



شورای نویسندگان
و
منوچندان ایران

دفتر اول
پائیز ۱۳۵۹

شورای نویسندگان
و
منتقدان ایران



صفحه ۱	سخنی در آغاز
» ۶	اعلامیه هیئت اجرائیه شورای نویسندگان و هنرمندان ایران
» ۱۲	هنرمندان ایران و بن‌بست‌های کنونی ناصر پورقمی
» ۲۸	بازسازی برنامه‌های آموزشی پرویز شهریاری
» ۳۶	کودک و سرباز (شعر) پناهی سمنانی
» ۳۸	اندیشه‌هایی پیرامون هنر، نقد هنری و انقلاب م. ا. به‌آذین
» ۵۲	پنج‌ره بگشای برآوازاها (شعر) جلال سرفراز
» ۵۳	هزاره ابن‌سینا غلامحسین صدری افشار
» ۶۰	ایران (شعر) محمد خلیلی
» ۶۲	مهر و مهرگان احسان طبری
» ۶۵	مهرگان (شعر) نصرت‌اله نوح
» ۶۸	گزارشی از نقاشی بر دیوار لانه جاسوسی هانیبال‌الخاص
» ۷۳	اشاره (شعر) سیاهش کسرائی
» ۷۴	تعریف داستان جمال میرصادقی
» ۷۸	یادداشت‌هایی درباره داستان محمود دولت‌آبادی
» ۹۵	البرز ایستاده (شعر) اسداله عمادی
» ۹۶	دوسخترانی از گرد‌همایی بین‌المللی نویسندگان ترجمه ع. ن. جویا
» ۱۱۲	به آن‌که در تردید است برتولد برشت ترجمه بهرام حبیبی
» ۱۱۳	«مغ‌کشی»، صورت‌خندان و گریان تئاتر ایران مجید فلاح‌زاده
» ۱۳۴	برای يك سیر تکاملی سالم در موسیقی احسان طبری
» ۱۴۴	موسیقی ایرانی (شعر) ناصر پورقمی
» ۱۴۹	حادثه (داستان) هوشنگ عاشورپور
» ۱۷۰	انسان بزرگ واقف ابراهیم
» ۱۷۱	شعار، شعر مقاومت توده‌ها محمود آحیایی
» ۱۷۸	تکامل ادب فارسی در دوران بعد از اسلام احسان طبری
» ۱۹۲	قلم‌کار بهار (شعر) محمود زهری
» ۱۹۳	فرضیه - نظریه - دکترین پروفیسور زیلبر ترجمه پرویز شهریاری
» ۲۰۲	سه شعر غلامحسین متین
» ۲۰۷	نگاهی به فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی کانت دکتر شرف‌الدین خراسانی
» ۲۲۶	تمثیل بودا از خانه آتش گرفته برتولد برشت ترجمه بهرام حبیبی
» ۲۲۸	نمایشنامه شیشه عمر جمشید جهان‌زاده
» ۲۳۱	دو شعر واقف ابراهیم ترجمه محمد خلیلی
» ۲۳۴	پیام به نویسندگان، شاعران و هنرمندان عراق
» ۲۳۶	آبیاری برتولد برشت
» ۲۳۷	يك سرود

همراه با چهار تابلو کار: نیلوفر قادری نژاد ، شهاب موسوی زاده ، مسعود سعدالدین و محسن جمالی

سخنی در آغاز

ضرورت تشکیل اجتماع تازه‌ای از اهل قلم و دیگر هنرمندان هنگامی به قوت محسوس گشت که اختلاف آشتی‌ناپذیر بر سر ارزیابی انقلاب اسلامی ایران و موضع‌گیری اصولی در برابر آن، پس از ماه‌ها بحث و مجادله، ادامه همکاری در چارچوب «کانون نویسندگان ایران» را غیر ممکن ساخت. کسانی از جمع شاعران و نویسندگان و هنرمندان و پژوهندگان که خصلت خلقی و ضدامپریالیستی را مشخصه عمده انقلاب ایران می‌دانستند و به همین سبب، به رغم همه آشفتگی‌ها و زیاده‌روی‌ها که در کار بود، با اعتماد راسخ به نیروی آفریننده توده‌ها و تجربه‌اندوزی‌شان در جریان انقلاب، تأیید و یاری بیدریغ به گسترش و تکامل انقلاب را در راستای رهایی محرومان و تأمین استقلال راستین کشور بزرگترین وظیفه خود می‌شمردند، به تأسیس «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» همت گماشتند.

در جلسات متعددی که در فاصله ۳۰ بهمن ۱۳۵۸ تا دهم اردیبهشت ۵۹ تشکیل شد، گذشته از توافق بر سر نام سازمان نوین‌یاد ما، متن نهائی بیان‌نامه و اساسنامه «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» به

تصویب اعضای مؤسس رسید و نخستین هیئت اجرایی شورا، مرکب از هفت عضو اصلی و پنج عضو علی‌البدل و دوبازرس مالی، انتخاب شد. این اعضاء، به ترتیب آراء به دست آمده، عبارتند از:

محمود اعتمادزاده «به‌آذین» - محمد رضا لطفی - پرویز شهریار - محمد علی جعفری - بهرام حبیبی - ناصر پورقمی - محمد زهری: اعضای اصلی؛

نازی عظیمی - هانیبال‌الخاص - رکن‌الدین خسروی - علی امینی نجفی - علی مطیع: اعضای علی‌البدل؛

محمد خلیلی - مهدی اسفندیار فرد: بازرسان مالی.

لازم به یادآوری است که در جلسه دهم اردیبهشت ۱۳۵۹ آقای مهدی اخوان ثالث به عنوان عضو اصلی هیئت اجرایی انتخاب شدند. اما چون ایشان از پذیرفتن مسئولیت و حتی عضویت در شورا سرباز زدند و استعفای خود را در روزنامه‌ها اعلام کردند، به ناچار و در کمال تأسف، جانشینی به نسبت آراء به دست آمده در انتخابات برای ایشان در نظر گرفته شد و آقای محمد زهری به عنوان عضو اصلی و آقای علی مطیع به عنوان عضو علی‌البدل شناخته شدند.

در اولین جلسه هیئت اجرایی، امر تقسیم وظایف و اداره کمیسیون‌های شش‌گانه: تشکیلات، مالی، انتشارات، برنامه‌های همگانی، روابط بین‌المللی، حقوقی میان اعضای هیئت اجرایی صورت گرفت و آقای محمود اعتمادزاده «به‌آذین» به عنوان دبیر شورای نویسندگان و هنرمندان ایران برگزیده شد.

فعالیّت «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران»، پس از آن که

محلی - هرچند موقت - برای شورا فراهم گشت و یکی از دوستان برای پاسخگویی و راهنمایی مراجعان موظف به حضور همه روزه، صبح و عصر، - به استثنای روزهای جمعه و تعطیل رسمی - در محل شورا شد، به تدریج در مسیر متعارف خود درافتاد. تاکنون، گذشته از یکی دو جلسه عمومی، جلسات گروه‌های مختلف برای بحث و تبادل نظر در مسائل هنری و ادبی و همچنین برنامه‌ریزی فعالیت‌های همگانی تشکیل شده است. چاپ و انتشار مجموعه حاضر نیز که نخستین گام در جهت شناساندن آثار و عقاید اعضای شورا است، نمودار دیگری از فعالیت‌های این چندماهه می‌باشد. امید است، با فزونی امکانات و گسترش دامنه همکاری دوستان، شورای ما بتواند از راه ارائه نمونه‌های مثبت آفرینش هنری سهم شایسته خود را در تحکیم دستاوردهای انقلاب و ساختمان ایرانی آزاد و آباد و مستقل به‌بترین وجه ادا کند.

* * *

در تشکیل «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران»، انگیزه اساسی همانا آوردن نیروی خلاقه اندیشه و هنر به خدمت آرمانهای انقلابی توده‌ها بوده است. در این راه است که هنرمند و اهل قلم ایرانی می‌تواند، با الهام از شور و اراده خداگونه مردم، همپای عظمت و شکوه لحظه تاریخی کنونی قدم بردارد و وجدان آگاه این زمان باشد. اما آرمانهای انقلابی برای بارور کردن زندگی و سازمان دادن آن به شیوه‌ای متناسب با ضرورت‌های نوین است، چیزی که تنها در چارچوب میهنی دارای حاکمیت ملی و تمامیت ارضی، با مرده‌ی آزاد از بندهای ستم و نابرابری و فقر، در شرایط صالح و دموکراسی و پیشرفت اجتماعی می‌تواند تحقق

پذیرد. و امروزه این همه در خط خلقی و ضد امپریالیستی انقلاب اسلامی ایران به رهبری امام خمینی خلاصه می‌شود. هنرمندان و اندیشه‌وران عضو شورا خود را و آفرینش هنری خود را در راستای همین خط - که می‌تواند و باید خط پیروزی و بهروزی توده‌ها باشد - متعهد کرده‌اند. و این تعهدی است از سر بینش درست و اراده‌مختار، همراه با احساس مسئولیت در برابر مردم و تاریخ. ازین رو ما، با ایمان به آزادی اندیشه و بیان و قلم و با کوشش بی‌دریغ برای تأمین آن، از آزادی امری مطلق نمی‌سازیم. بویژه در لحظه‌های بحرانی که سرنوشت ملتی در گرو اندیشه و سرمشق و رفتار برگزیدگان آن است، آزادی را در هماهنگی با مصلحت اجتماع می‌خواهیم. با این همه، نه چنان است که آزادی در هیچ زمان و در هیچ شرایطی از حوصله و تحمل جامعه بیرون باشد. و نه چنان است که جامعه نتواند آنچه را که زیان‌بخش است در حرکتی طبیعی - غالباً هم بی‌توسل به زور و فشار - از خود دفع کند. طبیعت جامعه در کل سالم است و به راه میانه اعتدال می‌رود. ازین رو، آزادی، حتی در آنچه غریب و مفرط می‌نماید، باید تا آخرین حد تحمل‌پذیر محترم شمرده شود، و این حد تحمل‌پذیر را مردم‌اند که در تجربه همگانی و مستمر خود بدان می‌رسند و معین می‌کنند.

از سوی دیگر، در بیان اندیشه و پرداخت هنر، گذشته از آزادی در انتخاب موضوع، آزادی شکل و سبک و شگرد هنری ضرورتی حتمی است و هرگونه محدودیتی در این زمینه‌ها، به‌هر بهانه که باشد، مانعی در راه شکوفایی استعدادها و موجبی برای فقر فرهنگ خواهد بود. همچنان که گونه‌گونی گل و گیاه در رنگ و شکل و اندازه و سادگی و بغرنجی

خود نموداری از زیبایی و غنای طبیعت است، در زندگی اجتماعی نیز تنوع اندیشه و هنر از غذای فرهنگ حکایت می‌کند و شایسته است که پاس داشته شود. «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» وظیفه خود می‌شمارد که در راهنمایی‌های ضروری، در مشورتها و تبادل تجربه‌ها، در عرضه‌داشت نوآوری‌ها و در فراهم آوردن شرایط مساعد برای تجلی استعدادهای جوان همواره راه را برابترهای تازه باز نگه دارد و هیچگاه به تحمیل شیوه‌ای یکنواخت رضا ندهد.

«شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» علت وجودی و حقانیت خود را نه تنها در تعهد خدمتگزاری نسبت به میهن و توده‌های محروم یا تلاش در راه گسترش پیروزمند انقلاب و دستیابی به صلح و پیشرفت، بلکه همچنین در ایجاد و ارائه آثار ابداعی از سوی اعضای خود می‌داند. ازین رو، بجاست اگر همه ما، با الهام از نمونه‌های فراوان جانبازی و شور انقلابی و تلاش سازندگی مردم خود، بویژه جوانان، با تمام نیرو به آفرینش هنری روی آوریم و دستاوردهای ارزنده و اثربخشی به پیشگاه ملت عزیز ایران عرضه داریم.

اعلامیه هیئت اجرائیه شورای نویسندگان و هنرمندان ایران نویسندگان و هنرمندان آزاد و میهن دوست، آماده دفاع از میهن، انقلاب و جمهوری اسلامی ایران

مردم انقلابی ایران،

روشنفکران آگاه و میهن دوست،

هنرمندان و نویسندگان شرافتمند و آزاده و میهن پرست!

جمهوری اسلامی ما، میهن انقلابی ما مورد هجوم دده‌شانه قرار گرفته است. آسمان و زمین و دریاهای ایران اکنون مورد تعرض آشکار و مستقیم امپریالیسم جهانی و یکی از شریرترین عوامل منطقه‌ای آن، دولت فتنه گر عراق قرار دارد؛ جنگی غیرعادلانه و انضمام طلبانه علیه میهن بزرگ انقلابی ما آغاز شده است.

امپریالیسم جهانی، بسرکردگی امپریالیسم آمریکا، مصمم است از طریق این جنگ تحمیلی، انقلاب ایران را خفه کرده، در خون بشوید و یا حداقل آنرا مشغول داشته، از بازسازی انقلابی میهن ما جلو بگیرد.

دل‌های پاک مردم انقلابی ما سرشار از خشم و کین است. فرزندان خشمگین و دلاور و انقلابی ما، پاسداران انقلاب، سربازان، هوانوردان و نایان دلیر ما، زندگی خود، تمامی شور و جوشش انقلابی خود و تمامی نیرو و امکانات خود را دستمایه دفع این هجوم شریرانه کرده، جنگ تحمیلی از طرف امپریالیسم جهانی و همکار و عامل منطقه‌ای آن را به جنگی عادلانه، دشمن-شکن و مقدس، در راه دفاع از انقلاب و میهن خود بدل کرده‌اند و از نخستین روز نبرد، ضربات سهمگینی بر دشمن متجاوز وارد آورده‌اند.

قلب ایران انقلابی در جبهه‌های نبرد می‌تپد، توده‌های میلیونی مردم

ایران تمامی نیروی انقلابی خود را برای ناکام کردن این تجاوز توطئه آمیز بسیج کرده اند و سراسر میهن پهناور ما به پشت جبهه مطمئن و فعال رزم آوران دلیر و فداکار ما بدل شده است. اتحاد و همدلی مردم ایران اکنون بیش از هر زمان دیگری در دوران پس از پیروزی انقلاب متجلی شده است.

دولت بعثی عراق، که ظاهراً در رؤیاهای شوونیسم عظمت طلبانه بسر می برد، در مسیر محتوم خود عملاً در کنار امپریالیسم جهانی، بسرکردگی امپریالیسم آمریکا، قرار گرفته است و دقیقاً در جهت خواست ها و مطامع امپریالیسم جهانی گام برمی دارد.

دولت بعثی عراق از آغاز انقلاب مردم ایران خود را در اردوگاه دشمنان انقلاب یافت و کینه توزانه با انقلاب ما و مردم انقلابی ما روبرو شد، و پس از پیروزی انقلاب ایران، سرزمین عراق را به پایگاه فتنه و تجاوز علیه ایران انقلابی تبدیل کرده، خود رأساً نیز به سازمان دادن گروه های ضد انقلابی و خرابکار و اعزام آنان به ایران دست زد.

اما سیاست خارجی هیچ دولتی نمی تواند از شیوه ها و سیاست های داخلی آن جدا باشد، دولت بعثی عراق که به شوونیسم عظمت طلبانه تنفوه می کند و آرزوهای دور و دراز در سر می پروراند، دولتی که در مسیر این شوونیسم ابلهانه و نابخردانه، در آغاز کار خود استخوان های پوسیده هارون الرشید را از ایران مطالبه می کرد، در تداوم راه و کار خود به قلع و قمع میهن پرستان عراق پرداخت. رشیدترین، فرزانه ترین و میهن پرست ترین فرزندان ملت عراق را گروه گروه به جوخه های اعدام سپرد و هنوز و همچنان به این شیوه های رذیلانه و ضد مردمی ادامه می دهد.

اوج چنین شیوه های اختناق و ضد مردمی با مقاومت روزافزون توده های مردم عراق روبرو شده و می شود. مبارزان آزاده عراقی برای سرنگون کردن رژیم نامردمی عراق متحد شده و می شوند و در این راه از پشتیبانی کلیه نیروهای ترقیخواه، آزاده و انقلابی جهان، و از جمله از پشتیبانی بیدریغ مردم انقلابی ایران برخوردارند. این مقاومت های روزافزون، که در سراسر عراق اوج گرفته است، دولت بعثی عراق را به ضعف و فتوری علاج ناپذیر گرفتار کرده است، و درست در ارتباط با این ضعف علاج ناپذیرست که

رژیم عراق خود را نیازمند قدرت‌نمایی یافته است. همکاری نزدیک عراق با امپریالیسم جهانی و عمال آن در منطقه و تجاوز نظامی عراق به ایران درست در پیوند با این ضعف و از مردم بریدگی رژیم عراق قابل توضیح است. اما آن پیوند با امپریالیسم جهانی، به سرکردگی امپریالیسم آمریکا، و این تجاوز نظامی به ایران انقلابی، تنها کوربینی سیاسی رژیم عراق را نمایان می‌کند. رژیم از مردم بریده عراق قادر به درک این حقیقت نیست که ایران امروز، ایران انقلابی نیرومندتر از هر زمان دیگری در تاریخ معاصر خویش است، چرا که نیروهای مسلح ایران پیوندهای ارگانیک، ژرف و ناگسستنی با خلق خویش دارند. آنان به خوبی آگاه‌اند از چه چیز دفاع می‌کنند، آنان به خوبی واقف‌اند که دل خلق همراه گام‌های آنان می‌تپد، آنان به خوبی می‌دانند که سربازانی كه افتاده در میدان نبرد نیستند، بلکه به نمایندگی از سوی تمامی توده‌های انقلابی و با حمایت مادی و معنوی تمامی توده‌های انقلابی می‌رزمند.

رژیم از مردم بریده عراق و حامیان امپریالیست آن بنا به طبیعت خود نمی‌توانند این حقیقت را دریابند که، در ایران انقلابی امروز، هر زن و مرد، هر پیر و جوان و کودک، يك سپاهی بالقوه، و هر گاه لازم باشد، يك سپاهی بالفعل است که نه تنها با اسلحه، بلکه حتی اگر لازم باشد، با چنگ و دندان از میهن انقلابی خود دفاع می‌کند. رژیم عراق و حامیان امپریالیست آن قادر به درک این حقیقت نیستند که، علیرغم خواست و تمایل آنها، جنگی که بر ایران انقلابی تحمیل کرده‌اند نه تنها موجب زوال ایران انقلابی نمی‌شود، بلکه اتحادخلل‌ناپذیر مردم ایران را سبب می‌گردد و در جریان این جنگ و نیز در پایان آن، انقلاب ایران به مرحله کیفیتاً والاتر و استوارتری ارتقاء می‌یابد. آری، آنها این حقایق را در نمی‌یابند و هرگز نیز قادر به درک و دریافت آن نخواهند بود، زیرا حیات روبه‌زوال خود را در مسیر زدوبندها و توطئه‌های سیاسی و نظامی ادامه داده‌اند و هرگز پیوندی با توده‌ها نداشته‌اند و هرگز به قدرت و کیفیت قدرت خلق آگاه نبوده‌اند.

ما نویسندگان و هنرمندان ایران، که با تمامی ذرات وجود خود دل دل به انقلاب سپرده‌ایم و با تمامی نیرو و امکانات خود در خدمت انقلاب

پرسطوت توده‌های مردم ایران قرار داریم، در این لحظات حساس و خطیر از کلیه روشنفکران ایران، خاصه از تمامی هنرمندان و نویسندگان مردمی و مردم‌گرای ایران طلب می‌کنیم که با همه توان خود، با هنر خود، با قلم و قدم و بیان خود، و در هر لحظه که لازم باشد، با همه توان جسمانی خود به دفاع از میهن کبیر خویش، به دفاع از انقلاب خویش، به دفاع از ایران انقلابی برخیزند. در این مرحله اتحاد کلیه نیروهای میهن‌خواه و انقلابی تحت رهبری پیر خردمندا **امام خمینی**، شرط اساسی پیروزی در این نبرد سرنوشت‌ساز است. هیچ اختلاف نظر و اختلاف سلیقه‌ای نمی‌تواند و نباید مانع اتحاد عمل نیروهای انقلابی در دفاع از میهن انقلابی باشد. این نبرد يك جنگ میهنی، يك پیکار انقلابی است. تنها ضدانقلابیون و وابستگان به امپریالیسم جهانی می‌توانند از صف پر عظمت مدافعان ایران انقلابی جدا باشند. بی‌تردید جنگی که بر میهن ما تحمیل شده است، در نهایت صف انقلاب و ضدانقلاب را هر چه بیشتر از یکدیگر جدا خواهد کرد، دوستان و دشمنان واقعی ما را در عرصه داخلی و نیز در عرصه جهانی بیش از پیش به ما خواهد شناساند و ما را به دوستان واقعی انقلاب نزدیکتر خواهد ساخت.

بگذار جمهوری اسلامی ما، میهن ما در جریان این نبرد بزرگ به حقایق و واقعیت‌های دوران ما بیش از پیش آشنا شود. بگذار جمهوری اسلامی ما، میهن بزرگ انقلابی مادر این فرصت استثنائی بیش از هر زمان دیگر دوستان راستین انقلاب ایران را در عرصه داخلی و جهانی بشناسد. بگذار در این آزمون بزرگ تمامی سوء تفاهم‌هایی که بین برخی از روشنفکران ما و جامعه انقلابی ایران بروز کرده است و از جانب ایادی امپریالیسم نیز به آن دامن زده شده و می‌شود، رنگ ببازد و آن روشنفکران شریف و صدیق ایران، که اینجا و آنجا گرفتار برخی پیشداوریها و نابوری‌های نادرست بوده‌اند، نیز در کنار توده‌های میلیونی مردم و بازو به بازوی آنان، در کارزار انقلابی هر چه بیشتر، فعال‌تر و آگاهانه‌تر شرکت کنند. بگذار صف راستین انقلاب و ضدانقلاب باز هم بیشتر از هم جدا شود. بگذار تردیدها و نگرانی‌های جامعه انقلابی ایران در مورد برخی از روشنفکران، که در زیر سایه کد رمعدودی از روشنفکران ضدانقلابی به وجود آمده و به وسیله معدودی از راستگرایان

افراطی و عوامل امپریالیسم دامن زده شده است، از میان برود.

شورای نویسندگان و هنرمندان ایران آماده است و مصرا نه خواهان آنست که کلیه نیرو و امکانات خود و اعضاء خود را در خدمت دفاع از میهن قرار دهد. تخصص و آگاهی ما، هنر ما، قلم و قدم ما، اندیشه و بیان ما، و اگر لازم باشد، تا آخرین قطره خون ما در راه انقلاب، در راه دفاع از جمهوری اسلامی ایران، در راه دفاع از میهن انقلابی ما قرار دارد. ما در این راه مقدس دمی از تلاش باز نمی‌ایستیم و در عین حال صمیمانه خواستار آنیم که از اشتیاق پر شور انقلابی ما تا بیشترین حد امکان بهره‌گیری شود. ما از امام خمینی رهبر خردمند انقلاب ایران و نیز از دستگاه رهبری کشور می‌خواهیم که با رهنمودهای خود امکان بهترین بهره‌گیری از نیروی ما را فراهم آورند.

هیئت اجراییه شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

۱۳۵۹/۷/۵



کار نیلوفر قادری نژاد

هنرمندان ایران و بن بست های کنونی.

چه باید کرد؟

ناصر پورقمی

چندیست در بحث و گفت و گو با برخی از دوستان هنرمند با این مسأله مواجه می شویم که گویا گروهی از آنان در کار خود با بن بست روبه رو شده اند و راه برون رفت از این بن بست را نمی یابند. البته بسیاری از آنان بنابه روش رایج در میان قشرهای متوسط الحال و گروهی از روشنفکران و با تمسک به برخی نارسایی ها و ناسازگاری های موجود، دوستتر دارند که این بن بست را به حساب «تعصبات و تضييفات حاکم» بگذارند و وجدان حرفه ای خود را آسوده کنند.

دوست موسیقیدان صاحب نظری که در شیفتگی او نسبت به انقلاب جای هیچگونه تردیدی نیست چندی پیش با آسوده جانی می گفت: «کسرت که دیگر نمی شود برگزار کرد، بنابراین در برنامه ای که در پیش است من کاری ندارم». دوست دیگری که از پیش کسوتان صاحب سبک تئاتر است و احترام بسیار برای او قائلم، نگران سرنوشت نمایشنامه ای بود که برای اجراء آماده می کند. چرا که مطمئن نبود مقامات دولتی سالتی را که برای اجراء نمایشنامه در نظر گرفته است در اختیار او خواهند گذاشت.

این نگرانی ها و تردیدها به اشکالی دیگر برای برخی از نویسندگان، شاعران، نقاشان و دیگر هنرمندان مانیز وجود دارد. ظاهراً همه آنان خود را در حلقه محاصره ای می بینند که گویا روز به روز تنگ تر می شود و همه آنان خود را با اوضاع و احوال تازه و ناآشنائی روبرو می بینند که به سادگی نام «تعصبات و تضييفات حاکم» بر آن می گذارند و خیال خود را راحت می کنند.

نگرانی‌ها، تردیدها، نا باوری‌ها و بن‌بست‌های موجود در بخش‌های گونه‌گون هنری حکم می‌کند که برخوردی جدی، دقیق، خالی از پیشداوری، ژرف‌نگر و راهگشا با مسائل موجود در هنر و فعالیت‌های هنری داشته باشیم. راه خود را به درستی بشناسیم و با اطمینان در آن گام برداریم.

بگذارید برخورد درست و آگاهانه با مسائل موجود در هنر و فعالیت‌های هنری را با بازگویی يك واقعیت ساده و غیرقابل تردید و تأکید بر آن آغاز کنیم: **در ایران انقلاب شده است**؛ انقلابی بزرگ، خونین، پرشکوه و زیرو روکننده. انقلابی که توده‌های میلیونی را یکجا و پرخروش به میدان آورده است و آنان پرخشم و پرخشونت به گذشته می‌نگرند، داغ باطله بر آن می‌زنند و سهم واقعی خود را از زندگی طلب می‌کنند. انقلابی که همهٔ بت‌های مقدس پیشین را شکسته است و بر بازنگری فعالانه و در صورت لزوم ویران کردن همهٔ ارزش‌ها و معیارهای تثبیت‌شدهٔ پیشین حکم کرده است.

دست‌کم برای آنان که دل به انقلاب سپرده‌اند، آنچه گفتیم واقعیتی ساده، پذیرفته شده و غیرقابل تردید است و آنچنان این واقعیت ساده و تردید ناپذیر است که معمولاً لازم نمی‌بینند در مورد ژرفای آن و چگونگی رسوخ و اثربخشی آن در تمامی عرصه‌های حیات اجتماعی مابه‌دقت بیندیشند و برین پایه حساب خود را با گذشته و معیارهای آن دوران تسویه کنند، پیوندهای ناروای خود را از گذشته بگسلند و راه تازهٔ خود را بیابند. ما اکنون در تمامی عرصه‌های حیات اجتماعی خود با چنین مسأله‌ای مواجه هستیم و هنر تنها یکی از این عرصه‌هاست. بسیاری از دشواری‌هایی که در پیش‌رو داریم ناشی از نامأنوس بودن شرایط تازه، ناهماهنگی و ناهمگونی معیارهای متعارف ما با شرایط تازه و در نتیجه طرز تلقی ما از اوضاع و احوال تازه و طرز برخورد ما با قلمرو تازه‌ایست که در برابرمان گشوده شده است. به عبارت دیگر حتی ما که در انقلاب شرکت فعال و جانبازانه داشته‌ایم، حتی ما که دل به انقلاب مردمی ایران سپرده‌ایم، حتی ما که همهٔ توان خود را در راه پیروزی نهایی انقلاب گذاشته‌ایم و بالاخره حتی ما که حامل عالیترین و بهترین و انسانی‌ترین آرزوها برای بهروزی زحمتکشان و مستضعفین هستیم، با شرایط پس از پیروزی انقلاب تفاهم کامل و لازم

نداریم. چرا که شرایط پس از پیروزی انقلاب بیشتر از آنکه در ارتباط با تصورات و تخیلات ظریف و صیقل خورده پیشین ما و آرزوهای نزعت طلبانه و تروتیمز ما باشد، ناشی از دینامیسم انقلاب ملی و دموکراتیک ایران است، ناشی از ورود پرخروش و پرخشونت توده‌ها به عرصه زندگی سیاسی میهن ماست.

هیچ عرصه‌ای، هیچ زاویه‌ای و هیچ زمینه‌ای در زندگی اجتماعی ما وجود ندارد که از حرکت پرشور انقلابی مردم ما به لرزش و تکان نیفتاده باشد و از ورود پرتوان توده‌ها به میدان زندگی سیاسی و مبارزه رو در رو اثر نپذیرفته باشد و ارزش‌ها و معیارهای پیش از انقلاب - و خاصه دوران اختناق - در مورد آنها زیر علامت سؤال قرار نگرفته باشد. هنر تنها یکی از این عرصه‌هاست.

آنچه برخی از هنرمندان ما را با بن‌بست روبه‌رو کرده است بیشتر از هر چیز دیگر، ناشی از این لرزش و تکان سهمگین و آن رنگ باختن ارزش‌ها و معیارهای پیشین است. آن لرزش سهمگین و این رنگ باختن ارزش‌ها و معیارهای گذشته نه تنها در کیفیت، محتوا و شکل آفرینش آثار هنری، بلکه به همان ترتیب در چگونگی ارائه و عرضه آثار هنری مؤثر افتاده است. چرا که این دو، در رابطه نزدیک دیالکتیکی با یکدیگر قرار دارند. به عبارت ساده‌تر، اثر هنری دوران انقلاب را با شیوه‌های دوران اختناق نمی‌توان ارائه کرد و اگر چنین کاری شدنی و مردم‌پذیر باشد معلوم می‌شود که یک لنگی در کار انقلاب وجود دارد. در اینجا باید توضیح دهیم که وقتی می‌گوییم اثر هنری دوران انقلاب منظورمان صرفاً آن قبیل آثار هنری نیست که از لحاظ مضمون و محتوا مربوط به دوران انقلاب و برآمده از دوران انقلاب است و به شرح و توضیح حوادث و وقایع دوران انقلاب اختصاص دارد؛ بلکه به‌طور کلی بر آثار هنری قابل ارائه در دوران انقلاب توجه داریم - اعم از آنکه این آثار مربوط به حوادث و وقایع دوران انقلاب باشد، یا نباشد؛ اعم از آنکه این آثار خودی یا ترجمه و به‌طور کلی غیر خودی باشد.

آن مسأله اساسی که هنرمندان ما باید توجه ویژه‌ای به آن معطوف

دارند اینست که هنر پس از انقلاب ماهیتاً و کیفیتاً با هنر پیش از انقلاب و خاصه با هنر دوران دیکتاتوری و اختناق تفاوت دارد. این تفاوت ماهوی و کیفی به تمامی زوایای فعالیت های هنری، به سراسر قلمرو هنر رسوخ می کند و به همه زمینه ها، از دید و برداشت هنری تا آفرینش و زبان و ابزار بیان هنری تا شکل و شیوه ارائه کار هنری توسعه می یابد. و این امری طبیعی است. چرا که در دوران انقلاب و در دوران پس از آن - به شرط پیروزی نهایی انقلاب - هنر از باریکه تنگ خود، از مجامع و محافل کوچک اقشار مرفه و روشنفکران به اصطلاح «سطح بالا» بیرون می آید، به میان توده ها می رود با خیل عظیم مصرف کنندگانی روبه رو می شود که تقریباً هیچ شباهتی با مصرف کنندگان آثار هنری دوران پیش از انقلاب ندارند. اگر در گذشته مصرف کنندگان آثار هنری در بهترین حالت معدودی افراد ترد و ظریف و نازک بین و دوپهلو گو و ظاهر آ «احساساتی» بودند که اگر کاری را نمی پسندیدند آسمان را به زمین می رساندند و آن چنان فریاد و فغان و جنجال می کردند که گویی هستی و حیات با مشکلی چاره ناپذیر روبه رو شده است و آن چنان موضوع را به «مسأله روز» بدل می کردند که گویی خود کار دیگری به جز مصرف آثار هنری ندارند، اکنون مصرف کنندگان آثار هنری میلیون ها میلیون انسان ساده، صمیمی، بی پروا، خشن و زمخت هستند که اگر يك کار هنری باب طبعشان نباشد به جز تفی که بر زمین میندازند و پوز خند تحقیر آمیزی که برب لب می گیرند عکس العمل دیگری ندارند.

مصرف کنندگان هنر دوران پیش از انقلاب هنر خودشان را می خواستند، خواست خود را به هنرمندان القاء و بر آنان تحمیل می کردند، در سالن ها، مجالس، نمایشگاهها و مطبوعات خودشان به بهره گیری از هنر می پرداختند و همه این شرایط و اوضاع و احوال در کنار شرایط همگون دیگر هنر آن دوران را به وجود می آورد. همچنان که این مصرف کنندگان، مصرف کنندگان هنر

در اینجا منظور ما تنها آن قبیل آثار هنری است که به وسیله آن یا آن هنرمند معین آفریده و عرضه می شود. هنر توده ای که محصول مشترك خود توده هاست و یا در يك فراو پیچیده و دراز مدت به وسیله توده ها باز آفرینی شده است، جستار دیگری است که در اینجا مطلقاً مورد نظر ما نیست.

دوران انقلاب، این میلیون‌ها انسان پرشور و ساده و صمیمی و به‌خروش آمده هنر خودشان را طلب می‌کنند و دراماکن و جایگاههای خودشان یعنی در میدان‌ها، خیابان‌ها، گذرگاهها، کارخانه‌ها، مزارع و جزآن به بهره‌گیری از هنر مورد قبولشان می‌پردازند. آنان بدون فریاد و فغان و جنجال‌های بازاری، هنرراستین و مردمی را به بخشی از زندگی و حرکت خود بدل می‌کنند، آنرا مددکار تلاش و بهروزی خود می‌کنند و درچنین شرایط و اوضاع و احوال پرشکوه ولی بدون جنجالی هنر خود را به‌وجود می‌آورند. آنان قادرند هنر موردنیاز خود را به هنرمندان القاء کنند، نیاز خود را از هنرمندان دریافت کنند و اگر هنرمندی نتوانست نیاز آنان را جواب گوید به‌سادگی و بدون طعن و لعن و نازك کاری‌های روشنفکرانه او را از عرصه هنری به کناری خواهند افکند.

چنین است که می‌گوییم هنر پس از انقلاب ماهیتاً و کیفیتاً با هنر پیش‌ازانقلاب و خاصه با هنر دوران دیکتاتوری و اختناق تفاوت دارد. این اصلی است که هنرمندان ما باید عمیقاً و دقیقاً آنرا به‌خاطر داشته باشند، با تمامی جان خود، با تمامی ذرات وجود هنری خود آنرا باور کنند. و این دگرگونی ماهوی و کیفی رانه به‌طور مصنوع، بلکه به‌طور ارگانیک با استعداد و قابلیت هنری خود بیامیزند. در غیر این صورت آنان با هر مقدار قابلیت و استعداد هنری، به‌عنوان هنرمند جایی در میان مردم نخواهند داشت و نمی‌توانند هنرمند مردم‌پذیر پس از انقلاب باشند.

اما مسأله آنست که برخی از شریف‌ترین و اصیل‌ترین هنرمندان ما، درست همانان که در خط انقلاب قرار دارند و با تمامی آگاهی و توان خود از انقلاب پشتیبانی می‌کنند، با هنر به همان شکل روبه‌رو می‌شوند که هنرمندان دوران گذشته، هنرمندان دوران اختناق؛ آن گروه از هنرواران و هنرمندانی که اکنون به ناچار جای خود را در کنار ضدانقلاب باز می‌یابند.

این هنرمندان شریف و اصیل ما، با وجود باور به انقلاب و حمایت از آن متأسفانه هنوز در تاروپود گذشته اسیرند و برداشتشان از هنر و هنرمند همان برداشت گذشته است. آنان هنوز جای واقعی خود را در دوران پس از انقلاب پیدا نکرده‌اند، هنوز به برداشت انقلابی از انقلاب و هنر در دوران

انقلاب نرسیده‌اند، هنوز شکل و شیوه بیان هنری خود را نیافته‌اند و هنوز نحوه ارائه کار خود را نشناخته‌اند. آنان هنوز به دریافت پیشین خود از هنر پایبندند، هنوز زبان و شیوه بیان گذشته را رها نکرده‌اند، هنوز در بند اشکال و صور هنر دوران دیکتاتوری قرار دارند و هنوز می‌کوشند کار خود را به همان شیوه سنتی ارائه دهند. آنان هنوز نیاموخته‌اند که چگونه می‌توان کار خود را به جای چند صد نفر به چند میلیون نفر ارائه داد. و این گناه آنان نیست، گرفتاری آنان است. چرا که آنان خود نیز در دوران پیش از انقلاب به عرصه هنری رسیده‌اند، بسیاری از آنان کار خود را در دوران هنر اختناق زده، هنر از مردم بریده، هنر سانسلی آغاز کرده‌اند با ارزش‌ها و معیارهای آن دوران خو گرفته‌اند و باورشان و برداشتشان از هنر و هنرمند همان باور و برداشت گذشته است.

برخی از آنان گویا منتظر بوده‌اند که پس از پیروزی انقلاب کار خود را با همان شکل و به همان ترتیب ادامه دهند و دست بالا برخی کلمات انقلابی را چاشنی کار خود کنند یا از رنگ سرخ در تابلوهاشان بیشتر استفاده کنند یا ریتم‌های تند را در کارشان افزایش دهند. گویا آنان از انقلاب و اثرات انقلاب در فعالیت‌های هنری چیزی بیشتر از این دریافته‌اند. و بدتر از همه بسیاری از آنان هنگامی که تداوم کار با شکل و شیوه و خصوصیات پیشین را امکان‌ناپذیر دیده‌اند، ظاهرآ با شرایط پس از پیروزی انقلاب - و در حقیقت با خود انقلاب - قهر کرده‌اند و عملاً خود را کنار کشیده‌اند. ظاهرآ آنان انقلاب را با افراد و گروه‌های معینی در دستگاه رهبری انقلاب یکسان گرفته‌اند. در نتیجه چنان قهرها و کناره‌گیری‌هایی، در دوران پس از پیروزی انقلاب عرصه هنری ما به دست کسانی افتاده است که حتی اگر جاه‌طلبی‌های شخصی کمتر در کارشان دخالت داشته است و صمیمانه به انقلاب عشق ورزیده‌اند و به این سبب در پی پر کردن جاهای خالی بوده‌اند، باری، صلاحیت لازم در کار هنری نداشته‌اند. موسیقی، شعر و طراحی‌ها و نقاشی‌های رایج در رسانه‌های گروهی ما نمونه‌های برجسته‌ای از این وضع ناهنجار است - وضعی که هنرمندان باتجربه و صاحب صلاحیت ما به هیچ وجه کمتر از هنروران کم‌صلاحیت ما در آن مقصر نبوده‌اند و نیستند.

اما حقیقت امر آنست که این قهرها، کناره‌جویی‌ها و اعتراض‌های خاموش راه به‌جایی نمی‌برد. راه از آن طرف بسته‌است. برای فعالیت‌های هنری با شکل و شیوه و خصوصیات دوران اختناق جای واقعی وجود ندارد. اگرچه در اینجا و آن‌جا با فشارهای اداری و سازمان‌یافته ناموجهی در برابر هنرمندانی که خواهان ادامه راههای پیشین در فعالیت‌های هنری هستند مواجه می‌شویم و اگرچه گهگاه این فشارهای سازمان یافته و ناموجه، بنا بر طبیعت خود، به قلمرو اصیل هنر نیز تسری می‌یابد، ولی مسأله به‌طور کلی چیز دیگری است. مسأله آنست که حتی اگر چنان فشارهای سازمان داده شده و ناموجهی نیز وجود نداشته باشد، اصرار در ادامه شیوه‌های پیشین در کارهای هنری بی‌حاصل است. توده‌ها از چنین هنری استقبال نمی‌کنند و دست رد بر سینه این نامحرمی که از دوران دیکتاتوری به دوران انقلاب نقل مکان کرده است می‌زنند و در این صورت نتیجه چنین فعالیتی چه خواهد بود؟ نتیجه آزمایش شده و تقریباً معلوم است: آن افراد و اقشار و گروههایی که از انقلاب آسیب دیده‌اند و منافع غارتگران‌شان بر باد رفته است و یا آنرا در مخاطره می‌بینند و بدین جهت در برابر انقلاب و پیشرفت آن می‌ایستند و بالقوه یا بالفعل ضد انقلاب قرار دارند، از چنان هنری که هیچگونه قربانی با شرایط انقلابی ندارد و یادگار «دوران خوش گذشته» است استقبال می‌کنند؛ اقبال می‌کنند و نه از سر هنردوستی فطری و دلبستگی به «هنرناب» بلکه اقبال می‌کنند تا آن‌را به‌پرده دودی در برابر فعالیت‌های ضد انقلابی خود بدل کنند، تا آن‌را به‌سد و سنگری در برابر انقلاب و پیشرفت انقلاب بدل کنند و البته آنان صله این نوع هنر را به‌نرخ روز و به‌طور تمام و کمال می‌پردازند. و بدین ترتیب آن گروه از هنرمندان شریف و اصیل ما که دل به انقلاب سپرده‌اند و حداقل در بحث‌های سیاسی با شور و شیدایی بسیار از حقانیت انقلاب دفاع می‌کنند ولی در عین حال به ادامه کار هنری با شکل و شیوه و خصوصیات پیشین اصرار دارند، ناگهان خود را در اردوگاه ضد انقلاب و در جوار کسانی می‌بینند که يك عمر به‌خشم و نفرت از آنان یاد کرده‌اند و این همان سرنوشتی است که برخی از فداکارترین مبارزان ضد دیکتاتوری که متأسفانه به‌بیراه افتادند به آن دچار شدند.

باید این نکته را هم به صراحت بگوییم که اختلاف ما با هنرمندان و هنرورانی که به اشکال گوناگون از آنان جدا شده‌ایم، تنها يك اختلاف ساده در بینش سیاسی نسبت به انقلاب و رهبری انقلاب و شرایط پس از انقلاب نیست، بلکه این اختلاف اختلافی است ریشه‌ای در تلقی متفاوت ما و آنان از هنر، کیفیت و ماهیت هنر و خاصه کیفیت و ماهیت هنر در دوران انقلاب؛ اختلافی است ریشه‌ای در تلقی متفاوت ما و آنان در مورد پایگاه اجتماعی هنر، خاصیت و فایده و کاربرد هنر، چگونگی رابطه هنر با توده‌ها، وسعت حوزه عمل و قلمرو هنر در جامعه، چگونگی برخورد با مسأله بر خاستگی هنر از توده‌ها و پیوستگی هنر با توده‌ها، چگونگی اثرپذیری هنر از توده‌ها و اثرگذاری هنر بر توده‌ها؛ اختلافی است ریشه‌ای در تلقی متفاوت ما و آنان در مورد بهره‌گیران از هنر و کیفیت رابطه با آنان، چگونگی برخورد با مسأله ارائه و عرضه هنر به توده‌ها و جزآن. اینها نکات اصلی و اصولی است و در این موارد بنیادی و اصولی است که بین ما و هنرمندان و هنرورانی که از آنان جدا شده‌ایم اختلاف نظر و تفاوت پایگاه اجتماعی وجود دارد. ما پس از آن جدایی‌شورای نویسندگان و هنرمندان ایران‌رایی افکندیم و به زودی با اقبال وسیع نویسندگان و هنرمندان اصیل و مردم‌گرا مواجه شدیم. وظیفه و رسالتی که این مجمع تازه و بزرگ ما بر عهده دارد، سازماندهی هنر متمدنی، مردمی و مردم‌گرای پس از پیروزی انقلاب است. این هنر مردمی و مردم‌گرا در حقیقت هیچ‌گونه خویشاوندی با هنر از مردم‌پریده و به محافل کوچک خزیده دوران دیکتاتوری و اختناق ندارد. هنر راستین، متمدنی و مردم‌گرای پس از انقلاب وارث هنر دوران دیکتاتوری و اختناق نیست، هیچ تعهد و مسئولیتی هم نسبت به راه و روش و تلقی هنر پیش از انقلاب، هنر دوران اختناق و دیکتاتوری برگردن ندارد و به هیچ‌وجه خود را ادامه دهنده راه هنر منحط آن دوران نمی‌داند بدیهی است این سخن مطلقاً به معنی بریدن از هنر دیرین سال و بر بار میهن ما نیست، بلکه تنها هنر منحط دوران دیکتاتوری و اختناق مورد نظر است. ❀

❀ نگارنده در فصلی از کتاب خود به نام «هنر و انقلاب ایران» که پارسال نگاشته شده است و اکنون در دست چاپ است، در این باره به شرح‌تر سخن گفته است. امید است که چاپ و انتشار آن کتاب با دشواری‌های تازه‌ای روبرو نشود و کتاب مذکور بتواند هر چه زودتر در دسترس علاقه‌مندان قرار گیرد.

به هر حال، هنرمندان اصیل، مترقی و مردم‌گرای ما نمی‌توانند و نباید تنها در بحث‌ها و گفت‌وگوهای سیاسی خود را یارو یاور و پشتیبان انقلاب قلمداد کنند؛ بلکه آنان باید به عنوان هنرمند جایگاه راستین خود را در عرصه انقلاب باز یابند. آنان باید حصار گذشته را بشکنند، خود را از بندهای گذشته رها کنند، از قید ارزش‌ها و معیارهای هنری دوران اختناق و اره‌ندو از هر لحاظ به میان توده‌ها بروند، در کنار آنان باشند، با آنان درآمیزند، از آنان بیاموزند و فروتنانه خود و کار هنری خود را از آن آنان کنند. این‌که بگوییم هنر برای مردم است، هنرناسی از توده‌هاست و هنر باید دریوند با توده‌ها باشد، تنها شعارهایی برای بحث نیست، بلکه اینها شعارهایی برای عمل است، رهنمودهایی برای برخورد جدی و نقادانه با شیوه‌ها، ارزش‌ها و معیارهای تثبیت‌شده پیشین در هنرست. برای هنرمندان طرفداری از انقلاب، مردم‌گرایی و مترقی بودن صرفاً زمینه‌ای برای بحث‌های سیاسی و سازمانی نیست، بلکه پیشتر از آن و مهم‌تر از آن، طرفداری از انقلاب، دلبستگی صمیمانه به انقلاب، مترقی بودن، مردم‌گرایی در کار هنری، انقلابی بودن و همه‌توان و استعداد و قابلیت هنری خود را در اختیار انقلاب و توده‌ها نهادن، روشی است برای زیستن، شیوه‌ای است برای آفرینش و همچنین ارائه کار هنری. هنرمندان اصیل و مترقی و مردم‌گرای ما، اگر در مردم‌گرایی و موضع مترقی اختیار کردن از حد سخن و بحث‌های سیاسی فراتر نروند، اگر با وجود باور و علاقه به انقلاب، راه خود را به دقت و درستی از هنرمندان وابسته به دوران دیکتاتوری و اختناق جدا نکنند، اگر حصار گذشته را نشکنند، اگر به واری نقادانه ارزش‌ها و معیارهای هنری پیشین خود در آفرینش و نحوه ارائه کار هنری ننشینند، اگر شرایط پس از پیروزی انقلاب را در نیابند و شرایط و الزامات دوران پرشور و پرخروش تازه را به‌طور ارگانیک - نه مکانیک - با کار و فعالیت هنری خود نیامیزند و صادقانه خود را به نمایندگان و پیام‌آوران هنری دوران انقلاب بدل نکنند، در واقع تفاوت چندانی با هنرمندان و هنروران وابسته به دوران دیکتاتوری و اختناق نخواهند داشت. چرا که خاصه برای یک هنرمند، تنها باور سیاسی و طرفداری از انقلاب در بحث‌های مجرد سیاسی چیزی را تغییر نمی‌دهد. تنها و تنها عمل است که

موضع گیری واقعی افراد و گروه‌ها را به سود یا به زیان انقلاب نشان می‌دهد. عمل ملاک چندی و چونی سخن است.

لازم است بی پروا به این حقیقت اشاره کنیم که آن هنرمندی که حتی با وجود باور و دلبستگی به انقلاب، خواهان ادامه کار هنری خود با شکل و شیوه پیش از انقلاب است و هیچگونه بازاندیشی و دگرگونی را در شیوه‌های معمول و معتاد پیش از انقلاب روا نمی‌داند، تفاوت زیادی با آن افراد و گروه‌های مرفهی ندارد که خواهان به اصطلاح «نظم و امنیت» پیشین و روال زندگی به شیوه پیش از انقلاب‌اند، چنین خواستی مفهوم سیاسی مشخصی دارد و از پایگاه اقتصادی - اجتماعی معینی برمی‌خیزد. وابستگان به این پایگاه اقتصادی - اجتماعی با سقوط شاه و زوال رژیم شاهنشاهی به پایان راه خود رسیده‌اند و گامی فراتر در راه انقلاب را روا و برحق نمی‌دانند. آنان خواهان متوقف کردن انقلاب‌اند، از ادامه انقلاب و دگرگونی و روحیه مبارزه جویی توده‌های مردم و شرکت توده‌های مردم در حیات سیاسی کشور برای دگرگونی بنیادی نظام اقتصادی - اجتماعی پیش از انقلاب بیم دارند و می‌کوشند نظام شاهنشاهی منهای سلطنت را به کشور بازگردانند. درحالی که توده‌های مردم و انقلابیون راستین خواهان ادامه انقلاب و دگرگونی بنیادی در نظام اقتصادی، اجتماعی و سیاسی کشوراند و محور تمامی مظاهر و تعیینات زندگی اقتصادی، اجتماعی و سیاسی پیشین را طلب می‌کنند. اگر ما به عنوان هنرمندان مترقی و مردمگرا در کنار توده‌ها و همگام توده‌ها هستیم، راهی جز آن نداریم که با چنین خواست برحق هم‌آوا شویم، با تمامی توان خود در راه تحقق آن بکوشیم و دست کم در آن حسد که مستقیماً به خود ما مربوط می‌شود از بازاندیشی و دگرگونی‌های لازم در شیوه‌های معمول و معتاد هنر اختناق زده پیش از انقلاب دریغ نورزیم. چنین است راه هنرمندان مترقی، مردمگرا و دلبسته به انقلاب. و به جز این، هر راه و روش و هر کوشش و تلاشی در جهت حفظ و ادامه اشکال و شیوه‌های هنری دوران دیکتاتوری، اشکال و شیوه‌های هنر وابسته به اختناق، آنان را در کنار هنرمندان وابسته به دیکتاتوری و در نهایت در کنار ضدانقلاب قرار می‌دهد.

هرگز نباید فراموش کرد که طبقه متوسط و هنوز مرفه ما که با تمامی

نیرو و امکانات خود می‌کوشد همچنان مرزهای خود را با توده‌های میلیونی حفظ کند، که از شرایط کنونی - با همه کمی‌ها و کاستی‌های آن - سخت ناراضی است، که شایعه می‌پراکند، که همه امکانات اقتصادی هنوز وسیع خود را در راه سخت‌تر کردن زندگی توده‌های مردم و دلزده کردن آنان از انقلاب به کار گرفته است، که به زحمت‌کشان و مستضعفین همچون حرامیان مهاجم می‌نگرد و برای آنان قابلیت سکونت در ساختمان‌های بهتر و بهره‌گیری از امکانات بهتریست قائل نیست، که هنوز از رگه‌های وابستگی روشنفکران و هنرمندان ما به‌طور و طرز زندگی گذشته استفاده می‌کند و می‌کوشد با بهره‌گیری از دلبستگی‌های عاطفی یا اقتصادی ما و با عنوان کردن «دلایل کاملاً منطقی» در حفظ «میراث‌های فرهنگی و ملی» برجای مانده از دوران دیکتاتوری و اختناق، ما را نیز به شکلی به دنبال خود بکشد، خود ریزه‌خوار مادی و فرهنگی سیستم سرمایه‌داری وابسته ایران بسوده است، خود هاله پیرامون بورژوازی بزرگ بوده است. طبقه متوسط و مرفه، بورژوازی متوسط ایران، در انقلاب کنونی ما - باتمامی نقص‌ها و نکتهای آن - بسیار چیزها از دست داده است که اکنون با آن شایعه‌پراکنی‌ها، با آن کوشش‌های وسیع برای چوب گذاشتن لای چرخ اقتصاد و در نتیجه دلزده کردن توده‌ها از انقلاب با آن «دلایل کاملاً منطقی برای حفظ میراث‌های فرهنگی و ملی» و با بهره‌گیری از وابستگی‌های اقتصادی و عاطفی روشنفکران به زندگی پیشین، سخت می‌کوشد که ما روشنفکران و هنرمندان را به دنبال خود بکشد، ما را از آن خود کند و جبهه خود را برای مقابله با انقلاب نیرومندتر سازد. وظیفه روشنفکران و هنرمندان ما در شرایط کنونی رو به‌رو شدن آگاهانه با اوضاع و احوال کنونی، تشخیص عامل و جهت‌گیری غالب در این مرحله از انقلاب ایران، درک همه واقعیت‌های انقلاب براین اساس، و موضع‌گیری درست و غیر احساساتی و غیر روشنفکرانه درباره آن‌هاست. می‌گویند پل صراط از موباریک‌ترو از شمشیر برتر است. انقلاب ایران در مرحله کنونی نیز چنین خصالت و خصوصیتی دارد: يك لحظه تردید، يك لغزش کوچک می‌تواند ما را تا عمق جهنم ضدانقلاب سرنگون سازد و همچنان که گفتیم در آن صورت ناگهان خود را همراه اردویی می‌بینیم که يك عمر با

خشم و نفرت از آن یاد کرده‌ایم.

برای پیشگیری از چنان تردیدها و چنان لغزش‌های ناخواسته‌ای هیچ راهی جز آن وجود ندارد که به‌میان توده‌ها برویم، از همه تفرع‌های روشنفکرانه و هنرمندانه پیشین خود فاصله بگیریم، بندهای گذشته را بگسلیم، از برج و باروی پیشین به‌درآییم، از کسوت «محترمین» دوران طاغوت بیرون آییم و یکی از همگنان شویم، قطره‌ای در میان دریای توده‌ها شویم و در همان حال همه استعدادها و قابلیت‌های خود را بی‌دریغ در اختیار توده‌ها قرار دهیم. به یاد داشته باشیم که به سبب بعد فاصله پیشین با توده‌ها، معیارها و ارزش‌های ما با معیارها و ارزش‌های توده‌ها همگون نیست. در بسیاری از موارد آنچه برای ما از بیشترین و والاترین ارزش‌ها برخوردار است، برای توده‌ها به‌پیشیزی نمی‌ارزد. در حالی که اصل آنان هستند، آنان همه چیز هستند. اگر ما از توده‌ها جدا بیفتیم آنان چیز زیادی از دست نمی‌دهند ولی ما همه چیز خود را از دست می‌دهیم؛ به‌عنوان هنرمند چیز زیادی از ما باقی نخواهند ماند. چرا که ما هنرمندانی در خلا نیستیم؛ اگر ما هنرمند باشیم تنها و تنها می‌توانیم هنرمند این توده‌ها باشیم. توده‌ها هستند که به‌ما هویت هنری می‌بخشایند.

به‌هر حال به‌سبب تفاوت معیارها و ارزش‌ها عملاً ما چیز زیادی برای آموختن به توده‌ها نداریم؛ در حالی که بسی چیزها باید از آنان بیاموزیم. آنان به‌مثابه یک جمع، نه تنها مضمون و محتوای کار هنری ما را به ما خواهند آموخت، بلکه عملاً اشکال و فرم‌های کار ما را نیز به‌ما القاء خواهند کرد و راه و روش ارائه کار را نیز به‌ما تفهیم خواهند کرد.

اگر موسیقی‌دانان ما به‌میان توده‌ها بروند، با آنان درآمیزند و همه استعدادها و قابلیت‌های خود را در اختیار آنان قرار دهند به‌زودی درخواهند یافت که چرا در اوج دوران رخوت توده‌ها، در اوج دوران دیکتاتوری و اختناق و در اوج دوران انحطاط هنری نیز حتی موسیقی «سطح بالا» و مطمئن و کاملاً هنرمندانه آنان از کمترین اقبال و اعتناء توده‌ها برخوردار بوده است و توده‌ها ترجیح می‌داده‌اند از موسیقی بازاری و سرمیدانی استفاده کنند. و موسیقی «سطح بالا» و پرزرق و برق این دوستان هنرمند را به

سالن‌های چند صد نفره و محافل و مجامع «روشنفکران سطح بالا» و اقشار مرفه اجتماعی برانند و درمیان آن محافل کوچک و کم شماره محبوس کنند. درخواست یافت که چرا هم اکنون نیز مشتریان پروپا قرص نوارهای موسیقی آنان همچنان همان «روشنفکران سطح بالا» و اقشار مرفه اجتماعی و به طور کلی ناراضیان از انقلاب‌اند و توده‌های مردم از سرودها و ترانه‌های پرشور و برانگیزاننده‌ای چون «وحدت، وحدت، وحدت»، «ای رهبر»، «بهاران خجسته باد»، «وطنم»، «برپاخیز»^۱ و جز آن بهره می‌گیرند و بالاخره درخواست یافت که چرا درمیان توده‌ها جایی ندارند؟ آنان به زودی درخواست یافت که موسیقی سالنی و به اصطلاح «سنتی» و همچنین موسیقی وحشی و مدرن غربی و نیز آنچه دریک قول «موسیقی تخدیرکننده» خوانده شده است نمی‌تواند موسیقی مردم‌پذیر و سازگار با دوران انقلاب باشد. من در اینجا به هیچوجه قصد تئوریزه کردن سخن رهبر انقلاب در مورد حرمت موسیقی تخدیرکننده را ندارم. چرا که پیش از هرچیز این سخن از برد و اثر لازم برخوردار است و نیازی به تئوریزه کردن به وسیله نگارنده ندارد. ولی لازم می‌دانم این نکته را بگویم و بر آن تأکید کنم که در دوران پرشور و انقلابی کنونی موسیقی تخدیرکننده

۱- ترانه‌های «وحدت، وحدت» و «ای رهبر» دو ترانه آذربایجانی است که شعر و آهنگ نخستین ترانه از آقای جعفری یکی از شاعران و ترانه‌سرایان آذربایجانی است. نگارنده سراینده دومین ترانه را نمی‌شناسد. سرود «بهاران خجسته باد» منسوب به کرامت دانشیان قهرمان شهید است. ترانه «وطنم» یک ترانه انقلابی کردی است و سرود «برپاخیز» از شعار شعرگونه‌ای با همین برگردان که در آستانه انقلاب رواج داشته، گرفته شده است.

۲- در دوران دیکتاتوری و اختناق گروهی از شاعران «جاودانه مرد» و حواریون آنان و نیز گروهی دیگر از هنروران وابسته به دوران اختناق ترجیح می‌دادند این امر را به حساب ناآگاهی و پایین بودن سطح فرهنگ توده‌ها از یک سو و والابودن سطح کارهای خود از دیگر سو بگذارند. چنین سخنانی پیش از آنکه دلایلی واقعی باشند، اتهاماتی تحقیرکننده برای خاموش کردن مخالفان و ناپذیرایان و سخنانی آگهی‌دار برای جمع کردن مشتریان کاذب بود. نگارنده در این باره به تفصیل در کتاب «هنر و انقلاب ایران» توضیح داده است و کوشیده است دلایل نادرستی چنین اتهاماتی را نشان دهد.

سنتی - با آنکه تاریخ میهن و مردم ما را در بطن خود دارد - حتی اگر از نظر شرعی حرام نباشد، بی تردید از لحاظ انقلابی حرام است. موسیقی کنونی ما باید شور و نشاط و جوشش انقلابی را در خود داشته باشد، باید به حرکت آورنده، پر خروش، به جنبش وادارکننده، فراخواننده و سرشار از شور و جوشش و جنبش انقلابی باشد. موسیقی کنونی ما باید مارش حرکت و تلاش توده‌های انقلابی، بسیج‌کننده آنان و همراه و مددکار کوشش و پیکار جانبازانه آنان برای دگرگونی حیات سیاسی و اجتماعی میهن باشد، نه یار محفل و مجلس خصوصی و نیمه خصوصی طبقات مرفه و یا همدم خلوت و تنهایی افراد «احساساتی» این طبقات. باچنان موسیقی پرشور و انقلابی و به حرکت آورنده‌ای هیچکس مخالفت نخواهد کرد و هیچکس قادر به مخالفت نیست. چرا که چنان موسیقی انقلابی و پرشوری در دل توده‌ها جای دارد و از دل توده‌ها برمی‌خیزد. هیچکس باچنان موسیقی‌ای مخالفت نخواهد کرد؛ حتی روحانیتی که اکنون رهبری انقلاب را برعهده دارد - همچنان که می‌بینیم.

موسیقی‌دانان ما اگر به میان توده‌ها بروند و تفرعن روشنفکرانه و هنرمندانه و حرفه‌ای خود را که ریشه در دوران گذشته دارد و ناشی از ارزش‌های گذشته است از سرب‌ه‌درکنند، نه تنها موسیقی واقعی و سازگار با شرایط انقلابی کنونی را در خواهند یافت، بلکه راه موسیقی آینده ایران را نیز باز خواهند شناخت - آن موسیقی علمی و ریشه‌دار در فرهنگ ملی و در عین حال مردمی و مردم‌گرا را که در آینده باید جانشین موسیقی کنونی ماشود، آن موسیقی اصیل و در عین حال توده‌ای را که در آینده باید بتواند هر روز صدها هزار نفر از توده‌های مردم ما را به تالارهای نویناد بکشانند.

در مورد رشته‌های دیگر هنری نیز وضع بر همین منوال است. شعر ما باید از قیدها و بندهای طاغوتی رها شود، باید از وسیله رابطه‌ای نیمه خصوصی در میان چند هزار روشنفکر شعرگو و «شعرشناس» به وسیله‌ای برای ایجاد رابطه در میان توده‌ها بدل شود، از توده‌ها بگیرد و به توده‌ها بدهد. شعر ما باید بتواند در کارخانه‌ها، در مزارع، در سربازخانه‌ها و در گذرگاه‌ها برای توده‌های مردم خوانده شود، شعر ما باید بتواند سند و گواهی حقانیت خود را از توده‌های مردم بگیرد، نه از معدودی روشنفکر از مردم بریده.

نقاشی و طراحی و به طور کلی هنرهای تجسمی ما نیز باید از چنین خصلتی برخوردار باشد. چه کسی می تواند مدعی شود که مجسمه ای از يك قهرمان انقلابی در جنوبی ترین و فقیرترین مناطق شهر با مخالفت توده های مردم روبه رو خواهد شد؟ چه کسی می تواند مدعی شود که به اصطلاح «انحصار-طلبان»، اجازه نمی دهند دیوارهای جاسوسخانه امریکا در تهران را با طرح ها و نقاشی های انقلابی پوشاند و آنرا در معرض دید میلیون ها نفر قرارداد. مگر چندتن از نقاشان ما چنین نکردند و مگر کار آنان با اقبال وسیع توده های مردم که به گروه های سیاسی مختلف وابسته بودند روبه رو نشد؟ نمایشگاه های نقاشی با مضامین، محتوا و فرم های انقلابی واصل را می توان در خیابان ها، در میدان ها، و گذرگاه ها، در کوی ها و برزن های فقیرترین مناطق شهرها و نیز در روستاها برگزار کرد، می توان همراه گروه های جهادسازندگی که برای یاری به دهقانان به روستاها می روند به میان روستاییان رفت و در وقت ناهار و فراغت در میان مزارع نمایشگاه های نقاشی را به پا کرد. چه کسی مدعی است که چنین کاری امکان ناپذیر است؟

تابلویی که اتاق محقر یک مرد فقیر را زینت می بخشد و او را به اندیشه وادار می کند بسیار ارجمندتر از تابلویی است که اتاق پذیرایی يك صاحب ثروت را تزیین می کند و او بی اعتنا از برابر آن می گذرد.

بی تردید يك نقاش دلبسته به مردم و انقلاب برای سکه های معدودی که يك مرد فقیر یا روستایی برای تابلو او می پردازد ارزش بیشتری قائل است تا برای ارقام درشتی که يك صاحب ثروت می تواند بپردازد.

در مورد تاتر و نمایش نیز باید به همین راه رفت. تاکی می خواهیم در غم سالن دولتی باشیم؟ تاکی می خواهیم برای ارائه کار خود اجازه و امکانات مقامات دولتی را کسب کنیم و در نتیجه خواست و نظر آنان را در کار خود وارد کنیم؟ به گمان من نمایشنامه کوتاه «شیشه عمر» که تاکنون در محلات مختلف شهر برای صدها هزار نفر به نمایش گذاشته شده و با اقبال آنان روبه رو شده، نمایشنامه ای که «سالن» آن محلات، میدان ها و گذرگاه های جنوب شهر بوده است ارزشی به مراتب بیشتر از نمایشنامه های سالنی پس از انقلاب داشته است. چرا که به طور کلی ارج و اعتبار هنر در میزان رابطه آن با

توده‌ها و میزان اثرگذاری آن بر توده‌ها است.

سخن کوتاه: هنرمندان ما باید خود را از قیدها و بندهای گذشته برهانند، باید از حصار گذشته بیرون آیند، باید به میان توده‌ها بروند و بدون پروا از افتراهای رایج اقشار مرفه اجتماعی و «روشنفکران سطح بالا» به میان توده‌ها بروند.

بی‌تردید هنرمندان اصیل و مردم‌گرای ما که دل در گرو انقلاب پرشور و پرشکوه توده‌ها دارند و به رسالت واقعی هنر پی برده‌اند یا پی می‌برند، به سبب طول مدت دیکتاتوری و اختناق، به سبب از مردم بریدگی دیرین سال هنر، در مورد هنر توده‌ای، هنری که بهره‌گیران از آن میلیون‌ها انسان پرشور و پرخروش و در عین حال ساده و خشن‌اند، تجربه زیادی ندارند، امکانات و معیارهای آن را نمی‌شناسند و از بردوقدرت عمل آن آگاهی چندانی ندارند. اما اگر آنان نقطه عزیمت خود را به درستی برگزینند، اگر از توان روحی لازم برای پا گذاشتن بر سر معیارها و ارزش‌های نادرست پیشین و بی‌اعتنایی به افتراهای «روشنفکران سطح بالا» و اقشار مرفه اجتماعی برخوردار باشند، اگر ناآگاهانه به دام نارضایی‌ها و ناروایی‌ها که خواه و ناخواه وجود دارد و ضد انقلاب نیز به آن دامن می‌زنند نیفتند و خلاصه اگر با همه قلب خود، با همه استعداد و قابلیت خود به میان توده‌ها بروند، راه کار خود را درخواهندیافت، با تجارب تازه و دل‌انگیز و غرور آفرینی روبه‌رو خواهند شد و به اجر واقعی خود، به اجر عوض‌ناپذیر خواهند رسید.

اگر شورای نویسندگان و هنرمندان ایران بتواند مسائل هنری پس از پیروزی انقلاب را به‌طور همه‌جانبه به بحث و بررسی اعضا خود بگذارد و نتایج حاصل از این بحث‌ها را به عنوان رهنمود در برابر اعضا خود و هنرمندان ایران قرار دهد و در اجراء آن‌ها بکوشد رسالت بزرگ و اساسی خود را به انجام رسانیده است.

بازسازی برنامه‌های آموزشی

پرویز شهبازی

انقلاب آموزشی، به تبع انقلاب فرهنگی، مسأله روز جامعه انقلابی ماست. در جامعه‌ای دگرگون شده و انقلابی، نمی‌توان و نه باید، از همان معیارهایی پیروی کرد که پیش از آن معمول بوده است.

انقلاب ایران، مسأله‌هایی حاد و جدی در برابر مردم قرار داده است. عکس‌العمل امپریالیسم در برابر توده‌های ملیونی مردم ایران، که می‌خواهند بدون وابستگی‌های اسارت‌بار استعماری، زندگی نوینی را بسازند، همانگونه که انتظار می‌رفت، سخت و خشن و تهدید آمیز است. نیروهای بهره‌کش و وابسته داخلی هم، هم‌آواز با توطئه‌گران و جاسوسان و ناآگاهان افراطی، در اتحاد عمل با امپریالیسم و در آرزوی بازگشت «روزهای خوش» گذشته، از هیچ اقدامی - از خراب‌کاری عملی تا مسموم کردن اندیشه جامعه - کوتاهی نمی‌کنند و در این راه، سازشکاران و حامیان سیاست «از امروز به فردا» هم، که از قدرت انقلابی توده‌ها به وحشت افتاده‌اند، به آن یاری می‌رسانند.

در چنین شرایطی است که خلق‌های ستم‌دیده ایران به حق می‌خواهند که جامعه خود را در زمینه‌های گوناگون اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و غیر آن بازسازی کنند و در همان حال که ضربه‌های جورا جور امپریالیسم خارجی و ضد انقلاب داخلی را دفع می‌کنند، به سوی ایده‌آلی انسانی گام بردارند. انقلاب طلب می‌کند که مردم کشور ما، به سوی جامعه‌ای آزاد، مستقل و انسانی پیش بروند، جامعه‌ای که در آن نشانی از بهره‌کشی انسان از انسان

نباشد؛ جهل و بی‌سوادی به صفحه‌های تاریخ سپرده شده باشد؛ بیماری و فقر، مرگ نیافریند، اختناق و بی‌فرهنگی، موجب زبونی نباشد؛ زبان و هنر و فرهنگ خلق‌های ستم‌دیده، جای خود را باز یابد، اندیشه از چنبر زشت انحصار طلبی‌ها آزاد شود؛ دانش و هنر بشکفتد و... در یک کلام، مردم از بند رسته، جای واقعی خود را در میان ملت‌های آزاد جهان، پیدا کنند. و در این راه، هر نیروی انقلابی و هر تفکر سالم و بی‌خدشه انقلابی، باید به کار گرفته شود.

دشمن در کمین است، نزدیک بینی‌های ما را مستمسک قرار می‌دهد، به تفرقه مصنوعی بین نیروهای انقلابی دامن می‌زند، از انحصار جویی‌ها و کج‌اندیشی‌ها بهانه می‌تراشد، دشمن را در صف دوست و دوست را در صف دشمن قرار می‌دهد و با این نیرنگ‌ها، در تدارک زمینه برای برگرداندن نظام شیطانی «آریامهری» و یا «شبه‌آریامهری» است.

برای شناخت این خطر و پیدا کردن راه برون‌رفت از آن به دانش اجتماعی زیادی نیاز نیست. خود واقعیت‌های روزمره، همه چیز را برای ما روشن می‌کند. تنها باید دید و عبرت گرفت.



نمی‌توان و نباید زمینه‌های گوناگونی را که در درون جامعه بعد از انقلاب ما مطرح است، از هم جدا کرد. نه آموزش از سیاست جداست و نه این هر دو از بنیان‌های اقتصادی. ولی، همچنان که در پژوهش‌های علمی چنین است، با بررسی‌های جداگانه و انتزاعی زمینه‌های مختلف، می‌توان در مجموع، روند کلی حرکت جامعه را مشخص کرد و با ترکیب و جمع‌بندی نتیجه‌هایی که از جنبه‌های خاص و جداگانه به دست می‌آید، راه و روش منطقی و آینده‌ساز را جستجو کرد.

آنچه در این مقاله مورد بحث قرار می‌گیرد، انقلاب آموزشی است که جزء بسیار کوچکی از انقلاب اجتماعی و فرهنگی ما را تشکیل می‌دهد. حتی بر سر آن نیستیم که در این جا، به جزئیات تفصیلی بپردازیم و زمینه‌های مختلفی را، که به انقلاب آموزشی مربوط می‌شود، و دربرگیرنده آموزش از سال‌های پیش از دبستان تا بعد از پایان دانشگاه است و به بسیاری از نهاد-

های دیگر جامعه هم، همچون مطبوعات و کتاب‌ها و رادیو و تلویزیون و غیر آن، بستگی دارد، مورد بررسی قرار دهیم. این کاری است که البته باید بشود و امیدواریم که ما هم بتوانیم در حد توان خود، از تلاش باز نایستیم؛ منتهی در اینجا تنها به طرح مسأله می‌پردازیم و به بعضی از اصل‌هایی که باید در یک چنین بررسی کلی، مورد توجه باشد، اشاره می‌کنیم.



دگرگونی‌های آموزشی را باید از دو جهت «روش آموزش» و «محتوی آموزش»، و در هر دو مورد، به صورت «برنامه‌عاجل و کوتاه مدت» و «برنامه‌درازمدت»، مورد توجه قرار داد.

در شرایط امروزی جامعه انقلابی ما، به خصوص در اوضاع واحوالی که از یک طرف در محاصره اقتصادی و هجوم نظامی دنیای غرب قرار گرفته‌ایم، و از طرف دیگر، به مناسبت دگرگون شدن معیارهای گذشته، با توقع‌های به حق قشرهای محروم و زحمت‌کش روبه‌رو هستیم، نمی‌توان سال‌ها و حتی ماه‌ها را به هدر داد و برای تنظیم یک برنامه‌درازمدت، آموزش را متوقف کرد. باید نیازهای فوری، حیاتی و درجه اول جامعه را تشخیص داد و به صورت ضربتی، برنامه‌های کوتاه مدت تنظیم کرد و در جریان عمل و با بهره‌گیری از امکاناتی که به وجود می‌آید، به تدریج به برنامه‌درازمدت رسید. به عنوان مثال، ما امروز بیش از هر زمان دیگری، به پزشک و صنعت کار نیازمندیم. در هیچ کدام از این زمینه‌ها، نمی‌شود به بهانه نداشتن برنامه‌ای مدون و درازمدت، از تربیت آن‌ها سر باز زد و در انتظار آینده‌ای مبهم، سرنوشت سلامتی و اقتصاد مردم کشور خود را، به بحث‌های آکادمیک و یا یک بعدی سپرد. نمی‌توان، به دلیل اینکه درس‌های تاریخ و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی ما غرب زده و محصولی از نظریه‌های نادرست و ریاکارانه فرهنگ بورژوازی است، و دانش‌آموختگان این رشته‌ها، دردی عاجل از جامعه ما را درمان نمی‌کنند، کار تربیت پزشک و صنعت کار و داروساز و معلم را هم متوقف کرد (بگذریم از این که حتی در همین رشته‌های غرب زده هم متخصصین متعددی داریم که قادرند دست کم برنامه‌های کوتاه مدت را عرضه کنند).

البته، این به معنای آن نیست که همین برنامه ضربتی را، با الگوی قبلی و بدون توجه به نوع نیازها، انتخاب کنیم. در این مورد باید با استفاده از سنت‌های درخشان آموزشی و فرهنگی خلق‌های کهنسال ایران، با بهره‌گیری از روش‌های سنتی آموزش و تلفیق آن با نیازهای روز، و به‌خصوص با استفاده از تجربه ملت‌هایی که در شصت - هفتاد ساله اخیر آزاد شده‌اند، و بدون توجه به این که فارغ التحصیل ما چه مدرکی می‌گیرد و «مزایای قانونی» این مدرک چقدر است، و تنها با توجه به نیازهای جامعه، هر چه زودتر و سریع‌تر، آموزش عالی را، آغاز کنیم و گسترش دهیم.

استفاده از سنت‌های آموزشی گذشته خود، به معنای این نیست که بر حصیر و زیلو بنشینیم، قلمی از نی به دست بگیریم، رحلی در جلو خود بگذاریم، فرائد‌الادب و حساب سیاق‌بخوانیم و در هر لحظه منتظر ضربه چوب مکتب‌دار باشیم. سنت‌های درخشان آموزشی گذشته ما، محتوای دیگری دارند:

اولاً مکتب‌های علمی و آموزشی در هر گوشه مملکت و با هرامکانی کار می‌کرد و مردم علاقمند، جز در موارد نیاز به کسب آگاهی‌های تخصصی، ناچار به ترک دیار و خانواده خود نبودند، و بعد از پایان تحصیل و یا حتی ضمن آن، خود یک حوزه علمی تشکیل می‌دادند و دین خود را به جامعه ادا می‌کردند. ثانیاً در مکتب‌های ما، جریان آموزش، یک طرفه نبود و «معلم» تنها سخنگوی مجلس به حساب نمی‌آمد. بحث آزاد، از سنت‌های درخشان مکتب‌های آموزشی گذشته ماست. هیچ کس را به خاطر اظهار نظرها و یا اعتقاد‌هایش، طرد نمی‌کردند. معیار اصلی، نتیجه بحث و پذیرش یا عدم پذیرش دانشجویان بود. مکتب‌های ما، این اصل اساسی را پذیرفته بودند که تکامل اندیشه، تنها در برخورد اندیشه‌هاست و انسانی که در جستجوی حقیقت است، از طرح اندیشه دیگران نمی‌هراسد. ثالثاً به‌رای و باور طالبان دانش احترام می‌گذاشتند و حتی در بسیاری از حوزه‌های علمی و مکتب‌های ما، «استاد» را خود «دانشجویان» برمی‌گزیدند. بسیار پیش می‌آمد که مدعی ناشناخته‌ای به حوزه‌ای علمی وارد می‌شد و چون در بحث‌ها و جدل‌ها، از استاد پیشینی می‌گرفت مورد تأیید «مکتب‌رفته‌ها» واقع می‌شد، جای استاد

را می‌گرفت و «استاد» در محضر او به «شاگردی» می‌نشست. رابعاً تلاش در جمع‌آوری آرا و اندیشه‌های گذشتگان و تشکیل کتابخانه‌های کوچک و بزرگ، از سنت‌های دیرین اهل دانش و هنر این مرز و بوم است. ماه‌ها و گاه سال‌ها در سفر بودند تا نسخه‌ای از نوشته‌ای را به دست آورند، رونویس کنند و از این‌راه، هم به دانش خود بیفزایند و هم کتابخانه شهر خود را غنی‌تر سازند.

این‌هاست سنت‌های خوبی که می‌توان از آن‌ها سود جست و در راه مبارزه با جهل و بی‌سوادی موجود مورد استفاده قرارداد و ضمناً از عناصر درست و لازم فرهنگ غرب هم، برکنار نماند. تلفیق ثنوری با عمل، جادادن مراکز آموزشی در جنب محل‌های کار (بیمارستان‌ها، روستاها، کارخانه‌ها،...)، چنان بدیهی است که نیازی به بحث و تفصیل ندارد.



درکنار این برنامه فوری و کوتاه‌مدت برای آموزش عالی، باید به‌طور هم‌زمان، به این نکته‌ها توجه داشت:

۱. آموزش همگانی دبستانی، با استفاده از تمام نیروها و در سطح تمامی کشور، به‌صورتی جدی و عملی آغاز شود.

هر روستا، هر کارخانه، هر محله و هر مسجد و تکیه‌ای، باید به‌مرکزی برای سوادآموزی تبدیل شود و درکنار مدرسه‌های موجود، شبکه‌ای وسیع برای ریشه‌کن کردن بی‌سوادی به‌وجود آید. در این زمینه، می‌توان هر دهقان یا دهقان‌زاده، هر کارگر و یا هر روحانی و سرباز با سواد را، در هر جایی که هستند، با کاستن از ساعات کار ولی با حفظ تمام شرایط مادی او - و حتی بهتر کردن آن - به‌عنوان «معلم» در خدمت مبارزه با جهل و بی‌سوادی گرفت.

۲. فرهنگ‌های ملی و قومی باید احیا شود. آموزش، و به‌خصوص آموزش دبستانی، با زبان مادری و با بهره‌گیری از سنت‌های فرهنگی هر ملت یا قوم صورت پذیرد.

این‌نگ حکومت «شاهنشاهی» را، که همیشه ستم فرهنگی را درکنار ستم ملی بر قوم‌ها و ملت‌های گوناگون کشور ماروا می‌داشت، بزداييم.

شکوفاشدن زبان‌ها و فرهنگ‌های ملی و قومی، به تفاهم بین خلق‌های کثیرالملله ما کمک می‌کند، استعدادهای فروخته را آشکار می‌سازد و در نتیجه به‌طور باور نکردنی، منجر به اعتلای فرهنگی تمامی سرزمین ایران، می‌شود.

اندیشه سلطه‌گرایی يك فرهنگ بر فرهنگ‌های دیگر و به‌وجود آوردن يك فرهنگ غالب، علاوه بر آن که غیر انسانی است، و به‌جز آن که سنت‌های درخشان فرهنگ‌های «مغلوب» را به فراموشی می‌سپارد، در خود فرهنگ «غالب» هم اثری منفی دارد و آن را به‌تباهی می‌کشاند و با رشد عنصر «نژادپرستانه» و خودخواهانه در آن، راه رشد سالم و انسانی آن را سد می‌کند و به‌بی‌راهه می‌برد.

۳. هنر را فراموش نکنیم. خط بطلان کشیدن بر هنر، نه تنها به معنای کنار زدن استعدادها و آفرینش‌های انسانی است، بلکه بیش از همه، به معنای نشناختن روح پر توان آدمی است. هنر مکمل دانش است. هنر، منعکس کننده جنبه‌ای از خلاقیت روح آدمی و دانش منعکس کننده جنبه دیگری از آن است. و این دو، در کنار هم و به یاری هم، انسان ساز هستند. نادیده گرفتن جنبه‌های مختلف نیازهای آدمی، يك بعدی اندیشیدن و مردم را تنها به سوی علم و یا تنها به سوی ایمان هدایت کردن، به معنای نادیده گرفتن آن، به عنوان يك انسان متکامل و رشدیابنده است.

نقش هنر، در همین انقلاب پرشکوه ما، بر هیچ کس پوشیده نیست. چه ترانه‌ها و شعارهای زیبایی که ساخته نشد، چه نقش‌هایی که بر در و دیوار، روح زنان و مردان انقلابی را، پر جوش و خروش نکرد ...

هنر را، نه می‌توان به‌قالب علم و ایمان درآورد و نه می‌توان از آن‌ها جدا کرد. هنر، در عین حال که زاینده جنبه‌ای شگفت‌آور از روح آدمی است که جدا از سایر جنبه‌های آفرینشی انسان عمل می‌کند، به ناچار در خدمت انسان، و در نتیجه در خدمت علم و جامعه و مبارزه انقلابی است.

روشن است که ما از هنر تجریدی و از «هنر برای هنر» صحبت نمی‌کنیم؛ چرا که در واقع، چنان «هنری» هم، سر آخر «در خدمت هنر» نیست، بلکه در خدمت تخطیر روح و سرگشتگی انسان و در نتیجه «در خدمت بهره‌کشان

و ستمگران» است. ما از هنر مردمی صحبت می‌کنیم، هنری که مردم را در راه آینده‌ای بهتر برانگیزاند، هنری که به‌ضرورت به‌آرامش دهد و به‌ضرورت، خشم و نفرت را در او بیدار کند، هنری که به‌آموزش انسانی و علمی مردمیاری رساند. و این، در تمامی رشته‌های هنری، از نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی گرفته تا سینما و تئاتر، ممکن و میسر است.

۴. این هم گفتمنی است که ما، در همان حال که دانشگاه‌ها را، به‌حق و به‌خاطر غرب‌زدگی بسیاری از برنامه‌ها، مورد ملامت قرار می‌دهیم، بیشتر از کل دانشجویان موجود در کشورمان، دانشجویانی داریم که در دل غرب امپریالیستی، در آمریکا و انگلیس و فرانسه و آلمان غربی، تحصیل می‌کنند، و نه برالگوئی از برنامه غربی، بلکه بر مبنای آموزش خود دانشگاه‌های غرب، تعلیم می‌بینند و مثلاً دکترای ادبیات فارسی و اسلام‌شناسی خود را، از دانشگاهی در فرانسه یا آلمان غربی، دریافت می‌دارند.

رادیو و تلویزیون و سینماهای ما را هم باید در همین چارچوب بررسی کرد، که به‌طور عمده بر مبنای همان خبرگزاری‌ها و گزارش‌ها و فیلم‌های ساخته شده در غرب امپریالیستی، کار می‌کنند.

این دوگانگی‌ها را می‌توان و باید از بین برد.
۵. توجه به برنامه‌های زودگذر و عاجل، نباید ما را از ایجاد مرکز-های تحقیقاتی لازم، دور نگه دارد.

مثلاً ما به‌گوشت احتیاج داریم و در کار بریدن از وابستگی به‌غرب هستیم. ولی در شمال و جنوب کشور ما دریا وجود دارد و هردو، منبعی عظیم از مواد پروتئینی در اختیار مامی‌گذارد. استفاده از این منبع سرشار مواد غذایی، نیازمند برنامه و تحقیق است و ما در کشور خود کسانی را داریم که بتوانند این برنامه را تنظیم کنند، کار تحقیقاتی خود را آغاز و در نتیجه بررسی-های خود، مردم را از گوشت خارج بی‌نیاز سازند.

سرزمین پهناور کویری ما تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است. نمی‌شود که در این صحرای بی‌سرانجام، هیچ‌امکانی برای بهره‌برداری وجود نداشته باشد، بلکه آن‌طور که جسته گریخته شنیده می‌شود، منابع عظیمی از مواد مختلف را در خود ذخیره کرده است. ولی، برای کشف این منابع و

استفاده از آنها، نیاز به مراکز تحقیقاتی درحاشیه و در دل کویر داریم، و طبیعی است که در این راه می‌توانیم از تجربه‌های ذی‌قیمت همسایه شمالی خود در بهره‌برداری از ریگزارهای آسیای میانه، سود ببریم.

هیچ لزومی ندارد که ما نفت خام خود را بفروشیم و از این راه بودجه خود را ترمیم کنیم. ما می‌توانیم با استفاده از تجربه‌های کشورهای همچون رومانی، با جزء کمتری از نفت خود، انواع بسیار گوناگون مصنوعات را فراهم کنیم و از این راه، هم نیازهای داخلی خود را تامین کنیم و هم با صدور آنها، به ذخیره ارزی خود کمک برسانیم. ولی، البته، شرط اصلی آن، این است که دل‌ازامپریالیسم‌ژاپن بکنیم و تنها به نیروی مهندسان و پژوهشگران ایرانی و به تجربه کشورهای دوست متکی شویم.

نباید به بهانه برنامه ضربتی و یا احیای فرهنگ سنتی، متخصصان خود را در این زمینه‌ها، بی‌کار بگذاریم و بعد، برای رفع نیازمندیهای خود، دست به سوی دیگران دراز کنیم.

۶. و آخرین مطلب این که به‌رای و درایت و کارایی ملت خود اعتماد داشته باشیم. شوراهای دانشگاه‌ها را تقویت کنیم، از يك پارچه نبودن و یکسان نیندیشیدن آنها نهراسیم، همه این دشواری‌ها را با آنها در میان بگذاریم و به یاری تجربه‌ها و اندیشه‌های همه استادان و دانشجویان انقلابی و متعهد، يك مشکلات را از پیش پای برداریم. هرگز و در هیچ زمانی، با کار يك گروه كوچك و در اطاقی در بسته، گره از کار ملتی گشوده نشده است. این خود ملت است که می‌تواند گره‌گشای همه دشواری‌ها باشد. تنها باید اسباب کار و شرایط لازم را برای آن فراهم کرد.

كودك و سرباز

پناهی سمنانی
(خاطره‌ای از روزهای خون و آتش)

شاهد این صحنه، من بودم:
نوجوان،
سنی میان سیزده یا پانزده را داشت،
قامتش: (هرچند کوچک)،
آرزوی زودیاب چهره‌فردا.
چتر زلفش؛
خشم برپیشانی افشانده.
چشمه‌ایش:
صبحگاه روشن تصمیم.

گونه‌ی سرباز،
از سرما:
رنگ برده تا کبودی
استوار قامتش:
دیوار خشم خلق (وین افسوس)
دستها:
خسته از بیداد سرما و مسلسل
چشمها:
آمیخته‌ی خشم و تزلزل

(نوجوان):
سرباز، حرفی با تو دارم

یا بگو چون من:
مرگ بر شاه جنایتکار.
یا...

سینه‌ام آماج رگبار مسلسل کن
- ها (حیرت سرباز)
دور شو.

نوجوان در موضع خود، همچنان سرسخت:
- مرگ من، یا مرگ آن جلاد!
(حیرت سرباز)
- هی پسر! دست از سرم بردار!
نوجوان، در موضع خود، همچنان سرسخت.

آفتاب از لابلای شاخه‌ها جاری
شهر در عصیان،
بر لبان خلق با فریاد:
مرگ بر عمال استعمار
مرگ بر شاه جنایتکار

چشم در چشمان یکدیگر:
کودک و سرباز
در نگاه این یکی تردید
در نگاه آن دگر تصمیم.
عاقبت سرباز می‌گردد:
مرگ بر شاه جنایتکار!

تهران دیماه ۵۷

اندیشه‌هایی پیرامون هنر، نقد هنری و انقلاب

م. ا. به آذین

هنر، به هر شیوه و شکل و بیانی که عرضه شود، تصویر گوشه‌ای است از واقعیت گسترده و پویای هستی که هنرمند، در زمینه جهان بینی و اندوخته کلی ذهن خود و در پیوند با آزمونه‌های زندگی و عواطف حال یا گذشته خود، به دست می‌دهد. اما واقعیت هستی، گذشته از آنچه در پیرامون هنرمند است، جهان درونی او را نیز که پرتوی از محیط بیرون است در بر می‌گیرد. ازین رو، هنرمند می‌تواند تصویر واقعیت باشد و هم تصویر تصویر واقعیت.

هنر، با آن که همیشه انعکاسی است از واقعیت بیرونی یا درونی، در هیچ حال به تمامی بر آن منطبق نیست. ذهن هنرمند، ناآگاهانه و بسا نیز از روی آگاهی و اراده، درواقعیت تصرف می‌کند. به این اعتبار، هنر باز-آفرینی واقعیت است در کارگاه ذهن هنرمند.

اثر هنری - مجموعه به هم پیوسته و هماهنگ موضوع و شیوه و شکل و بیان - مانند خود هنرمند پدیده‌ای است تاریخی، در چارچوب زمان و مکان، و ناچار مهر این هر دو برپیشانی دارد. با زمان کهنه می‌شود و در مکان غریب می‌افتد، منسوخ می‌گردد. با این همه، تا جایی که ظرف بیان که در هر هنری جداگانه است - خو گرفته و نزدیک و آشنا بماند و موضوع هم در برگیرنده و عام باشد، اثر هنری به تعبیرهای تازه در زمان و مکان تن می‌دهد. دگرگونه، - در گستره‌ای بیرون از خواست و انتظار هنرمند و گاه در تناقض با دریافت خود او، - درک می‌شود، اما باقی می‌ماند، زندگی تازه می‌یابد. ازین دست‌اند شاهکارهای هنر که گویی از دستبرد روزگار در امان‌اند.

در هنر - حتی انتزاعی‌ترین هنرها - همه چیز روبه‌آدمی دارد، همه چیز به‌آدمی برمی‌گردد. و آدمی در هنر، پیش از همه، خود هنرمند است که چهره‌کلی و نمونه‌وار می‌گیرد. موضوع یا بهانه ابداع هرچه باشد، هنرمند در اثری که پدید می‌آورد از خود سخن می‌گوید، خود را پیش چشم بیننده می‌گذارد. به دیگر سخن، هنرمند نمی‌تواند در اثری که می‌آفریند حضور نداشته باشد. هردوبه‌هم بسته‌اند، باهم وحدتی آلی دارند، چندان که شناخت یکی جز باشناخت دیگری کامل نیست.

هر اثر هنری تبیین دیگری است از جهان، با منطق خاص هنر، که پیش از هرچیز نمونه‌سازی^۱ و تمثیل است و دعوت گفته یا ناگفته به‌مقایسه و نتیجه‌گیری. و این منطق تمثیل و تجسم نمونه‌ها می‌تواند سخت القاکننده^۲ و مجاب‌کننده باشد: دریافت بی‌واسطه. پیامی که شنیده و پذیرفته می‌شود. و اهمیت بس بزرگ هنر در همین است که، اگرهم به صراحت باز نگوید، همواره پیامی در بردارد، چیزی می‌آموزد، به‌چیزی برمی‌انگیزد. آموزندگی هنر، در مرحله ساده‌تر آن، بازنمایی خوب و بد، زشت و

۱- نمونه‌سازی عمومیت دادن به یک پدیده خاص است با برجسته کردن وجوهی از آن که عمده‌تر است و آن نوع پدیده را بدان می‌توان بازشناخت.

۲- القاکنندگی و انگیزندگی در نمونه‌سازی و تمثیل، گذشته از گرایش به تقلید که در آدمی است، از راه‌های چند صورت می‌گیرد:

- وسوسه تجربه شخصی: «ببینیم، آیا برآستی همین است؟»

- این‌گمان ریشه‌دار که افراد آدمی در توانایی‌های‌شان یکسان‌اند:

«آنچه او کرد، چرا تو نتوانی؟ مگر چه کم داری؟»

- پنداشت اخلاقی مجنی بروجود رابطه فطری علیت در کارهای جهان،

و این غیر از علیت علمی است که در روند مشاهده تجربی و بررسی و تحلیل‌عوامل سازای پدیده و تعمیم نتایج به‌دست آمده ثابت می‌شود:

«فلان کار فلان نتیجه به‌بار می‌آورد».

«او که آن کرد، آن دید. هر که چنان کند، همان خواهد دید».

- اعتقاد به برابری و همسانی افراد آدمی، تا جایی که مانند مهره‌هایی

می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند:

«تو نیز اگر به‌جای او بودی، بر تو همان می‌رفت که بر او رفت».

زیبا، پسندیده و ناپسند، سودمند و زیانمند است در جامعه‌ای استقرار یافته، پایا، - دست کم به گمان هنرمند، یا چنان که آرمان و آرزوی اوست، - برای برانگیختن و فراخواندن ازین سو یا بدان سو. ازین گونه است هر چه از ستایش و نکوهش، تحذیر و ترغیب، وصف موارد عینی شادی و غم، پیشمانی و کامکاری، مهر و کین، رستگاری و بدفرجامی، و همچنین اندرز و مثال آموزنده که به زبان هنر در چنان جوامعی گفته شده یا پدید آمده است. اما، در مرحله بالاتر، آموزندگی هنر سراسر زندگی و هستی آدمی را، سرنوشت نهائی او را، ارزش علم و اختیار او را، توانایی خودسازی و امکان تصرف او را در جهان در ترازو می‌نهد و درباره‌اش به خوشبینی یا بدبینی، به تأیید یا انکار، داوری می‌کند. و در این داوری، حکم نه‌چندان برهستی یا سرنوشت آدمی - که پرکلی و انتزاعی است، - بل بر طبیعت و بافت جامعه و موضعی که آدمی - و در حقیقت، خود هنرمند - در آن دارد، می‌رود. هنرمند جامعه را در نقش آرزوی خود می‌بیند: «گل در برومی در کف و معشوق به کام است» و شاد و پایکوبان، «تا باد چنین بادا!» می‌سراید، یا آن را دستگاهی ناساز و دلازار می‌یابد و گله سر می‌دهد:

«اگر غم را چو آتش دود بودی جهان تاریک ماندی جاودانه»
 «در این گیتی سراسر گر بگردی خردمندی نیابی شاده‌ساز»
 به دیدن نابرابری‌ها بر می‌آشوبد و زبان به اعتراض می‌گشاید:

«نرسد دست من به چرخ بلند ورنه بگشاده‌میش بند از بند»
 «قسمتی کرد سخت ناهموار بیش و کم در میان خلق افکند»
 «آن نیابد همی به رنج پلاس و این نپوشد همی ز ناز پرند»
 و تا آنجا پیش می‌رود که جهان را - جامعه را - دگرگون می‌خواهد به قصد پی‌ریزی «طرحی نو» بر می‌آید:

«گر بر فلکم دست بدی چون یزدان برداشتمی من این فلک را زمیان»
 «و آنکه فلک دگر چنان ساختمی کازاده به کام دل رسیدی آسان»

* * *

آفرینش هنری - که چیزی است جدا از ساخت و پرداخت هنر - اساساً امری است فردی. همکاری در آن، یا هم‌آفرینی، اگر محال نباشد،

بسیار نادر است. اما بیان هنر، که محمل پیام آن است، در پرداخت خود می‌تواند ثمره همکاری دویا چند تن باشد. و این بیان هنر بردی عام دارد. همه را، از دور و نزدیک یا معاصران و آیندگان، در هر لایه اجتماعی که باشند، در برمی‌گیرد. ازین‌رو، هیچ خندق عبور ناکردنی، حتی نماد و رمز که در برخی جلوه‌های هنر به‌هر انگیزه‌ای برای دور داشتن بیرونیان و نامحرمان به‌کار می‌رود، راه را بر پیام هنر و آموزش و انگیزش آن نمی‌بندد. چیزی که هست، درک و دریافتی که از آن حاصل می‌شود، و نیز کاربرد آن، می‌تواند در همه لایه‌های اجتماعی یکسان نباشد، چنان که در واقع هم نیست. بدین‌سان، نیت و خواست پدیدآورنده هرچه باشد، اثر هنری، همین که اظهار شد، در حیطه تصرف همگان در می‌آید، امر اجتماعی می‌گردد و آغاز تأثیر می‌کند، - البته در حد و اندازه خویش و تا آنجا که احوال جامعه امکان دهد و پذیرا باشد.

انگیزندگی و تأثیری که در هنر هست، از آن سلاحی پدید می‌آورد که می‌تواند در کشاکش نیروهای اجتماعی به‌کار گرفته شود. و این امری است آزموده و دانسته، از زمانهای دور دست که نظم جامعه با اعمال زور و سرکوب گروه‌های مردم به‌دست گروه‌بندی مسلط امکان استقرار یافته است. صاحبان و مدعیان قدرت، هر دو، هنر را در طول تاریخ از این دیدگاه نگریسته و به‌خدمت گرفته‌اند. تا جایی که هنر، همیشه و زیر هر آسمانی، فکر زمینه چین و زبان ثناگوی نظم مستقر بوده است، یا خود پرچم طغیان در برابر آن. بدین‌سان، هنر را باید از عرصه‌های ثابت نبرد درونی جامعه دانست. آنچه هنرمند - حتی برای دل خود - پدید می‌آورد، همین که عرضه شود، در میدان جاذبه قدرتهای معارض جامعه قرار می‌گیرد و به این‌سو یا آن‌سو کشیده می‌شود. و گفتمنی آن که همداستانی و نیت آگاه هنرمند، اگرچه مطلوب است و می‌تواند مؤثر باشد، شرط حتمی برای به‌خدمت گرفتن هنر از سوی این یا آن حریف نبرد نیست. هنر - اثر هنری - راه‌خود می‌رود و سرنوشت خود دارد که الزاماً همان نیست که هنرمند در زندگی داشته است یا دارد. و این به‌ویژه درباره هنرمندانی صادق است که دید روشنی از آنچه بر جامعه و بر آنان می‌رود ندارند. در کشاکش نیروهای متضاد سرگشته‌اند.

نه با این ونه با آن، هم با این وهم با آن اند. و این سرگشتگی و دوگانگی در هنرشان انعکاس می‌یابد و راه به تأویل‌های متضاد می‌دهد. از این میان، هستند هنرمندانی که در تن آسانی خود راه سلامت می‌گیرند، به عیش موجود - که غالباً هم رنگین است - می‌سازند و خود را «بیطرف» می‌خواهند.

ولی، آیا بیطرفی در هنر ممکن است؟ - به هر حال، نه در هنگامه گیری‌های بزرگ اجتماعی، آنگاه که طوفان در آستانه ضمیر هر کس است. هنر، به عنوان باز آفرینی واقعیت، ناگزیر عناصری از نبرد درونی جامعه را منعکس می‌کند، و درست به همین نشان و به اعتبار جانگیری فرضی یا واقعی در پیکار اجتماعی است که هنر ارزیابی می‌شود. یکی آن را می‌ستاید و ارج می‌نهد و می‌پذیرد، دیگری خام و ناهنجار و زیانمندش می‌شمارد و از آن روی می‌گرداند^۱. بدین سان هنر، پس از عرضه داشت، نه تنها امر اجتماعی است، در حکم اجتماع است. و هنرمند، اگر هم انکار کند و فریاد اعتراض بردارد، معنا و راستای هنرش آن است که جامعه در آینه سوداهای خویش می‌یابد.

با این همه، می‌توان پنداشت که هنرمندی، دانسته و سنجیده، خود را از کشاکش پنهان و آشکار قدرت در جامعه کنار بگیرد، «بیطرف» بماند. چنین رفتاری از سوی هنرمند در دورانی روا داشته می‌شود که هنوز تا نبرد نهائی، نبرد سرنوشت، فاصله‌ای هست. هنری که خود را «بیطرف» می‌خواهد، ناگزیر است که در سایه امن موجود و بی‌دغدغه فشار و ستمی که ممکن است زمینه‌ساز چنان امنیتی باشد، در دیوار بست موضوع‌های عام و همیشگی: عشق و حسد، یاد کودکی، زیبایی طبیعت، شکنندگی فرد و قهر سرنوشت و جز آن بچرد. و اگر زبندگی بیان و شگرد پرداخت یا نگرشی تازه و ژرف - در حد نبوغ - به یاری نیاید، بسیار زود کارش به ابتذال می‌کشد. اما، در آستانه نبردهائی که شکاف در جامعه صورت قطعی یافته است و بیطرفی دیگر در حال و هوای روزگار نیست، هنر «بیطرف» از هیچ‌سو به نیازی محسوس پاسخ نمی‌دهد. ازین رو، غریب و نابجا می‌نماید، با بی‌اعتنائی و شاید هم ۱ - این احتمال هم هست که، اگر هنرمند و اثرش بالفعل در پایگاهی نباشند که خود را تحمیل کنند، به سادگی نادیده گرفته شوند: توطئه سکوت.

طعن و تحقیر روبرو می‌شود، در خاموشی زمان فرومی‌رود. تنها امید سر-
برآوردنش زمانی است که، با فروکش نبرد اجتماعی و استقرار آرامشی در
سایه پیروزی احتمالاً خونین طبقه فرمانروا، خستگی روحی و گرایش به
انصراف خاطر از کشش و کوشش دردناک گذشته جامعه را، به پیروی از
فرمانروایان تمکین یافته، پذیرای پاره‌ای غرابت‌ها، «آزاد بودگی»‌ها، و
حتی مرز شکنی‌های صوری و بی‌خطر کند و تصادفی مساعد - یا خود هدایت
شده - هنر «بی‌طرف» را از زیر گرد و خاک فراموشی بدرآرد و یکچند باز
کنجکاوی و شور آفرینی در پیرامون آن برانگیزد.

* * *

اثر هنری به هرحال کلاست و خواستار خریدار.
مبادله کالا در جامعه برپایه نیاز و امکان رفع نیاز صورت می‌گیرد، و
همین خود رابطه فروشنده و خریدار را مشخص می‌دارد. در شرایط عادی
عرضه و تقاضا، کار مبادله به رضای دو طرف می‌گذرد و جایی برای تحمیل
یا منت‌پذیری از هیچ‌سو نمی‌تواند باشد. اما آنجا که نیاز به کالایی به
انگیزش ضرورتی مستمر و همگانی نباشد، قانون عرضه و تقاضا از اثر می‌افتد
و پدید آورنده کالا به‌موضعی رانده می‌شود که یا به‌خواست خریدار گردن
نهد - و سرانجام آن کند و آن باشد که خریدار می‌پسندد و می‌فرماید، - یا
از فروش و حتی ادامه تولید کالا چشم‌پوشد. این درست سرنوشت کالای هنر
و پدید آورنده آن - هنرمند - است در جامعه طبقاتی، - جامعه‌ای که
اکثریت مردمش، در تلاش برده‌وار برای گذران زندگی که سروتش به‌سختی
به‌هم می‌رسد، نه امکان مادی و نه فراغت آن دارند که به هنر روی آورند و
خریدارش باشند. اینجا دیگر نمی‌توان از نیاز اجتماعی به کالایی به‌نام هنر
سخن گفت. خریداران احتمالی و هوسکار هنر کسانی از لایه‌های بالایی
اجتماع‌اند که نصیبی از ثروت و قدرت دارند و از هنرچیزی جز خوشی وقت
و خاطر، چرب زبانی و چاپلوسی، وصف شکوه دستگاه تنعم‌خویش و گواهی
بر مشروعیت قدرتی که گویا تأیید آسمانی با خود دارند نمی‌خواهند. ازین رو،
اگر عزم و آگاهی و منش آزاد به‌یاری هنرمند نیاید، هم او و هم کالای هنرش
در چنبر وابستگی به کامها و خواست‌های این خریداران ولینعمت گشته می‌افتد

و خدمت به اغراض سلطه جویسانه طبقه فرمانروا و دولت آن طوق زرین گردنشان می‌شود. آن هنر که نخواهد آرایه بزم جباران شود، آن هنرمند که خواسته باشد به حقیقت انسانی خود و پیوندش با مردم ساده ستمدیده وفادار بماند، باید تن به محرومیت بدهد، آزار ببیند، با عیبجویی و ناسپاسی، واز آن ناگوارتر، توطئه سکوت کاسه لیسان قدرت بسازد و به راه خود برود. اما این راه نه چنان دشوار است که بتوان تنها به پاهای خود رفت. پذیر-فتاری و تأیید و آفرین جمع باید که باشد تا، گذشته از نام و آوازه و لقمه‌ای نان که از آن چاره نیست، حصار حمایتی باشد که هنرمند را از آسیب قدرت روز نگه دارد. و این دیر و دشوار به دست می‌آید. دیر هم از دست می‌رود. بویژه در جامعه‌ای که توده مردم به اندوخته‌های فرهنگ، حتی آنچه رو بدانها دارد و برای آنهاست، کمتر دسترسی دارند. شاید عمری بر هنرمند به ناکامی بگذرد تا مردمی که اوسر نوشت خود و هنرش را به سرنوشتشان گره زده است نامی از او بشنوند و هنرش را دریابند. اما، پس از آن، هنرمند و هنر در بافت زندگی مردم درمی‌آیند، از آن مردم می‌شوند و همچون میراثی گرامی از نسلی به نسل دیگر می‌رسند، - افسانه جاودانگی هنر: «نمیرم از این پس که من زنده‌ام...»

* * *

پذیرش هنر خود به خود صورت نمی‌بندد. در رابطه با خواست و کام و جهان بینی و موضع اجتماعی خریداران و پذیرندگان، هنر - اثر هنری - باید به چیزی بیارزد، به کاری بیاید. و تنها همین نیست. هنر باید اصیل باشد، برجوشیده از ژرفای هستی مشترک قوم، پرورده به شیردانسته‌ها و آزموده‌های نسل‌ها. چنین هنری آینه است. ما را به ما می‌نمایاند. ما را به مامی‌شناساند. ای بسا هم که ما، در روند شکل‌گیری و دگردیسی خود در طول زندگی، آن می‌شویم و آن گونه رفتار می‌کنیم که در هنر دیده‌ایم.

وراه دور است از هنر اصیل تا هنر تقلیدگر. یکی خون است و نیرو و زندگی. دیگری صورتکی پوشالی، بی‌خون. هنر تقلیدگر می‌تواند رنگین و پرنقش و ریزه‌کار باشد، اما گرمی و پویایی ندارد. سخن می‌گوید، اما هماهنگی و پیوند درونی گفتار زنده در آن نیست. «بر بسته دگر باشد و بر رسته دگر».

واینک، نکته باریک: از کجا می‌توان دانست؟ ارزیاب هنر کیست؟ ذوق طبیعی هر کس؟ - نه. ذوق گسرایشی خودرو است، آمادگی است، روزنی است گشاده بر تأثرات که می‌تواند بسا هزاران خرت و پرت عادت و پیشداوری و کج‌بینی کور بماند. ذوق پرورش می‌خواهد و چشم‌انداز باز: دیدن و شنیدن و با هم سنجیدن، دیده و شنیده و سنجیده‌های پیشین را باز و باز بررسی‌دن، خط‌کلی هنر را - در شکل و شیوه و افزار بیان - از آن همه بیرون کشیدن، و این خط را در انبوه دگرگونی‌های سبک و مکتب پی گرفتن، آنچه را که تردستی در ساخت و پرداخت هنری است از محتوای زنده و انسانی هنر تمیزدادن، جای هر کدام از هنرمند و اثر هنری را در صف پیکار اجتماعی یافتن، و در هر حال تپش زندگی و تلاش خودسازی آدمی را از هنر خواستن...

ذوقی بدین گونه پرورده، معیارهای کارآمد برای شناخت هنر دارد، و هنری که به محک چنین ذوقی راست درآید می‌تواند به همان اندازه راهنمای رهایی آدمی از ناسازگاریهای طبیعت یا سرکشی غریزه‌های کور باشد که از ناپسامانی و ستم اجتماعی. و ناگفته نماند که، در دوسوی خطی که بهره‌کشی و زور و بیداد را از حق توده‌ها به زندگی و کار در آزادی و برابری و همیاری جدا می‌کند، ذوق نمی‌تواند یکی باشد، پرورش ذوق هم‌یکی نیست. در این سوی خط، معیار ذوق روشنی و سادگی و همدلی در بیان است، تا درک و دریافت برای همگان به آسانی صورت پذیرد و هنر دستگیر آدمی در رهایی و پیشرفت و تعالی باشد. اما در آن سوی خط، آنچه از هنر خواسته می‌شود آراستگی و شکوه ظاهر است و بیان پرطنطنه مؤکد، با موشکافی در ثبت جزئیات دروغ و راست به نشانه کمال در سکون و ثبات. و در پس این ظاهر، آنچه نهفته است اندیشه‌ای است تنگ و لنگ، مانده در سطح، خود-بین و شکمبار و گستاخ، ستاینده و پرستنده زور، بسا تأکید بر نابرابریها، نادیده گرفتن و خوار شمردن کار که وظیفه و نصیب فروستان است، و تلقین آن که کار جهان بر مدار سروری برگزیدگان می‌گردد، و ازین رو، فخر به جنگاوری و دراز دستی، دعوت به کامجویی - که نوشت باد! - و در همان حال، حکم به بیهودگی و بی‌سرانجامی زندگی و نکوهش جهان که سراسر

فریب است و دوستی با کس به پایان نمی‌برد:
«در طبع جهان اگر وفائی بودی نوبت به تو خود نیامدی ازدگران»

* * *

پرورش‌دهنده ذوق، ارزیاب هنر، منتقد است. او کسی است که با آشنایی به مکتب‌ها و نمونه‌های آثار هنری، با شناخت ویژگیهای شکل و شیوه و بیان هنر و تحلیل محتوای آن که همان پیام هنر باشد، و نیز با آگاهی بر تأویل رمزهایی که در هنر به کار می‌رود یا فلان هنرمند ابداع می‌کند، دیگران را در پذیرش یا رد آثار هنری، خاصه آنچه به تازگی عرضه می‌شود، یاری می‌دهد.

اما منتقد هم، مانند هر کس دیگر، در متن کشاکش نیروهای معارض اجتماع جای دارد، خود درگیر این کشاکش است. در يك سوی خطی که گفتیم، او کارگردان جشن و خوانسالار بزم قدرتمندان است. و اگر ضرورت افتد و کار به جان برسد، در رکابشان شمشیر هم می‌زند، که در برد و باخت سرنوشت چاکر و خداوندگار به هم بسته است. در سوی دیگر خط، در اردوگاه سرکشان و به پاخاستگان، منتقد هنری پیش از هر چیز کارشناس و کارپرداز زرادخانه جنگ است. اوست که کارآیی سلاح هنر را می‌سنجد و تضمین می‌کند. از او همین می‌خواهند و به جدم می‌خواهند. او، اگر ریگی به کش ندارد، باید به راستی و بی‌ابهام نظر دهد و راهنمایی کند. طرفدار باشد. از او پذیرفته نیست که بگوید: «نمی‌دانم این چیست، سلاح است یا بازچه کودکان. همینقدر می‌بینم که خوش نقش و صیقل یافته و خوش دست است. می‌تواند می با آن سرگرم بود.»

منتقدی از این دست، با دعوی بیطرفی در صف کارزار، به ریش خود می‌خندد و خود را به رسوایی می‌کشد. او، با خاك غفلتی که در دیده‌ها می‌باشد، دستیار دشمن است.

با این همه، طرفداری منتقد در آن نیست که مایه هنر را آسان بگیرد و، به بهانه کارآیی و کوبندگی، به شکل و شیوه و استادی در پرداخت هنر ارج شایسته نگذارد. هنر باید هنر باشد تا همچون سلاح به کار گرفته شود. اما، البته، الزامی در پیروی از سبکی خو گرفته یا انتخاب موضوع‌های آشنا نیست. می‌توان سبك تازه داشت و موضوع ناسفته اختیار کرد، و آنگاه

سبك و موضوع را چنان بهم جوش داد كه با همه غرابت پذيرفتنى باشد و به هدف بنشيند. وجه بهتر از اين؟ اما هنر كم مايه و خام دست، الكن است، برد ندارد، به كار نمى آيد. چنين نقصى را نمى توان بر «هنر» بخشيد، و منتقد آگاه، كه مى داند كجاست و در چه كار است، اين را بويژه بر دوست نمى بخشد.

* * *

آنچه گفته شد، هنر را در دورانهائى در نظر مى گيرد كه، اگر هم كشاكش و درگيرى و نبردى هست، هرم نظم هنوز برجاست: ثروت و قدرت جامعه در قله هرم تمرکز يافته است و طبقات فرودست بار فرمانروايى و كامرانى قدرتمندان را بردوش مى كشند و رهايى مى جويند. اما، پس از آن كه پايه هاى نظم كهن فرو ريخت و نظم تازه اى در انقلاب و دگرگونى ارزشها شكل گرفتن آغاز كرد، ضابطه هاى پذيرش هنر - نقد هنرى - ديگر نمى تواند همچنان باشد كه در گذشته بود. هنرمند هم ديگر آن نيست كه بود. اکنون او جنگاورى است در ميدان جنگ. او، اگر هم بخواهد، ديگر نمى تواند در «بيطرفى»، با چنان «آزادى» دلخواه كه تاكنون او را به سلامت، در آسايش تن و جان، از گيرودار نبرد درونى جامعه گذرانده است، بيايرد. اينك گردباد انقلاب در همه چنگ انداخته، همه را از تنگناى زندگى خو گرفته برکنده است. جنگ خونين مرگ و زندگى در جامعه در گرفته است. هنرمند، بخواهد يانه، در سرايت تب انقلاب است. خيزش اميد و شور عمل به يارى انقلابش مى كشاند، يا سراسيمگى و ترس از آنچه رخ مى نمايد بردشمنى با انقلابش بر مى انگيزد. در هر دو حال، سرريز انقلاب را در هنر خود به چشم مى بيند. و مى بيند كه انقلاب، نه تنها موضوع، بسا نيز شيوه و شكل و حتى افزار بيان را براو تحميل مى كند. اندیشه ها، شكل ها، رنگها و آهنگها يى در او راه مى يابند كه در روند عادى آفريش هنرى اش نبوده اند، نمى توانسته اند باشند. و انقلاب او را با خود مى برد. از او آن مى سازد كه گمان آن هرگز به خود نمى برده است.

انقلاب چيست؟ - اراده سترگ انبوهى كه يكباره در بيان آمده ميجال عمل يافته است. سختگير و پرتوقع و كم تحمل، انقلاب مى خواهد و بى درنگ مى خواهد و به هر قيمت مى خواهد: گسترش ناگهاني دايره خواست و توان. سدوبندها فرو مى ريزد. نيرو و اندیشه بر مى جوشد، سرريز مى كند، پيش

می‌تازد. ویرانگری و آفرینش باهم.

انقلاب قانون خود و مشروعیت خاص خود دارد. وزن و پیمانه‌اش دیگر است، همچنان که پای رفتارش دیگر. و ناچار به پای او باید رفت. و در آشفتگی پرشتاب حوادث، خط کلی انقلاب را ناگزیر باید نگه داشت. چه، انقلاب، در کل، از ضرورتی منطقی پیروی می‌کند. و همین ضرورت، جوهر و انگیزه و نیروی راهبر انقلاب است. به اعتبار آن، برای گشودن راه تحقق بر آن، اینک حقیقت و آزادی و کمال انسانی همه در تأیید بی‌چون و چرای انقلاب، در یاری به‌رغم هر کس و هر چیز به انقلاب، خلاصه می‌شود. در روند شورآفرین انقلاب و در تلاش سهمگین تن و جان برای تحکیم و گسترش پیروزیهای به‌دست آمده، معیارهای رفتار اجتماعی به هم می‌ریزد. ارزشهای نوگویی برمی‌روید. هوای تفتنه سودا. جهش فرد به بیرون و برتر از خویش. انگیزه‌های و پاکبختگی. انقلاب همه چیز تو را از تو می‌خواهد. بی دودلی و بهانه‌سازی. و چگونه می‌توان در انقلاب دو دل بود و بهانه ساخت؟ امکان نیست. در ناهمخوانی جزئیات درماندن، از شتاب و دامنه دگرگونی‌ها رمیدن، امروز را به مقیاس دیروز گردن وحسرت خوردن، بر انقلاب از دیدگاه پسند و ناپسند فردی حکم راندن، سر به دیوار کوفتن است. و راه دور نیست از آن تا چنگ انداختن در روی انقلاب. و هنرمند، - بویژه آن که دریافتی کلی و هماهنگ از جامعه و نیروهایی که در آن در کارند ندارد، آن که انقلاب بر او می‌گذرد اما در او راه نمی‌یابد، - بیش از هر کسی درس‌رایت چنان آفتی است. تأثرپذیری فطری، زندگی در لحظه، عادت به برچین دقایق رنگین و تأکید بر آن در بازآفرینی، ای بسا که هنرمند را از دریافت کلیت انقلاب باز دارد. حقیقت زنده برایش نادیده می‌ماند و سراب گریزنده راهنمای اندیشه و خواست می‌شود. و این غبن است.

اینجاست که منتقد بینا و دلسوز به کار می‌آید، - بینا به واقعیت انقلاب و محتوای نبرد انقلابی، دلسوز در راهنمایی نیروهایی که می‌توانند در زمینه هنر به صف انقلاب بیوندند. ازین رو است که او، در خرده‌گیری و باز نمودن کاستی‌ها یا در تأیید و ستودن شایستگی‌ها، سخن دانسته می‌گوید و قلمش به اقتصاد بر کاغذ می‌رود، تا دشمن هر چه سخت‌تر از پا درآید، اما هیچکس از

آنان که می‌توانند با هنر خود برشور و توان رزمندگی انقلاب بیفزایند، نرمنند، به‌خود رهانشوند. آری، جنگ است و سخن از انصاف، به‌صورتی مطلق که دشمن و دوست را در یک پایه‌نهد، نمی‌تواند باشد. و در این راه و روش، برای منتقد انقلابی جای شرم‌زدگی و پرده‌پوشی نیست. او به‌بانگ رسا اعلام می‌کند که از هنر چه می‌فهمد و چه می‌خواهد: بازآفرینی واقعیت به‌گونه‌ای که برای انقلاب بسیج‌کننده نیرو باشد و به‌پیروزی نبرد انقلابی یاری رساند. بدین‌سان، نقد انقلابی آن است که، بی‌آن که به‌ویژگیهای شکل و شیوه و افزار بیان کم‌بها دهد، هنر را پیش از هر چیز در رابطه‌اش با انقلاب در نظر آرد و هنر را برای انقلاب بخواند. اما به‌آ دادن به‌آن ویژگیها نیز تا جایی است که این همه برانگیزندگی انقلابی هنر بیفزاید، نه آن که بهره‌گیرنده از هنر را در آرایه‌های صوری، در شگردهای ساخت و پرداخت، نگه دارد و یاد انقلاب را در او به‌فراموشی بسپارد.

با چنین معیارهای ساده در ارزیابی و داوری، منتقد انقلابی هنری را که یاریگر انقلاب است از آن که راه برانقلاب می‌زند باز می‌شناسد و به مردم می‌شناساند. براوست که هنر انقلابی را در آنچه می‌تواند بر رنگینی و رسایی بیان و نیز بر دقت و کارآیی و برد پیامش بیفزاید راهنمایی کند. اما، در برابر هنری که سردشمنی با انقلاب دارد و به دست و به نیروی خود توده‌ها می‌خواهد زنجیر برپایشان استوار کند، براوست که دروغ و نیرنگی را که در آن نهفته است بی‌محاپا بشکافد و افسون زیبایی و حقیقت‌نمایی‌اش را باطل کند. آنجا هم که احتمالاً حقیقتی مشخص در آن می‌بیند، رگه بدخواهی و فتنه‌گری را که بی‌شک در تار و پود آن هست بجوید و باز نماید.

اینک، با هنری که خود را «بیطرف» می‌خواند یا «بیطرف» می‌ماند، تکلیف چیست؟

در موقع و محیط انقلابی، طبیعی است که دعوی بی‌طرفی راه به‌بدگمانی دهد. منتقد هم به‌حکم وظیفه باید بدگمان باشد. با این همه، در اظهار داوری نباید شتاب نمود. هنر «بیطرف» را باید تا همان حد که به‌انگیزه خودخواهی و ترس‌جان از سودای بزرگ انقلاب کناره می‌جوید نکوهش کرد و از اعتبارش کاست. و در همان حال راه را برای پیوستن هنرمند به‌صف

بیکار انقلابی باز گذاشت. شاید این تدبیر نتیجه مثبت مشخصی به بار نیاورد، اما کسی را هم به اردوگاه دشمن نمی راند.

حتی با آن هنر مزوری که در پوشش بیطرفی آب به آسیای دشمن می برد، تا زمانی که به یقین پرده از روی کارش برداشته نشده است، باز به همان گونه می توان مدارا نمود. ولی، پس از آن، البته کار از قرار دیگر است.

پس از همه آنچه گفته شد، باید افزود که نقد هنری کارسری نیست. منتقد - بویژه منتقد انقلابی - در داوری خویش و در نتایجی که از آن می زاید مسئول است. از این رو باید زیرو بهم کار انتقاد، حدود مرز آن و منظور از آن را در کل و جزء بروشنی بدانند. ناگزیر هم به درکی درست از هستی و پویندگی جامعه، همراه با دیدی آرمانی از انقلاب، نیاز دارد تا به اندیشه و داوری اش پیوستگی و هماهنگی دهد. و بهتر آن که با شناختی گسترده، دلی پر شفقت اما خویشتن دار داشته باشد. و در همه حال، رأی او، در باز نمودن کاستی ها و شایستگی ها، باید مستدل و مستند باشد تا به بی پروایی و غرض متهم نشود و مصداق این گفته حافظ نباشد که:

«آه آه از دست صرافان گوهر ناشناس

هر زمان خرمهره را با در برابر می کنند»

در پایان، این نکته هم گفتنی است که انقلاب، با آن که در روند تکوینی و در عمل خود جوشش خشم توده هاست و پیش از هر چیز به واژگونی و ویرانی پایه های نظم گذشته می اندیشد، باز ناگزیر از آن است که تصویری از آینده به دست دهد چنان که منعکس کننده آرزوها و برانگیزنده نیروها باشد. بدین منظور، انقلاب باید فلسفه خود و برنامه عمل خود را در ایجاد نظم نوین اعلام کند تا هر کسی به روشنی بداند چه دگرگونی هایی در جامعه پدید آمده یا در کار پدید آمدن است، و هر کس - از جمله هنرمند - بداند که انقلاب در چیست و برای چیست و خصلت «انقلابی» که معیار ارزیابی و داوری در روزگار انقلاب است کدام است. بدین سان، دیگر کمتر جای اشتباه، کمتر جای سردرگمی یا بهانه جویی است، و رأی و سلیقه فردی کمتر می تواند به نام انقلاب حکم صادر کند.



پنجره بگشای بر آوازاها

جلال سرافراز

خرقه بیندازو به باران درآ!
بی سرو دستار شو، عریان درآ!
باران آمد غم ما شست و برد،

ماتم از آینه سترد و سپرد،
شب شکن آمد به سراپرده ها،
گفت که این «بار امانت»، بپا!
بندگشا از تن و آزاد شو!
خلق بپا خاسته فریادشو!

آینه ات ظلمت جادو گرفت
با شب دیرینه چه بد خو گرفت
عزالت و پرهیز از آوای دوست
هر چه دراو دید، هم از او گرفت

خیز کنون، ظلمت خارا شکست
نور در آینه ما نطفه بست
گفت سترون: چه خطا رفت، هان؟!
ای شب فرزانه چه از ما گسست؟

خرقه بیفکن تو بر این خاکدان
جان شو، جان شو همه، در جان بمان!
برگ جوان طعنه به توفان زند
طرفه نگر بر سر ایمان بمان!

پنجره بگشای بر آوازاها
آینه! تا آینه ساران درآ!
جلوه کن، از کینه برافروز جان!
لاله روشن! به بهاران درآ

جان را به پیرایهٔ دانشها بیارای
و جز از دانش چشم بپوش که همه چیز در آن است.
جان همچون شیشه است و دانش
مانند چراغ و فرزائی در حکم روغن.
چون جانت روشن باشد تو زنده‌ای
و چون خاموش باشد در شمار مردگان.

از يك شعر عربی ابن سینا

علم منطق علم ترازوست و علمهای دیگر علم سود و زیان است.
و رستگاری مردم به پاکی جان است و پاکی جان به صورت بستن
هستیهاست اندروی، و به دور بودن از آلائش طبیعت، و راه بدین
هر دو به دانش است. و هردانشی که به ترازو سخته نبود، پس به
حقیقت دانش نبود. پس چاره نیست از آموختن علم منطق.

از رسالهٔ منطق دانشنامهٔ علایی

سازمان جهانی یونسکو در بیستمین اجلاس عمومی خود تصویب کرد:
«نظر به اینکه سال ۱۹۸۰ مصادف با هزارهٔ بین سال تولد ابوعلی‌حسین
بن عبدالله بن سینا متفکر و دانشمند نامی است، با احترام به سهم بی‌کرانی که
ابوعلی سینا در تکامل فلسفه، منطق، علم الاجتماع، ادب، شعر، زبان‌شناسی
و علوم اثباتی و طبیعی و پزشکی ایفا کرده است.

باتجلیل از نفوذ عظیم ابوعلی سینا در توسعهٔ بعدی علوم در همهٔ کشورها،
کنفرانس عمومی از کشورهای عضو دعوت می‌کند که هزارمین سال تولد
ابوعلی سینا را شکوهمندانه تجلیل کنند و مراسم بزرگداشت او را در سطوح
ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی برگزار نمایند...»

براساس این تصمیم، بسیاری از کشورها - از اتحاد شوروی گرفته تا
مالزی - تدارکات مفصلی را، از چاپ و نشر آثار این دانشمند، انتشار کتابها
و مقالات دربارهٔ او، و برگزاری کنگره‌ها و کنفرانسهای بین‌المللی در پیش
گرفته‌اند.

امیدواریم مردم میهن ما هم از قدردانی نسبت به این هم‌زبان و هم‌وطن
خویش غافل نمانند.

حال بینیم این تجلیل جهانی از ابن سینا به خاطر چیست.
 در باب زندگی و روزگار و آثار و افکار ابن سینا کتابها و مقاله‌های بسیار
 (حتی به زبان فارسی) موجود است که ما برخی از آنها را ذکر می‌کنیم، تا
 علاقه‌مندان به مطالعات بیشتر بدانها مراجعه کنند، و فهرست سایر آثار را از
 آنها به دست آورند.

۱. یحیی، مهدوی: فهرست نسخه‌های مصنفات ابن سینا. انتشارات
 دانشگاه تهران، ۱۳۳۳، وزیری، ۲۸+۴۱۳+۲۰ صفحه.

۲. صفا، ذبیح‌الله: تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی تا اواسط قرن
 پنجم. مجلد اول، انتشارات دانشگاه تهران. چاپ سوم. ۱۳۴۶، وزیری،
 ۴۵۱ صفحه (صفحات ۲۰۶-۲۸۱) که از بهترین مراجع فارسی درباره ابن-
 سیناست.

۳. حلبی، علی اصغر: تاریخ فلاسفه ایرانی. کتابفروشی زوار، ۱۳۵۱،
 وزیری، ۷+۷۹۱ صفحه (صفحات ۲۶۵-۳۳۸).

۴. نصر، سید حسین: نظرمفکران اسلامی درباره طبیعت. کتابفروشی
 دهخدا، ۱۳۴۵، وزیری، ۴۴۴ صفحه (صفحات ۲۲۶-۳۶۸). کتاب‌شناسی
 خوبی دارد.

۵. صفا، ذبیح‌الله: جشن‌نامه ابن سینا. انجمن آثار ملی. جلد اول
 (راجع به سرگذشت، تألیفات، اشعار و آثار ابن سینا) ۱۳۳۱. جلد دوم (شامل
 سخن‌رانیهای دانشمندان در جشن هزاره ابن سینا) ۱۳۳۴.

۶. الفاخوری، حنا-الجر، خلیل: تاریخ فلسفه در جهان اسلامی. ترجمه
 عبدالمحمد آیتی. انتشارات زمان، ۱۳۵۵، وزیری، ۲۲+۸۱۴ صفحه.
 (صفحات ۴۴۹-۵۱۶). بهترین مأخذ موجود درباره فلسفه ابن سینا در زبان فارسی.

* * *

ابوعلی حسین بن عبدالله بن سینا در سال ۳۵۹ هجری شمسی برابر ۳۷۰
 هجری قمری در یکی از روستاهای بخارا زاده شد. ولادت او با فروپاشیدن
 سلطه خلافت بغداد بر سرزمینهای شرق اسلامی، و پیدایش دولتهای پرونق
 مغلی در یمن و شام و مصر و ایران و ماوراءالنهر همراه بود. به برکت استقرار
 دین اسلام و زبان عربی، تجارت و صنعت رونق داشت، شهرها بزرگ می‌شد،

و مدرسه‌ها برای تربیت پزشکان، محاسبان، فقیهان، قاضیان، لغویان و مستوفیان مورد نیاز این شهرها، یکی پس از دیگری گشایش می‌یافت. اندیشه‌ها، علوم و آگاهیها همراه کاروانها از شهری به شهری منتقل می‌شد و همراه با استقرار اسلام سنتی مورد حمایت خلیفه و امیران، مذاهب و اندیشه‌های انقلابی در میان دیوانیان فرو دست، پیشه‌وران و اندیشمندان و به دلایلی دیگر در میان اعضای عالی رتبه دولتهای محلی رواج می‌گرفت. در همین ایام، سامانیان برخراسان و ماوراءالنهر فرمان می‌راندند و برخی مقامات عالی رتبه دربارشان اسمعیلی بودند، و آل بویه که بر ایران حکومت می‌کردند و بر بغداد - یعنی مقر خلافت - هم تسلط داشتند، شیعی بودند.

نظام ملوک الطوائفی موجود، مانع از تمرکز قدرت و اعمال فشار جدی بر مخالفان مذهبی و سیاسی می‌شد و به افراد آزاد فکر یا مخالف غالباً امکان می‌داد در صورت احساس خطر از قلمروی به قلمرو دیگر بگریزند.

مثلاً در همان ایام در دربار خوارزم به جمع برجسته‌ای از دانشمندان طراز اول برمی‌خوریم، که از آن جمله‌اند ابوریحان بیرونی، ابوعلی سینا، ابونصر عراق و ابوسهل مسیحی. و در همین ایام پدر ابن سینا که عامل یکی از قرای بخارا بود و مذهب اسمعیلی داشت، پیوسته در خانه از فلسفه و علم عدد بحث می‌کرد، و بوعلی حساب هند را نزد سبزی فروشی فرا گرفت. این عصر با فعالیت علمی و فلسفی اخوان الصفا مقارن بود، که با انتشار رسالات و ایجاد انجمنهای پنهانی، به ترویج فلسفه و علوم همت گماشته بودند.

ابن سینا در چنین محیطی نشو و نما و پرورش یافت. محیط زندگی مناسب، معلمان خوب و به ویژه، هوش و استعداد سرشار و استثنایی او سبب شد که در شانزده سالگی به عنوان پزشکی چیره دست شهرت یابد. در اوان جوانی برای معالجه امیر سامانی به دربار فراخوانده شد و توانست از کتابخانه سلطنتی استفاده فراوان کند. سپس روانه دربار خوارزم شد، بعد به خراسان و گرگان و طبرستان وری آمد و به دربار شمس الدوله دیلمی در همدان پیوست و پس از مدت کوتاهی وزیر او شد. پس از مرگ شمس الدوله به اصفهان گریخت و به خدمت علاء الدوله درآمد و هنگامی که همراه او به همدان رفت، در این شهر وفات یافت (۴۲۸ قمری).

شرح حال ابن سینا را خودش و شاگردش ابو عبید جوزجانی نوشته اند، و این سرگذشت بسیار خواندنی است. آنچه از آن، و سایر مراجع موثق برمی آید، نشان می دهد که ابن سینا مردی این جهانی، هوشمند، موقع شناس، لذت طلب و در عین حال عاشق کسب آگاهی و معرفت بوده است. او به همه معارف زمان خویش از فلسفه، طب، طبیعیات، فیزیک، شیمی، ریاضیات، نجوم، موسیقی، لغت، شعر، فقه، تفسیر، سیاست، آموزش و پرورش و عرفان دست یافت و درباره آنها به تحقیق و تألیف پرداخت. طبعاً ارزش کار او در عمه این زمینه ها یکسان نیست و عوامل مختلفی بر روی کار او تأثیرهای خوب و بد گذاشته است.

۱. ابن سینا با فلسفه یونان از طریق ترجمه های عربی، مخصوصاً تفسیرهای فارابی آشنا شد. این ترجمه ها و تفسیرها، که از مجرای آموزشهای اسکندرانی و حتی سریانی گذشته و از شوائب عرفان و مابعدالطبیعه گرانبار شده بود، تصویری سخت نادرست از آموزشهای ارسطو به دست می داد و اذهان هوشمندانی چون ابن سینا را در توجیه تناقضات و شبهات آن دچار انحراف و گمراهی می ساخت. این مسئله در مباحثات میان ابن سینا و بیرونی نیک به چشم می خورد.

اما، سالها بعد، که مطالعات مستمر و مشاهدات و تفکرات روزمره، غلبه بودن بسیاری از این اندیشه ها را بر ابن سینا معلوم ساخت، او در مقدمه حکمت المشرقیین - که بدبختانه جز رساله منطقی آن به دست نیامده - چنین نوشت:

«با آنکه به فضل سلف فاضل خود (ارسطو) معترفیم و می دانیم او

بدانچه دیگران از تمییز اقسام علوم دریافته بودند در رسید و دانشها را بسی بهتر از آنان ترتیب و نظم داد و در بسیاری از امور به ادراک حق توفیق یافت و بر اصول صحیح و واقعی اکثر علوم مطلع شد و عمامه مردم را از آنچه متقدمین و اهل بلاد او تبیین کرده بودند بیابانها نهد و این اقصی حد قدرت آدمی در تمییز مخلوط و تهذیب مفسد است که نخستین بار بدان اقدام کند.

حق آن بود که آیندگان هر رخنه را که در بنای او یافته بودند

۱- ظاهراً این کتاب حکمت المشرقیین تنها به صورت یادداشت بوده و در جریان تصرفان اصفهان به وسیله سپاهیان سلطان مسعود غزنوی به دست آنان افتاده و به غزنین برده شده و هنگام حمله سلطان حسین غوری در سده ششم طعمه آتش شده است.

ترمیم کنند و اصولی را که پدید آورده بود کامل سازند. اما هر کس که بعد از او آمد، نتوانست خود را از عهده آنچه به ارث برده بود بیرون آورد و عمر وی یا در فهم آنچه ارسطو نیک دریافته بود و در تعصب بر خطاهای وی گذشت، یا به سخن گذشتگان مشغول شد و مهلتی برای مراجعه به عقل خود نیافت.

۲. ابن سینا در جریان زندگی خود - با آنکه عهده دار وزارت شد، و در عین حال همیشه شاگردانی داشت که نزدش تحصیل می کردند - بیشتر به کار پزشکی اشتغال داشت و حفظ سلامت امیرانی که در خدمتشان بود و افراد عالی مقام و مورد توجه آنان، آن عاملی بود که موجب علوم مقام ابن سینا می شد. اشتغال مستمر به کار پزشکی، به یک ذهن پویا و نابغه امکان می داد تا با تجربیات و ملاحظات دقیقی مواجه شود، که پیشینیان از آن غافل مانده بودند. از این قبیل است پاره ای ملاحظات کالبدشناسی از قبیل توصیف دقیق شبکیه چشم و قسمتهای سه گانه دماغ، توصیف مننژیت و سکتة مغزی و شناخت عوامل انتقال بیماری سل ریوی و طاعون.

او در عین حال به تأثیر عوامل روانی در بیماریها توجه دارد. مثلاً در رساله ای که راجع به ادویه قلبیه نوشته، نه تنها از این داروها، بلکه از عوارضی از قبیل غم، شادی، ترس، خشم، حسد و علل و عوارض آنها بحث می کند.

روان شناسی ابن سینا کاملاً جنبه عینی و مادی دارد. او نه تنها نفس یا روان را ملازم با جسم می داند، بلکه برای هر یک از احساسات و ادراکات نیز عضو و جایگاهی در بدن قایل است، ولی پس از توضیح کامل - و با توجه به امکانات زمان او - دقیق احساس، تصور، توهم و ادراک، برای رهایی از معارضه می گوید که روح با مرگ جسم از میان نمی رود.

۳. مهمترین کار ابن سینا تألیفات و آثار اوست و در این راه چنان قدرتی نشان داده و بدان اوجی دست یافته که ارسطو در غرب دست یافته بود. همچنانکه برخی محققان هوشمند خاطر نشان کرده اند، ابن سینا نه در فلسفه به پای فارابی می رسد، نه در طب به پای رازی، و نه در علوم به پای بیرونی ولی تأثیری که در این زمینه ها برجای نهاده بالاتر از آن هر سه بوده است: و این تأثیر نه در جهان اسلام، خاصه قلمرو خلافت شرقی، بلکه در غرب هم صادق است.

این سینا مطالب خود را با چنان شیوه منظم و بیان دقیق مطرح کرد، در تألیف آثار خود چنان سلسله مراتب دانشجویان و خوانندگان را خوب در نظر گرفت، و در این آثار آن چنان طیف گسترده‌ای از معلومات و اطلاعات را عرضه کرد، که هیچ دانشجو و اهل علمی نتوانست از آن بی‌نیاز باشد، و برعکس مطالعه آثار او دانشجویان را از مراجعه به صدها کتاب پیشینیان بی‌نیاز ساخت.

۴. اما این سینا مرد دیوان و سیاست بود و هر روز آثار و نتایج بی-احتیاطیها را به چشم می‌دید. او با همه دور اندیشی و باریک بینی، طعم زندان و طعنه تکفیر چشیده بود و هیچ ضرورتی نمی‌دید به بیان حقایق پدرازد که برایش سودی نداشت، ولی ممکن بود بسیار خطرناک باشد. وقتی هم بیان حقیقتی را لازم می‌دید، آن را با مطالب ظاهر الصلاح مقبول عامه در می‌آمیخت. به همین خاطر این رشد بر او طعنه می‌زند. خود او در همان مقدمه کتاب حکمت المشرقیین می‌گوید:

«... علت این تغافل و پرده پوشی آن بود که نخواستیم با آنچه از فرط شهرت برای جاهلان بدیهی شده و به مقامی رسیده که ممکن است در روشنایی روز شک کنند، ولی در صحت آن مسایل شکی ندارند مخالفت ورزیم. از جمله مسایلی که در اظهار آن ضنت کردیم و از آن در گذشتیم حقیقتی مغفول عنه است که در صورت اظهار جز با تعصب بر گوینده آن تلقی نمی‌شود. ازینرو در بسیاری از مسایل که از آن اطلاع کافی داشتیم طریق مساعدت گرفتیم و اگر در مطلبی که نخستین بار بر آن آگاهی یافته بودیم، بعد از مراجعه به آرای خود و انتقاد از آن، نسبت بدان شکی حاصل می‌کردیم، آن را به طریق تردید اظهار داشتیم... مخصوصاً در موضوعاتی که اغراض بزرگ و اساسی هستند، دوستان بار در آنها مطالعه را تجدید کردیم...»

ما این کتاب را از آن جهت جمع کردیم که تنها خود از آن استفاده کنیم و مراد کسانی است که قائم مقام ما هستند....»

او می‌گوید:

کفر چو منی گزاف و آسان نبود محکمتر از ایمان من ایمان نبود
در دهر چو من یکی و آن هم کافر پس در همه دهر یک مسلمان نبود
ولی این جبیر جهانگرد معروف سده ششم در این اظهاراتش تنها نبود:
در روزگار ما فرقه‌ای پدید آمد که پیدایشش مایه شومی روزگار است
اینان در دین اقتدا نمی‌کنند مگر به سنت ابن سینا و فارابی

این است که در آینده، وقتی دانشگاههای ما از سنتهای راستین فرهنگی برخوردار گردند، باید آثار دانشمندان ما مورد بررسی و ارزیابی دقیق قرار گیرند و گوهرهای والای خلاقیتهای ذهنی آنان، از پوششهایی که بر قامتشان پیچیده اند، عریان شوند و در معرض مشاهده و ارزیابی قرار گیرند.

از همین قبیل است روان شناسی و داروشناسی ابن سینا، پژوهشهایش در زمینه موسیقی و زمین شناسی و حتی موسیقی کلام.

مثلا ابن سینا رساله ای دارد به نام مخارج الحروف یا اسباب حدوث الحروف که به فارسی هم ترجمه و چاپ شده است. او در این رساله، پس از تشریح دستگاه گویایی به بحث در حروف می پردازد و سپس تأثیری را که هر حرفی القا می کند بر می شمارد.

مغرب زمین از سده دوازدهم میلادی با آثار ابن سینا آشنا شد و دانشمندان غربی با ولع و اشتیاق عجیبی به ترجمه آثار او پرداختند. علمای بعدی، برخی از این ترجمه ها را با آثار ارسطو عوضی گرفتند و مدتها - حتی تا اواخر سده نوزدهم - در این اشتباه باقی ماندند.

در سال ۱۳۳۱ به پیشنهاد شورای جهانی صلح قرار شد هزارمین سالگرد تولد ابن سینا (بر حسب تاریخ قمری) جشن گرفته شود. در آن هنگام دولت ایران علاقه کافی به مسئله نشان داد و به ساختمان آرامگاه ابن سینا همت گماشت. انجمن آثار ملی ترجمه و نشر تعدادی از آثار ابن سینا را برعهده گرفت و قرارداد پیکره ابن سینا در مدخل دانشگاه تهران برافراشته شود. در آن ایام به ابتکار جمعیت ایرانی هواداران صلح هم کارهایی برای بزرگداشت ابن سینا در میان مردم انجام شد، و در مطبوعات مقالات مفصلی انتشار یافت.

با پیش آمدن کودتای آمریکایی ۲۸ مرداد، مجسمه منحوس محمد - رضای ملعون را در دانشگاه برافراشتند و در سال ۱۳۳۳ در اوج خفقان يك كنگره برگزار شد و ادامه انتشار آثار ابن سینا هم متوقف گردید.

امروز از مجسمه و صاحب مجسمه خبری نیست، ولی سیمای درخشان آن دانشمند بزرگ از پس اعصار و قرون همچنان بر جهان پرتوافشانی می کند.

ایران

محمد خلیلی

ایران،

ای زخمی همیشه تاریخ
بر تو چه می‌گذرد کاینسان
در خون و سرب داغ، شعله‌وری.

□

ایران،

ای زنده شهید!
آخر چگونه شد
که در کرانه‌های جنوبی
که در سراسر مغرب
و در تمام پهنه خونبارت
نفس شریف عزیزانت
با یورش سپاه دوزخیان
در خون و خاک
غوطه‌ورند.

ایران،

ای لاله‌زار خون.

□

ایران،

ای مانده در تلاطم گردابهای هول
آخر چگونه است
که همیشه

بر کلبه‌های فقر تو
بر کومه‌های تنگ تو
بر خانه خانه زحمت،
بیداد رفته است.

ایران،

ای تکسوار گلگون.

□

ایران،
ای زرنگین شرق میانه
آخر چگونه است
که همیشه
غارنگران مغرب مکار
خون سیاه جان تو را!
می نوشند

و برگلوگاهت،
دراین خلیج زهر
زهراب کینه می ریزند
و زخم تازیانه و سرنیزه می زنند.
ایران،
ای همواره عرصه یورش.

□

ایران،
ایران منتظر!
ای انتظار جاوید،
دیگر بخوان قصیده طغیان را
دیگر بخوان سرود قرمز عصیان را
و، تن به چشمه خشم هزارساله بشوی،
سلاح صاعقه بگیر،
غریو تشنه خون برکش
و با روانی از آتش
از قعر این ظلام، بپاخیز.

□

ایران،
ای شعله ورز آتش ایمان،
دیگر بخوان
سرود خونی طغیان
و با سلاح صاعقه برخیز.

مهر و مهرگان

جشن کشت، پیمان دوستی و آشتی

احسان طبری

انتشار دفتر اول «شورای نویسندگان و هنرمندان» با جشن باستانی «مهرگان» مصادف است.

پس از فرار رضا پهلوی این جشن که مراسم تا سده‌های چند پس از اسلام برگزار می‌شد، بار دیگر پس از قرن‌ها متروک ماندن، بعنوان جشن توده‌ها به وسیله نیروهای مشرقی احیاء گردید.

بعدها رژیم جابر محمد رضا پهلوی کوشید تا این سنت دیرینه را تصرف کند و جشن مهرگان را مانند عهد ساسانیان به جشن شاهان و خسروان بدل سازد، یعنی زمانی که به قول پزشک یونانی اردشیر دوم هخامنشی «کتزیاس» (Ctésias) شاه شاهان جامه حریر ارغوانی بر تن می‌کرد و از بسیاری باده گساری سرازیر نمی‌شناخت و مؤبدان مؤبد، اوراد و عزایم خوانان، طبق‌های ارمغان را نثارش می‌ساخت.

ولی در واقع صاحب اصلی این جشن، مانند نوروز و سده و بهمنگان، مردمند و به گمان ما جادارد که رژیم انقلابی این جشن غصب شده را مانند نوروز به صاحبان اصلیش بازگرداند و آنها را به جشنهای شاد و خرم کار و کوشش بدل سازد.

در روزگار کمین، سال ایرانیان و خلقهای مجاور کشور مادارای

دو بخش بود. بخش تابستانی (یا: هم) و بخش زمستانی (یا: زیانه). در آغاز بخش تابستانی و بهنگام اعتدال ربیعی جشن نوروز برپا می شد که جشن کشت بهاره است. و در آغاز بخش زمستانی و بهنگام اعتدال خریفی جشن مهرگان برپا می شد که جشن کشت پائیزی است. ولی چنانکه مورخ فرانسوی «میه» (Meillet) توجه کرده، جشن مهرگان، علاوه بر این منشاء تقویمی و طبیعی، یک منشاء اجتماعی نیز داشته است و ظاهر آ جشن پیمان بندی قبیله ها برای حفظ دوستی و آشتی بین خود بوده و شاید خود زندگی کشاورزی یا دامداری آنها را به نوعی مراعات چیزی مانند «شهر حرام» در بین اعراب و خودداری از جنگ و ستیز و ادار می ساخته است.

جشن مهرگان در «مهرروز» (روز شانزدهم) از مهرماه برپا می شد و مخصوص ایزدمهر بود و بنا به روایت بندهشن این روز، روز تولد «مشیه» و «مشیان» ، آدم و حوای زرتشتی است.

ایزد مهر که این جشن به وی تعلق داشته، هم در بارگاه (پانتهئون) هندی و هم زرتشتی ایزد پر اعتباری است و در اوستا یک یشث (مهریشت) به او اختصاص دارد. مهر با آنکه از امشاسپندان نیست، بلکه در رده دوم یعنی در رده ایزدان سی گانه قرار دارد، درست مانند اهورامزدا، گاه «اهوراشیره» یا «شیره اهورا» خوانده شده است. اینجا محل بحث این نکته نیست و فقط به اشاره بگوئیم که کیش مهرپرستی (میتراثیسم) که جهانگیر شد در فرهنگ ایرانی ما اثرات متعدد و عمیقی داشته است. مورخ بلژیکی «کومن» (Cumont) درباره روابط کیش مهرپرستی و مسیحیت و اینکه میلاد مسیح همان میلاد مهر است مطالب جالب و قابل

و ثوقی گفته است.

در اوستا، مهر فراخ چراگاه، ایزدی است دارای هزار گوش و ده هزار چشم که بر فراز کوه البرز (هزار برزئیستی یعنی کوه بلند) منزل دارد. در سپیده دم، پیش از سرزدن خورشید، زره زرین را بر تن می کند، سپهر سیمین را به دست می گیرد، خود آهنین را بر سر می نهد، سوار بر گردونه چهار اسب بر فراز ابرها بحرکت درمی آید و به یاری گاوان شیردهی می رسد که مهر درو جان (مهر دروگان = دشمنان مهر) آنها را ربوده اند و از جاده های گردآلود می برند.

مهر میانجی بین تاریکی شب و روشنی روز، میانجی میان دلها، نگاه دار پیمانها، پاسدار عشق و دوستی است و از ایزدان محبوب در دوران هخامنشی و اشکانی و ساسانی بود که نقش های چندی از وی باقی است و مسلماً پس از آنکه ایرانیان اسلام آوردند بسیاری از سنن نغزی را که درباره این ایزد داشته اند، به چهره های محبوب اسلامی خود نقل داده اند و این تداوم سنن از آئین های تاریخ است.

اندر آغوش زمان
همچو آبی که به رودی است روان
روزها همره شبهای سیه می گذرند
پشت هم بی حد و حصر
گرد نسیان به رخ روز و شبانی که گذشت
می نشیند آرام
و بجا می ماند
بر رخ پرده پندار و گمان
زان همه روز و شبان
سایه ای مبهم و تار

گاه در طول زمان
کز کران تا به کران تیرگی و وحشت و مرگ
سایه افکنده چو ابر
اخگری می جهد از سینه تاریک قرون
که فروزنده پیشانی تاریخ شود
نام آن روز که از بهنه آفاق جهید
اخگری روشنگر
که جهان روشن از او شد چو یکی چشمه مهر
هرگز از خاطره ها محو نگردد، هرگز
آری این خاطره ها در دل تاریخ بشر

زنده جاویدانند
تا ابد می مانند

یاد آن روز که کرد
پرچم کاوه ضحاک کش ظلمت در
درسرا پرده پرورده ز خون جلوه گری.

یاد آن روز که شست
کاوه با تیغ شرربار سرافشان از خون
دامن ظلمت را
هرگز از خاطره ها محو نگردد، هرگز

یاد روزی که شکست
تخت با پتک ستم کوب همه رنجبران
هرگز از خاطره ها محو نگردد، هرگز

نام آن روز درخشنده به تاریخ وطن
مهرگان بنهادند
مهرگانی که نماینده رزم است وظفر
مهرگانی که نماینده رنج است و تلاش
مهرگانی که در او مردمی از کین سرشار
در دل تار زمان
نونهالی بنشانند که باز
کاوه ها بار آرد

چهارده سال گذشت
رعد ها غریدند
برق ها خندیدند

گه از آن حمله توفان ستم، شاخه شکست
گه خزان ریخت بپاک
شاخ و برگ و بارش
بازهم ریشه او در دل خاک
می‌دود از چپ و راست

آری ای جنگل سبز
تو نلر زیدی از حمله توفان و خزان
گرچه از شاخه و برگت شده زندانها پر
گرچه بسیار سیامک شد در خون غلطان
باز با یاد دلاویز تو فرزندان
در دل زجرگاه شاه جنایتگر پست
خوشدل و خندانند
و به امید بهار فرح انگیز حیات
مهرگان می‌خوانند.

زندان قصر، ۸ مهر ماه ۱۳۳۴



کاش خفته بودی

گفتند: ای شیخ دل‌های ما خفته است، که سخن تودروی اثر نمی‌کند؛
چه کنیم؟

گفت: کاش خفته بودی، که خفته را بجنبانی بیدار شود. دل‌های شما
مرده است، که هر چند می‌جنبانی بیدار نمی‌گردد.

از: تذکرة الاولیاء
(در ذکر حسن بصری)

گزارشی از نقاشی بر دیوار لانه جاسوسی

هانibal الخاص

چگونه پیش آمد : امیرضرغام ادهم، دانشجوی سال سوم دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، مؤمن به اسلام مترقی و معترض به برنامه‌های آموزشی دانشگاهها بعد از تحریم کلاسها به سراغ من آمد برای درد دلی و مرا پردردتر یافت.

حرف زدیم که «اصل»، در هنر نقاشی، همان «کار» است، طراحی کردن، ادامه دادن چه در کلاس چه در بیرون. همیشه میتوان نتیجه را به صاحب نظری، دوستی، نشان داد و از تجربه خود و دیگران آموخت. اصل در «کار درست» کردن است، طراحی و نقاشی از مردم، از وقایع - درك از حرکت خلق در زمان خود و گزارش آن - حتی شاید موهبتی را نوید و مصیبتی را هشدار دادن. اصل اینست که به مردم غارت زده و به حق قهر از هنر، نشان داد نقاشی زبانی است بس گویا، زبانی مال همه ملل و بی نیاز از ترجمه. در اینجا بود که من آرزومندانه مثال زد م که: «اگر بگذارند بر دیوار لانه جاسوسی پرده ای بزرگ بکشیم، به مردم در حال عبور نشان بدهیم که با تصویر میتوان تسخیر لانه جاسوسی را توسط جوانان دلیر پیرو خط امام، راه پیمائی مردم ایران در تأیید این حرکت بزرگ، قاطعیت امام، همان نوازی از جاسوسان، کامپیوترها و وسائل جاسوسی، افشاگریها، شبیخون نابفرجام طبس، جنایات امریکا با طنزهائی از مجسمه به اصطلاح آزادی، و مفسدین جهانی، همه را با تصاویر واضحی نشان داد! اگر بگذارند چه قدم درستی خواهد بود در راه نقاشی و چه هدیه ای به ما؟»

امیرضرغام ادهم در جوابم گفت که این مطلب را دنبال خواهد کرد.

چهار روز نگذشت که بعد از نامه ای به دانشجویان پیرو خط امام، من و امیر



۵۰ متر از طول شرقی دیوار لانه جاسوسی واقع در خیابان طالقانی را می‌شستیم و می‌ساییدیم. فردای آن روز در صفحه اول یکی از دو روزنامه معتبر عصر تهران گزارشی بود بدین منوال: «پاك‌سازی دیوارهای شهر تهران از دیوار لانه جاسوسی شروع شد و از دیروز دو کارگر شهرداری مشغول پاك و سفید کردن شدند.»

عرض دیوار در حدود سه متر است. پاك کردن زمینه و سفید کردن آن دو روز طول کشید. دیوار آجری است، بندهای آن خوشبختانه کم عمق‌اند. مزدی نمی‌گیریم و مخارج رنگ و قلم از خودمان است، بدین سبب از سیمان کاری و صاف کاری گذشتیم تا از بافت سطح موجود به نحوی استفاده کنیم. کار را روز چهارم اردیبهشت شروع کردیم و امیدواریم هفته اول یا دوم تیرماه آن را تمام کنیم. روزهای تعطیل کار نمی‌کنیم معدل کار من در روز چهار ساعت است ولی امیر وقت بیشتری صرف می‌کند. دیوار را نصف کردیم. روبروی آن که قرار بگیری ۱۰۰ نیم تنه وایام را با مشت گرم خورده (کارامیر) وسط پرده می‌بینی سمت این ^{چپ} پیکاریر از امام از آن منست و سمت ^{راست} پیکاریر. رنگ‌مان پودرهای رنگ ایرانی است که با روغن بزرک و کمی خشک کن (اسکاتیف) قاطی می‌کنیم. مایع‌مان نفت است. خرج‌مان کم و باور نکردنی است. چیزی نزدیک به هفتصد تومان خواهد شد.

ضمن نقاشی بردیوار بر ما چه می‌گذرد: از آنطرف طنابهای بسته به درخت مردم در انتظار اتوبوس در مسیرخانه و کار دروسائل نقلیه عمومی و خصوصی روزی پنج‌هزار یا بیشتر (اهل آمار نیستیم) می‌گذرند. به گمانمان سهم بزرگی از این مردم شاید در حدود روزی سه‌هزار نفر تماشاگران تکراری هستند که پرده را از آغاز تا انجام کارمان تماشا خواهند کرد. بعضی‌ها مفصل‌تر با ما درگیر میشوند و حرف می‌زنند، می‌پرسند و راهنمایی می‌کنند و خیلی‌ها با جملات مهربانی چون «خسته نباشی» «دست درد نکند» «زننده باشی» و القابی چون «برادر، استاد، حاجی آقا»، تشویق‌مان می‌کنند ورد میشوند. دو سه تائی در روز با دقت بیشتری از ما می‌پرسند که: «آقا چرا دیوار را کثیف می‌کنید؟» یا، «آن شعارها از این نقشها بهتر نبود؟». از طرف جرایدمی‌آیند و مصاحبه می‌کنند از طرف تلویزیون ایران و ژاپن و بلژیک و مکزیکو از

پرده واز ما در حال نقاشی فیلم گرفته‌اند.

مهمترین سؤالهای این گروه :

۱- چگونه شد که این کار پیش آمد؟

۲- تا کی فکر میکنید این تصویر بردیوار خواهد ماند؟

و این سؤال دوم گاهی دو معنی پیدا می‌کند. هم از دوام طبیعی (در مقابل باد و باران) و هم از دوام سیاسی (اگر ورق یا سفارت آمریکا برگشت). برای هر دو معنی آن ما یک جواب داریم به این تفصیل که:

نقاشی برای ما موزه‌ای نیست، به فکر تثبیت آن در تاریخ هنر نیستیم. ما می‌خواهیم بگوئیم نقاشی یک زبان است و می‌توان با این زبان حرف زد و از ایمان و عقاید، از واقعیات مطالبی بیان کرد. این دیوار برای نمایشگاهی است. اگر این دیوار یک ماه بماند ما نمایشگاهی داشته‌ایم یکماهه و با آن حساب من در حدود ۱۵۰ هزار تماشاجی. اگر یکسال بماند نمایشگاهی یک ساله و به همین روال تا آخر. و انگهی عکس و فیلم و اسلاید میتواند این پرده را برای مدت نامعلومی محفوظ بدارد برای ما اینها همه سعادت است.

مردم چه میگویند؟ ایرادها اغلب از این قبیل است: چرا فلان موضوع را نکشیدی یا چرا در چهره‌های جاسوسان غرور وجود دارد یا چهره امام خیلی خشمگین است. حساسیتی عجیب به امام نشان می‌دهند، به خصوص... تحمل ناتمامی و شروع خشن یا طراحی وار بودن اول کار را ندارند. باید بارها توضیح داد: تمام نشده است، درست خواهد شد. پیشنهاد می‌کنند: «پدر طالقانی را هم تصویر کنید، دکتر شریعتی را، در جیب این سرباز آمریکائی شوکولات و آدامس بگذارید، ارتش بیست میلیونی را هم درجائی بگنجانید» و ما به خیلی از پیشنهادات عمل می‌کنیم.

نقدی بر نقاشی خودمان: من در سهم خودم کمتر به ریزه کاری می‌پردازم. خود دیوار آجری مانع پرداخت زیادی است. سعی من در اینست که بعضی قسمتهای حساس را بیشتر به جلو ببرم و بقیه را در حد کافی بودن بگذارم. ضرغام با حوصله بیشتر کار می‌کند و بیشتر به جزئیات می‌پردازد. قسمت تسخیر لانه جاسوسی را خوب از عهده برآمده است و بیشتر از هر جای دیگر مورد قبول عموم قرار می‌گیرد. مجسمه به اصطلاح آزادی که من کشیده‌ام در مرحله دوم محبوبیت قرار دارد.

تفاوت شیوه نقاشی بین دو طرف برای دست‌اندرکاران خیلی محسوس است یعنی عیب بزرگ این پرده همان یکدست نبودن آن و نداشتن هماهنگی‌هایین دو طرف خواهد بود. سعی اندکی برای قرینه‌سازیهائی شده است. ارزان بودن وسیله، کار را کم‌دوام خواهد کرد که ذکر آن رفت. اگر امکان مادی باشد آشنائی با وسائل بهتری برای دوام بیشتر يك نقاشی دیواری در هوای آزاد هست. این را نیز بگویم که با آمدن جلا و صمغهای پلاستیکی نو به بازار، بخصوص ماده‌ای مثل پولی‌یستر که در اصفهان خودمان تهیه می‌شود، دگرگونی‌بارزی در روش نقاشی دیواری می‌توان پدید آورد. یعنی بازدن رویه‌ای از این ماده بر رنگ می‌توان در ساخت و پرداخت مواد و رنگهای اولیه و سواس کمتری داشت. باری اگر لازم باشد و شایسته، راههائی برای حفاظت این پرده و دوام بیشتر آن وجود دارد.

آخرین حرفها: ما معتقدیم هنر نقاشی شاخه‌های بشمار دارد. در بسیاری از مسائل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نیز ریشه دارد. در نتیجه در همپائی با انقلاب، چه در روندکل آن و چه در سهم مهم آن‌که، انقلاب آموزشی و فرهنگی باشد، هنر نقاشی می‌تواند روح پویائی انقلاب ما را حفظ کند و زیبایی آنرا به ثبت برساند.

نقاشی دیواری شاخه‌ایست که در مردمی کردن هنر قدرت بی‌نظیری دارد. بسته شدن گالریهای كوچك بوتيك وار گذشته و ننوشتن مقالات فراوان در محلات رنگارنگ عیبی نیست، فقط در ذهن لیبرال‌های بورژوا می‌تواند این اثر را بگذارد که فکر کنند از توجه و دادن اهمیت به هنر کم شده است. جوانهای با قدرت طراحی، خاص‌ملتی انقلابی، فراوانند. به آنها در کارخانه‌ها در بیمارستانها و وزارتخانه‌ها خلاصه در اماکن عمومی درونی و بیرونی دیوار بدهید.

در برنامه‌های آموزشی سهم بزرگی را به این هنر واگذارید. رنگ و تصویر در حد کلام در روح، روان، ذوق و شوق جوانان و مردم مؤثر است. طراحی و نقاشی باعث می‌شود کودکان به شناخت از زندگی از زراعت از کار از منابع طبیعی با درك خلاق‌تری نائل شوند. هنرها مکمل و توان‌بخش علوم‌اند.

اشاره

سیاوش کسرانی

مست از طراوت نفس خاک سبزپوش
بر شیب تپه‌ای
سنگین لمیده بودم در پیشگاه شوش.

درپیش چشم من
یک پرده از تمامی نقش زمانه بود
نقشی ز کوشش و کشتی نازکانه بود.
آونگ مانده کرمکی از ساقه‌ای نزار
تن را
تاب فراکشیدن و رستن داشت
وان سبز ساقه - خمشده زین بار - بیقرار
هر بار انحنای شکستن
هر بار اراده شکستن داشت.
تن میکشید کرم که بر ساقه جاکند
سر میکشید ساقه که تن را رها کند.

گفتم که کوشش و کشتی نازکانه بود
اما اشارتی
از آن درشتناک
از آن نبرد نو شده در هر زمانه بود.

بالای پشته‌ها
در شور این نهالک و آن کرم سخت کوش
بیرنگ می نمود سراسر شکوه شوش.

۱۳۵۵

ای. ام. فاستر در «جنبه‌های رمان» داستان را چنین تعریف می‌کند:

«داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان - در مثل ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید.»^۱

همانطور که می‌دانیم در داستان کوتاه و رمان، اغلب زمان نقل وقایع در پی هم نمی‌آید، یعنی ممکن است اول مساله مرگ مطرح شود و بعد مساله تباهی و همینطور چاشت بعد از ناهار. فاستر متوجه این نکته است که در داستان می‌شود عقبه زمان را پس و پیش برد اما بر این نکته اصرار دارد که داستان نویس برای اینکه رشته داستان از دستش درنرود، مجبور است به نوعی به این «زمان» بچسبد و هرگز نمی‌تواند وجود زمان را در بافت زمان خویش نادیده بگیرد.

«من فقط می‌خواهم این نکته را توضیح بدهم که اینک که به سخنرانی مشغولم صدای تیک‌تاک آن ساعت دیواری را می‌شنوم یا نمی‌شنوم، حس «زمان» را دارم یا که از دست می‌دهم، حال آنکه در زمان همیشه یک ساعت هست، نویسنده ممکن است از این ساعتی که

۱. جنبه‌های رمان - ترجمه ابراهیم یونسی. ص ۳۶، تهران. امیرکبیر. ۱۳۵۲

دارد خوشش نیاید امیلی برونته در ودرینگک هایتز کوشید که این ساعت را پنهان کند. «استرن» در تریستر ام شندی این ساعت را وارونه کرد. مارسل پروست، بازیرکی بیشتر پیوسته جای عقربه‌ها را تغییر می‌دهد چندان که قهرمان داستان درعین حال که از رفیق‌های به‌شام پذیرائی می‌کند. درپارک با پرستاری مشغول توپ بازی است. همه این تمهیدات مجاز است لیکن هیچیک از آنها تزاصلی مارا مشعر براین که اساس رمان داستان و داستان نقل وقایع است به ترتیب تقدیم و تأخر زمانی رد نمی‌کند.»^۱

در تعریف فاستر از داستان به دو نکته مهم اشاره شد. یکی «واقعۀ» و دیگری «زمان» که داستان از ترکیب و آمیختن آنها باهم به وجود می‌آید. اما این ترکیب به چه صورتی باید باشد؟ چند واقعۀ می‌تواند در تشکیل هستۀ داستانی دخالت داشته باشد؟ زمان وقوع وقایع باید به چه کیفیتی باشد؟ آیا این وقایع باید رابطه‌ای منطقی باهم داشته باشند یا نه؟ این مواردی است که باید یک‌یک به آنها جواب داد. گفته‌اند حداقل وقایعی که می‌تواند داستانی را به وجود آورد سه واقعۀ است و کمتر از آن از عهده ساختن داستانی بر نمی‌آید و زمان وقایع نیز، نباید یکی باشد و لااقل زمان دوتا از آنها باید باهم متفاوت باشد، مشروط بر آنکه وقایع به صورت علت و معلولی به هم پیوسته باشد، به عبارت دیگر، وقوعشان به صورت رابطه‌ای منطقی صورت گرفته باشد. بیاییم این موضوع را بشکافیم. مثلاً اگر بگوییم:

«اورا دیدم.»

این جمله حاوی يك واقعه است: دیدن مرد یازن، یکدیگر را :
اما اگر بگوییم:

«اورا دیدم واز اوخوشم آمد.»

در این عبارت دو واقعه گنجانده شده: یکی دیدن و دیگری خوش آمدن که هنوز برای تکوین و آفرینش داستان، کافی نیست، مگر اینکه واقعه سومى نیز پیش بیاید:

«اورا دیدم واز اوخوشم آمد وبعد باهم عروسی کردیم.»

در این مفهوم همه آن چیزهایی که يك داستان به آن نیازمند است و ذکر آنها گذشت، وجود دارد. یعنی: سه واقعه، وزمان دوتاز این وقایع نیز باهم متفاوت است. زمان اتفاق «اورادیدم» با زمان رویداد «بعد باهم عروسی کردیم» فرق دارد و اتصال زنجیری و منطقی وقایع، نیز حفظ شده است و وقایع به صورت علت و معلولی به هم پیوند یافته است و می تواند هسته اصلی داستان را به وجود آورد. بسیاری از مشهورترین و موفق ترین داستانهای جهان بر این سه واقعه ساده استوار شده است. بی دلیل نیست که چخوف این توصیه معروف را به کوپرین نویسنده دیگر روسی می کند:

«نویسنده باید، ساده بنویسد و دربارۀ اینکه چطور پیترا -

سیمونوویچ باماریایوانووا عروسی می کند و داستان یعنی همین.»

البته چنین قاعده ای، به ظاهر خیلی هیجان انگیز به نظر نمی آید مگر آنکه آدم بعضی از داستانهای چخوف را بخواند که در آن ها از این قاعده پیروی شده است مثلاً داستان «زندگی من».

برگردیم به سراسر موضوع. ممکن است بپرسیم چرا حتماً

سه واقعه. دیدیم که از سه واقعه کمتر حتی اسکلت داستان رانمی تواند به وجود آورد، اما فرض بر سه واقعه، برای تکوین داستان، شاید متکی است بر اظهار نظر ارسطو. ارسطو در فصل هفتم «هنر شاعری» متذکر می شود که داستان باید واجد سه مرحله اساسی باشد: آغاز، میان و پایان:

«آن چیز را تمام گوییم که دارای آغاز و میان و پایان باشد. آغاز آنست که ناگزیر، پس از چیز دیگر نباید ولی بالطبع پس از آن، چیز دیگری باشد. بالعکس پایان آنست که خود ناگزیر- و یا بر حسب معمول- پس از چیز دیگر بیاید، ولی پس از آن، چیز دیگر نباشد. میان آنست که پس از چیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری در پس داشته باشد.»^۱ شاید همین اظهار نظر ارسطو، شالوده ای است بر این استدلال که داستان نیز باید از سه واقعه کمتر نداشته باشد:

«مرد گفت اورا دیدم.» آغاز داستان، «از او خوشم آمد.» میانه اش و «بعد با هم عروسی کردیم.» پایان آن است.

از کتاب «قصه، داستان کوتاه، رمان»

۱- هنر شاعری. ارسطو. ترجمه فتح الله مجتبایی. ص ۷۶ - تهران،

اندیشه، ۱۳۳۷.

تجربهٔ آفرینش به‌ما می‌آموزد که «داستان» را همچون پدیده‌ای باز شناسیم که نه بعنوان واحدی مجزا و مستقل تعریف می‌پذیرد، و نه چون مجموعه‌ای مرکب از اجزاء مجزا می‌تواند قابل درک باشد. در عین حال، داستان این سراب را در نگاه ما می‌گستراند که هم در آن به‌مثابه یک واحد مستقل بنگریم و هم آن را مجموعه‌ای از اجزاء مجزا ببینیم. حال اینکه هر دو گونهٔ این برخورد، ناقص است و نمی‌تواند ما را به‌شناخت عمیقی از داستان برساند. زیرا، اگر داستان را به‌مثابه یک «ساخت» ناشی از خلاقیت آدمی پذیرفته باشیم، ناگزیر هستیم رکن‌های شاخص و عمدهٔ آن، اجزاء تعیین‌کنندهٔ این ساخت، روابط پیچیدهٔ حاکم بر درون اجزاء، تأثیر متقابلشان بر یکدیگر و سرانجام تأثیر پیش‌برندهٔ یکایک این رکن‌ها را بر کلیت ساخت، درک کنیم. در این معنا، ناگزیریم بپذیریم که «ساخت» داستان، از پیوند ضروری عضوی ارکان، و بافت طبیعی و منطقی (منطق ویژهٔ هر داستان) اجزاء اثر، پدیدار می‌شود.

بنابراین برخورد به شیوهٔ نخستین - یعنی درک داستان به‌مثابه یک واحد خودزاد و مجزا - ما را در وادی وهم‌آلود الهام سرگردان خواهد کرد و سرانجام در مغاک پندار «نبوغ ناب» و لاجرم «بی‌باری‌نساب!» یله خواهد کرد تا سر در مال‌بخولیای خرافات هنری - عامیانه‌ترین شیوه برخورد با هنر و تلقی از هنر - گم کنیم.

برخورد به شیوه دومین - یعنی درک داستان به‌مثابه مجموعه‌ای

مركب از اجزاء مجرد و قابل تعريف - ما را در مخاطره سمت گيرى در جهت نمودارهاى آمارى، رياضى و اين قبيل قرار خواهد داد و سرانجام در محاسبات چهار عمل اصلى و جبر و مثلثات گرفتار خواهد كرد و سرانجام در تاروپود مفاهيمى از پيش ساخته، چون «طرح» و «توطئه» و «كشمکش» و «اوج» و «فرو» و اين قبيل، دچار خواهد كرد و به بن بست خواهد رسانيد. هم از آن دست كه فيلمنامه نويسان و فيلمسازان هاليوودى زير جبر عرضه و تقاضاى بازار - كه خود دستادست ابتذال، سراسيب سقوط را پيمود - به كار هنر پرداختند و تا حد دكاندارانى با فراست كه در جور كردن جنس دكان از حدعالى مهارت برخوردارند؛ به ورطه كسب پرتاب شدند.

پس، نه پندارپايى «الهام» و نه الزامات «رياضى»، هيچكدام نمى توانند به داستان پرداز راھى بنمايند. و نيز نمى توانند به علاقه مندان نقدادبى در سمت شناختن داستان، يارى برسانند. اما شايد بتوان در اين ميان، راهى جست. يعنى در حذافصل اين دوشيوه برخورد، دريچه ناگشوده اى به شناخت، لابد هست. و بايد كليد گمشده اى هم باشد. دريچه اى كه در جريان خلاقيت هر اثر، يك بار گشوده مى شود؛ و كليدى كه در جستجوى بى امان هر خلاقيت، يك بار يافت مى شود. و ما رخنمايى اين «يافتن» را در حاصل كار هنرمند - هنرمند برگزیده از صافى عصر خود - مى توانيم مشاهده كنيم. به عبارتى، ما پژواك و بازتاب «يافتن و كشف» را در آثار چنين هنرمندانى مى توانيم مشاهده كنيم و اين خود، البته نه اصل «حال و سانحه» است، بلكه **نشان** «حال و سانحه» است. از اينرو كه اصل نه فقط برما، كه برخالق اثر نيز - اگرچه آشنا - اما شناخته نيست: كانرا كه خبر شد، خبرى باز نيامد!

به ديگر سخن، برما مكتوم است كه رهرو سالك در پيمودن راه و پيكار جانكاه و يافتن كليد گمشده و كشف و گشودن آن دريچه، چه حال و قال داشته، و چه براو گذشته. مشكل است بتوانيم باور كنيم كه او خود نيز قادر به ارائه تصوير روشن و گويايى از سلوك خویش، باشد. حتى آنچه در آن باب به بيان درآورد و به تصوير كشد، چيزى جز «نشانه» نخواهد بود. حديث و روايت حال.

«... و حقا كه نمى توانم كه ننويسم و جز گوى بودن در ميدان تقدير،

روی نیست. خدا می‌داند که نمی‌دانم که این که نیشتم طاعتست یا معصیت! کاشکی چون نمی‌دانم یکبارگی نادانی شدمی تا از خود خلاص یافتمی! چون در حرکت و سکون چیز نویسم رنجور شوم از آن بغایت، و چون در معاملات راه خدا چیزی نویسم هم رنجور شوم، و چون در وجه تفضیل انبیاء چیزی نویسم خود نعوذ بالله! و چون احوال عاشقان نویسم شاید، چون احوال عاقلان نویسم هم شاید، و هرچه نویسم هم شاید، و اگر هیچ‌نویسم هم شاید و اگر گویم شاید و اگر خاموش گردم هم شاید و اگر این واگویم شاید و اگر وانگویم هم شاید و اگر خاموش شوم هم شاید»^۱

حتی بیان حال، با صراحتی تا بدین حد از سر صدق، چیزی جز تصویر و نشانی از آشوب و آشفتگی جان آدمی، که خود دریایی از مجهولات و گنگی‌ها پیش نگاه ما می‌گستراند، نیست. سرانجام آیا عارف از پس افت و خیزهای فرساینده‌اش، چگونه توانسته است چنگ بردریچه معرفت ببندازد؛ و چگونه آیا توانسته است دیده با دیده «بصیرت» نوکند؟ آیا از آن، هیچ می‌دانیم؟ آیا او خود، آن لحظه دیدار، توانسته است بداند؟

«با عشق در آی تا عجبها بینی!»^۲

و آیا بعد از آن هنگامه، قصد قربت دوباره را، مسیر مکرر کرده است؟ و آیا تا «عجبها» ببیند، «عشق» فرو نهاده و «تقلید» برگزیده است؟ نه! که «عجبها» را فارغ از عشق و به تقلید، حتی تقلید از خود، نمی‌توان دید. و تقلید، بدور از بصیرت آفریننده است. که «آفرینش» و «تقلید» دو خصم خونی‌اند. هم بدان‌سان که «آفریننده» و «مقلد».

فرض محال، حتی اگر شیفتگی بدان «آن» سالک را چندان به گمراهی بکشاند که باز جستن را مکرر در تکاپو افتد، چیزی جز «عبث» و «تهی» فراچنگ نخواهد آورد. فرض محال! چرا که بصیرت، خصم بلاهت است. و، اصل را براین می‌داریم که بصیر، بلید^۳ نیست.

«تا از پستی تقلید به بلندی بصیرت مقام گیرم»^۴

۱- عین القصات

۲- همان

۳- کند ذهن. کاهل. کودن

۴- همان

غرض اینکه، آنچه به مطالعه کامیاب و در نتیجه به شناخت دربیاید، «نمود خلاقیت» - (یعنی اثر خلق شده) - است و نه «بود» و «ماهیت» آن. نمود آفرینش، نه ماهیت آفرینش. به عبارتی، شناخت روند خلاقیت هنرمند، امکان پذیر نیست. چراکه در حیطه تخیل و جذب - که بازتاب پیچیده و مردم متغیر جهان جاری و بغرنج بیرونی از یکسو، و انبوه ذخیره های پیچیده و ای بسا غریب جهان جوشان درون از سویی دیگر است، و آغستگی بلا تفکیک این دوسوی، که جهانی بس پیچیده تر و بغرنج تر در ذهن هنرمند می آفریند - عملکرد ذهن هنرمند را در جریانی بی قرار و شتابان، غیر قابل پیش بینی می کند. و آنچه را که نتوان «پیش بینی» کرد، نمی توان پیشاپیش به قید و قالب شناخت درآورد. آنچه می توان درباره این سیل مهار گسیخته ذهن به تصور درآورد، اینست که بروزاتش بیرون از گنجای جهان نیست. و این «پیش بینی» از مقوله بدیهیات است، نه درآمدی بر شناخت یک روند سیال که هویت آن با «پویش بی قرار به قصد کشف مجهولات» مصداق می یابد. بنابراین، در چنین کارزاری آنچه از افت و خیز وزیر و فرارفت و خیزش و جهش و پیچ و تاب و شکستن و برخاستن و کوری و کوری و بینائی و بصیرت و جنون و معرفت برهنرمند می گذرد، وجه درونی کار و «هستی» اوست، راز و محرمت اوست، مشکل و مجهول اوست، عرصه سوانح و تمهیدات اوست، ورطه و مغاک اوست و - باز هم - کارزار اوست و کنکاش و فضولی در آن - گمان می برم فقط در پرورش تخیل و ذهن می تواند مفید فایده باشد.

به عبارتی روشن تر، ما اگر روانشناس ماهر می باشیم، فقط از تظاهرات و واکنش های روحی یک فرد، پیشینه و شرایط اجتماعی او، چگونگی روابط او با محیط اجتماعی و طبیعی اش و فوقاً با مطالعه در خطه توارثی اش، می توانیم «نشانه» هایی از حالت عمومی او را درک کنیم. و این، اصلاً به معنای درک ماهوی او نیست. زیرا، شناخت ساخت حالات انسانی، بخصوص در روند خلاقیت، امری مکتوم است و گمان می رود که مکتوم هم خواهد ماند! کدام انسان تیزبین تاکنون توانسته است واکنش - کردار «پی-یر»^۱ را در آن مجلس میهمانی پیش بینی کند؟ آیا خود تولستوی، پیش از آفرینش آن، توانسته بوده است چنان واکنش - کرداری را پیش بینی کند؟ آیا خود

۱. قهرمان رمان جنگ و صلح

«پی‌یر» توانسته بوده است واکنش - کردار خود را در آن شب و در آن میهمانی، پیش‌بینی کند؟ و آن هم‌پایه‌ها، آیا...

و، رمز عجیب خلاقیت، آیا در همین نیست؟ رمز عجیب رئالیسم؟! رمز شگفت زندگی هنرمند هم جز در همین نیست.



بازی، هرگاه بپذیریم که جریان خلاقیت و مجموعه شگفتی‌های آن ماهیت پیچیده مجهول، غیر قابل پیش‌بینی‌هردم دگرگون‌شونده‌ایست که زیر ذره‌بین شناخت تاب نمی‌آورد و لاجرم در قالب تعاریف نمی‌گنجد - که من البته پذیرفته‌ام و شما خود دانید - پس باقی‌می‌ماند دو وجه عمده دیگر که بخش‌های عمده و تفکیک‌ناپذیر، موضوع مورد بحث ما هستند.

نخست: خالق = هنرمند (نویسنده و...)

سپس: مخلوق = اثر (داستان و...)

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

اما داستان چیست؟

هرگاه داستان را به مثابه يك «ساخت» ناشی از پویش خلاق پذیرفته باشیم، ناگزیر هستیم رکن‌های عمده و اجزاء تعیین‌کننده این «ساخت» را بشناسیم و دریابیم که ساخت يك داستان از پیوند عضوی و چاره‌ناپذیر ارکان و بافت طبیعی و لاجرم ضروری اجزاء، پدید می‌آید. در این رابطه ناچاریم داستان را به مثابه پدیده‌ای در پهنه فرهنگ، پیش‌نگاه خود باور کنیم.

پذیرفتن چنین رابطه‌ای، یعنی پذیرفتن اینکه داستان موضوعی است آفریده‌شده که پیش‌روی و نگاه‌ما قرار دارد، وادارمان می‌کند که با آن برخوردی نه الزاماً هنرمندانه، بلکه پژوهش‌مندانه داشته باشیم. چرا که، صرف نظر از روند خلاقیت که در حیطه توانایی و به اصطلاح قریحه هنرمند است، يك داستان ظرفیت‌هایی دارد، اسباب و وسایلی دارد، اجزاء و ارکانی دارد، که راه

می دهند تا مورد شناخت قرار بگیرند.

در چنین برخوردی، می توانیم داستان را بعنوان «موضوع شناخت» انتخاب کنیم، و موضوع را بشکافیم و یکایک اندامهایش را مورد مطالعه قرار بدهیم. البته امید اینکه با واگشودن و به اصطلاح «تشریح» این پیکره در هم بافته و منسجم، پیرایه و پوشش خیال انگیز و «افسونی» این هنر را - بیش از حد - خدشه دار نکنیم!

بنابراین، داستان؟!

داستان، اگرچه در نخستین برخورد و نخستین نگاه از بیرون به مثابه يك واحد ادراك می شود، لیکن ساخت و پرداخت آن ناشی از هم آمیختگی فعال سلاسل اجزاء و عناصر است که در وحدت پذیری خود، بر بستری خاص، داستان را همچون يك واحد به ما ارائه می دهد.

پس، برای اینکه بدانیم «داستان چیست؟» باید دریابیم که اجزاء و عناصر سازنده يك داستان چیست؟ و برای اینکه از این عناصر، درك روشن و صریحتری داشته باشیم می بایست آنها را در بستر زمینه داستان، برحسب جای و موقع و ویژگی شان، برحسب ماهیت شان دسته بندی کنیم و آنها را به نسبت خویشاوندی، در کنار هم قرار بدهیم. بنابراین، ناچار هستیم يك مرزبندی ظریف - و توان گفت، مرزبندی فرضی - برای مجموعه سازنده داستان قائل بشویم.

نخست: بستر یا زمینه.

بستر یا زمینه داستان، بسته به ویژگی هر اثر، متفاوت است. بستر یا زمینه به مثابه پهنه ای از مکان و مقطعی از زمان، که در برگرفته مجموعه حوادث و روابط است، مشخصاً و محض مثال، می تواند خانواده باشد. چون حاجی آقا، اثر هدایت یا شوهر آهو خانم، اثر علی محمد افغانی می تواند يك حوزه جامعه باشد، چون چشمهایش، اثر بزرگ علوی یا بره گمشده راعی، اثر گلشیری می تواند جامعه و درعین حال مقطعی از تاریخ باشد، چون همسایه ها، اثر احمد محمود.

در زمینه هر داستان، يك کانون عمده وجود دارد که با شخصیت ها، روابط، مشخص می شود. مثلاً کانون اصلی یا عمده در داستان حاجی آقا،

شخص حاجی آقا و روابط اوست با افراد و مسایل پیرامون. در چشمهایش، استاد ماکان است در ارتباط با افراد و مسایل يك جامعه مقید در دیکتاتوری. در همسایه‌ها، محور داستان که با اشخاصی چون خالد و دیگران نشانه گذاری می‌شود، يك جریان اجتماعی است در برابر حاکمیت، در مقطعی ملحوظ از تاریخ سیاسی - اجتماعی ایران.

جاری بر زمینه هرداستان، يك نیروی پنهان که در نموده‌ها آشکار می‌شود، وجود دارد که می‌توان رگه‌های درشت و مشخص آن را بدین ترتیب بر شمرد: تأثر، تخیل، تفکر در تخیل، ناگزیری، اراده و میل، آرمان و عقیده. و در هر داستان، «نمود»های مشخص و برجسته و قابل درکی وجود دارد که محمل جریان یا نیروی پنهان اثر، وجه آشکارگی اثر، و عبارتی وجه عینی اثر است. و آن «نمود»ها هر کدام بجای خود، قالب‌هایی هستند که مضامین، مفاهیم، تأثرات و هر آنچه را که در پنهان اثر جریان دارد، در خود می‌گیرند و به‌ما منتقل می‌کنند. رگه‌های مشخص و برجسته این «نمود»ها را می‌توان بدین ترتیب، بر شمرد: موضوع، افراد، روابط، زبان. در این معنا، هرداستان رئالیستی بیان‌کننده تأثرات پیچیده از موضوعی خاص، در تخیلاتی اندیشمندانه است بر زمینه مشخص که ناگزیر و به‌نیروی اراده، وسیله شخصیت‌های گونه‌گون، در ارتباطاتی مناسب و طالب آرمانی خاص، بواسطه زبان، باززاده می‌شود.^۱

بناچار، تکرار می‌کنم: طبقه‌بندی اجزاء و عناصری که ما در مقام پژوهشگر «فضول!» در داستان باز می‌شناسیم، امری است که پس از خلق اثر، میسر و ممکن است. یعنی حضور پدیده‌ای به نام داستان، این امکان را به‌ما داده است که وجود و ابعاد مشخص آن، نشانه‌ها و نموده‌های آن را بتوانیم تماشا کنیم و رکن‌ها و رگه‌های عمده و برجسته‌اش را بشناسیم. در حالیکه

۱- کم و بیش باید بر خواننده روشن شده باشد که من قصد ندارم تاجیهات فنی و لاجرم جزئی و کلاسه شده داستان را چون «مقدمه، کشمکش و حادثه و اوج و فرود...» را معلوم کنم. بلکه احتمالاً آشنایی ما با موضوع مورد مطالعه خود، این امکان را در اختیارمان خواهد گذاشت تا چنان جنبه‌هایی را بتوانیم دوباره ببینیم.

ربط حسی و خلاق جزئی‌ترین واحد يك نوشته، مثلاً يك حرف یا حتی يك علامت، برای آفریننده‌اش ممکن است از قدر و اهمیتی برخوردار باشد که ما بعنوان ناظر، عاجز از درك آن هستیم.

بنابراین، نخست اینکه آشنایی به خطوط و نشانه‌های برجسته يك اثر، به معنای درك و شناخت عمیق و همه جانبه آن اثر نیست.

دوم اینکه، آشنایی بیرونی با این خطوط و نشانه‌ها، فقط می‌تواند پرتوی برای کار نویسندگی باشد. بخصوص به اعتبار درك این نشانه‌ها - و صرفاً درك - نمی‌توان دست بکار برپا داشتن ساختن بنام داستان شد. بنابراین، توجه و تمرکز نویسنده روی لایه بیرونی این ارکان یا ابعاد داستان و تلاش جهت سرهم کردن این نشانه‌ها بطرز مکانیکی، و لاجرم غافل از بافت درونی، هم از آغاز شکست خورده است.

زیرا آموزش و تجربه به ما می‌آموزد که داستان پرداز - به علی که جزئیات آن قطعاً برای خودش هم شناخته شده نیست - ای بسا ناگهان و غیرمنتظر، در سایه روشن مجموعه‌ای از اشکال گنگ و گسسته و پدیده‌های پراکنده خود را غرق می‌بیند و برای نجات از انبوه اوها و اشکال گنگ و روابط کنده پاره، که بی‌تردید در نهاد و نهفتشان بافت و پیوندی عضوی و طبیعی برقرار است - ناچار و ناگزیر از آن می‌شود که به این سایه‌های رمنده، تجسم و سامان بدهد. زیرا اگر دست به تجسم و سامان دهی به این سایه‌های گریزان و پاره‌های شبخ و وارنزند، ممکن است در خطر ویرانی و تخریب درونی «روحي» قرار بگیرد. ای بسا دیوانگان، گرفتار انبوهه‌ای از گمان و وهم و پندار هستی و عاجز از بیان کمترین جزء، از آنهمه داشته! ای بسا دیوانگان که هنرمندان بی‌آثار هستند!

در این ورطه، نویسنده نجات خویش و از راه رسیدگان خود را، نوح است تا بکار ساختن کشتی می‌شود. با این تفاوت که کشتی نویسنده آمیزه‌ای است از خود و توفان و از ره رسیدگان. بال از باد و بروزات جان و سینه از سیل و سایه‌ها و شرع از زرد و رهایی، و سکان از اراده و نیرو؛ تا پیرشانی جان را مگر مهار می‌شود.

اما... در داستان نویسی دهه اخیر ایران ما، در پهنه کمیت و مقدار،

بخصوص در بخش به اصطلاح متعهد! آن، کمتر توجهی مبذول چگونگی رویش و رشد مایه‌های اثر در درون نویسنده، شده است. رویش و رشد هماهنگ و همبافت هسته و ریشه‌ها، از خاك درون نویسنده. هم از اینرو، جابجا دیده می‌شود که هر کدام دچار و گرفتار پاره‌ای از این اندام، گرفتار رکنی از این ساخت و معذب و گوشه‌ای از این جمال شده‌اند. نویسنده‌ای در جستجوهای مقدماتی خود، به دام زبان گرفتار آمده است و یکسره دل به وصف و وزن سپرده است و در این مایه چندان پیش رفته است که داستانش به مرزهای شعر پهلوی می‌زند و بسا که از آن هم در زیبایی توصیف، فراتر می‌رود؛ فارغ از اینکه زیبایی و غنای زبان بی‌بار مادی موضوع، بی‌الثفات به تحلیل روابط فیما بین شخصیت‌ها، بی‌بررسی احوال شخصیت‌ها، بی‌شرح مناسبات اجتماعی، در فراگرد خویش فقط مسحور زیبایی خود می‌شود و در نتیجه، قدمی فراتر از خود برنداشته است و در آنسوی خود چیزی را کشف نکرده است و نهایتاً بار داستان را به سمت جلو بردوش نکشیده است و به عبارتی هماهنگی لازم میان يك مجموعه همراه را رعایت نکرده است و خود به دلخواه و سرخود، بسوی وبه سمت خود شراع کشیده است.

نویسنده‌ای دیگر را می‌بینی که همه هم خود را بر سرشکلبندی و شکلی فرم و صنعتگری و موازین آن صرف کرده و می‌کند و آنچه در قالب کار می‌گنجاند، تابع قوانینی است که از پیش برای خود وضع و تعیین کرده است و نهایتاً او را شیفته صنعتگری و تجمل می‌بینی و طبیعتاً چنین هنرمند - صنعتگری نیز به باور رویش و رشد هماهنگ و همبافت هستی و ریشه اثر در درون، نرسیده است و ساختن بنا را شیفته قواره و تزئینات، آغاز می‌کند.

نویسنده‌ای دیگر را می‌بینی که سخت و لجوجانه در اسارت «حجم» مانده است و بی‌اندیشه پیراستن و وجین کردن اثر خود، می‌شتابد تا دست در آستین **دوما** فرو کند، که این خود یعنی قرنی به پس و اگشتن. این یکی دیگر پایبند هیچ اصل و قاعده‌ای نیست. بیماری لجوج است که می‌خواهد تمام میوه‌های باغ را ناشسته با بوته و شاخ و برگ بچود و بچود، که حاصل آن چیزی جز تشدید بیماری نیست. پس در انبوه ناچویده‌ها، سرگشته و حریص، باز هم بسوی سرشاخه‌ها هجوم می‌برد تا بیش از پیش هر چه را، خام و نارس

در دامان کودکانه خود بینبارد و به دندنان بکشد.
و آن دیگری، داستان را سراپا - و نتیجتاً بطرزی مضحک - به خدمت
نیش زبان و یک فحش جانانه می گیرد تا - در پناه نام مبارزه - دق دلی خالی
کرده باشد.

مهمتر از همه - مهم از این حیث که نویسندگان نسل جوان با آن
ده ساز و بدان دچار هستند - مسئله «فکر» و القاء «ایده» است که آنهم به
ترتیبی عجولانه می خواهند آن را ارائه بدهند و به سرعت باد نتیجه تأثیرش
را بدست بیاورند.

این گروه کثیر، بیشتر تحت تأثیر شرایط سیاسی جامعه از یکسو، و
نداشتن شناخت و تلقی صحیح از هنر داستان نویسی و لاجرم ناآگاهی به کیفیت
برد سیاسی و اجتماعی ادبیات از دیگرسو، و خواص جوانی از سوی دیگر،
دست به چنین شیوه ای عجولانه می زنند. این گروه از نویسندگان از مفاهیم
اجتماعی «تعهد و التزام و مسئولیت سیاسی نویسنده» هم تلقی بسیار نارسا
و ناقصی دارند. تلقی ناقص ایشان از این مفاهیم، خود ناشی می شود از
تلقی نادرستشان از کار نویسندگی. این گروه نه فقط در محدوده هنر و فن
نویسندگی و وارونه حرکت می کنند، بلکه مسائل اجتماعی و سیاسی، و مناسبت
آن را با خود هم، وارونه می بینند. در یک کلام ساده، این گروه هنری بر این
گمان باطل هستند که جامعه از ایشان متوقع است که سنگین ترین بارها را
باضعیف ترین پیکر خود، بردارند و به منزل هم برسانند. در حالیکه جامعه -
اگرچه در قضاوتهایش روی فرد، بسیار بی رحم است - اما آنقدر هم شقی
نیست که بطلبد سنگین ترین بار را ضعیف ترین شانه ها حمل کنند. زیرا چنین
باری هرگز به منزل نخواهد رسید.

چنین افرادی در چند مورد، اشتباه می کنند.

نخست در مورد خودشان. یعنی ظرفیت خودشان را نمی شناسند و به
حدود توانایی و قدرت هاشان نگاهی واقع بینانه نینداخته اند.

دوم، در مورد جامعه. یعنی جامعه را نشناخته اند و برحسب پندار و
گمان چنین استنباط کرده اند که: قرعه فال به نام من دیوانه زدند.

سوم، در مورد کاری که پیش گرفته‌اند. یعنی ظرفیت‌های کار، جوانب گوناگون آن، محدود و ضوابط را در نیافته‌اند و چون - به گمان - خود را حامل پیامی می‌دانند که به هر قیمتی باید آن را به جامعه منتقل کنند، چشم بردشویی‌های راه بسته‌اند و برپندار تنگ میدان خود گشوده.

بنابراین، گروه مورد بحث در سه اصل اساسی، یعنی «خود» - «جامعه» و «کار نویسندگی» دچار اشتباه هستند و برگمان می‌رانند. البته، جای امید هست. زیرا زندگانی جاریست، انسان زنده و پویاست، و دامنه تجربه و آموزش بسی گسترده و بسی مرز است. یعنی آنچه «امروز» هست، همانی نیست که «فردا» خواهد بود.

اما... صرف نظر از اینکه چه کسی چه کاری انجام می‌دهد و چگونه، طرح موضوع بصورت مستقل از افراد، ضروریست. زیرا، میان انبوه مشکلاتی که در نوشتن داستان فراروی نویسنده قرار می‌گیرد، بیان و ارائه «فکر» در شمار عمده‌ترین مشکلات است.

توجه نویسنده به یکی از ابعاد داستان، فی‌المثل: (زبان - توصیف - شکل‌بندی - قهرمان‌سازی - ایده و غیره...) سبب می‌شود که اثری ناقص بوجود بیاید. در اینجا، چون روی سخن با شکل‌گرایان نیست و طرفداران اصالت تکنیک هم مورد نظر این مقاله نیستند؛ بنابراین آن گروهی را مخاطب و مورد مثال قرار می‌دهیم که در حوزه «اصالت واقعیت» و به عبارتی، رئالیسم قرار می‌گیرند. این گروه از نویسندگان، بخصوص برای مسئله «ایده» در داستان اهمیت ویژه‌ای قائل هستند که بی‌شک «ایده - فکر» از اهمیت ویژه‌ای نیز برخوردار هست. اما بخشی از این گروه، بخصوص به علل بیشمار تحمیل ایده را به داستان در باور خود گنجانیده‌اند و بدون توجه به ایجاد حس و شرایط پذیرفتن فکر، آن را نابجا مطرح می‌کنند و کوشش در القاء آن دارند. چنین نویسندگانی چنان دچار و گرفتار یک شیوه تفکر و عبارتی دچار یک نگرش فلسفی - غالباً سطحی - می‌شوند که لزوم و ضرورت ایجاد زمینه، روابط، فضا و مناسبات حسی و منطقی داستان را ندیده می‌گیرند و تمام هم خود را وقف تلاش در القاء فکر می‌کنند. بنابراین بدون توجه به وجوه لازم ساختار یک داستان، همه ارکان ضروری و لازم اثر را فدای

«يك چیز» می کنند یعنی که سنگپایه کار خود را در خلاف جهت واقعگرایی بنا می کنند.

چنین مشکلی - علیرغم داعیه رئالیسم - در نخستین مرحله، از نحوه برخورد نادرست نویسنده با موضوع کار خود و قبل از آن از نحوه برخورد نادرست و انتزاعی او با حیات اجتماعی اش ناشی می شود. چرا که برای يك نویسنده رئالیست، هیچ موضوعی برای داستان و هیچ بعدی از داستان نمی تواند بصورت تجریدی مورد نظر و کار قرار بگیرد. گویاتر اینکه در هنگام انتخاب موضوع هم - گرچه نویسنده موضوع را جهت کار، تجرید می کند - اما این موضوع در کلیت خود، يك مجموعه غیر قابل تجرید را تشکیل می دهد. یعنی موضوع داستان، اگرچه در حین انتخاب و کار، بدل به مفهوم و در نتیجه تجرید می شود، اما در درون خود واجد يك مجموعه و يك سلسله پیچیده از ارتباطات است و دارای ارکان و اجزائی است که در پیوند عضوی با یکدیگر عمل می کنند و هیچک از آنها قابل تفکیک و تجرید نیستند.

مثلاً: هرگاه زمینه و موضوع يك داستان بطور عام، کشاورزی و مسائل و روابط و افراد مربوط بدان باشد، احساس و ادراك هنرمند داستان نویس از زمینه و موضوع نمی تواند صرفاً در يك واکنش زیباشناسانه بازتاب یابد. بلکه مجموعه روابط و مناسبات حاکم بر امر کشاورزی - در زمینه مخصوص و گزیده شده - با تمام فعل و انفعالات ناشی از نیازها و موقعیت های افراد، و مجموعه ارتباطات متنوع این افراد با یکدیگر، با کار و با طبیعت، احساس و ادراك هنرمند را می انبارد، و این تلنبار خود به نیرویی به قصد خلاقیت بدل می شود. پس، آنچه در چنین ارتباطی، یعنی در ارتباط با چنین موضوعی مطرح می شود، نمی تواند صرفاً بازتابی از يك بعد یا يك رکن این مجموعه باشد. بنابراین، هرگاه بپذیریم که این مجموعه، یا هر مجموعه ای، هرگاه به ادراك دریابد به نحوی از واقعیت منتزع می شود؛ اما به هیچ وجه نمی توانیم قبول کنیم که اجزاء این مجموعه بصورت انتزاعی به ذهن انتقال می یابد. مگر تعمد یا ناتوانی نویسنده در آن دخیل واقع شود.

بدیهی است که پس از احساس و ادراك موضوع و در روند خلق و

آفرینش آن، جریان مسلط بر مجموعه، حسب روحیه و بینش نویسنده، چهره شاخص‌تری می‌یابد. اما این بدان معنا نیست که نویسنده، معذب این جریان مسلط، ابعاد اصلی و ارکان و اجزاء ضروری اثر را نادیده بگیرد. البته در قانون عام رئالیسم، درست و شایسته آن است که نویسنده به تبع حرکت تاریخ و ناظر بر واقعیت‌های دوران و محیط اجتماعی خود، جریان مسلط بر مجموعه را درک کند و بکار بندد.

در این معنا، «ایده» که خود می‌تواند جریان مسلط بريك اثر هنری باشد، کاری و مؤثر خواهد بود اگر در بافت عمومی موضوع و در پیوند عضوی مجموعه اندامها و ارکان و اجزاء موضوع، طرح شده باشد. و اتفاقی نیست اگر در رابطه‌ی چنین طبیعی و بجا و در هماهنگی متعالی ابعاد يك داستان، «ایده» بتواند جای درخشان و ثمربخش خود را بیابد.

اما بالعکس، همینکه «ایده» به تصنع و خارج از طبیعت و بافت موضوع، چنان بکار گرفته شد که سایر ارکان و اندامها و اجزاء داستان را نادیده و به هیچ انگارد، یا در آنها بصورت محمل‌هایی بی‌جان نظر کند و عنان قهر و حاکمیت برپوزه هر يك بزند، نابهنجاری ویرانگر در اثر رخ نموده است. زیرا سایر ابعاد و اجزاء که می‌بایست بصورتی عجیب و همبافت، ایده را در تار و پود خود جاری داشته باشند و اکنون به هیچ گرفته شده‌اند، با خنثایی خود، ایده را نیز خنثی و بی‌اثر می‌کنند. به عبارتی، با نفی ضروریات داستان در جهت شاخص کردن ایده، خود ایده نیز نفی می‌شود. چون، هیچ رکنی از داستان نمی‌تواند چرخ پنجم ارایه باشد. نیز هیچ رکنی از داستان نمی‌تواند اولین و آخرین چرخ ارایه باشد. چنین اگر شد، نمی‌توان متوقع بود که داستان در روندی هماهنگ و کمال‌جویانه پیش برود؛ بلکه باید منتظر بود که در تعارضی چنین مخرب، روی به ویرانی کامل برود. که سرانجام - بر سبیل مجاز - نمودی هم اگر باقی بماند، در خورد عنوان «داستان» نیست. زیرا هنگامی که بريك رکن داستان تأکید ورزیده شود، عملاً پاره‌ای از پیکره مخلوقی به رشدی نابهنجار راه می‌کشد و در این واقعه، ما از داشتن يك «واحد جامع» محروم خواهیم بود و بجایش چیزی بدآهنگ، تصنعی و آزارنده بدست خواهیم داشت که در اولین وهله، خود - نقش و ماهیت خود را -

نفی خواهد کرد.

پس، در ساخت و پرداخت داستان، اصل خود داستان است.

اما خود داستان، چیست؟

صرف نظر از تفکیک ساخت‌واره داستان - آنطور که ناگزیر آورده شد در بیانی فشرده توان گفت: داستان، بافت هماهنگ همه اجزاء و مفاهیم است در يك امکان ضروری.

بنابراین، هنگامی که از هماهنگی در يك اثر سخن به میان می‌آید، دقیقاً اشاره به مهم‌ترین شرط (بدیهی‌ترین، عمده‌ترین و نهایی‌ترین شرط) يك اثر هنری می‌رود که فقدان آن به معنای نقض و نفی هویت اثر، و وجود آن به معنای زمینه‌کمال يك اثر است. که کمال را در هماهنگی جمیع ابعاد، (وحدانیت هماهنگ) يك اثر هنری می‌توان جستجو کرد.

در چنین حیطه‌ای از طرز تلقی، «ایده» یکی از ارکان بسیار عمده داستان است، اگر در بافت هماهنگ داستان متولد شود. و «ایده» زائِد و نا بهنجار و منافی است اگر بر اسکت بی‌قواره و ساختگی به تصنع تحمیل شود. «ایده» مکمل است، اگر بالضرورة باشد؛ و مخرب است، اگر به غرض باشد. زیرا که «بود - نمود» و «هستی - جلوه» منطقی هر پدیده‌ای در گرو روابط ناگزیر و ضروری آن با سایر پدیده‌های متنوع و مربوط، است. و این خود، در کار هنر، به معنای نفی تجرد و ضرورت هماهنگی است.

اما هرگاه کسی به نام داستان نویس - به علل و اسبابی که بر ما روشن نیست - امکان باروری، رش و خلق کامل داستان، این «واحد جامع» را نیافته باشد و لاجرم تیز و شتابان دست به قطعه قطعه کردن چنین نارس وجود خود، روح خود بزند و تکه پاره‌هایی از این جنین مقتول را در قن‌داق لفظ بیچاندودر گاهواره پندار بجنباند، نهایتاً حاصلی جز عذاب دایمی وجدان برای خود، و بهره‌ای جز کلافگی ناشی از وقت‌کشی برای دیگران، نخواهد داشت. بدیهی است، چنین شخصی برخورد جدی و اصولی با هنر داستان‌نویسی بعنوان يك کار توانفرسا، نداشته است و نمی‌توان از وی انتظارات جدی داشت، مگر اینکه در مرحله‌ای با خود دست به تسویه حساب صادقانه و جانانه بزند. نشانه‌های چنین نوشته‌هایی به ما آموخته است که نویسندگان آنها،

اسیر و مقید «هدف بیرونی» اثر هستند. البته در جای خود، می‌توان درباره «هدف بیرونی» اثر سخن گفت، اما تا آنجا که به این مقاله مربوط می‌شود، بطور فشرده می‌توان گفت که مقصود از هدف بیرونی اثر، جلوه‌ای از آن است که در رابطه با هنرپذیر معنا پیدا می‌کند. یعنی هدف بیرونی، مرحله تأثیر اجتماعی هنر را شامل می‌شود. به عبارتی، هدف بیرونی، آخرین مرحله کار نویسنده و اثر است. و این «نهایت» کار است، نه «بدایت» آن!

در این رابطه شرح «هدف درونی» لازم می‌افتد، که مقصود از آن دقیقاً چیزی است که از کلیت يك اثر، از طبیعت يك اثر تراوش می‌کند و و در ارتباط با هنرپذیر، وجه بیرونی پیدا می‌کند و جریان می‌یابد و نهایتاً به نیرویی مادی بدل می‌شود و زندگانی اجتماعی خود را آغاز می‌کند.

مرزبندی این دو وجه، یعنی «هدف بیرونی» و «هدف درونی» بسیار ظریف است؛ اما چون نيك بنگریم این برخورد دو گانه، به دوطرز تلقی از هنر و به دوطرز برخورد با زندگی و کار هنر، مربوط می‌شود. و هرگاه این دقت نظر را تقویت کنیم، درخواستیم یافت که در یکسوی این واقعه قریحه است که چالش و کنکاش می‌کند و درسوی دیگر - دست بالا - آگاهی و اکتساب است که به رویه کاری مشغول است. دريك طرف، هنرمند است که هدف از جانش مایه می‌گیرد، در جزء جزء همبافت اثرش می‌جوشد و در منطقی‌ترین شکلی به هنرپذیر منتقل می‌شود. و دريك طرف، دست بالا - صنعتگر است که دکمه‌ای مرغوب یافته - کسب کرده، دست آورده - و بدنبال پاره پاره پارچه‌هایی است تا نیمتنه‌ای بر آن بدوزد! دريك طرف صداقت است که به ایثار می‌انجامد، دريك طرف محاسبت است که به وظیفه منتهی می‌شود. در يك طرف حقیقت است و دريك طرف مجاز دريك طرف آفریننده به تکاپوست و دريك طرف مقلد به ادا... و نهایتاً تفاوت این دو شیوه عملکرد، ریشه در تفاوت دو شیوه نگرش دارد.

یعنی، آن دسته از نویسندگان که «هدف بیرونی» را - که اکتساب کرده‌اند - وجه غالب نوشته خود قرار می‌دهند، اگر چه داعیه رئالیسم در سر داشته باشند - که غالباً دارند - نمی‌خواهند بدین نکته صریح اذغان کنند که تالك، نخست ریشه در خاک دارد و زان پس، بار بر شاخ. و عطش ایشان،

با زبانه‌ای شتابنده در چشمها، فقط میوه را برشاخه طالب است و دست بالا، نمونه‌واری ازمیوه برای خود مهیا می‌کند. یعنی می‌سازد. اما، آن‌دسته از نویسندگان که «هدف» را محصول طبیعی و منطقی رشد و ریش و بسمانی وجه درونی اثر می‌شناسند، بی‌تردید براین باور واقعی‌اند که تاك ریشه درخاك دارد و تسا به بار بنشیند روند و پویه‌ای فراخورد می‌طلبد؛ و پیش از آنکه با زحمت و کار دشوار به بار بنشانش، میوه‌اش بر سر بازار بفروش نبایست رسانید. این‌دسته چه داعیه‌ای از درك «رنالیسم» در سر داشته یا نداشته باشند، این باور را آزموده‌اند که «هدف» بیرونی» هر اثر که ایده و آرمان هنرمند را در بطن خود حمل می‌کند، از جان هنرمند به موجودیت هنری که بدان درآویخته است راه می‌یابد، و از دل این موجودیت هنری برون می‌جوشد و ناگزیر به هنرپذیر و جامعه‌راه می‌گشاید و نهایت را به نیروی مادی بدل می‌شود. و این پویشی طبیعی و منطقی است و، بی‌گمان جانفرسا. و این عمیقاً خلاف آن‌روی است که حریف اراده کرده باشد تا اسکلتی نابهنجار و عجزه را محمل مفهوم مجرد ذهن خود کند و بی‌پویشی و سلوکی، بی‌پژوهشی و پیکاری آن دانسته دستیافتنی را که از فیلسوفی توان به‌وام گرفت، منتزع از روند درونی^۱ اثر، به‌خواننده القاء کند.

نویسنده رنالیست از نخستین گام‌های دشوار خلاقیت، می‌بایست به این حقیقت سخت‌برخورده باشد که عقیده و آرمان هنرمند - که ای‌بسا نقطه عزیمت خلق اثر تواند بود - در جزء جزء اثر بافته می‌شود و گام‌درگام رشد و ریش اثر، رشد می‌کند تا به فرجام کار، هویت اصیل خود را ارائه کند. یعنی که این عقیده و آرمان با ظهوری ناگهانی، از جایی بیرون از بافت کلی اثر، نازل نمی‌شود و به آن وصله نمی‌شود و به آن پیوند هم نمی‌شود و نمی‌تواند بصورت چیزی قلمبه و قراردادی به هنرپذیر پیشنهاد بشود و از چنین کاری توقع تأثیر درست هم نباید داشت.

برعکس، اثری که هدف عقیدتی و آرمانی را در جریان رشد و تحول خود پرورانده است و آن هماهنگ با بلوغ اثر به‌ظهور می‌رسد، تأثیری عمیق و بطنی بر هنرپذیر می‌گذارد و این خود ویژگی آنست. زیرا اثر متعالی و

روبه کمال، هنرپذیر را - ناگزیر - در پیوند پنهانی همه اجزاء مکشوف، و در نهاد و نهفت روابط انسانی باز آفریده قرار می دهد. چرا که هنری از این دست، اصلاً به دانستنی های دست یافتنی و عینیات آشکار و مشخص، و شکل بندی های از پیش کشف شده بسنده نمی تواند بکند. چون به قصد مرگ زودرس، زندگی را آغاز نمی کند. چون بعنوان يك «واحد جامع» در ارتباط هماهنگ با دیگر مجموعه های زندگی، برخوردی زنده و بهنجار و بنواخت دارد.

در این معنا و با این تلقی، يك اثر هنری (داستان) نه به عنوان اندام - های پراکنده، متزع، بیگانه به هم و ناقص؛ که همچون يك «واحد جامع»، يك «کل هماهنگ» و يك بافته منسجم، شکل و بهنجار، قابل پذیرفته شدن است و نه جزاین. که کمال يك اثر را در هماهنگی جمیع ابعاد (وحدانیت هماهنگ) آن می توان جستجو کرد و یافت، که به فرموده گوته «در طبیعت، ما هرگز چیزی را مجزا نمی بینیم».

۵۹/۷/۱

ریا

وقتی بود که آنچه می کردند به ریا می کردند
اکنون بدانچه نمی کنند، ریا می کنند

از: تذکرة الاولیاء (در ذکر فضیل عیاض)

جنگ کردن با خردمندان. آسان ترست از حلوا خوردن با بی خردان
از: تذکرة الاولیاء (در ذکر فضیل عیاض)

البرز ایستاده

اسدالله عمادی

البرز ایستاده :
بر تارکش ستاره
گلخند آفتابی
روی لبان شکفته
پیچیده گاه بر تن
تن پوش ابر پاره
البرز ایستاده،
در هاهوی باران
در خشم رعد، طوفان
می گوید این هماره :
رستگه بلوطم
پرواز گاه مرغان
جوشنده از درونم
بس آب چشمه ساران
یکسوی پیش پایم
گیسوی سبزه زاران
سوی دگر خروش
دریای تند جوشان

البرز ایستاده
ایران انقلابیست
طوفان تند دریا
جز خشم خلق مانیست

اشک یتیم گوید
خون شهید گوید
طوفنده باش دریا
در خون عاشقانت
جوشنده باش دریا.
چون قامت شهیدان
ایستاده باش البرز
مغرور چون بلوط
آزاده باش البرز.

۵۹/۶/۲۵

دو سخنرانی از گردهمایی بین‌المللی نویسندگان (صوفیه، ۷-۱۰ ژوئیه ۱۹۷۷)

ترجمه ع. ن. جويا

سومین کنفرانس بین‌المللی نویسندگان جهان بخاطر
دفاع از صلح در تاریخ ۷-۱۰ ژوئن سال ۱۹۷۷، در صوفیه
(بلغارستان)، برپا گردید.

بیان‌نامه تدارکاتی این کنفرانس را ۷۲ تن از نویسندگان
نامدار و صلح‌دوست جهان، خطاب به نویسندگان اروپا، آمریکا،
کانادا و دیگر نویسندگان سراسر جهان امضاء نمودند.

این بیان‌نامه، و نیز نطق افتتاحیه کلودور ژبوکوف
رئیس شورای دولتی جمهوری توده‌ای بلغارستان، سخنرانی-
های نویسندگان شرکت‌کننده در کنفرانس، و پیام‌های تهنیت
عده‌ای از نویسندگان، که به هر علت نتوانسته بودند در آن
شرکت جویند، در کتابی به نام «صلح - امید سیاره»، گرد-
آوری و از طرف انتشارات «صوفیا پرس» بلغارستان در
سال ۱۹۷۸ چاپ و نشر یافت.

آنچه اینجا عرضه میشود سخنرانی «محمود درویش»،
نویسنده و شاعر فلسطینی و عزیز نسین، نویسنده ترک در این
کنفرانس است.

«محمود درویش در سال ۱۹۴۲ در فلسطین پا به دنیا
گذاشت. او دوره دانشگاه زبان و ادبیات عرب را به پایان
رسانید. نویسنده و شاعری است نامدار، دارای ۸ مجلد دیوان
اشعار و سه جلد رمان، که «یادداشت‌های روزانه اندوه
مانوس» در میان آن‌ها متمایز است».

«عزیز نسین» طنز نویس ترک هم، کم‌وبیش برای
خواننده ایرانی، شناخته شده است. داستان‌های کوتاه
بسیاری از این نویسنده با ذوق و متریقی به زبان فارسی
ترجمه شده است.

سخنرانی محمود درویش نویسنده و شاعر فلسطینی

آقای رئیس! دوستان عزیز!

تازگی ندارد اگر گفته شود ادبیات بخاطر خصلت جستجوگر خویش عاملی اثربخش بشمار می‌آید، وبخصوص از این جهت حضور آن در زندگی مردم وتأثیر آن بر سرنوشت مردم آشکارتر احساس می‌شود. من معنای دیدار پراهمیت ما را در این شهر زیبا، که بی‌جهت نمی‌گویند جزئی از مایملک پروردگار بشمار می‌آید، به درستی چنین درک می‌کنم.

از برپائی کنفرانس (هلسینکی) بعد، صدای دعوت مبرم مردم برای نجات بشریت از جنگ، مدام طنین‌انداز است. از کدام جنگ؟ گمان نبرم هیچکس از ما پندارد که صلح یعنی، آشتی اسیر در زنجیر با زنجیرهایش.

ادبیات و صلح - اینست مضمون ما، درمان همیشگی ما و کوشش ما برای یکی کردن آنها. آیا ادبیات شایسته آن خواهد بود که به صلح تحقق بخشد؟ آیا می‌کوشد تا به تجسم عظمت و زیبایی صلح یاری رساند؟ آیا شایستگی آن را دارد که انسان را در گون سازد، به وی الهام بخشد و آزادش نماید؟ در این دوران تند پوی طوفان زای ما، استفاده از چنین امکانات آن چه اندازه دشوار است!

نویسندگان نمی‌توانند صلح را بر کرسی بنشانند، آنها وسیله‌ای جز قوای تخیلی خویش در اختیار ندارند. اما زمان به ما اجازه می‌دهد ببینیم که در تمام طول تاریخ ادبیات، انعکاس این تخیلات بر شعور مردم فرمانروائی داشته است.

هر انسانی دارای صفات و خصائلی است که به دیگر انسان‌ها نیز تعلق دارد، و آنگاه که ادبیات حقیقت را آشکار می‌سازد، این حقیقت برای مردم بصورت یک زیبایی ضرور درمی‌آید و صلح بعنوان هم‌پیوندی متقابل ادبیات و مردم حضور می‌یابد. آدمی ممکن است بیاد نیاورد چه کسی کتابی را که او خوانده نوشته است، اما مهم آنست که کتاب او را دچار هیجان ساخته است. همین است که به ما جرأت و جسارت بیشتری می‌بخشد و اعتقاد در ما به وجود

می آورد، چرا که لحظه، به سرعت در گذر است و نمی توان آن را متوقف ساخت، اما زمان همیشه دوست وفادار و متحد ما باقی خواهد ماند. اختلاف و تضاد در مرحله معین تاریخی به آمادگی سرنوشت ما می انجامد. ما الهام خویش را از زندگی می گیریم، و زندگی مشحون است از کشش انسان در جهت رسیدن به تفاهم با انسانی دیگر و یکی شدن با او. صلح در حد معینی عبارت است از سازش. صلح حالتی است که به آدمی اجازه می دهد همه توان و احساس خویش را تسلیم خلق زیبایی واقعی نماید. خلاقیت ماهیت صلحی نوین است. ارتباط آن با هنر یکی از معیارهای عظمت انسان بشمار می رود. صلح می تواند بدست آید، اما در شرایط معین و در مبارزه ای سخت. و تنها در چنین حالتی است که صلح بر روی کره زمین گام برخواهد داشت.

ادبیات و هنر ستون فقرات این ساختمان را پی ریخته اند، چرا که آنها احساسات برخاسته از اعماق روح آدمی را ابراز می دارند.

ادبیات به من می آموزد که با دیگران در تماس باشم و می آموزد که خود را در اطرافیانم ببینم. ادبیات افق دیدم را وسیع تر می سازد و وادارم می کند تا خود را جزئی از توده مردم احساس کنم، هنگامی که به کنج زندان افتاده بودم، شعر زیبای پابلو نرودا به کمک شتافت تا بر آن محیط غلبه یابم، و مرا به ساحل اقیانوس آرام، آنجا که همراه ماهیگیران تور می گستردم، منتقل ساخت. اسب آتیماتسوف، به حال تاخت در دشت، وادارم ساخت بی اختیار به دور دست روم واز روزمره جدا گردم...

اما ادبیات تغییر شکل اساسی به صلح نمی دهد، و ادبیات هنوز قوت لایموت همگان نشده است. چه بسیار موانع که مزاحم کار واقعی نویسندگان و شاعران است. آنها رهبری زمان را در دست ندارند، زمانی که دنیا را به دیوانگی سوق می دهد. آنها چنان قدرتی ندارند که بتواند دیوارهای نفرت و نژادپرستی را منهدم سازد، و تیرگی های مستمر مشاعر مردم را نابود نماید، تیرگی هایی که اکنون بیش از هر زمان دیگر بوسیله اخبار و اطلاعات، در آن کشورها که پول به محورهای اساسی بدل می شود و به گفته لورکا کودکان را دنبال می کند، چیره می گردد.

نویسنده و شاعر، علاوه بر خلق آثار هنری، وسایل دیگر ابراز وجود

را جستجو می‌کند، می‌کوشد تا به نیازهای جاری زندگی پاسخ گوید، نقش معینی را در آن برعهده گیرد و در روند تحولات زندگی شرکت جوید. و این گردهمایی انعکاس همین تلاش‌ها است.

همکاران عزیز!

صرفنظر از اینکه بحث درباره مسئله صلح، بیش از هرچیز مربوط می‌شود به تلاش‌هایی که برای حفظ آن در غرب دریای مدیترانه صورت می‌گیرد، همه ما، یعنی کسانی که در شرق مدیترانه زندگی می‌کنند، لازم می‌دانیم که نباید مسئله صلح را نسبت به نواحی مختلف تجزیه کرد. از این رو ما مایلیم مشارکت فعال‌تری در مبارزه بخاطر برقراری صلح در کره زمین داشته باشیم. ضمناً ما می‌خواهیم که این کوشش عظیم تا آنجا که ممکن است مناطق بیشتری از سیاره ما را فراگیرد و توجه خاصی نسبت به جنبش‌های رهائی-بخش در آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین مبذول گردد. چرا که شرکت کنندگان در این جنبش‌ها اساس واقعی برقراری صلح و عدالت را تشکیل می‌دهند. کانون جنگ که در مناطق شرقی‌تر دریای مدیترانه قرار دارد یکی از بزرگترین مخاطرات بشمار می‌آید. عواقب این جنگ سراسر اروپا را به لرزه درخواهد آورد.

من فرزند سرزمینی هستم با تمدنی کهن، سرزمینی که آن را مقدس و سرزمین صلح می‌نامیدند. زمانی که مردم آنرا از آنجا بیرون راندند و زمانی که ایدئولوژی اعمال زور و ترور جایگزین آموزش پیامبران آنجا گردید، صلح نیز از آنجا رخت برپست، ادبیات نماینده اینگونه ایدئولوژی با سلاح کشتار و نابودی جمعی عمل می‌کند، خلق فلسطین و تمدن وی اسیر چنگال چنین ایدئولوژی است. صهیونیسم اسرائیلی موجبات نفرت متقابل کشور-های خاور نزدیک را فراهم آورده است، چهار جنگ در یک ربع قرن! تجاوز کاران صهیونیست باز خود را آماده جنگ‌های تازه می‌سازند و کسی نمی‌داند این جنگ‌ها چه وقت پایان خواهند یافت!

تاکنون خلق عرب فلسطین، که بالغ بر سه میلیون نفر می‌باشند، به دو قسمت تقسیم شده‌اند، که قسمتی از آنها در اردوگاه‌ها و قسمت دیگر در چنگال ترور صهیونیست‌ها هستند. تا امروز تصمیمات پیاپی شورای امنیت،

که براساس آنها محافل اجتماعی جهان خلق فلسطین را برسمیت می‌شناسند، برای سردمداران اسرائیلی همچنان روی کاغذ باقی مانده‌اند.

مجمع عمومی سازمان ملل صهیونیسم را به‌عنوان نوعی از راسیسم محکوم کرد. یونسکو این تصمیم را پذیرفت و طلب کرد تا بوسیله رسانه‌های گروهی، در سراسر جهان، مبارزه بر علیه نژادپرستی آغاز گردد، مبارزه بر علیه نژادپرستانی که نه تنها به حقوق خلق فلسطین و دیگر خلق‌های عرب تجاوز می‌کند، بلکه یهودیان را نیز به فساد می‌کشاند و از گوشت جوانان آن همچون گلوله توپ برای جنگ احمقانه استفاده می‌نمایند.

صهیونیسم برای حفاظت از خود دست به تلاش‌های خطرناک می‌زند و همزمان تأکید می‌ورزد که مظهر ایدئولوژی همه یهودیان است. اما ما آگاه هستیم که سربازان یهود نخستین کسانی بودند که به صهیونیسم جواب رد دادند، چه صهیونیسم آشکارا اعلام می‌کند که مرکز آن در حال حاضر نه تنها از آن جهت به فلسطین منتقل گردیده که مسئله مبرم یهودیان را حل کند و وطنی برای آنها بوجود آورد، بلکه از آن جهت نیز که مرکز عملیات سوق الجیشی جهت برپا کردن جنگ بدست آورد.

هواداران صلح می‌گویند بدون صلح، بشریت آینده‌ای نخواهد داشت. این راست است، اما این نیز راست است که آینده انسان‌ها بدون آزادی امکان‌پذیر نیست، و آزادی نیز بدون وطن برای انسان‌ها میسر نیست. اما ملت من ملتی است بدون وطن، بدون آزادی و بدون صلح. ملت من از تجربه تلخ خود در اردوگاه‌ها، کشتارگاه‌ها و زندان‌ها می‌داند که مسئله صلح عبارت است از مسئله مبارزه. از اینرو سه مسئله مرتبط با هم - آزادی، وطن و عدالت - بر سر راه انقلاب او قرار دارند. خلق فلسطین در مبارزه بخاطر آزادی به صلح دست خواهد یافت، چرا که صلح به معنای امتناع ملت‌ها از دست‌یابی به حقوق خویش نیست، بلکه به معنای مبارزه در راه کسب آن است. مگر فلسطینیان می‌توانند صلح خود را در اردوگاه‌های فراریان، در زندان‌های اسرائیلیان و در تل زعترها بنا نمایند؟ چنین صلحی است که آدمی را وادار می‌سازد تا اسلحه در دست از خود دفاع کند. زیرا صلح نیز، همانند آدمی، به وطن و خانه خویش نیازمند است... زیرا صلح نیز، مانند آدمی،

به زیستن نیازمند است! هم از این رو است که افکار عمومی جهان دعوت رهبر فلسطین یا سرعرفات را، که در اجلاسیه مجمع عمومی سازمان ملل متحد اعلام نمود، مورد تأیید قرارداد. عرفات چنین اعلام داشت: «ما با شاخه زیتون در يك دست و با سلاح در دست دیگر به نزد شما آمدیم. و من نه این را از دست رها می کنم و نه آن را!»

اگر مسئله وطن برای فلسطینیان در پیش رو قرار نگیرد، بحث و مذاکره درباره مسئله صلح تام و تمام در خاور نزدیک، جز به معنای راندن این منطقه به سوی جنگ هایی تازه نیست. محروم ساختن فلسطینیان از وطن، یعنی عدم حضور صلح و شکست آن. وطن برای فلسطینیان یعنی صلح برای همه یهودیان، اعراب، و برقراری صلح بر سراسر این سرزمین.

چنین است درك ما از صلح. و ما از شما دعوت می کنیم:

به صلح فلسطینی وطن بدهید تا بتوان از شمشیرها گاو آهن ها ساخت. به صلح فلسطینی خانه بدهید تا قدیسین تورات و انجیل از نثار نفرین بر اورشلیم بازایستند. بگذار شعر فلسطینی به گلی بی خار بدل شود! بگذار جوان فلسطینی، محمد، جشن عروسی خود را برپا سازد! بگذار با او آن نگذرد که در شعر زیر وصف آن آمده است:

بدون جنگ می زیست او تا به روز عروسی خود.

برتن خود بهترین جامه خویش،

غرق در سرور، پوشیده در قرنفل ها،

گام گذاشت در حلقه رقصندگان.

در انتظارش بود فاطمه -

گلچهره ای از گلچهرگان!

آوازخوان بودند مردم به گرداگردشان،

آوازخوان بودند درختان تبسم کنان،

آوازخوان بودند برگ های لطیف درختان زیتون!

دست گندم گونش

می لرزید از هیجان،
زمانی که مماس شد
با دست محبوبه اش،
زمانی که شنید
نواهای مقدس زنان را...

و پرواز کردند در این لحظه
به ناگهان هواپیماها،

هواپیماها،

هواپیماها.

و تاراندند دلباختگان را
از درگاه خانه هایشان!
منهدم کردند خانه های زیبا را.
پراکندند دختران گلرو را.

با این وجود ازدواج کرد محمد با همه آن دختران.

تو امیر دلدادگانی، محمد.

با شاخه های زیتون ازدواج کردی، محمد!

با دنیا ازدواج کردی، محمد!

با شهر ازدواج کردی، محمد!

با وطن ازدواج کردی، محمد!

دوستان عزیز، بیائید دست در دست هم در این زمینه بکوشیم که محمد،
نه آن چنان که در شعر توصیف شده، بلکه واقعاً بتواند جشن عروسی خود را
برپا سازد.

سخنرانی عزیزنشین

نویسنده ترک

دوستان عزیز - رجال فرهنگ، معماران افکار عمومی!
این سومین بار است که نویسندگان کشورهای گوناگون جهان بخاطر

استقرار صلح در کره زمین گردهم جمع می‌شوند. نخستین گردهمایی به‌ابتکار رومن رولان، در سال ۱۹۳۸، در پاریس برپا شد. دومین گردهمایی بین - المللی نویسندگان ضد فاشیست، بوسیله جمهوری دموکراتیک آلمان، در سال ۱۹۶۵ در برلن و ویمار، سازمان داده شد. سومین - گردهمایی کنونی ما است. از طرف کلیه نویسندگان متمدنی کشور همسایه ترکیه، و از طرف ملت صلحدوست ما، از میزبانان گردهمایی امروز - اتحادیه نویسندگان بلغارستان - به‌خاطر دعوت برای آمدن به صوفیه، سپاسگزاری می‌نمایم.

می‌خواهم به اطلاع همکاران محترم خود برسانم که این گردهمایی امروزی، در شرایط کنونی، برای ملت ما و ملت کشور همسایه ما یونان، دارای اهمیت استثنائی است، چراکه ترکیه و یونان در مرکز بازیهای دائمی سیاسی قدرت‌های امپریالیستی قرار دارند.

جنگ‌های جهانی اول و دوم، که ۶۴ میلیون تن را به‌هلاکت رسانید و میلیون‌ها تن دیگر را معلول ساخت، نه تنها هیچ‌یک از مسائل بشری را حل نکرد، بلکه مسائل پیچیده‌تر دیگری را نیز به‌وجود آورد.

از این لحاظ يك جنگ جهانی تازه تا حدودی کمتر امکان‌پذیر بنظر می‌رسد. لکن قدرت‌های امپریالیسم در سرزمین ما خونریزی بپا می‌کنند و بجای جنگ جهانی دائماً تصادمات محلی ایجاد می‌نمایند. از روز پایان جنگ دوم جهانی، طی مدت سی سال، بیش از یک‌صد فقره از اینگونه جنگ‌های محلی برپا شده و ضمن آنها میلیون‌ها تن انسان به‌هلاکت رسیده‌اند.

مجسمه غول پیکر امپریالیسم، که استعمار زحمتکشان برای وی اندک است و برای ادامه حیات به خون انسان نیاز دارد، جرأت نمی‌کند جنگ جهانی تازه‌ای برپا سازد، و می‌کوشد اشتباهات سیری‌ناپذیر خویش را با برپا ساختن جنگ‌های محلی ارضاء نماید. او می‌خواهد جهان را ببلعد، اما نه به یکباره، بلکه قطعه قطعه.

اجازه دهید لطیفه‌ای را برای شما حکایت کنم. روزی میهمانی در خانه توانگری گوسفندی را در گله وی دید که پائی چوبین داشت. سؤال کرد، از چه رو این گوسفند پای چوبین دارد. توانگر پاسخ گفت: «من گوشت تازه گوسفند را بسیار دوست می‌دارم، و به همین جهت هر روز بدان

اندازه که قدرت خوردن دارم از گوسفند می برم. دلم میسوزد بخاطر يك تکه گوشت يك گوسفند درسته را سر ببرم. دیروز پای این گوسفند را بریدم و خوردم، و بجای آن پای چوبی نصب کردم تا بتواند چرا کند و پروار شود».

امپریالیست ها رحم دل هستند. دل آنها برای آدم ها می سوزد. و بیش از اندازه ای که لازم دارند آدم نمی کشند. از این رو است که آنها جهان را قطعه قطعه می بلعند. اما چون خیلی رحم دل هستند، با استفاده از سطح عالی پیشرفت صنعتی خود، بجای دست ها، پاها، و چشمهائی که قورت میدهند اعضای مصنوعی نصب می نمایند...

همکاران محترم!

ملت ترکیه در زمره آن ملت های بزرگی قرار دارد که مهر و نشان خود را در تشکیل تاریخ برجا گذاشته است. در تاریخ ما نیز، همانند همه ملل کهنسال، صفحاتی وجود دارند که ما به آنها افتخار می کنیم و نیز صفحاتی که ما را اندوهگین می سازد.

در قرن بیستم ترکیه نخستین کشوری بود که جنگ رهائی بخش علیه امپریالیسم را آغاز کرد و به استقلال نائل آمد. ما به این افتخار می کنیم. اما در عین حال همین ترکیه که نخستین شکست را بر امپریالیسم وارد ساخت، در کنار دیگر نیروهای امپریالیستی در جنگ کره شرکت جست. بسیاری از سربازان ما جان خود را در جنگ کره از دست دادند، و آنها که نجات یافتند دست ها و پاهای خود را در میدان جنگ به جای گذاشتند. مقصر اصلی این جنگ، یعنی امپریالیسم آمریکا، چنان «انسان دوستی» و چنان «رحمی» نسبت به قربانیان جنگ از خود نشان داد، که به افسران همکلاسی سابق من اعضای مصنوعی اهداء کرد. امپریالیسم آمریکا بامدال ها و دیگر نشان ها جراحات سربازان ما را پوشانیده و سینه هایشان را زینت بخشید. امپریالیست ها برای اینکار آنقدر مدال و نشان آماده ساخته بودند، که ده سال پس از جنگ کره، صندوقهائی مملو از مدال ها و نشانهای زنگ زده که مورد استفاده قرار نگرفته بودند، در باراندازهای گمرک اسلامبول پیدا شدند. سربازان معلول، در جنگ کره، به هنگام بازدید ژنرال های آمریکائی از کشور ما، آن

مدال‌ها و نشان‌ها را از سینه‌های خود کردند و به سوی آنها پرتاب کردند. شرکت در جنگ کره همان صفحه از تاریخ ما است که ما را اندوهگین می‌سازد. اما در همین حادثه اندوه‌زا لحظاتی نیز وجود دارند که مایه افتخار ما می‌باشند. در تاریخ ۲۱ ماه مه ۱۹۵۰ برای نخستین بار کمیته دفاع از صلح در ترکیه تشکیل شد. نخستین مبارزان راه صلح، که در این کمیته وارد شده بودند، بخاطر اعتراض به تصمیم حکومت وقت دایر بر شرکت در جنگ کره، و بخاطر اینکه از ملت می‌خواستند به سیاست تحمیلی امپریالیست‌ها تن در ندهند، دستگیر شدند و سال‌های دراز رنج زندان را تحمل کردند. جنگ کره... بعد ملت‌های ویتنام، لائوس و کامبوج به پیروزیهای بزرگی در جنگ با امپریالیسم نائل آمدند.

امپریالیست‌ها، که در تصادفات محلی جنوب شرقی آسیا دچار شکست گردیدند، توجه خود را به خاور نزدیک معطوف ساختند. محروم ساختن ملت فلسطین از سرزمین آبا و اجدادی آنها و قتل و کشتار در لبنان، همه اینها نتیجه سیاست امپریالیستی برپا ساختن جنگهای محلی است.

انتقال تصادفات و درگیریها از جنوب شرقی آسیا به خاور نزدیک و قبرس، نشان‌دهنده آنست که ترکیه و یونان اکنون در مرکز توجه امپریالیسم قرار گرفته‌اند. قدرت‌های امپریالیستی درگیری بین این دو کشور همسایه‌را، که ملل آنها اشتراك منافع فراوانی با هم دارند، هدف خود قرار داده‌اند. قدرت‌های امپریالیستی که در بسیاری جهات مقصر اصلی عقب‌ماندگی این کشورها بشمار می‌آیند، اکنون تخم نفاق و خصومت بین آنها می‌پاشند، آنها را به سوی مسابقه تسلیحاتی دیوانه‌وار می‌رانند و هر دو کشور را به بازارهای رقابت آمیز فروش تولیدات صنایع جنگی و سوداگری اسلحه مبدل می‌سازند. نیروهای طرفدار امپریالیسم، چه در ترکیه و چه در یونان، برای دعوت به مسلح شدن هیاهوی زیادی براف می‌اندازند. این ملت‌های ترکیه و یونان هستند که قربانیان امپریالیست‌ها و همدستان آنها در امر مسابقه تسلیحاتی به شمار می‌آیند، زیرا تمام سنگینی بار این مسابقه بردوش زحمتکشانشان ترکیه و یونان تحمیل می‌شود. دولت یونان بر مالیات‌ها به میزان ۲۵ درصد افزود، از ملت خواست تا کمر بند خود را محکم‌تر بندند و هزینه مسابقه

تسلیماتی و ارتش را تأمین نمایند. در ترکیه قیمت اجناس روز بروز بالا می‌رود، زندگی دشوار و دشوارتر می‌گردد و یک سوم بودجه، صرف تأمین هزینه‌های نظامی می‌شود.

ترکیه و یونان دو کشور همسایه‌ای هستند که نمونه‌ای غنی و لطیف شعر جهانی را، که برای ما گرانبها تر از طلا و جواهرات هستند، بوجود آورده‌اند. این دو کشور که مناسبات جغرافیائی مشترکی دارند چنان شعرائی را عرضه کرده‌اند که بشریت به وجود آنها افتخار می‌کند. شاعر بزرگ ماناظم حکمت، دارنده جایزه بین‌المللی صلح و سراینده‌ای که شهرت جهانگیر دارد، نه تنها بخاطر ملت ترکیه بلکه بخاطر ملت یونان نیز رنج می‌برد. شاعر بزرگ یونان یانیس ریتسوس، که او نیز شهرت جهانی دارد و شاعر ما نیز هست، و او نیز به دریافت جایزه لنینی صلح مفتخر گردیده در ۲۴ آوریل، در جشن «بانیان صلح» در آفریقا، اعلام داشت: «ملت‌های یونان و ترکیه با هم برادرند و می‌خواهند در همسایگی هم در صلح و صفا و بدون تشنج و درگیری زندگی کنند. امپریالیسم جهانی و مخصوصاً جنگ افروزان آمریکائی می‌خواهند کارگران ترکیه و یونان را به جنگ بایکدیگر سوق دهند، نیروهای متمدنی هر دو کشور را به نابودی بکشانند و اندیشه صلح را ریشه کن سازند. این دو ملت باید هشیار باشند».

من ریتسوس را از صمیم قلب در آغوش می‌فشارم و می‌بوسم، کسی که اشعارش به زبان ترکی ترجمه شده و همانند اشعار ترکی در گوش انقلابیون ترکیه طنین می‌افکند. بله، ملت‌های ترکیه و یونان که امپریالیست‌های خواهند آنها را به دشمنان خونی هم مبدل سازند، نه تنها همسایگان یکدیگرند، بلکه با هم برادرند. ما می‌خواهیم با هم، برادروار و در آن محیط زیبای صلح و صفا زندگی کنیم که زحمتکشان دارای حقوق برابر هستند و ثروت با تقسیم عادلانه آن برای همه کافی است.

استقلال و حاکمیت ملی پس از جنگ دوم جهانی معنا و مفهوم تازه‌ای یافت. امروز ما باید بدانیم که استقلال و حاکمیت ملی چنان نیست که ما پیش از جنگ جهانی دوم می‌فهمیدیم. در گذشته ممکن بود ملت‌ها واقعاً فکر کنند که مستقل و آزادند. اما اکنون دیگر آشکار شده است که آزادی و

استقلال هرملتی بستگی کامل به آزادی و استقلال ملل دیگر دارد. از این رو است که ملت‌ها، مخصوصاً ملل کوچک، فقیر و کم رشد یافته، اگرچه خود را آزاد و مستقل محسوب می‌دارند، علی‌رغم اراده خود در موقعیت‌های سخت و دشواری قرار می‌گیرند. قدرت‌های امپریالیستی و کارگردانان محلی آنها می‌خواهند چه کشورما و چه همه اینگونه کشورها را به لبه پرتگاه بکشانند. کشور من که شصت درصد مردم آن بیسوادند اکنون بزرگترین ارتش ناتو را تشکیل می‌دهد.

حکمرایان ترکیه، برای وادار ساختن ایالات متحده آمریکا به لغو تحریم تحویل سلاح‌های جنگی و برانگیختن یونان به امر مسابقات تسلیحاتی، با غرور اعلام می‌دارند که ترکیه دارای يك ارتش ۵۰۰ هزار نفری است. کشور من فقیرترین کشور عضو ناتو است، کشوری است که دومیلیون تن از کارگران آن در ممالك دیگر به کار مشغولند، و دو میلیون تن بیکار دیگر بزرگترین ارتش بیکاران را تشکیل می‌دهند. بطوریکه فقط در همین ایام اخیر روشن شده، در خاک ترکیه ۱۰۲ پایگاه نظامی خارجی وجود دارد. موقعیت یونان نیز از این لحاظ بهتر از ترکیه نیست.

بزرگترین و غنی‌ترین انحصاری که به تبهکاری‌های بین‌المللی دست می‌زند، یعنی اداره مرکزی ضد جاسوسی آمریکا (سیا)، مثل زالو به مکیدن خون بدن ترکیه مشغول است، به انواع توطئه و دسیسه دست می‌زند و شبکه شوم خود را در سراسر کشور می‌گستراند.

این موضوع بوسیله وزرای دولت ترکیه نیز پیش از انجام انتخابات تأیید شده است. رهبر حزب بزرگ مخالف اعلام کرد که در ترکیه «سازمان‌هایی حکمرانی دارند که خارج از قواعد و ضوابط حقوق دموکراتیک دولتی عمل می‌کنند». از مدتها پیش در ترکیه سازمانهای ارتجاعی، که بوسیله سیا تشکیل شده و تحت حمایت آن قرار دارند، به اقدامات تروریستی دست می‌زنند.

برهمنه ما آشکار است که سیا در کشورهای عراق و شیلی دست به چه کارهایی زده، و در کوبا می‌خواست چه کارهایی انجام دهد که نتوانست موفق به انجام آنها شود. اگرچه سیاست سیا در ترکیه از هر لحاظ روشن است،

اما مدارکی در دست نیست که این سازمان برای آینده نزدیک چه نقشه‌هایی را برای اجرا آماده ساخته است.

«ننه‌ماهی» ماهی بچه‌ها را بدور خود جمع کرد و برای آنها توضیح داد که چه خطراتی در کمین آنها است. او در مقام پند و اندرز می‌گفت: «سعی کنید هیچگاه به قلاب ماهی‌گیری نیفتید!» اما غفلتاً تور ماهیگیری از بالاروی آنها افتاد و همه در آن گرفتار آمدند. بچه‌ماهی‌ها از مادر پرسیدند: «این دیگر چه بود؟» مادر جواب گفت: «از آن چه از بالا فرود می‌آید راه نجاتی نیست».

سیا چه می‌خواهد؟ آیا سیا نمی‌خواهد هر دو کشور را به بن‌بست اقتصادی کشانیده و آنها را به طرف مسابقه تسلیحاتی سوق دهد؟ یا شاید زمینه‌سازی می‌کند تا فاشیسم پنهان امروزی را به رژیم فاشیستی آشکارمبدل سازد؟ یا می‌خواهد شرایط یک کودتای نظامی را آماده سازد؟ یا می‌خواهد ما را در دامی که از «بالا» رها خواهد کرد گرفتار سازد و با ایجاد بحران سیاسی مصنوعی بین ترکیه و یونان جنگ برپا نماید؟

ما اطلاعات کافی در دست نداریم تا مانند کامپیوتر اهداف کثیف سیا را معین سازیم. اما از یک چیز کاملاً آگاه هستیم. ترکیه و یونان در مقدم‌ترین دستور کار امپریالیسم قرار دارند. برنامه‌های امپریالیسم، مانند همه‌جا، نه در راه خیر، که در جهت شر است.

مهمترین وظیفه ما نویسندگان ترکیه آنست که به موقع این بازی را پیش‌بینی و کشف کنیم، آن را خراب کنیم و ملت خود را از آن آگاه سازیم. ملت ترکیه هشیار و گوش بزنک است.

همکاران عزیز!

وظیفه ما آنست که تجارب کشورهای خود را با هم رد و بدل کنیم، صلح را استحکام بخشیم و افکار عمومی را در جهت خدمت به صلح به سوی خود جلب نمائیم. بهمین جهت می‌خواهم تاریخچه جنبش طرفداری از صلح را در ترکیه به اختصار برای شما بازگو کنم. نخستین کمیته دفاع از صلح در ترکیه در سال ۱۹۵۰ تشکیل شد. پس از دستگیری سازمان دهندگان آن، تحت ریاست ناظم حکمت عضو دفتر اجرایی شورای جهانی صلح، نمایندگان

اقشار روشنفکری ترکیه خود شخصاً در همه کنگره‌های دفاع از صلح شرکت می‌نمودند. در تاریخ اول سپتامبر سال ۱۹۷۶، جشن بزرگ روز صلح را در اسلامبول برپا کردیم که هزاران تن از هواداران صلح در آن شرکت جستند. مردم ترکیه که در این جشن شرکت جستند ما را مکلف ساختند که با هواداران صلح دریونان و سازمانهای دموکراتیک آنان تماس برقرار سازیم.

ما هواداران صلح در ترکیه دست خود را به سوی هواداران صلح در یونان، برادران مبارز خود در راه صلح، دراز می‌کنیم. در تاریخ ۲۱ آوریل سال ۱۹۷۷ مجدداً کمیته دفاع از صلح در ترکیه تشکیل گردید. ده تن از اعضای آن در آخرین کنگره صلح منعقد در ورشو شرکت نمودند.

فکرمی‌کنم خبر کشت و کشتار جشن اول ماه مه در اسلامبول راشنیده باشید. در این روز تظاهرات اول ماه مه در اسپانیا، یونان و لبنان آماج حمله قرار گرفتند. بیش از ۴۰۰ هزار نفر از کارگران شهر ۴ میلیونی اسلامبول به همراه اعضای کلیه سازمان‌های دموکراتیک در تظاهرات شرکت جستند. هزاران تن از شرکت‌کنندگان در این جشن پرشکوه مورد حمله مسلحانه‌ای که از پیش برنامه‌ریزی شده بود قرار گرفتند. حمله‌کنندگان که در ادارات رسمی و هتل‌های مجلل موضع گرفته بودند، به روی کارگرانی که در میدان گرد آمده بودند آتش گشودند و ترس و وحشت در میان مردم آفریدند. در نتیجه این حمله ۳۵ تن کشته و صدها تن مجروح گردیدند. در میان کشته‌شدگان هموطنانی که ملیت یونانی و ارمنی داشتند نیز وجود داشتند، و این ثابت‌کننده وحدت ملت ما و زحمتکشان ما بود.

جراید راست‌گرای ارتجاعی ترکیه خبر این کشت و کشتار روز جمعه را، که ما عمیقاً معتقدیم تحت رهبری سیا صورت گرفته، به صورت تحریف شده‌ای منتشر ساختند. آنها با کوشش در گمراه ساختن مردم، حادثه خونین را نتیجه برخورد گروه‌های چپ‌گرائی که گویا با هم اختلاف نظر و اصطکاک داشته‌اند معرفی نمودند. این دروغ‌پردازی نیز بی‌تردید زیر سر سیا بود.

بورژوازی ترکیه شیوه حکومت سرمایه‌داری دولت‌های اروپائی را نمونه، و تقلید از غرب را هدف خود قرار داده است. اما این بورژوازی برای اولین بار در تاریخ خود قادر نیست که از غرب تقلید کند. پس از حوادث

پرتقال و اسپانیا، ترکیه تنها کشور اروپائی است که تشکیل حزب طبقه کارگر در آن قانوناً ممنوع است. لکن طبقه کارگر ما با مبارزات خویش علیه امپریالیسم و عمال آن در کشور مالغو این ممنوعیت را تحصیل خواهد کرد.

ما طرفداران صلح هستیم، اما نه طرفدار صلح توأم با خیانت. ملت ما خواهان صلح واقعی است. امپریالیسم برای نیل به اهداف خود جنگ را برگزیده است، و مدت دوسال است که در ترکیه تقریباً هر روز یکی دو نفر دانشجو یا کارگر به قتل می‌رسند. قتل و کشتار سیاسی امری معمولی تلقی می‌شود.

زندگی در شرایط آزادی، دموکراسی، صلح و امنیت حق اساسی هر انسان است. اما برای تحصیل این حق باید وظیفه خویش را انجام داد. از این رو وظیفه ما عبارت است از مبارزه با امپریالیسم، امپریالیسمی که تجاوز در نهاد اوست، تانیل به پیروزی نهائی.

شاعرماناظم حکمت می‌گفت: «اسلامبول من زیباترین و مناسب‌ترین شهری است که میتواند پایتخت صلح و عظیم‌ترین اجلاسگاه صلح باشد. این نیرومندترین میل و آرزوی من است. من اعتقاد دارم که حتماً روزی کنگره بین‌المللی صلح در اسلامبول برپا خواهد شد».

این آرزوی ناظم حکمت آرزوی ما نیز هست. من نیز اعتقاد راسخ دارم که روزی هواداران صلح سراسر جهان در اسلامبول زیبای ما گرد هم خواهند آمد.

ملت‌های ما باید در صلح و امنیت زندگی کنند. اما صلح و سعادت تنها در سایه آزادی امکان‌پذیرند.

زنده باد دوستی بین ملت‌های ما!

درود به هواداران صلح!



به آن که در تردید است

بر تولد برشت

می گویی:
وضع ما وخیم است.
ظلمت فزونی می گیرد. نیروها به تحلیل می روند.
اینک، پس از این همه سالها که کار کرده ایم.
ضعمان دشوارتر است تا در آغاز.
دشمن ولی ایستاده برجا قوی تر از هر وقت
چنان پیدا است که نیروهایش افزون شده. شکست ناپذیر
هیأتی به خود گرفته است.
ماولی اشتباه کرده ایم، انکارپذیر نیست.
عده ما به تحلیل می رود.
شعارهایمان مغشوشند. بخشی از حرفهای ما را
چندان قلب کرده دشمن که باز شناخته نمی شوند.
حال، از آنچه گفته ایم کدام غلط است
بعضی یا تمامی اش؟
که را هنوز در کنار داریم؟ ما که مانده ایم، بیرون از این
زنده رود
افتاده ایم؟ در جا می مانیم
بی آن که درك کنیم کسی را و درکمان کنند؟
باید بخت یاورمان شود؟
این گونه سؤال می کنی. منتظر پاسخی نباش
مگر پاسخ خودت!

ترجمه بهرام حبیبی

«مغ کشی» صورت خندان و گریان تئاتر ایران

مجید فلاحزاده

به نظر می‌رسد که تاریخ تمدن در ایران نظیر داستان زندگی «سیاوش» است؛ داستانی از مرگ و رستاخیز دائم؛ مرگ و رستاخیز به ظاهر تسلسلی. ایران، به دلیل موقعیت جغرافیای سیاسی خود - گذرگاهی مهم میان شرق و غرب و به دلیل برخورداری از ثروت و منابع طبیعی فراوان، هرصدیا دویت و یا سیصد سال با طغیانها و هجوم‌های بزرگ و کوچکی روپرو بوده است.

طغیان‌ها و هجوم‌های کوچک یا داخلی، عمدتاً بر اثر اختلافات و تضاد های درونی میان طبقات، قبایل، خانها، و یا سلسله‌های پادشاهی رخ داده، یکی از قدیمی‌ترین این اختلافات و تضادها حدود دو هزار سال پیش میان قبایل «پارتی» و «ساسانی» اتفاق می‌افتد، که تقریباً با نابودی کامل فرهنگ پارتی همراه است:

کاری که ارتش‌های امپراطوری رم قادر به انجامش نشدند، با توسعه داخلی روابط اجتماعی به نتیجه رسید. به مرور زمان، نظام عظیم برده‌داری پارتی‌ها رو به تجزیه گذارد و بالاخره در قرن سوم میلادی درهم فرو ریخت. پارت توسط یکی از شاهان ایران جنوبی، اردشیر، بنیان‌گذار سلسله ساسانی، فتح گردید. این سلسله مدت‌ها در ایران حکومت کرد، تا آنجا که می‌توانست کوشید تا تمامی آثار قدرت و شوکت پارتی‌ها را از میان بردارد. حتی خود اسم پارت هم محو و نابود گردید. (۱)

هرگاه به یاد آوریم که پارت‌ها حدود پانصدسال در ایران سلطنت کردند

(۲۵۰ ق.م. - ۲۲۴ ب.م.) آن وقت است که می توان شدت و معنی محو و نابودی تقریباً کامل فرهنگ پارتی و در نتیجه بخشی از فرهنگ ایرانی را حدس زد. و جدیدترین نوع این اختلافات و تضادها و نتیجه ناگزیر آن، اضمحلال فرهنگ ایرانی، در دوران کوتاه «پهلوی» (۱۳۵۴-۱۳۵۷ شمسی) و به دستیاری قدرت های غربی دامن زده شد؛ و تاکنون از نقطه نظر هنری، چهار وجه از زیباترین و عمیق ترین وجوه فرهنگی پیشینیان، یعنی معماری (معماری اسلامی)، نقاشی (مینیاتور)، موسیقی (موسیقی سنتی) و تئاتر (تعزیه و تقلید) از میان رفته و یا در آخرین مراحل اضمحلال اند.

اما طغیان ها و هجوم های بزرگ یا خارجی عمدتاً به علت عدم کفایت و فساد نهادهائی نظیر دولت و مذهب اتفاق افتاده است. طغیان و هجوم اعراب یکی از این هاست:

ممکن است که تمدن ساسانی چشم را خیره کند و نیروی نظامی اش هم هراس انگیز به نظر رسد، لیکن ساخت اجتماعی آن پوسیده و فاسد بود و این امر کشور را بدامان فاتحان انداخت.

ساسانیان در برابر اعراب مهاجم ثابت کردند که فاقد قدرت هستند. (۲)

یورش مغولها مثال دومی از نوع طغیان ها و هجوم های خارجی است. در این یورش نه تنها با دست آوردهای انسانی، بلکه با دست آوردهای غیر-انسانی نیز دشمنی شد؛ قتل عام سگ ها و گربه های «نیشابور» در واقع بازتاب مسخ گونه ایست از عدم امنیت در جامعه ای که نهادهای فوق، به علت پوسیدگی و فساد، قادر به ادامه فعالیت محوله نباشند.

خلاصه آن که طغیان ها، هجوم ها و جنگ های مکرر در طول حداقل سه هزار سال تاریخ مدون این سرزمین، کمتر مجال و فرصتی پیش آورد تا فرهنگ گسترده اما مغشوش ایرانی به صورتی انسجام یافته متبلور شود و در نتیجه زمان کافی برای رشد هنر تئاتر فراهم آید. لیکن عدم وجود زمان کافی، یا تداوم زمانی، تنها دلیل توقف رشد هنر تئاتر در این سرزمین نیست. فقدان فضای کافی، یا وجود خفقان فکری می تواند علت دومی بر این نقیصه باشد. زیرا، اولاً حاکمیت متزلزل یک قبیله، یک سلسله و یا یک قوم مهاجم ناشی از طغیانها و هجوم ها و جنگ های مکرر، سبب شده است که دولت هادر

این سرزمین بیشتر به دولت‌های سیاسی - نظامی بدل شوند تا فرهنگی: تفاوت کارکرد دولت‌های دوگانه مذکور را می‌توان در دولت‌های «آتن» و «اسپارت» دید؛ ثانیاً استبداد حاکم در طول سه هزار سال که از يك طرف تبلور اندیشه بیمارگونه ضرورت اتحاد خلق‌های گوناگون این سرزمین است و از طرفی تبلور اندیشه پدر - شاه - خداگونه نظام‌های برده‌داری و فئودالی است، سبب شده است که بیان هرگونه جهان‌بینی متضاد با جهان‌بینی رسمی زمان و در نتیجه نمایش هرگونه تضاد، یعنی بدیهی‌ترین اصل هنر تئاتر، نوعی سرکشی و تمرد محسوب شود و منع گردد.

معذک، علی‌رغم فقدان دوشرط ضروری فوق، از آنجا که هرکجامدنی است اجباراً هنر تئاتری نیز وجود دارد، (۳) با قدری سعی و کوشش و به کمک اسطوره یا اسطوره‌های نمایشی، می‌توان صورتک‌همیشه ناتمام تئاتر ایران، یعنی تعزیه و تقلید را از اعماق قرون ردیابی و بازسازی نمود.

صورتک همیشه ناتمام

در ربع چهارم قرن نوزدهم، مأمور سیاسی آمریکا در ایران، ساموئل بنجامین S. G. W. Benjamin، پس از تماشای تعزیه‌تکیه دولت، دو نظریه به ظاهر بی‌معنی، اما در باطن قابل تأمل، درباره منشأ تعزیه ارائه می‌دهد و می‌نویسد:

فکر بزرگداشت وقایع غم‌انگیزی که براساس آن مذهب شیعه بنا نهاده شده، به نظر می‌رسد از جشنی که توسط معاویه، نخستین خلیفه اموی، پی‌ریزی شده، قرض گرفته شده باشد؛ این جشن هم به احتمال زیاد از طریق مراسم پرشور و خیال پردازانه قبایل عرب پیش از اسلام به معاویه تلقین شده بود. شرایط مربوط به قتل عثمان، خلیفه سوم، بی‌اندازه نمایشی بود. معاویه سبب شد این واقعه هر سال، روز قتل عثمان، در بارگاهش در دمشق به نمایش گذارده شود، حال تنها به وسیله نقل واقعه یابازی اشخاص و یا هر دو، مطلب روشن نیست. به هر حال این مطلب به احتمال قریب به یقین فکر بزرگداشت مراسم مشابهی از وقایع عمده در زندگی بنیان‌گذاران و حامیان مذهب شیعه را به ایرانیان القاء کرد. صرفاً همچون آغازی برای تحقیقی تازه، جسارتاً پیشنهاد

می‌کنم که احتمالاً ایرانی‌ها ممکن است فکر برگذاری سالیانه یک‌چنین واقعه‌ای را از جشنی قرض‌گرفته باشند که به نظر می‌رسد قرن‌ها قبل معمول بوده، از قتل بردیای مغ توسط داریوش شاه. این جشن سالیانه را یونانی‌ها مگافونیا *Mogophonía* جشنواره مغ‌کشی نامیده‌اند. (۴)

هرچند که احتمالاً دونظریه ارائه شده فوق، درتحلیل نهائی ازمنشاء واحدی سرچشمه می‌گیرند و بعداً دراین مورد اشاره‌ای خواهد شد، لیکن آنچه که اکنون موردنظر است کاوشی است درطبیعت تراژیک - کمیک جشنواره مغ‌کشی. شناخت طبیعت این جشنواره، نه تنها تأییدی است بر یگانگی منشاء صورت خندان و گریان تئاتر بومی ایران، بلکه بیانگر این واقعیت است که فقدان دوشروط از شرایط ضروری برای رشد هنرنمایش (زمان کافی و فضای کافی)، باعث عدم رشد طبیعی شرط سوم یعنی رشد طبیعی اسطوره نمایشی یا اسطوره‌های نمایشی درجامعه ایرانی گردیده است.

هنگامیکه کمبوجیه در سالهای ۵۲۶-۵۲۳ ق. م. مصر را فتح کرد، ترکیب عمده جمعیت در امپراتوری وسیع هخامنشیان چنین بود: پارس‌ها، قوم حاکم که هخامنشیان یکی از هفت فامیل تشکیل دهنده آن بود، عمدتاً در فارس مستقر بودند؛ مادی‌های به تازگی منکوب شده توسط پارس‌ها، در شمال و شمال غربی ایران، یعنی کرانه‌های غربی دریای خزر، آذربایجان و قسمت‌هایی از کردستان سکنی داشتند؛ سکایی‌ها (نورانی‌ها)، که پارتی‌ها شاخه‌ای از آن‌ها بودند، اغلب در شمال و شمال شرقی، یعنی نواحی شرقی دریای خزر، خراسان بزرگ - تاحوالی رودهای سیحون و جیحون - و قسمت‌هایی از سیستان زندگی می‌کردند؛ و اقوام بومی (ایلامی‌های مستقر در خوزستان - سامی‌های مستقر در بین‌النهرین).

بدیهی است در یک چنین امپراتوری وسیع و متنوعی با سازمانی عشیره‌ای - سلطنتی، دوری پادشاه از یک طرف مناسب‌ترین فرصت برای کسانی از افراد خاندان یا طبقه حاکم است تا با کودتائی قدرت را به دست گیرند، و از طرف دیگر فرصت مناسبی است برای طبقات و اقوام استثمار شده تا با

قیامی همگانی خود را از زیر یوغ استثمار کنندگان رهایی بخشند. ظاهراً کمبوجیه پیش از لشکرکشی به مصر، هنگام به سلطنت رسیدنش در حوالی ۵۲۸-۵۲۹ ق. م. با کشتن بردیا، برادر مورد علاقه قوم خود، به ظاهر امکان هرگونه اقدامی را از جانب نزدیکان خود می گیرد. اما همین برادرکشی مجرانی می شود برای اقوام استثمار شده، به ویژه مادها و سکایی ها، تا انقلاب خود را راهی کنند. گئوماتای مغ به یاری برادرش که هردو از مادها بودند و به طریقی از کشته شدن پنهانی بردیا توسط کمبوجیه مطلع شده بودند، به نام بردیا قدرت را به دست می گیرد و اقدام به انجام کاری می کند که نیروی محرک هر انقلابی است، یعنی توزیع ثروت و اشاعه جهان بینی یا ایدئولوژی اکثریت:

بدین قرار کمبوجیه مرد؛ و گئوماتای مغ اکنون با خاطری آسوده حکومت می کرد و خود را بردیا پسر کورش قلمداد می نمود. و بدین ترتیب هفت ماه باقیمانده از سال هشتم سلطنت کمبوجیه گذشت. مردم زیر فرمان گئوماتا، تا پایان حکومتش، مزایای بسیاری از او دریافت کردند تا بدان حد که وقتی او مرد، تمامی اقوام ساکن آسیا، باستانای پارس ها، سوگواریه ها در مرگش نمودند. چرا که به محض رسیدن به حکومت کسانی را نزد اقوام زیر فرمانش فرستاد و مالیات و خدمت نظام سه سال را به آنها بخشید. (۵)

تقریباً تمامی ایالات امپراتوری حکمران جدید را که با بخش سه سال مالیات به مردم جای خود را در میان آنان باز کرده بود و برای يك رفورم مذهبی از طریق انهدام معابد موجود کوشیده بود، می پذیرند. موفقیت گئوماتا به نظر می رسد که نسبتاً سریع بوده است. معلوم نیست کمبوجیه با شنیدن خبر طغیان، بطور اتفاقی در اثنای بحران جنون، خود را مجروح می کند یا در حال هوشیاری انتحار می نماید، هر چه بود، ارتش به هخامنشیان وفادار ماند و براه هفت توطئه گرجوان خاندان برجسته پارسی به رهبری داریوش رفت... (۶)

همانطور که می بینیم، شدت نارضایتی توده ها و انقلابی بودن اقدام

گئوماتای مغ از آنجا آشکار می شود که تقریباً تمامی ایالات امپراتوری حکومت او را می پذیرند و قیام پایان نمی گیرد مگر به کمک ارتش مطیع و متشکل پارسها.

امامذهب (جهان بینی) این اکثریت استعمارشده و انقلابی که می خواست زیر چتر آن به استیلاء و بهره کشی قوم پارس پایان دهد، چه بود؟

دو جهان بینی حاکم در نزد اقوام آریائی آغاز تشکیل امپراتوری هخامنشی شامل دو گانه پرستی Dualism پارسها - مادها و جانور - طبیعت پرستی سکاییها - مادها تحت نام دین مغی Magism بود. در حالی که پارسهای نسبتاً متمدن و سکنی گزیده - احتمالاً به دلیل متمرکز کردن هرچه بیشتر قدرت میان خود - به طور پی گیر سعی در پاکسازی و دوری دین دو گرای خود از عناصر جانور - طبیعت پرست مغی داشتند، مادها نه تنها از ابتدا کوشش چندانی در جهت راه پارسها نمودند، بلکه - احتمالاً - به دلیل گردآوری نیروی مردمی هرچه بیشتر برای مقابله با پارسهای تازه به قدرت رسیده - نفوذ هرچه بیشتر عناصر دین مغی را نیز پذیرا شدند.

نتیجه سیاستهای دو گانه فوق آن شد که از يك طرف با قدرت گرفتن هرچه بیشتر پارسها (هخامنشیان) خدای آنها - اهورا مزدا - نیز به تدریج خدای خدایان می گردد چرا که شاه پارسها به تدریج شاه شاهان (شاهنشاه) می گردید، و به ناگزیر خدایان - شاهان دیگر اقوام، اگر هنوز به گردن کشی ادامه می دادند، به صورت دیوان و اهریمن پرستان مجسم می شدند؛ و از طرف دیگر ترکیبی از دو دین جانور - طبیعت پرست مغی و دو گانه پرستی پارسها، به صورت دین اقوام مادی و سکایی متبلور می گردد.

خدایان مهم تشکیل دهنده دین ترکیبی فوق که در مراسم آن حتی قربانی انسان نیز معمول بود، عبارت بودند از: میترا (خدای آفتاب)، آناهیتا (خدای زمین و حاصل خیزی و باروری)، هوما (گاوخدائی که مرده و دوباره زنده شده و خون خود را همچون نوشابه ای که زندگی جاودانی می آورد، به انسان اعطاء کرده بود).

از دیگر نمادها یا خدایان مهم، اما درجه دوم دین ترکیبی فوق، که در اوستا (گوشیشت) نیز نام برده شده، یکی هم «سیاوش» است. این نماد

که از نظر لغوی «سیاه‌نر» معنی می‌دهد و از نظر محتوایی دارای کارکردی نماتی است، بیانگر مرحله انتقالی زندگی آریاهای ایرانی سکنی‌گزیده به شیوه‌های مرفقی‌تر و مولدتر اقتصادی، یعنی کشاورزی، و جدائی از دیگر برادران آریائی (سکایی) بیابانگرد و گله‌دار خود می‌باشد.

صورت سمبولیک این مرحله انتقالی در جنگهای اساطیری ایرانیان و تورانیان (سکایی‌ها) به خونخواهی سیاوش، بخوبی متجلی است، رستاخیز سیاوش به هیأت گیاه (پرسیاوش) در ضمن اینکه نشانه‌ایست از رویش و سبزی دوباره طبیعت و شکست سرما و مرگ و نیستی، شکل سمبولیک پیروزی نهائی آریائی‌ان سکنی‌گزیده‌ای که به شیوه‌های تولیدی نوین‌تری دست‌یافته‌اند نیز هست، شکل سمبولیک تکاملی حق بر باطل.

به هر جهت، همان‌طور که ذکر شد، اسم و کارکرد «سیاوش» در عین حال که بیانگر مرحله انتقالی دو ساخت اقتصادی گله‌داری و کشاورزی اقوام آریائی است، تجلی وحدت دین ترکیبی ماده‌ها و سکایی‌ها نیز هست. چرا که به یاد آوردن سیاوش تاجدار توسط روستائیان برخی از نقاط ایران، در اوائل تابستان، به محض دیدن «گوکیل» یا کاکل و «خروئه» خوشه‌های گندم، نشانه‌همذات‌پنداری سیاوش و خروئه (خروس) و در نتیجه نشانه وحدت دینی نامبرده در نزد اقوام آریائی است:

می‌توان داستان قتل سیاوش را با مراسم آئینی مربوط به فصل زراعی در برخی از روستاهای ایران مرتبط ساخت.

قتل سیاوش در اوائل تابستان صورت می‌گیرد و دفتر ایام ورق می‌خورد و داستان سیاوش سینه به سینه به روزگار ما می‌رسد و آن‌گاه که فصل زراعی و جشن برداشت محصول شروع می‌شود یکبار دیگر در اوائل تابستان روستائیان برخی از نقاط ایران به محض دیدن «گوکیل» یا کاکل و «خروئه» خوشه‌های گندم بیاد سیاوش تاجدار می‌افتند.

در برخی از روستاهای ایران، هنگام درو، در تیرماه اگر دسته‌ای از ساقه‌های گندم بیش از میزان معمول رشد کرده باشد می‌گویند: «گندم کوکیل یا کاکل زده است» در خراسان کاکل زدن گندم را خروئه = خروس می‌گویند. چنین کاکلی را نباید به سادگی درو

کرد، (چون سیاوش شاهزاده تاجدار ایران شهر بوده و به ناحق سراز تن وی جدا ساختند). باید خرومه گندم خود بخود خشک شود و بر زمین بریزد تا دانه های آن را پرندگان بخورند. زیرا اگر گندم های کاکل زده را درو کنند، برکت از کشتزارها و خرمن ها خواهد رفت و صاحب مزرعه به مرگی سخت خواهد مرد. درپاره ای از روستاها زارعان کاکل زدن گندم مزرعه خود را از یکدیگر مخفی می سازند و جنبه اسرار آمیزی به آن می دهند و دربرخی دیگر از روستاها جشنی برپا می کنند و درکنار گندم های کاکل زده قربانی می دهند. جنبه های نمایشی این مراسم درخور توجه است. قربانی کردن درکنار این گندمها از واجبات است بخصوص که حیوان قربانی حتماً باید نر باشد.

در بسیاری از روستاها به هنگام کاکل زدن گندمها یا دیدن خرومه گندمها باید خروسی قربانی کنند و خون آنرا درطشتی بریزند و بروی گندمهای کاکل زده بپاشند.

در گندمزارها نیز آنگاه که چشم روستائیان بر کاکل گندمها می افتد باید صلوات بفرستند و به قبله نگاه کنند و اگر آئینه یا سکه ای داشته باشند بدان بنگرند. (۸)

و نیز در رابطه با همذاتی سیاوش و خروس و در نتیجه در رابطه با وحدت دین مادها و سکایی ها، در «تاریخ بخارا» می خوانیم:

افراسیاب او [سیاوش] را بکشت. و هم در این حصار [ارگ بخارا] بدان موضع که از در شرقی اندر آئی (اندرون در درگاه فروشان)، و آنرا دروازه غوریان خوانند او را آنجا دفن کردند. و مغان بخارا بدین سبب آنجای را عزیز دارند و هر سال مردی آنجایی خروس برد و بکشد، پیش از بر آمدن آفتاب روز نوروز. (۹)

همذاتی خروس و سیاوش، سیاوش دارای فر (فر = جوهر آتش) همچون صورت دو گانه يك نماد نمایشی گله داری - کشاورزی وقتی آشکارتر می شود که به یاد بیاوریم این هردو پیام آوران سحر، روشنائی، میترا (مهر = عهد و پیمان)، خیر، و در تحلیل آخر، فراخوانندگان آدمیان به تقوا و کشت و کار روزانه و زدودن سستی و کاهلی اهریمنی شبانه اند. در همین رابطه «پورداد» می نویسد:

مرغ سحرخیز خروس از طرف سروش فرشته بخت زنده دار گماشته

شده بامدادان بانگ برداشته مردم را از پی ستایش خداوند بخواند
 بخصوص سحر خیزی نزد مزدیسنان بسیار ممدوح و از فضایل
 بزرگ شمرده می‌شود، بنابراین خروس که در سپیده دم مژده سپری
 شدن تاریکی شب و برآمدن فروغ روز می‌دهد نزد آنان مقدس و
 خوردن گوشت آنرا بخود روا نمی‌دانند. (۱۵)

همذاتی خروس و سیاوش همچون صورت دو گانه يك نماد نمایشی
 گله‌داری - کشاورزی وقتی عمیق تر می‌شود که بشنویم در نزد ایرانیان اولیه،
 میان شاه (خدا) که بی شک سیاوش کامل ترین مظهر آنست، و پرنده (خروس)
 نوعی رابطه تصور می‌شده است.

آریستوفانس Aristophanes (۳۸۵-۴۴۸ ق. م.) کمدی نویس
 یونانی در نمایشنامه پرندگان *The Birds* (۴۱۴ ق. م.) از زبان «پیس -
 تتاریوس» Pisthetariaus و «یولپی‌دس» Euelpides، دوشخصیتی که
 از «آتن» و مردمش گریخته و اکنون در صدد قانع کردن پرندگان برای ساختن
 شهری در فضا هستند، این رابطه را چنین بیان می‌کند:

پ: در آن روزهای باشکوه این خدایان نبودند که بر آدمیان فرمان
 می‌راندند، بلکه پرندگان بودند. بگذارید یکی دو دلیل برای تان
 ذکر کنم. خروس را در نظر بیاورید.

مدتها قبل از داریوش و مگانئیر، خروس شاه پارسیان بود، و
 چنین شاهی از آن زمان به نام پرنده پارسیان خوانده شده است.
 ی: به این دلیل است که حتی همین حالا، خروس‌ها نظیر شاه می‌خرامند؛
 و از تمامی پرندگان تنها آنها هستند که حق داشتن تاج دارند.

پ: چه قدرتی داشت! عجب، همین حالا هم وقتی خروس هنگام دمیدن
 آفتاب می‌خواند، همه از جا پریده و روانه کار می‌شوند: آهنگر،
 کوزه‌گر، دباغ، کفاش، بقال، مشتمال‌گر، چنگ‌ساز و سپرساز
 - حتی بعضی از آنها قبل از سپیده سخت مشغول کارند. (۱۱)

تردیدی نیست که انتخاب خروس از جانب ایرانیان به عنوان پرندۀ
 مظهر، علاوه بر محمل عینی، دارای محمل ذهنی و روان‌شناسانه نیز بود؛
 آریائی‌های ایرانی عدم قدرت پرواز بالفعل خروس را که سمبول تن‌دردادن
 آن‌ها به زندگی ایستگاه‌گونه کشاورزی - روستائی‌شان بود، باتوانائی بالقوه
 پرواز خروس به عنوان يك پرنده که می‌توانست یادآور زندگی پرتحرک

گذشته آن‌ها (آریائی‌ها) و امیدی برای تحرك و تعالی آینده‌شان باشد، جبران می‌کردند.

به‌هر حال شهادت سمبوليك «سیاوش» که از يك طرف با مرگ سمبوليك نخستین انسان اساطیری آریائی - ایرانی یعنی «کیومرث» به‌دست اهریمن و تولد دوباره او به‌صورت دوشاخه «ریاس» (زرنه و مادینه آدهیان و یا مشیا و مشیانه) در ارتباط است و از طرف دیگر با شهادت سمبوليك عیسی مسیح و امام حسین، از چند نظر قابل تأمل است. این نظرات که بعضی از آنها، به‌دلیل اهمیت‌شان، در آینده بیشتر مورد بررسی قرار خواهند گرفت عبارتند از: (الف) قدمت حداقل سه‌هزار ساله یکی از معدود اشکال تثاتری زنده از يك مراسم مذهبی - نمایشی یعنی «تعزیه»؛ (ب) ارتباط میان مرگ سمبوليك «سیاوش»، «عیسی مسیح» و «امام حسین»؛ (ج) انتقال مفاهیم رنگ‌سبز (تولد دوباره طبیعت) و رنگ قرمز (احترام به آتش) از دو دین توده‌ای و رسمی دوره هخامنشی به فرهنگ اسلامی و از آنجا به «تعزیه»؛ (د) ظهور انتزاعی علامات باروری دین توده‌ای - ترکیبی ذکر شده در دسته‌های عزاداری دوره اسلامی و سرانجام در «تعزیه»؛ (ه) شهرت و اهمیت نقش «ذوالجناح»، اسب معروف امام حسین، و «شبرنگ بهزاد»، اسب سیاوش که (۱) ناشی از ادغام دوساخت اقتصاد گله‌داری اعراب و کشاورزی ایرانیان بعد از هجوم اعراب است، (۲) ناشی از انتقال بقایای اعتقادات توتیمیک (جانورپرستی) اقوام باستانی به فرهنگ اسلامی است.

اما، علاوه بر زمینه مشترك عقیدتی موجود میان مادها و سکایی‌ها، زمینه عقیدتی مشتركی نیز میان اقوام آریائی فوق و اقوام بومی امپراتوری (ایلامی‌ها و سامی‌ها) وجود داشت که جانور - طبیعت پرستی، مذهب اکثریت جوامع زیر سلطه پارس‌ها بود.

وجود مجسمه‌های سفالین متعددی - در میان بقایای اقوام بومی سه تا چهار هزار سال قبل از میلاد ساکن در ایران - از ربة النوع مادر Deamater (خدای باروری و فراوانی و زاد و ولد) و وجود مجسمه‌های برهنه سفالین از ربة النوعی که احتمالاً دارای شوهر - پسر رب النوع نیز بوده (۱۲)، می‌تواند بیانگر (الف) انتقال مذهب جانور - طبیعت پرست اقوام بدوی ساکن در

نجد ایران به مادها و سکایی‌ها، ویا (ب) اعتقاد به جهانی بودن مذهب مذکور در نزد همه اقوام ابتدائی و در نتیجه در نزد اقوام زیرسلطه امپراتوری هخامنشی باشد. آنچه که تأییدی است بر اظهارات فوق، احتمال نقش انتقالی ربه النوع معروف ایلامی «کیریرشه» Kirirsha است که سمبول باروری و فراوانی بود. این رب النوع مادر اقوام آسیایی، از آسیای صغیر تا شوش مورد پرستش بوده است و پیکر آن در اشیاء زینتی گوناگون تصویر می‌شده است:

قطعه‌ای از این دسته اشیاء مربوط به شعائر دینی ربه النوع مذکور را نشسته، در حال زایمان نشان می‌دهد. او پستانهای خود را در دست گرفته است، هزاران پیکره از این‌ها در امکنه شرق نزدیک پیدا شده مخصوصاً در شوش که این ربه النوع فراوانی، به نام عیلامی کیریرشه Kirirsha، قرن‌ها مورد پرستش بوده است. آیین او تحت عنوان نانایه Nanaia، تا عصر پارتها ادامه یافت و ما پیکره‌های سفالین متعددی می‌یابیم که ربه النوع مذکور را در گورستان پارتی در این نقطه مهم نشان می‌دهد. در اینجا مسأله‌ای مطرح می‌شود: آیا این ربه النوع مادر قدیم، مظهر فراوانی و تولید، همان نیست که به طریقه سنکرتیسم Syncretisme (عقیده به توحید عقاید گوناگون) به صورت ربه النوع آنهایتا (ناهید) درآمد، و آیا همان نیست که در بعضی از این تصاویر نشان داده شده؟ مؤید این فرضیه کناره‌های برخی از بشقابهای خاص تشریفات دینی است که با شکل ماهی و درخت انار - دو مظهر این خدای آب و فراوانی - تزئین گردیده است، و همچنین مؤید دیگر، تصویر نیست که در ظرفی مفرغی متعلق به موزه لوور دیده می‌شود و شاید نمونه اصلی تصویر اهورمزدا باشد. . . این سنجاق‌ها که دارای صفحه‌ای می‌باشند، به نظر می‌رسد که فرو رفته در شکاف‌های دیوارهای سنگی ساختمانی (معبدی؟) یافته شده‌اند، و این عمل عادت بسیار کهن رومیان را به خاطر می‌آورد که عبارت بود از فرو کردن میخ در دیوار معبدی برای رفع طاعون. در لرستان اشکال کوچک ربه النوع به نظر می‌رسد که بسا آرزوی فراوانی و خصب نعمت ساخته شده باشد. تصاویر مذکور تمام رخ نشان داده شده، به نحوی که احساس تماس مستقیم مؤمن را با مقام الوهیت و قدرت الهی تولید می‌کند. (۱۳)

در نزد اقوام سامی استثمار شده ساکن در بین النهرین نیز مذهب جانور-طبیعت پرستی، صورتی غالب داشت. لیکن آنچه که مقدمتاً قابل توجه است، وجود مذهب طبیعت پرستی در قدیمی ترین فرهنگ این منطقه یعنی در فرهنگ سومریها است.

سومریها که بودند و از کجا می آمدند، برای ما چندان مهم نیست؛ هر چند که در میان نظریه های عنوان شده مبنی بر منشاء و نژاد آنها (الف: آمدن آنها از آسیای میانه یا قفقاز، و یا ارمنستان؛ ب: تعلق آنان به نژاد مغولی؛ ج: ارتباط منشاء آنان با اهالی شوش؛ د: مهاجرت از راه دریا و خلیج فارس، از مصر و یا دیگر نقاط؛ ه: بومیان سرزمین بین النهرین) دو نظر نخست، به دلیل ارتباطی که با سکاییها و اسطوره سیاوش می توانند داشته باشند، در رابطه با بحث کنونی ما قابل تأمل تر هستند.

آنچه که برای ما مهم است محتوی جشنواره های مذهبی - نمایشی مربوط به سال نوی سومریها و ظهور پدیده ای به نام پادشاه دروغی یا امیر یکشنبه و یا میر نوروزی در آنهاست:

مدارکی مبنی بر وجود تمدن سومری از ۳۰۰۰ ق. م. در دست است. سومریها که در اصل از قفقاز می آمدند، بین النهرین - سرزمین میان دو رود دجله و فرات - را اشغال و شهر - کشورهایی با قصور و معابد در آن بنا نهادند. هر شهر خدای مربوط به خود داشت که روحانیانش نفوذ و اهمیت بسیاری در جامعه داشتند.

جشنواره مذهبی عمده سومریها، جشنواره سال نو بود که در پائیز و بهار با مراسمی مذهبی جشن گرفته می شد و نشانگر امید مردم بر دائمی نبودن زمستان (وقتی که خدای باروری مرده است) و آمدن سال نوی پربرکتی بود. در زمان سلسله نخستین اور (۲۵۰۰ - ۲۶۵۰ ق. م.) رسم جدیدی در جشنواره بهاری پدید آمد که ممکن است انعکاسی از تغییری اساسی در وضع حکومت باشد: شاهی مردم پسند برای مدت یک روز بر شهر حکم می راند، شاهی نالایق. این رسم بعداً در زمان مسیحیت دوباره ظاهر می شود، زمانی که ساخت قدرت برای مدت یک روز در جشن قدسین معصوم وارونه می شود - و در چنین جشنواره ای روحانی ارشد نیز به طور تشریفاتی به صورت شاه حقیقی، سیلی می نوازد. (۱۴)

شکی نیست که ترکیبی از خدایان مهم مذهب ایلامی - سومری را می‌توان در اسطوره‌ها و در مذاهب بابلی و آشوری دنبال نمود. خدایان مهم جوامع اخیر الذکر یعنی تموز Tammuz و ایشثار Ishtar از يك طرف دارای خصوصیات زناشوئی مادر - پسر یا خواهر - برادر ربّه النوع بومی نجد ایران یعنی Deamater هستند.

از این یادبود مبهم توفان بلاخیز زیباتر، افسانه رویش گیاهان است. که با نام ایشثار و تموز همراه است در متن سومری داستان، تموز برادر کوچک ایشثار است، و در متن بابلی گاهی عنوان معشوق و گاهی عنوان پسر او را دارد. (۱۵)

و از طرف دیگر از ویژگی جشنواره‌های مذهبی - نمایشی سال نو و باروری مادر - زمین سومری، برخوردار است:

تموز و ایشثار خدایان رستنی‌ها و حاصل‌خیزی خاک بودند. هر سال مراسمی به سبب مرگ و رستاخیز تموز برپا می‌گردید و این مراسم به صورت يك میستر Mystere (نمایش مذهبی. م.) نمایش داده می‌شد که در آن ایشثار در ماتم شوی خود می‌گریست، در جستجوی وی «به سرزمین بی‌بازگشت» فرو می‌آمد، با ارشکی Ershkigul الهه سرزمین تاریکی‌ها می‌جنگید و سرانجام تموز زنده می‌شد و و از نو بر زمین باز می‌گشت. (۱۶)

و همچنین:

پس از آنکه با فوایشثار به سرزمینی که بازگشت ندارد درآمد دیگر گاونر بر پشت گاوماده نجهد و خر نر به خر ماده نزدیک نشد؛ و هیچ مردی در کوچه به دختر جوانی نزدیک نشد؛ مرد در اطاق خود می‌خوابید،

و زن تنها به خواب می‌رفت. (۱۷)

در نزد اقوام سامی و قبطی مصر جدیداً فتح شده توسط کمبوجیه نیز جشنواره‌های نمایشی - مذهبی اوزیریس Osiris و ایزیس Isis دارای منشأ جانور - طبیعت پرستی و فالیکی بود. ایزیس، خواهر و زن اوزیریس، در حقیقت مادر - زمینی است که مجموعه خصوصیات رب النوع اقوام بومی ساکن در نجد ایران Deamater، کیریرشه Kirirsha ایلامی، آناهیتی Anahita آریائی، ایشثار Ishtar سومری - بابلی - آشوری را در خود جمع داشت.

بنابراین اسطوره اوزیریس و ایزیس هم بیانگر آن وحدت ایدئولوژیکی ای بود که جامعه استثمار شده مصری می‌توانست در آغاز قیام گئوماتای مغ، با دیگر اقوام استثمار شده امپراتوری هخامنشی داشته باشد:

مصریان قدیم بز نر و گاو نر را به شکل خاصی تقدیس می‌کردند و آن‌ها را رمز و نماینده نیروی جنسی خلاق می‌دانستند؛ این دو جانور در نظر آن مردم نه تنها رمز و علامت اوزیریس به شمار می‌رفت، بلکه آن‌ها را صورت پیکر یافته این خدا می‌دانستند. غالباً اوزیریس را با علامت فالیککی بزرگ ترسیم می‌کردند و پیکرش را بزرگ می‌ساختند تا به این ترتیب نیروی فراوان وی را نشان دهند، مصریان در مراسم و دسته‌های دینی که راه می‌انداختند، نمونه‌هایی از این خدا را به این صورت و یا به صورت دیگری با سه علامت فالیککی با خود حرکت می‌دادند.

زنان نیز درباره‌ای مناسبات چنین مجسمه‌هایی را با خود همراه داشتند و آن‌ها را با بندی به حرکت درمی‌آوردند. آثار پرستش جنسی منحصر در نقاشی‌هایی که بر دیوارهای معابد برجای مانده و فالوس مردی را به صورت راست ایستاده نمایش می‌دهد نیست، بلکه در بسیاری از رموز مصری که به صورت صلیب دسته‌داری است و علامت اتحاد جنسی و نیروی حیاتی است نیز جلوه‌گر می‌شود. (۱۸)

و از آنجا که مراسمی نظیر جشنواره‌های تموز و ایشثار، اوزیریس و ایزیس و سوگواری بر مرگ سیاوش دارای محتوایی یکسان‌اند، حضور تجریدی عناصر فالیککی فوق‌را می‌توان در علامات عزاداری دوره اسلامی و در تعزیه تشخیص داد.

از مصر می‌شود به فنیقیه و آسیای صغیر و یونان رفت و در نزد اقوام ساکن در این نواحی پرستش عناصر وابسته به طبیعت و جانوران و خدایان باروری و کشاورزی را دید. در یونان به حق می‌توان مدعی بود که پیروزی پارس‌ها در نبرد ماراتون به سال ۴۹۰ ق. م.، (سالی که حوالی آن نخستین نمایشنامه باقیمانده یونانی - آتنی یعنی «زنان ذاری کننده» *The Suppliants* نوشته اشیلوس Aschylus نگاشته شد و بر روی صحنه رفت) (۱۹) می‌توانست پایانی باشد بر جشنواره‌های دیونیسوسی -

Dionysian Festivals و در نتیجه پایانی باشد برتئاتر نوپای جهان غرب.

به هر جهت، همان طور که می دانیم، قیام اقوام استعمار شده امپراتوری هخامنشی زیر پوشش احیای دین مغی که با دخالت ارتش پارس ها منجر به شکست شد، علت تولد جشنواره مغ کشی یعنی یادگار پیروزی پارس ها است؛ و طبیعت خندان و گریان جشنواره مغ کشی نیز از این شکست و پیروزی سرچشمه می گیرد.

شکست تراژیک وار قیام که صورت گریان جشنواره است نه تنها سبب تحمیل جهان بینی پارس ها به عنوان مذهب رسمی امپراتوری و به وجود آمدن خفقان فکری شد و به داریوش این فرصت را داد تا با مفهوم خدا - شاه باعث عدم وجود فضای کافی برای فعالیت های هنری (تئاتری) گردد، بلکه موجب شد تا محتوی توده ای - نمایشی جهان بینی مغی و خصوصاً اسطوره نمایشی سیاوش زمان کافی برای رشد نیابد و همیشه به حالت ناشکفته و ناتمام باقی بماند. و فور نسبتاً فراوان آثار و بقایای رقص های مذهبی - نمایشی دین جانور - طبیعت پرست اقوام بومی ساکن در نجد ایران قبل از تشکیل امپراطوری هخامنشی علی رغم فاصله زمانی پنج تا شش هزار ساله با عصر حاضر، و قلت این آثار و بقایا در دوره های قدرتمندی آریائی های ایرانی، خصوصاً پارس ها، علی رغم فاصله زمانی دوهزار و پانصد ساله با عصر فعلی، به روشنی تأثیر مخرب آریائی - ایرانی های متمدن، به ویژه پارس ها را، پس از درهم شکستن قیام توده ها، در هنر نشان می دهد. (۲۰)

اما این تأثیر مخرب بیش از آنکه مربوط به ویژگی های فرهنگی این قوم باشد، در شرایط تاریخی زمان خود، یعنی در روند انحصار گرایانه آریائی ها (پارس ها) به علت اهمیت جغرافیای سیاسی محل سکونت شان، و ضعف تدریجی و روبه تزاید اقوام همسایه، به دلیل جنگ های دائم، نهفته است.

در «هند» که شرایط تاریخی و جغرافیائی دیگری حکم فرما بود، همین آریائی های فاتح که در بند جهان بینی برهمنائی گرفتار می آیند و پائین تر از کاست روحانیان (برهمنان) در کاست سپاهیان (کشاترایا) قرار می گیرند، خود از عوامل رشد تئاتر سانسکریت می گردند.

و پیروزی کمیک وار پارس ها که صورت خندان جشنواره است، درعین حال که دارای محتوی سمبولیک و دروغین - کوتاه جشنواره های مربوط به سال نوی سومری، یعنی امیر دروغی، شاه دروغی، حاکم یکشنبه و میر نوروزی است، دارای محتوی سمبولیک و دروغین - کوتاه حکومت گئوماتای مغ، یعنی بردیای دروغی، امیر دروغی، شاه دروغی، امیر یکشنبه، کشتن شاه دروغی، شاه کشتی، دیب کشتی و غیره نیز هست.

حال تاجه اندازه پارس ها دربر گذاری صورت خندان جشنواره مغ کشتی به بقایای جشنواره های مذهبی - نمایشی سال نوی سومری ها چشم داشته و از شکل این جشنواره ها قرض گرفته اند به درستی روشن نیست، لیکن در کردستان - سرزمینی که در مجاورت بین النهرین قرار دارد و مردم دلاور اما تهی دستش اصیل ترین بازمانده آریائی ها هستند - تا همین اواخر جشن های نمایشی ای برگزار می شد که مطمئناً بی ارتباط با جشنواره های سال نوی سومری ها و یا جشنواره هایی نظیر آن ها نمی توانستند نباشند. گواه اظهارات فوق مشاهدات یک فرانسوی «دو مورگان» DeMorgan، و یک انگلیسی «اس، ج. ویلسون» S. G. Wilson، در اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، از جشن های مربوط به صورت خندان تئاتر ایران در منطقه فوق الذکر است:

در میان رسوم قدیمی Moukri (کردستان) جشن امیر دروغی هر سال در ساوجبلاغ [مهاباد] برگزار می شود. مردم شهر مذکور امیر یا حاکمی را نامزد کرده، و او که برای مدت سه روز قدرت را در دست دارد به انواع و اقسام امور عجیب و غریب می پردازد.

به محض این که امیر انتخاب شد، وزرایش را برمی گزینند... و گارد خود را تشکیل می دهد، و در میان شکوه و جلال چشم گیری، در حالی که تمام اهالی به دنبالش هستند، بدیدن حاکم حقیقی می رود تا به او بگوید که از خدمت اخراج است.

... امیر انتخابی در موارد عجیب و غریبی حکم صادر می کند... در زمان های قبل کارناوال امیر دروغی بیشتر عجیب و غریب بود، زیرا تمامی کردها، پوشیده در زره و در حال حمل نیزه های بلندشان، ظاهر می شدند.

* * *

در ساوجبلاغ [مهاباد]، يك رئيس كرد كه ردای افتخاری از شاه دریافت نموده، یکی دو روز بعد از آن، جشنی عمومی براه می‌اندازد. «درچنین مواردی... برای مدت يك روز دلچکی شاه خوانده می‌شود و اجرایی برحاکم و دیگران تحمیل می‌کند». (۲۱)

اما صورت‌خندان جشنواره مغ کشی به دلیل وجود سه عامل درمحتوی آن هیچ‌گاه، حتی هنگام تولدش هم، اسیر فرم فرمایشی و ضد مردمی اش نمی‌گردد. نخستین عامل ارتباطی است که این جشنواره با محتوی مردمی جشنواره‌های سال نوی سومری و با جشنواره‌هایی نظیر آن دارد. دومین عامل استفادهٔ خلاق و راستینی است که توده‌ها از مفهوم کشتن شاه دروغی و شاه‌کشی دارند. برای توده‌ها برخلاف پارس‌ها، شاه دروغی و کشتن شاه دروغی به تمسخر گرفتن و کشتن هرشاهی است که خصوصیات غیرمردمی دارد. این مفهوم خلاق و راستین است که بعدها به مفهوم مطلق شاه‌کشی، یعنی کشتن تمام ستمگران - شاهان - دیوان منتهی می‌گردد. سومین عامل در شکست گئوماتای مغ به عنوان يك رهبر مذهبی نهفته است. شکست گئوماتای مغ در واقع نه تنها شکست يك رهبر توده‌ای - سیاسی، بلکه شکست يك رهبر توده‌ای - مذهبی نیز هست؛ بنابراین شاه‌کشی از دیدگاه توده‌ها نه تنها کشتن شاه دروغی و ستمگر، بلکه کشتن يك رهبر مذهبی دروغی و ستمگر نیز بود.

بعدها، به تدریج که دین مغ به علت خصیصهٔ خلاق و مردمی خود شروع به نفوذ در دین زرتشتی نمود، مغ‌ها - روحانیان دین مغی - نیز به تدریج مقام از دست رفته خود را بازیافتند؛ در دوره ساسانی این روحانیان که اکنون از توده‌ها دور مانده بودند، به دسته گرگها پیوستند. (۲۲)

نواختن سیلی بطور تشریفاتی بگونه شاهان توسط روحانیان در جشنواره - های مذهبی - نمایشی سومری، و هزاران سال بعد در جشن‌های مذهبی - نمایشی اروپای قرون وسطی، از مقولهٔ جبران همین عقب افتادگی است.

* * *

در مورد ریشه نمایشی مربوط به قتل عثمان در بارگاه معاویه که اس، ج. دبلیو بنجامین S. G. W Benjamin به عنوان یکی از دومنشاء تعزیه ذکر می‌کند، سه منبع می‌توان پیشنهاد نمود که تنها یکی از آنها می‌تواند

در ارتباط مستقیم با جشنواره‌های سال نوی سومری‌ها و اقوام سامی ساکن در بین‌النهرین و در نتیجه در ارتباط مستقیم با جشنواره مغ‌کشی و سرانجام با تعزیه باشد؛

(الف) می‌دانیم که دمشق، پایتخت خلفای اموی و کشور سوریه، یکی از متصرفات امپراتوری رم باستان بود. بنابراین دور نیست که نمایشات مربوط به قتل عثمان تقلیدی خام از بقایای نمایشات رمی باشد. اما این احتمال بسیار ضعیف است، چون تا زمان معاویه (۶۶۱ تا ۶۷۰ م. - ۴۱ تا ۵۶۱). مدتها بود که تناثر در رم شرقی، امپراتوری بیزانس (رم غربی در این تاریخ دیگر وجود خارجی نداشت) منسوخ و ممنوع گردیده بود.

(ب) امکان دارد داستان مربوط به دشمنی برادران یوسف با وی و بردن پیراهن خون‌آلود برادر نزد یعقوب که در تورات و قرآن کریم آمده است (۲۳)، انگیزه‌ای جهت برگذاری وقایع مربوط به قتل عثمان در دمشق و بارگاه معاویه باشد. «علم کردن پیراهن خون‌آلود عثمان» توسط معاویه، دارای همان طبیعت مزورانه و نمایشی پسران یعقوب است.

(ج) سرانجام، در ارتباط با جشنواره امیر دروغی و یا کشتن شاه دروغی است که اجراء و یا نقل وقایع مربوط به چگونگی قتل عثمان در دستگاه خلافت معاویه محتاج تعمق بیشتری است. نمایشات مربوط به چگونگی قتل عثمان در عین حال که می‌تواند به دلیل وحدت منشاء فرهنگ سومری - بابلی (سامی) ریشه در جشنواره امیر دروغی سومری‌ها داشته باشد، در رابطه با طبیعت خلاق و راستین کشتن شاه دروغی و شاه‌کشی اقوام آریائی و سامی نیز هست. در واقع امویان با علم کردن پیراهن خون‌آلود عثمان و بستن تهمت دروغین به امیر المؤمنین، همان قدر به قلب تاریخ و مسخ يك جنبش توده‌ای پرداختند که هخامنشیان در مورد گئوماتای مغ و اقوام استعمار شده امپراطوری خود پرداخته بودند.

از جهت دیگر، از دیدگاه امویان قتل عثمان به عنوان يك رهبر سیاسی - مذهبی قتل امام حسین را به عنوان يك رهبر سیاسی - مذهبی مخالف نیز توجیه کرد. لکن قرن‌ها بعد، شرایط تاریخی، دیلمیان ایرانی - شیعه راناکزیر ساخت تا در برابر برداشت خلاق و راستین توده‌های ایرانی - شیعه از قتل

امام حسین، سر تسلیم فرود آرند. دیلمیان با رجعت به اصل مردمی ماجرا و همذات یافتن سیاوش و امام حسین، صورت گریان تثاتر ایران را بنا نهادند.

زیرنویس‌ها

1. Mongait, Alexander. *Archaeology in The U.S.S.R.* Moscow: 1959. PP. 295 – 296.

– حکیم ابوالقاسم فردوسی از قریب شصت هزار بیت شاهنامه تنها بیست بیت به اشکانیان اختصاص داده و عذر این اختصار را چنین توضیح می‌دهد:

چو کوتاه شد نام و هم‌بیششان	نجوید جهان‌دیده تاریخشان
از ایشان بجز نام نشنیده‌ام	نه درنامه‌ی خسروان دیده‌ام

2. Girshman, R. *Iran; From the Earliest Times to the Islamic Conquest.* Translated by M. Munrankin. London: Penguin Books, 1954. P. 346.

۳- هنر درام بنحوی از انحاء تقریباً در هر جامعه‌ای، بدوی و متمدن، پیدا شده ووظایف وسیع و متنوعی را انجام داده است.

The New Encyclopaedia Britannica. 15th ed. 1976. Vol 5. P. 981.

4. Benjamin, W.G.S. *Persia and the Persians.* London: 1887. PP. 375-376.

5. Herodotus. *History of Herodotus.* Edited by G. Rawlinson. London: 1880. Vol. II, P. 465.

6. Girshman. R. *Op. cit.* P. 139.

7. Herodotus. *Op. cit.* Vol. I, PP. 346 – 350

همچنین:

Rawlinson G. «Mythology of Ancient Persia» in *New Larousse Encyclopaedia of Mythology.* 1975. PP. 309 – 312.

همچنین:

Durant, G.W. *Persia: Our Oriental Heritage*.
New York: 1954. PP. 365, 370-372.

۸- عناصرری، جابر. «جنبه‌های نمایشی برخی از مراسم آئینی در ایران» *فصلنامه تئاتر*. شماره ۴، تابستان ۱۳۵۷.

۹- نرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر. *تاریخ بخارا*. ترجمه ابونصر احمدبن محمد القبادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۱. ص ۳۲.

۱۰- پورداد، ابراهیم. *یشت‌ها*. بکوشش بهرام فره‌وشی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۶. ج ۱، ص ۵۲۰.

11. Aristophanes. *«The Birds» Four Comedies*.
English Version by Dudley Fitts. New York: Harvest
Books, 1957. P. 184.

12. Girshman. *Op. cit.* PP. 40, 44.

۱۳- گیرشمن، ر. ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمد معین.
تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۵. صص ۱۰۳-۱۰۵.

14. *The New Encyclopaedia Britannica: «Macro-
paedia»*. London: 1976. Vol. 18, P. 219.

۱۵- دورانت، ویل. ج. *تاریخ تمدن*. ترجمه احمد آرام. تهران:
اقبال. ج ۱، ص ۳۵۸.

۱۶- دیاکوف، و.، کووالف، س. *تاریخ جهان باستان*. ترجمه صادق
انصاری و دیگران. تهران: نشر اندیشه، ۱۳۴۷. ج ۱، ص ۱۵۴.

۱۷- دورانت. همانجا. ص ۳۶۰.

همچنین:

New Larousse Encyclopaedia of Mythology.
Op. cit. P. 58.

۱۸- دورانت. همانجا. ص ۳۰۱.

19. Nicoll, A. *World Drama*. New York:
Harcourt, Brace and Co. PP. 25, 36-37.

۲۰- جهت آگاهی درباره رقص‌های اقوام بومی ساکن در نجد ایران، قبل از تشکیل امپراتوری هخامنشی، به سلسله مقالات آقای یحیی ذکاء تحت عنوان «تاریخ رقص در ایران» - *مجله هنر و مردم*، خرداد، تیر و مرداد ۱۳۵۸، شماره‌های ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، مراجعه شود.

21. De Morgan. *Mission Scientifique en Perse*. Paris: 1894 - 1904. Vol. II. P. 39.

همچنین:

Wilson. S. G. *Persian life and Custom*. London: 1896. P.102.

همچنین:

Masse, Henri. *Persian Beliefs and Customs*. Translated by C. A. Messner. New Haven: 1954. PP.163-164.

۲۲- راوندی، مرتضی. *تاریخ اجتماعی ایران*. تهران: امیرکبیر،

۱۳۵۶. ج ۱، صص ۶۰۲، ۶۳۴، ۶۸۸.

۲۳- *تورات*. سفر پیدایش. باب سی و هفتم.

۲۴- *قرآن کریم*. سوره یوسف. آیات ۱۵-۱۸.

برای یک سیر تکاملی سالم در موسیقی کشور ما

احسان طبری

غزل سرائی ناهید صرفه‌ای نبرد
در آن مقام که حافظ برآورد آواز

پیش از هرسخن دیگر، باید این مطلب را با اهل فن و خوانندگان طی کنیم که نگارنده این سطور در هنر عالی و بغرنج موسیقی، (که آنرا از دیرباز برادر ریاضی دانسته‌اند) اعم از موسیقی شرقی یا غربی، به هیچ نحو، خواه از جهت نظری و خواه از جهت عملی، خواه در زمینه نوازندگی و خواه خوانندگی، کمترین موهبتی فطری یا کسبی ندارد و در این عرصه عامی بحث و بسط است و گستاخی نگارش این مقاله تنها از جهت علاقه به هنرها و از آنجمله این هنر شریف است و باب ادعا یا تمایل دوستداری را نیز بر کسی نبسته‌اند، لذا خوانندگان و بویژه افراد وارد به موسیقی (اعم از موسیقی داناها یا موسیقی شناسها) - که اکنون در کشور ما تعدادشان کم نیست - لغزش و ناشیگری سخنش را عفو کنند و اگر در این نوشته آثاری از «کمال حسن ارادت» یافتند بدان توجه فرمایند و نه به «نقص گناه».

انقلاب ایران فصل نوینی در تاریخ موسیقی کشور ما گشوده است که امید است فصل خیر و برکت باشد. عجالتاً جو تفته اجتماعی و نبرد علیه توطئه‌های رنگارنگ ضدانقلاب داخلی و خارجی بحق ما را از آن اشکال موسیقی تخدیری که باب طبع قشرهای مرفه دوران پهلوی با همه مختصات آنها بود، دور نگاه داشته و به مارش‌ها و سرودها و ترانه‌های هیجان‌آور میدان داده و تاحدی حاشیه‌ای هم برای موسیقی کلاسیک، گاه به صورت آرایشی در رسانه‌های گروهی، گشوده است.

معضل در اینجاست که حکومت اسلامی با همه احکام گوناگون برخی

ونه همه فقیهان درباره کراهت یا حرمت غنا و سماع و تشخیص آنکه چه چیز لهُو و لعب است و چه چیز موسیقی سالم و مبری از لهُو، اندیشه نهائی خود را باید گردآوری و ترازبندی کند. در این تردید نیست که وقتی پیمبر اسلام (ص) نزد بلال بن رباح حبشی مؤذن می‌رفته و می‌گفته: «أرحنی یا بلال» یا نزد عایشه بنت ابوبکر زوجه‌اش می‌رفته و می‌گفته: «کلمینی یا حمیراء» یا بنا به روایات صحیح و موثق شوخ و خنده‌رو بوده چندانکه به هنگام خنده «نواجذ مبارک» پدید می‌شده و هر کس را طیبت آمیز نامی می‌نهاد (مانند «ابوتراب» برای علی بن ابیطالب و «ابن‌البق» به علت کوچکی جثه) برای حسن بن علی (ع) در دوران کودکی و غیره)، ما با شخصیتی سروکار داریم که روح گرم و لطیف انسانی داشته لذا برای درک این شخصیت و سلیقه حیاتی او کسانی مانند غزالی که خود از اعظام فقها و فلاسفه و عرفای اسلامی است و درباره حلیت سماع سخن گفته، صالح‌ترند تا متعصبان قشری از نوع ابوالفرج ابن‌الجوزی محدث بغدادی که درباره حرمت آن اصرار ورزیده است. اذان و تلاوت کلام‌الله از جنس موسیقی است و سپس در جنبش شیعیان موسیقی مذهبی میدانی وسیع داشته و در مدیحه‌ها و دسته‌ها و نوحه‌ها و حراره‌ها و روضه‌خوانیها و تعزیه‌ها و مناجات‌ها اشکال مختلف موسیقی ما تجلی یافته است و خود این موسیقی مذهبی شیعی مایه حفظ و بسط موسیقی سنتی ما شده است.

حد اینجانب نیست که در این مسائل حکمی یا نظری بدهم ولی با آن روشن‌بینی و دورنگری که برخی از رهبران جنبش انقلابی اسلامی در مسائل نشان دادند، باید امیدوار بود که سیاست هنری در همه عرصه‌ها و از آنجمله در عرصه موسیقی به شکلی که خرد و فرهنگ رشد یافته انسانی آنرا پذیرا باشد، حل گردد. در این زمینه تاکنون برخی اظهار نظرهای مثبت از طرف جمعی از مسلمانان هنرشناس انجام گرفته که مایه خوشوقتی است و شاید مطلب پیش از آن حل شده است که نگارنده از آن اطلاع دارد.

طی سده اخیر بویژه واپسین دهه‌ها برای تدوین و معرفی تاریخ موسیقی ایران در گذشته و در دوران معاصر ماکشف و پژوهش‌های فنی موسیقی یک صدائی ما از لحاظ مقام و پرده‌بندی آن و دور (یا اکتاو) و مایه (یا

تنالیه (یا نغمه) و (یا ملودی) و ضرب و وزن (یاریتیم) و تالیم الحان و ایقاع
نقرات (یا هارمونی البته به معنای خاص شرقی آن) و معرفی سازهای نو
و کهن ایرانی (سازشناسی) و گردآوری ردیف موسیقی ایرانی و گوشه‌های
آن و نیز موسیقی مردمی و فولکلوریک بسیار غنی کشور ما، خواه از جهت
تألیف و ترجمه کتب و رسالات و مقالات، خواه از جهت نشر مجلات خاص
موسیقی، کار نسبتاً جالبی انجام گرفته است.

نقص همه کارهای ما ضعف انضباط سازمانی و مدیریت و فقدان اسلوب
(متدولوژی) علمی پژوهش و تحلیل و ناپیگیری است و این نقص البته موجب
پیدایش روشهای دیمی و خود بخودی، تکرار مکرر، سرسری شدن امور و
رفع تکلیف است که در زمینه مورد بحث ما نیز بروز کرده است. ولی الحق
تلاش صادقانه نیز کم نبوده است.

کتب علمی موسیقی متقدمین مانند مخارج الحروف ابن سینا و ادوای
صفی‌الدین ارموی و مقاصد اللحان عبدالقادر مراغه‌ای و برخی از متأخرین
مانند بحود اللحان فرصت شیرازی و مجمع الادوای مهدی قلیخان هدایت و یا
کتب تاریخی که در آن اطلاعاتی راجع به تاریخ موسیقی وجود دارد (مانند
اغانی و مروج الذهب و نفائس الفنون و مجالس النفائس و نظایر آنها) مورد
بررسی کمابیش خوبی قرار گرفته است. در گذشته دور، علم ادوای (یا علم
موسیقی) به عنوان شعبه‌ای از ریاضی از طرف افرادی که موسیقی می‌دانسته‌اند
یا تنها آنرا علماً می‌شناخته‌اند با فیض‌گیری از یونانیان، تنظیم شده که
برای ما اهمیت عملی آن کم و اهمیت نظری و تاریخی آن قابل توجه است
و تصور می‌رود هنوز در این زمینه کار زیادی باید انجام گیرد و مسلماً مقایسه
این کتب با آنچه در مکاتب آتن و اسکندریه تنظیم شده می‌تواند گره‌گشای
برخی مشکلات باشد. متقدمین ما در پخش موسیقی عملی و نظری در ایران و
کشورهای دیگر اسلامی نقش بزرگی داشته‌اند و فرهنگ غنی ایران را در
این زمینه به نقاط دور برده‌اند، چنانکه بحق می‌توان موسیقی ما را (اعم از
آوازی یا سازی) مادر و منشاء موسیقی بسیاری از کشورهای منطقه دانست
و اثرات دور و دراز آن را در بسط اشکال دیگر هنر، بویژه شعر به حساب
آورد.

سیر مشخص موسیقی ایران در ادوار تاریخ قبل و بعد از اسلام و از آنجمله در دوران معاصر نیز مورد بررسی‌هایی قرار گرفته است ولی صرف نظر از سرگذشت موسیقی ایران اثر شادروان روح‌اله خالقی که داستان خوانندگان و نوازندگان و سازها و آهنگهای ساخته شده دوران قاجار و پهلوی را به شکل نسبتاً غنی و جالبی روشن می‌سازد. و صرف نظر از اینکه کسانی مانند آقایان حسنعلی ملاح و دکتر مهدی فروغ و مهدی برکشلی و برخی دیگر از موسیقی‌شناسان معاصر پژوهشها و تلاشهای درخور سپاسی برای شناخت و شناساندن موسیقی ما انجام داده‌اند، با این حال می‌توان گفت که امر نگارش تاریخ خوش پیوند و تفصیلی و علمی موسیقی ایرانی از باستانی‌ترین ازمه تا امروز کماکان فیصله نیافته است و یا اینجانب از آن بی‌اطلاعم.

بررسی ویژگیهای موسیقی ایرانی کاری است که باید ادامه یابد. نگارنده بر آن است که موسیقی يك صدائی ما از جهت فنی و هنری در درجه بدوی‌تری نسبت به موسیقی چند صدائی (پولیفونیک) باختر است. متأسفانه این واقعیتی است. و این امر تنها در مورد موسیقی هم صادق نیست. در مورد نقاشی و پیکرتراشی و معماری و درام و حتی نثر ادبی هم صادق است. تنها شعر قرون وسطائی ما است که برد و تلاء و جهانانی دارد. لذا سخنان عاطفی و مدیحه‌آمیز برای اثبات نوعی برتری فنی و هنری موسیقی ما از طرف موسیقی‌شناسان ایرانی و خارجی هر اندازه ژرف یا زیبا باشد، منطبق با واقعیت نیست. نبوغ مردم ایران در شعر و نقشهای زینتی قالی و کاشی و معماری گنبد و مناره و بسیاری چیزهای دیگر تجلی یافته است. اما در مجموع شرایط جغرافیائی، استبداد شرقی، گسستگی در تداوم سنت‌ها، فقر، جهالت عمومی، استعمار و عواملی از این قبیل کار خود را کرده است. مسئله رکود مدنی در آسیا خود مسئله ایست عیان و قابل بررسی - و این رکود دامن گیر موسیقی ما نیز شده که هنوز نمی‌تواند از چاه ویل آن بدرآید و این امر ابداً ربطی به استعداد ذاتی یا «مختصات نژادی» مردم آسیا ندارد. در اثر این رکود موسیقی ایرانی نه تنها از قدرت و دقت فنی، تنوع مضمون عاطفی و حیاتی، گونه‌گونی شکل تا حد زیادی محروم ماند، بلکه لهیدگی نظام پوسیده و فرتوت فتودالی استبداد و استعمار و رنجهای آن در این موسیقی عکس انداخته

و آن را گاه تا حد بیمارگونه‌ای ندبه‌آمیز و غم‌آلود ساخته و درو نمایه‌اندوه را به عنصر مشخصه بسیاری از نغمات ما مبدل کرده است. چنانکه دستگاه عظیم شور با تمام گوشه‌ها و نغمه‌ها و بیات‌ها و مثنوی‌ها و دوبیتی‌خوانی - های متنوع و غنی آن، نمونه‌ایست از این نکته (باقید آنکه دشتی را جزء این دستگاه وارد سازیم).

شناخت تاریخ و ویژگی موسیقی ایرانی را ما يك مقصود و مقصد بذاته حساب نمی‌کنیم و سودمند است که این کار مقدمه «چه باید کرد» و تعیین میزان‌های (نرماتیف) کار در موسیقی ایرانی باشد تا از گسترش دیمی و گاه زیان بخش برخی جهات جلوگیری شود و امور بر روی اساس‌های درست و سنجیده قرار گیرد.

نگارنده بدون وارد شدن در بحث‌های دقیق و اختصاصی (که برای آن به کلی فاقد صلاحیت است)، تنها از دیدگاه جامعه‌شناسی پویا و انقلابی، برخی سلیقه‌های خود را برای تکامل آتی منظم موسیقی ایران مطرح می‌کند با تصریح اینکه همه این نکات می‌تواند قابل رد، بحث، تصحیح و تکمیل باشد:

۱- یکی از وظایف حاد پایه‌ای عبارت است از تنظیم و تألیف تارخ مفصل سیر تکامل موسیقی ایران. برای روشن ساختن این سیر تکامل در دوران‌های مادی و هخامنشی مصالح زیادی در دست نیست. اساطیر اوستائی مانند اساطیر یونانی، نمادهای ویژه‌ای برای موسیقی عرضه نمی‌دارد. در اساطیر یونانی نمادهایی مانند «آنوئید» (Anoide) موز خاص موسیقی، «ارفه‌ئوس» (Orpheus) نوازنده آلت موسیقی زهی موسوم به «لیر» (که می‌توانست با الحان سحرکننده موسیقی، کوه‌ها را فراخواند و جانوران درنده را رام سازد) آپولون خداوند فروغ و زیبائی و موسیقی، «لینوس» (Linus) آموزگار موسیقی، «هراکل» (Hérecle) (یکی از خدایان با عظمت المپ)، «آریون» (Arion) نوازنده دیگر لیر (که ماهیان و دلفین‌ها را افسون می‌ساخت) و غیره وجود دارد که هر يك موضوع داستانی دلکش است. البته در اساطیر پهلوانی ما (مانند شاهنامه) یا داستانهای غنائی کهن ما (مانند ویس و رامین) از موسیقی رزمی و بزمی سخن به میان آمده است. در اساطیر ما تا آنجا که اینجانب

درخاطر دارم ضمن داستان برزو (دوناها) از زنی تورانی که شغل رامشگری داشته، به نام سوسن یاد شده که پهلوانان ایرانی را به دام می کشد. از زمان پره داتان (پیشدادیان) تا دوران اخیر سلسله پهلوی، موسیقی دان ایران یعنی نوازنده یا خواننده، اگر درصاف نوازندگان کرنا و کوس جنگ نبود، در دربار شاهان و کاخ اشراف در حکم «عمله طرب» بود و این ترکیب ترجمه همان چیزی است که در دوران ساسانیان **رامش گور** می نامیدند (از واژه «رامیشن» به معنای تفریح و استراحت).

وجود عناوین «سورن» و «کارن» برای خاندانهای اشرافی زمان اشکانیان و ساسانیان، علامت آنست که نوعی تقسیم کار در دربار برای رسیدگی به جشنها (سور) ویا رسیدگی به امور جنگی (کار) وجود داشته است. واژه سرنا (سور - نای) و کرنا (کار - نای) و احتمالاً واژه عربی «نقاره» (گویا از ریشه فارسی نای - کاره) به همین دورانها مربوط است. شاید بتوان سازبادی نای را در نزد ما مانند ساز زهی لیر در نزد یونانیان مهمترین «ساز مادر» حساب کرد!؟

در مجالس تفریح مسلماً خوانندگی و نوازندگی می شده است. واژه کهنه «خنیا» (از پهلوی: هونیواک) که با واژه هائی نظیر *Cantata* و *canto* و غیره در زبانهای اروپائی هم ریشه است، نماینده این هنر است. در دوران ساسانی موسیقی ایرانی به ترقی و تحول بزرگی می رسد. علل آنرا نه تنها باید در تراکم ثروت و قدرت در نزد شاهان اخیر سلسله (مانند خسرو پرویز) و تداوم نسبتاً خوب سنن فرهنگی در دوران تسلط طولانی آن دانست، بلکه نمی توان از تأثیر تمدن درخشان رم و بیزانس و بویژه شهرهای نزدیک به ایران غافل ماند.

در کنار موسیقی آتشگاهی و خواندن گاتها و یشتها و گرفتن واج و امثال آن، موسیقی درباری بویژه در دوران خسرو پرویز به گسترش و جلای افسانه ای می رسد. اسناد تاریخی کهن از باربد ورامتین و نکبسا و بامشاد و سرکش (سرکیس) و آزاد (معروف به چنگی) سخن می گوید. باربد به عنوان مهمترین آهنگساز و آفریننده هفت سرود خسروانی (برای چکامه های مدیحه آمیز) و ۳۰ لحن (به مقدار سی روز ماه) که با آن چامه های غنائی خوانده

می‌شد و ۳۶۰ دستان (به مقدار ۳۶۰ روز سال) که با آن ترانه‌ها را می‌خواندند معروف است. نام بسیاری از این قطعات در کتب ضبط است و برخی از آنها هنوز به‌عنوان گوشه در ردیف‌های موسیقی سنتی مابقی است. مسلماً موسیقی دربار خسرو پرویز بعدها سرچشمه و الگوی اولیه برای دربارهای عشرت‌طلب عباسی و تیموری صفوی و حتی قاجاری قرار گرفت. پس از تصرف ایران بدست اعراب، ایرانیان و یا پروردگان آنان (مانند نشیط، سائب‌خاثر، زلز رازی، ابن مسجح، مسلم‌بن‌محرز، ابراهیم و اسحق موصلی، طویس، ابن‌شریح و غیره) در پخش نغمات و سازهای ایرانی در کشورهاى خلافت نقش مهمی ایفا کردند. این نکته باورکردنی نیست که عرب خود فاقد موسیقی بود، ولی این نکته باورکردنی است که ایرانیان در غنی کردن این موسیقی و تنوع آن مؤثر بوده‌اند.

با آنکه پاره‌ای از فقهاء بویژه فقهاء سنت و جماعت نسبت به موسیقی علی‌العموم نظر مسابعدی نداشتند، موسیقی در مذهب و عرفان (مثلاً در مراسم سماع صوفیانه) رخنه داشت و بحث‌مشیبی در این زمینه در آثار صوفیان شده است که در بالا نیز به آن اشاره‌گونه‌ای کرده‌ایم.

در دوران تیموری (دربار شاهرخ) و سپس در دوران صفوی، موسیقی اعم از مجلسی و مذهبی اوج تازهای می‌یابد. در همه این دورانها توجه نظری نیز به علم ادوار یا موسیقی می‌شود که در گذشته از آن سخن گفتیم. خصیصه دوران قاجار رخنه موسیقی علمی اروپا (بیشتر به صورت مارش‌های نظامی) و پیدایش نوعی خود آگاهی هنری در نزد موسیقی‌دانهای ما برای گردآوری ردیف‌ها، بسط اشکال موسیقی (تصنیف، پیش درآمد)، سازشناسی و تکمیل سازها، ارکستر بندی و غیره است. به‌همت کسانی مانند علینقی وزیری و شاگردانش این کار در دوران پهلوی نیز دنبال شد. و کوشش شد تا به موسیقی سنتی و ملی ما پایه علمی از جهت نت‌نویسی و تحلیل موسیقائی داده شود.

تاریخ موسیقی نه تنها این داستان دراز را باید با جزئی پردازی‌های لازم عرضه کند، بلکه از سیر تاریخ نتیجه‌های علمی و عملی خود را انجام دهد و تکامل موسیقی ما را با نظیر این تکامل در باختر بسنجد. موسیقی

دیرتر از برخی انواع دیگر هنر (مثلاً نقاشی) مورد تقلید قرار می‌گیرد و اصالت و خود بودگی‌اش را بیشتر حفظ می‌کند، زیرا ادراک و سلیقه موسیقی، امری است که به مکانیسم روحی و تداعی بغرنجی نیاز دارد که نقاشی واقع-گرایانه را بدان نیازی نیست. لذا موسیقی چندصدائی اروپائی که برپایه سازهائی که در شرق ناشناخته بود و موافق قواعد پیچیده کنترپوآن و سپس هارمونی از اوایل قرن شانزدهم به وسیله استادانی مانند پالسترینا (Palestrina) و بعدها باخ و هندل و دیگران پدید شد، هنوز در کشور ما شنوندگان مشتاق و آگاه نسبتاً معدودی دارد. زیرا اصولاً از موسیقی همان نغمات و لحنیه و غیرلحنیه و خوشخوانی و تحریرها و اوج و فرود معمولی را می‌فهمند و جز آن بنظرشان غریب و کژآهنگ (Cacophonique) است. این داستان مانند داستان کشف حساب جامعه و فاصله به وسیله نیوتن و لایب‌نیتس در مقابل حساب و جبر ابتدائی و یا داستان رشد شیمی (پس از رد تئوری فلورزیستون) در مقابل کیمیاست و قس علی‌هذا. همین رکود مدنی موجب پیدایش آنچنان شکاف ژرفی بین تمدنهای باختری و خاوری (اصطلاحی که دقیق نیست) شد که امروز برای ما انواع صداع‌ها را می‌آفریند و به صورت افراط‌های تقلیدی باختر پرستانه و یا تفریط‌های تعصب‌آمیز باختر ستیزانه در می‌آید. نعوذ بالله من شر الفتن.

۲- نکته دیگری که موازی با تألیف تاریخ موسیقی ایران بنظر اینجانب ضروری آید تدوین فرهنگ یا لغت‌نامه این موسیقی است که نام همه نوازندگان و خوانندگان و سازندگان و سازها و مکاتب جریانات موسیقی و قطعات معروف و مصطلحات علمی (علم الادوار) و مصطلحات متداول در نزد اهل فن و واژه‌های مربوط به موسیقی اعم از موسیقی محض یا تطبیقی را در برگیرد و توضیح دهد (البته منظور ما موسیقی ایرانی است). اگر این مصطلحات گردآید، فردمدون خود از غنا و کثرت آنها تعجب خواهد کرد و روشن کردن معانی دقیق آنها، جهشی به معرفت امروزی ما از موسیقی ایرانی خواهد داد. طبیعی است وقتی موسیقی‌دانی چنین گنج آماده و آماده و مدونسی را زیر دست داشته باشد، بغرنج‌تر و همه‌سویه‌تر خواهد اندیشید و مایه فکر به مایه فن مدد خواهد رساند. این فرهنگ برای معرفی سازها و شیوه تدارک آنها و

نشان دادن اسناد تاریخی راجع به موسیقی مجلسی و تصویر یا عکس استادان فن، بناچار باید مصور باشد. برای اینکه این فرهنگ در سطح لازم تدارک شود، بهتر است استادان فن به فعالیت جمعی دست زنند و هر کس در رشته خود به کار پردازد. در عصر ما تلاش انفرادی نمی تواند دارای مرغوبیت و دقت ضرور بشود و تجربه کار جمعی در مورد دائرة المعارف فارسی ثمره خوبی داده است که خوبست دنبال و تکرار گردد.

۳- از آنجا که فراگیری موسیقی کلاسیک علمی (که به غلط موسیقی غربی می نامند، از آنجمله برای آنکه موسیقی غربی معنایش اعم است از علمی و فولکلوریک و مدرن و غیره) در تمام ابعاد با عظمت امروزی، از واجب واجبات است. لذا کاری که در این زمینه چند ده سال است آغاز شده و در این اواخر نسبتاً پیشرفتی داشته، باید با قوت تمام ادامه یابد. هنرستانها و آموزشگاه عالی موسیقی، کورها (همسرائیها)، ارکستر فیلارمونیک، اپرا، مجلات و نشریات موسیقی، سازمانهای دیگر وابسته به موسیقی؛ صرف نظر از پاکسازی از عناصر واقعاً نامطلوب باید فضای تنفس و وسایل کار داشته باشند. هر عملی غیر از این وارد کردن زیان و جریحه به یک روند ضرورت کامل هنر موسیقی در ایرانست، امری که رژیمهای انقلابی حتماً از آن پرهیز خواهند کرد.

بنظر اینجانب در گستره موسیقی ایرانی باید بر روی این کار تکیه خاصی بشود زیرا آینده موسیقی ما تنها در چارچوب حفظ و بسط موسیقی سنتی نیست (چیزی که بخودی خود روشن است) بلکه بویژه گسترش در چارچوب موسیقی علمی است. خود زندگی و کار کسانی مانند امین اله حسین، پرویز محمود، علینقی وزیری، مرتضی حنانه، روبیک گریگوریان، محمد رضا لطفی، مسعودیه، روح اله خالقی، مجید انتظامی و بسیاری دیگر از آهنگسازان ایرانی (که ما تنها نمونه های پراکنده ای از آنها ذکر کردیم) نشان می دهد که بهره گیری از موازین علمی و پیاده کردن آنها بر نغمات ایرانی می تواند از نظر گاههای مختلف انجام گیرد و درجه تأثیر نغمه ایرانی یا فن اروپائی در آن به شکل متفاوتی تجلی یابد و نتیجه حاصله «ایرانی تر» یا «اروپائی تر» از آب درآید. و این بخودی خود بلا مانع است.

تجربه‌کشورهائی که مانند ما دارای موسیقی يك صدائی هستند و مدتهاست از تكنيك علمى استفاده مى‌کنند، مى‌تواند براى ما آموزنده باشد. اين مطلب شايد مهم‌ترين مسئله تكامل موسيقى كشور ما است و در پيرامون آن دهها سال است بحث انجام مى‌گيرد و در كنار بحث، زندگى راحل‌هاى مشخص خود را ادامه مى‌داده است.

۴- در مورد موسيقى ايرانى علاوه بر توجه به موسيقى ما از جهت نظرى و عملى و سازشناسى علاوه بر گردآورى دقيق موسيقى فولكلوريك، كه تا مدتى انجام گرفته، بايد بررسى وسيع‌ترى روى اشكال و ژانرهاى موسيقى ايرانى (مانند: موسيقى عزا و تعزیه، موسيقى سور و عروسی، تصنيف‌ها و ترانه‌هاى عاميانه، كوچه باغى و روضه‌ها، موسيقى درویشى و مداحى، موسيقى زورخانه و اشكال خاص «كابه» ايرانى) انجام پذيرد. مى‌توان از درون اين اشكال، نوعى طبقه‌بندى و ژانربندى در موسيقى ايرانى بوجود آورد و فقره مضمونى و عاطفى موسيقى را تا حدى جبران كرد. تظاهر حالات روحى در موسيقى ايرانى، با آنكه شايد از لحاظ فلسفه عمومى نغمات و مايه‌ها، با همه جاى جهان يکى باشد، داراى مختصات خود است كه اگر بدرستى مورد بهره‌بردارى قرار گيرد، قادر است موسيقى را به معنای مطلق و نسبى آن غنى سازد. اين سؤال در تاريخ مطرح است: آيا موسيقى يك صدائى مشرق زمين مى‌تواند هنوز در درون قوانين ويژه خود امكان گسترش و بالاش داشته باشد، يا تنها نجات آن شركت در فرهنگ عالمى موسيقى كلاسيك و علمى جهانى با انبائى از نغمه‌هاست؟ بهر صورت در همه زمينه‌ها، بلااستثنا در همه زمينه‌ها، بايد آزموء و كوشيد. براى هر تلاشى پاداشى است.

سخن خود را با تكرار پوزش از اهل فن به پايان مى‌برم.

موسیقی ایرانی

ناصر پورقمی

شادترین ترانه‌ام را خواندم

اما تو می‌گیری

- و من خود نیز.

من درین اندیشه که ترا سرشار و سرانداز کنم

اما

این غمزده آوا،

ترانه من...

چه کنم،

چه کنم،

چه کنم که من غم نژاده‌ام؛

که ترانه من

پیوند اندوهانست،

که، ترانه من

تاریخ منست؛

من و تبار من

و تبار من...

چه کنم که اندوه همزاد منست

که براندوه چشم‌گشادم

و

با اندوه زیستم؛

چه کنم که اندوه را به میراث برده‌ام، من
و تبار من
و تبار من...

اشک بر چشمان تو،
اشک بر چشمان من
و شادترین ترانه‌ام را همچنان می‌سرایم.

درین دیار
هیچ سازی نیست
که تا نغمه‌ای سر دهد
«زخمه»ای را انتظار نکشد.
و شادترین ترانه من، ما
- من و تو -
تنها همسرایی زخمه‌هاست
- و پیوند زخمه‌ها را
شادتر از این
ترانه‌ای بر نمی‌آید -

چه کنم
که ترانه من
تاریخ منست
و تبار من
و تبار من...

اشک بر چشمان تو،
اشک بر چشمان من
.....
در لغزش آوای اندوه‌بار من
ضجه مادری مترنم است
که
واپسین پستانی که نوزادش مکید
پیکان نیزه‌ای پولادین بود

که پیش از آن
 به زهرش آغشته بودند
 تا هرگز تردید نکند.
 چه رقت انگیزست هنگامی که انسانی می‌گرید!
 و بانگی که وامی‌ماند به ناگه، در ترانه من،
 انگاره دهشت جنبش‌کش آدمیزاده‌ایست
 که از یاد برده است
 تمامی واژه‌ها
 در آن دم که
 بر بلند مناره‌ای می‌نگرد
 که تنها يك «سر» برای آذین کم دارد.
 چه درد انگیزست نگاه‌توس زده يك انسان!
 و ناله مردی کشیده می‌شود در ترانه من
 که سر از تنش قطع، نه؛
 پاره کردند،
 پاره کردند.

زمزمه فروخورده ترانه من
 مویه لبان دوخته شده را گزارش می‌کند.

سم ستوران...
 شهر ویران...
 شمشیر آخته...
 سرخ چشمان خامخوار...
 گزمه‌های مست...
 چه کردند،
 چه کردند!
 چه هولناکست زندگی،
 چه ننگین است؛
 چه ننگین بر خلق من گذشته است تاریخ.

در ترانه من...
و تبار من...
سروران ما
آب را، حتی،
شلاق زده‌اند
هنگامی که به‌خروش آمده است.

شلاق‌ها فرود می‌آیند،
فرود می‌آیند
و من
شادترین ترانه‌ام را همچنان می‌سرایم،
می‌سرایم.
اشک بر چشمان تو،
اشک بر چشمان من...
می‌سرایم،
می‌سرایم
و تن‌های شمع‌آجین شده
در گذرگاه‌های ترانه من
به‌عبرت آویخته شده‌اند
و
دو سپیدار به‌هم آورده شده
با همه توان
از هم می‌گریزند
تا هر يك سهم خویش بگیرند
از انسانی که به‌هر دو ان پیوند داده شده است
و
نعره می‌کشد
انسانی که پوست از تنش می‌کنند
تا جامه‌ای از سرب مذاب بپوشانندش.
و
چشم‌هایی

که نوازش میله‌ای سرخگون را انتظار می‌کشد؛
دادگری فرمان می‌دهد:

به‌گور کنید این نافرمانان را
که ترانه امید می‌سرایند
و قصابان شهر را فراخوانده‌اند
که

امروز از خروشدگان آغاز کنید.

چه هولناکست زندگی
چه ننگین بر خلق من گذشته است تاریخ.
این غمزده‌آوا، ترانه من

و تبار من

و تبار من...

شادترین ترانه‌ام را همچنان می‌سرایم،

می‌سرایم،

می‌سرایم...

تابستان ۱۳۵۶

می ترسیدم . دلم شور می زد ، جور غریبی شور می زد . نفسم تنگی می کرد . تنم مور مور می شد . سردم بود . خسته بودم . دلم می خواست می خوابیدم . فقط یک آن می خوابیدم . آسوده چشم روی هم می گذاشتم . بی خیال پاهایم را دراز می کردم . دست هایم را می گشودم ، و سرم را رها می کردم روی پشتی صندلی . درست مثل همان وقت ها که از مدرسه می آمدم ، خسته بودم ، و تنم درد می کرد . صندلی را روی ایوان می گذاشتم . زیر آفتاب ملایم و رنگ پریده ی پائیزی . خودم را توی صندلی رها می کردم ، و کف پاها را به لبه ی خنک نرده ها ی ایوان تکیه می دادم . آفتاب نرم و سبک روی پوستم می سرید و گرمای دلچسبی را توی تنم می دواند . چشم هایم را می بستم . آن قدر تا خستگی از تنم می گریخت ، و خورشید پشت حصار بلند خانه ی همسایه گم می شد . آن وقت تازه احمد و بچه ها از راه می رسیدند . خانه شلوغ می شد ، و سروصدا و هیاهوی بچه ها خانه را پر می کرد . احمد ماشین را توی حیاط می زد ، مثل همیشه ، و جوری که لبه ی طایر درست روی جدول سیمانی باغچه میزان می شد ، موبه مو . انگار عمدی توی کارش بود . و بی خیال پیاده می شد ، در صندوق عقب را باز می کرد ، و کیف و قابلمه ی غذای بچه ها را روی ایوان می گذاشت مینو می دوید و تند روی پایم می نشست . خودش را لوس می کرد . دستش را آرام روی موهایم می کشید ، و می گفت :

«مامان کاش موهای منم مثل تو صاف و بلند بود.»

تنم درد می‌کرد . عرق سردی روی پیشانی‌م نشستہ بود . نور تند لامپ سقف ، صاف تو چشم‌هایم می‌تابید . چشم‌هایم تاب انعکاس نور را نداشت ، اشک زده بود ، و می‌سوخت . مرد همانطور تو چشم‌هایم زل زده بود . سرم را پایین انداختم . نگاهش عصبانیم می‌کرد . یک جوری بود . میز و وقیح بود .
گفت :

«به من نگاه کنید.»

چشم‌هایم گود نشستہ بود ، و پایین پلک‌هایم به سیاهی می‌زد . صورت لاغر و استخوانی داشت ، و گونه‌های برجسته‌ش رنگ پریده بود .

— گفتید شوهرتان چکاره‌ست؟

— حسابدار .

— بله گفته بودید . کارهای حسابداری شرکتی را گفته بودید انجام می‌دهد ، کار شاق این‌جا حواس برای آدم نمی‌گذارد . می‌دانید از صبح تا شب آدم باید باهزار کس و ناکس سروکله بزند . باور کنید بعضی شب‌ها فرصت خانه رفتن نمی‌کنم ، همین‌جا می‌مانم ، روی یکی از همین تخت‌های سفری می‌خوابم ، خواب که نه ، همین که چشم روی هم بگذارم ، کمی از این پهلوی به آن پهلوی بشوم غنیمت است . فرمودید معلم هستید ، بله ؟ معلم کلاس چندم؟
— پنجم .

— کلاس دشواری‌ست . امتحان نهایی و سئوالات لاک و مهر شدہی آموزش و پرورش ... می‌دانید معلم واقعاً باید زحمت بکشد ، خب کلاس‌های دیگر این قدر گرفتاری ندارد . معلم درسش را می‌دهد . نم نمک تا پایان سال کتاب را تمام می‌کند ، اگر هم نکرد ، خب نکرده است ، کسی یقه‌اش را نمی‌گیرد ، اما کلاس پنجم شوخی - بردار نیست . بهر حال باید یک جوری سروته قضیه را هم آورد ، دختر کوچک خود من هم کلاس پنجم است . شما بچه هم دارید؟
— بله ، دوتا ، یک پسر پنج ساله ، و یک دختر هشت ساله .

نگاه‌های سرخ و دریده‌اش انگار پوستم را می‌سوزاند. حس می‌کردم گونه‌هایم داغ داغ شده است. اگر آینه کوچک دستی‌ام بود حتماً تویش نگاه می‌کردم، و سعی می‌کردم سرخی شرم را با سرانگشت لمس کنم. همانطور که تمام صبح‌ها پای میز توالت آن قدر با ملایمت روژ را بر گونه‌ام صاف می‌کنم، تا از آن جز سرخی طبیعی چیزی بجا نماند.

مرد گفت :

«میزان تحصیلاتتان ؟»

گفتم:

«دیپلم.»

گفت:

«کجا؟»

گفتم:

«چی را کجا؟»

گفت:

«منظورم این بود که دیپلم را کجا گرفته‌اید، خب همه که توی یک شهر درس خوانده‌اند هرکس تو شهر خودش، همان‌جا که زندگی می‌کرده درس خوانده، غیر از این که نیست، هست؟»
- تهران.

- پس تهرانی هستید، چه خوب. راستی تهران شما هم از آن شهرهای عجیب و غریب دنیاست. من که روی هم رفته دوستش دارم. حالا سال‌هاست در تهران زندگی می‌کنم. با بد و خویش می‌سازم. هرچند گاهی هم حسابی کلافه‌ام می‌کند و حوصله‌ام را سر می‌برد. باور کنید گاهی وقت‌ها چنان عصبانی می‌شوم که به سرم می‌زنم، بار و بندیل را ببندم و تقاضای انتقال به یکی از شهرستان‌ها کنم. می‌دانید تا گرفتارش نشده‌ای دلت هوای پایتخت را دارد. اگر جوان باشی و دست و بال‌ت گیر خانه و زندگی نباشد، که دیگر تهران برایت آینه جادوست، آرزوی پرسه زدن درخیابان-

هاش را دارای. دلت برای یک دقیقه نشستنت تو کافه تریاهاش لک می‌زند ، همین‌که از خانه بزنی بیرون ، خود به‌خود سرت گرم می‌شود ...

چقدر نشستنت روی این صندلی‌های فلزی دشوار است . بخصوص که قرار باشد یک بند پاسخ‌گو باشی، و نتوانی بلند شوی ، این پا و آن‌پا بکنی ، قدمی بزنی ، و لحظه‌ای هم شده تنت را به دیوار، یا به چارچوب در تکیه دهی . توی کلاس هم همیشه یکی از همین صندلی‌ها هست ، تکیه داده بر دیوار ، اما نه به این تمیزی ، بچه‌ها آن‌قدر رویش پریده‌اند که پای‌اش لق شده، وانحنای نشیمنگاهش چنان شیب برداشته که اگر مواظب نباشی وبی‌خیال روی آن بنشینی ، یعنی خودت را رها کنی ، سر می‌خوری ، و فرزندت باید باشی که نیفتی ، روی لبه ، پایت را سفت کنی و دستت محکم میله‌ی کنار را بگیرد.

مرد گفت:

«همه‌ی فتنه و فسادها از همین خراب شده به‌پا می‌شود ، از همین تهران گل و گشاد ، و بی‌در و پیکر، که اگر حساب کاردستت نباشد ، و سربه‌هوا هم باشی که خب جوان‌ها هستند، یعنی معمولاً هستند ردخور ندارد ، کله پا شده‌ای توی چاه . باور کنید هر روز با چند موردش ما این‌جا مواجهیم. کاری هم از دستان ساخته‌نیست، چکار می‌شود کرد . به‌هرحال کسی که خربزه می‌خورد ، باید پای لرزش هم بنشیند . نه‌که فکر کنید برای‌مان بی‌اهمیت است ، یا مثلاً می‌گوییم گور پدرشان هم کرده ، بگذار چوب خطاها و سر - تنگی‌هاشان را بخورند . نه ، این حرف‌ها نیست ، چطور می‌شود بی‌تفاوت بود ، همین دیروز به جان پسرمان آن‌قدر با یکی‌شان سرو کله زدم ، که از حال رفتیم ، اما مگر به خرجش رفت.»

در که باز شد باد سرد هجوم آورد تو ، و سرمای خشکی اطاق را گرفت . تنم مور مور شد و دلم برای بچه‌ها شور افتاد . ساعت از هفت گذشته بود ، هوا حتماً تاریک شده بود . ازجایی

که نشسته بودم آسمان پیدا نبود، اصلا پیدا نبود. چهارسمت اطاق دیوار بود، سفید ولخت، که از کف با یک ردیف قرنیز جدا می شد، و سرد و سخت توی چشمت می ایستاد، بی پنجره و روزنه ای که لااقل بتوانی تیرگی مردم افزون شونده ی آسمان را بیایی. مرد سرش را بلند کرد و به طرف در نگاه کرد. سرباز کوتاه و پت و پهنی پاهایش را محکم بهم کوبید، سرش را بالا گرفت و با قدم های بلند رفت جلوی میز و گفت:

«جناب سروان این را آقای افتخاری دادند و گفتند هرچه زودتر رویش تصمیم بگیرید قربان.»

و پوشه زرد رنگ و قطوری را گذاشت روی میز.
مرد گفت:

«آقای افتخاری آمده اند؟»

— بله.

— چه وقت؟

— همین حالا.

— همراه اکیپ رفته بودند؟

— مثل اینکه قربان.

مرد گفت:

«خوب باشد.»

پوشه را باز کرد و چند صفحه ای از آن را ورق زد. و آنوقت، در همان حال که به صفحه ای خیره شده بود. از جیب کت قهوه ای تیره اش پاکت سیگاری را درآورد. سرباز روی پاشنه ی پا چرخید و رفت و در را پشت سر بست. مرد سیگاری به لب گذاشت و با تائی کبریت کشید، و قوطی کبریت را پرت کرد روی میز و گفت: «چه می گفتم؟ ها... بله، می گفتم، قبل از این که کار بیخ پیدا کند، ازیک جا باید شروع کرد. چقدر مگر می شود این دست و آن دست کرد. بالاخره باید طرف را نشانند و گفت، این راهست و این هم چاه، حالا انتخاب با خودش است، از ما گفتن است.

مثل همین دیروز . گفتم که چی ؟ گفتم، نه . حالا خودت بگو ،
 فایده‌اش چیست ؟ بی‌خود دردرس درست می‌کنی که چه بشود . سری
 که درد نمی‌کند، دستمال نمی‌بندند . بنشین و حرفت را بزن، مثل
 بچه‌ی آدم ، مثل همه‌ی آن‌ها که زدند و رفتند پی زندگی‌شان ، بگو
 و خودت را خلاص کن . خودش هم می‌دانست راهی ندارد . اما
 همانطور لب‌هاش مثل سرب چسبیده بود بهم . گفتم، آب هم که
 بخورید خبرش را داریم . اگر غیر از این بود، چطور می‌شد مملکت
 به این گل و گشادی را اداره کرد . آن‌هم با این همسایه‌ی ولدالزنا
 هفت خط ، که سال‌ها گوش خوابانده تا دری به تخته بخورد، تقی
 و توقی بشود

تا حوالی توپخانه را خوب به یاد داشتم . از خیابان سعدی
 آمدیم توی لاله‌زار ، و بعد ماشین پیچید به طرف توپخانه . هنوز
 ظهر نشده بود، شاید یک ربعی به ظهر مانده بود . میدان مملو از
 جمعیت بود، و ماشین‌ها که توی هم وول می‌خوردند . میدان
 توپخانه را که دور زدیم ، چشم‌هایم را بستند . دیگر هیچ ندیدم،
 جز سیاهی . اما هياهو همچنان بود ، سروصدای دوره گرد‌ها ، و
 خیلی صداهای دیگر . آنکه کنارم نشسته بود گفت:

«جایی را که نمی‌بینی؟»

گفتم:

«نه .»

گفت:

«راست بگو.»

گفتم:

«نمی‌بینم.»

گفت:

«پس سرت را خم کن و بگذار رو زانوهای .»

گفتم:

«برای چه؟»

گفت:

«کاری را که می‌گویم بکن.»

گفتم:

«نمی‌توانم، کمرم درد می‌کند.»

دستش را گذاشت پس سرم و به شدت فشار داد.

گفتم:

«آخ... ولم کن.»

راننده گفت:

«ولش کن شاهین، چکارش داری می‌کنی؟»

و بازگفت:

«خوب نیست، مردم می‌بینند.»

آنکه کنارم نشسته بود گفت:

«گور پدرشان.»

از یکی دو چهار راه گذشتیم. گمانم یک بار هم پیچیدیم سمت راست. و بعد... درست یادم نیست. انگاری آمدم روبه شمال، و باز پیچیدیم به راست. راه به این تو درتویی را محال است با چشم بسته نشان کرد. همین که از یکی دو پیچ و خم رد شدم، جهت را در ذهنت گم می‌کنی و دیگر مطمئن نیستی که به چه سمتی می‌روی، فقط امتداد مسیر را دنبال می‌کنی. از ماشین که پیاده شدیم، هنوز چشم‌هایم بسته بود و جایی را نمی‌دیدم. گفتم:

«چشم‌هایم را باز نمی‌کنید؟»

— همین حالا، عجله نکن. مواظب باش زمین نخوری، جلوت پله‌ست. کمی پایت را بلند کن.

از پله که آمدم بالا، یکی بازویم را گرفت و گفت:

«از این طرف بیا.»

و مرا دنبال خودش کشید.

گفتم:

«یواش ، چه خبرت است.»

گفت:

«زر نزن ، راه بیا .»

و بازویم را محکم کشید. پاشنه‌ی کفشم پیچ خورد ، تعادلم را از دست دادم و با زانو افتادم روی زمین . بلند زدم زیر گریه ، جوری که تمام تنم می‌لرزید. توی اتاق چشم‌هایم را باز کردند. هواسنگین و خفه بود. نفسم تنگی می‌کرد. نشستم روی صندلی ، هنوز حق‌هق می‌کردم. مرد جوان و سیه چرده‌ای که پشت میز نشسته بود، گفت: «وحشت نکنید خانم، چیز مهمی نیست، با شما کاری ندارند، هیچ کاری ندارند، فقط به یکی دوتا سؤال باید جواب بدهید ، همین.»

بعد از پشت میز بلند شد و گفت:

«کیف تان را ما این‌جا نگه می‌داریم ، مقررات است، خودتان که می‌دانید ، کاریش نمی‌شود کرد.»
گفتم:

«بله.»

مرد گفت:

«گفتم نمی‌شود همه چیز را رها کرد به امان خدا و گفت ، هرچه بادآباد . مملکت به‌رحال نظم می‌خواهد . حساب و کتابی که مردم به آن اعتقاد داشته باشند . امنیتی که در سایه‌ش به کار و کاسبی بپردازند. مردم امنیت می‌خواهند. می‌فهمید ؟ امنیت ...»
گفتم:

«درست می‌فرمایید.»

– شما خودتان معلم هستید . با تاریخ کم و بیش سروکار داشته‌اید، بهتر از من می‌دانید. در تمام طول تاریخ ، درست همان جاکه امنیت هست ، رفاه و آسودگی هم هست . مثلاً همین تاریخ دوهزار و پانصد ساله‌ی شاهنشاهی خودمان را خوب در نظر بگیرید. می‌دانید چه می‌خواهم بگویم ؟ یک پیوستگی ، یک نوع ارتباط منطقی میان

این دو بوده ، همیشه بوده . مثل ارتباط آب و خاک . آنجا که آب هست ، آبادانی هم هست ، کشت وکار هم هست ، زندگی و جنب و جوش هم هست . اما همین که باریکه‌ی آب برید ، دریک چشم بهم زدن ، همه چیز از هم می‌پاشد ، ویران می‌شود . درست نمی‌گوییم؟

«چرا .»

گفت:

«پس باید جلوی ناامنی را گرفت . به هر قیمت که شده ، باید جلوی ناامنی را گرفت . تما مکسانی را که به نحوی اخلاص می‌کنند ، هرج و مرج راه می‌اندازند ، باید کوبید ، بهشان رحم نکرد ، گذاشتشان جلوی جوخه‌ی اعدام و پدرشان را درآورد . من همیشه گفته‌ام باعث و بانی همه‌ی گرفتاری‌ها در کشور ما کمونیست‌ها هستند . هر کجا آشوبی‌ست ، پای کمونیست‌ها هم در کار است . هرجا بلوایی راه می‌افتد ، اگر ته و توی قضیه را دربی‌آورید ، می‌بینید زیرسرکمونیست‌هاست . نخود هرآشی هستند ، لعنتی‌ها...»

مرد کمی ساکت شد و به صفحه‌ای ازپوشه باز مقابلش به‌دقت نگاه کرد و آنوقت به لحنی خودمانی و مهربان گفت:

«حالا راست بگویید ، شما هم کمونیست هستید؟»

– کی ، من؟»

– بله ، شما .

– دارید شوخی می‌کنید؟

– نه ، جدی می‌گوییم .

– چه حرف‌ها .

– شوهرتان چی ؟

– احمد ؟ ایوای نه ، چطور ممکن است کمونیست باشد .

مرد به تندوی گفت:

«راست بگویید خانم . اینجا نمی‌شود حرفی خلاف واقع زد .

ما از همه چیز مطلعیم . اگر دروغ بگویید دستتان رو می‌شود ، خود

به خود رو می‌شود، می‌فهمید؟ به صرفه‌تان است حقیقت را بگویید.»
— به خدا حقیقت را گفتم.

— چی را حقیقت را گفتید ، بچه گول می‌زنید؟

— نه ... نه به جان خودم.

— ببینید خانم، نمی‌خواهم تصور کنید خدا نکرده دارم برایتان خط و نشان می‌کشم. کاری نکنید حرمتتان بشکند ، تا به‌حال کسی به شما بی‌حرمتی نکرده . اما از این به‌بعد دست خودتان است .

سر کلاس بچه‌ها داشتند تمرین‌های حساب را حل می‌کردند . ساعت اول را دیکته گفته بودم . تصحیح دیکته‌ها پاک کلافه و خسته‌ام کرده بود . نشسته بودم روی صندلی ، روبروی پنجره ، و آسمان را نگاه می‌کردم ، که آبی یکدست بود، پاک و روشن بود، و خورشید مثل یک جام بلور در آن می‌درخشید . آفتاب کلاس را پر کرده بود ، و بلورهای نور بر دفترهای بچه‌ها انگار سنجاق شده بود . باد ملایمی از قاب پنجره به درون می‌وزید ، و با خود بوی پاییز را می‌آورد . در کلاس که صدا کرد، از پنجره چشم برداشتم و گفتم:

«بفرمایید.»

صدیقه خانم، مستخدم مدرسه لای در را باز کرد و گفت:

«ببخشید خانم آذری، با شما کار دارند.»

گفتم:

«خانم مدیر؟»

گفت:

«نه خانم، دوتا آقا آمده‌اند و می‌گویند با خانم آذری کار

داریم .»

گفتم:

«از اولیاء بچه‌ها هستند؟»

— نه خانم فکر نمی‌کنم. تا به‌حال که ندیدمشان .

— کجا هستند؟

— یکی‌شان دم درمدرسه ایستاده، یکی هم توی دفتر منتظرشماست.
به بچه‌ها گفتم دنباله‌ی تمرین‌ها را حل کنند، و ازکلاس‌آمدم
بیرون. خانم مدیر دم دفتر ایستاده‌بود، وپا به‌پا می‌کرد. بنظرم
آمد رنگش پریده بود و انگار حرفی نوک زبانش باشد، تندی به
طرفم آمد، اما ناگهان ایستاد و به دفتر نگاه کرد، و بعد من و من
کرد و حرفش را خورد.
گفتم:

«از اولیاء بچه‌ها هستند خانم؟»

گفت:

«نه.»

گفتم:

«نه؟ پس کی هستند؟»

من و من کرد:

«مأمور...»

گفتم:

«کی؟»

گفت:

«می‌گویید مأمور...»

مرد طاس و خپله‌ای تند از دفتر بیرون زد و دوید توی حرف مدیر و
گفت:

«خانم آذری شما هستید؟»

— بله، خودم هستم.

— خانم سوسن آذری؟

— بله.

— اگر اشکال ندارد یک تک پا تشریف بیاورید سازمان امنیت،
همین نزدیکی‌ست.

و روکرد به مدیر وگفت:

«زیاد طول نمی‌کشد. خود شما زحمت کلاسی‌شان را بکشید.»

هنوز زنگ نخورده برمی گردند.»
گفتم:

«من؟»

— بله ، احضار شده اید .

— برای چه ؟

— درست نمی دانم ، گمانم یک پرس و جوی مختصر باشد ، زیاد طول نمی کشد ، چند دقیقه ای شاید وقت تان گرفته شود .

گیج و حیران ماندم . به مدیر نگاه کردم . رنگش پریده بود و مدام ناخنش را می جوید . قلبم به شدت می زد ، گفتم:

«اشکالی ندارد کیفم را از کلاس بیاورم؟»

مرد کله طاس گفت:

«مستخدم می آورد.»

وبه مدیر گفت:

«به مستخدم بگویید کیفشان را بیاورد.»

از مدرسه که آمدم بیرون ، ماشینی جلومان توقف کرد . مرد در اتومبیل را باز کرد و گفت:

«بفرمایید سوار شوید.»

و خودش هم نشست کنارم . ماشین راه افتاد . از شیشه عقب به بیرون نگاه کردم . مدیر همین طور ایستاده بود و مات به ماشین نگاه می کرد ، گمانم هنوز بیست دقیقه به زنگ دوم مانده بود .
مرد بی ادبانه گفت :

«به همین سادگی ؟ هان ... این طورها هم که خیال می کنید نیست . کور خوانده اید ، خیال می کنید با کی طرفید؟ زیر تا بالای کارتتان را خبر داریم . شبکه تان را کشف کرده ایم ، تک تک افراد شبکه را داریم دستگیر می کنیم ، یک نفر هم نمی تواند قسر در برود ، چی خیال کردی؟»

از ترس داشتم زهره ترک می شدم . گفتم:

«شبکه ... کدام شبکه؟»

– حالا نشانت می‌دهم کدام شبکه ، با شماها نمی‌شود مثل آدم رفتار کرد ، وقتی زیر مشتش ولگد خرد و خاکشیر شدی ، می‌فهمی کدام شبکه . پتیاره‌ی ...

حسابی توی دلم خالی شده بود. باوجود این گفتم:

«چرا توهین می‌کنید؟»

– خفه شو . دو قورت و نیمش هم باقیست جنده‌ی بی‌همه چیز. خیال کردی خونه‌ی خاله‌ست. این‌جا چوب به‌هرجا نه بدتر آدم می‌کنند. تنم داغ شد ، طاقت نیاوردم ، و بلند زدم زیرگریه .

– بی‌خود آبغوره نگیر ، کجاش را دیدی . اگر حرف نزنم ، میری اونجا که عرب نی‌انداخت . مگر این که بنشینم و از سیر تا پیاز همه چیز را بگویم . یک کلمه هم پایین و بالا نکنی .

– آآآخه ...، چی را بگویم . چیزی ندارم که بگویم.

و حق مجال نداد . گلویم را فشرد و بلندتر از پیش زدم زیرگریه.

– ببین انکار نایده نداره . ما اطلاع دقیق داریم که تو عضو یک گروه مخفی کمونیستی هستی . شبکه را هم کشف کرده‌ایم . رهبر گروه هم دستگیر شده . بی‌خود داری همه چی را انکار می‌کنی .

– درست نیست ، به‌خدا درست نیست ، چرا حرفم را باور نمی‌کنید؟

– باز که شروع کردی به آبغوره گرفتن ، بس کن.

– به خدا ...

– گوش کن ببین چه می‌گویم . اگر روراست همه چیز را بگوئی

شاید بتوانم کمکت کنم. والا کارت بیخ پیدا می‌کند، و درست و

حسابی میفتی تو هچل .

و از پشت میز بلند شد و آمد روبرویم ایستاد . انگشت هایش را

بهم حلقه کرده و صدایش لحن آرامی به خود گرفت .

– باور کن نمی‌خواهم اذیتت کنم، والا تا حالا پوستت راکنده بودم.

چرا بی‌خود برای خودت دردسر درست می‌کنی . رک و راست همه

چیز را بگو و خودت را خلاص کن .

– چه بگویم آخر؟ می‌خواهید چه بگویم؟

قدمی به عقب برداشت . چشم‌های تنگ و گود نشسته‌اش برق زد و گفت :

«حالا شدی دختر حسابی .»

سیگاری از پاکت درآورد و گوشه لب گذاشت ، و بدنبال کبریت گشت . منگ از تغییر حال ناگهانی مرد ، تکرار کردم :
«چه بگویم آخر؟»

کبریت را از روی میز برداشت ، سیگار را آتش زد، و گفت :
«از اول هم بهتر بود لج نمی‌کردی . راهش همین بود . چاره‌ای هم نیست ، هرکس می‌آید این‌جا باید حرفش را بزند . رک و راست باید حرفش را بزند.»

اشک‌هایم را پاک کردم ، و سرم را انداختم پایین .
- خب حالا درست و حسابی تعریف کن ببینم سروان شاکر را چطور ترور کردید؟
ناگهان لرزیدم :

- چی ؟

- مگر کری؟ گفتم سروان شاکر را چطور ترور کردید؟
واقعاً منگ شده بودم :

«ترور کردیم ؟... ما ؟... ترور؟ ...»

- زیرش که نمی‌خواهی بزنی ، نمی‌گویی که خبر نداری ، ها ... ؟
جرات داری انکار کن تا ببینی چه بلایی سرت می‌آورد . همین دیروز صبح ، شما بی‌شرف‌ها ، توی میدان ژاله از پشت زدینش .

- ه ... ن ااا صلا سروان شاکر را نمی‌شناسم .
- نمی‌شناسی؟ ها...؟ پتیاره خودم مقرر می‌آورم ، راهش را خوب بلدم .

- به خدا...

- خفه‌شو، تو به خدا کجا اعتقادداری، تو کمونیستی، یک جنده‌ی کمونیست .

- من کمونیست نیستم .

- اگر زیاد پررویی کنی، همین جا خدمت می‌رسم، جلو و عقبیت را خودم یکی می‌کنم، مادر قحبه‌ی بی‌همه‌چیز.
 - به خدا نمی‌دانم. چرا دست از سرم برنمی‌دارید.
 - نمی‌دانی؟
 - نه، به پیغمبر نمی‌دانم...
 - پس از کجا خبرداشتی؟ ها... از کجا؟
 - چی را خبر داشتیم؟
 - ترور سروان شاکر را.
 - من؟

- بله، تو، تواز کجا می‌دانستی؟ ما که هنوز ترور شاکر را غنی نکردیم. هیچکس خبر ندارد. حتی روزنامه‌ها هم از جریان بی‌اطلاعند. پس تو از کجا قضیه را می‌دانستی مادرسگ که همین امروز صبح توی سرویس مدرسه، برای همکارانت تعریف کرده‌ای. تعریف کرده‌ای یانه؟
 - بله.

- خب از کجا خبر داشتی؟

امروز صبح هوا سرد بود. حسابی سرد بود. باد که می‌آمد تنم مورمور می‌شد، و سرمای خشکی می‌دوید توی تنم. یکی از همین صبح‌های سرد پاییزی بود، که باد سرمای خشک و سوزنده‌ی البرز را می‌آورد، و وقتی هجوم می‌کند، توی صورتت هجوم می‌کند، و می‌پیچد به پروپایت، خیال می‌کنی صدها سوزن یکهو زیر پوستت فرو رفته، و سست می‌شوی، بی‌حس می‌شوی، جوری که دلت می‌خواهد یک آن، فقط یک آن هرم خورشید گرم‌ت کند. هوا ابری بود. یک دست خاکستری بود، و غم‌انگیز. یک ربعی بود توی این هوا همین‌طور معطل مانده بودم. باز هم عباس‌آقا دیر کرده بود. این عباس‌آقا هم از آن آدم‌های بی‌خیال روزگارست. امکان ندارد هفته‌ای یکی دو روز دیر نیاید. گاهی حسابی از دستش شکار می‌شوم، گندش را دیگر درآورده. راننده‌ی سرویس به این بی‌خیالی هم نوبر است.

اتوبوس از پیچ خیابان که سرازیر شد روبه پایین ورنگ تند سبزش توی چشمزد، از پیاده‌رو آدم‌ توی خیابان وکیفم را انداختم روی شانه.

عباس آقا نگه داشت وگفت:

«بفرمایید خانم.»

گفتم:

«باز هم که دیر آمدی عباس آقا.»

واز پله‌های اتوبوس رفتم بالا.

– چکار کنم خانم؟ با این وضع قاراشمیش خیابونا از این‌زودتر همیشه اومد. صبح کله‌ی سحر از خونه اودم بیرون، دیگه می‌خواستید چکار کنم. خودمو که نمی‌تونم بکشم.

گفتم:

«ماچه گناهی کردیم؟»

ونشستم پهلوی مینو که همان ردیف جلو، پشت عباس آقا نشسته بود.

گفت:

«سلام سوسن چطوری؟»

گفتم:

«خوبم. عجب هوای سردی شده.»

عباس آقا غرغر کرد. ناهید که پشتم نشسته بود، گفت:

«عباس آقا هم تقصیر ندارد، خیابان‌ها واقعاً شلوغه.»

گفتم:

«خب بگوید دیر می‌آیم، توی این هوای سرد علف زیر پام

سبز شد.»

مینو گفت:

«مثل این که امروز همه با سرویس آمده‌اند.»

گفتم:

«حتماً خانم مدیر حسابی عصبانی‌ست، هیچ کدام سروقت

نمی‌رسیم.»

— آب خنک بخورد، وقتی سرویس دیر می‌آید، تقصیر ما چیست؟»

این‌طوری‌ها بود که رسیدیم میدان ژاله، که شلوغ بود، و از سه چهار طرف ماشین‌ها توی هم گره خورده بودند و راه پس و پیش نبود. عباس‌آقا هم دستش را گذاشته بود روی بوق و یک بند بوق می‌زد. میدان شده بود صحرای محشر. هیچکس به هیچکس نبود. مریم از ته اتوبوس گفت:

«عجب خرتوخری‌ست.»

— افسری کسی هم نیست بیاید راه را باز کند.

این را ناهید گفت، و از پنجره چشم دوخت به بیرون، به صف طویل اتومبیل‌ها که درهم و نامنظم ایستاده بودند. گفتم:

«راستی بچه‌ها دیروز صبح یک افسر شهربانی را این‌جا ترور کرده‌اند.»

— راست می‌گویی؟

— آره به خدا.

— از کجا می‌دانی؟

— می‌دانم دیگر.

عباس‌آقا گفت:

«توی همین میدان ژاله؟»

گفتم:

«آره همین‌جا.»

— عجب.

— با گلوله درست می‌زنند توی مخش، درست این‌جا.

و با انگشت پیشانیم را نشان دادم. یکی از پشت‌سر، از چند

ردیف آن طرف‌تر پرسید:

— گفتید طرف افسر بوده؟

عباس آقا گفت:

«آره.»

جریان را از ایرج شنیده بودم. شب آمده بود خانه‌مان و داشت با آب و تاب قضیه را برای احمد تعریف می‌کرد. خودش دیده بود، محل کارش همان دوروبرها باید باشد. گفتم:

«ایرج بازداری چاخان می‌کنی؟»

جاری سرش. بعدهم مثل برق پرید ترک موتور رفیقش و تا مردم - نه جان تو، با چشم‌های خودم دیدم، پسره گلوله را درست زد آمدند بگویند آی‌بگیر، طرف جیم شد. انگار یک چکه آب شدو رفت توی زمین. گفتم:

«طفلک افسره، حتماً زن وبچه‌م داشته، آخی...»

- پسره موهای بور و بلند داشت، لاغر بود، چشم‌هاشم آبی آبی بود. وقتی از کنارم رد شد درست دیدمش. پاک بی‌خیال بود، انگار نه انگار، مثل این که اصلاً هیچ اتفاقی نیفتاده بود. کفش کتانی پاش بود، بعدهم پرید پشت موتور رفیقش، بهمین سادگی. گفتم:

«افسره چی شد؟»

گفت:

«چه می‌خواستی بشود؟»

گفتم:

«یعنی مرد؟»

- نخیر، پاشد وزدبه چاک. خب معلومه که مرد، جابه‌جا، انگار که اصلاً از اول در این عالم نبوده. گفتم:

«طفلک بیچاره. حالا زن وبچه‌ش چه خاکی به سرشان بریزند؟»

مرد باخسونت گفت:

«جواب زن وبچه‌ش را چه باید داد؟ تو بودی چه می‌کردی؟»
گفتم:

«به خدا من هم وقتی شنیدم، گفتم حالا زن وبچه‌ش باید چه‌خاکی
به سرشان بریزند.»
گفت:

«آره جون عمه‌ات، خریدر دیوشت است.»
وبا غضب نگاهم کرد.
گفتم:

«به جان بچه‌هام دروغ نمی‌گویم.»
گفت:

«بسه‌بسه خودت را به موش‌مردگی زن، راست بگو ببینم از
کجا خبر داشتی؟»
گفتم:

«برادر شوهرم برایم گفت. خودش دیده بود، همه‌ی جریان را
دیده بود.»

محل کارش همان طرف هاست، توی بانک کار می‌کند.
زیر چشمی نگاهم کرد، جوری که انگار حرفم را باور ندارد.
- اسمش چیست؟

- ایرج. ایرج بهنام.

- کجا کار می‌کند؟

- او که کاری نکرده، از آن‌جا رد می‌شده، می‌رفته سرکارش.
خیلی‌های دیگر هم حتماً دیده‌اند، صبح اول‌وقت خیابان‌ها شلوغ‌ست،
همه می‌روند سرکارشان. او که تقصیری ندارد.

- پرسیدم کجا کار می‌کند؟

- توی بانک ملی.

- کدام شعبه؟

- همان طرف‌های میدان ژاله. گمانم توی خیابان شهباز.

- حالا معلوم می‌شود. اگر دروغ گفته‌باشی پوستت را غلفتی

می‌کنم. آدرس خانه‌ش را بده.



خواب بودم، وقتی فریاد ایرج پیچید توی اطاق، خواب بودم. تنم درد می‌کرد، و سرم سنگین بود. آنقدر سنگین که خیال می‌کردم تاب نگهداشتن‌اش را ندارم. خسته بودم، جوری که همانطور نشسته خوابم برده بود. به زحمت سرم را از روی دسته‌ی صندلی بلند کردم و گوش خواباندم. سکوت بود. یک لحظه خیال کردم خواب دیده‌ام. اما فریاد دوباره‌ی ایرج چرتم را پاره کرد.

— آخ...

— مادر قحبه‌ی جاکش حرف می‌زنی یا پدرت را در آورم؟

هوای سلول سنگین و دم‌کرده بود، خیس عرق شدم.

— آخ، آخ... نزن، تورا به خدا نزن.

صدای ایرج بود. روشن و واضح. گوشم را تیز کردم.

— بگو و خودت را خلاص کن. راه دیگری نداری، بگو و کلک

قضیه را بکن.

— به خدا نمی‌دانم.

— بی‌خود انکار نکن. سوسن همه چیز را گفته. عاقل باش.

— آخر چه چیز را بگویم؟

— شاکر را...

— گفتم که رد می‌شدم. داشتم می‌رفتم بانک ... که یار و

هفت تیرش را کشید...

— باز که داری چاخان می‌کنی مادر قحبه.

— آخ... نزن..... به ابوالفضل دروغ نمی‌گوییم. تورا به خدا نزن.

— پس حرف بزن، بگو.

— والله نمی‌دانم، از کجا بدانم، داشتم رد می‌شدم، می‌رفتم بانک.

یک آن صدای هیاهو آمد، صدای بکوب بکوب، گنگ و کوتاه. وبعد

سکوت شد، و یکی داد زد:

«کجایش زدی احمق؟ زود دکتر را صدا کن.»

- نگهبان، نگهبان، بگو دکتر فوری بیاید پایین.

- ... مثل این که ...

- دکمه‌های پیراهنش را بازکن، ییلا عجله کن. خوابانش روی زمین، زودباش احمق. هوای گندیده و خفه‌ی اطاق روی قلبم فشار آورد. چشم‌هایم سیاهی رفت، و دیگر چیزی نفهمیدم.



صدای خشک و کشدار در که بلند شد، چشم‌هایم را بازکردم. سربازی توی چارچوب در ایستاده بود.

- بلند شوید، ییلا.

به زحمت بلند شدم و از اطاق آدمم بیرون.

سرباز گفت:

«از این طرف بیایید.»

از راهروی باریک و سیمانی گذشتیم، و جلو دری بزرگ و آهنی ایستادیم. سرباز به نگهبان‌دم در گفت:

«آزاد است.»

نگهبان در را بازکرد. آدمم توی خیابان. کاملاً شب بود، تاریک و سیاه. خیابان خلوت بود. راه افتادم. فکر کردم، کاش شاکر را خودم کشته بودم با دست‌های خودم.

نجف - پاییز ۱۳۵۸

انسان بزرگ

از : واقف ابراهیم - شاعر آذربایجان شوروی

او، مثل يك كشتگر
مثل يك دروگر
روزها را بافه کرد،
ماه‌ها و فصول را ...
سالها را بافه کرد،
سپس،
بافه‌ها را بردوش کشید
و روی به آینده نمود
که بگوید:
- به روزهای خوب آینده،
با دستهای خالی، رهسپار نباید شد.
او، بزرگی خود را نیز
با خود داشت.
او، با باور خویش
می‌رفت،
در خط نگاهی که،
به آینده دوخته بود.

ترجمه محمد خلیلی

شعار، شعر مقاومت توده‌ها

محمود احیائی

شعار، این هنر مقاومت توده‌ها از دورترین زمان‌ها همواره بازگو کننده اوج‌نستیزهای طبقاتی - سیاسی بوده و با سیر زمان شکلی کامل‌تر یافته‌است. کوچه‌های باریک و گلی، خیابان‌های فراموش شده، محله - های دورافتاده، بازارهای تنگ و تاریک و گذرهای خاک‌گرفته، خاستگاه اصلی شعارهاست، مکان‌هایی که همواره خشم توده‌ها را در سینه پرورده و شکل داده‌است.

شعار، هنر مردمی‌است. هنری به دور از ویژگی‌ها، قالب‌ها و تکنیک‌های پیچیده. هنری که همچون فواره‌ای بلندپرواز، همچون آفتاب پس از ابر که دوام زندگی پرابهت خورشید را بنمایاند، نشانه‌ای راستین از خشم انقلابی توده‌ها را جلوه‌گر می‌سازد.

این چنین است که شعار از دل توده‌ها شکوفه می‌زند، شکل می‌گیرد و اوج رزم توده‌ها را بر ذهن‌های بیدار می‌نشاند، ذهن‌های راكد را به جنبش در می‌آورد، محتوای ذهن‌ها را تکامل می‌بخشد و این تکامل در متن شعاری تازه‌تر به بیرون می‌تراود. گام‌ها را هماهنگ می‌سازد، نظم می‌دهد و مردم را در متن نبرد انقلابی به جان‌بازی می‌کشانند:

* تا شاه کفن نشود

این وطن، وطن نشود

* نظام شاهنشاهی حکومت فساد

توپ، تانک، مسلسل دیگر اثر ندارد

و یا بعد از روی کار آمدن بختیار عامل امپریالیسم:

* ما می‌گیریم شاه نمی‌خواهیم

نخست وزیر عوض می‌شه
ما می‌گیم خر نمی‌خوایم
هی پالونش عوض می‌شه
و یا بعد از پیروزی انقلاب و فرار شاه :

* شاه باید برگردد
اعدام باید گردد
* شاه جنایت پیشه
اینجا مجازات میشه
* شاه اگر آمریکا حامی و یاور توست
طناب دار ملت منتظر سر توست

خاستگاه شعارهای خلقی از نظر اجتماعی در تضاد با طبقه حاکمه است. طبقه‌ای که زندگی‌اش تنها با نابودی تدریجی توده‌ها امکان‌پذیر است. شعار در حقیقت بازگوکننده اوج جدائی و تضاد افراد زیر ستم با طبقه حاکمه است و تنها وجود چنین تضادی می‌تواند اصالت محتوای شعار را باعث شود.

شعارپرداز هرگز با عطف پرداختن و درست کردن شعار با مردم نمی‌جوشد، بلکه نخست جوشیدن او با مردم مطرح است و سپس حضور دائمی‌اش در بطن توده‌هاست که به او الهام می‌بخشد و شعار را می‌آفریند. این چنین است که شعار زود می‌جوشد. پروبال می‌گیرد و بر ذهن‌ها می‌نشیند و به عنوان ساده‌ترین و اصیل‌ترین هنر مردمی جلوه می‌کند.

راستی چرا تاریخچه ادب کلاسیک و معاصر ایران با آن همه ارزش و ابهت، در روزهای آتش و خون در اوج انقلاب ما جایی در ذهن توده‌ها نداشت؟ چرا آن همه شعار به‌طور خودجوش از دهان مردم انقلابی درآمد و جای شعر را گرفت؟ چرا آن همه آفریده‌های ادبی در این انقلاب جایی پویا و شایسته نداشت؟!

این جریان به تحلیل همه‌جانبه نیاز دارد، اما می‌توان گفت که کمبود جنبه‌های مقاومت و یا خفه شدن جنبه‌های مقاومت در زیر فشار قالب‌های هنری، باعث عدم همبستگی ادب ایران با ذهن مردم انقلابی شده است. البته وجود جنبه‌های مقاومت را در پاره‌ای از اشعار کلاسیک و در

آفریده‌های برخی از شاعران پس از مشروطیت مانند: ایرج، عارف، بهار، فرخی یزدی و پروین اعتصامی و همچنین در شعر عده‌ای از شاعران معاصر نباید نادیده گرفت، اما این جنبه‌ها محدود است.

جایگزین شدن ناز و کرشمه‌های شاعران به جای ستیز هنرمندانه در برابر طبقه حاکمه، ازسوی بسیاری از شاعران بورژوا لیبرال و تأئید ضمنی سیستم حاکمه ازسوی این گونه‌شاعران انگیزه دیگری برخشی مانند بخشی از شعر معاصر ماست.

این واقعیت زمانی روشن‌تر می‌شود که دوربودن بسیاری از شاعران معاصر را از همگامی راستین با مردم در طی سالیان خفقان از يكسو و سیر دایمی آنها را به سوی معیارهای تکنیکی و تصویری شعر از سوی دیگر دریا بيم.

این جریان پیش از هر چیز باعث شده تا بخشی عمده از شعر معاصر از هسته مقاومت تهی شود و در بسیاری از موارد به قالبی بی‌محتوای بی‌انجامد. این چنین است که مردم به ناچار در هر لحظه و بنا بر هر رویدادی شعاری تازه می‌سرایند:

* مرگ بر سه مفسدین

کارت‌ر و سادات و بگین

* فلسطین، فلسطین متحد خلق ما

آمریکا، اسرائیل دشمن سرسخت ما

* این کارت‌ر دیوانه

از خاور میانه

اخراج باید گردد

* این کارت‌ر دیوانه

در خاور میانه

اعدام باید گردد

* این کارت‌ر و باید کشت

چه با لگد چه با مشت

البته شعار از حیث شکل، جنبه‌ای کامل ندارد و به این ترتیب همواره مورد نکوهش بسیاری از شاعران است. به‌طوری‌که شاعر معروفی

طی مصاحبه‌ای می‌گوید:

«من از توده‌ها پول نگرفته‌ام که برایشان شعر بگویم!! انگار آن‌همه شاعرانی که در راه سرودن شعر مردمی جان فدا کردند، از توده‌ها پول گرفته بودند!

البته گفته این شاعر زیاد هم از حقیقت دور نیست. چرا که هر هنرمندی خواهی نخواهی با الهام از طبقه خود و مواضع طبقاتی‌اش بسه آفرینش می‌پردازد! و گفته این شاعر نیز بهترین نمایانگر ماهیت جهان‌بینی اوست! اما نکته مهم این است که شعار با وجود کمبود معیارهای تکنیکی سرشارترین و با ارزش‌ترین محتوای مردمی را ارائه می‌دهد.

بررسی واقعگرا از هر شعار می‌تواند ژرفای اصیل و همچنین پیوند بدیهی و تنگاتنگ آن را با واقعیت‌های موجود در هر جامعه نشان دهد. هر شعار دنیایی از واقعیت‌های گوناگون را در متن خود دارد. واقعیت‌هایی که بنیان جامعه زمان را تشکیل می‌دهد:

آمریکا، آمریکا مرگ به نیرنگ تو خون شهیدان مای چکد از چنگ تو

نیرنگ آمریکا چیست؟ نیرنگ آمریکا عنوانی مردمی بر کتاب میلیاردها صفحه‌ای استثمار، استعمار و جنایت‌پیشگی امپریالیسم آمریکا است. امپریالیسمی که طی دهه‌های قرن بیستم سراسر جهان را برای سودآوری‌های خود به خاک و خون کشیده است و همچنان به این کار ادامه می‌دهد. **امپریالیسم گذشته از به‌کارگیری ارتش، پلیس و سازمان‌های جاسوسی خود، روباه‌صفت، نیرنگ باز و بوقلمون‌صفت است: آتش می‌افروزد بی آنکه چهره نشان دهد؛ کشتار می‌کند، بدون اینکه ردپایی برجا بگذارد؛ نیروهای خلقی را به جان هم می‌اندازد و خود کناره می‌گیرد.**

امپریالیسم به‌ویژه در سالیان اخیر به تلاش افتاده است تا کمتر به‌طور رویارو پای به‌معرکه بگذارد. با این وجود، چهره زشت و جنایتکارانه‌اش برای خلق‌های ستم‌زده جهان شناخته شده است، ولی همچنان به ناگزیر چهره می‌پوشاند. این چهره پوشاندن جز با ریاکاری امکان‌پذیر نیست. امپریالیسم که رشته‌های سرطانی‌ش همواره در کمین فرو رفتن در تن رنجور

خلق‌ها برای در اختیار گرفتن وجود آن‌هاست، نیرنگ بازی را راهی شایسته برای این هدف خودمی‌داند، اما این نیرنگ از چشم مردم ستم‌دیده که هنوز چنگال‌های خونین آمریکا را می‌بینند، هرگز به دور نمی‌ماند:

آمریکا، آمریکا، ننگ به نیرنگ تو خون جوانان ما می‌چکد از چنگ تو

در واقع هیچ گونه شعاری بدون انگیزه‌های ژرف سیاسی شکل نمی‌گیرد. هرچند در بسیاری از موارد ژرفای واقعیت‌ها بر مردم هویدا نیست و تنها گونه‌ای خود انگیزختگی آن‌ها را به تکاپومی‌اندازد، اما همین خودانگیزختگی که انگیزه شعار است، آگاهی بعدی آن‌ها را در پی دارد:

آمریکا تو خالیست ویتنام گواهیست

اما امپریالیسم با وجود تمامی جلوه‌های رزمی، سیاسی و ریاکارانه‌اش بهیچ‌کافی نیست و در برابر یک جریان انقلابی شایسته و حساب‌شده، بسیار آسیب‌پذیر است و زود عقب می‌نشیند.

از آنجا که امپریالیسم به انگیزه فطرت استثمارگرانه‌اش هیچ گونه پایگاه خلقی ندارد، بمانند ساختمانی بی‌پایه همواره در حال فرو ریختن است و شاهد این همه تو خالی بودن خلق ویتنام است. خلق رزمنده‌ای که در طی نبردی پانزده ساله امپریالیسم تو خالی را درهم شکست.

در اوج مآلهای انقلاب بود که شعار «نه قانون اساسی، نه سازش سیاسی، جنگ مسلحانه» در یک لحظه در تضاد با سیستم سلطنتی و قانون اساسی آن از میان مردم جوشید و همچون پتک بر سر لیبرالیسم سازشکار فرود آمد، لیبرالیسمی که در جمع «طرفداران قانون اساسی» در امجدیه چهره می‌نمود و با های وهوی مسخره و بیهوده می‌کوشید تا راه را بر تداوم حکومت رژیم گندزده سلطنتی هموار کند.

نه قانون اساسی نه سازش سیاسی جنگ مسلحانه

این شعار نمایانگر شناخت بسنده خلق‌های ایران نسبت به نظام سلطنتی بود. نظامی که وجود آن بدون تکیه بر یک طبقه استثمارگر امکان‌پذیر نیست.

سلطنت به انگیزه پیوند ناگزیر با فردی به عنوان «شاه» و تداوم ارثی حکومت در وجود این فرد نمی تواند شکلی خلقی داشته باشد. چرا که همان جنبه ارثی آن، چنان تشریفات سیاسی را با خود دارد که سرانجام تشکیل يك طبقه استثمارگر حاکمه را ایجاد می کند و «شاه» هم همواره به عنوان فردی بالاتر از يك بشر عادی نمایانده می شود، چیزی که ماهیت ضد مردمی و ضد انسانی او را بیشتر نمایان می کند. در همین زمان بود که شعار «نیایش شبانه، جنگ مسلحانه» در تضاد با حکومت استثمارگر و وابسته به امپریالیسم پهلوی اوجی تازه یافت. اقدام های استثمارگرانه و جنایتکارانه رژیم پهلوی به مانند دو کودتای ضد خلقی، آن همه خیانت و کشتار پنجاه ساله و سرانجام برقراری حکومت نظامی و سرکار آمدن دولت نظامی در واپسین روزهای زندگی انگیزه شکل گیری این شعار بود.

همبستگی شبانه مردم در شب های حکومت نظامی تنها به وسیله نیایش های شبانه در پشت بام ها امکان داشت، اما این نیایش تنها يك بخش مبارزه بود و بخش عمده یا زیربنای آن در روال جنگ مسلحانه شکل می گرفت.

این دو اقدام مبارز گرانه در واقع دو قطب مبارزه ملت و مکتب هم به شمار می رفت و سرانجام همبستگی شایسته این دو مورد بود که انقلاب را به شکوفائی کامل رساند:

نیایش شبانه، جنگ مسلحانه



تکامل ادب فارسی در دوران پس از اسلام

احسان طبری

درباره منشأ زبان دری و عروض فارسی، درباره اشکال و انواع و سبکهای ادبی در کشور ما، درباره ضرورت بررسی زندگی نامه فردی هنرمندان و ایجاد گزینۀ آثار.

این مطلب بر همه روشن است که ادبیات فارسی در دوران پس از اسلام از جهات قوی و برجسته فرهنگ ایرانی است. طی پنجاه سال اخیر - اگر در زمینه علوم و معارف دیگر کار جدی و نظریه‌گری انجام نگرفته باشد - در این رشته کار زیادی صورت گرفته است. خاورشناسان اروپایی از لحاظ اسلوب تحقیق در این گستره بررسی‌های ادبی و تاریخی نقش راهنما برای روشنفکران ایرانی داشتند. آن روشنفکران ایرانی که از مدارس قدیمه ما بیرون آمده و از تعلم صمدیه و صرف سیر آغاز کرده و تا هفتی و مطلق رسیده و زبان عربی کلاسیک را می‌دانسته و به علوم ادبی علاقه داشته‌اند، با آموختن اسلوب اروپایی تحقیق، خیلی زود توانستند به کارشناسان معتبری مبدل شوند و گاه از معلمان باختری که غالباً کمیت آنها در فارسی و عربی می‌لنگید، در گذرند و نمونه‌های باارزشی از تحقیق و تحلیل عرضه کنند.

طی این نیم سده کسانی مانند علی‌اکبر دهخدا صاحب لغت‌نامه، محمد قزوینی (پسر عبدالوهاب قزوینی یکی از نویسندگان نامه دانشوران) که خود نقش مؤثری در تربیت جمع‌کثیری از کارشناسان جوانتر ایفاء کرد، ملک‌الشعراء بهار که در کنار استادی در شعر فارسی از نوادر ادیبان و

محققان این عصر است، حسین پیرنیا نویسنده قادیخ ایران باستان، پورداود نخستین متخصص ایرانی متون اوستا، فروزانفر (بدیع الزمان بشرویه‌ای) و فاضل‌تونی و جلال‌الدین همایی که هر سه در علوم قدیمه و معارف اسلامی دست قوی داشتند و آثار تحقیقی گرانمایی پدید آوردند، عبدالعظیم قریب و مجتبی مینوی و سعید نفیسی و سید احمد کسروی و احمد بهمنیار (دهقان) و رشید یاسمی و پروین گنابادی و نصرالله فلسفی و عباس اقبال و محیط طباطبائی و سپس نسل جوانتری از قبیل صادق هدایت و ذبیح‌الله صفا و دکتر محمد معین، و دکتر خانلری و فره‌وشی و باستانی پاریزی و محمد جعفر محجوب و عبدالحسین زرین کوب و محمد علی اسلامی ندوشن و شفیعی - کدکنی و دهها تن دیگر که برای احتراز از اطالئه سخن نام نمی‌بریم و حال آنکه در میان آن‌ها پژوهندگانی در حد ارزش نامبردگان کم نیستند و ما تنها به دادن نمونه‌هایی چند اکتفا کردیم و سکوت ما درباره دیگران به معنای شناختن قدر کارهای ارزشمند آن‌ها نیست.

ذکر این نام‌ها صرفاً از جهت کار تحقیقی ادبی این آقایان است و الا در میان آن‌ها از دیدگاه سیاسی افرادی بودند که یا با استبداد خاندان پهلوی کنار آمدند و یا حتی به عملۀ جور بدل شدند. این نام‌ها نشان می‌دهد که در رشته ایران‌شناسی و بررسی زبان و ادب فارسی، در واقع در پنجاه سال اخیر افراد برجسته و کارشناسی پدید شدند که هر یک صاحب دهها تألیف و صدها مقاله تحقیقی معتبر هستند و بسیار بجاست که گزینه‌هایی از این مقالات تحقیقی که دارای ارزش علمی سپری نیست، چاپ شود، چنانکه این کار در حق برخی مانند بهار و کسروی و قزوینی و گنابادی و افراد دیگر انجام گرفته است و تا این حد ابداء کافی نیست. علم ناچار است بدون ملاحظات سیاسی کار کند (البته هرگاه وقت این کار برسد) زیرا متأسفانه بجز افراد بسیار معدود، اکثریت مطلق این ادیبان چنانکه یاد کردیم در عرصه سیاست روش سازگاری با قدرت را در پیش گرفتند. و حتی برخی از آنها گاه خود را به مدیج و چابلوسی و دولت‌خواهی و آستان‌بوسی نیز آلودند - مانند دکتر صورتگر و رضازاده شفق و سید حسین نصر و شجاع‌الدین شفا و احسان یارشاطر -، و گاه در دستگاه گذشته نقش مؤثری داشتند - مانند فروغی و

علی اصغر حکمت و تقی زاده - و از این راه به فضیلت علمی خود گزندی
 جبران ناپذیر وارد ساختند. دآوری را به تاریخ وامی گذاریم و بهر جهت معتقدیم،
 همان طور که در مورد گذشتگان، مجرد از مواضع سیاسی و اجتماعی آنان،
 از آثارشان استفاده می کنیم، و تعصب و تنگ نظری را در عرصه تحقیقات
 با ارزش علمی رخنه نمی دهیم، ماکه در مورد آثار کارشناسان خارجی همین روش
 را داریم، در مورد آثار کارشناسان ایرانی نیز منطقاً باید از همین روش پیروی
 نماییم. عرب می گوید: العلم یعلو ولا یعلی.

برای رسیدن به مرحله توغل و تحقیق در ادب فارسی زمینه های
 اولیه ای ضروری است که دامنه آن بتدریج بسط یافته است. تردید نیست که
 مقدم بر همه ضرورت ها، ضرورت آشنایی کامل با عربی کلاسیک است که بخش
 عمده آثار مربوط به معارف اسلامی بدین زبان از جانب ایرانیان و اعراب
 نوشته شده و آن ادیبانی که در این عرصه اطلاع کافی ندارند، قادر به استفاده
 از آثار مورخان و ادیبان عرب یا ایرانی عربی نویس (و مانند مثلاً ابن مقفع
 و ابن جریر طبری و ابن خلدون و ابن خلکان و مسعودی و ابن اثیر و یاقوت
 حموی و بیهقی و ابن قفطی و مقریزی و جاحظ و ابو حیان و بسیاری دیگر که
 آثارشان از منابع مهم فرهنگ ماست) نمی شوند. در کنار آشنایی با زبان
 عربی، آشنایی با اوستایی و پهلوی نیز ضرورت انکار ناپذیر یافته است و البته
 تسلط بر یکی دوتا از زبانهای مهم اروپایی نیز شرط ناگزیر استفاده مستقیم
 از پژوهشهای خاورشناسان است و بدون آن کوتاه بینی و کم بینی پدیدار
 می شود.

ادبیات رشته ای از هنر، و چنانکه فلاسفه و هنرشناسان سراسر تاریخ
 در این نکته متفق القول هستند، به علت نیروی بیانگری لفظی و معنوی بسیار
 قوی و قدرت انتقال اندیشه و عاطفه و نقش فرهنگ ساز و روان پروری که
 دارد، در میان انواع هنرها - (مانند هنر تصویری و تزئینی، هنر صحنه ای،
 هنر پلاستیک، هنر موسیقی) - مهمترین آنها محسوب می شود. نگارنده این
 سطور تمایل فراوانی داشت که در کنار کوشش ناچیزی که برای دادن یک
 چشم انداز از سیر جهان بینی ها و جنبش ها در تاریخ ایران انجام داده، به همین
 اقدام نیز درباره ادب فارسی دست زند. البته در گذشته کسانی در زمینه سیر

تکوین ادب فارسی و مشخصات این سیر اندیشیده‌اند، و بویژه می‌توان از ملك الشعراء بهار نام برد که از ایام انتشار مجله دانشکده تا اواخر عمر در این باب افکار جالبی عرضه داشته است. بعلاوه کتابهای متعدد و بی‌اغراق هزارها مقاله جالب درباره تاریخ ادبیات فارسی و درباره تاریخ زبان فارسی بوسیله کارشناسان خارجی و ایرانی نوشته شده و الحق باید گفت که ابهامات و تاریکیها و مشکلات بسیاری برطرف گردیده است، ولی هنوز از دیدگاه جامعه‌شناسی و هنرشناسی علمی سخنان گفتنی کم نیست و چنان نیست که «بروبام دانش همه رفته‌اند».

وظیفه يك مقاله محدود نمی‌تواند احاطه مسائل وسیع و بغرنجی مانند دوره‌بندی تاریخ ادبی ایران، اشکال مختلف ادبی شعر و نثر فارسی، انواع مختلف ادبی و سبکهای گوناگون نثر و نظم و بیان ارزش و مقام تاریخی ادبیات ایران باشد و به همین جهت هدف ما در این مختصر تنها پرداختن به برخی نکات است. در گذشته نیز همین مؤلف در مقالات دیگری راجع به ادب و شعر و نثر فارسی، مطالب دیگری را گفته که همه آنها می‌تواند نمایانگر اندیشه‌ها و استنتاجات او باشد و بتدریج به کار روشن‌سازی قوانین عمومی تکامل روند ادبی از دیدگاه خاص وی کمک کند.*

دو معضل مهم و نسبتاً تاریک که کماکان درباره سرچشمه‌ها و زمینه‌های روند ادبی کشور ما هنوز باقی است، یکی چگونگی پیدایش زبان دری است و دیگر چگونگی پیدایش شعر عروضی فارسی پس از اسلام. زیرا ناگهان می‌بینیم که از اوان صفاریان شعر و نثر فارسی دری با حد معینی از پختگی دستوری و لغوی و قدرت معینی از بیان هنری و منطقی وارد صحنه می‌شود. به قول رومیان قدیم مانند الهه خرد «آتنا» که تمام و کمال از پیشانی پدرش رب الارباب «ژوپیتر» به بیرون جستن کرد! عده زیادی از کارشناسان ادبی در اطراف توضیح این دو پدیده سخن گفته‌اند. اینجانب با فیض‌گیری از این احتجاجات، می‌کوشم تا استنباط خود را بیان دارم:

(*) احتمالاً مجموعه‌ای از برخی نوشته‌های سابق این مؤلف در زمینه مانحن‌فیه در آینده نشر خواهد یافت که مقاله حاضر را باید نوعی مکمل آنها شمرد.

۱- درباره زبان دری. مدتهاست که همگان متوجه شده اند که این زبانی نیست که پیش از اسلام وجود خارجی نداشته و تنها پس از اسلام پدید شده باشد. اما اینکه آیا به این زبان در دوران ساسانی گفتگو می شده و یا نه، و اگر می شده در کجا، و حد نفوذ زبان پهلوی از جهت نوشتار و گفتار چه بوده، مطلب سراپا حل شده نیست. به نظر می رسد که زبان ایرانی در کشور ما به سه گروه مهم دری و پهلوی (فهلوی) و طبری در آستانه فتوح عرب قابل تقسیم بود. اگر دری را زبان خاور ایران و فهلوی را زبان مرکز و باختر و جنوب و طبری را زبان شمال ایران بشمریم^۱، آنگاه منظره چنین است که از عهد اشکانیان در ایران به پهلوی می نوشته اند و به دری سخن می گفته اند و زبان طبری که بعد از عرب خواست جانشین پهلوی شود^۲، در قبال اعتلاء سلسله های شرقی (صفاری، سامانی، غزنوی) که حامل زبان دری بوده اند، عقب نشست. در این نبرد، زبان دری آمادگی بیشتری از طبری داشت و از جهت ساختار صرف و نحوی کامل تر و فصیح تر بود. زبان پهلوی شاید به علت دیوانی و آتشکده ای بودنش، دشواری خطش و ناهمواری تلفظش بنوبه خود نتوانست رقیب دری شود و مردمی که در خاور ایران برخاسته بودند با آن انس چندانی نداشتند (!؟) زبان دری برخلاف پهلوی علمی - که به مصطلحات دینی، فلسفی و علمی زمان خود مجهز بود وقتی به عنوان زبان رسمی به صحنه آمد، بطور خود بخودی مصطلحات را بخشی از پهلوی و بخشی از عربی قرض کرد و چون رسم «هزوارش» و وام گیری

۱. البته در شمال ایران طبری و گیلکی و تالشی و آذری و سمنانی مرسوم بوده و طبری به یاری خاندانهای وشمگیر و آل زیار جرأت کرد که به میدان آید. نام اعم «فهلوی» نیز برای زبانهای مرکز و غرب و جنوب ایران چون کردی و لری و خوزی و لاری و بسیاری دیگر صادق است. درباره تقسیم بندی زبانهای ایرانی بررسیهای تحقیقاتی مفصلی وجود دارد. داوطلبان می توانند به نوشته های کارشناسان مراجعه کنند، از آنجمله به مقدمه دکتر صفایر گنج سخن و دکتر معین بر برهان قاطع و لغت نامه دهخدا.

۲. تاحدی این مطلب را در مورد زبان کردی نیز می توان گفت که آن نیز مانند طبری نتوانست میدان بگشاید.

از واژه‌های آرامی در پهلوی نیز سنت داشت، برای ایرانی مسلمان این کار، در شرایط تسلط دویست ساله اعراب بر ایران امری گاه ناگزیر و گاه طبیعی بود. طی این دویست سال سرنوشتی، از درآمیزی عربی (شاید در حدود ۲ درصد) با فارسی متداول در خاور ایران (و اتفاقاً از مراکز عمده قبایل کوچیده عرب نیز بود) فارسی دری ساخته شد که با فارسی دری عهدساسانی بدون تردید تفاوت‌های لغوی، تلفظی و شاید صرف و نحوی داشت و حدود این تفاوت روشن نیست. قاعدتاً بایستی فرض کرد که فارسی دری عهدساسانی «پهلوی مآب» تر بوده و سپس از آن دورتر شده است. زبان طبری هم که می‌خواست به صحنه بیاید به شهادت اشعاری که مثلاً از مسته مرد (دیوار دز یا دیواروز) و شاعران دیگری باقی‌است، خیلی راحت بسیاری از واژه‌های عربی را به‌وام گرفته و وقتی به سرنوشت ترکی و اردو و پشتو نظر افکنیم، می‌بینیم چیزی از این درآمیزیها عادی‌تر نیست. ایرانیان آن قریب ۲۰٪ واژه‌ای را که از عربی برحسب نیاز گرفتند، چنانکه تحقیقات متعدد نشان داده، آنها را «پارسیده‌اند»، یعنی خواه از جهت تلفظ، خواه از جهت مورد استعمال، خواه از جهت تابع ساختن به قواعد دستوری فارسی و غیره فارسی مآب و «مفرس» کرده‌اند.

اما اینکه آیا پهلوی در عصر ساسانی زبان گفتگو هم بوده یا نه، برخی از کارشناسان بر آنند که در دربار تیسفون و دیوانهای آن که به پهلوی می‌نوشتند قاعدتاً نمی‌توانستند بدین زبان (که مسلماً در آتشکده‌ها و بین موبدان نیز بدان سخن می‌گفته‌اند) سخن نگویند. عقل سلیم حکم می‌کند که این نکته را بپذیریم. منتها پهلوی گفتار تا چه حد با پهلوی نوشتار (که صیقل خوردگی فونتیک آن کم است) نزدیک بوده، مطلبی نیست که بتوان درباره آن روشن گفت. سندی که به خط عبری ولی به زبان پهلوی در سالهای اخیر کشف شده و در کتاب تاریخ زبان فادسی اثر دکتر خانلری از آن سخن به میان آمده است، امکان وجود تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد. البته پهلوی علمی با لهجات موسوم به «فهلوی» مرکز، غرب و جنوب ایران تفاوت جدی دارد، زیرا پهلوی زبان علمی و ادبی و نضج یافته این لهجه‌های فهلوی به‌شمار است. گویا هنوز کار زبان‌شناسی فراوانی باید انجام گیرد تا تبلور

زبان ادبی - علمی پهلوی از دوران اشکانیان روشن گردد. وسایل تحقیقی (هوریستیک) مدرن امروزی باید به کمک بشتابد تاگره‌های زیادی باز شود. اما چه می‌توان کرد که هر نسلی شتاب دارد تا منظره‌ای برای خویش بسازد و این «منظره» تا اینجا از نظر نگارنده این بررسی چنین می‌شود:

۱-۱- در دوران اشکانی و ساسانی یک زبان پهلوی علمی وجود داشت که زبان آتشکده‌ها و دیوانهای مختلف دربار تیسفون و اسناد رسمی و احیاناً گفت‌وگو بوده است. زبان پهلوی پس از اسلام از صحنه خارج می‌شود و لهجات خلقی آن به نام فهلوی در بخشی از ایران باقی است.

۱-۲- زبان دری، زبان بخش خاوری ایران است که پس از پهلوی حتی در دوران ساسانی دارای تداول و کاربرد است. ولی جنبه کتبی ندارد و تنها پس از اسلام جانشین پهلوی می‌شود و با درآمیزی با عربی به زبان علمی و ادبی بدل می‌گردد و فارسی امروزی ما و کابلی و تاجیکی فرزندان آن هستند.

۱-۳- تلاش زبانهای طبری و کردی برای گرفتن جای پهلوی تلاش کوتاه مدتی بود که به ناکامی انجامید.

۲- اینک به مطلب معمایی دیگر، یعنی ظهور ناگهانی شعر عروضی فارسی بپردازیم. شادروان بهار معتقد است که شعر عروضی فارسی پیاده کردن «عروض» عربی بر اوزان هجایی ایرانی است که در «چکامه» و «چامه» و «ترانه» زمان ساسانی متداول بوده است. یعنی ایرانیان آن بحور و ازاحیفی یا زحافات را که با اوزان هجایی خودشان شباهت داشت گرفته‌اند و شعر را در قالب افاعیل گنجانده و سرکشی‌های شعر هجایی را از آن حذف کرده‌اند. درباره شعر ساسانی و بنای آن در اوزان شعر خلقی و عامیانه ایرانی، بهار مسلماً از کسانی است که بیش از هر پژوهنده دیگر اندیشیده و کشف و استدلال او بنظر اینجانب دارای اساسمندی علمی است. خود عروض را هم شادروان بهار اقتباس از ضرب و ایقاع موسیقی ایرانی می‌شمرد که به وسیله اعراب (خلیل بن احمد) تنظیم شده ولی سپس به ایران آمده و اوزان چکامه و چامه و ترانه فارسی را متحول کرده و بدان نظم و نسق امروزی را بخشیده است. بهار به دنبال مارگلیوٹ خاورشناس معتقد است که عرب بطور عمده دارای

شعر و موسیقی نبوده و پیدایش این دو پدیده در میان آنان مربوط به ایران است و لفظ «شاعر» (که در قرآن نیز از آن یاد شده) در نزد عرب تنها بمعنای ساحر و عزایم خوان بوده است. عقل سلیم این دعاوی را غلوآمیز و باور ناکردنی می‌داند. دراینکه پس از دیری به نام شعرای جاهلیت و مخضرمین اشعاری سروده و یا اشعار خام آنها را (که از طریق روایات شفاهی شنیده‌اند) بهنگام نوشتن نظم داده‌اند، می‌توان حدسیاتی زد. همین پدیده را ما در زمینه جعل خبر و روایت و حدیث نیز می‌بینیم. ولی انکار شعر و موسیقی در نزد عرب قبل از اسلام، خلاف تکامل فرهنگی عادی همه خلق هاست. تردید در باره اصالت اشعار جاهلیت و از آنجمله «معلقات سبع» حتی از قدیمی‌ترین ایام اموی و عباسی مرسوم بوده است. لذا مطلب را باید چنین انگاشت که شعر و موسیقی عرب هردو وجود داشته ولی به همان ترتیب که از خلوص و اصالت اوستا و حتی بخش گات‌ها نمی‌توان سخن گفت، اشعار «امرؤ القیس» و «زهر» و «نابغه ذبیانی» و «امیه بن ابی الصلت» را هم نمی‌توان دست نخورده و اصیل دانست و این حکم درباره شعرای مخضرم (که در دوران جاهلیت و اسلام هردو می‌زیسته‌اند) مانند «حسان» و «خنسا» و «حطیئه» و دیگران نیز صادق است. استدلالات شادروان بهار از نوع جوش‌هایی است که گاهی غرور ملی نام گرفته و بهر حال ربطی به علم ندارد.

فرضیه بهتر و منطقی‌تر آنست که خلیل بن احمد (وبعدا اخفش نحوی) بر روی سنن شعر عربی، که تا زمان آنها به پختگی و تنوع رسیده بود، و شاید هم با استفاده نظری از افکار هندیان درباره وزن شعر، علم عروض را بوجود آورده باشند. نام «علم» و مصطلحات علم بکلی عاری از واژه‌های ترجمه شده از سریانی یا هندی و یا پهلوی و به طور خالص عربی است و این خود قرینه دیگر است بر اصالت عربی علم. بخش دوم نظر بهار که این عروض در ایران بر اوزان هجایی بومی انطباق داده شد و بحور و زحافات پیدید آورد که در عربی متداول نیست، البته درست است و برای اثبات آن دلایل عدیده موجود است. (از همین نظر، یافته‌های جالب دکتر خانلری درباره ایجاد يك متریک دقیق تراز عروض برای اوزان فارسی بجای ارکان و دوائر عروضی کلاسیک نیز به نظر این جانب درست است:

از ترکیب تکامل زبانی (زبان دری) و تکامل شعری (عروضی) در اوائل قون سوم، نوع تازه بی سابقه شعر فارسی پدید می آید که با سرودهای خسروانی یا «چکامه» ها و اشعار داستانی یا «چامه» ها و اشعار غنایی و عشقی یا «ترانه» ها (که سه شکل اساسی شعر هجایی در دوران ساسانی به عقیده شادروان بهار بوده است) فرق داشت و این ترکیب در قرع و انبیق ایران دوران خلفای راشدین و عصر اموی و اوائل عباسی بتدریج انجام می گیرد و در اشعار نخستین شاعران ایرانی مانند مثلاً محمد بن و صیف سیستانی و حنظله بادغیسی و فیروز مشرقی و ابوسلیک گرگانی «بناگاه» تجلی می کند. وجود برخی اغلاط وزنی و ضعف های لفظی در اشعار این شعرا نشانه نارسایی و ناپختگی این روند است که بعدها تکمیل می شود و در اشعار رودکی و دیرتر فرخی سیستانی و عنصری به اوج کمال و پختگی خود می رسد و جاقچاده می شود و کسانی مانند شمس قیس رازی بعدها قواعد آنرا در افق علوم عروض و قافیه منسجم می کنند و برای آن پایه های متقن پدید می آورند.

شاید بتوان دو پدیده معمایی «پیدایش زبان فارسی دری بعد از اسلام» و «پیدایش شعر عروضی فارسی پس از اسلام» را بنحوی که گفته شد حل کرد، یا حل شده انگاشت. روشن است که ما، به علت وفاداری اکید به علم و اسلوب علمی، کاملاً به نسبت این قضاوتها معتقدیم و حتی بر آن نیستیم که جمع بست مانوعی تراز بندی قطعی برای یافته های علم تا امروز است. آنچه مسلم است، طرح این نوع مباحث برای انگیختن به تحقیق و تفکر بیشتر می تواند سودمند باشد و طبیعی است که در میان فرضیات مختلف باید چندان جمع و تفریق صورت گیرد تا مسئله به شکل نهایی حل شود. در همین گستره باید گفت که توسل به وسایل تحقیق عینی تاریخی بمراتب از انتزاعات تجریدی گرانبها تر است و نباید تنها با عصای خود راه رفت که به قول مولوی خطر شکاندن قندیل های حقیقت در میان است.

«ما که کورانه عصاها می زنیم

لاجرم قندیلها را بشکنیم»

بعدها به برکت یکسانی جهان بینی (دین، کلام، عرفان) و در آمیزی

مدنی و زبانی، بین عربی و فارسی قوی ترین رابطه برقرار می شود. با این حال ادب فارسی و ادب عربی، علی رغم داشتن وجوه اشتراك، هريك استقلال و رنگ و بوی خاص خود را حفظ می کنند.

در ادبیات فارسی، اعم از نثر و نظم، تنوع فراوانی پدید می آید. شعر از جهت ترتیب ابیات و قوافی در تناسب با مضمون اشکال مختلفی را در بحور عروضی گوناگون بوجود می آورد. اشکال عمده شعر کلاسیک ما عبارت است از: قصیده، تشبیب و نسیب، مسمط (تسمیط)، غزل، مستزاد، فرد، رباعی، دوبیتی، مثنوی و قطعه. این اشکال هريك، چنانکه گفتیم، به مضامین معینی خدمت می کنند. مثلاً قصیده بیشتر به مدیحه، غزل به مضامین غنایی و عرفانی، و مثنوی به مطالب وصفی و روائی. اگرچه این توازی شکل و مضمون امری اکید نیست و غزل مدیحه آمیز و قصیده غنایی نیز وجود دارد، ولی این التزام شکل و مضمون بطور عمده صحیح است. این خود مبحث ادبی قابل تحقیقی است که التزام شکل و مضمون و رابطه بحور و مضامین در شعر فارسی به چه نحو است.

از جهت سبک در شعر کلاسیک فارسی، سبکهای خراسانی، عراقی، هندی (که در دوران صفوی در ایران و هند متداول بوده) سبک بازگشت (در دوران زندیه تا قاجاریه) و سبک جدید (در دوران مشروطیت به بعد) را از هم جدا می کنند. شادروان بهار بر آنست که تفاوت سبکهای خراسانی و عراقی تفاوت زمانی است نه مکانی. یعنی سبک عراقی دیرتر از سبک خراسانی پدید شده، والا شاعران عراقی، که به سبک خراسانی شعر سروده اند و یا برعکس، بوده اند.

این مطلب بخودی خود درست است. ولی تردید نیست که بین سبک خراسانی و تکامل اولیه صرف و نحو و لغت فارسی دری در خراسان و سبک عراقی و تکامل بعدی فارسی دری در بخش عمده ایران نیز ارتباط است. یعنی دو سبک هم زائیده دو زمان است و یعنی زائیده دو زبان. مثلاً زبان شاخص عمده این سبک همان جست و جوی «مضمون بکر» و «نازك خیالی» و «ارسال مثل در هریت» است که آن را گاه بغرنج و نامطلوب و زمانی غریب و دلنشین ساخته است. یعنی در مورد سبک هندی ممیزات زمانی و ادبی دخیل است

نه‌زبانى. سبك بازگشت كه از اواخر صفويه و بويژه در دوران افشار و زند و قاجار متداول مى‌شود، بازگشت به سبكهاى خراسانى و عراقى است (شايد بيشتر خراسانى)، البته همراه با بازتاب مشخصات مدنى و زبانى عصر. همين سبك پس از مشروطيت با قبوليك رنگ شديد اجتماعى و ملى، فصل نوى را در تاريخ سبكها بوجود مى‌آورد كه مى‌توان آن را سبك جديد ناميد (يعنى ما بين مثلاً صبا و ايرج ميرزا از جهت سبك سخن نمى‌توان علامت تساوى گذاشت).

حال اين سؤال مطرح مى‌شود: چه ارتباطى ما بين سبكهاى ما و سبكهاى متداول در ادبيات اروپا وجود دارد؟ به نظر اين جانب جستجوى «كلاسيزم»، «رمانيسم»، «ناتوراليسم»، «سوررئاليسم»، بدان معنى كه در ادبيات اروپا تجلى كرده، در ادبيات كلاسيك ما جست‌وجوى بى‌راهى است. البته قوانين عام روند ادبى بطوركلّى بر روند ادبى زبان فارسى نيز صادق است. مثلاً در ادب فارسى نيز مى‌توان از رئاليسم و آنتى‌رئاليسم (و سور-رئاليسم) سخن گفت. ولى کاربرد مفاهيم يادشده كه از تاريخ كشور ما برخاسته درباره ادبيات معاصر ايران گره‌گشا تر است.

تنها طى سده اخير روابط ادبى فارسى و زبان‌هاى اروپايى زيادشده و شيوه فكر و بيان امروزي به ما زمينه مى‌دهد كه از اشتراك سبكها بمعناى جهانى آن سخن گوييم. پس با آنكه اصطلاحات سبك خراسانى، عراقى، هندی و غيره داراى حجم مضمونى و برد علمى زيادى نيست و بيشتر صورتى و متوجه شيوه بيان است، با اين حال نمى‌توان آنها را بدور انداخت. اين مطلب ديگرى است كه ما بحثهاى عميق‌ترى را درباره اشكال و سبكها در تحقيقات ادبى وارد سازيم، ولى نبايد به‌ويژگيهايى كه در تاريخ ما بوجود آمده، و نام خود را يافته، بى‌توجه باشيم و آن اصطلاحات را متروك گذاريم و الا سردرگمى پديد خواهد شد.

اما نشر كلاسيك فارسى ما از جهت سبك به «مرسل» (ساده نويسى) و «مصنوع» (با مراعات صنايع لفظى و معنوى بديعى) تقسيم مى‌شود. اين برخورد نيز صورتى است. و اما از جهت اشكال نشر، با «حكايه» و «مقامه»، «ترسل» (اخوانيات و رسائل ديوانى)، «وصف» و «داستان» و «اندرز» و

«تاریخ نگاری»، متون دینی و عرفانی و علمی و فلسفی و «هزلیات» سروکار داریم. نثر فارسی قرون وسطایی ما (مانند همه جا) کمتر از شعر جلوه گاه هنر ادبی قرار گرفته است و در آن تنوع و تکامل بیانی محدودتری راه یافته است. تحقیق درباره نثر فارسی هنوز به حد کافی رسا نیست و باید ثغور آن را معین کرد و روشن ساخت که تاچه حد مثلاً کتب تاریخی را می توان وارد ارثیه ادبی کرد، اما از لحاظ انواع (ژانرها) در ادبیات فارسی (بویژه شعر) با انواع وصفی (یاروایی)، غنایی، حماسی، رثاء، هزل، موعظه، تحقیق، مدیحه سروکار داریم. «طنز و کنایه» غالباً به صورت هزل (اهاجی) درآمده. نوع «غنایی»، در اشکال غزلها و رباعیات و دوبیتی های عشقی و عرفانی و تشبیب های آغاز قصاید و مثنویها و مسمطهای توصیفی جای گرفته است. «موعظه» بشکل قصاید و مثنویها و قطعه ها و «تحقیق» (اگر آن را به معنای اشعاری بگیریم که نظر خاصی را تبلیغ می کند) به صورت قصاید و مثنویات درآمده است. اما شکل اساسی «مدایح» قصیده است و «هزل» به اشکال بسیار مختلف و «حماسه» و «وصف» به طور عمده به صورت مثنوی وجود دارد. این تلازم اشکال با انواع نیز بطور نسبی گفته شده و در حوزة واقعیت، جریان از این درهم تر و آشفته تر و مطلب درخور بررسی همه جانبه است.

با توجه به تنوع سبکها، اشکال و انواع ادبی، ما می توانیم در گنجینه ادبیات خود راهیابی کنیم. ولی این البته کافی نیست. **دوره بندی تاریخی** ادبیات و ارزیابی **انفرادی** هنرمندان و ادبیات کار لازم دیگری است که باید انجام گیرد.

به نظر اینجانب **دوره بندی** متداول تاریخ ایران که در کتب متداول تاریخ مرسوم شده منافاتی با قبول دوره بندیهای جامعه شناسانه (نظام دودمانی، نظام بردگی، نظام زمین سالاری، نظام سرمایه داری) یا تاریخ شناسانه (عصر باستانی، سده های میانه، قرون جدید، تاریخ معاصر) ندارد و جانشین آنها نیست، بلکه جست و جوی مرزبندیهای طبیعی در درون تاریخ کشور ماست و خو بست بماند و مراعات شود، گرچه تحول سلسله های سلطنتی و هجومها و انقلابها ملأ و پایه تقسیم باشد و روحیه ضد سلطنتی ما نپذیرد که از عصر ساسانی یا صفوی سخن گوئیم یا تاریخ را به پیش و پس از هجوم اسکندر

مقدونی یا حمله مغولان تقسیم کنیم.

امادر باره **ارزیابی انفرادی** ادیبان (شاعران و نویسندگان) و شخصیت آنها و آثار آنها کار بسیاری انجام گرفته است که هنوز ناقص است. از سگفتی ها اینکه در تاریخ نگاری عرب، ولو در مواردی که ذکر جزئیات سودمند درباره زندگینامه های مشاهیر امری متداول است و شما می توانید مثلاً طبری یا ابوالعلاء و جاحظ یا ابوحنیفه توحیدی را به عنوان «انسان» در تمام ابعادش بشناسید ولی در نتیجه سرسری گویی و مجمل نگاری و افسانه بافی و لفاظیهای صدماتیک غاز متداول در کشور ما، هنوز از زندگی سعدی و حافظ هم (که تقریباً با دانه و پترارک و بوکاچو قریب العصر بودند) سرگذشت بهم پیوسته و موثق و تفصیلی نمی دانیم. و حال آنکه این برای ما بسیار مهم است. بدون آن، روان شاعر، رخدادهای حیات او، شأن نزول آثارش، نیرخ اجتماعی او در عصر خودش و غیره روشن نمی شود و از همه ادیبان، مشتی نامها باقی می ماند که زندگیشان بهم شبیه است یعنی در سالی زاده اند و در سالی مرده اند (که صحت هردوی آنها مشکوک است!) و کنیه و نامی هم داشته اند (که حتی در مورد سعدی معلوم نیست مشرف الدین است یا مصلح الدین) و مداح امیران و شاهانی بوده اند و احیاناً مزارشان در فلان-جاست. پڑمان بختیاری در دیوان حافظ نمونه ای آورده است که نشان می دهد هیچ نکته مهم در زندگینامه این مهمترین شاعر غنایی ما مسلم و روشن نیست، ولی او این مطلب را سهل و بی اهمیت شمرده و حال آنکه چنین نیست. تجربه نشان داده که می توان با بررسی دقیق آثار هنرمندان مورد نظر، همراه با بررسی تاریخ عصر و آثار معاصران آنها و امثال آن، «زندگینامه» هنرمندان را ترتیب داد. برخی از این زندگی نامه ها واقعاً شگرف و لرزاننده است و می تواند به آثار هنرمند روحی دیگر بدمد. زندگینامه ها را باید چنانکه در کتاب «کاروان حله» آمده است بدون چم و خم تحقیقاتی و اشارات و حواشی نوشت، بطوری که خصلت توصیفی و داستانی داشته باشد. تنها باید بسط و تفصیل بمراتب بیش از چارچوب کتاب نام برده باشد.

در کنار تدارک **زندگینامه** هنرمندان ادیب ما، تنظیم **گزینه های آثار** آنها برای استفاده عموم مردم، همراه با شروع لغوی، تاریخی، فکری و

نقطه گذاری و تنظیم به شیوه امروزی از جهت عرضه داشت مطالب، ضرور است. این کار از طرف جمعی از محققان معاصر شده و می شود، ولی کامل نیست. این گزینه ها، غیر از **متون انتقادی** است که علماً موظف است ادیب مورد نظر را در «کل آثارش» با «اصالت و دقت تمام» معرفی کند. این گزینه ها چنانکه گفتیم برای قرائت عمومی است و از جهت چاپ و خط و تصاویر و حواشی باید آثار ادبی ما را که غالباً کهنه شده و کسل کننده و دشوار فهم است، به ذهن و درک و ذوق معاصران نزدیک سازد. ملاک گزیدن در درجه اول شهرت اشعار و آثار است که طی زمان انجام گرفته و فقط در درجه دوم ضرورت های معین (و از آن جمله ذوق خود تدوین گر) می تواند ملاک قرار گیرد. حذف قطعات مشهور بر اساس ذوق شخصی نارواست زیرا آزمون نشان داده است که هیچ شهرتی بدون پایه نیست. از جهت مضمون گزینه ها باید به اعتلاء غرور منطقی و احساس میهنی و مردم دوستی و جوش انقلابی و عواطف عالیله دیگر یاری رساند.

نکته مهم دیگر در مورد شناخت روند ادبی کشور ما **روابط و تاثیر متقابل آن با فرهنگ کشورهای دیگر** است. فرهنگ ادبی ما بویژه و در درجه اول با فرهنگ عرب و هند و در درجه دوم ترك روابط داشته و البته ادبیات «معاصر» ما پیوند فراوانی با ادبیات جهانی بویژه اروپایی پیدا کرده است. در این پیوند، خصوصاً با عرب ها، تأثیر متقابل انجام گرفته است. آیات قرآنی و احادیث و مآثورات و ادبیات حماسی و غنائی عرب و مطالب مربوط به تاریخ انبیاء و مصطلحات دینی و کلامی و مشائی و اشراقی در ادبیات ما اثرات بسیار گسترده دارد و بدون شناخت آن ها، شناخت ادب ما متعسر است. روابط ایران و هند نیز در ادوار مختلف (ساسانی، غزنوی، دوران مغولان، افشاریه و بعد) وسیع بوده و تعاطی فکر و ذوق شدیدی انجام گرفته است. در این زمینه بررسی هایی شده که هنوز نارساست. و اما تأثیر اروپا بر نسل معاصر ما روشن است. طرح مسائل در این نوشته کوتاه شاید بتواند محققان دانشمند ما را از رکودی که ممکن است تصاریف ایام ایجاد کند بیرون آورد و به ادامه تلاش سودمند وادارد.

قلمکار بهار

محمد زهری

سوز دلسوز، گلاویز گل است
سایه بید مجنون،
از سر چین، کم است
دست دل‌باز چنار
خشک خشک است
تو هنوز اما می‌گویی
باغ در راسته سبز بهاران است!



باغ در راسته سبز بهاران است
که هنوز
ناپ سبزینه رستن،
در خاک است
خاک است،
چهره پرداز قلمکار بهار.

فرضیه - نظریه - دکترین

(تاریخچه یک کشف علمی)

پروفسور ل. زیلبر

ترجمه پرویز شهریاری



ایلیا متچنیکوف
عکسی با خط و
امضای او
(مربوط به سال
۱۹۰۱)

... سال ۱۸۶۵. مچنیکوف ۲۰ ساله، روی کرم‌های پست، به نام پلاناریای خاکی (planaria) مطالعه می‌کند. او معتقد می‌شود که این کرم‌ها، دارای دستگاه مستقل گوارشی نیستند. هضم غذا در این جانداران نه در حفره‌های گوارشی (مثل موجودات عالی)، بلکه در داخل یاخته، همچون نم‌رویان (infusoria) و دیگر موجودات تک یاخته‌ای، انجام می‌گیرد. ضمناً، یاخته‌های «گوارشی»، برخلاف دیگر جانوران پریاخته‌ای متحرک‌اند.

... سال ۱۸۷۵. مچنیکوف، اسفنج‌ها را بررسی می‌کند. او متوجه شد که در این جانداران هم، گوارش درون یاخته‌ای، به وسیله یاخته‌های متحرک، انجام می‌شود.

این بررسی‌ها، جانورشناسی و جنین‌شناسی را دربر می‌گرفت و برای این رشته‌های دانش، اهمیت زیادی داشت. ولی، این بررسی‌ها، چه ساز و کاری را برای دفاع این موجودات در برابر میکروب‌ها، نشان می‌داد؟ به نظر می‌رسید، که هیچی. و در جریان سال‌های طولانی تحقیق، حتی گمانی دور هم، درباره نقش گوارش درون یاخته‌ای در دفاع موجودات از میکروب‌ها، مچنیکوف را به تشویق نینداخت. این بررسی‌ها، هنوز فکر نظریه بیگانه‌خواری ایمنی را به وجود نمی‌آورد، و لسی در واقع، توانست به عنوان پایه‌ای برای به وجود آمدن و پیشرفت این نظریه درآید. و بالاخره این لحظه فرا رسید.

... سال ۱۸۸۲. ایتالیا. طبیعت زیبای ساحل مه‌سینا. مچنیکوف،

دور از مخمضه‌های دانشگاهی استراحت می‌کند. البته، کار را هم فراموش نکرده است. او، تنهاست. افراد خانواده به سیرک رفته‌اند و نمایش میمون‌های تعلیم‌دیده را تماشا می‌کنند. چشمان خسته و بیمار

او، از میکروسکوپ دور نمی‌شود. او زندگی یاخته‌های متحرك را، در کرمینه ستاره‌های دریائی مشاهده می‌کند. کرمینه شفاف است، و این یاخته‌ها به روشنی دیده می‌شوند. ناگهان این فکر پیدا می‌شود که این یاخته‌ها باید به موجود زنده «برای مقاومت در برابر فعالیت‌های زیان-بخش» خدمت کنند. این فکر، او را به هیجان می‌آورد. مچنیکوف در اطاق به این سو و آن سو می‌رود، با ناآرامی از آنجا خارج می‌شود و خود را به ساحل دریا می‌رساند. احساسی پنهانی به او می‌گفت که همین فکر، او را به جای زیبا و جالبی خواهد کشاند. اگر به بدن شفاف کرمینه، خاری وارد کنیم، چه اتفاقی می‌افتد؟ اگر به واقع، وظیفه این یاخته‌ها، مقاومت در برابر هر چیز زیان‌بخشی است، آیا این چیز خارجی را محاصره نخواهند کرد؟

در باغچه جلوخانه، گل‌های سرخ شکفته‌اند. ولی مچنیکوف، رایحه آنها را احساس نمی‌کند. او به خار آنها نیاز دارد. او چند تیغه کوچک خار را زیر پوست کرمینه اسفنج دریائی (که مثل آب شفاف است)، وارد می‌کند.

جانکاه‌ترین و پرنج‌ترین لحظه‌های آزمایش علمی است: باید انتظار کشید. شب پر اضطرابی بود. مچنیکوف، با هیجانی که داشت، نتوانست بخوابد. صبح زود، به طرف میکروسکوپ پرید. یاخته‌های متحرك از همه طرف تیغه‌های خار را محاصره و به آنها چسبیده بودند. و در همین شب بی‌خوابی بود که فرضیه بیگانه‌خواری، زاده شد. ... سال ۱۸۸۴. مچنیکوف روی خاکشیرها - خرچنگیان ریز شفاف - مطالعه می‌کند. او می‌بیند که گاهی هاگ‌های تیغ مانند قارچ-های میکروسکوپی انگل، همراه باغذا، به آنها وارد می‌شود. این هاگ‌ها،

مجرای روده را زخم می کنند و در حفرة جسم مستقر می شوند. ولی در بیشتر موارد، مرگ در اینجا انتظار آنها را می کشد. یاخته های متحرک - بیگانه خواران خاکشیر - آنها را احاطه می کنند و از بین می برند. این، پدیده ای بسیار جالب و تایید درخشانی از فرضیه بیگانه خواری بود. عکس العمل بیگانه خواری، آشکارا شفاعش است و خاکشیرها را از شر قارچ هایی که برای آنها مرگ آور است، نجات می دهد.

ولی خاکشیر آدم نیست، حتی خرگوش هم نیست. لازم بود که آزمایش را با باکتری های بیماری زا و روی جانوران انجام داد.

و کار مربوط به این آزمایش ها آغاز می شود. معلوم می شود که بیگانه خواران، استعداد جذب دارند و میکروب های ضعیف سیاه زخم و میکروب هایی را که مصنوعاً ضعیف شده اند، هضم می کنند. میکروب های فعال تر، جذب گلبول های سفید نمی شوند، زاد و ولد می کنند و موجود زنده را به طرف مرگ می برند. بیگانه خواران در اینجا هم، عکس العمل شفاعش دارند. در جانورانی که نسبت به عفونت، مصونیت دارند، بیگانه خواران بسیار نیرومندند، و در مقابل سرایت مقدار زیادی از باکتری های فعال هم، زنده می مانند. در جانوران مستعد به بیماری، تقریباً بیگانه خواران وجود ندارند و با اندک عفونتی، از بین می روند. همه آزمایش ها، کاملاً به نتیجه مشابهی می رسند، نتیجه آزمایش هایی که از میکروب ها و خرگوش ها به دست می آید، همان است که از خاکشیرها و قارچ ها به دست آمده بود. فرضیه، ضمن تجربه تایید شد. فرضیه، به صورت نظریه درآمد.

جانورشناس، به عرصه دانش بیماری ها (پاتولوژی) وارد شد.

اینجاست که نظریه‌های خاص خودش را دارد، و چه بسا که اصلاً بر مبنای زیست‌شناسی نباشند. ولی این سنت‌ها و نظریه‌ها را، همه قبول دارند. به سختی می‌توان نظریه‌ای را به پزشکان قبولاند که بر اساس موضوعی به کلی دور از تخت بیمارستان و یا میز تشریح باشد. چنین نظریه‌ای، به نظر آنها بیشتر وهم و افسانه است.

مبارزه‌ای طولانی، سخت و حماسه‌وار آغاز می‌شود، که قریب یک ربع قرن ادامه پیدا می‌کند.

بوشارد در فرانسه و بوخنر در آلمان، ضربه‌های سنگینی به نظریه بیگانه‌خواری وارد می‌آورند. در آزمایش‌های آنها، سرم خون جانورانی که در آنها نه بیگانه‌خواری وجود داشت و نه یاخته دیگری، مانع تکثیر میکروب‌ها شد و حتی آنها را از بین برد. این وضع به وسیله محققان دیگر هم تایید شد. مچنیکوف به درستی حقایقی که به وسیله مخالفانش اطلاع داده شده بود، گردن گذاشت. در واقع، سرم خون بسیاری از جانوران وقتی که با باکتری‌های بیماری‌زا، درلوله آزمایش ریخته می‌شود، آنها را می‌کشد.

ولی این مواد نابود کننده میکرب از کجا آمدند؟ آیا، با همه اینها، این وضع رابطه‌ای با بیگانه‌خواران ندارند؟ آخر وقتی که خون لخته می‌شود، بیگانه‌خواران از بین می‌روند، و موادی که در آنها وجود دارد، به سرم خون وارد می‌شود. آیا ممکن است که ویژگی ضد میکروبی سرم، به همین موضوع مربوط باشد؟ آیا ممکن است....

آزمایشگاه‌ها به کار می‌افتد. آزمایش پشت آزمایش. و سرانجام، پیروزی. قابلیت مایعی که باکتری‌ها را می‌کشد، در واقع مربوط به بیگانه‌خواران است. همه جا بیگانه‌خواران. بدون آنها، مبارزه بدن با

میکروب‌ها ممکن نیست.

... سال ۱۸۹۴. مقاله پفی فر (Pfeifer)، باکتری‌شناس مشهور، چاپ می‌شود. در این مقاله ثابت می‌شود که نابودی میکروب وبا، ضمن وارد کردن آن در حفره شکم خوک دریائی، بدون هرگونه شرکت بیگانه‌خواران، انجام می‌شود. ضربه تازه‌ای بر نظریه بیگانه‌خواری!

البته، بدن موجود زنده، غیر از بیگانه‌خواری، از عامل‌های دفاعی دیگری هم استفاده می‌کند... در واقع، مچنیکوف هم هرگز نگفته بود که بیگانه‌خواری، تنها وسیله دفاع بدن موجود زنده، در برابر بیماری‌هاست... ولی، پدیده‌ای که «پفی فر» اعلام داشته بود، آرام را از دانشمند ما گرفت: در اینجا باید اشتباهی رخ داده باشد.

مچنیکوف، آزمایش «پفی فر» را تکرار می‌کند. نه، اشتباهی وجود ندارد. پس، موضوع از چه قرار است؟ فکر او در شب‌های بی‌خوابی، در اطراف طرح آزمایش‌های تازه‌ای دور می‌زند که امکان روشن کردن پدیده «پفی فر» را فراهم کند.

سرانجام سرنخی پیدا شد که می‌شد از آن استفاده کرد. تایید... باز هم يك تایید دیگر... دوباره همه چیز به همان وضع اول برگشت. همه چیز سر جای خودش بود: وقتی که میکروب وبا وارد حفره شکم می‌شود، بیگانه‌خواران را می‌کشد. آنها به مقدار زیادی کشته می‌شوند و با کشته شدن آنها، ماده‌ای تراوش می‌شود که میکروب وبا را در خود حل می‌کند. به این ترتیب، نابودی میکرب وبا در حفره شکم (و به همین ترتیب، در سرم خون) مربوط به ماده‌ای است که بیگانه‌خواران تراوش می‌کنند. نظریه بیگانه‌خواری دوباره پیروز شد.



... ولی زمان می‌گذرد. پیشرفت دانش در زمینه ایمنی، پدیده-های تازه و تازه‌تری را کشف می‌کند. بسیاری از این پدیده‌ها، به کلی جدا از آزمایش‌های مربوط به رد یا تایید نظریه بیگانه‌خواری، و متناقض با آن بود. نظریه بلغمی (هوموری) استدلال‌های زیادی به نفع خود جمع می‌کرد. برای قانع کردن می‌گفتند که ضمن وارد کردن زهر میکروبی (توکسین) به جانور یا انسان، در خون پادزهر (آنتی توکسین) ظاهر می‌شود. اریلیک، نظریه‌ای ساخت که ترتیب ساخته شدن این پادزهرها را توضیح می‌داد، و البته، در این نظریه، هیچگونه نقشی به بیگانه‌خواران داده نشده بود.

سرم جانوران دارای خاصیت‌های دفاعی است (درمانی و پیش-گیری). نظریه بلغمی «راه حل را در عمل» جستجو می‌کند. آیا در چنین صورتی، دیگر به نظریه بیگانه‌خواری نیازی وجود دارد؟

مچنیکوف می‌داند که تا زمانی که مسأله مربوط به پیدایش پادزهر حل نشود، نظریه بیگانه‌خواری نمی‌تواند مدعی باشد که موضوع مصونیت در برابر بیماری‌های واگیردار را به طور کامل روشن کرده است. دوباره همه چیز آغاز می‌شود: جستجوهای رنج‌آور، کار سخت و طولانی، تردیدها، ناامیدی‌ها و عدم موفقیت‌ها. البته، او از همان راهی می‌رود که قبلاً رفته بود. او باید موضوع تشکیل پادزهر را در تمام مرحله‌های مختلف جانوران، از ساده‌ترین آنها، تا سرانجام انسان، بررسی کند: هر رده را به دنبال دیگری: ماهی‌ها، قورباغه‌ها، تمساح‌ها. اگر تمساح را به تدریج به مقدار بیشتر و بیشتری زهر میکروبی عادت دهیم، بعد از مدتی می‌توان پادزهر را در سرم پیدا کرد. در مورد جانوران خون گرم، وضع کاملاً

روشن است: در آنها به مقدار زیادی پادزهر پیدا می‌شود. به این ترتیب معلوم می‌شود که پادزهر را نمی‌توان در همه جانوران پیدا کرد: پادزهر تنها در جانوران عالی، از جانوران خون سرد عالی به بالا، تشکیل می‌شود. یعنی، محل تشکیل پادزهر را باید در جان دارانی جستجو کرد که به اندازه کافی تکامل یافته‌اند و به خصوص در جانوران خون گرم.

آزمایش، این پیش‌بینی را تایید می‌کند. پادزهرها، قبل از همه، در عصاره اندام‌های جانوران خون گرم - طحال و مغز استخوان - پیدا می‌شود. ولی، مگر در همین اندام‌ها، نمی‌توان بیگانه‌خواران را کشف کرد؟ در چنین وضعی، می‌توان فرض کرد که بیگانه‌خواران، ضمن جذب زهر میکروبی، پادزهر آن را هم، می‌سازند. در این صورت، همه چیز به جای خود بر خواهد گشت. پادزهرها دوباره جای خود را در نظریه بیگانه‌خواری اشغال می‌کنند.

مچنیکوف در سال ۱۸۹۷، در کنگره مسکو، درباره بررسی‌های خودش، گزارش داد. نوکار، دانشمند مشهور فرانسوی که در این کنگره شرکت کرده بود، درباره ارثیه مچنیکوف، چنین می‌نویسد: «او موفقیت فوق‌العاده به دست آورده است. نظریه‌ها و آگاهی‌هایی را که مطرح کردند، قسمتی از این موفقیت را دربر داشت...»



نظریه بیگانه‌خواری به برکت مشاهده‌ها، آزمایش‌ها و حقایق زیادی، غنی می‌شود. معلوم می‌شود که نقش بیگانه‌خواران، تنها دفاع در برابر میکروب‌ها نیست، بلکه در بسیاری از جریان‌های دیگر مربوط به موجود زنده هم، نقش جدی دارند. ضمناً این حقایق، تنها در مکتب

مچنیکوف کشف نشد، بلکه در سراسر دنیا و در آزمایشگاه‌های همه کشورها، مورد تحقیق و آزمایش قرار گرفت.

مچنیکوف در سال ۱۹۰۱، کتاب خود را به نام «ایمنی در برابر بیماری‌های واگیردار» منتشر کرد. این، چکیده‌ای از بیست و پنج سال بررسی‌های او بود. او در مقدمه این کتاب با طعنه می‌نویسد: «اگر من نتوانستم مخالفان خود را به درستی موضع خودم قانع کنم، دست کم توانستم چنان آگاهی‌هایی را که برای مخالفت با من لازم داشتند، به آنها بدهم». ولی دیگر لزومی به قانع کردن دیگران نبود. دیگر، کسی به طور جدی مخالفت نمی‌کرد. دیگر، پدیده بیگانه‌خواری، برای اکثریت دانشمندان، نه یک نظریه، بلکه حقیقتی انکارناپذیر در زیست‌شناسی بود. نظریه بیگانه‌خواری، به صورت یک طرز تفکر پزشکی و زیست‌شناسی درآمد. نظریه تبدیل به دکترین شد.

سفر در مه و باران

ای به آهنگ تو

پیوسته

ستایش‌ها

آن که برمی‌خیزد خواب نخواهد ماند.

آن که می‌داند:

خورشید بر آید آخر

خواب

در بستر مهتاب

نخواهد ماند.



ای قطار غم روزان مصیبت‌بار!

تند بگذر

بگذر از

تونل

باران

ابر می‌گیرد،

می‌غرد رعد بیمار.

ریل اندوه،

نمی‌گیرد آیا

پایان؟



صبح می‌آید با مه

با غم

خاکستر

دره بگریزد از زیر قطار مه‌پوش
فوج پرگوی کلاغان سیه در پرواز
از فراز ده کوهستانی
خاموش

می‌وزد باد،
فرومی‌ریزد برگ هنوز،
کس در آن مقصد بر من نگشاید آغوش،
صبح برخاسته،
اما نه اثر
از رخ روز...

مهرماه - ۱۳۴۹

حوادث...

امروز،
در کوچه امید،
کسی،
با تمام خشم
پیش از سپیده،
کردن خود را
بریده بود.
انبوه مردمان تماشاگر...

■
امروز،
وقتی که آفتاب
طلوع
می‌کرد
مردی برهنه،
لخت،
- بی‌هیچ پوششی -
در چار راه تنگ حقیقت، که
ساکت

است،

فریاد می کشید...

او را بنام نامی مجنون،

اکنون،

زنجیر کرده اند...



امروز،

مردی دگر، که

داغ فراوان

داشت.

و

در آفتاب صبح،

گام می گذاشت

و

با آن سر سپیدتر از برفش،

گوئی

يك توده نور بود،

می گفت:

از چار راه تنگ حقیقت،

که ساکت

است،

باید

علایم منع عبور را

برداشت.»

او، می گذشت از همه جا، در نور

فریاد می کشید ز کین - شب کور



امروز،

مردی دگر،

که دوست يك زن بود

و

لحنی عجیب داشت،

می گفت:
«زن های خوب ما
جز با برهنگی تن و اندام،
خود را بنام نامی آدم،
ثابت نمی کنند...»
می گفت:
«باید

روحي برهنه داشت،
باید نقاب های دروغین را
از روح برگرفت،
و

بذر برهنگی حقیقت را
در بطن کذب، کاشت.»



من در میان مردم خود موج می زنم.
گوئی

مردم در انتظار کسی هستند،
در انتظار آن که ظهورش را
مردان بی شمار
در هر سپیده دم،
با آخرین شعار
اعلام
کرده اند...

شهریور ۱۳۵۰

به خویشتن گفتم...

به خویش گفتم با پرچمی که خواهم ساخت.
زخون پاك برادرهای شاعر خویش،
زخون عشقی و یزدی و خسرو گل سرخ،

به پیش خواهم تاخت،
چنان به پیش،
که لرزد به خویش
دشمن خلق.



به خویش گفتم با پرچمی که خواهم داشت،
و برفراز سر خویش خواهمش افراشت،
به هر کجا که گذر می کنند مردم شهر،
درون هر کوچه،
و بر سر هر راه،
به سان مشعلی، از درد می کشم فریاد:
«براین سکوت،
و تسلیم
ننگ و نفرت باد!»



به خویش گفتم اینک که رعد می غرد،
و باد می تازد،
بجاست شعرم را
به سان شمشیری
در آورم
و سپس،
بنام نامی خلق
ز جای برخیزم،
هزار فتنه و آشوب و شر برانگیزم.



به خویشتن گفتم:
ستاره باید شد.
چرا که هر چه دراین آسمان ژرف سیاه-
ستاره باشد بیش،
به جبر می کاهد
شب از سیاهی خویش...

نگاهی به فلسفه هنر و زیباشناسی کانت

دکتر شرف‌الدین خراسانی - شرف

مبحث زیباشناسی و هنر، در نظام فلسفی ایمانوئل کانت (Immanuel Kant ۱۷۲۴-۱۸۰۴) فیلسوف نامدار و بزرگ آلمانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، تا بدانجا که پژوهشهای ژرف وی را در این دو زمینه می‌توان چرخشی دورانساز در تاریخ فلسفه بشمار آورد، درست همانند دستاوردهای دیگر کانت در پهنه‌ی فلسفه‌ی نظری و عملی. کانت نظام نوین فلسفی خود را در سه اثر مهم و بنیادی گنجانده است: ۱- *انتقاد عقل ناب* (Kritik der reinen Vernunft) که چاپ نخست آن در سال ۱۷۸۱ و چاپ دوم و دگرگون‌شده‌ی آن در ۱۷۸۷ منتشر شد. ۲- *انتقاد عقل عملی* (Kritik der praktischen Vernunft) که در سال ۱۷۸۸ انتشار یافت. سومین اثر بنیادی کانت که فلسفه‌ی هنر و زیباشناسی و نیز مبحث مهم غایت- یا هدف‌شناسی (تلئولوژی) را در بر می‌گیرد *انتقاد نیروی داوری* (Kritik der Urteilkraft) است که چاپ اول آن در سال ۱۷۹۰ و چاپ دوم آن در ۱۷۹۳ منتشر شد. مادر این نوشته می‌کشیم که طرحی اجمالی از مهمترین جستارهای آنرا بخوانندگان عرضه کنیم.

نخست باید اشاره کنیم که این کتاب به دو بخش اساسی تقسیم می‌شود. پس از یک دیباچه‌ی کوتاه و یک پیشگفتار مهم، بخش یکم زیر عنوان «انتقاد نیروی داوری استتیک» و بخش دوم زیر عنوان «انتقاد نیروی داوری هدف‌شناسانه» قرار می‌گیرند. مباحث متن کتاب نیز به‌نودویک پاره تقسیم شده‌اند.

برای اینکه بتوانیم نگاهی اجمالی به زیباشناسی کانت بیاندازیم، در آغاز لازم است که اصول فلسفه‌ی نظری کانت را همراه خودش از نظر بگذرانیم: اگر ما درباره‌ی شناخت‌های خودمان از لحاظ دو توانائی بنیادی مختلف، یعنی **حسیت و فهم**، که در واقع دوسرچشمه‌ی اصلی شناخت‌اند به‌اندیشه بپردازیم، بفرق میان دو چیز برمی‌خوریم: **بینش حسی و مفاهیم**. بدیگرسخن، همه‌ی شناخت‌های ما از این لحاظ یا **بینش‌های حسی‌اند (Anschauungen)** یا **مفاهیم (Begriffe)**. دسته‌ی نخست سرچشمه خود را در **حسیت**، یعنی توانائی بینش حسی و دسته‌ی دوم سرچشمه‌ی خود را در **فهم** دارند، یعنی توانائی مفاهیم. کانت این را **فرق منطقی** میان فهم و حسیت می‌نامد، که بنابر آن اولی فقط بینش‌های حسی و دومی فقط مفاهیم را بدست می‌دهد. این دو توانائی بنیادی را از جنبه‌های دیگری نیز می‌توان تعریف کرد: **حسیت را چونان توانائی پذیرندگی (Rezeptivitat)** و **فهم را چونان توانائی خودانگیزی (Spontaneitat)** بشمار آورد. اما این نحوه‌ی توضیح دیگر منطقی نیست، بلکه متافیزیکی است. معمولاً همچنین حسیت را توانائی **ذیرین** و فهم را توانائی **ذویرین** می‌نامند. زیرا حسیت فقط ماده یا مایه برای اندیشیدن می‌دهد، اما فهم برخلاف آن این مایه را در اختیار می‌گیرد و آنرا زیر قواعد و مفاهیم می‌آورد. براین پایه بنظر کانت مسئله‌ی کمال شناخت‌های ما بمیان می‌آید. يك شناخت می‌تواند یا طبق قانونهای حسیت یا طبق قانونهای فهم کامل باشد: درمورد نخست از لحاظ **استتیک** و در مورد دوم از لحاظ **منطقی** کامل است.

هر دو اینها: یعنی کمال حسی (استتیک) و کمال منطقی از گونه‌ی مختلفند. اولی معطوف به حسیت و دومی معطوف به فهم است. کمال منطقی شناخت مبتنی بر توافق یا هماهنگی آن باشی است، یعنی بر قانونهای دارای اعتبار کلی که در نتیجه می‌توان درباره‌ی آن بنحوی پیشین (a priori) داوری کرد. اما کمال استتیک عبارت است از توافق شناخت با **ذهن** و مبتنی بر حسیت ویژه‌ی انشان است. بنابراین نزد کمال استتیک هیچگونه قانونهای عینی دارای اعتبار کلی یافت نمی‌شوند که در پیوند با آنها بتوان بنحوی پیشین و بگونه‌ئی که بتواند برای همه‌ی موجودات اندیشنده دارای اعتبار کلی باشد،

داوری کرد. با وجود این تا آنجائی که همچنین قانونهای کلی حسیت یافت می‌شوند، که هرچند عینی نیستند و برای همه‌ی موجودات اندیشنده بطور کلی معتبر نمی‌باشند، اما بنحوی ذهنی برای **جميع بشریت دارای اعتباراند**، **می‌توان به يك كمال استتیک نیز اندیشید**، که بنیاد يك خوشایندی ذهنی همگانی یا کلی را دربر دارد. این همان چیزی است که زیبای نامیده می‌شود. یعنی آنچه که حواس را دربینش حسی خوش می‌آید و درست بهمین علت می‌تواند موضوع يك خوشایندی کلی باشد، زیرا قانونهای بینش حسی قانونهای عام یا کلی حسیت‌اند. در اینجاست که کانت به يك نکته‌ی مهم در فلسفه‌ی هنر و زیباشناسی خود اشاره می‌کند و می‌گوید که از راه این توافق با قانونهای کلی حسیت، يك چیز زیبا از لحاظ نوع بدو گونه‌ی مختلف تقسیم می‌شود: ۱- زیبای واقعی و مستقل، که ماهیت آن عبارت است از **شکل یا صورت محض** و ۲- چیز دلپسند که صرفاً در احساس بوسیله‌ی انگیزه و تهیج خوش‌آیند است و بدین علت فقط می‌تواند بنیاد يك خوشایندی خصوصی محض باشد. بدینسان از دیدگاه گانت، میان کمال استتیک و کمال منطقی شناخت‌ما همیشه گونه‌ئی جدال برپاست که نمی‌توان آنرا رفع کرد. زیرا فهم می‌خواهد که آموزنده‌شود، در حالیکه حسیت می‌خواهد که زنده و انگیزه‌گر دد. (نگاه کنید به کتاب **منطق** کانت، در مجموعه‌ی آثار، چاپ آکادمی، جلد نوزدهم پیشگفتار، ص ۳۷-۳۵).

نتیجه‌ی خلاصه‌ئی که از اندیشه‌ها و جستارهای کانت می‌توان گرفت چنین است: از آنجا که مفهوم آزادی بوسیله‌ی عقل عملی بمیان آمده است، ناگزیر باید قانونهای آزادی در جهان حسی نیز متحقق شوند. بدینسان باید در جستجوی يك گونه‌توانائی فهم برآئیم که میان فهم و اراده‌ی آزاد یا میان توانائی شناخت و توانائی رغبت جای گیرد. کارکرد این توانائی باید این باشد که بتواند طبیعت را تابع قانونهای آزادی کند. این توانائی همان **نیروی داوری** است، اما نیروی داوری نیز باید دارای يك اصل (Prinzip) باشد. این اصل متعلق به نیروی داوری مفهوم **هدف** یا **هدفمندی** است، که فهم انسانی آنرا در طبیعت می‌نهد، در حالیکه خود طبیعت نمی‌تواند به هیچ روی دارای هدف باشد. از سوی دیگر این اصل متعلق بفهم برپایه‌ی لذت

و رنج یا خوشی و ناخوشی قرار دارد که ما در برخورد یا ملاحظه‌ی چیزها احساس می‌کنیم. بدینسان همه‌ی تصوراتی را که مبتنی بر این دو احساس‌اند، می‌توان تصورات استتیک نامید. پیوند نیروی دآوری با عقل ناب و عقل عملی مانند پیوند احساس لذت و رنج با توانائی شناخت و توانائی رغبت است. و همانگونه که جهان مفاهیم فهم، طبیعت بود و جهان ایده‌ها قلمرو اخلاقی آزادی بود، جهان هدفمندی طبیعی نیز جهان زیبایی و هنر است.

در فلسفه‌ی هنر یا زیباشناسی کانت، سه مقوله‌ی بنیادی یافت می‌شود: **ذوق، زیبا یا زیبایی و والا**. بنیاد هرگونه دآوری زیباشناسانه، دآوری ذوق است: ولی ذوق چیست؟ کانت در تعریف آن می‌گوید: **«ذوق توانائی دآوری است درباره‌ی چیزی (یا موضوعی) یا گونه‌ی تصویری بوسیله‌ی خوشایندی یا ناخوشایندی، بدون هرعلاقه‌ئی**. موضوع یک چنان خوشایندی همان زیباست.» (انتقاد نیروی دآوری پاره‌ی ۵، پایان). بتعبیر دیگر ذوق را می‌توان بسادگی توانائی دآوری کردن درباره‌ی زیبا دانست. اما از آنجا که خصلت هرگونه دآوری این است که باید بتوان آنرا بدیگران منتقل یا تفهیم کرد، بنابراین دآوری ذوق نیز باید چنین باشد. از اینجاست که ما تعریف دیگری از ذوق نزد کانت می‌یابیم که می‌گوید «ذوق آن توانائی است که درباره‌ی انتقال پذیری احساسهائی که با تصور داده شده (بدون میانجیگری یک مفهوم) پیوسته‌اند، بنحوی پیشین دآوری کنند.» (همانجا پاره‌ی ۴۰). اکنون دیدیم که کانت هرگونه **علاقه (Interesse)** را از دآوری ذوق حذف می‌کند. **علاقه** بتعریف کانت «آن خوشایندی نامیده می‌شود که ما آنرا با تصور هستی یک چیز پیوند می‌دهیم.» (همانجا، پاره‌ی ۲). این چنین خوشایندی در عین حال همیشه پیوندی با توانائی رغبت دارد، یا چونان بنیاد تعیین کننده‌ی آن یا چونان ضرورتاً پیوسته به بنیاد تعیین کننده‌ی آن. اما درست سخن بر سر این است که خوشایندی زیباشناسانه یا دآوری ذوق **بهیچ‌روی با هستی‌شنی یا موضوع خود**، هرچه خواهد باشد، سروکار ندارد. کانت برای روشن کردن این نکته تمثیلی را بمیان می‌آورد و می‌گوید: «اما اکنون هنگامیکه پرسش این است که آیا چیزی زیباست، انسان نمی‌خواهد بداند که آیا برای ما یا برای کسی، چیزی درباره‌ی هستی شئی مطرح

است یا فقط می‌تواند مطرح باشد، بل اینکه ما چگونه آنرا در مشاهده‌ی محض (بینش حسی یا بازانديشی) داوری می‌کنیم. اگر کسی از من بپرسد که آیا این کاخی را که در برابر خود می‌بینیم، زیبا می‌یابم یا نه، آنگاه در واقع می‌توانم بگویم که: من اینگونه چیزها را که فقط برای کنجکاوانه خیره شدن در آنها ساخته شده‌اند دوست ندارم، یا مانند آن‌مرد سرخپوست امریکائی از قبیلۀ ایروکوآ باشم که در پاریس از هیچ چیز خوشش نمی‌آید جز دکانهای خوراکیزی. من همچنین می‌توانم بشیوۀ ژان ژاک روسوئی غرور بزرگانی را نکوهش کنم که عرق پیشانی خلق را در راه چنان چیزهای زائد هدر می‌دهند. سرانجام من می‌توانم خود را به آسانی مجاب کنم که اگر در جزیره‌ئی نامسکون می‌بودم، بی‌امید اینکه هرگز بتوانم بار دیگر به سوی انسانها بازگردم، و می‌توانستم تنها در آرزوی خود چنان ساختمان باشکوهی را جاودانه برپا سازم، آنگاه حتی یکبار این رنج را به خود نمی‌دادم، اگر قبلاً کلبه‌ئی به اندازه‌ی کافی آسوده می‌داشتم. اکنون می‌توان همه‌ی اینها را بمن حق داد و پذیرفت. فقط اکنون سخن بر سر اینها نیست. مایه‌ی خواهیم فقط بدانیم که آیا تصور محض شئی درمن با خوشایندی همراه است یا نه، هرچند هم که من از لحاظ هستی موضوع این تصور بتوانم بی‌تفاوت باشم. به آسانی می‌توان دید که در اینجا موضوع مربوط به آن چیزی است که من از آن تصور در خودم می‌سازم و نه مربوط به آنچه که من در آن وابسته به هستی شئی‌ام، برای اینکه بگویم که آن شئی زیباست و ثابت کنم که ذوق دارم. هرکسی باید اعتراف کند که آن داوری درباره‌ی زیبایی، که کمترین علاقه‌ئی با آن آمیخته است بسیار جانبدارانه است و بهیچ‌روی يك داوری ذوق‌ناب نیست. نباید بکمترین نحوی به هستی چیز دل بسته بود، بلکه از این لحاظ باید کاملاً بی‌تفاوت بود تا بتوان در موضوعهای ذوق‌نقش داور را بازی کرد.» (همانجا، پاره‌ی ۲). بدینسان داوری ذوق تنها با تصور محض شیء، چونان پیوسته با احساس خوشی یا ناخوشی سروکار دارد. اما تصور محض نیز تنها در ذهن یافت می‌شود. این تصور هیچگونه شناختی از شیء یا موضوع خود به‌مانمی‌دهد. از اینجا است که بنظر کانت برای تشخیص اینکه آیا چیزی زیباست یا زیبا نیست، ما تصور آنرا نه از راه فهم به موضوع به‌منظور شناخت آن پیوند

می‌دهیم، بلکه آنرا از راه **نیروی خیال**، که شاید هم بافهم پیوسته باشد، بذهن و باحساس لذت یا رنج ناشی از آن پیوند می‌دهیم. پس داوری ذوق یک داوری شناختی و در نتیجه یک داوری منطقی نیست، بلکه یک داوری استیک است که مراد از آن آنگونه داوری است که بنیاد یا علت تعیین‌کننده‌ی آن چیز دیگری جز **ذهنی** نمی‌تواند باشد. زیرا هر مرجع تصورات، حتی مرجع دریافت‌های حسی، می‌تواند عینی باشد، جز مرجع احساس لذت و رنج که بوسیله‌ی آن هیچ چیز درشیء مشخص نمی‌شود، بلکه بوسیله‌ی آن خود ذهن آنگونه که از راه تصور متأثر می‌شود، خود را احساس می‌کند. (همانجا، پاره‌ی ۱). کانت همچنین فرق می‌نهد میان خوشایندی زیباشناسانه و خوشایندی وابسته به آنچه **دلپسند** و آنچه **نیک** است. دلپسند (Angenehm) چیزی است که حواس را در دریافت‌های حسی خوش می‌آید. مراد از دریافت حسی برای کانت یک تصور عینی حواس است. نیک (Gut) نیز آن چیزی است که با واسطه‌ی عقل، بوسیله‌ی مفهوم محض خوش می‌آید. در این رهگذر ما گاه مرادمان از نیک این است که برای چه خوب است، یعنی مفهوم سودمندی را در نظر داریم. در اینجا نیک یا خوب در واقع وسیله می‌شود. بار دیگر مراد ما نیک در خود یا خیر فی‌نفسه است، یعنی آنچه که در خودش خوش آیند است. در هر حال همیشه مفهوم یک هدف و در نتیجه پیوند عقل به یک اراده یا خواست و سرانجام یک گونه خوشایندی ناشی از هستی یک شیء یا یک عمل یافت می‌شود، یعنی گونه‌ئی علاقه در آن گنجانده شده است. (همانجا پاره‌های ۳ و ۴). در حالیکه دیدیم خوشایندی یک چیز زیبا یا زیبایی دارای هیچیک از این خصلت‌ها نیست. زیبایی یا زیبا نزد کانت آن است که موضوع یک خوشایندی کلی یا همگانی باشد، اما آنگونه که در بالا در تعریف کانت یافتیم، بدون آمیختگی با هیچگونه علاقه. اکنون اشاره باین نکته لازم است که مراد کانت از داوری ذوق که معطوف به زیبایی است، ذوق شخصی یا فردی نیست. مثلاً اگر کسی بگوید که این نوع شراب دلپسند است، باید فوراً گفته‌ی او را تصحیح کنند و بگویند: بگو برای من پسندیده است. هر کسی دارای ذوقی است. اما مقصود از ذوق زیباشناسانه این نیست. خنده‌آور است اگر کسی به ذوق خود چیزی را خیال کند و بگوید: این

ساختمان که در برابر من است، یا جامه‌ئی که فلان کس بر تن دارد یا کنسرتی که شنیده می‌شود یا شعری که خوانده می‌شود **برای من زیباست**. زیرا وی حق ندارد چیزی را که فقط برای او خوشایند است زیبا بنامد. (همانجا، پاره‌ی ۷). زیبایی دارای اعتبار فردی یا شخصی نیست. داوری ذوق که درباره‌ی زیباست باید ناگزیر شایستگی انتقال و بدینسان دارای خصلت عام و همگانی باشد. از اینجاست که کانت این نکته را تأکید می‌کند که **انتقالپذیری** (Mittei barkeit) کلی یک گونه تصور در یک داوری ذوق، از آنجا که باید بدون شرط پیشین یک مفهوم روی دهد، نمی‌تواند چیز دیگری باشد جز **حالت ذهنی** (Gemetszustand) در بازی آزاد نیروی خیال و فهم (تا آنجا که این دو چونان شرط لازم شناخت بطور کلی، بایکدیگر هماهنگ‌اند). ما در این مورد آگاهیم که این پیوند درون‌ذهنی که برای شناخت بطور کلی معتبر است، باید برای همه کس معتبر و بدینسان بطور کلی و همگانی انتقالپذیر باشد. اینگونه حکم ذهنی محض استیک درباره‌ی یک شیء یا درباره‌ی تصویری که آن شیء از راه آن داده می‌شود، همیشه مقدم بر لذت ناشی از آن است و در واقع بنیاد یا علت این لذت است. از سوی دیگر این اعتبار کلی درون-ذهنی آنگونه خوشایندی که ما آنرا با تصور شیئی که زیبا می‌نامیم پیوند می‌دهیم، برپایه‌ی آن عمومیت شرائط ذهنی برای حکم درباره‌ی اشیاء قرار دارد. اما در اینجا کانت تأکید می‌کند که انتقال حالت روحی یا ذهنی بدیگران و لذت ناشی از آنها تنها بعلت گرایش انسان بسوی اجتماعی بودن (چه تجربی چه روانشناسانه) نیست. منظور ما در اینجا این نیست، بلکه بگفته‌ی کانت «لذتی را که ما احساس می‌کنیم، ضرورتاً بهر کس دیگری در داوری ذوق نسبت می‌دهیم، درست چنانکه گوئی هنگامیکه ما چیزی را زیبای می‌نامیم، آنرا باید چونان یک خصلت شیء که در آن هماهنگ با مفاهیم معین شده است تلقی کنیم. **اما زیبایی برای خودش بدون پیوند با احساس ذهن هیچ است.**» (همه همانجا، پاره‌ی ۹). پس داوری درباره‌ی زیبایی یک شیء با مفهوم یا مفاهیم سروکار ندارد. زیرا اگر تصویری که یک داوری ذوق سبب آن می‌شود یک مفهوم می‌بود که فهم و نیروی خیال را در حکم درباره‌ی یک شیء به صورت شناختی از آن یگانه می‌ساخت، آنگاه آگاهی از این

پیوند يك آگاهی عقلی می بود و دیگر نمی توانست يك داوری معطوف به لذت و رنج باشد، یعنی يك داوری ذوق نمی بود. درحالیكه داوری ذوق، مستقل از مفاهیم، شیء را از لحاظ خوشایندی و صفت یا محمول زیبایی تعیین می کند. از اینجاست كه كانت نتیجه می گیرد و در یکی از تعریفهای زیبایی می گوید «زیبا آن چیزی است كه بدون (نیازبه) مفهوم بطور کلی خوشایند است.» (همانجا، پاره ی ۹، پایان). و در جای دیگری همین تعریف را اینگونه می دهد «زیبا آن است كه بدون مفهوم، چونان موضوع يك خوشایندی، ضروری شناخته می شود.» (همانجا، پایان پاره ی ۲۲).

نکته ی مهم دیگری كه كانت در این همبستگی بر آن تأکید می كند این است كه زیبا یا زیبایی هدفمند نیست یا دارای هدف نیست، و نیز اینکه در زیبا ما فقط با صورت ناب و نه با ماده ی آن سروكار داریم. داوری ذوق همیشه فقط صورت (Form) هدفمندی را در بنیاد خود دارد. زیرا هدف بنابر تعریف كانت «بطور کلی آن است، كه مفهوم آن بتواند چونان بنیاد یا علت امکان خود شیء تلقی شود. بدینسان برای اینکه يك هدفمندی عینی را در چیزی تصور كنیم، باید مفهوم آنچه كه آن چیز می تواند باشد از پیش باشد.» (همانجا، پاره ی ۱۵)، اما كنون هر گونه هدف، اگر آنرا چونان علت خوشایندی تلقی كنیم، همیشه يك علاقه را چونان علت تعیین كننده ی داوری درباره ی موضوع لذت به همراه دارد. پس هیچ هدف درونذهنی نمی تواند در بنیاد يك داوری ذوق قرار داشته باشد و همچنین هیچ تصور يك هدف عینی. (همانجا، پاره ی ۱۱) از اینجاست كه كانت تعریف مهم دیگری از زیبایی می دهد و می گوید «زیبائی صورت هدفمندی يك شیء است، تا آنجا كه آن، بدون تصور يك هدف در آن ادراك می شود.» (همانجا، پایان پاره ی ۱۷).

۱۷- پس از پژوهش درباره ی زیبایی و زیبا، كانت بفرآگشت (انتقال) نیروی داوری بسوی والا (Sublime - Das Erhabene) می پردازد. وی نخست باین نکته اشاره می كند كه میان زیبا و والا همانندی - هائی یافت می شوند: هردو آنها درخودشان خوش آینداند. هیچك از آن دو يك داوری حسی یا يك داوری تعیین كننده ی منطقی را چونان شرط پیشین

ندارند، بلکه يك داورى بازاندیشی را. و نیز خوشایندی آنها نه وابسته به يك ادراك حسی است چون آنچه دلپسند است، نه وابسته به يك مفهوم معینی چون نزدك. نيك، با وجود این پیوندی با مفاهیم دارد، هرچند مفاهیم نامعین، و در نتیجه خوشایندی ناشی از آنها پیوسته به صرف نمایش یا تصویر موضوع آنها یا توانائی این تصویر است، چنانکه در مورد يك بینش حسی داده شده، این توانائی تصویر یا نیروی خیال با توانائی مفاهیم نیروی خیال با توانائی مفاهیم فهم یا عقل، چونان پیشبرد اینها هماهنگ تلقی می‌شود. بنابراین هردو نوع این داوریه‌ها **جزئی‌اند**، و با وجود این چونان دارای اعتبار کلی برای هر ذهنی ادعا می‌شوند، هرچند صرفاً هردو معطوف باحساس لذت‌اند و نه معطوف به شناخت شیء. اما با اینهمه تمایزهای آشکاری میان زیبا و والا یافت می‌شوند. زیبا در طبیعت مربوط بصورت یا شکل شیء است که دارای حدود معینی است. برخلاف آن والا را می‌توان دريك شیء بی‌شکل یافت تا آنجا که در آن یا بانگیزه‌ی آن «**نامحدودی**» و با وجود این کلیت آن همزمان اندیشیده می‌شود؛ چنانکه زیبا را می‌توان چونان تصویر یا نمایش يك مفهوم نامعین فهم، اما والا را چونان نمایش يك مفهوم آنچنانی عقل تلقی کرد. بنابراین خوشایندی ناشی از زیبا با تصور کیفیت پیوسته است و خوشایندی برخاسته از والا با تصور کمیت. آن دو از لحاظ نوع نیز متمایزاند؛ در حالیکه زیبا مستقیماً احساسی از پیشبرد زندگی را به همراه دارد، و بدینسان متناسب با جذابیت و نیروی خیال‌بازی‌کننده است، والا لذتی است که فقط غیرمستقیم ناشی می‌شود، یعنی چنان است که بوسیله‌ی احساس يك منع یا بازدارندگی نیروهای زیستی و نیز فراریزش همزمان هرچه نیرومندتر این نیروها پدید می‌آید، و در نتیجه چونان انگیزختگی یا هیجان، در اشتغال نیروی خیال نه چونان بازی بلکه چونان جدی آشکار می‌شود، و بنابراین با جذابیت نیز متناسب نیست. کانت از اینجا نتیجه می‌گیرد که در زیر تأثیر والا، روح یا ذهن بوسیله‌ی شیء نه تنها جذب بلکه متناوباً همچنین دفع می‌شود. بدینسان خوشایندی ناشی از والا نه چندان يك لذت مثبت بلکه بیشتر ستایش یا احترام را دربر دارد و شایسته است که **يك لذت منفی (negative Lust)**

نامیده شود. اما مهمترین تمایز یا فرق میان زیبا و والا این است که اگر ما چنانکه قرار است پیش از هرچیز والا را در اشیاء طبیعت مورد ملاحظه قرار دهیم (زیرا والا درهنر همیشه محدود به ماهنگی آن با طبیعت است)، همیشه زیبایی طبیعت يك هدفمندی در صورت یا شكل آن را به همراه دارد، که بوسیله‌ی آن نیروی داوری ما گوئی از پیش معین شده است و بدینسان در خود يك موضوع خوشایندی را تشکیل می‌دهد. اما برعکس آنچه که «در ما، بدون دلیل پردازی، محضاً در ادراك آن، احساس والا را برمی‌انگیزد، براستی از لحاظ صورت چنین می‌نماید که برای نیروی داوری ما خلاف هدف و بانیروی تصور یا نمایش ما نامتناسب و برای نیروی خیال ما قهرآمیز باشد، با وجود این چونان هرچه والا اثر داوری می‌شود». کانت می‌گوید از اینجا می‌توان فوراً نتیجه گرفت که تعبیر ما درست نخواهد بود اگر ما **يك شیء را در طبیعت والا بنامیم**، هرچند می‌توانیم بسیاری چیزها را در آن زیبا بخوانیم. تنها چیزی که می‌توانیم بگوئیم این است که شیء و یا موضوع برای تصویر یا نمایش **يك والا ئی** که در روح یا ذهن ما یافت می‌شود، بکار می‌آید. زیرا «والای واقعی در هیچ صورت یا شکل محسوسی نمی‌تواند گنجانده شود، بلکه فقط مربوط به ایده‌های عقل است، که هرچند هیچگونه تصویر یا نمایش متناسب با آنها ممکن نیست، درست بوسیله‌ی همین نامتناسبی که می‌توان آنرا بنحوی محسوس تصویر کرد، برانگیخته و در روح فراخوانده می‌شوند». کانت در توضیح این نکته می‌گوید مثلاً ما نمی‌توانیم اقیانوس پهناور توفانزده را والا بنامیم. زیرا منظره‌ی آن زشت و وحشت‌انگیز است و ذهن بایستی قبلاً خود را با بسیاری ایده‌ها یا معانی آکنده کند تا بتواند در برابر چنان منظره‌ئی دارای احساسی بشود که والا باشد: یعنی روح حسیت را رها کند و برانگیخته شود که خود را با ایده‌هائی که هدفمندی برتری را دربر دارد مشغول سازد.

کانت در این همبستگی بفرق میان زیبایی طبیعت و والا اشاره می‌کند و می‌گوید که زیبایی مستقل طبیعت تکنیکی را برای ما کشف می‌کند که آنرا چونان نظامی هماهنگ با قانونها نشان می‌دهد که اصل آنرا ما بهیچ‌روی نمی‌توانیم در تمامی نیروی فهم خودمان بیابیم. این همان اصل هدفمندی است از لحاظ

کاربرد نیروی دآوری ما درباره‌ی پدیده‌های طبیعت که حکم می‌کند ما نباید درباره‌ی آنها صرفاً چونان متعلق به طبیعت درمکانیسم بیهدف آن، بلکه همچنین باید چونان متعلق بهند دآوری کنیم. بدینسان این اصل در واقع نه شناخت ما را درباره‌ی اشیاء طبیعت، بلکه مفهوم ما را از طبیعت گسترده می‌کند، یعنی نه چونان مکانیسم بلکه چونان هنر. اما آنچه که ما در طبیعت آنرا والا می‌نامیم بهیچروی چیزی نیست که باصول عینی ویژه و صورتهای طبیعت هماهنگ با آنها رهنمون شود، بلکه طبیعت بیشتر درآشفته‌گی یا در وحشی‌ترین و نابهنجارترین بی‌نظمی و ویرانگری آن، هنگامیکه فقط عظمت و قدرت را بما نشان می‌دهد، به بیشترین اندازه، معنا یا ایده‌ی والا را در ما برمی‌انگیزد. اینجا است که کانت نتیجه می‌گیرد که «برای زیبا در طبیعت ما باید بنیاد یا علتی را در بیرون از خودمان جستجو کنیم، اما برای والا باید صرفاً در خودمان و در رویکرد اندیشه‌ئی که والائی را در تصور (طبیعت) وارد می‌کند جستجو کنیم». (همه در همانجا، پاره‌ی ۲۳).

در اینجا باید به تقسیم‌بندی کانت از والا نیز اشاره کنیم. تا آنجا که مربوط به تقسیم‌بندی لحظه‌های دآوری کردن زیباشناسانه‌ی (استتیک) اشیاء در پیوند با احساس والاست، باید همان کاری را انجام دهیم که در تحلیل داوریهای ذوق روی داده است. زیرا خوشایندی ناشی از والا نیز درست مانند آنچه نزد زیبا یافت می‌شود و از لحاظ حکم نیروی دآوری بازاندیشنده‌ی استتیک باید از لحاظ کمیت دارای اعتبار کلی و همگانی، از لحاظ کیفیت برهنه از علاقه، از لحاظ پیوند یا رابطه هدفمندی ذهنی و از لحاظ جهت یا نحوه چونان ضروری نشان داده شود. اما در این میان تحلیل والا نیازمند به یک تقسیم‌بندی است که تحلیل زیبا نیازمند آن نیست. بدینسان کانت والا را بدو گونه تقسیم می‌کند: **والای ریاضی و والای پویا** (des mathematisch-dynamisch - Erhabene) (همانجا، پاره‌ی ۲۴). والای ریاضی آن است که مطلقاً و بیرون از هرگونه سنجش عظیم یا بزرگ است. بتغییر کانت «والا آن است که در سنجش با آن هرچیز دیگری کوچک است». بدینسان در طبیعت هیچ چیزی را نمی‌توان یافت که هرا اندازه هم که ما آنرا بزرگ بدانیم، نتواند در رابطه‌ی دیگری تاحد بی‌پایان کوچک بی‌ارزش شود

و برعکس. از اینجاست که کانت والای ریاضی را در آغاز اینگونه توصیف می‌کند «ما والا را آن چیزی می‌نامیم که مطلقاً بزرگ است». و در پایان در تعریف آن می‌گوید «والا آن است، که حتی برای آنکه بتوان به آن اندیشید، يك توانائی ذهن را نشان می‌دهد که از هر معیار حس فراتر می‌رود». (همانجا پاره ۲۵). به این اعتبار والای ریاضی احساس عدم لذتی بما می‌دهد که در عین حال لذت است، لذتی که از یافتن عدم تناسب هرگونه معیار حسی مابا ایده‌های عقل بما دست می‌دهد.

اما هنگامیکه ما **والای پویا** را در طبیعت داوری می‌کنیم، باید آنرا چونان هراس‌آمیز یا ترس‌انگیز تصور کنیم. البته این بدان معنا نیست که هر چیز ترس‌انگیزی در داوری زیباشناسانه‌ی ما باید والا نامیده شود. «در داوری زیباشناسانه، طبیعت چونان قدرت، که بر ما هیچگونه زوری ندارد، والای پویاست.» کانت می‌گوید که مناظر هراس‌انگیز طبیعت مانند صخره‌های عظیم، ابرهای انبوه‌شده‌ی تندرها و آکنده از آذرخشها و آوازاها و نیز آتشفشانهای ویرانگر و توفانهای که ویرانیها در پی می‌نهند، اقیانوسهای بیکران توفانزده و آبشارها و روده‌های نیرومند و مانند اینها همه و همه کوچکی و ناچیزی نیروی پایداری و ایستادگی ما را در مقایسه با نیروی خود آشکار می‌سازند. اما منظره‌ی آنها جذابتر است هرچه ترس‌انگیزتر باشد، بشرط آنکه ما در ایمنی باشیم، از سوی دیگر ما آنها را والا می‌نامیم، زیرا نیروهای روح را برتر از اندازه‌ی متوسط آنها برمی‌انگیزند و بالا می‌کشند و سبب می‌شوند که ما نیروی مقاومت را از گونه‌ئی کاملاً دیگر در خودمان کشف کنیم، نیروئی که به ما جرئت و یارا می‌دهد تا بتوانیم خود را با زور و قدرت مطلق طبیعت بسنجیم. زیرا درست است که توانائی سنجش زیباشناسانه‌ی ما در برابر عظمت طبیعت ناچیز است، اما در عین حال به گفته‌ی کانت مادر توانائی عقل خودمان يك «معیار دیگر غیر حسی می‌یابیم، که آن بی‌پایانی (طبیعت) را چونان وحدت در درون خود دارد، که در برابر آن همه چیز در طبیعت كوچك است، و بدینسان در روح خودمان يك برتری بر خود طبیعت در اندازه ناپذیری آن می‌یابیم. پس حتی مقاومت ناپذیری قدرت آن نیز به ما، چونان موجودات طبیعی، براسستی ناتوانی جسمانی ما را می‌شناساند، اما

در عین حال يك توانائی را در ما كشف می كند كه خود را چونان مستقل از آن داوری كنیم، و يك برتری یا تفوق بر طبیعت است كه يك خودنگهداری از گونه‌ئی كاملاً دیگر برپایه‌ی آن برپا شده است، از گونه‌ئی غیر از آنچه كه بوسیله‌ی طبیعت بیرون از ما می‌تواند مورد حمله قرار گیرد و بخطر افكنده شود. بدینوسیله انسانیت در شخص ما تحقیر نشده بر جای می‌ماند، هر چند فرد انسان باید در برابر آن زور سرفروود آورد. بدینگونه طبیعت در داوری زیباشناسانه‌ی ما، نه‌تا آنجا كه ترسانگیز است چونان والا داوری می‌شود، بلكه بدان علت كه نیروی ما را (كه طبیعت نیست) فرا می‌خواند، برای اینکه آنچه را ما نگران آنیم (مانند دارائی، تندرستی و زندگی) ناچیز تلقی كنیم و بنابراین قدرت آنرا (كه بواقع از لحاظ آن چیزها مطیع آنیم) با وجود این نه‌چنان زوری تلقی كنیم كه می‌بایستی در برابر آن سرفروود آوریم، آنگاه كه برترین اصول بنیادی ما و تأكید یا ترك آنها مطرح است.» از اینجا است كه كانت نتیجه می‌گیرد كه والائی در هیچ چیزی از طبیعت یافت نمی‌شود، بلكه در روح یا ذهن ما جای دارد، تا آنجا كه ما بر طبیعت در درون خودمان (از لحاظ آنكه بر ما تأثیر می‌كند) و همچنین بر طبیعت در بیرون از خودمان می‌توانیم احساس برتری كنیم. آنچه كه این احساس را در ما برمی‌انگیزد، یعنی قدرت طبیعت كه نیروهای ما را فرا می‌خواند، آنگاه والا نامیده می‌شود. سرانجام كانت دو تعریف از اینگونه والا می‌دهد. «الا آن است كه از راه مقاومت خود در برابر علاقه‌ی حس بی‌میانجی خوشایند است.» و در مقایسه‌ی آن با زیبا می‌گوید «زیبا ما را آماده می‌كند كه چیزی را، حتی طبیعت را، بدون علاقه دوست بداریم، اما والا ما را آماده می‌كند كه چیزی را، حتی بر ضد علاقه‌ی (حسی) خودمان پر ارج نهمیم.» و سرانجام تعریفی از والا می‌دهد كه می‌گوید «آن شیئی یا موضوعی (از طبیعت) است كه تصور آن روح یا ذهن را بر می‌انگیزد كه دست نیافتنی بودن طبیعت را چونان تصویر یا نمایش ایده‌ها بیاندیشد.» (همانجا پاره‌های ۲۸ و ۲۹). بدینسان والا با احساس اخلاقی پیوند می‌یابد.

هنر - اکنون نگاهی کوتاه بنظریه‌ی كانت درباره‌ی هنر. چنانكه می‌دانیم مفهوم آزادی در سراسر اندیشه‌ی انتقادی كانت در پهنه‌ی عقل عملی و

فلسفه‌ی اخلاق او موج می‌زند. وی بیاری و با بکارگیری این مفهوم توانسته بود بسیاری از مسائل را از دیدگاه خود پژوهش کند و پاسخ دهد. درپهنه‌ی فلسفه‌ی هنر نیز بهمین سان عمل می‌کند. انسان باعتبار عقل عملی خود آزاد است، بنابراین آفریننده‌ی هنر است. هنر ازطبیعت بهمانسان جداست که ساختن از کردار یا کشش بطورکلی جداست. محصول ساختن (Facere) یا نتیجه‌ی آنرا ما ساخته یا اثر (opus) می‌نامیم، همانگونه که محصول کشش، نتیجه (effectus) خوانده می‌شود. کانت پس از این فرغگذاری در تعریف مفهوم عام هنر می‌گوید «بحق ما باید فقط پدیدآوری (یا ایجاد از روی آزادی را، یعنی بوسیله‌ی يك خواست گزیننده که عقل دربنیاد اعمال آن قرار دارد، هنر بنامیم». بدینسان هنر يك ویژگی انسانی است. زیرا بگفته‌ی کانت در ادامه‌ی تعریف کلی هنر «هرچند ما دوست داریم که فرآورده‌ی زنبوران عسل (لانه‌های منظم ساخته‌شده‌ی مومی) را يك اثر هنری بنامیم، اما این فقط بعلت تشابه‌آن با دومی است. بمحض اینکه بهیاد آوریم که آنها کارشان را برپایه‌ی تفکرعقلی بنا نمی‌کنند، در آن دم می‌گوئیم که آن يك محصول طبیعت (غریزه) آنهاست و چونان هنر فقط بخدای آفریننده‌ی آنها نسبت داده می‌شود.» ازسوی دیگر هنگامیکه ما در جریان جستجو دريك گلابه یا باتلاق به يك تکه‌ی چوب تراشیده و شکل گرفته بر می‌خوریم، می‌گوئیم آن کارطبیعت نیست، بلکه کارهنر است. علت پدیدآورنده‌ی آن هدفی را در نظر داشته است که آن تکه‌ی چوب، شکل خود را مدیون آن است. در اینجا کانت باین نکته اشاره می‌کند که هنر چونان مهارت انسانی با دانش نیز فرق دارد، همانگونه که توانستن از دانستن متمایز است و توانائی عملی از توانائی نظری. هنر با کار دستی نیز فرق دارد. ما هنر را «آزاد» و دومی را می‌توانیم «هنر مزدی» بنامیم، زیرا اولی را می‌توان يك بازی هدفمندانه نامید، یعنی اشتغالی که درخود دلپسند است، اما دومی چونان اشتغالی است که گوئی اجباراً چونان کار تحمیل شده است و هدفش بیرون از خودش است، یعنی به انگیزه‌ی مزد انجام گرفته است. (همانجا، پاره‌ی ۴۳).

اما هنر زیبا چیست؟ کانت پیش از هرچیز براین نکته تأکید می‌کند «که نه يك دانش مربوط به زیبا یافت می‌شود، بلکه فقط نقد از آن وجود

دارد، نه دانش زیبا، بلکه تنها هنر زیبا وجود دارد». زیرا اگر بنا بود که داوری درباره‌ی زیبایی متعلق بدان باشد، دیگر داوری ذوق نمی‌بود. درباره‌ی دومی نیز باید گفت که يك دانش که چونان دانش زیبا باشد، يك ناموجود و یاوه است. براین پایه کانت می‌گوید که اگر هنری مناسب برای شناخت يك شیء ممکن باشد و اعمال لازم برای ساختن آنرا انجام دهد آنگاه «هنر مکانیکی» است. اما اگر قصد بیواسطه از هنر، احساس لذت باشد آنگاه «هنر زیباشناسانه یا استتیک» نامیده می‌شود. و این نیز یا هنر دلپسند یا هنر زیباست: هنر دلپسند است اگر هدف آن این باشد که لذت همراه تصورات ناشی از موضوع آن چونان ادراکهای حسی محض باشد، و هنر زیباست هنگامیکه آن تصورات چونان گونه‌هائی از شناخت تلقی شوند. هنر زیبا همچنین دارای امتیاز دیگری است: «هنر زیبا گونه‌ئی تصور است، که برای خودش هدفمند است، و هرچند بیهدف است، با وجود این پرورش نیروهای روح را بمنظور انتقالدهی (یا ارتباط) اجتماعی پیش می‌راند». (همانجا، پاره‌ی ۴۵). از سوی دیگر نقش و اهمیت طبیعت در نظریه‌ی هنر کانت تأکید می‌شود. وی زیر تأثیر اندیشه‌های ژان ژاک روسو پیوند میان هنر و طبیعت را مشخص می‌کند. البته هنر غیر از طبیعت است، هرچند کانت بگونه‌ئی پیوند دیالکتیکی میان هنر و طبیعت اشاره می‌کند. دريك فرآورده‌ی هنر زیبا ما باید آگاه باشیم که هنر است و نه طبیعت. زیرا هنر محصول آزادی است. تعبیر کانت «برپایه‌ی این احساس آزادی در بازی توانائیهای شناخت ما، که در عین حال باید هدفمند باشد، آن لذتی قرار دارد که بتنهائی بنحوی همگانی انتقالپذیر است، بی آنکه برپایه‌ی مفاهیم قرار گیرد. طبیعت زیبا بود، اگر در عین حال چونان هنر نگریسته می‌شد، و هنر فقط هنگامی می‌تواند زیبا نامیده شود که ما آگاه باشیم که هنر است و با وجود این در عین حال چونان طبیعت بنظر ما آید». زیرا ما چه با زیبایی طبیعی چه با زیبایی هنری سر و کار داشته باشیم، بطور کلی می‌توانیم بگوئیم که: زیبا آن چیزی است که در داوری کردن محض درباره‌ی آن خوشایند است (نه در ادراک حسی آن و نه بوسیله‌ی يك مفهوم). هنر همیشه يك قصد معین دارد که چیزی را پدید آورد. اما اگر این چیز ادراک حسی محض، یعنی چیزی صرفاً ذهنی می‌بود که بایستی با لذت همراه باشد، آنگاه محصول

هنری در داوری درباره‌ی آن فقط با میانجی ادراک حسی خوشایند می‌بود. و نیز چنانچه هدف یا قصد تنها متوجه تولید یا پدید آوردن يك شیء معین می‌بود، اگر این قصد از راه هنر حاصل می‌شد، آنگاه شیء فقط بوسیله‌ی مفاهیم خوشایند می‌بود. اما در هر دو صورت دیگر هنر در محض عمل داوری خوش نمی‌آمد، یعنی نه چنان زیبا، بلکه چنان هنرمکانیکی می‌بود. در اینجا است که کانت نکته‌ی مهمی در نظریه‌ی هنر خود را توضیح می‌دهد و می‌گوید «پس هدفمندی در فرآورده‌های هنر زیبا، هر چند در واقع دارای قصد است، با وجود این باید بدون قصد بنظر آید، یعنی هنر زیبا باید چنان طبیعت در نظر آید، هر چند انسان در واقع از آن چون هنر آگاه است». اما يك فرآورده‌ی هنر تنها بدانوسیله چنان طبیعت پدیدار می‌شود، که هر چند در واقع همه‌ی نکته‌سنجی در هماهنگی آن با قواعد لازم برای ساختن آن فرآورده رعایت شود، با وجود این باید این کاربرد **وسواس** انجام شود، یعنی بی‌آنکه رد پائی نشان دهد که آن قواعد در برابر چشمان هنرمند قرار داشته‌اند و نیروهای روحی یا ذهنی او را به بند کشیده‌اند. » (همانجا پاره‌ی ۴۵).

در این همبستگی کانت مفهوم **نبوغ** و پیوند آنرا با هنر بمیان می‌آورد و در تعریفی که از آن می‌دهد می‌گوید «نبوغ (Genie) آن موهبت (دهش طبیعت) است که قواعدی به هنرمند دهد. از آنجا که موهبت، چنان توانائی فطری هنرمند، خودش بطبیعت تعلق دارد، بدینسان می‌توان اینگونه تعبیر کرد که: نبوغ استعداد ذهنی فطری است که بوسیله‌ی آن طبیعت قواعد را به هنر می‌دهد». از اینجا پیداست که نظریه‌ی هنر کانت هر چند نکات مثبتی را دربر دارد، تا مرز گرایش عقل‌گريزانه (ایراسیونالیستی) پیش می‌رود و در اینجا مانند جاهای دیگر در تفکر فلسفی خود، میان تفکر متافیزیکی و تفکر دیالکتیکی در نوسان است. هنگامیکه داوری درباره‌ی زیبایی بیرون از مرزهای پهنه‌ی مفاهیم قراردادده و قانونمندیهای هنر زائیده‌ی نبوغ تلقی می‌شود، گرایشی متافیزیکی و غیر عقلانی آشکار می‌گردد. کانت استدلال خود را درباره‌ی پیوند میان هنر و نبوغ، بهتر بگوئیم قانونمندیهای هنر (که وی آنها را قواعد می‌نامد) چنین ادامه می‌دهد: «زیرا هر هنری قواعدی را از پیش فرض می‌کند که

به وسیله‌ی بنیادگذاری آنها، يك فرآورده، اگر بنا باشد هنری نامیده شود، نخست ممکن تصور می‌شود. اما مفهوم هنر زیبا اجازه نمی‌دهد که داوری درباره‌ی زیبایی محصول آن، از يك گونه قاعده مشتق شود، که يك مفهوم را چونان علت تعیین کننده دارد، و بنابراین مفهومی را از گونه‌ئی که محصول هماهنگ با آن ممکن می‌شود در بنیاد قرار می‌دهد. پس هنر زیبا نمی‌تواند خودش قواعدی را برانداشد که فرآورده‌ی خود را باید طبق آنها پدید آورد. همچنین از آنجا که يك فرآورده بدون قاعده‌ئی قبلی هرگز نمی‌تواند هنر نامیده شود، پس طبیعت باید در ذهن (و بوسیله‌ی هموائی توانائیهای آن) قواعد را به هنر بدهد، یعنی هنر زیبا فقط چونان فرآورده‌ی نبوغ امکان پذیر است». برپایه‌ی این استدلال، کانت نتیجه می‌گیرد که نبوغ را نمی‌توان يك مهارت بشمار آورد که بتوان آنرا طبق قواعدی آموخت و بنابراین **ابتکار** یا **اصالت** را نخستین خصلت نبوغ می‌شمارد. خصلت دوم نبوغ آن است که فرآورده‌های آن باید الگو و نمونه‌ئی باشند نه نتیجه‌ی تقلید. سوم اینکه نبوغ نمی‌تواند توصیف کند یا بنحوی علمی نشان دهد که چگونه محصولهای خود را پدید می‌آورد، بلکه درست مانند طبیعت قواعدی به دست می‌دهد. بنابراین آفریننده‌ی يك اثر هنری که آنرا مدیون نبوغ خویش است، خودش نمی‌داند که چگونه باندیشه‌های خود دست یافته است وحتی در توانائیش نیست که بدوخواه یا طبق نقشه آن ایده‌ها را تعبیه کند و آنها را در چنان دستورالعملهائی به دیگران بدهد تا ایشان نیز بیاری آنها بتواند فرآورده‌هایی همانند آن پدید آورند. چهارمین خصلت نبوغ این است که طبیعت بوسیله‌ی نبوغ نه بدانش بلکه به هنر قواعدی را دستور می‌دهد، آن هم فقط تا آنجا که این هنر هنری زیبا باشد. (همانجا، پاره‌ی ۴۶). کانت پیوندمیان نبوغ و ذوق را اینگونه بیان می‌کند که ذوق برای داوری کردن درباره‌ی چیزهای زیبا و نبوغ برای هنر زیبا، یعنی ایجاد یا پدید آوردن چنان چیزهائی لازم است. فرق میان زیبایی طبیعت و زیبایی هنر نیز در این است که «يك زیبایی طبیعت يك چیز زیباست؛ زیبایی هنر يك تصویر (نمایش) زیبا از يك چیز است». زیرا برای اینکه ما بتوانیم درباره‌ی يك زیبایی طبیعت از حیث خودش داوری کنیم، نیاز نداریم که قبلاً مفهومی داشته باشیم که آن

چیز چه باید باشد، یعنی لازم نیست که به تعبیر کانت «هدفمندی مادی» یا هدف را بشناسیم، بلکه صورت محض بدون شناخت هدف بخودی خود در داوری خوشایند است، اما اگر شیء باید چونان يك فرآورده‌ی هنر معرفی و از این حیث زیبا اعلام شود، پس چون هنر همیشه يك هدف را از پیش در علت آن (و درعلیت آن) فرض می‌کند، بایستی نخست مفهومی از آنچه که آن چیز باید باشد، در بنیاد قراردادده شود، و نیز چون توافق و هماهنگی تنوع در يك چیز باتعین درونی آن، یعنی هدف آن، کمال آن چیز را تشکیل می‌دهد، نتیجه این است که در داوری يك زیبایی هنری در عین حال کمال آن نیز باید بشمار آورده شود. اما در داوری کردن درباره‌ی يك زیبایی طبیعت (چونان اینگونه زیبایی)، چنین مسئله‌ای مطرح نیست. البته درست است که ما در داوری درباره‌ی چیزهای طبیعت، بویژه چیزهایی که جا ندارند مانند انسان یا اسب، همچنین هدفمندی عینی آنها را در نظر می‌گیریم برای اینکه درباره‌ی زیبایی آنها داوری کنیم، اما آنگاه داوری دیگر يك داوری زیباشناسانه‌ی ناب، یعنی يك داوری محض ذوق نخواهد بود. در اینجا طبیعت دیگر آنگونه که چونان هنر آشکار می‌شود مورد داوری قرار نمی‌گیرد، بلکه آنگونه که بواقع هنراست، هر چند يك هنرا بر انسانی، یعنی آفریده‌ی خداست. و داوری هدفشناسانه چونان بنیاد و شرط داوری زیباشناسانه بشمار می‌رود که باید آنرا در نظر گیرد. در چنین موردی نیز مانند هنگامیکه مثلاً می‌گوئیم: این يك زن زیباست، در واقع مقصود ما چیز دیگری نیست جز اینکه: طبیعت در شکل یا دیسه‌ی این زن هدفها را در ساختمان زنانه، زیبا تصویر کرده است. زیرا ما باید از صورت محض فراتر برویم و به يك مفهوم برسیم تا اینکه شیء به این نحو بوسیله‌ی يك داوری زیباشناسانه‌ی مشروط منطقی بتواند اندیشیده شود: کانت از اینجا به این نتیجه می‌رسد که: هنر برتری خود را درست در این نشان می‌دهد که چیزهایی را که در طبیعت زشت یا ناخوشاینداند، زیبا توصیف می‌کند. بیماریها، ویرانگریهای جنگ و مانند اینها، حتی چونان فاجعه‌ها، می‌توانند بسیار زیبا توصیف و حتی در نقاشیها نمایش داده شوند. تنها يك گونه زشتی نمی‌تواند هماهنگ طبیعت تصویر شود، بی‌آنکه در عین حال هر گونه خوشایندی زیباشناسانه را و در نتیجه زیبایی هنر را نابود سازد،

و آن آنگونه زشتی است که نفرت یا هراس (غشيان) برانگیزد. (همانجا، پاره‌ی ۴۸). در اینجا شایسته است که به نظریه‌ی کانت درباره‌ی توانائیهای ذهن که نبوغ را تشکیل می‌دهند اشاره کنیم: نخست روح است؛ به این معنا که می‌گوئیم فلان چیز بی‌روح است. روح به معنای زیباشناسانه اصل زنده‌کننده‌ی ذهن است، یا به تعبیر دیگر توانائی نمایش‌ایده‌های زیباشناسانه است. مقصود کانت از «ایده‌ی استتیک» آنگونه تصور نیروی خیال است که انگیزه‌ی اندیشه‌های بسیار می‌شود، بی‌آنکه يك اندیشه‌ی معین، یعنی يك مفهوم بتواند متناسب با آن باشد و در نتیجه هیچ‌زبانی نمی‌تواند کاملاً به آن دست یابد و آنرا فهم‌دنی سازد. بنابراین به آسانی می‌توان دید که يك تصور آنچنانی در واقع پاره‌ی مقابل يك ایده‌ی عقل است، که معکوساً مفهومی است که هیچ بیش‌حسی (یا تصویر نیروی خیال) نمی‌تواند با آن متناسب باشد. کانت براهمیت نیروی خیال تأکید می‌کنند و می‌گوید: «نیروی خیال (چونان توانائی شناخت زاینده) به‌ویژه در آفرینش طبیعت دیگری از ماده‌ئی که طبیعت واقعی به آن می‌دهد، بسیار نیرومند است.» (همانجا، پاره‌ی ۵۰). سرانجام کانت هنرهای زیبا را به سه دسته تقسیم می‌کند: هنر سخنگو، هنر سازنده و هنر بازی ادراکهای حسی، چونان تأثرات حسی بیرونی، هنر سخنگو شامل سخنوری و شعر است. هنر سازنده نیز هنر تجسمی (پلاستیک) و نقاشی را دربر می‌گیرد. هنر بازی زیبای ادراکهای حسی نیز شامل موسیقی و هنر رنگ می‌شود. (همانجا، پاره‌ی ۵۱).

تمثیل بودا از خانه آتش گرفته

بر تولد برشت

گوتامای بودا می آموخت
درس چنبر حرص را که ما بر آن گره خورده ایم و توصیه می کرد
خواهش نفس را برانند به تمامی و این چنین
تهی از آرزو به نیستی که نیروانایش می نامید، پیوندند.
روزی شاگردان پرسیدند:
این نیستی چگونه است استاد؟ ما جملگی مایلیم
خواهش نفس را تمام دفع کنیم، چنان که می فرمایی، ولی به ما بگو
این نیستی که سپس بدان می پیوندیم
چیزی چون آن یکی شدن است با تمامی مخلوق،
همچون که در آب لمیده باشیم با پیکر سبک شده، در نیمروز
بی مشغله فکرگویی، تن آسان در آب لمیده، یا چون آن که بخواب می رود
انسان

بی آن که درست بدانند لحاف را بقاعده بر خود می کشد
درحالی که غرق می شود به سرعت، آیا این نیستی
شادمانه چیزی است، نیستی خوبی است، یا این که این
نیستی تو، ساده، یک نیستی است، سرد، تهی و بی معنا.
درسکوئی دراز فرو رفت بودا، سپس سرد و بی حوصله گفت:
پاسخی به پرسش شما نیست.
اما شب هنگام، پس از رفتن آنها
بودا نشسته بود هنوز زیر درخت نان و به دیگران
به آنها که نپرسیده بودند، تمثیل زیر را گفت:
چندی پیش خانه ای را دیدم. می سوخت. شعله بر لب سقف

زبانه می کشید. جلو رفتم دیدم
 هنوز کسانی درآوند. پا به درون گذاشتم و فریاد زدم بر آنها
 که آتش درسقف گرفته، پس فرا خواندمشان
 بیرون روند به سرعت. اما این کسان
 پیدا بود شتابی ندارند؛ یکی پرسید-
 درحالی که آتش ابروانش را می سوخت-
 بیرون وضع چطور است، آیا باران نمی بارد،
 آیا باد نمی وزد، آیا خانه دیگری فراهم است
 و از این گونه باز چیزهایی. بی آن که جواب دهم
 بیرون آمدم. اینها، فکر کردم،
 باید بسوزند، پیش از آن که دست از سؤال بردارند. به راستی دوستان
 آنکس را که هنوز جایش چنان سوزان نیست که به جان
 با هر جای دیگری عوض کند و بر همان جای می ماند، به او
 من چیزی برای گفتن ندارم. چنین گفت گوتامای بودا.
 اما ما نیز که دیگر هنر صبر و شکیب را رها کرده
 بیشتر هنر ناشکیبی را پیشه کرده ایم و بسیاری پیشنهادهای
 این جهانی عرضه کنان به انسانها می آموزیم
 آزار دهندگان آدمی شکل شان را فرو افکنند، برآنیم که ما به کسانی که
 رو در روی فوج برخیزنده بمب افکن های سرمایه باز به طول و تفصیل
 می پرسند که
 برای فلان چیز چه اندیشیده ایم و از بهمان چه تصویری داریم و بر سر
 قلک ها و شلوار میهمانی آنها چه خواهد آمد از پی يك انقلاب، مطلب
 چندانی نداریم که بگوئیم.

ترجمه بهرام حبیبی

نمایشنامه «شیشه‌ عمر»

در تابستان گذشته، گروه تئاتر تهران نمایشنامه شیشه عمر را به روی «صحنه» آورد، ولی صحنه این نمایش، کوچه و بازار و خیابان‌های تهران و بعضی از شهرستان‌ها بود. همه‌جا مورد استقبال قرار گرفت و بسیاری از مردم، بدون این که ناچار باشند به سالن بروند و از قبل جا ذخیره کنند، آن را دیدند.

جمشید جهانزاده، کارگردان و نویسنده این نمایشنامه، از تلاش خود و دوستان همکارانش در این جا، سخن می‌گوید.

فعالیت گسترده همه طبقات و اقشار جامعه در انقلاب شکوهمند ما نمی‌توانست هنرمندان را نیز، که همیشه در کنار سایر روشنفکران علیه طاغوت مبارزه می‌کرده‌اند، به میدان مبارزه نکشاند. این مبارزه در جهت مختلف ادامه دارد. اکثریت مردم ما را زحمتکشانی تشکیل می‌دهند که از نظر آموزش در مراحل ابتدائی نگهداشته شده‌اند و حتی هنوز هم سواد خواندن روزنامه را ندارند. خوب این مردم باید با مسائل انقلاب آشنا شوند باید دشمنان انقلاب را بشناسند تا بتوانند بیشتر و بهتر از انقلاب دفاع کنند. من و دوستانم «بازیگران نمایش و کسانی که در تدوین متن نمایش با هم همکاری داشته‌ایم» به عنوان کسانی که کار هنری می‌کنند هم این وظیفه را داریم و هم این نیاز هنری را در خود احساس می‌کردیم که نمایشی با این خصوصیات به میان مردم ببریم بدین جهت شروع به کار کردیم. و در این کار ساده‌ترین و مشخص‌ترین و اصلی‌ترین انگیزه ما این بود که نمایشی را تدوین کنیم که در جهت دفاع از انقلاب باشد. هر گروه یا سازمان یا



حزبی که قاطعانه و بدون درگیر شدن در چنبره‌های ذهنی از انقلاب دفاع کرده باشد می‌تواند این نمایش را منسوب به خود بداند. برای این کار ما مسائل عینی و روزمره را مقابل خود داشتیم. باید نقش تعیین کننده امام خمینی را در انقلاب برجسته کنیم. امپریالیسم آمریکا را به عنوان دشمن اصلی انقلاب که به هیچ وجه نمی‌خواهد دست از انقلاب ما بکشد به مردم نشان بدهیم دشمنان داخلی انقلاب مثل گام به گامها «لیبرالها»، ساواکیها - طرفداران رژیم سابق. فئودالها سرمایه‌داران بزرگ - را به مردم نشان بدهیم. وبعد این نمایش را به میان مردم ببریم، مردمی که به علت گرفتاریهای زندگی وقت ندارند به سالن تئاتر بیایند یا به دلائلی تاکنون نمایشی ندیده‌اند. بزرگترین شادی من زمانی است که می‌بینم در میدانها و پارکها مردم نمایش را تماشا می‌کنند و از این نمایش لذت می‌برند.

لذت و خوشحالی آنها بزرگترین خوشحالی من است. ضمناً آنها به این وسیله از امور سیاسی به طور روشنتری آگاه می‌شوند. يك کارگر به يك بازیگر ما گفته بود با من چند ماه درباره لیبرال و گام به گام صحبت کردند، اما من فقط امروز زمانی که آقای گام به گام به مدت ۵ دقیقه در صحنه بود فهمیدم لیبرال یعنی چه.

این کاری نیست که ما برای اولین بار شروع کرده باشیم، کاری است که سابقه طولانی دارد، اما بعد از انقلاب در ایران شکل چشم گیرتری یافته است. اما «شیشه عمر» بدین طریق به وجود آمد.

من و دوستانم آقایان اکبر افرا - محمد نامی - محمود افشار - رضامیر قهرائی درباره اسکلت این طرح صحبت کردیم، بعد من یادداشت برداشتم و با گروه بازیگران شروع به کار کردم. ضمن کار با گروه مسائل جدیدی کشف می‌شد و بعد از مشورت با دوستانم آنها را اضافه می‌کردم. بدین طریق من توانستم این متن را کامل کنم و به کمک بازیگران به مرحله اجرا در آورم. در ضمن «شیشه عمر» دومین کار گروه می‌باشد. اولین کار گروه تئاتر تهران، نمایشنامه طاغوت در صحنه به کارگردانی آقای محمدنامی بود.

شعری که جسور نیست

شعری که جسور نیست،
تویی ست، بی لوله
تفنگیست، بی گلوله
شمشیریست، بی تیغه
و مثل يك خانه ایست، متروك...
شعری که جسور نیست.
مثل کاریست که بدست يك «بزدل» انجام پذیرد.
اگر به انسا نش تشبیه کنیم،
شعری که جسور نیست،
مثل يك مرد بی غیرت است.

پیر

بادهای سرد زمستان عمر
می‌وزد،
دستانش می‌لرزد.
پنجه‌های لرزان،
هم‌اکنون
به زمین خواهد افتاد،
همچون دو برگ خزان زده.
بازوانش
از دلسردی حیات
همچون دو شاخه خشکیده.

سرگشته و هراسان است،
از عمری
که همچون قطره‌های آب، تبخیر می‌شود.

تیرگی چشمانش
از روزگارانیست، تبخیر شده،
چه تلخ، چه شیرین؛
چشم‌ها،
این پنجره‌های بخارآلود.

در دیدگاهش،
تار و تاریک است، دنیا
همچون پگاهان پائیزی، مه‌آلوده.

چشم‌هاش،
بسان چراغی||
با پت پت شعله‌های آفرینش.

حافظه‌اش،
چونان زمینیست که گونی:
در «آیش» است.

بی‌حاصل،
خسته،
فرسوده.

خمیده است، پیکرش
از خاطرات گرانبار سالیان
که در خرچینی بدوش می‌برد.

اینک،
در راهست -- پیرمرد --
از کودکی... تا کنون.



▽ نقاشی بر دیوار شهر ▴



پیام به نویسندگان، شاعران و هنرمندان عراق

به شما، ای کسانی که باید پیام آور شادی و زیبایی زندگی باشید
به شما، ای کسانی که نبوغ هنری تان باید به سوی آزادی و برابری و
برادری راهگشا باشد

به شما، ای کسانی که قلب امیدوار بشر در واژه هاتان باید بتپد
به شما، ای کسانی که آرزوی بهروزی فرزندان آدم باید از نوک
خامه هاتان بتراود.

این پیامی است نه از بهر شماتت، که از سودای حیرت، نه از سرعجز،
که به پاس شرف مردمی، نه به انگیزه دشمنی، که به جستجوی زبانی مشترک
و گویا به حق.

ما خود را و شما را برادر می دانیم، خود را و شما را رهروان يك راه،
کارورزان يك کارگاه، رزمندگان يك سنگر می شماریم. از همین رو در حیرتیم
که شما را چه می شود؟ کجایید؟ آیا باور کردنی است که ندانید در خرمشهر
و آبادان، در دزفول و اهواز، در قصر شیرین و کرمانشاه گروه گروه کودکان
در دبستانها، بیماران در بیمارستانها، و نیمه شبان مردم خفته در خانه ها با
شلیک توپها و موشکهای ارتش بعث کشته می شوند؟ چه می گویید؟ این چه
جنایتی است که پیش چشمان تان مرتکب می شوند و شما دم بر نمی آورید؟
زندگی در دوسوی شطی که رگ زندگی ما و شماست به هزار گلوی بریده
فریاد برمی دارد: چرا این سیل آتش و پولاد و خون؟ چرا این شتاب به سوی
مرگ و ویرانی؟ چرا این انبوه کشتگان و سوختگان و زخمیان و آوارگان؟
این ترکش بمبها و موشکها و خمپاره ها برای چه شهرها را با مردمش
بیکباره شخم می زند و زیرورو می کند؟ این کارگاه ها و کارخانه ها برای چه

بر سر کارگزارانش ویران می‌شود؟ این خانه‌های فرو ریخته، این کشت‌های سوخته، این نخل‌های شکسته و سرنگون افتاده، این رگهای گسسته لوله‌های نفت، این شعله و دود گسترده برپهنه آسمان، برای چه؟ این چه جنایت سهمگینی است؟ و دست جنایتکار برای چه قطع نمی‌شود؟

شما، ای نویسندگان و شاعران و هنرمندان عراق،

شما، ای کسانی که در عرصه اندیشه و هنر انتظار می‌رود پاسداران خرد و سلحشوران عدل و انصاف باشید، ما شما را به داوری خرد و انصاف می‌خوانیم. واقعیت خونبار گویاست و چشمان تان بینا.

بنگرید که از شومی جاه طلبی فردی و از ملعنت تعصب قومی بعث بر دو ملت عراق و ایران - و در پایان، اگر به چاره برنخیزیم، بر همه ملت‌های ستمدیده منطقه - چه می‌رود. پرده اوهام عظمت طلبی محال را بدرید و این جنگ، این خیانت بزرگ نابخشودنی را چنان که هست ببینید و بازنمایید: فاجعه ای ناروا، دوست شکن و دشمن نواز، آنجا که برادر خون برادر را به عبث می‌ریزد و شغالان در کمین نشسته امپریالیسم و صهیونیسم دست به هم می‌سایند و دم می‌جانبانند. ولی تا کی و چند؟ دیده‌اید و می‌بینید که در این جنگ تجاوز-کارانه، در این بزرگترین غبن خرد و شرف و آزادی، هر چه هست کشتار است و ویرانی است و هدر دادن نیروهای مغتتم. و اگر دست توانای توده‌های عراق برای متوقف ساختن این تبهکاری بلند نشود، آنچه نصیب مردم تان خواهد شد ناگزیر غارت زدگی بیشتر و وابستگی بیشتر خواهد بود، و خود باختگی و واکشوردگی. و این پذیرفتنی نیست. نگذارید فریب و دروغ خود شما راه بر شما و بر ملت عزیز عراق بزنند. رهایی توده‌های عرب و ایرانی، آزادی فلسطین و همه سرزمین‌های دربند مانده، جز به همبستگی و همکاری و هم‌رزمی این توده‌ها میسر نیست.

شما، ای نویسندگان و شاعران و هنرمندان عراق، ای کسانی که زبان گویا، دست هنرور و وجدان اندیشمند ملت خود هستید، به خود آید و آنجا که حق و انصاف سیلی می‌خورد سکوت روا ندارید. بگویید و باز بگویید که این جنگ، جنگ تجاوز کارانه تحمیلی است. بگویید و باز بگویید که جنگ دو برادر تنها موجب نیرومندی و شادکامی دشمن است. با هر بیان و هر افزار

هنری که دارید، بردوستی و تفاهم و همپشتی توده‌های بندگسل تأکید ورزید. ملت‌های مستضعف را، در هر کران که هستند، به اتحاد برای برکندن ریشه ستم فراخوانید. سلاح‌های ما نه به روی یکدیگر، بلکه به روی دشمن مشترک صهیونیسم غاصب سلطه‌جو و امپریالیسم غارتگر جنگ افروز باید آتش کند. هرگز مباد که در شناخت هدف، در کاربرد سلاح یا در تعیین سمت آتش به اشتباه مان افکنند. باسلام و درود

شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

تهران - ۱۳۵۹/۸/۶

آبیاری

بر تولد برشت

خوشا آبیاری باغچه، توان دادن به سبزه،
نوشاندن درختان سَنه.
سیر آب کن، باز هم بپاش
از یاد مبر آن بوته بلند را، نیز
آن خفته بی‌یاد، آن خسیس را!
و نادیده نگیر
هرزه گیاه را در میان گلها که آن هم
تشنه است. باز هم بپاش
بر چمن تازه یا بر آن گیاه افسرده:
زمین لخت را هم تو شاداب کن.

خاموشی
شعر : سیاوش کسراف
موسیقی : حسن علیزاده

♩ = 126
دریغ

A.vaz

Na'g

Kamancha

Santur

Tar

Tar BS, ud

Az.

No'g.

Kh.

San.

Tor

BS.

1

نفسک طاموشی کا انداز

حضورِ نادرِ شریفی کا نام میں رہو

Az.

 Nag.

 Kh.

 San.

 Tar.

 Bs.

حضورِ نادرِ شریفی کا نام میں رہو

2 موزک

Az.

 Nag.

 Kh.

 San.

 Tar.

 Bs.

Naz. *f*
 Kl. *f*
 San. *f*
 Tar.
 Bs.

4 موزیک

Az. کلام
 May سب کلام
 Kh. سب کلام
 San. سب کلام
 Tar. سب کلام
 Bs. سب کلام

5

بیوهی اندیشم

در خور می نگرم

6

لشکر را چون جلا افراست

Handwritten musical score for the song "Dard-e-Asht-e-Bayeh" (The Pain of the Bayeh). The score is written on ten staves, each corresponding to a different vocal part. The parts are labeled as follows:

- Az. (Alto)
- Mg. (Mezzo-soprano)
- Kh. (Khatun)
- San. (Soprano)
- Tar. (Tartar)
- B.S. (Bass)
- Az. (Alto)
- Mg. (Mezzo-soprano)
- Kh. (Khatun)
- San. (Soprano)
- Tar. (Tartar)

The score is written in a traditional Persian musical notation system, featuring a series of notes and rests on a five-line staff. The lyrics are written in Persian script below the staves. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 1-5 and the second system containing staves 6-10. The lyrics for the first system are:

بیوهی اندیشم
در خور می نگرم

The lyrics for the second system are:

لشکر را چون جلا افراست

The score is a complex piece of music, featuring a variety of melodic lines and a rich harmonic texture. The notation is clear and legible, and the lyrics are well-aligned with the music.