ماه‌نامه ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو
ARZHANG
دوره اوّل
شماره ۱۳
آذر ۱۳۹۹
mahnameh-arzhang.com

بی‌حنجره/ صدای خموش‌ات رساتر است/ بی‌پنجره/ فضای زمین خوش‌نماتر است/ سنگین نشسته برف/ بر بام/ امّا درونِ خانه/ از آسمان وُ باغِ خدا دل‌گُشاتر است/ با تارهای صوتی/ بانگِ تو نارسا بود/ اینک صدای تو در باد/ از گیسوانِ دلبرِ جانان رهاتر است (عِمران صلاحی)

با آثاری از:

ک.آهنگر/ ژ.اصفهانی/ ش.اقبال‌زاده/ خ.باقرپور/ م.ت.برومند/ ه.بنی‌طُرفی/ ع.تسلیمی/ ع.توده/ ج.جهانبخش/ ف.حاجی‌زاده/ ع.حسنی/ آ.حضرت/ ا.خوری/ م.دلیجانی/ آ.رسولی/ آ.زیس/ ط.سلیمانی/ ب.شیدا/ و.صمد/ ر.فخاری/ م.ماه/ ع.مجتهدجابری/ ح.مسجدی/ ب.مطلب‌زاده/ ح.موسوی/ ن.میر/ ا.نجم‌آبادی و دیگران...

ارژنگ

ماهنامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اول/ شمارهٔ ۱۳/ آذر 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.
مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com
مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین ارژنگ : www.mahnameharzhang.com

صُبحِ صادق ندمد تا شبِ یَلدا نرود (سعدی)

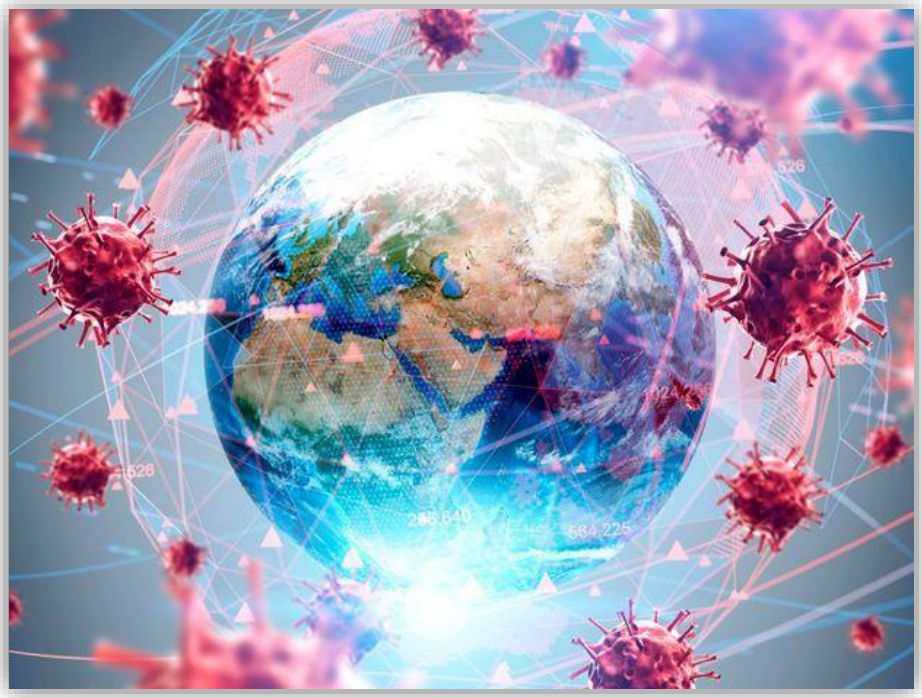
در بلندترین شبِ سال ۱۳۹۹ به تیغِ تاریک‌اندیشان گردن نمی‌نهیم و روشنی را پاس می‌داریم.

نمایه

سرسخن/ شورای دبیران ۴
ایماژ در هنر/ آ.زیس ۸
فلسفه هنر ؛ هنر و اثر هنری چیست/ آ.رسولی ۱۲
"من" در چامه پارسی/ ع.مجتهد جابری ۱۹
پری‌روی بی‌تابِ موسیقی ایران/ ش. اقبال زاده ۲۵
چرا من نقّاش شدم و برادرم قصّاب؟/ کاوه آهنگر ۳۳
منظومهٔ «ناقوس» نیما از نگاهی دیگر/ ارژنگ ۴۱
منظومهٔ "ناقوسِ" نیما؛ سمفونی انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر/ م.ت. برومند(ب.کیوان) ۴۲
دانلود فایل منظومهٔ "ناقوس" نیما یوشیج ۵۵
آهای ادبیاتی‌ها! به خودمان احترام بگذاریم!/ ف. حاجی زاده ۵۶
دو شعر از حافظ موسوی ۶۱
فرصت ها ۶۱
نیلوفرِ کبود ۶۲
بررسیِ بازتاب اسطوره‌ی آخرالزمان در شعر معاصر فارسی/ ح. موسوی ۶۳
رئالیسمِ جادویی در آثار غلامحسین ساعدی/ ح.مسجدی ۶۹
دو شعر از خسرو باقرپور ۸۳
غزلوارهٔ خنده هایِ تو ۸۳
قهوهٔ تلخ با شیر ۸۴
۱۳ آذر، روز مبارزه با سانسور گرامی باد!/ کانون نویسندگان ایران ۸۵
ضرورت انتشار کتابِ «نیماگریِ نیما یوشیج» اثر سیدعلیِ اصغرزاده/ ع.تسلیمی ۸۷
"چه باید کرد" – چرنیشفسکی ۸۹

نامه‌های داستایوفسکی ۹۷
می‌پرسی از من اهل کجایم؟/ ژاله اصفهانی ۹۹
برگ های بهار آفتابی - خاطره ها –(۲)/ ع.توده- ب.مطلب زاده ۱۰۰
الیاس خوری: این بیروت نیست ۱۰۹
در بنِ بالندگی/ م.دلیجانی ۱۱۲
بارِ سنگینِ زندگی بر دوشِ کودکانِ کار ۱۱۴
موجِ مرگِ دوست/ ب.شیدا ۱۱۸
مُصاحبه/ ه.بنی طُرفی ۱۲۷
عطرِ یاد «جبار باغچه‌بان»/ب. مطلب زاده ۱۲۹
تاریخ قاجار/ ر.فخاری ۱۴۰
دو شعر از جعفر جهانبخش ۱۴۱
حکایتِ دخترانِ قوچان/ ا. نجم آبادی ۱۴۳
برخی حذف و تغییرات در کتاب ادبیات فارسی ۱۵۰
کتابخوانی/م.ماه ۱۵۲
گندم/آ.حضرت ۱۵۴
زمستان قرقی/ ن.میر ۱۶۰
سایه‌فروشی نظامِ سرمایه‌داری ۱۶۳

سرسخن



بیدادِ ویروس کرونا و استبدادِ سرمایه‌داری

با پشت سر گذاشتن فصلِ پاییز و شبِ یلدا -این طولانی‌ترین شبِ سال- و آغاز زمستان، پیش بینی‌ها و آمارهای رسمی حاکی از اوج‌گیری ابتلاء و مرگ و میرهای ناشی از ویروس مرگبار کرونا در سراسر این کرهٔ خاکی است. در ایران آمار مبتلایان از مرز یک میلیون و ۱۰۰هزار نفر و در جهان از مرز ۷۰ میلیون نفر فراتر رفته است. آمار قربانیان نیز در ایران به ۵۲ هزار نفر و در جهان به یک میلیون و ۶۰۰ هزار نفر رسیده که همگی از اقشار ضعیف و طبقاتِ فرودستِ جوامع هستند. برخلاف وضعیت در اکثر کشورهای جهان که گفته می‌شود اکنون با موج دوم وسوم همه‌گیری این ویروس روبرو شده‌اند، آمارهای رسمی در ایران حکایت از آن دارند که از ابتدای شیوع ویروس تا امروز، منحنی رشد ابتلاء و تلفات انسانی همواره بالارونده بوده و اطلاقِ موج دوم و سوم اگر به قصد عوامفریبی نباشد، هیچ‌گونه پایهٔ علمی و عینی ندارد. برخلاف مسئولینی که در پنهان‌کاری و دروغ‌پردازی زلفشان را با زلفِ "گوبلز" گره زده‌اند و در این روزها نرسیدن به مرز مرگ و میر روزانه ۱۰۰۰ نفر و بالاتر را موفقیتِ بزرگی برای خود و سیستم درمانی کشور در مهار کرونا معرفی کرده و مرتبا در رسانه‌ها برای هم نوشابه باز می‌کنند، عده‌ای از مسئولین صادق‌تر امّا آمارهای واقعی ابتلاء، بستری و مرگ هموطنان را دو تا سه و حتی تا ۱۰ برابر آمارهای اعلام شده دانسته و به درستی بر عمقِ فاجعه و خطر "عادی‌نماییِ" مسئولان دستهٔ اول و "عادی‌انگاریِ" مرگِ روزانه چند صد نفر در میان افکار عمومی تاکید دارند.

بحران و رویارویی‌های اخیر در وزارت بهداشت و درمان و ستاد فرماندهی مقابله با کرونا که به رسانه‌ها کشیده شد، تنها جلوه‌ای کوچک از ماجراهایی است که روزانه در پشت پردهٔ سیاست اتفاق می‌افتد و مردم ایران چون "نامحرم" هستند و از حق اطلاع‌رسانی شفاف و پاسخ‌گویی مسئولان "محروم"، باید روزی ۴۰۰ نفر قربانی بدهند و صدایشان هم در نیاید تا متهم به سیاه‌نمایی و مشمول پیگرد نهادهای مسئول حفظ "نظمِ سرمایه" نشوند.

همه‌گیری ویروس کرونا به مثابهِ آن توفانِ شنی که هر دَم تغییر مسیر می‌دهد و سیستم درمانی کشورها را به چالش بی‌سابقه‌ای کشیده، بلای بزرگ و خانماسوزی است که گریبان جامعهٔ جهانی را گرفته، امّا به دلیل همین جنبهٔ پاندمیک (Pandemic)، توانسته چشمان مردم ایران و جهان را بر ماهیتِ پلید و کارکرد جهانی مجموعهٔ نظامِ سرمایه‌داری بگشاید. هاروکی موراکامی در کتاب "کافکا در ساحل" می نویسد: "توفان که فرو نشست، یادت نمی‌آید چه بر سرت آمد و چطور زنده مانده‌ای، امّا یک چیز مشخص است: از توفان که بیرون آمدی، دیگر همان آدمی نخواهی بود که به توفان پا نهاده بودی". برای مردم ایران و جهان نیز در جریان توفان مهلک کرونا، کسبِ شناخت از چهرهٔ بی‌نقاب وماهیت ضدبشری و ضدّطبیعت نظامِ سرمایه‌داری شاید تا این اندازه ممکن و عملی نبوده است. به عنوان نمونه ماه‌ها پیش از رقابت و تبلیغاتی که این روزها در بین دولت‌ها و کمپانی‌های بزرگ داروسازی بر سر تولید و فروش جهانی واکسن کرونا به راه افتاده،"شرکت آمریکایی-انگلیسی تنباکو" که غول دخانیات آمریکاست اعلام کرده بود که موفق به کشف واکسن کووید ۱۹ از پروتئین موجود در برگ تنباکو شده و به زودی نسخه اولیه واکسن خود را آزمایش خواهد کرد! در کشور خودمان نیز بازار داروهای موسوم به "طب اسلامی" نظیر روغن بنفشه و نیش زنبور و غیره... بدون تایید مراجع ذیصلاح یکی پس از دیگری مجوز تولید و فروش می‌گیرند تا سرمایه‌داران زالوصفت وطنی از بازاری که به یُمنِ اپیدمی ویروس کرونا شکل گرفته، از شرکای بین المللی خود برای تجارت با خونِ مردم عقب نمانند. نحوهٔ توزیع واکسن کرونا هم که در خوش بینانه‌ترین حالت از نیمه سال آینده به مرحلهٔ تولید انبوه خواهد رسید، خود موضوع مهم دیگری است که میتواند برای اکثریت ساکنان کرهٔ زمین فاجعه‌آفرین باشد. در خبرها آمده بود که دولت کانادا از هم‌اکنون پنج برابر نیاز جمعیتی خود، این واکسن‌ها را پیش خرید یا احتکار کرده تا بیش از نیمی از جمعیت فقیر جهان در کشورهای پرجمعیت آسیا و آفریقا که در آستانهٔ فاجعهٔ بزرگِ انسانی قرار دارند، از دسترسی به

همه‌گیری ویروس کرونا به مثابهِ آن توفانِ شنی که هر دَم تغییر مسیر می‌دهد و سیستم درمانی کشورها را به چالش بی‌سابقه‌ای کشیده، بلای بزرگ و خانماسوزی است که گریبان جامعهٔ جهانی را گرفته، امّا به دلیل همین جنبهٔ پاندمیک (Pandemic)، توانسته چشمان مردم ایران و جهان را بر ماهیت پلید و کارکرد جهانی مجموعه نظام سرمایه داری بگشاید

آن محروم بمانند. این در واقع همان معادلهٔ ظالمانهٔ "ترجیحِ سودِ سرمایه بر جانِ مردم" است و مصداقی برای این تعبیر دقیق کارل مارکس که گفت: "سرمایه‌داری درختی که سایه‌اش را نتواند بفروشد، قطع می‌کند" و مضحک این‌که در ایران نام این فرآیند را "کارآفرینی" می‌گذارند! برای سرمایه‌دار، مصرفِ بیشتر توسط انسان‌ها یعنی سودِ بیشتر برای آن‌ها و برای مصرفِ بیشتر، باید نیازها بیشتر باشد و اگر نبود، باید آن را خلق کرد تا درهر حال سودِ سرمایه تضمین شود. حال تولید ماسک و مواد شوینده در شرایط کرونایی باشد، یا شیرخشک و پوشک بچه و گوشت و روغن و تیرآهن و سوالات کنکور در شرایط غیر کرونایی؛ برای "سرمایه‌دارِ کارآفرینِ و خلّاق و مبتکرِ ایرانی" تفاوتی ندارد.

و امّا در این روزهای دشوار از حیات جامعه که کارگران و زحمتکشان و اکثریت مردم با تورم و فقر فزاینده ناشی از فساد و دزدی های نجومی از یک‌سو، و بی آبی و سیل و تهدید و سرکوب داخلی و تحریم و فشارها و تهدید خارجی دست به گریبان‌اند، ویروس کرونا و ویروس استبداد، هر دو دست در دستِ هم، بزرگانی از خیلِ نویسندگان و هنرمندان را از یک سو، و آزادی‌خواهان و عدالت‌جویان را از سویی دیگر به کامِ مرگ یا حبس‌های طولانی مدت در سیاهچال‌های قرون وسطایی خود می کِشند. زنده‌یاد فریبرز رییس‌دانا که با دو ویروس‌کرونا واستبداد می‌جنگید، اولین نفر نبود که از پا درآمد. با ادامهٔ وضعیت موجود که به تعبیر زیبای سایه "امیدِ هیچ معجزی ز مُرده نیست"، بزرگانی مانند دکتر محمد ملکی و علیرضا جباری (آذرنگ) هم آخرین نفرات صفِ این قربانیان نخواهند بود. در چنین شرایطِ خطیری، تشدیدِ موجِ جلب و احضار فعالینِ صنفی و سیاسی، به زندان افکندن اعضای کانون نویسندگان ایران و روزنامه نگاران، ادامهٔ بازداشتِ غیرقانونی فرزندانِ زحمتکشانِ معترض در خیزش عمومی آبان ۱۳۹۸ و همچنین بازگرداندن کیوان صمیمی و نسرین ستوده، -این بانوی شجاع و وکیلِ آگاه- به زندان و عدم توجه مقاماتِ قضایی به نامهٔ جمعی خسرو صادقی بروجنی و حدود ۵۰ اسیرِ دیگر در بند ۸ زندان اوین برای اعطای مرخصی در شرایطی که به تعبیر امضاءکنندگان، "سونامیِ مرگ" جان زندانیان سراسر کشور را تهدید می‌کند...، همگی مایهٔ تاسف عمیق و خشم و نگرانی خانواده‌ها و ناامیدی و بی اعتمادی هرچه بیشتر مردم ایران نسبت به مسئولین حکومتی شده است. و چه زیبا گفت استادِ جاودانهٔ سخن، سعدی که "صبحِ صادق ندمد تا شبِ یلدا نرود"!

> برخی از خوانندگان از زیاد بودن تعداد صفحات گله داشته اند و اظهار داشته اند فرصت مطالعه حدود ۲۰۰ صفحه در هر ماه را ندارند و لذا خواهان کاهش ۵۰ درصدی تعداد صفحات هستند.

ارژنگ با لوگو و قالب جدید در راه است

در پی انتشار دوازدهمین شمارهٔ ماهنامهٔ ارژنگ و پشت سر گذاشتن یک‌سالگی آن، دست اندرکاران و اعضای تحریریه و شورای دبیران ماهنامه در روزهای گذشته تمام تلاش خود را به کار بستند تا بر اساس پیشنهاد ارزندهٔ برخی خوانندگان،

اولین شماره ارژنگ در سال دوم انتشار ماهنامه با تغییراتی کلی از جمله لوگو و قالب و صفحه بندی تحت نرم افزاری جدید با قابلیت‌های گرافیکی بالا برخوردار شود که متاسفانه به این شماره نرسید. همین امر تاخیری چند روزه را در انتشار این شماره موجب شد که از این بابت صمیمانه پوزش می طلبیم. موضوع دیگری که جا دارد با خوانندگان در میان بگذاریم برخی پیشنهادات رسیده در بارهٔ نحوهٔ انتشار ارژنگ است. برخی از خوانندگان از زیاد بودن تعداد صفحات گله و اظهار داشته اند فرصت مطالعه حدود ۲۰۰ صفحه در هر ماه را ندارند و لذا خواهان کاهش ۵۰ درصدی تعداد صفحات هستند. برخی نیز پیشنهاد تبدیل ماهنامه به دوماهنامه را با حجم فعلی مطرح نموده‌اند. این دوستان تبدیل اکثر ماهنامه‌ها اعم از چاپی یا اینترنتی به دو ماهنامه یا فصلنامه در سال‌های اخیر را به عنوان دلیلِ درستی نظر خود ذکر می‌کنند. با این‌حال ما از دیدگاهِ طیف وسیعی از خوانندگان در این باره که ارتباطی با ارژنگ ندارند، آگاه نیستیم. واقعیت این است که ارژنگ متعلق به خوانندگان است و اگر بخواهد تاثیرگذار باشد و خوانده شود، نمی‌تواند نسبت به نظرات و خواسته مخاطبانی که یک سال یار و همراهِ وفادار آن بوده‌اند، بی تفاوت باشد. بنابراین از همهٔ عزیزانی که در بارهٔ نحوهٔ انتشار ارژنگ و یا فرم و محتوای ماهنامه نظر یا پیشنهادی دارند، با کمال فروتنی تقاضا داریم در روزهای پس از انتشار این شماره، آن‌را از طریق پست الکترونیک (majalleharzhang@gmail.com) با ما درمیان بگذارند. بدیهی است که برای دست اندرکاران و تحریریه و شورای دبیران ارژنگ، نحوهٔ انتشار ارژنگ اعمّ از تغییر در حجمِ مطالب یا زمان انتشار هر شماره چندان تفاوتی ندارد. آنچه ما در هر صورتی بر آن تاکید داریم، حفظ و ارتقای کیفیتِ مطالبِ عرضه شده و تامینِ نظرِ شما خوانندگانِ فرهیخته است و ما به داشتن این سرمایهٔ پُر بها به خود می بالیم.

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به نمایه

ایماژ در هنر

۱- ایماژ: یکی از اساسی‌ترین مقولاتِ استِه‌تیک

(گفتار اول از فصل دوم کتاب پایه‌های هنرشناسی علمی اثر آونر زیس)

یکی از اساسی‌ترین اصولِ استه‌تیکِ مارکسیستی این است که هنر، بازآفرینی واقعیت به توسط ایماژهاست. تعریف هنر به مثابه تفکر با ایماژها گرچه همه خصایص خلاقیّتِ هنری را در بر نمی‌گیرد، ولیکن با انگشت گذاشتن بر ماهیتِ آن، مهم‌ترین خصیصه آن را روشن می‌سازد و به طبیعتِ بنیادی آن اشاره می‌کند. تحلیلِ طبیعتِ ایماژِ هنری و تعریف اساسی‌ترین صفات آن تا حدود زیادی راه را برای حلِ مسئله مهم مقام و نقشِ هنر در زندگی اجتماعی هموار می سازد.

مبنای فلسفی تئوری ایماژِ هنری در تئوری شناختِ مارکسیست- لنینیستی نهفته است. وقتی می‌کوشیم ماهیتِ ایماژِ هنری را روشن سازیم، از تئوریِ انعکاس شروع می کنیم که مجموع آگاهی انسان را ایماژِ واقعیتِ پیرامونِ او یا تصویرِ ذهنی جهانِ عینی می‌داند. تئوری انعکاسِ لنین علاوه بر این‌که قوانینِ حاکم بر کلِ حوزه شناختِ انسان را روشن می‌کند، قوانینِ خاصِ بازآفرینی هنری واقعیت را نیز مشخص می سازد.

با این‌حال، تفسیر فلسفی ایماژ با تفسیرِ استه‌تیک آن یکی نیست. تئوری ماتریالیست- دیالکتیکی شناخت، مفهوم ایماژ را در معنی وسیع معرفت‌شناختی آن به کار می‌برد. در چارچوب تئوری انعکاس، ایماژ در حکم رونوشت یا تصویرِ ذهنی و عاطفی واقعیت است. وقتی فلاسفه از مفهوم ایماژ سخن می‌گویند، منظور آنان در وهله اول انعکاسِ درونیِ دنیای بیرونی است که در آن زندگی می‌کنیم. با این‌حال، از دیدگاه معرفت‌شناسی، همه مظاهر فعالیت روانی -احساسی، ادراک، مفهوم سازی و غیره- نوعی ایماژ به حساب می‌آیند. چون ایماژهای هنری نیز شکلِ خاصی از انعکاسِ واقعیت هستند، وقتی تشریح فلسفی این ایماژها مورد نظر است، تعریف آنها به عنوان "تصاویرِ ذهنیِ جهانِ عینی" کاملاً پذیرفتنی است.

غالباً واژهٔ "ایماژ" در معنی محدودِ بیانِ فیگوراتیو به کار می‌رود.

امّا برای تئوری "ایماژسازی" (Imagery)، این پاسخ فقط یک نقطه حرکت است، رابطه محتوای استه‌تیک مفهومِ "ایماژ" و محتوای فلسفی آن مانند رابطه خاص و عام است. ایماژِ هنری در معنی دقیق‌تر آن یک مقوله معرفت‌شناختی نیست، بلکه یک مقوله استه‌تیک است. در این‌جا، صرفاً با کیفیتِ اشتقاقیِ (Derivative)تفکر با ایماژها روبرو نیستیم، بلکه نیازمندیم طبیعتِ خاصّ انعکاسِ هنری واقعیت را نشان دهیم و تفاوت‌های آن را با تفکرِ مفهومی (Conceptual) روشن سازیم. استه‌تیک بر خلافِ فلسفه، در وهله اول با تعریف صفاتِ مشترکِ ایماژِ هنری و سایر مقولاتِ آگاهی - مفهوم، حکم و غیره- سروکار ندارد، بلکه برعکس، متوجه صفاتی است که آن‌را از اشکالِ دیگر آگاهی متمایز می‌سازند.

ایماژِ هنری نه مترادف است با مفهوم وسیع‌تر این کلمه که در صحبت‌های محاوره‌ای به کار می رود، و نه برابر است با وجوهِ خاصّ آن یا روش‌هایی که به نظام ایماژسازی در هنر اختصاص دارد، یعنی با افزارِ بیانی و نموداری (Graphic) که در هنر مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای مثال، در میان شگردهای هنری مختلف، استعاره (Metaphor) که غالباً با ایماژ یکی گرفته می‌شود، از اهمیتِ خاصّی برخوردار است ولیکن مفاهیمِ "استعاره" و "ایماژ" مترادف نیستند. استعاره یک نوع مجازِ (Trope) شاعرانه، یا شکلی از تمثیل (Allegory)یا تشبیه در وسیع‌ترین مفهومِ کلمه است امّا با ایماژ یکی نیست.

غالباً واژه "ایماژ" در معنی محدود بیانِ فیگوراتیو به کار می‌رود. حتی در عادی‌ترین جملات یا عباراتِ فیگوراتیو نظیر "خورشید بالا می‌آید" یا "ستاره افول می‌کند" نیز بدون تردید یک عنصرِ ایماژی وجود دارد؛ یا یک مصرع شعر نظیر "یک موی سفید در روحِ من نیست..."، ما را با ایماژی کامل آشنا می‌سازد. ولی این نمونه‌های بیانِ فیگوراتیو محدودتر از ایماژهای هنری هستند .

هم‌چنین، از دید واژه‌شناسی(Terminological) ، لازم است بین مفاهیمِ "ایماژ" و "توصیف" تمایز قایل شویم. ایماژ تصویری است آرمانی از جهانِ عینی، یا تصویری است هنری از واقعیت که در آگاهیِ هنرمند زندگی می‌کند و خواننده، بیننده یا شنونده، آن‌را همان‌طور که هست، دریافت می‌دارد. در صورتی که توصیف، عینیت بخشیدن به یک اندیشه هنری، یا تجسّمِ یک ایماژ در مصالحِ هنری است که دریافتِ آن را از طریقِ حواسّ ممکن می‌سازد.

بدیهی است (که) هنر را نمی‌توانیم آن‌چنان از علم و سایر اشکالِ شناختِ زندگی جدا کنیم که بین تفکّرِ تصویریِ انسان، یا تفکّری که با ایماژها بیان می‌شود و سایر اشکالِ آگاهی او مرزِ قاطعی رسم کنیم. نفسِ امکانِ بروزِ انعکاس در

شکل ایماژها به طور نزدیک با این توانایی شعورِ انسان در ارتباط است که کلّ را بر اساسِ جزء مورد داوری قرار می‌دهد، عامّ را از طریقِ خاص در می‌یابد، و قوانینِ کلی را در پدیده‌های مشخّص (کنکرت) کشف می‌کند. و این توانایی تفکّرِ خلّاق نیز بر این واقعیت استوار است که در خودِ زندگی، عامّ به نحوی در خاصّ تجلّی پیدا می‌کند و خاصّ، بخشی از عامّ را در بر می‌گیرد.

تا آن‌جا که ایماژِ هنری معرّفِ شکلِ خاصی از انعکاسِ واقعیت است، تکامل و ماهیتِ آن تابع همان قوانینِ کلی است که بر شناخت حاکم‌اند. امّا، در عین حال؛ تکامل و ماهیتِ ایماژِ هنری از ویژگی‌های خاصّی نیز برخوردار است. این‌جا لازم است نگاهِ دیگری به تئوریِ انعکاس بیاندازیم.

لنین می‌گوید: شناخت انسان از جهانِ عینی، از تامّلِ بی‌واسطه به سوی تفکّرِ انتزاعی، و از تفکّرِ انتزاعی به سوی فعالیتِ عملی سیر می‌کند. این اصل هم در مورد شناختِ علمی و تئوریک صادق است و هم در مورد درکِ هنریِ واقعیت. برخلاف شناختِ علمی و تئوریک که در روندِ آن، حصولِ حقیقت مستقلاً و طی مراحل و تعمیم‌هایی که فاقد "جوهر هستی" هستند تحقق می یابد، ایماژِ هنری ما را با آن کلّ تقسیم‌ناپذیرِ خصایصِ شناخت آشنا می‌سازد که هم در ذاتِ تامّلِ بی‌واسطه وجود دارد، و هم در ذاتِ تفکّرِ انتزاعی. درعین‌حال، ایماژِ هنری از اساس با تامّلِ مستقیم و بی‌واسطه متفاوت است، همان‌طوری که با تفکّرِ انتزاعی تفاوت دارد.

خودپوییِ (Spontaneity) ایماژِ هنری، این مقوله را از مقولاتِ تفکّرِ علمی نظیر مفهوم، حکم، و قیاس (Deduction) متمایز می‌سازد. ضمناً ایماژِ هنری با مقولاتِ تامّلِ بی‌واسطه مانند احساس، ادراک و تصوّر نیز اساساً متفاوت است زیرا این مقوله نه تنها واقعیاتِ زندگی روزمره را مستقیماً منعکس می‌سازد، بلکه بر مبنای پدیده‌های زندگی تعمیم‌های خاصّی ارائه می‌دهد، به ماهیتِ این پدیده‌ها رخنه می‌کند و معنای درونی و عمیقِ آن‌ها را روشن می‌سازد.

> تا آن‌جا که ایماژِ هنری معرّفِ شکلِ خاصی از انعکاسِ واقعیت است، تکامل و ماهیتِ آن تابع همان قوانینِ کلی است که بر شناخت حاکم‌اند.

با این‌حال، ایماژِ هنری که خصایصِ مشاهده تجربی و تجرید را ترکیب می‌کند، صرفاً ترکیبِ مکانیکیِ این خصایص نیست؛ دقیقاً به دلیل این‌که در تفکّرِ هنری، تحلیل، ترکیب، و تجرید شکلِ خاصّی به خود می‌گیرند، ایماژ معنی تعمیمِ هنری پیدا می‌کند. بنابراین ایماژِ هنری ترکیبی است از خصایصِ تامّلِ بی‌واسطه و تفکّرِ تجریدی؛ اما ماهیتِ آن با هیچ کدام از این دو مرحله شناخت کاملاً یکی نیست. ایماژِ هنری تصویرِ یکپارچه‌ای از یک پدیده زندگی است که به خودیِ خود کامل است. این تصویر با اندیشه هنریِ اثری که در آن ظاهر می‌شود در ارتباط است و در شکلِ مشخص و محسوسی که از لحاظِ استه‌تیک معنی‌دار و حائزِ اهمیت است ارائه می گردد.(۱)

گرچه در این تعریف از صفاتِ "یکپارچه" و "کامل" سخن رفته است، ولیکن این نکته نیز در نظر گرفته شده است که در هنرِ کلاسیک (مانند بردهٔ عاصی اثر میکل آنژ) و به طریق اولی در حوزه هنرِ مدرن، آثار زیادی وجود دارد که در آن‌ها ایماژها در نگاهِ اول همه‌جانبه و کامل به نظر نمی رسند. حتی در آثار بعضی از علمای استه‌تیک، غیر کامل بودن (یا ناتمام بودن)، گاهی نشانه جدید بودن هنر تلقی شده است .

به راستی، هنر گاهی از خواننده یا بیننده خود می‌خواهد خود راهِ حل را پیدا کند یا مستقلاً در تخیّلِ خود تصویر کامل‌تری را به وجود آورد. به این دلیل، حتّی وقتی که ایماژهای هنری کامل نیستند یا اثرِ هنری از نوع آثارِ "ناتمام" است، این ایماژها از لحاظ استه‌تیک بازهم تصویرِ یکپارچه از زندگی ارائه می‌دهند. نکته مهم در این‌جا این است که ایماژها با کدام وسایلِ بیانی انتقال می‌یابند و به عنوان تصاویر زندگی تا چه حد همکاری مخاطبین (Audience)را لازم دارند.

باز این سوال مطرح می‌شود:

آیا زندگی در هنر فقط در شکل ایماژهای هنری منعکس می‌شود؟ مطمئناً هنر می‌تواند نه تنها با ایماژها، بل‌که و همچنین، با مفاهیمِ منطقی کار کند یا حتی تا حدودی مفاهیم را جایگزین ایماژها سازد. معمولاً در تایید این نظر سه دلیل آورده می‌شود:

۱) عصرِ حاضر عصرِ تلفیقِ هنر و علم است، علم از ایماژ استفاده می‌کند و هنر از مفهوم.
۲) اعتراض به استفاده مستقیم از مفاهیم در هنر به معنی محروم ساختنِ هنرمند از اندیشیدن است.
۳) تعداد زیادی از آثارِ هنری ما را مستقیماً با مفاهیم روبرو می‌سازند، نه صرفاً با ایماژها.

با این حال این دلایل را نیز نباید بی چون و چرا پذیرفت:

اولاً این‌که، تلفیقِ علم و هنر از ماهیتِ فردی هیچ‌کدام از آن‌ها کم نمی‌کند. رابطه نزدیکی که اکنون بین هنر و علم وجود دارد به محتوای شناختی آن‌ها مربوط است و به هیچ وجه دلالت نمی‌کند بر این‌که تفکرِ هنری، تفکرِ علمی را جذب کرده است یا در آن جذب شده است. درست است که دانشمندان و علما در تشریحِ عقاید خود یا برای توضیح آن‌ها به صورت ملموس‌تر و عاطفی‌تر، از ایماژها استفاده می‌کنند، اما این عمل هیچ‌گاه به آن‌جا نمی‌انجامد که ایماژها جانشینِ مفاهیم شوند. این جانشینی نشانه ناتوانیِ عالم در تفکّرِ انتزاعی خواهد بود. از سوی دیگر، در بعضی اشکالِ هنری، مثل ادبیات، مشخص بودنِ ایماژها به دقیق بودنِ مفاهیم بستگی دارد و مفاهیم، عناصر یا اجزای ساختارِ اساسی ایماژها به شمار می‌روند. امّا، مفاهیم در هنر زندگیِ مستقلی ندارند و نمی‌توانند جانشین ایماژها شوند. اگر این عمل اتفاق بیفتد، به معنی این است که هنرمند استعداد ندارد و یا در خلاقیتِ خود با شکست روبرو شده است.

ثانیاً، ماهیتِ خاصِ هنر را نمی‌توان چنین تعریف کرد که عاری از هرگونه تفکّر است. جالب‌ترین و مهم‌ترین جنبه هنر، تفکّرِ خلّاقِ هنرمند است. هنرمند همیشه با اندیشه‌ها و ایده‌ها کار می‌کند، اما تفکر او از نوع تفکرِ خاصّی است و در ایماژها ریشه دارد نه در مفاهیم. البته، هنرمندان نیز از مفاهیم استفاده می‌کند ولیکن حاصلِ فرایندِ خلاقیّتِ آنان همیشه به صورت ایماژ تجلّی می‌یابد.

ثالثا، آثاری که در آن‌ها ایماژها برای منعکس کردن زندگی جای خود را به مفاهیم سپردند، آثارِ متوسطی هستند و از لحاظ هنری ضعیف‌اند. س.ل.روبنشتاین (S.L.Rubinstein)، روان‌شناس برجسته شوروی می‌گوید: "اگر هنرمند مجبور شود اندیشه نهفته در اثرِ خود را با فرمول‌های تجریدی بیان کند، به نحوی که این اندیشه با ایماژهای بیان‌شده در آن در یک تراز قرار گیرد، اثرِ او کیفیّتِ هنری خود را از دست خواهد داد، زیرا که این اثر بیانِ مناسب و روشنِ خود را در ایماژها پیدا نکرده است.

قاطی شدن ایماژها و مفاهیم، هنر را تا حدّ توصیفی یا لفّاظی پایین می‌آورد و از قدرتِ ایدئولوژیک و عاطفی اثر می‌کاهد. هنر همیشه واقعیت را به وسیله‌ی ایماژها و فقط به وسیله‌ی ایماژها بازآفرینی می‌کند .

نظرات بلینسکی (V.G.Belinsky) در این زمینه کاملا به‌جا هستند. او می‌گوید: "کسی که بی‌بهره از آن تخیّلِ خلّاقی است که بتواند اندیشه را به ایماژ تبدیل کند، با ایماژ بیاندیشد و با ایماژ احساس کند، نمی‌تواند به ذهن، احساسات، و قدرتِ اعتقاداتِ خود اطمینان داشته باشد، و وفورِ موضوعات و مصالحِ تاریخیِ معنی‌دار نمی‌تواند از چنین فردی شاعری بسازد.

پانوشت‌ها:

۱- در تئوریِ هنر، واژه "ایماژ" صرفاً بر شکلِ خاصی از انعکاسِ زندگی دلالت نمی‌کند، بل‌که محتوای مشخصِ انعکاس، یعنی تصویری از زندگی‌ای که هنرمند خلق کرده، شخصیت‌هایی که آفریده، و یا حتی کلِّ اثر را نیز در بر می‌گیرد. بنابراین در یک اثرِ ادبی، یک شخصیت را نیز می‌توان یکی ایماژ تلقی کرد. (مثلاً گریگوری ملخوف در دُنِ آرام اثر شولوخوف، و رابرت جردن در زنگها برای که به صدا درمی‌آیند اثر همینگوی). یا به همین ترتیب، نقشی را که یک بازیگرِ تئاتر ایفا می‌کند، یک ایماژ به حساب آورد. (مانند نقش اتللو به بازیگری سالوینی، هنرپیشه معروف ایتالیایی). در این مفهوم می‌توانیم در تابلوی "بانوی من" (Madonnas) اثر بوتیچلی از ایماژِ زنانگی سخن گوییم، یا در گِرنیکا اثر پیکاسو از ایماژِ نابودی و بربریّتِ فاشیستی صحبت کنیم. وظیفه عالمِ استه‌تیک این نیست که محتوای مشخصِ هر ایماژ را در مفهومی که این‌جا اشاره شد بررسی کند، بلکه این است که ماهیّتِ ایماژ را به عنوان تعمیمِ هنری پدیده های زندگی روشن سازد. (مولف)

بازگشت به نمایه

فلسفهٔ هنر، هنر، و اثرِ هنری چیست؟

آرین رسولی

فلسفه هنر به شاخه ای از فلسفه است که به چیستی هنر و مبانی نظری و فلسفی آن می‌پردازد. گاهی از مبانی نظری تحت عنوان متافیزیک هنر نام می‌برند. بنیادی ترین پرسش‌ها در فلسفه هنر عبارتند از هنر چیست، ،ویژگی ذاتی هنر که در همه هنرها مشترک است چیست؟مبدا و مقصد هنر چیست؟هدف هنر و کارکرد آن چیست؟ اثر هنری چیست و...

می‌توان گفت فلسفه هنر به جنبه های غیر هنریِ هنر می پردازد.یعنی مبنای تئوریک و فلسفی هنر را بررسی می کند.

واژه هنر در زبان‌های اروپایی به یونانی تِخْنِه (techne) به لاتین آرتوس و آرتیس و آرس(ars)، به فرانسه آر (ar)و به انگلیسی آرت (art) «گفته می‌شود که از ریشه هندی و اروپایی ar به معنای ساختن و و درست کردن آمده است. این الفاظ در تاریخ گذشته اروپا فقط

برای هنرهای خاصّ به‌کار نمی‌رفته؛ بلکه به معنای فضیلت هم به‌کار می‌رفته است.

ما در اینجا به بررسی مختصر یک پرسش میپردازیم و آن هنر یا اثر هنری چیست؟اما قبل از آن ذکر یک نکته ضروریست، آن هم تفاوت میان فلشفه هنر و زیبایی شناسی . چرا که معمولا این دو را مترادف یکدیگر به کار می برند. واژه زیبایی شناسی از قرن هجدهم وارد متون فلسفه شد و به یک معنای واحد با فلسفه هنر بکار می رفت.

برای مثال کتاب زیبایی شناسی هگل که هر دو واژه را مترادف هم بکار برد. اما در همان مقدمه زیبایی شناسی هگل به این نکته اشاره می کند که اگر بین دو واژه فلسفه هنر و زیبایی شناسی تمایزی قائل شویم،به ما کمک می کند اما فعلا نیازی به این تمایز نیست.

اما چه تفاوتی بین فلسفه هنر و زیبایی شناسی وجود دارد؟فلسفه هنر به پرسش هایی درباره هنر می پردازد که فلسفه قبل از آن به آنها پرداخته است اما زیبایی شناسی اینطور نیست ، مثل واقعیت.

خود لغت زیبایی شناسی را الکساندر گوتلیب باومگارتن که شاگردِ شاگرد لایب نیتس بود ساخت.معنای اصلی واژه حس شناسی بود و از ابتدا مراد از پدید آوردن زیبایی شناسی این بود که یک شاخه ای علمی یا فلسفی شود ،شبیه به روانشناسی که تلاش کند حس آدم ها را درک کند و حوزه فعالیت آن حواس و ادراک انسان ها باشداما بعدها جنبه هنری پیدا کرد و وارد هنر و زیبایی که یکی از شاخه های مهم حواس انسان بود ،شد.هایدگر معتقد بود این دو خط متمایز و مشخص دارند و دو رویکرد متفاوت هستند.

تفاوت این دو در این است که ما در فلسفه هنر ، بحث در مورد هنر را موکول می کنیم به میزان دانش فلسفی خود از هنر

تفاوت این دو در این است که ما در فلسفه هنر ، بحث در مورد هنر را موکول می کنیم به میزان دانش فلسفی خود از هنر (تاکنون). اما در زیبایی شناسی مثل یک علم در مورد آن عمل میکنیم.

روش و شیوه تحقیق خودش را دارد و مستقل از فلسفه است.مثل زمانی که میگوییم حرکت چیست، هم در فلسفه این پرسش پیگیری می شود هم در علم فیزیک و کاملا مستقل از یکدیگر.

به نظر هایدگر زیبایی شناسی نیز مثل هر علمی محدودیت دارد و در جایی محدود میشود،اما فلسفه هنر توانایی این را دارد که به هر پرسش پیرامون هنر به طور نامحدود ورود کند.

اما برگردیم به پرسش نخست که هنر یا اثر هنری چیست؟میان فلاسفه کلاسیک پرسش هنر چیست مطرح بود و حتی عناوین برخی کتب همین پرسش بود(مثل کتاب تولستوی) اما با ظهور و قوت دیدگاه های ماتریالیستی پرسش اثر هنری چیست نیز برجسته شد.

تفاوت این پرسش ها در این است که در نگاه ماتریالیستی ما به جای هر تعریف ،می توانیم یک ابژه عینی و مادی آن را نشان دهیم. مثلا به جای تعریف تجریدی خشونت ، یک انسان خشن را نشان دهیم.

اما یک تناقض جدی فلسفی در اینجا وجود دارد،که البته این تناقض فلسفی برای تعریف تمام واژه ها و مفاهیم وجود دارد . آن تناقض این است که اگر ما هنر را تعریف نکنیم چگونه به اثر هنری می رسیم .اگر ما ندانیم خشونت چیست چگونه تشخیص دهیم چه آدمی خشن است که آن را نشان دهیم.

> اما افراد زیادی در طول تاریخ فلسفه هنر بوده اند که معتقد بودند می توان تعریفی ذاتی برای هنر ارائه داد.

اما از سوی دیگر اگر اثر هنری نباشد دیگر هنری وجود ندارد که سعی کنیم آن را معرفی کنیم! اگر آدم خشنی در جهان نبود ،دیگر خشونتی نمی شناختیم که تلاش کنیم آن را تعریف کنیم!

این پارادوکس در خود در تمام مباحث فلسفی که تلاش برای تعریف یک واژه وجود دارد،نهفته است.

اما برای راه حل این تناقض ، ما ابتدا به ابژه مفهوم اثر هنر اطلاق نمیکنیم ، بلکه ابتدا تعریفی باید ارائه دهیم و سپس به ابژه ای با آن تعاریف، مفهوم اثر هنری اطلاق کنیم.

از نظر منطقی باید ابتدا تعریفی از هنر داشته باشیم تا همزمان تعریف اثر هنری را بدانیم. اما تعریف هنر کاملا برخاسته از جامعه است. همانطور که سیمون دوبووار میگفت هیچکس زن بدنیا نمی آید. یعنی جامعه با سلب حقوق زنان باعث میشود به تعریف فعلی زنان برسند. اما نکته این است که یکسری خصوصیات طبیعی در تمایز بین زن و مرد وجود دارد،آیا چنین خصوصیاتی در تمایز بین هنر و غیر هنر نیز وجود دارد؟خیر

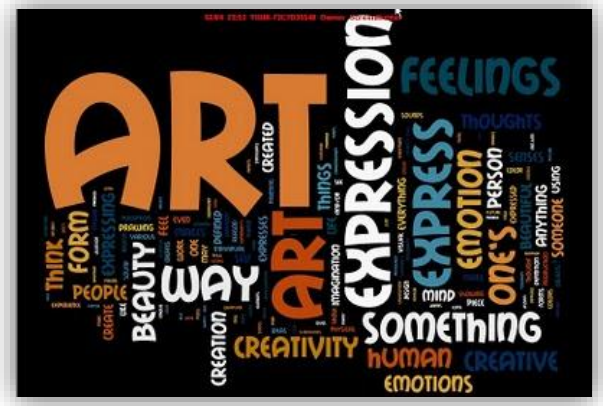
ما هرگز نمی توانیم خصوصیات مشخصی را برای هنر برشمریم.نمی توانیم بگوییم هنر عبارت است از: و یک جمله منطقی بیاوریم.چنین امکانی وجود ندارد.چرا که هنر به طور مطلق امریست اجتماعی.البته این مطلق بودن یا نبود میان اندیشمندان اختلاف بوده.

برای مثال هگل می گفت:درست است که ما صورت سوبژکتیو (ذهنی)به چیزهایی هنر می گوییم، اما بطور ابژکتیو (عینی) هم باید خواصی وجود داشته باشد تا به آن صفاتی اطلاق کنیم.

اما نکته این است که هنر یا اساساً زیبایی امری اجتماعیست و کاملا وابسته به ؛ مکان،زمان، ذوق، سلیقه،

فرهنگ و.... برای مثال معیارهـای زیبـایی یـک زن در صد سال قبل با زیبایی زن امروز یکی نیست .این موضوع را کانت بیان می کرد که "پیچیدگی" هنر به ایـن اسـت که به "ذوق" بر می گردد.

ما در امور منطقی ممکن است یکدیگر را قـانع کنـیم.در امور ریاضی و علمی می توانیم یکدیگر را قـانع کنیم.امـا در امور ذوقی این امر ممکن نیست. ذوق و سلیقه تعـین ناپذیر است.برای مثال مـن و شـما نمیتـوانیم یکـدیگر را قانع کنیم که آبی زیباتر است یا سبز.



در نتیجه وقتی تعریف ذاتی از هنر نداریم ، نمـی تـوانیم بگوییم الف در تمام تاریخ هنر بوده و خواهـد بـود.ممکن است الف در جایی از تاریخ دیگر هنر نباشد.(با توجـه بـه شرایط فرهنگی،اجتماعی و...)هر چند برخی از هنر هـا از ابتدای تاریخ تاکنون همچنان هنر بوده اند.

یک مثال از ایران که نشان می دهـد چگونـه امـری مـی تواند هم بعنوان هنر پذیرفته شود و هم نشود،نظر شاملو و همفکران او در مورد شاهنامه بود.شاملو و همفکـران او شـاهنامه را شـعر نمـی دانسـتند، امـا عـده ای نـه تنهـا شاهنامه را شعر می دانستند بلکه سـبک خـود شـاملو را شعر نمـی دانسـتند.علیرغم اینکـه هـر دو سـبک علاقـه مندان و طرفداران خود را داشتند امـا از سـوی عـده ای بعنوان هنر مورد قبول نبودند.

اما افراد زیادی در طول تاریخ فلسفه هنـر بـوده انـد کـه معتقد بودند می توان تعریفی ذاتی بـرای هنـر ارائـه داد. یکی از آنها افلاطون بـود کـه مـی گفـت: هنـر آفـرینش زیبایی است و هنر آفرینش تناسب است هر گاه اجزاء بـا هم تناسب داشته باشند، کل زیباست. افلاطون به نـوعی تعریف ذاتی برای هنر و زیبایی باور داشت.این تعریـف را افلاطون در هندسه می دید. برای مثال در دوران باستان متون از قاعده پنج هشتم پیـروی مـی کردنـد و معتقـد بودند این باعث تناسب می شود. اما این هـم بـر خـلاف تصور افلاطون تعریف ذاتی محسوب نمی شـود و بیشـتر یک قاعده تاریخی است . چون ما امروز چندان این قاعده را زیبا نمی دانیم و در کتب و متـون خـود آن را رعایـت نمی کنیم.

مصداق بارز تفاوت تاریخی ذوقی سلیقه ای را مـی تـوان در موسیقی امروز مشاهده کرد. آیا یک نوجـوان بـا یـک فـرد میانسـال هـر دو یـک گونـه از موسـیقی را مـی پسندند؟معمولا خیر.

یکی دیگر از نگاه های ذات باور به هنر که حدود سده ی هجدهم پدید آمد ، والایی بود. می گفتند هنـر آفـرینش والایی است. منظور از والایی ابژه هایی بود که بـه چشـم ما عظمت را بیاورند.

در نتیجه در بسیاری از آثار هنری سده ۱۸ و ۱۹ بیشتر تلاش میشد عظمت،شکوه،قدرت و بزرگی طبیعت را نشان دهند.

از جمله این آثار می توان به آثار مشهور کاسپار دیوید فردریش، ترنر و رومانتیسیسم های آن دوران اشاره کرد.

در این آثار اوج نگاه به حقارت انسان و عظمت و والایی طبیعت وجود داشت.اما تعریف ذاتی دیگر متعلق به ارسطو بود که بعدها بسیاری آن را تکرار کردند.این تعریف می گوید هنر آفرینش محصولات تطهیر کننده روح است. (اصطلاح اصلی ارسطو کارتاسیس بود، یعنی از بدی ها پاک کردن).

این تعریف را ارسطو در فن شعر poetic تبیین می کند و می گوید شعر آفرینش محصولات تطهیر کننده است.اما بعدها تا امروز معتقدند می توان گفته ارسطو در باب شعر را تعمیم داد به کل هنر امروز.

اما این تعریف هم چنانچه مشخص است چندان واضح و راهگشا نیست.برای مثال آیا توالت مارسل دوشان تطهیر کننده روح است!؟

ارسطو نظر دیگری را هم بیان می کند که امروزه برخی به این تعریف قائل هستند و معتقدند تعمیم آن به هنر می تواند تعریف نسبتاً مناسبی باشد.ارسطو می گفت تاریخ از آن چیزی که روی داده است سخن می گوید اما شعر(هنر) از آنچه می توانست روی دهد.

می توان بسیاری از آثار هنری را در این تعریف گنجاند . اما باز هم آثاری هستند که از آنچه روی داده است روایت دارند و نه چیزی که می توانست روی دهد. حتی شعرهایی که روایتی است از یک واقعه و مانند تاریخ چیزی را که اتفاق افتاده روایت می کند اما به زبان هنری . پس این تعریف هم چندان راهگشا به نظر نمی رسد.

> ***ارسطو می گفت تاریخ از آن چیزی که روی داده است سخن می گوید اما شعر(هنر) از آنچه می توانست روی دهد.***

این تعاریف همگی از آن رو که به دنبال تعریف ذاتی از هنر هستند ، چندان موفق نبوده اند.البته ممکن است برخی با رای من مخالف باشند و یکی از آن تعاریف را به هر دلیلی مقبول بدانند.اما دست کم این تعاریف قابل مناقشه و نزاع منطقی هستند.

پس ما کجا یک اثری را که خلق کرده ایم تبدیل به اثر هنری شده است؟تاکنون هیچ تعریفی از اثر هنری نشده تا تمام آثار هنری ذیل آن قرار بگیرند و از سایر چیزها (غیر هنری) متمایز شوند.

اگر تناسب را وجه متمایز آثار هنری بدانیم ، همانطور که اطلاع داریم گاهی هیچ تناسبی در آثار هنری وجود ندارد و برعکس عدم تناسب در آنها ویژگی بارز است.به همین ترتیب هیچگونه شاخصی برای تبدیل شدن یک چیز به اثر هنری وجود ندارد، مگر اینکه بگوییم در فلان

تاریخ فلان جامعه و برای فلان عده ،این اثر زیباست و اثر هنری آنها محسوب می شود.

اگر بخواهیم تعریف سلبی ارائه دهیم ،چنانچه کانت میگفت زیبایی اگر مفید باشد دیگر زیبا نیست ، بلکه باید تنها زیبا باشد.باز هم ما آثاری دیده ایم که هم زیبا و هم مفید بوده اند. فیلم هایی که آثار هنری بسیار بزرگی هستند و علاوه بر این مفید هم هستند، دست کم برای فیلم سازان مفید هستند.

پس این تعریف سلبی هم چندان مورد قبول و خالی از اشکال نیست.اما در نهایت در پاسخ به اینکه هنر یا اثر هنری چیست یک جمله مختصر می توان گفت.اینکه :اثر هنری در گستره ارتباطات اجتماعی معنا پیدا میکند. به بیان ساده اگر فرض کنیم یک شئی را یک نفر معتقد باشد اثر هنری است ولی کل جامعه آن را هنر تلقی نکنند، دیگر اثر هنری نخواهد بود . این ما هستیم که به طور قرار دادی و مصنوعی چیزی را هنر یا غیر هنر می نامیم. به عبارت خیلی ساده هیچکدام از ما نمی دانیم هنر یا اثر هنری چیست!

منبع : ۵۲ هرتز

بازگشت به نمایه

"من" در چامهٔ پارسی

علی مجتهد جابری

جز در سفرنامه ها و یا گزارش های تاریخی که نویسنده ممکن است از خود به اختصار در نقش راوی سخن گوید، در داستان ها و چامه (شعر) ها ضمیر "من" نقش بزرگی داشته است. در چامه پارسی زبانان، همانند دیگر مردم جهان، کارکرد برجسته چامه بیان اندیشه ها و حالات و آنات سراینده بوده است.

"من" یک ضمیر است و بسیار روشن و بی ابهام؛ اما این تنها ظاهر امر است. "من" در چامه بر دو گونه است، منِ آشکار و منِ نهان. من آشکار در شاهنامه (جز در چند بیت اول که فردوسی تاریخچه کتابش را بیان می کند) غایب است. زیرا فردوسی داستان دیگران و نه خود را روایت می کند.

برخی چامه سرایان من آشکارشان را در سایه نگه می دارند، اما "احکامی" که صادر می کنند همه از آنِ "من" است. "من" پنهان، به سبب همین پنهان شدگی، بین شاعر و مخاطب فاصله ای ایجاد می کند که مانع از احساس همدلی خواننده با چامه سرا می شود؛ و در بهترین حالت او را آموزگار خود پنداشته سخنش را می پذیرد.

اما من آشکار آثار دو گانه ای دارد کاملا دور از هم. یا شاعر موفق به برانگیختن همدلی با مخاطب می شود، و یا نه؛ که اگر چنین نشود، خواننده حتی اگر به او حق بدهد و نتواند سخنش را مردود شمارد، در درون متحمل تحمیلی شده و آزرده است .روشن است که نمی توان شاعران را یک سره از این و یا آن دسته برشمارد؛ زیرا

هرانسانی همواره با حالات و اندیشه های دگرگون شونده و چه بسا حتی متناقض همراه است. هنگامی که از من شاعر سخن می گوییم، در نزد او، مانند هر انسان دیگر، این من دو وجه عینی (بیرونی) و ذهنی (درونی) دارد. وصف وی از این دو نیز متفاوت است. این که هر یک از این دو وصف تا چه اندازه با واقعیت تطابق داشته باشد، و یا با یکدیگر در پیوند و انسجام باشند، میزان استحکام شخصیت او و نیز صداقتش را باز می نمایاند.

روشن است که با دگرگونی هایی که در زندگی شخصی و

جایگاه و اندازه حضور "من" در چامه نزد چامه سرایان متفاوت است

اجتماعی در هر دو حیطه درونی و بیرونی وی رخ می دهد هریک از این دو وجه نیز دگرگون می شود. این حاصل تعاملات فراوان و پیچیده ای است که در این روند رخ می دهد. این که انسان را با وجود همه شباهت ها و تداوم شان موجودی جامد و دگرگونی ناپذیر ارزیابی کنیم ناقض هر منطق ابتدایی است. هریک از ما بیش از هرکس دیگر در برابر دگرگونی های خود غافلگیر می شویم، مگر این که بخواهیم چشم بر حقایق ببندیم.

این درست است که انسانی با شخصیت مستحکم و پایدار انسان آرمانی است و بسیار هم پسندیده (زیرا از غافلگیر شدن در برابر دگرگونی هایش وحشت کمتری داریم) اما این آرزو ناشدنی است. شاید به همین سبب همه ما، که می دانیم در حیطه پوشاندن ذهن و درون مان از راه تظاهر و نمایش بیرون مان توانمندتریم، می کوشیم کسی را به خلوت درون راه ندهیم. در نتیجه چامه سرا هنگامی که از احساسات و زندگی درونی خود سخن می گوید خواه و ناخواه به لاپوشانی، جلوه گری و حتی دروغ پردازی دست می آویزد. این رخداد عموما گریزناپذیر موجب می گردد که بیان حال درون شاعران، حتی در جایی که از حال شخصیت های روایات خود سخن می گویند، اشکال بسیار گوناگونی پیدا کند.

در نتیجه داوری درباره یکایک آنان و تک به تک اشعارشان قطعا یک ماجراجویی بی ثمر و توقعی نا به جا خواهد بود. اما به هر حال می توان تا اندازه ای دید و دریافت که روان کدام چامه سرا در کجا بیشتر پنهان است و در کجا آشکارتر. و کلید این همه همان واژه "من" است.

جایگاه و اندازه حضور "من" در چامه نزد چامه سرایان متفاوت است.مثلا در آثار فردوسی "من" شاعر در دیگران تجلّی یافته و سخن راندن از من به کلی غایب است" .من" سعدی در جاهایی که روایتی از سفرها و یا رویدادهایی با حضور و فعلّیت نسبی خود به دست می دهد، یا در پی روایت داستان دیگران در قالب بیتی یا جمله ای در صحنه حاضر شده به داوری می نشیند و پندی می دهد، که این نکته در آثارش فراوان است؛ مطلب را به مثابه حقیقتی روشن و آشکار بیان می کند و ضرورتی نمی بیند تا "من" و توان پذیراندن سخن به یاری این "من" را در چشم مخاطب فرو کند.

در قصیده ها و غزل ها جایگاه "من " دیگر است. اگر به قصد مدح صاحب قدرتی، اعم از آسمانی یا زمینی، باشد این من چاکر و وفادار و دلبسته به ممدوح است و حتی

وجود و شخصیت او با سربلندی تمام تابع وی نشان داده می شود. چاپلوسی همواره ناپسند شمارده شده است، و در محضر معشوقی مانند ترک بچه های سپید سُرین و زیبا روی فرخی سیستانی (در فضای ذهنی بیمار و زشت همجنس بازی) این صفت با رذایل دیگر درآمیخته است. در سویی دیگر در آن جا که معشوق والامقام سعدی که به همه نیکی ها و زیبایی ها چنان آراسته است که شاعر در برابر شمایل او عقل و هوش می بازد و او را می ستاید، که این نه به سبب حقارت خود بلکه والایی معشوق است، نمی توان به آسانی چنین اغراق های بیش و کمی را چاپلوسی برشمرد.

در این جا چگونگی این "من" و سخن راندنش به میان می آید. در شاهنامه فردوسی صحنه های عاشقانه بسیار ژرف و زیبا کم نیست؛ اما تقریبا در همه آن ها نه معشوق به عرش اعلاء برده می شود و نه عاشق خوار و خفیف می گردد. شاید بتوان گفت که تصور و بیان فردوسی از عشق بدون به میان کشیدن پای من و ما به مفهوم عشق ، بدان گونه که امروز به آن نگاه می کنیم، نزدیکتر است.

این داوری بیشتر به این سبب است که در سخن وی نه تنها دروغی راه ندارد، که حتی اغراق کاملا غایب است. این وجه از کار فردوسی، که شاید چندان هم که باید به آن پرداخته نشده است؛ او را از همه دیگر شاعران متمایز می سازد. "منِ" فردوسی را باید بیشتر شناخت و از او آموخت.

ناگفته نماند که گرچه در ظاهر جایگاه "من" در چامه های همه سرایندگان بیش و کم هم سان است، اما می توان بین آنان وجوه تمایز، و در نزد برخی از آنان شاخص های روشنی را دید و قیاس کرد. مثلا "من" حافظ و سعدی دارای تفاوت بزرگی است. "من" حافظ به شیوه ای "رندانه" در همه جا و همه وقت حاضر است و گاه در او هم طنز جریان دارد و هم طعنه، با چاشنی اغراقِ گهگاه، همراه با کم و بیشی خودنمایی. نمادها و یا تعابیر اساتیری یا تاریخی که به فراوانی به کار می برد، برای خواننده "عام" (که منطقا باید مخاطب اصلی هر اثر هنری باشد، چرا که مخاطب خاص زاده ذهن علیل شیادان یا نادانان است) ناشناخته است ، و یا درست و کامل درک نمی شود، که این وجه دامن "من" حافظ را هم می گیرد، حتی اگر خواست او چنین نبوده باشد. این شیوه بیان خاص حافظ که "تفسیر به رای" مخاطب را حاصل می کند، باعث شده است که مجموعه غزلیات وی برای عموم تنها کتابی باشد که برای گرفتن فال با سرانگشتی باز می شود، و "من" حافظ عملا در من مخاطب مستحیل و ناپدید می گردد.

در این جا قصد نقد، اعمّ از ستایش یا نکوهش کسی، در میان نیست؛ اما تفاوت و ویژگی ها را هرگز نمی توان نادیده گرفت.در کنار حافظ، سعدی حتی در جایی که به نمادها اشاره می کند، معمولا خود آن اشاره به اندازه کافی روشنگر است و جای تعبیر و تفسیر کمتری باقی می ماند. طنز و طیبت سعدی و حتی هجو و هزل او از نوعی "وقار مقنع" برخوردار است؛ که شوربختانه به سبب رکاکت الفاظ نمی توان برجسته ترین و زیباترین نمونه هایش (مثلا داستانی بسیارکوتاه که سعدی جوانی را که خود را مانند زنان آراسته است نکوهش کرده و پند می دهد و بیت پایانی با این مصراع است که "این همه

زینـــت زنـــان باشـــد...الخ ") را در ایـــن جـــا آورد. جلال الدین بلخی از این جهت چهره ای کاملا متفاوت و دوگانه دارد. در مثنوی و دیگر سروده ها و نوشته هـایش او به مثابه یک فیلسوف به همه چیـز نگـاه مـی کنـد، و گرچه از بسیاری نمادها و داستان ها بهـره مـی گیـرد و حتی گاه کار به طنز و رکاکت هم می کشد؛ اما سرانجام در محضر او گویی درکلاس درسی نشسته ایـم کـه حـق پرسش هم نداریم. "من" او در این بخـش از آثـارش نـه تنها من یک آموزگار که مـن مولـوی در سلسـله مراتـب "چوپانی" تصوف است. ممکن است برخی خوانندگان بـا این تعبیر تند موافق نباشند، اما واژه "چوپان" را دربـاره مفهوم تصوف با دقت کافی به کار گرفته ام.

شاید شگفت به دید آید، اما دقیقا در همین جاسـت کـه مـی تـوان او را فیلسـوفی فردگـرا و جـدا از جامعـه و پیرامونش شناخت. درست برخلاف سعدی که بـرای هـر نظر خود معیار و ملاک و یا دست کم شـاهدی از جهـان واقع و جامعه پیرامون را عرضه می کند، که ممکن است مقبول یا مردود ما باشد، مولوی انسان را عام و بی زمـان می بیند، و شاید به سـبب باورهـای صـوفیانه اش، نمـی توانـد جهـان پیرامـون را جـز آن چـه خـود پسـندیده و برگزیده ببیند. در حالی که "من" سعدی، فارغ از جهـان بینی و نگاه او، به هر حال بستری اجتماعی دارد، "مـن" مولوی متکلم الوحده ای شخصی و تحکّم کننده است، و چنان که در پـی خواهـد آمـد نمونـه مشـابهی در دوران معاصر دارد.

این حدس آن گاه تقویت می شـود کـه بـه وجـه دیگـر "من" مولوی نگاه کنیم. آن "من" آموزگارقاطع و حـاکم در این جا به روانی شیدا وشوریده بدل می گردد کـه نـه پیش و نه پس از او نمی توان شاعر یا نویسـنده ای را بـا این همه شور و سرمستی در اندازه او یافت. جاذبه بزرگ وی نیز، حتی در پس حصار تخریب مفاهیم در ترجمه به زبان های دیگر، شاید در همین نهفته باشد. "من" بلخی نه پر مدعاست و نه خوار و زبون. او در چنـان شـوریدگی بی پایان غرق است که نمی توان او را و امواجی را که زیر و رویش می کنند در هیچ قـالبی ثابـت نگـه داشـت. در برخی از غزل هایش به گونه ای آبستراکسـیون (انتـزاع و تجرید) ویژه نه تنهـا تصـویری کـه حتـی مفهـومی مـی رسد.(غزل ۱۸۵۵: چه دانستم که این سودا ...). خواننده ای که این غزل را می خواند در خیال از آزادی بیکرانـی برخوردار است و می تواند تعابیر ویژه خود را داشته باشد. مثلا خود من حدود سی و پنج سال پـیش در چامـه ای به نام "نهنگ بسته در هامون" بسیاری از ابیات این غزل را به منظوری کاملا متفاوت با دید بلخی نقـل کـرده ام. شاید بتوان گفت که کارکرد این غزل بـا آبستراکسـیونی که دارد تا حدی شبیه به موسیقی و بـه ویـژه موسـیقی سمفونیک است، که تنها فضا سازی مـی کند(گرچـه بـا واژه های صاحب معنای مشخص) و احساسات بی مرجع موضوعی و یا کم مرجع در بیـرون از اثـر را منتقـل مـی سازد. در همـین جاسـت کـه "مـن" مولـوی بـا "مـن" مخاطب یگانه می شود. گونه ای همدلی ویژه کـه بسـیار کم مانند است.

در شعر معاصر"من" چامه سرا همانند گذشته گهگـاه در صحنه حاضر است. این من در نیما بسیار کـم جلـوه تـر است تا مثلا اخوان ثالث. امـا نقطـه اوج "مـن" در شـعر معاصر را می توان در شاملو سراغ گرفت" .من" شاملو در

بسیاری از اشعارش حضور کامل دارد. شبیه من مولوی ، با این تفاوت که من مولوی "آموزگارانه" است و من شاملو "منتقد و حتی بیشتر مهاجم و خشمگین". کاربرد مثلا واژه حقارت آمیز "شمایان" گذشته از این که گهگاه با اشاراتی هدف را مشخص می سازد، که این هدف می تواند از دید مخاطب هم منفور باشد، اما هجوم همراه با نفرت فراوان شاعر، که در لحن و کلامش هویدا می شود، چنان گسترده است که امواج بلند خشمش تر و خشک را می سوزاند و می روبد، تا جایی که حتی مخاطب همدل با وی دچار تردید می شود که آیا خود نیز هدف دشنامی است یا نه؟ شاید از جهتی بتوان چنین گفت که شاملو در هجوم "من" شاعر به همه چیز و همه کس از صداقتی برخوردار است که نمی تواند شخصیت بیرونی در صحنه زندگی اش را از شخصیت خود در شعر جدا کند. در قیاس با دیگر چامه سرایان معاصر بیشترین و موثرترین "من" ها در آثار شاملو عیان هستند. حتی در عاشقانه های بسیار دل انگیز و لطیفش ستایش معشوق در نگاه چامه سرا وصف می شود. در این توصیفات او بیش از معشوق به "من" خود می پردازد. گرچه گهگاه مسبّب باروری این "من" را به مخاطب نشان می دهد. در سمتی دیگر شاعرانی هستند مانند سهراب سپهری که گرچه گهگاه این ضمیر را به کار می برند، اما این امر صرفا ضرورتی برای روایتی است. اشعار او درظاهر صوفیانه و عرفانی و بسیار نزدیک به دیدگاه طبیعت گاو "ذِن – بودیسم" است، اما مخاطب به دنیای درون او نه وارد می شود و نه حتی در بسیاری جاها پی می برد. همه "من" هایی که در این گفتار بدان اشاره شد یا من آموزگارند، یا من شکایت کننده، من فیلسوف و یا من پر شوری که در واقع سخنش با خود است و نه مخاطب و این سخن بهانه ای می تواند به دست خواننده دهد تا با "من" خود خلوت کند و "من"ی تازه آفریده شود، حاصل کار دوطرف.

اما در هیچ یک از آن ها جز شاید مواردی نادر نتوان حس "همدمی" و "درد دل" گفتن و در نتیجه احساس یگانگی با چامه سرا را به آن روشنی و گرمی، و با خیال آسوده دید، که در بسیاری از اشعار فروغ فرخزاد؛ که در آن ها این "من" همزبان "تو" می شود.

خواننده حتی اگر از احساسات و اندیشه های فروغ فاصله داشته باشد، او را انسانی می بیند که با اعتماد تمام و صداقت کامل از احساسات درونی خود "بی تکلّف" سخن می گوید

اشعار فروغ جدا از وزن "نرمی" که دارند، و این وزن شعر را بیشتر به گفتگویی زمزمه آلود نزدیک می کند، و نیز واژه های آشنا و ملموس آن، که همین دو ویژگی برای "راحت " بر دل خواننده نشستن کافی است؛ و با این که بسیاری از دیدگاه ها و گفته هایش واجد ارزش و به گونه ای "آموزگارانه" اند، چنان است که شاعر هرگز از کنار خواننده برنمی خیزد و رو در روی او قرار نمی گیرد. همین نزدیکی عاطفی باعث می شود که حتی در جایی که جهان بینی فردگرایانه بر او غالب می گردد و تا

مرحله بدبینی و یاس کشانده می شود؛ با وجود نپذیرفتن اندیشه اش حس همدلی و همدردی با او کاهش نیابد.

بیشتر این که خواننده حتی اگر از احساسات و اندیشه های فروغ فاصله داشته باشد، او را انسانی می بیند که با اعتماد تمام و صداقت کامل از احساسات درونی خود "بی تکلّف" سخن می گوید. آنچه درباره نرمی وزن و خودمانی بودن واژه ها و تعابیر گفته شد، نمی توانست این همدلی را برقرار کند، اگر آثارش از نظر مفهومی و محتوایی "مکلّف"، "مقیّد" و "معذّب" می بودند.

فروغ به عنوان یک زن در جامعه ایرانی با این واقعیت روبرو است که فرهنگ حاکم بر این جامعه (با جمله رایج و معروف " شرع به ظاهر حکم می کند" و ...) انواع دروغ و تظاهر و "فاصله گرفتن" را امتیازی مثبت برای هر انسان و به ویژه زن بر می شمارد. شاید او برای رها شدن از بند دروغ و تظاهر و خفقان نیاز به این داشت که برخی "حریم" های دروغین را بشکند. کاری که در عنفوان جوانی و در دفاتر اشعار اولیه اش تا "عصیان" کرد. بسیاری بر این گمان اند که او در جامعه ای از نظر تاریخی و فرهنگی عقب مانده مرد ستیزانه منحصرا در پی آزادی زن بود؛ یعنی تعبیری مبتنی بر انحراف رایج "فمینیسم". اما فروغ در واقع چنین نبود، و این شائبه از آن جا حاصل شده است که جامعه متحجّر عادت به گفتگوی صمیمانه آن هم با یک زن را نداشته و ندارد.

گرچه بین مجموعه اشعار او در کتاب "تولدی دیگر" و اشعار پیشینش جهش قابل ملاحظه ای مشاهده می شود، اما این جهش، که بیشتر شکلی و محتوایی است، نباید ما را به اشتباه اندازد و اندیشه ها و احساسات او را که پیش از آن در قالبی متفاوت بیان می شد، نادیده گرفته و نوظهور و خلق الساعه اش بپنداریم. این تحول تدریجی کمّی اما به هر حال شجاعانه همیشه با فروغ بود، سرانجام به تحول کیفی انفجاری در کتاب مذکور منجر شد. در همه حال و منطقا با تجربه اندوزی و بلوغ ذهنی اش او موفق شد نمونه ای نادر باشد از چامه سرایانی که "من" خود را در قالب "همدم" مخاطب رشد و جهش دهد، و در هر حال دست مخاطب را رها نکند.

حتی در اشعاری که او از حال صرفا شخصی خود چیزی نمی گوید ، خواننده هنوز به "من" فروغ اعتماد دارد. این جاست که شاید بتوان گفت او در بند "فنّ شاعری" گرفتار نماند و توانست "من" خود را با "من" خواننده یگانه سازد. ما با او دوست و همراهیم حتی اگر جهان را مانند او نبینیم.

۲۵/۴/۱۳۹۹

بازگشت به نمایه

پری‌روی بی‌تابِ موسیقیِ ایران

گفت‌وگو با شهرام اقبال زاده

November ۳۰, ۲۰۲۰

طیبه سلمانی: استاد شجریان را تنها نمی‌توان از منظر موسیقی تحلیل کرد. بی‌تردید او تأثیر فراوانی در دیگر حوزه‌ها داشته است و شخصیت او چندوجهی و چندساحتی است. شجریان در موسیقی، ادبیات، هنر، اجتماع و سیاست مطرح است و همین مطرح بودن در حوزه‌های مختلف از شجریان شخصیتی ویژه ساخته است. شهرام اقبال‌زاده، نویسنده و منتقد ادبی، با ما از جایگاه شجریان در فرهنگ، موسیقی و ادبیات ایران گفته است.

جایگاه شجریان در فرهنگ ایران کجاست و چه عواملی او را به چنین جایگاهی رساند؟

برای آنکه بدانیم شجریان که بود، باید ببینیم او در چه شرایطی زاده و پرورده شد. همان‌طور که می‌دانیم شجریان در خراسان، شهری با نمادهای خاص مذهبی و سنتی زاده شد. این سرزمین نقش بسزایی در فلسفه و ادبیات و عرفان ایرانی اسلامی داشته است. نقشی که در برآمدن شخصیت شجریان هم خواه‌ناخواه، تأثیرگذار بوده است. یکی از موانع اصلی موسیقی در ایران، خوانشی از

دین است که مبنای آن فقه ایستاست. عامه مردم که گوش در گرو فتاوی فقها داشتند که از حرمت غنا می‌گفتند و برایشان موسیقی، تنها نوحه‌گری بر خاندان پیامبر و قرائت قرآن و بانگ اذان بود، تا حد زیادی در بازتولید آن خشک‌اندیشی‌ها دخیل بودند. دیوارهای سخت و بلند سنت در آن دوران مانع گسترش و بالندگی موسیقی بودند و کسانی را که رو به موسیقی می‌آوردند «مطرب» می‌خواندند. دید کلی این بود که آن‌ها نیز همچون کسانی که بساط طرب را در عروسی‌ها تدارک می‌بینند، اهل «لهو و لعب‌اند. ایجاد طرب، اگر برای بسیاری از مردم حرام نبود، دست‌کم کراهت داشت، اما بخشی از مردم زحمتکش، فارغ از برچسب‌های اهل فتوی، در هنگام شکار و کشت و کار ترانه‌های خود را می‌خواندند و البته در سطحی والاتر، میراث‌داران باربد و نکیسا در چارچوب دستگاه‌های موسیقی ایرانی سر در پی کار خویش داشتند و با همهٔ زنهارباش‌های فقها و فراخوانی آن‌ها به «تقوی» مولاناوار معتقد بودند «بانگ سرور اتقیاست. »

شجریان نیز از آنجا که در خانواده‌ای مذهبی و سنتی پرورش یافت، با چنین مانعی مواجه بود، اما به موسیقی بیش از آن عشق می‌ورزید که چنین امر و نهی‌هایی او را از طلب معشوق باز بدارد و وصل را در عشق می‌جست و نه فقه! چون دریافته بود «آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند» از این‌رو نه می‌خواست و نه می‌توانست رها کند و در دل واگویه می‌کرد «تکیه آن به، بر این چرخ معلق نکنیم». او آن‌چنان شیفته موسیقی بود که در عین باورهای دینی و عرفانی در دوران جوانی، از حکم‌های فقهی ایستا و سنت سفت و سخت خانوادگی گذر کرد و در عین احترام فراوان به پدر سخت‌گیر و محیط سنتی زادگاهش پنهان از دیده پدر، گذشته از قرائت قرآن و خواندن اذان، به‌صورت پیگیر به فراگیری موسیقی سنتی و گوشه‌های آواز ایرانی ادامه داد. گویی حافظ از قول او می‌گوید «دست از طلب ندارم تا کام من برآید/ یا تن رسد به جانان یا جان ز تن درآید»؛ غور در قرآن او را بدین نتیجه رساند که باورهای ایمانی هیچ منافاتی با موسیقی ندارد؛ خودش می‌گوید «بارها قرآن را خواندم، حتی یک کلمه از حرمت موسیقی در آن نیافتم. »

عنصر مؤثر دیگر بر شجریان، غنای فرهنگی ایران بود. موسیقی آوازی ایران، گره خوردگی صداهای جاری در طبیعت و نداهای انسانی و زمزمه‌های مردمان با عاطفه، اندیشه و تخیل و سنت‌های تاریخی- فرهنگی و هنری و ادبی است. این سنت‌ها و چارچوب‌ها در ایران بسیار قدرتمند است. رهاوردی تاریخی که پژوهشگران غربی نیز، از غنی بودن این پیشینه کهن سخن گفته و آن را ستوده‌اند. بسیاری از آن‌ها حماسه‌های شاهنامه فردوسی را از ایلیاد و اودیسه هومر برتر می‌دانند.

بنا بر روایت شما شجریان حامل نقاد دو عنصر مذهب و سنت موسیقی بوده است؟

بله، درواقع شجریان وارث این دو میراث است؛ اگر هگلی بگویم، او فقط نفی کرد، بلکه به نفی نفی پرداخت، یعنی حذف بخش‌های زنگارگرفته و حفظ بخش‌های پویا و ارتقا و سنتز آن در قالب نو یا ظرف جدید. در این راستا، نخست برداشتی نوگرایانه و گذر از شرع و مذهب ایستا و سنت مومیایی شده؛ و دیگری گرایشی اومانیستی و انسان‌گرایانه عرفانی که در موسیقی و شعر ما بازتاب پیدا می‌کند، نوعی برداشت نوین انسانی «از دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست». شجریان به قول عارف، «پری‌روی» هنری است که «تاب مستوری ندارد» و پرده‌ها و حجاب‌های بازدارنده را به سویی می‌افکند. او با عشق بسیار دستگاه‌های موسیقی را فرامی‌گیرد، حتی اذان را در چارچوب موسیقی دستگاهی می‌خواند. به همین خاطر هم ربنای او ماندگار شد؛ چراکه هم روح معنوی در آن جاری است و هم والایی و زیبایی توأمان روح ایرانی. به قول هوشنگ ابتهاج وقتی ربنا را می‌شنویم از خود بی‌خود می‌شویم. این میراثی تاریخی فرهنگی است که شجریان در آن می‌بالد.

شجریان نخستین گام برای نقد سنت را در همان خانواده برمی‌دارد و در خانواده‌ای سنتی، سنت‌شکنی می‌کند و پنهان از اتوریته پدر، موسیقی می‌آموزد و در محافل خاص آواز می‌خواند. ترس از شناخته شدن در یک محیط بسته و سودای رشدی فراتر از آنچه در محیط زادگاهش آموخته، او را به مهاجرت به تهران می‌کشاند. شجریان در آموزش و پرورش مشغول کار می‌شود و ضمن آن در محضر استادانی بزرگ تعلیم آواز می‌بیند.

ولتر در مورد نویسندگی می‌گوید: نویسندگی سه مرحله دارد: تقلید، اقتباس خلاق و نوآوری؛ اگر همین مراتب را بر خوانندگی و خنیاگری منطبق بدانیم، شجریان مرحله تقلید را در چارچوب دانش کسانی مانند برومند، طاهرزاده و دوامی در تهران هم پی گرفت.

او به تهران آمد و با برنامه گل‌ها و برنامه‌های هفتگی جمعه صبح استاد هوشنگ ابتهاج (سایه) به اقتباس خلاق رسید و با نام مستعار سیاوش، شروع به خواندن کرد.

او به تهران آمد و با برنامه گل‌ها و برنامه‌های هفتگی جمعه صبح استاد هوشنگ ابتهاج (سایه) به اقتباس خلاق رسید و با نام مستعار سیاوش، شروع به خواندن کرد. در آن روزگار، من هم برنامه‌های صبح جمعه ساعت ۱۰ را گوش می‌کردم و صدای سیاوش را دنبال می‌کردم. برنامه‌ای که جریان‌ساز شد. این گروه از هنرمندان موسیقیدان همچون لطفی، مشکاتیان و علیزاده، با نقدهایی که به ساختار موجود موسیقی داشتند، با

همراهی و ابتکار سایه، عمرشان را عاشقانه و آگاهانه وقف شناختن و شناساندن موسیقی ایرانی و احیا و پویایی آن کردند. در دادوستد بین این هنرمندان، آثاری تولید شد که گویای تحول و پویایی و شکوفایی در ادب و موسیقی ایران است. گویی شعر کهن ایران با این فرآیند به مرحله شکوفایی جدیدی می‌رسد. به قول میخائیل باختین متن‌های برجسته ادبی- هنری همواره در دوره‌های مختلف باززایی و نوزایی دارند، چون باری غنی دارند که ظرفیت برداشت‌های نوین در آن نهفته است.

اما تمام آنچه شما گفتید معطوف به حوزه هنر است. به نظر می‌رسد شجریان شخصیتی فراتر از حوزه هنر دارد. شخصیت او سویه‌های اجتماعی پررنگی دارد، این جایگاه اجتماعی از کجا برآمد؟

در آستانه انقلاب نقش شجریان وجه اجتماعی و حتی کارکرد و جلوه سیاسی هم پیدا کرد بی‌آنکه به تیپ کلیشه‌زده سیاسی صرفاً روزمره بدل شود. اشعاری که شجریان خوانده ضمن اینکه به مسائل عاطفی و فردی می‌پردازند دارای ابعاد اجتماعی و حتی سیاسی انتقادی بوده‌اند، اما با اوج‌گیری جنبش گسترده مردمی سال ۵۷ در کنار سرودهایی که در آن دوره تولید می‌شد، گروه چاووش هم آثار انقلابی ارزشمندی تولید کرد.

پس از استعفای اعتراضی سال ۵۷، متأسفانه پس از انقلاب این گروه پرتوان و نوآور در صدا و سیما جایگاه بایسته‌ای نیافتند، بلکه از خانه خود رانده شدند!

چه چیزی او را به این سمت کشاند؟

شخصیت سایه در رشد چاووش و پیش از آن تحول برنامه موسیقی ایرانی در رادیو تأثیر بسیاری داشت. سایه به دعوت قطبی، رئیس وقت رادیو و تلویزیون، به رادیو آمد. کسانی که با سایه در گل‌ها، به‌ویژه برنامه‌های صبح جمعه، فعالیت خود را پی گرفتند جوان‌های بااستعدادی بودند که این آشنایی ظرف خوبی برای بروز استعداد و ظهور خلاقیتشان در اختیار آن‌ها قرار داد. خود سایه هم منش، بینش و روش خاصی داشت که توانست با همه تفکرات کنار بیاید و با افراد گروه دادوستد هنری و گفت‌وشنودهای دلخواه داشته باشد بی‌آنکه مشی سیاسی خاصی به کسی تحمیل یا القا کند یا اصول خود را زیر پا بگذارد.

این همکاری در چاووش ادامه یافت و شعرهای انقلابی که سایه می‌سرود و شجریان می‌خواند در آستانه انقلاب و پس از انقلاب آشکارا نمود سیاسی پیدا کرد و در قالب نوارهای کاست پرفروش وارد جامعه شد. درواقع موسیقی انقلابی با این فرآیند به میان مردم رفت. افراد و گروه‌های مختلفی وارد این صحنه شدند و می‌بینیم در این مقطع، شجریان در اوج قرار دارد.

پس از استعفای اعتراضی سال ۵۷، متأسفانه پس از انقلاب این گروه پرتوان و نوآور در صدا و سیما جایگاه بایسته‌ای نیافتند، بلکه از خانه خود رانده شدند! هنوز مدتی از انقلاب نگذشته دوقطبی‌های خودی-ناخودی، چپی-راستی، مذهبی-غیرمذهبی و اشکال دیگر قطبی‌سازی در جامعه شروع و منشأ حذف افراد شد. در این فضا متأسفانه هنر انقلابی که حتی در دوران جنگ هم نقش شورآفرینی داشت، اجازه بروز بیشتر پیدا نکرد. موسیقی هم در همان فضای دوقطبی به حلال و حرام تقسیم‌بندی شد. به هر حال با انقلاب بخش بزرگی از خوانندگان پیش از انقلاب مبتذل‌خوان شمرده شدند و کنار زده شدند، اما شجریان همپای انقلاب و برای مردم و در دوران دفاع ملی و جنگ میهنی هم خواند. او به قول خودش هیچ آهنگ و شعری را اجرا نکرد مگر این‌که به دلش بنشیند و خواست مردم در آن باشد. همین روند باعث شد که در جریان سال ۸۸ هم تصنیف «تفنگت را زمین بگذار» را بخواند. صدا و هنر او همواره همپای پویایی تاریخ و تحولات اجتماعی جامعه پیش رفته است. شجریان در اجراهایش بانگ بی‌صداها شد.

کدام موسیقی یا هنر را می‌توانیم موسیقی مردمی بدانیم؟

بحث ساده‌ای نیست، شاید بشود گفت موسیقی مردمی نوعی از موسیقی است که از منافع مردم در مسیر عدالت، آزادی و رهایی آگاهانه دفاع کند و فقط شور توده‌ای بر پا نکند تا چون هنر فاشیست‌ها عامل سرکوب شود، بلکه در عین حال باید بتواند وضعیت موجود را با دگرخوانی و نوآوری نقد کند. هنر انتقادی، حامل اندیشه انتقادی است؛ اندیشه‌ای که به نوعی روایت ضرورت‌های تاریخی و پویایی اجتماعی باشد؛ یعنی فرهنگ مستقر را بازتولید نکند و در خدمت قدرت ایستا نباشد. برای ماندگاری این موسیقی باید جنبه هنری و زیبایی‌شناختی هم داشته باشد و ساحت هنر را با مسائل جامعه بیامیزد.

> هنر عامه‌پسند صرفاً برای سرگرمی مردم است و حالت تفریحی صرف که به خودی خود ایرادی ندارد، اما گاه کارکرد تخدیری هم پیدا می‌کند.

تفاوتش با هنر عامه‌پسند چیست؟

هنر عامه‌پسند صرفاً برای سرگرمی مردم است و حالت تفریحی صرف که به خودی خود ایرادی ندارد، اما گاه کارکرد تخدیری هم پیدا می‌کند. درواقع کارکرد این نوع هنر و موسیقی مردم را به روزمرگی صرف مشغول می‌کند تا سر از لاک خود بیرون نیاورند. هرچند نباید جنبه طرب و شادمانی را در این نوع هنر تحقیر و از بعد بوروکراتیک سرکوب کرد، اما باید به هنر پویا و انتقادی و مردمی بها و امکان رشد داد.

موسیقی سرگرم‌کننده مورد اشاره بیش از موسیقی مردمی زیر فشار بود چون جنبه طرب داشت، آیا این فضا را برای موسیقی مردمی باز نمی‌کرد؟

این‌طور نبود. موسیقی سرگرم‌کننده و تفریحی پس از دوران حرمت دهه‌های نخست، تحت تأثیر تکثرگرایی دوران اصلاحات به صورت رسمی جا باز کرد و گاه با ته‌رنگی از مذهب لعاب داده شد و به هیئت‌های مذهبی نیز راه یافت. در این دوره به هنر انتقادی که کمابیش رنگ انقلابی هم داشت و یادآور و نشان‌دهنده حضور جریان‌های فکری و سیاسی گوناگون و همبستگی مردم بود، چندان توجهی نشد و اتفاقاً جا برای هنر عامه‌پسند باز شد؛ همان‌طور که گفتم کپی‌برداری از موسیقی خالتور پیش از انقلاب دوباره جا باز کرد. تأکید می‌کنم اکنون این کپی‌برداری ناشیانه به مضامین و موسیقی نوحه‌ها هم بیش از پیش کشیده شده است. درواقع وقتی میدان از کسانی که مایه کافی در موسیقی داشتند خالی شد و قرار شد فقط نهادهای دولتی با مدیریت کم‌مایه‌ها متولی امر شوند، روند موسیقی به سمت ابتذال می‌رود. شاید اگر راه بر تنوع و تکثر بسته نمی‌شد، موسیقی مبتذل، از حاشیه به متن نمی‌آمد، اما با مدیریت ضعیف مراکز تصمیم‌گیری در حوزه موسیقی این اتفاق افتاد. در اینجا نیز موسیقی ایرانی اگر کسی چون شجریان را نداشت، آسیب بسیار می‌دید. بودن امثال او گویی موسیقی را نگاهبانی کرد.

شجریان تلفیقی از انواع سرمایه‌ها در این میدان‌های متداخل است که ناشی از حضور تأثیرگذار او در چند میدان است؛

آیا می‌توان شجریان را سرمایه نمادین هنری در این چند دهه اخیر در ایران دانست؟

بله. پیر بوردیو نظریه‌ای به نام نظریه میدان‌ها دارد. او این میدان‌ها را به میدان سیاسی، میدان فرهنگی و هنری، میدان اجتماعی و میدان اقتصادی تقسیم می‌کند. این میدان‌ها مانند دایره‌های متداخل به هم وصل می‌شوند. در میدان سیاسی، سرمایه سیاسی حکومتگران از یک‌سو، فارغ از میزان و محدوده و مشروعیت آن و احزاب و فعالان سیاسی از سوی دیگر در کشاکش و رقابت‌اند. در میدان اقتصادی، سرمایه‌داران و به قول ادبیات حکومتی «سرمایه‌گذاران» و «کارآفرینان» با ثروت و سرمایه و داشتن دفتر و دستک و زحمتکشان با نیروی کارشان و در میدان اجتماعی، کنشگران اجتماعی و نهادهای مدنی چون فعالان محیط زیست و جنبش صلح و در میدان هنری، هنرمندان با سرمایه هنری و داشتن خلاقیت‌های مختلف و گالری‌داران و ناشران و کتاب‌فروشان و سرمایه هنرمند به نوع نگاه و قدرت خلاقه‌اش و اینکه چه نوع هنری را می‌آفریند و چه قشری را جذب می‌کند و دایره ارتباطاتش وابستگی تام دارد و بنا به گسترش دامنه نفوذش به جایگاه و منزلت خاص خود دست می‌یابد که به آن سرمایه هنری و

نمادین بدل می‌شود. هر هنری و هنرمندی نیروی اجتماعی خاص خودش را جذب و سپس آزاد می‌کند؛ به بیانی دیگر، هنر مردمی و هنرمند مردمی نیز بسته به افراد و اقشاری که جلب و جذب و به‌صورت نیروی اجتماعی آزاد می‌کند، همان‌طور که گفتم دارای سرمایه‌ای نمادین می‌شود. باید تأکید کنم که هیچ مرز قاطع عینی بین این میدان‌های متداخل و متقاطع وجود ندارد. به قول فیلسوفی همه مرزها در جامعه و طبیعت، مشروط، نسبی و متغیرند.

شجریان تلفیقی از انواع سرمایه‌ها در این میدان‌های متداخل است که ناشی از حضور تأثیرگذار او در چند میدان است؛ در میدان هنری به خاطر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی کارش که هم تداوم‌بخش هنر اجتماعی و سیاسی مشروطه است و هم میراث‌دار سنت موسیقی و گوشه‌های آواز ایرانی از سویی، هم نوآوری‌هایش و داشتن نیرویی که می‌تواند بین قشر هنرمندان و فرهیختگان و بخشی چشمگیر از مردم پل بزند از سوی دیگر. از این‌رو وقتی وارد قلمرو هنر اجتماعی اعتراضی می‌شود، در غیاب نهادهای مدنی و سیاسی رودرروی قدرت قاهره با بی‌باکی می‌ایستد، ناخودآگاه سرمایه و وجهه سیاسی هم پیدا می‌کند. تداوم چنین حضوری در بزنگاه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی، با توجه به نبود شخصیت‌های مرجع تأثیرگذار و جهت‌دهنده، او را به یک شخصیت کاریزماتیک یا کراماتی و اسطوره‌ای برمی‌کشد؛ می‌دانیم که اسطوره ساخته ذهن انسان درمانده و بی‌پناه است که تکیه‌گاه مادی محکمی در زندگی روزمره و جاری ندارد، از این‌رو یا به اسطوره‌های کهن پناه می‌برد و یا ذهن اسطوره‌ساز و پناه‌جوی او به خلق اسطوره‌ای نو دست می‌یازد که در شرایط دشوار زندگی فردی و اجتماعی به برخی از نیازهای عاطفی و روانی، و در بحران‌های اجتماعی و سیاسی که صدایش را نمی‌شنوند، نیازمند تریبونی است که بانگ مظلومیت خود را در ندای او ببینند و بشنوند. به‌عنوان مثال، شجریان با بازخوانی خلاقانه «مرغ سحر» پیام مشروطه را به امروز منتقل می‌کند، گویی با این کار سنت مردم‌گرایانه ترانه‌های انقلابی -نه الزاماً پوپولیستی- را از مشروطه به این‌سوی زنده نگه می‌دارد و با خواندن «بیداد» از بیداد در جامعه امروز شکوه می‌کند؛ و در شرایطی بحرانی دیگر با زبان آواز خواستی مردمی و عمومی را بیان می‌کند؛ یعنی ترانه «تفنگت را زمین بگذار.»

بنابراین او به‌صورتی طبیعی بر بستر رویدادهای جاری به سرمایه‌ای گسترده سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دست می‌یابد که او را به یک شخصیت نمادین تاریخی-فرهنگی و هنری تبدیل می‌کند و نمادی از فریاد فروخفته ملی می‌شود. با چنین تبیینی شجریان یک

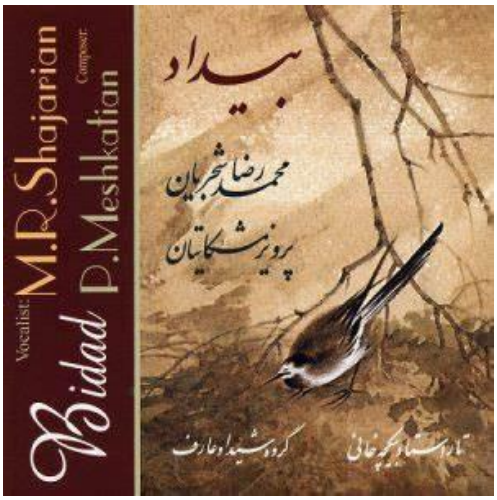
چهره ملی است، در زمانی که فضا برای تبدیل شدن افراد به سرمایه نمادین اجتماعی به‌شدت تنگ است.

آیا می‌توانید تحلیلی سمبلیک از کنار هم قرار گرفتن شجریان و فردوسی در کنار هم به ما بدهید؟

فردوسی هم اسطوره‌های ایرانی، زبان و میراث شعر فارسی را در شاهنامه به صورتی هوشمندانه به هم می‌آمیزد و شاهکاری نو می‌آفریند. او نیز پایی در سنت‌های اجتماعی و فرهنگی پیش از خود دارد و فراتر از شاهنامه دقیقی و خدای‌نامک‌های گوناگون می‌رود. فردوسی در زمان چیرگی بیداد اعراب به ظاهر مسلمان، به تلفیق خلاقی از ایرانیت و اسلامیت می‌رسد و بهانه رافضی و مجوس خواندنش را از متجاوزان متعصب می‌گیرد. دستاورد فردوسی در آن دوره، نجات زبان

فارسی و فرهنگ مشترک همه ایرانیان است. شجریان نیز بر بستر سنت‌های مذهبی خانواده و آموخته‌های خود از قرائت قرآن و اذان و با شناخت کافی و وافی از موسیقی ایرانی و شعر فارسی، در گره‌گاه‌های اجتماعی-سیاسی و تاریخی ایران، گویی جان دوباره‌ای به آن‌ها می‌بخشد. با اجراهای بی‌همتای او، شعر و موسیقی، ما هم با منابع غنی فرهنگی پیوند می‌خوریم، هم میراث سرشار سنت را درمی‌یابیم و هم به سنت نقادی از مشروطه تا به امروز می‌پیوندیم. به بیانی دیگر، با آواز شجریان هم شعر کلاسیک فارسی و هم شعر نو به صورتی گسترده به میان مردم رفت، او مصب تاریخ و فرهنگ بود که به اقیانوسی به نام ایران‌زمین پیوست.

این است راز مانایی و رمز پایایی شجریان، همچون فردوسی بزرگ▪.



منبع: چشم‌انداز ایران شماره ۱۲۴

بازگشت به نمایه

چرا من نقّاش شدم و برادرم قصّاب؟

کاوه آهنگر

منشاء و ریشه تفاوت‌های فردی حتی در شرایط یکسان کجاست؟ دلیل رفتار و عملکرد جمعی یکسان در قبال مسائل و حوادث اجتماعی و سیاسی از کجا نشأت می‌گیرد؟ فلسفه‌ی ایده‌آلیستی و فلسفه‌ی علمی هر کدام چه پاسخ هایی برای پرسش‌های فوق دارند؟ پیشرفت‌های علمی امروزی و پراتیکِ اجتماعی برای کدام پاسخ گواهی صحّت صادر می‌کند؟ آیا پاسخ‌هایی خارج از این دو فلسفه (ایده الیسم و ماتریالیسم) برای پرسش‌هایی از این دست متصور است؟... نوشتار زیر کنکاشی است مختصر در این زمینه که از نظر می گذرانید.

مقدمه‌ای بر تفاوت‌های فردی

همواره این سوال برای پیروان فلسفه‌ی علمی مطرح می‌شود که «چرا من؟». چرا در این خانواده من مبارز سیاسی شدم ولی برادرم معلم شد؟ چرا من به دنبال کسب علم رفتم و خواهرم به دنبال کسب ثروت و مال؟ زنجیره‌ی این پرسش‌ها بی‌پایان است، اما جواب این پرسش به صورت ماتریالیستی بسیار ساده است. به همان دلیل که این به علم فیزیک علاقه‌مند شد و دیگری به فلسفه، این رنگ سرخ را دوست دارد و دیگری رنگ آبی، این از موسیقی خوشش می‌آید و دیگری از سینما.

اگر با دیدگاهی ماتریالیستی به جریان تاریخ بنگریم، پاسخ به این موضوع باز هم ساده‌تر می‌شود. حیات، منشأ تمام موجودات زنده است ولی بزرگ‌ترین شاخص تکامل آفرینش تنوع است. حیات به یک سان و با یک دلیل ،هم انسان و هم حیوان و هم گیاه، هم شیر و هم فیل و هم گاو ... را آفریده است. خاصیت تکامل در تنوع بخشیدن به صورت‌های ماده است. افلاطون در مقابل این پرسش و پاسخ علمی به ایده‌آلیسم روی آورد و اعلام کرد که ماده پذیرای انواع مُثُل است که در جهانی غیر از دنیای مادی ما زندگی می‌کنند و از آن جهان بر ماده نازل می‌شوند و تنوع موجودات حاصل می‌شود. امروزه بطلان نظریه‌ی افلاطون بر همه کس روشن است و نیاز به اثبات مجدد ندارد؛ اما در دیدگاه ماتریالیستی موضوع جوابی ساده دارد. ماده در حرکت جاویدان و تغییر بی‌پایان است و به دلیل تضادهای درونی هر بار صورت‌های جدیدی از صورت‌های هستی و موجودات تولد می‌یابد. تا زمانی که ماده هست، تغییر هم هست و زایش موجودات در هستی‌های متفاوت ادامه دارد. تکامل ذاتی ماده است و در اثر آن هر بار موجودات جدیدی پای به عرصه می‌گذارند و نابود می‌شود. همچنان که می‌آیند، همچنان هم می‌روند و صبح ثبات و جاودانگی برای هیچ چیز وجود ندارد. این قانون عام است و بر هر چیز خاص تعمیم و سیطره می‌یابد. ما امروزه چنان زندگی می‌کنیم که جامعه برای ما معین کرده است. قوانین اجتماعی نسبت به خود در حالت عام و خاص است. در جامعه‌ی سرمایه‌داری قانون عام، فروش نیروی کار و کسب درآمد است. این قانونی نیست که کسی بتواند از آن سرپیچی کند چون مجازات سرپیچی از آن مرگ به خاطر گرسنگی است. البته این جامعه به دست افراد ساخته شده ولی بدل به نیروی قاهر و شکست‌ناپذیری شده که فرد در مقابل آن به زانو در می‌آید. یک فیزیکدان امروزه کار خودش را چنان ادامه می‌دهد که علم فیزیک برای او معین کرده است. یک پزشک کار خود را چنان ادامه می‌دهد که علم پزشکی برای او معین کرده است. هر چند علم ماحصل کار و

اگر با دیدگاهی ماتریالیستی به جریان تاریخ بنگریم، پاسخ به این موضوع باز هم ساده‌تر می‌شود. حیات، منشأ تمام موجودات زنده است ولی بزرگ‌ترین شاخصِ تکاملِ آفرینش تنوّع است.

کوشش افراد است ولی بدل به نیروی عام و بیگانه از عاملان آن شده که باید از آن تبعیت کنند. قوانین عام مسیری را که افراد باید بپیمایند خط‌کشی کرده و انسان منفرد از میان این خطوط باید راه برود.

توضیحِ تکاملیِ تفاوت‌ها

در سرشت ماده تغییر و تکامل است. پیامدها و نتایج تکامل، تنوع و گوناگونی است. فی‌المثل با تکامل علم هر روز شاخه‌های علمی جدید متولد می‌شود. با تکامل علم پزشکی هر روز داروهای جدید و شیوه‌های درمان جدید تکامل می‌یابند. در صنعت هر روز چیزهای جدید خلق

می‌شود. هر کس به اتومبیل‌های تولید شده در قرن بیستم و بیست و یکم نگاه کند، متوجه تنوع تولیدات جدید نسبت به اتومبیل‌های تولید شده در اوایل قرن بیستم می‌شود. اگر به تکامل موجودات زنده نگاه کنیم، پیدایش انواع موجودات جدید را در اثر تکامل می‌بینیم و... . به هر حال نتیجه‌ی تکامل مستمر و پیوسته‌ی ماده، تنوع و گوناگونی است و در هیچ موردی این قاعده استثناءپذیر نیست.

بنابراین با تکامل زندگی و حیات اجتماعی و بیولوژیکی انسان، باید منتظر تولد پدیده‌های حیاتی متنوع و گوناگون باشیم. بدین ترتیب تکامل انسان می‌گوید که چرا من به موسیقی علاقه‌مندم و چرا برادرم به ریاضیات و دیگری به سیاست و دیگری به هنرو... . پس تولد انسان‌ها با گرایشات متفاوت، ذاتی تکامل انسان است؛ به همین جهت هیچ دو انسانی یکسان به دنیا نمی‌آیند و یکسان تربیت نمی‌شوند و یکسان فکر نمی‌کنند و سلیقه و خواسته‌ی هیچ دو انسانی نمی‌تواند یکسان باشد. در این جا تا حدودی معلوم شد که چرا دو فرزند از یک خانواده با تربیت و تغذیه‌ی یکسان به دو انسان متفاوت تبدیل می‌شوند. یک نفر انقلابی می‌شود و یک نفر کارمند اداره، یک نفر شاعر می‌شود، یک نفر حسابدار و... .

به هر حال پیدایش تنوع و گوناگونی، ذاتی ماده و برای آن ضرورت است. بی‌جهت نیست که ستاره‌شناسان هر روز یک کهکشان جدید، سیاره‌ی جدید، سیاه‌چاله‌ی جدید و ... کشف می‌کنند و هر دانشمندی در حوزه‌ی مطالعاتی خودش چیزهای جدید کشف می‌کند، چون چیزهای جدید متولد می‌شوند: کهکشان جدید، سیاره‌ی جدید، اختراع جدید، کشف جدید، کتاب جدید و ... آفریده می‌شود و ماده به شکلی بی‌پایان به حرکت و تکامل جاویدان خویش ادامه می‌دهد.

برای فلاسفه متافیزیکی این تنوع و گوناگونی اعجاب‌انگیز بود. به همین جهت سعی می‌کردند این آفرینش متنوع را با توسل به خدا و روح و اراده‌ای مافوق مادی توضیح دهند.

برای فلاسفه متافیزیکی این تنوع و گوناگونی اعجاب‌انگیز بود. به همین جهت سعی می‌کردند این آفرینش متنوع را با توسل به خدا و روح و اراده‌ای مافوق مادی توضیح دهند. آن‌ها هرگز نمی‌توانستند درک کنند که این تنوع بی‌پایان ویژگی تکامل در ماده است و از خارج از جهان نیامده است.

این تفرد و تنوع در نوع انسانی از آن زمانی که گله‌های انسانی از حیوانات جدا می‌شود و کلان‌های انسان و زندگی جمعی شروع می‌شود پا به عرصه می‌گذارد. این تنوع و تفرد در نوع انسان در این کلان‌ها با پیدایش توتم برای هر کلان شروع می‌شود. هر کلان برای خود یک نیایی (جد) دارد که نماد آن می‌تواند یک حیوان، یک پرنده، یک شیء و یا هر چیز دیگری باشد. کلانی که به این توتم تعلق دارد، دارای آداب و مراسم و مناسک

متفاوت از کلان‌های دیگر می‌شود و علاوه بر این با پیدایش توتم‌ها هر کلان دارای تاریخ می‌گردد. یعنی هر فرد یک کلان صاحب هویتی می‌شود که از پیش برای او معین شده و بدین ترتیب انسان از همان آغاز، انسانی تاریخ‌مند است در حالی که در روی زمین از جغرافیایی خاص بی‌بهره است و سرتاسر زمین می‌تواند برای او جغرافیا باشد. به هر حال با پیدایش کلان‌ها و توتم‌های آن‌ها، انسان‌ها صاحب هویت خاص خود می‌شوند و چنان این هویت سخت و منجمد است که موجب نزاع‌ها و جنگ‌های بین کلان‌های مختلف می‌گردد و بدین ترتیب اصل و نسب پای به فرهنگ انسانی می‌گذارد که با ترکیب با تفاوت‌ها و تضادهای طبقاتی تا به امروزه ادامه‌ی حیات می‌دهد و جنبه‌ی تقدس پیدا می‌کند و یکی از شرایطی می‌شود که شخصیت آدمی را تشکیل می‌دهد و تا زمانی که جوامع طبقاتی وجود داشته باشد، این نورم اجتماعی حرفی برای گفتن دارد و تا حدودی انسان‌ها را مجبور به تبعیت از خویش می‌کند. هر چند تقدس اصل و نسب در دوران فئودالیته از سایر صورت‌بندی‌های تاریخی محکم‌تر است و یکی از پایه‌های مذاهب توحیدی را تشکیل می‌دهد که در دوران فئودالیته خلق شدند. بدین ترتیب هر انسانی که بخواهد خود را تعریف کند و هویت خویش را مشخص سازد، مجبور است در جوامع طبقاتی نگاهی به اصل مقدس (اصل و نسب) داشته باشد و نکته‌ی جالب در این جاست که مانند جهان باستان که هر کلان برای توتم خود ارزش برتر نسبت به سایر کلان‌ها و توتم‌ها قائل است، انسان‌های بعدی هم برای اصل و نسب خود برتری قائل می‌باشند، چیزی که پایه‌ای برای نژادپرستی‌های بعدی می‌گردد. به هر حال نباید فراموش کرد که انسان از ابتدای تمدن خویش انسانی صاحب تاریخ است و او را باید در دامنه تاریخش باز شناخت.

به هر حال تفرد و تنوع و گوناگونی در نوع بشر امری است که از پیش از تاریخ شروع می‌شود و به اشکال گوناگون در جوامع حفظ می‌شود. این تنوع و گوناگونی امری اجتماعی است نه بیولوژیکی. تفاوت‌های بیولوژیکی افراد برای انسان هویت دیگری را رقم می‌زند.

امرِ عام و خاصّ

> *این تفرد و تنوع در نوع انسانی از آن زمانی که گله‌های انسانی از حیوانات جدا می‌شود و کلان‌های انسان و زندگی جمعی، شروع می‌شود یا به عرصه*

تا این جا به کلیاتی پرداختیم که برای تمام افراد بشر صادق است؛ ولی گفتن کلیات حقیقت مسئله را روشن نمی‌کند و چه بسا بی‌معنی هم از کار در بیاید. به طور مثال اگر شخصی بگوید که کاغذ محصول طبیعت است، موضوعی کاملاً درست اما بی‌معنی را بیان کرده است؛ چون همه می‌دانیم که کاغذ محصول فرایندی صنعتی است که در طی هزاران سال تکامل یافته و امروزه به کمک تکنولوژی و علم تولید می‌شود و برای تولید کاغذ باید به طور مشخص سراغ کسانی رفت که در جریان

تولید صنعتی آن دست اندر کار می‌باشند و به طور اخص و معلوم می‌توانند بگویند که کاغذ چگونه تولید می‌شود. یعنی از امر کلی (طبیعت) باید به سوی امر خاص و مشخص و کانکریت صنعت تولید کاغذ برویم.

امر کلی و خاص موضوعات پیچیده‌ای در فلسفه‌ی ایده‌آلیستی و متافیزیک و ماتریالیسم بوده است. اگر از جنبه ی مُثُل افلاطونی صرف نظر کنیم که برای هر چیز در این جهان یک جد و نیای غیرمادی در نظر می‌گیرد که وجه مادی آن در این جهان از روی آن ساخته می‌شود (مُثل انسان و انسان واقعی، مُثل نیکی و کار نیک، مُثل زیبایی و این نقاشی زیبا...)، نئوپوزیتیویست معاصر هم امر کلی را به وجه مشترک یک طبقه از اشیا نسبت می‌دهد و از وجه افتراقات و اختلافات صرف نظر می‌کند. فی‌المثل بین حیوانات پستان‌دار به دو پا بودن آن‌ها اکتفا می‌کند و می‌خواهد از روی این صفت مشترک بین جانوران به صفت کلی پستانداران برسد و از روی صفات مشترک در این فلز و آن فلز، به صفت مشترک فلز برسد. اما از نظر هگل امر کلی، امری ساکن نیست بلکه در حال تکامل و حرکت است و اولین صفت آن این است که کلی تجزیه‌پذیر نیست یعنی به آحاط بسیط تر از خود تجزیه نمی‌شود ولی می‌تواند در زایش کلیات دیگر شرکت کند. فی‌المثل از روی شکل مثلث، می‌توان شکل مربع یا مستطیل را ساخت، می‌توان مربع و مستطیل را به مثلث‌ها تجزیه کرد ولی مثلث را نمی‌شود به چیز دیگر تقلیل داد، در عین حال که مثلث در همه‌ی اشکال هندسی دیگر حضور دارد. در واقع مثلث، نیا و جد سایر اشکال هندسی است. یعنی اگر بتوان مساحت مثلث را حساب کرد، مساحت سایر اشکال هندسی را هم می‌توان محاسبه کرد. در فلسفه‌ی ماتریالیسم و نزد مارکس، کلی موجب موجودیت فرد و حرکت آن می‌شود. در واقع کلی عام‌ترین قوانین حاکم بر پدیده است. بهترین مثال در این باره تعریف ماتریالیسم از انسان است.

انسان، حیوانِ ابزارساز

«انسان حیوان ابزارساز است»؛ تعریفی که مارکس از انسان‌شناس مشهور فرانکلین اقتباس می‌کند. این تعریف واجد ویژگی‌های زیر است:

«انسان حیوان ابزارساز است»؛ تعریفی که مارکس از انسان‌شناس مشهور فرانکلین اقتباس می‌کند.

۱. هر انسانی در هر کجای کره‌ی زمین زندگی کند و در هر مرحله از تکامل باشد بدون هیچ آموزشی می‌تواند بر حسب نیاز خود ابزاری برای رفع نیاز خود بسازد.

۲. در هر فرد انسانی این صفت دیده می‌شود.

۳. با حذف این صفت انسان دیگر انسان نخواهد بود.

۴. این انسان ابزارساز در واقع نیا و جد هر انسان می‌باشد.

۵. از روی این صفت می‌توان تکامل انسان را بررسی کرد. انسان پارینه‌سنگی، نوسنگی، دوران برنز... دوران کامپیوتر

۶. از روی تکامل این صفت ابزارسازی، سایر صفات انسانی مثل سخنگویی، بر روی پا راه رفتن و ... را می‌توان

توضیح داد.

۷. این امر کلی نسبت به سایر صفات انسانی تقدم منطقی دارد.

تفاوت این امر عام ماتریالیستی از دیدگاه ایده‌آلیستی در این است که ایده‌آلیسم فصل مشترک پدیده‌ها را اصل و مبنای چیزها یا نیای آن‌ها قرار می‌دهد که نمی‌تواند توضیح دهنده‌ی دلیل تکامل باشد. فی‌المثل داشتن نرمه ی گوش در بین همه‌ی انسان‌ها مشترک است ولی از روی آن نمی‌توان تکامل جوامع بشری را توضیح داد و از روی آن نمی‌توان دلیل پیدایش زبان، جوامع طبقاتی و ... را توضیح داد. در واقع امر عام همچون جوهر پدیده است؛ اما جوهری در حال تغییر و تبدیل. اما باید کلی یا عام بر فرد عبور نماید یعنی ما در این انسان منفرد به طور مثال نیای جمعی را هم بصورت امر عام ملاحظه میکنیم. اگر رابطه‌ی امر عام با فرد گسسته شود حیات فرد هم گسسته می‌شود. پس بدون ترکیب دیالکتیکی میان عام و خاص سخن از موجودیت پدیده نمی‌توان گفت. تا خاص آن چنان توضیح داده نشود که موجب تجسم و عینیت یافتن کل نشود، مطالعه درباره‌ی پدیده‌ها ناممکن خواهد شد. مثال بارز این موضوع رابطه‌ی سرمایه و کار و کالا در جامعه‌ی سرمایه‌داری است که به تفصیل از طرف مارکس از آن صحبت شده است.

رابطه‌ی دیالکتیکی بین عام و خاصّ

بدون کشف رابطه‌ی دیالکتیکی بین «کل و جزء»، «عام و خاص» و «کلی و فردی»، توضیح حیات یک پدیده و چگونگی پیدایش و تکامل آن ممکن نیست. فقط به این نکته باید توجه کرد که کلی در فلسفه‌ی علمی مُثل افلاطونی نیست که پدیده‌های مادی رونوشتی از آن باشد؛ بلکه کلی در فلسفه‌ی علمی قوانین حاکم بر موجودیت و تکامل آن پدیده است. برگردیم به انسان و این که چگونه باید تفاوت بین انسان‌ها را توضیح داد. در این که تکامل موجب تکثر و تنوع و گوناگونی می‌شود بحثی نیست و این درباره‌ی انسان هم صادق است ولی این بخش از آن را باید مطالعه کرد که هر انسانی دارای دستگاه عصبی متفاوتی از انسان دیگر است و جهان خارج توسط حواس انسان در انسان ورود می‌کند و در سلسله اعصاب ما منعکس می‌شود و این انعکاس توسط دستگاه عصبی ما به مغز منتقل و در آن جا درک و فهم می‌شود. در واقع دستگاه عصبی انسان همانند منشوری است که جهان خارج را بدل به انعکاس و مجموعه‌ای از علائم می‌کند که به مغز منتقل می‌شود. همچنان که در انعکاس نور در منشور، جنس منشور و زاویه‌ی تابش انعکاسات مختلفی از نور به دست می‌دهد، انعکاس جهان در دستگاه عصبی (منشور) به دلیل تفاوت‌هایی که در ساختمان‌های آن‌ها وجود دارد، متفاوت از کار در می‌آید. فی‌المثل دو نفر یک آهنگ

موسیقی را می‌شنوند، هر یک به نحوی تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد چون تبدیل این آهنگ در سلسله اعصاب هر یک صورتی متفاوت دارد. مزه‌ی یک غذا برای دو نفر یکسان نیست. درک رنگ برای این هنرمند نقاش و آن هنرمند نقاش یکسان نیست... . بدین ترتیب به دلیل ساختمان‌های متفاوت عصبی هر انسان، جهان به صورت‌های متفاوت و با شدت و ضعف‌های مختلف انعکاس می‌یابد و موجب تفاوت در درک انسان‌های مختلف از یک پدیده می‌شود. به همین جهت دو برادر که هر دو ناظر یک صحنه از نابرابری طبقاتی و ظلم می‌باشند، هر یک با شدت‌های مختلف تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند. بدین ترتیب انسان‌هایی با احساسات متفاوت را داریم. پس از نظر فلسفه‌ی علمی، تفاوت بین انسان‌ها مربوط به خاص بودن است. امروزه زیست‌شناسی و روان‌شناسی تجربی با مطالعه و دسته‌بندی نوع انعکاسات در افراد مختلف سعی در کشف دقیق‌تر مکانیسم رابطه‌ی عام و خاص در زندگی انسان دارند. فی‌المثل فروید معتقد بود که نابه‌سامانی‌های زندگی در دوران کودکی در ذهن انسان موکد می‌شود و انسان در بزرگی جریمه‌ی آن را در روان‌پریشی‌ها پرداخت می‌نماید.

اما به این نکته همه هم باید توجه داشت که در تمام این انعکاسات خاص و در هر یک از آن‌ها، مقوله‌ای کلی و عام هم وجود دارد که آن هم به مغز انسان منتقل می‌شود. این درست است که هر انسان منفردی به فراخور حال خود با سیستم و ارگانیسم بدن خود و سلسله اعصاب خود به نوعی تحت تأثیر قرار می‌گیرد ولی قانون عام پدیده در مغز انسان بر بسیاری از موارد خاص برتری می‌یابد و آن‌ها را تابع خویش می‌سازد. فی‌المثل هر دو برادر با شدت‌های مختلف تحت تاثیر ظلم و ستم طبقاتی واقع می‌شوند و هر یک به صورت‌های خاص آن را بازتاب می‌دهند ولی ظلم که به طور کلی در جامعه بر همه نازل می‌شود در مغز هر دو به یکسان مردود شناخته می‌شود و به همین جهت موضع‌گیری‌های یکسان در میان افراد متفاوت بروز پیدا می‌کند که تا سرحد قرار گرفتن در یکی از اردوگاه‌های متخاصم طبقاتی آن‌ها را قرار می‌دهد و بدین ترتیب تاریخ به حرکت خود ادامه می‌دهد.

وجه عام و خاصّ در جامعه‌ی سرمایه‌داری

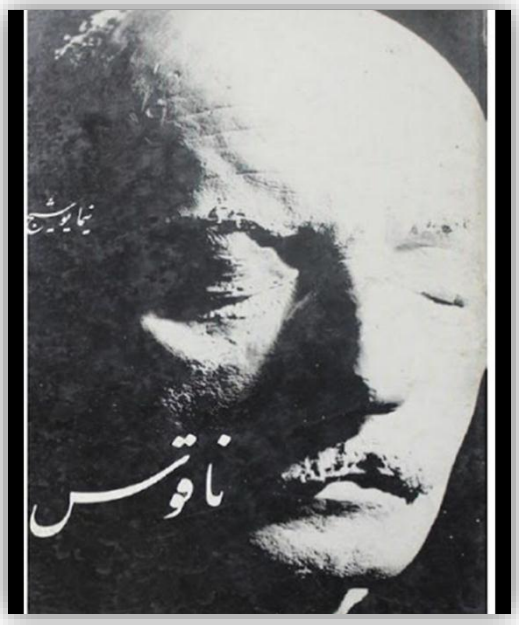
اختلاف طبقاتی و استثمار وجه عام جامعه‌ی سرمایه‌داری است. در هر یک از نهادهای اجتماعی و کارکردهای آن تضاد طبقاتی و پیامدهای آن منعکس است. به این ترتیب تمام افراد جوامع سرمایه‌داری تحت پوشش قوانین آن قرار می‌گیرند.

یعنی همراه با تمام ویژگی‌های گوناگونی که در افراد به وسیله‌ی حواس و قانون انعکاس به مغز منتقل می‌شود، این قانون و تضاد طبقاتی هم به ذهن منتقل می‌شود و در این جا معیارهای مشترک را به وجود می‌آورد. اما هر یک از این معیارهای مشترک، با یک برچسب(لیبل) مشخصات و ویژگی‌های فردی هم همراه است. یعنی در زیر تابلوی عام، امضای فرد با مشخصات متمایز خودش هم وجود دارد. اما شدت و ضعف در پررنگی این امضا یا کم‌رنگی این امضا وابسته به خصوصیات فردی می‌باشد (خصوصیات فیزیکی، بیولوژیکی، عقاید و آراء، تربیت خانوادگی، سطح دانش و معلومات و...). به هر حال ترکیب دیالکتیکی قوانین عام و خاص در همه جا با تضادی که دارند در کار است تا زندگی آدمی را بسازد.

سرچشمه: سایت ایران آزاد

بازگشت به نمایه

منظومهٔ «ناقوسِ» نیما از نگاهی دیگر



پیروزی انقلابِ اکتبر [سال ۱۹۱۷ میلادی در روسیهٔ تزاری] در میهنِ ما [نیز] انعکاسِ وسیعی یافت و شاعران و نویسندگان و مورّخین ایرانی با عقاید و سلیقه‌های گوناگون اجتماعی هریک به فراخور دریافتِ خود از این انقلابِ بزرگِ رهایی‌بخش، نکته‌ای و سروده‌ای به فرهنگ غنی ایرانی و جامعهٔ تشنهٔ استقلال و آزادی عرضه داشتند. از جملهٔ این شاعران و هنرمندان می‌توان از ملک الشعرای بهار، استاد بهمن‌یار، سید اشرف‌الدین گیلانی [نسیمِ شمال]، وحید دستگردی، عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی، یزدان بخش قهرمان [و نیما یوشیج] یاد کرد. در این مقاله، منظومهٔ دل انگیز «ناقوس» نیما یوشیج از زاویهٔ دیگری مورد بررسی قرار گرفته و کوشش شده، نشان داده شود که نیما نیز در کنار دیگر شاعران و هنرمندان ایرانی، متاثر از انقلابِ اکتبر، با لحنی درخور یک اثرِ هنری و نیز سربسته، که بی شک زیر تاثیر اختناقِ سیاسی حاکم در آن دوران بوده، به توصیف این انقلاب پرداخته است. تاریخچهٔ نگارش مقاله ای که در پیش رو دارید، خواندنی است. این نقد را محمدتقی برومند (ب.کیوان)، مترجم و نویسندهٔ پیشکسوت چپ ایران درسال ۱۳۶۱ برای انتشار در دفتر [هفتم] فصلنامهٔ "شورای نویسندگان و هنرمندان ایران" نگاشت. با یورش به حزب تودهٔ ایران و هم زمان توقیف این فصل نامه و سپس مهاجرت اجباری نویسنده، اصل این مقاله همراه دیگر مطلب های این فصلنامه... از بین رفت. در سال‌های مهاجرت و زندگی در افغانستان، ایشان این مقاله را از نو نوشت و این بار این مطلب در مجلهٔ دنیا -نشریهٔ سیاسی و تئوریک- در خارج از کشور انتشار یافت. در این‌جا ما این مقاله را با درنظرداشت برداشتِ نویی که از منظومهٔ «ناقوسِ» نیما یوشیج ارائه داده، برای اطلاع خوانندگان منتشر می‌کنیم. بدیهی است که این مقاله را در چارچوبِ زمانِ خودش و با مُهر و نشان آن زمان باید دید. [برگرفته از سایت نگرش]

ارژنگ: در حین بازنویسی متنِ حاضر از روی فایلِ پی دی اف، به دلیل وجود برخی اشتباهاتِ تایپی و جاافتادگی در شعر نیما، ناچار به ویرایش کامل این نوشتار ارزشمند شدیم.

بازگشت به نمایه

منظومهٔ "ناقوسِ" نیما؛ سمفونی انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر

محمدتقی برومند (ب.کیوان)

با پیروزی انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر عصرِ نوینی در تاریخ بشریّت آغاز شد. با طلوع این انقلاب، دوران طولانی هزاران سالهٔ زندگی انسان در گندابِ نظام‌های استثماری به سر رسید و بشریت به جادهٔ اختیارِ اجتماعی و پایان بخشیدن به حکومتِ جبر در عرصهٔ اجتماع گام نهاد.

درخششِ اکتبرِ کبیر چنان پرتوی بر پنج قاره جهان افکند که ستم‌کشانِ جهان به هزیمتِ ناگزیرِ ظلمت و فلاکت، و دمیدن آزادی و سعادت در افقِ زندگی اجتماعی ستم‌کشانِ قرون و اعصار به باورِ بی بازگشت راه یافتند. این انقلاب که گهواره جهانِ خاکی ما را تکان داد، به عقل و هوش وجدان‌های مستعدِ بیداری و بر دیده‌های فکور، اثرِ جان‌بخشی گذاشت. ستایشِ آرزومندانهٔ میلیون‌ها ستمدیده روی زمین در سروده‌ها و نوشته‌های اربابانِ سخن دهان گشود. دیری نپایید که یک فرهنگِ جهانی در ترسیم و توصیفِ نخستین انقلابِ پیروزمندِ کارگری پدید آمد.

پیروزی انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر در میهنِ ما که از موهبتِ هم‌جواری با سرزمینِ شوراها برخوردار بود و

خود در لهیبِ خشن‌ترین نظامِ خودکامهٔ سلطنتی می‌سوخت، انعکاسِ وسیعی یافت.

شاعران و نویسندگان و مورّخینِ ایرانی با عقاید و سلیقه‌های گوناگونِ اجتماعی هر یک به فراخورِ دریافتِ خود از این انقلابِ بزرگِ رهایی‌بخش، نکته‌ای و سروده‌ای به فرهنگ غنی ایرانی و جامعهٔ تشنهٔ استقلال و آزادی عرضه داشتند و پایان گرفتن عصرِ استبداد و رهاییِ سلاله انسان را از قیدِ بردگی و نامردمی طبقاتِ بهره‌کش، به مردمِ ستمدیدهٔ ایران بشارت دادند.

ملک الشعرای بهار، شاعر و اندیشمند دموکرات ایران که مانند دیگر آزادی‌خواهان وطنِ ما در تبِ افسردگی روحی و رخوتِ سیاست‌گریزی می‌سوخت، خَلَجانِ درونی خود را از این انقلابِ پیروزمند چنین توصیف می‌کند:

"انقلاب ۱۹۱۷ روسیه روحِ افسردهِ آزادی‌خواهانِ ایران را جوان و زنده نمود و من در نتیجه انقلابِ مزبور خود را برای دخول در جامعه نگارندگی حاضر ساخته و تشکیلاتِ سیاسیه دموکرات‌ها نیز بیشتر این اقدام را تسریع نمود." (۱)

در آن زمان، رستاخیزِ نوبرانهٔ انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر در اشعار استاد بهار، سخن‌سالارِ زبانِ شیرینِ فارسی با چنین صلابتی در بیان آمده است:

اندر آن مملکت از دربه‌دری نیست نشان

اندر آن ناحیت از گرسنگی نیست اثر

مزد بخشند به میزانِ توانایی و زور

وآن‌که بیمار و ضعیف است، پزشکش یاور...

برتر از مزد در این مُلک مکان یابد وُ جاه

هر هنرپیشه وُ هر عالم وُ هر دانشور

اندر آن مُلک بُوَد ارزشِ هر چیز پدید

ارزشِ کار فزون ارزشِ فکر افزون‌تر

من برآنم که ز همسایگی روسِ بزرگ

بَرَد این مُلک در آینده خطوطِ وافر

استاد بهمن‌یار، فروپاشی تخت و بختِ تزاری و واژگونی بورژوازی سلطه‌گر روسیه را از اریکهٔ قدرت چنین توصیف می‌کند:

تیغِ عدالت نخست به روس شد مرگ‌بار

به خاک وُ خون در تپد افسر وُ تختِ تزار

کشور آزاد شد ز بندِ سرمایه‌دار

ز بورژوازی کشید دستِ طبیعت دمار

گلوی دزدان فشرد به پنجهٔ آهنین

همین اندیشهٔ روشن بینانه در سرودهٔ **سید اشرف‌الدین گیلانی**، شاعرِ آزاده و دموکراتِ میهنِ ما چنین بازتاب یافته است:

آتش اندر جان به بخت اوفتاد

پادشاهِ روس از تخت اوفتاد

از هجومِ بلشویکِ دادخواه

نیکلای روسیه شد بی کلاه

دیگر شاعران میهن‌دوست و استبدادستیزِ وطن ما در دور و نزدیکِ تاریخ چون **وحید دستگردی، عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی و یزدان‌بخش قهرمان**، هر یک به نوعی احساساتِ شورانگیز خود را درباره انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر و پیشوای بزرگ آن **لنین** ابراز داشته‌اند، اما این سروده‌ها با همهٔ رسایی و بلاغتِ بیان در بازنمایی بی‌پیرایهٔ واقعیت اکتبر، نهایتاً بازتابی مستقیم و فارغ از طیف‌اند و سلسله حوادثِ به هم تافتهٔ جهان‌شمول را در منشورِ ابیاتِ خود به نمایش نمی‌گذارند.

در این میان، منظومهٔ دل‌انگیزِ **"ناقوس"** [سرودهٔ نیما یوشیج] با همه خود ویژگی‌های فلسفی- حماسی‌اش در وصفِ انقلابِ اکتبر تا این زمان ناشناخته مانده و برای شیفتگان هنرِ انقلابی ناگشوده است و این، از جمله بیدادی است که ناخودآگاه بر یکی از گزینه‌ترین آفرینش‌های هنری دورانِ معاصر روا شده است.

مظومه "ناقوسِ" نیما از حیث ترکیبِ صحنه‌ها و درآمیزی فراز و فرودهای پرتموّجِ زندگی در سفرِ رنج‌بارِ انسان در پویه تاریخ و بازنمایی هنرمندانه جوشش‌های طبیعت و اجتماع در بلورِ احساساتِ آدمی، **سمفونی پنجم بتهوون** را در ذهن تداعی می‌کند.

نشانه "ناقوس" در منظومهٔ بلند نیما آمیزه‌ای از دو نمادِ مانوس و سمبلیک است. یکی آن‌که در کلیساها با آن آشناییم که در سوگواری‌ها، جشن‌ها و حوادثِ نامنتظره به صدا در می‌آید، و دیگری...

به نظر می‌رسد که نیما با عنایت به ضربه‌های مکرر "سرنوشت" در درازنای سمفونی پنجم بتهوون، ضربه‌های بیدارباشِ دینگ دانگ ناقوسِ اکتبر را در مطلع صحنه‌های متنوّع منظومه نشان داده است؛ با این تفاوت که "سرنوشت" در سمفونی بتهوون بنا به جُستارهای نافرجامِ فلسفی آن روزگار،

رُخ‌دادی بی‌مفرّ و محتوم است، اما در منظومهٔ نیما راه بر غلبه انسان بر جبرِ اجتماعی دارد.

نشانه "ناقوس" در منظومهٔ بلند نیما آمیزه‌ای از دو نمادِ مانوس و سمبلیک است. یکی آن‌که در کلیساها با آن آشناییم که در سوگواری‌ها، جشن‌ها و حوادثِ نامنتظره به صدا در می‌آید، و دیگری سمبل قرار گرفتن آن در ترسیمِ طوفانِ جهان‌شمول انقلابِ اکتبر با شلیکِ توپ‌های کشتی آورورا (۲) در سپیده‌دمان ۲۵ اکتبر ۱۹۱۷ به کاخ زمستانی تزار است که آغاز عصرِ جدید و برآمدن تمدنِ واقعی را به دودهٔ انسان در بسیطِ زمین مژده می‌دهد.

غرشِ سحرگاهان توپ‌های آورورا به سوی کاخ زمستانی تزارِ روس و نیز چگونگی طنینِ آن در فضای خامُش و اَنبَستِ مرداب سرمایه‌داری و ولوله‌ای که با نکته‌ها و پیام‌هایش در میان ستم‌دیدگانِ جهان می‌افکند، در مقدمهٔ این منظومهٔ شورانگیز با چنین ظرافتی صحنه‌آرایی می‌شود:

بانگِ بلندِ دلکشِ ناقوس

در خلوتِ سحر،

بشکافته است خرمنِ خاکسترِ هوا

وز راه هر شکافته با زخمه‌های خود

دیوارهای سردِ سحر را

هر لحظه می دَرَد.

مانند مرغِ ابر

کاندر فضای خامُشِ مرداب‌های دور

آزاد می پَرَد؛

او می پَرَد به هر دَم با نکته‌ای که در

طنینِ او به‌جاست

پیچیده در طنین‌اش در نکتهٔ دگر

کز آن طنین به‌پاست.

نیما خوانندهٔ جستجوگر منظومه را به انتظار نمی‌گذارد که در باز شناختن صدای ناقوس سردرگم بماند. او با چند پرسش، رخنه در گشودن معما می‌کند:

دبنگ دانگ... چه صداست

ناقوس!

کی مُرده کی به‌جاست؟

این تلنگر بر اندیشه، ذهنِ آدمی را به مسیرِ دیگری می‌اندازد که بر این نکته درنگ کنیم که ناقوس در این منظومه همان نیست که می‌شناسیم، چنان‌که "خفتگان" نیز از سرشتی دیگرند. و بر این قیاس است که رازِ بیداری "همه خفتگان" به پرسش گذاشته می‌شود:

پس وقت شد که چو سایه که بر آب

وز او هزار حادثه بگسست

وین خفته بر نکرد سر از خواب

لیکن کنون بگو که چه افتاد

کز خفتگان یکی نه به خواب است؟

در این‌جا نیما به مقایسهٔ صریح‌تر ناقوسِ کلیسا و ناقوسِ سمبلیکِ اکتبر می‌نشیند تا ذهن خواننده برای گذار به صحنه‌های بعدی منظومه آماده گردد. برای این مقایسه نشانه‌های آشنای گوناگونی به کار گرفته می‌شود. این نشانه‌ها هر یک نمایش‌گر حادثه‌ای دردناک و مصیبت‌آفرین برای خیلِ تیره‌بختانِ روزگارانِ گذشته و یا بیان‌گر وقایعی بوده‌اند که هیچ ثمری برای خلایقِ تلاش‌گر نداشتند و تنها تکرارِ کسل‌کننده‌ای از زنجیرهٔ حوادثی بودند که تسمهٔ رقیت و درماندگی انسان‌ها را فشرده‌تر و محکم‌تر می‌کردند.

هجومِ سرکردگان و امیران طاغی، لشکرکشی‌های خونین مغولان و تاتاران در بلادِ مسلمانان، از تخت فروافتادن این یا آن جهان‌خواره و بر نشستن دیگر خون‌خواره‌ای بر سریرِ شقاوت، و سرازیر شدن سپاهیانِ جرّارِ تاجدارانِ کشورگشا به دیار اقوام و ملت‌ها از جمله حوادثی بودند که زنگ‌های کلیساها را مکرّر به صدا در می‌آوردند و امّا هیچ بشارتی برای افواجِ به بندکشیده انسانی نداشتند. این قیاس را از زبان نیما بشنویم:

بازارهای گرم مسلمان

آیا شده‌ست سرد؟

یا کومهٔ محقّرِ دهقان

گشته‌ست پُر ز درد؟

یا از فرازِ قصرش با خونِ ما عجین

فربه تنی فتاده جهان‌خواره بر زمین؟

با او سرای گرجی آیا

شد طعمهٔ زبانهٔ آتش؟

یا سوی شهرِ ما

دارد گذار دشمنِ [سرکش]؟

نه، گفتگو از هیچ‌یک از چنین رویدادهای سبک‌پایهٔ هزار بار تکرار شده نیست، خبر از هیچ سوگ و عروسی هم در کار نیست که جماعتِ اندک شماری را مایوس یا شادمان کند. نبرد بین "شبِ مُحیلِ" استبداد و "صبحِ" ستم‌دیدگان است. امّا نیما به اقتضای منطقِ هنر مستقیماً وارد صحنه نمی‌شود. او به شیوه جستجوگرانه عمل می‌کند تا غبارِ ابهام را از رُخسار رویدادِ نوپدید از افقِ ذهنِ ما بشوید:

آیا در این شبِ مُحیل (۳)

(کز اوست هول

گریان به راه رفته شتابان)

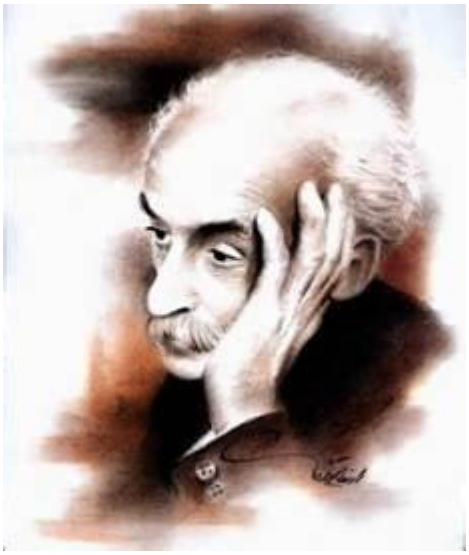
صبحی ست خنده بسته به لب؟ - یا شبی کاوست

رو در گریز از درِ صبحی

در راهِ این دراز بیابان؟

راه‌جویی با انبوهه پرسش‌ها به پایان می‌رسد و منظومه در فضای تازه قدم می‌گذارد. انگار هم‌چون سیلی خروشان که از دامنهٔ کوه‌ها به‌راه می‌افتد و سپس در دشتِ باز جای‌گیر می‌شود، گسترهٔ توان‌بخشِ خود را به نمایش می‌گذارد.

در این‌جا نه طنینِ آهنگینِ ناقوس، بل‌که پیامِ اوست که عطرِ باروری نیرومند در فضا می‌پراکند و مژدگانی قطراتِ هستی نوبرانه‌اش را در کامِ بشریتِ ناکام می‌چکاند.



آوای دل‌نوازِ ناقوسِ اکتبر با چنین رسالتی از زادگاهش پر می‌کشد، "در تار و پودِ بافته خلق می‌دود" و زنگارِ دیرینه سالِ فلسفی را از رُخسارهٔ وجدان‌های فروخفته در تاریک‌خانهٔ اعصار می‌شوید و آیندهٔ خرم و بی‌بازگشتِ بشریت را تعبیر و تفسیر می‌کند. نیما در پویه‌های تصویرهای به‌هم تافتهٔ هنرِ شعری، این‌گونه به پیشواز آفرینندگی اکتبر می‌رود:

او روز و روزگارِ بهی را

(گم‌گشته در سرشتِ شبی سرد)

تفسیر می کند.

وز هر رگش ز هوش برفته

هر نغمه کان به‌در آید

با لذت از زمانی شادی‌پرورد

آن نغمه می‌سراید.

او با نوای گرمش دارد

حرفی که می‌دهد همه را با همه نشان.

تا با هم آورد

دل‌های خسته را ،

دل بُرده است از همه مردم کشان کشان

او در نهادِ آنان

جان می‌دهد به قوّتِ جان نوای خود

تا بی‌خبر ننمایند،

بر یاسِ بی‌ثمر نفزایند،

در تار و پودِ بافته خلق می‌دود.

با هر نوای نغزش رازی نهفته را

تعبیر می کند.

جوهرِ منظومه نیما را حرکتِ دیالکتیکی تشکیل می‌دهد. همه مفاهیم و مقولات بر شالوده این حرکت شکل

می‌گیرد. نیما به تغییرِ ناگزیر مجموعهٔ جهان می‌اندیشد، نه بدان‌گونه که پیشینیانِ ما در شعرِ فارسی تعبیر می‌کردند. از دیدگاهِ او این تغییر درونی و بنیادی است، تکاملی است، نه پس‌رونده، از این رو از "مطلعِ وجود" تا "مطرحِ عدم" که کیفیتِ کهنه جایش را به کیفیتِ نو می‌سپارد، "دم‌به‌دم راه به زندگی" است. ناقوسِ اکتبر ظفرمندی این قانونِ جهان‌شمول را به محرومانِ جهان بشارت می‌دهد:

از هر نواش

این نکته گشته فاش

کاین کهنه دستگاه

تغییر می‌کند.

دینگ دانگ... دَم‌به‌دَم

راهی به زندگی است

از مطلعِ وجود

تا مطرحِ عدم.

نیما سپس روی "نطفه به‌پا شده"ای که محصولِ کشاکشِ تضادِ درونی است، درنگ می‌کند، و از آن نتیجه می‌گیرد که همه چیز بر نُکِ چنین تضادّی در گردش است. او برای تبیینِ ضرورتِ انقلابِ سوسیالیستی اکتبر از منطقِ دیالکتیکِ عامّ سود می‌جوید تا اهمیتِ تغییرِ بنیادی در تاریخِ بشریت را با وقوع این انقلاب به روشنی ترسیم نماید:

از نطفهٔ به‌پا شده ره باز می‌شود

از او حکایتِ دگر آغاز می‌شود

از او به لغزش است جدارِ سبک‌نهاد

از او به گردش است همه چیز.

طبیعی [است] که جملهٔ آدمیان، هم‌زمان به درکِ این تغییراتِ قانون‌مند راه نمی‌یابند. اگر جز این بود، مشکلی در عرصه اجتماعی برای بشریت در کار نبود. وقوف به قوانینِ تحوّلاتِ اجتماعی نیاز به تجربه در طولِ زمان دارد. این از زمره سرنوشتِ دردناکِ بشریت است که معصومانه از چیزی که متعلق به او و جزءِ باورِ یا لایزالِ اوست، تا دوره‌هایی بیگانه باشد. نیما اینان را کسانی می‌داند که به اختیار، تن به ناباوری حقایقِ مسلّمِ زندگی نسپرده‌اند. این از ندانستنِ آن‌هاست. نیما بر این مردمان هم‌دردی دارد و می‌داند که عاقبت حجابِ نادانی دریده می‌شود و توده رنج و زحمت جایگاهش را در تحوّلِ تاریخ باز می‌یابد.

برای نیما این درد جان‌شکن است که کسانی مصلحت‌جویانه خود را در صفوفِ مردم جا می‌زنند و به فرصت‌طلبی وقت می‌گذرانند و باد به غبغب می‌اندازند، شلتاق می‌کنند و بی‌آن‌که ایمانی در کارشان باشد، از بازارِ گرمِ جوششِ مردم نمدی برای کلاهِ خود دست و پا می‌کنند. اشاره نیما به روشن‌فکرانِ نیمه راه است که از جمله در تاریخِ پُر کش و قوسِ وطن ما، به‌ویژه از انقلابِ مشروطیت تا دورانِ معاصر، یک چند پا در رکابِ مردم

داشته‌اند؛ سپس به سودای جاه‌طلبی‌ها جا در میانِ خصم یافته‌اند و یا در مُلکِ دوست در کارِ خلق اخلال می‌کنند:

نادان به دل کسی

کاین نکته از ندانی او نیست باورش.

دینگ دانگ... بی‌گمان

نادان‌تر آن کسان

کافسونِ‌شان نهاده به هم‌پای کاروان!

از بیم، تیغِ دشمن را تیز می‌کنند،

وین‌گونه زان پلیدان پرهیز می‌کنند.

.....

آنان زجا که باد درآید

هم‌پای گاه و گاه، نه هم‌پا،

فکرِ خودند آنان

تا کام‌شان ز کار برآید.

آنان به روی دوست نموده،

یار موافق‌اند و به تحقیق:

خصمِ منافقی که در این راه

زحمت به زحمتی بفزوده.

اگر در دنیای سراسر ستم سرمایه‌داری زخمِ بزرگی از درد و رنج و نداری و اسارتِ جان و تن به روی انسان‌ها دهان گشوده، و همه از خرد و کلان به اندوهِ معیشتِ خویش مشغول‌اند و کارها در گرهِ ثروت‌اندوزی صاحبانِ سیم و زر پیچ و تاب می‌خورد، در دنیای نوخواسته سوسیالیسم هر روز خبر از طرحی نو و دستاوردی تازه است؛ و هر روز که می گذرد، با استحکامِ پی بنای سوسیالیسم از ترديدِ وسواسان کم می‌کند و بر اُمیدِ محرومان می‌افزاید:

در عالمِ به‌پا شدهٔ زندگان ولیک

باشد خبرِ دگر،

از هر خبر که آید، زاید دگر خبر.

.....

طرح افکنیده است

رقصِ نوای او

از روز کان نمی‌آید،

وز روز کان می‌آید

ترديد می کند کم

اُمیدِ می افزاید.

برای نیما این درد جان‌شکن است که کسانی مصلحت جویانه خود را در صفوفِ مردم جا می‌زنند و به فرصت‌طلبی وقت می‌گذرانند و باد به غبغب می‌اندازند، شلتاق می‌کنند

انقلابِ کبیرِ سوسیالیستی اکتبر بسترِ تمدّنِ بی‌بدیلِ بشریت است، آغاز عصرِ جدید است، انقلابی ماندگار است که رو به سوی آینده‌ای نورانی و تابناک دارد، رهایی با او یگانه و اسارت با او بیگانه است. هم‌نفس با قانونِ لایزالِ بشریت است، با بند بندِ قوانینِ نانوشته طبیعت و جامعه پیوند دارد.

در نوای دل‌انگیزِ اکتبر رازهای نهفته و ناگفته فراوانی موج می‌زند که به کوششِ تودهٔ رنجبر یکی‌یکی گشوده می‌شود. این از تفاوت‌های آشکار انقلابِ اکتبر با انقلاب‌های گذشته است که خزاینِ رازهایش در خدمت طبقاتِ زحمتکش قرار داد:

او با سریرِ خاک

پیوند بسته است

او با مفاصلِ خاکِ فریب‌ناک.

او با نوای خود

بسیارها نهفته به بر دارد

در هر نهفته‌اش

بسیارها نگفته، به جان باش

جویای آن نهضت که گشته است.

در تاریخ رستاخیزِ خلق‌ها و ملت‌ها آیین‌های زیادی بوده‌اند که هر یک با کلامی هوش‌رُبا از "خیر و سلامتِ" مردم سخن گفته‌اند ولی نازایی‌شان را در عمل نشان داده‌اند و صحنه دیگری پرداخته‌اند. این آیین‌ها که ریشه در ژرفای زندگی نداشته‌اند، محکوم به نیستی بوده‌اند و باز می‌بینیم که در به همان پاشنه چرخیده که بود و هم‌چنان "کارگاهِ گناهان" در کار است و تار و پودِ نسلِ تلاش و زحمت در حبس‌گاهِ آن از هم گسسته می‌شود:

در عالم به‌پا شدگان باش:

بسیارها نموده هر آیین

با خلق ره به خیر وُ سلامت

بسیارها گشوده سخن‌ها

مانند سحرِ هوش‌رُبایی

تا پرده برکشد ز معمّا

در هیچ آفریده در این ره

در نا گرفته حرفی امّا

و کارگاهِ گناهان

باز است هم‌چنان.

نیما عَلَم‌دارانِ این آیین‌ها را افشا می‌کند که مردمانی دورویه‌اند: رویه‌ای نهان‌کار و رویه‌ای نماکار؛ و در پیشاروی مردم حرف‌شان هیچ کاستی ندارد، ولی دست و بازوی ایشان نه در کارِ خلق، بل‌که در کارِ گناه است. و بدین‌سان بر گناهانی که بود مزید می‌کنند و بر رنجِ مردم می‌افزایند:

و هرکسی به پرده که دیگر

دیگرتر است از پسِ پرده

وز حرف‌ها نه کاستی‌آور

در کارِ این گناه، نه در خلق

کاین‌گونه بس گناه بیاورده.

اما اکنون راهِ بیداری به روی توده مردم مسدود نیست. تا مرزِ دانایی دَمی باقی است، لیکن باید "زنگِ خیالِ پوچ" که یادگارِ اصلِ جهالت است، از ذهن‌ها سِتُرده گردد:

و ینک گشوده است معمّا

با چشم‌ها

با هوش‌های سرکش، امّا

تا آدمی ز دل نزداید

زنگِ خیالِ پوچ؛

شایسته نیاز نگردد.

اکتبرِ کبیر برای تابانیدن فروغِ رستاخیزش از این سو به آن سو پر می‌کشد.

برای راه جستن به دماوندِ بیداری، رنج لازم است. بی‌کوششِ چاره‌گرانهٔ رهایی ممکن نیست، چرا که بدجوی فریب‌کار هیچ‌گاه داوطلبانه دست از بدی و به بند کشیدنِ جسم و جانِ رنج‌دیدگان بر نمی‌دارد و تا آن‌جا که توان دارد، عقلِ آدمی را به افسونِ خود جادو می کند تا از جستجوی راه‌جویانه باز ایستد:

هیهات! هیچ در به رُخِ ما

بی‌هوده باز نگردد.

بی کوششی که شاید و چاره‌گری که هست

مرغِ اسیر نرهد از بند.

بدجوی را که کار فریب است

دست از بدی ندارد و از پند.

اکتبرِ کبیر برای تابانیدن فروغِ رستاخیزش از این سو به آن سو پر می‌کشد. در هر کجا که ستمدیده‌ای به خاک افتاده و انسانی زیر تازیانه جبّاران زجر می‌کشد، در آن‌جا که مبارزهٔ طبقاتی و یا به تعبیر نیما "معرکهٔ عاجز و قوی" وجود دارد، در گورِ چشمانِ فروماندگان که نگاه‌های مُرده بر آن نقش بسته، در زاغه‌ها و بیغوله‌های به‌خواب‌رفته تهی‌دستان که فقر، آیینِ دست‌بُرد به آنان می‌آموزد:

او (آن نوای مژده‌رسان) جای می برد،

او چاره می‌فروشد

شور از برای رَستنِ مخلوق می‌خرد.

وز بانگِ دم‌به‌دمِ او

هشیار می‌شوند،

بیدار می‌شوند،

با خواب‌رفتگان.

از جای می‌جهند،

آن مُردگانِ مرگ.

با دمیدن انقلابِ اکتبر، حصارِ سنگین فرمانروایی استثمارگران فرو ریخت، مللِ اسیرِ مستعمرات، سُستی زنجیرهای استعمار بر دست و پایشان احساس کردند. سلطهٔ بلامنازعِ امپریالیسم بر جهان در هم شکست، و طبقه کارگرِ جهانی پیروزی ابدی زحمتکشان را بر استثمارگران به جهانیان مژده داد. بشریت پس از یک گذارِ طولانیِ گریزناپذیر از دالان‌های مخوفِ نظام‌های اسارت و بهره‌کشی، برای نخستین بار زمامِ سرنوشت‌اش را در یک ششمِ کره ارض در سرزمین شوراها به دست گرفت و جهانِ فرتوتِ سرمایه‌داری را به هزیمات واداشت. معیارهای نوینی برای سنجشِ ارزش‌ها آفریده شد. سیستمِ منحوسِ بهره‌کشی که قرن‌ها هنرِ "افتخار"آفرینِ برده‌داران، اشرافیتِ فئودالی و صاحبانِ سرمایه شناخته می‌شد، معیوب و مذموم اعلام گردید. نیروی‌کار ارزشِ انسانی‌اش را بازیافته و بر اورنگِ هدایتِ خلّاقِ زندگی نشست:

دینگ دانگ!... یک‌سره

از میمنه،

تا میسره،

آن بافته گسیخت.

و اهریمنِ پلید

افسون بر آب ریخت.

هر صورت‌اش نگارین

با باد شد،

با خاک شد عجین.

برچیده گشت ،

آمد نگون،

وز هم گسست،

شالودهٔ فسانهٔ دیرین

الفاظِ ناموافق،

معنیّ نامساعد آیین،

عیبی (که بودشان در چشم‌ها هنر)،

سودی (که کردشان هم‌خانه ضرر)،

منسوخ شد

منکوب ماند

مردود رفت

بادی، که بود از آن

مُرده چراغِ خلق؛

راهی، کز آن برفت

غارت به باغِ خلق.

نیما جهان‌بینی انقلابِ اکتبر را چنان‌که از سرشتِ اوست، دست‌مایه‌ای برای دگرگونی‌های جهان توصیف می‌کند.

"چابُک‌نگاه" صفتی است که نیما برای مارکسیسم - لنینیسم قائل است که در ذاتِ هستی راه می‌جوید و "هم‌سفر" با جنبش و حرکت است. این جهان‌بینی در پویاترین نقاطِ حرکتِ این جهان درنگ می‌کند و قوانینِ آن‌را مکشوف می‌سازد. دشمنِ پس‌گرایی، ایستایی و هر "درنگِ تنبلی‌آموز" است. بر آن می‌تازد تا از بدی بگریزد و با نیکی بسازد. این جهان‌بینی در هر جا و مکان تصویرِ روشنی از واقعیت به دست می‌دهد تا برای غلبه بر نابکاران و شیاطینِ غارتگر، سِلاحِ مطمئن در اختیار پویندگانِ زندگی قرار دهد. جهان‌بینیِ کارگری عیارِ زیستن شایسته انسان را به زحمت‌کشان ارائه می‌دهد و اندیشه ساختمانِ کمونیسم را که هنوز "بر جای نیست" طراحی می‌کند:

چابُک‌نگاهِ او

با گشت هم‌سفر

در نقطه‌های هر حرکت می‌دهد درنگ،

در هر درنگِ تنبلی‌آموز

می آورد

سودای تاختن،

از بد گریختن ،

با خوب ساختن.

او در فریب‌خانه که ما راست،

تصویرها گشاد خواهد؛

آن‌گاه برابرِ شیطان

زنجیرها نهاد خواهد؛

میزان برای زیستن (آن‌گونه کان سزد)

خواهد به دست کرد.

پوشیده هر نوایش گوید، - "باید

فکری برای آن‌چه نه

بر جای هست کرد."

منظومه به پایانِ خود نزدیک می‌شود فاصله ضرباتِ ناقوس کوتاه‌تر می‌گردد. پیام‌ها با این زنهار باش در گوش می‌دود: حاشا که اکتبر، کلیدِ رستگاری و راه به رهایی است

منظومه به پایانِ خود نزدیک می‌شود فاصله ضرباتِ ناقوس کوتاه‌تر می‌گردد. پیام‌ها با این زنهار باش در گوش می‌دود: حاشا که اکتبر، کلیدِ رستگاری و راه به رهایی است. با اوست که شبِ یلدای فروماندگی انسان پایان می‌گیرد:

دینگ دانگ! در مراقبهٔ زندگی که هست

این است ره به روزِ رهایی

با او کلیدِ صبح نمایان،

از او شبِ سیاه به پایان.

و در واپسین ترنّم، باز غرّشِ توپ آورورا را در خلوتِ سحر می‌شنویم که صبحِ تازه و ساختمانِ دنیای نوینی را مژده می‌دهد. او در بانگِ دل‌نوازِ خود این رازِ نهفته را در پیش‌گاه جهانیان فاش می سازد.

"آن نگار" که همانا طبقهٔ کارگرِ پیروزمند در سرزمینِ شوراهاست، با شکُفتگی هوش‌رُبای جامعهٔ نوین، زنجیرِ محکمی از پولادِ دستاوردهای مادی و علمی و فرهنگی و اخلاقی خود برای مهار کردن و نابودی امپریالیسم که مظهرِ جهل و جنایت است، می بافد و آن‌را به بشریتِ تشنهٔ صلح، سوسیالیسم و دمکراسی تقدیم می‌دارد:

دینگ دانگ..... این چنین

ناقوس با نواش در انداخته طنین.

از گوشه‌های جیبِ سحر، صبحِ تازه را

می آورد خبر .

و او مژده جهانِ دگر را

تصویر می‌کند.

با هر نوای خود

جوید به ره (چو جوید با تو)

وین نکته نهفته گوید با تو :

-"در کارگاهِ خود به سرِ شوق آن نگار

زنجیرهای بافته ز آهن

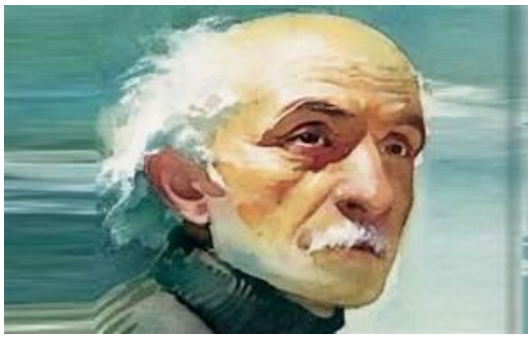
تعمیر می‌کند!" .

پانوشت‌ها:

۱- دیباچهٔ نوبهار، سال ۱۲، دوره ۴ و نیز تاریخ جراید و مجلات ایران، جلد ۴، صفحه ۳۱۴ .

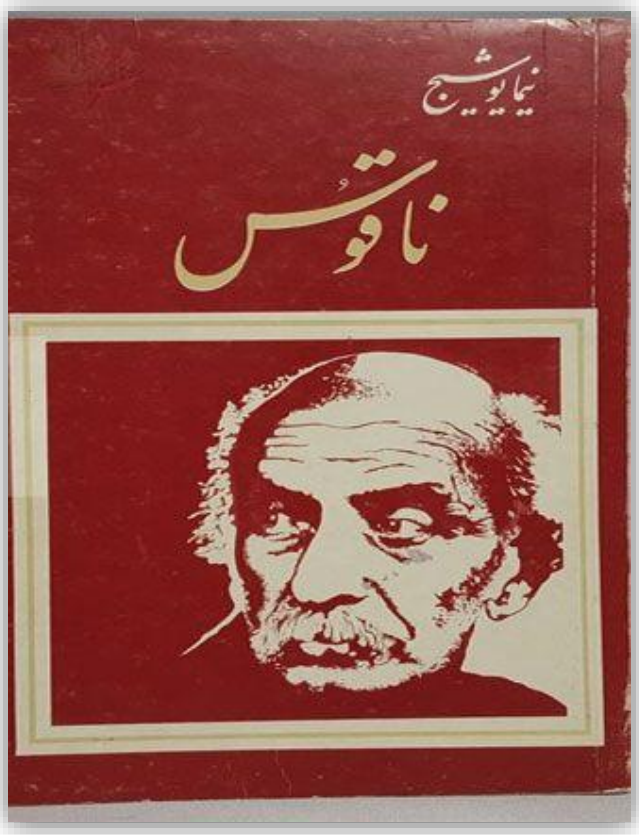
۲- آورورا = واژهٔ روسی ABPOPA (معادل آن در زبان فرانسه AURORE) در زبان روسی سَحَر معنی می‌دهد.

۳- اصل مصرع "باز این شبِ مُحیل" است که بنا به ضرورتِ بیانِ جداگانه مطلب بدین صورت آورده شده است.



بازگشت به نمایه

دانلود فایل منظومه "ناقوس" نیما یوشیج



«**ناقوس**» سومین مجموعه از سروده‌های نیما یوشیج، در فاصله سالهای ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۹ در قالب شعر نو نیمایی است که با وزن آزاد سروده شده اند. عناوین سروده‌های این کتاب: **ناقوس/ نارواییِ به راه/ بخوان ای همسفر با من/ که می‌خندد؟ که گریان است؟/ او را صدا بزن/ روی جدارهای شکسته/ سوی شهرِ خاموش/ از این راهِ دور.**

انتشارات مروارید/ ۸۹ صفحه/ چاپ اوّل/ سال ۱۳۴۶

http://dlketab.ir/wp-content/uploads/۲۰۲۰/۰۱/naqos-youshij-dlketab.ir_.pdf

بازگشت به نمایه

آهای ادبیاتی‌ها! به خودمان احترام بگذاریم!

فرخنده حاجی‌زاده

ادبیات مستقل و بی‌پناه است. در بین آثارِ ادبی هم، رمان و داستان خلوت‌نشین‌تر و مهجورترند. مستقل است؛ چون ملزومات کار نویسنده اوراق کاغذ، مداد، خودکار، پاک‌کن، یک مدادتراش یا لاک غلط‌گیراست. (شاید هم صفحه‌ی مانیتور) به‌اضافه آگاهی و دانش.

به همین دلیل نویسنده، شاعر، مترجم، محقق و... درصورتی‌که تفکر مستقل داشته باشد بدون وابستگی به هر نظام و سیستمی می‌تواند به خلق اثرش ادامه بدهد. اما موسیقی، تئاتر، سینما، تا حدی نقاشی به خاطر این‌که برای ارائه، احتیاج به امکانات ویژه دارند ناگزیر به حامی دولتی یا خصوصی نیاز پیدا می‌کنند و توجه و احترام عمومی را هم دریافت می‌کنند و به‌تبع آن‌گاه حمایت دولت‌ها را. در نظر بگیریم موسیقی ایرانی را که اگر نگوییم به‌طور کامل، غالباً بر کلام تکیه دارد اما در بیش‌تر موارد کسی نام شاعرِ شعری را که از حنجره‌ی خواننده بیرون می‌آید نمی‌داند. حتی وقتی شعر از آن شاعران بزرگی چون حافظ، سعدی، نیما، اخوان و... باشد. مگر افرادی که با ادبیات آشنا باشند. آن‌ها هم گاه بین حافظ، سعدی، خواجو و... شک می‌کنند.

بگذریم که سلطنتِ موسیقی از آنِ آواز است، آهنگساز خودش هم گاه از خواننده و نوازنده ناشناس‌تر است. مجسم کنید در نزدیکی‌تان آهنگساز، نوازنده یا خواننده‌ای باشد؛ شما در هر جایگاه و شرایطی حتی اگر رو به موت باشید ملزم به رعایت حال و هوای هنری او هستید، با این‌که شیوه‌ی کار موزیسین‌ها به گونه‌ای‌ست که کسی که در مجاورت آن‌ها زندگی می‌کند اگر شرایط مساعدی نداشته باشد آرامش‌اش را از دست خواهد داد؛ یا محفلی دوستانه را به خاطر آورید که

در آن خواننده‌ای بخواند یا نوازنده‌ای بنوازد، طبعاً حاضرین در جلسه ملزم به رعایت سکوت مطلق هستند. سکوتی سنگین‌تر از بخش سی.سی.یو (C.C.U) بیمارستان‌ها. طوری که حاضران نمی‌دانند با بزاق دهان که راه گلوی‌شان را بسته چه کنند، یا تکلیف سرفه و عطسه‌ی ناخواسته‌ای که بی‌محابا از دهان‌شان خارج می‌شود چیست؟ تکلیف روشن است. تحمل نگاه غضب‌آلود و عاقل اندر سفیه حاضرینِ مجلس و تن‌دادن به اختناقی لذت‌بخش. حالا اگر در همین جمع کسی بخواهد دو شعر بلند بخواند (تکلیف قصه و بخشی از رمان و نمایشنامه و... روشن است چون آن‌ها از دور خارج‌اند، هرچند گفته شود هر قصه اجتماعی است در خلوت؛ شعر اما به دلیل کوتاه‌بودن، عمومی‌تر بودن، یا به این دلیل که در جیب، کیف یا حافظه‌ی شاعر جا می‌گیرد سرانجام بهتری دارد) کم‌کم پچپچه‌هایی به گوش می‌رسد، خمیازه‌های فروخورده سر باز می‌کنند، چشمک‌هایی ردوبدل می‌شود و نیشخندها زده می‌شود. و اگر شاعر کم‌رو باشد، صدای محزونی داشته و دیکلاماسیون خوبی نداشته باشد چند نفر در همان چند خط اول با یک عذرخواهی صوری صحنه را ترک می‌کنند. اگر هم زیرک باشند دست‌شان را به نشانه‌ی خداحافظی بلند می‌کنند، طوری که انگار به حرمت شاعر سکوت کرده‌اند و از صحنه خارج می‌شوند. چند سال پیش در یکی از مراکز استان در سالن کنسرتی کودکی شیرخواره در آغوش مادر گریسته بود؛ استاد موسیقی به قهر سالن را ترک کرده و برگزارکنندگان با هزار خواهش و تمنا استاد و همراهان را به صحنه برگردانده بودند. جمعیت که از خوشحالی در پوست خود نمی‌گنجیدند، به‌طور ممتد کف‌زده و کودک و مادر بیچاره خجلت‌زده لابد از سالن اخراج شده بودند؛ یا مادر نفرین‌شده فرار را بر قرار ترجیح داده بود. فکر نکنید چنان پرتم که نمی‌دانم جای کودک شیرخواره در سالن کنسرت نیست یا برگزارکنندگان دقت لازم را در برگزاری مراسم انجام نداده‌اند. طبیعی است که هنرمندان روی سن به سکوت نیاز دارند. در غیر این صورت تمرکزشان را از دست خواهند داد. ولی می‌شود به ماجرا جور دیگری هم نگاه کرد، این‌که مادر شیفته‌ی موسیقی، استاد یا یکی از هنرمندان دیگر بوده و این‌که حضور هنرمندان به این استان اتفاق نادری بوده و مادر جایی برای سپردن کودکش نداشته؛ کودک هم بچه‌ی آرامی بوده و همیشه در آن ساعت در هر شرایطی به خواب می‌رفته؛ آن روز مادر بد آورده.

> ***تنها وقتی احترامات فائقه از جانب برخی خبرنگاران، سردبیران و مدیرمسئولان شامل حال‌مان می‌شود که قرار باشد عکس و نظرمان تیتر شود برای کاندیدای محبوب آن نشریه، برای انتخابات.***

حالا صحنه را عوض کنیم. شاعری روی سن منتظر سکوت می‌شود. سرانجام شروع به خواندن شعرش می‌کند. کودکی گریه می‌کند. شاعر صبر می‌کند. آن‌قدر که مادر کودک را ساکت کند. شاعر برای تکرار از حضار عذر می‌خواهد و شروع به خواندن می‌کند. کودک دوباره گریه می‌کند. اطرافیان و خانواده سعی می‌کنند کودک را ساکت کنند. شاعر همچنان صبوری می‌کند. پایان ماجرا بماند.

اگرنه همه‌ی حضار حداقل اکثریت آن‌ها توقع دارند شاعر در وصف گریه‌ی کودک شعری بگوید. مگر از بسیاری از ما خواسته نشده برای سنگ‌قبر اطرافیان‌شان شعر بگوییم. یا از طرف آن‌ها برای معشوق یا معشوقه‌های‌شان نامه بنویسیم؛ یا انشای بچه‌های‌شان را.گاهی هم ۳۰۰، ۴۰۰ صفحه نوشته‌شان را در اولین فرصت بخوانیم و نظر بدهیم؛ می‌دانید که منظور از نظردادن تأییدکردن است ولا غیر و در مواقع لازم ابزار دست رسانه‌ها و گاه شبکه‌های نفرین‌شده باشیم و هر وقت و هر جا که خواستند در عزا و عروسی سرمان را ببرند.

و بخواهند هر وقت که می‌خواهند در رد یا تأیید هر وکیل، وزیر و رییس جمهوری مصاحبه کنیم، مطلب بنویسیم، عکس بفرستیم و چند نسخه از کتاب‌های‌مان را برای معرفی. قطعاً بی‌هیچ تضمینی برای چاپ یا معرفی. طبیعی است که تمام این کارها باید رایگان انجام شود. زحمت تایپ و غلط‌گیری و ایمیل آهم به عهده‌ی خودمان است تا روزی روزگاری جرح و تعدیل‌شده‌ی مطلب‌مان را در روزنامه ببینیم. البته اگر کسی که مطلب را گرفته آدم مسئولی باشد یا ارادتی داشته باشد با یک SMS خبرمان می‌کند که یعنی چشمت کور، بپر، برو از دکه‌ی مطبوعاتی یک شماره از آن نشریه را بگیر و بگذار در آرشیوت برای پس از مرگ. یا دیو سیاه سانسور می‌شود بهانه‌ای تا سراغ مطلب‌مان را هم نگیریم.

تنها وقتی احترامات فائقه از جانب برخی خبرنگاران، سردبیران و مدیرمسئولان شامل حال‌مان می‌شود که قرار باشد عکس و نظرمان تیتر شود برای کاندیدای محبوب آن نشریه، برای انتخابات.

برای روشن‌شدن حرفم ناچار به آوردن چندمصداق هستم. همین چند ماه پیش زنگ تلفن از خواب پراندم... جوانی پرسید؟ «خانم حاجی‌زاده؟» آماده شدم جای ۱۱۸ اگر اجازه داشته باشم شماره تلفن درخواستی را اعلام کنم. جوان با شنیدن «بفرمائید» ادامه داد: «ما می‌خوایم برای رضا براهنی و هوشنگ گلشیری پرونده‌ای.»

در بیان نام آقایان براهنی و گلشیری چنان بی‌اعتنائی نهفته بود که چرتم پرید. نشستم وسط تخت و همین‌طور که فکر می‌کردم این کلمه‌ی پرونده که شنونده را یاد تهدیدهای ریز و درشت می‌اندازد و بار امنیتی دارد از کی وارد عرصه‌ی مطبوعات شده؛ حرف پسر را قطع کردم «منظورتان آقای دکتر رضا براهنی و آقای هوشنگ گلشیری است؟» پسر طوری که انگار بخواهد بگوید: «ولِمان کن بابا!» گفت: «آره ه ه...» نگذاشتم ادامه بدهد گفتم: «پسر جان این دو آدم هم‌وزن تو، سردبیر و مدیرمسئولت کتاب خوانده‌اند و اگر کتاب‌های نوشته‌شده‌شان را کنار هم بچینند از قد تو شاید بالا بزنند. هر وقت یاد گرفتی نامشان را با احترام ادا کنی زنگ بزن.»

نفهمیدم پسر تا کجا حرف‌هایم را شنید. بعد از آن هم دیگر زنگ نزد و من یک‌بار دیگر به بی‌پناهی ادبیات فکر کردم و یاد شهریار مندنی‌پور افتادم. چند سال پیش در کنفرانس ادبیات و موسیقی تأتر ادئون پاریس. در حوزه‌ی ادبیات از ایران من و شهریار مندنی‌پور دعوت‌شده بودیم. نسیم خاکسار و اکبر سردوزآمی از دانمارک و هلند، گلی ترقی و رضا دانشور از پاریس و در حوزه‌ی موسیقی محمدرضا و همایون شجریان، حسین علیزاده و کیوان کلهر. هماهنگی با سرور کسمائی بود

که خود از چهره‌های ادبی است. همه‌چیز خوب بود و درخشان. به ما گفته بودند تعدادی از کتاب‌ها و مجله‌های‌مان را برای فروش با خود ببریم. من تحت درمان بودم، زحمت جابه‌جایی همه‌ی کتاب‌ها را شهریار مندنی‌پور کشید. هرچند برگزارکنندگان محترم به دلیل استقبال بی‌سابقه‌ای که از برنامه شد فراموش کردند در مورد کتاب‌ها و مجله‌ها اطلاع‌رسانی کنند و آن‌ها را به نمایش بگذارند؛ حتماً بعد از کنفرانس آن‌ها برای بازیافت گذاشته شدند کنار سطل زباله و هنوز من شرمندگی زحمتی را که مندنی‌پور کشید روی شانه‌هایم حس می‌کنم. جدا از مهربانی سرور کسمائی و سایر دوستان، مسئله‌ی خوشحال‌کننده‌ی دیگر استقبال بی‌نظیر از ادبیات و موسیقی بود که در هر دو شب تمام ۷۰۰- ۸۰۰ صندلی تأتر ادئون پر بود (گویا از چند روز قبل رزرو شده بود.) اما اتفاقی ،مندنی‌پور ساکت را واداشت بگوید «بیچاره ما ادبیاتی‌ها، چقدر مظلومیم فرخنده!» و من جواب دادم «ادبیات بی‌پناهه! تازه وقتی رسیدیم تهران باید به ضرب‌وزور به خیلی‌ها ثابت کنیم به توصیه‌ی هیچ‌کس دعوت نشده‌ایم؛ الا به سلیقه‌ی برگزارکنندگان و یا اعتبار آثارمان.»

ممکن است کسانی با خواندن این نوشته فکر کنند من با موسیقی، سینما و تأتر ضدّیتی دارم، من خود از خانواده‌ی موسیقی هستم و شیفتهٔ تأتر و سینما و نقاشی. از صدای استاد شجریان و صدای دل‌نشین ساز آقای علیزاده هم بسیار لذت می‌برم. روی سخن من با اهالی ادبیات است.

آهای ادبیاتی‌ها بیایید به خودمان احترام بگذاریم و تن ندهیم به استفاده‌های ابزاری. بیایید یکدیگر را بشناسیم و باور کنیم فروتنی بیش‌ازحد مایه‌ی ستم است. فرض کنید خدای‌ناکرده همین امروز نویسنده‌ای، شاعری، مترجمی، محققی را از یکی از خیابان‌های شهر بربایند و ببرند سر به نیستاش کنند. (گو این‌که بردند) چند نفر می‌شناسندش؟ حالا در نظر بگیرید خدای‌نکرده یک نفر از سیاه لشگریان سریال‌های صداوسیما را (از آن‌ها که معمولاً در هر سنی باشند وقتی در خیابان راه می‌روند اگر کسی به احترام‌شان کلاه از سر برندارد تعجب می‌کنند. استثنائات را کنار بگذاریم، منظورم قاعده است).

آهای ادبیاتی‌ها بیایید به خودمان احترام بگذاریم و تن ندهیم به استفاده‌های ابزاری. بیایید یکدیگر را بشناسیم و باور کنیم فروتنی بیش‌ازحد مایه‌ی ستم است.

اما وقتی آقای باباچاهی به انجمن ادبی دعوت می‌شود، در این سن و سال رأس ساعت خودش را از کرج به تهران می‌رساند. یک ساعت تأخیر را با صبوری تحمل می‌کند و بعد با همان آرامش همیشگی می‌پرسد «شروع نمی‌کنید؟» و جواب می‌شنود «منتظر خانمِ... هستیم.» چرا باباچاهی که بلند می‌شود، جلسه را ترک می‌کند، شاعران حاضر در جلسه می‌نشینند و سکوت می‌کنند؟ باور کنید من نام آن هنرپیشه‌ی محترم، حتی نام آن انجمن را هم نمی‌دانم. نقل‌قولی است که شنیده‌ام و تنها آن بخش آزاردهنده‌اش در ذهنم مانده. و الا ممکن

است از آن خانم محترم بازی‌های درخشانی هم دیده و لذت برده باشم. نتیجه این است که نگذاریم بیش از این به ادبیات توهین شود و آن‌قدر این قضیه شور شود که حتی خودمان هم خودمان را باور نکنیم.

دوست بسیار عزیزی چندی پیش چند صفحه مطلب جدی از من خواست. وقتی پرسیدم منظورش از مطلب جدی چیست؟ دوست دیگری حرفش را تکمیل کرد: «بابا منظورش مطلب درست‌وحسابیه، شعر و داستان و این‌ها نه.» پرسیدم: «مطلب درست‌وحسابی چه جور مطلبی است؟» دوستان فهمیدند دلخور شده‌ام .کلی صغری و کبری چیدند و این‌که «شعرها و داستان‌های تو فرق می‌کند اما...» وظیفه‌ی نوشتن آن مطلب جدی را نپذیرفتم؛ توان نوشتن آنچه را از من خواسته بودند نداشتم. من خالق شعر و قصه‌ام، خوب یا بد.

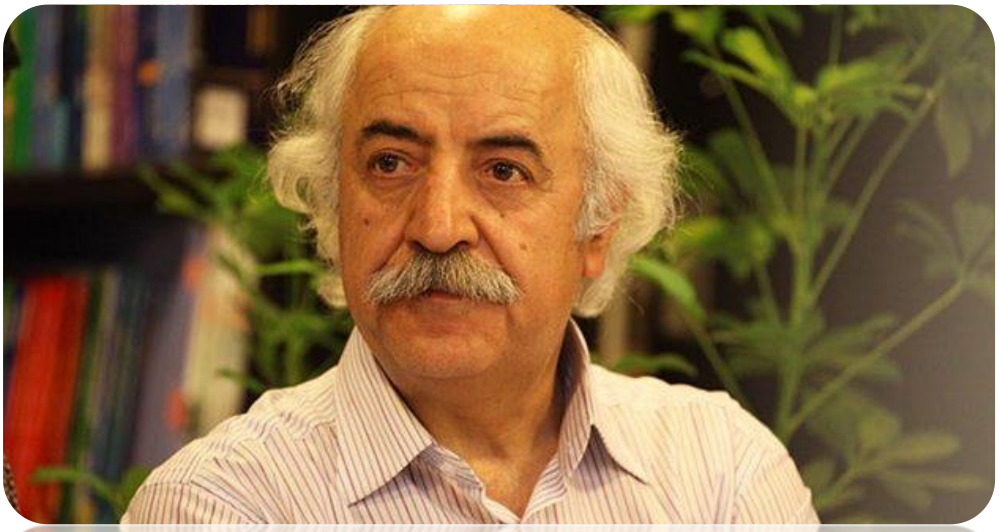
اهالی ادبیات به من نگویید سخت نگیر، تأثیر موسیقی آنی است و سینما جادو می‌کند. هنرهای بصری...! همه‌ی این‌ها را می‌دانم اما بیایید به خودمان و ادبیات احترام بگذاریم. تا امروز به خودمان احترام نگذاشته‌ایم؛ والا هر از گرد راه رسیده‌ای به خودش اجازه نمی‌داد در همین صفحه‌ی مبارک فیس‌بوک شاعران را آماج فحش کند و یارانش با کامنت‌های مشابه تأییدش کنند و یادشان برود چند خط بالاتر فحش‌های آن‌چنانی نثار شاعران شده برای تأکید بر نوشته‌های‌شان یا حقانیت کلام‌شان از شعر شاعران دیگر مصداق بیاورند.

(این مطلب چند سال پیش برای استفاده در فیس‌بوک نوشته‌شده است.)

برگرفته از: سایت فرخنده حاجی‌زاده

بازگشت به نمایه

دوشعر از حافظ موسوی



فرصت ها

برای من کمی از دست ها را بفرست
حالم بد است
دیوارها
تعادلشان را
از دست داده اند
همیشه فرصتِ افتادن هست

همیشه فرصتِ در خاک غلت زدن
همیشه فرصتِ در جوی پُر لجن دراز شدن
همیشه فرصتِ مردن
همیشه فرصتِ کمی از دست های تو اما برای من
چقدر کم است!

نیلوفر کبود

زن زنده بود
و ایستاده بود
آن سوی جوی که در عکس بود
و دست دراز کرده بود
که نیلوفرِ کبود را بدهد
به مرد
که این سوی جوی
در عکس ایستاده بود

زن، فکرش را نکرده بود
که عکس، قدیمی است
و مرد تکه تکه شد
فرو ریخت

در جدولِ کنارِ خیابان
نیلوفرِ کبود
بر آب بود

بازگشت به نمایه

بررسیِ بازتاب اسطوره‌ی آخرالزمان در شعر معاصر فارسی

حافظ موسوی

نگرش آخرالزمانی ریشه در باورهای اسطوره‌ای و دینی دارد. در اغلب ادیان، از جمله در اسلام، مسیحیت، یهودیت و آیین زرتشتی، با مشابهت‌های بسیار و اختلاف‌هایی اندک، از دوره یا زمانی که پایان جهان کنونی (آخرالزمان) و آغاز جهانی دیگر خواهد بود، سخن به میان آمده است. آخرالزمان دوره‌ای است که بر اثر گناه و طغیانِ بشر در برابر احکام الاهی، جهان را کفر، فقر، ظلم و بلایای طبیعی در بر می‌گیرد و سپس با اراده‌ی خداوند پیشوایی ظهور خواهد کرد و منجی بشریت خواهد شد. در هیچ یک از این ادیان آخرالزمان به معنای نابودی جهان نیست، بلکه پایان جهانی کفرآلود و آغاز جهانی آرمانی و سرشار از عدالت و پرهیزگاری است. بنابراین، **ساختارِ اسطوره‌ی آخرالزمان دارای سه ضلعِ گناه، عقوبت و منجی است.**

ساختارِ اسطورهٔ آخرالزمان دارای سه ضلعِ گناه، عقوبت و منجی است.

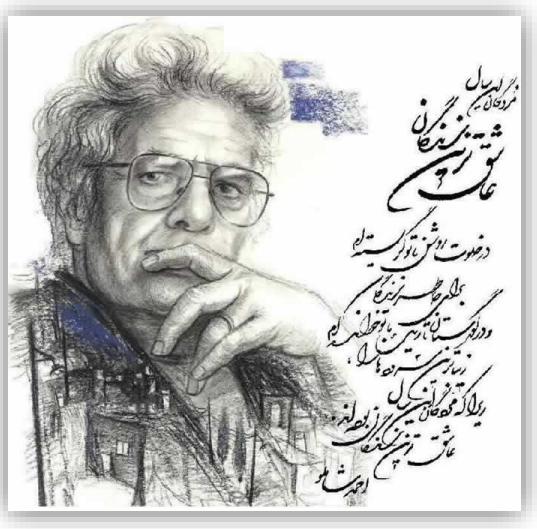
تأثیر و بازتاب نگرش آخرالزمانی که سابقه‌ای چندهزارساله در فرهنگ جوامع بشری دارد، در هنر و ادبیات امری بدیهی و طبیعی است. در ادبیات کلاسیک فارسی و به ویژه شعر، از مفهوم آخرالزمان و تبعات و مختصات آن، در مقام استعاره، تلمیح و تشبیه به فراوانی استفاده شده است. در ادبیات معاصر ما نیز رد پای تفکر آخرالزمانی بیش و کم مشهود است؛ اما با این تفاوت که این بار آخرالزمان به ظهور منجی، رستاخیز، رستگاری یا فرگشت (به تعبیر آیین زرتشتی) نمی‌انجامد؛ چرا که به قول فروغ فرخزاد "نجات دهنده در گور خفته است".

من در این نوشته به نمونه‌هایی از بازتاب اسطورهٔ آخرالزمان در شعر معاصر فارسی می‌پردازم؛ با این توضیح که به دلیل تنگیِ وقت، به جای کاوش در انبوه دیوان‌های شعر معاصر، از منابعی معدود و حافظهٔ خود مدد خواهم گرفت.

نگرش آخرالزمانی در شعر معاصر فارسی گاه به صورت غیرمستقیم و بدون اشاره و ارجاع به متن اصلی بازتاب یافته است؛ یعنی شاعر آگاهانه یا ناخودآگاه از آن به عنوان الگویی برای خلق اثر خود استفاده کرده است. گاه نیز شاعر از طریق به کارگیری مشابهت در ساختار روایی، زبان، لحن و بعضی از موتیف‌ها، ارتباط بین متن

خود و متن پیشین (روایت‌های ادیان از آخرالزمان) را به خواننده یادآوری کرده است.

در رویکرد نوع اول، شاعران آیندهٔ بشریت را به گونه‌ای تصویر و تجسم کرده‌اند که شباهت‌هایی با پیشگویی های آخرالزمانی در ادیان دارد، بی آن‌که مستقیما به آن اشاره شده باشد. مثلا **منوچهر آتشی** در **شعر "سمفونی دهم)** "اتفاق آخر، ص ۵۵) تصویری که از موقعیت دنیای مدرنِ پس از دو جنگ جهانی ارائه می‌دهد، شبیه همان چیزی است که در آخرالزمان رخ خواهد داد: " زمین، از پساب‌های جنگ برآمده – چون کشتیِ به گل نشسته‌ای عیناً – و آدم‌ها با چهره‌های گل آلود و دهان‌های مبهوت، می‌نگرند یکدیگر را پرسان، و به‌هوش‌ترکه می‌آیند می‌بینند/ تمامی تجهیزات ارتش‌های ناپلئون و هیتلر را/ که به گل نشسته‌اند بر کناره‌ی دانوب و ولگا/ و خوب می‌بینند، تنها/ دستی به التجا، دهانی تاریک، یا بالی نیمه‌وا/ بیرون زده از گل و لای/ از توپ‌ها و تانک‌ها و هواپیماها ... " آتشی در ادامه به ابتذالی که دنیای پسامدرن را فراگرفته است اشاره می‌کند، اما به نظر می‌رسد که چندان هم نومید نیست؛ زیرا قهرمان شعر او (بتهوون) هنوز هم می‌تواند "خواب آوازهای شبانی فراسوی نیزارهای سبز " را ببیند. آتشی طبق سبک و سیاق شناخته شده‌ی بینش و تفکر خویش که در شعرهای دیگر او نیز دیده می‌شود، جدایی انسان از طبیعت، و جنگ و خشونتِ ذاتیِ دنیای مدرن را عامل اصلی سقوط جامعهٔ بشری می‌داند (که معادل است با افزایش کفر و گناه و طغیان بشر در برابر احکام الاهی) و نجات دهنده‌ی وعده داده شده در باورهای دینی، در شعر او بازگشت انسان به طبیعت بکر است که با طبیعت انسان سازگاری دارد؛ به جایی که "آواز شبانان هنوز از فراسوی نیزارها به گوش می‌رسد". چنان‌که دیدیم، هر سه ضلع اسطوره‌ی آخرالزمان در این شعر حضور دارد، بی آن‌که مستقیما به آن‌ها اشاره شده باشد، یا با همان نامگذاری (گناه، عقوبت، منجی) به کار رفته باشند.



تأثیر اسطوره‌ی آفرینش، توفان نوح و تصاویر آخرالزمانی در ساختار روایی **شعرِ "سفر " شاملو** (خدای را/ مسجد من کجاست؟) به روشنی دیده می‌شود. شاملو در این شعر ماجرای سفری پرمخاطره به جستجوی مقصدی رهایی بخش (سختینه‌ای به سرانجامی خوش) را روایت می‌کند:

"ما به سختی در هوای گندیده‌ی طاعونی دم می‌زدیم و، عرق ریزان/ در تلاشی نومیدانه/ پارو می‌کشیدیم/ بر

پهنه‌ی خاموشِ دریای پوسیده/ که سراسر/ پوشیده ز اجسادی‌ست/ که چشمان ایشان هنوز/ از وحشت توفان بزرگ/ برگشاده است" راوی برای برگذشتن از این مهلکه، نوحِ خویش را به یاری می‌طلبد: "اما کدامین جزیره، کدامین جزیره، نوحِ من ای ناخدای من؟ / تو خود آیا جست و جوی جزیره را / از فراز کشتی / کبوتری پرواز می‌دهی؟ / یا به گونه‌یی دیگر؟ راهی دیگر؟ " . نوحِ نجات دهنده‌ی مورد نظر شاملو در این شعر، همانا عشق است. گفتنی است که راویِ این شعر اگرچه پس از عبور از "هفت دریای بی‌زنهار" به دریایی رسیده است که یکی از جزیره‌های آن می‌تواند همان معبد یا مسجد مورد نظر او باشد، اما همچنان از یافتن آن بازمانده است و شعر با تکرار همان پرسش آغازین پایان می‌یابد : "مسجد من کجاست؟"

شمس لنگرودی در چند شعر از شعرهای مجموعهٔ" (**باغبان جهنم**) "آهنگ دیگر، ۱۳۸۳) از اسطورهٔ طوفان نوح و روایت‌های آخرالزمانی برای توصیف موقعیت جهنمیِ انسان امروز بهره برده است. نگرش شمس در اغلب این شعرها نگرشی انتقادی به نظام سرمایه داری و مناسبات ناعادلانه‌ای است که جهان ما را با فقر و فساد و جنگ، به جهنمی تمام عیار بدل کرده است:" نوح خواهد آمد / و کبوترش را / بر میدان‌ها و اداره‌های دفن شده در توفان / رها خواهد کرد / تا بر نوک بانک‌ها بنشیند / و از رستگاری خبر آورد." و در جایی دیگر می‌گوید: "پروردگارا / حرمت بازیگران را نگه دار / اینان پسران نوح‌اند / قول داده‌اند ثروت بانک‌ها را / از هواپیما به تساوی قسمت کنند/ فقط ایوب مانده است که به خانهٔ سالمندان راهش ندادند" در این شعرها هیچ امیدی به رستگاری دیده نمی‌شود و **شاعر با چاقوی طنز پوستهٔ موقعیت تراژیک انسان مدرن را می‌شکافد و عریان می‌کند** " : دیر آمدی موسا!/ دوره‌ی اعجازها گذشته است/ عصایت را به چارلی چاپلین هدیه کن/ که کمی بخندیم".

در شعرهای هرسه شاعر (آتشی ، شاملو ، شمس) همان‌طور که گفته شد، اگرچه رد پای بینش آخرالزمانی دیده می‌شود اما هیچ یک از این شعرها را نمی‌توان عیناً بر الگوی روایت‌های آخرالزمانی انطباق کامل داد. شاخص‌ترین شعری که عیناً بر اساس الگوی آخرالزمانی ساخته شده است، شعر "**آیه های زمینی**" **فروغ فرخزاد** است. این شعر از حیث ساختار روایی، لحنِ کتاب مقدس‌گونه، اشارات و تلمیحات، و توصیف صحنه‌ها و موقعیت‌ها کاملا شبیه روایت‌های آخرالزمانی است. عنوان شعر (آیه‌های زمینی)، در برابر آیه‌های آسمانی، خواننده را برای ورود به متنی نقیضه‌گونه آماده می‌کند که با این سطرها آغاز می‌شود: " آنگاه/ خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت." سپس توصیف‌هایی از موقعیت آخرالزمانی و نابودی حیات، پی در پی می‌آید: خشکیدن سبزه‌ها، مرگ ماهی‌ها، امتناع خاک از پذیرش مردگان، محو شدن امتداد راه‌ها در تیرگی و ظلمت، تولد نوزادان بی سر، گریختن پیغمبران از وعده گاه‌های الاهی، سرگردانیِ بره‌های گمشده در غیاب چوپان (مسیح) و ...

یکی از ویژگی‌های این شعر این است که آینده‌ی آخرالزمانی را نه در آینده، بلکه در گذشته‌ای که "اکنون" است روایت می‌کند. در این شعر، آخرالزمان

چیزی نیست که قرار است در آینده اتفاق بیفتد، بلکه چیزی است که در گذشته اتفاق افتاده است و آثارش هنوز پا برجا است .**این همان لحظه‌ای است که بنا بر روایت‌های اسطوره‌ای و دینی، اوج تباهی و انحطاط جهان و لحظهٔ کشدارِ انتظار برای ظهور منجی موعود است .**فروغ اگر چه در یکی از واپسین شعرهای خود ، در شعرِ "کسی که مثل هیچ کس نیست"، بشارت می‌دهد که یک ستاره‌ی قرمز خواهد آمد و عدل و داد را (به شیوه‌ی سوسیالیستی) برقرار خواهد کرد، و در جایی دیگر نومیدانه اعلام می‌کند که "نجات‌دهنده در گور خفته است، در شعر آیه‌های زمینی نه آن را می‌گوید، نه این را، و تنها به طرح این پرسش معصومانه بسنده می‌کند که: "آه ای صدای زندانی/ آیا شکوه یأس تو هرگز/ نقبی به سوی نور نخواهد زد؟"

گفتیم که آتشی در سمفونی دهم، جدایی انسان از طبیعت، و جنگ و خشونتِ ذاتیِ دنیای مدرن را عامل اصلی سقوط جامعهٔ بشری (آخرالزمان) می‌داند و منجی موعودِ او همانا بازگشت به طبیعت است. در شعر سفرِ شاملو و در بینش تراژیک او، رنجِ برگذشتن از توفان‌های طاقت‌سوز برای رسیدن به جزیره‌ی رستگاری و آرامش، سرنوشت مقدر آدمی است، و منجی او از این ورطهٔ هولناک، همانا "عشق" است:" اگر عشق نیست / هرگز هیچ آدمیزاده را/ تابِ سفری این چنین/ نیست." در شعر شمس لنگرودی مناسبات ظالمانهٔ نظام سرمایه داری، جامعهٔ بشری را گویی به آخر خط رسانده و کار به جایی رسیده که از منجی موعود هم کاری ساخته نیست .**در شعر آیه‌های زمینیِ فروغ فرخزاد عامل اصلی همه‌ی بدبختی‌های انسان مدرن، و در این جا به طور مشخص عامل انحطاط اخلاقی، عاطفی، اجتماعی و سیاسی جامعه و انسان ایرانی در دههٔ چهل خورشیدی، همانا فقدان "ایمان" است** " :خورشید مرده بود / و هیچکس نمی‌دانست / که نام آن کبوتر غمگین/ کز قلب‌ها گریخته، ایمان است." این ایمان لزوماً ایمان مذهبی نیست. ایمان اخلاقی، ایمان اجتماعی و سیاسی هم می‌تواند باشد. این ایمان می‌تواند همان آرمانی باشد که به فراموشی سپرده شده است. آیه‌های زمینی در فضای رخوتناک و یأس‌آلودِ پس از کودتای ۲۸ مرداد نوشته شده است. در شرایطی نوشته شده است که به قول اخوان، سقف بلند آرزوهای نجیب یک ملت فرو ریخته است؛ یا به بیانی دیگر از همین شاعر: "آب‌ها از آسیاب افتاده است/ دارها برچیده ، خون‌ها شسته‌اند /

جای رنج و خشم و عصیان بوته‌ها / پشکبن‌های پلیدی رسته‌اند " و به قول فروغ در شرایطی که "نان، نیروی شگفت رسالت را / مغلوب کرده است" و "مرداب‌های الکل / با آن بخارهای گس مسموم / انبوه بی‌تحرک روشنفکران را / به ژرفنای خویش کشیدند.

در روایت‌های دینیِ آخرالزمان، علت غلبه‌ی کفر و گناه و سرپیچی انسان از احکام الاهی، چیزی نیست جز بی‌ایمانی‌ی مردم. اگر آدمیزاد، همچون حافظ " چو بید بر سر ایمان خویش" می‌لرزید، نظام هستی به هم نمی‌ریخت و آخرالزمان اجتناب ناپذیر نمی‌شد. فروغ هم در آیه‌های زمینی "فقدان ایمان" را ، به همان معنایی که پیش‌تر گفته شد، علت همهٔ آن ناهنجاری‌ها معرفی کرده است. در این شعر اما نشانه‌ای از بشارت ظهور منجی نیست و به جای آن، شعر با پرسشی معصومانه (آه ای صدای زندانی) به پایان می‌رسد . " صدای زندانی " در مقام منجی! این صدا از آن کیست؟ آیا صدای یک زندانی‌است ؟ یا آیا صدایی است که زندانی (سرکوب) شده است. اگرچه برای این پرسش جوابی یکه و قطعی وجود ندارد، من فکر می‌کنم پاسخ دوم به فضای شعر و جهان بینیِ فروغ نزدیک‌تر است. وقتی فروغ می‌گوید " تنها صداست که می‌ماند" آیا نمی‌توان نتیجه گرفت که او برای خودِ صدا اهمیتی بیش از فاعل آن قائل است؟ همان‌طور که در شعری دیگر پرواز را از پروازکننده برتر می‌شمارد و می‌گوید:" پرنده مردنی‌ست / پرواز را به خاطر بسپار!". آن صدای سرکوب شده‌ی مأیوس، صدایی خوار و ذلیل نیست، چراکه حتا یأس او با شکوه است. این صدایی که آخرین صدای صداهاست به گمان من صدای زنانه‌ی شعر است؛ صدایی که فروغ به آن دل بسته است، به این امید که شاید بتواند در این شب منفور نقبی به سوی نور بزند.

> فروغ هم در آیه‌های زمینی "فقدان ایمان" را ، به همان معنایی که پیش‌تر گفته شد، علت همهٔ آن ناهنجاری‌ها معرفی کرده است

در شعرهای من سه شعر هست که مفهوم آخرالزمان در آن ها بازتاب داشته است . اولی و دومی تحت تأثیر شعر آیه‌های زمینیِ فروغ نوشته شده‌اند. اولی شعر کوتاهی است با عنوان "کی رفته‌ای تو؟" به این شرح: " تیک / تاک / تیک / تا.../ باد ایستاد / آب ایستاد / سیبی میان درخت و زمین / معلق / ماند / و موج‌ها به سینه‌ی دریا چسبیدند / آنگاه / خورشید سرد شد ... / کی رفته‌ای تو؟ / تو کی رفته‌ای؟ / و کی دوباره تو برمی‌گردی؟ / و دست می‌بری به کوک جهان؟ / کی؟! / تیک / تاک / تیک تا ... " (مجموعه اشعار حافظ موسوی ، انتشارات نگاه ، ص ۷۶)

در این شعر، لحظهٔ آخرالزمانی به صورت توقف زمان، ایستایی و انجماد طبیعت و اشیاء با استفاده از استعارهٔ ساعت کوکی مجسم شده است. پرسنای غایب این شعر که روی سخن شاعر با اوست و غیبت او چرخه‌ی زمان را متوقف کرده است، همان نیرویی است که می‌تواند در نقش منجی ظاهر شود و ساعت زمان را دوباره به

حرکت دربیاورد. اگرچه منظور شاعر از این منجی‌ی غایب می‌تواند عشق یا معشوق باشد، اما از آنجا که آن پرسنای غایب در گذشته حضور داشته و راوی منتظر ظهور دوباره‌ی اوست، راه برای تفسیری دیگر و انطباق آن پرسنا با منجی‌ی موعود در باورهای دینی باز است. (تأثیرپذیریِ ناخودآگاه از اسطوره‌های دینی)

دومین شعر با عنوان "فصل پنجم" (همان، ص ۱۵۱) حکایت از عبور جهان از چهار فصل طبیعی و ورود به زمان غیر طبیعی یا آخرالزمان دارد. در این شعر، وقوع فاجعه‌ی آخرالزمانی در دنیای مدرن، نتیجهٔ خشونتی است که در اعماق جامعه نفوذ کرده است، چندان که کودکان، که می‌باید مظهر عطوفت و شفقت باشند، به پروانه‌ها و کبوترها که نماد زیبایی و صلح‌اند، و به آسمان که در روزگاران پیشین منبع وحی بوده است، شلیک می‌کنند. در گیر و دار این خشونت و قتل عامِ پروانه‌ها و کبوترها، پیامبری در حال ظهور است، اما او هم پیام وحی را از یاد برده است. سرانجام پیامبر فراموشکار، شکست‌خورده و مأیوس به کوهستان برمی‌گردد، شاعران به لکنت می‌افتند و سطرهای نامفهوم و بریده بریده را بر نعش ماه تلاوت می‌کنند.

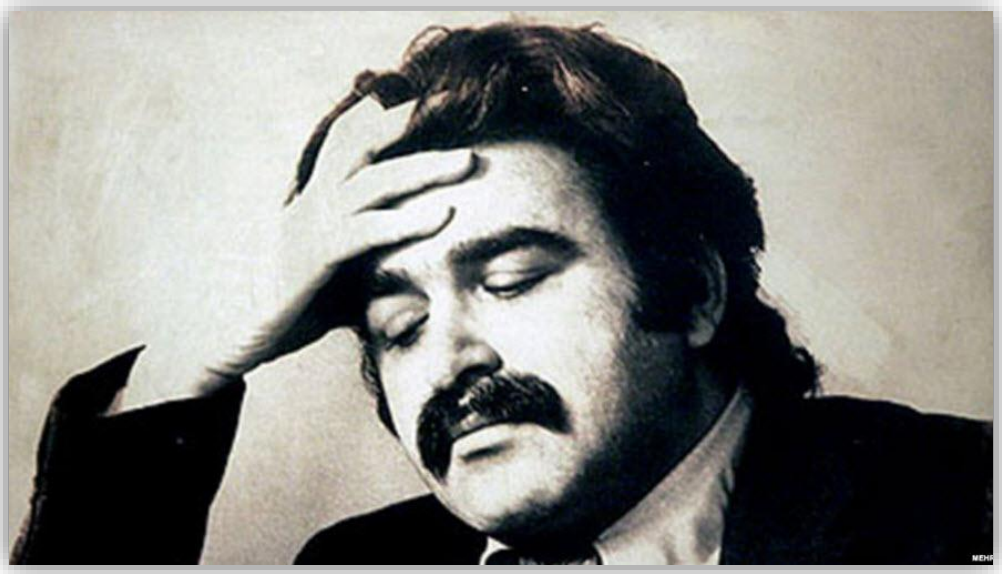
در شعر سوم (آیا دوباره، همان، ص ۴۷۸) موقعیت آخرالزمانی بر اثر تخریب محیط زیست و گرم شدن زمین رخ می‌دهد: " یخ های قطبی در خیابان‌ها راه می‌روند / دلفین‌ها بر اسکلتِ برج‌های فرو ریخته مصلوب گشته‌اند/ و جهان/ یکسر/ خون است و/ لاشه و/ خاکستر". در این شعر از اسطوره‌ی پرومته که دوستدار انسان بود و آتش را به انسان هدیه کرد و مجازات زئوس را به جان خرید، به عنوان نماد منجی استفاده شده است. اما این پرومته در واقع همان انسان‌ها هستند که همچون پرومته با پهلوهای دریده دارند مجازات می‌شوند؛ آن هم در حالی که مشعل‌شان خاموش شده است و جعبه‌ی شوم (جعبه‌ی پاندورا) کار خودش را کرده است:" کرکس‌ها بر جنازه‌های بادکرده فرود می‌آیند/ منقار در جگرهای مرده فرو می‌برند/ پرومته، با پهلویی دریده و مشعلی خاموش/ کنار جعبه‌ی شوم/ از هوش رفته است".

همان طور که پیش‌تر گفته شد، هدف این نوشته بررسی‌ی بازتاب اسطوره‌ی آخرالزمان در شعر معاصر فارسی بود. از آن چه در سطرهای پیشین گفته شد برداشت من چنین است که بازتاب اسطوره‌ی آخرالزمان در شعر معاصر فارسی آشکارا از توهمات رمانتیکی یا خوش‌باوری‌های مومنانه فاصله دارد و به تفکر مدرن نزدیک‌تر است.

بازگشت به نمایه

رئالیسمِ جادویی در آثار غلامحسین ساعدی

حسین مسجدی / استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور اصفهان



چکیده

در برخی از آثار ساعدی اعم از نمایشنامه و داستان، بیش از همه ویژگی‌های رئالیسم جادویی، آفرینش موجودات وهمی و استحاله شخصیّت‌ها مدّنظر قرار گرفته است. برخی از وجوه این سبک، در آثار برجسته او مانند عزاداران بَیل، مولوس کورپوس، آشفته حالان بیدار بخت و ترس و لرز منعکس است. از جمله این وجوه، عناصر نامتجانس؛ بویژه موجودات عجیب و ترکیبی میان انسان و حیوان در آثار اوست. در این مقاله، برای نخستین بار در نقد ادبی، انواع گوناگون این موجودات و دگردیسی‌های انسانی، در قالب این سبک بررسی می‌شود. به نظر می رسد که دلیل گرایش نویسنده، به این شیوه، شرایط دشوار سیاسی و اجتماعی روشنفکری در دهه‌های سی، چهل و پنجاه باشد.

کلیدواژه‌ها: ساعدی؛ رئالیسم جادویی؛ داستان؛ نمایشنامه؛ فیلمنامه؛ حیوان؛ استحاله مقدّمه

اصطلاح رئالیسم جادویی (Magic realism) را فرانتس رو -(Frantz roh) هنرشناس آلمانی- در سال ۱۹۲۵ در باب ویژگی‌های آثار نقّاشان آلمانی ابداع کرد (مورداریو،:۱۳۶: ۸۰). در ادبیات نیز الیخو کارپنتیر

- (Alejo carpentier)قصّه نویس کوبایی – برای نخستین بار، این اصطلاح را حدود ربع قرن پس از؛ یعنی در سال ۱۹۴۹، در مقدّمه‌ای در قصّه‌اش « مملکت این جهان» نوشت. امّا از دههٔ شصتِ میلادی به بعد، از کشورهای آمریکای لاتین، به بقیّهٔ دنیا نفوذ کرد. این سبک دارای ویژگی‌های منحصر به فرد و نیز مشترک با سبک های دیگر است که برخی از آنها عبارت است از:

- برهم زدن نظم معهود و عادی و متعارف داستان.

- حاشیه روی های مکرّر.

- عدم توجّه عمدی به اتمام بخش های اثر.

- به کار بردن تداعی معانی.

- تناقض نمایی و استفاده کردن از عنصر دیالکتیکی در ترکیب اثر و تأکید بر عوامل حقیقی و فعّال درون آن.

- اقتباس از رمانس، سمبولیسم و سورئالیسم.

به هر رو، این شیوه، «سبکی است که در آن، پدیده‌های فوق طبیعی و حوداث غیر عادی رخ می دهد... و وقایع عادی و سحرآمیز را - را بدون هیچ توضیح و توجیهی و حتّی بدون اینکه نیازی به توجیه ببینند- در هم می‌آمیزند» (کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۳۸.)

تفاوت عمده‌ای که رئالیسم جادویی با سبک های نامتعارف قبلی دارد، این است که همهٔ رویدادهای غریب و عناصر نامتجانس، در بوم و چارچوب داستان واقعی و متعارف ظاهر و بدین ترتیب، جزوی از واقعیت می شوند. فرود آمدن گل‌های زرد از آسمان، فراگیری یک نوع نابینایی در شهر، تولّد فرزند دم دار در اثر ازدواج فامیلی، زنده شدن ارواح و گشت و گذار مردگان در شهر، تبدیل تدریجی طفلی به موجودی چندگانه، مردن پرندگان در اثر آمدن هیولایی به دهکده و نظایر آن، نمونه‌هایی از این مسائل نامتعارف است که وقتی از داستان اصلی حذف گردد، مخاطب، عموماً با یک رخداد طبیعی و واقعی رو به رو می‌شود. یکی از دلایل این تضاد، بیان رنج های بشری است که گاهی نمی توان با شکل عادی بیان کرد.

رئالیسم جادویی در ایران با ترجمهٔ آثار گابریل گارسیا مارکز، بورخس، لاپارتیه، ساراماگو، آلارگون، کارلوس فوئنتس، خولیوکرتازار و الخوکارپنتیر و مانند آنها شناخته شد

رئالیسم جادویی در ایران با ترجمهٔ آثار گابریل گارسیا مارکز، بورخس، لاپارتیه، ساراماگو، آلارگون، کارلوس فوئنتس، خولیوکرتازار و الخوکارپنتیر و مانند آنها شناخته شد. امّا برخی از داستان نویسان ایرانی نیز مانند محمود دولت‌آبادی در «روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده»، منیرو روانی پور در «اهل غرق»، رضا براهنی در «روزگار دوزخی آقای ایاز» و بخش‌هایی از «رازهای سرزمین من» بهرام صادقی در «ملکوت» و

ابوتراب خسروی در آثارِ بارزش، نمونه‌های به نسبت، موفقّی از رئالیسم جادویی را به دست دادند.

امّا شاید پیش از همهٔ آنان، غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) در این وادی گام نهاد. در حالی که از تمام آثار فراواقعِ او، برخی، تنها عزاداران بَیَل را با این شیوه می‌شناسند. منتقدان، آثار او را در قالب سبک‌های دیگر نیز معرفی کرده‌اند. برخی سبک او را «ترکیبی از سورئالیسم، امپرسیونیسم و رئالیسم با قطره‌های رنگینی از سمبولیسم» می‌دانند (ر.ک. محمود کیانوش به نقل از مجابی، ۱۳۷۸: ۵۴۴) برخی معتقدند که آثار او «در شکل جهانی، قابل ارائه خواهد بود» (ر.ک. هوشنگ حسامی به نقل از پیشین، ۵۵۳).

به هر رو، ویژگی‌های رئالیسم جادویی، بیشتر از خصوصیات سبک‌های دیگر، در شاخصه‌های آثارش نمودار است و از این جهت، موجب شده که کسانی هم او را با مارکز مقایسه کنند (شاملو، ۱۳۶۶: ۱۰۲-۹۷ ، ۱۳۰؛ اسدی، ۱۳۸۱: ۲۸). باید گفت به جز او هستند کسانی دیگر که - همانند بزرگان ادبیات کهن - در قالب محدود سبکی خاص، نگنجیده‌اند و هشدارهای آندره برتون، لویی آراگون و فیلیپ سوپورا برای تقیید، به بوتهٔ فراموشی سپرده‌اند و از شگردهای رئالیسم جادویی و یا حتی «گروتسک» نیز بهره گرفته‌اند.

ساعدی یکی از آنهاست که در طول حیات خود (۱۳۶۴-۱۳۱۴ ش) سی نمایشنامه، شصت داستانِ کوتاه و بلند و چند رمان و فیلمنامه به جا گذارد که بعضی، در ادبیات معاصر ایران جریان ساز شد. زبان ساده، تصویرسازی بدیع، واقع‌گرایی تلخ و عریان و نگاه روشنگرانهٔ او به جامعهٔ خود، از ویژگی‌های عام آثار اوست.

آفرینش‌های غلامحسین ساعدی خصوصیّات ویژه‌ای دارد که در طول سه - چهار دههٔ نقد اخیر، اساساً به آن پرداخته نشده است. یکی از این وجوهِ مغفول، تکنیک‌ها و سازه‌هایی است که عینیّت و ذهنیّت را در هم می‌آمیزد و مشمول قول آندره ژید در مورد «لویی فردینان سلین» و اثر شاهکارش «سفری به آخر شب» می‌شود که می‌گوید: «کارهای او فقط یک توهّم است که واقعیّت را برمی‌انگیزد». حتی برخی معتقدند، آثار مستند ساعدی نیز زمینه‌ای برای خلق این فضای وهمناک است « تجربهٔ ساعدی، در نوشتن تک نگاری‌ها، دست او را قوی کرده برای آفرینش داستان هایی که در آن، فضا آرام آرام، از رئال، به سوی جادو سیر می کند» (اسدی، ۱۳۸۱: ۴۵).

آفرینش‌های غلامحسین ساعدی خصوصیّات ویژه‌ای دارد که در طول سه - چهار دههٔ نقد اخیر، اساساً به آن پرداخته نشده است.

خلق این فضای وهمی، مدیون عوامل بسیاری است؛ از جمله «ماهیّت تراژیک، مشمئزکننده و غیر طبیعی، بدبختی همراه با وحشت، طنزهایی که پشت انسان را بلرزانند، (Comic and trerrifying)ترس موهوم،)

(Eeriناهنجاری جسمی، Physically) (abnormalityارائهٔ ماهیت پیچیدهٔ زندگی، آمیختگی عناصر نامتجانس وافراط و اغراق Entravagance)) . (تامپسون، ۱۳۶۹: ۱۶-۱۵).

این عوامل و عناصر، برای تأکید ساعدی، جهت نمایش ساحت ناخودآگاه ذهن و نشان دادن شکل در هم ریختهٔ واقعیّت، بسیار مؤثّر بود. شاید این زمینهٔ وهمی، مخلوق تقابل درونی نویسنده با ارزش‌های حاکم در روزگارِ اثر است. چون این گونهٔ خاص «در ادبیات و هنر، بیشتر، در عصری شایع و بر جامعه‌ای حاکم بوده است که بارزترین صفت‌هایش، جنگ و ستیز، تغییرات انقلابی و بنیادی و بی جهتی و سردرگمی بود» (همان،۲۵.)

رئالیسم جادویی که ویژگی‌های خود را از سبک‌های گوناگونِ پیش از خود اخذ کرد، گاهی بخشی از بار اصلی تأثیر تصویری را بر عهدهٔ حیوانات و جانداران نامعهود نهاد. «حیوانات مختلف، نمایانگر انواع مختلفِ وضعیّت‌های انسانی هستند؛ امّا هر یک، ظاهرِ یک فرد مجزّا را دارد» (پلارد،۱۳۸۷: ۴۶)

در شیوهٔ خاص ساعدی، این وضعیّت‌ها، با طنزی پنهان و غم بار همراه است. گاهی «طنز، به واسطهٔ بروز ناگهانی و ناهمخوانی صفت انسانی، در رفتار حیوان پدید می‌آید. از دیگر سو، تنزّل انسان به حیوان، به عنوان انزجاری کمیک، از گونه‌های مختلف موجودات، چندان هم موجب شادی و سرور نیست. تأثیر تبدیل حیوان به انسان، بسیار لذّت بخش و لطیف است و ما قهقه می‌زنیم. امّا وقتی انسان به حیوان تبدیل می‌شود، نتیجه کار نفرت انگیز خواهد بود. در این صورت حتّی اگر بخندیم، خندهٔمان عاری از شادی خواهد بود» (کریچلی،۱۳۸۴: ۶ – ۴۵.)

در آثار ساعدی، به نظر می‌رسد، این مسیر؛ یعنی فضای جانوری رئالیسم جادویی، ابتدا از مجرای تمثیل پردازیِ صریحِ حیوانی عبور کرده است. مثلاً او در ابتدای دههٔ چهل، نمایشنامهٔ «پروار بندان» را عرضه کرد که گوسفندان در آن، تمثیل کسانی است که در محلی به نام پروار بندان، اخته می‌شوند تا پروار گردند و برای ذبح، مناسب شوند. در این مکان سعی دارند، روشنفکری را از اندیشه عقیم کنند (ساعدی، ۲۵۳۷) به هر حال موجوداتی که فضای آثار ساعدی را از واقع به فراواقع سوق می‌دهد و آن را جادویی می‌سازد، می‌توان در نمودار زیر مشخص‌تر کرد:

در آثار ساعدی، به نظر می‌رسد، این مسیر؛ یعنی فضای جانوری رئالیسم جادویی، ابتدا از مجرای تمثیل پردازیِ صریحِ حیوانی عبور کرده است

هیچ عنصری بیش از موجودات فوق، در دیگرگون نشان دادنِ فضای وهمناک و گروتسکِ این آثار مؤثّر نیست؛ بلکه شاید بتوان گفت ساعدی از بقیّهٔ عوامل مانند نباتات، دکور و آکساسوار، صدا، نور و جمله بندیِ شخصیّت‌ها، یا نخواسته در این جهت سود برد یا نتوانسته آن را به اندازهٔ این موجودات، مؤثّر کند. در ذیل، نمودارِ فوق را با مصداق‌های آن در آثار او تطبیق می‌دهیم

۱- الف- حیوان / نرم‌تن

موفّق‌ترین نمونهٔ این دسته را در واپسین اثرِ ساعدی- مولوس کورپوس - مشاهده می‌کنیم. (ر.ک. ساعدی، ۱۳۷۸)

نگارنده، بدرستی نمی‌داند زمان نگارش این اثر، او از داستان «مورچهٔ آرژانتینی» اثر ایتالو کالوینو- در مجموعهٔ «کلاغ، آخر از همه می‌رسد» که سال ۱۹۴۹ چاپ شده، خبر داشته یا نه. امّا بن مایهٔ هر دو اثر یکسان است.

در اثر کالوینو، یک خانوادهٔ سه نفری، پس از خرید و ورود به خانه‌ای ویلایی در میان طبیعت، متوّجه می‌شوند که همه جای آن و بلکه اطراف، در تسخیر مورچه‌های آرژانتینی است و هیچ راه مبارزهٔ علمی، جز نادیده گرفتنِ مورچه‌ها، سود ندارد. فضای هر دو اثر، هر چه جلوتر می‌رود، کافکایی‌تر می‌شود.

مولوس کورپوسِ ساعدی نیز فیلمنامه‌ای است که داستانش شبیه اثر کالوینو است. زن و شوهری برای گذراندن ماه عسل به شهری ساحلی و ویلایی و متروک می‌روند. امّا تدریجاً در می‌یابند این خانه، نمایشگاهی از موجودات عجیب و غریب است. این اثر کلکسیونی از جانوران آفریدهٔ ذهن ساعدی است؛ «جانورانی شبیه

لوله های شفّافِ پلاستیکی که با نور، خود را جمع می‌کنند؛ عنکبوت‌هایی غول‌پیکر و پشمی که حتّی شن‌کش را می بلعند؛ موجوداتی بین تمساح و قورباغه که مار می‌خورند و پوستهٔ سخت دارند با سوسمارهای درشتْ سرِ بی‌رنگ؛ خفّاش‌های هیولایی انسان‌نما؛ موش‌های سه کوهانه و چهار کوهانه». « حیوان بزرگ یک متر و نیمیِ پشمالو که ترکیبی از سگ‌های خپلِ چرچیلی و خوک و موش خرمایی و پشمالو و تیغ‌دار و چاق و سنگینی است و پشت سر هم زاد و ولد می‌کند (همان، ۳۶)

» حیوانی قطور و غریب و ژله مانند، مانند یک بالشِ پف کرده، گویی از موم درست شده و از خانوادهٔ نهنگ‌ها که جانوران پشمالو را می‌بلعد» (همان، ۳۷). «موجودی بی‌شکل و چاقِ بدرنگِ سیاهِ چرکین، لزج و کف آلود که چشم‌های خونین دارد و شاخک‌های قویِ فراوان وصدایش هم شبیه آروغ است» (ص ۷۷).

ساعدی، یک‌بار هم در یکی از مصاحبه‌هایش، این موجوداتِ ژله‌ای را تأویل و تعبیر کرده است. او ساواکِ قبل از ۱۳۴۰ را شل و ول می‌داند و می‌گوید: « در قضایا کاره‌ای نبود و می‌خواست شکل بگیرد؛ یک موجودِ آمورفی بود عین ژله ؛ افتاده بود تو مملکت. نمی‌دانست مثلاً چکار بکند» (مجابی، ۱۳۸۷: ۷۴) مولوس کورپوس، مقتبس از داستانِ «خانه باید تمیز باشد» از مجموعهٔ «آشفته حالان بیدار بخت» است (ساعدی، ۱۳۷۷: ۷۸-۱۴۵).

او ساواکِ قبل از ۱۳۴۰ را شل و ول می‌داند و می‌گوید: « در قضایا کاره‌ای نبود و می‌خواست شکل بگیرد؛ یک موجودِ آمورفی بود عین ژله ؛ افتاده بود تو مملکت. نمی‌دانست مثلاً چکار بکند»

نمونهٔ دیگر این گونه، موجوداتی است که در رمان منتشر نشدهٔ ساعدی، با عنوان « کاروان سفیران خدیو مصر به دربار تاتارها»، در بخش «سراچهٔ دبّاغان»، به قلم خود نویسنده، چنین توصیف می‌شود: «موجود زنده‌ای دیدیم. جانور غریبی بود لخت و عور. به هیبت هر چار پای دیگر؛ امّا سفید و برّاق و جدا شده از پوشش و جلد. با لخته‌های مذاب و لزِج پوشیده از شیارهای سیّال خون که زیر تابش آفتاب، انعکاس تهوّع آوری داشت. آن جانور رؤیایی، با چنان سرعتی می‌دوید و نعره می‌کشید که معلوم بود هیچ جهتی را نمی‌شناسد و مطمئن است که فریادش نیز به جایی نخواهد رسید. دوید و دوید و دوید. فریاد و ناله‌اش بلندتر شد و یک مرتبه فروکش کرد. آنگاه چند بار دور خود چرخید و با پوزه‌اش که پشم آلود بود مشتی خاک را بر هم زد و بعد چهار دست و پا به هوا پرید و خودرا محکم به زمین کوبید. دست و پاهایش را بی‌هدف تکان داد و خواست

بلند شود که نتوانست و مثل تکه سنگی بی‌حرکت، تن به خاک و آفتاب سپرد» (ر.ک. مجابی، ۱۳۸۷: ۳۷۶)

۱-ب- حیوان / سخت‌تن

این موجودات، به دلیل این که کمتر از نوعِ قبل می‌تواند ذهنی باشد، کمتر از آنها هم مورد استفادهٔ ساعدی واقع شده است. البّته پیداست دغدغهٔ ذهنِ وهمیِ ساعدی بوده است. او در یکی از آثار دوست و همفکرِ خود - بهرام صادقی - که از برجسته‌ترین داستان نویسان دورهٔ شکوفایی ساعدی است، یکی از آنها را به نام «جوجو تسو» می‌یابد و در مورد آن می‌نویسد: «نه تنها آدم‌های از خود رها و بیگانه و تسلیم که موجودات دیگری نیز در داستان‌های او حق حضور پیدا می‌کنند... نمایش یک رعب ملایم و نا آشنا. حضور تمام جانداران و اشیایی بی‌جان؛ بخصوص «جوجو تسو» که معلوم نیست موش است به صورت هیولا یاهیولایی به صورت موش» (همان، ۱۵۷ و ۱۶۲ ؛ مهدی پور عمرانی،۱۳۸۲: ۵۳)

در آثار خودِ ساعدی چند گونه پرنده در این نوع می‌گنجد. یکی پرنده‌ای برهنه، سوار بر شاخه و با پاهای بلند لخت که از جنگل می‌آید. در داستان دوّم مجموعهٔ کم نظیر «واهمه‌های بی نام و نشان» (ساعدی، ۲۵۳۵) و دیگر پرنده‌ای در رمانِ رئالِ «توپ» (ساعدی،۱۳۵۳) که «درشت است با هیکل یک گوسفند روی دیوارِ ریختهٔ قلعه نشسته و لاشهٔ گندیده‌ای را زیر پنجه‌های خود گرفته است و بعد... لاشه را برداشت و به عمق ظلمتِ چاهْ مانندِ زیرزمینِ قلعه پناه برد.» (همان، ۶۵).

عین این پرنده رادر پانتومیم دومِ مجموعهٔ «لال بازی‌ها» مشاهده می‌کنیم (ر.ک. ساعدی، ۱۳۴۲: ۲۲-۱۷) با نام «دشت پیما» که کشته می‌شود و از آسمان به زمین می‌افتد.

نوعی موجودِ دیگر نیز فضای واقع گرایِ رمان «توپ» را دگرگون ساخته است. در فصل ۳۸ رمان، در درّه‌ای که چوپانان و احشام آنها، آرام گرفته‌اند، «حیوانات ناشناس و کوچولو» از پناهگاه نامعلومی بیرون آمده، توی درّه ریختند... که پنجه‌های باریک و ناخن‌های گرد داشتند و کلّهٔ گرد و پشمی از بدن گوشتالودشان آویزان بود و زبان سرخ و پهنی از دهان نیمه بازشان بیرون آمده بود» (ساعدی،۱۳۵۳: ۱۴۷-۱۴۵). آخرش هم معلوم نمی‌شود این موجودات چیست که گلّه‌ها را رم می‌دهد. یا آن پرنده، عقاب است یا کرکس یا غیر از اینها؟

در داستان «بازی تمام شد»از مجموعهٔ «آشفته حالان بیدار بخت»، مردمی که برای یافتن جنازه‌ای درون چاه‌های جذبی می‌روند، «جانوری می‌بینند قدّ یک گاو که چار – پنج تا دم داشت و کلّه مرده‌ای، لای دندان‌هایش این طرف و آن طرف می‌رفت. آدم‌های لخت پشمالو که همین جوری بی‌خودی، این ور و اون ور می‌پرند» (ساعدی، ۱۳۷۷:۱۳۱)

اسب عجیبی هم که در فیلمنامهٔ «محالِ ممکن » از مجموعهٔ«ما نمی‌شنویم» رام نشدنی است، شاید تمثیلِ

روح باشد (ساعدی، ۱۳۴۹) همچنین موجود غریبی دیوْ مانند و در تاریکی نشسته را درنمایشنامهٔ «جانشین» مشاهده می‌کنیم که «بسیار مستبد است و با قد کوتاه و بد ترکیب، گویی دیوِ در هم فشرده‌ای است که از ظلمت هزار ساله رها شده است» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۱۲۱)

۲- الف – آدمیان جنْنما

شاخص‌ترین نمونه‌های آن- که جزوِ بهترین کارهای ساعدی نیز محسوب می‌گردد – نمایشنامهٔ «چوب به دستان ورزیل» است. او خود نیز آگاهانه، چنین شخصیّت پردازی کرده است و پیش از شروع نمایشنامه، عبارت کهنِ «اَلجنّ یتشکّل باشکال مختلفه حتّی الکلب و الخنزیر» را به کار می‌برد. البتّه این «جن»، جنِ مشهورِ آیات و روایات دینی نیست؛ بلکه جنّ اساطیر، توهّمات و تصوّرات انسانی است.

چهارچوب این نمایش بر نظریّهٔ «مسخ»، مبتنی است. کشاورزان، نمایندگان انسان‌هایی هستند که خودْ خواسته و اندک اندک به جای مبارزه با گرازها- اسیر شکارچیانی می‌شوند که به ظاهر، اجیر کرده‌اند و همان مثال قدیمیِ «شکارچیِ اسیر شکار» را به یاد می‌آورد و در پایان نمایش، شکارچی‌ها هم به گونه‌ای مسخِ به گراز شده‌اند.

برخی از منتقدان، این پایان بندی را بر نتافته‌اند (ر.ک. سیف الدّینی،۱۳۸۷: ۸-۶۷ ؛ موحّدیان، ۱۳۸۱: ۱۶۹) و آن را بدون توجّه به ذهنیّتِ کلّیِ ساعدی، مخلّ استحکام روایت دانسته‌اند. در حالی که خودِ آنها در این اثر، به «جدال بین واقعیت و رؤیا» (موحّدیان، ۱۳۸۱: ۱۷۴) و درگیری ذهنّیت و عینیّت» (همان، ۱۷۹) اذعان دارند. بایدگفت در سرتاسر اثر، هیچ گونه گرازی دیده نمی‌شود و حتی صدای آن نیز به گوش نمی‌رسد؛ امّا گراز، مسألهٔ اصلی روستاست. می‌توان این اثر را از دید نمادین نیز بررسی کرد. گراز (Bour) را نماد «خرابی، زمستان، شب و فساد» خوانده‌اند. درتعابیر خواب هم «دشمن متجاوز و ستمگر» است (رک. جابز،۱۳۷۰: ۱۱۳) پس نمایش، «یکسره سمبولیستی است» (رک. سیف‌الدّینی، ۱۳۷۸: ۵۶- ۴۹ به نقل از دهقانی)

فضای کلّی حاکم بر اثر، مانند عموم آثار اصلیِ ساعدی، «فضایی خوفناک است که رئالیسم ساعدی را رمز آمیز می‌سازد»

فضای کلّی حاکم بر اثر، مانند عموم آثار اصلیِ ساعدی، «فضایی خوفناک است که رئالیسم ساعدی را رمز آمیز می‌سازد» (عابدینی، ۱۳۷۴: ۱۱۵). بیش از همهٔ این آرا هم جلال آل احمد، ده را یک «مثالْ نمونه» (پرتو تیپ) می‌داند. به هر رو، مسخ شدگانِ این روایت، اجنّه‌ای وهمناک‌اند. جن، در این شکل، وجودی موهوم است که در انسانی حلول می‌کند و او را از بعد انسانیِ خویش دور می‌سازد یا به طغیان می‌کشد. یکی از منتقدان ساعدی، حتّی خود او را هم در آفرینش این گونه آثار، مستحیل می‌بیند. ساعدی، «هنرمندی است طاغی و جنّی که

مانند یک عدسیِ نورانی، میان واقعیّت‌های خام «ورزیل» و تماشاگرانش قرار گرفته، رنگی از ذره‌های جنِ خود، در فضاهای صحنه پاشید و در این استحالهٔ رنگ‌ها، این شکست طیف‌های قالی، ما را در بحران یک تمثیل رها کرده است» (سیف‌الدّینی،۱۳۸۷: ۱۱۳).

در نمایشنامهٔ «آی با کلاه آی بی کلاه» نیز موجوداتی سیاه‌پوش که از آنان، تعبیر به «حرامیان» می‌کند، خانه‌ای را در غفلت و رخوتِ ساکنانِ محلّه‌ای تسخیر می‌کنند. نجف دریابندری و هوشنگ حسامی، در نقدهایی جداگانه، این صحنه را نیز مخلّ رئالیسمِ داستان دانسته‌اند (ر.ک. مجابی، ۱۳۸۷: ۴۹۶ ؛ ۵۳ – ۵۵۱ ؛ سیف‌الدّینی، ۱۳۸۷، ۱۰۳-۹۵) امّا این حرامیان، همان اجّنه‌های آثارِ ساعدی‌اند.

احمد شاملو هم در داستان کوتاهِ «۳ ساعت و ۲۲ دقیقه به صبح » (درمجموعهٔ درها و دیوار بزرگ چین)، از موجوداتی موهوم سخن می‌گوید که در دل شب، در اتاق نویسنده پیدا می‌شوند. او این موجودات وهمی را «آن‌ها» صدا می‌زند. «آن‌ها» سرانجام را وی را با خود می برند (ر.ک. مهدی پور عمرانی، ۱۵۹) آن‌ها گویی همین موهوماتِ ساعدی‌اند.

۲- ب- اجّنهٔ آدمی نما

این موجودات، فضای برخی از آثار ساعدی را گروتسک می‌کند. «از قدیم الایّام، ترسی عمیق از اشیای انسان نما و جان یافته، در دل آدمی رخنه کرده است. عکس آن هم صادق است؛ انسانی که به شمایل عروسک یا آدم آهنی (یا هر موجودی دیگر) در آید، گروتسک می‌شود (تامپسون، ۱۳۶۹: ۶۴). بسیاری از شخصیّت‌های «عزاداران بَیَل» در واقع موجوداتی انسان نما هستند که ساعدی بدون تصریح به این مطلب، با آفریدن غریب آنها، فضایی خوفناک و موهوم ایجاد کرده است که به هیچ یک از روستاهای ایرانی مانند نیست.

در مجموعهٔ داستان «ترس و لرز» (ساعدی، ۱۳۵۱) نیز در قصهٔ دوم، ملاّی ناقص الخلقه و عجیبی ترسیم می‌کند که در پیوند با بسیاری از زنان روستاها، موالید ناقص‌الخلقه و غریبی متولّد می‌کند. گفته‌اند؛ «وهمناکی و تعامل خیال و واقعیّت در ساحت بیرونی همین داستان، یادآور داستان «مرد بسیار پیر با بال‌های بسیار بزرگ» از مارکز است» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). در داستان چهارم همین مجموعه نیز بچّه‌ای عجیب الخلقه، در روستا پیدا می‌شود که روستائیان تا آخر نمی‌توانند آن را دور کنند. شاید این نوع موجودات، در آثار ساعدی تمثیل عقاید و روحیّات خرافی آنها باشد.

در فیلمنامهٔ «عافیتگاه» هم «موجودی عجیب و غریب به نام گورزه در روستاست که به اعتقاد اهالی، هشت سال است آبادی را حفظ کرده است. جدّ او هم گورزه بوده؛ یعنی توی قبر به دنیا آمده، اون را از شکم مادر مرده‌اش بیرون کشیده‌اند. گورزه را اهالی، این طرف و آن طرف حمل می‌کنند و با اعمال خرافی، مردم را مشغول کرده است (ساعدی، ۱۳۶۸). این فیلمنامه دقیقاً از روی

داستانی با همین نام از مجموعه داستان «دندیل» ساخته شده است (ساعدی، ۱۳۵۲)

ساعدی قصهٔ گروتسکی هم به نام «قدرت تازه» در سال ۱۳۴۱ نوشته که خانوادهٔ شیطانی را ترسیم می‌کند و بچه شیطانی به نام لاجورد در آن مآلاً انتحار می‌کند (ر.ک. مهدی پورعمرانی، ۱۳۸۲: ۵۶ – ۴۳۷).

۳- الف- استحالهٔ روحی

نمود آن، پرسوناژهایی است که از جهت روحی مستحیل شده‌اند؛ از جمله مشهورترین شخصیّت اپیزود چهارم از مجموعهٔ عزاداران بیل؛ یعنی «مشهدی حسن» که روحاً در گاوِ خویش ذوب می‌شود و پرآوازه‌ترین شخصیّت سینمایی ایران را نیز پدید می‌آورد.

امّا ساعدی، استحالهٔ مثبت را نیز در آثارخود نشان داده است. در فیلمنامهٔ عافیتگاه که یاد شد، این دگرگونی مثبت را بوضوح می‌بینیم (رک. مهدی پور عمرانی، ۱۳۸۲: ۱۱۷). دانشمندی که در یک تبعید ناخواسته به آرامش می‌رسد و آن‌جا واقعاً عافیتگاه او می‌شود. شخصیت دکتر در رمان «تاتار خندان» نیز در روستا به استحالهٔ روحی و آرامش دست می‌یابد. همچنین ملّا هاشم در رمان «توپ»، استحاله‌ای پنهان دارد.

۳- ب- استحالهٔ جسمیِ انسان به حیوان

این نوع دگردیسی در ادبیات کهن تا امروز، بی سابقه نیست. «مسخ»کافکا و «کرگدن‌های» اوژن یونسکو، نمونه‌هایی از این استحاله دارد که پیش از ساعدی سابقه‌مند است (ر.ک. دستغیب: ۱۳۵۴، ۵۳ – ۴۹). در داستانی از یکی از دوستان صمد بهرنگی که همزمان با ساعدی است، همهٔ روستائیانِ یک دهکدهٔ ناتوان در مبارزه با ملخ‌ها، تبدیل به ملخ می‌شوند (دهقانی، ۱۳۸۴) .

این نوع دگردیسی در ادبیات کهن تا امروز، بی سابقه نیست. «مسخ»کافکا و «کرگدن‌های» اوژن یونسکو، نمونه‌هایی از این استحاله دارد که پیش از ساعدی سابقه‌مند است

این استحاله که جزو بارزترین وجوه جادوییِ ساعدی است، بیش از هر اثری، در عزاداران بیل؛ بویژه در اپیزود هفتم آن، در موجودی به نام «موسرخه» تجلّی یافته است (ساعدی، ۲۵۳۷)، موجود غریبی که در واقع پسری است مبتلا به گرسنگیِ مفرط و سیری ناپذیر و آن چنان می‌خوردکه رفته رفته تغییر شکل می‌دهد. «پوزه‌اش مثل پوزهٔ موش دراز بود و گوش‌هایش مثل گوش گاو راست ایستاده بود. دست و پایش پشم داشت. دم کوتاه و مثلّثی اش آویزان بود. دو تا شاخ کوتاه که تازه می‌خواست از زیر پوست بزند بیرون، پایین گوش‌ها دیده می‌شد. زور که می‌زد، پلک‌هایش باز می‌شد و چشم‌هایش مثل چشم‌های قورباغه بالا را نگاه می‌کرد (همان، ۴۹ - ۲۴۸.)

موسرخه از فرط خوردن، روستا را به فقر جانکاهی می‌کشد. شاید موهای قرمز او و نام او از عبارت کهن«الفقرُ موتُ الأحمر» مشتق شده باشد. سهل و ممتنع نبودن توصیفات و شخصیّت‌پردازیِ ساعدی در این مجموعه، تا آنجا باور پذیر شده است که برخی به خاطر آن، ساعدی را پیشکسوتِ مارکز در «صدسال تنهایی» خوانده‌اند! (ر.ک. شاملو، ۱۳۶۶: ۲۱) و عدّه‌ای با احتیاط بیشتر گفته‌اند، به مارکز و بورخس پهلو می‌زند (ر.ک. مهدی پورعمرانی، ۱۳۸۲: ۹۲) بعضی دیگر فضا و رنگ عزاداران بَیَل را متأثر از داستان «نقاب مرگ سرخ» ادگار آلن پو برشمرده‌اند. (ر.ک. میرصادقی، ۱۳۶۶: ۵۷ - ۶۵۲ به نقل ازسیف‌الدّینی، ۱۳۸۷: ۱۹۴) جمال میر صادقی به طور کلّی همهٔ داستان‌های ساعدی را متأثّر از «پو» می‌داند.

گو این که ذکر همهٔ این مدّعا بی مبنا نیست، امّا از پس زمینه و زمان و مکان اثر نیز نباید غافل بود. مثلاً «روایت‌های کافکا (مسخ) و یونسکو (کرگدن)، شرح حال انسان‌هایی است که بر اثر دگرگونی جامعهٔ صنعتی و مدرن، استحاله شده‌اند، نه به خاطر نداری و فقر. امّا مشهدی حسن و موسرخه، محصول جامعه‌ای عقب مانده‌اند. در این داستان‌ها، آدمیان برای فرار از فرهنگ مقیّد و قراردادهای اجتماعی، به حیوانات (سوسک و کرگدن) بدل می‌شوند؛ ولی در روایت ساعدی، برای فرار از نابسامانی و نکبت‌های اجتماعی به گاو و غولِ شکمباره تبدیل می‌شوند» (مهدی پور عمرانی،۱۳۸۲: ۱۵۹)

در نمایش‌نامهٔ «چوب به دستان وَرَزیل» هم دو نفر شکارچی که تمام منابع غذایی روستا را بلعیده‌اند، «تبدیل به جانوارنی درنده با دندان‌های بزرگ و هیبتی عجیب شده‌اند که خرناسه‌های بلند و گوش خراش می‌کشند» و بعد موسیو آنها را از روستا می‌برد (ساعدی، ۱۳۳۷) در نمایشنامهٔ «جانشین» هم سه مدّعی، در پایان، بدل به حیواناتی درنده می‌شوند که نعره می‌کشند (ساعدی، ۱۱۳۹: ۱۲۱).

۴- انسان - حیوان

این نوع شخصیّت‌پردازی نیز بر مبنای همان ترکیب ذهنیّت ـ عینیّت شکل گرفته است با انسانی که موجودی دیگر در درون دارد. در مجموعهٔ داستان «آشفته حالان بیدار بخت» داستان پنجم آن که با همین نامِ مجموعه شناخته می‌شود ـ شخصیّتی به نام «ئی.جی.پروفراگ» دارد که مارمولک کوچک سیاهی در ذهن او، مرتباً در مسائل مختلف، چالش ایجادمی‌کند. شخصیّت مقابل او نیز که میس لمپتون نام دارد، پرندهٔ سفید و نوک بلندی در درون دارد که همیشه پشت پیشانی او پرواز می‌کند و چرخ می‌زند و به صاحبش هشدار می‌دهد که پر ناز و اطوار باشد و مرد را تحقیر کند.» (ساعدی، ۱۳۷۷: ۲۰۰-۱۸۱).

نظایر دو بعدی بودنِ این دو و به تعبیر مولانا «این سو کشان سوی خوشان و آن سو کشان با ناخوشان »، در آثار ملل و فرهنگ‌های کهن بیشتر با تعبیر نَفْس‌های

جورواجور نمایان می‌شد. امّا چنان که می‌بینیم- امروز این ابعاد متناقض روح وجنبه‌های دیالکتیکی درونی را باموجودات مختلف، نمایان‌تر می‌توان عرضه کرد. امیلی برونته هم در رمان مشهور «بلندی‌های بادگیر» بُعد حیوانی و اهریمنی روحِ کاترین را در قالب شخصیّتی سیاه به نام «هیث کلیف» نمایش داد که تا آخرِ این اثر، غرق در نفرت، حسد، حس انتقام، خشم و کینه است و از محلّه‌ای کثیف و پر جمعیّت در لیورپول، به عمارت اربابیِ و ارینگ هلیتز آورده شده و شیفتهٔ کاترینِ زیباست. امّا چون وصال ممکن نیست در ظرف سه سال آن چنان پیش می‌رود که خانوادهٔ اربابی را تصرّف می‌کند و زندگی خود و کاترین را به ورطهٔ نیستی می‌کشاند. در واقع کلیف، بُعدِ منفیِ وجودِ کاترین است.

سامرست موام نیز می‌گوید: «برونته، خود را در کالبد دو بازیگر جای داده است» (موام، ۱۳۶۵: ۲۲۴). این شگرد رئالیست‌ها بود؛ امّا در رئالیسم جادویی، این اصطکاک درونی باشگردهایی مثل مارمولک و پرندهٔ ساعدی، نمایان می‌شود.

این ابتکار ساعدی نیز کم و بیش مورد تقلید قرار گرفته است. در رمانِ با اقبالِ «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» که بظاهر، بافتی رئال دارد، شخصیّت اصلی داستان، دارای دو بعد ذهنی، یا «وَرِ ایرادگیر و وَرِ مهربان ذهن» است (ر.ک. پیرزاد، ۱۳۸۲: ۷۳ ؛ ۵۱ -۱۵۰ و ۱۵۶ ، ۱۷۷ ، ۲۲۵).

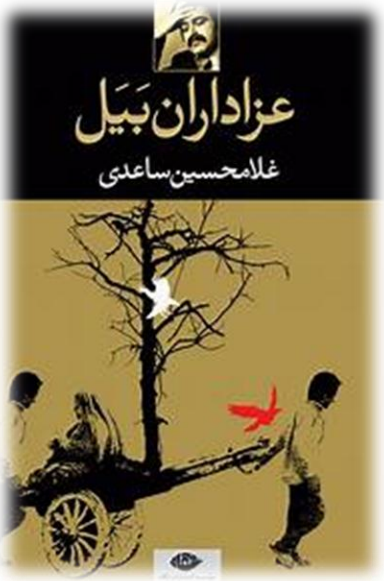
همچنین در رمان «سرخی تو از من» نگار، زنی روان‌پریش است که دائم با تشویش و نگرانی همراه است و ماری خفته در درونِ تن دارد که هر گاه بیدار می‌شود؛ نگار را به سر حدّ مرگ می‌کشد و او آرزو می‌کند که مار، پیوسته خفته باشد. ماجرای این رمان مربوط به سال ۱۳۸۳ شمسی است. (ر.ک. شاملو، ۱۳۸۵).

رئالیسم جادویی، به عنوان سبکی جدید و متأثّر از غرب؛ بویژه آمریکای لاتین از دههٔ چهل شمسی و برای نخستین بار در ایران، در آثار ساعدی منعکس شد.

دراین میان، هنر ساعدی آن است که غالب موارد یاد شده را با التزام به رعایت قوانینی اجتماعی و واقعیّات روزگار عرضه کرده است و الاّ به ورطهٔ رمانس یا دیگر انواع فانتزی می‌افتاد. «رمانس ممکن است با امور جادویی سرو کار داشته و یا حداقّل دارای شخصیّت‌هایی باشد که تا حدّی آزاد از ضروریّات زمانه و شرایط اجتماعی باشند؛ امّا در رمان، شخصیّت‌ها، محکوم به رعایت این نوع ضرورّیات هستند» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۲۵).

به نظر می رسد ساعدی، به جز گزینش شکل نو در بیان، دلایل دیگری نیز برای انتخاب این فرم داشته است که قطعاً فضای پلیسی دهه های چهل و پنجاه، فشار و عملکرد ساواک، جوّ جاسوسی در رفاقت و عشیره‌ها و

رعب جاری برای روشنفکران مخالف در آن روزگار، جزو عوامل مؤثّر آن است.



نتیجه گیری

- رئالیسم جادویی، به عنوان سبکی جدید و متأثّر از غرب؛ بویژه آمریکای لاتین از دههٔ چهل شمسی و برای نخستین بار در ایران، در آثار ساعدی منعکس شد.

- غلامحسین ساعدی، ازمیان انواع تکنیک‌های رئالیسم جادویی، بیشتر بر استفاده از شخصیّت‌های حیوانی، استحاله شده وانسان ـ حیوان تأکید می‌ورزید. این موجودات در آثار او عبارت است از، جانوران نرم تن، سخت‌تن، انسان ـ اَجنّه، انسان‌های استحاله شدهٔ روحی و انسان - حیوان‌ها. از میان همه این مخلوقات ادبیِ او، «موسرخه» در «عزاداران بیل» در این سبک کامل‌تر و باورپذیرتر آمده است.

- گزینش این شیوه برای ساعدی - مانند نویسندگان اروپا و آمریکای لاتین - نه فقط نوگرایی؛ بلکه محصول تقابل آرای نویسنده با حاکمیت وقت است.

مراجع

۱ -اسدی، کورش .(۱۳۸۱). غلامحسین ساعدی، تهران: قصّه.

۲ -برونته، امیلی .(۱۳۶۹). بلندی‌های بادگیر، ترجمهٔ علی اصغر بهرام بیگی، تهران: نشرنو، چاپ دهم.

۳ -پلارد، آرتور .(۱۳۷۸). طنز، ترجمهٔ سعید سعید پور، تهران: مرکز.

۴ -پیرزاد، زویا .(۱۳۸۲). چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، تهران: مرکز، چاپ یازدهم.

۵ -تامپسون، فیلیپ .(۱۳۶۹). گروتسک در ادبیات، ترجمهٔ غلامرضا امامی، شیراز: شیوا.

۶ -دستغیب، عبدالعلی .(۱۳۵۴). نقد بر آثار غلامحسین ساعدی، تهران: چاپار، چاپ دوم.

۷ -دهقانی، بهروز .(۱۳۸۴). من مرگ را سرودم، گردآورنده اورنگ خدیوی، تهران: بازتاب.

۸ -جابز، گرترود .(۱۳۷۰). سمبل‌ها، ترجمهٔ محمّدرضا بقاپور، تهران: مترجم.

۹ -ساعدی، غلامحسین .(۱۳۷۷). آشفته حالان بیدار بخت، تهران: به نگار.

۱۰-آی با کلاه آی بی‌کلاه، تهران: معین، چاپ دوم - (۱۳۷۸).

۱۱.بهترین بابای دنیا، تهران: نیل (بی‌تا).

۱۲ .پروار بندان، تهران: آگاه، چاپ چهارم.(۲۵۳۷).

۱۳. ترس و لرز، تهران: کتاب زمان، چاپ سوم.(۱۳۵۱).

۱۴ . .(۱۳۵۳)توپ، تهران: نیل، چاپ چهارم
۱۵- .(۱۳۴۹). ----------جانشین، تهران: آگاه.
۱۶ .(۱۳۳۷). ----------وب به دستان ورزیل، تهران: آگاه.
۱۷- ۱۳۵۲). ----------دندیل، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم.
۱۸ .(۱۳۶۷). ----------عافیتگاه، تهران: اسپرک.
۱۹ .(۲۵۳۷) . ----------عزاداران بَیَل، تهران: آگاه، چاپ دوازدهم.
۲۰ .(۱۳۴۲). ----------لال‌بازی‌ها، تهران: پیام.
۲۱ .(۱۳۴۹). ----------ما نمی‌شنویم، تهران: پیام.
۲۲ .(۱۳۷۸). ----------مولوس کورپوس، با همراهی داریوش مهرجویی، تهران: چشمه.
۲۳. ۲۵۳۵). ----------واهمه‌های بی‌نام و نشان، تهران: نیل.
۲۴ . سیف‌الدّینی، علی رضا .(۱۳۷۸). بختک نگار قوم، تهران: اشاره.
۲۵- شاملو، احمد .(۱۳۶۶). «من این جایی هستم»، مجلّه آدینه، ش ۱۵.
۲۶ -شاملو،سپیده .(۱۳۸۵). سرخی تو از من، تهران: مرکز.
۲۷ -عابدینی، حسن .(۱۳۷۴). فرهنگ داستان نویسان ایران از آغاز تا امروز، تهران: فرهنگ کاوش.
۲۸ -کالوینو، ایتالو .(۱۹۴۹). کلاغ آخر از همه می‌رسد، ترجمه رضا قیصریّه و دیگران، تهران: کتاب خورشید.
۲۹ -کریچلی، سیمون .(۱۳۸۴). دربارهٔ طنز، ترجمهٔ سهیل سمّی، تهران: ققنوس.
۳۰- مجابی، جواد .(۱۳۷۸). شناخت‌نامهٔ غلامحسین ساعدی، تهران: آتیه و قطره.
۳۱ -موام، سامرست .(۱۳۶۵). دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، تهران: کتاب‌های جیبی.
۳۲ -موحدّیان، مریم .(۱۳۸۱). نمایشنامه نویسان معاصر ایران (دههٔ چهل)، تهران: نمایش.
۳۳ -مور داریو، مورست .(۱۳۶۲). آشنایی با آثارهانری روسو، ترجمهٔ محمّد رمضانی، تهران: بهار.
۳۴ -مهدی پور عمرانی، روح‌الله .(۱۳۸۲). نقد و تحلیل و گزیده داستان های غلامحسین ساعدی، تهران: روزگار، چاپ دوم.
۳۵.میر صادقی، جمال .(۱۳۶۶). ادبیات داستانی قصه، داستان کوتاه، رمان، تهران: شفا.
۳۶-هوف، گراهام .(۱۳۶۵). گفتاری دربارهٔ نقد، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر.
۳۷ -همایون کاتوزیان، محمّد علی .(۱۳۷۳). «سبک مارکزی و رئالیسم سحرآمیز»، ایران فردا، ش ۱۲، فروردین و اردیبهشت، ص ۴۱ – ۳۸.
۳۸- یاحقّی، محمّد جعفر. (۱۳۸۳). «زهر خرمنی گوشه‌ای» کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش۷۹.

برگرفته از: سامانه مدیریت نشریات علمی

بازگشت به نمایه

دو شعر از خسرو باقرپور

غزلوارهٔ خنده هایِ تو

عشق ترانه ای ست؛
که عاشقان؛
در خواب زمزمه می کنند.
خورشید؛
با لالایی ی او می خوابد،
و ستاره
با آبی ی او به نور کوشیده ست.
من ترانه خوانِ جوانِ جُلگه ی عشقم؛
بی تکرارِ آوازِ عاشقانِ پیرارین!
من آن آهویِ جوانِ برآمده از خاکسترم
که مرگ و زیستن را؛
توأمان؛
از پستانِ عشق نوشیدست.
آی! آی آسمانِ لال!
این ترانه در کجایِ اُفُق گم شد
که عاشقانِ جهان؛
کودکانه می گِریَند
و دریا؛
چنین خروشیدست؟
اندوه که فرود آید،
شبنم؛
بر گونه ی گُل می نشیند
و باغ،
می خندد
و این غولِ غم است؛
که از حسرتِ خنده هایِ روشن تو؛
سیاه پوشیده ست.

بازگشت به نمایه

قهوهٔ تلخ با شیر

انگشتِ اشاره ی تو بود انگار؛
که آن عریانی ی آرام و روشن را؛
در ظلماتی پُر جوش و پُر خروش،
زیستن بخشید
و مرا در شبی بی ستاره و تاریک
چشم انتظارِ سپیده،
بیدار نگاه داشت.
من پیر شدم!
در حسرتِ بامدادی که نیامد
هرچند که گاه گاه
خنکای نسیمِ پگاه را
بر گونه های سالخورده ی خود
احساس می کنم.

تنها نشسته ام
چشم انتظارِ سپیده ی فردا
یادِ روشنِ آوازت؛
انگار؛
چون شیر می چکد در فنجان قهوه ام
تیره ی غلیظ؛ رنگی مطبوع می گیرد
و صدای ظلمت زُدایِ تو؛
با این تلخِ قیر گون،
کارِ شیر می کند.

اسن. دوشنبه ۲۱ مهرماه ۱۳۹۹

بازگشت به نمایه

۱۳ آذر، روز مبارزه با سانسور گرامی باد!

بیانیهٔ کانون نویسندگان ایران

دوازده سال از اعلام ۱۳ آذر به عنوان روز مبارزه با سانسور گذشته است و اکنون رضا خندان (مهابادی)، بکتاش آبتین از اعضای هیئت دبیران و کیوان باژن، عضو کانون نویسندگان ایران به دلیل تلاش برای مبارزه با سانسور به زندان افتاده‌اند و عضو دیگرمان؛ گیتی پورفاضل، به دلیل استفاده از حق آزادی بیان‌اش به حبس کشیده شده است.

موضوع سانسور و مبارزه با آن، محدود به کتاب، مطبوعات یا فعالیت‌های هنری نیست و به همین دلیل روز مبارزه با سانسور مختص نویسندگان و هنرمندان نبوده و هدف آن؛ همگرایی و ایستادگی تمام گروه‌ها و افرادی‌ست که مستقیم یا غیر مستقیم قربانی سانسور و سرکوب هستند. سانسور، تامین کننده‌ی تاریکی مورد نیاز برای سرکوب است و این یعنی، سرکوب را می‌توان بی کم و کاست، شکل عینی و تحقق یافته‌ی سانسور دانست. بدین معنا، جامعه‌ی ما سال‌هاست که به شدیدترین وجه، تحقق سانسور را در حبس و شکنجه و اعدام و کشتار فرزندانش، عریان و خونین، چشیده و لمس کرده است. سال‌هاست که هنر و فرهنگ و زیبایی، روبروی چشمان ما سرکوب شده است و از این رهگذر تولیدات

کانون نویسندگان ایران، ضمن بزرگداشت ۱۳ آذر، روز مبارزه با سانسور، از عموم مردم به ویژه صاحبان قلم و اندیشه می‌خواهد تا در صف مبارزه با سانسور بایستند و یکصدا خواستار برچیدن بساط سانسور شوند

فرهنگی سانسور شده وُ بی یال وُ دم وُ اشکم، مخاطب خود را به شکلی روزافزون از دست داده‌اند. سال‌هاست که سیستم آموزشی، متکی به ارعاب و سانسور وُ خودسانسوری‌ست و در کنار این‌ها، حق اعتراض مردم نیز سرکوب و دامنه‌ی سانسور به کف خیابان کشیده شده است. با این همه، سال‌هاست که ایستاده‌ایم و سال‌هاست که در برابر سهمگین‌ترین سانسور و سرکوب تاریخ معاصر، به مبارزه‌ی خود برای دفاع از آزادی اندیشه و بیان ادامه داده‌ایم.

کانون نویسندگان ایران، ضمن بزرگداشت ۱۳ آذر، روز مبارزه با سانسور، از عموم مردم به ویژه صاحبان قلم و اندیشه می‌خواهد تا در صف مبارزه با سانسور بایستند و یکصدا خواستار برچیدن بساط سانسور شوند. ما خواهان آزادی اندیشه و بیان و نشر بی هیچ حصر و استثنا هستیم، خواهانِ جریان آزاد خبر رسانی، اینترنت و مطبوعات آزاد، آزادی حق اعتراض و همچنین آزادی تمام زندانیان عقیدیتی و سیاسی که در سیطره‌ی سانسور و سانسورچیان به بند کشیده شده‌اند.

کانون نویسندگان ایران/ ۱۱ آذر ۱۳۹۹

بازگشت به نمایه

ضرورت انتشار کتابِ «نیماگریِ نیما یوشیج» اثر سیدعلی اصغرزاده

دکتر علی تسلیمی

تصویر سردیس نیما یوشیج در پارک ملت تهران

نیما یوشیج وارونه ی بسیاری از سرایندگانِ گذشته و اکنون، در روزگارانِ گوناگون زنده می مانَد. او در صورت و سیرتِ شعرِ خود از تکرارِ کهن و تقلید، می پرهیزد و به جای تفسیرِ هستی، آن را تسخیر می کند.

سرایندگانی هستند که در آغاز کارشان مرده اند و اگرچه زنده می نمایند، دیر نمی پایند ولی نیما هر چند از آغاز به ریشخند گرفته می شود، دیرپاست. شعر نیمایی، تنها با گذشته تفاوت ندارد بلکه با سرایندگان نونَمای دیگر که دنباله ی وفادارانه ی گذشته ی ادبی فارسی هستند، فاصله دارد.

گاهی شعرهای نوی نیما برای آغازِ فاصله گیری اش از سنّت های ادبی به آنها نزدیک است ولی در دور شدن از آنها تلاشی موفق کرده است. هنوز سرایندگانی هستند که ادعای شعر نیمایی می کنند ولی از نفرات نیمایی نیستند زیرا نتوانسته اند حقیقت شعر نیمایی را دریابند. از همین رو، ما نیازمند الگویی برای شعر نیمایی هستیم و چه بهتر که این الگو، نیمایی های نیما باشد.

ویراستارانِ سروده های نیما، نه تنها نیمایی های نیما را از هم جدا نکرده اند بلکه گاه سروده های نیمایی اش را نشناخته اند. برای نمونه در نگاه نیما عروضِ شکسته، ارزشی موسیقایی دارد ولی برخی ویراستاران، وزن چند

شعر او را هجایی دانسته اند، گروهی به شیوه ی نیما توجه نکرده و نه تنها در تصحیح سروده های او خامدستانه کار کرده اند و سبب گمراه شدن نوسرایان گشته اند، چه بسا سروده هایش را تضعیف کرده و با غلط های چاپی و ویرایش نادرست به چاپ رسانده اند. دسته ای نیز سروده های نوقدمایی اش را به بیش از چهار سطر تقسیم کرده و آن را شعر نو دانسته اند. بنابراین نیاز به کسی هست که ما را از این آسیب‌ها رها سازد.

خانه‌موزهٔ نیما یوشیج در موطنش، یوش/ مازندران

سیدعلی اصغرزاده، سراینده و پژوهشگری ست که با پژوهش در نیمایی های نیما، این خواسته را برآورده کرده و آسیبها را برطرف ساخته است. هنگامی که به یادداشت هایم در حاشیه ی سروده های چاپ شده ی نیما نگاه می کردم و با کارِ جناب اصغرزاده برابر می نهادم، دیدم که آنها را ویراسته و آنهایی که شعر نیمایی نبوده حذف کرده و کارهای دیگری برای شناخت درست تر و بهتر نیما و منش نوین اش در شعر فارسی، انجام داده که نام کتابش «نیماگریِ نیما یوشیج» است. این کتاب، نشان از نگرش ویژهٔ او به نیماست. وی حتّی سروده‌های نیمایی را وارونهٔ نگاهِ دیگران، ژانر یا گونه ای از شعر می داند، نه قالب. و این خود حکایت از کار نیما دارد که هنوز چالش برانگیز است.

خانهٔ نیما یوشیج در تجریش/ تهران

سیدعلی اصغرزاده با دیباچه ای شایسته و پژوهشی اندیشمندانه و نقدی کالبدشکافانه، این کتاب را آماده ی چاپ کرده و چشم به راه ناشری برای چاپش است. کتابی که خواندنش برای علاقه مندان شعر و شعرپژوهان به ویژه پژوهشگران شعر نو لازم است تا ابهام هایی که در منشِ شعریِ نیما پدیدار است، به درستی بشناسند. بنابراین از ناشران فرهیخته خواهشمندم برای چاپ این کتاب، با سیدعلی اصغرزاده تماس بگیرند.

آی دی تلگرامی: nima_yoooshij@

بازگشت به نمایه

طبق اطلاع رسیده به ارژنگ، ناشر محترمی برای چاپ اثر معرفی شده فوق پیشقدم شده است

" چه باید کرد" – چرنیشفسکی

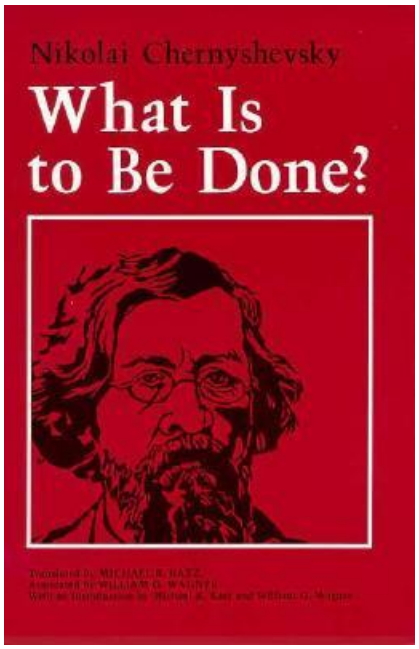
(از مجموعه معرفی ، نقد و بررسی کتاب)

" چه باید کرد" را باید خواند تا تصویر فوق العاده واضحی از اوضاع روسیه قبل از انقلاب، آنطور که باید و شاید بدست آورد. در این رمان ۷۰۰ صفحه ای، سخن از رزم‌ها و مبارزاتی رهایی بخش نیست، چون هنوز شرایطِ عینیِ انقلاب بروز نکرده است.

"چه باید کرد" کلیشه ای است از رمان های عشقی معاصر ، ولی براستی چه باید کرد؟ در جامعه ای که آنقدر مقررات شدی سانسور جاری و ساری باشد که حتی نتوان لفظ "انقلاب" را بطور صریح بر زبان آورد ، و به جای آن باید از کنایات و اشارات استفاده نمود. چرنیشفسکی ، نا گزیر از پذیرش کلیشه های رایج عهد خویش است تا بلکه در زیر لفاف این فرم رایج بتواند تصاویری از آنچه هست و آنچه باید باشد را بدست دهد.

داستان در اطراف زندگی ورچگا ، دختر جوانی که به اصرار مادرش می باید با جوان نادان و خوش گذران ولی متمول ازدواج کند دور می زند. ورچگا به این ازدواج رضایت نمی دهد ؛ و می توان به جرئت گفت وقایع بعدی داستان که بیشترمی تواند درس زندگی برای نسل جوان باشد؛ از همین عصیان سر چشمه می گیرد. به دیگر سخن ، این "نه" یک تولد دوباره است برای ورچگا. وی این افتخار را بیشتر مدیون لاپوخوف است با دیگران. وی دانشجوی رشته طب است که به برادر زن آینده اش،

یعنی برادر ورچگا درس می دهد. گرچه لاپوخوف بطور ناگهانی و قدری هم دور از انصاف ، از صحنه خارج می شود (چون ورچگا عشق دوست شوهر خود یعنی کرسانوف را به دل دارد . لاپوخوف ، شوهرش دست به خود کشی می زند) ، ولی بطور قطع) ولی بطور قطع آزادی ورچگا تا حدود زیادی در گرو این خود کشی است.



زندگی ورچگا به دو مرحله تقسیم می شود: مرحله قبل لز ازدواج با لاپو خوف و مرحله بعد از آن. حاجت به یاد آوری نیست که ورچگا می تواند نمادی باشد از یک زن روسی در آن موقع. بنابر این و بر اساس روند کلی داستان که بیش از آنکه از زبان راوی باشد ، از زبان خود چرنیشفسکی است. مراحلی که بخصوص پس از ازدواج ، برای ورچگا اتفاق می افتد ، در نهایت می تواند رهنمودی باشد برای کلیه جوانان روشن افکار که با پیروی از این ره نمود ها ، همت کرده و زن روسی را از چنگال خرافات و زنجیر های اسارت و بردگی نجات بخشند.

به عنوان مروری بر زندگی ورچگا ، قبل از ازدواج (اگر چه نویسنده یا ناقل در این مورد ، از ذکر آن خود داری کرده ، شاید به جهت آنکه حاجت به باز گویی نبوده است) باید گفت ، بر طبق معمول، دختری است که دو دستی به عصمت خود چسبیده تا جوانی از راه برسد و آنرا از چنگش برباید.در مقابل ، این جوان باید بیش از هر چیز دیگر جلب رضایت مادیا ، مار ورچگا را بکند.(پاول ، پدر ورچگا اساسا هیچ نقشی را در این داستان بر عهده ندارد ؛ اگر چه جملاتی دال بر بی شعوری و بی اختیار بودن وی در اینجا و آنجای داستان یافت می شود). جلب رضایت مادیا با هیچ چیز دیگری به جز پول کسب نمی شود. تیپ مادیا نیز یک تیپ همگانی است ؛ مادری است همچون مادران دیگر که قصد خوشبخت کردن دخترشان را ندارند ، بلکه بوسیله آنها می خواهند دست به نوعی تجارت بزنند.

اگر ورچگا آنطور که می باید از ناجی خود ، یعنی لاپوخوف قدر دانی نمی کند ، نباید به این نتیجه رسید که واقعا در روند داستان نقشی نداشته است . او چنانچه رسم معمول تحولات در تاریخ است ، در یک نقطه وارد می شود، رسالت خویش را به نحو احسن انجام می دهد و در خاتمه ، چون دیگر چیزی در چنته ندارد از دور خارج می شود و اداوه دهنده راه او دوستش کرسانوف است که تا پایان راه با ماست.

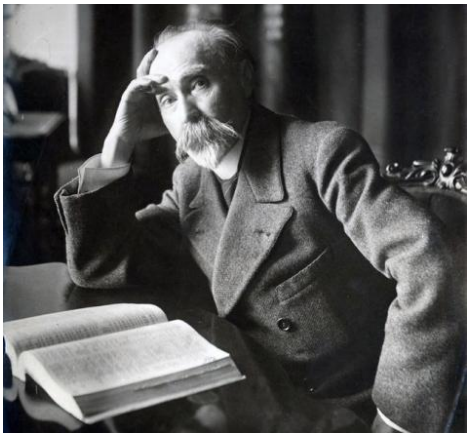
اگر قبول کنیم که این وجدان و مایه های درونی اشخاص است که اجتماع و نهایتا تاریخ و انقلاب را بوجود می آورد ، پس تلاش چرنیشفسکی در توضیح و شکافتن درون آدم های داستان ، تلاشی کاملا بجاست و نتیجه این تلاش است که "چه باید کرد" را از یک گاهنامه ادواری بدر آورده و آنرا در ردیف یکی از رمان های کلاسیک روس قرار می دهد.

آغاز مرحله تاریخی موعود که در "چه باید کرد" وعده آن داده شده بود، اگر چه نتوانست در زمان حیات نویسنده به منصه ظهور برسد ، ولی بعنوان وجدان بیدار نسل آینده در اذهان محفوظ ماند و در سحر گاه یکی از روز های ماه اکتبر سال ۱۹۱۷ " بالاخره به وقوع پیوست.

http://kooroshgholoomi.blogfa.com/post/۹۳

یاد چرنیشفسکی را بی گمان بواسطه تلاش بی حد وی برای آزادی نوع انسان از قیود و اسارت های اجتماعی باید گرامی داشت و آثار او را که در عمل حاکی از دیده نگران او برای آزادی نوع بشر است را باید چندین و چند مرتبه خواند

فروردین ۱۳۶۴



پلخانف سیاستمدار روس

کارل مارکس در دفتر کار خود تصویر چرنیشفسکی را در قاب ساده کوچکی آویخته بود. زندگی طولانی و پُر فاجعه چرنیشفسکی و روح شکست ناپذیر او ، مارکس را سخت مجذوب خود کرده بود و به همین دلیل سبود که برای آزادی وی هرمان لاپتین را (با اسناد جعلی) از لندن به سیبری می فرستد تا بتواند وی را از آنجا فراری سازد. اما دریغ که هرمان لاپتین خود نیز شناخته و گرفتار همان «مزار روحی روس» که مارکس به سیبری عنوان داده بود می شود . مارکس بعد از بر باد رفتن این نیت نیک خود ، در دلش این آرزو را پروراند که در خصوص راه پُر فاجعه زندگی اندیشه های طوفانی چرنیشفسکی اثری بنویسد و این بسیار شگفت است که مارکس برای بهره گیری از شیره ی نوشته های چرنیشفسکی منتظر ترجمه آلمانی آن‌ها نماند و زبان روسی را آموخت و تنها با کوشش خویش آثار چرنیشفسکی را از روسی به آلمانی برگرداند

انگلس در باره‌ی چرنیشفسکی می‌گوید « وی بزرگترین متفکر روس است و روسیه از بسیاری جهات بی اندازه بدو وامدار است و مرگ او لکه ی ننگی بر دامن الکساندر دوم خواهد ماند » و لنین نیز در باره‌ی او می‌گفته است « چرنیشفسکی راهبر روند انقلاب و دموکراسی در تاریخ معارف پروری روسی طی سال های دهه ۶۰ قرن نوزدهم است . این چرنیشفسکی با داستان «چه باید کرد» خویش وجود مرا زیر و رو کرده است. » در اینجا بی اختیار این سئوال پیش می آید که چرنیشفسکی که این‌گونه بانیان کمونیسم علمی را به سخنی مجذوب ساخته ، از کدام سر چشمه های تمدن جهانی بهره گرفته است . کدام روند تمدن جهانی در شکل دادن به اندیشه های فلسفی ، تاریخی و انقلابی او اثر گذار بوده است . در این بین نقش تمدن ایرانی در سرشت و سرنوشت چرنیشفسکی چیست . و به چه سبب چرنیشفسکی نُه ساله به آموختن زبان فارسی و در سیزده سالگی به آموختن شاهنامه ی فردوسی کمر بسته است.

چرنیشفسکی در یک خانواده ی گرم و فرهنگی به دنیا آمد . پدر ، یک روحانی بود که از تاریخ و ادبیات تاتاری بسیار خوب با خبر و بهره ور بود و زبان های زیادی از جمله فرانسوی و لاتینی را نیک می دانست و از این رو مشتاق بود پسرش زبان های زیادی بیاموزد و به ویژه در زبان و ادبیات تاتاری به کمال برسد اما مادر چرنیشفسکی گالیوبیوا بر خلاف شوهرش قلباً آرزو داشت که پسرش در دنیای زبان و ادب فارسی کمال یابد و سپس در بخش زبان و ادب فارسی دانشگاه پترزبورگ تحصیل کند و در این باره با سرسختی تمام کوشش می‌کرد . وی به شوهرش می‌گفت « نیکلای نباید زبان

تاتاری بیاموزد ، زیرا در این زبان آثار علمی وجود ندارد« سر انجام مادر پیروز شد و برای پسر نُه ساله‌اش یک استاد ایرانی زبان فارسی که تاجری پرتقال فروش بود یافت . خاوانسکی می‌گوید « چرنیشفسکی علاقه ی زیادی داشت که فارسی بیاموزد از این رو برای او یک تاجر پرتقال فروش را پیدا نمود . این مرد ایرانی هر شام ، پس از اتمام کار های تجاری ، راه منزل چرنیشفسکی را در پیش می گرفت. چون وارد خانه می شد ، در درآمدگاه ، کفش هایش را کنده ، با پای برهنه بر ایوان و رو بروی چرنیشفسکی جوان چهار زانو می‌نشست و سپس آموزش زبان فارسی را آغاز می‌کرد و چرنیشفسکی نیز آن چنان با شوق این زبان را می آموخت که اهل خانواده شگفت زده شده بودند . این تاجر پرتقال فروش شاهنامه را نیک می‌دانست و طی دوران آموزش زبان فارسی از آن کتاب نیز برای وی شعر هایی می خواند . سر انجام پس از مدتی چرنیشفسکی زبان فارسی و سپس در پی آن زبان های ترکی و عربی و یهودی باستان را نیز آموخت ولی همواره بیشترین توجه را به زبان فارسی معطوف می‌کرد و همین باعث می شد طی سال‌های بعد چرنیشفسکی در بازار به دنبال تاجران ایرانی که دانا تر از پرتقال فروش بودند برود و از هم‌گویی با آنان بهره ی بیشتری برای آموختن زبان فارسی و آشنایی با فرهنگ ایران ببرد.

علاقه ی زیادی داشت که فارسی بیاموزد از این رو برای او یک تاجر پرتقال فروش را پیدا نمود . این مرد ایرانی هر شام ، پس از اتمام کار های تجاری ، راه منزل چرنیشفسکی را در پیش می گرفت.

چرنیشفسکی پس از پایان دوره‌های نخستین وارد دانشسرای ساراتوف شد و در آنجا کتاب های گلستان ، شاهنامه ، چند غزل از حافظ ، یوسف و زلیخای جامی، پند نامه عطار و پند نامه ی سهیلی را خواند و پس از پایان دوره ی دانشسرا با پشتیبانی مادرش وارد دانشگاه پترزبورگ شده و در رشته سخن شناسی عمومی بخش خاور شناسی به ادامه‌ی تحصیل مشغول شد . وی سرانجام در سال ۱۸۵۱ دبیر دبیرستان ساراتوف شد و مدیر دبیرستان از این بابت بسیار خشنود بود . در این دبیرستان چرنیشفسکی ادبیات روس را با ادبیات شرق تلفیق کرد و جای دارد که یادآور شویم ادبیات شرق برای چرنیشفسکی تنها عبارت بود از ادبیات یونان و ادبیات فارسی و شاهنامه و دیگر هیچ . وارانوف از شاگردان دبیرستان ساراتوف که بعد ها منشی شخصی چرنیشفسکی و هم نویسنده ی نام آوری شد می گوید « نیکلای چرنیشفسکی ، شنوندگان خُردسال خود را به هیجان می آورد و احساسات شاعرانه آن ها را بیدار می‌کرد ... یادمان است که چون او داستان رستم و سهراب را با هنری والا و حیرت انگیز می خواند همه اشک از دیده می‌ریختیم . . . او گویی به هیبت قهرمانان فردوسی درمی آمد و مطابق مضمون و ماهیت

هر یک از چهره ها ی اثـر ، صـدای خـود ، آهنـگ شـعر خوانی و گردش روحی و جسمانی خود (قدم زدنش را) تغییر می داد . گویی که در روند رویـداد و عـالم تصـویر فردوسی حلول کرده باشد » و این کار آنچنان عظیم بود که توجه جاسوسان تزار را به خود جلب کرد تا جایی که در سال ۱۸۵۳ منجر به اخراجش از دبیرستان شد .

نخستین کار چرنیشفسکی در پترزبورگ نوشتن نقدی بر کتاب ترجمه های ن ـ بیرک بود که در سـال ۱۸۵۴ در مسکو به نام « سرود های اقوام گوناگون » چاپ شده بود و در همین نقد نوشت « ارزش فوق العاده ی هنـر والای منظومه های مردمی ، بر تمام اهل فن ، از همـان وقتـی روشن و اثبات شد کـه فهمیدنـد داسـتان هـای هـومر و مجموعه ترانه های یونانی او بـا وجـود ایـن اثـر معجـزه آسای فردوسی ، چندان پُـر جلـوه نیسـت . در شـاهنامه مضامین فراوانی هست که نظیرشان را حتـی در ایلیـاد و اُدیسه هم نمی توان یافت » و در کناره ی نقد نیز نوشته است « برای ثابت نمودن به مـردم روس ، تنهـا داسـتان رستم و سهراب را مثال آوردن کفایت می کنـد . انسـان صادق و عادل ، انصاف خواهد داد که این داستان عجیب و شریف برای اروپایی امروزی ، از داستان یونانی بهتـر و گوارا تر است . به دل ما نزدیکتر ، به روح ما سازگار تر و بشر دوستانه تر است . زندگی را نسبت به جنـگ تـروا و سیاحت و سرگذشت اُدیسه، بـا مهـر و محبـت بیشـتر و انسان دوستانه تر تصویر نموده است .سهراب از «آشیل» جذاب تر و دوست داشتنی تر می نماید . . . گُـرد آفریـد از« نوزیک » زیبا تر و ظریف تر است » . شـگفتی مـا در آن است که چرنیشفسکی در این هنگام ۲۶ سال داشـته است و این زمانی است که وی با پله پله قـدم بـه جهـان فردوسی گذاردن در آن به کمال رسیده بود.

در این دوران چرنیشفسکی گرفتار اندیشه هـای انقلابـی گردید « راجع به عدالت اجتماعی ، خوشبختی انسان ها و آرمان های انسـان پـروری بسـیار اندیشـیده و چنـین آرمان هایی را از شاهنامه فردوسی دریافته و بسـیاری از آرمان های زمان خویش را حتی سیما های جالب ادبیات جهـــان را بـــا رویداد هـای بـه تصـویر کشـیده ی فردوســـی مرتبط می دانـد . او در ادامـــه اندیشـــه هـــا و نوشـــته هـــایش پایـــه هـــای حکومت تـزار را به لرزه انـداخت و از اینجاست که این حکومت چشم دیدن او را نداشت تا آنکـه در ۱۷ ژوییـه ۱۸۶۲ او را در سـن ۳۴ سـالگی بـه زندان انداخت و در آنجا بود که بزرگترین اثر خود یعنـی « چه باید کرد » و چند اثر دیگر را خلق کرد.

> انگلس در باره‌ی چرنیشفسکی می‌گوید « وی بزرگترین متفکر روس است و روسیه از بسیاری جهات بی اندازه بدو وامدار است و مرگ او لکه ی ننگی بر دامن الکساندر دوم خواهد ماند »

عاشقان ویژگی های چرنیشفسکی گمان داشتند که روح شکست ناپذیر او شکسته خواهد شد و زندان مِهر بی اندازه ی او را نسبت به زبان و ادب فارسی خواهد شکست ولی چنین نشد و به گفته ی خودِ وی ، تمدن

یزدانی ادب ایرانی در این گوشه‌ی مرگ آور امید زندگی

را در وجود او زنده نگهداشت . چرنیشفسکی در مقدمه‌ی یکی از آثار خود در زندان می نویسد « من خود کیستم ؟ فریدون یا سهراب؟ زال یا رستم ؟ یا اینکه گرد آفرید با من چه نسبتی دارد ، عموزاده است یا کسی دیگر و آیا راست است که نظر بازی های من به رودابه زیانی نمی رساند » و در جایی دیگر می‌گوید « گرد آفرید بسیار نیرومند و تن و سلامتی او بی نقصان است ، از میان لشگر تورانیان، تنها سهراب می تواند با او نبرد تن به تن کند . . اگر دستان او ضعیفتر از دستان هجیر است ، دلش قوی ، نگاهش مردانه ، یورشهایش نشان رِس ، ضرباتش جانکاه و بسیار شدید است . آخر وی ، نخستین حامی بی نظیر ایران است . . . حتی شکسپیر نیز چنین شخصیت دلربایی را ندارد . « دِزد مونا» و حتی خود « ژولیت » با وجود دلربایی و فتانگی حیرت انگیزشان ، به گَرد پای گُردآفرید هم نمی رسند«

او پس از پایان دوره‌ی دو ساله زندان با نظر مجلس تزاری در سال ۱۸۶۴ به وحشت کده‌ی سیبری تبعید شد . نظر مجلس سنا در باره ی او چنین بود »به خاطر اندیشه هایی برای تغییر نظام موجود و بر هم زدن نظم عمومی و ایجاد تنش و دلهره در جامعه ، همچنین ایجاد اعمال تحریک آمیز به صورت دعوت های بلواگرانه ی دهقانان ، اشراف زادگان قدیم روس و همزمان برای چاپ و انتشار نوشته‌های تحریک کننده ، چرنیشفسکی از تمام حقوق شهروندی محروم و محکوم و به تبعید و کار اجباری در معدن به مدت ۱۴ سال و پس از آن به طور دایم و به صورت اجباری ساکن سیبری می‌گردد » . چرنیشفسکی به مدت ۱۹ سال مدهش ترین و غم انگیز ترین دوران زندگی خود را در سیبری در زندان ویلیوسک گذراند.

دوستداران و پژوهش‌گران ژرف نگار چرنیشفسکی پس از این واقعه به این نتیجه رسیده بودند که او در این گوشه سیاه بی کسی ، تمدن ایران ، به ویژه شاهنامه و فردوسی را به فراموشی خواهد سپرد اما شگفت آور و سُرور انگیز است که بر خلاف انتظار ، تمدن زبان فارسی ، به ویژه ، درد ها و آرمان های فردوسی ، در سرمای استخوان سوز سیبری به تن و روح چرنیشفسکی نیرو و گرمی می بخشید و احساس مبارزه را در وجود او بارور می کرد . این موضوع ، به خوبی در نامه های چرنیشفسکی به عزیزانش ، یادداشت های دفتر خاطراتش به صورت پُر مهر و پُر سوز می توان دریافت .

او پس از پایان دوره‌ی دو ساله زندان با نظر مجلس تزاری در سال ۱۸۶۴ به وحشت کده‌ی سیبری تبعید شد .

وی در چهاردهمین سال حبس و تبعیدش به فرهنگ سالار (آکادمیسین) پیپین نوشته است در سر و دلش نیت ایجاد مثنوی ای در موضوع ایران باستان را دارد و شش سال پس از آن در نامه ای به پسرانش می نویسد « در دل و فکرم نیت نوشتن یک مثنوی از افسانه های تاریخی ایرانی پیدا شده است که مرا آرام نمی‌گذارد. رویدادهای داستان را برای پرواز خیال به ایران باستان حتی قدیم تر از آنچه در شاهنامه آمده است گذرانده ام ، پاره خُرد خُرد داستان در لباس شعر درآمده است از جمله لحظه های آفرینش انسان و زمین » و حدود یکسال و نیم بعد نخستین سروده ی خود را به نام خورشید شب برای همسرش فرستاد . چرنیشفسکی طرح داستان خویش و درست تَرش ، چهار چوب آن را از ضدیت دیرینه بین ایران و توران گرفته است . به سخن دیگر ، همه ی تار و پود این داستان ناتمام و یا نوشته ی چرنیشفسکی با بهره گیری از مواد خام و شاهنامه فردوسی تهیه شده است و این نکته را چرنیشفسکی ، ضمن طرح ریزی بار ها گفته است . این کتاب که آخرین اثر هنری و یگانه اثر شعری چرنیشفسکی بود ، نامی نمادین دارد ، «خورشید شب» یعنی روشنایی و گرمی در شب های سیاه و دراز سیبری ، خیال تمدن ایرانی ، به ویژه شاهنامه ی فردوسی . اوج مهر نامه ی چرنیشفسکی نسبت به زبان و ادب فارسی و محبوبیت ایران و ایرانی نزد او ، تنها در همین اثر تجلی یافته است و شاید به همین علت باشد که در تاریخ چهارم مارس ۱۸۸۳ در دفتر خاطراتش می نویسد « به محض آنکه مقداری وقت بیابم ، به آموختن خط میخی می پردازم »

در دل و فکرم نیت نوشتن یک مثنوی از افسانه های تاریخی ایرانی پیدا شده است که مرا آرام نمی‌گذارد. رویدادهای داستان را برای پرواز خیال به ایران باستان حتی قدیم تر از آنچه در شاهنامه آمده است گذرانده ام

سر انجام حکومت تزار وی را پس از ۲۲ سال حبس و تبعید آزاد کرد ولی برای آنکه زمان زیادی زنده نماند او را به گرم ترین نقطه ی روسیه یعنی اُشترخان فرستاد.

وی اعتقاد داشت تنها دو زبان در دنیا هست که ارزش آموختن دارد . زبان فارسی و زبان یونانی

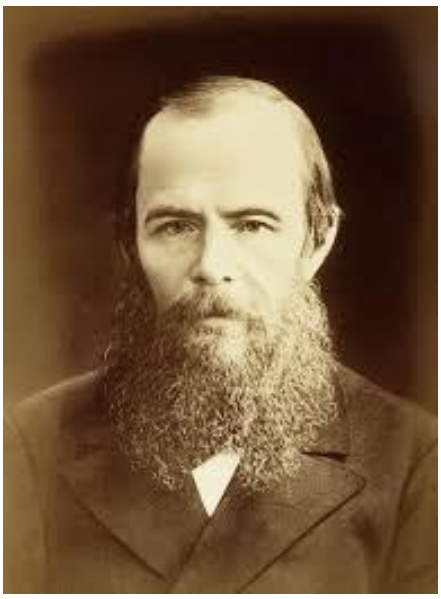
عبدالرحمان حسنی

برداشت از: فصلنامه هستی

از: دانشمند تاجیک ولی صمد

بازگشت به نمایه

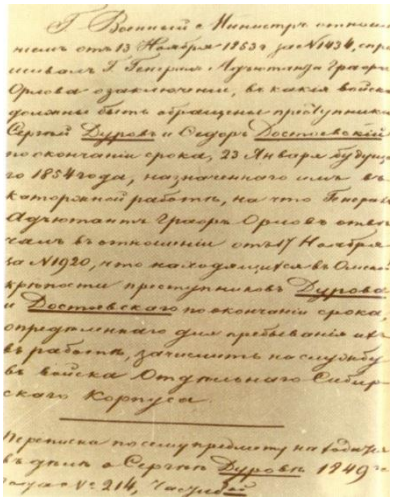
نامه‌های داستایوفسکی



پرده چهارم

۲۳ دسامبر ۱۸۴۹

این قرار است آخرین روز زندگی من باشد. دیروز در دادگاه به ما گفتند که همگی اعدام خواهیم شد. در همهٔ روزهای بازجویی نه دروغ گفتم و نه انکار کردم. من به بازپرس خود گفتم که نمی‌توانم نه به او و نه به خودم دروغ بگویم، زیرا انسانی که به خودش دروغ بگوید، و به دروغ‌های خود گوش فرادهد، سرانجام روزی به جایی خواهد رسید که نمی‌تواند تفاوت حقیقت و دروغ را ببیند و درک کند، نه در درون خویش، نه در جهان بیرون، و اندک اندک نه احترامی برای خود قائل خواهد شد و نه دیگران. رؤیای من، جهانی است که حقیقت در آن پیروز است و اگر می‌خواهی حقیقت بر جهان پیروز شود، بگذار تا نخست بر تو چیره گردد. اگر معنای این جستجوی صادقانه، مرگ من است، بار رنج خود را با روی گشاده، با افتخار برگرفته و آخرین سفر آغاز خواهم کرد.



از من پرسید از این‌که با جانیانِ خطرناک و قاتلان، هم‌بندم، چه احساسی دارم؟ به او گفتم هر یک از ما کارهایی در زندگی انجام داده‌ایم که نمی‌توانیم به آن‌ها افتخار کنیم، کارهایی که شاید به هیچ‌کس نتوانیم بگوییم، جز دوستان نزدیک خود. اما کارهایی هم هست که به آن‌ها هم نمی‌توانیم بگوییم. کارهایی چون رازی در

قلب خود، نگاه می‌داریم و فقط خود و خود از آن‌ها باخبریم. ولی بگذار رازی برایت بگویم. کارهایی هم هست که حتی در خلوت خود نیز آن‌ها را به خود نخواهیم گفت. افکار و کارهایی که با شرم، حتی از خود پنهان می‌کنیم. همهٔ ما پنهان می‌کنیم. چگونه می‌توان در برابر گناهکار و مجرمی ایستاد و در دل نلرزید که من به همان اندازه گناهکارم که آن‌که در برابرم ایستاده است، ساده‌ترین کار در جهان، محکوم کردن یک مجرم است. و دشوارترین کار، درک این است که بر او چه رفته، که توان انجام گناه را یافته است، با پرسیدن این سوال ناچاریم به تاریکی درون‌مان بنگریم و باور کنیم که هر یک از ما، مجرمی، قاتلی و گناه‌کاری در درونِ خود داریم. تنها با پاسخ به این سوال است که آن‌قدر شهامت خواهیم یافت که گناه او را بر دوش بگیریم و به او بگوییم بی‌مجازات برو. من به‌جای هردوی ما، این رنج مشترک را بر دوش خواهم کشید.

چگونه می‌توان در برابر گناهکار و مجرمی ایستاد و در دل نلرزید که من به همان اندازه گناهکارم که آن‌که در برابرم ایستاده است، ساده‌ترین کار در جهان، محکوم کردن یک مجرم است

بازپرس من، چیزهایی نوشت و می‌خواست که برود، پرسیدم می‌توانم اعترافام را مکتوب بنویسم؟ چشمانش درخشید و کاغذی پیش رویم گذاشت. برایش نوشتم من از سیاست بیزارم ولی انسان را و حقیقت را دوست دارم. من در بحث‌های پتروشوفسکیست‌ها شرکت کردم و از کتابخانه‌شان استفاده کردم، برای آن‌که در رؤیای‌شان، برای آزادی نود درصد مردم این کشور، که هنوز برده‌اند و حتی خواندن و نوشتن نمی‌دانند، حقیقتی دیدم. حتی اگر رهایم کنید، باز از رنج و روح آن نود درصد و گم شدن معنای زندگی ده درصد دیگر خواهم نوشت. در جستجوی حقیقت بودن، یعنی شهامت آن را داشتن، وقتی نور حقیقت را دیدی، برابرش بایستی و به او بگویی همهٔ خواسته‌هایم را ویران کن، و همهٔ آن‌چه که هدف زندگی می‌پنداشتم بکُش و به من چیزی بهتر ببخش. آن‌که من بودم، آماده مرگ است و من، آن‌گونه که باید، متولد شوم.

سرچشمه: مجلهٔ فرم و نقد، شمارهٔ ۶/ بهار ۹۸

بازگشت به نمایه

می‌پرسی از من اهل کجایم؟

ژاله اصفهانی(۱۳۰۰-۱۳۸۶)

می‌پرسی از من
اهل کجایم؟

من کولی‌ام، من دوره‌گرد ام
پرورده‌ی اندوه و درد ام.

بر نقشه‌ی دنیا نظر کن
با یک نظر از مرز کشورها گذر کن
بی‌شک نیابی سرزمینی
کان‌جا نباشد دربه‌در هم‌میهن من.

روح پریش خواب‌گردم
شب‌های مهتاب
در عالم خواب
بر صخره‌های بی‌کران آرزوها ره‌نورد ام.

با پرسش اهل کجایی
کردی مرا بیدار از این خواب طلایی
افتادم از بام بلند آرزوها
در پای دیوار حقیقت.

می‌پرسی از من
اهل کجایم؟
از سرزمین فقر و ثروت
از دامن پرسبزه‌ی البرز کوه ام
از ساحل زاینده‌رود پر شکوه ام
وز کاخ‌های باستان تخت‌جمشید.

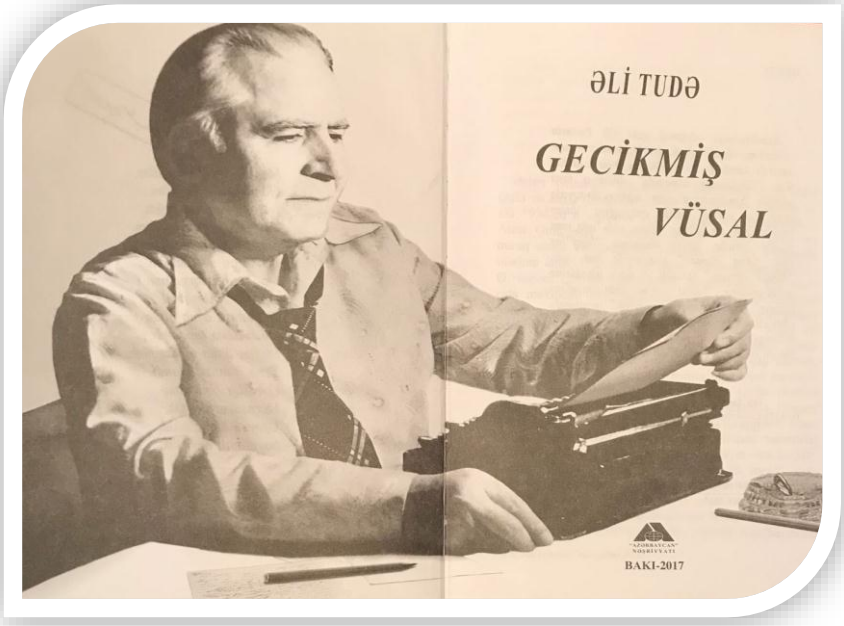
می‌پرسی از من
اهل کجایم؟
از سرزمین شعر و عشق و آفتاب ام
از کشور پیکار و امید و عذاب ام
از سنگر قربانیان انقلاب ام
در انتظاری تشنه سوزد چشم‌هایم
می‌دانی اکنون
اهل کجایم؟

بازگشت به نمایه

برگ‌های بهارِ آفتابی (۲)

نویسنده: علی توده/ خاطره‌ها

برگردان: بهروز مطلب‌زاده



«سلام تبریز!»

«سلام، تبریزِ مهربان

به دیدارت آمده‌ام

تو مادری، من فرزند

محتاجام به محبّتات»

تبریز، درشبی زمستانی و با آغوشی گرم ما را پذیرفت.

سلام تبریز!...

این دومین بار بود که من ازتبریز کهن سال دیدارمی کردم، واولین بار، که تبریز رها شده از بند را درود می گفتم. اولین باربود که چون فرزندی شاهد شادی مام میهن بودم وخود نیزبا الهام ازشادی او دلشاد بودم. داخل شهر شدیم. شهری با تاریخی کهن وبا آغاز دورانی نوین! با علی اصغر بدرود گفته از یکدیگر جدا شدیم.

به مهمانخانه »دلگشا» رفتم. به استراحت پرداختم وفردا صبح به مجلس ملی رفتم. مرا پیش وزیر فرهنگ فرستادند. به عنوان مسئول شعبه آموزش وزارت فرهنگ تعین شدم. ا زمهمانخانه دلگشا اسباب کشی کردم و درمهمانخانه «بهار» درخیابان تربیت، یک اطاق کرایه کردم. محل کارم دریکی ازخیابان های زیبای تبریز بود. درجائی بزرگ وپرجوش و خروش که چاپخانه ای هم درآنجا مستقر بود. دراین چاپخانه فقط کتاب های درسی به زبان آذربایجانی به چاپ می رسید. براساس برنامه ای از قبل تعین شده، نوشته های گوناگون استادان سبک قدیم و جدید، درصفحات کتاب های درسی کلاس اول تا کلاس سوم به چاپ می رسید. این درس نامه ها با دمیدن نفسی تازه در کالبد زندگی کهن، به شاگردان کلاس ها، اندیشه های وطن پرستانه و انسان دوستانه را آموزش می داد. چرخ های چاپخانه که شبانه روزو بی وقفه درکاروتلاش بود انگار خون تازه ای دررگ هایش جاری بود، نغمه های شادی راد مردی، خوشبختی و سعادت را ترنم می کرد.

من دراطاق ساده ای، نمایندگانی که ازشهرها، دهات روستاها و قصبه ها اطراف برای دریافت کتاب های درسی می آمدند را می پذیرفتم. آدم هائی که علیرغم خستگی، با دلی شاد کتاب ها را دریافت می کردند و با شور شوق به زادگاه خویش باز می گشتند. ورقه های رنگین و شکیل کتاب هائی که به زبان مادری نوشته شده بود، وقتی اززیردستگاه چاپ بیرون می آمد، هنوزخشک نشده و تانگشته، چون نانی برشته از دانه های طلائی گندم لذیذ وعزیز و مقدس بود.

کارها بسیار، پرهیجان وخسته کننده و زیاد بود اما درعین حال شادی بخش نیز بود. من در فاصله های کوتاه نهار، بیرون می رفتم، چیزهائی می خریدم وبرای خوردن نهار به اطاق کارم برمی گشتم.

علی اصغررا دیگرهیچ وقت نتوانستم ببینم. نمیدانم از فشارکار بود و یا از بی قیدی هردوی ما، به هر حال در جستجوی یافتن یکدیگربرنیامدیم وهم دیگررا نیافتیم.

اما هرچه بود، چهره علی اصغر خوش قواره برای همیشه درذهن من حک شد، با سیمائی تفته درسرما ونگاهی نافذ!.

می گویند از یکی پرسیدند «برادرت چگونه آدمی است؟». گفت «نمیدانم، زیرا با او رفاقت نکرده ام». علی اصغر برادرمن نبود، اما من با او رفاقت کرده بودم، آن هم در روزهائی یخ زده وشب هائی که سیاهی چتر خود را بر سر ما گشوده بود. او همواره درسختی ها و شرایط دشوار، با تبسمش مرا گرما می بخشید،با استقامت اش، امیدوارترم می ساخت و با ایمان تذلزل ناپذیرش بال و پرم میداد...

دوستان هم قلمم، هرشب در مهمانخانه به سراغم می آمدند. می نشستیم، شعر می خواندیم و صحبت می کردیم. حتی گاهی شب ها، دوستان، آشنا ها، و قوم و خویش هائی هم که از اردبیل آمده بودند، در میهمانخانه به نزدم می آمدند و شب را پیش من می ماندند. در چنین شب هائی من مجبور می شدم تا چند نیمکت اضافه هم به اطاق بیاورم. حتی گاهی که تعداد مهمان ها زیاد می شد، برروی زمین و روی فرش جا می انداختیم

و می خوابیدیم. روزها کار می کردم و شب ها پس از این که مهمان ها از پیشم می رفتند، شروع می کردم به نوشتن شعر.

هنوز بچه بودم که حکایتی درباره «چله» ازمادرم شنیدم. گویا چله کوچک گفته بود « اگرعمرمن هم به اندازه عمرچله بزرگ بود، دست عروس ها را در میان کیسه های آرد منجمد می کردم» کسی چه میداند شاید هم وقتی چله کوچک این حرف ها را میزده بیشتربه فکرهوای منطقه تبریزبوده. زیرا چله کوچک در تبریزمیکوشید تا با نفس سرد خود همه چیز را به یخ مبدل کند. هوا آنقدر سرد می شد که اگرآدم اجاق پراز آتش را هم بغل میکرد باز هم گرمش نمی شد. حتی اگر دست ها، سینه و صورت آدم هم گرم می شد، اما پشتش همچنان یخ میزد و سرما تا مغز استخوان نفوذ می کرد. شب ها، سوز سرما بازهم شدیدتر می شد. دریکی ازهمین شب های یخبندان، من بازهم مشغول نوشتن شعربودم. آری!، درهوای سرد، درمهمانخانه «بهار»، شعر «بهار» را می سرودم، زیرا که بهارزندگی تازه آغاز شده بود وچیزی به آغازبهارطبیعت نمانده بود.

درهمین هنگام، ناگهان دراطاقم را زدند.در را که گشودم، آنچه را که می دیدم برایم باورکردنی نبود،

دومهمان عزیز داشتم. هردوهم ازشاعران اردبیل. ابراهیم ذاکر وعلی اکبرسیاح. پس از خوش وبش مهمان ها داخل شدند و لباس های راحتی خود را پوشیدند. در میان صحبت ها، معلوم شد که حکومت ملی در تدارک انتشار یک مجله طنز است. برای همین دوستان شاعر من از اردبیل به تبریز دعوت شده اند. قرار بود تا ذاکر برای این مجله اشعار طنز بسراید و علی اکبرنیزبراساس موضوع شعرها کاریکاتوربکشد. من نیزبه همراه دوستانم درشادی انتشارقریب الوقوع چنین نشریه ارزشمندی شریک شدم. قطعا کاراین نشریه فقط این نخواهد بود که به نقد نواقص و کمبودهای کار و فعالیت خود ما به پردازد، بلکه حیله ها و دسیسه های ارتجاع داخلی و خارجی را نیز افشاء خواهد ساخت.

ما به همراه خوردن چای به صحبت های خود ادامه می دادیم. دیگر وقت خواب رسیده بود. دونیمکت دیگر به اطاق آوردم. مهمان ها خیلی زود به خواب رفتند. زیرا ازاردبیل تا تبریز آمده بودند وخیلی شده خسته بودند.

اما من خوابم نبرد. بربال خیال، دوباره به اردبیل باز گشتم. به یاد اولین روزهای ایجاد حکومت ملی افتادم و اینکه چطور به همراه ذاکردر قرارگاه فدائی ها فعالیت می کردیم.

هوا بسیارسرد شده بود. انگارچهره طبیعت نیز درنبرد با دشمن به تیره گی گرائیده بود. طبیعت نغمه خشمآلودش را درنقش ونگار شیشه یخ زده پنجره های اطاق مان ترسیم کرده بود.

بخاری، درگوشه ای ازاطاق همچنان می سوخت، درقرارگاه، به غیرازما، جوان دیگری به نام رسول

عبدالهی کارمی کرد که از شوخی های ذاکربسیارخوشش می آمد وبا شنیدن تکه پرانی های اوازخنده غش و ریسه می رفت. ذاکرامان، نمی داد تا شعله های بخاری پائین بیاید، به محض اینکه شعله های

بخاری کم می شد داد میزد : «آتش! زود باش هیزم بذار» و رسول هیزم برداخل بخاری می گذاشت.

بعدها، رسول هرجا که مرا میدید، خیلی جدی می گفت « زود باش هیزم بذار!» و من از خنده ریسه میرفتم.

همانطور که پیش ترهم گفتم، هم علی اکبر و هم ذاکرداطاقی که من در مهمانخانه داشتم می ماندند.

یک شب، پس ازخوردن چائی و کمی استراحت، ذاکر گفت که برای مجله ای طنزی که قرار است انتشاریابد، سفارش های زیادی گرفته اند، در همین ارتباط ذاکر شعری سروده وعلی اکبرهم شکل هائی کشیده بود. من کار علی اکبر را نگاه کردم، به راستی هم، کاملا معلوم بود که علی اکبردراین کارمهارت فوق العاده ای دارد.

اودرکاریکاتوری که رسم کرده بود، با به کارگرفتن رنگ های مختلف، مهارتی قابل تحسین توانسته بود چهره کریهِ جنایتکار، ستمگر وخشونتبار امپریالیزم را به عیان نشان دهد. هرکس که این کاریکاتورا نگا می کرد آتش خشم ونفرت ازامپریالیزم در دلش جوانه میزد...

و بعد شعری که ذاکرداین ارتباط سروده بود را خواندم. کمی به فکر فرو رفتم. درهمین لحظه علی اکبر گفت : « اجازه بدهید، من هم شعری را که در همین رابطه سروده ام بخوانم!».

گفتم : « بخوان!».

او شعرخود را خواند. و انصافا، شعراو هم از نظر هنری وهم از نظرنوپردازی کارقابل تقدیری بود. من تحت تاثیراستعدادی که علی اکبردرسرودن شعرازخود بروزداده بود، گفتم : « علی اکبر!، لعنتی، عجب طوفانی به پا کردی!».

به دلائلی، مجله طنزی که قراربود منتشر شود، سرنگرفت. علی اکبر و ذاکر به اتفاق هم به اردبیل بازگشتند. روزها گذشتند، تا اینکه بعدها، من طی نامه ای علی اکبر را برای کار در فیلارمونی، به تبریزدعوت کردم. اوبا امتنان پذیرفت وآمد، و با آمدن او،عضو دیگری به جمع مهربانمان افزوده شد.

نوای حزین وسوزناک کمانچه علی اکبر، درمیان سازهای ارکسترفیلارمونی، بال وپرگشود، قد کشید، اوج گرفت... زلال ترشد... زلال تر...زلال تر...

نوای حزین وسوزناک کمانچه علی اکبر، درمیان سازهای ارکسترفیلارمونی، بال وپرگشود، قد کشید، اوج گرفت... زلال ترشد... زلال تر...زلال تر...

«سیم زرین!»

« گاهی زخمه خود رباب است
درمصاف تار
وگاه، آتش بجان زند زخمه
درمصاف سیم های تار»

«سیم» ها، تنها در«ساز» و«عود» و.«تار» نیست که وجود دارند. سیم، فقط ویژه «ساز»و«عود» و«تار» نیست.

تلألؤ تارهای زرین آفتاب، پرتو نقره گون روشنائی ماه، زمزمه های پررمزو راز امواج دریاها، پچپچه های آهنگین شاخ وبرگ درختان، همه وهمه، نغمه های الوان و رنگین«تار» های سرشار ازملودی «رباب» دِل اند.

درمیان این تارها، یک «سیم طلائی» وجود دارد. این سیم، سیم احساس است. سیمی چنان ظریف، چنان شرربار،که وقتی مضراب خشن زمانه برآن تلنگر میزند، تنها نوای همین یک سیم، می تواند با سوزوگدازخود، دیگر تارها را به ارتعاش درآورد.

براساس توافقنامه ای که میان اتحاد جماهیر شوروی و حکومت ایران نوشته شده بود، می بایستی پس ازپایان جنگ، نیروهای نظامی اتحاد شوروی ازایران خارج شوند.

فصل بهار با همه زیبائی هایش به تبریز رسیده بود. بهاری با آسمان لاجوردی، چهره ای سرخ ولاله گون و چشمانی به زیبائی چشم نرگس...

درچنین فصل بهاری مسحور کننده ای، رزمندگان ارتش سرخ اتحاد شوروی درحال بازگشت به کشورخودشان بودند.

وقتی ازیاد بردن و فراموش کردن کسی که تنها یک ماه با او بوده ای، صدایش را شنیده، با او انس والفت گرفته و به خوی ورویش عادت کرده ای، اینگونه سخت باشد، آن وقت باید فهمید که چقدر سخت تر است، جدا شدن ازانسان های مهربانی که چندین سال آزگار، با آن ها، دریک تحریریه مشترک کارکرده ای، در«مجلس شاعرها» درکنارآن ها نشسته ای، افکارو اندیشه هایت را با آنها درمیان گذاشته و بالاخره کسانی که با آنها بر سر یک سفره نان و نمک خورده ای.

جمع همکاران روزنامه « وطن یولوندا» به همین مناسبت، دردفتر تحریریه، جلسه ای تشکیل داده بودند. دراصل، این جلسه، مراسم وداع بود.

ازمیان ازاستادان سخن و نویسندگانی که نه تنها درتبریز، بلکه درسرتا سرآذربایجان، مردم آنها را خوب می شناختند ونوشته هایشان را با علاقه زیادی می خواندند، «میرزا ابراهیموف»، «رضا قلی یف»، «جعفر خندان»، «اسرافیل نظروف»،«انورمحمدخانلی»، «عوض صادق»، « غلام ممدلی»، «قیلمان موسی یف» و«سیف الدین عباس اوف» درمجلس حضورداشتند.اطاق پرشده بود با ابری ازدود سیگار.

سازِبه طغیان آمده عاشیق حسین جوان، تندرآسا می خروشید. غریو صدای رعد آسا ورقص انگشتان اعجازگراو برروی سیم های ساز، آبشاری اززنگوله های رنگینِ ایمان و امید می پراکند، اما به محض این که مضراب، ازسیم های معمولی سازمی گذشت وبا سیم طلائی سازتلاقی می کرد، آنگاه صدای آن درهمه تارهای زرین دل ها منعکس می شد. دراین لحظه چنین به نظر می آمد که این تکه های پراکنده رعد وبرق است که برسرشرکت کنندگان درمجلس فرو می بارد و درزیرپاهایشان به خاموشی می گراید، وسپس باردیگرسرهای برافراشته

مغرور، همنوا با زخمه های حزین سیم های طلائی به حرکت در می آمد.

«هژار» شاعرخلق کرد، درپشت میزما ودر صندلی روبروی من نشسته بود. دشمنان ما، برای ایجاد نفاق وتفرقه درمیان دوخلق برادرکه همچون دوهمسایه مهربان درکناریکدیگرزندگی می کردند، سراز پا نمی شناختند.

«هژار» با خواندن شعرهای صمیمانه خود که نشان ازاخوت و برادری دیرین دو ملت برادر داشت، برحقانیت نغمه های ما که حاکی ازستایش دوستی و همبستگی بین المللی بود صحه گذاشت. ما گرد آمده بودیم تا برادران آذربایجانی خود، استادان سخن ازآذربایجان شوروی را بدرقه کنیم.

من یکی ازشعرهای زیبای «هژار» که او آن را درباره یک کودک کُرد سروده بود به خاطر آوردم. دراین شعر، کودکی که دستانش بسته است، مدام برخود می پیچد، فریاد بر می آورد، گریه سر می دهد و تلاش می کند تا بند از دست هایش بگشاید. وشاعر خطاب به او می گوید : « فرزندم، این تنها تو نیستی که دست هایت بسته است، دستان همه خلق ها درزنجیر است، برای گسستن زنجیرهای خود باید بپا خیزند، آن وقت است که دستان تو از بند آزاد خواهد شد!.

«هژار»، سرتا پا مسلح بود. او برسینه وشانه و کمرش قطار فشنگ آویخته و به هیئت یک فدائی جنگجودرآمده بود، به هیئت پیکارگری که خود را برای نبردی سهمگین مهیا می سازد.

آری، او برای گسستن وبریدن همیشگی زنجیرهای پوسیده ازدست وپای خلق و وطن اش بود که اینگونه سفت و سخت خود را به سلاح آراسته بود. شاعر، درلباس ملی خود، به عقاب تیزبالی می ماند که در جستجوی یافتن شکاردرکوه ها، بخواهد درآسمان اوج بگیرد.

باغ گلستان که به کهکشان پرستاره ای شبیه بود ، اکنون بیشتر به صفحه بزرگ نوتی می ماند که بر سینه شهر نبریز گسترده باشند. دراینجا هرگلی، رنگ، بو و ملاحت ویژه خود را داشت!.

زمان زیادی از شب گذشته بود که همه پراکنده شدند.من پس از خداحافظی با برادران، دوستان و آشنایان به کوچه رفتم و به سمت خانه ام که نزدیک باغ گلستان بود گام برداشتم.

باغ گلستان که به کهکشان پرستاره ای شبیه بود ، اکنون بیشتر به صفحه بزرگ نوتی می ماند که بر سینه شهر نبریز گسترده باشند. دراینجا هرگلی، رنگ، بو و ملاحت ویژه خود را داشت!.

هریک ازاین گل های زیبا، خود نغمه جانداری بود، نغمه ای همواره با طراوت و لطیف، با این همه هنوز، درلابلای ملودی این نغمه ها، نت های جانسوزوحزین جدائی و

دوری وجود داشت. نغمه های سرشار از اندوهی که حتی شبنم قطره های بلورین جاری شده ازچشم این گل ها نیز قادر به خاموشی شراره های آتش این جدائی ها نبودند.

با اینکه من به خانه ام رسیده بودم، آما هنوزهم صدای آن سیم های طلائی که آتش بردل وجان میزد در گوش هام طنین انداز بود. پنداری درخواب هم این نجوا پرسوز و گداز را می شنیدم...

صبح به سرکاررفتم. دمدمه های ظهر، یکی ازدوستان تبریزی شاعرم نزدم آمد. گفت :

« قرار است امشب در خانه فرهنگی شوروی جشن باشکوهی برگزارشود. این جشن به مناسبت گرامیداشت اولین سال پیروزی ارتش شوروی برفاشیزم برگزار می شود. قرار است شاعرها شعر بخوانند، تو هم قرار است صحبت بکنی. دوست شاعرم این ها را گفت ورفت.با خودم فکرکردم، چه خوب است که دراین مجلس با شکوه،شعر تازه ای بخوانم، به همین خاطر در اطاق را از پشت قفل کردم پشت میزم نشستم و شروع کردم به سرودن شعری با نام « بامداد ماه مه».

چه خوب گفته اند که نه آغاز الهام را می شود فهمید و نه پایان آن را واکنون، شوروالهامی که دراین گوشه خلوت چاپخانه به سراغ من آمده بود را، حتی هیاهوی پرطنین دستگاه های چاپ هم نمی توانست از بین ببرد. این الهام، این باربا دستی پربسراغم آمده بود، بادستی پرهنر، دستی که ارمغانش را با سلیقه تمام، به شکل کلماتی زیبا برسینه کاغذ سفید حک می کرد ونت های موسیقی مصرع های نیزبا ضرب آهنگ پرخروش دستگاه های چاپ تنظیم می شد.

شعررا به پایان رساندم. دوبارآن را خواندم. دلم میخواست آن را برای یک دوست هم قلم دیگرم نیز بخوانم، اما این امکان پذیرنشد. زیرا نه من توانستم کارم را رها کنم و نه کسی از دوستانم شاعرم به سراغم آمد. شب که شد شعررا درجیب گذاشتم و راهی محل جلسه شدم. خانه فرهنگی شوروی درباغ گلستان قرار داشت. دریک ساختمان بزرگِ زیبا و باشکوه. این باغ واقعا نیزشایسته نامش بود.

آدم هائی که برای رفع خستگی درسکوتی آرامبخش، درزیرسایه درخت های سرسبز باغ نشسته بودند، با نگاه به آب های صاف وزلال حوضچه ها، افکارشان روشنترمی شد،اندیشه هایشان جلای بیشتری می یافت ودل هایشان باز می شد.

من بسیاری ازباغ ها، پارک ها و میدان های وطن زادگاهیم آذربایجان ومناطق دیگررا دیده ام، در آغوش آنها به استراحت پرداخته و از زیبائی هایشان لذت برده ام. اما باغ گلستان برای من جای ویژه ای داشته وهمواره درذهن من جلوه دیگری داشته است.

تصادفی نبود که به محض پیروزی انقلاب مردم درآذربایجان، آن ها درمذاکره برای تصمیم گیری برای محل قرار گرفتن پیکره ستارخان، باغ گلستان را برگزیدند و سید جعفر پیشه وری به عنوان نخست وزیر حکومت ملی آذربایجان به هنگام گشایش مراسم نصب پیکره رهبرجاودان مردم ، با احترامی شایسته قهرمان

فراموش نشدنی مردم، سخنرانی آتشینی ایراد کرده وشعرا، شعرهایی را که به این مناسبت سروده بودند با شوروشوق خواندند.

من درآن لحظه پیکره ستارخان را می نگریستم. حتی سبیل های پرپشت و تاب داده او نیز قادر نبود تا تبسمی که بر لبان سیمای پرغروراو نشسته بود را بپوشاند. انگاری او با مشاهده شادی درچشمان ما لبخند می زد. مجسمه سردارنیمته بود، شاید هم اگرتمام قد بود، باغروردستی برموهای در هم تنیده سبیل خود می کشید و روبه کسانی که برای تماشا آمده بودن می گفت « نگاه نکنید، به این گل هائی که اشک به چشم دارند خوب نگاه کنید، ببینید چگونه ازشوق می گریند! این گل ها،شکوفه های صیقل خورده آرزوهای شما هستند! این گل ها را دوست داشته باشید. آنها را نوازش کنید،عزیزشان بدارید. و ازهمه مهم تر، آن ها را از چنگال زهرآلود دشمن محافظت کنید.

میتینگ تمام شده بود، اما من هنوزهم مشغول تماشای گل ها بودم. گل ها به پیکارگرانی می ماندند که در میدان های نبردزخم برداشته واکنون برای تماشا به اینجا آمده و داشتند دربرابر تندیس سردار ملی رژه می رفتند...

میتینگ تمام شده بود، اما من هنوزهم مشغول تماشای گل ها بودم. گل ها به پیکارگرانی می ماندند که در میدان های نبردزخم برداشته واکنون برای تماشا به اینجا آمده و داشتند دربرابر تندیس سردار ملی رژه می رفتند...

سالن پرنوروبزرگ خانه فرهنگی، یکی از بزرگترین سالن های شهر تبریز بود. جلسه را یکی از خدمتگذار شناخته شده امورفرهنگی، محمدعلی صفوت شاعر افتتاح کرد. اوقدی متوسط داشت، با هیکلی نسبتا تو پر.علیرغم سنی که از اوگذشته بود، چهره ای بشاش و سرزنده داشت. موهای سپید محمد علی صفوت که درپشت میزهیئت رئیسه ایستاده وبا جمعیت سخن می گفت، ازدوربه قله سپید و پربرف سبلان شباهت داشت. چهره متبسم وچشمان مهربان او چشمه هائی سرشار خرد و حکمت را به یاد می آورد. او یکی ازبنیانگزاران جمعیت روابط فرهنگی ایران و شوروی در تبریزبود.

محمد علی صفوت، درباره خدمات ونقش بزرگی که ارتش شوروی درنجات بشریت ازطاعون فاشیزم داشت بطورمفصل صحبت کرد. ویک به یک ازقهرمانی های، فداکاری های، مهربانی وخیرخواهی های ارتش سرخ سخن گفت. وقتی سخنرانی او به پایان رسید، نوبت به شاعرها رسید.

من نیزدرمیان اعضاء هیئت رئیسه نشسته بودم. درمیان اعضاء هیئت رئیسه مجلس، به جزمن، تعدادی هنرمندان ریش سفید و سرشناس دیگرتبریز دوش به دوش شاعران جوان نشسته بودند. در سمت چپ و راست محمدعلی صفوت که اداره کننده جلسه بود، حاج میرزا علی شبستری، صدر مجلس ملی آذربایجان، ومدیر خانه فرهنگی، احد باقرزاده نشسته بودند. من سالن را

ازنظرگذراندم. سالن تا خرخره پراز آدم بود. راستش من بسیار هیجان زده بودم.

بله، با اینکه زمانی، درخیابان ها و کوچه پس کوچه و میدان های اردبیل، بی آنکه بدانم ترس چیست، درمقابل لوله تفنگ ها ومسلسل های سربازان شاه که رو به سینه ام گرفته بودند بی واهمه وحرارت شعرمی خواهندم، اکنون دراین سالن امن ازسخن گفتن هراس داشتم. نوبت به من رسید.

ازجا برخاستم و با گام هائی لرزان ودرزیر نگاه های پرسشگرحضاربه سوی تریبون رفتم وشروع کردم به خواندن شعرم« بامداد ماه مه».

شعردروزن هجائی سروده شده بود. موضوع، وزن وبارعاطفی شعر، برای حاضرین درسالن،کاملا تازگی داشت.

جمعیت حاضر درسالن، انگار، خروش سیلاب ها و هیاهوی پرطنین چشمه ها وآبشارهائی را می شنیدند که ازسینه مام میهن می جوشید فوران می کرد. احساس میکردم که افراد حاضر درسالن با دقت تمام دارند به حرفای من گوش می دهند. یک لحظه چشم از روی ورقه کاغذ برداشتم وبه آدم هائی که روبروی من قرار داشتند نگریستم، به نظرم آمد که شور وشوق درچشم ها موج میزد. پس نگو که به زبان مادرِ وطن، به زبان آذربایجانی هم میشود شعرِساده، روشن و پرمحتوا هم گفت!.

جمعیت حاضر درسالن، انگار، خروش سیلاب ها و هیاهوی پرطنین چشمه ها وآبشارهائی را می شنیدند که ازسینه مام میهن می جوشید فوران می کرد.

مثل اینکه این حقیقت ساده را هنردوستان نیزدرک کرده و پذیرفته بودند. من شعرخوندم وآن را به پایان رساندم. درسالن سکوت سنگینی حاکم بود. انگارحاضرین دراندیشه خود، هنوزتلاش می کردند تا شعر را ارزشگذاری کنند. مثل اینکه، همه در یک آن به تصمیم واحدی رسیدند. خوب است!. شعر سروده شده به زبان مادری واقعا خوب است!. تشویق پرشوروصدای پرطنین کف زدن های جمعیت، سینه سکوت سنگین سالن را شکافت، یخ سکوت آب شد وچون دریائی خروشان به موج افتاد... انگاری، موج این دریای متلاطم، آبشاری سرشارازشادی بود که برسینه من جاری شد وبا نفس شفق گون خود آتش سینه سوزان مرا که خیال آرام شدن نداشت را آرامش بخشید.

یکی از خبرنگاران رادیو تبریز متن شعر را از من گرفت.

بازگشت به نمایه

الیاس خوری: این بیروت نیست!

این بیروت نیست!

اما نه – این بیروت است! شهری شکسته و زخمی که خونش مثل شیشه روی چشم‌ها شتک می‌زند، شهری که خیابان هایش پوشیده از خرده شیشه است. مثل این است که شیشه به چشم بدل شده، بیرون زده و خیابان‌ها را انباشته است. در بیروت برای دیدن باید پا روی چشمان خود بگذارید. و وقتی می‌بینید، در همان لحظه کور می‌شوید. شهری با چشمان شیشه‌ای کور، نیترات آمونیوم و انفجاری که شهر را سوزاند و دریا را شکافت.

این بیروت نیست!

چهل و پنج سال است که می‌گوییم بیروت دیگر بیروت نیست. ما بیروت را هنگامی که در جست‌وجوی آن در گذشته‌های دور و دست‌نیافتنی بودیم از دست دادیم. «شهری که دیگر نیست» – نامی است که ما به آن دادیم، زیرا با شروع ویرانگری‌ها در جنگ داخلی، همه چیز بیروت را به گذشته شهر نسبت دادیم. با این حال بعد از آنکه در برابر هیولای انفجار به زانو درآمدیم، دریافتیم که خود «ویرانی» شهر ما بود، خانه‌هایی که برهنه شدند خانه‌های ما بودند، ناله‌ها ناله‌های ما بودند.

این بیروت است! چشمان خود را از زمین بردارید و ببینید شهر شما در ویرانه‌ها چگونه نمودی دارد. از جست‌وجو در گذشته‌های دور دست بردارید! از جا برنخیزید و شگفت‌زده هم نشوید: انفجاری که شهر شما را به ویرانه‌ای بدل کرد تصادفی نبود. این حقیقت شما بود که تلاش می‌کردید پنهانش کنید. شهری که برای دغل‌بازی به سارقان واگذار شده است، شهری که احمق‌ها بر آن حکومت می‌کنند و جنگ‌سالارانی که در

خدمت قدرت‌های خارجی درآمده‌اند شالوده‌اش را از هم گسسته‌اند.

شهری که منفجر شد به دلیل اینکه مانند بیماری محتضر در بستر افتاده بود و در انتظار مرگ بود.

نپرسید که چه کسانی شهر شما را کشتند. کسانی که آن را کشتند، بر آن حکومت می‌کنند.
بیروت این را می‌داند، و همه شما این را می‌دانید.

الیاس خوری (۱۹۴۸) جامعه شناس لبنانی و یکی از مهم‌ترین نویسندگان لبنان و جهان عرب است. او در دوران جوانی به عضویت فتح درآمد و در جنگ داخلی لبنان جنگید. خوری مدتی سردبیری الملحق، ضمیمه ادبی النهار را به عهده داشت. از مهم‌ترین آثار او «کوهستان کوچک»، «سفر گاندی کوچک» و «پادشاهی بیگانگان» و همچنین «دروازه خورشید» است. خوری در بیروت و در نیویورک زندگی می‌کند. رمان‌های او به زبان‌های مختلف ترجمه شده‌اند. «این بیروت نیست» با مرکب خشم و نفرت در واکنش به انفجار ۴ اوت/ ۱۴ مرداد بندر بیروت نوشته شده است. در اثر این انفجار نیمی از شهر ویران شد و لبنان در آستانه قحطی و گرسنگی قرار گرفت.

قاتلان شهر کسانی هستند که با تشکیل دولت دست‌نشانده تکنوکرات سعی در کشتن انقلاب ۱۷ اکتبر کردند و سگ‌های سرکوبگر را در خیابان‌ها رها کردند.

قاتلان شهر احزاب مافیایی هستند که کشور را به دست گرفته‌اند و اعلام کرده‌اند که جنگ داخلی با تبدیل ارواح تهدیدآمیزش به یک حکومت سیاسی پایان یافته است.

قاتلان شهر کسانی هستند که میشل عون را بر مسند ریاست جمهوری نشاندند و از فاجعه‌ای که الیگارشی حاکم رقم زد مضحکه‌ای ساختند.

شهر شما، شهر ما، در حال اختضار است. ۲۷۰۰ تن نیترات آمونیوم که شش سال پیش مصادره و در بندر انبار شد، منفجر شد و گوشت فرزندان‌تان را در سراسر شهر پراکند. چه اهمال‌کاری و حماقت دهشتناکی!

شهر شما، شهر ما، در حال اختضار است. ۲۷۰۰ تن نیترات آمونیوم که شش سال پیش مصادره و در بندر انبار شد، منفجر شد و گوشت فرزندان‌تان را در سراسر شهر پراکند. چه اهمال‌کاری و حماقت دهشتناکی!

در گذشته، جنگ‌سالاران در جنگ داخلی زباله‌های شیمیایی را در کوهستان‌های ما دفن می‌کردند. امروز دریافتیم که اهمال‌کاری و غفلت این جنگ‌سالاران که سرکردگان مافیایی این دوره‌اند و «صلح ملی» اعلام کرده‌اند سبب شد که بیروت در یک انفجار شبه‌هسته‌ای تکه تکه شود.

آنها بر تختی جلوس کرده‌اند که از استخوان مردگان ما، با فقر و گرسنگی ما ساخته شده است.

کفتارها! آیا شما هنوز سرگرم دریدن احساد ما هستید؟

گورتان را گم کنید! وقت آن رسیده است که بروید پی کارتان. ما را با کشوری که در ورطه پرتگاه قرار گرفته تنها بگذارید. بروید به جزایر کارائیب که با ثروت مردم خریده‌اید و آنجا با تجملات زندگی کنید.

آیا هنوز کارتان تمام نشده است؟

ضربه کاری شما کار ما را ساخت. مرگ ما و عذاب در قلب ما امروز سلاحی شده است که با آن در روزهای آینده به مقابله با ظلمت و تحقیر می‌رویم.

ما با اجساد خزنده‌مان و چهره‌های خون‌آلودمان رودرروی تو قرار خواهیم گرفت و تو در مقابل دیدگان ما در پرتگاه این ویرانی غرق خواهی شد.

خوب گوش کن! بیروت منفجر شد که مرگ تو را اعلام کند و نه مرگ ما را.

بیروت گذشته آن نیست. بیروت حضور دارد. این است که خون را خون می‌کند، نه افتخار. دست از حرف زدن بردار! خفه شو! هیچ حرفی که به ما ربط داشته باشد از دهان تو بیرون نمی‌آید. ما فقط یک چیز را از شماها می‌خواهیم: از بین بروید.

بروید، شما و بانکداران و همه کسانی که زندگی ما را به قمار گذاشته‌اید، به جهنم بروید.

https://baangnews.net/۵۵۲

سپس زخم‌های بیروت را مرهمی می‌گذاریم. ما به شهر خود می‌گوییم که هرچند فقیر است اما شادمان به ما بازمی‌گردد. روح تازه‌ای در شهر می‌دمد و هرچند که زخم‌ها ناتوانش کرده‌اند، اما به زخم‌های ما تکیه می‌دهد و اشک را از گونه‌های ما می‌زداید.

دوران حرامزاده‌هایی که این مدت طولانی بر زندگی ما حکومت می‌کردند به سر آمده است.

ما نفت اربابان شما را نمی‌خواهیم، ما به آخوندهای شما اعتقاد نداریم و به فرقه‌گرایی‌های شما کاری نداریم.

فرقه‌هایتان را هم با خود ببرید و از سر راه ما کنار بکشید.

زنان و مردان جوان قیام ۱۷ اکتبر باید بدانند که زمان پیروزی کامل انقلاب فرارسیده است.

برخیزید و بگذارید انتقام بیروت را بگیریم!

برخیزید و وطن خود را بر ویرانه‌هایش بسازید!

برخیزید و بیروت را با جوهر خون فرزندان‌تان از نو ترسیم کنید!

بازگشت به نمایه

خوب گوش کن! بیروت منفجر شد که مرگ تو را اعلام کند و نه مرگ ما را.

در بُنِ بالندگی

مسعود دلیجانی

در زیر سایه سار اندیشه ای گام می زنیم
که از درون وسعت گستردهی خنده
غمی را می نمایاند
ـ جانفرسا!
تا آن را از چهره ها بزداید،
چونان زندگی که مرگ را .
اندیشه ای مدون و رو به فراز
که از بطن کاری به وسعت تاریخ می جوشد
و بر فراز سرمان موج می زند.

اندیشه ای آبستن بارش
که بی گمان
در پناه برقی که از دستان کار می جهد
فرو خواهد بارید
و تمام تار و پود زیستن را
تا بن دستان کار
آبیاری خواهد کرد .

و هرگز سیلی نخواهد شد
که خوب و بد زمانه را به یکباره
با خود بشوید و ببرد.
رودی خواهد شد
ـ رونده!

که تمامی آلودگی ها را می شوید و
رویش را جاودانه می کند .

***

بی گمان، در دل ایستایی
جا خوش کردن
پرنده ای را می ماند
پای در گِل، که طیران
نتواند.
و قلمی را می ماند،
که سکونش بی نقشی است.

نوسان قلم بر پرده،
طرحی نو می طلبد.
طرحی برای پریدن
و فراتر رفتن
از بند جاذبه.
آه، چقدر اندیشه های سپری
آدمی را مبهوت جذبهی خویش می کنند .

فراتر رفتن همواره تلاشی شگرف می طلبد
و دریغا،
از خون هایی که روان خواهد شد
با دستانِ در جا زنندگانی بی مایه
که مرگ خویش را
از پیش احساس کرده اند.

در ایستایی جا خوش نکردن
ودست کار را با مغز اندیشنده
پیوند دادن،
در اوجی رو به فراز
چونان گلی سرخ فام می شکفد
و روح جهان را تازه تر می کند.

در اوجی رو به فراز
چونان گلی سرخ فام می شکفد
و روح جهان را تازه تر می کند.

و باورنهفته در چشمان نجیب کار را
به نیرویی بدل خواهد کرد:
"ـ بارور!
بارورتر از همیشهی تاریخ".

بازگشت به نمایه

بارِ سنگینِ زندگی بر دوشِ کودکانِ کار

به شیشه اتومبیل می‌زند و می‌خواهد از او چند شاخه گل بخرند. شیشه ماشین بالا می‌رود، گل‌ها پخش زمین می‌شود. دخترک خودش را از اتومبیل‌ها دور می‌کند. بر اساس آمارهای غیررسمی تعداد کودکان کار در ایران بیش از سه میلیون نفر و گاهی تا هفت میلیون نفر تخمین زده شده است که البته این ارقام مورد تأیید منابع رسمی نیست؛ آمار رسمی وزارت تعاون، کار و رفاه اجتماعی تعداد کودکان کار را حدود ۸۰۰ هزار نفر ارزیابی می‌کند که حداقل ۲۰ هزار نفر از این کودکان در پایتخت مشغول کار و زندگی هستند.

پردهٔ اول

به گزارش ایسنا، روزنامه ایران نوشت: این صحنه یا شبیه آن برای خیلی‌ها آشناست. دخترک هفت – هشت سال بیشتر ندارد. دختری که کنار راننده نشسته دلش به رحم آمده و می‌خواهد شاخه گلی بخرد اما مرد پشت فرمان با خشونت کودک گل‌فروش را از ماشینش دور می‌کند و رو به همنشین خود با اعتراض پرخاش می‌کند. گل‌ها برای لحظه‌ای از دست کودک گل‌فروش به زمین می‌افتد، او با سرعت مشغول جمع‌آوری می‌شود. چراغ راهنمایی سبز شده، ماشین‌ها با شتاب و بدون کوچک‌ترین توجهی، از کنار دخترک گل‌فروش می‌گذرند.

در این تقاطع که چند ساختمان بلند فرسوده و البته چند ساختمان اداری نوساز احاطه‌اش کرده هر روز می‌بینم‌شان. پنج شش نفری هستند که از شباهت‌شان می‌شود، فهمید خواهر و برادرند. من دانشجو هستم و هر روز سر راهم به دانشگاه می‌بینم‌شان.

-چند سالته؟

-چه می‌دونم ۱۰ سال.

-از چه ساعتی سر چهارراه هستی و چقدر کاسبی می‌کنی؟

-هیچی... بیشتر گشنگی می‌کشم.

می‌گوید خانواده‌اش در شهریار زندگی می‌کند و مجبور شده درسش را رها کند و پول دربیاورد. یک جوری با اعتماد به نفس شانه‌هایش را بالا می‌اندازد: «باید پول دربیارم».

همانطور که حدس زده‌ام بچه‌های دیگر خواهر و برادرانش هستند آنقدر بچه‌اند که نمی‌دانم اصلاً از کار و کاسبی و پول و اسکناس سر در می‌آورند یا نه که پسرک می‌گوید: «تا شب بالاخره چند بسته گل می‌فروشم دیگه... ولی همه بدبختیم.» به صورتشان نگاهی می‌اندازم. کودکی و معصومیت همه آن چیزی است که می‌بینی. جمله آخرش توی ذهنم می‌پیچد. جمله‌ای که تا مدت‌ها نمی‌توانم فراموشش کنم؛ همه‌مان بدبختیم...

پردهٔ دوم

چند سالی گذشته و من دارم درسم را تمام می‌کنم. این روزها هر روز دانشگاه نمی‌روم اما بچه‌ها را هنوز می‌بینم، بعضی‌هایشان بزرگ شده‌اند. چند نفری بهشان اضافه شده اما دخترک گلفروش را کمتر از قبل می‌بینم. برادرانش همچنان سر چهارراه گلفروشی می‌کنند. جالب اینکه در کسب و کار گلفروشی مستقل شده‌اند، گل‌ها را در گوشه دنجی نزدیک جوی آب چیده‌اند و رونقی به کارشان داده‌اند. با این همه وقتی حرف می‌زنی می‌بینی پر از درد و رنجند. درس نخوانده‌اند و با حسرت از روزهای سخت‌شان می‌گویند.

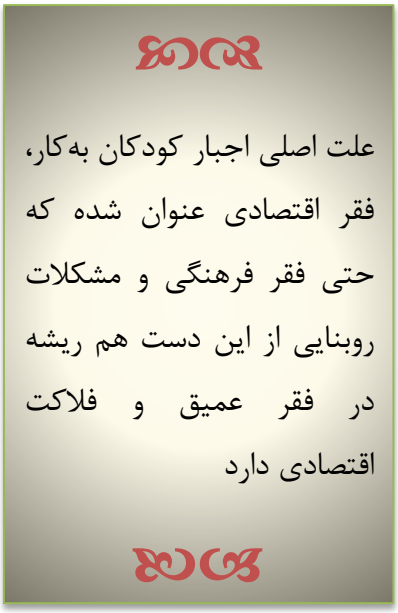
با خودم می‌گویم چه کاری می‌شود برای این بچه‌ها کرد و لااقل وظیفه من به‌عنوان یک شهروند عادی چیست؟ پای درد دل‌شان بنشینم یا نه؟ چند شاخه گل بخرم یا نه؟ آنها نه گدایی می‌کنند که خودم را توجیه کنم با تقدیم چند اسکناس تشویق می‌شوند و بقیه را هم تشویق می‌کنند و نه دیگر کودکند که بگویم کس دیگر حاصل دسترنج‌شان را برمی‌دارد و کمک من قربانی بیشتری برای او فراهم می‌کند. پیش از این از کارشناسان زیادی شنیده‌ام حتی به کسی که برای خرید مواد مخدر دستش را پیش ما دراز می‌کند کمک کنیم حالا دیگر این بچه‌ها که جای خود دارند. کالایی می‌فروشند و با دسترنج‌شان خانواده‌ای را تأمین می‌کنند. خانواده‌ای که در میان چرخ‌های خشن اقتصاد و شکاف‌های عمیق طبقاتی قربانی شده. آنها گناهی ندارند. چند شاخه گل می‌خرم و برمی‌گردم.

همانطور که حدس زده‌ام بچه‌های دیگر خواهر و برادرانش هستند آنقدر بچه‌اند که نمی‌دانم اصلاً از کار و کاسبی و

پردهٔ سوم

بعد از فارغ التحصیلی، چند سالی برای کار از تهران به شهرستان می‌روم، اما هر بار به تهران برمی‌گردم به همان

چهارراه قدیمی سری می زنم. سه نفرشان را هنوز به یاد می‌آورم. دیگر کودک نیستند، نوجوانی شده‌اند، برای خودشان. همچنان گلفروشی می کنند و مخزن گُلی در یک اتومبیل کوچک پارک شده کنار چهارراه دارند و به قول خودشان ابتکار زده‌اند. حالا ظاهرشان متفاوت است؛ کمی غمگین و افسرده به نظر می رسند اما سر و وضع‌شان بهتر از قبل است. دستگاه کارتخوان هم دارند. اول می گویم چه خوب که پیشرفت کرده‌اند، انگار عاقبت‌شان زیاد هم بد نشد... اما باز تأمل می کنم، چه می‌دانم در دل‌شان چه می گذرد؟ ترجیح می‌دهم ساعتی را کنارشان بگذرانم.



-چند سال است اینجا گلفروشی می کنی؟ تا آنجا که یادم می‌آید از قدیمی‌های اینجا هستی؟

-آره قدیمی‌ام...الان چی می‌خواهی؟

سؤالش کمی گیجم می‌کند. با تردید می‌گویم گل می‌خواهم دیگر...

ناگهان سرش را به گوشم نزدیک می‌کند و به آرامی می‌گوید هرچی می‌خواهی بگو سریع برایت ردیف می‌کنم. هر چی‌ها!

یکدفعه انگاری آب سردی رویم ریخته باشند، لایه‌ای دیگر از داستان پر رنج بچه‌ها پیش چشمم گشوده می‌شود. آن پسرک مظلوم و آن همه معصومیت و حالا چشمانی که به من چیزدیگر می‌گویند... نمی‌دانم چند نفر از این کودکان را سر راهتان دیده‌اید و پای داستان‌های‌شان نشسته‌اید؟ هرکدام‌شان قصه متفاوتی دارند؛ گاه قصه‌هایی سرشار از درد و رنج.

مصطفی تسلیمی، جامعه شناس که درباره موضوع کودکان کار تحقیق کرده با اشاره به مشکلات عدیده فرهنگی در خانواده‌های فقیر، از این مسأله به‌عنوان یکی از دلایل اصلی به کار گماردن کودکان زیر سن قانونی یاد می‌کند: «خانواده‌هایی که درک درستی از مسأله ضرورت تحصیل کودکان و آموزش و پرورش آنها در دوران خردسالی نداشته و بعضاً بدون وجود ضرورت مبرم اقتصادی، کودکان را به کار در سنین خردسالی تشویق یا حتی مجبور می‌کنند مشکلات فرهنگی زیادی دارند. مسأله در یک نگاه کلان‌تر البته به مشکلات اقتصادی جامعه هم برمی‌گردد چون در تحقیق و پژوهش‌های میدانی، علت اصلی اجبار کودکان به‌کار، فقر اقتصادی عنوان شده که حتی فقر فرهنگی و مشکلات روبنایی از این دست هم ریشه در فقر عمیق و فلاکت اقتصادی دارد».

از سوی دیگر، این جامعه شناس و فعال حوزه حقوق کودکان کار به آینده مبهم و خطرناک این کودکان ستم دیده اشاره می‌کند و می‌گوید: «بر اساس تحقیقات میدانی ما که به مرور زمان انجام داده‌ایم، یعنی حداقل ۱۰ سال، مشخص شده که بسیاری از این کودکان در

سنین نوجوانی به انواع بزه‌کاری رانده و طرد می‌شوند، یعنی شرایط آنها را به این سمت می‌کشاند. متأسفانه سرقت، انواع زورگیری و همچنین فروش خرد مواد مخدر رایج‌ترین زمینه‌های ورود این کودکان از سنین نوجوانی به دنیای بزه‌کاران است».

بر اساس آمارهای غیررسمی تعداد کودکان کار در ایران بیش از سه میلیون نفر و گاهی تا هفت میلیون نفر تخمین زده شده است که البته این ارقام مورد تأیید منابع رسمی نیست؛ آمار رسمی وزارت تعاون، کار و رفاه اجتماعی تعداد کودکان کار را حدود ۸۰۰ هزار نفر ارزیابی می‌کند که حداقل ۲۰ هزار نفر از این کودکان در پایتخت مشغول کار و زندگی هستند. همچنین برخی آمارهای غیر رسمی حدود ۴۰ درصد از کودکان کار درون ایران را خارجی اعلام می‌کند که عمدتاً اهل کشور افغانستان هستند.

پردهٔ آخر

از چهارراه قدیمی می‌گذرم. ساختمان‌های نوساز و فرسوده هنوز سر جای‌شان هستند. درخت‌ها کهنسال‌تر از قبل شده‌اند. اما از بچه‌ها خبری نیست. ساعتی در همان چهارراه قدم می‌زنم به امید اینکه شاید یکی‌شان را دوباره ببینم. اما دوستی خبر می‌دهد که دیگر نمی‌توانی ببینی‌شان چون چند روز قبل به جرم فروش مواد مخدر بازداشت شده‌اند. لحظه‌ای نفسم بند می‌آید. می‌دانم این چهارراه قدیمی دیگر گل‌فروشی ندارد.

برگرفته از: کانال تلگرامی اتحاد سراسری بازنشستگان ایران

بازگشت به نمایه

موجِ مرگِ دوست

«پیرمرد و دریا»ی همینگوی در آینه‌ی کتابِ «نظریهٔ رمان» لوکاچ

بهروز شیدا

رمانِ پیرمرد و دریا، نوشته‌ی ارنست همینگوی، صحنه‌ی نبرد انسان و طبیعت است؛ صحنه‌ی نبردِ انسان و زمان. بر انسان، طبیعت، زمان در آینه‌های بسیار می‌توان نگریست.

به پیرمرد و دریا در آینه‌ی کتابِ نظریه‌ی رمان، نوشته‌ی گئورگ لوکاچ بنگریم.

۱

نظریه‌ی رمان، تلاشی است در جهتِ توضیح انواع ادبی بر مبنای دغدغه‌های هستی‌شناسانه‌ی انسان.

گئورگ لوکاچ نظریه‌ی رمان را با شرحِ چه‌گونه‌گی‌ی حماسه آغاز می‌کند. به گمان او در حماسه میان عینیتِ جهان و ماهیتِ انسان شکافی نیست. حماسه برخاسته از دورانی است که در آن جهان به چشم انسان نه نماد تناقض‌ها و پیچیده‌گی‌ها، که آینه‌ی تمامیتی یک‌پارچه است. در حماسه جهان تمامیتی پُرمعنا است؛ انسان تکه‌ای جدایی‌ناپذیر از این تمامیت.

در حماسه انسان ماجراها می‌آفریند، سفرها می‌رود، با شگفتی‌ها روبرو می‌شود؛ بی‌آن‌که اندازه‌های خطر را بشناسد» :جان به جست‌وجوی ماجرا می‌رود، در دلِ ماجرا زنده‌گی می‌کند، اما از رنجِ جست‌وجو و خطر واقعی‌ی یافت خبر ندارد. چنین جانی هرگز خود را در خطر نمی‌یابد، هنوز نمی‌داند که می‌تواند خود را گم

کند، هرگز فکر نمی‌کند که باید خود را جست‌وجو کند[۱]».

به روایتِ نظریه‌ی رمان در حماسه میان معنای انسان و روندِ حرکتِ جهان تخالفی نیست؛ هم از این‌رو است که در حماسه، انسان در جدالی که برای تحقق جهان آرمانی‌ای خویش در پیش دارد، نه شکست را تجربه می‌کند نه اندوه گذر زمان را. حماسه در جهانی آفریده می‌شود که در آن خورشید قطب‌نمای راه‌ها است؛ جهان خانه‌ی انسان؛ آتشی که در جان شعله می‌کشد، از سرشتِ نور ستاره گان[۲].۲ تراژدی اما در جهان دیگری جاری است.

در حماسه انسان ماجراها می‌آفریند، سفرها می‌رود، با شگفتی‌ها روبرو می‌شود؛ بی‌آن‌که اندازه‌های خطر را بشناسد

در تراژدی معنای جهان از دست رفته است. در تراژدی انسان معنای خویش را در تناقض با بی‌معنایی‌ی جهان جست‌وجو می‌کند؛ در تناقض با جهانی که جز تنهایی چیزی ارمغان ندارد» :تنهایی جوهرِ ویژه‌ی تراژدی است. چه جانی که در دل سرنوشت‌اش به خویش دست یافته است، می‌تواند برادرانی در میان ستاره‌گان داشته باشد، اما هرگز یاوری زمینی نخواهد داشت [...] چنین تنهایی‌ای فقط سرمستی‌ی جانی اسیر سرنوشت نیست [...] رنج آفریده ای است که به انزوا محکوم شده است[۳] «[...]

به روایتِ نظریه‌ی رمان در تراژدی شکافِ میانِ ذاتِ انسان و جهانِ بی‌معنا پُر شدنی نیست؛ چه قهرمان تراژدی معنای خویش را در شورش در مقابل تقدیری جست‌وجو می‌کند که هم از نخست به شکستِ او حکم داده است. قهرمان تراژدی تنها است؛ تنها در مقابلِ جان‌سوزی‌ی بی‌پایانِ زمان؛ تنها در مقابلِ بی‌قدری‌ی جهان. قهرمانِ تراژدی گاه بارِ زمان و جهان را چنان سنگین می‌یابد که مرگ را برمی‌گزیند تا به جان‌سوزی‌ی گذرِ زمان و بی‌معنایی‌ی جهان، هردو، نه بگوید. قهرمانِ تراژدی در ظلمتی می‌زید که هرگز مغلوب نور نمی‌شود؛ ظلمتی که سرانجام قهرمانِ تنها را قربانی می‌کند[۴]. در تراژدی هیچ‌کس به دنبال معنای جهان نمی‌گردد؛ که شورش همان تقدیر است؛ تقدیر همان شورش؛ شورش همان معنا. رمان اما نه حماسه است نه تراژدی؛ که در میان این دو ایستاده است.

رمان در میان حماسه و تراژدی ایستاده است. قهرمان رمان نه تکه‌ای از جهان پُرمعنا است نه اسیر بی‌معنایی‌ی تقدیری‌ی جهان. قهرمان رمان فردی مسئله‌دار است که کودکی‌ی حماسی را پشت سر گذاشته است؛ قهرمانی که گاه با جهان‌اش به ستیز برمی‌خیزد گاه با آن می‌آمیزد. رمان صحنه‌ی جست‌وجوی معنا است در جهانی سخت بی‌معنا؛ حرکت به سوی معنایی که یافت می‌نشود. رمان تصویرِ گریز فرد مسئله‌دار است از واقعیتی تاریک به سوی شناخت روشن از خویش» :شکل درونی‌ی رمان باید به مثابه روند سفر فردی مسئله‌دار به سوی خویشتن

اش درک شود؛ راهی از یک اسارت تیره در واقعیتِ محض کنونی [...] به سوی خودشناسی‌ی روشن[۵]».

به روایتِ نظریه‌ی رمان جهان رمان چنان پُربلوغ است که در آن واقعیتِ تلخ نه پذیرفته می‌شود نه از میان می‌رود؛ جست‌وجوی عبث چشم‌انداز. جست‌وجوی عبث چشم‌انداز اما همیشه به یک شکل صورت نمی‌گیرد. رمان، به مثابه یک نوع ادبی، به دو شاخه تقسیم می‌شود؛ دو شاخه که بر مبنای چه‌گونه‌گی‌ی رابطه‌ی اندازه‌ی جانِ انسان و اندازه‌ی جهان تعریف می‌شوند.

به روایتِ نظریه‌ی رمان دو شکل ناهم‌ترازی میانِ جان انسان و جهان وجود دارد. در شکل اول جان انسان کوچک‌تر از جهان است. رمانی که از این شکل ناهم‌ترازی به‌وجود می آید، ایده‌آلیسم انتزاعی خوانده می‌شود. در شکل دوم جان انسان بزرگ‌تر از جهان است. رمانی که از این شکل ناهم‌ترازی به وجود می‌آید، رمانتیسم مأیوسانه خوانده می‌شود.

به روایتِ نظریه‌ی رمان دو شکل ناهم‌ترازی میانِ جان انسان و جهان وجود دارد. در شکل اول جان انسان کوچک‌تر از جهان است

در ایده‌آلیسم انتزاعی قهرمان رمان تلاش می‌کند، جهان را به الگوی جان خویش بِبُرد. در این راه بدل به گم‌کرده‌راهی خودشیفته می‌شود؛ خودشیفته‌ای که کوچکی‌ی خویش را ابعادِ قهرمانی می‌بخشد. در ایده‌آلیسم انتزاعی معنا به بی‌معنایی تبدیل می‌شود، بلندنظری جای خود را به جنون می‌دهد، واقعیت تنها در جهتِ توجیه عمل قهرمان به‌کار گرفته می‌شود.

در ایده‌آلیسم انتزاعی تناقض ذهنیت قهرمان و جهان عینی چنان است که قهرمانِ رمان خویش را در برهوتی غریبه می‌یابد که باید به جنگ آن رفت[۶]. قهرمان ایده‌آلیسم انتزاعی همه‌ی هستی‌ی خویش را در دل ماجراهایی سپری می‌کند که خود آفریده است؛ چه معنای زنده‌گی‌ی او چیزی جز گذر از آزمون‌های پرخطر نیست[۷]. ایده‌آلیسم انتزاعی آمیخته‌ای است از خودشیفته‌گی‌ی بزرگ‌منشانه و ماجراجویی‌ی خیال‌پردازانه؛ خیزش قهرمان به سوی آرزوهای دست‌نایافتنی. به‌عنوان نمونه، گئورگ لوکاچ دون کیشوت، نوشته‌یسروانتس، را ایده‌آلیسم انتزاعی می‌خواند. ایده‌آلیسم انتزاعی صحنه‌ی کنش نابه‌هنگام است؛ صحنه‌ی نبرد با آسیاب‌های بادی.

در رمانتیسم مأیوسانه از کنش و نبرد خبری نیست؛ چه قهرمانِ رمان خویش را ذاتِ یگانه‌ی جهان می‌پندارد، در خویش فرو می‌رود، به‌دنبال معنای جهان در جان خویش می‌گردد. به‌عنوان نمونه، آموزش احساساتی، نوشته‌ی گوستاو فلوبر، صحنه‌ی رمانتیسم مأیوسانه است. رمانتیسم مأیوسانه صحنه‌ی به خلوت رفتن بازنده‌ای است که راه رستگاری را درجهان نمی‌جوید؛ صحنه‌ی بازتولید شکست در ذهنیتِ قهرمانِ رمان.

سانتیاگو هشتادوچهار روز است که ماهی نگرفته است. اهالی‌ی بندر شایع کرده‌اند که او به بدترین نوع بدبیاری

مبتلا است. بدبیاری اما تنها نامی است که او خود برای زینت بخشیدن به واقعیتِ تلخ برگزیده است؛ زینت بخشیدن به ستمِ زمان.

سانتیاگو دیگر نمی‌تواند، معنای خویش را در جهانی که بازنده‌گان را دوست ندارد، تحقق ببخشد. پیرمرد و دریا هم نشانه‌های ایده‌آلیسم انتزاعی را در خویش دارد هم ندارد. در پیرمرد و دریا، سانتیاگو ماجراجویی‌ها می‌کند، اما خویش را از جهان بزرگ‌تر نمی‌انگارد .

(...)

سانتیاگو ماهی را کشته است. ماهی اما عامل تحقق معنای او است. ماهی اگر نباشد، پیرمرد امکان یافتِ معنای جان و جهان را ندارد. ماهی اگر زنده بماند، پیرمرد در جست‌وجوی خویش به دنبال معنای جان و جهان شکست خورده است. ماهی باید باشد و تن به مرگ بدهد. سانتیاگو باید دوستِ خود را بکشد؛ برادرش را [...]» : فکر کرد ای کاش می‌توانستم به ماهی غذا بدهم. او برادر من است، اما باید او را بکشم [...]»

قهرمان رمانتیسم مأیوسانه هیچ تکیه‌گاهی در جهان نمی‌جوید، خیال ستیز با جهان را در سر نمی‌پرورد، دل‌رحمی‌ی جهان را طلب نمی‌کند. تنها از جهان می‌خواهد که امکان بیان یأس را در اختیارش بگذارد؛ امکان آفرینش را[۸]. قهرمانِ رمانتیسم مأیوسانه محکوم به شکست است؛ چرا که در جهانی زمانمند زنده‌گی می‌کند. کنش قهرمان رمانتیسم مأیوسانه برمبنای مبارزه با خشونت زمان بنا می‌شود. در رمانتیسم مأیوسانه قهرمانِ رمان اندوه زمان از دست رفته را در دل دارد؛ ناگزیری‌ی مرگ را. رمانتیسم مأیوسانه صحنه‌ی دل‌تنگی برای جوانی‌ی گریزان است.

به روایتِ نظریه‌ی رمان در حماسه جان انسان و جهان هر دو معنا دارند. در تراژدی جهان بی‌معنا است و جان انسان معنا را در شورش در مقابل تقدیر می جوید. رمان حماسه ی جهان بی‌معنا است؛ جست‌وجوی عبثِ جانی مسئله‌دار به دنبال معنا؛ گاه در قالبِ ایده‌آلیسم انتزاعی گاه در قالبِ رمانتیسم مأیوسانه.

به پیرمرد و دریا در آینه‌ی نظریه‌ی رمان بنگریم.

۲

پیرمرد و دریا رمان پُرماجرایی نیست. سانتیاگو که همه ی عمر جز ماهی‌گیری کاری نکرده است، هشتادوچهار روز است که ماهی نگرفته است. دیگران اعتقاد دارند که او به بدترین نوع بدبیاری مبتلاء شده است. تنها یاور او پسربچه‌ای است که مدتی به همراه او به ماهی‌گیری می‌رفته و اینک نزدِ ماهی‌گیر دیگری کار می‌کند. سانتیاگو به چشم پسربچه قهرمان بزرگی است که هرگز به پایان نمی‌رسد. پیرمرد خود نیز پایان خویش را باور ندارد. پس در روز هشتادوپنجم به دریا می‌زند و ماهی‌ی

پیرمرد و دریا رمان پُرماجرایی نیست. سانتیاگو که همه‌ی عمر جز ماهی‌گیری کاری نکرده است، هشتادوچهار روز است که ماهی نگرفته است

بزرگی می‌گیرد. بدبیاری اما او را رها نمی‌کند. کوسه‌ها به ماهی‌ی بزرگِ او که به بدنه‌ی قایق بسته شده است، حمله می‌کنند و جنگی سخت را به او تحمیل. سانتیاگو سه شبانه روز با کوسه‌ها می‌جنگد و سرانجام پس از آن که چندتایی از کوسه‌ها را می‌کشد، آن‌ها ماهی‌ی او را می‌درند و به دندان می‌کشند. اینک از ماهی‌ی او جز اسکلتی نمانده است. پیرمرد با اسکلتِ ماهی به ساحل بازمی‌گردد، به کلبه‌اش می رود، سر بر بالین می‌گذارد و چون برمی‌خیزد، پسربچه را در کنار بالینِ خویش می‌یابد.

به روایتِ نظریه‌ی رمان، رمان حماسه‌ی جهان بی‌معنا است. این سخن آیا به این معنا است که عناصرحماسی همیشه در رمان حضور دارند؟ در پاسخ گئورگ لوکاچ به این پُرسش شاید بتوان نوعی دوگانه‌گی یافت. اگر عنصر اصلی‌ی حماسه را جدال با دشمنی بدانیم که در مقابل معنای جهان قَد علم کرده است، آن‌گاه باید بگوییم که در ایده‌آلیسم انتزاعی عنصر حماسی حضور دارد. در رمانتیسم مأیوسانه اما خبری از این عنصر نیست. در پیرمرد و دریا اما نبرد حماسی تنها در مقابلِ دشمن شعله نمی‌کشد.

پیرمرد و دریا عناصری از ایده‌آلیسم انتزاعی را در دلِ خویش دارد؛ هرچند که سانتیاگو هم‌چون قهرمانانِ رمانتیسم مأیوسانه خشونتِ زمان را بر پوستِ خویش احساس می‌کند. سانتیاگو می‌خواهد بر مبنای ماجراجویی‌ی حماسی معنا پیدا کند. جهان را اما به الگوی توهم خویش نمی‌برد؛ که می‌خواهد خود را تا بلندای جهان فرا بکشد. سانتیاگو می‌داند که در رقابت با جهان گام‌های بسیار عقب مانده است؛ مردی کهن‌سال که نوبتِ حضورش در جهان به پایان رسیده است. سانتیاگو می‌داند که کهن‌سالی خود ساعتِ بیداری است: »پیرمرد گفت: حالا باید به رختخواب بروی تا فردا صبح سرحال باشی [...] شب به‌خیر [...] من صبح بیدارت می‌کنم. پسربچه گفت: ساعت شماطه‌دار من هست. پیرمرد گفت: پیری ساعت شماطه‌دار من است[۹].«

پیرمرد و دریا عناصری از ایده‌آلیسم انتزاعی را در دلِ خویش دارد؛ هرچند که سانتیاگو هم‌چون قهرمانانِ رمانتیسم مأیوسانه خشونتِ زمان را بر پوستِ خویش احساس می‌کند

سانتیاگو در مقابل ساعتِ بیداری تسلیم نمی‌شود؛ که زنگِ ساعت او را وامی‌دارد که از زبان پسربچه‌ای که تمثیلِ کودکی‌ی او است، خود را بزرگ بخواند: [...]»و به‌ترین ماهی‌گیر تویی [...] نه می‌دانم که دیگران به‌ترند [...] پسربچه گفت: ماهی‌گیرانِ خوب زیادی وجود دارند و بعضی از آن‌ها بزرگ اند، اما برای من تو به‌ترینی[۱۰].«

سانتیاگو هشتادوچهار روز است که ماهی نگرفته است. اهالی‌ی بندر شایع کرده‌اند که او به بدترین نوع بدبیاری مبتلا است. بدبیاری اما تنها نامی است که او خود برای زینت بخشیدن به واقعیتِ تلخ برگزیده است؛ زینت بخشیدن به ستمِ زمان. سانتیاگو دیگر نمی‌تواند، معنای

خویش را در جهانی که بازنده‌گان را دوست ندارد، تحقق ببخشد .پیرمرد و دریا هم نشانه‌های ایده‌آلیسم انتزاعی را در خویش دارد هم ندارد. در پیرمرد و دریا، سانتیاگو ماجراجویی‌ها می‌کند، اما خویش را از جهان بزرگ‌تر نمی‌انگارد.

پیرمرد و دریا را اما چیز دیگری نیز از ایده‌آلیسم انتزاعی دور می‌کند. در ایده‌آلیسم انتزاعی، هم‌چون هر اثر حماسی‌ی دیگری، جدال با دشمنی صورت می‌گیرد؛ به نیتِ حذف دشمن. در جدال حماسی باید دشمن و میل به حذف، هر دو، حضور داشته باشند. در جدال حماسی اگر دشمن باشد و میل به حذف نباشد، شکست قهرمان حتمی است. اگر دشمن نباشد و میل به حذف باشد، جدال خودزنی است.

سانتیاگو باید در صحنه‌ی دریا دوست خود را بکشد؛ خودزنی در قامتِ عملی حماسی. سانتیاگو ماهی را کشته است. ماهی اما عامل تحقق معنای او است. ماهی اگر نباشد، پیرمرد امکان یافتِ معنای جان و جهان را ندارد. ماهی اگر زنده بماند، پیرمرد در جست‌وجوی خویش به دنبال معنای جان و جهان شکست خورده است. ماهی باید باشد و تن به مرگ بدهد. سانتیاگو باید دوستِ خود را بکشد؛ برادرش را [...]» :فکر کرد ای کاش می‌توانستم به ماهی غذا بدهم. او برادر من است، اما باید او را بکشم[»[...] ۱۱]

سانتیاگو نخست دوستِ خود را می‌کشد. آن‌گاه از نعش او در مقابل دشمنان محافظت می‌کند؛ تناقضی در ذات. سانتیاگو به دنبال غلبه بر زمان است؛ به دنبال گریز از مرگ. مانع او در این راه دوست او نیز هست؛ ماهی‌ای که به دام نمی‌افتد. ماهی اگر نمیرد، زمان سانتیاگو را خواهد کشت. ماهی اگر بمیرد، زخم مرگِ دوست بر جانِ سانتیاگو خواهد نشست. سرنوشتِ سانتیاگو به سرنوشتِ قهرمانان تراژدی می‌ماند.

به روایتِ نظریه‌ی رمان، تراژدی صحنه‌ای است که در آن قهرمان رنج را برمی‌گزیند تا بی‌معنایی‌ی جهان را جبران کند؛ انتخابِ ناگزیری که حاصل آن رنج است. سانتیاگو در بحبوحه‌ی انتخابی ناگزیر درگیر است. او یا باید بپذیرد که نوبت‌اش در جهان به پایان رسیده است یا باید دوستی را بکشد که حضورش در جهان شرطِ پیروزی‌ی او است. هستی‌ی سانتیاگو چیزی نیست، جز اسارت در دستِ ضرورتی کور. معنای هستی‌ی سانتیاگو در دلِ کشتنِ دوست نهفته است؛ در دلِ کشتنِ تکه‌ای از خود. سانتیاگو نخست دوست را می کشد تا معنا بیابد. آن‌گاه نعش دوست را پاس می‌دارد تا معنای خویش را مستحکم کند .پیرمرد و دریای از عناصر تراژدی وام‌ها می‌گیرد. بیش از هر چیز اما حماسه‌ی جهانِ بی‌خدا است.

در نظریه‌ی رمان چنین می‌خوانیم: رمان، حماسه‌ی دنیایی است که خدا آن را ترک گفته است.

در نظریه‌ی رمان چنین می‌خوانیم» :رمان، حماسه‌ی دنیایی است که خدا آن را ترک گفته است. روان شناسی ی قهرمان رمان شیطانی است؛ عینیتِ رمان این [...] است که معنا هرگز نمی‌تواند به‌تمامی در واقعیت رخنه

کند؛ با این همه بدون وجودِ معنا واقعیت به نیستی و بی‌هوده‌گی تجزیه خواهد شد[۱۲]». شیطانِ ساکن رمان اما موجودی شرور نیست. جانی مسئله‌دار است که جهان را خوش نمی‌دارد. در رمان، شیطان – قهرمان در مقابل نظمی می ایستد که جانشین خدا شده است؛ نظم معناکُش. شیطان – قهرمانِ رمان در مقابل نظمِ جهان می‌ایستد؛ حتا اگر این نظم ناگزیرترینِ نظم‌ها باشد؛ نظم گذر زمان. سانتیاگو می داند که گذر زمان بنیادِ حذف یکی و بالیدن دیگری است. بر چنین نظمی او شیطان‌گونه می‌شورد. حاصل این شورش پیروزی نیست. سانتیاگو هم‌چون قهرمانان همه‌ی تراژدی‌ها باید بپذیرد که معنا جهان را ترک گفته است و هرگز به آن باز نخواهد گشت. سانتیاگو حماسه‌سازی است که سرنوشت‌اش به قهرمانان تراژدی می‌ماند.

به روایت نظریه‌ی رمان قهرمان رمان و قهرمان تراژدی، هردو، به جست‌وجوی معنا به راه دور می‌روند، هردو شکست خورده باز می‌گردند، هردو پیروزی را در دل شکست می‌جویند. سانتیاگو به راه دور می‌رود و با دست خالی باز می‌گردد. عمل حماسی‌ی او تنها رنج سفر به‌جای گذاشته است؛ که شیطان – قهرمانِ رمان حماسه و تراژدی را به هم می پیوندد؛ سرنوشت پررنجِ جانِ انسان و جهان بی‌معنا را.

در نظریه‌ی رمان چنین می‌خوانیم» :قهرمان حماسه [...] هرگز یک فرد نبوده است. از دیرباز این نکته را یکی از ویژه‌گی‌های جوهری‌ی حماسه دانسته‌اند که موضوع حماسه نه سرنوشتِ شخصی که سرنوشتِ جامعه است. و به‌راستی چنین است. چرا که [...] تمامیتِ نظامِ ارزشی‌ای که جهان حماسه را تعریف می‌کند، کلیتی اندام‌واره‌تر از آن می‌سازد که بخشی از این جهان بتواند در خویش فرو رود، قد برافرازد [...] یا تبدیل به یک شخصیت شود[۱۳]».

به روایتِ نظریه‌ی رمان قهرمان حماسه تنهایی را تجربه نمی کند. حماسه بیان طفولیتِ انسان است. انسان در دوران طفولیت خویش را در سایه‌ی سرپرستی می یابد که نظمِ اجتماعی نام دارد؛ ماهیتِ جهان. برای قهرمان حماسه فردیت معنایی ندارد. فردیت حاصل دوران بلوغ انسان است. با تحقق فردیت اما تنهایی نیز آغاز می‌شود؛ سرگردانی‌ی جان‌سوزی که برآمده از تشویشِ انتخاب است. قهرمان رمان تنها است. نظم‌های «خیر» مرده‌اند. حماسه بر مبنای لزوم پیروزی‌ی نظم‌های «خیر» بنا می‌شود؛ رمان بر مبنای لزوم پیروزی‌ی اخلاقی‌ی قهرمان تنها.

سانتیاگو تنها است. او جهانی می‌خواهد که هرگز تحقق نخواهد یافت. سانتیاگو به خاطر ارزشی اخلاقی می‌جنگد که دیگر خریداری ندارد

سانتیاگو تنها است. او جهانی می‌خواهد که هرگز تحقق نخواهد یافت. سانتیاگو به خاطر ارزشی اخلاقی

می‌جنگد که دیگر خریداری ندارد. ارزش اخلاقی‌ی رمان اما باید بتواند خود را بر لبه‌ی باریکِ یک شمشیر حفظ کند. چه بالا گرفتن شوق عدم پذیرش نظمِ جهان و تسلیم در مقابل نظمِ جهان، هر دو، شکل رمان را ناقص می‌کنند.

سانتیاگو در راه حفظِ شکل رمان بسیار تلاش می‌کند. هم جدال بی‌سرانجام او هم صبوری‌ای که در برابر دیگران نشان می‌دهد، نشانِ حرکتِ او بر لبه‌ی باریکِ یک شمشیر است، اما چیزی که سبب می‌شود او بتواند در ملتقای شورش و تسلیم چنان حرکت کند که پیرمرد و دریا شکل بگیرد، حضور پسربچه در کنار او است. سانتیاگو آینه‌ای در برابر دارد که او را قادر می کند، تصویر ارزش اخلاقی ی خویش را به چشم ببیند. پسربچه رنج پذیرشِ واقعیت را برای سانتیاگو ممکن می‌کند؛ شجاعتِ شورش را. سانتیاگو هم‌چون قهرمان یک رمان تنها است، اما تا زمانی که آینه باقی است، ارزش اخلاقی هم باقی است.

سانتیاگو در راه حفظِ شکل رمان بسیار تلاش می‌کند. هم جدال بی‌سرانجام او هم صبوری‌ای که در برابر دیگران نشان می‌دهد، نشانِ حرکتِ او بر لبه‌ی باریکِ یک شمشیر است

گئورگ لوکاچ در بخشی از نظریه‌ی رمان بر این نکته تأکید می کند که هنگام که هم معنای جهان هم معنای خودِ زندگی از دست برود، دوران فلسفه به صورت عام و دوران فلسفه‌ی افلاطون به صورت خاص به وجود آمده است؛ مرحله‌ای که در آن زندگی بی‌ارزش است و معنا تنها در اقلیمِ اندیشه‌ی محض جای دارد» :و انسان جدید افلاطون، فرزانه‌ای با معرفتی پویا و بینشی جوهرساز، نه تنها از چهره‌ی قهرمان تراژدی نقاب برمی دارد، که بر مهلکه‌ای که قهرمان بر آن غلبه کرده است، نور می‌افشاند. فرزانه‌ی جدید افلاطون از طریقِ برگذشتن از قهرمان، او را دگرگون می‌کند. این فرزانه‌ی جدید اما آخرین الگوی انسان بود؛ و جهان او آخرین ساختار هستی‌ی الگوگونه‌ای که روح یونانی تولیدکرد]«.[۱۴]۱۴

به روایتِ نظریه‌ی رمان، حماسه، تراژدی و رمان، هر سه، صحنه‌ی حضور زنده‌گی اند. در حماسه معنا حضور دارد، در تراژدی معنا حضور ندارد، در رمان معنا حضور ندارد، اما تلاش بی‌حاصل برای تحقق معنا حضور دارد.

به روایتِ نظریه‌ی رمان تفاوتِ فلسفه ی یونانی و رمان در این است که در رمان ذهنیت تلاش می کند خود را به عینیت تحمیل کند؛ حال آن‌که در فلسفه‌ی یونانی، ذهنیت عینیت را به نفع خود حذف کرده است. حذفِ عینیت در فلسفه ی یونانی اما به این معنا است که مقوله‌ی زمان نیز حذف شده است. در حماسه عینیت جهان از جنسِ ذهنیت است. در فلسفه‌ی یونانی عینیت جهان اصالتی ندارد. یک چیز اما در هر دو مشترک است: گذر زمان حس

نمی‌شود. رمان گاه صحنه‌ی تلاش برای نیل به جهانِ فلسفه‌ی یونانی از طریق عمل حماسی است.

سانتیاگو در جهانِ تلخی درگیر است، به راه دور می‌رود، دوست می‌کشد، با دست خالی باز می‌گردد؛ همه‌ی این‌ها در تقابل با گذر زمان. تقابل با گذر زمان اما جز به‌معنای تلاش در جهت حذف عینیت جهان است؟ جز به‌معنای ستُردن اشک وداع از گونه‌ی مردی است که باید برود؟ جز فریادی از سنگینی‌ی خسته‌گی است بر شانه‌هایی که فرو خواهند افتاد؟ جز جست‌وجوی درمانِ درد است در عملی قهرمانانه؟

سانتیاگو فلسفه و تراژدی و حماسه را به‌هم می‌پیوندد تا خسته‌گی‌ی سنگینِ خویش را فریاد کند.

کمی دیگر به پیرمرد و دریا بنگریم.

۳

پیرمرد و دریا فریادی از سنگینی‌ی خسته‌گی است؛ فریادی از سختی ی اندوه در سرمای تنهایی. سانتیاگو جست‌وجوگر خسته ی معنا است در دریایی که در آن دوست مرده است؛ خسته‌ی موجِ مرگِ دوست.

تیرماه ۱۳۸۲

https://baangnews.net/۱۳۰۲

بازگشت به نمایه

ویرایش مجدد: بهمن‌ماه ۱۳۹۵
فوریه‌ی ۲۰۱۷

---

[۱] -Lukacs, Georg. (۱۹۷۱), The Theory of the Novel, London, p ۳۰

[۲] -Ibid., p. ۲۹

[۳] -Ibid., p. ۴۵

[۴] -Ibid., p. ۴۳

[۵] -Ibid., p. ۸۰

[۶] -Ibid., p. ۹۹

[۷] -Ibid., p. ۱۰۰

[۸] -Ibid., p. ۱۱۷

[۹] -Hemingway, Ernest. (۱۹۵۲), The Old Man and the Sea, London, p ۲۰

[۱۰] -Ibid., p. ۱۹

[۱۱] -Ibid., p. ۵۷

[۱۲] -Lukacs (۱۹۷۱), p. ۸۸

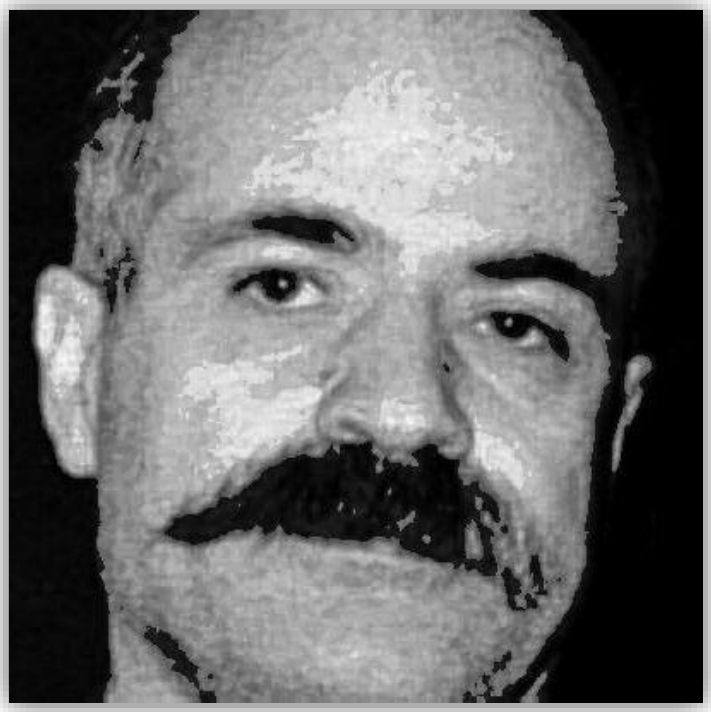
[۱۳] -Ibid., p. ۶۶

[۱۴] -Ibid., p. ۳۶

مُصاحبه

به جاویدِ همیشهٔ تاریخ، خسرو روزبه

زنده‌یاد دکتر هاشم بنی‌طُرفی



گفتند: کیستی؟

گفت: یک بندی.

گفتند: از چه رو بندی"

گفت:

خصمِ بهره‌کشیِ انسان از انسان ام

خصمِ ظلم وُ جهل وُ حِرمان ام

دشمنِ اشغالِ سرزمینِ آزادی

و دوستدارِ از بند رَستنِ انسان ام

گفتند: چیستی؟

گفت: جانی کوچک، جانِ شیفته

که دیوارِ بلندِ بند را گسیخته

گفتند: شیفتهٔ چیستی؟

گفت: شیفتهٔ کار وُ زحمت

و کارگران وُ زحمتکشان ام

شیفتهٔ رهاییِ پندار وُ کردارِ نیک از زندانم

و شیفتهٔ رهاییِ دانش وُ فن نیز

برای خدمت به انسان‌ام

سرانجام گفتند:

در پایان بگو در آرزوی چیستی؟

می خواهم تا آخرین دَم نشکنم

می خواهم شکنجهٔ بی‌داد را بشکنم.

و باز گفت:

نظامِ زورمندان وُ زرمندان شرم‌اند

دشمنِ داد وُ آزادگی

دوستدارِ پستی وُ شررسانی

می‌خواهم آزادگی‌ام زنده بماند

و پرچمِ ایمان‌ام بالنده بماند

گفت:

و با آغوشِ محکمِ دل وُ چشمانم،

پیوسته بر سرِ باور وُ پیمان‌ام

با مردم و برای مردم بمانم.

"برای مردم بمانم" را گفت وُ رفت...

بازگشت به نمایه

عطرِ یادِ «جبّار باغچه‌بان»

بهروز مطلب زاده

«درون باغ
من مانند علف صحرائی
به وسیله باد و باران
و تابش نور آفتاب آسمان ایران سبز شدم،
و به رنگ و بوی ایرانیت خود افتخار دارم.
قدرت من، فکر من و ایمان من همه ایرانی است»

سخنان فوق از زبان کسی جاری شده است که به راستی هم پس از گذر از رنج‌های فراوان، همچون جان شیفته‌ای با کوله‌باری از آفتاب، شمع وجودش را وقف روشنی بخشیدن به زندگی تیره و تار آن بخشی از جامعه عقب‌مانده خود کرده بود که آینده‌سازان واقعی جامعه هستند. آموزش به خردسالان و تلاش برای شکوفاندن غنچه‌های کلام بر لبان کودکان ناشنوای میهنمان ایران، تاریخ پر فراز و نشیبی را پشت سر گذاشته و راه پر سنگلاخی را طی کرده است که نام جبار عسگرزاده (باغچه‌بان) همواره چون مشعلی فروزان بر فراز آن می‌درخشد. میرزا جبار عسگرزاده، معروف به باغچه‌بان به سال ۱۲۶۴ شمسی برابر با ۱۸۸۵

میلادی در یک خانوادهٔ زحمتکش و آگاه نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی درشهر ایروان پایتخت کنونی جمهوری ارمنستان چشم بر جهان گشود.

«رضاشاطر» پدر میرزا جبار نیز مثل آن ده‌ها هزار نفر دیگری که برای یافتن کار و به چنگ آوردن لقمه‌ای نان، خانه و کاشانه خود را ترک کرده و با به جان خریدن لطمات زیاد به آن سوی ارس رفته بودند، خود را در جستجوی نان به قفقاز رسانده بود. پدر میرزا جبار به کارهای مختلفی اشتغال داشت. زمستان‌ها به کار قنادی می‌پرداخت و تابستان‌ها که هوا گرم می‌شد به کار بنائی و مجسمه‌سازی روی می‌آورد.

«شاطررضا» در نقل و روایت اشعار و داستان‌های فولکلوریک و عامیانه مهارت شگفت‌انگیزی داشت و اشعار شاهنامه فردوسی را بسیار زیبا می‌خواند.

میرزاجبار از همان دوران طفولیت همواره در کنار پدرش بود و در حد توان خود او را یاری می‌کرد. او تحصیلات خود را به شیوه سنتی و در مکتب‌خانه گذراند. هنوز پانزده سالش تمام نشده بود که مجبور شد تا درس و مشق را کنار بگذارد و در کنار پدرش به کار بپردازد. بیست ساله بود که به دلیل یک درگیری و بگومگوی مذهبی راهی زندان شد. در زندان دست به کار درآوردن یک مجله مصور فکاهی به نام «ملا نهیب» زد که بعدها به «ملاباشی» تغییر نام داد. اکثر مطالب آن را به دست خود می‌نوشت و همه تصاویرش را هم خود او رسم می‌کرد و از طریق هم‌زنجیرانش آن را برای فروش به خارج از زندان می‌فرستاد. او پس از بیرون آمدن از زندان در کنار تدریس خصوصی پنهانی به دختران خانواده‌های آشنای خود که از امکان رفتن به مدرسه محروم بودند، چند داستان منظوم خود از جمله داستان‌های «قیزیللی یارپاق» و «بایرامچیلیق» را به پایان رساند و آنها را با نام جبار عسگرزاده «عاجز»، در ایروان به چاپ رساند. از همین دوره بود که میرزاجبار همکاری خود را با مجله معروف و پرآوازه «ملانصرالدین» که از سال ۱۹۰۵ به مدیریت «میرزاجلیل محمدقلی‌زاده» و با همکاری شاعران و نویسندگان خوش‌نامی مانند «میرزا علی اکبر صابر»، «عبدالرحیم حق‌وردیف»، «محمد سعید اردوبادی» و با کاریکاتورهای بی‌بدیل دو کاریکاتوریست آلمانی به نام‌های «روِر» و شِیلینگ» و «عظیم عظیم‌زاده نقاش» که در تفلیس به چاپ می‌رسید آغاز کرد. مجله ملانصرالدین در سرتاسر منطقه قفقاز خواننده داشت و از تاثیرگذارترین نشریات آن دوره بود که با نیشتر طنز و فکاهه قلب چرکین ارتجاع و عقب‌ماندگی جامعه را نشانه گرفته بود. میرزاجبار در این زمان در عین همکاری تنگاتنگ با مجله ملا نصرالدین، به اتفاق چند تن از دوستان نزدیک خود اقدام به نشر یک مجله هفتگی فکاهی به نام «لک‌لک» کرد که مطالب خود را به زبان ترکی آذربایجانی منتشر می‌کرد. از مجله

میرزاجبار از همان دوران طفولیت همواره در کنار پدرش بود و در حد توان خود او را یاری می‌کرد. او تحصیلات خود را به شیوه سنتی و در مکتب‌خانه گذراند..

«لک‌لک» در مجموع دوازده شماره منتشر شد. مسئولیت امتیاز و نشر «لک‌لک» را «م – میر فتح‌اله‌یف » و جبار عسگرزاده به عهده داشتند. میرزاجبار عسگرزاده، اشعار، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و دیگر مطالب خود را با نام‌های مستعار «ع»، «عاجز»، «م – پ»، «محکمه پیشیگی» و «اشئک داغلیان» به دست چاپ می‌سپرد.

با شروع جنگ جهانی اول و اوج‌گیری و گسترش نزاع خصمانه و خونین بین مسلمان و ارامنه، میرزاجبار مجبور به مهاجرت به ترکیه گشت، در آنجا ابتدا به حرفه تحویلداری پرداخت و سپس مدتی نیز فرماندار شهر «ایگدیر» شد، اما پس از چندی بار دیگر به قفقاز باز گشت. مدتی پس از باز گشتش به قفقاز کوشید تا در«نوراشین» از توابع ایروان مدرسه‌ای برای کودکان باز کند که این بار نیز به دلیل آشفتگی اوضاع جامعه با عدم موفقیت مواجه شد.

نه طبیب، نه دارو، نه پرستار و نه لقمه‌ای نان داشتیم. یگانه پرستار ما دخترک شش ساله‌ای بود به نام ربیعه، هر روز با حال نزارش خود را به صحرا می‌کشید و برای ما سبزی صحرائی می‌چید.

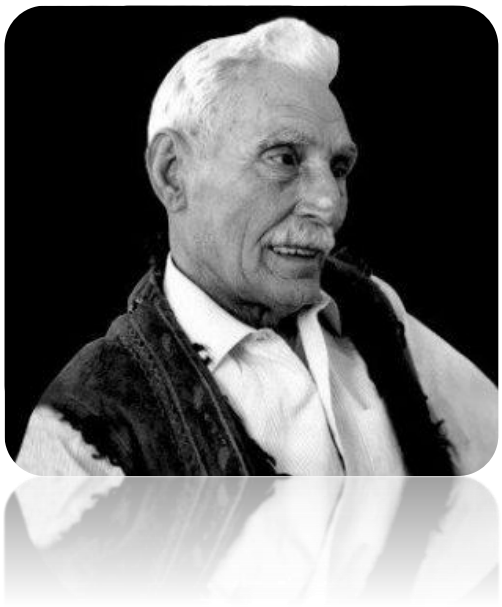
در اثر شدت یافتن جنگ‌های داخلی در سراسر روسیه که دامنه آن به منطقه قفقاز کشیده شده بود و تشدید کشتو کشتار بی‌رحمانه و غیرانسانی بین مسلمانان و ارامنه، که از طرف قدرت‌های امپریالیستی و نیروهای عثمانی تحریک می‌شدند، شرایط بسیار دشواری به وجود آمده بود. این شرایط دشوار میرزاجبار را مجبور ساخت تا به همراه همسر و شریک زندگی خود صفیه میربابائی راهی ایران شود. توصیف سختی‌ها و دشواری‌های توان‌فرسا و تاثرانگیزی که او و خانواده‌اش در جریان این سفر پرمخاطره از سر گذرانده‌اند مو بر تن انسان راست می‌کند. او خود در گفتگوهای مختلفی که با فرزند هنرمندش آقای «ثمین باغچه‌بان» داشته است به گوشه‌هائی از این کوچ پرماجرا می‌پردازد که در زیربخش‌هائی از آن را به نقل از کتاب «چهره‌هائی از پدرم» نوشته ثمین باغچه‌بان نقل می‌کنیم:

«... خون‌ریزی‌ها و کشتارهای بی‌رحمانه ارامنه و مسلمانان قفقاز فرو نمی‌نشست. در یک زمستان یخبندان وادار شدم با خانواده پنج نفریم، با یکی از کاروان‌های مهاجرتی راه رود ارس را پیش گیرم. اما قبل از رسیدن به رود ارس، در نزدیکی‌های دهکده «نوراشین» من و همه افراد خانواده‌ام مبتلا به بیماری حصبه شده و بی‌خبر از خود و جهان خارج، کنار هم افتاده و با تب‌های جهنمی دست به گریبان شدیم. نه طبیب، نه دارو، نه پرستار و نه لقمه‌ای نان داشتیم. یگانه پرستار ما دخترک شش ساله‌ای بود به نام ربیعه، هر روز با حال نزارش خود را به صحرا می‌کشید و برای ما سبزی صحرائی می‌چید. یگانه غذای ما در مدت بیماری، منحصر به سبزی «غازایاقی» بود که ساقه آنرا جویده و می‌مکیدیم. من پس از بیست و پنج روز به هوش آمدم.

وقتی چشمم را بازکردم، از مختصر اثاثی که هنگام فرار با خود آورده بودیم، اثری نبود. اثاث را دزد برده بود و به جزساعت جیبی‌ام و مقدار کمی پول که زیر بالش‌ام بود، و یک پیراهن و یک زیرشلواری که به تنم بود، برای من چیزی باقی نمانده بود. از خانواده‌ام هم خبری نبود. طبق قانونی که برای کاروان‌های جنگ‌زده به وجود آمده بود، خانواده‌های مهاجر مکلف بودند بیمار حصبه‌ای یا وبائی خود را به امان خدا و دهاتی‌های محلی سپرده و به راه خود ادامه بدهند، تا بقیه کاروانی‌ها از سرایت این بیماری‌های کشنده در امان باشند. خانواده من هم به موجب این قانون مرا به دهاتی‌ها سپرده و به راه خود ادامه داده بودند. دهاتی‌ها هم قول داده بودند همین که به هوش آمدم و قادر به حرکت شدم، مرا به شتری بسته و به قصبه «نوراشین» برسانند. دهاتی‌ها گفته بودند در آنجا طبیب بزرگواری هست، تحصیل کرده روسیه به نام «دکتر حسین‌قلی‌خان صفی‌زاده». از بیماری حصبه نیم‌جانی بدر برده بودم، اما قادر به حرکت نبودم، و هر دو پایم از مچ به پائین، بر اثر سرمازدگی سیاه شده، انگشت‌های پایم تاول زده و آب آورده بود... دهاتی‌ها مرا به نوراشین رساندند. ائی برای ماندن پیدا نمی‌کردم، زیرا جنگ‌زده‌های وحشت‌زده هر جا و هر سوراخی را که قابل سکنی بود اشغال کرده بودند، اما یک دهاتی جوانمرد تنورخانه‌اش را در اختیار من گذاشت. چهاردیوار و سقف این تنورخانه بر اثر دود سالیان سیاه شده بود و پر بود از کک و پشه. پنجره نداشت. فقط نزدیکی سقف روزنه‌ای داشت برای بیرون رفتن دود. من شب‌ها درتنورخانه می‌خوابیدم. روزها خود را به کوچه کشیده کنار یواری می‌نشستم و به دیوار تکیه می‌دادم. کسی کوچکترین توجهی به من نمی‌کرد. همه جنگ‌زده و گرسنه، همه وحشت‌زده، همه در انتظار قتل و کشتاری بودند که ممکن بود همین الان روی بدهد، و هرکسی فقط می‌توانست در فکر خودش باشد. نمی‌دانستم که در کجا هستم و که هستم . چند بار فریاد زده بودم «اینجا کجاست؟...» چند بار فریاد زده بودم «من آموزگارم... مرا کمک کنید تا پا شوم. من به بچه‌های شما درس خواهم داد و مزد نخواهم گرفت...». مردم فکر کرده بودند دیوانه‌ام. یک آدم، با یک پیراهن و زیرشلواری، مریض و مردنی، با پاهای سرمازده و سیاه شده، با انگشتان تاول‌زده و آب آورده!... این چه جور آموزگاری است؟... روزها می‌گذشت... اثراتی که حصبه و تب‌های جهنمی‌اش در مغزم باقی گذاشته بود، کمتر و کمتر می‌شد. یادم آمد که گفته بودند در «نوراشین» طبیب بزرگواری هست تحصیل‌کرده روسیه به نام «دکتر حسین‌قلی‌خان صفی‌زاده» ولی برای من که به سختی می‌توانستم برای خودم یک لقمه نان بخرم، چگونه ممکن بود از این طبیب تحصیل‌کرده انتظار معالجه داشته باشم. اما یکی پیدا شد که به من کمک کرد. با کمک او یک لباس نیمدار خریدم و با راهنمائی او توانستم خودم را به «دکتر حسین‌قلی‌خان» برسانم. دکتر صفی‌زاده پس از آگاه شدن از سابقه نویسندگی و سرگذشت من، به‌خصوص

من آموزگارم... مرا کمک کنید تا پا شوم. من به بچه‌های شما درس خواهم داد و مزد نخواهم گرفت...

اینکه فهمید من یک آموزگار هستم، با دل‌سوزی بی‌مانندی مرا معاینه کرد. به تشخیص او، برای نجات من از «قانقاریا» و مرگ احتمالی، باید چهار انگشت از هر دو پایم... قطع می‌شد. اما این دهکده کوچک و جنگ‌زده، نه بیمارستانی داشت و نه جراحی... دکتر صفی‌زاده در تشخیص خود تردیدی نداشت. برای نجات من این عمل حتماً باید انجام می‌شد و چاره‌ای هم جز این نمی‌دید که خودش این عمل را انجام بدهد.



می‌گفت «من پزشک هستم اما جراح حرفه‌ای نیستم، داروی بیهوشی و وسائل جراحی هم ندارم» می‌گفت «اگر تحملش را داشته باشم او آماده است قسمت‌های فاسد شده انگشت‌هایم را با خنجرش قطع کند...» می‌گفت «وسیله‌ای به جز خنجر ندارم، و هیچ راه دیگری جز این به نظرم نمی‌رسد». من که چاره‌ای جز تحمل نداشتم، گفتم حاضرم.

دکتر صفی‌زاده بدون فوت وقت دست به کار شد. خنجرش را در قابلمه‌ای گذاشت و جوشاند بعد هم آن را با الکل ضدعفونی کرد و اولین انگشتم را از بالای مفصل قطع کرد و زخم‌بندی کرد. من همانطور که از درد به خود می‌پیچیدم، می‌گفتم: «دکتر، من کی، کجا و چه جوری خواهم توانست ازشما تشکر کنم؟...». او مرا دلداری داده و می‌گفت: «به زودی خوب خواهی شد و همین که خوب شدی، به جای تشکر، دبستان مختلطی برای دختران و پسران «نوراشین» دایرخواهی کرد. ازهمین حالا می‌توانی چهار نوآموز را، دو دختر و دو پسر را نام‌نویسی کنی. این دو دختر و پسر فرزندان من هستند و اولین شاگردان تو درمدرسه مختلط نوراشین خواهند بود». و قرار شد یک روز در میان یکی از انگشت‌های پایم قطع شود... مدتی طول کشید تا بتوانم راه بروم و همین که راه افتادم باکمک دکتر و چند نفر دیگر جائی را کرایه کرده «مدرسه دخترانه و پسرانه نوراشین» را دایر کردیم. غیر از چهار فرزند دکترصفی‌زاده، دو دختر و دو پسر دیگر هم ازجمله اولین شاگردانم در آن مدرسه بودند. من هر روز سرگرم درس می‌شدم. دکتر صفی‌زاده با کیف پزشکی و داروهای لازم، وسائل زخم‌بندی و غذای سه – چهار روزه‌اش سوار بر اسب شده و برای معالجه بیماران و زخمی‌های جنگ، به دهات اطراف می‌رفت. او از هیچ بیماری انتظار پول نداشت. ارمنی و مسلمان برایش یکی بود. او معالجه هربیماری را، چه ارمنی، چه مسلمان وظیفه پزشکی و انسانی خود می‌دانست. گاهی تعداد بیماران و زخمی‌ها درحیاط مطب او آنقدر زیاد می‌شد که بوی تعفن و چرک و خون، هوا را پر می‌کرد. او همه را بدون انتظار

دیناری درمان می‌کرد و اگر یک ارمنی زخمی شده و نتوانسته بود فرارکند، او را در خانه خود پناه داده و معالجه‌اش می‌کرد. گاهی می‌گفت: «این‌ها که می‌جنگند، نمی‌دانند چرا می‌جنگند».

میرزا جبار با مشاهده کودکستان «خان‌زادیان» ارامنه در تبریز که درسال ۱۲۹۷ ساخته شده بود، مصمم گشت تا کودکستانی به همان سبک و سیاق در تبریز باز کند

بعضی‌ها به او اعتراض کرده می‌گفتند «اگر تو زخمی شده و گرفتار این ارمنی شده بودی، او به جان تو رحم نمی‌کرد» دکتر جواب می‌داد «چونکه نمی‌فهمد...» و چیز دیگری نمی‌گفت.

قصبه نوراشین که چند ماهی امن و آرام بود، یک شب بطور ناگهانی مورد تاخت‌وتاز ارامنه قرارگرفت. کشتار و قتل‌عام ازنو راه افتاد. بعد مسلمانان دهات اطراف، به نوراشین تاخته و ارامنه متصرف را قتل‌عام کردند. نوراشین تبدیل به جهنمی شد که ناچار شدیم از آنجا فرار کنیم. من و دکتر صفی‌زاده – که حالا دو دوست جدائی‌ناپذیر بودیم – با او و خانواده‌اش برای فرار به سرزمین آبا و اجدادیمان ایران، خودمان را به رود ارس رساندیم و...».

میرزاجبار که توانسته بود خود را به شهر مرزی ماکو در ایران برساند، در پی تلاش و جستجوی فراوان برای یافتن اعضای خانواده خود بار دیگر مجبور می‌شود به «نخجوان» که در منطقه آشوب‌زده قفقاز قرار داشت بازگردد. او درنخجوان نیز با مشکلات عدیده‌ای مواجه شد و بالاخره پس از یافتن اعضا خانوادهاش، باتحمل مشقات و سختی‌های طاقت‌فرسا توانست درسال ۱۲۹۸ به همراه خانواده‌اش خود را از طریق جلفا به شهر مرند برساند.

میرزاجبار پس از ورود به مرند درمدرسه «احمدیه» این شهر مشغول به کار گشت و دیری نگذشت که توانست دراثر سعی و کوشش خود و شیوه دل‌سوزانه و مبتکرانه‌ای که به کار می‌برد، علاقه و توجه جدی بسیاری از اهالی مرند را به خود جلب کند. او در کنار تدریس، به نوشتن اشعار و نمایشنامه‌هائی برای شاگردان خود می‌پرداخت و برای اجرای آنها هم از خود شاگردان کمک می‌گرفت که به عنوان مثال می‌توان از نمایشنامه «خرخر» نام برد که میرزاجبار توانست آن را با حمایت و پشتیبانی میرزا آقاخان مکافات، رئیس هیئت‌مدیره حزب تجدد، در همان مدرسه احمدیه و توسط شاگردانش به روی صحنه برد. او در اثر فعالیت‌های شبانه‌روزی خود محبوبیت شایانی درمیان مردم مرند و به‌ویژه در میان فرهنگیان این شهر به دست آورده بود. طولی نکشید که آوازه شهرت میرزاجبار در شهرهای دیگر آذربایجان پخش شد و به دنبال آن آقای «میرزا ابوالقاسم‌خان فیوضات» مدیرکل معارف وقت آذربایجان که مرد شریف و فرهنگ‌دوستی بود تصمیم گرفت تا میرزاجبار را به

تبریز منتقل سازد و سرانجام در اواخر اردیبشت ماه سال ۱۲۹۹ مردم مرند با بی‌میلی آموزگار شریف و دلسوز خود را روانه تبریز ساختند. میرزاجبار عسگرزاده پس از انتقال به تبریز که شهر زادگاه پدرش «شاطررضا» بود، با جدیت تمام به کار پرداخت. اما او که شیوه تدریس الفبای فارسی را نارسا می‌دید، تلاش کرد تا با به کارگیری شیوهٔ نوین و ابداعی خود این مشکل را برطرف کند که در عمل نیز با موفقیت زیادی روبرو شد. او با به پایان رساندن کتاب «برنامه کار آموزگار» در سال ۱۳۰۲ شروع به تالیف کتاب دیگری با عنوان «الفبای آسان» کرد. او در کتاب جدید خود برای نخستین‌بار روش تدریس جدیدی را مطرح می‌ساخت که از آن به عنوان «متد ترکیبی» یا «روش باغچه‌بان» نام می‌برند. درشیوهٔ جدیدِ باغچه‌بان، ابتدا کل کلمه را - که به آن کلید کلمه گفته می‌شود- به دانش‌آموز نشان می‌دهند و پس از آن حروف جدید ر ابه کودک می‌آموزند. در واقع با این شیوه کل و جزء کلمه همزمان به کودکان آموخته می‌شود. میرزا جبار با مشاهده کودکستان «خان‌زادیان» ارامنه در تبریز که درسال ۱۲۹۷ ساخته شده بود، مصمم گشت تا کودکستانی به همان سبک و سیاق در تبریز باز کند و بالاخره پس از تلاش‌های زیاد درتاریخ ۲۳ اردیبشت سال ۱۳۰۳ در مقصودیه، کوچه انجمن تبریز، کودکستان «باغچه اطفال» را دایر کرد و از همان تاریخ نیز نام خانوادگی خود را از «عسگرزاده» به «باغچه‌بان» تغییر داد.

در میان کودکان «باغچه اطفال» چند کودک ناشنوا نیز وجود داشتند. مشاهده حالات آنها، توجه جدی آقای باغچه‌بان را به خود جلب کرد و این مسئله از همان زمان او را به حل معضل آموزشی کودکان کر و لال واداشت.

باغچه‌بان از سال ۱۳۰۵، کار خود را با سه پسربچه ناشنوا آغاز کرد. با اینکه او در آموزش به کودکان کرولال تجربه چندانی نداشت، اما همت و پشتکار او و علاقه خستگی‌ناپذیرش به آموزش کودکان، او را در این راه یاری می‌کرد. او در روند کار خود با کودکان ناشنوا به تجربیات جدیدی دست یافت و با استفاده از این تجربیات «الفبای دستی گویا» را که در نوع خود بی‌نظیر و نو بود بر اساس نوع صداها و اشکال متنوع حروف ابداع کرد. در سال ۱۳۰۵«جبار باغچه‌بان» علی‌رغم خدمات فرهنگی شایان توجه خود با مخالفت‌های شدید رئیس جدید فرهنگ آذربایجان که «محسنی» نام داشت و فردی به شدت ارتجاعی بود قرار گرفت. رئیس جدید فرهنگ از او می‌خواست تا او و شاگردانش در «باغچه اطفال» و «مدرسه کرولال‌ها»، فقط به زبان فارسی سخن بگویند. او حتی کار را به آنجا رساند که اواخر سال ۱۳۰۶ دستور انحلال مدرسه کرولال‌ها را صادر کرد. اما «باغچه‌بان» کسی نبود که زیر بار حرف زور برود. در اوج کشمش میان او و محسنی بود که رئیس فرهنگ فارس از او دعوت کرد تا به شیراز برود. سال ۱۳۰۶ روزهای پایانی خود را می‌گذراند که «جبار باغچه‌بان» به همراه خانواده‌اش به شیراز رفت. او ازسال ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۱ در شیراز به سر برد و در پنج سالی که در آن شهربود «کودکستان شیراز» را راه انداخت و به نوشتن آثار مختلف شعر و نمایشنامه برای کودکان پرداخت.

ازجمله کارهای او در این دوره می‌توان به مجموعه شعر «زندگی کودکان» نمایشنامه‌های «گرگ و چوپان»، «مجادله دو پری»، « آتشدان زرتشت»، «خاله خزوک و موشک پهلوان»، «پیر و ترب»، «شیر و باغبان» و «بازیچه الفبا» اشاره کرد. در این دوره بود که جبار باغچه‌بان توانست با همکاری همسرش صفیه خانم و «نصرالله شادروان» چند نمایشنامهٔ انتقادی را به روی صحنه آورد. جبار باغچه‌بان در اواخر سال ۱۳۱۱ شیراز را ترک کرد و به تهران رفت. قصد او از رفتن به تهران تلاش برای ایجاد یک بنیاد و موسسهٔ پژوهشی در باره روانشناسی و تربیتی بود که به دلیل عدم حمایت و نداشتن امکانات مادی از آن صرف‌نظر کرد. باغچه‌بان که شعله‌های شوق آموزش به کودکان و به ویژه کودکان ناشنوا، جانش را می‌گداخت، نتوانست مدت طولانی درسکوت بسر برد. او درسال ۱۳۱۲ با به‌چاپ رساندن اعلامیه‌ای در روزنامه اطلاعات در باره آموزش به کودکان ناشنوا، اولین کلاس آموزش به ناشنوایان در تهران را، در مطب یکی از رفقایش آغازکرد. او که ابتدا کار خود را با یک شاگرد شروع کرده بود به مرور بر تعداد شاگردانش افزوده شد. در پایان دوره تحصیلی همان سال با کمک و یاری چند انسان خیر و بشردوست و با موافقت وزارت فرهنگ که از شیوه تدریس و نتیجه کار باغچه‌بان راضی بود، قرار شد ماهیانه چهل تومان به عنوان کمک مالی در اختیار او گذاشته شود. به این طریق مدرسه کرولال‌ها به طور رسمی آغاز به کارکرد.

در همین زمان، جبار باغچه‌بان «تلفن گنگ» یا «سمعک استخوانی» را اختراع کرد و آن را درتاریخ ۱۸ فروردین ۱۳۱۳ به شماره ۱۱۸ در اداره ثبت شرکت‌ها و علائم تجارتی و اختراعات، به نام خود به ثبت رساند. این «سمعک» می‌توانست اصوات را از طریق دندان به مرکز شنوائی برساند. درسال ۱۳۱۴ با کمک وزارت فرهنگ، کتاب «دستور تعلیم الفبا»ی باغچه‌بان به چاپ رسید که امروزه نیز با عنوان «روش باغچه‌بان» در آموزش خردسالان و بزرگسالان به کار گرفته می‌شود. درسال ۱۳۲۲ باغچه‌بان باحمایت چند تن از دوستان و رفقای هم‌فکرش «جمعیت حمایت از کودکان کرولال و کور» ر ا در تهران تاسیس کرد و در سال ۱۳۲۳ توانست آن را با عنوان «جمعیت حمایت از کودکان کرولال» به ثبت برساند. در همین سال او همچنین کتاب‌های «الفبای سربازان» و «کتاب اول دبستان» را نوشت و نشریه «ماهنامه زبان» را منتشر ساخت که در لابلای مطالب آن، روش تازه خود را توضیح می‌داد و آن را در اختیار آموزگاران کلاس اول می‌گذاشت.

جبار باغچه‌بان در سال‌های ۱۳۲۶ «الفبای خودآموز» برای سالمندان و درسال ۱۳۲۷ «اسرار تعلیم و تربیت» و یا «اصول تعلیم الفبا» را به پایان رساند که هنوز هم، علی‌رغم گذشت چند دهه، به عنوان یکی از جالب‌ترین و موثرترین روش‌های آموزشی در مدارس مختلف ایران مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در اسفند ماه ۱۳۲۸ به کوشش جبار باغچه‌بان برنامه و اساسنامه کامل دوره پنج ساله تحصیل ناشنوایان برای آموزش زبان و حرفه، از طریق استفاده از «الفبای دستی گویا» توام با روش شفاهی، تهیه و به تصویب رسید.

در سال ۱۳۳۰ «کانون کرولال‌ها» توسط باغچه‌بان بنیاد گذاشته شد و مدیریت آن نیز به یکی ازشاگردانش سپرده شد. در اوائل سال ۱۳۳۲ اولین کلاس تربیت معلم ناشنوایان، با همکاری دانشسرای مقدماتی، در آموزشگاه باغچه‌بان گشایش یافت و چنین بود که اولین گام در راه آموزش رسمی معلمان کودکان استثنائی برداشته شد

در جریان کودتای آمریکائی – انگلیسی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ جبار باغچه‌بان نیز باز داشت شد. او حتی در زندان هم دست از آموزش به دیگران برنداشت و با استفاده از امکانات محدود زندان کلاس سوادآموزی به راه انداخت. کودتاگران، او را مدتی نیز به قلعه فلک‌الافلاک در خرم‌آباد فرستادند. در مورد علت بازداشت او این احتمال وجود دارد که کسی به شرکت او در یکی از کنگره‌های حزب توده ایران اشاره‌ای کرده باشد ولی از آنجا که مزدوران کوتاچی نتوانستند چیزی علیه او بیابند، پس ازچند ماه اورا رها ساختند. باغچه‌بان پس از خروج از زندان نیز کماکان به فعالیت‌های فرهنگی خود ادامه داد.

او درسال ۱۳۳۷ ترجمه رباعیات حکیم عمر خیام را به پایان برد و آن را به چاپ رساند.

درسال ۱۳۴۳ «کتاب حساب» را به نگارش درآورد که آن را نیز برای کودکان ناشنوا نوشته بود و در آن شیوه آموزش حساب به کودکان کرولال را به آموزگاران می‌آموخت. در همان سال او دست به ساختن وسیله‌ای به نام «گاهنامه» زد که با آن می‌شد چگونگی بلند و کوتاه شدن روزها را به کودکان یاد داد.

جبار باغچه‌بان در ماه‌های پایانی عمر خود با نیت و هدف تشویق مردم به تجلیل و گرامی‌داشت انسان‌های خیر و نیکوکار در زمان حیاتشان دو کانون «جمعیت سلام» و «گرامی‌داشت» را بنیاد گذاشت و جزوه‌ای نیز تحت عنوان «آدمی اصیل» به رشته تحریر درآورد. جبار باغچه‌بان، فرزند صدیق و بی‌پیرایه مردم، انسان بزرگی که خود را «خدمتگذار باغ آتش» می‌دانست و با هیمه وجودش همواره می‌کوشید تا شعله‌های فروزان زندگی را هرچه شعله‌ورتر کند، در شامگاه پنجم آذر ماه ۱۳۴۵ چشمانش را برای همیشه بست و به ابدیت پیوست.

***

آخرین لحظه‌های زندگی جبار باغچه‌بان را که بر روی تختی در بیمارستان میثاقیه سپری شد، فرزند او، استاد ارجمند ثمین باغچه‌بان با قلمی شیوا در کتاب خود «چهره‌هائی ازپدرم» چنین توصیف کرده است:

«روز پنجم آذرماه بود. ثمینه و پروانه شب را در بیمارستان، بالای سر او گذرانده بودند. بعد از ظهر من و اِولین به بیمارستان رفتیم و آنها به خانه برگشتند. اِولین... کنار تختخواب او نشست. دستش را توی دستش گرفت و نوازشش کرد وگفت: «بابا، می‌خواهید براتون یک آواز محلی ترکی بخوانم؟» پدرم یهو به خود آمد. درد را از یاد برد. سراپا توجه و دقت شد. با صدائی که از درد و هیجان می‌لرزید گفت: «بخوان اِولین... بخوان... بخوان...».

اِولین سرش را بر سر او نزدیک‌تر کرد و آخرین زیر و بم‌های یک موسیقی و آخرین کلمات یک آواز را، در آخرین آوازی که باید می‌شنید، در گوش‌های او ریخت:

«آتش می‌سوزد
اما دیگ است که این سوزش را می‌داند
دردی را که بلبل می‌کشد،
نه گل
بلکه خزان می‌داند
شب را از بیمار بپرس، لیلا
این درد را آن که نوشته می‌داند»

آواز که تمام شد، پدرم مثل اینکه ازخواب پریده باشد، به خود آمد. به آخرین سطر شعر اعتراض کرد. صدایش ازدرد می‌لرزید. عجله داشت که حرفش را بزند. گفت: «جون من، اِولین، اِولین... "آن که نوشته می‌داند" غلط است، کسی این درد را برای من ننوشته. "آن که می‌کشد، می‌داند" درست است. دو سطر آخر این آواز را باید این طور بخوانی:

"شب را از بیمار بپرس، لیلا
این درد را آن که می‌کشد می داند"!».

طرف عصر ثمینه و پروانه آمدند. من و اِولین به خانه برگشتیم. تازه به خانه رسیده بودیم که تلفن زنگ زد. گوشی را برداشتم. صدای خواهرم را شناختم، اما صدایش جور دیگری بود. تاریک بود... بارانی بود... پدرم درگذشته بود».

***

آثار و نوشته‌های استاد باغچه‌بان اعم از داستان، شعر، نمایشنامه و مطالب درسی بسیار زیاد است. در زیربه نام تعدادی از آنها که شناخته شده‌اند اشاره می‌کنیم.

۱- قیزیللی یارپاق
۲- بایرامچیلیق
۳- نمایشنامه شیر و باغبان
۴- نمایشنامهٔ خرخر
۵- نمایشنامه گرگ و چوپان
۶- نمایشنامه مجادله دو پری
۷- نمایشنامه آتشدان زرتشت
۸- الفبای سربازان
۹- برنامه کار آموزگار ۱۳۰۲
۱۰- الفبای آسان ۱۳۰۳
۱۱- الفبای دستی مخصوص ناشنوایان ۱۳۰۳
۱۲- بازیچه الفبا
۱۳- زندگی کودکان ۱۳۰۸
۱۴- نمایشنامه خاله خزوک و موشک پهلوان ۱۳۱۱
۱۵- نمایشنامه پیر و ترب ۱۳۱۱
۱۶- بازیچه دانش ۱۳۱۱
۱۷- دستور تعلیم الفبا ۱۳۱۴
۱۸- علم آموزش برای دانشسراها ۱۳۲۰
۱۹- باد کنک ۱۳۲۴
۲۰- الفبای خودآموز برای سالمندان ۱۳۲۶
۲۱- پروانه‌نین کتابی ۱۳۲۶
۲۲- الفبا ۱۳۲۷
۲۳- اسرار تعلیم و تربیت یا اصول تعلیم الفبا ۱۳۲۷
۲۴- مجموعهٔ شعر: زندگی کودکان
۲۵- الفبای گویا ۱۳۲۹

۲۶- برنامه یک ساله ۱۳۲۹
۲۷- کتاب اول ابتدائی ۱۳۳۰
۲۸- کتاب حساب ۱۳۳۴
۲۹- کتاب اول ابتدائی ۱۳۳۵
۳۰- آدمی اصیل و مقیاس واحد آدمی ۱۳۳۶
۳۱- درخت مروارید ۱۳۳۷
۳۲- رباعیات عمر خیام به ترکی آذری ۱۳۳۷
۳۳- رباعیات باغچه‌بان ۱۳۳۷
۳۴- روش آموزش کرولال‌ها ۱۳۴۳
۳۵- من هم در دنیا آرزو دارم ۱۳۴۵
۳۶- بابا برفی ۱۳۴۶
۳۷- عروسان کوه ۱۳۴۷
۳۸- زندگی‌نامه باغچه‌بان به قلم خودش ۱۳۵۶
۳۹- شب به سر رسید ۱۳۷۳
۴۰- کبوتر من، کبوتر من ۱۳۷۳.

در تهیه این مطلب از منابع زیر استفاده کرده‌ام:

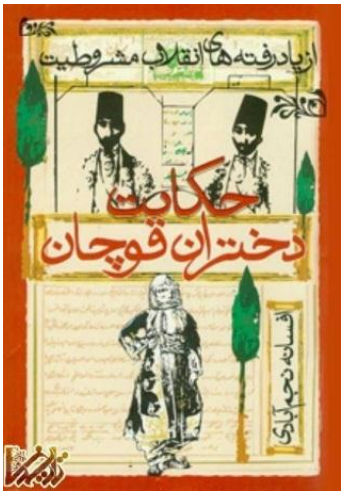
۱- جنوبی آذربایجان ادبیاتی آنتالوگیاسی؛ چاپ ۱۹۸۱ باکی؛ جلد ۲؛ رداکتور میرزا ابراهیموف
۲- دائرهٔ المعارف اسلامی ـ ثمینه باغچه‌بان. (به نقل از مهدی موتلو)
۳- طنزسرایان ایران از مشروطه تا انقلاب. مرتضی فرجیان – محمدباقر نجف‌زاده بارفروش؛ چاپ ونشر بنیاد. ت. تهران ۱۳۷۰؛ جلدسوم
۴- جلیل محمدقلی زاده؛ سئچیلمیش اثرلر؛ چاپ ۱۹۷۸؛ آذربایجان دولت نشریاتی.
۵- سایت اینترنتی جبار باغچه‌بان
۶- سایت اینترنتی شهیدی؛ از شاگردان جبار باغچه‌بان
۷- چهره‌هائی از پدرم؛ نوشته ثمین باغچه‌بان.

بازگشت به نمایه

تاریخِ قاجار

حکایت فروش دختران قوچان

رامین فخاری



حکومت خراسان در دوران قاجار از مناصبی بود که قیمتی گزاف داشت و از وجهه‌ی خاصی برخوردار بود. علاوه بر حاصلخیزی کشاورزی خراسان و اهمیت مشهد که از مراکز مهم جلب زوار و تجار بود و اراضی و عواید هنگفتی وقف آن شده بود، نواحی شمالی و شرقی این ایالت به دلایل سیاسی در قرن نوزدهم مورد توجه و رقابت دولت‌های انگلیس و روس و ایران هم بود.

در سال ۱۲۸۴ شمسی، با کم‌محصولی مزارع و شیوع ملخ در منطقه، مردم قوچان از بابت پرداخت مالیات در چنان تنگنای سختی قرار گرفتند که ناچار شدند دختران خود را بفروشند تا بتوانند خراج حکومت آصف‌الدوله در خراسان را بپردازند، حاکمی که آوازه‌ی ظلم و اجحاف وی در حق رعیت به گوش همه رسیده بود.

افسانه نجم‌آبادی مورخ و استاد دانشگاه هاروارد در کتاب» حکایت دختران قوچان، از یادرفته‌های انقلاب مشروطیت» به این ماجرا پرداخته و موشکافانه پیامدهای اجتماعی و فرهنگی آن را تحلیل کرده است: فروش دختران قوچانی به ترکمانان و ارامنه‌ی عشق‌آباد در بهار سال ۱۲۸۴ هجری شمسی در دوران حکومت آصف‌الدوله در خراسان، و به اسارت رفتن زنان باشقانلو در پاییز همان سال در حمله‌ی ترکمانان به ناحیه‌ی بجنورد در زمان حکمرانی سالار مفخم رخ داد.

اگرچه فقر رعیت و ظلم حکومت و حتا دخترفروشی واقعه‌ای بی‌سابقه نبود ولی همزمانی‌اش با جنبش مشروطه این دو حادثه را به سرعت تبدیل به یکی از داستان‌های تظلم «ملت» علیه «دولت» ساخت و بدین ترتیب بود که زبانزد عام و خاص گشت. به عبارتی، بازگویی‌های این داستان در ایجاد احساس «تعلق ملی» موثر افتاد و «دختران قوچان» در این بازگویی‌ها «دختران ایران» شدند.

بازگشت به نمایه

لینک دانلود از سرور تاریخ ما

لطفا اگر به نسخه اصلی کتاب دسترسی دارید برای حفظ حقوق ناشر آن را خریداری نماید.

دو شعر از جعفر جهانبخش

آن ها

آنها
عدالت آورده اند
رنج می دهند
و
گنج می برند
اطاعت
به تساوی تقسیم می شود
سکوت
رایگان است
و
نشان سرب نیز
چون مدالی
به سینه ها
همه جا
بی بها...

نه!
تبعیضی در کار نیست
مردان‌پای کوره ها
ذوب می شوند
زنان در خانه
پدران در صف
پشت حصار
فرزندان
پای چوبه ها
به انتظار
نونهالان
در مین ستان
شجره ی طیبه ی انتحار:

آنها
ستم را هم
عادلانه
قسمت می کنند

کودکان را
از مدرسه
به مسلخ
می برند
و در محرابِ مرگ
به نیایش وا می دارند

اینجا
آفتاب
از شرقِ «خاک سفید »
بر می اید
و

در « اوین»
غروب می کند:
آنها جغرافیای نور را تیر باران می کنند،
زنان اما
هر روز
خورشید می زایند
آنها ضیافت خمپاره
می دهند
و
در معابر
مرگ می ستایند

دریغ
از دشت های خرم و دست های شاد
دریغ
که غنچه های آینده
در قله ها
می شکفد:
به آتشفشان

تهران
۱۳۶۱

غزالِ اشتیاق

غزالِ جلگه های سبز اشتیاقِ من
دلم ز مهرِ تو
چو گل
شکفته شد
ز مرغزارِ خرّمت
ز نافه ی بهاریت
مشام عاشقانِ خویش
تازه کن
ستاره ی سپید
به جامه ی سحر در آ
دمی درنگ کن
که سرخ
می رسد سوارِ آفتاب
به تارِ خامُشِ زمین و
پودِ سرکشِ زمان

فلک به فرش گیر و
کامِ دل ستان
خلنگِ آرزو ز بیم
خیره بر متاب
رها کن این خدنگِ تن
به بیشه های بی نشان
ز شرزه خونفشانِ جانِ راهیان
بریز:
شرابِ خوشه های کهکشان
به جامِ خاکیان

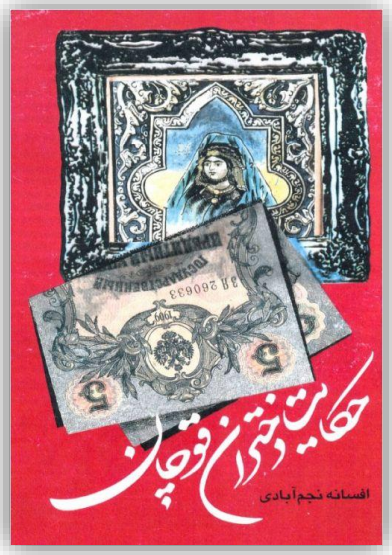
بازگشت به نمایه

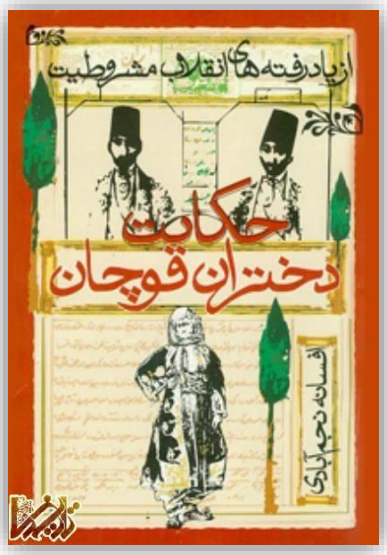
حکایتِ دخترانِ قوچان

(از یادرفته‌های انقلاب مشروطه)

پروفسور افسانه نجم‌آبادی

[دیدگاه‌های نویسنده همراه با نقد کارشناسان و معرفی و دانلود کتاب]





این کتاب نوشته دکتر افسانه نجم‌آبادی، استاد گروه تاریخ دانشگاه هاروارد است که همزمان با بررسی و نقد کتابش در ایران به سر می‌برد. نشست نقد و بررسی کتاب «حکایت دختران قوچان» با مدیریت دکتر داریوش رحمانیان، نقد دکتر فاطمه صادقی و با حضور شهلا لاهیجی ناشر کتاب و از نخستین ناشران کتاب زنان در ایران، دکتر ابراهیم توفیق، دکتر شیرین احمدنیا و گروهی از دانشجویان رشته‌های تاریخ، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، مطالعات زنان و مطالعات فرهنگی برگزار شد.

افسانه نجم‌آبادی پیش از آنکه فاطمه صادقی بخواهد نقد خود دربارهٔ کتاب «حکایت دختران قوچان» را آغاز کند، به توضیح مختصری درباره کتاب و دلایل نوشتن آن پرداخت و تاکید کرد که بدون زحمات ناشر و پیگیری‌های فوق‌العاده او نشر این کتاب حاصل نمی‌شد.

افسانه نجم‌آبادی گفت: «این کتاب البته ۲۰ سال پیش منتشر شده و خاطره من درباره آن شاید خیلی قدیمی باشد اما نگارش درباره تم و مضمون کتاب درست زمانی شروع شد که من با جست‌وجو و پیگیری نوشتارهای زنانه در دوران مشروطه، روند مطالعاتی خود را آغاز کردم و به هنگام خواندن تاریخ دوران مشروطه با تاکید بر نقش زنان به تکرار می‌دیدم که حکایت دختران قوچان روایت شده است. چه مذاکرات دوره اول مجلس شورای ملی و چه مطبوعات مختلف آن زمان این‌ها همه برای من معمایی به وجود آورد که چرا در تاریخ‌نگاری بعد از مشروطه چندان نامی از این روایت تاریخی به میان نیامده است. زمانی که تاریخ کسروی را خواندم، اشاره‌های مختصری به روایت فروش دختران قوچان شده بود، اما تصور نمی‌کردم که در دیگر متون نیز بتوان ردپایی از این حکایت گرفت. به هر شکل مجموعه این عوامل کنجکاوی مرا برانگیخت. سوال دیگر من این بود که اگر حکایت دختران قوچان در برخی متون آمده، چرا در تاریخ‌نگاری مشروطه ردپای آن را گم می‌کنیم؟ در واقع سوال من این بود که ببینم جریان چه بوده، ماجرا از چه قرار بوده و این سوال‌ها در ادامه تحقیق همراه من بود.»

وی افزود: «بازخوانی حکایت فروش دختران رعایا برای تامین نیازهای مالی و پرداخت مالیات آصف‌الدوله همه ما را ناراحت می‌کند اما باید این نکته را در نظر گرفت که در آن زمان فروش کودکان برای تامین مالی و پرداخت مالیات به خوانین مساله‌ای عجیب و غریب نبود و بارها گزارش شده که رعایا از فرط فقر کودکان خود را به دیگران می‌فروختند. اما سوال اصلی من این بود که اگر این مساله چندان عجیب نبوده، چرا در همه سطوح از منبر گرفته تا شبنامه‌های سیاسی متفکران و مذاکرات مجلس اول به آن تا این میزان پرداخته شده است. حکایت فروش دختران قوچان در آن دوران باعث برانگیختن شور سیاسی و خشم مردم علیه بی‌عدالتی شد و به همان اندازه یکی از مضامین تاثیرگذار در انقلاب مشروطه به شمار می‌آید. اما سوال دیگری که در این زمینه مطرح می‌شود این است که چرا حکایت دختران قوچان به همین سادگی از یاد می‌رود؟ چرا تاریخ‌نگاری ما ضرورتی نمی‌دید تا دست‌کم بخش‌هایی از این داستان را مکتوب کند؟» نجم‌آبادی در ادامه صحبت‌هایش به نگارش این کتاب به زبان فارسی اشاره کرد و گفت: «این سوال بارها از من پرسیده شده که کتاب ترجمه به فارسی است یا اینکه به فارسی نوشته شده که باید بگویم علاقه شخصی من این بوده و هست که خوانندگان ایرانی به زبان فارسی کتاب‌های مرا بخوانند اما نگارش این کتاب را به دلیل ضرورت‌های نوشتن به انگلیسی در جامعه آمریکا از ابتدا به انگلیسی شروع کردم. برای افرادی که با ترجمه درگیر هستند، واضح است که بسیار کار دشواری را آغاز کردم چرا که منابع به فارسی بود و من باید به انگلیسی می‌نوشتم و به همین خاطر از میانهٔ کار تصمیم گرفتم تا تغییر رویکرد داده و کتاب را از همان ابتدا به فارسی بنویسم و بعد به انگلیسی. به هر شکل بازنویسی میان فارسی و انگلیسی چهار تا پنج بار انجام شد و بالاخره نسخهٔ فارسی آن زودتر از انگلیسی به اتمام رسید.»

آرشیوِ آنلاین زنانِ عصرِ قاجار

در ادامه این نشست **داریوش رحمانیان**، عضو هیات علمی گروه تاریخ دانشگاه تهران که مدیریت این نشست را نیز برعهده داشت، به معرفی دکتر افسانه نجم‌آبادی پرداخت. رحمانیان در معرفی این استاد دانشگاه هاروارد گفت: «افسانه نجم‌آبادی متولد سال ۱۳۲۵، نویسنده، پژوهشگر و استاد دانشگاه هاروارد در رشتهٔ مطالعات زنان، جنسیت و تاریخ (به ویژه مطالعات تاریخی در قرن نوزدهم میلادی در ایران) است.»

او همچنین به تلاش‌های نجم‌آبادی برای راه‌اندازی و انتشار آرشیو زنان عصر قاجار در کتابخانه دیجیتال دانشگاه هاروارد اشاره کرد. تارنمایی که در آن انواع اسناد مرتبط با زنان در دوره قاجار به دو زبان فارسی و انگلیسی در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته است. به عقیدهٔ رحمانیان، «یکی از مشکلات پیش روی تاریخ‌نگاری فرودستان این است که منابع به آن میزان که مورد نیاز پژوهشگران بوده، در دسترس نیست و این اقدام نجم‌آبادی زمینه‌های کار و تحقیق بیشتر روی این مساله را بوجود آورده است.» او همچنین به کتاب دیگر دکتر نجم‌آبادی با عنوان «زنان سبیلو و مردان بدون ریش» اشاره کرد و آن را کتابی درخشان در حوزه مطالعات زنان دانست.

اهمیّتِ مولف در تاریخ‌نگاریِ زنان

فاطمه صادقی، پژوهشگر مسایل زنان نیز در ادامه این نشست به ارایه دیدگاه خود درباره کتاب حکایت دختران قوچان پرداخته و این کتاب را اثری ارزشمند و ویژه در حوزه تاریخ‌نگاری زنان دانست و گفت: «این نوع آثار تنها مختص به روایت یک دوره تاریخی خاص نبوده و می‌تواند نوع نگاه انسان‌ها را به تاریخ‌نگاری رسمی و مسلط تغییر داده و سرچشمه‌های تازه‌ای از واقعیت را پیش روی مخاطب بگشاید. این مساله بدون شک با روش‌های تاریخ‌نگاری جنسیتی به کار گرفته شده در این کتاب امکان ظهور می‌یابد.»

او در ابتدای سخنان خود به ویژگی‌های تاریخ‌نگاری جنسیتی اشاره کرده و گفت: «باید مشخص کنیم که تاریخ‌نگاری زنانه چه هست و ما در ایران از تاریخ‌نگاری زنانه چه می‌فهمیم و آیا در این زمینه کار جدی صورت گرفته یا نه؟ از سوی دیگر باید این مساله مورد ارزیابی قرار گیرد که همین معدود تالیفات انجام شده از جمله کتاب حکایت دختران قوچان چه تاثیری داشته و چطور می‌توانیم از چنین کتابی برای تغییر نگاهمان به تاریخ و خودمان استفاده کنیم؟»

صادقی با تاکید بر اهمیت نقش مولف در نوشتار افزود: «مولف مهم است و فرد خنثایی نیست. در بحث‌های مربوط به هرمنوتیک اینطور بیان می‌شود که نویسنده فراموش می‌شود و دیگر اثری از او وجود ندارد اما به نظر من وقتی به مقولهٔ جنسیت می‌رسیم، نمی‌شود اثر را از مولف جدا کرد، کمااینکه در طول بررسی اثر به این نتیجه می‌رسیم که اگر یک مرد می‌خواست این کتاب را بنویسد بدون شک دیدگاه و نقطه نظر او متفاوت بود. البته نمی‌خواهم که بحث مردانه و زنانه شود و یا مسائل

کلیشه‌ای که در این زمینه مطرح می‌شود به میان آید. منظورم این است که شما به عنوان یک مولف با مجموعه‌ای از انباشت‌های تاریخی زندگی می‌کنید و این انباشت‌های تاریخی به عنوان یک سرمایه به شما کمک می‌کند. بنابراین برای زنانی که در مقام‌های علمی بالایی قرار گرفته‌اند باز هم آن موقعیت فرودستی اجتماعی مطرح می‌شود و به همین خاطر است که نویسنده مونث به دنبال روایت تمام آن مفاهیمی است که به ایجاد موقعیت فرودست زنان در تاریخ و اجتماع منجر شده است. به هر شکل به باور من برای نقد و بررسی کتاب باید از مولف شروع کرد و برای من مولف در این اثر و آثار دیگر ایشان بسیار مهم است.»

صادقی ادامه داد: «سابقه آشنایی من با دکتر نجم‌آبادی به دهه هفتاد برمی‌گردد. آنجا بود که به ویژه از منظر مجله "نیمه دیگر" با اندیشه‌های ایشان آشنا شدم. "نیمه دیگر" یکی از تاثیرگذارترین نشریه‌های تاریخ جنسیت در ایران است و به دوستان توصیه می‌کنم که این نشریه را حتما مطالعه کنند. به ویژه اینکه این نشریه در اوج سال‌هایی منتشر می‌شد که به طور کلی سخن گفتن از زن و تاریخ‌نگاری زنانه مطرود بود. خوشبختانه در آن دوران دکتر نجم‌آبادی در کنار پروین پایدار به نگارش مقالات و نوشتارهایی پرداختند که بسیار راه‌گشا و تاثیرگذار بود. یکی از وجوه تمایز کار افسانه نجم‌آبادی و پروین پایدار قرار گرفتن در جایگاه فرودست اجتماعی بود. البته این دو بزرگوار با وجود دستاوردهای علمی بسیار به دلیل زن بودن در جغرافیای تاریخی دوران خود با کاستی‌ها و تبعیض‌های بسیاری مواجه شدند که در نهایت روایت مکتوب آن‌ها را به سمت تاریخ‌نگاری زنانه سوق داد.»

وی افزود: «به هر شکل کتاب‌هایی مانند حکایت دختران قوچان از این جهت حائز اهمیت و بررسی است که می‌تواند به ایجاد راهکار و روشی برای مطالعه دوباره تاریخ منجر شود. خیلی وقت‌ها ممکن است که شما آن نگاه را درونی کرده و تقویت کنید. البته در برابر افرادی چون افسانه نجم‌آبادی و پروین پایدار، هستند زنانی که به دلیل حفظ موقعیت خود در سلسله مراتب آکادمیک و سازمانی با تاریخ ارتدکس و جریان‌های غالب تاریخی دوران خود همراهی می‌کنند و چیز تازه‌ای بر جهان زنان نمی‌افزایند. اما جنس نوشتار دکتر نجم‌آبادی توانسته روایت متفاوتی از زنان ارایه کند.»

صادقی همچنین در ادامه به اهمیت خنثی ندیدن تاریخ پرداخت و گفت: «تاریخ یک متن خنثی نیست، سرشار از مبادلات قدرت است. حتی در تاریخ به یادگار مانده از فریدون آدمیت می‌بینیم که انباشت تاریخی زنان به طور کلی حذف شده و برای یک زن که علاقه‌ای به تاریخ‌نگاری دارد بدون شک همین انگیزه نوشتن حکایت دختران قوچان می‌شود و فهم خوب همین روایت تمام کلیشه‌های پیشین درباره مشروطه را به چالش کشیده و این سوال را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که در کنار وقایعی چون چوب خوردن تجار و ماجرای مسیو نوز بلژیکی بدون شک آنچه بر سر دختران قوچان آمده نیز در شکل‌گیری مشروطه تاثیر داشته و می‌توان از آن به عنوان یکی از بارقه‌های اصلی مشروطه نام برد.»

این پژوهشگر حوزه زنان با بیان اینکه «به هر شکل در آن دوران نقل حکایتی ناموسی از دختران قوچان موجب شد غیرت مردان ایرانی بجوشد، اما همین روند ناموسی در دوره‌های بعدی تاریخ‌نگاری به حاشیه رانده می‌شود»، ادامه داد: «مشروطه را اینطور می‌توان بازنگری کرد که هسته اصلی ماجرا جایی جرقه زده که مساله به امور زنان برمی‌گردد و اگر این مساله را مورد تاکید قرار دهیم کل نگاه ما به تاریخ‌نگاری مشروطه تغییر می‌کند. نمی‌خواهم منکر این قضیه شوم که خواست‌هایی مانند تاسیس عدالتخانه، حکومت قانون و یا خواست آزادی وجود داشته اما در عین حال نمی‌توان منکر این واقعیت شد که اصل ماجرا مساله‌ای ناموسی بوده و در آن فروش زنان ایرانی به ترکمانان جرقه اصلی مشروطه بوده است. اگر اینطور رخداد تاریخی مشروطه را بازنگری کنیم می‌شود بهتر به بررسی این موضوع پرداخت که چرا مشروطه‌خواهان شکست خورده‌اند. با انقلاب مشروطه خیلی از مشکلات حل نشد و وقتی مشروطه‌خواهان به پیروزی رسیدند بسیاری از مسائل اصلی ما دست‌نخورده باقی ماند، از جمله مساله فرودستی زنان. بعد از مشروطه نه تنها در روایت تاریخی از زنان در متون و نوشتارها اجحاف شد که در وجه عینی تاریخ هم حقوق زنان نادیده انگاشته شد و یکی از اساسی‌ترین خواسته‌های زنان یعنی داشتن حق رای مورد توجه قرار نگرفت. به همین دلیل فکر می‌کنم که در تاریخ‌نگاری‌های مشروطه و در تاریخ‌نگاری‌های بعدی سکوتی ممتد در برابر حضور تاریخی زنان اتخاذ شده است.

باید به تاریخ‌نگاریِ رسمی مشکوک شد

صادقی با اشاره به تفاوت میان انواع روایت تاریخی از زن و تاریخ‌نگاری مبتنی بر نگرش جنسیتی تاکید کرد: «در چند سال اخیر به دلیل بودجه‌هایی که در حوزه زنان

اختصاص یافته تصمیم بر این شده که مقوله زنان را وارد تاریخ کنند. به همین خاطر می‌بینیم که تاریخ زن در دوره ساسانی، زن در دوره هخامنشی، زن در دوره صفویه و نظایر این‌ها نوشته می‌شود و اگرچه شاید در بخش‌هایی نیز مثبت باشد اما به طور کلی با تاریخ‌نگاری جنسیتی متفاوت است. به هر شکل تاریخ‌نگاری جنسیتی درصدد به چالش کشیدن تاریخ ارتدکسی است که از سوی قدرتمندان نوشته شده و به همین خاطر لازم است تا ما این تاریخ را مطالعه کرده و بتوانیم نوعی نگاه متفاوت به زن و حضور تاریخی او در عرصه‌های عمومی و اجتماعی را از حفره‌های تاریخی پنهان مانده بیرون کشیده و واکاوی کنیم. باید به تاریخ‌نگاری رسمی مشکوک بود چرا که پر است از تاریکی و نگاه مردانه غالب و نگاه فرادست. در این تاریخ رویکردی به چشم می‌خورد که گویی بسیاری از چیزها را حذف کرده اما در مقابل، تاریخ‌نگاری جنسیتی، نگاه دیگری به تاریخ است. این سخن من نیست، حرفی است که سال‌ها پیش میشل

فوکو، متفکر فرانسوی از آن سخن گفته که مناسبات قدرت همیشه با علم در آمیخته و رشته‌های به ظاهر خنثی هم در نوع خود سرشار از مناسبات قدرتند و به این معنا تاریخ حیطه مناسبات قدرت است.»

افسانه نجم‌آبادی زاده ۱۳۲۵ نویسنده، پژوهشگر و استاد دانشگاه هاروارد در رشتهٔ مطالعات زنان، جنسیت و تاریخ (به ویژه مطالعات تاریخی در قرن نوزدهم میلادی در ایران) است. افسانهٔ نجم‌آبادی، نوهٔ شیخ هادی نجم‌آبادی، روحانی تجدد خواه و تاثیرگذار دوران جنبش مشروطه می‌باشد.

صادقی افزود: «یکی از نکاتی که در این کتاب با اهمیت است اینکه نشان می‌دهد بسیاری از تواریخ، ماجرای حکایت دختران قوچان را به حساب نیاوردند و آن تواریخی که به آن اشاره داشتند هم بسیار محدودند و به طور کلی روایت تاریخی آن‌ها نیز تنها این رخداد را برای تحریک ناموس و غیرت ایرانیان مورد استفاده قرار داده و به طور کلی مساله بر سر این است که چطور غیرت عوام را به جوش آوریم. چنانکه در مساله جهاد با روس‌ها هم یکی از مهم‌ترین چیزهایی که مردم را به جهاد با روس‌ها ترغیب کرد، همین تاکید بر تهدید زنان و هتک حرمت ناموس از سوی روس‌ها بود. می‌توانیم بگوییم که بیش از اینکه برای مردم مهم باشد که بر سر دختران قوچان چه آمده، سوءاستفاده از این رخداد برای قدرت مورد توجه بود و متاسفانه ما شاهدیم که ناموس‌نگاری جای تاریخ‌نگاری نشسته است و حتی در تاریخ‌نگاری اپوزیسیون هم مانند تاریخ‌نگاری ارتدکس از سوژه زن سوءاستفاده شده است. در این تاریخ‌نگاری نیز تاریخ به شکل کاملا تحریف شده روایت می‌شود.»

صادقی سخنان خود را با طرح پرسشی مهم به پایان رساند. او گفت: «حالا در پایان سوال من این است که چرا هیچ پیگیری منسجمی در زمینه اینکه وضعیت این دختران به کجا رسیده انجام نشده است؟ آیا منابعی در این زمینه وجود ندارد؟ البته در بخشی از کتاب می‌خوانیم که اتحادیه غیبی نسوان خطاب به مسوولان وقت نامه‌ای می‌نویسند که اگر شما نمی‌توانید برای پیگیری ماجرای فروش دختران قوچان اقدامی کنید، ما زن‌ها خودمان دست به کار شویم و این یکی از معدود جاهایی است که صدای زنان از دل تاریخ به عنوان یک فاعل به گوش می‌رسد، وگرنه در رسیدگی به وضعیت دختران قوچان نه اپوزیسیون و نه پوزیسیون کار خاصی انجام نداده و تنها مشروطه‌خواهان تیمی را به رهبری محمدعلی‌خان تنکابنی مسوول پیگیری موضوع کردند که او نیز با دست خالی برمی‌گردد و همین مساله خشم زنان را بر می‌انگیزد.»

کتاب با بی‌مهری جامعهٔ دانشگاهی مواجه شد

شهلا لاهیجی، ناشر کتاب «حکایت دختران قوچان» نیز در ادامه این نشست با انتقاد از فراموشی این کتاب در نهادهای دانشگاهی و منزوی شدن آن با وجود

استثنایی بودن متن و روش تحقیق به کار گرفته شده در کتاب می‌گوید: «به نظر من دوران عجیب و درخشانی را می‌گذرانیم و دوران تاریخ مردانه دچار تحول اساسی شده است. به عقیدهٔ من این تغییر به سرعت انجام می‌گیرد و حضور زنان در کنار مردان یکی از فصل‌های مهم آینده خواهد بود. به هر شکل وقتی کتاب‌هایی از این دست منتشر می‌شود می‌توان امیدوار بود که آینده تاریخ‌نگاری در ایران بتواند وارد فازهای تازه‌ای شود. کتاب خانم نجم‌آبادی بیست سال پیش منتشر شد و به نظر من یکی از شاهکارها در حوزهٔ خود بود و فرصت دوستی و آشنایی با ایشان را برای من فراهم آورد. تصور من این بود که کتاب در محیط دانشگاهی با استقبال مخاطبان مواجه شود، انتظاری که البته چندان تحقق نیافت و کتاب با بی‌مهری این محافل مواجه شد. به هر شکل خواندن این کتاب و نه صرفا خریدن کتاب را به همه دانشجویان و علاقه‌مندان توصیه می‌کنم.»

بازگشت به نمایه

سرچشمه: سایت تاریخ ما

لینک گفتگویی با افسانه نجم‌آبادی

لینک دانلود کتاب حکایت دختران قوچان/ چاپ اول/ سال ۱۹۹۵/ نشر باران/ سوئد

رنجِ دخترانِ قوچان

در دوران حکومت آصف‌الدوله در خراسان، حدود ۱۲۸۳ خورشیدی، دهقانان برای اینکه بتوانند مالیات دیوان را بپردازند، دختران خود را به ترکمن‌ها و ارامنه‌ی عشق‌آباد می‌فروختند. براساس اولین گزارش‌های موجود از این اتفاق تا ۲۵۰ دختر معامله شدند تا خانواده‌هایشان بتوانند مالیات وضع‌شده از طرف حکومت خراسان را تأمین کنند.

روی تنِ هر سرزمینی زخم‌هایی هست که جایش خوب نمی شود. خوب هم بشود، انگار با یک خارشِ کوچک سرباز می کُند. خون می زند بیرون. یکی از آنها برای من همین ترانه "له یاره" است. همین که یلدا عباسی و محسن میرزاده می خوانند.

شبانه ریختند به چادرهای ایل باچوانلوی قوچان. ترکمن های اسب سوار و مسلح. درست ۱۱۲ سال پیش در آبان ماهی سرد. مردها را کُشتند. چادرها را آتش زدند وزن هاو دخترها را با خودشان بُردند. بُردند و رفتند. برای همیشه. شکایت ها و داد و فریادها و ضجه ها به جایی نرسید و آن زن ها و دخترها هرگز و هرگز به وطن شان برنگشتند...

ترانه ای در مورد دختری به نام گُلنار سروده شد(بشنوید)

برخی حذف و تغییرات در کتاب ادبیات فارسی

غزل "در این سرای بی‌کسی" سایه حذف شد.

غزل "جوانی" رهی‌معیری حذف شد.

شعر "به کجا چنین شتابان" شفیعی کدکنی حذف شد و غزلی عاشقانه جایش را گرفت.

شعر "باغ بی‌برگی" اخوان حذف شد.

داستانی از غلامحسین ساعدی حذف شد.

داستانی از بزرگ علوی حذف شد.

داستان زیبا، آموزنده و خطرناک "موسی و شبان" حذف شد.

سه جمله از داستان "قاضی بست" بیهقی حذف شد.

نام صادق هدایت از وسط داستان "کباب غاز" جمالزاده حذف شد.

بخش‌هایی از خاطرات اسلامی ندوشن حذف شد.

نام محمود دولت‌آبادی حذف شد.

نام مشفق کاظمی و عباس خلیلی حذف شد.

شعر "مادر" و کلا نام ایرج‌میرزا حذف شد.

داستان حلاج تذکره‌الاولیا حذف شد.

شعر "مهتاب" نیما حذف شد.

شعر "داروگ" نیما حذف شد.

رباعیات خیام حذف شد.

داستان زیبای اُ . هِنری حذف شد.

داستان سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیگ حذف شد.

جلال آل‌احمد همچنان نویسنده محبوب است.

حمید سبزواری با شعر بلند "اندوهِ لبنان..." همچنان حضور دارد.

نصرالله مردانی و محمود شاهرخی حضور دارند.

نزار قبانی شاعر "زن و عشق" با شعری ضعیف در توصیف امام موسی صدر و مقاومت لبنان حضور دارد.

سهراب سپهری همچنان فعلا برایشان بی خطر است

شاملو و فروغ هنوز جزو گروه "اسمشو نیار"ها هستند.

از حسین منزوی شعر کاملی نیست.

همچنان از ایرج افشار و احسان یارشاطری یادی نشده است.

و اما نام‌های جدید و قابل بحث در کتاب فارسی:

رضا امیرخانی، علی سهامی، امیر اسفندقه، معصومه آباد، کیوان شاه‌بداغ‌خان، فاضل نظری، عیسی سلمانی لطف‌آبادی، مجید واعظی، نظام وفا، ضیاءالدین شفیعی.

با این سرانه مطالعه دو دقیقه‌ای و این قیمت گزافِ کتاب، نسل‌های بعدی هرگز چشم‌شان حتی به اسم بزرگان ادبیات هم نخواهد خورد.

با این سرانه مطالعه دو دقیقه‌ای و این قیمت گزافِ کتاب، نسل‌های بعدی هرگز چشم‌شان حتی به اسم بزرگان ادبیات هم نخواهد خورد.

بازگشت به نمایه

کتاب‌خوانی

مهری ماه / برگرفته از صفحه فیس بوک

چندی پیش، مقاله‌ای در مجله تایم منتشرشد که می گفت مطالعات ثابت کرده، کتاب‌خوان‌ها در قیاس با افراد عادی آدم‌های خوب‌تر و باهوش‌تری هستند و شاید تنها آدم‌هایی روی این کره خاکی باشند که ارزش عاشق شدن را داشته باشند.

بر اساس مطالعاتی که روان‌شناسان در سال‌های ۲۰۰۶و ۲۰۰۹ انجام داده‌اند، کسانی که رمان می‌خوانند میان انسان‌ها بیشترین قدرت همدلی با دیگران را دارند و قابلیتی دارند با عنوان «تئوری ذهن» که در کنار آنچه خود به آن اعتقاد دارند، می‌توانند عقاید، نظر و علائق دیگری را مدنظر قرار دهند و درباره آن قضاوت کنند.

آن‌ها می‌توانند بدون این که عقاید دیگران را رد کنند یا از عقیده خودشان دست بردارند، از شنیدن عقاید دیگران لذت ببرند.

تعجبی هم ندارد که کتاب‌خوان‌ها آدم‌های بهتری باشند. کتاب خواندن تجربه کردن زندگی دیگران با چشم غیرواقعی است. یاد گرفتن این نکته که چه طور بدون این که خودت در ماجرایی دخیل باشی، بتوانی دنیا را در چارچوب دیگری ببینی.

کتاب‌خوان‌ها به روح هزاران آدم و خرد جمعی همه این آدم‌ها دسترسی دارند. آن‌ها چیزهایی دیده‌اند که غیر کتاب‌خوان‌ها امکان ندارد از آن سر دربیاورند و مرگ انسان‌هایی را تجربه کرده‌اند که شما هرگز آن‌ها را نمی‌شناسید.

آن‌ها یاد گرفته‌اند که زن بودن چیست و مرد بودن یعنی چه. فهمیده‌اند که تماشای رنج دیگران یعنی چه. کتاب‌خوان‌ها بسیار از سن‌شان عاقل‌ترند.

تحقیق دیگری در سال ۲۰۱۰ ثابت کرده که هر چه‌قدر بیشتر برای کودکان کتاب بخوانیم، «تئوری ذهن» در آن‌ها قوی‌تر می‌شود و در نهایت باعث می‌شود این بچه‌ها واقعا عاقل‌تر شوند، با محیط‌شان بیشتر انطباق پیدا کنند و قدرت درک‌شان بالاتر برود.

تجربه‌های قهرمان‌های داستان‌ها تبدیل به تجربه‌های خود خواننده‌ها می‌شود. هر درد و رنجی که شخصیت داستان می‌کشد، تبدیل به باری می‌شود که خواننده باید تحمل کند. خواننده‌های کتاب‌ها هزاران بار زندگی می‌کنند و از هر کدام از این تجربه‌ها چیزی یاد می‌گیرند.

اگر دنبال کسی هستید که شما را تکمیل کند و فضای خالی قلب‌تان را پر کند، می‌توانید این کتاب‌خوان‌ها را در کافی‌شاپ‌ها، پارک‌ها و متروها پیدا کنید. چند دقیقه که صحبت کنید، آن‌ها را به جا خواهید آورد.

کتاب‌خوان‌ها با شما حرف نمی‌زنند، با شما رابطه برقرار می‌کنند.آن‌ها در نامه‌ها یا مسج‌هایشان انگار برای‌تان شعر می‌نویسند. صرفا به سوالات‌تان جواب نمی‌دهند یا بیانیه صادر نمی‌کنند، بلکه با عمیق‌ترین فکرها و تئوری‌ها پاسخ شما را می‌دهند. شما را با دانش بالای کلمات و ایده‌هایشان مسحور خواهند کرد.

آدم‌ها فقط باید عاشق کسی شوند که بتواند روح‌شان را ببیند. این آدم باید کسی باشد که به روح شما نفوذ می‌کند و به بخش‌هایی از روح شما دسترسی پیدا می‌کند که هیچ‌کس دیگر قبلا کشف‌اش نکرده است.

بهترین کاری که خواندن داستان‌ها با آدم‌ها می‌کنند این است که کامل نبودن شخصیت‌ها باعث می‌شود ذهن شما سعی کند از ذهن دیگران سردربیاورد. این جور آدم‌ها توانایی همدلی پیدا می‌کنند. ممکن است همیشه با شما موافق نباشند، اما سعی می‌کنند ماجراها را از زاویه دید شما ببینند.

آن‌ها نه‌تنها باهوش‌اند که عاقل هم هستند

باهوش بودن همیشه هم خوشایند نیست، اما عاقل بودن آدم‌ها را تحریک می‌کند. همیشه مقاومت در برابر آدم‌هایی که می‌شود چیزی ازشان یاد گرفت کمی سخت است. عاشق یک آدم کتاب‌خوان شدن نه‌تنها کیفیت گفت‌وگو را بالا می‌برد، بلکه باعث می‌شود سطح گفت‌وگو بالا برود.

بر اساس تحقیقات، کتاب‌خوان‌ها

به دلیل دایره وسیع واژگان‌شان و مهارت‌های حافظه، آدم‌های باهوش‌تری هستند. ذهن آن‌ها در قیاس با آدمی معمولی که کتاب نمی‌خواند توانایی درک بالاتری دارد و راحت‌تر و به‌شکل موثرتری می‌توانند با دیگران ارتباط برقرار کنند.

قرار و مدار گذاشتن با آدم اهل کتاب به قرار گذاشتن با هزاران نفر می‌ماند. انگار که تجربه‌ای را که او با خواندن زندگی همه این آدم‌ها به دست آورده در اختیار شما قرار دهد، انگار با یک کاشف قرار گذاشته باشید.

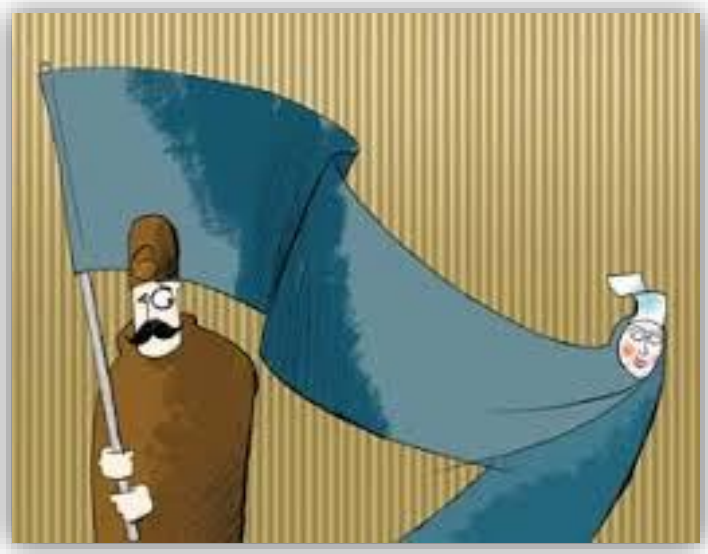
اگر با کسی دوست باشید که کتاب می‌خواند، یعنی می‌توانید هزاران بار زندگی کنید.

بازگشت به نمایه

گندم

(داستانی بر پایهٔ یک رویدادِ تاریخی)

آزاده حضرت



ارژنگ: داستان خانم آزاده حضرت را که دریافت کردیم، نیشتری به دردی مزمن در جامعهٔ ما بود. آن چه در این شماره ارژنگ در باب دختران در دوره قاجار می خوانید، کلید اولِ توجهش را مدیون داستان خانم آزاده حضرت هستیم. با درود به ایشان، شما را به خواندن این داستان واقعی دعوت می کنیم.

انگشتان نازک و کودکانه‌ام را در زمین به امید پیدا کردن دانه‌های گندم مانده در خاک، فرو می‌کردم تا شاید بتوانم تعدادی هر چند ناچیز به محصول گندم جمع‌آوری شده اضافه کنم. تلاشی بیهوده بود. خشکسالی و حملهٔ ملخ‌ها دیگر چیزی باقی نگذاشته بود. ولی دل کوچک یک دختر ده ساله تاب آن همه نگرانی و پریشانی اهالی روستا را نداشت.

دختر یکی یک دانهٔ شیرعلی و چهارمین بچهٔ خانواده بودم. سه بچهٔ اول مرده به دنیا آمده بودند. بعد از من نَن‌جونم یک بار دیگر زایمان کرد که حاصل آن دوقلوها بودند و هر دو پسر. من یکباره صاحب دو برادر شدم تایماز و اَسلان. سالی که بدنیا آمدم با خودم برکت زیادی به خانه آوردم، برای همین هم اسمم را **گندم** گذاشتند. روستای ما ولایت نیمه کوهستانی و کم آبی بود که باغ و باغات در آن کم دیده می‌شد، اما بذل و

بخشش آسمان بر این پهن دشت آنچنان بود که زراعت در آن برکت داشت. پدرم جزء معدود مردان ده بود که به دختر و زن احترام می‌گذاشتند. در آن دوران، در روستای ما و شاید هم دیگر روستاها، جنس مونث تنها کمی با حیوانات خانگی فرق داشت. زنان در روستای ما مانند موجوداتِ زیباروی و خوش نقشی بودند که چشمانی بی فروغ داشتند و مردان تا آنجا که در توانشان بود از آنها بهره می‌بردند. کودکی‌ام بدون هیچ گونه دغدغهٔ فکری سپری می‌شد. دویدن در میان مزارع گندم برای من لذت آور بود. سالها این کار را می‌کردم و هر سال حس می‌کردم با سنبله‌هایِ گندم قد می‌کشم و بزرگ می‌شوم. دنبال لانه‌های حیوانات موذی می‌گشتم. اسباب بازی های دوران کودکی ما تکه‌های سفالی شکسته‌ای بود که با آنها ظرف‌های خیالی آدم بزرگ‌ها را درست می‌کردیم و با تا کردن و لوله کردن شال و روسری برای خودمان نوزادان قنداق پیچ شده درست می‌کردیم و می‌شدیم مامان‌های قدو نیم قد.

عشق و دلدادگی در کنار چشمه‌ها شکل می‌گرفت: چشمه‌ها از دل زمین می‌جوشیدند و آبی گوارا در حوضچهٔ سنگی روستا جمع می‌شد. کوزه‌ها به نوبت پُر می‌شدند و داستان‌های عاشقانه در کنار چشمه‌ها سرانجام می‌گرفت. پسرها تنها با نگاه پُر تمنا به دخترهایِ کوزه بر دوش پیام عشق می‌فرستادند و دخترها تنها با نگاهی از گوشهٔ چشم و یا انداختن دستمالی جواب آری به عشق آنها می‌دادند.

آنسوتر در کنار رودخانه زنان روستا با بقچه‌های لباس‌های کثیف بر رویِ سر، به کنار رودخانه می‌آمدند و با روشن کردن آتشی آب گرم می کردند و رختهای چرک را با آب و صابون‌های دست‌سازِ اسطوخدوس و یا زیتون و گاهاً چوبک می‌شستند و زیر نور آفتاب خشک می‌کردند و عطر صابون در هوا پخش می‌شد. گاهی هم پشت بوته‌ای در همان نزدیکی‌ها زنان پنهانی تنی به آب می‌زدند و حمام می‌کردند.

اواخر فصل تابستان، پایان زمانِ برداشت و تقسیم محصول و آغازِ جشن خرمن کوبی بود. همهٔ روستائیان با لباس‌های کهنه و وصله شده اما شاد در این جشن شرکت می‌کردند. با اینکه رعیت‌ها سهمی اندک از دستِ ارباب می‌گرفتند اما با قناعت، برای یکسال خیالشان آسوده بود. زندگی روستائی در جریان بود و شادی در چهره‌های گلگون تک تک افراد روستا دیده می‌شد.

اما همیشه روزگار بر وفق مراد نبوده و نیست. چرخ گردون بازی‌های بسیار دارد. داستان از این قرار بود؛ طی دو سال پی‌درپی، نباریدن باران و خشکسالی از یک‌سو و حملهٔ ملخ‌ها از سوئی دیگر امان روستائیان را بریده بود به این ترتیب سالی را که پشت سر گذاشته بودیم و سال پیش از آن، دو سال بدون باران و بدون محصول گذشت. در بیشتر روستاهای اطراف قوچان که روستای ما هم یکی از آنها بود، ملخ خوارگی آنچنان شدت داشت که علاوه بر محصول گندم و جو، برگ‌های درختان باغ و علف‌های بیابان را هم می خوردند. مردم دسته دسته ملخ‌ها را جمع می‌کردند و به رودخانه می‌ریختند. در این دو سال، بسیاری از رعیت‌های بیچاره هر چه داشتند فروختند و صرف زندگی خود و مالیات دیوان کردند. در ناحیهٔ قوچان مالیات خانواری هشت قِران بود که بر این مقدار باید سهم ماموران مالیات، سهم حاکم و سهم دولت مرکزی را هم اضافه کرد. بطور معمول در سال‌های

گذشته بعد از برداشت گندم، چند کیسه گندم به میزان سه ری برای مالیات کنار می‌گذاشتند. اما به خاطر خشکسالی و حملهٔ ملخ‌ها، نه خبری از گندم برای خوردن سالیانه بود و نه گندمی برای مالیات. روستائیان حتی نان روزانه‌شان را هم برای خوردن نداشتند، چه برسد به پرداخت مالیات. تا زمانیکه خشکسالی و قحطی نشده بود قدر این دانهٔ حیاتی را نمی‌دانستم. چقدر زندگی مردم به این دانه وابسته بود؛ با این دانه به هر شکلی شکم خودشان را سیر می‌کردند:

قوُتِ روزانه‌شان بود، نان.

با آن خراج دولتی می‌دادند سالی سه ری.

با آن معامله می‌کردند.

در ده ولوله به پا بود. هر روز سر و کلهٔ ماموران مالیاتی برای گرفتن مالیات پیدا می‌شد. آنها نه خشکسالی می‌فهمیدند و نه گرسنگی، حکمران قوچان امیر حسین خان پسر والی خراسان تصمیمش را گرفته بود و برای کداخدایِ ده مکتوب فرستاده بود که کدخدا یوسوف آنرا قرائت کرد: «پارسال در قوچان و روستاهای اطراف زراعت به عمل نیامد و می‌بایست هر یک نفر مسلمان قوچانی سه"ری" گندم مالیات بدهد. چون امسال گندم نداریم و کسی به دادتان نخواهد رسید و از گرسنگی خواهید مُرد و باید دین و قرض را به ترکمنان پرداخت کنیم، بنابراین برای نجات مردم ده از گرسنگی و جلوگیری از هجوم ترکمنان تصمیمی گرفته‌ایم براین اساس که هر یک دختر را با دوازده ری گندم مبادله کنیم. حکمران قوچان، در نظر دارد سیصد نفر دختر مسلمان را به ازای هر کدام دوازده ری گندم معادل سی و شش کیلو گرم محسوب و با تراکمه مبادله می‌کند !» یعنی یک دختر برابر بود با تنها سی و شش کیلو گرم گندم! هر خانواده یک یا دو دختر می‌داد و در مقابل برای هر کدام سی و شش کیلو گرم گندم، برای آن سال قحطی می‌گرفت.

نن‌جون می‌گفت: « شیرعلی ما امسال هیچی نمی‌خوریم. اگه قراره که از گرسنگی بمیریم همه با هم می‌میریم و هر چی تو خونه داریم برایِ مالیات به ماموراِ می‌دیم.»

خبرها جدی بود و روستائیان نگران بودند. کم‌کم فهمیدم جریان از چه قرار است. از ترسم به هیچ کس حرفی نمی‌زدم. دیگر نمی‌توانستم در دنیای کودکی خودم باشم و بدون دغدغه با بچه‌ها بازی کنم. شب‌ها دعا می‌خواندم و آرزو می‌کردم و امیدوار بودم من و همبازی‌هایم در این مبادله نباشیم.

با خودم فکر کردم یک دختر چگونه می‌تواند به جای گندم باشد؟ چرا دختر؟ چرا پسر نه؟ آنها که بیشتر از ما می‌توانند کار کنند؟ آیا دختر به سودمندی گندم است؟ تنها این را می‌دانم؛ زن هم مانند گندم ریشه‌ای دارد قوی که همیشه در جستجوی آب و غذا برای یاری رساندن به دیگران است.

بعد از آن روز آقاجان بسیار نگران بود و مراقب کارهای من. دیگر اجازه نمی‌داد با بچه‌ها کنار رودخانه یا به باغ‌های میوه بروم. دیگر نمی‌توانستم با آنها بیرون از خانه بازی کنم. بیشتر دوست داشت در خانه، آن هم در جائی امن، بمانم. قرار بر این شد که من را به قوچان نزد آتا و آنا بفرستند. اما از ده ما تا قوچان دو روز راه سختی بود و رفتن به آنجا بسیار خطرناک. تا اینکه یک شب مهتابی هنگامی که قرصِ کاملِ ماه در پهنای بیکران آسمان قرار

گرفته و صحرا را چون روز روشن کرده بود، سفر آغاز شد. من و پدرم شبانه راهی قوچان شدیم. این اتفاق آنقدر سریع افتاد که من حتی فرصت نکردم به اندازهٔ کافی از مادرم و دو قلوها خداحافظی کنم و آنها را در آغوش بگیرم. بقچهٔ لباس، دو عدد رو انداز و چند عدد نان فتیر و گردو و پنیر توشهٔ راه‌مان شد. سوار بر گاری گُوجه مَمد شدیم و به راه افتادیم.

... در طولِ راه طولانی و طاقت‌فرسا، پدر متوجه نگاه‌های کنجکاو و پُرسان من شد. راه طولانی بود و سکوت هم این راه را طولانی‌تر و خسته کننده‌تر می‌کرد. شب‌ها پشت گاری در صحرا خوابیدیم. تکان‌های گاری خسته‌ام می‌کرد و حتی نمی‌توانستم به آسمان پر ستاره نگاهی بیندازم. تا سرم را رویِ بقچهٔ لباسم می‌گذاشتم خوابم می‌برد و صبح روزِ بعد به راه می‌افتادیم. تا قوچان دو منزل راه بود. منزل اول شیروان بود و منزل دوم مقصد ما قوچان.

مدت سه سال نزد آنا و آتای پدری ماندم. آتا حسین که به دلیل داشتن سواد خواندن و نوشتن به او لقب میرزا داده بودند، میرزابنویس یک تاجر شیشه بود و از آنجائیکه مردی باسواد بود به من هم سواد خواندن و نوشتن و حساب اعداد را آموخت. البته برای من تجربهٔ بسیار خوبی بود و در این مدت توانستم خیلی از عریضه‌های میرزا حسین را بنویسم و کمک حال ایشان شوم، و همچنین کمابیش با نشریه‌های اندکی که البته گاه و بیگاه به دست میرزا حسین می‌رسید خوانده و آشنا شوم. چند باری یکی از دوستان میرزا حسین پنهانی مکتوب‌هائی به او می‌داد و می‌گفت این ها شب‌نامه‌ها و انتباه‌نامه‌هائی است که مشروطه خواهان نوشته و در شهرهای مختلف خراسان در بارهٔ حملهٔ ترکمنان به روستای قوچان پخش کرده‌اند. آتا حسین با خواندن آنها چهره‌اش در هم می‌شد زیر لب الفاظی می‌گفت: «وا مصیبت‌ها، بر سرِ مسلمانی چه آمده، غیرت مردان مسلمان کجا رفته» و سری به تاسف تکان می‌داد.

بعد از سه سال به روستایمان برگشتم. به نظر می‌رسید دوباره زندگی به روستا برگشته بود و همانطور زیبا و شاد بود. رودخانه پُر آب، درختان باروَر، مزارع گندم سرسبز اما چند تا از دوستانم نبودند. گل بهار، عالیه، آلما، گُل‌بَدن... در راه زنِ پریشان حال و ناقص‌العقلی را دیدم که مستاصل در کوچه‌ها در پی نوزاد گم‌شده‌اش می‌گشت و از هر عابری سراغ طفل سه ماهه‌اش را می‌گرفت. به خانه رسیدم خانه فرقی نکرده بود اَسلان جان و تایماز جان با خوشحالی به استقبالم آمدند. آنها بزرگ شده بودند و قد کشیده بودند و اما مادر، دوری من و اتفاقات این چند سال او را به یکباره پیر کرده بود.

تنها از سرنوشت یکی از آن دخترها با خبر شدم. روزی مادر آلما به کلبه‌مان آمد. هراسان و نگران بود و نامه‌ای از آلما در دستش بود. نامه را به دستم داد تا آنرا بخوانم. دلشورهٔ عجیبی سراسر وجودم را فراگرفته بود. انتظارِ خواندن خبرهای خوب را نداشتم و دلیل آن هم مصیبت‌هائی بود که این چند ساله بر سر ما و روستایمان آمده بود. با دستانی لرزان نامه را باز کردم وبا صدای بلند شروع به خواندن کردم:

«تَصدُقت گردم ننه جان

مدت دو سال است که از شما خبری ندارم امیدوارم که در صحت و سلامت باشید.

ننه جانم، فدای آن اشک‌هائی که هنگام جدائی از من مانند مروارید بر گونه‌هایت جاری بود. آنی از خیال شما بیرون نمی‌روم و پیوسته منظور نظرم هستید. انشاالله وجود مبارکت قرین صحت و سلامت باشد.

اگر از ابتدای رسیدنم به عشق‌آباد حال مرا جویا باشید چه بگویم که ناگفتنم بهتر است. یقین اگر آنروزها مرا ملاقات می‌کردید نمی‌شناختید. تمام جانم را شپش گرفته بود و لباس‌هایم مندرس و پاره شده بودند و از گرسنگی شده بودم اسکلتی که رویِ آن پوست کشیده بودند. تب شدیدی تمام وجودم را فراگرفته بود و مدتی بیهوش بودم. شاید راهزنان فکر کردند که من مِیتی بیش نیستم و دیگر سودی برای آنها ندارم، مرا در گوشه‌ای رهایم کردند. در آن هنگام بسیار خوش اقبال بودم که سورچیِ اشرف‌الملوک خانم جسدِ نیمه‌جانِ مرا که در کناری افتاده بودم دیده و من را به خانهٔ ارباب‌شان می‌برند. من که به یاد نمی‌آورم ولی دوستان می‌گویند که اشرف‌الملوک خانم، ایشان که خانم بزرگ هستند و من افتخار خدمتگزاری ایشان را دارم در پی طبیبی حاذق فرستادند و من را تحت مداوا قرار دادند. سایهٔ خانم بزرگ بر سرم مُستدام باد که هرچه دارم از اوست اگر مادرم در کنارم نیست الحق که حق مادری را در این دو سال برایم به جا آوردند. بهر صورت با توکل به خدا و دلسوزی‌های خانم بزرگ سلامتی حاصل گشت و به اصرار مکرر ایشان سوادار شدم. خانم بزرگ نظر لطف دارند و می‌گویند که من بسیار دختر عاقل و سخت‌کوشی هستم. ایشان به من اجازه دادند که بعد از به اتمام رسیدن کارهای روزانه‌ام تمرینِ مشق سواد در حضور معلم سرخانهٔ کودکانشان بکنم. نامه را هم به کمک ایشان نوشته‌ام. از سرنوشت خود مُتِشَکی نیستم و تنها ملالم و شکایتم دوری از شماست. ننه جانم خبرهای خوشی برای شما دارم. قریب به یکسال است که علی بیک و کدخدا یوسوف برای تظلم خواهی حملهٔ ترکمنان استرآبادی به روستای ما و استرداد اُسرایِ قوچانی، در پایتخت بسر می‌برند. چندین تاجر عشق آبادی از جمله خانم بزرگ که عمر او زیاد باد تلگرامی به حکومت مرکزی فرستادند و نوشته‌اند که چه ننگی از این بالاتر برای یک فرد مسلمان که دختران قوچانی را در شیروان به ارامنهٔ عشق‌آباد می‌فروشند. تُجار ارمنی دختران را می‌خرند تا به عنوان برده و کنیز بفروشند و یا استغفرالله آنها را به آوازخوانی و رقاصی به مهمانخانه‌های تفلیسِ گرجستان می‌برند.

نَن جانِ از جان بهترم، بیشتر از این دوست ندارم خاطرتان را مُکدر کنم. بسیار دلتنگ شما و روستا هستم. گاهی اوقات به طویله می‌روم و کف طویله دراز می‌کشم و عمیقا بو می‌کشم و به یاد

روستایمان و بولوت اسب دَدَ می‌افتم. چشمانم را می‌بندم و در خیال خود شما را مجسم می‌کنم که در حال بافتن گیس‌های پریشانم هستید. آنا را می بینم که در حال وصله کردن لباس‌هایمان است در حالیکه دستان لرزان خود را زیر نور لامپا گرفته تا بتواند سوزن خود را نخ کند. به حمدالله به کلی و صحیحا و تندرست مشغول دعاگوئی و نوشتن مکتوب برایِ شما عزیز راه دور هستم. نگران من نباشید باز هم اگر خانم بزرگ مرحمت کرده و اجازه دهند برایتان مکتوب خواهم نوشت.

ابلاغ سلام و احوالپرسی به آنا و ابلاغ سلام و احوالپرسی به نورچشمی‌ام برادر از جان بِهتَرم، آراز بفرمائید. به خاله‌جان زینت هم سلام مرا برسانید. هنوز از دَدَ دلی پر از کینه دارم که امیدوارم به لطف الهی با گذشت زمان به مهر تبدیل شود.نامه را با اشک چشم بپایان می‌رسانم. زیاده عرضی ندارم.

آلما – ۱۴ شوال سنهٔ ۱۳۲۶ هجری قمری»

یک‌سالی بود که مادر آلما نامه را دریافت کرده بود. کسی در ده نبود که بتواند نامه را برای او بخواند و یا اگر هم بود او اطمینان نداشت که نامه را به او بدهد. مادر آلما می‌گفت بعد از رفتن من از ده یک روز صبح ترکمن ها قریب بر پانصد سوار به دهِ ما و دهات اطراف حمله کردند و همه را چپاول کردند و بالایِ دویست و پنجاه تا زن و دختر بچه را دزدیدند و با خود بردند. آلما هم جزء آنها بود. تنها دو نفر توانستند فرار کنند یک زن به نام خاتون که خودش را از راه روسیه به روستا رسانده، بخت برگشته مجنون شده و آن هم بخاطر نوزاد سه ماهاش است که در این ماجرا از دست داده و آوارهٔ کوچه‌ها شده و معلوم نیست چه بلائی بِسرش آمده شوهرش هم دیگر او را قبول ندارد و به خانه راه نمی‌دهد. و نفر دوم دختر بچه‌ای است که از حال و روز او خبر نداشت. نامهٔ آلما را چون نمی‌دانست چه اتفاقی برای دخترش افتاده جرات نکرده بود به کس دیگری برای خواندن بدهد. با آمدن من به روستا شانس این را پیدا کرد تا از خبر سلامتی دخترش آگاه شود. برگی از روزنامهٔ رنگ و رو رفته و مچاله شده‌ای هم همراه نامهٔ آلما بود. چند خطی از آن را توانستم بخوانم، اما چیز زیادی دستگیرم نشد. اعلان نمرهٔ ۹۵: « نخستین دادرسی قانونی در کشور انجام شده، متهمین مقارن با دوران مجلس اول به ریاست فرمانفرما محاکمه شدند... تمام مردم منتظرند ببینند از مجلس اقدس مبارک ملی دربارهٔ مرتکبین این عمل چه حکمی صادر می‌شود. واویلا اگر باز هم به مسامحه بگذرد یا به رشوه...»

بازگشت به نمایه

زمستان قرقی

نسرین میر

اواخر تابستان، هوا چنان دم کرده و گرم است که ساکنان خانه سالمندان، برای فرار از گرما، اتاق های خود را ترک کرده، همگی در سالن بزرگِ طبقه هم کف جمع شده اند. عده ای روی صندلی ها نشسته، وعده ای دیگر، با واکرهای خود، سرگردان به این طرف و آن طرف می روند. چند تایی هم از خستگی به دیوار تکیه داده اند .

در این میانه فقط «قرقی» است که با صندلی چرخدارش ماهرانه از لابلای ازدحام جمعیت چرخ می زند و از این سر سالن تا به آن سر سالن می رود و برمی گردد .

در وردی سالن باز می شود و چند جوان وارد سالن شده، به سمت پذیرش رفته و خودشان را دانشجوی دانشکده هنرهای تجسمی معرفی می کنند. برگه اجازه آمد و

رفت برای پروژه شان را به خانمی که پشت میز نشسته نشان می دهند و سپس کار خود را آغاز می کنند

آنها تمام سوراخ سنبه های خانه را می گردند. یک صندلی چرخ دار، چند لنگه کفش، چند کیف زنانه کهنه، یکی دو تا عصا و چند کلاهِ غیر قابل استفاده که مدتها در اتاقی روی هم تلنبار شده بود را جدا کرده به حیاط خلوت خانه سالمندان انتقال می دهند .

صندلی چرخدار را روی چمن نشانده و کنارش یک جفت کفش می گذارند و رویشان، محلولی از سیمان می ریزند .

با خشک شدن سیمان صندلی چرخدار و کفش ها سنگین و سخت می شوند، به زمین می چسبند، سخت و سنگین و محکم!

کفش های لنگه به لنگه را پشت سر هم از کنار در خروجی تا پای درختی در کنار دیوار می چینند و چند لنگه را تا به تا بر تنه اش میخ کوب می کنند. باقی کفش ها را بر شاخه های درخت می آویزند بطوریکه آدم با دیدن کفش ها این تصور برایش بوجود می آید که کفش ها قدم به قدم از ساختمان دور شده و از درخت بالا رفته و خود را از شاخه های درخت آویخته اند.

عصاها را در زمین فرو کرده بر آنها کیفی آویخته و یا کلاهی بر دسته آنها می آویزند. پس از یک هفته پروژه آنها تمام می شود. چند عکس از کارشان می گیرند و آنجا را ترک می کنند .

***

چند روزِ باقی مانده از تابستان هم بسرعت برق و باد گذشت.

یکی از روزهای طلائی و آفتابی اوایل پاییز بود. خانم «مارتا» ۹۹ ساله از ساکنین قدیمی خانه سالمندان مانند ۹۰ درصد ساکنین خانه، دچار آلزایمر شده ، در حالیکه پای چپ خود را بر زمین می کشد به کمک واکر با سماجت برای هوا خوری به حیاط خلوت می آید.

لبخندی بر کنج لبش یخ می بندد. چشم هایش را می بندد و نفس راحتی می کشد. یک آه سرد... یک باز دم...

او به محض دیدن آثار بجا مانده از«پروژه!»، از ترس جیغ بنفشی می کشد .

ساکنان خانه با شنیدن جیغ و فریاد خانم «مارتا» به سمت حیاط خلوت می دوند. عده ای بطرف درخت رفته و سعی می کنند کفش ها را از درخت جدا کنند. عده ای هم با عصاهایشان، با کفش های آویخته بر شاخه ها کلنجار میروند. و می خواهند آنها را از شاخه ها پایین بیندازند. یکی دو تا هم کلاه ها و کیف ها را از دسته عصاها بر می دارند.

چند نفر هم روی زمین نشسته با کفش هایی بر زمین میخ کوب شده کلنجار می روند.

کمی بعد سرایدار ساختمان هم به کمکشان می آید . بقیه کفش های جلوی در ورودی را از جا کنده و همه را در سطل زباله می ریزند.

تنها صندلی چرخدار و کفش ها در حیاط خلوت در لابلای گل ها و سبزه ها از دید همه پنهان می ماند.

***

اواسط پاییز سرمای شدیدی همه را غافلگیر می کند. حتی «قرقی» را، که نه نام فصل ها را به یاد دارد و نه از تغییر فصل ها چیزی در خاطرش مانده.

«قرقی» در حیاط خلوت خانه سالمندان با صندلی چرخدارش چرخ می زد، که یک دفعه چشمش به صندلی چرخدار نشسته توی چمن ها و کفش های کنارش می افتد. با چند بال زدن خودش را به صندلی رسانده و رویش می نشیند ، کفش هایش را در آورده، به کناری پرت می کند. پاهایش را توی کفش های جفت شده کنار صندلی چرخدار می کند. صندلی خودش در سرازیری حیاط خلوت چرخی خورده از او دور می شود. قرقی با خوشحالی برای صندلی چرخدارش دستی تکان داده خداحافظی می کند.

دستش را بر دسته های صندلی چرخدار می کشد. سخت و سرد است .

دلش برای صندلی می سوزد.

زیر لب می گوید :

« حیوونکی یخ کردی ... ای واااای... سنگ هم شدی!»

آرام آرام دست هایش را روی چرخ های صندلی می لغزاند .

تنش مور مور شده سردش می شود. سرد و سخت درست مثل صندلی که رویش نشسته. دست هایش بر روی چرخ ها به دو طرف صندلی چسبیده و آن حس قرقی بودن هم دیگر در دست هایش نیست .

با خود فکر می کند :

شاید کفش ها طلسم اش کرده اند. شاید اگر درشان بیاورد، دوباره همه چیز به وضع اول بر گردد. حس می کند پاهایش هم سنگ شده اند، پاها ازکفش ها بیرون نمی آیند، یک جور ماندگاری...

بدنش از سرما کرخت شده. حس بی دردی، هیچ دردی. حس بی حسی...

لبخندی بر کنج لبش یخ می بندد. چشم هایش را می بندد و نفس راحتی می کشد. یک آه سرد... یک باز دم...

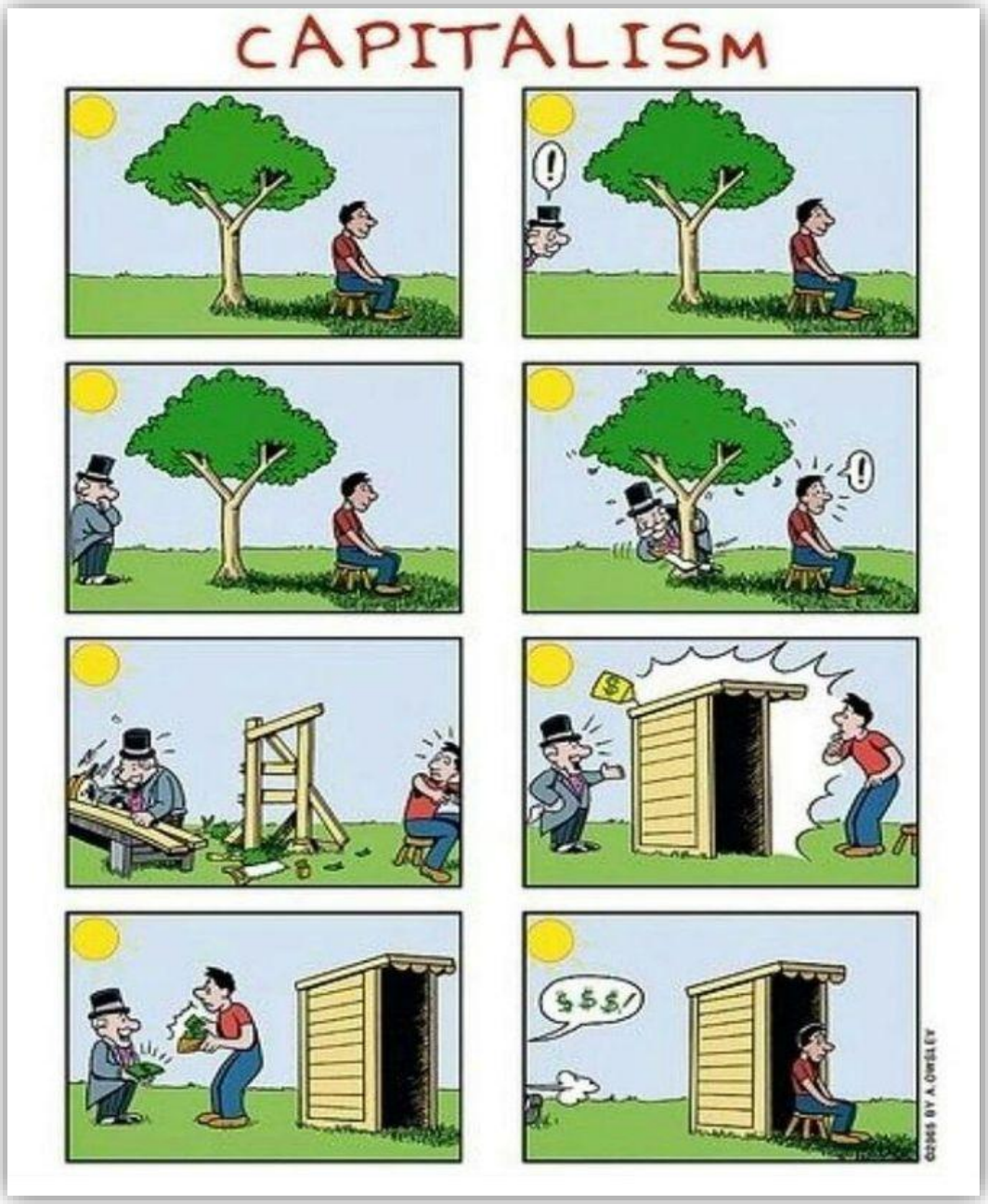
***

بهار با شتاب و بی تاب از دل سنگ و خاک روئید. روزها و شب های تاریک و تلخ زمستان گذشت. اما، قرقی و سنگ شدنش بر روی صندلی چرخ دار، حتی در ضعیف ترین کنج حافظه ساکنان خانه نیز ماندگار شد.

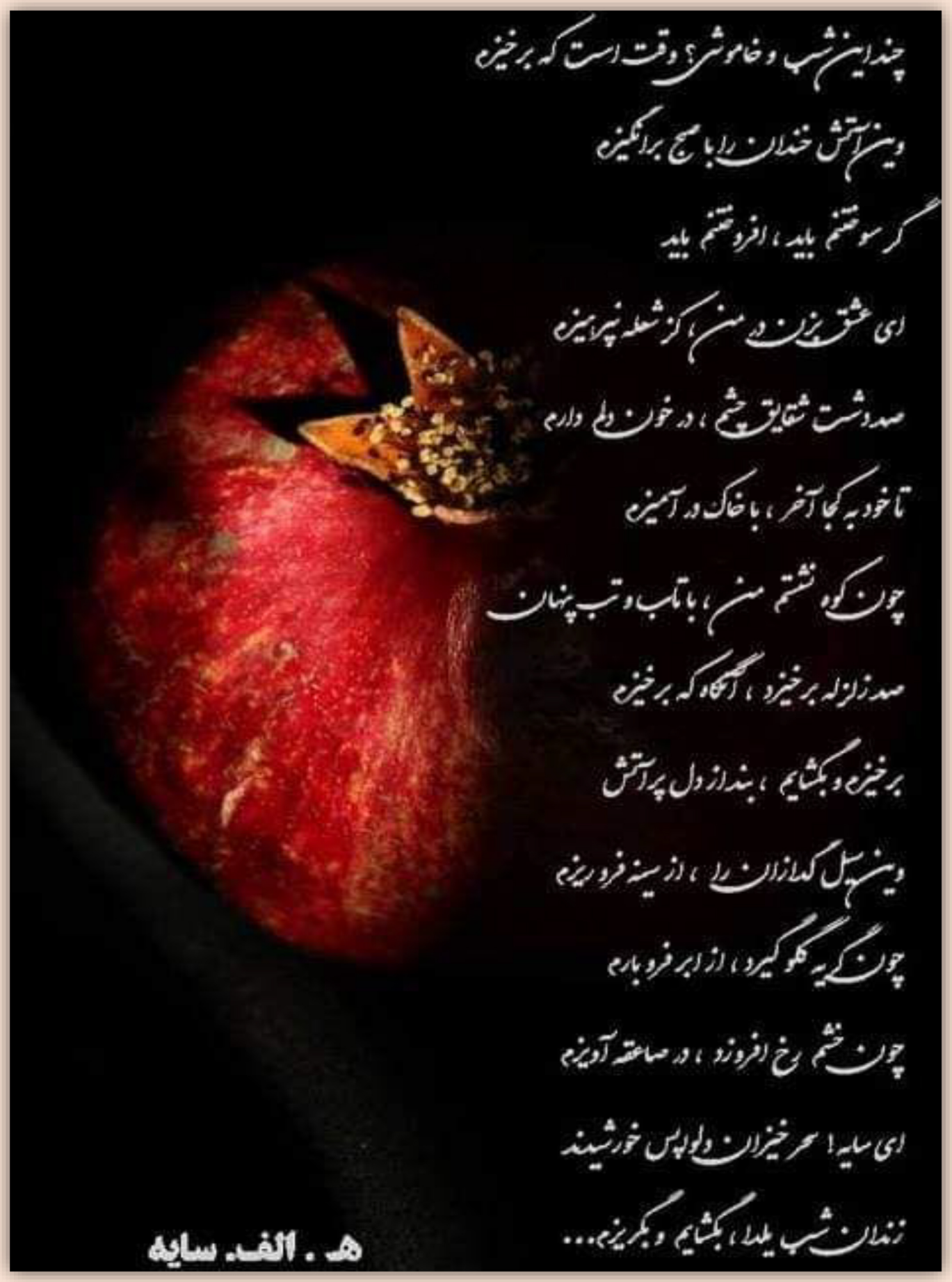
بازگشت به نمایه

سایه‌فروشی نظامِ سرمایه‌داری

سرمایه‌داری درختی که سایه‌اش را نتواند بفروشد، قطع می‌کند! (کارل مارکس)



و در ایران به این کار سودورزانه می‌گویند: "کارآفرینی"!


چند این شب و خاموشی؟ وقت است که برخیزم
وین آتش خندان را با صبح برانگیزم
گر سوختنم باید، افروختنم باید
ای عشق بزن در من، کز شعله نپرهیزم
صد دشت شقایق چشم، در خون دلم دارم
تا خود به کجا آخر، با خاک درآمیزم
چون کوه نشستم من، با تاب و تب پنهان
صد زلزله برخیزد، آنگاه که برخیزم
برخیزم و بگشایم، بندازدل پرآتش
وین سیل گدازان را، از سینه فرو ریزم
چون گریه گلو گیرد، از ابر فرو بارم
چون خشم رخ افروزد، در صاعقه آویزم
ای سایه! سحر خیزان دلواپس خورشیدند
زندان شب یلدا، بگشایم و بگریزم...
ه. الف. سایه