یادها و چهره‌ها

دفتر نخست

۱۳۹۴

انتشارات حزب تودهٔ ایران

- یادها و چهره‌ها
- دفتر نخست
- چاپ اوّل، پاییز ۱۳۹۴
- همهٔ حقوق چاپ و نشر برای انتشارات حزب تودهٔ ایران محفوظ است.

- Postfach 100644, 10566 Berlin, Germany
- www.tudehpartyiran.org
- dabirkhaneh_hti@yahoo.de

دیباچه

به قیاس شیوهٔ من که نتیجهٔ نو آمد
همه طرزهای تازه کهن است و باستانی
(نظامی گنجوی)

ستیز اندیشه و ضد اندیشه وکهنه و نو در گسترهٔ ادب پارسی دیرندی هزاران ساله را پیموده است. ستیزی که سنتز و برنهادش، پیوندارهای (مناسبات) نوین اقتصادی است، از دیالک‌تیک واپس‌ستیز **زرتشتِ** بزرگ در گات‌های *اوستا* تا کمونیسم کهن و پندارشکن **مزدک بامدادان**، گذرگاه‌ها و گریوه‌هایی بس خاراگین و پُر خم و پیچ را درنوردید و در سده‌های میانه به اوج و فرازی باورنکردنی رسید. **مولوی بلخی** در آنجاکه به دسپوتیسم و خویش‌کامگی فرمان‌روایان واپس‌اندیش ایران می‌رسد گویا روی سخنش با مزدکیِ بزرگِ زمانه، **شیخ اِشراق** است:

بر لبش قفل است و در دل رازها
لب خموش و دل پُر از آوازها

شیخ شهاب‌الدین یحیا سهروردی حکیم و دیالکتیسین نابغهٔ ایرانی امّا پیوسته فغان بر می‌آورد:

بارها گفته‌ام که فاش کنم
آنچه اندر زمانه اسرار است
لیکن از ترس تیغ و بیم قفا
بر زبانم هزار مسمار است

هنگام که امّا دین‌باوری از گونهٔ **خواجه عبدالله انصاری** در *سخنان پیر هرات* خود می‌نویسد: «هرچه به زبان آید به زیان آید»، آن‌گاه می‌شود گذشته‌های شوم و تلخ‌وش کشور را بیش و کم بر پردهٔ اندیشه آورد و به هاشور کشید.

ستیز کهنه و نو در تاریخ شیوانگاشتی (ادب)، امّا به اوج‌هایی گیج‌کننده‌تر هم رسید و سر از چکادهای بلندتر هم برآورد امّا هرگز از دستور کار تاریخ بیرون نرفت.

داستان محاکمهٔ **حافظ** شیخ‌ستیز خراباتی را شنیده‌ایم، این را هم از *تاریخ الحکمای* **قِفطی** بشنویم که هم‌روزگاران **خیام نشابوری** «زبان به قدح او گشودند و در دین و اعتقادش سخن گفتن آغازیدند، چندان‌که **خیّام** به وحشت افتاد و عنان زبان و قلم بگرفت و به عزم حج از شهر نشابور برون رفت و پس از آنکه از کعبه بازگشت در کتمان اسرار خویش اصرار ورزید و ظواهر شرع را مراعات می‌کرد.»[1]

در روزگاری دیگر امّا به **امام محمّد غزالی** می‌رسیم که با آن جایگاه رشک‌برانگیز اجتماعی و دانشی‌اش به **سلطان سنجر سلجوقی** می‌نویسد:

«مرا از تدریس نیشابور و توس معاف داری تا با زاویه سلامت خوش روم که این روزگار، سخن من احتمال نکند.»[2]

و هم اوست که فغان بر می‌آورد:

گفتم: دلا تو چندین برخویشتن چه پیچی؟
با یک طبیب محرم این راز در میان نه
گفتا که: هم طبیبی فرموده است با من:
گر مهر یار داری صد (سد) مهر بر زبان نه

بدین‌گونه امّا فریاد فرهیختگان ایرانی در تالارهای تاریخ ایران می‌پیچید و هنگامه‌ای برمی‌انگیخت که مپرس؟

فرایند حماسی–تراژیک نبرد کهنه و نو امّا در مدرنیته و در جامعهٔ مدنی

---

۱ و ۲ – *برخی بررسی‌ها درباره جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران*، ا. ط.، چاپ نخست، ۱۳۵۸، صفحهٔ ۲۹۳.

بورژوایی[۱]، رنگ و رویی تازه به خود گرفت و بالید و پویید و هرچه پیچیده‌تر شد. و این سنتز و برنهاد مناسبات نوین تولیدی بود که از سادگی پیوندارهای فئودالیته فراتر آمده و پیوسته پیچیده و پیچیده‌تر شده بود. برای درک دقیق‌تر این پیچیدگی‌ها و رازوارگی‌ها همین بس که به گزارهٔ کوتاه و دوران‌سازِ **کارل مارکس** بنگریم که در *فویرباخ، پایان فلسفه کلاسیک آلمانی* نوشت:

«فلاسفه تا کنون–تنها–به تفسیر جهان پرداخته‌اند، حال آنکه سخن بر سر تغییر آن است.»

و این مرگبارترین ضربه‌ای بود که بر پیشانی فلسفه کلاسیک غرب، از فیلسوفان پسا **سغراتِ** یونان تا **دکارت** و **کانت** و **فیخته** و **هگل** و دیگران فرود می‌آمد.

اینک امّا وظیفهٔ هنرمند و نویسنده و شاعر بسی دشوارتر و سهمگین‌تر از آن فریادهای آزادی‌خواهانهٔ سده‌های تاریکِ گذشته شده بود: از یک‌سو پیشبرد جانکاه‌ترین نبردها بر سر بازیافت آزادی قلم و اندیشه و از دیگرسو کوششی کمرشکن برای دگرگونی و تغییر جهان در بستر پرفراز و نشیب ستیز طبقاتی.

یک‌بار **ایلیا ارنبورگ** به **پابلو پیکاسو** هنرمند کمونیست اسپانیایی گفته بود که او در هنرِ نگارگری شیوهٔ امپرسیونیسم (برداشت‌انگاری) را بیشتر می‌پسندد و پیکاسو پاسخ داده بود: امپرسیونیست‌ها می‌خواستند جهان را چنان‌که می‌بینند ترسیم کنند و این کششی برای او نداشت: «من می‌خواهم جهان را به‌گونه‌ای که می‌اندیشم نمودار کنم.» و جهان–اندیشگانیِ **پیکاسو** هستیِ دگرگون شده و برکنار از ستم سرمایه بود. حق با **آرتور رمبو** است که می‌گفت: «زندگی را باید تغییر داد.»

چنین است وظیفهٔ هنر و ادب[۲] در روزگارِ افسون‌زدهٔ ما، وظیفه‌ای که اینک از گزاره‌های دوگانهٔ آزادی قلم و اندیشه و دگرگون‌سازی جهان نیز

۱– کارل مارکس: «دیدگاه ماتریالیسم کهنه، جامعهٔ «مدنی» است و زاویه دید ماتریالیسم نو، جامعهٔ انسانی یا انسانیت اجتماعی شده است.»

۲– هنر و ادب (که این یک، واژه‌ای پارسی است) در بنیاد خود دو فرآیند جدا ازهم نیستند، یک رمان خوب به همان اندازه هنری است که شعر «سایه» یا موسیقی رفیق «مرتضا حنانه»، یا سینمای رفیق «سهراب شهیدثالث» و جز آن.

بسی فراتر رفته و بازهم سهمگین و سهمگین‌تر شده است: مگر آموزه‌پردازان و ایدئولوگ‌های پانتئون سرمایه می‌گذارند که هنر و ادب به آسانی از همین گذرگاه‌های خاراگین و خطرمند خود بگذرند؟ هم از این دیدرس است که مدرنیسم (ایدئولوژی «هنری» لیبرالیسم) و پست‌مدرنیسم (بازتاب نولیبرالیسم اقتصادی) و سپس دکانستراکشنیسم (واسازی یا ساختارشکنی) سر برمی‌آورند و آشوبی در سپهر شیوانگاری و هنر جهان برمی‌انگیزند که مپرس!

نخست امّا سخن از «شهود شاعرانه» و آفرینش خودبه‌خودی هنری است! **هِنری برگسون**، فیلسوف واپس‌اندیش فرانسوی می‌کوشید بنیادهای فلسفی هنر برای هنر و هنرمندِ بی‌هنر را پی‌ریزی کند. **زیگموند فروید** تلاش می‌کرد برای پندارباقی‌های **هنری برگسون** بنیادهای روان‌شناختانه سرهم کند. **بندتو کروچهٔ** ایتالیایی غریزه و شهود شاعرانه را یگانه سرچشمهٔ آفرینش شاعرانه قلمداد می‌کرد و **ارنست فیشر** اتریشی از این‌هم فراتر می‌رفت و برای اعتبارزدایی از شناخت هنری، هر ایدئولوژی‌ای را بی‌اعتبار می‌دانست! مدرنیسم (نوگروی بورژوایی) و پست‌مدرنیسم (فرانوانگاری) که بنیادهای ایدئولوژیکی‌شان را از این چند «آموزه‌پرداز» هنری و نیز از ده‌ها ایدئولوگ واپس‌اندیش دیگر وام گرفته‌اند، سرانجام فرایند هنری را به شیری بی‌یال و دم و اشکم فرو کاهیدند که این، هم شگفت است و هم خنده‌دار: شگفت است زیرا بسیار خام‌دستانه است و خنده‌دار از آن‌رو که به کمدی سست و سخیف **رنه سدی‌یو** در تاریخ سوسیالیسم‌ها می‌ماند، تاریخی برای هجو سوسیالیسم و کمونیسم. وحق با **کارل مارکس** است که می‌گفت: آنان‌که به پندار خود تخم اژدها کاشته‌اند جز کرم‌های خاکی ندرویدند.

جمع بست کوتاه‌وار سازوکارهای هنرهای مدرن و پسامدرن امّا از این گونه‌اند:

- اندیشه‌زدایی از هنر
- انسان زدایی و جامعه‌گریزی از هنر
- ساختارشکنی

- کنار نهادن نشانه‌های ویرایشی (نقطه، ویرگول، نشانهٔ پرسش و...) در نوشته‌های ادبی
- پرهیز از واقع‌انگاری و رئالیسم
- افسون‌زدگی و جادویی بودن هنر
- فراواقعی و سوررئالیستی بودن هنر
- و سرانجام هنرمندزدایی از هنر

چندان‌که هرمنوتیسم نو (گزارش و تاویل مدرن) می‌گوید که آفرینهٔ هنری-ادبی پس از پدیدار شدن دیگر هیچ پیوندی با آفرینشگر خود ندارد و هرمنوتیست در گزارش و تاویل آن نیازی به بازنگری در شخصیت و جهان‌نگری آفرینندهٔ آن نمی‌بیند! انگار نه انگار که هنر و ادب بازتاب جهان‌بینی و اندیشهٔ زایندهٔ هنرمند است و همچون اثری دادائیستی برآیند شعبده‌گری ناگهانی سازندهٔ آن نیست. رفیق دکتر **احسان طبری** به درستی می‌گفت:

«هنر نمی‌تواند از دریچهٔ ذهن هنرمند، نگرندهٔ جهان و زندگی نباشد و نباید تجلی و نقش شخصیت هنرمند را در اینجا با هزار قید مانع شد.»[۱]

تریستین تزارا، از پایه‌گذاران پدیدهٔ ضد هنری دادائیسم، برای اندیشه‌زدایی از هنر، واژه‌هایی را که از روزنامه‌ای بریده بود در کیسه‌ای ریخت و آنها را یک‌به‌یک و لاتاری‌وار بیرون کشید و کنار هم گذاشت: بدین‌گونه نخستین شعر دادائیستی جهان سروده شد! شعری همچون تابلوهای آوانگارد و فرامدرن زمانه که چیزی جز پرتاب ناخودآگاه رنگ بر بوم نقاشی نیستند. حق با **ویل دورانت** است که آفرینه‌هایی از این‌گونه را «لکه‌های بی‌معنی رنگ، سرهم کردن خرت و پرت و آشغال و آشفته بازار سداهای (صداهای) ناهنجار» می‌دانست و پیش‌بینی می‌کرد که «سرانجام هیجان نوآوری در بی‌طرفی زمان، فراموش خواهد شد.»[۲]

لنین نه تنها شیوانگاری و هنر، که هرگونه دانشی را در جامعهٔ طبقاتی

۱- *مسایلی از فرهنگ، هنر و زبان*، انتشارات مروارید، چاپ نخست ۱۳۵۹، صفحهٔ ۴۳.
۲- *درآمدی بر تاریخ تمدن*، چاپ دوّم ۱۳۶۸، صفحهٔ ۲۵۷.

سویه‌دار می‌دانست و می‌گفت: «در جامعه‌ای که بنیاد آن بر ستیز طبقاتی است، هیچ‌گونه دانش اجتماعی بی‌غرض وجود ندارد.» و «معرفت اجتماعی انسان (دیدگاه‌های گونه‌گون و مکتب‌های فلسفی، دینی، اقتصادی و جز آن) بازتاب نظام اقتصادی جامعه است.»[۱]

لنین یادآور می‌شد:

«هنر و ادب ما باید به میلیون‌ها میلیون مردم زحمت‌کش خدمت کنند.»[۲]

به سخن **عنصرالمعانی** در *قابوس‌نامه*، «شعر از بهر دیگران گویند نه از بهر خویش.» **آنتوان چخوف** در رد زیبایی‌شناختی شهودی و «الهام»مندانهٔ واپس‌اندیشان و پیروان موج نو بورژوایی می‌گفت:

«اگر نویسنده‌ای ادعا کند داستانش را بی‌اندیشهٔ پیشین و تنها با الهام نوشته است، من او را دیوانه می‌دانم.»

سالتیکوف شچدرین هنر را برآیند اندیشهٔ هنرمند می‌دانست و **لیو تولستوی** هنر بی‌اندیشه را محکوم می‌کرد. م. **خراپچنکو**، هنرشناس و منتقد ادبی اتحاد شوروی «گریز به قلمرو پندارها یا بازسازی ناتورآلیستی جزییات زندگی را نشانهٔ گریز از مسایل اساسی روز» می‌دانست و **لایودزو**، حکیم چین باستان می‌گفت: «اوّل اندیشه، وانگهی گفتار.»

جان سخن اینکه از کلاسیسیسم تا نیوکلاسیسیسم و از رمانتیسم تا موج نو هنری، بایند و وظیفهٔ هنرمندِ مردم‌گرای، هرچه دشوارتر و سهمگین‌تر شده و اینک بر شالوده‌ای سه‌گانه فراروئیده است:

الف: ستیز بر سرِ آزادی قلم و اندیشه

ب: نبرد برای دگرگون‌سازی جهان و دستیابی به جامعهٔ نوین سوسیالیستی

پ: نقد روشمند و هشیوارانهٔ هنر متافیزیکی و آنتی‌رئالیستی

هنرمندان مردمی امّا با درآمیختن این هر سه فرایندِ اجتماعی، به آفرینش آثاری چنان دوران‌ساز و دگرگونگر دست می‌یازند که گاه همچون *جنگل*

۱- *سه منبع و سه جزء مارکسیسم*، گردیدهٔ (ترجمهٔ) محمد پورهرمزان، چاپ حزب تودهٔ ایران، صفحهٔ ۲-۱.

۲- *سه گفتار دربارهٔ هنر، ادبیات و تاریخ*، نشر کاوه، صفحهٔ ۴۹.

آپتون سینکلر[۱] لرزه بر اندام کاخ سفید آمریکا می‌افکنند و گاه همانند مادر **ماکسیم گورکی** چرخ‌های انقلاب اکتبر روسیه را شتابی دو چندان می‌بخشند، چنانکه **لنین** به **گورکی** گفت که انتشار این رُمان برای انقلاب بزرگ روسیه بسیار سودمند ولازم بود.

در میهن ما امّا رسالتی از این‌گونه سترگ و سهمگین و خطرمند را بیش از همه هنرمندان و اندیشمندان توده‌ای به گردن گرفتند و در راه کاربست آن از زندان و شکنجه و مرگ و آوارگی و تهی‌دستی نیز نهراسیدند. چندان که حزب تودهٔ ایران تنها در فرایند کشتار گسترده زندانیان سیاسی، که حزب ما آن را به درستی فاجعهٔ ملّی نام نهاد، بیش از ده ها تن از بهترین دانشوران، هنرمندان، مترجمان، روزنامه نویسان و شیوانگاران خود را از دست داد.

حزب تودهٔ ایران امّا از همان آغاز پی‌ریزی‌اش درفشِ دانش و هنر و ادبِ مردمی و دگرگون‌ساز را به اهتزاز درآورد و انبوه هنرمندان خود را در پرتو چنین پرچمی بسیج کرد. برای نمونه در دوّمین کنگرهٔ حزب (۵/ ۲/ ۱۳۲۷) که با شرکت ۱۱۸ تن از هموندان آن در تهران برگزار شده بود، «اسلوب و هدف تبلیغات» حزب تودهٔ ایران از جمله چنین رقم خورده بود:

- انگیزش احساسات میهن‌دوستیِ منطقی، سربلند ساختن مفاخر ملّی، برپایی سنن نیکوی ملّی برای ایجاد حس اعتماد به‌نفس و اثبات روش ملّت‌دوستی و میهن‌پرستی حزب
- نشان دادن شیوه‌های شوم ارتجاع در خوار کردن ملت و مبارزه بر ضد ایدئولوژی‌های ارتجاعی
- نشان دادن مزایای یک زندگی بهتر
- ستیز با واپس‌ماندگی، جهل و خرافات در همهٔ رشته‌ها و تفکر بشری. مبارزه برای پیروزی شیوهٔ تفکر علمی و ایجاد یک تجدد فکری و عقلی، به‌ویژه فاش ساختن ماهیت فاسد و منحط تمدن‌های ظاهر فریب [غربی].

۱- **آپتون سینکلر**، نویسندهٔ بزرگ امریکایی دیترها در برابر رشوه‌ها و دلارهای امریکایی سر فرود آورد وخود را فروخت و بدین‌گونه چشمهٔ جوشان هنری‌اش نیز فرو نشست و دیگر نتوانست رمانی همچون «*جنگل*» بیآفریند.

- ستیز با رخنهٔ شیوه‌های آمریکایی مانند تبلیغات فاسد هولیوود و رسوخ افکار شکست‌طلبی، یأس و صوفی‌منشی روحیات مالیخولیایی.
- ستیز برای رونق یک هنر مترقی، امیدوار و پیکارجو و....

نگرش پاسخمندانه به فرآیندهای هنری امّا همواره در برنامه‌ها و کنگره‌های حزب تودهٔ ایران جایگاه والای خود را داشته و از جمله برنامهٔ نوین ششمین کنگرهٔ حزبی (بهمن ۱۳۹۱) خواستار برچیدن قانون‌هایی شده است که راه را بر پیشرفت هنر موسیقی، سینما، نقاشی، پیکره‌سازی، تآتر و یکایک هنرهای ملّی بسته‌اند. برنامهٔ نوین حزبی همچنین خواهان برنامه‌ریزی برای فرازپویی همه‌سویه علم و فن، پی‌ریزی فرهنگستان علوم و بنگاه‌های کارشناسی-پژوهشی در زمینه‌های علمی و یاری‌دهی به تشکیل ساختارها و انجمن‌های ادبی، موسیقی و هنری است.

سوای این همه امّا برجسته‌ترین هنرشناسان و آموزه‌پردازان حزبی از زمرهٔ رفقا (رفیق از ریشهٔ رفیژ پهلوی است و تازی نیست) **دکتر احسان طبری** و **دکتر امیرحسین آریانپور** و دیگران با برنمودن ترازنامه‌ها و مانیفست‌های هنری و ادبی به فرایند هنر و شیوانگاری کشور در چارچوب جامعه‌شناختی و فلسفهٔ علمی (اندیشه حکمی) سمت و سوی انسانی و جهانی بخشیده‌اند. برای نمونه **رفیق احسان طبری** می‌نویسد:

«هنرمندانِ میهن ما، نویسندگان، شاعران، آهنگ‌سازان، پیکره‌سازان، کارگردانان، هنرپیشگان تآتر و سینما و خوانندگان وظیفه‌ای مقدس (ورجاوند) دارند و آن قرار دادن هنر خود در خدمت خلق و میهن خویش است. هنر باید به یاری حقیقت و عدالت بشتابد و همرزم خلق در نبرد وی برای دستیابی به استقلال سیاسی و اقتصادی، آزادی‌های دموکراتیک، بهسازی ژرف اجتماعی، پیشرفت و خوش‌کامی همگانی باشد. تنها از این راه است که هنر با تاریخ هم‌سرشت می‌شود، از کوره راه به شاهراه گام می‌گذارد، به نیرویی پرتوان تبدیل می‌شود که می‌تواند جان‌ها را بسیج کند، برانگیزد و به پیروزی برساند. ولی واپس‌گرایان

و محافظه‌کاران... چنین نقشی را برای هنر باور ندارند. آنها می‌خواهند هنر را مبتذل کنند و آن را به‌وسیله‌ای برای سرگرمی، وقت‌گذرانی و شهوت‌رانی زورگویان و غارتگران، وسیلهٔ انحراف نظر جامعه از مسائل دردناک و گستردهٔ تخدیر و نادانی دِماغ‌ها، به میدان جولان نومیدی و تسلیم مبدل سازند. می‌خواهند آن را در کنارِ پول، تازیانه و خرافات به یکی از وسایل حفظ تسلط استعمار و ارتجاع تبدیل کنند... این بر هنرمندان راستین است که نگذارند هنر به چنین سرنوشتی دچار شود... هنر، واقعیت را یکباره و آسان در کف دست شما می‌گذارد و می‌گوید: «این است، فکر کن، ببین!»[۱]

حزب تودهٔ ایران امّا از آغاز پی‌ریزی‌اش (دهم مهر ۱۳۲۰) تا لحظهٔ کنونی، همواره، گاهوارهٔ پرورش و بالش ارتشی از بهترین هنرمندان و آموزه‌پردازان هنری بوده و نمونه‌وارترین و فداکارترین هنرمندان را به خدمت آرمان‌های خلق درآورده است.

این از شگفتی‌های تاریخ جنبش کمونیستی جهان است که تنها پنج سال پس از پی‌ریزی حزب تودهٔ ایران، رئیس دانشگاه تهران به سفیر انگلیس در تهران می‌گوید که حزب دارای پایگاهی گسترده در میان مهندسان، پزشکان، استادان دانشگاه‌ها، روشن‌فکران، نویسندگان، شاعران، زنان، ارتشیان و... است.

روزنامهٔ امپریالیستی تایمز لندن نیز در سال ۱۳۲۶ نوشت که حزب تودهٔ ایران فرهیخته‌ترین هنرمندان و شاعران و دانشوران را جذب خود کرده است. همچنین روزنامهٔ ابزرواتور در سال ۱۳۳۱ یادآور شد که سی درسد (درصد) از روشنفکران ایرانی عضو حزب و بقیه هوادار آنند. و این تنها در نخستین دههٔ پایه‌ریزی حزب تراز نوین طبقهٔ کارگر ایران بود.

۱- *داده‌گان* (منبع) شمارهٔ ۵، صفحهٔ ۷۳.

دربارهٔ این آفرینه

از سدای (صدای) سخن عشق ندیدم خوش‌تر
یادگاری که در این گنبد دوار بماند
(حافظ)

اینک امّا دفتر نخست **یادها و چهره‌ها** با همه کاستی‌ها و ایجازهای ناگزیرش همچون مشتی نمونهٔ خروار، فرا پیش شما است. کارنامه‌ای کوچک که روزگارانی چند به فراخور سات‌ها (صفحه‌ها)ی نامهٔ مردم در این دوهفته نامه نوشته شده و اکنون از آن پراکندگی پیشینش به در آمده و شولای شیرازه‌ای یگانه را بر دوش کشیده است. از نخستین جُستار کتاب **(سهراب شهید ثالث)** تا واپسین‌شان **(محمود اعتماد زاده–به آذین)** امّا راهی پُرنشیب و نشست پیموده شده و حزب تودهٔ ایران کوشیده است در ایجازی چنین ناگزیر یاد و یادماندهٔ این دلاوران پهنهٔ سخن و اندیشه و هنر را گرامی دارد. **تای تونگ،** نویسندهٔ کتاب تاریخ خط چینی، ۷۰۰ سال پیش از این گفته بود:

«اگر می‌خواستم آن‌قدر منتظر بمانم تا کتابم کامل‌تر شود، هرگز از نوشتن آن فارغ نمی‌شدم.»

یادها و چهره‌ها نیز بی‌گمان از چنین کاستی‌ای برکنار نیست. زیرا اگر می‌کوشیدیم این آفرینه را هم‌سنگ شخصیت‌های تراز نوی آن هرچه فرازپویانه‌تر کنیم، **یادها و چهره‌ها** به سخن **ویل دورانت** هیچ‌گاه از دم قلم نمی‌گذشت و به‌دست شما نمی‌رسید.

با این‌همه پدیدآورندگان این آفرینه نیک می‌دانند که این ادای دین «شرحی است از هزاران، کاندر حکایت آمد» و به سخن شیوای **بیهقیِ دبیر**:

«از ده، یکی نتوانستم نمود، تا یک حق را از حق‌ها که در گردن من است بگذارم.»[۱]

۱– *تاریخ بیهقی*، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، نشر ماهتاب، چاپ نهم، ۱۳۸۳، صفحهٔ ۱۴ دیباچه.

یادها و چهره‌ها چنان‌که خوانده یا خواهید خواند، در ساختار و در شیوهٔ نگارش خود از روش پارسی‌نویسی امّا نه به‌گونهٔ «زبان پاک» **کسروی** پیروی کرده است. نیز در ویرایش واژه‌ها، سبک جدانویسی را به‌کار گرفته تا خوانش گزاره‌هایش آسان‌تر شود. همچنین سودمند دانسته است واژه‌های پارسی را از زیر آوار تازی‌نویسی بیرون آورد تا شناخت‌شان از واژه‌های عربی دشوار نباشد. چنان‌که واژه‌های پارسی طلا، صد، صدا، طوس، طبرستان و جز آن با الفبای فارسی و بدین‌گونه رقم خورده‌اند: تلا، سد، سدا، توس، تبرستان و...

پل والری شاعر گران‌سنگ فرانسوی گفته بود: «برای هر اندیشه‌ای پاداشی است». اینک اگر تک‌نگاری‌های این آفرینه توانسته باشد با برتافتن گوشه‌هایی از شخصیت تراز نوی هنرمندان و اندیشه‌وران انقلابی کشور برخی ذهن‌های پرشور و پویشگر را برانگیزد و شماری از هنرمندان جوان ایرانی را که در هزارتویِ وهمناک مکتب‌های امپریالیستیِ هنر برای هنر و هنر جادو زده و سوررئالیستی لغزیده‌اند به خود آورد و تعهد هنری‌شان را به آنها یادآور شود، پاداش ارزشمند خود را دریافت کرده است:

آری این پنجره بگشای که صبح
می‌درخشد پس این پردهٔ تار
می‌رسد از دل خونین سحر بانگ خروس
(سایه)

فهرست

عنوان — صفحه

اودیسهٔ هفت هنر ۱۷
پرواز در «مدار صفر درجه» ۲۹
می‌جوشد از نهادم آتشفشان آواز ۴۹
جغرافیای من، همه تاریخ است ۶۷
از تمام وسعت رنج ۸۷
پرواز برفراز آشیانه سیمرغ ۱۱۱
روزی که ترجمه نکنم، مرده‌ام ۱۳۱
آرمان‌گرای کهنه ستیز ۱۴۵
در جست‌وجویِ حقیقت ۱۶۱
ستاره‌ها بر صحنه می‌درخشند ۱۷۷
پدر تآتر علمی ایران ۱۹۷
من جز آنچه بودم نمی‌توانم بود ۲۱۹
زین کِلکِ خیال‌انگیز ۲۵۵

به یاد سهراب شهید ثالث، شاعر سینما

اودیسهٔ هفت هنر

دوازده سال آزگار از خاموشی پرومتهٔ سخت‌کوش سینمای جهان گذشت. اودیسهٔ ناآرام هفت وادی هنر که دیرازمانی «سوار بر کرهٔ زمین، گرداگرد خورشید»[1] را پیموده بود، سرانجام، تغزل شورانگیز زندگی‌اش را بی‌پایان گذاشت و در اوج نبوغ هنری –هم چون **اوبالدیای** فیلسوف– زبان به نجوا گشود:

«جهان را نگه دارید، می‌خواهم پیاده شوم!»:
سواره آمده بودم، پیاده خواهم رفت...
به خواب نمی‌رَوَم، مگر که دیگران بیدار شوند
(پُل اِلوار)

۱– ریچارد باخ، *گریز از سرزمینِ امن*.

با کوچ بی‌بازگشت و پرستووار غزل‌سُرای ژرف‌سنج زمانه امّا، سینمای نوپرداز و اندیشمندِ جهان هنرمندی را از کف داد که در لحظه‌ها و همیشهٔ زندگی‌اش کوشیده بود با آتش اهورایی پانته‌ئونِ هنرهفتم، چشم جهانیان را به آمیغ‌های (حقایقِ) پیرامونشان روشن‌تر سازد: هم چون تابلوی شگرف **اِشرِ** نقاش که در چال–هرز گِلآلود کفِ جاده‌یی برف‌پوش، پرهیب زیبای درختان دوسوی راه را بر رهگذران خفته‌وار می‌نمود.

سهراب شهیدثالث به پاس سخن نغز و هشیوارانهٔ **برشت** «پُشتِ آنچه عادی است، غیرعادی را» می‌دید و انسانِ رنجکام زمانه را فرا می‌خواند داستانِ تلخ‌وش و «جبر»آگین زندگی‌اش را با همهٔ گذاره‌های درونی و روندهای بیرونی آن بازخوانی کند.

او برای پرتوافکندن بر هزارتوی خاکستری و سایه‌پوشِ زندگی امّا، کارافزار و فراسنجی اثربخش‌تر از هنر هفتم نمی‌شناخت و سرانجام هم نقدینهٔ هستی‌اش را در پای آناهیتای سینما ریخت.

سهراب که گفته بود: «از لجنزار فیلم–فارسی» به سختی بی‌زار است و سینمای آلوده و هرزه‌نگار ایران را «یک زبالهٔ بزرگ» می‌داند ،سرانجام به اتریش رفت و آموزش عالی سینما را در مدرسهٔ پروفسور **کراوس** وین آغاز کرد. آن‌گاه، دانش‌آموختهٔ کنسرواتوارسینمای فرانسه شد.

در بازگشت به کشورش (۱۳۴۸) درحالیکه از یک دوره بیماری سل و خونریزی دستگاه گوارش جان به در برده بود، هم چون نویسنده و مترجم به وزارت فرهنگ و هنر پیوست، و در یک دورهٔ سه ساله ۲۲ فیلم کوتاه و تجربی برای این نهاد ساخت.

شهیدثالث در پی هفت سال تجربه و نوسنجی در سینمای مستند و کوتاه و تجربی، سرانجام در ۱۳۵۲ نخستین فیلم بلند سینمایی خود «یک اتفاق ساده» را به فرجام آورد. آفرینه‌یی که سینماگران، داوران و منتقدانِ دوّمین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران را به وجد آورد: فیلم، هم چون دستاوردی بهنجار و بی‌آلایش و خوش‌ساخت، ستوده شد و آوازهٔ این سینماگر مردمی را از مرزهای کشور فراتر کشاند. نیز در اندازه‌های یک ژانر رئالیستی، جانی تازه

در کالبد سینمای نوپرداز و انسانی جهان دمید.

سادگی و راستینگیِ کودک‌وار **سهراب** در پردازشِ یک اتفاق ساده و دیگر آفرینه‌های سینمایی‌اش چندان بود که گویی کودک پاک‌نهاد درونِ او را سَرِ سال‌مندی نبود. و مگرنه اینکه **لوئی آراگونِ** هشتاد ساله یک عمر کوشیده بود هم چون هشت ساله‌ها شعر بگوید و **پیکاسوی** نقاش نیز در سراسر زندگی‌اش سر در پی تجربه‌های تازه گذاشته بود که کودک‌وار نگارگری کند؟

سینمای **شهیدثالث** امّا در اندازه‌های سینما-حقیقت روی‌کردی است سخت رئالیستیک و این جهانی. **تالس** میلتی گفته بود: «انبوهیِ سخن، نشانهٔ خردآگین بودنِ باور ما نیست.» **سهراب** امّا در ایجازی شاعرانه و شوربرانگیز، دریایی سخنِ پرهیب‌مند را چنان در کادری کوچک می‌ریخت که گویی به اعتبار سخن **لائودزو** «وز تهی است سرشاری»، نه می‌شد هجایی به آن افزود و نه کاست:

من نه آنم که دو سد نکتهٔ رنگین گویم
هم چو فرهادیکی گویم و شیرین گویم

سینمای انسانی و شاعرانهٔ **شهیدثالث** به معنای هرمنوتیکیِ واژه، مفهوم‌ها را در خودِ داده‌ها و هستارها (فضاها، جای‌ها، کاراکترها و پدیده‌ها) می‌پویید و به گفتهٔ **امیلیو بتی** ایتالیایی (آموزه‌پرداز هرمنوتیسم نو) این‌همه را «از بیرون به کالبد داده‌ها در نمی‌نشاند...» وی همچنین در فرافکنی رویکردهای پیش پا افتادهٔ جامعه چندان چیره‌دست بود که ساخته‌هایش به گونه (ژانر) حماسیِ- اپیکِ- نمایش‌های **برشتی** پهلو می‌زدند.

اگر فاصله‌گذاری (Verfremdung) **برشت** را واگویهٔ بی‌کاست و کمِ رخدادهای روزمرهٔ زندگی بدانیم -واگویه‌یی که هم شگفتی و هم کنجکاوی بینندگان را برمی‌انگیزد- بنابراین سینمای این هنرمند مردم‌گرای با غریب‌سازی **برشت** نیزبه هم‌ترازی می‌رسید. رویکردی که به ویژه در فیلم در غربت سر به اوج برمی‌دارد.

شهیدثالث به جای پرداختن به داستان‌های من‌درآوردی و آنتی‌رئالیستی

و نیز به جای سرهم‌بندیِ فیلم‌های لابراتواری و کلیشه‌یی رایج، قصهٔ غم‌ناک رنج‌بران را واگویه می‌کرد.

ایجاز هنری او نوشته‌های **همینگوی** را فرایاد می‌آورد و سادگی و راستینگی‌اش، دست نوشته‌های **چخوف** را. حق با **احمدرضا احمدی** شاعر است:

«یک اتفاق ساده آنقدر ساده است که نمی‌توان [آن‌را] ساخت... من سادگیِ چخوف را دوباره در فیلم دیدم... من... در آقایانِ اهلِ مصاحبه‌های فلسفی، ساختن‌اش را سراغ ندارم.»[۱]

آیدین آغداشلو، نقاش و هنرشناس نیز به درستی گفته بود:

«بخشی سترگ از آبرو و اعتبار سینمای ایران مدیون راه **شهیدثالث** است. راهی که آن را به تنهایی آغازید و در آن به هیچ‌کس باج نداد و کوتاه نیآمد.»

فیلمساز خود به فروتنی گفته بود:

«اگر به نظر شما باید از قواعد خاص سینما-حقیقت استفاده می‌کردم و موفق نبوده‌ام، فقط به خاطر این است که همین تکنیکی را که می‌بینید ترجیح می‌دهم...»[۲]

«یک اتفاق ساده» امّا دیپلم بهترین کارگردانی دوّمین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران را به پاس یک‌دستی درخشان و داستانِ ساده و شاعرانه‌اش فراچنگ آورد. شماری از داورانِ جشنواره چنین بودند: **فرانک کاپرا، لئو پولدوتور، نیلسون، یرژی کاوالریچ، جیمز میسون، مرینال سن، سرگئی باندارچوگ**[۳] و...

شهیدثالث در سینمای دیالکتیکی خود به شعور بیننده ارج می‌نهاد و از اِلِه‌مان‌هایی هم‌چون موسیقیِ متنِ سنگین و کلیشه‌یی، بازی‌های گزافه‌آمیز و تآتری، چرخش‌های پرتابشی و سادیستی دوربین، زومها و تراولینگ‌های ضدسینمایی هالیوودی، نورپردازی‌های آنتی‌رئالیستی و دیالوگ‌های

۱- *تاریخ سینمای ایران*، جمال امید، بخش نخست، صفحهٔ ۶۶۰.
۲- پیشین، همان صفحه، با اندکی ویرایش.
۳- همگی از سینماگران برجستهٔ جهان.

تکراری و نخ‌نما برای شیرفهم کردنِ بینندگان، سخت پرهیز می‌کرد. سینمای وی، کاربست نمونه‌وار تمثیلِ باستان چین بود: «یک تصویر به هزار واژه می‌ارزد.»

در آفرینه‌های وی ریتم، کادربندی، میزانِ سن، فضاسازی، دکورپردازی و جز آن ،همه و همه در اندازه‌های بهنجار و واقعی خود (سینما-حقیقت) کاربُرد داشت. چندان که ایواساکی داور ژاپنی جشنوارهٔ برلین در شمارهٔ ۲۳ ژولای ۱۹۷۴ روزنامه پُر تیراژ آساهی شیمبون[۱] (با ۱۵ میلیون تیراژ روزانه) نوشت:

«کارگردانِ جوان «طبیعت بیجان» به‌گونه‌ایی شوربرانگیز، حتی جزئیاتِ فیلم‌اش را به دقت بررسی کرده بود. این کارگران ایرانی مرا به یاد یاسوجیرو اوزو[۲] میاندازد. کار شهیدثالث امّا بسی محکم‌تر و استوارتر از هنر اوزو است...»[۳]

نیز **بنگت فورسلند**، منتقد سوئدیِ رسانهٔ **چاپلین** در شماره ژانویه ۱۹۷۵ این نشریه نوشت:

«سینمای شهیدثالث برای یک سوئدی، یادآور عکس‌های سون جانسون از کارگران و کشاورزان است. با همان صمیمیت و نزدیکی... و بی‌هیچ تظاهر... نماهای مدرسه در «یک اتفاق ساده» از برخی دیدگاه‌ها یادآور چهارسد[۴] ضربهٔ فرانسوا تروفو (فیلمساز فرانسوی) است. واپسین فیلم او «طبیعت بیجان»، به نئورئالیسم ایتالیایی و به ویژه به فیلم اومبرتود نزدیک است...»[۵]

از شگفتی‌های فیلم، یکی هم این‌که با همه ناسازگاری‌اش با سینمای

۱- شیمبون خود به معنای روزنامه است.

۲- یاسو جیرواوزو، فیلم‌ساز برجستهٔ دهه‌های ۱۹۳۰-۱۹۷۰ ژاپن. سادگی و رئالیسم اجتماعی فیلم‌های اوزو (... داستان توکیو ۱۹۵۳، پدری بود ۱۹۴۲ و...) به سینمای روبربرسونِ فرانسوی و شهیدثالث مانند بود.

۳- *تاریخ سینمای ایران*. پیشین، صفحه ۶۹۲.

۴- صد، یک واژه فارسی است که باید با حرف س نوشته شود. چنان که سده را از همین ریشه با «س» می‌نویسیم. همچنین در نوشتن واژهٔ تلا (طلا)ی فارسی نباید از شیوه ـ نوشتِ عربی بهره بگیریم.

۵- *نشریه سینما ۵۴*، شمارهٔ ۱۸، سال ۱۳۵۴. نیز پیشین، صفحهٔ ۶۹۳.

اَکشن و تجارتی روز که پسندِ جامعه را سمت و سو بخشیده بود، تنها در اکران یک سینما (کاپری)، درخششی کام‌یابانه داشت و نشان داد توده‌ها همواره هنر راستین و مردمی را از گونهٔ نانژادهٔ آن باز می‌یابند.

سهراب، یک سال پس از این دو فیلم، با همکاری کانون سینماگران پیشرو، تل فیلم (تله‌ویزیون) و پروبیس فیلم هامبورگ، آفرینهٔ استوار و آنتی‌راسیستی «در غربت» را آفرید که بیدرنگ به بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ فیلم برلین (۱۹۷۵) راه گشود. **هژیر داریوش** سینماگر سَربِنام آن سال‌ها دربارهٔ این فیلم نوشت:

«بهترین فیلم بخش مسابقه نه تنها از دیدگاه ما که به باور بیشتر منتقدان و سینماشناسان حاضر در برلین، درغربت بود. فیلم، تنهایی و درد و ناوابستگی گروهی از کارگران مهاجر ترک را در آلمان واگویه می‌کند: بی‌هیچ خشونت و شعار و جانب‌گیری سطحی، با لحنی آرام و پُرنجوا... شهیدثالث... به زودی خواهد توانست چخوف سینما باشد.»[۱]

با آنکه به گفتهٔ این فیلمساز همه انتظار داشتند فیلم، جایزهٔ خرس تلای (طلا) جشنواره را دریافت کند، امّا چنین نشد. و پیدا بود چرا!

درغربت با روانمایه‌ای آرام و بی های و هوی، فرایند نژادستیزی را به داوری آورده بود و این برای امپریالیسمی که آتش زیر خاکستر راسیسم را برای مبادای خود روشن می‌خواهد برتافتنی نبود. با این‌همه، نُه منتقد رسانهٔ روزانهٔ جشنواره (فیلم اینترنشنال) فیلم را شایستهٔ بهترین ارزش‌گذاری خود دانستند و هم راه با منتقدانی از دیگر کشورها، جایزه ویژه خود را به آن دادند. در پی این روی‌آمد، شبکهٔ ZDF آلمان که نتوانسته بود خشم خود را از این ناهم سویی با سیاست‌های امپریالیستی پنهان سازد ،با نمایش بخش‌های گزین شدهٔ فیلم، داورانِ جشنواره را بی‌بهره از هرگونه دریافت هنری و حساسیت فرهنگی خواند!

به زودی امّا به اعتبار سخن **ژرژ پولیستر**: «پایان نمایشنامهٔ جهان، پردهٔ نخست نمایشی است دیگر»، کانون‌های کاتولیک و پروتستان آلمان برای بار

۱- پیشین.

دوّم در دوسال گذشته، جایزه‌های نقدی خود را به شهیدثالث دادند. همزمان، رسانه‌های نوشتاری این کشور یک پارچه به ستایش فیلم برخاستند و غوغایی برانگیختند که نپرس![1]

این‌همه امّا کمیتهٔ رسمی ارزش‌گذاری فیلم آلمان فدرال را ناگزیر از بازنگری در فیلم کرد و سرانجام، جایزه بهترین فیلم جشنواره به مفهوم مطلقِ واژه به **شهیدثالث** داده شد.

در این میان **الویرا راتیز**، منتقد فیلم اینترنشنال (۴ ژولای ۱۹۷۵) توانایی‌های **سهراب** را در هم‌اندیشی و پیوند با تودهٔ مردم ستود و رسانهٔ **تیپ** (ژولای ۷۵) نیز سینمای وی را پژواک زندگی روزآیند مردم ارزیابی کرد و نوشت که فیلم به نسبت یک به دو (دو برداشت برای یک پلان) فیلمبرداری شده و بدین‌گونه در سرشت خود، آفرینه‌یی است مستند...»

از این چشم‌انداز، حق با **کیارستمی** است که سینمای **سهراب** را با کاراکتر ساده، بی‌پیرایه، فروتن و مردم‌گرای خود فیلم‌ساز سنجیده بود.[2]

چخوف و **همینگویِ** سینمایِ نوپرداز ما امّا در سال ۱۳۵۵ در پی دریافت پیشنهادهایی از برخی سینماگران آلمان، در این کشور ماندگار شد و رفت که بیشترین آفرینه‌های هنری‌اش را از ویزور دوربین واقع‌گرای خود بگذراند.

وی امّا در ورای فیلم‌سازی، دستی فراخ هم در هنر و ادبیات جهانی داشت؛ به گونه‌ای که پهنهٔ دانش ادبی و هنری‌اش کم‌مانند بود. سهراب به ویژه شیوانگاری (ادبیات) فرانسه، انگلیس، روسیه و آلمان را به خوبی می‌شناخت و با چیرگی بر این هر چهارگویش، شیوا نگاشتِ این کشورها را به زبان اصلی‌شان می‌خواند.

وی بعدها در تک و پوی کاربست پروژه‌های بی‌شمار سینمایی‌اش رهسپار آمریکا (شیکاگو) شد و ماندهٔ عمرش را نزد برادرش گذراند. امّا تلاش‌های وی برای فرجامیدن کارهای تازه‌اش در پایتخت سرمایه‌داری جهانی به جایی نرسید.

۱- *تاریخ سینما*، همان صفحهٔ ۶۶۲.

۲- آفرینندهٔ مونتاژ دیالکتیکی در سینما، سرگئی ایزنشتین، نابغهٔ سینمای شوروی بود. نگاه کنید به فیلم‌های رزمناو پوتمکین و...

شهیدثالث و حزب تودهٔ ایران

هنر می تواند و باید در کار تاریخ مداخله کند.
(رولان بارت)

شهیدثالث در همان سال ۱۳۵۵ که برای فیلم‌سازی به آلمان فراخوانده شد به حزب تودهٔ ایران پیوست و تا پایان عمر کوتاه امّا پُربار و شگرف خود یک توده‌یی فداکار باقی ماند. همیشه گفته بود و آرزو کرده بود که هرچه در توان خود دارد به پای حزب‌اش بریزد.

کودکی‌های **سهراب** سخت و پُررنج و درد گذشته بود. و بدین‌گونه در زیر تازیانه‌های بی‌رحم زندگی، الماس وجودش به خوبی تراش خورده و پرداخته شده بود. به زودی دریافته بود که تنها در سنگر حزب کارگران و زحمتکشان است که می‌تواند با اهریمن ستم و بهره‌کشی درآویزد. امّا فراتر از این‌همه او حزب طبقهٔ کارگر ایران را هم چون خانواده و مادر خود که گویا زود هم از دستشان داده بود، می‌نگریست. در گفت و گوهای خصوصی‌اش با این و آن، همواره حزب را خانوادهٔ از دست رفته‌اش می‌نامید.

در سال‌های فروپاشی اتحاد شوروی و یورش‌های پیاپی گزمگان رژیم به حزب تودهٔ ایران با آنکه روحیه‌اش درهم آشفته بود امّا هرگز در درستی راه و جهان‌بینی حزب، گمانی به خود راه نداد.

در آن سالها با بهره‌گیری از فیلم‌های محاکمهٔ اعضای کمیتهٔ مرکزی و کادرهای برجستهٔ حزبی و با مونتاژ دیالکتیکی بُرش‌های آن، فیلمی کوتاه و افشاگرانه ساخت که یگان‌های حزبی با نمایش آن در سراسر جهان، گوشه‌هایی از جنایات جمهوری اسلامی و ولایت فقیه را افشا کردند. و این، بهترین همیاری او با حزب زخم‌خوردهٔ توده‌ها بود.

سهراب همواره از مرکزیت و یکپارچگی حزب‌اش در سخت‌ترین و بحرانی‌ترین سال‌ها پشتیبانی کرد و با وازدگانی که در پی بحرانهای ۱۳۶۲–۱۳۶۷ در کنار امپریالیسم و دیگر واپسگرایان به حزب تودهٔ ایران می‌تاختند، رزمید و از آنان کناره گرفت. به درستی می‌دانست که انسان «برای شکست

آفریده نشده است»، آدمی را «می‌توان نابود کرد امّا نمی‌شود شکست داد» (**ارنست همینگوی**). می‌گفت:

می‌باش چو خار حربه بر دوش
تا خرمنِ گُل کِشی در آغوش
(نظامی)

عشق او به حزب تودهٔ ایران چندان بود که بارها و بارها گفته بود که ساخته‌های سینمایی‌اش همه و همه در کاریر جهان‌بینی و آرمانهای مردمی حزب رقم خورده‌اند.

پس از انقلاب خلقی افغانستان بارها به این کشور رفت و کوشید دانش سینمایی‌اش را در خدمت حزب دمکراتیک خلق افغانستان و مردم این کشور بگذارد. در واپسین سفرش به افغانستان، یک بار هفت–هشت ماهی را در کابل مانده بود و کوشیده بود با بودجه تلویزیون چکسلواکی فیلمی دربارهٔ مردم و انقلاب این کشور بسازد: فیلم، داستان تراژیک پسرکی را واگویه می‌کرد که با رخنهٔ امپریالیستها به این کشور، هست و نیست‌اش نابود شده بود. بیشترین سکانس‌های فیلم ساخته هم شدند امّا دریغ که هرگز به کِلاکتِ پایانی نرسیدند.

و سرانجام، **سهراب شهیدثالث** سینماگر فرهیخته و انسان تراز نوی زمانهٔ بی‌رحمِ ما، درست سه روز پس از پنجاه و پنجمین سالروز زایش خود (تیرماه ۱۳۷۷) براثر سرطان پیشرفتهٔ کبد، درغربت شیکاگو برای همیشه آرام گرفت. بدین‌گونه، اودیسهٔ ناآرامِ سینمای جهان، کوله‌بارِ سلوکِ نمونه‌وارش را بر فرازه‌های گیج‌کنندهٔ هفتمینِ وادی هنر بر زمین نهاد و رفت. و دیگر چه می‌شود گفت جز این‌که مرگ **سهراب** هرگز یک اتفاق ساده نبود.

فیلم شناخت سهراب

فیلم‌های کوتاه

- آیا (۱۳۴۵)، نخستین فیلم کوتاه **سهراب** که او را بلندآوازه کرد.
- فیلم‌های: «قفس»، «مهاباد»، «رقص درویشان»، «رستاخیز»، «تعمیر

آثار باستانی تخت جمشید و دوّمین نمایشگاه آسیایی (۱۳۴۸)».
- «از مجلس تا سرچشمه». (سال ساخت؟)
- «رقص‌های تربت جام»، «رقص‌های محلی ترکمن و رقص بجنورد (۱۳۴۹)».
- «سیاه و سفید» (۱۳۵۱)، برنده جایزه ویژهٔ جشنواره‌های لوس آنجلس و سانفرانسیسکو.
- فیلم‌های بلند سینمایی
- «یک اتفاق ساده» (۱۳۵۲)، برندهٔ: دیپلم هیأت ژوری کاتولیک‌ها به هم راه جایزه نقدی چهارهزار مارکی جشنوارهٔ فیلم برلین، دیپلم هیأت ژوری پروتستان‌ها، جایزه منتقدان جهانی دوّمین جشنوارهٔ فیلم تهران، جایزه بهترین کارگردانی از همین جشنواره
- «طبیعت بیجان» (۱۳۵۴)، برندهٔ: خرس نقره‌یی بهترین کارگردان از جشنواره فیلم برلین، دیپلم گروه ژوری و جایزهٔ نقدی هزارمارکی پروتستان‌های آلمان.

فیلم‌های فراسویی

- «در غربت» (۱۳۵۴)، برندهٔ جایزه بهترین کارگردانی از جشنوارهٔ برلین، برندهٔ جایزه منتقدان جهانی فیلم برلین.
- «قرنطینه» (۱۳۵۵) ناتمام.
- «زمان بلوغ» (۱۳۵۵).
- «خاطرات یک عاشق» (۱۳۵۶).
- «تعطیلات طولانی لوته ایزنر» (۱۶ میلی‌متری ۱۳۵۷).
- «آخرین تابستان گرابه» (۱۶ میلی‌متری ۱۳۵۹) برنده جایزه بهترین کارگردانی، فیلمنامه و بازیگر مرد، همراه با جایزهٔ نقدی پنج هزارمارکی. برندهٔ بهترین فیلم تله‌ویزیونی.
- «یک زندگی»، چخوف (۱۶ میلی‌متری ۱۳۶۰) مستند بلند سینمایی.
- «مدینه فاضله (اتوپیا)»، (۱۳۶۱)، برندهٔ جایزه آکادمی هنرهای

تجسمی به عنوان بهترین فیلم سال.

- «هانس جوانی از آلمان» (۱۳۶۲).
- «گیرندهٔ ناشناس» (۱۶ میلی‌متری، ۱۳۶۲)، با روانمایه آنتی‌راسیستی.
- «درخت بید» (۱۳۶۳).
- «ساعت آبی» (۱۳۶۴).
- «فرزند خواندهٔ ویرانگر» (۱۳۶۴).
- «همه چیز رو به راه است» (در آلمان In Ordnung، ۱۳۶۹)، برندهٔ جایزهٔ هوگوی نقره‌یی از جشنوارهٔ فیلم شیکاگو.
- «گل سرخ برای آفریقا» (۱۳۷۰)، ستایش شده از سوی منتقدانِ جهانی فیلم و برنده جایزه‌های گوناگون.
- فیلمی ناتمام دربارهٔ پیامدهای مرگبار دخالت امپریالیست‌ها در افغانستان.
- فیلمی مستند و کوتاه دربارهٔ افشای ماهیت محاکمه‌های فرمایشی سران و کادرهای برجستهٔ حزب تودهٔ ایران.
- بزرگداشت **سهراب شهیدثالث** در خانه فرهنگ‌های برلین (۱۳۶۹).

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۸۴۵، اوّل تیرماه ۱۳۸۹**

به‌یاد احمد اعطا (احمد محمود)، نویسنده و انسان ترازنو
(تولد اهواز، ۴ دی ۱۳۱۰–درگذشت تهران، ۱۲ مهر ۱۳۸۱)

پرواز در «مدار صفردرجه»

پردهٔ اوّل

در رمان رئالیستی–سوررئالیستی (رئالیسم جادویی!) «پاییز پدرسالار» نوشتهٔ **گابریل گارسیا مارکز** کلمبیایی، فرازی است که با همهٔ کوتاهی‌اش به کوهی وهمگین می‌ماند و نشان می‌دهد دیکتاتورها در هر بزنگاهی از زمین و زمان چه شگفت‌گونه شبیه هم‌اند: آن‌جا که دیکتاتورِ نمادین آمریکای لاتین از کسی می‌پرسد: «ساعت چند است؟» و مردکی چاپلوس و فرومایه، چال هرزگندِ دهان‌اش را می‌گشاید که ساعت چند است؟ «هرساعتی که شما بخواهید ژنرالِ من!»

پردهٔ دوّم

در پهنه‌ای دورتر امّا چاپلوسی دیگر در گوش دیکتاتور بزرگ خوانده است که این یک، **ماکسیم گورکی** و **شولوخف** ایران است، گرچه برجسته‌ترین رمان‌پرداز امروز ایران است، امّا جایزهٔ بیست سال شیوانگاری (ادبیات) داستانی کشور، زیبندهٔ او نیست! آخر رهبر معظمِ من! می‌دانید که او توده‌ای است... و دیکتاتور بزرگ ابرو درهم کشیده و به مردک فرومایه و دیگر چاپلوسانِ گرداگرد خود گفته بود پس ما کِی از دستِ این توده‌ای‌ها راحت خواهیم شد؟!

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمی از مظلمهٔ خون سیاووش‌اش باد
(حافظ)

پردهٔ سوّم

«فرموده بودید جشنواره متوقف شود، با شما... دربارهٔ نویسندگان صحبت کردم... خوشبختانه دربارهٔ نوزده نفر راضی شدید و پذیرفتید که جایزه بدهیم. تنها نقطهٔ مقاومت شما، مدار صفردرجه **احمد محمود** بود که ... به عنوان رُمان برگزیدهٔ بیست سال ادبیات داستانی انتخاب شده بود. و من هیچگاه نگاه بهت‌زده و غم‌آلود **احمد محمود** را از یاد نمی‌بَرم... فرمودید این رُمان، ضدجنگ است. گفتم مگر شما ضد جنگ نیستید؟! جنگ، یک شر ناگزیر است و نه یک خیر لازم...» (از نامهٔ سرگشادهٔ **عطاءاللّه مهاجرانی**، وزیر فرهنگ و ارشاد زمان ریاست جمهوری **محمّد خاتمی**).

پیش درآمد

دیکتاتور بزرگ می‌دانست که اگر جنگ‌ستیزانه بودن رمان **محمود** را بهانه نکند و حقیقت توده‌ای بودن این بزرگ‌ترین رمان‌نویس زمانه را بر زبان آورد -آنگاه- انبوه شیفتگان داستان‌ها و شخصیت سترگ و دگرخواه نویسنده،

به حزبی که فرزندانی از این‌گونه را در دامان فرهنگ‌پرور خود می‌پرورد، با نگاهی مهرآمیزتر می‌نگرند.

در فیلم رشک برانگیز و انسان‌گرای **فرانچسکو رُزی** «مسیح هرگز به اِبولی نیامد»–۱۹۷۲ (Cristo Fermato a Eboli)، یک پزشک دگراندیش ایتالیایی به شهرکی بخت‌باخته و دوردست در جنوب کشور تبعید می‌شود. به تنگنایی گویی در تها راه (انتهای) جهان هفت عنصری که ده‌ها دگراندیش –و بیشتر از همه کمونیست‌ها– را در خود فشرده است.

جنگ پایان می‌گیرد، **موسولینی** فاشیست سرنگون می‌شود و فرمان آزادی تبعیدی‌ها به اِبولی می‌رسد. فرمانی امّا با یک تبصرهٔ ویژه: همه آزادند مگر کمونیست‌ها.

به یادآوریم که در سپیده دم پیروزیِ انقلاب ایران نیز، یک دولتمرد بلندپایه «نوید» داده بود که همهٔ گروه‌های سیاسی آزادند مگر تودهای‌ها!

سرانجام دیکتاتور بزرگ هم گفته بود همه جایزه بگیرند مگر این نویسندهٔ توده‌ای!

گرچه گردآلود فقرم، شرم باد از همت‌ام
گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تَر کنم
(حافظ)

زیست‌نامهٔ کوتاه

اهواز، چهار دیماه ۱۳۱۰: زایش نویسندهٔ انسان‌گرای و مردمی از پدر و مادری دزفولی. از این دیدرس، بیشتر خود را یک دزفولی می‌دانست تا اهوازی، هرچند، قلب جهان در سینه‌اش می‌تپید.

بازتاب نگاه مهرآمیزش به دزفول (دژپیل)، در داستان‌هایش موج می‌زند: بیشتر واژه‌ها و گویه‌ها (اصطلاحاتِ) بومی دزفولی را به‌ویژه می‌شود در رُمان شورانگیز و ناهمتای همسایه‌ها و نیز در مدار صفردرجه وی دید. نیز کاراکتر **نعمت** در غریبه‌ها و پسرک بومی برگرفته از یک ستیهندهٔ دزفولی –**نعمت علائی**– است که در سال ۱۳۲۳ به دست یک ناشناس ترور شد. در اهواز بود

که دورهٔ دبستان و دبیرستان را پی‌نوردید و به دانشکدهٔ افسری ارتش و سپس به سازمان افسران حزب تودهٔ ایران پیوست. کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ امّا اورا نیز به همراه انبوهی دیگر از افسران توده‌ای به زنجیر کشید. رفته رفته بسیاری از این افسران آزاد شدند مگر سیزده نفر که **محمود** یکی از آنها بود: رژیم کودتا بر کسانی که نه توبه‌نامه پی‌می‌نگاشتند (امضا می‌کردند) و نه از در همکاری برمی‌آمدند، سخت می‌گرفت.

بدین‌گونه، تا سال ۱۳۳۶ را در زندان و تبعید –به‌ویژه در کرانه‌های خلیج فارس و بندر لنگه– گذراند: بیماری دیرپای ریوی که سرانجام هم دشنه بر گلوگاه‌اش کشید، یادگار همین سال‌ها بود؛ یادگاری برتافته در بُن‌مایه همسایه‌ها که کاراکتر کانونی آن –خالد– نیز شخصیت رنج‌پرورد نویسندهٔ رُمان را برمی‌تابد.

احمد محمود به‌ویژه در پسین سال‌های زندگی‌اش دچار تنگی دم و بازدم شده بود. بیماری‌ای که سرانجام در سال ۱۳۸۰ او را روانهٔ بیمارستان کرده بود، بار دیگر نیز در آغاز مهر ۱۳۸۱ همین سرنوشت را بر وی رقم زد. این بار، چند روزی را در بیهوشی به سر برد و به زودی در آدینهٔ دوازده روز بعد، براثر بیماری سخت ریوی در بیمارستان مهراد تهران برای همیشه آرام گرفت.

تُندر و توفان

شد آن که اهل نظر بر کناره می‌رفتند
هزارگونه سخن در دهان و لب خاموش
(حافظ)

در سال‌های سخت خودکامگی امّا، **احمد محمود** با همه فرازپویی‌های شیوانگارانه (ادبی)اش، سایه‌نشین سانسور خام‌دستانی بود که از دو سو –دست در دست هم– بر او می‌تاختند:

۱. رژیم خودکامهٔ اسلامی؛
۲. روشنفکران راست‌باور چپ‌نما.

شاعر ارجمند ما **سعدی** شیرازی به درستی گفته بود:

چو بهمن به زاولستان خواست شد
چپ آوازه افکند و از راست شد

در آن سال‌ها، کمتر فرهیخته ادیبی بود که نداند **احمد محمود** بزرگ‌ترین رُمان‌نویس تاریخِ شیوانگاری ایران است. برخی‌ها، جایگاه آفرینه‌های وی را پس از *بوف کور* **هدایت** والاترین‌ها ارزیابی می‌کردند و شماری دیگر، او را از **هدایت** هم برتر می‌دانستند.

راست این است که *بوف کور* **هدایت** رمانی سوررئالیستی و درون‌گرای است و آفرینه‌های **احمد محمود** رئالیستی. و از این دیدرس هم‌سنجی این هردو سخت ناروا است.

«راست»باوران پهنهٔ ادبی ایران که نمی‌توانستند سترگایِ شخصیت شیوانگارانهٔ وی را برتابند، چاره درآن دیدند که در رسانه‌هاشان نویسندگانی دیگر را همچون غول‌های ادبی ایران از شیشهٔ پندارهای کژروانه‌شان فراز آورند و برکشند.

احمد محمود، یک سال پیش از خاموشی‌اش، هنگامی که برای راهیابی در آیین بزرگداشت خود به اهواز می‌رفت، دزفولی‌ها که شیفتهٔ مرام خاکی و مردمی‌اش بودند او را به زور به شهر خود بردند و دو سه روزی راَ همچون مهمانی ارجمند و بلندپایه در میان گرفتند. تنها این‌گونه بود که وی توانست به اهواز برود. جریان‌های راست روشنفکری پس از خاموشی‌اش به بزرگ‌نمایی فرازی از یک گفتهٔ وی پرداختند:

«درجوانی به قولِ خودش (!) گرفتار امر سیاست شد و بعد زندان و زندان و تبعید...» که روی‌کرد وی به سیاست و نیز به حزب تودهٔ ایران به روزگار جوانی و گویا «خامی» او بازمی‌گردد و محمود در میان سالی دیگر «گرفتار امر سیاست» نشده بود!

مدعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش
کِلکِ ما نیز زبانی و بیانی دارد
(حافظ)

خام‌دستی است اگر بند بند نوشته‌های **محمود** را که پژواک دردها و

رنج‌های تهیدستانِ شهری و روستایی است از نگاه بیندازیم و تنها گوشه‌ای از یک گفتار موهوم را بزرگ‌نمایی کنیم. از این منظر، حق با **لنین** بزرگ است که می‌گفت:

«آنقدر محو درخت نشوید که جنگل را نبینید!»

برخی رویه‌های ادبی

احمد محمود گفته بود:

«... باهمه اشتیاقی که داشتم نشد و نتوانستم به تحصیل ادامه دهم. بی‌قراری و ناسازگاری، وجوه مشخص روزگار جوانی من بود. همین بود که در هیچ‌کاری نتوانستم پایدار باشم. اگر بنا باشد مشاغلی را که داشته‌ام تعداد کنم از بیست می‌گذرد... گرچه در مشاغلی که لازمهٔ تأمین هزینهٔ زندگی بود ناپایدار بود ولی در اندیشیدن به نوشتن پایدار و حتی سمج» (*حکایت حال*، گفت و شنود **لیلی گلستان** با **احمد محمود**).

پایداری و سماجتی از اینگونه بود که وی را با همه رنج‌ها و شکنجه‌های زندان و تبعید، به آفرینش داستان‌های مردمی برانگیخت: محمود توانایی شگرف ادبی‌اش را در همان نخستین داستان کوتاه خود –*صُبِ می‌شه*– که در نشریهٔ *امید ایران* در آمد، آشکار ساخت.

وی بیش و کم تا بیست سال بعد، نویسندهٔ داستان‌های کوتاه با تکنیکی پخته و جاافتاده بود. در سال ۱۳۵۳ امّا یک روی‌آمد بزرگ ادبی، وی را برکشید و بی‌برو برگرد به اوج بُرد. در این سال، نخستین رُمان بلند او *همسایه‌ها* همچون رویکردی شگفت، کانون‌های ادبی کشور را غافلگیر کرد. رُمان که از چاپ درآمد با شتابی باورنکردنی نایاب شد.

دکتر **بهمن مقصودلو**، سینماگر و هنرمندی که بیش از چهل سال دوست و همدمِ وفادار نویسنده بود در زمینهٔ چاپ نخست *همسایه‌ها* گفته است که ساواکَ به دو شرط اجازهٔ چاپ *همسایه‌ها* را داد:

در دیباچهٔ کتاب نوشته شود که این داستان حقیقی نیست! و

بخش‌هایی از آن سانسورشود. با این همه ساواک هرگز اجازهٔ چاپ دوّم کتاب را نداد. (*شهروند*، شمارهٔ ۱۱۷۹، ۲۹ ماه مه ۲۰۰۸)

هنوز هم که هنوز است این پرخواننده‌ترین رُمان تاریخ ادبی ایران، شاید پس از *بوف کور* **هدایت** اجازهٔ چاپ ندارد.

احمد محمود در بیشتر داستان‌هایش که درکالبد رئالیسم اجتماعی-انتقادی جان گرفته‌اند، راه بر تکنیکی چنان پخته و رشک‌برانگیز می‌برد که به گفتهٔ شماری از منتقدان ادبی، در تاریخ شیوانگاری ایران بی‌مانند و نمونه‌وار است.

آلکسی تولستوی -آفرینندهٔ *گذر از رنج‌ها*- گفته بود: «شخصیت، فراتر از تیپ، این است آماج ادبیات.» و تیپ‌های اجتماعی داستان‌های محمود گاه تنگنایِ سنخیت را در می‌نوردند و تا آستانه یا فراخنای شخصیت می‌بالند و می‌فرازند.

رُمان‌های **محمود** به گونه‌ای شگفت‌ناک آکنده از کاراکتراند. کاراکترهایی نه سطحی و من درآوردی که تودرتو و چند بُعدی. و این، به جوشش نویسنده با طبقه‌ها و لایه‌های گونه‌گون اجتماعی برمی‌گردد. وی با یادسپار (حافظه‌یی) درخشان، لحظه لحظهٔ زندگی توده‌ها را با گویش‌ها و گویه‌ها، میمیکِ چهره‌ها، پوشاک و رفتار و آداب و ... همه و همه را در گنجینهٔ تجربه‌های آکندهٔ خود می‌نگاشت و این همه را در کالبد آفرینه‌های داستانی‌اش می‌ریخت. نیز به پشتوانهٔ دانش مردم شناختی خود که بیشتر برآیند تجربه‌های دیدگانی (عینی) او بود، در کاربُرد فرایند زبان و گویش، دقّتی موشکافانه داشت.

دکتر **مقصودلو** با اشاره به این که در شیوانگاری امروز ایران می‌شود **احمد محمود** را با **فیودور داستایفسکی** همسنجی کرد گفته است:

«در رُمان‌های محمود هر کاراکتری با زبان همان کاراکتر و طبقه حرف می‌زند، نه مثل خشت و آینهٔ گلستان که [درآن] همهٔ کاراکترها، از شوفر و خانه‌دار و... با زبان روشنفکری حرف می‌زنند.»

گوته در *فاوست* می‌نویسد:

«کسی که به راستی چیزی برای گفتن دارد، بی‌نیاز از آن است که در پی واژه‌ها بدود.»

و **احمد محمود** با گنجینه‌ای از گویه‌ها و گویش‌های محلی و نیز به پشتوانهٔ یک دماوند فاکت و تجربه، روان‌مایهٔ داستان‌هایش را همچون مدحی در دست می‌سرشت و می‌پرداخت.

در رویه‌ها (جنبه‌های) شیوانگاشتی آفرینه‌های **احمد محمود**، رشتهٔ سخن درازتر از شب یلدا است: داوری در رویه‌های رمان –بیش و کم– از گسترهٔ ساختی و سازوکارهای زیرین می‌گذرد:

درونمایه (تم) که بر شخصیت (کاراکتر)، سپهر رویدادها و سویه‌های اندیشگی و فرایافته‌ای نویسنده پرتو می‌افکند. درون‌مایه‌ای که می‌تواند مکانیکی (اندام‌گانی)، ارگانیک (آمیزگانی)، اجتماعی (Social)، خویش‌تنانه یا فردی، روحانی و جز آن باشد.

(چگونگی پیوند نویسنده با داستان) همچون واگویهٔ رخدادها به شیوهٔ اوّل شخص، سوّم شخص یا دانای کل و جریان سیال ذهن، بحران (برخوردگاه نیروهای همستیز)، پیرنگ Plot: پلاتفرم و نقشهٔ داستانی دربرگیرندهٔ شبکهٔ استدلالی داستان و برنمایی پیوندهای کنش‌ساز و واکنش‌انگیز آن، آمیزه‌بندی (کمپوزیسیون)، فشرده‌نویسی (فن ایجاز)، هارمونی اجزاء داستانی، سویه‌های جامعه‌شناختی و فلسفی، زیبایی‌شناختی (استه‌تیک هنری)، کاربُرد ریتم و موسیقی سخن در گویه‌ها و گفتارها و جز آن.

چنانکه می‌بینیم، دامنهٔ نقدِ نقادانه (کریتیکال–هرمنوتیکال) بر آفرینه‌های **احمد محمود** ناپیدا کرانه می‌نماید و کوتاهی این جُستار، خورندِ اندکی از این همه نیز نیست. و از این دیدگاه «واپسین سخن هنوز بر زبان نیامده است.» **(برتولد برشت)**

از رنج‌ها و رُمان‌ها

درونمایه و سرشت داستان‌های احمد محمود –بیش‌وکم– بر بنیاد یادمانده‌های

کودکی نویسنده و باورداشت‌های دیدگانی وی از زندگانی لایه‌های زیرین جامعه رنگ می‌گیرد.

به نوشتهٔ **جمال میرصادقی** داستان‌نویس و منتقد ادبی:

«نویسنده با همدردی بسیار، زندگی پُر از رنج و درد و فقیرانهٔ مردم دردمند و محنت‌زده را به نمایش می‌گذارد و تصویرهای گوناگون از آنها ارائه می‌دهد. تصویر دلهره و وحشتی که بر زندگی و جان مردم سایه انداخته و ظلم و اختناق وحشیانه که روابط انسان‌ها را مسموم کرده است، تصویر مردمی که از شدت استیصال، خون خود را می‌فروشند؛ دهقان‌هایی که زیر بار ستم ارباب‌هاشان خُرد می‌شوند یا براثر خشک‌سالی، زمین‌شان را رها می‌کنند و به دنبال کار به شهرها می‌آیند و به خیل بی‌کارها می‌پیوندند...» (*قصه، داستان کوتاه، رُمان*، چاپ اوّل، ۱۳۶۰، صفحهٔ ۳۱۹)

میرصادقی می‌افزاید:

«احمد محمود در رُمان *همسایه‌ها*، قالب مناسب و مضامین ذهنی خود را می‌یابد... *همسایه‌ها*... رُمانی است جا افتاده و قوام یافته و به دلیل دارا بودن خصوصیات فنی و رعایت اصول رمان‌نویسی و محتوای انسانی و اجتماعی و سیاسی پُربارش، یکی از موفق‌ترین رُمان‌هایی است که تا کنون به زبان فارسی نوشته شده است. استعداد و قدرت نویسنده در این رُمان، شکفته و بارور می‌شود و او را به عنوان رُمان‌نویسی صاحب تکنیک به خوانندگان‌اش معرفی می‌کند... زبان داستانی احمد محمود در رمان *همسایه‌ها* زبانی است حساب شده و متناسب با محتوای رُمان. از ویژگی‌های آن، کوتاهی عمدی جمله‌ها است و نزدیکی به زبان گفتاری...»(پیشین، صفحهٔ ۳۲۱)

چنین است که خوانندهٔ داستان‌های **محمود** با کاراکترهای کانونی وی به هم‌سرشت پنداری می‌رسد و با اشک‌ها و لبخندهاشان همراه می‌شود.

چخوف به درستی گفته بود:

«داستان تنها هنگامی اثرگذار است که عینیت داشته باشد.»

و در آفرینه‌های **احمد محمود** جایی برای دریافت‌های فانتزی‌مآبانه و ذهنیت‌انگاشتی روی‌آوردها نمی‌ماند.

همچنان که **بلینسکی** منتقد برجستهٔ روسیه داستان *شنلِ* **گوگول** را ادعانامه‌ای علیه جامعهٔ ناهنجار این کشور می‌دانست، می‌توان و باید نوشته‌های ژرفنگرانهٔ **محمود** را نیز مانیفست ستیزه‌جویی با دسپوتیزم انسان‌خایِ جامعهٔ جرم‌آفرین ایران دانست. چندان که *همسایه‌ها* بسی پُرتوان‌تر از هر روی‌آمدی پرده از هرچه خودکامگی برمی‌کشید و همچون پرنده‌ای اوج‌پیما در سپهر خاکستری اندیشه‌ها پرواز می‌کرد. گفتی این‌بار، شبحی که به گفتهٔ **کارل مارکس** اروپا را گشت می‌زد، سر از آسمان سُربی ایران برآورده بود.

کاراکتر کانونی *همسایه‌ها* نوجوانی است به نام **خالد** که نویسنده از روزنهٔ دید او به ژرفنای جامعه می‌رود و زندگی آشوب زدهٔ توده‌ها را در بُرشِ جغرافیایی اهواز می‌پژوهد. اگر راست است که کاراکتر **خالد** در *همسایه‌ها* خود **احمد محمود** است (دکتر **مقصودلو**)، پس این نیز راست می‌آید که رخدادهای داستان بر بستری پُرآمیغ (حقیقی) فرا می‌رویند.

فرایند زمان در *همسایه‌ها* امّا به روزگار تنش‌مند ملّی شدن صنعت نفت و کارزار حزب تودهٔ ایران در سویه‌داری از دکتر **محمد مصدق** و گذار به جامعهٔ مردم‌سالار بازمی‌گردد. رُمان *همسایه‌ها* بر چنین بستری فرا می‌روید و سرانجام در روزهای خونین کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ به تهاراه (انتهای) خود راه می‌برد تا پارهٔ واپسین این تریلوژی (سه‌گانه) در *داستان یک شهر* پی گرفته شود.

داستان یک شهر امّا از بزنگاهی آغاز می‌شود که *همسایه‌ها* پایان گرفته بود: اینبار نویسنده با پای پُرتوان تجربه‌های تبعید و دربه دریِ خود و شماری دیگر از ستیهندگان توده‌ای، فرایند نابهنجار کودتا را تا آوارگی و سایه‌نشینی هزاران تودهای و کشتار افسران میهن‌پرست حزبی پی‌می‌گیرد این بار نیز **خالد** *همسایه‌ها* است که سرگذشت تاریخی خود را پی‌می‌گیرد و به بازکاوی جامعه‌شناختی انگیزه‌های ناکامی توده‌ها برمی‌خیزد.

داستان امّا در پَردازش واپسین روزان و شبان شکنجه و شهادت افسران توده‌ای، رنگی شگفت و شورانگیز به خود می‌گیرد.

در گذر از *داستان یک شهر*، سر از *زمین سوخته*، این سوّمین پارهٔ تریلوژی ماندگار **احمد محمود** برمی‌آوریم و در سپهر لاژوردی تراژدی‌ها و حماسه‌های استوره‌یی توده‌ها و پیشگامان توده‌ایشان به پرواز در می‌آییم.

نویسنده در این رُمان گزارش‌گونه به اهواز و سوسنگرد و هویزهٔ جنگ‌زده می‌رود تا پرده از سرشت شوم و مردم‌ستیز جنگ برگیرد. و نیز خامدستیِ خودکامگانی را برتابد که های و هوی کر کنندهٔ «جنگ جنگ تا پیروزی!»شان بذر آشوب می‌افشاند و هرزه‌گیاه واپس‌نشینی و ویرانی می‌درود.

احمد محمود امّا ایدهٔ بنیادین و ساختمندانهٔ *زمین سوخته* را از یک تراژدی تلخ‌وَش گرفته بود:

«وقتی خبر کشته شدن برادرم را در جنگ شنیدم، از تهران راه افتادم رفتم جنوب... نزدیک جبهه بودم. وقتی برگشتم... **دلام** تلنبار شده بود. دیدم چه مصیبتی را تحمل می‌کنم، امّا مردم چه آرامند. چون تا تهران موشک نخورد جنگ را حس نکرد. دل‌ام می‌خواست... مردم مناطق دیگر هم بفهمند چه اتفاقی افتاده است. همین فکر وادارم کرد زمین سوخته را بنویسم.»

سخن **داستایفسکی** «برای خوب نوشتن باید رنج کشید.» با سرشت **احمد محمود** –این وجدان بیدار و شوریده‌سر جامعه– راست می‌آید. او که خود فرزند رنج‌ها و سخت‌کامی‌های مرز و بومِ دسپوتیسم زدهٔ خود بود، با نام **خالد** به راه می‌افتاد که با کولبار اندوهناکِ *همسایه‌ها*، *داستان یک شهر* را وَاگویه کند و از *زمین سوخته* تا *مدار صفردرجه* و *درخت انجیر معابد*، گزارش‌گر بی‌کاست و کمِ رنج‌های انسانی باشد:

به قیاس شیوهٔ من که نتیجهٔ نو آمد
همه ترازهای تازه، کهن است و باستانی
(صائب تبریزی)

از دلتنگی‌ها

نویسندهٔ ترازنوی ما امّا با کوهی از دست‌تنگی هرگز از نابسامانی‌های خویشتنانه‌اش گله نکرد. تنها یک‌بار در پایان فیلم **احمد محمود**، نویسندهٔ انسان‌گرای که دوست دیرینه و هنرمند وی دکتر **مقصودلو** از ویزور دوربین گذرانده گفته بود که اگر بار دیگر زاده می‌شد «دوست داشت کاری آبرومند داشته باشد و درآمدی و هرگز نویسنده نمی‌شد»!

و دکتر **مقصودلو** در رمزگشایی از این واگویهٔ تراژیک و تلخ‌وار گفته بود:

«محمود هیچ‌گونه رفاهی نداشت. خودش و همسرش بیمار بودند و بیمه نداشتند. او را به جایی رساندند که در پایان بگوید کاش نویسنده نمی‌شد.»

بهمن مقصودلو این را هم گفته بود که **محمود** انسانی شریف و پاک بود. یک نویسندهٔ انسان‌گرای با سبک رئالیسم اجتماعی:

«با طبقات مختلف اجتماع زندگی کرده بود و آنها را شناخته بود. حافظه‌یی عجیب داشت. در ادبیات معاصر می‌توان او را با داستایفسکی مقایسه کرد. کاراکترهای پُرشمار داستان‌هایش سطحی نیستند، همه چند بُعدی‌اند. او نویسنده‌ای بود قربانی دو رژیم که نگذاشتند کار کند.» پس از انقلاب از کار کنار گذاشته شد و چگونه باید زندگی‌اش را می‌گذراند؟ وقتی دست بچه‌اش شکست، پول درمان او را نداشت. با این‌همه یک‌بار نشد چیزی از کسی بخواهد. (*شهروند* ۲۹، ماه‌مه ۲۰۰۸)

احمد محمود امّا هرگز از واگویهٔ کاست و کم زندگی مردم فرو نگذاشت. در *مدار صفردرجه* همچون گزارش‌گری ژرف‌نگر به زیر و بم زندگی توده‌ها سرک می‌کشد و با قلمی تیز و آشوب‌گرای پرده از راز و رمز ناکامی مردم برمی‌کشد:

غلام آن کلمات‌ام که آتش انگیزد
نه آبِ سرد زند در سخن بر آتشِ تیز
(حافظ)

رُمان سه جلدی *مدار صفردرجه* آکنده از تیپ‌هایی است که سنخ‌های گونه‌گونِ جامعه را برمی‌تابند. دراینجا امّا نویسنده نه تنها از پس پردازشِ کاراکترهای پُرشمار داستان به آسانی برمی‌آید که از دیدرسِ آنها، تاریک و روشن زندگیِ مردم را می‌کاود و می‌پژوهد.

مدار صفردرجه پرهیبت‌گر (تصویرگر) روی‌آمدهای انقلاب یغما رفتهٔ بهمن است و رخدادهای آن در اهواز ویران شده شیرازه می‌شوند. این‌بار، **خالد** جوان جای خود را به **باران** می‌دهد و از چشم و زبان اوست که کندوکاوهای جامعه شناختی نویسنده هاشور می‌خورند.

احمد محمود در واپسین رُمان اجتماعی خود –*درخت انجیر معابد*– که کمتر از دوسال پیش از خاموشی‌اش درآمد، پُرکاراکترترین رُمان رئالیستی جهان را با ۲۴۰ شخصیت، که دست‌کم ۶۰ تَن‌شان در پیشبرد خط داستانی نمودی پررنگ‌تر دارند، توانایی سهمگینیِ خود را همچون یکی از برجسته‌ترین نویسندگان امروز جهان به داوری می‌آورد. در این داستان، تکنیک هنری نویسنده اوجی چندان شگفت می‌گیرد که به راستی می‌شود نامش را در فهرست ده رُمان‌پرداز برجستهٔ جهان آورد. به یاد آوریم که باخترزمین چگونه از چشم‌انداز بورژوایی و اروپاسانترالیستی خود با هزارگونه شعبدهٔ تبه‌کارانه، هنرمندانِ میان‌مایهٔ خود را در اندازه‌های نوابغ هنری جهان قاب می‌گیرد و به خورد خام‌دستانِ زمانه می‌دهد. ازاین منظر جا دارد –نه از سَرِ پاسخ‌گویی کوته‌بینانه و شوونیستی به غرب– که بر مداری راستین و واقع‌بینانه جایگاه جهانی هنرمندان‌مان را بی‌هیچ باور خودکم‌بینانه و تنگ‌نظری‌های شبه‌روشنفکرانه دریابیم و برتابیم.

از نوآوری‌های تکنیکی رُمان یکی هم گونه‌ای از ساختارشکنی (Dekonstruktion) در روند زمانی داستان است. شکست زمان در این داستانِ **محمود** امّا نه به پیچیدگیِ منطق‌ستیز و دشواریاب «رُمان نو»! (**مارسل پروست، میلان کوندرا**...) که رویکردی است به یاخته‌های همانند و موازی در گذشته و اکنون برای دستیازی به گونه‌ای از بی‌زمانی یا زمانِ گم‌شده: تکنیکی که نویسندهٔ شیوانگار ما با کاربست اِسته‌تیکی آن، ساختار

درونیِ آفرینه‌اش را به اوج‌های تازه از زیبایی‌شناختی هنری فرا رویانده است. شکست هوشمندانهٔ زمان در این واپسین رُمان **محمود** برای دستیابی به زمان از دست رفته یا بی‌زمانی تراژیک، تاکیدی است آگاهانه بر سال‌های تباه شده و از دست رفتهٔ انقلاب: سال‌های انباشته از درد و رنج و جنگ و آشوب و آدم‌کُشی. سال‌های شهادت فداکارترین انسان‌ها و کشتارگُردانی از بهترین دانشمندان و فرزندان توده‌ای. سال‌های ژرفش وابستگی‌های پشت پرده به امپریالیسم و سیونیسم و سرانجام سال‌های «و کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها و بردن‌ها و بردن‌ها و بردن‌ها...» (زنده یاد **مهدی اخوان ثالث**).

احمد محمود در درخت انجیر معابد باردیگر پردهٔ سخت‌کامی‌های جانکاه دورهٔ تبعید و آوارگی خود را به بندرلنگه در پیشِ چشم خوانندگان رُمان‌اش می‌گشاید و نشان می‌دهد آنچه در جمهوری اسلامی می‌گذرد پیامد همان سیاستی است که در سال‌های دور و نزدیک، خونِ توده‌ای‌های عاشق را بر خاک می‌ریخت.

نویسنده دربارهٔ *درختِ انجیر معابد* گفته بود که این یک «درختی بود تناور و سایه‌افکن که زیر آن بساط می‌کردیم و غذا می‌خوردیم.» درختی با ریشه‌های هوایی و پیشرونده که در فرهنگِ جنوب‌نشینان سپند و ورجاورند (مقدس) است. داستان در فرایند تراژیک قطع این درخت که از تنهٔ تبر خورده‌اش خون می‌چکد جان می‌گیرد. اینک این خواننده است و خانواده‌ای که درخت در حیاط خانه‌شان دارد جان می‌کند. اگر **چخوفِ** انسان‌گرای، اره‌کشی درختان باغ آلبالو را نماد فروپاشی فئودالیسم و زایش سرمایه‌داری در روسیهٔ تزاری می‌دانست، همتای ایرانی‌اش –**احمد محمود**– امّا، مرگ رازناک درخت انجیر معابد را سمبل کشتار دم‌افزون انبوه آزادی‌خواهان به دست گزمگان تاریک اندیش اسلامی انگاشته بود.

درختِ انجیر معابد در همان سالِ درآیند خود (۱۳۷۹)، با دریافت نخستین دورهٔ جایزهٔ ادبی **هوشنگ گلشیری**، بهترین رُمان سال شناخته شد و ستایش منتقدان ادبی کشور را برانگیخت.

زنان در داستان‌های احمد محمود

در نوشته‌های احمد محمود امّا زنان از جایگاهی خورندِ ویژگی‌های شگرف زن ایرانی در باورداشت‌های زرتشت بزرگ برخوردارند. اگر در یک سوی رُمان‌های نویسندهٔ ترازنوی ما مردانی همسنگِ **خالد** نماد وجدان بیدار و توفندهٔ ایران‌اند، در سویه‌ای دیگر، **شریفه‌ها** را داریم که دوشادوش مردان در راه رهایی جامعهٔ ناهنجار خود می‌رزمند. **احمد محمود** تراديسیون و سنت والاخواهی زنان را که راه به شیوانوشت و تاریخ کهن ایران می‌برد و در شاهنامهٔ **فردوسی** و هزار و یک شب و مانند آن نیز آمده است، در اندازه‌های راستین و شکوهمند آن بازیابی می‌کند و توش و توانی تازه به آن می‌بخشد. نگاه کنید به داستان کوتاه در تاریکی که در آن شریفه همچون کاراکتر کانونی این قصه نماد ستم‌دیدگی و تهی‌دستی زن روستایی است. و نویسنده از برکشیدن این کاراکتر غرورآفرین و پژواک ستم دو چندانی که بر وی می‌رود فریادی از سرِ دادخواهی سر می‌دهد. قصهٔ در تاریکی بیش و کم نیم‌سده پیش ازاین (بهمن ۱۳۴۴) در ماهنامهٔ *پیام نوین* درآمد و نویسنده با بازآوری آن در گرو داستانی *از مسافر تا تب‌خال* (۱۳۷۱) کوشید با زبانی نمادین فریاد برآورد که پنجاه سال پس از برتاختنِ ستمی که بر زن ایرانی می‌رود، زیستار زنان نه تنها اندک بهبودی نیافته که بدتر و دهشتناک‌تر هم شده است.

نویسنده باردیگر در *مدار صفردرجه* جای **خالد** را به **باران** می‌دهد تا این یک بتواند فریادگر اندوه زنان کشور باشد. زنانی که نیمهٔ هشیوار جامعه‌اند و به ویژه در رژیم اسلامی به هیچ گرفته می‌شوند!

هنر و دگرگون‌سازی جهان

یک فراز و تنها یک فراز ژرف‌سنجانه از **کارل مارکس** در *نقد برنامهٔ گوتا* به گونه‌ای باورنکردنی تسمه از گُردهٔ هرچه فلسفهٔ کلاسیک جهان برکشید:

«فلاسفه تا کنون در اندیشهٔ تفسیر جهان بوده‌اند، حال آنکه سخن بر سرِ تغییر آن است.»

اگر پُست مدرنیسمِ بورژوایی لحظهٔ انفجارگتوی پروییت ایگوی نیویورک

را لحظهٔ نمادین مرگ مدرنیسم و زایش پسانوگرایی تنگ‌نگرانهٔ خود می‌داند، ما نیز می‌توانیم، لحظهٔ نگارشِ همین یک فراز را لحظهٔ نمادین فروپاشی فلسفهٔ سنتی و زایشِ حکمتِ نودانشانه (فلسفهٔ علمی) بینگاریم. و خام‌دستی است اگر گسترهٔ کاربرد این فراز پیروزمند **مارکس** را تنها در باورداشت‌های فلسفی بدانیم و آن را بر کهکشانِ علوم انسانی و به‌ویژه بر هنر و شیوانگاری نوین جهانی نگستریم. پرسش این است که آیا آماج این هردو تنها سرگرمی توده‌ها است یا آگاهانیدشان برای پیوستن به گردونهٔ سترگ دگرگون‌سازی جهان؟ هنر و شیوانگاشتی دگرگون‌گر، نه برای تفسیر زندگی که در کاریر تغییر آن. چنین است آماج مُبرم هنر و ادبیات امروزین جهان. **ژان هیتیه** منتقد فرانسوی در فن رُمان‌نویسی می‌گوید:

«هدف رُمان، شناخت زندگی نیست، بازآفرینی آن است. تحلیل آن نیست، انگاشت آن است.»

و بازآفرینی زندگی از دگرسازی آن جدا نیست. روی‌کردی که در شیوانگاری نوین جهان از **بالزاک** و پیش‌تر **سروانتس** می‌آغازد و به **مارکز** و **شولوخف** و **احمد محمود** و دیگران می‌رسد. **فردریش انگلس** با تیزهوشی ویژهٔ خود گفته بود آنچه از بالزاک آموخته از هیچ جامعه‌شناس یا اقتصاددانی فرا نگرفته است. به گفتهٔ **جمال میرصادقی**، روان‌شناسان دریافته‌اند خواندن یک رُمان خوب می‌تواند خواننده را دگرگون کند و در کالبد شخصیت‌های رُمان فرو بَرَد. آنگاه خواه‌ناخواه رفتار شخصیت‌های رمان را گرته‌برداری می‌کند. گستراندن این ویژگی بر هر که کتاب می‌خواند می‌تواند نتیجه‌ای بزرگ به بار آورد و شاید فرهنگ و سرشت جامعه را دگرگون سازد. از این دیدگاه، بهترین رُمان، رُمانی است که وجدان را شست و شو دهد و شعور ما را نسبت به خود و جهان پیرامون‌مان فرا رویاند.

بزرگ علوی در *چشم‌هایش* و **احمد محمود** در *همسایه‌ها* گام‌هایی چنین موثر برداشته‌اند (*قصه، رُمان، داستان کوتاه*، صفحهٔ ۱۸۱).

ما برآنیم که **احمد محمود** در جایگاه یک توده‌ای آگاه به حکمتِ علمی **کارل مارکس** بی‌برو برگَرد به کاربست چنین ادبیاتی باور داشته است. وگرنه

او نیز همچون برخی «غول»های ادبی بورژوایی هرگز نمی‌توانست خواب خوش خودکامگان را برآشوبد. سخن نغزی از **زیگموند فروید** روانشناس اتریشی است که در کتاب تعبیرهای علمی خواب به نقل از **هبل** آهنگ‌ساز گفته بود:

«پس از اندک زمانی دریافتم که من نیز از زمرهٔ آنان‌ام که خواب خوش جهانیان را برمی‌آشوبند.»

من گُنگِ خواب دیده و عالم تمام کَر
من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدن‌اش
(مولوی)

در ژرف‌اندیشی و خواب‌آشوبی نویسندهٔ تراز نوی ما همین بس که دو رژیم از دست‌اش در ستوه بوده‌اند. چرا که **احمد محمود** در داستان‌هایش نه در اندیشهٔ تفسیر زندگی که در سودای تغییر آن بوده است.

دوفیلم دربارهٔ احمد محمود

در سه دهه گذشته دو فیلم‌ساز هنرمند ایرانی مستندهایی دربارهٔ رفیق ارجمند ما **احمد محمود** ساخته‌اند. نخستین فیلم، قلمرنج نام دارد که حبیب باوی‌ساوج آن را در سال ۱۳۵۸ از ویزور دوربین گذرانده است. دراین فیلم، شماری از نویسندگان و فیلم‌سازان نام‌آور ایرانی پیرامون داستان‌ها و نیز زندگی و منش محمود سخن ساز کرده‌اند:

منوچهر آتشی، احمد آقایی، جواد توسی، نجف دریابندری، محمود دولت‌آبادی، بهزاد فراهانی، عدنان غریفی، مسعود کیمیایی، محمّد محمّدعلی، داریوش مهرجویی و دکتر **ابراهیم یونسی** از این زمره‌اند.

دوّمین فیلم مستند را دکتر **بهمن مقصودلو**، نویسنده، سینماگر و منتقد برجسته بر نوار نقره‌ای سلولوئید کاور کرده است. وی فیلم **احمد محمود**، نویسندهٔ انسان‌گرای را، سه ماه پیش از خاموشی نویسنده ساخته و در آن پای سخنِ **محمود** نشسته است. این فیلم، نویسنده را که از بیماری دور و دراز

تنگی نفس رنج می‌برد به پرهیب می‌کشد و سرانجام با سکانس خاک‌سپاری وی به فرجام می‌رسد.

چو غنچه گرچه فروبستگی است کار جهان
تو هم چو باد بهاری گره‌گشا می‌باش!
(حافظ)

رفیق ارجمند و پاک سرشت ما **احمد محمود** نمونهٔ یک توده‌ای فداکار و از جان گذشته بود. انسانی که تا پایان زندگی پُرنشیب و فراز خود به حزب تودهٔ ایران، حزب ترازنوین طبقهٔ کارگر ایران وفادار ماند و دمی در ایمان پُرشور و کاستی‌ناپذیر خود به آرمان‌ها و جهان‌بینی انقلابی حزب‌اش تردید نکرد.

با آنکه زندگی‌اش از بسِ تیره‌روزی به کشتی توفان زده در موج‌ها و خیزابه‌های صخره‌کوب می‌مانست امّا با گشاده‌دستیِ نمونه‌وار خود، همواره یار و همدم تهی‌دستان و ستم‌دیدگان بود. **میخائیل شولوخف** در شاهکار خود *زمین نوآباد* گفته بود:

«فداکاری آدم‌ها به همهٔ جامعه بال می‌دهد تا به سوی اوج‌های بیشتر پرواز کنند.»

و رفیق **محمود** با از جان گذشتگی و فداکاری‌اش پیوسته کوشید جامعهٔ جرم‌آفرین خود را به سوی اوج‌های ناپیداکرانه فراروياند. وی نه تنها با شخصیت فروتن و انسان‌گرای خود نمونهٔ یک توده‌ای ترازنو بود که با واژه واژهٔ داستان‌ها و رُمان‌هایش نیز کوشید فرازپوییِ شخصیت شگفتِ آدمی را هم‌سنگِ آنچه اندیشمند و هنرمند بزرگ ایرانی **مانی** می‌گفت: «تکامل یافته‌ترین اجزای جهان مادی، انسان است» بر کرسی نشاند. باور داشت که به گفتهٔ **فویرباخ** فیلسوف آلمانی «انسان، خدای انسان است.»

وی یادآور هنرمندی بود که **چخوف** در *تیفوس* خود برتافته بود:

«تنها بازتاب حقایق زندگی آدمی است که می‌تواند نام هنر بگیرد. بی‌هیچ انسان و بیرون از سودمندی‌های او، هیچ هنری در کار نیست. هنر نغمه‌ای است که برای آدمیان سروده می‌شود، اهرمی است که بشریت را به پیش می‌برد. پژواک راستارها (واقعیت‌های)

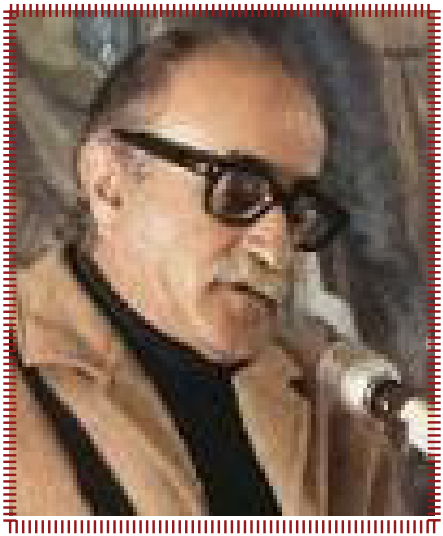
زندگی اجتماعی مردمی است که هنرمند در میان‌شان می‌زید.»
چنین است جایگاه فراخ کرانهٔ هنرمند مردمی.
و سرانجام از رفیق بزرگ و خردمند **احمد محمود** بیاموزیم وفاداری به آرمان‌های طبقهٔ کارگر و حزب ترازنوین‌اش را و نیز انسان بودن و عاشق زیستن را.

کارنامه ادبی نویسنده

- صب می‌شه، ۱۳۳۳.
- مول، ۱۳۸۸.
- دریا هنوز آرام است، ۱۳۳۹.
- بیهودگی، ۱۳۴۰.
- زائری زیر باران، ۱۳۴۶.
- از دلتنگی، ۱۳۴۸.
- پسرک بومی، ۱۳۵۰.
- غریبه‌ها، ۱۳۵۲.
- غریبه‌ها و پسرک بومی، ۱۳۵۴ (چاپ همراه دو داستان بالا در یک شیرازه)
- همسایه‌ها، ۱۳۵۳.
- داستان یک شهر، ۱۳۶۰.
- زمین سوخته، ۱۳۶۱.
- دیدار، ۱۳۶۸.
- قصهٔ آشنا، ۱۳۷۰.
- از مسافر تا تب‌خال، ۱۳۷۱.
- مدار صفردرجه، ۱۳۷۲.
- آدم زنده، ۱۳۷۶.
- درخت انجیر معابد، ۱۳۷۹.

احمد محمود همچنین دو فیلم‌نامه نیز در کارنامهٔ هنری خود دارد.

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۸۵۲، ۶ مهرماه ۱۳۸۹**



به یاد رفیق محمّد زُهَری، شاعر و پژوهش‌گر انسان‌گرای

می‌جوشد از نهادم آتشفشان آواز...

از جزیره‌ای توفانی حس و عاطفه تا «گلایه» و «شبنامه» و «پیر ما گفت»و چندین و چند آورند و گزارهٔ دیگر، هفت‌خوانی از این‌گونه پُر خم و پیچ و خاراگین را کوبیدن و هموار کردن و آمدن، به راستی که تکاپویی توفانی و تلاشی سترگ می‌طلبد.

گذارِ شیداوشِ شاعرِ شورها و شگفتی‌ها از گریوه‌های حس و اندیشه امّا جسم و جان کاهیده بود و استخوان لایِ زخم شکسته بود: شاعر رنگ‌ها و بی‌رنگی‌ها از آوردگاهِ ترسناکِ دیالکتیک و ضد دیالکتیک و هنر و ضدهنر بود که پرند و پرنیان پُر راز و رمز شعرش را بر دوش کشیده بود و کشان کشان آورده بود تا به آستانهٔ امروز.

گوته توانسته بود از *انجیلِ متا* هم فراتر بگذرد و داستانِ فرازپویی تاریخِ هستی را در گوشِ فائوستِ خود رمزگشایی کند: «در آغاز، عمل بود...» و نه کلمه، که کلمه همان اندیشه است و افسونِ روبنا و این هردو در وارونگیِ دیالکتیکی خود کردار و کار را به هیچ می‌گیرند و سر از سپهرِ اثیریِ ایده‌آلیسم و ناباوری‌های متافیزیکی آن برمی‌آورند.

شاید **گوته** فریاد دردناک تبعیدیِ درهٔ یمگان را شنیده بود و شاید هم نه! هرچه هست، شاعر رنج‌ها و شکنجه‌ها –**ناصرخسرو قبادیانی**– نیز همچون **کارل مارکس** در نگرش دیالکتیکی خود به تاریخ فرازپای آدمی آورده بود که «علم و عمل، مذهبِ من است.»: به عمل کار برآید به سخن‌دانی نیست...

زُهریِ شاعر امّا حریر زربفتِ شعرش را نه از کارگاه وهمگینِ گمان‌مندی‌های ابزورد و آبستره که از تاروپود ذوق و اندیشه برکشیده بود و در انتزاع‌های فلسفی‌اش راه را بر تعمیم‌های اجتماعی و جهان شمولِ آن کوبیده بود و آمده بود. و آستانهٔ فرافکنیِ او از هستی‌آفرینیِ کار و بینش‌مندی‌های آن بود.

مگر نه اینکه **کارل مارکس** نیز در فرانگریِ زیباشناختی‌اش به هنر، کار را «سرچشمهٔ احساسِ زیبایی» قلمداد کرده بود؟

در برجسته‌ترین فرازهای شعری **زُهری** امّا، این دیالکتیکِ انسانِ پویش‌گر سخت‌کوشِ اندیشه‌ورز است که در کُنه و در سرشتِ تاریخ و گاه در فراسوهای آن، رخت برمی‌کشد و می‌آید که نوستالژیِ پیشا تاریخِ خود را نه در «فردا و دیروزی که انبان‌اش پُر از هیچ است» (دفتر شعر گلایه، صفحهٔ ۵۷) که در پس فردا و پسا تاریخِ جهان به تیمار بنشیند:

های انسان!
شکوهِ روشنِ فرزانگی با تو
... رود را با رود پیوستی
کوه را با جادوی قدرت
چو مومی نرم کردی
... کاش دل را نرم می‌کردی

تا نجوشد این همه سرچشمهٔ بیداد
(دفتر *گلایه*، صفحهٔ ۱۱۶)

زیست نامهٔ شاعر

دکتر **محمّد زُهَری** (مرداد ۱۳۰۵ تا اسفند ۱۳۷۳)، زادهٔ روستای عباس‌آباد شهسوار (تنکابن)، سرگذشتی شگفت داشت:

در چهارسالگی به تهران و ملایر و شیراز رفت و در هرکرانه‌ای چیزی آموخت و آمد و آمد تا که سرانجام از شهریور ۱۳۲۰ برای همیشه در تهران ماند.

پدرش از ستیهندگان و آزادی پژوهانِ بزرگِ مشروطه‌خواه بود که در فرایند تسخیرِ تهران دلیری‌ها نمود و به پاسِ این همه، پسانام (لقب) **ضِیغم‌الممالک** گرفت.

آموزش‌های مدرسی‌اش را تا پایان دورهٔ دبیرستان در ملایر و شیراز گذراند و سپس دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران (۱۳۳۲) شد. راهی که تا دکترای شیوانگاری فارسی (۱۳۴۴) در کلاس درس بزرگانی همچون **ابراهیم پورداوود، بدیع‌الزمان فروزانفر، لطفعلی صورتگر، جلال همایی، ذبیح‌اله صفا** و دکتر **محمّد معین** پی گرفته شد.

چند سالی را دبیر شیوانگاشتیِ فارسی بود و سپس به سازمان برنامه و کتابخانهٔ ملّی (۱۳۴۱) و جز آن پیوست. دامنهٔ کار و بارش در میانهٔ سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۶۵ (سال بازنشستگی) بس گسترده بود:

آموزش ادبیات فارسی، رایزنی فرهنگی و مطبوعاتیِ وزارت فرهنگ (در زمان دکتر **محمّد درخشش**)، همکاری با رسانهٔ ایران‌آباد در سازمان برنامه، کتابداری و سپس معاونت کتابخانهٔ ملّی ایران (شهریور ۴۱ تا دی ۵۴)، پژوهشگر فرهنگستان ادب و هنر، عضو گروه علمی دانشگاه، تدریس در مدرسه عالی ایران‌زمین، دانشکدهٔ دماوند و موسسهٔ علوم اجتماعی در دوره‌های کارشناسی و پساکارشناسی.

در قلمرو کتاب‌شناختی چندان نام‌آور بود که در زمان ریاست دکتر **ایرج**

افشار بر کتابخانهٔ ملّی ایران نوآوری وی در زمینهٔ گردآوری و نگارش نخستین دورهٔ کتاب‌شناختی ملّی ایران (۱۳۴۲) بر کرسی نشست و وی توانست در میانهٔ سال‌های ۱۳۴۲–۱۳۵۱ نُه جلد از این دوره را درآورد. کاری آسان‌نمون و دشواریاب، چه را که وی در فراورشِ این‌همه ناگزیر از پژوهش‌های میدانیِ گسترده بود: از برگزاریِ نمایشگاه‌های کتاب تا گفت‌وگو با ناشران و کتاب‌فروشان و جز آن. بدین‌گونه، کارنامهٔ کتاب‌شناختیِ وی گسترده است و نمونه‌وار:

فهرست سال به سالِ انتشارات ایران در سال‌های ۱۳۴۲–۱۳۴۶، کتاب‌شناختی ملّی ایران (دوجلد، ۱۳۴۹)، سه جلد ۱۳۵۰ و چهار جلد ۱۳۵۱، فهرست موضوعی مقالاتِ ده سالهٔ مجلهٔ *سخن* ۱۳۵۱.

زُهَری کار نویسندگی را با نوشتنِ طنز و فکاهی برای هفته نامهٔ *توفیق* (۱۳۲۴) آغازید و رفته رفته به داستان‌پردازی و جُستارنویسی روی آورد و سرانجام به شعر پرداخت. هم در این دوره، چندگاهی را دبیر بخش شعرِ هفته نامهٔ *فردوسی* به سردبیری **نصرت رحمانی** و سپس دبیر همین صفحه در رسانهٔ *سپید و سیاه* دکتر **علی بهزادی** شد.

از دیرینه‌ترین و سربنام‌ترین سروده‌هایش یکی هم شعر «به فردا» (۱۳۳۱) بود که در آن از جوانترها می‌خواست نام و یادِ انسان‌های سترگ و تراز نو را گرامی بدارند.

در سال ۱۳۴۴ هنگامی که نخستین دفتر شعرِ **زُهَری** –*جزیره*– از چاپ درآمد، وی دیگر شاعری شناخته شده بود که در اندازه‌های باورِ خود کوشیده بود سبک و شیوهٔ شعر نیمایی را با زبانی استوار و مردم‌پسند به اوج برساند: *جزیره* (۱۳۳۴)، *گلایه* (۱۳۴۵)، *شبنامه* (۱۳۴۷)، *و تتمه*... (۱۳۴۸)، *برگزیدهٔ شعرها* (۱۳۴۸)، *مشت در جیب* (۱۳۵۱) و *پیر ما گفت* (۱۳۵۶)، کارنامهٔ شکوفای شاعرانه‌های دکتر **محمّد زُهَری**اند که بارها از گردونهٔ چاپ درآمده‌اند.

وی در سال ۱۳۶۲، سال دستگیری و شکنجه و کشتار توده‌ای‌ها و دیگر گروه‌های دگراندیش ایران چندسالی را به فرانسه رفت امّا دلزده از راسیسم و

اگوئیسم اروپایی به میهن خود بازآمد.

زُهَری سرانجام در روز شنبه ۱۵ اسفند ۱۳۷۳ بر اثر سکتهٔ قلبی در بیمارستان آسیای تهران درگذشت و در گورستان بهشت سکینهٔ کرج به خاک سپرده شد. بدین‌گونه، انسانی فرهیخته و دانشی مردی که قلبش جز برای توده‌ها نمی‌تپید، برای همیشه آرام گرفت. نام و یادش گرامی باد.

والاتر از زندگی هنری، هنر زندگی است
(گاندی)

در کوره راه‌های خارایند تاریخ، آنجا که زوبین سخن راه به آماجی نمی‌برد، آنجا توسن تیزتکِ شاعرانگی است که تاختن می‌گیرد: حس‌آفرینی، ورای ادراک‌های پنجگانه؛ حس ششم، این است پیوستار بینش و عاطفه، فرایندی که هر پنج حس دیگر را درمی‌نویسد و پای‌کشان و شلنگ‌انداز می‌آید که تاریخ را از دیدرسی دیگر بیافریند.

یانیس ریتوس یونانی، شاعر بزرگ کمونیست حق داشت بگوید:

«شعر از آن رو حس ششم خوانده شده که در خورندگاهِ آن و نیز در فرایند سخن، احساساتِ ما همراه با نیروهای روانی، عصبی و ذهنی به‌هم می‌رسند. براین بنیاد، جسم و جان آدمی مهم‌ترین کارافزار شاعر است و فرزانگی جز تبلور احساس‌ها نیست.»

تاریخ، داستانی است در قلمرو بایدها و نبایدها و شعر تاریخی است که چگونه بودن را می‌سراید. **ریتسوس** درست می‌گفت که شعر بر پدیده‌ها و فرایندهای واگویه‌ناپذیر پرتو می‌افکند و بدینسان، یادسپار (حافظهٔ) آینده است.

همچون سخن هنرمندانهٔ دیده‌رو که «هنرمند، چیزها و پدیده‌ها را با خورشیدی روشن می‌کند که از آنِ سپهر» خاکستری ما نیست. بودا حق داشت بگوید: «چراغِ خود باش!»:

گر آسمان مکدر
گر خاک بایر است

جرم من است –ما–
گردن به حکمِ تلخِ مشیت نهاده‌ایم
(*مشت در جیب*، صفحهٔ ۷۴)

زُهَریِ شاعر امّا در قلمرو شورآفرین شعر خود، بیشتر شاعر آینده است تا دیروز، که اگر نوستالژی گذشته‌ها را نیز هاشور می‌زند، چشم در «رواقِ منظرِ» پس فردای تاریخ دارد و اگر سر به نجوا برمی‌دارد که «در سرشتِ» وی «غروری چون پلنگِ مست خوابیده است.» (*گلایه*، صفحهٔ ۱۴) سر آن دارد که بر خاکستر خموشی‌ها و خمودگی‌های پساکودتا هیمه‌های شررناک و شورآفرینِ بیداری درافکند. و مگر نه اینکه شاعران بر گرانیگاه و خط خورندِ برون و درون خود می‌ایستند و شعر، سنتز و برنهادِ حس و عاطفه و جهان‌نگری آنها است؟

چنین است که **زُهَریِ** شاعر «پلنگِ خفتهٔ» خِیم و خوی خود را با «تاووس رنگینِ» آسودگی‌های سازشکارانه و بورژوایی تاخت نمی‌زند:

کرده‌ام خو با غرور خویشتن ای دوست
گرچه جانم می‌پرد
– در حسرت یک بوسهٔ عشقی به جان پیوند
لیک از جان می‌خورم سوگند
این پلنگِ خفته را هرگز نخواهم داد
تا بگیرم دستِ تاووسِ نوازش را...
(*گلایه*، شعر پلنگ زمستان، صفحهٔ ۴۴)

زبان **زُهَری** امّا در یگانگی و یک‌دستیِ شگفتی‌وارش رویکردی است کمتر فغان‌آور و جنجال‌برانگیز و بیشتر رام رمانِ استه‌تیسمی شاعرانه که در رنگین‌کمان شیوایندش، روانشناختیِ رخنهٔ ماناک (معنا) به درونمایه و نیز گذار روان‌مایه به انگیزه سر به اوج برمی‌دارد. فراروندی که بر پی‌ستون، کالبدشکافتی و آنالیز پیوندهای پَرهیبی (تصویریِ) ذهن، و کارکرد آن و پاسخگویی به یافته‌های سُرایشی همچون سامان‌های روش‌مند و پویش‌گر عمل می‌کند. چنین است که انتزاع‌های هنری آن بر فرایند تاثیرگذاریِ داده‌های

برونی با فرمول ژنتیکیِ ماناک –موضوع– انگیزه شتاب می‌بخشد و واژه‌های شاعرانه را در کورهٔ برانگیزانندهٔ حس و شعور، آخته و آب دیده می‌کند.

در اینجا، حق با **پلخانف** است که رخنهٔ اندیشه‌های برهنه و آوازه‌گرانه (تبلیغاتی) را در آفرینه‌های شیوانگاشتیک به سختی زیان‌آور می‌دانست و شیوانگاریِ راستین را هنر ایماژها و پَرهیب‌ها قلمداد می‌کرد:

یک قطره از قبیلهٔ باران
با مرغِ تشنه گفت:
سیرابَ باد مزرعهٔ تنگِ سینه‌ات
(*وتتمه...*، صفحهٔ ۱۰۶)

زبان ساده و بی‌آلایش **زُهَری** گاه رنگ و روی رمانتیک‌وار و پُر حس و حال به خود می‌گیرد. در اینجا است که راه شعر از شعار جدا می‌شود و شاعر می‌کوشد به یاری حسِ شاعرانه و برکنار از شورآفرینی‌های آنی و زودگذر، تاثیری اپیک و حماسی (همچون فاصله‌گذاری در نمایش‌های برشت) بیافریند. از این دیدرس، شعر «گل قالی» (*دفتر گلایه*، صفحهٔ ۲۳) شاید از همه نمونه‌وارتر باشد:

پنجه‌ای بر تار می‌بندد تنِ پودی
درد می‌ریزد زِسر انگشتِ خون–مرده
خواب رفته پای بی‌اندام
در قولنج شانه هردم می‌کشد تیری
ای بسا جنبنده در آنجا
ولی با شکل‌شان
ـ ترکیب درهم رفتهٔ انسان
دست در کارند و اندر کارشان بیتاب
گاه گاهی
چشمِ از سو رفتهٔ ناسورِ مردی یا زنی یا دختری یا...
باز می‌تابد نخِ تابیدهٔ آبی
ـ بنفش و ارغَوانی را...

تا گلِ قالی شکوفد چون گُلِ خورشید
زیر پای دیگران
زیر پای شکل‌شان انسان و از ما بهتران.

فرایند زبان امّا در شعر **زُهَری** از بسِ سادگی و بی‌پیرایگی چنان نمونه‌وار است که گویی شاعر، شراب و شهد شعر خود را تنها با ساغر توده‌ها پیمانه کرده است.

رولان بارت از زبان مالارمهٔ شاعر گفته بود:

«این زبان است که سخن می‌گوید نه نویسنده.»

زبانِ هنرمند امّا گاه در پیچیدگی‌های روشنفکرانه‌اش سر از فردیت مطلقِ نویسنده برمی‌آورد و سخن مالارمه را وا می‌گرداند.

هرمان مِلویل نویسندهٔ پرآوازهٔ رمانِ «*موبی‌دیک*» حق داشت بگوید که واژه‌های پیچیده و دشوار، دشواری‌های بزرگ را حل نمی‌کنند. چرا که به گفتهٔ **لنین** «زندگی از مفهوم غنی‌تر است» و «هیاهوی زندگی در غرفه‌های گفتار خاموش می‌شود.» (**گرتسن**، منتقد بزرگ روس)

زُهَری امّا بی‌هیچ گفت و گو شاعری است مردمی که از بند بند سروده‌هایش باور به آرمان‌های انسان‌سالارانه جَرس می‌کشد. گاه اندوه عشق‌های از دست رفته و جان‌های سوخته و زمان‌های گم‌شده را مویه می‌کند و گاه تنهایی توده‌ها را در ستم روزگار سودازده به ستوه درمی‌آید.

ژان لوک گدار، منتقد و فیلمساز انسان‌باور فرانسوی درست گفته بود که «نه تنها یک فرد، که یک شهر، یک جامعه و یک ملّت هم می‌تواند تنها باشد.» همچون روزان و شبان شرنگ‌وش و سربی پساکودتا که ملّتی بزرگ را در تُهینای (خلاء) تنهایی درافکند:

پنجره بسته است
باز با اندوهِ خود
–آوازه‌خانِ مست–
از برای دفتر «دل دور و تن نزدیک»
می‌خواند، باز می‌خواند...

(دفتر *گلایه*، پنجرهٔ بسته، صفحهٔ ۵۵)

شاعر امّا گاه از ستم زمانهٔ «سربه‌سر رنگ و فریب» برمی‌آشوبد و گاه دریچه‌های هدونیسمی خیام‌گونه را بر نسیمی مستی‌آور می‌گشاید:

در چنتهٔ بود و نبود
امروز را عشق است
امروز را با آن گذرگاه نگارین‌اش...
(*گلایه*، صفحهٔ ۵۶)

هدونیسمِ شاعرانه و زودگذر **زُهَری** امّا تخته‌پرشی است به آستانهٔ آرمانیِ آینده‌های آکنده از بیم‌ها و امیدها که فراروندِ آن در گرو پیوندِ دست‌ها و جان‌ها و اندیشه‌ها است.

کاربستِ فرجام‌وندِ سخن **بزرگمهر بُختگان** که «همه‌چیز را همگان دانند و همگان هنوز از مادر نزاده‌اند.» آری این‌همه در گرو همبستگی غرورآفرینی توده‌های کار و اندیشه در آوردگاهِ افیونیِ سرمایه است:

درمن یا در تو
توانِ روییدن هست
امّا...
با یک شکوفه باغ، بهاران نمی‌شود
بایک ستاره شهر، چراغان نمی‌شود
(*گلایه*، صفحهٔ ۹۹)

رنگ‌بندی شعر **زُهَری** در سویه‌های برونی و درونی –ساخت و سرشت– واریاسیونی است رنگین کمانی و تیراژه‌گون. و چه می‌شود کرد وقتی «خون پاک مرغ‌های حق، به روی خاک باغ، لخته است»؟

پاسخ **زُهَری** امّا کوتاه‌تر از عرفانِ ستیهندهٔ **عطار نیشابوری** «عبارت، زبانِ علم است و اشارت، زبانِ معرفت» نیست:

زبان روزگارِ ما اشارت است
به کولبارِ هر کرشمه‌ای
هزار نکته و سخن روانه است...

(*گلایه*، صفحهٔ ۱۱۰)

بدین‌گونه شاعر، فریاد رسای خود را در سکوت سربی خودکامگی‌ها به پژواک درمی‌آورد بی که شهابِ شکیبِ خود را در تاریکی شبانه‌های شکست شلیک کرده باشد. چرا که:

در این شهر دشمن‌کام
هیچ دستی –حتی در خواب–
بی‌خنجر نیست...
(همانجا، صفحهٔ ۱۱۳)

و دریغ که «ما جدا از هم، برای هم تلاشی بی‌ثمر داریم» (همانجا، صفحهٔ ۱۱۸).

«ولی سهمی است مارا در رسیدن تا به شهر تازهٔ فردا، به گام خستهٔ تدبیر...» (همانجا، صفحهٔ ۱۰۷).

هم از این‌گونه است دیالکتیکِ هم‌باوری و یگانگی:

«وقتی تو نیستی، من نیز نیستم...» (پیشین، صفحهٔ ۱۳۱).

سال ۱۳۴۷ سالِ «شب‌نامه»ی **زُهَری** است، تجربه‌ای نوآیند در هوایی تازه. شعرهای «*شبنامه*» با واگویه‌های رمانتیک‌وار بی که هجایی باشند کوتاهی خسروانی‌های ساسانی و هایکوهای خاور دور را فرایاد می‌آورند و بی که خرقهٔ غزل بر دوش کشیده باشند، تغزلی‌اند و لیریک.

در کُنه و در سرشت شعرهای «*شبنامه*»، این جامعهٔ تنش‌مند و خیزاب‌خیز دههٔ چهل ایران است که همچون آتش زیر خاکستر می‌بالد و آرام آرام سر برمی‌آورد:

شبی از شب‌ها:
مرغ دلتنگی، که ز دیداری خالی بود
دربه‌در، در قفسِ سربی شب
جادهٔ شیری صُبحی را می‌جُست...
(دفتر *شبنامه*، صفحهٔ ۱۲)

زبانشناختی نو در بازیابی فرایند زبان (داده‌های زبان شناختی Haman و

دیگران) شعر را زبان مادری بشریت می‌داند و ریشه‌های زبان را در سویه‌های شعری آن می‌کاود.

به گفتهٔ **مارتین هایدگر** «زبان، خانهٔ بودن است.»

زُهری در سرودهٔ نمادینِ بالا، فرایند زبان را (گویش معرفت انگارانهٔ عطار) را در سویه‌های نمادین و کنایی و اشاره وار آن از کارگاه ذوق و اندیشهٔ شاعرانه درمی‌آورد و در کنتراست واژگان و ماناکهایش، مفاهیم اجتماعی را می‌نشاند:

پرنده و قفس، دلتنگی و دیدار، شب و روز، سرب (= فشنگ) و جادهٔ شیری (= راه رهایی) و جز آن. بدین‌گونه او از شعر به سنتز زبان می‌رسد و از زبان به شرابِ انسان‌افکن شعر و با این‌همه به ارتش ناپایدار شب می‌تازد.

در سروده‌های کوتاه **زُهَری** گاه پَرهیب‌های عاشقانه رنگ و بویی اثیری به خود می‌گیرند و آدمی را در سپهرِ وهمناکِ شاعرانگی‌ها مات و مبهوت خود می‌کنند. همچون «یادِ» شاعر که «شبی از شب‌ها»، «پاورچین پاورچین، از در خانه» برون می‌رود و خود نمی‌داند «کی باز آمد و کجا بود». شاعر تنها این را می‌داند که نسیم یادهای شاعرانه وقتی از راه در می‌رسد «که تَنَش بوی دلاویز تو را با خود داشت.» (*شبنامه*، صفحهٔ ۲۴).

زُهَری گاه نیز در لایه‌بندی غزل‌واره‌ای *شبنامه*اش به گریزهای فلسفی دست می‌یازد و بُرنایی‌های شعرش را بر چکادِ آگنوستی‌سیسمی فلسفی به رُخ اندیشه می‌کشد:

در آفتابِ زرد
سایه دراز است
در صبح نیز...
ای سایهٔ دراز!
آیا شبی گذشته یا روزی گذشته است؟
(*شبنامه*، صفحهٔ ۵۸)

تو گویی این **جوانگ دزوی** عارف است که در میانهٔ شاگردان‌اش می‌گوید:
دیشب به خواب می‌دیدم پروانه‌ای شده‌ام و در آسمان می‌گردم.

اینک که در میان شمایان‌ام هیچ نمی‌دانم که دیشب به راستی
حکیمی بودم که خواب می‌دید پروانه شده است، یا اکنون پروانه‌ای
هستم که خواب می‌بیند به انسانی در میان شما تبدیل شده است؟!

زُهَری امّا در دفتر شعر «*وتتمه...*»، کرونولوژی تاریخِ کودتا زدهٔ زمانه را از قلم نوستالژیک و دردمند خود واگویه می‌کند. به‌ویژه در شعر اندوه‌ناکِ «مهاجرت»، آنجا که داستان رزمِ واپسین سلحشورِ زخم خورده را همچون غم‌نامهٔ آخرین موهیگان به روایت می‌کشد، شهدِ شعرش، همچون شرابِ ناب به اوج گیرایی خود می‌رسد. آیا در این شعر «شکسته بال‌ترین مرغ دشت» کسی جز **خسرو روزبه** قهرمان ملّی ایران هم می‌تواند باشد؟:

غروب بود
شکسته بال‌ترین مرغ
روی شاخه نشست
جدا زقافلهٔ همرهانِ چابک بال
زِ اوجِ فاصله‌اش تا کرانه‌های محال
نشسته گرته باروت
روی دَلمهٔ خون...
(*وتتمه...*، صفحهٔ ۲۹)

و گویی این همان پرندهٔ خونین‌بال است که نوید می‌دهد:

پرندگان مهاجر به یادتان گذرد!
... شکسته بال‌ترین مرغ
همیشه با پَرِ اندیشه
پا به پای شما است
(همانجا، صفحهٔ ۳۱-۳۰)

شاعر امّا در گریزهای ناگزیر فلسفی‌اش، گاه به آوردگاه فیلسوفانی واپس‌گریز از گونهٔ **تامس هابس** درشت‌خو می‌رود و سخن خام‌دستانهٔ وی را (انسان، گرگِ انسان است!) را به نقد درمی‌کشد:

با او نگفته‌اند انسان

بی‌چند و چون خدا است
ورنه، بی‌چند و چون، خدای خدایان بود
(*وتتمه...*، صفحهٔ ۹۱)

و این، در همسویی شگرف شاعر با **فویرباخ** فیلسوف است که در پاسخ به **تامس هابس** گفته بود: «انسان، خدای انسان است.»

و سرانجام شاعر اندیشمند توده‌ای –دکتر **محمّد زُهَری**– در خسروانی‌های کوتاه خود، پرنیانِ زربفت شعرش را در رواقِ احساس و عاطفه می‌گشاید و اِسته‌تیسمِ شاعرانهٔ خود را به داوری روزگار می‌گذارد:

پرسید: بهارتان چگونه است؟
گفتم:
ما زادهٔ سرزمین خُشکیم
راضی به بنفشه‌ای، گر آید
(همانجا، صفحهٔ ۸۸)

ماتیو آرنولد –ادیب و منتقد انگلیسی– می‌گفت: «در روزگارِ مدرن که مذهب فرو ریخته است، یگانه جایگزین آن شعر است. کار بنیادین مذهب، تسلیِ انسان است و شعر با پیچیدگی‌ها و ظرافت‌هایش، بهتر از مذهب می‌تواند به این نیاز انسانی پاسخ گوید.» شعر **زُهَری** از این چشم‌انداز، تسلی بخشِ جان‌های خسته و جسم‌های آش و لاش و زخم خورده است:

به گناهی که نکردم محکوم‌ام
نه سموری را آزردم
نه گُلی را چیدم
مهربان بودم حتی با خار
لیک محکوم‌ام
که در این دامنهٔ اُنس نمانم دیگر.
(*مشت در جیب*، صفحهٔ ۱۰۰)

زُهَری حتی در سروده‌هایی که گویی جز انتزاع و آبستراکتِ ناب نیستند، همواره چیزی برای گفتن و پیامی برای نیوشیدن دارد:

من نوشتم از راست
تو نوشتی از چپ
وسط سطر رسیدیم به هم.

(همانجا، صفحهٔ ۱۱۰)، که اگر آماج‌های اجتماعیِ هر تنابنده‌ای فرا رویاندن ترازهای انسانی و دمکراتیک به فرازه‌های هنجارمند و هدف‌آیند باشد، پس می‌شود از سویه‌های گونه‌گون به گِرانیگاهِ هم‌اندیشی و هم‌گرایی رسید. جز در این صورت، باید ماند و درجا زد و شاهد شلتاقِ دشنه‌های خون‌آشام بود:

دشنه با برقی فرود آمد
خون به چالاکی جهید از زخم
دشنه با خون آشنایی داشت
وای از این آشنایی، وای
(*شبنامه*، صفحهٔ ۶۱)

شاعر در واپسین دورهٔ زندگی‌اش چند سالی را هم در غربت غرب گذراند. زیستن در سپهری که سامانه‌های کاپیتالیستی و امپریالیستی وجب به وجب آن را به هیستریِ بیماری‌هایی از گونهٔ اندیودوآلیسم و فردیت مطلق، راسیسم، سِکسووالیسم، اگوئیسم و جز آن آلوده‌اند و همچنان نیز می‌آلایند، با روح و روانِ توده‌ای و پُراحساس و شاعرانهٔ وی که بسیار هم متین و فروتن و افتاده‌وار بود راست نمی‌آمد. بدین‌گونه او با خاطری زخم خورده و نا آرام از فرانسه به میهن آشوب‌خیز خود بازگشت:

گفتند: شرق مرده است
بی پرسشی، جوابی
... با پای لخت تجربه رفتیم
در جُست و جوی گنج
از راهِ بی‌نشانهٔ ابریشم
تا بسترِ معطرِ مغرب
آن روسپیِ گندِ بزک کرده

اما دریافتیم در غرب هم خبری نیست
انگار، آسمانِ همه جا آبی است...
(*وتتمه...*، صفحهٔ ۱۷)
من گرفته، و تنگدل، غم‌ناک
در گلو بُغضی گِره خورده
... من کجا بودم، کجا افتاده‌ام ناگاه...
(همانجا، صفحهٔ ۲۰)

در سفر فرانسه بود که جُستار افشاگرانه و بسیار به‌هنگام وی دربارهٔ رفیق **طبری** در نشریهٔ تئوریک حزب تودهٔ ایران –دنیا (شمارهٔ دو، تابستان ۷۲، دورهٔ ششم)– بی‌ذکر نام نویسنده چاپ شد.

در این جُستار، هم‌سنجی بسیار ماهرانهٔ متنِ محاکمهٔ **گالیله** با «اعتراف»وارهٔ(!) زنده یاد رفیق **احسان طبری** از دَم قلم گذشته بود.

راست این است که **طبری** دو سال پیش از اسارت خود، در جُستار «*از تنگنای جبر به فراخنای اختیار*» (بهار۱۳۶۰) با پیش‌آگاهی از سرنوشت **گالیله** وار خود متن توبه نامهٔ ناگزیر **گالیله** را آورده بود تا سال‌ها پس از آن خود نیز با گرفتار آمدن در روی‌کردی هم‌گون، تنها با جابه‌جایی نام‌ها (**طبری** به جای **گالیله**) هرگونه اعترافی را از پیش انکار کرده باشد.

جُستار **زُهَری** در چشم‌انداز کار رسانه‌ای امّا بس پُخته و حرفه‌ای می‌نمود. و تنها پس از درگذشت دردناکِ رفیق **زُهَری** بود که حزب در همان نشریه اعلام داشت نویسندهٔ این مطلب روشنگرانه، دکتر **محمّد زُهَری** بوده است. مطلبی که بیانگر احترام ژرفِ **زُهَری** به **احسان طبری** و دانشِ گستردهٔ وی بود.

تا یک ستاره سوزد
بر تاقِ لاجوردین
تاریک نیست این شب
(*وتتمه...*، صفحهٔ ۴۲)

شعر **زُهَری** برخلاف کرشمه‌های هنرستیزانهٔ شماری از شاعران نوجو که شعر نو پارسی را در مسلخ «هنر برای هنر» به خون می‌کشند، بهره‌ور از

سویه‌های اساسی هنری است. **زُهَری** از پیروان پی‌گیر شعر **نیما** است: سالکی است که بادهٔ سکرآور سخن خود را در پیمانه‌های بلورین شعر شناسنامه‌دار نیمایی می‌ریزد. از این دیدرس، وزن عروضی، موسیقی کلام، ریتم و ضرب‌آهنگ و قافیه‌های درونی و بیرونی را به پاس ساختار و سرشت استوار شعری‌اش برمی‌تابد.

وی در هر سه گسترهٔ پهنه‌ور هنری: ژانر فولکلوریک و خلقی، شعر کلاسیک، و سبک نونیمایی دستی فراخ داشت و سویه‌های سه گانهٔ هنری (اندیشه، درونمایه و ویژگی‌های نوآورانه) را به خوبی می‌شناخت.

در دانشِ بدیع بافت هنری، نمادها و نشانه‌ها، مانندسازی و چهره‌پردازی را درهم می‌سرشت و در ساختار و ساختمانِ فنیِ شعر خود، جزئیات پلانِ هنری را از قلم موی رنگینِ احساس خود فراز می‌آورد. هم‌چنان که به سویه‌های چهارگانهٔ شعری (اندیشه، احساس، خیال و آهنگ–ریتم و موسیقی کلام–) پایبند بود.

نگاه او به جهان، نگاهی بود انترناسیونالیستی و نگرش تاریخی‌اش به جهان هستی درک ژرفناک او را از دیالکتیک تاریخی برمی‌تافت.

همچنان که در گردش فلسفی‌اش، ماتریالیسم دیالکتیک همچون راهنما و اسلوبی روش‌مندانه فرا راهِ باورِ او پرتو می‌افکند.

او نیز همچون **اِشر** نقاش، به بازیابی روندها و رویکردهایی می‌پرداخت که دیگران هزارها بار می‌دیدند و نمی‌دیدند: واقعی دیدنِ راستارها و سپس پی‌آورند آنها به گونه‌ای که باید باشند. چنان‌که **واین گرتسکی** بزرگترین هاکی‌باز تاریخ در پاسخ به رازِ کامیابی‌اش گفت: «من به جایی که حلقهٔ هاکی پرتاب می‌شود سُر نمی‌خوردم، به جایی می‌روم که حلقه باید باشد.»

زُهری نیز به جای تن دادن به جهان آلوده به سرمایه، به جهانی که هست و می‌تواند نباشد، به آفرینش عالمی می‌اندیشید که باید باشد. و بدین‌گونه به بازکاویِ هنرمندانهٔ واقعیت‌های هنری روی می‌نمود تا زمینه را بر دگرگونی‌های بنیادینِ اجتماعی کوبیده و همواریده باشد.

کارل مارکس در گسترهٔ سایه–روشن فلسفه به درستی گفته بود که فلاسفه

تاکنون در اندیشهٔ تفسیر جهان بوده‌اند، حال آنکه سخن بر سر تغییر آن است. و تعمیم هنرمندانهٔ این فرایافت بنیادین و دگرگون‌گر بر گسترهٔ علوم انسانی نیز کاربست آنچنان هنری است که کارش نه تنها تفسیر هستی و تاریخ که تغییر آن باشد.

زنده یاد **رحمان هاتفی** در نقدی نقادانه بر طرح‌های هجایی و افشاگر **اردشیر محصص** نوشته بود: «او بر این سوداست که وظیفهٔ هنر تنها تعریف و تفسیر زندگی نیست، بل تغییر آن است...» (در بهار یک بلوغ حاصلخیز، روزنامهٔ *کیهان*، ۳۰ اردیبهشت ۱۳۵۰). و این دکترینی است که بر جهان‌بینی و شعر **زُهَری** نیز راست می‌آید. از این دیدرس، حق با **گورکی** است که از هنرمندان پرسیده بود: «آیا می‌توانید تپش زندگی را شتاب بخشید؟»

هنر راستین، هنری که به پایه‌ریزی دژهای تسخیرناپذیر پس‌فردای تاریخ می‌اندیشد، هنر شتاب بخشیدن به زندگی و فراروياندن آن به فرازه‌ها و چکادهای والاتر و سرانجام کاربست سوسیالیسمی است پویا و انسانی.

دکتر **محمّد زُهَری** به سهم خود چنین هنرمندی بود و می‌کوشید با کاربستِ آرمان‌های انسانی حزبِ خود –حزب تودهٔ ایران– روند پویش‌گر تاریخ را شتاب بخشد. کاراکتر و شخصیت والا و متین و فروتن وی از یک‌سو و دانش و بینش فرهنگی–ادبی او چنان بود که خود به حزبی که او شیفته‌اش بود اعتبار می‌بخشید. چه بسیار کسان که به پاس شخصیتِ نژادهٔ او به حزب تودهٔ ایران پیوستند یا برای حزب وی نیز همچون کاراکتر شایسته‌وار او ارج نهادند.

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۸۶۳، ۹ اسفندماه ۱۳۸۹**

گرامی‌داشت هفتادمین سالگشت زایش و جاودانگی رحمان هاتفی

جغرافیای من، همه تاریخ است[1]

«به استقبالت، پهلوانان از تندیس‌ها گریختند»
(حیدر مهرگان)

بر سینه سلولی سرد و یخ‌زده، آنجا که در زمانه‌ای شَرنگ گونه‌تر و کین‌توزتر از هزارها دشنام و دُشنه قلبِ جهان تپیده بود، مردی از تبارِ توفان و آتش با خونِ خود نوشته بود: «راه همان است که من رفتم.» دانشی مردی بود والامنش و تیزهوش که به گفته **لنین** بزرگ «با مغزی سرد و قلبی گرم» رزمیده بود. در کهکشان کاغذی گوتنبرگ و در گستره پُرگزند روزنامه نگاری بی‌هیچ گفت‌وگو از بهترین‌های ایران و جهان بود. بر دامنه دانش گیتی‌ساز و رئالیستیکِ مارکسیسم-لنینیسم دستی چنان فراخ و بلندکرانه داشت که

۱- از شعر انسان تراز نو، حیدر مهرگان

با دانشوران این رشته بر سرِ این یا آن آموزه «پیچیده» تئوریک نَردِ سخن می‌ریخت.

هنر و شیوانگاری (ادبیات) ایران و جهان را نیک می‌شناخت و خود در نقد این هردو رشته ژرف‌نگر وتأثیرگذار بود. شعر می‌سرود و قصه می‌نوشت. پژوهنده‌ای بود سخت‌کوش و رزمنده‌ای رزم آشنا که چیره دستی‌اش در پنهان‌کاری و سازمان‌دهی نمونه‌وار بود. اگر خوش باوری برخی‌ها به دروغ پردازی‌ها و شارلاتانیسم مذهبی جمهوری اسلامی نبود حتا سگانِ دست‌آموزِ سازمانِ سیا نیز نمی‌توانستند ردش را بو بکشند.

هم زمان با پی‌ریزی و زایش حزب تودهٔ ایران (۱۰ مهر ۱۳۲۰) او نیز چشم بر سایه روشنِ هستی گشوده بود. همواره در چنین روزی گفته بود و می‌گفت: «حزب یک روز پیرتر شد.» پدرش افسر ژاندارمری بود و برای انجام ماموریتی تازه به تبریز رفته بود که تهمتن بالابلند ما زاده شده و هفته‌ای دیگر همراه با خانواده خود به تهران بازگشته بود. و سرانجام آن قدر خوش قلب و مهربان و مردم دوست بود که حتا مخالفان راه و روش سیاسی او نیز شیفته‌اش بودند: «من هرگز هم مشرب... او نبودم» امّا «این روزنامه‌نگار سبزچشم خنده بر لب یکی از چهره‌هایی است که من در زندگی حرفه‌ای خود هرگز او را از یاد نمی‌برم.»[۱]

نام سیاسی‌اش را از **حیدرخان عمواوغلی** (مهندس **تاری‌وردیوف**) از پیشگامان جنبش کارگری و کمونیستی ایران و نیز از مهر و مهرگان، خجسته ماهِ پی‌ریزی حزب تودهٔ ایران گرفته بود: سخن از **رحمان هاتفی منفرد (حیدر مهرگان)** یکی از بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین قهرمانان جنبش کارگری و کمونیستی ایران و جهان است.

«معراج مردان بالای دار است» (حلاج)

رژیم اشغالگر ایران حتا از کالبد زخم خورده و هزار تکه رحمان هم می‌ترسید. آن قدر که خبر انوشگی (شهادت) او را همواره پنهان نگاه می‌داشت. این

۱- یاد آر ز شمع کشته...، دکتر صدرالدین الهی، سایت صدای مردم.

در حالی بود که وی تنها دو ماه پس از دستگیری‌اش در زیر مرگ بارترین شکنجه‌ها جان سپرده بود: «انقلابی بزرگ، شاعر، نویسنده، پژوهشگر، روزنامه‌نگار نامدار کشور، رفیق **رحمان هاتفی منفرد (حیدر مهرگان)** عضو هیأت سیاسی وقت حزب و از رهبران و بنیادگذاران گروه آذرخش که سپس به سازمان نوید معروف شد در زیر شکنجه‌های بهیمی رژیم جنایت‌کار جمهوری اسلامی جان سپرد...» (*نامهٔ مردم*، شهریور ۱۳۶۷)

نخستین کسی که حماسهٔ انوشگی (شهادت) **رحمان** را فریاد برکشیده بود رفیق **فاطمه مدرسی (سیمین فردین)** استوره بی‌آلایش شکنجه‌گاه‌ها و قهرمان پایداری در زندان‌های اسلامی بود. رژیم که از لَت و پار کردن **سیمین** نیز راه به جایی نبرده و نتوانسته بود حتا به‌اندازه یک هجای کوتاه دهانش را بگشاید سرانجام نیرنگی اندیشیده بود. او را در میان انبوهی از پاسداران برای دیدار با پدر بیمارش به خانه بُرده بودند. شاید پدر چیزی بگوید و او را «به راه آورد!» امّا این بار نیز کور خوانده بودند. هنگامی که **سیمین** را می‌بردند که به زندان باز گردانند، در همان آستانه خانه و به گونه‌ای که همه رهگذران بشنوند ناگهان فریاد برآورده بود: «این جنایت‌کاران رحمان را کُشتند! قهرمان ما را تکه‌تکه کردند! امّا او دهان باز نکرد...»[1] و بدین‌گونه امّا خبر جان گذشت رحمان را به گوش همه رسانده بود. دژخیم‌ها بر سر سیمین کیسه‌ای کشیده بودند و او را در زیر رگباری از مشت و لگد یک راست به سلول انفرادی بُرده بودند.

حیدر مهرگان باور انقلابی‌اش را به حزب تودهٔ ایران از سر راه نیاورده بود که به همین آسانی‌ها هم آن را واگذارد و به راه خود رود. او که با بدبینی به حزبِ ترازنوین طبقهٔ کارگر ایران گام در سپهر مه‌آگین کار سیاسی گذاشته بود، بعدها در فرایند دستگیری‌هایش در سال‌های ۴۵ و ۵۰ خورشیدی در دیدار و گفت‌وگو با رهبران زندانی حزب تودهٔ ایران به مرز آگاهی و شناخت رسید:

«قزل قلعه خلوت بود. من با بی‌ایمانی مطلق به حزب تودهٔ ایران وارد بند شدم... می‌دانستم **خاوری** در همان بند است. شبی که

۱- *شهیدان توده‌ای*، جلد دو، ۱۲ مرداد ۱۳۸۷.

فردایش باید از قزل قلعه می‌رفتم تصمیم گرفتم **خاوری** را ببینم. همه می‌دانستند که اعدامی است. نزدش رفتم و مثل یک خبرنگار... سؤالاتم را کردم و او آرام پاسخ داد. نمی‌دانم این گفت و گو چقدر طول کشید امّا می‌دانم که سپیده زده بود و من هنوز همه سؤال‌هایم را نکرده بودم . او روزهای انتظار اعدام را پشت سر می‌گذاشت و من آخرین روزهای بازداشت را. وقت جدایی نتوانستم جلوی اشکم را بگیرم. در حال و هوای آن سال‌ها این ایمان بی‌خدشه به حزب باور نکردنی بود. هنگام جدایی **خاوری** می‌خواست بداند درباره آنچه شنیده‌ام چه فکر می‌کنم. گفتم: آنچه را امشب شنیدم تا حالا در رُمان‌ها خوانده بودم...! سرمست از آن همه ایمان از زندان آزاد شدم.»[۱]

دو سالی از این دیدار تاریخی بر نگذشته بود (۱۳۵۲) که به حزب پیوست و گروه آذرخش و سپس نوید را پی‌ریخت. هم زمان، با رادیو پیکِ ایران و دیگر رسانه‌های حزبی به همکاری آغاز کرد. حماسهٔ **گلسرخی** از نخستین جُستارهای وی بود که از این رادیو پخش شد.

هاتفی در روزنامه‌نگاری نبوغی نمونه‌وار داشت. این او بود که در سال ۱۳۵۷ در جایگاه سردبیر روزنامهٔ کیهان، اعتصاب ۶۲ روزه مطبوعات را سازمان‌دهی کرد و به فرجام رساند. پیش از آن، سال‌ها جانشین دکتر **مهدی سمسار** و سپس **امیر طاهری** سردبیران وقت کیهان بود. در این دوّمین دوره امّا همهٔ کارهای سردبیری را به تنهایی انجام می‌داد و «**امیر طاهری** از وی همواره به عنوان کمک اوّل خود یاد می‌کرد.»[۲]

رفیق **هاتفی** اگرچه در سال‌های پایانی رژیم شاه «معاون **امیر طاهری**... بود امّا همه تغییر و تحولات کیهان با نظر او انجام می‌گرفت و دکتر **مصباح‌زاده** مدیر مؤسس روزنامهٔ کیهان و **امیر طاهری**... تسلیم نظرات او بودند. **رحمان** علاوه بر سردبیری روزنامهٔ کیهان، تنها نشریهٔ مخفی طرفداران حزب تودهٔ

۱- *نامهٔ مردم*.
۲- یادآر زِ شمع کشته...، همانجا.

ایران را با کمک چند تن از بچه‌های روزنامهٔ کیهان و تشکیلات کوچک ولی منسجم گروه نوید منتشر می‌کرد.»[۱]

در آن سال‌ها بسیاری از روزنامه نگاران و نیز کارگران و کارمندان بخش های فنی و اداری روزنامه‌ها که می‌رفتند تا کار روزانه خود را آغاز کنند در میان کاغذها و روزنامه‌های روی میز کارشان یا در کشوی آن با کتاب‌های مارکسیستی در اندازه‌های بسیار کوچک و نیز با هفته نامه‌های نوید و اعلامیه‌های حزبی روبه‌رو می‌شدند و به تازه‌ترین رخدادهای پُشت‌پرده سیاست که خود نیز از آن بی خبر مانده بودند دست می‌یافتند. آنها با شگفتی از هم می‌پرسیدند که چه کسانی و چگونه این جزوه‌ها را می‌آورند و در دسترس‌شان می‌گذارند؟ در آن میانه امّا دستگاه دوزخی ساواک کُشتیار خود شده بود که سرنخی، چیزی از گروه نوید پیدا کند و نتوانسته بود. این در واقع نبوغ کم‌آسای رفیق **هاتفی** در ارگانیزاتوریسم و سازمان‌دهی بود که سازمان نوید را بس پنهان‌کارانه پی‌ریخته بود و نگذاشته بود لو برود. هم از این‌گونه بود که سازمان غرورآفرین نوید همچون پدیده‌ای بی‌همانند در جنبش کارگری–کمونیستی ایران و جهان به یادگار ماند و استوره **رحمان** را جاودانه‌تر کرد. به یاد داشته باشیم که وی سازمان نوید را در زمانه‌ای پی‌ریخت که «تروریسم سازمان یافته دولتی به اوج و جنونی رسیده بود که حتا در ابعاد جهانی هم کم مانند بود.»[۲]

وی نخستین شمارهٔ فصل‌نامه و سپس هفته‌نامهٔ *نوید* را در هزار نسخه درآورد (دی ۱۳۵۴) و تیراژ آن را که در سراسر کشور پخش می‌شد تا آستانه انقلاب بهمن ۱۳۵۷ به ۲۴۰ هزار شماره رساند. چنین بود که سازمان نوید تنها در سال ۱۳۵۷ بیش از ۳۰۰ هزار نسخه *روزنامهٔ مردم*، ماهنامهٔ *دنیا* و کتاب‌های مارکسیستی را که از خارج می‌آمدند در سراسر کشور پخش کرد. هم چنین، گاهنامهٔ تئوریک *به سوی حزب* را که با شهادت **هوشنگ تیزابی** بر زمین مانده بود تا بازگشت رهبری حزب از خارج کشور چاپ و پخش کرد.

۱– *یادمانده‌ها*، نصرت نوح، صفحهٔ ۴۵۰.
۲– *اسناد و دیدگاه‌ها*، صفحهٔ ۹۰۱.

در هوشمندی سیاسی رفیق **مهرگان** همین بس که او پس از پیشامد خونین ۱۷ شهریور ۱۳۵۷ برای نخست‌بار از کاربس (اعتصاب) سراسری برای درهم شکستن شالوده حکومت نظامی ازهاری و رژیم سترون شاه سخن گفته بود:

«تنها یک راه باقی است، مؤثرترین راه: با اعتصاب عمومی سراسری، کودتای نظامی شاه را علیه مردم درهم بشکنیم.»[۱]

و این چشم اسفندیار رژیم شاه بود. و سرانجام هنگام که پیکار مسلحانه در دستور روز تاریخ درآمده بود، باز این گروه نوید بود که پارتیزان‌های توده‌ای خود را به میدان نبرد با رژیم شاه کشاند:

«آنچه آموخته‌ایم اینک باید به کار ببریم. یک روز هر کلمه‌ای که می‌آموختیم، پُربارتر از سدها (صدها) گلوله بود و امروز هر گلوله، پُرمعنی‌تر از هزارها کلمه است.»[۲]

پنج سال پس از پی‌ریزی و پیکار سازمان بی‌همتای نوید و سه سال و سه ماه پس از درآیند هفته‌نامهٔ *نوید*، واپسین شماره آن در ۲۶ اسفند ۱۳۵۷ با چاپ ۷۳–مین شماره آن به پایان رسید و با نخستین شمارهٔ علنی *مردم* پیوند خورد. رفیق **هاتفی** در این واپسین شماره نوشت:

«امید که هرگز در میهن ما آن چنان شرایطی تکرار نشود که ضرورت انتشار نوید و نویدهای زیرزمینی را ایجاب کند.»[۳]

دریغ که رفیق نَستوه و نابغهٔ ما آرزویی از این گونه‌نژاده و انسانی را بسی زودتر از آنچه می‌اندیشید با خود به ژرفای گور بُرد.

کارل مارکس به درستی گفته بود:

«خداوندِ تکامل، بادهٔ خود را در کاسه سرکشتگان می‌نوشد. و آنان که به پندار خود تخم اژدها کاشته‌اند، جز کِرمِ خاکی نمی‌درونند.»

اینک **رحمان هاتفی** در اوج ترسناک ترین سانسورهایَ دولتی ایران قهرمان

۱– *نوید*، شمارهٔ ۴۴، ۱۸ شهریور ۱۳۵۷.
۲– *اسناد و دیدگاه‌ها*، صفحهٔ ۹۱۰.
۳– همانجا.

میلیون‌ها ایرانی است و هم اینان‌اند که راه و روش وی را پی‌خواهند گرفت و به فرجام خواهند رساند.

ارثیه مینویی مهرگان

در سایه روشن انقلاب بهمن ۵۷ امّا پهلوان بلندبالا و خوش‌سیمای ما دیگر هیچ نمی‌آرامد: خواندن، پژوهیدن، نوشتن، سازماندهی کردن، راهبری شبکه‌های حزبی و... این همه تنها گوشه‌هایی از تک و پوی تهمتنانه **رحمان**‌اند. هم در این سال‌ها به آفرینه‌ای می‌اندیشد که پاسخی شگرف و ژرف‌بینانه به شوق و تشنگی نسل نو برای آشنایی با گذشته حزب باشد. باید بازهم از خواب شبانه زد و کوهی از اسناد حزبی را «از آغاز پیدایی تا انقلاب بهمن ۵۷» کاوید و پیمود. باید این دریای خروشان و ناپیداکرانه را چنان در کوزه‌ای کوچک ریخت که هیچ چیز آن تاریخ تلخ و شیرین چهل ساله در سایه نماند و سلوک وادی به وادی تشنه کامان گُم‌دره‌های خاراگین شناخت را به فرجام آورد. کار امّا همچون شیوهٔ تغزلی **حافظ** آسان نمون است و دشواریاب.

هایکو ژاپنی به درستی گفته بود:

«یک سخن، همه جهان را تعیین می‌کند.»

و اینک نوبت **رحمان** بود که از آزمونی چنین خَستودنی و خطیر و شگفت برآید. در سال ۱۳۶۰ هنگام که نخستین چاپ *اسناد و دیدگاه‌ها* درآمد همه دیدند که پهلوان جوان ما بار دیگر تهمتنی کرده و در برابر ارتش بهتان‌زنان و مشاطه‌گرانِ حزب‌ستیز چه جانانه ایستاده است. او که با فروتنی عارفانه‌اش کتاب را «جز جامی از چشمه و نَمی از باران» نمی‌دانست نوشت که در کتاب هزار صفحه‌ای او « گنجاندن تمام وجوه چهل سال رزم و آفرینش [حزب] که هیچ عرصه‌ای از حیات مادی و معنوی جامعه از آن برکنار نبوده انتظاری غیرواقعی است...» و من؛

من نه آنم که دو سَد نکته رنگین گویم
همچو فرهاد یکی گویم و شیرین گویم

وی بر هامش *اسناد و دیدگاه‌ها* نوشت:

«در سراسر تاریخ حزب تودهٔ ایران کمتر رویکرد و دگردیسه نوآورانه و انقلابی و حتا به ندرت اندیشه و بارقه‌ای روشنگر و راهگشا وجود دارد که جامعه را به پیش بُرده باشد و نخستین بار توسط حزب تودهٔ ایران عرضه نشده یا... فراورده تلاش و پیکار پیگیر آن نباشد. این دعوی سترگی است امّا گزافه نیست...»

کوتاه سخن، تاریخ جنبش توده‌ای ایران به گویش **رحمان هاتفی** این‌گونه هاشور خورده بود:

«اینک تاریخ حزب تودهٔ ایران است که سخن می‌گوید. نه با زبان مورخان و تذکره نویسان که با زبان بی شبهه عمل و اندیشه خود. به گفته گزنفون: «بگذار تاریخ خود لب بگشاید. اشباح گذشته بیش‌تر از راویان امروز که دستخوش مهر و کین‌اند از رازهای گذشته آگاه‌اند. در این نمای پهلوانی، روح واقعی تاریخ میهن ما زبانه می‌کشد. بی آشنایی با زیستنامهٔ حزب تودهٔ ایران شناخت تاریخ معاصر ایران به سامان نمی‌رسد...»[۱]

«انقلاب ناتمام

«تاریخ، اقتصادی است در پویه شدن»

(کارل مارکس)

ولتر بورژوا می‌توانست بنشیند و برای انقلاب آینده‌ساز فرانسه آموزه آفرینی کند. امّا نگاه او به تاریخ، نگرشی پیشرو و دیالکتیکی نبود:

«تاریخ، گردآورند (مجموعه‌ای) از جنایت‌ها، نادانی‌ها، و ناکامی‌های آدمی است!»

رحمان هاتفی امّا از زِیجی دیگر به رَصد تاریخ برمی‌خاست:

«از سکوی امروز بهتر می‌توان دیروز را دید. بغرنجی‌های گذشته،

۱- *اسناد و دیدگاه‌ها*، صفحهٔ ۹۱۰.

اکنون معمایی حل شده است.»[۱] وی در جایگاه تاریخ‌نگار می‌گفت: مساله این است که چگونه می‌توان تاریخ را به وجود آورد. مساله دانستن درس‌های تاریخ است. همیشه هستند و... خواهند بود آنهایی که از تجربه تاریخ هیچ نیاموخته‌اند.»[۲] و «به تاریخ می‌توان دروغ گفت امّا تاریخ دروغ نمی‌گوید...»[۳]

حق با مرزبان‌نامه است که «هر اساسی که نه بر راستی نَهی، استوار نماند.»

او در کتاب *-انقلاب ناتمام-* به تاریخ‌نگاران و تذکره‌نویسانی که زنجیره درهم‌تنیده رخدادهای تاریخی را از هم می‌درند و خود را در اندازه یک «وقایع‌نویس ژاژخا» فرو می‌افکنند آموخت که به گفته **کارل مارکس** «تاریخ اقتصاد در دست عمل است» و برای رمزگشایی از داده‌های آن باید بستری را کاوید و پژوهید و دید که به پیشامدهای تاریخی جان می‌بخشند و شخصیت می‌دهند. نه! ما تاریخ را به شیوه **ولتر**، برگ‌های بریده از هم و گردآورِندِ «نادانی‌های» انسان نمی‌دانیم. از **سیسرون** بیاموزیم که گفت:

«نخستین آیین تاریخ نگاری آن است که نادرست نگوییم.»

رحمان هاتفی کتاب ارجمند *انقلاب ناتمام* -زمینه‌های سیاسی و اقتصادی انقلاب مشروطهٔ ایرانِ- خود را در دهه ۵۰ خورشیدی نوشت و با نام ر. ه. **اخگر** به چاپ سپرد. امّا دریغ که با یورش ساواک به چاپخانه، همه نسخه‌های آن به جز یکی خمیر شدند. وی بار دیگر بر آن شده بود که آفرینه ارزشمند خود را به‌گونه پاورقی در ماهنامهٔ آفتاب که شماری از هواداران حزب تودهٔ ایران آن را در نخستین سال‌های انقلاب در می‌آوردند به چاپ رساند که این بار نیز آفتاب به بند کشیده شد و این ماند و ماند تا حزب تودهٔ ایران آن را در مهرماه ۱۳۸۰ به چاپ رساند و بدین‌گونه به سه دهه انتظار پایان داد. رفیق **هاتفی** امیدوار بود که در پاره‌های واپسین کتاب، از پیش زمینه‌های انقلاب مشروطه

۱- همانجا، صفحهٔ ۱۸۹.
۲- همانجا، صفحهٔ ۲۱.
۳- همانجا، صفحهٔ ۲۶.

فراتر بگذرد و به خود انقلاب بپردازد که دستگاه دوزخی ولایت فقیه به او امان نداد و این سدای رسای تاریخ را برای همیشه خاموش کرد. بدین‌گونه میهن ما انسانی تراز نو و دانشوری سترگ را برای همیشه از دست داد.

منتقدی از تبار بلینسکی

رحمان هاتفی بر گسترهٔ نقد دیالکتیکی آفرینه‌های شیوانگارانه و هنری، بی‌هیچ گفت‌وگو از بهترین‌ها بود. به‌ویژه که در شناخت و شناسندِ و برکشیدن نبوغ‌های نهفته هنری، ژرف‌نگری و تیزهوشی شگفت‌گونه داشت. از میان نمونه‌هایی که نخست بار آتش قلم وی بر سویه‌های تاریک کاراکتر هنری‌شان پرتو افکند یکی هم **اردشیر محصص** بود که نقد نقادانه و **بلینسکی**وار **رحمان** «در بهار یک بلوغ حاصل‌خیز» ناگهان همچون آذرخشی در سیاه‌شبان دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی تیراژه کشید و چشم‌ها را مات و مبهوت محصص کرد:

«ازتالار قندریز تا گالری سیحون راه درازی نیست... امّا اردشیر این راه را [در اندرون خویش] چند ساله پیمود نخستین جوانه‌های آن روز اینک به جنگلی انبوه بدل شده است. کودک با استعدادی که در تالار قندریز شوق‌زده و سرمست به سیاه‌مشق‌هایش خیره شده بود، حالا به سختی می‌تواند ابعاد وحشتناک دنیایی را که خود ایجاد کننده آن است باز شناسد. در زیر پوست آن کودک عاصی، غولی رشد کرده است که می‌خواهد جهان را در میان مشت‌هایش بفشارد و با ناخن‌هایش تا اعماق زمین و زمان را بکاود. کودک ناراحت تالار قندریز در برابر خود دنیای دیوانه‌ای می‌دید که گرفتار یک سوء تفاهم مدحش است. این دنیا به فضای خواب‌های پریشان و کابوسی بیشتر شباهت داشت. منطق آن بی‌منطقی بود. یک جور درهم‌ریختگی و ازهم‌پاشیدگی. دنیایی که بوی پوسیدگی و زوال می‌داد در حال فروریختن و غرق شدن بود. امّا به ظاهر همه چیز آن در جای خود قرار دشت. در این دنیای نامطمئن و دروغگو،

آدم‌ها سایه‌های لرزان و بی‌مفهومی بودند که خودشان را تکذیب می‌کردند...»[۱]

ای کاش می‌شد همه آن نقد نقادانه را که از قلمی بس عاشق و شورَنده و شوریده برتافته بود پشت سر هم می‌آوردیم. و چه می‌شود کرد وقتی تهاراه و شیوایند این جستار نه تکثیر و بازآوری واژه به واژه آن نقد مردمی که برتافتن تهمتنی و دلیری رحمان است که در سکوت سُربی و چندش آور سال های سرد و مه آگین آن سال ها بر کاغذ کاهی روزنامه می‌آورد. در آن سال ها، کاریکاتورهای اجتماعی و طرح های به شدت سیاسی **اردشیر محصص** در برخی رسانه‌ها همچون روزنامهٔ اطلاعات در می‌آمد و کمتر کسی «توانایی جسور او را در دریدن نقاب هیولاها و آدم ها» می‌شناخت و در می‌یافت که «او در رسوا کردن چقدر بی رحم است.» و این تنها **رحمان** بود که سکوت سُربی سال‌ها را درهم شکست و گفت: ای «سیاستمداران پرابهت بادکنکی که به یک نوک سوزن» بادتان خالی می‌شود. ای «خرده‌بورژواهای فربه و شکم پاره که در شکم و زیر شکم تان خلاصه» می‌شوید. ای «دیوانه‌های» گریخته از «دارالمجانین»! اینک این هنرمند مردمی ما **اردشیر** است که «چون یک باستان شناس، اعماق جان و روان مردم دور و برش را می‌کاود و از زیر آوار گوشت و استخوان و خون، شخصیت حقیقی و پنهان آنها را بیرون می‌کشد و زیر ذره بین طنز هوشیار و زیرک خود می‌برد.»[۲]

امّا **رحمان** عاشق بود و پروای زندان و زنجیر و تازیانه را نداشت. ای کاش آنها که به شخصیت شیوا و استوره‌ای او نزدیک‌تر بوده‌اند همتی بدرقه راه کنند و نوشته‌های **رحمان** را از لابه‌لای رسانه‌ها بیرون آورند و زمینه را بر چاپ گِرد آورند (مجموعه) نوشته‌های مطبوعاتی وی هموار سازند. به‌ویژه که پهلوان دانشور ما گویا کار رسانه‌ای خود را با نوشتن داستان‌های جانانه در روزنامهٔ قدیمی *صبح امروز* (سال‌های آغازین دهه چهل به این سو) آغازیده بود که جا

۱- روزنامهٔ *کیهان*، ۳۰ اردیبهشت ۱۳۵۰.
۲- همانجا.

دارد این داستان‌ها نیز گردآوری و در دفتری جداگانه شیرازه شوند.

دیدار با آرش

سال ۱۳۶۰ سال دیدار با آرش **رحمان** بود: نقدی راه‌گشایانه در شناخت دیالکتیکی آرش کمان‌گیر **سیاوش کسرایی**. او این بار نیز با واژگان آتشین خود به هماورد منتقدانی برخاسته بود که در «رنگین‌نامه‌های» با ویژگی «آدامس‌های آمریکایی» پرسه می‌زدند و «آرش را به گناه پیوند با» گذشته «و به مثابه بازمانده‌ای از یک نژاد منقرض» تحقیر می‌کردند. **رحمان** آمده بود که به گفته خود «منتقدان» رنگین‌نامه‌نویس و غوغاسالارانی را که «مس را به جای طلا سکه می‌زدند»، فستیوال نشین‌ها، جشن هنرباف‌ها و وازدگانی از این‌گونه را به جای خود بنشاند. آخر مگر نه اینکه «شاعران بزرگ، درعین‌حال برترین مورخان زمانه‌اند و آنجا که تاریخ‌نویسان متوقف می‌شوند، شاعران آغاز می‌کنند؟»[۱]

رحمان امّا در چهره سراینده آرش کمان‌گیر شاعر تاریخ را می‌دید «امّا نه فقط تاریخی که روی داده است که شاعر آن تاریخی که باید روی دهد... این است نیرویی که در تلاقی واقعیت با آرزو، در تلاقی تاریخ، آن گونه که هست و آن گونه که باید باشد آزاد می‌شود.

وی در شعر **کسرایی** دو گونه انسان –زمینی و سرزمینی– می‌دید و می‌دانست که این «عین همان جوهری است که شعر کسرایی را...» بر می‌کشد و بر فرازه‌های استوره‌ای اپیک و حماسه می‌نشاند. رفیق **هاتفی** امّا در چهره آرش شیوا تیر نیرویی را یافته بود «که طبیعت را به تاریخ مبدل کرده است»: او «برده‌ای است که نسل در نسل فروخته شده. دهقانی است که برده داغ‌خورده و حراج‌شده را در زیر پوست خود پناه داده و کارگری است که هر صبح، چون یک بردهٔ نوین در کارخانه فروخته شده او از تبار رنج و کار است و از او برمی‌آید که رنج مردم را با قلب رنج دیده خود عوض کند.»

او در سیمای آرش کمان ابرو پرومته هم روزگار ما **خسرو روزبه** را

۱– *دیدار با آرش*، صفحهٔ ۷.

می‌دید: «مگر نه اینکه **کسرایی** منظومه آرش را با الهام از خاطره پهلوانیِ روزبه سروده؟ و مگر نه اینکه آرش باستانی در شبح آرش معاصر به ملاقات فرزندان خود که در کوره شکنجه‌گاه‌ها ذوب می‌شوند تا از آنها برای میدان‌های فردا پیکره بسازند می‌رود و دست در دستشان می‌گذارد؟»[۱] و سرانجام آرش جوان ما دفتر نقدی از این‌گونه را چنین فرو می‌بندد: «اینک ما، قشونی از آرش...» قشونی که در پساپشت فرمانده استوره‌ای و بلند بالای خود **خسرو روزبه** با رزم‌افزار شعر و شناخت و شعور به ستیز با امپراتوری سرمایه می‌روَد.

اکتبر و ضد اکتبر

نگاه ژرف و نگران استوره روزگار رنج‌آزمای ما با کاوندگی **بلینسکی**‌وار خود که روندها و پدیده‌های پیرامونش را از کُنه و از سرشت آنها می‌پویید و می‌پژوهید، و نیز تیزنگری نقادانه وی، همچون تازیانه‌های تازنده بر پیکر آموزه‌ها و آورندهای کژآیند زمانه فرود می‌آمد و با هر ضربه خود گوهر مینوی دانش و شناخت را از دل خاراسنگ های دروغ و بهتان و کژاندیشی بیرون می‌کشید و می‌آخت وتراش می‌داد.

رحمان در پلمیک‌ها و در گفتارهای حقیقت‌جویانه و نیز در شاهکارهایی که از قلم شوریده‌وَش و شیوای او برمی‌تافت به راستی که نمونه‌وار و اندک‌یاب بود و کمتر کسی به گَرد او می‌رسید. اگر در سال‌های دهه ۵۰ خورشیدی توانسته بود کژروی‌های رزم چریکی جدا از توده را به **خسرو گلسرخی** نشان دهد، در سال‌های این سوی انقلاب نیز با نقدهای جانانه‌اش در *روزنامهٔ مردم* توانست چشم انبوهی از فرزندان خلق را که دل در گِرو رزم چریکی بسته و راه خود را از تودهٔ مردم جدا کرده بودند به چشم حقیقت باز کَند. در نقدهایی که بر آموزه‌های خام‌دستانه مائوایستی و تروتسکیستی می‌نوشت، پژوهندگان حقیقت با برهانی چنان پولادین و اندیشه‌شکن روبه‌رو می‌شدند که ذهن و زبانشان خواه ناخواه از فاکت‌گزینی‌های خرده‌بورژوایی و دهان پُرکن تهی می‌شد. در نقدهای تئوریک **حیدر مهرگان** که در امرداد ۱۳۶۰ در جزوهٔ

۱- همانجا، صفحهٔ ۳۶.

اکتبر و ضد اکتبر بازآوری شدند تاریخ نه از آن‌گونه که راست باوران چپ‌نما می‌پسندند که از دیدرسی واقعی گِروانه هاشور خورده بود.

رحمان در جُستار درکِ دوران، از دیدگاه لنینیسم و مائوایسم به درستی نوشت: «شوریده نشان دادن دوران کنونی و تحریف ویژگی‌های آن، دستاورد چپ روها و چپ نماهای ما نیست. در این عرصه مائوایسم پیش کسوت و بنیادگذار است. در کنار همه آثار و ثمرات فاجعه آمیز مائوایسم و شبه تئوری هایش، یکی نیز درهم و برهم کردن مفهوم دوران و تنزل آن به سطح بازیچه‌ای برای اغراض سیاسی خاص بود. مائوایست‌ها در آستانه دوّمین انشعاب بزرگ در جنبش کارگری و کمونیستی جهان تغییر دلخواه و متناقضی را به جای محتوی عینی دوران گذاشتند تا برای ارتداد خود محملی بتراشند...» آنها می‌گفتند: «دوران ما عبارت است از دوران امپریالیسم، دوران انقلاب پرولتری، دوران پیروزی سوسیالیسم و کمونیسم.»[1] **رحمان** می‌افزاید: «این تعریف که... مختصات دو عصر را در یک عصر ادغام کرده است، درواقع هجومی بود علیه جنبش کارگری و کمونیستی. طغیانی بود علیه مصوبه‌های این جنبش که در بیانیهٔ احزاب برادر در کنفرانس های ۱۹۵۷ و ۱۹۶۰ مسکو اشعار می‌داشت: «محتوای اصلی دوران ما که از انقلاب کبیر سوسیالیستی اکتبر آغاز شده عبارت است از گذار از سرمایه داری به سوسیالیسم.»[2]

«*اکتبر و ضد اکتبر*» در جُستارهای چهارگانه خود مات‌شدگان و ناباوران وادیِ چپ را با «کلید درک دوران» به آزمونگاه آموزه‌ها و تئوری‌های رنگ‌ووارنگ تاریخی می‌برد و از میان انبوه واژه‌ها و اندیشه‌های تلنبار شده در آن، گوهرِ تراش‌خورده سوسیالیسم علمی را بیرون می‌کشید و در دستشان می‌گذاشت.

۱- *اکتبر و ضد اکتبر*، صفحهٔ ۳۹.

۲- همانجا.

از تک نگاری تا اپیکوگرافی

«آن جا که زندگی به معدن معنی می‌رسد
مرگ، کلام آخر نیست»
(مهرگان)

دامنه تک‌نگاری‌های حماسی و مردمی **حیدر مهرگان** با همهٔ پراکندگی تاریخی‌شان بلند کرانه است و گستره‌مند. این اوست که نخست بار در حماسه سرودی که از فراز شکنجه‌گاه گذشت از کرانه‌های کوتاه زیست‌نامه‌نویسی فراتر گذشت و به سرایش غزل‌واره‌ای حماسی برخاست و از این نیز فراتر، در اندرون جان و اندیشهٔ انوشای زمانه **هوشنگ تیزابی** به سیر و سلوکی روانکاوانه پرداخت و رمز و رازهای شخصیت شگرف وی را پژواک کرد. آن همه تک‌نگاری شعرگونه که همچون گنجی گزاف و بازیافته از کُنه و از سرشت شخصیت تیزابی برتافته بود امّا خود سرگذشت سال‌ها بعد کسی بود که از مرزهای افسانه و استوره نیز فرسنگ‌ها فراتر گذشت:

«دژخیمان، شش ساعت متوالی **هوشنگ** را لگدمال کردند. روی زخم‌های پایش دوباره تازیانه کشیدند. کفل‌ها و مردی‌اش را با سیگار سوزاندند و وقتی از هوش رفت دوباره به هوشش آوردند و کار را از سر گرفتند...»

هاتفی در این تک‌گویی درونی و پیش‌نگرانه زیرین گویی سرگذشت خود را پیش‌خوانی کرده است. سرگذشتی که در واپسین دمان هستی **تیزابی** از زبان خموش و پُرغوغای هوشنگ برمی‌جوشد:

«نامت را به من بگو. می‌خواهم این طلسم را در مشت داشته باشم.»، «من هزارها بار مُرده‌ام و باز متولد شده‌ام... کدام نامم را می‌خواهی؟ در پُشت هریک از نام‌های من، سَرهای از بدن جدا شده مناره شده‌اند، تن‌های در آتش سوخته و پیکرهای به‌دار آویخته صف کشیده‌اند. من بَردیای دروغینم که از من بزرگ‌ترین دروغ تاریخ را ساختند من به چهره اشرافیت آدم خوار تف کردم. من مزدکم که فریاد زدم همه گرسنه‌ها باید سیر شوند. من صاحب

الزنجم که پانسد (پانصد) هزار بَرده را... شوراندم... من بابکم که بر قله‌های سپند ایستادم... من سَتارم که از لوله تفنگ‌های امیرخیز جرقه زدم و در آبهای ارس منتشر شدم. من حیدرم که با کوله باری از نان آمدم... من روزبه‌ام که از هر زخمم سدایی (صدایی) می‌آید. من نام‌های بی‌شمار دارم که هر یک از آنها سنگ گور شریف‌ترین مردم است. آیا هنوز مرا نمی‌شناسی؟»

و به راستی کیست و در سودای کدام جادو است که این همه نام را در ملودی تنها یک نام -**رحمان هاتفی**- نشناسد؟ کی است؟

حماسه گلسرخی
ای سرو سر فراز!
این رسم تو است که ایستاده بمیری
(خسرو گلسرخی)

زمزمه کردن، فریاد کشیدن، توفان برانگیختن و از بودن و سرودن درفشی از آذرخش و تیراژه برافراشتن چندان هم که می‌گویند دشوار نیست، امّا هنگام که دماوند تلنبار شده بغض تاریخی تو دارد سینه‌ات را می‌کوبد و می‌فشارد و می‌خواهی بر آن همه احساس انسانی چیره شوی و بُرهانمند و بهنجار بگویی، به راستی که دشوار است، و دشوارتر از این همه هنگامی است که می‌روی تا تراژدی و حماسه را درهم آمیزی و می‌کوشی از میان اروندرود اشک‌ها و مویه‌هایت مغز نغز حماسه و اپیک را بازگشایی و بر دایره مینای داوری در اندازی.

حیدر مهرگان نه تنها با زیست‌نامه رفیق سال‌های نوجوانی به بعد خود -هوشنگ تیزابی- چنین کرد که حماسه زندگی و رزم **خسرو گلسرخی**- دوست و همکار خود را در روزنامه کیهان-نیز با هق هق گریه سرود. و مگر نه این که کمونیست برجسته جهان سینما -**چارلز چاپلین**- با چشمی خون گرفته می‌خنداند و با چشمی دیگر می‌گریاند. سخن انجیل است که «در خرد بسیار، اندوه بسیار است» **هاتفی** در حماسهٔ **گلسرخی** به سراغ شاعری می‌رود

که جهانی بزرگتر را می‌پژوهید امّا از همه این جهان هیچ چیز برای خود نمی‌خواست. یکی در هوای رزم چریکی جدا از توده (**گلسرخی**) و دیگری رهرو هماورد توده‌ای به پیشاهنگی حزب طبقه کارگر (**مهرگان**) و مگر نه این که **لنین** بزرگ در رمزگشایی از شور انقلابی چریک‌های روسیه (اس‌ارها و دیگران) گفته بود: «قربانی کردن یک انقلابی برای آنکه پَست سرشتی برود و پَست نهادی دیگر جای او را بگیرد خردمندانه نیست» گفت و شنود انقلابی این هر دو امّا از دو دامنه گونه‌گون سیاسی آغاز می‌شود و سرانجام در کانون بهنجار و مردمی رزم توده‌ای به هم می‌رسد. چنین است نبوغ نمونه‌وار **رحمان هاتفی** در سخن‌وری و پلمیک سیاسی.

وی در پاسخ به پرسش **گلسرخی** از افشاگری سیاسی همچون مبرم‌ترین وظیفه برای یک مبارز خلق سخن گفته بود. و آن قدر گفته بود و شنیده بود که سرانجام گلسرخی از ناباوری به یقین رسیده و گفته بود:

«یک مشت جوجه انقلابی روشن‌فکر می‌خواهند پا جای چه گوارا بگذارند و به خیال خودشان با آتش‌بازی و سدای ترقه مردم را بیدار کنند.» و «امّا اینها خودشان بیشتر احتیاج دارند که یکی بیدارشان کند.»[۱]

خسرو یکبار هم مشت‌های گره کرده‌اش را به ورشکستگان سیاسی زندان نشان داده و گفته بود: «از کتیرایی و روزبه بیاموزیم.»[۲]

هاتفی جزوه حماسهٔ **گلسرخی** را با نام **سیامک** و اندکی پس از شهادت **گلسرخی** و **کرامت دانشیان** (۲۸ بهمن ۱۳۵۲) نوشت و در همان سال‌ها به شیوه چاپ زیراکسی و زیرزمینی به میان مردم برد.

واپسین غروب تهمتن

زمزمه‌های زندان، هم راه با هُرم دوزخی تیرماه، آورندی تازه را سلول به سلول با خود می‌برد: **لاجوردی** جلاد از شکنجه‌گران **رحمان** به سختی برآشفته و

۱- *حماسهٔ گلسرخی*.
۲- همانجا.

گفته بود: «او باید هرچه زودتر دهان باز کند. ما در اینجا سنگ‌ها را هم به صدا در آورده‌ایم چه رسد به مشتی پوست و استخوان!»

آن روز از سایه روشن بامداد تا پاسی از غروب، شکنجه‌گران یکی از پس دیگری به جان تهمتن نستوه ما افتاده و کوشیده بودند دهان او را نیز همچون برخی وازده‌ها و درهم شکسته‌ها بگشایند. سترگ مرد جوان ما امّا همچون فرخی لب‌دوخته هیچ نگفته بود.

دشنام پشت دشنام بود که از گند چاله دهان شکنجه‌گران فرو ریخته بود و هوای گرم و تنش آلود زیر هشت را به گند کشیده بود. شکنجه‌گرها با کابل و مشت و لگد پهلوها و سینه **رحمان** را کوبیده بودند. چهره‌اش چنان خونین و درهم شکسته بود که حتا آینه هم او را نمی‌شناخت.

رحمان کف به دهان آورده بود و خون قی کرده بود. با لگدی دیگر، اندام درهم تنیده‌اش تابی خورده بود و چرخیده بود و رو به دیوار افتاده بود. از میان چشم‌های نیمه بازش دیوار پیش رو را دیده بود که ازهم شکافته بود.

نخست **خسرو روزبه** را دیده بود که با چهره جذاب و مردانه‌اش پا در سلول گذاشته بود و سپس **هوشنگ تیزابی** را که تازه‌ترین شمارهٔ *به سوی حزب* را به نزد رفیق قدیمی خود دراز کرده بود!. و اشک شوق چشم‌های استوره زمانه را پوشانده بود.

لگدی دیگر بر پهلوی تهمتن فرود آمده بود. امّا او که دیگر دردی را برنمی‌تافت. او که دیگر چیزی را حس نمی‌کرد، لبخندی به زیبایی همه گلهای بهاری بر لبش شکفته بود. بازجو رو به شکنجه‌گر فریاد کشیده بود: چرا گذاشتی بمیرد! چرا او را کشتی؟ او که حتا یک کلمه هم حرف نزده بود. حتا یک نفر را هم لو نداده بود! چرا گذاشتی بمیرد احمق! و **رحمان** هم چنان لبخند زده بود. لبخند تکاوری که از هماورد با دشمنی نیرنگ پیشه و سرسخت سربلند بر آمده بود. او با مرگ و جاودانگی خود پشت دشمن را به خاک کشیده بود.

شکنجه‌گران و بازجوها عربده کشیده و هم دیگر را به دشنام بسته بودند. از میان‌شان، یکی با چهره‌ای کریه‌تر از هزار کفتار با تفاله‌های درهم‌تنیده ریشی

سیاه و انبوه، با کابل بر پیکر آرمیده استوره کوبیده بود. امّا نیم‌سدایی هم از او در نیامده بود. کفتار کابل به دست گویی همان سلطانی بود که به گفته گیوم آپولینر شاعر «نفخی متعفن رها کرده بود... با جراحت‌ها و غده‌های چرکین، با پوزه خوک و ...»[۱]

بازجوها همچون جانوران درنده عربده کشیده بودند و کفتار کابل به دست باز هم زوزه کشیده بود و پیکر بی‌جان تهمتن را به تازیانه بسته بود. آنها به مُرده‌ها هم تازیانه می‌زدند و از کالبد بی‌جانشان می‌ترسیدند. آنها به مُرده‌ها هم شلیک می‌کردند.

در واپسین غروب تهمتن، در زیر هشت، جز چند شکنجه‌گر و بازجو و سطل‌های پُر از باندهای خونین هیچ کس نمانده بود. واپسین غروب انسان ترازِ نوِ روزگار ما، رفیق **رحمان هاتفی** به پایان رسیده بود.

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۸۷۸، ۴ مهرماه ۱۳۹۰**

۱- از چکامهٔ *پاسخ قزاق به سلطان کنستان‌تینیه*.

به انگیزهٔ زادروز رفیق اسماعیل شاهرودی

از تمام وسعت رنج[1]

هر جا نشانه‌ای ز دری بود کوفتم
لیکن ز پشت در
هرگز کسی به درد دل‌ام پاسخی نداد ...

(از شعر تخم شراب)

اسماعیل شاهرودی در دهمین روز بهمن ۱۳۰۶ (شب چلهٔ کوچک) در دامغان زاده شد. آموزش‌های دبستانی‌اش را در دامغان و دورهٔ میانی آن را در شاهرود گذراند و در جست‌وجوی کار و درس و دانشگاه راهی تهران شد. نخست به وزارت فرهنگ (آموزش و پرورش کنونی) پیوست و با آموزگاری و کارهای اداری روزگار گذراند آن‌گاه دبیر دبیرستان‌ها شد. هم‌زمان، در

۱- بخشی از یک شعر شاهرودی.

دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران به فراگیری نگارگری و در دیگر دانشکده‌ها به آموختن تاتر و روزنامه‌نگاری پرداخت و لیسانس گرفت. هم در این روزگار به فراخوان دکتر **محمّد معین** به سازمان لغت‌نامهٔ **دهخدا** پیوست و به نگارش واژه‌های هنری برای فرهنگ معین پرداخت. در پیِ فرجام‌گیری این کار، فراخوانی دیگر و این بار از هندوستان به دست‌اش رسید که او را به سرزمین اوپانیشادها[1] فرا می‌خواند. به جایی که همیشه شور دیدن آن را در سر پرورانده بود: به هند رفت و در دانشگاه علیگر این کشور به تدریس شیوانگاری (ادبیات) نوین ایران پرداخت. امّا شور شگفت بازگشت به میهن، برآن‌اش داشت که پیش از پایان قراردادش (۱۳۵۱) کرسی استادی این دانشگاه را رها کند و به تهران باز گردد. این بار نیز کاری خورندِ شخصیت فرهنگی وی در کمیسیونِ ملّی یونسکو چشم به راهش بود. بدین‌گونه، کارشناس فرهنگی یونسکو شد و تا سال ۱۳۵۳ که در این سازمان بود کوشید و پژوهید و یافته‌های فرهنگی–هنری‌اش را در رسانهٔ یونسکو به چاپ سپرد. هم‌زمان، به تدریس رابطهٔ ادبیات و هنرهای تصویری در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران پرداخت و زندگی پُرفراز و نشیب‌اش را در دیگر گستره‌های فرهنگی کشور پی‌گرفت. **شاهرودی** در نیمهٔ دوّم دههٔ ۱۳۲۰ به حزب تودهٔ ایران پیوست و در راه کاربست آرمان‌های مردمی و اجتماعی آن از جان ودل مایه گذاشت. هم در این روزگار چنان در سرودن شعرهای سیاسی و اجتماعی شور آفرید و خروشید و درخشید که به دریافت نشان‌های فرزند حزب و شاعر خلق ایران سرفراز شد. کودتای ۳۲ امّا قلم و زبان و سخن وی را نیز چنان به زنجیر کشید که روان رنجور و شاعرانه‌اش یک سره در هم نوشته شد و در همان آغازه‌های جوانی دچار فشارهای خردکننده روحی و افسردگیِ جان‌کاه شد. رویکردی که پس از بازداشت وی در سال ۱۳۴۴ اوج و فرازی تازه به خود گرفت و تا به پایان زندگی‌اش نیز هرگز او را تنها نگذاشت. در آن سال‌ها با آن که هنوز خیش کهولت و پیری بر چهره‌اش شیار نکشیده بود امّا بارها به خانهٔ سالمندان و بیمارستان‌های شهر بُرده شد و گاه حتا یادنگار (حافظه)اش

۱– گردآورنده سرودهای ورجاوند و آیینی، فلسفی و عرفانی هند باستان.

را چنان از دست داد که نزدیک‌ترین دوستان‌اش را هم نمی‌شناخت. چنان دل‌تنگ پسرش **آینده** می‌شد که انگار دماوندی از اندوه را بر شانه‌اش نشانده‌اند و او در زیر کولباری از این گونه سهمگین و خردکننده زار زار به گریه می‌زد. پسرش **آینده**، سال‌ها بود که برای تحصیل به آمریکا رفته بود. با این همه، در کالبد زخم خورده و کم‌توان او اکسیر شهدآگین یک قهرمان بزرگ و انسانی دلیر و پیکارجو بود که می‌خروشید. این را از بن مایه یکی از نامه‌هایش که در آن به دلیری‌های **ناخدا آهاب** اشاره شده می‌شود دریافت: در پهن‌دشت شیوانگاشتی جهان، گاه شخصیت‌هایی چنان شگرف رُخ می‌گشایند که آدمی را از کُنه و از سرشت وی برمی‌آشوبند و دگرگون می‌سازند. هم چون *پیرمرد و دریای* **ارنست همینگوِی** که در آن ماهی‌گیری کهنه‌کار و بی‌پروا یک‌تنه سینهٔ ستبر خیزاب‌ها را می‌شکافد و با قایق کوچک‌اش به ستیز با دشواری‌ها می‌رود. امّا گاه، سخت کوشانی هم هستند که از پیرمرد تنها و اندیویدوال داستان **همینگوی** هم سرسخت‌ترند و با نهنگ‌های کوه‌پیکر درمی‌افتند. سخن از **ناخدا آهاب** در رمان پُرآوازهٔ **هرمان ملویل** *موبی دیک* است. قهرمانی با یک پای چوبین که شگفتی می‌آفریند و آدمی را از کُنه و از سرشت وی با خود به هم‌سرشت‌پنداری می‌رساند.

شاهرودی در این نامه چنان شیفتهٔ **کاپیتان آهاب** می‌نماید که از تکیده مردی در هم شکسته چون او شگفت می‌نماید. هم‌سویی و هم‌سرشت‌پنداری **شاهرودی** با قهرمان *موبی دیک* نشانگر سرشت پیکارگر و قهرمانانهٔ مردی است که فرزند حزب تودهٔ ایران و شاعر خلق نامیده شد. او در نامه‌ای به **پرویز تناولی** اشاره کرده و به وی گفته بود:

«هنرمند، اشتباه نمی‌کند.»: «...حرف او (هنرمند) با سنگ دیگران برابر نمی‌نشیند، که برابر هم ننشست! چه کسی می‌توانست درآن زمان‌هایی که ما از هم پُر بودیم و زندگی‌هایمان را به هم سپرده بودیم فکر «گرداب‌ها...» را بکند؟...«گرداب‌ها...» یادی از نهنگ سفید به فکرم می‌رسد. این یاد را برای تو می‌گذارم تا کاپیتان آهاب را دیده باشی... آخر او هم سماجت غلبه بر گرداب کاراکتر

ماجرای پای نهنگ‌زده‌اش را داشت، تا در آخر»...دریاها(رنگین رنگین) رفتند، موج‌ها (سنگین سنگین) خفتند»! ...»ولی گرداب‌های من در پای شعری بدین نام پیامی شد که چه زود به نما نشست!... چیزی به من بگو، دستی به من بده، راهی به من ببخش، و آفتاب کن، که می‌خواهم... شب را زبون تر از همیشه ببینم...»[۱]

باری، **جلال سرفراز** که در سال ۱۳۵۶ برای یک گفت و شنود رسانه‌ای از سوی هنر و اندیشهٔ کیهان به دیدارش رفته بود، سرانجام او را زار و نزار در خانهٔ برادرش **ابراهیم شاهرودی** در جنوب شهر تهران می‌یابد:

«سه ماهی پیش از این یک بار تلفنی با او تماس گرفتم که حال‌اش را بپرسم. ابتدا به آرامی با من سخن گفت، امّا هنوز چند لحظه‌ای نگذشته بود که هق هق گریه امان‌اش نداد و چنان کودکی مادر گم کرده بی قراری کرد. که او هم گم شده‌ای داشت...»[۲]

نویسندهٔ کیهان امّا او را افتاده بر بستر بیماری و منگ سقف اتاق می‌یابد:

«لب خندی می‌زند. لب خند رهگذری گیج که پای دیوار زمان از پای اوفتاده است.»[۳] و برادر شاهرودی گفته بود که او ده سالی است دچار ناآرامی‌های عاطفی است. از سال گذشته که بیمارستان مهرگان بیماران بیمه‌ای را نمی‌پذیرد باید برای هر بار بستری شدن‌اش پانزده هزار تومانی بپردازیم. رقمی سنگین و کمرشکن. بار گذشته در همین بیمارستان» نیمهٔ چپ بدن‌اش فلج شد». برای عکس‌برداری رنگی بُردیم‌اش به بیمارستان داریوش بزرگ. در اینجا نیز دچار خون‌ریزی اثناعشر شد و از هوش رفت. دوازده روز بعد در همین خانه، چنان از تک و تا افتاده بود که نمی‌توانست راه برود. بار دیگر او را به بیمارستان داریوش بزرگ بردیم، با آن که دچار سکتهٔ مغزی شده بود او را نپذیرفتند. حتا داروخانه‌ها از پیچیدن نسخه‌اش پرهیز می‌کردند. گویی همهٔ درها به روی

۱- ماه‌نامهٔ *چیستا*، اردی‌بهشت و خرداد ۱۳۸۰.

۲ و ۳- روزنامهٔ *کیهان*، دَه آذر ۱۳۵۶.

بیماری که در سال‌های تندرستی‌اش یک روند بیمه می‌پرداخت بسته بودند. برادر شاهرودی این را هم به خبرنگار کیهان گفته بود که بازنشستگی از وزارت علوم، «بزرگ‌ترین ضربه‌ای است که به روحیه شاهرودی خورده است. چه را که وی به کارش عشق می‌ورزید... شاهرودی نیاز به کار دارد.»[۱]

در سال‌های بازنشستگی‌اش چند تابلوی کوچک آبرنگ کشیده بود که چشم برخی از دست اندرکاران هنری و به‌ویژه استاد **پرویز تناولی** را گرفته بود. نیز شعرهایی سروده بود که هیچ یک‌شان را به یاد نمی‌آورد. وقتی گزارشگر کیهان به گفت و شنود وی با یک رسانهٔ نوشتاری اشاره کرده بود **شاهرودی** تنها این را گفته بود که «آن مصاحبه ساختگی بود.» و همین. فرستادهٔ کیهان هم‌چنین از دست‌های لرزان شاعر گفته بود و برادرش در آمده بود که: «همین لرزش دست‌ها باعث شد که چک امضا شدهٔ شاهرودی را به بانک ببریم و نپذیرند.» پی‌نگاشت (امضای) چک با اصل آن نمی‌خوانده است. بعدها امّا از بیمارستان، نامه‌ای گرفته بودند که در آن به لرزش دست‌های شاعر و در نتیجه به ناهم‌خوانی امضاهای پیش و پس از سکتهٔ مغزی او اشاره شده بود. گفت و شنود ساختگی آن رسانه گویی **شاهرودی** را از هرچه خبرنگار و رسانهٔ نوشتاری چنان دل سرد کرده بود که به فرستادهٔ کیهان رک و راست گفته بود: «من با هیچ کس کاری ندارم». و چه چیزی می‌توانست بگوید وقتی واگویه‌اش را نمی‌نوشتند یا وارونه می‌کردند و حتا گفت و شنودهای ساختگی با او سر هم می‌کردند و برای شندرغاز دستمزد نگارشی به چاپ می‌سپردند؟! **شاهرودی** را به سخن درست کُشتند. یعنی دق مرگ‌اش کردند. مردی را که گویی تک تک یاخته‌ها و کروموزوم‌هایش با شعر پی گرفته بود و از این رو بسیار حساس و زود رنج بود تا توانستند آزردند. از یک سو رژیم برخاسته ازکودتا با کنار گذاشتن‌اش از وزارت علوم (بازنشستگی زودرس) بر افسردگی‌اش که هم ریشه در سرکوب حزب تودهٔ ایران داشت و هم به دوری از پسرش **آینده** برمی‌گشت افزود. و او که شاعری بود با ذوق که در نسل

۱- همان‌جا.

واپسین شاعران کشور تاثیری گزاف داشت، پیوسته در لاک خود فرو می‌رفت و از گفت و شنودهای رسانه‌ای می‌پرهیخت و بدین گونه جایگاهش در میان شاعران تراز نخست نیمایی و پسا نیمایی چنان که باید و شاید شناخته نشد.

انقلاب بهمن ۵۷ و از سرگیری کار و پیکار آشکار حزب تودهٔ ایران که او با جان و دل شیفته‌اش بود گویی جوانی‌اش را به او بازگردانده بود. **آینده** امّا با چه نیرویی خود را از بسترش کنده بود و لنگ لنگان خود را به دفترحزب در خیابان ۱۶ آذر تهران رسانده و در خم پله‌ها از تا و توان افتاده بود. زیر بغل‌اش را گرفته بودند که با این حال و روزآمده‌ای این جا که چه؟ نفس‌زنان گفته بود که آمده‌ام رفیق دورهٔ جوانی‌ام **احسان طبری** را ببینم. خبر که به دکتر **طبری** رسیده بود پله‌ها را یکی چند تا کرده بود و سرانجام دو رفیق دیرینه برای دقایقی هم دیگر را در آغوش فشرده بودند و اشک ریخته بودند. **طبری** که نگران تندرستی شاعر بود گفته بود که به زودی به دیدن‌اش خواهد آمد و بدین‌گونه توانسته بود او را روانهٔ خانه کند. از یک نامهٔ **طبری** به «خانواده و دوستان هنرمند و یاران شاهرودی» چنین برمی‌آید که او هرگز فرصتی برای دیدار شاعر نیافته بود:

«متاسفانه اوضاع برای من ممکن نساخت در ماه‌های بیماری با عیادت آن دوست از دست رفته و پس از مرگ نابهنگام(اش) با شرکت در مراسم سوگ او، علاقه و احترام عمیق خود را به وی ابراز دارم. من از آن جهت به‌ویژه مدیون شاهرودی هستم که وی در دوران تاخت و تاز رژیم گذشته، هنگامی که نام‌بردن از من خطری بود، در یک دفتر شعر از من با محبت شاعرانه یاد کرد. این اوج محبت که نمودار وفاداری شاهرودی به اندیشه‌اش بود، مرا در ایّام دوری از میهن، سخت تحت تاثیر گرفت. با از دست دادن شاهرودی، ما یکی از بندشکنان جسور شعر معاصر را از دست دادیم و امید است همهٔ شما یاران او مرا مانند خود در اندوه درگذشت این نام فراموش نشدنی شریک شمرید.»[1]

۱- ماه‌نامهٔ *چیستا*، اردی‌بهشت و خرداد ۱۳۸۰.

در این میانه امّا دکتر **پرویز شهریاری** ریاضی‌دان و دانشمند پُرآوازه و سردبیر ماهنامهٔ *چیستا* که **شاهرودی** را دمی از یاد نمی‌برد در یادداشتی با اشاره به این که **شاهرودی** را در واپسین سال زندگی‌اش پیوسته می‌دیده است می‌نویسد:

«بسیار آشفته است و نسبت به نظر دیگران در تردید بود. بیماری دو باره به سراغ‌اش آمده بود و فاصله به فاصله او را به بیمارستان می‌فرستاد. آخرین کتاب‌اش را با عنوان «**م و می درسا**» که تازه منتشر کرده بود برای من آورد. دایم از پسرش آینده و سرنوشت خودش صحبت می‌کرد و همان‌گونه که گفتم در مجموع بسیار پریشان بود. تا سکتهٔ مغزی او را به بیمارستان فرستاد و بعد از یک ماه، در چهار آذر ۱۳۶۰ او را از ما جدا کرد. شاهرودی به واقع شاعر بود. شاعری که هرچه می‌سرود از جانش برمی‌خاست و تا آخرین لحظهٔ زندگی هرگز اندیشهٔ خود را رها نکرد. متاسفم که جوانان ما، شاهرودی را کم می‌شناسند یا نمی‌شناسند. باید دست به کار شد و مجموعهٔ شعرهای او را چاپ کردکه در شرایط مختلف، چه گونه با مساله‌های اجتماعی روبه رو می شده است. جوانان ما، باید شاهرودی را بشناسند.»[۱]

شاهرودی امّا سرانجام در ساعت ۱۲ روز چهارم آذر ۱۳۶۰ در سن ۵۴ سالگی در بیمارستان شریعتی تهران برای همیشه چشم بر زشتی‌ها و زمختی‌های زندگی در زیر سرنیزهٔ سرمایه بست. مرگ‌اش نیز هم چون زندگی رنج‌آگین‌اش در سکوت و در خاموشی گذشت. یادمانی اندک و خبری کوتاه در یک–دو روزنامه و دیگر هیچ! او خود سرگذشتی از این‌گونه را گویی پیش‌ترها خوانده بود که در شعری به اندوه‌خواری آیندهٔ خود نشسته بود:

دیری است مرده‌ام من و دستی نیست
تا پلک‌های باز مرا بندد
بگذاردم به سینه‌کش تابوت

۱– پیشین.

بر های‌وهوی بیشترم خندد
هر کس که او کلون دهان‌ام بود
حرف مرا برای رقیبان بُرد...
اینک این پیکری است که بی‌جان است
دیری است مرده‌ام من و دستی نیست
این نغمه نیز، تق تق دندان است.

داستان‌های آینده

در پهنهٔ شگرف و شورآفرین داستان‌نویسی نیز شاهرودیِ شاعر، منشِ شیوانگاشتی (ادبی) خود را به آزمون و داوری آورده است. شیوهٔ داستان‌نگاری **آینده** امّا بیش و کم ریشه در ساز وکارهای نمایش‌نامه نویسی دارد: و مگر نه این که او درس خواندهٔ رشتهٔ تآتر نیز بوده است؟ داستان‌ها و طرح‌های نمایشی شاهرودی امّا سیناپس‌وار(پیش طرح فیم‌نامه و نمایش‌نامه) از پی هم می‌آیند و چندان بهره‌ای از دیالوگ (گفت و گو) و پیرنگ (پلوت یا شبکهٔ انگیزشی و چون و چه‌رایی رخ‌دادهای داستانی) ندارند. در چنین چشم‌اندازی امّا فرایند کشمکش (کنفلیکت) داستان‌ها تا به اندازه‌ای در سایه می‌ماند و دست خوش کُندپویی می‌شود. امّا چه باک که **شاهرودی** شاعر در بند چه‌گونه نوشتن نیست و به این می‌اندیشد که چه بنویسد؟ از **اسماعیل شاهرودی** گردآورند (مجموعهٔ) طرح‌ها و داستان‌های کوتاه *چند کیلومتر و نیمی از واقعیت* (چاپ اوّل ۱۳۴۹، انتشارات بوف) و چند داستان دیگر به یادگار مانده که بیش‌ترشان در سال‌های ۱۳۴۵ و ۱۳۴۹ از دم قلم گذشته‌اند.

داستان کوتاه *چند کیلومتر و نیمی از واقعیت* و نه همهٔ واقعیت (طنزی درگزینش نام) با روان‌مایه‌ای سوررئال‌گونه (فراواقعی) و طنزی تلخ و نیش‌دار امّا بر بستری رئالیستی فرا می‌روید و با سویه‌های بیش و کم سیاه و تلخ‌وش خود، فرایند شیوانگاری نی‌هی‌لیستی (هیچ‌انگارانه) سال‌های تک‌سدایی (صدایی) را به ریشخند می‌گیرد. فضاسازی‌ها و میزانسن‌های نمایشیِ داستان که با طنزی اجتماعی شیرازه‌بندی شده در شایورد (هالهٔ) بکت‌وار خود،

فرمالیسمی را به هماورد می‌کشد که با برکشیدن شیوانگاری پوچ و سیاه نویسندگانی از گونهٔ **ساموال بکت، فرانس کافکا، آلبرکامو، اوژن یونسکو** و دیگران می‌کوشد هنر پیشرو و هستی انگار (رألیستی) روز را از میدان به در کُنَد. داستان امّا در بن مایه خود سامانهٔ تک‌سدایی جامعه را که نهادهای رسمی فرهنگی کشور رهبری‌اش می‌کردند با زبانی پیچیده‌وار و گاه نمادین و شکسته بسته به پرسش کشیده است. **شاهرودی** در داستان دوست داشتن از ویزور یک رسانهٔ کوچک نوشتاری و با همان طنز همیشگی‌اش به کالبد شکافتی جامعهٔ جرم آفرین و خود کامه‌ای می‌نشیند که فرایند کار فرهنگی در آن از اندازه‌های یک سوداگری و بازارزدگی تنگ‌نظرانه فراتر نمی‌رود:

«نویسنده‌ها اطراف میز را گرفته بودند و داشتند از جیب قلم‌شان پول در می‌آوردند. حسن هم می‌خواست همین کار را بکند...» (صفحهٔ ۳۳)

و بدین‌گونه طنز بی‌رحم **شاهرودی** در همان نخستین بند داستان سر بر می‌آورد و گریبان جامعه سودازدهٔ «فرهنگی» را می‌گیرد. **شاهرودی** در فرانمایی این گستره به سراغ سردبیر رسانه می‌رود و گویش کوچه- بازاری وی را به داوری می‌گیرد:

«داستان‌هایی که ما می‌خوایم باهاس ساده و شیرین و در حدود یه صفحهٔ مجله باشه که با ذوق و سلیقهٔ مردم جور در بیاد. وَختی‌م که صدا کرد نفع‌اش تو جیب نویسنده‌اش می‌ره.» (صفحهٔ ۳۴)

در پی این تک‌گویی امّا **شاهرودی** از ویزورآنالوژیک (تمثیل منطقی) خود به کالبدشکافتی (آنالیز) لایه‌های پنهان‌تر شخصیت سردبیر رسانه می‌پردازد و کاراکتر وی را که نماد گردانندگان نهادهای فرهنگی دولتی است بازنمایی می‌کند. نگاه نگران شاهرودی در این داستان کوتاه امّا پژواک تب‌وتاب‌ها و خط خورند سنّت و مدرنیته در جامعه‌ای است که از مدرنیته تنها ماشینیسم آن را شناخته است:

«توی این دنیایی که روی صورت آدم‌هایش هم ماشین کار می‌کند، کی حوصله دارد...» (صفحهٔ ۳۶)

نویسندهٔ تازه‌کار رسانهٔ یاد شده سرانجام در گیرودار سانسور و خودسانسوری راه سوّمی را که گونه‌ای شورش و ناهمخوانی اجتماعی است برمی‌گزیند و بدین‌گونه از کشمکش داستانی (کانفلیکت) یک‌سره به‌سوی بحران (کریسیس) و از آنجا به اوج و فراز و بزنگاه (کلیماکس) داستانی می‌رسد:

«حسن... وقتی نوشته‌اش را خواند دید دور از سلیقهٔ اوست، پیش خودش گفت: بالاخره من هم آدم‌ام، آدمی که زبان‌اش بارکش حرف‌های دیگران نیست! این را چه‌طور نمی‌شود فهمید؟» (صفحهٔ ۳۷)

و گویی انتقاد **شاهرودی** از سپهر رسانه‌ای کشور بازگشتی است به سخن **کارل مارکس** که پس از بسته‌شدن روزنامهٔ *راین* که او سردبیرش بود (۱۸۴۳) در نامه‌ای به **آرنولد روگه** نوشت که از ریاکاری، نادانی، «کرنش، دوز و کلک و مته به خشخاش گذاشتن در بارهٔ واژه‌ها خسته شده‌ام. بنابراین حکومت (با بستن روزنامه) آزادی‌ام را به من پس داده است.»[۱]

شاهرودی در شعرها و داستان‌های کوتاه خود هنر ایجاز را به اوجی نمونه‌وار می‌رساند و آن‌گاه مانش‌ها (مفاهیم) نمادین طرح‌های خود را در لابه‌لای واژگان دست‌چین شده‌اش پنهان می‌کند:

«من نه می‌گم، نه می‌نویسم. من کوک‌ام و دارم اونو واز می‌کنم. مثِ فنر اسباب‌بازی وازش می‌کنم. اسباب‌بازیِ دستِ کی؟ دستِ خواب...» (*داستان کوک*، صفحهٔ ۵۱)

رفیق **شاهرودی** اگر خواب و بیداری (حقیقت و ضد حقیقت) را در هم می‌آمیزد از آن روست که گرته‌برداری بی‌پشتوانه از «جامعهٔ مدنی» را به پرسش کشیده باشد. و مگر نه این‌که در جامعهٔ مدنی (تمدن بزرگ آن روزها) انسان به یک ابزار کوچک، به یک منِ بزرگ و به یک جزیرهٔ تک و تنها کاهش می‌یابد؟ **مارکس** در نقد جامعهٔ مدنی به گذاره‌هایی هم چون بیرونی شدن همهٔ پیوندهای «ملّی، طبیعی، اخلاقی و نظری» اشاره می‌کرد و می‌گفت:

۱- کارل مارکس، *دربارهٔ مسالهٔ یهود*.

«جامعهٔ مدنی می‌تواند... تمام پیوندهای نوعی انسان را از هم بگسلد. نیازهای خودپرستانه و خودخواهانه را به جای این پیوندهای نوعی بنشاند و جهان انسانی را به جهان افراد جدا از هم که دشمنانه در برابر یک دیگر قرار دارند، تجزیه کند.» (*دربارهٔ مسالهٔ یهود*، صفحهٔ ۵۰)

وی امّا جامعه آزاد و انسانی را در برابر جامعهٔ مدنی می‌گذاشت. **آینده** امّا در داستان کوتاه کوک از شیءوارگی و کاهش انسان در اندازه‌های یک کالای مصرفی پرده بر می‌دارد و آن را رسوا می‌سازد. وی در گسترش نگاه خود به فرایند کالا زدگی انسان در جامعهٔ مدنی به نگاه تیزبین **کارل مارکس** می‌رسد که شهروند جامعهٔ مدنی را شخصیتی حقوقی و نه حقیقی ارزیابی می‌کرد:

« نه پَکرَم، نه خجالت می‌کشم. کوک‌ام ! اسباب‌بازی باهاس کوک باشه که فنرش واز شه، ولی من هنوز کوک‌ام!» (*داستان کوک*، صفحهٔ ۵۱)

وی در داستان‌وارهٔ توی راه شناسایی بیشتر نیز با انتقادی جسورانه از سانسور و خود سانسوری چشم اسفندیار رژیمی را نشانه می‌رود که همهٔ راه‌ها را بر دگراندیشان بست مگر راه دین‌مداری را. راهی که سرانجام همه چیز را به کام کشید. *توی راه شناسایی بیشتر* امّا نه داستان کوتاه است و نه قصه که در ژانر طرح (سکچ) به طرح می‌نشیند. طرح، داستان‌واره‌ای است بی‌بهره از پیرنگ (پلات) که تنها به هستار (وضعیتی) ویژه می‌پردازد و بر چه‌گونگی چیزی، جایی یا کسی و کسانی اشاره می‌کند. طرح می‌تواند با زبان توصیفی خود از آونگ (تعلیق)، کشمکش و بحران تهی باشد. از این دیدرس، برخی از داستان‌های کوتاه شاهرودی یا در گونهٔ (ژانر) طرح می‌گنجند یا در میان طرح و داستان کوتاه سرگردانند. چنان که ششمین داستان کوتاه از دفتر *یک کیلومتر و نیمی از واقعیت* وی نیز طرحی است بی‌بهره از یکایک این نهاده‌ها که امّا در ساختاری نمایشی پی‌ریخته شده است.

از **شاهرودی** به جز دفتر یاد شده، برخی نوشته‌ها، طرح‌ها و داستانک‌ها و انبوهی نامه نیز بر جای مانده که بخشی از آنها در ماه نامهٔ *چیستا* (اردیبهشت

و خرداد ۱۳۸۰) آمده و انبوهی دیگر به کوشش **علی بابا چاهی** در کتاب زیباتری از جنون (نشر ثالث، چاپ یکم ۱۳۸۷، ۳۲۷ صفحه) گرد آمده‌اند. طرح‌های نمایشی-داستانی آینده امّا در سبک و ترازی آوانگارد و تجربی رقم خورده‌اند و به پختگی شعرهای وی نمی‌رسند. با این همه امّا داستان واره‌های **شاهرودی** تاثیری انکارناپذیر بر ژانر داستانی می‌نی‌مالیسم (داستانک) داشته‌اند. رویکردی شیوانگاشتیک (ادبی) که بیش و کم از یک دههٔ پیش در کشور ما پا گرفته و بازتاب شتاب‌زدگی‌ها و کم‌شکیبی‌های انسان گرفتار در چرخهٔ بردگی نوین سرمایه است.

با رنگین کمان شعر شاهرودی

هر طول، وقتی طول است
که یک روز، با تو عبور کند،
آن روز: من و تو
روزمان غروب را نخواهد دید...

(از *دفتر آینده*)

«شعر من پا به پای وجود من پیشامد می‌کند!» این را **شاهرودی** در یکی از نامه‌هایش نوشته بود. که یعنی شاعر و شعرش-چه بخواهی چه نه- از تار و پود یک پرند و ترمه‌اند. که یعنی شعر از درون شاعر می‌جوشد و می‌خروشد. که یعنی **شاهرودی** خود شعر و غزلی است که **شاملوی** شاعر در باره‌اش می‌گوید:

«شعر، برداشت‌هایی از زندگی نیست... خود زندگی است.»[۱]

شاهرودی امّا در گسترهٔ شعر نو ایران، از دو چکاد بلند و برف پوش گذشته بود: نخستین اوج و ستاک شاعرنگی‌اش ریشه در شیوه و اسلوب شعر نیمایی داشت. امّا وی که به فراخناهای دورتر و گیج کننده تری می‌نگریست به زودی راه خود را از نیما جدا کرد و از گریوه‌های سخت گذر شعر فرانیمایی هم دورتر رفت. چندان که می‌شود او را پدر شعر فرامدرن امروز ایران شناخت.

۱- *درخلوت روشن*، مهدی شادخواست، صفحهٔ ۱۹۴.

هر چند شعرهای پسا مدرن ایران و جهان به پاس برآمدگاه‌های نولیبرالی آن دیگر چنگی به دل هیچ کس نمی‌زنند و او این را پیش‌بینی نکرده بود. **شاهرودی** گویا تنها شاعری است که **نیما یوشیج** در سال ۱۳۲۹ بر دست نوشتهٔ نخستین دفتر شعرش *آخرین نبرد* (چاپ ۱۳۳۰) دیباچه‌ای بلند نوشت و او را ستود. دیباچه‌ای که نشان می‌داد پدر شعر نو ایران تا به چه اندازه آرمان‌ها و آرزوهای دور و دراز خود را در هستامد (وجود) این شاعر جوان دیده بود:

«دیوان گفته‌های شما مرا به یاد مردم می‌اندازد. و اگر شاعری برای ضعف باصره یا درد و ثقل سامعه یا زندانی شدن شخص خود اشعاری صادر کرده است، مانعی ندارد. امّا این غم و رنج که فقط خود او در آن جا گرفته است، غم و رنج شاعرانه و مربوط به دیگران نیست. به قول چخوف:

«از کار ما فایده‌ای به هیچ کس نرسیده است. در این صورت ما فقط برای شخص خودمان زندگی کرده‌ایم.» تفاوت اشعار شما با اشعار دیگران، اوّل در همین نظر است...» زبان شاهرودی در دورهٔ نخست شاعرانگی‌اش رنگ‌گرفته از زبان شیوای پیشگام شعر نو است. او در این دوره، شهد و شرنگ زمانه را در هم می‌آمیزد و در پیمانهٔ شعر خود می‌ریزد. بدین‌گونه امّا شاعری است سرشار از شور و شعور اجتماعی که برخی پیچیدگی‌های زبانی و نماد پردازی‌های کارهای پسا نیمایی‌اش در شعرهای آغازین وی کم‌تر دیده می‌شوند. نگاه کنید به شعر جامعه انگار و بی‌پروای *روی دیوار* (سرودهٔ ۱۳۳۱) که نشان‌دهندهٔ تاثیر شگرف زبان نیما بر شعر او است:

دیرگاهی است که در کوچهٔ ما
دم دروازهٔ مخروبهٔ غار
کلبهٔ غم زده‌ای مانده خموش
زندگی مرده در آن جا گویی
مثل آن زن که در آن جا است

رفته هر چیز از هوش...

توده‌باوری و جامعه‌انگاری در کالبد و ساختاری زیبا و شورانگیز، تاثیرگذاری شگفت و رخنهٔ ژرفاهنگ هنری در اندیشه‌ها و باورها و در یک سخن شهرآشوبی، شیوهٔ شگرف شعر **شاهرودی** در هر دو دورهٔ شاعرانگی اوست. در آن سال‌های آغازین که شعر نو نیمایی، شورش و شیون کهنه ستایان را به سختی برانگیخته بود، **شاهرودی** در کنار **سایه** و **کسرایی** و **اخوان** و **شاملو** و دیگران ایستاد و به پدافند شعر و فرم نیمایی پرداخت. **شاهرودی** امّا از پیشگامان شعر نو حماسی است که این شیوه از سرایش را در کنار شاعرانی هم چون **شاملو، اخوان ثالث، کسرایی، سایه، شفیعی کدکنی، شیبانی، فروغ** و دیگران به اوج خود رساند. وی نیز با **نیما** و به همراه نیماییان و سپس با نو نیماییان از این هر دو فرازگاه شیوانگاشتی که **نیما** نیز آن‌ها را از پس هم پیموده بود آمد و آمد و سپس راه خود را از این هر دو شیوه نیز جدا کرد. امّا شماری از پیروان **نیما** در فراز نخستین شعر نیمایی یعنی در ساخت و بافت افسانهٔ **نیما** ماندند و نوجویی را در همین مرز و اندازه پی‌گرفتند و شدند پیشگام شعرنو تغزلی به پیشوایی **فریدون توللی**. شاعران گروه دوّم امّا راه استاد را در چرخهٔ واپسین شعرشناختی وی پی‌گرفتند وگونه‌ای از دریافت ویژهٔ «اجتماعی را با زبانی پُر تحرک در قالب‌های جدید ارایه» دادند و به شعرنوحماسی در برابر شعر نو تغزلی، رسیدند.[۱]

بدین گونه **شاهرودی** از شعرنوحماسی و اپیک با درون مایه اجتماعی آغازید و به اوج‌های تازه رسید. او به همراه شاعرانی دیگر، دگرگونی‌هایی در ساختار و وزن و درون مایه شعرنیمایی پدید آوردند و برخی شان چون خود آینده از این شیوهٔ سرایش نیز فراتر گذشتند.[۲]

از ویژگی‌های شعر **شاهرودی** یکی هم کاربُرد زبان کوچه در شعرهای اوست. رویکردی که با **نیما** و **منوچهر شیبانی** و **شاهرودی** سر بر آورد و در شعر **نصرت رحمانی** (**مایاکوفسکی** ایران) به اوج خود رسید. بدین‌گونه، **شاهرودی** از آغازگرانی است که شعر را از کاخ دوردست زبان فاخر کلاسیک

۱ و ۲- *درخلوت روشن*، مهدی شادخواست، صفحهٔ ۱۹۴.

و مستوفیانه بیرون کشید و به میان مردم بُرد. **نصرت رحمانی** که بزرگ‌ترین و پی‌گیرترین شاعری است که شعر را با گویش مردم آشتی داد در واقع پی‌گیرندهٔ راه **شیبانی** و **شاهرودی** است.

آینده امّا می‌کوشد در بافت و درون مایه شعرش اشیاء و مانش‌های تازه کشف کند. او به همان اندازه که به روان مایه شعرش می‌اندیشد به ساختار و فرم آن نیز اندیشه می‌کند، بی که به شیوهٔ پیشینیان، خود را گرفتار صنایع کهن شعری کرده باشد. بر عکس، او به شیوه‌هایی از این‌گونه بسیار هم بی‌باور است:

زندگی دریاست
این دریاها را
این دریاها را
من بس دیده‌ام،
و چشم‌هایی که
دریا بوده‌اند
با رنگ‌هاشان
با موج‌هاشان
با گرداب‌هاشان!
گذشته وداعی بود
گذشته را من به دریا ریختم!

شاهرودی هم‌چنین به جداینده‌ها (فاصله‌ها) و جداسازی‌ها (تقطیع) شعرش بسیار اهمیت می‌داد و چندان بر فلز فرم و ساخت شعرش می‌کوبید و آن را خام‌دست خود می‌کرد که بتواند مانش آن را یک‌سره به ذهن خواننده‌اش رخنه دهد:

آی... دروازه بان شهر،
باز کن!
(کلون را) باز کن!
که من بازگشتن

نمی‌توانم!
دروازهٔ عشق و زندگی را
به رویم
بسته‌اند
و قلبم را آکنده‌اند
از درد و دریغ.
تنها
تنها
تنها من مانده‌ام
و چله‌نشینی یأس‌ها و شکست‌ها...[۱]

دکتر **احسان طبری** در ارزیابی‌یی بر شعر **شاهرودی** نوشته بود:

«... *آینده* را در یک بعد از ظهر گرم و بی‌خواب، سراپا خواندم. چون با شاعر و شخصیت انسانی او از نزدیک آشنا بوده‌ام. آینده، گذشته را به یاد من می‌آورد. اگر به پیوند اسرارآمیز دل‌ها (که امروزه دانشی به نام پاراپسی‌کولوژی... در جست‌وجوی تحلیل علمی آنها است) باور کنیم، باید گفت که از ورای فرهنگ‌ها، گرمای مِهر و شور کسانی که زمانی یک دیگر را درک کرده بودند، احساس می‌شود. «*آینده*» سفینهٔ اشعاری است که امید را با رنج و درد عمیق می‌ستاید. ولی نکتهٔ عمده درآن درد نیست، امید است. احساس می‌کنی که در پس این کلمات مردی است که زانو می‌زند. در اشعاری مانند ستاره، جست‌وجو، آهنگ نجوا، افسوس، بنی‌آدم، بازهم، خبر و مناجات، به‌ویژه این امید دردناک و سرسخت به خوبی دیده می‌شود. من می‌توانم نضج در خورد تحسین عبارت و تخیل شاعرانه را گواهی دهم زیرا خود از سرچشمه‌های قریحهٔ شاعرانهٔ گوینده و سرایندهٔ آینده زمانی نوشیده‌ام.

برای یک بررسی نقادانهٔ اشعار از جهت مضمون و فرم آنها،

۱- بخشی از شعر *تلاش*، اندیشه‌ای از پنجمین سمفونی بتهوون.

متأسفانه وقت کافی... ندارم. باید گفت صمیمیت و تابندگی احساسات هرگز نمی‌گذارد آینده شعری کسل کننده و خنک بسراید. این بُرد اوست. ولی شاید اگر خود باز هم بیش‌تر بکوشد و نقاد خبیر و دل‌سوزی با او همراهی کند، آینده در این کهسار شگرف هنر، بازهم به قله‌های والاتر می‌رسد. اگر در دسترس‌ات بود محبت و آرزوهای نیک مرا به این دوست دیرین ابلاغ کن. روز اوت ۱۹۶۰»[۱]

شاهرودی گاه شراب شگرف شعرش را در پیمانهٔ کهن شعر پارسی می‌ریزد و در این گسترهٔ رازآمیز نیز گنجایه‌های شاعرانگی‌اش را به داوری می‌گذارد. نگاه کنید به غزل نو یقین دردفتر *هرسوی راه، راه، راه...* :

عبور چشم، به‌راه است و شب، ستاره‌نشان
هوای قامت دیدار می‌زند به گمان
نهیب حوصله، می‌راند و به گوش‌ات هست
که آن مراد، به کوچ آفریده بال زمان
نوای پست و بلندی چو خسته می‌گردد
مقرر است که گیرد کنایه از دوران...
نصیب، در رگ دایم، نشانده آتش سیر
دل مدام نمی‌افکنی چه را تو بدان؟
عزیز کرده! به پا دار شور همت خویش!
زمانه خواب نمی‌خواهد از پس نسیان!
کبود، مژدهٔ خواب ستاره می‌زاید
یقین در خور آینده می‌کند توفان.

واپسین دورهٔ شعر **شاهرودی** امّا بستر گشای موج نو در چکامه سرایی ایران است. در این پهنه -باری- شعر آینده به گواهی منتقدان ادبی، چندان هناینده و تاثیرگذار است که بسیاری از پیشگامان موج نو شعرپارسی از دامنهٔ شیوانگاشتی‌های اوست که راه خود را یافته‌اند و سری از میان سرها

۱- *چیستا*، پیشین.

برآورده‌اند. در زیست‌نامهٔ شیوانگاشتی وی هرچند شعرهای چندانی دیده نمی‌شود (شش دفتر شعر) امّا جایگاه او در شعر نوین پارسی در کنار بزرگانی هم چون **سایه** و **اخوان** و **شاملو** و **فروغ** و **نادرپور** و **کسرایی** و دیگران سر به اوج می‌ساید. **شاهرودی** امّا در سنت‌های شعرنیمایی درجا نزد و خود، کاروان سالار موجی شد که دیگران‌اش پی‌گرفتند. وی شاعری است فشرده‌گوی و کوتاه‌نویس که از پُرگویی و گزافه نویسی می‌پرهیزد. او خود می‌گوید:

باید برای «بیت»
نسازند چندین هزار «بیت»

زیرا او نیز هم چون **لائودزو**، سرشاری را در تهی‌وارگی می‌جوید. زبان **شاهرودی** امّا رویکردی است تاثیرگذار و ویرانگر و ژرف‌پو. او تکنیک و ساخت و فرم شعری را با روان مایه‌ای نغز و کوبنده درهم می‌آمیزد و با شهاب شورانگیز شعرش به هر چه سیاهی و تاریکی است می‌تازد

دوریت را آن کس که
از تمام وسعت رنج آمده است
تا ورای تمامیت این وسعت می‌پذیرد.
مردی که صدایش در کوهستان می‌پیچد،
بازگشت صوت‌اش را خواهد شنید...

شاهرودی در شعرهایش، حسی عریان شده را به نمایش می‌گذارد و این، چشم‌های مات خواننده را باز می‌گشاید و به ژرفای ایده‌های شاعرانه‌اش می‌کشاند. وی در بازآوری برخی واژگان کلیدی نه تنها بر تاثیر شعر خود می‌افزاید که با دقت بر فرم و مانش آن، ذهن خواننده را به سوی اوج‌های تازه‌تر که به آن نیاندیشیده است پرواز می‌دهد. بدین‌گونه وی از گنجایش‌های آوایی و سازمند واژگان خود بیشترین بهره را می‌گیرد و با کاربُرد واژه‌ها و هجاهای پی‌آیند و هم‌سنگ و تراز، ملودی و آهنگ شعرش را خوش شنودتر می‌سازد. این رویکرد که نیز به پُرکردن جای تهیِ وزن (موسیقی درونی واژه‌ها) می‌انجامد، نه تنها در شعر پیشینیان که در سروده‌های نو نیز کاربُرد گسترده دارد. از جمله **احمد شاملو** در آن جا که می‌گوید:

در انتظار تو این دفتر خالی
تا چند، تا چند ورق خواهد خورد...؟

در بسامد واژه‌های «تا چند، تا چند» نه تنها موسیقی شعر خود را اوج می‌بخشد که در تنالیتهٔ «تا چند، تاچند» سدای برگ خوردن دفتری تهی را نیز به گوش می‌نشاند. در سروده‌های کلاسیک شعر پارسی نیز بیش از همه، **فردوسی** و **حافظ** و **مولوی** به این شیوه روی نموده‌اند:

رشتهٔ تسبیح گر بگسست، معذورم بدار
دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود

که در اینجا **حافظ** با تکیه بر حرف سین، فرم شعر خود را توان‌مندتر کرده و پرترهٔ «ساقی سیمین‌ساق » را در اوج زیبا شناختی (استه‌تیک هنری) آن به پرهیب کشیده است. اینجاست که **سیموندس** می‌گوید: « نگارگری، شعری است بی‌آوا و شعر، پرهیبی است که سخن می‌گوید». پی‌آورند (تکرار) واکه‌ها (حرف‌ها) در شعر سایه نیز همواره سر به اوجی زیبایی شناسانه (استه‌تیک) بر می‌کشند و از همان قانون‌مندی‌های یاد شده در گسترهٔ موسیقی شعر و بسامدی ریتم‌ها و مانش‌ها بهره می‌برند:

برداشت آسمان را
چون کاسه‌ای کبود
و صبح سرخ را
لاجرعه سر کشید...

که در اینجا سترگ‌نمایی واک‌های سین، واژه‌های کلیدی شعر را (آسمان و صبح سرخ) را که هر دو به خط خورند یک مانش سپهریک می‌انجامند، مفهوم بنیادین شعر را رخنه‌مندتر می‌سازند. سایه در سروده‌ای دیگر از میان انبوه شعرهای بسامدنگارانه‌اش با تکیه بر حرف‌های ز و س نه تنها بر کاری بودن «زخم سرانگشت‌های... هزار دختر بافنده...» مکث معنادار می‌کند که به سترگ‌نمایی «قفس تنگِ کارگاه» قالی‌بافی نیز می‌پردازد:

زیباست رقص سرانگشت‌های ناز تو
امّا هزار دختر بافنده این زمان

با چرک و خون زخم سرانگشت‌هایشان
جان می‌کنند و در قفس تنگ کارگاه
از بهر دستمزد حقیری که بیش از آن
پَرتاب می‌کنی تو به دامان یک گدا...

باری، امّا **شاهرودی** در بسیاری از شعرهایی خود و شاید بیش از دیگر شاعران از پی‌آورند (تکرار) هجاها و واژه‌ها برای دست‌یابی به ویژگی‌های برشمرده سود برده است. برای نمونه در شعر کاش چندان بر واژهٔ راند می‌کوبد و می‌کوبد تا حس حرکت را به ذهن خوانندهٔ شعرش نیز رخنه دهد:

عابر، آن سان که می‌گذشت،
سوی همیشه، باز، می‌راند،
راند، راند، راند... ولیکن
بی کول بار بود![1]

او هم‌چنین در شعر رنگ، برای کشیدن خواننده به واکشیا (فضای) اثیری عشق‌های رنگین و رنگین کمانی، پیوسته بر حرف «ر» تأکید می‌کند:

ای عشق!
ای بازگشت چلچله!
رنگین کمان!
رنگین کمان وصل، مهیا کن
تا من، فوارهٔ هلهلهٔ رنگ... رنگ
رنگارنگ
این بی دریغ رنگ رنگ رنگ... رنگ را
با بازگشت چلچله
در پیش آفتاب تو بنشانم...

تی اس الیوت گفته بود:

«موسیقی شعر چیزی نیست که جدا از معنای آن، وجود فراسویی داشته باشد». و آینده با کاربرد قافیه‌های درونی، ملودی گوش

۱- از دفتر *هرسوی راه، راه، راه*.

نواز شعرش را خوش‌آیندتر می‌سازد بی که به مانش‌های آوایی آن آسیب رسانده باشد:

زیرا، با این قرار یک ریز
تاب تمام و تام
نمی‌ماندت مدام...[۱]

محمّد شمس لنگرودی شاعر و سخن سنج امروز ایران، برجسته‌ترین پایه‌های موج نو را جدایی بایندها (وظایف) کارکرد گروانه و روزمرهٔ واژگان و زبان، از خود این روی کردها می‌داند[۲]. رویه‌ای که به‌ویژه در سروده‌های پسانیمایی آینده کاربُرد گسترده دارد. در این‌گونه از شعر، ساخت و برپایی انگیزش‌های دیگر در میان واژگان و ریخت بندی (فرم) و چیزها (اشیاء) و نیز پی‌ریزی سپهر تازهٔ ذهنی و دور از بسترگاه اندیشه، دارای کابُرد زیبایی‌شناسانه است. این رویکرد نه از رهگذر توصیف و گستراک (تشریح)، که از راه فضاسازی در کلیت شعر رخ می‌نماید[۳]:

...انبوه رنگ، رنگ...
رنگ می‌ریزد، یک ریز
بر آب
آب
آب...
آب آبی باران، بریز باز
باز
باز...
باز هم
بر روشنان من
رنگین کمان رنگ

۱- از شعر *چشم‌انتظار*.
۲- *درخلوت روشن*، صفحهٔ ۳۱۵.
۳- همان‌جا.

رنگ
رنگ...[۱]

در این سروده و در بیش‌تر شعرهای **شاهرودی** اما، ویژگی‌های شعر پسانیمایی که وی در پی‌ریزی آن بسیار کوشیده بود به شیوه‌ای چشم‌رُبا بر پرده می‌نشینند. ویژگی‌های یاد شده در رویکردهایی از گونهٔ پرش یادآوردها (تداعی‌ها)، بریدن و پیوستن بندها، گونه‌گونی آواهای بی‌بهره از بُرهانِ روزمرهٔ گفت و شنود، روی تافتن از واگویه‌های برهان‌آورانه و توضیحی و جز آن رده بندی می‌شوند[۲]. این‌همه امّا پرَندِ سخن را تنها زمانی رنگین‌ترمی‌سازند که بستری زیبایی‌شناسانه داشته باشند. به گفتهٔ **مارکس**:

«حسیات استه‌تیک، چندان‌اند که برای انسان، خاستگاه دریافت لذت (هنری) می‌شوند.» در استه‌تیک مارکسیستی امّا زیبایی‌شناختی در هر دو جهان بود و نمود (ذوق و سلیقهٔ هنری) به یگانگی دیداری (عینی) می‌رسند.[۳]

اگر درست است که **ماکسیم گورکی** می‌گفت: «شاعر نباید دایه روان خود باشد، باید بکوشد به پژواک جهان مبدل شود...» و *قابوس‌نامه* هشدار می‌داد که « شعر از بهر دیگران گویند، نه از بهر خویش»[۴]، پس **شاهرودی** نیز روزگاری بس دراز سخن‌گوی شورآفرین و شایندهٔ مردم خود بوده است:

سرگشته به راه زندگانی
در تیرگی زمانه بودیم
از راهنمایی ارانی
سردستهٔ رهزنان بلرزید...[۵]

کوتاه سخن، به گفتهٔ **شمس تبریزی**:

«عرصهٔ سخن تنگ است، عرصهٔ معنا فراخ، از سخن پیش‌ترآ تا به

۱- از دفتر *آی میقات‌نشین*، صفحهٔ ۲۹.
۲- *درخلوت روشن*، صفحهٔ ۴۲۷ به بعد.
۳- *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی*، احسان طبری، بخش دو، چاپ۱۳۶۱، صفحهٔ ۳۱۸.
۴- *مسائلی از فرهنگ، هنر و زبان*، احسان. طبری، چاپ اوّل،صفحهٔ ۱۵۵.
۵- *روزنامهٔ مردم*، ۱۴ بهمن ۱۳۵۸.

فراخی رسی و معنا یابی.»

به‌تر که به نگاه هرمنوتیکی (به گفتهٔ پرفسور **احمد فردید**: زندآگاهانه) به آفرینه‌های شیوانگاشتی رفیق بزرگ **اسماعیل شاهرودی (آینده)** که تا واپسین دم زندگی‌اش به آرمان‌های حزب تودهٔ ایران وفادارماند پایان دهیم که باز به گفتهٔ **شمس تبریزی**:

«چیزهاست نمی‌یارم گفتن.»

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۸۸۸، ۲۴ بهمن‌ماه ۱۳۹۰**

یادواره رفیق مرتضی کیوان (۱۳۰۰-۱۳۳۳)

پرواز برفراز آشیانه سیمرغ

گفت آن یار کز او گشت سرِ دار بلند
جُرمش این بود که اَسرارهویدا می کرد
(حافظ)

مرا نمی‌شناسید! من سرگُرد **زیبایی**ام. همان که دو پای **وارتان سالاخانیان** را با دست‌های خودم قطع کردم. حرف بزنید! برگهٔ «خیانت»تان را امضاء کنید![1]

من هم سیاحت‌گَرَم، کسی که در روزنامه‌هاتان به دشنامم می‌کشیدید!

۱- در سراسر این جستار، نامه‌ها، نوشته‌ها و گفتارها برای یک‌دستی متن و تا آنجا که بایسته می‌نمود -در عین وفاداری به درون مایه‌ها- ویرایش شده‌اند. واگویه‌های هم‌سنگ با شیوه نوشت این یادنامه امّا در میان گیومه آمده‌اند. در این جستار همچنین، واژه‌های فارسی مانند: سد(صد)، شست(شصت)، سدا(صدا)، تبری(طبری) و... با الفبای فارسی -و نه تازی- نوشته شده اند.

زن و مرد امّا روی برمی‌تابند. سیاحت‌گر و چند سرباز ساده‌دل به شاعر استوره‌ها یورش می‌برند: مشت است و لگد است و قنداق تفنگ.

مادر، شیون سر می‌دهد و زانو سست می‌کند. تهمتن ولی در زیر سم ضربه‌های دشمن در هم می‌پیچد، بی که شیونی، ناله‌ای و حتا یک آخ هم از دهانش برآید:

– داستان ژولیوس فوچیک و همسرش به یادم آمد و استوار ایستادم.[۱]

این را همسرش می‌گوید: دست از شکنجه که بر می‌گیرند –زن– ناباورانه می‌بیند که سخن‌سنج زمانه از زیر آوار مشت و لگد دژخیمان سربر می‌افرازد. پنداری «سروی آراسته از زمین سر برکشیده و می‌رود تا به فلک برسد».[۲]

در بازداشتگاه، بازهم پافشاری دشمن است و سکوت معنادار زن و مرد. با اشاره سرهنگ **امجد** (جانشین فرمانداری نظامی تهران) مرد را می‌آورند. دست‌هایش را از پشت بسته‌اند. چهره‌اش چنان درهم کوفته و خونین و مالین است که زن نمی‌شناسدش.

– باز هم امضا نمی‌کنی؟

زن: نه!

–پس ببریدش!

و این، واپسین دیدار دو دل‌داده عاشق، دو رفیق جان بر کف و دو انسان تراز نو است. اینک امّا سال‌ها گذشته است و زن دارد یادمانده‌هایش را بر کاغذ می‌آورد:

– در زندان، همچون سنگ خارا ایستاد و **حلاج**وار،هر شکنجه‌ای

۱– پوری سلطانی، ماهنامهٔ *دنیا*، ارگان حزب تودهٔ ایران، شمارهٔ سوّم، آبان ۱۳۵۸، صفحهٔ ۶۱ تا ۷۹. پوراندخت سلطانی، زادهٔ ۱۳۱۰ خورشیدی، از پایه‌گذاران دانش کتاب‌داری و داده‌رسانی ایران و برندهٔ جایزه گسترش دانش از انجمن کتاب‌داری واطلاع‌رسانی ایران است. پس از شهادت کیوان، یک چند به آن سوی مرزها رفت و در بازگشت، مرکز کتاب‌داری کشور را پی‌ریخت و خود نیز عضو هیأت علمی آن شد. سپس به عضویت گروه علمی دانشگاه تهران درآمد و نیز بر کرسی استادی گروه کتاب‌داری کتابخانه ملّی ایران نشست.

۲– پیشین

را برتافت. هرجا دستش رسید: بر دیوار گرمابه زندان، روی لیوان مسی، ته بشقاب فلزی و... با ناخن‌ها و هرچیز دیگر، کَند و نوشت:

درد و رنج تازیانه، چند روزی بیش نیست
رازدار خلق اگر باشی همیشه زنده‌ای
(م. کیوان)

هم از این‌گونه بود که تهمتن حزب تودهٔ ایران –مهندس **مرتضا کیوان**– دو ماه و هشت روز پس از آغاز زندگی مشترکش با **پوری سلطانی** و تنها ۵۵ روز پس از بازداشتش به جاودانه‌ها پیوست. (*داده‌گان* ۲)

بامداد شست و هشتم

ای آتش افسرده افروختنی
ای گنج هدر گشته اندوختنی
ما عشق و وفا را ز تو آموخته‌ایم
ای زندگی و مرگ تو آموختنی!
(ه.ا. سایه)

کودتاییان امّا ۲۷مین روز را بر می‌گزینند (۲۷ مهر ۱۳۳۳). روزی که خون نُه دلاور توده‌ای میدان تیر لشگرِ دو زرهی تهران را گل باران کرد. به راستی راز شماره ۲۷ در چی است؟ در چنین روزی است که دو رفیق توده‌ای –**پوری** و **کیوان**– پیوند زناشویی می بندند (۲۷ خرداد ۳۳). نیز در همین روزست که رفیق **کیوان** به شهادت می‌رسد (۲۷ مهر ۳۳). گفتی دژخیمان می‌خواهند با یاد آورند این روز در ذهن پرس‌وجوگر استورهٔ ایستادگی، به زانویش درآورند که امّا کور خوانده‌اند.

۳۰/ ۵ بامداد، واپسین ترانهٔ شاعر

سال بد
سال باد

سال اشک
سال شک...
سال اشک پوری
سال خون مرتضی...
زندگی دام نیست
عشق دام نیست
حتا مرگ دام نیست
چرا که یاران گم‌شده آزادند
سیامک و مرتضا و دیگران...
وارتان و دیگران...
آزاد و پاک...

(احمد شاملو)[۱]

دژخیمی، در سلول انفرادی **کیوان** را می‌گشاید و آوار دشنام و فریاد را بر سرش می‌ریزد: «وصیت‌نامه‌ات را بنویس خائن توده‌ای!» و کاغذ و قلمی را به سویش پرت می‌کند. تهمتن، روی زانوانش می‌نشیند. لبخندی به زیبایی گل‌های بهاری بر لبش می‌شکفد. یادمانده‌ای از ذهنش می‌گذرد:

«دل من کوهساری است. چه باران‌های تند بر آن باریده. لاله‌ها بر آن دمیده. خارها بر آن خلیده. هزاران هزار خاطره آن را پوشانده. ظلم‌ها دیده. تلخی‌ها چشیده... امّا روزی این کوهسار، آتش‌فشان می‌شود و دردها و حرف‌ها و پرسش‌ها چون سرب بیرون می‌جهند...»[۲]

برای دقایقی، درد دست‌های شکنجه دیده‌اش را از یاد می‌برد و آنگاه، واپسین ترانه هستی‌اش را بر کاغذ می‌آورد:

«مادر عزیزم، یار و همسر عزیزم، خواهر عزیزم!

۱- بندهایی که نام دلاوران توده‌ای در آنها آمده، در همه نسخه‌های شعرهای شاملو سانسور شده و از نسخه دست‌نویس شاملو نزد پوری سلطانی گرفته شده‌اند.

۲- از نامهٔ ۲۳ فروردین ۱۳۳۳ کیوان به پوری.

به دنبال زندگی و سرنوشت و سرانجام خود می‌روم. همه شما برای من عزیز و مهربان بودید امّا... نتوانسته‌ام جبران کنم. اکنون که پاک و شریف می‌میرم، دلم خندان است که برای شما پسر، دوست، شوهر و برادری نجیب بودم. همین کافی است. دوستانم زندگی ما را ادامه می‌دهند و رنگین می‌سازند. همه را دوست دارم زیرا زندگی پاک و نجیبانه و شرافتمندانه را می‌پرستیده‌ام. زن عزیزم... عمو تیغ تیغی تو راه را تا به آخرطی کرد... پوری جان... زندگی را دوست بدار و آن را پاک و خوب ادامه بده... انسان، نیروی همهٔ معنویت‌ها را در خود احساس می‌کند... اکنون شعر زندگی را می‌خوانم که... به همه ما لذت واقعی می‌بخشد... خواهرم!...در این لحظات، تمام عواطف حق‌شناسی‌ام نسبت به مادرم و تو و پوری جانم در دل و ذهنم متجلی است و با یاد شما و همه خوبان، زندگی را به صورت دیگر ادامه می‌دهم. بوسه‌های بیشمار برای همه یاران زندگی‌ام.»[۱]

واپسین روزهای تهمتن

ای عطر ریخته
عطر گریخته
دل، عطردان خالی و پُر انتظار توست
غم، یادگار تو است.

(س. کسرایی)

سایه‌های خشم و خطر سراپای شهر را گشت می‌زند. کودتا، فرهیخته‌ترین و دلیرترین فرزندان خلق را به زنجیر کشیده است.

کرکس‌ها در آسمان می‌گردند و بوی خون دلاوران توده‌ای سرمست‌شان کرده است. **کیوان** امّا از تکاپو نیفتاده و خانه‌اش پناهگاه ارتشیان توده‌ای است. **پوری سلطانی**، رفیق و همسر **کیوان**، از روزهای خون و خطر می‌گوید:

۱- کتاب *مرتضا کیوان*، شاهرخ مسکوب، نشر کتاب نادر، چاپ دوّم ۱۳۸۲، صفحهٔ ۵۳ به بعد.

«عباسی را هم گرفته‌اند و همه نگرانند. کیوان تازه رفته است که مادرش نگران و آسیمه‌سر، خرید روزانه را رها می‌کند و بر می‌گردد. رنگش شده است گچ دیوار: در آغوشش کشیدم و گفتم: مادر چه شده است؟ گفت: پوری! من نگفتم از این خانه آتش می‌بارد؟ همسایه‌ها روی بام، سربازها را نشانم دادند.»

(*داده‌گان ۲*)

در آن روزها **پوری** و **کیوان** در یک خانه پنهان در خیابان خانقاه می‌زیستند. خانه‌ای که در آن به جز خواهر و مادر **کیوان**، سه رفیق نظامی محکوم به تیرباران نیز پنهان شده‌اند: سروان‌ها **مختاری**، **محقق** و **مهدی اکتشافی**:

«مرتضا این ها را مثل تخم چشم خود می‌پایید...» (**پیشین**)

پوری به بهانه ای بر بام می رود:

«سربازها با سرنیزه روی بام مشترک...ما و همسایه راه می‌روند ولی توجه‌شان بیشتر به خانه همسایه است.» (**همان جا**)

سپس باز می‌گردد و از رفقای حزبی‌اش می خواهد هرچه زودتر بگریزند. در کوچه کسی نیست. **پوری**، **مختاری** و **محقق** را می‌بَرَد و سوار تاکسی می‌کند و باز می‌گردد. اکتشافی هم رفته است. **مختاری** به **پوری** گفته بود که آنها به خانه حاجی می‌روند: بعدها شنیدم افسری که هنوز شناسایی نشده بود سربازها را به خانه همسایه کشانده بود تا ما را از خطر پیگرد بیاگاهاند.(پوری، **پیشین**)

سرانجام کودتاگران از راه می‌رسند و پس از سه ساعت وارسی، مشتی روزنامه و سند حزبی از پستوی خانه می‌یابند. **کیوان** را چنانکه آمد آش و لاش می‌کنند و می‌برندش به قزل‌قلعه. **پوری** و **فاطمه** (خواهر **کیوان**) و **اختر** (همسرسروان **مختاری**) و فرزند خردسالش را هم جداگانه به زندان قصر می‌برند:

«اختر به خاطر بچه اش بی‌تابی می‌کرد و من بیش از همه نگران او بودم. ما او را دختر خاله مرتضا و مهمان موقت‌مان معرفی کرده بودیم... تمام راه التماس کردم که اختر را آزاد کنند...[در زندان]

یکی از افسران که شاید همان افسر ناشناخته [توده‌ای] بود چیزی در گوش سرهنگ امجد زمزمه کرد و او رضایت داد که اختر آزاد شود...» **(پوری، پیشین)**

همه خرسندی پوری از این است که سه رفیق حزبی را به هنگام، گریزانده است. غافل که **مختاری** و **محقق** در همان روز در خانه حاجی دستگیر شده‌اند!

۵۵ روز بعد به فرمان مستقیم شاه، **کیوان** را همراه با گروه نخست افسران توده‌ای: سرهنگ‌ها **سیامک، مبشری، عزیزی**، سرگردها **عطارد** و **وزیریان** و سروان‌ها **واعظ قایمی، شفا** و **افراخته** تیرباران می‌کنند. زوزه گلوله‌ها امّا نتوانسته بود فریادهای دلاوران توده‌ای را خاموش کند و آذرخش شعارهاشان تا دوردست آسمان را شکافته بود: مرگ بر شاه خائن، پاینده باد مردم، زنده باد حزب تودهٔ ایران!

استوره کیوان

کیوان من! به مرگ تو گریم هزار بار
گریم به مرگ تو
زیرا بهار عمر تو پژمرد و سوز مرگ
توفان صفت به خاک سیه ریخت برگ تو
دانی چه بوده‌ای؟
آن شاخه‌ای که پنجه قهرش فرو شکست
آن خنده‌ای که بر لب این سهمگین سکوت
یک لحظه، هم چو برق دمید و فرونشست...

(نادرنادرپور،آبان ۳۳)

مرتضا کیوان در سپاهان (اصفهان) زاده شد. پدر آزاده و مهربانش دکاندار بود و پدر بزرگش–حاج **ملّا عباس علی کیوان قزوینی**–آزاده‌مردی دانشور و از مشایخ بزرگ صوفیه بود. چندان که نشست‌های وعظ او شنوندگانی به انبوهی شهروندان قزوین داشت و در دانش تصوف کتاب‌ها نوشته بود. وی

امّا سرانجام از صوفیه دل برکند و کتابی نیز در رد آنان نوشت.

کیوان در ۱۶ سالگی پدرش را از دست داد و شد نان‌آور خانواده: پدرم رفت و «مرا در میان...درد و رنج زندگی تنها و بی یاور گذاشت...»[۱] با این همه، مدرسه را رها نکرد و تا آن جا که توانست آن را پی‌گرفت. پس از پایان دبیرستان به وزارت راه پیوست آنگاه دورهٔ کارشناسی راه‌سازی را پیمود و به همدان گسیل شد. در همین شهر بود که خواهرش **فاطمه** از سرمای سخت، دچار روماتیسم قلبی شد. چندی نگذشت که پاکدامنی و پشتکار **کیوان** جایگاه اداری‌اش را چنان بر کشید که در بیست و دو–سه سالگی به جانشینی دفتر وزارتی وزیر راه در دولت دکتر **مصدق** دست یافت.

کیوان شیفته شعر و ادب پارسی بود و در شیوانگاری(ادبیات) نوین ایران و جهان و به‌ویژه روسیه چیره دست بود و گاه نیز شعری می سرود:

من عزت نفس را به مستی ندهم
عقل و خردم، به دست پستی ندهم
در باغ بسی نشئه و مستی باشد
من مستی این، به نرخ هستی ندهم

بسیار پُرخوانده بود و یک سوّم درآمدش برای کتاب هزینه می‌شد:

«چه می‌شود کرد؟ من عاشق کتابم... هفته‌ای نیست که کتابی نخریده باشم...»[۲]

رفیق **کیوان** به یاری ذهن هوشیار و سخن‌سنج خود، بیش و کم، در ۲۰ سالگی به یکی از بزرگ‌ترین منتقدان کتاب آن سال‌ها فرا می‌روید و با بزرگان فرهنگ و ادب کشور نرد سخن می‌ریزد. وی همچنین نخستین ویراستار کشور و منتقد پُرکار و پی‌گیر ادبیات ایران و جهان نیز هم بود. در آن سال‌ها که عکاسی حرفه‌ای هنوز در آغاز راه خود بود، عکس‌های هنرمندانه نیز می‌گرفت که این همه همراه با انبوهی از نوشته‌های وی در یورش کودتا از دست رفت. **کیوان** همچنین پایه‌گذار انجمن ادبی شمع سوخته (۱۳۳۰)

۱– م. کیوان، *جُستار حساب زندگی*، تهران ۱۸ دی ۱۳۳۲.
۲– م. کیوان، یادداشت ۲۰ دی ۱۳۳۲.

بود و با بزرگانی همچون **نیما یوشیج**، **هوشنگ ابتهاج**، **احمد شاملو**، دکتر **محمّد جعفر محجوب**، **سیاوش کسرایی** و **مهدی اخوان ثالث** این انجمن را می‌گرداند. همزمان، مدیر داخلی و سپس سردبیر رسانه‌های بانو و جهان نو بود و با نشریه‌های مردمی آن سال‌ها همکاری پی‌گیر داشت: دوهفته‌نامه *کبوتر صلح*، *پیک صلح*، هفته‌نامهٔ *سوگند*، *به‌سوی آینده*، ماهنامهٔ *شیوه*، *مصلحت*، *شهباز*، *نامه راه* (سپس به *راه نو* و *جهان نو* تغییر نام داد) و... در این زمره‌اند. وی امّا انبوهی جستار ادبی، شعر، داستان، نقد کتاب و... را با این نام‌ها در رسانه‌های کشور نوشته بود: **مرتضا کیوان**، **م.کیوان**، **کیوان**، **م.ک**، **م.فروردین**، **م.گرایش**، **آبنوس**، **دل پاک**، **سایه**، **بیزار**، **پگاه**، **سامان**، **مهتاب**، **آویده** و.... در آستانه کودتا، چهار نقد کتاب برای ماهنامه *شیوه* نوشته بود که این واپسین شماره *شیوه* نیز همراه با دست نوشته‌های او به تاراج رفت. دغدغه‌اش برای فراروياندن تراز علمی–ادبی رسانه‌ها چندان بود که یک‌بار برای **شاملو** نوشت برای بهبود *کبوتر صلح* بسیار کوشیده و این رسانه باید «آخوندبازی ادبی را کنار بگذارد...». و در اندیشه گسترش «هنری باشد که از مردم در آید و به مردم ارایه شود...»[۱]

اتحادیهٔ نویسندگان مطبوعات ایران
سدای تیشه آمد
گفت شیرین
کنار ماهتابی‌ها به مهتاب
سدای تیشه آمد
ماه تابید...
سدا از تیشه فرهاد افتاد
سدای گریه شیرین
میان باغ تنهایی هزاران لاله از باران فرو می‌ریخت.
(م.مشرف آزاد تهرانی، برای کیوان)

۱– کتاب *بن‌بست*، م. فرزانه، چاپ سرشار پاریس ۱۹۹۱، صفحهٔ ۲۳۵ به بعد.

پی‌ریزی اتحادیه روزنامه‌نگاران ایران هرگز بی‌پشتکار و پی‌گیری کیوان به فرجام نمی‌رسید. با تک و پوی او بود که سرانجام پایه‌گذاران اتحادیه، هیات مدیره آن را برگزیدند: **علی کسمایی**(مدیر عامل)، **علی زرین قلم**(جانشین)، **مسعود برزین** و **مرتضا کیوان** (منشیان)، **جهانگیر افخمی** (خزانه‌دار)،**فرهنگ ریمن** (بازرس) و **محمّد علی شیرازی** (رایزن حقوقی)[1]

بیش و کم پنج سال پس از پی‌ریزی این نهاد مردمی بود که رفیق **کیوان** دبیر وقت اتحادیه، لایحهٔ نوین قانون مطبوعات کشور را بازدارنده آزادی رسانه‌های ایران ارزیابی کرد و در یک نامه رسمی به دکتر **محمّد مصدق** (مهر ۱۳۳۱)، از این مرد آزاده خواست که در آن بازنگری شود. او این لایحه را «خلاف اصل دوازدهم قانون اساسی و اصل بیستم متمم آن و ماده نوزدهم اعلامیه جهانی حقوق بشر» خواند و نوشت دولت نباید «آزادی‌ها و حقوقی را که قانون اساسی برای مردم شناخته است محدود سازد یا از بین ببرد...». دبیر اتحادیه با اشاره به قانون سال ۱۲۸۴ خورشیدی (بی‌نیازی رسانه‌ها به پروانه انتشار) نوشت: «امروز که ۴۶ سال از... وضع قانون مزبور می‌گذرد... باید قوانینی وضع گردد که متناسب با پیشرفت زمان و... آزادی‌های اجتماعی بیشتر برای مردم باشد...». این لایحه امّا دریافت همان پروانه پرسش برانگیز را هم در گرو موافقت یک شورای هفت نفره دولتی گذاشته بود، برای روزنامه‌نگاران «جرایم و مجازات‌هایی» پیش‌بینی کرده بود، انتقاد از ارتش و نشر باورهای اقلیت‌های دینی را درسایه گذاشته بود و....

کیوان از نگاه بزرگان شعر و سخن

بیچاره ندانست که چون می‌گریم
گریید و نه آگاه که خون می‌گریم

۱- روزنامهٔ ستاره، ۲۰ اسفند ۱۳۲۶.

* - این رباعی در دفترهای شعر نیما نیامده و از نسخه دست‌نویس نیما نزد سیاوش کسرایی آمده است.

چون شب بگذشت و مستی آرام گرفت
دانست که من با چه جنون می‌گریم
(نیما یوشیج، برای کیوان)*

مرتضا کیوان، رحمان هاتفی روزگار خود بود. هر دو در اوج نبوغ و نوآوری و جوانی سهیستند*، تراژدی مرگ هر دو نه هرگز از یادها گریخت و نه حتا به آسانی در باورها گنجید. هر دو چنان مردمی و مهربان و فداکار بودند که دوستان و دشمنان جهان‌بینی‌شان با شور و شیفتگی از آنان یاد می‌کردند و می‌کنند و سرانجام سخن ژرف‌بینانه **دمکریتوس**: «یک تن برای من ده هزار تن است اگر بهترین باشد» بر منش شیوای این هر دو راست می‌آید. **کیوان** به پاس شخصیتی از اینگونه تراز نو همواره کانون دوستی‌ها و مغز اندیشمند گروهی از بهترین‌های زمانه خود بود. از این دیدرس تنها با **صادق هدایت** و اندک شمارانی از این دست سنجیدنی است. این او بود که دگراندیشان حزبی وغیرحزبی را به هم می‌پیوست و دشواری‌هاشان را چاره جویی می کرد وکتاب هاشان را به چاپ می رساند. **احمد شاملو** در سوگواره‌ای برای **کیوان** گفته بود که نخستین روز آشنایی‌اش با او چنان بود که گویی «سد سال بود هم دیگر را می‌شناختیم... من از او بسیار چیزها آموختم». او برای من «یک انسان نمونه بود... من هیچ وقت نتوانستم دردش را فراموش کنم، هیچ وقت... هر دردی برای آدمیزاد کهنه می‌شود. مرگ مادر، مرگ پدر، ولی هیچ وقت غم او برایم کهنه نشده است...»[۱]

دکتر **محمّد علی اسلامی ندوشن**:

«کیوان همه را به هم پیوند می‌داد... ادبیات نو و چپ، ما را به هم...» می‌پیوست. در خانه‌ای تهیدستانه می‌زیست ولی در بیرون خانه «همیشه خوش‌لباس، اتو کشیده و با کفش واکس زده» می‌گشت. بخشی از درآمدش برای رفقا هزینه می‌شد و از این رو همواره بدهکار بود. یکی از همین روشن‌فکران! گروه ما به

۱- *مجموعهٔ اشعار شاملو*، چاپ اوّل، آلمان غربی، صفحهٔ ۶۰۶.

*- شهادت، معرب واژهٔ پهلوی سهیستن و سهیستا (شهید) است.

او پول با بهره سنگین وام می‌داد. دست و دل بازی‌اش با درآمدش نمی‌خواند. با چالاکی حساب میز دوستان را می‌پرداخت: «تا زمانی که حزب برو بیا داشت به سوی آن نرفت. زمانی آن را طالب شد که در فشار تعقیب قرار گرفته بود.»(۵ ،صفحهٔ ۸-۸۵).

ایرج افشار:

«بیش و کم سد نامه و انبوهی عکس از کیوان داشتم که از ترس ساواک همه را به چاه انداختم. نامه‌هایی آکنده از نکته‌ها و نقدهای ادبی. او «جوانی فرهنگمند، مستعد و... سخن شناس و عاشق تازگی» بود. در مردانگی‌اش همین بس که چند روزی پیش از بازداشتش به خانه ما آمده بود و بسته‌ای از عکس‌ها و نامه‌ها و یادداشت‌های مرا داده بود که مبادا من هم گرفتار شوم.«بعدها از دوستان دیگر شنیدم همین جوانمردی... را در حق آنها هم کرده بود...»[۱]

احمد جزایری:

«آشنایی‌ام با کیوان پس «از دو-سه دیدار به نزدیکی و صمیمیت... چندین ساله تبدیل شد... مرا به ترجمه داستان های ماکسیم گورکی، جان اشتاین بک یا سینکلر لوییس، درایزر و...» برمی‌انگیخت. یک روز که با او قرار داشتم، نامه مادرم را می‌خواندم و از گلایه‌های او که چرا پاسخ نامه‌هایش را نمی‌دهم «گویا قطره اشکی بر صورتم نشسته بود...» که مرتضا سر رسید و پس از آگاهی ازموضوع پرسید چرا برای مادرت نامه نمی‌نویسی؟ «بهانه کردم که فرصت نمی‌کنم... نمی دانم با چه تردستی... نشانی مادر مرا از پشت پاکت برداشت و در دیدار بعد ده پاکت تمبر شده با نشانی مادرم به دست من داد و گفت دیگر بهانه ای برای نوشتن نخواهی داشت...» و افزود: «ما انسان های ویژه باید از هر لحاظ نمونه صمیمیت و محبت و رفتار خوش باشیم...». در سال‌های

۱- *ماهنامهٔ آینده*، سال ۱۳۷۱.

۱۳۳۰-۱۳۳۲ که بیکار بودم از من خواست به خواهرش انگلیسی تدریس کنم»، نشست‌های آموزش زبان در یکی از کافه قنادی‌ها برگزار می‌شد و اگر خودش نمی‌توانست بماند، حساب میزما را می‌پرداخت و به زور هم که شده بود «حق تدریسی» به من می‌داد. همیشه در این اندیشه‌ام که آموزش انگلیسی بهانه‌ای بود که مرا از بی‌پولی درآورد. در روز کودتا که من در خانه یک دوست مشترک لورفته پنهان شده بودم، هرگونه خطری را به جان خرید و یک کت و دوچرخه برایم آورد که در صورت نیاز بتوانم آسان‌تر فرار کنم. در آن روزها پیراهن سفید آستین کوتاه می‌پوشیدم واین «نشانه وابستگی به ضد کودتا بود...» بدین‌گونه توانستم فرار کنم و دست کم در آن روز «از خطر در امان ماندم!».(۵، صفحهٔ ۹۶-۹۸).

نجف دریابندری:

«کیوان یک‌بار سر و ته یک نامه مرا زد و با امضای ن. بندر در کبوتر صلح چاپ کرد. بعدها چند نوشته و ترجمه دیگر را هم با همین امضا در آن رسانه به چاپ سپردم. «او در واقع اوّلین ویراستار ایران بود و خیلی از شعرها و نوشته‌ها و ترجمه‌ها پیش از چاپ از نظرش می‌گذشت و دستکاری می‌شد. گاه نوشته روی شیشه مغازه‌ها را... ویرایش می کرد و ما از دستش می‌خندیدیم...»[۱] توانایی شکوفا شده‌اش، کشف و پرورش استعداد دیگران بود. خود من یکی از آنها بودم. این او بود که دست من شهرستانی گمنام را گرفت و راهی را که پس از او پیمودم پیش پایم گذاشت. کیوان می‌توانست از آدم‌های سرد و کم عاطفه، دوستانی با احساس بسازد. «توده‌ای بود و توده‌ای هم مُرد. بیشتر دوستان کیوان توده‌ای بودند، از جمله خود من...» برخی از آنها با گذشته خود بد شده یا وانمود می‌کنند که بد شده‌اند، «ولی هیچ کس را ندیدم که با خاطره کیوان بد شده باشد...» پس از مهر ۱۳۳۳ که

۱- گفت و گوی ناصر حریری با ن. دریابندری، چاپ کارنامهٔ ۱۳۷۶، صفحهٔ ۴۶ به بعد.

کسی نامی از او نمی‌برد، یک روز برگردان اولیور توئیستِ چارلز دیکنز به دستم رسید. مترجمش را که از سنخ ما نبود می‌شناختم. در صفحه نخست این کتاب با حروف درشت چاپ شده بود:«به یاد مرتضا کیوان»، از گسترهٔ دوستان کیوان شگفت‌زده شدم و به دلیری آن مترجم آفرین گفتم. این کیوان بود که برگردان وداع با اسلحه همینگوی را از من گرفت و چاپ کرد.(پیشین)

دکتر **محمّد جعفر محجوب**:

«کیوان حقی بزرگ به گردن نسل من دارد.[۱] بیش و کم همه قلم به دست‌ها پرورش‌یافته او هستند. قلم من نیز وامدار کیوان است. سال‌ها از سهیستن (شهادت) او گذشته و وجدان من «هنوز این مرگ را نپذیرفته است.» نخستین جُستار جدی من نقدی است بر «حافظ چه می‌گوید» دکتر هومن که با پافشاری کیوان نوشتم. او این کتاب را به من داد که بخوانم و ببینم چگونه است؟ خواندم و چیزهایی در حاشیه‌اش نوشتم و دادم به کیوان. او گفت: بردار همین‌ها را بنویس! گفتم: تو که می‌دانی من نویسنده نیستم. پافشاری کرد که باید بنویسی و نوشتم و او آن را در بانو چاپ کرد. بدین‌گونه شدم نویسنده.(پیشین)

شاهرخ مسکوب*:

«کیوان «با مرگش زندگی را فتح کرد... و معلم زندگی من شد... در این سال‌های دراز نه تنها مرگ او از یاد نرفته که وجود ناموجودش پیوسته در خویشتن من حضور داشته و گاه و بی‌گاه چراغی فرا راهم نهاده است...»(۵، صفحهٔ ۹). «چرا یاد او...

---

۱ – *ایران نامه*، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۷۵.

* – شاهرخ مسکوب در یادداشت درمقام دوستی در کتاب *مرتضا کیوان* و نیز در بخش یاد کیوان در همین کتاب کوشیده است به شیوه ی فکت گزینی(خواست اندیشی) و «تحلیل» پرسش‌ناک خود از تصویر کیوان در دادگاه نظامی، چنین وانماید که گویا کیوان پس از دستگیری، از حزب خود که تا به آن اندازه شیفته‌اش بود دل سرد شده است! غافل که واپسین شعار رفیق کیوان در برابر جوخه‌ی آتش «زنده باد حزب تودهٔ ایران» بود.

کهنه نمی‌شود؟ و مثل سروی در روح من ایستاده است؟ چرا داغ او از یاد نمی‌رود؟...» پوری دربارهٔ نخستین دیدارش با او گفته بود: «پس از نیم‌ساعت گفت و گو به نظر رسید سال‌ها است با هم دوست و آشنا بوده‌ایم...» در آن سال‌ها منظومه سرود انسان را نوشته بودم که او از من گرفت و چند روزی بعد ویراسته آن را همراه با پیشنهادهایش پس داد. همین کار را با یکی از نخستین ترجمه‌های دکتر محجوب هم کرد. همچنین داستان پیام بالزاک را سراسر ویراست و برای چاپ آماده کرد.(۵، صفحهٔ ۱۳ به بعد)

نقدها و بررسی‌های کیوان

ای شاعری که شمع جوانی‌ات شد خموش
در زیر آسمان غمین سپیده دَم
بی‌شک نبود جان تو غافل ز سِیرِ کار
روزی که هَشته‌ای به سَبیلِ طلب قَدم
قلبی که بود منبع الهام و شعر و راز
از جور خصم شد گُل پولاد مَأمَنَش
چشمی که بود پُر زِ نگاهی زمانه‌سنج
آویخت مرگ پردهٔ تاری زِ روزَنش...
(احسان طبری)

رفیق **کیوان** چنان نکته سنج و ژرف کاو و نمونه‌وار بود که بسیاری از دانشوران آن روز ایران که این انسان فرهیخته و تراز نو را از نزدیک نمی‌شناختند او را شیوانگاری سالخورده می‌پنداشتند. او به یاری زیبایی شناختی رئالیستی و روش آزاده‌وار و مردم‌باورانه خود، هرگونه رویکرد شیوانگاشتی را به ارزیابی و رمزگشایی می‌نشست و آماج نقدهای استه‌تیستی و منشمند خود را، کاربست «همدردی معنوی» می‌دانست. هنگامی که در آهنگ شیوه‌نمایی ادبی برای نوکاوان داستان‌نویسی ایران بود به بررسی اسلوبی و سیستمیک رُمان‌های نام‌آوران جهان می‌نشست: «آدم از دست نوشته‌های گورکی آرام

نمی‌گیرد... نرم و آرام و بی‌هیجان می‌نویسد...» غوغایی از ساده‌نویسی و به گفته **پوری**‌جان (همسرش) خدای ابزرواسیون (نگرش و دید و بررسی...) است. برای **گورکی** هیچ چیز توصیف‌ناپذیر وجود ندارد. همچون **بالزاک** «هیچ چیز از زیر دست و چشم گورکی در نمی‌رود...» (پیشین). در واگویه حالت‌های مردم و «صحنه‌های داستان خود هیچ چیز را فراموش نمی‌کند...» (۵، صفحهٔ ۲۲۰ به بعد). **کیوان** سپس به رُمان آرتامانف‌های **گورکی** می‌پردازد و می‌گوید که نویسنده در پس زمینه زندگی یک خانواده، از پدربزرگ تا نوه‌ها، پیدایش و فرارفت بورژوازی روسیه را به پرهیب کشیده و توصیف آدم‌های داستان او باورنکردنی است. بدین‌گونه، گرداندن داستان‌های **گورکی**، *خوشه‌های خشم* **اشتین بک**، تراژدی آمریکایی درایزر و کارهای **سینکلر لوییس** و **آلبرمالتز** و... را به دوستانش پیشنهاد می‌کند. رفیق **کیوان** در نامه‌ای به **فریدون رهنما** می‌نویسد:

«دلم می خواهد بالای بلندترین کوه‌ها بروم و به فضا، به آسمان و به افق سرکوفت بزنم که با همه بزرگی، فناوری و دوری، نصف بزرگی و وسعت عشق من نیستید حقیرها!... قرن ما بهترین آموزگار ما است و... شعارچنین است:... واژگونی بساط پوسیده امروزی و برقراری دمکراسی توده‌ای.» (پیشین)

آنگاه با اشاره به **احمد شاملو** می‌نویسد جستار فرمالیسم دشمن هنر را که در مجله ادبیات شوروی چاپ شده بود دادم برگرداند و در آهنگ صبح چاپ کند. در روزگار جبههٔ متحد خلق، شعر آراگون آموزنده است. شعرهای **الکساندر پتوفی** (شاعر انقلابی و سهیستای مجار) شراره‌ای است که می‌سوزاند. پتوفی همیشه حرف دلش را بی‌هیچ ترس بر زبان می‌آورد: «چه خوشبختی توانایی!» او در همین نامه می‌افزاید که **نیما** از مازندران آمده و «قطعنامه جبهه واحد را امضا کرده است...» **کسرایی** شعری برای قلب خود سروده است. برادر شاعر می‌گفت در این شعر سخنی از مردم نیست! در شگفتم که چگونه می‌شود این شعر از مردم جدا باشد؟ عشق شاعر «چه به مردم و چه به معشوقش»، اگر گوهر هنر در آن باشد گیرا است. هنر، برکنار از

مردم نمی‌تواند پدید آید.

کیوان همچنین به فیلم‌های بیگانه و مکبث **اورسن ولز** می‌پردازد و می‌نویسد:

«خود شهاب را باید دید، تعریفش چه سودی دارد؟» درباره زیرنویس فیلم‌ها با دوستم دکتر کوشان سردبیر مجله عالم هنر گفت و گو خواهم کرد، شاید بتوان برای بهبود نریشن‌های فیلم کاری کرد. از پاریس و ژنو درباره جستارهای تازه ژان پل سارتر برایم نوشته‌اند. این آقا از سایه رسانه‌هایی که کمونیست‌ها را خشمانده ثروتی به هم زده و حالا گویا در اندیشه دلجویی بر آمده است: «من دیگر از این مرد محترم نه چیزی می خوانم و نه کاری [با او] دارم...»(همان جا).

نیز در نامه‌ای به **شاملو** می‌نویسد که **سیاوش** شعر با تقدیم احترامات فائقه‌اش را برای کارگران خوانده و آنها «آن را پسندیده‌اند. جرقه‌ها شروع شده‌اند. امید ما روشن می‌شود. به دنبال راهی می‌رویم که کارگران بپسندند... مردم، هنر اصیل می‌خواهند و هنرمندان از آنها نیرو. این داد و ستد است که هنر را به شکل شایسته زمان خود خواهد رساند...». همچنین در نامه ای برای سایه به شعر پایان برای آغاز او می پردازد و می گوید: «هنرمند می‌تواند معشوقش را با همه مردم دوست بدارد. کافی است شاعر، رضوی دردها و رنج‌های بشر باشد و در این میانه، با یکی از مردم–معشوقه خود–نیز سخن بگوید. فدا کردن یکی برای دیگری» نادرست است. مردم شاعری می خواهند که پردازنده «دردها، خشم‌ها، امیدها و شادی‌های آنان باشد...» رفیق **کیوان** در نامه ۲۷ دی ۳۲ خود به **سیاوش کسرایی** می‌نویسد:

«این توقیف و تبعید و زندان [پیش از واپسین دستگیری‌اش] را از خودم بیرون آورد... آموختم که... بیهوده گذراندن‌ها را باید با کارکردن و آموختن جبران کرد... وطن ما نه تهران است و نه بابلسر. هم این دو شهر است هم خارک، هم فلک الافلاک و هم سایر زندان‌ها...» (پیشین)

نیز در یادداشتی برای **مصطفا فرزانه** (۸، صفحهٔ ۱۵۷ به بعد) از *دختر رعیت* **به‌آذین** و سروده طنزآمیز *ابراهیم* از استاد **ابوتراب جلی** یاد می‌کند و می‌نویسد که با **سایه** و **سیاوش**، فیلم شب هزار چشم دارد **ادوارد جی رابینسون** را دیده و فیلم «به جز موزیک و چند میزانسن عالی چیزی ندارد. امّا بازی این مرد [رابینسون] به راستی تماشایی است...»

وانِگری به اشاره‌های جُسته گریخته **کیوان** به سینمای آن روز ایران و جهان نشانگر چیرگی او بر رسانه سینما نیز هست. در آن سال‌ها که اندک شمار منتقدان سینمایی همچون زنده‌یاد **طغرل افشار**، بازنمایی داستان فیلم‌ها را -بیش و کم- با نقد و سنجش آن یکی می‌گرفتند(!) بی‌گمان رفیق ارجمند ما **کیوان** نخستین منتقد کارآزموده سینما نیز بوده و این خود بر تابنده منش سنجش‌گر و چند سویه او است. وی با بیشتر ناشران و کتب فروشان تهران آشنا بود و از همین رهگذر، ده‌ها کتاب ارزشمند را به چاپ رساند. این او بود که زمینه‌ساز ترجمه و نشر گروهه چه می‌دانم؟ از زبان فرانسه شد. نیز با رایزنی و پی‌گیری وی بود که انتشارات امیرکبیر چاپ آفرینه‌های **صادق هدایت** را به گونه‌ای آبرومندانه به گردن گرفت. **عبدالرحیم جعفری** مدیر وقت امیرکبیر(که بنیاد مستضعفان آن را بالا کشید) گفته بود که میانجی امیرکبیر و پدیدآورندگان کتاب، **کیوان** بود.[1] در میان نوشته‌های پراکنده **کیوان** همچنین به نقدهای او بر آفرینه‌های بزرگان فرهنگ و ادب کشور و پاسخ‌های آنان بر می‌خورم که این همه نمودار تیزنگری و ارزش سخن‌سنجی‌های استه‌تیستی(زیبایی‌شناسانه) و جامعه‌انگارانه او است: **محمّد علی جمال زاده، م. فرزانه**، دکتر **نصرالله فلسفی، فریدون رهنما**، دکتر **مهدی حمیدی شیرازی، حسینقلی مستعان، احمد شاملو، سیاوش کسرایی، علی کسمایی** و... از آن زمره‌اند. دریغ که *نامهٔ مردم* حتا گنجایش فهرست کردن تیترهای شماری از این همه را نیز ندارد. در این نوشته‌ها به بیش از ۳۲ نقد ادبی و ۳۴ نوشته فرهنگی و اجتماعی برمی‌خوریم که بیش از ده جُستار آن دربارهٔ زنان و دست کم چهار نوشته آن دیباچه و زیست‌نامه بر کتاب‌های *مروارید* **جان اشتین بک**

۱- *ماهنامهٔ بخارا*، بهمن و اسفند ۱۳۷۷.

(گردیده دکتر **محجوب**)، دیوان‌های شعر **رضوان همدانی** و **غبار همدانی** و سیاه مشق شاعر فرهیخته **هوشنگ ابتهاج (سایه)** است. نیز از او انبوهی نامه به همسرش رفیق **پوری سلطانی** و بزرگان شعر و ادب آن روز ایران در دست است که یکایک آنها آکنده از مردم باوری، سوسیالیسم، دمکراسی و بهترین آرمان‌های انسانی است.

کیوان ازنگاه همسرش پوری سلطانی

کیوان من! به مرگ تو گریم هزار بار
گریم به مرگ تو
زیرا بهار عمر تو پژمرد و سوز مرگ
توفان صفت به خاک سیه ریخت برگ تو...
قربانی ستوده این نسل سرکشی
کز مرگ جان نبردی و مردی به کارزار...

(نادرنادرپور، آبان ۳۳)

رفیق **سلطانی** زندگی نوینش را با **کیوان** در یک خانه مخفی آغاز کرد. خانه‌ای که به جز سه ارتشی گریخته از حکم غیابی مرگ، برگزارکننده گاه و بیگاه نشست‌هایی بود که در آن سرهنگ‌ها **سیامک** و **مبشری وسبزواری** و سرگردها **وکیلی** و **بهزادی** می‌آمدند و می‌رفتند: «مرتضا یک دقیقه بیکار نبود. از ۳۰ تیر به بعد، فقط سری به اداره می‌زد و تقریباً تمام اوقاتش را برای حزب کار می‌کرد...»(۵، صفحهٔ ۷۳). «...به نهضت زنان معتقد بود و شاید به همین دلیل مدت‌ها سردبیری مجله بانو را داشت... مرا تشویق می‌کرد مقالات خانم **فاطمه سیاح** را جمع‌آوری کنم... شدیداً فعال بود و من به او غبطه می‌خوردم. روزی به مرتضا گفتم چرا من نباید مثل سابق کار کنم؟ گفت در این باره با حزب صحبت خواهم کرد و دلداریم داد که «کاری که می‌کنی خود بسیار ارزشمند است...» **کیوان** در یادداشتی نوشته بود:

«من پوری را خیلی بیشتر از یک همسر، به چشم یک رفیق والای خودم نگاه می‌کنم... پیش... هیچ کس این قدر فروتن... و پُرآزرم

نبوده‌ام که پیش پوری هستم. من پوری را جوهر عشق خود می‌بینم...»

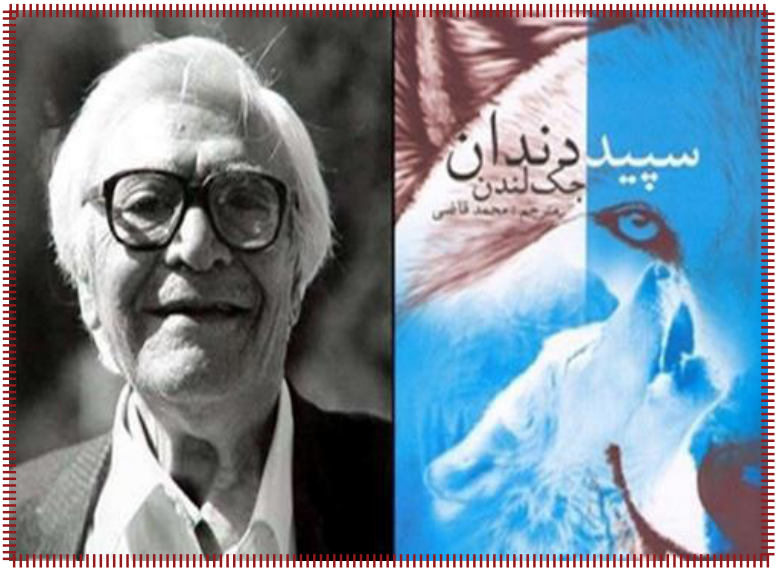
او همه مردم را دوست می‌داشت. به انسان-این جوهر هستی-عارفانه احترام می‌گذاشت...» دوستانش با «اندیشه‌های گوناگون به او اعتماد و اعتقادی عجیب داشتند...» با دوستان کارگر و ادیبش بیش از دیگران اخت بود.(پیشین)

در *منطق‌الطیر* **عطار**، سخن از انبوه پرندگانی است که ستیغ‌ها و گریوه‌های توفانی و سخت‌گذر را در می‌نوردند و سرانجام بر فراز چکاد برف‌پوش و گیج‌کننده قاف، هنگام که پرده از آینه رازناک البرز کوه بر می‌گیرند به جای سیمرغ افسانه‌ای خود را و تنها خود بالنده و فرازپوشان را در می‌نگرند. رفیق ژرف بین ما مهندس **کیوان** امّا سیمرغی بود که فرهیخته‌ترین‌های روزگار او بربلند آشیانه شورانگیز و شگرف وی هرچه درنگریستند جز او و شخصیت شیوا و شگفت‌وار او ندیدند.

سخن از بودن و نبودن یا وسوسه این هر دو نیز هم نیست که طرحی نو در افکندن است و پرواز بر فراز آشیانه سیمرغ:

باید از رود گذشت
باید از رود اگر چند گل آلود گذشت.

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۹۰۶، ۱ آبان ماه ۱۳۹۱**



به یاد زوربای ایرانی رفیق محمّد قاضی (۱۲۹۲-۱۳۷۶)

روزی که ترجمه نکنم، مرده‌ام

عاشق و رند و نظر بازم و می‌گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام
(حافظ)

رُمان ستایش برانگیز *آدم‌ها و خرچنگ‌ها* را تازه به فارسی برگردانده بود که نویسندهٔ برزیلی‌اش دکتر خوزه دو کاسترو برای پیوستن به سمینار جهان سوّم در سال دو هزار (۱۳۴۹) به تهران آمد: بهانه‌ای برای دیدار گرداننده و نیز نویسندهٔ رمانی آکنده از رنج‌های تهی دستان برزیل. او برگردان (ترجمهٔ) فارسی و پشت‌نویسی شدهٔ کتاب را به دوکاسترو پیش‌کش می‌کند و در پاسخ به انگیزهٔ برگردان کتاب، درد همانند همهٔ فرهنگ سازان ایران را بر زبان

می‌آورد: مادام که ساواک و زندان و رنج و شکنجه در کمین ما است چگونه می‌توانیم از دردها و نابرابری‌های مردم خود بگوییم؟ از این رو می‌نشینیم و آفرینه‌ها (آثار) نویسندگان مردم انگار جهان را که رنج مشترک همهٔ انسان‌ها را به تصویر می‌کشند به فارسی برمی‌گردانیم که هم ناکامی‌های مردم خود را برتابیم و هم از پیگرد دستگاه سانسور و پیامدهای جان‌آشوب آن بگریزیم.

کاسترو می‌پرسد: شما کتاب هم می‌نویسید؟

–وقتی می‌شود از زبان نویسندگانی از گونهٔ شما سخن گفت چرا باید خطر کنیم و بنویسیم؟

خوزه که اینک برگردان فارسی *آدم‌ها و خرچنگ‌ها* را وارونه دردست گرفته و مات تیتر کتاب شده می‌پرسد: آیا این نام فارسی کتاب است؟ خواهش می‌کنم آن را برایم بخوانید که بدانم فارسی آن چگونه است! و او پاسخ می‌دهد:

–آدم‌ها و خرچنگ‌ها.

و ناگهان ماتِ تیتر کتاب می‌شود: «دیدم آدم‌ها را جدا نوشته و خرچنگ‌ها را سرهم!» و با شیرین زبانی همیشگی‌اش به کاسترو می‌گوید:

–خوش‌نویسی که نام کتاب را طراحی کرده، آدم‌ها را جدا نوشته و خرچنگ‌ها را سرهم: انتقادی نمادین از پراکندگی انسان‌ها در برابر همبستگی خرچنگ‌ها.

خوزه دو کاسترو از شیرین‌زبانی گردانندهٔ کتابش استاد **محمّد قاضی** روده‌بُر می‌شود. و برای دقایقی، قاه قاه خندهٔ این هردو، در تالار گردهمایی‌های موزهٔ ایران باستان شلیک می‌شود.[۱]

بی حنجره
صدای خموشت
رساتر است
بی پنجره
فضای زمین

۱– ماهنامهٔ *چیستا*، دی و بهمن ۱۳۸۰، صفحهٔ ۹–۲۸۸، نیز *خاطرات محمّد قاضی*، صفحهٔ ۲۷۴.

خوش‌نماتر است
فریاد بی‌صدای تو از هر سدا
با گوش‌های بستهٔ من آشناتر است
مکث تو از تمام سِداها سِداتر است
سنگین نشسته برف
بربام
امّا درون خانه
از آسمان و باغ خدا دل گشاتر است
از خندهٔ ستاره و گُل، با صفاتر است
با تارهای صوتی
بانگ تو، نارسا بود
اینک صدای تو در باد
از گیسوان دلبر جانان رهاتر است

(عمران صلاحی)[1]

از کودکی تنگ‌دستانه و یتیمی جان آشوب آن تا استورهٔ ترجمهٔ ایران شدن، راهی دراز و خاراگین در پیش رو بود که امّا رفیق **محمّد قاضی** این همه را با خردی شوخ و شاد و شکیبا کوبید و پیمود و درنوردید. با آنکه از نیمه سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۵(سال بازنشستگی) کارمند وزارت دارایی بود و این، راه را بر آفرینندگی‌های بیشتر او می‌بست امّا تسلیم زمان و زمانه نشد و با نوشتن و گرداندن بیش و کم هفتاد کتاب و ده‌ها جستار شیوانگارانه (ادبی) نام خود را در کارنامهٔ پُرکارترین مترجمان و نویسندگان ایران جاودانه کرد. استاد **محمّد قاضی** فرزند **میرزا عبدالخالق قاضی** (امام جمعهٔ مهاباد) و از خاندان **قاضی**‌های سَربنام کردستان، در ۱۲ مرداد ۱۲۹۲ در مهاباد زاده شد. چهارساله بود که پدرش درگذشت و سپس مادرش **آمنه** نیز همسر یکی از خان‌های مهاباد –**محمود بیگ کی خسروی**– شد و رفت. بدین‌گونه **قاضی**

۱– در سال ۱۳۵۴ که سرطان، توانایی سخن گفتن را از قاضی گرفت، عمران صلاحی این شعر را برای قاضی سرود. *نگا*: دفتر شعر ایستگاه بین راه.

چهارساله یک چند در روستاهای سریل‌آباد و چاغرلوی کردستان زیست و نُه ساله که شد به مهاباد بازگشت و **قاضی علی**، پدر **قاضی محمّد** (رهبرِ دانشور حزب دمکرات کردستان ایران) سرپرستی‌اش را به گردن گرفت. در ۱۳۰۷ دبستان را به پایان رساند و برای چندی آموزگار شد. آنگاه (۱۳۰۸) به یاری عموی خود دکتر **میرزا جواد قاضی** (وکیل دادگستری) به تهران آمد. در ۱۳۱۵ از مدرسهٔ دارالفنون دیپلم ادبی گرفت و در ۱۳۱۸ دانش آموختهٔ حقوق دانشگاه تهران شد. سپس سربازی خود را با درجهٔ ستوان دوّمی در دادرسی ارتش آغاز کرد و در ۱۳۲۰ به استخدام وزارت دارایی درآمد. **قاضی** پس از بازنشستگی نیز بیکار ننشست و مترجم کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان شد: *باخانمان* (**هکتور مالو**)، *ماجراجوی جوان* (**ژاک ژروند**)، *زوربای یونانی* (**نیکوس کازانتزاکیس**)، *پولینا چشم و چراغ کوهپایه* (**آنا ماریا ماتونه**)، *داستان کودکی من* (**چارلز چاپلین**) و... برایند این همکاری است. رفیق **محمّد قاضی** تازه دبستان را سپری کرده بود که با **گیواز کردان** عراق و**عبدالرحمن گیل** آشنا شد و پیش زمینه‌های فرانسه را از این دو آموخت. او خود در این باره نوشت که در آن زمان، مردم چنان کهنه پرست بودند که فراگیری زبان‌های نامسلمانان را بر نمی‌تافتند و او نیز نمی‌توانست ماهی پنج تومان دستمزد استادش گیل را بپردازد. سرانجام گویا خواهش‌های کودکانهٔ **قاضی** دل استاد را نرم کرد و آموزش رایگان او را پذیرفت. شاید هم می‌ترسید که اگر دانش آموز خردسال خود را واگذارد رفته رفته خود نیز فرانسه را فراموش کند. از این پس امّا زبان‌های فرانسه و انگلیسی را خودانگیزانه آموخت و به جایی رسید که بهترین فرانسه دان دانشگاه بود.

رفیق **محمّد قاضی** از کودکی به جنبش‌های آزادی خواهانه دل بست و بزرگتر که شد خود را در سنگر رزم مردم یافت. با پیروزی **قاضی محمّد** که از نزدیکان او بود، سر از پا نمی‌شناخت و با شکست دولت خودگردان و پیشرو کردستان ایران و سهیستن (شهادت) **قاضی محمّد** و یاران او، آکنده از اندوه شد. سپس به راه حزب تودهٔ ایران، حزب طبقهٔ کارگر ایران گام نهاد و تا درگذشتش یک توده‌ای فداکار و مردمی باقی ماند.

در قلمرو ترجمه

محمّد قاضی نخست بار در ۱۳۱۷ داستان *کلود ولگرد* **ویکتورهوگو** را به فارسی برگرداند و در سال ۱۳۱۸ پس از ترجمهٔ فیلمنامهٔ *دن‌کیشوت*، سال‌های سال از ترجمه دست کشید. بار دیگر (۱۳۲۶ تا ۱۳۲۷) با *دن‌کیشوت* **سروانتس** به قلمرو ترجمه بازگشت واین بار جایزهٔ بهترین گردانش سال دانشگاه تهران را بدست آورد. سپس در ۱۳۲۹ *جزیرهٔ پنگوون‌های* **آناتول فرانس** را به بازار آورد که تا سه سال بعد ناشری برای چاپ آن پیدا نشد. در آن سال‌ها ترجمه‌های سخت و دشواریاب برخی از داستان‌های این نویسنده در انبارهای ناشران خاک می‌خوردند و خوانندگان نه تنها از این برگردان‌ها که از نویسندهٔ فرانسوی آنها نیز روی گردان شده بودند. ترجمهٔ روان و شیوای **قاضی** امّا **آناتول فرانس** را از ردهٔ نویسندگان بی‌بازار ایران درآورد و او را به جای‌گاه راستین‌اش باز آورد. چندان که رفیق **مرتضا کیوان** او را پادشاه نثر فرانسه می‌خواند و گردانش کتاب‌هایش را پیشنهاد می‌کرد. در همان روزها **نجف دریابندری** در جُستاری ستایش‌آمیز در روزنامهٔ اطلاعات از **محمّد قاضی** همچون «مترجمی که آناتول فرانس را نجات داد» یاد کرد.

از ویژگی‌های گردانش **قاضی** یکی هم روانی و شیوایی نوشته و نیز امانت‌داری و کاربست سبکی خورند واکشیا (فضای) هر آفرینهٔ داستانی بود. چندان که برگردان او از *شازده کوچولوی* **آنتوان دوسنت اگزوپری** در میانهٔ سال‌های ۱۳۳۳–۱۳۶۹ سیزده بار چاپ شد. **محمّدعلی جمال‌زاده** نویسندهٔ نام آشنا دربارهٔ ترجمهٔ دن کیشوت او گفته بود که اگر **سروانتس** فارسی هم می‌دانست نمی‌توانست این کتاب را به خوبی **قاضی** بنویسد. شماری از پُرآوازه‌ترین ترجمه‌های **قاضی** چنین‌اند:

- *زوربای یونانی و آزادی یا مرگ* **(نیکوس کزانتزاکیس)**،
- *در زیر یوغ* **(ایوان واززوف)**،
- *قلعهٔ مالویل* **(روبرل مرل)**،
- *کمون پاریس* و *نان و شراب* **(اینیاتسیو سیلونه)**،
- *آخرین روز یک محکوم* **(ویکتور هوگو)**،

- *ایالات نامتحد* (**ولادیمیر پوزنر**)،
- *بردگان سیاه و تاریخ ارمنستان و تاریخ مردمی آمریکا* (**هاروی واسرمن**)،
- *در نبردی مشکوک* (**جان اشتاین بک**)،
- *سرمایه‌داری وحشیانه در آمریکا*[1] (**ماریان دو بوزی**)،
- *فاجعهٔ سرخپوستان آمریکا و کرد و کردستان* (**واسیلی نیکی تین**)،
- *گاندی* (**رومن رولان**)،
- *کلیم سامگین* (**ماکسیم گورکی**)،
- *دربارهٔ مفهوم انجیل‌ها* (**کری ولف**)،
- *کورش بزرگ* (**آلبر شاندوز**)،
- *درد ملّت* (با همکاری **احمد قاضی**)،
- برگردان رمان *کردی ژانی گل* (**ابراهیم احمد**)،
- *بیست کشور آمریکای لاتین* و...

رفیق **قاضی** همچنین شعر می‌سرود و داستان و یادمانده می‌نوشت:

- *خاطرات یک مترجم*،
- *سرگذشت ترجمه‌های من*،
- *زارا*،
- *عشق چوپان* و... بخشی از نوشته‌های او هستند.

از نگاه دیگران

دکتر **شفیعی کدکنی** شیوانویس، شاعر و استاد برجستهٔ دانشگاه تهران در بزرگداشت **محمّد قاضی** او را «نویسنده، شاعر، و ادیب بزرگ» زمانه بر شمرده و با ابراز «ارادت...به پیشگاه آن استاد» بزرگوار، شعری پیشکش او کرده بود که می‌خوانیم:

قاضیا!

۱- در سال ۱۳۵۲ دستگاه سانسور صفتِ «وحشیانه» را توهین به دولت آمریکا دانست و آن را از تیتر کتاب در آورد: کاسه داغ‌تر از آش!

نادره مَردا و بزرگا رادا!
سال هشتاد و یکم بر تو مبارک بادا!
شادی مردم ایران چو بود شادی تو
بو که بینم همه ایّام به کامت شادا
پیر دِیری چو تو در دهر نبینم امروز
از در بلخ گزین تا به در بغدادا
شمع کردانی و کردان دل ایران شهرند
ای تو شمع دل ما پَرتوَت افزون بادا
مایه و دایه پروردن ایران مهین
بود آیین مهابادی و ملک مادا
فخر تاریخ و تبار همهٔ ماست ز کُرد
شیخ اشراق و نظامی دو تن از اکرادا...
عمری ای دوست به فرهنگ وطن جان بخشید
قلمت، صاعقهٔ هر بد و هر بیدادا
همچنین شاد و هشیوار و سخن پیشه بزی
نیز هشتاد دگر بر سر این هشتادا.[۱]

عبداله کوثری مترجم توانای ایران نیز می‌گوید:

نخستین کتاب قاضی *کلود ولگرد* (۱۳۱۷) را در یازده سالگی خواندم و یقین دارم یکی از کارهایی است که مرا به رمان و ادبیات ترجمه تشویق کرد. بسیاری از نویسندگان و مترجمان نسل من نیزهمین خاطره را از قاضی دارند. از مهم‌ترین کارهای قاضی این بود که چندین نسل را کتاب خوان کرد. او به آسانی حال و هوای متن اصلی کتاب را در می‌یافت و به فارسی بازمی‌گرداند. این در حالی بود که در زمان قاضی از نقد ترجمه و شیوه‌ها و تئوری‌های ترجمه خبری نبود. او ولی با شَمّی که داشت به خوبی می‌توانست زبان ترجمه را پیدا کند. علت جذب خواننده به ترجمه‌های قاضی،

۱- چیستا، پیشین، صفحهٔ ۲-۲۹۱.

همخوانی زبان او با متن کتاب بود.

جدا از شیوایی و فاخری ترجمه، او نه تنها زبان فارسی را خوب می‌دانست که شَمّ نویسندگی هم داشت. زبان او زبان آفرینش بود، خشک نبود و به آسانی خود را از تاثیر نحو زبان مبداء، رها می‌کرد و فارسی می‌شد.

عبدالله کوثری که از هفتاد آفرینهٔ **قاضی ۴۵** اثر آن را خوانده می‌افزاید که:

> قاضی آگاهانه و نا آگاهانه بر مترجمان پس از خود تاثیر گذاشت. خوشبختم که بگویم در ۱۶ سالگی ترجمه‌های خوب را از بد در می‌یافتم و این به برکت ترجمه‌های قاضی و به آذین بود. قاضی هرگز به سفارش ناشر کار نمی‌کرد و خود کتاب‌ها را بر می‌گزید.

قاضی دراین باره در خاطرات یک مترجم نوشت:

> روزنامهٔ اطلاعات در اوایل سال ۱۳۴۵ بر آن شد که هر ماه یک کتاب از نویسندگان بزرگ جهان چاپ کند و نخستین کسی که برای این کار بر گزیده شد من بودم. آنها کتاب *مومنهٔ* دیده‌رو را برای ترجمه به من دادند. داستانی عاشقانه دربارهٔ یک راهبهٔ زیبا که دو راهب دِیر عاشقش می‌شوند و...من گفتم این به درد فارسی زبانان نمی‌خورد، من گرم ترجمهٔ کتابی بسیار عالی –*نان و شراب*–ام وآن را تا ماه دیگر به شما می‌رسانم. آقای صدر حاج سیدجوادی، مدیر انتشارات اطلاعات، پیشنهاد مرا به شرط آن که کتاب مخالف رژیم سلطنتی نباشد پذیرفت. دستگاه سانسور امّا مانع چاپ کتاب شده بود که با پادرمیانی سناتور عباس مسعودی و جایگزینی واژه‌های آس خاج به جای شاه خاج، کتاب چاپ شد. این کتاب بیش از ۱۵ بار باز چاپ شده است.

مترجمی دیگر، **مهدی غبرایی** نیز به چیرگی **قاضی** بر زبان فارسی پرداخته و گفته بود که **قاضی** اگر کاستی‌ای هم در درک مفهوم زبان خارجی داشت آن را با زبان خود می‌پوشاند. او بیش تر به سراغ نویسندگانی با سبک روایی –و نه به شیوهٔ رمان نو– رفته است. از جمله چیزی از **مارگریت دوراس** یا **آلن**

رب گریه که در داستان‌هاشان به پیرنگ اهمیتی نمی‌دهند و تنها به رنگ‌آمیزی واژگان می‌پردازند نرفته است. می‌خواستم *سپید دندان* **جک‌لندن** را دوباره ترجمه کنم که دیدم **قاضی** آن را چنان روان و شیوا برگردانده که نیازی به این کار نیست.

این را هم از **رضا سیدحسینی** مترجم پُرکارمان بشنویم که گفته بود:

«برگردان قاضی از *شازده کوچولو* در اوج امانت داری و مفهوم رسانی، بسیار روان و ساده است. در برخی فرازها چنین می‌نماید که «از متن اصلی فرانسه سلیس‌تر نگاشته شده است.»

از صدای سخن عشق

رفیق **محمّد قاضی** طنزپردازی بود شوخ و شیرین‌سخن. چندان که اگر توانایی‌هایش را تنها در قلمرو طنزنویسی به کار می‌گرفت، از بزرگترین‌های این گونهٔ ادبی می‌شد. وی در یادمانده‌هایش به آزمون سال پنجم دبیرستان معرفت می‌پردازد و با قلمی شیرین و شورآفرین می‌نویسد که در آزمون هندسهٔ رقومی مدرسه او و دوستش گودرزلو هردو ناکام شدند. دبیرستان امّا با این پیش شرط آنها را به کلاس ششم فرستاد که درس هندسه را در سه ماهه آغاز سال بعد پاس کنند. برخی از دانش آموزان امّا به آنها پشت‌گرمی داده بودند که آزمونی در کار نیست! امّا:

«نزدیک به وسط‌های سال بود که روزی یقهٔ من و رفیقم را گرفتند... تا درس تجدیدی... را امتحان بدهیم... ما نمرهٔ قبولی نیاوردیم. وقتی سه روز بعد من و رفیقم را به کلاس پنجم برگرداندند دیدیم اوضاع شوخی نبوده...من شعری... به صورت مخمس مستزاد خطاب به آقای علی اصغر حکمت وزیر وقت ساختم و در آن... ستم‌ها و بی‌انصافی‌های را که در حق ما کرده بودند... بیان کردم و داد خواستم...:

حضرت حکمت اگر نامهٔ من برخوانی

شرح احوال دو بیچارهٔ مضطر خوانی
داستان دو ستم دیدهٔ ابتر خوانی
پس از آن، قصهٔ جور دو ستمگر خوانی...
اوّل مهر چو تعطیل به پایان برسید
هر دو بودیم سر درس رقومی تجدید
لیک از بعد هزاران قسم و وعد و وعید
التزامی بگرفتند زما با تشدید
تا برفتیم کلاس ششم سال جدید
شد مقرر که به ماه آذر
امتحان دگری گیرد سر
امتحان، آخر دی، از من و او چون کردند
امتحانی نه به انصاف و به قانون کردند
دل ما را به یکی نمرهٔ «شش» خون کردند
نقشهٔ آتیه ما همه وارون کردند
این ستم‌ها که به ما شد نه به مجنون کردند...

سرانجام امّا بازرسی آمد و شکوائیه بالا بلند «ستم دیدگان» را بی‌پایه و اساس دانست و رفت. **قاضی** می‌افزاید:

«در بازگشت به کلاس پنجم، ما دیگر دو شاگرد جدی و درس خوان نبودیم... به سیم آخر زدیم. دو هوچی شریر شدیم که گروهی از لشوش (لش‌های) ته کلاس را نیز با خود همراه کردیم و آسایش از معلمان ربودیم... چه بازی‌ها که در می‌آوردیم و تازه شرح آن بازی‌ها را به شعر در می‌آوردم و در کلاس با صدای بلند می‌خواندم و همه را غش غش می‌خنداندم و به خنده می‌انداختم. فریبرز صدای هُدهُد درمی‌آورد! عدالت صدای بُزغاله، خسرو کبوتر زیر لباسش قایم می‌کرد و در سر کلاس می‌پَراند. آن وقت ما بیعاران ته کلاس... یک‌دفعه از پشت میزها به هوا می‌جستیم و می‌خواستیم حیوان زبان‌بسته را بگیریم... تنها معلّمی که

بسیارجدی و موقر و به راستی هم محبوب ومحترم بود و هیچ کس در سر کلاسش شلوغ نمی‌کرد، شادروان دکتر تقی ارانی معلم فیزیک و مبارز مشهور بود. دکتر ارانی آن قدر فضل و دانش داشت که هم درس‌هایش قابل استفاده بود و هم صحبت‌های... شیرین و جذاب او از شگفتی‌های جهان دانش و از اوضاع و احوال اجتماع که بچه‌ها حاضر بودند ساعت‌ها بنشینند و گوش بدهند و هیچ دلشان نمی‌خواست ساعت درس او به آخر برسد...»

محمّد قاضی که پس از انقلاب، شورای نویسندگان و هنرمندان را تنها نمی‌گذاشت یک‌بار در پاسخ به پرسشی در بارهٔ داستان طنزآمیز کنسرت سه‌نفره‌اش با **ابراهیم یونسی** و **به‌آذین** گفت که قرار بوده در این کنسرت **به‌آذین** با دست مصنوعی‌اش ساز بزند، **یونسی** با یک پای بریده‌اش برخسد (برقصد) و من با گلویی که تارِ آواهایش را از دست داده آواز بخوانم! (هرهر خنده!)

قاضی در سال ۱۳۵۴ دچار سرطان حنجره شد و هنگامی برای درمان خود به آلمان رفت که بیماری سرطان تارهای صوتی و نای او را درنوردیده بود. او پس از کارد درمانی (جراحی)، تارِ آواهایش را از دست داد و ناگزیر از کاربُرد یک دستگاه کوچک آوارسان شد.

زمانی که رفیق **قاضی** با پافشاری مدیر نشر میترا برگردان *مادر* **گورکی** را به گردن گرفت (سال‌ها پیش آن را دوست **قاضی** –**علی اصغر سروش**– برگردانده بود) شایعه‌ای برزبان‌ها افتاد: «*مادر* ماکسیم گورکی از علی اصغر سروش طلاق گرفته و زن محمّد قاضی شده...!»[۱] در همین حال **قاضی** با اشاره به ترجمهٔ دیگرش از *مادر* **پرل اس باک** (نویسندهٔ آمریکایی) می‌نویسد که برخی از ناشران برای او دست گرفته بودند که: «در دنیا تنها محمّد قاضی است که دو مادر دارد. یک مادر آمریکایی و یک مادر روسی!» حالا او آمریکایی است یا روسی؟ و در پاسخ می‌گفتند: «باید دید از سینهٔ کدام یک از این دو مادر بیشتر شیر خورده است!»[۲] (هِر و کِر خنده)!

یکبار هم که برادرش –**رشید خان**– در سفر به تهران شکوه سر داده بود

۱- پیشین، صفحهٔ ۲۸۹.
۲- *سرگذشت ترجمه‌های من*، صفحهٔ ۴۵۷ و ۴۶۲.

که زمین‌های کشاورزی‌اش را در روستا از او گرفته‌اند و به جای آن بهایی ناچیز پیشنهاد کرده‌اند، **قاضی** می‌گوید که باز جای شکرش باقی است که می‌خواهند «بهایی ولو ناچیز به شما بپردازند» آن‌ها زمین‌های مرا هم بالا کشیده‌اند و دیناری به من نداده‌اند! **رشید خان** شگفت زده می‌پرسد: «مگر شما هم زمین داشتید و ما نمی‌دانستیم؟» **قاضی** می‌گوید: «بله! زمین زیاد هم داشتم و شما هم می‌دانستید!... در کرد و کردستان، در جزیرهٔ پنگون‌ها، در قلعهٔ مالویل... در سمرقند که هنوز به ثبت نرسیده، در... زوربای یونانی... در خاک یونان، در کمون پاریس در خاک فرانسه... کم کم دارم به روزی می‌افتم که... باید قلمم را بشکنم و بمیرم...!» و **رشید خان** از خنده روده بر می‌شود. منظور **قاضی** از زمین‌های تاراج شدهٔ او کتاب‌هایی است که نام‌شان در این واگویه آمده است.[۱]

سرانجام این را هم از استاد **قاضی** شنیده باشیم که پس از مرگ همسرش با خواهر زن خود –**ایران**– ازدواج کرد و در پاسخ به کسانی که می‌گفتند چه را باز هم از همین خانواده زن گرفتی می‌گفت: «برای صرفه‌جویی در مادر زن!»

زوربای ایرانی

محمّد قاضی در گردانش آفرینه‌هایی که برمی‌گزید از سنجار (معیاری) نیک‌خواهانه بهره می‌گرفت: مردم‌باوری و برابری‌خواهی و روشنگری. آشناسازی توده‌ها با اندیشه‌های نوین و سازنده، و ستیز با خرافه و نادانی و خودکامگی و سرانجام کاربست جامعه نوین سوسیالیستی. آرمان–شهری این جهانی که حزب تودهٔ ایران، حزب سیاسی **محمّد قاضی** در پیشبرد آن هزاران سهیستا (شهید) برجای گذاشته است.

قاضی در نگهداشت سبک هر نویسنده چندان امانت‌دار بود که هیچ یک از دو آفرینه‌اش را به یک شیوه برنمی‌گرداند. کاری دشوار و توان‌شکن. برای نمونه واکشیا (فضای) ترجمه‌هایش از **کازانتزاکیس** شوخ‌سرشت و

۱– *چیستا*، پیشین، صفحهٔ ۲۹۲.

شیرین‌سخن تا **رومن رولان** خشک و جدی و از شاعرانگی **اگزوپری** تا شگفتی‌های قلم **آناتول فرانس** دگرگون می‌شد. با این همه او همواره یک زوربای ایرانی باقی ماند: پُرتلاش و سرزنده، و فروتن و باگذشت. در پایان دیباچه‌اش بر زوربای یونانی نوشت بهتر این بود که در پشت جلد کتاب به جای زوربای یونانی برگردان **محمّد قاضی** آمده بود: «زوربای یونانی ترجمهٔ زوربای ایرانی» و به راستی نیز او چنین بود. یک بار که منتقدی در ماه‌نامهٔ *دنیای سخن* از گردانش سقوط پاریس خرده گرفته بود، **قاضی** فروتنانه پاسخ داده بود که او فرانسه را نزد خود آموخته و بر این زبان چندان که باید چیره نیست! **قاضی** همچنین شیفتهٔ **حافظ** بود و همچون او رندی شوخ و شنگ. پیش‌تر از آنکه ترجمه کند شعر می‌سرود و بسیار هم روان و شیوا. با این همه روزی نوشت:

«... این احساس به من دست داده بود که هرچه شعر بگویم... شاعرتر از اوّل نخواهم شد.» از این رو «مترجم خوب و بنام بودن را بر شاعر بد و حتا متوسط ترجیح می‌دادم.»[۱]

بخش‌هایی از یک قصیدهٔ میهنی **قاضی** شاعر را با هم بازخوانی کنیم:

ما خود، همه پامال جفاکاری خویشیم
بیهوده چه نالیم ز خون خواری دشمن؟
ما قدر بزرگان وطن را نشناسیم
ما پاس نداریم دل مردم ذی فن...
بیماری تزویر و تظاهر همه را کشت
فریاد از این ناخوشی مرگ پراکن...
با این همه نومید نباید شدن امروز
کاین مام پسر مرده نبوده است سترون
یک رستم دستان دگر باز بزاید
تا از بن این چاه، برون آرد بیژن
ما ملّت آزاد جهانیم و نمیریم

۱- *خاطرات یک مترجم*، صفحهٔ ۲۷۴، نیز *چیستا*، پیشین، صفحهٔ ۲۸۷.

این نکته ز تاریخ شود بر تو مبرهن
این خطه همان زادگه شیردلان است
این ملک همان است که پرورده تهمتن
یک روز برون آورد این ملّت مغرور
این صفحهٔ تاریک ز تاریخ مدون
تا بر وَزد از دشت و دمن باد بهاری
تا بر دمد از باغ و چمن لاله و سوسن
پاینده بود میهن فردوسی و سعدی
جاوید زید کشور کی‌خسرو و بهمن

(سرودهٔ ۲۳ مهر ۱۳۲۰)

آخر شاهنامه

رفیق بزرگ منش ما **محمّد قاضی** که هیچ‌گاه خندیدن و خنداندن را در غبار فراموشی نگذاشت سرانجام پس از ۵۰ سال قلم زنی و شورآفرینی و شیوانگاشتی در بامداد چهارشنبه ۲۴ دی ۱۳۷۶ (۸۵ سالگی) در بیمارستان دی تهران آرام گرفت. پیش از آن در گفت و شنودی با سدا و سیمای مرکز مهاباد گفته بود که به کُرد بودن خود می‌بالد و آرزو می‌کند پس از مرگش در مهاباد به خاک سپرده شود که چنین نیز شد. در روز خاک سپاری‌اش انبوه دوستداران او کالبدش را تا آرامگاه شاعران مهاباد (مقبره الشعرای مهاباد) بدرقه کردند و در کنار استادانی همچون **هه ژار**، **هیمن**، **خاله مین** و **ماملی** در آغوش خاک گذاشتند. دو سال بعد نیز (فروردین ۸۶) از تندیس چهارمتری او در کوی دانشگاه مهاباد پرده‌برداری شد. استاد **محمّد قاضی** رفت امّا شخصیت شیوای او همچون استوره‌ای شکست‌ناپذیر و شورآفرین قامت کشید و برای همیشه زنده ماند.

یاد و نامش جاودانه باد!

نامهٔ مردم، شمارهٔ ۹۱۲، ۲۵ دی‌ماه ۱۳۹۱

به انگیزه زادروز رفیق دکتر امیرحسین آریان‌پور (۱۳۰۳-۱۳۸۰)

آرمان‌گرای کهنه‌ستیز

نوبت کهنه فروشان درگذشت
نو فروشانیم و این بازار ماست
(مولوی)

سرگشته در هزارتوی مه‌آگین و ناپیداکرانهٔ پندارها درتک و پوی گره‌گشایی از «راز»های جهان مُثلی **افلاتون** و ایده آلیسم **برکلی** و **هگل** و دیگرانی از این دست بود. در تنگنایی از این‌گونه امّا اندیشهٔ پویش‌گرش هم‌چنان می‌کاوید و می‌پیمود و در می‌نوردید. همچون **سیسرون** سخنور که می‌گفت: «رازی را دریابم، بهتر از آن‌که پادشاه کشوری باشم.»

روزی روزگاری روی آمدی شگفت او را از این تنگنای بی‌روزن برمی‌کشد و گره‌گاه‌های ذهنی‌اش را از هم می‌درد: او که در نشستی روشنفکرانه با همهٔ

شور و شیفتگی جوانی‌اش از ایده آلیسم ذهنی **هگل** و دیگران می‌گفت و یکایک پدیده‌های هستی را سایه‌ها و نمودهایی از واقعیت‌های فرازمینی بر می‌شمرد خود در این باره گفته است:

«ناگاه جوانی بلندبالا و خوش سیما از راه رسید و به گروه کوچک ما پیوست. او پس از شنیدن واگویه‌های ایده‌آلیستی‌ام رشتهٔ گفتار را به دست گرفت و تنها ده دقیقه به نقد و سنجش این ایدئولوژی پرداخت و همین. در فرجام گفته‌های او امّا اندیشه‌ام دستخوش دگردیسی ژرف و باورنکردنی شده بود. من دیگر آن ایده‌آلیست دو آتشهٔ ده دقیقهٔ پیش نبودم که ماتریالیستی واقع‌اندیش شده بودم. آن جوان شگرف گوی نکته سنج دگرگونگر بلندبالا کسی نبود جز احسان طبری.»[۱]

که امّا پروفسور دکتر **امیر حسین آریان‌پور** با فروتنی مالامال خود همواره از او به نیکی یاد می‌کرد و در دگردیسی اندیشه‌اش خود را وام‌دار دانش و بینش او می‌شمرد.

رفیق **آریان‌پور**(زادهٔ هشتم اسفند ۱۳۰۳ تهران) نوهٔ **نایب حسین کاشی** و خاله‌زادهٔ **سهراب سپهری**، برایند دانش و فرزانش و دلیری و شورشگری بود. دانش و آگاهی‌اش به تبار مادری او که **ملک‌المورخین سپهر** (نویسندهٔ نامدار *ناسخ‌التواریخ*) یکی از آنها بود برمی‌گشت و رزم پویی‌اش ریشه در درخت تناور شورشگران نایبی کاشان و لرستان داشت. هم از این دیدرس بود که راه حزب تودهٔ ایران را برگزید و تا واپسین دم زندگی (دوشنبه ۸ مرداد ۱۳۸۰) دل از آن برنکند. با این همه چندان فروتن و افتاده‌وار بود که در بهار ۱۳۷۳ در دیدار **احمد پناهی سمنانی** (شاعر و شیوانگار) و **خسرو باقری** (نویسنده و برگرداننده) سخن از شوربختی خود ساز کرده و گفته بود که نیازی به این همه خواندن نبود!:

«باید هرچه بیشتر دست به عمل می‌زدم. و به آنان که زندگی‌شان

۱- برگرفته از *یادماندهٔ یک رفیق توده‌ای* از سخنرانی رفیق آریان‌پور در شورای نویسندگان و هنرمندان ایران.

سراسر عملی آگاهانه بود –به مبارزان– می‌پیوستم!»[۱]

و راستی را مگر او چنین نکرده بود؟ فرهیختن هزاران دانشجو که از میان‌شان دلیرترین ستیزندگان و سهیستایان(شهیدان) برآمدند و نیز زیستاری رزم‌آزما که جز رنج و ناکامی برایش نیاورد، مگر این همه فراتر از هرگونه کارزار اجتماعی نیستند؟

باری، تبار مادری وی به‌ویژه از رهگذر تاریخ‌نویسی و شیوانگاری (ادبیات) از سرآمدان روزگار قاجار بود و تبار پدری‌اش به رهبران عشیرهٔ لر **بیرانوند** می‌رسید که سرانجام به کاشان دوررانده(تبعید) شد و تا برافتادن **رضاشاه پهلوی** بیشتر از ۵۰ سال آزگار با شاهان خودکامه و پشتیبانان غربی شان رزمید. از سربنام‌ترین فرزندان همان عشیره یکی هم **نایب حسین کاشی** بود که آوازه‌گران رژیم گذشته او را یک گردنه‌گیر راهزن برمی‌نمودند که امّا هرگز چنین نبود. هنگام که **آریان‌پور** زاده شد پلیس‌ها چشم از خانواده‌اش برنمی‌گرفتند و بدین‌گونه آنان گذرانی دشوار را به سختی تاب می‌آوردند. استاد امّا از چهار سالگی نزد مادر فرهیخته‌اش **فخر ایران سپهری** که در آموزش و پرورش کودکان، روش‌هایی نوآورانه داشت، پیش زمینه‌های دانش را فراگرفت و این همه را در سال‌های واپسین در ایران و لبنان و آمریکا پی‌گرفت و دانش رستهٔ دکترا در رشته‌های علوم اجتماعی، فلسفه، دانش‌های فرهیختنی(تربیتی) و شیوانگاری فارسی شد. وی از ۱۳ سالگی به بازگردان (ترجمه) و نگارش کتاب‌های پژوهشی روی نمود و از ۱۵ سالگی به‌این سو–۴۰ سال آزگار– با آموزگاری و استادی و نیز کتابداری و پژوهش و جز آن روزگار گذراند. با این همه از شیوه‌های پهلوانی و ایار (عیار) منشی تبار پدری خود نیز روی برنتافت و در سال‌های جوانی به ورزش‌های قهرمانی پرداخت. چندان که در ۱۸ سالگی (۱۳۲۱) در پیکارهای بوکس خراسان و سپس در ۱۳۲۳ در آوردگاه وزنه‌برداری چندملّیتی کشورهای خاور نزدیک بر سکوهای نخست قهرمانی ایستاد.

رفیق **آریان‌پور** در سال ۱۳۵۹ بازنشسته شد و از این پس به ساماندهی

۱– ماهنامهٔ *چیستا*، آبان و آذر ۱۳۸۳، صفحهٔ ۱۵.

پژوهش‌های ژرف فلسفی و اجتماعی و ادبی‌اش که از دهه‌های پیشین آغازیده بود پرداخت.

از بودن و سرودن

دامنهٔ شناخت رفیق **آریان‌پور** بسی گسترده و رشک برانگیز بود. چندان که بر ستیغ بلند دانشوران چپ ایران او را از زمرهٔ بزرگانی همچون رفیق **اِرانی** و رفیق **طبری** و شماری دیگر ارزیابی کرده‌اند. این‌که چرا بزرگترین دانشوران چپ ایران همواره راه حزب تودهٔ ایران را برمی‌گزینند؟ خود پرسشی است که چه بهتر کمونیست‌های غیر توده‌ای به آن پاسخ گویند. دکتر **آریان‌پور** در جایگاه یک جامعه‌شناس تراز بالای جهانی امّا در جامعه شناختی هنر نه تنها پیش‌گام که آموزه‌پردازی بود نوآفرین: روان‌شناختی، فلسفه، شیوانگاری، فرهنگ، هنر، روش‌شناختی، معرفت‌شناختی، اتیک (دانش اخلاق)، انسان‌شناختی، روش پژوهش، تاریخ، مردم‌شناختی، چیرگی بر چندین زبان جهانی و... گوشه‌هایی از دانش–شناخت این اندیشه‌ور تراز نو را رقم می‌زدند.

هنگامی که در کار نگارش جامعه‌شناسی هنر خود بود راه‌های پُر خم و پیچی را پیمود:

> «از روان‌شناسی فردی به روان‌شناسی اجتماعی و از آن به مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی و دیگر علوم کشانیده شدم... گرچه هنر زاده شخصیت هنرمند است باز باید برای شناخت هنر به جامعه روی آورد. زیرا شخصیت هرکس ساخته پرداختهٔ محیط اجتماعی اوست.»[۱]

و بنیاد و انگارهٔ پردازش منش هنری هنرمند، طبقهٔ اجتماعی او که امّا دیگر فرایندها نیز مهر و نشان خود را بر آن می‌گذارند. وی بدین‌گونه به خاستگاه طبقاتی هنرمند در آفرینش هنری دست یازید و بر پایه روش‌هایی از این‌گونه، هنر شناختی را از دو آستانهٔ ایستا (استاتیک) و پویا (دینامیک) پی‌گرفت. نیز در برخورد با طبقات فرودست و فرادست جامعه به دوشیوهٔ ناهمگون هنری

۱– *اجمالی از جامعه‌شناسی هنر*، صفحهٔ ز دیباچه، چاپ سوّم، فروردین ۱۳۵۴

–هنر مردمی و هنر اشرافی– رسید. سپس در پرتو هنرشناختی پویا، فرآیند هم‌آمیزی هنر این هر دو را ژرف پژوهی کرد. هنگامی که جامعه‌شناسی هنر به فرجام رسید پیمایش دانش‌های اجتماعی در گستره‌های هنری تازگی داشت و به گفتهٔ هنرشناسان بزرگ زمانه هنوز کاری خورند این نگرش نو انجام نپذیرفته و آموزه‌ای دانشیک[۱] و همه سویه دربارهٔ فراروی و گونه‌گونی (تطور) هنری در جهان آن روز پدید نیامده بود. براین پایه امّا فرایند جامعه‌شناختی هنرها دانشی بود نوآیند که به اندازهٔ دیگر «شاخه‌های جامعه شناسی پیشرفت نکرده» بود[۲] و این **آریان‌پور** بود که در پی ریزی و فرازپویی این دانش نو، دست بالا را داشت. بی گمان اگر دکتر **آریان‌پور** درغرب زاده شده بود او را همچون پایه گذار جامعه شناختی هنر فرا می‌نمودند و به رخ شرق می‌کشیدند. وی امّا در جامعه شناسی هنر خود از هنرهای مدرنیستی رمزگشایی می‌کند و نشان می‌دهد که همهٔ فرایندهای هنری به جز رئالیسم، سوررئالیستی و فراواقعی‌اند: بیشتر«ایسم‌های پُرجنجال قرن بیستم که در نظر بسا کسان» سبک‌های نو «به شمار رفته‌اند، به احتمال بسیار، چیزی جز جلوه‌های عصر انحطاط رومانتیسیسم نیستند. این‌گونه ایسم‌ها–از سنبولیسم گرفته تا سوررئالیسم و فوتوریسم و دادایسم– از یک طرف بر محور رومانتیسیسم انحطاطی می‌گردند و از طرف دیگر از یکدیگر متاثراند، چندان که می‌توان همه را سر و ته یک کرباس دانست و به زبان مایوتون[۳]، نو رمانتیسیسم خواند.»[۴]

زمینهٔ جامعه‌شناسی

در تاریخ ۱۰۰ سال گذشتهٔ ایران کمتر آفرینه‌ای همچون زمینهٔ جامعه شناسی توانسته است به کتاب بالینی ده‌ها هزار خواننده در گذران چندین دههٔ آزگار فرا

۱– پسوند صفت ساز ایک از پساوندهای کاربردی در شاخه زبان‌های هند و ایرانی یا آریایی است که نمونه‌هایی از آن هنوز در زبان ما دیده می‌شود: باریک، تاریک، نزدیک، پازیریک، آسوریک در کتاب درخت آسوریک و...

۲– داده‌گان ۳.

۳– mao tun

۴– داده‌گان ۳، صفحهٔ ۲۰۱.

روید. این رسالهٔ شگرف و دگرگونه گر امّا از این روزنهٔ دید، بسیار نمونه‌وار و دوران‌ساز است. در سایه روشن سال‌های سُربی پیش از انقلاب و در زمانه‌ای که آفرینه‌های مارکسیستی-لنینیستی را روای هیچ چاپ و درآورندی نبود، زمینهٔ جامعه‌شناسی هم چون *کاپیتال* **کارل مارکس** و *آنتی دورینگ* **انگلس** و *امپریالیسم و امپریوکریتیسیسم* **لنین** و آموزه‌هایی از این‌گونه بیشهٔ اندیشه‌ها را درمی‌نوشت و همچون ***ایسن آشوب‌گرای***[1] و دگرگونه‌گر، زمینه‌های ذهن هزاران هزار دانشجو را خیش می‌زد و به آشوب می‌کشید. زمانی **فروید** بر شالودهٔ گفت آوردی (نقل قولی) از **هبل** آهنگ‌ساز گفته بود:

«پس از اندک زمانی دریافتم که من نیز از زمرهٔ آنان‌ام که خواب خوش جهانیان را برمی‌آشوبند.»

و راست این است که رفیق **آریان‌پور** نیز با کتاب *زمینهٔ جامعه‌شناسی* خود از زمرهٔ خواب آشوبانی بود که در سال‌های سُربی سکوت، آب در خوابگه مورچگان می‌ریخت و غوغایی به پا می‌کرد که نپرس!

کهنه و نو در ستیز بی‌درنگ
قلب هر چیز است یک میدان جنگ
نو فرو کوبد رقیب کهنه را
زو بپالاید حریم خانه را
زین کشاکش، خویش هم، دیگر شود
آنچه نو بوده است خود نوتر شود...[2]

و سراپای این رسالهٔ ارجمند دوران‌ساز جز ستیز کهنه و نو نبود و هم از این دیدرس است که بر پژوهندهٔ سخت‌کوش آن -استاد **آریان‌پور**- می‌تاختند و می‌کوشیدند خرمن تلای (طلای) آموزه‌های ژرف پیمای او را از سکّه دراندازند.

در جُستاری دانشورانه در ماهنامهٔ *چیستا* از دکتر **حبیب قاسم‌زاده** (استاد

۱- نام یکی از کتاب‌های دکتر آریان‌پور.

۲- از سروده‌های دکتر آریان‌پور، جزوهٔ *گفت‌وگوی نمایندگان روشنفکران آزادی‌خواه اروپا با ا. ح. آریان‌پور*، چاپ برایتون انگلیس، آبان ۱۳۵۷، صفحهٔ ۱۴.

گروه روان‌پزشکی و روان‌شناختی بالینی) آنجا که روش‌شناختی و اسلوب کار رفیق **آریان‌پور** از دم قلم گذشته گفتاورد **بلونسکی** پیرامون رفتار فرهنگی که تنها در تحول تاریخی و جای‌مندی (تکوینی) آن دریافتنی است[۱] برجسته شده است. رفتار به هنجارفرهنگی امّا نیازمند فرا رفت جامعه از نیازهای روزمره و بیش از همه در گرو دگرگونی در ساخت واره‌های ذهنی است. و اگر به رویارویی سرسختانهٔ اینرسی (نادگرشوندگی، مقاومت) اندیشه‌ها با رخنه گری های دگرگونه گر و بنیادین بیاندیشیم، خواهیم دید که چنین فرایندی تا چه اندازه سخت و دشوارپیما است. با این همه و به گفتهٔ دانشوری همچون دکتر **قاسم زاده**، رفیق **آریان‌پور** از انگشت شمارانی است که از پس دگرگونی در اینرسی اندیشه‌ها برآمده و توانسته در ساخت واره‌های ذهنی جامعه تکانه‌های تندرآسا درافکند. رویکردی که سرسختی نمونه وار این استاد برجسته‌ی جامعه شناسی را واگویه می‌کند[۲]. رمز و راز اینکه وی در تنگناهای سیاسی زمانه چگونه از پس این کار کوه آسا برآمده امّا در روش شناختی (متدولوژی) بسامان و دقیق او است که پرده از اندیشهٔ بهنجار، سازمان یافته، هدفمند و به هم پیوستهٔ وی برمی‌دارد:

«کمتر متفکری را می‌شناسیم که به این تعادل و تناسب فکری و فلسفی دست یافته باشد.»[۳]

راست این است که نخستین گام‌های استوار را در دانش روش‌شناختی باز هم **آریان‌پور** است که با چاپ رساله‌های پژوهش (۱۳۳۴) و دو منطق (چاپ سوّم ۱۳۵۷) برمی‌دارد. در سال ۱۳۳۳ که موسسهٔ علوم اداری دانشگاه تهران متدولوژی پژوهش را در برنامهٔ درسی خود گنجاند و استاد **آریان‌پور** را بر آن گماشت –به گفتهٔ خود استاد– نه تنها در آن روز و روزگار که تا سال‌ها پس از آن هم هنوز روش پژوهش سرسری گرفته می‌شد.

وی همچنین در نو آوری و نواندیشی همواره دست بالا را داشت و گفته‌ها و نوشته‌هایش آکنده از نکته‌های نو بود. هنگامی که **ابن خلدون**

۱، ۲ و ۳- ماهنامهٔ *چیستا*، تیر ۱۳۸۶، جُستار امیر حسین آریان‌پور، فرهنگ‌آفرین، فرهنگ‌پژوه و فرهنگ‌گستر، نوشتهٔ دکتر حبیب قاسم زاده، صفحهٔ ۷۵۰ به بعد.

تونسی را به درستی پیشاهنگ جامعه‌شناختی علمی نامید، در واقع دیوار آهنین ایدئولوژی نژادپرستانه و واپس‌گریزانهٔ سانترالیسم غربی را به لرزه درمی‌افکند. نیز او بود که ***ایبسن آشوب‌گرای***[۱] را شناساند و در بازنگری و بازخوانی تاریخ، روشن‌اندیشان را در آستانهٔ رستاخیز[۲] به درنگ واداشت. در *روانشناسی از دیدگاه واقع‌گرایی*[۳] هستی را به دو بهره بخش کرد: «طبیعت و جامعهٔ انسانی». رویکردی که به نوشتهٔ دکتر **قاسم زاده** یادآور فرایندی نو در قلمرو دانش است که در روسیه با **سه چه نوف** آغاز شد و با **پاولف** رسمیت آزمایشگاهی وعلمی یافت و به سیستمی پیشرفته فراروییدِ[۴]. چنین بود که نگاه به روان شناختی دانشیک شرق که غرب همواره آن را در سایه می‌گذاشت آغاز شد و دامنه گرفت. نیز ژرف نگری نوآورانهٔ وی در روان شناختی نوین جهان، در فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و هنر او (چاپ نخست ۱۳۳۰) نمونه‌وار است. بازهم نخستین گام‌ها را در این گستره او بود که به شیوهٔ تاریخی-تحلیلی-انتقادی برداشت و به بازنمایی و رمزگشایی **فروید** پرداخت و اندیشه‌های روان‌کاوانه را در شیوانگاری کهن ایران از قلمرو سایه‌ها بیرون کشید.[۵]

راست این است که در روان‌شناختی **فروید** به انبوهی از داده‌های روان‌شناسانهٔ ابن سینا برمی‌خوریم که امّا دانشور اتریشی به داده‌گان (رفرانس) آن *قانون* در طب پورسینا هیچ اشاره‌ای نکرده و پرسش این است که مگر دیگر همگنان **فروید** از **دمکریتوس** و **سقرات** و **افلاتون** و **ارستو** تا **دانته** و **نیوتن** و **گالیله** و **آگوست کنت** و دیگران در خوشه‌چینی از خرمن دانش‌های خاور و به ویژه ایران چنین نکرده‌اند؟

باورشناختی و جهان‌نگری استاد

رفیق **آریان‌پور** همچون یک توده‌ای پیگیر و هنجارپژوه به دگرگونی‌های ژرف

۱- نام کتاب از استاد آریان‌پور.
۲- نگا: داده‌گان ۸.
۳- نام کتاب از استاد آریان‌پور.
۴و۵- *چیستا*، پیشین.

و بنیادین جامعه از رهگذر پیکار با خودکامگان ایرانی و امپریالیسم جهانی باور داشت و این ستیز ورجاوند را در گرو بیداری و آگاهی و سازمانمندی توده‌ها می‌دانست. او همواره اندیشهٔ آفرینشگر، نگرش ژرف تاریخی و دریافت منطق واقعیت را به دانشجویان‌اش می‌آموخت. می‌گفت آموزگار نباید تنها دانسته‌هایش را به آموزندگان وام دهد که فراتر از آن باید با آنها زندگی کند و همواره در کنارشان باشد. بدین‌گونه، خانه و کتاب خانه و هست و نیست‌اش گشاده‌دستانه در دسترس دانشجویان و دوستان‌اش بود. می‌گفت جان‌مایه آموزش و پرورش پژوهش و هماموزی است و در این رهگذار، نه آموزگار فرایندی کنشمند (بردهنده) است و نه آموزنده، واکنشگر (پذیرنده) که هردو کنشگرند و هماموز. وی امّا تکنولوژی را ساخته پرداختهٔ دربست غرب نمی‌دانست و آن را برایند گذار دانش و تجربه از جایی به جایی می‌دانست:

«تکنولوژی کنونی که به غلط، غربی به شمار رفته –مانند علم– متعلق به همهٔ بشریت است... آنچه در تمدن غربی قابل طرد است تکنولوژی و علم نیست... استثمار و استعمار... و امپریالیسم» است.[۱]

رفیق **آریان‌پور** می‌گفت جامعهٔ ایرانی بر اثر دشواری های زندگی و یورش و غارت پیگیرانهٔ خارجی «بیش از بسیاری از جوامع به خشونت و دیکتاتوری کشانیده شده است... دیکتاتوری چنان در تار و پود زندگی فردی و جمعی ما راه یافته... که از پس مقولاتی که دیکتاتوری کهن به ما تحمیل کرده است به فرد، جامعه و جهان می‌نگریم.»[۲] وی آموختن و پروردن را بهترین هماورد (رقیب) خودکامگی می‌دانست و خواهان تکاپوهای گروهی و همبستگی ملّی–جهانی بود: بی«ائتلاف گروه‌های سیاسی، چندان کاری از پیش نخواهد رفت. اگر ما مردم در حد ائتلاف سیاسی، آزادمنشی به خرج ندهیم، در مقابل دشمنان ریشه‌دار خود چگونه به آزادی دست خواهیم یافت و اگر دست یافتیم چگونه از آن پاسداری خواهیم کرد؟»[۳] وی امّا در امانتداری چندان نمونه‌وار بود که تنها اگر واژه‌ای را از دانشوری آورده بود داده‌گان آن

۱، ۲و۳– نگا: داده‌گان ۹.

را از قلم نمی‌انداخت. برای نمونه در سال‌های پیشا انقلاب که نام‌بردن از حزب تودهٔ ایران و دانشوران آن خطرآفرین بود در زمینهٔ جامعه‌شناسی خود به وام واژه‌های رفیق **احسان طبری** اشاره کرد و نوشت که واژه‌های کلیدی «تاریک‌اندیشی... توده ...و دنباله‌اندیشی»[۱] را از او گرفته است.

در پی شبیخون بهیمی آمریکا-اسرائیل-جمهوری اسلامی به حزب تودهٔ ایران بیمناک اندوهی بود که دشنه بر گلوگاه برخی از جوانان توده‌ای می‌کشید. نیز پس از فروپاشی اتحاد شوروی در ارزیابی‌های سیاسی وی امّا سهم هریک از انگیزش‌های درونی و بیرونی در فروریزی کشور شوراها گنجانیده می‌شد. با این همه می‌گفت اگر در این کشور انسان پایدارِ تراز نو پدید آمده بود، سوسیالیسم هرگز از هم نمی‌پاشید:

«هدف نهایی سوسیالیسم باید تربیت انسان ترازنو باشد. انسانی دانش پژوه، دگرخواه، عمل گرا، فروتن، مبارز، سربلند و شجاع. این انسان در شرایط جنگ، فقر و دشواری از آرمان خود دفاع خواهد کرد و تن به تسلیم و زبونی نخواهد داد.»

او یگانه راه دگرش و بالندگی جامعه را دگرگونی‌های بنیادین آن می‌دانست و برای رویکردی از این‌گونه خواهان آن بود:

«که طبقات فرودست جامعه، هرچه زودتر سکان جامعه را از دست طبقات فرادست که سهمی در تولید دست آوردهای مادی و معنوی ندارند، بازستانند... وظیفهٔ روشنفکران... جز بیداری طبقات فرودست و بخشیدن آگاهی و ایمان و امید در راه رسیدن به این هدف نیست...»

و بدین گونه، ساز و کارهای چریکی و ماجراجویانه را فرو رفتی خام دستانه و سکتاریستی (جداروانه) قلمداد می‌کرد.

کلاس‌های درس رفیق **آریان‌پور** جای سوزن انداختن نداشت: انبوه دانشجویان و شیفتگان دانش دریاوار او از دیگر دانشکده‌ها و از هر جای دیگر می‌آمدند و چنان دوره‌اش می‌کردند که از کلاس‌های همجوار تا ورودی

۱- *چیستا*، همان. واژه‌های تاریک‌اندیشی، توده و دنباله‌روی در برابر: obscurentism, mass & followism.

دانشکده از جمعیت موج می‌زد.

از ویژگی‌های شیوانگاشتی دکتر **آریان‌پور** یکی مثنوی‌های فلسفی-اجتماعی او است و دیگری شیوهٔ نگارش روان و روشمند وی که برایند چیرگی‌اش بر زبان پارسی است. چندان که هر جمله‌اش پیوندی ناگسستنی با فراز پیشین دارد و خود درآمدی است بر جملهٔ واپسین و در نموداری از این گونه می‌شود «منطق، استدلال و نظم فکری او را... بازیافت» برای نمونه، به برگردان هوشمندانه‌اش از نمایشنامهٔ دشمن مردم هنریک ایبسن بنگریم «که وقتی... روی صحنه آمد... [بیش و کم] نیازی به تغییر جمله‌ها، واژه‌ها و لحن‌ها در آن وجود نداشت.» وی همچنین در ساخت و پرداخت واژه‌های نو پارسی چندان چیره‌دست بود که هم اینک انبوهی از واژه‌های دانش-نوشت‌اش کاربُرد گسترده یافته‌اند. یکی از فراگیرترین این واژه‌ها پسوندگرایی (گروی) به جای ایسم غربی است که خود دراین باره در دیباچهٔ سیر فلسفه در ایران (اقبال لاهوری) می‌نویسد: «ایسم‌های غربی را با پسوندگرایی با تایید... دکتر محمد باقر هوشیار، نخست در سال ۱۳۲۵ به‌کار... بردم و اکنون زبان‌زد بسیاری از اهل علم و ادب است.»

شیوه-نوشت استاد امّا بر روش شگرف جدانویسی استوار بود. به‌گونه‌ای که نه تنها واژه‌ها و کارواژه‌های درآمیخته را برای شناخت ریشه و بُن آنها جدا می‌نوشت (می‌روند، می‌آیند، می‌نگرند و...) که با نام‌ها و پسوندها و پیش‌وندها و... نیز به‌ویژه برای خوانش آسان‌تر آنها چنین می‌کرد: دانش-کده، دانش-گاه، می سی سی پی، سان فران سیسکو، بی‌هوده و.... رمزگشایی از حکمت چنین ویرایشی در گنجایش این جُستار نیست امّا برای نمونه، به همین واژهٔ بی‌هوده بنگریم که اگر سر هم نوشته شود (بیهوده) شاید در بافتار سادهٔ آن منش و معنای هوده (نتیجه، فایده) در سایه بماند و راه بر ریشه شناختی (اتیمولوژی) آن باز نشود.

از دیدن و شنیدن

پروفسور **آریان‌پور** در دیدارهای گاه و بیگاه‌اش با یک رفیق توده‌ای ناگفته‌هایی را بر زبان آورده که بازگفتش می‌تواند در شناخت بیشتر شخصیت این تهمتن اندیشه سودمند باشد. از جمله در روزهایی که کرسی استادی را از او گرفته بودند و از رادیو دولتی به او پرخاش می‌کردند، یکبار شماری از اوباش اجیر شده در نزدیکی خانه‌اش به جان او می‌افتند و دِ بزن!:

«امّا چه باک که همگامی دانشجویان بیدار مغز و برخی از استادان مردم‌گرای کار خود را کرد و به دانشگاه برگشتم.»[۱]

روزی چند تابلوی مدرنیستی را به رفیق توده‌ای‌اش نشان داد و غمگینانه گفت: «پس از عمری تک و پو در بازنمایی هنر مردمی و واقع گروانه چه دردناک است که تو بینندهٔ کارهای آوانگارد و آنتی رئالیستی کسانی باشی که انتظارش را هم نداری!» او یکبار گفته بود که مردم در آینده‌ای نه چندان دور، قاه قاه به ما امروزیان می‌خندند و شگفت زده می‌گویند که در آن روزگار وقتی کسی می‌خواست از میانهٔ شهر(مثلا) به شمیران برود یک اتاق بزرگ آهنی (خودرو) را هم برمی‌داشت و با خود می‌برد! دکتر **آریان‌پور** این را هم به رفیق توده‌ای‌اش گفته بود که به ناچار خانه‌اش را فروخته و آن را دوباره از خریدار رهن کرده است و با ماندهٔ پولش باید آن قدر گذران کند تا اندوخته‌اش ته بکشد. او همچنین به شماری از تازه‌ترین کتاب‌هایش و از آن میان به فرهنگ تفصیلی علوم اجتماعی (پهنهٔ فرهنگ فلسفه و جامعه شناختی) به زبان‌های فارسی، انگلیسی، فرانسه و آلمانی پرداخته و گفته بود که به کتاب‌هایش پروانهٔ چاپ نمی‌دهند و این تنها راه گذران زندگی‌اش را هم بر او بسته‌اند. وی بیش از ۴۰ سال روی این فرهنگ غرورآفرین که بزرگترین فرهنگ تفصیلی دانش‌ها در ایران و از بزرگترین‌های جهانی است کار کرده و برای آن بیش از ۳۰۰ هزار فیش گردآورده بود.

۱- نگا: داده‌گان شماره ۹.

قلم انداز

ارثیه فرهنگی رفیق **آریان‌پور** چندان پهنه‌ور است که پیراست (فهرست) کردن این همه از گنجایش *نامهٔ مردم* بیرون است. در نگرشی کوتاه‌وار امّا به جز کتاب‌هایی که نام‌شان در لابه‌لای این جُستار آمده است، شماری دیگر از پُرآوازه‌ترین این آفرینه‌ها (آثار) چنین‌اند:

- بزرگ مردان تاریخ (برگرفته از دونالد کل روس پیتی)،
- رساله‌ای در باب دینامیسم تاریخ،
- آئین پژوهش،
- **ایبسن** آشوب‌گرای،
- علم اخلاق،
- آموزشگاه‌های فردا (**جان دیویی**)،
- دشمن مردم (**هنریک ایبسن**)،
- مرزهای دانش،
- تعلیمات اجتماعی برای سال‌های اوّل و سوّم دبیرستان‌ها،
- متدولوژی تحقیق و ماخذشناسی،
- زمینهٔ فلسفهٔ امروز،
- ارمغان جنگ (**دافنه دوموریه**)،
- برگردان تاریخ تمدن (**ویل دورانت**، کتاب اوّل بخش سوّم و کتاب دوّم بخش اوّل)،
- مقدمه‌ای بر آموزش و پرورش (**جان دیویی**)،
- علم اخلاق (ارستو)،
- تدارک پژوهش‌نامه، رسالهٔ شناخت، و....

رفیق **آریان‌پور** همچنین در ۶۰ سال گذشته سدها (صدها) جستار علمی-فرهنگی در رسانه‌های کشور نوشته که پیراست‌کردن‌شان در اندازه‌های این نوشتار نیست. برای نمونه نگاه کنید به:

- هنرتآتر، (دفتر سوّم *فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران*، بهار ۱۳۶۰،

- بازتاب انقلاب اسلامی ایران در هنرها و آیندهٔ هنری ایران، (همان رسانه، دفتر ششم، بهار ۱۳۶۰)،
- پویایی هستی، ماهنامهٔ *دنیا*، شهریور و مهر ۱۳۵۸،
- پایگاه جهانی ابن سینا، (*دنیا*، شهریور ۱۳۵۹)،
- دربارهٔ آزادی، (هفته‌نامهٔ *سوگند*، ۲۷ اسفند ۱۳۵۷)
- اعتیاد در دانشکده‌های ما، (ماهنامهٔ *بازتاب*، پاییز ۱۳۵۹)،
- امپریالیسم و آموزش همگانی، (نشریه *جوانان توده*، شمارهٔ سه، آذر ۱۳۵۹)،
- تربیت معلم، بنیاد آموزش و پرورش انقلابی، (*پیام مردم*، ۲۰ بهمن ۵۹)،
- تیغ دادن در کف زنگی مست، (رسانهٔ جمعیت ایرانی هواداران صلح، تیر ۶)،
- آموزش و پرورش ایستا و پویا، (ماهنامهٔ *چیستا*، تیرماه ۸۰)،
- منشاء هنرها، (*صدف*، آبان و آذر ۱۳۳۶)،
- جهان‌بینی **شوپن هاور**، (*جهان نو*، آبان ۱۳۲۸)،
- همانندی فولکلور اقوام مختلف، (*سپیدهٔ فردا*، ۷-۱۳۳۶)،
- آغاز شعر و موسیقی، (ماهنامهٔ *سخن*، مرداد ۱۳۴۰) و...

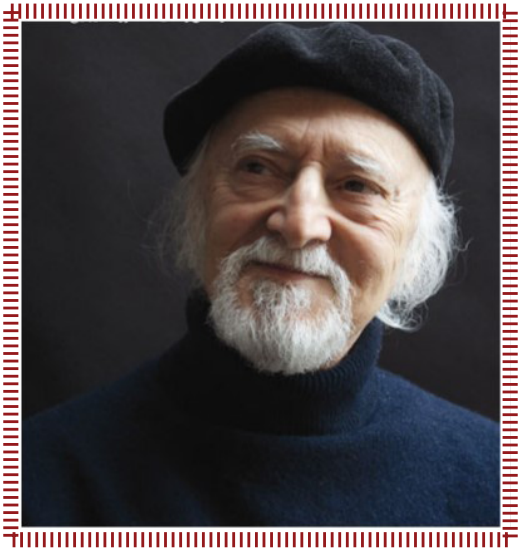
همچنین می‌توان از دیباچه‌های روشنگر وی بر این کتاب‌ها نام برد:

- زناشویی و اخلاق (**برتراند راسل**، گردیدهٔ ع. **منتظم**)،
- **فروید** چه می‌گوید؟ (نصرا باب‌الحوایجی)،
- ریشه‌ها عمیقند، (**گو و دوسو**)،
- جامعه‌شناسی در ایران، (دکتر **علی اکبر مهدوی** و دکتر **عبدالعلی لحسایی زاده**)،
- تاریخچهٔ احزاب و حزب دمکرات ایران (**صفر زمانی**) و...

دوازده سال پیش بود که رفیق ارجمند ما پروفسور **آریان‌پور** رخت سفر بربست و از میان ما رفت. در این سال‌ها امّا انبوه آفرینه‌های ژرف پویانهٔ وی همواره در دست و در کنار ما بوده و جای تهی این دانشور بزرگ روزگاران را

سبز کرده است. و چه کسی می‌تواند بگوید که او در گذشته است؟ آتشفشان‌ها خاموش می‌شوند امّا از پا نمی‌افتند. یاد و نامش جاودانه باد.

***نامهٔ مردم*، شماره ۹۱۶، ۲۱ اسفندماه ۱۳۹۱**



بزرگداشت رفیق دکتر رکن‌الدین خسروی

در جست‌وجویِ حقیقت

مردی که گیسوان‌اش را خاک مهراب‌ها و صحنه‌های نمایشی سپید کرده امّا در گردهمایی بزرگداشت خود آرام گرفته بود و جز سپاس داشت برگزارکنندگان و گردهم آمدگان به این آئین هنری سخنی نگفت! انگارکه از آرامش فروتنانه‌اش هزار گونه سخن برای گفتن و شنفتن برمی‌تافت. هم چون لائودزو که می‌گفت: وز تهی است سرشاری و یک تصویر به هزار واژه می‌ارزد. و راستی را هم که او در ده‌ها جستار ژرف‌کاوانهٔ تآتری اش و نیز در انبوه نمایش‌هایی که بر صحنه آورده از انسان و جهان انسانی- آرمانی اش فراتر از یک دماوند سخن گفته بود. هنرمند مردمی -آری- حرف خود را از زبان هنرش می‌گوید و او هر آن چه را که باید گفته می‌شد در گذران ۶۰ سال

کار پی‌گیر تآتری‌اش گفته بود.

سیسرون گفته بود بگذار تاریخ خود سخن بگوید و او از زبان هنرهای نمایشی همواره سخن خود را گفته است:

«ما بر صحنه‌های روشن تآتر است که نقش آرمانی خود را می‌بینیم و از حقیقت وجود خود آگاه می‌شویم...»

سخن از بزرگداشت رفیق دکتر **رکن الدین خسروی** کارگردان برجستهٔ تآتر ایران در دانشگاه سواس لندن است که به کوشش انجمن سخن(۱۸ خرداد ۱۳۹۲) برگزار شد و انبوهی از هنرمندان و دوست داران هنرهای نمایشی در آن گردهم آمده بودند.

زیست نامه

رفیق **رکن الدین خسروی** –زادهٔ ۱۶ اسفند ۱۳۰۸ تهران (۷ مارس ۱۹۳۰)– در سال ۱۳۲۷ خورشیدی از دبیرستان البرز تهران دیپلم گرفت وسال پس از آن راهی دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران شد. وی امّا در سال ۱۳۲۹ تغییر رشته داد و به دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران رفت. در سال ۱۳۳۴ در کلاس‌های شش ماههٔ تآتر دانشگاه تهران که دکتر **دیویدسن** (استاد تآتر دانشگاه‌های آمریکا) مدرس آن بود به آموزش هنرهای نمایشی پرداخت. آن‌گاه در شمار نخستین دانش‌جویان کلاس‌های هنرپیشگی و کارگردانی دکتر **مهدی فروغ**، این رشتهٔ هنری را پی‌گرفت.

نخستین کار تآتری‌اش بازی در نمایش پدرِ **آگوست استرینبرگ** بود که دکتر **فروغ** آن را ترجمه و کارگردانی کرده بود. سپس در نمایش‌های دوزخ ژان پل سارتر(۱۳۴۱) و **آندورا** به کارگردانی دکتر **حمید سمندریان** نقش آفرینی کرد.

رفیق **خسروی** با گشایش دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک که خود نیز از پایه‌گذاران آن بود، در کنار تدریس تاریخ ادبیات روم و یونان، به آموختن رشتهٔ بازیگری و کارگردانی در همین دانشکده روی نمود و سپس دانش‌رسته (فارغ التحصیل) این دانشکده شد. در سال ۱۳۴۹ به انگلستان رفت و دورهٔ

کارشناسی(تخصصی) تدریس تآتر را در مدرسهٔ دراماسنترِ لندن گذراند. مدرسه‌ای که **پیتر بروک** کارگردان صاحب سبک انگلیسی ریاست افتخاری آن را داشت. وی که در سال ۱۳۵۲ به ایران بازگشته بود سال‌ها بعد برای فراگیری رشتهٔ کارگردانی تآتر به انگلستان بازگشت و در همین رشته دکترا گرفت.

دکتر **خسروی**، استاد پیشین دانشگاه در ایران، در گسترهٔ کارگردانی تآتر هنرمندی است مؤلّف و صاحب سبک که بر سه نسل از کارگردانان و بازیگران ایرانی تاثیر گذاشته است. وی در گذران شش دهه کار تآتری خود نمایش‌نامه‌های کسانی هم چون دکتر**غلام حسین ساعدی، اکبر رادی، آرمان امید، منوچهر رادین، رجب محمّدین، محمود کویر، آنتوان چخوف، برتولت برشت، سروانتس، سوفوکل، یوجین اونیل، ساموئل بکت، داریوفو، آرمان گاتی، ژان پل سارتر** و... را در کمال پُختگی بر صحنه برده است.

منتقدانی چند گفته‌اند که وی به‌ویژه در کارهای دهه‌های ۳۰ و ۴۰ خورشیدی‌اش تاثیر گرفته از کارگردانانی هم چون دکتر **مهدی فروغ** و دکتر **دیویدسن** بوده است. با این همه امّا گسترهٔ دانش تآتری او از سپهر این هر دو فراتر می‌رود و از فراخنایی در اندازه‌های یک کارگردان نواندیش، آفرینش‌گر، شیوه‌مند و صاحب سبک سر برمی‌کشد. در جهان‌نگری وی که سهمی سترگ در پردازش نمایش‌های او دارد، فلسفهٔ علمی و باور به سوسیالیسم و جهانِ انسانی شده نقشی شگرف دارد. رفیق **خسروی** در جایگاه عضویت در حزب تودهٔ ایران به آرمان‌های این حزب کهن و مردم آئین در کاربست جامعهٔ انسانی–سوسیالیستی باور دارد و پاک‌دلانه در این راه پُر سنگلاخ می‌کوشد. او انسانی است فروتن و مهربان و باگذشت که در راه رهایی و سربلندی توده‌ها فداکارانه گام برمی‌دارد.

شخصیت تآتری کارگردان

رفیق **خسروی** کارگردانی است اندیشمند و صاحب سبک. چندان که گفته‌اند اگر متدولوژی و روش شناختی او در هنرهای نمایشی کاربُردی گسترده‌تر یابد

می‌تواند از یک سبک هوش‌مندانه در زندگی هنری وی به مکتبی تازه در تآتر نوین ایران فرا رود.(**عطا کوپال**، *چیستا*، سال ۱۳۷۱، صفحهٔ ۵۷۶ به بعد)

این کارگردان توده‌ای و مردم‌انگار را هم چنین هنرمندی بازیگرساز دانسته‌اند که به همان اندازه نیز به پیام‌گیران (مخاطبان) نمایش‌های خود بها می‌دهد و تآتر را نه تنها برای روشن‌اندیشان و نخبگان جامعه که برای تودهٔ مردم می‌خواهد. برای نمونه وقتی نمایش حکومت زمان خان را بر صحنه آورده بود پیام‌گیران آن را تود ۀ مردم دانست و گفت:

«به باور من آن‌ها هم حق دارند از تآتر بهره بگیرند. همه‌اش که نمی‌شود روشن فکرها را در نظر داشت... تازگی‌ها اداهای روشن‌فکرانه کمی بیشتر شده است. مردم انتظار دارند کارهای نمایشی دارای ارزش‌های جهانی باشند.»[۱]

از این دیدرس امّا وی در گزینش متن‌های نمایشی نه تنها به سویه‌های مردم باورانهٔ آن پُر بها می‌دهد که برای رسیدن به دیدگاه‌های تازهٔ هنری –در فرایند کار تآتری– نیز ژرف‌کاو و سخت‌کوش است. به‌ویژه آفرینه‌های نمایشی وی تا سال ۱۳۴۷ برتابندهٔ پی‌کاوی‌های او در دست‌یابی به سبک و دبستان ویژهٔ هنری اوست. هم از این رهگذر است که او را کارگردانی مؤلّف دانسته‌اند که اگر در گزینش نمایش نامه‌ها هیچ مرز و تنگ نایی نمی‌شناسد امّا هر دیده‌وری با اندک آشنایی به مؤلّفه‌های تاتر او می‌تواند شخصیت کم مانند هنری وی را در میزان–سِن‌ها و فضا سازی‌های هنری وی بازشناسد. نگاه کنید به نماد نردبان در بیشتر نمایش‌های دکتر **خسروی** که برتابندهٔ فرانگری، استعلای هنری و اجتماعی، فراخ‌کاوی، اوج‌گیری و پرواز در آسمان آبی و ناپیدا کرانهٔ آزادی در جهان انسانی شده و بر کنار از طاعون سرمایه است. چنین است که در گزینش متن‌های نمایشی به روان‌مایه‌های انسانی‌شان می‌اندیشد و می‌گوید: من هر نمایش نامه‌ای را که خوش آیندم باشد بر صحنه می‌آورم و برایم هیچ مهم نیست که ایرانی باشد یا انیرانی (خارجی).

۱– گفت‌آوردهای (نقل‌قول‌های) این جُستار برای یک‌دستی متن (دیبا) اندکی یا بیشتر ویرایش شده‌اند.

متدولوژی و شیوه شناخت نمایشی

رفیق **خسروی** با آگاهی ژرفامند ازنمایش‌های ترادیسیونالیک و سنتی ایرانی امّا سبک‌ها و تکنیک‌های تآتر مدرن جهان را به خوبی می‌شناسد و با درآمیزی روش‌مند این همه به همان شیوهٔ نوآورانهٔ خود در آستانهٔ یک مکتب نوین نمایشی دست می‌یابد. هم از این دیدرس امّا ویژگی‌ها و روش‌مندی تآتر شناخت شناسانهٔ وی را می‌شود با ارزش آفرینی‌های نمایشی پدر تآتر نوین ایران رفیق دکتر **عبدالحسین نوشین** هم‌سنجی کرد و وی را **سغرات** (سقراط) تآتر ایران نامید. **آرنولد توین بی** گفته بود: «به سغراتی تازه نیازمندیم که ما را به خود بشناساند.» و خسروی با کوششی خستگی‌ناپذیر در فراخنای آگاهی‌فزایی و شناخت انسان‌ها امّا در پهنهٔ کار نمایشی **سغرات**وار می‌نماید. کارگردانی که در باره‌اش گفته‌اند واپسین پردهٔ هر نمایش‌اش آغاز پرده‌ای دیگر است، در سپهر تآتری **چخوف** و **برشت** و **بکت** و **یونسکو** و **آرابال** و **سارتر** و **ژان آنوی** و دیگران گام برمی‌دارد و به سخن **عطاالله کوپال**- نمایش‌نامه نویس و استاد دانش‌گاه- همهٔ مکتب‌ها و سبک‌های نمایشی را به نیکی می‌شناسد: از **کنستانتین استانیسلاوسکی** و **مه یرهولد** و **برشت** گرفته تا **گروتوسکی** و **پیتر بروک** و دیگران و این همه را یک‌به‌یک بر صحنه آورده است. به گفتهٔ **کوپال**، پیش از این‌ها -همه- کارهای **برشت** را دکلمه‌وار اجرا می‌کردند مگر خسروی که برای بار نخست **برشت** را به مانش و مفهوم برشتی آن بازآفرینی کرد. وی هم چنین عنصرهای مهم و شگرف را در روان‌مایه‌های نمایشی برمی‌کشد و از دیدرس فلسفهٔ علمی و رئالیسم سوسیالیستی می‌پرورد و می‌گسترد. نگره‌ای در تآتر سیاسی نوین ایران که به‌ویژه در دههٔ ۴۰ خورشیدی سر به اوج برداشت امّا جان‌مایه‌های هنری را هرگز پایمال سیاست زدگی نکرد.

دکتر **خسروی** در هر کار نمایشی حتا از بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان جهانی، خودایستایی (استقلال) هنری خود را وانمی‌گذارد. و به گفتهٔ استاد **کوپال** هر جا لازم ببیند از قوانین متعارف اجرایی در کارهای خود روی برمی‌تابد و گاه حتا ساختار نمایشی متن را در وانمایی پیام‌های خود می‌دگرگونند و بر سویه‌های خلاقانه‌تر و پُر ایماژتر آن انگشت می‌گذارد.(چیستا، سال ۱۳۷۱،

صفحهٔ ۵۷۸). بدین‌گونه او یکایک لحظه‌های نمایش‌نامه را نمایشی می‌کند و به سخن استاد **کوپال** « به شیوه‌ای دست می‌یازد که گسترش آن می‌تواند به مکتبی در تآتر ایران بینجامد»، افتخاری دشواریاب که در سپهر هنری هر کارگردانی در نمی‌گنجد و بسترساز آن دانش ژرف وی در هنرهای نمایشی و دقت و وسواس علمی اوست. مردی که در اجراهایش از هیچ لحظهٔ تآتری بی‌کارکرد نمایشی (اکشن) درنمی‌گذرد و این همه را یک‌سره به بازی می‌کشد. رفیق **خسروی** بر گریوهٔ (گردنه یا بلندای کوه و تپه) چنین روی کردی امّا در کالبد نمایش نامه‌ها جانی تازه می‌دمد و نگاره‌ها و صحنه‌ها و حتا کاراکترهای نو به آن می‌افزاید. برای نمونه در باغ آلبالوی **چخوف**، داشنکایِ لال –دخترِ بیشکِ زمین دار را– که در نوشتهٔ **چخوف** تنها نامی از او برده شده بر صحنه می‌آورد. و به این نیز بسنده نمی‌کند و کودکی را با پوشاک سپید که نماد نسل آینده است به اجرای خود می‌افزاید. وی هم چنین در نمایش ادیپوسِ خود هر دیالوگ معناداری را بازآفرینی تصویری می‌کند تا شگرفای حس نهفته در آن را برتافته باشد. **خسروی** با تکیه بر متن و گاه حتا با گذار از آن می‌کوشد لایه‌های پنهان نمایش‌نامه را نیز بازآفرینی کند. بی‌هوده نیست که در باره‌اش گفته‌اند که او نگارهٔ فرازپویانه (کامل شدهٔ) کارگردان ایرانی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی و پس از آن است. پی‌افکندن میزان سِن‌های نوآورانه و چشم‌گیر و راه‌بَریِ گروهیِ بازیگران نمایش‌ها، سویه‌هایی دیگر از توانمندی‌های آفرینشی دکتر **خسروی** است. در واکشیا (فضای) کارهای وی هیچ عنصر و پدیده‌ای کم اهمیت گرفته نمی‌شود. به نوشتهٔ استاد **کوپال**، دکتر **خسروی** «سبکی را با عنصرهای معین و شیوه‌ای استثنایی به تآتر ایران ارمغان کرده و بی‌گمان این، ارجمندترین دستاورد هنری یک کارگردان در سال‌های کمال و پختگی هنری اوست. این سبک که نباید آسان از آن گذشت، کلاسی در کارگردانی سرزمین ما است.»

رفیق **خسروی** در بیشتر نمایش‌هایش از سراسر صحنه (سِنِ بازی) بهره می‌گیرد تا بر زیبایی شناختی دیداری (بصری) نمایش‌ها بیفزاید و به بینندگان کارهایش که هرگزهم دست‌کم گرفته نمی‌شوند، نشان دهد که گرمِ دیدنِ

برداشتی نو و دیگرگونه از آفرینهٔ نمایشی‌اند. (سایتِ روزن). وی درعین وفاداری به متن نمایشی، برخی از عنصرهای نمادین و نشانه‌مند آن را برای بزرگ‌نمایی سویه‌های هنری و مردمی آن برمی‌کشد و برجسته سازی می‌کند. از این رهگذر امّا متن نمایش نمودارتر می‌شود و برداشتی دیگرگونه و نو از آن به دست می‌آید. در این راستا او به نور و میزان‌سن پُر بها می‌دهد و با دگرگون‌سازی این هر دو، مفاهیم نمایشی را برمی‌تابد.

کارگردان بازیگر ساز

رفیق دکتر **خسروی** کارگردانی است بازیگرساز. این را منتقدان و شاگردان وشیفتگان نمایش‌های وی همواره گفته‌اند. ژرف‌نگری و تیزهوشی او از یک سو و شناخت پُردامنه‌اش از شیوه‌های بازی‌گیری در دبستان‌های تآتری **استانیسلاوسکی** و **برشت** و **مه یرهولد** و دیگران به وی این میدان را داده است که با کشف توانایی‌های هر بازیگر، بازی‌ها را به گونه‌ای نبوغ‌آسا بپرورد و فراروياند. دکتر **مسعود دلخواه** از دانش‌جویان رفیق **خسروی** در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک و بازیگر گوشه‌نشینان آلتونای وی گفته است که فرق این استاد با دیگران در بازیگرساز بودن او است. حتا بازیگرانی که در کار با دیگر کارگردانان درخششی نداشته‌اند در نمایش‌های وی شکوفا می‌شوند و می‌بالند. دکتر **کوپال** نیز این سویه از نبوغ هنری استاد را برمی‌کشد و می‌گوید: اساسی‌ترین عنصر کار وی –که گوهر تآتر به شمار می‌رود– در آن است که وی هیچ هنرپیشه‌ای را در هیچ لحظهٔ اجرا به حال خود نمی‌گذارد. در پشت این تلاش پی‌گیرانه امّا فرم‌های گونه‌گون و زیبای تآتری که برتابندهٔ احساس درونی همهٔ لحظه‌های نمایش نامه‌اند پدید می‌آیند.

راست این است که درهنرهای نمایشی نقش‌های ویژه و ناویژه وجود ندارند و رفیق **خسروی** از این دیدرس هنری به همهٔ بازیگران‌اش اهمیت یک‌سان می‌دهد. وی در شش دههٔ گذشته شاگردانی را پرورده که بیشترشان از به ترین‌های دیروز و امروز کشورند: **علی حاتمی، رخشان بنی‌اعتماد، بهروز بقایی، آزیتا حاجیان، رویا تیموریان،** دکتر **مصطفا مختاباد، جمشید جهان‌زاده،**

گوهر خیراندیش، سعید نیک پور و.... و سرانجام بشنویم از **سیمین خسروی** همسر فرهیختهٔ این کارگردان نوآفرین که در نشست بزرگ داشت وی در دانشگاه سواس لندن از جمله گفت:

> زمانی که دانشجوی دانشکدهٔ دراماتیک بودم با رُکنی آشنا شدم و در نمایش آنتیگون ژان آنوی در نقش ایسمن، خواهر آنتیگون ظاهر شدم. امّا انگار این بازی‌ام آن قدر بد بود که رُکنی (خسروی) دیگر هیچ‌گاه پیشنهاد بازی به من نداد و برای آن که دل‌ام را نشکسته باشد به من پیشنهاد ازدواج داد.

دربارهٔ کارگردان

پیرامون شخصیت هنری رفیق **خسروی** به جز نوشته‌ها و جُستارهای رسانه‌ای، کتابی به کوشش **وحید ایوبی** به چاپ رسیده که شناسنامه‌اش چنین است:

کتاب رکن‌الدین خسروی، نشر تجربه، چاپ اوّل، تهران ۱۳۸۶، صفحهٔ ۷۲.

کتاب خسروی در کنار بررسی نمایش‌هایی که او درایران بر صحنه آورده به بازخوردها، دیدگاه‌ها و نقدهایی بر این اجراها نیز پرداخته است.

هم‌چنین **مجید بهشتی** نویسنده و کارگردان تماشاخانه، این نمایش را با نام دوّم بیوگرافی **خسروی**، صاحب‌نام و مبتکر تآتر ایران بر صحنه آورده است.

هم چنین در ۲۷ شهریور ۱۳۸۹ انبوهی از هنرمندان و فرهیختگان ایرانی در شب بزرگداشت وی در تالار رودکی تهران گردِ هم آمدند. هرچند استاد **خسروی** خود نتوانست به آئین نکوداشت‌اش برود امّا پیام صوتی او که از راه دور و همراه با خوانش شعر «آی آدم‌ها»ی نیما فرستاده شده بود، موجی از احساسات را در گردِ هم آمدگان در این آئین برانگیخت. در میان سخن‌رانان مراسم یکی هم هنرمند برجستهٔ سینما و تآتر ایران استاد **جمشید مشایخی** بود که در سخنانی از جمله گفت با **رکن‌الدین خسروی** از سال ۱۳۶۶ –سال گشایش اداره هنرهای نمایشی– به همکاری پرداخته و در نمایش‌های خاموشی دریا و

گنج یا جایی که در آن صلیب می‌گذارند با دکتر **خسروی** کار کرده است. وی این را هم گفت که خسروی همواره مرد فرهنگ و مطالعه بوده است.

استاد **اکبر زنجان‌پور** سخنران بعدی مراسم نیز یاد آور شد که دکتر **خسروی** به جز توانایی در آموزش بازیگران، آفرینندگی و تخیل خود را نیز به نمایش می‌افزود. وی به گفته افزود که در نمایش سیزوئه بانسی مُرده است به کارگردانی **خسروی**، ۲۳ نقش گوناگون را بازی کرده است.

استاد **جعفر والی** نیز در بخشی از سخنان خود گفت که **خسروی** با دانش، هوش و استعداد خود صمیمانه و بی‌هیچ مزد و پاداشی به تآتر ایران خدمت کرده است. و وی آموخته‌هایش را به جوانان می‌آموخت و میان تآتر حرفه‌ای و دانشجویی پُلی بسته بود. و سرانجام بشنویم از زنده یاد دکتر **هوشنگ حسامی** که نوشته بود:

«خسروی کارگردانی باهوش و مسلط به ابزار بیانی هنر خویش است. اجرای او از لبخند باشکوه آقای گیل دیدنی و در یاد ماندنی است.»

و سرانجام این را هم گفته باشیم که در روز چهارشنبه ۱۹ خرداد ۱۳۹۲ تماشاخانهٔ سه نقطهٔ تهران با پیام ویژهٔ دکتر **خسروی** آغاز به کار کرد. در آئین گشایش این کانون هنری انبوهی از هنرمندان سینما و تآتر هم چون **جمشید مشایخی**، **جعفر والی**، **ایرج راد** و... گردهم آمده بودند. یکی از تالارهای (سالن‌های) این کانون نمایشی به نام **رکن‌الدین خسروی** و دیگری **خسرو شکیبایی**، بازیگر توانا و فقید سینما و تآتر ایران نام گذاری شده‌اند.

پدید آوردن جهانی نو

رفیق دکتر **خسروی** در گفت‌وگویی پیرامون هنرهای نمایشی دیدگاه‌های خود را در بارهٔ انسان، جهان و تآتر بدین‌گونه برزبان آورده است:

« تآتر در جست و جوی حقیقتی است که آدمی را در بر گرفته و وی در همهٔ زمان‌ها با آن روبه رو بوده است. چنین است که جهان، همواره در پویه دگرگونی بوده و از همه شگفت‌تر این‌که

انسان خود یکی از دگرگون کنندگان آن است. تآتر هم چون همهٔ نمودهای فرهنگ بشری نقش تاثیرگذار خود را بر این روند نا ایستا ایفا کرده است. هنرمندان تآتر از سده‌ها پیش به این سو بر صحنه‌های نمایشی و زندگی، فرایند آرمان‌خواهی خویش را برای هم‌نوعان‌شان به تماشا گذاشته‌اند. هرگز نبوده است که هنرمندان تآتر در رنگ پذیری آرمان‌های اجتماعی نقشی نداشته باشند. امّا هنوز یک آرزوی آدمی بر سرلوحهٔ همهٔ خواست‌هایش مانده و آن پدید آوردن جهانی انسانی و پیوندهایی آکنده از انسانیت است. تآتر، تصویر به نمایش درآمدهٔ این آرمان والا است. هنرمندان تآتر، مژده بخشان روزهای درخشان‌تر آینده‌اند. نویسندگان، کارگردانان، بازیگران و دست در کاران تآتر قرن‌هاست قلب‌های هم نوعان خود را با نوید به آینده‌ای انسانی تر گرما بخشیده‌اند. آنان به مخاطبان خود امید داده و اینان را به دیدن حقیقت و جست‌وجوی آن فراخوانده‌اند. اگر لحظه‌ای گمان کنیم که جهان بی‌تآتر چه‌گونه جهانی می‌تواند باشد آن گاه رنج‌هایی را که هنرمندان تآتر بر خود هموار می‌کنند، ستایش خواهیم کرد. آنها به جای ما می‌خندند و می‌گریند، به جای ما در گرداب‌های حادثه می‌افتند و حتا به جای ما می‌میرند تا بیاموزیم و از پنداشت این اندیشه که به جای آنها نبوده‌ایم آرام گیریم. جهان بی هنرهای نمایش هرگز نمی‌تواند کانونی انسانی باشد. ما بر صحنه‌های روشن تآتر نقش‌های آرمانی خود را می‌بینیم و از حقیقت وجود خود آگاه می‌شویم. چنین باد که صحنه‌ها هیچ‌گاه خاموش و متروک نشوند.» (*کتاب رکن‌الدین خسروی* و نیز سایت تبیان).

رفیق **خسروی** همچنین در روز ۱۸ مارس سال ۲۰۰۶ به دعوت ائتلاف برای پایان جنگ، در میدان ترافالگارِ لندن به نمایندگی از سوی کمیتهٔ دفاع از مردم ایران (کودیر) پیرامون ضرورت صلح در جهان سخن گفت. در این مراسم که با حضور سد (صد) هزار تظاهرکننده صلح‌خواه برگزار شد، دکتر

خسروی با اشاره به سیاست‌های جنگ افروزانهٔ آمریکا، از جمله گفت:
«ما چون دمکراتیم، صلح طلبیم. ما با شما در فریاد برای صلح در خاور میانه هم صدا هستیم.»

جُستارهای پژوهشی

دکتر **خسروی** در گسترهٔ پژوهش‌های نمایشی، انبوهی جُستار با ارزش در رسانه‌های نوشتاری کشور و به‌ویژه در ماه‌نامه‌های *چیستا* و *دنیا* (نشریهٔ سیاسی و تئوریک حزب تودهٔ ایران) به چاپ رسانده است که گردآوری و چاپ جداگانهٔ آنها می‌تواند برای دانشجویان و پژوهندگان هنرهای نمایشی بسیار سودمند باشد. فهرست زیر دربرگیرندهٔ بخشی از این جُستارها است:

- یادی از **محمّد علی جعفری** –مرگ مونتسرا– *چیستا*، شمارهٔ ۳۳، آبان ۱۳۶۵.
- نمایش‌های آیینی۱ (خاورمیانه، مصر، یونان، هند، چین، ژاپن و آسیای جنوب شرقی)، *چیستا*، شمارهٔ ۴۰، خرداد ۱۳۶۶.
- نمایش‌های آیینی۲، *چیستای* ۴۱، شهریور ۱۳۶۶.
- نمایش‌های آیینی۳، *چیستای* ۴۲، مهر ۱۳۶۶.
- نمایش‌های آیینی۴، (سیمرغ و جادو– پزشکی، شمنیسم)، *چیستای* ۴۳، آبان ۱۳۶۶.
- نمایش‌های آیینی۵، (سیمرغ، زال و جادو–پزشکی)، *چیستای* ۴۴، آذر ۱۳۶۶.
- نمایش‌های آیینی۶، (سیمرغ، زال و جادو– پزشکی)، *چیستای* ۴۵ و۴۶، دی و بهمن ۱۳۶۶.
- نمایش‌های آیینی۷، (از ادونیس تا سیاوش)، *چیستای* ۴۸ و۴۹، فروردین و اردی بهشت ۱۳۶۷.
- خشم خدایان– یادی از استاد **خالقی**– *چیستای* ۴۲، مهر ۱۳۶۶.
- یادی از **ایرج پزشک نیا**– نویسنده و انسان بزرگ– و پرواز را به خاطر بسپار، *چیستای* ۴۴، آذر ۱۳۶۶.

- تآتر در بازداشت گاه‌های شیلی۱تا۳، نوشتهٔ مشترک رفیق **خسروی** و **سرجیودس**، *چیستا*، شماره‌های ۳۶(بهمن ۱۳۶۵)،شمارهٔ ۳۷ (اسفند ۱۳۶۵) و ۳۸،(فروردین ۱۳۶۶).
- راه سواران آزادی(یادی از **جهانگیر خان صوراسرافیل**)، *چیستای* ۵۰، خرداد ۱۳۶۷.
- مرگ در سپیده دم (به مناسبت نودمین سال گرد تولد **فدریکو گارسیا لورکا**)، *چیستای* ۵۱، مهر ۱۳۶۷.
- نمایش و نقد نمایش (دو مقولهٔ جدایی ناپذیر)، نشریه *نمایش*، شمارهٔ ۴۹، آبان ۱۳۷۰.
- گذاری در جهان کارگردانی۱، *چیستای* ۶۲، آبان ۱۳۶۸.
- گذاری در جهان کارگردانی۲، *چیستای* ۶۳، آذر ۱۳۶۸.
- گذاری در جهان کارگردانی۳، (آبیا و فضای موزون)، *چیستای* ۶۴، دی ۱۳۶۸.
- گذاری در جهان کارگردانی۴، (عروسک‌های بزرگ در نمایش ژاپن)، *چیستای* ۶۵، بهمن ۱۳۶۸.
- گذری در جهان بازیگری۱، *چیستای* ۵۵ و۵۶، اسفند ۱۳۶۷.
- گذری در جهان بازیگری ۲(ماهیت تجربهٔ بازیگر بر صحنه)، *چیستای* ۵۷ و ۵۸، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۸.
- گذری در جهان بازیگری۳ (آخرین کشف استاد **استانیسلاوسکی**: روش تحلیل جسمانی یا اعمال جسمانی)، *چیستای* ۵۹ و ۶۰، تیر و مرداد ۱۳۶۸.
- ایماژ و ترکیب بندی –کمپوزیسیون در سینما و تآتر۱ (گذری در جهان کارگردانی)، *چیستای* ۶۶–۶۷، اسفند ۱۳۶۸ و فروردین ۱۳۶۹.
- ترکیب‌بندی، کمپوزیسیون در سینما و تآتر۲ (گذری در جهان کارگردانی– نمایشی در قلمرو فرهنگ ملل)، *چیستای* ۶۹، خرداد ۱۳۶۹.
- رویای سبز، چیستای ۷۰، تیر ۱۳۶۹.

- پیتر بروک، کارگردان تآتر و نکتهٔ متغیر، *چیستای* ۷۳، آذر ۱۳۶۹.
- نقد تآتر باغ‌وحش شیشه‌ای: این روزها، دنیا با رعد و برق روشن شده!، *چیستای* ۵- ۷۴، دی و بهمن ۱۳۶۹.
- **برتولت برشت** و روزهای کمون ۱۸۷۱، *چیستای* ۸۰، تیر ۱۳۷۰.
- **خوآن** مورچه خوار، *چیستای* ۸۱، مهر ۱۳۷۰.
- نگاهی کوتاه به لیوینگ تآتر، *چیستای* ۸۵، بهمن ۱۳۷۰.
- مکبث یا مبتلای مرگ، *چیستای* ۱۰۰-۹۹، خرداد و تیر ۱۳۷۲.
- نمایش و هنر کارگردانی، *چیستای* ۱۰۱، مهر ۱۳۷۲.
- نمایش و هنر کارگردانی (سبک)، *چیستای* ۳ - ۱۰۲،آبان و آذر ۱۳۷۲.
- نمایش و هنر کارگردانی، *چیستای* ۵- ۱۰۴، دی و بهمن ۱۳۷۲.
- نمایش و هنر کارگردانی (**ارستو**، رسالهٔ هنر شاعری و نمایش)، *چیستای* ۷-۱۰۶، اسفند ۱۳۷۲ و فروردین ۱۳۷۳.
- نمایش و هنر کارگردانی (**ارستو**، رسالهٔ هنر شاعری)، *چیستای* ۹-۱۰۸، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۳.
- نمایش و هنر کارگردانی (**ارستو**، تراژدی و پالایش روان-کاتارسیس-)، *چیستای* ۱۱۰، تیر ۱۳۷۳.
- مردی در زیر نور ماه گام برمی‌دارد، شاعر **پابلو نرودا**، *چیستای* ۶۰-۵۹، تیر و مرداد ۱۳۶۸.
- وداع، شاعر **پابلو نرودا**، *چیستای* ۶۸، اردیبهشت ۱۳۶۹.
- **برتولت برشت**، مبارز بزرگ راه صلح و آزادی، مجلهٔ *دنیا*، آذر ۱۳۷۸.
- خنده و کمدی در جهان جباران تاریخ، مجلهٔ *دنیا*، تیر ۱۳۸۰.

برخی ترجمه‌ها

- درخت گیلاس (شانزدهمین روز)، از افسانه‌های ژاپنی، *چیستای* ۵۲، آبان ۱۳۶۷.

- دوازده شعر ژاپنی، *چیستای* ۹۱، مهر ۱۳۷۱.
- سوزن بان، **خوان خوزه آرکولا**، گردانده‌ٔ **پرندوش توسلی** و **رکن الدین خسروی**، *چیستای* ۲ – ۱۱۱، مهر و آبان ۱۳۷۳.
- کرکس‌ها، **اسکار سروتو**، ترجمه‌ٔ **پرندوش توسلی** و **خسروی**، چیستای ۱۱۵، بهمن ۱۳۷۳. (نیز ماه‌نامه‌ٔ *کلک*، شماره‌ٔ ۱۵۰، آبان ۱۳۸۳).
- سیستم بازیگری **استانیسلاوسکی**، **جوشو آنوگان**، گردانده‌ٔ **خسروی**، *چیستای* ۱۲۱، مهر (۱۳۷۴).
- یادداشت‌های یک بازیگر– بازیگری در تآتر و سینما، **نیکلای چرکاسف**، ترجمه‌ٔ **خسروی**، *چیستای* ۳–۱۲۲، آبان و آذر ۱۳۷۴.

نمایش‌ها

رفیق **خسروی** در فرایند ۶۰ سال کار تآتری خود– از (۱۳۳۸) به این سو، بیش از ۱۷ تله تآتر تله‌ویزیونی ساخت و ۲۹ نمایش‌نامه را بر صحنه آورد که بخشی از این همه در زیر آمده است:

- جایی که صلیب گذاشته شد، سال اجرا (۱۳۳۷).
- سایه دره، نوشته‌ٔ **ویلیام سینک**.
- خاموشی دریا، **ورکور**.
- تله تآتر اسب سفید بازی، نوشته‌ٔ دکتر **خسروی**، سال اجرا ۱۳۴۱.
- پیک نیک در میدان جنگ، **فرناندو آرابال**، تالار نمایش دانشکده‌ٔ هنرهای دراماتیک، (۱۳۴۴).
- تله تآتر کلبه‌ای در جنگل، **رابرت بروکس**، دانشکده‌ٔ هنرهای دراماتیک (۱۳۴۴).
- پایان بازی، **ساموئل بکت**، (۱۳۴۶).
- آنتیگون، **ژان آنوی**، (۱۳۴۶).
- حکومت زمان خان بروجردی، **میزا آقا تبریزی**، دانشکده‌ٔ هنرهای دراماتیک، (۱۳۴۷). این نمایش‌نامه را **ایرج زُهری** با برداشتی نو بازنویسی کرده بود و اجرای آن شهرتی بسزا برای **خسروی** به‌بار

آورد.

- از پشت شیشه‌ها، **اکبر رادی**، (۱۳۴۸).
- پایان بازی، **ساموئیل بکت**، دانش- کدهٔ هنرهای دراماتیک.
- لبخند باشکوه آقای گیل، **اکبر رادی**، تالار سنگلج (۱۳۵۳).
- سلام و خدا حافظ، **آئول فوگارد**، (۱۳۵۳).
- ابراهیم توپچی و آقا بیک، **منوچهر رادین**، (۱۳۵۴).
- زیتون، **آرمان امید**، تالار دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک (۱۳۵۵).
- محاکمهٔ **ژاندارک**، **برتولت برشت**، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک (۱۳۵۶).
- سیزوئه بانسی مرده است، **آئول فوگارد**، خانهٔ نمایش (۱۳۵۷).
- تولد، **آرمان گاتی**، مجموعهٔ فرهنگی آزادی (۱۳۵۹؟).
- گوشه نشینان آلتونا، **ژان پل سارتر**، تالار سنگلج (۱۳۵۸).
- مردی برای تمامی فصول، **رابرت بالت**، ۱۳۵۸.
- دایی وانیا، **آنتوان چخوف**، ۱۳۵۸.
- دشمنان مردم، **ماکسیم گورکی**، ۱۳۵۸.
- مرگ بر آمریکا، نوشتهٔ **علی گوهری**، تالار سنگلج، (۱۳۵۹).
- پیوند **صدام** و **کارتر**، نوشتهٔ **نصرت نوح**، تآتر پارک شهر تهران (۱۳۵۹؟).
- باغ آلبالو، **آنتوان چخوف**، سالن چهارسوی تآتر شهر تهران (۱۳۶۶).

نمایش‌های اجرا شده در لندن

- **کوهولین**، (۱۳۷۰).
- ادیپ شهریار، (۱۳۷۱).
- خانهٔ سالمندان، **محمود استاد محمّد**، (۱۳۷۲)
- یادداشت‌های روزانهٔ یک دیوانه، **نیکلای گوگول**، (۱۳۷۷).
- استثنا و قاعده، **برتولت برشت**.
- دعوت، دکتر **غلام حسین ساعدی**.

- تله تآتر دشمن مردم، **هنریک ایبسن**، تولید و پخش از شبکهٔ دو سیما،(۱۳۷۷).
- همهٔ عطرهای عربستان، **فرناندو آرابال**، (۱۳۷۸).
- آنتیگون، **ژان آنوی**،(۱۳۷۹).
- مده آ، **داروفو**، (۱۳۷۹).
- آخرین ساعات زندگی سلطان **صلاح الدین ایوبی**: کارمند رتبه سوّم شهرداری تبس و حومه، نوشتهٔ **محمود کویر**، ۱۳۸۱.
- سوزن بانان،(۱۳۸۵).
- مرگ در می‌زند، **وودی آلن**، (۱۳۸۵).

رفیق دکتر **رکن‌الدین خسروی** هم چنین برآن است که نمایش دختر و مرگ از **آریل دورفمن** را نیز تمرین و اجرا کند.

با آرزوی بهترین‌ها برای این کارگردان برجسته و تراز نو روزگار ما.

***نامهٔ مردم*، شماره ۹۲۶، ۷ مردادماه ۱۳۹۲**

یادوارهٔ لُرتا هایراپتیان، بازیگر و کارگردان مردمی تآترعلمی ایران

ستاره‌ها بر صحنه می‌درخشند

گفتن از ناگفتنی‌ها مشکل است
نیست این کارِ زبان، کارِ دل است
(مولوی)

پردهٔ اوّل

آتش در کناره‌های سن نمایش به آرامی زبانه می‌کشد. بیننده‌ها امّا چشم به راه دلقک (تلخک) تآترند. سرانجام او بر صحنه می‌آید امّا نه برای خنداندن مردم که برای بازگفت خطری که در پیش روست. کمدین نمایش هرچه فریاد بر می‌آورد که «آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!» آتشی سوزنده در راه است، بینندگانی که او را گرم یک کمدی تازه می‌پندارند بیشتر می‌خندند و برایش هوراهای بلندتر می‌کشند. او امّا بازهم از تراژدی پیش‌رو سخن

می‌گوید و این بار هم، پژواک کف زدن‌ها و خنده‌ها به آسمان بر می‌خیزد!

سورن کییرکِه گورو -فیلسوف اگزیستانسیالیست دانمارکی- از این پیشامد تلخناک نمایشی به نتیجه‌ای فلسفی می‌رسد:

سرانجام «جهان از هیاهوی بلند و بیهوده هلاک خواهد شد.»[۱]

پردهٔ دوّم

(میانهٔ دههٔ هشتم سدهٔ ۱۸ ترسایی): بازیگری نام‌آور -**مادموازل کادمین**- در واکنش به خیانت نامزدش، به نوشیدن شوکران می‌اندیشد. از شگفتی‌های روزگار یکی هم اینکه او باید در نمایش تاریخی **واسیلی ملنتیوا**، نقش زن **ایوان مخوف** را بازی کند. زنی که سرانجام هم مسموم می‌شود. کادمین امّا جام زهر را سر می‌کشد و بر صحنه می‌رود و وقتی پردهٔ مسمومیت همسر ایوان مخوف آغاز می‌شود، زهر، کار خود را کرده است و او با نزعی وحشتناک بر صحنه جان می‌دهد... بینندگان، بی که به حقیقت کار پی ببرند، غرق در بازی مادموازل کادمین اند[۲]! بازی‌ای که عین تراژدی است و چنین می‌نماید که با نبوغی خیره کننده هم ایفا شده است!

ژرژ پولیت سر -کمونیست برجستهٔ فرانسوی- از این واگویهٔ **آنتوان چخوف** به این برآورد می‌رسد که پایان نمایشنامهٔ جهان، پردهٔ نخست نمایشی دیگر است.[۳]

پردهٔ سوّم

بازیگر توانا و خوش سدای (صدای) ارمنی گرم هنرنمایی در نمایش «چراغ گاز» (۱۳۳۰) است[۴]. نمایشی که روی سن آن یک چراغ گاز هم خودنمایی

۱- نقد *جنایات و مکافات*، ی. کاریاکین، گردانش(ترجمهٔ) ناصر موذن، صفحهٔ ۲۶.

۲- آنتوان چخوف، *تاتیانا ریپین و سالگرد*،چاپ امیرکبیر، صفحهٔ ۱۸، با اندکی ویرایش.

۳- *اصول مقدماتی فلسفه*، ژرژ پولیت سر، صفحهٔ ۱۵۳.

۴- نمایش «چراغ گاز» (پاتریک همیلتون) به کارگردانی نوشین، پیش از آن نیز در بهمن ۱۳۲۷ در تآتر فردوسی به صحنه رفته بود.ایرن زازیانس، محمدعلی جعفری، صادق شباویز، منوچهر کی‌مرام، عزت انتظامی و توران مهرزاد از دیگر بازیگران آن بودند. میزانسن نمایش را هم لُرتا انجام داده بود. دربارهٔ رویداد دلخراش چراغ گاز نگاه کنید به: *کارنامهٔ زنان مشهور ایران*، فخری قویمی (خشایار وزیری).

می‌کند. کسی نمی‌داند که یکی از شیرهای آن باز مانده و گاز دارد فضای صحنه را می‌آکند. با آنکه بوی تند و مرگبار گاز، بینی و حنجرهٔ بازیگر بزرگ را می‌خراشد امّا او دم برنمی‌آورد و نیم ساعت آزگار در میان گازهای تند و مرگبار تک‌گویی می‌کند. سرانجام نمایش پایان می‌گیرد و برای چند روزی هم برچیده می‌شود امّا او دیگر سدای زیبای خود را برای همیشه از دست داده است.

لُرتا هایراپتیان با ایمانی از این‌گونه استوره‌ای و افسانه‌گون بود که بر صحنه‌های نمایش می‌درخشید و شاهکار می‌آفرید.

زیست‌نامهٔ هنرمند

لُرتا هایراپتیان تبریزی در سال ۱۲۹۰ خورشیدی در باغ ییلاقی پدر بزرگ خود در زرگندهٔ تهران زاده شد. پدرش **هامبارسون هایراپتیان** از بازرگانان پارچه در قراباغ روسیه بود که در سال‌های پیش از انقلاب سوسیالیستی اکتبر- به گفتهٔ لُرتا - تابعیت روسی‌اش را پس داده، به تهران آمده و با **ماری ترز** دختر **ماکسیم دلاروکا** -پزشک داروساز ایتالیایی و شهروند جزیرهٔ مالت- پیمان زناشویی بسته بود. **ماکسیم**، پدربزرگ جوان مرگ شدهٔ **لُرتا**، مردی هنرمند و هنرشناس و آشنا به موسیقی بود که ساز می‌نواخت و با هنرمندان بزرگ ایرانی به‌ویژه با **کمال‌الملک** آشنایی داشت.

لُرتا، سه سال نخست دبستان را در مدرسه فرانسوی‌های تهران (ژاندارک واپسین) گذراند و سپس پایش را در یک کفش کرد که باید به مدرسهٔ شوروی‌ها که برادرش نیز در همان جا درس می‌خواند برود که رفت و دیپلم خود را نیز از همان‌جا گرفت. در این مدرسه نه تنها از خشکه اندیشی‌های مذهبی دبستان پیشین خبری نبود که برنامه‌های هنری و تآتر نیز در کنار درس‌هایش گنجانیده شده بود. از نیک‌کامی‌های **لُرتا** یکی هم اینکه در آغاز راهیابی به مدرسهٔ شوروی‌ها، گردانندهٔ بانک ایران و روس که کارگردانی بود کارآشنا او را دریافت و با خود به گروه تآتر مدرسه که سالی دوبار برنامهٔ نمایشی اجرا می‌کرد برد. زبان این نمایش‌ها روسی بود و **لُرتای** ده ساله سولیست (تک‌خوان) گروه

کر بود. **لُرتا** خود درباره کارهای موسیقایی‌اش گفته است:

«اوّلین دستگاه چاپ صفحه را **پایا** به ایران آورد...یکی از اتاق‌های منزلمان را تبدیل به استودیوی ضبط کرده و تمام اتاق را با نمد پوشانده بود. خیلی کوچک بودم. یکبار (وقتی) صفحهٔ خواننده‌ای به نام **زهرا سیاه** را...(می‌شنیدم)...از روی بچگی شروع به رقصیدن... کردم و پدرم مرا کتک زد... آن روزها به مدرسهٔ فرانسوی‌ها می‌رفتم که راهبه‌ها آن را اداره می‌کردند. برادرم مدرسهٔ روس‌ها می‌رفت. فضای مدرسهٔ ما غمگین بود. با اصرار و پشتکار زیاد، تابستان آن سال روسی خواندم و بدون از دست دادن هیچ زمانی از کلاس دوّم دبستان فرانسوی‌ها با امتحان به مدرسهٔ روس‌ها رفتم. آنجا بود که فهمیدم چقدر به بازیگری علاقه دارم. به تشویق مربیان مدرسه، با شاگردان کلاس‌های بالاتر تمرین تآتر می‌کردم. در آن زمان اکثر نمایش‌ها را به شکل موزیکال بازی می‌کردیم. آواز خواندن برای بازی گروهی لازم بود. در همان زمان بود که در نمایش‌های **یوسف و زلیخا**، **لیلی و مجنون** و **بیژن و منیژه** بازی می‌کردم. در آن نمایش‌ها حتما شخصیت‌های اوّل زن و مرد باید آواز می‌خواندند. من تصنیف دوستان شرح پریشانی من گوش کنید را در اپرت **یوسف و زلیخا** خواندم... **ایران دفتری** نیز در آن نمایش بازی کرده بود...» (*یادنامهٔ عبدالحسین نوشین*، به کوشش نصرت کریمی، انتشارات نامک و جاویدان، ۱۳۸۶، صفحهٔ ۲۲).

نصرت کریمی همکار قدیمی لُرتا نیز در این باره گفته است:

«**لُرتا** در جامعهٔ باربد در اپرای **یوسف و زلیخا** ترانهٔ دراماتیک **زلیخا** را اجرا کرد که صفحهٔ قدیمی آن در آرشیو رادیو موجود است.»

همچنین استاد **مهدی خالدی** آهنگساز بزرگ ایرانی **لُرتا** را از خوانندگان تصنیف‌های طنزآمیز نیز خوانده بود. دریغ که وی به نمونه‌ای از این تصنیف‌ها اشاره نکرده است. تصنیف بسیار کمیاب **یوسف و زلیخای لُرتا** در سال ۱۳۰۹

بر صفحهٔ گرامافون میکس شده بود و گویا نمونه‌ای از آن در رادیو ایران یافت نشده است. گفته می‌شود در آرشیو شخصی **علی سبحان** نمونهٔ این صفحه دیده شده است.

یک غنچه گُل بر سِن نمایش

لُرتا یازده ساله بود که **بانو آقابوف** دانش آموختهٔ رشتهٔ آواز کنسرواتوار برلین که هرازگاهی کنسرت موسیقی برگزار می‌کرد، او را فرا خواند که در یک قطعهٔ موزیکال که در بیرون از مدرسه و به زبان فارسی اجرا می‌شد بازی کند. او بعدها نیز در چهاردهمین سال زندگی‌اش در یک نمایش موزیکال در گراندهتل تهران و به کارگردانی **ساتنیک آقابابیان (ساتوپری)** در نقش یک غنچهٔ گُل به هنرنمایی پرداخت.

توانایی‌های بازیگری و سدای زیبای **لُرتا** –که بعدها در نمایش چراغ گاز آن را از دست داد– همواره راه و روش‌های تازه را به رویش می‌گشودند. چندان که **هایک کاراکاش** مدیر روزنامه‌های ارمنی زبان *بوبوق* (لولو خورخوره) و ورازنون (تولدی دیگر) که نمایشنامه‌های فرانسوی و به‌ویژه نوشته‌های **مولیر** را به فارسی برمی‌گرداند و **یکی** دو بار در سال بر صحنه می‌بُرد، **لُرتا** را به بازی در نمایش‌های گروه خود فرا خواند. وی باید برای این همکاری زبان فارسی می‌آموخت که چنین نیز هم کرد. در این برنامه‌ها بانوان برسابه، استاد **علی دریابیگی** و... نیز هنرنمایی می‌کردند. بدین گونه، **لُرتای** ۱۴–۱۵ ساله ناگاه خود را یکه تاز تآتری می‌دید که با همهٔ نوپایی‌اش چیزی برای گفتن داشت. در آن سال‌ها هنوز گروه‌های پیگیر تآتری در کشور پدید نیامده و تنها در گراند هتل تهران بود که گروه‌های نمایشی از تبریز و باکو و شوروی جسته‌گریخته کارهایی را بر صحنه می‌آوردند. دیری امّا برنگذشت که استاد **محمود ظهیرالدینی**[1] که **لُرتا** همواره بر او ارج می‌نهاد گروه تآتری اخوان را پی ریخت که گویا لُرتا نیز با آن همکاری می‌کرد. سپس گروه ارباب

۱– استاد محمود ظهیرالدینی پیش از برپایی گروه تآتری نوشین، بازیگر توانای نقش‌های کاکاسیاه بود.

افلاتون کی‌خسرو (فرزند نمایندهٔ زرتشتیان در مجلس شورای ملّی ایران) پدید آمد که در سالن گراندهتل تهران نمایشنامه‌هایی را با هنرنمایی **لُرتا، محمود ظهیرالدینی، حسین خیرخواه** و... بر صحنه می‌برد. بازی **لُرتا** به‌ویژه در «تاجر ونیزی» **شکسپیر** همین گروه بود که چشم هنرمندان و هنردوستان ایرانی را مات وی کرد.

عبدالحسین سپنتا پدر سینمای حرفه‌ای ایران در شمارهٔ ۳۶ رسانهٔ *تلاش* نوشته بود که از طریق **سهراب سفرنگ**، دبیر و مدیر مدرسهٔ زرتشتیان تهران در تماشاخانهٔ زرتشتیان سرگرم کار شده بود. نمایش خانه را **افلاتون شاهرخ** پی‌ریخته بود و بازیگرانی همچون **حسین خیرخواه** و **لُرتا** در آن هنرنمایی می‌کردند.[۱]

همکاری واپسین **لُرتای** ۱۷ ساله با جامعهٔ باربد بود که **اسمائیل مهرتاش** موسیقی‌اش را تنظیم می‌کرد و **قدرت منصور** (شاعر) و دیگران قطعه‌های تآتری برایش می‌نوشتند. در این چرخهٔ زمانی امّا **لُرتا** در نمایش‌های موزیکال «لیلی و مجنون»، «خسرو و شیرین» و «یوسف و زلیخا» (۱۳۰۷) بازیگر نقش‌های نخست بود.

از شگفتی‌های این نمایش، یکی روی‌کرد گستردهٔ مردم تهران و شهرستان‌ها به آن و دیگری صفحه‌های ضبط شده و برجای ماندهٔ نمایش است که موسیقی ارکسترال استاد **اسمائیل مهرتاش** را جاودانه کرده است. نیک بختیِ دیگر **لُرتا** آشنایی و همکاری او با **واهرام پاپازیان**، کارگردان، بازیگر و شکسپیرین بزرگ شوروی و ارمنستان بود که در سال ۱۳۱۲ به فراخوان سازمان شیر و خورشید سرخ ایران و برای بازسازی تآتر نوین ایران برای تنها یک ماه به تهران آمده بود. زمینه ساز این آشنایی **استپانیان**[۲] بازیگر ارمنی تبار ترکیه بود که در ایران می‌زیست. پاپازیان برای بازآفرینی اتللو به زبان فارسی، **لُرتا، معز دیوان فکری، علی اصغر گرمسیری، نصرت محتشم** و **مریم نوری** را به همکاری با گروه خود فراخوند. از آن پس امّا **لُرتا** بازیگر نخست کارهای **پاپازیان** نیز هم

۱- پیشین، جلد یکم، چاپ دوّم، صفحهٔ ۶۴.

۲- نوشین گفته بود که استپانیان تآتر غرب را بهتر از همه می‌شناسد.

شد و در نقش‌های دِزدِمونا (اتللو)، افلیا (هملت) و... نیز پدیدار شد. وی گویا در نمایش‌های دون‌ژوان، کیتی، مرد آهنین و برخی از کارهای **مولیر** نیز به هنرنمایی پرداخته بود.

آشنایی و ازدواج با نوشین

لُرتا امّا با نبوغ رشک برانگیز هنریش بر صحنه‌ها و سن‌های نمایشی بزرگ و بزرگتر می‌شد و بر گستره‌های رازناک تآتری چنان شاهکار می‌آفرید که کارگردانان هنرهای نمایشی برای همکاری با او سر و دست می‌شکستند. از میان این همه یکی هم پاپازیان بود که به مادر وی پیشنهاد کرد **لُرتا** را برای بازیگری و آموزش آکادمیک تآتر جهانی به مسکو بفرستد. ولی **لُرتا** که به تازگی با **نوشین** آشنا شده بود پیشنهاد او را نپذیرفت و همکاری خود را با گروه‌های گونه‌گون نمایشی پی‌گرفت:

کلوپ موزیکال، کمدی اخوان، کمدی ایران، جامعهٔ باربد، گروه نکیسا، کانون ایران جوان، کانون صنعتی، مجتمع تآترال تهران و...از جملهٔ این گروه‌ها بودند. رفیق **نوشین** که امّا در کنسرواتوار شهر تولوز فرانسه هنرهای نمایشی می‌خواند برای آشنایی با توانمندی‌های تآتری ایران و نیز در پی گردآوری هزینه‌های دانشگاهی خود به تهران آمده (۱۳۰۹) و در تکاپوی نمایش «زن وظیفه‌شناس»[1] خود بود. در همان روزها استاد **اسمائیل مهرتاش** رفیق **لُرتا** را برای بازی در این نمایش به **نوشین** پیشنهاد کرد که همین آشنایی در روند تمرین و اجرای زن وظیفه‌شناس ژرف و ژرف‌تر شد و سرانجام هم به عشق و ازدواج (۱۳۱۲) انجامید.

نخستین شکوفه‌ها

نخستین کار **نوشین** و **لُرتا** به دنبال پیمان زناشویی‌شان گویا توپاز **مارسل پانیول** بود. کاری که دکتر **نوشین** برگرفت (اقتباس) آن را با نام مردم در تآتر فردوسی

۱- «زن وظیفه شناس» به کارگردانی نوشین با درآمد ۷۰۰ تومانی خود هزینه‌های تحصیل وی را تا به پایان (۱۳۱۱) برآورد.

و گراندهتل تهران (۱۳۲۷) و سپس در تآتر نکویی (سینما همای واپسین) به صحنه برد.[۱]

سال پس از آن، پدر تآترعلمی ایران با همکاری **ذکاءالملک فروغی، مین باشیان** (آهنگساز) و **مجتبا مینوی**، سه تابلو خود را در جشن هزارهٔ **فردوسی** و در هتل پالاس تهران به صحنه برد. **لُرتا** امّا در این هر سه نمایش («زال و رودابه»، «رستم و تهمینه» و «بیژن و منیژه») بازی‌های استادانه ارایه داد. سه تابلو چنان دانشمندان ایرانی و اروپایی را فریفتهٔ خود کرد که هنرشناسان روسی، کارگردان و دو بازیگر برجستهٔ آن، **لُرتا** و **حسین خیرخواه** را برای شرکت در جشنوارهٔ تآتر مسکو فراخوان (دعوت) کردند. در کنگرهٔ هزارهٔ **فردوسی** (۱۲ تا ۱۶ مهر ۱۳۱۳) ۴۰ ایران شناس خارجی از ۱۷ کشور و نیز ۴۰ دانشمند ایرانی شرکت داشتند:

آکادمیسین و ایران شناس برجسته و فقید اتحاد شوروی **یوگنی ادواردویچ برتلس، ژرژ مار** (زبان شناس)، **رماسکویچ** و **فریمن** (دانشمندان شوروی)، **یان ریپکا** (ایران‌شناس چک)، **آرتورکریستین سن** (دانمارکی)، **هانری ماسه** (فرانسوی)، **ولادیمیر مینورسکی** (از انگلیس؟) و... از زمرهٔ مهمانان بودند. سرانجام **نوشین** و **لُرتا** و **حسین خیرخواه** در سال ۱۳۱۵ به مسکو و از آنجا به پاریس رفتند و برای آشنایی بیشتر با هنرهای نمایشی اروپا، یک سالی را در فرانسه ماندند. همکاری سایه به سایه **نوشین** و **لُرتا** امّا افق‌های بازتر هنری را بر **لُرتا** گشود و دامنهٔ کارهای نمایشی وی را تا قلمرو کارگردانی و آموزش بازیگران و مدیریت تآتر گسترد. از پیامدهای این همکاری، یکی هم راه‌اندازی تآتر فرهنگ[۲] (پارس کنونی) به مدیریت **نوشین** بود که با نمایش

۱- نمایش مردم نخست بار در ۲۶ اسفند ۱۳۲۱ در تآتر فردوسی و در اردیبهشت ۱۳۲۳ در تآتر فرهنگ بازآفرینی شده بود. یکبار هم در اکرانی ویژه در سینما پالاس تهران درآمد خود را به پرداخت کرایه بهای کلوپ حزب تودهٔ ایران اختصاص داده بود. نیز داوود رشیدی هفت - هشت ساله، نخستین کار هنری خود را با همین نمایش آغاز کرد.

۲- در پایان سال ۱۳۲۲ سرمایه‌گذاران تآتر فرهنگ (وثیقی، جعفری و هاتفی) که کامیابی‌های هنری نوشین و رویکرد گستردهٔ مردم را به نمایش‌های وی دیده بودند به نوشین پیشنهاد کردند تآتر فرهنگ به مدیریت وی راه اندازی شود که نوشین با پیش شرط‌هایی آن را پذیرفت. بدین‌گونه، شرکت سینما و تآتر فرهنگ پی‌ریخته شد.

ولپن (**بن جانسون**)، و با بازی جاافتادهٔ **لُرتا** در اردیبهشت ۱۳۲۳ گشایش یافت. نمایش رکوردشکن ولپن[۱] دو ماه آزگار بر صحنه بود و تودهٔ مردم از هر ردهٔ اجتماعی از آن دیدن کردند.

نوشین و **لُرتا** سپس برای بار دوّم نمایش «مردم» (توپاز) **مارسل پانیول** را در همین تآتر بر صحنه بردند که چند هفته‌ای هم اجرا شد. واپسین نمایش‌های این دو درهمین تآتر، تارتوفِ **مولیر**، تاجر ونیزیِ **شکسپیر**، وزیرخان لنکرانِ **میرزا فتح علی آخوندزاده** و نیز گویا نمایش‌های «سه دزد» و «دختر شکلات‌فروش» (**پل کاول**) بودند.

تآترمدرن فردوسی

سرانجام امّا رخنه‌گری‌های کاسبکارانه و پیمان شکنانهٔ سرمایه‌گذاران تآتر فرهنگ در کارهای ویژهٔ **نوشین** وی را بر آن داشت که از این تآتر کناره بگیرد و به پی‌ریزی تآ تر فردوسی بپردازد. این تآتر در مهر ۱۳۲۶ با سرمایه‌گذاری **عبدالکریم عمویی**، **وثیقی** و **حریری**، با نمایش مستنطق ج.ب. پریستلی و بازی **لُرتا** پرده‌برداری شد[۲]. این نمایش‌خانه، دارای سالن ۵۰۰ نفره، نخستین سنِ گَردانِ کشور و بهترین آذینه‌ها و استانداردهای هنری در اندازه‌های آن روز ایران بود و به سفارش رفیق **نوشین** سخن حکیمانهٔ **فردوسی** «هنر بر تر از گوهر آمد پدید» بر سر در آن نوشته شده بود. **نوشین** و **لُرتا** که نمایش «ولپن» را در ۱۳۲۳ در تآتر فرهنگ به صحنه بُرده بودند برای بار دوّم نیز آن را در تآتر فردوسی (۱۳۲۶) به اجرا در آوردند. پرندهٔ آبی **موریس مترلینگ** را نیز این هر دو در همین سالن به صحنه بردند که برای چندین هفته در میان رویکرد گستردهٔ مردم اجرا شد.

۱- به نوشته رفیق طبری، بن جانسون نمایشنامه «ولپن» را در سده ۱۷ نوشته بود و رومن رولان و اشتفن تسوایک آن را بازنویسی و روزآمد کرده بودند. ولپن پس از این آداپتسیون در ۱۹۸۲ برای بار دیگر بر صحنهٔ تآترهای اروپا درخشیده بود.(یادنامه نوشین، صفحهٔ ۲۷۹).

۲- به نوشته عزیزاله بهادری بازیگر تآتر و کارگردان سینما نمایش مستنطق مثل توپ سدا (صدا) کرد... مستنطق و بقیه نمایشنامه‌های تآتر فردوسی هرکدام سه چهار ماه روی صحنه بودند.(همان، صفحهٔ ۱۶۰).

محمد تقی مینا –یار و همراه **نوشین** و **لُرتا**– در یادداشتی پیرامون «پرندهٔ آبی» می‌گوید:

«در آمدنِ این نمایشنامه و به ویژه در پرورش دو کودک[1] آنکه نقش‌های اصلی یعنی تی‌تیل و می‌تیل (ثریا شارل مالیگو و فخرالدین) را بازی کردند، خانم لُرتا کوشش فراوان و ارزشمند داشت. این بانوی هنرمند در همهٔ کارهای هنری همسرش شرکت داشت.»

لُرتا امّا در نمایش پرندهٔ آبی (۱۳۲۷) توانایی‌های هنری خود را به‌ویژه با آموزش‌های تآتری به دو کودک نمایش نشان داده بود. وی همچنین **بیژن جزنیِ** خُردسال، رهبر دهه‌های بعد سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران را نیز که برای نخست بار در همین نمایش به صحنه می‌رفت به خوبی آموزش داده بود. در فرایند این اجرا، بینندگان حرفه‌ای نمایش در بازی‌های تی تیل و می‌تیل پرندهٔ آبی دو نوشین کوچک را می‌دیدند که چه قدر هم خوش می‌درخشیدند. **لُرتا** خود تنها در یک پردهٔ نمایش و در نقش ملکهٔ تاریکی‌ها (الههٔ دوزخ) هنرنمایی کرده بود.

سفیران چند کشور اروپایی با دیدن «پرندهٔ آبی» گفتند که این نمایش با همهٔ داشته‌های ناچیز نمایشی در ایران، هم‌تراز کشورهای بزرگ اروپایی اجرا شده است.[2]

۱– فخرالدین ۱۲ ساله برای نخست بار بر صحنه می‌رفت ولی ثریای ۱۲ ساله در کنار مادرش شارل مالیگو بارها در تآترهای لاله زار هنرنمایی کرده بود.

۲– دکتر رضوی هنرشناس نام‌آور در پایان نخستین شب اجرای «پرنده آبی» پشت تریبون رفت و از جمله گفت: من این نمایش را در بلژیک هم دیده بودم امّا آنچه امشب دیدم بسیار بهتر و شکوه‌مندتر از اجرای بلژیکی‌ها بود.(همان، صفحهٔ ۸۰)

صحنه‌ای از نمایشنامهٔ «مردم» در سال‌های ۱۳۲۰
از راست: حسین خیرخواه، مصطفی اسکوئی و لُرتا

رویداد گمان‌برانگیز

درکوتاهه –تاریخ هم– روزگار ما هیچ روی آمدی همچون تیراندازی ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ به شاه، در ناکامی تآتر ملّی ایران نقش بازی نکرده است. رویکردی که انحلال حزب تودهٔ ایران و بازداشت شماری از هم وندان کمیتهٔ مرکزی حزب و به ویژه پدر تآتر علمی کشور –رفیق **نوشین**– را در پی داشت به یک‌باره همهٔ بافته‌ها را پنبه کرد. ۶۵ سال آزگار از این رویداد پرسش برانگیز[1] تاریخی گذشته است و چهارمین و پنجمین تبار کارگردانان ایرانی نیز بر صحنه‌اند امّا هنوز که هنوز است هیچ کارگردانی نتوانسته است دریغ و درد خود را از آنچه رخ نمود و راه را بر فرازپویی بیشتر تآترعلمی **نوشین** بست پنهان دارد. همین رویداد تبه‌کارانه بود که سرانجام **نوشین** را به مهاجرت ناگزیر از کشور واداشت و تآتر نوپای علمی و ملّی ما را به یک‌باره از پدر معنوی خود –**نوشین**– محروم کرد.

فراز و فرود تآتر سعدی

لُرتا امّا در پی روی آمد پرسشناک ترور شاه باید جای تهی ماندهٔ همسر

۱– زنده یاد محمد تقی کهنمویی از شاگردان نوشین دربارهٔ ترور شاه به پرده‌ای از نمایشنامهٔ پروفسور مملوک که خود آن را برگردانده می‌پردازد و رخداد ترور شاه را با آتش زدن رایشتاگ (مجلس ملّی آلمان) هم‌سنجی می‌کند.(همان، صفحهٔ ۱۱۸)

هنرمندش را پُر می‌کرد و راه او را در جهان نمایش بی رهنورد نمی‌گذاشت. راست این است که تآتر فردوسی پس از ترور شاه و در دوّمین شب نمایش چراغ گاز **پاتریک همیلتون** بسته شده بود و **لُرتا** و گروه او باید به پی‌ریزی نمایش خانه‌ای تازه می‌اندیشیدند.[۱]

بدین‌گونه گروه **لُرتا-خیرخواه** در سال ۱۳۲۹ تآتر سعدی را با سرمایه‌گذاری **عبدالکریم عمویی** در خیابان شاه آباد (جمهوری اسلامی) و در یکی از پُر رفت و آمدترین گذرگاه‌های شهری پی‌ریخت. کار امّا به این آسانی‌ها هم پیش نمی‌رفت و کارشکنی‌های سرلشکر **مزینی** رییس شهربانی کل کشور را فراروی خود داشت. از این روی انبوهی از مردم و در پیشاپیش‌شان رزم‌آوران توده‌ای با واکنش‌های خیابانی خود و نیز با بست‌نشینی شماری از همکاران **نوشین** و **لُرتا**، در مجلس شورای ملّی، رژیم را به ستوه آوردند و تآتر سعدی با نمایش باد بزن خانم ویندر میر **(اسکار وایلد)** به کارگردانی **لُرتا** گشایش یافت[۲]. «شنل قرمز» **(اوژن بریو)** به کارگردانی **لُرتا** و سپس نمایش‌های «تارتوف» **مولیر**، از طبع خارج شد (ادوارد بورده) و مونتسرا **(ایمانوئل روبلس)**[۳] از کارهای واپسین **لُرتا** بودند که با رویکرد باور نکردنی مردم روبه‌رو شدند. به گفته **محمّد تقی مینا** بیش از ۷۰ هزار تن از شهروندان ۶۰۰ هزار نفری آن روز تهران از هریک از این دو نمایش واپسین دیدن کردند:

«رویدادی شگفت که نه تنها در اندازه‌های آن روز کشور که در سنجش با تهران ۱۵ میلیونی امروز نیز نمونه‌وار می‌نماید. شخصیت‌هایی همچون حسین علا (وزیر دربار)، حسن تقی زاده

۱- گویا واپسین نمایش در دست تمرین تآتر فردوسی نمایش پیکار با بازی لُرتا بود که با بسته شدن این تآتر هرگز به اکران در نیامد.

۲- با آنکه ادارهٔ سانسور کشور به بادبزن خانم ویندرمیر پروانهٔ نمایش داده بود امّا شهربانی اجازهٔ اکران آن را نمی‌داد. سرانجام عبدالکریم عمویی که با رزم آرا (نخست وزیر) آشنایی داشت به دیدن وی رفت و خواهان نمایش بادبزن شد. رزم آرا نیز در یادداشت یک اسفند ۱۳۲۹ خود به شهربانی نوشت: «به شرط عدم مشاهدهٔ عمل خلاف، دستور افتتاح تآتر را صادرنمایید.»

۳- «مونتسرا» به کارگردانی و بازی محمدعلی جعفری، با اجرای آن در لندن (با بازی ریچارد برتن) هم‌زمان به صحنه آمده بود.

(سیاستمدار و ادیب)، ابراهیم خواجه نوری (نویسنده و...) و ...نیز در میان بینندگان بودند که با آوردن تاج‌های گل و گرامی داشت و کف زدن‌های پرشور خود رییس شهربانی کشور را به ریشخند گرفتند.» (پیشین، صفحهٔ ۳۱)

گروه هنری **لُرتا-خیرخواه** همچنین در تآتر سعدی کلاس‌های آموزش تآتر برپا کرد، اتحادیه هنرپیشگان کشور را پی‌ریخت و برای پیشبرد فرهنگ نمایشی کشور، رسانه‌های مجله تآتر و نامهٔ سعدی را به راه انداخت[۱]. این گروه همچنین به فراخوان تآتر سپاهان (پایان خرداد ۱۳۳۲) به اصفهان رفت و نمایش‌های مونتسرا و تارتوف را به صحنه برد.

در این میانه امّا رفیق **نوشین** نیز بی‌کار ننشسته و از پشت میله‌های زندان قصر، گروه **لُرتا** را سرپرستی و راهنمایی می‌کرد. گاه نیز بازیگران نوپا را (**ایرن زازیانس**) با سنجار دقّت علمی خود برای گروه **لُرتا** برمی‌گزید. کار آموزش بازیگرانی از این گونه نیز با **لُرتا** بود. **توران مهرزاد** (**فاطمه بزرگمهر**) و **ایرن زازیانس** تنها دو نمونهٔ آن بودند. **ایرن** در همین زمینه گفته است:

«من ساعت ده به منزل لُرتا می‌رفتم و تمرین می‌کردم و ساعت چهار (۱۶) هم به تآتر می‌رفتم.».(همان، صفحهٔ ۹۱)

توران مهرزاد نیز نوشته است که به جز **نوشین** «خانم لُرتا هم جداگانه با من کار می‌کرد.»

لُرتا امّا در گردش کار تآتر سعدی گروه پنج نفرهٔ یاران **نوشین** را نیز در کنار خود داشت: **حسین خیرخواه**، **حسن خاشع**، **محمّدعلی جعفری**، **مهدی امینی** و **نصرت کریمی**. با این همه کار گزینش نمایشنامه‌ها، آماده سازی گروه

۱- شهربانی امّا برای بار دوّم (پاییز ۱۳۳۰) تآتر سعدی را بست و راه را بر ورود انبوه مردم بلیت به دست سد کرد. کار به درگیری انجامید و شهربانی با کاربرد نیروهای کمکی، خودروی آبپاش و حتا تانک، مردم را پراکند. فردای آن روز ع. عمویی و گروه بازیگران سعدی در مجلس شورای ملّی دست به تحصن یک ماهه و اعتصاب خوراک چهار روزه زدند که این کار بازتابی گسترده در رسانه‌های کشور داشت. حسین خیرخواه، مهدی امینی، توران مهرزاد، ایرن زازیانس، حسن خاشع و نصرت کریمی از دیگر اعتصاب کنندگان بودند. اعتصابی که با دریافت پروانهٔ نمایش «شنل قرمز» به پایان رسید.

بازیگران و کادرهای فنی، کارگردانی، میزانسن و...را نیز **لُرتا** به تنهایی انجام می‌داد.

به کجا چنین شتابان؟

دکتر **نوشین** سرانجام در روزهای پایانی تابستان ۱۳۳۱ -پس از چهار سال زندگی پنهانی- مرزهای کشورش را درنوردید و به دوشنبه پایتخت تاجیکستان رفت. **لُرتا** امّا باید می‌ماند و راه و روش وی را در پایه‌ریزی و فرابرد تآتر نوین کشور پی می‌گرفت. و به راستی هم که این هنرمند توده‌ای نگذاشت چراغی را که **نوشین** با خون دل برافروخته بود از کورسو بیفتد و راه او نپیموده بماند. تنها پس از کودتا که اوباش چماق به دست به رهبری **شعبان جعفری** (بی‌مخ) تآتر سعدی را به آتش کشیدند[1] و واپسین شرارهٔ تآتر علمی کشور را نیز فرو نشاندند، **لُرتا** نیز به ناگزیر کشورش را تنها گذاشت و با رنجی جانکاه از راه پاریس و وین به تاجیکستان رفت و به همسرش پیوست. وی پس از یک سال زندگی در دوشنبهٔ تاجیکستان با **نوشین** به مسکو رفت تا تآتر بخواند. ولی از آنجا که دانشکده‌های روزانهٔ مسکو دانشجویان سالمند را نمی‌پذیرفتند به گونهٔ آزاد به دانشکدهٔ تآتر مسکو رفت و چهار سال به اندوختن تجربه‌های نمایشی پرداخت. امّا نه **نوشین** و نه **لُرتا** در اندازهٔ گفتارهای نمایشی آن چیرگی مادرزادانه را بر زبان روسی نداشتند و به ناچار از قلم‌رو هنرهای نمایشی برکنار ماندند. **نوشین** امّا کار سترگ و رشک‌برانگیز شاه‌نامهٔ چاپ مسکو و ژرف‌کاوی‌های از این گونه را در پیش گرفت و **لُرتا** نیز کوشید بر ژرفای آموخته‌های هنری‌اش بیفزاید.

مهین اسکویی (سهیلا) خواهر **پوران شاپوری** خواننده که در همان سال‌ها به مسکو رفته بود می‌نویسد که آنها در اشکوبهٔ دوّم ساختمانی در خیابان

۱- عبدالکریم عمویی دارندهٔ تآتر سعدی در زمینهٔ آتش سوزی این نمایش‌خانه به برادر خود محمد گفته بود که با دیدن ستون‌های دود و آتش که به آسمان برمی‌خاست برای همیشه دریافته است تلاش وی برای فرهنگ و هنر این کشور و سرمایه‌ای که در این راه هزینه کرده، همه از دست رفته است. محمد عمویی می‌گوید که پس از آن برادرش هرگز به دنبال هنر و تآتر نرفت و به کارهای بازرگانی پرداخت.(همان، صفحهٔ ۱۸۳)

چرنیشفسکی[۱] می‌زیستند که در طبقهٔ سوّمش **نوشین** و **لُرتا** و فرزندشان **کاوه** زندگی می‌کردند:

> من در مسکو «بیشتر با لُرتا در تماس بودم. لُرتا که عاشق تآتر بود چند سالی به ارمنستان رفت شاید بتواند به کار تآتر بپردازد امّا با تآترهای آنجا هم نتوانست کار کند...» (یادنامهٔ نوشین، صفحهٔ ۱۳۴).

و چگونه می‌شد که شیفتهٔ تآتر بود و به گفتهٔ شماری از هنرشناسان غربی نمایش‌های کلاسیک اروپایی را بهتر از خود این کشورها بر صحنه آورد امّا از قلمرو هنرهای نمایش برکنار ماند؟ چنین بود که **لُرتا** در هماهنگی با **نوشین** در سال ۱۳۴۳ به تهران برگشت.[۲]

نجمهٔ علوی خواهرِ **بزرگ علوی** (داستان نویس) در این باره می‌گوید:

«نوشین لُرتا را علاقه مند کرده بود که به تهران برگردد...».

رفیق **لُرتا** امّا در بازگشت به تهران با همکاری شماری از یاران **نوشین** به‌ویژه با **محمّدتقی مینا**، **علی رضا افضلی پور** و **محمّدعلی جعفری** تآتر کسرا را اجاره کرد و یک گروه تازه نفس تآتری پی ریخت: **توران مهرزاد**، **رقیه چهره آزاد**، **جمیله ندایی**، **نصرت کریمی**، **رضا عبدی**، **عزیزاله بهادری**، **اسمائیل جعفری**، **پرویز فنی‌زاده**[۳] و... از دیگر همکاران **لُرتا** در تآتر کسرا بودند. **لُرتا**

۱- به گفته نجمه علوی، خواهر بزرگ علوی(داستان نویس)، نوشین و لُرتا پیش از زندگی در ساختمان خیابان چرنیشفسکی برای مدتی در مهمانخانهٔ ناسیونال مسکو می‌زیستند. رفیق طبری نیز نوشته است که در واپسین سال زندگی‌اش در مسکو «از خیابان گورکی به خیابان دکتر ریشارد زورگه در بخش نوساز شهر منتقل شدیم و بعد، آن را با همه اثاثی که همسرم آذر با زحمت زیاد در گوشه و کنار خریده بود... در اختیار نوشین و لُرتا – دوستان نزدیک خود– گذاشتیم...».(پیشین، صفحهٔ ۳۱۷)

۲- فهیمه راستگار همسر هنرمند استاد نجف دریابندری در یادنامه‌ای می‌نویسد که وقتی لُرتا تازه به ایران بازگشته بود، یک روز ساواک، راستگار را برای کاری فرا می‌خواند. وی امّا در اتاق انتظار سدای لُرتا را می‌شنود که با یک بازجو گرم بگو مگو است. بازجو او را زیر فشار گذاشته بود که اگر برای کارهای نمایشی به تهران آمده باید بنویسد که از نوشین طلاق گرفته است. و لُرتا پاسخ می‌داد: «من از نوشین طلاق نگرفته‌ام فقط جدا شده‌ام زیرا در آنجا نمی‌توانستم روی صحنه بروم...».(همان، صفحهٔ ۱۵۰). در پی بازگشت لُرتا به ایران پسرش کاوه نیز برای ادامهٔ تحصیل به اتریش رفت.

۳- زنده یاد پرویز فنی‌زاده هنرمند برجستهٔ تآتر و سینما که در سریال تلویزیونی «دایی‌جان ناپلئون» (ناصر تقوایی) و فیلم سینمایی «گوزن‌ها» (مسعود کیمیایی) شگفتی آفریده بود، از شاگردان رفیق لُرتا بود.

در همین دوره نمایش‌های «گناهکاران بی‌گناه» (**نیکلای آستروفسکی**) و «ماجرای شبانه» را کارگردانی کرد و خود نیز در آنها به هنرنمایی پرداخت. آن گاه به فراخوان گروه جوانان کارگاه نمایش به این گروه پیوست و در نمایش‌هایی به کارگردانی **آربی آوانسیان**، **ایرج انور** و **داریوش فرهنگ** در تآتر شهر، تآتر چهارسو و کارگاه نمایش هنرنمایی کرد. با این همه روزگار چندان بر **لُرتا** سخت گرفته بود که برای **نوشین** نوشت:

«در این جا به من سخت می‌گذرد... نداری و بی‌کاری، سخت دست و پا گیرم شده است. هرطور شده به وسیلهٔ آقای آذرخشی برای من پول بفرست...»

در آن روزها **رضا آذرخشی** (نویسنده و مترجم) در سفری کوتاه به مسکو رفته و نامهٔ **لُرتا** را نیز برای **نوشین** بُرده بود. (پیشین، صفحهٔ ۳۰۷).

بزرگداشت لُرتا

زندگی بر سن‌ها و صحنه‌های نمایشی اگرچه رفیق ارجمند و توده‌ای ما **لُرتا هایراپتیان** را همواره به اوج‌های تازه‌تر و ناپیداکرانه‌تر مینوی (معنوی) فرا می‌کشید امّا زندگی مادی را بر او هرچه تلخ‌تر می‌کرد. و مگر ارزش پرند و پرنیان هنر در «رواق منظر» سرمایه چند است که هنرمندش بتواند سَرِ آرام بر زمین بگذارد؟ گاه حتا شعبان بی‌مُخی-کسی می‌تواند با عربده‌های مستانه‌اش تآتر و سینما و گالری و کتابخانه‌ای را به آتش بکشد بی که آب از آب تکان بخورد:

وقت آن است که خون موج زند در دل لعل
زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش
(حافظ)

با این همه گفته‌اند: «قدر زر زرگر شناسد قدر گوهر گوهری» و چنین است که انبوهی از هنرمندان گوهرشناس ما در دههٔ ۵۰ خورشیدی گرد هم آمدند تا ۵۰ سال کوشش و تلاش هنری **لُرتای** بزرگ را نکوداشتی خورندِ شخصیت وی بگیرند. بدین‌گونه جشنی شکوه‌مند در سالن نوبنیاد چهارسوی

تهران که گویا به نام **لُرتا** آغاز به کار می‌کرد برگزار شد. جشنی که پیایند آن اجرای نمایش «شب خفتگان» به کارگردانی **آربی آوانسیان** و با هنرنمایی **لُرتا** و **سوسن تسلیمی** بود. درهمین دهه و اندکی پیش از آن است که **لُرتا** بر پردهٔ نقره‌ای سینما نیز درخششی تازه آغاز می‌کند. بدین‌گونه او در سال‌های ۱۳۴۹-۱۳۵۳ در چندین و چند فیلم سینمایی و سریال تله‌ویزیونی به هنرنمایی می‌پردازد:

- شب اعدام، به کارگردانی **داوود ملاپور**، ساختهٔ ۱۳۴۹
- احساس داغ، **روبیک زادوریان**، ۱۳۵۰
- معرکه، ر. **زادوریان**، ۱۳۵۰
- همای سعادت، **فابی چاناکیا**، ساختهٔ ایران و هند، ۱۳۵۰
- باشرف‌ها، **قدرت اله بزرگی**، ۱۳۵۱
- تخت خواب سه نفره، **نصرت کریمی**، ۱۳۵۱
- اسرار گنج دره جنی، **ابراهیم گلستان**، ۱۳۵۳
- سریال ۱۶بخشی خسرو میرزای دوّم، **نصرت کریمی**، ۱۳۵۶

رفیق **لُرتا** سرانجام در سال ۱۳۵۸ برای سرپرستی نوه‌اش که به تازگی مادر خود را از دست داده بود به وین رفت و تا نهم فروردین ۱۳۷۷ (سالروز درگذشتش)، با پسر خود **کاوه نوشین** و نَوه خردسالش، در پایتخت اتریش روزگار گذراند. **لُرتا** از اندک هنرمندانی بود که بر صحنه‌ها و سن‌های نمایشی روییدِ و بالید و بزرگ شد و با هر بازی‌اش انبوه انسان‌هایی را که دوستش داشتند به اندیشه واداشت و ذهن‌هاشان را به پویش کشید، پویشی رازگونه از دیدرس این آموزهٔ **کارل مارکس** بزرگ که چگونه می‌شود جهان گرداگرد خود را دگرگون کرد؟

درگذشت اندوه‌بار او درست پنج روز پس از روز جهانی تآتر (چهارم فروردین/ ۲۶ مارس) رخ نمود و او این بخت را یافت که واپسین نمایش پُرشور زندگی‌اش را در چنین فرخنده روزی از نگاه بگذراند. و راست این است که شگفت‌ترین نمایش **لُرتا** زندگی‌اش بود. در مراسم خاکسپاری او که ۲۵ سال پیش از این در شهر وین برگزار شد، از جمله چنین گفته شد:

«بانو لُرتا هایراپتیان در صحنهٔ تآتر زیست و عاشق راستین آن بود. امروز اگر چه او دیگر در میان ما نیست امّا فرآورده‌های خلاقانهٔ هنری او و تاثیرات کارش بر حضور او دلالت می‌کنند. نام و یادش گرامی باد!»

از نگاه هنرمندان

گفته‌ها و شنفته‌ها پیرامون زندگی و شخصیت شگرف رفیق **لُرتا** سر به اوج برمی‌کشند و واگویه شان از آن هم بیشتر. هم از این روی بهتر که به اندکی از این همه بسنده شود که به گفتهٔ **لائو دزو** «از تهی است سرشاری»!

عزت انتظامی:

خانم لُرتا جایگاهی بسیار والا در هنر تآتر داشت. زنی بود با فرهنگ و اهل مطالعه. بازیگری بود که سبک و سیاق خود را داشت.[۱]

محمّدتقی مینا:

لُرتا با توانایی هنری و صداقت و پاکی ذاتی و جسارت قابل تحسین خود، راه هنرنمایی بانوان ایرانی را بر صحنهٔ تآتر هموار کرد و در تلاش خستگی ناپذیر همسرش نوشین، برای ایجاد تحول سازنده در تآتر ایران همکاری خلاقانه و صمیمانه داشت.(همان، صفحهٔ ۳۱۸)

فهیمه راستگار:

لُرتا تنها کسی بود که رفتاری نوشین‌وار داشت. با آنکه در زندگی روزمره با لهجهٔ ارمنی سخن می‌گفت امّا گفتارهایش بر سنِ نمایش، بسیار شیرین و جذاب بود. بعدها که در کارگاه نمایش با خانم لُرتا هم‌بازی شدم دریافتم که او تا چه اندازه مانند نوشین کار می‌کند. گاه که برخی از بازیگرن پنج دقیقه ای دیرتر از راه می‌آمدند او برمی‌آشفت و ناآسوده می‌شد. لُرتا همواره نوشین را کارگردانی با سواد و آفرینشگر، پُرتوان، درستکار، پویا و دارای منشِ اخلاقی

۱- *جادوی صحنه*، زندگی تآتری عزت انتظامی، نشر افروز، ۱۳۸۳.

برمی‌شمرد. ارج‌گذاری وی بر نوشین نمونه‌وار بود. لُرتا و نوشین زوجی بودند که ایثارگرانه به هنر تآتر عشق می‌ورزیدند. لُرتا به جز هنر بازیگری بسیار موزون و باله مانند می‌رقصید. دست‌پختش هم خوب بود. در شب اروسی (عروسی) من با نجف دریابندری، پوشاکی بسیار زیبا بر تن داشت. کیک بسیار خوش‌مزه‌ای هم که دست‌پخت خودش بود آورده بود. گفتم: چقدر پوشاکتان زیباست! پاسخ داد: به کسی نگو! این همان جامه‌ای است که با آن در تآتر سعدی به صحنه رفتم. برای اروسی تو دست‌کاری‌اش کرده‌ام. آن شب دانستم که لُرتا در دو زندگی هم توانا و خوش‌سلیقه است. نوشین و لُرتا همسرانی فرهیخته، هنرمند و... بسیار متمدن و پاکیزه بودند. (پیشین، صفحهٔ ۱۴۹-۵۱)

رفیق دکتر **نوشین**:

ع. نوشین، کتاب هنر تآتر خود را که در زندان قصر نوشته بود با این فراز آغاز کرده است:

«تقدیم به همسر و همکارم که با تحمل رنج فراوان، به پیشرفت هنر تآتر کمک بسزا نموده است.»

یادآوری:

در این جُستار، همهٔ گفت آوردها برای یک‌دستی متن، بیش و کم ویرایش شده‌اند.

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۹۳۶، ۲۵ آذرماه ۱۳۹۲**

یادوارهٔ رفیق دکتر عبدالحسین نوشین (۱۲۸۴-۱۳۵۰)

پدر تآتر علمی ایران

پردهٔ نخست، سرباز شمارهٔ ۱۱

ساعت چهار بامداد، یک کامیون ارتشی با ده سرباز و یک سرگرد کشیک در برابر زندان قصر ترمز می‌کند. سرگرد کشیک پیاده می‌شود و به نگهبانان شناسایی می‌دهد. اندکی دیرتر درِ بزرگ زندان قصر به روی او و کامیون همراهش گشوده می‌شود. کامیون در تنگ راهه (ترفنج) زندان می‌راند و در نزدیکی‌های اتاق افسر نگهبان کنار می‌کشد. افسر فرمانده (سرگرد **قبادی**) در می‌زند و وارد اتاق می‌شود. چیزی نمی گذرد که او و سرهنگ کشیک زندان بیرون می‌آیند و به سوی سالن اصلی زندان می‌روند. سرگرد **قبادی** آمده است که ده زندانی توده‌ای را برای محاکمه در دادرسی ارتش با خود ببرد![1]

۱- *یاد مانده‌ها*، نصرت نوح، چاپ نخست، ۱۳۸۰، انتشارات کاوه سن‌خوزه، جلد یکم، صفحهٔ ۷۶.

زندانیان را از سلول‌هاشان فرا می‌خوانند و به سرگرد **قبادی** و ده سرباز مسلح همراهش می‌سپارند. سرهنگ کشیک زندان بر سرشان فریاد می‌کشد:«همهٔ شما اعدامی هستید!» و سربازها زندانیان را با خشونت به سوی در بیرونی زندان می‌رانند. زندانیانی که با شگفتی شاهد این نمایش سوکمندانه‌اند اشک می‌ریزند و بی‌تابی می‌کنند. سربازها زندانیان را پشت کامیون می‌نشانند و خود نیز سوار می‌شوند و برزنت پشت کامیون را می‌کشند. آن گاه سرهنگ کشیک زندان نیز که از رفقای توده‌ای است به آنان می‌پیوندد و همراه‌شان می‌رود. رفتنی بی‌بازگشت.

زندانیان که پیش از آن از زندان یزد به تهران گسیل شده‌اند چهره‌هایی شناخته شده‌اند:

سرگرد **خسرو روزبه**، **عبدالحسین نوشین**، دکتر **حسین جودت**، دکتر **کیانوری**، **علی‌اکبر شاندرمنی**، **احمد قاسمی**، **صمد حکیمی**، دکتر **مرتضا یزدی**، **بزرگ علوی** و...

از زندان که دور می‌شوند کامیون ارتشی راه به راه می‌ایستد و سربازی با یک زندانی از آن به زیر می‌آید. این دو در خودرویی که چشم انتظار آنهاست می‌نشینند و می‌رانند. سرانجام نوبت به سرباز شمارهٔ یازده و زندانی بلند بالای همراهش می‌رسد. این بار نیز کامیون در کنارهٔ خیابان می‌ایستد و سرباز و زندانی از آن پیاده می‌شوند. آن ها نیز در یک فولکس واگن نیم‌دار می‌نشینند و در دوردست خیابان از نگاه می‌افتند:

«صحنه‌سازی فرار افراد کمیتهٔ مرکزی را من (نوشین) کارگردانی کردم...»

تو گویی سرنوشت نانوشته چنین رقم خورده بود که این، واپسین و خطیرترین کارگردانی زندگی او باشد.[۱]

۱- نوشین و سرباز شمارهٔ ۱۱ نخست به یک پناهگاه می‌روند و ساعت نُه بامداد خود را به خانهٔ حسن خاشع و توران مهرزاد (زن و شوهر) می‌رسانند. نوشین ۱۸ ماه پایان زندگی پنهانی‌اش را در خانهٔ عزت انتظامی گذراند. سربازان بدلی اسلحه به دست توده‌ای‌هایی بودند که در غوغای شهر گم شدند و هرگز شناخته نشدند. سرهنگ نگهبان زندان نیز که از رفقای توده‌ای بود از بیم جان به شوروی پناه برد. نقشهٔ فرار بزرگ را خسرو روزبه و عباسی کشیده بودند و کارگردانی آن را ←

پردهٔ دوّم، روسپی بزرگوار

زن، نگاه غم‌انگیزش را در چشم‌های درشت و جذاب مرد می‌گیراند. سپس راه را بر او می‌بندد و به خویش می‌خواندش! مردِ بلندبالا با نگاهی سرسری، گامی بلندتر بر می‌دارد که از کنارش بگذرد. زن امّا دست او را می‌گیرد و با اصرار به نازکده‌اش در همان نزدیکی‌ها می‌خواند. مرد، بی‌اعتنا راهش را کج می‌کند که برود امّا زن–این روسپی بزرگوار پاریسی–راهش را می‌بندد. سپس یکی از پستان‌هایش را بیرون می‌آورد و می‌فشارد. شیر است که برمی‌جهد. و با چشم‌های اشک‌آلوده می‌گوید: نیاز دارم، کودک گرسنه‌ام چشم انتظار من است. باید هرچه زودتر به خانه بروم امّا پول تراموا ندارم. کمکم کن!

مرد از درون دگرگون می‌شود. غمی تلخ و سنگین بر پنجرهٔ چشم‌هایش مشت می‌کوبد. بغض گلویش را می‌فشارد. اندکی پیش‌تر زنان و مردان بورژوای پاریسی را دیده بود که چگونه به رستوران‌ها و کازینوهای گران‌بها می‌روند و به زمین و زمان فخر می‌فروشند: ای لعنت به این سرمایه که انسان را گرگ انسان می‌خواهد!

نوشین اندیشه می‌کند: کمک به فقر، چیزی را حل نمی‌کند. باید کاری کرد که فقر ریشه کن شود و دیگر سر برنیاورد. امّا چگونه؟

این رویداد رنج برانگیز امّا وی را به مارکسیسم–لنینیسم می‌رساند و راه حزب کمونیست فرانسه را در پیش رویش می‌گشاید. دیری برنمی‌گذرد که برای پیوستن به ستیهندگان اسپانیایی که با ژنرال **فرانکوی** فاشیست می‌جنگیدند نام‌نویسی می‌کند. ولی از آنجا که تاییدیه هیچ حزبی در دستش نیست راه به جبهه‌های جنگ داخلی اسپانیا نمی‌برد. به ایران که باز می‌گردد **بزرگ علوی** را می‌یابد و از همین رهگذر با رفیق دکتر **تقی اِرانی** و گروه ۵۳ نفر آشنا می‌شود. ولی پیش از پیوستن به این حلقهٔ سیاسی–فلسفی، گروه **ارانی** لو می‌رود و **نوشین** یکبار دیگر به کناره رانده می‌شود. در ۱۰ مهر ۱۳۲۰

نوشین انجام داده بود. بعدها گفته شد احمد دهقان، دارندهٔ تآتر تهران (دهقان واپسین) که با دربار نشست و برخاست داشت و نمایش‌های نوشین کار و بارش را از سکّه انداخته بود در بازداشت نوشین دست داشته است. (*یادنامهٔ نوشین*، ۱۷۴).

در پی آزادی گروه ۵۳ نفر، وی به همراه **سلیمان میرزا** و **ایرج اسکندری، احسان طبری، رضا رادمنش** و...، حزب تودهٔ ایران را پی می‌ریزد و خود نیز به عضویت کمیتهٔ مرکزی آن در می‌آید. عضویتی که تا پایان زندگی وی پی‌گرفته می‌شود.

زادهٔ سال وبایی

دکتر سیّد **عبدالحسین نوشین خراسانی** در زمستان ۱۲۸۴ در شهر مشهد زاده شد. پدرش **محمّد باقر نوشین (سلطان الذاکرین)** از واعظان خوش سدا (صدا) و سرشناس شهر بود. او که نتوانسته بود در برابر وبا تاب آورد **نوشین** سه ماهه را تنها گذاشت و رفت. سال وبایی امّا سه ماه بعد نیز مادر **نوشین** را از او گرفت. سرپرستی نوشین شیرخواره را امّا دایزه (خاله‌اش) به گردن گرفت. **نوشین** بزرگ‌تر که شد به خانهٔ کاکو (دایی‌اش) در پایتخت رفت و در دبستان اشراف تهران درس خواند (تا ۱۲۹۸). سپس به مشهد بازگشت و درحالی که ۱۲-۱۳ سال بیشتر نداشت به رزم آوران هوادار کلنل **محمّد تقی پسیان** پیوست و در نبردهای آزادی خواهانهٔ وی شرکت جست.

در ۱۶ سالگی (۱۳۰۱) به تهران برگشت و بی که خود بخواهد به دبیرستان نظام فرستاده شد. سه سال پس از آن امّا روی آمدی تلخ ناک او را از گردونهٔ آموزش در مدرسهٔ نظامی بازداشت: در جشن سال ۱۳۰۴ دبیرستان تنها به خاطر سالک روی بینی‌اش او را از سر صف به تهاراه (انتهای) آن راندند. در پی این روی آمد امّا **نوشین** با جسارتی باورنکردنی به گردانندهٔ دبیرستان گفت:

«در مدرسه‌ای که داشتن یک سالک می‌تواند باعث سلب تمام امتیازهای شاگرد شود، من نمی‌مانم.»[۱]

وی سپس به دبیرستان دارالفنون رفت و دیپلم خود را (۱۳۰۷) از همان جا گرفت.

۱- *یادنامهٔ عبدالحسین نوشین*، به کوشش نصرت کریمی، انتشارات نامک و جاویدان، چاپ یکم، ۱۳۸۶، صفحهٔ ۲۳.

به گفتهٔ **محمّدتقی مینا** -کارگردان و بازیگر- وی با وجود تنگناهای فراوان، در زندگی کودکی‌اش همیشه سرزنده، شیرین و دوست‌داشتنی بود و خویشان هم سال خود را با شوخی‌ها، بازی‌ها و نمایش‌های خود سرگرم می‌کرد.[۱]

سفر به پاریس

رفیق **نوشین** پس از دریافت دیپلم میانین (متوسطه، ۱۳۰۷) همراه با ۹۹ تن از نخبه‌ترین دانش‌آموزان کشور با بورسیه وزارت معارف ایران به فرانسه فرستاده شد تا تاریخ و جغرافیا بخواند. امّا او که شیفتهٔ هنرهای نمایشی بود پس از پایان دورهٔ یک سالهٔ پیش دانشگاهی‌اش در کنسرواتوار شهر تولوز فرانسه در رشتهٔ هنرهای دراماتیک نام‌نویسی کرد، غافل که **اسماعیل مرآت** سرپرست دانشجویان گسیل شده به ناچار بورسیه تحصیلی او را نخواهد پرداخت. با این همه **نوشین** در همان سال نخست چنان در رشتهٔ تآتر درخشید که توانست بر صحنه برود و هنرنمایی کند.

رفیق **نوشین** در تابستان ۱۳۰۹ برای گردآوری دست‌مایه آموزشی‌اش به تهران برگشت و نمایشنامهٔ زن وظیفه‌شناس[۲] خود را با بازی **لُرتا** و در گراندهتل تهران بر سکو(صحنه) آورد. آشنایی و همکاری **نوشین** و **لُرتا** در همین نماش، سرانجام به عشق و ازدواج (۱۳۱۲) این دو انجامید.[۳]

بازگشت هنرمند

نوشین سرانجام دانشگاه را به فرجام رساند (۱۳۱۱) و با خرمنی از آگاهی‌های نمایشی به تهران بازگشت. او که بر شیوانگاری (ادبیات) فارسی نیز چیرگی

۱- *یادنامهٔ عبدالحسین نوشین*، به کوشش نصرت کریمی، انتشارات نامک و جاویدان، چاپ یکم، ۱۳۸۶، صفحهٔ ۲۳.

۲- زن وظیفه‌شناس با بازی لُرتا و با درآمد ۷۰۰ تومانی‌اش هزینه‌های زندگی و تحصیل نوشین را تا به پایان (۱۳۱۱) درآورد.(پیشین، ۲۳).

۳- گویا نوشین در همین سفر تابستانی خود به تهران، یک یا چند نمایش دیگر را نیز در کلوپ ایران جوان بر سکو برده بود.

ژرف داشت در بازگشت به کشور با شماری از بزرگان فرهنگ و ادب ایران آشنا شد:

صادق هدایت، نیما یوشیج، مجتبا مینوی، فضل اله صبحی مهتدی، بزرگ علوی، دکتر **پرویز ناتل خانلری** و... و این آشنایی راه را بر همکاری او با ادارهٔ نگارش وزارت فرهنگ ایران و ازآن سو با ماه‌نامهٔ موسیقی[۱] که **هدایت** و **نیما** نیز در آن بودند هموار کرد.

نخستین شاهکار بزرگ نمایشی **نوشین** سه تابلو (زال و رودابه، رستم و تهمینه و بیژن و منیژه) بود که به گفتهٔ زنده‌یاد **احسان طبری** با این کار «شخصیت هنری‌اش...» بروز کرد[۲]. نمایش در ۱۳۱۳ و در جشن هزارهٔ **فردوسی** بر سکو آمد و **نوشین** (در نقش رستم)، **لُرتا** (تهمینه و...)، **مجتبا مینوی** (شاه سمنگان) و **علی اصغر گرمسیری** و **حسین خیرخواه** در آن هنرنمایی کردند.[۳]

سه تابلو چنان توجه خاورشناسان اروپایی را برانگیخت که از **نوشین** و **لُرتا** و خیرخواه برای شرکت در جشنوارهٔ تآتر مسکو فراخوان شد (*یادنامهٔ نوشین*، صفحهٔ ۲۴). در همین سفر بود که **نوشین** با سبک‌های نمایشی **کنستانتین استانیسلاوسکی** و **مِه یِرهولد** و دیگران بیشتر آشنا شد سپس به همراه **لُرتا** و **خیرخواه** از مسکو به پاریس رفت و چند ماهی را نیز به پژوهش و بررسی در تآتر فرانسه و اروپای باختری گذراند. وی در فرانسه برای دستیابی به هزینه‌های این سفر فرهنگی، یک فرهنگ فارسی–فرانسه نوشت و با درآمد ۳۰۰۰ فرانکی آن هزینه‌های خود و دو همراهش را درآورد.

۱– ماهنامهٔ *موسیقی* را سرهنگ غلام حسین مین باشیان، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز بزرگ آن روز کشور می‌گرداند.

۲– هفته نامهٔ *آرمان*، اردیبهشت ۱۳۵۸.

۳– برای آگاهی بیشتر، یادوارهٔ لُرتا (ستاره‌ها بر صحنه می‌درخشند)، نامهٔ مردم،شمارهٔ ۹۳۶ دیده شود. این جُستار به سخنی دیگر، بخش دوّم و افزونهٔ یادوارهٔ لُرتا است.

عکس تاریخی دکتر نوشین با صادق هدایت و لَرتا، همسرش

رفیق **نوشین** در سال ۱۳۱۷ به دنبال راه‌اندازی هنرستان هنرپیشگی تهران که سیّد **علی نصر** پایه‌گذار آن بود برای دو سال آزگار به تدریس فن بیان و بازیگری در این هنرستان پرداخت و سرانجام هنگامی که سیاست‌های این کانون آموزشی را با ذوق هنری و جهان‌شناختی دانشیک (علمی) خود ناسازگار دید از آن کناره گرفت. او خود در سال ۱۳۲۱ برای کاربست تآتر نوین کشور به پی‌ریزی کلاس‌های آموزشی پرداخت. کلاس‌هایی که در آنها **ابراهیم گلستان، حسین خیرخواه، حسن خاشع، محمّدعلی جعفری، صادق شباویز، نصرت کریمی، توران مهرزاد، مصطفا** و **مهین اسکویی، محمّدتقی مینا، منوچهر کی‌مرام، رضا رخشانی، مهدی امینی، رضا مینا** و... به تدریس یا آموزش هنرهای نمایشی پرداختند. کلاس‌ها در دفتر روزنامهٔ شهباز (ارگان سیاسی حزب تودهٔ ایران) برگزار شد و **نوشین** با آموزش تآتر علمی به هنرآموزان خود، سرانجام به یک گروه ورزیدهٔ تآتری برای به سکوآوردن بهترین‌های جهان دست یافت و بدین‌گونه تآترهای مدرن فرهنگ (اردیبهشت ۱۳۲۳) و فردوسی (مهر ۱۳۲۶) را پی‌ریخت. وی به شاگردان خود می‌آموخت که بر شیوانگاری میهن خود و موسیقی جهانی چیرگی یابند تا بتوانند بر سکوهای نمایشی بهتر بدرخشند. آرزوی **نوشین** این بود که بازیگران نمایش‌هایش آموخته‌های آکادمیک داشته باشند و با یک پشتوانهٔ

غنی اخلاقی–فرهنگی، تآتر را به دانشگاه دوّم جامعه تبدیل کنند. هم از این روی در کلاس شیوانگاری او دکتر خانلری و در کلاس موسیقی اش سعدی حسنی موسیقی‌دان تدریس می‌کردند. وی همچنین برای پاکیزه نگاه داشتن فضای تآترهایش می‌کوشید شاگردان دختر و پسرش باهم ازدواج کنند تا گروه نمایشی او همچون یک خانوادهٔ هنری، با پیراستگی و وارستگی ویژه بر سکو بیایند و در جامعه نیز انسان‌هایی کمال یافته و اخلاق‌گرای باشند.

پی‌ریزی حزب تودهٔ ایران

سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ سال‌های بازگشت آزادی نسبی و اوج و گسترش کار نمایشی **نوشین** و در همین حال سال‌های پی‌ریزی و شکوفایی حزب طبقهٔ کارگر ایران بود. تنها این تآتر نوین و دانش یک کشور نیست که به سختی با نام **نوشین** گره خورده است که حزب تودهٔ ایران نیز این نام دلنشین را به نیکی می‌شناسد. بیش و کم یک ماه پس از جا به جایی قدرت در ایران در دهم مهر ماه ۱۳۲۰ رفیق **نوشین** به همراه **سلیمان میرزا** و **ایرج اسکندری، رضا روستا** و... به پی ریزی حزب تودهٔ ایران پرداخت و در نخستین نشست آن به عضویت در کمیتهٔ مرکزی حزب برگزیده شد. تنها در این سه دههٔ واپسین زندگی اوست که گاه همو‌ند کمیتهٔ مرکزی است و گاه عضو هیأت اجرائیه آن. به گفتهٔ رفیق **احسان طبری، نوشین** در نخستین کنگرهٔ حزب تودهٔ ایران (مرداد ۱۳۲۳) به همو‌ندی کمیسیون تفتیش کل حزب در آمد و با پذیرش رهبری کمیتهٔ ایالتی حزب تودهٔ ایران در خراسان به مشهد رفت. وی تا سال ۱۳۲۵ در این شهر ماند و پس از پایان ماموریت انتخاباتی‌اش به تهران بازگشت و بی‌درنگ تآتر فردوسی را پی‌ریخت (ا. ط، هفته نامهٔ *آرمان*، ۱۳۵۸).

به پاد (به رغم) آنچه توده‌ای ستیزان حرفه‌ای می‌گویند **نوشین** تا پایان زندگی‌اش نه یک عضو پاسیف و کناره‌نشین حزبی که همو‌ندی دل سوز و وظیفه‌شناس در کادر رهبری حزب تودهٔ ایران بود. او در کوچ به اتحاد شوروی نیز در همهٔ پلنوم‌های بیرون از کشور، از پلنوم چهارم (تیر ۱۳۳۶) تا سیزدهم (آذر ۱۳۴۸) پیگیرانه شرکت جُست. نیز در فرایند انشعاب دوّم

از حزب، **نوشین** همچون انشعاب نخستین (**خلیل ملکی، انور خامه‌ای...**) در کنار رهبری حزب ماند و این انشعاب چپ‌روانه و مائوئیستی را سرزنش کرد. وی تنها به خاطر بیماری مرگ‌بار سرطان و زمین‌گیر شدن در بیمارستان مسکو بود که در پلنوم چهاردهم حزب تودهٔ ایران نتوانست شرکت کند ولی تا واپسین دمان زندگی‌اش یک توده‌ای پیکارگر و عدالت پژوه باقی ماند و دیدگاه‌های «خویش را در اختیار حزب و رهبری آن گذاشت.» (ا. ط، پیشین).

رفیق دکتر **نوشین** در فرایند انشعاب‌دار و دستهٔ **خلیل ملکی–انور خامه‌ای** (دی ۱۳۲۶) در نومید کردن و سپس محکومیت جدایی‌پژوهان چنان آگاهانه عمل کرد که **خلیل ملکی** او را به باد دشنام گرفت. دشنامی فرافکنانه که سزامند خود **ملکی** بود. وی در نامه‌ای خام دستانه از **نوشین** گله می‌کند که چرا به دار و دستهٔ خیانت پیشگانی که بعدها به دست‌بوس شاه رفتند یا روزگارشان را با گرفتن صله از دست این و آن به چاپ کتاب‌ها و جستارهای ضد حزبی گذراندند نپیوست!

خلیل ملکی برای **نوشین** نوشت:

«... تنفر من از دیدن شما به این جهت است که در مقابل این روش بی‌شرمانه و ناجوانمردانه (انشعاب ستیزی رفیق طبری، دکتر کشاورز، دکتر کیانوری، مریم فیروز و...) سکوت» کرده‌اید! (*یادنامهٔ نوشین*، صفحهٔ ۲۱۳) شما «هنر و قریحهٔ خود را فدای... نتیجهٔ حاصل از هنر، یعنی پول» کرده‌اید! پولی «که با آن می‌توان وجدان اخلاقی‌ترین مردم را خرید! با پول می‌توان شجاعت اخلاقی‌ترین مردم را خرید... و شما هم نقش لَش...را بازی می‌نمایید.»! (همان، ۲۱۶)

و چرا **خلیل ملکی** چنین بی‌پروا لب به دشنام گشوده بود؟ پاسخ آن را از **انور خامه‌ای** هم پالکی او بشنویم:

«اگر نوشین به انشعاب پیوسته بود، قدرت انشعاب کنندگان «به‌گونه‌ای چشم‌گیر» بالا می‌رفت و احتمالا درسرنوشت انشعاب

تاثیر فراوان داشت. چون نوشین نفوذ فراوان در اعضای حزب به ویژه در هنرمندان عضو حزب داشت و بی‌شک عدهٔ زیادی از آنها همراه او از حزب جدا می‌شدند.»

امّا این به گفتهٔ **کنستانتین استانیسلاوسکی** «اگر تلایی» (طلایی) یک دم خروس هم دارد که از چاک پیرهن جدایی‌جویان بیرون زده است:

«اگر نوشین و این هنرمندان به انشعاب می‌پیوستند... [پس از کودتا] در ایران می‌ماندند و مجبور به جلای وطن نمی‌شدند و اگر رژیم آنها را از فعالیت سیاسی هم باز می‌داشت دست کم می‌توانستند کار هنری خود را ادامه دهند...» (*یادنامهٔ نوشین*، صفحهٔ ۲۱۰).

به سخن دیگر چنین می‌نماید که سناریو انشعاب حزبی با همکاری دربار نوشته شده بود.

خلیل ملکی در حالی **نوشین** را متهم به هنرفروشی کرده بود که **نوشین** خود بارها گفته و نوشته بود که کارگردان شرافتمند «هیچ‌گاه هنر خود را در گرو پول نمی گذارد»[1] و نیز هنرمند راستین «کسی است که هنر خود را به خدمت مردم بگمارد، و از آن ها برای کمال هنر خود نیرو بگیرد و... در راه رفاه و نیک بختی انسانی» بکوشد.[2]

از نگاه هنرمندان

احسان طبری:

درآمیختگی کارکرد هنری و اجتماعی نوشین و همکاران هنری‌اش که پشتیبانی جنبش پیشرو و کارگری کشور ما را به دنبال داشت در گسترش کار او بی‌تاثیر نبود. ولی علت [کامیابی هنری او] تنها این نیست. سطح بالای نمایش‌نامه‌ها، سمت مترقی...آنها، میزانسن ماهرانه، دکوراسیون و اجزای هنری و بیان خوب... همه و همه

۱- *فن تآتر*، محسن سهراب (ع. نوشین)، چاپ امیر کبیر، سال ۱۳۴۸، صفحهٔ ۱۶۲.

۲- پیشین، صفحهٔ ۱۶۲.

به این گسترش و بازارگرمی یاری می‌رساندند. این در ردهٔ نخست وام‌دار شخصیت فراهنری نوشین همچون کارگردان و هنرپیشه بود... شخصیت انسانی وی دست کمی از شخصیت هنری و اجتماعی او نداشت. نوشین مهربان و بی ادعا بود. از فرومایگی و تقلب نفرت داشت. صریح و راست گو بود. وسواس شدید علمی داشت... بذله‌گو بود و در گفتار و رفتار خود نزاکت و ظرافت داشت... هرگز روی رفاه و سعادت را ندید و با لُرتا-بیشتر-در یک اتاق زندگی می‌کرد... (*آرمان*، اردیبهشت ۱۳۵۸، با اندکی ویرایش).

عزت انتظامی:

دورهٔ اصلی بازیگری من از زمانی شروع شد که نوشین مرا به شاگردی پذیرفت و همراه گروه تآتر فردوسی آغاز به کار کردم... بهترین تجربه‌های من در بازیگری صحنه در تآترهای فردوسی و سعدی شکل گرفت (*یادنامهٔ نوشین*،- از این پس: ی. ن-، صفحهٔ ۳۳۹).

حمید سمندریان:

نوشین ایستاده مُرد. و تنها بزرگ مردان‌اند که ایستاده می‌میرند (ی. ن، ۱۲۵).

داوود رشیدی:

پس از کنار ماندن نوشین از هنرهای نمایشی، تآتر به یک رقاص‌خانه و سیرک تبدیل شد، به گونه‌ای که یک نمایش کوتاه کمدی مطربی با چند میان پردهٔ بلند اجرا می‌شد (ی. ن، ۱۴۰).

محمود دولت آبادی:

نوشین یکی از نخستین کاشفان امکانات درام در... شاهنامهٔ حکیم ارجمند توس است (ی. ن، ۲۰).

مهین اسکویی:

نوشین پیش از آن که هنرمند باشد انسانی پاک و بهنجار و متمدن

بود. به اخلاق هنری و وجدان حرفه‌ای بسیار اهمیت می‌داد.(ی. ن، ۱۳۱-۲).

شاهین سرکیسیان:

نوشین تآتر فرانسه را خوب می‌شناخت و با دستاوردهای شالز دولن، ژاک کوپو، لویی ژووه، آندره آنتوان، استانیسلاوسکی، مِه یِر هولد، واختانگوف و دیگران یک سره آشنایی داشت و در کارش از آنها بهره می‌گرفت. او... تآتر زمانهٔ خود را می‌شناخت و مرد تآتر بود. کتاب *هنر تآتر* نوشین به باور من درس‌نامه‌ای است کاملاً علمی و هیچ وقت هم کهنه نمی‌شود.(ی. ن، ۱۴۵-۷).

عزیزاله بهادری:

تآتر نوشین حتا بسیاری از بورژواهای ایرانی را جذب می‌کرد و بر آنها تاثیر می‌گذاشت. کسانی برای دیدن این تآترها از شهرستان‌ها می‌آمدند و این بی‌سابقه بود. تآتر نوشین تاثیری ژرف داشت. در قلب تماشاگران رخنه می‌کرد و آن ها را به اندیشه و ژرف‌کاوی وا می‌داشت.(ی. ن، ۱۶۱).

عبدالرحیم جعفری (دارندهٔ انتشارات مصادره شدهٔ امیرکبیر):

نوشین هنرمندی بزرگ و بسیار دقیق و نکته‌بین بود. دقت او در کارش برایم درسی شد در کار چاپ کتاب.(ی. ن، ۸-۱۷۷).

نجمهٔ علوی (خواهر **بزرگ علوی**):

با شگفتی می‌دیدم که در سرمای ۳۵ درجه زیر صفر مسکو با چوب‌های اسکی بر دوش به سوی دریاچه یخ در حرکت است. در آن سرما، جوان‌ها جرأت نمی‌کردند به اسکی بروند.(ی. ن، ۲۲۴).

حمید قنبری:

نوشین بی‌جانشین بود. تا هم اینک که ۳۰-۴۰ سال می‌گذرد هنوز کسی نتوانسته است جای او را بگیرد. آموزگاری خوب و کارگردانی عالی بود. او در تآتر یک پدیده بود. (ی. ن، ۲۵۰).

صادق شباویز:

می‌توانم او را در ردیف کسانی چون بنو بسون از شاگردان برجستهٔ برشت و از چهره‌های درخشان تآتر آلمان و اروپا بگذارم که شناسایی دقیق و همه جانبهٔ دیدگاه‌های او در تآتر جز در پروسهٔ کار و تمرین‌های مدام ممکن نبود. (ی. ن، ۴۳).

محمّد تقی مینا:

نوشین که از نوجوانی طرفدار عدالت اجتماعی بود، در دوران زندگی پُرماجرا و افتخارآمیز خود با فعالیت‌های سیاسی، اجتماعی و هنری و تألیف و ترجمه و اجرای نمایش‌های مترقی، ارزنده و پُرمحتوا کوششی خستگی‌ناپذیر برای کاربست آرمان‌های خود مبذول داشت.(ی. ن، ۲۵).

مهدی امینی:

نوشین تآتر را از ابتذال و بی‌مایگی... نجات داد و به یک مقولهٔ جدی هنری... تبدیل ساخت. او را می‌توان یکی از صمیمی‌ترین و منزه‌ترین فعالان سیاسی چپ دانست. (ی. ن، ۵۳-۴۷).

توران مهرزاد (فاطمهٔ بزرگمهر):

استاد نوشین که دارای اخلاق نیکو بود ضمن آموزش هنر بازیگری انسان‌دوستی، آدمیت، طرز سلوک با مردم، شریف زندگی کردن و مهار خصلت‌های خودخواهانه را نیز به شاگردانش می‌آموخت. (ی. ن، ۵۷).

نصرت کریمی:

شیوهٔ تدریس زنده‌یاد نوشین با دیگر استادان بسیار متفاوت بود. او بسیار دقیق، با حوصله و دلسوزانه تدریس می‌کرد.(ی. ن، ۶۳).

ایرن زازیانس:

چیزی که خیلی برای من جالب و مهم بود نظمی بود که در تآتر سعدی وجود داشت که به دستور آقای نوشین اجرا می‌شد. همه چیز باید به موقع انجام می‌شد. (ی. ن، ۹۱).

محمّدتقی کهنمویی:

نوشین فکر می‌کرد با کار تآتر می‌تواند بزرگ‌ترین خدمت را به جامعه‌اش بکند. (پیشین، ۱۱۶).

علی نصیریان:

نوشین با پشتوانهٔ ایدولوژیکی که داشت خواه‌ناخواه نمی‌توانست آدم دور از اندیشه و فرهنگ همگانی و اجتماعی باشد. او از قابلیت‌های بسیار برخوردار بود و بیشتر با متفکران و روشن‌فکران زمانهٔ خود نشست و برخاست داشت. (ی. ن، ۱۲۸).

فهیمهٔ راستگار:

برای اوّلین بار او را در جلسه‌ای دیدم که برای کمک مالی به یکی از روزنامه‌های حزب تودهٔ [ایران] برگزار شده بود... چند نفر دربارهٔ کمک مالی به روزنامه سخنرانی کردند ولی استاد نوشین تنها یکی دو جمله گفت که از تمام سخنان دیگر موثرتر بود... ایشان گفتند: من از کارگری برای روزنامه تقاضای کمک کردم. از جیبش یک تومان بیرون آورد و گفت: این تنها سرمایه برای گذران زندگی امروز من است ولی روزنامه واجب‌تر است. (ی. ن، ۱۴۸).

جعفر والی:

به دیدار خدایی کوچک [نوشین] رفته بودم. این همه زیبایی و عظمت و شگفتی [در نمایش پرندهٔ آبی] از او جاری شده. این همه جادو و رویا از اوست. از این تندیس بالابلند که این طور مهربان نگاه می‌کند و پدرانه می‌پرسد... (پیشین، ۱۷۱).

دکتر **جمشید لطفی:**

پنجاه سال پس از نمایش بادبزن خانم ویندرمیر (اسکار وایلد) به کارگردانی نوشین، در لندن به دیدن همین نمایش رفتم. برای من بسیار جالب است که در انگلستان این نمایشنامه را که انگلیسی است... به خوبی کاری که نوشین هزاران کیلومتر آن طرف‌تر و نیم قرن قبل از آن در ایران و به زبانی غیر از زبان اصلی اجرا شده

بود نبود. مقایسه‌ای است جالب میان دو اجرا با حدود پنجاه سال فاصله. در آینده آیا هرگز تآتر ما به اوج آن دوره خواهد رسید؟ نمی‌دانم! (ی. ن، ۴-۱۹۳).

بزرگ علوی:

صادق هدایت به گذشتهٔ ایران می‌پرداخت امّا نوشین می‌کوشید نمایش‌هایی را روی صحنه بیاورد که با اوضاع و احوال ایران جور در بیاید...(همان، ۲۱۸).

بهروز غریب پور:

نوشین زوایای تآتر را می‌شناخت... بازیگری توانا، مترجمی چیره‌دست، کارگردانی خلاق، هنرمندی جست‌وجوگر و پژوهنده، انسانی اخلاق‌گرای و نمایشنامه‌نویسی پیشرو... بود. (ی. ن، ۲۷۲).

اسماعیل جعفری:

تآتر فردوسی به رهبری نوشین... توانست به بینندگانی که از حرکت‌های لوس بازیگران قهقهه می‌زدند بیاموزد که با چشم‌اندازهایی از زندگی واقعی خود روبه‌رو شوند. نوشین نخستین ایرانی بود که به ترجمهٔ نمایشنامه پرداخت و ادبیات نمایشی را آشکارا بر زندگی توده‌های مردم پی‌نهاد. (همان، ۲۹۸).

فراتر از هفت هنر

دکتر **نوشین** نه تنها در زمینه‌های شیواشناختی و پژوهش و هنر که بر گستره‌های ورزشی نیز از سرآمدان روزگار خود بود. به گفتهٔ رفیق **احسان طبری** کمتر کسی را می‌توان یافت که از دیدرس پُردامنگی و آگاهی و دانش‌های زمانه به پای **نوشین** برسد.(پیشین، ۲۸۵). و خواهیم دید که این واگویه هرگز هم سخنی به گزاف نبوده است.

دکتر **نوشین** بر زبان‌های اوستایی، پارسی باستان، پهلوی، روسی، فرانسوی و تازی چیرگی داشت و آفرینه‌هایی را از برخی از این زبان‌ها به

ویژه از روسی و فرانسوی به پارسی برگردانده بود. وی رانندگی، خلبانی، سوارکاری، شنا، اسکی و تنیس را به نیکی می‌دانست. در موسیقی سمفونیک و کلاسیک جهان چیره‌دست بود و گردآورند (آرشیوی) از سات (صفحه)های موسیقی کلاسیک غرب را فراهم آورده بود. به نوشتهٔ دکتر **طبری**، **نوشین** از دیدگاه آگاهی گسترده از موسیقی باختر زمین در میان روشن‌فکران ایرانی بی‌همتا بود و از زندگی آهنگ‌سازان و روش کار و ساخته‌های موسیقایی آنان به خوبی آگاهی داشت.(ی. ن، ۲۸۵). او در زندان قصر نیز برای زندانیان سیاسی کلاس‌های موسیقی کلاسیک و رمانتیک غرب گذاشته بود. (ا. ط، پیشین، ۲۸۵) **نوشین** در جوانی کمانچه و سه تار و ویلون و آکاردیون آموخته و این هر دو ساز واپسین را در فرانسه پی‌گرفته بود. او در رخس (رقص) و پای‌بازی ایرانی و اروپایی استاد بود ولی کمتر دیده شد تن به رخس و پای‌کوبی بدهد.

نوشین در گذران زندگی‌اش در مسکو نیز هنگامی که دریافت دیگر نمی‌تواند آن پیگیری و بالندگی پیشین را در هنرهای نمایشی داشته باشد به سپهر شیوانگاشتی روی آورد و پژوهش‌های ژرف و بنیادین خود را در پهنهٔ شاهنامه پی‌گرفت. به نوشتهٔ رفیق **احسان طبری**، **نوشین** در زمینهٔ پژوهش ادبی و تاریخی از خود شخصیتی نشان داد که می‌توان برای آن ارزش عالی قایل شد. (*یادنامهٔ نوشین*، ۲۸۳).

وی همچنین فشرده‌ای از پژوهش‌های بنیادین خود را در زمینهٔ شاهنامهٔ **فردوسی** (سخنی چند دربارهٔ فردوسی) گرد هم آورد که همچون پایان‌نامه (دکترین) او، دستاوردی مانند نامزدی دانش‌های فیلولوژیک و دکترای علوم برایش به ارمغان آورد. (ا.ط،پیشین،۲۸۴) بر این کتاب **نوشین** تاکنون خاورشناسان بزرگ جهان سخنان و دیباچه‌هایی نوشته‌اند. وی همچنین با گردآوری فرهنگ واژگان شاهنامه، واژه نامک، دست به کاری کارستان زد.

کارنامهٔ فرهنگی نوشین

ترجمه‌ها

- بانو با سگ ملوس (**آنتوان چخوف**)، و چند داستان از نویسندگان شوروی،
- حکایت غم بار، **چخوف**.
- داستان‌های برگزیده از **چخوف**، چاپ رادوگای مسکو، ۱۳۶۵.
- سه داستان عاشقانه، **ایوان تورگنیف**.
- عشق بی پایان، **لئو تولستوی**.
- نخستین عشق، **ایوان تورگنیف**.
- هیاهوی بسیار برای هیچ، **ویلیام شکسپیر**.
- کمدی در پنج پرده، **بن جانسون**، ویرایش **رومن رولان** و **اشتفن تسوایک**.
- اتللو، **شکسپیر**، برگردان شعرها از **نیما یوشیج**.
- پرندهٔ آبی، **موریس مترلینگ**.
- روسپی بزرگوار، **ژان پل سارتر**.
- اصول علم اقتصاد، **کارل مارکس**.
- مزد، بها، سود، **کارل مارکس**.
- مانیفست حزب کمونیست، **مارکس و انگلس**.
- در اعماق اجتماع، **ماکسیم گورکی**، چاپ شده در ماهنامهٔ پیام نو.

داستان‌های نوشین

- نمایشنامهٔ خروس سحر،
- و داستان‌های: میرزا محسن، استکان شکسته، خان و دیگران (بازگردان به زبان آلمانی با دیباچهٔ **بزرگ علوی**)،
- لاله،
- آدم بزرگ،
- شغال بیشهٔ مازندران،

- و... مجموعهٔ داستان‌های نوشین (با دیباچهٔ **یوگنی ادواردویچ برتلس**).

شماری از این داستان‌ها در رسانه‌های حزب تودهٔ ایران به چاپ رسیده‌اند.

کارهای آکادمیک و پژوهشی

- شاهنامهٔ چاپ مسکو،دورهٔ هشت جلدی،
- سخنی چند دربارهٔ شاهنامه،
- واژه‌نامک (فرهنگ واژه‌های دشوار شاهنامه)،
- و جُستارهای گونه‌گون فرهنگی در رسانه‌های موسیقی، پیام نو، سخن، مردم، دنیا و...

کارهای چاپ نشده

- نمایش‌نامهٔ زن وظیفه‌شناس،
- برگردان سرگذشت (**روزر**)،
- بادبزن خانم ویندرمیر، **اسکار وایلد**،
- شنل قرمز، **اوژن بریو**،
- گناهکاران بی‌گناه،
- نمایشنامهٔ مارگریت،
- فیلم‌نامهٔ رستم و اسفندیار و...

نمایش‌ها

- زن وظیفه‌شناس، در گراند هتل تهران، تابستان ۱۳۰۹،
- سه تابلو (زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه)، در هتل پالاس تهران و سالن تآتر نکویی، ۱۳ مهر ۱۳۱۳،
- مردم (توپاز)، **مارسل پاینول**، در گراندهتل ۱۳۱۲، نیز در تآترهای نکویی. فرهنگ (اردیبهشت ۱۳۲۳)، فردوسی، ۲۶ اسفند ۱۳۲۶. سالن سیرک تهران و سالن سینما تهران،

- تارتوف (میرزا کمال‌الدین)، **مولیر**، سالن‌های سیرک تهران، سینما تهران و فرهنگ،
- تاجر ونیزی، **شکسپیر**، تآتر فرهنگ،
- دختر شکلات فروش، **پل کاول**، تآتر فرهنگ،
- پرندهٔ آبی، **موریس مترلیگ**، تآتر فردوسی، ۱۳۲۶،
- محتکر (سه دزد)، برگردان **نوشین**، در باشگاه حزب تودهٔ ایران، ۱۳۲۴ و تآترهای فرهنگ و فردوسی (۱۳۲۷)،
- مستنطق، **ج.ب.پریتسلی**، فردوسی، آبان ۱۳۲۶،
- سرگذشت (روزر)، **آندره بیسون**، سالن های سیرک تهران، سینما تهران و فردوسی، ۱۳۲۶،
- اتللو، **شکسپیر**، کلوپ تهران،
- وزیرخان لنکران، **میرزا فتح علی آخوندزاده**، تآتر فرهنگ، ۱۳۲۵،
- ولپن، **بن جانسون**، تآترهای فرهنگ (اردیبهشت ۱۳۲۳) و فردوسی، دی ۱۳۲۶،
- رویا (ایده آل)، فردوسی، ۱۳۲۶،
- روسپی بزرگوار، **ژان پل سارتر**، باشگاه حزب تودهٔ ایران،

چراغ گاز، **پاتریک همیلتون**، فردوسی، بهمن ۱۳۲۷.

نمایش‌های بادبزن خانم ویندرمیر، نوشتهٔ **اسکار وایلد**، اوژنی گرانده، اثر **بالزاک** و خسیس از **مولیر**، در سالن‌های سیرک تهران، سینما تهران و... به نمایش درآمده‌اند. رفیق **احسان طبری** پیرامون شماری دیگر از نمایش‌های **نوشین** می‌نویسد که وی با به سکو آوردن اسکچ‌های کوچک، بازخوانی شعرهای انقلابی به ویژه از شاعر پرولتاری ایران **ابوالقاسم لاهوتی** و نیز با اجرای برنامه‌هایی به نام ساکت! با شما حرف می‌زنم در باشگاه حزب تودهٔ ایران به آموزش سیاسی-اجتماعی کارگران و روشن‌فکران می‌پرداخت... **نوشین** نمایش‌هایی از گونهٔ سه دزد را نیز در باشگاه حزب بر سکو آورد.[۱]

۱- هفته نامهٔ *آرمان*، سال ۱۳۵۸.

نوشین چه کرد؟

نوشین به جز تآتر نوین و علمی، پایه‌گذار دبستان (مکتب) دانشیک گویش نمایشی در ایران نیز هست. او نخست‌بار برای نمایش‌های تاریخی و تراژیک گفتاری آفرید میان واگویه‌های کتابی و کوچه-بازاری و در کاربست آن کوشید. نخستین کسی بود که گفتارِ پسِ صحنه (سوفلاژ) را به دور افکند و تآتر پیشرفتهٔ ۵۰۰ نفره را با سن‌گردان و اتاق‌های چهره‌پردازی (گریم) و جز آن پی‌ریزی کرد. این **نوشین** بود که شیوهٔ خوانش و انتقاد دور میز را در برنامهٔ تمرینی بازیگران گنجاند و پیش از هر اجرا، نمایشی ویژه بر سکو آورد و فرهیختگان کشور را فرا خواند که کار را پیش از اکران همگانی آن ببینند و برای بهبود آن نقد کنند. فن جابه‌جایی روی سکو با بهره‌گیری از ورزش و نرمش از نوآوری‌های نوشین بود. او توانست با برخی سخت‌گیری‌هایش بینندهٔ حرفه‌ای تربیت کند.

در سالن‌های نمایش وی سیگار کشیدن و تخمه شکستن و مانند آن روا نبود و درهای سالن سر ساعت بسته می‌شدند. دیده شد که حتا به بلندپایگان کشوری و ارتشی هم پس از آغاز نمایش اجازهٔ درآمدن به سالن تآتر داده نشد. پخش بروشورهایی در برگیرندهٔ آگاهی‌های لازم از کار نمایشی از نوآوری‌های **نوشین** بود. در همین‌حال، کارکنان نمایشکدهٔ او باید با مردم بسیار آبرومندانه رفتار می‌کردند و آنان نیز در میانهٔ نمایش نمی‌توانستند دست بزنند یا برای بازیگران هورا بکشند. اینکه در پایان نمایش کارگردان و بازیگران بازو به بازوی هم بر سکو می‌آمدند و شور و ستایش بینندگان را پاسخ می‌گفتند از نوآوری‌های **نوشین** بود. وی همچنین فن درست گفتن را در ایران کارگردانی کرد و جا انداخت. به گفتهٔ **توران مهرزاد**:

> هم اکنون گویندگانی که بیان دلنشین دارند، پیرو سبک بیان نوشین‌اند و آن را یا از شاگردان یا از شاگردان شاگردان نوشین آموخته‌اند. (*یادنامه*، ۵۸).

نوشین با کنار گذاشتن سوفلور از پستوی تآترها نخستین کسی بود که بازیگران خود را واداشت نمایشنامه‌ها را از بر کنند. او زمینهٔ رفت و آمد

کارکنان را در پشت سکو نمد پوش کرد تا سدای گام‌هاشان تمرکز بازیگران و بینندگان را در هم نیاشوبد.

چهره‌پردازی به شیوهٔ نوین، دکوراسیون هماهنگ با واکشیا (فضای) نمایشی و میزانسن مدرن نیز از نوآوری‌های استاد **نوشین** بود. او در روزهای پایانی تمرین‌های نمایشی‌اش همهٔ گروه حتا شاگردانش را گرد هم می‌آورد که کار نمایشی را به نقد بکشند. می‌گفت:

> من همه را می‌بینم جز خودم را. شما که بازی مرا از بیرون می‌بینید با صراحت، انتقادهای خود را بگویید تا بتوانم کاستی کارم را... برطرف کنم[1]. (پیشین، ۷۶)

نوشین برای نخست بار به روزی یک سانس نمایشی بسنده کرد تا بازیگرانش خسته نشوند و هر بار بازی بهتر ارایه دهند. و سرانجام رفیق **طبری** می‌نویسد:

> نوشین برای مستقر ساختن معنای واقعی تآتر در کشور ما، نجات از آن ابتذال و بی بهایی و مقلدی و دلقکی، پیکاری موثر کرد... جا دارد به حق او را قهرمان تحول هنر تآتر در ایران بنامیم (همان، ۲۹۶-۷).

رفیق **نوشین** شخصیتی کاریزماتیک و دیسیپلینه (توان تاثیرگذاری معنوی) داشت. بهنجار و بسامان و وقت‌شناس بود. استاد **نصرت کریمی** ویژگی‌های اخلاقی-فرهنگی او را چنین گرد هم آورده است:

> توانایی ذاتی در آفرینش هنری. چیرگی بر شیوانگاری (ادبیات) کهن پارسی. باور به تکامل جامعهٔ انسانی. خوانش پیگیرانهٔ کتاب. پیگیری و پشتکار در آماج‌های هنری. برتری اخلاقی و پاکیزگی تن و روان. عدالت‌پژوهی و دوری‌جُستن از تبعیض‌های تنگ‌نظرانه. دقت، وسواس و صداقت در برگردان نمایش‌ها و اجرای آنها. تسلیم‌ناپذیری در برابر منافع مالی. استدلال منطقی برای شناخت واقعیت. دوری از اعتیاد و کاستی‌های اخلاقی. خردمندی و تعادل

۱- بسیاری از گفت‌آوردها (نقل‌قول‌ها)ی این جُستار برای یک دستی متن، ویرایش شده‌اند.

روانی برکنار از رفتارهای عصبی. عشق به هنرهای نمایشی و... (*یادنامهٔ نوشین*، ۸۶).

کوتاه سخن، رفیق دکتر **عبدالحسین نوشین** به مانش (معنای) درست واژه، انسان و هنرمند تراز نو زمانهٔ خود بود.[۱]

نام و یادش گرامی باد!

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۸۹۳، ۲۳ دی‌ماه ۱۳۹۲**

۱- رفیق نوشین سرانجام بر اثر بیماری سرطان گواره (معده) در روز اوّل ماه مه ۱۳۵۰ (سه شنبه ۱۲ اردیبهشت) در بیمارستان مسکو درگذشت.

یادواره صدمین سالگرد زایش رفیق محمود اعتمادزاده (به‌آذین)

من، جز آنچه بودم نمی‌توانم بود

ای مانده در کشاکش توفان!
تن را به خیره چند به هر رخنه می‌کِشی؟
کشتی به قعر آب دانی که رفتنی است[1]

(به‌آذین)

آستانه هفت بامداد یکشنبه ۱۷ بهمن ۱۳۶۱: زنگ خانه پی‌گیر و ناشکیبا جیغ می‌کشد و می‌خروشد! مرد که شست و هشتمین خزان زندگی‌اش را از سر گذرانده با خود می‌اندیشد: «چه کسی می‌تواند باشد.» و تا برخیزد و چیزی بپوشد و در را بگشاید. سدای پای کسی بر بام خانه به آشوبش می‌کشد.

۱- از شعر *ناگزیر*، فروردین ۱۳۴۱.

می‌اندیشد: «انتظارها سر آمده‌اند. انقلاب چهارم آقایان آغاز شده است!»[۱] پاسدارانی چند با جنگ افزارهاشان از نردبامی که برکشیده‌اند به حیاط خانه می‌ریزند. هنگامه‌ای است که مپرس؟

مرد و همسر ۶۴ ساله‌اش آسیمه‌سرند و دل‌نگران. مرد، دست لرزانش را بر قلبش می‌گذارد و وا می‌رود. زن با شتاب می‌رود و با قرص پکسید و حَب تری‌نیترین برمی‌گردد که این یک را مرد زیر دندان‌هایش می‌خاید. گزمه‌ها خانه را می‌کاوند و درهم می‌آشوبند و گونی‌هاشان را از دست‌نوشته‌ها و عکس‌های خانوادگی و جز آن می‌انبارند.

مرد در گوش همسرش نجوا می‌کند:

«این همان یورش سراسری است که گفته بودم!»

گزمه‌ها اینک با دستگاه فلزیابشان کف خانه را می‌پیمایند و می‌پویند. شاید تفنگی، هفت‌تیری چیزی دستشان را بگیرد که نمی‌گیرد.

ساعتی دیرتر امّا مرد سالخورده با چشم‌بند سیاه‌اش در خودرویی مچاله شده است و راهی راهروی بند یک کمیتهٔ مشترک ساواک–شهربانی (زندان توحید واپسین) است: جایی که برایش ناآشنا نیست.

استاد **به‌آذین** امّا در ۲۳ دی ۱۲۹۳ در کوی خمیران از محلهٔ چهل تن رشت زاده شد. دورهٔ دبستان خود را در رشت گذراند و در پایان تابستان ۱۳۰۶ با خانواده‌اش به مشهد کوچید و نیمی از دورهٔ دبیرستان خود را در این شهر سپری کرد. سپس به تهران آمد و پس از دریافت دیپلم دبیرستان با بورسیهٔ دولتی به فرانسه رفت:

«ضمن درس‌های ریاضی و رشتهٔ مهندسی، وقتم را با شور و کنجکاوی به خواندن آثار ادبی و تا اندازه‌ای فلسفی یا تاریخی می‌گذراندم.»[۲]

رفیق **اعتمادزاده** آنگاه به ایران بازگشت و با درجهٔ ستوان دوّمی نیروی

۱– شعار جمهوری اسلامی: پس از انقلاب بهمن ۵۷ و دو «انقلاب»! تسخیر سفارت آمریکا و برکناری بنی‌صدر، تارومار حزب تودهٔ ایران و دگراندیشان چپ، انقلاب چهارم آقایان بود!

۲– رفیق به‌آذین دانش آموختهٔ دانشکدهٔ مهندسی دریایی برست و دانشکدهٔ مهندسی ساختمان دریایی پاریس بود.(نشریه *گیلان*، ۱۳۸۰).

دریایی رهسپار خرمشهر شد:

«دو سال و نیمی در آن بندر به بی‌کارگی و بی‌حاصلی که نام خدمت داشت سپری کردم و در تیر ۱۳۲۰ با درجهٔ سروانی به انزلی فرستاده شدم: مدیر تعمیرگاه نیروی دریایی شمال. عنوانی دهن پُرکن امّا میان‌تهی. پس از کمتر از دو ماه، حملهٔ انگلستان و اتحاد شوروی به ایران برای باز کردن و در دست گرفتن راه انتقال اسلحه و مهمات انگلیسی و امریکایی به جبههٔ جنگ بر ضد آلمان صورت گرفت. در روز دوّم این حمله (چهارم شهریور ۱۳۲۰) من به سختی مجروح شدم و کار به قطع دست و بازوی چپم در بیمارستان رشت انجامید...»[۱]

«سر برداشتم، دست چپم در اختیارم نبود.»

رفیق **به‌آذین** تا خرداد ۱۳۲۳ با یک دست قطع شده در ستاد ارتش و برخی اداره‌های نظامی تهران سرگرم کار بود تا آن که درخواستهای پیاپی‌اش کارگر افتاد و او را از ارتش به وزارت فرهنگ (آموزش و پرورش واپسین) فرستادند: دبیر ریاضی و فیزیک دبیرستانهای تهران.

پدرش از یک خانوادهٔ بازرگان–خرده مالک بود و همین باعث شد که او از کودکی با «روابط ارباب–رعیتی و رفتاری که در خانه‌های اربابی با زیردستان روستازاده می‌شد، آشنایی» یابد.

شکل‌گیری احساس و اندیشه و جهان‌بینی **به‌آذین**، ریشه در جنبش جنگل و انقلاب بزرگ سوسیالیستی اکتبر داشت:

«زبانهٔ انقلاب روسیه به گیلان رسید و با جنبش جنگل درآویخت. شعارهای استقلال‌خواهی و برابری و عدالت اجتماعی فضا را پُر کرد و من، بی‌آنکه به مفهوم آن پی ببرم، ذهنم بدان آغشته شد... من خودبه‌خود به صف جهانی رزمندگان پرولتاری پیوستم.»[۲] چراکه «سیاست هم، چهره‌ای از زندگی جامعه است. ادبیات در بازنمایی

۱- نشریه *گیلان*، ۱۷ فروردین ۱۳۸۰.

۲- همان.

زندگی، به‌ناچار رنگ و نیم‌رنگ سیاسی به خود می‌گیرد. بسا هم در ظاهربه بی‌رنگی پناه می‌برد که آن خود به‌نوعی، تایید سیاست حاکمان روز است. و از همین رو، راه میان‌بُر همواری است به ثروت و مقام و آوازه و نام.»

وی که شیفتهٔ هنر و ادب بود و با شاهکارهای نوشتاری و سرایشی زبان فارسی آشنایی داشت، نخست به ترجمهٔ نامهٔ سن میکلهٔ دکتر **آکسل مونته** نشست که ۱۶ سال ناپی‌گیرانه بر دستش ماند. در آن روزگار رضا شا ه پهلوی به تازگی سرنگون شده و آزادی‌های سیاسی و فرهنگی به جامعهٔ روشنفکری ایران بازگشته بود:

«تأسیس حزب تودهٔ ایران، سیلاب شعارها و حرکت‌های مبارزه‌جویانهٔ کارگری، بازتاب پیروزی‌های ارتش سرخ –پس از شکست‌های نومیدکننده که می‌توانست همهٔ ایران را لگدکوب سربازان هیتلر کند– شگفتی و کنجکاوی و چاره‌اندیشی دوست و دشمن را موجب شد. برای مقابله با گرایش روزافزون زحمتکشان و جوانان به سوسیالیسم، همه‌گونه تشکل سیاسی ارتجاعی یا ملّی‌گرا سر برآوردند. هنگامه‌ها در گرفت... دسترسی‌ام به ترجمه‌های فرانسوی آثار کلاسیک مارکسیسم، ضرورت مبارزه با غارت‌گری و بیداد و فساد سرمایه‌داری جهانی و نظام واپس‌ماندهٔ ارباب–رعیتی و خان‌خانی در ایران را بر من مدلل ساخت. من در اندیشه و احساس به جنبش جهانی کارگری پیوستم. در همین اعتقاد، در کمتر از دو سال بر خود لازم دیدم در پیشروترین سازمان سیاسی موجود– حزب تودهٔ ایران نام بنویسم و به فعالیت بپردازم. و آن، پس از ترک خدمتم از ارتش بود.»[1]

رفیق **به‌آذین** در گفت‌وگو با نشریه گیلان یادآور شده بود:

«مبارزهٔ سیاسی–اجتماعی به ضرورت به من واجب گشته است وگرنه ستیزه‌گری در سرشت من نیست.» و «پرداختم به

۱– نشریه *گیلان*، ۱۷ فروردین ۱۳۸۰.

فعالیت‌های سیاسی-اجتماعی همواره پابه‌پای قلم‌زنی‌های ادبی پیش می‌رفته، هیچ‌وقت دیواری این دو را از هم جدا نمی‌کرده است.»[۱]

به گویش دیگر، رفیق **به‌آذین** از همان سال‌های کودکی‌اش با جنبش‌های اجتماعی آشنا شد و بزرگ و بزرگتر که شد خود را یک انقلابی دوآتشه یافت. هنوز شاگرد دبستان بود که جنبش جنگل شکست خورد و به چشم خود دید که سَرِ میرزا کوچک خان جنگلی را بر نیزه کرده و در شهر می‌گردانند. او همچنین گوشه‌ای از شهر رشت را فرایاد می‌آورد که در آنجا شماری از رزمندگان جنگل را به دار آویخته بودند. بدین‌گونه او در همان نخستین دههٔ زندگی‌اش شاهد سه رویداد بزرگ ملّی و جهانی بود: فراز و فرود جنبش جنگل، پیروزی انقلاب اکتبر و پایان جنگ جهانی نخست. سوای این هرسه امّا سفر **به‌آذین** به فرانسه نیز در شکل‌گیری جهانبینی مارکسیستی-لنینیستی وی بسیار سودمند افتاد. در فرانسه او از یکسو با آزادی‌های بورژوایی آشنا می‌شود و از دیگر سو با سرمایه‌داری لگام‌گسیختهٔ غرب:

«هرچه بیشتر به کتاب‌های ادبیات و تاریخ و سیاست روی می‌آوردم... گاه هم دست به قلم می‌بردم.»

او در ایران به عنوان سروان نیروی دریایی نمی‌توانست نوشته‌هایش را در رسانه‌های همگانی چاپ کند،زیرا قوانین ارتشی این حق را از ارتشیان گرفته بودند! به‌ناچار دست‌نوشته‌هایش را با سپنجا نام (اسم مستعار) **م.ا.به‌آذین**، نخست در رسانهٔ مردان کار و سپس در دارایی **حسن ارسنجانی** به چاپ سپرد:

«مقاله می‌نوشتم، داستان می‌دادم، مصاحبه می‌کردم، همه بی‌مزد و منّت.»

کناره‌گیری او از ارتش شاهنشاهی، زمینه‌ساز خوانش‌های هرچه بیشتر آفرینه‌های مارکسیستی-لنینیستی به زبان فرانسه بود. بدین‌گونه او رفته رفته به یک کمونیست تراز نو بدل می‌شد:

«رهنمود چنین بود که در نبود حزب کمونیست باید به عضویت

۱- نشریه *گیلان*، ۱۷ فروردین ۱۳۸۰.

پیشروترین سازمان سیاسی موجود درآییم و فعالیت کنیم. از این رو بود که من در پایان سال ۱۳۲۳ به حزب تودهٔ ایران پیوستم.»

رفیق **به‌آذین** برای گذران زندگی خود و خانواده‌اش[۱] به تدریس خصوصی زبان فرانسه و ریاضیات و فیزیک در دبیرستان‌ها می‌پردازد و نیز در بخش رسانه‌های کتابخانهٔ ملّی ایران به کار آغاز می‌کند. روزنامه‌نگاری امّا به حرفهٔ دیگر او بدل می‌شود: پس از مردان کار و داریا، به سردبیری مجلهٔ ادبی-اجتماعی *صدف* (دههٔ ۱۳۳۰) و سپس هفته‌نامهٔ *کتاب هفته*، *پیام نو*، *پیام نوین*، هفته‌نامهٔ *سوگند*، *اتحاد مردم* و فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران می‌رسد. با این‌همه، دغدغهٔ او در وادی قلم، نویسندگی است و نه روزنامه‌نگاری: «نویسندگی، کشش دردناک هستی من» بود.

در بیست و ششم مهرماه ۱۳۵۷ یک رخداد بزرگ سیاسی-اجتماعی نه تنها دستگاه امنیتی کشور را که جامعهٔ روشن‌فکری میهن‌مان را نیز غافلگیر کرد: انتشار بنیادهای عقیدتی اتحاد دموکراتیک مردم ایران به قلم رفیق **به‌آذین**. وی در واقع خبر از پی‌ریزی حزبی می‌داد که می‌توانست دوشادوش حزب تودهٔ ایران بذر آگاهی بیفشاند و خرمن امید بدرَوَد. نیز می‌توانست چنانچه بعدها حزب طبقهٔ کارگر ایران بر اثر دسیسه‌ای، کودتایی، چیزی از کار علنی باز ماند، جایگزین آن شود. در مرامنامهٔ این نهاد سیاسی آمده بود:

«اتحاد دموکراتیک مردم ایران پاسخگویی نیاز مبرم این مرحلهٔ تاریخی است که به ترتیب، مسائل سرنگونی استبداد میلیتاریستی، اعادهٔ حقوق و آزادی‌های عامهٔ مردم و استقلال تام و تمام کشور را از طریق قطع ریشهٔ وابستگی سیاسی و نظامی و اقتصادی به امپریالیسم، در برابر مردم ایران می‌گذارد.»

رفیق **به‌آذین** در جلد دوّم یادمانده‌هایش «*از هر دری*»، دربارهٔ این نهاد نوآیند می‌نویسد:

«بیشتر تاکیدم در بحث، همه در اتحاد نیروهاست برای رسیدن به

۱- خانوادهٔ هفت نفره: سه دختر و دو پسر که یکی از آنها، دکتر زرتشت اعتمادزاده، در بامداد آدینهٔ ۱۰ دی ۱۳۷۸ در حومهٔ شهر ایل فرانسه درگذشت.

آزادی و حکومت مردمی و استقلال کشور.»

مرام‌نامه‌ای که در آن بی‌هیچ پروا از سرنگونی رژیم خودکامهٔ کشور سخن رفته بود نمی‌توانست واکنش دولتمردان ایران را به دنبال نداشته باشد. چنین بود که در یکم آبان ۱۳۵۷ رفیق **به‌آذین** بازداشت شد و تا ۲۳ دی ۵۷ (آزادی زندانیان سیاسی به‌دست مردم) در زندان ماند.

از تلاش‌های فرهنگی رفیق **اعتمادزاده** پس از برکناری‌اش از کانون نویسندگان ایران یکی هم پی‌ریزیِ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران (پائیز ۱۳۵۸) بود که این یک با پشتیبانی گستردهٔ سدها نویسنده و هنرمند فرهیختهٔ کشور رخ نمود. چراغ این شورا امّا بیش‌وکم تا ۱۷ بهمن ۱۳۶۱ زمان دستگیری او و فرزندش **کاوه اعتمادزاده** روشن ماند. و در همین چندسالهٔ حیات خود، در گستره‌های گونه‌گون هنری و ادبی –از موسیقی و شعر گرفته تا نگارگری و تآترهای خیابانی و جز آن– دگرگونی‌هایی ژرف و بنیادین در پهنه‌های فرهنگی کشور پدید آورد.

و سرانجام رفیق اندیشمند ما **به‌آذین** در کسوت یک مصلح بزرگ اجتماعی به ماهنامهٔ *چیستا* (مهر ۱۳۸۲) گفت:

«دغدغهٔ بزرگ من در چند سال اخیر، سرنوشت کرهٔ خاکی ماست که دو اسبه به‌سوی نابودی رانده می‌شود. بی‌کاری اجباری ده‌ها و به‌زودی سدها میلیونی...، بیماری‌های واگیردار ناشناخته یا دوباره سر برآورده...، جنگ و کشتار به بهانهٔ دعواهای مرزی و دشمنی‌های قومی که می‌باید بازار فروش سلاح‌های از رده بیرون شدهٔ کشورهای پیشرفته را گرم بدارد. زمین دارد رمق از دست می‌دهد. نفسش دارد به‌شماره می‌افتد. باید پیش از آنکه دیر شود به دادش رسید...، خیزش عمومی جهان لازم است. هرجا و همه‌جا در راستای مهار کردن تولید انبوه سلاح و ناممکن ساختن اسراف دیوانه‌وار کنونی در مصرف. من نیستم امّا نگذارید جهان نابود شود. به پا خیزید!»

آثار و آفرینه‌ها

رفیق **به‌آذین** در گستره‌های گونه‌گون فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آفرینه‌های بسیاری را از دم قلم گذرانده است که امّا شوربختانه انبوهی‌شان در یغماگری‌های دو رژیم سلطنتی و اسلامی از میان رفته‌اند. بااین‌همه، پهنهٔ آثار او خود فهرستی از جانفشانی‌های او در راه اندیشه و قلم است. او خود در این باره گفته است:

«موضع اجتماعی و سیاسی‌ام مرا به نوشتن وا می‌داشته که آن همچنان- در کل- برجاست.» که یعنی او هم‌چون گذشته، مارکسیست-لنینیستی است وفادار به حزب تودهٔ ایران.

او که روشن‌فکری و تعهد سیاسی را دو روی یک سکه می‌دانست، همواره برای اهالی قلم پیامی دوران‌ساز داشت. می‌گفت که اگر روشن‌فکران ما از فردای کودتای ۳۲ به جای ترس و گوشه‌گزینی و سرگشتگی «به گزارش روشن و مستند -و البته هنرمندانهٔ- واقعیت می‌پرداختند و سنگر به سنگر به احتیاط پیش می‌رفتند، بی‌شک امروز در زندگی توده‌های ایران، نیرویی پُرتوان بودند و از دوستی و احترام مردم برخوردار می‌شدند.» و به‌راستی آیا در این صورت، اسلام سیاسی می‌توانست انقلاب ملّی-دمکراتیک ایران را به یغما ببرد و بر زمین گرمش بکوبد؟

رفیق **به‌آذین** در پهنهٔ گردانش و ترجمهٔ بهترین‌های جهان ادب و هنر، دستی چنان بلند داشت که بی‌گمان سه نسل از نویسندگان و مترجمان کشور ما -به گفتهٔ خودشان- دست‌پروردهٔ آفرینه‌های او هستند، این درحالی است که ترجمه برای او جز یک ناگزیری نبوده است:

«بیکار بودم. ناگزیر ترجمهٔ *بابا گوریو* اثر بالزاک را پذیرفتم و در کمتر از دو ماه آن را تحویل دادم. دستمزدم به هزار تومانی سر می‌زد. گشایشی بود. سپاسگزارم.»

و بدین‌گونه او «خواه‌ناخواه به ارابهٔ ترجمه بسته» شد.

آفرینه‌ها:

داستان و رُمان

- پراکنده ۱۳۲۳.
- به‌سوی مردم ۱۳۲۷.
- دختر رعیت ۱۳۳۲.
- نقش پرند ۱۳۳۴.
- دو فصل از رمان ناتمام خانوادهٔ امین‌زادگان، نشریه صدف، دی ۱۳۳۶.
- مهرهٔ مار و معراج، نشریه پیام نو ۱۳۴۴.
- از آن‌سوی دیوار ۱۳۵۱.
- منتخب داستان‌ها ۱۳۵۱.
- مانگدیم و خورشیدچهر ۱۳۶۹.
- سایه‌های باغ ۱۳۷۷.

چال، ۱۳۸۵، نشر نگرش برلین.

نقد و پژوهش

- قالی ایران ۱۳۴۴.
- گفتار در آزادی ۱۳۵۶.
- بر دریاکنار مثنوی ۱۳۶۹.

نمایشنامه

- کاوه ۱۳۵۶.

یادمانده‌ها

- میهمان این آقایان ۱۳۴۹.
- از هر دری، هفت جلد، دفتر نخست ۱۳۷۰، دفتر دوّم ۱۳۷۲، پنج دفتر دیگر، ممنوع چاپ.
- نامه‌هایی به پسر، ۱۳۸۲.

روزنامه‌نگاری

- سردبیر و مدیر هفته نامهٔ سوگند.

- پیام نوین (رسانهٔ انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی).
- کتاب هفته.
- هفته‌نامهٔ غیرعلنی اتحاد دموکراتیک مردم ایران (پیش از انقلاب).
- هفته‌نامه‌های سوگند.
- اتحاد مردم.
- و فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران (پسا انقلاب).

ترجمه

- بابا گوریو، زنبق دره، چرم ساغری و دخترعمو بت، **انوره دو بالزاک**.
- اتللو، هملت و شاه لیر، **ویلیام شکسپیر**.
- نامه سن میکله، دکتر **آکسل مونته**.
- ژان کریستف، جان شیفته، ساز درونی و بازی عشق و مرگ، **رومن رولان**.
- دُن آرام و زمینِ نوآباد، **میخائیل شولوخف**.
- چاپایف، **دیمیتری نورمانف**.
- استثنا و قاعده، **برتولد برشت**.
- داستان اولن اشپیگل، **شارل دکوستر**.(از واپسین ترجمه‌های استاد **به‌آذین** که به گفتهٔ **جرج لوکاچ** پدیده‌ای است یگانه در کل ادبیات اروپای غربی در سدهٔ نوزدهم).
- فاوست، **گوته**.

آفرینه‌های پراکندهٔ رسانه‌ای

- کمدی انسانی، **بالزاک**.
- ژوپوکسله، رسانه صدف، خرداد ۱۳۳۷.
- دربارهٔ ترجمه، **کالاشینکوا**، پیام نوین، شمارهٔ یک، اردیبهشت ۱۳۴۵.
- آب، **یوری تریلوتوف**، همان‌جا، خرداد ۱۳۵۴.
- آخرین روز، س. **یاروزنین**، همان‌جا، مرداد ۱۳۴۵.
- پیش از عمل، **نیکلای آموسف**، همان‌جا، آذر ۱۳۵۴.
- خاطراتی دربارهٔ **مایاکوفسکی**، **چوکوفسکی**، نشریه پیام نوین،

فروردین ۱۳۴۶.
- واسکا، **آلادرابکیتا**، همان‌جا، تیر ۱۳۴۶.
- دانش ژنتیک و مسئله زندگی، **دوبینین**، همان‌جا، شهریور ۱۳۴۶.
- امتحان، **شوشکین**، همان‌جا، ۱۳۴۶.
- من و تو، کتاب هفته، شمارهٔ ۸۹، شهریور ۱۳۴۲.
- راه‌ها، همان‌جا، شماره ۷۷، خرداد ۱۳۴۲.
- آنها برای میهن جنگیدند، **میخائیل شولوخوف**، نشریه پیام نوین، آبان و آذر ۱۳۴۴.

مستند نگاری
- مهمان این آقایان، چاپ ۱۳۵۰.
- گواهی چشم و گوش (ره‌آورد سفر رفیق **به‌آذین** به جمهوری دموکراتیک افغانستان در ۱۳۵۹).
- نامه‌هایی به پسر، چاپ اوّل ۱۳۸۲.
- از هر دری، پنج دفتر آن اجازه چاپ نیافت.

نقد و پژوهش
- برگزیده اشعار فارسی و گیلکی **محمّدعلی افراشته**، به گزینش **به‌آذین**، ۱۳۵۸.
- بر دریاکنار مثنوی، ۱۳۷۷.

نوشته‌های پراکنده
- نامه‌ها به همسر، فرزندان و دوستان.
- دیباچه بر آرش کمانگیر **سیاوش کسرایی**.
- وصیتنامه.
- دربارهٔ ادبیات، و راه مردم و هنرمند، راه آزادی، فصلنامه شورای نویسندگان و هنرمندان ایران.
- گفتگو با رسانه‌های چیستا و گیلان و....

سروده‌های به‌آذین
- زمزمه‌های خاموش، ۱۳۴۰.

- اشعار سال‌های ۱۳۴۱ تا۱۳۸۱.
- سروده‌های زندان، ۱۳۶۱.

کارهای چاپ نشده

- مرگ سیمرغ.
- از هر دری، دفترهای سه تا هفت.
- گواهی چشم و گوش.
- خانوادهٔ امین‌زادگان.
- داستان دو خواهر.
- یخچال برقی.
- چونان که در آیینه‌ای شکسته.
- اینک او.
- تشنگی.
- پهلوان کوهنورد.
- گزارش.
- بازگشت.
- عمه نسرین می‌گفت.

و....

طراحی‌ها

- چهارده طرح و نگاره و پرتره.

سفرها و دیدارهای فرهنگی

- رفیق **به‌آذین** به نمایندگی از سوی جمعیت ایرانی هواداران صلح و برای شرکت در اجلاس‌های صلح و همبستگی مردم آفریقا و آسیا در سال ۱۳۵۸ و به همراه رفیق **محمّدرضا لطفی** به دهلی رفت. وی در این سفر با **ایندیرا گاندی** نخست وزیر فقید آن روز هند نیز دیداری داشت.
- شرکت در پارلمان ملّت‌ها برای صلح، صوفیه بلغارستان.
- سفر به کابل و دیدار با **ببرک کارمل** رئیس جمهوری وقت افغانستان.

- سفر به بوداپست.
- در فرایند این سفرها او همچنین با **یوری آندروپف**، پیش از ریاست‌جمهوری وی بر سر پرسادهای صلح و دوستی میان مردم جهان دیدار کرد.

شاعرانه‌ها

شخصیت چند بعدی و پهنه‌مند **به‌آذین** بسی گستره‌های ادب و هنر جهانی را گشت می‌زند و ذوق‌آزمایی می‌کند و درمی‌نوردد. و باز، چشم‌اندازی دیگر و افقی نو پدیدتر. **به‌آذین** در شعر نیز شوری دارد و دستی دارد و دامنی، اگرچه نه‌چندان حرفه‌ای و پی‌گیر. و تا بخواهی در وادی وهمناک شاعری بی‌ادعاست:

«مانند هر ایرانی ریشه‌دوانده در خاک شاعرپرور ایران، دور از من که بی‌دعوی بخیه‌گری سخن، هر از گاهی در زندگی، واژه‌هایی موزون برهم ندوخته باشم. خوشبختانه جز یک بار در همهٔ عمر، نگذاشته‌ام که وسوسهٔ چاپشان در من درگیرد. امّا دیری است که پیر شده‌ام و پیری در وسوسه‌گری شتاب دارد.»[۱]

تاریخ شعرهای **به‌آذین** امّا[۲] از گردونهٔ زمانی ۱۳۴۰–۱۳۸۱ فراتر نمی‌رود. پس شعرهای پیش از دههٔ ۴۰ او کجا هستند؟ او که خود گفته است که جوشش رگه‌های شعری اگرچه «دورادور و گاه‌گیر» امّا «همیشه» در او بوده است. می‌دانیم که در یغماگری‌های پسا انقلاب ایران، گزمه‌ها دست‌نوشته‌هایش را گونی گونی به تاراج برده و پس نداده‌اند. و دریغا که انبوهی از این‌همه نیز نابود و ناپدید شده‌اند:

«در این پنج سال[۳] که در زندان بر من گذشت، شعرهای چندی گفته‌ام... که هر بار در جابه‌جایی‌های زندان از من گرفته شد.»:

۱– از سایت به‌آذین، به کوشش شهلا اعتمادزاده، تورنتوی کانادا.
۲– شعرها برگرفته از سایت به‌آذین.
۳– پنج سال پایانی زندان، وگرنه به‌آذین هشت سال آزگار مهمان این برادران بود.

مرا با تو سخن‌ها بود خود دانی
ولیکن جادوی چشمت
لبم بر بست و اینک من
یکی شوریدهٔ گنگی که خواب ماه می‌بیند. (شعر اینک، آبان ۱۳۴۰)

شاعرانه‌های **به‌آذین** تنها حدیث نفس وی نیستند که در یک‌پارچگی‌شان همه فریاد دادخواهی‌اند:

آه کاین صحنهٔ مرگ
دشت بی‌پاسخ هر سو شیون
دیو لاخی است همه خاربنش خون‌آشام
...خسته و بسته غزالان به کمند
نه یکی پای گریز
نه یکی روی مقام... (ناگزیر، فروردین ۱۳۴۱).

زبان تند و تیز **به‌آذین** امّا در شعر رهگشا (خرداد ۱۳۴۱) از این هم تندتر و فراخ‌دامنه‌تر می‌شود:

نگه کن!
دانه‌های دام مرگ است این
مشو در دام
مرو زین ره
که بر هر خاک‌ریزش
استخوان رهروی روییده هم‌چون بوته‌های خام....

شاعر امّا نخستین سال‌های پسا کودتا را چنین هاشور می‌زند:

دوست پیدا نیست
کوچه در شب حفرهٔ خالی است.

گاه از سوز آتش(عطش) «همه تن لب» می‌شود و گاه با «قهقههٔ رعد» و «بوسهٔ مهتاب» بذر امید برمی‌افشاند:

من، مرد کارم
گُرد کمان‌کش اندیشه و قلم. (تا چند، ۱۳۶۴)

گلایه‌های **به‌آذین** از واکشیا (فضای) ترسناک زندان امّا یکی دو تا نیست:

دیوارها همه چشم‌اند
گر آفتاب پردهٔ نور زلال خویش
بر من نگسترد
وای از برهنگی
وای از برهنگی. (شعر زندان، ۱۳۶۶).

از ناکامی‌ها و رنج‌های زندان، یکی هم تندخویی‌های دشمن‌کامانه شماری از گروه‌های سیاسی با توده‌ای‌هاست. روی‌کردی به‌راستی دردانگیز و برنتافتنی. رفیق **به‌آذین** نیز که از تیررس دگرآزاری‌هایی از این‌گونه برکنار نبوده است به زندانیان سیاسی اندرز می‌دهد:

ما هر دو زندانی
من دست بسته
او پای در زنجیر
ما را به‌هم پیوند داده جبر هستی.
(دو زندانی، ۱۲ اسفند ۱۳۷۸)

و نیز:

او و من
در نامگذاری ازهم جدایم
وگرنه یکی هستیم
بی‌دردسر نام
(بی‌نام، ۱۶ خرداد ۱۳۷۹)

و به‌راستی هم که زندانیان سیاسی از هر سنخ و قبیله‌ای که باشند دارای دردها و نیازهای مشترک‌اند: دردشان درد اسارت است و نیاز مشترک‌شان، آزادی است.

شیوانگاری و زبان ادبی به‌آذین

زبان **به‌آذین** به‌ویژه در ترجمه‌هایش، زبانی است فاخر و رنگین و آهنگین.

او به موسیقی نهفته در حرف‌ها و واژگان و گزاره‌هایش پُربها می‌دهد. هم ازاین‌روی، زبان نوشته‌هایش گوش‌نواز و خوش‌آهنگ و پُر تنالیته است. رفیق **به‌آذین بیهقی** و شیخ **ابوسعید ابوالخیر** و **عنصرالمعانی** و **فردوسی** و دیگر شاهکارهای سبک خراسانی را بارها و بارها خوانده و خود تاثیرپذیرفته از این مکتب شیوای ادبی است:

«روشنی و رسایی کلام و پرهیز از درازگویی و مترادف‌نویسی را از تاریخ بیهقی و اسرارالتوحید و قابوسنامه آموخته‌ام... نگرش به زندگی جامعه را از بالزاک و سبک نوشتن را از فلوبر و توماس مان دارم.»[۱]

می‌شود اوج سبک خراسانی را در نوشته‌های **به‌آذین**، به‌ویژه در کتاب *نقش پرند* او دید و این‌همه را در گزاره‌ای کوتاه‌وار درهم‌فشرد:

«دلم را از سینه برکندم و پیش عقاب انداختم، او بدان مشغول شد و من آرام گرفتم.»

و به‌راستی که هیچ سبکی برای آشتی دادن شیوانگاری (ادبیات) و سیاست، کاربردی‌تر از سبک خراسانی نیست:

«ادبیات در بازگویی و بازنمایی هنرمندانهٔ ضرورت‌های سیاسی هر دوران، می‌تواند نقش روشن‌گری و حتا برانگیزندگی داشته باشد... کار نویسنده- بداند یا نداند، بخواهد یا نخواهد- همیشه سیاسی است. گاه آشکار و گاه در پرده.»[۲]

به‌آذین امّا مانیفست سیاسی **کارل مارکس** را بر بنیاد «دگرگون‌سازی جهان» همواره آویزهٔ گوش داشت و به نویسندگان و هنرمندان می‌گفت:

«می‌توان و باید به یاری هنر، جامعه را دگرگون کرد. شاعران و نویسندگان در برابر مردم و تکامل اجتماعی متعهد و مسئولاند.»

رفیق **به‌آذین** بر آن بود که:

«زیبایی نیروست و حق نیروست. خاصه در زمینهٔ گستردهٔ بیدادی

۱- نشریه *گیلان*.
۲- همان.

که بر مردم می‌رود. امّا زیبایی و حق به اعتبار آدمی است. پس، آدمی و همهٔ آنچه نیاز زندگی اوست، شرط شکفتگی تن و جان اوست، در مرکز ادبیات جای دارد، هسته و مغز آن است.»[۱]

و سرانجام اینکه رفیق دکتر **احسان طبری** گفته بود:

«به‌آذین و زرین‌کوب، فصاحت کلاسیک را با نیاز نثر علمی و هنری معاصر، پیوند می‌دهند.»[۲]

آن که گفت آری و آن که گفت نه
غلام آن کلماتم که آتش انگیزد
نه آب سرد زند در سخن بر آتش تیز
(حافظ)

یک آورند (ضرب‌المثل) کهن هندی می‌گوید: «ای شاعر از باران نگو، بباران!» و این سنجاری است شگفت‌وار در رمزگشایی از شخصیت تئوریک و پراتیک انسان‌ها: آنان که خواجهٔ گفتاری‌اند و نه کرداری، و اندک‌شمارانی که گفتاری‌اند و کرداری:

من خواجهٔ گفتاری، بسیار بدیدستم
یک خواجه ندیدستم گفتاری و کرداری
(مولوی)

رفیق **اعتمادزاده** امّا به پاس آنچه در ۶۰ سال زندگی شیوانگارانه خود برجای گذاشت –سوای گفتار و کردار ترس‌ناپذیرش– دلیری و بی‌پروایی را از مرزهای شناخته شدهٔ آن فراتر برد. او نه تنها در نشست‌ها و دیدارهایش، که در دهلیزهای مه‌آلودهٔ زندان‌ها نیز غرید و فریاد برآورد و آرام ننشست. از جمله به بازجوی زندان قزل قلعه گفت:

«چرا به مردم اعتماد نمی‌کنید؟ از چه می‌ترسید؟... می‌ترسید که می‌ترسانید وگرنه– مثل جاهای [کشورهای] دیگر– تا اندازه‌ای،

۱– *چیستا*، شمارهٔ یک، مهر ۱۳۸۲.
۲– *مسایلی از فرهنگ، هنر و زبان*، نشر مروارید، چاپ نخست ۱۳۵۹، صفحهٔ ۲۷۴.

حق مردم را به خودشان می‌دادید!»

و هنگامی که بازجو می‌گوید: «مردم برای آنچه شما می‌گویید، هنوز تربیت نشده‌اند»! **به‌آذین** می‌غرد:

«این شمایید که نمی‌گذارید، در هر کاری مانع می‌تراشید و تهدید می‌کنید...»[۱]

رفیق **اعتمادزاده** در واپسین دفاع خود به دادستان دادگاه گفت:

«سانسور و ممیزی قبل از انتشار کتاب –چنان‌که با بی‌پروایی، معمول این روزگار است– با اصل بیستم متمم قانون اساسی مخالفت دارد. امّا کار تخطی از این‌هم فراتر رفته است. بازداشت دوست نویسنده‌مان فریدون تنکابنی نشان می‌دهد که دستگاه امنیتی موجود، حتا به ملاک‌ها و ضوابطی که معین شده است اعتنا ندارد. و این خطری است که همهٔ اهل قلم را تهدید می‌کند... این‌گونه بی‌پروایی در شکستن قلم و سرکوب اندیشه، جز رمیدگی و نومیدی اذهان و تبدیل پاره‌ای فاصله‌ها به دره‌های عبور نکردنی، نتیجه‌ای ندارد.»[۲]

به‌آذین که بر سر نگارش اعلامیه نویسندگان ایران (خرداد ۱۳۴۹) و گردآوری توماری از امضاها برای آزادی **فریدون تنکابنی**، به زندان افتاده بود، در نامهٔ سرگشاده خود از جمله نوشته بود:

«این بازداشت ناروا، مایهٔ سرافکندگی ملّتی است که همیشه شاعران و نویسندگان خود را در سایه حمایت و حرمت و قدردانی و تفاهم خویش گرفته» است.[۳]

و نمونهٔ این «حمایت و حرمت و قدردانی»، برخورد گروه‌هایی از زندانیان سیاسی زندان قصر با خود اوست:

«یکباره گویی انفجاری در می‌گیرد. چهل پنجاه جوان زندانی با

۱– *میهمان این آقایان*، محمود اعتمادزاده، نشر نیل.
۲– همان.
۳– همان.

کف زدن و هلهله و فریاد زنده باد [**به‌آذین**] ما را پذیرا می‌شوند. به‌هم فشار می‌آورند تا دست بدهند و روبوسی کنند. نمی‌دانم چه بگویم. سخت منقلبم: دوستانم! فرزندانم!... جمع، هرچه فزونتر می‌شود، هلهله و فریاد بیشتر...»[۱]

رفیق **به‌آذین** همچنین در یادداشت‌های زندان خود، بی‌پروای لورفتن‌شان نوشت:

«بهانه‌جویی احمقانه برای شکستن حتا همین قلم‌های ترس‌خوردهٔ الکن... با کشتن و زدن و بستن. آقایان قلم را تنها در حد تأیید «فرمایشات» آزاد می‌خواهند. پول و شهرت و کام و مقام، همه به این شرط: اخته‌باش و در دهلیز حرم‌سرای ما باش... ایران امروز را در زندان باید شناخت.»[۲]

رفیق **به‌آذین** یک بار در پاسخ به بازجوی زندان قصر که پرسیده بود چرا از فریدون تنکابنی پشتیبانی کرده به او گفت:

«بازداشت یک نویسنده به دنبال انتشار اثری از او امری است که به همهٔ نویسندگان مربوط می‌شود. همه آن را تهدیدی به آزادی و حقوق شناخته شدهٔ خود شمرده‌اند... امّا دستگیری من و دوستانم به بهانهٔ چنین اعتراضی، خود تجاوزی دیگر به حقوق اهل قلم است...»[۳]

مهندس **اعتمادزاده** پیش از آن نیز در سخنرانی کانون نویسندگان ایران (۱۳۴۷) سخنانی به زبان آورده بود که حتا شنوندگان خود را نیز به هراس انداخته بود تا چه رسد به دولتمردان امنیتی که واگویه‌هایی از اینگونه را بر نمی‌تافتند:

«منی که به سانسور اندیشه و گفتار خود تن می‌دهم، منی که به بهانهٔ ترس... در امور شهر و کشور خود دخالت نمی‌کنم، منی که

۱- *میهمان این آقایان*، محمود اعتمادزاده، نشر نیل.
۲- همان.
۳- همان.

باید بروم و در برابر میزی بنشینم و حساب عقیدهٔ خود را و ایمان خود را، حساب دوستی‌ها و دشمنی‌های خود را، حساب دیروز و امروز و فردای خود را به بیگانهٔ سمجی که نمایندهٔ قدرت قاهر روز است پس بدهم، اهانت ببینم و زیر ورقهٔ اهانت را به‌دست خود امضا بکنم، من شاید آزادی را بفهمم، ولی جرأت آزادی ندارم. علتی در شخصیت انسانی من است که اگر بر آن آگاهم هرچه زودتر باید به جبران آن برخیزم وگرنه شایستهٔ نام انسان نیستم.»[۱]

رفیق **به‌آذین** با آنکه می‌دانست همواره سخن‌چینانی چند در میان زندانیان سیاسی هستند، امّا هرگز سر فروخوردن سخنان آتشین‌فام خود را نداشت:

«راه، دو بیش نیست: یا مزدور و ریزه‌خوار قدرت بودن... یا در کنار مردم بودن. امید را در ایشان زنده نگه‌داشتن، دیدگانشان را به زیبایی و حق گشودن. زیرا که زیبایی نیرو است و حق نیرو است. خاصه در زمینهٔ گستردهٔ زشتی و بیدادی که بر مردم می‌رود...»[۲]

بعدها در بی‌دادگاه‌های جمهوری اسلامی امّا کار به‌جایی رسید که روزی سه بار این پیرمرد ۷۰ ساله را به زیر هشت می‌بردند و چندان درهَمَش می‌کوبیدند که به‌گفتهٔ خودش کف هر دو پای او-چاک‌چاک- شکاف برداشته و پیوسته باندپیچی بود. چرا که او از زمرهٔ استوره‌هایی بود که به‌گفتهٔ برتولت برشت، به شکنجه‌گرانش نه می‌گفت.

به‌آذین و کانون نویسندگان ایران

چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را
کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند
(حافظ)

واکنش روشنفکران دگراندیش ما و در فراپیش‌شان رفیق **محمود اعتمادزاده** به فشارهای تنگ‌نگرانهٔ دستگاه تودرتوی سانسور امّا فرجامی امیدوارانه و

۱- *میهمان این آقایان*، محمود اعتمادزاده، نشر نیل.
۲- سایت ویکی پدیا.

دلگرم کننده داشت: پی‌ریزی کانون نویسندگان ایران. این درست که استاد **به‌آذین** تنها یکی از پایه‌گذاران کانون بود امّا راست این است که بی‌هوشمندی و دلیری وی شاید هرگز چنین سازه‌ای به سقف نمی‌رسید و چراغش روشن نمی‌شد. چندان‌که وی بر سر گشایش کانون، پیش از درافتادن با دستگاه بوروکراتیک شاهنشاهی با چپ‌ستیزانی از زمرهٔ **جلال آل‌احمد** و حلقهٔ وی درگیر بود:

«روشن‌فکرانی که دور جلال آل‌احمد حلقه زده بودند از گنجانیدن واژهٔ آزادی در متن نهایی بیان‌نامه [کانون] روی‌گردان بودند... به‌آذین و همراهان، خلاف آن می‌اندیشیدند.»[۱]

سرانجام امّا این **به‌آذین** و یاران رزم‌پوی او بودند که از کارزار شمشیر و اندیشه سربلند برآمدند و کانون نویسندگان ایران را با شعار «آزادی گفتار و قلم و با امضای نزدیک به ۶۰ نویسنده و شاعر و مترجم» در سال ۱۳۴۷ پی‌ریختند.[۲]

و دریغا که در کمتر از دو سال پس از آن هنگامی که کانون از هم فروپاشید، دیگر امّا این نهاد صنفی تا هفت سال پس از آن سر بلند نکرد. با این‌همه در همین دو سالی که چراغ کانون روشن بود، تیغ سانسور و ممیزی کتاب هرچه کندتر شد و **به‌آذین** توانست برای بسیاری از کتاب‌های چاپ‌ناپذیر آن روزها پروانه انتشار دست‌وپا کند.

واپسین نشست همگانی کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۴۹ برگزار شد. در این نشست امّا **اسلام کاظمیه**، سرپرست موقت جلسه که گویی شمشیرخود را از رو بسته بود در گرماگرم بحث و گفتگو، تنفس اعلام کرد و به همراه دیگر دوستان خود ساختمان کانون را ترک گفت: «این شگرد، ضربه‌ای کاری برای ازهم پاشیدن کانون به نفع رژیم بود.»[۳] حق با **مولوی** است که می‌گفت: ز آب خُرد، ماهی خُرد خیزد.

۱- از سایت محمدتقی برومند،(ب. کیوان).
۲- همان.
۳- همان.

هفت سالی گذشت و در همهٔ این سال‌ها رنج‌ها و رزم‌های رفیق **به‌آذین** برای بازسازی کانون فروریختهٔ نویسندگان ایران به جایی نرسید که نرسید. در اردیبهشت ۱۳۵۶ امّا هنگام که خیزش‌های مردمی برای برآمدن خود در جست‌وجویی بستری کارایند بود، اسلام کاظمیه و حلقهٔ او اندکی کوتاه آمدند تا این نهاد صنفی پا بگیرد و آنگاه بتوانند آن را به تخته پرش جاه‌طلبی‌های خود بدل کنند.[۱] این بار نیز رفیق **به‌آذین** که خود ارگانیزاتور و سازمان‌گری چیره دست بود متن «موضع کانون نویسندگان ایران» را نوشت و به هیأت موقت دبیران که خود نیز یکی از آنها بود سپرد. در این مرامنامه امّا کانون نویسندگان ایران، نهادی شناخته شده بود برکنار از هر حزب و گروه سیاسی که امّا می‌تواند با هر حزب و سازمانی که «هواخواه آزادی‌های اجتماعی و سیاسی» باشد و «در راه استقرار دموکراسی در ایران مبارزه کند، در پی تفاهم و جلب پشتیبانی متقابل برآید.» (از متن مرامنامه کانون نویسندگان ایران). بدین‌گونه، رفیق **اعتمادزاده** توانست پرچم کانون را برای بار دیگر به اهتزاز در آورد و راه را بر گروه‌بندی‌ها و فراکسیون‌بازی‌های این و آن ببندد. وی در ۳۱ اردیبهشت ۱۳۵۷ با بیشترین رای‌ها به عضویت هیأت دبیران کانون در آمد و توانست نقش کلیدی خود را در سازماندهی و راهبری این نهاد فرهنگی–اجتماعی به گردن گیرد.

۱۸ ماه پس از آن، با این که **به‌آذین** در مرامنامهٔ کانون، بر ناوابستگی این تشکل صنفی انگشت نهاده بود، او چهار تن دیگر از فرهیختگان کشور به درخواست وتصویب هیئت دبیران کانون (**باقر پرهام، احمد شاملو، محسن یلفانی، غلامحسین ساعدی** و **اسماعیل خویی**) از این نهاد فرهنگی کنار گذاشته شدند.[۲]

بدین‌گونه **به‌آذین، سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج، فریدون تنکابنی** و **محمّدتقی برومند (ب. کیوان)** از کانونی که خود آن را پی‌ریخته بودند اخراج شدند تا پس‌لرزه‌های این رویداد ناگوار، گریبان همهٔ توده‌ای‌های کانون را

۱– از سایت محمدتقی برومند،(ب. کیوان).
۲– نشریه *گیلان*.

نیز بگیرد و ده‌ها تن از بهترین فرهیختگان کشور از نهاد فرهنگی خود بیرون گذاشته شوند یا خود آن را ترک گویند. دیری امّا نپایید که رفیق **به‌آذین** به یاری شماری از بهترین نویسندگان و شاعران فرهیختهٔ کشور، شورای نویسندگان و هنرمندان ایران را پایه‌ریزی کرد.[۱]

شب‌های شعر گوته

شکن شکن، بشکن پنجره‌ها را
(نصرت رحمانی)

از تلاش‌های انقلابی رفیق **به‌آذین** در مهر ماه ۱۳۵۶ یکی هم سازمان‌دهی و برگزاری شب‌های شعر گوته بود که او خود در آن توفانی برانگیخت که مپرس:

«راه نویسنده و شاعر به‌سوی خلق، هنوز با سختی‌ها و خار و خس‌ها و فرهنگ‌ها بسته است... بند و زنجیری که ما را و شما را دور از هم... میخکوب می‌خواست هم‌چنان بر دست و پای ماست... سال‌ها ترس و خاموشی و ادبار، سال‌ها جدایی و بدگمانی و نابردباری...، راهزنان در کمین‌اند... یگانه وظیفهٔ امروز ما این است که آزاد باشیم و آزاد شویم و یکدیگر را آزاد کنیم. امّا فراموش نشود [که] آزادی و مسئولیت باهم است...، سلام بر دوستان! درود بر دور و نزدیک و بندی و آزادتان.»[۲]

و به‌راستی که سخنانی از این‌گونه آتش‌برانگیز و توفانی، دل شیر می‌خواست و سری نترس. و این **به‌آذین** بود که در کوتاهۀ دبیری‌اش در کانون نویسندگان ایران، شب‌های تاریخی شعر گوته[۳] را سازماندهی کرد و آن را برای ده شب آزگار به پهنۀ پرخاش‌های شاعران و نویسندگان و اندیشمندان دلیر و فرهیختهٔ آن روز کشور در آورد. و هنوز دو ماهی از این شب‌های تاریخی

۱- شورای نویسندگان در پائیز ۱۳۵۸ پیریزی شد.
۲- به‌آذین، مراسم پایانی شب‌های شعر گوته، سایت به‌آذین.
۳- برگزار شده در محل انجمن فرهنگی ایران و آلمان (انستیتو گوته).

برنگذشته بود که او و پسرش **کاوه اعتمادزاده** در سوّم آذر ۱۳۵۶ هزینهٔ آن را در زندان پرداختند[۱]. رفیق **به‌آذین** که نویسندهٔ بیانیه پایانی شب‌های شعر گوته بود، در پایان این ده شب، دیبا (متن) بیانیه را برای هزاران شرکت‌کننده خواند و شوری برانگیخت که مپرس:[۲]

«دوستان! جوانان! [در این] ده شب، به‌صورت جمعیتی که غالبا سر به ده هزار و بیشتر می‌زد آمدید و اینجا، روی چمن و خاک نمناک، روی آجر و سمنت لبهٔ حوض، نشسته و ایستاده، در هوای خنک پائیز و گاه ساعت‌ها زیر باران تند صبر کردید و گوش به گویندگان دادید. چه شنیدید؟ آزادی، آزادی و آزادی.[۳]

شب‌های شعر گوته نه تنها بزرگ‌ترین رخداد تاریخ هنر و فرهنگ ایران که بسترساز انقلاب بهمن ۵۷ نیز بود. چندان‌که می‌شود گفت: انقلاب غارت‌شدهٔ ایران، با شب‌های شعر گوته آغاز شد.

سدمین (صدمین) سالگشت به‌آذین

سه شنبه، ۲۳ دی ۱۳۹۳: در اینجا و آنجا، نشست‌های بزرگداشت سدمین سالروز رفیق **به‌آذین** برگزار می‌شود. از میان این بزرگداشت‌ها، یکی هم شبِ **به‌آذین** ماهنامه بخارا بود که در آن شماری از شخصیت‌های فرهنگی کشور، سخن گفتند. نخستین سخنران این نشست، **علی دهباشی**، مدیر بخارا، ترجمه‌های **به‌آذین** را در فراروياندن تراز «ادبی در زبان فارسی» دارای «نقشی انکارناپذیر» دانست و گفت که به‌ویژه در پهنهٔ «ادبیات داستانی ایران، ترجمه‌های او در این زمینه، الهام‌بخش سه نسل از نویسندگان ما بوده است.»

سخنران بعدی شب به‌آذین **توران میرهادی** خاطر نشان ساخت که **اعتمادزاده** به وی آموخت به‌جای هرگونه رقابت، حس همکاری را در

۱- تاریخ بازداشت: سوّم آذر ۱۳۵۶.

۲- به‌آذین دربارهٔ انگیزهٔ بازداشت خود گفت: «در بازجویی‌ها، تکیه بیشتر بر متن سخنرانی‌ام بود، نه روی مدارکی که می‌توانست بهانه انتصاب من به جریان سیاسی معین باشد.» (سایت به‌آذین).

۳- سایت به‌آذین.

مدرسه‌ها رواگ (رواج) دهد و او در کودکستان و مدرسهٔ فرهاد که خود پی‌ریخته بود این پیشنهاد **به‌آذین** را کاربُردی کرد و بدین‌گونه دانش‌آموزان وی همیاری و همگامی را جایگزین رقابت کردند و بعدها در هر جای جهان «هم که بودند، این آموزه را از یاد نبردند.» همچنین **محمود دولت آبادی** با «آرمان‌خواه خواندن **به‌آذین**» گفت که او زبان نوشته‌هایش را مدیون اعتمادزاده می‌داند.

چهارمین سخنران شب **به‌آذین، محمّد روشن** بود که در واگویه فرازهایی از شخصیت وی گفت:

«مهندس محمود اعتمادزاده انسانی والا و آزاده بود. کم سخن و فروتن، شرمگین و متین و آهسته و شکیبا بود. امّا با این همه در زندگانی، نشانی از استواری و صلابت داشت. اهل تسامح بود امّا مسامحه‌کار نبود. مداراگر بود امّا سازشکار نبود. پیدا بود که باورهای اندیشگی او ریشه در اعتقاداتی بنیادین دارد...» راه او «راه پاکان و نیکان، درست‌اندیشان و راست‌کرداران بود... به باورهای خود اعتقاد راسخ داشت و سرپیچی از آن باورها را ناستوده می‌داشت. از هرگونه انحراف به‌شدت می‌پرهیزید... به راستی زبان فارسی را می‌شناخت و بدان ارج فراوان می‌نهاد. در گزینش واژگان... سخت گزیده‌جوی و گزیده‌گوی بود.»

آنگاه **پوری سلطانی**، همسر رفیق شهید **مرتضا کیوان** در یک پیام ویدیویی با اشاره به آشنایی ۶۰ ساله‌اش با استاد **به‌آذین** یاد آورشد که **اعتمادزاده** به او آموخت به‌جای خواندن شعر **نیما**، به نقد و بررسی آن بپردازد واو چنین کرد و در نشستی آن را خواند که همه و از جمله **به‌آذین** برایش دست زدند: واکنش «**به‌آذین** برایم فراموش نشدنی بود.»

سپس **شمس لنگرودی** از نخستین دیدارش با **به‌آذین** سخن گفت و رشتهٔ گفتار را به **مهدی غبرایی** سپرد. **غبرایی** با اشاره به حرفهٔ مترجمی‌اش، به چهارگانهٔ «*جان شیفته*» و «*ژان کریستف*» (**رومن رولان**) و «*دن آرام*» و «*زمین نوآباد*» (م. **شولوخف**)، گردیدهٔ **به‌آذین** گریز زد و گفت: «نثری که **به‌آذین** برگزید، نثر معیار و بی‌ممیز است.»

کامران پورصفر هشتمین سخنران این نشست نیز به رُمان ناتمام خاندان **امین‌زادگان به‌آذین** اشاره کرد و گفت که این رُمان «روایتی از چگونگی انکشاف اجتماعی جامعهٔ ایران در هیئت یک خانوادهٔ تجارت‌پیشهٔ سنتی ایران است که به آهستگی رو به‌سوی تغییراتی جدید دارد.» وی در پایان افزود: «بزرگ‌ترین آثار **به‌آذین** ترجمه‌های اوست.»

نهمین سخنران شب **به‌آذین**، **خسرو باقری** نیز گفتار خود را از نامه‌های **اعتمادزاده** به پسرش **زرتشت**[1] و سپس به شخصیت وی گره زد و گفت:

«مردم ایران و فرهیختگان جهان، به‌آذین را به عنوان متفکری سرشناس، مترجمی نامدار، نویسنده‌ای توانا، روزنامه‌نگاری برجسته، از بنیادگذاران کانون نویسندگان ایران و شورای نویسندگان و هنرمندان ایران و فعال اجتماعی می‌شناسند. امّا او درعین‌حال، همسر و پدر سه دختر و دو پسر هم بود.»

در پایان این نشست، **کاوه اعتمادزاده** فرزند **به‌آذین** از جمله گفت که پدرش:

«نویسنده، مترجم، هنرمند و مرد مطبوعات، مرد سیاست، اندیشمند و مصلح اجتماعی است. او به همهٔ مردم ایران تعلق دارد. به‌آذین را نمی‌توان ندید. به‌آذین مردی چند بُعدی بود و در آثار... او محورهایی متعدد وجود دارد که هریک به‌نوبهٔ خود قابل بررسی و دقت است. جا دارد محققان و نقدنویسان، روزی، هریک از این محورها را بررسی کنند.»

به‌آذین از نگاه سایه

سایه و **به‌آذین** از سال‌های بسیار دور –از ۱۳۲۵ به این‌سو– آشنایی و دوستی تنگاتنگ داشتند. به عبارتی، **به‌آذین** با خالهٔ **سایه** –مادر **گلچین گیلانی**– و همسر او با دخترخالهٔ **سایه** رفت و آمد خانوادگی داشتند و این، راه را بر آشنایی این هر دو هموار کرده بود. آنها همچنین سال‌ها در کوچهٔ زارع‌نژاد

۱– کتاب *از خواب تا بیداری*، دکتر زرتشت اعتمادزاده، چاپ‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷، نشر نیل.

خیابان عین‌الدوله همسایه هم بودند. سایه به پاس همین دوستیِ به گفتهٔ خود «بسیار صمیمانه‌اش» با **به‌آذین**، در کتاب «پیر پرنیان‌اندیش»، گوشه‌هایی از زندگی و شخصیت استاد **به‌آذین** را واگویه کرده است که فشرده‌ای از این‌همه در پی می‌آید:

به‌آذین بسیار خوشدل و صادق و خوددار بود. از درون، غمی سنگین داشت و از بیرون، خشک می‌نمود. او غم خود را در زیر نقابی از خشکی و خشونت پنهان می‌کرد. اگر او را نمی‌شناختید گمان می‌کردید یک فرعون است. ولی چنین نبود. هرچند که گاه حتا شوخی‌هایش نیز خشن می‌نمودند. اگر سر سخن گفتن نداشت هیچ نمی‌گفت امّا آنجا که باید چیزی می‌گفت حرف خود را می‌زد. بسیار خجالتی بود. استبداد رأی نداشت ولی در باورهای خود بسیار راسخ بود و با بُرهانی محکم از آنها دفاع می‌کرد. بسیار متین و سنگین و با سواد بود. همه به او ارج می‌نهادند؛ حتا مخالفانش. بسیار مردم‌دوست و ثابت‌قدم و استوار بود و همتی والا داشت. از تهی‌دستی و دشواری‌های زندگی‌اش هرگز نمی‌نالید. او در این ویژگی‌ها به‌راستی نمونه‌وار بود. با آن‌که بارها به زندان افتاده و با او بدرفتاری شده بود امّا هیچگاه از آن شکوه‌ای نداشت. سال‌ها سال وقتی باهم به دریا می‌رفتیم، لخت نمی‌شد تا دست کَنده‌شده و پوست ورچروکیده‌اش دیده نشود. یک روز در خانهٔ ما می‌خواست با همان یک‌دست خود پرتقال پوست بکند، سیاوش کسرایی خواست کمکش کند که او با خشونت گفت: «نه آقا!» و یک‌دستی با چه دشواری‌ای پرتقالش را پوست کند.[۱]

به موسیقی خوب- چه ایرانی و چه فرنگی- بسیار علاقه داشت. وصیت کرده بود در مسجد و خانقاه برایش مراسمی گرفته نشود و اگر دوستان و

۱- این رویداد امّا یادآور زمانی است که به آذین و شهید انوشیروان ابراهیمی پس از انقلاب هم سلول بودند و وی هرگز به رفیق ابراهیمی اجازه نمی‌داد، رخت‌ها و ظرف‌هایش را بشوید و خود با یک دست دشوارترین کارها را انجام می‌داد.

خویشانش خواستند یادی از او کنند، گردهم آیند و به موسیقی گوش فرادهند. در همهٔ عمرش به سختی در یک خانهٔ رهنی زندگی کرد. **شفیعی کدکنی** او را «مرد بزرگ، بزرگوار و عظیم‌الشان» می‌نامید. زمانی که در خیابان عین‌الدوله و در یک بالاخانه زندگی می‌کرد، ما می‌رفتیم به خانه‌اش و گاه تا یک و دو پس از نیمه شب می‌نشستیم و نمی‌دانستیم که زن و بچه‌اش منتظرند که ما برویم و آنها بیایند رخت‌خواب‌شان را پهن کنند و بخوابند:

«دود از سرم بلند شد وقتی این را فهمیدم.»

تهی‌دستی او را کمتر کسی تجربه کرد. او با باورهایش زیست. **به‌آذین** که با خانوادهٔ بزرگ مالک همسرش ارتباطی نداشت، یک روز که لنگِ نانِ شب‌شان بودند، اندیشیده بود که اگر او می‌خواهد این‌گونه زندگی کند زن و بچه‌اش چه گناهی کرده‌اند؟ و به خود گفته بود که اگر او نباشد آنها می‌توانند به خانوادهٔ خود بازگردند و از تهی‌دستی برهند. سپس تصمیم به خودکشی می‌گیرد. زن و بچه‌اش را به پارک می‌فرستد، وصیت خود را می‌نویسد و سفره‌ای می‌گسترد. در سفره لگنی می‌گذارد و می‌خواهد با تیغ، رگ خود را بزند که ناگهان زنگ در به صدا در می‌آید. وقتی سرانجام در را می‌گشاید می‌بیند آقای **آل رسول** از انتشارات نیل و با پیشنهاد ترجمهٔ رُمان «*ژان کریستف*» آمده است. وی سپس پیش‌پرداختی به **به‌آذین** می‌دهد و می‌رود.

به‌آذین زبانی فاخر و آراسته و درخشان داشت. به گمانم «جانِ‌شیفته» بهترین ترجمهٔ او بود. احسان طبری می‌گفت اگر **رومن رولان** زنده بود از این ترجمه حظ می‌کرد. **طبری** که اصل این رُمان را خوانده بود می‌گفت: «کار به‌آذین ترجمه نیست، باز آفرینی است.»

ترجمهٔ او از «*اولن اشپیگل*» **شارل دوکوستر** نیز بسیار درخشان است. او بسیار پُرکار بود. **به‌آذین** ویژگی‌های انسانی بسیار گران‌بها را داشت. او، پرچم حزب تودهٔ ایران بود.

مهمان این آقایان

در خرداد ۱۳۴۹ وقتی **فریدون تنکابنی** را بر سر چاپ کتاب یادداشت‌های

شهر شلوغ او به بند کشیده بودند، رساترین فریاد آزادی‌خواهانه در واکنش به این قانون‌شکنی آشکار، فریاد خشم‌آگین **به‌آذین** بود. وی این بار نیز در پرخاش به دستگاه امنیتی کشور، «اعلامیه نویسندگان ایران» را از دم قلم گذرانده بود که امضاهای ۵۳ شاعر و نویسنده در پای آن به چشم می‌نشست. اعلامیه‌ای که در آن سال‌ها دست‌به‌دست می‌گردید و برای نویسنده‌اش ارزش فزاینده می‌آفرید، امّا چندان هم خوش‌شگون نبود: در ۲۱ تیر همان سال، **به‌آذین** را یک‌راست به زندان قزل قلعه (هتل ساقی معروف) بردند. از تلخ‌کامی‌های این اسارت چهارماهه یکی هم اینکه باید ماهی یک زندان عوض کند: قزل‌قلعه، کمیتهٔ مشترک و زندان قصر.

به‌آذین با دقت و تیزبینی شگرف رئالیستی‌اش، رخدادهای این دوره از زندان خود را در کتاب میهمان این آقایان، همچون فیلمی مستند به نمایش گذاشته است:

«به اندیشه کشیده می‌شوم. به سرشت و سرنوشت انسان. چرا از هر درنده‌ای درنده‌تر است؟»

رفیق **به‌آذین** در زندان با واریته‌ای از زندانیان سیاسی با جهان‌بینی‌های گونه‌گون آشنا می‌شود. از یک مائویست سازمان «انقلابی» (حزب رنجبران واپسین)، تا یک دو روحانی از حزب ملل اسلامی و.... وی دربارهٔ جوان رنجبرانی می‌نویسد:

«به حزب تودهٔ ایران بیشتر می‌تازد تا به حکومت که سرنیزه را در میدان سیاست کرده است. و باز با شوروی بیشتر دشمنی» می‌ورزد تا با آمریکا که پنهان و آشکار، در چهار گوشهٔ جهان دستش تا آرنج به خون آلوده است. و این‌همه به نام مارکسیسم–لنینیسمی که نمی‌دانم چی است و از کجا آمده است. از چین؟ یا به احتمال بیشتر از خود آمریکا؟»[1]

به‌آذین با آنکه خود می‌داند که «بدگمانی، گیاه بومی زندان سیاسی است.

۱– *میهمان این آقایان*، فصل ۱۳.

و نمی‌خواهم مجال رشد به آن بدهم.»[۱] امّا ناگزیر است دوراندیش باشد و خویشتن‌دار:

«تو را فرستاده‌اند اینجا خودت را حزبی جا بزنی و ازم حرف بیرون بکشی؟»

زندان با همهٔ خاطرات و خطراتش امّا برای رفیق **به‌آذین** بسترساز ژرفش دیدگاه‌های حزبی اوست. وی که پلمیست و اقناع‌گری است چیره‌دست و بلندپایه، یک بار وقتی یکی از جوانان چپ‌رو خیره در چشم‌هایش می‌نگرد و از لزوم «پاک کردن عرصهٔ سیاست ایران از بقایای حزب تودهٔ ایران» و سخن گفتن با توده‌ای‌ها «به زبان گلوله»! سخن می‌گوید، او به آرامی پاسخ می‌دهد:

«حزب را... باید در وابستگی طبقاتی‌اش شناخت،[باید دید] مظهر کدام قدرت اجتماعی» است یا می‌تواند باشد. از این دیدرس، دیگر حزب برای ما « زاییدهٔ اراده یا هوس کسی نیست. یک سازمان ریشه‌دار اجتماعی است که موجودیتش را باید در واقعیت پیوندش با طبقه جُست، نه بر حسب فراز و نشیب راهش یا شکست و پیروزی مبارزه. این چیزها فرعی است...»[۲]

و باز در پاسخ به یک جوان تندرو که که شکست حزب را در کودتای ۳۲ «همه چیز بر باد ده»! خوانده بود، استدلال کرد:

«کدام همه چیز؟ آیا طبقه به باد رفته؟ واقعیت بهره‌کشی و ستم طبقاتی نابود شده؟... پس طبقه برجاست. حزب هم برجاست.» و نمی‌تواند هم نباشد.[۳]

رفیق **به‌آذین** در سال ۱۳۲۳ به حزب تودهٔ ایران پیوست و از آن پس، هرگز پیوندهای سازمانی و ایدیولوژیکی خود را از حزب طبقهٔ کارگر ایران نگسست. وی در سال‌های دههٔ ۵۰ خورشیدی با رهبری حزب در لایپزیک در تماس بود و رهنمودهایی برای کار توده‌ای یا ژرفش نبردهای مردمی به حزب می‌داد که از رادیو پیک ایران پخش می‌شد. وی در پلنوم هفدهم حزب تودهٔ

۱- *میهمان این آقایان*، فصل ۱۳.
۲- همان.
۳- همان.

ایران، به عضویت افتخاری کمیتهٔ مرکزی درآمد و بعدها کاندیدای عضویت در هیات سیاسی حزب شد که این بار گزمه‌های جمهوری اسلامی به سراغش رفتند و او را برای هشت سال آزگار به زنجیر کشیدند.

میهمان این برادران!

گفت: آن یار کزو گشت سَرِ دار بلند
«جرم»ش این بود که اَسرار هویدا می‌کرد
(حافظ)

سرنوشت تلخ‌وش اندیشه و قلم در ایران –از **مزدک بامدادان** تا **مرتضا کیوان** و **رحمان هاتفی** و **به‌آذین** و دیگران– جز داغ و درفش و شکنجه و زندان و آوارگی نبوده و نیست. اگر **پل والری** می‌دانست که «پاداش اندیشه» در میهن ما جز این همه نبوده است شاید هرگز نمی‌گفت: «برای هر اندیشه‌ای پاداشی است.»!

اما گناه **به‌آذین** از ویزور تنگ جمهوری اسلامی بسیار سنگین و برنتافتنی است:

- نویسنده، متفکر و مصلح اجتماعی
- عضو کمیتهٔ مرکزی حزب تودهٔ ایران
- کاندیدای عضویت در هیات سیاسی حزب
- دبیرکل اتحاد دموکراتیک مردم ایران
- دبیر انجمن هواداران ایرانی صلح
- عضو دو دورهٔ هیئت دبیران کانون نویسندگان ایران
- دبیر شورای نویسندگان و هنرمندان ایران
- سردبیر چندین رسانهٔ نوشتاری
- زندانی سیاسی در رژیم شاهنشاهی
- و... به این سیاهه می‌شود همچنان افزود.

تاریخ هفدهم بهمن ۱۳۶۱ را به خاطر بسپاریم: روز کودتای خونین جمهوری اسلامی علیه حزب تودهٔ ایران. روز بازداشت رفیق **به‌آذین** و

فرزندش **کاوه** و انبوهی از همونداِن کمیتهٔ مرکزی، کادرها و اعضای حزب طبقهٔ کارگر ایران. از این تاریخ تا هشت سال واپسین که پیکر پاره پاره و زخم خوردهٔ **به‌آذین** را به خانه‌اش بازپس می‌فرستند، بارها و بارها آرزوی مرگ در سر پیرمرد می‌گذرد. در سلول انفرادی اوین امّا روزی سه‌بار جیرهٔ تازیانه داشت.و آنقدر بر کف پاهایش می‌کوبیدند که همواره روی پاهای چاک خورده و باند پیچی شده راه می‌رفت. هدف امّا، درهم شکستن شخصیت آشتی‌ناپذیر **به‌آذین** و جلب همکاری او بود.

همسر فرهیخته و رنج‌کشیده‌اش در نامه‌ای به زنده یاد آیت‌الله **منتظری** شکوه سر داده بود که:

«پسرم را گرو گرفته‌اند تا از او علیه پدرش استفاده کنند.»

زندان توحید است و بازجویی‌های هرروزه و فشار و زجر و شکنجه و تنهایی. باید «اعتراف» کند که با یک شخصیت واهی روسی (شباشین) که هرگز وجود نداشته همکاری داشته است! نیز باید برای رد مارکسیسم-لنینیسم و حزب تودهٔ ایران ردیه بنویسد. باید خود و دیگر زندانیان را بشکند. و او برای آن که کهولت سن و شمشیر شکنجه‌ها زبانش را باز نکنند، به مرگ خود می‌اندیشد: به مرگی رهاننده و قهرمانانه. هم از این رو، کم می‌خورد تا سست شود و از پای درافتد:

«برایم این مرگ، رهایی بود و می‌خواستمش.»

یک بار پس از آنکه در سرمای زیر صفر گامه (درجهٔ) زمستان در حوض زندان توحید افتاده بود اندیشد:

«این که کارم به ذات‌الریه بکشد، برایم وسوسه‌ای فریبنده بود. چه، شنیده بودم که این بیماری در پیران کشنده است. امّا نه، قسمت نبود....»[1]

بار دیگر وقتی می‌بیند شکنجه گرانش قرص‌ها و حتا تری‌نیترین او را به یغما برده‌اند، بازهم «اندیشهٔ خواستنی مرگ» به سراغش می‌آید و با آنکه تنها در سه ماه «پانزده بیست کیلو گرمی» با «تلاش شبانه‌روزی «شکنجه‌گرانش

۱- *از هر دری*، جلد دوّم.

وزن کم کرده است، امّا گویی مرگ با او بیگانه شده است! ولی «امید» را نباید از دست داد. امروز دیگر از آن روزها نیست، شکنجه‌گرها خشمگین‌ترند. از بازجویش کاغذ و قلم می‌خواهد. و او از شادی در پوست خود نمی‌گنجد: «حتماً می‌خواهد اعتراف کند»! امّا هدف **به‌آذین** نوشتن وصیتنامهٔ خویش است؛ چرا که گمان می‌کند این بار از مرگ نخواهد رست:

«نخستین ضربه‌ای که بر کف پایم فرود آمد، دردی انبوه در خطی باریک از پشتم نفوذ داد.» با آنکه « تنم روز به روز مانند شمع می‌گداخت، اینک به تعزیر [شکنجه] نیز خو می‌گرفتم... بهانه همیشه همان بود: «تو جاسوس بوده‌ای، اقرار کن!»

سرانجام امّا شمشیر شکنجه، این پیرمرد آشتی‌ناپذیر را چنان ایستا و شکست‌ناپذیر می‌کند که به مرگی قهرمانانه‌تر می‌اندیشد:

«خوشا مرگ گره‌گشا! مرگی به تیغ ستم، نه خودکشی...»

و آستانهٔ چنین مرگی، «اعتراف»های دروغین مردی است که برای رهایی از زندان، خبر از کودتای حزبی داده بود:

«همه جا دشنام بود و تهدید بود و مشت و لگد...»

مرد با دروغ تاریخی‌اش، تخم خشونتی را پراکنده بود که پیامدهایش جز مرگ در زیر شکنجه نبود. برای آن که رفیق **به‌آذین** را به «اعتراف»! وادارند، نخست پیکر درهم کوفتهٔ رفیق شهید **مهدی کیهان** را به او می‌نمایند. **به‌آذین** امّا چیزی برای گفتن ندارد. پیرمرد را از میله‌ای می‌آویزند و با لگد و تازیانه به پایش می‌کوبند تا توازن خود را از دست بدهد و بیفتد و دارآویز شود. و یک بار به راستی چنین هم می‌شود که نجاتش می‌دهند. این بار بازجو برای شکستن پیرمرد به او می‌گوید:

«می‌دانی که من تا ۵۰۰ ضربه حکم تعزیر تو را از حاکم شرع گرفته‌ام؟»

و ۵۰۰ ضربه حتا برای جوانان نیرومند نیز جز مرگ و نابودی نیست چه رسد به پیرمردی که نزدیک به ۱۷ ماه در تنهایی سلول شمارهٔ ۱۷ بند یک زندان توحید گذرانده بود:

«از وزنم پانزده کیلو گرم کاسته شده بود و با پنیسیلین و ویتامین، و سه بار تزریق سرم، سر پا نگه‌داشته می‌شدم.»

سرانجام وقتی **به‌آذین** از نوشتن کتابی در رد مارکسیسم-لنینیسم سر باز می‌زند و بازجویش او را تهدید به مرگ می‌کند، او پاسخ می‌دهد: کاش لطف می‌کردید و حکم را هم اینک به اجرا می‌گذاشتید!

در سال ۱۳۶۹ وقتی **به‌آذین** به خانه باز می‌گردد: «همواره از عوارض دوران بازداشت و شکنجه‌های سخت، رنج می‌برد.»[۱] بااین‌همه او این بار کوشید زنده بماند و راه رفته را از نو بپیماید:

«با برداشتی که از روند سیاست و وظیفهٔ روز دارم، خود را ناگزیر می‌بینم که پرچم به خاک افتادهٔ جنبش دموکراتیک توده‌ها را به قدر توان خویش از زمین برگیرم و یاران اجتماعی را به گرد آن فراخوانم.»[۲]

استورهٔ بی‌پایان

کمتر از هزار سال پیش، وقتی ابوالفضل بیهقی دبیر، استاد ارجمند خود **بونصر مشکان** را از دست داده بود در سوک او نوشت که می‌خواهم

«قلم را لختی بر وی بگریانم»؛ و مگر نه اینکه این نوشته -سرتاپا- گریهٔ قلم روزگار بر استوره‌ای است که آشتی می‌کرد امّا سازشکار نبود؟ کوتاه می‌آمد امّا به زانو در نمی‌نشست؟ آرام می‌گرفت امّا فریاد خود را نمی‌خورد. آزاد نبود امّا آزاده بود. و استدلال می‌کرد امّا سفسته (سفسطه) را برنمی‌تافت؟

به‌آذین در ده سال و اندی از بازماندهٔ زندگی‌اش، ۱۶ آفرینهٔ ادبی و پژوهشی از خود به یادگار گذاشت.

و این درحالی بود که او از سالخوردگی و بیماری قلب و رنجوری همواره رنج می‌برد. اگر هشت سال آزگار از زندگی‌اش را شکنجه ندیده و آزاد زیسته بود آیا نمی‌توانست دستِ‌کم آن رُمان رشک‌برانگیز خود، خانوادهٔ امین‌زادگان

۱- سایت ویکی‌پدیا.

۲- *از هر دری*، جلد دو، صفحهٔ ۴۲.

را به فرجام آورد؟ او در وصیتنامه‌اش نوشته بود که:

«من آدمی را دوست داشته‌ام و آزاد خواسته‌ام، از هر نژاد و ملّت و زبانی که بوده باشد.»

و چقدر ساده بوده‌اند این پیشینیان ما که گویی نمی‌دانسته‌اند در روزگار ستم‌پرور سرمایه، عشق به انسان خود جرمی است بزرگ!

به‌آذین وصیت کرده بود که خاکسپاری‌اش بسیار ساده برگزار شود: نه مسجدی نه ترحیمی و نه چیزی دیگر. و چنین نیز هم شد. امّا مردم که بیش و کم از مرگ او آگاه شده بودند، گِرد تابوت او را گرفتند و فریاد برآوردند:

«درود بر **به‌آذین**! درود بر **به‌آذین**!»

و همان جا در گورستان رفیق **جعفر کوشآبادی** سروده بود:

خبر آمد به‌آذین رفت
به‌جز معدودی از یاران
نه دست ای دریغا روی دستی خورد
نه دندانی لب افسوس را خایید!
که پیشانی نوشت دیگراندیشان، در این ماتم سرا
این بوده و این است.

رفیق **به‌آذین** امّا در سراسر زندگی پُر نشست و فراز خود یک توده‌ای فداکار و از جان‌گذشته ماند و هرگز به حزب خود پشت نکرد. او در سال ۱۳۹۰ در پاسخ به خبرنگار روزنامهٔ چپ‌ستیز *شرق* که پرسیده بود: اگر فرصت زندگی دوباره را بازیابد آیا بازهم همین راه را خواهد پیمود گفته بود:

«دوست ارجمند! بر من ببخش و سراب زندگی دوباره را به رخم نکشید... من جز آنچه بودم نمی‌توانم بود.»[۱]

نام و یادش گرامی باد.

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۹۷۰، ۱۷ فروردین‌ماه ۱۳۹۴**

۱- روزنامه *شرق*، ۱۱ آبان ۱۳۸۲.

به انگیزه هشتادوپنجمین سالگرد تولد رفیق هانیبال الخاص
(۱۳۸۹-۱۳۰۹)

زین کِلکِ خیال‌انگیز

هردم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم
(حافظ)

تنها این نگاره‌های پخته امّا کودکانهٔ او نبودند که حرفی برای گفتن و حدیثی برای شنفتن داشتند که فرم‌ها و شیوه‌های برگزاری نمایشگاه‌هایش نیز -خود - حکایتی بودند.

بگذارید اندکی به واپس‌تر، به سال‌های دههٔ پنجاه خورشیدی بازگردیم و به نگارخانهٔ شیخ برویم، به نمایشگاهی که بی‌هیچ افتتاحیه و آیینی

گشوده شد و همهٔ حرف‌هایش را گذاشت برای مراسم پایانی‌اش! در آن روزها، انبوه مشتاقانی که گام در تالار نمایشگاه شیخ می‌گذاشتند به یکباره شگفت‌زده می‌شدند: نُه بوم سپید آویخته از دیوارها و شوریده مردی که در پای نخستین بوم نقاشی‌اش فروتنانه نشسته بود و هردم از کِلکِ رنگینش طرحی بر پردهٔ خیال می‌شکفت. در هر روز، یکی از تابلوها جان می‌گرفتند و نقش می‌پذیرفتند و نفس می‌کشیدند تا که در دهمین روز نمایشگاه، نقاش چیره‌دست ما واپسین ضربه‌های قلم‌مویش را بر چهرهٔ دهمین تابلو می‌زد و برمی‌خاست تا به پیامجویان نگاره‌هایش خوشامد بگوید. بدین‌گونه رفیق **هانیبال الخاص**، پیام ویژهٔ خود را که گردش شگفت شکل‌گیری و تکوین جهان پُر راز و رمز تابلوهایش بود در یک گذران ده روزه بازگو می‌کرد و به رشتهٔ کلام در می‌کشید.

در نمایشگاهی دیگر که برای **نیما یوشیج** برگزار کرد، پُرترهٔ بزرگ وی را درآویخت و در هر گوشه از نمایشگاه سدای کسانی را پخش کرد که از نیما می‌گفتند. در آنجا بیست سندلی به چشم می‌آمد، و بیست بازدید کننده که نشسته بودند و قهوه می‌نوشیدند و به **نیما** گوش فرا می‌دادند. سپس اینان می‌رفتند و بیست پیام‌جوی دیگر می‌آمدند و باز با قهوه پذیرایی می‌شدند.

یکبار هم هزلیات و طنزهای **عبید زاکانی** و **مولوی بلخی** را بر پرده آورد و در یک انباری بزرگ به نمایش گذاشت. نمایشگاه حواله کردن بیل! در روی‌کردی شوخ و شنگ، تلخی‌های زندگی را با لبخندی شادی آفرین واگو می‌کرد. هم‌چون سینمای **چارلز چاپلین** که با چشمی می‌خنداند و با چشم دیگر می‌گریاند. ولی به سخن **سعدی**:

به مزاحت نگفتم این گفتار
هزل بگذار و جد از او بردار

و دریغا که غم‌انگیزترین نمایشگاه این هنرمند بزرگ توده‌ای، نمایشگاه مرگ او (۲۳ شهریور ۱۳۸۹) بود: هنگامی که گالری مهر تهران با چهل تابلوی تازه‌آفریده از این هنرمند مردم‌گرای گشایش می‌یافت، **هانیبال الخاص** داشت نفس‌های آخر خود را می‌کشید:

تو را بر در نشاند او به طراری که می‌آید
تو منشین منتظر بر در، که این خانه دو در دارد
نه هر کِلکی شکر دارد نه هر زیری زبر دارد
نه هر چشمی نظر دارد نه هر بحری گهر دارد
(مولوی)

هانیبال الخاص پیش از آنکه چشم برهم گذارد بارها گفته بود که زیستن در هشتمین دههٔ زندگی تا چه اندازه دشوار است، به‌ویژه که سه بار کارد درمانی (جراحی) قلب انجام داده باشی، در کودکی مالاریای مرگبار گرفته باشی و شمار بیماری‌هایت در آمار نگنجد!

وی که در سال ۱۳۶۴، دو سال پس از یورش خونین جمهوری اسلامی علیه حزب تودهٔ ایران به شهر کنتاکی در کالیفرنیای آمریکا پناه برده بود، در میهن نفرین شده‌اش نه بیمه‌ای داشت و نه بازنشسته بود:

«در ایران نه بازنشستگی دارم و نه بیمه. دلیلش را هم نمی‌دانم. سال‌ها در این سرزمین تدریس کردم، چه در دانشگاه تهران و چه در دانشگاه آزاد، خیلی از فوق لیسانسیه‌های فعلی که تدریس می‌کنند، شاگردان من بودند. من نه بازنشستگی از دانشگاه تهران دارم و نه از دانشگاه آزاد. بیمه پزشکی هم ندارم.»

الخاص که با روزنامه *اعتماد ملّی* سخن می‌گفت این را هم به زبان آورده بود: «چون در آمریکا بیمهٔ پزشکی دارم به این کشور رفت و آمد می‌کنم.» که یعنی اگر در ایران، پس از ۳۵ سال کار دشوار تدریس، دست‌کم از بیمه‌ای چیزی برخوردار بود در همین‌جا می‌ماند تا با دیوارنگاره‌هایش مردم را به نمایشگاه‌های نقاشی خیابانی‌اش بکشاند. رفیق **الخاص** پس از پنج سال و دو ماه زندگی در غربت غم‌بار غرب و پیش از آنکه مرگش فرا رسد به ایران برگشت تا در نمایشگاه آفرینه‌های تازه‌اش در گالری الهیه تهران شرکت کند. و همان‌جا گفته بود که اگر بتواند هزینه‌های درمان سرطانش را تهیه کند به آمریکا برنخواهد گشت. امّا چنین نشد و او به کالیفرنیا بازگشت تا این‌بار غم غربت او را زودتر از پای درآورد:

غم غریبی و غربت چو برنمی‌تابم
روم به شهر خود و شهریار خود باشم!
(حافظ)

روی بوم، گریه نمی‌کنم
(الخاص)

رفیق **هانیبال الخاص** در ۲۶ خرداد ۱۳۰۹ در کرمانشاه و در خانواده‌ای آسوری‌تبار زاده شد. پدرش کارمند گمرک بود و گردونهٔ ماموریت‌های اداری‌اش او را از شهری به شهری می‌کشاند. بدین‌گونه امّا زندگی هانیبال خردسال در شهرهای گونه‌گون کشور سپری شد تا که سرانجام با خانواده‌اش به تهران آمد و در همین شهر هم ماند.

۱۳ ساله بود که با یک نقاش ۱۶ ساله به نام **الکسی گیورگیز** در شهر اراک آشنا شد و این آشنایی، شور نگارگری را در وی دو چندان کرد. **هانیبال** با اشتیاقی باور نکردنی به سراغ **گیورگیز** می‌رفت، تخته شستی (پالت) او را پاک می‌کرد و رنگ‌های تازه را بر آن می‌چید و به تابلوهایش خیره می‌شد: «گاهی هم کاغذ و رنگ به من می‌داد و می‌گفت: نقاشی کن!» آلکسی گیورگیز که نقاشی را در شوروی آموخته بود، برای هفته نامهٔ فکاهی *توفیق* و برخی رسانه‌های فکاهی دیگر کاریکاتور می‌کشید.

دوّمین استاد **هانیبال** امّا **جعفر پتگر** پیگیرندهٔ راه **کمال‌الملک** (۱۳۱۹–۱۲۲۴) بود که بیشتر به گرته‌برداری از آفرینه‌های کلاسیک نقاشی می‌پرداخت.

هانیبال جوان امّا دو سال و شش ماه آزگار در حلقهٔ شاگردان استاد پتگر ماند و از او چیزها آموخت. یکبار وقتی به پرتره شهریار و سه‌تارش –از شاهکارهای پتگر– خیره شده بود شور پُرتره‌پردازی در وی زبانه کشید و او را شیفتهٔ این رشته از نگارگری کرد.

رفیق **الخاص** دیپلم خود را از دبیرستان فیروزبهرام تهران گرفت و در سال ۱۳۲۹ برای آموختن پزشکی به آمریکا رفت. پس از چندی امّا پزشکی را رها کرد و به فلسفه روی آورد و از آنجا که این رشته نیز چنگی به دلش نمی‌زد

خود را یکسره وقف هنر نگارگری کرد. او لیسانس و فوق‌لیسانس خود را به ترتیب در سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۵۸ از انستیتو هنر شیکاگو -دانشگاه ایلینویز آمریکا- دریافت کرد و در سال ۱۳۴۸ راهی ایران شد. وی بارها گفته بود که تاثیرگزارترین استاد هنری‌اش در آمریکا بوریس آنیسفلد روس‌تبار استاد نقاشی او در دانشگاه ایلی نویز بود. در آن سال‌ها رفیق **الخاص** شیفتهٔ کارهای **مارک شاگال**، نقاش روسی تبار فرانسوی (۱۸۸۹-۱۹۰۷) و از پیش‌گامان اکسپرسیونیسم انتزاعی[1] و **پیتر بروگل** هلندی (۱۵۵۲-۱۵۶۹) بود و از این هر دو تاثیر می‌گرفت. این درحالی بود که هنر آبستره و تجرید در اوج خود بود. پروفسور آنیسفلد امّا به او گفت که شاگال و بروگل را فراموش کند و گرد سبک‌های آبستره و اکسپرسیونیسم[2] آن سال‌ها نگردد و به‌جای این همه، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، آثار **کمال‌الدین بهزاد** و تاریخ هنر ایران را بررسی کند. وی در واقع اهمیت نگارگری ایران را به **هانیبال** آموخت.

او تا پیش از این، گاه از کلاس‌های دانشگاه می‌گریخت و به موزهٔ دانشگاه می‌رفت و پای تابلوهای امپرسیونیستی[3] ونسان **ون‌گوگ** هلندی (۱۸۵۳-۱۸۹۰) میخکوب می‌شد. یکبار که مات تابلوی تشنگان ون‌گوگ شده بود احساس کرد دورینه (فاصله)اش از این تابلو همانی است که **ون‌گوگ** می‌ایستاده و آن را می‌آفریده است. این احساس امّا او را چنان به وجد آورد که اشک شوق از چشم‌هایش سرازیر شد، احساسی که تماشای تابلوی زنی در کنار در نیمه باز **رامبراند هر منزون وان راین** هلندی (۱۶۰۶-۱۶۶۹) نیز در او بیدار می‌کرد. امّا بازهم **بوریس آنیسفلد** ۸۰ و اند ساله به او گفت که چرا مانند

۱- اکسپرسیونیسم انتزاعی یا آبستره یا ابستراکت که برآیند اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم (فراواقعی) است، از دههٔ ۱۹۴۰ در نیویورک به میدان آمد. در طرز بیان این شیوه که مکتب نیورک نیز به آن می‌گویند، شکل‌ها و فضاها از هر گونه بازنمایی عینی و کلاسیک برکنار می‌مانند.

۲- اکسپرسیونیسم هنری است که با بهره‌گیری از رنگ‌های بسیار تند و فرم‌های کج و زمخت و زاویه‌دار می‌کوشد به هیجان‌های شدید و آنی دست یابد. اکسپرسیونیسم هنر بیان احساس‌های درونی، ترس‌ها، هیجان‌ها و نفرت‌های آدمی است.

۳- امپرسیونیسم (دریافت‌گروی)، گویای دریافت‌ها و برداشت‌های مستقیم هنرمند از ایده‌های زودگذر اوست. در این شیوهٔ هنری برای نشان دادن تغییرات و زودگذری‌های جهان، از تکه رنگ‌های تجزیه شده و تابناک و درخشان بهره‌گیری می‌شود.

شاگال نمی‌رود سراغ بنمایه‌های فرهنگی خودش؟ آخر شاگال یک راست به روزگار بیزانس رفت و مکتبی را که راوی داستان‌های توراتی و آیین‌های قومی اروپایی است آموخته بود. او به **الخاص** می‌گوید: تو که فرهنگ آشور و ایران را در پس زمینهٔ اندیشه‌ات داری برو به گذشته‌هایت بپیوند و گرته‌بردار و مُقلد دست دوّم نباش. چند سالی گذشت تا شگرفای سخن استاد در ذهن **الخاص** رخنه کند:

«رفته رفته به نقش برجسته‌های میان رودان (بین النهرین) نگریستم و در این‌همه، اکسپرسیونیسمی نیرومند را باز شناختم. این بازیابی و درآمیزی آن با مینیاتورها و شعرهای ایرانی دست مایه کار هنری من شد.»

رفیق **الخاص** از دیگر سو برای آموختن بنیادهای هنر نگارگری به سراغ **رامبراند** و **ال گرگو**، نقاش شیوه‌گرای اسپانیایی (۱۵۴۱-۱۶۱۴) و سپس خود رنسانس رفت و در این رهگذر، گاه جذب هنرهای بومی کشورش شد و گاه از طراحی‌های رازگونهٔ خاور دور و نگاره‌های نیمه انتزاعی آن سر برآورد. گاه نیز به سر وقت **پابلو دیه‌گو خوزه فرانسیسکو دو پائولا خوان رمدیوس ترینیداد روییز** پیکاسوی اسپانیایی (۱۸۸۱-۱۹۷۳) و **آنری ماتیس** فرانسوی (۱۸۶۹-۱۹۵۴) می‌رفت. این درست همان دوره‌ای است که او «از طراحی‌های خود خجالت» می‌کشید! با این همه او نه از تکرار هراسید و نه در برابر بوم سپید بی‌کار ماند و نه از -به گفته خود- طراحی بد، بیمی به دل راه داد. او که زمانی شیفتهٔ کارهای مدرنیست‌هایی همچون **آمادیو کلمنته مودیلیانی** ایتالیایی (۱۸۸۸-۱۹۲۰)، **شاگال و رویو** بود با جسارتی فروتنانه می‌گفت که از **مودیلیانی**، گردن‌های کشیده و فرم‌های سادهٔ کوبیستی را آموخته است، رویو با تاشهای پهن و بافت خوب، از همه جدی‌تر بود: رنگ‌هایی به گونهٔ ویترای‌های کلیسایی، مسیح نیرومند و قلدر، زن‌های وحشی و و این همه «تلنگری بود و آغاز درک معیارهای تازه و پرداخت و ساخت و سازهای کمتر: رنگ و شور و اکسپرسیون‌های تازه و اغراق شده. **شاگال** برایم جذابتر بود و بی‌پرواتر.»(برگرفته از سایت **الخاص**).

رفیق **الخاص** به انبوه شاگردانش می‌آموخت که تجرید ناب و بی‌درونمایه وجود ندارد. تعهد اجتماعی هنرمند اشتباه محض نیست و انسان بی‌تعهد وجود ندارد. فرم و درون‌مایه، همچون دو بال یک پرنده‌اند و پرواز پرندهٔ هنر بی این هر دو ناممکن است. و سرانجام الخاص از کورهٔ آتشین شناخت و آزمون و تجربه سربلند برآمد و در نگاره‌هایش از موتیف‌ها و اِلمان‌های شرقی به‌ویژه از استوره‌های ایرانی و آشوری و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بر بستری کودکانه بهره گرفت. او در نگارگری بومی میهنش به **کمال‌الملک** سخت ارج می‌نهاد و به حلقهٔ نخست شاگردان وی ارادتی هنرمندانه داشت: **حسین بهزاد، ابوطالب مقیمی، علی مطیع، سوسن آبادی، حسین الطافی، فریده مقدم**، استاد **حیدریان** و... از جمله هنرمندانی بودند که وی آنها را می‌ستود، به‌ویژه کارهای **محمود اولیا** را- که او وی را **رامبراند** ایران می‌دانست- سخت می‌پسندید و شخصیت هنری وی را بر می‌کشید.

رفیق **الخاص** تنها آغازگر طرح‌های فیگوراتیو نو نبود که در تندیس‌پردازی نیز دستی داشت و در کنار این هر دو به شیوانگاری و ترجمه و شعر و داستان‌نویسی نیز می‌پرداخت. او به مثابه یک شاعر بزرگ آسوری انبوهی شعر در کالبدهای غزل، قصیده، رباعی و هایکو از خود به یادگار گذاشته است.

استاد **الخاص** که هنرمندی آزاده و آزاداندیش بود، همواره با سانسور و ممیزی کتاب سر ستیز داشت، و از همین رو به کانون نویسندگان ایران پیوسته بود که به سهم خود با سانسور سخن و اندیشه و قلم درآویزد. وی در همان سال‌ها با بسیاری از اندیشمندان ایرانی همچون **به‌آذین** و **محمّد قاضی** و **جمال میرصادقی** و **نادر نادرپور** و دیگران دوستی تنگاتنگ داشت.(همشهری آنلاین، دو خرداد ۱۳۹۰).

رفیق **الخاص** که دریافته بود در ستیزه‌های طبقاتی تنها دو راه در پیش روی هر انسانی گشوده است: راه یغماگران و پهنهٔ خارآگین غارت‌شوندگان و هیچ خط سوّمی در این میانه نیست، راه دوّم را برگزید و به صفوف حزب تودهٔ ایران پیوست. او به‌ویژه در روشن شدن شراره‌های این انگارمان منطقی از

رفیق دکتر **احسان طبری** یاد می‌کرد و شخصیت علمی و انسانی او را بزرگترین انگیزه گِرَوش خود به حزب طبقهٔ کارگر ایران می‌دانست. می‌گفت:

«این همان تلنگری بود که طبری به من زد...»

(*نامهٔ مردم*، ۵ مهرماه ۱۳۸۹).

رفیق **الخاص** که از کودکی با تودهٔ مردم بزرگ شده و همواره انسانی مردمی و مردم‌گرای بود می‌گفت:

«اندیشه‌ای که هنرمند را در ورای مردم و به دور از حرکت‌های مردمی می‌خواهد از ریشه نادرست است.»

او همچنین فلسفه بورژوایی «پرداختن به سیاست، خیانت به هنر است» را رد می‌کرد و می‌گفت در ستیزه‌های طبقاتی حتا از اندک امکانی هم می‌شود بهره گرفت.» (همانجا)

نقاشی دیواری

نقاشی دیواری در گسترده‌ترین روی‌کرد آن از جمله دل‌مشغولی‌های استاد **الخاص** بود: شیوه‌ای که به‌ویژه از نقاشی‌های دیواری مکزیک آموخته بود. یک‌بار که گرم نگارگری روی دیوار سفارت آمریکا بود یک زن چادری و پسر خردسالش نزد او آمدند و مادرش گفت: «این خیلی دوست داره عکسش روی دیوار باشه»، «من هم به پسرک گفتم بایست و مشتت را بالا ببر! و او را جزو کمسال‌ترین نسل انقلاب روی دیوار کشیدم». (پیشین). الخاص با اشاره به این که همکارش بر بخش دیگر دیوارها آیین‌های عبادی مردم را جان می‌بخشید گله می‌کرد: «ما در آن زمان با این صمیمیت در خدمت پیشبرد مقاصد انقلابی شما بودیم و شما با ما این جور تا کردید!». (همان) که منظور وی یورش خونین جمهوری اسلامی علیه حزب تودهٔ ایران و زدودن نگاره‌های دیوار سفارت آمریکا بود. این درحالی بود که او بارها گفته بود: مردم باید دریابند که به‌جز زمین، دیوارها هم هستند. وقتی نقش‌های زیبای قالی‌ها روی زمین گسترده‌اند چرا دیوارهای ما از نگاره‌ها تهی باشند؟

استاد **الخاص** می‌گفت: مادام که تودهٔ مردم با هنر نقاشی اُنس کافی پیدا

نکرده‌اند و به نگارخانه‌ها نمی‌آیند، من با نقاشی‌های دیواری خود، آنها را به نمایشگاه‌های خیابانی می‌آورم تا با هنر نگارگری آشناتر شوند.

در آمریکا نگارگری می‌خواند که با سه نقاش بزرگ مکزیکی آشنا شد: **دیوید آلفارو سیکروس**، **وروا** و **راسکو**، و از این هر سه، به نگارگری دیواری که هنر انقلابی سدهٔ بیستم بود رسید. **الخاص** که میان سرنگونی هر دو حکومت ۵۰ ساله مکزیک و ایران همانندی‌های شگفت می‌دید، بی‌درنگ پس از انقلاب بهمن ۵۷ به نقاشی دیواری روی آورد و داستان‌هایش را بر دیوارها ترسیم کرد: از دیوارهای دانشگاه تهران گرفته تا مدرسه‌های جنوب شهر تهران، و از دیوارهای سفارت آمریکا تا هر جای دیگر. او می‌کوشید با دیوارنگاره‌های خود هنر نقاشی را با انقلاب آشتی دهد و نگذارد همچون برخی از هنرها به فراموشی سپرده شود.(سایت جرس، ۲۶ شهریور ۱۳۸۹)

سانترالیسم غربی

کارهای استاد **الخاص** امّا آمیزه‌ای از استوره‌های آشوری و ایرانی، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نگاره‌های دیواری مکزیک، تصاویر کودکان خُردسال، اکسپرسیونیسم، رئالیسم، امپرسیونیسم و هنر فیگوراتیو نو بودند که **الخاص** این‌همه را در فضایی بومی شده به تصویر می‌کشید. استاد –خود– همواره شاگردانش را به پیروی از شیوه‌های نگارگری ایرانی برمی‌انگیخت. او یک‌بار در گفت و شنودی با روزنامهٔ *ایران* به سانترالیسم واپس‌گریز غربی اشاره کرده و گفته بود که اروپایی‌ها حاضر نیستند جای **دگا** (**هیلار ژرمن ادگار دگا**، ۱۹۱۷–۱۸۳۴) و **پیر آگوست رنوار** فرانسوی (۱۹۱۹–۱۸۴۱) را در موزه‌هاشان به یک امپرسیونیست مکزیکی یا روسی و جز آن بدهند. این تنها یک ارزش‌گذاری صرف نیست که عین شوینیسم (ناسیونالیسم افراطی) است: شوینیسمی که «از پشتیبانی پدیده نشر و امواج رسانه‌ای برخوردار است.» آنها «با این سیاست، در واقع سلیقه‌سازی و فرهنگ‌سازی می‌کنند.» می‌خواهند فرهنگ غالب را به خود و فرهنگ مغلوب را به دیگران القاء کنند. وی سپس با شور یک میهن‌پرست بزرگ ایرانی و شعور یک انترناسیونالیست شرقی گفته

بود که ما نیز باید سالن‌های آکنده از آفرینه‌های ملّی و سنتی خودمان را داشته باشیم:

«موزه‌هایی که توریست‌های فرهنگی برای دیدن‌شان سر و دست بشکنند... آنها یک ماتیس [آنری امیل بنوآ، ۱۸۶۹-۱۹۵۴] دارند که با درک هنر سنتی ایرانی ماتیس شده است. آیا جای تأسف نیست که امروزه کسانی از ماتیس تقلید کنند؟... یک غربی انتظار ندارد در تهران با چیزی شبیه موزهٔ مدرن آرت نیویورک روبه‌رو شود. او به دنبال چیزی است دیگر. چیزی دیگر که امروزه در دست‌های ماست امّا متوجه حضورش نیستیم... امروزه در میان شما جوانترها قابلیت‌های غریبی هست که موظفم آنها را به یاد شما بیاورم... چرا برخی‌ها به فکر راه‌اندازی چیزی مانند مدرن‌آرت نیویورک‌اند؟ این پدیدهٔ دست دوّم بودن کی از روان عده‌ای خارج می‌شود؟... من در پاسخ به این عده می‌گویم: عشایر لر و قشقایی و بختیاری ما زیراندازها، پالان‌ها و خلخال‌هایی برای اسب و قاطر و الاغ‌هایشان درست می‌کنند که از پیشرفته‌ترین مزون‌های اروپایی زیباتر و مدرن‌تر است.» (نقل با اندکی ویرایش)

آثار و آفرینه‌ها

رفیق **الخاص** در گذران ۶۵ سالهٔ کارهای هنری-ادبی خود انبوهی آفرینهٔ شیوانگاشتی از خود به یادگار گذاشته که فهرستی نه چندان کامل از آنها چنین است:

- مجموعه چهار جلدی اصول طراحی، نقاشی، تاریخ هنر، و مجسمه‌سازی برای مدرسه‌ها و هنرستان‌های ایران.
- کتاب سه جلدی *بی‌پرده با آفتاب*، در بر گرفتهٔ یادداشت‌ها و نقدهای هنری الخاص.
- ترجمهٔ *زیست‌نامهٔ دیوید آلفارو سیکروس*، نقاش مکزیکی به فارسی.
- بازگردان ۱۰۰ شعر کارل سند برگ آمریکایی به فارسی.

- ترجمهٔ شعر به شعر رستم و سهراب به آسوری.
- طراحی روی جلد برای ده‌ها کتاب و نیز مصور کردن شعر شماری از شاعران.
- ترجمهٔ ۱۵۰ غزل حافظ به زبان آسوری و ترسیم ۱۵۰ مینیاتور برای هریک از آنها.
- سرایش هزاران بیت شعر در کالبد دوبیتی، غزل، مثنوی، منظومه و هایکو.
- مجموعهٔ چهار سال نقد هنری چاپ شده در روزنامهٔ *کیهان* (۵۷-۱۳۵۳).
- ترجمهٔ ۱۰۰ها بیت شعر از زبان آسوری به فارسی.
- ترجمهٔ ۱۰۰ها شعر از **نیما یوشیج**، **پروین اعتصامی**، **ایرج میرزا**، **میرزادهٔ عشقی** و... به آسوری.
- نگارش ده‌ها داستان کوتاه به زبان‌های فارسی و آسوری برای کودکان و بزرگسالان.
- مجموعهٔ ناتمام پُرترهٔ شاعران زمانه.

شمار تابلوها و نگاره‌های استاد **الخاص** به هزاران تابلو می‌رسد که این همه در سراسر جهان پراکنده‌اند و هنوز برای گردآوری آنها گامی برداشته نشده است. از میان این نگاره‌ها می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

- تابلوی هشت در سه متر مربعی سالگرد انقلاب که در موزهٔ هنرهای معاصر تهران خاک می‌خورد و هنوز به نمایش همگانی درنیامده است.
- ۳۰۰ متر مربع نقاشی دیواری.
- سه پردهٔ ۱۵ قطعه‌ای و چهار پردهٔ هشت قطعه‌ای.
- تابلوی ۱۵ قطعه‌ای آفرینش که از مهم‌ترین کارهای هنرمند است.
- ۱۵۰ مینیاتور به شیوهٔ **الخاص** بر ۱۵۰ غزل حافظ.
- برگزاری بیش از ۱۰۰ نمایشگاه تکی و ۲۰۰ نمایشگاه گروهی در ایران، اروپا، کانادا، آمریکا و استرالیا.

نگارگر همیشه و اندیشه

رفیق **هانیبال الخاص** تنها پایه‌گذار طراحی نوین فیگوراتیو نبود که نقاشی دیواری ایران را نیز به اوج آن رساند و از همین رهگذر بود که به واگویی روایت‌های مردمی و اجتماعی خود پرداخت.

وی که در اوج رواج هنر آبستره[۱]، رئالیسم کوبندهٔ خود را پی‌می‌گرفت، نگارگری بود داستان‌پرداز که در هر تابلویش هزاران نکتهٔ ناگفته برای گفتن داشت. آورند (ضرب‌المثل) کهن چینی درست گفته بود که یک تصویر به هزار واژه می‌ارزد، نگاره‌های **الخاص** که کاربست همین آورنداند، تو گویی دهان گشوده‌اند و با بینندهٔ خود حرف می‌زنند. او با بهره‌گیری از کنتراست‌ها و اکسپرسیونیسم ویژهٔ خود در کمپوزیسیون‌ها و رنگ‌بندی‌هایش، به درون‌مایه تابلوهایش ژرفایی مات کننده می‌بخشید. او خود گفته بود که عاشق قصه گفتن است و در تابلوهایش همیشه داستانی برای بازگفتن دارد و این سرچشمه‌اش در آسوری بودن اوست. می‌گفت: آسوری‌ها تاریخی پر زدوخورد داشتند و با سواد هم بودند. آنها حماسه‌هایی شگفت همچون گیل‌گمش دارند که وی در نگاره‌هایش آن را آورده است. و همین پیش‌زمینه‌های تاریخی است که او را به داستان‌پردازی و بهره‌گیری از استوره‌ها در تابلوهایش وا می‌دارد. او امّا استوره‌های کهن را در نگاره‌هایش امروزین می‌کرد. **الخاص** استاد کم‌مانند رنگ‌بندی بود و رنگ‌ها را خوب می‌شناخت. این را خود او هم می‌دانست. او می‌دانست که چگونه می‌شود رئالیسم و اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم سبک شاگال را بر بستر نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران و تصاویر استوره‌های ایران و میان‌رودان درهم آمیخت و به روایتی نو و دست اوّل رسید. چنان که گویی سبک‌های هنری در کِلک خیال‌انگیز او چیزی جز یک تجربهٔ ساده نیستند. الخاص می‌گفت که نگارگری با رنگ آغاز می‌شود و او سال‌هاست که در آفرینش کارهایش از رنگ‌های اصلی و ترکیبی –با توجه به سوژهٔ نقاشی–

۱– نگاره‌های آبستره یا تجریدی یا انتزاعی، فرایندی هستند ناهمسو با هرگونه هنر رئالیستی و فیگوراتیو که در آن هیچ چهره یا شکل طبیعی قابل شناسایی نیست. این شیوه، اشیا و رخدادهای طبیعی و شناخت‌پذیر را بازنمایی نمی‌کند و برای بیان مفاهیم خود، از رنگ‌ها، فرم‌ها و تمثیل‌های ناطبیعی بهره می‌گیرد.

سود می‌برد. و افزوده بود که پالت‌های رنگی‌اش گاه شادند و هیجان‌آور و گاه سرد و ملول: جهان پیرامون ما هیچ‌گاه از رنگ تهی نبوده است و رنگ‌ها از مینیاتورهای ایرانی، نقاشی‌های کهن، نقش برجسته‌ها، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، جهان گرداگرد ما، آفرینه‌های سرخپوستان آمریکا و سیاه‌پوستان آفریقا به کارهایش رخنه می‌کنند. **الخاص** از هیچ سبک و ایسمی به تمامی گرته‌برداری نکرد. خود او گفته بود که تازه‌ترین ایسم‌ها، مهم‌ترین یا با دوام‌ترین شیوه‌ها نیستند. کارهای **الخاص** مدرن بودند امّا مدرنیستی نبودند. او همچون هر هنرمند توده‌ای دیگر می‌دانست که شاخه‌های شبه‌هنری برآمده از مدرنیسم بورژوایی، یک ریشه بیشتر ندارند و آن ایده‌آلیسم هنری در برابر رئالیسم انتقادی یا سوسیالیستی است.

تابلوهای **الخاص** تا بخواهید ساده و بی‌پیرایه و کودکانه‌اند. او همواره آرزو می‌کرد مانند سه سالگی‌اش نقاشی کند. می‌گفت: از شاگال خیال‌گرا، نقاشی کودکانه را آموخته است: آدم‌های در پرواز، ویلون‌زنی روی بام و...:

«برگشت به کودکی، خود بعدی است بی‌انتها و از دست ندادنی.»

او که از کارهای جدی‌تر به درون‌مایه و تِم کودکانه رسیده بود همواره می‌کوشید زیبایی‌ها، گزافه‌نگاری‌ها و پندارهای بی‌مرز و اندازهٔ کودکان را دریابد و بر پرده آورد. بیهوده نیست که تِم مادر و کودک در کارهای او بسیار دیده می‌شود. او در گفت و شنودی یادآور شده بود که در این سن و سال، آثارش به آن پختگی رسیده بود که مانند کودکان پنج ساله نقاشی کند و از دیدگاه او زمانی کار یک نقاش به اوج خود می‌رسد که مانند کودکان سه تا پنج ساله نقاشی کند. زیرا تنها در چنین زمانی است که انسان‌ها سرشتی پاک دارند و به خلق بهترین نقاشی‌های خود می‌پردازند. **الخاص** مدتها آموزگار نقاشی کودکان بود و این کار را آگاهانه انجام می‌داد. می‌گفت برای کودکان معلمی کرده تا از آنها نقاشی بیاموزد و همهٔ کوشش‌اش این است که به کودکی‌اش برگردد. او فکر می‌کرد به شش یا هفت سالگی‌اش رسیده است امّا دلش می‌خواهد به پنج سالگی‌اش برسد و با صداقت و پاکی پنج ساله‌ها کار کند.

تکراری‌ترین عنصر کارهای **الخاص** انسان و رهایی او بود. او نیز همچون

مانی اندیشمند بر آن بود که مهم‌ترین عنصر جهان هستی، انسان است. در کارهای او فیگورهای زنانه و مردانه همواره حرف نخست را می‌زدند، با این همه هیچ چهره و فیگوری در تابلوهایش تکراری نبود: «فکر نمی‌کنم دو تابلوی همانند داشته باشم.» رفیق **هانیبال** تِم انسان را به طبیعت بی‌جان برتری می‌داد و به نقاشان فیگوراتیو بیش از نگارگران طبیعت بی‌جان اهمیت می‌داد. می‌گفت دوست دارد سندلی‌اش را بیرون خانه، دم در بگذارد و بنشیند و به چهرهٔ رهگذران بنگرد.

الخاص هنرمندی اپتی‌میست و امیدگرای بود و به پیروزی و رستگاری انسان‌ها باور داشت. او به نقاشانی اشاره می‌کرد که به شاگردان خود می‌گفتند تا پنج یا ده سال دیگر شیوه فیگوراتیو از جهان رخت بر می‌بندد و همه آبستره کار می‌کنند! امّا چنین نشد و **الخاص** نتیجه گرفت که: ما، در فرجام کار به اندیشه رئالیستی باز خواهیم گشت. بازتاب این امیدواری را در رنگ‌های او می‌شد دید که پیوسته درخشان‌تر و شادتر می‌شدند و به کارهای امپرسیونیستی می‌ماندند. او خود دربارهٔ این نگاه پویا و نایستا گفته بود: چهره‌هایی که امپرسیونیست‌ها از انسان می‌کشیدند گویاتر از کارهای کلاسیکی بودند که با عکاسی مو نمی‌زدند. یکی از نخستین درون مایه‌های **الخاص** (پس از بازگشت از آمریکا) انسان‌های ایستاده در صف بود. چرا که او همواره بینندهٔ صف‌ها بوده است. حتا صف‌هایی که در پرده‌های رلیف و در نقش برجسته‌های تخت جمشید، نگاه‌ها را به خود خیره می‌کنند: دیوارهایی پُر از صف انسان‌ها، شلوغی چهره‌ها و اندام‌ها، زنی ایستاده در کنار در، یا پنجره خانه: نخستین چیزی که در ایران بسیار دیده می‌شود همان صف است: صف دراز آدم‌ها، از این‌جا تا بی‌نهایت. تا قیامت دارند می‌روند.

«زمانی تابلویی داشتم که چیزی نبود جز صف‌های مختلف آدم‌ها. چپ و راست می‌رفتند تا ناپدید می‌شدند» (سایت ویکی پدیا)

بدین‌گونه انسان در کارهای **الخاص** حرف اوّل و آخر را می‌زند. او می‌گفت: بسیار دوست دارد به چهره و نگاه آدم‌ها بیندیشد و ژرفای اندوه و مهربانی و عواطف و حتا خودبزرگ‌بینی و خودخواهی آنها را دریابد. در

دانشکده از کشیدن اندام انسان‌ها لذت می‌برد. بیشتر دوست داشت برود در کلاس‌های مدل، و زنده نقاشی کند. در یک سخن، بازآوری تِم انسان‌ها، به‌گفتهٔ خود او: «امضای کارهایش» بود.

رفیق **الخاص** در کارهایش به پیامجو (مخاطب) پُر بها می‌داد و چنین بود که از هنر خاموش و بستهٔ آبستره روی بر می‌تافت و در اوج انتزاع و مدرنیسم و هنر برای هنر، پرچم‌دار رئالیسم بود. رئالیسمی که بر بستر سنت‌های نژاده نقاشی در تکنیک و در سنت‌های ملّی و قومی، به تصویر و ایماژ تکیه داشت. او بر آن بود که مینیاتورهای ایرانی دارای پرسپکتیوهای بسیار زیبا و درخشانند و یکایک اجزای آنها نزدیک چشم بیننده‌اند، تو گویی نقاش، ذره‌بینی در دست گرفته و همه چیز را با چشمان مسلح و با همهٔ جزئیات آن می‌نگرد. او از جمله به پنجره‌ای اشاره می‌کرد که دخترکی تمام قد در آن به چشم می‌آمد. در این مینیاتور، حتا چشم و ابرو و چین‌های پوشاک دخترک با همهٔ جزئیات آن آفریده شده بودند و این خود یک کوبیسم شگفتی‌آور بود: من در آفرینش آثارم از مینیاتورهای ایرانی بسیار الهام گرفته‌ام.

در نگاره‌های **الخاص**، اِلمان‌هایی همچون اسب و دست‌های آدمی بسیار دیده می‌شوند. او اسب را نماد غم زمانهٔ مدرن می‌دانست و می‌گفت اسب‌های امروزین از آن ارزش و اعتباری که **فردوسی** در شاهنامه به آنها داده است بسیار دورند. رفیق **الخاص** به شاگردانش می‌گفت از کشیدن دست‌ها پروا نکنند زیرا اگر بتوانند دست‌ها را درست بکشند، می‌توانند دیگر اندام‌های آدمی را در فیگورهاشان بهتر از کار درآورند، زیرا دست‌ها با بینندگان خود سخن می‌گویند و پیام‌های تابلو را بر می‌تابند. بیهوده نیست که او را از تاثیر گذارترین نقاشان زمانه ارزیابی کرده و به‌درستی گفته‌اند که او چندین نسل نقاش صاحب سبک و استاد دانشگاه تربیت کرده است.

روی بوم، شادی و امیدم را نشان می‌دهم
(هانیبال الخاص)

رفیق **الخاص** هنرمندی بود که همواره شادی و امید را به‌میان مردم می‌بُرد.

او در کنار کارهای جدی خود به طرح‌های طنزآلود و گزنده و گاه فکاهی‌وار نیز می‌پرداخت و می‌کوشید تلخی‌های زمانه را اندکی کاهش دهد. **الخاص**، طرح‌های طنزآلودش را با امضای **بیل** و با نشانهٔ شست برکشیدهٔ دست راست وا می‌نمود و از این رو، برخی از دوستانش او را **بیل الخاص** می‌نامیدند! او در یکی از نمایشگاه‌هایش در گالری سیحون، بیست جوک کوچه بازاری را به تصویر کشید و برای هر تابلو یک در قفل شده گذاشت و زیر هر تابلو نوشت:

«مسئول بازکردن این تابلو، خود بیننده است. چون ممکن است پشت در، تصویری بی‌ادبانه باشد.» (سایت جرس)

نمایشگاه امّا از انبوه بازدیدکنندگان موج می‌زد و جای سوزن انداختن نداشت. **الخاص** با کارهایی از این‌گونه دو آماج گونه‌گون را پی‌می‌گرفت: شاد کردن مردم و آشتی دادنشان با نگارگری.

در نمایشگاهی دیگر اعلام کرد که هرکس یک گلیم بیاورد یک تابلو جایزه می‌گیرد که دست‌کم بیست نفری با گلیم‌های تا خورده در زیر بغل راهی نمایشگاه شده بودند! یک‌بار هم گفته بود از مهمانان نمایشگاهش با چلوکباب پذیرایی می‌کند. در آن روز نزدیک به ۴۰۰ نفر به نمایشگاه رفته بودند!

در یکی از تابستان‌ها که هنرستان پسران تعطیل بود، بر آن شد که یک کارنامه هنری برای نقاشان ایرانی تهیه و در روزنامه *کیهان* آن زمان چاپ کند. وی در این کارنامه به طراحی و رنگ و سبک و فروش هریک از تابلوهای نقاشان نمره‌ای داده بود. در این ارزیابی از جمله به میزان فروش تابلوهای ایران درودی نمره بیست و به عناصر هنری آنها صفر داده بود و این، چنان مایه رنجش این هنرمند شده بود که گویا هیچگاه با **الخاص** آشتی نکرد! و پیداست که این کار **الخاص** از شوخ سرشتی او سرچشمه گرفته بود.

هنرمندی که استوره بود

رفیق **هانیبال الخاص** تنها یک نقاش شاعرپیشه نبود که به خاطر قلب پاک و مهربانش در نزد کسانی که او را از نزدیک می‌شناختند ارزشی رشک برانگیز داشت. وی به‌ویژه از نگاه هم‌میهنان آسوری ما و نیز آشوری‌های کلدانی عراق

نه تنها انسانی بود افتخارآفرین که چیزی کمتر از یک استوره نبود. اهمیت این نکته در این‌جاست که آشوریها مردمی استوره سازند و می‌دانند بر چه کسی می‌شود ارزش‌های استوره‌ای نهاد. **محمّدباقر صمیمی** –روزنامه‌نگار ایرانی– که به همراه **هانیبال الخاص** و به دعوت روزنامه‌نگاران کردستان عراق به این منطقه رفته بود، در سایت خود از زبان نماینده پارلمان کردستان عراق می‌نویسد: «آشوری‌های عراق به **هانیبال الخاص** افتخار می‌کنند.»، **الخاص** امّا محبوب و افتخارآفرین آشوری‌ها بود «و در ایران، در همان زمان...محروم از تدریس در دانشگاه!» و چه افتخاری بالاتر از این که آسوری‌های هر دو سوی مرز، ده‌ها شعر او را به یاد دارند و به‌هر مناسبتی آنها را برای همدیگر می‌خوانند؟

راست این است که شعرهای آسوری **الخاص** دست کمی از طرح‌ها و تابلوهای او ندارند و دو روی یک سکه‌اند. او خود گفته بود که از شعرهای **شاملو** و **سایه** و دیگر شاعران بزرگ ایران آموخته است که چه باید کرد: شعر همیشه به پناه من می‌آمد و چاره‌ای نبود جز هم سدا شدن با **نیما**: من، کار خود را می‌کنم دنبال. **الخاص** در سرودن شعر و چکامه وارث پدر و عمویش بود که هر دو از شاعران بزرگ آسوری زبان بودند. می‌گفت شعرهای **سیاوش کسرایی** و به‌ویژه آرش کمانگیر او را بسیار دوست می‌داشت و بارها آن را خوانده بود. در شیفتگی‌اش به شعر و شیوانگاری همین بس که پُرتره بسیاری از شاعران بزرگ ایران را کشیده بود. او بارها گفته بود:

«از مسئولان شهرداری تهران خواستم دیواری از شهر را در اختیارم بگذارند تا آن را با چهرهٔ شاعران کلاسیک و... معاصر به صورت تاریخی –از گذشته تا به امروز– مصور کنم. به نتیجه‌ای نرسیدم و تصمیم گرفتم فکرم را روی بوم پیاده کنم.» (سایت **الخاص**)

می‌گفت در سرودن شعرهایی که روح مردم کشور و نیز تاریخ قوم آسور را روایت می‌کنند، ژرفای وجودش به لرزه درمی‌آید: شعرها، واژه‌ها، خط‌ها، رنگ‌ها و نقش‌ها تار و پود وجودم را به ارتعاش در می‌آورند.

پردهٔ آخر

یکی از واپسین و بحث برانگیزترین طرح‌های **الخاص**، نقاشی‌هایی بود که او و شماری از شاگردان -بیشتر توده‌ایش- بر دیوار سفارت آمریکا کشیده بودند. وی پیش از آن گفته بود که نگارگری دارای زبانی است جهانی و بی‌نیاز از ترجمه و اگر بگذارند فرایند تسخیر این سفارت را بر دیوارهایش به تصویر درآوریم، چه گامی خواهد بود در راه فرازپویی هنر نقاشی دیواری و چه هدیه‌ای به ما. سرانجام هم یکی از دانشجویان توانسته بود اجازهٔ این کار را بگیرد. و کار **الخاص** درآمده بود: هر روز ساعت چهار و سی دقیقه بامداد می‌رفتیم و تا ساعت یازده و نیم همان روز روی دیوار سفارت کار می‌کردیم. (سایت ویکیپدیا). سرانجام نگاره‌ها بر دیوارهای سفارت آمریکا جان گرفتند و در برانگیختن شور انقلابی توده مردم بیش از هر روی‌کردی تاثیر گذاشتند. **الخاص** به زودی گزارشی از روند فرایش این کار سترگ را در دفتر نخست فصل نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران (پاییز ۱۳۵۹) در آورد و در آن، اهمیت این کار سترگ را یادآور شد. برخی روشنفکر نمایان امّا لب به انتقاد گشودند که **الخاص** دارد با جمهوری اسلامی همکاری می‌کند! و او در پاسخ به این مدعیان بود که گفت: وی تنها بخش نخست انقلاب را تا شعارهای آزادی‌خواهانه، استقلال‌طلبانه و ضدامپریالیستی آن ترسیم کرده و زیرکانه هم این تِم را برگزیده است. در واقع نیز بخش مذهبی انقلاب را نقاشان به اصطلاح خط «امامی» بودند که می‌کشیدند. **الخاص** این را هم گفته بود که در آینده هم هیچ شرمی از بابت این کار نخواهد داشت. (*نامهٔ مردم*، ۵ مهر ۱۳۸۹). در واقع **الخاص** بخشی را که دربر گیرندهٔ فضاهای روستایی، توده‌های کارگر و کشاورز و دیگر رنجبران شهری و روستایی است به تصویر کشیده بود که این همه تاکیدی بودند بر نقش تودهٔ مردم در پیروزی انقلاب بهمن. در همان دوره که او گرم این دیوارنگاری بزرگ بود، گزارشگران رسانه‌های جهانی از پراودای شوروی و لوموند پاریس گرفته تا خبرگزاری‌ها و روزنامه‌های ژاپنی و مکزیکی و جز آن هر روز به تهران می‌آمدند و با او به گفت‌وگو می‌نشستند. و جمهوری اسلامی که چشم دیدن اشتهار جهانی

الخاص را نداشت، سراسر کارهای او و شاگردانش را در زیر لایه‌ای از رنگ سفید برای همیشه پنهان کرد.

الخاص امّا در کاربست دیدگاه‌های ضد امپریالیستی و انترناسیونالیستی‌اش بی‌کار ننشست و همچنان به نقاشی دیواری ادامه داد. او زمانی به تِم یورش آمریکا به عراق روی آورد و آفرینه‌هایی بس گرانبها در این زمینه خلق کرد. پیش از آن نیز بمب باران شیمیایی حلبچهٔ عراق را به تصویر کشیده و گفته بود که می‌خواهد اندکی هم روی جنگ‌های زشت جهانی کار کند. می‌خواهد به ناگازاکی و هیروشیما و همهٔ جاهایی که درگیر جنگ بوده‌اند بپردازد. قرار هم نیست که این کار با دیدی تلخ انجام گیرد، باید از این روزنه به تِم‌های جنگی پرداخت که چگونه یک انسان می‌تواند دیگران را تار و مار کند.

حکایت همچنان باقی است

رفیق **هانیبال الخاص** که ۶۵ سال آزگار کِلک رنگینِ هنر از دست‌هایش نیفتاده بود، به موازات آفرینش هزاران اثر هنری و ادبی، بیش از ۳۵ سال نیز به تدریس هنر نگارگری پرداخت: پنج سال در هنرستان پسران، شش سال در دانشکدهٔ مان تیسلو آلتون ایالت ایلی نویز آمریکا (مدیر گروه، دانش‌یار و پرفسور دپارتمان هنرهای تجسمی)، ۱۷ سال در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، هفت سال به‌گونهٔ موقت در دانشکدهٔ هنر دانشگاه آزاد (پیشا انقلاب) و سال‌ها در کلاس‌های خصوصی خود.

او پس از بازگشت از سفر تحصیلی خود از آمریکا (۱۳۴۸)، مدتی نیز مددکار اجتماعی ادارهٔ بهداشت شد و سپس گالری گیل‌گمش را راه‌اندازی کرد و دو سال مدیر آن بود. نام گیل‌گمش را از استورهٔ باستانی قوم آشور و نیز از رسانه‌ای گرفته بود که پدر دانشمند و زبان‌شناس او در سال‌های دور راه‌اندازی کرده بود. از ویژگی‌های این گالری یکی هم این بود که در آن، نخستین نمایشگاه هنرمندان کشور را برگزار می‌کرد. او همچنین عضو دوره‌های گونه‌گون دو سالانهٔ نقاشی معاصر ایران در دهه‌های ۴۰-۱۳۳۰ بود. از سال ۱۳۵۳ نیز برای چهار سال آزگار منتقد هنرهای تزئینی روزنامهٔ

کیهان بود. او در آمریکا هم که بود، ده سالی در یک کارخانهٔ تولیدی کار می‌کرد: هشت ساعت در روز و شش روز در هفته: «کار در کارخانه مرا بسیار پُرکار کرده بود. پس از ده سال که به ایران برگشتم، دلم می‌خواست به اصل خودم برگردم.» کاربست همان شعر مولوی:

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

رفیق **الخاص** که با گشایش شورای نویسندگان و هنرمندان ایران بی‌درنگ به شورا پیوسته بود، در سال ۱۳۵۸ به عضویت در هیأت اجرایی آن برگزیده شد و تا برچیده شدن شورا به‌دست جمهوری اسلامی در سمت خود باقی بود.

و سرانجام اینکه قرار بود در روز ۲۸ اردیبهشت ۱۳۸۳ آیین بزرگداشت رفیق **هانیبال الخاص** به انگیزهٔ ۶۰ سال کار هنری وی در خانهٔ هنرمندان ایران برگزار شود که سید **محمّد بهشتی** –رئیس وقت میراث فرهنگی– به‌بهانهٔ مسافرت، به خانهٔ هنرمندان نیامد و مراسم به پایان اردیبهشت ماه انداخته شد. بار دوّم هم **بهشتی** برای گشایش این نشست نیامد و **الخاص** در پایان مراسم پشت تریبون رفت و با بغضی که گلویش را می‌فشرد گفت:

«نمی‌دانم چرا آقای بهشتی اینجا نیست و همه‌تان چرا از اینکه دیر به شما خبر داده‌اند گله می‌کنید؟ عذرخواهی شما کار را بدتر می‌کند. این راه به دست آوردن دل هنرمندی که بیش از ۶۰ سال سابقهٔ کار هنری دارد نیست. من اگر در اروپا ۶۰ سال نانوایی موفق بودم احتمالا در بزرگداشتم دکانی با تنوری زیبا به من [هدیه] می‌دادند!»

راست امّا این است که رفیق **الخاص** بهترین هدیه‌های خود را همواره از مردمی گرفته بود که شخصیت و کارهای او را می‌ستودند. بهشتی‌ها می‌آیند و می‌روند و فراموش می‌شوند امّا **هانیبال الخاص**ها در قلب تودهٔ مردم و در دل تاریخ هنر این مرز و بوم برای همیشه زنده‌اند.

هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق
ثبت است در جریدهٔ عالم دوام ما
(حافظ)

نام و یادش گرامی باد.

***نامهٔ مردم*، شمارهٔ ۹۷۵، ۲۵ خردادماه ۱۳۹۴**

Legends & Legacies

Published by Tudeh Publishing

Fall 2015