ماه‌نامه ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو
دوره اوّل
شماره ۱۱
مهر ۱۳۹۹
ARZHANG
mahnameh- arzhang . com

تکّه تکّه شدیم، اما نشکستیم/ آنها که سنگ انداختند، ندانستند/ در آینهٔ تکّه تکّه شده/ از یک ماه، هزار ماه زاده می‌شود/ از یک خورشید، هزار خورشید/ از یک ستاره، هزار ستاره/ تکّه تکّه شدیم، مثل آینه/ بی شُمار می‌شویم/ روشنایی را بی‌شُمار می‌کنیم... (عِمران صلاحی)

با آثاری از:

ع.آبیز/ د .آخوندزاده/ ا.ح.آریان‌پور/ ا.ه.ابتهاج(سایه)/ م.اخوان‌ثالث/ م.اسدی/ ا.امینی/ خ.باقری/ م.حسینی/ پ.حیدرقزوینی/ م.خیبری‌نجوا/ ش.دُرچه‌زاده/ م.درویش/ ه.رحمانی/ ف.رییس‌دانا/ ش.ص.زاهدی/ ع.زرین‌کوب/ ب.زمانی/ آ.زیس/ ع.ا.سعیدی‌سیرجانی/ ا.شاملو/ م.ر.شفیعی‌کدکنی/ ع.صلاحی/ ا.طبری/ م.عاطف‌راد/ س.کسرایی/ ک.کِلِر/ ت.گیلانی/ ف.مسعودی/ ب.مطلّب‌زاده/ مهدی‌پور/ ن.میر/ ر.هاتفی/ م.هاشمی/ ع.یزدانی/ ن.یعقوبشاهی/ پ.یغمایی/ ن.یوشیج/ و دیگران...

ارژنگ

ماهنامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اول/ شمارهٔ ۱۱/ مهر ۱۳۹۹

زیر نظر شورای دبیران

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

آثار خود را تایپ شده در محیطِ وُرد (word) برای ارژنگ ارسال کنید.

ارژنگ در انتشار یا عدم انتشار آثار و مطالبِ ارسالی شما مختار است.

ارجاعات و منابع خود و درصورتِ ترجمه، لینک اصلِ مقاله را همراه نمایید.

ارژنگ آثارِ پذیرفته شده را در صورتِ لزوم اصلاح و ویرایش می کند.

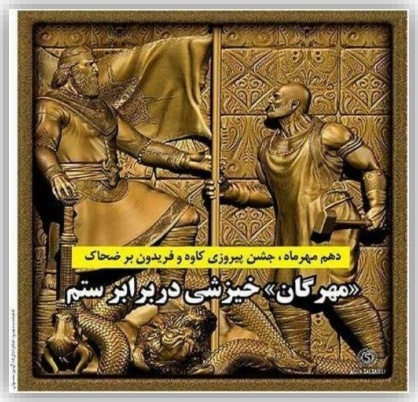
درجِ آراء و نظراتِ نویسندگان، الزاما بیانگرِ دیدگاهِ ارژنگ نیست.

نقل کلیهٔ مطالبِ منتشر شده در ارژنگ با ذکر ماخذ آزاد است.

در قابِ ارژنگ، هنرمندان و نویسندگانِ میهن‌دوست و مردمی بهتر دیده و خوانده می‌شوند.

برای مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار خود برای ارژنگ از نشانی پست الکترونیک زیر استفاده کنید:

majalleharzhang@gmail.com



در این جشنِ فرخندهٔ مِهرگان/ زَنَم بوسه بر پُتکِ آهَنگران/ تو اِی نورِ چَشم، اِی گرامی پسر/ به آهَنگری دَسته‌ی گُل بِبَر/

به گُل غرقه کُن پُتک وُ سِندان وُ دَم/ که نوروزِ کاوه است نی جشنِ جَم/ که نوروزِ جم خاصّه‌ی اغنیاست/ ولی مِهرگان مالِ ما وُ شماست!

«محمدعلی افراشته»

نمایه

سَرسُخن ۵

مقالات ۷
مِهر و مِهرگان/ ا.طبری ۸
هُنر و ایدئولوژی/ آ.زیس ۱۰
در بارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر/ ا.طبری ۱۴
بیانیهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران ۳۲
بحثی دربارهٔ ترجمهٔ آثار اِرنست هِمینگوی در ایران/ خ.باقری- م. هاشمی ۳۴
چرا نظام‌های توتالیتر عاشقِ شعر پُست‌مُدرن‌اند؟/ ع.آبیز ۵۱
ما حافظهٔ تاریخی نداریم/ م.ر.شفیعی کدکنی ۵۵
در دفاع از نقّاشی‌های زشت/ ک.کِلِهِر-ع.قاسمی ۵۷
ما سلامت و دموکراسی را در اعماق می‌خواهیم!/ ف.رئیس دانا ۶۵
ای کوته‌آستینان!/ ع.ا.سعیدی سیرجانی ۶۷
حدیثِ خوشِ سعدی/ ع.زرین کوب ۶۹
مردِ شب‌پای شعرِ نیما/ پ.حیدرقزوینی ۷۲
کارِ شَب‌پا نَه هَنوُز است تَمام!/ م.عاطف راد ۷۵
جلدهای مردانهٔ کتاب‌های درسی/ مهدی پور ۸۰
تَن‌فروشی در تهرانِ کرونا زده/ م.حسینی ۸۱

ادبیّات ۸۷
زنگِ آزادی/ م.اسدی ۸۸
اولین پروازِ زندگی!/ ن.میر ۸۹
چترِ سادهٔ دسته‌چوبی/ ع.یزدانی ۹۰
سُکوت، در قبالِ حرفِ مُفت!/ ب. مطلب زاده ۹۲
پالان دوز../ ب.مطلب زاده ۹۵
من و داستان دختری که رامبراند او را جاودانه کرد!/ ت.گیلانی ۹۷
مُستقیم، سَرِ پهلوی!/ ش.درچه زاده ۱۰۱

نقد و معرّفی ۱۰۳
سعادتی به قدّ وُ قامتِ نیکوس کازانتزاکیس/ ا.طبری ۱۰۴
زوربای یونانی (رُمان) ۱۰۹
در جستجوی زخمی پنهان/ ف.مسعودی ۱۱۴
مقالاتی دربارهٔ زیباشناسیِ هنر/ ژ.ژنه- م.بلوکی ۱۱۶
نینا (رُمان) ۱۱۸
گوش کن وُ فراموش مکن!/ ن ابراهیمی ۱۲۰
قابوس‌نامه؛ نصیحت‌نامه/ غ.یوسفی ۱۲۱

معرّفی کمپینِ مُبارزه با نشرِ جَعلیّات..... ۱۲۲

شعر و شاعران..... ۱۲۴
مِهرگانِ نو/ ا.ه.ابتهاج(ه.ا.سایه)..... ۱۲۵
درسِ تاریخ/ م.ا.ثالث..... ۱۲۶
مردی ست می سُراید/ م.ر.شفیعی کدکنی..... ۱۲۷
قو/ ن.یوشیج..... ۱۲۸
دار/ ا.ه.ابتهاج(ه.ا.سایه)..... ۱۳۰
پچ‌پچِ باران!/ ه.رحمانی..... ۱۳۱
گُرگِ بُرون/ ع.یزدانی..... ۱۳۲
پیوند/ ر.هاتفی..... ۱۳۳
حکایت/ س.کسرایی..... ۱۳۴
مِهرگان/ ع.یزدانی..... ۱۳۵
عَطّارِ روُزگار/ م.خیبری نجوا..... ۱۳۶
آن صاعقهٔ خشمِ به‌هنگام شُمایید!/ پ.یغمایی..... ۱۳۸
شَب رَفتنی است!/ م.درویش-ع.حسینی..... ۱۳۹
مامورِ اعدام/ک.سندبِرگ- ب.زمانی..... ۱۴۰

یادها و یادبودها..... ۱۴۱
روزهای همراه با مُشفق!/ ب.مطلب زاده..... ۱۴۲
یادی از دکتر فرشید هَکی/ ش.ص.زاهدی..... ۱۴۹
آخرین خاطره از به‌آذین، پدرِ ترجمهٔ ایران/ ن.یعقوبشاهی..... ۱۵۱
یادی و گفت‌وگویی با عِمران صلاحی..... ۱۵۲
ویراستاری/ ع.صلاحی..... ۱۵۷
دست‌خطّی خواندنی از عِمران صلاحی..... ۱۵۸
یادی از آرمان‌گرای کُهنه‌ستیز..... ۱۶۰

هُنرهای دیگر..... ۱۶۱
دکلمهٔ اشعار نیما و بیکل با صدای شاملو..... ۱۶۲
کودکان، جنگ و دیگر هیچ/ عکس..... ۱۶۳

گوناگون..... ۱۶۴
مولوی و باجناقِ من هم‌عقیده‌اند!/ ا.امینی..... ۱۶۵
تغییر جلدِ کتاب‌های درسی/ طرح..... ۱۶۷
مجلسِ ترحیم برای لنینِ کبیر در طهرانِ قدیم..... ۱۶۸
تصویر سَحابی گُلِ سُرخ در آسمان/ عکس..... ۱۶۹
سُخنِ بزرگانِ علم وُ ادب وُ هنرِ ایران..... ۱۷۰
شماره‌های پیشین ارژنگ..... ۱۷۱

سَرسُخن

پاییز، پادشاهِ فصل‌ها و رنگ‌ها

با گسترشِ شیوع ویروسِ کرونا، تابستانِ مرگباری را با حدود نیم‌میلیون مبتلاء و قریب به ۳۰ هزار قربانی سوگوارانه پشتِ سر گذاشتیم و وارد "پادشاهِ فصل‌ها، پاییز" شده‌ایم، فصلی دراز و غم‌انگیز، همراه با اضطرابِ افتادنِ برگ‌ها و صدای خِش‌خشِ آنها در زیر پای عابران. فصلی که در آن "درختانِ بلندبالا با اشکِ برگ می‌گریند؛ با اشکِ برگ وُ مرگ"(ا.ط/ ب.پ.پ/ بند۶). جلوهٔ دیگر پاییز امّا، زیبایی سِحرانگیزِ و رازآلودهٔ درهم‌آمیزیِ رنگ‌ها و فرارسیدن "مِهرگان"، دومین جشن بزرگ ایرانیان است که آن‌را فصلی زیبا، پُرشکوه و دل‌نشین می‌سازد و امیدواری به رویشِ ناگزیرِ جوانه‌ها را جان می‌بخشد. از سویی دیگر، آغازِ پاییز در میهن ما همیشه فصلِ بازگشایی مدارس، بوی دفتر و کلاسِ درس و شور و شوق دیدارِ هم‌کلاسی‌ها در روز اول مهر بوده که به دلیل شرایط کرونایی و طرح ناقص آموزش مجازی، اکنون بیش از ۳۰ درصد دانش‌آموزان در روستاهای کشور به دلیل فقدان تجهیزات هوشمند از آن محروم‌اند. همهٔ این‌ها، در کنار زندگی در زیر تازیانه‌های فقر و نداری و همزیستی ناگزیز با کرونا، البته چهرهٔ متفاوتی را برای این مبارزانِ کوچکِ امروز و زنان و مردانِ بزرگِ فردای میهن در سال تحصیلی جدید رقم زده است. سناریوی مُفتضح و یک بام و دو هوای دولت چه برای کنکور و چه برای بازگشایی مدارس در سال جاری، در کنار بی‌برنامگی مزمنِ مسئولین یک‌بار دیگر اثبات کرد که سیاست‌های نئولیبرالی حاکم درهمهٔ عرصه‌های اقتصاد و اشتغال و درمان و به‌ویژه آموزش فرزندان میهن، همگی در خدمت تامین منافع صاحبان مدارس غیرانتفاعی! (چه عنوان مسخره‌ای!) و مافیای موسسات و آموزشگاه‌های کنکور بوده و قویا مورد حمایت مجموعه دولت و نظام مستقر قرار دارند. همان قانون سرمایه و معادلهٔ "ارجحیّتِ سود و منفعت سرمایه‌داران بر جان و مال تُهی‌دستان!

پاییز و زمستان، زمانی برای مستیِ کرونا

دو فصل پاییز و زمستان امسال، به دلیل آغاز شیوع سالیانهٔ ویروس آنفلوانزا در کنار ناکارآمدی سیاست‌های حاکم در مقابله با موجِ سومِ ویروس کرونا که اکنون با سرعتی بیش‌از پیش رکوردِ ابتلاء را در هفته‌های اخیر شکسته، می‌تواند جامعهٔ ما را با فاجعهٔ انسانی عظیم‌تری روبرو سازد. این سخن درستی است که "کسی که باد می کارد، به ناچار توفان درو خواهد کرد!" پیش‌تر گفتیم که فرامینی چون "برگزاری مراسم عزاداری محرّم به هر قیمت و درهمه جا"، در واقع چیزی جز منطقِ سرمایه و صدای طبقهٔ سرمایه‌داری تجاری زالوصفت ایران نبود که از حلقومِ روحانی بیرون آمد. همین خطاهای راهبردی مسئولین و سیاستِ عادی‌نمایی و پنهان‌کاریِ نهادینه شدهٔ آنان است که هم‌اکنون کارِ پایتخت را به تعطیلی کشانده و وضعیت سایر استان‌ها هم وخیم‌تر شده است: ستاد مقابله با کرونا که اعلام کرده بود "ما دیگر مناطق زرد و نارنجی و قرمز نداریم و کلّ کشور قرمز است"، حالا آنرا "سیاه" -به رنگِ مرگ- اعلام می‌کند و سخن‌گوی شورای نظام پزشکی کشور هم زبونانه اعتراف می‌کند که "ما دورانِ طلایی مهارِ کرونا را از دست داده‌ایم!" درحال حاضر بیش از هر زمانی شاهد تناقض‌گویی و مواجههٔ نظرات مقاماتِ سیاسی با مراجع و مسئولانِ بلندپایهٔ پزشکی کشور نیز هستیم: اگر چندی پیش سخنگوی ستاد مقابله با کرونا افشاء کرد که "آمارهای واقعی ابتلاء و مرگ و میر کرونا ۲۰ برابر آمار اعلامی است"، روحانی با این دروغِ بزرگِ

گوبلزی که "رعایتِ پروتکل‌های بهداشتی مردم در هفته‌های اخیر از ۸۰درصد به ۶۰درصد و ۴۰درصد رسیده" (برپایهٔ کدام آمار و نظرسنجی علمی ومعتبر؟)، سعی دارد رِندانه توپِ این بازی مرگبار را به زمین میلیون‌ها کارگر و زحمتکشی بیاندازد که در دشوارترین دوران تاریخ پس از انقلاب خود، نجیبانه و با تحمّلِ همه‌گونه فشارهای بی‌سابقهٔ اقتصادی، "هر ۵ دقیقه یک قربانی" می‌دهند! جناب دکتر نمکی، وزیر بهداشت و درمان دولت هم که از ابتدای شیوع ویروس کرونا نشان می‌داد نظرات علمی‌تری نسبت به دیگران در کابینه دارد، همان بخش جزیی از بودجه یک میلیارد دلاری را که از صندوق توسعه ملی دریافت کرده بود، به کیسهٔ خلیفه بازگرداند تا کادرِ فداکارِ درمانی کشور شامل پرستاران و پزشکان و پرسنل خدماتی که به اذعانِ خودش "حدود ۸ ماه است حقوقی دریافت نکرده‌اند!"، هم‌چنان به نانِ شب محتاج باشند. وزیرِ بی‌نمکِ دولت روحانی که حالا می‌گوید "مسئول شدنِ من از اول اشتباه بود!"؛ در شرایطی که پرسنل بیش از ۱۰۰ بیمارستان پایتخت درگیر پذیرش بیماران مبتلاء به ویروس کرونا شده و هم‌پای دیگر اقشار و طبقات زحمتکش میهن قربانی می‌دهند، با حالتِ قهر و این اعتراض که "چرا فقط بخش ناچیزی حدود ۳۰درصد بودجه مصوّب به حساب وزارتخانه واریزشده؟"، به جای پافشاری و با تصمیمی ناشیانه، همان بخش ناچیز را با ژست ایثارگران دوران "دفاع مقدس" از کیسهٔ خلیفه بخشید و چه امرِی حیاتی‌تر از نجات جان هم‌میهنان که در اثر بی‌کفایتی مسئولین به شکلی دراماتیک در معرض خطر است؟؟؟

پُرواضح است که ادّعای تورّم‌افزا بودن تزریقِ نقدینگی مزبور به اقتصاد جامعه دروغ و فریبی بیش نیست زیراکه اولا با وجود نقدینگی بسیار بالای کشور که علت‌العللِ تورم است، رسیدن نرخ دلار به مرز ۳۰ هزارتومان و سکه به ۱۵ میلیون تومان و سقوط آزادِ ارزش پولِ ملی و تورّم افسارگسیخته فعلی را نمی‌توان و نباید تنها به گردن تحریم‌ها و فشارهای "شیطان بزرگ" گذاشت و چشم بر بی‌کفایتی و فساد و ناکارآمدی مسئولین که هر روز اخبارش به رسانه‌ها درز می‌کند فروبست؛ و ثانیا، جناب وزیران اقتصاد و بهداشت می‌توانستند بودجه مصوّب را به صورت تدریجی (مثلا درهر مرحله ۵۰ میلیون دلار) وارد چرخهٔ پولی کنند وبه مصرف برسانند تا تاثیر محسوسی در افزایش نرخ تورّم و تغییر شاخص‌های اقتصادی نداشته باشد.

اقتصاد در کُما، آزادی‌خواهان در فشار

در اثر تلاطم در بازارهای ارز و سکه و کالا و خدمات و مسکن و کاهش مداوم ارزش پول کشور در ماه‌های اخیر، آمارهای رسمی حکایت از آن دارد که درحال حاضر دستمزدِ ماهیانهٔ ناچیز کارگران و معلمان و بازنشستگان به دشواری کفاف ۳۰ درصد از هزینه‌های معیشت و زندگی آن‌ها را می‌دهد. دولت در بازار بورس نیز که مدتی توانست با دستکاری قیمت‌ها و و ایجاد حبابِ قیمتی مردم را تشویق به سرمایه‌گذاری کند و بسیاری را خانه‌خراب کند، این‌بار قصد دارد با توجیه "شاخص‌سازی" و "تقویتِ بورس" به صندوق ذخیره ارزی دست‌بُرد بزند. تکرار همان روشی که در سال‌های پیش برای "تقویت" خودروسازان دولتی و سپس صندوق‌های مالی و اعتباری به جای حل مشکلات مردم، به فساد و رانت بیشتر دامن زده و خواهد زد.

در زمینهٔ فضای سیاسی جامعه در پی سرکوب و کشتار خونین معترضان خیزش آبان۹۸، متاسفانه هم‌چنان شاهد فشار و پیگرد و جلب فعالین صنفی و سیاسی و اجرای احکام زندان و اعدام زندانیان در شرایط کرونایی هستیم: از اعدام ناجوانمردانه و فراقضایی پهلوان "نوید افکاری" که جامعه را در بُهت و اندوهی عمیق فرو بُرد و لیست بلندبالای جوانانی که در صف اعدام قرار دارند، تا فشار به زندانیان سیاسی- عقیدتی نظیر نسرین ستوده، نرگس محمدی، محمد نوریزاد و ادامهٔ حصرِ ۱۱ سالهٔ رهبران جنبش سبز؛ واز اجرای حکم زندان کیوان صمیمی و سه عضو فرهیختهٔ کانون نویسندگان ایران تا خطّ و نشان‌کشیدن داعش‌گونه برای بانوانِ "بدحجاب" در روزهای اخیر به موازات فشارهای کمرشکن و بی‌سابقهٔ اقتصادی؛ همه و همه، "غُبارِ غَمِ" سنگینی را بر چهرهٔ میلیون‌ها کارگر و کشاورز و معلم و دانشجو... و زحمتکشان شهرها و روستاهای میهن ما نشانده است امّا به تعبیر زیبای آناتول فرانس: "**کاکتوس‌ها نمی‌میرند، از درون می‌گندند! تیغ، نشانِ زنده‌بودن نیست، همان‌گونه که سرنیزهٔ دیکتاتور نمادِ جاودانگی‌اش نیست**"!

با همه این احوالِ ناخوشِ جامعه، هم‌چنان امیدواریم که در سایهٔ رزمِ متّحد و آگاهانهٔ مردم ایران برای ایجاد تغییراتی ژرف، عادلانه و دمکراتیک در کلیهٔ ارکان و شئوناتِ جامعه، هرچه زودتر "**غُبارِ غَم برَوَد وُ حالْ خُوش شود!**"

شورای دبیران ماهنامهٔ ارژنگ/ مهرگان ۱۳۹۹

مقالات

مِهر و مِهرگان

جشنِ کِشت، پیمانِ دوستی و آشتی

احسان طبری

پس از فرار رضا پهلوی، این جشن که مراسم‌اش تا سده‌های چند پس از اسلام برگزار می‌شد، بار دیگر پس از قرن‌ها متروک ماندن، به عنوان جشنِ توده‌ها به وسیلهٔ نیروهای مترقّی احیاء گردید.

بعدها رژیمِ جابرِ محمدرضا پهلوی کوشید تا این سنّتِ دیرینه را تصرّف کند و جشنِ مِهرگان را مانند عهدِ ساسانیان به جشنِ شاهان و خسروان بدل سازد؛ یعنی زمانی که به قول پزشکِ یونانیِ اردشیرِ دوّمِ هخامنشی، "کتزیاس"(Ctésias) ؛ شاهِ شاهان، جامهٔ حریرِ ارغوانی بر تن می‌کرد و از بسیاریِ باده‌گساری سر از پا نمی‌شناخت و موبدانِ موبد، اوراد و عزایم‌خوانان، طَبَق‌های ارمغان را نثارش می‌ساخت.

ولی در واقع صاحبِ اصلی این جشن، مانند نوروز و سده و بهمنگان، مردم‌اند و به گمانِ ما جا دارد که رژیمِ برآمده از انقلابِ مردم، این جشنِ غصب شده را مانند نوروز به صاحبانِ اصلی‌اش بازگرداند و آن‌ها را به جشن‌های شاد و خرّمِ کار و کوشش بدل سازد.

در روزگارِ کهن، سالِ ایرانیان و خلق‌های مجاورِ کشور ما دارای دو بخش بود: بخشِ تابستانی (یا: هَمَ) و بخشِ زمستانی (یا: زیانه). در آغاز بخشِ تابستانی و به هنگام اعتدالِ ربیعی [بهاری]، جشنِ نوروز برپا می‌شد که جشنِ کِشتِ بهاره است، و در آغاز بخشِ زمستانی و به هنگام اعتدالِ خریفی [پاییزی]، جشنِ مهرگان برپا می‌شد که جشنِ کِشتِ پاییزی است. ولی چنان‌که مورّخ فرانسوی "مِیه" (Meillet) توجه کرده؛ جشنِ مهرگان، علاوه بر این

منشاءِ تقویمی و طبیعی، یک منشاءِ اجتماعی نیز داشته است و ظاهراً جشنِ پیمان‌بندیِ قبیله‌ها برای حفظِ دوستی و آشتی بین خود بوده و شاید خودِ زندگیِ کشاورزی یا دامداری، آن‌ها را به نوعی مراعاتِ چیزی مانند "شهورِ حرام" در بین اعراب و خودداری از جنگ و ستیز وادار می ساخته است.

جشنِ مهرگان در "مهر روز" (روز شانزدهم) از مهرماه برپا می‌شد و مخصوصِ ایزدمهر بود و بنا به روایتِ بَندِهُشَن این روز، روز تولدِ "مَشیه" و "مَشیانه"، آدم و حوّای زرتشتی است.

ایزدمهر که این جشن به وی تعلق داشته، هم در بارگاه (پانته‌ئون) هندی و هم زرتشتی، ایزدِ پُر اعتباری است و در اوستا یک یَشت (مِهر یَشت) به او اختصاص دارد.

مهر با آن‌که از امشاسپندان نیست، بل‌که در ردهٔ دوم یعنی در ردهٔ ایزدانِ سی‌گانه قرار دارد، درست مانند اهورامزدا، گاه "اهورا شیره" یا "شیرهٔ اهورا" خوانده شده است.

این‌جا محلّ بحثِ این نکته نیست و فقط به اشاره بگوییم که کیشِ مهرپرستی (میترائیسم) که جهان‌گیر شد، در فرهنگِ ایرانیِ ما اثراتِ متعدّد و عمیقی داشته است. مورّخ بلژیکی "کومن" **(Cumont)** درباره روابطِ کیشِ مهرپرستی و مسیحیت و این‌که میلادِ مسیح همان میلادِ مهر است، مطالبِ جالب و قابل وثوقی گفته است.

در اوستا، مهرِ فراخ‌چراگاه، ایزدی است دارای هزار گوش و ده هزار چشم که بر فرازِ کوهِ البرز (هارا برزئیستی یعنی کوهِ بلند) منزل دارد. در سپیده‌دم، پیش از سر زدنِ خورشید، زرهِ زرّین را بر تن می‌کند، سپرِ سیمین را به‌دست می‌گیرد، خودِ آهنین را بر سر می‌نهد، سوار بر گردونهٔ چهار اسب، بر فرازِ ابرها به حرکت در می‌آید و به یاری گاوانِ شیردهی می‌رسد که مهر در اوجان (مهر دروغان= دشمنانِ مهر) آن‌ها را ربوده‌اند و از جادّه‌های گَردآلود می‌برند.

مِهر، میانجی بین تاریکیِ شب و روشنیِ روز، میانجی میانِ دل‌ها، نگاه‌دارِ پیمان‌ها، پاسدارِ عشق و دوستی است و از ایزدانِ محبوب در دورانِ هخامنشی و اشکانی و ساسانی بود که نقش‌های چندی از وی باقی است و مسلماً پس از آن‌که ایرانیان اسلام آوردند، بسیاری از سُنَنِ نغزی را که درباره این ایزد داشته‌اند، به چهره‌های محبوبِ اسلامی خود نقل داده‌اند و این تداومِ سنن، از آیین‌های تاریخ است.

اعضای تحریریه و شورای دبیران ماهنامهٔ ارژنگ ، فرارسیدن روز ۱۰ مهر، برابر با جشنِ بزرگِ مهرگان؛ سالروزِ خیزشِ کاوهٔ آهنگر بر علیه ضحّاک و بر افراشته شدن "درفشِ کاویانی" – نخستین درفشِ دادخواهی در جهان – و زادروزِ برآمدنِ خورشیدِ تابانِ آگاهی در ایران را به همهٔ باورمندان به سوسیالیسمِ علمی، کوشندگان صدیقِ مذهبی و عدالت‌خواهانی که برای دستیابی به صلح، آزادی و عدالتِ اجتماعی پایدار در میهنِ عزیزمان تلاش می‌ورزند، صمیمانه شادباش می‌گویند.

هُنر و ایدئولوژی

آونر زیس/ برگردان ک.م.پیوند

کِنِث تاینان (Kenneth Tynan) در بررسی کتاب **ضرورتِ هنر** (The Necessity Of Art) اثر **فیشر**، با دیدی کاملاً موافق می‌گوید: مارکسیسم مدت‌ها بود به "ارسطوی خود" نیاز داشت و کسی جز فیشر نمی‌توانست این ماموریتِ "نوسازیِ" تئوری مارکسیستی را برعهده بگیرد. در این‌جا، طبیعتا این سوال پیش می‌آید: چرا تاینان، فیشر را تا این حد می‌ستاید، یا کدام "محاسنِ" فیشر اعطای چنین مقامِ بالایی را توجیه می‌کند؟

از موقعی‌که **فیشر** یکی از فعال‌ترین طرفداران تُهی‌کردنِ حوزه‌های مختلفِ آگاهی اجتماعی و به‌ویژه هنر از محتوای ایدئولوژیکِ آن شده است، احترامِ تئوریسین‌های بورژوایی را به خود جلب کرده است. فیشر در سال ۱۹۶۴ در مقاله‌ای تحت عنوان "مارکسیسم و ایدئولوژی"، و سپس در مهم‌ترین کتابش درباره اِستِه‌تیک تحت عنوان **هنر و همزیستی** (Art and Co-existence) این تز را مطرح می‌کند که ایدئولوژی و ایده را باید دو مفهومِ متضاد تلقی کرد: به اعتقاد او، ایده‌ها حرکتِ واقعیِ زندگی را بیان می‌کنند، در حالی‌که ایدئولوژی، غالبِ فکری متحجّری است که به افزایشِ منافعِ طبقاتِ حاکم کمک می‌کند. فیشر معتقد است برای این‌که مارکسیست باشیم، لازم است از افتادن به منجلابِ ایدئولوژی بپرهیزیم. به نظر او روا نیست مارکسیست‌ها در ارزیابی هنر، ضوابطی چون "رویزیونیست"، "دُگماتیست"، "مُنحط (Decadent) "و "بورژوایی" استفاده کنند. او فقط یک نوع تفکیک را مجاز می‌شمارد و آن تفکیکِ درست از نادرست است. فیشر در تدقیقِ مضامینِ این برداشت چنین استدلال می‌کند که ایدئولوژی همیشه به صورت آگاهیِ کاذبِ رازگونه ظاهر می‌شود، در صورتی‌که مارکسیسم علمی است که می‌کوشد به حقیقت دست یابد. به نظر فیشر، گره زدن مفاهیمِ "مارکسیسم و ایدئولوژی" در حکمِ گره‌زدنِ "علم و اوتوپیا" است. به همین دلیل او ضروری می‌داند مارکسیسم از مضامینِ اتوپیایی، یا به عبارت دیگر از ایدئولوژی‌ها رهایی یابد. فیشر تایید می‌کند مارکسیسم یک علم است نه یک ایدئولوژی، و از این‌جاست که به اعتقاد او، دو مفهومِ مارکسیسم و ایدئولوژی با هم ناسازگارند.

فیشر بدون تردید می داند که **مارکس و انگلس** ایدئولوژی را در یک مفهومِ کاملاً خاص به کار می‌برند؛ در واقع او خود در نوشته‌هایش توجه خوانندگان را به این نکته جلب می‌کند. مارکس و انگلس در بعضی از آثارشان وقتی از ساخت‌های نظری (Speculative) حرف می‌زنند، ایدئولوژی را آگاهیِ مبهم و کاذب تلقی می‌کنند اما این مفهومِ ایدئولوژی با ایدئولوژیِ سوسیالیستی -یعنی بیانِ علمیِ منافعِ اساسیِ طبقهٔ کارگر- مطلقا ارتباطی ندارد. ناسازگاری

ایدئولوژیِ بورژوایی و سوسیالیستی و رودررویی کاملِ آن‌ها را، از یک لحاظ می‌توان تجلّی تضادِ بنیادیِ آگاهیِ صحیح و باطل تلقی کرد. به این دلیل فهمِ فیشر را از تُهی کردنِ فرهنگ از محتوای ایدئولوژیکِ آن که در عمل یک نوع تسلیمِ مشروطِ ایدئولوژیکی است، تنها می‌توان چنین تبیین کرد که او آگاهانه تفسیرِ مارکسیست- لنینیستیِ ایدئولوژی و دیدگاهِ رویزیونیستیِ خود را مردود می شمارد.

از دیدگاهِ فیشر، هنر نیز چون علم و فلسفه، تا حدودی تحت تأثیر ایدئولوژی است اما این تأثیر، منفی و زیان بخش است و ارزش های هنری و علمی را نابود می‌سازد. فیشر اهمیتِ واقعی علم و هنر را نه در این واقعیت که آنها نمونه‌هایی از اشکال ایدئولوژیک هستند، بلکه برعکس، در قیامِ واقعیت بر علیه آگاهیِ کاذب می‌داند. به اعتقاد فیشر، هر هنرمندِ راستین همیشه متعهد است و همیشه با واقعیتِ موجود به مقابله برمی‌خیزد و نسبت به آن موضعِ انتقادی می‌گیرد. این استدلال های کلی و ظاهراً انتزاعیِ فیشر با قضاوت‌های کاملاً مشخصی که خصلتِ ضدّ سوسیالیستی و ضدشوروی دارند همراه است. او در کتاب **هنر و همزیستی** به صُوَرِ مختلف و با شیفتگی تمام از سرزمینِ شوراها، انقلابِ اکتبر و تاثیر آن بر تاریخِ جهان سخن می‌گوید اما در عین حال، با حرارتِ تمام از این نظرِ گمراه‌کننده دفاع می‌کند که انقلابِ روسیه به لحاظ تاریخی اجتناب‌ناپذیر نبوده است، و نه به علت شرایطِ عینی تاریخی بلکه در نتیجهٔ عواملِ ذهنی و تصادفی رخداده است. به عقیدهٔ او، به‌همین دلیل است که انقلابِ سوسیالیستی در روسیه، وظایفِ اساسی خود یعنی دگرگونیِ سوسیالیستی، و بالاتر از همه مسئلهٔ انسان را حل نکرده است. باز به همین دلیل است که به زعمِ او، هنر در کشورهای سوسیالیستی و سرمایه‌داری باید هدفِ واحدی را دنبال کند: یعنی بکوشد از خودبیگانگیِ رایج را نشان دهد، با شرایطِ غیرانسانیِ زندگی دست و پنجه نرم کند و روابطِ اجتماعی را انسانی سازد.

در نوشته‌های **فیشر**، چون سخنان **گارودی**، به نقشِ هنر در ستیزِ عقاید که عصرِ ما را فرا گرفته است، اهمیتِ خاصی داده شده است اما این اظهاراتِ پندآمیز بی‌معنا هستند، زیرا که آنان، خودِ هنر را از محتوای ایدئولوژیک آن "رها ساخته‌اند". به اعتقاد فیشر، برعکسِ عواملِ ایدئولوژیک که افراد و خلق‌ها را از هم‌دیگر جدا می‌کنند، هنر و علم فهمِ انسان‌ها را از یک‌دیگر بالا می‌برند. هدفِ هنر و علم، جداکردن و رودررو قراردادن نیروهای مختلفِ اجتماعی نیست، بلکه متّحد و یک‌پارچه کردن آن‌هاست. فیشر به عنوان نمونهٔ مشخص از **برتولت برشت** یاد می‌کند و می‌گوید زنده ماندنِ نامِ برشت در تاریخ نه به خاطر این است که او از ایدئولوژی معینی پیروی می‌کند، بل‌که به خاطر این است که او شاعرِ برجسته‌ای است. فیشر کمکِ هنر را در حلّ مسائلِ اساسی عصرِ ما و در بیانِ وحدتی می‌داند که در نتیجهٔ عملِ متقابلِ همهٔ طبقات، ملت‌ها و نظام‌های اجتماعی شکل می‌گیرد. از این سخن چنین برمی آید که موضع فیشرِ "مارکسیست" در استفاده از اصولِ متدولوژیک، با موضع منتقدینِ ادبی و هنری بورژوایی هیچ‌گونه تفاوتی ندارد.

این عقیده که در جامعهٔ طبقاتی، هنر یکی از محمل‌های ایدئولوژی است، پایهٔ مفهومِ مارکسیست- لنینیستیِ هنر را تشکیل می‌دهد. این برداشت امکان می‌دهد جنبه‌های معرفت‌شناختی و جامعه‌شناختیِ تحلیلِ آگاهی اجتماعی را که برای مارکسیسم اساسی هستند، به صورتِ ارگانیک ترکیب کنیم. تعریف ماهیتِ اجتماعی هنر نه تنها باید موضوعِ انعکاس وروش‌های آن را معلوم کند (جنبه معرفت‌شناختی)، بلکه باید نقش و مقامِ هنر در زندگی اجتماعی، و محتوای نیازها و منافع اجتماعی را که با هستی و تکاملِ هنر در ارتباطند، روشن سازد؛ یا به عبارت دیگر، از هنر، ارزیابیِ اجتماعی و طبقاتی به دست دهد (جنبه جامعه شناختی). تحلیل طبیعتِ هنر از دیدگاهِ جامعه شناسی و برخورد با هنر به عنوان محملِ ایدئولوژی معیّن، مکمّلِ تعریف ماهیتِ هنر از دیدگاهِ معرفت‌شناسی است که مطابقِ آن، ماهیتِ هنر انعکاس هستی اجتماعی است به وساطتِ نقش فعالِ فاعلِ انعکاس در فرایندِ خلاقیتِ هنری. این ترکیب در برخوردِ ارزش‌شناختی (Axiological) با تحلیلِ هنر انعکاس یافته است.

لنین قدرتِ مارکسیسم را در این می‌بیند که واقع‌بینیِ خشک و شورِ انقلابی را به نحوِ احسن تلفیق می‌کند. این نظرِ لنین از دیدگاهِ متدولوژیک برای مفهومِ ارزش‌شناختی هنر نیز حائزِ اهمیت است؛ چه، این مفهوم فقط در صورتی

می‌تواند سودمند باشد که با مفهومِ معرفت‌شناختیِ هنر رودررو قرار نگیرد، بلکه برعکس، از قبولِ وحدتِ ارگانیک دانش و ارزیابی حرکت کند.

بنیان‌گذارانِ مارکسیسم- لنینیسم همیشه با هنر به مثابه یک نوع ارزشِ فرهنگی برخورد کرده‌اند و در تحلیل آثارِ هنری به ارزیابی ایدئولوژیک و اِستِه‌تیکِ پدیده‌هایی که در این آثار مطرح شدند توجه داشته‌اند. **مقالهٔ معروف لنین** تحت عنوان "لئون تولستوی، آیینه انقلابِ روسیه" (Leo Tolstoy as the Mirror of the Russian Revolution) به دلیل این‌که مفاهیمِ "آیینه" و"انقلابِ روسیه" را به‌هم ربط می‌دهد، دارای معنای ارزش‌شناختی است. **لنین** با ارزیابی آثار این نویسنده بزرگ به عنوان انعکاسِ خصایصِ ویژه زندگی در روسیه، توجه خود را به قضاوت‌های ارزشیِ نهفته در آن معطوف می‌دارد و ارزیابی خود را از آن به دست می‌دهد. **(۱)**

ارزش‌های معنوی در هدف‌ها و آرمان‌های انسان‌ها انعکاس می‌یابد. در جامعهٔ طبقاتی، هنر آن نوع ارزش‌های معنوی و اِستِه‌تیک را بیان می‌کند که آگاهیِ انسان را از حسّ یک‌پارچگی و منافعِ مشترکی که طبقاتِ معینی را وحدت می‌بخشند افزایش می‌دهد. هنر، واقعیت را از منشورِ منافعِ طبقاتی منعکس می‌سازد یا به عبارت دیگر، هنر، منافع یک طبقه را بیان می‌کند و وظیفهٔ ایدئولوژیکِ آن هم در همین واقعیت نهفته است.

تئوری مارکسیست- لنینیستی، در تعریف خود از شیوه‌هایی که با آن‌ها عوامل تاریخی و طبقاتی هنر را شکل می‌دهند، این جنبه‌ها را از ارزش‌های انسانی عامّ و ابدیِ نهفته در هنر جدا نمی‌کند. حدود و کیفیتِ این عناصرِ عامّ انسانی در اشکالِ مختلفِ آگاهی فلسفه -اخلاق، هنر-، یک‌سان نیست. در هنر، این عناصر جای مهم‌تری را اشغال می کنند تا در سایر حوزه‌های فعالیتِ فرهنگی و فکری انسان؛ ولیکن، وجود عناصرِ عامّ و انسانی در هنر، شکلِ خاصی از تجلّی یک قانونِ عامّ‌تر است. مثلاً وقتی **پلخانف**، فیلسوف و عالمِ استِه‌تیکِ برجسته روسی می‌نویسد موسیقیِ اسکرایبن **(۲)** "تجلّیِ عصرِ او در اصوات" است، بلافاصله اضافه می‌کند: "وقتی پدیده‌ای موقت و گذرا در اثرِ هنرمندی بزرگ تجلّی می‌یابد، معنایی پایدار به خود می‌گیرد". پلخانف در این کلمات نه تنها اثرِ یک هنرمندِ برجسته را ارزیابی می‌کند، بل‌که از اندیشه عامّ‌تری که در فهمِ هنر به عنوان یک پدیدهٔ تاریخی- اجتماعی بیش‌ترین اهمیت را دارد، سخن می‌گوید. آگاهی اجتماعی صرفاً عقاید و اندیشه‌های متعلق به یک عصرِ معیّن، یا یک فرماسیونِ اجتماعی معیّن نیست؛ تکاملِ آن، از اصولی پیروی می‌کند که "ابدی" هستند و استمرارِ فرهنگِ انسانی را شکل می‌دهند.

از این جهت، هنر وظیفه‌ای را انجام می‌دهد که دیگر اشکالِ آگاهی اجتماعی انجام می‌دهند اما از لحاظِ خصایص دیگری با آن‌ها متفاوت است. کارکردهای شناختی، ایدئولوژیکی و تربیتی هنر همراه با کارکردِ استِه‌تیکِ آن، یعنی از طریق تاثیرِ استِه‌تیکِ آن تحقق پیدا می‌کند. هنر در شکل‌گیری حسّ استِه‌تیکِ انسان نقشِ قاطعی ایفا می کند؛ به او می‌آموزد که زیبایی نهفته در پدیده‌های زندگی را دریابد، از زیبایی لذت ببرد، آن را به بخشی از زندگی خود تبدیل کند، و خلاقیّتِ خود را با قوانینِ آن منطبق سازد. کارکرد استِه‌تیکِ هنر در این است که کمک می‌کند انسان‌ها، آرمانِ اجتماعی- استه‌تیکِ معیّنی را در خود جذب کنند و استعدادِ هنری خود را پرورش دهند.

لنین می‌نویسد: هنر باید هنرمندانی از توده مردم به‌وجود آورد. آثارِ هنری در بیننده یا شنونده همان الهام و تجاربِ عاطفی را ایجاد می‌کنند که هنرمند در ضمنِ خلقِ آن‌ها احساس می‌کرده است. **کرِجو (۳)** که از دیدن آثار رافائل به وجد آمده بود، فریاد می زند: "من نیز یک هنرمندم ."

همه افراد تحتِ تاثیرِ افسونِ هنر، آشکارا یا به صورت مبهم، احساسِ مشابهی پیدا می‌کنند. هنر در پرورش برخوردِ خلاقِ انسان با زندگی، ایجادِ تخیّلی که می‌تواند زندگی را دگرگون سازد، بالا بردنِ توانایی انسان در به‌دست آوردن آگاهی مشخص و منسجم از ماهیتِ پدیده‌های جهانِ واقعی، و تقویتِ استعداد او در قضاوتِ استه‌تیک، نقشی مهم‌تر از اشکالِ دیگر آگاهی اجتماعی ایفا می‌کند.

در تعریفِ کارکردهای خاصِ هنر، باید به خاطر داشته باشیم که زندگی با تمام تنوّعاتِ خود و روندهای عمده تکاملِ تاریخی در هر دوره، در مجموعِ اشکالِ آگاهی اجتماعی انعکاس می‌یابد نه در یک شکل. اشکالِ آگاهی اجتماعی هم‌دیگر را غنا می‌بخشند و تکاملِ آن‌ها، نه در انزوا و جدا از یک‌دیگر، بل‌که در ارتباطی روشن با یک‌دیگر صورت می‌پذیرد. بین هنر و سایر شکل‌های ایدئولوژی نیز روابطِ مهمی وجود دارد. برخلاف استِه‌تیکِ ایده‌آلیستی که هنر را از سایرِ اشکالِ آگاهی اجتماعی (به‌ویژه ایدئولوژیِ سیاسی) جدا می‌کند، استِه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی، ضمن توجه دقیق به خصایصِ ویژهٔ هنر، روابطِ آن را با سیاست، فلسفه، اخلاق و غیره در نظر می‌گیرد. هنر نمی‌تواند جدا از اشکالِ دیگر ایدئولوژی، وظیفهٔ اجتماعیِ خود را انجام دهد.

در بخش بعدی این فصل با تفصیلِ بیش‌تری از مهم‌ترین پیوندها و همبستگی‌های هنر و سایر اشکالِ ایدئولوژی سخن خواهیم گفت.

پانوشت‌ها:

۱ - در استِه‌تیکِ دموکرات‌های انقلابی روسیه، عاملِ ارزش‌شناختی از اجزاءِ تشکیل‌دهنده تصویرِ هنرمند از جهان به شمار می‌رفت. مثلاً چرنیشوسکی معتقد بود وظیفه هنر علاوه بر بازآفرینی و توضیحِ واقعیت، این است که درباره پدیده های مختلف زندگی داوری کند. (**مولف**)

۲ - اسکرایبن (Scriabin) ؛ (۱۸۷۲-۱۹۱۵) ، آهنگساز و پیانیست معروف روسی. (**مترجم**)

۳ - کرجو(Corregio) ، نقاش ایتالیایی در قرن ۱۶ میلادی (**مترجم**)

برگرفته از کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی"

فیلم رونمایی از مجسمهٔ لنین در شهر گلزنکیرشن آلمان

سی سال پس از فروریختن دیدار برلین

https://per.euronews.com/۲۱/۰۶/۲۰۲۰/lenins-statue-unveiled-in-germany-mldp-far-left-political-party-marxist-leninist

در بارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر

احسان طبری

در آغاز، آهنگِ نگارندهٔ این بررسی این بود که در زیر عنوان «**برخی مسائلِ تکاملِ هنری در جامعهٔ معاصرِ ایران**»، داوری‌های خویش را در این گستره عرضه دارد. ولی نخستین پی‌جوئی‌ها، نگارنده را به‌یاد این قاعدهٔ ابتدائی منطقی انداخت که پیش از ورود در بحث‌های مشخص، اگر مایلیم بین ما و خواننده یا شنونده «بحثِ الفاظ» (لوگوماشی) در نگیرد، ابتدا محتوی و مضمون مقولات و اصطلاحات عمدهٔ مورد استفاده در بحث را روشن کنیم و سپس به اصل بحث بپردازیم. از هنرمندان فیلسوف، ولتر بویژه مراعاتِ این قاعده را توصیه می‌کند.

لذا سودمند می‌شمریم که تحت عنوان: «**دربارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر**» شرحی اجمالی تدارک ببینیم و آن‌را مدخلی بر گفتار محتمل بعدی قرار دهیم که اگر زمانه و فرصت امکان پدید آورد، در آن گفتار به مسائل معاصر تکاملِ هنری در کشورمان بپردازیم.

بحث کلی دربارهٔ عمده‌ترین مقولات و اصطلاحاتِ استه‌تیک و هنر از دیدگاه مارکسیستی از آنجا سودمند است که در دوران رژیم پهلوی، هنرمندان و اندیشه‌وران ما ناچار بیشتر با تئوری‌های استه‌تیک متداول در غرب سر و کار داشته اند و ظاهراً دید و برخورد مارکسیستی نسبت به این مسائل از قلمرو بررسی‌های آن‌ها دور مانده است. بعلاوه با بیان این مباحث، نگارنده، پایهٔ فلسفی و علمی خود را بهنگام نقد مشخص آثار ادبی معاصر روش می‌سازد. **پس از ادای این توضیح، به سخن خود آغاز و این بررسی را به سه بخش اساسی تقسیم می‌کنیم:**

الف- طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک؛

ب- هنر و روانشناسیِ هنری؛

ج- اَسالیبِ هنری و نقشِ اجتماعیِ هنر.

اینک به بخش اول، یعنی «**طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک**» می‌پردازیم:

بخش اول- طبیعتِ روندهای اِستِه‌تیک

ترجمهٔ **واژهٔ اِستِه‌تیک** به فارسی متضمّنِ برخی دشواری‌هایی است: ترجمهٔ آن به «زیباشناسی» از آن جهت نادرست است که مباحثِ این دانش تنها بررسی مسألهٔ زیبا و زشت نیست و دامنه‌اش از آن به مراتب فراخ‌تر است. ترجمه به واژهٔ عربیِ «ذوقیات» (نظیر «اخلاقیات» برای اتیک) بی‌تناسب به نظر نمی‌رسد. بهرحال ما ترجیح دادیم از واژهٔ متداول بین‌المللی استه‌تیک استفاده کنیم که از ریشه یونانی «آئیس ته سیس» آمده و معنایش «ادراکِ حس» است و بدن مناسبت می‌توان استه‌تیک را با تسامح «علمِ حیاتِ لطیف» نیز ترجمه کرد.

استه‌تیک دانشی است دربارهٔ قوانینی که بر وفقِ آن؛ انسان، جهان را از دیدگاه ذوقیّات ادراک می‌کند. علاوه بر آن در این دانش دربارهٔ **ماهیتِ آفرینشِ هنری و اشکال آن** سخن می‌رود و از این جهت استه‌تیک را تاحدّی «هنرشناسی» نیز می‌توان نامید. ولی همهٔ این معادل‌ها، چنان‌که خواننده پس از قرائت این بررسی درخواهد یافت، نارساست.

از جهت تاریخی، زایش و پیدایشِ این دانش را می‌توان به ۲۵۰۰ سال پیش، در جهان برده‌داری باستان، در مصر و بابل و هند و چین مربوط ساخت ولی گسترشِ نظرگیرش به‌ویژه در یونان بود و از آن‌جمله در آثار افلاطون و ارسطو و دیگر فیلسوفان یونان باستان، توجه بیش‌تر و ژرف‌تری به ماهیت و مقولاتِ این دانش بعمل آمده است. در رُمِ باستان، فیلسوفِ مادی‌گرای آن عصر بنام «لوکرسیوس کار»، مؤلف اثر «در طبعیتِ اشیاء» و نیز شاعر معروف هوراس (یا هوراسیوس) و دیگران به این دانش پرداختند.

در سده‌های میانه، فلاسفهٔ الهی مسیحی مانند قدیس اگوستین و قدیس تُماس (اهل آکوئن) برای ذوقیات و خلاقیت هنری مبداءِ اسرارآمیزی مانند عطیه و موهبتِ آسمانی قائل بودند. در نزد مؤلفین قرون وسطائی ما نیز، نیرویی اسرارآمیز و جن مانند به نام «نابغه» در روح وجود داشته که گویا موجدِ قریحهٔ هنری می‌شده است.

ولی به هنگام نوزائی (رُنسانس)، کسانی پیدا شدند که مسائل را به مبداءِ انسانی و طبیعی و واقعی آن بازگرداندند؛ مانند: فرانچسکو پترارک، شاعر ایتالیائی، لئوناردو داوینچی، نقاش و پیکره‌ساز ایتالیائی، دورر، نقاش آلمانی، جیوردانو برونو، عالم و فیلسوف ایتالیائی، مون‌تینی، نویسندهٔ فرانسوی و امثال آنان.

این جریان فکری، یعنی جستجوی انگیزه‌های آفرینش هنری و ریشه‌هایش درجامعه و انسان، که به‌وسیلهٔ نامبردگان در فوق پایه‌گزاری شد، به ویژه در دوران انقلاباتِ بورژوائی قرن‌های هفدهم و هجدهم و نوزدهم در اروپا گسترشی فراوان یافت و کسانی مانند برک، هوگارت، دیده‌رو، ژان ژاک روسو، و نیکل‌مان، لسینگ، هردر، شیللر، و گُته، به‌ترتیب در انگلستان و فرانسه و آلمان، در این زمینه به بررسی‌های ژرف‌اندیشانه و بسیار با ارزش پرداختند.

فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان (که به‌ویژه ایمانوئل کانت و فیشته، و شلینگ و هگل نمایندگان برجستهٔ آن هستند)، در بسطِ دانشِ استه‌تیک نقشی کلان ایفاء نمودند. مثلاً در **آموزش هگل**، به‌ویژه برخوردِ تاریخ‌گرایانه به مقولات، بینش‌ها، آثار و شخصیت‌های هنری، و نیز تحلیلِ دیالکتیکی اشکال و مقولات آن و ادراک پیوندهای ماهوی هنر و زندگی جای برجسته‌ای یافت و گام بزرگی در راه توضیح مقولات پیچیدهٔ استه‌تیک برداشته شد.

اگر بخواهیم نخِ راهنما را در تاریخ پُر های‌وهوی استه‌تیک بیابیم، باید بگوئیم که از سوئی نبردِ اجتماعی (نبرد طبقات) در فلسفه و از سوی دیگر نبردِ فلسفی، در مباحثِ استه‌تیک انعکاس می‌یافت. نبردِ اجتماعی در فلسفه بدین شکل بازتاب می‌گرفت که نیروهای محافظه‌کار اجتماعی همیشه به دفاع از اشکال ایده‌آلیستی (تصورگرایانه) در فلسفه ذی‌علاقه بوده‌اند و نیروهای پیشتاز و انقلابی به دفاع از ماتریالیسم و اصالتِ جهانِ مادی و این‌که شعور و تصوراتِ آدمی و اندیشهٔ وی چیزی جز ثمرهٔ دیررسِ تکاملِ مادهٔ همیشه جُنبان و بالنده نیست و نمی‌توان مادهٔ بی‌جان را مخلوقِ شعورِ متکاملی دانست که خود باید از تکاملِ میلیاردها سالهٔ مادهٔ بی‌جان، آنهم در شرایط مساعد و احیاناً استثنائی، پدید آید.

مثلاً **افلاطون** بر آن بود که «زیبا» یا «جَمیل» چیزی نیست جز یک «تصوّرِ مافوقِ حس، که مطلق، جاویدان و بلاتغییر» است، یعنی در آن نسبیّت و تحوّلِ تاریخی را راه نیست. یا فلاسفهٔ مسیحی در قرونِ وسطا از ربطِ موهبتِ هنری به امورِ مادی و ناسوئی پرهیز داشتند و چنان‌که گفتیم آن‌را فیضِ آسمانی می‌شمردند. کانت نیز معتقد بود که احکامِ هنری مطلقاً از «تعلّقاتِ مادی» بَری هستند. نقش **کانت** در این زمینه به‌ویژه در پیدایشِ بینش‌های امروزیِ استه‌تیک نقش شایانی است. وی «زیبا» را در مقابلِ «مفید» می‌گذاشت (یعنی بین زیبائی و فایده تقابل قائل می‌شد) و ذوقیات را فارغ از اغراض می‌دانست و مضامینِ اجتماعی و مسلکی را از کمال در شکلِ هنری به‌کلی مجزا می‌ساخت و بر آن بود که یک اثرِ کاملِ ذوقی می‌تواند اعم از آن‌که دارای چه مضمونی باشد، یک اثرِ کامل باشد. طبیعی است که این نوع داوری‌های فلسفی برای پیدایش شکل‌گرائیِ صِرف در هنر و «**هنر برای هنر**» که در دورانِ ما در تمدن‌های بورژوائی متداول است، اساسِ فلسفی ایجاد کرده است.

برخلاف فلاسفهٔ تصوّرگرا، فلاسفه‌ای که به تقدّمِ وجودی مادهٔ بی‌جان برشعور معتقد بودند و به‌همین سبب «ماده گرا» نام گرفته‌اند، هنر و قریحهٔ خلاقهٔ هنری را ثمرهٔ یک فیض و موهبتِ اسرارآمیز نمی‌شمردند، بلکه قوانینِ عینیِ استه‌تیک و هنر را در واقعیتِ زندگیِ فردی و اجتماعی هنرمند، جستجو می‌کردند و ضرورتِ بازتابِ واقع‌گرایانه و حقیقی واقعیتِ زندگی را درآثار هنری و ضرورت شرکتِ فعّالِ هنر را در نبردِ عقاید و بازپروری انسان و جامعه مورد تصریح و تأکید قرار می‌دادند.

ولی در نزد این فلاسفهٔ ماده گرا- که پیش از پیدایشِ مارکسیسم دربارهٔ مسائلِ استه‌تیک سخن گفته‌اند-، یک نقصِ جدّی وجود داشت و آن این‌که مسائل را گاه با افقِ محدود و به شکلِ یک‌طرفه مطرح می‌کردند، یعنی یک بینشِ از جهت پایه‌ای درست را عامیانه و مبتذل عرضه می‌داشتند.

به عنوان مثال، فیلسوف ماده‌گرای آلمانی، **فویرباخ** را ذکر کنیم. فویرباخ سعی داشت ریشه‌های «زیبا» را به طور بلاواسطه در مختصاتِ طبیعی و فیزیکیِ اشیاء و پدیده‌ها جستجو کند و احساسِ استه‌تیک و ذوقیّات را مستقیماً به قوانین زیستی (بیولوژیک)، «طبیعت» انسانی بازگرداند و عاملِ اجتماعی را در این مقولات نبیند.

بین این فلاسفهٔ ماده‌گرا وکلاسیک‌های فلسفهٔ مارکسیستی، دموکرات‌های انقلابیِ روس از قبیل بلینسکی، چرنی‌شوسکی، دابرالی یوبوف، و امثال آنان قرار دارند که نفخهٔ نویی در مباحثِ استه‌تیک و هنر دمیدند و قوانینِ یک هنرِ واقع‌گرا و اصولِ مسلکیّت (یا صاحبِ پیام بودن) و خلقیّت را در هنر روشن ساختند. ما دربارهٔ این مقولات دیرتر سخن خواهیم گفت ولی کاربردِ اُسلوبُ مارکسیستی (دیالک‌تیک، ماتریالیسمِ فلسفی، ماتریالیسمِ تاریخی)، تحوّلِ

ژرفی در مقولات و احکامِ استه‌تیک ایجاد کرد و نه فقط آن‌ها را به درستی روشن ساخت، بلکه افزاری برای داوری و تمیزِ صحیح از سقیم در این مسائل بدست داد.

موافق این مکتب، دریافتِ استه‌تیکِ جهان به وسیلهٔ انسان از سه جهتِ مختلف مرکب است که این جهاتِ سه‌گانه انفکاک ناپذیرند:

۱- استه‌تیک در واقعیتِ عینی، در جهانِ خارج از ذهنِ ما؛

۲- استه‌تیک درجهانِ ذهنی و آن‌چه که ما آن‌را «شعور یاآگاهیِ استه‌تیک» یا «ذوق وسلیقهٔ هنری» می‌نامیم؛

۳- هنر به مثابهٔ نوعی وحدتِ عینی و ذهنی در زمینهٔ استه‌تیک.

دانشِ استه‌تیک (که در آغاز این مقال از پهناوری مباحث آن سخن گفتیم)، ماهیت، قوانین و جلوه‌های مشخص این سه جهت را در وحدتِ دیالک‌تیکی آن‌ها (وحدتِ آن‌ها در عینِ استقلالِ آن‌ها، در عینِ تأثیرِ متقابلِ آن‌ها بر یکدیگر) بررسی می‌کند. لذا این استه‌تیک، هم از استه‌تیکِ ایده‌آلیستی و هم از استه‌تیکِ ماتریالیستیِ عامیانه (یا مبتذل) فاصله می‌گیرد و پایهٔ عینی دریافتِ استه‌تیکِ جهان به وسیلهٔ انسان را روشن می‌سازد. این پایهٔ عینی عبارتست از فعالیتِ خلاق وهدفمند انسان که طی آن، ماهیت اجتماعی وقوای ایجادگرش به خاطر دگرسازی(یا بهسازی) جامعه و طبیعت تجلّی می‌یابد. لذا مطلب را نه باید در آن‌سوی طبیعت حل کرد و نه در آن‌سوی جامعه، بلکه در درونِ طبیعت و جامعه.

در بحثِ استه‌تیک به معنای اخصّ این کلمه، مقولاتی مانند «زیبا و زشت»، «والا و فرومایه»، «دراماتیک»، «تراژیک (فاجعه آمیز)»، «کُمیک (مضحک)» و «اپیک (حماسی)» مطرح می‌گردد. همهٔ این مقولات، تجلیّاتِ خاصِ دریافتِ استه‌تیکِ واقعیت به وسیله انسان درگسترده‌های گونه‌گون زندگی اجتماعی هستند، مانند گسترهٔ کارِ مولّد، گسترهٔ فعالیت و مبارزهٔ سیاسی و اجتماعی، گسترهٔ آفرینشِ فرهنگی، گسترهٔ زندگی روزانهٔ انسانی و غیره و غیره.

هدفِ ما در این‌جا نگارشِ رساله‌ای دربارهٔ دانشِ گستردهٔ استه‌تیک نیست، ولی بی‌فایده نمی‌دانیم برای مشخص‌تر شدن موضوع، چند مقولهٔ استه‌تیکِ عمومی را مورد بررسی اجمالی قرار دهیم یعنی: زیبا، والا، خنده‌آور و غم‌انگیز (فاجعه‌آمیز).

افلاطون، کانت و هگل **«زیبا»** را به نوعی خاصیتِ روح و امری درون‌ذاتی و ذهنی تعبیر می‌کنند، ولی برخی از ماده‌گرایانِ قرن نوزدهم (و نیز ماده‌گرایان پیش از آن‌ها) خواستند برای زیبائی و زشتی عوامل و اسبابِ عینیِ بُرون ذاتی جستجو کنند مانند تناسب و هماهنگی. از آن‌جمله چرنی‌شوسکی زیبائی را ناشی از تجلّیِ کاملِ نیروهای حیاتی

می‌دانست، یعنی زیبائی و زندگی را به هم پیوند می‌داد. این تعریفِ عینی مسلماً متضمّنِ واقعیاتی است، ولی فلسفهٔ علمی برآن است که صرف‌نظر از عاملِ عینی، عاملِ ذهنی و دیدِ انسانِ اجتماعی؛ به تناسبِ درجهٔ معرفت وی به قوانینِ عینی نیز، در ادراکِ زیبائی، عنصرِ متشکله مهمی است: اگر انسان بر جهانِ مشخصِ محسوسِ خود چیره و حاکم باشد، و از کار خود به مثابه بازی نیروهای عقلی و طبیعی لذت برد، استعدادها و قرایح خلاقهٔ خود را در شرایط تاریخی معیّن به نحوی غنی‌تر، سرشارتر و وارسته‌تر به کار می‌اندازد، به احساسِ «زیبا بینی» و «زیبائی» دست می‌یابد. این نگرشِ خوش بینانهٔ عاطفی و همراه با اعتلاء و جهشِ روح در اشیاء و پدیده‌های طبیعت و اجتماع، دارای ریشه‌های بغرنج در رابطهٔ انسان و پیرامون است.

ادراکِ زیبائی در آثارِ هنری تجلیِ کامل می‌یابد و مایهٔ نشاط و لذت می‌شود و دارای قدرتِ بسیجنده و پرورنده است. لذا «زیبا» پیوندِ معینی است از عین و ذهن، طبیعت و تاریخ، انسان و پیرامون، که در صورت فقدانِ یک جهت، احساسِ زیبائی پدید نمی‌شود و به همین جهت، این مقوله دارای نسبیّتِ تاریخی و اجتماعی است.

اما **«والا»** که در نقطهٔ مقابلِ فرومایه، پست و مبتذل قرار دارد، پدیده‌ایست که در انسان احساسِ اوج گرفتنِ روح و برتری‌یابی او بر امورِ ناچیز و محقّر و عادی ایجاد می‌کند و قدرتِ نبردآزمائی را در وی تقویت می‌نماید. والا با زیبا پیوند دارد و هر دوی آن‌ها محصولاتِ مثبتِ «آرمانِ استه‌تیک» انسان در دورانِ معیّنِ تاریخ است. والا و زیبا در عین‌حال با فاجعه‌آمیز (یا تراژیک) می‌توانند در پیوند باشند، ولی هرگز مُضحک و خنده‌آور نیستند. چنان‌که زشت و فرومایه با یکدیگر خویشاوندی دارند، هر قدر هم که خود را در جامه‌های مزیّن مَستور سازند. در پیدایشِ احساسِ والا نیز پیوندِ عین و ذهن وجود دارد، یعنی هم عظمتِ طبیعی یا تاریخی و انسانی، و هم برخوردِ انفرادیِ شخص و هیجاناتِ مثبتِ روحِ او در قبال این عظمت.

اما فاجعه‌آمیز (تراژیک) حاکی از تقابلِ جبر و اختیار، شعبده‌ها و تناقضاتِ رشدِ تاریخی با سرنوشتِ انسان و نبردِ زیبا و زشت و والا و پست است. هنگامی‌که شرایط پیروزی زیبا و والا علیه زشت و پست در لحظه معین فراهم نیست، یعنی هنگامی‌که **بین آنچه که ازجهت سیرِ تکاملی باید انجام گیرد و آنچه ازجهت شرایطِ مشخصِ تاریخی انجام‌پذیر است، تضادی آشکار پدید می‌شود**، مسأله‌ای که باید حل شود، حل نمی‌شود.

خروجِ پیش از وقت و اجباری انسان‌ها و نیروهائی از صحنهٔ اجتماع که هنوز دارای قدرت و استعدادِ زیست و عمل هستند نیز احساسِ تراژیک و فاجعه‌آمیز ایجاد می‌کند، اگرچه زوال‌پذیری آن‌ها امری مسلّم است. همچنین سرنوشت آن‌هائی که پیوند خود را با امری رو به‌زوال می‌دانند ولی قادر نیستند این پیوندها را بگسلند و در جهت **امرِ بالنده و رشد یابنده** قرار گیرند نیز سرنوشتی فاجعه‌آمیز است. مشاهده این وضع نه تنها رنج و ماتم، بلکه نوعی عاطفه و روان‌گذشتِ استه‌تیک که آن‌را در یونانی «کاتارسیس» می‌نامند، ایجاد می‌کند. کاتارسیس (Katharsis) یعنی تزکیهٔ نفس و این‌که تراژدی موجب چنین تزکیه‌ای است، نکته‌ایست که ارسطو بدان توجه می‌دهد. این تزکیه از این جهت است که فاجعه، احساسِ نفرت از زشت و پست، مهر به زیبا و والا را در روح بر می‌انگیزد و هیجانِ نبردِ با نیروهای تاریک را بیدار و به پیدایش عواطف و داوری و جسارت کمک می‌کند و اراده را تقویت می‌نماید.

منشاءِ مقولهٔ «مُضحک» از جای دیگری است. عدمِ تناسبِ شخص یا گروهی از اشخاص و عمل و رفتار آنان با شرایط (از آن‌جمله با شرایطِ تاریخی) و آداب و عادات و سخنان ناشی از این بی‌تناسبی، عدمِ تناسب با مقتضیاتِ ترقّی و آرمانِ استه‌تیکِ عصر (ذوق و سلیقهٔ عصر) احساسِ خنده‌آور (کُمیک) را ایجاد می‌کند. دامنهٔ این بی‌تناسبی وسیع است. بی‌تناسبی بین نو و کهنه، بین شکل و مضمون، بین هدف و وسیله، بین عمل و شرایطِ پیرامون، بین ماهیت واقعی شخص و ادعای او دربارهٔ خودش و غیره و غیره، همه و همه مضحک و خنده‌آور است. وقتی زشت و پست و زوال یابنده به زور می‌کوشد خود را زیبا و والا و بالنده نشان دهد و از میدانِ جلوه فروشی نیز برخوردار است، احساسِ

استهزائی را به وجود می‌آورد که گاه همراهِ خشم است و عاطفهٔ طنز (ساتیر) را در روح برمی‌انگیزد. خنده، افزارِ مقتدرِ انتقادِ انقلابی در نبرد علیه هر چیزِ میرنده و زوال‌یابنده است.

پس از این مبحث کوتاه درباره برخی مقولاتِ مهم و پایه‌ای اِستِه‌تیک، که چنان‌که دیدیم، هر یک دارای منشاء و محملِ ویژه‌ایست، به سرِ بحث خود باز می‌گردیدم.

صحبت از جهات عین و ذهنِ دریافتِ استه‌تیکِ انسان در میان بود. گفتیم که پایهٔ عینی این دریافت، فعالیتِ خلّاق و هدفمند انسان است. اما جهتِ ذهنی دریافتِ استه‌تیک واقعیت به وسیلهٔ انسان، موجدِ آن‌چیزی است که «احساسِ استه‌تیک» نام دارد مانند ذوق، نقد و ارزیابی، سلیقه یا هنرسنجی و زیباشناسی، شورها و عواطفی که در شخص بر اثر برخورد با یک پدیدهٔ استه‌تیک پدید می‌شود(۱،) عقاید و تصوراتِ ذوقی انسان، آرمان‌ها و ایده‌آل‌های شخص در مسائلِ هنری و ذوقی و غیره.

این حِسیّات، شکلِ ویژهٔ انعکاس و تجسّمِ روندها و مناسباتِ عینیِ حیاتی است. یا به بیان دیگر، احساس هنری (یا حِسّیاتِ هنری)، نوعی حالت عاطفی است برای دریافتِ واقعیت (اعم از طبیعت یا جامعه) یا آثارِ هنری.

نکتهٔ مهم در آن‌جاست که روابطِ استه‌تیک انسان تنها به حِسّیاتِ استه‌تیک محدود نیست، ولی بدون این حِسّیات نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. طبیعی است که حِسّیاتِ استه‌تیک انسان امرِ جامد و لایتغیّر هم نیست و با تحولِ تاریخ و جامعه، تحول می‌پذیرد و خود، ثمرهٔ این تحول و تکامل است؛ یعنی سطحِ سلیقه هنری؛ سطحِ ذوقیات [و] سطحِ استه‌تیک جامعه را منعکس می‌کند. مارکس می‌گوید: «حِسّیاتِ استه‌تیک آن‌چنان حِسّیاتی است که برای انسان منشاءِ دریافتِ لذت می‌شود.» یعنی، آثارِ هنری به صورت چهره‌های هنری تجسم می‌یابند و به افزار نیرومندی برای پرورشِ عاطفی و عقلی انسان بدل می‌گردند و منبع شادی و هیجان و الهامِ مردم قرار می‌گیرند.

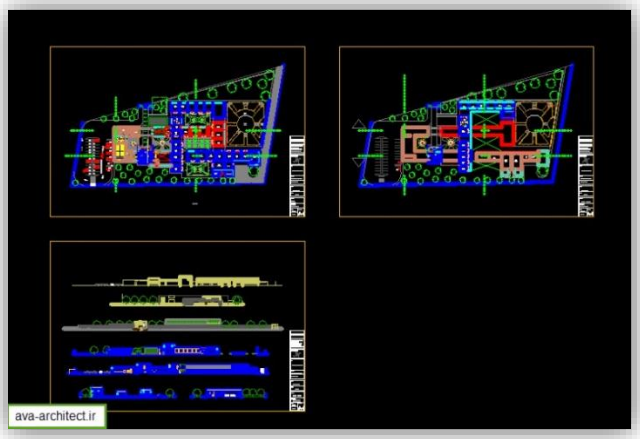
همچنان‌که در پیش نیز یاد کردیم، هنر و آفرینشِ هنری وارد مباحث دانش استه‌تیک می‌شوند. استه‌تیک با بررسی ماهیتِ هنر و قوانین آن با همهٔ علوم خاص نظری و تاریخی و همهٔ علومی که به استه‌تیک مربوطند، پیوند نزدیک می‌یابد، ولی خودِ «استه‌تیک»، یکی از چند علمِ صرفاً فلسفی است که قوانین عامّ رابطهٔ استه‌تیکِ انسان به واقعیت و از آن‌جمله هنر را مورد مُداقه قرار می‌دهد و به همین جهت محدودکردن این دانش تنها به دانش شناختِ هنرها سزا نیست، زیرا علومِ مختلف هنرشناسی به هنرهای خاصی (مانند موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، معماری، ادبیات، سینما، تأتر و غیره) می‌پردازند. پس استه‌تیک دانشی است فلسفی، بینشی است کلی، و مسائلِ خاصّ خود را در مرحلهٔ اول قرار می‌دهد، مانند: حل مسائلِ مربوط به رابطهٔ استه‌تیک و هنر شعور انسانی از سویی، و هستی اجتماعی و حیاتِ انسانی از سوی دیگر؛ منشاءِ پیدایش هنر؛ ماهیتِ هنر و رابطه‌اش با اشکالِ مختلفِ شعورِ اجتماعی (مانند علم، اخلاق، مذهب، فلسفه و غیره)؛ جانبدار و خلقی بودن هنر؛ قانونمندی‌های تاریخی تکاملِ هنر؛ ویژگی‌های تصاویر هنری بطور اعم؛ روابطِ متقابلِ شکل و مضمون در هنر؛ اسالیبِ هنری؛ سبکِ هنری؛ اصول عمدهٔ رئآلیسم در هنر؛ بررسی روندهای استه‌تیک در تاریخ و در جهان معاصر و غیره. چنانکه می‌بینیم، هنرشناسی در خطوط عام و کلی خود وارد استه‌تیک می‌شود و نه در اشکال و تجلیاتِ خاص و ویژهٔ خویش که آن، وظیفهٔ هر رشتهٔ جداگانهٔ هنری است، یا به بیان دیگر، استه‌تیک، هنرشناسی بمعنای عامِ کلمه نیز هست.

رابطهٔ استه‌تیک با اِتیک (یا ذوقیات با اخلاقیات) از اهمّ مباحث است که ما نمی‌توانیم آن‌را در این‌جا نادیده گذاریم، از بیم آن‌که بحث ما دچار نقص عضو مهمی نشود. این رابطه، رابطهٔ خاص و متقابل انسان و واقعیت است. اخلاقیات در مفاهیم خیر و شر، داد و بیداد، وظیفه و تعهد، فضیلت و شایستگی و امثال این مقولات بازتاب می‌یابند. رابطهٔ اخلاقی مبتنی است بر ارزیابی رفتار و عمل یک فرد و یا جمعی از افراد اما رابطهٔ استه‌تیک، چنان‌که در پیش نیز یاد کردیم، دریافتِ ذوقی و مشخصِ آن جهاتی از مناسباتِ عینی و واقعیت است که به تکاملِ هماهنگ شخصیتِ انسان و فعالیتِ خلاقِ آزادانه‌اش در جهت ایجاد زیبایی و نیل به والایی و قهرمانی یاری می‌رساند یا نمی‌رساند.

و نیز، چنان‌که گفتیم، استه‌تیک دارای جهتِ ذهنی است مانند لذت بردن آدمی از تجلی آزادانهٔ نیروها و قرایح خلاق و زیبائی محصول فعالیتِ آفرینگرش در عرصه‌های گوناگون زندگی اجتماعی و انفرادی (مانند کارِ مولّد، زندگی روزمرّه، کوششِ فرهنگی و غیره) چنان‌که یاد شد. هنر، کامل‌ترین و تعمیم یافته‌ترین مظاهرِ استه‌تیک است که در روند تفسیمِ کارِ اجتماعی از گسترهٔ فعالیتِ عملی و سودآور انسان جدا می‌شود و یک عرصهٔ نسبتاً مستقل و خاص بنام **«آفرینشِ هنری یا بدیعی»** مبدل می‌گردد.

وحدتِ اخلاقیات و ذوقیات یک قانونِ عینی است که هم در زندگی و هم در هنر تجلی می‌یابد. بلینسکی می‌گوید «زیبائی» خواهرِ دلبند و تنیِ اخلاق است. اگر یک اثر واقعاً هنری است، اثری است واقعاً اخلاقی. در برخی از جریانات هنری معاصر بوژوائی، روند استه‌تیک کردنِ (Esthetisation) مقولاتِ ناهنجار و زشت انجام می‌گیرد. اخلاق ستیزی موعظه می‌شود و مسألهٔ وحدتِ اخلاقیات و ذوقیات انکار می‌گردد.

چهره‌ها و تصاویر مثبت هنری، که فضیلت و جمال روحی انسان‌ها را منعکس می‌کنند، در افراد احساسِ حُرمت، محبت و تحسین صمیمانه را برمی‌انگیزد و مایهٔ لذت و شادی هنری می‌شود. چهره‌ها و تصاویر منفی که ماهیت ضداخلاقی اعمال و رفتارها را توصیف می‌کنند، احساسِ تقبیح و کراهت از زشتی را به وجود می‌آورد و بدین ترتیب، وحدتِ ذوقیات و اخلاقیات به اهرمِ پرورش و ایجادِ تحولِ عقلی و فکری انسان بدل می‌شود و نقشِ اجتماعیِ هنر را بالا می‌برد.



پیش از پایان مقال و برای نوعی تعمیمِ فایده، سخنی چند از رابطهٔ استه‌تیک با فن یا تکنیک به میان آوریم، زیرا در جهان ما و جهان آینده این مسأله بیش از پیش کسب اهمیت می‌کند. رابطه این دو (استه‌تیک و تکنیک) را می‌توان از چهار جهت مورد بررسی قرار داد:

۱- به اصطلاح اِستِه‌تیکِ تولیدی؛

۲- خلاقیتِ هنری و ثمرهٔ آن که در انگلیسی «دی‌زاین (Design) «نام دارد؛

۳- استه‌تیکِ فنی؛

۴- رابطهٔ متقابلِ مابین فن (تکنیک) و استه‌تیک.

هدف از **«استه‌تیکِ تولید»**، سازماندهی تولید و کار بر پایهٔ اصولِ زیبائی و هدفمندی است (یعنی ایجاد کامل‌ترین شرایط که به حفظِ تندرستی و نشاطِ کار و رُشدِ بازده کمک کند). طراحی معماری بنگاه‌های صنعتی و افزارِ کار به نحوی که از جهت استه‌تیک جذاب و از جهت عمل تولیدی هدفرس باشد و ایجاد جامه راحت و زیبای کارگری و آرایش داخل بنگاه‌ها و ایجاد مراکز استراحتی و غیره، مباحثی است که در «استه‌تیکِ تولید» از آن سخن به میان

می‌آید. مراعات این امور، **فرهنگِ ذوقیِ زحمتکشان** را ارتقاء می‌بخشد و **رشد و پرورشِ هماهنگِ شخصیّتِ تولیدی** آنان را موجب می‌شود و برعلاقمندی بکار می‌افزید.
در روندِ تولیدِ افزارهای تولیدی یا مصرفی، کوشش می‌شود که نه تنها کمالِ آن‌ها از جهت شکل زیبا تأمین شود، بل‌که دارای چهره و **بیانگریِ هنری** باشند.

بدین ترتیب، **استه‌تیکِ فنی** عبارتست از تئوری ساخت و پرداخت هنری افزارها (دی‌زاین). در این رشته از دانش، خواست‌ها و مطالباتِ تکنولوژیک وهنری نسبت به محصولِ صنعتی تعیین می‌شود. یعنی سعی می‌شود که هدفمندیِ محصول با زیبائی آن همراه گردد. استه‌تیکِ فنی از علومِ مختلفه‌ای بهره می‌جوید که یکی از آن‌ها «**اِرگونومی**» نام دارد. این علمی است که فعالیتِ مولّده را از لحاظ فنی و تکنولوژی و فیزیولوژی و روان‌شناسی و بهداشت و غیره مورد بررسی قرار می‌دهد و به افزارسازِ هنرمند کمک می‌کند که از عهدهٔ هماهنگ‌سازی مختصاتِ فنی و ارزش‌های استه‌تیک برآید.

یکی دیگر از جهاتِ مهمِ ربطِ فن و هنر در این است که رشد فنی، موجب بروز رشته‌های نوین هنری است (مانند سینما و تلویزیون) و حتا در باستانی‌ترین اشکال هنر اثرات خود را باقی می‌گذارد، چنان‌که در معماری تئاترها و ساختن سازهای موسیقی و دیگر وسائلِ هنری، اثراتِ انقلابی دارد. به علاوه، تکنیک (مثلاً رادیو، تلویزیون، وسائل مختلف الکترونیک ضبط‌صوت، وسائل طبع و نشر)، نقشِ عظیمی در بسط و گسترشِ هنر ایفاء می‌کند.

در بررسی کوتاه ما از پیوندِ فن و هنر، ضمناً این مطلب نیز ثابت می‌شود که این ارتباط، امروزی و دیروزی نیست. منتها رشدِ طوفانیِ فن در دوران ما این ارتباط را برجسته نشان می‌دهد.

در مباحث بعدی، اگر نقص یا جاهای مبهمی در این گفتار بود، روشن‌تر می‌شود؛ یعنی در واقع این سه مبحث در مجموع مکمل یکدیگرند و خوانندهٔ دقیق با بررسی و فراگیری آن‌ها به زیر بنیادِ فکری منطقی نیرومندی برای بالا بردن سطحِ دریافتِ هنری خود و نقد آثار هنری مجهز می‌گردد.

بخش دوم- هنر و روانشناسیِ هنری

دربارهٔ تعریف هنر، سخنان فیلسوفانه یا شاعرانه بسیار گفته‌اند که برخی از آن‌ها ژرف و یا زیباست یا هر دو، ولی مقصد از دادن تعریف مقوله‌ای، بیان مشخصاتِ اصلی و اساسی آن مقوله به مثابهٔ کیفیت است و نه ذکر این یا آن جنبهٔ آن، یعنی تعریف، به اصطلاحِ قُدماءِ ما، باید جامع و مانع باشد.

در جستجوی چنین تعریفی می‌گوئیم هنر از اشکالِ خاصِ آگاهی و شعورِ اجتماعی (مانند علم، فلسفه، دین، حقوق و غیره) و از انواع فعالیت انسانی است که منجر به بازتابِ واقعیتِ جهان خارج (اعم از طبیعت یا جامعه) در چهره‌های هنری(تصاویر هنری) می‌شود و بدین‌سان، یکی از مهم‌ترین شیوه‌های دریافتِ استه‌تیکِ جهان وجامعه است.

از آن‌جا که پدیده‌های هنر پدیده‌ای است بغرنج و خاص، یعنی در آن صرف نظر از عناصر معرفتی، نقش نوعی استعدادِ روحی نیز دیده می‌شود، لذا در سده‌های میانه در اروپا برای آن تعریف اسرارآمیزی قائل می‌شدند و آن‌را از تجلیّاتِ روحِ مطلق و مثبتِ کامله و نوعی کشف و شهود و الهامِ مرموز و فیض و موهبت می‌شمردند. **دانشمندان بورژوائی** نیز از این نوع تعاریف گامی فراتر نرفتند و هنر را تجلی فعالِ روندهای ناخودآگاه روانی انسان دانستند و آنرا «تعالی» و «والایشِ» (Sublimation) غرایز مختلف به‌ویژه غریزهٔ جنسی شمردند و بهر جهت برای آن خصلتی راز مانند قائل شدند.

ولی در واقع سرچشمهٔ بروز فعالیت هنری انسان، وقتی به صفحاتِ زردشدهٔ تاریخ کهن انسانی بنگریم، و نیز سرچشمهٔ روندهای شکل گرفتن حِسّیاتِ استه‌تیک (که از آن در بخش نخست این بررسی سخن گفتیم) که بر هنر تقدم وجوی دارد،کار انسانی است.

نخستین ردّ پای هنر ابتدائی انسان به دوران اخیر سنگ باستان یعنی از ۴۰ تا ۲۰ هزار سال پیش از میلاد مربوط می‌شود. در نزد اقوام و تیره‌های بدوی، رابطهٔ هنر با کار رابطه‌ایست بلاواسطه ولی البته بعدها این بی‌واسطگی به «هنر» و «کار» کمتر می‌شود و روابطِ«مع‌الواسطه» زیاد پدید می‌آید که درکِ جریان را بغرنج‌تر و دشوارتر می‌سازد. در بنیادِ تکامل و تحوّلِ هنری تغییراتی قرار دارد که در ساختِ اجتماعی- اقتصادی جامعه رخ می‌دهد ولی هنر که شکلی از بازتابِ هستی اجتماعی در ذهنِ انسانی است، به انحاءِ مختلف با دیگر پدیده‌های حیاتِ روحی جامعه نیز مانند علم و فن و سیاست و مسالکِ اجتماعی و اخلاق و دین و غیره مربوط می‌شود و دارای مشخصات و تعیّناتِ ویژه‌ای است که آن‌را از دیگر اشکالِ شعورِ اجتماعی متمایز می‌گرداند.

این خصیصهٔ ممیزه عبارتست از برخورد و رابطهٔ استه‌تیک و ذوقی انسان به واقعیت و وظیفه‌اش آنست که جهان را از طریق هنری درک کند و بشناسد و لذا در مرکز آثار هنری انسان و نگرش‌ها و حسیات او، روابط اجتماعی و پیوندهای افراد و زندگی و کار و کوشش‌شان در شرایط معین و مشخص تاریخی قرار دارد. یعنی به سخن دیگر، موضوع هنر، زندگی است در تنوعِ کامل آن و هنرمند این زندگی را به شیوه‌ای خاص یعنی به هیأت چهره‌ها و تصاویر هنری درک می‌کند، ساخته و پرداخته می‌سازد و آن‌ها را منعکس می‌گرداند.

موضوع و شکل بازتابِ واقعیت و هنر باعث می‌شود که هنر عمل‌کرد ویژه ای بیابد و این عمل‌کرد ویژه عبارتست از ارضاء نیازمندی‌های استه‌تیک و ذوقی افراد از طریق ایجاد آثار هنری که می‌توانند مایهٔ شادی و لذت انسان شوند و از جهت روحی او را غنی و سرشار سازند و حتا در وی نیروی آفرینش هنری برانگیزند، یعنی او را توانا سازند که در گسترهٔ معینی، موافق قوانینِ زیبائی هنری، تصاویری نو خلق کند.

خاصیتِ معرفت‌آموزی هنر نیز از این عمل‌کردِ ویژه ناشی می‌شود و تأثیر تربیتی و فکری هنر از راه همین خاصیت معرفتی آن حاصل می‌گردد.

هنر [در] طی تاریخ، تکاملِ طولانی و بغرنجی را می‌گذراند و در نتیجه انواع هنر (مانند ادبیات، نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی، تئاتر، سینما و غیره) پدید می‌آید. **تکاملِ هنر و انواع آن با تکاملِ جامعه و تحولاتی که در ساختِ طبقاتی جامعه روی می‌دهد، پیوند ناگسستنی دارد.** گرچه مسیر عام ژرف‌تر شدن بازتاب هنری واقعیت، مسیری است ناهموار و چنان نیست که هر مرحهٔ بعدی زمانی، یا هر دوران بعدی تکامل اجتماعی، ما حتماً با سطح عالی‌تر تکامل هنری، مواجه باشیم. مثلاً هنر در تمدن باستانی یونان و رم به چنان اوجی می‌رسد که اهمیتِ معیار و میزان کسب می‌کند. و با آن‌که شیوهٔ تولید سرمایه‌داری به شکل قیاس ناپذیری از سطح تکاملِ اجتماعی- تولیدی جامعهٔ برده‌داری باستانی بالاتر است، به‌سخن **مارکس**، با هنر میانهٔ چندانی ندارد و به ویژه شعر را با مزاجِ سودورزانهٔ خویش سازگار نمی‌یابد، زیرا سرمایه‌داری که به نفعِ روزمره می‌اندیشد، از آرمان خوشش نمی‌آید و فضایل و آرزوهای روشنِ اجتماعی در نزدش، خیال‌پروریِ عَبَث و کراهت‌انگیز است.

در سرمایه‌داری، دوران رونقِ هنر یا مربوط است به دوران پیدایش و نضج اولیهٔ سرمایه‌داری، یعنی زمانی که هنوز بورژوازی طبقهٔ مترقی بود، یا با فعالیت آن هنرمندانی که نسبت به این نظام، روحیاتِ انتقاد یا اعتراض دارند. البته در این دو گستره آثار هنری بزرگی پدید شده است که در آن تکامل طولانی تاریخی هنر بازتابی شایسته یافته است. والا سرمایه‌داری بیشتر مایل است هنر را از محتوی و مضمونِ سیاسی‌اش تهی سازد، آن‌را بجانب شکل‌گرائی محض و تجریدی بکشاند، یا عناصر منحط و رکیک را در آن تقویت کند و طبیعت‌گرائی (ناتورالیسم) را در شیوه‌های هنری تشویق نماید.

در مورد رابطهٔ شکل و مضمون در هنر که یکی از مسائل مهم این مبحث است، توضیح کوتاهی را خالی از فایده نمی‌شمریم. شکل و مضمون در اثر هنری، دو طرفی هستند که در تعیینِ یکدیگر تأثیرِ عمیق دارند و در این میانه تقدّم با مضمون است.

مضمونِ هنری، یعنی بازتابِ واقعیتِ متنوع طبیعت و زندگی و به‌ویژه انسان ومناسبات میان آن‌ها به‌شکل استه‌تیک در یک اثر هنری.

شکلِ هنری، سازمانِ درونی و ساختِ مشخصِ اثر هنری است که آن‌را به کمک وسایل خاص تصویری و بیانی به منظور تجلی و مجسم ساختنِ مضمون ایجاد می‌کند.

عناصر اساسی مضمون هنری عبارتست از مطلب با موضوع(تِم) و اندیشه(یا ایده). **موضوع،** یک سلسله مسائل حیاتی را که در اثر هنری معینی منعکس می‌شود و بیان و تحلیل می‌گردد، مطرح می‌سازد. و **اندیشه(یا ایده)،** ماهیت پدیده‌های مطرح شده و تضادهائی را که در واقعیت وجود دارد و ارزیابی این پدیده‌ها به شکل تصویر پردازانه و عاطفه‌انگیز از نظرگاهِ یک آرمانِ (یا ایده‌آل) استه‌تیک به میان می‌کشد و شخص را به نتیجه‌گیری‌های معیّنِ هنری، اجتماعی و اخلاقی می‌رساند.

شکلِ هنریِ اثرِ هنری بسیار گونه‌گون است و دارای عناصر مرکبهٔ مختلفی است. **مهم‌ترین عناصر مرکبهٔ شکل** عبارتست از سوژه یا واقعه (بافت داستانی) **(۲)** شیوهٔ تألیف (کومپوزیسیون)، زبانِ هنری، وسایلِ مادیِ تصویر و بیان مانند سخن، وزن، قافیه، هماهنگی صوتی، رنگ، فضا (کلوریت)، خط، رسم، سایه روشن، بُعد، ساخت (تکتونیک)، جنبشِ رقص(Pas) ، صحنه آرائی، مونتاژ و غیره و غیره.

شکل‌گرائی (یا فورمالیسم) این وسایل شکلی را، از امور مضمونی جدا و مجرد می‌کند و بدان بهای مطلق و یا حق تقدم می‌دهد. بنظر ما روش سالم قبول تقدم مضمون (یعنی تماتیک) و ایده هنری بر شکل است، البته همراه با مراعاتِ تناسبِ ضرور و پیوندِ ناگسستنی مضمون با شکل؛ یعنی هر مضمونِ معین حق دارد شکلِ رسای خود را پدید آورد و در این‌جا دامنهٔ اختراع و خلاقیتِ هنرمند وسیع است و آن‌را ساحل و کرانه‌ای نیست.

این بحثِ کوتاه و اجمالی را با یک بررسی از روانشناسیِ هنری همراه کنیم؛ زیرا با آن‌همه سخن که گفته‌ایم مسألهٔ **استعداد و موهبتِ هنری** در پرده ماند و ما با آن‌که رازوارانه بودن الهامِ هنری را رد کردیم، ولی آن‌را به شکل اثباتی حل ننمودیم و خواننده در این زمینه حق دارد طلبکار بماند. هنوز باید مقولاتی مانند آفرینشِ هنری، تخیّلِ هنری، الهامِ هنری، قریحهٔ هنری، نبوغِ هنری روشن شود تا کُنهِ کار مکشوف گردد.

ایجاد یک اثرِ هنری، یک آفرینش، یک خلاقیّت است. آفرینش، روندِ فعالیتِ انسانی است که در نتیجهٔ آن می‌تواند ارزش‌های مادی و معنوی از جهت کیفی نو و تازه بوجود آورد. این استعدادِ انسانی است که در روندکار برایش حاصل شده و طبق این استعداد قادر است از مصالحی که واقعیت در دسترش قرار می‌دهد، برپایهٔ معرفت به قوانین جهان عینی، واقعیت نوینی بیافریند و به وسیله آن واقعیت نوین، برخی نیازمندی‌های انسان و فرهنگش را بر طرف سازد.

خلاقیت دارای انواع مختلف و به خصلت فعالیت انسانی مربوط است. مانند خلاقیتِ فنی مخترع، خلاقیت در سازمان‌دهی، خلاقیتِ علمی، خلاقیتِ هنری و غیره.

افلاطون چنان‌که گفتیم، آفرینش هنری را امری آسمانی می‌دانست و شلینگ بر آن بود که ما در این‌جا با نوعی ترکیبِ بخشِ خودآگاه و بخشِ ناخودآگاه در نفسانیاتِ انسانی سر و کار داریم و هارتمان از آن‌هم بیشتر رفته و آن‌را «نَفَسِ جان‌بخشِ ناخودآگاه» می‌دانست و برگسون از «الهام رازوارانه و میستیک» و فروید از اعتلاء غریزهٔ جنسی (و غریزهٔ مرگ) دم می‌زد.

حل صحیح این مسأله بغرنج چیست؟ فلسفهٔ علمی برآنست که در جریان آفرینش هنری همهٔ قوای انسانی و از آن‌جمله قدرتِ تخیل شرکت دارند و مهارتی که شخص در اثر مهارت در کار و تحصیل کسب کرده، شرطِ ضرورِ تحققِ آفرینش است و امکان دست یافتن به این آفرینش‌گری نیز به شرایطِ تاریخی و اجتماعی وابستگی دارد.

وقتی به «تخیّل» از میان مجموع نیروهای نفسانی، جای ویژه‌ای دادیم، سزاست که در این بررسی کوتاه روانشناسی هنری، به‌معنای این لفظ پی‌ببریم.

تخیّل، استعداد ایجادِ تصاویر نوینِ حسی یا فکری است در ضمیر، بر بنیادِ تأثّراتی که انسان از واقعیت کسب کرده و سپس در آن تغییر و تبدیل‌هائی پدید می‌آورد و به اصطلاح آن‌را دستکاری می‌کند. تخیل در روندِ فعالیت و کار انسان پدید می‌شود، زیرا کار انسانی بدون داشتن قدرتِ تخیل نمی‌تواند هدفمند و ثمربخش باشد. به دیگر سخن، اگر درست است که انسان باید از طریق کار مفید به هدف‌هائی که در برابر دارد برسد، ناگزیر است به قدرتِ تخیل و بازسازی اشیاء و پدیده‌ها در ذهن دست یابد. قدماءِ ما می‌گفتند: «اوّلُ‌الفِکر، آخِرُ‌العَمَل». انسان پایان کار خود را نخست در اندیشه مجسم می‌کند و سپس به کار می‌پردازد. لذا پنداشتن، ثمرهٔ ضرورِ کوشیدن است.

روانشناسی معاصر تخیل را تقسیم‌بندی کرده است. از جهت قصدی که ما در تخیّل به خرج می‌دهیم، می‌توان آن‌را به تخیلِ عمدی و خودبه‌خودی تقسیم کرد. از جهت درجهٔ فعالیتِ تخیل، آن‌را به تخیلِ بازساز و تخیلِ آفرینگر؛ و از درجهٔ عامیّتِ تصاویر، آن‌را به تخیلِ مشخص و مجرد؛ و از جهت نوع فعالیت، آن‌را به تخیلِ علمی، هنری، مذهبی و غیره تقسیم می‌کنند. این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که ما با چه تنوع شگرفی از **انواع تخیّل** که هر یک دارای قوانین خاص خود است، روبرو هستیم و به چه جهت کسانی که می‌خواهند مکانیسمِ آفرینشِ هنری را مورد تحلیل قرار دهند، در اثر عدم بررسی دقیق و همه‌جانبه و شتاب در حل مسأله به وسیلهٔ مقدماتِ نارسا، به نتایج یک‌طرفه می‌رسند. **لنین** سخن نغزی در تخیّل دارد که روشنگر است. وی می‌گوید: ***«در ساده‌ترین تعمیمات، در ابتدائی‌ترین مفهوم کلی (مانند «صندلی» بمعنای کلی این کلمه) بخش معیّنی فانتزی وجود دارد.»*** (کلیات آثار،جلد۲۹، صفحه ۳۳۰)

دانشمند با ایجاد «فرضیه‌ها»، «مدل‌ها»، «اندیشه‌هائی برای تجربه» ،کار معرفتی خود را تسهیل می‌کند. همه این‌ها ثمرهٔ تخیّلِ علمی است. در روند هنری به ویژه نقش تخیل زیاد است. در روند هنری، تخیل تنها وسیله‌ای برای تعمیم و تیپ‌سازی نیست، بلکه قدرتی است که تصویر هنری را بوجود می‌آورد. نوعی تخیل نیز وجود دارد که «خیال‌پردازی» یا به سخن **بلینسکی** **«فانتزی عبث»** نام دارد و بشر را از واقعیت مشخص جهان و زندگی دور و در «عالم هپروت» سرگردان می‌کند. این تخیل، تخیلِ آفرینگر نیست. **تخیل آفرینگر را لنین «قدرتی عظیم» می‌نامد** که نه تنها به شناخت زندگی، بلکه به دگرگون‌سازی و بهسازی آن یاری می‌رساند.

اینک پس از آشنائی با یک مفهوم بغرنج و «بازیگر» یعنی تخیل (یا به‌فارسی پندار) که از اهمّ نیروهای نفسانی در آفرینش هنری است، آمادگی فکری بیشتری یافتیم که با دو مقولهٔ مهم دیگر روانشناسی هنری یعنی «الهام» و «قریحه» آشنا شویم و پردهٔ‌رازی را که اندیشه‌پردازان بورژوا بر روی آن‌ها انداخته‌اند، بسود ادراک علمی این مقولات برداریم.

واژهٔ **الهام** که در عربی با واژه «وحی» تقریباً هم معنی است، در زبان‌های اروپائی معادل (intuition) است که خود آن از ریشهٔ «این‌توئه‌ری» (intueri) می‌آید، یعنی خیره خیره نظردوختن و درنگریستن. ولی روشن است که معنای لغوی این واژه چیزی بدست ما نمی‌دهد. از جهت علمی الهام یعنی استعداد درک بلاواسطه حقیقت بدون احتجاجات قبلی منطقی. پیش از تنظیم فلسفهٔ علمی، الهام را یکی از اشکال خاص فعالیت معرفتی انسانی می‌شمردند. مثلاً **رنه**

دکارت بر آن بود که شکل قیاسی برهان مبتنی بر اصول موضوعه (اکسیوم‌ها) است و اصول موضوعه خود ثمرهٔ الهام است، زیرا نمی‌تواند مسبوق به احتجاجات منطقی باشد والا اصل موضوعه نیست. دکارت بر آن بود که قیاس وقتی با استقراء (تجربه) درپیوندد، ملاک کل را برای حصول بوثوق و اطمینان منطقی دربارهٔ موضوع معین بدست می‌دهد. **باروخ سپنوزا** «الهام» را پس از قیاس و استقراء «نوع سوم» معرفت می‌شمرد و بر آن بود که این نوع معرفت قادر است به سرشت و ماهیت اشیاء دست یابد. پیروان فلسفه «الهام‌گرائی» **برگسون** نیز الهام را نوعی استعدادِ رازآمیز (میستیک) برای حصول معرفت می‌شمرند که با منطق و عمل حیاتی سازگار نیست.

دانشمندان بورژوائی معاصر در زمینه اخلاقیات (اتیک) برآنند که الهام به شخص امکان می‌دهد بدون نیاز توسل به تفکر منطقی، همین‌طور بشکل «لَدُنی» از محتوی رفتارهای انسانی سردرآورد و آن‌را ارزیابی کند.

از نظر گاه فلسفهٔ علمی، الهام، معرفت بلاواسطه و مشاهدهٔ زنده است در ربط دیالکتیکی آن با معرفت بواسطه (یا منطقی) و یک استعداد معرفتی ماوراء عقلی و رازآمیز نیست و آن‌را نمی‌توان یک انحراف اصولی از طرق عادی نیل به حقیقت شمرد، بلکه از اشکال قانونی تجلی این طرق و تفکر مع‌الواسطهٔ منطقی و پراتیک حیاتی است.

توضیح بیشتری بدهیم:

در پسِ استعدادِ حدسِ «ناگهانیِ» حقیقت، فی‌الواقع تجاربِ گردآمده ای قرار دارد که قبل از این حدس متراکم شده بود. انسان در جریان فعل و انفعال اطلاعاتی و علامتی با پیرامون خویش می‌تواند علاوه بر محصولاتِ مستقیم آگاهانهٔ معرفتی، برخی محصولاتِ غیرمستقیم و ناآگاهانه ایجاد کند که این آخری را ما «الهام» می‌نامیم و در شرایطِ معینی (بر حسب یک انگیزهٔ معین) این امکان پدید می‌شود که شخص به این بخش از نتیجهٔ فعالیتِ معرفتی خویش دست یابد و بعدها همین «**معرفتِ الهامی**» در طول مدت به شکل منطقی اثبات می‌شود و یا از طریق عمل، صحت و سقم آن مورد وارسی قرار می‌گیرد. روانشناسی معاصر به ویژه بر پایهٔ سیبرنتیک و انفورماتیک، در کارِ غوررسی بیشتر دربارهٔ مکانیسمِ الهام است و آن‌چه که گفته شد، نخستین نتایجی است که از این بررسی‌ها حاصل شده و می‌تواند هنوز ناقص یا کلی باشد و نیاز بدان دارد که این مکانیسم در جزئیاتش روشن شود و چگونگی انتقال معرفت‌های ناخودآگاه به گسترهٔ خودآگاهی، برملاتر گردد.

پس از این مقدمات لازم، به قریحهٔ هنری می‌رسیم:

قریحه، حالتِ روحیِ شخصی است که برای انواع مختلفِ آفرینش اعم از فنی، علمی، هنری و غیره آمادگی دارد. به قول **الکساندر پوشکین** شاعر شهیر غنائی، قریحه هم برای هندسه لازم است، هم برای شعر. قریحه، تمرکزِ کاملِ نیروهای نفسانی به ویژه تخیّلِ انسانی است بر روی موضعِ خلاقیت. قریحه نوعی عُلُوّ و اوجِ عاطفی است که به صورت نشاط یا هیجانِ خلاقیت درمی‌آید و کار یدی یا فکری را به شکل حیرت‌انگیزی ثمربخش می‌سازد.

در سابق از افلاطون، شلینگ، هارتمان، فروید و دیگران نمونه آوردیم که آن‌ها قریحه را مانند الهام (که گاه درونمایهٔ قریحه است) امری ماوراء طبیعی و اسرارآمیز می‌شمرند، نه یک خاصیتِ نفسانی بشری که انگیزه‌های مختلف اجتماعی یا انفرادی برای آفرینش و خودِ روندِ کار آن‌را به وجود می‌آورد.

ماکسیم گورکی که علاوه بر قریحهٔ بزرگ نویسندگی، از اندیشه‌ورانِ ارزشمند در امور مربوط به استه‌تیک و هنرشناسی است، می‌گوید قریحه، در روندکار موفقیت‌آمیز، نتیجهٔ حاصله از این کار و آن احساسِ لذت و رضایتی است که به انسان دست می‌دهد و او را به ادامهٔ آفرینش‌گری با تلاش و دقت بیشتر و بیشتری وامی‌دارد.

بالاترین درجهٔ موهبت و قریحهٔ خلاقهٔ انسان را **نُبوغ** (Genius) می‌نامند و درجات عادی‌تر آن‌را استعداد و استعدادِ خاص (تالانت) نام‌گذاری می‌کنند. جداکردن این مقولات از هم، بر حسب شدتِ درجه است. **نابغه** کسی است که قادر

باشد در روندِ آفرینش آثاری اعم از مادی و معنوی که دارای نوآوری به کلی خاصی است، به کلی ویژه و خودجوش و خودبوده است و به اهمیت تاریخی خاصی در تکاملِ جامعهٔ انسانی دسترسی می‌یابد و برای همیشه در گنجینهٔ مدنی وی پایه‌دار می‌ماند، بوجود آورد. نابغه، اَبَر مَرد نیست، بل‌که کسی است که استعدادهای نفسانی خاص دارد و به تلاش بزرگ دست می‌یازد تا برخی نیازهای جامعه را برآورده سازد و شرایط نیز به این کارکمک می‌کنند. اگر مساعدت شرایط و سازگاری بخت نباشد، ای چه بسا فردوسی‌ها که بی‌سواد می‌مانند و ای چه بسا حافظ‌ها که گنگ می‌میرند.

بررسی موجز ما از عمده‌ترین مقولات روانشناسی هنری، پایهٔ ناسوتی پیچیده‌ترین و ظریف‌ترین نیروهای آفرینش‌گری هنری انسان را نشان داد و ما تصور می‌کنیم عقلِ سلیم از پی‌بردن به صحتِ آن‌ها عاجز نیست و اگر مسائل پس از حل شدن، چنین آسان و زودرس به نظر رسد، تعجب نکنید. آن‌همه جستجوها و در بیراهه افتادن‌ها لازم بود. تا سرانجام مقولات پدید شود، از هم جدا شود، تعریف شود، تعریف دقیق‌تر و دقیق‌تر شود و معما حل گردد. معمّا چو حل گشت، آسان شود.

بخش سوم- اَسالیبِ هنری و نقشِ اجتماعیِ هنر

وقتی از اَسالیبِ هنری مانند اسلوبِ واقع‌گرایانه (رئآلیسم)، اسلوبِ رمانتیک، اسلوبِ طبیعت‌گرایانه (ناتورالیسم)، اسلوبِ شکل‌گرایانه (فورمالیسم) سخن می‌گوئیم، منظور ما شیوه‌های خاص بازتاب هستی و واقعیت و بیان رابطه ذوقی و استه‌تیک انسان به جهان و شیوه ادراک و ارائه واقعیت بصورت تصاویر هنری است که طی تاریخ پدید شده و تبلور یافته است.

اسالیب هنری وسیلهٔ تجسم و تجلی ایده‌آل معین ذوقی و استه‌تیک است. خصلت و سمت این یا آن اسلوب هنری، درجهٔ امکان و استعداد آن برای آن‌که بتواند زندگی انسان و مناسبات اجتماعی را بصورت تصاویر هنری درآورد به‌شرایط اجتماعی وتاریخی و روحی تکامل انسان درهر لحظه معین تاریخی ونقش عینی طبقات جامعه بستگی دارد.

همه اسالیبِ هنری با جهان‌بینی هنرمند که می‌تواند در آفرینش هنری او اثر مثبت یا منفی باقی گذارد، دارای پیوند نزدیکی است. ولی این مناسبات بغرنج و از لحاظ دیالک‌تیکی متناقض است و هنرمند گاه به برکت برخورد واقع‌گرانهٔ خود می‌تواند تاحدی بر محدودیت‌ها و تنگ‌نظری‌های خود غالب آید و علی‌رغم جهان‌بینی و تعلّقِ طبقاتی خویش، بازتابِ درستی از واقعیات بدهد. این مطلب را **انگلس** بویژه دربارهٔ هونوره دوبالزاک و آثارش یادآور شده است.

اَسالیبِ هنری متنوع‌اند و برای ما امکان بررسی همهٔ آن‌ها نیست، ولی چهار اسلوب مهم را که کماکان و امروز عمده‌ترین اسالیبِ مورد کاربردِ هنرمندان است را به‌اختصار بررسی می‌کنیم یعنی: رُمانتیسم، ناتورالیسم، فورمالیسم و رئآلیسم:

واژهٔ رمانتیسم از ریشهٔ Romanus می‌آید یعنی «رومی» یا «رومیات» که چیزی از مضمون واژه روشن نمی‌کند. رمانتیسم یک اسلوب هنری است که در آن رابطهٔ هنرمند به پدیده‌های توصیف شده بشکل چشم‌گیر و عیانی (سیاه و سفید) بیان می‌گردد و این امر به اثر هنری نوعی هیجان و اعتلاء و سمت‌گیری عاطفی شدید عطا می‌کند. در تاریخ هنر اروپا رمانتیسم بدنبال کلاسی‌سیسم (کلاسیک گرائی) آمده و آغاز پیدایش آن از سال‌های بیستم و سی‌ام قرن نوزدهم میلادی است. اسلوب هنری کلاسی‌سیسم (از ریشه لاتینی Classicus یعنی نمونه، سرمشق) برای هنر اروپا در دوران سلطنت‌های مطلقه، یعنی قرن‌های ۱۷ و ۱۸ مرسوم و متداول بود و شاعر معروف درباری فرانسوی بوآلو در «هنر شعر» (۱۶۷۴) تئوری این اسلوب را بیان داشته است و آثار هنری باستانی یونانیان و رومیان سرمشق هنری است ولی البته به‌مقتضای زمانه مسائل روز و روحیات روز در آن بازتاب یافته است.

رومانتیسم دارای دو منبع پیدایش است:

اول: جنبش رهائی‌طلبانه مردم علیه استبداد و اشرافیت و فئودالیسم و ستم ملی؛ **دوم:** یأس توده‌های وسیع مردم از نتایج انقلاب قرن هجدهم فرانسه که نتوانست به خواست‌های مردم پاسخ گوید. این امر باعث پیدایش دو جریان در رمانتیسم شد. یکی از این دو جریان متضمن یأس از نظام سرمایه‌داری و در عین‌حال ترس از جنبش‌ها و انقلابات نوین خلقی است و لذا انتقاد از سرمایه‌داری در این جریان یک‌سویه است و معایب تشریح می‌گردد ولی نقش مترقی آن بیان نمی‌شود. ناچار این تحیل هنری غلط به پیدایش «آرمان‌های پنداری» و بی‌پروپا منجر گردید که گاه حاکی از ستایش گذشهٔ دور و حیات قرون وسطائی است. این جریان در رمانتیسم اروپائی فرعی است و نمایندگان آن مانند نووالیس یا شله‌گل یا ژوکوسکی شاهراه ادب اروپا را ایجاد نمی‌کنند. ولی جریان دیگری در رمانتیسم وجود دارد که دارای سمت مترقی و انقلابی است و بیانگر پرخاش مردم علیه اشرافیت فئودال و سرمایه‌داری نوکیسه و ارتجاع سیاسی است و هنرمندان کبیری مانند بایرون، پرسی بیس‌شلی، ویکتور هوگو، ژرژ ساند، آدام میتسکه‌ویچ (در لهستان)، شاندور په‌تفی (در مجارستان)، ریله‌یف (شاعر روس از دکاربریست‌ها)، اوژن دولا کروآ (نقاش فرانسوی)، بروسوف (شاعر روس)، شوپن (آهنگساز فرانسوی-لهستانی)، برلیوز (آهنگساز فرانسوی)، لیست (آهنگساز مجاری-آلمانی) و غیره و غیره برخی از نمایندگان این جریان دوم مترقی در رمانتیسم هستند.

گرچه آرمان‌های استه‌تیک این جریان نیز ای بسا خصلتِ پندارآمیز داشت و چهره‌هائی که این هنرمندان می‌پرداختند متضمن دوگانگی و فاجعه درونی بود، ولی بهر حال آن‌ها، ولو تاحدی، به تناقضات درونی نظام سرمایه‌داری پی برده بودند و به‌جنبش مردم علاقه داشتند و سمت نگاهشان متوجه عقب نبود، متوجه جلو، متوجه آینده بود. برخی عناصر اسلوب هنری رمانتیسم (مانند تلاش در بازسازی واقعیت در پرتو نوعی آرمان هنرمند) در اسالیب دیگر هنری، از جمله در اسلوب واقع‌گرائی (رئآلیسم) نیز دیده می‌شود. این‌که هنرمند تحقق رویاها و آرزوهای خود را ببیند، «روشِ رُمانتیک، انقلابی» نام دارد و روش رمانتیک انقلابی، عنصرِ ضرور در واقع‌گرائی انقلابی است (که آن‌را واقع‌گرائی سوسیالیستی نیز می‌نامند).

اما **ناتورالیسم** نه تنها یک اسلوب بلکه سیستمی از نظریاتِ استِه‌تیک است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم پدید شد و پایهٔ فلسفی آن مکتب پوزی‌تیویسم اوگوست کنت و هربرت سپنسر و هیپو لیت‌تن و دیگران بود. **(۳)**

ناتورالیسم یا طبیعت‌گرائی رخنه در روندهای ماهوی و عمقی واقعیت را وظیفهٔ خود نمی‌شناسد، بلکه کافی می‌داند که خلاقیت هنری به کپی‌کردن اشیاء و پدیده‌های تصادفی و انفرادی واقعیت بپردازد.

امیل زولا را معمولاً از برجسته‌ترین نمایندگان این اسلوب و مکتب یاد می‌کنند. این مطلب درست است ولی خلاقیت هنری زولا غالباً با نظریاتِ تئوریک او در تضاد بود و این نمودارِ متناقض بودنِ بینشِ استه‌تیک طبیعت‌گرایان است. زولا نظریات تئوریک خود را در آثاری مانند «رمان تجربی» (۱۸۸۰) و «طبیعت‌گرائی در نمایش» (۱۸۸۱) بیان داشته است. خلاصه این تئوری آنست که پدیده‌های زیستی (بیولوژیک) و اجتماعی دارای یکسانی و این‌همانی است و هنر از سیاست و اخلاق مستقل است. ولی زولا چنان‌که متذکر شدیم خود نتوانست در آثار برجسته‌ای که آفریده این تئوری را بکار بندد و نوعی واقع‌گرائی در فعالیت هنری او خود را با قوت نشان می‌دهد.

در عصرِ ما، طبیعت‌گرائی در هنر بار دیگر قد علم ساخته و این بار حتا از سنن تئوریک طبیعت‌گرایان قرن نوزدهم فراتر رفته است. طبیعت‌گرایان امروزی معمولاً از ستایندگان نظام موجود بورژوائی هستند. خصلت نمونه‌وار مکتب و اسلوب آن‌ها فیزیولوژیسم است یعنی گرایش به بیان صریح کلیه فعل و انفعالات جسمانی. جستجوی اشکال مبتذل تفریح‌آور، توجه افراطی به نمایش‌ها و شائوهای آمیخته با موسیقی (ملودرامیسم)، توجه به زیبائی ظاهری چشمگیر در ژانرهای مختلفهٔ آن‌چه که آن‌را **«هنرِ توده‌ها»** (Popart) نامیده‌اند. این اسلوب، خواه بشکل مستقیم و خواه

بشکل غیرمستقیم روح انفعالی در جامعه، احتراز از نبرداجتماعی، بی‌تفاوتی نسبت به غم و شادی دیگران و تمایل خاص به غرایز جانورانه را موعظه می‌کند و به‌اسلوب هنری شکل‌گرائی سخت نزدیک است.

لذا به جاست درباره شکل‌گرائی (فورمالیسم) سخن گوئیم که یکی از دیگر اسالیب هنری چهارگانه‌ایست که وعده دادیم بدان بپردازیم.

شکل‌گرائی (یا فورمالیسم) یک اسلوب هنری است که مطلق‌کردن شکل هنر و مطلق‌کردن جهت استه‌تیک در هنر بمثابه هدف بذاته مطرح است. مقوله شکل‌گرائی نقطهٔ مقابل مقوله واقع‌گرائی است که از آن سخن خواهیم گفت. شکل‌گرائی بینش هنری مسلط در مدرنیسم معاصر بورژوائی است.

شکل‌گرائی در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم پدید شد و مکاتب و جریانات هنری گوناگونی را در جوامع سرمایه‌داری غرب در بر گرفت مانند فوتوریسم، کوبیسم، سورئآلیسم، فوویسم، تاشیسم، ابستراکسیونیسم، اکسپرسیونیسم و غیره. وجه مشترک همه این جریانات گونه گون که نام بردیم، علی‌رغم وجود تفاوت‌هائی از جهت بینش و اسلوب هنری، آنست که هنر را در مقابل واقعیت جهان خارج قرار می‌دهند و شکل هنری را از مضمون فکری و ایده‌ئی آن جدا می‌کنند و به استقلال و حق تقدم مسأله شکل در اثر هنری اعتقاد دارند. در این مکاتب این نقطه‌نظر همانند دیده می‌شود که آفرینش و فعالیت هنری عاری از اغراض عملی است و جریان آن تابع نظارت عقل بشری نیست و این‌که اذت هنری ربطی به‌موضوعیت اجتماعی و منافع حیاتی و آرمان‌های هنری و اجتماعی ندارد و لذا تنها بازی اشکال مجرد است و کار هنرمند جستجوگری و نوآوری بمعنای نوسازی دایمی موازین هنریست و ذهن هنرمند مجبور نیست از عین واقعیت تبعیت کند و اصولاً واقعیت جهان خارج قیدوبندی برای هنر ایجاد نمیکند و ذهن هنرمند می‌تواند خود را از این ملاکِ معرفتی و سنجشی آزاد سازد.

در این **بینشِ ایده‌آلیستی (انگارگرایانه)** غلوهای فراوانی می‌شود، زیرا درست است که ذهن هنرمند و حسیات هنری او نقش مؤثری در پرداخت هنری دارد ولی این نقش تا خودسری نمی‌تواند اوج گیرد و درست است که عین واقعیت بوسیلهٔ هنرمند کپی و عکاسی نمی‌شود بلکه تابع ساخت و پرداخت شخصیت هنری او قرار می‌گیرد ولی بهر جهت مناط و ملاک نهائی واقعیت است و درست است که نوآوری در شکل ممکن است ولی نوآوری در مضمون بر آن تقدم دارد و تلازم این دو نوآوری در مجموع و بطور کلی باید مراعات شود، حتا اگر در لحظاتی از تاریخ در این یا آن غُلُوّی دیده شود و درست است که جستجوگری در شکل سودمند است ولی در صورتی است که تناسب خود را با تکامل اجزاء دیگر هنر بویژه مضمون حفظ کند و درست است که تجرید هنری نیز مانند تجرید علمی مجاز است ولی این امر نباید نقش تأثیر اجتماعی هنر را از میان ببرد. بدین ترتیب آن‌چه که در زیر علامت سؤال قرار می‌گیرد مسأله شکل نیست، مسأله شکل‌گرائی است.

با آن‌که در برخی از آثار شکل‌گرایانه معاصر بورژوائی پرخاش نسبت به زشتی‌های این نظام دیده می‌شود، با این‌حال ارتباط عمده این اسلوب هنری با بینش اجتماعی بورژوائی و خرده بورژوائی یعنی فردگرائی (اندیویده‌آلیسم) و انکار تعهد اجتماعی است. جداساختن شکل از مضمون و هنر از تعهد اجتماعی که مسلماً از جلوه‌های بحران نظام سرمایه‌داری در گسترهٔ هنر است، نمی‌تواند موجب انحطاط هنری نشود. این‌کار در گذشته نیز، بویژه در عرصهٔ ادبیات بدیع، سابقه داشته، هنگامی‌که نویسنده بجای اصالت بخشیدن موضوع در صنایع لفظی و معنوی یک نثر مصنوع و مترسلانه غوطه می‌خورده است و شیوه تاریخ وصاف فی‌المثل جای شیوهٔ تاریخ بیهقی را می‌گرفته است.

با این‌حال مکاتبِ مُدرنیستی هم اکنون جائی در تاریخ هنر گشوده و خواسته یا ناخواسته منشاء خدماتی به هنر و جامعه هستند. لذا نگارنده بر آن نیست که «تکفیری» علیه آن صادر کند. یا آن‌ها را «قدغن» نماید. لیکن تأکید می‌کند که «امرِ هنری» به هموارسازی مکانیکی شیوه‌ها و سلیقه‌ها تن در نمی‌دهد و در این گستره نمی‌توان مسائل را طبق «رای اکثریت» حل کرد، و ناچار باید میدان وسیع‌تری به استعدادها و برخوردهای فردی داد. باید گذاشت دعاوی مکاتبِ مُدرنیستیِ شکل‌گرا بیش‌ازپیش دردادگاهِ تاریخ عیارسنجی شود. درعین‌حال، پیروان اسلوبِ واقع‌گرایانه در هنر وظیفه دارند که با تکمیلِ دایمی اسلوبِ خویش، از مبارزهٔ هنری و علمی سنجیده علیه انحرافات، بدون کمترین توسّل به شیوه‌های نامناسب، غفلت نورزند.

اینک در پایان بحث‌ها راجع به اسالیبِ هنری، سخنی چند درباره واقع‌گرائی در هنر بگوییم:

رئآلیسم از ریشهٔ لاتینی Realis آمده است، از ماده Rerrum یعنی شیئی که آن‌را می‌توان واقعی و صاحب شیئیت (چیزمندی) ترجمه کرد. یعنی هرچه که به شیئی وپدیده‌های واقعی مستقل ازذهن ما تکیه کند و آن‌را ملاک قرار دهد. این اسلوبِ هنری طبیعت عینی و معرفت‌آموز و از جهت استه‌تیک دگرساز و اصلاح‌گرِ هنر را بیش از همه اسالیب پیش گفته متجلی می‌سازد. بازتاب حقیقی شخصیت بغرنج انسانی و مناسبات و روابط گوناگونش نسبت به اقعیت، ارائه اشخاص و حوادث نمونه‌وار (تی‌پیک) از طریق چهره‌پردازی فردی مسائل زندگی از مختصات رئآلیسم است. **فردریش انگلس** می‌گوید: «رئآلیسم... علاوه بر توجه بر واقعی و حقیقی بودن جزئیات و تفصیلات، باید به واقعی و حقیقی بودن ارائه خصائل نمونه‌وار انسان‌ها در شرایط و حالات نمونه‌وار زندگی توجه کند».

وقتی به‌تاریخ پیدایش و تکامل رئآلیسم بمثابهٔ اسلوب هنری می‌نگریم، مشاهده می‌کنیم که عناصر مرکبه و گرایش‌های فکری آن در ادوار ابتدائی تکامل هنر پدید شده بود. ولی اسلوب رئآلیسم بمثابهٔ یک اسلوب خاص هنری در دوران نوزائی (رنسانس) مثلاً در آثار سروانتس و شکسپیر دیده می‌شود. این مکتب در اواسط سدهٔ نوزدهم تکاملی شگرف می‌یابد و به رئآلیسمِ انتقادی ستندال، بالزاک، دیکنس، هوگارت، دومیه، کوریه، منیه، گوگول، تورگنف، تولستوی، و بسیاری دیگر می‌رسد. در آثار آن‌ها معایب نظامات اشرافی فئودالی و سرمایه‌داری افشاء می‌شود و در رهائی فکری و بیداری اجتماعی بشر و برای پیدایش و استقرار آرمان‌های دمکراتیک در اندیشه افراد نقش مهمی ایفاء می‌کند.

اکنون نیز در آثار بسیاری از هنرمندان مترقی جهان سرمایه‌داری اسلوب واقع‌گرائی نقادانه ادامه دارد و ارائه خلق آن بصورت رئآلیسمِ انقلابی یا سوسیالیستی در آمده است. این اسلوب واقعیت پویا، مشخص و تاریخی را در سمت حرکت انقلابی آن در آثار هنری مجسم می‌کند و از آن‌جا که هنرمند در اینجا مجهز به آگاهی اجتماعی است، برخوردش به پدیدهای اجتماعی و تاریخی برخوردی است در اوج احساس مسؤولیت و تعهد و آگاهی و قهرمانان مثبت طراز نوی را از میان خلق خلاق تاریخ بمیان می‌کشد. معمولاً ماکسیم گورکی را اندیشه‌پرداز این مکتب، و اثرش «مادر» را نخستین اثر هنری ناشی از این اسلوب می‌شمرند.

پس از این بحث موجز درباره اسالیب هنری، اینک قادریم با داشتن تجهیزاتِ مقولاتی رسائی، به مسألهٔ نقشِ اجتماعی هنر بپردازیم. در این بحث سه نکته را قابل طرح می‌دانیم:

۱ - خلقیّتِ هنر یا رابطهٔ هنر با خلق؛
۲ - جانبداریِ طبقاتیِ هنر؛
۳ - مسأله «هنر برای هنر»

مقصود از «**خلقیّتِ هنر**» یعنی مجموع پیوندهای متقابل بین هنر و مردم. منشاء این پیوندهای متقابل در آن است که هنر واقعی بشکل مستقیم یا غیرمستقیم آرمان‌های استه‌تیک مردم را منعکس می‌کند. آرمان استه‌تیک یا هنری در ادوار مختلف تاریخی چه از نظر شکل، چه از نظر مضمون مختلف بوده است. بطور کلی قهرمانی که در او نیروی جسمی و فضایل روحی در تناسب با هم تجلی کند، هیجان مبارزه خلق در راه رهائی از نیروهای اهریمنی ظلم و زور و در راه دست‌یابی به بهروزی، چنین آرمان‌هایی در نزد مردم آرمان‌هایی است که یک اثر هنری را برایشان جذاب و مفهوم می‌سازد.

«**خلقیّتِ هنر**» یک مفهوم تاریخی است و مضمون مشخص آن شرایط و ادوار مشخص تکامل جامعه، و مقام و نقش هنر در درون این جامعه است. آفرینش هنری خود از گستره‌های مهم فعالیت مردم است. آفرینش جمعی پایه‌ایست در زرادخانه دایمی هنر حرفه‌ای. لذا بهترین هنرمندان موضوع، اندیشه، چهره‌های آثار خود را از منبع فیاض آفرینش هنری مردم می‌گیرند و بهمین جهت اسلوب ره‌آلیستی در هنر خلقیت را به یکی از شاخص‌های خود مبدل می‌کند (برخلاف اسالیب شکل‌گرائی و طبیعت‌گرائی)، یعنی هنر می‌کوشد تا خرد خلقی و کار و پیکارش را در بافت هنری وارد سازد. هنرمندان بزرگ، هم از مردم بسیار گرفتند و هم خواه آگاهانه خواه ناآگاه، بمردم بسیار چیز دادند. هنر واقعی باید بتواند در مردم رخنه کند، از طرف آن‌ها مفهوم قرار گیرد (مفهوم بودن نه بمعنای سطحی این کلمه)، هنر باید به مردم تعلق داشته باشد و مورد محبت و احترام آن‌ها قرار گیرد و به‌آن‌ها یاری رساند و آن‌ها را پرورش دهد. وقتی خلقیت هنر، در دریافت و خودآگاهی هنرمند رخنه کند، طبیعی است که این امر در موضع‌گیری هنرمند در جامعه مؤثر واقع می‌شود و از اینجا مسأله **جانبداری طبقاتی هنر و هنرمند** مطرح می‌گردد.

لذا **جانبداری یا حزبیّت در هنر**، کامل‌ترین تجلی سمت‌گیری فکری و مسلکی هنر و دفاع طبقه معین اجتماعی در هنر است. برخی برآنند که قبول «حزبیت هنر» با «آزادی آفرینش» سازگار نیست. ولی همان‌طور که **لنین** تأکید می‌کند شعار «غیرحزبی بودن هنرها» چیزی نیست جز استتار «حزبیتِ بورژوائیِ هنر». شعار «آزادی آفرینش هنری» در جوامع پول‌سالاری سرمایه‌داری به اشکال مختلف به تبعیت آشکار یا پوشیدهٔ اکثریت هنرمندان به منافع طبقه و نظام سرمایه‌داری منجر می‌شود. آزادی واقعی آفرینش در این جوامع به آن گروه کوچکی از هنرمندان متعلق است که از این نظام می‌گسلند و هنر خود را در خدمت رهائی توده‌ها از یوغ سرمایه قرار می‌دهند. «آزادی آفرینش» با قبول «تعهد و مسؤولیت اجتماعی» کوچک‌ترین تضادی ندارد، اگر این قبول تعهد به بخشی از خودآگاهی هنرمند، به اعتقاد راسخ منطقی و ایمان و آرمان او بدل شود.

نقطهٔ مقابلِ اندیشهٔ مسلکیت، خلقیّت و جانبدار بودن هنر، مکتبِ «هنر برای هنر» است. پایهٔ تئوریک این نظریه به **کانت** باز می‌گردد که می‌گفت «**حُکمِ استه‌تیک، حُکمی است مبرّی از آلایشِ اغراض**». این مکتب به «خودآرزی» و «مُطلقیّتِ» هنر و غایت فی‌ذاته بودنش معتقد است و برآنست که هدف هنر خدمت به لذات ناب هنری است نه بیش. لذا نقش معرفتی و نقش تربیتی هنر انکار می‌شود. انکار مطلق مسؤولیت هنر و هنرمند در مقابل جامعه حد اعلای فردگرائی طبقه ممتاز است، حد اعلای ذهن‌گرائی هنرمندیست که به این اصل معتقد است.

تئوری «هنر برای هنر» در اواسط سدهٔ ۱۹ در فرانسه پدید شد و سپس در روسیه بنام «هنر ناب» بمیان آمد و گروه‌های هنری مختلفی برای دفاع از آن تشکیل شد. در کشور ما این مکتب مرعوبانه چهره خود را نشان داد ولی

میدانی نیافت و اصل تعهد و مسؤولیت و خدمت‌گزار خلق بودن هنر اصلی است که با آن مقابله آشکاری عجالهٔ بعمل نمی‌آید.

خواننده‌ای که این نوشته را با دقت و با به خاطر سپردنِ مقولات، تعاریف و استدلالات بررسی کرده باشد، آماده است که با توجه به ریشه‌های منسجم و هماهنگی فلسفی و اِستِه‌تیک در این زمینه، به بحثی که مطلوب است دربارهٔ تکاملِ هنرِ معاصرِ ایران انجام دهیم، توجه کند. اگر در این مقدمات اختلافات نباشد، آن‌گاه می‌توان به بحثِ مشخّص پرداخت. اگر در این مقدمات اختلاف هست، در همین جا باید ایستاد و اول این مسائل را حل کرد، زیرا مسائلِ بنیادی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - در آلمانی Erlebniss و متأسفانه معادل فارسی مناسب ندارد. و می‌توان آن‌را «روان‌گذشت» با «برسرآمد» یعنی آن‌چه که در روان شخص می‌گذرد یا آن‌چه که بر سرش می‌آید ترجمه کرد. امید است معادل یابان وارد و با ذوق کمک کنند، چون واژه، واژه مهمی است.

۲ - مابین مطلب یا موضوع که دارای جنبهٔ محتوائی است و سوژه یا بافت داستانی یا واقعه (رویداد) که شکل هنری بیان موضوع (تماتیک) است باید فرق گذاشت.

۳ - معمولاً ناتورالیسم را بمعنای مراعات دقیق طبیعت، طبیعی نوشتن، طبیعی بازی‌کردن یعنی آن‌طور می‌فهمند که مطلب درباره اسلوبِ واقع‌گرایانه (رئآلیسم) صادق است. ما در این‌جا مطلب را در مقطع علمی- تاریخی آن مطرح می‌سازیم و انحراف از درک مطلب درست تاریخی برای ما مَناطِ امتیاز نیست.

سرچشمه: مجلهٔ تئوریک دنیا/ شمارهٔ ۲/ سال ۱۳۵۸

بیانیهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران

در اعتراض به اجرای احکام زندان رضا خندان (مهابادی)، بکتاش آبتین و کیوان باژن

روز شنبه پنجم مهرماه ۱۳۹۹ دو تن از اعضای هیئتِ دبیران، رضا خندان (مهابادی) و بکتاش آبتین، و عضوِ پیشینِ هیئتِ دبیران کانون نویسندگان ایران، کیوان باژن؛ برای اجرای احکام خود به زندانِ اوین منتقل شدند. کانون نویسندگان ایران با انتشار بیانیه‌ای، اجرای این احکام را قاطعانه محکوم کرد و خواستار آزادی بی قید و شرطِ سه عضو خود شد. کانون نویسندگان در این بیانیه ضمن اشاره به «افزایش فشار بر نویسندگانِ مستقل» و روی آوردن حکومت به «سرکوبِ هرچه بیشتر آزادیِ بیان و بازداشت و شکنجه و اعدامِ معترضان» اعلام کرد که اجرای این احکام را «اقدامی جنایتکارانه و خلافِ موازینِ حقوقِ بشر می‌داند و آن را محکوم می‌کند.»

متن کامل بیانیه:

سه نویسنده‌ی عضو کانون نویسندگان ایران باید بی قید و شرط آزاد شوند.

روز شنبه پنجم مهرماه ۱۳۹۹ رضا خندان (مهابادی) و بکتاش آبتین از اعضای هیئت دبیران کانون نویسندگان ایران و کیوان باژن عضو پیشین هیئت دبیران این کانون، برای اجرای احکام به زندان اوین منتقل شدند. اتهام آن‌ها "تبلیغ علیه نظام" و "اجتماع و تبانی به قصد اقدام علیه امنیت کشور" است. مصادیق این اتهام‌ها انتشار نشریه‌ی داخلی کانون، مشارکت در تدوین کتاب تاریخچه‌ی کانون و صدور بیانیه‌ها و حضور در مراسم سالگرد محمدجعفر پوینده، محمد مختاری و احمد شاملو است. بر اساس این اتهام‌های بی‌اساس، رضا خندان (مهابادی) و بکتاش آبتین هرکدام به شش سال و کیوان باژن به سه سال و شش ماه زندان محکوم شده‌اند.

در شرایطی که موج تازه‌ی کرونا در کشور روزانه صدها قربانی می‌گیرد و کمبود امکانات بهداشتی و درمانی در زندان‌ها می‌تواند پی‌آمدهایی فاجعه‌بار داشته باشد، زندانی کردن این سه نویسنده و سایر متهمان عقیدتی و سیاسی معنایی جز این ندارد که مسئولان امنیتی و قضایی می‌خواهند معترضان و مخالفان را به قربانگاه بفرستند.

صدور و اجرای این حکم‌ها که به دلیل عضویت این سه نویسنده در کانون نویسندگان ایران و دفاع از آزادی اندیشه و بیان بوده است، نشان از افزایش فشار بر نویسندگان مستقل دارد. اکنون که کشور درگیر فقر، بیماری و فساد سازمان یافته است، حاکمیت به جای پاسخگویی به خواسته‌های برحق مردم، به سرکوب هرچه بیشتر آزادی بیان و بازداشت و شکنجه و اعدام معترضان روی آورده است.

کانون نویسندگان ایران اجرای حکم‌های صادرشده علیه سه تن از اعضای خود را اقدامی جنایتکارانه و خلاف موازین حقوق بشر می‌داند و آن را محکوم می‌کند.

کانون نویسندگان ایران که همواره شاهد بازداشت و آزار اعضایش بوده است و در جریان قتل‌های سیاسی دهه‌ی هفتاد چند تن از اعضای خود را از دست داده است، حاکمان جمهوری اسلامی، قوه‌ی قضائیه و وزارت اطلاعات را مسئول حفظ جان و سلامت اعضای دربند خود می‌داند.

کانون نویسندگان ایران از نویسندگان، تشکل‌های مستقل ایران و جهان، نهادهای مدافع حقوق بشر و مردم آزادی‌خواه ایران می‌خواهد به این حکم‌های ضد انسانی واکنش نشان دهند و صدای اعتراض خود را به گوش جهانیان برسانند.

کانون نویسندگان ایران اعلام می‌کند اجرای حکم زندان سه نویسنده‌ی عضو کانون باید هرچه سریع‌تر متوقف و رضا خندان (مهابادی)، بکتاش آبتین و کیوان باژن باید بی قید و شرط آزاد شوند.

کانون نویسندگان ایران/ ششم مهر ۱۳۹۹

برگرفته از: کانال تلگرامی کانون نویسندگان ایران

***

ویدئوی نویسندگان عضو کانون پیش از انتقال به زندان

رضا خندان(مهابادی): "ما در حقیقت به دلیل دفاع از آزادی بیان و مبارزه با سانسور در زندان هستیم."

https://t.me/kanoon_nevisandegane_iran/456

بکتاش آبتین: "این فشارها به هیچ وجه نتوانست به عزم راسخ ما در کاری که باید انجام می‌دادیم خللی وارد کند."

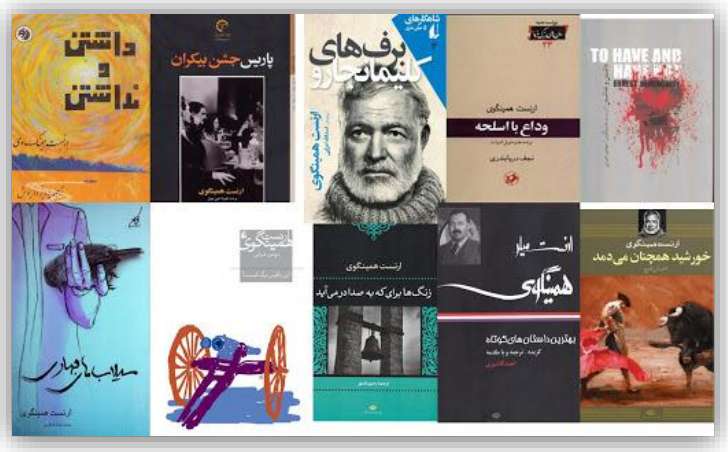
https://t.me/kanoon_nevisandegane_iran/457

آه اگر آزادی سُرودی می خواند...

عکس: بدرقهٔ جمعی از اعضای کانون و هنرمندان و نویسندگان مستقل در محل زندان...

بحثی دربارهٔ ترجمهٔ آثار اِرنست هِمینگوی در ایران

خسرو باقری - مهدخت هاشمی



زمانی با اَرَسطو آشنا باش
دمی با ساز بِیکِن هم‌نوا باش
ولیکن از مقامِشان گُذر کن
مشو گُم اندر این منزل، سَفَر کن

«اقبال لاهوری»

چکیده

قصد مقالهٔ حاضر، ارزیابی مختصری از آثار ترجمه شده ارنست همینگوی، نویسنده نامدارآمریکایی است. اما پیش از آن مهم است که منظر تئوریک خود را در این ارزیابی روشن کنیم. پس در آغاز به تعریفِ متنِ ادبی و اصول ترجمهٔ متنِ ادبی می‌پردازیم. در مرحلهٔ بعد، چون در نهایت هر نویسنده‌ای و هر نوشته‌ای "بازتابِ روحِ زمانه است"،[1] نخست مضمونِ آثار همینگوی یا آنچه "تجربهٔ زندگی" او خوانده می شود مورد مطالعه قرار می گیرد و سپس به سبکِ او می پردازیم که بازتابِ زمانه و تجربهٔ زندگی اوست؛ و در نهایت به تحلیل نه چندان ژرفِ ترجمه‌های آثار او خواهیم پرداخت و می‌کوشیم نشان دهیم که آیا مضمون و سبکِ آثار همینگوی به زبانِ فارسی برگردان شده است یا نه.

پیش گفتار

از ارنست همینگوی نویسندهٔ پرآوازهٔ آمریکایی(۱۹۶۸-۱۸۹۹ /۱۳۴۷-۱۲۷۸)، برندهٔ جایزهٔ پولیتزر (۱۳۳۱/۱۹۵۲) و جایزهٔ نوبل (۱۳۳۳/۱۹۵۴) تقریباً ۱۹ کتاب در زبان انگلیسی منتشر شده است.[2] تا تاریخ نگارش این مقاله در حدود ۸۰ اثر ترجمه شده از همینگوی به زبان فارسی منتشر شده و ۲۰ کتاب نیز در نقد و بررسی آثار او به چاپ رسیده

است.[۳] اولین اثری که از این نویسنده در زبان فارسی منتشر شده، "**زندگانی خوش کوتاه**" ترجمه **ابراهیم دیلمقانیان** است که در سال ۱۳۲۸ به چاپ رسیده است.[۴] بعضی از آثار همینگوی در ایران با ترجمه های گوناگون منتشر شده است که از آن جمله می توان به حداقل شش ترجمه از"**پیرمرد و دریا**" اشاره کرد.[۵] مترجمان نامداری چون **ابراهیم گلستان، شجاع‌الدین شفا، پرویز داریوش، نجف دریابندری، رحیم نامور، سیروس طاهباز، احمد گلشیری، صفدر تقی زاده، اسماعیل فصیح، مهدی غبرائی، جاهد جهانشاهی، [نازی(پَرناز) عظیما،** مترجم آثار "پیرمرد و دریا"، "وداع با اسلحه" - ارژنگ] و... به ترجمهٔ آثار این نویسنده صاحب نام پرداخته اند.[۶] که خود از اهمیت آثار او نشان دارد. تقریباً تمام آثار همینگوی به فیلم در آمده است و از بعضی آثار او چون " پیرمرد و دریا"، "**داشتن و نداشتن**" آثار سینمایی گوناگونی آفریده اند. کارگردان ایرانی، **ناصر تقوایی**، نیز فیلم **ناخدا خورشید** را براساس رمانِ داشتن و نداشتن او ساخته است.[۷]

متنِ ادبی

متن ادبی به اشیا، مفاهیم و نهادهای فرهنگی اشاره می کند که لزوماً در زبان مقصد وجود ندارد. حوزه معنایی کلمات دو زبان همیشه برهم منطبق نیستند. دو زبان ساختارهای نحوی و قابلیت های بیانی متفاوتی دارند. متن ادبی گاه زبان ساده و صریح و گاه زبانی خلاق یا استعاری دارد. متن ادبی لحن خاص و سبک خاص دارد و تاثیری خاص ایجاد می کند. عین تعابیری که نویسنده در بیان اندیشه اش به کار برده، گاه در زبان مقصد قابل درک و پذیرفته نیست؛ مقصود نویسنده گاه به صراحت بیان نمی شود و گاه درک روابط میان اجزای جمله به سادگی ممکن نیست. در متن ادبی کلمات با حساسیت خاص انتخاب و به نحوی بدیع با یکدیگر ترکیب می شوند. انتخاب ساختارها. نحوه برقراری ربط و انسجام میان آن ها نیز از اهمیت خاصی برخوردار است.[۸]

در ترجمهٔ ادبی دو اصلِ بنیادین وجود دارد:

اصل اول: ترجمه اثر ادبی، خود یک اثر ادبی است؛ یعنی با معیارهای عرفی زبان مقصد اثری ادبی به حساب می آید. خواندن ترجمه ادبی مثل تالیف ادبی با لذت همراه است و همانند تالیف ادبی، این لذت ناشی از تلفیق اندیشه و نحوه بیان است.

اصل دوم: ترجمه ادبی باید تا حد امکان به متن اصلی نزدیک باشد. مطابق با این اصل، ترجمه ادبی اقتباس یا ترجمه آزاد نیست و مترجم باید تا حد امکان کلمات، تعبیرات، ترکیبات، استعاره های نویسنده و نحو جملات او را به زبان ترجمه انتقال دهد؛ بنابراین ترجمه ادبی باید تا آنجا که ممکن است به متن مبدا و تا آنجا که لازم است به زبان مقصد نزدیک باشد تا هم دقت و وفاداری تضمین شود (اصل دوم) و هم ادبی بودن (ادبیت) ترجمه به مثابه اثری مستقل (اصل اول) رعایت شود.[۹]

روشِ ترجمهٔ متونِ ادبی

روشِ مطلوب در ترجمهٔ ادبی روشِ لفظی ـ معنایی است.

گرچه نویسنده این سطور با این نام گذاری دکتر خزاعی فر موافق نیست و آن را تعبیری رسا نمی داند؛ اما با مضمون سخن ایشان موافق است. برخی خصوصیات این روش به قرار زیرند:

۱- این روش مبتنی بر دو اصل بنیادی برگرفته در ترجمه ادبی است و میزان آزادی و انعطاف مترجم در اجرای این روش تابع دو عامل مهم است: نوع متن و مخاطب.

۲- مترجم در این روش به وفاداری مکانیکی معتقد نیست، بلکه معتقد به اصل تاثیر برابر (same effect) است و آن مبتنی بر دو پیش فرض است: الف؛ متن مبدا برای خواننده ای کم و بیش قابل تعریف نوشته شده است، با هدف ایجاد تاثیری کم و بیش قابل توصیف. ب؛ متن مقصد برای خواننده ای کم و بیش معین با هدفی کم و بیش معین نوشته می شود. البته این خواننده لزوماً در سطح خواننده متن مبدا نیست.

۳- در مواقعی که مترجم نمی تواند مقصود نویسنده را با ترجمه لفظ به لفظ کلمات او به خواننده ترجمه انتقال دهد، به مقصود او پایبندی نشان می دهد.

۴- مترجم از ذخایر زبان فارسی کمک می گیرد و کلمه یا ترکیب یا تعبیری را به کار می برد که در فارسی پذیرفته شده و برای خواننده قابل درک است.

۵- مترجم می کوشد ترجمه اش روانی، زیبایی و وضوح متن اصلی را داشته باشد[۱۰]

نمونه‌ای از ترجمهٔ متونِ ادبی به روش لفظی – معنایی

We are asked to choose between various shades of the negatives. The engine is falling to pieces while the joint owners of the car argue whether the footbrake or the handbrake should be applied.

مجبوریم از میان آدم هایی انتخاب کنیم که همگی سروته یک کرباسند. خانه از پای بست ویران است؛ خواجه در بند نقش ایوان است.[۱۱]

بار دیگر تاکید می کنیم که در ترجمه ادبی، همانطور که **یوجین نایدا** خاطر نشان کرده، ترجمه وفادار، ترجمه ای است که همان واکنشی را در خواننده ایجاد کند که متن اصلی در خواننده خود پدید آورده است. بنابراین، تعادل در ترجمه متون ادبی نه در سطح کلمه، نه در سطح جمله، بلکه در سطح متن است.[۱۲]

اما درباره واحد ترجمه ادبی باید اشاره کنیم که انتخاب واحد ترجمه لااقل به سه عامل بستگی دارد: نوع متن، مخاطب ترجمه و قابلیت ها و محدودیت های نحوی و معنایی زبان مقصد. در ترجمه متون علمی، این واحد به طور

عمده کلمه است؛ اما در متون ادبی بویژه گفتگوهای متون نمایشی یا رمان ها، مترجم مجبور است در بسیاری از موارد واحد ترجمه را گروه یا بند یا جمله انتخاب کند.[۱۳]

زبانِ گفتاری و زبانِ نوشتاری در ترجمهٔ متونِ ادبی:

در زبان فارسی، در مقایسه با برخی زبان ها از جمله زبان انگلیسی، بسیاری از کلمات صورت گفتاری و نوشتاری یکسانی ندارند. به طورمثال نان و می روم در زبان نوشتار به نون و می رم در زبان گفتار تغییر شکل می دهند. تفاوت زبان گفتار و نوشتار در چهار زمینه عمده است: کلمه، تعبیر اصطلاحی، نحو و آهنگ جمله. مثال زیر از **نجف دریابندری** (۱۳۷۲) تفاوت های میان صورت نوشتاری و گفتاری را نشان می‌دهد:

برخیزید و دستتان را به من بدهید.

این جمله نمونه ای از صورت نوشتاری است. برای تبدیل این صورت به صورت گفتاری می توان به روش های زیر عمل کرد:

الف: شکستن کلمات و تغییر تلفظ آن ها (سطح آوایی): برخیزین و دستتونو به من بدین؛

نکته: شکستن کلمات تابع دو محدودیت است:

۱- دشوار فهم نباشد.

۲- زبان گفتاری عام فارسی را در نظر داشته باشد و به سمت تحمیل لهجه تهرانی در نغلتد. بطور مثال تهران به تهرون تبدیل نمی شود.

ب: استفاده از کلماتی که در زبان گفتار به کار می رود، مثل «پاشین» به جای «برخیزین» (سطح واژگانی)

ج: استفاده از نحو زبان گفتار (سطح نحوی): «پاشین دستتونو بدین من» [۱۴]

برخی مترجمان تمایز میان زبان گفتار و نوشتار را نادیده می گیرند یا چندان توجهی به آن نشان نمی دهند، اما یوجین نایدا معتقد است که ارتباط زبانی تنها شامل انتقال جنبه خبری زبان نیست، بلکه زبان دو جنبه حسی- عاطفی و امری- ترغیبی نیز دارد. پس کار مترجم آن نیست که صرفاً چیزی را منتقل کند، بلکه باید تا آنجا که می‌تواند و به متن مربوط می شود، حس بیافریند تا خواننده بتواند جریان واقعه را احساس کند و میل به عمل در او ایجاد شود. [۱۵]

ترجمه‌های نمونهٔ زیر، بیانگر رعایت و عدمِ رعایت زبانِ گفتار در ترجمه است:

-“you mustn’t mind me”. We were both together again and the self-consciousness was gone.” We really are the same and we mustn’t misunderstand on purpose.”

-“we mustn’t.”

-“But people do. They love each other and they misunderstand on purpose and they fight and then suddenly they aren’t the same one.”

ترجمه نجف دریابندری:(تاکیدها در سراسر مقاله از نگارنده است)

_ " تو نباید از من برنجی." باز هم هر دو با هم بودیم و آن ناراحتی رفته بود. « ما واقعاً هر دو یکی **هسیم** و نباید مخصوصاً سوء تفاهم ایجاد کنیم. »

_ « **دیگه** پیش **نمیاد**. »

_ « اما مردم **اینطورن، همدیگه رو دوس می دارن** و مخصوصاً سوء تفاهم ایجاد **می‌کنن** و ناگهان **می بینین** که دیگه یکی **نیسن**. »

ترجمه حسن شهباز:

_ « عزیزم، از حرفهای من افسرده نشو. ما هر دو یکی هستیم و دیگر نباید بین ما سوء تفاهمی به وجود آید. »

_ « دیگر پیش نخواهد آمد. »

_ « ولی همه اینطور نیستند. آنها همدیگر را دوست دارند و باز تعمداً حرفهای هم را سوء تعبیر می کنند. با هم دعوا می کنند و کاملاً عوض می شوند. » [۱۶]

مضمونِ آثار یا تجربهٔ زندگی

برای درک نویسندگان بزرگ کلید ساده ای وجود ندارد، ولی این مسئله در مورد همینگوی چندان صادق نیست. این کلید در اولین اثر این نویسنده بزرگ در همان نخستین داستان از مجموعه داستان او، قابل کشف است. این داستان **"دوران ما"** نام دارد.[۱۷] و در سال ۱۳۰۳/۱۹۲۴ در پاریس منتشر شده است. نیمی از داستان های این کتاب وقف تکوین ناهمگون اما دقیق شخصیتی حساس پسرکی ـ و بعد مرد جوانی ـ شده است به نام **نیک آوامز**،[۱۸] او شخصیت محوری تمام داستانهای همینگوی است ـ به هرحال جالب ترین قسمت این مجموعه داستان، همان نخستین داستان آن است. این داستان **"کلبه سرخپوستان"**[۱۹] نام گرفته و مطالب بسیاری از آنچه همینگوی در سی و پنج سال نویسندگی به دنبال آن بود فاش می سازد. داستان درباره پزشکی ـ پدر نیک است ـ که نوزاد زنی سرخپوست را از طریق سزارین، با یک چاقوی ضامن دار و بدون بیهوشی، به دنیا می آورد. شوهر علیل زن در طبقه دوم تختخواب، بالای سر همسرش که از درد فریاد می کشید دراز کشیده است. نیک، که پسر بچه ای بیش نیست، تشت را برای پدرش نگه داشته است؛ وقتی کار زایمان تمام می شود، دکتر تخت بالایی را نگاه می کند و می بیند که شوهر خود را کشته است. اگر دقت کنیم، درمی یابیم که مرکز توجه همینگوی، این رویدادهای هراس انگیز نیست، بلکه توجهش بیشتر به تاثیر این رویدادها بر پسرکی است که شاهد آنهاست. شخصیت نیک آدامز در آثار بعدی همینگوی، اما با نام ها ی گوناگون ـ تکرار می شود و نکات تازه ای از زندگی او را روشن می کند. نیک آدامز که در داستان همینگوی گاهی **فردریک هنری**، [۲۰] **رابرت جوردن** [۲۱] و... خوانده می شود آدمی ساده و بدوی نیست. او درستکار، جوانمرد، بسیار حساس و در عین حال پرجنب و جوش، جسور و بسیار عصبی است. هر یک از قهرمانان همینگوی همان دوران کودکی، نوجوانی و جوانی نیک را پشت سرگذاشته اند. این قهرمانان قبل از مرگشان هزاران بار می میرند، هر چند یاد می گیرند که چگونه با بعضی گرفتاریها کنار بیایند و چگونه بر پاره ای از آنها چیره

شوند. تا زمانی که همینگوی زنده بود و ماجراهای آنها را ثبت می کرد، زخم هایشان خوب نمی شد. نیک آدامز در واقع خود همینگوی است. اما در همان حال کسی لازم است که بر این زخم ها مرهم بگذارد و در آثار همینگوی همیشه شخصیتی استوار هست که این وظیفه را انجام می دهد. این شخصیت، خود همینگوی در قیافه ای مبدل نیست. در واقع باید این شخصیت استوار را قاطعانه از قهرمان داستان های او ـ نیک آدامز یا همینگوی ـ تمیز داد، زیرا این شخصیت برای جبران ضعف ها و تصحیح دیدگاهای قهرمان داستان وارد میدان می شود. این قهرمان سرمشق دهنده و الهام بخش اصول انسانی، شرف، بی‌باکی و بردباری در یک زندگی پر از آشفتگی و رنج است و به او توان می دهد، گاهی در آنچه که زندگی اش می نامیم، رفتار و کرداری درخور داشته باشد. او بنا به عبارت مشهوری که نویسنده برایش به کار برده است، نمایانگر متانت و سربلندی در سختی است. این شخصیت نخستین بار، در داستان های کوتاه همینگوی آشکار می شود.

او "**جک**" مشت زن حرفه ای است که با کوششی فوق انسانی موفق می شود بازی ای را که قول داده است در آن بازنده شود، ببازد؛ او "**مانوئل**" است. گاوباز شکست ناپذیزی که گرچه زخم خورده و پیر است اما باز از مبارزه دست برنمی دارد؛ و اما بهترین و شناخته‌شده‌ترین این شخصیت ها، "**سانتیاگو**"ی پیر است در رمان پیرمرد و دریا، نکته مهم درباره او این است که هر چند در نبرد با کوسه ها، ماهی غول‌پیکری را که گرفته از دست می دهد، اما همچنان متین، سربلند، شرافتمند، باشهامت و بردبار است. خود همینگوی درباره سانتیاگو گفته است: "سرانجام به چیزی که همه عمر در راه آن تلاش می کردم، دست یافتم."[۲۲]

همینگوی در زندگی ادبی خود تحت تاثیر دو نویسنده بوده است: **گرترود استاین**[۲۳] و **جیمز جویس**[۲۴] اما بدون تردید او بسرعت هر دو را پشت سر گذاشت. او خیلی زود دریافت که بدون "تجربه زندگی" نمی توان نویسنده بزرگی شد. استاین روشنفکری بود دور از جریان های اجتماعی و تاریخی و عاری از تجربه زندگی، موضوع داستان های استاین، خود نوشتن بود و این خود انحطاط است. جویس البته نویسنده بزرگتری بود. همینگوی از جویس آموخت که نویسندگی سخن پردازی نیست، بلکه ضبط تجربه انسانی است به ساده و زلال ترین زبان ممکن. گرچه این نکته ای بود که غالب شاگردان جویس از او نیاموختند و حتی همینگوی هم نتوانست همواره در کارهایش آن را رعایت کند، اما جویس هم آزمایشگری بود که از مصالح ناچیز تجربه، کاخ های بلند تودرتو می ساخت. دنیای تجربه او محدود بود در آثار او از جنگ، بحران، بیکاری، قحطی، گرانی و جنبش های کارگری و تحولات سیاسی خبری نبود.[۲۵]

همینگوی جوان از همان آغاز از ریاکاری مردم زادگاهش سخت دلزده بود؛ زیرا کلیساها، خیابان های وسیع سه ردیفه و خانه های چوبی سفید آن به میخانه های کثیف و بهم ریخته و خیابان آلوده به جنایت سیسرو منتهی می شد.[۲۶]

همینگوی در جنگ جهانی اول شرکت داشت؛ جنگی که به کشتار بیست میلیون انسان منجر شد. او بیزار و دلزده از جنگ بازگشت و به همین دلیل، در تحولات دهه ۳۰ در آمریکا از مسائل سیاسی فاصله می گرفت. در این دهه کوشش نویسندگان چپ آمریکا از جمله سینکلر لوئیس، اپتون سینکلر، جان دوس پاسوس و جان اشتاین بک که ادبیات پرولتری را پایه گذاشته بودند برای آن که او را به صف خود درآوردند نتیجه ای نداد.

این موضعگیری، نتیجه طبیعی روش پیشین او بود. اصرار در معلق ساختن داوری ها، پرهیز از آلوده شدن به نظریات و معتقدات، تصور این که رئالیسم او نه با جریان های اجتماعی و سیاسی بلکه با مسائل فلسفی و ابدی بشریت سروکار دارد، او را به مشکلات بزرگی که با آغاز دهه پیش آمده بود؛ بی اعتنا می ساخت.[۲۷]

اما با مشارکت همینگوی در جنگ های داخلی اسپانیا به جانبداری از نیروهای پیشرو و در مبارزه با فاشیست های حامی فرانکو، بتدریج آثار اجتماعی در آثار همینگوی پدیدار شدند. او بعدها در تحولات منطقه بالکان و جنگ های یونان و ترکیه و سرانجام در جنگ جهانی دوم ـ که به کشتار بیش از ۵۰ میلیون انسان انجامید ـ شرکت کرد و "تجربه زندگی" خود را بسی وسیع تر کرد. اما هرگز به رادیکالیسم چپ دست نیافت. واقعیت آن است که او از فاشیسم بیزار بود اما در این حد محدود ماند و هرگز درنیافت که فاشیسم خود نشانه یک بیماری عمیق تر اجتماعی است. بنابراین، همینگوی از طرفی از نویسندگانی چون استاین و جویس در "تجربه زندگی" پیش افتاد؛ اما هرگز هم به رادیکالیسم نویسندگان چپ گرای جهان دست نیافت. همینگوی در نهایت با آفرینش شاهکار خود، پیرمرد و دریا به نوعی اومانیسم ناب دست یافت. او با آفرینش سانتیاگو به مرتبه تازه ای از آگاهی دست یافت. و دریافت که در جهان هستی، عنصر شریف و مثبت، راهش به هیچ وجه هموار نیست و سرگذشت آن همیشه با رنج و از جان گذشتن همراه است. اما این مرتبه از آگاهی، در عین حال راه گریزی است برای همینگوی تا به تضادهای دردناک بعد از جنگ و بررسی نیروهایی که پدید آورنده جنگ هستند و از پیشروی نیروهای پرتوان انسان جلوگیری می کنند؛ نپردازد. همینگوی هرگز به آگاهی نویسندگانی چون رومن رولان یا میخائیل شولوخف و ... که تحولات جهان را با نگاهی جانبدارانه می نگریستند و تحلیل می کردند. دست نیافت. رومن رولان نویسنده نامدار فرانسوی در جان شیفته می نویسد: "شما پسری دارید. به او بگوئید تنها به همین بسنده نکند که همه چیز را بسنجد و همه چیز را دوست بدارد. بگذار ترجیح دهد؛ عادل بودن خوب است ولی **عدالت راستین** در برابر ترازوی خود نمی نشیند که بالا و پایین رفتن کفه ها را نگاه کند. داوری می کند و حکم را به اجرا در می آورد."[۲۸]

سَبک

اما این سبک نگارش همینگوی است که بیش از هر چیز دیگر تقلیدش کرده اند. و در مقام نویسنده ای صاحب سبک است که بیشترین احترام را برانگیخته است. نثر او را به آسانی می توان تشخیص داد؛ بیشتر آن محاوره ای است و عمدتاً با سادگی مجدانه‌ای در گزینش واژه ها و جمله بندی همراه است. واژه ها معمولاً کوتاه و معمولی هستند و در کاربردشان صرفه جویی شدید و تازگی غریبی به چشم می خورد. به قول فورد مدوکس تک تک واژه های همینگوی چنان در جانتان می نشیند که گویی هر یک از آن ها دانه های شن است که همان لحظه از جویبار درآورده اند. نوع جمله ای که او به کار می برد، ساده خبری یا یکی دو تا از این جملات است که با یک حرف ربط به یکدیگر متصل می شوند. تاثیری که این نثر بر خواننده می گذارد، احساس تردی، پاکی، وضوح و دقتی وسواس آمیز است (او واقعاً نیز دقتی وسواس آمیز در تصنیف اثر به کار می‌برد؛ خیلی کند دست بود و می گفت که صفحه آخر "وداع با اسلحه" را سی و نه بار بازنویسی کرده و دستنویس پیرمرد ودریا را نیز قبل از این که کتاب را به پایان ببرد، دویست بار مرور کرده است) شیوه نگارش او کاملاً غیر روشنفکرانه است. حوادث درست به ترتیبی که روی می دهند شرح داده می شوند. هیچ ذهنی دوباره آن ها را مرتب و تجزیه و تحلیل نمی کند و درک خواننده از مطالب کتاب آمیخته به تفسیرها و اظهار نظرهای نویسنده نیست. در نتیجه، تاثیری که آثار همینگوی روی آدم می گذارد، تاثیری

سخت عینی و واقعی است... سبک او به اندازه خود محتوا گویای محتواست و بخش بزرگ و جدایی ناپذیری از محتوی را تشکیل می دهد. آن فشار بسیار منظمی که بر قهرمان داستان و سیستم عصبی او وارد می آید، دقیقاً هم وزن و معادل جملات بسیار منظم قهرمان است! سبک همینگوی تحت تاثیر دو عامل است که هر دو "بازتاب روح زمانه" اند. نخست آن که او در درجه اول خبرنگار است و تجربه خبرنگاری جنگی را حداقل در چهار جبهه جنگ جهانی اول، جنگ جهانی دوم، جنگ های داخلی اسپانیا و جنگ های بالکان کسب کرده است. زبان گزارش های تلگرافی خبرنگاران مورد توجه او قرار گرفت. در این زبان بنابر آن بود که هر کلمه ای که خواننده بتواند استنباط کند. از آن حذف شود. نجف دریابندری در این باره نمونه بسیار جالبی را در مقدمه پیرمرد و دریا آورده است. او می نویسد که خبرنگاران جنگی به طور مثال خبر زیر را با تلگراف به روزنامه خود ارسال می کردند: **"کمال اختصاصی اسمیرنا نسوزانده مقصر یونان"** اما خبری که مدیران روزنامه در دفتر مرکزی بر اساس **"پیش انگاری های"** خود در روزنامه چاپ می کردند اینگونه بود **"ژنرال مصطفی کمال رهبر ترکیه در یک مصاحبه اختصاصی با خبرنگار ما این شایعه را که نیروهای ترک درآتش سوزی اخیر شهر اسمیرنا دخالت داشته اند، به شدت تکذیب کرد. ژنرال کمال اظهار داشت خبرنگارانی که جزو عقب داران ارتش یونان بوده اند هنگام عقب نشینی و پیش از رسیدن پیشتازان ترکیه شهر اسمیرنا را به آتش کشیده اند."** [۳۰] بنابراین همینگوی می خواست که در آثارش، هر آنچه خواننده می داند یا باید بداند، حذف شده باشد، نوشته اش مانند کوه یخی باشد که در دریا شناور است. وقار کوه یخ به این دلیل است که فقط یک هشتم آن روی آب دیده می شود.»[۳۱]

اما در این رابطه توضیح دو نکته ضروری است:

اول آن که این سبک پیشینه بلندی دارد. **علی صلح جو** وقتی از کلمات و عبارات ترجمه ناپذیر یا دست کم تقریباً ترجمه ناپذیر سخن می گوید اشاره می کند که «چای آجان دیده» فقط چای کم رنگ و آبکی نیست. چای آجان دیده حکایت از جامعه ای دارد که حضور پلیس رعشه بر اندام می اندازد و رنگ از رخسار می برد.[۳۲] عبید زاکانی می‌نویسد: خطیبی را گفتند مسلمانی چیست. گفت من مردی خطیبم مرا با مسلمانی چه کار. [۳۳] در داستان نویسی کوتاه معاصر هم **آنتوان چخوف** (۱۹۰۳-۱۸۶۰) بر او مقدم است. دریابندری می نویسد که انقلاب همینگوی در داستان کوتاه کوچکترین گردی بر دامن چخوف نمی نشاند زیرا که در حقیقت بنای این انقلاب را چخوف گذاشته بود و کار همینگوی به یک معنا چیزی جز پیرایش و پالایش شگردهای چخوف نبود.[۳۴] چخوف در بخش پایانی داستان زیبای خود **"تو سری خور"** (The ninny) می نویسد:

I gazed after her, thinking how very easy it is in this world to be strong.

... در حالی که او را می نگریستم، با خود اندیشیدم که در این جهان، قدرتمند بودن چه اندازه آسان است...! [۳۵]

آنانی که این داستان را خوانده اند می دانند که این جمله چخوف براستی کوه یخی است که تنها یک هشتم آن در روی آب شناور است. روشن است که انتقال این نوع سبک در ترجمه تا چه اندازه مهم و البته تا چه اندازه دشوار است. نکته دوم آن که خود همینگوی هم همواره نمی تواند این سبک را رعایت کند. انحطاط سبک او از زمانی آغاز می شود که زبان در دست او دیگر نه همچون وسیله انتقال تجربه بلکه به زبان برای زبان تبدیل می شود.

The last lung Aching, leg – dead, mouth-dry, bullet-spatting, bullet-cracking, run up the final slope of the hill. [36]

در کل باید گفت که همینگوی در آثار درخشان خود، گویی داستان را با تفضیل تمام می‌نویسد و سپس آنچه را با نقشه داستان ارتباط مستقیمی ندارد. آنچه را خواننده می‌تواند پیش بینی یا استنباط کند، بی رحمانه حذف می کند. اما آنچه حذف می شود در واقع از میان نمی رود، بلکه مانند لنگر سنگینی به داستان می آویزد و آن را گرانمایه می‌کند. به نمونه زیر که از آثار خوب همینگوی گرفته شده است، توجه کنید:

–“Last week he tried to commit suicide," one waiter said.

-"why"

"He was in despair "

"What about "

"Nothing "

"How do you know it was nothing"

" He has plenty of money "

اما دومین عاملی که سبک همینگوی تحت تاثیر آن قرار دارد، حذف نویسنده و ذهنیت او از داستان است که آن نیز امری تصادفی نیست. بلکه " بازتاب روح زمانه" است. موضوع از این قرار است که در دوران زندگی همینگوی آنچه را قدما ذهن می‌نامیدند، در علوم طبیعی جدید از بحث خود کنار می گذارند. علم جدید معتقد است که شناختن ماهیت حقیقی عواطف از جمله ترس، را باید با توصیف نشانه های جسمانی یعنی تغییرات سلسله اعصاب ارادی- غیر ارادی آغاز کنیم. زیرا عاطفه جدا از جسم چیزی جز مفهومی انتزاعی نیست. به طور مثال وقتی عاطفه ای مانند ترس را تجزیه می‌کنیم، به تغییراتی در جریان خون، انقباض رگ ها، شدت تپش قلب، تنفس سطحی و تند، ارتعاش ماهیچه ها و لرزش پوست می رسیم. پس احساس ترس پیش از این واکنش‌های جسمانی دست نمی دهد، بلکه پس از آنها می آید.[۳۸]

It was very late and everyone had left the café except an old man who sat in the shadow the leaves of the tree made against the electric light … the two waiters inside the café knew that the old man was a little drunk, and while he was a good client they knew that if he became too drunk he would leave without paying, so they kept watch on him.

همانطور که ملاحظه می شود، چیزی که این توصیف را ممتاز می کند، غیبت نویسنده از صحنه است، نه توصیفی، نه اظهار نظری، نه حتی صفت یا قیدی که حاکی از نظرگاه یا ذهنیت نویسنده باشد.

اما در این رابطه هم دو نکته حائز اهمیت است. یکی این که همینگوی همواره موفق به رعایت این ویژگی نمی شود. به طور مثال در نمونه زیر کاربرد واژه **"stupid"** انحراف از این معیار است.

The waiter who was in a hurry came over. "Finished", he said, speaking with that omission of syntax stupid people employ when talking to drunken people or foreigners." No more tonight. Close now." [39]

و دیگر آن که سبک او مانند مضمون آثار او تا آنجا که واکنشی است در برابر درازگویی و بی صداقتی نویسندگان دوران پیش ـ همچون آثار جوزف کنراد یا هنری جیمز که آثارشان همچون سقف های گچ بری و طاق های مقرنس اوایل سده بیستم انباشته از استعاره های ملال آور و زینت های مصنوع است ـ سبکی است گویا و کارآمد. اما استعدادهای ذاتیش به عنوان جانشین دائمی آثار آن نویسندگان، محدود است. همینگوی با غیبت خود از صحنه داستان، با پرهیز از طرح و تمایل مسائل فردی و اجتماعی، رفته رفته خود را در حالتی که آن را، " برج عاج" می نامند؛ گرفتار می کند.[۴۰] و این همانا محدودیت سبک اوست که بازتاب اومانیسم نابی است که در زندگی اجتماعی برگزیده است. درست در همین زمانه است که **رومن رولان** می نویسد:

رک و راست سخن بگو! بی بزک و پیرایه سخن بگو! برای آن بگو که مفهوم گردی! نه مفهوم گروهی ظریف و نکته سنج بلکه مفهوم هزاران تن، مفهوم ساده ترین و حقیرترین مردم! و هرگز از آن نترس که بیش از حد مفهوم گردی: سخنت را بی ابهام و بی پرده بگو. روشن و استوار، و در صورت لزوم به زمختی بگو! چه باک اگر از این رو استوارتر بر زمین بایستی و اگر برای آن که اندیشه ات را بهتر رسوخ دهی، تکرار پاره‌ای کلمات را مفید می دانی، همان را تکرار کن و رسوخ بده، کلمات دیگر مجوی! بگذار تا حتی یک کلمه ات به هدر نرود! بگذار تا سخنت عمل باشد![۴۱]

دربارهٔ ترجمه‌های آثار همینگوی

بررسی تمام آثار ترجمه شده همینگوی نه در حد توان یک منتقد است و نه شاید چندان ضروری. ترجمه ها به طور کلی به سه دسته تقسیم می شوند:

۱- ترجمه هایی که دو اصل بنیادین در ترجمه متون ادبی را نادیده گرفته اند.

۲- ترجمه هایی که در حالت بنیادین قرار دارند یعنی ضمن رعایت این دو اصل همواره موفق به حفظ آن ها نشده اند.

۳- ترجمه هایی که بطور کلی موفق به رعایت دو اصل شده اند و توانسته اند، تعادل در ترجمه به مفهوم ایجاد تاثیر متقابل را در کل اثر بیافرینند، گرچه از کاستی‌هایی در حفظ فصاحت متن برگردان شده عاری نیستند.

نمونه۱: در این ترجمه ها، مترجمان نه تنها یک اثر ادبی نیافریده اند و در ترجمه گفتگوها که از اهمیت خاصی در آثار همینگوی برخوردارند- تمایزی میان زبان گفتار و نوشتار قائل نشده اند، بلکه حتی گاه در درک متن و لاجرم در ترجمه آن دچار اشتباهات فاحش شده اند. نمونه های زیر که با ترجمه های دریابندری مقایسه شده اند؛ گویای این واقعیتند.(**نمونه های دوم، ترجمه های نجف دریابندری است)**

“But man is not made for defeat," “He said, “A man can be destroyed but not defeated."

الف) اما مرد برای شکست آفریده نشده است. مرد را می توان نابود کرد، اما نمی‌توان شکست داد.[۴۲]

ب) **ولی آدم را برای شکست نساخته اند، آدم ممکنه از بین بره، ولی شکست نمی خوره.**[۴۳]

“Santiago," the boy said to him as they climbed the bank from where the skiff was hauled up. “I could go with you again. We’ve made some money.”

الف) وقتی از شیب ساحل همان قسمت که قایق را بسته بودند، بالا می رفتند، پسرک گفت: سانتیاگو من دوباره می توانم با تو بیایم؛ کمی پول جمع کرده ایم.[۴۴]

ب) وقتی از ساحل که قایق را آنجا به خشکی رانده بودند؛ بالا می رفتند پسرگفت:"سانتیاگو، من **بازم می تونم** با تو **بیام ها**. حالا **یه** خرده پول داریم."[۴۵]

نمونه۲: در ترجمه هایی که در حالت بینابین قرار دارند مترجمان ضمن دست یافتن به دستاوردهای جدی در ترجمه این آثار، به طور کلی نمی توانند آن تاثیر متقابل را که هدف ترجمه است بیافرینند. این ضعف را گاه مخدوش شدن زبان گفتار و نوشتار و گاه کاربرد واژگان و نحوی پدید می آورد که نمی توان آن را واژگان و نحو یک اثر ادبی به شمار آورد.

“Why didn’t you let him stay and drink." The unhurried waiter asked. They were putting up the shutters. “It is not half past tow."

I want to go home to bed.

What is an hour?

More to me than to him.

An hour is the same.

You talk like an old man yourself. He can buy a bottle and drink at home.

It’s not the same.

پیشخدمت ها پشت دریها را بالا کشیدند. پیشخدمتی که عجله نداشت، گفت: « چرا نگذاشتی بماند مشروب بخورد؟ هنوز دو و نیم نشده.»

- **می خواهم بروم** خانه بخوابم.

- یک ساعت دیر یا زود چه فرقی می کند؟

- برای من فرق می کند.

- یک ساعت به جایی نمی خورد.

- **تو هم** مثل **پیرمردها** حرف می زنی. **مگر** نمی تواند یک بطری بخرد و **توی** خانه اش بخورد؟

- هر جا که اینجا **نمی شود**. [۴۶]

It was very late and everyone had left the café except an old man who sat in the shadow the leaves of the tree made against the electric light.

دیر وقت بود و همه کافه را ترک کرده بودند به جز یک پیرمرد که زیر سایه ای نشسته بود که از برخورد نور چراغ با برگ ها افتاده بود.[۴۷]

کاملاً روشن است که در زبان فارسی با آن همه غنای ادبی نمی توان جمله وصفی "که زیر سایه ای... که از برخورد نور چراغ با برگ ها افتاده بود." را قطعه ای ادبی محسوب کرد.

نمونه۳: در ترجمه هایی که به طور کلی موفق به رعایت دو اصل ترجمه شده و توانسته اند تعادل در ترجمه به مفهوم ایجاد تاثیر متقابل را، در کل اثر بیافرینند؛ نیز می‌توان کاستی هایی را در سطح فصاحت متن نشان داد. اما باید توجه داشت که؛ اولاً آنچه در ترجمه حائز اهمیت درجه اول است بلاغت است و هیچ اثری ـ چه تالیف و چه ترجمه، چنانچه فاقد بلاغت باشد، فصاحتش با ارزش نخواهد بود؛ [۴۸] و ثانیاً تعادل دو متن تنها در سطح کلان امکان پذیر است و هر نوع تلاش در جهت ایجاد تعادل در سطح خود محکوم به شکست است. ترجمه هر متن در کل باید معادل اصل باشد و برای رسیدن به این تعادل کلی چه بسا لازم باشد بده بستانی های ریز و درشتی صورت گیرد.[۴۹]

نمونه های زیر از استاد نجف دریابندری تجربه موفق در ترجمه متون ادبی را نشان می دهد. اما با وجود ترجمه زیبای ایشان از پیرمرد و دریا می توان خرده هایی بر او گرفت که در زیر به بعضی از آنها اشاره می کنیم.

…and such birds that fly, dipping and hunting, with their small sad voices we made too delicately for the sea.

... و این مرغ هایی که می پرند و خودشان را به آب می زنند و صید می کنند، با آن **صداهای کوچک و غمگین** جثه نحیفشان تاب دریا را ندارد.[۵۰]

در زبان فارسی بین صدا و کوچک **با هم آیی** یا **میل ترکیبی** [۵۱] وجود ندارد و می توان از ترکیب های زیباتر و بهتری استفاده کرد.

The boy…, “Good luck old man.”

“Good luck " the old man said.

پسر... : "خیر پیش بابا"

پیرمرد گفت: "خیر پیش" [۵۲]

"خیر پیش بابا" اصطلاحی نیست که یک کودک ۱۰ ساله در زبان فارسی از آن استفاده کند. روشن است که انسان ها با توجه به منشاء جغرافیایی و جایگاه اجتماعی، سن، جنسیت و ... برای بیان مقصود خود از واژه های گوناگونی استفاده می کنند که گاه تفاوت های جدی با یکدیگر دارند.

He simply woke, looked out the open door at the moon and unrolled his trousers and put them on. He urinated outside the shock and then went up the road to make the boy.

یکباره بیدار شد، از در باز ماه را نگاه کرد و شلوارش را باز کرد و پوشید. بیرون کلبه شاشید و جاده را گرفت و رفت تا پسر را بیدار کند.[۵۳]

کاربرد واژه عامیانه «شاشید» آنهم در بخش توصیفی داستان ضرورتی ندارد بویژه که خود "urinate" واژه ای رسمی است:

Urinate :/ **formal word**/: to get rid of urine from your body. [54]

جالب آن که مترجم درست چند سطر بعد به درستی واژه ی رسمی **میرنده** را به کار برده که به هیچ وجه با واژه عامیانه **شاشید** آنهم در یک متن توصیفی یگانه هماهنگ نیست.

The boy was asleep at a cot in the first room and the old man could see him clearly with the light that came in from the dying room.

پسر در اتاق اول روی تختخواب بود و پیرمرد در مهتاب میرنده ای که از پنجره می تابید او را دید. [۵۵]

اما چون تعادل در کل متن برقرار است و دو اصل بنیادین ترجمه متون ادبی- ترجمه اثر ادبی خود یک اثر ادبی است و ترجمه تا حد امکان به متن اصلی نزدیک است -در آن رعایت شده و مترجم از **وفاداری مکانیکی** در گذشته و خود را به **تاثیر برابر** نزدیک کرده و در کل ترجمه هر کجا تناقضی بوده، معنا را بر صورت زبان اولویت داده و بخوبی از ذخایر زبان فارسی برای آفرینش اثری روان، واضح و زیبا بهره برده است، ترجمه استاد را می توان اثری کاملاً موفق در زبان فارسی دانست که علاوه بر انتقال مفاهیم و سبک نویسنده بزرگی چون ارنست همینگوی به مردم فارسی زبان، از طریق این ترجمه به غنای زبان فارسی هم یاری رسانده و ثابت کرده است که چون ترجمه اتفاقی است که در زبان مقصد می افتد، می تواند تواناییهای زبان مقصد را در تمام جهات بارورتر کند. در زیر به نمونه ای دیگر از ترجمه زیبای نجف دریابندری از متن پیرمرد و دریا توجه فرمائید.

When the boy came back, the old man was asleep in the chair and the sun was down. The boy took the old army blanket off the bed and spread it over the back of the chair and over the old man's shoulders. They were strange shoulders, still powerful

although very old, and the neck was still strong too and creases didn't show so much when the old man was asleep and his head fallen forward. His shirt had been patched so many times that it was like the sail and the patches were faded to many different shades by the sun. The old man's head was very old though and with his eyes closed there was no life in his face. The newspaper lay across his knees and the weight of his arm held it there in the evening breeze.

وقتی که پسر برگشت پیرمرد روی صندلی خوابش برده بود و آفتاب غروب کرده بود. پسر پتوی سربازی کهنه را از روی تختخواب برداشت و آن را پشت صندلی و روی شانه های پیرمرد کشید. شانه های غریبی داشت، هنوز زور داشتند، گرچه خیلی پیر بودند. گردنش هم پر زور بود و وقتی که پیرمرد در خواب بود و سرش پایین افتاده بود شانه هایش چندان نمایان نبود. پیراهنش آن قدر وصله خورده بود که مانند بادبان قایق بود. وصله ها از تابش آفتاب به رنگ های پریده گوناگون در آمده بودند. اما سر پیرمرد پیر بود و با چشم های بسته اثری از زندگی در چهره اش نبود. روزنامه روی زانوهایش بود و وزن دستش آن را در نسیم شبانگاهی نگه داشته بود.[۵۶]

نتیجه‌گیری:

مترجم آثار ادبی نه تنها باید بر دو زبان مبدا و مقصد احاطه جدی داشته باشد و از منظر نظری مشخصی به ترجمه یک اثر بپردازد؛ در عین حال باید بر موضوع ترجمه نیز مسلط باشد. در این رابطه دو نکته حائز اهمیت است. نخست آن که مترجم اصولاً از شمی ادبی برخوردار باشد و دوم آن که با خواندن آثار دیگر نویسنده و احتمالاً ترجمه‌های آنان، با مضمون و نحوه تفکر نویسنده و نیز ویژگی های سبکی او آشنا شود. این مسئله یکی از **پیش فرض** ها یا **پیش انگاری** هایی است که در ترجمه مطرح است و مترجمان نامدار در بسیاری موارد، از سر تجربه آن را رعایت می کردند. از این منظر، آثار ترجمه شده همینگوی ـ جز در موارد اندک ـ همچنان جای ترجمه مجدد را دارند تا خواننده زبان فارسی از مضمون و سبک این نویسنده نامدار و انسان دوست بهره فراوان تری ببرد.

پی نوشت‌ها:

۱- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریا بندری، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۲۵

۲- فیلیپ یانگ، ارنست همینگوی، ترجمه شیوا صفوی، تهران: نشر نشانه، ۱۳۷۲، صص ۸۳- ۸۴

۳- همان، صص ۸۷- ۹۲

۴- همان، ص ۸۷

۵- همان، صص ۸۷- ۹۲ (ت یحیوی ۱۳۳۲، تقی بهرامی ۱۳۴۳، سعیدی ۱۳۴۸، نازی عظیما ۱۳۵۴، دریابندری ۱۳۶۳، سودابه آشا ۱۳۷۳)

۶- همان، صص ۸۷- ۹۲

۷- اقتباس سینمایی از آثار ارنست همینگوی، فیلم نگار، ۱۳۸۴ . شماره ۱ : صص ۷۲- ۱۰۶

۸- ترجمه متون ادبی، علی خزاعی فر، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۲، ص ۱۲

۹- همان، ص ۱۰

۱۰- همان، ص ۵۸

۱۱- همان، ص ۶۱

۱۲- همان، ص ۱۱

۱۳- همان، ص ۱۲ و ۲۷

۱۴- همان، ص ۷۲

۱۵- همان، ص ۷۲، به نقل از مترجم، شماره ۹

۱۶- همان، ص ۸۴

17- In our times

18- Nick Adams

19- Indian camp

20- Frederic Henry

21- Robert Jordan

۲۲- فیلیپ یانگ، ارنست همینگوی، ترجمه شیوا صفوی، تهران. نشر نشانه، ۱۳۷۲، صص ۷- ۱۷

23. Gertrude Stein (1874-1946)

24. James Joyce (1882-1941)

۲۵- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۱۴

۲۶- احمد گلشیری، داستان و نقد داستان، جلد اول، تهران، انتشارات جی، ۱۳۶۸، ص ۲۸

۲۷- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۵۶

۲۸- رومن رولان، جان شیفته، ترجمه م. ا. به آذین. تهران، نشر دوستان، ۱۳۸۱، ص ۱۷

۲۹- فیلیپ یانگ، ارنست همینگوی، ترجمه شیوا صفوی، تهران، نشر نشانه، ۱۳۷۲، صص ۶۱- ۶۳

۳۰- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران. خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۱۳

۳۱- همان، ص ۱۲

۳۲- علی صلح جو، گفتمان و ترجمه، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص ۸۴

۳۳- عبید زاکانی، به کوشش پرویز اتابکی، تهران، نشر زوار، ۱۳۴۳

۳۴- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲. ص ۳۳

۳۵- The ninny

۳۶- ارنست همینگوی، پیرورد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۴۶

۳۷- ارنست همینگوی، A clean, well-lighted place

۳۸- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۲۵

۳۹- ارنست همینگوی، A clean, well-lighted place

۴۰- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران. خوارزمی، ۱۳۷۲؛ ص ۳۶

۴۱- رومن رولان، ژان کریستف، ترجمه م.ا. به آذین، تهران. انتشارات فردوس، ۱۳۸۱، ص۱۵

۴۲- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه سودابه آشا، تهران، نشر رهنما، ۱۳۷۳، ص ۱۷۰

۴۳- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۱۹۷

۴۴- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه سودابه آشا، تهران، نشر رهنما، ۱۳۷۳، ص۴

۴۵- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران. خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۱۰۰

۴۶- ارنست همینگوی، داستان و نقد داستان، جلد نخست، ترجمه احمد گلشیری، اصفهان، نشر جی، ۱۳۶۸ ص ۳۷

۴۷- همان، ص ۳۳

۴۸- علی صلح جو، ترجمه و گفتمان، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ص ۴

۴۹- همان، ص ۶۹

۵۰- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲، ص ۱۲۰

51- Collocation

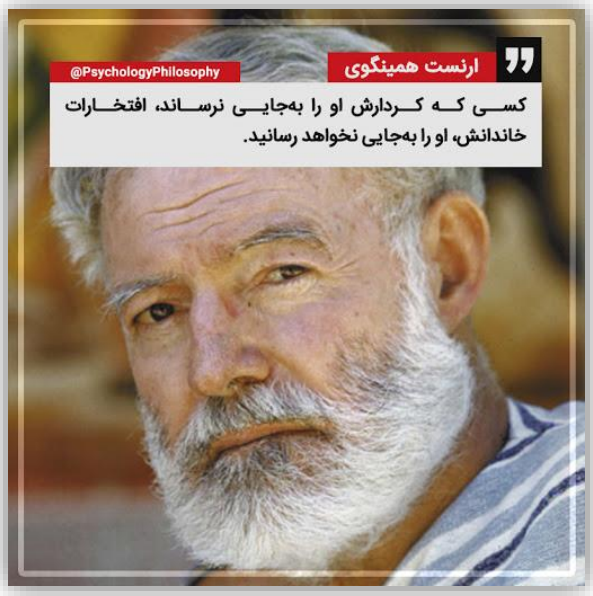
۵۲- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲ ص ۱۱۹

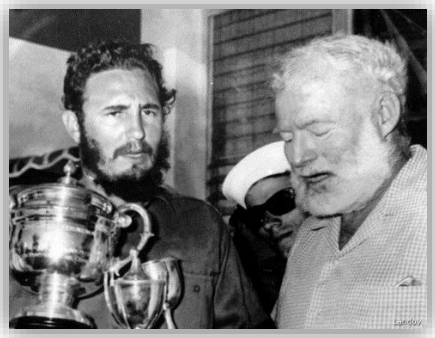
۵۳- همان، ص ۱۱۶

54- Macmillan English dictionary

۵۵- ارنست همینگوی، پیرمرد و دریا، ترجمه نجف دریابندری، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲ ص ۱۱۶

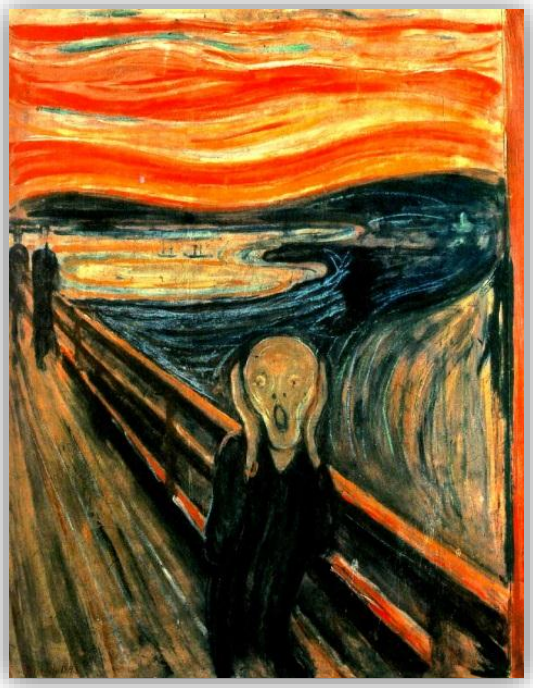
۵۶- همان، ص ۱۰۸





چرا نظام‌های توتالیتر عاشقِ شعر پُست‌مُدرن‌اند؟

علیرضا آبیز



نام نقاشی (چهارگانه): جیغ (The Scream) یا "کتیبهٔ زندگی"/ معروف‌ترین اثر اکسپرسیونیستی ادوارد مونک

در دو دههٔ گذشته، یکی از گرایش های شعر فارسی شعر موسوم به پُست‌مدرن بوده است. شاعران مدعی شعر پُست‌مدرن تلاش بسیاری کرده اند تا خود را به عنوان یک گرایشِ عمده و اصیل در شعر امروز ایران معرفی‌کنند. این گروه البته در درونِ خود دارای گرایش‌های فکری متعددی هستند و هم نگرش آنها به شعر و هم نوع تولیداتِ شعری آن‌ها یک‌دست نیست. با این همه، اغلب آن ها در گفت‌وگوها و نوشته‌های نظری خود، به متونِ کلاسیک پُست‌مدرن ارجاع می‌دهند و تبارشناسی خود را در آثار متفکرانی چون ژاک دریدا و میشل فوکو و ژان فرانسوا لیوتار و نظایر آنان جست‌وجو می کنند.

در این نوشتهٔ کوتاه به مبانی زیباشناختی شعر به اصطلاح پست‌مدرن کاری ندارم. فقط به آن بخش از ادعاهای شاعران مدعی پست‌مدرن می‌پردازم که ناظر به تعهد اجتماعی و رفتار با قدرت و سیاست است. میراث اروپایی پُست مدرنیسم در شعر و ادبیات همراه با فاصله گیری از امر سیاسی و تعهد اجتماعی در معنای رایج آن بود. نظریه‌پردازان این جریان رابطهٔ ادبیات با سیاست را در دلِ سیاستِ ادبیات تعریف می‌کردند، یعنی سیاست ورزی در زبان و بدون ارجاع به امر انضمامی خارج از زبان. با این توصیف، شاعران مدعی پست‌مدرنیسم – اگر پست‌مدرنِ واقعی باشند- نباید چندان کاری به کار قدرت و سیاست در جهان واقعی داشته باشند و کافی است به سیاست‌ورزی در زبان بپردازند. پست مدرنیسم وجود هر نوع ساختار و حقیقت را به نفع عدمِ قطعیت رد می‌کند. از آن‌جا که پست

مدرنیسم اعتقادی به وحدتِ نظام‌مند ندارد، کلّ سیستم و ساختار سرمایه‌داری را بی اهمیت می داند. ذهنیت گفتمان-محورِ پست مدرنیسم بشر را از تلاش برای دستیابی به هر نوع حقیقتی مایوس می کند. بسیاری از ارزش‌هایی که نزد دیگران شایسته‌ی دستیابی است مانند حقوق بشر، دموکراسی و نظایر آن، در ذهنیت پست مدرن اموری نسبی و ذهنی و غیرقابل تعریف اند.

به طور خلاصه، برخی از اصول پُست‌مدرنیسم که به شدت مورد علاقه نظام های توتالیتر هستند را می توان به شرح زیر برشمرد:

- **اصل فقدان هر نوع حقیقت انضمامی**
- **اصل وابستگی همه دانش ها به نظام زبان**
- **اصل فقدان هر نوع ارزش جهان شمول و مشترک بین همه گروه های بشری**
- **اصل فقدان چیزی به نام ماهیت بشر یا امر انسانی**
- **اصل ذهنیت در جایگاه معیار همه ارزش ها**

ایده‌آلیسمِ ذهنیِ گفتمانی نسبت به کنشِ اجتماعی در قبال سیستمِ بهره کشی و سرکوب بی تفاوت است چرا که تنها شالوده‌شکنیِ ممکن را روندی بی انتها به سوی عدمِ قطعیت و فقدان هر نوع مرکز یا بنیان می‌داند. بی اعتقادی به وجود هر نوع حقیقت و ذهنی شمردن ارزش ها، مبارزه برای تحقق هر نوع ارزش را به امری عَبَث تبدیل می‌کند. از سوی دیگر اعتقاد به خودبسندگیِ زبان، ضرورتِ هر نوع کنش بیرون-زبانی را از بین می برد. به‌رغمِ تفاوت‌های نظری بین متفکران پست مدرن، همه آنها یک بنیانِ مشترک دارند: عینیت و امکان وجودِ حقیقت را به چالش می‌کشند. ضدّ علم هستند و با هر نوع امکان دریافتِ عینی مخالفت می‌کنند. اولویتِ دال بر مدلول، یکی از نتایج این طرز فکر است. در چنین تفکری، زبان جایگاه خود- بسنده و انتزاعی پیدا می کند که در آن ذهن سوبژکتیو در کنشِ متقابل با جهانِ انضمامی نیست، بلکه حتی وجودِ جهانِ انضمامی مورد تردید است. در این گونه نظریه ها، زبان نه فقط به قلمروی مستقل، بلکه به تنها نیروی موجود تبدیل می شود و کنشِ انسانی در حد یک ناموجود تقلیل می یابد. انسان ها چیزی جز مخلوقاتِ زبانی نیستند. روبات هایی هستند که صدا تولید می کنند.

پس اگر کسی یک شاعرِ پُست‌مدرنِ راستین باشد هر نوع مبارزه خارج از زبان (درجهانِ انضمامی) را ناممکن خواهد دانست. برای یک شاعر پست‌مدرن، چیزی خارج از زبان وجود ندارد و طبیعی است که نباید از او توقع داشت برای چیزی مبارزه کند که اعتقادی به وجودش ندارد. از همین‌روی است که نسبی‌گراییِ پست مدرنیستی به سازش‌گری منجر می شود. کورنلیوس کاستوریادیس نشان می دهد که پست مدرنیسم چه تلاش مذبوحانه ای کرده است تا فقدانِ معنا و فقدانِ سبک را به عنوان معنا و سبک جا بیاندازد و نه فقط به اینکه هیچ دستاوردی نداشته قانع باشد، بلکه به بی‌چیزیِ خود فخر هم بفروشد! از نظر او **پست مدرنیسم نمودِ بارزِ سازش‌کاری و سِتَروَنی است که از خلقِ هر چیزی ناتوان بوده و فقط توانسته بیانگر این روحیه‌ی حاکم بر عصرِ خودش باشد.** در عین حال، نسبی‌گراییِ پست مدرنیستی، برای سازش‌گری و سترونیِ ذهنی و سیاسی خود دستاویزهای التقاطیِ جالبی نیز دارد.

شاعران مدعی پست‌مدرن در ایران به دلیل غلبهٔ گفتمان تعهد که میراث شعرِ مدرنِ فارسی به ویژه شعر قبل از انقلاب است، حاضر نیستند از عنوان شاعر مبارز و مدافع خلق‌های تحتِ ستم هم صرف‌نظر کنند. در واقع، این گروه از شاعران، هم خدا را می خواهند هم خرما را! هم می خواهند با تمسّک به اندیشه‌های پست مدرن برای شعر خود مبنای نظری دست و پا کنند و هم می خواهند جایگاه سنتیِ شاعرِ شرقی به عنوان بلندگوی آرمان‌ها را از دست ندهند! حال چگونه می توان بر بنیانِ ***عدم بیانگری*** شعر نوشت و ***بیانگر*** آرمان ها بود؟

نتیجه‌ی قرارگرفتن در چنین موقعیتِ تناقض‌آمیزی است که **علی باباچاهی** – یکی از شاعران مدعی پست مدرنیسم که مقادیر معتنابهی در این مورد نوشته و گفته است – را وامی دارد که بگوید: به قدرت نباید قطبیتی نگاه کنیم: سرکوب! نه! به قدرتِ "چوب"ی فکر کنید که دست رهبر ارکستر است! به قدرتِ (گفتمان) مردم اعماق فکر کنید که دیکتاتورهای مرصّع را به کاریکاتور مبدل می‌کند. بد نیست قدری چاشنی فوکویی هم به آن بیفزاییم: "*نوعی از قدرت، مستعدِ گفتمان‌های حقیقت است. ما در معرض تولیدِ حقیقت از طریقِ قدرت هستیم*".

آقای باباچاهی بر اساس گفتمانِ پست مدرنیسم معنای رایج قدرت را نفی می کند. رابطهٔ قدرت و سرکوب را نمی پذیرد. در نتیجه این رابطه را با تشبیهی عجیب و غریب، کژ و کوژ و ای بسا وارونه جلوه می دهد. ایشان چوب را در دستِ رهبر ارکستر می بیند نه در دستِ چماقدار! در مورد قدرت حرف می زند اما نمادِ قدرت برای او رهبرِ ارکستر است و ابزارِ قدرت، چوبِ رهبریِ ارکستر! احتمالا خود ایشان هم آگاه نیست که در این تصویر چه طنز گروتسکی نهفته است! سازشکاریِ پست مدرنیستی در نقل قولی که از **فوکو** کرده اند به بهترین شکل خود را نشان می دهد: **تولیدِ حقیقت از طریقِ به رسمیت شناختنِ قدرت!**

آقای باباچاهی البته شعر را ذاتا اعتراض به ابتذال و مصرف گرایی و خودکامگی می داند و اگر چه تعهد اجتماعی را قاعدتا وظیفه شاعر پست مدرن نمی داند، راضی به صرف نظر کردن کامل از جایگاهِ مبارزِ سیاسی هم نیست. ایشان نوع مبارزه‌ی خود را به شکل زیر تعریف می کنند: "من همیشه از سمتِ " چپِ خیابان " عبور کرده ام. چپِ غیر مقیّد! حتی خوانشِ من از مقوله های فرهنگی، هنری نیز از سمتِ چپ صورت می گیرد".

مدعیانِ پُست مُدرنیسم شعر را رابطه‌ی مستقل دال‌ها می خوانند در حدی که حضورِ مدلول، یعنی وجوبِ معنا، امری زاید تلقی می شود. نوشته های شاعرانِ به اصطلاح پست مدرن در ایران نیز سرشار از اصطلاحاتی چون تعلیقِ معنا، تاخیرافکنیِ معنا، معنازدایی و نظایرِ آن است. در عین حال، گروهِ پُرشماری از این شاعران که خود را پست‌مدرن یا آوانگارد یا پُست‌آوانگارد یا هر دو یا هر سه می خوانند، ترفندها و شگردهای مورد نظر خود را فقط ابزارهای زیباشناختی نمی‌دانند و در تعریفِ نوع شعرسازیِ خود به تاثیرِ سیاسی- اجتماعی آن اشاره می‌کنند. **باباچاهی می گوید:** شعرِ پست مدرن، تعهدهای تعریف شده را جدی نمی گیرد. می داند که قادر به تعریفِ جهان نیست، اما با عنصر یا عاملِ طنز، بالانشین ها را دست می اندازد و از همین منظر، قدرت‌های نهفته در گفتمان‌ها را – حکومتی و غیرحکومتی – به بازی می گیرد.

ادعای جالبی است! نخست سپرانداختن و به نومیدی از تغییر رضایت دادن. در خوش‌باشیِ رضایتمندانه تن به سکوت و سازش دادن و سپس ادعای به بازی گرفتنِ قدرت با طنزِ پست مدرن، آن هم در شعری که از بنیان با هر نوع بیانگری – از جمله بیانگری به طنز- سر ناسازگاری دارد.

پست مدرن‌های شعر ایران تمایز آشکاری بین شعرِ آوانگارد و پست مدرن و پُست آوانگارد قایل نیستند. دستِ‌کم نزد برخی از آنان مرزهای این مفاهیم مخدوش است. یکی از مهم ترین ویژگی های جنبش های آوانگارد در همه نمونه‌های معتبر جهانی از آغاز تا امروز، زمان‌مند و مکان‌مند بودنِ آنها است. این جنبش‌ها – صرف نظر از جنبهٔ پیشروانه و راهگشایانه – همیشه عمیقا به زمان و مکان خود مرتبط بوده اند. این ارتباط تا حدی است که آوانگارد تلقی شدن، بدون ارجاع به مکان و زمانِ یک جنبشِ مدعیِ آوانگاردیسم غیرممکن است. حرکتی که در دهه ۱۹۶۰ در نیویورک آوانگارد تلقی می‌شود ممکن است در دهه‌ی ۱۹۳۰ در پاریس حرکتی ارتجاعی باشد. پس آوانگاردیسم بی مکان و بی زمان وجود ندارد. شعرِ مدعیِ آوانگاردیسم – پست مدرن در ایران اما بی زمان و بی مکان است.

آنچه در پروژه پست مدرنیسم و به تبع آن در شعر پست‌مدرن مغفول مانده تاریخیت است. ظهورِ پُست مدرنیسم در اروپا با توجه به شرایطِ مهاجران، فرهنگ‌های حاشیه ای و نیاز به کسبِ هویت برای گروه های قومی و فرهنگیِ مهاجر همراه بود. این شرایطِ تاریخی با شرایط تاریخیِ جامعه‌ی ایران همسان و هم ارز نیست. جامعهٔ ایران امروز درگیرِ ارزش های مدرنیستی و بحث های اجتماعیِ روز مربوط به ارزش های عصرِ مدرن است. این فراروی ظاهری، عقب‌گردی بیش نیست .**آنچه آوانگاردیسمِ افسارگسیخته را به ارتجاعِ قالب و فُرم پیوند می دهد، عدمِ تاریخیت هر دو است.**

پست مدرنیست ها سرکوب و بهره کشی را در شیوهٔ تبیینِ زبان شناختیِ آن می بینند و از ما می خواهند در درون زندانِ زبان گرفتار بمانیم. در قبالِ بهره کشی و سرکوب در جهانِ واقعی، پست مدرنیسم بازی با واژگان را پیشنهاد می‌دهد. دریدا حتی مفاهیمی چون آزادی ومبارزه را به نامِ شالوده‌شکنی از معنای انضمامی تُهی می‌کند و در نهایت به یک بحثِ زبانی در کلمه‌ها و عبارات فرو می کاهد. **رولان بارت** می گوید وقتی یک تکه استیک می خوریم، ایده‌های استیک را هم می خوریم. این نوع دیدگاه را می توان تا حد عبث و بی معنا گسترش داد. کما اینکه کسانی از شاعران مدعیِ پست مدرنیسم و آوانگاردیسم و پست آوانگاردیسم در ایران گسترش داده اند. اگر دفعه بعد که برای صرف آبگوشت به دیزی‌سرای دوستان رفتید، پیشخدمت برای شما عکسِ آبگوشت و گوشتِ کوبیده را سرو کند، می توان گفت یک ناهارِ پست مدرنِ توپ میل کرده‌اید! ناهاری سرشار از دال اما فاقدِ مدلول. این همان اتفاقی است که در بسیاری از شعرهای مدعیِ پست مدرن افتاده است.

پی‌نوشت: در این نوشته به نقل قول از جناب باباچاهی اکتفا کردم چون گفته‌های ایشان به قدرِ کافی گویا و وافی به مقصود بود. اما نباید تصور شود که این نوشته پاسخ یا واکنشی به جناب باباچاهی یا شعر ایشان است. دوستان دیگری نیز هستند که نظرات یکسان یا مشابهی ابراز کرده اند که به دلیل رعایت اختصار از اشاره به نظرات آنان خودداری کردم.

۱۷ ژانویه ۲۰۱۹/ منبع: سایت راهک

ما حافظهٔ تاریخی نداریم

استاد محمدرضا شفیعی کدکنی

میرزا محمد فرّخی یزدی؛ ملقّب به تاج الشّعراء و شاعرِ لب دوخته و استبدادستیز

(۱۲۶۸ یزد – ۲۵ مهر ۱۳۱۸ تهران، زندان قصر)

به بهانه زادروز شاعر، روزنامه‌نگار آزادی‌خواه و دموکرات صدر مشروطیت و سردبیر نشریات حزب کمونیست ایران از جمله روزنامه طوفان

بعد از سقوط سلطنت، در همین چند سال اخیر، روشنفکران و کتاب‌خوانان ایران تازه به این فکر افتاده‌اند که «ما حافظه تاریخی نداریم.» راست است و این حقیقت قابل کتمان نیست. در کجای جهان، در قرن بیستم، اگر فرّخی یزدی (غرض شخص او نیست، بلکه منظور شاعری آزاده و میهن دوست و شجاع از طراز اوست)کشته می‌شد، کسی از گورجای او بی‌خبر می‌ماند؟ نمی‌دانم شما تاکنون به این نکته توجه کرده‌اید که هیچ‌کس نمی‌داند جای به خاکسپاری فرخی یزدی کجا بوده است؟

این دیگر قبر فرخی سیستانی نیست که مربوط به یازده قرن پیش از این باشد و بگویند در حمله تاتار از میان رفته است. فرخی یزدی در سال تولد من و همسالان من کشته شده است و شاید قاتلان او، که آن جنایت را در زندان قصر مرتکب شدند، هنوز زنده باشند. عمر طبیعی نسل قاتلان او چیزی حدود ۹۰ ـ ۹۵ سال است.

چرا هیچ‌کس نمی‌داند که قبر فرخی یزدی کجاست؟ خواهید گفت: «شاید در فلان گورستانی بوده است که اینک تبدیل به پارک شده است.» در آن صورت این پرسش تلخ‌تر به میان خواهد آمد که چرا ما این چنین ناسپاس و فراموشکاریم که محلی که فرخی یزدی در آن مدفون شده است تبدیل به پارک شود و یک سنگ یادبود برای او در آن پارک نگذاریم؟

در کجای دنیا چنین چیزی امکان‌پذیر است؟ شاعری که مانند آرش کمانگیر، تمام هستی خود را در تیر شعر خود نهاده است و با دیکتاتوری بی‌رحم زمانه به ستیزه برخاسته است و در زندان همان نظام با «آمپول هوا» او را کشته‌اند، چرا باید محل قبر او را هیچ‌کس نداند؟ خواهید گفت: «از ترس نظام دیکتاتوری آن روز، کسی جرأت نکرده است که آن را ثبت و ضبط کند.» همه می‌دانند که دو سال بعد از مرگ فرخی یزدی آن نظام دیکتاتوری«کُن فیکون» شده است. چرا کسانی که بعد از فروپاشی آن نظام آن همه دشنام‌ها نثار بنیادگذارش کردند به فکر این نیفتادند که در جایی به ثبت و ضبط محل خاکسپاری فرخی یزدی بپردازند؟

هیچ عذری در این ماجرا پذیرفته نیست. هیچ خردمندی این‌گونه عذرها را نخواهد پذیرفت. در فرنگستان، همین‌طور که در خیابان راه می‌روید می‌بینید که بر دیوار بسیاری از ساختمان‌ها، پلاک یا سنگی نهاده‌اند و بر آن نوشته‌اند که فلان شاعر یا نویسنده یا دانشمند، در فلان تاریخ دو روز یا یک هفته درین ساختمان زندگی کرده است. جای دوری نمی‌روم. در همین دوره بعد از سقوط سلطنت، یعنی در بیست سال اخیر، اولیای محترم حضرت عبدالعظیم (به صرف گذشت سی سال و رفع مانع فقهی) قبر بدیع‌الزمان فروزانفر، بزرگ‌ترین استاد در تاریخ دانشگاه تهران و یکی از نوادر فرهنگ ایران زمین را، به مبلغ یک میلیون تومان (در آن زمان قیمت یک اتومبیل پیکان دست سوم) به یک حاجی بازاری فروختند. هیچ‌کس این حرف را باور نمی‌کند. من خود نیز باور نمی‌کردم تا ندیدم.

قصه ازین قرار بود که روزی خانمی به منزل ما زنگ زدند و گفتند: «من الان در روزنامه اطلاعات مشغول خواندن مقاله شما درباره استاد بدیع‌الزمان فروزانفر هستم.» به ایشان عرض کردم که من در هیچ روزنامه‌ای مقاله نمی‌نویسم از جمله «اطلاعات» حتما از کتابی نقل شده است. ایشان، آن‌گاه خودشان را معرفی کردند: خانم دکتر گل گلاب، استاد دانشگاه تهران، به نظرم دانشکده علوم. پس ازین معرفی دانستم که ایشان دختر مرحوم دکتر حسین گل گلاب استاد برجسته دانشگاه تهران هستند که عمّه ایشان ـ خواهر مرحوم دکتر گل گلاب ـ همسر استاد فروزانفر بود. آن‌گاه خانم دکتر گل گلاب با لحن سوگوار مُصرّی خطاب به من گفتند: «آیا شما می‌دانید که قبر استاد فروزانفر را، اولیای حضرت عبدالعظیم به یک نفر تاجر به مبلغ یک میلیون تومان فروخته‌اند؟» من در آن لحظه، «به دست و پای بمُردم». ولی باور نکردم تا خودم رفتم و به چشم خویشتن دیدم. در کجای دنیا چنین واقعه‌ای، آن هم در پایان قرن بیستم، امکان‌پذیر است؟ از چنین ملتی چگونه باید توقع حافظه تاریخی داشت؟

حق دارند کسانی که می‌گویند «ما حافظهٔ تاریخی نداریم». فقر حافظهٔ تاریخی ما نتیجهٔ نداشتن «آرشیو ملّی» است؛ نه در قیاس با فرانسه و انگلستان که در قیاس با همسایگان‌مان. آرشیو ما کجا و آرشیو عثمانی (یعنی ترکیه قرن اخیر) کجا؟!!. اگر شما از دولت فرانسه بپرسید که «در فلان تاریخ، و در فلان قهوه‌خانهٔ خیابان شانزه‌لیزه، آقای ویکتور هوگو یک فنجان قهوه خورده است؛ صورت حساب آن روز ویکتور هوگو، در آن کافه مورد نیاز من است»، فوراً از آرشیو ملی فرانسه می‌پرسند و به شما پاسخ می‌دهند، اما ما جای قبر فرخی یزدی را نمی‌دانیم!

یک عکس وُ هزار حرف...

این تصویری از مراسم بزرگداشتِ محمدعلی موحد در روز سه‌شنبه ۲۷ آذر ۱۳۹۷ است که شفیعی کدکنی به دلیل نبود صندلی خالی در سالن اجتماعات، با لبخندی که به لب دارد، بدون هیچ گلایه‌ای روی پلکان عبوری نشسته است. با این‌که فروتنی و منشِ والای این ادیبِ توانا، تحسینِ بسیاری را برانگیخت؛ با این‌حال، بی‌توجّهیِ حاضران و برگزارکنندگانِ مراسم به این امر، واکنش‌های منفی بسیاری را به همراه داشت...

در دفاع از نقّاشی‌های زشت

[بحثی در حوزهٔ دانش اِستِه‌تیک]

کِیتی کِلِهِر Katy Kelleher / برگردان: علی قاسمی

برگرفته از مجلهٔ: The Paris Review

داخل ساختمانی قدیمی و آجری در میدان دیویسِ شهر سامِرویل[۱]، زیر سکوی مطلا و نشیمن‌گاه‌های قرمز مخملی [سالن تئاتر]، موزه‌ای نامعمول برپاست. پنهان در زیرزمین ساختمانی به سبک هنر دِکو[۲] متعلق به سال ۱۹۱۴ مجموعه‌ای از نقاشی‌های زننده و طراحی های مشوّش‌کننده وجود دارد که به نام موزه‌ی هنر بد[۳] شناخته شده است.

مایکل فرانک[۴] نمایشگاه‌گردان (کیوریتور) موزه می‌گوید، *"هرگز چنین کارهایی را در موزه‌ی هنرهای زیبا نمی‌بینید"*. فرانک از آن آدم‌هایی‌ست که نمی‌توانند از یک حراجی یا بازار کهنه‌فروشی بدون توقف برای چرخ‌زدن بگذرند. او عاشق چیزهای زشت است، اما زشت برایش واژه‌ای مسئله‌دار است. *او می‌گوید، "وقتی ایمیلتان را خواندم، فکر کردم، عجب، زشت خواندنِ چیزی مثل زیبا خواندنِ چیزی است. در لحظه‌ای که آن‌را به زبان می‌آوری، در موضعِ دشواری قرار می‌گیری؛ تلاش برای اینکه مشخص کنی در واقع چه معنایی دارد"*.

فرانک ترجیح می‌دهد که به این نقاشی‌ها به عنوان **"هنرِ بد"**[۵] فکر کند؛ یک کلمه بدون خطِ تیره. هنرِ بد وارونه‌ی "هنرِ خوب" نیست؛ وارونه‌ی "هنرِ مهمّ"[۶] است. عده‌ای ممکن است این قطعات را هنرِ حاشیه‌ای[۷] بدانند و درگذشته خیلی از آنها می‌توانستند بدوی یا هنرِ خام[۸] نام بگیرند. ترجیح من آنست که آن‌ها را زشت در نظر بگیرم. همچون رقصِ سگی که دامنِ کوتاه[۹] پوشیده یا خطِ ابروی مدلِ دهه نود مشخصن بر [چهره‌ی] متینِ مریم مقدس؛ جذّاب اما زشت. به هر حال از موضع فرانک آگاه شدم. برای فرانک، **"زشت"** واژه‌ای است که راهِ حیات را بسته و نقاشی‌های محبوب او را از حق هوای پرنشاط‌شان محروم کرده است. همچنین زشت واژه ای است که دلالت‌های شدید اخلاقی را با خود به همراه دارد. زشتی، برای قرن‌ها، نه فقط با بیماری و بدریختی، بلکه با فریبکاری، خشونت، تجاوز و تعصّب

نیز مرتبط بوده است. در همین زمینه اصطلاح امریکاییِ زشت[۱۰]یا نقدِ مکرّرِ اعمالِ "زشتِ" ترامپ را هم در نظر داشته باشید. خود واژه از دو بخش به یک‌اندازه ناسازگار ساخته شده؛ صدای *ugga* و*uggligr* ، دو صفت زبان نورس باستان[۱۱] که معنای "وحشت‌آور، ترس‌آور، پرخاش‌گر" داشتند.{واژه‌های دیگری که از ریشه‌ی dreadful (وحشت-آور) سربرآوردند شامل *loath* (بیزاری) و *loathsome* (زننده) می‌شوند} معنای زشت فقط در قرن چهاردهم تغییرکرد؛ زمانی‌که uglike دیگر معنای "وحشتناک" نمی‌داد و معنای "در نظر ناخوشایند" به‌خود گرفت.

با آنکه در حال حاضر واژه‌ی زشت پیش از هرچیز، به جای بافتِ عمیقِ اخلاقی‌اش، برای توصیف جنبه‌ی نازیبای چیزها به کار می‌رود، عناصر اصلی معنایی‌اش را حفظ کرده و بهره‌گیری از آن می‌تواند یک **نقدِ زیبایی‌شناسانه** با معنای مطلوب را به قلمروی قضاوت اخلاقی انتقال دهد. این برای افرادی در میان ما که از چیزهای زشت به واقع لذت می‌برند و تجلیل‌شان می‌کنند، مایه‌ی تاسف است. شما هم اگر می‌خواهید ارزشِ زشتی را درک کنید، اولین کار این است که از تصور آن به عنوان وارونه‌ی زیبایی دست بردارید. ما تمایل داریم درباره‌ی **زیبایی‌شناسی** طوری حرف بزنیم که گویی دسته‌بندی‌هایی گرفتار در یک نبردند: خیر در برابر شر، روشنی در برابر تاریکی. اما تقابل‌ها راهکاری کمکی‌اند. زیبایی و زشتی، نفی‌کننده‌ی یکدیگر نیستند.

علم، پشتیبانِ این ایده است. پژوهش‌های انجام شده در **رشته‌ی نوظهور عصب‌ْزیبایی‌شناسی**[۱۲] (مطالعه‌ی چگونگی پاسخ مغز به محرک‌های زیبایی‌شناختی) پی برده‌اند که نقاشی‌های زیبا و نقاشی‌های زشت بخشِ مشابهی از مغز را فعال می‌کنند: ناحیه‌هایی از قشر حرکتی[۱۳]، قشر پیشین حدقه‌ای[۱۴] و قشر پیش‌پیشانی[۱۵] . به شکلی عجیب، زیباترین تصاویرْ، ناحیه‌ی پیشینِ حدقه‌ای را به بیشترین میزان و ناحیه‌ی حرکتی را به کمترین میزان فعال می‌کنند، در حالی‌که زشت‌ترین تصاویر، ناحیه‌ی پیشینِ حدقه‌ای را به کمترین میزان و ناحیه‌ی حرکتی را به بیشترین میزان فعال می‌کنند. **سِمیر زِکی**[۱۶]، نویسنده‌ی این پژوهشِ خاص، به طور احتمالی می‌گوید چیزهای زشت دستگاه حرکتی را متأثر می‌کند به نحوی که می‌توانیم از محرک‌های ناخواسته فرار کنیم. پژوهش مشابهی توسط **اریک کَندل**[۱۷]، مؤلف کتاب عصر بینش[۱۸]، انجام شده که در آن می‌گوید، *"زیبایی نسبت به زشتی ناحیه‌ی متفاوتی از مغز را درگیر نمی‌کند. هر دو بخشی از زنجیره‌ای هستند که ارزشی را که مغز به آن‌ها نسبت می‌دهد، نمایش می‌دهند."* اگرچه به طور متفاوتی آن‌ها را تجربه می‌کنیم، زیبایی و زشتی هر دو به مرکز احساسی ما ضربه وارد می‌کنند، منطقه‌ای که عمیقن درگیر تحلیل اعمال و محرک‌های دیگر و تولیدکننده‌ی همدردی و همدلی است. کندل می‌نویسد:

"واکنش ما به هنر ناشی از یک خواست غیرقابل مهار برای بازآفرینی فرآیندی خلاقانه- شناختی، عاطفی و همدلی-برانگیز- در مغزمان است که هنرمند از طریق آن اثرش را به وجود می‌آورد. این خواست خلاقانه‌ی هنرمند و ناظر احتمالن توضیح می‌دهد که هنر علارغم این واقعیت که ضرورتی فیزیکی برای زنده ماندن نیست، چرا در هر عصر و مکانی در جهان، خلق تصاویر برای هر گروهی از موجودات بشری ضروری بوده است. هنر یک کوشش ذاتیِ خوشایند و آموزنده توسط هنرمند و ناظر است که با یکدیگر مشارکت کنند و ارتباط برقرار کنند؛ فرآیند خلاقانه‌ای که مشخصه‌ی مغز بشری‌است. فرآیندی که به لحظه‌ی آهان! – تشخیص ناگهانی‌ای که در ذهن شخصی دیگر می‌بینیم- می‌رسد و به ما اجازه می‌دهد که حقیقت پنهان در زیبایی و زشتی‌ای که هنرمند نمایش داده را ببینیم."

هنر، هم "هنرِ مهم" و هم هنرِ بد، می‌تواند فعالیّت درونی ذهن هنرمندان را آشکار کند. هنر زیبا، وقتی روشنگر حقایقی درباره‌ی وضعیت بشری است، در بهترین و مفیدترین وضع قرار دارد، اما هنربد قادر است فعالیت درونی ذهن

یک فرد را آشکار کند؛ شهوت نیرومند، خیال‌پردازی‌های آشفته‌حال، امیال جامعه ستیز و ترس‌های بی‌پایه و اساس او. هنر زیبا قادر است از کوشش‌ها و پیروزی‌های عمومی انسان بودن سخن بگوید. اما هنربد می‌تواند با شیوایی و بلاغتی یکسان [با هنرزیبا] از اختلال‌های روانی خیلی ویژه و لذّات ذهن فردی شوریده صحبت کند. با وجود این، همه‌ی ما غروب‌های آفتاب را دوست داریم؛ اما گربه‌ی عظیم‌الجثه‌ی سرخ‌رنگِ موزه‌ی هنر بد که در زیر آسمانی به رنگ صورتیِ پپتو-بیسمول[۱۹] شخصی رنگ‌پریده را می‌بلعد، جذبه‌ای منحصربه‌فرد دارد.

زشتی هرگز مورد بررسی دقیق و موشکافانه قرار نگرفته. در بیشتر موارد، هنرمندان و متفکران با زشتی همچون دسته‌بندی‌ای تغییرناپذیر برخورد کرده‌اند که مملو از چیزهایی‌ست که به سادگی علاقه‌ای بهشان ندارند. این شامل مناظرِ هراس‌انگیز، افرادِ ناتوان و اشیایی‌ست که نشانه‌های کهنگی بر خود دارند. هنگامی‌که بقاء اولویتِ نخست را داشت، مردم هر آنچه به طور بالقوه تهدیدگر بود را زشت می‌دیدند. و در اکثر موارد، آثارِ زشت، به خصوص قطعاتی که ناآگاهانه زشت بودند، در حافظه‌ی تاریخ باقی نماندند.

در نتیجه، با اهمیت‌ترین آثار زشت که تا پیش از قرن نوزدهم به طور آگاهانه زشت خلق شده بودند، به وسیله‌ی مهارت تکنیکی نقاشانی به وجود آمد که به هر دلیلی تصمیم گرفتند نمایشگر موضوعی زشت باشند. اغلب، هنر زشت به عنوان هشدار خلق می‌شد؛ آب‌پرانِ[۲۰] چسبیده به نمای بیرونی قرون وسطایی فریاد می‌زند که اگر فضلِ خدا نبود چه‌ها که نمی‌شد. درمجموع برای ناظران معاصر، هنرِ قرونِ تاریک، زشت به نظر می‌آید (این تفسیر عالی سایت وکس[۲۱] از کودکان زشت در نقاشی‌های قرون وسطایی را هم مد نظر داشته باشید) در همان زمان، اگر چه مردم سگ‌های بدشکل یا کلاغ‌های زمختِ کلاه‌پوش را زشت در نظر نمی‌گرفتند با وجود این می‌دانستند که **نقاشی‌های روز محشر**[۲۲] که بدترین حالتِ روایات پس از مرگ را نشان می‌دهند، هول‌آور و مهیب‌اند. نقاشی‌های روز محشر، تمایز میان بهشت و دوزخ را برجسته می‌کنند، با این هدف که ترس را به قلبِ تماشاگرانش وارد کند و بنابراین آن‌ها را، به عنوان مثال، از طمع داشتن به همسرِ شهوانی همسایه‌شان یا از دروغ گفتن به مامورِ مالیات، وقتی برای جمع-آوری سکه‌ها می‌آید، برحذر بدارند. گاهی این نقاشی‌ها همچون نسخه‌ی قرون وسطایی، خطبه‌های جهنمی و آتش-آلود جاناتان ادوارد عمل می‌کردند: در واقع زندگی پس از مرگ را جالب‌توجه، هیجان‌انگیز و حتا شاید اندکی جذاب می‌ساختند.

نقاشی باغِ لذّاتِ زمینی[۲۳] اثر **هیرونیموس بوش**[۲۴] در اواخر قرن پانزدهم، از سنت نقاشی‌های روز محشر بهره می-گیرد تا تصویری با شوخ‌طبعی قدرتمندانه و اغواگری متحیّرانه از هلند بسازد. بوش به تماشاگرانش هشدار می‌دهد که زیاد پای‌بند خوشی‌های زمینی نشوند و با این‌حال نگاه کردن به نقاشی‌اش بسیار سرگرم‌کننده و واجد لذت است. با وجود ترکیب‌بندی استادانه، نقاشی زشت است یا دست‌کم نقاط برجسته‌ای از زشتی را به نمایش می‌گذارد. [نقاشی] با یک‌جور بدوی‌گرایی نقطه‌گذاری و با سرخوشی رنگ‌آمیزی شده. بهشت، نمایش داده شده در سمت چپ سه لته[۲۵]، بیشتر کسالت‌بار و به ویژه خالی به نظر می‌رسد و دوزخ، نمایان بر لته انتهایی در سمت راست، نقش زناکاران و نوازندگان کفل‌فلوتی[۲۶] را بر خود دارد.

بوش موردی است که نشان می‌دهد زشتی چگونه می‌تواند سرخوشانه باشد؛ اما رویکرد دیگر نقاشان رنسانس به زشتی با جدیت و ثبات بیشتری همراه است. وقتی لئوناردو داوینچی مطالعه‌اش بر روی زیبایی را با تحقیق بر "مجموعه‌ای از منزجرکننده‌ها"، عنوانی که والتر پیتر[۲۷] تاریخ‌نگار به کار برده، آغاز کرد شروع کارش با نقاشی از تصاویر عمیقن زن-

گریزانه[۲۸] (شاید به عنوان راهی برای ابراز بیزاری‌اش از رابطه‌ی وابسته به جنس مخالف) و مردمی با بیماری‌ها و ناتوانی‌هایشان بود. این طراحی‌های زشت (بروتِزا) [۲۹] عامدانه غیرجذاب بودند و زشتی مفروض این افراد به این نیت بود که با زیباییِ سایر فیگورهای نشسته‌ی[۳۰] لئوناردو در تضاد باشند. نقاشی سالِ ۱۵۱۳ کوئنتین ماتیس[۳۱] با نام پیرزنی گروتسک[۳۲] نیز می‌تواند در همین سنت گروتسک قرار بگیرد. این اثر که عمومن به عنوان دوشس‌های زشت[۳۳] شناخته شده، زنی را در پیراهنی با بالاتنه‌ی تنگ و پوشش مجللِ سر نشان می‌دهد. استفن بِیلی[۳۴] در رساله-اش با نام زشت در سال ۲۰۱۱ توضیح می‌دهد: *"اکنون تشخیص داده شده که فیگور نشسته از بیماری پاژه[۳۵] رنج می‌برد"*. علارغم این حقیقت که ما امروزه "بیشتر از این می‌دانیم" که به رنجِ دیگران با بی‌خیالی چشم بدوزیم، ادعای بیلی این است که در شهرت این نقاشی "غرابتی باشکوه" وجود دارد. او اشاره می‌کند که این نقاشی *"یکی از پرطرفدارترین کارت‌پستال‌های فروخته شده در فروشگاه گالری ملی لندن"* است.

این نقاشی‌ها، همچون آب‌پران‌های متصّل به کلیسا و شیلاناگیگ‌های[۳۶] فرْج‌گشوده، رانده‌شدگانی کمیاب‌اند. در بخش وسیعی از تاریخ بشر، هنرمندان خیلی بیشتر مسأله‌ی زیبایی و بهشت را داشتند تا زشتی و امر مادی و زمینی. زشتی، اگر اصلن به نمایش در می‌آمد، به عنوان اشاره‌ای کوتاه به لعن و نفرین معنوی کاربرد داشت. فلاسفه در حالی که به مسائل زیبایی و اخلاق مشغول بودند، اغلب خود را با زشتی بصری درگیر نمی‌کردند (اگرچه حجم زیادی جوهر را صرف سرپیچی‌های [زشت] اخلاقی می‌کردند). بِیلی استدلال می‌کند: *"شما نمی‌توانید روایت تاریخی‌ای از زشتی، دست‌کم در شکل آکادمیک آن، بنویسید"*. *"چنان کتاب‌هایی به سادگی وجود ندارند: زشتی، متناسب با طبیعت خشن‌اش، موضوعی است که نویسندگان عموما از آن اجتناب کردند. شاید همچون طاعون از آن دوری جستند"*.

بیلی برای هنرِ زشت، تعدادی دوره‌های اوج دیگر را شناسایی می‌کند از جمله دوره‌ی باروک که حدود ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ را در بر می‌گیرد. در این مدت هنرمندان بسیاری در پی آرایه‌پردازی بودند و با قوی‌دستی بسیار هر سطح ممکنی را شیاردار یا مطلّا یا دالبری (کنگره‌ای) یا قالب‌دهی‌شده می‌کردند. هنرمندان باروک بیشینه‌گرایانِ[۳۷] اصیل بودند. اما وقتی خیلی از افراد، هنر باروک را غیرجذاب یا "هول‌آور" یا "به طرز تهوع‌آوری بدمنظر"، به بیان بیلی، در نظر می‌گیرند من با زشت خواندن این هنر مشکل دارم. کلمه‌ی باروک به معنای "مروارید از شکل افتاده" است با وجود این در اکثر آثار متعلق به هنر باروک نظم و سامانی وجود دارد. آرایه‌پردازی و سطوح ناصاف بناهای فرانچسکو بورومینی[۳۸] به شکل تصادفی نمایان نمی‌شوند بلکه موجی همچون ماری خزنده دارند. به طور کلاسیک تابلوهای دراماتیک کاراواجو نمایانگر ترکیب‌بندی‌های الهام‌بخش و مهارت تکنیکیِ سطح بالایی است. بی‌تردید آنها افراطی‌اند

اما به واقع زشت نیستند. به عقیده‌ی من آپولو و دافنه[۳۹] اثر برنینی زیباترین مجسمه‌ای است که تا به حال خلق شده، بنابراین تصور می‌کنم با بی‌رغبتی بیلی نسبت به باروک مسئله داشته باشم. من با اطمینان این را به آنچه بعد از آن می‌آید ترجیح می‌دهم: پُرزهای زیبا و تزئینات زننده‌ی روکوکوی ۴۰ شوریده‌سرِ اروپا.

اما این مراحل تزئین‌محور به آرامی از سبک و سلیقه افتادند و با پیدایش رمانتیسیسم هنرمندان اروپایی به سوی فرم طبیعی‌تری از نقاشی رفتند. این مسأله همزمان بود با گرایش نوظهور به تعریف زیبایی و نقطه‌ی مقابل آن. در اوایل قرن نوزدهم، نظریه‌پردازان رویکردی را نسبت به زشتی آغاز کردند به طوری که مبتنی بر دسته‌بندی زیبایی‌شناسانه-ای قائم به خودش بود. در سال ۱۸۵۳، کارل روزنکرانتز[۴۱] یکی از نخستین کوشش‌های جدی را منتشر کرد: زیبایی-شناسیِ زشتی. این پژوهش با کمک زیبایی‌شناسی هگل می‌کوشد بفهمد که دسته‌بندی‌های زیبایی‌شناسی منفی، مانند عجیب و غریب، گروتسک، هول‌آور و زشت، چه ارتباطی و چه تمایزاتی با یکدیگر دارند. برای نسل‌های پیشین، منظره‌ای کوهستانی می‌توانست به شکلی هول‌آور دیده شود؛ زشت بود فقط به این خاطر که ترسناک بود. رمانتیک‌ها این تصور را به چالش کشیدند و شروع کردند به خلق منظره‌ای که هم زیبا و هم ترس‌آور (به بیانی دیگر، والا[۴۲]) بود. نقاشی‌های کاسپار دیوید فردریش از نمونه‌های ممتاز آن‌اند. آنها زیبا و ترس‌آورند اما انگشت‌شمارند آنهایی که این مناظررا زشت قلمداد کنند. آنچه زمانی وحشتناک بود در رویکرد تازه به منزله‌ی زیبایی‌شناسی درنظر گرفته می‌شد و در نتیجه زشتی به قلمروی دیگری رانده شد. خانه‌ی جدید هنر زشت خیمه‌ی عظیم امر انتزاعی شد.

اگرچه امروزه کاملا قادریم زیبایی را در آثار روتکو بیابیم، زمانی که انتزاع در قرن نوزدهم به صحنه آمد، همچون تکانه‌ای ناسالم و منحرف محسوب می‌شد. و در حالی‌که امپرسیونیسم راه را برای اکسپرسیونیسم باز می‌کرد و قرن نوزدهم جای خود را به قرن بیستم می‌داد، تکانه‌ای که به این تجربه‌های هنری برچسب از نظر اخلاقی نادرست یا منحط می‌زد، گسترده‌تر می‌شد.

در جولای سال ۱۹۳۷، در مونیخ نمایشگاهی با نام هنر منحط[۴۳] افتتاح شد که برمبنای نازیسم گردآوری شده بود؛ با آثاری از کارل-اشمیت روتلف[۴۴]، ارنست لودویگ کریشنر[۴۵]، ادوارد مونش[۴۶]، امیل نولده[۴۷]، فرانتز مارک[۴۸]، لیونل فی-نینگر[۴۹] و مارک شاگال[۵۰]. آیا این آثار زشت بودند؟ برخی از آنها بله اما تقریبن نه به اندازه‌ی دیدگاه نسل‌کشانه‌ی نازی‌ها. همچنین نقاشی‌ها بخشی از جهان جدید هنر بودند که دسته‌بندی‌های زشت و زیبا در آن، دست‌کم برای هنرمندان، اهمیت زیادی نداشت. برخی از این آثار زشت بودند و نکته همین‌جاست. آنها به طرز عامدانه عجیب، فراواقع (سوررئال) و پریشان‌کننده بودند. آنها جامعه‌ای پُرهرج و مرج و متلاشی شده را نشان می‌دادند. آینه‌هایی شکسته برای جهانی شکسته بودند.

در جهان هنرِ پست مدرن یا پست-پست مدرن ما، دشوار است به یاد بیاوریم چرا زشتی اهمیت دارد چون‌که در حال حاضر نقاشی‌های زشت همه‌جا هستند. نقاشی‌های زشت بر دیوار هر موزه‌ی بزرگی نصب است و اثر زشت به عنوان بخشی از قاعده‌ی کلی پذیرفته شده. اما هنگامی که هنر زشت در مواجهه با ژانرها و دوره‌های زمانی قرار می‌گیرد، اندیشیدن به هنر زشت به منزله‌ی امری تنزل یافته به دسته‌بندی زیبایی‌شناسانه و یکپارچه‌ی خودش، همچنان می-تواند سودمند باشد. زشتی هم مانند لوده، جذاب و جالب توجه[۵۱]، سه برچسب تعریف و تشریح شده به وسیله‌ی سیان‌گیا[۵۲] در کتابش با عنوان دسته‌بندی‌های زیبایی‌شناسی ما[۵۳]، نقشی اساسی در تاریخ هنر و در طراحی معاصر ایفا می‌کند.

برخلاف **گروتسک** که موضوعاتش را ارتقا می‌دهد تا به امرِ زیبا نزدیک شود، آثار واقعن زشت قصد خوشنودکردن کسی را ندارند. زشتی درباره‌ی ناراحتی است؛ ما را به احساس بهم‌ریختگی دچار می‌کند؛ نه به این دلیل که به چیزی –رنجش‌آور نگاه می‌کنیم، مثل یک صحنه‌ی خونین مذهبی یا عکسی از منطقه‌ی جنگی یا نقاشی‌ای از بینی زگیل-دار، بلکه به این خاطر که در مواجهه با احساس بی‌نظمی قرار گرفته‌ایم.

این موضوع می‌تواند آگاهانه یا نتیجه‌ی به کاربردن نادرست تکنیک یا انتخاب ضعیف رنگ‌ها باشد. به طور معمول، هنر زشتی که ما در موزه‌ها می‌بینیم، به طریقی آگاهانه ساخته شده، خواه به قصد برجسته کردن توانایی هنرمند (مثل کاریکاتورهای ظریف لئوناردو داوینچی)، یا با هدف شورش علیه قواعد جهان هنر (برای نمونه، فیلیپ گاستن[۵۴] یا نقاش معاصر نیل جنی[۵۵]) یا به منظور آشکار کردن چیزی در مورد جهان و جایی که در آن ساکنیم (هیرونیموس بوش، اوتو دیکس[۵۶] و فرانسیس بیکن[۵۷] و تصویرهای دل آشوب‌کن آنها از جراحتِ جسمی.)

فرانک و همکارانش در موزه‌ی هنر از آن قبیل نقاشی‌های با اهمیت زشتی را که ممکن است نیویورک تایمز درباره-شان بنویسد یا موزه هنر متروپولیتن[۵۸] نمایش دهد، جمع آوری نکرده‌اند. در عوض فرانک از قوه‌ی زیبایی‌شناسانه‌اش جهت انتخاب آثاری بهره برده که حسِ مجاب کننده بودن داشته باشند. او می‌گوید، "هر اثری را که جالب نبود کنار گذاشتم. کار معمولی قابل پذیرش نیست. اگر چیزی احمقانه یا به طرز خودخواهانه‌ای در تلاش برای قرار گرفتن در موزه هنر بد ساخته شده باشد، من جذب‌شان نخواهم شد." او همچنین علاقه ای به قطعات کیچ[۵۹] یا هنر تبلیغاتی، مانند نقاشی روی مخمل سیاه[۶۰] یا مجسمه‌های تاکسیدرمی ندارد.

در مورد هنرِ بدِ تصادفی، حسی از بی‌پروایی وجود دارد؛ گویی که تجسم‌بخش میلِ به انحراف رفته است. و توانایی لذت بردن از هنر زشت صرفن در مورد سرگرم شدن با آن نیست، بلکه هم‌چنین درباره‌ی توانایی قرارگرفتن در ناراحتی و تشخیصِ اشتباهات است. هنرِ زشت خواستار احساسی از رهایی است که از شما می‌خواهد در یک وضعیتِ ذهنیِ شناور غوطه‌ور شوید؛ جایی که بتوانید هم‌زمان باورهای گوناگون را حفظ کنید. قطعه‌ای که به دلایل بسیار زیادی می‌تواند هم زشت و نامطلوب باشد و هم مطلوب و لذت‌بخش می‌تواند شما را به نزدیک‌تر فرابخواند، می‌خواهید بدانید این هنرِ زشت چرا ساخته شده؟، چه معنایی می‌دهد؟، و هنرمندان به چه فکر می‌کرده‌اند. و اگر به قدر کافی به خودتان اجازه دهید که از تعادل خارج شود، در همان حال ممکن است خودتان را به قدر ذره‌ای مشتاق‌تر بیابید. فرانک می‌گوید: *"اگر به شبکه اجتماعی بروید، رایج‌ترین بازخوردهایی که گرفته ام را می‌بینید. مردم همیشه می-نویسند دوستش دارم یا حتا من این نقاشی را دوست دارم نباید اینجا [در این موزه] باشد."* فرانک اغلب پاسخ می-دهد، "من هم دوستش دارم. به خاطر همین است که این هنر را گردآوری کردم. دوستش دارم".

(متن برگردان فارسی برگرفته از: سایت اینترنتی گالری آنلاین و ویکی هنر)

پی‌نوشت‌های مترجم:

- Somerville's Davis Square در ایالت ماساچوست امریکا
- Art Deco

- The Museum of Bad Artیا MOBA نهادی اجتماعی و موسسه‌ای غیرانتفاعی که وقف گردآوری، حفظ، ارائه و تجلیل از هنر بد در تمام فرم‌ها شده است MOBA .در پائیز سال ۱۹۹۳ تاسیس شد و نخستین نمایشگاه خود را در مارس ۱۹۹۴ برپا کرد(http://museumofbadart.org) .
- Michael Frank
- badart
- important art
- outsider art
- Art Brut اصطلاحی فرانسوی به معنای هنر خام (raw art) که ابداع هنرمند فرانسوی ژان دو بوفه (Jean Dubuffet) است برای توصیف آثاری خارج از سنت رسمی هنرهای زیبا؛ برای نمونه آثار دیوانگان، کودکان، زندانی‌ها و هنرمندان مبتدی(www.tate.org.uk) .
- tutu
- Ugly American آمریکایی ای که در خارج از کشور با مردم آن کشور اهانت آور رفتار کند.
- Old Norse از زبان‌های ژرمنی شمالی
- Neuroaesthetics
- motor
- orbitofrontal
- prefrontal
- Semir Zeki
- Eric Kandel
- The Age of Insight
- Pepto-Bismol این نقاشی در این آدرس قابل مشاهده است: http://museumofbadart.org/zoo
- Gargoyle ناودانی که در بناها و کلیساهای قدیم به شکل صورت انسان یا حیوانات عجیب از فلز و یا سنگ حجاری شده می‌ساختند.
- https://www.vox.com/۲۰۱۵/۸/۷/۸۹۰۸۸۲۵/ugly-medieval-babies
- Doom paintings
- The Garden of Earthly Delights
- Hieronymus Bosch ۱۴۵۰-۱۵۱۶
- Triptych
- flute-assed
- Walter Pater
- Misogynistic
- Bruttezza
- Sitters
- Quentin Matsys (۱۴۶۶-۱۵۳۰)
- A Grotesque Old Woman
- The Ugly Duchess
- Stephen Bayley
- Paget’s disease : بیماری پاژه‌ی استخوان روند بازیافت طبیعی بدن را درگیر می‌کند و در آن بافت استخوانی جدید به مرور [به شکلی غیرطبیعی] جایگزین بافت استخوانی قدیم می‌شود. با گذشت زمان، این

بیماری می‌تواند باعث شکنندگی و ازشکل‌افتادگی استخوان‌ها شود. بیماری پاژه‌ی استخوان اغلب در لگن، جمجمه، ستون فقرات و پاها رخ می‌دهد(www.mayoclinic.org) .

- Sheela Na Gigs : پیکرهای ساده و سنگی قرون وسطایی در برخی از کلیساها از زنی برهنه با پاهای از هم گشوده و دستانی که کنار اندام تناسلی‌اش قرار گرفته است.
- Maximalists
- Francesco Borromini (۱۶۶۷-۱۵۹۹)
- Apollo and Daphne
- Rococo
- Karl Rosenkranz۱۸۹۷-۱۸۰۵ : (فیلسوف و کارشناس علوم تربیتی آلمانی)
- Sublime
- Entartete Kunst
- Karl Schmidt-Rottluff۱۹۷۶-۱۸۸۴
- Ernst Ludwig Kirchner۱۹۳۸-۱۸۸۰
- Edvard Munch
- Emil Nolde۱۹۶۵۶-۱۸۶۷
- Franz Marc۱۹۱۶-۱۸۸۰
- Lyonel Feininger۱۹۵۶-۱۸۷۱
- Marc Chagall۱۹۸۵-۱۸۸۷
- zany, cute, interesting
- Sianne Ngia
- Our Aesthetic Categories ۲۰۱۲ – Harvard University Press
- Philip Guston ۱۹۸۰-۱۹۱۳
- Neil Jenney۱۹۴۵- …
- Otto Dix۱۹۶۹-۱۸۹۱
- Francis Bacon۱۹۹۲-۱۹۰۹
- Met : The Metropolitan Museum of Art
- kitschy pieces
- Black velvet painting

تصویر وسط، عروسکی زشت است که به تازگی در شبکه قرآن صدا و سیمای میلی منتشر شد و جنجالی به پا کرد! (ارژنگ)

ما سلامت و دموکراسی را در اعماق می‌خواهیم!

زنده‌یاد فریبرز رییس دانا

ببینید دوستان!

اگر یک پزشک یا یک پرستار یا یک ناظر امور بیمارستانی مدام گزارش دهد که زخم بازوی فلان بیمار رو به بهبود است- به فرض که در این مورد به عمد نادرست هم نگفته باشد- اما در همین حال مدام فراموش کند که عفونت در بدن بیمار رو به گسترش است و قلب و کلیه اش در معرض از کار افتادن است، احتمالا فقط در محدوده ی حرفی که زده است حرف درستی گفته است -اما فقط احتمالا. اما او نا منصفانه یا به عمد یا از روی نادانی و بی مسئولیتی در باره ی حرفه ی خود و سرنوشت بیمار به حرفه ی خود ، به مسئولیت خود ، به سرنوشت مردم و به جان آدمی زاد خیانت کرده است زیرا حقیقت مرگ آور را لاپوشانی کرده است.

اگر پزشکی در مطب خود بیماران مبتلا به عفونت معده و روده را مداوا کند و حتا در مواردی حق ویزیت هم نگیرد و بر خلاف شماری از روشنفکران و تحصیل کرده‌ها گندِ دماغ و متفرعن هم نباشد، اما با صدای رسا نگوید که آی مردمی که این مطب و آن مطب می روید، مشکل همه ی شما به باور علمی و قطعی من و همکارانم آب آلوده‌ی شهر است و بگوید یا نگوید که مدیرانِ دزد هزینه‌ی بهداشتی کردن آن را به جیب می زنند و با آقازاده‌هایشان به کانادا می فرستند، او نیز به حرفه و مردم و وجدان کاری و انسانی خود خیانت کرده است. البته اگر او وارد عمق ماجرا و روشنگری شود، جایگاهی والاتر و انسانی تر در جامعه ی خود را به دست آورده است.

اگر نویسنده ای در باریکه ی معینی ببیند که سانسور از روی کار او برداشته شده است اما در حیطه ای گسترده این حقیقت را که سلطه و مفتّش گری و سرکوب فرهنگی با صدها گواه اجتماعی ادامه دارد و رنگ عوض می کند و چه بسا با تهدیدهای جدید فزون تر شده است، آنگاه او به جامعه و اندیشگی و آزادگی و ادبیات خیانت کرده‌است. ممکن است او پیشرفت هائی را نیز به ادامه مقاومت و خواست روشنفکران در چهار چوب همین نظم باز دارنده و سیطره جوی موجود به عنوان عامل این پیشرفت‌ها منتسب کند و این شاید حرف خوبی هم باشد، به شرط آن که او بگوید چرا و چگونه این همه نویسنده ی آزادی خواه به بند افتادند و جان باختند اما او به هر روی حقیقت بزرگ و اصلی، یعنی غلبه ی عفونت و آلودگی کشنده ی منبع اصلی و دیوِ سرکوبگر را کتمان کرده است. در اینجا، به باور من و با معیار ارزش جایگاهی که من به آن تکیه می کنم، او خیانت کرده است.

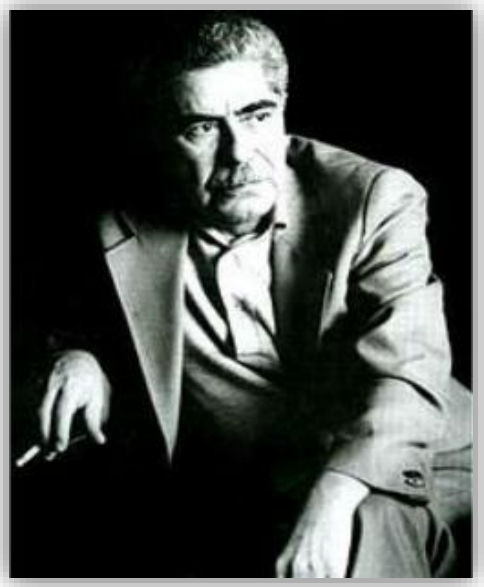
ممکن است آن پزشک‌ها بگویند در کارشان به آرامش جامعه فکر می کنند. ممکن است آن نویسنده ها هم در آیند که از مدارِ دموکراسی به هر حال و هر شکل که دارد، حمایت کرده اند. این ادعاها می رسانند که آنها می دانند چه می کنند. ولی آیا کارشان آرامش بخش زندگی و دموکراسی ساز بوده است؟ اگر بلی پس این تنشِ پایان ناپذیر، این گسترشِ وحشت و این غوطه ور ساختن مردم در نا آگاهی ها از چه روست؟ آیا درمان یعنی شمایان بیمار بمانید و از آن بمیرید اما ما اقلیتِ دولتمندِ کم‌شمار، رستگارِ شهرهای پُر زرق وبرق کانادا و استرالیا و اسپانیا شویم؟ آیا دموکراسی یعنی این که ما همیشه بر اریکه ی قدرت بمانیم و بزرگترین غارت و فساد را در کنار ۷۰ در صد مردم محروم وبسیار مردم سازمان دهیم و روشنفکران کاسه لیسمان در طیفی از توانائی قلمی و هنری-به وابستگی های زشت خود، پر هزینه، ادامه دهند؟ نه! بر پایه ی ارزش های ما حتمن و تا انتها نه! ما سلامت و دموکراسی را در اعماق می خواهیم.

آمدیم بر سر توجیه گران آن‌گونه نویسندگان که مدام بهبود جزئی یا دروغین زخم بازو را جدا از رنج تمامی بدن این بیمار اجتماعی به رُخ می کشند و به باور خودشان از ارزش های ادبی هم، مستقل از هرچیز دیگر، دفاع می کنند. می پرسم با این همه ارزش‌گرائی‌تان چرا از انتقاد این همه واهمه داشتید و به خشم آمدید که به زبان بدترین شعبون بی مخ ها خودتان را تجهیز کردید؟ حق به جانب شما نیست، به جانبِ آزادی خواهانِ رادیکال است.

برگرفته از: صفحه فیس‌بوک زنده‌یاد فریبرز رییس دانا

ای کوته‌آستینان!

علی اکبر سعیدی سیرجانی



ارژنگ: نوشتار زیر، متنی است که زنده‌یاد «علی اکبر سعیدی سیرجانی» با عنوان «به جای مقدمه»، بر کتاب «ای کوته‌آستینان» نگاشت. کتابی که در اثر شدتِ سانسور هرگز اجازه‌ی چاپ پیدا نکرد و تنها چند نسخه ای از آن به صورت افست دست به دست گشت و بر صفحه‌ی اول آن نسخ هم نوشته شده بود: «غیر قابل خرید و فروش»!

***

ای بزرگواران!

جوهرِ دیوانِ حافظ، دیوانی که به برکت آن نام حافظ جاودانه شده است و غلغله در اقطار فکر و آفاق معنویت افکنده، جنگ با سالوس است و دروغ و تظاهر.

بلای جانسوز ایمان‌گدازی که ازهر خوره و سرطانی بدتر است و علاجش مشکل‌تر، آفتی که چون موریانه ارکان عقیده و ایمان خلایق را میخورد و جامعه را به چنان بیراهه ای می کشاند که از هر کفر و الحادی عواقبش بدتر است و سهمگین‌تر.

فریاد دردآلود حافظ خطاب به مرشدان سخت‌گیرِ بی‌گذشتی است که به جرم دزدیِ نانی دست بینوای عیال مندی را به ساطور قصابی می‌سپارند و خود به غارت بیت المال مشغولند و از هر بازخواستی مصون.

خطاب به شریعتمدار محتسب مزاجی است که جوان می زده زیر ضربات تازیانه اش جان می دهد و او خود در اوج مستی از شراب قدرت و غرور صد کار کند که می غلام است آن را. خطاب به موعظه فروشانی است که ترک دنیا به مردم آموزند و خویشتن سیم و غله اندوزند. خطاب به شهوت پرستانی است که دهها دختر را با زنجیر صیغه ای در حرمسرای خود زندانی کرده اند و جوان تهیدست نظربازی را به تازیانه حد و تعزیر سپرده‌اند.

آری، عمل این ریاکاران مردم فریب آتش به جان حافظی می زند با این اعتقاد رندانه که می حرام ولی به ز مال اوقاف است.

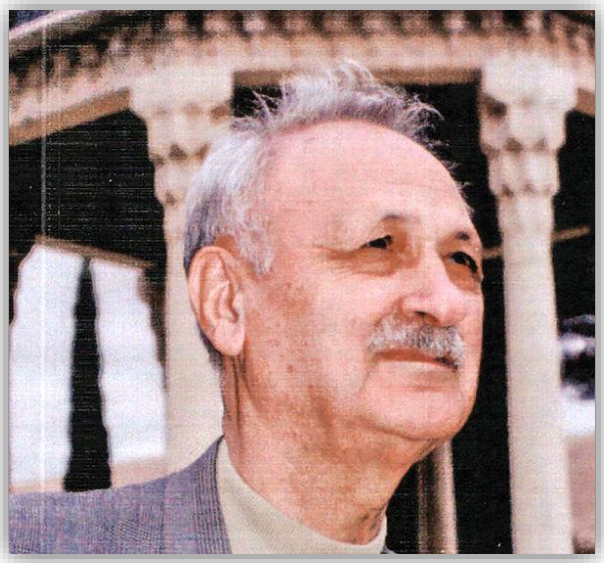
حافظ با اشرافی که ملازم ارواح پاک و دلهای صافی است چهره بسیار سیاه آینده را در آیینه‌ی زمان می بیند و می‌داند که آتش زرق و ریائی بدین سرکشی سرانجام آفت خرمن دین و ایمان خلایق خواهد شد، و بدا به حال و روزگار ملتی که ایمان خود را به عالم غیب و شهادت از دست بدهد.

این هوس ریاست خواهی مسندنشینان خانقاه است که حافظ را با فریاد شادی شیخی که خانقاه نداردبه طغیان میکشد، زیرا ازدلق پوش صومعه بوی ریا شنیده است و یقین کرده که سرانجام این سلطه جبارانه خانقاه به سلطنت از خون پاگرفته قزلباشان خواهد انجامید و کشتارهای بی دریغ و بی حسابشان؛ که، مرد هم شاعر است و هم عارف، و یکی از این دو امتیاز کافیست که خشت خام را در چشم عاقبت بین به آینه ای تبدیل کند از جنس جام جم.

بر اثر مشاهده‌ی سیه کاری‌هاست که با فریاد دلم ز صومعه بگرفت و خرقه‌ی سالوس و نهیبِ درازدستی این کوته‌آستینان بین، خلق را به تامل می‌خواند, بی‌آنکه دعوتش با لبیک اجابتی استقبال شود.

حدیثِ خوشِ سعدی

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب



در بابِ سعدی البته داوری درست، بی‌تفصیل و تحقیق ممکن نیست و این جا هم مجالی برای این تفصیل و تحقیق نیست. طرزِ سعدی بر پُرباری لفظ و نازکیِ معنی استوار است و علی‌الخصوص شیوهٔ سهل ممتنع در سخنِ او به سرحدِّ اعجاز می‌رسد.

معانیِ لطیف را سعدی در سهل ترین عبارت بیان می‌کند و کلامِ او از تعقیدِ لفظی و معنوی خالی است و اثرِ صنعت در آن دیده نمی‌شود، هرچند یک سره از صنایع نیز خالی نیست. معانی او هرچند گه‌گاه کاملاً عادی است، به هیچ‌وجه مبتذل و دست‌فرسود به نظر نمی‌رسد بلکه همواره لطفِ ذوق و قدرتِ تعبیرِ شاعر در آن تصرفاتِ مناسب می‌کند و آن‌ها را از حدود معانی متعارف بالاتر می‌برد.

در سخن او جدّ و هزل به هم می‌آمیزد و رقت معنی با دقت عبارت جمع می‌آید. خلل های لفظی و معنوی و ارتکاب ضرورات در شعر او اگر هست چنان اندک می‌نماید که هیچ به نظر نمی‌آید و نقل معانی و تضمین ابیات دیگران هرچند در شعر او نمونه‌هایی دارد لیکن قدرت ابداع و قوت تصرف او در آنگونه موارد به قدری بارز و روشن است که غالباً بی‌هیچ تأمل تفوق و تقدم او بر متقدم و سابق روشن می‌گردد و البته با تبحّری که او در ادب تازی و پارسی دارد عجب نیست که آثاری از افکار دیگران در شعر و نثر وی انعکاس یافته باشد.

شهرت او بیشتر در غزل است که حتی مایهٔ رشک معاصران نیز مثل همام تبریزی و دیگران گردیده است و امیرخسرو و خواجه حسن و خواجوی کرمانی نیز اندکی بعد او را درین شیوه استاد مسلّم شمرده‌اند.

ادعای امیرخسرو که می‌پندارد کلام سعدی جز در شیوهٔ غزل لطفی ندارد درست نمی‌نماید و قدرت شیخ در همهٔ فنون سخن از مدح و هجا و نسیب و رثا و وعظ و حماسه و جدّ و هزل مسلّم است و در همهٔ این انواع ذوق مبدع او تصرفات مناسب کرده است. در قصاید و مدایح اسلوب او بدیع و ابتکاری است و صراحت لهجه‌یی که در نصیحت و ملامت ممدوح و تشویق او به دین و عدل می‌ورزد در اسلوب مدیحه سرائی انقلابی محسوب می‌شود و این امر در مقام خود از تجدد و تغییری که سنائی و خاقانی در قصاید وعظ و تحقیق خویش پدید آورده‌اند دست کم ندارد.

سعدی‌نامه یا بوستان او بیش و کم از همانگونه معانی عرفانی و اخلاقی که در حدیقهٔ سنایی آمده است مشحون است اما جنبهٔ شعری در آن بسیار قوی‌تر است و این نیز در نظم مثنوی ابتکاری محسوب می‌شود و مخزن الاسرار نظامی هم از حیث وضوح معنی و هم از جهت لطف تمثیل فرودِ بوستان شیخ است. در رثاء او جذبه و سوز خاصی مشهود است و علاوه بر مرثیه های پرسوزی که در باب شهزادهٔ جوان سلغری گفته است دو قصیدهٔ پارسی و تازی هم که در رثاء مستعصم و زوال خلافت بغداد گفته است بی‌اندازه مؤثر و گیراست مخصوصاً که این هر دو مرثیه در ندبه بر مصائب قومی و ملی است نه مصائب فردی و شخصی.

در هجو هم هرچند سعدی افراط نمی‌کند اما دستی قوی دارد و هزل و طیبت او هم اگر گه گاه خلاف عفت و اخلاق است باری همواره نمکین و دلپذیر است. در شیوهٔ رزم و حماسه نیز که یکجا با نظامی یا فردوسی سر چالش داشته است چندان درنمانده و استعمال پاره ای الفاظ مناسب بزم که بعضی دلیل ضعف او در حماسه می‌دانند در واقع نشانهٔ قدرت و مهارت اوست چون با مهارت و به‌جا به کار رفته و مقتضیات احوال در آن‌ها رعایت شده است و در حقیقت مثل این است که درین فن نیز تجدد و تصرفی به عمل آورده است و هرچند شیخ به فردوسی و نظامی هر دو معتقد بوده است و با آثار آن ها آشنایی تمام داشته است و قوت خاطر او هم آن مایه بوده است که از عهدهٔ فهم و ادراک احوال و مقتضیات اسلوب حماسه برآید لیکن غلبهٔ ذوق ابداع و اباء از تقلید او را درین فن نیز به ابتکار طریقهٔ خاص خود واداشته است که چون اثر حماسی مستقلی به وجود نیاورده است نمی‌توان حدود و مختصات آن طریقه را تعیین کرد. اما عدم التفات به ایجاد یک اثر مستقل کامل رزمی یا حماسی دلیل عدم قدرت او درین فن نیست بلکه نشان می‌دهد که او به علت توجه به مقتضیات اجتماعی عصر به عمد از اشتغال بدین فن تن زده است.

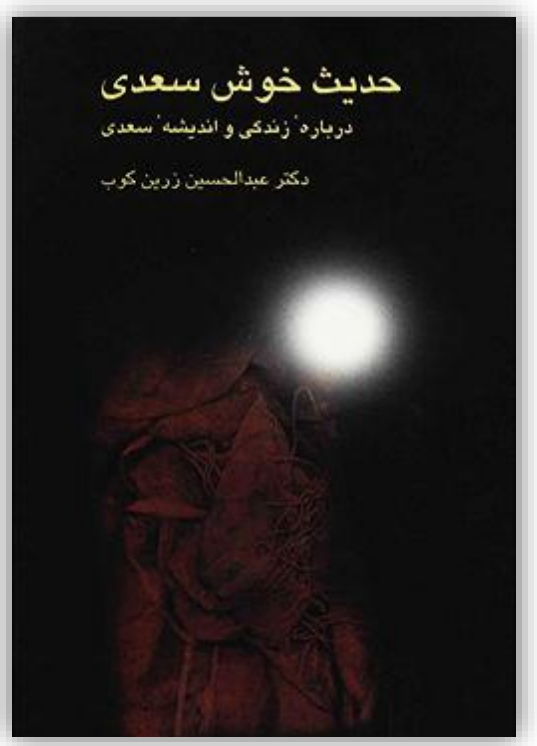
به هرحال سعدی در تمام فنون و انواع سخن مهارت داشته و در اکثر آن‌ها تصرفات بدیع کرده است، لیکن در بیان احوال عشق و عاشقی و ذکر معانی اخلاق و تحقیقی سرآمد شعرای ایران است و شاید در ادبیات جهان نیز ازین حیث نظیر او را بسیار نتوان یافت. این مایه قدرت و بلاغت را که موجب تحسین و اعجاب عام و خاص در حق سعدی شده است، خود شیخ نیز نیک دریافته است و به همین سبب هست که مکرر به لطف سخن خویش می‌نازد و بر مدعیان و حتی متقدمان تعریض‌ها و طعن‌ها دارد و مخصوصاً از مدحتگری آن‌گونه شاعران که مثل گدایان خرمن روی به هر سوی می‌دارند و به تحسین ناسزایان بیهوده لب می‌گشایند تبری اظهار می‌کند:

گویند سعدیا ز چه بطّال مانده‌یی

سختی مبر که وجه کفاف معین است

سرچشمه: سایت کافه کاتاریس

لینک دانلود کتاب حدیثِ خوشِ سعدی/ نشر سخن/ چاپ اول ۱۳۷۹



https://files.tarikhema.org/pdf/adab/Hades_khos_sadi.pdf

مردِ شب‌پای شعرِ نیما

پیام حیدر قزوینی

مردِ شب‌پای شعرِ نیما، نمونه‌ای است از همهٔ آدم‌هایی که در نظامِ طبقاتی سرمایه‌داری به هیچ گرفته شده‌اند و چیزی به‌جز زنجیرهایشان برای ازدست‌دادن ندارند

نیما یوشیج در ایّامِ جوانی

قریب به صدسال از سرودنِ **«افسانه»** می‌گذرد، اما **نیما یوشیج** [۱۲۷۴ یوش- ۱۳۳۸ تهران] هنوز چهره‌ای معاصر در شعرِ فارسی است و شاید حتی معاصرتر از تمامِ معاصرانِ خود. از **«افسانه»** به‌بعد، تمام شارحان و پیروان نیما، مهم‌ترین چهره‌های ادبیاتِ معاصرِ ایران بوده‌اند و هر یک، وجوهی از کار او را برجسته کرده‌اند و شاید ازاین‌روست که به‌راحتی نمی‌توان حرفِ تازه‌ای دربارهٔ شعر نیما زد- گرچه هنوز نقاطِ نادیده زیادی در میراثِ شعری او وجود دارد. نیما یوشیج چهره‌ای هنوز معاصر است، نه فقط به این‌خاطر که او نقطهٔ آغاز منطقِ شعریِ تازه‌ای در شعر فارسی است، و یا نه‌فقط به این‌خاطر که او زبانِ شعری را از قیدوبندهای بی‌جا آزاد کرده است. فراتر از این‌ها؛ شعرِ نیما، نقطهٔ گشایشی است که از پیِ آن امکان‌هایی تازه پیش‌روی ادبیات ایران قرار گرفته است. نوع نگاهِ نیما به شعر، آغاز نوعی تفکر و اندیشهٔ جدید در باب ادبیات و هنر در ایران است. نگاهی که هم برآمده از شناختِ او از سنتِ ادبی فارسی است، و هم نتیجهٔ آگاهی از جریان‌های هنری و ادبی معاصرِ جهان. در نگاه نیما، شاعر معاصر کسی است که به‌جز شناخت ادبیات قدیم و جدید، از وضعیت تاریخی و اجتماعی خود هم شناخت داشته باشد. نیما برداشت و درکی مشخص از اجتماع و محیط زندگی خود داشت و به‌عبارتی دارای تحلیلی مشخص از وضعیت اطرافش بود.

او معتقد بود که ***«در هنرِ من، سرگذشتِ ملتِ من حِسّ می‌شود»*** و این همان ویژگی‌ای است که در شعرِ چند چهرهٔ شاخصِ شعرِ معاصرِ فارسی که از پیروان نیما بودند هم دیده می‌شود.

نیما معاصرِ عصرِ خودش بود و این معاصربودن، هم به شناختِ او از شعرِ دوران خود مربوط است، و هم به شناختِ زندگی در زمانهٔ خود. منطق شعری نیما یوشیج با زبانِ دورانش منطبق است و شاید حتی او برای روایتِ تجربه‌های تاریخی و اجتماعی دورانش دست به تغییر در ساختمانِ شعرِ فارسی زد. نیما در یکی از نامه‌هایش نوشته است که ***«باید درست‌وحسابی چکیدهٔ زمانِ خود بود».***

شعر نیما چکیدهٔ زمانِ نیما است. چنین است که درک دقیق‌تر شعر نیما با آگاهی از دورهٔ سروده‌شدن هر شعر او به دست می‌آید. بااین‌حال، شعر نیما اسیرِ زمان نیست و فراتر از هر واقعهٔ تاریخی می‌ایستد چراکه او وضعیت تاریخی و اجتماعی دورانش را از فیلترِ نگاهِ زیبایی‌شناسانه گذرانده و بعد به شعرش راه داده است.

مواجههٔ نیما یوشیج با وضعیت تاریخی زمانه‌اش مواجهه‌ای خاص و آگاهانه است. نیما بی‌آن‌که کارش به شعاردادن بکشد روح زمانه‌اش را در شعرهایش روایت کرده و در شناخت وضعیت تاریخی اطرافش از اغلب شاعرانی که بیش از او درگیرِ سیاست بودند جلوتر بوده است. برای نشان‌دادن این ویژگی در نیما به بسیاری از شعرهایش می‌توان اشاره کرد اما «**کارِ شب‌پا**» از بهترین نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد او چقدر از معاصرانش معاصرتر بود.

«**کارِ شب‌پا**» مربوط به دوره‌ای است که گفتمانِ حزب توده ایران، گفتمانِ غالب است و به زحمت می‌توان نویسنده و شاعری را پیداکرد که بیش‌وکم با حزب در ارتباط نباشد. نیما از سال‌های جوانی‌اش به اندیشهٔ چپ و سوسیالیسم گرایش داشت، اما گذرِ زمان او را پخته‌تر از بسیاری از نویسندگان و شاعران هم‌دوره‌اش کرده بود. نیما به‌جای آن‌که دل به صداهای زودگذر زمانه بدهد، روحِ زمانه‌اش را درک می‌کرد و در شعرش بازمی‌تاباند و درعین‌حال در انزوایش می‌کوشید که استقلال خود را حفظ کند. او یک‌بار در یکی از نامه‌هایش نوشت:

«من کاری جز این ندارم. مثل حمّال با لباس‌های کهنه و مُندرس و لکه‌دار بیرون آمده، به سوراخ‌های خانهٔ خود برمی‌گردم. اگر چیزی به‌نظرم رسیده است یادداشت می‌کنم. هیچ‌چیز از من دل نمی‌برد، مگر آن‌چه در اشعارِ من است.»

بااین‌حال، تمامِ رخدادهای تاریخی و اجتماعی آن دوران در جایی از شعرهای نیما جاخوش کرده‌اند. نیما به‌واسطهٔ نوعی شک و احتیاط، همواره فاصله‌اش را با هیاهوهای اطرافش حفظ می‌کرد و درعین‌حال در شعرش، ادراکش از اجتماع را نشان می‌داد.

نامه‌ای که او به احسان طبری در ۲۲ خرداد ۱۳۲۲ می‌نویسد، نشان می‌دهد که چقدر نسبت به محیطِ زندگی‌اش حسّاسیت داشته و درعین‌حال چقدر به معیارهای ادبی متعهد بوده است:

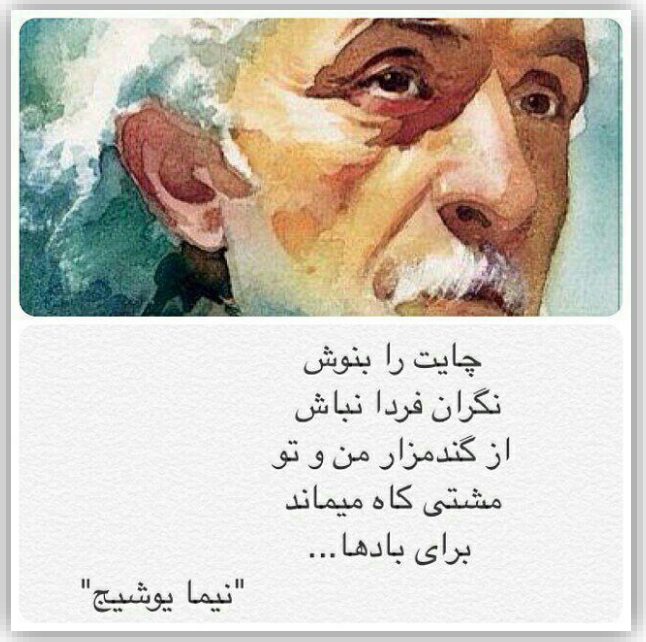
«... ما در قبرستانی بیش زندگی نمی‌کنیم. در میان چقدر استعدادهای سوخته و جهنمی و ذوق‌های کور و با تاریکی سرشته و ترسو و عذاب‌دوست. همه‌چیز بوی استخوان و کفن گرفته است... آن‌چه را که مردم نمی‌توانند بفهمند، به‌طوری‌که چه‌بسا بی‌معنی می‌یابند، چطور می‌توانید مرمّت کنید. آیا دانشِ عمومی، و این‌قدر عادی و خشک در هنر و استه‌تیک، کافی است؟ آیا برطبق این دانشِ ماشین‌وار می‌توان در کار و موضوع هنر به

استحصال پرداخت و مانند سرمایه‌داران، قوای کارگران در این رشته را برای محصول بیشتر و دلچسب‌تر به رنج درآورد؟ باز باید اعتراف کرد که هنر از این دقیق‌تر است. هنگامی که از آفریدن آن صحبت به میان است. چیزی که به دست همه ساخته می‌شود، شعر نیست، بلکه معجونی است که بیشتر اوقات تهوع می‌انگیزد و خاطر را مشوّب کرده و دردسر می‌آورد، در صورتی که هرگاه چیزی از همه به‌وجود بیاید، و از روی همه ساخته شود، شعر است. لازم نیست، هرکس آن را بفهمد وقتی که برای همه‌کس گفته نشده، لازم نیست، کودک‌وار به هرکس با سماجت التماس عجیبی فهمانید و کوشید که قبول کنند آن شعر به حد زیبایی خود رسیده است. »

به **«کارِ شب‌پا»** برگردیم. «کارِ شب‌پا» در ۲۰ خرداد ۱۳۲۵ سروده شده و نیما یوشیج بی‌آنکه شعرش را به شعاردادن در حمایت از کارگران و زحمتکشان تقلیل دهد، روایتی از زندگی و وضعیت آن‌ها به دست داده است. نیما در «کارِ شب‌پا» صدای کسانی را به گوش می‌رساند که هیچ‌گاه صدایی این‌چنین واضح و مستقل نداشته‌اند. **مردِ شب‌پای شعرِ نیما، نمونه‌ای است از همه آدم‌هایی که در نظام طبقاتی سرمایه‌داری به هیچ گرفته شده‌اند و چیزی به‌جز زنجیرهایشان برای ازدست‌دادن ندارند.**

«کارِ شب‌پا» روایتِ جان‌کندن آدم‌های حاشیه‌ای و بی‌چیز برای زنده‌ماندن است. کارِ اجباری آن‌ها را به حدی از خودبیگانگی رسانده که حتی باید میان مرگِ خانواده‌شان و کارکردن یکی را انتخاب کنند و این کار است که ادامه دارد، حتی اگر بچه‌هایشان در وضعیتی وخیم جان دهند. شب‌پا، هیچ گزینه‌ای جز کارکردن در هر شرایطی ندارد، اما این کار نه باعثِ تداومِ زندگی او و خانواده‌اش که مایهٔ نابودی آن‌هاست.

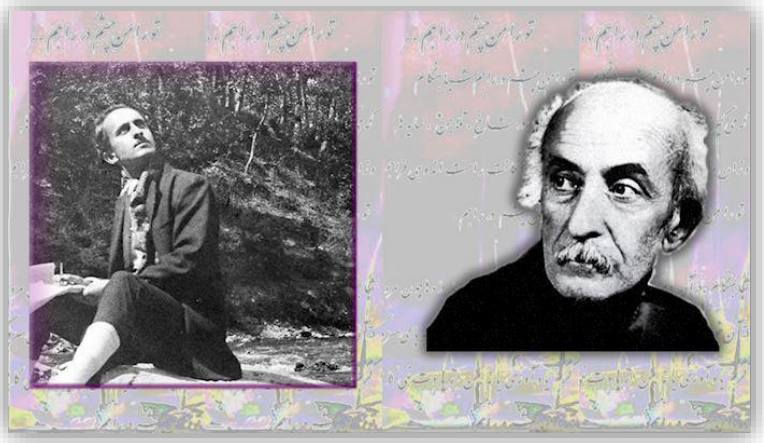
«کارِ شب‌پا» از بهترین نمونه‌های شعرِ نیما است که در آن، بی‌آن‌که سیاست‌زدگی و شعارزدگی وجود داشته باشد، انتقاد ازنظمِ مسلطِ اقتصادی دیده می‌شود. نیما در روایتش از زندگی شب‌پا، بی‌هیچ توهمی می‌داند که **«هیچ‌طوری نشده، باز شب است. »**



کارِ شَب‌پا نَه هَنوُز است تَمام!

تفسیری بر منظومهٔ "کارِ شب‌پا" سرودهٔ نیما یوشیج

مهدی عاطف‌راد



بی‌گمان **"کارِ شب‌پا"** در میان شعرهای آزاد نیما یوشیج، بومی‌ترین شعر است، هم از نظر تعداد واژه‌های بومی به کار رفته در آن، و هم از نظر فضای بومی و شخصیت اصلی آن -شب‌پا- که نیما هر دو را از زندگی بومی مردم روستانشین مازندران برگرفته است. از نظر توجه به زندگی زحمتکشان جامعه و همدردی دلسوزانه با بینوایان فرودست و زجر و عذابی که از سختیهای کمرشکن زندگی می‌کشند، هم "کار شب‌پا" شعری کم‌نظیر است، هم‌چنین از نظر ماجرای داستانی که از این نظر روایتی مهیج است که پی‌رنگ یک داستان کوتاه را دارد و دارای اکسیون و بزنگاه و تعلیق است و خواننده یا شنونده را دچار هول و ولای هیجان‌انگیز می‌کند.

از نظر "واژه‌های بومی"، نگاهی به واژه‌های بومی این شعر نشان می‌دهد که شعر از این نظر شعری ممتاز و منحصر به فرد است. نگاه کنید به این واژه‌ها:

شب‌پا (نگهبان شبانه‌ی شالیزار)- اوجا (درخت نارون بومی)- تیرنگ(قرقاول جنگلی)- کپه (ظرف چوبی که در آن برنج نگهداری می‌کنند- لاوک)- آیش (شالیزار- کشتزار برنج)- بینج (شلتوک- شالی)- بینجگر (شلتوک‌کار- شالی‌کار)- کله‌سی (اجاق)- نپار (خانه‌ی گالی‌پوش)- شماله (مشعلی که گالش‌ها از چوب کراد می‌سازند و می‌سوزانند)- پلم (نام گیاهی بومی)- لم (نام گیاهی بومی که در هم پیچیده و تیغ‌دار است و از گونه‌ی تمشک وحشی).

نیما بارها در نوشته‌هایش از پیوند خود با زحمتکشان بینوای جامعه با عشق و افتخار یاد کرده و این را مساعدت طبیعت دانسته:

"این مساعدتی است که طبیعت به من عطا کرده تا این‌که مرا در جوار بعضی مردم زحمتکش و بی‌ریا واقع داشته و با آنها محشور ساخته است..." (دنیا خانه‌ی من است- ص ۶۳)

یا: "شبها گاهی به شب‌نشینی فقیرترین و ناتوان‌ترین اشخاص از قبیل زارعین و ماهیگیرها می‌روم. پیش‌آمد از روی مساعدت آنها را به من عطا کرده است. مثل این‌که از حوادث سهمگین عبور کرده‌ام و به انتظار آتیه‌ی فرح‌انگیزی هستم، پهلوی آنها می‌نشینم، مرا دوست دارند، مخصوصن وقتی که می‌فهمند من نیز دهاتی هستم. پس از آن برای

من نی می‌زنند، قصه‌های عاشقانه و تصنیفها و آوازهای دهاتیشان را می‌خوانند... این مشغولیات در بین تمام مشغولیات من مفرحترین و از آن چیزهایی است که من هرگز از آن خسته نمی‌شوم. زیرا عادات طفولیت مرا به یاد من می‌آورد. زیاد حرف می‌زنیم، ولی مجاری صحبت ما به مباحثه و رقابت و حسد منتهی نمی‌شود، نه آنها جز برای محصول مزارعشان فکر می‌کنند و نه این‌که من به آنها می‌خواهم الزام کنم که مرا شاعر و نویسنده‌ی بزرگی بدانند. این است معنی یک معاشرت سالم." (ستاره‌ای در زمین- ص ۷۸)

او خود را حامی فرودستان و مظلومان می‌دانست:

"معتقد باشید که در عالم یک محبت نوعی هم هست. من که می‌بینم به ضعفا چه می‌گذرد، چطور می‌توانم راحت بنشینم؟ در صورتی که خودم را اقلن انسان خطاب می‌کنم..." (کشتی و توفان- ص ۱۱)

یا: "من حامی پاک و بی‌ریای مظلومینم. نظریات خود را روی این قبیل عقاید تأسیس می‌کنم. همیشه میل دارم برخلاف عقیده و امر وجدان خود عملی مرتکب نشوم، زیرا وجدان مرا در نهایت سستی و بی‌اهمیتی در مقابل چشم مجسم کرده، به هرجا فرار کنم، به من خواهد گفت: "تو نادرست هستی." و همین باعث شکست من در اعمال زندگی خواهد شد." (دنیا خانه‌ی من است- ص ۶۳)

نیما یوشیج شعرهای زیادی دارد که در آنها به زندگی زحمتکشان و محرومان جامعه پرداخته و تصویرهایی از فقر آنها و رنج و زحمتی که می‌کشند و مصیبتهایی که تحمل می‌کنند، ترسیم کرده است. نخستین آنها منظومه‌ی **"خانواده‌ی سرباز"**است که از یادگارهای دوران ابتدایی کارِ شاعری اوست. سربازِبدبخت درجبهه برای سرمایه‌داران و بزرگ‌اربابان زمین‌دار رژیم تزاری می‌جنگد و زخمی می‌شود و می‌میرد تا آنها روز به روز فربه‌تر و داراتر شوند. و خانواده‌ی او گرسنه و سرمازده و بی‌چاره در چنگال بینوایی و بیچارگی اسیر است و از هم می‌پاشد.

در منظومه‌ی **"مانلی"**، مانلی ماهیگیری زحمتکش و تهی‌دست است که در پی کسب روزی ناچیزی شبها با "ناو" فکسنی‌اش به دریا می‌زند و با امواج و خطرهای فراوان رودررو می‌شود. در منظومه‌ی **"خانه‌ی سریویلی"** هم یکی از موضوعهای مشاجره بین سریویلی و شیطان، موضوع "دهاتیها"ی فقیر و بی‌نواست که سریویلی از آنها دفاع می‌کند و شیطان را مسبب بدبختیهای آنان می‌داند. در شعر **"او را صدا بزن"**، تصویری از تن‌های برهنه یا ژنده‌پوش می‌بینیم که از آنها جدار راه دهکده چیده شده است. در شعر **"در نخستین ساعتِ شب"**، نیما با زنی چینی همدردی کرده که شوهرش همراه با سایر بردگان در کار ساختن دیوار بزرگ چین است و او تنها و خسته و رنجور، در آستانه‌ی شب، نگران و چشم به راه شوهرش است.

موضوع وخامت وضعیت زندگی زحمتکشان و محرومان بینوا و مسئله‌ی فقر و ثروت و تضاد طبقایی در شعر "مادری و پسری" با رنگهای تیره‌ی چشم‌گیرتری ترسیم شده است. اما اوج توجه نیما یوشیج به زندگی زحمتکشان بینوا را در یکی از گوهرهای گرانقدر گنجینه‌ی شعرش، **"کارِ شب پا"**، می‌بینیم.

در روستاهای شمال ایران که بافت جنگلی داشتند و در آنها شالیکاری می‌شد، یکی از آفتهای آسیب‌رسان حمله‌های شبانه‌ی حشرات موذی و جانوران وحشی، مانند گراز، بود و شالیکاران هر روستا، از اوایل فصل بهار تا اواسط تابستان که فصل کاشت شالی و برداشت برنج است، کسی را استخدام می‌کردند که شبها مراقب شالیزارها باشد و مانع حمله‌ی گرازها شود. این شخص که "شب پا" نامیده می‌شد، شبها تا صبح بیدار می‌ماند و از شالیزارها مراقبت می‌کرد و با دمیدن در بوق یا شیپور (شاخ) گرازها را می‌ترساند و از شالیزارها دور می‌کرد.

کار شب‌پا از غروب خورشید شروع می‌شد و تا طلوع آفتاب روز بعد به درازا می‌کشید. شب‌پاها کلبه‌های صحرایی داشتند که چوب‌بستی بی‌حفاظ بود، و در صورت تهاجم گراز، به مقابله برمی‌خاستند. نیما نحوه‌ی مقابله و وظایف شب‌پا را در این شعر به زیبایی تمام تصویر کرده است.

در دل شبی موذی و گرم و دراز که همه جا خاموش است و همه در خواب و آسایش‌اند، شب‌پا در کار شبانه و طاقت‌فرسای نگهبانی از شالیزارهای روستاییان است و با دمیدن در شاخ و کوبیدن بر طبل، گرازها و جانوران موذی دیگر را فراری می‌دهد و از "بینج" مراقبت می‌کند، و در همان حال نگران حال دو بچه‌ی تازه یتیم‌شده‌اش هم هست که در کلبه گرسنه و تنها و بیمار مانده و در تب می‌سوزند و بی‌تابی می‌کنند:

چه شب موذی و گرمی و دراز!
تازه مرده‌ست زنم
گرسنه مانده دوتایی بچه‌هام
نیست در کپه‌ی ما مشت برنج
بکنم با چه زبانشان آرام؟

و باز بر طبلش می‌کوبد و با دل‌نگرانی، و هول و هراسی که سیاهی سنگین و دم‌کرده‌ی شب در دلش می‌افکند، به کار طاقت‌فرسایش ادامه می‌دهد:

مثل این است که با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ
می‌دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین
هرچه در دیده‌ی او ناهنجار
هرچه‌اش در بر سخت و سنگین.

فکر و خیال این‌که بچه‌های گرسنه و بیمارش تنها در کلبه چه می‌کنند و آیا بلایی سرشان آمده یا نه، او را از درون می‌خورد و عذاب می‌دهد:

مثل این است به او می‌گویند:
آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند
دست در دست تب و گرسنگی داده به‌جا می‌سوزند
بچه‌های تو دوتایی ناخوش.
برو آن‌جا به سراغ آنها
در کجا خوابیده
به کجا یا شده‌اند
مرد!

بچه‌ها در کلبه خوابیده‌اند. چراغ در آن‌جا پک و پک می‌سوزد. در اطراف آتش پشه‌ها جولان می‌دهند و تن بچه‌ها را نیش می‌زنند و خونشان را می‌مکند. شب موذی و دراز است و از هیچ‌کس آوایی برنمی‌شود. گویی همه مرده‌اند. و شب‌پا درحالی‌که سگش- دالنگ- را صدا می‌زند و گرازها را می‌رماند، و مشعل به دست می‌رود و می‌آید، خسته و مانده، غرق هول و ولاست و فکر به بچه‌هایش:

چه شب موذی و گرمی و سمج!
بچگانم ز ره خواب نگشتند به در
چقدر شبها می‌گفتمشان:
"خواب، شیطان‌زدگان!" لیک امشب

خواب هستند، یقین می‌دانند
خسته مانده‌ست پدر
بس که او رفته و بس آمده در پاهایش
قوتی نیست دگر.

همه جا آرام است. دالنگ- سگ گرسنه- هم در خواب است و با این‌که دم صبح است، کار شب‌پا هنوز تمام نشده، و در دلش، در گیر و دار درگیری درونی و دل‌نگرانی، آرام آرام جوانه‌های عصیان می‌روید و شعله‌های خشم زبانه می‌کشد:

می‌کند بار دگر دورش از موضع کار
فکرت زاده‌ی مهر پدری
او که تا صبح به چشم بیدار
"بینج" باید پاید تا حاصل آن
بخورد در دل، راحت، دگری
باز می‌گوید: "مرده زن من
بچه‌ها گرسنه هستند مرا
بروم بینمشان روی، دمی
خوکها گوی بیایند و کنند
همه این آیش ویران به چرا."

نیما یوشیج حالت دل‌نگرانی و تشویش خاطر شب‌پا را، در حالی که غرق دودلی است که برود به بچه‌هایش سر بزند و آیش را به امان خدا رها کند یا نه، در تصویر زیبا و جاندار زیر به روشنی نشان داده. شب‌پا درحالی‌که بغض راه گلویش را بسته و از دل‌شوره و تشویش بی‌تاب است، می‌رود و می‌آید و در ذهنش هزار فکر و خیال است و دلش غرق اضطراب:

مانده آتش خاموش
بچه‌ها بی‌حرکت با تن یخ
هردوتا دست به هم خوابیده
برده‌شان خواب ابد لیک از هوش.
هردو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم
وارهیده ز بد و خوب سراسر کم و بیش
نگه رفته‌ی چشم آنها
با درون شب گرم
زمزمه می‌کند از قصه‌ی یک ساعت پیش.
تن آنها به پدر می‌گوید:
"بچه‌هایت مرده‌اند
پدر! اما برگرد
خوکها آمده اند
بینج را خورده‌ند."
چه کند؟ گر برود یا نرود
دم که با ماتم خود می‌گردد
می‌رود شب‌پا آن‌گونه که گویی به خیال

می‌رود او نه به پا.
کرده در راه گلو بغض گره
هرچه می‌گردد با او از جا
هرچه، هرچیز که هست از بر او
هم‌چنان گوری دنیاش می‌آید در چشم
واسمان سنگ لحد بر سر او.

اما در بیرون هیچ اتفاقی نیفتاده و فاجعه‌ها در ذهن مشوش و آشوب زده‌ی او رخ داده. در جهان پیرامون او همه چیز آرام است و رود آرام و همه‌جا آرام. از جنگل دوردست ناله‌ی پرنده‌ای شنیده می‌شود. چراغ دل‌مرده پت‌پت‌کنان می‌سوزد. کار همه تمام شده به جز شب‌پا که کارش هنوز تمام نشده است:

هیچ‌طوری نشده، باز شب است.
هم‌چنان کاوّلِ شب، رود آرام
می‌رسد ناله‌ای از جنگلِ دور
جا که می‌سوزد دل مُرده چراغ
کارِ هرچیز تمام است، بُریده‌ست دَوام
لیک در آیش
کارِ شب‌پا نه هنوز است تمام...

"کار شب‌پا" تراژدی مردی‌ست از سرزمین رنج و زحمت و فقر و بدبختی که با دلی نگران و خاطری مشوش و حالی خراب باید شب تا صبح در تقلا و رفت و آمد باشد تا از ثمره‌ی کار و زحمتش دیگران فربه‌تر شوند و خود او مدام نگران زندگی و بچه‌های گرسنه و بیمارش باشد...

برگرفته از: وبلاگ سیولیشه

متن کامل منظومهٔ "مردِ شب‌پا"

http://www.abou.ir/1398/06/12/%d8%b4%d8%b9%d8%b1-%da%a9%d8%a7%d8%b1-%d8%b4%d8%a8-%d9%be%d8%a7-/%d9%86%db%8c%d9%85%d8%a7-%db%8c%d9%88%d8%b4%db%8c%d8%ac

جلدهای مردانهٔ کتاب‌های درسی

مهدی پور- بازنشسته

در آستانه ی آغاز سال تحصیلی ۱۳۹۹-۱۴۰۰، علاوه بر سیاست های چندگانه در بازگشایی مدارس و نگرانی و سرگردانی خانواده ها و دانش آموزان، اخباری در فضای اجتماعی دست به دست می شود که روی دیگر سیاست های آموزش و پرورش را یکبار دیگر و این بار به طرز انکار ناپذیری بر ملا می سازد. این روزها چاپ و انتشار کتاب های درسی توجه روزنامه نگاران، خانواده ها، معلمان و فعالان مدنی و کنشگران حوزه ی آموزش را به خود جلب کرده است.

موضوع دقیقا این است که برخی از نقاشی ها و عکس های روی جلد بعضی از کتاب های دوره ی دبستان حذف شده اند. بطور مشخص از روی جلد کتاب مطالعات اجتماعی پایه ی چهارم دبستان، تصاویر دختران برداشته شده است. همچنین از نقاشی روی جلد کتاب ریاضی سال سوم دبستان، دختران حذف شده اند. قبل از آنکه در باره ی علت های این کار توضیح بدهم، می خواهم اظهارنظر های مسوولان آموزش و پرورش را بازخوانی کنم. یکی از کارشناسان وزارت آموزش و پرورش گفته بود که حالت دختران نقاشی شده روی جلد کتاب ریاضی سوم دبستان به گونه ای بوده که انگار دختران می خواستند پسران نقاشی شده را در آغوش بگیرند!

جالب‌تر و شگفت انگیزتر، بیانات حاجی میرزایی وزیر آموزش و پرورش است که گفته: «حذف نقاشی دختران از روی جلد کتاب، به منظور خلوت شدن طرح روی جلد کتاب، انجام شده است! کارشناسی که از روی نقاشی این طور تجسم می کند که ممکن است تن نقاشی دختر، با تن نقاشی پسر تماس پیدا کند و گناهی نابخشودنی شکل بگیرد! نگاهی بشدت خیالی و عقیدتی است و از همینجاست که نگاه جنسیتی و تبعیض آلود از آن بر می خیزد.

جناب وزیر هم فراموش می کند که اگر هدف، خلوت کردن فضای نقاشی روی جلد کتاب بوده، می توانستند مثلا نقاشی یک دختر و یک پسر را با هم حذف کنند، نه آنکه در نقاشی بی روح و بی جان، زن زدایی نمایند. هر شنونده ی این استدلال آقای وزیر، این دلیل تراشی را بی مزه می داند و ذهنش بلافاصله به سمت تبعیض میان پسر و دختر سوق داده می شود. این تازه عکس و نقاشی روی جلد کتاب های درسی است. بررسی محتوای کتاب ها را به زمان دیگری واگذار می کنم.

حذف تصویر دختران از جلد کتاب ها در حالی صورت می گیرد که زنده یاد مریم میرزاخانی یکی از ریاضی دانان بزرگ قرن، صفحاتی از کتاب های درسی ریاضیات در آمریکا را به خود اختصاص داده است.

آیا حذف تصاویر دختران و زنان از جلد کتاب های درسی، مقدمه خلوت کردن جامعه (آنطور که جناب وزیر گفته اند) نیست؟

حضور فعال معلمان و مدیران و کارکنان زن در وزارتخانه ها علی الخصوص در وزارت آموزش و پرورش و شمار فراوان دانش آموزان و دانشجویان زن، نشان می دهد که جامعه در برابر این تبعیضات از خود واکنش نشان خواهد داد.

تَن‌فروشی در تهرانِ کرونا زده

مرضیه حسینی/ پژوهش میدانی

شیوع کرونا و اتخاذ سیاست‌های سخت‌گیرانه برای مبارزه با این ویروس از طرف دولت‌های جهان، ضربه سختی به اقتصاد کشورها وارد آورده است. کسب و کارهای غیرقانونی و سیاه هم از این رویه مستثنی نبوده‌اند. از جمله این فعالیت‌های سیاه اقتصادی، تجارت سکس و تن فروشی است؛ کرونا هزاران کارگر جنسی را بیکار کرده و ضربه سختی به تجارت سکس و گردش مالی آن به ویژه در کشورهایی چون تایلند وارد کرده است. در کشورهایی مانند انگلستان و ژاپن که روسپی‌گری علی‌رغم قبح اخلاقی آن به عنوان یک شغل تلقی می‌شود، برخی دولت‌ها حمایت‌های معیشتی کرونا را به کارگران جنسی نیز تعمیم داده‌اند. استدلال می‌شود که از آنجا که بسیاری از روسپیان سرپرست خانوار بوده و منبع درآمد دیگری ندارند، بیکاری آن‌ها زندگی‌شان را به مخاطره انداخته و ممکن است آن‌ها را وادار کند برای کسب درآمد به اعمال مجرمانه متوسل شوند. در ایران از آنجا که تن‌فروشی عملی مجرمانه به حساب می‌آید، وضعیت متفاوت است. علی‌رغم تابو و جرم بودن روسپی‌گری در ایران تعداد نامعلومی از زنان به تن‌فروشی مشغول‌اند. در ایران الگوهای تن‌فروشی به دلیل غیررسمی بودن، پنهان بودن و... متفاوت با کشورهای دیگر است و در نتیجه زیست روسپیان و تأثیر کرونا بر بازار سیاه سکس هم با آن چه در سایر کشورها رخ داده، متفاوت است. گزارش حاضر بنا ندارد روسپیگری را به مثابه یک آسیب اجتماعی واکاود و به ویژگی‌های روسپیان و روسپی‌گری در ایران اشاره کند، بلکه می‌کوشد در قالب یک گزارش میدانی، تصویری از تأثیر شیوع کرونا بر وضعیت تن‌فروشی در تهران ارائه نماید. این گزارش به شیوه نقطه‌ای انجام شده و مبتنی بر روش تحقیق کمی و کیفی نیست، بنابراین قابل تعمیم به کل ایران و حتی کل تهران نمی‌باشد. در انتهای این گزارش با سعید مدنی جامعه شناس و استاد دانشگاه در مورد این مقوله مصاحبه کوتاهی به عمل آمده است.

۲۷ اسفند، زیرِ پلِ سیدخندان

ساعت حدوداً یازده شب است، خیابان‌های همیشه زنده تهران خلوت‌اند و پرنده در آن‌ها پر نمی‌زند، زیر پل بر خلاف همیشه شلوغ نیست، چند ماشین با چراغ‌های روشن ایستاده‌اند اما از زنان تن فروش خبری نیست. شیشه‌های ماشین پژو پایین است و موزیک تندی با صدای بلند پخش می‌شود، دو سرنشین ماشین در حالی که بلند بلند می‌خندند به زیر پل می‌رسند، ترمز می‌کنند و به اطرافشان نگاهی می‌اندازند. پس از گذشت مدتی کوتاه زنی با موهای بلوند روشن، شلوار فسفری شب رنگ و رژ لب قرمز تند که وزش باد لباسش را به کناری می‌زد به سمتشان می‌آید. زن چند دقیقه‌ای با دو سرنشین جوان ماشین چانه می‌زند و بعد سوار می‌شود.

اینجا سِکس حرّاج است

اسمش افروز شش دانگ است، خودش می‌گوید شش دانگ مال آن روزهایی است که در کار حمل مواد حرفه‌ای بوده و هنوز به این ذلت نیفتاده بوده است که مجبور شود برای پول یک وعده مواد، تن فروشی کند. افروز می‌گوید: «دور میدون شوش و هرندی و اون طرفا، همه جور زنی پیدا می‌شه، اما کلاً قیمتشون پایینه دیگه، چون بیشترشون معتادن و هزارجور بیماری دارند، ایدز که رو شاخشه، البته مردهایی هم که اینورا سراغ ماها میان آدم حسابی نیستن که! اینا داغون‌ترین [...] بازهای شهرن که میان اینجا! با ۵ تومان ۱۰ تومن حتی ۲ تومن کارشون و انجام می‌دن و می‌رن. البته اینکه می‌گم کارشون، به خونه و مکان نمی‌رسه‌ها! همون جا تو ماشین سر و تهش رو هم می‌آرن! برا این که هم از ایدز می‌ترسن هم این که بیشتر راننده‌هایی هستن که میان رد بشن از اینجا، حالا یه هوس چند دقیقه‌ای هم می‌کنن! زن‌ها هم، چون دربدر موادن با هر قیمتی راضی می‌شن، یه سری هم مردهایی هستن که خودشون معتاد و ایدزی‌ان. اینا همه تلاششون رو می‌کنند که پول ندن و زورکی هم شده کارشون رو بکنند، اما اگر موفق نشن با یه وعده مواد یا یه پول کم، تمومش می‌کنن.

هَپی ماساژ ساعتی ۷۰۰ هزار

در که باز می‌شود گرمای مطبوعی همراه با رایحه عود به صورتت می‌خورد، نور چراغ‌ها کم و موسیقی ملایم زیبایی در حال پخش است، فضای سالن با سبدهای گل خشک و مجسمه‌های کوچک چوبی تزیین شده است. چند خانم بسیار خوش اندام و زیبا که لباس‌های کمی به تن دارند در حال رفت و آمد به اتاق‌ها هستند، مدیر سالن و استاد آموزش مردجوانی است که به همراه دوستانش در حال خوردن چایی اند.

اینجا سالن ماساژ در یکی از محله‌های شمال تهران است. در ورودی به ظاهر قفل و کره‌کره‌اش پایین است، اما فعالیت در سالن ادامه دارد. البته در ایام کرونا چندان شلوغ نیست، اما سالن‌های ماساژ مشتری‌های ویژه‌ای هم دارند و «ماسور»های خانم و حتی آقا در کنار ماساژ یا به بهانه آن، خدمات جنسی نیز ارائه می‌دهند. به صورت کلی کار ماساژ برای بسیاری از زن‌ها این امکان را فراهم می‌کند که با پوشش آن تن‌فروشی کنند؛ به این صورت که یا به منزل مشتریان می‌روند و یا در سالن تحت عنوان «هپی ماساژ» با مشتریان خود رابطه جنسی دارند. این مسئله بسیار فراگیر است و از طرف مدیران سالن‌های ماساژ و همچنین ماسورهای مرد و زن، امری عادی و بخشی از کارشان تلقی می‌شود.

از مدیر سالن می‌پرسم کرونا بر کسب کارشان تأثیر داشته یا نه؟

_ما هم مثل همه مجبور شدیم سالن رو ببندیم و تعداد مشتری‌هامون کم شده، اما خوب، سالن‌ها و گروه‌های ماساژ، مشتری‌های خاص هم دارند که ماهیانه و حتی هفتگی هپی ماساژ می‌گیرند، این نوع ماساژ در کنار ماساژهای شکلات و سنگ، گرون‌ترین ماساژها هستند؛ یعنی یک مرد برا یه ساعت ماساژ هپی که می‌دونی دیگه سکس هم توش هست، باید ۷۰۰ هزار تومن و حتی بسته به نوع خدمات و زمانی که درخواست می‌کنه بیشتر از ۷۰۰ تومن هم پرداخت کنه. بنابراین این نوع ماساژ مشتری‌های خاص خودش رو داره البته کم هم نیستن، بالاخره توی این محل مردم پول دارن و برای لذتشون خرج می‌کنند. البته همکارهای ما که سالن ندارند و در قالب گروه‌های ماساژ، دختر و ماسور می‌فرستن خونه‌ها قیمت‌هاشون کمتره. مثلاً یک هپی ماساژ با خدمات جنسی بین دویست تا سیصد هزار تومنه.

در کل کرونا رو این بخش از کار ما تاثیر زیادی نداشته، چون مردها خدمات می‌خوان، حاضرن پول بیشتری هم بدن، ما هم ارائه می‌دیم. البته خانم‌هایی هم هستن که تمایل به گرفتن این ماساژ دارند، اما ترجیح می‌دن مستقیم عنوان نکنند و ماسور آقا رو جور دیگه‌ای متوجه کنن.

فرستادن ماسور به خونه چی؟

_ما تو روال کارمون نیست، چون خیلی دردسر داره، خانمی که می‌ره خونه طرف، معلوم نیست چه بلاهایی سرش بیاد، مورد زیاد بوده ماسور رفته خونه بعد دیده طرف با دوستاش منتظرش نشستن و بقیه ماجرا، اما همکارا و گروه‌های ماساژ زیادن که ماسور می‌فرستن توی خونه برای مردها یا زن‌ها، البته خیلی پیش میاد که ماسور خانم بعد یه مدت کار با یک گروه، جدا می‌شه و خودش کار می‌کنه، برا همین خیلی‌هاشون وضع مالی‌شون خوبه، تا جایی که می‌دونم و همکارا می‌گن تو این ایام کرونا درخواست برای رفتن ماسور تو خونه کم شده، اما خوب کم و بیش هست، البته اینم بگم خیلی از این‌ها به اصطلاح ماسورها هستن که رسما تن فروشن. حتی کار ماساژ بلد نیستن، صرفاً تو گروه‌های ماساژ میرن که مشتری پیدا کنن، اینا لزوماً وضع مالی‌شون خوب نیست مخصوصاً اگر تازه کار باشن و پایین شهر کار کنن.

صیغه می‌کنیم، متقاضیان هم از کرونا نمی‌ترسند

کانالشان عنوان «ازدواج موقت و صیغه» و نزدیک به ۶ هزار عضو داشت و ویژگی‌های بیش از ۲۰۰ زن از سراسر ایران برای انجام صیغه‌های ساعتی، روزانه، هفتگی، ماهیانه و... در آن ثبت شده بود، این ویژگی‌ها اعم بودند از سن، رنگ پوست، قد، وزن و ویژگی‌های اخلاقی مثل مهربان بودن یا خوش سفر بودن و... بیش از ۶۰ درصد از زن‌ها زیر ۲۵ سال سن داشتند، هزینه برای یک ساعت بین ۲۵۰ تا ۳۵۰ هزار، برای یک شب بین ۶۰۰ تا ۷۰۰ هزار و برای یک ماه بین ۱ میلیون و هفتصد تا ۳ میلیون تومان متغیر بود. علاوه بر این ۲۰۰ تا ۳۰۰ زنی که در حال کار توسط کانال بودند، تعداد زیادی نیز درخواست دریافت فرم عضویت در کانال برای ارائه خدمات جنسی را داشتند. از آن‌جایی که در دو ماه اخیر هیچ پستی مبنی بر ممنوعیت و یا اعمال محدودیت بر کار صیغه در وضعیت کرونایی ندیدم به ادمین کانال پیام دادم و جریان را جویا شدم. ادمین گفت:

_کار ما ادامه داشته و دارد. خانم‌های ما امن هستند.

_این تعداد زیاد از خانم که از شهرهای مختلف هستند را چگونه از حیث سلامت و عدم ابتلا به کرونا کنترل می‌کنید؟ با مشتری‌های بی‌شمارشان چه کار می‌کنید؟ هر زن در روز چند مرد را پذیرا می‌شود؟ چطور از سلامت آن مردها مطمئن هستید؟

_ این دیگر به ما ربطی ندارد، مردم درخواست می‌دهند و می‌خواهند از طریق درست نیازشان را برطرف کنند. نمی‌توانند چند ماه هیچ کاری نکنند، معلوم نیست کرونا تا کی ادامه داشته باشد، ضمن اینکه تا الآن مشکلی پیش نیامده.

حرف‌هایش قانع کننده نبود، می‌دانستم که هیچ نظارتی وجود ندارد. اما این را که می‌گفت درخواست زیاد است، راست می‌گفت خدمات جنسی همیشه متقاضی دارد؛ متقاضیانی با ولع زیاد که توجه چندانی به کرونا ندارند.

ادمین کانال دیگری که هزاران عضو داشت، حوزه کارش تهران بود و فعالیت بیش از ۳۰۰ زن بسیار جوان زیر ۳۰سال را پوشش می‌داد، نیز در پاسخ به این سؤال که کرونا کسب و کارشان را از رونق انداخته یا نه گفت: بله تعداد متقاضیان که کم شده، ولی این مربوط به همان هفته‌های اول کرونا بود که مردم ترسیده بودند، بعد از اون شرایط تا حدی عادی شد و متقاضیان درخواست هاشون رو ثبت کردند.

خاله‌خانم‌ها و ارسالِ روُسپی به سراسرِ ایران

روی تکه کاغذی با خطی خرچنگ قورباغه نوشته شده بود خاله دریا، با ۷ سال سابقه درخشان در کار صیغه و خدمات جنسی، ساعتی ۱۰۰ شبی ۲۵۰، ارسال دختر زیر ۲۰ سال به همه نقاط کشور و ارائه تمام خدمات به صورت تلفنی و یا حضوری، شماره را به کسی دادم که در مورد کم و کیف کار و اینکه چطور در ایام کرونا کار می‌کنند از خاله دریا سؤال بپرسد. زنی که تلفن را جواب داد بد صدا، بدزبان و بسیار عجول بود و بدون اینکه جواب سؤال و حتی سلام را بدهد تند تند آدرس خانه را داد و گفت منتظر است.

از خاله دریا چیزی دستگیرمان نشد، به خاله زری که نوشته بود لطفاً پیام دهید با یک عکس غیر واقعی که پسر جوان و خوشتیپی بود پیام دادم و خواستم برای فلان شب دختر بفرستد، قبول کرد و آدرس خواست گفتم فقط از کرونا می‌ترسم خاله زری، استیکری که در لحظه عرق شرم بر پیشانی‌ام نشاند فرستاد و گفت تو که اینقد سوسولی چرا دنبال [...] خوردنی، من نمی‌دونم مریض باشه یا نباشه، به من ربطی نداره من پولم رو می‌گیرم! با کرونا و این چرت و پرت‌ها هم کاری ندارم! تازه یه جوری انجام بده که خطر کرونا هم نداشته باشه !کاری نداره که! نمی‌خوای که معاشقه کنی! حالا، حالیت شد؟ گفتم حالیم شد و خداحافظی کردم. خاله سوگند خوش اخلاق تر بود که توانستیم چند دقیقه ای با او صحبت کنیم. خاله سوگند گفت اگر سفارشات گروهی باشد دوتا دختر هجده ساله و بیست و چهار ساله می فرستم که هر کدام برای دو ساعت ۱۵۰ و برای یک شب ۲۵۰ می‌گیرند، کارت بهداشت هم دارند، معتاد هم نیستند.

الگوهای متعددِ تَن‌فروشی و تأثیرِ کرونا

الگوهای تن فروشی در ایران و تهران متعدد است و متولیان آن به راحتی در فضای مجازی و واقعی، آزادنه فعالیت می‌کنند و به دلیل حجم بالای متقاضیان سکس، پول‌های زیادی در جریان روسپی‌گری ردوبدل می‌شود، به نظر برخی از این الگوهای بومی در ایران و فقدان هر گونه نظارت بر این فعالیت، سبب شده که تن‌فروشی در ایران تأثیر چندان مخربی از شیوع کرونا نپذیرد.

زنانی که اصطلاحاً به آن‌ها خاله گفته می‌شود و کارشان اداره کردن روسپیان به صورت گروهی و شبکه‌ای است، شکل دادن بخش مهمی از زیست جنسی غیرقانونی در تهران و بسیاری دیگر از شهرها را برعهده دارند. خاله‌ها که هر کدام در شهری سکونت دارند، از آنجا تن‌فروشان را به نقاط دیگر کشور یا شهر محل سکونت خود برای کار می‌فرستند. دخترانی که در این نوع از روسپی‌گری مشغول به کار هستند در سنین بسیار پایین حتی ۱۴ یا ۱۳ سال قرار دارند. هر دو گروه اداره کننده‌های کانال‌های صیغه‌ای و خاله‌ها، معتقدند که کار خیر می‌کنند! چون هم نیاز متقاضیان پرشمار سکس را مرتفع می‌کنند و هم برای دختران و زنانی که مطلقه، بیوه، یتیم، بیکار و بی پول هستند شرایطی برای کسب درآمد فراهم می‌کنند! خود روسپیان نیز در کامنت‌هایی که برای ادمین یا خاله‌ها می‌فرستند اغلب عنوان می‌کنند که مطلقه هستند و منبع درآمدی هم ندارند و بنابراین مجبورند تن‌فروشی کنند. این که داستان‌های این روسپیان تا چه اندازه حقیقی است، تأثیری بر واقعیت ادامه کارشان ندارد.

این روزها به نظر بازار غیرقانونی تن‌فروشی در تهران در سایه فقدان هرگونه نظارت و حتی هنجاری؛ کمتر از خیلی مشاغل از بحران کرونا اثر پذیرفته است. روسپی‌گری زیر پوست شهر کرونا زده ادامه دارد!

سعید مدنی: کرونا و فرودستانی که مرگشان را انتخاب می‌کنند

سعید مدنی پژوهشگر آسیب‌های اجتماعی و نویسنده کتاب«جامعه شناسی روسپیگری»، در تحلیل عدم اثرگذاری کرونا بر تن‌فروشی در تهران به دیدارنیوز گفت: شواهد متعدد و گزارش‌های رسمی نشان می‌دهد که بخش قابل توجهی از جامعه ایران از سیاست دولت در زمینه فاصله گذاری اجتماعی تبعیت نکرده، به ویژه در روزهای اخیر در سطح عمومی شاهدیم که فاصله گذاری فیزیکی کمتر مورد نظر قرار می‌گیرد. علت کلان این مساله با سیاست‌های مقابله با بحران کرونا مرتبط است. سیاست‌گذاری برای تغییر رفتار عمومی و ترغیب جامعه به در پیش گرفتن رفتاری خاص در شرایطی ویژه و غیرعادی، مستلزم توجه به تمام جنبه‌های زندگی از جانب سیاست‌گذار است.

وی ادامه داد: یکی از موانع جدی عدم تبعیت بخش قابل توجهی از جامعه از فاصله‌گذاری اجتماعی به مساله معیشت باز می‌گردد. وقتی که از معیشت و دشواری‌های آن صحبت می‌کنیم روشن است که منظور گروه‌های کم برخوردار و کسانی اند که تاب‌آوری لازم برای پشت سر گذاشتن ایام کرونا و حفظ کیفیت زندگی خود در شرایط بحران را ندارند، زیرا کار خود را ازدست داده و حمایتی نیز دریافت نمی‌کنند.

مدنی ادامه داد: توصیه‌های بهداشتی و فاصله گذاری اجتماعی بدون در نظر گرفتن وضعیت معیشت برای بخشی قابل توجهی از جامعه باد هوا است. زیرا مردم نیازمند، بین مرگ به دلیل فقر و مرگ به خاطر کرونا، دومی را انتخاب می‌کنند. دولت به تبعات و آثار سیاست‌های خود بر وضعیت گروه‌های نابرخوردار بی توجه است. گروه‌های آسیب‌پذیر اقتصادی به توصیه‌های بهداشتی ویژه این ایام، بی‌توجه هستند، این گروه‌ها که البته تعدادشان کم نیست، گروهی در بخش رسمی کار می‌کنند مانند کسانی که قراردادهای پاره وقت و نیمه وقت دارند یا در فعالیت‌های معمول روزمره مشغولند، اما بخش قابل توجه از آن‌ها در بخش غیر رسمی شاغل‌اند، برای مثال به گفته پایگاه اطلاع رسانی ایرانیان وزارت رفاه، ۴ ونیم میلیون خانوار یعنی حدود ۱۸ میلیون نفر در پنج دهک پایین درآمدی قرار دارند و در بازار غیر رسمی کار می‌کنند و تحت پوشش بهزیستی و کمیته امداد نیز نیستند، این جمعیت قابل توجه اساسا تاب و توان متوقف کردن کسب و کار خود را ندارد، زیرا تحت پوشش هیچ خدمات اجتماعی و بیمه‌ای نیست. این‌ها فقط بخش کوچکی از خانوارهای آسیب پذیر را تشکیل می‌دهند که به نان شب محتاج‌اند و دولت ترجیح می‌دهد چشم بر هم گذارد و آن‌ها را نبیند.

سعید مدنی در ادمه بحث خود در خصوص ارتباط میان عدم توجه بخشی از جامعه به سیاست فاصله گذاری اجتماعی و معیشت، به زنان تن‌فروش اشاره کرد و گفت: زنان تن‌فروش بخشی از جامعه هستند که انگیزه‌شان برای کسب درآمد از طریق فروش تن، تامین معیشت خود و خانواده‌شان است. اغلب تن‌فروشان کسانی هستند که برای تامین نیازهای اولیه مانند حداقلِ خوراک، پوشاک و مسکن مجبورند تن‌فروشی کنند، به این اعتبار، آنان ناچارند علی رغم خطراتی که کرونا برایشان دارد کارشان را ادامه دهند.

وی افزود: بخش قابل توجهی از جمعیت زنان تن‌فروش در گروه‌های فقیر یا متوسط نزدیک به خط فقر قرار دارند که هم فاقد پس‌اندازند و نمی‌توانند با تکیه بر آن برای مدتی کارشان را متوقف کنند و هم شرایطشان به گونه‌ایست که اگر فعالیت روزمره‌شان را انجام ندهند خود و خانوادشان در معرض فقر شدید و گرسنگی قرار می‌گیرند؛ بنابراین آن‌ها برای بقای خود ریسک می‌کنند و سلامتیشان را به خطر می‌اندازند. البته زنان تن فروش در شرایط عادی هم این ریسک را کرده و می‌کنند و کار در شرایط کرونا برایشان تفاوت چندانی با پیش از آن ندارد، زیرا آن‌ها پیش از کرونا نیز در زمره گروه‌های پر خطر قرار داشتند، این خطر می‌تواند ایدز، هپاتیت یا کرونا باشد. برای زن تن‌فروش کرونا خطرناک‌تر از هپاتیت و ایدز نیست؛ بنابراین نمی‌توان از آن‌ها انتظار داشت به خاطر رعایت اصول بهداشتی پیشگیری از کرونا رفتار خود را تغییر دهند. برای اغلب آن‌ها تن فروشی راهی برای بقا است.

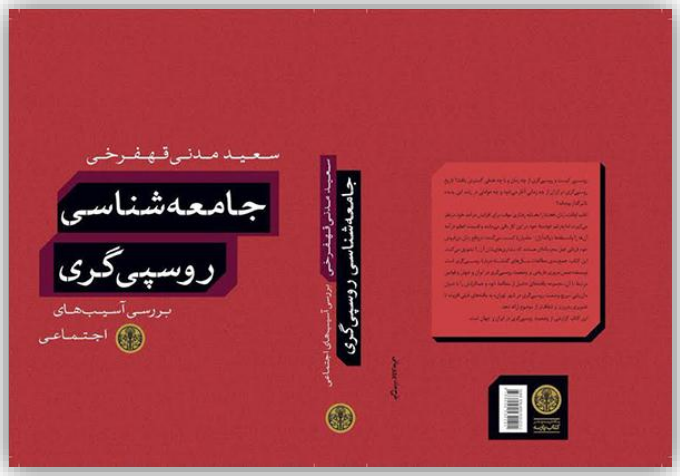
مدنی ادامه داد: سوی دیگر ماجرای تن‌فروشی، خریداران و مشتریان و در واقع مجرمان اصلی‌اند، زیرا از نیاز زنان تن‌فروش سو استفاده کرده و در قبال پول شخصیت و عزت آن‌ها را مخدوش می‌کنند، اغلب علی‌رغم تعلق زنان تن‌فروش به گروه‌های کم درآمد، مشتریان در گروه‌های پر درآمد قرار دارند و می‌توانند حتی با وجود بحران‌های ناشی از کرونا منابع مالی‌شان را هزینه راه‌های غیر متعارف رفع نیازهای جنسی‌شان کنند.

منبع گزارش: دیدار نیوز

***

دانلود رایگان کتاب صوتی جامعه شناسی روسپی‌گری

کتاب "جامعه شناسی روسپی‌گری" اثر سعید مدنی قهفرخی است که فایل صوتی آن نیز برای استفاده پژوهش‌گران انتشار یافته است. نویسنده در این اثر به بررسی آسیب‌های اجتماعی این انحراف کهن بشری می‌پردازد. روسپی‌گری از دیرباز به عنوان یک واقعیت اجتماعی وجود داشته است. با این حال، تحقیقات علمی اندکی دربارهٔ آن در دست است. درواقع این پدیده گذشته‌ای طولانی به قدمت پدرسالاری و تاریخچه‌ای کوتاه دارد. از زمانی که بشر با کاشت، داشت و برداشت در زراعت، زمین‌داری و برده‌داری آشنا شد و نقش زن از وجه تولیدی به وجهی برای ارضای امیال جنسی مردان تبدیل شد و منابعی مثل زر و زور و زمین به عنوان منابع کمیاب شناخته شد، روسپی‌گری کارکرد تجاری پیدا کرد.

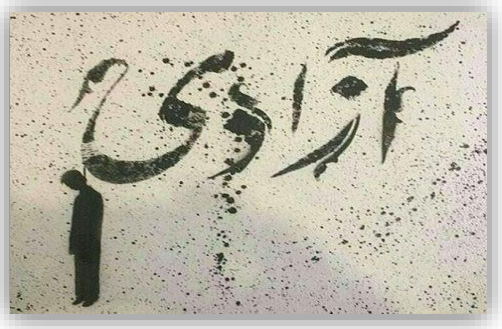


https://pdf.tarikhema.org/PDF/%D8%AF%D8%A7%D9%86%D9%84%D9%88%D8%AF-%DA%A9%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%B5%D9%88%D8%AA%DB%8C-%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D9%87-/%D8%B4%D9%86%D8%A7%D8%B3%DB%8C-%D8%B1%D9%88%D8%B3%D9%BE%DB%8C-%DA%AF%D8%B1%DB%8C

ادبیّات

زنگِ آزادی

مجید اسدی



زنگِ اوّلِ مِهر، زنگ نیمکت های خالی؛ سارا و فاطمه سرچهاراه گل می‌فروشند. علی و کامران را چند روز پیش تو پارک دیدند که فال می‌فروختند. کلاس، خلوت و بی سر و صداست. از معلم هم خبری نیست. یکی می پرسد: نرگس کجاست؟ دوستش جواب می‌دهد: پدرش زندان است، امسال به مدرسه نمی‌آید... این کلاس بدون معلم و آن بچه ها مگر کلاس می‌شود؟ معلم می گفت جای بچه ها سر کلاس درس است، هیچ چیز نباید آنها را از مدرسه بازدارد. ولی بچه ها پول ندارند که دفتر و کتاب بخرند. "آنها که خودشان انتخاب نکردند که به مدرسه نیایند .نه انتخاب آنها فقر و بدبختی نیست". این را آن روزها معلم می گفت.

زنگِ دوّمِ مِهر، زنگ کلاس بی معلم؛ معلم هنوز نیامده. او دیگر نمی آید. او دیگر هیچ زنگی نخواهد آمد. امسال زنگ کلاس معلم در زندان به صدا درمی آید. او زندان است تا زندان را کلاس درس کند. معلم نمی خواست نمیکت کلاس خالی باشد. معلم غصه می‌خورد وقتی بفهمد نرگس و سارا و فاطمه امسال، سر کلاس درس حاضر نمی‌شوند. معلم زجر می کشد وقتی بداند علی و کامران دیگر نمی‌توانند به مدرسه بیایند. معلم به هم می‌ریزد اگر به گوشش برسد که همکارش به خاطر اینکه شب ها تا صبح مجبور است سرایداری کند، هرروز خواب آلود به مدرسه می‌آید. معلم خشمگین می‌شد وقتی از معلمان همکارش که زندان هستند برای بچه‌ها صحبت می‌کرد. "وقتی معلم زندان است و دانش آموزان در چهارراه‌ها و خیابان‌ها ، پس تکلیف و درس مدرسه چیست؟" این را معلم ها و بچه‌های مدرسه از هم می‌پرسند.

زنگِ سوّم، زنگِ آزادی؛ خروش و ولوله در کلاس بالا می‌گیرد. چرا معلم در زندان است؟ چرا بچه ها در مدرسه نیستند؟ چه کسی معلم را زندانی کرده؟ نکند معلم را زندانی کردند تا بچه ها نتوانند به مدرسه بیایند؟ اگر اینطور است بچه ها را هم زندانی کنند یا اصلا مدرسه را زندان کنند که بچه‌ها دیگر بی‌معلم نباشند که دیگر بچه ها مجبور نباشند برای رفتن به مدرسه پول داشته باشند. ولی اگر معلم و دانش آموز انتخابشان فقر نیست، انتخاب هم نکردند که به زندان بروند. آن دستی که زندان را به جای مدرسه و فقر را به جای درس و خوشبختی می‌خواهد باید برید. معلم رفت تا آن دست را قطع کند اما دیگر برنگشت و درسش را همان وقت برای همیشه داد.

معلم به بچه ها می‌گفت: "همش که نباید ترسید، راه که بیفتیم ترسمان می‌ریزد". و برای همین رفت تا ترسش بریزد، تا دیگر زندان و فقر نباشد و مدرسه آزاد شود. سرمشقِ همه زنگ های امسال **آزادی** است. درسِ معلم این است.

۴ مهر ۹۷/ زندان گوهردشت

اولین پروازِ زندگی!

نسرین میر

جوجه گنجشکی روی هِرّهٔ پنجره نشسته است. پنجره را باز می کنم و دستِ راستم را به آرامی به طرفش دراز می کنم. پاورچین پاورچین و تاتی تاتی کنان نزدیک و نزدیک تر می آید. یک آن، بال‌بال می‌زند و می‌پرد و می‌نشیند کف دستم.

یک جورِ خاصّی گردن می‌کشد و اطراف را نگاه می‌کند. با اینکه شجاعت در رفتارش هست، ولی ترس از ماندن و رها نشدن توی نی‌نیِ چشمان ریزش موج می زند.

بی آنکه از جایم تکان بخورم، با دست چپ، پنجره را آرام می بندم.

یک بری یک بری از دستم بالا می آید، تا می رسد روی شانه ام. نوکش را به نرمهٔ گوشم می مالد و جیک جیک می کند. از گوشهٔ چشم نگاهش می کنم. او هم گردن راست می‌کند و نگاهم می‌کند. مراقبِ حرکات من است.

کمی دیگر جلو می آید. به تکخالِ گوشهٔ لبم توک...توک... می‌زند. شاید فکر می‌کند که من مادرش هستم و خالِ کنار لبم دانه است!

با صدای بلند می خندم. با صدای آرامی زمزمه می‌کنم:

« جوجه جون مادرت رو گم کردی؟ حتم دارم بیرون منتظر توست. نمی‌خوای بری پیش مامان؟»

جوجه گنجشک با شنیدن صدای زمزمه من گوش تیز می کند، کمی خود را عقب می کشد. قلبِ کوچکش در نی‌نیِ چشمان‌اش می‌تپد.

ازشانه‌ام بلند می شود. ناشیانه پرواز می‌کند وچند بار دور اتاق را پَرپَر می‌زند. خودش را محکم به شیشه پنجره می کوبد و دوباه بر شانه‌ام می نشیند.

پنجره را باز می کنم. جوجه گنجشک، سرش را کج می کند، گردن می کشد و به صورت من خیره می شود، سپس پَر می‌کشد و بر روی شاخهٔ نازکی از درختِ آلبالوی داخلِ حیاط می نشیند.

خود را آزاد و رها حس می‌کند. جیک‌جیکِ مستانه‌ای سر می‌دهد. پنجره را می‌بندم و برایش دست تکان می‌دهم.

چترِ سادهٔ دسته‌چوبی

علی یزدانی/ داستانک

مرتب دارم وسایلم رُ گم می‌کنم، دیگه کلافه شدم. اما بالاخره باید بگردم. اول ته ذهنم رُ بگردم، باید هر جور شده چترم رُ بگردم و پیدا کنم؟ از بچگی دلم می‌خواست وقتی بارون میاد به جای این که کاپشن آش و لاشم رُ بکشم رو سرم و مجبور بشم زل بزنم جلوی پام، مثل بعضی از بچه‌ها یه چتر بگیرم بالای سرم و سرم رُ راست بگیرم و از شرشر بارون که دیگه خیسم نمی‌کنه لذت ببرم. به خودم می‌گفتم بذار بزرگ شم. وقتی بزرگ شدم یه چتر ساده‌ی دسته چوبی می‌خرم و هی می‌رم تو بارون قدم می‌زنم، هی قدم می‌زنم، بدون این که خیس بشم یا مجبور بشم سرم رو زیر کاپشنم قایم کنم و نتونم بارش بارون رُ، اون جور که دلم می‌خواد ببینم اما حالا خیس شدم. خیسِ‌خیس. حتی شورتم هم خیس شده. حالا زنم سر کوفتم می‌زنه که: همه جا رو کثیف کردی، ای وای از این همه کثافت‌کاری، حالا دیگه تو هیچ کجای این خونه نمی‌شه نماز خوند.

حالا بیا بهش ثابت کن که بابا واله به خدا نمی‌دونم چترم رو کجا، جا گذاشتم. بارون اومده و ... اما خب وقتی آدم دچار فراموشی می‌شه دیگه دست خودش که نیست. خب چی کار کنم؟ یادم رفت که خودم رو پوشک کنم. حالا هی زنم غر بزنه که: ای وای از این همه کثافت‌کاری، حالا دیگه تو هیچ کجای این خونه نمی شه نماز خوند.

زودتر بلند شم و تا هنوز از خواب بیدار نشده لباس‌هامُ عوض کنم و ... این عصا رُ کجا گذاشته بودم؟ می‌دونی اصلا من این چتر ساده‌ی دسته چوبی رُ برای این خریده بودم که عصای روزای پیری‌م هم باشه. وگرنه اولاد به چه دردی می‌خوره؟ نه واقعا اولاد به چه دردی می‌خوره؟ سه تا دختر مثل دسته گل بزرگ کنی بفرستی خونه‌ی خری که نمی‌تونه از پس خودش برآد... هر کی هم که از راه رسید بزنه تو سرشون. بدبختیه هاااا این بارون هم که بند نمیاد. بلند شم یه سطلی، تشتی بذارم زیر این چکه‌ی لعنتی، جلوی در رُ آب ورداشته. پس این عصای بی‌صاحب شده‌ی من کو؟ امان از پیری، امان از فراموش‌کاری. باید قرص‌هامُ مرتب بخورم وگرنه یواش یواش اسم خودم رُ هم فراموش

می‌کنم. قرص‌هامُ کجا گذاشته بودم؟ آها باید تو جیب کتم باشه. کتم کجاست؟ کت، کت، کت ولی من که اصلا کت نداشتم. چرا، داشتم همون سال عروسی‌ام که یه کت‌شلوار قهوه‌ای...، نه قهوه‌ای نبود. راهراه بود وقتی می‌خواستم سوار سرویس کارخونه بشم گیر کرد به یه پیچی که ... پاره شد. حتی نشد با اون کت‌شلوار یه بار با زنم برم کافه. بوی قهوه رُ خیلی دوست داشت دلش می‌خواست یه بار ببرمش کافه. همیشه... می‌گفت: امان از این کثافت کاری دیگه نمی‌شه تو این خونه نماز خوند. راست می‌گفت این دختره همه‌ی خونه رُ به گه کشیده بود دختر گلم. کاش اقلا نشونی‌ش رُ داشتم و... دارم بگذار ببینم آها جاده ساوه ... آهای ... خونه‌ی این دختره... ببین هی گفتم جدول حل کنم که ... حالا اسم این دختر رُ هم ... آهای، یه تشتی، کاسه‌ای بذار جلوی در. خونه رُ آب ورداشت اون روسری رُ هم دیگه بنداز بره. پوسید از بس شستی و ... امروز که تعطیلم با هم می‌ریم بازار، یه روسری برای تو می‌گیرم یه کاپشن هم برای خودم اگه بارون اومد کاپشن رو میدم بندازی سرت که روسریت خیس نشه آخه این کاپشن ضد آبه. بالاخره می‌خرمش، بذار مُزدم رُ بگیرم، اول یه کاپشن می‌خرم. هر چند اونی رُ که من دوست داشتم دادن به پسر بقالِ محل، من هم تصمیم گرفتم برم هر جور شده دیپلمم رو بگیرم و مثل یه برگ آس رو کنم که از قسمت بسته بندی ببرنم تو خط تولید. اونجا بهتره. چن تا مهندس مهربون اون جا رُ اداره می‌کنن که فحش ناموسی نمیدن.

آخه خوار مادر آدم که آدامس نیست هر کی خواست نشخوارش کنه. از این به بعد هم دیگه هر کی بگه چرا خودتُ خراب کردی، می‌گم دست خودم که نیست فراموشیِ دیگه. حالا، خوبه من خیلی چیز ها رُ فراموش نکردم، وگرنه کی می‌خواست جمع و جورم بکنه. بیمه هم، غلط می‌کنه. هر چی نباشه سی و پنج سال جون کندم حالا باید آبرو داری کنه. یعنی چی که تا یه چیزی می‌شه خونه رُ میذاره رو سرش که: دیگه تو هیچ کجای خونه نمیشه نماز خوند. ای نماز بزنه پس گردن بیمه. سی و پنج سال، به کوری چشم... شاه زمستونم بهاره. اینم بارون بهاریه مگه هر جا خیس شد مسئولش منم؟ حالا یه بار آدم فراموش می‌کنه که با خودش چتر بیاره، باید بندازنش زیر دست و پای این دکترهای آدم خور؟ کاشکی تموم بشه این بارون، کاشکی قبل از این که زنم بیدار بشه کاپشنم رُ پیدا کنم وگرنه به زور می‌کشه و میبره‌تم زیر بارون که اگه مُردم، بوی شاش ندم. آخه چه فرقی می‌کنه. آدمی که قیمت سی و پنج سال کارش بوی گُه میده وقتی بمیره هی گلاب بریزن تو قبرش اه اه .... چه کثافتی بود این جناب آقای مهندس رحمانی. بوی دروغش از مستراح بدتر بود اما... آهای... بعدا نگی: ای وای از این همه کثافت کاری، حالا دیگه تو هیچ کجای این خونه نمیشه نماز خوند.

ببین چکه‌های بارونِ که خونه رُ به این روز انداخته. منم نه پای پیاده روی دارم نه می‌تونم چترساده‌ی دسته چوبی‌م رُ پیدا کنم. از کت‌شلوار قهوه‌ای عروسی‌م هم فقط راه راهش مونده، اونم دیگه نه بوی کافه میده نه بوی سیگارهای اول صبح کارگرا تو سرویس کارخونه. فقط بوی شاش میده. پس چرا نمی‌آیی یه کاسه‌ای چیزی بذاری زیر این شرشر شاشی که داره می‌باره. ای داد... ای داد.... یادت به خیر... فراموش کرده بودم. من این روزا چقدر فراموش می‌کنم چتر ساده‌ی دسته چوبیم رُ.....

سُکوت، در قبالِ حرفِ مُفت!

بهروز مطلّب‌زاده/ تقدیم به هاتف رحمانی

می‌گوید: بابا شماها دیگه کی هستید! چقدر پوست‌کلفت تشریف دارید! هرچه حرفِ مُفت پشتِ سرتان می‌زنند، انگار نه انگار. سرتان را انداخته اید پائین و همینطور دارید کار خودتان را می کنید؛ اقلا چیزی بگوئید، یک حرفی بزنید، یک جوابی به آن‌ها بدهید...

می‌گویم: خوب رفیق‌جان؛ عزیزِ دل، «اولاً آنان را که حساب پاک است از محاسبه چه باک است؟» و بعد هم خودت که جواب خودت را دادی، مگرخودت نمی گوئی« حرفِ مُفت می‌زنند»؟ خوب مگر هر حرفِ مُفتی را باید جواب داد؟ بگذار بگویند. بگذارحرف مفت شان را قرقره کنند. حرفِ مُفت که مالیات ندارد. اگر حرفِ مفت مالیات داشت، در و دروازهٔ بسیاری از این دهان‌های گشاد برای همیشه بسته می‌ماند. بگذار آن‌ها آنقدر بگویند و حرفِ مفت بپراکنند تا جانشان به لبِ یاوه گویشان برسد. باید برای شنونده ها، برای خوانندگان، برای مردم، که داورِ نهائی گفتار و کردارِ ما هستند، عقل قائل باشیم. مردم سَره از ناسَره خوب تشخیص می‌دهند، گوشِ آدم های عاقل، بدهکار حرف مفت ابلهان که نیست. مگر نشنیده‌ای که حافظ جانِ شیرین سخنِ شیرازی چه می گوید؟

«گر بَدی گفت حَسودی وُ رفیقی رَنجید گو تو خوش باش که ما گوش به احمق نکنیم!»

می‌گوید: آخه بدی کاراین است که این هائی که حرف مفت میزنند، دایه های مهربان ترازمادرند. کاتولیک ترازپاپ اند و خودشان را هم قهرمانان شکست ناپذیر و بی خطای جنگ با آسیاب های بادی میدانند، واگرهمینطور پیش برود وکسی پاسخ آنان را ندهد ومیدان را خالی ببینند، چه بسا یابو برشان دارد و خودشان را وارث بلافصلِ کارل مارکس و فریدریش انگلس بدانند و خواب های طلائی رهبری جنبش جهانی زحمتکشان را ببینند.

می گویم: عزیزِمن، چرا متوجه نیستی؟ خوب، بگذارآنها هرچه دلِ تنگ شان می خواهد بگویند. حرف مفت، مفت است، نه برای گاو و گوسفند چوپان ها ضرر دارد، نه راه کاروان را می بندد و نه از نورافشانی ماه می کاهد و تازه «آرزو» هم که « بر جوانان عیب نیست». آدم باید اول راه رفتن را بلد باشد و بعد در دو ماراتون شرکت کند.

ازاین ها گذشته، مگر می شود آدم های جاه طلب و بی مسئولیتی که کارشان وراجی و زدن حرف مفت است و آبادی ده کوچک خود را در گرو ویرانی شهر دیگران می بینند وقبل ازاینکه دوشاخه دهان هرزه گوی صاحب مرده شان را به پریزِعقل وصل کنند، هرچه ازدهان گشادِ هرزه گویشان درمی آید بیرون می ریزند را ازدایره زندگی اجتماعی حذف کرد؟ می شود؟ نه که نمی شود.

یقین بدان که بدون وجود نحسِ آنها، زندگی ما حتمن چیزی کم می‌داشت. آخر اگر آنها نباشند، تفاوت بین آدم هائی که کارشان حرف مفت است و آن دیگرانی که بی ادعا و بی تکلف کارخودشان را می کنند و گوششان به حرف های مفت آن بی‌کاران و بی‌عاران بدهکار نیست را چگونه باید فهمید؟

می‌گوید : ولی این حرف های مُفتِ مُفَتّشانِ همه کارهٔ هیچ کاره، به حثیت و پرستیژ آدم ها، گروه ها، سازمان ها و احزاب مختلف لطمه می زند، زیرا آن‌ها، این حرف‌های مُفت شان را زیر پرچم حمایت و هدایت آنها میزنند و طوری جلوه می دهند و وانمود می کنند که مورد حمایت و پشتیبانی آن آدم ها و گروه ها و سازمان ها و احزاب قراردارند، اینطور نیست؟.

می‌گویم : ببین رفیق جان، راستش را بخواهی، چون من درهیچ‌کدام از این گروه ها و سازمان ها و احزابی که شما بر شمردید عضویت ندارم، بنابراین اطلاع دقیقی هم ندارم که این مفتریانِ حرف مفت زن، چه موقعیت و سِمتی دارند و چگونه از طرف رهبری و یا حداقل برخی از رهبران آن جریانات پشتیبانی می شوند.، بنابراین، من نه حق دارم و نه میتوانم حکم قطعی در این باره صادر کنم، اما یک چیز را می توانم با صراحت بگویم، و آن اینکه منطق حکم می کند که این گروه ها و سازمان ها و احزاب، برای حیثیت و آبروی خود ارزشی قائل شوند و اجازه ندهند که هر ننه قمرِ عربده کشِ حرف مفت زنی، زیربیرق آنها به دیگران بی حرمتی کند. زیرا از قدیم گفته اند «اگر پیش‌نماز ..د، آن وقت، پس نماز حتمن ...د» بعله ...ضرب المثل های مردم ریشه در واقعیت های عینی زندگی دارد.

می‌گوید : پس چه باید کرد؟ می گوئی باید در برابراین مُفتریانِ حرفِ مُفت‌زن سکوت کرد و هیچ نگفت؟

می‌گویم : بله، حتی گاهی باید خود را به ناشنوائی زد وکار کرد. البته، اگریک زمانی ضروری و لازم بود می‌شود پَتّهٔ مُندَرِسِ آنها را روی آب ریخت و آینه ای در مقابل صورت زشت و کریه شان گرفت. اما باید مواظب بود که آنها نتوانند مانعی در برابرکاراصلی شما ایجاد کنند و شما را از انجام کار مفیدتان باز دارند.

حتمن آن داستان مسابقهٔ کرم شب‌تابِ ناشنوا و قورباغه ها را شنیده ای!

می‌گوید : نه. متاسفانه نشنیده ام.

می‌گویم : قرار بوده دریکی ازجنگل های دور افتاده فرنگستان، در کنار برکه ای قدیمی که محل زندگی قورباغه ها بود، مسابقه ای میان کرم های شب‌تاب و قورباغه ها ی پرسر و صدا برگزارشود. درکنار برکه محل زندگی قورباغه ها، درخت بلند خشک شده بی برگ و باری بود که هرکدام ازکرم های شب‌تاب و یا قورباغه‌های شرکت کننده در مسابقه که زودتراز دیگران می توانست خود را به نوک آن درخت بلند برساند، برنده محسوب می شد.

الغرض!

سرانجام زمان آغاز مسابقه فرارسید. پنج قورباغه و پنج کرم شب‌تاب در مسابقه شرکت کرده بودند. تعداد زیادی کرم شب‌تاب و قورباغه و سوسک و پشه و حشرات دیگر هم به عنوان تماشاچی دراطراف دیرک مسابقه گرد آمده بودند.

داور مسابقه که یک مارمولک دانا بود، سوت مسابقه را به صدا در آورد. قورباغه ها و کرم های شب‌تاب شرکت کننده در مسابقه، شروع کردند به بالا رفتن ازدرخت. کرم های شب‌تاب تماشاچی با صبر و حوصله مسابقه را تماشا می کردند، اما صدای قارو قور قورباغه های تماشاچی گوش فلک را کرمی کرد. عده ای ازقورباغه ها، مرتب آیه یأس می خواندند و فریاد می‌زدند که : « وای خدای من... خیلی سخته... الان می افتید می میرید... هیچ کس موفق نمیشه... بپا، الان می افتی پائین... وای خدای، نروید بالا... الان با مخ میخورید زمین و ...!».

آیه های یأس قورباغه های گاله دهان، اعصاب چند تا از کرم های شب‌تاب و قورباغه های شرکت کننده در مسابقه را آن‌چنان خراب کرده بود که دل و جرئت شان را از دست دادند و نتوانستند به مسابقه ادامه بدهند.

تماشاچی ها مشغول تماشا بودند. کرم های شب‌تاب و چند تائی ازقورباغه های عاقل و دوراندیش هم مهر سکوت بر لب زده و با نگرانی شاهد بالا رفتن و فرو افتادن رفقایشان بودند.

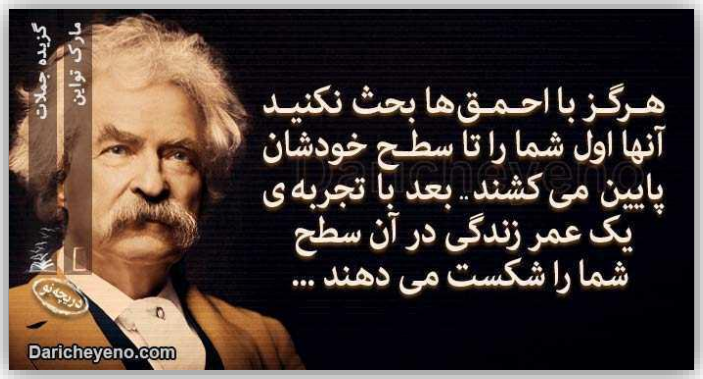
خلاصه...،

چیزی به پایان مسابقه نمانده بود. به جز یک کرمِ شب‌تابِ کوچولو، که بی توجه به های وُ هوی اطراف و سروصدای گوش‌خراش قورباغه‌های حرّاف، یواش‌یواش داشت خودش را از دیرکِ مسابقه بالا می‌کشید، بقیهٔ شرکت کنندگان درمسابقه، در پای دیرک مسابقه درازکشیده و ازحال رفته بودند.

نفس در سینهٔ خیلی ها بند آمده بود که ناگهان کرم شب‌تاب کوچولو خودش را به نوک دیرک مسابقه رساند و مارمولک دانا سوت پایان مسابقه و پیروزی کرم شب‌تاب کوچولو را به صدا در آورد.

وقتی کرم شب‌تاب کوچولو پائین آمد، تازه معلوم شد که او برای اینکه آیه های یأس قورباغه ها و حرف های مفت اطرافیان را نشنود، عمدا گوش هایش را بسته بوده و خود را به ناشنوائی زده، تا با خیال راحت به کارش برسد.

و حاصل تدبیرِ مدبرانهٔ کرم شب‌تابِ کوچولو این که توانست بی‌توجه به حرف‌های مُفتِ دیگران به هدفش برسد!



پالان دوز...

بهروز مطلب زاده/ به : تقی .ت

عکس تزیینی/ تصویری از معلّمِ پالان‌دوز شهرستان بانه

می گفت: دریکی ازاداره های دولتی و در بخش عوارض اصنافِ اردبیل کار می کردم. از مرکز بخشنامه‌ای آمده بود که باید همه اصناف شهر، شناسائی شوند، برای همه آنها شناسنامه حرفه ای تنظیم گردد تا براساس میزان درآمدشان ازآنها مالیات بردرآمد دریافت شود. خوب، البته که این کار، کارِچندان شاق و دشواری نبود.

ما در ظاهر هم که شده، خوشحال بودیم از اینکه بالاخره دارد کارها درست می شود و مملکت ما هم می رود تا صاحب قانون شود. خلاصه از اینکه قرار است مملکت دارای حساب و کتاب باشد و همه باید مالیات بپردازند، ازخوشحالی درپوستمان نمی گنجیدیم.

برای شروع کار، ابتدا می بایستی همه دکان دارها و چغال - بقال ها و سبزی فروش ها و نانوا ها و خیاط ها و خراط ها وآهنگرها و چلنگر ها و نعلبندهای شهر را شناسائی می کردیم و دست آخر هم یک «مامور» می فرستادیم تا آنها را جلب کرده به اداره مربوطه بیاورند تا ما بتوانیم با تعین میزان در آمد آنها، مالیاتی به ناف مبارکشان ببندیم.

البته اگر راستش را بخواهید در ابتدای کار، دچار یک مشکل بسیار کوچکی شده بودیم، و آن اینکه حتی خودمان هم دقیقا نمی دانستیم نام ماموری را که برای شناسائی و جلب صاحبان اصناف فرستاده می شود چه بگذاریم.

هرکدام از کارمندان بیکار اداره ما، نامی پیشنهادی می کرد. یکی می گفت «مامورادارهٔ عوارض» یکی می گفت « مامورمالیات بردرآمد» ویکی دیگرهم می گفت «مامور شناسائی اصناف» و...

خلاصه هرکسی یک چیزی می گفت و نامی بر نام های عدیدهٔ کاری که هنوز شروع نشده بود می افزود. به قول قدیمی ها « آفتابه لگن هفت دست – شام و ناهارهیچ چی».

خلاصه، سرتان را درد نمی آورم. هرکدام ازما، در دلِ دلِ خودمان می دانستیم که همه این ها کَشک است و کارِ اداره ما فقط سنگ زدن به پای لنگ بدبخت بیچاره هائی است که با نام «کاسبِ خرده پا» از صبح کله سحر تا بوق سگ، سگ دو میزنند تا بتوانند به هر دوز و کلکی که شده، شکم خود واهل و عیال شان را سیر کنند، والا در مملکت گل و

بلبل اسلامی ما که رقمِ اختلاس ها و بچاپ بچاپ ها، نجومی وکهکشانی است، کسی حق ندارد به اسب آنهائی که شغل شریف شان به قول کولی ها رومانی«چاپ چاراپ»، یعنی همان بِچاپ بِچاپ فارسیِ شیرینِ خودمان است بگوید: یابو!.

الغرض!

کلی از صاحبان صنوفِ یا همان اصنافِ خرده پای شهر را شناسائی کرده و به هر ترتیبی که بود، ترتیب مالیاتی شان را دادیم.

ما گمان میکردیم که کارمان به پایان رسیده است، اما انگار چنین نبود. زیرا ناگهان خبر آمد، چه نشسته اید که، درگوشه ای از کناره های این شهر، یعنی درست آنجائی که شهر و روستا به هم می رسند و به همدیگر دندان قروچه میروند، دکان فکسنیِ کوچی وجود دارد که همه سرمایه اش به پشیزی نمی ارزد. صاحب اش یک پیرمرد مُردنی خنزر پنزری است به نام «میرزا یقنعلی» که کارش پالان دوزی برای الاغ های محترم و زحمتکش روستاست واگر شانس یارش باشد، سالی یکی دو مشتری به سراغش می آیند وتقاضا می کنند تا برای الاغ شان پالان بدوزد.

با شنیدن این خبر، بلافاصله یک عدد «المامورِ معذور» فرستادیم تا آن پالان دوزِ بی چشم و رو را که از دید مامورین وظیفه شناس اداره ما پنهان مانده بود، با خود به اداره بیاورد.

زمان زیادی نگذشته بود که مامور وظیفه شناس اداره ما، به همراه پیرمرد ریزه میزه ای که به سختی نفس می کشید و با زحمت زیاد خود را روی پاهای لاغر ونحیف اش جابجا می کرد داخل شدند.

آن «مامورِ» وظیفه شناس را که وظیفه اش را به انجام رسانده بود و دیگر چندان «معذور» نبود، مرخص کردیم و شروع کردیم به سئوال کردن ازپیر مردِ پالان دوز.

طفلک پیرمردِ پالان دوز، در برابرسئوال های جور و واجور و چپ اندر قیچی ما، فقط سرش را به چپ و راست می چرخاند و با چشمان گرد شده از تعجب به صورت ما نگاه می کرد و سایه لرزانی از تبسم برلبان خشک شده اش دیده می شد.

پرسش‌های ما از پیرمردِ پالان دوز به پایان رسید. اکنون، ما می بایستی در باره میزان پرداخت مالیات بردرآمد او به عنوان پالان دوز تصمیم می گرفتیم. اما هرچه جستجو کردیم، برای تعین عوارض مالیاتی اوهیچ قانون و ماده قانونی پیدا نکردیم. زیرا اصلا درهیچکدام از قوانین مصوب دولت اسلامی، اسمی از صنف پالان دوزان برده نشده بود. چاره دیگری نداشتیم، صنف پالان دوزان را چپاندیم لای صنف خیاطان، و پیرمرد پالان دوز را هم به عنوان خیاط درجه سه به رسمیت شناختیم و برای خالی نبودن عریضه هم، مبلغ خیلی کمی مالیات برایش تعیین کردیم.

پیرمردِ پالان دوز وقتی از تصمیم ما آگاه شد، با همان تبسم و چشمان گِردِ متعجب، به رسم تشکر، دولا و راست شد و قبل از اینکه از درِ اتاق بیرون برود، به سمت من برگشت و با لبخندی معنی دار گفت : خیلی ممنون آقای رئیس... من به خاطر این کارِ نیک تان، یک پالان...آخ... ببخشید... یک کت و شلوار برای شما خواهم دوخت!.

پیرمرد این را گفت و درِ اطاق را پشتِ سرش بست.

من و داستان دختری که رامبراند او را جاودانه کرد!

تقی گیلانی

یکسالی میشه که با این طرح آشنا شدم. همان زمان هم بشدت تکان خوردم و بی پناهی این دختر تا مغز استخوانم نفوذ کرده بود. غرور، خشونت و سرنوشت غم انگیزی که بر او تحمیل شد، ذهنم رو بخودش مشغول کرده بود. تردید داشتم بتوانم مستقیماً به طرح چهره اش نگاه کنم. تا اینکه دیشب باردیگر بیاد السیه افتادم و رفتم و عکس هایش را بیرون کشیدم: فقط همین دو طرح و دیگر هیچ... چرا، یک طرح خیلی ناروشن از اعدامی ها که توسط هنرمند دیگری به تصویر کشیده شد.

هردوی این هنرمندان بشدت تحت تأثیر وضعیت و زندگی و گذران این دختر قرار گرفته بودند و حتی نسبت به روند محاکمه و اعلام حکم به وی نیز احساس متفاوتی داشتند.

دست به هر کاری میزدم، السیه از من دور نمیشد. به من گفت: اگه تو بودی چکار میکردی؟ گفتم: نمیدونم. اما نه من در آن دوران هستم و نه با مردها همان رفتاری رو می کنند که با تو بعنوان یک دختر جوان و حتی بخاطر قد و قواره ات که کوچیک تر بنظر میاد، برخورد کرده اند.

میگه: میدونی، چه راه طولانی رو پشت سر گذاشتم تا رسیدم آمستردام؟ میدونی چقدر گرسنگی کشیدم تو همین دو سه هفته ای که در آمستردام بودم؟ میدونی چندبار مجبور شدم از دستفروش ها دزدی کنم و ... و هربار هم با ترس و لرز که مبادا دست گزمه ها بیافتم – خودت هم میتونی تصور کنی که اونا با دزدها چکار می کنند. زندگی لابلای کثافات گرسنگی مداوم و در بند بودن، یعنی مرگ شرم آور...

بهش میگم: آخه چطور شد که از آروس که بیشتر از ششصدکیلومتر با آمستردام فاصله داره، بلند شده ای و اومدی آمستردام که چی بشه؟ مگه اونجا کار نبود مگه خانواده نداشتی؟

السیه، که حسابی خسته شده بود از ایستادن بالای آن چوب و بسته شده به ستونها، گفت: بیا کمک کن بیام پائین. من که مرده ام و این گزمه ها هم که دیگه با من کاری ندارن. رامبراند هم که کارش تموم شده و رفته، لااقل بیام بشینم یه خورده خستگی در کنم...

با ترس و لرز و بدون اینکه گزمه ها بفهمند، میرم سراغش. یک لحظه احساس می کنم این دختر با این قد و بالایش چقدر شبیه مادر خودم هست!؟ کوچولو، کمی تپل و اما، چه دستان بزرگ و پوست سختی داره. بهش میگم: الیس، تو چطور تونستی اینهمه راه رو بیای تا آمستردام؟ خندید و گفت: من که تنها نبودم؟ تو داستانهائی که واسه من نوشته اند اینطور میگن. ما یه عده ده دوازده نفره دختر و پسر بودیم از روستای خودمان و چندتا روستای دیگه. زندگی روزانه ما بشدت دردناک بود. مدام توی گل و لای و جاهای مرطوب بودیم. بچه ها حتی تا چهارده پانزده ساله هم با مریضی و اینا می مردند. مادر و پدر ما که دیگه نمی تونسند ما رو نگهدارند. کسی هم نبود که بخوایم با هم زندگی تازه ای رو شروع کنیم. یک بدبختی عمومی. از اونطرف کسانی که با قایق از هامبورگ و آمستردام و جاهای دیگه برای شهرهای بزرگ جنس می آوردند هی میگفتند که: کار توی آمستردام ریخته. خصوصاً دختربچه ها رو میگیرند بعنوان خدمتکار و حتی میتونن توی قصرها زندگی کنند و همانجا هم غذا بخورند و کار کنند. کارش سخته اما، جاشون گرم، غذا شون خوب و از همه مهمتر به سلامت خدمتکاران خیلی توجه می کنند چون میترسن خودشون مریض بشن... ما که از ساعت شش غروب بخاطر تاریک شدن هوا می خوابیدیم، تا صبح یعنی دوازده ساعت رو با خیالاتی اینطوری میگذراندیم.

- چطور دلت اومد از پدر و مادرت جدا بشی؟ از برادر و خواهرات؟ از بقیه...؟

- خب، من فکر نمی کردم که به این زودی می میرم. اونا هنوز نمی دونن و فکر می کنند من کاری پیدا کرده ام و حتی ممکنه با ارباب ام به کشورهای دور مسافرت کرده ام. اونا حتی آرزوشان این بوده که من بتونم بچه ای هم برای ارباب بدنیا بیارم و ... بعدش، وقتی کار و زندگی ام بهتر بشه خوب، میرم بهشون سر میزنم. اما، این پیرزن احمق بخاطر ده سنت کرایه اش که قول داده بودم سه برابرش رو هم بهش بدم، وسائل ام رو برداشته بود. بعدش هم با جارو افتاده به جون من.

- معلومه، دختری مثل تو که جرئت می کنه از آن سر دنیا بیاد آمستردام تنهائی کار و زندگی رو جستجو کنه، این چنین دختری رو چطور جرئت کرده بزنه؟

- آخ اگه بجای تبر، چیز دیگه ای بود!؟ خب اون بهرحال نمی مرد. اما تبر رو وقتی بردم بالا، دیگه واقعاً نمی دونستم چکار دارم می کنم... بعدش هم اگه لیز نمی خوردم و نمی افتادم توی رودخانه... اونا نمی تونستند منو بگیرن...

- الیس، بهرحال واسه من خیلی عجیب بوده که تو توی این سن و سال، چطور بلند شدی و اومدی آمستردام؟

- ببین، همینطور که تو راه بودیم – ما یکماه و نیم تو راه بودیم و بیشتر راه رو هم پیاده اومدیم. فقط نزدیکی آمستردام و توی هلند رو با قایق ها و از توی کانال ها آمدیم. اونم با قول به خالی و پر کردن بار توی قایق ها. یه چیزی هم به ما میدادند برای خوردن. توی جاده ها مردم دسته دسته به طرف هلند می اومدن. حتی یک عده ای تصمیم داشتن تا هانوفر و یا حتی تا کلن یا پاریس هم برن. اونا میگفتند: اونجا گرم هست و زمین کشاورزی زیاد هست و کارگر زیاد میخوان و میشه

با شانزده ساعت کار، غذای کافی خورد. من خودم هم فکر کردم اگه توی آمستردام نشد کاری پیدا کنم برم بروکسل یا حتی برم پاریس. حالا چطورش، نمیدونم. اما ما یه گروه از بچه هایی بودیم که دیگه یا باید تو روستاهایمان می مردیم و یا برای کار می اومدیم اینطرف.

- ببین الس، مسخره هست این سوال رو ازت بپرسم؛ اما تو احیاناً گرسنه نیستی و یا تشنه و ...

السیه خنده اش گرفت! – حالا کدام مرده ای رو دیده ای که گرسنه و یا تشنه اش بشه!؟ تازه، من آنقدر که به گرسنگی عادت دارم، به سیری عادت ندارم. تو گرسنگی راحت تر هستم. هنوز دارم فکر میکنم چرا قبل از کشتن اون زن، غذاهای توی خونه رو نخوردم!!!! – با صدای بلند میزنه زیر خنده.

- هیس... بابا حالا این نگهبانها می فهمند که تو رو پائین آورده ام!

- نگران نباش! اون نگهبان‌ها خودشون هم یه طرح بیشتر نیستند. اونا هم سالهاست که مرده اند. حالا تو چطور شد توی این هیر و بیر از طرح من خوشت اومد؟

- اصلاً انتظار نداشتم با چنین سوالی روبرو بشم! یعنی اون میتونه تشخیص بده که من از دوره و زمانه دیگه ای هستم!؟ میگم: والله تو که بیگانه نیستی. بیشتر از اینکه خود تو موضوع اصلی باشی، کار رامبراند بود که منو کشوند به طرح تو.

- آخ، این آقای رامبراند خیلی آدم خوبیه. چقدر دلم میخواست قبل از اینکه منو خفه کنند، اونو می دیدم. هرچند... نه بهتر شد. من که توی شهرداری و محکمه اعتراف کردم، فکر می کردم که حالا منو بخاطر کم سن بودن میندازن زندان و یا به این زودی به اعدام محکوم نمی کنند. واسه همین باورم نمیشد که منو همان روز بیارن و طناب بندازن گردن ام... تمام مسیر رو گریه کردم. خیلی ها منو مثل دیوونه ها نگاه می کردند یا مثل کسی که انگار تمام شهر آمستردام رو با دستانم خفه کرده ام. خب، من که تقصیری نداشتم. حاضر بودم هر کاری و مطلقاً هر کاری بکنم. اما نه از قد و قواره ام و نه از وضع لباس و سرو کله ام، حتی مردها بعنوان یک زن هم نگاهم نمی کردند. وگرنه چه فرقی می کرد میتونستم بذارم منو هرجور دلشون میخواد داشته باشند و فقط یه پولی به من بدن برای این روزها... اما حتی پسرهای خیابان و دوره گرد و کثافت هم منو به جمع خودشون راه نمی دادند.

خلاصه توی راه خیلی گریه کردم. وقتی داشتند منو بالای دار می بردند خودم رو چسبوندم به چوبه دار و با هزار زور و بدبختی منو جدا کردند و بردند بالای نردبان و طناب و ... منو بعدش که خفه شدم، بستند به چوب و این تبر رو هم مثلاً بعنوان ابزار جرم و جنایت گذاشتند پهلوی من. حتی فرصت نکردم به مرده های دیگه که اون دور و بر آویزان بود نگاه کنم. البته اگه اونا رو میدیدم حتماً قبل از اعدام از ترس می مردم! اما حالا که نگاهشون می کنم، یه جورائی می فهمم که همه شون مثل خودم هستند. بدبخت، بیچاره و همان بهتر که مردند.

- اما، تو همین الان جلوی من زنده هستی و فکر می کنم برای کسانی هم که دوستان من هستند، حداقل ساعاتی زنده خواهی شد!

- آخ تو هم چه حوصله ای داری آ... چه فرقی می کنه. مثل من هم قبل تر و هم بعداز ماها هم بوده اند و خواهند بود. یکی علف هرز میشه، اون یکی درخت گلابی و اون دیگری هم گلی میشه توی باغ یک قصر.

دیگه وقتش هست که ازش خداحافظی کنم. نمیدونم چی بگم. چطور میشه با یه مرده، با یک طرح، با یک تصور خداحافظی کرد؟ میگم: ببین، خداحافظی با تو برای من خیلی سخته. اما میخوام یه پیشنهاد جالبی بکنم. حالش رو داری با هم بریم درست همان جائی که آن زن رو کشته ای، اگه کافه ای آن دور و برا بود، یک پیک شراب، آبجو، شربت، یا حالا هرچه که بوده و دلت خواست با هم بزنیم!؟

السیه با خنده ای که قهقهه اش تمام مردگان آویزان در میدان را بیدار کرده بود، سری به علامت موافقت تکان داد و با هم و اینبار دست در دست هم از روی آب قدم زنان گذاشتیم و وارد آمستردام شدیم.

2.8.18

منبع: وبلاگ دیدان

***

خاطره ای از دکتر باستانی پاریزی در بارهٔ تابلو نقاشی "نگهبانانِ شب" اثر "رامبراند"

"یادم آمد که وقتی درموزه نقاشی آمستردام بودم تابلو معروف رامبراند با عنوان >نگهبانان شب <را به من نشان دادند و گفتندکه: درجنگ جهانی دوم، درحالی که مردم هلند روزانه بیش از چند صد کالری حرارت جیره نان و شکر و سوخت نداشتند، دولت آمریکا حاضرشد این تابلو را با پنج کشتی آذوقه مبادله کند؛ اما مردم هلند نپذیرفتند و به گرسنگی خفتند و به زبان حال گفتند: ما یوسفِ خود نمی‌فروشیم/ تو سیمِ سیاهِ خود نگه‌دار!

و حق هم با آن‌ها بود؛ زیرا بعد از آن‌که آب‌ها از آسیاها افتاد، صنعتِ توریسمِ هلند روزانه چندین میلیون دلار از بازدیدکنندگان خارجی همین موزه به دست می‌آورد."

مُستقیم، سَرِ پهلوی!

شاهین دُرچه‌زاده/ داستانک

مردادِ داغِ تهرانه و ده دقیقه ست که منتظر تاکسی‌ام. حوالی میدون سپاه. طبق معمول حواسم میره به گذشته‌ها و خاطرات سالیان دور از خیابون شاهرضا...

بی اختیار به تاکسی‌ای که برام بوق میزنه و می‌گذره میگم: مستقیم سر پهلوی!

بیست سی متر جلوتر میزنه روی ترمز و بعد از کمی مکث، دنده عقب میگیره وجلوی پام وای میسته. راننده جوانکیه همسن و سال خودم. موی و ریش سپید، و عینکی. نیشِ خودش و مسافرش تا بنا گوشش بازه!

کله شو به طرف پنجره دراز میکنه و با همون نیش باز میگه: کجا؟ یه بار دیگه بگو!

خنده م میگیره. میگم: ببخشید، از دهنم پرید. سرِ ولیعصر.

میگه: نه آبجی، همونی که اون اول گفتی رو یه بار دیگه‌م بگو، کجا؟ میگم: عرض کردم چهارراه پهلوی. یه وری می‌چرخه و در عقب رو باز میکنه و میگه: امر فرمودین قربان.

گردن مسافر جلویی که جوانک نوزده بیست ساله ی هدفون به گوشیه میچرخه به طرف من . احساس میکنم همون سگِ اصحابِ کَهف هستم که دارم با لباسِ مبدّل تو خیابونا پرسه میزنم.

راننده روشو میکنه به پسرک: جَوون شیشه تو بده بالا میخوام واسه آبجیم کولر بیگیرم.

همونجوری که ریز ریز میخنده و سر تکون میده، کولرو روشن میکنه. بعد دراز میشه و از توی داشبورد یه نوار کاست درمیاره: بیا آبجی، اینم الان واسه ت پلِی میکنم شوما گوش بیگیر به یاد همون روزا که ولی عصرمون پهلوی بود.

میگم: لطف میکنید.

شروعِ آهنگ آشناست، همین‌جور که تهِ ذهنم دارم خواننده رو حدس میزنم، صدای غمگینِ مهرپویا می پیچه تو تاکسی: "آن زمان کز نگاهِ خسته‌ی مرغانِ دریایی..." دلم فشرده میشه، سال ها بود که این ترانه رو نشنیده بودم.

از تو آینه میگه : دمت گرم آبجی ، سر صبحی انگاری پس کله مونو گرفتی انداختی تو دامن عَلضرت .

میگم : بعله ، گرماست وحواس پرتی دیگه.

بعداز چند دقیقه همین‌جوری که با انگشتاش ریشای سپیدشو شونه میکنه می‌پرسه: حالا مسیرتون کجاس؟ گفتم:

ـ شما تا کجا میرید؟

می خنده، دنده رو عوض میکنه و سیگاری که پشت گوششه برمیداره و همونجور خاموش میذاره کنج لبش: مستقیم از آیزنهاور میرم تا خودِ میدون شهیاد.

حالا که اونم افتاده تو دامن طرف میگم: پس منم ۲۴ اسفند پیاده میشم.

میگه رو جَف چشام.

از چهار راه که رد میشیم یهویی میزنه روی شونه‌ی پسرک و میگه:

هعیییی ... ببین شازده، یه وقتی اینجا موسسه ملّی زبان بود، بعد از دانشگاه میومدم اینجا انگلیسی کار میکردم . (پسرک هدفون به گوش چرتش پاره میشه و گیج و منگ دور و برش رو نگاه میکنه). دوباره از تو آینه میگه: یادته آبجی اینجاها رو؟ آندره رو یادته؟ صفحه فروشی بتهوونو چی؟ میگم: بله یادمه، اینجا خیلی چیزا بود که الان نیست. تهرون خیلی خاطره ها داشت که طوفان بُردش.

آه میکشه: حیف... حیف... چه روزایی بود... ای روزگار... هاااای پیشانی ما را به کجا می‌کشانی... علوم اجتماعی خوندم، همینجا تو دانشگاه تهران لیسانس گرفتم. الانم که می‌بینی.

مهرپویا داره مرگِ قو رو می‌خونه که راننده محکم میزنه رو پاش و میگه: واااای... خاطرت هست خانوم؟ به این بنده خدا می‌گفتیم عباس گاو صدا...

همونجوری که سرم رو به شیشه پنجره تکیه دادم و با بغض بیرون رو نگاه میکنم، میگم:

ـ بعله آقا خاطرم هست، یه وقتایی هم سیتار میزد این عباس آقا. آروم گفت: عباس آقا رو خیلی دوست دارم. خیلی.

به میدون ۲۴ اسفند که می‌رسیم میزنه بغل: بیا... محضِ گلِ روی آبجیم مسافر نزدم. جلوی سینما کاپری‌ام پیاده‌ت کردم، به یادِ گوزن ها.

تشکر می‌کنم و یه پنج هزار تومنی میگیرم طرفش. برمیگرده رو به من، غمگین توی چشام نگاه میکنه و با اون صدای خش دارش میگه: بذ جیبت آبجی ، این دفه رو مهمون ما.

میگم: نه آقا ممنون، آخه اینجوری که نمیشه.

یه تلخ‌خندی میزنه: اتفاقا اینجوری میشه. دُنت وُری، یو مِید مای دِی آبجی. حالام بپر پایین که کار دارم.

پیاده میشم، غمِ دنیا می شینه رو دلم. صدای مهرپویاست که می‌خونه:

تو از قبیلهٔ لیلی

من از قبیلهٔ مجنون

تو از سپیده وُ نوری

من از شقایقِ پُر خون...

الان ما آدمای اون روزا، هزار سالمونه!

هر کدوممون یه گوشه ی دنیا بقچه‌ی زندگی و خاطراتمونو بغل کردیم و هِی نگرانِ هستیم و فردای بچه هامون!

ذهنمون پر از مقایسه است و بُهت!

راستی ما آدمای هزار ساله، چندسالمونه؟!

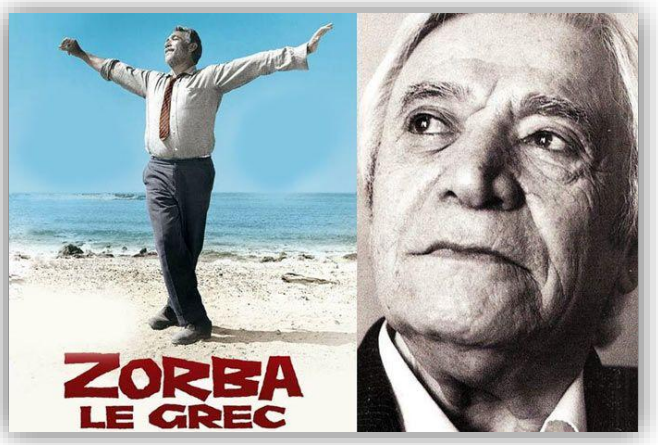
برگرفته از: فیس بوک

نقد و معرّفی

سعادتی به قدّ وُ قامتِ نیکوس کازانتزاکیس

نقدی بر کتاب "زوربای یونانی" ترجمه محمد قاضی

احسان طبری



ارژنگ: رمان مشهور "زوربای یونانی" اثر نویسندهٔ اهل یونان، نیکوس کازانتزاکیس با برگردان شیوای زنده‌یاد محمد قاضی، از سری کتاب‌های دوران پیش از انقلاب سال۵۷ است که به واسطهٔ شخصیت استوار و گیرای قهرمان اصلی "زوربا" خواننده را مجذوب خود می‌کرد و چه بسا که جهان بینیِ او را الگوی مناسبی برای درک معنای زندگی و استفاده از مواهب آن می یافتند. زنده‌یاد احسان طبری امّا با تسلطی که خود در عرصه داستان‌نویسی و نقد ادبی داشت، پس از مطالعهٔ کتاب و با نگاهی عمیق و متفاوت، نقدی جاندار بر آن می‌نویسد که زینت‌بخش صفحاتی از این شماره ماهنامهٔ ارژنگ است.

***

معیارِ سنجشِ زیانِ هر کسی آن است که روحش به چه چیزی راضی می شود!
(هگل)

زیاد برای من در زندگی رُخ داده است که در بابِ مبحثِ "ئودهمونیک" (Eudemonique) یا "سعادتشناسی" مطالبی بنویسم که گاه تجریدی، گاه عاطفی، و گاه نیز هر دوی آن ها بوده است. آخِر، این از بغرنج ترین و مکرّرترین مسائل است که برای فرد مستمرّاً مطرح است. همین چندی پیش، مرگِ "بابی ساندز"، میهن پرستِ کاتولیکِ ایرلند شمالی، برای من انگیزه شد که درباره "دشوارِ بهروز زیستن" سطوری بنگارم. حالا خواندن کتاب "**زوربای یونانی**" (نوشته نیکوس کازانتزاکیس با ترجمه فریبای محمد قاضی) به چنین انگیزه‌ای بدل گردید.

کتاب بیش از آن‌که داستان باشد، نوعی فلسفه است. بیش از آن‌که نثر باشد، نوعی شعر است. بیش از آن‌که در سطحِ یونانِ پس از جنگِ اوّلِ جهانی باشد، در سطحِ جهان و ابدیّت است. به قول شادروان جلال‌الدین همایی "کتاب، کتابِ خبیث"! اگر هنر به گفته تولستوی یعنی "**انتقالِ عاطفه**"، این نویسنده کاملاً در این انتقال موفق بوده است.

در این ایّامِ شورانگیزِ تاریخی کشور ما، من این کتاب را نخست به انگیزهٔ محبت و احترام به پُرکوششی و کارِ مرغوب مترجمِ آن آغاز کردم، و سپس تحت تاثیرِ نیرومند خودِ کتاب قرار گرفتم و آن را به خاطرِ قهرمانانش تا آخر خواندم.

شاید من به یک تیکه فسفر بدل شده ام و کم ترین اصطکاک مرا شعله ور می‌کند، و یا رویدادهای عُمر اعصابم را در فرسایشِ تدریجی به تارهای عنکبوتی بدل کرده که این اندازه زود با کم‌ترین تکان آشفته می شود، و یا تمامِ روح من زیر فشارِ کوه‌های "اُحُدِ" حوادث به ریزه‌کاه‌ها و پوشال‌های حقیری مبدّل گردیده که این اندازه زود جذبِ کم‌ترین میدان‌های مغناطیسی می گردد! و شاید خودِ مطلبِ "انسان چگونه می‌تواند سعادت‌مند باشد؟"، برای انسانی که سعادت‌مندی را در معنای اصیل و بزرگش نتوانسته است لمس کند، این اندازه حُزن‌انگیز، این اندازه هیجان‌آور است!

در پسِ برگ های کتابِ **"زوربای یونانی"**، زندگیِ آدمیزاد و این طبیعتِ شگرفِ رنگینی که ما را محاصره کرده، به شکل لرزاننده‌ای در تپش است. من از کم‌تر نوشته‌ای این نبضِ کوبنده و پُرخونِ هستی را این‌چنین در زیرِ انگشتانِ "درکِ" خود احساس کرده ام. به همان اندازه، زندگی سایه سنگین و آبی‌رنگِ مرگ نیز به همراه خواننده کشاله می‌رود: تعفّنِ جسم، ترکیدن پوستِ ورم‌کرده و زرد، روان شدن مایع‌های بدبو، نشخوارِ بی‌امانِ کرم‌های سفیدِ زیرزمینی، حدقه‌ای که از کلوخِ مرطوب به‌جای مردمک انباشته شده است. مرگ و زندگی آن‌جا، در این کتاب در برابر شماست و زوربا، یک یونانیِ زندگی‌پرستِ بی‌باک در برابر تهدیدِ دائمی این سایه مخوف، اربابِ خود، مهندسِ معدن را با اطمینان و ایمانِ کامل به لذت‌بردن از آن‌چه که دَمِ دست است، فرا می‌خواند.

مثلاً از آن جمله، بیوهٔ شادابی است که مانند مادیانِ فَحلِ خوش‌بَر و تن است و می‌تواند چون لقمه‌ای لذیذ طعمه مهندس قرار گیرد و او تردید می کند، ولی زوربا از هرگونه تردیدی در این موارد ناراضی است:

"وقتی به کلبه رسیدیم، دو زانو نشست. سنتور را روی زانوانش گذاشت و در حالی که به تفکر فرو رفته بود، سرش را پایین انداخت. انگار به آوازهای بی‌شماری گوش می‌داد. می‌کوشید تا از آن میان، یکی را که از همه زیباتر یا از همه حُزن‌انگیزتر است انتخاب کند. آخر انتخابِ خود را کرد و آهنگِ سوزناکی سرداد. گاه‌گاه از گوشه چشم نگاهم می‌کرد. حس می‌کردم آن چه را نمی‌تواند یا جرات نمی‌کند به زبان بیاورد، با سنتور به من می‌گوید. می‌گوید تو در کارِ تلف کردن عُمرِ خویشی و تو و بیوه زن (زنِ جوانی که از آن صحبت کردیم. ط)، دو حشرهٔ ناچیزید که فقط یک‌دم در پرتوِ خورشیدِ جهان‌افروز زنده‌اید، وسپس برای ابد فنا خواهید شد و دیگر هیچ‌گاه نخواهید بود، هیچ‌گاه..."

فلسفه کهنه و مبتذلی برای ما ایرانی‌هاست که رباعیاتِ خیام یا غزل های حافظ درباره آن زیاد و بسیار زیبا و یا ژرفا نوشته‌اند:

فرصت شمار صحبت، کزاین دوراهه منزل
چون بگذریم، دیگر نتوان به‌هم رسیدن (حافظ)
هر وقتِ خوش که دست‌دهد، مُغتنم شمار
کس را پدید نیست که انجامِ کار چیست (حافظ)

ولی کازانتزاکیس در حدّ حافظ و خیامِ ما مسئله را تنها در دَم را غنیمت دانستن حل نکرده است. در کتاب او دو الگو که هردو جویندهٔ معنای زندگی هستند، دیده می‌شود: مهندسِ جوانی که می‌خواهد در جزیره "کرت" در کرانه دریای مدیترانه به کمکِ زوربا (یک سرکارگرِ چابک و پُرخون ولی سالمند) معادنِ "لی‌نیت" استخراج کند، ابداً یک آدم نیستند. مهندس بقّال‌وار حسابِ زندگی را چُرتکه می‌اندازد، سعادت را در پندارهای وهم‌آلود، بودایی جست‌وجو می‌کند. موشِ کاغذهاست، کرمِ کتاب هاست. آدمِ خوب و مهربان و بچه معتدلی است. از فلسفه وحشی و سرشار از غریزه زوربا، از تواناییِ او در مقابله با امواجِ فلز رنگِ دریا، یا پیکرِ فاحشه پیربوبولینا، از نواختنِ سنتور، از سرکشیدن

غرابه‌های شراب، از رقص‌های وحشی که زوربا را مانند یک جسمِ بی‌وزن به آسمان می‌پراند، از خستگی‌ناپذیریش در کار، خوابِ عمیق و بی‌دغدغه اش، عجیب خوشش می‌آید ولی خودِ او نمی‌تواند زوربا باشد. فکر، کتاب، نوشته، کاوش، خودخواهی و فردگرایی، او را از طبیعتِ زنده انسانی‌اش برکنده ساخته است.

از همه این چیزها در عین حال متنفّر است و خیلی دلش می‌خواهد به حیاتِ خودرو و بی‌محابا و فورانیِ زوربا‌وار بازگردد، ولی افسوس قادر نیست:

"من باز ساکت بودم. می‌دانستم که حق با زورباست. بلی می‌دانستم ولی شهامتِ تصدیق نداشتم. عُمرِ من بر یک مسیرِ عوضی سیرکرده بود و دیگر تماسِ من با مردم چیزی به جز یک مناظرهٔ درونی با خودم نبود. تا بدان درجه سقوط کرده بودم که اگر قرار بود بینِ عاشق شدن به یک زن و خواندنِ یک کتابِ عشقی، یکی را انتخاب کنم؛ کتاب را انتخاب می‌کردم".

مهندس، شیوه هستیِ خود را سقوط می نامد زیرا بین زن و کتاب، بین ناسوت و لاهوت، دوّم ها را انتخاب کرده بود. چه تفاوتِ بزرگی با زوربا و آن طبیعتِ مالامال از غریزه‌های ابلیسی و گناه‌کار و طبیعی و دست نخورده! برای بهره وری از طبیعتِ کاملاً ناسوتی، زوربا باورِ محکم دارد که در وجود انسان یک "ریزه جنون" لازم است. بدون آن "ریزه جنون"، انسان بدبخت می‌شود:

"مشکل است، ارباب! بسیار مشکل است. برای این کار باید یک ریزه جنون داشت. بله جن، می‌فهمی؟ باید خطر کرد. ولی تو مغزِ قرص و قایمی داری که از پسِ تو برمی‌آید. مغزِ آدم عینِ یک بقّال است که حساب نگاه می‌دارد: این قدر پرداخته‌ام، این‌قدر وصول کرده‌ام؛ این سودِ من است، یا این زیانِ من است. دُکّاندار حقیر حسابگری است. هر چه دارد رو نمی‌کند. همیشه چیزی در ذخیره دارد. ریسمان را نمی‌گسلد. نه! ناقلا، محکم آن را در دست دارد چون اگر ریسمان از دستش در برود، بدبخت، کارش ساخته است. ولی اگر تو ریسمان را را نگسلی، به من بگو، زندگی چه مزه‌ای دارد؟ مزّهٔ بابونه خواهد داشت، بابونهٔ بدطعم."...

بابونهٔ بدطعم بدونِ شک سودمند است. عرق و شراب که تو را واژگون می‌کند و از درونِ تو خلقتِ دیگری بیرون می‌کشد، زیان‌بخش است. ولی زوربا بابونهٔ بدطعم را نمی‌خواهد. سودش را هم نمی‌خواهد. می‌خواهد آن‌قدر بنوشد تا در اغماءِ زهرآگینِ آن بترکد. از انفجارِ شادی و عشق بترکد. **این است "سعادتِ" زوربایی!**

و کازانتزاکیس مسئلهٔ سعادتِ انسانی را در درون این دو قطبِ "بابونه و شراب" مطرح می‌کند. دو قطب: حساب گری‌های جبونانه یک روشنفکرِ پندارباف (که در دل از سقوط و عوضی‌بودنِ خود پشیمان است، ولی جراتِ "خوشبخت بودن" ندارد، و خطرکردن های بی پروا از هرگونه آبرومندی به سودِ عشق و لذتِ آلودهٔ زمینی به سودِ صحبت را فرصت شمردن و دَم را غنیمت دانستن.

ولی آیا این است مسئله سعادت؟

نه! دروغ است.

در زمینِ ما برای انسان، هنوز ابداً سعادت به معنی واقعی و جدّی و بزرگِ این کلمه وجودِ خارجی نداشته و ندارد و تنها یک هدفِ کمابیش دوری است، زیرا پیش نیازهای تحقّقِ آن هنوز هم ضعیف است. تنها چیزی که می‌تواند روح‌های نیرومند و بزرگ را ارضاء کند، مبارزه و تلاش به سودِ تامینِ شرایطِ مادی و معنوی فوق‌العاده گوناگونِ این سعادت است. اگر سعادتِ زوربایی را، خوش‌باشی را، سعادت بدانیم، همه آن پست فطرت‌هایی را تبرئه کرده‌ایم که

سقوطِ خود را به خاطرِ جلبِ رضایتِ "پول و قدرت" توجیه کرده‌اند و یا می‌کنند. منتها زوربا به نمونه‌های پیشِ پا افتاده و فقیرانه آن دل‌خوش است. او مردِ خوبی است، ولی فلسفه‌اش فلسفه درستی نیست.

همیشه می‌دانستند که انسان‌ها دو جورند:

آن- به در می‌رود از باغ به دلتنگی وُ داغ

این- به بازوی فرح می‌شکند زندان را (سعدی)

یعنی یک نشاطِ "الکیِ" درونی وجود دارد و همچنین یک "مالیخولیا"ی پُرتوقعِ بوتیماری و چاره ناپذیر. بوتیمارها در کاخ‌ها می‌نالند، ولی گنجشکان بانشاط در خرابه‌ها می‌رقصند و جیک‌جیک می‌کنند و در جیک‌جیکِ مستانه خود از "برگِ زمستان" غافل و فارغ‌اند. ولی این یک نوع درکِ ذهنی سعادت است. درک عرضی است، فردی است، و حلّ مسئله نیست.

این چه ارتباطی به معنای عینی و واقعی سعادت دارد که سعادتِ قرص و پایدارِ یک انسان در درونِ سعادتِ همه انسان‌ها است و نه سعادتِ بندبازانه و فرارِ لحظه‌ای به حسابِ بی‌سعادتیِ دیگران، نه سعادتِ بی‌شرمانه در کنار بی‌سعادتیِ دیگران.

فلسفه خیّامیِ زوربا که به شرابِ شاعرانِ ما، رقص را هم اضافه می‌کند که حلّ مسئله نیست! برای آن، ساختمانِ روحی و جسمی و دل و دِماغِ خاصّی لازم است. اکثریتِ مطلقِ انسان‌ها از آن محروم‌اند. من شخصاً از آن محرومم و ابدا هم فکر نمی‌کنم که سقوط کرده‌ام و یا عوضی رفته‌ام.

سعادتِ آقای مهندس نیز سعادتِ بورژوایی- روشنفکریِ بی‌معنایی است که مُفت نمی‌ارزد.

تاجرِ ترسنده طبعِ شیشه جان

در طلب نی سود دارد نی زیان (مولوی)

این دوّمی، این سعادتِ بورژوایی- روشنفکرانه هم سعادت نیست. حسابگری، خودخواهی، ترس اجازه نمی‌دهد که حتی یک ستاره را بالای سرِ خود تابنده ببیند، یا شُرشُرِ دل نوازِ نهر را بشنود، یا به یک اوجِ روحیِ ولو فرّار دست یابد. سعادت به معنای گریز از زندگی، تخدیر، خودفریبی را سعادت نشمربم. سعادتِ فردی محال است.

سیسیرُون راست می‌گفت: انسانی که میرنده است، خوشبخت نیست. باید افزود: انسانی که غول های جبرِ طبیعی و جبرِ اجتماعی بر او مسلط اند، خوشبخت نیست. خوشبختی به معنای مَنجوق های پُر زرق وُ برق و ابلهانه، پول، مقام، عشرت و امثال آن البته وجود دارد، ولی خوشبختی به معنای بزرگ و واقعی و ریشه‌دار و با قوامِ آن هنوز وجودِ خارجی ندارد. می‌گویند: "**سعادت، یعنی نبرد برای سعادت**". اگر مطلب چنین است (که چنین است)، پس باید درِ هرگونه چانه‌زدن را در بارهٔ این خوشبختیِ لعنتی تخته کرد.

چه خوشبختی در این جهان! در این جهانِ جهالت و خون و غارت و خشونت و پستی و فقر و بیماری و زلزله و جنگ؟ چه خوشبختی در میان این توده های لاشه بدبوی انسانی؟ چه خوشبختی در سایه متبسمِ وقیحانه راکفلرها روی نعشِ سراپا خونینِ فلان رزمنده هجده‌ساله؟ چه خوشبختی در میان این سمومِ وزنده شور و تلخ و عفونت‌آمیز پستی‌ها و تعصب‌ها! در میان این عطرهای نفرت‌انگیزِ هنگِ الماس؟ در میان شکنجه‌گران، تروریست‌ها، سالوسان، جاسوسان، پرستندگانِ زر و زور؟

ولی من به حدّ کُشت باور دارم که "**خوشبختیِ بزرگ**" شدنی است. خداوندِ تکامل، خداوندِ خوشبختی، نوشداروی خود را در کاسه سرِ شهیدان می‌آشامد. هنوز راهِ درازی، به حدّ فرساینده درازی در پیش است. راهی که قرن‌هاست

آغاز شده و با خاکسترِ سهروردی‌ها، و حلّاج ها و جیوردانو برونوها آراسته است و در قرنِ ما وارد یکی از حماسی‌ترین فصولِ خود گردیده است، ولی هنوز به پایانش نزدیک نیست.

از این رو من با زوربا نیستم و حتی از او که مردی دوست داشتنی است، خشمناک می‌شوم. با آقای مهندس هم نیستم و از این که او یا یک روشنفکرِ ترسو و خودخواه، یا یک تاجرِ حسابگر و در بهترین جهشِ روحِ خود می‌خواهد تنها یک زوربا باشد، بدم می‌آید. در کتاب های او نیز طلسمِ سعادت نقش نیافکنده است. اصلاً آدم خوبی نیست. این تیپ‌ها را من می‌شناسم. بورژوازی یک دوجین از آن‌ها را هر روز تربیت می‌کند. بگذار با بودا لاس بزند، ولی آدمِ بی معنایی است. من با "دانکو"ی گرکی هستم که قلبِ پامال شده‌اش گاه‌گداری بسیار نادر، در پسِ برخی سطورِ این کتاب می‌تپد، نامحسوس، نامسموع، من عطشانِ خوشبختیِ بزرگ هستم که خورشیدِ آن نمی دانم کِی، ولی حتماً و حتماً، روی گورِ زدوده و بادروفته و بی‌نشانِ ما طلوع خواهد کرد. بگذار زمانی که جمجمه را خاکِ داغ انباشته کرده است، آن روز می‌رسد که انسانیت به تکیه‌گاهِ واقعیِ انسان بدل می‌شود، که انسانیت بر جبر و جادوی طبیعت و جامعه غلبه می‌کند و عصرِ اختیار، جانشینِ عصرِ جبر، عصرِ وحشتناک و زجرآورِ جبر می‌گردد. به همین سبب که روحِ خود را برای به‌دست آوردنِ نقدینه سعادت تا حدّ زوربا تنزل نمی‌دهم و حتی با قبول نسبتِ پندار بافیِ دیوانگان، به این نسیه متعالی و بالا دلبسته خواهم ماند و تا دَم دارم، امیدوارم: Dum Spiro, Spero

تیرماه ۱۳۶۰

(برگرفته از فصلنامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران/ د فتر اول/ پاییز ۱۳۵۹)

***

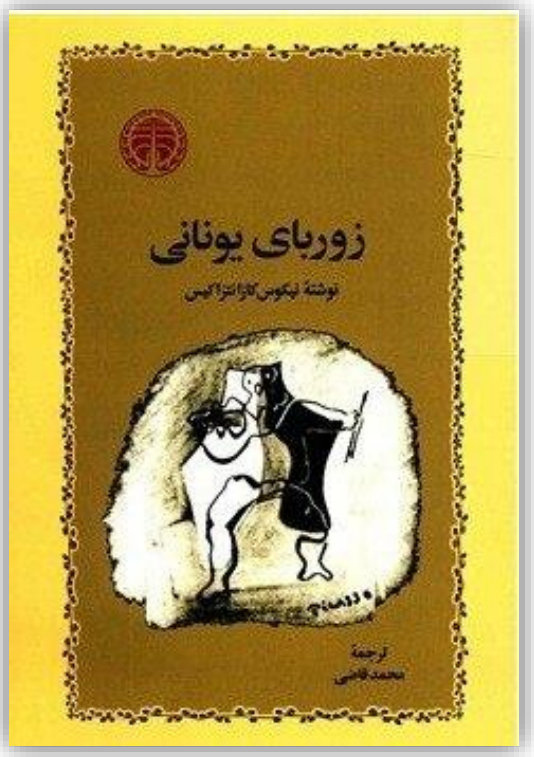
سِکانسی ماندگار از فیلم "زوربای یونانی"

به کارگردانی مایکل کاکویانیس با بازیگری آنتونی کویین و موسیقی جاودانهٔ میکیس تئودوراکیس

https://www.aparat.com/v/R7eFj/%D8%B2%D9%88%D8%B1%D8%A8%D8%A7%DB%8C_%DB%8C%D9%88%D9%86%D8%A7%D9%86%DB%8C%D8%8C_%D8%A7%D9%82%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%B3_%D8%B3%DB%8C%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%DB%8C_%D8%A7%D8%B2_%D8%A7%D8%AB%D8%B1_%D9%86%DB%8C%DA%A9%D9%88%D8%B3_%DA%A9%D8%A7%D8%B2%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%B2%D8%A7%DA%A9%DB%8C%D8%B3

زوربای یونانی (رُمان)

نیکوس کازانتزاکیس/ برگردان: زنده‌یاد محمد قاضی



"**زوربای یونانی**" اثر نیکوس کازانتزاکیس با برگردان محمد قاضی که **نقد احسان طبری** را در بخش "نقد و معرفی" همین شماره می خوانیم، رمانی است که بدون شک در ذهن خواننده جایگاه ویژه‌ای خواهد داشت. نمی‌توان شخصیت اصلی این کتاب – یعنی الکسیس زوربا – را دوست نداشت، حتی کسانی که به برخی از رفتارهای او نقد جدی دارند، همچنان او را دوست دارند و فلسفه زندگی او را ستایش می‌کنند. *نیکوس کازانتزاکیس* نویسنده، شاعر، خبرنگار، مترجم و جهانگرد **یونانی** بود. او نویسنده‌ای است که دغدغه جامعه بشری را داشته و به تحلیل آنها پرداخته است. کازانتزاکیس در ۱۸۸۳ میلادی در شهر هراکلیون در جزیره کرت به دنیا آمد.

خلاصهٔ داستان زوربای یونانی

ماجرای این کتاب از زبان یک نویسنده و روشنفکر جوان روایت می‌شود. کسی که ۳۵ سال دارد و جستجوگر حقیقت است. در لابلای کتاب‌های بسیار زیادی که خوانده، به دنبال یافتن معنای زندگی است و اخیرا هم در مورد زندگی بودا تحقیق می‌کند .این جوان پیشنهاد دوستش را در مورد رفتن به قفقاز رد می‌کند و تصمیم می‌گیرد برای مدتی سبک زندگی خود را عوض کند. او به دنبال کسب تجربه‌ای تازه به فکر استخراج زغال‌سنگ در جزیره کرت است. این جوان – که اسم او را نمی‌دانیم – هنگامی که برای سفر به کرت به بندر می‌رود با **الکسیس زوربا** برخورد می‌کند:

"همین که نگاه‌های ما با هم تلاقی کرد – مانند اینکه به‌دل او برات شده‌بود که من همانم که می‌خواهد – بی هیچ تردیدی دست دراز کرد و در راه گشود. با قدمهای نرم و سریع از لای میزها گذشت تا به‌جلو من رسید و ایستاد. از من پرسید:

-به‌سفر می‌روی؟ به کجا انشاءالله

-به کرت می‌روم. چرا می‌پرسی؟

مرا هم می‌بری؟

به دقت نگاهش کردم. گونه‌های فرورفته، فک نیرومند، استخوانهای صورت برجسته، موهای خاکستری و مجعد و چشمان براقی داشت.

-تو را چرا؟ تو را می‌خواهم چه کنم؟

او شانه بالا انداخت و با تنفر و تحقیر گفت:

-همه‌اش که چرا چرا می‌کنی! یعنی آدم نمی‌تواند بدون گفتن «چرا» کاری بکند؟ نمی‌تواند همین طوری برای دل خودش کار بکند؟ خوب، مرا با خودت ببر دیگر !مثلا به‌عنوان آشپز. من سوپهای چنان خوبی می‌پزم که به عمرت نخورده و نشنیده باشی (زوربای یونانی – صفحه ۲۳)

در همین یک تکه از کتاب که بیان شد، به احتمال زیاد متوجه شده‌اید که شخصیت زوربا متفاوت است و با آدم‌های عادی بسیار فرق دارد. در ادامه بسیار بیشتر در مورد شخصیت زوربا خواهیم گفت اما اکنون جواب زوربا را در جواب «اسمت چیست؟» بخوانید:

الکسیس زوربا. گاهی به‌مناسبت قد دراز و کله پت و پهنی که دارم به‌مسخره به‌من »پاروی نانوایی» هم می‌گویند. ولی هر کس می‌تواند به‌هر اسمی که دلش بخواهد مرا صدا بزند. اسم دیگرم «پاسو تمپو» یا «وقت گذران» است، چون زمانی بود که تخمه کدوی بوداده می‌فروختم. اسم دیگرم «شته» است، چون به‌هر جا که قدم بگذارم آنجا را به‌آفت می‌کشم. اسامی و القاب دیگری هم دارم ولی شرح آنها باشد برای وقت دیگری... (زوربای یونانی – صفحه ۲۵)

در ادامه رمان، مشخص می‌شود که زوربا در کار معدن هم چندان بی‌تجربه نیست و می‌تواند مفید باشد، پس جوان تصمیم می‌گیرد که زوربا را به عنوان سرکارگر معدن با خودش به **کرت** ببرد. وقتی به کرت می‌رسند، زوربا همه کارها را انجام می‌دهد. در ابتدا هتل می‌گیرد، بعد خانه‌ای کنار دریا پیدا می‌کند، آشپزی می‌کند، به کارهای معدن رسیدگی می‌کند، نقشه‌های بزرگ می‌کشد و... . اما در این هم‌نشینی مهم‌ترین کاری که زوربا انجام می‌دهد، تاثیرگذاشتن روی جوان کتاب‌خوان است.

مترجم کتاب – **محمد قاضی** – که خود را زوربای ایرانی معرفی می‌کند و در آخر مقدمه خود می‌نویسد: **زوربای یونانی به ترجمه زوربای ایرانی**، در مقدمه بی‌نظیری که برای کتاب نوشته است، چند خاطره از زندگی خود را تعریف می‌کند و می‌گوید که بسیار به زوربا شبیه است. **در قسمتی از مقدمه محمد قاضی می‌خوانیم:**

"آن روح اپیکوری – خیامی شدیدی که در زوربا هست در من نیز وجود دارد. من هم مانند زوربا ناملایمات زندگی را گردن نمی‌گیرم و در قبال بدبیاریها، روحیه شاد و شنگول خود را از دست نمی‌دهم. من نیز نیازهای واقعی انسان فهمیده را در چیزهای اندک و ضروری «که خورم یا پوشم» می‌دانم و خودفروختن و دویدن به‌دنبال کسب جاه و جلال و ثروت و مال را اتلاف وقت می‌شمارم و می‌کوشم تا از آنچه بدست می‌آورم به‌نحوی که فکر و روح و وجدان اجتماعی‌ام را اقناع کند، استفاده کنم."

زوربا کسی است که به معنای واقعی کلمه در لحظه زندگی می‌کند. در مورد آینده هیچ فکری نمی‌کند و حوادث گذشته را به سرعت از یاد می‌برد، حتی اگر این حادثه درگذشت کسی باشد که او را دوست دارد. همه وجودش زمان حال است. اگر کار کند با تمام وجود مشغول می‌شود. اگر به حرف کسی گوش دهد، طوری به طرف مقابل توجه می‌کند که انگار در دنیا هیچ صدای دیگری وجود ندارد. اگر کسی را دوست داشته باشد، با همه وجودش دوستش دارد. اگر شروع به رقصیدن کند، سرمست می‌شود و متوجه هیچ اتفاق دیگری نخواهد شد. اگر سنتور بنوازد، غرق آن می‌شود. تنها چیزی که از زوربا جدا نمی‌شود، سنتورش است. سنتوری که در بیست سالگی خریده و همیشه آن را همراه خود دارد. در این مورد می‌گوید:

من از وقتی که سنتور زدن آموخته‌ام آدم دیگری شده‌ام. وقتی غمی به‌دلم نشسته یا در زندگی عرصه بر من تنگ شده باشد سنتور می‌زنم و حس می‌کنم که سبک‌تر می‌شوم. وقتی به سنتور زدن مشغولم با من صحبت هم بکنند چیزی نمی‌شنوم و اگر هم بشنوم نمی‌توانم حرف بزنم. البته دلم می‌خواهد ولی نمی‌توانم... (زوربای یونانی – صفحه ۲۷)

زوربا مردِ آزادی است و با هرچیزی که مانع خوشحالی او باشد مبارزه می‌کند. مهم نیست که این مانع چه کسی یا چه چیزی باشد.

یک وقت هم کوزه‌گر بودم. من این کار را دیوانه‌وار دوست داشتم. هیچ می‌دانی که آدم یک مشت گل بردارد و از آن هرچه دلش بخواهد درست کند یعنی چه؟ فر رررر! چرخ را می‌گردانی و گل هم مثل دیوانه‌ها با آن می‌چرخد، ضمن اینکه تو بالای سرش ایستاده‌ای و می‌گویی: الان کوزه می‌سازم، الان بشقاب درست می‌کنم. الان چراغ می‌سازم، و خلاصه هر چه دلم بخواهد می‌سازم. به این می‌گویند مرد بودن، یعنی آزادی! دریا را فراموش کرده بود، دیگر به لیمویی که در دست داشت گاز نمی‌زد و چشمانش بازِ روشن شده بود. پرسیدم:

-آخر نگفتی انگشتت چه شده.

-هیچی! روی چرخ که کار می‌کردم مزاحمم می‌شد. در هر چیزی خودش را وسط می‌انداخت و نقشه‌های مرا برهم می‌زد. من هم یک روز تبر را برداشتم و... (زوربای یونانی – صفحه ۳۵)

در قسمتی از کتاب، زوربا در مورد خودش چنین می‌گوید:

وقتی بچه بودم به‌یک پیرمرد ریزه‌میزه می‌مانستم: یعنی آدم پخمه بیحالی بودم، زیاد حرف نمی‌زدم و صدای زمختی نظیر صدای پیرمردها داشتم. می‌گفتند که من به پدربزرگم شبیهم! ولی هر چه بزرگ‌تر می‌شدم سربه‌هواتر می‌شدم. در بیست‌سالگی شروع به دیوانه‌بازی کردم، ولی نه زیاد، از همان خلبازیها که هرکسی در آن سن و سال می‌کند. در چهل‌سالگی کم‌کم احساس جوانی کردم و آن وقت به‌راه دیوانه‌بازیهای بزرگ افتادم. و حالا که شصت سالم است –

بین خودمان باشد، ارباب، که شصت و پنج سال دارم – بلی، حالا که وارد شصتمین سال عمر خود شده‌ام راستش دنیا برایم خیلی کوچک شده است... (زوربای یونانی – صفحه ۱۸۹)

زوربا تقریبا در هرچیزی فلسفه خاص خودش را دارد و از نگاهی که به مسائل دارد هم، خوشحال و راضی است. اما قسمتی از فلسفه زندگی زوربا که بسیار نقد منفی به خود گرفته است، نگاه او به زن است. زوربا نسبت به زنان بسیار بدبین است و به‌هیچ‌وجه در مورد آن‌ها خوب صحبت نمی‌کند. با این حال در برابر آن‌ها ضعیف هم هست و به‌نحوی خیلی هم وابسته به زن است. زوربا، عقایدش در مورد زن را از پدربزرگ خود به ارث برده است و در قسمت‌های مختلف کتاب آموزه‌های او را تکرار می‌کند. البته در جایی از متن کتاب هم در مورد خودش و پدربزرگش می‌گوید:
آه، پدربزرگِ من، که روانش شاد باد، شهوترانِ هرزه‌ای بود مثلِ خودِ من؛

دقت کرده‌ای، ارباب که هر چیز خوبی که در این دنیا هست اختراع شیطان است؟ زنان زیبا، بهار، خوک شیری کباب‌کرده، شراب و همه این چیزها را شیطان درست کرده است. و اما خدا کشیش و نماز و روزه و جوشانده بابونه و زنهای زشت را آفریده است... آه... (زوربای یونانی – صفحه ۳۰۵)

زوربا با هرچیزی به شکل خارق‌العاده‌ای برخورد می‌کند. همیشه وقتی چیزی را می‌بیند انگار بار اول است آن را می بیند، هیجان‌زده می‌شود و با شور و اشتیاق به آن نگاه می‌کند و واقعا لذت می‌برد. نترس است و اجازه نمی‌دهد ترس از چیزی بر او چیره شود و یا قدرت را از او بگیرد. مالک زندگی خودش است و آزاد. عملگرا است، زیاد فکر نمی‌کند، به چرایی کار و سبک سنگین کردن ماجراها اهمیت نمی‌دهد، به اینکه منطق چه حکمی می‌کند توجهی ندارد و فقط کار خودش را می‌کند. درباره خدا و شیطان و این دنیای مادی نظریات خاص خودش را دارد و غیره و غیره. درباره شخصیت زوربا بسیار بسیار بیشتر می‌توان گفت و نوشت، اما بهترین کار این است که برای آشنا شدن با او کتاب زوربای یونانی را خواند.

دربارهٔ رمان زوربای یونانی

جوانی که **زوربا** را با خودت به جزیره کرت می‌برد، کسی است که معنای زندگی خود را در میان کتاب‌ها جستجو می‌کند. نگاهی که او به مسائل و اتفاقات دارد برگرفته از آثاری است که خوانده و در واقع فلسفه زندگی این جوان، برگرفته از کتاب‌هاست. اما در مقابل، الکسیس زوربا کسی است که فلسفه زندگی‌اش را خودش تعیین کرده است. زوربا به معنای واقعی کلمه، به استقبال زندگی و ماجراهای آن رفته، به جاهای مختلفی سفر کرده و کارهای بسیار زیادی انجام داده و فلسفه او حاصل همین تجربیاتش است. برخورد این دو دیدگاه، همسفر و هم‌نشینی این دو فکر، کتاب خواندنی است که نیکوس کازانتزاکیس تقدیم مخاطب خود می‌کند.

زوربا بیشتر از هرچیزی به ارباب خودش درس درست زندگی کردن می‌دهد. درس خوشحال بودن و نادیده گرفتن اتفاقات بد می‌دهد. و این همان چیزی است که ما در دنیا امروز به شدت به آن احتیاج داریم. ما الان در یک برهه زمانی زندگی می‌کنیم که جوانان ما در مدرسه و دانشگاه به جای اینکه از جوانی و انرژی جوانی خود لذت ببرند و مشغول کسب تجربه و زندگی کردن باشند، به این فکر می‌کنند که در آینده می‌خواهند چه شغلی داشته باشند. ذهن آن‌ها پُر شده است از دغدغه‌های عجیب و غریب. هیچ‌کس به این فکر نمی‌کند که شاد زندگی کند، در لحظه زندگی کند و از این دنیا لذت ببرد.

زوربا، مردی است که زندگی را ارج نهاده و از آن نهایت استفاده را برده است، خاطره‌ها دارد و در هر موقعیتی می‌تواند خاطره‌ای شیرین و شنیدنی نقل کند .اهل کار و تلاش است و به هر مسئله و مشکلی که برخورد کند، به

راحتی از آن عبور می‌کند. در شرایط سخت و ناامیدکننده سنتورش را می‌آورد و می‌نوازد و می‌رقصد و شادی می‌کند، خودش را سبک می‌کند.

کتاب زوربای یونانی تلنگر شدیدی است برای:

- کسانی که غرق زندگی مادی شده‌اند،

- برای کسانی که گرفتار تعصب‌های بی‌مورد شده‌اند،

- برای کسانی که در مسئله مذهب غرق شده‌اند،

- برای کسانی که زندانی افکار دیگران هستند،

- برای کسانی که خود را غرق کتاب‌ها کرده‌اند و تلاش می‌کنند معنای زندگی را در میان کاغذها پیدا کنند،

و...

الکسیس زوربا، به همه این افراد می‌گوید که: **لطفا کمی هم زندگی کنید!**

زوربای یونانی یک کتابِ فلسفی نیز می‌باشد و در آن به تفصل درباره مسائلِ هستی‌گرایی و سوالات اساسی زندگی مانند چرایی آفرینشِ جهان، هدفِ زندگی، مرگ و غیره صحبت می‌کند. نیکوس کازانتزاکیس، در کتابش گوشه چشمی هم به مذهب و کلیسا دارد و نقدهایی درباره آنان مطرح می‌کند.

معرفی برگرفته از: سایت کافه بوک

لینک دانلود رایگان کتاب/ چاپ سوم/ اردیبهشت ۱۳۸۹

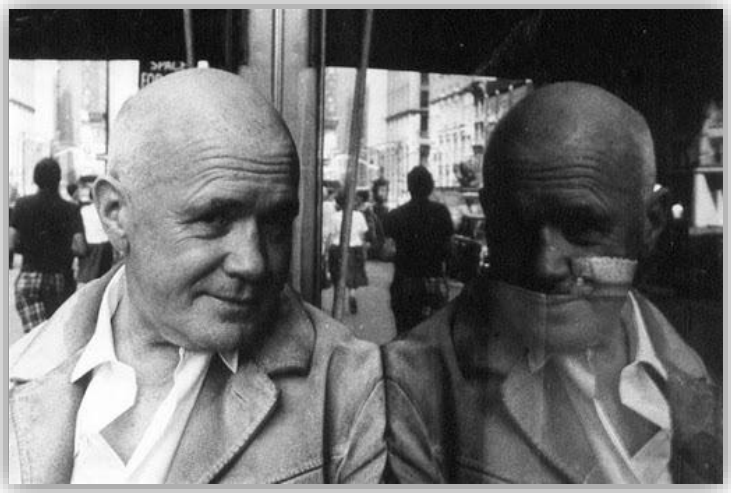
https://kashanketab.com/PDF/دانلود-کتاب-زوربای-یونانی/

https://pdf.tarikhema.org/PDF/دانلود-کتاب-زوربای-یونانی/

در جستجوی زخمی پنهان

نگاهی به آثار ژان ژنه/ Jean Genet

فریبرز مسعودی



ژان ژنه، شاعر، رمان‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس و فعّال سیاسی فرانسوی

"برای زیبایی‌شناسی هیچ منشأ دیگری غیر از یک زخم نمی‌توان فرض کرد. زخمی منحصر به فرد[۱]."

ژان ژنه، روح عاصی جامعه و سالکِ «آگاهی ممکن» انسان است در گذر از بُعدِ ممکن. بی این که قصد مرور زندگی پر ماجرای این روح عاصی را داشته باشم باید به این نکته اشاره کنم که او هرگز نتوانست پدرش را بشناسد، تعبیر این تلاش ناکام در زندگی واقعی برای او خلق خود و فردیت خویشتن او بود که از آن شخصیتی سراسر تناقض و درگیری با خود و جامعه ساخت. اگر این تعریف پاسکال در باره انسان را بپذیریم که می‌گوید: بدون تناقض‌گویی نمی‌توان به تعریف آدمی پرداخت. پس روی دیگر این عبارت این است که آدمی دائم در حال دگرگون‌سازی خویش و ساختن جهانی نو است. او همواره در لبه بعد ممکن حرکت می‌کند. در روزگاری که محدودیت در سطح آگاهی توسط قدرت حاکم اعمال می‌شود، آن‌چه واقعی است زشت است و قابل انکار. در این دنیای زشت هنرمند چون بندبازی است که نه در روی زمین بلکه تنها و منزوی در بالاتر از زمین با حالتی نامتعادل روی بندی حرکت می‌کند. برای او رسیدن به بعد امکان در گرو تجاوز به واقعیت‌ها است، هم از این روست که ژان ژنه تا پیش از درک هنر، کودکی و نوجوانی خود را با خرده دزدی‌ها و بزه‌های سبک و دگرباشی به رخ جامعه و هیئت حاکم می‌کشید و سزای آن را با زندانی شدن‌های پیاپی و تا پای اعدام رفتن پرداخت. اگر چه پس از رهایی از اعدام به دلیل فعالیت‌های ژان کوکتو، ژان پل سارتر و پیکاسو به زندگی هنری روی آورد، غوری در زیبایی‌شناسی هنری او نشان می‌دهد که این نویسنده شورشی همان راه را در آثار هنری خود باز آفرید؛ اگرچه آفرینش هنری هر هنرمندی در جوی روی می‌دهد که خود در آفرینش آن نقشی نداشته ولی ژنه توانست که جهان و رویدادها را از نگاهی دیگر و در سطحی بالاتر از سطح افقی

[۱] از متن کتاب مقالاتی درباره زیبایی‌شناسی هنر، ژان ژنه، برگردان: مهتاب بلوکی، نشر ققنوس

دید انسان‌ها ببیند و جهانی تخیلی و منسجم بیافریند که پای در مرداب و لجن زار واقعیت‌های اجتماعی و سر در آسمان آزادی داشت. هنر ژنه ترجمان یگانگی ابژه و سوبژه است. آثاری سراسر تناقض‌هایی که یک سوی آن فقدان و ناپدیدی تدریجی فرد و گواهی بر زیست بی واسطه و سوی دیگر آن محدود ساختن آگاهی است، و مقاومت هنرمند در برابر این جامعه در حال تولید و گسترش به مانع دوگانه ای برخورد می‌کند. از یک سو طرح مسائل عمده جامعه در جهان زیسته درسطح تاریخی بی واسطه امکان ندارد و اگر نخواهد، باید مسائل کلی جامعه را در سطحی فلسفی طرح کند و روابط خود را با جهان زیسته بی واسطه از دست بدهد. این امر در زمانی که ذهن هنرمند به علت محدودیت توان درک پدیده‌ها را از دست می‌دهد دچار آن می‌شود؛ از این رو هنرمند برای رهایی دچار عصیان می‌شود. عصیانی برای در رسیدن به آن چه آگاهی ممکن خواندمش. این نبرد برای رسیدن به آگاهی ممکن در آثار ژنه به صورت نبرد محکومان با حاکمان به تصویر کشیده می‌شود. نبردی در همه عرصه‌ها که نشان دهنده دروغین، نادرستی و زشتی واقعیت‌هایی است که ما را احاطه کرده اند؛ اما آن چه که حقیقت دارد ظاهر قضایاست حتی اگر هیچ گاه به واقعیت دگرگون نشوند! از همین رو است که از زبان هنرمندان اذعان می کند:"با حسرت به دنیایی می‌اندیشیم که در آن انسان به جای آن که با چنین خشمی خواهان تأثیر گذاری بر ظواهر پیدا باشد، سعی خواهد کرد این ظواهر را تخریب کند.[۲]"

اما ژنه هنرمند با حسرت به این نمی‌اندیشد که چگونه می‌توان بر ظواهر تأثیر گذاشت بلکه در صدد نابودی ظواهر دروغین برای رسیدن به آگاهی ممکن بر می‌خیزد. او با وارد کردن عنصر ناهمرنگی در آثار هنری، جهان موجود واقعیت‌ها را انکار کرده، پرده از روی واقعیت از روی انسان و همه چیزهایی که با انسان در این جهان واقعی هستند کنار می‌زند تا زخمی را که هر انسان با خود دارد آشکار سازد.

"این دنیای مریی همان است که هست و تاثیرگذاری ما بر آن نمی‌تواند کاری کند...برای زیبایی هیچ منشأ دیگری غیر از یک زخم نمی‌توان فرض کردد. زخمی منحصر به فرد،...زخمی که هرگاه بخواهد دنیا را برای تنهایی ای موقت اما مطلق ترک کند به آن پناه می‌برد."

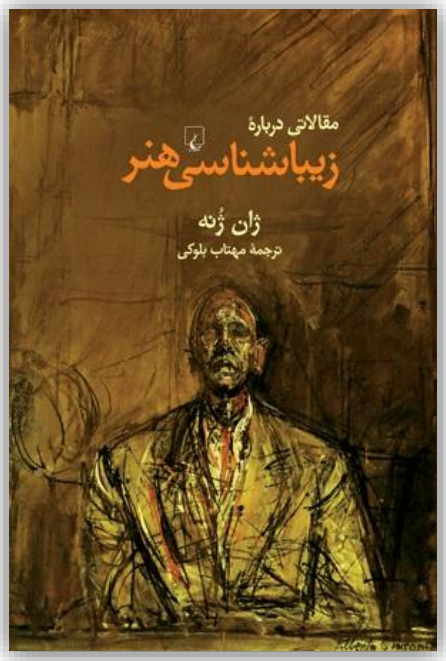
ژان ژنه در آثار جاکومتی در جستجوی چیست! مجسمه‌ها که نه، بت‌هایی مربوط با دنیای مردگان، غریب، غایب، غمگین و تنها با سرنوشتی مقدرا! که نه با نگاه که به دست و بدن دیده و لمس می‌شوند. انسان‌هایی از قعر زمان و بیگانه که با ما در خیابان‌ها راه می‌روند. مجسمه‌هایی که جایشان در گوشه و کنار معبدها، در دنیای مردگان است. اما چرا قلمرو مردگان این قدر برای ژنه محترم می‌شود. زیرا آثار جاکومتی می‌تواند پیام رسان تنهایی ما به جمعیت مردگان باشد. تنهایی مسلم‌ترین افتخار ما.

"اما باید هنری نه مواج و نرم، بلکه سخت و دارای قدرت عجیب ورود به حوزه مرگ- به وجود می‌آمد تا از دیواره‌های منفذدار قلمرو سایه‌ها به درون نفوذ کند. بی‌عدالتی- و آلام ما- بسیار عظیم خواهد شد اگر فقط یکی از میان توده فقط یک نفر از ما را بازنشناسد، و پیروزی ما بسیار حقیر خواهد بود اگر همان توده تنها شکوه و افتخاری در آینده برای ما باقی گذارد.[۳] "

[۲] همان
[۳] همان

مقالاتی دربارهٔ زیباشناسیِ هنر

نویسنده: ژان ژنه/ برگردان: مهتاب بلوکی/ نشر ققنوس/ چاپ سال ۱۳۹۵



کتاب «**زیباشناسی هنر**» گزیده‌ای از نوشته‌های نظری ژان ژنه است که به لحاظ نوع متن، مضمون و سبک نوشتاری دارای تنوّع خاصی است و همچنین برخاسته از نگاه ویژهٔ او به هنر و زندگی است. او در ضمن ستایش از کار هنرمند با شور و حرارتی خاص و از زوایایی تازه و بدیع به اثر هنری می‌نگرد.

«زیباشناسی هنر» چهار نقد هنری مهم ژنه را دربر می‌گیرد، که در دههٔ ۵۰ میلادی نگاشته شده است. این نقدها عبارتند از: «کارگاه آلبرتو جاکومتّی»، «راز رامبراند»، «نامه به لئونور فینی» و «ژان کوکتو». هر چهار متن بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۵۸ به چاپ رسیده‌اند. ژنه پس از آزادی از زندان و حتی پیش از آن با محافل روشنفکری و هنری فرانسهٔ سال‌های پس از جنگ جهانی دوم در ارتباط بود. ژید، سارتر و کوکتو از نویسندگانی بودند که در آن زمان در نامه‌ای به رئیس‌جمهور وقت فرانسه خواستار لغو حکم حبس ابد وی شدند. به همین علت نوشته‌های نظری ژنه نزدیکی خود را به محافل روشنفکری و هنری آن دوره همواره حفظ کرده است.

در متن «ژان کوکتو» ژنه به روش همیشگی خود در حین نقد فشردهٔ آثار ادبی و هنری او، تصویر قهرمان‌گونهٔ وی در آن سال‌ها را می‌شکند. کوکتو در نظر ژنه نابغه، افسونگر یا هنرمندی با انواع استعدادهای برجستهٔ ادبی و هنری نیست، کوکتو انعکاسی است از قهرمانی برتر، از افسونی قوی‌تر از خود کوکتو که او را مجذوب کرده است.

نقد ژنه در «نامه به لئونور فینی» سخت‌تر می‌شود تا جایی که حتی می‌توان آن را توهین‌آمیز برداشت کرد. لئونور فینی از هنرمندان مطرح آن دوره نه‌تنها در حوزهٔ نقاشی بلکه در مجسمه‌سازی، طراحی لباس و صحنه فعال بود. ژنه تأثیرپذیری لئونور فینی از نقاشان سوررئالیست و نئوامپرسیونیست را در این متن چنان توصیف می‌کند که گویی حس بویایی‌ای که با توده‌های گیاهی تابلوهای فینی فعال می‌شود، از ورای نقد ژنه نیز حس می‌شود.

نگاه ژنه به آثار رامبراند هم عجیب‌تر و نامتعارف‌تر از برداشت او از آثار کوکتو یا لئونور فینی است. ژنه در آثار اولیهٔ رامبراند تأکیدی بر شکوه و جلال در به تصویر کشیدن واقعیت مشاهده می‌کند: تمامی تزیینات یک فرش، یک پارچه،

یک لباس، حتی اگر مندرس باشد، در تابلوهای وی منعکس است. در آن دوره رامبراند مردی بود ثروتمند که با تمامی اقشار بازرگان و تاجر آن زمان هلند ارتباط داشت. به نظر ژنه رامبراند رفته‌رفته تمامی مدل‌هایش را یکسان می‌بیند و به همین علت توجه او به زرق و برق ظاهری کم‌کم به ظاهر حقیرترین افراد و اجسام منتقل می‌شود. این فرایند را ژنه در مورد رامبراند اینگونه جمع‌بندی می‌کند که او نه‌تنها با نقاشی‌هایش متحول شده بلکه خلق آن آثار تغییر بنیادینی در جهان‌بینی او ایجاد کرده است.

آخرین متنی که به لحاظ تاریخ انتشار (۱۹۵۸) در این گروه قرار گرفته، نقدی است روایت‌گونه از کارگاه و آثار جاکومتّی و خاطرات ژنه از او.

می‌توان گفت ژنه شیفتهٔ جاکومتّی بود، نه‌تنها شیفتهٔ آثارش بلکه شیفتهٔ شخصیت او. توصیف‌های کوتاه او از کارگاه هنرمند، از عینک شکستهٔ او، از برخوردش با فردی عامی در یک کافه در خلال نقد هنری مجسمه‌های جاکومتّی همه حاکی از کشف نگاهی است که می‌کوشد اشیا و اشخاص را در بی‌پیرایه‌ترین شکل آنها بازنمایی کند. ژنه در آثار رامبراند و جاکومتّی فرایندی مشابه را تشخیص می‌دهد: فروریختن ظواهر برای بازنمایی خلوص دنیای پیرامون.

«بندباز» در سال ۱۹۵۸ منتشر شد و به احتمال قوی محصول دوره‌ای است که ژنه می‌خواست از عبدالله ـ دوست صمیمی‌اش ـ یک بندباز بسازد. اما این متن فراسوی تصویر بندباز، یک هنرمند را ترسیم می‌کند، هنرمندی که برای رسیدن به اوج هنر خویش باید مخاطب را فراموش کند، صرفاً خود و تصویر خویش را ببیند و در نوعی خودشیفتگی به هنر خویش دست یابد.

«از رامبراندی که ....» (۱۹۶۷) نیز متنی است بسیار مهم که در دو ستون موازی پیش می‌رود؛ یکی از آنها نقدی است بر آثار رامبراند و دیگری روایت تلاقی ساده‌ای است در یک واگن درجهٔ سه قطار که آن را روایتی از ملاقات با یک سایه می‌توان نامید. در این اثر نیز ژنه همان دیدگاه پیشین خویش را فراتر می‌برد و به این باور می‌رسد که همهٔ انسان‌ها انعکاسی از دیگری را در خود دارند.

نوشته‌های ژنه در حوزهٔ زیباشناسی و هستی‌شناسی گویای نوآوری افکار اوست. ژنه شاید از نوادر نویسندگان دههٔ ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰ باشد که تا این اندازه در خصوص «ظواهری» که خصوصیت واقعی هرچیز را می‌پوشانند یا گم می‌کنند، اندیشیده یا نگاشته باشد. پیچیدگی نوشته‌های او به لحاظ مفهومی بیش از آنکه آرایه‌ای روشنفکرانه باشد، نشان‌دهندهٔ این نکته است که او بسیار فراتر از زمان خود اندیشیده و توانسته است آن‌ها را در قالب ادبیات و نمایش بیان کند.

فهرست مطالب کتاب «زیباشناسی هنر»:

- **پیش‌گفتار**
- **کارگاه آلبرتو جاومتی**
- **رازِ رامبراند**
- **نامه به لئونور فینی**
- **ژان کوکتو**
- **بندباز**
- **از رامبراندی که به مربع‌های کوچکِ منظم بریده و به فاضلاب ریخته شد، چه باقی ماند...**

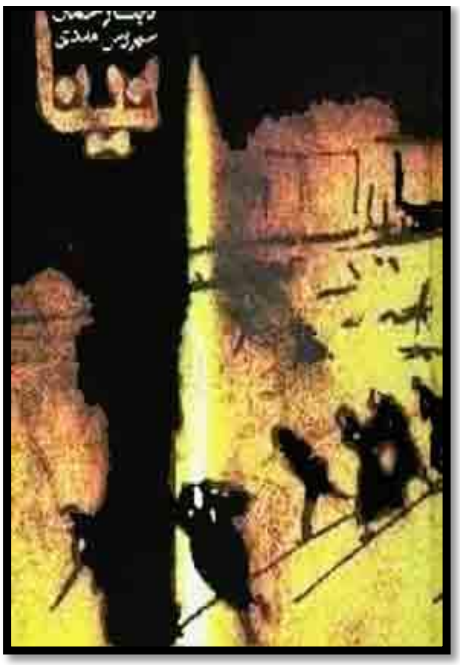
نینا (رُمان)

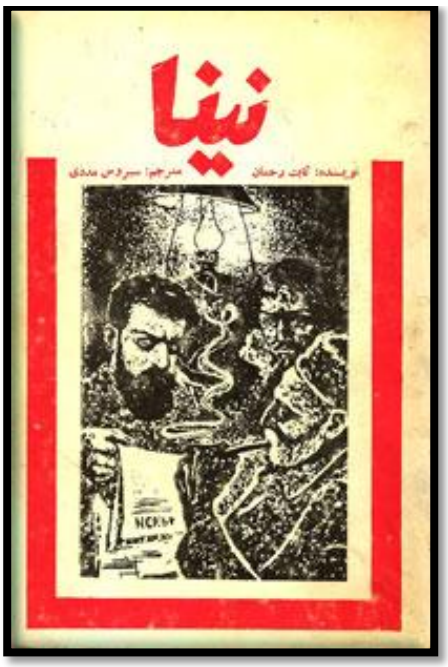
ثابت رحمان؛ نویسندهٔ اهل آذربایجان

محمودوف ثابت کریم اوغلو (به ترکی آذربایجانی *Mahmudov Sabit Kərim oğlu*)

معروف به **محمد ثابت رحمان** – به ترکی آذربایجانی *Sabit Rəhman*

برگردان: سیروس مددی





"نینا" نام رُمانی است اثر "ثابت رحمان"، نویسنده آذربایجان، نگارش یافته در سال ۱۹۴۹ با ترجمهٔ سیروس مددی که ماجرای آن در مورد مبارزات کارگران انقلابی عضو حزب سوسیال دموکرات کارگری روسیه در شهر باکو، در حدود سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۵ می‌باشد. نام این رُمان، از چاپخانه‌ای به همین نام گرفته شده که چاپخانه‌ای مخفی بود و بعدها به موزه تبدیل شد. در طولِ رُمان، تا اواسط آن، از این چاپخانه (به دلیل مخفی‌بودن آن) طوری صحبت می‌شود که خواننده تصوّر می‌کند نینا نام یک زنِ مبارز است. این کتاب در سال ۱۳۵۸ در ۳۸۰ صفحه توسط نشر ارمغان و نیز در سال ۱۳۸۴ در ۵۴۸ صفحه توسط نشر دنیای نو در ایران به چاپ رسیده و انتشار یافته است.

باکو سال ۱۸۹۶! شهری نفت خیز که در اقتصاد سراسر امپراتوری روسیه نقشی عمده داشت... آن روزها تشکیلاتی که قادر به رهبری جنبش‌های کارگری باکو باشد وجود نداشت. افرادی انقلابی، گاه کارگران را به مدت دو سه روز به اعتصاب می کشاندند. مطالبات اقتصادی و صنفی کوچک که اغلب از سوی سرمایه‌داران پذیرفته نمی‌شد و اعتصاب بی‌نتیجه خاتمه می‌یافت... از دو روز قبل اعتصاب کارگران رو به شکست بود و نیمی به محل کارشان بازگشته بودند. باید جلوی عقب نشینی گرفته می‌شد. ایوان موظف بود ماموریتِ محوّله از سوی کمیته‌ی باکو را انجام دهد و جلوی شکست اعتصاب را بگیرد... «**آموختن از شروطِ اساسیِ مبارزهٔ انقلابی است**»؛ حال و احوالِ **نینا** چطور است؟

- **نینا** سرگرم کار است. به فکر کسی نمی‌رسید که صحبت از یک چاپخانه‌ی زیرزمینی است که خلق انقلابی را به مبارزه‌ی قهرآمیز برای سرنگون کردن دیکتاتوری تزار فرا می‌خواند. **لنین** توجه خاصی به این چاپخانه داشت. کمیته‌ی باکوی حزب سوسیال دموکرات روسیه مبارزات کارگری و اعتصابات را رهبری می‌کرد و **نینا** قلب این حرکات بود. او شبانه‌روز و بی‌وقفه کار می‌کرد! «ایسکرا»**، «برودزولا»، کتابچه‌ها، اعلامیه‌ها... قالب‌ها از راه وین_تبریز یا باطوم به باکو و نینا می‌رسیدند و ایسکرا پس از چاپ به تمام روسیه فرستاده می‌شد. انقلاب شعله می کشید... «ز اخگر (ایسکرا)! شعله برخیزد.» ژاندارم‌ها و ارتش تزاری اما به دنبال زنی مبارز با نام **نینا** بودند!!!

رُمانِ «**نینا**»ی ثابت رحمان که در سال ۱۹۴۹ نوشته شده، درباره‌ی مبارزات انقلابی کارگران و زحمتکشان باکو در سال‌های ۱۹۰۱-۱۹۰۴ است. روایت چاپِ مخفیانه، پخشِ اعلامیه‌ها و کتاب‌های مخفی، جلسات کمیته‌ی باکو، اعتصاب ها، نفوذی‌ها و جاسوس‌ها، زندان و شکنجه که خواننده را در گرماگرم و هیجان‌های مبارزه و رویکرد رهبری انقلاب سهیم می‌کند.گ ویی این زمان است و همین زمین... «**ما نه برای مُردن، بلکه برای زندگی، زندگی بهتر مبارزه می‌کنیم. برای ادامهٔ مبارزه باید زنده بود!**».

***

لینک های دانلود کتاب رُمان "نینا" نسخه فارسی

https://drive.google.com/file/d/0B-3i5CTgaOhORnJVS19oRGsySk0/view

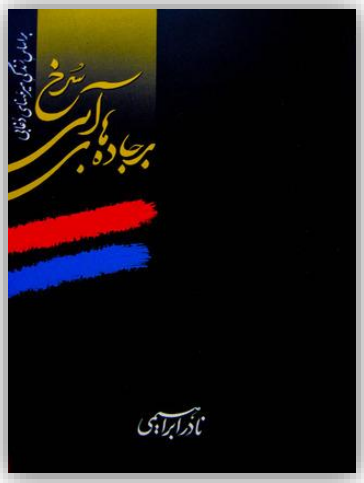
https://www.iran-archive.com/sites/default/files/sanad/nina-sabet-rahman.pdf

دانلود نسخهٔ کردی

https://www.kurdipedia.org/files/books/2011/63051.PDF?ver=131330939991401372

گوش کن وُ فراموش مکن!

نادر ابراهیمی

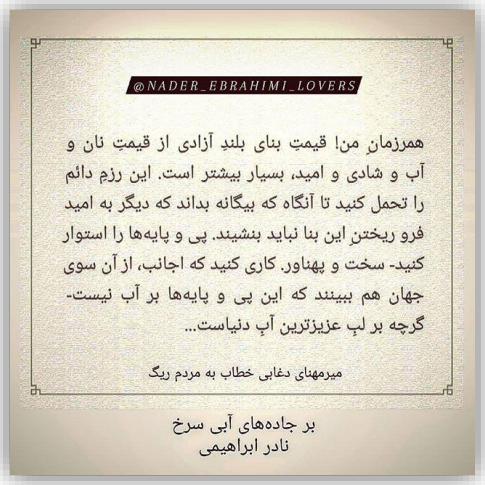


خُدّامِ خائنان، کثیف‌تر از خودِ خائنان هستند. بازویی که از مغز اطاعت می‌کند، اگر نباشد، مغز فقط فرمانِ عربده‌جویی خواهد داد. دهان هم اگر نباشد، چه بهتر. این حکّام نیستند که به ملّت‌ها خیانت می‌کنند، این اَمربَرانِ حکّام هستند که از ملّتند و پشت کرده به ملّت. یک ستارهٔ دریایی بدونِ آن همه بازو، یک لاشخور بدون آن بال‌ها و منقار، یک تیرانداز بدون تیر... این‌ها هیچ نیستند و هرگز چیزی نخواهند شد.

اوّلین کسی که فرمانِ ستم داد، اگر فرمانبری در کار نبود، صدایش یک لحظه در هوا می‌ماند، آب می‌شد، می‌چکید روی شن‌های برشته، و تمام. اوّلین کسی که فرمانِ ساختنِ زندان را داد، در مقابلِ آن که اوّلین زندان را ساخت، صفر است. فرمان می‌داد، عربده می‌کشید، می‌نالید، قلبش می‌ترکید، و تمام.

اگر می‌خواهی ظالم را ذلیل کنی، ایادیِ ظلم را ذلیل کن! همین!

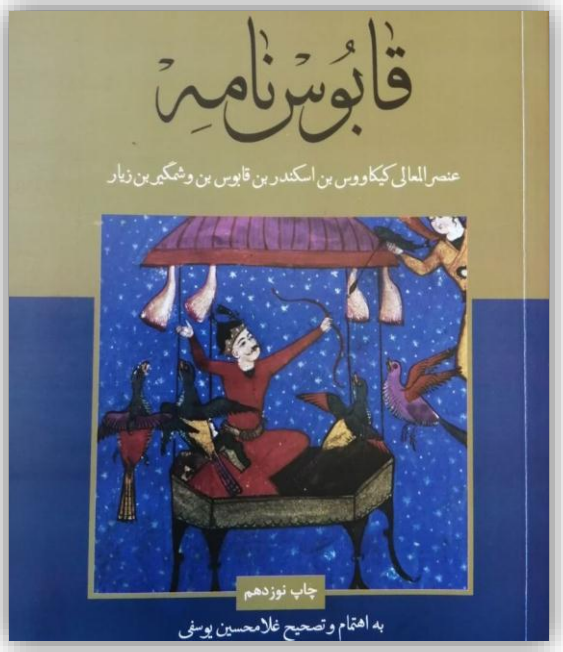
برگرفته از کتاب: **بر جاده‌های آبی سُرخ** (بر اساس زندگی میر مَهناب دُغابی)



قابوس‌نامه؛ نصیحت‌نامه

کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیاری؛ ملقّب به عنصرالمعالی، فرمانروای زیاری - دیلمی

به اهتمام و تصحیح: غلامحسین یوسفی



بخشی از متن کتاب:

... و اگر شاعر باشی جهد کن تا سخنِ تو سهل وُ مُمتنع باشد، بپرهیز از سخنِ غامض و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید، مگوی، که شعر از بهرِ مردمان گویند نه از بهر خویش و به وزن و قافیه تهی، قناعت مکن، بی صناعتی و ترتیبی شعر مگوی که شعرِ راست ناخوش بود اما اگر خواهی که سخنِ تو عالی نماید، بیشتر مستعار گوی و استعارت بر ممکنات گوی، اگر غزل و ترانه گویی، سهل و لطیف و ترگوی و به قوافی معروف گوی، تازی های سرد و غریب مگوی، حسبِ حال‌های عاشقانه و سخن‌های لطیف و امثال خوش به کار دار، چنان‌که خاص و عام را خوش آید تا شعر تو معروف گردد. وزن‌های گرانِ عروضی مگوی که گِردِ عروض و وزن‌های گران کسی گردد که طبعِ ناخوش دارد و عاجز باشد از لفظِ خوش و معنیِ ظریف. ولکن علمِ عروض نیک بدان و علمِ شاعری و القاب و نقدِ شعر بیاموز تا اگر میانِ شاعران مناظره اوفتد یا با تو کسی مکاشفتی کند یا امتحانی کند، عاجز نباشی...

https://fa.m.wikipedia.org/wiki/%D٪۸۲٪۹D٪۸A٪۷D٪۸A٪۸D٪۸۸٪۹D٪۸B٪۳E۸٪۸۰٪۲C%D٪۸۶٪۹D٪۸A٪۷D٪۸۵٪۹D۸۷٪۹

http://www.gap۸.ir/k-gaboos-letter/

معرّفی کمپینِ مُبارزه با نشرِ جَعلیّات

ارژنگ: یکی از اقدامات ابتکاری اساتید زبان و ادبیات فارسی در سال‌های اخیر تاسیس "کمپینِ مبارزه با نشرِ جعلیّات" است که گام‌های موفقی را برای زدودن آثار تخریبی جعل و انتساب آثار شاعران و نویسندگان معاصر ایرانی سامان داده است. ماهنامهٔ ارژنگ ضمن تقدیر از تلاش ارزشمند و روشنگرانهٔ مجموعهٔ این عزیزان با حضور موثرتعدادی از اعضای خانواده یا بستگان نویسندگان و هنرمندان، وظیفه خود می‌داند تا نسبت به معرّفی این کمپین اقدام نماید.

اعضای کمپین

۱- استادان دانشگاه:

-روزبه زرین‌کوب، برادرزادهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب و عضو هیئت علمی گروه تاریخ دانشگاه تهران؛
-زهرا حیاتی، عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی؛
-غلامرضا سالمیان، عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه؛
-مرتضی رشیدی، عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد واحد نجف آباد؛
-اسماعیل امینی دکتر در ادبیّات فارسی و روزنامه‌نگار.

۲- نمایندگان و بستگان صاحبان آثار:

-یلدا ابتهاج، دختر استاد هوشنگ ابتهاج (ه. الف. سایه)؛
-آیه امین‌پور، دانشجوی کارشناسی ادبیّات فارسی و دختر قیصر امین‌پور؛
-آنا پناهی، دختر حسین پناهی؛
-بهار مشیری، دختر فریدون مشیری؛
-زردشت اخوان، پسر مهدی اخوان ثالث؛
-علی بهبهانی، پسر سیمین بهبهانی؛

-ملیکا افتخاریان، مسئول صفحات مجازی فریدون مشیری؛
-رضا ضیاء، مسئول کانال صادق هدایت؛
-آزاد عندلیبی، از مسئولان سایت و کانال رسمی احمد شاملو؛
-منیر سارا سرائی، شاعر و نماینده آقای شمس لنگرودی؛
-سینا بهمنش، شاعر.

۳-همکاران بخش ادبیّات فارسی:

سیّد علی میر افضلی، کارشناس و پژوهشگر ادبیّات فارسی؛ ریحانه حجت الاسلامی، شیما علاقبند راد دانشجویان دکتری ادبیّات فارسی دانشگاه تهران؛ ستایش دشتی، دانشجوی کارشناسی ادبیّات فارسی و فرانسه دانشگاه تهران؛ حمیدرضا سلمانی، دکتر در ادبیّات فارسی دانشگاه تهران؛ علی اصغر بشیری، دکتر در ادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی؛ رضا خبازها، دانشجوی دکتری ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی؛ بلال بحرانی، دانشجوی دکتری ادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی؛ سهیل یاری گل‌درّه و خلیل کهریزی، دانشجویان دکتری ادبیّات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه؛ نازنین توتونچیان، عاطفه یوسفی و عرفان چوبینه، کارشناسان ارشد ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی؛ الوند بهاری، دانشجوی دکتری ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی؛ مهدیه جوادی و هدا کجوری دانشجویان دکتری دانشگاه مازندران؛ حیدر زندی، شاهنامه‌پژوه؛ هادی نائینی، کارشناس ارشد ادبیّات فارسی دانشگاه تهران و سحر سپهری، دانشجوی کارشناسی ادبیّات فارسی دانشگاه تهران؛ سمانه عابدینی کارشناس ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور و سمیرا فرقانی کارشناس ارشد ادبیات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. فاطمه محصل دانشجوی کارشناسی ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

۴- همکاران بخش تاریخ:

لیلی ورهرام، کارشناس باستان‌شناسی و دانشجوی دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه تهران و فهیمه موسوی، کارشناس ارشد تاریخ پژوهشگاه علوم انسانی.

۵- همکاران بخش طراحی:

محمدرضا یاسینی، محید ترکابادی، راضیه عبدی، ثمین قیاسی.

ارسال اشعار مشکوک فقط به ایمیل کمپین

jaliat.farhangi@gmail.com

لینک کانال تلگرامی کمپین

https://t.me/jaliyat

شعر و شاعران

مِهرگانِ نو

امیرهوشنگ ابتهاج (ه.ا.سایه)

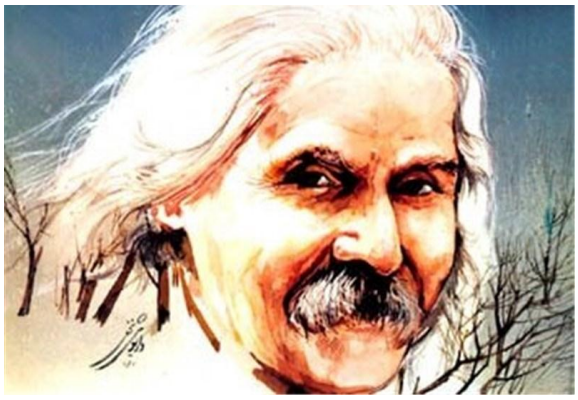
بُگشاییم کفتران را بال
بِفروزیم شعله بر سرِ کوه
بِسراییم شادمانه سرود
وین چنین با هزار گونه شکوه
مِهرگان را به پیشباز رویم.

رقصِ خوش پیچ وُ تابِ پرچم‌ها
زیرِ پروازِ کفترانِ سپید
شادیِ آرمیده گامِ سپهر
خنده‌ی نو شکفته‌ی خورشید
مِهرگان را درود می گویند.

گرمِ هر کار، مَستِ هر پندار
همرهِ هر پیام، هر سوگند
در دلِ هر نگاه، هر آواز
توی هر بوسه، روی هر لبخند
بسراییم:
مِهرگان خوش باد.
(رشت، ۱۰ مهر ۱۳۳۰)

درسِ تاریخ

مهدی اخوان ثالث (م.امید)



عاقبت حالِ جهان طورِ دگر خواهد شد

زِبَر و زیرِ یقین، زیر و زِبَر خواهد شد

این شبِ تیره اگر روزِ قیامت باشد

آخرالامر به هر حال سحر خواهد شد

درسِ تاریخ به من مژدهٔ جان‌بخشی داد

زور از بازوی سرمایه بِه دَر خواهد شد

دشمنان گرچه به جدّیّت و جهدند ولی

جهد و جدّیّتِ این قوم هدر خواهد شد

آید آن روز که ما نیز به مقصود رسیم

وین خبر در همه آفاق سَمَر خواهد شد

نانِ درویش اگر خونِ دل وُ اشکِ تر است

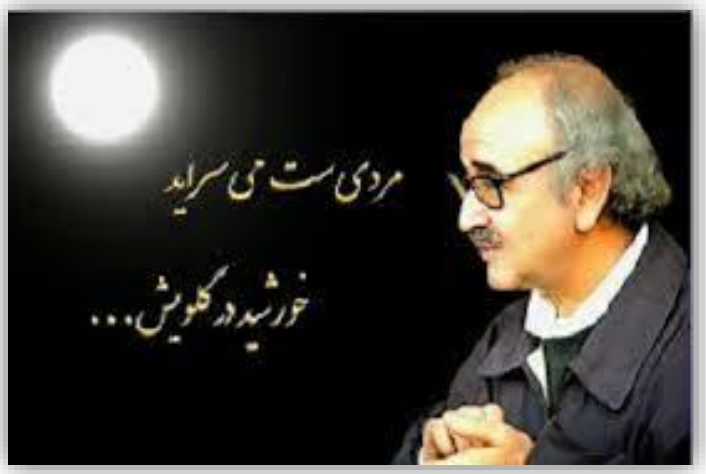
دشمن‌اش غرقه به خوناب جگر خواهد شد

گوید "اُمید" سر از باده ی پیروزی گرم

رنجبر مظهرِ آمالِ بشر خواهد شد.

مردی ست می سُراید

محمدرضا شفیعی کدکنی (م.سرشک)



مردی ست می سُراید، خورشید در گلویش

تیرِ تبارِ تُهمت هر سو روان به سویش

ای دلقکانِ تاریخ! مَشّاطگانِ اِبلیس!

کامروز می هراسید ز آوازِ گرم پویش

سر خیلِ عاشقانش خواهید بود فردا

روزی که گُل بَر آید از باغِ آرزویش

خاشاکِ چشمِ اویید، امروز وُ روزِ دیگر،

همچون خَسی بر امواج، در جوی جست وُ جویش

ماییم چون غباران، در چار چارِ باران

و او پُر شکوه کوهی بنشسته بر سکویش.

برگرفته از دفتر: "خطّی زِ دلتنگی "، ۱۳۵۵

قو

نیما یوشیج/ ۲۰ فروردین ۱۳۰۵

ارژنگ: شعر"قو"سرودهٔ نیما یوشیج یکی از شعرهای مهمّ نیماست که زنده‌یاد محمد حقوقی آن را در دستهٔ شعرهای نیمه‌سنّتی نیما یوشیج دسته‌بندی کرده است. در بارهٔ این پرندهٔ زیبا و اصطلاح "آواز قو" گفته می‌شود "قو" به سبب تک‌همسری در طول عمر، به سمبل عشق وُ وفاداری شهره است. "قو" در طول عمر هیچ صدایی تولید نمی‌کند ولی در لحظهٔ مرگ، به محل اولین جفت‌گیری خود مراجعت کرده و آواز سر می‌دهد. "قو" تنها در آخرین دقایق زندگی خود است که به گوشه‌ای دِنج پناه برده و آوازی زیبا به عنوان اختتامیهٔ عُمر عاشقانهٔ خود می‌خواند که با اتمام آواز، جانش را از دست می‌دهد. اصطلاح "آواز قو" به معنی آخرین کار یا شکوهِ یک فرد یا یک مجموعه، برگرفته از همین افسانه‌ها است. در شماره پیش به بهانه پرداختن به زندگی و آثار دکتر مهدی حمیدی شیرازی، دربارهٔ این پرندهٔ زیبا و منشاءِ ورود نام آن به پهنهٔ شعر و ادبیات فارسی توضیحاتی دادیم و به این سرودهٔ نیما یوشیج رسیدیم.

صبح، چون روی می‌گشاید مِهر
روی دریای سرکش وُ خاموش
می‌کِشد موج‌های نیلی‌چهر
جُبّه‌ای از طلای ناب به دوش

صُبحگه، سرد و تَر، در آن دَم‌ها
که زِ دریا نسیم راست گذر
گلِ مریم، به زیرِ شبنم‌ها
شست‌شو می‌دهد بر و پیکر

صُبحگه، کِانزوایِ وقت وُ مکان
دلرُباینده است وُ شوق افزاست
بر کنار جزیره‌های نهان
قامتِ باوقارِ قو پیداست

آن‌چنانی که از گُلی دسته
پیشِ نجوایِ آب‌ها تنها

وسطِ سبزه‌ی خزه بسته
تنش از سبزه بیشتر زیبا

می‌دهد پایِ خود تکان، شاید
که کند خستگی زِ تن، بیرون
بال‌های سفید بُگشاید
بپَرَد در برابرِ هامون

بپَرَد تا به آن سوی دریا
در نشیبِ فضای مثلِ سَحَر
برود از جهانِ خیره‌ی ما
بزند در میانِ ظلمت، پَر

برود در نشیمنِ تاریک
با خیالی که آن مُصاحبِ اوست
در خطِ روشنی چو مو باریک
بیند آن چیزها که درخورِ قوست:

لکّه ابری که دور می‌ماند
موج‌هایی که می‌کنند صدا
اندر آن‌جا کسی نمی‌داند
که چه اَشکال می‌شوند جدا

لیک مرغِ جزیره‌های کبود
در همین دَم که او به تنهایی
سینه خالی زِ فکرِ بود وُ نبود
می‌کند فکرهای دریایی

نظر انداخته سوی خورشید
نظری سوی رنگ‌های رَقیق
با تکانی به بالهای سفید
بجهیده ست روی آبِ عَمیق

برخلافِ تصوّرِ همه، او
مانده دیوانه‌ی حکایتِ آب
گر کسی هست یا نه، ناظرِ قو
قو در آغوشِ موج‌هاست به خواب.

دار

امیرهوشنگ ابتهاج (ه.ا.سایه)

برگزیدهٔ ماهنامهٔ ارژنگ به احترام زنده‌یاد پهلوان "نوید افکاری"، از معترضان خیزش آبان ۱۳۹۸ که در فرآیند دادرسی فراقضایی و ناعادلانه به اعدام محکوم و "گردنی برای طناب دارِ" تاریک‌اندیشان حامی نظمِ سرمایه شد.

رفتی وُ بی تو کارِ دلِ من چه زار شد
سرها که در هوای تو آونگِ دار شد

غم بر سرِ غم آمد وُ هر غم هزار شد
چَشمِ گشایشی دگر از آسمان مَدار

گوی زمین به چَنبَرِ دیوانگان فتاد
دستِ دُعا نگر که بگردید وُ دار شد

کار جهان به کامِ دلِ نابکار شد
شعری که شوقِ زندگی وُ شوُرِ عشق بود

زان آبِ زیرِکاه نگه کن که ناگهان
دردا که برنبشته‌ی سنگِ مزار شد

پُتکی نخورده پیکرِ خارا غبار شد
پایانِ قصّه غارتِ خونینِ باغ بود

آن شاخِ مُو که صد خُم ازو باده می‌گرفت
بعد از هزار سال که گفتی بهار شد

بر باد رفت وُ یکسره بی‌برگ وُ بار شد
آری چراغِ روشنِ شب‌های "سایه" بود

ای عشق خون ببار به صد چشم وُ یاد دار
آن چشمِ روزگار که بی‌روزگار شد.

پچ‌پچِ باران!

هاتف رحمانی/ ۱۱ اسفند ۱۳۹۸

از خواب‌های گریخته می‌آیم
از انبساطِ تنهایی!
گوش‌های سنگین‌ام هنوز
پچ‌پچِ باران وُ
حریرِ عبور تو از مهتاب را
می شنوند!

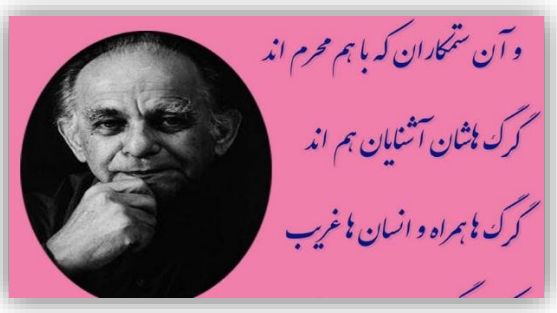
چون شعری نا سُروده
پَرپَر می‌زنی
و لب‌های دوخته با حسرت
لحظه‌های نابِ حضورت را
بوسه‌باران می‌کنند!
خواب‌ها می‌گریزند
کفش‌های مندرسِ عاطفه
در زلالِ بارشی ناگاه
در گِل فرو می‌روند
و فاصله‌ها اوج می‌گیرند.

انبساطِ تنهایی است
در برهوتِ خواب‌های گریخته!
اما پچ‌پچِ باران هست وُ
حریرِ عبورِ تو از مهتاب!

گُرگِ بُرون

با اجازه از شاعر معاصر، زنده‌یاد فریدون مشیری، شاعر قطعهٔ "گُرگِ دَرون"

علی یزدانی



گفت دانایی که گرگی سخت، هار
لاجرم با حسِّ سرشار از گناه

هست حاکم در نظامِ برقرار
بازگشتند از مسیرِ بی پگاه

لاجرم جاری است، پیکاری بزرگ
ناگهان یک کودک از عُمقِ وجود

روز وُ شب مابینِ خلق وُ نظمِ گرگ
داد زد که‌این گرگ قلبم را ربود

چاره از این گرگ، نظمی دیگر است
بی‌خود افتادش به خاک وُ زد فغان

نظمِ نو محصولِ رزمی دیگر است
زان که خالی بودش اشکمبه، زِ نان

هر گروه از مردم، از این گرگِ هار
قیل وُ قال وُ همهمه شد بینِ خلق

شِکوه‌ها کردند وُ اینک بی‌قرار
گرگ کو؟ کو تا ورا گیریم حلق

دست‌شان خالی، ولی در هم گره
زان میان پیری بگفتش، گرگ نیست

تا بیاید گرگ، در قاب پنجره
نظمِ گرگین هست وُ گرگ از وی تهی‌ست

هر چه بگذشت از زمان، گرگی نبود
نظمِ استثمار وُ سودا پیشه بود

پنجره خالی ز گرگِ هار بود
که‌او چو گرگی نانِ ما را می‌ربود

هر که با خود گفتگو می‌کرد سخت
پس نبوده گرگِ هاری در میان

پس چه گفته آن حکیمِ شور بخت
نظمِ گرگی ریشه دارد در جهان

قابِ این روزن پر از انفاق بود
رسمِ گرگی را ز ریشه بر کَنید

مکتبِ این پنجره اخلاق بود
تا ز گرگین نظمِ‌شان، ایمن شوید

پیوند

سروده ای منتشر نشده از رحمان هاتفی (حیدر مهرگان)

از قتل‌گاهِ تبسّم
که مرگِ مرا پیش از زادنم گواهی داد
زادنم را بگو
که از قلّاده وُ زنجیرش تاریخِ دیگری بسازند تبارم را
که خورشیدِ محزون در حنجره اش
با رگ‌های بریده چنگ می نوازد
صَلا بده:
به هم پیوند دهید اشک‌هایتان را
چندان که فلزّی گردند
به دلیریِ خنجر
از جای پای شما
خرمنِ نسترن وُ خون می روید.
برای همهٔ گونه ها
در سنگلاخ ها، برای پلنگ‌ها و شاپرک‌ها
می خواندی و می گذشتی:
مرا به باد بسپارید
مرا به ابر بگوئید
آواز با طنینِ خون در باد وُ ابر تکرار می شد:
جهان باید بوسه‌ای باشد
به شمارِ همهٔ گونه‌ها
آن‌که رفته
آن‌که می خواست شبنم بفروشد به سحر
و بپوشد به تنِ لَک‌لَک‌ها خَلعت
آن‌که می خواست بالش ها را
از پَرِ آوازِ چلچله ها سیر کند
آن‌که می خواست از قطرهٔ آب
بِسَراید باران
رفته اینک با لَک‌لَک‌ها
خفته اینک در باران
نقش بسته بر آب
کجا؟
کجا ایستاده ام؟
کجاست قرنِ نسترن؟
کجاست آبشارِ شاپرک؟
کجاست پایتختِ خلعت
مـــن در کجـــای کوچـــهٔ بـــزرگ ایســـتاده ام؟

حکایت

بر اثر داستان احسان طبری: سقراط و عقاب

زنده‌یاد سیاوش کسرایی (کولی)

از اوجِ آسمان
از آشیانِ بی در وُ بامِ ستونِ خویش
سُقراط را هَماره به رَه دیده بود عقاب.
در سیر وُ در سفر
در گشت وُ در گذر
در گفت وُ در شنود
همواره دیده بود وُ او به سان خود
در عرصه‌ی شکارِ دل و جان ستوده بود
اما عقاب، یکّه وُ تنها در آسمان
سقراط بر زمین
در جمعِ مردمان.
مرغِ بلند جای
بر کوه می نشست
بر دشت می پَرید
اما مُدام رَشک بر او تار می تَنید
اینک که می گذشت
سُقراطِ پاک‌جان
در چنگِ عاملانِ حکومت کشان‌کشان؛ دل‌شاد بود عقاب
دلشاد بود که آزاد بود عقاب.
پرواز کرد وُ پیشتر آمد، همین که دید سقراط،
چون سرفراز با غُل وُ زنجیر می رود
آرام در خَرام
آزاد می رود؛
افراشت بال وُ پَر زد وُ تن تا ستاره بُرد
اما درونِ جان
بندی عقاب را ز همه سوی می فشرد.

مِهرگان

علی یزدانی/ مهرماه ۱۳۹۲

باز مِهر آمد هوا شد یارمان
مهر، ماهِ جشنِ بی‌مرگِ نبرد

با نسیمی دلنشین وُ مهربان
جشنِ تشکیلات وُ کارِ جاودان

آفتاب آمد ولی بی گرز وُ زور
سال‌ها رفت از پیِ هم فصل‌ها

تا بروبد دوزخ از وهم وُ گمان
ماه‌ها طی شد به طولِ سالیان

مهر ماهِ مهربانی با کسان
از اِرانی تا به هاچم* همچو شمع

رزم با جهل وُ جنایت‌پیشه‌گان
نور پاشیدند با پی‌سوزِ جان

وقتِ کار وُ دانش‌آموزی رسید
گرچه شمعِ بی‌شماری شد شهید

بارِ دانش داد باغِ سازمان
از بهارِ مهرگان تا خاوران

جنگل از شوقش همه تن‌پوش کَند
لیک اینک نیز بسیارند شمع

رنگِ آتش زد طبیعت بر خزان
در شبِ دِیجورِ این زحمت‌کشان

قاصدک‌ها رقصِ جمعی می‌کنند
باز باید شعله‌های شمعِ مهر

هرکدام پیکِ پیامی شادمان
چادر شب را بسوزد هم‌چنان

چلچراغِ نار وُ نارنگی به باغ
روزگاری آرش آتش زد به جان

نور می‌پاشد به کامِ جان‌تان
تا وطن را حد وُ مرزی شد عیان

می‌رسد آوازِ قُمری هر سَحَر
اینک اما کاوه‌ها را نوبت است

تا که بنیوشی سرودِ این زمان
تا بر افرازد درفشِ کاویان

که‌ای شمایان یاورانِ مهر ماه
دشمنِ خلق‌اش ببندد دست وُ پای

وقتِ رزم است وُ تلاشِ جمع‌مان
تا برافتد سنّتِ ضحّاکیان

صاحب این مرز و بوم و بر تویی
پس مبارک بر شما این جشنِ مهر

از چه بی‌چیزی شده اموالِ‌مان
کارگر، دهقان، زنان، زحمتکشان!

***

"هاچم"، نامِ کوچکِ رفیق بنی طرفی به گویشِ بومی بود که به دلیل نامفهوم بودن برای معلم و نظام آموزشی وقت، ایشان در دوران تحصیل، ناچار آن را به "هاشم" تغییر داد.

عَطّارِ روُزگار

غزلی تقدیم به استادِ ادبیّاتِ ایران، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی(م.سرشک)

محمود خیبری نجوا

در طبلهی نهفتهی عطّارِ روزگار
بو بُرده ام که عطرِ گُلِ توست ماندگار
عطری که جانِ تازه ببخشد به آدمی
بویی که شیشه اش نتوان داشت در حصار
گلهای رنگرنگ دمیده به گلشنات
رشکِ گلِ همیشه بهار است در بهار
آیینه را به دستِ قلم داده ای که شد
رنگینکمانِ شعر، ز نورِ تو آ شکار
از فضلِ توست، کوهِ دماوند سر بلند
جنگل ز سبزیِ تو به شرم است و استتار
دریای ذوق وُ شوقِ تو را نیست ساحلی
در بحرِ اشتیاقِ تو غرقاند بی شمار
مغلوبِ فکرِ تیغِ نو ات، مکتبِ قدیم
با تیرِ شیوهی کهن ات نو شود شکار
مُلّاترینِ مدرسهی مکتبِ زمان
سرمشقِ درسِ عشق تو را میبرد بهکار
همدرسیانِ عهدِ شبابِ تو در جهان
بر کرسیِ مقدّسِ دیناند و اقتدار

آزاده‌ای وُ تکیه به جایی نداده‌ای
ای سروِ بوستانِ ادب باش اُستوار
تا سایه‌ی تو بر سَرِ ما اوفتد به مِهر
باشیم ما ز سایه‌ی دستِ تو برقرار
از کوچه باغ‌های نیشابور اگر رَوی
آید به گوش از همه سو نغمه‌ی هَزار
گوید تو را، که "میم سرشک" است کدکنی
کدکن دهد به تُربتِ ما نیز اعتبار
عطّار کدکنی و شفیعی ست کدکنی
شهرِ ادیب پرورِ دنیاست این دیار
مُل‌کوه * تا به پاست به زیباییِ تمام
تا روز، روشن است وُ شبانگه سیاه وُ تار
نجوای ماست این، که خدایا برای ما
میم سرشک را ز بلایا به دور دار

.....

* "مُل‌کوه"، کوهی است در نزدیک روستای کدکن نیشابور

احمد کمال‌پور، محمدرضا شفیعی کدکنی (در جامهٔ طلبگی)، بدیع‌الزمان فروزانفر

آن صاعقهٔ خشمِ به‌هنگام شُمایید!

غزلی بهارانه از پیرایه یغمایی/ استقبالی از کلام شمس تبریزی

ایّام از شما مبارک باد! ایّام می آیند تا با شما مبارک شوند. ایّام شمایید! (شمس تبریزی)

نوروز بمانید که ایّام شُمایید
آن صبحِ نخستینِ بهاری که به شادی،
آن دشتِ طراوت‌زده آن جنگلِ هُشیار
خورشید گر از بامِ فلک عشق فشاند،
نوروزِ کهنسال کجا غیرِ شما بود؟
عشق از نفسِ گرمِ شما تازه کند جان
هم آینه‌ی مهر وُ هم آتشکده‌ی عشق،
امروز اگر می چَمَد ابلیس، غمی نیست
گیرم که سحر رفته وُ شب دور وُ دراز است،
ایّام به دیدارِ شُمایند مبارک

آغاز شمایید وُ سرانجام شُمایید
می آورد از چلچله پیغام، شُمایید
آن گُنبدِ گرداننده‌ی آرام شُمایید
خورشید شما، عشق شما، بام شُمایید
اسطوره‌ی جمشید وُ جم وُ جام شُمایید
افسانه‌ی بهرام وُ گل‌اندام شُمایید
هم صاعقه‌ی خشمِ به‌هنگام شُمایید
در فنِّ کمین حوصله‌ی دام شُمایید
در کوچه‌ی خاموشِ زمان، گام شُمایید
نوروز بمانید که ایّام شُمایید.

شنیدن خوانش غزل با صدای شاعر

https://youtu.be/znRFgeVzu-U

(موسیقی: قطعهٔ «شادی وُ امید» اثر جاودانهٔ زنده‌یاد حسن کسایی، با تار فرهنگ شریف)

شَب رَفتنی است!

محمود درویش/ برگردان: عبدالله حسینی

بر دهانش زنجیر بستند...

دستانش را

به سنگِ مُردگان آویختند...

و گفتند ؛ تو «قاتلی»!

غذایش را ،

تن پوش اش را

و پرچم اش را ربودند...

و او را در سلولی انداختند...

و گفتند ؛ تو «سارقی»!

از تمامِ بندرگاه‌هایش راندَند...

زیبای کوچکش را ربودند...

و گفتند ؛ تو «آواره‌ای»!...

ای خونین چشم و خونین دست؛

به راستی که شب «رفتنی» ست

نه «اتاقِ توقیف» ماندنی ست

و نه «حلقه‌های زنجیر»

نِرون مُرد، ولی رُم نمرده است

با «چشم هایش» می‌جنگد...

و دانه‌های خشکیده‌ی خوشه‌ای،

درّه‌ها را

از خوشه‌ها «لبریز» خواهد کرد...

مامورِ اعدام

کارل سندبرگ (شاعر آمریکایی)/ برگردان: بابک زمانی

آن دَم که مأمورِ اعدام
پس از روزِ کار به خانه برمی‌گردد
با خود چه فکر می‌کند؟
آن دَم که در خانه
با زن وُ فرزندانش می‌نشیند
که فنجانی چای بنوشد
و بشقابی غذا بخورد
یعنی اهلِ خانه از او می‌پرسند
روز خوبی داشته‌ای؟
یا این‌که همه‌چیز رو به راه است؟
یعنی هیچ امکان دارد که حرفی بزنند!؟
مثلا اینکه هوا چگونه است؟
و یا گفت‌وگویی کنند
درباره‌ی بیسبال وُ سیاست؟
چیزی بگویند راجع به داستان‌های طنز،
روزنامه‌ها وُ فیلم‌های تلویزیون؟
آیا به دستانش خیره می‌شوند،
هنگامی که فنجانِ چای را می‌نوشد

و یا هنگامی که لقمه در دهان می‌گذارد؟
آیا فرزند دلبندش به او می‌گوید:
"بابا بیا اسب‌بازی بکنیم، من کمی طناب پیدا
کرده‌ام"؟
و این‌که آیا او به تمسخر جواب می‌دهد:
"امروز به اندازه‌ی کافی طناب دیده‌ام"؟
هیچ می‌شود چهره‌اش از رضایت
چونان شعله‌ای بتابد وُ بگوید:
"خوشا که در چه دنیای زیبایی نفس می‌کشیم"؟
و آن‌گاه که ماهانِ تابان
از پنجره‌ی اتاق
بر صورت وُ موی کودک خفته در رختخوابش بتابد
آن دَم حرف مأمور اعدام چیست؟
چه می‌کند آن هنگام؟
شاید برایش ساده باشد...
به گُمانم،

همه‌چیز برای مأمورِ اعدام ساده است...

یادها و یادبودها

روزهای همراه با مُشفق!

خاطرات دلبر آخوندزاده؛ همسر میکائیل مُشفق، شاعر بزرگ آذربایجان

برگردان: بهروز مطلب زاده

اشاره: «روزهای همراهی با مشفق» بخشی ازکتاب خاطرات «دلبر آخوند زاده» همسر میکائیل مُشفق، شاعر پرآوازهٔ آذربایجان و یکی از سه رکن اساسی بنیانگذار شعرِ نوِ آذربایجان است که در اواخر سال های دهه چهل میلادی است. قطعهٔ زیر، ترجمهٔ بخشی از آن کتاب است که به ماجرای شایعهٔ ممنوعیتِ «تار» در جمهوری آذربایجان می پردازد. ترجمه ای که در پی می آید از روی چاپ سوم کتاب که در سال ۲۰۱۷ توسط «نشر خان» به چاپ رسیده، فراهم آمده است.

***

«... آن اوائل، من و مُشفق، هر وقت که درخانه تنها بودیم و کاری نداشتیم، «تار» می زدیم و آواز می خواندیم. من در سال ۱۹۳۵ به توصیه مشفق، برای تحصیل در رشته طب، وارد دانشکده پزشکی شدم. درآنجا مشفق را بسیار دوست داشتند و مورد احترام همه بود. دوستان هم دانشکده ای من، مشفق را دست نیافتنی می دانستند و بسیار مشتاق بودند تا او را از نزدیک ببینند. آنها همیشه از من میخواستند تا آنها را با مشفق آشنا کنم.

یک روز که مشفق در خانه بود، من عده ای از دوستان دانشجوی خودم را برای آشنائی با او به خانه بردم. در میان آنها علی فهیمی هم بود. او به محض روبرو شدن با مشفق، شروع کردن به خواندن شعر به زبان فارسی.

مشفق هم ابتدا، جواب او را به شعر داد و سپس با بقیه دوستان احوال پرسی کرد و آز آنها خواست تا بنشینند.

مشفق با علاقه از وضع درس ها و شرایط زندگی دانشجوئی پرسید و دوستان هم با گشاده روئی اطلاعاتی در اختیار او گذاشتند.

علی فهیمی از مشفق خواهش کرد تا شعری بخواند. مشفق نیز درخواست او را صمیمانه پذیرفت و قطعه ای از شعر بلند «**سَحَر**» را که به مناسبت پانزدهمین سالگرد تشکیل حکومت شوروی و آزادی زنان سروده بود خواند:

قاشلاردان قاشلارا سؤز، رُمانتیکام!

کؤنول سولاریندا اؤز، رمانتیکام!

بوآنغین سنیندیر،بو یءر سنیندیر،

اولدوزلار سنیندیر،گللر سنیندیر،

اوچ،قووُش گویلره، گویلر سنیندیر،

سانما یالنیز سنین یئر وطنیندیر،

بولود چمن کیمی، اولدوزلارچیچک،

گَل بو چیچکلرین عطرینی سن چَک،

دِمَک گویده سنین، گوی چمنیندیر،

هراولدوز نرگیسین، یاسمنیندیر،

اوچارکن گویلره مین بیر هوس له،

منیم آرزومو دا کونلونده بسله.

دوستان من از شعر خوششان آمد. آنها از مشفق تشکر کردند و با آرزوی سلامتی برای او گفتند که «شما با لحن بسیار زیبائی شعر خواندید و ما این لحظه ها را هرگز فراموش نخواهیم کرد» پس از آن، دوستان همکلاس من، به نزدیکترین دوستان مشفق تبدیل شدند.

درآن زمان که ما درس می خواندیم، بچه های کلاس به چند دسته تقسیم می شدند. تعداد اعضاء هر دسته چهار نفر بود. ما برای خواندن درس، درخانه هر کدام از بچه ها که شرایط بهتری داشت جمع می شدیم. این کار البته نتیجه خوبی هم داشت.

دسته ای که من عضوش بودم، بیشتر وقت ها درخانه ما جمع می شدند. مشفق همیشه بهترین شرایط را برای ما مهیا می کرد. او همیشه پیشاپیش از من خواهش می کرد و می گفت :

« دلبرا، خواهش میکنم وقتی داری درس حاضر می کنی، در وسط درس بلند نشو، این کار می تواند تمرکز فکری تو را بهم بزند، هرچه لازم داشتی به من بگو، من خودم در خدمت تان هستم!»

برخورد های پرمهر و بی تکلف مشفق، دوستان مرا حیرت زده می کرد. با گذشت این همه سال، دوستی های آن زمانِ ما، هنوز هم طراوت خود را از دست نداده است و همچنان ادامه دارد. الان هم، گاهی که من در شرایط دشواری قرار می گیرم، آنها همچون نزدیکترین قوم و خویشان ام به کمکم می آیند.

مشفق، همیشه به سلامتی اعضاء خانواده توجه می کرد. به محض اینکه من کمی احساس کسالت می کردم، او بلافاصله به تکاپو می افتاد و دکتر خبر می کرد و به من می رسید.

وقتی که من خوب می شدم و برسر درس می رفتم، بچه های همکلاس ام می گفتند :

« وقتی کسی مریض میشود، حتی بعد از خوب شدن هم، با حال و روز نزار بر سر کلاس بر می گردد، اما تو انگار اصلا هیچ فرقی نکردی».

من با خجالت سرم را پائین می انداختم و می گفتم:

« مشفق عادت دارد، تا من یک کمی ناخوش میشوم، او نگران میشود و خواهش میکند تا بخوابم و استراحت کنم و مواظب خودم باشم. او میگوید اگر مواظب نباشیم، یک بیماری ساده میتواند به یک بیماری بزرگ مبدل شود». دخترها با خونسردی حرف های مرا گوش میکردند.

یک بار که استاد پزشک ما ظاهرا حرف های مرا شنیده بود، خودش را به ما نزدیک کرد و گفت :

« دخترها، شما حرف های مشفق را سرسری نگیرید، او درست می گوید، هر بیماری، وقتی تازه شروع شده، راحت تر قابل معالجه است. ولی اگر مزمن و کهنه شد، آن وقت معالجه اش هم دشوارتر است. شما دکترهای آینده ما هستید، باید از قبل این چیزها را خوب بدانید»

مشفق هر وقت می خواست در یک مهمانی . یا مجلس جشنی شرکت کند، اصرار داشت تا مرا هم با خود ببرد. هر وقت که تنها می رفت، دلش می گرفت و کسی را در پی من می فرستاد تا مرا پیش او ببرد. من فقط مواقعی که وقت امتحانات ام بود با او همراه نمی شدم.

یک بار ما را به یک مجلس جشن دعوت کرده بودند. آن روز من نتوانستم به همراه او بروم. وقتی مشفق از میهمانی برگشت و مرا در حال درس خواندن دید پرسید :

« راستش را بگو از درس خواندن خسته نشدی؟».

گفتم :

« نه، آدم در رابطه با کاری که مورد علاقه اش است، هرچقدر هم که تلاش کند احساس خستگی نمی کند. یکی از پروفسورها میگوید که درس ها را باید عمیقا درک کرد و فهمید، مبادا آنها را فقط حفظ کنید که بعدا به سرعت باد از ذهن تان فرار خواهند کرد».

مشفق خندید و گفت : « بله، درست می گوید، واقعا هم همینطوراست»

در آن زمان، از شاعرهای جوان، علی اکبر ضیاتای، زینال خلیل و صونا محمداووا، مرتب به خانه ما می آمدند، شعرها و سروده های خودشان را برای مشفق می خواندند، با او مشورت می کردند و نظرش را می پرسیدند.

مشفق برای استعدادهای جوان احترام و ارزش ویژه ای قال بود. یک بار علی اکبر ضیاتای، شعری برای مشفق آورده بود. او در این شعر، گل های زیبای روئیده در جنگل را به تصویر کشیده بود. مشفق به او گفت :

« علی اکبر، هرچه را که تصویر می کنی، کامل تصویر کن. مگر در جنگل فقط گل های زیبا می روید؟ در جنگل چشمه هست، درخت چنار بزرگ هست، درخت کاج هست، توت فرنگی هست، تمشک هست، به این ها هم توجه کن. البته نمی گویم از اصل موضوع دور شو، اما بگذار همه زیبائی های جنگل، روح تو را بنوازد. تو باید همه این ها را ببینی و حس شان کنی».

از زمانی که من وارد دانشکده پزشکی شده بودم، وقت بسیار کمی داشتم و زمان تفریح و استراحت مان بسیار محدود شده بود. اواخر، دیگر آنقدر سرمان به کار و درس مشغول شده بود که زدن «تار» را بکلی فراموش کرده بودیم. «تارِ» ما، همینطور بر سینه دیوار اطاق آویزان مانده بود.

یک روز که مشفق از کار برگشته بود، بعد از خوردن نهار، متوجه شدم که او نگاهش را با دقت به «تار» ی که از دیوار اطاق آویخته دوخته و به فکر فرو رفته است. طوری که انگار تا به حال آن تار را ندیده است. لب های اش را که گوئی راز نهفته ای را در خود پنهان می سازند به هم فشرده بود. چشمانش پنداری در جستجوی چیزی بود، گاه به تاری که بر سینه دیوار آویخته بود نگاه می کرد و گاه به چهره من می نگریست. احساس کردم دل مشفق از چیزی پر است. انگار می خواهد چیزی بگوید و یا بنویسد. از جایم بلند شدم و به آشپزخانه رفتم، کمی بعد، مشفق، ذوق زده و با خوشحال به آشپزخانه آمد و گفت:

« دلبر!

برای «تارِ» تو، شعر جدیدی سروده ام، برویم تا برایت بخوانم. نام شعر را گذاشته ام «یعنی چه؟»:

چوخدان دیر چالینماییردیواردان آسیلی تارین (دیریست که تارت آویخته بر دیوار و بی صداست)

توتقون بیر اوره ک کیمی تئللی پاسلی تارین (همچون دلی غمین، زنگار گرفته سیم های تار تو)

ای مِهربان سئودیم، گؤرلایاجاق یوخسا یوخ (ای مهربانم، آیا او بار دگر خواهد غرید یا که نه)

من بیلیرم، سنین کی بیر قلبین وارصدف دن (میدانم، تو قلبی داری چون صدف)

ایچینده کی اینجی لر، ساچیلیب هر طرفدن (ظرافت های پنهان در نهانش)

دوداغیندا، شرقی لر چاغلایاجاق یوخسا یوخ (درلبانت ترانه ها به درنم در خواهند آمد یا نه)

سن ایجلاسدان گلیرسن، منی ده یورموش کیتاب (جدا گشتی تو از جمعی و من خسته از کتاب)

نه دایانماق واختیدیر، ایشله تار، اشیله مضراب (جای درنگ نیست، بکوش ای تار، بزن مضراب)

نه گؤزلدیر نغمه لرقانادیندا اوجالماق!... (چه زیباست بربال نغمه ها به پرواز در آمدن)

حیات ایشدیر، دویوشدور، سعادت دیر، امکدیر (زندگی کاراست و پیکار است وتکاپوست)

بیله بیله بونلاری، دایانماق نه دمکدیر؟ (اگرچنین است، پس ایستادن برای چیست)

نه دمکدیر دونیا دا، قاریبب تئز قوجالماق؟ (دراین جهان زچیست پیر گشتن ودرماندگی).

من بعد از آن بود که متوجه شدم، چرا مشفق با آن دقت، «تار» آویخته بر دیوار را نگاه می کرد.

به مشفق گفتم:

« خوب، هرچه بادا باد. من هم الان برای تو تار خواهم زد. هرچند که میدانم آنقدرها خوب تار نمیزنم که تو دل ات می خواهد و خوش ات می آید، اما چون تو دوست داری، سعی خودم را می کنم تا هرچه بهتر تار زدن را بیاموزم»

مشفق گفت :

« قربان پریموف، استاد تار دوست من است. من از او خواهش خواهم کرد تا او خودش تو را برای هرچه بهتر نواختن تار تعلیم بدهد».

سپس، مشفق از من خواست تا با تارم، آهنگ «بالیق چی» (ماهی گیر) را بنوازم، به همراه تار من او خود نیز شعر« یاشا کونول» اش را با ریتم این آهنگ خواند.

چند روز بعد، مشفق، قربان پریموف را به همراه خود به خانه آورد. سفره را که انداختم، مشفق بر شروع کرد به خواندن شعر« یعنی چه؟».

قربان معلم از شعر خوشش آمد، تار را بر سینه اش فشرد و برایمان قطعه ای در «راست» نواخت. اینگونه بود که برای مشفق، صدای سکوت تار، که مدت ها بود بی صدا بر سینه دیوار آویخته بود شکست.

یک روز قربان معلم، با حالی بسیار پریشان به خانه ما آمد. اگرچه او تلاش می کرد تا غم درونش را بروز ندهد، اما ما آن را کاملا حس می کردیم. مشفق رو به او کرد و پرسید :

«قربان معلم، انگار حال تان خوب نیست، چی شده؟ اتفاقی افتاده؟ یا شاید کسی ناراحت تان کرده؟».

او با صدائی که حاکی از آزردگی بود پاسخ داد:

« حتما تو هم شنیده ای که می خواهند «تار » را به عنوان یکی از آلات موسیقی ممنوع کنند؟»

مشفق از ناراحتی دوست اش غمگین شد و عمیقا به فکر فرو رفت و پس از گذشت لحظاتی چند، رو به استاد پریموف کرد و گفت :

« بله شنیده ام. نمی خواستم با گفتن آن دلِ شما را به درد بیاورم. من بار اول که این قضیه را شنیدم، یاد شما افتادم. کسی چه می داند، شاید این هم فقط یک شایعه است. آخر، گرفتن یک آلت موسیقی از دست مردم که همه دوستش دارند، مانند این است که شادی آنها را از دست شان بگیری و به جایش باده غم به آنها بنوشانی. نه حزب مان به این کار راضی خواهد شد و نه حکومت مان».

در سال های ایجاد و پیروزی سوسیالیسم، به خواست توده های مردم، یک سری رفرم هائی انجام گرفت که مشفق از صمیم دل با آنها موافق بود و از آنها استقبال می کرد، ازجمله جایگزین کردن الفبای لاتین به جای الفبای عربی بود. مشفق در این باره حتی یک شعر هم سروده بود.

مشفق خیلی خوب می دانست که، دین اسلام، چه بلاهائی بر سر مردم آورده. شاعر نمی توانست از تغییر این الفبا خوشنود نباشد. اما شنیدن حرف و حدیث هائی درباره ممنوع کردن «تار»، او را به شدت شوکه کرده بود.

مشفق بی آنکه هیجانات درونی خود را بروز دهد، با این استدلال که "مانع تراشی در برابر فرهنگ و سنت های مترقی مردم، میتواند به پیشرفت ورشد جامعه ما لطمه بزند، تلاش می کرد تا قربان پریموف را از نگرانی بیرون بیاورد.

او حتی برای اینکه ما را سرحال بیاورد و غم را از دل هایمان دور سازد، از استاد پریموف تقاضا کرد تا برایمان تار بنوازد. قربان معلم تار را به سینه اش فشرد. تار زبان گشود، تار به زبان آمد، تار نالید، تار زار زد!.

قربان معلم «یتیم سه گاهی» می نواخت. من چنین به نظرم می آمد که تار او دارد می نالد، دارد گریه می کند، از خود بیخود شده است. تار، انگار جدائی از آغوش مردم و فراق دوست دارانش را حس کرده بود و در غم این فراق بود که ضجه می زد و فریاد می کرد.

در میان ناله های برخاسته از سینه تار، مشفق نیز در میان انبوهه ای از دود سیگاری که می کشید غرق شده بود. پنداری، او نیز آتش به جانش افتاده بود و داشت می سوخت، که ناگهان، صدای سوزناک مشفق، با ناله های تارِ استاد پریموف درهم طنیده شد:

بخوان تارا!

بخوان تار...!

قدری بخوان،

بگذاردر صدایت،

ترنم لطیف ترین شعرها را به جان بشنوم،

بخوان تارا،

بگذارنغمه هایت را،

چون قطره های زلال آب،

بر روح شعله ور خویش بیفشانم.

بخوان تار!

کی فراموش کند خلق تورا؟

ای شهد تلخوَش انبوه توده ها،

ای هنر پرفروغ خلق!

این حصارهای دیرسالِ چشم گشوده به قبله،

دیری است،

به جان شنیده نغمه های نغز تو،

پیران سرسپید و مادران دیر سال»

به ذوق وشوق وشعف،

به زیر سایه ات،

کشیده آه،

گاه به شهد و گه به زهر، نشسته کام شان.

ازطنین پرشکوه «چارگاه» تو،

ره روان، زراه خویش مانده،

رودها و دره ها به غرش آمده،

وقطره ها و موج ها، داده پاسخش.

بخوان تار!

تا در اندیشه ام بشکفد،

غزل «بهار» و «سیّد»

بخوان تار!

بگذار به وجد آیند،

زیبا رویانِ مهربانِ «گنجه» و«شیروان»،

غم به دل سپردگان، دلگرفتگان،

به پیشوازِ بهار نرفتگان،

جدا زکوه ماندگتم بی ستیز،

دلسوختگانِ غمگسار،

به زلفِ پریشانِ عشقی بی سرانجام دلسپردگان،

بر درگاهت به نیاز آمدگان،

و در آستانت تسللی یافتگان.

تو را «زیر» است و «میانه» است و «راست»،

تو نغمه ات، چو نغمه پرندگان.

تو را نیز کرده پریشان،

زولفِ پریشانِ «زرافشان»،

زین روست که «سه گاهت»،

می نالد اینچنین،

آشفته ...

پریشان...!

خوشبختانه، نگرانی های مشفق و قربان پریموف دیری نپائید. همه چیز به گونه ای پیش رفت که آنها دلشان می خواست.

نه تنها تار ممنوع نشد، بلکه نوای ظریف، لطیف و پر شور آن، توانست همچون گذشته، قلب انسان ها را به طپش و ارتعاش در آورد، و اندیشه های آنان را برای کار و زندگی و پیکار تلطیف و تجهیز کند.

***

لینک شنیدن خوانشِ شعر "بخوان تار" – به زبان فارسی

https://th-th.facebook.com/tvazaadi/videos/%D8%A7%D9%88%D8%AE%D9%88-%D8%AA%D8%A7%D8%B1-%D8%A8%D8%AE%D9%88%D8%A7%D9%86-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D8%B4%D8%B9%D8%B1-%D9%85%DB%8C%DA%A9%D8%A7%D8%A6%DB%8C%D9%84-%D9%85%D8%B4%D9%81%D9%82%D8%A2%D9%88%D8%A7%D8%B2-%D9%81%D9%84%D9%88%D8%B1%D8%A7-%DA%A9%D8%B1%DB%8C%D9%85-%D8%A7%D9%88%D8%A7%D8%A8%D8%B1-%DA%AF%D8%B1%D8%AF%D8%A7%D9%86-%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%88-%D8%B5%D8%AF%D8%A7-%D8%A8%D9%87%D8%B1%D9%88%D8%B2-%D9%85%D8%B7%D9%84/500311870539012/

یادی از دکتر فرشید هکی

حقوق‌دان، اقتصاددان، عضو کمپینِ محیط زیست، فعالِ حقوقِ بشر، حامی کودکانِ کار و پیشتازِ عدالت

ش.ص.زاهدی

دو روزی از او بی خبر بودند؛ دکتر فرشید هکی ناپدید شده بود، اولین بار به صدای دکتر مدیریِ ارجمندم شنیدم که طی پیغامی صوتی گفت:

در ۲۵ مهرماه ۱۳۹۶ پیکر بی جان و سوخته ی دکتر فرشید هکی را یافته‌اند.

چند روز پیش تر در دو مرحله، خانه شان تفتیش شده بود؛ صریح بود و قانون مدار! متخصص حقوق بود و بی پروا!

او بود که می گفت:

"ما برده و رعیت نیستیم، ما شهروندیم"!

دستانِ غیبِ دیکتاتوران و سرکوبگران، به ضرباتِ چاقو در حالی که با دستانِ از پشت بسته احشاء ش را بیرون ریخته بودند در خودروی شخصی اش به آتش‌اش کشیدند و گفتند، خودکشی کرد!

این مرد، کارشناس اقتصاد بود از دانشگاه مازندران، رئیس انجمن اسلامیِ همین دانشگاه در دورانِ کذاییِ اصلاحات کارشناس ارشد حقوق بشر از دانشگاه تربیت مدرس؛ استاد دانشگاه، رئیس هیات مدیره پیش تازان عدالت و حقوق ایرانیان، نویسنده و پژوهشگر برگزیده ی کتاب سال ۹۴!

مدتی بود به سرای اهل قلم پا می گذاشت؛ در انتخاباتِ شواری شهر تهران کاندید شد؛ پیشنهادِ ائتلاف با اصلاح طلبان(مسجد جامعی و ...) را رد کرد...

بعد از جلسه ی دعوت با او گفتگو داشتم، حتا پیش از آن مشورتی برای شرکت، به هم ریخته بود، می گفت، حرفی از آرمان نیست، این ها به دنبالِ تقسیمِ اراضیِ لواسانند و سهم خواهی؛ رفیقم، فرشید هکی بود.

نپذیرفت و مستقل، کاندید شد.

سالِ ۷۸ بود که دیدمش، متهمِ سیاسیِ دانشگاه بودم، ملاقاتی داشتیم در همین باب، جمله ای گفت که بر طوماری نوشتیم از ژان ژاک روسو:

"حاضرم جانم را بدهم تا تو آزاد باشی"!

بماند که از مجموعه آثارِ لنین گپ و گفتی به میان آمد و در توافق بودیم در بابِ سیاستِ روز.

با هم بودیم تا تاسیسِ حزب "پیشتازانِ عدالت و حقوق ایرانیان"،

یادم هست روزی می گفت، در وزارت کشور، همان که مجوزِ حزب را تائید می کند برای پیگیریِ مفرط، تهدیدم می کند به مرگ!

و این گونه مفتخر شدم به همراهی با او طیِ سالیانِ دراز.

متعجبم، این مرد قانون گرا بود، موقر و محترم، در چارچوب حرکت می کرد، اصلاح را به براندازی ترجیح می داد، گرایش به کودکانِ کار و سندیکاهای کارگری، برای او قلبی بود و آرمان خواهانه؛ عدالت و وطنِ تسخیر شده، دغدغه هایش بودند.

به یادِ "لوکاچ" ام می انداخت؛ مدتی در عسلویه در فضاهای پروژه های صنعتی مشاوره می داد؛ این دغدغه ی عدالت، رهایمان نمی کرد و رهایش نمی کرد!

پیکرِ سوخته اش را به خاک سپردیم اما یادش با ماست.

فرشیدمان زنده است و خونِ پاکش به پیکرِ این تاریخ می درخشد.

فرشیدمان کجاست؟

بیرقش در دستانِ ما و یادش به بزرگی و شکوه گرامی باد!

سرچشمه: کانال تلگرامی پیشتازان عدالت

***

بخشی از سخنان صریح زنده‌یاد دکتر فرشید هکی

در مورد آسیب‌های اجتماعی در ایران و ضرورت آموزش و توجه به حقوق شهروندی

https://www.youtube.com/watch?v=J_43YfNoWHI&feature=emb_logo

فرشید هکی از زبان کودکان کار (مشاهدهٔ کلیپ ویدئو در تلگرام)

https://t.me/Pishtazanedalat/1328

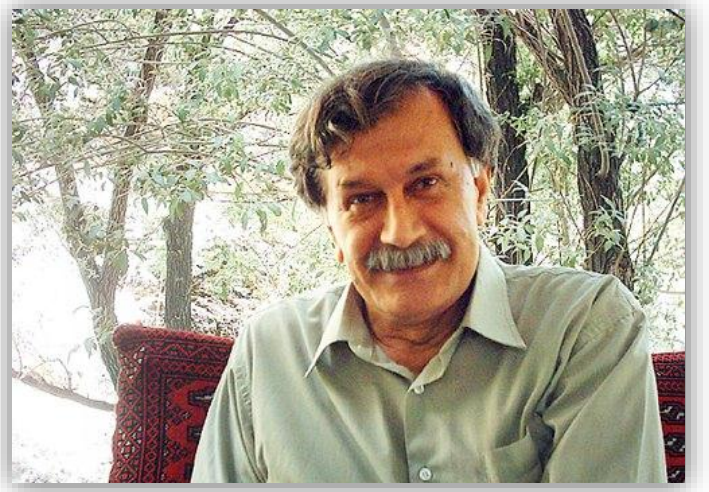
آخرین خاطره از به‌آذین، پدرِ ترجمهٔ ایران

نیاز یعقوبشاهی/ May 31, 2014

برای دیدار نوروزی، به خانه ی به آذین رفتیم. یک سال پیش از درگذشتش. همسر و شاید تنی چند از بستگان و آشنایان او مارا به سالن پذیرایی هدایت کردند. نشستیم، تا او که در این سال ها، اغلب بیمار و بستری بود، خود را آماده کند و بیاید. از همان جا که نشسته بودم، در قاب درگاه سالن پذیرایی، لحظه ای اورا دیدم که به کندی بسیار از راهرو منتهی به سالن گذشت و به سویی رفت. و پس از لحظاتی سنگین و کُندگذر، بازگشت. اما در نیمه ی راه، پشت میزی که در راهرو قرار داشت، نشست تا نفس تازه کند. از زاویه ای که من نشسته بودم، شانه ی چپ و بازوی او را که با ژاکت بافتنی خاکی رنگی پوشیده شده بود، می دیدم. شُش ها، دیگر یاری نمی کردند. و او در پیمودن فاصله ای در حدود هفت یا هشت متر، ناگزیر بود بنشید و به سختی نفس تازه کند. لحظات بسیار سنگین دیگری گذشت. و سرانجام، با تمام قامت خود که تمام نیروی بازمانده ی خود را برای افراشته نگاه داشتن آن به کار برده بود، برخاست؛ وارد سالن پذیرایی شد، و آمد و نشست.
و سلام و درود و خوشامدها. و چهره ی بچه ها که در نگریستن به او، لبخند ستایش و شیفتگی در آن ها موج می زد.
دشوار نفس می کشید. اما نفس می کشید؛ و ستیز سرسختانه ی او را با فرسودگی و ویرانی و از دست رفتن، آشکارا می دیدید. صخره ی درهم شکسته ای بود که همچنان و هنوز صخره مانده بود، برجای خود استوار ایستاده بود و نمی خواست فرو ریزد. و هنوز فرو نریخته بود ..
بچه ها از او سخن گفتند. با همان ستایش و شیفتگی. گرچه این شیوه ی سخن گفتن، او را خوش نیامد، و این را در خطوط سیمایش می شد دید؛ اما با صراحت تمام، و نیز مهربانی و احترام بسیار، گفت: دوستان، خواهش می‌کنم از خود سخن بگویید. که چه‌گونه‌اید. که روزگارتان چه گونه است. و چه می کنید. و سخنانی از این دست .
باری ـ دیدار، بسیار کوتاه بود. زیرا بچه ها می دانستند، و پیوسته نیز به یکدیگر توصیه می کردند که زیاد نباید نشست و او را خسته کرد. پس با او بدرود کردیم؛ برخاستیم، و به سوی در خروجی خانه به راه افتادیم. نزدیک درگاه در، همسر او، بانوی کوچک اندام سالخورده‌ای، با طرح مهربان و صبور چهره های شمالی؛ که عصاره‌ی رنج و آیینه‌ی تمام نمای مصائب چند دهه ی اخیر بود؛ چهره ای که در عین حال که لبخند بر لب داشت، طرح سوگوار گریستن نیز بر آن گسترده بود، ما را بدرقه کرد. گویا می دانست که کالبد صخره ی درهم شکسته ی سربلند، علیرغم نیروی شگفت جان و روان خود، به زودی فرو خواهد ریخت و این، آخرین باری بود که من به آذین را از نزدیک دیدم.

یادی و گفت‌وگویی با عِمران صلاحی

به بهانه ۱۱ مهر، سالروز خاموشی و پرواز بلندش به ابدیّت...



(۱۰ اسفند ۱۳۲۵ – ۱۱ مهر ۱۳۸۵)

ارژنگ: دربارهٔ زندگی پربار ادبی و هنری عمران صلاحی، پیش‌تر در ارژنگ شماره ۲ (دیماه۹۸) معرفی کوتاهی داشتیم و بی مناسبت نیست که به بهانهٔ ۱۴مین سالروز پروازِ ابدیِ "شوخِ شهرآشوبِ طنزِ ایران"، آن‌را به همراه گفت‌وگویی کوتاه تقدیم خوانندگان خود نماییم. سرودهٔ زیبا و کوتاه "آینه" از او نیز، زینت‌بخش روی جلد این شمارهٔ ماهنامه ارژنگ است.

***

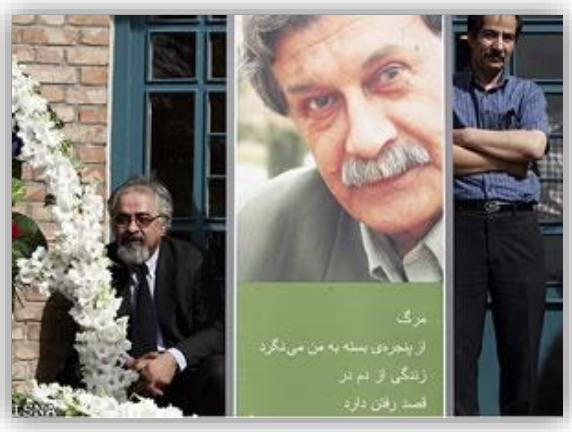
زنده‌یاد عِمران صلاحی (۱۰ اسفند۱۳۲۵- ۱۱ مهر۱۳۸۵)؛ شاعر، نویسنده، مترجم و طنزپرداز ایرانی بود که نوشتن را از مجلهٔ "توفیق" و پس از آشنایی با پرویز شاپور (همسر اول فروغ فرخزاد) آغازید. کتاب "کمالِ تعجب!!!" حاوی آخرین طنزنگاری های اوست که به انتخاب فرزندش (یاشار صلاحی) توسط نشر پوینده در سال ۱۳۸۹ انتشار یافته و بارها تجدید چاپ شده است. کتاب مزبور دارای سه بخش "دیده ها"، "شنیده ها" و "خوانده هاست" و حاوی خاطرات طنزآمیز عمران صلاحی از طیف وسیعی از روشنفکران و مشاهیر ادبی و فرهنگی ایران (نظیر محمد قاضی، دکتر معین، به آذین، یونسی، احسان طبری، پرویز شاپور، احمدرضا احمدی، شمس لنگرودی، حافظ موسوی، مفتون امینی، شاملو، سپانلو،... و دیگرانی) است که در طول نیم قرن فعالیت پُربار فرهنگی خود با آنها از نزدیک مراوده داشت و آنها را در سال ۸۴ در ستون روزنامه آسیا منتشر می کرد. از کارهای پژوهشی او کتاب "طنزآوران امروز ایران" است و نخستین سروده هایش را در مجله "خوشه" به سردبیری شاملو به چاپ رسانده بود.

مهم‌ترین دورهٔ فعالیت عِمران صلاحی همکاری با نشریه **"گُل‌آقا"** بود که با نام های مستعاری چون ابوقراضه، بلاتکلیف، زرشک، تمشک، ابوطیّاره، پیت حلبی، آب حوضی، بچهٔ جوادیه، مراد محبّی، جواد مخفی، راقم این سطور، و بالاخره "کمالِ تعجب!!!" قلم میزد. گزینه هایی از خاطرات مطایبه آمیز جناب "باکمالِ تعجب!!!" و شوخی او با مشاهیر ادبی ایران البته که خواندنی است.

در ادامهٔ این شرح مختصر، متن گفت‌وگویی با زنده‌یاد عِمران صلاحی را از نظر می‌گذرانید.

گفت‌وگو با زنده‌یاد عِمران صلاحی

(به کوشش محمد حسینی باغسنگانی)



اشاره: عِمران صلاحی، به سال ۱۳۲۵ در تهران به دنیا آمد. سرودن شعر را از کودکی آغاز کرد. عمران به قول خودش از همان کودکی به مشکلات زندگی خندیده است. نوجوان بود که به تهران آمد و از همان زمان بسیار مطالعه می کرده است. چند سال بعد قطعه شعری را با زبان طنز و مطایبه به روزنامه توفیق فرستاد. چند هفته بعد شعر عمران در روزنامه چاپ شده بود. از این پس، عمران صلاحی به عنوان روزنامه نگار شناخته شده است. در روزنامه توفیق حضور پررنگی داشت. بعدها نیز دست از کار برنداشت. نام عمران صلاحی در ایران، به عنوان محقق و پژوهشگر طنز نیز شناخته شده است. "طنز آوران امروز ایران" ، "گریه در آب" ، "قطاری در مه" ، "حکایتِ ماست" ، "از گلستانِ من ببر ورقی" ، "طنز و شوخ طبعی ملا نصرالدین" ، "خنده‌سازان و خنده‌پردازان" و "عملیاتِ عُمرانی " از جمله آثار اوست.

شما متولد چه روزی هستید؟

شناسنامه فعلی من، اول اسفند ۱۳۲۵ است. دهم اسفند بود. .وقتی شناسنامه ها را عوض کردند دیدیم ده روز از عمر ما، کم کردند. بدون اجازه ما. البته مهم نیست، چون مادرم می گوید من تابستان بود که متولد شدم، ولی شناسنامه ام را دیر گرفته اند. راستش را بخواهید، من خودم نمی دانم کی متولد شده ام و دنبال کسی هستم که روز تولدم را معین کند. این هم برای من معضلی شده است. حالا اگر کسی بخواهد روز تولد من را تبریک بگوید یا بخواهد کادویی بدهد که هیچ وقت از این اتفاق ها نیفتاده است، گیج می ماند که زمستان به سراغ من بیاید یا تابستان.

در خانواده شما نوشتن و شاعری یا طنز سابقه داشت یا شما اولی بودید؟

مثل اینکه پدر بزرگم یا یکی از فامیل پدری ام، پیرمردی بوده که شعر می گفته. مادر بزرگم هم دوبیتی می گفت، دوبیتی های آذری که به بایاتی مشهور است. مادر بزرگ من حافظه خوبی داشت. این بایاتی ها را حفظ بود و بعضی وقت ها که اصل شعر را فراموش می کرد، درست در همان وزن شعر می گفت و ما اصلا نمی فهمیدیم که شاعر این بایاتی ها چه کسی است. ولی مطمین بودم که مادر بزرگ قریحه شعری عجیبی دارد.

اولین باری که شروع به سرودن کردید یازده سالتان بود، نه؟

درست است. یک چیزهایی سرهم می کردم، اما در همان سالها خواهر کوچکم مریض شد و درگذشت. داغ خواهر به من سخت گذشت. همین مسآله باعث شد که من در غالب شعر، گزارش واقعه را بنویسم. این شعر بیان احساس من بود، بیانی که حالا به عنوان اثر جرم می شود آنرا به حساب آورد. توی دبیرستان هم اتفاق خوبی افتاد. یک روز دبیر ادبیات ما گفت همه کلاس باید

با عنوان پند و اندرز شعر بگویند. شاید منظورش آرام کردن ما بود. همه شروع کرده بودند به شعر گفتن. ما فردا باید شعرهایمان را می خواندیم. وقتی معلم شعر مرا شنید مرا خواست و گفت: راستش را بگو اینرا از کجا کش رفتی یا نه خودت گفتی؟ من هم گفتم، نه بابا خودم گفتم. دستم را گرفت و برد پیش مدیر مدرسه. همه معلم ها نشسته بودند. من هم خجالت می کشیدم. معلم من را معرفی کرد و مدیر مدرسه هم در آمد که: فردا سر صف صلاحی باید این شعر را بخواند. از همین روز بود که من سرشناس شدم. کلاس دوازدهمی ها هم به من احترام می گذاشتند.

به تهران که آمدید به روزنامه توفیق رفتید. روزنامه توفیق مرکز تمام حرفه ای ها بود؟

ابوالقاسم حالت، غلامرضا روحانی، رهی معیری و خیلی ها آثارشان در توفیق چاپ می شد. من بهترین کارهایم را در این روزنامه نوشتم. تا اینکه رفتم سربازی.

بعد به رادیو رفتید؟

آن روزها نادر نادرپور گروه ادب را در رادیو راه انداخته بود. من به همراه حسین منزوی و دیگران در این گروه کار می کردیم. تا اینکه کارمند تلویزیون شدم. سال ۵۲ بود که این اتفاق افتاد. مشغول توزیع و تحویل نامه ها بودم. شغل جالبی داشتم. به عنوان کارمند اداری، من در این دوران با مردم تماس نزدیک تری داشتم و این برایم خیلی خوب شد، تا اینکه سال ۱۳۷۰ رفتم به کتابخانه سروش، کتابخانه سازمان صدا و سیما. راستش در این چهار سالی که به بازنشستگی من مانده بود تمام کتابهای کتابخانه سروش را خوانده بودم.

دوران خوبی بوده است. فکر می کنم اغلب کتابهای شما در همان سال ها نوشته شده باشد؟

اولین مجموعه شعرم را درهمین کتابخانه نوشتم که چاپ شد. کار پژوهش درموضوع طنز درایران را ازهمین جا جدی گرفتم.

در کتابهایی که خواندید درباره پیشینه طنز در ایران و کشورهای عربی و اسلامی چیزی وجود داشت؟

البته من کارهای جاحظ را فراموش نمی کنم. یا ابونواس اهوازی و ابوالعلای معری. جاحظ طنز پرداز بزرگی است که در سرزمین های عربی در حکم عبید زاکانی ماست. عربها اصولا از طنز، در گفتار و شعر و ادبشان کمال استفاده را کرده اند. اگر به شخصیت های طنز جهان اسلام نگاه کنیم، در خواهیم یافت که اغلب این چهره ها عربی هستند: مثل ملا نصرالدین، اعراب به ملانصرالدین، جوها یا جوهی می گویند. شخصیتی که به جهان اسلام تعلق دارد. چهره ای است که می توان گفت به مراتب از دن کیشوت جذاب تر است. من افتخار می کنم که مشرق زمین چنین شخصیتی را در خود دارد. شخصیتی که به نظر من بالاتر از سروانتس ایستاده است. تا حدی که گوته در دیوان شرقی- غربی خودش به ملانصرالدین اشاره می کند و از این شخصیت شرقی تجلیل کرده است.گوته چند روایت از زندگی ملانصرالدین را نقل کرده است که نشان از علاقه گوته به ملانصرالدین است.گوته آورده، روزی ملانصرالدین به نزد امیر تیمور می آید، امیر در حال گریستن است. ملا می پرسد چرا گریه می کنید؟ امیر می گوید: من هیچ وقت خودم را در آینه ندیده بودم، حالا می بینم چه آدم زشتی هستم و از این زشتی گریه ام گرفته، همین جا ملا به امیر تیمور می گوید: تو یکدفعه چهره خودت را دیده ای، این طور گریه می کنی. ببین ما چه می کشیم که هر روز و هر ساعت تو را می بینیم.

گوته این لطیفه را در دیوان خودش آورده و معتقد است لطیفه های ملانصرالدین چند بعدی است و من به این اعتقاد دارم. ابعاد شخصیتی ملانصرالدین از زوایای مختلفی قابل بررسی است. لطیفه های ملانصرالدین سرشار از معنا و مفاهیم اجتماعی، فرهنگی و حتی سیاسی است. ملا جامعه شناس بزرگی است در عین حال که روانشناس است به درون انسان چشم دارد.

روزی ملانصرالدین در جایی ایستاده بود از او پرسیدند مرکز زمین کجاست؟ ملا گفت: همین جایی که من ایستاده ام. این لطیفه پر از تفکر است. وقتی اوکتاویوپاز می گوید " هر اتاقی مرکز زمین است " حتما به حرف ملانصرالدین نظر داشته است. یا این لطیفه.

به ملا می گویند پسر فلانی فوت شده، ملا راه می‌افتد به طرف مسجد. در راه به ملا می‌گویند: ببخشید خود فلانی فوت شده، ملا می گوید: پس برگردیم. می پرسند چرا برگردیم؟ ملا می‌گوید: می‌خواستم بروم خودی نشان بدهم حالا که خودش مُرده برگردیم. هر لطیفه ملا پر از روانکاوی جامعه است. حتما حکمتی در آن بوده است. به همین دلیل است که من شیفتهٔ اویم.

در جایی اشاره کرده بودید طنز نویس از هر نکته ای می تواند ایده بگیرد. موضوع کم نیست باید خوب نگاه کرد. درست است؟

طنز زیر دست و پا ریخته است. فقط باید جمع کرد. طنز نویس باید نگاه دقیقی داشته باشد. طنز حاصل تناقض ها و تضادهاست و دنیای ما پر از تناقض است، مخصوصا دوره های اخیر، از سخنرانی سران کشورها بگیریم تا راه رفتن در خیابان. حرفها با اعمال جور در نمی آید. همه اینها طنز است. مثل آدمی است که کراوان زده و با دمپایی و زیر شلواری کنار خیابان ایستاده است. اصلا شما مجلات و روزنامه ها را ورق بزنید. نیازی به مجله فکاهی نخواهید داشت. پر از طنز است. غش می کنیم از خنده.

پس منابع کار شما هم مشخص شد؟

شاید اگر مطبوعات را حذف کنند، من کم بیاورم. این روزها مطبوعات پر از ضد و نقیض است و این کار و بار بچه های طنز نویس را سکه کرده است. در همه جای دنیا اوضاع بر همین منوال است.

طنز اشکال مختلفی دازد. شما در آثارتان سعی می کنید از همه ی این اشکال استفاده کنید؟

طنز دو حالت دارد. یا طنز موقعیت است یا طنز کلامی. در طنز موقعیت خنداندن کار ساده ای است. کافی ست دو عنصر متضاد کنارهم قرار بگیرد. مثل فیل و قنجان یا موش و گربه. این خنده دار است، اما طنز کلامی باید خلق شود که سخت تر از طنز موقعیت است. ممکن است این تلفن در موقعیت خودش خنده دار نباشد اما اگر به کلام طنز نویس درآید، می تواند خنده دار باشد. با این حال، بعضی طنز پردازان مثل گوگول این دو حالت را با هم تلفیق می کنند. گوگول به همین دلیل موفق بوده است.

به نظر میرسد ایرانیان بیش از دیگران به طنز گرایش دارند. این طور نیست؟

در چند دهه اخیر، شاید مردم برای هر چیزی لطیفه می سازند. و اصولا می دانید که طنز میزان الحراره اجتماع است. به جامعه شناسان توصیه می کنم اگر می خواهند ایران را به خوبی بشناسند کمی هم به لطیفه های ایرانی گوش کنند.

طنز و فکاهی برای جامعه لازم است. می دانیم که خنده دوای هر دردی است. مخصوصا دردهای روحی روانی

علم پزشکی به این نتیجه رسیده است که خنده لازمه جامعه است. البته از نظر پژوهشگران عرصه طنز، طنز و فکاهی دو نقش از خنده است. فکاهی به هزل نزدیک است و می تواند خالی از محتوا باشد، اما طنز غالبا با محتوا و مفهوم عجین است.

شما جزو طنز نویسانی هستید که شاید بیش از پنجاه اسم مستعار داشته باشید. درست است؟

از زمان کار در روزنامه توفیق من همیشه اسم عوض می کردم. مثل مار که پوست می اندازد. من هم اسم مستعار عوض می کردم. اول اسمم مراد محبی بود. بعد شدم بچه جوادیه. همین و ابوغراضه، زرشک >زنبور، ابوطیاره، ابوحمار و...

شما عضو حزب خران روزنامه توفیق بودید. نه؟

ارگان حزب خران. من یک مدت در آنجا خردبیر بودم. در این حزب همه می بایستی یک اسم خرکی می داشتند. ابوالحمار، میخ طویله، نعل و اسم های دیگر. ما آنجا یک خرنامه چاپ می کردیم.

مایلم درباره کتاب خنده سازان و خنده پردازان بیشتر حرف بزنیم

این کتاب از همان روزنامه توفیق شروع شده بود و تا مجله سروش ادامه یافت. من در این ایام تنی چند از چهره های نامدار عالم طنز در ایران را به صورت مفصل معرفی کرده بودم. از عبید زاکانی شروع کرده بودم تا متاخرین. زندگی نامه و آثار این بزرگان عرصه طنز بود. من هفده تن را در این کتاب معرفی کرده بودم از عبید تا دهخدا.

عبید زاکانی به شکلی برای اولین با ایده تام و جری را مطرح کرده است. موش و گربه عبید بسیار متن ارجمندی است.

عبید اولین طنز نویس حرفه ای ایرانی است. در گذشته بدون تردید اغلب شاعران ایرانی به طنز در شعر توجه داشته اند. هزلیات، هجویات، مطایبات، خبثیات بسیاری در دواوین شاعران ایرانی به چشم می خورد اما این بخش از دیوان این شاعران در حد بسیار ناچیزی است. عبید زاکانی تمام آثارش را به طنز اختصاص داده است. شاید عبید پیرو خبثیات سعدی است. چرا که سعدی دز بخش پایانی دیوان خود به این موضوع پرداخته است.

متاسفانه شاعران قدیم اشعار طنز خودشان را جدی نمی گرفتند

البته موقعیت اجتماعی افراد این گونه می طلبیده است. همیشه قصاید شاعران در صدر دواوین بوده است. بعد غزلیات، مثنوی ها و رباعی ها و غیره تا بخش پایانی که هزلیات و اشعار طنز را به خود اختصاص می داد. این جریان به نگاه مردم هم باز می گشت. مردم به دیده بدی به طنز نویس نگاه می کردند. به عنوان آدمهایی هزل گو و ملعبه این وآن، در حالی که نمی دانستند سرودن یک شعر طنز از سرودن یک شعر معمولی سخت تر است.

در کتاب "خنده سازان" بعد از عُبید، دیگر چه کسانی را معرفی کردید؟

نعمت خان عالی، نعمت خان، طنز پرداز عجیبی است که برای اولین بار معرفی شده است. شاعر بوده و نویسنده کتابی است به اسم وقایع، کتابی درباره تاریخ که بسیار خنده دار است.

مدهب اصفهانی هم هست که " تذکره یخچالیه " بهترین اثر اوست. تذکره معروفی هست به نام " آتشکده " از آذر بیگدلی. مذهب اصفهانی کتاب خودش را در تقابل با این کتاب نوشته است که فوق العاده است.

آذر در تذکره آتشکده، شاعران جدی و مطرح را معرفی کرده است اما مذهب به شاعران درپیت زمان خودش می پردازد. شاعران بی ارزش، اما اگر به متن اشعارشان نگاه کنیم، متوجه می شویم که این کتاب نقد ارزشمندی بر شعر آن سالهاست.

من ابواسحاق اطعمه را نیز معرفی کرده ام. ابواسحاق شیرازی مشهور به بواسحاق اطعمه که دیوان اطعمه از اوست. در این دیوان، درباره غذاها نوشته است. غذاها موضوعی است که بواسحاق، از آنها به عنوان ابزاری برای معرفی مردم و حاکمان و معضلات اجتماعی و سیاسی زمان خود استفاده کرده است. یک جنگ نامه در این دیوان وجود دارد که به احترام عبید زاکانی به نگارش آمده است، یک حماسه طنز آمیز که امروزه به مرکیپیک معروف است.

روزی نبردی بین آش و برنج رخ می دهد، هر دو لشکر کشی می کنند. جنگ شدیدی در می گیرد . اگر خوب دقت کنیم می بینیم آش نماینده یک طبقه است و برنج نماینده طبیقه دیگر. بواسحاق اطعمه، در این کتاب، تمام وقایع دوران خودش را در این کتاب توضیح داده است درست مثل موش وگربه عبید زاکانی.

نظام قاری هم هست. او دربارهٔ البسه کار کرده است.

نظام، یزدی بوده است. موضوع لباس فوق العاده است. در اثر نظام قاری هر لباس نماینده یک طبقه است. متاسفانه هیچ کس درباره این افراد، تحقیق نکرده است. کسانی که من آنها را در این کتاب معرفی کرده‌ام اکثرا ناشناس هستند و این خیلی بد است.

شعر "ویراستاری" از سروده‌های زیبا و طنزآلود عِمران صلاحی در قالب غزل است که در ادامه می خوانیم:

ویراستاری

من زبانِ فارسی را پاسداری می کنم
چون که دارم روز وُ شب ویراستاری می کنم

می کنم اقدامِ لازم را علیه بر "علیه"
هر کجا "گنجشک" می بینم "قناری" می کنم

حرف‌ها و جمله‌ها را می کنم زیر وُ زِبَر
با قلم،"آبِ روان" را "آبِ جاری" می کنم

گر "هلی‌کوپتر" ببینم، می نویسم "چَرخ‌بال"
"پارک‌ها" را "بوستان‌های بهاری" می کنم

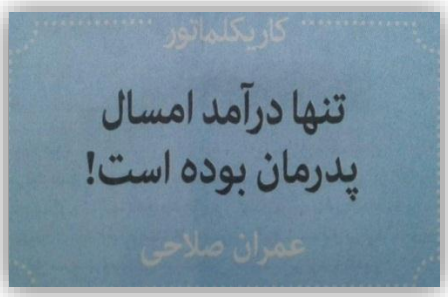
می گذارم روی کاغذ "کرد" را جای "نمود"
هر کجا "ماشین" بیاید، من "سواری" می کنم

"می" اگر چسبیده باشد، می کنم آنرا جدا
"ها" اگر دیدم جدا شد، وصله‌کاری می کنم

گر کنم با جملهٔ ویرایشی ابرازِ عشق
دلبرِ بی چاره را از خود فراری می کنم

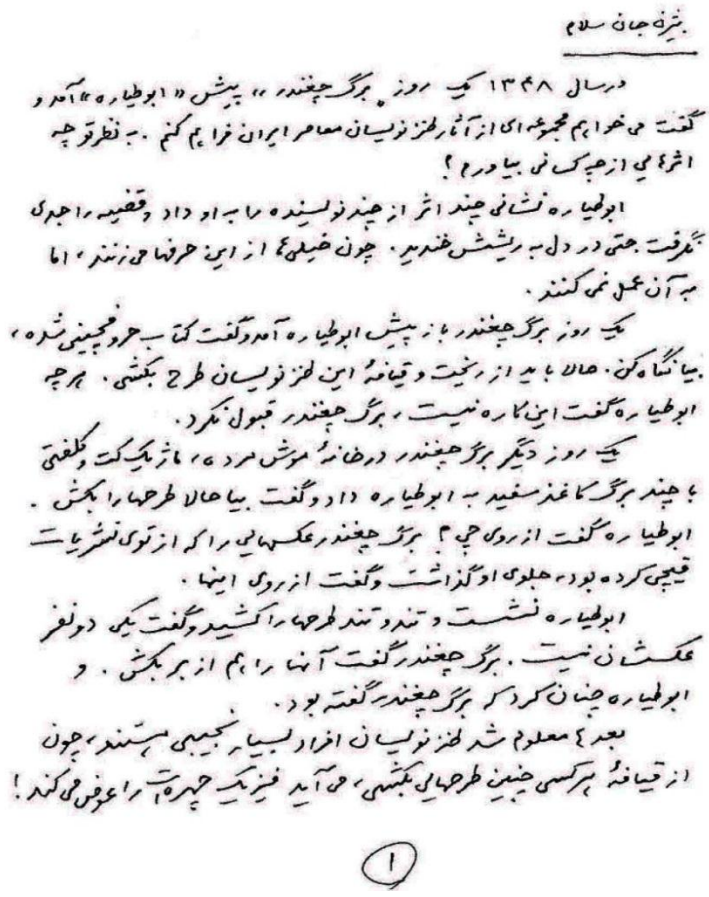
گر ببینم یک غلط، کوبَم دو د ستی بر سرش
کلّهٔ الفاظ را از موی عاری می کنم

شیر را وا می کنم، در دست می گیرم شلنگ
گلشنِ باغِ ادب را آبیاری می کنم.



دست‌خطّی خواندنی از عِمران صلاحی

وقتی نام بیژن اسدی پور را از روی کتاب «طنزآوران امروز ایران» (کار مشترک بیژن با عِمران صلاحی) پاک کردند و روی جلد کتاب نوشتند: عمران صلاحی و «یک نفر دیگر!»، عِمران به این کار اعتراض کرد و خواست که نام او را هم بردارند؛ ناشر محترم البته قبول نکرد! لذا عِمران مجبور شد این مقدمه را بنویسد و به ناشر بدهد که در ابتدای کتاب بیاورد. صد البته این هم عملی نشد! حالا در اینجا مقدمهٔ سرشار از طنز و کنایهٔ عِمران صلاحی با دست‌خط خودش را (برگرفته از سایت رسانه) با هم می خوانیم:



بیژن جان سلام

در سال ۱۳۴۸ یک روز برگ چغندر، پیش «ابوطیاره» آمد و گفت می خواهم مجموعه‌ای از آثار طنزنویسان معاصر ایران فراهم کنم. به نظر تو چه اثرهایی از چه کسی را بیاورم؟

ابوطیاره نثر نی چند اثر از چند نویسنده را به او داد و قضیه را جدی نگرفت. حتی در دل به ریششان خندید. چون خیلی‌ها از این حرفها می‌زنند، اما به آن عمل نمی‌کنند.

یک روز برگ چغندر باز پیش ابوطیاره آمد و گفت کتاب جزوه‌چینی شده، بیا نگاه کن. حالا باید از رنجیت و قیافهٔ این طنزنویسان طرح بکشی. هرچه ابوطیاره گفت این کاره نیست، برگ چغندر قبول نکرد.

یک روز دیگر برگ چغندر در خانهٔ موش مرده، با یک کت و کلفتی با چند برگ کاغذ سفید به ابوطیاره داد و گفت بیا حالا طرحها را بکش. ابوطیاره گفت از روی چی؟ برگ چغندر عکسهایی را که از توی نشریات قیچی کرده بود، جلوی او گذاشت و گفت از روی اینها.

ابوطیاره نشست و تند و تند طرحها را کشید و گفت یکی دو نفر عکسشان نیست. برگ چغندر گفت آنها را هم از بر بکش. و ابوطیاره چنان کرد که برگ چغندر گفته بود.

بعد‌ها معلوم شد طنزنویسان افراد بسیار عجیبی هستند، چون از قیافهٔ هرکسی چنین طرحهایی بکشی، می‌آید فیزیک چهره‌ات را عوض می‌کند!

(۱)

یک روز دیگر بزرگ چغندر پیش ابوطیاره آمد و گفت بیا، این هم کتاب.
ابوطیاره دید اسم او هم روی جلد کتاب آمده است. گفت من که کاری نکرده‌ام، چرا اسم مرا کنار اسم خودت گذاشته‌ای؟ گفت به‌عنوان شریک جرم. چطور دلت می‌آید همهٔ فحش‌ها را من به تنهایی بخورم.
حالا بزرگ چغندر در طراحی برای خودش کسی شده است و ابوطیاره نگسی! اگر کتاب روزی بخواهد با تجدید نظر کلی چاپ شود، نوبت بزرگ چغندر است که طرح‌ها را بکشد.
کتاب یادشده «طنز آوران امروز ایران» نام دارد که حالا از سوی ناشر راهی بازار شده و به چاپ ششم رسیده است.
این کتاب مثل اتوبوسی است که حالا به ایستگاه ششم رسیده است. در ایستگاه اول ۱۷ مسافر داشت. در ایستگاه دوم، یکی از مسافران پیاده شد. در ایستگاه سوم، صندلی‌های اتوبوس اضافه شد و به چهل تا رسید. از آن پس در هر ایستگاه مسافرانی پیاده و مسافرانی سوار شدند. خلاصه تا صندلی‌ها پر نشد، اتوبوس حرکت نمی‌کرد. در ایستگاه پنجم راننده بنا به دلایلی پیاده شد و گمان را به دست کمک‌راننده داد. امیدوارم در ایستگاه‌های بعدی خودش بیاید پشت رل بنشیند.
چون ظرفیت این اتوبوس تکمیل است، عده‌ای از مسافران روی زمین مانده‌اند و عده‌ای هم ممکن است از راه برسند. شرکت اتوبوس‌رانی تصمیم گرفته است برای این عده اتوبوس دیگری تهیه کند.

(۲)

به هر حال اتوبوس اول با چهل سرنشین همچنان در حال حرکت است. دعا کنید مبین راه بی‌خبر نشود و تصادف نکند و توی دره دست‌انداز نیفتد.
برای سلامتی خود و خانوادهٔ خود صلوات بلند ختم کنید.

□

بهترین جای آشپزخانه‌ای نوشته‌ای بود در معرفی چاپ تازهٔ طنزآوران که‌ای کاش بیدچاپ نشود. امیدوارم کتاب را تا حالا آقای حسن‌زاده (انتشارات مروارید) برایت فرستاده باشد. همان طور که ملاحظه خواهی کرد اسم واتر پیدیا آورنده‌ای کتاب حذف شده است. اگر امکان داشت من هم نمی‌گذاشتم اسمم در کتاب بیاید. خوبیت ندارد که تو نباشی و من باشم.
امیدوارم اوضاع عوض شود و هرکسی سر جای خودش بنشیند.
دیشب از کلک دل به دریا زدم، هم عکس و نامهٔ تو را چاپ کردم، هم مدرسی را. ببینیم آخر و عاقبتش چه می‌شود. به نظرم اگر چه مطبوعات همین کار را بکنند، شاید مسدود نشوند. ناگفته نماند حال و روز من هم بهتر از تو نیست. اخیراً همهٔ دنیای سخن را به دادگاه کشانده‌اند که آقای شکرچیان در حکایت خانه به حضرت آدم علیه‌السلام توهین کرده است!
اینجا همهٔ دوستان به یاد تو هستند. شاپرک حالش خوب است و سلام دارد. همین طور کاوه. به خانم سلاح برسان. و روی بچه‌ها را از طرف من ـ اگر سرما نخورده‌ای ـ ببوس.

قربانت: عمران
تهران ـ ۱۵ مرداد ۷۶

(۴)

یادی از آرمان‌گرای کُهنه‌ستیز

شیوه‌های مطالعه از نگاهِ استاد امیرحسین آریان‌پور، جامعه‌شناس و پژوهندهٔ تاریخ ایران

(۸ اسفند ۱۳۰۳ – ۸ مرداد ۱۳۸۰)

آریان‌پورها: از راست دکتر امیراشرف آریان‌پور، آذردُخت آریان‌پور، دکتر امیرحسین آریان‌پور، آرین‌دُخت آریان‌پور، امیرهوشنگ آریان‌پور/ سال ۱۳۵۳

زنده‌یاد دکتر امیرحسین آریان‌پور بر این باور بود که سه نوع مطالعه داریم:

مطالعهٔ " کرمِ ابریشمی"

فرد مطالعه می‌کند و آنچه که می‌خواند و هر چه بیش‌تر می‌خواند و دانسته‌هایش و هر چه بیش‌تر میداند، به مرور هم‌چون تاری به دورش تنیده می‌شود و در تنهایی و در بندشُدگی و ایزوله‌گی در نهایت تنیده‌هایش می‌میرد...

"مطالعهٔ مورچه‌ای"

فرد پی‌گیرانه و مورگونه و پیگیر گرد می‌آورد، گرد می‌آورد و گرد می‌آورد. فرق هم نمی‌کند که چه باشد. خُرده‌نون، بالِ پشهٔ مُرده، تکّه پشگلی از بُز یا مُرده مگسی... و هر آن‌چه گردآورده، در انتهای دالانِ لانهٔ پُر پیچ وُ خمش، می‌نشیند و می‌جَوَد و نشخوار می‌کند و روزگار به چنین حالت برایش به سر می‌شود...

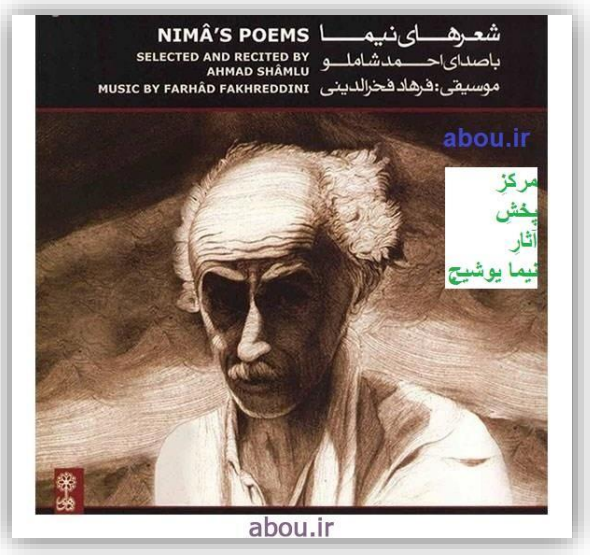
و امّا شیوهٔ "مطالعهٔ زنبورِ عسلی"

بر بوته‌های گُل و گیاه‌ها می‌نشیند، به درونی‌ترین لایه‌های گلبرگ‌ها به بوها به طعم‌ها و مزّه‌ها سر فرو می‌کند و می‌چشد و می‌چشد و بی وقفه می‌چشد. در سیستمِ بیولوژیک‌اش می‌برد با آنزیم‌ها و ترشّحاتِ درونی‌اش مخلوط و هضم می‌شود و با شیرهٔ جانش در می‌آمیزد و حاصل؟ چیزِ دیگریست. حاصل، عسل است وُ شیرین‌کامی در کامِ همگان...

(برگرفته از فضای مجازی)

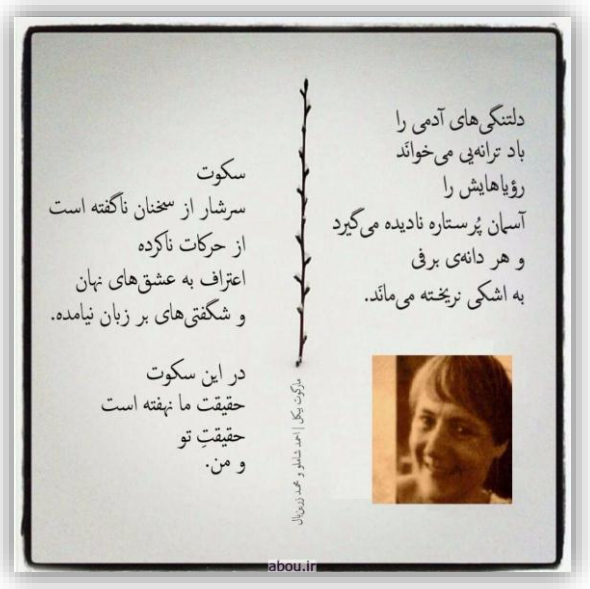
هُنرهای دیگر

دکلمهٔ اشعار نیما و بیکل با صدای شاملو



دکلمهٔ سروده‌های نیما یوشیج همراه با موسیقی فرهاد فخرالدینی

http://www.abou.ir/1398/06/11/%D8%AF%DA%A9%D9%84%D9%85%D9%87-%D8%A7%D8%B4%D8%B9%D8%A7%D8%B1-%D9%86%DB%8C%D9%85%D8%A7-%D8%A8%D8%A7-%D8%B5%D8%AF%D8%A7%DB%8C-/%D8%B4%D8%A7%D9%85%D9%84%D9%88



دکلمهٔ اشعار دفتر "چیدنِ سپیده‌دم" اثر مارگوت بیکل

http://www.abou.ir/1398/06/18/%da%a9%d8%aa%d8%a7%d8%a8-%d8%b5%d9%88%d8%aa%db%8c-%da%86%db%8c%d8%af%d9%86-%d8%b3%d9%be%db%8c%d8%af%d9%87-%d8%af%d9%85-/%d9%85%d8%a7%d8%b1%da%af%d9%88%d8%aa-%d8%a8%db%8c%da%a9%d9%84-%d8%a8%d8%a7-%d8%b5

کودکان، جنگ و دیگر هیچ/ عکس

من این‌جا از نَوازش نیز چون آزار تَرسانم (م.اُمیدِ خُراسانی)

نَه به جَنگ! نَه به تجاوزِ امپریالیستی! نَه به کودک‌کُشی!

گوناگون

مولوی و باجناقِ من هم‌عقیده‌اند!

دکتر اسماعیل امینی، عضوِ کمپینِ مُبارزه با نشرِ جعلیّاتِ ادبی

فضای مجازی پُر شده است از انتسابِ جعلیِ شعرها و نوشته‌ها به مشاهیر. این جعلیات از کجا می‌آیند و به کجا می‌روند؟ یعنی چه کسانی جعلیات را می‌سازند و مخاطبان و دوستداران این جعلیات چه کسانی هستند؟

جعلیات را دو گروه عمده، می‌سازند؛ نخست ویرانگران و سپس جویندگان شهرت.

ویرانگران، گروهی از فعالان فضای مجازی‌اند که به شکل سازماندهی شده، کارشان مخدوش کردن چهرهٔ بزرگان قلم و اندیشه و مشاهیر محبوب است. گاهی با استهزاء و نسبت دادن جملاتِ سخیف و گاهی با منسوب کردنِ سروده‌ها و نوشته‌های سُست و سطحی به آنان.

ویرانگران می‌خواهند بگویند که شاعران بزرگ نیز ذهنیتِ عوامانه دارند و همان حرف‌های سطحی رایج در دورهمی‌های کارمندی و خانوادگی و کافه‌ای را در شعرشان بازگو کرده‌اند. مثلاً این بیت را ببینید:

"دیگراندیشان هم آخر آدمند/ دین چرا گوید که مهدورالدمند؟" این را به مولوی نسبت داده‌اند! کلمات، اصطلاحات، نحو و نوع نگرش در این بیت کاملاً نشانگر آن است که چنین بیتی برساختهٔ همین سالیان اخیر است.

ویرانگران در نهایت می‌خواهند مرز میان ژرف‌اندیشی و سطحی‌نگری مخدوش شود. مرز میان هنر و ابتذال به هم بریزد و از همه مهم تر، فرق دوغ و دوشاب و دروغ و راست از میان برود. حاصل این آشفتگی البته بسیار مطلوب اقتدارگرایان و سلطه‌جویان است زیرا اهالی وادی سطحی‌نگری، ساده‌لوحی و ذهنیت عوامانه در برابر فضای دروغین تبلیغاتی و خبرهای مجعول و تحلیل‌های فریبنده، مقاومت نمی‌کنند و به سادگی تسلیم می‌شوند.

مشتریانِ این جعلیات، یعنی اهالی وادی سطحی‌نگری و ساده‌لوحی، جعلیات را می‌خوانند و با اشتیاق بازنشر می‌کنند، زیرا آن‌ها را مطابق ذوق و پسند خویش می‌انگارند و پشتوانهٔ ذهنیات و توهمات‌شان. هم چنین بسیار خرسند می‌شوند هنگامی که حس می‌کنند بزرگان شعر و اندیشه نیز، چون آنان و دوستان‌شان می‌اندیشند. انگار احساس

می‌کنند مولوی همان حرف‌های باجناقِ بزرگ‌شان را در مثنویِ معنوی آورده است و یا مثلاً سیمین بهبهانی درست مثل عمهٔ سالخوردهٔ آریایی و کورش‌باز و عرب‌ستیزشان حرف می‌زند.

و اما جویندگان شهرت که به صورت فردی، جعلیات تولید می‌کنند، کسانی‌اند که شوق دیده شدن و لایک و بازدید کننده دارند. آن‌ها سروده‌های نازل و سطحی خود را که به تقلید مشاهیر و گاهی با استفاده از سطرها و کلمات آنان نوشته اند، به نام شاعران نامدار منتشر می‌کنند و پس از آن که سرودهٔ جعلی‌شان در فضای مجازی پخش شد، به صحنه می‌آیند و خود را به عنوان صاحب اصلی اثر معرفی می‌کنند.

مشتری این جماعت نیز کسانی‌اند که خیلی دوست دارند خودشان را به عنوان دوستدار کتاب و مطالعه و علاقه‌مند شعر معرفی کنند. از مجریان صدا و سیما گرفته تا بازیگران و خوانندگانِ مقیمِ فرشِ قرمز و مشتاقِ عکس گرفتن با دکور کتابخانه، از سیاسیونِ خالی‌بندِ مدعی فرهیخته‌گی تا سخنرانان و مشاوران روان شناسی زرد و البته مشتریان و طرفداران و علاقه‌مندان این گروه‌های متظاهر و دل‌خوش داشته به رنگ و نیرنگِ عکس‌ها و پوسترها و نقاب‌ها.

تا این جای ماجرا، گسترشِ جعلیات چندان نگران کننده نیست، زیرا سازندگان و مشتریانِ جعلیات، چندان اعتبار و مرجعیتی ندارند که موجب مخدوش شدن چهرهٔ ادبیات شوند.

اما نگرانی از آن‌جا آغاز می‌شود که جعلیات، به کتاب‌های درسی و کمک درسی راه می‌یابد. در مراسم بزرگداشت شاعران برجسته به عنوان آثار ایشان عرضه می‌شود و از همه عجیب‌تر و نگران کننده‌تر این که در مجامع و مقالات دانشگاهی، و گروه‌های مجازی معلمان و مدرسان و استادان ادبیات، بازنشر می‌شود.

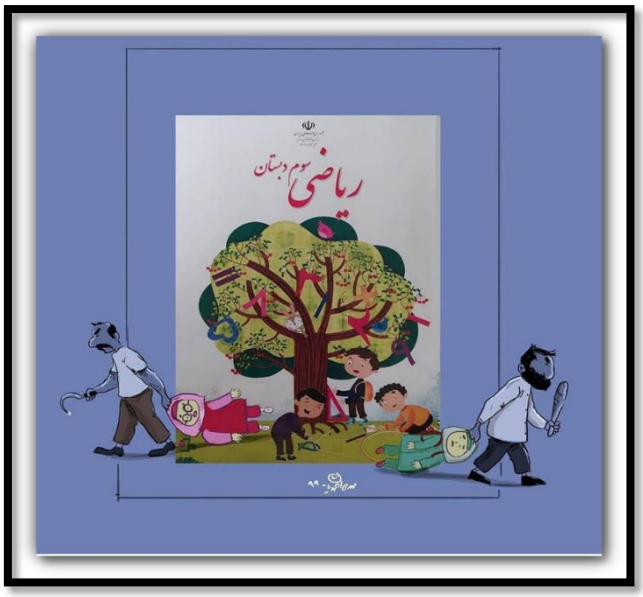
جعلیات، شاخه‌ای است از درختِ ناپاک (شجرهٔ خبیثهٔ) دروغ، و دروغ [نیز] دست‌افزار و تکیه‌گاهِ سلطه‌جویی و استبداد است. بنابراین جعلیات، اهلِ قدرت را اعم از چپ و راست و دوست و دشمن، هرگز نگران نخواهد کرد که هیچ، حتی ممکن است بسیار مقبول خاطر و ملایم طبع شان باشد که به هر حال آشفتگی مرزهای راست و دروغ و فرهیختگی و ابتذال، زمینه‌ساز تداوم فریب و نیرنگ و سلطه‌گری است.

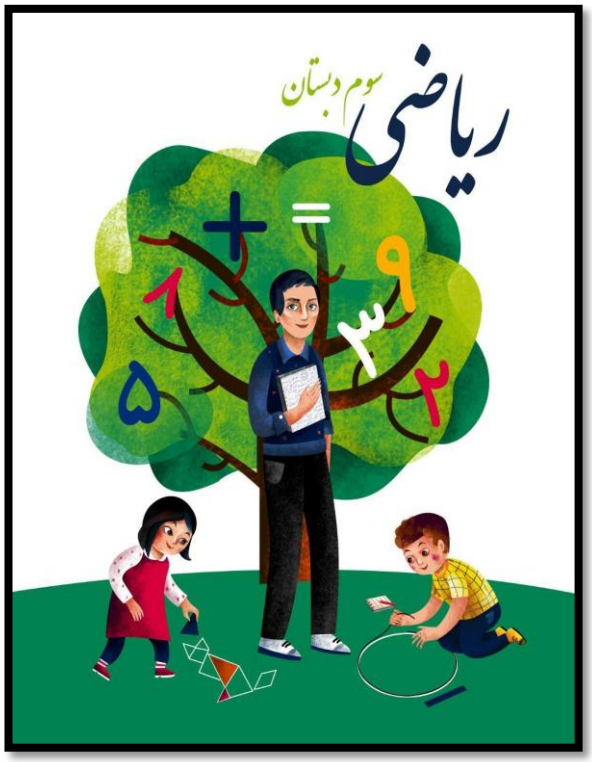
سرچشمه: روزنامه اعتماد

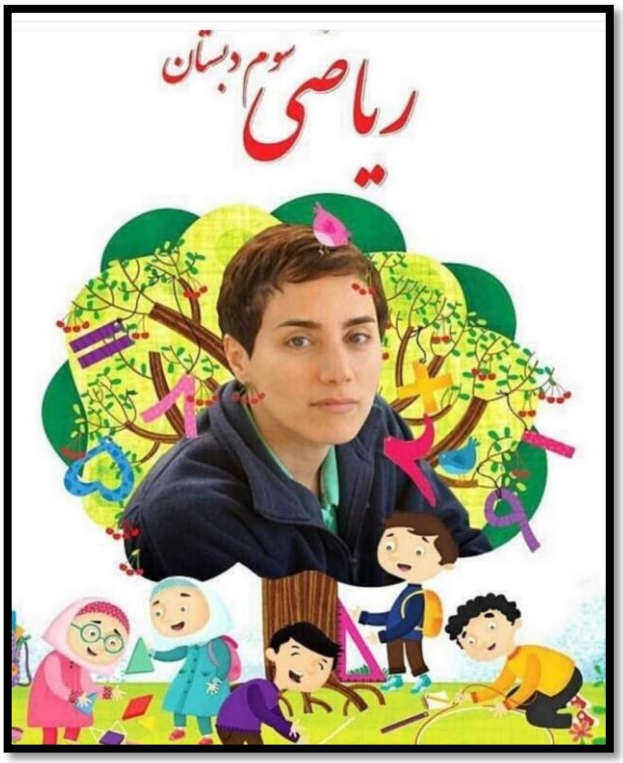
تغییر جلدِ کتاب‌های درسی/ طرح

بعداز "قتل ناموسی" رومینا اشرفی و در آستانه آغاز سال تحصیلی جدید، موضوع تعویض ناشیانه طرح روی جلد کتاب ریاضی کلاس سوم دبستان توسط وزارت آموزش و پرورش با نگاه قرون وسطایی جداسازی جنسی کودکان، به حق واکنش‌های اعتراضی گسترده‌ای را در سطح جامعه برانگیخت. طراح تصویر اولیه روی این کتاب، "نسیم بهاری" اعلام کرد: "در همان زمان هم که در اتود اولیه این طرح دختربچه‌ای را روی درخت کشیده بودم و یا دختربچه دیگری رویش به سمت یکی از پسربچه‌ها بود، دستور دادند که این دو مورد را از طرح حذف کنم!"

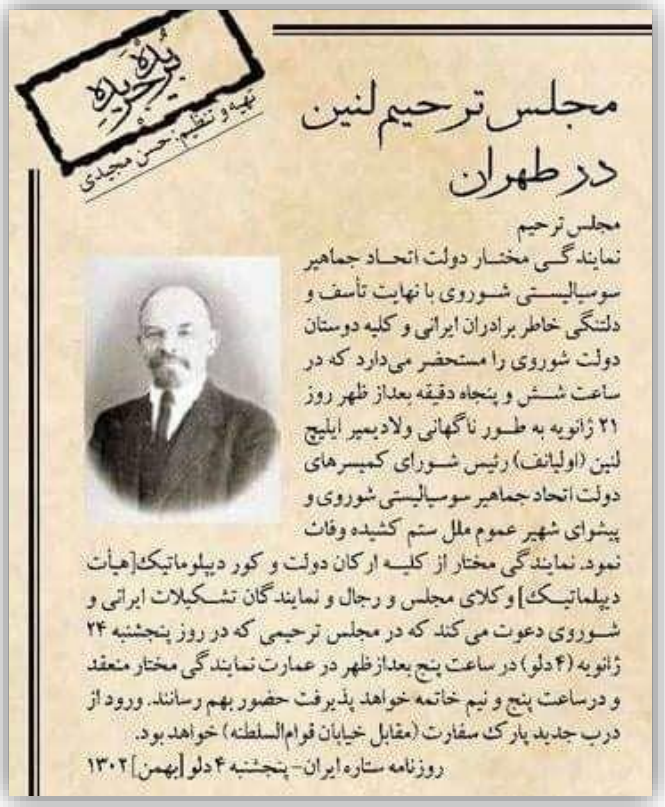
رویارویی این دو نگاهِ متضادِ واپس‌گرایانه و مردمی را در طرح‌های زیر می‌بینیم.







مجلسِ ترحیم برای لنینِ کبیر در طهرانِ قدیم


مجلس ترحیم لنین در طهران

تهیه و تنظیم: حسن مجیدی

مجلس ترحیم نمایندگی مختار دولت اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی با نهایت تأسف و دلتنگی خاطر برادران ایرانی و کلیه دوستان دولت شوروی را مستحضر می‌دارد که در ساعت شش و پنجاه دقیقه بعداز ظهر روز ۲۱ ژانویه به طور ناگهانی ولادیمیر ایلیچ لنین (اولیانف) رئیس شورای کمیسرهای دولت اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی و پیشوای شهیر عموم ملل ستم کشیده وفات نمود. نمایندگی مختار از کلیه ارکان دولت و کور دیپلوماتیک[هیأت دیپلماتیک] وکلای مجلس و رجال و نمایندگان تشکیلات ایرانی و شوروی دعوت می کند که در مجلس ترحیمی که در روز پنجشنبه ۲۴ ژانویه (۴ دلو) در ساعت پنج بعداز ظهر در عمارت نمایندگی مختار منعقد و درساعت پنج و نیم خاتمه خواهد پذیرفت حضور بهم رسانند. ورود از درب جدید پارک سفارت (مقابل خیابان قوام‌السلطنه) خواهد بود.

روزنامه ستاره ایران- پنجشنبه ۴ دلو [بهمن] ۱۳۰۲

متن آگهی مجلس ترحیم ولادیمیر ایلیچ اولیانف (لنین)

نمایندگی مختار دولت اتحادِ جماهیرِ سوسیالیستی شوروی با نهایتِ تأسف و دلتنگی، خاطر برادرانِ ایرانی و کلیهٔ دوستانِ دولت شوروی را مستحضر می‌دارد که در ساعت شش و پنجاه دقیقه بعداز ظهر روز ۲۱ ژانویه [۱۹۲۴] به طور ناگهانی، ولادیمیر ایلیچ لنین (اولیانف)، رئیسِ شورای کمیسرهای دولت اتحادِ جماهیرِ سوسیالیستی شوروی و پیشوای شهیرِ عمومِ مللِ ستم‌کشیده وفات نمود.

نمایندگی مختار از کلیه ارکانِ دولت و کور دیپلوماتیک[هیأت دیپلماتیک]، وکلای مجلس، و رجال و نمایندگان تشکیلاتِ ایرانی و شوروی دعوت می‌کند که در مجلسِ ترحیمی که در روز پنجشنبه ۲۴ ژانویه (۴ دلو) در ساعت پنج بعدازظهر در عمارتِ نمایندگیِ مختار منعقد و درساعت پنج و نیم خاتمه خواهد پذیرفت، حضور به‌هم رسانند. ورود از درب جدید پارک سفارت (مقابل خیابان قوام‌السلطنه) خواهد بود.

سرچشمه: روزنامه ستاره تهران/ پنجشنبه ۴ دلو [بهمن] ۱۳۰۲

تصویر سَحابی گُلِ سُرخ در آسمان/ عکس

Rosette Nebula

سَحابی گُلِسُرخ (به انگلیسی: Rosette Nebula) یکی ازسحابی‌های زیبای صورت فلکی تک‌شاخ است و در نزدیکی خوشهٔ ستاره‌ای NGC 2244 قرار دارد. سحابی گل‌سرخ سحابی پخشیده‌ای است در صورت فلکی تک‌شاخ به پهنای یک درجه که یک ستارهٔ قدر پنج را فراگرفته است و به شکل گلِ سرخ دیده می‌شود. سحابی رُزِت، تنها ابرِ گاز و غبار کیهانی نیست که تصویر گل ها را در ذهن تداعی می کند؛ ولی نامدارترین آن هاست.

در لبهٔ یک ابر مولکولی بزرگ در صورت فلکی تک‌شاخ، چیزی حدود ۵،۰۰۰ سال نوری آنسوتر از زمین، گلبرگ های این گل سرخ (رُز) شکفته‌اند. گلبرگ‌های این گل در واقع یک پرورشگاه ستاره‌ای اند که شکلِ دوست داشتنی و متقارن‌شان توسط بادها و پرتوهای تابیده از ستارگانِ داغ و جوانِ خوشهٔ مرکزی سحابی تراشیده شده و پدید آمده است.

ستارگانِ درونِ این خوشه‌ی پُر انرژی، با نام رده بندی شدهٔ NGC 2244 ، تنها چند میلیون سال سن دارند، در حالی که حفره‌ی مرکزی خود سحابی رُزِت، با نام رده بندی شدهٔ NGC 2237، قطری حدود ۵۰ سال نوری دارد. این سحابی را می توان یک‌راست با یک تلسکوپ کوچک در محدودهٔ صورت فلکی تک‌شاخ تماشا کرد.

سرچشمه: سایت یک ستاره در هفت آسمان

مشاهدهٔ تصویر بزرگ سحابی گُلِ سُرخ در سایت ناسا : https://apod.nasa.gov/apod/ap120214.html

سُخنِ بزرگانِ علم وُ ادب وُ هنرِ ایران

هر که عاشق شود و آنگاه عشق پنهان دارد و بر عشق بمیرد، شهید باشد!

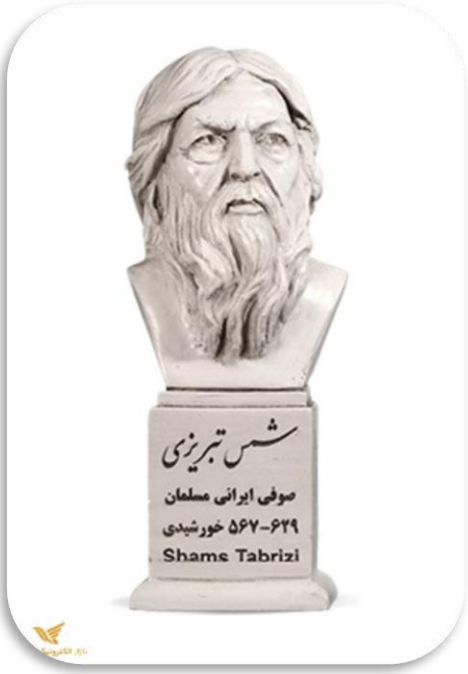
در عشق قدم نهادن کسی را مُسلّم شود که با خود نباشد و ترکِ خود بکند و خود را ایثارِ عشق کند.

عشق آتش است، هر جا که باشد جز او رَخت دیگری ننهد. هر جا که رسد، سوزد و به رنگِ خود گرداند.

بدایتِ عشق به کمال، عاشق را آن باشد که معشوق را فراموش کند که عاشق را حساب با عشق است. با معشوق چه حساب دارد!

اگر چنان‌که جوهرِ بی عرض متصوّر باشد، عاشقِ بی معشوق و بی‌عشق ممکن باشد و هرگز خود ممکن و متصوّر نباشد. عشق وُ عاشق وُ معشوق در این حالت قایم به یک‌دیگر باشند و میانِ ایشان غیریّت نشاید جُستن.

(عین‌القضّات)



عرصهٔ سُخن، بُس تَنگ است !

عرصهٔ معنی فَراخ است !

از سُخن، پیش‌تر آ !

تا فراخی بینی وُ

عرصه بینی!

هنوز ما را، "اهلیّتِ گُفت"، نیست!

کاشکی، "اهلیّتِ شنودن" بودی!

"تمام- گفتن"، می باید،

و "تمام- شنودن" !

بر دل‌ها، مِهر است،

بر زبان‌ها، مِهر است،

و بر گوش‌ها، مِهر است!

(شمس تبریزی)

شماره‌های پیشین ارژنگ

برای مطالعه یا دانلود شماره مورد نظر، برروی تصویر یا لینک مربوطه کلیک/ لمس کنید

ارژنگ شماره ۱۰ شهریور ۱۳۹۹

https://drive.google.com/file/d/1OsAQ3xfoRteEckYLy9kBrSjVJ8NzEauG/view

ارژنگ شماره ۹ مرداد ۱۳۹۹

https://drive.google.com/file/d/۱۳_IYytVAeq۴QKxx_UtaFXaHE۳buG_jwL/view

ارژنگ شماره ۸ تیر ۱۳۹۹

https://drive.google.com/file/d/1dQBM6g7_X9a5qJb0cHIabVfHqRYAQWQC/view

ارژنگ شماره ۷ خرداد ۱۳۹۹

https://drive.google.com/file/d/1b9oMitoer_w9Dq1vYt-aPtOYoM0C-Hs8/view

ارژنگ شماره ۶ اردیبهشت ۱۳۹۹

https://drive.google.com/file/d/1TNsKN19QlorwIjXkC_xMnBesKp7N1NKC/view

ارژنگ شماره ۵ فروردین ۱۳۹۹

https://drive.google.com/file/d/1gzMzC1Jr9Zpsvj8eHXsmN9GJImAqPn0t/view

ارژنگ شماره ۴ اسفند ۱۳۹۸

https://drive.google.com/file/d/1gtDEHFqVFUWIZOy_bV05loF8m0d7BZKk/view

ارژنگ شماره ۳ بهمن ۱۳۹۸

https://drive.google.com/file/d/1FRJeV4kaHmMEq2cCibXJMDbwD8W8PeSN/view

ارژنگ شماره ۲ دی ۱۳۹۸

https://drive.google.com/file/d/1ciin7kTEKSlsxlbIMCq5jHe4dB4o_ROB/view

ارژنگ شماره ۱ آذر ۱۳۹۸

https://drive.google.com/file/d/1YBsvnfHieBd1wuHXaJSbDY2LMLddHWB3/view

تماس با ارژنگ (ایمیل آدرس) majalleharzhang@gmail.com

تارنگاشت نشریهٔ ارژنگ: https://www.mahnameh-arzhang.com