدلال را در کتاب خود با عنوان «پُست‌مُدرنیسم یا منطقِ فرهنگی سرمایه‌داری متأخِر» با روشی پیچیده و با تفصیلِ بیش از حدّ مطرح نمود. من برای صرفه‌جویی در وقتِ شما جهت مطالعه در باره‌ی ماتریالیسم، آن را تا حدّی خلاصه‌می‌کنم. جیمسون در یک پیاده‌رَوی با دوستِ پُست‌مُدرن‌مان در پارک ممکن‌است بگوید: «آن درخت وجوددارد، بنا براین شما آن را به عنوان یک موجود درک می‌کنید.» از نظر جیمسون حوزه‌های بیشتر تجزیه‌وتحلیل‌شده از سوی نظریه‌پردازان پُست‌مُدرنیست به نام فرهنگ و جامعه (اجازه‌دهید این را «روبنا» بنامیم)، زمانی که از بنیانِ اقتصادی مادی آن جامعه (اجازه دهید این را «زیربنا» بنامیم) جدا شده‌باشد، به‌صورت کامل قابل درک نیستند. با اینکه بدون تردید حدِّ نسبی‌ای از تعاملِ مداومِ سازه‌های اجتماعی)[۱۵] در درونِ روبنا وجوددارد، با این وجود هر جامعه‌ای با مناسباتِ تولید و مبادله (اقتصاد) شکل‌گرفته است که زیربنای آن را تشکیل‌می‌دهد. این استدلالی است که هر مارکسیستِ مطّلعی (مانند این نویسنده) می‌تواند بر آن صحّه بگذارد.

در حال‌حاضر طرز فکرهای زیادی مرتبط با پُست‌مُدرنیسم وجوددارند که من ممکن‌است با آن‌ها موافق‌باشم. آیا ادراکِ ما از جهان با زبان شکل‌گرفته‌است؟ قطعاً، برای مثال استفاده از واژه‌ی «طبقه» در گفتمانِ سیاسی نیوزیلند را درنظربگیرید، اساساً به‌ندرت ذکر شده‌است و وقتی هم که استفاده شده، معمولاً با واژه‌ی «متوسط» استفاده شده‌است. بدین‌ترتیب وقتی که مجلّه‌ی لیسنر[۱۶] گزارشِ خاصّی را در باره‌ی «طبقه» در نیوزلند منتشرکرد، پژوهش او نشان‌داد که بیشتر نیوزلندی‌ها (۸۳٪) خودشان را به‌عنوان «طبقه‌ی متوسط» می‌بینند

---

[۱۳] Al an Sokal
[14] Fredric Jameson
15 social construction
16The Listener مجله‌ی هفتگی سیاسی، فرهنگی و ادبیِ ملی در نیوزلند

(Black, 2005). آیا پُست‌مُدرنیست‌ها ادعا می‌کنند که این ایده از یک نیوزلند با یک طبقه‌ی کارگر و طبقه‌ی حاکم کوچک و یک برآمدگی عظیم در طبقه‌ی متوسط حقیقتاً بیانگر یک شناخت درست و یک حقیقتِ ذهنی در بهترین شکلِ خود است؟ آن‌ها احتمالاً در عین حال ممکن است به این نکته اشاره‌کنند که «طبقه» در معنی درست خود، تمایز بین کسانی است که مالکِ ابزارِ تولید، توزیع و مبادله‌اند (طبقه‌ی حاکم) و آن‌هایی که برای این‌ها کار می‌کنند (طبقه‌ی کارگر). و آیا ممکن‌است آن‌ها به این هم اشاره‌کنند که طبقه‌ای خاص در این ذی‌نفع است که مردم، جامعه‌ی ما را همان‌گونه درک‌کنند که بیشتر کسانی که توسط مجله‌ی لیسنِر مورد پرسش قرارگرفتند؟ این ادراک که (همه‌ی ما فقط یک طبقه‌ی بزرگ متوسط هستیم)؟ متأسفانه جواب این سوال منفی است. از نظر پُست‌مُدرنیست‌ها، این درک واقعی از طبقه‌ی اجتماعی تنها یکی از حقایق بسیاری است که درست نمی‌باشد. سرانجام آیا همه‌چیز قائم به ذهن است؟ این همان ایده‌ی مشترک در تفکر پُست‌مُدرنیسم در سرتاسر جهان است، از همین روست که برای مثال به مورخ انگلیسی دیوید کانادین[۱۷] برمی‌خوریم که ادعا می‌کند در بخشی از قرن هیجدهم *«هیچ «طبقه»ای وجودنداشت»* زیرا *«کارل مارکس وجودنداشت و در آن حوالی نبود تا به آن‌ها بفهماند که آن‌ها به چه طبقه‌ای تعلق‌داشته و چه کاری باید می‌کردند.»* (Cannadine, 1998, p.24)

پیامدهای انکارِ طبقه

در اینجاست که اثر جیمسون به چیزی بیش از صرفاً یک کتاب برای خواندن تبدیل‌می‌شود تا آنجا که دفعه‌ی دیگری که با روشنفکران کافه‌ای گلاویز می‌شوید، می‌توانید اظهاراتی را مطرح‌کنید مانند اینکه: «ببینید، فقط تا زمانی که کتاب جیمسون را نخوانده‌اید، در مورد پُست‌مُدرنیسم با من صحبت نکنید»، زیرا او توجهات را به پیامدهای سیاسی این طرز فکر جلب‌نموده و می‌نویسد: *«این‌ها مسائل صرف نظری نیستند، این‌ها دارای پیامدهای سیاسی عملی‌اند، چنانکه از احساسات متعارف سوژه‌های جهان اول مشهود می‌گردد که آن‌ها از نظر واقعیت موجود (یا«تجربی») در واقع در یک «جامعه‌ی فراصنعتی» زندگی‌می‌کنند که تولید سنتی از آن محو شده و مدت هاست که دیگر در آن طبقات اجتماعی نوع کلاسیک وجود ندارند، دیدگاهی که تأثیرات بلاواسطه‌ای بر عمل سیاسی دارد».*[۱۸]

به نظر می‌رسد اصطلاح «جامعه‌ی فراصنعتی» اصطلاحی است که خوشایندِ پُست‌مُدرنیست‌هاست (این یعنی اینکه صنعتِ مدرن، خیلی پیف و تهوّع‌آور است!) امّا «جامعه‌ی فراصنعتی» اسمِ بی‌مسمّایی است، در واقع جهانِ

17 David Cannadine
18 Jameson, 1991, p.53
توجه به این نکته مهم است که در اینجا سخن از مفهوم طبقات اجتماعی در شکل کلاسیک و سنتی آن است. بدیهی است که از منظر جامعه‌شناسی مارکسی و با توجه به تعریف مارکس از مفهوم طبقه‌ی کارگر که بر عدم مالکیت ابزار تولید و ناگزیربودن به فروش نیروی کار برای معیشت و گذران زندگی مبتنی است، نه‌تنها شمار طبقه‌ی کارگر کاهش نیافته، بلکه افزایش نیز یافته‌است. آنچه با اطمینان می‌توان کفت، این است که در جامعه‌ی به‌اصطلاح «فراصنعتی» و تحت نئولیبرالیسم که یکی از پیامدهای مخرب و ویرانگر آن مالی‌سازی و تجاری‌سازی اقتصاد و در نتیجه صنعت‌زدایی بوده‌است، موجودیت اجتماعی موسوم به «طبقه‌ی متوسط» در حال تحلیل رفتن دائمی و فروپاشی است. علاقمندان به موضوع برای اطلاع بیشتر در این مورد می‌توانند به مقالات مختلف به‌ویژه مقاله‌ی «طبقه،کار و فضای سایبری: نقد ایدئولوژی پَساکار» در کتاب «افسانه‌ی طبقه‌ی متوسط»، امیدی، مسعود، نشرگل‌آذین، ۱۳۹۹، مراجعه‌کنند. (م)

امروز در سایه‌ی رشدِ سریع و گسترش کارگاه‌های بهره‌کشی در جهانِ سوّم طیّ حدود سه دهه‌ی گذشته بیش از همیشه صنعتی شده‌است. این دیدگاه که جامعه‌ی ما (در سطح جهانی) «فراصنعتی» است، فوق‌العاده غربی‌محور است. اقتصادِ خدماتی، حتّی در جوامع غربی نیز مفهومِ طبقه را نامربوط نمی‌کند، زیرا کارگرِ فست‌فود نیز هنوز جهت ایجادِ ثروت برای مالکِ رستوران زنجیره‌ای کارمی‌کند و بدون فروشِ توانایی کارکردنِ خود نمی‌تواند زنده‌بماند. هنگامی که صنعتِ فست‌فود بر اساس ایده‌های کاراییِ خط تولیدِ تیلوریسم ساخته می‌شود، آن‌ها ترجیح می‌دهند هیچ اشاره‌ای به نامربوط‌بودنِ همین برداشتِ غربی از مفهوم «صنعت» نیز نکنند. (برای نمونه مشاهده‌کنید: Schlosser, 2001).[۱۹]

پُست‌مُدرنیسم به این معنا نیست که طبقه‌ی اجتماعی وجودندارد، دقیقاً به این مفهوم است که تماماً و تا آنجا که ممکن است، **وانمود کنیم**[۲۰] که طبقه وجودندارد. علاوه بر این، ایدئولوژی پُست‌مُدرنیسم دقیقاً پدافندی را در حفاظت از تسلّطِ فزاینده‌ی سرمایه‌داری بر زندگی‌های ما ایجادمی‌کند. در نمونه‌ای از آنچه منظور من از این عبارت است، نائومی کلاین[۲۱] روزنامه‌نگار برجسته‌ی ضدّسرمایه‌داری در نوشته‌ای در باره‌ی اعمال‌نفوذِ بازاریابی شرکت‌های بزرگ در دانشگاه‌ها تشریح نمود که بیشترِ دانشگاهیان *«گرفتار درک پُست‌مُدرنیستی‌شان مبنی بر آن هستند که خودِ حقیقت، یک سازه‌ی مفهومی*[۲۲] *است. این درک از نظر ذهنی برای بسیاری از دانشگاهیان حتی مشارکت در یک بحثِ سیاسی را که ممکن است هر مدلی از یادگیری (اجتماعی) را بر مدلی غیر از آن (شرکتی) ‹ترجیح› بدهد، غیرقابل‌توجیه می‌نماید.»* (Klein, 2000, p.116)

ماجرای سوکال[۲۳]

---

[۱۹] به‌عبارت روشن‌تر، پُست‌مدرنیست‌ها نیازی نمی‌بینند تا در جاهایی که منطق سیستم سرمایه‌داری در دنیای واقعیت بر اساس ساختار مدیریت صنعتی مبتنی بر تیلوریسم و بر اساس تقسیمِ کار به اجزاء خُرد و افزایش مهارت در هر یک از این اجزاء، افزایش کارایی و تصاحب حاصل کار کارگران به حداکثر ممکن در صنایع مختلف و از جمله فست‌فود را دنبال‌می‌کند، «صنعت» را خیلی هم بد دانسته و از جامعه‌ی «پساصنعتی» سخنی بگویند! (م)

[۲۰] تأکید از مترجم است.

[21] Naomi Klein

[۲۲] Construct

ایده یا نظریه‌ای حاوی عناصر مفهومی مختلف، که معمولاً ذهنی تلقی‌می‌شود و مبتنی بر شواهد تجربی نیست.

[23] The Sokal hoax

ماجرای سوکال، که به شوخی فریبنده سوکال نیز معروف است، مربوط‌می‌شود به چاپ یک مقاله در باب مفاهیم پسانوگرا توسط آلن سوکال، استاد فیزیک دانشگاه نیویورک. در سال ۱۹۹۶، وی مقاله‌ای در نشریه‌ی پسانوگرای «متن اجتماعی» به چاپ رساند. هدف وی آزمودن سخت‌گیری علمی دبیران این نشریه و نشان‌دادن امکان سوءاستفاده از مفاهیم علمی در متون پسانوگرا بود.

اصل این ماجرا از آن جایی شروع‌می‌شود که سوکال، برای آزمودن تفکر جامعه پُست‌مدرن، مقاله‌ای آکنده از لفاظی‌های فلسفی، برخی آسمان‌ریسمان‌های پسانوگرا و استفاده‌های کاملاً نارسا، نابه‌جا یا نادرستِ بعضی متفکران از مفاهیم علوم طبیعی و نظری- از جمله آشوب، نسبیت عام، فیزیک کوانتوم، تنیدگی، هندسه نااقلیدسی، مکانیک سیالات و مانند آن- و پیونددادن آن به هرمنوتیک، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فمینیسم و نظایر آن را به رشته‌ی‌تحریردرآورده و در نشریه‌ی Social Text به چاپ می‌رساند. طنز ماجرا این جا است که این مقاله بی‌اندازه پیچیده و مبهم و به همان اندازه نیز بی‌معنا و بی‌ربط است، ولی چنان روشنفکرمآبانه و ژرف می‌نماید که هیچ یک از اعضای تحریریه این نشریه جرأت ایرادگرفتن به هیچ بخشی از آن را پیدا نمی‌کنند و چشم‌بسته دست به انتشارش می‌زنند. بعد از چاپ

پُست‌مُدرنیسم همچنین از حوزه‌های علوم نیز مورد نقد قرار گرفته‌است؛ در سال ۱۹۹۶ فیزیکدان آلن سوکال[۲۴] با نشان دادن «*سقوط آشکار در استانداردهای دقت فکری در برخی از حوزه‌های علوم انسانی دانشگاهی در آمریکا*» دَردِسَرساز ساز شد و تصمیم‌گرفت تلاشی را برای آزمایش یک روزنامه‌ی برجسته‌ی مطالعاتِ فرهنگی در آمریکای شمالی (که هیأت تحریریه‌ی آن اتّفاقاً شامل فردریک جیمسون هم بود) با انتشار مقاله‌ی «مزخرفِ روشنفکرانه؟»[۲۵] تجربه‌کند. به‌رغمِ تعجّبِ او، پاسخ مجلّه به انتشار مقاله‌اش مثبت بود. او در مقاله‌اش [با عنوان] «*فراروئی از مرزها: به‌سوی یک هرمنوتیک دگرگون‌شونده‌ی گرانش کوانتومی*» اعلام نمود که «*بدون کوچک‌ترین مدرک و دلیل، «واقعیت » فیزیکی ... پایه‌ی یک «مفهوم» اجتماعی و زبانی است.*» (به تأکیدات هشداردهنده‌ی نقل قول توجه نمایید) (سوکال،۱۹۹۶). او سخنورانه درباره‌ی نوشته‌ی جعلی خود پرسید: «*آیا اکنون جَزمیّت و تعصّبی که در مطالعات فرهنگی وجوددارد، در هیچ جای جهانِ خارج وجوددارد؟*» و دعوت می‌کند تا «*همه‌ی کسانی که اعتقاد دارند قوانین فیزیک، قراردادهای اجتماعیِ صِرف هستند، سرپیچی از این قوانین را از پنجره‌ی آپارتمان من امتحان کنند.*» (همان منبع) چرا سوکال مبادرت به انتشار مقاله بی‌معنی خود نمود؟ انتقاد او از پُست‌مُدرنیسم اساساً شبیه آن‌هایی بود که من پیشتر آن را به‌صورت خلاصه توضیح‌دادم و ارزشِ آن‌ها به‌تفصیل در این نقل قول آمده‌است: «*نگرانی من پیرامون گسترش تفکر ذهن‌گرایانه، از هر دو جنبه‌ی فکری و سیاسی است. از نظر فکری، مشکل من با چنین آموزه‌هایی آن است که آن‌ها (آنگاه که در حقیقت بی‌معنی نباشند) نادرست هستند. دنیایی واقعی وجود دارد و ویژگی‌های این دنیای واقعی صرفاً به مفاهیم (سازه)های اجتماعی محدود نمی‌گردد، واقعیت‌ها و شواهد از اهمیت بیشتری برخوردارند. کدام آدم عاقل ممکن است ادعایی غیر از این نماید؟ بااین‌حال، بسیاری از نظریه‌پردازی‌های علمی معاصر شامل تلاش‌هایی صریح برای مَحو نمودن این حقایق آشکارند نظریاتی که پوچی مطلق آن‌ها تماماً به‌واسطه‌ی زبان مبهم و پُرمدعایشان پنهان مانده‌است.*» (همان منبع)

نتیجه‌گیری

درحالی‌که بسیاری از دانشگاهیانِ برجسته در جهان وجوددارند که توانایی‌ها و مهارتشان را برای یاری‌رساندن به جامعه مورد استفاده قرارمی‌دهند، تسلّطِ نُخبه‌گرایی فکری (و اساساً یاوه) که چامسکی، کلاین و سوکال موردِاشاره قراردادهاند، موجب نگرانی جدّی‌است. چامسکی در نقدِ خود بر پُست‌مُدرنیسم نوشت: «*روشنفکران چپی که ۶۰ سال پیش در مکاتب فکری طبقه‌ی کارگر آموزش می‌دادند، کتاب‌هایی مانند «ریاضّیات برای میلیون‌ها نفر»*[۲۶] *را می نوشتند (که ریاضیّات را برای میلیون‌ها نفر از مردم قابلِ فهم نموده‌است)، در سازمان‌های عمومی مشارکت نموده و برای مردم سخنرانی می‌کردند و غیره. به‌نظرمی‌رسد درحال‌حاضر یعنی زمانی که چنین نیازِ آشکار و فزاینده‌ای وجودداشته و حتّی درخواستِ صریح و روشن برای کُنِش آن‌ها در شرایطی که این*

مقاله توسط این نشریه‌ی پسانوگرا، سوکال قضیه را رو و شروع‌می‌کند به اثبات این که چطور به‌سادگی توانسته دبیران نشریه را با متنی چنین بی‌ربط ولی درست‌نما مرعوب و آنان را بی‌هیچ زحمتی راغب به چاپ چنین چرندیاتی بکند. وی سپس همراه با ژان بریکمون، مجموعه‌ی تأملات خود را در زمینه‌ی سوءاستفاده‌هایی که برخی از متفکران و نظریه‌پردازان پسانوگرا از مفاهیم و نظریه‌های علمی کرده‌اند، در قالب کتاب «چرندیات پُست‌مدرن، سوءاستفاده‌ی روشنفکران پُست‌مدرن از علم» گِردمی‌آورد و به‌چاپ‌می‌رساند. (م- به نقل از ویکی پدیا)

24 Alan David Sokal

25 “liberally salted with nonsense”

26 “mathematics for the millions”

کنش می‌تواند سیمای جهانِ توام با مشکلات و نگرانی‌های عملاً موجودِ مردم را دگرگون نماید، اساساً روشنفکرانِ چپی که درگیرِ چنین فعالیت‌هایی شوند، یافت نمی‌شوند.» (چامسکی، ca.1995)

من برای نسلِ خود نگران هستم، بخشی از ما که امروز در دانشگاه‌های نیوزیلند دانشجو هستند، در حال تبدیل‌شدن به نسلِ بعدی روشنفکران هستند، ولی ما نسلی هستیم که در سال‌های پس از راجرنومیکس[۲۷] رُشدکرده‌ایم و به‌جای اندیشیدن به کارگران، برای مراقبت از منافع فردی خود، برای اندیشیدن به خودمان به عنوان مصرف‌کننده و مشاغل وعده داده شده در «اقتصادِ دانشی»[۲۸] شگفت‌انگیز پَساصنعتی آموزش‌داده‌شدیم. پُست‌مُدرنیسم به ما می‌آموزد که بر واقعیاتی که در آن زندگی می‌کنیم، چشم فروبندیم و با پوشاندنِ خود در زیر نقابِ زبانی نامفهوم و پُرمُدّعا، گُوه‌ای شکاف‌افزا بینِ روشنفکران و توده‌های مردم زحمتکش جهان ایجادمی‌کند. پَسامدرنیسم شیوه‌ی تفکّری است که عملاً به‌نظرمی‌رسد به‌تناسبِ شرایطِ سیاسی زمانِ ما ساخته شده‌است. هنگامِ بررسی این مسئله که ما چگونه برای اندیشیدن به جامعه‌ی مُدرن(یا پُست‌مُدرن؟) سرمایه‌داری اخیر آموزش داده‌شدیم، مهمّ است که هم‌زمان به این نکته توجه داشته‌باشیم که شیوه‌ی تفکّرِ ما در خدمتِ منافع چه کسانی قرار می‌گیرد!

بازگشت به فهرست

27 Rogernomics

واژه راجرنومیکس(Rogernomics) یک واژه‌ی مرکب از "Roger" و "economics" است که پس از انتصاب راجر داگلاس به‌عنوان وزیر مالیه در سال ۱۹۸۴ در چهارمین دولت کارگری نیوزیلند، توسط روزنامه نگارانِ روزنامه‌ی New Zealand Listener برای توصیف سیاست‌های اقتصادی دنبال‌شده از سوی او در قیاس با واژه‌ی ریگانومیکس (Reaganomics) ابداع‌گردید. راجرنومیکس با تجدید ساختار بازارگرا، مقررات‌زدایی و کنترل تورم از طریق سیاست‌های پولی سخت‌گیرانه همراه با نرخ شناور مبادله‌ی ارز و کاهش کسر بودجه‌ی مالی توصیف شده‌است. راجرداگلاس از یک پس‌زمینه‌ی سیاست‌های حزب کارگر برآمد. پذیرفتن سیاست‌های راست معمولاً وابسته به جناح راست سیاسی از سوی او و اجرای آن‌ها توسط چهارمین دولت کارگری نیوزلند، موضوعِ یک مجادله‌ی دیرپا در ادبیات سیاسی چپ است.(م-به‌نقل از ویکی‌پدیا)

28 'knowledge economy'

تعلیم و اخلاق در شعر

سعید سلطانی طارمی

۱

گفته می‌شود ادبیّات، به خصوص شعرِ غنایی، محصولِ دوران‌های آرامش و شکوفایی جوامع بشری‌ست. در این شرایط است که انسان می‌تواند، به بیانِ بهتر، فرصت پیدا می‌کند که به برآورده‌کردن نیازهای روحی و عاطفی خود هم بپردازد. چرا که هنرِ غنایی در فضاهایی رشد می‌کند که ذهن از اسارتِ ناامنی و روزمَرّگی آزاد است. هنوز فریادهای احمدشاملو در فضای اجتماعی ما شنیده می‌شود که: «*غمِ نان اگر بگذارد*». او در این شعر رازی را فاش می‌کند که جامعه با تمامِ توان در صددِ پنهان‌کردنش بود و هست. رازی که پشتِ تمامِ جهش‌های کوتاه و منحطِّ خیالِ هنرمندِ معاصر پنهان است و تاثیرش را در ناخودآگاهِ او می‌گستراند و هنرمند و آثارش را دچار عارضه‌ی کوتوله‌گی می‌سازد. شعرِ غنایی حاصل پروازِ تجربه‌ها و حسّیاتِ آرمیده در ناخودآگاهِ شاعر است که جانِ موّاج‌گشته‌ی شاعر را در تجربه‌های زبانی تجسّد می‌بخشد.

امّا ادبیات و به تَبَعِ آن شعرِ تعلیمی، فرزندِ دوران‌های انحطاط و زوالِ اجتماعی‌ست. دوران‌هایی که جامعه، گرفتارِ بحران و رکود در درون و بیرونِ خویش است، و آحادِ مردم بیش از آن گرفتار ضرورت‌های آنی زندگی خویش‌اند که فرصتِ پرداختن به نیازهای درجه‌ی دوم و سوم زندگی را داشته‌باشند. جایی که انسان درگیرِ احتیاجاتِ روزمرّه است، ناخودآگاهِ هنرمند -که زادگاهِ هنرِ غنایی‌ست، سنگ می‌شود، نوزادانِ خیال، مُرده و نارَس به‌دنیا می‌آیند و هنرمند به جای اتّکاء به جانِ موّاج، به شیوه‌گری‌های تصنّعی اتّکاء می‌کند و گزاره‌های هنری هم‌چون کاسه‌های زراندودِ تُهی، هیچ ذهنِ آماده‌به‌کاری را سرمست نمی‌کنند. در واقع واژه‌ها و آدم‌ها از محتوا خالی می‌شوند. چون آدمی از محتوا –حسّ و اندیشه- تُهی شود، برای رهایی از سرزنشِ خویش، به اموری روی می‌آورد که خارج از او وجود دارند و او به صورتی تصنّعی آن امور را دست‌مایه‌ی خویش می‌سازد برای خلقِ آثارِ هنری. دورانی که فردوسی به بلیغ‌ترین زبانِ ممکن آن را توصیف می‌کند:

«*هنر خوار شد، جادویی ارجمَند/ نهان راستی، آشکارا گزَند*».

چنین دورانی استعدادهای هنری را در لجن‌زارِ پسندهای حقیر و سلیقه‌های ناسَخته خفه می‌کند. آن‌گاه در جامعه‌ای که هیچ حقیقتی حق تلألؤ ندارد کسانی به مراقبت از اخلاق همّت می‌گمارند که کم‌ترین نزدیکی را به معیارهای اخلاقی دارند و شعرِ اخلاق‌گرا را پوششی می‌کنند برای فروپوشاندنِ بی‌اخلاقی‌های رایج.

۲

امّا چیزی که به این «گفته می‌شود» باید افزود آن‌است که هواداران شعرِ غنایی در این آب‌وُخاک از همین نقطه‌ضعفِ شعرِ تعلیمی –دخالتِ آگاهیِ شاعر در آفرینشِ آن- استفاده کرده، مدّت‌ها آن را از دایره‌ی شعرِ فارسی به طورکلّی طرد کردند و آثارِ ارجمندی هم‌چون بوستان سعدی، مخزن‌الاسرار نظامی حتّی حدیقه‌ی سنایی و همه‌ی شاهکارهای شعرِ تعلیمی را در زبانِ فارسی مشمولِ تعریفِ شعر ندانستند، چراکه تعریفِ آنان از شعر تنها شعرِ غنایی را شامل می‌شد و در این افراط، گاهی کار را به‌جایی رساندند که شاهنامه را که اثری حماسی است و طبیعتا معیار و تعریفی دیگر دارد، از دایره‌ی شعر کنار گذاشتند.

اگر طبقه‌بندی غربیان را از ادبیّات بپذیریم که پذیرفته‌ایم. پس ادبیّات به گروه‌های غنایی، تعلیمی، حماسی و نمایشی تقسیم می‌شود و هریک از آن ها هم حوزه و تعریف خاصی دارد و نمی‌شود با پسندیدنِ یکی، دیگران را از حوزه‌ی ادبیّات طرد کرد.

اگر بپذیریم که چیزی به نام ادبیّاتِ تعلیمی هست، پس شعرِ تعلیمی هم هست، اگر شعرِ تعلیمی هست، پس مثلِ شعرِ غنایی، شعرِ تعلیمی هم، بد و خوب دارد و برای تشخیصِ بد و خوبِ آن هم باید از معیارهای خودِ شعرِ تعلیمی استفاده کرد. البته نمونه‌های درخشان شعرِ تعلیمی در زبانِ فارسی از کلیله و دمنه‌ی رودکی –که ابیاتِ بازمانده از آن نشانه‌ی ارزش‌های والای هنری آن است- تا شعرِ سیاسی امروز را که جنبه‌ی تبلیغی و آموزشی پیدا می‌کند در بر می‌گیرد.

امّا دورانِ شکوفایی شعرِ تعلیمی فارسی با پایان‌یافتنِ قرنِ هشتم پایان می‌یابد. دورانی که نمونه‌های والای اخلاقی، فلسفی و عرفانی آن در آثارِ ناصرخسرو، سنایی، عطّار، ابن یمین، نظامی، سعدی، مولوی به بلندترین جایگاهِ ممکنِ خود می‌رسد، از قرن هشتم به بعد -اگر از بعضی از قطعاتِ شاعرانی چون پروین اعتصامی بگذریم-، شعرِ تعلیمیِ فارسی فرصت و توانِ شُکوفایی قابلِ توجّهی کسب نکرده‌است.

۳

امّا دشوارترین شعرِ تعلیمی به گمانِ من، شعرِ اخلاقی است. زیرا امر و نهی‌های از پیش‌آماده‌ی اخلاق درخشان‌ترین استعدادها را هم دچارِ خُشکی و ناپویایی می‌کند. حتّی سعدی از آفتِ خیال‌کُشِ اخلاق دور

نمی‌ماند. او که گویی همه‌چیز را در لابلای خیال‌خیزترین نقطه‌ی ذهنش کشف می‌کند، جابه‌جا دستانِ استخوانیِ اخلاق را بر گلوی خیالش حسّ می‌کند و ناگزیر تن به قضا می‌سپارد. از قرنِ هشتم شاعرانِ غزل‌سرا راهی یافتند برای حسّی‌کردنِ مقوله‌ی اخلاق در شعر، به این ترتیب که در ضمنِ ابیاتِ غزل، اگر مناسبتی پیش می‌آمد، امری اخلاقی را به صورتِ توصیه یا شعار فقط در یک بیت، در جوفِ کلماتی متناسب با دنیایِ غزل ارائه می‌کردند. که اتفاقا مؤثّرتر هم از کار درمی‌آمد:

«*آسایشِ دو گیتی تفسیرِ این دو حرف است/ با دوستان مُرُوّت با دشمنان مُدارا*».

این شیوه هم در حافظ به اوجِ خود رسید، ولی بعد از او هم نمونه‌های خوبی در کارِ بعضی از غزل‌سُرایانِ سبکِ هندی ارائه شده‌است. چرا که غزل مقوله‌ای غنایی است و شاعرِ غزل‌سرا اشاراتِ اخلاقی‌اش را هم از همان نزدیکی‌های دنیای غزل دریافت می‌کند که تَری و تازگی‌اش مقداری هم به دنیای عبوسِ اخلاقیّاتِ رسمی نَشت می‌کند. امّا قطعه‌ها و قصیده‌ها، به‌خصوص در زمانی که به توصیه‌ی وزیر یا امیری که به کاستن از سرزنشِ وجدان، اخلاق‌گرایی پیشه‌کرده، ساخته‌می‌شوند، دیگر به قولِ مولوی «شربت اندر شربت» است و تنها به کار دو کس می‌آید: شاعر و ارباب‌اش.

۹۲/۴/۱۰ وندارین

دعوت به همکاری

دوماه‌نامهٔ ارژنگ در پنجمین سالِ فعّالیتِ خود اهالی ادب و هنر، شاعران، نویسندگان، منتقدان، و مترجمانِ میهن‌دوست را به همکاری دعوت می‌کند.

علاقه‌مندان می‌توانند آثارِ قلمی خود را تا بیستمِ ماه‌های زوج به نشانی ارژنگ ارسال نمایند.

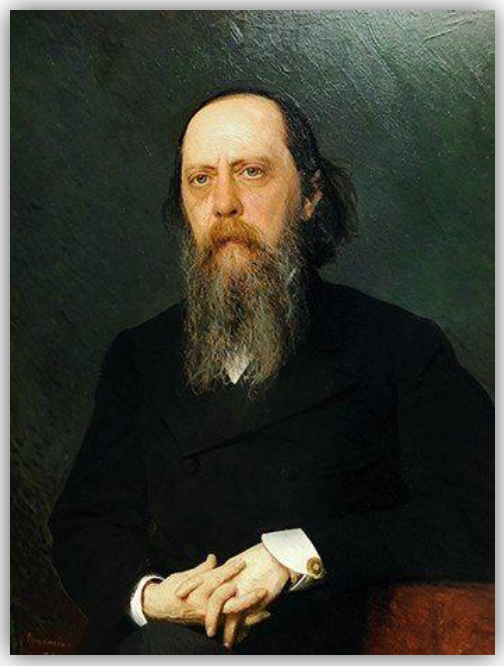
majalleharzhang@gmail.com

بازگشت به فهرست

آقایانِ تاشکندی

به مناسبتِ ۱۵۰مین سالگردِ انتشارِ آثارِ سالتیکوف شچدرین

والنتین یوریویچ کاتاسانوف/ برگردان: رحیم کاکایی



آیا در روسیه کسی هست که «میخائیل اوگرافوویچ سالتیکوف شچدرین» (۱۸۲۶-۱۸۸۹) نویسنده را نشناسد؟ سخت است که او را نشناسی، زیرا شماری از آثارِ این نویسنده جزوِ برنامهٔ درسی ادبیّاتِ مدارس هستند. نمایش‌های تئاتری بسیاری بر اساس آثار او به روی صحنه رفته‌اند. در سن پترزبورگ در «نوسکیپروسپکت» (بلوار نووسکی) کتابخانهٔ عمومی دولت به نامِ این نویسنده نام‌گذاری شده و در شماری از شهرها نیز یادبودها و سردیس‌های نویسنده وجود دارند. شناخته‌شده‌ترین آثار سالتیکوف شچدرین مانند داستان‌های طنز «چگونه یک مرد به دو ژنرال غذا داد» (۱۸۶۹)، «زمین‌دارِ وحشی» (۱۸۶۹) و «ماهی کپور دانا» (۱۸۸۳) است. البته رمان «تاریخِ یک شهر» (۱۸۶۹-۱۸۷۰) بزرگ‌ترین و شناخته‌شده‌ترین اثر نویسنده به بشمار می‌رود. این اثرها برای ریزبین‌ترین خوانندگان نیز احتمالاً آشنا هستند مانند: *رمان «گولوف‌ها» (۱۸۷۵-۱۸۸۰)، نمایشنامه «مرگ پازوخین» (۱۸۵۷)، «مقاله‌های استانی» (۱۸۵۶-۱۸۵۷)*. با این وجود، نمی‌توان همه ارثیه معنوی و ماندمان آفرینشگرانه نویسنده، که درخور اهمیت است و کاملا با تیزبینی توسط هواداران آن خوانده می‌شود، را فهرست‌بندی کرد. ماندمان آفرینشگرانه سالتیکوف شچدرین بسیار وسیع و نزدیک به ۲۰ جلد است (منظورم آثارِ گردآوری‌شدهٔ اوست که در سال‌های ۱۹۶۵-۱۹۷۷توسط انتشاراتِ «ادبیّات» منتشر شده بود).

امّا یکی از آثارِ این نویسنده به نوعی در حاشیهٔ توجّه منتقدانِ ادبی و حتّی طرفداران سالتیکوف-شچدرین قرار گرفته بود. منظورم اثر «آقایان تاشکندی» (با عنوان فرعی «تصاویر اخلاقی») است. دراصل، این اثر مجموعه‌ای از مقالات است، (نویسنده آن‌ها را «طرح‌ها» نامیده است) که توسط سالتیکوف شچدرین نوشته شده و در سال‌های مختلف (نیمه دوم دهه ۱۸۶۰ - اوایل دهه ۱۸۷۰) منتشر شدند. نویسنده با جمع آنها در سال‌های ۱۸۷۲-۱۸۷۳ به منظور پیوند دادن مقالات منفرد خود به یک مجموعه واحد، آنها را مورد پردازش ویژه‌ای قرارداد و آن‌را در سال ۱۸۷۳ به عنوان کتابی جداگانه منتشر کرد. باید یادآوری کنم که امسال صد و پنجاهمین سالگرد تولد «آقایان تاشکندی» اثر سالتیکوف شچدرین است. با اینکه یک سده و نیم از چاپِ نخست «آقایان تاشکندی» گذشته است، با این‌همه نه تنها از اهمیتِ موضوعاتِ مبرمِ اشاره شده در اثر به هیچ وجه

کاسته نشده، بلکه برعکس، مطالب طرح شده در این کتاب، بیش از پیش موضوع روز شده است. دراین کتاب رویدادهای سالهای دهه ۶۰ سده گذشته، دوران سلطنتِ آلکساندرِ دوّم، زمانی که روسیه، راهِ سرمایه داری را در پیش گرفته بود، به شکلی طنزآمیز توصیف می‌شوند.

الغای اصول سرواژ، که بدون واگذاری زمین به دهقانان صورت گرفت، در واقع انگیزه‌ای را برای تبدیل رعیت‌های پیشین به کارگران مزدور ایجاد کرد. اصلاحات مالی در ایجاد بانک مرکزی (بانک دولتی امپراتوری روسیه)، تأسیس بانک‌های تجاری، شرکت‌های سهامی و بورس‌ها و پیدایش ماجراجویان خارجی گوناگون در کشور بیان شده است (امروزه آنها را «سرمایه‌گذاران خارجی» نامیده‌اند). هم‌چنین اصلاحاتی مانند: اصلاحات قضایی، «زمستوو»یی(۱)، نظامی، اصلاحات در زمینه آموزش و غیره صورت گرفتند. همه این اصلاحات نظام پدرسالار روسیه را از بین برد و حاکمیت سرمایه نه تنها داخلی، بلکه خارجی را نیز تصویب و برقرار کردند. دگرگونی‌هایی در روحیه لیبرالیسم اقتصادی که از اروپا به روسیه آورده شده بود رخ دادند. زمینه و بنیاد نیروزایی برای انواع گوناگون کلاهبرداری‌ها، دزدی‌های کلان و اختلاس پدید آمدند.

رویدادهای دراماتیکِ این دوران (در واقع انقلاب بورژوایی) در معرضِ دیدِ نویسندگان آن زمان قرارداشت. برای نمونه، فئودور میخائیلوویچ داستایفسکی در رمان‌های خود مانند «جنایت و مکافات»، «ابله»، «جنّ‌زدگان»، «جوانِ خام» و «برادرانِ کارامازوف» در مورد این رویدادها بنحوی بسیار قانع‌کننده و پردرد نوشته است. همچنین این حوادث و رویدادها در اثر معروف «دفترِ یادداشت روزانهٔ یک نویسنده» داستایفسکی نیز بازتاب یافته است. میخائیل اوگرافوویچ هم‌چنین بخش زیادی از کار و آفرینندگی خود را به توصیف گذار تراژیک روسیه به سرمایه‌داری اختصاص داد. در واقع «آقایانِ تاشکندی» در شکلی به شدت طنزآمیز، آن دگردیسی‌ها را نشان می‌دهد که در روسیه به عنوان نقطه عطفی در تاریخ آن کشور رخ دادند. درعین حال، مانند همیشه، سالتیکوف شچدرین توجه را بر بوروکراسی موجود در روسیه تمرکز می‌کند. بوروکراسی در روسیه همیشه مستعد دزدی اموال دولتی و سایر سوءاستفاده‌های دیگر بود، اما درسالهای دهه ۶۰ سده نوزده این توانایی‌ها و گرایشات بوروکراتیک به طور ویژه شکوفا شدند. آنطور که محققان ادبی ادعا می‌کنند، «آقایان تاشکندی» چرخه‌ای از طنز است، ژانری همانند و شبیه به آثارِ پیش خود مانند: «پمپادورها» و «دفتر خاطرات هم ولایتی در سن پترزبورگ».

دلیل ظهور یکی از درخشان‌ترین تعمیم‌های طنز سالتیکوف شچدرین تیپ و نوع "شهروند تاشکندی" – این است که از رویدادها وحوادث پس از تسخیر سرزمین‌های وسیع آسیای مرکزی توسط روسیه، الهام گرفته شده‌اند. تاشکند که در سال ۱۸۶۵ بتصرف در آمد، دو سال بعد مرکز فرمانداری کل جدید ترکستان شد. نویسنده در آثار پیشتر خود، هر از گاهی انواع گوناگونی از مقامات فاسد را نشان داده بود که به آنها نام‌های گوناگونی مانند «اشرار و شیاطین» ، «افراد سطحی» و «غارت‌گر» داده بود. و اکنون نام جدید آن «تاشکندی«ها است. تاشکندی، سیمای مشترکِ همه آن مقام‌های رسمی است که با این عنوان می‌توانند نه تنها در تاشکند، بلکه در مسکو، سن پترزبورگ و یا هر شهر و استانی از امپراتوری روسیه خدمت کنند. سالتیکوف شچدرین به تمسخر می‌گوید که «تاشکند» را می‌توان در سیمای هر شهر روسیه دید، فقط باید نگاه دقیق‌تری به آن بیندازید. گذشته از این، میخائیل اوگرافوویچ تقریباً چیزی در مورد آنچه در آن زمان در تاشکند و ترکستان رخ می‌دهد ننوشته است. قهرمانانی در مرکز توجه او بوده‌اند که در مکان‌هایی بسیار دور از آسیای مرکزی زندگی،

تحصیل و کار می‌کردند و امور خود را انجام می‌دادند. در پیش‌گفتاری «از نویسنده»، که در سال ۱۸۷۳ در نخستین نسخه جداگانه کتاب ظاهر شد، سالتیکوف ابراز تمایل کرده بود که بخش بعدی آن، «شیوهٔ عملِ تاشکندی‌ها» را بنویسد، جایی که تمرکز باید بر روی «جریان تاشکند» واقع می‌شد. امّا هرگز نوشته نشد. در این کتاب قهرمانان بسیاری وجود دارند. همه آنها منفی یا ضد قهرمان هستند. یعنی سیما و چهره هائی هجوآمیز دارند.

علاوه بر این، سالتیکوف شچدرین سرگذشت این قهرمانان را، آنطور که گفته می‌شود، از سنین جوانی نشان می‌دهد. محیط خانوادگی آنها، روند تحصیل و تربیت، آشنایی آنها در دوران کودکی، نوجوانی و جوانی را توصیف می‌کند. در یک کلام، او سیر تحولی تیپ‌ها و آدم‌ها را ارائه می‌کند، و نشان می‌دهد که این «تاشکندی‌ها» از کجا می‌آیند. در بیشتر موارد، «تاشکندی» پسری نجیب است، تحصیلات او کلاسیک است و در عین حال بعد از مدرسه (گاهی اوقات از دانشگاه) غایب و جیم می‌شود. «تاشکندی» آماده است مطمئنا و بدون فوت وقت به هرگونه تجارت – علم حقوق، امور مالی، آموزش و پرورش بپردازد. زیرا هر نوع اشتغالی به او امکان و فرصت دزدی، گرفتن رشوه، و سوءاستفاده از موقعیت رسمی خود را می‌دهد.

ظاهراً «تاشکندی‌ها» در روسیه همیشه زیاد بوده‌اند. اما ظاهرا به آنها خیلی پر و بال نداده بودند. اما «اصلاحاتِ» سالهای دهه ۶۰ که آغاز شد باد به بادبان آنها وزاند. این کتاب نسبتاً قطور را من نمی‌خواهم بازگویی کنم. فقط نام برخی از «قهرمانانِ» مهمِّ «تاشکندی‌ها» را می برم. «نیکلاس» (کولیا پرشینوف) - پسر «اولگا سرگیونا پرشینوا» بیوه جالبی که سراسیمه به پاریس حرکت کرد. «پیر ناکاتنیکوف؛ پاول دنیسیک مانگوشف؛ خمیلف (با نام مستعار «دژخیم»)؛ گولوپیاتوف (با نام مستعار «آگاشکا»)؛ «میشا ناگورنوف» (دیرتر پسر مرحوم «سمیون پروکوفیویچ»، مشاور ایالتی و همسرش«آنا میخایلوونا»)؛ «پرمولوف»؛ «پوروتوخوف»؛ «پورفیری ولنتیف». تنها به آخرین قهرمان نامبرده شده اشاره‌ای می‌کنم. او شخصیت مرکزی آخرین مقاله «موازی چهارم» است (حدود ۶۰ صفحه).

این بخش از کتاب به نظرِ من بسیار جالب آمد. «موازی چهار» چنین آغاز می‌شود:

«هیچ کس نمی‌تواند قطعا بگوید، «پورفیری ولنتیف» به چه نحویی سرمایه‌گذار و کارشناسِ مالی شد. درست است که در سال ۱۸۵۳، ضمن بهره‌برداری از اوضاع و شرایطِ نظامی آن دوران، او پروژه‌ای با عنوان: *«ارزان‌ترین روشِ آذوقهٔ ارتش و نیروی دریایی!! یا سوسیسی از میوهٔ کاج مخروطی با ترکیبی از ته‌مانده‌های گوشتِ به درد نخور!!»* نوشته بود که در آن ضمنِ توصیف مقوّی‌بودن و ماندگاری طولانی محصولی که او نوآوری کرده بود، خواستارِ آن شد که تا صد هزار جریب زمین در حاصل‌خیزترین منطقهٔ روسیه به او داده شود تا یک کارخانهٔ عظیمِ سوسیس راه اندازی کند، در ازای آن پیشنهاد تامین و رساندن حیرت آورترین سوسیس به ارتش و نیروی دریایی با بهای باورنکردنی بسیار ارزان را داد.

اما افسوس! در آن هنگام، زمان برای این پروژه‌ها تنگ و سخت بود، هرچند برخی از دستیاران مدیران ارشد آن اداره که ولنتیف در آن خدمت می‌کرد توافق کرده بودند که *«برادر خوب است، اگر بتوانیم این قطعه زمین را یک‌باره بقاپیم!»*. با این حال در بالاترین عرصه‌ها هیچ کس پورفیری را به عنوان سرمایه‌گذار به رسمیت نمی‌شناخت و نسبت به پروژه او به وسوسه نمی‌افتاد. برعکس، حتی به او تلقین شد که او «از این پس، از ترسِ تبعید از مرزهای تمدّنِ نابه‌هنگام و بی‌موقع، به خیال‌پردازی‌هایی برای مرتبهٔ اشرافی دست نزند».

توجه کنید که طرح پورفیری ولنتیف به سال ۱۸۵۳ برمی‌گردد. جنگِ کریمه آغاز شده بود، نیکلای اوّل تزار بود، و در دوران او همه چیز سخت و جدّی بود. ابتکاراتی مانند طرحِ ولنتیف مورد استقبال قرار نمی‌گرفتند؛ حتّی ممکن بود آنها را مجازات کنند؛ و آن‌چه در زیر می‌خوانیم:

«پورفیری ضمن خدمت در یکی از بخش‌های وزارتِ دارایی، چهارسال آرام و با حواسّ جمع زندگی کرد... سرانجام سال ۱۸۵۷ فرا رسید که چشمانِ همه را باز کرد. این سالی بود که در آن برای اولین بار هم‌اندیشی کذایی روسیه رو به وخامت گذاشت و جای خود را به آشفتگی و سروُصدای نه چندان کذایی روسیه داد. سالی که انبوهِ کاملی از لیبرال‌های فوم‌پاک‌کن به بیرون پریدند و شروع به بوییدنِ شدیدِ آنچه که بو می داد، کردند. سالی که سری غمگین و حُزن‌آور وجود نداشت که سعی نکند دستِ کم اندکی در اعماق خاکِ روسیه کاوش کند و با خوش‌قلبی موضوع را با خزانه داری روسیه در آمیزد».

امپراتور نیکلای اول در سال ۱۸۵۵ به خواب ابدی رفت و امپراتور الکساندر دوم که ما بطور مرسوم او را «آزادکننده» می‌نامیم جایگزین او شد (او در سال ۱۸۶۱ دهقانان را از وابستگی دهقان سِرف به مالک آزاد کرد). و شاید درست‌تر این است که آن‌را «پرسترویکا» بنامیم. او از سال ۱۸۵۷، اصلاحات جدی را در تمام جنبه‌های زندگی جامعه روسیه آغاز کرد، بسیار شبیه به آنچه که اواخر دهه ۸۰ و اوایل دهه ۹۰ سده گذشته (گارباچف-یلتسین) «پرسترویکا» نامیدند. حکومت آلکساندر دوم شاهد اصلاحاتی در مقیاس بی‌سابقه بود که در ادبیات پیش از انقلاب عنوان «اصلاحاتِ بزرگ» دریافت کرد.

و آن طرح ولنتیف که نزدیک بود برای کاریر قهرمان ما هزینه‌ای بردارد، در سال ۱۸۵۷ به طور غیرمنتظره‌ای با «یک هورا» پذیرفته شد و بانی آن پورفیری، نه تنها در بخش مالی رشد کرد، بلکه در سرتاسر سن پترزبورگ به شخص بسیار بسیار محترم تبدیل شد: ولنتیف ناگهان کلوخی کامل را بیرون کشید و آن را جلوی تماشاگران شگفت زده آورد. به پروژه وی چنین عنوانی داده شده بود: *«در مورد اعطای مشاور کالج به پورفیری مناندروف ولنتیف، در مشارکت با بازرگان درجه یک «ویلمانستراند»، واسیلی وُنیفاتیف پوروتوخوف، در بهره‌برداری بیست ساله بدون عوارض گمرکی از تمامی جنگل های متعلق به اموال عمومی به آنها بمدت بیست سال الزام آور است و انقراض....»*. در برابر عظمتِ این امتیاز، همهٔ تردیدها در مورد توانایی‌های مالی پورفیری بلافاصله برطرف شد.

همهٔ آنهایی که تاکنون به ولنتیف به‌عنوان سری پُر از هذیان‌های مالی نگاه می‌کردند، باید سکوت می‌کردند. مدیران و روسای بخش ضمن دیدار در «پودیاچسکایا»، با خوشحالی بخاطر یافتن یک فرد واقعی مالی در یک لحظه به یکدیگر تبریک می‌گفتند. مدیران بخش در مورد آن اندیشناک بودند؛ اما در این اندیشه نه شکاکیت و کم باوری بلکه بیم و دلهره‌ای نمایان بود که آیا آنها می‌توانند به جایگاه والایی که توسط ولنتیف ایجاد شده برسند.

به ناگهان پایتخت‌های امپراتوری روسیه سرشار از «نابغه‌هایی» از نوع پورفیری ولنتیف شد: *«افرادی که تا آن زمان عناوین حقارت‌آمیز «کلّه‌های پُر از کاه»، «دلقک‌های نخودی»، «شیّادان» و حتّی «اراذل» به آن‌ها داده شده بود، ناگهان معلوم شد که نابغه هستند و در برابر صلابتِ هوش و فراستِ آنها چشمِ همه کسانی که به اسرار حقه بازی آشنایی نداشتند کور شد».* چگونه می‌توانیم سرمایه‌داران، بانکداران و اصلاح‌گران «نابغه» گذشته‌ی نزدیک را به یاد نیاوریم که پروژه های بلندپروازانه‌تری از پورفیری ولنتیف را در فدراسیون روسیه راه اندازی کردند.

«نابغه»هایی مانند ایگور گایدار و آناتولی چوبایس در دورانِ ما. آنها پروژه‌های فراوانی داشتند: پروژه‌هایی در زمینه آزادسازی قیمت‌ها، در زمینه حذف انحصار دولتی تجارت خارجی، پروژه مربوط به لغو محدودیت‌های حرکت فرامرزی سرمایه، در زمینهٔ منحل‌کردن برنامه‌ریزی رهنمودها و غیره. امّا مهم‌ترین «دستاوردِ» آنها خصوصی‌سازی شرکت‌های دولتی، نابودی تقریباً کامل بخشِ دولتی اقتصاد، بود.

در دورانِ ترفیع و اوجِ پورفیری ولنتیف (سال‌های ۶۰ دههٔ گذشته)، در اقتصاد امپراتوری روسیه آن‌طورکه در کتاب میخائیل اوگرافوویچ می‌خوانیم رویدادهای زیر رُخ دادند:

«هیجان و تبِ صنعتی و سهامداری، پس از یک آرامش کلی، ناگهان خود را در اوج یافت. پروژه‌ها بود که پشت سرهم طرح می‌شدند. شرکت‌های سهامی مثل قارچ در هوای مرطوب یکی پس از دیگری می‌رویدند». گذشته از این، رویدادهای سالهای ۱۸۶۰ تنها زمینه‌ای بودند که در آن سالتیکوف شچدرین زندگی‌نامه مشروحی از پورفیری ولنتیف را به خواننده ارائه داد - از سال‌های بسیار جوانی، یعنی از آن هنگامی که هنوز او را پورفیشا می‌نامیدند. بازگویی همه چیز به سادگی ممکن نیست. اما برخی از زندگی نامه‌های پورفیشا بسیار آموزنده و برای امروز هم بسیار با اهمّیت و مبرم است. والدینِ پورفیشا (زمانی‌که او هنوز ۱۴ سال بیشتر نداشت) البته نه بدونِ مشکل، ترتیبی دادند که او در یکی از موسساتِ آموزشیِ اشرافی تحصیل کند. برای تحصیل پورفیشا، به اندازه کافی ستاره بخت در آسمان وجود نداشت. بی پرده و رک و راست بگوییم: وی بی‌نظم و سهل‌انگارانه تحصیل کرده بود و ناگهان، با گذار به کلاسِ بالاتر، تازه داشت ازخواب بیدارمی‌شد.

می‌خوانیم: «چیزِ حیرت‌انگیزی رخ داد، اما معجزه کاملاً بنحو شایسته آن علمی بود که آن را ایجاد کرده بود. این علم «اقتصادِ سیاسی» نام داشت و به شاگردانی از مؤسسه آموزش داده می‌شد که از زبده ترین آن دانش بودند که قرار بود با آن در جهان ظاهر شوند. پس از نخستین سخنرانی‌های پورفیشا، او ناگهان احساس شادابی و نشاط کرد». پورفیشا فقط یک دانشجوی ممتاز در اقتصاد سیاسی نشد. او همه را با حس خاص و شورمندی خود از ظرافت این علم جدید که هنوز برای نسل قدیم کمتر شناخته شده بود، متحیر ساخت.

می‌خوانیم: «خودِ مدیر هنگامی‌که پورفیشا یکبار در نزد او، با چابکی و بی‌درنگ، در حدود یک ربع ساعت، اصول و قواعد مختصر درک بازی بورس را توضیح داد، حیرت زده شد. - خب، ولنتیف توقع نداشت! او گفت:

«از ابتدا فکر می‌کردم تو یک احمق می‌شوی، امّا چه چرخشی کردی». و در ادامه رازِ این علم به نام «اقتصادِ سیاسی» بطور خلاصه آشکار می‌شود: «در مؤسسه‌ای که سخن درباره آن است، اقتصاد سیاسی خلاصه و مختصر آموزش داده می‌شد. قوانینی که بر جهان صنعت و کار حاکم هستند، به صورت گروه‌های پراکنده جداگانه تشریح شده‌اند، که هر کدام از آنها به نوبه خود به شکل بازی کودکانه در شعور به نظر می‌رسیدند و باقابلیت انعطاف پذیری خود یادآور آهنگی بود که: «اگر دوست داری دستور بده و اگر دوست نداری امتناع کن».

آقایانِ محترم در اینجا «تقاضا» است؛ در اینجا «عرضه» وجود دارد. در اینجا - «اعتبار و پشتوانهٔ مالی» و غیره هست. آن سر نهانی که از میان هیجان زندگی واقعی و مشخص، با شادمانی و فریادهای آنها، با احساس سیری و گرسنگی آنها، با دلخواهی‌ها و زیرِپاگذاشتن آنها شنیده می‌شد- از این خبرها نبود. این همه نیرنگ و حیله که عنوان قوانین داده شدند از کجا نمایان و در زندگی تثبیت شدند؟ آیا این نام به درستی داده شده یا اشتباه است؟ آنها تا چه اندازه می‌توانند الزامات عدالتی راکه در طبیعت بشر است برآورده کنند؟ همهٔ اینها بدون تبیین و توضیح مانده است. علم، حبابی خالی است با برچسب‌های بی معنی چسبانده شده روی آن. زندگی، عرصه‌ای است که در آن تنظیم‌کننده اعمالِ انسان حتّی مبارزه نیست، بلکه صرفاً زرنگی، کلاه‌برداری و هرزه‌گردی است».

اگر با جزئیاتِ بیشتری از آنچه که به «پورفیشا» به عنوان درس‌های «اقتصادِ سیاسی» تدریس می‌کردند را بررسی و بشکافیم، این آموزش آدام اسمیت انگلیسی است. آنها در این مورد که این انگلیسی در پایان سده ۱۸ پدر علمِ اقتصاد شد، صحبت می‌کردند. و بزودی اقتصاد سیاسی آدام اسمیت بر ذهن اشرافِ روس چیره شد. این «حکمت و دانش» را در نیمه نخست سده نوزده تقریباً در همه دانشگاه‌ها و موسسات آموزشی ویژه و ممتاز به جوانان اشرافی می‌آموختند. امسال که سیصدمین سالگرد تولد آدام اسمیت بود را گرامی داشتند و تقریباً همه آنها از این انگلیسی به مثابهٔ یک «نابغه» یاد می‌کردند.

اخیراً مقالهٔ من به مناسبت سیصدمین سالگرد تولد آدام اسمیت تحت عنوان «بنیان‌گذارِ دینِ سرمایه‌داری" در نشریه اینترنتی «استولتی» منتشر شد.

من در آن مقاله فقط به تأثیرِ هلاکت‌بار و تخریبی عقایدِ آدام اسمیت بر فضای معنوی- اخلاقی و فکری روسیه اشاره کرده‌ام. در واقع، این ایدئولوژی تحت عنوانِ «علم»، به روسیه نفوذ کرد که من آن‌را «دینِ سرمایه‌داری» نامیدم. این ایدئولوژی نقشِ مهمّی در آماده سازی آن اصلاحاتی که در دوران سلطنت الکساندر دوم در روسیه انجام شد، بازی کرد و کشور ما را در ریلِ قطارِ سرمایه داری قرارداد و نیم‌سده بعد منجر به انقلاب ۱۹۱۷ شد. و در این‌جا بود که سالتیکوف شچدرین، بشکل طنز، تمامی گوهر و چکیدهٔ این شبهِ علم و تأثیرِ تباه‌کننده آن‌را بر جوانان نشان داد، جوانانی که مانند پورفیشا و ولنتیف، به سرعت در حرفه خود پیشرفت کرده و پست‌های کلیدی در ساختارهای قدرت را اشغال می‌کردند.

گزارشِ روایی و کلّ کتاب به شرح زیر به پایان می‌رسد:

«این تنها «مناندر سمیونوویچ» [پدرِ پورفیشا] بود که ضمن شنیدن داستان‌های او درباره جدیدترین روش‌های انباشت ثروت، با همین بی‌اعتمادی نسبت به پسرش برخورد می‌کرد..... بدیهی است که او به اصلاح طلبی «پورفیشا» مشکوک بود، که می‌آید و معبد قدیم را خراب می‌کند، چیز جدیدی نخواهد ساخت، خرابکاری کرده،

ناپدید خواهد شد تا جای خود را به اصلاح طلب دیگری بدهد، که او هم بیاید،هرج و مرج ایجاده کند و برود ...».

فقط می‌توان اضافه کرد که طیّ بیش‌از سه دهه از موجودیّتِ فدراسیونِ روسیه، شمارِ زیادی از این «پورفیشاهای اصلاح‌طلب» از جلوی چشمانِ ما گذشته‌اند، و بسیاری از آن‌ها طبق همان کتابهای درسی اقتصاد که پورفیشای سالتیکوف شچدرین بر اساسِ آن درس خوانده بود، آموزش دیدند .«پورفیشاهای» معاصر فقط در امر تخریب معبد قدیمی موفق بودند. آنها معبد جدیدی ایجاد نکردند و درصدد ایجاد آن هم نیستند. اما زباله‌های بسیار فراوانی را پشت سر خود باقی می‌گذارند.

پانوشت:

۱- زمستوو (*Zemstvo*)؛ شکلی از دولتِ محلّی در روسیّه بود که در خلالِ رفرم‌های لیبرالی روسیه در زمان تزار الکساندرِ دوّم بوجود آمد. ایدهٔ زمستوو متعلق به نیکلای میلیوتین است و اولین قوانینِ ناظر بر زمستووها در سال ۱۸۶۴ وضع شدند. بعد از انقلابِ اکتبرِ ۱۹۱۷ سیستمِ زمستوویی مُنحل شد. هیأتِ اجرایی هر زمستوو از این افراد تشکیل میشد:

- ملّاکینِ بزرگ (نجبایی که صاحب بیش از دو و نیم کیلومتر مربع بودند) که خودشان شخصاً عضو هیأت بودند.
- نمایندگانِ زمین‌دارانِ کوچک، شاملِ کشیش‌ها در ظرفیتِ مالکانِ املاکشان.
- نمایندگانِ ثروتمندانِ شهر.
- نمایندگان طبقاتِ کمتر ثروتمند شهری.
- نمایندگانِ دهقانان، که از جانبِ فرمانداران نامزد، و از سوی ولُست‌ها *volost* (اهالی همان فرمانداری) انتخاب میشدند. (از پا نویسِ مقالهٔ و.ای.لنین بنام «دمکراسیِ طبقهٔ کارگر و دمکراسیِ بورژوایی».(مترجم)

دربارهٔ نویسنده:

کاتاسانوف والنتین یوریویچ؛ پروفسور و دکترای علومِ اقتصادی، رئیس انجمنِ اقتصادی روسیّه به نام: س.اف.شاراپووا.

بازگشت به فهرست

دربارهٔ ماشینِ بُغرنجِ رُمان

حالا که عُمری را گذرانده‌ام، به این نتیجه رسیده‌ام که «رُمان» یکی از مهمّ‌ترین محصولاتِ معنوی است که انسان‌ها می‌آفرینند (یا تولید می‌کنند). وقتی سَر وُ پای این نوشتهٔ کوتاه را حوصله کنید و بخوانید، آن‌وقت به مطلبی که می‌خواهم بگویم بهتر توجّه خواهید کرد.

مقصودم از «رُمان»، داستانِ طولانی‌است، به‌ویژه دربارهٔ زندگیِ یک یا چند قهرمانِ (پرسوناژ) اصلی که با شرکتِ آن‌ها تابلوی پهناوری از زندگیِ عملی و روحی ترسیم می‌شود.

روشن است که یک رُمان، باید خوب باشد و رمان بدِ، مُفت نمی‌ارزد، ولی یک رُمانِ خوب را هر کسی هم که نویسنده است (تا چه رسد به غیرِ نویسنده)، نمی‌تواند بنویسد. برای این کار، قریحه و تمرینِ خاصّی لازم است و آن هم قریحهٔ قوی و تمرینِ زیاد.

شاید لازم است که نویسنده به‌ویژه از دیده‌ها و از سرگذرانده‌های خود بنویسد، تا مطالب را خوب لمس کرده باشد و قادر باشد به اتّکای قریحهٔ خود آن‌را خوب بیان کند.

رُمانِ خوب باید چارچوبِ تاریخیِ معیّنی داشته باشد، یعنی معلوم باشد:

- در کدام کشور، کدام شهر یا روستا، در کدام خانه؟

- در کدام دورانِ تاریخی، رویدادهای رُمان می‌گذرد؟

رُمانِ خوب باید «مسئلهٔ» مطروحهٔ روشنی را در مَطاوی خود حائز باشد (مسئله یا مسائل). این مسئله یا مسائل می‌توانند:

- مسائلِ اجتماعی

- یا مسائلِ فردی، خانوادگی باشند.

این بسته است به دیدگاهِ نویسنده.

من از رُمان‌های تخیّلی-علمی یا قصّه‌های سمبولیک صحبت نمی‌کنم. نه این‌که آن‌ها را قبول نداشته باشم. نه! تنها موضوع صحبتِ ما در این نوشته این نوع رُمان‌ها نیست. در این‌جا ما از رُمان‌های رئالیستی، یعنی رُمان‌های راویِ واقعیّات سخن می‌گوییم.

رُمان را باید نویسنده در سنّهایی بنویسد که تجاربِ حیاتی، اخلاقی و عاطفیِ فراوانی اندوخته است. آدم‌ها و حوادثِ زیادی دیده است و دیگر به آن‌جا رسیده است که دیگِ اندرونش در جوش است. یا به بیانِ دیگر:

رُمان باید زمانی نوشته شود که دردی، پیامی، نیازی، نوعی فشارِ درونی نویسنده را وامی‌دارد سخن گوید. نایِ روانش از نواهای شنیدنی گونه‌گونی سرشار است.

رُمان‌نویس باید روایت‌گرِ شیرین‌سخن باشد. همه چیز را دیده باشد. حتّی بتواند دستهٔ در را که می‌چرخاند، با عاطفه و محیط و لطفِ معیّنی جور کند. در رُمانش فضا باشد. رُمانش برق داشته باشد و آدم را بگیرد. حرارت داشته و آدم را گرم کند. جاذبه داشته باشد و آدم را بِکِشد. بتواند بی‌رحم باشد و زندگی را با تمامِ قَساوتش، و بتواند گُستاخ باشد و زندگی را با تمامِ وَقاحتش نشان دهد. و زندگیِ انسان‌ها و عصرها عجیب گوناگون است.

از آن جهت، من رُمان را یکی از مهمّ‌ترین محصولاتِ معنوی می‌دانم که تولیدش مانند ساختنِ یک کاخ، یک دژِ بزرگ، یک «کاتدرال»[Cathedral]، یک دستگاهِ «سنکروفازوژون» [Synchrophasor]، یک زیردریاییِ «آلفا»، یک «ایستگاهِ مداری» دشوار است.

این همه آدم با روانِ خاصِّ خود، با گفتارِ خاصِّ خود، با سرنوشتِ خاصِّ خود در پیوندهای گوناگون، در روندهای گوناگون، این همه مناظر، حالاتِ روحی، لباس، اثاثِ خانه، شهر، سفر، تصادم‌های عاطفی و غیره را روی کاغذ آوردن، تکنیکِ بسیار دشواری است. کارِ هر کسی نیست. هوش، نگاهِ تیز، زبانِ غنی، قدرتِ تخیّل، نیروی نقّالی لازم است.

رُمان گاه از زندگی به مراتب بُغرنج‌تر است.

در زندگی خیلی نهرها هَرز می‌رود و به مُرداب گاوخونی می‌ریزد و گاه سراپای زندگی مانندِ درختی است سِتَروَن. زندگی مملوّ است از تصادف‌های بی‌ربط، مملوّ از خلاءها، مملوّ از گُسستگی‌ها، و در آن همیشه منطقِ پی‌گیری نیست. ساعات و روزهای فراوانی در زندگی تُهی می‌رود. حرف‌های زیادی عَبَث زده می‌شود.

در رُمان نمی‌تواند این‌طور باشد: هر تار و هر پود و هر گره و هر نقش و هر حاشیه و هر متن، همه و همه در پیوندِ رویدادی و در ارتباطِ فکری و فلسفی با هم‌اند.

رُمان نوعی بازتابِ قراردادی و مصنوعیِ زندگی است. نوعی فشُردهٔ معنامَندِ زندگی است.

البته **شطِّ زندگی** بسیار عریض است و **جوی رُمان** بسیار باریک. بازی‌گرانِ ولو کوتاه‌مدّتِ زندگی ده‌ها هزارند و در رُمان به صدها نمی‌رسند. لذا رُمان‌نویس می‌تواند قهرمانانِ خود را به‌هم پیوند دهد و رویدادها را ببافد. آن‌جا عَشَقه‌های خودروُست و این‌جا ابریشم‌های تافته وُ بافته.

ولی اهمّیتِ رُمان به عنوانِ یکی از مهمّ‌ترین محصولاتِ معنوی انسانی در این نیست.

در آن‌جاست که برخلافِ مباحثِ علم و حوادثِ عملِ روزانه، جغرافیای زندگی را نه به شکلِ جداجدا، بل‌که یک‌جا و در همه حالاتش عرضه می‌کند. فلسفه، سیاست، اخلاق، سبکِ کار، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، علم، تاریخ، ادب، مبارزه، سفر و بسیار چیزهای دیگر در این نوش‌داروی جادویی با هم مَزج شده‌اند و رمان‌نویس باید گنجی از دانش با خود داشته باشد تا از عهدهٔ کار برآید لذا رمان‌نویس باید مانند تولستوی، دیکنز، بالزاک، هوگو، زولا، تورگنیف، داستایوفسکی، فرانس، گورکی، رومن رولان، همینگوی و امثالِ آن‌ها، **هم کلّه باشد و هم قلب باشد. کلّه و قلبِ استثنایی.**

از این جهت، من بدونِ آن‌که با رُمان‌های خیالی، نمادی، رویایی، فراسویی مخالف باشم (ابداً و ابداً) رُمان‌های واقع‌گرایانهٔ روشن را دوست دارم که مسئلهٔ مهمّ برای آن‌ها اصلِ حرفی است که می‌خواهند بزنند، و نه آن‌طوری که می‌خواهند این حرف‌ها را بزنند.

وقتی از همان صفحاتِ اوّل حسّ می‌کنم که رُمان‌نویس چیزی را که در پیِ وصفِ آن است کارشناسانه و پیش‌داورانه نمی‌شناسد و ادراکش از زندگی ماوَرای عادی نیست، سرد می‌شوم. باید حسّ کنم که این یک غول است:

آن چیزی را می‌بیند که من نمی‌بینم. آن چیزی را می‌فهمد که من نمی‌فهمم و قادر است مرا به درونِ گِردبادِ سِحرآمیزِ خود بکشد و دروازه‌های دنیاهای ناشناسی را به رویَم بگشاید. حالا این کار را با چه **شیوهٔ بیان و تالیف** انجام می‌دهد، این دیگر کارِ اوست.

یکی از قصّه‌نویس‌های ما در سال‌های دههٔ ۲۰ خیلی شیفتهٔ «**تکنیک**» بود. دنبالِ این «**مُد**» می‌گشت که حالا مثلاً مرسوم شده که گسترشِ حوادثِ رُمان از خلالِ «**گفت‌وگو**» انجام گیرد. یا حالا مرسوم شده که سه بُعدِ زمانیِ «**حال**» و «**گذشته**» و «**آینده**» را قاطی می‌کنند، و یا تکنیکِ یونانی «**کر**» و شرکتِ افراد از کنار دوباره احیا شده، و یا رُمان دیگر قهرمان ندارد، «**قهرمان‌زدایی**» شده و اصلِ زیبایی در آن مُراعات نمی‌شود و می‌توان از همهٔ پلیدی‌های نفرت‌آور در آن سخن گفت و غیره.

نگارنده با تنوّعِ سَبک‌ها، کلیدها، شیوه‌ها، تکنیک‌ها صددرصد موافقم و تنها موافق نیستم که این اصلِ مطلب است. با کدام «**آچار**» این پیچ را باید باز کرد؟ این دیگر وابسته است به تشخیصِ استاد.

آچارِ کلّ وجود ندارد. نه در علم، و در نه در هنر. اساسِ رُمان‌نویسی به هیچ وجه در تکنیکِ این کار نیست، با همهٔ اهمّیتِ فراوانی که تکنیک داراست.

اساس در کالبدشکافیِ زندگی است و این کالبدشکافی از کالبدشکافیِ مهمّ‌ترین جرّاح به مراتب دشوارتر است، زیرا او با «سکالپل» واقعی پوست و گوشتِ واقعی یک بدن را می‌شکافد، ولی این با وسایلِ منطقی و هنری باید پرده‌های ناشناختهٔ یک دستگاهِ بُغرنجِ اجتماعی را بشکافد و آن را واگسترد.

در کشورِ ما اخیراً برخی نویسندگانِ ما، خود را علی‌رغمِ تب وُ تابِ عصری حوصله‌سوز و عصب‌شکن به سوی نگارشِ رُمان‌های بزرگ کشانده‌اند، مانندِ «کلیدر»، «همسایه‌ها» (که اُمید است تکمیل شود) و امثالِ آن‌ها. ولی محصول هنوز بسیار کم است. عرصه‌های ناکافته و ناشناخته بسیار بسیار زیاد است. مثلاً ما به رُمان‌هایی نیاز داریم که دورانِ پهلوی، به‌ویژه ۲۰ سالِ اخیر را نشان دهد.

این کارِ آسانی نیست. فی‌المثل چگونه کسانی مانندِ هُژَبر یزدانی، رحیمعلی خرّم، حاجی برخوردار، اِلقانیان، ثابت پاسال و امثال‌شان به وجود آمدند؟ آن‌ها تبلورِ چه رویدادهای پیش و پسِ پرده، چه حوادثِ اجتماعی و روانی، چه نحوهٔ زندگی در چارچوبِ خصوصی هستند؟ یا مثلاً زیبایی‌ها، امجدی‌ها، آرش‌ها چه موجوداتی بودند؟ در درونِ خانوادهٔ پهلوی چه می‌گذشته؟ اعتصابِ کوره‌پزخانه یا تاکسی‌رانی‌ها چطور به راه افتاد؟ در ارتش و پلیس چه می‌گذشت؟ نقشِ محافلِ فراماسونی و صهیونی و نظایرِ آن چه بوده؟

آن‌چه که تاکنون در این زمینه‌ها نوشته شده، قریب به هیچ است، زیرا کار به تحقیق، پرونده، بررسی، فکر، سند، شناخت، علاقهٔ عاطفی، قدرتِ توصیف و غیره نیاز دارد و کار، کارِ هرکس نیست. شاید لازم است کسی به یکی از این کارها بپردازد که به دلایلی از آن کار، اطلاعاتِ نزدیک و ویژه‌ای دارد. پیش‌از انقلاب و در انقلاب، در ایران رُخ‌دادهای اجتماعی-خصوصیِ شگَرفی گذشته است.

هنر، نشان‌دادنِ عامّ است در خاصّ. یعنی هنر به حربهٔ تعمیمِ ویژهٔ خود که «تیپ‌سازی» نام دارد، مجهّز است.

رُمان‌هایی که بتوانند از گدا تا شاه، «**تیپ**» را با مختصّاتِ واقعی‌اش در عرصه‌ها و زمان‌های مختلف به صحنه بیاورند، می‌لرزانند، بسیج می‌کنند، به فکر وامی‌دارند، سندِ جاویدان ایجاد می‌کنند، هیچ کتابِ خشکِ علمی و اجتماعی جای آن‌ها را نمی‌گیرد، زیرا از نیروی عاطفه‌آمیزِ «**تمثیل**» استفاده می‌کنند و تمثیل دارای قوّهٔ جادوییِ بزرگی برای اقناع است.

بُگذار نویسندگانِ با قریحهٔ ما در این جادّهٔ سنگلاخیِ طولانی و دشوار گام بردارند و به تدریج به‌جایی برسند که باید برسند. زندگی در همهٔ گوشه و کنارش، یعنی کوشش وُ پیکار.

ط

سرچشمه: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفترِ پنجم، زمستان ۱۳۶۰

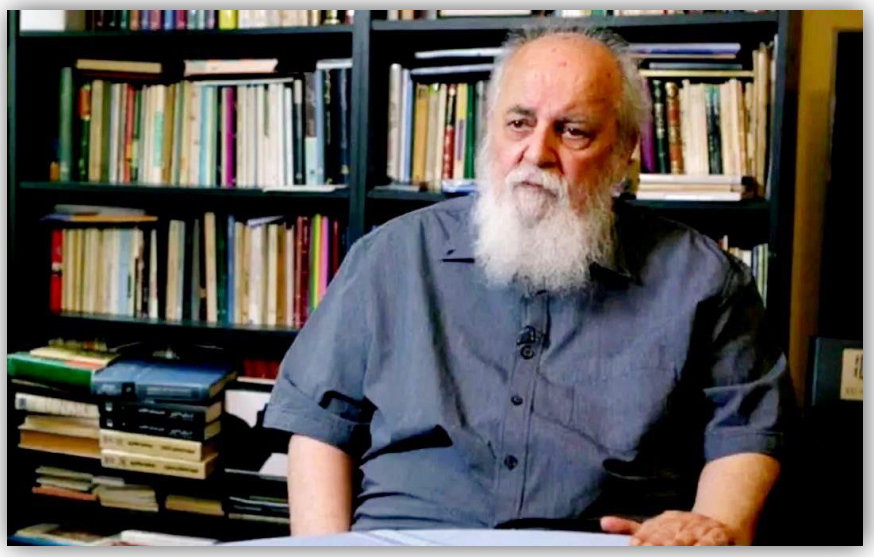
تنها انعکاسِ حقایقِ زندگی بشری می‌تواند نامِ «هنر» به خود بگیرد. بدونِ انسان و خارج از منافعِ او هیچ هنری وجود ندارد.

ویساریون گریگورویچ بلینسکی، (۱۸۴۸۱۸۱۱)، «دربارهٔ جامعه شناسی و ادبیات»

بازگشت به فهرست

سایهٔ حافظ؛ چرا ابتهاج حافظِ زمانهٔ ماست؟

مصطفی توفیقی



«وقتی پدرم تو بنگاه مستقل آبیاری بود، من که بچه بودم گاهی می رفتم اداره پدرم. در واقع از بس شلوغ می کردم پدرم منو برد به اداره مستقل آبیاری... اونجا مثلاْ منو استخدام کرد و آخر ماه از جیب خودش به من حقوق می داد. سه ماه تابستان ۱۳۱۹ من اونجا به اصطلاح کار می کردم... یه کارمند پدرم، ظاهراْ دفتردار، یه دیوان حافظ به من داد از اون چاپ سنگی ها. نمی دونم چی شد که کتاب خودشو داده بود به من که دیگه از من پس هم نگرفت. این اولین دیوان حافظ من بود. همون موقع خیلی از شعرهای حافظ رو خوندم. دومین حافظ رو هم که چاپ پژمان سال ۱۳۱۸ بود بعد از این خریدم. حافظ پژمان چاپ برادران علمی. دارم هنوز. آقای زهرایی هم این اواخر دوباره جلدش کرده. یک دو سال بعدش چاپ قزوینی رو خریدم»(سایه، به نقل عظیمی و طیه، ۱۳۹۲: ۸۳۵).

این، روایتِ حافظِ زمان ماست از نخستین مواجهه‌اش با حافظ شیراز. روزهایی که نه «حافظِ ما» بوده است و نه «سایهٔ» شعرِ ایران. امیرهوشنگ ابتهاج بوده است، فرزند میرزا آغاخان ابتهاج و فاطمه خانم رفعت. متولد ششم اسفندماهَ۱۳۰۶، رشت.(ساور سفلی،۱۳۸۷: ۱۹)

خودش می‌گوید اولین باری که حافظ را خوانده، آن‌را خیلی عجیب و غریب دریافته و به همین دلیل چندسال بعد آن، با سعدی اُنس گرفته و پروردهٔ سعدی شده. امّا سایهٔ سعدی‌پَروَردِ ما، گو این‌که خود عینِ ادبیّاتِ فارسی باشد، هم‌چون جویبارِ شعرِ کهنِ پارسی، با رودخانهٔ سعدی به دریای حافظ می‌ریزد و خود، حافظِ حافظهٔ ما می‌شود.

سیرِ مرواریدِ غلتانِ شعرِ ابتهاج در دریای بی‌کرانِ غزلِ حافظ با تکرار تصاویر و برداشت های فرمالیستی آغاز می شود. سپس «سایه» جریانِ کلامی خود را از حافظ وام می‌گیرد و دراین مسیر نه تنها موفق به ارایهٔ تصحیح ارزشمند «حافظ به سعی سایه» می شود، بل‌که در برخی وجوه موفق به ارتقاءِ سبکِ شعری خاصِّ حافظ نیز می گردد. البته این نظر مخالفینی جدّی مانند رضا براهنی و محمد مختاری نیز داشته است.(مختاری، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

***

محمود امیدسالار در سخنرانی دسامبر۲۰۱۲ خود در دانشگاه UCLA آمریکا می گوید: سایه به حق پرچمدار غزلِ حافظانه در ادبِ نوینِ فارسی است. آشنایی عمیق او با زبان و موسیقی شعرِ حافظ نه تنها در تصحیحِ او از دیوانِ خواجه پدیدارست، بل‌که در سروده‌هایش نیز موج می‌زند.(امیدسالار، ۱۳۹۱:۱۸۰) محمد حقوقی مهمّ‌ترین نکته راجع به غزلِ ابتهاج را نزدیکی زبانِ غزلِ او به زبانِ غزلِ حافظ می‌داند.(حقوقی، ۱۳۸۷:۵۲۲).

تاثیر حافظ بر غزلِ سایه را می‌توان در سطوح مختلف زبان و تصویرِ شعرِ ابتهاج مشاهده‌کرد. چه در محتوا که حافظ می‌گوید «سال ها دل طلب جام جم از ما می کرد/ آن چه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد» و سایه می نویسد: «این‌جاست یارِ گمشده، گِردِ جهان مگرد/ خود را بجوی سایه اگر جُست وُ جو کنی»

چه در ساخت که هم‌چون حافظ که می‌گوید «روزگاری شد که در میخانه خدمت می کنم»، سایه می‌سُراید «روزگاری شد و کس مرد ره عشق ندید» و چه در برساختِ شعرِ او مانندِ «ساقی به دست باش که این مستِ می‌پرست...» در مقایسه با شعر حافظ: «ساقی به دست باش که غم در کمین ماست» و نمونهٔ این‌ها که به اندازهٔ تک‌تکِ صفحات اشعارِ ابتهاج گُسترده شده است.

***

پیوند عمیق تر شعر ابتهاج و حافظ را می توان با تحولات اجتماعی سیاسی دهه های ۴۰ و ۵۰ مرتبط دانست. جایی که سراینده شبگیر نیز مانند عموم شاعران هم عصر خود، از راحت کلامش می کاهد و به مجازها و استعارات روی می آورد و درنهایت، مانند اغلب شاعران، به سوی نماد کشیده می شود(عابدی، ۱۳۷۷: ۱۴۴) و در شعر سایه نیز همچون عموم شاعران روشنفکر آن دوران، «شب» در صدر نمادها قرار می گیرد. رضا براهنی در توضیح این نمادگرایی، دوره معاصر خود را «عصر شب» می نامد و می گوید: من اغلب شاعران و نویسندگان نیم قرن گذشته ایران را متعلق به عصر شب می دانم (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۷۴).

این سمبولیسمِ رایج البته وجهِ ضعیف‌ترِ «رندیِ» شعرِ سایه است. رندی بزرگ‌ترِ شعرِ وی را باید در «حافظوَشیِ» شعرِ او جست‌وُجو کرد. او برای حفظِ پویندگی و تاثیرِ شعرِ خود در زمانهٔ اختناق سیاسی و اجتماعی، یک شیوهٔ تجربه شده را انتخاب می کند: «زبانِ رندانهٔ حافظ»

حافظ: از این سموم که بر طرف بوستان بگذشت/ عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی

سایه: چه جای گل که درخت کهن ز ریشه بسوخت/ از این سموم نفس کش که در جوانه گرفت

عبدالعلی دستغیب، نخستین کسی است که شعر سایه را حافظانه می خواند و این گونه به معرفی آن می پردازد: *«شعر اجتماعی سایه مطالب روز و تاثرات عاطفی است که با وزن بیان شده است»*(دستغیب، ۱۳۴۸: ۹۰). غلامحسین یوسفی، غزل ابتهاج را از نظر رنگ اجتماعی یادآور شیوه حافظ می داند(یوسفی۱۳۷۹: ۷۶۱) و اخوان ثالث درباره شعر وی می‌گوید: *سایه می‌کوشد بینِ یوش و تبریز کشوری مستقل بنا کند و به نظر من در آستانه توفیق است*(اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۷۸). احتمالاً اگر امید امروز در میان ما بود، با صراحت بیشتری این کشور نوساخته را جایی در حوالی شیراز می دانست.

ابتهاج خود در مقدمهٔ مجموعهٔ سراب، با اظهارِ ندامت به خاطر غفلت از حال و روزِ مردمِ وطنش، با آن‌ها عهد می بندد *«آواز خود را در این شب تنگ سر خواهم داد و به گوش دورترین ستاره بیدار آسمان خواهم رساند»*. و این عهد و پیمان، سرآغاز هجرت او از شعرهای شخصی و اروتیک به سمت چکامه های اجتماعی و سیاسی است: *«دیرست گالیا/ هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست/ هر چیز رنگ آتش و خون دارد این زمان/ هنگامه رهایی لب ها و دست هاست/ عیان زندگیست...»*

یکی از بهترین تعبیرها دربارهٔ پیوندِ شعرِ سایه و حافظ، این گفتهٔ شفیعی‌کدکنی است: *«شعرِ سایه استمرار بخشی از جمال‌شناسی حافظ است. سایه در عینِ بهره وری خلّاق از بوطیقای حافظ، همواره در آن کوشیده است که آرزوها وغم‌های انسان عصرِ ما را در شعرِ خویش تصویر کند. برخلافِ تمامِ کسانی که با جمال شناسی شعرِ حافظ، به تکرارِ سخنانِ او و دیگران پرداخته اند»*(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۶۲)

***

مرحلهٔ تازه‌ای از گرفتاری. این‌بار به سال ۱۳۶۲ و نه در نظامِ پهلوی. ابتهاج را به زندان می‌برند...

یک سال بعد که ظاهراً با وساطتِ شهریار از زندان نجات می‌یابد، رابطه‌اش با حافظ جانِ تازه می‌گیرد. سالیان بعد زندان، سال های «حافظ» است «به سعی سایه». ۱۳۶۴ دوره ای دیگر در زندگی سایه آغاز می شود. این فصل را او در هم نفسی با «حافظ» می گشاید و حدود یک دهه جسم و روحُ و توش و توانش را در تهیه و تنظیم متن منقح و آراسته ای از دیوان «لسان الغیب» می گذارد. اما امواج زندگی سایه را ناگزیر از مسافرت به اروپا و اقامت در شهر کلن آلمان می کند: ۱۳۶۶. پیش از ان همراه دوستش «محمدرضا شفیعی کدکنی» به دیدار «شهریار» می رود. دیداری که م.سرشک درباره آن سُرود: *«از بیم گذشتیم و به امید رسیدیم/ با سایه به سرمنزل خورشید رسیدیم...»* (عابدی، ۱۳۷۷: ۵۷)

کوشش و جست‌وُجوی سایه دربارهٔ حافظ سرانجام در سال ۱۳۷۳ انتشار می‌یابد و در سه قطع وزیری رحلی و جیبی تا سال ۱۳۷۶ سه‌بار تجدید چاپ می‌شود. استقبال از آن بسیار است. در نظر بسیاری از دوستدارانِ حافظ، *«سایه روش‌شناسی و دقت‌های یک محقّق را با ذوق و حُسنِ سلیقهٔ یک شاعر آرام توام کرده و دیوانی پدیدآورده است که دردست‌گرفتن، ورق‌زدن و خواندنِ هر غزلِ آن لذت‌بخش است.»*(امامی، ۱۳۷۳: ۷۴)

بهاءالدین خرمشاهی درباره این تصحیح می‌گوید: «حافظ به سعی سایه» به نوعی حُسنِ ختامی بر تصحیح دیوانِ حافظ است. تصوّر می‌کنم بعد از کوشش‌های ارزندهٔ استاد هوشنگ ابتهاج در این زمینه، فقط به شرطی تصحیح جدید جایز است که یا نسخه‌های نویافته، قدیمی‌تر باشد، یا روشِ تصحیح از آن‌چه ابتهاج در مقدّمه ذکر کرده؛ آکادمیک‌تر و علمی‌تر باشد.

***

سایه، خود دربارهٔ احساسش نسبت به حافظ می‌گوید: *«احساس پیوند ازلی و ابدی با حافظ دارم.... یه بیتی ساختم، تو یار خواجه نگشتی به صد هنر هیهات/ که بر مراد دل بی قرار من باشی، داره به معشوق ازلی و ابدی می گه تو همونی که با حافظ سر و کار داشتی و یار او نشدی با همه هنری که او داشت حالا می آی یار من بشی... پیوند عمیقی با حافظ دارم. واقعا دردش دردِ منه. عشقش عشقِ منه. معشوقِ من همون معشوقِ حافظه که براش شعر می ساخت...»*(سایه، به نقل عظیمی و طیه، ۱۳۹۲: ۸۳۶)

او البته از تصحیح دیوانِ حافظ نیز فراتر می‌رود. به‌حق، و البته با اضطراب، به انتخاب‌های شعرِ او ایراداتی وارد می‌کند و به آهستگی می‌گوید : *«...حافظ جان! این کلمه رو چرا این جوری کردی؟ اون هم فکر می‌کرد و می‌گفت: آره درست میگی آفرین! بعد دستشو می‌ذاشت روشونه‌ام و می‌گفت: آفرین و می‌خندید. من هم عیش می‌کردم از آفرینِ حافظ....»*(همان: ۸۳۷)

منابع و مآخذ:

- ابتهاج، امیرهوشنگ (ه. ا. سایه). (۱۳۸۱). سیاه مشق. تهران: کارنامه.

- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۲). حریم سایه های سبز (مجموعه مقالات)، زیر نظر مرتی کاخی. تهران: زمستان.

- امامی، کریم. (۱۳۷۳). «حافظ به سعی سایه و مطالبی دیگر». کلک. ماره ۵۵-۵۶. ص ۸۴.

- امیدسالار، محمود. (۱۳۹۱). «شعر هوشنگ ابتهاج(سایه)»، متن سخنرانی در دانشگاه UCLA. بخارا. شماره ۸۹-۹۰. ص ۱۸۰

- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس (در شعر و شاعری). تهران: نویسنده.

- (۱۳۷۰). شبگیر. تهران: توس.

- حقوقی، محمد. (۱۳۸۷). مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران. تهران: قطره.

- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). سایه روشن شعر نوی پارسی. تهران: فرهنگ.

- ساورسفلی. سارا. (۱۳۸۷). ای عشق همه بهانه از توست. تهران: سخن.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۹). آینه در آینه (برگزیده اشعار هوشنگ ابتهاج). تهران: چشمه.

- (۱۳۸۶). «سایه، آینه‌دار غم‌ها و شادی‌های عصر ما». نگاه نو. شماره ۷۳. صص ۶۲-۶۳

- عابدی، کامیار. (۱۳۷۷). در زلال شعر. تهران: ثالث.

- عظیمی، میلاد. و طیه، عاطفه (۱۳۹۲). پیر پرنیان‌اندیش. تهران: سخن.

- مختاری، محمد. (۱۳۷۸). هفتاد سال عاشقانه. تهران: تیراژه.

- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۹). چشمه روشن، دیداری با شاعران. تهران: علمی.

برگرفته از: وبلاگِ نویسنده (وبلاگِ اوّلین پنجره)

***

محبوب‌ترین شعارِ من چنین است:

همه چیز را موردِ تردید قرار ده!

Omnibus dubitandem

کارل مارکس

بازگشت به فهرست

جهل یا غفلت در شناختِ روزِ خاموشیِ نیما

محمّد عظیمی

ارژنگ: در مورد روزِ درگذشتِ پدرِ شعرِ نوی فارسی، نیما یوشیج که ۱۶ دی‌ماه است (و نه ۱۳دی که متاسفانه در «بیانیهٔ کانون نویسندگان ایران» نیز آمده بود)، اگرچه ما در شماره‌های پیشین و نیز در ویژه‌نامهٔ "شکوه نیما در رنگین‌کمانِ ارژنگ" به آن پرداخته بودیم، امّا به نظرِ ما هنوز در سطحی وسیع نیاز به کارِ توضیحی احساس می‌شود. نوشتارِ حاضر با مراجعه به انبوهی فاکت و دادهٔ معتبر، تاریخ خاموشیِ نیما را برای ثبت در تاریخ و اصلاح آن در منابع مختلف ۱۶ دی ۱۳۳۸ اعلام می‌کند. به این فاکت‌ها می‌توان بازهم افزود،از جمله یادداشتِ ابوالقاسم جنّتی عطایی، اولین گردآورندهٔ «مجموعهٔ اشعارِ نیما یوشیج» را که در انتهای مقدّمهٔ خود (صفحهٔ ۲۸ کتاب) نوشته است: «*نیما در شبِ شانزدهمِ دی‌ماه ۱۳۳۸ خورشیدی برابر با ششم ژانویه ۱۹۵۹ میلادی در شمیران: تجریش، کوچهٔ فردوسی، در خانه‌ای که پس از سال‌ها تلاش ساخته بود، به بیماریِ ذات‌الرّیه چشم از جهان فرو بست.*»

***

از پسِ این بی هنر گردندهٔ بی نور / هست نیما اسمِ یک پروانهٔ مهجور (نیما یوشیج)

گویا غربتِ نیما را پایانی نیست و هنوز باید به‌دنبالِ گره‌گشایی از اشتباهاتِ عمدی، سهوی و غفلت‌های تاریخی در عصری باشیم که دوستان، شاعران، نویسندگان، خبرنگاران و فرزندش زنده اند و با ادّعای نیماشناسی، قلم‌فرسایی می کنند.

تعجّب‌آور است که پس از گذشتِ شصت و دو سال از خاموشی نیمای بزرگ و حقّ نظارتِ دکتر محمدمعین براساس وصیّتِ شاعر (و پذیرش حقّ خواندن، مرتب کردن و نسخه‌برداری و چاپ توسط خانوادهٔ نیما و ابوالقاسم جنّتی عطایی و جلال آل‌احمد به سیروس طاهباز) و برگزاری دهها مراسمِ یادبود برای شاعر و انتشارِ ویژه نامه‌های فراوان، روزِ دقیقِ درگذشتِ نیما بر سنگِ قبر و کتاب ها، اشتباه نوشته شده باشد.

باید از فرزندِ نیما پرسش شود که آیا شناسنامهٔ نیما، همان تک‌برگی هست که تاکنون منتشر شده است؟ و یا با دریافتِ شناسنامه های جدیدِ همان دوران، مجدداً صادر شده است؟ چرا تاکنون هیچ تصویری از بخشِ مربوط به فوتِ نیما منتشر نشده است؟ چه کسی سفارشِ ساختِ سنگ قبرِ نیما در امام زاده عبدالله را داده بود؟

آیا اعلامِ روز سیزدهمِ دی‌ماه برای خاموشیِ نیما عمدی بوده تا به قولِ شراگیم به این عدد وفادار بمانند؟

فرزند نیما [شراگیم یوشیج] در مصاحبه‌ای گفته است که: «**عددِ سیزده در خانوادهٔ ما واقعه‌زاست. نیما هم عددِ سیزده را به عکسِ جمشیدشاه که آن را نحس می‌دانست، دوست داشت و سرانجام در سیزدهمین روزِ ماهِ دی سال ۱۳۳۸ چشمانِ پُرمهرش را برای همیشه بست. پنج سال بعد، عالیه خانم که شورِ رفتن داشت، در روز سیزده آذر ماه به دنبالِ او رفت. تنها فرزندِ من گلرخ، سیزدهم بهمن ماه به دنیا آمد و من، تنها فرزندِ عالیه خانم و نیما در سیزدهمین روز اسفند ماه سال ۱۳۲۱ در تهران متولد شدم**».

البته نباید فراموش کنیم که در هنگامِ خاموشی نیما، شراگیم یک نوجوانِ هفده ساله است و اطلاعاتِ اندکی از وقایع باید داشته باشد.

جلال آل احمد در مطلبی که با عنوان «**گزارشِ مرگِ نیما**» در صفحه ۲۶ نشریه علم و زندگی «کتاب هفتم از نشریاتِ هواداران» به تاریخ فروردین ماه ۱۳۳۹ می نویسد، اعلام می کند که: «**در اوّلین ساعاتِ صبحِ روزِ شانزدهمِ دی ۳۸، نیما یوشیج (علی اسفندیاری) پیش‌آهنگ و پرچمدارِ شعرِ معاصرِ فارسی، در شصت و چند سالگی، جهانِ ما را بدرود گفت.**»

ابراهیم ناعم هم که از همسایگان ودوستانِ نیما در سال‌های پایانی‌اش بوده و چندین یادداشت از نیما در مورد او برجای مانده است، در مطلبی با عنوان «**ایران یکی از افتخاراتِ ادبی خود را از دست داد**»، می نویسد: «**شبِ پنجشنبهٔ گذشته (نیما) سخنورِ نامی و بنیان‌گذار شعرِ نو در ایران، جهان فانی را بدرود گفت و خاطره ای تلخ از درگذشتِ خود برای دوستانِ نزدیکش باقی گذاشت.**»

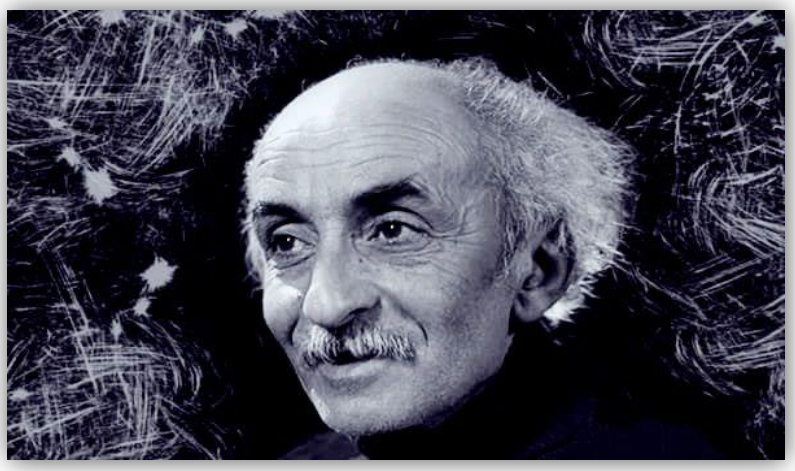
سعید نفیسی هم که پیش از سال ۱۳۰۰ با نیما دوستی و مراوده داشت، در نشریهٔ سپید و سیاه، به تاریخ ۱۷ دی ماه ۱۳۳۸ تحت عنوانِ «خاطراتِ ادبی» می نویسد: «**دیشب در محفلی فروغ فرخزاد پیش از دیگران خبر درگذشتِ او را به من داد. خبرِ بسیار ناگواری بود. روابطی را که در سالیانِ دراز با او داشتم، پیشِ چشمم آورد. شصت و چهار سال زندگی را به مردی گذراند. این زندگی را که برای دیگران آن همه دشوارست، وی آسان گرفت. این کارِ کوچکی نیست.**»

اگر عنوانِ دیشب، به روزِ قبل از انتشار نشریه باشد، باید روزِ شانزدهم را ملاک گرفت.

نشریهٔ اطلاعاتِ هفتگی به تاریخ دی ماه سال ۱۳۳۸ گزارش داده است که: «**ساعت ۹ صبح روز جمعه، جنازهٔ نیما یوشیج را فامیل و عدهٔ انگشت‌شماری از علاقه‌مندان به آثارِ او از مسجدِ قائم به امامزاده عبدالله مشایعت کردند. در میانِ کسانی که برای تشییعِ جنازهٔ نیما آمده بودند، حضور خانم سعید وزیر،**

منتخبِ صبا (همسر مرحوم صبا)، آقایان خلیل ملکی، جلال‌آل احمد و اعضای انجمن ادبی ایران جالب به نظر می‌رسید. از شعرای نوپرداز و آنها که شهرت یا افسانه شهرت خود را در پناه از برکردن و بازگو کردن اشعار نیما دست و پا کرده بودند، کسی به چشم نمی‌خورد، اما از خیل شاعران با احساس حضور خانم فروغ فرخزاد در تشییع جنازهٔ نیما مخصوصا به چشم می‌خورد.»

باتوجه به گزارشی که خبرنگارِ آن نشریه از روزِ جمعه می نویسد و مراجعه به تقویمِ تاریخی، مشخص است که نیما در ساعتِ ۲ بامداد روز پنجشنبه، مصادف با شانزدهمِ دی ماه ۱۳۳۸ درگذشت و در روز هفدهم به خاک سپرده شد.



احمد شاملو نیز در نشریهٔ روشنفکر به تاریخ ۲۳ دی ماه ۱۳۳۸ نوشته است که: **«شبِ پنج شنبهٔ هفتهٔ پیش، نیما یوشیج درگذشت.»**

در مجلهٔ اندیشه و هنر شماره ۹ به تاریخ فروردین ماه ۱۳۳۹ نیز که ویژه‌نامه‌ای در بارهٔ نیما هست، اشاره ای به روز خاموشی نشده است. در ویژه نامهٔ نیما یوشیج که در دوّمین شمارهٔ مجلهٔ آرش، به تاریخ دی ماه ۱۳۴۰ منتشر شد، در مورد روزِ خاموشی نیما مطلبی نوشته نشده است.

عکاس نامدار، هادی شفائیه که بهترین عکسها را از نیما به یادگار گذاشته است، پیش از دفن، جنازهٔ نیما را دیده بود و بخاطرِ تکیدگی شاعر از گرفتنِ عکس خودداری می کند. شفائیه در گزارشی از آن شب می نویسد که: **«اوایلِ زمستان بود (سال ۱۳۳۸) و روزها خیلی کوتاه. ...»**

در صفحه ۴۹۲ از جلدِ دوم کتابِ «تاریخ تحلیلی شعر نو» نیز در مورد روزِ خاموشی نیما چنین آمده است که: **«اتفاقِ مهمِّ سالِ ۱۳۳۸، مرگِ نیما بود. نیما در شبِ شانزدهم دی ماه بر اثر ذات‌الریه می‌میرد و تقریباً هیچ نشریه‌ای، هیچ چیزِ مهمی در باره ی او نمی‌نویسد.»** و در صفحه ۵۲۹ همین کتاب نوشته شده که: **«سرانجام نیما، مردی که به نوشته‌ی راهنمای کتاب، زندگیِ درخشانی نداشت، امّا شعرش درخشان و**

بلندپایه بود و تأثیرش در شعرِ فارسی، قطعی و تعیین کننده، در شبِ شانزدهم دی ماه ۱۳۳۸ ه ش برابر با ششم ژانویه ۱۹۵۹ م در شمیران به بیماریِ ذات الریه درگذشت.»

نادر نادرپور هم در خطایی دیگر با عنوان «**در بارهٔ آن که نیما نام داشت**» مطلبی در ماهنامهٔ کاوش به تاریخ شهریور۱۳۳۹می نویسد: «**مردی که در نوزدهمِ دی ماه گذشته جهان را بدرود گفت، یکی از ستارگانِ مبهمِ آسمانِ شعرِ فارسی بود. این ابهام نه همان زندگی و سرگذشتش را در خود پیچیده، بلکه شعرش را نیز در بر گرفته بود. ...**»

در مجلهٔ دفترِ هنر، ویژهٔ نیما یوشیج که در تاریخ اسفند ماه ۱۳۷۹ به سردبیری بیژن اسدی‌پور منتشر شد، گزارشِ مختلفی از شعر و زندگی نیما به چاپ رسیده است.

دکتر فتح‌اله دولتشاهی در مطلبی با عنوان «**اوراقی از زندگی نیما**» خاموشی نیما را در شب ۱۶ دی ماه ۱۳۳۸ (برابر با ۶ ژانویه ۱۹۵۹) و تولد نیما را در ۲۱ آبان ۱۲۷۶ نوشته است. اما **شراگیم یوشیج** در پایان مقاله، ضمن یادداشتی توضیح داده است که: «**تاریخ تولد نیما در شناسنامه اش ۱۲۷۴ است و فوت نیما در ۱۳ دی ماه**»

متاسفانه در گفت‌وُگو و مصاحبه‌هایی که با سیمین دانشور، محمود موسوی، محمد داودی و ذبیح اله شکری داشته ام و از نیما دیدگانی محسوب می شوند که شاهد و حاضر در مراسم خاکسپاری نیما بودند، به علتِ گذرِ زمان، تاریخ و روزِ دقیق درگذشت شاعر را به خاطر نمی آوردند. حتی زنده‌یاد محمود موسوی در گزارشی از مراسمِ دفنِ نیما، افرادِ حاضر در مراسم را بسیار بیشتر از گفتهٔ احمدرضا احمدی عنوان کرده است.

امّا معتبرترین سندی که هرچند دیر به‌دست آمده و مهرِ تاییدی بر نظراتِ دیگران است، دست‌خطی از زنده‌یاد جلال آل احمد است که به خاطرِ همسایگی، اهمّیتِ ویژه ای دارد و نخستین فردی است که در آن نیمه شب، بعد از عالیه خانم و شراگیم، کنار پیکرِ نیما حاضر می شود.

جلال آل‌احمد چنین نوشته است که:

«پنجشنبه ۱۶ دی –۶ بعدازظهر– دیشب نیما مُرد. دو بعد از نیمه شب. ساعت ۲ و ده دقیقه بود که درِ خانه را سخت کوبیدند. خیال کردم میرآب آمده است آب بدهد ولی صدای دخترِ کلفت‌شان که از پشتِ در بلند شد، داد می زد که قضیّه از چه قرار است. وقتی رسیدم، زنش چشم هایش را بسته بود و عَر می زد. به زحمت او را به اطاقِ دیگر بردم و *دراز رو به قبله‌اش کردم و قرآنی پیدا کردم و یک ساعتی تنها بودم و زنش را فرستادم خانهٔ خودمان تا خواهرِ کوچکِ نیما و شوهرش آشتیانی پیداشان شد. بعد هم صدیقی آمد و تا پنجِ صبح نشستیم و آرام‌شان کردیم و من چَک و چانهٔ پیرمرد*

را بستم. هیچ فکر نمی‌کردم چَک و چانهٔ این پیرمرد را من خواهم بست. پیدا بود که طبیعتاً او باید پیش از من برود، امّا دیگر اینش را پیش‌بینی نمی‌کردم.»

براساس نوشته ها و اسناد موجود باید گفت که چگونه زمانِ خاموشی نیما را تاکنون سیزدهِ دی ماه نوشته اند و حتّی بر سنگِ مزار او نیز حکّ کرده اند! در حالی که هنوز سندِ مکتوبی نسبت به این روز وجود ندارد و به جز تاریخی که توسط ِنادر نادرپور نوشته شده، تمامِ مدارک حاکی از آن است که نیما در ساعتِ دو و ده دقیقه بامدادِ روز پنجشنبه، شانزدهم دی ماه درگذشت و جنازه اش را به مسجدی در خیابان سعدی، نزدیک چهارراه سیدعلی برده و درساعت ۹ صبح روز جمعه، جهتِ خاک‌سپاری از مسجد قائم به امامزاده عبدالله تشییع می کنند.

سعی ما بر این است تا اشتباهاتی که به دلایلِ مختلف نسبت به زمانِ تولّد و خاموشی بنیان‌گذارِ شعرِ نو ایجاد شده، را روشن نموده و براساسِ اسناد و مدارکِ معتبر، حقایق را به ثبت برسانیم. بدیهی است که طرحِ این موضوع می‌تواند موجب شود تا فرزندِ نیما، شراگیم یوشیج و هر شخصِ دیگری، اگر سندِ معتبری برای ردِّ این ادّعا دارند، ارائه نمایند تا موردِ قبولِ همگان قرار گیرد.

براین اساس اعلام می شود که از این پس زمانِ خاموشی نیما در سال ۱۳۳۸، برابر با شانزدهمِ دی ماه خواهد بود، تا با درود و بدرودی به روح بلندِ نیما یوشیج، یادش را گرامی بداریم.

سرچشمه: سایتِ نیما یوشیج

بازگشت به فهرست

به یادِ اُستاد پرویز بابایی

ملیحه بصیر

به یادِ نویسنده، ویراستار و مترجمِ توانمند و آزادی‌خواهِ کشورمان، پرویز بابایی (۱۴۰۳-۱۳۱۱)

پُخته‌ای باید که داند سوختن در عشقِ خوبان بر چنین آتش گُذشتن کارِ هر خامی نباشد

اوحدی مراغه‌ای

نامِ پُرافتخارِ پرویز بابایی با گنجینه‌ای گران‌بها و میراثی که انبوهه‌ای از نوشتار و جُستارهای فلسفی، اجتماعی، تاریخی و ادبی را به‌همراه دارد، هم‌چون ستاره‌ای پُرفروغ بر تارُکِ آسمانِ فلسفه و اندیشه خواهد درخشید.

شناختِ من از این محقّقِ آزاده و متعهّدِ کشورمان از طریقِ ترجمه‌ها و آثارِ ارزش‌مندشان صورت گرفت.

سال‌ها پیش در تداومِ مطالعات و پژوهش‌های فلسفی‌ام به یکی از مهمّ‌ترین و تاثیرگذارترین ادوارِ تفکّرِ فلسفی اروپا یعنی فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان رسیدم که طبق سنّتِ مرسوم در تاریخ فلسفه، آغازِ آن به میانهٔ سدهٔ هیجدهم و پایانِ آن به نیمهٔ سدهٔ نوزدهم می‌رسد. در این میان پدیدارشدن ایده‌الیسمِ آلمانی با اثرِ جنجالی «**نقدِ عقلِ محضِ کانت**» و تاثیرِ نظامِ فلسفی نوینِ کانت(کانتیانیسم) بر جریان‌های فکری و فلسفهٔ سدهٔ نوزدهم را چنان پُراهمّیت دیدم که دریافتم بدون شناختِ دقیق از انقلابی که کانت در فلسفه پدیدآورد، نمی‌توان به‌درستی به فلسفهٔ دیگر متفکّرانِ آلمانی به‌خصوص به نظامِ فلسفیِ هگل «کاشفِ قانون‌مندی‌های دیالکتیک» دست یافت.

حال در کنار صدها منبعِ معتبر در این زمینه، اثر «**کانت و فلسفهٔ معاصر**» نوشتهٔ نظریه‌پردازِ برجستهٔ فرانسوی «**لوسین گُلدمن**» با ترجمهٔ متبحّرانهٔ استاد بابایی در شناختِ دو مرحله از تفکّرِ فلسفی کانت یعنی دورهٔ پیش‌انتقادی و دورهٔ انتقادی، و هم‌چنین تحریف ها و تفسیرهای نوکانتی ها برایم بسیار ثمربخش و آموزنده بود.

کانت اندیش‌مندی بود که از یک‌سو تحت نفوذِ تحوّلاتِ فکری ناشی از رویدادهای مهمِّ تاریخی دورهٔ خود با شعارِ معروفِ روشنگری اش تحت عنوان «جُرئت کن تا بدانی»، عقل را از اسارت و زنجیرهای قرون‌وسطایی آزاد کرد و به خِرَد، قدرت، کنش و خلّاقیت بخشید، و از سوی دیگر تحت تاثیرّ محدودیّت های اجتماعی و تاریخی آلمان و فضایی که در آن رشد و پرورش یافته بود، به آگنوستیسیسم یا ندانم‌گرایی رسید و در عینِ باور به واقعیّتِ جهانِ مادّی، مرز و محدودیّتِ خاصی به تئوری «شناخت» قائل شد.

دیگر ترجمه‌های فلسفی استاد بابایی در شناساندنِ کانت و سایر ایده‌آلیست‌های آلمانی حائزِ اهمّیتِ فراوانی است، که راه را برای نظریات و مکتب‌های بزرگِ فلسفی هموار ساختند. یکی از آن‌ها ترجمهٔ استادانهٔ اثر «**لودویگ فوئر باخ و ایدئولوژی آلمانی**» است که حاوی نوشته هایی از مارکس و انگلس و پلخانف بوده و نمایان‌گر تضادِّ اساسی میانِ جهان‌بینی مارکس و هم‌فکران‌اش با دیگر مکتب‌ها و ایدئولوژی‌های جهانِ سرمایه‌داری است. افزودنِ نوشتارِ پلخانف به این ترجمه آن‌را از دیگر ترجمه های مربوط به کتاب «ایدئولوژی آلمانی» متمایز ساخته است. دیدگاهِ پلخانف در ارتباط با نمایندگانِ فکری ایده الیسمِ آلمانی به‌خصوص دیالکتیکِ هگل با استناد به «**پدیدارشناسیِ روح**» هگل، علمِ اخلاق، زیبایی‌شناسی و درکلّ نظامِ ایده‌الیستی هگل از مباحثِ قابل استفادهٔ این اثر می‌باشد.

ویراستاری کتاب «**تکاملِ نظرِ مونیستی تاریخ**» با ترجمهٔ آقایان جلال علوی‌نیا و سعدالله علیزاده توسط استاد بابایی یکی دیگر از آثارِ مهمِّ فلسفی و درعین‌حال جنجالیِ پلخانف محسوب می‌شود. در قسمتی از کتاب به سه دیدگاهِ متمایزِ فلسفی دربارهٔ ذهن و جایگاهِ آن در واقعیّت اشاره می‌شود:

«مهمّ‌ترین گرایش‌های فلسفی همواره به یکی از دو اردوگاهِ فلسفه یعنی مادّه‌گرایی و پندارگرایی تعلّق دارند. درست است که در جوارِ این دو تقریبا همیشه نظامِ هایدوگرایی یا ثنوی گوناگون وجود داشته‌اند... دوگرایی هیچ‌گاه نتوانسته است به این پرسشِ گُریزناپذیر پاسخِ رضایت‌بخش بدهد: چگونه این دو ذاتِ جداگانه که هیچ وجهِ اشتراکی ندارند، می‌توانند بر یک‌دیگر تاثیر بگذارند؟ ازاین رو ثابت‌قدم‌ترین و ژرف‌اندیش‌ترین متفکّران همواره به یک‌گرایی یعنی توضیح پدیده‌ها برطبقِ یک اصلِ اساسی، گرایش داشته‌اند. هر پندارگرای ثابت‌قدم به همان اندازه یک‌گرا است که هر مادّه‌گرای ثابت‌قدم. از این لحاظ، هیچ فرقی بینِ بارکلی و هولباخ نیست. یکی پندارگرای ثابت‌قدم و دیگری مادّه‌گرای ثابت‌قدم. ولی هر دو به یک اندازه یک‌گرا بودند. هر دو بی‌ارزش‌بودنِ جهان‌بینیِ دوگرا را درک می‌کردند که شاید تا به امروز هم هنوز از رایج‌ترین جهان‌بینی هاست..." (ص ۱۴)

ترجمه های دیگرِ استاد بابایی نشانی از تسلّط و مهارتِ ایشان در درکِ عمیق از مقولاتِ پیچیدهٔ فلسفی، و انتقال صحیح آن با بیانی روشن و شفّاف به خواننده است.کتاب‌های «**فرهنگِ اصطلاحات و مکتب‌های سیاسی**» و نیز «**فرهنگِ اصطلاحاتِ فلسفه**» حاصلِ تلاش‌های خستگی‌ناپذیرِ استاد بابایی در این عرصه‌هاست.

با مطالعهٔ کتاب «**مکتب های فلسفی از دورانِ باستان تا به امروز**» این مسئله در ذهن تداعی می شود که پرویز بابایی، «**دکتر شرف‌الدّین خراسانی**»، استادِ بزرگِ فلسفه و متفکّرِ معاصرِ فقیدِ ایرانی را به حقّ استادِ معنوی خود می داند و مانند ایشان در پدیدآوردن زبانِ فلسفیِ دقیق، یافتنِ معادلِ فارسی برای اصطلاحاتِ فلسفی و فراتر از همه در نشان‌دادنِ فلسفه به‌معنای اصیلِ خود، از هیچ تلاشی دریغ نورزیده‌اند.

فلسفه‌ای که از همان ابتدا، با پیشینه‌ای تاریخی و مواریثِ فکری و فرهنگی درخشان‌اش، قصد داشت در چالش میانِ خِرَدگرایان و خِرَدستیزان، خصلتِ عقلانی، استدلالی، و طبیعیِ فلسفه را از لفّاظی‌های ذهن‌گرایانه و عناصرِ التقاطی برهاند.

رسالتی که **زکریای رازی**، هوشیارترین مغزِ فلسفیِ ایرانی، برجسته‌ترین سیمای خِرَدگرایی و تجربه‌گرایی و ممتازترین پزشکِ سده‌های میانه در نیمهٔ دوّمِ قرنِ سوّمِ هجری و اوایلِ قرنِ چهارم آن‌را به‌نحوِ شایسته‌ای به انجام رسانید.

پرویز بابایی در عرصهٔ شعر و ادبیّات نیز گام‌های ارزنده‌ای برداشته است. در پرتوِ تلاش‌ها، و همکاری‌های ایشان با سایرِ ادیبان، برخی از اشعارِ شعرای قدیمی پس از تصحیح و ویراستاری و نگارشِ شرحی از زندگی‌نامه‌شان انتشار یافته است. **دیوانِ وحشی بافقی، کلّیاتِ نظامی گنجوی، دیوانِ انوری، کلّیاتِ دیوان شمس تبریزی، دیوانِ مسعود سعد، دیوانِ سنایی** و... از جمله آثارِ ماندگارِ ادبی هستند که استاد بابایی در تهیّه و تدوین و ویراستاری آن‌ها نقشِ مهمّی را برعهده داشته است.

در این میان، کتاب **دیوانِ سنایی** با مقدّمهٔ استاد **بدیع‌الزمان فروزانفر** و به ویراستاری پرویز بابایی یکی از منابعِ معتبرِ ادبی و عرفانی محسوب می شود، زیرا سنایی نخستین شاعری بود که اشعارِ عرفانی و صوفیّانه را به‌صورتِ جدّی به عرصهٔ شعر و ادب کشانید و مضامین و مفاهیمِ عرفانی را به شکل و محتوای شعرِ فارسی افزود.

گرچه پیش از سنایی نامِ برخی سالکان و عارفانی هم‌چون **ابوسعید ابوالخیر**(از میراث دارانِ حکمتِ خسروانی) با شعر و ادب گره خورده است، امّا سُروده‌های آنان بسیار اندک بوده و آموزه‌هایشان در الهیّات و مراحلِ سیر و سلوک و رسیدن به کمالاتِ عرفانی نام‌شان را پُرآوازه ساخته‌است.

سنایی با سُرودنِ منظومه‌های حکیمانه و عرفانی، غزل‌های مغانه و قلندرانه (شاخه‌هایی از ادبیّاتِ عرفانی) و نیز نقدهای اجتماعی و پندهای اخلاقی، فصلِ نوینی را در تاریخِ شعر و ادب گشود. اشعارِ عرفانی او به نوعی یک مقاومتِ معنوی سرگشته‌ای در برابرِ بی‌عدالتی‌های زمانهٔ خود محسوب می‌شود، امّا، به عبارتی یک جریانِ فکریِ مخالف امّا انفعالی است، که با به‌تصویرکشیدنِ آشُفتگی‌های اجتماعی, شعرِ اعتراض را به تهذیبِ اخلاقی،

ترکِ اعراضِ دنیوی، خلوتِ عارفانه ، تزکیّهٔ درون ، تعالیِ روح و دیگر مراحلِ سیر و سلوک و طلبِ حقیقت محدود می‌کرد.

از آثار و ترجمه‌های مهمّ پرویز بابایی می‌توان به **مسائلِ تاریخِ فلسفه، قوانینِ تکاملِ جامعه**، فلسفهٔ **تجربه‌گرا، آشنایی با علومِ سیاسی، از سقراط تا سارتر، ۱۰۰ داستانِ ناگفته از روسای جمهور، فلسفهٔ پایه** و... اشاره کرد.

تلاش‌های هفت دهه فعّالیت‌های پرویز بابایی در حوزه‌های مختلفِ ادبی و فلسفی و تاریخ‌نگاری، بیان‌گرِ آن است که او نیز مانند دیگر شخصیّت‌های فرزانه و جست‌وُجوگر در زندگی سیّال و پُرتکاپوی خود، گم‌شده‌ای به نامِ «حقیقت» را جست‌وُجو می‌کرد که با یاری‌خواستن از روحِ انتقادی و عقلانی فلسفه، پیوسته در مسیرِ دست‌یابی به آن گام بر می‌داشت. راهِ سخت امّا مجذوب‌کننده‌اش نشان می‌دهد که در جهانِ دانش و اندیشه، هیچ جَزمیّت و راهِ پایانی وجود ندارد.

یاد و نام نیک‌شان گرامی و جاودانه باد.

اردیبهشت ۱۴۰۳

بازگشت به فهرست

رَپ، صدای قدرت‌مَندِ بی‌صدایان

برگردان: د.جلیلی

سبک‌های موسیقایی اندکی مانند رَپ [*Rap*] در طول تاریخ غنی خود جوهر تکامل اجتماعی را تسخیرکرده‌اند. موسیقی رپ با ریشه عمیق در جوامع آفریقایی-آمریکایی ایالات متحده، مدت‌هاست که به‌عنوان صدایی قدرتمند برای بیان (خواسته‌های) افرادی که صدایشان شنیده نمی‌شود و به حاشیه رانده شدگان عمل کرده است. باید به تعامل بین شعرِ گُفتاری و رَپ نیز اشاره کنیم، چون این تعامل نشاگرِ رابطهٔ پیچیده‌ای است که بین زمان و فرهنگ وجود دارد. همان‌طور که خطوط (تفاوت) میانِ گونه‌های مختلفِ موسیقی می‌تواند محو شود، مرزهای بین رَپ و شعرِ گُفتار نیز می‌تواند محو شود. در این مقاله، تاریخچهٔ رَپ را بررسی می‌کنیم، به ریشه‌های آن می‌پردازیم و تأثیراتِ آن‌را در طولِ تکاملِ سبکِ آن ردیابی می‌کنیم.

موسیقی رَپ چیست؟

رَپ، که اغلب هم‌سنگ با هیپ-هاپ[۲۹] به کاربرده می‌شود، نوعی موسیقی است که مشخّصهٔ آن تمرکز روی ریتم، شعر، و بازی کلامی است. برخلاف اشکالِ سنّتی موسیقی، که درآن‌ها ملودی‌ها و هارمونی‌ها جایگاهِ مرکزی را اشغال می‌کنند، موسیقیِ رَپ بر تردستی خواندن و انگاره‌های پیچیدهٔ سخنِ ریتمیک متمرکز است. رَپ به عنوان رسانه‌ای برای قصّه‌گویی، گزارشِ اجتماعی و بیانِ شخصی به کار می‌رود.

اگرچه عبارت‌های «هیپ – هاپ» و «رَپ» اغلب به جای هم به کاربرده می‌شوند، امّا عملا به دو عاملِ جدا در داخلِ یک جُنبشِ گُستردهٔ فرهنگی اشاره می‌کنند. هیپ-هاپ نه تنها موسیقیِ رَپ، بل‌که ترکیب‌های هنری مختلفِ دیگر، از جمله کارِ دی‌جِیْ *DJ*، رقصِ بریْک *BreakDance*، و هنرِ گرافیتی *graffiti* را نیز

[۲۹]- هیپ-هاپ یا موسیقی هیپ-هاپ که به عنوان رپ وپیش ازآن رپِ دیسکویی هم شناخته می‌شد، نوعی موسیقی مردمی‌است که دراوایل دهۀ ۱۹۷۰ توسط مهاجرانِ آفریقای-آمریکایی و آفریقایی-کارائیبی در برونکس، محلّه ای در شهرِ نیویورک آغاز شد.

دربرمی‌گیرد. هیپ-هاپ به عنوانِ پاسخی به چالش‌های اجتماعی و اقتصادی مادیّت پیدا کرد، که جوامع آمریکایی- آفریقایی تبار و لاتینی در دهه ۱۹۷۰ در شهرِ نیویورک با آن رودررو بودند.

تولّدِ رَپ: نگاهی به منشاءِ آن

رَپ، پیشرفتِ طبیعی قصّه‌گویی و شعرِ گُفتارِ بلوز[۳۰] آمریکائیانِ افریقایی‌تبار است. امیری باراکا[۳۱] بنیان‌گذارِ جُنبشِ هنرِ سیاه‌پوست‌ها، لایتین هاپکینز[۳۲] (خوانندهٔ برجستهٔ بلوز) را با توپاک[۳۳] مقایسه می‌کند، و رَپِ کنونی را ادامهٔ (موسیقی) بلوز می‌داند. رَپ از ادبیّات و موسیقی سیاه‌پوستان همراه با ریتم‌ها و انگاره‌های شعرِ گُفتار ریشه می‌گیرد.

سارا وبستر فابیو[۳۴]، یکی دیگر از مروّجانِ هنرِ افریقایی-آمریکایی، به‌هم‌پیوستگیِ درونی تمامِ هنرِ آفریقایی-آمریکایی را شاهراهی می‌خواند که با اشکالِ هنریِ فرهنگ طیّ می‌شود. این شاهراه از آوازهای اوّلیهٔ برده‌ها تا رَپِ امروز امتداد می‌یابد. خواننده‌های دوره‌گرد و داستان‌های شفاهی مردمی که از دیرباز برای جوامعِ آفریقایی حیاتی بوده‌اند، و (شناختِ) نمایش‌های شفاهی و قصّه‌گویی آفریقایی برای درکِ شعرِ گُفتار و رَپِ کنونی ضروری هستند. شعرِ دارای ریتم و تکرار و بدیهه، به‌ویژه در دورانِ تجدیدحیاتِ روشن‌فکرانهٔ موسیقی هارلم، شیوهٔ شفاهی‌گویی آفریقایی را به آمریکای قرنِ بیستم معرفی کرد. لنگستون هیوز[۳۵] شعرِ جَز (جاز) را با ضربه‌های (موسیقی) جَز معرّفی کرد، در عینِ حال هنرمندانی مانند الن گینزبرگ[۳۶] در زمانِ جُنبشِ ادبی نسلِ بیت "*Beat Generation*"[۳۷] ریتم‌های جَز را تجربه کردند.

۳۰- بلوز نوعی موسیقی وشکل موسیقایی است که درحدود دهه ۱۹۶۰ در میان افریقایی- امریکایی‌ها درجنوب امریکا آغاز شد. بلوزترکیبی ازآواهای روحانی، ترانه‌های هنگام کار، فریادهای مزارع، فریادها، سرودها و قصه‌های ساده قافیه دار افسانه‌ای از فرهنگ آفریقایی-آمریکایی بود.

۳۱- Amiri Baraka

۳۲- Lightnin' Hopkins

۳۳- Tupac یا 2pacرپ خوان با نفوذ امریکایی

۳۴- Sarah Webster Fabio

۳۵- Langston Hughes

۳۶- Allen Ginsberg

۳۷- در دهه ی ۱۹۵۰ در ایالات متحده آمریکا، یک جنبش فرهنگی و ادبی جدید راه خود را به زندگی مردم باز کرد. **"نسل بیت"** هیچوقت از نظر تعداد و آمار، به جنبشی بزرگ تبدیل نشد اما از نظر تأثیرگذاری و جایگاه فرهنگی، از همه‌ی ی چارچوب‌های زیبایی شناسانه‌ی دیگر قدرتمندتر بود. ساختارهای مرسوم جامعه بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی دوم، مورد ارزیابی مجدد قرار گرفت. همزمان با رشد اقتصادی پس از جنگ، دانشجویان در دانشگاه‌ها شروع به طرح پرسش‌هایی درباره ی ماتریالیسمِ حکمفرما بر جامعه ی خود کردند. **"نسل بیت"** از دل همین سوالات به وجود آمد. آن‌ها سرمایه‌داری را مخرب روح انسان، و مانع تحقق برابری اجتماعی ارزیابی می‌کردند. علاوه بر نارضایتی از فرهنگ مصرف گرا، نویسندگان **"نسل بیت"** به کوته فکری‌های نسل والدین خود نیزتاختند. از نظر آن‌ها تابوهایی که در رابطه با صحبت‌های بی پرده درباره ی مسائل جنسی وجود داشت، ناسالم وحتی برای روان انسان آسیب زا تلقی می شد. نویسندگان **"نسل بیت"** در دنیای ادبیات و هنر، درست نقطه ی مقابل فرم‌گرایی رایج در اوایل قرن بیستم بودند. آن‌ها ادبیاتی را به وجود آوردند که جسارت و بی پردگی بیشتری داشت و در انتقال مفاهیم و احساسات، بسیار قدرتمند عمل می‌کرد. از نویسندگان نسل بیت کتاب های زوزه اثرآلن

این سنّت‌های شفاهی جایگاهِ جدیدی را در خیابان‌های نیویورک ایجاد کردند، که هنرمندانِ جوان درآن خیابان‌ها از صدایشان برای نشان‌دادنِ واقعیّت‌های زندگی‌شان استفاده می‌کردند. جُنبشِ حقوقِ مدنی دهه‌ی ۱۹۶۰ از اشعارِ عامیانه برای مبارزه با نابرابریِ نژادی استفاده کرد. لاست پوئتز[۳۸] و امیری باراکا دو نفر از هنرمندانِ بسیاری بودند که بی‌عدالتی‌های اجتماعی را با شعر به چالش کشیدند.

گیل اسکات هرون[۳۹] شاعر و موسیقی‌دان در دههٔ ۱۹۷۰ برجسته شد. او نگرانی‌های سیاسی دربارهٔ واقعیّت‌های ناخوشآیند را در ترانه‌سُرایی خود بازتاب داد. ترکیبِ این ریتم، پیامِ رَپ را تشکیل می‌دهد.

در این زمان، کول هرک[۴۰]، مهاجرِ جامائیکایی معروف به پدرِ هیپ-هاپ، که نوازندهٔ دی جِیْ (شخصی که با یک دستگاه موسیقی‌های ضبط‌شده را به صورتِ الکترونیک ترکیب و می‌نوازد) بود، نیز در شکل‌گرفتنِ نمایشِ اوّلیهٔ رَپ نقشِ محوری ایفا کرد. او «بریکز» "breaks"- ترکیبی از بخش‌های قابل‌استفادهٔ موسیقیِ فانک[۴۱]، موسیقیِ سول[۴۲] و صفحاتِ موسیقی، که تا الهام‌بخشیدن به رقصِ بریک گسترش یافت- را معرّفی کرد که توانست به بُنیانِ ضربه‌های رَپ تبدیل شود. در حالی که این ضربه‌ها نواخته می‌شدند، او با استفاده از یک میکروفون با جمعیّت درگیرِ گفت‌وُگو می‌شد و پویشِ فعّالی از پرسش وُ پاسخ را ایجاد می‌کرد، همین شیوه بود که آستانهٔ نمایش‌های رَپِ مُدرن را پایه‌ریزی کرد.

https://mdlbeast.com/xp-feed/music-industry/history-of-rap-a-powerful-voice-of-expression

بازگشت به فهرست

گینزبرگ با ترجمه بهرام معصومی، در راه اثر جک کرواک با ترجمه احسان نوروزی، زیر زمینی ها اثر جک کرواک با ترجمه محمد رزازیان، اشراق درپاریس اثر جک کرواک با ترجمه محمد رزازیان، مهتاب درونت را دنبال کن اثر آلن گینزبرگ با ترجمه علی قنبری، ولگردهای دارما اثر جک کرواک با ترجمه فرید قدمی و... به فارسی برگردانده شده است. مترجم

[۳۸] Last Poets-

[۳۹] Gil Scott-Heron-

[۴۰] Kool Herc-

[۴۱] funk- (نوعی موسیقی که ریشه درجامعه آفریقایی – آمریکایی دارد که درمیانه دهه ۱۹۶۰ موسیقیدان ها ریتم های قابل رقصیدن جدیدی را ازترکیب انواع مختلف موسیقی ایجاد کردند که در میانه قرن بیستم در جوامع آفریقایی- آمریکایی محبوب بود)

[۴۲] soul (نوعی از موسیقی که در دهه ۱۹۵۰و۱۹۶۰ درمیان جوامع آفریقایی – آمریکایی محبوب بود)

آشنایی با موسیقیِ رَپِ فارسی

موسیقی رّپ و آغاز و فرازِ آن در ایران و جهان

سعیده منتظری/ با همکاری تحریریّهٔ ارژنگ

در ابتدا باید بگویم که تصمیم‌گیری برای کندوکاو، پـژوهش و نوشـتنِ چنـین مقالـه‌ای، کـاری خلق‌السّاعه نبود. دو دلیل مرا برآن داشت تادست به پژوهش و سپس نگـارش ایـن مقالـه بـزنم و دانسته‌های خود را با کسانی که بااین نوع موسیقی، که اغلب مـورد توجـه جوانـان و نوجوانـان است، آشنایی ندارند به اشتراک بگذارم.

دلیلِ اوّل – نزدیک به دوسال است که رَپرهای معترضِ ایرانی از جمله شروین حاجی‌پور، توماج صـالحی و... تحتِ فشار و موردِ حمله و بازداشت مامورینِ حکومتی قرار گرفته‌اند. توماج صالحی از سال‌های نه چندان دور بـا رَپِ اعتراضی خود، سرتیترِ رَپرهای ایرانی بوده است، اوکه با شعرهای تنـد و تیـز و اعتراضـی خـود علیـه وضـع موجود برخاسته بود، یک بار در شهریور ۱۴۰۰ و دفعه بعد در هشت آبان ۱۴۰۱در جریان خیزشِ مترقّیِ «زن، زندگی، آزادی»، بازداشت و تحت شدیدترین شکنجه‌ها ناچار به اعترافِ اجباری شد و بعد از گذراندنِ یک سال و ۲۱ روز زندان، که ۲۵۲ روز آن‌را در انفرادی به سرمی برده است، روز ۲۷ آبان ۱۴۰۲ آزاد شد.

او بلافاصله بعد از آزادی از زندان، با انتشار یک فایلِ ویدیویی، در مورد انواع شکنجه‌های جسمی وروحـی روانـی که در دوران بازداشت خود متحمل شده بود، با شجاعت به افشاگری پرداخت. حکومت این بار بسیار خشن‌تـر از دفعاتِ پیش، در اقدامی شتاب‌زده و با زیرپاگذاشتنِ همهٔ موازین حقوقی و قانونی و دادرسی دیگربار او را در شهرِ بابل بازداشت کرد. مدّتِ کوتاهی بعد از بازداشتِ دوباره، با این‌که حکمِ اعدامِ او در پروندهٔ قبلی از سـوی دیـوانِ عالیِ قضایی نقض شده بود، این بار از سوی دادگاهِ بدوی با سرهم‌کردن اتهام‌های جدید به اعـدام محکـوم شـد. این حکم ناعادلانه و فراقضایی موجب خشمِ بسیاری از انسان‌های آزاده در ایران و سرتاسـرِ جهـان شـد. در ایـن

میان به ویژه جوانانی که آشنایی بیشتری با موسیقی رَپ دارند، و در چهارچوبِ این موسیقی حرف‌های دلِ خود را می زنند و می شنوند، بسیار برآشفتند.

تا به امروز بسیاری از هنرمندان، و افراد مختلفی اعمّ از سیاسی و غیرسیاسی به حکمِ ناعالانهٔ او اعتراض نموده‌اند. [پس از اتمام این مقاله مطلع شدیم که بنا به نوشتهٔ روزنامهٔ شرق در گفت‌وگو با وکلای توماج صالحی، حکم اعدامِ او دوباره نقض و پرونده به دادگاهِ هم‌عرض ارجاع داده شده است. (ارژنگ)]

در حال حاضر توماج صالحی تنها رَپری نیست که بازداشت شده و در محبسِ حکومت اسیر است. رَپرهای دیگری چون سامان یاسین، وفا احدپور و دانیالِ مقدم و... نیز یا در بندند و یا داغِ محبس را چشیده‌اند.

درحال حاضر هستند کسانِ دیگری که به دلیل استفاده از شعرهای اعتراضی در موسیقیِ خود در زندان هستند و یا در زندان بوده اند، امّا به دلیلِ صدور حکمِ غیرقانونیِ اعدام برای توماج صالحی، نامِ او در صدرِ اخبار رَپرهای محبوس در زندان قرار گرفته است.

دلیلِ دوّم – در سال‌های اخیر موسیقی رپ در بینِ جوانان و نوجوانان محبوبیّت و رواج خاصّی داشته زیرا این جوانان، به نوعی خشمِ فروخورده خود را با آهنگ‌های رپ بیان می‌کنند. امروزه در هر معبری می‌توان آهنگ‌های رپ را از بلندگوهای اتوموبیل‌های جوانان شنید و حتی به برخی تبلیغاتِ تجاری صداوسیما راه یافته است. علاوه بر این به دلیل پیوند این موسیقی با فرهنگِ «هیپ هاپ»، به نوعی گفتمانِ رایج در میانِ جوانان نیز تبدیل شده است، که انتظار می‌رود با شناختِ بیشترِ این موسیقی، تاثیرِ آن تا حدودِ زیادی افزایش یابد. می‌توان امیدوار بود که با درک و شناخت بیشتر جوانان و نوجوانانی که به موسیقی رَپ گرایش دارند و سبک زندگی و تفکرشان با نسل‌های قبل متفاوت است، بتوان به درکِ بینِ نسلی، و ایجاد رابطه‌ای تفاهم‌آمیز دست یافت. (جوانان و نوجوانان نیازمند شنیده‌شدن هستند، آن‌ها نیازمند درک‌شدن هستند، اگر با سلیقه‌ها، سبک زندگی و خواسته‌های آن‌ها آشنا نباشیم، به طور حتم نمی‌توانیم با آن‌ها ارتباطِ موثری برقرار کنیم. آن‌ها آینده‌سازان این کشورند و ارتباطِ خوب و مؤثر با آن‌ها راهی است برای رسیدن به کشوری بهتر و آینده‌ای روشن‌تر)

پس با توجه به دو دلیلِ ذکر شده، بر آن شدیم تا با اقدام به پژوهش و نگارشِ این مقاله دربارهٔ موسیقی رَپ و حواشیِ آن، بردانشِ خود و دوستانِ علاقه‌مند بیفزاییم. روش ما دراین پژوهش بر تحقیقِ میدانی استوار است که بر روی سایت‌ها و صفحه‌های مختلف در اینترنت و یوتیوپ انجام گرفته است. به خاطرِ گستردگی حوزهٔ مطالعه و به‌دلیل این‌که این ژآنر از موسیقی با محدودیّت‌ها و ممنوعیّت‌هایی در داخلِ کشور مواجه است، ممکن است تاریخچهٔ آن تا حدودی شفّاف نباشد. امّا علی‌رغم همهٔ محدودیّت‌ها، تا آن‌جا که می شد سعی کردیم تا با توجّه به اطلاعاتِ مختلفِ در دسترس در مورد رَپِ فارسی، از منابع مختلف درست‌ترین مطالب را در این نوشته گردهم بیاوریم. امیدواریم مفیدِ فایده واقع گردد.

***

موسیقی در تمام دوران زندگی بشر بخشِ جدایی‌ناپذیری از زندگی انسان‌ها بوده است. خیلی‌ها موسیقی را غذای روح می‌دانند. انسان‌ها درطول تاریخ با ادواتِ مختلف موسیقایی فرهنگِ موسیقی زمانِ خود را خلق می‌کردند، ودر روند تکاملِ انسان‌ها، و هم‌پای خودِ انسان، آلاتِ موسیقی و نغمه‌های موسیقی او نیز تکامل می‌یافت، امروزه هر کشور، هر ملت و هر فرهنگی موسیقی و حتّی ادوات و سازهای موسیقی مخصوص به خود را دارد. درطیِّ زمان بنا به رشد وُ تحوّلِ فرهنگ‌ها، ژآنرها و انواع سبک‌های گوناگون موسیقی در دنیا متولّد شد که هرکدام طرفداران و شنونده‌های مخصوص به خود را دارد. سبکِ موسیقیِ رَپ، که از فرهنگِ هیپ هاپ مُشتق شده است نیز یک سبکِ موسیقی است که دهه‌هاست در بینِ جوانان و نوجوانان سراسرِ دنیا، ازجمله جوانان و نوجوانانِ ایرانی رواج یافته است.

به چه نوع موسیقی «رَپ» گفته می‌شود؟

موسیقیِ «رپ» (*rap*) مخفّفِ عبارتِ *Rhythmic American Poetry* به معنای «شعرِ ریتمیکِ آمریکایی» است و همان طور که از نامِ آن پیداست، این سبکِ موسیقی تقریباً کلام محور است که با ریتمِ تند اجرا می‌شود و خواننده یا ترانه‌سُرا یک سری از آرایه‌های ادبی مانندِ قافیه و... را نیز در متن ترانه‌های این سبک به کار می‌برد. به همین خاطر اگر رَپِری بخواهد رَپی پُربار و پُربازدید داشته باشد باید از دایرهٔ لغاتِ بالایی برخوردار باشد. رَپِری موفّق‌تر است که به ادبیّاتِ زبانِ خود آشنا باشد، و متنِ ترانه‌هایش را با توجه به ظرفیتِ زبانِ خود بنویسد و بخواند.

موسیقی رَپ در ابتدا توسطِ سیاه‌پوست‌های آفریقایی‌تبارِ آمریکایی شروع شد. در دههٔ ۶۰ میلادی بود که سیاه‌پوستان و اهالی در «اعماق» ساکنِ آمریکا، تحت فشار و تبعیض و ظلم و ستمِ بی‌حدّ به خیابان‌ها آمدند و برای بیانِ رسای اعتراضاتِ خود، با کلماتی ساده، ریتمیک، پُرطنین و آهنگین، صدا در صدای یک‌دیگر انداختند و اعتراضِ خود را بُروز دادند. و چنین بود که زَنجمورهٔ بردگانِ سیاهِ قرون و اعصارِ گذشته در شکل و سیمای ابتدائی خود به نامِ موسیقیِ رَپ چشم بر جهان گشود و با تبدیل‌شدن به نوعی سلاح برای مبارزه با بی‌عدالتی و ظلم و جور در دستِ جوانان، بالید و بالید و سرانجام به ابزاری برای بیانِ ناملایماتِ اجتماعی، تبعیض، فقر، محرومیّت، مشکلات و موضوع‌های حادِّ اجتماعی سیاه‌پوستان و دیگر رنگین‌پوستان امریکایی تبدیل شد. آن‌ها با مددگرفتن از فرهنگِ «هیپ هاپ»، که واکنشی اعتراضی به وضعیّتِ جاری جامعهٔ آمریکا بود، و ابداع سبکِ «رَپ» توانستند صدای اعتراض خود را در کوچه و خیابان به گوشِ مردم رساندند. رَپ مدّت‌ها به همین صورت ادامه یافت، اما همان‌طور که تمام ژانرهای موسیقی در دنیا به مرورِ زمان تغییرهای گُسترده‌ای را تجربه می‌کنند، موسیقی رپ نیز از این قاعده مستثنا نبود، و موسیقی رپ به دلیلِ سادگی و محبوبیّتِ آن در بینِ جوانان، کم‌کم از حالتِ اعتراضی خارج و مضمون‌های دیگری نیز در متنِ ترانه‌های رَپ گُنجانده شد. از این تغییرات می‌توان به موضوع‌های خیابانی اشاره کرد، که ترانه‌های رَپ از فضای اعتراضی دور و بیش‌تر به گفت‌وُگوهای خیابانی جوانان و نوجوانان و گاهی کَل‌کَل‌کردنِ آن‌ها با یک‌دیگر می‌پردازد.

بعضی‌ها هم در ترانه‌ها و متن‌های رپ به موضوع‌های عاشقانه می‌پردازند، یا ازعشقِ ازدست‌رفته سخن می‌گویند که در بسیاری از آهنگ‌های سبک‌های دیگر موسیقی نیز دیده می‌شود. نوعِ دیگری از رپ هم وجود دارد که به موضوعاتِ ضدّاجتماعی و یا به تفریح و لذّت می‌پردازد. بعضی‌ها این نوع رپ را رپِ تجاری می‌خوانند، و این نوع رپ بیش‌تر مورد توجّهٔ سرمایه‌داری و به سودِ سرمایه داران است.

این واقعیّت نشان می‌دهد که سرمایه‌داری از هر وسیله‌ای برای کسبِ سود و در بند نگه‌داشتنِ انسان‌ها استفاده می‌کند. دنیای سرمایه‌داری برای ورود به دنیای جوانان و نوجوانان و حفظ آن‌ها در چنگالِ بی‌رحمِ خود برای کسبِ سود و حفظِ بقا به هر وسیله‌ای متوسّل می‌شود. ورود به سبکِ زندگی و تعیینِ علایقِ جوانان و نوجوانان، از جمله در هنر و موسیقی یکی از تلاش‌های مهمِّ سرمایه‌داری جهانی است. موسیقیِ رپ که با بیان و بُنیانِ اعتراضی خود مورد توجّهٔ میلیون‌ها جوان و نوجوان قرار گرفته بود، با تلاش و ترفندهای بسیار از مضمونِ اعتراضی تُهی و به ابزاری برای انحراف و لذّت‌جویی‌های سرخوشانه تغییرِ ماهیّت داده و به مرور با از دست دادنِ اصالتِ اعتراضی خود به پدیده‌ای پول‌ساز و بی‌خاصیت تبدیل می‌شود.

رپِ تجاری ذهن و قلبِ میلیون‌ها جوان و نوجوان را در سراسر دنیا فتح می‌کند و رَپرهای تجاری جوانان را به کارهای خلاف، روابطِ آزاد ، مصرفِ موادِّ مخدّر، خشونت، کارهای ضدّانسانی و ضدّبشری، و حتّی خودکشی تشویق می‌کنند. این نوع رپ یکی از مخرّب‌ترین انواعِ رپ‌ها است که متاسفانه در بینِ جوانان محبوبیّت فراوانی پیدا کرده و حتّی روی فرهنگ و نوع صحبت‌کردنِ جوانان تاثیرِ به‌سزایی داشته است. شاید بشود گفت که این نوع رپ یکی از عواملی است که این روزها سبب شده است که جوانان در بینِ خود به راحتی از الفاظِ رکیک استفاده کنند و حتّی روی زبانِ محاورهٔ عادی و روزمرّهٔ آن‌ها نیز تاثیرهای مخرّبی برجای گذاشته است.

بسیاری از جوانان و نوجوانان، به دلیل عدمِ تفاهم و درکِ مشترک با نسلِ خود با نسل‌های قبل، و فشارهای طاقت‌فرسای حکومتی در عدمِ پذیرشِ سبکِ زندگی آن‌ها، متاسفانه به سمتِ این نوع از گروه‌های رپ کشیده می‌شوند و در مهمانی‌ها و دورهمی‌های خود، که بیش‌ترِ آن‌ها نیز زیرزمینی هستند، خود را از دنیایی که آن‌ها را درک نمی‌کند جدا کرده و با حضور دراین مکان‌ها می‌خواهند به خیالِ خود به آن‌چه تصوّر می‌کنند «آزادی و رهایی» است برسند. امّا واقعیّتِ امر نشان می‌دهد که این برای یک جوان و نوجوان سرابی بیش نیست و تنها فرهنگِ تحمیلی سرمایه‌داری را استمرار می‌بخشد و آن‌را فربه‌تر می‌سازد.

گذشته از تنوّعِ موضوع و مضمونِ متن‌های رپ که به آن لیریکس (اشعار) هم می‌گویند، باید بگوییم که موسیقیِ رپ نیز مانند موسیقی‌های دیگر دارای سبک و استیل، شاخه و زیرشاخه‌های مختلفی است که براساسِ نوع ادای کلمات، سرعتِ بیانِ کلمات، نحوهٔ چیدمانِ کلمات و سازبندی و استفاده از انواع سازها و... نام‌گذاری می‌شوند.

برای مثال می‌توانیم از سبک‌ها و یا استیل‌های شاخه و زیرشاخه‌های رپ به بوم بپ، فونک، ترپ، دریل و... اشاره نمود. افرادِ علاقه مند می‌توانند برای آشنایی بیش‌تر به سایت‌ها و کانال‌های یوتیوپ (سایت واو استودیو، کانال و...) که مطالبِ جامع و مفصّلی در این موارد دارند، مراجعه نمایند.
شناخت و دانستنِ این سبک‌ها برای جوانان و نوجوانانی که آهنگ‌های رپ گوش می‌دهند و به قول خودشان «رَپ‌باز» هستند اهمّیت زیادی دارد، چون رپ‌بازها علاوه بر گوش‌دادن به رپ‌های مختلف، گاهی در دنیای

رَپرها غرق می‌شوند و مدام آن‌ها را دنبال می‌کنند. برای فخرفروشی به دوستان و هم‌سالان خود تلاش می‌کنند تا هر چه بیش‌تر با سبک‌های مختلفِ رپ آشنا باشند، تا بتوانند در دورهمی‌های خود با دوستانِ خود در مورد رَپرها کَل‌کَل کنند. این امر برای جوانان و نوجوانانِ رپ‌باز نوعی تفریح، و مهم‌تر از آن نوعی خودنمایی در میانِ هم سنّ و سال‌های خودشان است.

موسیقیِ رَپ در زبانِ فارسی به شکلِ رسمی چه زمانی وارد شد؟

رَپ در ایران در اواخرِ دههٔ هفتادِ خورشیدی به صورت فراگیر پدیدار شد. امّا سال‌ها قبل ازرواجِ آن استاد حسن شماعی‌زاده که در آهنگ‌سازی در نوعِ خود بی‌نظیر است، در سال ۴۵ شمسی که هنوز رَپ در ایران وجود نداشت و درکشورهای دیگر هم فراگیر نشده بود، با یک حرکتِ جسورانه آهنگی به نام «نرفتن وُ موندن» را به بازار روانه کرد که به صورت سبکِ رَپ-پاپ بود. این آهنگ در استریو دیسکو ضبط شد. آهنگ‌ساز این اثر مارسل استپانیان، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز و رهبر ارکستر ارمنی تبارِ ایران، و شاعرِ این ترانه آقای مسعود محمودی بودند و آقای شماعی‌زاده به همراه فرزندِ خردسالِ خود این آهنگ را اجرا کرده بود. البته این آهنگ، آن روزها، شاید به خاطرِ ناشناخته‌بودن این نوع موسیقی زیاد مورد توجّه قرارنگرفت.

بعد از آقای شماعی‌زاده، در اوایلِ دههٔ ۷۰ شمسی گروه بلَک‌کَتز و آقای سَندی افرادی بودند که مانند آقای شماعی‌زاه موسیقی رپ-پاپ اجرا می‌کردند و آهنگ‌های آن‌ها در مهمانی‌ها و پارتی‌های آن زمان بسیار شنیده می‌شد و مدتی مورد توجه قرار می‌گرفت. امّا آن ترانه‌ها نیز به دلیل سبکِ خاصّ‌شان به عنوان رَپ شناخته نمی‌شوند و در دستهٔ رپ-پاپ جای می‌گیرند و با این وجود به دلیلِ نو و جدیدبودن‌شان موردِ توجّهٔ خیلی‌ها بخصوص در مهمانی‌ها و دورهمی‌ها قرار می‌گرفتند.

در منابع مختلف نظرهای متفاوتی دراین باره وجود دارد و به راحتی نمی‌توان زمانِ دقیقِ آغازِ رَپِ فارسی و افرادی که این سبک موسیقی را باب کردند مشخّص کرد. امّا همه اتفاق نظر دارند که موسیقی رَپ در اواخرِ دههٔ ۷۰ در ایران شروع شد و به تدریج با معروفیّت و بعد با ترور و مرگِ «توپاک شکور» رَپرِ بزرگِ سیاه‌پوستِ آمریکایی، ظهور و بُروز بیشتری یافت.

«**توپاک شکور**» که به او سلطانِ رَپ نیز می‌گویند، یکی از معروف‌ترین رَپرهای جهان است، که مشکلات و مسائلِ سیاه‌پوستانِ آمریکایی را با زبانِ موسیقیِ رَپ فریاد می‌کرد. «توپاک شکور» به دلیلِ استعداد و سبکِ بی‌نظیرش در تمامِ دنیا در بینِ رَپرها معروف است، به طوری که رَپرهای بسیاری در دنیا با کمک‌گرفتن از سبکِ او، خود را به جایگاه‌های مهمّی در رَپ‌خوانی رساندند. شکور در سن ۲۵سالگی به دلایلِ نامعلومی توسط یک باندِ خلاف‌کار ترور و در جا کشته می‌شود و رَپرِ جوانی با آثاری ماندگار از دنیا می‌رود. البته کسانی مدعی هستند که گروه‌های رقیب او را به دلیلِ معروفیّت‌اش به قتل رسانده‌اند، اّما هنوز هیچ سندِ معتبری برای اثباتِ این‌که «توپاک شکور» به چه دلیل و به دست چه کسانی کشته شد، در دست نیست. اطلاعاتِ چندانی در مورد خانواده، محلّ رشد و رَپرشدنِ «توپاک شکور» وجود ندارد،

با توجه به این که زندگی سیر و سرگذشتِ «توپاک شکور» موضوع اصلی بحثِ ما نیست، به آن‌ها نمی پردازیم و تنها به نقلِ قولی از «توپاک شکور»، که از یک کاغذ که در کلاسِ انگلیسی از او به جا مانده است، بسنده می کنیم. در کلاسِ انگلیسیِ مدرسه، از توپاک برگه‌ای گرفته شده بود که، او این متن را درآن نوشته بود:

«موسیقیِ رَپِ ما در رابطه با آن چیزیه که در دنیای واقعی ما اتّفاق می‌افته، هدفِ ما از تشویق‌کردن و بوجودآوردنِ اشتیاق در مردم برای شنیدن این سبک از موسیقی اینه که بتونیم آسون‌تر، اون چیزی رو که تو دنیا داره اتّفاق می‌افته نشون بدیم.»

در هر صورت، در اواخرِ دههٔ هفتاد خورشیدی به دلیلِ این‌که نسلِ دههٔ شصت به سنِّ جوانی یا نوجوانی رسیده بود و حال‌وُهوای جنگی نیز از بین رفته بود، دستِ این نسل از لحاظ انتخابِ نوع موسیقیِ دلخواهِ خود بازترشده و حتی سلیقه‌هایشان نیز نسبت به نسلِ گذشته تغییر یافته بود.

از آن‌جا که بچه‌های دههٔ شصت، بچه‌های جنگ بودند و با تنگناهای فراوانی بزرگ شده بودند، با مشکلاتِ روزمرّه بسیاری دست‌وُپنجه نرم می‌کردند. پناه بردن به موسیقی، هنری بود که آن‌ها را کمی از فشارهای جامعه دور می‌کرد.

در دهه‌های هفتاد، در دوران موسوم به سازندگی، با این‌که فضا نسبت به دورانِ دههٔ شصت بازتر بود، امّا هنوز فشارهای بسیاری روی جوانان و نوجوانانی که سبکِ زندگی نسلِ قبل را نمی‌خواستند وجود داشت. وبه همین دلیل سبکِ رپ می‌توانست بازگوکنندهٔ واقعیّت‌های زندگی آن‌ها باشد.

قطعا می‌توان گفت که اواخرِ دههٔ هفتاد آغاز ورودِ آهنگ‌های رَپ به ایران بوده است، که جوانان و نوجوانان به طرقِ مختلف به آلبوم‌های رَپرهای خارجی به‌خصوص آمریکایی محبوبِ خود دست می‌یافتند و تلاش می‌کردند مانند رپرهای معروفِ دنیا هم‌چون «توپاک» هم‌خوانی نمایند و از آن‌ها رپ‌خوانی را یاد بگیرند. رَپرهای ایرانی در ابتدا، فقط رپ‌هایی به زبان انگلیسی می‌خواندند و فکر می‌کردند که شاید نشود با کلامِ فارسی رپ‌خوانی نمود، امّا بعد از مدتی رَپرهایی دست به کارهای نوئی می‌زنند و با زبانِ فارسی شروع به رپ‌خوانی می‌کنند.

خیلی‌ها سروش لشکری با نام هنری «هیچ‌کس» را به‌عنوان اوّلین رَپر فارسی‌خوان می‌دانند. او با صدای بم و کلفتی که دارد خیلی موردِ توجّهٔ جوانانِ آن زمان قرار گرفت و البته هنوز هم دربین جوانانِ امروز طرفدارانِ بسیاری دارد. مصاحبه‌ای از فردی به نامِ «شایان» درگروهِ «واژخنیا» در صفحهٔ یوتیوپِ خودش به نام «شایان واژخنیا» منتشر شده است که ادّعا می‌کند قبل از هیچ‌کس رپِ فارسی را به‌وجود آورده است. او در این مصاحبه به طورِ کامل از چگونگی ورودش به رپ‌خوانی سخن می‌گوید، که چگونه با وجودِ محدودیّت‌ها به سختی به آهنگ‌های رَپرهای مشهور دست پیدا می‌کرده است و چون آشناییِ خوبی به زبانِ انگلیسی داشته، تِکست‌های انگلیسی را به راحتی به فارسی ترجمه می‌کرده است.

شایان به مرورِ زمان با یاری دوستان خود به نام‌های «یاشار» و «بابک» رَپِ فارسی را خوانده و ضبط کرده است. او علّتِ این‌که چرا در فضای مجازی زیاد دیده نشده است را چنین توضیح می‌دهد: *«برخلافِ رپِ آمریکایی، که*

رپ از طبقهٔ فقیرِ جامعه شروع شده است، در ایران رپ بیش‌تر از طبقهٔ بالای اجتماعی بوجود آمده، زیرا آن‌ها امکاناتی در دسترش داشته‌اند که می‌توانستند رپِ خود را در فضاهای مجازی تکثیر نمایند.»

امّا او که از طبقهٔ بالای جامعه نبوده و حمایتی هم نداشته، امکانِ چنین کاری را نداشته است.

غیر از مصاحبهٔ شایان، افرادِ دیگری هم هستند که می‌گویند که شایان اولین رَپِرِ ایران است، و حتی در یوتیوپ کلیپ‌هایی وجود دارد که نشان می‌دهد هیچ‌کس از شایان کپی‌برداری کرده و شعرهایی را که او قبل از هیچ‌کس خوانده است، بازخوانی و به نام خود منتشر کرده است. شایان مدعی است عدد ۰۲۱ که نشانهٔ گروهِ اوست، توسطِ هیچ‌کس به سرقت رفته و او وگروهش اوّلین گروهی بودند که عددِ ۰۲۱ را به عنوان نشانِ گروهِ خود مطرح کرده‌اند. مصاحبهٔ کامل با شایان که در صفحهٔ شخصی خودش منتشرشده، شنیدنی است. هم‌چنین ویدئویی نیز در صفحهٔ یوتیوپ *putak* وجود دارد که شایان را اولین رَپِرِ فارسی‌خوان معرفی می‌کنند. البته خیلی‌ها «هیچ‌کس» را «پدرِ رَپِ فارسی» می‌دانند زیرا بر این باورند که «هیچ‌کس» کارهای زیادی برای رپِ فارسی کرده است و رشد و پیشرفتِ موسیقیِ رپ را مدیون او می‌دانند.

اگرچه به دلیل زیرزمینی‌بودنِ موسیقی رپ صحبت‌ها و حرف‌های ضدّ و نقیضِ زیادی در فضای مجازی وجود دارد، امّا نکتهٔ مشترک و مهمّ این است که موسیقیِ رَپ از اواخرِ دههٔ هفتاد در بینِ نوجوانان و جوانانِ ایرانی رواج پیدا کرد.

موسیقیِ رَپ در ایران بیش‌تر به صورتِ زیرزمینی تولید می‌شد، امّا در اواخرِ دههٔ ۱۳۷۰ خورشیدی موسیقیِ رَپ یک‌باره در برنامهٔ تلویزیونی «اکسیژن» در ایران پخش شد. این قطعه توسط «شهاب حسینی» مجری برنامه خوانده شد و تا حدودی مورد توجّه قرار گرفت. تقریباً دو سال بعد از این رُخداد، اولین آلبومِ رسمی رَپِ فارسی در ایران توسط «شاهکار بینش پژوه» با نامِ اسکناس منتشر شد. این آلبوم که در سبکِ رَپِ طنز بود، اولین آلبومِ رَپِ فارسی در ایران بود که مجوّزِ انتشارِ رسمی را از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی گرفت. کاستِ این آلبوم با استقبالِ نسبتا زیادی روبه‌رو شد. بعد از آن نیز یک موسیقی به سبکِ رَپ در سریالِ «خانه به‌دوش» (به کارگردانی رضا عطّاران) مورد استفاده قرارگرفت.

امّا حکومت به دلایلِ مختلفی این نوع موسیقی را مورد تایید قرار نداد و رَپرهای ایرانی به ناچار به فعالیت‌های غیررسمی و زیرزمینی پرداختند. البته باید به این نکته هم اشاره کنیم که در سال‌های اخیر شاید به دلیل استقبالِ جوانان از این سبکِ موسیقی، رپرهای مورد حمایت و متّصل به حکومت هم به وجودآمده‌اند که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

علاوه بر سبک و استیلِ رپ‌خوانی، دانستنِ اصطلاحاتی که در موسیقیِ رپ به‌کار می‌رود، برای رپ‌بازها مهمّ است و اگر کسی اصطلاحاتِ رَپرها را نداند موردِ تمسخرِ دوستانِ خود واقع می‌شود.

آشنایی با برخی اصطلاحاتِ دنیای رَپ

دراین جا فقط به خاطر این‌که ذهنِ خوانندهای این نوشتار کمی با اصطلاحاتِ ایـن موسـیقی آشـنا شود، به تعدادی از این اصطلاحات که بیش‌ترین کاربُرد را دارند اشاره می‌کنیم، و علاقه مندانِ مایـل به آشناییِ بیش‌تر با این اصطلاحات را به سایت‌هائی مانند (سایت طرف‌داری که مثلا ۹۹ اصطلاحِ رپ را معرّفی کرده است) و صفحه‌های یوتیوپی مانند (کانال *elevism*) که مطـالبی درایـن مـورد دارنـد ارجاع می دهیم.

رپ باز: به کسی گفته می‌شود که رَپرها را دنبال می‌کند و علاوه بـر آن فرهنـگِ هیـپ هـاپ را نیـز پیگیـری می‌کنند

عشقِ رپ: به کسی گفته می‌شود که رَپرها را دنبال می‌کنند و آهنگ‌های رپ گـوش مـی‌دهـد امّـا بـرخلافِ رپ‌بازها، فرهنگِ هیپ هاپ را دنبال نمی‌کند. البته در بعضی جاها به عشقِ رپ‌هـا، رپ‌بـاز هـم مـی‌گوینـد کـه مصطلح است، امّا درست نیست.

بیت: بیت، موسیقیِ بدونِ کلامی است که هنرمند، متنِ نوشته یا ترانه‌اش را روی آن موسیقی می‌خواند

فلو: جریانِ رپ‌کردن را فلو می‌گویند، یعنی کـلام در رپ چگونـه و بـه چـه ترتیبـی ادا مـی‌شـود (روشِ بیـانِ کلمات). فلو با سبکِ بیت عوض می‌شود. می‌گویند هرچه فلو سریع تر باشد، رپ گیراترمی‌شود.

دِلیوِری: به انتقالِ حسّ به شنونده دِلیوِری می‌گویند. یعنی رَپر کلمات را طوری بیـان نمایـد کـه بـیش‌تـرین صحنه‌آرایی را در مورد رپی که می‌خواند داشته باشد، و قادر به انتقالِ حسّ و موضوعِ رپ به شنونده شود.

رایم: که شبیهِ قافیه است.

موردِ جالبِ توجّهٔ دیگر در موسیقی رپ، نسل‌بندی رَپرهاست. هرکسی که بخواهد رَپری را یاد کند، به نسلِ رَپر نیز اشاره می‌کند. نسل‌بندی رپرهـا از دیـدگاه رپ‌بازهـا بـه دو صورت انجام می‌شود:

۱- نسل‌بندی بر اساس شروعِ زمانِ فعّالیتِ رپر، یعنی زمانی که یـک رپـر اوّلـین تـرَکِ (ترانـه) خـود را منتشـر می‌کند.

۲- نسل‌بندی بر اساس زمانِ معروف‌شدنِ رپر، یعنی ممکن است رپری سال‌ها کارِ رپ‌خوانی را انجام داده باشد، امّا درسال‌های بعد معروف شده باشد. این رپر بر اساسِ دسته‌بندی دوّم در نسلی قرار می‌گیرد کـه در آن زمـان ظهور پیدا کرده‌اند برای مثال شخصی از زمانِ نسلِ یک کارِ رپری را آغاز کرده، امّا در زمانِ رپرهـای نسـل سـه معروف شده است، پس بر اساسِ این دسته‌بندی دوّم، او دردستهٔ نسلِ سوّم قرار می‌گیرد. البته در ایران بیش‌تـر دسته‌بندی و نسل‌بندی دوّم رایج است.

در کانالِ یوتیوپِ *Aliram.P.T* نسل‌بندی کاملِ رپرهای فارسی موجود است. در تقسیمِ رپرها به نسل‌ها، هیچ قاعدهٔ خاصّی وجود ندارد، امّا بعضی‌ها عقیده دارند که نسلِ رپرها هر پنج سال یک بار عوض می‌شود.

در ایران نیز بیش‌ترین توافق در نسل‌بندی این است که نسلِ رپرها هر پنج سال یک بار عوض می‌شود. البته نسلِ اوّلِ رپ در ایران هشت سال طول کشید، یعنی از سال ۷۸ تا سال ۸۵، و بعد از آن هر پنج سال یک بار نسلِ جدیدِ رپرها به‌وجود آمده‌اند. امّا با این حال نسلِ اوّلِ رپرها هنوز خیلی موردِ توجّه هستند و به نظرِ خیلی‌ها بهترین رپرهای ایرانی در این نسل قرار دارند.

موسیقی رپ به دلیلِ سبک و سیاقِ آن دارای حواشیِ خاصِّ خود است و پیگیریِ این حواشی برای رپ بازها اهمّیتِ زیادی دارد.

یکی از حاشیه‌های موسیقی رپ ری‌اَکشِنی (واکنشی) است که رپ بازها به ترَک‌هایی (ترانه‌هایی) که از سوی رپرها منتشر می‌شود نشان می‌دهند، و ترَکِ رپر را از زوایای مدِّ نظرِ خود (نوعِ رپ خوانی، محتوا، موزیک، سبک و ...) موردِ بررسی قرار می‌دهند.

از حاشیه‌های دیگرِ رپ دیس‌ترَک‌کردنِ (کوته‌نوشتِ کلمهٔ دیس‌ریسپکت Disrespect انگلیسی به معنای بی‌احترامی. دیس‌ترَک‌کردن نخست در ژانرِ موسیقی هیپ هاپ محبوبیّت پیدا کرد و به رقابت در این سبک دامن زد) رپرها هست که رپرها به دلایلِ مختلف یک‌دیگر را دیس می‌کنند. یعنی با ساختنِ ترَکی به رپرهای مدِّ نظر یا رقیبِ خود بی احترامی می‌کنند یا تیکّه می‌اندازند، که در نوعِ خود جالب توجه است.

از دیس‌ترک‌هایی که در اواخرِ سال ۱۴۰۲ در فضای مجازی پخش شد دیس‌ترَکِ توماج صالحی به نام «تیفوس» بود. اگرچه توماج در زمان انتشارِ ترَک در زندان بود، امّا این دیس‌ترَک در صفحهٔ اختصاصی او منتشر شد.

وقتی در کانال‌های یوتیوپ ری‌اکشن‌ها (واکنش‌ها) را به این دیس‌ترَک موردِ توجه قرار می‌دهیم، درمی‌یابیم که توماج صالحی رَپِرِ معترضِ معروف، عدّهٔ دیگری از رَپرها را که تصوّر می‌کند به سیستمِ حکومتی وصل هستند، موردِ اعتراض و حمله قرار می‌دهد.

فرازی از متن ترانهٔ «تیفوس» اثرِ توماج صالحی چُنین است:

«می‌دونن همه گُشاده دهنت
بزرگه ولی این لقمه برا تو
جواب داد آخر دعا کردنت
منجی میاد می‌دوزه جمعه لباتو
به گاوبندی عادت کردی
دیسِ ما ولی فِیک نیست پسر
بودجه میده سپاه المهدی
سجده کن تا معده بنزین بزن
کاسبِ درد کیه تویی کاسبِ خون
پرچمت هر وریه که راه بده پول
کاسه بلیسه کلِ تیمِ فاسدتون

هیچ جور در نمیاد این زائده جور»

البته با توجّه به رواجِ این نوع موسیقی در میانِ جوانان و نوجوانان، حتّی جوانانِ بسیجی، به نظر می‌رسد حاکمیّت از تعدادی از خوانندگانِ رَپِر و موسیقیِ سبکِ رپ، که رپ‌هایی با مضمون‌های موردپسندِ حکومت می‌خوانند، حمایت و آن‌ها را در بینِ جوانان و نوجوانانی که از لحاظِ سیاسی خنثی هستند یا دل در گروِ حکومت دارند، ترویج می کند.

جوانان و نوجوانان با هر دیدگاه و نگرشی به طورِ حتم سبکِ زندگی مربوط به خود را دارند و ازاین‌رو هر نسل با نسلِ قبل و بعدِ خود از لحاظِ سبکِ زندگی متفاوت است، و با توجه به سرعتِ رشدِ تکنولوژی، نسل‌ها به همین صورت از لحاظ داشتنِ اطلاعات، آگاهی و دانش با نسل‌های قبلِ خود تفاوت دارند. برای درکِ متقابل و رسیدن به یک نقطهٔ تفاهم، ضروری است که نسلِ گذشته نسبت به به‌روزشدنِ خود تلاش نماید.

در پایان باید به نکته دیگری نیز اشاره کنیم که می‌توان متن‌های رپ را نوعی سُرودنِ شعر به سبکِ جدید دانست.

امروزه جوانان و نوجوانان و نسلِ جدید ادبیّاتِ جدیدی را دنبال می‌کنند و نوع جدیدی از شعر را، که همان رپ‌خوانی است، واردِ فرهنگِ خود کرده‌اند. وقتی به متن‌های نوشته شده از سوی رَپِرها گوش می‌دهیم، در اصل میهمانِ یک اثرِ شعری هستیم .

رپر با داشتنِ دایرهٔ لغاتِ گسترده، قراردادنِ کلماتِ شاعرانه در متنی که می‌خواند، شعری را با سبکِ جدید خلق می‌کند. رپرهایی که به قولِ رپ بازها «سنگین» کار می‌کنند، کسانی هستند که با ادبیّاتِ زبانِ فارسی آشنایی کامل دارند، آرایه‌های ادبی را می‌شناسند و آن‌ها را در متنِ نوشته‌هایشان به خدمت می‌گیرند. آن‌ها کتاب زیاد می‌خوانند تا بتوانند در متنِ نوشتهٔ خود از کلماتِ درست و حتّی غیرِتکراری استفاده نمایند .

وقتی به دنیای رپ وارد شوید، قطعا آن‌چه را که دراین مختصر خواندید، خیلی بهتر درک خواهید کرد. به خوانندگانِ نوشتار پیشنهاد می‌کنیم برای آشناییِ بیش‌تر با این سبکِ موسیقی و حاشیه‌های فردی و جمعی اطرافِ آن، سری به صفحه‌های یوتیوبِ رپ‌بازها بزنند. یقینا دراین تلاش وجست‌وُجو، با افراد، موضوع‌ها و فضاهای موجود در میانِ رپ‌بازها بیش‌تر آشنا خواهند شد.

به اُمیدِ هم‌دلیِ نسل‌های مختلف.

منابع مورد استفاده:

https://www.tarafdari.com/node/2119559
https://www.youtube.com/watch?v=GKWuOt3xuAE
https://www.youtube.com/watch?v=5bXmqg4x-Zw
https://www.youtube.com/watch?v=sFyGZlEGYW4
https://mehaar.net/rap-history/

بازگشت به فهرست

در بارهٔ هنر و اِستِتیک

شهاب موسوی‌زاده، نقاشِ پیش‌کسوت و منتقدِ هنری

در چند سال پیش نمایشگاهی از کارهای اینجانب در خانهٔ هنرمندان برگزار گردید که دارای یک ویژگی بود بر اساس گوناگونی کارها که آویزان بود. در این نمایشگاه به همان ویژگی گفت‌وگوهای گوناگونی نیز با شرکت هردو جانبِ مردم و نقّاش(اینجانب) شکل گرفت که در مجموع نشان ازاین داشت که مردم و بیش از همه جوانان تمایلِ شایانی نشان می‌دهند که حتّی کوچک‌ترین و ساده‌ترین عناصرِ بکاررفته در کارها را موردِ توجّه و مداقه و مباحثه قرار دهند. از این‌رو من نیز که همیشه از گفت‌وگوی دقیق دربارهٔ هنر و فرهنگ و جامعه استقبال می کنم و آنرا دلیلِ مهمّی در رشدِ هنر و رشدِ هنرمند و رشدِ مردم می‌دانم، شادمان و ناخسته بدان می‌پرداختم. این گفت‌وگوها در هر دو جانب سببِ اندیش‌مندی دقیق‌تر می‌شود...، در جانبِ مردم و در جانبِ هنرمند...

اجزای تشکیل‌دهندهٔ آثارِ هنری نمایندهٔ اصیلِ درکِ هنرمندان است از جامعه و حرکتِ جامعه و تکاملِ منظّم رشدِ فرهنگی در ذهنِ جامعه که دراین آثار منعکس است. نقدِ دقیق آثارِ هنری از سوی مردم و از سوی منتقدین متبحّر و اصیل سببِ اعتلای ذهنی و فنّی کارِ هنرمند و از آنرو اعتلای مبانی اندیشه‌ورزی مردم و هنرمند بطورِ دو جانبه می‌شود که این درست همان چیزی است که کمبودِ آن در فرهنگِ ما به‌درستی احساس می شود...

در همان بحث های شورانگیزی که در همان نمایشگاه انجام گرفت کاملا مشهود بود که مبانی بحث دارای ضعفِ محسوسِ ذهنی(تئوریک) بسیاری است. مثلا هنرمندان خود هنوز نتوانسته اند هنر و هنرورزی را با واژه‌های لازم تعریف و بطورِ قابلِ درک تبیین کنند به‌ویژه این‌که هنوز واژه‌های لازم، یگانگیِ استفاده را ندارد... و باز بطور مثال هنوز ما تعریفِ مشخّصی از واژهٔ «اِستِتیک» (که در زبانِ ما متأسفانه به سهو به «زیبائی‌شناسی» ترجمه شده است) که مهمّ‌ترین عنصرِ آفرینشِ هنری است نداریم و به سهوی آشکار نزدیک به همهٔ هنرمندان بویژه هنرمندانِ رشته‌های هنرهای بَصَری (من هنوز واژهٔ مشخّصی در فارسی برای هنرهای بَصَری نیافته‌ام و البته پیگیری هم نکرده‌ام) چون نقاشی و مجسّمه‌سازی، دانشِ استتیک را به‌سان و به‌معنای زیبائی‌شناسی بکار می

برند که بسیار ابتدائی و پیشِ پا افتاده است.... زیبائی تنها یک عنصر در بینِ بسیاری عناصرِ حیطهٔ وسیعِ شناختِ استتیک است که با مقولاتِ وسیع احساس و شناختِ ذهنی مرزبندی می شود.

اندوه... بزرگداشت... پنهان‌کاری... شگفتی... و تحسین... تأثر... تعجب... تحمّل... انزجار... و دوستی و شادی و دهها احساسِ دیگر که در این حیطه قرار می‌گیرد.

خنده‌دار است وقتی در برابر اثرِ تاریخی «اعدامِ انقلابی‌ها» آفریدهٔ «فرانتسیس گویا» نقاشِ رئالیستِ کبیر اسپانیا بایستیم و بگوئیم چه زیباست... این نقاش(گُویا) چه قشنگ کشیده سربازانِ جوخهٔ اعدام را.... چه قشنگ کشیده تیربارانِ مردم را...

خُب باید از خود شرم کنیم.... حتّی اگر در برابرِ ده ها پردهٔ نقاشی از موضوعِ گُل بایستیم، باید در ابتدا به ژرفای کار توجّه کنیم تا گرفتآِ فُرمالیزم نشویم که تنها زیبائی را منظور می‌کند و می‌توان پرسید آیا گُل غیر از احساسِ زیبائی، احساسِ دیگری در قلبِ ما بر نمی انگیزد؟... احساسِ دیگری وجود ندارد؟... مثلا یک نقاش نمی‌تواند از کشیدنِ گُلی احساسِ نفرت از یارِ بی‌وفا را منظور داشته باشد یا تحسینِ کسی که مثلا کارِ مهمّی انجام داده، مثلا شگفتی در برابر عظمتِ پردهٔ مونالیزای لئونارد داوینچی که چندین احساسِ گوناگون در آن به عالی‌ترین وجه بررسی شده است از جمله شادی آبستنیِ یک زن.... غرورِ مادربودنِ او و حضورِ آگاهانه‌اش در جهانِ هستی با تکیه به منظرهٔ کوهساران(ایتالیا) پشتیبانِ آزادیِ زن یا سِحرِ شادی بسیار آگاهانهٔ یک انسانِ زحمت‌کش (مونالیزا خمیرگیر در نانوائی همسرش بود) باشد. در برابر عظمتِ هستی و هم عظمتِ منظرهٔ کوه و رودی آشنا در ایتالیا که میهنِ اوست برای زندگیِ خود و آفرینشِ کودکی که عالی‌ترین شکلِ آفرینش است.... عظمتی است مونالیزا.... وبه دلیل عظمتِ استتیکی خود ارزشمند است... تنها تکنیکِ فوق العادهٔ نقاشی داوینچی در قرنِ پانزدهمِ مسیحی نیست... باید هشیار بود... مونالیزا در واقع لبخند نیست که به لب دارد، بلکه شگفتی و تحسینِ جهان و بودن در جهان است... تقدّسِ جهانِ قدسی جاودان است که در گوشهٔ لبِ مونالیزا آشکار شده است. همهٔ این احساساتِ عالی بشری درکارِ هنرمندِ دانشمندِ فیلسوف لئونارد داوینچی ثبت است...

بیشترِ نقاشانِ ما دانشِ استتیک را به سهو به‌سانِ فلسفهٔ زیبائی‌شناسی بکار می‌برند و در تجزیهٔ اثرِ هنری آنرا فقط به نظم قرارگرفتنِ اجزای شکل در اثرِ هنری نسبت می‌دهند. قلم‌گذاری و رنگ و آهنگ و نمایش و ساختمان و شعر و داستان و ادبیّات... در همهٔ هنرها... درحالی‌که استتیک نتیجه و عصارهٔ احساسات و مُدرکاتِ هنرمند در تکوینِ مشخّصی از احساس و اندیشه می باشد که آن‌را از اصولِ مادّی و تکنیکی آفرینش جدا می‌کند...

به این ناشناختِ فاحشِ زیبائی‌شناسی بجای دانشِ استتیک باید اذعان داشت که هنرمندان موظّف‌اند به این دانش توجّهٔ ویژه نشان دهند تا بتوانند در آفرینشِ خود دارای توانِ بررسیِ نقطه به نقطه... جابه‌جا... خانه‌به‌خانه... شهر به شهر... کوه به کوه....رود به رود و ستاره به ستاره و خورشید و ماه به خورشید و ماه... و مردم به مردم.... کشورمان را بشناسند و بتوانند از هنرآفرینی در جهان بهره گیرند و آثاری خلق کنند که فرهنگِ جامعهٔ تاریخی خود را تا قلّه‌های باشُکوهِ شناختِ میهن و مردمِ خود بالا برند...

«شناخت» دو عنصرِ بسیار بُغرنج پایه‌ای دارد که به نامهای نظر(تئوری) و عمل(پراتیک) انجام وظیفه می کند و هریک بدونِ دیگری پای در گل می‌ماند و به انجامِ درست نمی‌رسد و در نهایت یک بلبشوی ناهنجارِ درک و خلاقیت ایجاد میکند که درست سرنوشتِ هنرآفرینی در صدسالِ اخیر مردمِ ما را نمایش می دهد... ما بدونِ کوچک‌ترین رابطهٔ فرهنگی با تاریخ اروپا و نهایتا با تاریخ آمریکا دست به کارِ آفرینش به شیوهٔ مدرنیزمِ اروپا و آمریکا شده ایم، بدونِ این‌که آن مدرنیزم را بشناسیم... مشغولِ هنرآفرینی به‌شیوهٔ آنها شده ایم، بدونِ هیچ‌گونه اطلاعی حتّی از مدرنیزم که پیش از هرچیز وابستهٔ مطلق به اقتصادِ آن سرزمین‌هاست... وابستهٔ مطلق به امپریالیزم است و بدون درکِ کوچک‌ترین حرکت های اقتصادی و یا حتّی فورمول‌های بغرنجِ اروپائی و آمریکائی برای تشکیلِ زندگی نوین که پایه ای پانصد ششصد ساله در اروپا دارد، به مدرنیسم اعلانِ وفاداری می‌کنیم و حتّی با شجاعت و غرورِ باسمه‌ایِ تمام، خودرا نمایندهٔ مدرنیزم در سرزمینِ فلک‌زدهٔ خود می‌دانیم که هنوز در آن مفاهیمِ ابتدائی اقتصادِ مدرن را نمی فهمیم...

این‌جاست که نظر(تئوری) بدونِ عمل(پراتیک) و عمل بدونِ نظربه به انجامِ درست نمی‌رسد و به یک بلبشوی ناهنجارِ درک و خلاقیتِ نا اَنجام می‌یابد. بله، ناانجام..... و این درست سرنوشتِ هنرآفرینی در صدسالِ اخیر میهنِ ماست...

هنوز در ذهن و اندیشهٔ هنرمندانِ ما تعریفِ درست و فراگیری از هنر یافت نمی‌شود و در توجه به گفت‌وگو و سخنرانی‌ها و نگارشاتِ ایشان ملقمهٔ درهم پیچیده ای غیرِ قابلِ درک حتّی برای خودِ هنرمندان بهم بافته می‌شود که هیچ‌گونه مبنائی ندارد که حتّی به بافته‌های هنرمندِ دیگری لااقل در شکل شباهتی داشته باشد دستِ‌کم... هر هنرمندی در ذهنِ خود دنیائی از تئوری سرهم می‌کند که در نظر قابلِ استناد و استفادهٔ جامع نیست و حتّی قابلِ درک نیست...

باید استتیک و هنر و رابطهٔ آنها با یک‌دیگر تعریف مشخّصی داشته باشد. باید چهار عنصرِ هنرآفرینی یعنی: شکل، موضوع، ترکیب، و محتوا بطورِ عامّ و خاصّ تعریف شود...

قریب به اتفاقِ هنرمندانِ ما... شکلِ اثرِ هنری را با ترکیب در آن یک‌سان می‌گیرند و یا موضوع را با محتوا.... قریب به اتفاقِ هنرمندان این چهار عنصر را نمی‌شناسند و یا بطورِ مخدوشی آنها را نادرست در ذهن دارند... کوششی هم برای شناختِ آن و یا رفع نادرستی‌های آن نمی‌کنند.... هنر یک مقولهٔ واحد است دارای ویژگی‌های روشن که هنرمند در ضمنِ رشدِ عملی(پراتیک) خود و فنّیِ(تکنیک) خود باید و باید نظریهٔ(تئوری) خود را رشد دهد و از هیچ‌گونه کوششی در این مورد دریغ نورزد... عمل با نظر راهِ درست را می‌یابد، و نظر با عمل خود را

می‌سنجد و وفق میدهد. این دو عنصرِ اصلیِ آفرینش در همهٔ زمینه‌های زندگی انسانی عمل می‌کند و هم می‌سنجد... نباید کوتاه آمد....

استتیک براساس درکِ نادرست از آن به زیبائی‌شناسی یا زیباشناسی و یا حتّی جمال‌شناسی ترجمه شده است و متاسفانه موسیقی‌دان و آهنگ‌سازِ کبیرِ ایران، علینقی وزیری نیز از آن استفاده کرده است و به همین دلیل در اشاعهٔ برداشتِ نادرست از آن توسطِ هنرمندانِ دیگر مؤثّر بوده است... آنها با استناد به او درکِ نادرستِ خویش را اشاعه داده اند که زهی اَسَف....

در صدسالِ اخیر هنرمندان که با عنصری جدید در هنر روبرو بوده اند، آن‌را به شکلِ فراگیری بکار برده‌اند و گناه‌کار یا بی‌گناه، لطمهٔ دردناکی بر پیکرِ نظریه(تئوری) در هنر وارد آورده اندکه بر ماست چون از آن به‌درستی آگاه شده‌ایم، بکوشیم حال، آن‌را به‌درستی اشاعه دهیم... استتیک با آن درکِ نادرست، بسان یک اصلِ شکلی شناخته شده است درحالی‌که منظور از آن انعکاسِ شناختِ احساساتِ بسیار گوناگونِ انسان در برخورد با جهانِ عینی و هرگونه عامل و یا سببی که احساساتِ انسان را بر می انگیزد بوده است... این دانشِ بسیار حساس که راهگشای خلاقیت بدیع انسان بطورِ عامّ و انسانِ هنرمند بطورِ خاصّ است، در ذهنِ ما فقط بسانِ توجه به زیبائی و عکس‌العملِ انسان در برابرِ زیبائی تبدیل شده است که آن‌هم بصورتِ یکی از مباحثِ فلسفه بررسی می‌گردد، درحالی‌که نزدیک به دو سده است که استتیک بسان یک دانشِ معتبرِ شناختِ عکس‌العمل‌های ذهنی انسان در برابرِ جهانِ واقع تعریف و مسلما پذیرفته شده است و اعتبارِ علمی یافته است و مانند هر دانشِ دیگری مسلّم است که بخشی از دینامیسمِ هستی را... جُنبشِ جهانِ بی‌کران را... ذهنِ انسان را درحیطهٔ فعالیت و شناختِ خود دارد....

به همین ترتیب، **ترکیب** که منظور از آن درکنارِهم چیدنِ اجزاء شکل نیست -که آن به‌خودِ شکل مربوط است- ، بلکه ایجاد فضای لازم برای برخوردِ **شکل**، **موضوع** و **محتوا** است. یعنی فضای لازم برای فعالیتِ سه عنصرِ دیگر و هم خود در رابطه با سه دیگر.... کمی بغرنج است، ولی باید به آموختن‌اش تن بدهیم.... آفرینشِ هنری که ترکیبی است واقعا شگفت‌آور از بینشِ انسان در برخورد با آینده و ثبتِ آن(که در صورت دقیق‌بودن، خود پایهٔ جاودانگی می باشد) و در هر اثرِ هنری تابع ویژگی‌های تأثیرِ متقابلِ سه عاملِ دیگر عمل می‌کند. در این‌جاست که ارزش‌های جان‌فزای یک اثرِ هنری و نیز ارزش‌های تکاملِ هنر در یک جامعهٔ مشخّص تعیین می شود و صاحبِ هویّت و حیثیّت می شود...

من کوشیدم با این مختصر انگیزهٔ دقیق برگزاری نمایشگاهی از کارهای خویش را در خانهٔ هنرمندانِ ایران باز کنم و علاوه بر جلبِ توجّهٔ مردم و شائقان به دگرگونی در انتخابِ کارهای به‌نمایش گذاشته‌شده، برخورد با آفرینشِ هنریِ هنرمندان را با گوناگونی و فراوانی درستِ موضوع دریابم و چون انتظار دارم که کسانی که به نمایشگاه‌ها توجه دارند حتما کسانی هستند که اندیش‌گرند، به اندیشه‌ای ژرف‌تر دربارهٔ هنرمندان و وضع هنری و فرهنگی کشورمان وادارم و از ایشان بخواهم که با نظرِ خود نسبت به برگزاری چنین نمایشگاهی به من و به هنرمندانِ دیگر یاری دهند...

بنابراین با دستبردِ کوچکی به برخی نقطه‌های پیش‌گُفتارِ نشرشدهٔ آن نمایشگاه، آن‌را بازنشر می‌دهم تا یک سنجشی برای برگزاری آن باشد.

***

در این نمایشگاه بیننده با موضوع‌های متفاوت در برابر قرار می گیرد:

اسطوره ـ افسانه ـ مردمِ برجستهٔ ایران ـ انقلاب ـ طبیعتِ بی‌جان ـ چهره ـ کار به شکلِ روزمرّه....

گوناگونی موضوع روشن است که در خوردِ خود، گوناگونیِ شکل و فنّ می‌طلبد، امّا نه گوناگونیِ تحلیل و محتوا. در مدرنیسمِ اروپا و آمریکا در هنر(که در بین مردم ما به مدرنیسمِ غرب شُهره است) موضوع و محتوا تابع‌هائی از شکل هستندکه خود تابعی از بازار است. کارِ هنری بر این اساس با شکلِ خود دارای هویّت می‌شود که هم شکل می‌باشد و هم می‌باید که تعیین‌کنندهٔ ارزشِ هنری و هم ارزشِ مادّیِ اثر شود. با تکیه به وارونهٔ محکِ ارزیابی هنری(به‌جای تکیه به محتوا، تکیه به شکل) شکل با اهمّیتِ اصلی که می‌یابد، بیننده را گرفتارِ آزمایش‌های بصری هنرمند و درکِ استتیکی بصری و فیزیکی او می‌کند (شکل به‌جای محتوا می‌نشیند). صد البته در برخی نیز زیبائی چشم‌نواز به اندازهٔ عالی حتی نهفته است، ولیکن در همین قدر و اندازه... زیبائیِ چشم‌نواز... نه بیش...

هنر برای درکِ جهانِ درون، برای درکِ جهانِ بیرون و تأثیرش بر ذهن و بر درکِ انسان و درکِ چگونگی حضور انسانی‌اش بر پهنهٔ گیتی سامان گرفته است... هنر از ابتدای ظهورِ خویش یارِ ذهنی و عینی انسان برای زندگی بهتر بوده است... هنر عالی‌ترین فرآوردهٔ شعورِ انسان است برای درکِ هستی و زندگی و حضورِ خویش که در روندِ تبدیل به کالا ارزش‌های حقیقی خود را از کف داده است و به یک فرآوردهٔ زینتی و یا که اِی دمی چشم‌وُگوش را بنوازد بدل شده‌است. روندِ آفرینشِ هنری (مهم‌ترین فعّالیتِ ذهن و شعورِ انسان) به روندِ تولیدِ محصولِ قابلِ‌عرضه در بازارِ کالاهای مصرفی(پیش‌پا افتاده‌ترین فعالیت حسّی ـ فنّی انسان) بدل شده است.

در حالِ حاضر تولیدِ زنجیری (سری‌سازی) از ویژگی‌های مُدرنیسم در هنر است... درست همان روندی که برای تولیدِ هر کالائی طیّ می‌شود. آیا همین اصطلاحِ تولیدِ هنری که به‌جای آفرینشِ هنری به‌کار می‌رود، شرم‌آور نیست؟ آیا واقعا دیوار و اندازه های دیوار در گالری می‌تواند تعیین‌کنندهٔ مقامِ آفرینشِ هنری و مقامِ هنرمندی و مقامِ حتی خودِ دیوار باشد؟.... من می‌گویم زهی حماقت اگر چنین باشد، که خُب چنین هست...

آفرینشِ هنری هم ارج آفرینشِ زندگی است، ولیکن در مناسباتِ اقتصادی کنونی، زندگی و هستی چنین بی‌ارزش شده است که حتّی نمی‌توان ارجی برایشان قائل شد.... زهی شرم... و.... روند چنین است البته....

در تضادِّ قانون‌مند و دینامیکِ تکاملِ اجتماعیِ هنر می‌توان شاهد بود که در بخش قابل‌ملاحظه‌ای از آن روندِ ناروا، روندِ روای دیگری در حالِ نشو و سامان‌یابی است که می‌تواند بطورِ کلّی رئالیزم نام گیرد... در این‌جا اشاره‌ای ضروری باید کرد که رئالیزم می تواند با تکیه به تجربهٔ تاریخی بسیار کلان‌ارجِ خود شکل‌های نوین به‌کار آورد که در آن‌صورت شکل را (شکلِ خود را) محصور در قراردادهای متعارف و همیشگی نکند و برای شرایطِ گوناگون از مکاتبِ دیگرِ هنر یاری گیرد و با تکیه به این تجربه، حتّی بطورِ آزاد شکل‌های نو به‌میان بیاورد و درواقع این مقصود در حالِ حاضر بخوبی انجام پذیر شده است و مدّت هاست که هنرمندانِ بسیاری ازاین ویژگیِ نو بهره می‌برند...

در سرزمینِ خودِ ما می‌توان از نقاشِ برجستهٔ کشورمان «احمد امین نظر» نام آورد و می توان از نقاش برجستهٔ دیگر «کامبیز کاتوزیان» نام برد که در پسِ مکتبِ ناتورالیزم با توانِ کارائی رئالیستِ قادری است... اینجانب نیز ازاین قابلیّتِ مکتبِ رئالیزم بهره گرفته ام و بطور مثال از سوررئالیزمِ دالی درحدّ زنده ای برای تبیینِ حقیقت استفاده کرده ام و این تنها مکتبی نیست که از آن بهره گرفته ام. سیمبولیزم و اکسپرسیونیزم و حتی کوبیزم نیز مورد تهاجمِ تصویری من در شکل قرار گرفته است و این تنها در شکل است که چنین امکانی را می‌توان به رئالیزم در تبیینِ کار و ضرورتِ تصویری داد... اشارهٔ نو می‌کنم به کوبیسم که من آنرا یک مکتبِ هنری نمی دانم، برای این‌که آن‌چه پابلو پیکاسو تحت نامِ کوبیسم درک می‌کرد و بکار می برد، چیزی نبود مگر رئالیزم و آنهم رئالیزمی بسیار توان‌مند که با شکلِ بسیار مؤثّری بنامِ کوبیسم بیان و تبیین می‌شد.... برای خودِ او آنچه از زندگی و برخی گفته‌هایش برمی‌آید، اصلِ کارِ او تحلیلِ انعکاسِ زندگی در ذهنِ اوست و یافتنِ راهی برای بیان. در واقع کوبیسم یک مکتبِ هنری نیست، بلکه یک شیوهٔ بیانِ هنری است که انعکاسِ واقعیّت در ذهن را بسانِ موضوع درک می کند و با تحلیلِ آن ناچار برای بیان به شکلی دسترسی می یابد که از عناصرِ مشخّصِ بصری بدست می آید و لذا شیوه ای است از بیان....

مکتب در واقع بیان‌کنندهٔ مجموعهٔ ویژگی‌هائی است که یک طبقهٔ معیّنِ اجتماعی داراست و بر اساسِ آن منافع اجتماعی تاریخی آن طبقه مشخص می‌شود... چنین مکتبی البته با ویژگی طبقاتی مشخّصی که دارد، وارد عملکردِ تاریخی معیّن می شود که منافع آن طبقهٔ مشخّص ایجاب می کند.... هر هنرمندی در آفرینشِ خود آنچه را شکل می‌دهد که در تحلیل منافعِ طبقاتیِ او را بیان و یا تبیین می کند.

درآن‌سوی دینامیکِ اجتماعی نوع تولیدِ بازاری، با دگرگونی یکی از عنصرها، ناموضوع را بدونِ هیچ‌گونه تحلیلی یا تجزیه‌ای و یا بیانی که دارای نیروی برانگیختنِ اندیشه باشد تکرار می‌کندکه تعدادِ آن وابسته است مثلا به اندازهٔ یوارهای تالارِ نمایش... در نقاشانِ شهیر که خود تعیین‌کنندهٔ تعدادِ تکرار هستند و نه اندازهٔ لزوما دیوارِ تالار، تکرار تا آنجا ادامه پیدا می‌کندکه نقاشِ شهیر مایل باشد و البته باید توجّه کرد که منظورِ من تکرارِ شکل یا هر یک از عناصرِ دیگر به معنی رج‌زدن نیست، بلکه تکرار اکثرا موضوع است که مدّ نظرِ هنرمند است و به تبعِ آن است که شکل نیز تکرار می شود و ادّعا در این‌جاست که چنین نقاشانی که تکرار، هنرشان است، هر از چندی یک موضوع که بهتر است سوژه و یا سابجکت را بیاورم و این است که در زندگی یک چنین نقاشانی دوره یا فاز نامیده می‌شود که فاز خِب مدرن‌تر است... مدرنیزم‌تر است...

و این است که من در نمایشِ کارهای خویش نه تابعِ شکل و نه به تبع اندازه‌های دیوارهای نمایشگاه، آنچه احساس کرده و دریافت کرده و آفریده ام به دیوار می‌آویزم... من نمی‌خواهم با چشمِ تماشاگران سروِکار داشته باشم. نمی‌خواهم تنها یک تأثیرِ بینائی بر بینندهٔ کار داشته باشم. من می‌خواهم درک و احساسِ خود را که در شعور پالوده و تصویر شده باشد که عصاره‌ای است از زندگی که با آن آمیخته هستم، عصاره‌ای است از تاریخ یک سرزمینِ کهن که در هزاره‌های رنج و آشوب و مقاومت و ساختنِ آینده موجودیّت یافته است. عصاره‌ای است از یک معجونِ مقابله با همهٔ عصرهای تاریک و دردناکِ جهان و میهنم بر پرده‌ای از نظرِ فنّی در حدّ توان خود زیبا بر دیوارهای نمایشگاه بیآویزم و این یک رسالت است که درکِ آن به کوششی خستگی‌ناپذیر نیاز دارد...

من در شاگردیِ خود در محضرِ استاد حسین شیخ احیاء (که یکی از سه هنرجوی برجستهٔ مکتبِ کمال‌الملک بود و دو تن دیگر اسماعیل آشتیانی و محمدحیدریان بودند)، دارای این امتیاز بودم که در کنار چند تن معدودِ دیگر از شاگردانش از آموزشِ ویژه برخوردار شوم که تکیّه بر طراحی (به گفتهٔ استاد تکیه بر طراحیِ شبانه‌روزی) اساسِ آن بود و لذا در پایهٔ کار با باور به شناختِ بی‌چون‌وچرا دقیقِ زندگی برای درک و عملِ نقاشی و آفریدنِ یک پردهٔ سنجیده مجهّز شدم... من در شانزده سالگی به این امتیاز دست یافتم و لذا هنوز سال‌های جوانی را برای کار و آموختن در پی داشتم..

باید توجّه داشت که هنر و به‌ویژه هنرِ نقاشیِ ما سیرِ متعالی و منظمی چون سیرِ آن در اروپا نداشته است... به این دلیل و به هزار دلیلِ دیگر، هنر (نقاشی و ادبیّات و تئاتر و معماری و غیره) که تاریخ سیرِ تکاملی آن در ایرانِ ما بیش از صدوپنجاه سال نیست، از وحدتِ شکل و موضوع و ترکیب و محتوی باز داشته شده است...

تا انقلاب مشروطه که می‌خواسته و می‌توانسته سببی باشد برای رشدی منظم که ضرورتِ اصلی شکل‌گرفتنِ هنرِ ملّی و متعلّق به ما عملی شود...، لیکن... این برپاخاستن با حملهٔ سازمان‌یافته و خشنِ استعمار و نواستعمار روبرو شده است... با جهانی‌کردن هستیِ جهان... از جویدنِ سقّز(آدامس) گرفته تا فعالیتِ سازمان‌های هستی اجتماعی ما... تا استقرارِ سازمان‌های بانکی و سازمان های ارتشی و دولتی و پایگاه‌های اتمی و غیره و غیره، هنرِ ما نه که از فعّالیت باز ماند، بلکه حتّی با فعالیتِ بسیار بیشترِ دقیق راهِ ابتذال وکپیّه‌برداری از اروپا و آمریکا را پیشه کردا

اخلاقیّاتِ جهانی‌شده را می‌توان بتدریج هرچه دائما سریعتر احساس‌کرد که در حتی کشورهای برجستهٔ اسلامی چون ایرانِ خودِ ما زندگی را فراگرفته است... از سوئی به اهمّیتِ مسجد تأکید می شود و از سوی دیگر هنرِ مدرنِ آمریکائی و بلبشوی آبستره و هنرِ بی‌معنیِ مفهومی شیوع پیدامی‌کند... دیگر کلامی از درکِ تاریخی هنر و رابطهٔ تنگاتنگِ آن با ذرّه‌های زندگی شنیده نمی شود که انعکاسِ آن در انتشارِ دینامیکِ آفریدن لااقل ادبیّاتِ نوین و آفرینشِ نوین ضرورتِ حتمی دارد... کشورِ ما در فرایندِ انقلاب شورزای جامعهٔ خود استقلالِ ملّی یافته است. ما می‌توانیم از بهره‌های آن در سیرِ اعتلاء والای هنرِ ملّی نقش‌آفرین باشیم.... چشمه‌های آبِ نوشین دانش و هنر و فرهنگِ ملّی جوشان است. باید راهِ رسیدن به آنرا بیابیم... هنرمندانِ واقعی ما باید ضرورت بی‌چون‌وچرای رشد و همتائیِ جهانی‌مان را هدفِ اصلی آفرینشِ خود قرار دهند و با تمام وجود نیروی آفرینشِ خود را بکار گیرند تا بتوانند همهٔ موانع راهِ صعبِ آینده را بیابند و بکوبند و پیش روند.

چه کنیم که آگاه و نا آگاه، هنرمندانِ زحمت‌کشِ ما بهانهٔ جهانی‌شدن راکه از طریق بورژوازی دورانِ حکومتِ سلسلهٔ پهلوی با وسعتِ سرگیجه‌آوری تبلیغ و پایه‌ریزی شده است، با اروپائی‌شدن و بخصوص آمریکائی‌شدن یکی دانسته‌اند و متأسفانه با اصولِ مدرنیسمِ آنها یعنی اصولِ مدرنیزمِ غربی‌ها بکار پرداخته‌اند و آن‌را از مسیرِ اصیل و ضروری ملّی‌شدن و خلقی‌شدن منحرف کرده‌اند و به ناکجای واویلاآباد برده‌اند و جوانان که نیروی اصلی آفرینش برای آینده و در آینده هستند، در غفلتِ خامِ جوانی به تبعِ ایشان به کپیّه‌برداری بخصوص از ایشان و بطورِ کلی از غرب مشغول‌اند و هنر می آفرینند... انگشت‌شُمارند کسانی‌که بازی دودوزهٔ شاهنشاهی (سیاست ملّی ـ جهانی) را دریافته‌اند و هویّتِ ملّی و هنرِ خویش را مصون داشته اند.... و انگشت‌شُماری بیش نیست از ایشان که باقی مانده اند.... اگرچه باید بدبینی را کنار گذاشت و بکار پرداخت. کار و تکیه به دانش و فلسفه و اندیشه راهِ صعب را راهِ سهل می‌نماید و آینده را هرچه زودتر در دسترسِ جامعه پیش می‌برد... باید دانش و تئوری و اندیش‌مندی را مبنای آفرینش قرار داد....

نظامِ جاافتادهٔ هنرآموزی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاهِ تهران از سال هزاروسیصدوچهلُ هشت با ارادهٔ فرح دیبا پهلوی و نوکری جناب مهرداد مین‌باشیان پهلبد، وزیرِ فرهنگ و هنر دگرگون شد. در آن سال استادان برجسته‌ای چون محمدعلی حیدریان و اسماعیل آشتیانی و بسیاری دیگر از کار برکنار شدند و کسانی‌که از آمریکا و انگلیس و فرانسه و آلمان و سوئیس و ایتالیا برای سامانِ نظامِ آموزشی جدید گرد آورده بودند در یک گودِ رقابت دانشکدهٔ هنر ایران ریخته شدند و در کنار یکدیگر می‌شد ایشان را دید که حتّی نمی توانستند نظرِ خویش را با نظرِ دیگری وحدت بخشند و سرِهم کنند دربارهٔ مدرنیسم که در آن هنگام مفهوم جهانی‌کردن جهان را داشت... همهٔ کسانی که با سمتِ استاد و استادیار استخدام شدند زیر نظرِ مستقیمِ فرح پهلوی و تأییدِ ساواک بکار مشغول شدند و البته دراین میان یکی از ایشان که ناگهان با دگرگونی انقلابی که در ایران رخ داد خود را چنان معرفی کرد که منتخبِ پرفسور رضا بوده است، نه فرح و پهلبد که بتواند اگر جائی در کار بدست بیاورد، دستِ کم نامِ ساواک بدنبال نداشته باشد. او البته نمی‌توانست بدون تأییدِ فرح و ساواک استادِ دانشگاه شود... درحالی‌که پرفسور رضا خود روزی که ناگهان رئیسِ دانشگاهِ تهران شد، تأییدیهٔ ساواک را داشت و نمی‌شد که نداشته باشد و پس از چندی هم با خرابکاری‌هایی که در نظامِ آموزشی دانشگاه ازجمله هنرهای زیبا به‌بار آورد، بی‌سروُصدا ایران را ترک و به موطنِ اصلی‌اش آمریکا (اتازونی) بازگشت و دیگر صدائی هم از او شنیده نشد...

بهر صورت استادانِ عالی‌رتبهٔ جهان... عالی‌رتبهٔ جهان... که استخدام شدند حتّی دستِ‌کم ادّعای یک‌سانی هم با یک‌دیگر در نظر و اندیشه نداشتند و هریک خود را خدای آفرینندهٔ هنرِ مدرن می‌شناخت. از یک سو در چهره‌سازی (فیگوراتیو و ضدِّآبستره) مثلا پرداختن به نقاشی از چهرهٔ جلال آل‌احمد بر پردهٔ بزرگی او را که نویسنده ای منحط و عقب‌افتاده‌ای بود و با تبلیغِ ساواک دارای سوکسه‌ای انقلابی شده بود، بسانِ اربابِ ادبیّاتِ نوین و مدرنِ ایران معرفی می‌کرد، و از سوئی دیگر تجسّم و شکل‌دادن بی‌پایه‌ای به یک مجموعه‌ای از باصطلاح عناصری که موومان‌های دینامیکی را شکل می‌داد که پایهٔ حرکت و ایجادِ فضا با شکل‌های آبستراکت بود که در گردش بُریده‌های چوب که به‌هم پیچ شده‌اند و درضمن می‌توانند حرکتِ متقابلِ یک‌دیگر انجام دهند به شکل‌های غیرِقراردادی که به هم پیچ ومهره شده بسانِ دینامیک در فضا که در عینِ حال یک‌دیگر را محکمتر و

استوارتر و یا لغزنده‌تر و بی‌ثبات‌تر می کند... و البته نباید کار هیچ استادِ مجسّمه‌سازی ایران را فراموش کرد که چه نقشِ بزرگی در انحطاطِ هنر به بار آورد...

....بله کسانی‌که از گرداگردِ جهان گرد آوردند (کسانی‌که شرایطِ گوش به فرمانی را لبیک گفته بودند، هنرِ مدرنیسمِ ایران را در یک هرج و مرجِ احمقانه و آلوده به خزعبلاتِ مریض برپا کردند و با وجودِ این‌که برخی از آنان با زندگی وداع کرده‌اند، بستگانشان و ناچار بکار می‌برم نوچه‌هایشان به تبلیغ باصطلاح آثارِ ایشان مشغولند... یکی از این استادان که دارای نامی است، تا این حدّ پیش رفت که چندی پیش از مرگِ خود برای محکم‌کاریِ پیچ و مهرهٔ آینده، ویدیو ئی ضبط و پس از مرگ پخش کرد مبنی براین‌که او از بزرگانِ رشدِ فرهنگِ نوینِ ماست... چنین کسانی بودند که هنر را در ایران تعریف می‌کردند... یک دورهٔ پنجاه ساله بازی این مدرنیست‌ها طول داشت تا با هیچ در مجسّمه‌سازی به پایان برسد و اکنون در همان هیچ گام برمی‌داریم....

به کجای این شبِ تیره بیاویزیم، قبای ژندهٔ خود را...

طرحِ فرح پهلوی و یونایتد استیت آو آمریکا در هم‌گرائی هنرِ ایران به مدرنیزمِ آمریکائی ـ اروپائی با موفّقیت انجام پذیرفت که هنوز در جریان است و اگرچه در کنارِ آن هم رئالیزم در همهٔ اشکالِ خود جوانه می‌زند و رشد می کند و نیز جوانانِ اندیشمندِ کشورمان می‌کوشند که در همهٔ عرصه‌های هنری آثاری بیافرینند که ارزش‌های بسیار معتبری دارد و از این‌رو در کنارِ جهش‌های بسیار استواری که در شکلِ آفرینش دارند، تمایلِ بسیار سودمند و نیرومند ایشان دیده می‌شود که در جهتِ میهن‌پرستی وایران است (و نه ناسیونالیزم و گرایشات وابسته بدان) و اگرچه هنوز در ابتدای کارند، امّا نشانه‌های بسیار درست و ارزشمندی در کارشان دیده می شود که اُمید برای استقرار با اعتبارِ عالی در آن احساس می‌گردد...

باید به نکتهٔ دردآوری هم اشاره کنم که چیزی نیست غیر از رشدِ باصطلاح مافیای هنری در تهران و ایران که از موقعیّتِ کنونی که به سمتِ شناخت‌های عالی از هنر و آفرینشِ هنری پیش می رود، بهره‌جوئی می کند و می کوشد که در ترازِ سنجش، پول و پول و پول را معیارِ اصلی قرار دهد (که متاسفانه تاکنون موفّق بوده است) ودرحالِ حاضر بطورِ کلّی توانسته است در سراسرِ جهان میخِ خودرا محکم بکوبد و حالا نوبت به ایران و کشورهای نظیرِ ایران رسیده است که میخِ خودرا در آن‌جا بکوبد که درحال کوبیدن است...

باید هشیار بود...

بازگشت به فهرست

از زبانِ زنی که بهارِ عربی را دوست نداشت

کؤنؤل نوری یِوا/ بهروز مطلّب‌زاده

در زیرزمینی باریک با سقفی کوتاه، به همراهِ قصّه‌های هزارویُک شب، افتاده بودم در دامِ جاذبه‌های ادبیّاتِ شرق. راهی که با دستانِ خویش از میان تارهای بزرگِ عنکبوت، برای خود گُشوده بودم. کاملا مشخّص می‌کرد که زمانِ زیادی، جز من، کسی داخلِ زیرزمینِ پدربزرگ‌ام نشده بود.

کتاب های گَردوُخاک گرفته، مثلِ حالا باعثِ آلرژی و حسّاسیّت نمی شد. از تارعنکبوت‌ها ترسی نداشتم. این‌که چه مدّت زمانی درآن مکانِ بی سروُصدا مانده بودم را از داد و بی‌دادِ مادرم فهمیدم.

– ای وای خدا، بچه‌ام گُم شده...

آری، واقعا گُم شده بودم، درلابلای صفحه‌های ادبیّاتِ عربی و فارسی...

بسیاری از ما، وقتی از ادبیّاتِ عرب سخن می‌گوئیم، یا اصلا آن‌را نمی‌شناسیم و یا چنین می‌اندیشیم که عرب‌ها و فارس‌ها در مقایسه با نویسندگانِ اروپائی و روس بازنده اند. درحالی که این‌طور نیست. خواندم، کندوُکاو کردم، پسندیدم، و خواستم که شما نیز بدانید.

زنانِ نویسندهٔ اهلِ سوریه، ژانرِ رُمان در سوریه، حمید سعید شاعرِ عراقی، نوول‌های مصری، ابوطیب المتنبی شاعرِ عرب دورهٔ قرون وسطی، العقاد ادیب مصر، جمیل صدیق شاعرِ عراقی، سُرایندهٔ اشعارِ نئوکلاسیک در عراق، نجیب محفوظ، دیوانِ «مَم وزین» احمدخانی (از کُردهای ترکیّه و پایه‌گذارِ ادبیّات کُردی)، ارصلان شاعرِ عراقی، فارابی ستارهٔ شرق (اگرچه او موفّق نشد، امّا او هدفِ بزرگی را پیش گرفته بود وآن عبارت بود از درهم‌آمیزی میراث و اندیشه‌های «افلاطون» و «ارسطو»، نزدیک‌کردنِ آن به اندیشه‌های اسلامی)، عمرخیّام، خلیل جبران، ادبیّات عربِ آندولوس، نویسندهٔ بشردوست میخائیل نوایما، ادبیّاتِ عرب در اسپانیا، گورکی و ادبیّاتِ عرب، کتابِ «خورشیدی که از زمین سربرآورد» اثرِ میشائیل سلیمان، شاعرِ لبنانی...

ازآن روزگار تا کنون نزدیک به سی سال گذشته است. من الان می‌فهمم که چرا شرق، این‌قدر پُرجاذبه و متفاوت است. اگر چنین نبود، آن‌وقت من، آن کتاب‌هایی که دائی‌ام خیلی وقت پیش فراموش‌شان کرده بود را، با جسم و جانِ نحیف، بغل بغل بیرون نمی‌آوردم، نمی‌توانستم بیرون‌شان بیاورم. بله، همه چیز به آن جاذبه برمی‌گردد!

اگرچه گاهی انتقاد با عقب‌ماندگی هم‌سو تلقّی شده است. جاذبه به عنوانِ مفهومِ یک مکان، به عنوانِ شرقِ فلک‌زده...

علی‌رغمِ این‌که بابا فُرغانی، شاعرِ قرنِ شانزدهم، در ادبیّاتِ فارسی شاعرِ ضعیفی به حساب می‌آید، امّا همو، خود بُنیان‌گذارِ سبکِ هندی در شعرِ فارسی است، به دلیل رواج برخی اندیشه‌ها، نام او در سایهٔ صائب تبریزی مهجور مانده است.

او با توجه به اشعاری که می‌سُرود، شاعری بود مشابهٔ حافظ شیرازی، امّا شاعری که بیش از حدّ می‌گُسار بود و در مجلسی که حضور می‌یافت از جانبِ دیگران موردِ تمسخر قرار می‌گرفت.

گلچینی از«قصیده»ها، «ترکیب بند»ها، «ترجیع بند»ها و«غزل»های مندرج در دیوانِ او، با عنوانِ:

"Les peres de la couronne, choix de Baba" به زبانِ فرانسوی ترجمه شده است.

احسانِ طبری از شاعرانِ سیاسی بود که در قرنِ بیستم می‌زیست. او توده‌ای بود و در ایران مارکسیسم را تبلیغ می کرد. او درسال‌های دههٔ هفتاد، بزرگ‌ترین ایدئولوگِ حزبِ کمونیستِ ایران بود.

فردوسی، سی سال بر روی «شاهنامهٔ» خود کارکرد. او آن‌را به زبان فارسی و تاجیکی نوشته است.

فروغ فرخزاد یک شاعرهٔ ایرانی است. او درسال ۱۹۵۸ در اروپا با ابراهیم گلستان آشنا شد. ایدهٔ فیلمِ «خانه سیاه است» را از گلستان گرفت. فروغ در این فیلم از بیمارانِ مبتلا به جُذام سخن می‌گوید. از همسرش که جدا می شود، پسرش را به او نمی دهد و او سال‌ها بعد مجبور می‌شود یکی ازکودکانِ بیماررا به فرزندی بپذیرد.

فروغ فرخزاد، بر اثرِ تصادفِ اتوموبیل جانِ خود را ازدست‌داد. گفته می‌شود او برای پیشگیری از اصابتِ اتوموبیلش با یک مینی‌بوس، که حاملِ کودکانِ دبستانی بوده، ماشینِ خود را به دیوار می‌کوبد و جان می‌سپارد.

«اسیر»، «عصیان»، «دیوار» و «تولّدی دیگر» نامِ کتاب‌هائی است که از او باقی مانده است.

اشعارِ حافظ شیرازی، نمادِ زیباترین ظرایفِ اندیشه‌های عرفانی در مشرق‌زمین است. در اشعارِ او عناصری از سوررئالیسمِ معاصر وجود دارد. حتّی فشارها و تضییقاتِ دین‌داران نیز نتوانسته است اندیشه های عمیقِ عرفانی فلسفی موجود در اشعارِ او را از بین ببرد. به نوشتهٔ برخی از منابع، این نکات حداقل در ۵۷۳ غزل از ۹۹۴ غزل‌های او بازتاب یافته است.

شهریار، در اشکال مختلف شعرِ کلاسیک قلم زده است. او از طریق نوشتنِ غزل، قصیده، مثنوی، قطعه و رباعیاتِ گوناگون، دیدگاهِ خود دربارهٔ فلسفه زندگی و جهان را بازتابانده است.

میرزاعلی معجز (شبستری) هم‌زمان برای تلاشِ بی‌وقفه برای رهائی انسان از قید و بندِ جهالت، و هم‌چنین تلاش و تبلیغ موضوعاتی مانندِ آزادی، زنان، و زندگیِ متمدّنانهٔ انسان‌ها، درسال ۱۹۳۲ برای اوّلین بار یک مدرسهٔ دخترانه تاسیس نمود. او سبک و شیوهٔ کارِ علی‌اکبر صابر را می ستود و تا پایانِ عمر خود نیز آن‌را به کاربست و آن‌را ادامه داد.

عمر خیّام در دورهٔ فعالیت‌های علمی خود به سال ۱۰۸۰ در اصفهان، از جمله دو رسالهٔ علمی-فلسفی «هستی» و «جبر» را به نگارش درآورد. در نوشته‌های خیّام لاکونیسم [*Laconism*= ایجاز، موجزگویی] اهمّیت و جایگاهِ

ویژه‌ای دارد. او آثاری دربارهٔ نجوم، تقویم، حسابِ دیفرانسیل و آنتگرال، هندسه، ریاضیات، اقلیم، تضادّ و هم چنین آثاری که به بحث در اصولِ علم می‌پردازد دارد. تنها نسخهٔ کتابِ فلسفی او دربارهٔ «آنتولوژی» در کتابخانهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود.

سعدی شیرازی از نظر بارِ اجتماعی یکی‌از استادانِ غزل به شمار می‌رود. سعدی که به کشورهای عراق، آناتولی، سوریه، مصر و هند سفر کرده بود، در سنینِ پیری به شیراز بازگشت. اطلاعاتِ مختصری از فرهنگِ درویشی را می‌توان از کتاب «بوستانِ» او بدست آورد. کتابِ گلستان او در سال ۱۶۵۴ به زبانِ آلمانی ترجمه شد.

طاهره قره العین، از اوّلین زنان در شرقِ اسلامی بود که چادرِ خود را از سر برداشت. او از فعّالینِ شرکت‌کننده در نهضتِ بابی در منطقهٔ آذربایجان بود. درگیری‌های شدید همسر و پدرِ همسرش، حبس و فرارِ او به تهران، از صحنه‌های درخشانِ صفحاتِ زندگی اوست. نطقِ بی‌حجاب او در شاهرود، حضور در جلسهٔ بیش‌از هشتاد تن از فعّالانِ جنبشِ بابی، بحث ها و مذاکراتِ طولانی او در این جلسات که به مدّتِ ده روز دوام داشت، تحریکِ سه فرزندش علیه او از سوی خویشاوندانی که اعتقاداتِ برابری‌طلبانه و آزادی‌خواهانآ او را غیرِعادّی می‌پنداشتند، و حبس‌های طولانی، هیچ‌یک قادر نبود این زنِ شجاع و مبارز را به زانو درآورد.

در ژرفای ظرایفِ دریای شرق شناورم. در نگاهِ اوّل، همه‌چیز با غزل آغاز می‌شود، با غزلی فلسفی ادامه پیدا می‌کند و با طرح اندیشهٔ انقلابی اوج می‌گیرد. قرن‌های متوالی‌است که با همین ریتم و آهنگ و گاهی نیز در سکوت ادامه می‌یابد.

من نیز مانند بسیاری از اهالی مشرق‌زمین، که گرمای جذبه و جنون، درخون‌شان جاری است، با بی‌پیرایه‌گی به این پرسش می‌اندیشم که:

«چرا ادبیّات، فرهنگ، تمدّن، علم و آزادی‌های موجود در اروپا، بدان شکل که در آنجا هست، در شرق وجود ندارد؟ و چرا هنوز هم این مسئله، همچنان ذهنِ شرقی‌ها را به خود مشغول می‌دارد؟»

ما در قرونِ وسطی، نویسندگان و خردمندانِ ژرف‌اندیشی چون عمرخیّام داشته‌ایم که اینک آثارشان چون گنجی گران‌بها، در انگلستان، در کتابخانهٔ لایدنِ هلند، و کتابخانه گُوتهٔ آلمان نگهداری می‌شود. پس سبب این چیست، همان شرقی که چنین فیلسوفانی را در دامنِ خود پرورده، در جنگ و جهالت غوطه‌ور است؟

چرا این عاداتِ دیرینه شکل‌گرفته و ماندگار در ذهنِ ما چنین جای وسیعی را اشغال نموده و این عقب‌ماندگی‌های نفرین‌شده هم‌چنان در میان ما سفت و سخت جاگیرشده است؟: «دختر، فرزندِ درجهٔ دو محسوب می‌شود. زن، خدمت‌کارِ شوهرش است...»

می‌دانم آن‌هائی که این نوشته را می‌خوانند، اعتراض خواهند کرد. حتّی آن مردانی که به ظاهر دموکرات به نظر می‌آیند، در ضمیرِ نهانِ خود، این اندیشهٔ «برای من خوب‌است، امّا برای زن نه» را در خود حمل می‌کنند.

و الّا اگر چنین نبود، آن‌وقت همسرِ «آی تِن» نمی‌توانست در دانشکدهٔ جغرافیا، اقدام به اعمالی مانند (تحقیر، ضرب‌وُشتم، اقدام به قتل و...) کند. البته این‌را اصلا نمی‌توان فقط با آن جوشش‌وُغلیانِ خونِ شرقی معنی‌کرد.

موضوعِ «برای من بله، برای تو نه!» فقط به مسائلِ فردی ارتباط پیدا نمی‌کند، کاش این لجاجت و سرسختیِ شرقی، در ارتباط با مسائلِ بین‌المللی هم وجود می‌داشت... و اتفاقا تناقض هم دراین‌جاست که، این نویسندگان

فارس و عربی که نام‌شان را برشُمردم، در شکل‌های پیدا و پنهان، یا دموکرات بوده‌اند و یا حدّاقل دراین راه تلاش می‌کرده‌اند.

البته این عناصرِ دموکرات، چه در زبان و کلام، و چه در آثارِ مکتوبِ خود، رابطه با ریشه‌های گذشتهٔ خود را حفظ می‌کنند، و همین می‌شود که این شرقی، حتّی اگر قرن‌ها نیز بگذرد، به گذشته برمی‌گردد برمی‌دارد و المنت‌های مشابهٔ طالبانی را به کار می‌بندد.

همهٔ ما به خوبی می‌دانیم که حکومت، به‌ویژه اگر حکومتی ناعادلانه باشد، در کلّیّتِ خود در خدمتِ منافع معیّنی است. بنابراین باید چنین نتیجه گرفت که اگر تو ضعیف هستی، پس بر تو حکومت خواهد شد.

گاهی فکر می‌کنم که شاید هوای گرمِ اقلیمی مانعِ اندیشیدن می‌شود، آدم‌های حسّاس و طبیعتِ سرزمین‌های شرق در تلاقی با یک‌دیگر بر اندیشه فائق می‌آیند. شرقِ ساده‌لوح نمی‌تواند خود را از وابستگی برهاند. وجودِ فراوانی ثروت‌های مادّی، درایت را پس‌می‌زند. پنداری انسانِ شرقی که قرن‌ها سرکوب‌شده، زجربُرده و گریسته، امروز نیز هم‌چنان مایل است تا گرسنه، ناراحت و در تنگنا به سر ببرد. او عمدا مغزِ خود را از اندیشیدن بازمی‌دارد و تنها زمانی برسرِ عقل می‌آید که دیگر، مغز توانِ اندیشیدن ندارد و عقل، عقلانیّتِ خود را ازدست داده است.❋

انسانِ شرقی، از کارِ طاقت‌فرسا، از جنگ‌ها، از قید و بندها و ممنوعیّت‌های بی‌امانِ اسلام خسته شده است. او را ازپا انداخته اند، توانسته اند او را وابدارند تا انسان‌های عالم و خردمند را فراموش کند و آن‌ها را از یاد ببرد. چه کسی این کار را کرده است؟ اگر بخواهم به ریشهٔ مسئله بپردازم، یک انسان یک ملّت است، نماینده، نقشهٔ یک منطقه جغرافیای شناسنامهٔ آن منطقه است.

اگر یک انسان، به سادگی هویّتِ خود را از دست بدهد، یا تحتِ تاثیر قرار بگیرد، در واقع بُنیاد و اساسِ او سُست و ضعیف است. اگربپرسم کدام اثرِ عمر خیّام را خوانده‌اید؟، حتما سکوت خواهیدکرد. امّا کسانی که «تسوایک»، «اِ.پون»، «داستایوِسکی» و یا حتّی «موراکامی» را خوانده اند، مرا همراهی خواهند کرد.

چرا؟ خودتان پاسخِ چرایش را پیدا کنید...

منتظرِ من باشید، حتما با نوشته‌ای جدید دربارهٔ عمر خیّام می‌آیم. اگرکه در شرق حوادثِ وحشتناکی پیش نیاید.

بازگشت به فهرست

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۶)

حسین یوسفیان

مجموعهٔ این بررسی‌ها تا کنون نشان داده که سازمانِ صداوُسیمای جمهوری اسلامی ایران که خود را «رسانهٔ ملّی» می‌نامد، به‌جای گسترشِ دانایی و آگاهی، نقشِ پررنگی در نشرِ جعلیّات و هجویات و خُرافه‌پرستی در فضای ذهنی جامعهٔ ما داشته و دارد. امّا عواملِ دیگری هم نظیر چهره‌های هنری و ورزشی -مشهور به سِلِبریتی‌ها- و هم‌چنین نهادها و سازمان‌ها و ارگان‌های حکومتی و غیرحکومتی، در گسترشِ این پدیدهٔ شوم که حاصلش ترویج نادانی و شلختگی و لودگی در ذهن و زندگی جوانان است دخیل هستند و به آن‌ها نیز اشاراتی نمونه‌وار خواهیم داشت.

الف) نقشِ صدا وُ سیما

سازمانِ صداوُسیمای جمهوری اسلامی ایران دالانِ هزارتویی است که بدلیل نبودِ شبکه‌های خصوصی در کشور از یک‌سو و فقدانِ نظارتِ موثّر و شفّافِ نمایندگان مجلس و مردم بر درآمدها و هزینه‌های آن، کماکان به شیوه‌ای انحصاری و مافیایی اداره می‌شود. گزارش تحقیق و تفحص سال ۱۳۷۸ مجلس از صداوُسیما اگرچه به دلیل عدم پیگیری مفادِّ آن به دلیلِ تغییر دولت ها و ادوارِ بعدی مجلس به نتیجه نرسید، بااین‌حال حاوی بندهای با اهمّیتی بود که می‌توانست تا حدودی نظارتِ دمکراتیک بر این سازمانِ عریض و طویل و پُرخرج را که از جیبِ بیت‌المال ارتزاق می‌کند، ممکن سازد. کافی است به افزایشِ متوالی بودجه‌های سالیانهٔ این سازمان توسط مجلس نگاهی بیاندازیم و با خروجی آن که تولید برنامه‌های بی‌محتوا و سریال‌های مبتذلِ تلویزیونی پُرهزینه و کم‌مخاطب است بسنجیم.

ابتدا بد نیست به وضعیتِ درآمدی صداوُسیما اشاراتی داشته باشیم:

بودجه سازمانِ صداوُسیما با ۷۰ شبکهٔ فعال در سراسر کشور (شامل ۲۸ شبکهٔ سراسری، ۹ شبکهٔ بُرون‌مرزی، ۳۲ شبکهٔ استانی، و چند شبکهٔ محلّی) در سال ۱۴۰۱ حدود ۵ هزار میلیارد تومان و در سال ۱۴۰۲ حدود ۸ هزار میلیارد تومان بود که در جاری (۱۴۰۳) با افزایشی سه برابری به ۲۴ هزار میلیارد تومان افزایش یافته است تا در کنار درآمدهای سازمان، هزینه‌های تولید و پخش برنامه‌های مبتذل آن تامین شود. در جدول زیر بودجهٔ پیشنهادی دولت برای فعالیت نهاهای فرهنگی و مذهبی در سال جاری نشان داده شده که مجلس با دست وُ دلبازی دوهزار میلیارد تومان هم روی آن گذاشت تا مدیرانِ صداوسیما بتوانند در جهت تولید «آثارِ فاخرِ فرهنگی» در سال جاری شقّ‌القمر کنند!

این سازمان علاوه بر بودجهٔ سالیانه و کمک‌های مستقیم دولت‌ها از محلِّ ذخیره ارزی کشور (همه از جیبِ بیت‌المال)، درآمدهای نجومی را نیز در قبالِ پخش تبلیغاتِ تجاری کسب می‌کند که متاسفانه هیچ شفّافیت و نظارتی بر درآمدها و محلِّ خرج‌کرد آن‌ها حاکم نیست. از قرارِ اطلاع، درآمد حاصل از تولید و پخش هر دقیقه آگهی تجاری معمولی از شبکه‌های سیما حدود ۲۰ تا ۳۰ میلیون تومان است که در ساعاتِ اوجِ بیننده (نظیرِ مسابقاتِ لیگ فوتبال کشوری به‌ویژه مسابقاتِ دربی(شهرآورد) یا جام‌های آسیائی و یورو و جهانی) به ثانیه‌ای ۲۵۰ میلیون تومان و دقیقه‌ای ۱۵ میلیارد تومان درآمد می‌رسد که از نحوهٔ ثبت و محلِّ خرج‌کردِ آن‌ها اطلاعی در دست نیست. از طرفی، مدیرانِ این شبکه‌ها نیز علاوه بر حقوق و مزایای دریافتی از سازمان، در تاسیس یا منافع شرکت‌های بازرگانی برای فروش محصولاتِ مختلف و تبلیغ آنها در شبکه‌های صداوُسیما دخیل و ذی‌نفع هستند که از جنبهٔ حقوقی مصداق «تعارضِ منافع» و جرم محسوب شده و قابل پیگردِ قضایی است. نمونهٔ اخیرِ آن که این روزها شاهدیم، تبلیغاتِ وسیع و طولانی (از لحاظِ مدّتِ پخش آگهی تبلیغ که گاهی به ۵ یا ۱۰ دقیقه می‌رسد) برای محصولاتی عموما بی‌نام و نشان مانند دستگاه مخلوط‌کن و آبمیوه‌گیری و ماشین لباس‌شویی و ظروف آشپزخانه و کفش و غیره بدون نام و نشانِ تجاری مشخّص است که عملا رسانهٔ ملّی را به حربهٔ طبقهٔ زالوصفتِ سرمایه‌داری برای «کسبِ سودِ بیش‌تر» تبدیل نموده است.

در این فرآیندِ غیرشفّاف و غیرقانونی، هرروزه خریدارانِ زیادی با مشاهدهٔ این آگهی‌ها برای خرید محصولی بی‌نام و نشانِ تجاری مثلا عدد ۱ را به فلان شمارهٔ همراه اعلام شده در تبلیغ می‌فرستند. پس‌از آن فردی تماس گرفته و سفارشِ خریدار را ثبت کرده و با ارسال کالا و وصول وجه تعداد انبوهی از این محصولات در سراسر کشور به فروش می‌رسد درحالی‌که نام کارخانهٔ سازنده محصول برای خریدار مشخص نیست. در یک مورد که نگارندهٔ این سطور تحت تاثیر تبلیغات فریبندهٔ یکی از شبکه‌های سیما قرار گرفت و درعین‌حال خواسته بود این فرآیند را بشناسد، سفارش خرید یک واحد از محصول موردِ تبلیغ را داد و آن‌را ضمن پرداخت نقدی وجه در کمتر از ۴۸ ساعت تحویل گرفت. محصول مورد اشاره یک دوشِ آب حمّام با عملکردِ سه‌گانه (افزایشِ فشارِ آب، کاهشِ

مصرفِ آب و افزایشِ یونِ منفی) با قیمتی نسبتا مناسب بود، امّا محصول مزبور مشکل داشت. برای طرح موضوع با همان شمارهٔ تلفنِ همراه تماس گرفته و مشکل مطرح شد که گفتند «ما فقط توزیع‌کنندهٔ این محصول هستیم و به ما ربطی ندارد!». سپس در مقابل اصرارِ نگارنده که «این محصول مشکلِ طرّاحی دارد و این موضوع باید با مدیرانِ کارخانهٔ سازندهٔ آن مطرح شود»، گفتند: «ما نامِ کارخانه را نمی‌دانیم ولی گویا در قزوین است...!» با مشاهدهٔ چنین رفتاری با یک مشتری، معلوم است که در درجهٔ اوّل مقولهٔ «رعایت حقوقِ مصرف‌کننده» از دیدِ مدیرانِ صداوُسیما یعنی کشک! با این جوابِ سربالا، چون زور و وقتِ نگارنده به مافیای مربوطه نرسید، قیدِ پیگیری موضوع را زد و محصولِ مزبور نیز بعداز چندسال بلااستفاده مانده است. نام شرکتِ بازرگانی فروشندهٔ کالا که باید به دنبال نام مدیران صداوسیما در بین شرکایش بود، برحسب رسید ارسال محصول نزد نگارنده محفوظ است...

حال ببینیم در مقابلِ آن افزایش بودجه‌های چندبرابری و درآمدهای نجومی حاصل از تبلیغات و عدمِ شفّافیت و فساد و منافع پُشت‌پرده، مدیرانِ صداوسیما در عرصهٔ نشرِ جعلیّات چه دسته‌گل‌هایی به آب می‌دهند؟ در بخش‌های قبلی این بررسی‌ها، جعلیّات مربوط به شهید محمّدحسین فهمیده و پروفسور ایرج حسابی و سایه و شفیعی کدکنی و غیره را آشکار کردیم و اینک نمونه‌هایی دیگر:

به گزارش «انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات»، سمیرا فرقانی عضو این انجمن دربارهٔ یکی از بخش‌های برنامهٔ مهران مدیری ضمن انتشار کلیپی می‌نویسد: «*چندی پیش در تاریخ دهم دی‌ماه همین امسال آقای مهران مدیری در برنامه دورهمی مهمان ویژه‌ای داشتند؛ جناب دکتر سید محمود انوشه که بیشتر ما ایشان را به واسطه سخنرانی‌های صمیمی و بی‌تکلفشان پیرامون مسائل زندگی و به‌خصوص جوانان می‌شناسیم. ایشان طبق روال همیشگی‌شان با بیانی دلنشین و صمیمی شروع به تفسیر و توضیح فلسفه زندگی می‌کنند و در توصیف عشق و ازدواج نیز ابیات و عباراتی برای حاضران و مخاطبان تلویزیون می‌خوانند. همه چیز خوب پیش می‌رود تا آنجا که آقای دکتر دو بیت جعلی و منسوب به مولانا را خوانده و تاکید می‌کنند که این دو بیت بنای زندگی ایشان را تغییر داده است. چقدر غم‌انگیز است که جعل ، اینگونه چون بوته‌ای عبث و هرز بر همه شئونات جامعه ادبی و هنری ریشه دوانده و به فضای مجازی و حقیقی زندگی ما راه یافته است؛ آن هم توسط افرادِ نام‌آشنا !*

این دو بیت قبلا از سوی کمپین مبارزه با نشرِ جعلیات جعلی اعلام شده است:

هر لحظه که تسلیمم در کارگهِ تقدیر/ آرام‌تر از آهو بی باک‌ترم از شیر

هر لحظه که می‌کوشم در کار کنم تدبیر/ رنج از پیِ رنج آید زنجیر پیِ زنجیر.»

مورد دیگر نشر این جعلیّات در قسمتی از برنامه ای با عنوانِ «کتاب‌باز» با اجرای سروش صحت مشاهده می‌شود که ظاهرا هدفش دعوت مردم به کتاب‌خوانی است. در گزارش دیگری از «انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات» فیلمی از فرمایشات مهمانی دیگر پخش می شود که در آن این ابیات جعلی به مولانا منتسب می‌شود:

ای که می‌پُرسی نشانِ عشق چیست/ عشق چیزی جز ظهورِ مِهر نیست

عشق یعنی مُشکلی آسان کنی/ درد یک درمانده‌ای درمان کنی

در میانِ این همه غوغا وُ شَرّ/ عشق یعنی کاهشِ رنجِ بشر.

انجمن مزبور در زیر فیلمِ مزبور نوشته است: «*در این فایل آقای اردشیر رستمی، در برنامه تلویزیونی کتاب‌باز، شعری را به‌غلط به مولانا نسبت داده‌اند. از ایشان و دست‌اندرکاران برنامه‌هایی مانند کتاب‌باز که رسالتشان ترویج کتاب‌خوانی است انتظار بیشتری می‌رود که به این نکته‌ها توجه کنند؛ تا مبادا که سایت‌باز شوند!*» و سپس دردمندانه افزوده است:

«*آقا و خانمِ سلبریتی! مهمانان محترمِ برنامه‌های فرهنگی! ای کسانی که تریبون صداوُسیما را در اختیار دارید! ای کسانی که در فضای مجازی مخاطبان زیادی دارید! ادبیّات را بازیچهٔ دستِ خود نکنید، "لطفاً." اگر هم قصد اظهار فضل دارید، لطف بفرمایید شعر یا نثری را که قرار است، از قولِ بزرگان، بخوانید از منابع موثق و از کتاب‌های معتبر انتخاب کنید و به صفحه‌های مجازی اعتماد نکنید.*»

به نظر می‌رسد مدیران صداوُسیما به جای انجام وظایفِ ذاتی خود یعنی اطلاع‌رسانی پیرامون واقعیّات و معضلاتِ اجتماعی و بازتابِ فضای عمومی جامعه نظیرِ اعتراضاتِ مستمرِّ کارگری و تجمعّاتِ فرهنگیان و بازنشستگان، درگیرِ انجام فعالیت‌های غیرِ مربوط به وظایف خود هستند و فرصت کافی برای نظارتِ مستمر بر تولید و پخش برنامه‌های مورد اشاره را ندارند و حقّ هم دارند. صداوُسیما سال‌هاست که به مثابهٔ بازوی رسانه‌ای نهادهای امنیّتی عمل می‌کند و اساسا دغدغهٔ حلِّ مشکلات مردم را ندارد. بخشِ عمدهٔ بودجه‌های هنگفتی که نمایندگان مجلس با دستوُدلبازی و از جیبِ بیت‌المال به صداوُسیما تخصیص می‌دهند در جاهایی مانند استخدامِ بازجو-خبرنگاران، پخش اعترافاتِ اجباری معترضان و تهیه گزارشات و فیلم و سریال برای تخطئهٔ اعتراضاتِ مدنی و ساخت و پخش سریال‌های بی‌محتوا و برنامه های مبتذل در ایّامِ سال با هدف جذبِ مخاطب هزینه می‌شود. مخاطبانی که متاسفانه اعتمادِ خود را به‌دلیل عملکردِ پرسش‌برانگیز و جانب‌دارانهٔ صداوُسیما از دست داده‌اند و به بینندهٔ شبکه‌های سلطنت‌طلب یا وابسته نظیر من و تو و ایران اینترنشنال و بی‌بی‌سی و صدای آمریکا و ایران فردا و غیره... تبدیل شده‌اند.

بعد از برکناری علی‌عسگری، جناب پیمان جِبلّی که با شروع ریاستش بر سازمانِ صداوُسیما پروژهٔ «خالص‌سازی در رسانهٔ ملّی» کلید خورد و مصادف با انفصالِ کاری عادل فردوسی‌پور -مجری پُرتوان و آگاهِ برنامهٔ انتقادی نودِ ورزشی- از شبکهٔ سوّمِ سیما بود، در سال گذشته ضمن اعلام طرح تاسیس ۲۰۰ شبکهٔ تلویزیونی بی‌خاصیّتِ دیگر، مدّعی شد که «بودجهٔ سازمان کفافِ هزینه تولید محتوای با کیفیت برای این تعداد شبکه را نمی‌دهد!»

باید دید تعریفِ جِبلّی از مقولهٔ «تولیدِ محتوای با کیفیت» در سازمانِ متبوعه و تحتِ امرش یعنی صداوُسیمای جمهوری اسلامی چیست؟

برای یافتن پاسخ لازم نیست راهِ دوری برویم: در ایّام ماهِ رمضان مصادف با نوروز ۱۴۰۳برنامه‌ای با عنوان «حسینیهٔ معلّی» از شبکهٔ سوّمِ سیما پخش می‌شد که مجریانش کاری جز لودگی نداشتند. در یک قسمت از این برنامه که با حضور انبوهی دخترکانِ خردسال و با صحنه‌گردانی دو آخوندِ دلقک در روز سوم اسفند ۱۴۰۲ پخش شد، مرزهای هجو و لودگی در «رسانهٔ ملی» تا حدّ زیادی جابه‌جا شد که فیلم این قسمت در سایتِ تلوبیون قابل مشاهده است. به عنوان نمونه، متنِ زیر از تنها یک دقیقه از این برنامهٔ شرم‌آور پیاده شده است تا خواننده خود حدیثِ مفصّل بخواند از این مُجمَل:

"اهلِ دعا باشیم، اهلِ دعوا باشیم.../ دعوا، دعوا هِی هِی... دعوا، دعوا.../ دعوا با دشمنا، دعوا با آمریکا، دعوا با اسرائیل... حالا مُشتا بیاد بالا: مرگ بر اسرائیل، مُشتُ بزن اسماعیل./ اسماعیل کیه؟ اسماعیل قاآنی، فرمانده سپاهِ قدسه.../ مرگ بر آمریکا، سرتو بکن تو ریکا/ تمیز میشی انشالله، عروس میشی ماشالله، عروس چقدر قشنگه، ایشالا مبارکش باد..." (از زمان ۱۰:۵۰ فیلم)

جالب اینکه عده‌ای مدّاح در پشت میزِ گروهِ مجریان که اخیرا افشا شد صداوُسیما برای جلب مخاطب بیش‌تر به مهمانانِ این‌گونه برنامه‌ها وجوهِ کلانی بابتِ حضورشان پرداخت می‌کنند، بیش‌تر از این دو دلقک به هیجان آمده و هم‌ذات‌پنداری (Sympathy) پُرشوری از خود نشان می‌دهند که ما را به یاد حکایت «میمون و روباه» از لسینگ، نمایشنامه‌نویس شهیرِ قرنِ ۱۸ آلمان می‌اندازد که: *«میمونی به روبَهی گفت: حیوانی نیست که من نتوانم از او تقلید کنم. روبَه در جوابش گفت: ابله‌ترین حیوانات هم به خود اجازه نمی‌دهند از تو تقلید کنند!»*

گفتیم که جناب پیمان جبلّی رئیسِ «رسانهٔ ملّی» مدّعی است «بودجهٔ سازمان کفافِ هزینه تولید محتوای با کیفیت برای این تعداد شبکه را نمی‌دهد!» اگر منظور ایشان از مفهوم «کیفیت»، تولیدِ برنامه‌های «با کیفیتی» از این دست است، خوب بعله! حقّ با ایشان است و بودجه‌های چندبرابری مصوّب و درآمدهای نجومی حاصل از تبلیغات و کمکِ ۸۵ میلیون یوروئی دولت در سالهای ۹۷ و ۹۸ از محلِّ ذخیره ارزی (یعنی از جیبِ ملّت) با هدف «ساختِ تولیدات فاخر!» برداشت شد، هرگز کفاف جبران این‌گونه ریخت‌وپاش‌های مالی بی حساب و کتاب را به هیچ مدیری نمی‌دهد زیرا اجرای «پروژهٔ خالص‌سازی» در رسانهٔ ملی اساسا کاریِ دشوار و «بی‌مایه

فَطیر است.» و کیست که نداند هدف از به‌راه‌انداختن این‌گونه نمایشاتِ مبتذل و پُرهزینه در قالب برنامه‌های شاد و مفرّح از جیبِ بیت‌المال و با سوءِاستفاده از کودکان، نوعی تبلیغ برای ترویج «کودک‌همسری» در اذهان جامعه و آماده‌سازی دخترکانِ خردسالی است که در سالن حضور دارند و یا در خانه همراه والدین خود بینندهٔ این شوی مضحک در پای تلویزیون هستند.

ب) نقشِ سِلِبریتی‌ها

در کنار نقشِ ویران‌گرِ صداوُسیما در نشرِ جعلیات و هجویات و ترویج لودگی و ابتذال فرهنگی با بُردی نسبتا وسیع در جامعه، نمی‌توان به فعالیتِ ضدِّفرهنگی برخی چهره‌های هنری یا ورزشی میان‌مایه با کمترین سوادِ ادبی و شعورِ سیاسی در فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی در جهت گمراه‌سازی ذهنِ جوانان بی‌تفاوت بود. اسامی این افراد را خودتان بهتر می‌دانید: از مهناز افشار و علی کریمی و سحر قریشی گرفته تا گلشیفته فراهانی و بهاره رهنما و دیگرانی که با انتشار جعلیّات در صفحات مجازی خود با دنبال‌کنندگان (فالوورهای) میلیونی، تیشه را برداشته و به جان ریشهٔ درختِ تناورِ فرهنگ و هنر و ادب میهن ما افتاده‌اند. در این وادی، مسئولین خواب‌آلودِ فرهنگی کشور به جای صیانت از آن گنجینهٔ عظیم، بیشتر دغدغهٔ رعایتِ حجاب و عفافِ اجباری و تحمیل سانسور و سرکوبِ فرهنگی و جذبِ مخاطب را در سر دارند، بی‌تفاوت از کنارِ فعّالیتِ مخرّبِ آنها می‌گذرند، همان‌گونه که با وجدانی آسوده چشمِ خود را بر زنان و کودکانی که برای یافتنِ روزی تا کمر در سطل‌های زباله فرو رفته‌اند، می‌بندند. دراین رابطه شاید اشاره یکی دو نمونه از نشرِ جعلیات توسط چهره‌های موسوم به «سلبریتی» کفایت کند:

خانم «سحر قریشی» با سابقهٔ هنرپیشگی سینما که مدّتی را هم به‌عنوانِ پاانداز امیرحسین مقصولو، خوانندهٔ معروف به «تتلو» (حامی انتخاباتی سیدابراهیم رئیسی در انتخابات ریاست جمهوری) در ترکیه به‌سر می‌برد، دو سال پیش در صفحه شخصی خود بیتِ شعری را به سعدی منتسب و منتشر نمود که در ان مقطع تعداد ۵ میلیون و ۶۰۰ هزار نفر آن‌را دیده و بازنشر کردند.

انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات با انتشار تصویر پست مزبور در توضیحی با عنوان «دوباره شعرِ جعلی» چنین نوشته است:

«اخیراً یکی از همراهان انجمن، پستی از خانم سحر قریشی را برای ما فرستاده‌اند که شعری جعلی در آن منتشر شده است. پستی با بازدیدِ میلیونی! و افراد اندک‌شماری که به استفاده از نام «سعدی» اعتراض کرده‌اند اما واکنش اکثریت به‌گونه‌ای است که این تذکرها را به حاشیه برده است.

ابتذال، این روزها چهرهٔ عریان‌تری پیدا کرده است و تقریباً کمتر کسی است که آن را نشناسد، با این وجود مثلِ

همیشهٔ تاریخ، همواره بازاری برای خود داشته‌است و خواهدداشت. امّا آن‌چه این اواخر اتفاق می‌افتد تلاش برای فرهیخته‌نمایی ابتذال است که در آخر به پُزِ کتاب‌خوانی و شعرهای جعلی می‌رسد، به قربانی‌کردن نام بزرگان و به مسلخ بردن ادبیاتی که هویت ماست. کاش این جماعت برای اظهار فضل به مسلک بوقلمون‌رنگ خود کفایت کنند.

«بیزارم از آن کهنه‌خدایی که تو داری/ هر لحظه مرا تازه‌خدایی دگر آید.»

این بیت از «سعدی» یا «مولانا» نیست و شاعرِ آن ناشناس است.»

در نمونه‌ای دیگر، خانم «مهناز افشار» (همسرِ یاسین رامین، متهم پروندهٔ اختلاس دومیلیون یورویی دارو) که او هم سابقهٔ سال‌ها ایفای نقش در سینما را داشته، مبادرت به انتشار یک دوبیتی از صائب تبریزی به شرح زیر و انتسابِ آن به نام فروغ فرخزاد در صفحهٔ شخصی خود کرد که مصداقِ دیگری از نشر جعلیات در جامعه است.

رخت زنگاری بهار بی‌خزان دیگرست/ دل چو از زنگ کدورت پاک باشد سرو را

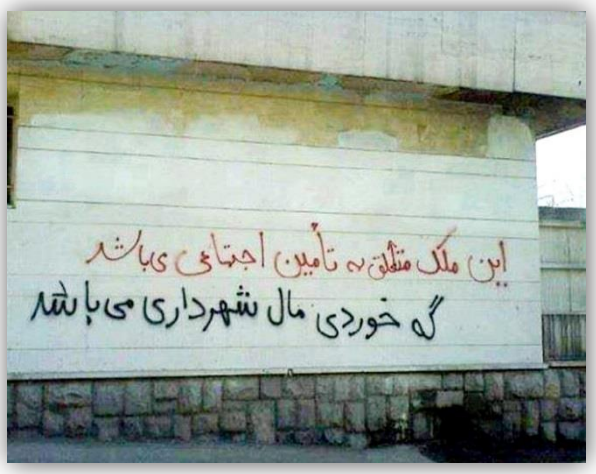
می‌توان بر سرکشان غالب شد از آزادگی/ آب با آن منزلت در خاک باشد سرو را

در این رابطه نیز انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات با انتشار تصویر پست مزبور در توضیحی با عنوان «این شعر از کیست؟» نوشته است: *«اگر دیوانِ فروغ فرخزاد را از روی کنجکاوی ورقی زده باشید و یا به طورِ اتفاقی شعرهای او را شنیده باشید، احتمالا متوجّهٔ تفاوتِ سبکیِ این شعر با سُروده‌های او می‌شوید. ممکن است کتاب‌خوان نباشید و اهلِ فضای مجازی باشید. به‌آسانی اگر در اینترنت جست‌وُجو کنید، در سایتِ گنجور که منبعِ نسبتا معتبری است، نامِ صائب تبریزی، شاعرِ عصرِ صفوی، به عنوان سُرایندهٔ این بیت‌ها ذکر شده است.»*

خانم افشار، نمی‌دانم از کجا به این نتیجه رسیدید که این شعر از فروغ فرخزاد است! امّا این بارِ اوّلی نیست که شعر یا متنی را به غلط به فروغ فرخزاد نسبت می‌دهید و اگر به پیام‌ها و تذکرِ مخاطبانتان بی‌توجّهی کنید، بارِ آخر نیز نخواهد بود. لطفا اگر به فروغ فرخزاد یا هر شاعرِ دیگری علاقه‌مندید، کتاب‌هایشان را بخوانید.»

ج) نقشِ نهادها و ارگان‌های حکومتی

چنان‌که در مقدمهٔ این بررسی اشاره شد، نشرِ جعلیّات و هجویّات در جامعهٔ ما تنها محدود به صداوُسیما و سلبریتی‌ها نیست و روابط عمومی نهادها و ارگان‌های حکومتی هم در این عرصه به خدمتِ فرهنگی مشغول‌اند به‌ویژه در رابطه با بحث تحمیل «حجابِ اجباری» بر زنان جامعه که این‌روزها بازارش گرم است. از جمله بنرها و پوسترهایی در تشویق زنان به رعایتِ حجاب آن‌هم با غلطِ املایی فاحش مزیّن به آرمِ چندین سازمان و نهاد و ارگانِ‌دولتی که هرازگاهی در سراسر استان‌ها و شهرهای کشور بر تنهٔ درختان یا پل‌ها نصب می‌شود. به گزارش روزنامهٔ اطلاعات: *«عکسی در فضای مجازی دست به دست می‌شود دربارهٔ نصب یک بنر دربارهٔ حجاب، روی این بنر نوشته شده که: «زر وُ سیم وُ نقره/ گلاب وُ مُشک وُ اَنبر/ کاج وُ گل وُ صنوبَر / حجابم از تو بهتر». نکته قابلِ تأمّل این‌جاست که در این بنر یک اشتباهِ املایی عجیب وجود دارد و «عنبر» را «انبر» نوشته‌اند. در همین رابطه* خانم اِلمیرا شریفی‌مقدّم مجری توان‌مند و منتقد و ممنوع‌الکارِ شبکهٔ خبرِ سیما با انتشارِ این تصویر در صفحهٔ مجازی خود با کنایه نوشته است: *«بیست سازمان کارِ فرهنگی انجام می‌دهند، امّا بلد نبودند که عَنبَر درسته، نه اَنبُر!»*



در خاتمهٔ این بررسی بد نیست برای تغییرِ ذائقهٔ خواننده صبورِ گزارش هم که شده، به نمونه‌ای از مکاتبهٔ دیواری سرگشادهٔ دو سازمانِ تامینِ اجتماعی و شهرداری بر روی دیوارِ ملکی که ظاهرا دو نهاد بر سرِ مالکیّت آن اختلاف دارند و در تصویر می‌بینیم نظری بیاندازیم و از خود بپرسیم: آیا جای تاسف نیست در جامعه‌ای با تمدّنِی دیرینه و برخوردار از فرهنگی پُربار و غنی، نهادها و ارگان‌های حکومتی با بودجه‌های نجومی که خودشان باید متخلّق به اخلاقِ حسنهٔ مُدارا باشند، با چنین ادبیّاتِ لمپنی آن‌هم برروی دیوار و در ملاءِعامّ به حلِّ اختلافاتِ خود بپردازند؟

بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

پنج شعر از محمود درویش، شاعرِ مقاومت

مقدّمه و برگردان: ستّار جلیل‌زاده

مقدّمه

محمود درویش، شاعرِ مشهورِ فلسطین و جهان در روستای «البروه» فلسطین در ۱۳ مارس ۱۹۴۱ به دنیا آمد. شش سال بیش از عمرش نگذشته بود که دولتِ اسراییل تأسیس شد (۱۹۴۸). خانواده‌ی محمود درویش در پیِ حملاتِ وحشیانه‌ی صهیونیست‌ها مجبور به مهاجرت به لبنان شدند، امّا چندی بعد مخفیانه به شهرِ «الجلیل» بازگشتند و در روستای «دیر الاسد» در شمالِ فلسطین به صورتِ پناهنده زندگی کردند. محمود که طعمِ تلخِ آوارگی و دربه‌دری‌ها را چشیده بود به حیفا رفت، در چهارده سالگی برای نخستین بار به زندان افتاد و در مدّتِ ده سالی که در حیفا اقامت داشت به خاطرِ فعّالیت‌های سیاسی و عضویت در حزبِ کمونیست و نگارشِ مقالاتی در مجلّه‌های «الاتّحاد» و «الجدید» که وابسته به جریانِ چپِ فلسطین بودند، حقِّ خروج از محدوده‌ی شهر را نداشت.

سال ۱۹۷۰ توانست از حیفا خارج شود و به مسکو برود و در «انستیتو مطالعاتِ اجتماعی» به مطالعه و پژوهش بپردازد، امّا یک‌سال بیشتر دوام نیاورد و به قاهره رفت و دو سال در آن‌جا ماند و سپس از سال ۱۹۷۲ الی ۱۹۸۲ در بیروت زندگی کرد و مجلّه‌ی «الکرمل» را تأسیس نمود. محمود درویش بعداز اشغالِ لبنان توسط رژیمِ صهیونیستی اسراییل ابتدا به دمشق و بعد به تونس رفت تا در کنارِ یاسر عرفات، رهبر جُنبشِ آزادیبخشِ فلسطین و دیگر یارانش به مبارزه ادامه دهد و بنا به توصیه عرفات به پاریس رفت و به نشرِ مجله‌ی «الکرمل» با همکاری سلیم برکات، رمان‌نویس و شاعرِ کُردِ سوریه ادامه داد. وی در راستای مبارزه در حوزه‌ی ادبیّاتِ مقاومتِ فلسطین و جهان به اردن و سپس به رام‌الله رفت و تا این‌که در حینِ عملِ جراحی قلبِ باز در یکی از بیمارستان‌های هیوستن تگزاس امریکا به هوش نیامد و در ۹ اگوست ۲۰۰۸ چشم از جهان فرو بست و در رام الله آرام گرفت.

محمود درویش از جمله شاعرانِ جُنبشِ مقاومتِ فلسطین به شمار می‌آید و اولین مجموعه شعرش به نام «برگ‌های زیتون» را سال ۱۹۶۲ منتشر کرد و به عضویّتِ سازمانِ آزادیبخشِ فلسطین درآمد و تمام توانِ خود را صرفِ اشاعهٔ فرهنگ و ادبیّاتِ مقاومت کرد، به طوری که یکی از برجسته‌ترین شاعرانِ معاصرِ عرب و جهان شد. او در پی تحوّلاتی که در دهه‌ی هشتادِ میلادی در رابطه با مسائلِ فلسطین و رژیمِ اسراییل رخ داد، مرزِ

اندیشه‌های شاعرانه‌ی خود را گُسترده نمود و به اندیشه‌های انسانِ جهانی روی آورد و به نوآوری‌هایی چند در حوزه‌ی شعر و ادبیّات پرداخت. هر چند که او اندیشه‌ای راسخ در بابِ مفهومِ شعر داشت که تا واپسین لحظات مرگ بدان پای‌بند بود.

منتقدِ عرب، «حسین حمزه»، دورانِ فعّالیتِ ادبی فرهنگی محمود درویش را به سه مرحله تقسیم بندی می‌کند:

مرحلهٔ نخست (از جوانی تا ۱۹۷۰) که آن را مرحله‌ی «الاتّصال» می‌نامد، در این مرحله مضمونِ بیشترِ شاعران عرب رومانتیکی بود و درویش از این مرحله فراتر رفت و به شعرِ معاصر رسید. دوّم مرحله‌ی «الانتصال» است که در این مرحله علاوه بر امتیازهای مرحله‌ی نخست، تحوّلاتِ دلالت‌آمیز و اندیشه‌های ایدئولوژیک و رویکرد به تاریخ و اسطوره و تمدّن در آثارش موج می‌زند. امّا مرحله‌ی سوّم (۱۹۸۳-۲۰۰۸) که آن را مرحله‌ی «الانفصال» می‌نامد، شاعر به تدریج از شکلِ خطابه‌ای و ایدئولوژیکیِ مستقیم در شعر خارج می‌شود و رویکردی دارد به اندیشه‌های زبانیِ شعر، امّا هنوز پای‌بندِ اصولِ انسانی شعر است.

محمود درویش در مقاله‌ای به نامِ «ما را از این شعر نجات دهید» که در مجلّهٔ «الکرمل» شمارهٔ ۶ سال ۱۹۸۲ منتشر شد، چنین می‌نویسد: *«من واقعا نمی‌دانم شعر چیست، و به همان میزان که از ماهیّتِ شعر چیزی نمی‌دانم، به همان میزان نیز آگاهم به این‌که چه چیزی نمی‌تواند شعر باشد. من این دانش را دارم که بدانم شعری که در من تحوّلی ایجاد نکند، یا نتواند چیزی از من بستاند و چیزی به من ندهد از شادی و غم، شعر نیست. شعری شعر نیست که نتواند وجودم را روی زمین توجیه کند و بودنم را بر این کره‌ی خاکی معنا ببخشاید... درک و دریافتِ من به آن‌چه شعر نیست، موجب شده است تا به ادراکِ شعر برسم...»*

آثار به شعر:

۱. گنجشک‌های بی بال (عصافیر بلا أجنحة* ۱۹۶۱)
۲. برگ‌های زیتون (أوراق الزیتون ۱۹۶۴)
۳. عاشقی از فلسطین (عاشق من فلسطین ۱۹۶۶)
۴. آخر شب (آخر اللیل ۱۹۶۷)
۵. گنجشک‌ها در الجلیل می‌میرند (العصافیر تموت فی الجلیل ۱۹۶۹)
۶. محبوبه‌ام از خواب خود بیدار می‌شود (حبیبتی تنهض من نومها ۱۹۷۰)
۷. دوستت داشته باشم یا نداشته باشم (أحبک أو لا أحبک ۱۹۷۲)
۸. اقدام شماره ۷ (محاولة رقم ۷، ۱۹۷۳)
۹. چهرهٔ او و خودکشی عاشق (تلک صورتها وهذا انتحار العاشق ۱۹۷۵)
۱۰. عروسی‌ها (أعراس ۱۹۷۷)
۱۱. ستایش سایهٔ بلند (مدیح الظل العالی ۱۹۸۳)
۱۲. بن‌بستی برای ستایش‌های دریا (حصار لمدائح البحر ۱۹۸۴)
۱۳. آری او همان ترانه است... همان ترانه است (هی أغنیة... هی أغنیة ۱۹۸۶)

۱۴. گلی کمتر (ورد أقل ۱۹۸۶)
۱۵. تراژدی نرگس کمدی نقره (مأساة النرجس ملهاة الفضة ۱۹۸۷)
۱۶. آن‌چه را می‌خواهم می‌بینم (أری ما أرید ۱۹۹۰)
۱۷. یازده ستاره (أحد عشر کوکبا ۱۹۹۲)
۱۸. چرا اسب‌ها را تنها گذاشتی (لماذا ترکت الحصان وحیداً۱۹۹۵)
۱۹. رختخواب زنی غریبه (سریر الغریبة ۱۹۹۹)
۲۰. دیوارنگاره‌ها (جداریة ۲۰۰۰)
۲۱. در محاصره (حالة حصار ۲۰۰۲)
۲۲. از کاری که کردی پوزش مخواه (لا تعتذر عما فعلت ۲۰۰۴)
۲۳. هم‌چون بادام‌بن یا دورتر (کزهر اللوز أو أبعد ۲۰۰۵)
۲۴. رد پروانه (أثر الفراشة ۲۰۰۸)
۲۵. نمی‌خواهم این شعر تمام شود (لا أرید لهذی القصیدة أن تنتهی) (صدر بعد وفاة الشاعرعن دار ریاض الریس فی آذار ۲۰۰۹)

آثار به نثر:

۱. چیزی در بارهٔ وطن (شیء عن الوطن (خواطر ومقالات) ۱۹۷۱)
۲. یادداشت‌های روزانه اندوهی معمولی (یومیات الحزن العادی (خواطر ومقالات)۱۹۷۳)
۳. بدرود ای جنگ بدرود ای صلح (وداعاً أیتها الحرب وداعا أیها السلام (مقالات)۱۹۷۴)
۴. حافظه‌ای برای فراموشی (ذاکره للنسیان (نص) ۱۹۸۷)
۵.وصف احوال ما (فی وصف حالتنا (نص) ۱۹۸۷)
۶.در انتظار بربرها (فی انتظار البرابرة ۱۹۸۷)
۷.نامه‌ها (الرسائل (محمود درویش وسمیح القاسم) ۱۹۸۹)
۸.رهگذرانی در سخنی گذرا (عابرون فی کلام عابر (مقالات) ۱۹۹۱)
۹. در حضور غیاب (فی حضرة الغیاب (نص) ۲۰۰۶)
۱۰. بهت آن بازگشته (حیرة العائد (مقالات) ۲۰۰۷)
۱۱. از اکنون خودت نیستی (أنت منذ الآن غیرک ۲۰۰۸)

❊❊❊

۱) گیتارنوازِ دوره‌گرد

نقّاش بود
امّا پُرتره‌ها
معمولا،
دروازه‌ها را نمی‌گُشایند
نمی‌شکنندش...
نهنگ دور نمی‌شود از چهرهٔ ماه.

(ای گیتار، رفیقم
ببر مرا
به سوی پنجره‌های دوردست)

***

شاعر بود
شعر امّا
در حافظه خُشکید
به گاهی که چشمش به یافا افتاد
از روی عرشهٔ کشتی

(ای گیتار، رفیقم
ببر مرا
پیشِ آن چشم‌های عَسَلی)

***

سرباز بود
ترکشی امّا
زانوی چپش را لِه کرد
به او هدیه دادند:
درجه‌ای دیگر

و پایی چوبین!

(ای گیتار، رفیقم
ببر مرا
به سرزمینِ خوابیده)

گیتارنواز
شب‌های آینده می‌آید
به گاهی که مردم روانه می‌شوند
تا امضای سربازان را جمع کنند
گیتارنواز
از ناکجاآباد می‌آید
به گاهی که مردم تولّدِ شاهدان را جشن می‌گیرند
گیتارنواز می‌آید
برهنه، یا با لباس‌های زیر.

***

گیتارنواز می‌آید
تقریباً دیدمش
و بوی خون را در زِه گیتارش بوییدم
تقریباً دیدمش
قدم‌زنان در هر خیابانی
تقریبا شنیدمش
فریادزنان پُر از تُندرها
نگاه کنید:
آن مردِ چوبی را
و بشنوید:
آن موسیقیِ گوشتِ انسان را.

۲) زیباترین عشق

به‌سانِ روییدنِ سبزه
در شکافِ صخره‌ها
روزی چون دو غریبه آن‌جا بودیم
آسمانِ بهاری... ستاره‌ها را سُروده بود
و من برای چشمانت
عشقی سرودم... و خواندمش!
چشمانت آیا می‌دانند
جه بسیار به انتظارت نشستم
آن‌سان که تابستان
به انتظارُ پرنده‌ای...
بعد خوابیدم... چونان خوابِ مهاجری
یک چشم خواب وُ چشمی بیدار
امّا گریان بر آن چشمِ دیگر
ما دو دلداده
تا خوابیدنِ ماه می‌دانستیم
که هم‌آغوشی وُ بوسه
خوراکِ شب‌های عشق‌بازی است
و بامدادان که ردِّ قدم‌هایم را می‌خواند
تا مسیرِ روزِ دیگر را ادامه دهد
ما دو دوستیم
پس دست در دست کنارم قدم بردار
تا با هم نان وُ ترانه ساز کنیم
برای چه باید مسیرِ سرنوشت‌مان را
از راه بپرسیم؟
و این‌که گام‌هامان
چگونه به هم می‌رسند؟
همین ما را بس
که برای همیشه
با هم راه می‌رویم
برای چه باید در دیوان‌های شعرِ کهن
پیِ سوگ‌سُروده‌ها بگردیم؟
و بپرسیم:
آی عشق! پایا می‌مانی؟
دوستت دارم
درست مثلِ قافله‌هایی
که واحه‌ها را دوست دارند
یا چونان فقیری
که نان دوست دارد
به‌سانِ روییدنِ سبزه
در شکافِ صخره‌ها
روزی چون دو غریبه آن‌جا بودیم

لیک برای همیشه دو دوست خواهیم ماند.

۳) سقوط ماه

در قلبم
سُرودی است از وطن
خواهرم،
بخواب
که بنویسم‌اش...
کالبدت را حمل بر جوشنی دیدم
که رنگ‌ها می‌تَراوید از آن
به آن‌ها گفتم:
کالبدم آن‌جاست
میدانِ شهر را بستند
کودک بودیم
و درختان بلند
و من زیباتر بودم
از مادرم و از شهرم...
از کجا آمد این‌ها؟
آن زمان که
خانوادهٔ ما دو تا
با خاربُن و کبدهایشان...
دورتادورِ بادام‌بُن‌ها پَرچین ساختند
ما در اندیشیدن به دنیا
شتاب می‌کنیم
و کسی را نمی‌بینیم
که برای دیگری بگرید
فریبنده است کالبدت
دهانم امّا
سرگرمِ قطره‌ای شهد بود
بر گِل دستانم!...
در قلبم
سُرودی است از وطن
خواهرم،
بخواب...
تا چون خالی بر کالبدم
نقش بزنم آن را....

۴) قطارِ ساعتِ یک

زن وُ مردی جدا از هم
گُلِ سرخ را از قلب‌شان می‌اندازند
می‌شکنند.
سایه از سایه بیرون می‌زند
هر سه با هم می‌روند:
مردی
زنی
و زمان...

قطار نمی‌آید
برمی‌گردند به کافه
حرفی دیگر به زبان می‌آورند،
با هم کنار می‌آیند
شیفتهٔ طلوع وُ سیم‌های گیتار می‌شوند
و جدا نمی‌شوند از هم...

... چهره برگرداندم به میدان‌های این قلب
کوچه‌ها و رفقایم صدایم زدند
که داخل سرداب و فراموشی می‌شدند در مادرید.
از آن زن جز چهره‌اش را فراموش نمی‌کنم یا شادیم را...
فراموشت می‌کنم فراموشت می‌کنم، خیلی فراموشت می‌کنم

کاش کمی دیر می‌رسیدیم
به قطارِ ساعتِ یک
ساعتی می‌نشستیم در رستورانی چینی
کاش پرنده‌ها برمی‌گشتند
کاش روزنامه‌های شب را می‌خواندیم
ولی ما
مرد وُ زنی هستیم
که وعدهٔ دیداری داریم با هم...

۵) یک‌شنبه‌ای که آبی‌است

در ترانه‌ام می‌نشیند زن
پَشم می‌ریسَد
چای می‌ریزد
پنجره باز است رو به روزها
و دریا در دورست...

او یک‌شنبه پیراهنِ آبی می‌پوشد
خوش است با مجلّه‌ها و آدابِ مردم.
شعرِ عاشقانه می‌خواند
روی صندلی می‌نشیند
پنجره باز است رو به روزها
و دریا در دورست...

صدایی غیرِمنتظره می‌شنود.
در را باز می‌کند،
پای مسافری را می‌بیند.
در را می‌بندد،
تصویرش را می‌بیند.
از آن می‌پرسد: منتظر بمانم؟
موسیقیِ موتسارت[1] را برمی‌گزیند،
با زمینهٔ آسمانی آرامش می‌یابد
پنجره باز است رو به روزها
و دریا در دورست...

...و ما دیدار کردیم،
و گذاشتم دریا را در ظرفی سُفالی
و ترانه‌ام ناپدید شد
اکنون تو ترانهٔ منی
و قلب رو به روزها باز است
و دریا خوش‌بخت...

بازگشت به فهرست

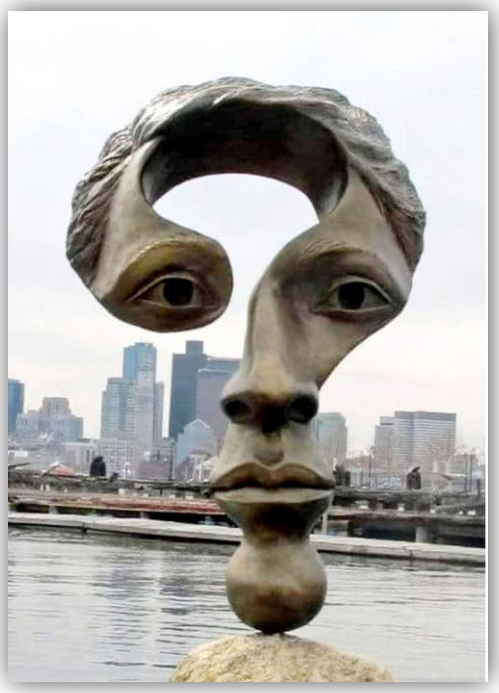
پُرسش

گودرز بیدلی

به چه می‌اندیشی؟
به نهالی که شکست؟
یا به بذری که فشاندی به زمین؟
بی‌که آبیش برسانی ز رود؟

به چه می‌اندیشی؟
به بهاری که گذر کرد و گریخت؟
و ندیدیم‌اش روی؟
یا به پاییزِ خزان‌بار که نَکْ آمده است؟
و ز ما می بُرَد-
این شاخ-
ز برگ؟

به چه می‌اندیشی؟
به زمستانِ عبوسی که بخواهد آمد؟
و ز ما خواهد بُرد
همه رگ ریشه وُ پوست؟
و به ما لُخت‌تَنان خواهد داد،
دو سه گز جامهٔ برفینه-
که باید می‌داشت؟



یا به پایانِ عبور
و به خاموشی وُ خواب
و به نامی که اگر-
بِه بُوَد وُ نیک،
شود کنده به سنگ!

به چه می‌اندیشی؟
باز کُن عقدهٔ دل را با من،
مهربان باش-
رفیق

من وُ تو پارهٔ یک پیکره‌ایم
بگو آن قصّه که می‌باید گفت!
لبْ‌خموشی وُ چَموشی-
مکن این‌جا،
ننگ است.

فصلِ ما می‌گذرد،
وقتِ ما کافی نیست.
چه کسی گفت به تو-
زندگی مُرداب است؟
و لجن‌زارِ عمیقی است که نتوان خُشکاند؟
نتوانش پالود.
چه کسی گفت به تو-
آدمی مُرداب است؟
و عفن‌زاست وُ بِه‌سازیِ آن ممکن نیست!
نتوانش آمود.
به گمانم که تو از جمعِ دگردیسانی،
و به خود می‌نگری،
و به مُردابِ شعوری وُ غروری که-
عفونت زده است.

زندگی نیست سرابی که تو می‌پنداری!
زندگی جوشان‌ست،
زندگی جاری‌ست،
زندگی دریاست.
موج ها می‌گذرند
من وُ تو می‌گذریم
آدمی می‌ماند-
وآدمی می‌زاید.
به تحرّک که اصالت دارد،
به تلاشی که همه نعمتِ هستی در اوست،
به اُمیدی که اصالت دارد،
آدمی باید بود
زندگی باید کرد
زندگی باید کرد
آدمی باید بود.

منبع: نامهٔ مردم، شماره ۴۳۰، سه‌شنبه ۲۱ خرداد ۱۳۷۳

بازگشت به فهرست

به آن نوشندهٔ آفتاب...

نسرین میر

تو را خواهم نوشت

با تمام واژگانِ زیبای این جهان

و با رنگ‌های نهفته در آن.

نام‌ات را حکّ خواهم کرد به یادگار،

بر تنِ درختِ فرزانگی،

و بر تار وُ پودِ کتاب‌هایی از جنگلِ افرا.

مهربانی‌هایت را،

خواهم نگاشت،

با واژگانی از بارشِ باران.

نگاهِ پُر شُکوه‌ات را،

با رنگ‌هایی از اُمید،

که شب را ستاره‌باران می‌کند.

دستان‌ات را،

سُرودی خواهم کرد،

با کلماتی چون بویِ خوشِ نان،

و شراره‌های آفتاب،

بر گندم‌زاران

و حافظهٔ کودکانِ گرسنه.

بازگشت به فهرست

انارستان

محمّد خلیلی

نگذارش تماشایم کند
به‌سویی بچرخان چهره‌اش را
بگو برایش، این ریخته‌های بر سینه
آبِ انار است، انارِ منفجر.
واژهٔ خون را در دلت پنهان کن
تنها، بداند که من افتاده‌ام
همین،
در لحظه‌های آخرین.
دورش کن از من، دور...
بگو، می‌بوسمش شاخهٔ سُنُبله‌ام را
تو را نیز می‌بوسم، گُلِ اکلیلِ نقره‌گون!
روشن‌ترین ستارهٔ سحری
به تو می‌سپارم گنجشککِ نازک‌بالم را
می‌دانم که عزیزش خواهی داشت
و زمانه‌های دیگر، خواهی گفت برایش:
«عزیزکم، خوشه‌های خون بود
که در باغِ سینه‌اش شکُفت،
تگرگِ سُرب بود که هی بارید وُ بارید»
قد که کشید، به انارستان‌هایش ببر
تا عموهایش را بشناسد

تا خواهران وُ برادرانش را...
رهایش کن در راستای سایه‌ها
و بگو:
«این پدر است که در کنارِ جویبارها رُسته است
در صفِ نارُن‌ها ایستاده است»
رهایش کن تا بچرخد
رهایش کن تا ببالد در رجِ نهال‌های نوخیز.
حالا دیگر الوداع
روشن‌ترین ستارهٔ سحری
می بوسمت.

بازگشت به فهرست

کلاغ هیولا

سعید سلطانی طارمی

روز از تمام راه‌ها وُ جهت‌ها
می‌آمد
و با نسیمِ نازک وُ شیرینی
گُل‌های شهر هیاهو می‌کردند

در دوردست‌های نزدیک
چیزی شبیه یک شَبَح، آرام‌آرام
با آن دمِ بلندِ مجلّل
و انحنای رنگی کاکُل
در آسمانِ نقره‌ای صبح
می‌گشت
و آفتاب را
در آخرین شکنجِ دمش می‌آورد

ما
اهلِ خیال وُ خواب وُ فراموشی
با باوری جوانه‌زده در گلویمان
فریاد برکشیدیم:
«هان ای اُمیدِ خواب‌زده!
بیدار شو که صبحِ تماشاست
سیمرغ را ببین
انگار عاقبت
دستانِ زال را به خانه می‌آرد
زالی که عقلِ ماست،
عقلی که راهنمای چراغ‌هاست»

آن‌گاه
دنبالِ آن شبیه شَبَح، رقصان
با اشتیاقِ باد وزیدیم.
و در تلاقیِ سپیده وُ شب دیدیم
آن واقعیّتِ مجاز پرنده
پیر و گَری گرفته وُ ناچار
رفت وُ نشست روی درختی خُشک
و با دهان‌درّه‌های پریشان
غُرّید: قار قار

ما را شبی عمیق فُروخورد
ابری سیاه آمد واستاد روی شهر
باران در آستانهٔ باریدن مُرد
و برگ‌های تازه خزان کردند
جنگ آمد وُ امیدِ دلاور را
با تیربار کُشت
ما در هراسِ یخزده‌ای دیدیم
که آن دم بلندِ مجلّل
و کاکُلِ کشیدهٔ رنگی
در آرزوی ماست

و آن‌که بر درختِ خشک نشسته
شخصِ شخیص یک کلاغِ هیولاست.

پس ناگزیر ضجّه زدیم: ای صبح
سیمرغ ماهِ ما
با وعده‌ی بلندِ شکوفایش
پشتِ کدام قاف به خواب است؟

(۱۴۰۱/۰۲/۲۰ کرج)

بازگشت به فهرست

چند شعر از زهرا اکبرزاده

کدام کوچ

با آبِ دریا
آتشِ بُغض‌هایم
خاموش نمی‌شود
در خیسی دریایِ تنم
آتشی برپاست
از لرزشِ پلک‌هایم
خوابِ کدام کوچ را می‌بینم؟
از این دیوارهای سیاهِ بلند؟

کدامین گُلدان

از پستانِ زمان چکیده است
درد پُشتِ درد
فاجعه پُشتِ فاجعه
در گُلدان‌های باغچه
سایه‌های ترس می‌کارند
و این خبرها
بر شانه‌هایم سنگینی می‌کند
و سؤالی بر موازاتِ هستی:
گُلِ بیداری را
در کدامین گُلدان خواهیم داشت؟
۱۴۰۲/۴/۲۴

زمزمه ۱

در رقصِ گیسوانِ بید
زمزمه‌های رفتن

به اوج می‌رسد
نور، در دلِ هر دانه‌ای
روسفیدیِ رؤیا را
بر شانه‌ی هر نهال می‌آویزد.
۱۴۰۲/۴/۱۰

زمزمه ۲

به زمزمه‌های آب
گوش می‌دهم
جاریست از اشکِ مادرانِ سرزمین‌ام
دریایی از حلقه‌های موج است
که موهای پریشانش
در پیچک‌های مرگِ زمانه
باز تاب می‌خورد.

بازگشت به فهرست

در آن سوی آب

سُرور ساوُجی

۱

باز مرگ را به تخت نشانده‌اند
بنگر!
مرگ را
مرگ را باز به تخت نشانده‌اند!
که در ورای همهٔ اندیشه‌های من
سکوتِ مطلقِ خویش را می‌پرورد!
مرگ، که تا سکونِ مطلقِ خویش
به ناصفحهٔ بی‌سرانجامِ دنیای من می‌خَمَد
حضورِ ذرّات یک شکوفهٔ حتّی خاموشِ آبی را هم
نمی‌تواند تاب بیاورد
و انحنای عظیمِ اشعهٔ رنگ‌وارنگِ خواب را
تا حضور در بیداری
در تخطئهٔ حضورِ ساکنِ خویش
انکار می‌کند
بی‌رنگ، بی همه چیز!

من نمی‌توانم تمام دردهایم را
که یک به یک

در سراسرِ خلوصِ خوابْ
رویاهای مرا به هزار تصوّرِ بعید در بیداری
رنگ می‌آمیزد، تصویر کنم
و دیگر هر شِتَکِ رنگی جانی می‌خواهد
و کجاست دیگر جانی وُ اُمیدِ یائسه‌ای حتّی
به دیدارِ دوبارهٔ لکّه‌ای آفتاب
لکّه‌ای آفتاب!
وجبی بر خشکیدهٔ کاهگلِ دیوار جان می خواهد
چه رسد به طرحِ هزارپیچ وُ هزارواپیچِ چیتِ ری
چیتِ پیراهنِ شبِ عیدِ زهره در گذشته‌ها
جان می‌خواهد که تصویری بسازی در ذهن
از نسیمی مُرده
که لااقل حتّی به لابلای علفِ هرزهٔ پرپر شده‌ای
در ناکجائی‌که شاید خاکِ گورِ من افشانده باشد
بوزد
چگونه دیگر گامی بر آن سوی آب بردارم
و نکته به نکته ترسیم کنم،
توصیف کنم،
تصویر کنم،
تفسیر کنم؟
میدانی؟
پاسخِ من مرگ‌ست، ای تواتُرِ نابودی
ای تواناتر، ای بالاتر از نابودی،
که جانِ زنده را بخود می‌آلائی!
بی رحم!

۲

شیپوری
(سرخ و سپید و آبی)
به صدای آشنا وُ والایش
-که می‌شناسی-
تمام زیر وُ بَمِ زندگی را می‌نواخت
سحرگاهان در گذشته،
در سپیده‌دمِ رنگین‌کمانِ روز
در لحظه‌های مرگِ جاویدانِ شب،

در آن روزها!
به خاطر داری؟
که پروازِ سحرگاهانِ گنجشکی هراسان
حتّی
رِخنه در اندامِ تو داشت
رِخنه در اندامِ تو داشت پروازش
که تمامِ آرزوهای شبانه ات را
به همان شب وامی‌گذاشتی
مگر ترنّمی از آوازِ فردا را بیابی؟
بخاطر داری؟
تو امّا هنوز
مالامال از هراسِ جانکاهِ شب
در خفای تردید ایستاده بودی
خموش بودی و یک‌سره به پرواز می‌اندیشیدی
به پروازی در آن سوی آب
در آن سوی جان‌فزای آب
که در همهٔ سوهای شناس و ناشناسِ هستی نفوذ داشت.
در مجمعهٔ بی‌شکلِ سرگردانی، تو ایستاده بودی
در مجمعه‌ای که،
هرگز حتّی صدائی را نتوانست از آینده بازتابد
مگر این‌که تو قلبت را باید به گروی حال می‌گذاشتی
تو
ایستاده بودی
تا که تلخیِ جذب را چشیدی
ندانسته باز پای بر ناهمواریِ بیراهی از اِنکارِ آینده گذاشتی
خوابِ افسون‌گر!
و خـــــوابِ افسون‌گر تو را درربود
لرزشِ میلیاردها میلیارد ذرّهٔ نِسیان را
که زنده وُ پرورده در برابرت جسمی شیّاد،
جسمی شیّاد را هوس‌ناک وُ فریبا
باز می‌آفرید
جذاب احساس کردی!
وانگاه رمزِ جادوی آرزو را یافتی!
کار!

که جهانی در هستی‌ات را با آن
(درازی و پهنی و بلندی و گاهانی)
شتاب در شتاب تجربه کرده بودی
در درنگی بایا
در ژرفای خاموشیِ بیگانه
هزاران سال
هـ
ز
ر
ا
ن
سال، هلاک را
در دردناک‌ترین وجهِ وجودِ خود تجربه کرده بودی!
دریافتی،
آری!
کـار آسـان نیست عزیزم!

۳

به‌خاطر داری که پنهان‌کار بودی؟
پنهان‌کار بودی در عصیانِ خویش!
و با چشمانِ تاریک‌ات،
به صدای خسته‌ای سنگین
در تنگنای برهوتِ سرابِ فرمانداری‌ات،
به هیچ می‌نگریستی که هم پژواکی نداشت و
کار را هم
با عتاب وُ کرشمهٔ نیم‌نگاهی
انگار آه سفسطه‌ای در عشق
به پایان می‌بردی؟

به‌خاطر داری؟
با لکّه‌هائی سیاه و سیاه و سیاه‌تر
و باز
سیاه و سیاه‌تر
و هـنـــوز،
تا دوردست‌های گذشتهٔ سیاه

ای عاشقِ ناخلفِ بیهوده
که به ناسازِ ناکوکِ خود
آبیِ زندگی را تمام
به وزنِ مَن‌دَرآوردیِ نیرنگ نواختی؟
بم و خاکستری و سرد و طولانی؟
تا منی پیدا شود با چنگ و تنبورِ هم‌آهنگ‌اش
به چهـــارمضرابِ چارگاه وزیری
سَبزِنده شاد وُ گَرم وُ طولانی وُ آزاد
بر دریچه‌های یخزدهٔ صبح
آوازی بخواند
شاد و
شاید هَلهَله‌ای برپا
تابرین پایانِ بی‌مرزِ جوانیِ کوتاهم
آوازی،
تا مگر دلدارِ دَست‌وُپا یخ‌بسته‌ام را
بیابم و او را
بر منِ جانکاه وُ افسرده
ارزانی کنند

۴

تو بی‌شرمِ تناوَرَ ز کجای لجن‌آلودِ زمان برخاستی
خشک
تا گندای مرطوب نگاهِ فرتوتات
یکایکِ غنچه‌های نورسِ زندگانی را بیَفسُرَد
و تا کجای عمقِ گنداب‌گاه‌های مرگ
مرزهای حراستِ فرمانداری یائسهٔ توست
بگو ای پوسیده قبا، اقرار کن بی‌شرم!
امباشتِ سرمایه‌های خون‌آلودت
در بانک‌های نابودی ما
ای بی‌شرم
حتّی به قطره‌ای خونِ *مَهسا* نمی‌ارزد
کجا امباشته‌ای ارز نقدینهٔ برابر با تنها یک نگاهِ نگین را که با ضرباتِ باتونِ تو به‌قتل رسید ای بی‌حیا!
(*نگین صالحی* با ضربات باتونِ تو پیش از رسیدن به درمانگاه در شانزده مهر هزاروچهارصدویک در خیابان جمهوری به قتل رسید ای لایقِ حملِ باتون)

(*احمدرضا قلیجی* هژده ساله با شلیکِ مأموران امنیّتیِ تو در مهرماه هزارو چهارصدویک در تهران به‌قتل رسید
ای شایستهٔ حملِ اسلحه)
در سراوان ای بی‌شرف
مونا نقیب هشت ساله را
ای ناجانورِ بی‌حیا، ای بی‌حیا
چرا کشتی؟
ای ناجانورِ بی‌حیا چرا فرزندانِ مرا کشتی؟
تو کیستی ای بی‌شرف، ای بی‌ناموس،
تنها بهای تنها تبسّمِ تنها فرزندِ تنهای من
-(همهٔ کسانی که می‌کُشی و کشته‌ای فرزندِ من است
همهٔ مردم، یک‌به‌یک فرزند من است، ای بی‌حیا)
بهای همه‌ی هستی است قطرهٔ خونِ ژینای ما
چگونه؟
آخر چگونه؟
چگونه فرمان میرانی ای ناجانور؟
تا به‌کجای لجن‌زارِ مرگ،
ای نا انسانِ بی‌فرهنگ،
ای مُردار
تا به‌کجای لجن‌زارِ خُشکیدهٔ مرگ
توان داری تا بگندی؟
ای کور!
ای کر!
ای لال!
ای بی‌خرد! ای بی‌فرهنگ! ای پدربه‌خطا! ای بی‌همه‌چیز! ای مُردارِ هزاروچهارصد ساله!
ای زادهٔ مرگ وُ زادهٔ مرگ!

۵

لحظه به لحظهٔ کار،
ذرّه به ذرّهٔ شیر،
قطره به قطرهٔ جان،
لقمه به لقمهٔ نان،
ساعت به ساعتِ روز،
روز به‌روزِ ماه،
ماه به ماهِ سـال،

عصاره‌ای، معجونی شِگِفت‌آور،
کار وُ رنج وُ عذاب وُ اُمید وُ مهر وُ عشق
عصارهٔ جادوینِ زمان وُ کار
مادر،
پدر،
به لحظه‌ای
تمامِ زندگی

۶

سخت شب بود،
شیفتِ شب بود،
بَم وُ طولانی وُ شُعله‌های سردِ یخ‌زده،
عباس رفته بود،
شیفتِ شب بود
عباس
سرنبشتِ پاره دمپائی‌های زهره را،
حتّی
با خود بِرده بود
تا کِـی خدایا دمپائیِ نو؟
زهره، دَمَر بر زمین افتاده بود
امّا
وِل،
یَ خ زَ دِ ه،
نامِ کودک‌اش
بَ ر ل ب!
یَ
خ
زَ
دِ
ه
ب و دا!
و
بازدَمِ آخرش،
در هوا،

قندیل
بسته بود
شب نیز
همهٔ ترفندهای خویش،
به‌کار آورده بود تا،
تا بلورِ دیگری،
بلورِ دیگری قندیل
بیاویزد بر لبِ بام
صدای زهره
بر لبِ بام
قندیل
بسته بود

۷

بی‌کرانه بود شب،
شب،
بی‌کرانه بود.
زمستان بود شب
سخـت زمستان بودشب
.....
شَبانگاهی تاریک، شبِ بی‌کرانه
حتّی
آب هم
بر
آخرین
لب‌پَرِ خویش
یخ بسته
بود.

۸

منبعِ متروکِ آب
در آسفالتِ یخزدهٔ تنهائیِ حیاطِ شب،
در ناسازِ رنج‌آلود آغازِ تاریکِ روزکار(روز ـ کار)....
سرگرمِ بازتابِ غریوی بود دردآلود

از توفانِ نمناکِ بهاری!
صدا در لوله‌های خالی وُ لرزان وُ خشک
فریادِ هزار ناسازِ بی‌رحمِ ثانیه‌های زمان
در تبدیلِ دردناک به کار می‌شد:
مَعـطَل نکن هُوی!....
دیوِ روز، سیاه‌تر از شب می‌ترکید،
و آخم‌آلود
لحظه‌های کار! می‌شد!
دگردیسی! مهیب‌کار!
تولید! می‌شد
کار تولید! می‌شد! تولید می‌شد!
تولید!
می‌شد!
روزِ سیاه‌تر از شب، شب می‌شد
شب سیاه‌تر از روز، روز می شد،
روز، آشفته‌تر از شب،
شب،
روز،
سرما تمامِ حُفره‌های پوکِ گورستان را
پُر کرده بود
سرما خشک می‌شد،
قندیل می‌بست،
سرما خُشک می‌شد و دیو می‌شد
دیو می‌شد،
دیو.
صدای طبل
بی‌تابْ
بر ثانیه‌های کار،
سَهمناکْ،
می‌نواخت
کار، تولید،
تولید، کار،
یک ســـــــره،
تولید، کار می‌شد، کار ثانیه می‌شد، ثانیه یخ می‌شد، یخ شب می‌شد، روز می‌شد!

زهره مُرد،
روحِ زهره!
یخ زده بود کنارِ سیاه‌مَخمورِ شب
روحِ زهره،
قندیل بسته‌بود به دروازهٔ صبح
.....
شیفتِ نوروزِ صبحِ خونالود،
بوقِ خامِ آغاز،
بی‌تفاوت به آسمانِ بی‌رنگْ،
بوقِ خامِ پایان،
حکمِ بی‌رحمِ تولید،
بوقِ زنگ‌زدهٔ یخ
زردی مُشتِ طلا،
چیزی،
خام می‌تابید،
خم بر تیغه‌های قندیل
شکسته.

زمستان ـ بهار پانزده اسفند ۱۴۰۱ـ جمعه یازدهم فروردین۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

چند شعر از حمید تیموری‌فرد

۱

بزمِ کبوتران
در تالارِ توت وُ ارغوان
سایه‌ی گلِ درشتِ انجیر
تارمی خلوت گنجشک
و ریسه‌ی انگور
بر ایوانِ پیچک‌پوش.
خانه‌ی مادر بزرگ کجاست؟
که شهر
بوی قفس گرفته است.

۲

پنجره‌اش دریاست
رو به درنا وُ صدف.
درش جنگل
بر لولای غزال وُ غارت.
سقفش
کوهستانِ مه آلود
با چلچراغِ دماوند
بهشتِ روشنِ دنیا.
من وُ شمال
در این خانه زاده شدیم.

۳

نه باد می‌تواند
لالمونیِ کویر را ترجمه کند
نه شعر
شعبده‌ی چشم‌هایت را
سوت
جار سراب وُ سرگردانی‌ست.

۴

تو به شکل‌های مختلف
در من پراکنده‌ای
مثلِ انبوهِ درخت در جنگل
ماهی در آب
برف بر کلاله‌ی کوه
و باد
بر تنِ عریانِ کویر
تو چون قطارِ مورچه
در مسیرِ زمستان
هر کجای مرا به دندان گرفته‌ای وُ
مانندِ موریانه
در مفصلِ حقیقت و رویا
لانه کرده‌ای
و من
دیگر نمی‌توانم
تکّه‌های خودم را جمع کنم.

۵

یک روز سونا وُ جکوزی
روزِ بعد آب‌درمانی
در استخرِ معدنی
عصرها اسبِ برقی تردمیل
صبح پیاده‌رَوی در پارک
قرص‌های میان‌وعده بماند.
این شهر
با آن‌همه روستایی که بلعید
لاغر نمی‌شود!

۶

پدر
باغ وُ
زمین وُ

خانه‌اش را تقسیم کرد
غرورش
در مراسمِ مرگ
تماشایی بود
مادر
از دنیا چیزی نداشت
مرگ بر خدایی نماز می‌خواند
که بهشت را آفرید.

۷

عصا نمی‌شود
مارِ این معرکه...
-با مُشت‌های گره کرده و
دهانِ دریده
جز حرفِ اضافه در آستین ندارند
کلماتی که به فَتقِ گلو
شیفته‌ی شُعارند
و در سطرهای عبوس
سر
به غولِ جادو سپرده‌اند-
شعر
ای خُمارِ سایه‌نشین!
صفرای صبر
در چلیکِ چلّه
ما
دل
به هیولای تو بسته‌ایم.

۸

کوچه‌گردم
آدمِ کافه‌های ارزان
حوالی هوارِ دست‌فروش‌ها
آنجا که سادگی
گران‌تر از اِفادگی‌ست
نه ویلای ساحلی دارم
نه کلبه‌ی جنگلی
دلتنگِ یک صندلی‌ام
تا گاهی
خودم را
از دوشِ تنهایی بردارم...

۹

برای بُردنِ جنگل
کامیون آورده‌اند
برای کُشتنِ دریا، کِشتی
گذاشته‌اند کوه‌ها
از غصّه دق‌مرگ شوند
کویر
از بیچارگی قلندر...
اگر می‌توانستند
افلاطون را
کلانترِ شهر می‌کردند
تا
شاعران
خرمگسِ معرکه نباشند.

۱۰

رودخانه‌ام به دریا ریخت
تا گم شَوَم از تو
و پیدایم کند موج.
بر این همه چین‌وچروکِ خیس
حباب می‌شوم
تا بشکنم دور از تو
و پیدایم کند ماهی.
یونس... نیستم امّا
گمان کنم
عیدِ امسال
در تنگِ خانه‌ات پیدا شوم.

بازگشت به فهرست

دو شعر از آلان رحمانی

قطرهٔ خون

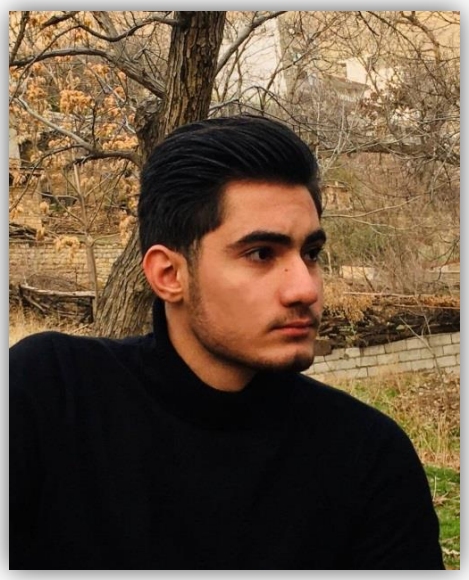
۱

می چکد خون
قطره قطره
از دلِ کبوترِ تشنه.
بالِ پروازش سفید
و
بالِ خیالش کبود
حکایتِ شبیهی است
در نمی یابی؟

مگر نمی بینی که اسب
کرده مست؟
نمی بینی اسب
فراموش کرده است:
(نمی تواند)؟
کوهی بر دوشِ خود نهاده و
برفی راه را سیاه کرده و
بادی می وزد و
دلش در بحرانِ فریاد به سر می‌برد.

۲

ای دوست



بلبل را بگو:
(روز نداریم دیگر
شب فرمان‌رواست و
دستورِ اعدامِ روز آمده است)

ای دوست
گل را بگو:
(بیهوده سر از خاکِ ما درنیاورد
این‌جا پایانِ زمستان
پاییزی دگر است)

ای دوست
نسیم را بگو:
(بر جهتِ ما نَوَزَد

آخر بر شاخهٔ درختان و
برگانِ رفته از رنگش
میلی به خزان نیست)

***

پایانِ شب

۱

شنیده ای آیا
ضجّهٔ برگان درختان را
هیچ‌گاه،
هنگامی که سبزی‌شان تمام شده و
زرد.. زرد..
باد می وزد و
یک.. یک..
از درخت جدا می‌شوند؟
یک رهگذر با پاهایش همهٔ آنان را می نوازد در زمین
در سایه‌گاهِ سابق‌شان.

-من ناله های شب را شنیده ام!

دیده ای ذوقِ برگانِ نو را
در پایانِ اسفند
که عجولانه پیش از بهار سر برآورده اند؛
دیدی زمستان چگونه باز آمد و
سرمای نیمه‌جان
جانِ درخت را دوباره گرفت؟

-من گریه‌های شب را دیده‌ام

۲

در آن‌سوی خیالم
دختری در انتظارم است
با پیاله ای پُر از اشک
با سیگاری واهی از دود
با سخنانِ دلپذیرِ عاشقانه،
اما گذرا وُ پوچ.
در این‌سوی خیالم
زنی در انتظارم است
با بچه ای در آغوش
گیسوانش رها در باد وُ
در دستش فانوسی خاموش.

و در مقابلِ چشمانم
میزی است در انتظارم
با چند سیگار وُ پیاله ای خالی وُ
پنجره ای بارانی
تا شب را
تنها
با او به روز بسپارم...

-من اما، پایان شب را ندیده ام!

بازگشت به فهرست

چند شعر از مهتاب خرمشاهی

۱

شعرهایم نَم کشیده‌اند
وقتی دنیا بوی باروت می‌دهد
سیگار در حنجره دق کرد
خستگی را کجا نوازش کنم؟
دلتنگی از هر واژه بی‌هوده‌تر
تنهایی از تنم رنجورتر
شب، خواب را جواب می‌کند
روز وُ ماه را تا کجا بگردانم
که فصلِ زاری‌اش های‌های نکند
انسان با کدامین انسان آشناست؟
وقتی زمان دایه‌ی مهربان‌تر از زمین است
زمین به آسمان پناه می‌برد
تا آدمی شکایتش را در گریبانش شکنجه دهد
شعرهایم نم کشیده‌اند
در پس‌کوچه‌های قلبم
از نجوای عشق می‌هراسند
کدام لبخند میهمانِ کاج فرسوده شد
از وسوسه‌ی ملعبه‌های مصلوب
تا خارزارِ سرزمینِ عطش
شامِ آخر را در ضیافتِ تنهایی‌اش نمایش دهد
بی‌زارم از جشنِ سوگوارانه در عزای هلهله‌های وحشت
از دنیای وارونه‌تر از مرگِ بی‌پایان
بی‌زارم از تاریکی وُ انکارِ هر صبح
از خیمه‌شب‌بازی با مترسک‌های بی‌صورت
در جنگِ قرن تا قرن، سکون
با سرنیزه‌های پوچ
ای یگانه‌ترین یارِ تنهایی‌ام

در خلوتِ شعر
تنها مرا به دو فنجانِ بُغضِ تلخ دعوت کن!

۲

در شهرِ کینه
در کوچه‌های کلاغ‌های کور وُ کَر
دوستم بدار!
زمانی که چشمانم از نفس افتاده‌اند
و هوای شنیدن می‌خواهند
دوستم بدار!
کابوسِ ناطورهای رمزِ شب
خوابِ خوشِ عشق را دزدیده‌اند
امّا
محبوبِ من!
تو عاشقانه دوستم بدار!

۳

در پایانِ پاییز
شعرهای زخم‌خورده‌ام

تکرارِ آینه‌های مُکدّر را می‌شکند

دست‌هایم
می‌شمارند سیگارهایی که پیچیده‌ام
در پستوی لب‌های سوخته از تلخند

چشم‌های سالخورده از ناگفته‌هایم
دهان باز می‌کنند
تا پَلَشتیِ دلقک‌ها را
در سیرک‌های بَزَک نمایش دهند

در پایانِ پاییز
نبضِ بُغض‌هایم بی‌قرارست
از آسمانِ بی‌ستاره
که به صلیبش کشید

در پایانِ پاییز
آدمک‌های کوکی
در قدم‌های کوچه‌های بی‌رحم
کوک نمی‌شوند تا گوشِ شهر را بیآزارند

در پایانِ پاییز
جانِ یَلدایی‌ام تازه می‌شود
تا شعر
به رسمِ ماهِ نو
از ابتدای شب بسُراید.

۴

وقتی جوان بودم
نامم جنگ‌زده بود
در لیستِ ملاقاتِ زندان
وقتی جوان بودم
شهر مخروبه بود
پدر از یک قرن سکوت می‌گفت
مادر دلشوره‌ها را می‌شُمرد.
وقتی جوان بودم
ساقه‌های یاس
در یادِ کوچه‌ها
به سادگی شکست
قلبم تیرباری بود
در پُشتِ خاک‌ریز
با کدام حسّ عاشق می شدم؟
وقتی جوان بودم
سربازی از جنگ برگشت
ما جنگ را باختیم
فرسودیم
روزی سرباز به دار آویخته شد.
وقتی جوان بودم
در آسایشگاه
دختری قرص‌های اعصاب را
می بلعید
و خدا را فریاد می‌زد.
وقتی جوان بودم
با تیترِ درشت
بر لب هایم نوشتم
آزادیِ سیگار
و در اتاقِ سوت وُ کور
با شعرهایم قدم زدم.
وقتی جوان بودم
من پیرترین آدمِ دنیا بودم.

(بامداد ۱۰ اردیبهشت ۱۴۰۳)

بازگشت به فهرست

من وُ ماه وُ لورکا (برای تولّدِ گابریل گارسیا لورکا)

الف.مسافر

شبی از شب‌های زیتون‌زار
چشمکِ رازِ ستاره
خندید با من وُ آمد
به تمام ایستاد با شب وُ دریا.
لورکا۱ سیاه‌موی و سیاه‌چشم
خیره با من، چون ساعتِ پنجِ عصر
مبهوتِ مرگِ ایگناسیو ۲
از غرناطه و کولی قزک
سبزتر بود و سرشاخه‌ها را
سبز می‌خواست.
به سبزینهٔ شعرهایش
سپاسِ حیرتی گفتم
به حسرت‌های میهن
شعرهای سبز خواندم.
هراسان بود
قاتلان از پس وُ پنهان
شبحوار وُ بی‌قرار پیدا بودند.
سخن از بامدادِ شاعر گفتم
به یک باره گفت:
«ما شاعران هم‌راز وُ هشداریم
به تاریک‌ترین تاریکی
واژه‌ها را
چو شمعی بر آسمانِ نومیدی
می افروزیم
از کهکشان مهتاب را
بر زمینِ سرشار
ما زادهٔ خورشیدیم
سایه‌های جهل
کابوسِ تقدیرِ ماست».
از دلورس۳ می‌پرسم
شیربانوی شجاع خفته رنج‌ها.
از سالوادر دالی۴
یار غار جنون‌آمیز اعجوبه
خیالاتی که روی تابلو راه می‌برد
از رنگی به اشکالِ عجایب حرف می‌زد.
از بونوئل و فیلم‌هایش می‌پرسم
از تخیّل‌های ماورای حرف‌ها
ذهن جادوهای تصویری.
هنوز
دریا آرام به مدِّ شبانگاهی
دندان‌هایش به کف پیدا
لب‌هایش به آسمان بسته.
ماه نیست
ماه هنوز خفته ست

«به ماه بگو بیاید»
سیاه‌موی نجیب
به برهم‌شدنِ فکرها
خاطرش در آتش بود
تا شهرِ سویل دورتر می‌رفت
به پرسش‌های من خاموش بود.
«گفتم در دیارِ ما شاعرانی
با طناب وُ دشنه خُفتند
سنگ‌پاره‌ها پاسخی
به وجدانِ آزادی
و کفنِ پایانِ عشق وُ
رهایی شد»
ماه پیدا نیست
چنگ فغان کولی‌ها هم.
پرسشم راهِ گلو مانده ست
سخن از سروانتس نمی‌گویم.
از دوردست همسایه
صندل‌ها و گیتار و فلامینگو
غوغای رقصِ نشاطِ خاکِ اسپانی
تا موج موج دریا
می‌دمد آشوب
همین خاکی که گلدسته‌بانان را
تا ته دروازهٔ دریا براند ۷
آندلس به آفتاب وُ ماه
به دریا وُ زیتون‌زار وُ شراب
روسفید مانده‌است.

از فرآنکو۸ تا عروسی ۹
خونِ پاکِ آزادی
نگاه‌اش تا عمقِ میهن
اشک‌بار است.
شب از شب می‌رود
با مدِّ بامدادی
با خروشِ موج‌ها وُ کف‌های خموش
ساحل امّا،
تا ستیغِ پیرنه خفته ست وُ
نشانِ شهرِ جادویی
به پای لورکا وُ زیتون‌زار
تا داستان های پائولو۱۰ مهمان
پر راز وُ رمز مانده ست.
تا کشت‌زارها وُ موستان‌ها
خونِ گرم سرزمینِ شراب وُ شعر
چو خاک وُ بوی شرقِ افسون‌گر.
به رویش می‌زنم لبخند
سبوی جانِ ما شاعران
شرقِ پارسی را
سیراب کرده ست.
نوای کولیانِ شعرهایش
به سیّاحان شهر و میخانه
بی صدا مانده.
آندلس از دورها
ترنّم‌های عاشق را
بی‌دریغ از عشق

«که شد وُ باز نیامد»
بانو کلاراخانس بود
تا نامه‌های بامدادِ شاعر را
باز خواند.
لورکا
محجوب وُ تنها وُ هراسان
از قاتلانش می گریزد.
تا آبِ دریاها و رنج مادرها
با اخترکانِ مدِّ سحرگاهی
دورتر از ماه
دورتر رفت.
بی تاب از

ورزا باز وُ
میدان ورزاها و نیزه‌ها
شمدها و کاکل‌های خونین
نفس‌های شکسته تا لبِ جان.
صبح آمد
صبح آمد شتابان
عطرِ زیتون‌زار وُ شورابه
بی من وُ شعرِ لورکا
به دریاها فرو شد
شعری آغاز شد
فردا شد.

پانوشت‌ها:

۱-فدریکو گارسیا لورکا، شاعر، نمایش نامه نویس و... شهیدِ راهِ آزادی اسپانیا.

۲-ایگناسیو نام ماتادورها که از دوستانِ لورکا بود و در میدان گاوبازی کشته شد ، لورکا شعری برای او دارد به نام «ساعتِ ۵ عصر »

۳- دلورس ایباروری، بانوی مبارز کمونیست مشهور اسپانیایی.

۴- سالوادر دالی، نقاش سورئالیست و جنجالی اسپانیا که از دوستان لورکا بود.

۵- لوئیس بونوئل، فیلم ساز سورئالیست اسپانیایی که از دوستان لورکا بود.

۶- سروانتس از اولین رمان نویسانِ جهان و اسپانیا خالق «دون کیشوت»

۷- اسپانیا در نبردهای دیرپا اجازه سلطه مسلمانان را نداد وآن ها را به آن سوی مدیترانه پس راند.

۸- فرانکو دیکتاتور معروف اسپانیا

۹- عروسی خون، نام نمایش نامه ای از لورکا.

۱۰- پائولو کوئیلو، نویسندهٔ برزیلی که بیشترِ رمان‌هایش را در اسپانیا و به اسپانی نوشته.

۱۱- بانو کلارا خانس، شاعرهٔ شهیر معاصرِ اسپانیا که نامه های چندی با احمد شاملو دارد.

«تجربه؛ نشریهٔ هنر و ادبیّات»، شمارهٔ ۴، شهریور ۱۳۹۰

بازگشت به فهرست

یاغی

دکتر هوشنگ شفا

ارژنگ: شعرِ «یاغی» برای اولین بار در مجموعه «راهیانِ شعرِ امروز» به کوشش داریوش شاهین درکنار اشعارِ نام‌آورانِ معاصر منتشرشد. کسی نمی‌دانست «دکتر هوشنگ شفا»، سُرایندهٔ شعر کیست و چگونه نامِ او درکنارِ شاعرانِ نامدارِ معاصر قرار گرفته است. بعد از آن‌هم دیگر شعری با امضای هوشنگ شفا یافت نشد و این تنها شعرِ منتسب به دکتر هوشنگ شفا باقی ماند. رازِ ماندگاری این شعر اقبالِ نسبتا خوبِ خوانندگان به شعر بوده است که در طیِّ زمان و درمیان نسل‌های مختلف هم‌چنان خواننده داشته و در وبلاگ‌های بسیاری بازانتشار یافته است. از این شعر ترانه‌های چندی نیز اجراء شده است که می‌توان از کوروس، احمد ظاهر –خوانندهٔ افغان– و ستّار نام برد.

بر لبانم غنچه لبخند پژمرده است
نغمه‌ام دل‌گیر و افسرده است
نه سُرودی، نه سُروری، نه هم آوازی، نه شوری،
زندگی گویی ز دنیا رخت بر بسته است
یا که خاکِ مُرده روی شهر پاشیده است
این چه آیینی، چه قانونی، چه تدبیری است؟
من از این آرامشِ سنگین و صامت عاصی‌ام دیگر
من از این آهنگِ یک‌سان و مکرّر عاصی‌ام دیگر
من سُرودی تازه می‌خواهم
جُنبشی، شوری، نشاطی، نغمه‌ای،
فریادهای تازه می‌جویم.
من به هر آیین وُ مسلک،
کو کسی را از تلاشش باز دارد،
یاغی‌ام دیگر.
من تو را در سینه، ای اُمّیدِ دیرین‌سال، خواهم کشت
من اُمیدِ تازه می‌خواهم.
افتخاری آسمان‌گیر و بلندآوازه می‌خواهم

کِرمِ خاکی نیستم اینک تا بمانم در مغاکِ خویشتن خاموش،
نیستم شب‌کور، کز خورشیدِ روشن‌گر بدوزم چشم
آفتابم من،که یک‌جا، یک زمان، ساکت نمی‌مانم ،
با پَرِ زرّینِ خورشیدِ افق‌پیمای خویش
من تن بِکرِ همه گل‌های وحشی را نوازش می‌کنم هر روز.
جویبارم من، که تصویرِ هزاران پرده در پیشانی‌ام پیداست
موجِ بی‌تابم که بر ساحل صدف‌های پُری می‌آورم همراه
کِرمِ خاکی نیستم من، آفتابم، جویبارم، موجِ بی‌تابم.
تا به چند این گونه در یک دخمه بی‌پرواز ماندن؟
تا به چند این‌گونه با صد نغمه بی‌آواز ماندن؟
شه‌پرِ ما آسمانی را به زیرِ چنگِ پروازِ بلندش داشت
آفتابی را به خاری در حریمِ ریش‌خندش داشت
گوشِ سنگینِ خدا از نغمهٔ شیرینِ ما پُر بود
زانوی نصف‌النّهار از پای‌کوب پُرغرورِ ما چو بید از باد می‌لرزید
اینک آن آواز وُ پروازِ بلند وُ این خموشی وُ زمین‌گیری
اینک آن هم‌بستری با دخترِ خورشید و این هم‌خوابگی با مادرِ ظلمت
من هرگز سر به تسلیمِ خدایان هم نخواهم داد
گردنِ من زیرِ بارِ کهکشان هم خم نمی‌گردد
زندگی یعنی تکاپو، زندگی یعنی هیاهو
زندگی یعنی شبِ نو، روزِ نو، اندیشه‌ی نو
زندگی یعنی غمِ نو، حسرتِ نو، پیشه‌ی نو
زندگی بایست سرشار از تکان وُ تازگی باشد
زندگی بایست در پیچ‌وُخمِ راهش ز الوانِ حوادث رنگ بپذیرد
زندگی بایست یک دم، یک نفس هم ز جُنبش وا نماند
گر چه این جُنبش برای مقصدی بی‌هوده باشد
زندگانی هم‌چُنان آب است
آب اگر راکد بماند چهره‌اش افسرده خواهد گشت
و بوی گند می‌گیرد
در ملالِ آب‌گیرش غنچه‌ی لبخند می‌میرد
آهوانِ عشق از آبِ گل‌آلودش نمی‌نوشند

مرغکانِ شوق در آیینه‌ی تارش نمی‌جوشند
من سرِ تسلیم بر درگاهِ هر دنیای نادیده فرو می‌آورم جز مرگ
من ز مرگ از آن نمی‌ترسم که پایانی است بر تورِ یک اغاز
بیم من از مرگِ یک افسانه‌ی دلگیر بی‌آغاز وُ پایان است
من سُرودی را که عطری کهنه در گلبرگِ الفاظش نهان باشد نمی‌خواهم
من سُرودی تازه خواهم خواند، کِش گوشِ کسی نشنیده باشد
من نمی‌خواهم به عشقی سالیان پابند بودن
من نمی‌خواهم اسیرِ سِحرِ یک لبخند بودن
من نه بتوانم شرابِ ناز از یک چشم نوشیدن
من نه بتوانم لبی را بارها با شوق بوسیدن
من تنِ تازه، لبِ تازه، شرابِ تازه، عشقِ تازه می‌خواهم
قلب من با هر طپش یک آرمانِ تازه می‌خواهد
سینه‌ام با هر نفس یک شوق، یا یک دردِ بی‌اندازه می‌خواهد
من زبانم لال، حتّی یک خدا را سجده‌کردن، قرن‌ها او را پرستیدن نمی‌خواهم
من خدایی تازه می‌خواهم
گرچه او با آتشِ ظلمش بسوزاند سراسر مُلکِ هستی را،
گر چه او رونق دهد آیینِ مطرود و حرامِ می‌پرستی را،
من به ناموسِ قرون بردگی‌ها یاغی‌ام دیگر
یاغی‌ام من، یاغی‌ام من
گو بگیرندم، بسوزندم،
گو به دارِ آرزوهایم بیاویزند،
گو به سنگِ ناحقِ تکفیر، استخوانِ شعر عصیان قرونم را فروکوبند،
من از این پس یاغی‌ام دیگر.

بازگشت به فهرست

چند شعر از کریم دافعی (ک.د.آزاد)

۱

(برای پدرِ خوبم که دیگر نیست)

ترکِ این مهلکه با خون جگر باید کرد
یا از این شهرِ بلادیده سفر باید کرد
گر عدو مسندِ اَقدار گرفته‌ست، نترس
زیرِ این بار گران، راست کمر باید کرد
همچو مردانِ خداپیشه صبوری بهتر
گرچه در این رهِ بی‌باک ضرر باید کرد
پشتِ پایی به ندانی، به عدل نتوان زد
از شرار وُ شررِ دیو حذر باید کرد
مُرده است آدمی افسوس دگر
زندگی با حشم وُ قاطر وُ خر باید کرد
خطر از تو نشود دور وَلیک
با حذر از خطرِ دام گذر باید کرد
گر چه دنیا بفریبد به جلال وُ زر وُ مال
تکیه بر دین از آن صرفِ نظر باید کرد
نشود آتشِ بیداد به بی‌آه خَموش
این نبرد با دل وُ با دیده‌ی تَر باید کرد
قوم وُ خویشان نرسانند به تو سود وُ زیان
نظری کن تو بدیشان وُ گذر باید کرد
زندگی در غمِ انسان به سر باید برد
عالمِ مست از این خواب خبر باید کرد
دفعِ این فتنه نه با رفتنِ تو هست ولی
پنجه در پنجه‌ی اِفساد وُ شرر باید کرد
اندرین خوابِ گران گوش ندارند به تو
با شکیبایی بمان، کارِ سحر باید کرد
بچّگانند ولی خونِ جگر باید خورد
تکیه بر صبرِ خدا، کارِ پدر باید کرد
الغرض با همه آفات وُ بلا زود مَرَنج
قطره باش و به دلِ سنگ اثر باید کرد.

۲

به زمستان می‌مانم؛
سرد،
سوزناک،
یک رنگ!
به تابستان می‌مانی؛
گرم،
سوزان،
بیمار!
نابرابر بودیم؛
در خزان پیوستیم
در بهار گسستیم.

۳

خیابان‌های نارنجی
هم‌رنگ پیراهنت
عاشق‌ترم می‌کنند!
و من
پاییزی‌ترین قصیده را
در گوشت
زمزمه می‌کنم.

۴

چشمانش،
پرستوهای کوچنده بودند

با شروع برگریزان
به گرمسیر کوچیدند.

۵

چشمانم را می‌بندم
صدای پاییز می‌آید
احساسم را
به باد می‌سپارم
دلم را به کوچ.

۶

در روز جهانی صلح
مرگ نشانه‌ام کرده
عجیب است اینجا،
عشق و صلح را با خون می‌نویسند.

۷

زخم عمیقی برداشتم
در جنگی که،
هرگز شرکت نکردم
اما مردمم را
بـه خاک و خون کشید.

۸

غبطه می‌خورم
به باد پاییزی
هنگامی‌که،
در گیسوانت می‌پیچد.

۹

تو اسم دیگر پاییزی؛
با سردی نگاه و
رخساره زرد و
سوز بی‌کلامت!

۱۰

ماندن،
منطق کسانی‌ست
که دلبستگی دارند!
رفتن،
حق کسانی‌ست
که دل کندن بلدند.

۱۱

شعرهایم با من قهرند
یکی که آن‌سوی دیوار آواز جدایی می‌خواند
زمستان است.

۱۲

گاهی تیر بارانم می‌کند
گاه به صلیبم می‌کشد
گاه بر دار!
نمی‌داند؛
عاشقان را مذهب
چیزی دیگر است.

۱۳

ایمان آورده‌ام
به معجزه‌ی آغوشت
زنده می‌کند
آرزوهای مرده‌ام را.

۱۴

نزدیک شدن قیامت حتمی‌ست؛

امروز خبر دادند،
فردا بر می‌گردد.

۱۵

بوی سیب می‌آید
سرِ راهِ بادِ شمال قرار نگیر
عاشقان،
دیوانه می‌شوند.

۱۶

سازم کوک نیست
آنجا چه روی داده
اینجا،
سازم بهانه‌گیر شده.

۱۷

گفتم: دوستش دارم
شهر قیام کرد
نمی‌دانستم محبوبم،
ممنوع‌ترین نامِ شهر است.

۱۸

در دلم بیشتر نماند!
ماهی دریاچهٔ زریبار
با چند قطره خون
سر نمی‌کند.

۱۹

در جنگلِ بلوط پناهم ده
شهری
که ارّه‌ها در کمین‌اند
جایگاهِ زندگی نیست.

۲۰

زیرِ پایم،
پر از چاهِ نفت است
دور وُ برم،
پُر از مردمِ گرسنه.

بازگشت به فهرست

ترس از زندگی

ریموند کارور، داستان نویس و شاعرِ آمریکایی/ برگردان: مهتا اوتابا

ترس از حضورِ پلیس راهنمایی.

ترس از این‌که خوابت نبرد.

ترس از این‌که خوابت ببرد.

ترس از پروازی که گذشت.

ترس از پروازی که در پیش است.

ترس از صدای زنگِ تلفن در دلِ شب.

ترس از رعد وُ برق.

ترس از زنِ نظافت‌گر که خالی روی گونه دارد!

ترس از سگ‌هایی که کاری با آدم ندارند.

ترس از اضطراب!

ترس ازاین‌که جنازهٔ دوستی را باید شناسایی کنی.

ترس از فقر.

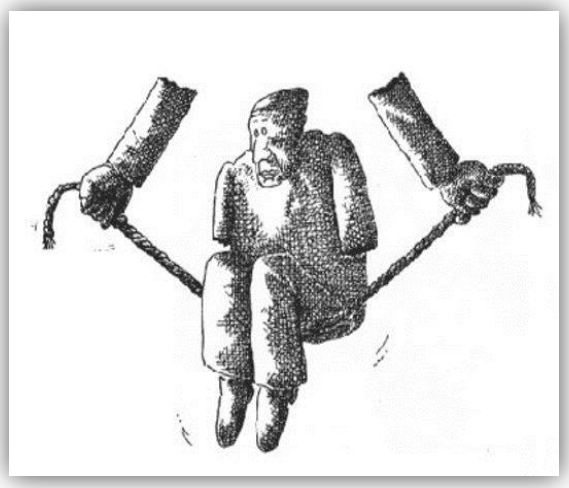
ترس از ثروت! اگر چه کسی باور نمی‌کند.

ترس از شرح حال‌های روانی.

ترس از دیررسیدن وِ ترس از زودتر از دیگران رسیدن.

ترس از دست‌خطِّ کودکانم روی پاکتِ نامه.

ترس از مُردنِ‌آن‌ها پیش‌ازخودم تا احساسِ گناه کنم.



ترس از زیستن با مادر در پیری او وُ پیری من.

ترس از پریشانی.

ترس از امروز که شاید با یاداشت‌های ناخوشایندی پایان پذیرد.

ترس از این‌که بیدارشوی وُ ببینی که نیستی.

ترس از دل‌بستگی به دیگران که کُشنده است.

ترس از مرگ.

ترس از زندگی که طول بکشد.

ترس از مرگ

این را که گفتم.

(طرح از: زنده‌یاد مسعود مهرابی)

بازگشت به فهرست

چند شعر کوتاه از زانا کوردستانی

۱

انتظارم،
بوی سیگارهای زر گرفته...
و روزهای تلخِ نیمه‌سوخته
میان بُغضِ خاموشت وول می‌خورد.
...
-خط‌خطی‌های من،
حُزنِ بی‌پایانِ خانه‌ست.

۲

پُر از هراسم!
نه هراس از مرگِ خفته
در لوله‌ی تفنگ
یا؛
عبورِ شبحِ یک سایه
بر دیوار!
...
تمامِ ترسِ من؛
سقوط از چشمانت هست
نه،
هراس افتادن
از دلت!

۳

خون را بر برف دیدی؛
چه جای گریه!
کودکی که برّه‌ها را دوست می‌داری؟
زمستان
سُرسُره می‌سازد
گوسفند از گلوی گرگ
-می‌لغزد.

۴

نشد که نشد...
حالا؛
با عدد،
با حروف،
-یا ایما وُ اشاره!
دارم فکر می‌کنم:
دیگر به چه حربه‌ای متوسل بشوم؟
-تا به چشمت بیایم؟

۵

به خیالاتِ شلوغم
خیابانی راه دارد
گذرگاهِ مردمانی جورواجور...
دریغ از جای پای تو،
بر سنگ‌فرش‌های ساییده‌اش.
متبرّکم کن!

۶

چگونه باور کنم
هجرتِ فلامینگوها را
با پر وُ پرواز است؟
تا دل در گوشه‌ای گلویش گیر نباشد
پیمودنِ این مسافت
-ناممکن است.

۷

آی‌ی‌ی شعرِ ناگهان!
ای واژه‌های فشرده
وزنِ تو را
فقط شاعرها می‌فهمند!
-سپیدی!؟
-زلالی!؟
-غزلی!؟
...
آه...
تنها الفباست که
تو را با کوله‌ای
می‌تواند به گُرده بکشد.

۸

دارد،
بزرگ‌ترین قحطیِ قرن
شکل می‌گیرد...
قحطی عشق...
رُکنی که،
کمتر از قحطیِ
-آب وُ
-نان نیست!

۹

یادت؛
و یادگاری‌هایت را
در سبدِ زباله گذاشتم...
من،
تو را می‌خواستم
نه یاد وُ
یادگاری‌هایت را.

۱۰

اوج می‌گیرم؛
چون «هه‌لوی به‌رزه فه‌ر»*
گرچه مرزهای سرزمینم محدود است؛
امّا
انتهای آسمانِ کردستان
-ناپیداست.

---

*عقاب بلند پرواز

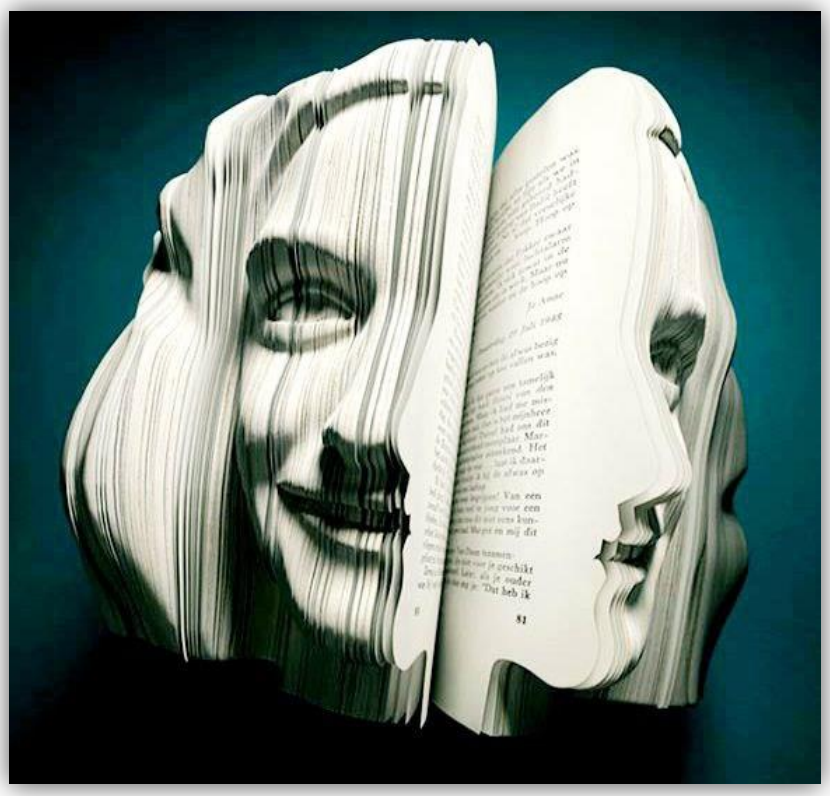
۱۱

مرگ
نامِ دیگرِ کردستان است
این‌جا تمام بلوط‌ها
یا سر زده می‌شوند
یا می‌سوزند؛
تا ققنوس‌وار
در خاکسترِ خود جوانه بزنند.

۱۲

آه ای باورِ آفتابیِ دشت
در خاطرِ رمه‌های میش
این‌جا تمامِ سبزه‌ها
سیاه‌پوش جوانه‌زدنی مانده‌اند
گویی هرگز موسا به رسالت
گوسفندانّ شعیب دل نسپُرد
تا صفورا
آوازه‌خوانِ رَمْل‌های بیابان‌های بی‌پایان شود.

بازگشت به فهرست



ادبیّات

چند داستانِ کوتاهِ تاریخی

احسان طبری

۱- اَرژاسب و زرتُشت

چون اَرژاسبِ تورانی* به بلخِ بامیان تاخت، سپاهیان‌اش بر آتش‌کدهٔ «نوش‌آذر» دست یافتند و آن آتش‌کده، پرستش‌گاه و خانگاهِ سپتیامانِ زرتُشت بود. تورانیان، هیربَدانی را که خدمت‌گزارِ آتش بودند، از دَمِ تیغ بی‌دریغ گذراندند و زرتُشت را که پیری ۷۷ ساله بود به بارگاهِ اَرژاسب آوردند. زرتُشت چون در برابرِ آن تورانیِ بی‌دادگر ایستاد، سُبحه‌ای را با انگشتان می‌گرداند و زیرِ لب هورمزد را نیایش می‌گفت.**

آرامش و پارسایی او، ارژاسب را به خشم آورد. وی گفت: «ای زرتشت! سُرودهای تو مُشتی نالهٔ حَزین و به هذیانِ تب‌داران همانند است. مگر نمی‌دانی که من از رنج و ناتوانی نفرت دارم!»

زرتشت گفت: «سُرودهای من ناله نیست، آهنگِ سرنوشتِ انسانی‌است. رنج نیست، دعوت به پیکار بر ضدِّ رنج است.»

ارژاسب گفت: «آیا این شهوتِ سوزانِ تو برای نور چیست؟»

زرتشت گفت: «من آن‌چیزی را می‌ستایم که در سرشتِ روان‌هاست، زیرا به‌باورِ من تیرگی‌ها سپری و سِپَنج‌اند.»

ارژاسب گفت: «تو سَروَرِ خود اورمزد را به دانایی می‌ستایی. آیا بالاترین صفتِ یک سرور خِرَدمندی است یا زورمندی؟»

زرتشت گفت: «گره‌بندِ جهان را که رازناک است تنها با انگشتِ خِرَد می‌توان گشود. خنجرهای خون‌آلود آن‌را از هم خواهند گسست.»

ارژاسب گفت: «چرا اهریمن، خشم، سردی، مرگ و تاریکی را در خوردِ ناسزا می‌شُمری. آیا غافلی که آن‌ها یارانِ من‌اند؟»

زرتشت گفت: «در برابر یارانِ تو، من نیز یارانی دارم. زندگی، جنگِ من و تو است!»

ارژاسب گفت: «به راستی زندگی، جنگِ من و تو است. من بیابان را دوست دارم تو کشت‌زار را، من تاختِ ویران‌گر، تو آرامشِ سازنده را، من چادرهای سیاه، تو چینه‌های گِلین را، من اسبانِ سرکش، تو کاروانِ خاموش را، برادرِ من تیغ است، برادرِ تو خیش. اگر جای من در روی زمین است، پس جای تو در زیرِ زمین خواهد بود.»

زرتشت گفت: «زیرِ زمین دیارِ تاریکی است، روی زمین جولان‌گاهِ نور. من اگر هم با پیکرِ خود در آن‌جا باشم، با روانِ خود در این‌جا خواهم بود.»

ارژاسب گفت: «آیا در این دَم آرزو نداری که اورمزد تو را از چنگِ مرگ رهایی بخشد؟»

زرتشت گفت: «زمانی من از او بی‌مرگی خواسته‌ام، ولی او در پاسخِ من گفت اگر تو بی مرگ بمانی، رستاخیز که بیداری همهٔ مُردگان است روی نخواهد داد. رمزِ این سخن آن است که تا ایثاری از جانبِ پیش‌گامان واقع نشود، جان‌های غنوده به خود نخواهند جُنبید. و نیز گفت: بی‌مرگیِ تو یعنی بی‌مرگیِ آن تورانی که مقدّر است کُشندهٔ تو باشد، و چون این روا نیست، آن هم سزا نیست. رمزِ این سخن آن است که برای آن‌که بدکار بر روی زمین پایدار نباشد، آن به که نِکوکار از فنایِ خویش تن نزند.»

ارژاسب گفت: «آن‌چه که گفتی جادوگری و دیوانگی بود. اینک آخرین سخنِ خود را بگو!»

زرتشت گفت: «آخرین سخن‌ام آن‌که چندان به پایان نزدیک هستم که از پایان نهراسم.»

ارژاسب اشارتی کرد. مردی به نامِ براتو کَرْشْ، سُبحه را از انگشتانِ زرتشت گُسست و دشنه را تا دسته در تُهی‌گاهش فُرو بُرد.

.....

* **اَرجاسب یا اَرژاسب**، نام یکی از شاهانِ تورانی و از شخصیّت‌های شاهنامهٔ فردوسی که پادشاهی او مصادف با ظهورِ زرتشت بود و با ایرانیان جنگید. اَرجاسب در اوستا «اَرِجت اَسپَه» به معنی دارندهٔ اسبِ ارجمند و باارزش آمده است. (ارژنگ)

** **«اسپیتمان زرتشت»** نامی است که زرتشت در اوستا با آن خوانده شده و نیز نامِ طایفه‌ای بود که او در آن تولّد یافت و از اسم «سپیتَمَه»، نیای طایفه، آمده‌است. در لغت، سپیتمه به معنای سفید یا درخشان و در فرهنگِ دهخدا «سپیت+مان» از اداتِ اتّصاف به‌معنای «دارندهٔ سپیدی» آمده است. (ارژنگ)

***

۲- دینِ سیاه و دینِ سپید

مُعتصم فرمود تا مازیار را نیمه‌عُریان کردند و او را در برابرش بر عقابین بستند. این‌سو و آن‌سو دو دژخیمِ سُرخ‌پوش ایستاده بودند و دو دژخیمِ نوبتیِ دیگر، هر یک با تازیانه‌های شش‌زبانه از تسمهٔ بافته.

مُعتصم گفت: «چندان بِکوبید تا گویم‌تان دست بدارید!»

دو دژخیم کوفتن گرفتند.

مُعتصم با ناخن‌ها بُنِ ریش می‌خَلاند و در آن کاخِ بهشت‌آسا می‌چَمید. رِدایش که مرواریدنشان بود بر شادِروانِ ابریشم‌بافتِ استادنِ عَجَم کشیده می‌شد. حاضران مانندِ تَندیسی بی‌جُنبش ایستاده بودند. مازیار لبان را تا حدّ خونین‌شدن گَزیده، خموش بود. تنها شپاشاپِ تازیانه بر بدن، بر نوارهای کبود و خون‌آلود شنیده می‌شد. دل‌ها مانندِ صنوبرهای باغستانِ کاخ می‌لرزید. جاریّه‌های مِشکین‌موی در پسِ شبکه‌های آبنوس، گونه‌های لطیف را می‌خراشیدند.

مازیار هم‌چنان بانگی نمی‌کرد. غرورش خلیفه را غضب‌ناک می‌ساخت. عُجبِ جبّارانهٔ این مرد، پرخاشِ بی‌زبانِ دشمن را بر نمی‌تافت. ضربات از ۱۰۰ و ۲۰۰ گذشته بود. شانه و پُشت و کمر غرقِ در خون، پیشانی و پلک و گونه غرقِ در عرق. مازیار خاموش بود.

معتصم در نوری که از تاق‌ها و شبکه‌ها رخنه می‌یافت، نورِ سپید و تاب‌ناکِ روز در زیرِ سقفِ مُذَهّب، در کنارِ حوضِ کاشی با فوّاره‌های زمزمه‌گر می‌رفت و ریش می‌خارید و در زیرِ لب می‌ژَکید:

«او را بِکوبند تا آن دَم که زنهار طلبد...»

ولی اینک ضربات از ۳۰۰ گذشته بود. شُمارنده به نفس افتاده، دژخیم‌ها دوبار نوبت عوض کردند. حُضّار را اندام چون بیدهای کاخ متشنّج بود و مازیار بر خود می‌پیچید و نعره‌ای را که از ژرفای جانِ آزُرده‌اش برمی‌خاست فُرو می‌خورد.

ضربات به ۴۰۰ رسید. مُعتصم با جُنبشِ جانوری وحشی، دریده‌چشم، غضب‌آلود سر برگرداند. مازیار را دید غرقِ در خون، چهره کهربایی، سر به‌سویی بر شانه افتاده، طُرّه‌ها عرق‌ریز. شانهٔ جلّادان خسته بود. شُمارنده با صدایی خفه می‌شُمرد. در چشمانِ حُضّار هراس و التماس موج می‌زد. جاریّه‌ها در پسِ شبکه‌های آبنوس می‌گریستند. مُعتصم از پای درآمد:

«دست بدارید!» فریاد برآورد.

دست بداشتند.

«بندش بُگشایید!» فریاد برآورد.

بندش بُگشودند.

و مازیار نقشِ زمین شد و سپس به دشواری بر پایی لرزنده برخاست.

«جُرعه‌ای آب دهید.» گفت مازیار.

«جُرعه‌ای آب‌اش دهید!» فرمود مُعتصم.

و چاکران شتافته در جامی برنجین آب آوردند. مازیار با آزمندی فُرو نوشید و سپس نفسی دردناک برآورد. گِرد بر گِرد نگریست و جام را رها کرد. بر لبانِ متشنّجِ او لبخندی محو پدید شد.

مُعتصم پیش رفت. قامت‌اش در برابرِ آن دلاور کوهی ناچیز بود. با خشم و شِگِفت بدان چهرهٔ عذاب‌زده نگریست:

«آیا اینک بدین خداوند و رسول‌اش ایمان آوردی؟» پرسید مُعتصم.

مازیار چون تُندری خندید و این الفاظِ طغیانی از کام‌اش بُرون جَست:

«تِه سیو دین تته، مِه اسپه دین منه!» (دینِ سیاهِ تو تو را، دینِ سپیدِ من مرا)

و سپس بر روی پای خود پیچید و با نیرو به زمین کوفته شد.

«پیکرش را در «کَنیسهٔ بابک» به دار آویزید و دُخت‌اش را به حَرَم فرستید!» فرمود مُعتصم.

.....

*«**مازیار پسرِ کارن** (در دوران خلافتِ معتصم) بر رأسِ «سُرخ عَلَمان» (یا «مُحَمِّره») در طبرستان که به قولِ خواجه نظام‌المُلک یک‌دیگر را«رفیق» می‌خواندند، درفشِ طغیان بر ضدِّ عبّاسیان را برافراشت. براساس روایاتِ متعدّد، مازیار و بابک خرّمدین هم دوره بودند و با یک‌دیگر آشنائی، یاری و هم‌پُشتی داشتند... و قیامِ آن دو مدّتی هم‌زمان بوده است.» (احسان طبری، *برخی بررسی‌ها دربارهٔ جهان‌بینی‌ها و جُنبش‌های اجتماعی در ایران، جلدِ اوّل*)

***

۳- نقاب‌دارِ خراسان

سردارِ عرب «سعید الحرشی» در پسِ باروی قلعهٔ «سنام» چون گُرگی گرسنه زوزه می‌کشید. وی می‌خواست بر «سپیدجامِگان» و سالارِ افسانه‌آمیزِ آنان، نقاب‌دارِ خراسان، هاشم بن‌الحکیم چنگ خون‌آلود بیازد و سرها و جگرهایشان را نثارِ کام و کامِ خلیفهٔ عبّاسی «المهدی» سازد.

درآن‌سوی بارو، المُقنّع پایانِ خویش را در برابر دید. دانست که بیش در چنگِ عمرش نغمه‌ای نمانده، پس نخست فرزندان و پیوندانِ خود را زهری جان‌سوز نوشاند تا اسیرِ فاتحانی سنگ‌دل و شهوت‌ران نشوند، و سپس تنوری را چون دوزخِ خداوند تابان و سوزان ساخت. جامه‌های سپید و عطرآگین در بَر کرد. در برابرِ زبانه‌های سرکشِ آتش زانو زد و به خطابهٔ مرگِ خویش زبان گُشوده چنین گفت:

«اینک خود را در شُعله‌های وحشیِ این تنور می‌افکنم تا جسمِ خاکی را به اَثیر بَدَل کنم. دیشب نیم‌شب، ماهِ من از چاهِ نَخشَب، برای واپسین بار برآمد، و من با طلسمی که از نیرنگِ قُرون ساخته‌ام، نورِ خود را بر فرازِ زمین‌های

شب‌آلود انداخته‌ام، بر این کُنامِ لاشخوارانِ هراسان. آری، منم هاشم بن‌الحکیم، نقاب‌دارِ خراسان. من اورمزدم در پیکرِ مردمی، و در آن روزِ نخست که فرشتگان نزدِ آدمی نماز بُردند، به این رازِ مینُوی نیاز بردند. و سپس در رشتهٔ ابدیِ حُلول‌ها و رجعت‌ها و رستاخیزِ جان‌های مُرده در تن‌های زنده سیّالهٔ الهی در من جایگاهی یافت شایسته. اینک در کنارِ این تنورِ تَفته آماده‌ام تا سپُردهٔ جاوید را به دارندهٔ جاوید بسپارم. اگرچه در این کالبد مهلتِ من پایان یافت، ولی من از معبرِ اسرارآمیزِ حلول، فردای دیگر در پیکرِ گُردی دیگر به‌پامی‌خیزم و شبی دیگر از نَخشَبی دیگر، ماهِ خود را بر دشت‌های رنج تابنده می‌سازم.»

سپس با هیمنهٔ آسمانی و آرامشی یزدانی پای در تنور نهاد. هنگامی که سپاهِ سعیدِ عنود دروازهٔ دژِ سنام را گشود، هرچه در میانِ انبوهِ لاشه‌ها بیش کافتند، نَعشِ هشام را نیافتند. هستیِ وی چون الماسی در آتش، به دودی رقصنده و سبُک‌بال بدل و در لاژوردِ آسمان حلّ شد.

سعید از هولِ این رویداد، برخاسته به نماز ایستاد.

***هاشم بن حکیم، معروف به المُقَنّع [هشام]**، نقاب‌دارِ خراسان، مانندِ دیگر نمایندگانِ جُنبشِ پایداری ایرانیان بر ضدِّ اعراب در نخستین سدهٔ سُلطهٔ آنان (از قبیلِ به‌آفرید زوزنی، استاسیس، بومسلم و دیگران)، جسمِ خود را مَهبطِ روحِ قهرمانانی می‌دانست که پیش‌از او از پای درآمدند. می‌گویند المُقَنّع از چینیان نیرنگ‌ها آموخته بود و اعجازش برآوردنِ ماهی بود از چاهِ نَخشَب که برخی آن‌را انعکاسِ نور در جیوه‌ای می‌دانستند که در عمقِ چاه قرار داشت. قطعهٔ فوق متضمّنِ اشاراتِ متعدّدی است به حوادثِ زندگیِ هشام که محتاجِ توضیحِ اضافی نیست. **(احسان طبری)**

***

۴- بر دروازهٔ درس‌گاه

بهارانِ سالِ ۵۲۵ هجری...

در پهنهٔ مُلکِ آلِ سلجوق همه جا بادام و اَمرود [گُلابی] به شکوفه نشسته. شبِ دوشین عین‌القضّاتِ همدانی را از بندِ بغداد به فرمانِ وزیرِ جبّارِ زمان، درگزینی به همدان نقل کردند. وزیر فرصت را برای کین‌توزی مساعد یافته و بر آن شد که عین‌القضّات را به گُناهِ آن سخنانِ غریب که می‌گفت و خویش را مظهرِ جوهرِ خدایی می‌دانست، و نیز به جُرمِ آن‌که از یارانِ وزیرِ سلف عزّالدین بود، نابود سازد. درگزینی نخست رقیبِ خود عزّالدین را در تکریت به دارِ فنا فرستاده بود و اینک نوبتِ عین‌القضّات بود که از پرتوِ نواخت و پشتیبانیِ عزّالدین گُستاخ شده، پرده دریده، منصوروار بانگِ اَناالحقّ برآورده بود.

در آن هنگام که عزّالدینِ وزیر می‌زیست و بر اریکهٔ قدرت بود، درگزینی از سرِ حَزم، دانشمندِ جوان را به دُستاقِ [زندان] خلیفه فرستاد تا مبادا از چنگ‌اش بگُریزد، زیرا عین‌القضّات با همهٔ جوانی، نامی و مَهابَتی داشت. درس‌گاهش از مُریدان انبوه می‌شد. جوانی چُنین، مادرِ دهر کم پرورده بود: خوش‌روی، در نظم و نثرِ پارسی و

تازی استاد، واعظی شورانگیز، خطیبی فَصیح و ترزبان و نُکته‌یاب، مردی وارسته و فروتن و خاک‌سار، دلیری بی‌پَروا و آشکاره‌گو، پارسایی مهذّب.

همدانیان او را می‌پرستیدند و با همهٔ بیم از امیران و وزیرانِ سلجوقی، مِهرِ خویش را به وی پوشیده نمی‌داشتند. خلیفه و سلطان را این نُکته کَریه می‌آمد. فلسفه، رَفض و عرفان را درفشی بر ضدّ سیطرهٔ خویش می‌پنداشتند و در این مُصاب [مُصیبت‌زدگی] بودند. می‌خواستند جهل و عجز بر زمین حُکم‌روا باشد تا آن‌ها در آن، سالاران و سَروَران کام‌روا بزیَند.

تدبیرِ وزیر درگزینی برای آن‌که عین‌القضّات تا مرگ در بندِ بغداد باشد، بی‌سرانجام ماند. وی در آن سیاه‌چال رساله‌ای پرداخت به تازی، به نامِ «شکوی‌الغریب» و آن‌را در بغداد پراکند و غوغایی برانگیخت. خلیفه، درگزینی را پیام داد که بندیِ خود را بازبَر و با او آن کُن که خواهی، که من او را به دشواری نگاه توانم داشت.

این بود که موکّلانِ وزیر، عین‌القضّات را به همدان آوردند و همان شب شهر از این واقعه آگاه شد و همدانیان به نجوا گفتند:

«فردا او را بردار خواهند کرد.»

صبح دَمید و صبح را هر اندازه سانحهٔ شوم در آستین باشد، از آمدن گُریزی نیست. روز، روزِ بهاری بود. ابرهای ژولیده در نیلِ آسمان تازَنده، باغستان‌های شِکوفه‌زار بر دامنهٔ الوند، زیبا و پَریش چون عین‌القضّات. و او با همهٔ رنجِ سیاه‌چال، راست‌بالا و گردن‌فَراز می‌رفت. محاسن و طُرّه‌اش را با همهٔ جوانی، تارهای سیمین دو رنگ ساخته، آژنگِ مَصائب بر چهره نشسته و از چشمانِ روشن، پرتوِ ریش‌خند می‌بارید. آرامشی چون آرامشِ دریای بزرگ در وجودش بود.

درگزینی بر اسبی با زین و ستامِ زراندود و همراهِ موکبی بزرگ به میدان آمد و در زیرِ درختِ ناروَنی نوبَرگ، برابرِ اسیر ایستاد.

وی گفت: «اینک جَزای آن کُفرها که در زندگی بر زبان رانده‌ای، و آن بی‌پَروایی‌ها که کرده‌ای خواهی دید. تو پنداشتی که به گنجِ کمال دست یافتی، و حال آن‌که آنچه تو بدان رسیدی، امروز مرگ است، و فردا دوزخِ خداوند.»

عین‌القضّات خندید و گفت: «تا مپنداری که من خویش را از واصلان می‌شُمرم. دریغ از زندگی که با همهٔ جست‌وُجوی حقیقت آن‌را نیافته، به کتمِ عدم می‌گُریزم.» و سپس این رباعی به اِرتِجال [فی‌البداهه] سُرود:

بِستُردنی است آن‌چه بنگاشته‌ایم،

افکندنی است آن‌چه افراشته‌ایم،

سودا بوده است آن‌چه پنداشته‌ایم:

دردا که به هرزه عُمر بُگذاشته‌ایم!

در گزینی گفت: «تزویر و سالوس کافی است! من تو را بر دروازهٔ درس‌گاه‌ات که در آن آن‌همه سخنانِ یاوه بافته‌ای، بردار می‌کنم و سپس چون پست‌ترین راهزنان در بوریایی پیچیده، به نفت اندوده، آتش می‌زنم و خاکسترِ مَلعون‌ات را بَر باد می‌دهم. این آن مرگی است که امیرالمومنین بر حلّاج پسندید و تو از راهِ حلّاج رفته‌ای و اینک مرگِ او تو را نیز سزاست.»

عین‌القضّات به شکرخنده گفت: «یک جان بیش نیست و آن‌را به هر شیوه که خواستی بستان»، و سپس این رباعی به اِرتِجال سُرود:

مرگ وُ شهادت از خدا خواسته‌ایم،

وان را به سه چیزِ کم‌بها خواسته‌ایم،

گر دوست چنین کند که ما خواسته‌ایم:

ما آتش وُ نفت وُ بوریا خواسته‌ایم!

در گزینی نشاندنِ شَرارِ درون را نعره زد: «بیاویزیدش!»

و موکّلانِ دیوسیرَت شتافتند و عین‌القضّات را از تاقِ مدرسه آویختند و سپس همان کردند که درگزینی خواسته بود. و همدانیان و همهٔ مُریدانِ عین‌القضّات در آن روز، همراهِ ابرِ بهاری گریستند.

.....

***عین‌القضّات همدانی**، شاعر و عارف و حکیم در اواخر قرن پنجم و اوائل قرن ششم هجری، همانند سهروردی و عطّار و مولوی و شبستری از پیروانِ مکتبِ اشراق بود که در سنِّ ۳۳ سالگی در همدان به جرمِ «اِلحاد»، پیکرش سوزانده و بر دار کشیده شد. (ارژنگ)

***

۵- رامش‌گرِ پیر

وکیلِ قاضی به قوّت بازوی مُطربِ پیر را گرفت: پیری ۸۰ ساله، گوژپُشت، با دیدگانِ تار که سازی «مُغَنّی» نام را در زیرِ بغل می‌کشید.

در محضرِ قاضی وام‌دارانش ایستاده بودند: رباخواری یهودی، بازرگانی کوسه به بُخل و ثروت معروف، زنی از مال‌داران محلّت که اینک در کابینِ شوی هفتم بود.

وکیلِ قاضی پیرِ جنگی را با خشونت به درونِ دارالقضاء رانْد چنان‌که وی فرشِ زمین شد و «مُغَنّی» از زیرِ بغل به سویی رها گردید و او با شتاب و تشنّجِ پیرانه آن‌را چون گُم‌شدهٔ عزیزی جُست و یافت و در آغوش فشُرد و گفت: «برای خدا رحم کنید و مغنّیِ مرا آزار ندهید!»

یک تن از پیرامونِ قاضی بانگ برآورد: «مُطربِ پیر! این‌جا محضرِ قاضی است، شرمی باید!»

قاضی از میانِ انبوهی ریشِ سیاه سر برداشت و از خلالِ گرهٔ ابروانِ خیره، بر آن اندامِ لرزان نگریست: او را پیری یافت فرتوت با قامتی خَم‌خورده، گیسوانی سیمین، چهره‌ای گیرا، در نگاهِ بی‌زبان‌اش رازها خُفته. قاضی با تلخی گفت:

«دو هزار دینار، بدهیِ تو به این بزرگواران است. جای آن‌همه شراب‌خواری و سَماع و بزم‌افروزی و گناه که زندگیِ تو را آلوده و تو را شایستهٔ دَرَکاتِ [دوزخ] حجیم ساخته، خوب بود سنّت و شریعت مُرعی می‌داشتی و قرض‌الحسنه را به وام‌دار بازمی‌دادی. وای بر تو که وجودت موجبِ قهرِ یزدانی است و مایهٔ ننگِ انسانی. بگو کِی و کجا این پیرِ مُردنی وامِ خویش را به این وام‌دارانِ سنّی خواهی پرداخت؟»

و صفی‌الدّین در پاسخ گفت (زیرا آن پیرِ چنگی، صفی‌الدّینِ اُرمَوی* بود، نغمه‌پردازِ کبیرِ عصرِ خویش و اعصارِ دیگر، که زمانی دربارِ المُستعصم** و هلاکو و بزم عطا ملکِ جوینی را «مُغَنّی» و «نُزهة»** او شورانگیز می‌ساخت)، آری صفی‌الدّین گفت:

«آیا آن‌همه آهنگ‌های دل‌انگیز که در بغداد ساختم و آن سُرودهای دل‌پذیر که در سرای عطا ملک سُروده‌ام، در خوردِ آن نیست که مرا از این وام رها کند؟»

قاضی گفت: «نی!»

صفی‌الدّین گفت: «آیا آن رساله‌ها که در دانشِ موسیقی نوشته‌ام، کتابِ «شَرَفیّه»، کتابِ «ادوار» و این‌که مرا تالیِ [پیرو] فارابی شُمردند و ثانی عبدالقادرِ غیبی دانستند، کافی نیست که این وام بر من بخشوده شود؟»

قاضی گفت: «نی!»

صفی‌الدّین با آوایی دردآلود گفت: «این ساز ساختهٔ نبوغِ من‌است. گریاننده است و خندانننده، طَرَب‌انگیز است و غم‌آور. مخزنِ انواعِ نغمه‌ها، انگیزهٔ اقسامِ حالت‌هاست. آن‌را از ترکیبِ سازهای بسیار پدید آورده‌ام و عزیزترین مُرده‌ریگی است که از رامش‌گری چون من باقی می‌مانَد. آیا وام‌دارانِ بزرگوار آن را در ازای دِرهم و دینار نخواهند پذیرفت؟»

این بگفت و مُغَنّی را از زیرِ بغل برکشید و آن را با دست‌های لرزان به حُضّار عرضه داشت.

زنِ وام‌دار صیحه[فریاد] برآورد که: «ای قاضی! ما را در این سَرا نشانده‌ای تا مسخرهٔ دیوانه‌ای فاسق شویم؟»

یهودی زیرِ لب لُندید. [غُرغُر کرد.]

بازرگانِ کوسه برخاست «مُغَنّی» را از دستِ صفی‌الدّین در ربود و آن‌را به قوّت بر مغزش کوفت.

ساز خُرد شد، زه‌های آن با ناله‌ای گُسست. صفی‌الدّین چون صاعقه‌ای به زانو افتاد و خود را بر سازِ شکسته افکند.

قاضی مُحتسبان را گفت:

«این دیوانه را که محضرِ قاضی را به سُخره گرفته به زندان بَرید!»

به فرمانِ قاضی او را به زندان بُردند و سیاه‌چالی افکندند. گویند در همان شب، نه از رنجِ زندان، بل از غمِ «مُغَنّی» درگذشت.

.....

*صفی‌الدّین عبدالمؤمن بن ابی‌المفاخر یوسف بن فاخر اُرمَوی (۶۱۳ هق، ارومیه – ۱۸ صفر ۶۹۳ هق، بغداد)، نابغهٔ موسیقی‌دان، خوش‌نویس، ادیب و عروض‌دان ایرانی، و از اوّلین افرادی که با رسالهٔ «الادوار فی‌الموسیقی» اقدام به مکتوب‌سازی دانشِ زمانهٔ خود در زمینهٔ هنرِ موسیقی کرده است. عنوانِ «**پیرِ چنگی**» برگرفته از «قصّهٔ پیرِ چنگی» در دفترِ اوّل «مثنوی معنوی» مولاناست شیخ فریدالدّین عطار نیشابوری هم در «مُصیبت‌نامه» به این حکایت اشاره کرده و بدیع‌الزّمان فروزانفر نیز آن‌را در کتاب «مآخذ و تمثیلاتِ مثنوی» به نثر آورده است. (ارژنگ)

**«مُغَنّی» و «نُزهه» (یا «نُزهَت») نام دو سازِ ایرانی که صفی‌الدّین اُرمَوی آن‌ها را اختراع کرده و در تاریخ موسیقی به نامِ او ثبت شده‌اند. (ارژنگ)

***عبدالله المُستَعصِم بالله (۶۴۰-۶۵۶ ه.ق) نامِ ۳۷مین و آخرین خلیفهٔ عبّاسی که با هجوم و غارت بغداد توسط مغولان در زمان هلاکوخان و اعدامِ مستعصمدوران خلاقت سلسلهٔ عبّاسیان پس‌از حدود ۵ قرن به‌پایان رسید. (ارژنگ)

***

۶- غروبی اندوه‌ناکْ در سایهٔ باروی بَم

غروبی اندوه‌ناکْ در سایهٔ باروی بَم، شهزادهٔ زند در زنجیرِ گران ایستاده بود: جامه از تن برکشیده، رَسَن‌پیچ، طُرّه‌ها افشانده بر چهرهٔ مردانه، نگاهی چون شهباز، گونه‌ها سرد و سبز، عرق‌ها دانه‌وار بر شقیقه نشسته. در زغال‌های تَفته میل‌های آهنین می‌گُداخت.

امیرِ قاجار بر مَفرَشی خشن لمیده: خُرد بالا، چروکیده، سر تراشیده، چشمانی دیوانه و آسیمه، چانه‌ای نیرومند و متشنّج، بدنی استخوانی در زرهی سنگین.

وی چنین گفت: «می‌گویند چابُک‌سواری هستی تیزتَک‌تر از غزالِ دشت‌ها و زوبین‌ات خاراشِکاف است، ضربِ شمشیرت سمند را پی می‌کَنَد. بالایی به بلندی عرعر داری، سینه‌ای به فراخیِ دیوار، کمری به باریکیِ موی و نیز: سخن‌وری، شاعرِ نام‌آوری، هم حریفِ بَزمی هم رَزم. دِهِشی داری طاعی‌وار، هیبتی داری نادرآسا؛ ولی من زشت و خِرِفتام، خواجه‌ای مفلوج، از کتاب و درس چیزی نمی‌دانم، از ساغر و تَنبور حَظّی نمی‌برم، حتی به بهای جانِ خود سکّه‌ای مِسین نمی‌بخشم. در دیده‌ام قطره‌ای شرم، و در سینه‌ام ذرّه‌ای رحم نیست. آری،

فُرومایه و بَخیل‌ام، ولی از این‌همه چه باک؟ این مُلک اکنون در نگینِ من است و تو در چَنبَرِ اسارتِ من ایستاده‌ای، رَسَن‌پیچ.

تو را به جرمِ این همه گناه: زیبایی، دانایی، رعنایی، دلاوری، بخشندگی، به آغوشِ نیاکان‌ات خواهم فرستاد. آن‌هم نه آسان و یک‌جا، بل‌که دشوار و با شکنجه. نخست دیدگانِ جهان‌بین‌ات را تار خواهم کرد و سپس پیکرت را آذینِ دار خواهم کرد... آن زمان که به خویش می‌بالیدی، آیا هیچ می‌پنداشتی که چنان‌که تو خود سُروده‌ای «مُخَنّثی»*، «دف‌زنی» بر چون تو «شمشیرزنی» چیر شود؟(۱) بی‌چاره ندانستی که این جهانی است که کفتاران سینهٔ آهوان می‌درند!»

شهزادهٔ زند پاسخ داد: «ولی سپهر در اندرونِ شما آتشی گُدازنده افروخته رِشگْ نام. همین شکنجهٔ خاموش، شما فُرومایگان را کافی است!»

امیرِ قاجار از جای برجَست و آن میل‌های تَفته را از تودهٔ آتش با دست‌های لرزان بیرون کشید و با تشنّجِ شهوت‌آلود که از تَشَفّیِ درون خبر می‌داد، بر چشم‌های شهلای شهزادهٔ زند نهاد. دودی تیره برخاست. خونابه از جوهرِ شفّاف فُروریخت و در شِگَرفِ عبوسِ غروب، نعرهٔ شهزادهٔ زند با قهقههٔ دیوانهٔ امیرِ قاجار درآمیخت!

پانوشت:

(۱) اشاره به این رباعیِ لطفعلی‌خانِ زند:

یارب سِتَدی مُلک ز دستِ چو منی

دادی به مُخَنّثی، نه مردی نه زنی

از گردشِ روزگار معلومم شد

پیشِ تو چه دف‌زنی، چه شمشیرزنی.

ا.ط

سرچشمه: مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ ۴، سال ۱۳۴۶

*مُخَنّث= اَمْرَد، مردِ زن‌نما، دوجنسیّتی.

بازگشت به فهرست

جُستاری برای مَشته ابول

رضا عابد

توضیح: در این عکس ایرج نیّری، ابوالقاسم طاهرپرور (مَشته ابول) و تعدادی دیگر از زندانیانِ سیاسی و هواداران سازمان چریک های فدایی خلق حضور دارند و در لاهیجان سال ۵۷ حین تظاهرات بر علیه رژیم پهلوی گرفته شده است.

***

شهرِ لاهیجان در دهه‌های چهل وُ پنجاه چند تا «مَشته ابولِ» معروف داشت.

یکی‌شان لالهٔ گوش شکسته و به طبعِ کارش هم، تمامِ فکر و ذکرش گیرانداختنِ حریف روی تشکِ کشتی و خارج از تشک با کاربستِ انواع فوت‌وُفنّ بود تا کار را برساند به کُنده‌کشی و تمام کند حرکت را. که دستِ آخر هم مربّی کشتی شهر شد و حسابِ کارش جدا افتاد از بقیّه.

یکی دیگر بزن‌وُبهادر بود و بر صغیروُکبیر رحم نمی‌کرد و بعدها دوست‌وُدشمن دست به یکی کردند و لقبی برای او تراشیدند و اسمِ زنی را بستند به نافِ او... چند صباحی نگذشت که این مَشته ابولِ پسوندگرفته هم از تکِ‌وُتا افتاد و بساطاش ورچیده شد.

مَشتی دیگری هم بود که خیلی زود به آلاف وُ الوف رسید و صندلی چوبی لهستانی کارِ اُستا ابراهیم جان نجّار را گذاشت جلوی درِ بنگاه اقتصادی‌اش و نشست روی صندلی و پا گذاشت روی پا. جماعتِ کاسه‌لیس شهر مفتخرش کردند به حاج ابوالقاسم و او هم به قول بروُبچه ها شد چوخ بختیارِ زمانه یا همان ره جِولون به گویشِ محلّی!!!

مانْد **مَشته ابولِ آخری** که مَشته ابولِ خودمان بود و نقشی زد یکّه در شهر و نامش برای چند دهه شد وِردِ زبانِ خیلی‌ها. او مَشتی‌بودن خودش را معنای تازه کرد و بر صیغه‌ای جاری ساخت که روی اعتبار واژه‌گانی تاکید دارد و در زبان و گویشِ سنگسری و گیلکی و مازندرانی آمده است و در آن مُراد می‌کند از پُر و بی‌نقص و کامل. نشانِ عیّاری و جوانمردی را هم با خود دارد و... . شهر هنوز شمیمِ دوران دکتر حشمت و یاد و خاطرهٔ مجاهدان مشروطیّت و مبارزانِ عدالت‌خواه دورانِ مصدّق را با خود داشت و به دنبالِ آن منش برای نام مَشتی بود.

ابوالقاسم طاهرپرورِ نوجوان اگر به وقتِ تحصیل در مدرسه آن انشای انتقادی را خوانْد که هوش از سرِ خیلی از هم‌کلاسی‌ها و معلمان پرانْد تا گذارِ ۲۱ روزه‌اش به زندانِ شهربانی رشت بیفتد، اوّلین گام‌زدن‌اش بود در این راه. و اگر پس‌از خلاصی هم دست نَشُست و نشست روی چهارپایهٔ سفری جلوی درِ خانه‌شان در خمیرکلایه ی لاهیجان محلِّ تولد و زندگی‌اش و همه روز زُل زد به کوچهٔ دراز و خیس و دنبالِ ردِّ پایی از نیما یوشیج گشت که روزگاری دورتر در آن کوچه ساکن بود و شعرهای او را یکی پس از دیگری برزبان آورد و بعد از قرقره در ذهن دوباره فرستاد در دل و مشقِ جنونِ خودش را با خود کرد، باز گامِ دیگری برداشت در راه و شدن‌ها. ـنگارنده این زیج‌نشستن* و تن‌دادن به انزوای دوره‌ای برای درک و درونی‌کردنِ پدیده‌ها را برای محمّد امینی (م. راما) هم قائل است که تنها یک محلّه فاصله داشت با رفیقِ بعدترهای خود ابوالقاسم طاهرپرور ـ .

و باز **مَشته ابول** وقتی رفت پا در پاچاله ی برادرِ بزرگ تر گذاشت و به استخدامِ ادارهٔ فرهنگ درآمد، با همان مرامِ انسانی رفت و دانش‌آموزها او را در قدوُقامتی دیدند که نشان از فداکاری داشت و مهر و محبّت. اگرهم در آن غروبِ نم‌گرفته شانه به شانهٔ غفور حسن‌پور -رفیقِ بازیافته‌اش و دانشجوی فنّی آن دوران-، دورِ استخرِ لاهیجان قدم زد و از او حکایتِ مهندس عبداله ریاضی را شنید که در کلاسِ درس گفته بود «*تنها یک نفر را شایستهٔ بیست گرفتن در درسِ مکانیک می دانم و آن هم خسرو روزبه بود*» و با این حرف رفیق در دم به فکر فرو رفت و همراه با کاکایی‌های استخر اوج گرفت و اندیشه کرد به نابغه‌ای به نامِ خسرو روزبه، بازهم گامِ دیگری برداشت در همان راه. آن‌گاه هم که خودش این نقل از غفور حسن‌پور را جمع می‌زد، با سخنِ دکتر مجتهدی همشهری ریاضیدان اش که در اعتراض به طرح مهندس ریاضی رئیس مجلس برای هنرستان‌کردنِ پُلی‌تکنیک گفته بود «خاک تو سرِ ملّتی که این آدم رئیسِ مجلسش باشد»، دوباره همان مَشته ابولی می شد که دل‌سوزی می‌کرد برای جوانانِ این مرز وُ بوم.

ابوالقاسم طاهرپرور با خوی و مرامِ مردمی خودش وارد گروهِ کتاب خوانی غفور حسن پور شد و همراه با دیگر اعضای حلقهٔ کتاب‌خوانی رحمت پیرو نذیری، اسکندر رحیمی، رضا عابدین‌پور فرهمند، گداعلی بوستانی و... پا در راهِ مبارزه گذاشت و آگاهانه به جُنبشِ خلق پیوست و باز آگاهانه توصیهٔ غفور حسن‌پور را پذیرفت و با قبولی در امتحانِ «*سازمانِ جنگلداری و حفظ مراتع*» و دیدنِ دوره به استخدامِ آن اداره درآمد و محلِّ خدمت خود را

در جنوب برگزید تا بتواند کمک‌رسانِ صفایی فراهانی و هوشنگ نیّری و صفّاری آشتیانی باشد و ارتباطاتِ آن رفقا را با جُنبشِ فلسطین از طریق مرزِ عراق تسهیل کند.

محمود نادری ـنامِ مستعار- در کتابِ سَرِهم‌بندی‌شدهٔ چریکِ فداییِ خلق چاپِ موسسهٔ مطالعات و پژوهش‌های سیاسی با اتّکاء به اسنادِ ساواک در صفحهٔ ۱۵۲ اشاره دارد:

«بعد از ظهرِ آن روز، آنان در اهواز به منزلِ طاهرپرور رفتند و صفّاری نیز با اتوبوس خود را از تهران به آنجا رساند. غروبِ روز بعد، آنان از اهواز به طرفِ خرّمشهر حرکت کردند و صادقی‌نژاد و صفّاری آشتیانی در پنج کیلومتری خرمشهر پیاده شده، به سوی نقطه‌ای که سلاح‌ها در آن‌جا مدفون بود، رفتند و ساعاتی بعد معینی عراقی و طاهرپرور که به خرمشهر رفته بودند؛ در همان نقطه آن دو را یافتند و با محمولهٔ مورد نظر... راهیِ اهواز شدند.»

مَشته ابول انسانی صادق و کوشا بر سرِ مواضعِ خود بود و در راهِ پیش‌بُردِ اهداف خود از هوش و ذکاوت فوق العاده‌ای برخوردار بود. اگر چندی قبل در فضای مجازی مطلبی با دستمایهٔ طنز پخش شد و با خطاب‌کردنِ «چریکِ پیر» به او نحوهٔ مواجهه‌اش را با سربازِ پستِ بازرسی بازگو کرد و ماجرای اشتباه‌گرفتن موتورِ فولکس واگن با موتورِ آبکشی توسطِ سرباز را مرکزثقلِ ماجرای طنزگونه قرار داده و در اجرایی ناقص از جنبهٔ پروبلماتیک بخشیدن ماجرا به تعبیرِ آلتوسر، استمدادِ چریکِ پیر از نیرویی ماوراءلطبیعه را برجسته کرد تا مثلا وانمود کند که...، در عوض پاسخِ آزاد طاهرپرور، فرزندِ برومند به آن نوشته خواندنی بود که در فرازی هم آورد:

«...نگارنده خاطرهٔ مذکور و انتشاردهنده ی آن، چنین جریانِ مهمّی را به یک خاطرهٔ -سیزده بدر-گونه بدل نموده بدونِ توجه به آن‌که چریک‌های تعلیم‌دیدهٔ آن زمان و طراحانِ مشیِ مبارزهٔ مسلّحانه تمامی ابعاد و زوایای هر حرکت‌شان را از ابتدا تا انتها با وسواسِ فراوان و با درنظرگرفتنِ تمامی جوانب و آلترناتیوهای مفروض به صورت نقشهٔ کامل و از صفر تا صد مُرورکرده و به هیچ عنوان اتّکاء به شانس و امدادهای غیبی و آسمانی نداشته که بالعکس برای هر اتفاقی به تفصیل، عکس‌العمل‌های منطقی و فکرشده‌ای را برنامه‌ریزی می‌کردند... این از هوش‌مندی و ذکاوت‌شان بود که به‌محضِ اطلاع از بی‌خبری سرباز... نقشهٔ جدیدی به ذهن‌شان رسیده تا با فریبِ ایشان بدونِ کمترین درگیری و خونریزی به گونه ای که خون از دماغ کسی نریزد، محموله را به مقصد برسانند.»

با رجوع به اسنادِ ساواک و پاسخِ آزادِ عزیز می‌توان دریافت که در همان ماجرا هم مَشته ابول، مَشتی بود. همان مَشته ابولی که علیرضا ثقفی خراسانی -رفیقِ سالیانِ من- در کامنتِ خودش زیرِ پُست نگارنده در فیس‌بوک تصویرِ زندان کشیدن‌اش را داد و از مرامِ او گفت و بذله گویی‌اش با خصائلِ نیکو. همان مَشته ابولی که علی پاینده، رفیقِ ارجمندِ ما و از مبارزانِ رژیمِ گذشته در کتابِ خاطراتِ خود با عنوانِ «آنچه بر من گذشت» دربارهٔ او نوشته است:

«...ابوالقاسم طاهرپرور از بچه های سازمان چریک های فدایی خلق که حبسِ ابد داشت، مسئولِ گرفتنِ روزنامه از زیرِ هشت و توزیعِ آن در بند بود. هر روز سی، سی و پنج روزنامهٔ کیهان و اطلاعات می‌گرفت و بینِ اتاق‌های بند

توزیع می‌کرد. ...وقتی طاهرپرور روزنامه به دست به داخلِ بند می‌آمد بچه‌ها دورِ او جمع می‌شدند و همان‌طور که روزنامه‌های اتاق را می‌داد، تیترهای صفحهٔ اول را می‌خواند. روزِ سی‌ام فروردین ۱۳۵۴ ساعتِ پنج-ششِ بعدازظهر به یک‌باره بندِ چهار و پنج ساکت شد. ...به درِ بند شش رسیدیم، طاهرپرور را دیدم روزنامه به دست، مات‌ومبهوت با رنگِ پریده، خشکش زده است. حدس زدم باید اتفاقی افتاده باشد که خبرِ آن‌را روزنامه نوشته و بچه‌ها به این دلیل ساکت شده‌اند و طاهرپرور رنگ وُ روی میّت را پیدا کرده است. روزنامه را از او گرفتیم. دیدم در صفحهٔ اوّل با حروفِ بزرگ نوشته است: «۹ زندانی در حالِ فرار کشته شدند... بیژن جزنی، سعید کلانتری، عزیز سرمدی، احمد جلیل افشار، عباس سورکی، حسن ضیا ظریفی، چوپان زاده، کاظم ذوالانوار و مصطفی جوان خوشدل بودند...» عدّه ای از بچه‌ها آرام آرام اشک می‌ریختند. ابوالقاسم طاهرپرور از شدّتِ غصّه، غش کرد...»

آری مَشته ابول به شهادتِ همهٔ کسانی که با او در زندان و بیرون محشور بودند، یک مَشتی و رفیقِ واقعی بود و این مَشته یا مَش ابول گفتن به او از منظری همان «خان» گفتن به حیدر عمواوغلی و صفر قهرمانی بوده است که عزیزداشتنِ آنان را می رساند به سببِ منش و رفتارِ نیکو و راسخ‌بودن در عزم و پایمردی. همان‌گونه که وقتی در سال ۵۷ به همراهِ دیگر یارانِ خود از زندان آزاد شد، میدانِ نوغان لاهیجان پُر از اهالی شهر بود برای استقبال از او و دیگر رفقای زندانی رژیمِ ستم‌شاهی... ابوالقاسم طاهرپرور بعد از انقلاب دنبالِ فعّالیتِ تشکیلاتی و سیاسی نرفت، امّا همچنان مَشته ابول مانْد و میانِ مردم با مهرورزی به دیگران زیست و این تعبیرِ امانوئل لویناس، فیلسوفِ اهلِ لیتوانیِ مهاجرت‌کرده به فرانسه «من گروگانِ دیگری‌ام، در بند او هستم» را در زندگیِ خود با منش و رفتارش به اثبات رساند...

یادش گرامی!

خرداد ۱۴۰۰

*زیج = حسابِ نجوم، طریقهٔ ستاره‌شناسی، جدولی که از روی آن به حرکاتِ سیّارات پی می‌برند. (فرهنگ عمید)

بازگشت به فهرست

سال

میترا درویشیان

دلم بدجوری گرفته بود. انگار درودیوار داشتند چپ‌چپ نگاهم می‌کردند. بهترین کار این بود که فرار کنم: هم از خودم و هم از این درودیواری که هرلحظه انگار به هم نزدیک‌تر می‌شدند! به سرعت لباس پوشیدم و از خانه بیرون زدم. هوا امّا بس ناجوانمردانه سرد بود. زیپِ کاپشنم را تا زیرِ گلو بالا کشیدم و شروع کردم به شُمردنِ قدم‌هایم... می‌رفتم امّا نمی‌دانستم به کجا. مقصدِ من شاید همان ناکجاآبادی بود که می‌گفتند! دوباره شمارشِ قدم‌هایم: یک، دو، سه...

خودم را در یک مغازهٔ گُل‌فروشی دیدم. چشمانِ منتظرِ صاحب مغازه داشت مرا از رو می‌برد. برای خلاصی کمی به گُل‌ها نگاه کردم، امّا نگاهش چون پُتکی بر هیکلم می‌خورد که گویی از سرِ بی‌حوصله‌گی دارد می‌گوید: «یا بخر، یا برو!».

هم‌چنان به دسته‌های گُل نگاه می‌کردم و بالاخره یک دسته‌گُلِ صورتی با مقداری گُل‌های ریزِ عروس را انتخاب کردم. گُل‌ها در کاغذی چنان باندپیچی شدند که اگر کسی از آن فروشگاه گُل نخریده بود، نمی‌توانست بفهمد که این گُل است یا دسته جارویی است که برای خانه خریده‌ام، خیلی بد پیچیده شده بود.

از مغازه که بیرون آمدم کاغذِ دورِ گُل‌ها را باز کردم. احساس کردم گُل‌ها هم نفسِ عمیقی کشیدند. چند بار بوییدم‌شان، امّا هیچ بویی به مشامم نخورد. هم‌چنان بی‌هدف در خیابان راه می‌رفتم، بدونِ هیچ مقصد و مقصودی. اصلا گُل‌ها را برای چه خریده بودم؟ این بی‌طاقتیِ من به چه دلیل بود؟ و این وقتِ عصر در این هوای سرد چرا بیرون زده بودم؟ سئوال‌ها در سرم چرخ می‌زدند و هر کدام هم‌چون ناقوسِ کلیسا در مغزم صدا می‌کردند. امّا هنوز راهِ خود را به سوی ناکجا ادامه می‌دادم.

چراغِ خانه‌ها تک‌وُتوک روشن بودند و بقیهٔ جاها انگار تعطیل بودند و تاریک... پیشِ خود فکر کردم در گورستانی هستم که فقط بعضی از گورها شمع دارند، امّا نه، در خیابان بودم. همین تصوّر که شاید در گورستان هستم، جرقه‌ای در ذهنم زد... آری، باید می‌دانستم امّا نمی‌دانم چرا فراموش کرده بودم... اشکْ تمامیِ صورتم را پوشانده بود و حالا فقط باید خانهٔ مادرم را پیدا می‌کردم. گُل را حتما برای او گرفته بودم. چند بار پُشتِ سرم را نگاه کردم؛ شاید دارد به دنبالم می‌آید، ولی همه‌جا سیاهی بود و سکوت و تاریکی...

به کوچه‌ای رسیدم، بارِ دیگر نگاهی به اطرافم انداختم، امّا هیچ چیزِ آشنایی ندیدم... می‌دانستم هر چقدر هم بروم به او نخواهم رسید... دستانم سرد و کِرخت شده بود و گُل‌ها بر زمین افتاده بودند... چندبار از پشتِ سر شنیدم که کسی صدایم می‌زد ... امّا نه، هیچ‌کس آن‌جا نبود...

بازگشت به فهرست

پیرانه‌سَر: گُلِ سُرخِ پاییزی

محمود مُستَجیر

دراین جهانِ بی‌آغاز و بی‌انجام که به سُرودهٔ *کلیم* کاشانی: *اوّل و آخرِ این کهنه کتاب افتاده ست*، هر چیز که آغازی دارد به ناچار پایانی نیز دارد. دشت ها و جلگه ها هر اندازه گسترده و پهناور باشند، به پرچینِ افق‌ها و دامنه‌ها ختم می‌شوند. کوه ها اگر سر به آسمان بسایند، سرانجام به چکادها منتهی می شوند و دریاها اگرچه اقیانوس باشند، کناری دارند و عمر اگر زندگی نوح باشد، سرانجام به پایان می رسد و این قافلهٔ زندگی، چنان نرم می‌گذرد که کسی آوای زنگِ این کاروان را نمی شنود. پیری و مرگ، شتری است که ناگزیر دَرِ هر خانه‌ای می خوابد. همان‌گونه که میوه، پس از رسیدن می افتد، ما هم سرانجام افتادنی در پیش داریم.

خیّاطی دکّانش رو به روی گورستان بود. او کوزه‌ای کنارِ دستش داشت که هرگاه تابوتی را به آرامستان می بردند، ریگی درون آن می‌انداخت. پایانِ ماه آن‌ها را می‌شمرد که بداند چند نفر مرده اند. این را همه همسایگانش می دانستند. اگر کسی از او می‌پرسید: دراین ماه چند نفر مُرده، بی‌درنگ شمارِ مُردگان را به او می‌گفت. در آخر هر ماه کوزه را تهی و از نو شروع به ریختنِ ریگ در آن می کرد. سرانجام روزی رسید که درزی هم مُرد. پس از چندی یکی از دوستانش که از مرگ او خبر نداشت، به دیدارش رفت ولی دید دکّانش بسته است! سراغش را از همسایه اش گرفت. او گفت:

- خیّاط هم در کوزه افتاد.

و این در کوزه افتادن سرنوشت همهٔ ماست. هر جانداری زاده می شود، رشد می کند، بالغ می گردد و پس از چندی به تدریج توانایی هایش را از دست می دهد. سپاهِ پیری بر او می تازد و جوانی اش را تاراج می کند. میانسال، سالخورده، پیر، کهنسال و فرتوت می گردد و آخرِ سر هم می میرد.

سنّ هر جانداری ویژهٔ خودِ اوست. برای نمونه سگ کم و بیش هژده سال زندگی می کند، اسب بیست تا بیست و پنج سال. برخی جانوران دو یا سه سال و... البته می شود عمر را با تغییر دادنِ محیط زیست، رعایتِ بهداشت، ورزش، خواب و خوراکِ خوب، زیستن در هوای پاک و... اندکی افزایش داد.

در مورد زندگانی آدم لطیفه ایست که پُر بی‌راه نیست. می گویند: خداوند هنگامِ آفرینش، برای انسان و برخی جانوران سی سال عمر تعیین کرد. الاغ، سگ و میمون که زندگانی دراز را موجب ملال و رنج می دانستند، از پروردگار خواستند تا سنّ آنان را به ترتیب به هژده، دوازده و بیست سال کاهش دهد. آدم درین مورد به اندازهٔ آن ها، توانایی پیش‌بینی نداشت. ندانست که زندگانی دراز سبب درد، فرسودگی، فراموشی، شکستگی و . . . می شود. بنابراین درخواستِ افزایش آن را کرد. خدا هم پذیرفت و همهٔ آن سال ها را، یعنی چهل سال، از حیات آن جانوران کاست و به زندگانی بشر افزود. عمرِ انسان شد هفتاد سال.

سی سال نخست، زندگی طبیعی اوست که با تن درستی و خوشی بسر می برد. پس از آن هژده سال عمر خری فرا می رسد که باید باربری کند. درین سال ها دارای عروس، داماد، نوه و... می شود که برای هر یک از آنان باید بارِ ویژه ای ببرد یعنی خر حمالی کند.

آنگاه دوازده سال زندگانی سگی فرا می رسد که هی غُر می زند، خشمگین می شود، به هر کس ایراد می گیرد و یورش می برد. سرانجام ده سال عمرِ میمونی است که حالت بچه ها را پیدا می کند. شیرینی دوست دارد، به جای راه رفتن تاتی می کند، قهر می کند، بازی در می آورد و می کوشد تا دیگران را بخنداند و...

..*

یک روز که در برابر آیینه ایستاده ایم، متوجه جای پای نرم و نازک زمان بر سیمای خود می شویم و گردِ سپیدِ آن را بر موهای خود می بینیم. آنگاه ناباورانه، با شوخی به خود می گوییم: ***ما هم پیر شدیم!*** ازین پس هجوم سرد و آرامِ پیری، پنهان و نامحسوس امّا آهسته و پیوسته تا واپسین دَم ها ادامه می یابد. هیچ کاریش هم نمی توان کرد. به سرودهٔ ***احمد شاملو:***

نه،

این برف را

دیگر

سرِ باز ایستادن نیست.

برفی که بر ابرو وُ موی ما می نشیند،

تا در آستانهٔ آیینه، چنان در خویش نظر کنیم

که به وحشت

از بلندای فریادوارِ گُداری

به اعماقِ مُغاک

نظر بر دوزی.

حیات نیروی خود را اندک اندک از دست می دهد. به تدریج هیجان ها و خواهش ها فرو می نشینند. آنگاه آرام‌ترین و پربارترین روزهای زندگی، یعنی دورانِ پیری فرا می رسد. باید دانست که زیاده‌رَوی در جوانی، پیری را ویران می کند. اگر پیشاپیش خود را آمادهٔ رو به رو شدن با این پدیده نکرده باشیم آن وقت روزگار، زشت‌ترین و بی‌رحم‌ترین چهره اش را به ما نشان می دهد. دورانِ پیری همراه می شود با درد، رنج، ناشکیبایی، افسردگی، دلتنگی، بیماری‌های تن و روان، هراس از مرگ و... بناچار در گوشه ای کِز می کنیم و با آه و افسوس، یادِ پرندهٔ تیزپروازِ جوانی می افتیم که یاد باد آن:

سال های شادِ جوانی،

روزهای نیکِ خوش‌بختی،

که چون سیلاب های بهاری

شتابان گذشتند.

..*

براستی در پیرانه سر چه باید کرد؟ نشست و زانوی غم در بر گرفت؟

سر در گریبان بُرد و یاد روزهای جوانی را نشخوار کرد و چشم به راهِ مرگ بود. چون شمعی روز و شب سوخت و آب شد. یا حسّ کرد چون درختی برهنه در زمستان شده، بی برگ و بار، آن گونه که **مهدی اخوان ثالث** در شعرِ ***پیغام*** سروده:

چون درختی در صمیمِ سرد و بی ابرِ زمستانی،

هرچه برگم بود وُ بارم بود،

هرچه از فرّ بلوغ گرمِ تابستان وُ میراثِ بهارم بود،

هرچه یاد وُ یادگارم بود،

ریخته است.

چون درختی در زمستانم،

بی که پندارد بهاری بود وُ خواهد بود.

اما انسان بر خلافِ درختان بیشترین میوه اش هنگام خزان است. در دورانِ پیری ذهن باردارست و زمانِ تولیدکردن و برداشت از خرمنِ تجربه و دانش هاست. دلیلش همین شعرِ دلنشین و نغزِ **اخوان** می باشد که آن را در پیرانه سر سروده.

در زبانِ گفتاری و ادبیّاتِ ما نیز ترکیباتِ بسیاری با واژهٔ **پیر** هست که نشان دهندهٔ دانایی و مقام ارزندهٔ سالخوردگان، نزدِ مردم است. چنان که گاهی **پیر و پیغمبر** را با هم برابر می نهیم و به آنان سوگند می خوریم یا دعا می کنیم **الاهی پیر شوی**. ترکیب های دیگر مانند **پیرِ خِرَد، پیرِ خرابات، پیر دِیْر، پیرِ می‌فروش، پیرِ میکده، پیرِ مُغان، پیرِ طریقت** و... در همهٔ این ترکیب ها نظر به آن مرتبهٔ والای سالخوردگی انسان هست. به بیتی از **حافظ** توجه کنید که پیرِ میکده موردِ پرسش قرار می گیرد و چگونه خردمندانه پاسخ می دهد:

به پیرِ میکده گفتم که چیست راهِ نجات؟

به خواست جامِ می وُ گفت عیب پوشیدن

پیرِ میکده انسانِ آزاده ایست رها از هر چه که رنگِ تعلّق دارد. از نظرِ او **راهِ نجات** در ندیدن و چشم پوشیدن از عیبِ مردم است. آری، سخن از دهانِ پیران از عسل شیرین‌تر است.

..*

خُب پیری از چند سالگی آغاز می شود؟ پنجاه، شصت، هفتاد، هشتاد یا از کِی؟ پیری به‌سانِ بلوغ نیست که با چند سال دیر یا زود بتوان آغاز آن را تعیین کرد. چون پیری پیش از آن که پدیده ای بدنی باشد، احساسی روانی و ذهنی است. آیا موی سپید، چین‌وُچروک پیشانی، چهره و زیرِچشم، کوژپشتی و... نشانه‌های پیری‌است؟ پیری آثاری دارد که ممکن است در جوانان هم نمایان شود. آیا مردان و زنانِ جوانی را ندیده اید که موهای سرشان سپید شده یا چین و چروک، پیشانی و سیمای آنان را پوشانیده؟

این درست است که پیر چیزهایی را از دست می دهد، ولی چیزهایی را هم به دست می آورد. زیبایی یک جوان بیشتر صوری و جسمی است در حالی که زیبایی یک سال‌مند، روانی و معنویست. جوان بی پروایی، هیجان، نیروی بدنی و افسونِ ویژهٔ خود را دارد. اما سال‌خوردگان هم دارای متانت، شکیبایی، دانش، تجربه و نیروی اندیشه هستند. کارهای ستُرگ به زورِ بازو، چالاکی و چابکی نیاز ندارد، بل به تجربه، پختگی، نیروی اندیشه و پیش‌بینی نیازمندست. این صفت ها بیشتر در سال‌مندان دیده می شود.

جوانی چون روزی روشن است با خورشیدی تابان، جاه طلبی ها و شادی های راستین. پیری مانند شبی آرام با انبوه ستارگانِ درخشان. به سخنی دیگر، شبِ زندگی فانوسش را همراهِ خود دارد.

زندگی عطری دارد که سرتاسرِ عمر، بوی خوش آن را می توان شنید. سال‌خوردگی مانند تابلویی است که نقاش، سال‌ها روی آن کار کرده، اکنون رو به پایان است. پیری شاهکارِ زندگانی آدم می باشد. پیر زندگی را به مرحلهٔ کمال رسانیده، سال‌مندی پاییزِ زندگی است با همهٔ رنگ‌آمیزی‌های افسونگرش، زمستان نیست، زمستان مرگِ زندگی می باشد.

سال‌مندی با دخترِ جوانی ازدواج کرد. آنان برای گذراندن ماهِ عسل به کرانه‌های دریا رفتند. در آنجا در یک شب نشینی، کسی از داماد پرسید:

- دراین سنّ چگونه می تواند خانمِ جوانی را خوش بخت و شاد کند؟ او پاسخ داد:

- آیا می پنداری هر کلبه ای که بامش را برف پوشانیده، درونش آتشی روشن نیست؟

أنچه در کهولت سببِ افسردگی و نومیدی می شود، از دست دادنِ امید و شادیست. داشتن طرح های گوناگون و به‌کارگیری آنها سال‌مندان را از افسردگی، ازکارافتادگی و نومیدی نجات می‌دهد. به سرودهٔ **اقبال لاهوری:**

ساحلِ افتاده گفت گرچه بسی زیستم

وه که نه معلوم شد، چیستم وُ کیستم

موجِ شتابنده‌ای تیز خرامید وُ گفت

هستم اگر می روم، ور نروم نیستم

..*

زندگی را باید بر پایه‌های امید و فراموشی بنا کرد. امید به آینده و فراموش‌کردنِ آن بخش‌های اندوه‌بار و دردناکِ گذشته. اُمید و شادی، بیش‌از هر چیز به لذّت‌بخش‌کردنِ دورانِ کهولت یاری می کند. یکی از راه‌های به دست آوردن شادی اینست که دیگران را شاد کنیم.

همان‌گونه که بهترین مزّهٔ میوه هنگام رسیدنِ آنست و گل‌های سرخ پاییزی خوش‌بوترین هستند، دورانِ پیری نیز بارورترین زمانِ زندگی است.

افلاتون هشتاد و یک سال زیست. او کتابِ **قوانین** را در هشتاد سالگی نوشت و در آن به تعدیل و تجدیدنظر در اندیشه های پیشینِ خود پرداخت.

سعدی گلستان را در پیرانه‌سَر تالیف کرد. **گلستان** شیره و میوهٔ یک عمر تجربه، جهان‌گردی و با مردمِ گوناگون نشست و برخاست کردنِ اوست.

مولانا، در دوران سال‌خوردگی، شب ها به خانقاه می رفت. میان پیروانِ خود در مجلس سَماع می نشست. گوش به آوای دف وُ نی می داد؛ تا آن‌گاه که ناله های نی، جانش را پُر از شور و شیدایی می کرد. پس بر می

خاست پای‌کوبان، دستار از سر می گرفت، عبا از دوش می افکند، دست دورِ کمرِ ستونِ سنگی خانقاه حلقه می کرد. می چرخید، می رقصید و فی البداهه، همراه آهنگ دف وُ نی، غزل‌های شورانگیز می سُرود، به آواز می خواند و مُریدانش آن‌ها را با شتاب یادداشت می کردند.

ای می بَتَرم از تو، من باده ترم از تو

پُر جوش‌ترم از تو، آهسته که سر مستم

یا

من عاشقِ جان‌بازم، از عشق نپرهیزم

من مستِ سراندازم ، از عربده نگریزم

ماهاتما گاندی، نور آسیا، برجسته‌ترین مردِ روحانی-سیاسی سدهٔ بیستم میلادی، در پیرانه‌سَر مبارزهٔ بی‌امانش را علیه حکومت استعماری **انگلستان** آغاز کرد و تا به دست آوردن استقلالِ **هند** از پای ننشست.

علی اکبر دهخدا کارهای ماندنی خود، مانند ***اَمثال و حَکَم*** و **لغت‌نامه** را در دورانِ کهولت به پایان رسانید.

محمّد مصدّق ارزنده‌ترین کوششِ سیاسی خود، یعنی ملّی کردن صنعت نفت ***ایران*** را، در پیرانه‌سر آغاز کرد.

سوفوکل، شاعر و تراژدی‌نویسِ پُرآوازهٔ ***یونان*** باستان، تا پایانِ زندگی، نمایشنامه می نوشت. بگونه ای سرگرم این کار بود که او را از رسیدگی به زندگی روزانه اش بازداشته بود. پسرانش به دادگاه شکایت بردند. او را دیوانه خواندند و درخواستِ مهجوریّت پدر را کردند. **سوفوکلِ** پیر در دادگاه بخشی از آخرین نمایشنامهٔ خود را برای داوران خواند و در پایان از آنان پرسید: آیا درین اثر نشانی از دیوانگی می بینید؟ همگان به حُرمتش بر پا خاستند، به تحسینِ او پرداختند و پیرِ دانشمند را آزاد کردند...

این اندکی از بسیار، نشان‌دهندهٔ این است که دوران پیری، زمانِ باردِهی است.

برای پُرکردنِ وقت و سرگرم بودن، راه های فراوانی هست، ولی پیش از هر چیز، لازم‌ترین کار برای یک سال‌مند، ورزش و جُنبش است. بدونِ ورزش به سرودهٔ **حافظ: *به فتوای من بر او نماز کنید***، یعنی فاتحه‌اش را بخوانید. برنامهٔ نخستِ دورانِ کهن‌سالی ورزش است. ورزشی سبک و شادی‌آفرین. پزشکان پیاده‌رَوی را سفارش می کنند. یک ساعت، یا بیشتر در روز ورزش کردن، تن‌درستی شما را ضمانت می کند. البته با خورد و خوراکِ کم، مناسب و استراحت در هوای پاک.

فراموش نکنیم تنها حفظِ اندام کافی نیست. باید در پرورشِ روان و ذهن نیز کوشید. کسی که با کارهای فکری و ذهنی خو گرفت، هر روز برای بدست آوردنِ آن شیفته و سرزنده تر می شود.

دومین کارِ واجب، داشتن دوستانِ خوب است. گردش و گفتوُگو با آنان هنگام را، شیرین و دل‌چسب می کند. دوستی از همه نعمت های جهان برترست، گوهریست بی همتا که در روزانِ سیاه و سپید، هر دو، بکار می آید.

گفته اند پس از خِرَد، نعمتی ارزنده و سودمندتر از دوستی نیست. سرانجام این که سال‌خوردگان نباید از نظرِ مالی در تنگنا باشند. به سُرودهٔ **فردوسی**: **مُصیبت بُوَد پیری وُ نیستی.**

کتاب‌خواندن یکی‌از راه‌های خوب سرگرمی است. اگر داستان دوست دارید، ساعت‌ها می‌توانید در دنیای افسانه‌ها گذراند سپس آن را برای همسر، فرزندان، دوستان، آشنایان و... تعریف کرد. اگر شعرِ نغز و پُرمعنایی خواندید آن را از بَر یا یادداشت کنید. سپس برای دیگران بخوانید و شاعرش را به آنان بشناسانید.

روزنامه و مجله ها، از پیشآمدها و خبرهای خواندنی و نقل‌کردنی سرشارند. آیا سینما و تماشاخانه را دوست دارید؟ ساعت های فراوانی را می شود با تماشای فیلم یا نمایشنامه های موردِپسند سپری کرد و پس از آن نظرِ خود را در بارهٔ هر یک از آن ها با دوستان در میان گذاشت.

تلویزیون و رادیوها بسی برنامه‌های علمی، ادبی، تاریخی، هنری، خبری و فیلم ها و نمایشنامه های گوناگون دارند که می‌توان بنا به سلیقهٔ خود یکی را برگزید، وقتِ خود را پُر کرد و لذت برد.

سرگرمیِ دیگر نوشتنِ خاطرات است. لازم نیست که حتما هر نوشته‌ای چاپ شود. نوشتنِ یادها و تجربه ها، پس از شما، یادگاری با ارزش است برای خانواده و فک و فامیل.

بسیار کسانی هستند که هم از مالِ دنیا بهرهٔ کافی دارند، و هم مردمی را می شناسند که در تنگدستی بسر می برند. برای سُرور و آرامش روان خود با رویی گشاده و خوش آنان را یاری کنید و از شادی زلالی که ازین کار احساس می کنید خود را از بلای افسردگی نجات دهید.

برخی می‌گویند سال‌مندان خسیس‌اند ولی این عیب ویژهٔ پیران نیست، در برخی از جوانان هم دیده می شود. ولی کِنِسی برای کهن‌سالان، بسیار نکوهیده است. زیرا هرچه راهِ سفر کوتاه تر شود، برداشتنِ توشه و آذوقهٔ بیشتر، ناشی از نادانی است.

هر اندازه می‌توانید به میانِ مردم بروید، با آنان بجوشید، از لطیفه‌هایشان بخندید، اگر لطیفه ای می دانید برای آنان بگویید.

اگر خانهٔ شما حیاط دارد، گل وُ سبزی های خوردنی بکارید، این کار خیلی خیلی شادی‌آفرین است. **گزِنفون**، می نویسد: **سُقرات** با شاگردانِ خود از هوش و فراست بیش از اندازهٔ **سیروس**، شاهنشاهِ جوانِ **ایران**، سخن می گفت. زمانی **لیزاندر** که مقامی بلند داشت در **سارد** به حضورِ **سیروس** رسید و هدیه های متّحدین را به وی پیشکش کرد. شاهنشاه وی را مشمولِ عنایت خود ساخت و به باغ آراسته‌ای بُردش. ***لیزاندر*** از تماشای آن باغ شگفت‌زده شد. زیرا که صف های منظّمِ درختانِ بلندبالا، نقش، رنگ و شکل گوناگون گل‌های باغچه ها و بوی خوش آن ها، او را سرشار کرده بود. **لیزاندر** تعریف و تحسینِ فراوان از باغبانی که باغی چون این را آراسته بود کرد و آن را بسیار ستود. درین هنگام شاهنشاه به او فرمود: آن باغبان منم. بیش‌ترِ این درختان را خود کاشته و این گُلشن را من آراسته ام.

افزون برین ها اگر نوهٔ خُردسال دارید او را به گردش ببرید، با او بازی کنید. به موسیقی گوش دهید یا با بازی‌های کامپیوتری خود را سرگرم دارید و...

آیا کسی را در گیتی می شناسید که سفر را دوست نداشته باشد؟ دیدنِ شهرهای تازه و آشناشدن با فرهنگ و زندگی مردمِ سرزمین های دیگر جالب و هیجان‌انگیز است. اگر امکانِ آن را دارید دَمی درنگ نکنید. در سفر بیش‌ترین هزینه از آنِ مهمان‌سراست. ولی اگر در شهرها و کشورها دوستانی دارید که بتوانید در سَرای آنان وارد شوید هزینهٔ سنگینِ سفر تنها بهای بلیت است. آنگاه با خریدِ ره‌آوردی ارزش‌مند به خانهٔ دوست، آشنا یا فامیلِ خود بروید. هم تنوّعی در زندگانی خود ایجاد کنید، هم آنان را خوشحال. در پایانِ سفر نیز میزبان را به سَرای خود فراخوانید.

سفرها را بیشتر با خودروی شخصی، اتوبوس یا ترَن بروید نه با هواپیما. در هواپیما مسافران را، مانند ماهی ساردین در قوطی ها، توی صندلی ها، می چپانند.

سفرهای زمینی لطف وُ صفای دیگری دارد. می توان نگاه را به میهمانی طبیعت بُرد. وقتی به پارک، کنارِ دریا یا درّه ای سرسبز می رسید، اتوموبیل را نگه دارید. روی نیمکتی یله دهید. نوشیدنی موردِپسند خود را نم‌نم بنوشید. نگاهتان را روانه کنید به چراگاهِ طبیعت، به تماشای دریای افسون‌گر و جادوی پروازِ دسته دستهٔ پرندگانِ دریایی و خیزابه های همواره در تکاپو. ستایش کنید آسمانِ فیروزه ای، ابرهای سپیدِ پاره پاره و جنگلِ انبوه و سرسبز را تا جان‌تان لبریز از احساس لطیفِ زندگی و عشق شود. دراین حال می‌توان یک مرخّصی کوتاه گرفت و به سرزمینِ خیال پناه برد. به دهکدهٔ سبز و پُر گل و بلبلِ جوانی سر زد و دمی را با **"او"** گذراند. اما باید هشیار بود که خود را غرقِ این‌گونه رویا ها نکنید، تنها برای چند دقیقه.

به هنگامِ راندن شتاب نکنید. یادتان باشد مسابقه نمی‌دهید یا دارویی برای درمانِ بیمارِ درحالِ‌مرگ نمی‌برید.

ده ها برنامه مانند این ها را هر کس می‌تواند بنا بر بودجه، سلیقه و امکاناتش برای خود ترتیب دهد.

..*

یکی از بلاهای پیری، ناتوان شدنِ حافظه است که اینک هیچ کاری برایش نمی شود کرد، دوا هم ندارد. امّا می‌توانید یک مداد و دفترچه همواره در جیبِ خود بگذارید. هر کاری را که باید انجام دهید در آن بنویسید و گاه و بیگاه به آن بنگرید.

نکتهٔ بسیار مهمّ دیگر در پیرانه‌سر این است که از مرگ نهراسیم، آن را بلا و فاجعه ندانیم. زیرا که از آغازِ جهان تا کنون هرگز کسی برای همیشه زنده نمانده است.

مرگ چون ماهی‌گیری است که تورش را در دریای هستی رها کرده و ما چون ماهیان در درونِ آن بسر می بریم. هرگاه ماهی‌گیر دامش را بیرون کشد، زندگانی ما پایان می یابد. مرگ چون سایه ای همواره با ماست، دانه های نابودی ما، پیش از زاده شدن، در کشتزارِ هستی ما افشانده شده است.

اسطورهٔ مرگ در یونانِ باستان، فرشته ای بود به نام ***تاناتوس*** که او را برادرِ خواب می دانستند و هر دو یعنی (خواب و مرگ) را پسرانِ شب. به باورِ آنان مرگ فرشته بود و آنچه به انسان می داد، به سببِ برادری با خواب، آسایش بود. بنابراین هراسی از آن در دل نداشتند.

اما همان‌گونه که هر میوه، هسته ای دارد و هر هسته دربردارندهٔ زندگی تاره ای‌است، مرگ نیز هستی نوینی به ما می بخشد. بنابراین مرگ آفریننده است. می گویند **سمندر** درونِ آتشی که می افروزد نابود نمی شود، بل از خاکسترِ آن، **سمندرِ** دیگری رخ می نُماید.

مرگ یک سفرست، دیگر شدنِ شکلِ زیستن است. مرگ رفتن به آغوشِ مادر، یعنی طبیعت است. مرگ رسیدنِ قطره به دریاست. آیا شما خاک را جسمی مُرده می پندارید؟ اگر چنین است در بهار دَمی به رنگ های گوناگون و چشم نوازِ گل ها که از زمین می رویند نگاه کنید، این سرخ‌ها، آبی‌ها، سبزها، زردها، سپیدها و... همه از دلِ همین خاکِ تیره بیرون می آیند. این میوه های خوشمزه، خوشبو، ترش و شیرین را این خاک ها می پرورند. پس از زیرِ خاک رفتن و خاک شدن نترسیم. چون از پوسیدنِ دانه ها در زیر خاک است که سبزه ها سر از زمین در می آورند. به سرودهٔ **مولانا**:

کدام دانه فرو رفت در زمین که نرُست؟

چرا به دانهٔ انسانت، این گُمان باشد

فرو شدن چو بدیدی، برآمدن بنگر

غروب، شمس و قمر را چرا زیان باشد؟

این شعرِ ***فروغ فرخزاد*** هم لطف ویژه ای دارد:

شاید حقیقت آن دو دستِ جوان بود، آن دو دستِ جوان

که زیر بارشِ یک‌ریزِ برف مدفون شد

و سالِ دیگر، وقتی بهار

با آسمان پشتِ پنجره هم‌خوابه می شود

و در تنش فوران می کنند

فوّاره‌های سبزِ ساقه‌های سبُک‌بار

شکوفه خواهد داد ای یار، ای یگانه‌ترین یار.

..*

از مرگ نترسیم. نهراسیم از پدیده ای که هیچ از آن نمی‌دانیم، چرا که تا کنون کسی از آن سوی پایان بازنگشته است. وقتی یکی از دوستانِ **هلن کلر** به او گفت:

- خوش‌بختی همیشگی، در آن دنیا چشم به راهِ شماست. بی درنگ پرسید:
- اگر تا کنون نمُرده اید، از کجا می دانید؟

ترسِ ما از موهوم و از تاریکیِ نا آگاهی است. ما از صحنه های تیره و پُر اشباحی که آیین ها برای ما ترسیم کرده اند، می ترسیم. ما را چون کودکان از لولو می‌ترسانند. در افسانه‌های یونانی آمده است که **سی‌بِل** زندگانیِ جاوید داشت. زمانی از او پرسیدند: چه آرزویی داری؟ پاسخ داد:

- آرزوی مرگ.

مرگ برای سال‌خوردگان یک موهبت است. رهایی از دردها، افسردگی‌ها، رنج و عذاب‌ها و نگاه های ترحّم‌آمیزِ پیرامونیان که به زندگانی فلاکت بار آنان می اندازند. مرگ و زندگی دو پاره از یک بیت شعرند.

برای دمی مجسّم کنید اگر مرگ نبود. با انبوهِ جمعیتی که از پیرمردان، عجوزگان، جانوران، حشره ها، انبوه پرندگان، خزندگان و... که در گیتی پدید می آمد چه صحرای محشری به پا می شد. دنیا جای سوزن انداختن نبود. بسر بردن با مردمانی شوم، خون‌ریز و سنگ‌دل چون **چنگیز، هیتلر، تیمورِ لنگ، اسکندر،...** چه اندازه زندگی را دردناک و جانفرسا می کرد. از مرگ که خوابی خوش و بی‌کابوس است نترسید. به نوشتهٔ ***صادق هدایت***: اگر مرگ نبود، همه آرزویش را می‌کردند.

نگاهی گذرا به طبیعت، به ما نشان می دهد که مرگی در کار نیست. به برگِ درختان بنگرید که در بهار سبز می‌شوند و در پاییز زرد و پژمُرده. باد آن‌ها را از شاخه جدا می کند و به پای درخت می‌اندازد. درآن‌جا پلاسیده، پوسیده و سرانجام خاک وُ کود برای درخت می شوند و باز بَرگ.

و این شعر **فریدون مشیری** آینهٔ خوبی برای درکِ این موضوع است:

ای غم نهاده بر سرِ غم، از هراسِ مرگ

برگِ درخت را وُ زمین را نگاه کن

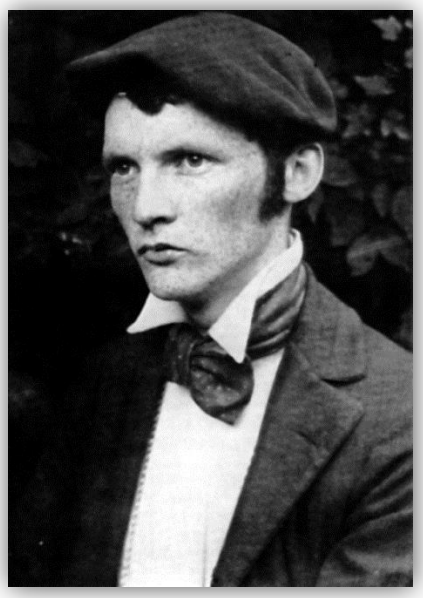
این برگ خاک می شود،

این خاک باز برگ

بازگشت به فهرست

چگونه کمونیست شدم

از خاطرات هاینریش فوگِلِر



ژاندارم با لحنِ آمرانه‌ای گفت: «من شما را توقیف می‌کنم!»

من گفتم: «ورقه جلب را به من نشان بدهید.»

ژاندارم فوراً ورقه‌ای را نشان داد که روی آن نوشته شده بود:

«فوگلر، رهبرِ سازمانِ اسپارتاکوس در برِمِن را فوراً دستگیر کنید.»

مرا به دادگاه تحویل دادند. مدّتی مدید در اتاقِ منشی منتظر ماندم. بالاخره یک درِ جنبی باز شد و دادرس مرا به اتاقِ خود خواند و گفت:

«آقای فوگلر! چطور شما که هنرمندِ معروفی هستید طرفدارِ کمونیسم شده‌اید؟ یعنی کمونیست هستید؟»

من گفتم: «جنگ مرا کمونیست کرد. پس از رویدادهای جنگ، برای من دیگر امکان نداشت به طبقه‌ای تعلّق داشته باشم که به خاطرِ سودجوییِ مُفرطِ خود میلیون‌ها انسان را به زوال و نیستی می‌کشاند. بارهای سنگین به وسیله جنگ بر دوشِ خلقِ زحمت‌کش گذارده شد. از جنگ فقط فقر و مرگ نصیبِ خلق شد. خلق دیگر حاضر نبود استثمارگرانِ حاکم؛ او را استثمار کنند و کارگران به‌عیان مشاهده کردند که مالکیّتِ شخصی منبعِ سود و بهره است.»

دادرس گفت: «اگر بنا باشد که مالکیّت شخصی از بین برود و با آن هرگونه ابتکار، هر نوع مبارزه برای سود و سعادت از دست برود، آن وقت کارگران چه چیز را می‌خواهند به جای آن بگذارند؟»

من در پاسخ گفتم: «به جای مالکیّتِ شخصی، مالکیّتِ اجتماعی بر وسایلِ تولید برقرار می‌شود. کارخانه‌ها و زمین در اختیارِ کارگران و دهقانان قرار می‌گیرد.»

دادرس گفت: «آن وقت فکر می‌کنید که مردمِ عادّی به آن حدّ از بلوغ رسیده‌اند که چنین دگرگونی را از پیش ببرند؟»

پاسخ دادم: «همان‌طور که کارگران نیک می‌دانند سرمایه‌داری منشاءِ جنگ است و همیشه هم خواهد بود، همان‌طور نیز راهِ بُرون‌رفت از این آنارشی را می‌دانند. بسیاری از مردم از طریقِ جنگ پی برده‌اند که آن‌ها فقط برای هدف‌های جنگیِ مالکین و سرمایه‌داران باید به اصطلاح به "مرگِ قهرمانانه" تن در دهند.»

سرچشمه: مجلّه دانشجویی پیکار، شماره ۴، آبان و آذر ۱۳۵۱

دربارهٔ نویسنده:

هاینریش فوگِلِر (به آلمانی *Heinrich Vogeler* (زاده ۱۲ دسامبر ۱۸۷۲ – درگذشته ۱۴ ژوئن ۱۹۴۲)، طراح و معمار و نقاش آلمانی، مکتب نقاشی دوسلدورف بود. او در ۱۲ دسامبر ۱۸۷۲ در برمن متولد شد و از سال ۱۸۹۰تا ۱۸۹۵در مدرسه هنر دوسلدورف تحصیل کرد. مطالعات هنری او در این دوره شامل بازدید از بلژیک و ایتالیا بود. فوگلر یکی از اعضای اصلی انجمن هنرمندان اصلی در ورپسود بود که در سال ۱۸۹۴ به آن پیوست. در سال ۱۸۹۵ فوگلر کلبه ای در آنجا خرید و درختان توس زیادی در اطراف آن کاشت که نام جدید خانه را به آن داد *Barkenhoff*:(در آلمانی پایین به معنای *Birkenhof* ، یا «کلبه درخت توس»).

در سال ۱۹۰۱با مارتا شرودر ازدواج کرد. او تصاویر کتاب‌هایی را به سبک هنر نو ساخت و کمی قبل از سفر به سیلان در سال ۱۹۰۶، نقاشی‌های تزیینی را برای تالار شهر برمن اجرا کرد. در طول سفر به لودز، آثار ماکسیم گورکی را مطالعه کرد که منجر به ایجاد همدردی عمیق با او شد و این احساس با سفر گلاسکو و منچستر و دیدن زندگی طبقهٔ کارگر در محلّه‌های فقیرنشین به اوج رسید. در سال ۱۹۰۸ او و برادرش فرانتس «*Worpsweder Werkstätte*»را تأسیس کردند که اشیاء خانگی تولید می کرد. نقاشی های او به طور فزاینده‌ای نشان‌دهندهٔ همدردی او با طبقهٔ کارگر است. وی در ۱۴ ژوئن ۱۹۴۲ درگذشت. (ویکی‌پدیا)

بازگشت به فهرست

اپلیکیشنِ آنلاین!

داود جلیلی

ساعت حدودای ۱۱ صبح بود، به سفارشِ همسرجان، داشتم می‌رفتم سبزی بخرم. خونهٔ ما تا سبزی‌فروشی حدود یک کیلومتری فاصله دارد. فرصتِ خوبی است برای قدم‌زدن و دیدن مردمِ کوچه وخیابان، سلام و علیک کردن با کاسبای محلّ و شنیدنِ خبرهای جدیدِ محلّه. دو کوچه ۱۰ و ۱۲ را ردّ کرده بودم که دمِ اتوشویی رحیم‌آقا ترمزِ شدیدِ ماشینی توجّهم را جلب کرد. دوچرخه‌سوارِ جوانی سمتِ چپِ خیابان بود و اتوموبیلی از سمتِ چپ پیچیده بود جلوی دوچرخه‌سوار و دو نفر هم درحالِ پیاده‌شدن از اتوموبیل بودند. ماشین‌شون پژوی ۴۰۵ رنگ‌وُرورفته‌ای بود. من از پیاده‌رو واردِ خیابون شدم و تقریبا بینِ دوطرفِ درگیر قرارگرفتم. یکی از جوان‌هایی که از ماشین پیاده شد به زور ۱۸ سال داشت، امّا آن دیگری که راننده هم بود کمی بزرگ‌تر به نظرمی رسید. پسرِ دوچرخه‌سوار هم سنّ‌اش همین حدودا بود.

آنها بی‌توجّه به من با هم گلاویز شدند. مُشت‌ها به هوا رفت و فریادها اوج گرفت. فکر کردم دو نفری حتما دوچرخه‌سوار را خواهند زد. خودم را انداختم وسط و با گرفتنِ فرمانِ دوچرخه، از او خواستم دعوا نکند. او دوچرخه را رها کرد و دُگمهٔ کاپشن‌اش را باز کرد و گفت:

-«تو دخالت نکن پیرمردِ گوزو».

رحیم‌آقا اتوشویی و کریم بنگاهی هم آمده بودند بیرون. رحیم‌آقا که هیکلِ درشتی دارد دست کرد و بازوی پسرِ دوچرخه‌سوار را گرفت و محکم نگهش داشت. رانندهٔ ماشین سریع رفت طرفِ ماشین، درِ عقب را باز کرد و چوب دستی را از زیرِ صندلیِ عقب بیرون کشید و به طرفِ پسرِ دوچرخه‌سوار حمله کرد. ایستادم جلوش. گفت:

- «آقا برو کنار!»

و چوب دستی را بُرد بالا. من از جایم تکان نخوردم، دستم را به سویش دراز کردم، با صدای بلندتری تکرار کرد:

- «آقا بروکنار تا من حسابِ این مادر... رو برسم».

محکم در برابرش ایستاده بودم. دستم به سویش دراز بود و سکوت. از پشتِ سرم که رحیم‌آقا و کریم بنگاهی دوچرخه‌سوار را گرفته بودند خبر نداشتم. پسرِ کوچک‌تر رو به آن دیگری کرد و گفت:

- «داداش ول کن خوبیت نداره تو رویِ آقای میران وایستیم!»

پسرِ راننده چوب‌دستی را پایین آورد و بی‌اراده آن‌را داد دست من. رو به پسر کوچک‌تر گفتم:

- «منو از کجا می‌شناسی؟»

گفت:

- «ما پسرِ زارع‌پوریم. علی زارع‌پور. بابام دوستِ شماست و خیلی بهتون احترام می‌ذاره. ببخشید»

و بعد تقریبا با هُل‌دادنِ برادرش، او را پشتِ فرمان نشاند و به سرعت از محلّ دور شدند. من به طرفِ جوانِ دوچرخه‌سوار برگشتم. با خنده گفتم:

- «حرفِ با نمکی گفتی، دمت گرم».

سرش را انداخت پایین، صورتش رنگ به رنگ می‌شد. رحیم اتوشویی گفت:

- «بابام جان نباید که مشکل رو با دعوا حلّ کنید».

کریم بنگاهی هم رو به جوان کرد و گفت:

- «وایسا یه کم آب بیارم بخوری».

دوچرخه‌سوار سری تکان داد، دوچرخه را بلند کرد و بی‌حرف و سخنی رفت.

من، بعد از کمی بگو و بخند با رحیم اتوشویی و کریم‌آقا بنگاهی، به سمتِ سبزی‌فروشی رفتم. دمِ سبزی‌فروشی یکی از دوستان را دیدم. حرف‌مون گُل کرد و یه نیم‌ساعتی حرف زدیم. بعد خداحافظی کردیم و به سمتِ خانه برگشتم.

کریم بنگاهی در مغازه‌اش نبود و رحیم اتوشویی هم پشتِ دستگاهِ بخار لباس اتو می‌کرد. با حرکتِ سر سلامی کردم و گذشتم. از پیچِ کوچه گذشته بودم که یکی گفت:

- «آقا ببخشید!».

برگشتم، پسرِ دوچرخه‌سوار بود. ایستادم. خجولانه نزدیک شد. سرش هم‌چنان پایین بود. به صورتم نگاه نمی‌کرد. با خنده گفتم:

- «چطوری پهلوون؟ چه خبر؟ لابد اومدی با من کُشتی بگیری؟»

تِتِه پِتِه‌ای کرد و تند گفت: «معذرت می‌خوام!»

- گفتم: «چرا؟»

گفت: «بی ادبی کردم».

گفتم: «حرف بدی که نزدی».

گفت: «نباید اون کلمه را به کار می‌بردم».

خندیدم و گفتم: «اتفاقا کلمهٔ بدی نبود. توصیفِ یک وضعیّتِ واقعیه. سنّ که میره بالا، آدما گاهی کنترلِ اعضای بدنشون را از دست می‌دن».

و خندیدم. او نخندید. برای اوّلین بار نگاه کرد به صورتم و زل زد به چشمام. گفت:

-«راستش یه لحظه خیلی ترسیدم. علی رضا معروف به علی خُله گاهی قابل پیش بینی نیست. اون چماقو که گرفت دستش و شما که جلوش وایستادید گفتم الانِ که چشم و چالتون آسیب ببینه. منو ببخشید».

گفتم:

-«جوون خطر همیشه هست. ممکن هم بود که وقتی برای خریدِ سبزی رفته بودم، بخورم زمین و دست وُ پام بشکنه. تو خودت را ناراحت نکن!».

گفت:

-«اگر بابام بود، مطمئنم این کاری که شما کردید را نمی‌کرد. چه بسا قایم می‌شد و بعد از ختمِ ماجرا واردِ صحنه می‌شد و اؤلدؤرَم بؤلدؤرَم راه می‌انداخت».

گفتم:

-«درست نیست دربارهٔ بابات این جوری قضاوت کنی».

گفت:

-«شما که نمی‌شناسینش!».

گفتم:

-«بابات چه کاره است؟»

گفت:

-«بابام یک اپلیکیشن آنلاینِ بُکُن نَکُنِه. یک دیکشنری سیّارِ اخلاق».

طرزِ صحبت‌اش خیلی برام جالب بود. تشویق شده بودم که بیش‌تر بشناسم‌اش. تقریبا ورودیِ کوچه ایستاده بودیم و صحبت می‌کردیم. حرفاش وادارم کرد دوباره ببینم‌اش. جوانی بلندبالا و تَرکه‌ای با چشمانِ قهوه‌ای سیر و ابروهای مشکیِ پُرپُشت. پشتِ لبش هم تازه سبز شده بود. زردی روی موهای تُنکِ سبیل‌اش نشان می‌داد که سیگار می‌کشد. گفتم:

-«این جا واینستیم. خونهٔ ما نزدیکه، بیا بریم خونه. حتما خیلی حرفا داریم بزنیم. مخصوصا دربارهٔ بابات که این قدر توانایی‌های خوبی داره. به قولِ تو اپلیکیشنِ آنلاین. خوب کم هنری نیست و آن قدر هم قدرتمند که خودش را کاملا با تو مانوس کرده. شما جوونا چی بهش می‌گین؟ آها یوزر فرِندلی».

برای اولین بار خندید و گفت:

-«آقا شما هم خوب اصطلاحاتِ ما جوونا را بلدینا».

باز تکرار کردم:

-«خونهٔ ما نزدیکه، بیا یه چایی با هم می‌خوریم و درباره توانمندی‌های اپلیکیشن صحبت می‌کنیم».

گفت:

- «من شما را می‌شناسم آقای میران. حتّی می‌دانم که ده سالی هم زندان بودید. هم اون رژیم هم این رژیم. آقای طالبی که زمانی معلّمِ ریاضیِ ما بود و خیلی با هم ندار بودیم چند بار از شما صحبت کرده بود. گفتم:

-«فرامرز؟»

گفت:

- «بله. دوسال معلّمِ ریاضی ما بود. با هم رفیق شده بودیم. من با اون کتابخون شدم.

گفتم:

- «هنوز اسمت را نمی‌دانم!»

و دوباره تکرار کردم:

- «بریم خونه».

موبایلش را از جیبِ شلوارش درآورد. نگاهی کرد و گفت:

- «من حمیدم. ممنون آقای میران، امروز نمی‌تونم. ولی حتما میام خدمتتون. فقط می‌خوام بابتِ امروز دلخور نباشید».

و دستش را محکم به سویم دراز کرد. کیسهٔ پلاستیک سبزی را در دستانم جابه‌جا کردم و دستِ قوی‌اش را در دستم گرفتم و گفتم:

- «نه عزیزم، دلخوری چیه. برو ولی منتظرم بیایی یه گپِ مفصّل بزنیم. خونهٔ مارو که حتما می‌شناسی. تو همین کوچه پلاک ۱۶ زنگِ اوّل. ما تقریبا همیشه خونه‌ایم».

سری به علامتِ تایید تکان داد و دستم را به گرمی فشرد و دوچرخه‌اش را برگرداند و دور شد.

به خونه که رسیدم ماجرا را برای همسرم تعریف کردم. او دبیرِ بازنشسته است. گفت:

- «خوب کردی».

گفتم:

- «چی رو خوب کردم؟».

گفت:

- «همین که نذاشتی بچه‌ها دعوا کنند. این روزا جوِّ لُمپنی و لات‌بازی خیلی بین بچّه‌ها رایج شده. ولی خوب از برخورد هر دوطرف معلومه که بچه‌های شرّی نیستند».

بعد با نگاهی مهربان و شیطنت‌بار ادامه داد:

- «والّا الان اگر بیمارستان نبودی، حتما با سر و کلّهٔ خونی باید جمع وُ جورت می‌کردم».

و بعد خندید. آن روز مدّتِ زیادی در مورد بچه‌هایی که دیده بودیم و می‌شناختیم صحبت کردیم. نگرانی از آیندهٔ آن‌ها تمامِ خانه را انباشته بود.

فکر می‌کنم یک هفته‌ای گذشته بود. موبایلم زنگ خورد. شماره آشنا نبود. جواب دادم. حمید بود بعد از عذرخواهی که شماره‌ام را از آقای طالبی گرفته است، گفت:

- «اگر اجازه بدین بعد از ظهر کمی مزاحم‌تان بشوم».

قبول کردم و قرارمان شد ۵ بعدازظهر. درست سرِ ساعت ۵ بود که زنگِ خانه به صدا درآمد. جالب بود. حسِّ انتظارِ خوبی داشتم. همسرم هم دستی به سروُگوشِ خانه کشیده بود. کلیدِ افاف را فشار دادم و همزمان گفتم:

- «بفرمایید!».

آمد. موها شانه کرده، صورت اصلاح شده و یک تی‌شرتِ آبی آستین‌کوتاه با یک شلوارِ جینِ آبی.

درِ آپارتمان را باز کردم. سلام کرد و دستاش را به سویم دراز کرد. همسرم هم به استقبال آمده بود. با او دست داد و خوش آمد گفت. قیافهٔ محجوبی پیدا کرده بود. واردِ اتاقِ پذیرایی شدیم. اشاره کردم بنشینند. روی اوّلین مبلِ دستِ راستش نشست. اوّل سرش پایین بود. بعد که کمی یخاش آب شد، چشم گرداند و سراپای اتاق را ورانداز کرد.

- «وای چه کتاب‌خانه‌ای...!»

ناخودآگاه بلند شد و رفت طرفِ قفسهٔ کتاب‌خانه. ما مدّتی قبل یکی از دیوارهای پذیرایی را به کتابخانه تبدیل کرده بودیم و دوستان کتاب‌ها را بر اساسِ موضوع چیده بودند. کتاب‌خانه در واقع حاصلِ عمرمان بود.

او هیجان‌زده از این قفسه به قفسهٔ دیگر می‌رفت. دستی به روی کتاب‌ها می‌کشید، عنوان‌ها را می‌خواند و بعد سراغِ دیگری می‌رفت. همسرم ایستاده بود و با لذّت حرکاتِ او را تعقیب می‌کرد.

- «شما هم کتاب‌خانه داری؟»

- «پدرم نه. او اصلا از هرچه خوندنی فراریه. اساسا یه آدم شفاهیه و فکر می‌کنه آن‌چه را که لازم بوده خونده و تجربه کرده. امّا من یه کمد کتاب دارم. البته تعدادِ زیادی هم کتابِ دیجیتال دارم. پشتِ کامپیوتر می‌خونمشون. از همه نوع هست. داستان، شعر، ادبیّاتِ جهان، کتاب‌های تحلیلی و...»

- «خوش به حالتون. زمانِ ما که از این خبرا نبود. چه جونی می‌کندیم تا یه کتاب را بخریم یا پیدا کنیم و قرض بگیریم».

- «پسرم، حالا بشین شربت بیارم. بعد صحبت می‌کنیم».

- «دستِ شما درد نکنه. نمی‌خوام زیاد زحمت‌تون بدم. برای یه سوال آمدم خدمتِ آقای میران».

گفتم:

- «بپرس. در حدِّ توانم جواب می‌دم».

گفت:

- «این کتابا به شما یاد دادن که دعوا نکنید؟»

تا حدِّ زیادی غافل‌گیر شده بودم. مَکثی کردم و به صورتِ همسرم نگاه کردم. همسرم گفت:

- «خوب بعضی کتابا به لحاظِ اخلاقی دعوا را ناخوشایند می‌دانند، امّا همه کتابا چنین چیزی نمی‌گن».

پسر، کتابی را از قفسه برداشته بود. برگشت و رو به همسرم کرد و گفت:

- «پس چرا بابام، دوستاش و حتّی آقای میران مرتّب به من می‌گن دعوا نکن؟»

همسرم ادامه داد:

- «خوب این یک حسِّ والدینیه. برای محافظت از ما، برای دوری از خطر، ممکنه مرتّب هشدار بدند و تکرار کنن که دعوا نکنید».

- «خوب اگه دعوا نکنیم معنیِ آشتی و صلح را کجا تجربه کنیم؟ اگه درد نکشیم معنیِ سلامت را چطوری پیدا کنیم؟ من با بچه‌هایی که آقای میران شاهدِ دعوامون بودند، با پادرمیانی بچه‌های محلّ آشتی کردم. رفتیم تو پارک نشستیم و حرف زدیم و سوءتفاهم‌ها رو بر طرف کردیم. سروُصورتِ هم‌دیگر را بوسیدیم و تمام. فکر می‌کنید تو این ماجرا من چقدر بزرگ شدم. طرفِ دعوامم بزرگ‌تر شدند. اونایی که پادرمیونی کردند و آشتی دادند هم بزرگ‌تر شدند. ما آشتی را تجربه کردیم. وقت‌گذاشتن و میانجی‌گری‌کردن را آموختیم. به هم دیگه ارزش‌دادن را یاد گرفتیم. قطعا دعوای بعدیمون مثلِ دعواهای قبلی نیست. تجربه کردیم. بزرگ‌تر شدیم و افق‌های تازه‌ای را کشف کردیم. این طور نیست؟»

شگفتی از سر و روی همسر می‌بارید! گفت:

- «آفرین!. من معلّم‌ام و همیشه دغدغهٔ بچه‌ها را داشتم».

- «شکسته نفسی نکنید. امثالِ بابای من محصولِ آموزش شماها هستند. بابام ۱۳۵۰متولّد شده. فکر نکنید از بابام متنفرم. نه اتفاقا خیلی هم دوستش دارم. همیشه هم تلاش می‌کنم درکش کنم. امّا آموخته‌های شما از او یک اپلیکیشنِ بُکُن - نَکُن ساخته. او تعدادی تزِ اخلاقی داره که کُدهای اپلیکیشن‌اش را با آلگوریتمِ اونا تنظیم کرده. هوا سرده، پس الزاما لُخت نگرد. هوا گرمه، تو لباس پوشیدن در و همسایه و کوچه و خیابون رو رعایت کن. دعوا نکن، فحش نده، از معلّم انتقاد نکن. تو مدرسه سر به زیر باش. شیطنت نکن، به بزرگ‌ترها احترام بذار و البته همراه با شعرها و ضرب‌المثل‌های اخلاقی مناسب... تو نسلِ ما اینا جواب نمی‌ده. من در ۱۸ سالگی هم‌سنّ میان سالی بابامم. ما در ۱۱-۱۲ سالگی به بلوغِ عقلی می‌رسیم و هیچ کس اینو نمی‌خواد درک کنه. از آموزش و پرورش گرفته تا نویسنده‌های کتاب‌های درسی تا معلّمایی که جون‌شون را برای آموزشِ ما می‌ذارن. نگید شکافِ نسلیه. به نظر من تنبلی و محافظه‌کاریه. ترسِ دست‌برداشتن از روتین‌هاست. ترسِ از ویران‌شدن عادت‌هاست».

- «خوب حرف می‌زنی پهلوون. دمت گرم!»

- «نه آقای میران. ترا به‌خدا شما دیگر دستم نیندازید. من خوب حرف نمی‌زنم. شاید شما اوّلین باره که با هم سنّ و سالای من روبه‌رو می‌شوید. همون علی خُله که باهاش دعوا می‌کردم، بیست سالشه، سالِ دوّمِ دانشگاهه، امّا عاشق موسیقیِ کلاسیکه. تمامِ تاریخچهٔ این رشته را فوتِ آبه. امّا متاسفانه باباش بهش می‌گه قرتی! اونم عصیان می‌کنه. می‌خواد همه چیز رو به تسخیر دربیاره. سربه‌سرِ استادِ به قولِ خودش اُسکولش می‌ذاره و نمره کم می‌گیره. با آدمایی که فکر می‌کنن خیلی می‌فهمن درگیر می‌شه. می‌خواد پوچیِ ادّعاشون رو رو کنه. امّا زخمی‌تر می‌شه. تنهاتر می‌شه».

مدتی سکوت کرد. اشک در نی نیِ چشمای قهوه‌ایِ سیرش حلقه بسته بود. کتابی در دست داشت. با اشاره به کتاب با صدایی لرزان گفت:

- «این شاعرِ «تو اگر برخیزی» شما بود. امّا حرفِ درستی هم زده. من با بطالتِ پدرم بیعت نمی‌کنم».

با پشتِ دست صورت‌اش را که خیس شده بود خُشک کرد. کتاب را به آرامی در قفسه گذاشت. سرش را به حالتِ تعظیم به سوی همسرم خم کرد. و با عجله به سمتِ درِ اتاقِ پذیرایی رفت. کفش‌هایش را پوشید. نگاهِ بُغض‌آلودش را از من دزدید و زیرِ لب گفت:

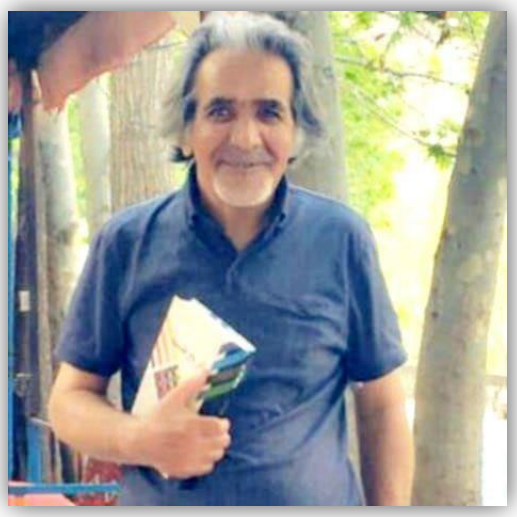
-«خداحافظ آقای میران!» و رفت...

خرداد ۱۴۰۳

بازگشت به فهرست

خلّاقیّتِ هنری

آنتوان چخوف/ برگردان: اکبر مشکی



در یک صبح سردِ زمستان، و در کنار رودِ آرام و پوشیده از یخِ بستریانکا که در تلألؤ خورشید یخ‌هایش می‌درخشید، دو مرد ایستاده بودند. این دو مرد سر یوژای خِپله و ماتوی نگهبانِ کلیسا بودند. سر یوژا که یک آدمِ ژولیده و کثیف با پاهای کوتاه بود، حدود سی سال داشت و با خشم و عصبانیّت به یخ‌های رودخانه خیره شده بود. بافه‌های خَز از کتِ رنگ‌ورورفته‌اش که از پوستِ گوسفند بود، مثلِ موهای کثیفِ سگِ گُرگرفته بیرون زده بودند. وی پرگاری را که از دو تکّه چوبِ نوک‌تیزِ بلند ساخته شده بود به دست داشت.

ماتوی پیرمردِ خوش‌سیما با کتِ تازه و پوست گوسفندی و چکمه‌های نمدی خویش، چشمانِ آرام و آبی‌اش را به دهکده‌ای که با زیبایی تمام در ساحلِ بلند و شیب‌دارِ رودخانه خودنمایی می‌کرد دوخته بود، دیلمِ سنگینی به دست داشت.

-هی همین‌طوری باید تمامِ روز اینجا وایسیم و کاری انجام ندیم؟

سر یوژا که با عصبانیّت ماتوی را نگاه می‌کرد سکوتِ خود را شکست و گفت: «تو دلقک آمدی اینجا این پا و اون پا کنی یا کار انجام بدی!»

ماتوی درحالی‌که پلک‌هایش را به حالتِ مطیع بهم می‌زد، مِن‌مِن‌کنان گفت: «خوب شو...ما نشانم بده.»

-نشانت بدم...؟ مثل همیشه این من هستم که باید اینو نشان بدم اونو انجام بدم! پس تو خودت چه، مگر عقل نداری؟ بایستی با پرگار اندازه‌گیری کنیم همین و بس! بدونِ اندازه‌گیری نمی‌تونیم یَخو بشکنیم پس پرگار وُ بگیر اندازه کن!

ماتوی پرگار را از سر یوژا گرفت و در حالی‌که ناشیانه، آرنج‌های خود را این‌ور و آن‌ور تکان می‌داد، شلخته‌وار سعی می‌کرد تا دایره‌ای روی یخ ترسیم کند. سر یوژا با تحقیر و چشمانِ تنگ‌شده او را نگاه می‌کرد و به‌وضوح از دستپاچگی و ناشی‌گری او لذّت می‌برد.

تا این‌که با خشم و غرّوُلُند گفت: «تو دهاتی حتی این کار را هم بلد نیستی، باید بری غاز بچرانی نه این‌که بیایی برای عید تجلّی مسیح یخ بشکنی. پرگار را بده من تا نشانت بدم!»

سر یوژا پرگار را از دست ماتوی که عرق کرده بود گرفت و در یک چشم به‌هم‌زدن درحالی‌که به چابکی روی یک پاشنه‌اش می‌چرخید، دایره‌ای روی یخ رسم کرد. محدودهٔ یخ عیدِ تجلّی مسیح[1] تعیین شده بود، کاری که باقی‌مانده بود در آوردنِ آن بود.
اما سر یوژا ، قبل از این‌که سرش را پایین بیاندازد و بقیهٔ کارش را دنبال کند، تازه لحظهٔ خودنمایی، غُرزدن و گله و شکایاتش آغاز می‌شد، «تو واسهٔ کلیسا کار می‌کنی، باید خودت این کار رو انجام بدی!»

او از این حالتِ منحصر به فرد که سرنوشت به او بخشیده بود تا با این استعداد و خلّاقیتِ هنری‌اش دیگران را هر سال دچارِ بُهت و حیرت سازد، آشکارا لذّت می‌برد. ماتوی بیچاره و سربه‌راه می‌بایستی به خیلی از حرف‌های تحقیرآمیز و گزندهٔ او گوش فرا می‌داد. سر یوژا با اوقات تلخی و عصبانیّت کار می‌کرد، لذا نمی‌بایست مزاحمِ او شود. معمولا به‌محضِ این‌که دایرهٔ این مراسم را روی یخ رسم می‌کرد، دلش می‌خواست به دهکده برگردد، چایی بخورد و عاطل و باطل به ورّاجی و ولنگاری بپردازد.

سر یوژا درحالی‌که سیگارش را روشن می‌کرد گفت: «الانه بر می‌گردم، هی، به‌جای این‌که کناری وایسی و کلاغ‌ها را بشُماری، یالله چیزی پیدا کن روش بشینی و آت آشغال‌ها را جمع کنی!»

***

مدّتِ زیادی از رفتنِ سر یوژا گذشته بود. هوا سرد و ابری بود، ولی باد نمی‌وزید. خانه‌های چوبی کنارِ رودخانه به نقطه‌های کوچکی شبیه بودند. در انتهای ردیفِ خانه‌ها، کلیسای سفید رنگِ زیبا، از دور نمایان بود. کلاغ‌ها در اطرافِ صلیب‌های طلایی آن، با بال‌های گشوده، پرواز می‌کردند.

بیرونِ دهکده در جایی از ساحلِ رود که شیبی تند داشت، اسبی مبهوت و بی‌حرکت مانندِ آن‌که از سنگ ساخته شده و یا به خواب رفته باشد، کنارِ پرتگاه ایستاده بود، به رویا شبیه بود.

ماتوی نیز چون مجسّمه‌ای بی‌حرکت، همان‌جا که بود بی‌صبرانه انتظار می‌کشید. رودخانه‌ی آرام و محزون، پروازِ زاغچه‌ها و اسب در او احساسِ کِسِل‌کننده‌ای به‌وجود می‌آوردند. ساعتی گذشت و ساعتی دیگر ، مدّت‌ها بود که یخ برای درآوردن و جعبه‌ای نیز برای نشستن آماده شده بودند. امّا از سر یوژا خبری نبود.

ماتوی خستگی نمی‌شناخت، اگر می‌خواستید یک روز، یک ماه و یا یک‌سال آن‌جا کنارِ رودخانه می‌ایستاد!

بالاخره از پشتِ خانه‌ها سر وّ کلّهٔ سر یوژا پیدا شد. برای آن‌که راهش کوتاه تر شود، از راهِ مستقیمِ میان‌بُر می‌آمد. تلوتلوخوران در میانِ برف‌ها به‌زحمت جلو می‌آمد. بین بوته‌ها گیر می‌کرد و هنگامی‌که به پشت سُر می‌خورد، به آرامی می‌ایستاد و دوباره بلند می‌شد.

سر یوژا به سوی ماتوی هجوم برد. گفت: «چته، وایسادی و کاری انجام نمی‌دی، پس کِی این یخ بُریده خواهد شد؟»

ماتوی صلیبی بر خود کشید، دیلم را با هر دو دست گرفت به ضربه‌زدن به یخ‌ها پرداخت. سخت مواظب بود که از حدّ و حدودِ دایره تجاوز نکند، سر یوژا هم روی جعبه نشسته و حرکاتِ سنگین و ناشیانه‌ی دستیارِ خود را

نگاه می‌کرد. مدام دستور می‌داد: «مواظبِ لبه‌ها باش، دقّت کن، اگر کاری را بلد نیستی انجام نـده و اگـر انجـام می‌دی، آدمِ کودن مرتّب این کارو بکن!"»

جمعیّت به‌تدریج در ساحلِ رودخانه گردمی‌آمدند. حضورِ تماشاگران انگیزهٔ سر یوژا برای عرضِ اندام کردن را دو چندان کرده بود. در حالی‌که پاپیروسِ بدبوش را روشن می‌کرد تفی انداخت و گفت: «من نمـی‌تـونم ایـن کـارو انجام بدم، حالا ببینم بدونِ من چه می‌کنید. سالِ گذشته که در استیوپکا در ناحیهٔ کوستیوکوو، گولکف یخ عید تجلّی مسیح را در آورد چه شد؟ یخِ آن‌ها شبیه به یک کُندهٔ بزرگ بـود، آن‌وقـت بـود کـه صـدها نفـر از مـردم کوستیوکوو آمدند پیشِ ما، مردم از همه طرف می‌ریختند اینجا! چون مالِ ما تنها یخِ واقعی عیدِ تجلّـی مسـیح است... یالله ادامه بده دیگه وقتو تلف نکن... بلی بابابزرگ، تو نمی‌تونی مثلِ اینو در تمام منطقه پیدا کنی. سربازا می‌گویند مالِ شهر هم به این خوبی نیست، یواش مواظب باش!»

ماتوی در حالی‌که نفس‌نفس می‌زد و غُرغُر می‌کرد گفت: «کارِ سختی اسـت. یـخ محکـم و ضـخیم اسـت، بایـد تکّه‌های آن‌را جمع و از سر راهِ خود برداری و دور وُ برِ خود تلنبار نکنی.» امّا از آن‌جا که کار شاقّ بود، دستوراتّ سر یوژا نیز چندان ثمری نداشتند، تا ساعت ۳ بعدازظهر آبِ تیـره را مـی‌شـد از داخـلِ دایـرهٔ بـزرگ یـخ تـوی رودخانه دید.

سر یوژا یک‌بارِ دیگر از کوره در رفت و گفت: «سال گذشته بهتر بود! تو ابله نمی‌تونی سرراست ایـن کـارو انجـام بدی! چرا آن‌ها می‌گذارند احمق‌هایی مثلِ تو در کلیسا کار کنند، برو یک تخته برای گُل‌میخ‌ها پیدا کـن و یـک حلقه نیز بیار و اگر می‌خواهی کار کنی مقداری هم نان و چندتا خیار دست وُ پا کن.

ماتوی رفت و اندکی بعد در حالی‌که یک حلقهٔ بزرگِ چوبی با نقش و نگارهای رنگی بر دوش داشت، برگشت. در وسطِ حلقه یک صلیبِ قرمزرنگ که در امتدادِ حاشیه‌های آن سوراخ‌هایی برای گُل‌میخ تعبیه شـده بـود، وجـود داشت.

سر یوژا حلقه را برداشت و روی سوراخ یخ گذاشت و بعد گفت: «عینِ خودشه... حالا شد... یه چیزهـایی هـم بـه رنگ اضافه می‌کنیم، بعد از آنست که درجه یک خواهد بود. همین‌جوری اونجا واینسا! میزِ خطابه را درست کـن و یا برو مقداری کُنده برای درست‌کردن صلیب پیدا کن.....»

ماتوی بیچاره که از اوّلِ صبح چیزی نخورده بود، دوباره و به‌زحمت زیاد رو به قسـمت بـالای رودخانـه نهـاد، بـا وجود اینکه سر یوژا خیلی تنبل بود، ولی گل‌میخ‌ها را خودش با دستِ خود درست می‌کرد. او می‌دانست که این-ها چه قدرتِ معجزه‌آسایی دارند، زیرا هرکسی که یکی از آن‌ها را بعد از مراسمِ نیایشِ آب به‌دست می‌آورد، برای بقیهٔ سال شانس و اقبال همیشه با او یار بود. پس این کار بی‌اجر و مُزد نبود.

اما کار واقعی روز بعد شروع می‌شد، زیرا از آن به بعد بود که سر یوژا بطور کامل تمام استعداد قابل توجه خود را به رخ ماتوی نادان می‌کشید. هیچ پایانی برای عیب‌جویی‌ها ، غرولندها و آمال و تخیلات او وجود نداشت. ماتوی یک صلیب بلند از دو کنده بزرگ درست کرد، اما سر یوژا آن را نپسندید و از او خواست دوباره این کار را انجـام دهد. هرجا که ماتوی ایستاده بود . سر یوژا عصبانی می‌شد که چرا آن‌جا ایستاده است و وقتی کـه جـای دیگـر

می‌رفت ، فریاد می‌زد که هم آن‌جا که بوده است بایستد، به هیچ چیز راضی نبود. نه ابزارآلات، نه هوا و نه استعداد و خلاقیت خودش ، هیچ چیز او را خوش‌آیند نبود.

ماتوی یک تکّهٔ بزرگِ یخ را برای میزِ خطابه جدا کرد. سر یوژا در حالی‌که با عصبانیّت سرِ او داد می‌زد گفت: «چرا اون گوشه‌اش را شکستی؟ چرا گذاشتی روی زمین؟، بهت گفتم چرا اون گوشه‌اش را شکستی؟»

ماتوی جواب داد : «به‌خاطرِ خدا ببخش!» امّا سر یوژا گفت: «یکی دیگر درست کن!»

ماتوی تکّهٔ دیگری را قطع کرد... باز هم کارش را ادامه داد! میزِ خطابه باید روی سوراخِ یخ که با حلقهٔ رنگی چوبی پوشیده شده بود قرار می‌گرفت و روی آن یک صلیب و یک انجیل گُشوده حکّ می‌شد، امّا این پایانِ کار نبود، پشتِ میزِ خطابه هم یک صلیب بلند قرار داده می‌شد، که توسطِ جمعیّت در حالی‌که در برابر نورِ خورشید مثلِ الماس و یاقوت برق می‌زد، دیده می‌شد. روی صلیب کبوتری حکّ‌شده از یخ قرارمی‌گرفت و راهِ بینِ کلیسا تا محلِّ یخ عیدِ تجلّی مسیح با شاخه‌های سروِ کوهی و درختِ صنوبر پوشیده می‌شد. همهٔ این کارها باید انجام می‌شد.

سر یوژا اول ساختنِ میزِ خطابه را آغاز کرد و با سوهان و اسکنه و درفش این کار را انجام داد و یک صلیبِ تمیز روی خطابه درآورد، که انجیل و شالِ اسقفی نیز از آن آویزان بودند، سپس کارِ ساختن کبوتر را شروع کرد. وقتی که می‌خواست خردمندی متواضعانه و بُردباری کبوتر را بر چهره‌اش بتراشد، ماتوی به مانندِ یک خرسِ عظیم که به کُندی می‌جُنبید، ساختنِ صلیب چوبی را تمام کرد و بعد آن را برداشته، در آب فرو برد، وقتی که آب روی صلیب یخ زد، دوباره آن‌را در آب فرو برد و این کار را تا آنجا تکرار نمود که تمامِ آن با لایهٔ ضخیمی از یخ پوشیده شد. ماتوی با خود گفت: «چه کارِ سختیه، هم توان بدنی و هم بُردباری لازم دارد.»

هنگامی‌که کارِ دشوار به پایان رسید، سر یوژا مانند دیوانه‌ها تُپُق‌زنان و ناسزاگویان، به دنبالِ رنگِ مناسب و دلخواه سراسرِ دهکده را زیر پا گذاشته و در حالی‌که قسم می‌خورد، می‌گفت دلش می‌خواهد برود و تمامِ کارش را دوباره تکّه و خُرد کند. جیب‌هایش بدون این‌که یک شاهی پرداخت کند پُر از رنگ‌های زردِ مایل به قرمز، آبی، سرنج و زنگار شده بود. از این دکّان درآمده به دکّانِ دیگر هجوم می‌بُرد، از دکّانی واردِ مهمان‌خانه شده و چیزی می‌نوشید بدونِ این‌که پولی بپردازد. از این خانه چغندر قند و از خانهٔ دیگر پیاز می‌طلبید تا از آن رنگ بسازد. تهدید می‌کرد، ناسزا می‌گفت و به اصرار مردم را به هرکاری وا می‌داشت... همه به رویش می‌خندیدند و محترمانه سرگئی نکیتیچ خطابش می‌کردند و از او راهنمایی می‌خواستند.

هر کسی می‌داند که خلّاقیتِ او امری خصوصی نیست، بل‌که وابستهٔ کمکِ دیگران بوده و توانی همگانی و گروهی در بین است. سر یوژا یک انسانِ تنبل و به‌درد نخور بود، امّا با رنگِ قرمز و پرگاری که به‌دست می‌گرفت، خویشتن را موجودی خارق‌العاده و خدمت‌گزارِ منحصر به فردِ عیسی مسیح جلوه‌گر می‌نمود. صبح عیدِ تجلّی فرارسید. حیاطِ کلیسا دوسوی رودخانه تا فاصله‌های زیادی مملوّ از جمعیّت بود. هر چیزی که قسمتی از مراسم یخ عیدِ تجلّی مسیح را شامل می‌شد، به دقّت با الیافِ درختی و حصیر پوشیده شده بود. سر یوژا به آرامی دور وُ برِ این‌همه تزئینات این سو و آن سو می‌رفت و تلاش می‌کرد که ذوق و شوقِ خود را پنهان سازد، او هزاران نفر

را می‌دید که بسیاری از آن‌ها از بخش‌های دیگر به آن‌جا آمده بودند. همهٔ آن‌ها به‌زحمت در میانِ برف کیلومترها راه را پیموده بودند تا این مراسم را که به وسیلهٔ سر یوژای مشهور ساخته و پرداخته شده بود نگاه کنند. ماتوی کارِ خود را که در آن مهارتی هم نداشته و خرس‌وار، به کُندی انجام داده بود، به اتمام رسانده و به کلیسا بازگشته بود. هیچ نشان و های‌وُهویی از او وجود نداشت. او دیگر فراموش شده بود... روز زیبایی بود... آسمانِ بدون ابر و فیروزه‌ای و خورشیدِ تابناک در آن شُعله‌ور بود.

آن‌جا بالای ساحلُ رودخانه، ناقوس‌های کلیسا شروع به نواختن کردند... هزاران سر لخت و هزاران دست در حالِ حرکت به خود صلیب کشیدند. سر یوژا از بی‌تابی می‌سوخت. سرانجام با صدای ناقوس لحظهٔ تجلّی فرارسید... و نیم ساعت بعد در میان انبوهِ جمعیّت و بر بالای برج ناقوسِ کلیسا تب وُ تاب آغاز شد. بیرون از کلیسا پرچم‌ها یکی پس از دیگری با شادمانی و صدای ناقوس‌ها حمل می‌شدند. سر یوژا با دست‌های لرزانِ خود حصیر را به‌سختی کنار زد و مردم منظرهٔ استثنایی را به چشم دیدند. میزِ خطابه، حلقّ چوبی و گُل‌میخ‌ها به رنگ‌های بی‌شُمار می‌درخشیدند. صلیب و کبوتر با چنان شفّافیّتی برق می‌زدند که دیدگان را می‌آزُردند.

آه، خداوندِ مهربان چقدر زیباست! زمزمهٔ بُهت و شادمانی در میانِ جمعیّت موج می‌زد. صدای دلنشینِ ناقوس‌ها بلندتر و پُرطنین‌تر می‌شدند. پرچم‌ها بر فرازِ انبوهِ مردم، گو این‌که بر امواجی سوار باشند، در اهتزاز و نوسان بودند.

کشیشان شَمایل‌های طلایی و نقره‌ای به دست در رِداهای با شُکوه همراهِ جمعیّت راه می‌پیمودند. جمعیّت به آرامی تا مسافتی پیش رفتند و سپس به سوی یخ عیدِ تجلّی مسیح بازگشتند.

دست‌ها به نشانهٔ توقّف، به سوی برجِ ناقوس اشاره کردند. هنگامِ شُکرگزاریِ آب فرا رسیده بود. کشیشان، با تأنّی و آرامش، گو این‌که در پیِ آن باشند که شادمانی پُر جلالِ نیایش را طولانی سازند، مراسم را آغاز کردند.

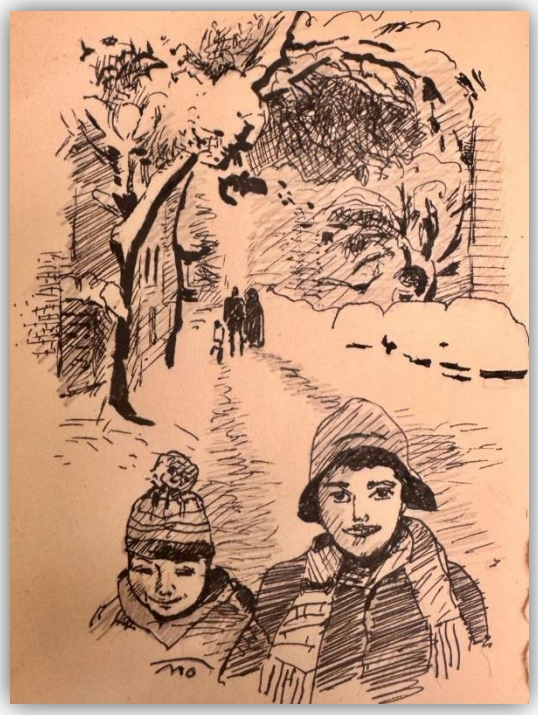
همه چیز در خاموشی فرو رفته بود. هنگامی که صلیب در آب فرو برده شد، هیاهوی کرکنندهٔ آتش بازی تفنگ‌ها، شور و شادمانیِ ناقوس‌ها و فریاد و بانگِ بلندِ مردم و هجومِ آنان برای گرفتنِ گل‌میخ‌ها در آسمان طنین‌انداز گردید. سر یوژا به این همه فریاد و شور گوش فرا می‌داد، هزاران چشم را می‌دید که رو به سوی او دوخته‌اند و روحِ تن‌پرورش از احساسِ ژرف وجد و افتخار سرشار می‌گردید.

[1] اشاره به اینکه هر سال در ۶ ژانویه مردمِ روسیه به مناسبت عیدِ تجلّیِ مسیح، اقدام به ایجادِ سوراخی روی یخِ رودخانه‌ها و یا دریاچه‌ها می‌نمایند و با تزیینِ آن به نشانهٔ تشریفاتِ مذهبی در یک جشن به شُکرگزاری نسبت به آب می‌پردازند.

بازگشت به فهرست

رفاقت با برف

امیر.س



از آمدوُرفت‌های روی پشتِ بوم، و صدای کشیده‌شدنِ پارو بر روی سطحِ پشتِ بوم و موزاییک‌های حیاط، متوجه شدم که باید برف اومده باشه. من همیشه صدای پای برف رو خوب می‌شناختم که ناغافل و پاورچین پاورچین می بارید و همه رو غافل‌گیر می‌کرد. هرچی هم سعی می‌کرد که آروم آروم قدم برداره تا کسی رو از خواب بیدار نکنه، آما من انگاری از قبل می‌دونستم که می‌خواد مردم رو غافل‌گیرکنه، امّا حریفِ من یکی نمی‌شد.

و همین آغاز دوستی من و برف شده بود. سال‌های سال باهم دوست بودیم و همیشه به من اجازه می‌داد تا باهاش آدم‌برفی درست کنم، و هیچ وقت کاری نمی‌کرد که من روی برف‌ها زمین بخورم. من برف رو خیلی خیلی دوست داشتم، یه روز به برف گفتم:

- تو که این‌قدر خوبی، چرا وقتی می باری، مردم تو رو فورا پارو می‌کنن و از روی پشتِ بوم‌ها می‌ریزن پایین؟

برف گفت:

- مردم حقّ دارن، چون نگرانِ خونه‌هاشون هستن و دلشون شور میزنه که مبادا برف به خونه‌هاشون آسیب بزنه. من به فکرِ همه چی و همه جا هستم، به فکرِ تمومِ مردمِ بی‌چاره و بدبخت هستم، به‌خصوص به فکرِ اون بچه‌هایی که لباس‌های مناسبی ندارن. من تا حالا نشده که ببارم و جائی رو خراب کنم، یا ببارم و به کسی آسیب بزنم. من ماموریّت دارم که ببارم تا آباد کنم، ببارم تا بهاری سرسبز و زیبا به وجود بیارم، ببارم تا همه جارو حاصل‌خیز کنم، ببارم تا رودخونه‌ها رو پُرآب کنم.

به برف گفتم:

- تو چقدر خوبی. بعضی از مردم هنوز تو رو نشناختن.

من درحالِ صحبت با رفیقم برف بودم که مادرم از خواب بیدارم کرد. مادر با مهربونی نگاهم کرد و پرسید:

- داشتی خواب می‌دیدی؟ به نظرم اومد داری با یکی صحبت می‌کنی؟

بعد مادرم دستش رو گذاشت روی پیشونیم، داغ بود، نبضم رو گرفت و گفت:

- تب داری، حتما سرما خوردی، بعد لحاف کرسی رو زد بالا و با کف‌گیر آتیشِ منقل رو بازکرد. آتیشِ منقل دیگه کم‌جون شده بود. بعد بهم گفت:

- خودت رو سرما دادی، دیروز هرچی بهت گفتم بیا تو سرما می‌خوری، نیومدی. خوشت اومد، هی رفتی زیرِ بارون و آخرش هم خودت رو سرما دادی. حرف که نمی‌شنوی، از قدیم گفتن «از باد بهار بهره بردار/ از باد پاییز خودت رو نگهدار! بیرون نیا تا من منقل رو آتیش کنم و بیام.

بعد منقل رو از زیرِ کرسی برداشت و رفت توی حیاط تا آتشی رو که توی خاک‌انداز درست کرده بود بریزه توی منقل که داداش کوچیکه گفت:

- خوب میشی!

و بعد اضافه کرد:

- برفِ خوبی اومده، همه جا سفید شده، مثلِ این‌که همه جا رو رنگِ سفید زدن.

این ها رو گفت و بعد یه ورق کاغذ از وسطِ دفترچهٔ مشقش کند و رفت پشتِ پنجرهٔ اتاق. اوّل با دستش بخارِ روی شیشه رو تمیز کرد و به دقت یه نگاهی به سرتاسرِ حیاط انداخت. از تهِ حیاط گرفته تا باغچهٔ کنارِ دیوار، حتّی به طنابِ لباس‌ها، بعد مداد رو برداشت و شروع کرد به نقاشی‌کردن.

من از نقاشی‌های داداش کوچیکه خیلی خوشم می‌اومد. نقاشی‌هاش که تموم شد با منظرهٔ توی حیاط مو نمی‌زد. مادرم منقل رو آورد گذاشت زیرِ کرسی، بعد آبِ ولرم و یه تشتِ کوچیک آورد و کمک کرد تا من دست و صورتم رو شُستم. داداش کوچیکه همون‌جا تو اتاق دست و صورتش رو شُست. مادرم سفره رو پهن کرد روی کرسی و در حالی‌که داشت چایی می ریخت گفت:

- بابات دیر کرد، کفشِ درست درمونی هم که نداره، یهو لیز نخورده باشه خوبه، بیچاره پیر مرد اون‌قدر هم دوست و رفیق و آشنا داره، که تا بره و بیاد طول می‌کشه. با هرکی هم فقط یه سلام علیک کنه تا بره بیاد تا ظهر ادامه داره. باباتون آدمِ باوجودیه، سرشناسه، کارراه‌اندازه، خیرخواهه، دستِ دهنده داره، زن وبچه‌دوسته، قدرِ پدرتون رو بدونید، حالا من بعضی وقت‌ها عصبانی میشم و از کوره درمیرم و یه چیزایی میگم و یه حرفایی از دهنم درمیاد، که خدا شاهده زود هم پشیمون میشم.

بعد شروع کرد به خوندن «پدر جان است و مادر نازنینه/ برادر میوهٔ روی زمینه/ برادر پشت، برادرزاده مهرهٔ پشت/ درخت بی برادر کی کند رشد؟»

یهوصدای درِ حیاط اومد و بابام واردِ راهرو شد. اول چند تا سرفه کرد و واردِ خونه شد. دستاش پُر بود. ما سلام کردیم، درحالی‌که نفس نفس می‌زد جواب داد. مادرم از جای خود بلند شد. اوّل نون رو از دستِ پدرگرفت و

گذاشت روی سفره که روی کرسی پهن بود. بعد دستمالِ بزرگی رو که توی دستش بود از دستاش گرفت. با لبخند به بابام خسته نباشی گفت و کمک کرد تا بابام پالتواش را از تنش درآورد و صاف رفت طرفِ کرسی. مادرم براش چایی ریخت و شروع کرد نون‌های لواش رو باد دادن. در وسطِ نون ها چند تا فتیر هم بود که مادرم گفت:

- دست سیده مطهره درد نکنه.

بعد به بابام گفت:

- حتما شلوغ بود و خیلی هم معطّل شدی!

بابام گفت: نه زیاد، و شروع کرد به خوردنِ چایی. بعد از مادرم پرسید:

- چرا این بچّه حال نداره؟

مادرم گفت:

- سرما خورده...

بابام کفِ دستش رو گذاشت روی پیشونیم و گفت تب داره. من همیشه از دس های بابام خوشم می اومد، همیشهٔ خدا گرم بود و مهربان.

مادرم دستمالِ خریدِ بابام رو باز کرد وگفت:

- بازم که رفتی مغازه یارو رو بارکردی آوردی، بادمجون و گوجه و لیموشیرین و یه‌خورده هم خرت‌وپرت‌های دیگه.

بابام وقتی آخرین جرعه چای رو خورد، سیگارش رو روشن کرد. داداش کوچیکه نقاشی شو به بابام نشون داد. بابام نقاشی رو گرفت دستش وشروع کرد به نگاه کردن. چنان محوِ تماشای نقاشی شده بود که اصلا نگو ونپرس. بعد لبخند ملایمی زد و شروع کرد به تحسین او و گفت:

- باریکلا بابا چقدر قشنگ کشیدی، انگار با آدم حرف می‌زنه، ماشالله هزار ماشالله آیندهٔ خوبی داری. ایشالله باید بازم تمرین کنی، نقاشی تو ذاتته و دست کرد توی جیب پیرهنش و یه اسکناس دو تومنی درآورد و گفت:

- این رو بگیر پیش خودت نگه دار، تا حالِ داداش‌ات بهتر بشه، بعد برید یه دفتر نقاشی خوب بخرید و یه بسته مدادِ دوازده رنگه هم بگیرید، ازاین به بعد دیگه نقاشی‌هات رو روی کاغذ نکش، توی دفتر بکش، رنگش هم بکن، نقاشی‌هات رو باید نگه داری.

بعد یه اسکناس دو تومنی هم داد به من وگفت:

- اینم سهم امیرخان سردار، و دوباره دستش رو گذاشت روی پیشونیم و بعد مچ دستم رو گرفت و گفت:

- تب داری بابا، سرما خوردی، یه خورده صبرکن تا روز بالا بیاد تا برم داروخانه برات دوا بگیرم که خوب بشی.

بعد رو به مادرم کرد که داشت بادمجون‌ها رو پوست می‌گرفت، و گفت:

- یه نخودآب برای بچه بارکن، ببین چی کم داری من برم بگیرم.

مادرم گفت:

- خدا خیرت بده مرد، خدا سایه‌ات رو از سرِ ما کم نکنه که این‌قدر به فکرِ این بچه هایی، پدری به بچه‌دوستیِ تو والله ندیدم.

بابام گفت:

- مگه کارِ فوق‌العاده‌ای کردم؟ هرکسی بچه هاش رو دوست داره، مگه تو نداری؟ من یه پدرم، حاضرم تیر توی چشمم بره ولی خار توی پای بچه‌هام نره. و از جاش بلند شد و شال وُ کلاه کرد و رفت بیرون. مادرم همون طور که بادمجون‌های پوست‌گرفته رو توی قابلمهٔ روغن می‌گذاشت گفت:

- خدا نگهدارت باشه مرد!

و در قابلمه رو گذاشت و رفت توی حیاط. زنِ اوس محمود نجار و زیورخانوم داشتند منقل‌های کرسی‌شون رو آتیش می‌کردن که با مادرم سلام علیک کردن. مادرم گفت که بچه تب کرده و سرما خورده. زیورخانوم به مادرم گفت:

- غصه نخور الان ردیفاش می‌کنم، و سریع رفت خونه‌اش و طولی نکشید که اومد، یه قوطی حلبی رو داد به مادرم و گفت:

- این برگ‌های خشک‌شدهٔ درختِ بیده، به اندازهٔ یه استکان آب روش بریز و بذار یه جوش بزنه، خنک که شد روی تنش ضماد کن، تباش قطع میشه.

مادرم تشکر کرد و همون کارو کرد. بوی برگِ بید توی خونه پیچید. داداش کوچیکه نشست کنارم و پرسید:

- درد داری؟

نگاهش کردم و گفتم:

- نه جائیم درد نمی‌کنه، فقط یه کم ضعف دارم.

داداش کوچیکه گفت:

- خوب میشی. نباید از زیرِ کرسی بیای بیرون، تا عرق نکنی خوب نمیشی، وقتی حالت بهتر شد باهم میریم دفترِ نقاشی می‌خریم. حالا به نظرِ تو دفترِ چند برگی بخرم؟

بهش گفتم:

- اگه می‌خوای بگیری ازاین معمولی‌ها نگیر، از اون خوب‌هاش بگیر، از اونا که کاغذهاش کلفت‌تره و روی هر ورقش هم یه زرورق داره، ازاون سیمی‌هاش رو بگیر، از اون فیل‌نشان‌ها، به جای مداد رنگی هم مداد شمعی بگیر یا آب رنگ، این بهتره.

داداش کوچیکه گفت:

- به نظرِ تو چند میشه؟

گفتم:

- چیزی نمیشه، تازه دو تومنِ منم هست!

خیلی خوشحال شد. خندید. همین‌طور که داشتم با داداش کوچیکه صحبت می‌کردم، صدای سرفه‌های بابام توی راهرو پیچید. مادرم فورا بلند شد. دستمالِ خریدِ بابام مثل همیشه پُر بود.

جوراب‌های بابام خیسِ آب بود، اون‌ها رو درآورد، مادرم فورا جوراب های بابام رو گذاشت زیرِ کرسی تا خشک بشن و بعد رو به بابام گفت:

- همه کار می کنی، به فکرِ همه هستی، جز جانِ شیرینِ خودت. آخه مرد یه جفت کفش برای خودت بگیر. تو الان باید دو جفت کفش داشته باشی یکی برای تابستون، یک جفت هم برای زمستون، تاکی می‌خوای این کفش‌های سوراخ رو بپوشی؟ دل بکن و بندازشون دور!

بابام گفت:

- راست میگی، حقّ با توست زن، همین روزها تصمیم دارم بگیرم.

و بعد از جیبِ پیرهنش یه پاکتِ سفید درآورد و گذاشت روی کرسی و گفت:

- این هم دوای بچه. چارگرد گرفتم. دکتر گفت بعد از شام بخوره و بخوابه تا صبح حالش بهتر میشه.

بابام بازم دستش رو گذاشت روی پیشونیم و بعد مچِ دستم رو با دوتا انگشتش گرفت و یه‌کمی نگه داشت و گفت:

- تبش داره می شینه، چیزی هم بهش دادی بخوره؟

مادرم گفت:

- داره غذاش حاضر میشه.

من از داداش کوچیکه پرسیدم:

- داره برف میاد؟

نگاهی به طرف پنجره انداخت و گفت:

- آره، چه جورم!

بعد ازم پرسید:

- ازکجا فهمیدی؟

گفتم:

- صدای پاش رو شنیدم!

گفت:

- آخه چه جوری، مگه برف پا داره؟

گفتم:

- به نظرِ من که داره ...

خندید. مادرم گفت:

- دوتا داداش‌ها چی دارید به هم میگید، همش دارید چوک چوک می‌کنید.

بابام گفت:

- چه کارشون داری؟ این قدر سر به سرشان نذار.

من تازه داشت چشمام گرم می‌شد که داداش کوچیکه پا شد رفت کنارِ بابام نشست تا من راحت‌تر بخوابم. تنم عرق کرده بود، چشمام رو که روی هم گذاشتم، برف اومد به عیادتم، حالم رو پرسید. گفت:

- تقصیرِ من نبود که مریض شدی، توی این فصل همه سرما می‌خورن، به زودی خوب میشی، من تا یکی دو ساعت دیگه میرم، امّا باز دو سه روز دیگه میام، اون روز دیگه برفِ سوّم حساب میشم، تا اون روز دیگه تو حتما خوبِ خوب میشی و می‌تونی مثل هرسال از من برف و شیره درست کنی و بخوری. برف و شیره زیرِ کرسی حال میده!

خندیدم. برف هم خندید و بعد با لبخند خداحافظی کرد و رفت. همه جا پوشیده از برف بود، سفیدِ سفید، مثلِ ملافهٔ روی کرسی. مثلِ موهای سرِ بابام، مثل چادر نمازِ مادرم...

مثل گل‌های سفیدِ بُته گلِ یاس که از دیوارِ خونه مینو برگشته بود توی کوچه و بوی عطرش تمومِ کوچه رو پُر کرده بود...

بازگشت به فهرست

نقد و معرّفی

آلیس مونْرو در یک نگاه

گردآوری و برگردان: داود جلیلی

آلیس مونْرو *Alice Munro* (متولّد ۱۰ جولای ۱۹۳۱، وینگهام، اونتاریو، کانادا- درگذشته در ۱۳ ماه می ۲۰۲۴، درپورت هوپ، اونتاریو)، نویسندهٔ داستان‌های کوتاهِ کانادایی بود که با روایت‌های لطیف در داستان‌هایش شهرتِ جهانی کسب کرد. آکادمی سوئد در سال ۲۰۱۳ هنگام اهدای جایزهٔ نوبلِ ادبیّات به او لقبِ «استادِ داستانِ کوتاهِ معاصر» را داد. آثارِ مونرو به خاطرِ تصویرسازی دقیق و سبکِ روایی‌اش، که درعینِ‌حال غِنایی، قانع‌کننده، مختصر و اشتیاق‌برانگیز است و عمق و پیچیدگی‌های زندگی عاطفی مردمِ عادّی را آشکار می‌کند، موردِ توجّه قرارگرفته است.

مونرو درجایی‌که خودش آن را «*تشکیلاتِ درحالِ فروپاشی مزرعهٔ روباه و راسو؛ درست پشتِ رسواترین قسمتِ شهر*» می‌خواند بزرگ شد. مادرِ او که معلّم بود همین‌طور خاله‌بزرگ و مادربزرگِ او نقشِ قابلِ توجّهی در زندگی او ایفاء کردند. او واردِ دانشگاهِ غربی اونتاریو شد و پس‌از دوسال خواندنِ ادبیّاتِ انگلیسی و روزنامه‌نگاری دانشگاه را ترک کرد. او درسال ۱۹۵۱ در ۲۰ سالگی با اوّلین همسرِ خود «جیمز مونْرو» ازدواج کرد و به ونکوور منتقل شد. او دوباره در سال ۱۹۶۳ به ویکتوریا بازگشت، و درآن‌جا به همراهِ شوهرش کتاب‌فروشی بازکردند و با هم سه دخترِ خود را بزرگ کردند. او در سال ۱۹۷۲، پس از پایان ازدواجِ اوّلِ خود به اونتاریو بازگشت و در کلینتون، در نزدیکی خانهٔ دورانِ کودکی‌اش ساکن شد، و همراهِ همسرِ دوّمِ خود (ازدواج در۱۹۷۶) درآن‌جا زندگی کرد.

مونرو نوشتنِ داستان را از سنینِ نوجوانی آغاز کرد، و با وجود ردّشدنِ نوشته‌هایش از سوی ناشران و محدودیّت‌های ناشی از مسئولیت‌های ازدواج و وظایفِ مادری، با پشت‌کار برای شهرتِ خود به عنوان نویسنده

تلاش کرد. اوّلین مجموعهٔ داستان‌های او با عنوان **رقصِ سایه‌های شاد** درسال ۱۹۶۸ منتشر شد که جایزهٔ ادبی فرمانداری کلّ (جایزهٔ ادبی که درسال ۱۹۳۶ از سوی انجمنِ نویسندگانِ کانادا ایجاد شد) را کسب کرد. این یکی از سه مجموعهٔ داستانی اوست. دو مجموعهٔ دیگرِ او **فکر می‌کنی کی هستی**؟ درسال ۱۹۷۸ ، که درآن سال کتابِ **دوشیزه گدا: داستان‌هایی از فلو و رُز** را نیز منتشر کرد، و مجموعهٔ **پیشرفتِ عشق** که در سال ۱۹۸۶ منتشر شدند. کتاب **زندگی دختران و زنان**(۱۹۷۱) قرار بود رمان باشد، امّا به مجموعه‌ای از داستان‌های دورانِ بلوغ تبدیل شد. داستان‌هایش مانندِ بسیاری از داستان‌های او، محیط اجتماعی وفرهنگی زادگاه او دراونتاریو جنوب غربی را به تصویر می‌کشد. مونرو رمز و راز، صمیمیت و تنشِ زندگی عادّی مردان و زنانی را به تصویر کشید، که در چشم‌اندازِ کشف‌ناشده و مبهمی از آن‌چه با مهربانی به «کشورِ مونرو» معروف شد ریشه داشت.

کتاب‌های بعدی او از جمله کتاب‌های: **چیزی که قصد داشتم بهت بگم** (۱۹۷۴)، **ماه‌های ژوپیتر**(۱۹۸۲)، **دوستِ جوانیِ من**(۱۹۹۰)، **ایستگاهِ متروک**(۱۹۹۴)، و **عشقِ زنِ خوب** (۱۹۹۸) را دربر می‌گیرد. کتاب **عشقِ زنِ خوب** برندهٔ جایزهٔ ادبی فردِ موردِ احترامِ کانادا (که به آثارِ انگلیسی‌زبانِ نویسندگانِ کانادایی داده می‌شود) شد و بعدا جایزهٔ ادبی اسکاتیابانک Scotiabank و سپس جایزهٔ قلمروِ نقدِ کتاب ملّی امریکا را دریافت کرد. کتابِ **رازهای آشکار او**(۱۹۹۴) داستان‌هایی را دربر می‌گیرد که محلِّ وقوع آن‌ها از تپّه‌های نیمه متمدّنِ اونتاریوی جنوبی تا کوه‌های آلبانی امتداد می‌یابد. مونرو در کتاب **فراری**(۲۰۰۴) اعماقِ زندگی‌های عادّی را با استفاده از تغییراتِ زمانی و بازگویی خاطراتِ واقعی کشف می‌کند. این کتاب هم برندهٔ جایزهٔ ادبی شد. کتابِ **دورنمایی ازکاسل راک**(۲۰۰۷) تاریخ، سرگذشتِ خانواده، و داستان را در روایت‌هایی از تحقیق‌های مشکوک و پاسخ‌های مبهم درهم می‌آمیزد. مونرو در سال ۲۰۰۹ برندهٔ جایزهٔ بین المللی بوکر شد، و در همان سال مجموعهٔ داستان‌های کوتاهِ **شادی بیش از حدّ** را نیز منتشر کرد.

مثلِ بسیاری از آثارِ مهمِّ او، داستان‌های **زندگیِ عزیز**(۲۰۱۲) با آزمون‌های سکس، عشق و مرگ درهم آمیخته بودند. چهار داستانِ این مجموعه داستان صریحا به صورتِ زندگی‌نامهٔ داستانی قالب‌بندی شده بودند که احساسِ مونروی سال‌خورده را دربارهٔ زندگی خود خلاصه می‌کرد. او به مصاحبه‌گری گفته بود که **زندگیِ عزیز**، چهاردهمین مجموعهٔ داستانِ او، می‌تواند آخرین محموعهٔ داستان‌های او باشد. او چندین مجموعه از داستان‌های قبلیِ خود از جمله: **داستان‌های برگزیده**(۱۹۹۶) و **اثاثیّهٔ خانوادگی: داستان‌های برگزیده، سال‌های ۱۹۹۵-۲۰۱۴**(۲۰۱۴) را منتشر کرد.

از آثارِ مونرو اقتباس‌های سینمایی هم ساخته شد. داستانِ کوتاهِ مونرو دربارهٔ فرسایشِ خانگی بیماری آلزایمر، با نامِ «**خرس از کوه آمد**» ابتدا در کتابِ **نفرت، دوستی، خواستگاری، عشق، ازدواج**(۲۰۰۱) منتشر شد و بعد به کارگردانی سارا پولی و بازی جولی کریستی و گوردون پینسنت همراه با مایکل مورفی و اولمپیا دوکاکیس به فیلمِ تحسین‌شدهٔ «**دور از او**» تبدیل شد. سایرِ اقتباس‌های سینمایی از آثارِ مونرو فیلمِ «**نفرت و عشق**»(۲۰۱۳) براساس عنوان داستانی از مجموعه داستانی سال ۲۰۰۱ او، و فیلمِ «**جولیتا**» ساختهٔ پدرو المودوار(۲۰۱۶) بود که با الهام از چندین داستانِ مونرو در کتابِ **فراری** ساخته شده بود.

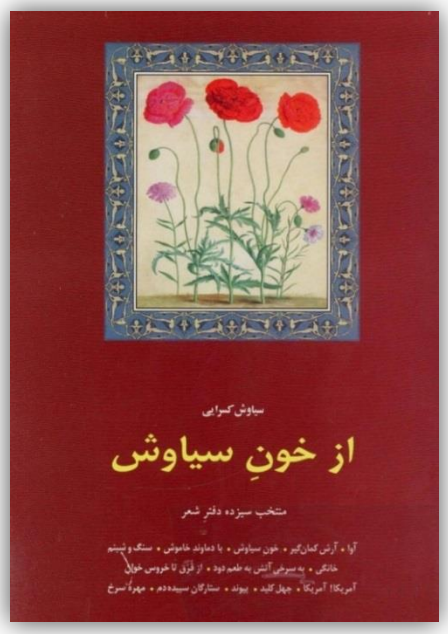
به استثنای سال بلو، نویسندهٔ آمریکایی متولّدِ کاناد که برندهٔ جایزهٔ نوبل شده بود، مونرو اوّلین کانادایی و نیز سیزدهمین زنی بود که نامزدِ نوبلِ ادبیّات شد.

بسیاری از داستان‌ها و مجموعه داستان‌های آلیس مونرو به فارسی برگردانده شده‌اند که می‌توان به کتاب‌های پاییزِ داغ به ترجمهٔ شیرین احدزاده، فصلِ خاصّ به ترجمهٔ امیر مخبری، خوش‌بختی در راه است با ترجمهٔ مهری شرفی، عشقِ زنِ خوب با ترجمهٔ شقایق قندهاری، دورنمای کاسل راک با ترجمهٔ زهرا تی چین، زندگیِ عزیز به ترجمهٔ رضوان صدقی‌نژاد، و زندگیِ عزیز با ترجمهٔ موسسهٔ سپهرِ مترجمانِ اندیشه، می‌خواستم چیزی بهت بگم با ترجمهٔ نیایش عبدالکریمی، و... اشاره کرد.

بازگشت به فهرست

از خونِ سیاوش- منتخبِ ۱۳ دفترِ شعر

سیاوش کسرایی



«از خونِ سیاوش» عنوان کتابی از «سیاوش کسرایی» حاوی منتخبِ ۱۳ دفترِ شعر با عناوینِ: *آوا، آرشِ کمانگیر، خونِ سیاوش، با دماوندِ خاموش، سنگ و شبنم، خانگی، به سرخیِ آتش به طعمِ دود، از قُرُق تا خروس‌خوان، آمریکا! آمریکا!، چهل کلید، پیوند، ستارگانِ سپیده‌دم، و مهرهٔ سُرخ* از شاعر است. چاپ نخستِ این مجموعه در سال ۱۳۷۸ توسط نشرِ سخن با تیراژ ۵۵۰۰ نسخه و در ۵۰۵ صفحه در تهران انتشار یافته است.

شعرِ سیاوش کسرایی از برجسته‌ترین نمونه‌های شعرِ نوی فارسی در قالبِ نیمایی با مضمونِ اجتماعی و سیاسی است و منظومهٔ «آرشِ کمانگیر» از شهرتِ زیادی در بین چند نسل از ایرانیان برخوردار بوده است. کسرایی که دوازده سالِ پایانی زندگی‌اش را به دلیل مهاجرتِ سیاسی در مسکو و اتریش به‌سربُرد، در سال ۱۳۷۴ به دلیـــلِ بیماری قلبی در شهر ویـــن درگذشت و در گورستان مرکزی وین (بخشِ هنرمندان) به خاک سپرده‌شد.

در مقدّمه ناشر می‌خوانیم: شعرِ ایرانی در عصرِ حاضر توانسته است چهره‌های برجسته‌ای را به قلمرو فرهنگ این سرزمین عرضه دارد که روز به روز بر گسترهٔ نفوذِ سخن ایشان افزوده می‌شود. اقبال خوانندگانِ جدّی شعر با آثارِ اینان نشان داده است که هنوز هم در حوزهٔ فرهنگِ ایرانی شعر است که زبانِ همدلی جامعهٔ ما را تشکیل می‌دهد. انتشاراتِ سخن با نشر مجموعه «شعرِ معاصرِ ایران» می‌کوشد که ارائه گزیده‌های گسترده و شاملی از چهره‌های برجستهٔ شعرِ ایران از بهار تا و نیما تا امروز بپردازد. گزیده‌هایی که شامل بخشِ اعظمِ آثارِ برجستهٔ این شاعران باشد. در گزینشِ این مجموعه‌ها گروهی از صاحب‌نظران کارِ انتخاب را عهده‌دار خواهند بود و در صورتِ امکان از مشورتِ شخصِ شاعر نیز بهره خواهند برد. انتشاراتِ سخن می‌کوشد که این مجموعه را به زیباترین صورتِ ممکن در اختیارِ خوانندگان قرار دهد.

لینک دانلود کتاب

بازگشت به فهرست

مارکس و لینکلن: انقلابِ ناتمام

رابین بلَک‌بِرن/ برگردان: کیوان مهتدی

کتاب «مارکس و لینکلن: انقلابِ ناتمام» اثرِ «رابین بلَک‌بِرن» که به همّتِ «کیوان مهتدی» به فارسی ترجمه و در «نشرِ چشمه» به چاپ رسیده، خوانشی جدید از روابط بین مارکس و لینکلن، در میانه‌ی جنگ داخلی آمریکا ارائه می‌دهد. تأثیر جنگ داخلی آمریکا، کارل مارکس و آبراهام لینکلن در پایانِ جنگِ داخلی نامه‌هایی ردّ و بدل کردند. آن‌ها در مورد علّتِ "کار رایگان" و نیازِ فوری برای پایان‌دادن به برده‌داری به توافق رسیدند. رابین بلَک‌بِرن در این کتاب قصد دارد با انتشارِ اسنادی، ایده‌های کارل مارکس و آبراهام لینکلن و گفت‌وگوی میانِ آن‌ها را در رابطه با مسئله‌ی برده‌داری و رنجِ طبقهٔ کارگر بررسی کند.

درباره‌ی کتاب

در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، ایالاتِ متحده خود را درگیرِ یک جنگِ تمام‌عیارِ داخلی دید. در مدت‌زمان وقوع این جنگ، ایالت‌های شمالی یا «اتحادیه»، تحت رهبری آبراهام لینکلن- در برابر ایالات جنوبی یا ایالات «مؤتلفه» - که جفرسن دیویس آن‌را هدایت می‌کرد- بر سر مسئله‌ی برده‌داری یا لغو این قانون می‌جنگیدند.این جنگ که به نام جنگ داخلی آمریکا شناخته می‌شود، چهارسال از تاریخ ایالات متحده را در بر می‌گیرد. مردم ایالات شمالی، زیر سایه‌ی صنعتگری، تجارت، آموزش بهتر و پیشرفتی که در جهان‌بینی خود داشتند، زودتر به فکر تغییر در برخی از قوانین ناعادلانه، امّا پذیرفته‌شده توسط اجتماع سفیدپوست افتادند. مانند «لغو قانون برده‌داری»، اما زمین‌داران بزرگ جنوبی، که به نیروی کار رایگان عادت کرده بودند و به آن‌ها در مزارع خود احتیاج داشتند، در برابر این حکم مقاومت کردند. سیاهان مهاجر آمریکایی، باوجود زندگی نسل‌اندرنسل در این کشور، همچنان از حقوق اولیه انسانی بی‌بهره بودند و حالا جنگی درگرفته بود که در یک سمت آن،

رئیس‌جمهور لینکلن برای احقاق حقوق پایمال‌شده آن‌ها می‌جنگید. لینکلن که خود از طبقه‌ای کارگر به مقام ریاست جمهوری ایالات متحده رسیده بود، به نظر انتخاب مناسبی برای پایان دادن به رنج طبقه کارگر و آزادسازی یک نژاد تحقیرشده محسوب می‌شد.

کتاب مارکس و لینکلن: انقلابِ ناتمام (An Unfinished Revolution) نوشته‌ی رابین بلک برن (Robin Blackburn)، که در سال ۲۰۱۱ به چاپ رسیده است، خبر از وجود مراوداتی بین مارکس (Karl Marx) و لینکلن (Abraham Lincoln) ، در زمان جنگ داخلی آمریکا می‌دهد. در قرن نوزدهم، مسئله رنج طبقه کارگر و فرودست، به صورت کاملاً محوری در نظریات کارل مارکس مطرح شد. سؤال اینجا بود که واقعاً قدرت دست کدام طبقه جامعه است؟ و از آن مهم‌تر، اساساً آیا جامعه نیاز به طبقه‌بندی دارد؟ مارکس عقیده داشت جوامع انسانی، از طریق مبارزه طبقاتی پیش می‌رود. طبقه حاکم، بخش زیادی از سرمایه موجود را در اختیار دارد و در مقابل، طبقه کارگر برای طبقه حاکم کار می‌کند و حقوق ناچیزی هم دریافت می‌کند؛ اما این روندْ ثابت نیست. از جایی به بعد، تنش بین طبقات جامعه به درگیری و دشمنی می‌انجامد. درحقیقت، کار و کارگر، فصل مشترک بین لینکلن و مارکس است. در آن سو، لینکلن معتقد بود تحرک اقتصادی کارگر آزاد، تلاش‌های جنوبی‌ها را برای نگه داشتن بردگان خود در طبقه‌ای ثابت و پست، تضعیف می‌کند. از نظر او کار آزاد و بدون مزد عادلانه نیست. به نظر می‌رسد لینکلن در یکی از سخنرانی‌های خود در کنگره‌ی آمریکا، مفهوم موردنظر مارکسیست‌ها درباره‌ی کار و سرمایه را با بحث برده‌درای تطبیق داده است.

در سال‌های اخیر، استاد و مدارکی منتشر شده است که اذعان دارد بین مارکس و لینکلن مُراوداتی نامه‌نگارانه جریان داشته است. هرچند هیچ‌گاه سند محکمی برای این گزاره منتشر نشده است. با این حال، رابین بلک‌برن نشان می‌دهد باوجود این‌که مارکس در آن سوی اقیانوس و در قاره‌ای دیگر زندگی می‌کرد؛ اما پیش‌بینی‌های قوی و فوق‌العاده دقیقی درباره جنگی که در ایالات متحده درجریان بود داشت.

به نظر می‌رسد مفاد نامه‌های ردّ و بدل شده بین مارکس و لینکلن حاوی توافق بر سر توجه به حقوق طبقه کارگر و الغای برده‌داری بوده باشد. رابین بلک‌برن در کتاب مارکس و لینکلن: انقلابِ ناتمام، تلاش‌های مارکس را به‌عنوان یک تشویق‌کننده برای موفقیت در جنگ داخلی و لینکلن را که در تقابل با جریان اصلی اروپا (به‌ویژه انگلستان)بود، نشان می‌دهد. علاوه بر محتوای اصلی، چندین نوشته مارکس در مورد جنگ داخلی آمریکا، به انضمام مکاتبات مارکس و فردریک انگلس در مورد جنگ داخلی و بازسازی کشور، چندین مقاله معاصر که موضوعات مطرح‌شده در کتاب را بررسی می‌کنند، یک مصاحبه عالی با کارل مارکس و مقدمه انگلس بر نسخه آمریکایی «وضعیت طبقه کارگر در انگلستان» نیز در این کتاب به چاپ رسیده است.

دربارهٔ نویسنده:

رابین بلک‌برن -نویسنده‌ی بریتانیایی- در سال ۱۹۴۰ به دنیا آمد. وی فارغ‌التحصیل دانشگاه آکسفورد و مدرسه‌ی اقتصاد لندن است. حوزه‌ی مطالعاتی او، بیشتر پیرامون فروپاشی شوروی، تاریخ برده‌داری، سیاست‌های اجتماعی و تاریخچه تأمین اجتماعی است. جز کتاب حاضر، او آثار دیگری نیز درباره‌ی تاریخ برده‌داری و

مبارزات مربوط به لغو آن به رشته تحریر درآورده است .بلک‌برن بین سال‌های ۲۰۰۱ تا ۲۰۱۰ استاد مدعو مطالعات تاریخی در «مدرسه نیو» شهر نیویورک بود. همچنین از اساتید بازنشسته‌ی دانشگاه اسکس به‌شمار می‌آید. برخی از آثار دیگر این نویسنده عبارتند از: کتاب «مقدمه‌ای بر انقلاب کوبا»، «نابرابری و استثمار»، «برنامه‌ای برای بازنشستگی جهانی»، «ایدئولوژی در علوم اجتماعی: خوانشی در نظریه اجتماعی-انتقادی» و...

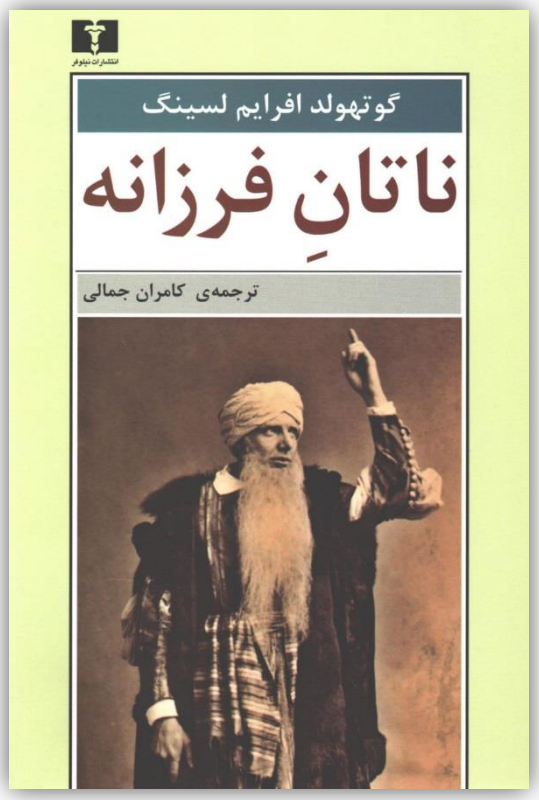
در بخشی از کتاب «مارکس و لینکلن: انقلابِ ناتمام» می‌خوانیم: با ورود بردگان فراری به اردوگاه‌های اتحادیه دورتادور مرزهای ائتلافیه، دیگر نمی‌شد نقش برده‌داری را در این درگیری نادیده گرفت. برخی فرماندهان اتحادیه تلاش کردند این بردگان را به صاحبان‌شان بازگردانند. برخی دیگر چنین واکنشی را افراطی و غیرعاقلانه می‌دانستند. ژنرال بنجامین باتلر مستقر در ویرجینیا نخستین فرمانده اتحادیه بود که از سیاست امتناع از استرداد بردگان فراری حمایت کرد؛ در عوض، آن‌ها را به عنوان نیروی کمکی غیرنظامی به خدمت گرفت. عبارت حقوقی «غنیمت» برای توضیح این اقدام وضع شد، هر چند این عبارت به طرز زننده‌ای به جایگاه بردگان (سابق) در حکم اموال مصادره‌شده‌ی شورشیان اشاره می‌کند. قانون مصادره که در کنگره تصویب شد و رئیس‌جمهور «با اکراه» آن را پذیرفت اعلام می‌کرد بردگانی که برای نیروهای شورشی کار می‌کنند مصادره خواهند شد و برای کمک به ارتش اتحادیه به خدمت گرفته می‌شوند. در ماه اوت، ژنرال فرمونت، که فرماندهی میسوری را به عهده داشت، با اعلام حکومت نظامی، تمام شورشیان را مشمول اعدام صحرایی و بردگان‌شان را آزاد اعلام کرد. غریو اعتراض برخاست، اما فرمونت از اصلاح فرمان خود سر باززد و به همین دلیل از سِمت خود برکنار شد. لینکلن به استفاده‌ی عمل‌گرایانه از «غنایم جنگی» رضایت داد، اما پشتیبانی از سیاست نظامی رهایی‌بخش را نپذیرفت. فرمونت شتاب‌زده و به امید ترقیِ سیاسی دست به این حرکت زد. اما گفته‌های دو فرمانده میدانی دیوید هانتر در کارولینای جنوبی و جان فِلْپس در لوییزیانا حاکی از منطق عملیاتی سیاست رهایی‌بخشی نظامی بود.

فهرستِ مطالبِ کتاب: مقدّمه‌ی مترجم/ کارل مارکس و آبراهام لینکلن: انقلاب ناتمام/ یادداشت‌های فصل نخست/ آبراهام لینکلن/ نطق تحلیف اول/ اعلامیه‌ی آزادی/ خطابه‌ی گتیسبورگ/ نطق تحلیف دوم/ کارل مارکس/ جنگ داخلی در امریکای شمالی/ مسئله‌ی امریکا در انگلستان/ جنگ داخلی در ایالات متحده/ جنگ داخلی امریکا/ نقدی بر اوضاع جاری امریکا/ تظاهرات طرف‌داران لغو بردگی در امریکا/ نامه‌ها/ نامه‌ی مارکس به پاول واسیلیویچ آنِنکوف/ نامه‌های کارل مارکس و فریدریش انگلس (۱۸۶۶ ۱۸۶۰)/ مکاتبات میان مارکس و لینکلن/ مقالات وودهال و کلف‌لینز ویکلی/ فرجام سیاه و سفید/ مقدمه بر چاپ امریکایی کتاب وضعیت طبقه‌ی کارگر در انگلستان/ سخن‌رانی در مراسم تأسیس اتحادیه‌ی کارگران صنعتی جهان/ برای مطالعه‌ی بیش‌تر/ ضمیمه: مکاتبات بین‌الملل/ نمایه.

بازگشت به فهرست

ناتانِ فرزانه

گوتهولد اِفرایم لِسینگ/ برگردان: کامران جمالی



کتاب **ناتانِ فرزانه** نمایشنامه‌ای در قالبِ شعرِ سپید به قلم **گوتهولد اِفرایم لِسینگ** است. کامران جمالی این نمایشنامه را به فارسی ترجمه کرده است. گوتهولد افرایم لسینگ نویسنده، کارگردان، فیلسوف و منتقدِ آلمانی بود. او نقشی کلیدی در شکل‌گیری ادبیّاتِ آلمانی ایفا کرد و یکی از نمادهای عصرِ روشنگری ادبیّات محسوب می‌شود.

لسینگ اولین کسی بود که به عنوان مشاورِ ادبیِ تئاتر فعالیت می‌کرد. او از کودکی به هنرِ تئاتر علاقه داشت و می‌کوشید تا آثارش در راستای توسعه‌ی نوعی جدید از هنر تئاتر آلمان باشد و به احتمال زیاد هیچ‌کس در تاریخ آلمان به اندازهٔ لسینگ برای توسعهٔ این هنر نکوشیده باشد. تئاتر شوقِ زندگی او بود و لسینگ تمام عمرش را پای تئاتر گذاشت.

لسینگ از لحاظ مذهبی روشن‌فکر به شمار می‌رفت و با تفسیر خشک و خشن از انجیل مخالف بود. او نظراتش را آزادانه بیان می‌کرد و همین باعث شد که کشیشی دُگم اهلِ هامبورگ با او وارد مجادله شود. بعد از مدتی لسینگ از ادامهٔ این جدال منع شد؛ اما نتوانست سکوت کند. تجربهٔ این جدال در نهایت به نوشتن نمایشنامهٔ **ناتانِ فرزانه** در سال ۱۷۷۹ انجامید. لسینگ عقایدِ مذهبی‌اش را توسط این نمایشنامه به طور غیرمستقیم بیان کرد.

ناتانِ فرزانه در پنج پرده و در قالب شعرِ سپید نوشته شده است. لسینگ در این نمایشنامه، موضوع رواداریِ دینی را بررسی کرده است. داستان در دورانِ جنگ‌های صلیبی اتفاق می‌افتد. در این دوران مسلمانان، یهودیان و مسیحیان درگیرِ جنگی خونین و سنگین بودند. شخصیّتِ اصلی، «ناتان»، بازرگانی یهودی اهلِ اورشلیم است که از سفری طولانی بازگشته و متوجه می‌شود که تمام زندگی‌اش در آتش‌سوزی از بین رفته است. تنها دخترخوانده‌ی او از این آتش جان سالم به در برده که ناتان او را بیشتر از زندگی‌اش دوست می‌دارد. این دختر را مجاهدی مسیحی از آتش نجات داده و اکنون این دو دل‌باخته‌ی یک‌دیگر شده‌اند.

از میان نویسندگان کلاسیک آلمانی سه نام در کتاب های مدرسه و متن های پیشنهادی آموزگاران و استادان از بَسآمد بیشتری برخوردار است: گوته، شیلر و لسینگ. این آوازه از دوران حیات سه هنرمند نامبرده تا زمان سلطهٔ هیتلر ادامه داشت.

در آن دوازده سالِ هولناک، دیگر «ناتانِ فرزانه» نه اجازهٔ نمایش یافت و نه دیگر کسی می توانست در مدرسه یا دانشگاه آنرا بخواند. اما پس از پایان حکومت ترور و خفقان، هنرِ تآتر مشتاقانه‌تر از پیش «ناتانِ فرزانه» را روی صحنه آورد. تا امروز این اثر نه تنها در تآترهای نامدار کشورهای آلمانی زبان بلکه در تآترهای کوچک تر از جمله در مدارس و شهرهای کم‌جمعیت هم نمایش داده می شود.

«ناتانِ فرزانه» در بسیاری از مدارسِ سرزمین‌های آلمانی‌زبان در شمارِ متن‌های اجباری است و یکی از آموزش‌های آزاداندیشی و رواداری به شمار می‌آید. امّا این نمایشنامه تنها اثر لسینگ نیست که در سدهٔ بیست و یکم نیز هم‌چنان خواننده و بیننده دارد. دو اثرِ نمایشی دیگر او هم مرتّب به اجرا در می آید: «امیلیا گالوتی» و «مینافن بارنهلم»، همان‌گونه که شمارِ نه چندان کمی از شعرها و فابل‌های این هنرمندِ جسور امروز هم تجدید چاپ می شود.

ارژنگ: این کتاب توسط نشرِ نیلوفر در سال ۱۳۹۶ در ۲۳۴ صفحه چاپ و منتشر شده، امّا با ترجمه‌های دیگری نیز روانهٔ بازار شده است. از جمله توسط علی‌اصغر حدّاد با عنوان «ناتانِ خردمند» (انتشارات لاهیتا) و توسط عفّت شیرزادی با عنوان «ناتانِ حکیم» (انتشارات موج) که از بازار کتاب قابلِ تهیّه است.

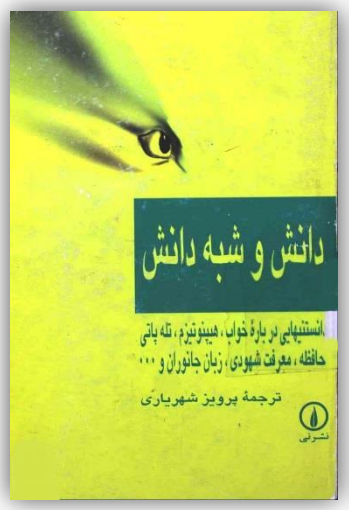
برای آشنایی بیش‌تر با نویسندهٔ این کتاب (گوتهولد اِفرایم لِسینگ)، مطالعهٔ مقالهٔ «دراماتورژی هامبورگ» در بخشِ «مقالات» در همین شمارهٔ ارژنگ به خوانندگان توصیه می‌شود.

بازگشت به فهرست

دانش و شِبهِ دانش

دانستنی‌هایی دربارهٔ خواب، هیپنوتیزم، تِلِپاتی، حافظه، معرفتِ شُهودی، زبانِ جانوران و...

برگردان: زنده‌یاد پرویز شهریاری (۲ آذر ۱۳۰۵ - ۲۲ اردیبهشت ۱۳۹۱)



چاپِ نخستِ کتاب «دانش و شِبهِ دانش» با برگردانِ پرویز شهریاری در سال ۱۳۷۶ با تیراژ ۳۳۰۰ نسخه و در ۳۲۸ صفحه توسط «نشرِ نی» در تهران چاپ و منتشر شده است.

پرویز شهریاری در مقدمه پیش‌گفتار کتاب آورده است: *«تاریخ و به‌ویژه تاریخِ دانش آموزنده است. تاریخِ دانش نشان می‌دهد که دانشِ امروزی چگونه خود را از میانِ لایه‌های پیچ‌درپیچ و ناموزونِ شِبهِ دانش نجات داده است و چگونه از لابه‌لای باورهای نادرست که تنها دامن‌گیرِ مردمِ عادی نبوده و گاه دانش‌مندان را هم اسیر خود کرده است، به بیرون خزیده و آرام آرام به خِرَد و منطق گردن نهاده است...»*

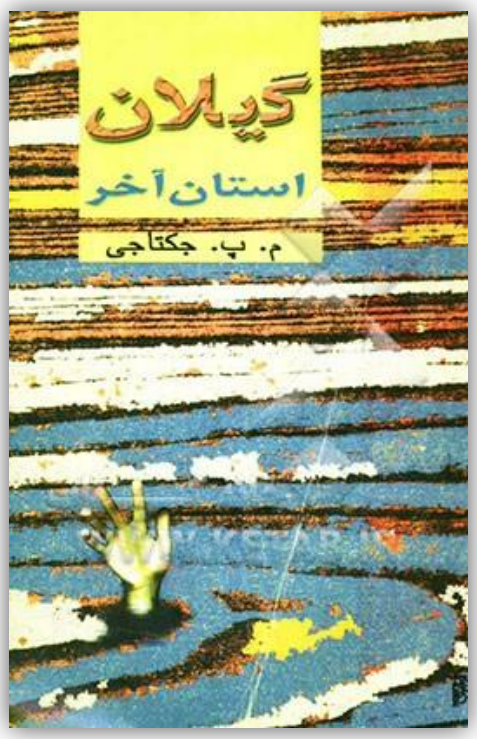
شهریاری در انتهای پیش‌گفتار نیز با نقلِ قولی از ابوریحان بیرونی فرزانهٔ ایرانی ده سدهٔ پیش که گفته بود: «کارِ دانش رهانیدنِ انسان است. دانش باید مفهومِ کلّی را در برگیرد. بتواند درست را از نادرست جدا کند و وابسته به استقراء و استنباطِ سطحی و غیرِعلمی نباشد. تردیدها را برطرف کند و به یقین نزدیک‌تر شود.»، می‌نویسد: *«...و این کتاب به همین قصد تهیه شده است، یعنی به قصد ایجادِ اعتماد در جوانان نسبت به دانش. مقاله‌های این کتاب که با استفاده از کارهای دانش‌مندانِ ویژه‌کارِ زمان ما انتخاب شده‌اند و تنها نگاهی به عنوان‌ها نشان می‌دهد که به چه موضوع اساسی و کلیدی دانش پرداخته است، به تصادف انتخاب نشده و هدفی را دنبال کرده است. در مقاله‌هایی که به «خواب و خواب‌دیدن»، «فراموشی»، «معرفتِ شُهودی»، «هیپنوتیزم» و «تِلِپاتی» اختصاص دارد، تلاش شده است تا ذهنِ جوانانِ ما را به سوی آخرین دستاوردهای علمی در این زمینه‌ها سوق دهد و در دو مقالهٔ آخر، یعنی «فرضیّه، نظریّه، دکترین» و «دانشِ کهن در خدمتِ انسانِ امروز» به جوانانِ علاقه‌مند و پژوهش‌گر نشان دهد راهِ دانش را چگونه باید پیمود و چه باید کرد تا موفّقیتی در زمینهٔ دانش به دست آید.»*

لینکِ دانلودِ کتاب

بازگشت به فهرست

گیلان، استانِ آخِر

محمّدتقی پوراحمد جکتاجی (م.پ.جکتاجی)



کتاب «گیلان، استانِ آخر» مجموعه‌ای از ۳۰ مقاله شامل سرمقاله‌های محمّدتقی پوراحمد جکتاجی -با نامِ ادبی م.پ.جکتاجی- در مجلّهٔ وزینِ «گیله‌وا» در طیِّ سالهای ۱۳۷۱-۱۳۷۹ است که چاپِ نخستِ آن در زمستان سال ۱۳۸۰ توسط نشر گیلکان در رشت انتشار یافته است. این کتابِ کم‌حجم در ۱۹۸ صفحه در واقع دردنامه و پاسخی است مستند به این پرسشِ مهمّ و جدّی که: «استانِ گیلانِ ما که تا ۵۰ سال پیش استانِ اوّلِ ایران بود، چگونه تحت حاکمیّتِ نظامی فاسد و غارت‌گر و بی‌کفایت به استانِ آخرِ کشور تبدیل شد؟»

جانِ کلامِ جکتاجی، بخشی از مقالهٔ آخر مجموعه با عنوان «عاقبتِ آدمِ مأخوذ به حیا در عصرِ بی‌حیایی» است که در پشت جلد کتاب چنین آمده است:

«شاید گیلانی، سابق بر این زیادی محجوب، صبور و با گذشت بود و این البته جزئی از فرهنگِ او و خلق و خوی نشأت‌گرفته از تساهل و تسامح او بود، ولی امروز بر اثر شیوعِ فقر که عوارضِ منفی فراوان در پی دارد، به نوعی گُسلِ فکری و تغییراتِ فرهنگی در خود تمایل نشان می‌دهد. او اگرچه دیر، امّا بالاخره دریافته است که در توسعهٔ نسبی کشور اگر باز منتظر و آرام بماند تا به شیوهٔ آرمانی به عدالتِ اجتماعی برسد، کلاهِ بزرگی بر سرش رفته است؛ چه، عصرِ امروز، عصرِ بی‌حیایی و سیاست‌بازی و شعارپردازی است. چشم در چشم دروغ، رو در رو فریب. در چنین هنگامه‌ای که وجودِ فقر، فساد و تبعیض از سوی بالاترین مقامِ مرجعِ مملکتی هم پذیرفته شده است، آدم محجوبِ و مأخوذ به حیا محلّی از اعراب ندارد. لحظه‌ای تامّل بر این امر، مشقِ شبِ ما باشد...»

لینک دانلود فایلِ پی‌دی‌افِ کتاب

بازگشت به فهرست

بوی قهوه، عطرِ عشق

کوتاه‌سُروده‌های محمود درویش(دوزبانه عربی-فارسی)/ برگردان: ستّار جلیل‌زاده

دوزبانه: عربی- فارسی ، مترجم از زبان اصلی ستار جلیل‌زاده، ناشر انتشارات گل آذین، قطع جیبی۱۷۶ص

محمود درویش شاعر مشهور فلسطین و جهان است که در ۱۳ مارس ۱۹۴۱ در فلسطین بدنیا آمد. شش ساله بود که دولت اسراییل تاسیس شد.

خانواده بخاطر حملات اسراییل به لبنان مهاجرت کرد اما دوباره به فلسطین برگشته و بصورت پناهنده زندگی کردند حملات مختلف و مشکلات زندگی و جنگ او را در ۱۴سالگی به زندان انداخت. او در سال ۶۲ به عضویت سازمان آزادیبخش فلسطین درآمد و تمام توان خود را صرف اشاعه فرهنگ و ادبیات مقاومت کرد و یکی از برجسته‌ترین شاعران معاصر عرب و جهان شد.

کتاب حاضر، بخشی از شعرهای عاشقانه‌ی محمود درویش ، به‌صورت دوزبانه عربی- فارسی در گروه کتاب‌های گزینه‌ای به چاپ رسیده است. اولین چاپِ کتاب در اردیبهشت ۱۴۰۳ در نمایشگاه کتابِ تهران رونمایی شد.

ارژنگ: در بخش «شعر و شاعران» این شمارهٔ ارژنگ، زندگی‌نامهٔ مختصر محمود درویش همراه با اشعاری از او با برگردانِ آقای ستّار جلیل‌زاده تقدیم خوانندگان شده است.

بازگشت به فهرست

اجتماعی

اجرای درستِ مادهٔ ۴۱ قانونِ کار، نیازمندِ سُنبهٔ پُرزورِ کارگران

حسین اکبری

اشاره: در هنگامه و بعد از تصویبِ حداقلِّ دستمزدِ ۱۴۰۳، وزیرِ کار در چندین نوبت گفته است که کارِ تصویبِ حداقلِّ دستمزد را باید به مجلس سپُرد. وی در ۱۲ اسفند ۱۴۰۲ در شورای عالی‌کار اظهار داشت: «*به این نتیجه رسیدیم که با ارسالِ لایحه‌ای به مجلس نحوهٔ تعیینِ حداقلِّ حقوقِ کارگران را به مجلس واگذار کنیم که بهترین مرجع برای تصمیم‌گیری در این موضوع است*».

داستان چیست؟

این اظهارات و پیامدهای آن پیش‌از هرچیز برای فرار به جلوی دولت و وزارتِ کار از پاسخ‌گویی به چگونگی تصویبِ حداقلِّ دستمزد مصوّبِ یک‌جانبه‌ای است که عاملِ اجرای آن وزیرِ کار است. این ریل‌عوض‌کردن هم‌چنین برای به‌حاشیه‌راندنِ اعتراضاتِ کارگران به مصوّبهٔ اخیر شورای‌عالی‌کار است. کارگران با این تغییرِ ریلِ فریبنده، نمی‌توانند نسبت به سرنوشتی که دولت و وزارت کار از طریق یک‌جانبه‌گرایی برای آنها رقم‌زده است بی‌تفاوت باشند. واقعیّتِ زندگی راهِ درست را پیشِ پای کارگران قرارخواهدداد. هیچ سازشی نیز از سوی کسانی که مصوّبهٔ مزدی ۱۴۰۳ را امضاء نکرده‌اند در این خصوص پذیرفتنی نیست. حداقلِّ دستمزد درحالِ حاضر مبنایی جز مادهٔ ۴۱ قانون کار ندارد و تعهّد به اجرای آن از وظایفِ شورای عالی کار است که آن‌هم با تغییرات در ساختارِ این شورا بر اساسِ مقاوله‌نامهٔ ۱۳۱ سازمانِ بین‌المللی کار ممکن است. در واقع اجرای درستِ مادهٔ ۴۱ قانونِ کار سُنبهٔ پُر زورِ کارگران را می‌طلبد.

امّا این‌که آیا چنین طرحی تاچه حدّ می‌تواند به‌انجام رسد؛ یا چنین ایده‌ای چقدر واقعی می‌شود؛ به عواملِ گوناگونی بستگی دارد. امّا غیرِممکن نیست. به این دلیل که در نظامِ سیاسی حاکم برکشور هر روز شاهد بوده و هستیم که قدرت متمرکز می‌شود و تصمیم بر هرآن‌چه در قانون به عهدهٔ نهادهای انتخابی است و یا ظاهراً به نوعی به مردم سپرده شده، در اصل زیر بلیطِ نهادِ قدرت، هدایت و در نهایت مصوّب و اجرایی شده‌است. با این

همه، همین میزان از شبهِ دموکراسی هم تحمّل نخواهد شد و تنها در حدِّ نمایشِ دموکراتیک، تظاهرِ احترام به آرای مردم، حفظ می‌شود.

در عرصهٔ روابط و مناسباتِ کارگری-کارفرمایی و در قانونِ کار، این پدیده چه در تشکیلِ سازمان‌های کارگری (همان تشکّل‌های‌کارگریِ سه‌گانه در قانون‌کار) و چه در نهادهای مشارکتی و تصمیم‌گیری چون شورای عالی کار، این شیوهٔ روابطِ یک‌جانبه علیه کارگران همیشه برقرار بوده‌است. حداقل دو عامل موجب‌شده این پدیده تا کنون پایدار بماند و مورد نقدِ جدّی قرار نگیرد.

یکم: نمایندگانِ سازمان‌های سه‌گانه (شوراهای اسلامی کار- انجمن‌های صنفی- نمایندگانِ کارگری) در عالی‌ترین شکلِ سازمانی خود (کانون‌های عالی و مجمع عالی) در شورای‌عالی‌کار، از یک طرف وابسته به سیاست‌های دولتی بوده‌اند به این دلیل که اولا به شانهٔ کارگران تکیه نداشتند و ثانیا برای ادارهٔ نهادِ خود به سوبسیدِ دولتی متّکی بوده اند و آن سازوُکارِ مالی که آنان را بی‌نیاز از دولت قرار دهد، وجود نداشته است.

دوّم: برای این نمایندگان اصل بر قانون‌گرایی بوده است. این تبعیت از قانون بدونِ توجّه به ماهیّت و محتوای آن یا موادی از قانون بوده که خلافِ حقوقِ کار و به زیانِ کارگران را همواره دنبال کرده‌اند. در نتیجه، همیشه خود را فعّال مایَشاء دانسته و نیازِ مراجعه به آرای کارگران را نمی‌دیدند.

از طرفِ دیگر، کلِّ نظامِ سیاسی و نهادهای قدرت بنا به روش‌های معمولِ کشورهای سرمایه‌داری، سازمان‌های مستقلِّ کارگری را برنمی‌تابند و با استفاده از سرکوب و زندان، اخراج و سلبِ حقوقِ اجتماعی، فضا را برای آگاهی کارگران به حقوقِ مسلّم و قانونی بسته اند.

این شیوهٔ تاکنونی امّا دیگر اثراتِ خود را بنا به دلایلِ زیر از دست داده است و روز به روز بی‌اثرتر می‌شود:

-وضعیّتِ اسفبار اقتصادِ خانوارهای کارگری از تورم وُ گرانی، فلاکتِ روزافزون (تورم-بیکاری) و سرکوب دستمزدها

-بحرانِ اقتصادی کشور، و شرایطِ ایجادیِ آن از تحریم و اثراتِ آن بر زندگی کارگران تا فسادهای مالی و اختلاس‌ها و بی‌بندوُباری و ناکارآمدی‌های همه‌جانبهٔ سیستماتیک.

-نبودِ چشم‌اندازِ روشن برای مقابله با انواع بحران‌ها به ویژه آن‌که جمهوری اسلامی ششمین برنامهٔ توسعه و هم‌چنین برنامل بیست‌ساله را پشتِ‌سر گذاشته است و شاهدیم که ارزیابی رهبری نظام براساسِ داده‌های دولتی این است که طیّ شش برنامهٔ توسعه تا کنون بطورِ میانگین ۳۵درصد از برنامه‌ها تحقّق یافته است. با این دادهٔ انکارناپذیر معلوم می‌شود کلِّ نظامِ سیاسی-اقتصادیِ جامعه رو به قهقراست. حتّی با آمارِ دولتی، نه نمایش‌گرهای قابلِ لمس که توده‌های مردم و نخبگانِ غیردولتی و مستقل با آن روبرو هستند، شرایطِ موجود فاجعه‌بارتر از آن‌است که بتوان چشم‌اندازِ روشنی برای آینده متصوّر بود.

-نارضایتی عمومی از وضع موجود تا جایی‌که در شاخص‌ترین رویداد چون انتخابات نیز از عدمِ مشروعیّتِ لازم برای ادامهٔ وضع حکایت می‌کند.

امّا آن‌چه موجب گردیده است در این فضا دولت و به تبعیت از او وزارتِ کار، موضوع مهمّی چون تعیینِ حداقلِّ دستمزد را به مجلس حواله دهد:

یکم: دولت در چهارچوب قوانینِ موجود هم، خود را مستقلّ نمی‌داند و باید برای هر تصمیمی، از بالادستی‌های خود فرمان بگیرد. هرگاه در هر عرصه‌ای خواسته است متّکی بر ارادهٔ خود و نهادهای زیرمجموعه‌اش تصمیم گیرد، به بحران برخورده است (این در تمامِ دولت‌ها صدق می‌کند). نمونه تعیینِ حداقلِّ دستمردِ سال ۱۴۰۱ به میزان ۵۷,۴ درصد که از سوی شورای عالی کار تصویب شد و مورد قبولِ دولت هم بود، ولی در اوّلین مواجهه با هرمِ قدرت، این تصمیم زیرِ سوال رفت تا جایی که وزیرِ وقت قربانی و مستعفی (در واقع برکنار)، و وزیرِ کنونی جایگزینِ او شد.

دوّم: نمایندگان و سازمان‌های کارگری ذی‌نفع در تصمیم‌گیری‌های شورای عالی کار در مقابل اعتراضاتِ وسیع علیه سرکوبِ دستمزدها، بی‌دفاع مانده‌اند و ناگزیر (حداقلّ دوبار در طولِ پنج سال) از امضای مصوّبات سر باز زدند و این واکنش، بحران را از بیرون به درونِ شورای عالی‌کار بُرد و دولت را به استیصال دچار کرد، هرچند دولت بازهم به سیاستِ گذشته ادامه داد.

سوّم: کارگران ماهیّتِ غیردموکراتیک و یک‌جانبهٔ شورای عالی کار را به‌درستی فهمیده‌اند و از زبانِ همین نمایندگان در شورای عالی کار این تاییدیه را هم گرفته‌اند که حداقلِّ دستمزد به سودِ کارگران حتّی در فاصلهٔ دوری نسبت به نرخ هزینه‌ی سبدِ خانوار (هم‌چون پویشِ حداقلّ مزدِ ۱۵ میلیون) هم تصویب نخواهد شد. شاید این درک و اراده بالقوه برای تغییرِ ساختارِ شورای عالی کار، مهم‌ترین دستاوردِ سال‌ها مبارزه در برابرِ سرکوبِ دستمزدها بوده است. کارگران می‌دانند با این ساختارِ یک‌جانبه، مزدی به سودِ آنان تصویب نمی‌شود. بسیار شنیده می‌شود که این سه‌جانبه‌گرایی غیرِواقعی است و باید دولت بی‌طرف باشد و تنها رأیِ کارگران با رأیِ کارفرمایان برای تصمیمِ نهایی ملاک قرار گیرد.

چهارم: در خودِ نهادِ دولت نیز اتفاق‌نظر برآن بوده و هست که موضوع افزایشِ دستمزدها را از راهِ سازمانِ برنامه و بودجه و با تاییدِ نهاییِ مجلس به‌پیش‌ببرد چراکه دراین‌صورت: به‌جای تصویبِ هرسالهٔ حداقلِّ دستمزد یک‌بار برای چهار سال پایه ای برای تعیینِ این رقم به‌طورِ سراسری اعلام می‌شود؛ شورای عالی کار موضوعیّتِ خود را از دست می‌دهد و دولت فشارِ ناشی از اعتراضاتِ بالقوّه و بالفعل را در نهایت به دوشِ مجلس می‌اندازد.

سرنوشتِ محتومِ در انتظار

امّا دولت و به تبعِ آن وزیرکار دراین تغییرِ ریل حتی سوزن‌بانِ خوبی هم نیست، چرا که او ایستگاه‌های بعدیِ ناشی از تغییرِ این مسیر را نمی‌شناسد. دلایل این ادعا کاملا آشکار است:

۱) مقاوله‌نامهٔ ۱۵۵ سازمانِ بین المللی کار در بارهٔ حداقلِّ دستمزد که ناشی از حقوقِ به رسمیّت شناخته‌شدهٔ کارگران در جهان است را زیرپا می گذارد. چون دولت ایران عضوِ این سازمان است؛ در صورت شکایتِ کارگران به سازمانِ بین المللی، باید به نقضِ آشکار این حقوق پاسخ دهد.

۲) تنها نقضِ مقاوله‌نامهٔ ۱۵۵ مطرح نخواهد بود چون در صورت طرحِ شکایت، به طریقِ اُولی نقضِ دو مقاوله‌نامهٔ بنیادین ۸۷ و ۹۸ سازمانِ بین المللی کار که اجرای آن برای همهٔ دولت‌های عضو الزام‌آور است ؛ نیز به پیوست خواهد بود.

۳) مهم‌تر از همه این‌حدّ از نارضایی بیش از هرچیز در میان کارگران و مزد و حقوق‌بگیران آسیب‌زا و بحران‌ساز است. دراین وضعیتِ بحرانی و نکبت‌بارِ اقتصادی، کارگران با این فشارِ مضاعف و این شدّتِ کار برای تامینِ زندگی به فرسودگیِ زودرس دچارمی‌شوند. متاسفانه شاهد تشدیدِ ناأُمیدی و افزایشِ خودکشی‌ها در بینِ کارگران به ویژه متخصّصان در رشته‌ها و حِرَفِ گوناگون هستیم. این گرایش به خودزنی نیز جامعه را به‌عصیان واخواهد داشت و خشمِ عمومی را نسبت به بانیانِ این وضع دامن خواهد زد.

امّا راهِ حلِّ اساسی درصورتی‌که گوشِ شنوایی وجود داشته باشد؛ اصلاحِ قوانین به سودِ جامعه و در عرصهٔ روابطِ کار به سودِ برخورداری کارگران و مزد و حقوق‌بگیران از زندگیِ استاندارد و انسانی است، که از راهِ به رسمیّت شناختنِ حقوقِ کار در ایران میسّر است و با تجدیدنظرِ جدّی برای ازمیان‌برداشتنِ نقایص و موادِّ ضدِّکارگری قانونِ کار و سایرِ قوانین ممکن است. این‌کار نیز تنها با مشارکت واقعی خودِکارگران و مزد و حقوق‌بگیران به دور از هرگونه قیمومیّتِ دولتی بر آنها امکان‌پذیر است.

کلیدِ چارهٔ کارگران، در دستانِ خودِ آن‌هاست.

هرچه کارگران به حقوقِ خود واقف شوند، که می‌شوند، نیاز به ایجادِ سازمان‌هایی برای خود را بیش‌ازپیش درک خواهندکرد و خود را از زیرِ قیمومیّتِ سازمان‌های دولتی آزاد خواهندکرد. چاره ای جز این نیست که برای دفاع از حقوقِ خود، ارادهٔ جمعی و هم‌بسته‌ی خود را به‌کار گیرند. تجربهٔ چند دهه حضور و نفوذِ تشکّل‌های دولتی نشان داده‌است که کارگر نباید کارِ خود را به‌غیر واگذار کند. تجربهٔ همین سال‌ها هم یادآور می‌شود که نباید با شعارهای فریبنده چه از سوی دولت‌ها و چه از سوی احزاب و جریاناتِ بی‌ریشه که سودای قدرت دارند و برای کارگران از بالا، «کنفدراسیونِ کار» درست می‌کنند؛ تن داد. هر خِشتی را که خودِ کارگران در ساختنِ بنای یک تشکّلِ واقعی بر خِشتِ دیگر گذارند، اطمینان‌بخش‌تر از خانه‌ای است که دیگران اعمّ از دولت یا سیاست‌بازانِ فرصت‌طلب بر آب می‌سازند!

پس از نگارش:

در پایانِ نگارشِ این یادداشت باخبر شدم که وزیرِ کار طیّ سخنانی اعلام کرده است که دولت فعلا از مواضعِ خود نسبت به «اصلاحِ» مادهٔ ۴۱ قانونِ کار عقب نشینی کرده است. گزارشِ اظهارات وزیر کار چنین است:

سید صولت مرتضوی (وزیرِ تعاون، کار و رفاه اجتماعی): در جلسهٔ روزِ کارگر که با حضور رئیس‌جمهور برگزار شد، برخی از نمایندگانِ تشکّل‌ها از رئیس‌جمهور درخواست کردند که تعیین حداقلِّ حقوق و دستمزدِ کارگران مانندِ گذشته بر عهدهٔ شورای عالی کار باشد و این امر به مجلسِ شورای اسلامی سپرده نشود. رئیس‌جمهور نیز

اشاره‌ای داشتند که ما آن‌را درک کرده و از ارسالِ لایحهٔ اصلاحِ مادهٔ ۴۱ عقب‌نشینی کردیم و فعلا اراده‌ای برای اصلاحِ این مادهٔ قانونی نداریم./ ایرنا

به این ترتیب، چون عقب‌نشینیِ دولت با قید «فعلا» همراه است؛ ضرورت دارد با واقع‌بینی موقّتی‌بودنِ این عقب‌نشینی را درنظرگیریم و آن‌را به‌حسابِ مصلحت‌گرایی‌های معمول در جمهوری اسلامی گذاریم. قطعا ارائهٔ پیش‌نویسِ «اصلاحِ» قانونِ کار دولتِ احمدی‌نژاد [که] در دولت‌های پس از او بارها در کمیسیون و صحنِ مجلس در رفت‌وآمد بوده است از یاد نمی‌رود. هنوز سایهٔ شومِ آن پیش‌نویس با دستورالعمل‌های استاد شاگردی، طرح‌کارورزی، مزدِمنطقه‌ای و هم بسیاری طرح‌های ناتمام از سوی محافلِ سرمایه‌داری، بر سرِ کارگران است.

۱۸ اردیبهشت ۱۴۰۳

برای سوگواری وقت تلف نَکُن! سازمان‌دهی کُن!

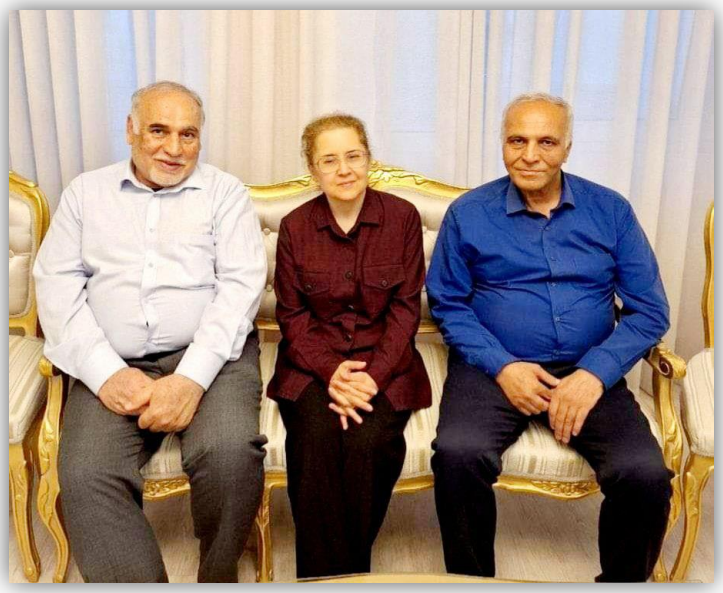
از وصیّت‌نامهٔ «جو هیل» Joe Hill (۱۸۷۹-۱۹۱۵)

(کارگرِ ترانه‌سُرا و مبارزِ آمریکایی در آستانهٔ اعدام خطاب به رهبرِ اتحادیهٔ کارگرانِ صنعتی جهان)

بازگشت به فهرست

دکتر صدیقه وَسمَقی، اُستاده هم‌چو کوه

رحیم قمیشی



در جبههٔ جنگ، تنومندبودن یک مزیّت بود. این‌که بتوانی یک‌تنه تیربار را برداری، یک نوارِ چند متریِ فشنگ دورِ خودت بپیچی و بزنی به قلبِ دشمن. خیلی وقت‌ها نوجوان‌ها یا جوان‌های کم‌جُثّه را، عذرشان را می‌خواستیم.

-نه! شما مناسبِ جنگ نیستید!

نمی‌دانستیم گاه همین کوچک‌جُثّه‌ها، ستون‌های تانک را می‌توانند عقب برانند. با عزمِ پولادین‌شان، با ارادهٔ شکست‌ناپذیرشان، با ایستادنِ شجاعانه‌شان.

۳۵ سال از جنگ گذشت. دوباره یادِ آن روزها افتادم. دقیقا همان روزها... خانمی با جثّه‌ای کوچک ایستاده بود، هم‌چون کوه.

دیدنِ خانم دکتر صدیقه وسمقی، شاعر، پژوهش‌گر و نویسندهٔ از زندان رهاشده، و روحیه و اُمیدش، و لبخند و آرامش‌اش، و شجاعت و بزرگی‌اش چنان به من توان داد، که احساس کردم همّت زنده‌شده، و می‌گوید؛ *«نترس، وقتی راهِ درست را انتخاب کرده‌ای چرا باید نگران باشی!»*

جمعه به اتفاق آقای دانشفر، رفتیم به دیدارِ دکتر وسمقی و همسرِ صبور، باوفا و باصفایش آقای ابراهیم‌زاده.

آنها از وقتی گفتند که ماموران ریخته بودند به خانه‌شان، که اگر در را باز نکنید آن‌را خواهیم شکست.

از وقتی گفتند که در سوئد به آنها گفته بودند اگر برگردید یک‌راست می‌روید زندان! همه گفته بودند برنگردید.

و آنها برگشته بودند.

از وقتی که در طولِ زندان تنها به جرمِ نگذاشتن روسری، یک‌بار هم اجازهٔ ملاقات به‌او نداده بودند و یک‌بار هم اجازهٔ اعزام به بیمارستان. با وجودِ حالِ بدش، و چشمانِ آسیب‌دیده‌اش.

از وقتی که هم‌بندی‌هایش را صدا کرده بود بیایید که باید وصیّت کنم، من بعید است تا صبح زنده باشم.

و از وقتی که هر زندان‌بانی، دیده او با عصای سفید باید در بند راه برود، خجالت‌زده شده. حتّی مامورانی که برای بُردنش آمده بودند درِ خانه را بشکنند، وقتی دیدند خانمی مؤدّب، با چند درصد اندک بینایی، از اتاق می‌آید بیرون، ناگهان آب می‌شوند:

-ما نمی‌دانستیم «شما» را باید دستگیر کنیم!

خانم دکتر وسمقی علاوه بر شاعری، و اُستادیِ دانشگاه، یک دین‌پژوه است و یک محقّقِ برجسته. می‌گوید من وقتی خارج از ایران بودم به این نتیجه رسیدم پوششِ سرِ زن، جزوِ احکامِ خدا نیست. امّا گذاشتم بیایم ایران تا آن‌را عمل کنم. وقتی که دیدم استبداد، حجاب را بهانه کرده تا تنها زنان را تحقیر کند. او می‌ایستد، محکم و استوار:

-شما سنگِ کدام دین را به سینه می‌زنید؟

آن خدایی که پوششِ موی سرِ زن برایش مهمّ‌تر است تا شخصیّت‌اش، تا بزرگی‌اش، تا آزادی‌اش، تا شرافت‌اش، آن خدای ما نیست!

استاد وسمقی خاطراتِ فراوانی از زندان دارد. خاطراتی ناگفتنی. امّا مهمّ‌تر از همه چیز برایش دختران و زنانی هستند که امروز جور و ستمِ ده‌ها ساله را با شجاعتِ تمام، کنار می‌زنند. او از من و آقای دانش‌فر می‌پرسد:

-کجایند آن رزمندگانی که برای حفظِ وطن و هم‌میهنان‌شان حاضر بودند جان بدهند؟ کجایند آن بچّه‌ها که برای نجاتِ خواهران و مادران‌شان اسلحه می‌گرفتند، برابرِ دشمن می‌ایستادند و ذرّه‌ای ترس به دل راه نمی‌دادند؟

و من خجالت‌زده تنها نگاهش می‌کنم.

-نمی‌بینند بر سرِ زنان و دختران‌شان چه می‌آید؟ نمی‌بینند دلهره تا اعماقِ وجودِ آنها رخنه کرده؟ چگونه بیگانه پنداشته می‌شوند. تحقیر می‌شوند و عذاب می‌کشند؟

دیگر نمی‌توانم حتی نگاهش کنم...

تنها می‌توانم بگویم؛

ما زنده‌ایم. امّا درکِ آن‌چه بر شما می‌گذرد، واقعا برای‌مان دشوار است.

و قول می‌دهم آرام نگیرم... و آرام نگیریم

خانم دکتر کتاب‌های محقّقانه‌اش تنها در خارج به چند زبان چاپ شده‌اند و هنوز در ایران دست‌رسی به آن‌ها ممکن نیست!

خانم وسمقی از فرودگاه و در راهِ بازگشت، به زندان هدایت می‌شود. که چرا آزاد اندیشیده!

نظام از یک خانم با عصایِ سفید وحشت دارد.

قسم به قلم که استبداد ماندنی نیست.

قسم به قلم که آزادزنان، همان رزمندگانِ دیروزند.

قسم به قلم که ما پُشتِ دختران و خواهران‌مان را خالی نخواهیم کرد.

ما هنوز زنده‌ایم.

و قدرت‌مان را

و خودمان را

باور داریم!

خانم وسمقی!

ممنونم که یادم آوردی بزرگی به ظاهر نیست. بزرگی به اسلحه نیست. بزرگی به اراده انسان‌هاست.

و من قول می‌دهم

همهٔ ما، مثلِ تو

اِستاده‌ایم

چو کوه.

در قابِ عکس پیوست: ناصر دانشفر، صدیقه وسمقی، رحیم قمیشی

سرچشمه: صفحهٔ تلگرامی نویسنده

بازگشت به فهرست

محرومیّت توده‌های زحمت‌کش از خدماتِ آموزش

پیامدِ اجتناب‌ناپذیرِ نئولیبرالیسم

مسعود امیدی

چند دهه پیاده‌سازی دستورکارِ نئولیبرالی در کشور، استفاده از خدمات آموزش و متعاقبِ آن برخورداری از موقعیّت‌های اجتماعی و شغلیِ مرتبط با تحصیلاتِ دانشگاهی و تخصّصی را در انحصارِ طبقهٔ برخوردار قرار داده و کارگران و زحمت‌کشان را عملاً از آن محروم کرده است. تصویرِ زیر متعلّق به دبیرستانِ دخترانه‌ای در یکی از مناطق شمالی شهرِ تهران است. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، یک تابلوی تبلیغاتی تمام‌عیار برای جلبِ مشتری است.

در ستون‌های دو طرف ساختمان، اسامی «افتخارآفرینان» سال‌های ۱۴۰۲-۱۴۰۱ را همراه با رشته-شهرهایی که در آن پذیرفته شده‌اند، به نمایش گذاشته است. در بالاترین قسمت به کسب ۶۰۴ عنوان قبولی در المپیادهای کشوری فخر می‌فروشد و برای دانش‌آموزان و خانواده‌هایشان دلبری می‌کند.

در ردیفِ وسط از دانش‌آموزانِ پذیرفته‌شده‌ی دبیرستان در دانشگاه‌های معتبرِ پایتخت به‌عنوان یک اهرمِ تبلیغاتی و جذّاب استفاده می‌کند و آمار زیر را ارائه می‌دهد:

(دانشگاه صنعتی شریف : ۹۱ نفر)-(دانشگاه تهران : ۱۳۳ نفر)- (دانشگاه امیرکبیر : ۱۱۵ نفر)-(دانشگاه بهشتی : ۱۰۴ نفر)- (دانشگاه خواجه نصیر : ۴۱ نفر)- (دانشگاه علم و صنعت : ۴۰ نفر)- (دانشگاه الزهرا : ۶۹ نفر)- (دانشگاه ایران : ۱۵ نفر)- (دانشگاه طباطبایی : ۲۱ نفر).

در ردیف پایین و نزدیکتر به دیدگانِ دانش‌اموزان و والدین آن‌ها، رتبه‌های کسب شده از سوی دانش‌آموزان در کنکور سراسری را که از جذابیت بسیار بالایی برای بازار هدفش برخوردار است، به رخ می‌کشد:

(۹ رتبه زیر ۱۰) - (۴۶ رتبه زیر ۱۰۰) - (۳۲۳ رتبه زیر ۱۰۰۰) در کنکورهای سراسری

این آمارها آشکارا به‌معنی سطح و کیفیتِ برترِ این دبیرستان در قیاس با بخشِ قابل‌توجهٔ مدارسِ دولتی در سطح کشور است. و البته بدیهی است که با آمارهای بخشِ عظیمی از دبیرستان‌های غیرِانتفاعی در سطح کشور نیز غیرِقابلِ قیاس است. درواقع به هیچ وجه هم این‌طور نیست که همه‌ی دبیرستان‌های غیرانتفاعی از چنین کارنامه‌ای برخوردار باشند!

برای این‌که بدانیم فرزندانِ کدامِ خانواده‌ها و با کدام پایگاهِ اجتماعی در این‌گونه دبیرستان‌ها درس می‌خوانند، کافی است به آمارهای رسمی زیر توجه کنیم:

•قبولی‌های رشته‌های فنی و پزشکی و روانشناسی با رتبه‌های زیر ۳۰۰۰:

-دهک‌های محروم و کم برخوردار ۱و۲و۳<---------- ۲ ٪

-دهک‌های مرفه و کاملاً برخوردار ۸و۹و۱۰<----------۸۰ ٪

•پزشکی و دندان‌پزشکی:

-دهک‌های محروم و کم برخوردار ۱و۲و۳<---------- ۱/۳ ٪

-دهک‌های مرفه و کاملاً برخوردار ۱و۲و۳<---------- ۸۶ ٪

•برق شریف:

-دهک‌های محروم و کم برخوردار ۱و۲و۳ <---------- ۰ ٪

-دهک‌های مرفه و کاملاً برخوردار ۸و۹و۱۰<---------- ۸۷ ٪

دهک ۱۰---------- ۶۰ ٪

•روان‌شناسی:

-دهک‌های محروم و کم‌برخوردار ۱و۲و۳ <---------- ۲/۹ ٪

دهک۱<---------- ۰ ٪

دهک‌های مرفه و کاملاً برخوردار ۸و۹و۱۰<---------- ۸۰/۴ ٪

•مدارس:

دولتی <---------- ۲/۳ ٪

غیر انتفاعی(غیردولتی)-نمونه-استعداد درخشان <----- ۸۰ ٪

و پُر واضح است که دانش‌آموزان خانواده‌های محروم اساساً جایی در این گونه مدارس به اصطلاح غیر انتفاعی که گویا نه برای سود و ثروت اندوزی، بلکه برای امر خیریه و عاقبت به خیر شدن این مدارس را راه انداخته‌اند، ندارند. قابل توجه اینکه نام مدارس غیرانتفاعی نیز به مدارس غیر دولتی تغییر داده شده است تا به نوعی بیانگر بهره‌وری بیشتر آموزش در مدارس خصوصی باشد. آری، هیچ چشم‌بندی‌ای در کار نیست. می‌توان از یک سو مدارسی را با عنوان دولتی دایر کرد که از کمترین منابع، امکانات آموزشی، معلمان با تجربه و ...برخوردار باشند و معلمان و دانش‌آموزان آن نیز از فرزندان طبقات محروم با انواع محرومیت‌ها باشند و از سوی دیگر مدارسی غیر دولتی یا خصوصی را دایر کرد که منابع قابل‌توجهٔ مالی، امکاناتِ آموزشی و معلمان با تجربه، دانش‌آموزانی از خانواده‌های برخوردار و... داشته باشند و آنگاه بهره‌وری آموزشی و میزان قبولی در کنکور این مدارس را با هم قیاس کرد و با وقاحت اعلام کرد که بهره‌وری آموزشی مدارس خصوصی بیشتر از مدارس دولتی است! و لابد به همین سیاق نتیجه گرفت که بچه‌پولدارها، با استعدادتر و درس‌خوان‌تر از بچه‌های کارگران و زحمت‌کشان‌اند!

آن‌چه پیشِ روی ماست، تصویری ازاین واقعیّتِ دردناکِ اجتماعی است که متاسفانه نظریه‌پردازان، قانون‌گذاران و مجریان دستورکارهای نئولیبرالی در کشورمان، آن را به عنوانِ «حقیقت» و توجیه‌گر اقداماتِ ضدِّمردمی خود در خصوصی‌سازی آموزش به مردم تحویل می‌دهند. و این درحالی است که پژوهش‌های معتبرِ جهانی نشان می‌دهند که ادّعای بهره‌وری بیش‌ترِ آموزش در بخشِ خصوصی دروغی بیش نیست. یکی از این پژوهش‌ها در فصلِ دوّمِ کتابِ «کارنامه‌ی نئولیبرالیسم در ایران-خصوصی‌سازی در آئینه‌ی پژوهش» از «نشرِ گل‌آذین» آمده است.

این آمارهای رسمی بخشی از اطلاعاتِ حاصل از کارِ پژوهشی در نهادهای دولتی در این زمینه هستند که در ویدئوی زیر ارائه شده است:

https://www.aparat.com/v/x92a782

این آمارها نه سیاه‌نمایی است، نه شعبده‌بازی است و نه دروغ. این وضعیت، حاصل چندین دهه تنظیم سند چشم‌انداز، تصویب برنامه‌های توسعه، بودجه‌های نئولیبرالی، زیرپاگذاشتن حقوق ملت در فصل سوم قانون اساسی در راستای کالایی‌سازی آموزش و خدمات اجتماعی، سرکوب مطالبه‌گری و اعتراضات معلمان، مقررات‌زدایی و حذف دستاوردهای مبارزاتی طبقه‌ی کارگر، حذف یارانه‌ها، ممانعت از فعالیت‌های مطبوعات آزاد، سرکوب فعالان و اتحادیه‌های کارگری، تشدیدِ فروبستگی سیاسی و فرسایش نهادهای حتّی نمایشی دموکراتیک جامعه‌ی نئولیبرال‌زده و استبدادزده‌ی ما با هدفِ ایجادِ فرصت‌های بیشتر برای انباشت سرمایه و تثبیت و تحکیم بیشتر لایه‌های مختلف طبقه‌ی سرمایه‌دار ایران به‌ویژه بورژوازی بوروکراتیک، بورژوازی مالی، تجاری و نیز بورژوازی بزرگ صنعتی در قالب شرکت‌هایی چون نفت و پتروشیمی، فولادها، خودروسازی‌ها و... است.

تنها در ایران نیست که اجرای برنامه‌های نئولیبرالی به چنین فاجعه‌ای منجر شده است. اجرای این برنامه‌ها در همه جای جهان به‌ویژه در کشورهای کم‌توسعه یا پیرامون و نیمه پیرامونی به حذف گسترده‌ی خدمات اجتماعی و افزایش فاصله طبقاتی و محروم کردن طبقه‌ی کارگر و اقشار زحمتکش از خدمات اجتماعی انجامیده و زمینه‌ی اعتراضات و مطالبه‌گری گسترده‌ی توده‌های مردم را فراهم کرده است.

موضوع به هیچ وجه به حوزه‌ی آموزش محدود نمی‌شود. آمارهای معتبر پژوهشی در حوزه‌های معیشت و دستمزد، بهداشت و درمان و مسکن نیز نشان از به فلاکت نشاندن طبقه‌ی کارگر و زحمتکشان دارد. در عمل شاهد تشدید فروپاشی اقشار میانی و بخش‌های هرچه بیشتری از دهک‌های متوسط درآمدی و آنچه در ادبیّات مسلّط «طبقه‌ی متوسط» نامیده می‌شود، هستیم.

بدیهی است وقتی حاکمیت طی دهه‌ها با دنبال کردن رویکرد نئولیبرالی، حاضر نمی‌شود هم‌سو با مطالبه‌گری گسترده‌ی کارگران و بازنشستگان برابر ماده‌ی ۴۱ قانون کار، حقوق‌های آن‌ها را افزایش دهد و تنها به افزایش ارقامی بسیار کمتر از افزایش نرخ رسمی تورم سالیانه تن می‌دهد، نتیجه‌ی آن نمی‌تواند چیزی جز کاهش سطح معیشت و سفره‌ی کارگران، و متعاقب آن کاهش سهم هزینه های آموزش و بهداشت و درمان در سبد معیشت هزینه‌های خانوار باشد.

درک این نکته چندان مشکل نیست و نیاز به دانش خاصی ندارد که وقتی در جامعه‌ای خطِّ فقر بیش از ۳۰ میلیون تومان است، با ارقامی که به عنوان حقوق به کارگران و بازنشستگان پرداخت می‌شود، باید شاهد افزایشِ ترکِ تحصیل، کودکانِ کار، افزایشِ سنِّ ازدواج، افزایشِ طلاق، افزایشِ افسردگی، افزایشِ نابسامانی‌های اجتماعی، افزایشِ اعتیاد، افزایشِ فحشا و... باشیم. این‌ها به هیچ وجه حدس و گمان و پیش‌بینی نیست. این فجایع اتفاق افتاده‌اند که آمارهای پژوهشی گسترده‌ای در مورد آن‌ها در قالب نمودارها و جداول مختلف در کتاب یاد شده در بالا ارائه شده است.

مسئولیت این وضعیت هم تنها بر عهده‌ی دولت‌ها نیست. همه‌ی ارکان قدرت نظام در آن مسئولیت دارند . و بدیهی است که بیشترین مسئولیت این وضعیت با رأس راهبردی نظام است که از بیشترین اختیارات و اقتدار

برخوردار است و نه تنها رویکرد نئولیبرالی بدون اراده و تأیید او در طی چندین دهه از سوی همه‌ی دولت‌های مختلف دنبال نشده است، بلکه اساساً رویکرد نئولیبرالی در کشور با اصلاحیه‌ی اصل ۴۴ قانون اساسی و توسط خود ایشان کلید خورده است.

با وجود تفاوت‌هایی که می‌تواند از برخی زوایا بین کاندیداهای ریاست جمهوری باشد، هیچ یک از آن‌ها نه از اراده‌ی تغییرِ مسیرِ نئولیبرالی حاکم بر کشور طیّ چندین دهه گذشته برخوردارند، و نه حتّی از آن سخنی می‌گویند! آن‌ها در چارچوب ساختار موجود، از هیچ گونه اختیاری نیز برای گام برداشتن در این جهت برخوردار نیستند. قوانین بالادستی چون برنامه‌ی هفتم توسعه، قبلا تداوم مسیر نئولیبرالی را برای آن‌ها مشخص کرده است.

آن‌چه می‌تواند سبب تغییرِ مسیرِ نئولیبرالی حاکم بر کشور شود، به هیچ وجه نمی‌تواند از صندوقِ انتخاباتی ضدّدموکراتیک و نمایشی از نوعی که شاهدش هستیم، درآید. تنها تغییری ساختاری در وضعیتِ موجود با هدف تأمین عدالت اجتماعی، آزادی، دموکراسی، حکومت غیردینی و مستقل است که می‌تواند زمینه‌ی اجتماعی و سیاسی کنار گذاشتن این مسیر فاجعه‌بار نئولیبرالی را فراهم کند. و چنین تغییری، مستلزم تغییر توازن قوای اجتماعی و سیاسی به نفع نیروهای خواهان عدالت اجتماعی، آزادی، دموکراسی و حکومت غیردینی است. و تردید نباید داشت که این تغییر توازن قوا امری جبرگرایانه نیست که خودبخود اتفاق بیافتد، بلکه محصول کار و تلاش و فعالیت آگاهانه و اراده و با برنامه برای افزایش آگاهی طبقاتی و اجتماعی و افزایش انسجام و تشکل و کنشگری نیروهای اجتماعیِ و سیاسی است که خواهان چنین تحولی هستند.

با توجه به اینکه چشم‌انداز پیش‌رو در حوزه‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و محیط زیست به هیچ وجه روشن نیست و چالش‌های موجود در این حوزه‌ها در حال تشدید مداوم بوده و وضعیّتی بحرانی را بازتاب می‌دهند، و با توجه به اینکه هیچ اراده‌ای برای تغییرِ مسیرِ نئولیبرالی در مجموعه‌ی حاکمیت مشاهده نمی‌شود، تنها راه پیشِ روی جامعه برای رهایی از وضعیّتِ موجود و چشم‌اندازهای تیره و تارترِ آن، نوعی تغییرِ ساختاری دموکراتیک، آزادی‌خواهانه، عدالت‌خواهانه، سکولار و ملّی است. در این وضعیّت، جست‌وُجوی راه در چارچوب ساختارِ موجود چیزی جز سراب نخواهد بود.

بازگشت به فهرست

گفت‌وُگو

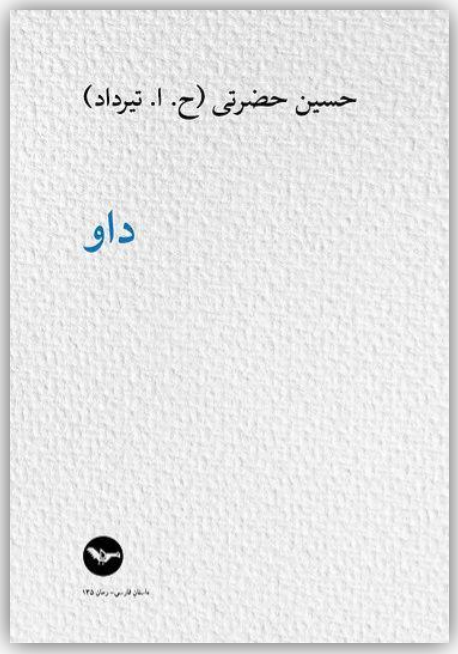
خاستگاه‌های شورش در ایرانِ باستان در رمانِ «داوْ»

گفت‌وگوی حافظ موسوی با حسین حضرتی(ح.ا.تیرداد)

حافظِ موسوی: رمانِ «داوْ» نوشته‌ی حسین حضرتی (ح.ا.تیرداد) به تازگی توسط «نشرِ مهری» منتشر شده است. ماجراهای این رمان در نیمه‌ی دوّمِ قرنِ اوّل هجری قمری در زمان خلافتِ عبدالملک مَروان در شهرِ شیراز می‌گذرد که هم‌چون بخش‌های وسیعی از ایران پس از سقوط دولتِ ساسانی به اشغالِ عرب‌ها درآمده و دست‌نشاندگان و کارگزارانِ خلافتِ بنی‌اُمیّه برآن حکم می‌رانند. با این که گروه‌هایی از ایرانیان و عمدتاً اشراف و مالکان با اشغالگران از در سازش درآمده و با آن‌ها همکاری می‌کنند، اغلب مردم بر دین و آیین سابق خود باقی مانده‌اند و با پرداخت جزیه و انواع باج و خراج ظالمانه به سختی روزگار می‌گذرانند. اکثریّتِ مردمِ شیراز در این رمان پیروِ آیینِ زرتشتی و رسم و رسومِ نیاکان خودند، امّا در زیرِ پوستِ جامعه گروه‌هایی از مزدکیان حضور دارند که مخفیانه به ترویج عقایدِ خود و مبارزه با اشغال‌گرانِ عرب و دست‌نشاندگانِ ایرانی آن‌ها می‌پردازند.

شخصیّتِ اصلی رمان، جوانی است به نام «منوچهر» که در سنِّ نوجوانی برای تحصیل به جُندی‌شاپور رفته و با دریافت مدرکِ پزشکی به شیراز بازگشته است. رمان با شرح بازگشتِ او به شیراز و جزئیاتِ گذشتن او از ایستگاه‌های بازرسی و پرداخت باج به مأموران حکومتی که با تحقیر و توهین با مردم رفتار می‌کنند آغاز می‌شود. منوچهر وقتی به خانه می‌رسد متوجه می‌شود که پدرش زنی به نام پریچهر را پناه داده و در خانه مخفی کرده است. در ادامه‌ی رمان معلوم می‌شود که پریچهر عضوی از یک شبکه‌ی مخفی مزدکیان است که از چنگ مأموران حکومتی گریخته است. آشنایی منوچهر با پریچهر افزون بر ارتباط منوچهر با آن شبکه‌ی مخفی که برخی از دوستان دوران کودکی و نوجوانی منوچهر نیز در آن عضویت دارند، به عشقی پایدار میان آن دو می‌انجامد. آمدن منوچهر به شیراز، آن هم با در دست داشتن عالی‌ترین مدرک پزشکی و سابقه‌ی طبابت در جندی شاپور و یونان بدگمانی حاکمان و دست‌نشانده‌ها و جاسوسان آن‌ها را برمی‌انگیزد. بدین ترتیب او نیز همچون پریچهر در خطر است و مأموران حکومت و اراذل و اوباشی که با آن‌ها همکاری می‌کنند منتظر فرصتی هستند تا او را نابود کنند. دیری نمی‌پاید که جاسوسان به محل اختفای پریچهر پی می‌برند. شبکه‌ی مخفی که

سیامک از رهبران آن است در اقدامی پیش‌دستانه، پریچهر، منوچهر و دیگر اعضای شبکه‌ی مخفی را از راهِ تونلی که پشتِ خانه‌ی پدر منوچهر حفر کرده‌اند فراری می‌دهند. نقشه‌ی فرار به شکست می‌انجامد. تعدادی کشته می‌شوند. منوچهر زخمی و بازداشت می‌شود، امّا به دلیل نیاز حاکمان تازی به دانش و مهارت پزشکی او از مرگ می‌رهد و به دارالخلافه در دمشق اعزام می‌گردد. یکی دو سال پس از این ماجرا مردم شیراز و شهرهای مجاور با قیام و شورشی وسیع حاکمان عرب و دست‌نشاندگان آن‌ها را موقتا از قدرت به زیر می‌کشند و فراری می‌دهند. منوچهر پس‌از چهارده سال دوباره به زادگاه خود بازمی‌گردد و این‌بار رمان در فضایی دیگر ادامه‌می‌یابد. این مختصر چکیده‌ای‌است از داستانِ این رمان که در ۷۴۵صفحه روایت شده‌است.



یکی از ویژگی‌های این رمان، زبانی است که در آن به کار رفته است. در این رمان حجیم، جز در مواردی که سخنی از کارگزاران عرب نقل شده است، در زبان راوی و شخصیت‌های ایرانی هیچ واژه‌ی عربی به کار نرفته است. این رویکرد با رویکرد سره‌نویسی با هدف بیرون راندن واژه‌های بیگانه از زبان فارسی متفاوت است. حضرتی در این رمان زبانی را خلق (یا کشف) کرده است که در میان مردم شیراز و منطقه‌ی فارس در نیمه‌ی دوم قرن اول هجری رایج بوده، یا می‌توانسته رایج باشد. به‌عبارت دیگر می‌توان گفت که او برای شخصیّت‌پردازی و فضاسازی رمانی که وقایع آن هزاروُاندی سال پیش رخ داده است نمی‌توانست و نمی‌بایست از زبان فارسیِ امروز استفاده کند.

زبانی که او خلق کرده است ضرورتا جلوه‌ای باستان‌گرایانه و آرکائیک دارد؛ اما باستان‌گراییِ آن از جنس زبانِ فخیمِ قرنِ چهارم یا زبانِ تاریخ بیهقی نیست. حضرتی برای خلقِ این زبان از واژه‌هایی استفاده کرده است که در زبانِ امروز ما کاربُرد ندارند. من نمی‌دانم او این واژه‌ها را که تعدادشان بسیار زیاد است (صدها؟) از متون قدیمی بیرون کشیده است یا از ساخته‌های خود اوست. افزون بر این او به جزئیاتی از فرهنگ، آداب و رسوم، خوراکی‌ها، مکان‌ها، تولید، تجارت و... پرداخته است که قاعدتا می‌باید حاصل پژوهش‌هایی دامنه‌دار بوده باشد. برای همین است که حضرتی برای نوشتن این رمان چهارده سال وقت صرف کرده است.

این‌ها و بسیاری نکات دیگر در این رمان هست که کنجکاوی مرا برانگیخت و بر آن شدم که پرسُش‌هایم را با او در میان بگذارم:

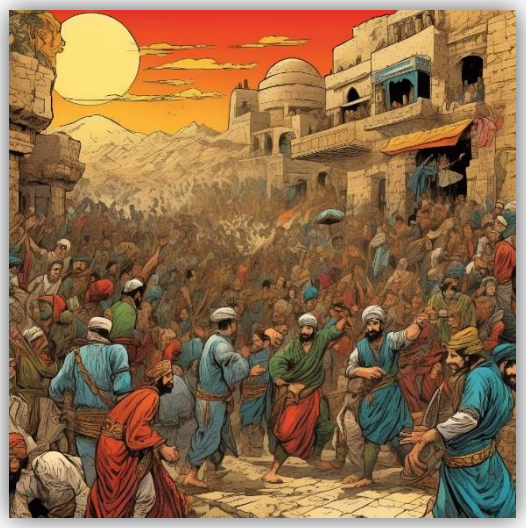
***

موسوی- آقای حضرتی عزیز، پیش از طرح نخستین پرسشم، به تو به خاطر نوشتن این رمان که به نظرم رمان مهمی است خسته نباشی و تبریک می‌گویم .بگذار با این پرسش شروع کنم که ایده‌ی خلق این رمان چه طور به ذهن تو رسید؟

حضرتی- سپاس و درودا حافظ جان. خیلی ممنون از لطف تو و زحماتت. خیلی مفتخرم که در حضور تو عزیز هستم. در این موقعیت هم به دوست عزیزم هادی خوجینیان مدیر نشر مهری سپاس می‌گویم برای انتشار داستان‌هایم. پیش از پرداختن به این پرسش لازم است که مقدمه‌ای را بیان کنم. این رای و نگره و ایده همچنان باقی‌ست که رمان محصول عصر جدید سرمایه‌داری است و در این عصر دیگر همگان برای تسخیر تروا نمی‌روند. آنچه رمان را از رومانس عصر کهنه فئودالی جدا می‌کند وجود تقابل‌های بسیار در مناسبات انسان‌ها در دوران جدید است. این تقابل‌ها در عدم وحدت جامعه نه تنها کمرنگ نشده و تضادها در این کشمکش‌ها حل نشده بلکه شدیدتر و پیچیده‌تر هم شده. تقابل در همه‌ی عرصه‌ها وجود دارد. این تقابل پیچیده در تاریخ هم نمود پیدا می‌کند. به طوری که روایت اصلی و حقیقی ناگزیر در جنگ با روایت‌های دیگر به کشف حقیقت و آشکارگیِ پنهان‌نگه داشته شده‌ها می‌پردازد و نکته دیگر اینکه رمان به‌ویژه در ژانر و نوع تاریخی بنیادش بررسی است. بالزاک هم درباره‌ی رمان دهقانان خود می‌گوید این رمان، رمان بررسی‌ست. در بررسی همه‌جانبه در نگره‌ی ماتریالیستی به تاریخ دیگر جایی برای احساس وجود ندارد. به‌ویژه آنکه در رمان نو و در قالب رئالیستی، ضرورت بررسی دو صد چندان می‌شود و دقت بیشتری می‌طلبد. خیلی عذر می‌خواهم که مقدمه‌ام طولانی شد. می‌روم به پرسش تو عزیز.

پیش‌زمینه‌های مطالعاتی مناسب و منظمی بخاطر علاقه‌ام به تاریخ و اسطوره داشتم اما این بار در مرور کتاب دو قرن سکوت دکتر زرین‌کوب مکث و سکوت عمیقی من را فراگرفت. مزدکیانی که در اوایل قرن ششم میلادی به شدیدترین و فجیع‌ترین شکل ممکن توسط اشراف و متمولین با سرکردگی انوشیروان زنده به‌گورشان کرده بودند و گمان می‌رفت پایان یافته باشند، پس از فروپاشی امپراتوری ساسانی و در اوان اشغال ایران توسط اعراب در چندین شهر ایران به جنبش افتاده بودند. اشراف و امیرزادگان و کسانی از طبقه‌ی ذینفع و متمول ایرانی که در رویای تجدید سلطنت ساسانی بودند برای خفه کردن و سرکوب این جنبش که رویای آنها را آشفته می‌کرد و فرو می‌ریخت، بی‌درنگ اختلاف و نفرت شدید و دشمنی خود را با حاکمان عرب کنار گذاشتند و دست دوستی و اتحاد به دشمنان‌شان دادند. با خواندن این وقایع مکث طولانی کردم و سکوت عمیقی من را گرفت. اینکه مزدکیان در طول یکصد سال پس از کشتارشان مانند مذاب زیر زمین وجود و هستی داشتند. این یکصد سال و دویست سال یعنی چندین و چند نسل رفتند و آمدند. اصلاً زمان کمی نیست. یک توده وسیع مردم بودند که در درازایی از تاریخ هستی و وجود داشتند. این رخداد و موضوع شدیدا من را برای نوشتن داستان برانگیخت. این رخداد، ستیز و نبردی بود بدون مسامحه میان دو طبقه‌ی اجتماعی فرادستان و فرودستان که یکی برای حفظ طبقه فرادست و دیگری برای برابری اجتماعی مبارزه می‌کردند. این سوال تمام ذهنم را فراگرفت که مزدکیان چگونه پس از یکصد و اندی سال پس از کشتارشان توسط حکومت پادشاهی اشرافی ساسانی بقا یافته بودند و خود چگونگی فروپاشی امپراتوری ساسانی سوال مهمی برایم بود. با کنار هم قرار گرفتن این قضایا و

پرسش‌هایم و موضوع پسر کفشگر که ریشه تاریخی داشت که بیشتر ما داستانش را از فردوسی شنیده و خوانده‌ایم دوباره برایم جان گرفت و ایده داستان به ذهنم خطورکرد و منوچهر شد پسرکفشگر و دادبه شد پدر کفشگر. نبرد توفانی برای محو فقر و جبر هم در جریان بود. ایده که آمد تحقیق و پژوهش که البته اساس هر رمان وداستانی‌ست به شدت تا آخر رمان ادامه پیدا کرد. داستان روند و فرایندها و دیالکتیک خودش را دارد. ایده اولیه خیلی مهم است اما این آغاز کار است. موضوع کاست اجتماعی از دوره ساسانیان هم یک موضوع مهم بود و نقش آن در ایجاد بحران و تقابل ایرانیان با هم. واقعاً پر از سوال‌ها و چگونگی‌ها بودم و پر از انگیزه بودم برای نوشتن این رمان که می‌خواست به آنها پاسخ دهد.



موسوی- گویا حدود چهارده‌سال درگیرِ نوشتنِ این رمان بوده‌ای. سال ۱۳۸۰ شروع به نوشتن کرده‌ای و ویرایشِ نهایی آن درسال ۱۳۹۴ به انجام رسیده است. درآن چهارده‌سال چقدر روی نوشتن این رمان متمرکز بوده‌ای؟ احتمالا وقت بسیار زیادی را باید صرفِ پژوهش و مطالعه کرده باشی.

حضرتی- در واقع بیش از چهارده سال زمان برد. دو سال پیش از شروع قطعی آن یعنی در سال ۱۳۸۰، وقتی که ایده آمد با شروع تحقیق و پژوهش که از دل آن انباشت موضوعی داستان صورت می‌گرفت و با اشباع آن در یک جایی به اتود رسید. توجه داشته باشیم که طول داستان را نویسنده معلوم نمی‌کند خود داستان و موضوع تعیین می‌کند. با کامل شدن اتود، چارچوب رمان مشخص شد و نوشتن قطعی آغاز گردید. نوشتن داو یک روند بود. قطع هم می‌شد. به دلایلی مثل تحقیق یا مسافرت کوتاه برای رفع خستگی. قطع طولانی ضربه‌ای مهلک بر هر رمانی می‌زند .به پیرنگ داستان لطمه شدید می‌زند. به نوع زبان و نثر آسیب می‌رساند و امکان دو تکه شدن فضای داستان را دامن می‌زند که واقعاً اگر روی بدهد فاجعه‌آمیز است. روند تحقیق و پژوهش بسیار دامنه‌دار بود. از پوشاک و غذا و شهرها و علم پزشکی و موسیقی و بازار و حمام گرفته تا بسیاری رویدادها و وضعیت‌هایی که بر مردم تحمیل می‌شد. برای پیش‌نیازهای رمان که اساس رمان را تشکیل می‌داد مطالعه‌ی دقیق و کامل

اوستا و آیین زرتشتی و مراسم‌ها و سیستم روحانیت و اطلاعاتی که با مطالعه تطبیقی تاریخ مرتبط با زمان رویداد رمان ضرورت داشت. و آنچه در گسترش رمان روی می‌داد که تحقیق و پژوهش را مبرم می‌کرد. چه در ابتدا و چه در طول نوشتن بدون تحقیق و شناخت و پژوهش و ادراکی از هر مقوله‌ی مرتبط با آن ادامه‌ی رمان امکان‌پذیر نمی‌شد.

بدون شناخت کامل و معرفت بر این مقوله‌ها از جزء تا کل، اعتماد به نفس برای نوشتن چه رمان چه داستان کوتاه به‌وجود نمی‌آید. اصلاً چه در داستان کوتاه چه در رمان تحقیق بسیار ضروری است. بدون تحقیق دچار وحشت می‌شوم و امکان ندارد که قلم را به دست بگیرم. این مسأله اینقدر مهم است که بالزاک هنگام نوشتن بابا گوریو زمانی که نیاز مبرم به تحقیق داشت از خانه بیرون می‌رفت .تحقیق و پژوهش است که زیربنای رمان را تشکیل می‌دهد. اگر چه در شکل ظاهری متن و لایه‌ی بیرونی آن به طور معمول دیده نمی‌شود، اما به نظرم شالوده ایجاد لایه‌های رمان است. تحقیق و پژوهش است که در متن مادیت و عینیت می‌یابد. یک نمونه را می‌گویم تا موضوع را روشن‌تر بیان کنم. مطالعات مورد علاقه‌ام در اسطوره‌ها بود که تمام وسواس‌ها و ترس از خطا کردن را هنگام نوشتن رمان داو برایم از پیش رفع کرد. از مطالعه اسطوره و اسطوره‌های ملل خوشحال بودم. به‌ویژه اینکه از ایران و هند شروع کرده بودم. مطالعه‌ی اساطیر مشترک هند و ایران که دو منبع بسیار مهم آن متون اوستا و ریگ ودا است، به من کمک کرد که شناخت دقیق‌تری از آیین زرتشت که مذهب اکثریت مردم آن دوران بود و در رمان بازآفرینی شده است، داشته باشم، و این خود موجب شد که شناختی از فلسفه فکری مزدکیان پیدا کنم. شناخت از مزدکیان هم کمک کرد تا فلسفه و چگونگی تکوین آیین مانی را بشناسم. و بدین ترتیب مانویان رمان که یکی دیگر از برآمدهای تاریخی آن دوران بود در رمان پرداخته شد. شناخت خود «مانی» در یک سو و شناخت و معرفت بر فلسفه مانوی از سوی دیگر. از جزء که گفتم از نوع و جنس پوشاک و حتی نوع چوب‌سازی که در رمان حضور ملموس پیدا کرد. ساتیا جیت رای به یک دکمه پیراهن در فیلم‌هایش اهمیت زیاد می‌داد .مضاف بر آن‌ها که زمان نوشتن را طولانی کرد، نوع نثر و زبان رمان هم بود و بازنویسی‌های آن. نوشتن رمان مانند یک رودخانه است هی برمی‌گردی سر جای اولت هی برمی‌گردی به عقب اما همه آنها به پیش رفتن است. بازنویسی یکبار برای جا افتادن و طبیعی شدن انجام می‌گیرد.(این برداشت‌ها در سینما امری طبیعی‌ست و جزو کار.) یکبار برای رفع اشکال جهت اطلاعات جدید برای کامل شدن آن بخش. پنج نوع نثر و زبان را آزمایش کردم و نهایتا همین زبان آرکاییک توانست آن زمان را برایم تداعی کند. در فضایی قرارم داد که تا آخر رمان در آن بودم. زبانی سخت و دشوار بود ولی پای آن باید می ایستادم.

موسوی- چرا داو؟ این نام صحنه‌ای از بازی تخته نرد بین دوشخصیت رمان (یادم نیست کدام شخصیت‌ها) را به یاد می‌آورد. آیا این نامگذاری با آن صحنه ارتباط دارد؟ اگر چنین است اهمیت آن صحنه در چیست که نام رمان را از آن خود کرده است؟

حضرتی- نام داو با ادامه‌ی تحقیق‌ها آمد. چنانکه از دل تحقیقات و پژوهش، شخصیت‌های رمان سر بر آوردند. در بحران گسترده و نبرد هر نیرو و تقابل‌شان بود که این نام را به خود اختصاص داد. عنوان داو در بردارنده‌ی

قالب فعل و انفعال‌ها و قصدها و نیات و اندیشه‌ها در نبرد نیروهای برابر هم در رمان بود. اصطلاح داو در بازی تخته یعنی هر دور نبرد با طرح و اندیشه و تدبیر و ذکاوت و پی بردن به طرح‌های حریف برای پیروزی‌ست. این اصطلاح متداول در بازی تخته نرد است که تبدیل به استعاره می‌شود و مفهوم ایجاد می‌کند. داو چندین مفهوم دارد. یکی دو مفهومش در رمان تنیده شد. مفهومی دیگر از داو هم هست که مردم به کار می‌برند که داو گذاشتن است. بدان معنی که کسی یا گروهی تمام هوش و انرژی خودشان را می‌گذارند و طرحی می‌اندازند تا حریف را به دام بیندازند تا راه گریزی بر او نباشد و باخت کند. در یک کلام به معنای دام انداختن. در خود بازی تخته نرد داو یک معنای‌اش هر دور بازی است. و اطلاق‌هایی در خود تخته نرد و اجزای‌اش است. مهره‌های سیاه و سفید تخته نرد کنایه‌ای است به شب و روز. و غیر از این کنایه، مفهوم استعاری هم دارد. نبرد سپیدی و تاریکی در معنای نبرد خیر و شر و نبرد دو عدو. یک مفهوم زیبای دیگر هم از بازی تخته نرد ساخته می‌شود که تو برای بردن نمی‌روی برای باختن دل می‌روی. این مفهوم در شخصیت منوچهر جاری بود .داو دل و جان نهم به عشقت. این مصرع از خاقانی‌ست. در داستان هر عنصری در خدمت محتوا و محور داستان است. که تمام عناصر با استدلال پیرنگی می‌توانند در داستان جای خود را بیابند. مثال چرا تخته نرد یکی از عناصر در داستان باشد و نه چیز دیگر. به کار بردن تخته نرد در محتوا می‌توانست جا گیرد. آن صحنه‌ی بازی تخته نرد فقط می‌خواست شخصیت خالو هوشنگ را نشان دهد که نمی‌خواست بازی را برای دل پدر ببرد. دیدن کتاب «تخته نرد از دیدگاه ادبیات و تاریخ»، تالیف پژوهشگر عزیز دکتر عزیز نقدی‌وند موجب شد که به این موضوع اشراف بیشتری پیدا کنم و از عدم آگاهی قلم در دستم نلرزد از ایشان ممنونم. شاعران با شناخت تخته نرد و اصطلاحاتش مضامین و مفاهیم خود را می‌آفریدند. از حافظ که گفت و سُرود، *«داو است وُ عشقِ اوّل بر نقدِ جان توان زد»* تا فردوسی و سعدی و خاقانی و سوزنی سمرقندی و دیگر شعرا.

موسوی- از صدها واژه در این رمان استفاده کرده‌ای که همگی فارسی هستند اما در زبان فارسی امروز ما یا وجود ندارند، یا با معنایی کاملا متفاوت به کار برده می‌شوند. مثلا میانسرا، بارسالار، کرفه، لوزینه، بروت، نساسالار،گزیت، دژکده، دُرست‌بد، دریک، اُشنان، گژ، لُرک، چاکرزن، شاه زن، آپریز، آبچین، باژگاه و ده‌ها نمونه‌ی دیگر. این واژه‌ها را در متون قدیمی پیدا کرده‌ای یا خودت ساخته‌ای؟ اگر از متون قدیمی پیدا کرده‌ای، از کدام متون و اگر خودت ساخته‌ای برای ساختن‌شان از چه الگویی پیروی کرده‌ای؟

حضرتی- حتی یک واژه‌اش توسط من ساخته نشد. آن‌ها را به اشکال گوناگون به دست آوردم. با فهرستی از صدها واژه با ریشه‌ی پهلوی از لغت‌نامه. فهرستی از واژگان و اصطلاحات شاهنامه فردوسی. علاوه بر تهیه واژگان از شاهنامه، کتاب شاهنامه همیشه روی میزم بود. اوستا همانگونه که اثری مذهبی و اساطیری است منبع مهمی از واژگان هم هست. واژگان کرفه، نسا سالار، سنگ نسا، پسکم‌مس، دشتان، اَشموغ، پیراهن سدره و کشتی بستن، همه از متون اوستا و کتاب‌های مربوط به مراسم آیینی زرتشتی گردآوری شده. لُرک هم تا همین زمان در سفره‌ی جشن‌ها جزئی ضروری و لازم در مراسم سدره پوشی و کشتی بستن زرتشتیان است. پادافره و کرفه هم به دفعات در متون اوستا به‌کار می‌رود .واژگان از منابع دیگر پژوهشی دیگر هم تهیه می‌شد. به عنوان مثال

واژه گزیت، شاه زن و چاکر زن، آمارکار، روانگان دبیر از کتاب ایران در زمان ساسانیان آرتور کریستین سن. پنام، پاتاوه از کتاب پژوهشی ایرانیکا تاریخ پوشاک ایران، مادی سالار در کتاب تاریخ فنون و منابع در ایران اثر پرویز محبی، گازر و و گازران و بانگ نماز و نماز پسین از سیاستنامه خواجه نظام الملک. بوی فروش که عطار و مشک فروش است در این بیت آمده : *«با چین سر زلف تو در بوی فروشی/ دم جز به خطا می‌نزند نافه‌ی آهو»* که از ابن یمین است. گرمابه‌بان در سفرنامه ناصرخسرو و استره در هزار و یکشب طسوجی.

غیر از فهرست واژگان از فرهنگ لغات دهخدا، حین تحقیق و پژوهش منابع از قدیمی و جدید و خواندن داستانهایی که می‌توانست کمکم کند واژگانی را می‌دیدم و در فهرست می‌گذاشتم. از جمله کتاب‌ها درخت آسوری و ارداویرافنامه و کارنامه اردشیر بابکان بود. بعضی واژه‌ها هم بودند که معادلی در زبان فارسی پیش از حمله‌ی اعراب نداشتند. از جمله نفت که نپت واژه آکدی آن است و واژگان دیگر آکدی دکان و کاخ و زنبیل و ده‌ها واژه دیگر آکدی و غیر آکدی. هدفم رسیدن به زبان مردم آن دوران بود تا در پیوند با عناصر دیگر به باز آفرینی آن دوران در رمان بپردازم... تکلیف زبان در تحقیق موقعی پیش آمد که با حمله‌ی اعراب به ایران عده‌ای از ایرانیان مسلمان شده بودند ولی زبان عربی نمی‌دانستند و نماز را به زبان فارسی می‌خواندند. موقع سجده می‌گفتند نگونا.

موسوی- در رمان تو اطلاعات جالبی درباره‌ی شهر شیراز و منطقه‌ی فارس وجود دارد. مثلا نام‌های قدیمی مکان‌هایی مانند دروازه قرآن فعلی .برای پیدا کردن این اطلاعات پژوهش و کار میدانی هم کرده‌ای؟ یا بیشتر متکی به متون تاریخی بوده‌ای؟

حضرتی- کار میدانی هم می‌کردم که خیلی مهم بود. گاهی در تحقیق، مشاهده و بررسی توأمان می‌شوند. البته بیشتر کل تحقیقات رمان بر اساس منابع تالیفی جدی و متون تاریخی بود که بر اساس موضوع و نیاز به چند دسته و یا چندین دسته تقسیم می‌شد. مانند تاریخ طبری که شناخت اشخاص اعراب به شکل حقیقی و یا برآمد تاریخی آنها که در شخصیت نوعی تجلی می‌کرد را ممکن کرد. و سفرنامه‌ها که مکان‌ها و اوضاع و احوال مردم را به طور زنده پیش رو می‌گذاشت. منابع تاریخی از گذشته دور تا نزدیک. مثل سفرنامه ابن حوقل و ابن فضلان و ناصر خسرو و سفرنامه دیولا فوا. و آثار تاریخ و آثار پژوهشگران معاصر. مثل اثر آقای کرامت‌الله افسر تاریخ بافت شیراز که هم مطالعه می‌کردم و هم بارها به شیراز رفتم. خب تحقیق میدانی و حضور میدانی هم برای من ضروری و مبرم بود. وقتی بالای تنگ بزرگ مشرف بر شهر ایستادم که آرامگاه خواجوی کرمانی هم در این تنگ است بافت تاریخ گذشته برایم شهودی شد. همچنین قرار گرفتن در کاروانسراها در نقاط مختلف کشور. به موزه‌ها می‌رفتم و پوشاک و وسایل را از نزدیک می‌دیدم و هم مسافرت تحقیقی برای دیدن دیوار نگاشته‌ها و دیوار نگاره‌ها. به آتشکده هم باید می‌رفتم و در مراسم‌های جشن حضور پیدا می‌کردم. بعد دیدن استودان‌ها که در تخت جمشید بود و نقش رستم .خود محوطه تخت جمشید به تنهایی یک موزه بزرگ و جذاب است، جدا از آنکه یک موزه غنی هم دارد که لوح نوشتاری حسابداران عیلامی برای من جذاب بود.

ادبیاتی که آن‌ها در نوشتارشان به کار برده بودند برای من حضورشان را در آن زمان محسوس و ملموس می‌کرد. در حضور میدانی تاریخ را در برابر خود می‌بینی. در حضور میدانی هم به شناخت و ادراکی ملموس می‌رسیم و هم به حضور شهودی‌ای که روی می‌دهد دست می‌یابیم. توصیف‌های شیراز و اطراف شیراز در رمان هم حاصل حضور در مکان‌ها بود و هم بیشتر اطلاعات من از شیراز و از دروازهایش براساس کتاب آقای کرامت الله افسر بود. و بعد در آثار دیگر که نام‌های شهرهای اطراف را که آقای افسر نگاشته بود تایید می‌کرد. خودم هم بارها برای تحقیق به شیراز رفتم. چنانکه گفتم در همان مکان آغازین رمان ایستادم. یکبار برای دریافتن حدود فواصل دروازه‌ها با هم که برای رمان حیاتی بود. این تحقیق پوستم را کند. دمار در بیار بود. و باز برای توصیف تنگه‌های بیرون دروازه گازران در آن دوران که بیرون شهر بود و بعدها این دروازه سعدی نام گرفت به این علت که سعدی در آنجا سکونت داشت.

موسوی- در رمان تو اغلب مردم شیراز پیرو آیین زرتشتی‌اند .مزدکی‌ها هم حضور دارند. اما حضورشان مخفیانه است. این که حاکمان عرب با مزدکی‌ها دشمنی داشته باشند طبیعی است. اما دلیل دشمنی اهالی زرتشتی با آن‌ها چیست؟ (زن خالو هوشنگ -ماه آفرید؟- در جایی از رمان به منوچهر گوشزد می‌کند که عقاید خودش را نزد دیگران بیان نکند.) این اختلاف چقدر ریشه‌ی تاریخی دارد؟

حضرتی- به طور اساسی نود و نه درصد مردم ایران در همان سده‌های نخست حاکمیّتِ اعراب در ایران زرتشتی بودند. در قرن دوم به بعد بود که گرویدنِ مردم به اسلام بیشتر شد و توسعه پیدا کرد. همچنین خط ایرانیان که اقتباسی از خط سریانی بود در قرن دوم به بعد به شکل کنونی در آمد. یعنی تا پیش از قرن دوم خط و زبان دیوانی ایران ادامه سده‌های پیشین بود. به‌ویژه در دوران حکومت ساسانیان. مزدکیان هم که نحله‌ای از آیین زرتشتی بودند مثل نحله زرتشتی زروانیان. ریشه تاریخی مخفی‌بودن مزدکیان بازمی‌گردد به سرکوب و طرّاحی کشتارِ ددمنشانه، توسط حکومت ساسانی که ترکیب اجتماعی و طبقاتی‌شان در عالی‌ترین سطح حکومت متشکل از اشراف و نجبا و موبد شاهان بود که به سرکردگی انوشیروان انجام شد. جالب است که حتی دشمنان مزدکیان هم این کشتار وحشیانه را تکذیب نکردند. همچون خواجه نظام الملک که درباره‌ی چگونگی کشتن مزدک و مزدکیان توسط انوشیروان، در فصل چهل و چهارم می‌آورد که به تدبیر انوشیروان مزدکیان شهر و روستا را به مجلسی کشاندند و امر داد: *«هر بیست بیست را که از مجلس در سرای می‌فرستم شما از آن سرای در سراچه می‌برید و از سراچه به میدان و هر یک را برهنه کنید و سرش را در چاه کنید تا ناف و پای‌ها در هوا و خاک چاه گردن‌شان فرو ریزید و به لگد بزنید تا در چاه استوار شوند.»* و در سطور بعد می‌گوید *«پس نوشیروان بیست بیست و سی سی را برمی‌کرد و در آن سرای می‌فرستاد آخر اینکه همه را بدین علامت هلاک کردند و همه را در چاه کردند.»* علت وجود این سرکوبِ شدید، اختلاف و تضادهای بنیانی بین اشراف و توده‌ی مردم در تمامی مناسبات اجتماعی و اقتصادی بود .در کتاب "ایران در زمان ساسانیان"، آرتور کریستینسن می‌گوید انوشیروان با بازگرداندن اموال اشراف و ثروتمندان، که زن هم اموال محسوب می‌شد، در میان ثروتمندان و اشراف از پشتوانه محکمی برخوردار شد. گاوان و اسبان و زمین‌های اشراف که میان مردم

توسط مزدکیان تقسیم شده بود بازگردانده شد. همچنین زنان حرمسراهای اشراف هم توسط مزدکیان آزاد شده بودند. این موضوع انباشت جنسی توسط اشراف و ثروتمندان چنان وحشت و هراسی در دل مردم افکنده بود که حتی خانواده‌ها، دخترشان را از نزدیکان خود پنهان نگه می‌داشتند. بر مبنای حقوق دینی، یک مرد می‌توانست یک زن رسمی داشته باشند که این زن نخست از حقوق کامل برخوردار بود اما می‌توانستند به هر تعداد دیگر زن داشته باشند که چاکر زن نامیده می‌شدند. این‌ها دارای هیچ حقوق از جمله ارث بردن از شوهر و... نبودند. مردان فقیر بنا بر توان مالی تک همسر بودند. ریشه‌ی وحشت و نفرت اشراف و نجبا از مزدکیان در حافظه‌ی تاریخی‌شان مانده بود. آنها در زمان حکومت ساسانی همراه با روحانیان و دبیران و اشخاصی که در خدمت شاهنشاه بودند، از پرداخت مالیات معاف بودند و قوانین جامعه‌ی کاستی حافظ خاندان‌ها و اموال‌شان بود. مزدکیان تخت آنها را واژگون کرده بودند. خواجه نظام الملک در سیرالملوک یا سیاستنامه مزدک را فتنه و زندیق و فریبکار معرفی می‌کند. سیستم کاست اجتماعی ساسانیان یکی از علل ریشه‌دار بودن تاریخی تضاد و دشمنی میان این دو طبقه بود. آرتور کریستین سن در کتاب ایران در زمان ساسانیان می‌نویسد: طبقات از حیث مراتب اجتماعی درجاتی داشتند و هر یک را درجه و مقامی ثابت بود و کسی نمی‌توانست حرفه‌ای دیگر اختیار کند .نام خانواده‌های بزرگ را در دفاتر و دواوین ثبت می‌کردند. دولت حفظ آن را عهده‌دار بود و عامه را از خرید اموال اشراف منع می‌کرد. همچنین در کتاب نامه تنسر، هیربد تنسرکاست اجتماعی را تئوریزه می‌کند با ایده ایجاد نشدن فساد و ایجاد نظم. هیربد تنسر در این کتاب می‌سپارد که پیشه‌وران اگر به کسب و مال مشغول شوند، از ازدواج آن‌ها نسل فرومایه پدید می‌آید و عامل فساد در لایه‌های اجتماعی می‌شوند. این نمود تاریخی کاست هم در رمان به‌گونه‌ای صورت ادبی یافت. مخالفت با پزشک شدن و دیگر رویدادها در این مقوله در رمان به تصویر در آمد.

موسوی- درباره‌ی مرام اشتراکی مزدک خصوصاً در مورد زنان دست‌کم دو روایت متفاوت وجود دارد. یکی همین است که تو به آن اشاره کردی و معقول‌تر به نظر می‌رسد. یعنی آزاد کردن زنان حرمسراهای اشراف که تعدادشان گویا بسیار زیاد بوده، و دیگری روایتی است که می‌گوید در آیین مزدک زنان هم اشتراکی بوده‌اند. خواجه نظام‌الملک در سیاست‌نامه می‌گوید: «و پس مردمان از جهت اِباحت مال و زن به مذهب او بیشتر رغبت کردند، خاصّه مردمِ عام. و چنان آیین نهاد که اگر مردی بیست مرد را به خانه‌ی خویش مهمان بردی و نان و گوشت و شراب و نقل و مطرب دادی، به عاقبت همه یک یک با زن او گِرد آمدندی و عیب نداشتندی. و عادت چنان بود که هر که در شدی تا با زنی گِرد آید، کلاه بر درِ خانه بنهادی. پس چون دیگری را رغبت افتادی و کلاه را دیدی بر درِ خانه نهاده، بازگشتی و توقف کردی تا او به در آمدی.» در شاهنامه هم اگرچه فردوسی از فضل و دانش مزدک به نیکی یاد می کند، در بخش پایانی داستان مزدک می‌خوانیم که موبد به مزدک می‌گوید: *«یکی دین نو ساختی پُر زیان/ نهادی زن وُ خواسته در میان/ چه داند پسرکش که باید پدر/ پدر همچنین چون شناسد پسر؟»*. به نظر می‌رسد که تو نخواسته‌ای در رمان به این موضوع شاخ و بال بدهی و اشاره‌وار

از آن گذشته‌ای. مثلا یک جا این بحث پیش می‌آید و منوچهر تلویحا این روایت اخیر را رد می‌کند. آیا ساختار رمان به پرداختن به این موضوع مجال نمی‌داد؟ یا دلیل دیگری در میان بود؟

حضرتی- می خواهم بپردازم به اینکه آیا ادعای خواجه نظام‌الملک صحت دارد یا نه؟ من رمان‌نویس مورخ نیستم ولی باید پا به پای مورخ بدوم .زبان‌شناس نیستم ولی پا به پای زبان‌شناس باید بدوم. هدف هر سه هم کشف حقیقت و بازگویی حقیقت/ در نظام حقوقی ساسانیان که بر اساس زند و اوستا است انعقاد پیمان رسمی ازدواج باید صورت می‌گرفت که زن و مرد را نسبت به هم متعهد می‌کرد. برای فرزندخواندگی هم احکام و قوانین حقوقی وجود داشت. آیین زرتشتی مجرد ماندن زن و مرد را به شدت نهی می‌کند. زن روسپی تجسمی از ماده دیو پلید اهرمنی بود. همخوابگی با سه مرد چه هم‌دین باشد یا چه نیک‌مرد چه مردی از ادیان دیگر پادافره و سزای زن مرگ بود. پس ارتباط جنسی خارج از قاعده خانوادگی امری پلید بود و قبح و اباحت داشت و عدول از عرف اجتماعی که متناسب و در هم تنیده با احکام مذهبی بود، عواقب سنگینی در پی داشت. نکته بعد چنانکه خود خواجه نظام‌الملک در فصل چهل و چهارم نقل می‌کند که مزدک موبد زرتشتی بود می‌گفت: "مرا فرستاده‌اند تا دین زرتشت را تازه کنم که خلق معنی زند و اوستا فراموش کرده‌اند. پس مزدک موبدی بود هیربد. مقامی بلندمرتبه در سلسله رده‌های روحانی زرتشتی. در آیین زرتشتی هر هیربدی اختیار تاویل و تفسیر از احکام دین خود را دارد. هیربدان مسئول آتشکده‌ها، مسئول برگزاری مراسم ازدواج و جشن‌ها و نیز راهنمای اعمال مذهبی هستند. یکی از آزمون‌های نهایی یک مغ برای دست یافتن و نائل شدن به مقام موبدی این بود که اوستا را بدون غلط نسخه‌نویسی کند. پس از مرگ شاپور با قدرت‌نمایی انبوه موبدان به‌ویژه هیربد کرتیر مذهب حاکم دین زرتشتی بود و دین رسمی حکومت و به مثابه دینی شدن حکومت بود. مذهب بیگانه از این پس بی‌رحمانه سرکوب شد. روحانیت همدوش حکومت و اشراف مدارایی با مذاهب و آیین و ادیان دیگر نشان نمی‌داد. چنانکه مانی توسط آن‌ها محاکمه و کشته شد و در زمان قباد(کواد) موبدان شورش‌های بزرگی را علیه مانویان سازمان دادند. مسیحیان را وادار به پذیرفتن آیین زرتشتی می‌کردند. موبدشاهان که دارای سیستم و مکانیزم بزرگ و منظم بودند چنان قوی و قدرتمند بودند که حتی می‌توانستند پادشاهی را جانشین پادشاهی دیگر کنند. قوانین حقوقی از زند و اوستا برمی‌خاست که وضع‌کنندگانش موبدان بودند و پادشاه اعمال می‌کرد.

موبدان همه امور از مراسم ازدواج تا مراسم مرگ را برعهده داشتند. با این قدرت می‌توانستند هر آیین دیگری را سرکوب و منکوب سازند. آیین نحله مزدکی اگر زرتشتی نبود مدارایی هم نبود. اگر اباحت زن در میان آنها رایج بود و یا اگر مانوی بودند طی دهه‌های پیش از قیام این جنبش و آیین را از میان برمی‌داشتند. زن در آیین زرتشتی ارتدکس تابع مطلق مرد بود ولی طلاق هم راحت بود. دختران در آیین مزدکی آزاد بودند همسرشان را خود انتخاب کنند. مورخین آن دوره محصور نبودن و معاشرت آزاد زنان مزدکی را مفهومی از اشتراک‌گذاری برداشت کردند. اشتراک‌گذاری با مفهوم روسپیگری پس از قیام جنبش مزدکیان بدون اشاره به نوع روابط توسط مخالفین آنها شایع شد. یکی از اختلاف‌های اساسی آیین مزدکی با روحانیت رسمی در این بود که مزدک می‌گفت اشراف حق داشتن انحصاری آتشکده برای خود را ندارند. و این برخاسته از تاویلی بود که مزدک از آیین زرتشت می‌کرد و تفکّرِ او که برخاسته از جهتِ فلسفی معطوف به طبیعت با استنتاج برابری: طبیعت همه

مواهب‌اش را برای مردم برابر قرار داده. ارزاق برابر روی زمین آفریده شده تا کسی را بر کسی امتیازی نماند. نه کم و نه بیش تا کسی برکسی امتیازی نیابد. این تفکر و نگره توانسته بود با آیین زرتشت منطبق شود. ایده و نگره‌ای که پیش از مزدک در سرزمین ایران جاری بود از تیسفون تا اصفهان و ری و همدان که او حاصل‌اش بود. مزدک خود هیربد بود و رهبر دینی بود چگونه می‌توانست اعمالی جدا از آیین خود داشته باشد که روسپیگری را عملی قبیح و پلید و ننگین می‌دانست که پادافره‌اش مجازات سنگین مرگ بود. نگره‌ای که اعلام می‌دارد مساوی به معنای نه کم وبیش از هم است این بدان معنی‌ست نظام خانواده برخاسته از این نگره مبتنی‌ست بر یک زن و یک مرد یک خانواده. ماخذ روایت خواجه نظام الملک و دیگر روایت‌های هم سو که می‌گویند اباحت مال و زن توسط مزدکیان صورت گرفت خدای نامک است که کتابی‌ست با جهت گیری مشخص و بارز در حمایت از حاکمیت حکومت پادشاهی اشراف .و طبیعی‌ست سیاستمداران و مورخین طبقه حاکم به طبقه عامه که می‌رفت بنیان حقوقی و سیاسی و اقتصادی حکومت اشرافی را منحل کند اینگونه واکنش نشان دهند. در قیامی که رخ داد مزدکیان زنان زائد حرامسرا را از اغنیا گرفتند و به فقرا دادند. اموال و گاو و گوسفند و اسب صدها هکتار زمین اشراف و متمولین را گرفتند و میان تهیدستان و برزگران تقسیم کردند. عامل این قیام، بحران عمیق و ژرف و همه‌جانبه‌ای بود که حکومت اشراف ایجاد کرده بود. من سعی کردم در ساختار رمان بیاورم که اشتراک گذاری آن‌ها، واقعیت تاریخی ندارد و با استدلال‌ها می‌توان اثبات کرد. به نظرم تأکید بر اتهام اشتراک گذاری زنان توسط سیاستمداران و مورخین طبقات حاکم برای تخطئه‌ی مزدکیان بود چنانکه در فصل روز سوم «ویه مهر شاهپور» و پسرش مغ «زرمهر» راه را بر روی منوچهر می‌بندند و با هم رویاروی می‌شوند. خب دفاع منوچهر را تعمیم دهیم به لهراسپ پزشک که دارای خانواده بود. کی آذر و خود عشق و دلبستگی منوچهر و پریچهر به هم. پریچهر چهارده سال در انتظار منوچهر ماند.

موسوی- حضور پیروان مانی در رمان تو اندک است. اگر اشتباه نکنم مهرداد پسر عیسای سازگر پیرو آیین مانی است. شخصیّتِ او چقدر با آموزه‌های مانی همخوانی دارد؟

حضرتی- هم‌خوانی مهرداد نیوشنده و شخصیّتِ روحانی برگزیده شمسان در رمان داو با آیین مانوی. برای پاسخ به این سوال نیاز دارم به عقب برگردیم تا همخوانی شخصیت‌ها روشن بشود. گنوستیک مانی که زهد شدید از مشخصات بارزش بود که نمونه‌اش را هم در فلسفه‌ی کلبی‌های یونان می‌بینیم. کلبی‌ها در اعتراض به جنگ و خشونت و شهوت مادی رنج را بر شادی ترجیح می‌دادند و با ژنده‌پوشی و موهای ژولیده می‌گشتند. اما این فلسفه عدم خشونت که جوهره فلسفه مانی است از کجا سرچشمه گرفته. فرانسوا دکره در اثر خود به نام مانی و سنت مانوی با بررسی آیین مانی و خود مانی اولین پرسش‌اش این بود که فلسفه عدم خشونت در فلسفه گنوستیکی مانی از کجا سرچشمه گرفته؟ . فرانسوا دکره به الخزایه که نام فرقه هم از او گرفته می‌پردازد که مانی از شش سالگی در این فرقه پرورش یافت که پدرش هم به فرقه پیوسته بود. دکره در ادامه توضیحات‌اش درباره الخزایه به موضوعی هم اشاره می‌کند و آن یهودی زاده بودن اوست .الخزایه یهودای که آیین یهود را سراسر خشونت دانست و به مسیحیت گرویده بود ولی با مسیحیت هم به مشکل برخورد می‌کند. چشم در برابر چشم را خشونت می‌داند. برای درک گریز از آیین یهود و گریز از خشونت الخزایه که تعلیمات مانی هم بود باید

عهد عتیق را ببینیم تا گریز از آیین و خشونت را در کتاب اعداد و تثنیه و کتاب داوران و یوشع دید و درک کرد. تصرف زمین‌ها با مقدس کردن زمین. سنگسار و هلاک کردن انسان و حیوان و درختان. بدین ترتیب می‌رسیم به زهد و به جوهره فلسفه مانی که زیر بنا و اساس اصل عدم خشونت گنوستیکی مانی و مانوی‌هاست که هر عمل جنگی را حرام دانستند و به هیچ ارتشی نمی‌پیوستند که این را عملی جنایتکارانه می‌دانستند. به کشت و کار پیشه‌وری و هر کار دیگری نمی‌پرداختند که همجوار ماده نباشند تا تن و بدن که مرکز آلودگی‌ست کثیف و آلوده نشود تا روح پاکیزه بماند که تزکیه روح هم بود .برهمین اساس تفکر مانی که خطا و حقیقت هریک به اصل خود باز می‌گردند. روشنی به روشنی بزرگ و تاریکی به تاریکی که در رمان به صورت ادبی ترسیم می‌شود . آنجا که بیژن سخنور یکی از شخصیت‌های رمان آن را بیان می‌کند و کی‌آذر دیگر شخصیت رمان در همان آغاز رمان بر زهد آنها می‌تازد. زهد برگزیدگان یا شماسان که به کار کردن و کشت کردن نمی‌پرداختند. و هر حرکتی در تماس احتمالی با ماده را خطرناک می‌شمردند که این موجب پلیدی جدیدی می‌شود.

موسوی- پریچهر گوشت نمی‌خورَد. آیا این ربطی به آیین مزدکی او دارد؟ البته در واکنش به توصیه‌ی منوچهر که تلویحا او را به خوردن گوشت تشویق می‌کند از خودش سرسختی نشان نمی‌دهد. شخصیت پریچهر را چه طور ساخته‌ای؟ با این که او در شبکه‌ی مخفی پیکارگران و همین‌طور در زندگی منوچهر نقش مهمی دارد، ما بیشتر با وجه عاطفی و اخلاقی شخصیت او آشنا می‌شویم. فکر نمی‌کنی بهتر بود اطلاعات دقیق‌تری از او به خواننده می‌دادی؟ مثلا درباره‌ی افکار و عقایدش، یا این‌که او در پیِ چه اقدامی تحتِ تعقیب قرارگرفته و در خانهٔ دادبه مخفی شده است؟

حضرتی- حضور هیچ عنصری در داستان تصادفی نیست؛ از جمله اکراه پریچهر در گوشت خوردن. چون اساسا در آیین‌ها موضوع‌هایی چون آب و گوشت تبدیل به مقوله‌ای می‌شوند که از مشخصات آن آیین می‌شود. این اتفاق نظر وجود دارد که مزدکیان نحله‌ای از دین زرتشت بودند چنانکه زروانیان نحله‌ای از آن بودند .در روزه‌داری آیین زرتشت که نَبُر گفته می‌شود که تقسیم در ماه شده، روزه‌داران از خوردن گوشت نهی می‌شوند. فلسفه‌اش هم پرهیز از خشونت و خونریزی است. مبارزه‌ی مزدکیان و آیین‌شان و برابری‌طلبی‌شان با اخلاق و کردارشان هماهنگ بود. اما همین یک موضوع علت بهره‌برداری مخالفین‌شان است که آن‌ها را برآمده از آیین مانی بدانند. این دو آیین تفاوت بنیانی با هم دارند. برای مثال بر اساس جوهره فلسفی مانویان که روشنایی به روشنایی باز می‌گردد و تاریکی به تاریکی. نبرد خیر و شر با نابودی و شکست به سرانجام نمی‌رسد. درست برخلاف باورهای زرتشتی و باور هندویی که نبرد رویارو و ستیزندگی خشن به در بند شدن و نابودی شر می‌انجامد و اهرمن در بند می‌شود .مانویان با زهد شدید و آلوده نکردن تن در تماس با ماده بود که عمل می‌کردند. باز برخلاف آیین زرتشتی که مزدکیان نحله‌ای از آن بودند که زهد را نفی می‌کند. البته این‌ها برای روشنتر شدن موضوع صحبت‌ام بود. متاسفانه عده‌ای وقتی یک جزئی را می‌بینند به کل تعمیم می‌دهند. چون در دو ماهیت متفاوت می‌تواند اشتراکی در جزیی وجود داشته باشد. به عنوان مثال مگر می‌شود گفت چون در مریخ آب هست پس مریخ هم همان کره زمین است. یا به واسطه‌ی کاربرد واژه متن در دو مفهوم بینامتن و اقتباس گفت اقتباس همان بینامتن است. و با تعریف ضمنی حکم قطعی داد. تا آنجا که امکان داشت این‌ها در

مباحثی که میان پریچهر و منوچهر شکل گرفت و در روز سوم که روستاییان با تحسین از پریچهر نزد منوچهر صحبت می‌کنند در رمان آمد. الان با نظر تو موافقم که می‌شد با ایجاد یک دایره‌ی دیگر با خروج از دانای کل محدود اطلاعات بیشتری از پریچهر داد. نوع روایت در سه فصل مختلف با ایجاد دایره از دانای کل خارج شده بود. می‌شد. پریچهر در رمان از خانواده‌اش تعریف کرده بود اما می‌شد بیشتر از خانواده‌اش و روستاییان متعلق به نحله‌ی مزدکی و روستاییان دیگر آبادی‌ها را ترسیم کرد. به‌ویژه آنکه صورت مثالی پریچهر روبرویم بود. که هنوز هم در قلبم فروزان است و خواهد ماند.

موسوی- منوچهر اگر چه در زمره‌ی مزدکیان رمان است، سخنان و موضع‌گیری‌های او و مدارایی که در برخورد با آرای دیگران از خود نشان می‌دهد، یا مثلا در چند مورد با شیفتگی از آزادی (با مفهومی که ما امروز از آن در ذهن داریم) سخن می‌گوید، شخصیت او را به شخصیت روشنفکران دنیای مدرن نزدیک کرده است. آیا تعمدی در این کار داشته‌ای؟

حضرتی- این تفاوت رمان با تاریخ است که لوکاچ می‌گفت رمان جایی وارد می‌شود که تاریخ نمی‌تواند. منظور این است که رمان می‌تواند به زوایای ذهنی افراد وارد شود. پس رمان این اجازه را دارد. هر رمانی می‌تواند جدا از اینکه تاریخی باشد یا تاریخی نباشد محاکات و درون‌مایه‌های دیگری هم داشته باشد. منوچهر دو بعد دارد. یک بعد زمانی که برآورد تاریخی اوست و بعد دیگرش که فرا زمانی و شهودی‌ست که هم دربردارنده‌ی آمال زمانه خود است و پیشینیان‌اش، و هم بیان کننده‌ی تطور آرمان رهایی و آزادی... محور آرمان‌ها با گذشت زمان تغییر نمی‌کند بلکه کامل می‌شود. آزادی و برابری هم دو محور از محورهای آرمان‌های جهان شمول هستند.

موسوی- چندی پس از شکست نقشه‌ی فرار منوچهر و یاران او شورشی در شیراز رخ می‌دهد که موقتا موجب فرار عوامل حکومت تازیان می‌شود. این شورش یک رخداد داستانی است؟ یا واقعیت تاریخی هم دارد؟

حضرتی- بله این هم برآمد تاریخی بود. مانند شورش‌های دیگری بود که در سراسر ایران از همان اوان اشغال ایران آغاز شد و ادامه یافت. این شورش‌ها در شهر استخر که نزدیک تخت‌جمشید است و فاصله‌ای نسبتا دورتر با شیراز دارد که مرکزیت حکومتی اعراب بود، حاکمان عرب را واداشت مرکزیت‌شان را از آنجا به شیراز منتقل کنند. با این انتقال بود که شیراز اهمیت پیدا کرد و پر رونق و گسترده شد و استخر سال به سال اهمیتش را از دست داد تا آنکه به حال روزی افتاد که اکنون مخروبه‌اش را می‌توان دید. من برای تحقیق رمان داو در این مخروبه قدم زدم و بازدید کردم. هنوز هم با کمی دقت می‌توان جای یکی از دروازه‌های آن شهر را در همان قرون دید. این شورش‌ها طی قرون ادامه داشت .این شورشی که در داستان آمد یکی از این شورش‌ها بود. دکتر زرین‌کوب پژوهشگر نامی تاریخ ما دو قرن سکوتی را نوشت که هرچه بود سکوت نبود.

موسوی- خانواده‌ی منوچهر(مادر، پدر، خواهرها، برادرها، دائی‌ها، زن‌دایی، به‌جز یکی از برادرها) از نظر اخلاقی، مهر و محبت، ازخودگذشتگی، ابراز احساسات، پاکیزه سخن گفتن، شادزیستن و... خانواده‌ای است که کمترین عیب و نقصی در آن‌ها دیده نمی‌شود. تو خواسته‌ای یک نمونه از خانواده‌ی آرمانی و البته ایرانی در این رمان بسازی؟ یا این که فکر می‌کنی آن خانواده، نه یک خانواده‌ی آرمانی، بلکه خانواده‌ای است که وجود تاریخی داشته است؟

حضرتی- مهر برائتی که توسط حاکمان عرب به اجبار برگردن خالو هوشنگ آویخته شده بود برای مانع شدن از گریز روستاییان از آبادی‌ها بود، خود به تنهایی نشان دهنده‌ی آن دوره بوده است. در کل خانواده‌ها برآمد تاریخی بودند و شرایط و وضعیتی که مردم آن دوران داشتند.

موسوی- ریتمِ رمان خیلی کُند است. این کُندی اگرچه با زمانِ تاریخی رمان هم‌خوانی دارد، فکر نمی‌کنی خواننده را خسته کند و او را از ادامه‌ی خواندن باز دارد؟

حضرتی- این کُندی بستگی به شرایطِ داستان دارد. ریتم را خود داستان تعیین می‌کند. توصیف‌ها براساس نیاز پی‌رنگ و محور داستان و درونمایه‌ی داستان پیش می‌رود. فکر می‌کنم که مهمّ ریتمِ یک‌دستِ کلِّ رمان است. اگر جسارت نکرده باشم بگویم که ریتم کند رمان مادام بوواری فلوبر تابع خود رمان است و هیچ عمدی هم در آن نیست. و اینکه پیرنگ‌های زیرپوستی هم معمولا ریتمِ کُند دارند. یا رمانِ اسپارتاکوس هوارد فاست که علی‌رغم موضوع پُرتنشِ آن خیلی آرام پیش می‌رود که ناشی از خود ساختاری است که روایت براساس آن پیش می‌رود.

متن برگرفته از: سایت نشریهٔ ادبیِ بانگ

***

ارژنگ: احسان طبری در جلدِ اوّلِ کتاب *«برخی بررسی‌ها دربارهٔ جهان‌بینی‌ها و جُنبش‌های اجتماعی در ایران»* در فصلی با عنوان *«قیامِ مزدکیان علیه بردگیِ جنسی زنان در ایران»* نکاتی را به شرح زیر یادآورشده که به دیدگاهِ نویسندهٔ رمانِ «داوْ» نزدیک است:

«مزدک» شاید پرچم‌دارِ نخستین آئینِ ایرانی باشد که علیه بردگیِ جنسیِ زنان قیام کرد. در زمان او تعدّدِ زوجات و داشتنِ حرم‌های بزرگ برای اشراف مجاز بود. در حرم‌های اشراف علاوه بر کدبانوی حرم، تعدادِ بی‌شُماری زنانی که خادمِ جنسی بودند زندگی می‌کردند و ازدواج با محارم نزدِ اشراف مجاز بود.

باید از مسالهٔ زن در آموزشِ مزدک صحبت‌کنیم. تقریبا همه مورّخانِ باستان یادآوری می‌کنند که مزدک شعار «اشتراکِ زنان» را در میان گذاشت. با آن‌که این مطالب مسلّما حاوی نکاتِ افتراآمیز است، ولی نمی‌توان به کلّی آن‌را مجعول شمرد. مسالهٔ زناشویی در دورانِ مزدک مسالهٔ حادّی بود. تعدّدِ زوجات و داشتن حرم‌های بزرگ

(شپستان) برای اشراف مجاز بود. در حرم‌های اشراف علاوه بر «پادشازن» که کدبانوی سرای محسوب می‌شدند، تعداد بی‌شماری «چاکرزنان» زندگی می کردند. از آن گذشته «خوته دسی» یا ازدواج با محارم در نزدِ اشراف مجاز بود.

داستانِ پهلوی «ویس و رامین» که فخرالدّین اسعد گرگانی آن را با چنان مهارت به شعرِ پارسی دری گزارده است، داستانِ دو عاشقی است که در عینِ حال برادر و خواهرند. در این شرایط احتمالِ محرومیّت‌های شدیدِ جنسی مردمِ مُستمند، تجاوزاتِ خشنِ ناموسی از طرف اشراف به زنانِ دهقانان و فقرای شهری فراوان است. هم‌چنین، باید درنظرداشت که درمیانِ اقوامی که در مجاورتِ ایران زندگی می‌کردند مانند ماساژت‌ها و هیاطله (هپتالی‌ها) هنوز ازدواجِ گروهی مرسوم بود. همهٔ این ملاحظات ما را بدین نتیجه می‌رساند که مزدک نوعی اصلاحات در مسالهٔ زناشویی که مقرّراتِ آن بر ما روشن نیست و الغایِ حرم و تعدّدِ زوجات را خواستار بوده است. اشراف الغای حرم و تعدّدِ زوجات را در حُکمِ آن می‌دانستند که همراهِ اموال‌شان، نوامیسِ آن‌ها نیز به وسیلهٔ اراذل غارت شده و اشتراکی گردیده است. از این رو، بعدها در دوران پس از اسلام به مزدکیان و پیروانِ این روش‌ها نام «اِباحیّه» نیز داده شده است!

به هر جهت، با توجه به سیمای اخلاقی مزدک که مردی بی‌نهایت مهربان و بی‌آزار و ریاضت‌کش بوده است و با توجّه به بخش‌های دیگرِ تعالیمِ وی، تصوّرِ آن‌که مزدک بدعت‌هایی برای عنان‌گُسستگیِ شهوانی گذارده باشد، مُحال است و نباید کم‌ترین تردیدی داشت که آموزشِ مزدک در این زمینه ناشی از روح تعالیم اوست که بر تجلیلِ برابری و دادگستری و مردم‌دوستی مبتنی است. آموزه‌های مزدک دربارهٔ برابری و عدالت را مورّخانِ معاصر «کمونیسمِ مزدکی» یا «کمونیسمِ ایرانی» نام نهاده‌اند.

بازگشت به فهرست

بُن‌بستِ تاریخی علومِ اجتماعی

امیرحسین آریان‌پور/ در گفت‌وگو با علی‌اصغر ضرّابی

ارژنگ دریادبود ۲۳ مین سال جاودانی شدن ذکتر امیر حسین آریان‌پور یکی از بزرگ‌مردان اندیشه و عمل ایران گفتگویی را که درسال ۱۳٤٦ انجام گرفته است تقدیم خوانندگان فرهیخته می نماید.

مصاحبهٔ علی‌اصغر ضرّابی از مجلّهٔ «فردوسی» با امیرحسین آریان‌پور(اسفند۱۳۰۳- مرداد۱۳۸۰) تحت عنوان «بن‌بستِ تاریخی علوم اجتماعی» در شمارهٔ مردادماه سال ۱۳٤٦ مجلهٔ «فردوسی» به چاپ رسیده است. آریان‌پور که در حوزهٔ جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، و معرفت‌شناسی دست به تحقیق و پژوهش زده و فرهنگ تفصیلی علومِ اجتماعی را به چهار زبانِ فارسی، انگلیسی، فرانسه و آلمانی به نگارش درآورده است، در زمانِ انجامِ این مصاحبه، حدود چهل سال دارد. آن‌چه در این مصاحبه ممکن است علاوه بر قرائتِ چپِ آریان‌پور از سیرِ تاریخیِ ایران‌زمین جالبِ توجّه آید، گذاشتنِ معادل‌های فارسی نظیرِ عین‌گرایی، ذهن‌گرایی و پندارگرایی برای مفاهیمِ پیچیده‌ای چون اُبژکتیویسم، سوبژکتیویسم و ایده‌آلیسم است که در نوعِ خود می‌تواند جالب توجه قرار گیرد.

اشارهٔ مجلهٔ «فردوسی»: بدونِ شک دکتر امیرحسین آریان‌پور اگر تنها استاد و جامعه‌شناس نباشد، در عِدادِ چند تن انگشت‌شُمارِ این علم است. آثار دکتر آریان‌پور معرف شخصیت او و مقام والای او در این علم است و این سخنی است که همگان بدان معترف‌اند. فرصتِ مغتنمی بوده است برای نویسندهٔ ما (علی‌اصغر ضرّابی) که با دکتر آریان‌پور به مصاحبه بنشیند و حاصلِ این فرصت، مصاحبهٔ بلند و رسایی است... پیرامونِ سیر و تطوّرِ علومِ اجتماعی. و می‌توان گفت در دهه‌های اخیر که با اضمحلالِ فئودالیسم و سیرِ جامعه به‌سوی نظامی صنعتی، شکل و رنگِ دیگری در کار است، این‌چنین بررسی‌ها آگاهی‌های بیشتری را پیش می‌آورد، زمینه‌های تازه‌ای را

می‌نمایاند و چه بهتر که این بررسی‌ها به دستِ استادانی عالم و باکمال چون دکتر آریان‌پور صورت گیرد و سپاسِ فراوان بر او.

***

**** بسیار ممنونم که پذیرفتید تا بنشینیم و بحثی کنیم در زمینهٔ مسائل اجتماعی و سایر مقولات. بهتر است در آغاز این بحث، از وضع علوم اجتماعی در ایران و سیر و تطور آن حرف بزنیم. می‌دانیم که علوم اجتماعی در ایران کم‌سابقه و دنباله‌رو علوم اجتماعی مغرب‌زمین هستند. از این‌رو، باید برای تشخیص وضع آن‌ها به وضع علوم اجتماعی در غرب توجه کنیم. با توجه به این مسئله می‌خواهم نظرتان را دربارهٔ وضع علوم اجتماعی در ایران بدانم؟***

می‌دانیم که جامعهٔ ایرانی مانند سایر جامعه‌ها، در جریان پیشرفت خود، نظام سادهٔ ابتدایی را پشت سر گذاشت و در عصر دودمان اشکانی آرام‌آرام پا به مرحلهٔ نظام زمین‌داری (فئودالیسم) نهاد و از آن پس، زمام امورش در کف اشراف زمین‌دار افتاد. این نظام، که در حدود قرن هفتم مسیحی نضج فراوان گرفت، در ایران اسلامی هم ادامه یافت و در عصر دودمان سلجوقی و سپس در عصر حکومت مغول، با برقراری اقطاع و سیورغال، به دورهٔ کمال رسید. پس از آن در سدهٔ دهم اسلامی (آغاز عصر صفوی)، در نتیجهٔ بهبود کشاورزی و گسترش صنعت و بسط تجارت داخلی و خارجی و ترقی شهرها، به ضعف گرایید. حکومتی متمرکز بر حکومت‌های محلی زمین‌داران سایه افکند و اقتصاد عمومی بر اثر توسعهٔ سریع املاک دولتی (املاک خالصه) رو به تمرکز رفت. ولی ایستادگی و سخت‌گیری زمین‌داران و طغیان‌های داخلی و جنگ‌های خارجی (مخصوصاً جنگ با ازبکان و عثمانیان) و نیز گسیخته شدن پیوندهای بازرگانی و فرهنگی ایران و اروپا، که زادهٔ کشف راه‌های دریایی جدید و استیلای ترکان عثمانی بر قسمت اعظم آسیای صغیر و سوریه و مصر و بالکان و سواحل دریای سیاه و کناره‌های مدیترانهٔ شرقی بود، جامعه را به بحران اقتصادی کشانید. پس نظام زمین‌داری توانست لنگان‌لنگان به سیر خود ادامه دهد و تا سدهٔ سیزدهم، قوام خود را در مقابل تظاهرات موقت نظام نوبنیاد سوداگری حفظ کند.

کُندی و ناپیوستگی تکامل جامعهٔ ایرانی معلول علت‌های گوناگون است، ولی احتمالاً علت اصلی، یورش‌های مکرر خارجی است. جامعهٔ ایرانی در سراسر تاریخ ایران، در معرض تهدید اقوام کوچ‌نشین و گله‌دار پیرامون پشتهٔ ایران که در مدارج نخستین رشد اجتماعی بودند، قرار داشت. یورش‌های سکاها، خیون‌ها، هفتال‌ها، عرب‌ها، سلجوقیان، قراغزان، قراخانیان، قراخطاییان، قفچاقان، مغولان، تاتاران، قره‌قویونلوها و آق‌قویونلوها و دیگران، کراراً جریان تکامل فرهنگ مادی و غیرمادی ایران را گسیخت و مانع از آن شد که جامعهٔ ما مانند جامعهٔ اروپایی منظماً و سریعاً مراحل نظام زمین‌داری را پس زند و به انقلاب صنعتی خود برسد.

با اینکه تحولات هر جامعه‌ای عمدتاً زادهٔ «ساخت» آن است، باز از آنجا که هیچ جامعهٔ متمدنی از جامعه‌های پیرامون خود برکنار نمی‌ماند، باید برای تبیین تحولات تاریخی جامعه‌ها به‌شکلی که عوامل مهم مانند بازرگانی و هجوم و مهاجرت، که مسلماً در حیات جامعه‌ها مؤثر می‌افتد، توجه بلیغ کرد. از این‌رو رواست که برای روشنگری

سیر تاریخ ایران، مخصوصاً درنک دیرندهٔ آن، آمدورفت اقوام نیمه‌وحشی گوناگونی را که در سراسر تاریخ ایران با کوچها و یورش‌ها و چپاول‌های پیاپی خود، ارکان زندگی اجتماعی ایران را لرزانیده‌اند، مورد تأکید قرار دهیم.

تجزیه‌وتحلیل این کوچها و یورش‌ها و چپاول‌ها احتمالاً نه‌تنها کلید فهم تاریخ ایران است، بلکه برای تبیین تاریخ بسیاری دیگر از جامعه‌های بزرگ مشرق‌زمین هم ضرورت دارد. در مشرق‌زمین، اکثر ناحیه‌های آباد و بارخیز به‌وسیلهٔ بیابان‌های فراخ‌دامن و سرزمین‌های کم‌مایه محاط بودند. از این‌رو، ساکنان ناحیه‌های متفاوت از لحاظ رد فرهنگ مادی و غیرمادی با یکدیگر و غارتگری و غنیمت‌بری و نوعی امپریالیسم اقتصادی شدند. بی‌تردید این وضع در زندگی تمدنی جامعه‌های یورش‌دیده و تاراج‌شده سخت مؤثر افتاده، به توقف یا سیر قهقرایی آن‌ها انجامید.

به نظر من، علت عمدهٔ عدم انطباق جریان‌های فرهنگ مادی و غیرمادی مغرب‌زمین بر جریان‌های فرهنگ مادی و غیرمادی ایران و سایر جامعه‌های متمدن مشرق‌زمین، در همین هجوم‌های ویران‌زای ساکنان استپ‌های آسیاست. حتی می‌توان گفت که پس افتادن زمانی انقلاب صنعتی روسیه نسبت به انقلاب صنعتی اروپای غربی تا اندازه‌ای معلول مزاحمت‌های همین اقوام است.

اروپای غربی پس از هجوم ژرمن‌ها، قرن‌ها از آرامش نسبی برخوردار شد و اقتصاد آن گام‌به‌گام پیش رفت و مراحل نظام زمین‌داری را با سرعت و نظم پیمود. اما مشرق‌زمین هیچ‌گاه به چنین آرامش دیرگذری دست نیافت و از این‌رو، جریان اقتصادی آن دستخوش درنگ‌ها و پسرفت‌های پیاپی شد و نظام زمین‌داری آن بسیار گرانجانی کرد. سرزمین پهناور روسیه از آن‌جا که به‌اندازهٔ آسیای شرقی و آسیای میانه به اقوام استپ‌های آسیا نزدیک نبود، از دستبردِ آن اقوام زیان کمتر برد، ولی این زیان آن‌قدر بود که سیرِ اقتصادی روسیه را به کُندی کشاند و انقلاب صنعتی آن کشور را تا سدهٔ نوزدهم به پس اندازد.

از آن‌چه گذشت، ممکن است نتایج تحوّلاتِ تاریخی ایران را به چند اصل تحویل کرد: سیرِ قهقرایی جامعه، نااستواریِ اشرافِ زمین‌دار، پس‌افتادگیِ صنعت و تجارت و آشُفتگی و بحرانِ دائم.

اصلِ اوّل: سیرِ قهقراییِ جامعه

هجوم‌های خارجی از دو جهت جامعهٔ ایران را نه‌تنها از سیر تکامل خود بازداشت، بلکه به عقب نیز راند:

۱. اقوام مهاجم چون عموماً از لحاظ تکامل تاریخی در مرحلهٔ اقتصاد شبانی و برده‌داری بودند، پس از تصرف ایران، ناگزیر مختصات تاریخی خود را تا جایی که می‌توانستند به جامعهٔ ایرانی تحمیل می‌کردند؛ چنان‌که قوم عرب در آغاز تسلط خود بر ایران، نظام فلاحتی ایران را تا اندازه‌ای به رنگ نظام شبانی عربی درآورد. از این گذشته، هجوم و غلبهٔ وحشیانه معمولاً با اسیرگیری و برده‌داری ملازمت داشت و این امر هم، چنان‌که تاریخ نشان می‌دهد، جامعهٔ ما را به سیر قهقرایی می‌کشانید.

۲. با هر هجومی، سیر تکامل جامعه دچار گسستگی و شکستگی می‌شد. اخلاق اجتماعی به پستی می‌گرایید و شهرنشینی فرومی‌خوفت؛ چنان‌که بسا شهرهای آبادان مانند اورگنج و چاچ و خجند و سمرقند و فرغانه که به برکت آرامش صدسالهٔ عصر سامانی به عظمت رسیده بودند، فروافتادند. بر اثر این وضع اجتماعات شهری ایران، با همهٔ صناعت و تجارت خود، بارها یا یک‌سره از میان رفتند و دیگر سر بلند نکردند و یا دیرزمانی پس از سقوط، سر برداشتند و سیر تکامل خود را از سر گرفتند. از اینجاست که شهرهای ایران هیچ‌گاه بر قدرت صنعتی و تجاری شهرهای اروپایی در عصر رنسانس، مانند ونیز و ژن و فلورانس و لیسبن و پاریس و لندن و هامبورگ و نورنبرگ و نووگرود و برگن، دست نیافتند.

اصلِ دوّم: نااستواریِ اشرافِ زمین‌دار

نظام زمین‌داری هرگز در ایران قدر اروپا ریشه ندوانید و به قیدهای مربوط به اصالت و نجابت و سلسله‌مراتب و آداب و افتخارات اشرافی بسته نشد، زیرا هجوم‌های پیاپی اقوام بیگانهٔ پیرامون، مانع از آن بود که نظام زمین‌داری دیرگاهی در دست خاندان‌های معینی باقی بماند. هریک از اقوام مهاجم پس از خرد کردن اشراف موجود، زمین‌ها را میان بزرگان خود تقسیم می‌کردند. از این‌رو، با هر هجومی، زمین‌داران تازه‌ای پدید می‌آمدند و جایگزین زمین‌داران پیشین می‌شدند و البته این بحث ایجاب می‌کرد که اشرافیّتِ اصیلِ ریشه‌دار به وجود نیاید و آداب و سنت‌های اشرافی نیرو و رواج نگیرد و در نتیجه:

۱. در اروپا اشراف زمین‌دار ریشه‌دار با رسوم و تشریفات خود، یکه‌تاز بودند و مغرورانه از پادشاه که رأس هرم اشراف و متکی به آنان محسوب می‌شد، حمایت می‌کردند. اما در ایران از این اشراف متکبر اثری در میان نبوده و سران و درباریان به قدرت ریشه‌دار و نخوت اشراف اروپایی دست نداشتند و نمی‌توانستند اندازهٔ اشراف اروپا در کار سلاطین غیرایرانیِ ایران، که فاقد تربیت اشرافی بودند، مداخله و تأثیر کنند. نبودن اشراف مقتدر و نیز لزوم قدرتی عظیم برای مقابله با هجوم‌ها، موجد حکومت استبدادی و اقتدار فوق‌العادهٔ سلاطین مشرق‌زمین شد. شاهان حتی قدرت و جرئت آن را داشتند که به ارادهٔ خود، غلامی را به وزارت برگزینند یا اعضای خاندان اشرافی را قتل‌عام کنند.

۲. قدرت نامشروط زمامداران به زیان آنان بود، زیرا هنگامی که با یورش‌های دشمنان خارجی یا طغیان‌های داخلی روبه‌رو می‌شدند، جز مزدوران بی‌ریشه و سودجو و ابن‌الوقت خود، مدافعانی نمی‌یافتند. این عامل و هجوم‌های خارجی دست‌به‌دست هم دادند و باعث شدند که هیچ‌یک از دودمان‌های حاکم ایران اسلامی دیرزمانی دوام نیاورند. فقط صفویان در حدود دو قرن و قاجاریان تقریباً یک قرن سلطنت کردند؛ آن هم سلطنتی آمیخته با بدگمانی و دغدغه و توطئه و نفاق.

۳. سستی و نااستواری زمین‌داران و باز بودن مرزهای طبقه‌ای آنان موجب گردید که در دورهٔ زمین‌داری، سوداگران ایرانی برخلاف سوداگران اروپایی، در جامعه نه‌تنها پست شمرده نشوند، بلکه معزز نیز باشند؛ چنان‌که

به شهادت تاریخ و مخصوصاً فولکلور (مثلاً هزارویک شب)، معمولاً شوکت سوداگران از حشمت هیچ‌کس مگر امیران بزرگ کمتر نیست.

اصلِ سوّم: پس‌افتادگیِ صنعت و تجارت

در ایران با وجود اهمیت سوداگری و پایگاه نسبتاً والای بازرگانان، تجارت و نیز صنعت و فلاحت، پیشرفت منظمی نکردند. در نتیجهٔ انهدام شهرها و روستاها و نابودی مردم، جریان تکامل صنعتی و تجاری مکرراً قطع شد و حتی کراراً به قهقرا رفت. چون حکومت اسلامی باعث پیوستگی ناحیه‌های دورافتاده شده بود، تجارت پردامنه امکان داشت. با این وصف، تکامل تجاری و نیز تکامل صنعتی که وابسته به آن است، به‌سبب هجوم‌های خارجی، به‌آسانی دست نمی‌داد. از این گذشته، جز در دوره‌هایی چون دورهٔ مغول که دودمانی مقتدر بر سر کار بود و موقتاً راه‌ها را ایمن می‌کرد، تجارت دامنه‌دار صورت نمی‌گرفت و چنین دوره‌هایی هم فراوان نبودند. جامعهٔ ایرانی بارها به هنگام سقوط دودمان‌ها، بر اثر طغیان زمین‌داران بزرگ، دچار بحران شده و رونق سوداگری از میان می‌رفت و بنابراین:

۱. به‌اقتضای محدودیت صنعت و تجارت، سوداگران هیچ‌گاه به‌صورت طبقهٔ متشکل توانایی درنیامدند. اهمیتی که سوداگران در جامعهٔ ایرانی کسب کردند، تنها از آنجا بود که در ایران اشرافیت موروثی، اعتبار و استحکامی نداشت و از این‌رو، زمین‌داران ایرانی برخلاف زمین‌داران اروپایی، به سوداگران با دیدهٔ تحقیر نمی‌نگریستند و مجال تکاپو و پیشرفت را از آنان سلب نمی‌کردند. سوداگران ایرانی برای خود حقوق و امتیازاتی داشتند و اصنافی به وجود می‌آوردند، ولی هیچ‌گاه اصناف آنان مانند انجمن‌های صنفی اروپای قرون وسطا قدرت اجتماعی نیافتند. بی‌گمان همچنان‌که در ایران گذشته، طبقهٔ متشکل سوداگر پدیدار نشد، از انبوه روشن‌فکران طبقهٔ سوداگر هم خبری نبود.

۲. به‌سبب محدودیت صنعت و تجارت، طبقهٔ سوداگر متشکل و مقتدری که بتواند با دربارهای بزرگ هم‌داستان شود و زمین‌داران را براندازد، به وجود نیامد. پس اشراف زمین‌دار ایران برخلاف اشراف زمین‌دار اروپا، هیچ‌گاه منقرض نشدند، بلکه توانستند در مقابل دربارها و سوداگران نامتشکل دوام آورند و موافق مقتضیات اجتماعی، گاهی تابع دربارها شوند و گاه کوس خودمختاری زنند. مهاجمان بیگانه نیز با آنکه اکثراً وابستهٔ نظام شبانی یا برده‌داری بودند، با برانداختن زمین‌داران ایران، خود رفته‌رفته وابستهٔ نظام زمین‌داری می‌شدند.

۳. بر اثر دوام هم‌زیستی خودبه‌خودی زمین‌داران و سوداگران، در ایران گذشته، تکامل طبقه‌ای منظمی روی نداد. طبقه‌های اجتماعی درست از یکدیگر تفکیک نشدند و تحولات اجتماعی ژرف امکان نیافت. در برابر اروپا که از زمان سقوط امپراتوری روم غربی تا عصر رنسانس (نزدیک هزار سال) تحولی عمقی نکرد، ایران تقریباً از عصر دودمان اشکانی تا سدهٔ نوزدهم (در حدود دو هزار سال) از پیشرفت بازماند. چنان‌که در چین نیز از آغاز کار دودمان هان تا پایان کار دودمان منچو (تقریباً دو هزار سال) نظام اجتماعی دگرگونی اساسی نپذیرفت. از اینجا بود که طبقه‌های اجتماعی ایران برخلاف طبقه‌های اجتماعی اروپا، دارای مختصات و مرزهای قاطعی

نشدند و از یکدیگر فاصله نگرفتند، بلکه سخت با یکدیگر آمیختند؛ به‌طوری‌که تضاد خصمانهٔ زمین‌داران و سوداگران اروپا تاکنون در ایران نظیری نیافته است.

اصلِ چهارم: آشُفتگی و بحرانِ دائمی

بدهی است که در چنین جامعه‌ای، آشفتگی و بحرانی ژرف فرمانروا می‌شود. هیچ‌یک از دودمان‌های حاکم ایران نتوانستند بحران را به پایان رسانند. فقط برخی از دودمان‌های قاهر، امکان آن را یافتند که با یورش و کشورگشایی و اسیرگیری و غارتگری و غنیمت‌بری، برای خود آرامش و رفاهی نسبی و ناپایدار به بار آورند، چندگاهی بحران داخلی را تخفیف دهند، روستاها و شهرها را انتظامی موقت بخشند و مجالی برای بهبود فلاحت و صناعت و تجارت دامنه‌دار فراهم کنند.

این بحران عمیق و درنگ‌ناپذیر جبر مردم سادهٔ متعارف را به واکنش‌های مثبت و منفی گوناگونی برمی‌انگیخت. ایرانیان گاهی با طرد و تحقیر زندگی اجتماعی و جست‌وجوی حیاتی فردی، به مقاومت منفی می‌پرداختند، گاهی دست به شورش می‌زدند و زمانی در دستگاه حکومتی طبقهٔ حاکم رخنه می‌کردند و با تدبیر و توطئه، امیران را به جان یکدیگر می‌انداختند و حتی به‌قصد دفع زورگویان بیگانهٔ حاکم، زورگویان بیگانهٔ جدیدی را فرامی‌خواندند. از این‌ها بالاتر ایرانیان در موارد بسیار، برای تضعیف فرمانروایان بیگانه، به ادیان و مذاهبی غیر از دین و مذهب مختار آنان می‌گراییدند. بی‌تردید در جامعه‌هایی که حکومت و قانون و اخلاق به‌شدت وابستهٔ دین باشند، هر حمله‌ای که به آیین مقبول رسمی شود، تهدیدی برای نظام اجتماعی موجود به‌شمار می‌رود. از این‌رو، در دورهٔ زمین‌داری که معتقدات لاهوتی بر جامعه حکومت می‌کند، لبهٔ تیز بسیاری از طغیان‌های مردم متوجه دین می‌شود. این اصل در هر جامعه‌ای صدق می‌کند؛ چنان‌که در اروپا گذشته از جنبش‌های دینی قرون وسطا و نهضت لوتر، جنبش‌های به‌ظاهر دینی «لمولرها» و «دی‌گرها» و «لودیت‌ها» نیز در حکم اعتراض بود با دستگاه بیدادگر زمین‌داران. در مشرق‌زمین قدیم هم نهضت‌هایی که به نام حمایت از آیین مزدک یا مذهب مانی یا مسیحیت عارفانه یا مزدیسنا پدید آمدند، از این زمره بودند. در جامعهٔ اسلامی، حاکمیت از دستگاه دینی جدایی نداشت و بدین‌سبب، طغیان‌های اجتماعی به‌کرات در دل طغیان‌های دینی ظاهر شدند.

با آغاز غلبهٔ قوم عرب بر ایران، طغیان‌های مردم ایران صرفاً برضد مهاجمان بیگانه نبود و مردم سادهٔ متعارف در این مورد با اشراف زمین‌دار دیرین (طبقهٔ دهگان) همگامی داشتند و این همگامی تا زمان استقلال یافتن ایران دوام آورد. در این دوره، مردم با امید بهبود زندگی خود، با خوش‌بینی با خواص همکاری می‌کردند و خواص نیز همکاری آنان را لازم می‌شمردند. سرانجام شورش‌های مکرر مردم ایران برضد مهاجمان عرب مؤثر افتاد و در قرن سوم اسلامی، ایرانیان در بخشی از ایران استقلال یافتند، ولی حکومت ایران در جریان حوادث و هجوم‌ها به مهاجمان غیرایرانی انتقال یافت و اشراف جدیدی در مقابل دهگانان ایرانی ظاهر شدند و به‌سبب آن که دهگانان در میان ایرانیان نفوذ اجتماعی ریشه‌داری داشتند، اشراف نو، دولت بیگانه لازم داشتند که اولاً با دهگانان ائتلاف کنند و بسیاری از منصب‌های عالی مانند وزارت و قضاوت را به آنان واگذارند و ثانیاً به جعل تبارنامه پردازند و نسب خود را به اشراف اصیل ایرانی برسانند. در قرن‌های دوم و سوم و چهارم اسلامی، تقریباً همهٔ دودمان‌های

حاکم یا مدعی حکومت، خود را بازماندهٔ اشراف پیشین ایران می‌شمردند. ولی نه دهگانان ایرانی دیرگاهی توانستند اعتماد و همکاری مردم ایران را جلب کنند و نه بیگانگان ایرانی‌شده. ایرانیان که به امید بهبود اجتماعی، به خواص دست اتحاد داده و فاتحان عرب را رانده بودند، به‌زودی دریافتند که فرمانروایان جدید، چه ایرانیان اصیل و چه ایرانیان ادعایی، همان شیوهٔ بهره‌کشی و سودجویی و بیدادگری عربی را دنبال می‌کنند. پس دورهٔ امیدواری و خوش‌بینی کوتاه عوام سپری شد و بار دیگر طغیان‌های اجتماعی درگرفت؛ با این تفاوت که این طغیان‌ها برخلاف طغیان‌های پیشین، برضد اشراف ایرانی و ایرانی‌نما بود. این‌ها هستند برخی از وجوه مهم سیر جامعهٔ ایرانی.

**** در این‌صورت لازم است که به سیرِ جامعهٔ ایران و همچنین به تاریخ اجتماعی ایران بپردازیم و در ضمن می‌خواهم بدانم به نظرِ شما، جامعهٔ ما در حالِ انتقال از حاکمیّتِ کدام طبقه به حاکمیّتِ کدام طبقهٔ دیگر است؟ آیا شرایطِ حاکمیّتِ بینابین میانِ طبقات موجودِ اجتماع ما وجود دارد؟***

در جامعه‌های اروپایی، بر اثر انقلاب صنعتی، طبقهٔ زمین‌دار (فئودال) جای خود را به طبقهٔ سوداگر داد. طبقهٔ جدید که با حمایت مردم به روی کار آمده و در مراحل نخستین از همکاری مردم بهره‌مند بود، به‌اقتضای غلبهٔ خود بر طبقهٔ پیشین و برخورداری از وحدت و رفاه اجتماعی، در آغاز با خوش‌بینی و امید و اعتماد و جسارت به هستی نگاه می‌کرد و با واقعیت اجتماعی که درست به ساز آن طبقه می‌رقصید، بر سر مهر بود. واقع‌گرایی (رئالیسم) نتیجهٔ ضروری چنین روحیه‌ای است. اصحاب علم و نیز اهل هنر واقع‌گرایانه در عرصهٔ علم به تکاپو پرداختند و در شناخت و نمایش دقیق واقعیت‌ها کوشیدند. از این‌رو، همهٔ علوم و هنرها به درجات مختلف، واقع گرا بودند و آهنگی مثبت و تکاملی داشتند. در چنین وضعی، بر اثر تکامل فلسفهٔ انسانی و تحقیقات اجتماعی کهن، علوم اجتماعی یکی پس از دیگری، قوام و استقلال یافتند. شاید بتوان گفت که بزرگ‌ترین کشف این علوم در آن عصر تاریخی درخشان، کشف دو عامل اساسی زندگی، یعنی ساخت طبقه‌ای جامعه و تکامل اجتماعی بود.

به‌زودی طبقهٔ سوداگر به‌خوبی بر سوداگران چیره شد و درست در جامعه استقرار یافت. پس مردم را که برای بهبود زندگی خود مطالبات گوناگونی داشتند، یک‌سره کنار گذاشت و بی‌پروا به سودجویی و یکه‌تازی پرداخت. در نتیجه، مردم در آغاز، اعتراض و مخالفت و سرکشی و شورش کردند و وحدت و آرامش پیشین جامعه از میان رفت. به مرور زمان بر تعارضات اجتماعی افزود و دورهٔ پریشانی سوداگران شروع شد. دیگر جامعه موافق خواست‌های سوداگران نمی‌گشت و جایی برای خوش‌بینی و امید و طمأنینهٔ پیشین نبود. واقعیت اجتماعی خبر از انحطاط و آیندهٔ تیرهٔ طبقه سوداگر می‌داد. از اینجا بود که از اواسط قرن نوزدهم به این طرف، اندیشهٔ مثبت و واقع‌گرا و تکامل‌طلب دورهٔ پیش تغییر یافت و دانشمندان و هنرمندانی که از منظر سوداگران به جهان می‌نگریستند، دیده بر واقعیت بستند و هستی اجتماعی و نیز هستی اجتماعی را از پس پردهٔ اوهام و آرزوهای خود، تماشا و تحلیل و تبیین کردند.

* انعکاسِ تحوّلاتِ اجتماعی در علومِ اجتماعی چگونه بوده است؟

انعکاس مستقیم این تحول انحطاط در عرصهٔ علوم اجتماعی همانا انصراف از ساخت طبقه‌ای جامعه بود. محققان به‌جای جست‌وجوی قوانین بزرگ سیر طبقه‌ای و تکامل اجتماعی، خود را سرگرم مسائل اجتماعی فرعی و بررسی گروه‌های کوچک و آمارگیری سطحی کردند و نظریه‌های دامنه‌دار اجتماعی را خوار شمردند و معتقد شدند که طرح نظریه‌های وسیع، مانع علم عینی و دقیق است؛ چنان‌که در جای دیگر (مقدمهٔ کتاب «زمینهٔ جامعه‌شناسی») عرض کرده‌ام، در عصر حاضر این «عین‌گرایی» (اوبژکتیویسم) افراطی، جامعه‌شناسی آمریکایی و همچنین اروپایی را به بن‌بست کشانیده است. جامعه‌شناسان باور می‌دارند که می‌توانند مستقیماً به‌وسیلهٔ حواس خود با «اعیان خارجی» روبه‌رو شوند و بدون مداخلهٔ زمینهٔ ذهنی خود، آن‌ها را دریابند. از این‌رو، روش‌ها و فنونی برای مشاهدهٔ مستقیم و ثبت و ضبط مشاهدات خود ترتیب می‌دهند و از هرگونه تبیین و تفسیر روی می‌گردانند. غافل از آنکه هیچ واقعیتی بدون مداخلهٔ ذهن و تبیین و تفسیر آن، قابل ادراک و با معنی نمی‌شود و هیچ‌کس نیست که بدون وساطت دنیای ذهنی خود، جهان را بنگرد و بشناسد. غفلت اینان از جنبهٔ ذهنی علم و نظریه‌های علمی و فلسفه‌های اجتماعی، سبب می‌شود که اکثراً بدون عمد و آگاهی، معتقدات نسنجیده و تعصبات شخصی خود را به‌جای نظریه یا فلسفه‌های نسنجیده، مبنای داوری قرار دهند و محسوسات خود را در پرتو آن‌ها تبیین و تفسیر کنند و از هر قبیل تحقیق نظری عمیق و تعقل فلسفی برمند.

بدین‌ترتیب، روش‌های به‌اصطلاح عینی علوم اجتماعی کنونی مغرب‌زمین به‌جای رسانیدن محققان به قوانین واقعیت عینی، آنان را در ژرفنای ذهن خود می‌رانند. این عین‌گرایی ماشینی (که متأسفانه در دهه‌های اخیر همراه با استعمار اقتصادی غربی، به جامعهٔ ما و جامعه‌های دیگر هم سرایت کرده است)، از آنجا که از ترجمان واقعیت ناتوان است، به ضدخود، به ذهن‌گرایی (سوبژکتیویسم) کشانیده می‌شود. دانشمند می‌خواهد خبر را عیناً و بدون مداخله ضدخود بشناسد. از این‌رو، از نظریه‌ها و نظام‌های فلسفی می‌گریزد و با این عمل از یک طرف از میان جنبه‌های بی‌شمار واقعیت صرفاً جنبهٔ صوری و کمّی واقعیت را مورد توجه قرار می‌دهد، دچار تفکری ماشینی (مکانی‌سیسم) می‌شود و تصویر بسیار ناقصی از واقعیت را فراهم می‌آورد. از طرف دیگر، به‌جای آنکه برای روشنگری یافته‌های کمّی خود، از قدرت روشنی‌بخش نظریه‌ها و نظام‌های فلسفی سودی بجوید، یافته‌های خود را ضرورتاً در زمینهٔ مقولات ذهنی خود که مسلماً با تعصبات بسیار آمیخته‌اند، تبیین می‌کند و بدین‌شیوه، به اسارت پنداره‌گرایی (ایدئالیسم) درمی‌آید. در حقیقت، مکانی‌سیسم و ایدئالیسم وابستهٔ یکدیگرند و متساویاً از کشف قوانین اجتماعی ناتوان‌اند.

حداقل پنجاه سال است که علوم اجتماعی غربی به‌صورت مکانیکی-ایدئالیستی درآمده و از رسالت خود بازمانده است و از این‌رو، اصحاب علوم اجتماعی مخصوصاً جامعه‌شناسی برای تبیین امور اجتماعی گداوار به حوزهٔ علوم دیگر رفته و موجودیت جامعه‌شناسی را به خطر انداخته‌اند. اینان روش‌ها و مقولات علوم دیگر، مخصوصاً سه علم جغرافیا و زیست‌شناسی و روان‌شناسی را به حوزهٔ جامعه‌شناسی برده و ندانسته این علم را جزء جغرافیا و زیست‌شناسی و روان‌شناسی کرده‌اند. طرفداران «جغرافیاگرایی» (ژئوگرافیسم) می‌خواهند که زندگی اجتماعی را

به وسیلهٔ مفاهیم جغرافیایی مانند آب و هوا و خاک و گیاهان و جانوران پیرامون تبیین کنند. پیروان «زیست‌شناسی‌گرایی» (بیولوژیسم) می‌کوشند که با مفاهیم علوم زیستی جامعه را بشناسند و اصحاب «روان‌شناسی‌گرایی» (پسیکولوژیسم) فعالیت‌ها و تحولات زندگی اجتماعی را به نیروهای روانی نسبت می‌دهند.

اما بی‌گمان هیچ علمی علم نیست مگر آنکه برای خود، موضوع و معقولاتی خاص داشته باشد. علوم اجتماعی تا زمانی که از مفاهیم و روش‌های سایر علوم نرهند و با روش‌ها و سازوبرگ ذهنی شایسته‌ای با واقعیت برخورد نکنند، علم به‌شمار نخواهند رفت و پاسخ‌گوی مشکلات اجتماعی نخواهند بود.

در ایران علوم اجتماعی دنباله‌رو علوم اجتماعی غربی هستند، ولی البته در سطحی نازل‌تر و با سرعتی کمتر. دنباله‌روی علوم اجتماعی غربی، یعنی طرد جنبهٔ نظری مسائل اجتماعی و نادیده گرفتن قضایای شامخ جامعه و تکیه بر بررسی کمّی مسائل فرعی هم آسان است و نتایج زودرس و چشمگیری می‌دهد. فهم به قول جلال آل‌احمد، غرب‌زدگان را آرامش می‌بخشد، کمی دربند عواقب کار است! سال‌هاست که به‌نوبهٔ خود دربارهٔ بن‌بست تاریخی علوم اجتماعی گفته و نوشته‌ام و مورد مخالفت و خصومت قرار گرفته‌ام. خوشبختانه از حدود ۱۹۶۰ به این‌سو، که تزلزل فرهنگی جامعه‌های غربی آشکارتر شده است، برخی از محققان بزرگ غربی هم ناگزیر از تشخیص و اعلام انحراف عملی خود شده‌اند. از آن جمله سوروکین (Sorokin)، جامعه‌شناس بلندآوازهٔ آمریکایی است که در شمارهٔ دسامبر ۱۹۶۵ مجلهٔ معروف «آمریکن سوسیالاجیکال ریویو» ترازنامهٔ نیم‌قرنی جامعه‌شناسی غرب را به‌تفصیل عرضه داشته است. در ایران اگر از من نمی‌شنوند، از سوروکین بشنوند که برای بازداشتن انحطاط دیرندهٔ علوم اجتماعی، تصحیح و تعدیل روش‌های به‌اصطلاح عینی و استفاده از نظریه‌های فلسفی، ضرورت حیاتی دارد.

*** با سپاسِ فروان ازآقای علی دهقان که متن این مصاحبه را در اختیارِ «ارژنگ» قرار دادند.**

***

به یادِ پژوهش‌گری اندیشمند، دکتر امیرحسین آریان‌پور:

امیرحسین آریان‌پور، جامعه‌شناس، پژوهش‌گر، نویسنده، فرهنگ‌نویس و مترجمِ توان‌مند، هشتمِ اسفند ۱۳۰۳ در خانواده‌ای اهلِ علم در تهران به دنیا آمد. خانوادهٔ مادری او از لحاظ تاریخ نویسی و ادب، در ایران عصرِ قاجار شهرت داشت. و خانواده پدری‌اش به عنوان رهبر طایفه‌ای از عشیرهٔ لر بیران‌وند که به کاشان تبعید شده بود، در حاشیهٔ کویر، شورش یا به اصطلاح دولتیان، «یاغی‌گری» پنجاه ساله‌ای به راه انداخته و مزاحم دولت تهران و حامیان داخلی و خارجی آن گردیده بود. با آن که خانواده آریان پور پس از تولدش، همواره زیر نظارت و فشار پلیس قرار داشت و به سختی زندگی می‌کرد، وی از چهار سالگی به همت مادرش، بانو فخر ایران سپهری که برای آموزش و پرورش کودکان روشی خاص داشت، به درس خواندن پرداخت ودر دهه‌های بعد در ایران و لبنان و ایالات متحده آمریکا در رشته‌های متنوع تحصیل کرد و دوره‌های دکتری علوم اجتماعی و فلسفه و علوم تربیتی و ادبیات فارسی را گذرانید. ضمناً به سنّتِ پدرانِ خود، در ورزش‌های گوناگون ورزیده شد و در

وزنه‌برداری به مقام « قهرمانِ کشور» و «قهرمانِ خاور نزدیک» رسید. در سن ۱۸ سالگی یعنی در سال ۱۳۲۱ در مسابقات بوکس خراسان قهرمان شد.

آریان پور از سیزده سالگی به ترجمه و نگارش رو کرد و از پانزده سالگی به بعد جز معلمی که در مواردی با کتابداری و ترجمه و کتاب نویسی همراه بود، شغلی پیش نگرفت. چهل سال معلمی کرد و در تمام این مدت نیز در تلاش برای پرورش ده‌ها هزار دانشجو، به فراخور نیازهای تکاملی جامعه، کتاب‌های متعددی به نسل جوان عرضه داشت. وی از نظریه‌پردازان در زمینه علم جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی نیز به شمار می‌آید و در گسترش آن بیشترین تلاش ها و خدمات را در حوزه پژوهش و تحقیق به عمل آورد. در سه زمینه، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و معرفت‌شناسی گام‌های ارزنده‌ای برداشته و خلاقیت علمی را با درونمایه جنبه‌های اخلاقی دانش و پژوهش به عنوان وجه مشخصه تلاش‌هایی همراه داشت.

کار عظیم او تدوین فرهنگ تفصیلی علوم اجتماعی (در حوزه فرهنگ فلسفه و جامعه‌شناسی) به چهار زبان فارسی، انگلیسی، فرانسه و آلمانی است که در مدت زمانی بیش از چهل سال به طول انجامیده و بی شک، یکی از مهم‌ترین آثار فرهنگ تفصیلی علوم در زبان پارسی و یکی از گران‌بهاترین و بزرگ‌ترین آثار امیرحسین آریان پور است که حاوی سیصدهزار فیش بوده و تاکنون انتشار نیافته است.

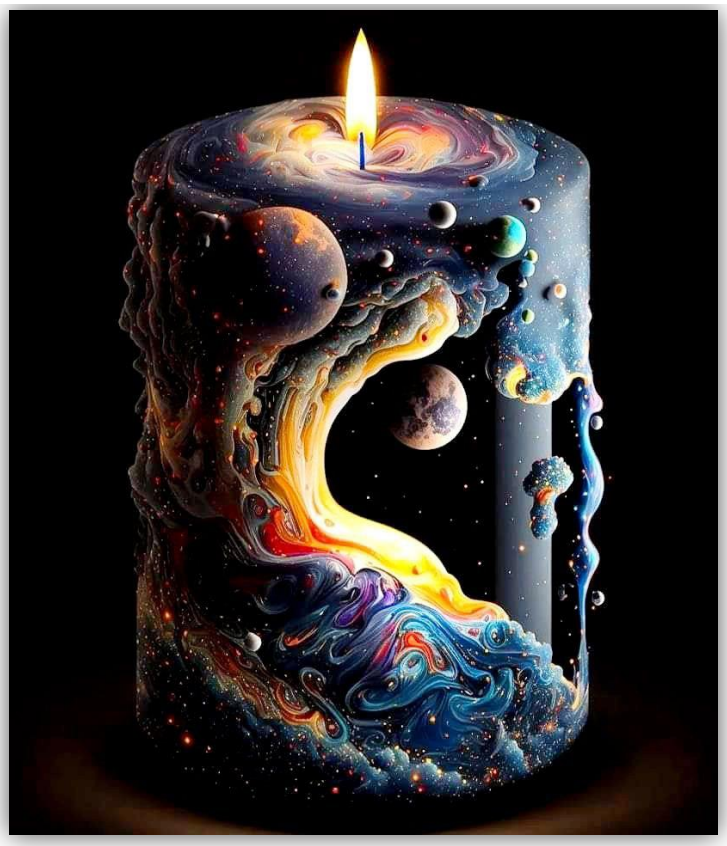
آریان‌پور پسرخالهٔ سهراب سپهری، شاعرِ بزرگِ معاصر و نوهٔ نایب حسین کاشی است. ابتکارِ ترجمه پسوندِ ایسم (*-ism*)به «-گرایی» از آنِ اوست. وی در مقدّمهٔ ترجمهٔ سیرِ فلسفه در ایران می‌نویسد: «*ism-*»های غربی را با پسوند «-گرایی» -که با تأیید مرحوم دکتر محمدباقر هوشیار نخست در سال ۱۳۲۵ به‌کارش بردم، و اکنون زبانزدِ بسیاری از اهلِ علم و ادب است- [ترجمه کردم.] وی در سال ۱۳۵۹ بازنشسته شد و از آن پس اوقات خود را برای اتمام تحقیق فلسفی وسیعی که سالها پیش شروع کرده بود، وقف کرد. امیرحسین آریان‌پور در روز دوشنبه ۸ مرداد ۱۳۸۰ در تهران درگذشت. پیکر وی در بهشت زهرای تهران و در آرامگاه خانوادگی آریان‌پور به خاک سپرده شد.

در زمینه ترجمه آثار زیر از وی به یادگار مانده است:

•علم اخلاق (تهران، ۱۹۴۳) •آموزشگاه‌های فردا (تهران، ۱۹۴۹) •تاریخ تمدّن ویل دورانت (تهران، ۱۹۵۹) (جلد سوم) •دشمنِ مردم (تهران، ۱۹۵۹) •سیرِ فلسفه در ایران (تهران و ۱۹۶۸) •زمینهٔ جامعه‌شناسی •مرزهای دانش

(سرچشمه: انجمن صنفی مترجمان شهر تهران)

بازگشت به فهرست



یادِ بعضی نَفَرات

تختِ پرویز

رضا عابد

سنّتِ کوه‌نوردی در ایران پیوندِ نزدیکی با مبارزانِ سیاسی و عنصرِ مبارزاتی دارد. گروه‌های کوه‌نوردی شکل‌گرفته در ایران چه در دانشگاه‌ها و چه به‌صورت آزاد، حکایت از این امر دارد که مبارزانِ راهِ آزادی توجّهٔ ویژه‌ای به کوه‌پیمایی داشته‌اند و در دورانِ قبل‌از انقلاب کم‌تر دانش‌گاهی را می‌توان سراغ گرفت که «اتاقِ کوه» نداشته باشد و از طریقِ همین اتاق‌ها بود که انسجامِ تشکیلاتی بیشتری برای دانش‌جویان رقم می‌خورد و امرِ مبارزاتی قوام می‌یافت. دانش‌جویانِ مبارز با حضورشان در برنامه‌های کوه‌نوردی جریانِ مبارزه را شکل و بُعدِ تازه‌تری می‌بخشیدند و دراین مهمّ، گروه‌های آزادِ کوه‌نوردی هم در کنارِ این تشکّل‌های دانش‌جویی قرارداشته و در ارتباطِ تنگاتنگ با آنان به سر می‌بُردند.

«**گروهِ کوه‌نوردی کاوه**» که در سالِ ۱۳۳۷ بعد از ده سال از تاسیسِ فدراسیونِ کوه‌نوردی ایران به همّتِ عدّه‌ای از مبارزان شکل گرفت، یکی از مطرح‌ترین گروه‌های آزادِ کوه‌نوردی بوده است که شرحِ مفصّلِ شکل‌گیری آن در منابع زیادی آمده است و **زنده‌یاد علی پاینده** که یکی از اعضای اوّلیهٔ این گروه بوده است، در کتاب خاطراتِ خود به آن گروه مفصّل پرداخته است و از نقشِ مبارزاتی و هم‌چنین اقداماتِ این گروه، چه در عرصهٔ تشکّل‌بخشی نیروها و چه در ایجاد مواردِ رفاهی نظیرِ تاسیسِ جان‌پناه و... برای امرِ کوه‌پیماییِ عامّه سخنِ زیادی به میان آورده است.

حضورِ افرادی چون سعید کلانتری، علی‌اکبر صفایی فراهانی، اسکندر صادقی‌نژاد، علی پاینده و...، به این گروه ویژگی‌های خاصّی با اندیشهٔ مبارزاتی و تمایل به سوسیالیسم بخشیده بود که این ویژگی را در آرمِ گروه هم می‌توان دید که همان چرخ‌دندهٔ مرکزی و محیط بر اجزاء در آرم، بعدها مورداستفادهٔ بسیاری منجمله سندیکای فلزّکارِ مکانیک قرار گرفت و از این طریق به تشخّص‌بخشی بیش‌ترِ گروه کمک کرد.

سخن در موردِ این گروه فعّالِ کوه‌نوردی که بعد از کودتای ننگینِ سال ۳۲ و برای تقویتِ روحیّهٔ مبارزان و غلبه بر رکود و خمود ایجاد شد، زیاد است و در حوصلهٔ این مقال نمی‌گنجد و اشاره به آن تنها به سبب نقشِ کوه و کوه‌نوردی در سمت‌وُسو بخشیدن به مبارزات است و نباید فراموش کرد که صفایی فراهانی به عنوان مسئولِ کوه در جُنبشِ سیاهکل، یکی از اعضای برجستهٔ این گروه بوده است و در آن دوران همین حضورِ او از بُعدِ تاریخی به جذّابیتِ بیش‌ترِ کوه و کوه‌نوردی انجامیده است.

البته از دیرباز مبارزانِ راهِ آزادی و عدالت برای افزایش توانِ جسمانی و سلامتِ روح و روانِ خود به طبیعت و رفتنِ گلگشت، کوه و کوه‌نوردی بهای زیادی می‌دادند و همواره برای حفظِ مقاومتِ خود در مقابلِ شکنجه و زندانِ رژیمِ سرکوب‌گر، و داشتنِ آمادگی بدنیِ خود به این ورزش توجه داشتند و به تبلیغِ این امر با توجّه به حضورشان در تاسیساتِ اجتماعی می‌پرداختند.

زنده‌یاد پرویز بابایی در بازگویی خاطراتِ خود برای این قلم عنوان داشته بود که از همان بدوِ ورودِ خود در عرصهٔ کارِ چاپ و چاپخانه به وقتِ نوجوانی، با اسمِ کوه و کوه‌نوردی آشنا شد و متوجّه گردید که تمامِ کارگرانی که شور و شررِ مبارزاتی دارند، برای کوه و کوه‌نوردی منزلتی خاصّ قائل هستند و او هم خیلی زود به جمعِ آن‌ها اضافه شد و از این زاویه بود که پرویز بابایی به عنوان یک مبارز همواره به کوه و کوه‌نوردی بها می‌داد و در قبل از انقلاب یکی از کوه‌نوردانِ مطرح در جمعِ مبارزان بود و بنا بر ویژگی‌هایی هم که داشت، در میان اهالیِ کوه قدر و منزلتی به‌هم زده بود.

یکی از این ویژگی‌های پرویز را می‌توان سوادِ تئوریک و دانایی‌های او نسبت داد که برای کوه‌نوردان موردِ توجّه بود و به بخشی از دغدغه‌های فکری‌شان پاسخ می‌داد و از مواردِ دیگر هم می‌توان به خوش‌مَشرَب‌بودن و ظرفیت‌های طنزپردازی پرویز اشاره داشت که او را در کانونِ توجّه قرار می‌داد. و باز در کنارِ آن‌ها، از صدای خوش و تربیت‌یافتهٔ پرویز نیز باید سخن گفت و آن آوازی را که وِل می‌داد به جانبِ درّه‌ها و تپّه‌ها، و همهٔ تصنیف‌هایی که از دهانش بیرون می‌ریخت برای جان‌های بی‌قرار، تا از او چهره‌ای شاخص در کوه بسازد و همین خصیصه‌ها پیش بیاید تا انقلاب و زان‌پس هم در بعد از انقلاب هم ادامه یابد و... که نگارندهٔ متن در مقالی برای یادکردِ او این همه را نوشتم که نشر یافت و در آن ضمنِ اشاره به همراهیِ خود در کنارِ زنده‌یاد استاد پرویز بابایی و دیگر یاران، به این ویژگی‌های او مفصّل پرداختم و در همان متن هم نوشتم که سال‌ها قبل یاران و هم‌نوردانِ کرجیِ پرویز در **درّهٔ «وسیه»** منطقهٔ حصار کرج، پاره‌سنگِ بزرگی را به سببِ ارجمندی‌اش به نامِ او نشانه گذاری کرده بودند و آن مکان را که محلِّ اُتراق بود به نامِ **«تختِ پرویز»** می‌خواندند.

باری، پس از «**شدنِ**» پرویز –چون پرویز بنا بر مَشرَبِ فلسفی خود به امرِ صیرورت بها می‌داد، همواره از این واژهٔ «**شدن**» برای مرگِ او بهره می‌برم–، به پیشنهادِ یکی از دوستان و یارانِ هم‌راه قرار شد که برای یادکردِ ایشان و پاس‌داشتِ بیش از هفت دهه کوه‌نوردی در یک برنامه از تختِ پرویز دیدن کنیم و یک کوه‌پیمایی دسته‌جمعی داشته باشیم و یادِ پرویز را هم در این برنامه جمع زنیم به همهٔ مبارزانِ قدیمی که از رفقای پرویز بودند. کسانی چون سعید کلانتری، علی پاینده، صفایی فراهانی، اسکندر صادقی‌نژاد و...

روز جمعه چهارمِ خرداد ۱۴۰۳ این برنامهٔ کوه‌پیمایی با حضورِ یاران و هم‌نوردان انجام شد و جمع با حضور در درّهٔ «وسیه» به کوه‌پیمایی پرداختند و در مکانی که در ذهن و زبانِ یارانِ پرویز که به «تختِ پرویز» نشان شده بود، حاضر شدند و با شور و شعف و ایمان به راهِ پرویز بابایی؛ مورّخ، پژوهش‌گر، مترجم و...، متّحد و استوار گام برداشتند و به خواندنِ سرود و گفتنِ خاطره و سخن‌رانی پرداختند که این متن تنها می‌تواند اشارهٔ کوچکی باشد به شکوهِ مراسم.

بازگشت به فهرست

هر دَم از نو غمی آید به مُبارک بادم

در سوگِ درگذشتِ محسن حیدری بیگوند؛ برادرِ رفیقِ زنده‌یاد تورج...

شهرام اقبال‌زاده

محسن حیدری بیگوند، گذشته از خویشاوندیِ نَسَبی، شوهرِ خواهرِ بزرگم، شهین بود. از نوجوانیِ او خاطراتی پراکنده در ذهن دارم و از دورانِ جوانی و دانش‌جویی و دورانی که افسرِ وظیفه بود و هم‌خانه‌ی برادرِ بزرگ‌تر از من، بسیار.

هرچند در خانواده‌ای پرورده شد که غم نان نداشتند و پیش از بازنشستگی هم مدیرکل اداری - مالی دانشگاه علامه طباطبایی بود ، امّا غم‌های بزرگی را تجربه کرد؛ برادرِ دومش (پنج برادر بودند) تورج حیدری بیگوند -که دانشجوی سال دوم برق دانشگاه صنعتی بود- زمستانِ سالِ ۵۳ به همراه طاهره خرّم و فرزاد دادگر و پیرزاده جهرمی به سازمان چریک‌های فدایی خلق پیوستند و پنجم مهر ۵۵ در رویارویی با گشت ساواک، جان باخت. اولین دخترش، آزاده را، که همه‌ساله از دانش‌آموزانِ ممتاز بود، در ۱۳سالگی به نحوی تراژیک از دست داد و داغی همیشگی بر دلِ او و خواهرم و ما نهاد.

پدرش را در میان‌سالی و مادرش را در تصادف ازدست‌داد. کوچک‌ترین برادرش، روزبه را در سی‌وُچند سالگی... پس از بازنشستگی، جرّاحی قلبِ سنگینی داشت و از سال گذشته مشخّص شد که دچار سرطانِ ریهٔ متاستازیکِ پیشرفته شده، و با وجود هزینهٔ سنگینِ *immunotherapy* سرانجام دیروز (۵ خرداد ۱۴۰۳) درگذشت.

درگذشتِ محسنِ عزیز را به خواهرِ دلسوز و مهربانم شهین عزیز، که فداکارانه در تمامی زندگی و دورانِ بیماری به مراقبت از او پرداخت، و خواهرزاده‌های دوست‌داشتنی‌ام: آذین و ملیکای عزیز (که در زمانِ بیماریِ پدر سنگِ تمام گذاشت)، و برادرانش، بهنام و کاوه و تمامیِ خویشاوندان تسلیت می‌گویم.

غمِ زمانه خورم یا فراقِ یار کشم؟/ به طاقتی که ندارم کدام بار کشم؟

محسن وصیّت کرده بود خانه‌ی ابدیش کنارِ فداییِ عدالت و آزادی، برادرِ جان‌باخته‌اش «تورج حیدری بیگونـد» باشد، که نشد ، امّا سرانجام به دخترِ جوانمرگِ خود، آزاده، در قطعهٔ ۹۱ بهشت‌زهرا مزارِ ۵۰ پیوست!

بازگشت به فهرست

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوکِ نویسنده

من زنی معدن‌کارم؛/ خوب می‌دانم انفجاری در پیش است!/ بگذار موسم‌اش برسد/ وقتی که زمزمه‌ها، فریادی شد/ خواهی دید که چگونه از گیس‌هایم/ صدها فتیله می‌سازم/ و از قلب‌ام، چَخماق...

پابلو نِرودا