نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِنو
ARZHANG
mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ سوّم، شمارهٔ ۲۳، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۱

"هنر" گفت‌وگویی است مابینِ هنرمند و آن‌که در برابر ایستاده است (هِگِل)

مقولاتِ استِه‌تیک و دریافتِ هنری(۹) هنر و علم...(۱۵) رئالیسمِ جادویی(۳۰) احمد محمود، نویسندهٔ انسان‌گرا(۶۱)
نثر و تعریفاتِ آن(۶۶) مُعجزهٔ شَرابِ خُلار (۸۹) روزگارِ دوزخیِ آقای اَیاز(۹۴) پس‌از من شاعری آید(۱۰۱)
سوتَک و سُرودِ سَروها (۱۰۳) طرّاحانِ طنزاندیشِ ایران(۱۴۱) این چه رازی است...(۱۹۰) اوژن پوتیه و انترناسیونال(۲۰۱) بازمی‌گردم(۲۱۰) تِمساحِ اختلاس در پوستهٔ تولید (۲۱۴) دربارهٔ جمعیت(۲۱۶)

با آثاری از:

ع.آهنین/ ع.اردلان/ ح.الموسوی/ ک.امین‌آوه/ ر.براهنی/ ب.برشت/ ا.بهار/ ا.پوتیه/ ک.م.پیوند/ س.جاوید/ ع.جعفری(ساوی)/ د.جلیلی/ ک.جمالی/ ب.حسن‌زاده/ ر.خندان‌مهابادی/ م.دلیجانی/ ا.راستان/ ع.ا.راشدان/ م.رستگارفَسایی/ ن.رئیسی/ آ.زیس/ ش.سپنتا/ ج.سَرفَراز/ ل.س.سنگور/ ا.شاملو/ پ.شهریاری/ ع.شیخ‌پورقاسمی‌نیا/ ف.شیللر/ و.صمدی/ ا.طبری/ ک.عابدی/ ج.فارل/ م.فلکی/ س.کسرایی/ ا.کهرُم/ و.ای.لنین/ ا.محصّص/ ب.مطلب‌زاده/ ب.مقصودلو/ ه.موراکامی/ س.م.موسوی‌اهری/ ف.مومنی/ م.مهرآور/ ن.میر/ ناکو/ ن.هزاره‌مقدم و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ سوّم، شمارهٔ ۲۳، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۱

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.
نقلِ کلیهٔ مطالبِ منتشرشده در ارژنگ با ذکر ماخذ آزاد است.
در قابِ ارژنگ، هنرمندان و نویسندگانِ میهن‌دوست و مردمی بهتر دیده و خوانده می‌شوند.
مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com
مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین ارژنگ : www.mahnameh-arzhang.com

هر صدف را گوهر از نیسانِ ماست/ شوکتِ هر بَحر از توُفانِ ماست... (اقبالِ لاهوری)

اوّل ماه مه (۱۱اردیبهشت، ماه "نیسان")، روزِ جهانیِ کارگر، بر کارگرانِ رزمنده، زنان و مردانِ زحمتکش ایران و جهانِ خُجسته و پیروز باد!

عکس روی جلد: طرح جلد کتاب The Ghost Sequences (سکانس‌های ارواح – مجموعهٔ داستان کوتاه به زبان انگلیسی)
اثر خانم Alison Compbell Wise (آلیسون کامپل وایس) متولد مونترال کانادا

فهرست

نوروز خُجسته باد/ پ.شهریاری ۵

سرسخن/ تحریریه ارژنگ ۷

مقالات ۸

مقولاتِ استه‌تیک و دریافتِ‌هنری انسان از جهان/ آ.زیس- ک.م.پیوند ۹

طبیعتِ مقولاتِ استه‌تیک/ آ.زیس-ک.م.پیوند ۱۲

هنر و علم - وجودِ شباهت و اختلاف/ ا.طبری ۱۵

تقلیلِ شعر تا حدّ تغییرِ دستورِ زبان/ م. فلکی ۱۹

آیا براهنی به‌دقیقه‌ای پنهان درشعر دست‌یافته‌بود؟/ ا. راستان ۲۹

رئالیسمِ جادویی/ ع. اردلان ۳۰

جنگ، نشانِ دنائتِ آدمی است!/ نفرین براین دنائت! /ب. مطلب زاده ۳۸

پنج مشکل در بیانِ حقیقت/ ب.برشت- و.صمدی ۳۹

درختِ سَرو، نمادِ هویّتِ ایرانی/ ب.حسن زاده ۵۱

حافظ در استرالیا / ع.جعفری (ساوی) ۵۶

احمد محمود زنده نماند که تصویرِ خود را ببیند!/ ب.مقصودلو ۶۱

نثر و تعریفاتِ آن/ م.رستگار فسایی ۶۶

ساختارشکنی یا دیکانستراکشن Deconstruction / ع.شیخ پورقاسمی نیا ۸۳

بتهوون و سرود شادی/ ج. فارل- د. جلیلی ۸۸

شادی!/ ف. شیلر- ک. جمالی ۹۱

ادبیات ۹۵

هاروکی موراکامی Haruki Murakami/ ارژنگ ۹۶

اوّل شَخصِ مُفرد/ ه.موراکامی-ع.ا.راشدان ۹۹

مُعجزهٔ شَرابِ خُلار/ خاطرهٔ واقعی ۱۱۸

من و کلارا و پونی بالدی/ د.اینکیو- ک. امین آوه ۱۲۰

روباه، بُز و چاه/ ا.حسینف –ک.امین آوه ۱۲۳

مادرِ من مثلِ بقیهٔ مادرها نیست!/ داستانک ۱۲۴

پاداش (داستانک)/ ن. رئیسی ۱۲۶

نِسیان قاصدک/ ن.میر ۱۲۷

نقد و معرّفی ۱۲۸

زاپاتا: ایدئولوژیِ یک دهقانِ انقلابی / ر.پ. میلن- و.درساهاکیان ۱۲۹
پارسی‌گویانِ اروپا ۱۳۱
میترا درویشیان از زبانِ خودش ۱۳۲
عشق / م.درویشیان ۱۳۳
ابراهیم پورداوود و ایران‌شناسی /ه.عباسی ۱۳۵
نردبان‌های بی‌بام / م.مهرابی ۱۳۷
طرّاحانِ طنزاندیشِ ایران / ا.محصص ۱۴۱
به‌رغمِ پنجره‌های بَسته: شعرِ معاصرِ زنان /ک.عابدی ۱۴۳
صد سال شعرِ زنانِ ایران (۱۲۹۹ تا ۱۳۹۹) / ک.عابدی ۱۴۵
نیازی به الفبا نبود / م.ضیایی ۱۴۷
درختِ اَنجیرِ مَعابِد (دو جلدی) / ا.محمود ۱۵۰
روزگارِ دوزخیِ آقای آیاز / ر.براهنی ۱۵۳
نمایهٔ آثار رضا براهنی ۱۵۹
دو برگردان از اُتِللو اثر شکسپیر / ع.نوشین – نیما یوشیج و م.ا.به آذین ۱۶۰
نوروزنامه / ع.خیام ۱۶۱
سبک‌شناسی (تاریخِ تطوّرِ نثرِ فارسی) / م.ت.بهار(ملک‌الشعراء) ۱۶۳
دانش و اُمید ۱۶۴
چهار اثرِ نفیس از سعید نفیسی / س.نفیسی ۱۶۵

شعر و شاعران ۱۶۶

پس از من شاعری آید / س.کسرایی ۱۶۷
عسگر آهنین و چِل تِکه‌ای از لَبریخته‌های کوتاهِ او! / ب.مطلب زاده ۱۶۹
لَبریخته‌های عسگر آهنین / ع.آهنین ۱۷۰
مالکانِ گورستان / ع.جعفری(ساوی) ۱۷۷
سراب / ج.سرفراز ۱۷۹
دلِ زمین / ا.بهار ۱۸۱
تو سِپیدی، من سیاهم / ل.س.سنگور ۱۸۲
کفش‌دوزک‌ها / م.مهرآور ۱۸۳
اشعار سه خطی / م.دلیجانی ۱۸۴
سوُتَک / س.م.موسوی اهری ۱۸۵

سُرودِ سَروها/ س.م.موسوی اهری ۱۸۶
سَروها... سِپیدارها... صنوبرها/ س. جاوید ۱۸۷
هم‌چو سیبی سُرخ/ ناکو..... ۱۸۸

یادِ بَعضی نَفَرات ۱۸۹
«این چه رازی ست که هر بار بهار...»/ ب. مطلب زاده ۱۹۰
برگ‌های بهار آفتابی/- خاطره‌ها – ۱۲/ع. توده-ب. مطلب زاده ۱۹۶
اوژن پوتیه/ و .ا. لنین – د. جلیلی ۲۰۱
انترناسیونال/ ا. پوتیه – ا. لاهوتی ۲۰۳
انترناسیونال/ ا. پوتیه – ا. شاملو..... ۲۰۴

اجتماعی..... ۲۰۵
حملاتِ شدید به افزایش ۵۷,۴ درصدی حدّاقلِ دستمزد/ ن. هزاره مقدم ۲۰۶
بازمی‌گردم/ ر. خندان مهابادی ۲۱۰
۵۴ مین سالگرد تأسیس کانون نویسندگان ایران را گرامی می‌داریم/ک.نویسندگان ایران..... ۲۱۲
تمساحِ اِختِلاس در پوُستهٔ تولید/ ف. مومنی ۲۱۴
دربارهٔ جمعیّت/ ا. کهرم ۲۱۶

گوناگون..... ۲۲۱
نخستین کاریکاتور در مطبوعات ایران/ حسین الموسوی ۲۲۲
"فَرتور" جایگزین خوبی برای واژهٔ عکس نیست/ ش. سپنتا ۲۲۳

هنرهای دیگر..... ۲۲۶
نمادِ یادبودِ جان‌باختگانِ جنایتِ آمریکا در «العامریه» بغداد ۲۲۷
خداحافظی تزار با لشکریان ۲۲۸
ذهنِ پرسش‌گر ۲۲۹
ساختِ اثر هنری با قاشق و چنگال..... ۲۳۰

نوروز خُجسته باد

آرزو کنیم حاکمیّتِ زور و سرمایه از جهان برأفتد و انسان از بردگیِ سرمایه نجات یابد

پرویز شهریاری

(۲ آذر ۱۳۰۵ کرمان – ۲۲ اردیبهشت ۱۳۹۱ تهران)

نوروز می‌آید و یک بار دیگر آرمان‌های انسانی در دل‌ها زنده می‌شود. نوروز، جشنِ یادآوری اُمیدهای انسانی است، اُمید به آغازی بهتر و انسانی‌تر. نوروز، نه تنها رستاخیزِ طبیعت که درضمن رستاخیزِ زندگی است. مردم همیشه و در طول تمامی تاریخ، چشم به "روزی نو " به "نوروز" و به "به‌روزی" داشته‌اند و در دشوارترین شرایط هم، این اُمیدِ خود را از دست نداده اند و با هر جشنی، به ویژه با نوروز، با تکرارِ آرزوهای خود، برای دستیابی به آن‌ها تلاش را تمرین کرده‌اند.

نوروز جشنِ شهرنشینان، دهقانان و همهٔ مردمِ آرزومند است وگرچه برای دورانی، بصورت جشنِ بزرگان و کاخ‌نشینان و باج بگیران درآمده بود؛ هرگز ویژگی مردمی خود را ازدست نداد. مردم آمال و آرمان‌های خود را داشتند و "بزرگان" در پی مقصودِ خودخواهانه و غارتگرانهٔ خود بودند. ولی امروز نوروز یکسره از قصرها به درآمده ولی هم‌چنان درون خانه های مردم، مردم عادی روستاها و شهرها باقی مانده است و با وجود این‌که در طولِ سده های متوالی، با دشمنی بیگانگان و بیگانه‌خواهان روبرو بوده، حُرمتِ خود را از دست نداده است.

فردوسی در آن جا که از **جم** صحبت میکند، همان جم که "روزنو" یا "نوروز" را آورد، در واقع آرزوهای مردم را ستایش میکند، آرزوهایی که هرگز از چشم‌زخمِ "بزرگان" مصون نبوده، و در عین حال، هرگز با آسیب های زمان از پا نیفتاده و خود را زنده نگه داشته است. **فردوسی می‌گوید:** با آمدنِ جمشید (یعنی با آغاز نوروز یا روزنو)، جنگ و ستیز و دوگانگی از میان رفت، دردها درمان شد، مردم آسوده شدند، رنج و زشتی به کنار رفت، مردم از زیر فرمان دیوها آزاد شدند، کسی بر کسی فرمان نمی راند، و مردم از پذیرفتن فرمان، "تن آزاد" شدند.

و این همان اُمیدی است که "یَشت‌ها" هم می‌دهد: با آمدن جم و نوروز، گرسنگی و تشنگی دور شد و ضعف و پیری و مرگ شکست خورد. و اینها، همان آرزوهای مردمِ فرودست است. این، همان آرزو و اُمیدِ دیرینهٔ انسان است که در"زامیاد یَشت" با زیبایی سروده شده است: "... جهان از عدالت و حکمت پُر شود... اندیشه و گفتار و کردارِ نیک پیروزی یابد، جهان از دروغ پاک شود، خشم از میان برود، راستی بر کژی چیره شود و منشِ

ناپاک از منشِ پاک شکست بیند."... و این، همان آرمانی است که زرتشتِ بزرگ، رسیدن به آن را، در پرتوِ "شناخت" و "خرد" میداند و به همین جهت فردوسی آرزو میکند که جهان از نابخردان پاک شود.

در آستانهٔ نوروز:

آرزو کنیم که رخسار دخترکان و پسرکان این سرزمین و همه سرزمین ها، همچون سیب و سبزی هفت سینِ نوروزی، گل‌گون وشاداب باشد؛ گرسنگی، بیسوادی وجهل، از همه سرزمین ها رخت بربندد؛ بیماری و رنجوری ناشی از بی غذایی و بی‌دوایی دامنِ کودکان ما را نگیرد؛ انسان به حُرمتِ انسانی خود برسد؛ حاکمیتِ زور و سرمایه از جهان بَرافتد و انسان از بردگیِ سرمایه نجات یابد؛ آدم‌کشی و جنایت، چه به نام جنگ و چه به نام‌های دیگر، رخ ندهد و "جنگ" به واژه‌ای در "فرهنگ‌ها" تبدیل شود که در زندگی انسان‌ها کاربُردی نداشته باشد.

آرزو کنیم، اندیشه‌ها به هم نزدیک شوند؛ جوانه های دوستی و عدالت، امکان رشد یابند؛ آزادی و دموکراسی، دستاوردی که بشر ضمن مبارزه‌های هزاران ساله خود به آن دِل بسته است، بال و پُر بگستراند؛ آزادگان بتوانند به آزادگی خود افتخار کنند؛ هیچ بی‌گناهی (و چه بهتر، هیچ انسانی) در خونِ خود نغلطد؛ هیچ آزاده‌ای، میله‌های زندان را لمس نکند...

آرزو کنیم، وجدان‌ها آزاد باشند؛ کسی از بیان اعتقاد درونی خود بیم‌ناک نباشد؛ "خودسانسوری" که از بلاهای مهیب دورانِ تسلّطِ سرمایه است، وجدان‌ها را نیازارد...

آرزو کنیم، سیّارهٔ ما که دستخوشِ ویران‌گری طالبانِ سود و سرمایه قرار گرفته است، پاکیزه و قابلِ زیست بماند؛ آب و خاک و هوا از آلودگی نجات یابد؛ به جای سودِ بیشتر برای صاحبانِ سرمایه، تندرستی و طولِ عُمرِ انسان مورد توجه قرار گیرد و داروها و "خوردنی‌های" ناسالم و زیان‌آور تولید نشود، به‌جای درختان سرسبز و جنگل‌ها، میله‌های آهن سر به آسمان نکشد...

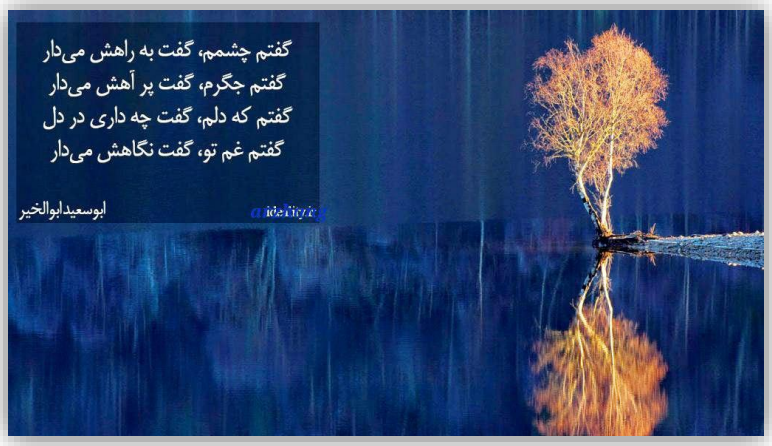
آرزو کنیم، هر چه بمبِ اتمی و شیمیایی و میکروبی، و به‌طورِکلّی هرچه ابزار جنگی و زورگویی است از جهان برافتد؛ به نامِ کمک به مردم، آن‌ها را قتلِ عامّ نکنند؛ به نام "تجارتِ آزاد"، فساد و دزدی و آدم‌کشی و مواد مخدر را به این جا و آن جا صادر نکنند...

کوتاه‌سخن: آرزو کنیم، انسان، سرانجام، به‌زندگیِ انسانیِ خود برسد. "روزِ نو" و"نوروز" برهمهٔ شما خجسته باد!

دسته‌گُلِ خونینِ افتخار، بر گورِ هر مَردِ کم‌مایه‌ای نخواهد رُست! (لامارتین)

بازگشت به فهرست

سرسخن



"نیسان" (در زبان سُریانیِ آرامی یا آشوری؛ مترادف و مخفّفِ اَنیسان)، نام دیگرِ ماهِ اردیبهشت، دوّمین ماه از فصلِ بهار و سالِ شمسی(مصادف با ماهِ آوریلِ میلادی)، و نیز نامِ ماهِ هفتم از سالِ سُریانی است. در فرهنگ عمید به معنای "نَی‌سان و شبیه به نَی" آمده است و بارانِ اردیبهشت را نیز نیسان گویند. در گویشِ مازَنی، بارانی است که بعداز بیستم فروردین به مدت ۲۰روز می‌بارد و آن‌را نیسان یا شفادهنده می‌دانند. بارانی که قطراتِ آن‌را جمع می‌کردند و برآن دعا می‌خواندند و در منابع دینی، نوشیدن آن‌را موجب تقویتِ سلامتی بدن و دفع بیماری‌ها می‌دانستند. در بسیاری از متون و اشعارِ کلاسیک و حتّی معاصر ایران، واژهٔ "نیسان" فراوان به کار رفته و گاه نیز با تعابیر و عباراتِ ترکیبی که می‌توان ردّ آن‌را در شعرِ شاعرانی بزرگ یافت: خاقانی (نمِ نیسان، فصلِ نیسان، آتشِ نیسان یا چمنِ نیسان)؛ مسعود سعد و بسطامی و سعدی و صائب (ابرِ نیسان)؛ ناصرخسرو (ماهِ نیسان)؛ نظامی (بارانِ نیسان) و سعدی (دولتِ نیسان)؛...

"نیسان"، در شعر شاعران معاصر نیز پُرکاربرد بوده است، به عنوان نمونه: نادر نادرپور (چه کسی می‌دانست/ که پس از آن‌همه بیداردلی/ در شبِ تیرهٔ نیسانِ زمین خواهی خفت) و همو در شعرِ کهن دیارا (من ای بهاران ز ابرِ نیسان/ چه بهره گیرم که خود خزانم)؛ و یا مفتون امینی در شعری به یاد صمد بهرنگی (سکوتِ باغچه‌هایت، دُعایِ نیسان بود)... ؛ ولی ما در اشعارِ بزرگانی چون حافظ و فردوسی و خیام و نیز نیما از میان معاصران، این واژه را کمتر و یا اصلا نمی‌یابیم که این خود، می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه باشد. در ایران و کشورهای حوزهٔ نوروز، در پیِ فروردین، ماهِ نیسان (اردیبهشت)، یکی از بهترین آب و هواهای طی سال و طبیعتِ شکوفا بر روی کرهٔ زمین را داراست که سعدی در وصف آن می گوید: "به تَک ژاله می‌ریخت بر کوه وُ دشت/ تو گفتی مگر ابرِ نیسان گذشت...".

بی تردید با مهار ویروس مرگ‌بار کرونا در سطحِ جهان، مشاهدهٔ دوبارهٔ چنین تصاویر و لحظاتِ استه‌تیک، رابطهٔ احترام‌آمیز گونهٔ "انسان" با طبیعتِ مهربان و پیوندِ طبیعت با انسان و سرشت و سرنوشتِ او که در شعرِ شاعرانِ ما نقش بسته، نیازمندِ آن است که به توصیهٔ احسان طبری "بر این زمین عَبَث نرانیم" و به تعبیرِ جرج برنارد شاو "یاد بگیریم که مثلِ آدم روی زمین زندگی کنیم."*

بازگشت به فهرست

مقالات

مقولاتِ استِه‌تیک و دریافتِ‌هنری انسان از جهان

۱- طبیعتِ مقولاتِ استِه‌تیک

(بخشِ اوّل از فصلّ چهارم کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

تصویر برگرفته از روی جلد مجلهٔ بالتیک وُرلدز

ارژنگ: انتشار تدریجی متن کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی" اثر ارزشمند پروفسور آونر زیس در ارژنگ که با هدف آشنایی خوانندگان با تئوری هنر از شمارهٔ ۷ خرداد ۱۳۹۹ بی‌وقفه ادامه‌یافته، اینک با انتشار مطلب زیر با عنوان "طبیعتِ مقولاتِ استه‌تیک" وارد فصلِ چهارم خود می‌شود. از آن‌جا که واموازهٔ "استه‌تیک" در کلّ ِ این اثر صدها بار و فقط در این بخشِ کوتاه ۵۵ بار به شکلی متورّم به کار رفته، لذا ضروری دیدیم ابتدا دربارهٔ تعریف و معادلِ فارسی این واژهٔ لاتین، بخش‌هایی از توضیحات مندرج در ارژنگ شمارهٔ ۵ فروردین ۱۳۹۹ را با هدف کمک به درک بهتر و بهره‌مندی بیش‌تر خوانندگان از متن اثر بازنشر نموده و سپس انتشار متنِ کتاب را پی بگیریم.

☘ ☘ ☘

در بارهٔ واموازهٔ اِستِه‌تیک:

Aesthetics انگلیسی	Esthetique فرانسه	Aisthetikos یونانی	ästhetik آلمانی	Эстетика روسی	es'θetɪk تلفظِ فونتیک

...در یک صد ساله اخیر برخی از واموازه‌ها مانند رادیو، تلویزیون، کولیس، رادیاتور، شوفاژ، فیوز و غیره... بدون هیچ تغییری عملا به قسمتی از زبان فارسی مبدل و پذیرفته شده‌اند و به‌هر روی، شتابِ ورود واموازه‌ها یا واژگانِ بیگانه به زبان فارسی نیز بیش از شتابِ برابرسازی و واژه‌آفرینی بوده که امری است بس دشوار و تخصصی، و این فقرِ واژگانی، از جمله در مورد واموازهٔ علمی"اِستِه‌تیک" **(Aesthetics)** نیز وجود داشته که موضوع این نوشتار

است. البته این واموواژه را نباید با واژهٔ علمی استاتیک **(Static)** به معنای سکون و ایستایی، وضعیت یا نیروی ثابت، الکتریسیتهٔ ساکن -شاخه‌ای از علومِ مکانیک و مهندسی- اشتباه گرفت.

در حوزهٔ هنر و ادبیاتِ مارکسیستی در زبان‌های گوناگون، و یا آن‌جا که عالمانِ استه‌تیک اعم از ایده‌آلیست و ماتریالیست نظیر: پاسپلوف، بلینسکی، سوکولوف، بوم‌گارتن، گانتنر، ساچکوف، دوفرن، آستاخف، سوریو، خراپچنکو، فدین، رومانکو، آونر زیس و دیگران... دربارهٔ پایه‌های علمی هنر، آفرینش هنری، و تاریخ و فلسفهٔ آن بحث می کنند، شاهد به کارگیری پرتکرار واژهٔ اِستِه‌تیک هستیم. واموواژه‌ای لاتین با ریشهٔ یونانی که وارد زبان فارسی شده است.

استه‌تیک، امروزه علاوه بر این‌که شاخه‌ای علمی است که به مطالعهٔ قوانین عامّ تکاملِ هنر، خلاقیتِ هنری، نقدِ هنری و فرآیند آفرینشِ آثار هنری می پردازد، برای تئوری‌هایی که به نحوی با اشکال خاص هنری سر و کار دارند، یک "فراتئوری" محسوب می‌شود که روش‌های نقد، تحقیق، کاربرد و پیوند میان آن‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد. علمی که خصلتِ فلسفی دارد، اما جزیی از فلسفه محسوب نمی‌شود. دانشی که مبانی متدولوژیکِ خود را از ماتریالیسمِ دیالکتیک و تاریخی می گیرد، ولی موجودیتِ مستقل خود را حفظ می کند... به این اعتبار، استه‌تیک، خود یک اسلوبِ علمی نیز هست که به سهم خود نقش مهمی در رشد و تکاملِ هنری جامعه ایفا می کند و تا حدود زیادی با نقدِ هنری و تئوریِ هنر هم‌بسته است تا جایی که بلینسکی، نقد را "استه‌تیک در عمل" می نامد...

حال با این اشاره گذرا به گستردگی حوزهٔ کار این دانشِ نه چندان نوین که مبانی و مفاهیم اولیهٔ آن از زمان ارسطو (پنج قرن پیش از میلاد) تا به امروز مطرح بوده، به راستی، خواننده فارسی‌زبان وقتی معادل دقیقی برای واژهٔ استه‌تیک وجود ندارد، از عبارات ترکیبی پرکاربردی نظیر: احساسِ استه‌تیک، دریافتِ استه‌تیک، آرمانِ استه‌تیک، روابطِ استه‌تیک، تربیتِ استه‌تیک، روندهای استه‌تیک، آفرینشِ استه‌تیک، جاذبهٔ استه‌تیک، لذّتِ استه‌تیک، بینشِ استه‌تیک، مضمونِ استه‌تیک، حکمِ استه‌تیک،... و یا استه‌تیکِ تحلیلی، استه‌تیکِ فنی، استه‌تیکِ تولیدی، استه‌تیکِ طراحی صنعتی و غیره... به چه درکی می تواند برسد؟

در زبان فارسی، در نیم قرن اخیر از سوی نویسندگان و پژوهندگان و هنرشناسان و مترجمان آثار ادبی و هنری خارجی، برای واژهٔ استه‌تیک واژگانی چون زیبایی، زیبایی‌شناسی، زیباشناسانه، زیبا شناختی، علمِ هنر (هنرشناسی)، علمِ التذاذ، علمِ جمال، ذوقی، عاطفی، حسّی و غیره... به‌کار گرفته شده اما عموما آن‌را با "زیبایی‌شناسی" برابر می گیرند. (یکی از این دست منابع ارزشمند، کتاب **"مسائل زیبایی‌شناسی و هنر"** با برگردان **محمدتقی فرامرزی** است که دربرگیرندهٔ مجموعه مقالاتی از عالمان استه‌تیک شوروی است). اکنون تنها کافی است برای آزمون، یکی از برابرهای فارسی مورد اشاره را در عبارات ترکیبی ذکر شده قرار دهیم تا به میزان تناسب یا نزدیکی هر جایگزین با معنای واموواژهٔ استه‌تیک پی ببریم.

امّا بسیاری از صاحب‌نظران نیز زیبایی را زیوری نمی‌دانند که بر گردنِ هنر و آثار هنری آویزان باشد و به دلیل نسبی بودن مفاهیم زیبایی و زشتی، واژهٔ "زیبایی‌شناسی" و دیگر برابرهای مشابه را برای استه‌تیک فاقدِ جامعیت یا کفایت ارزیابی نموده‌اند. آن‌ها بین "هنر" و "زیبایی" علامتِ مساوی نمی‌گذارند و ترجیح داده یا می‌دهند که در آثار قلمی خود از همان واموواژه استه‌تیک استفاده کنند. از جمله، دانشمندِ فقید **احسان طبری** که در مطلبی با عنوان "دربارهٔ برخی مسائل استه‌تیک و هنر" می‌گوید:

"... ترجمهٔ واژهٔ استه‌تیک به فارسی متضمّنِ برخی دشواری‌هاست: ترجمهٔ آن به «زیباشناسی» از آن جهت نادرست است که مباحث این دانش تنها بررسی مسأله زیبا و زشت نیست و دامنه اش از آن به مراتب فراخ‌تر است. ترجمه به واژهٔ عربی «ذوقیات» (نظیر «اخلاقیات» برای اِتیک) بی‌تناسب به نظر نمی‌رسد. به‌هر حال ما ترجیح دادیم از واژه متداول بین‌المللی استه‌تیک استفاده کنیم که از ریشهٔ یونانی «آئیس‌ته‌سیس» آمده و معنایش «ادراکِ حس» است و بدین مناسبت می‌توان استه‌تیک را با تسامح «علمِ حیاتِ لطیف» نیز ترجمه کرد. استه‌تیک دانشی است در بارهٔ قوانینی که بر وفق آن، انسان جهان را از دیدگاهِ ذوقیات ادراک می کند. علاوه بر آن، در این دانش در بارهٔ ماهیت آفرینشِ هنری و اشکال آن سخن می رود و از این جهت، استه‌تیک را تا حدی "هنرشناسی" نیز می توان نامید. ولی همهٔ این معادل‌ها، چنان‌که خواننده پس از قرائتِ این بررسی درخواهد یافت، نارساست.." (نوشته های فلسفی و اجتماعی، چاپ دوم ۱۳۸۶ جلد دوم، ص۳۱۰ و نیز: مجله تئوریک دنیا، سال اول، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم، ۱۳۵۸، صص ۱۲۲تا ۱۴۲)

مرجع معتبر علمی دیگری که بر این نظر صحه می گذارد، برگردان فارسی از کتاب مهم "پایه‌های هنرشناسی علمی" اثر پروفسور آونِر زیس، عالمِ استه‌تیکِ سرشناس شوروی است که توسط ک.م.پیوند ترجمه و چاپ نخست آن در ۲۶۰ صفحه در آبان سال ۱۳۶۰ در ایران منتشر شده است. مترجم این کتاب نیز به جای استفاده از معادل‌های رایج فارسی، بارها و بارها در طول کتاب از همان واژهٔ بین‌المللی "استه‌تیک" استفاده نموده و دلیل آن‌را چنین عنوان نموده است:

"استه‌تیک را در فارسی "زیبایی‌شناسی "یا "جمال‌شناسی" ترجمه کرده‌اند ولی چون موضوع مطالعهٔ این علم بسیار وسیع‌تر از زشتی و زیبایی است، ما به دلیل نبودن معادلی دقیق‌تر، واژهٔ استه‌تیک را ترجیح دادیم/ مترجم." (پانویس ص ۹ کتاب)

به باور ما پرهیزِ اندیشمند چندوجهی و فرهیخته‌ای چون احسان طبری (شاعر، نویسنده، مترجم، ادیب، خطیب، زبان‌شناس، جامعه شناس، مورخ، منتقد، روزنامه‌نگار، سیاست‌مدار و تئوریسین برجسته...) از به‌کار بردن برابرهای فارسی ذکرشده و ترجیح اصلِ واژهٔ لاتین استه‌تیک در آثارشان بی حکمت نبوده و نیست. سخن از شخصیت ممتاز با دانشی عمیق است که خود آفرینندهٔ بسیاری واژگان و مصدرهای رایج در زبان فارسی نظیر: تاریک‌اندیش، دگر اندیش، واپَس‌گرا، بُرون‌رفت، پنهان‌کاری، ادامه‌کاری، رزمیدن، چَکامه، ژرفش، ژرفاندن و ژرفیدن، دستاورد، بسیج، بسیجیدن، روشنفکر، شب‌زده، نماد، چونان، سنگلاخ، خرسنگ، مَردُمِش(انسانی‌کردن)،... بوده و بسیاری معادل‌های فارسی علمی را وارد فرهنگ لغات فارسی و زبان رایج ما نموده که پرداختن به آن در حوصلهٔ این نوشتار نیست. طبری در مقاله مورد استنادِ ما (در بارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر) ترجیح داده بیش از صد بار از واژهٔ استه‌تیک به جای برابرهای نارسای موجود در زبان فارسی استفاده کند و این رنج را بر خوانندهٔ صبورِ آثارش تحمیل کند، امّا معادل‌های موجود را جایگزین آن نکند و این نکتهٔ قابل تاملی است...

☘ ☘ ☘

در ادامه متن بخشِ اوّل از فصلّ چهارم کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی" را با عنوان " مقولاتِ استه‌تیک و دریافتِ‌هنری‌انسان از جهان ۱- طبیعتِ مقولاتِ استه‌تیک" از نظر می‌گذرانید.

بازگشت به فهرست

طبیعتِ مقولاتِ استه‌تیک

متن بخشِ اوّل از فصلِ چهارم کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی"

کانون‌های شناختی استه‌تیکِ انسان و توانایی او در ارزیابی استه‌تیک عبارتند از: زیبا، والا(Sublime)، تراژیک (فاجعه‌آمیز)، و کُمیک (مُضحک).

برخوردِ استه‌تیکِ انسان با جهانِ واقعی در مقولاتِ استه‌تیک متجلّی می‌شود و عامّ‌ترین انعکاسِ خود را بر این مقولات می‌یابد. این برخوردها به اندازهٔ تجاربِ اجتماعی-تاریخی انسان که در ضمنِ آن حسّاسیتِ استه‌تیک، معیارها و توانایی‌های استه‌تیک، و ارزیابی استه‌تیکِ او از پدیده‌های جهانِ عینی شکل می‌گیرند، متنوع‌اند. با این‌حال، در این تنوّع برخوردهای استه‌تیک، یعنی در پیچیدگی و آشفتگی ظاهری تصادفات و در انبوهِ تجلّیاتِ فردی و منحصر به فردِ فعالیتِ استه‌تیک، به الگوهای معیّنی برمی‌خوریم که شعورِ انسان‌ها را به صورت مقولاتِ استه‌تیک در می‌یابد. **تعریف مشهور لنین** از ماهیّتِ (Essence) مقولاتِ علمی در ارتباط با تعریف مقولاتِ استه‌تیک، و نیز مقولاتِ حوزه‌های دیگر، حائز اهمّیتِ فراوان است. او می‌گوید: "انسان با شبکه پیچیده‌ای از پدیده‌های طبیعی روبرو می‌شود. انسانِ غریزی، یا انسانِ وحشی، خود را از طبیعت جدا نمی‌داند، ولی انسانِ آگاه خود را از طبیعت تشخیص می‌دهد و مقولات، مراحلِ این تشخیص یعنی مراحلِ شناخت جهان‌اند، و کانون‌هایی هستند در این شبکه پیچیده که بر شناختِ آن و تسلّط بر آن یاری می‌رسانند".(۱)

کانون‌های شناختی استه‌تیکِ انسان و توانایی او در ارزیابی استه‌تیک عبارتند از: زیبا، والا(Sublime)، تراژیک (فاجعه‌آمیز)، و کُمیک (مُضحک).

البته این‌ها یگانه مقولاتِ استه‌تیک نیستند. در گذشته علمِ استه‌تیک از مفاهیمِ زیادی استفاده می‌کرد (و هنوز هم استفاده می‌کند) که می‌توانیم آن‌ها را نیز مقولات بدانیم. ولی معقول‌تر به نظر می‌رسد مقولاتِ فوق را اساسی‌ترین مقولاتِ استه‌تیک بدانیم، زیرا که اگر هم شکل و هم محتوا را در نظر بگیریم، چه برخوردهای استه‌تیکِ انسان با جهان و چه موضوعاتی که این برخوردها در بر می‌گیرند، کاملاً در این مقولات گنجانده شده‌اند .

مقولاتِ دیگرِ استه‌تیک را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد:

نوعِ اوّل شاملِ مقالاتی هستند که در عینِ برخورداری از استقلالِ نسبی، شاخه‌ها یا جلوه‌های خاصّ و فرعی مقولاتِ اساسی به‌شمار می‌روند. از این نوع‌اند مقولاتِ قهرمانانه(Heroic)، شکوهمند(Majestic)،

سلیقه(Taste)، مُطایبه (Humour) و غیره، که قهرمانانه، تجلّی خاصّ ِ والا و تراژیک است، و مطایبه، تجلّی خاصّ ِ کُمیک.

نوعِ دوّم شاملِ مقالاتی هستند که دارای خصلتِ ساختاری می‌باشند از قبیلِ تناسب(Proportion)، هماهنگی (Hurmony) و غیره. ما این‌گونه مقولات را غالباً به عنوان ضوابطِ ارزیابی استه‌تیک به کار می بریم. برای مثال استدلال می کنیم: برخی پدیده‌ها به‌خاطر این‌که از لحاظِ تناسب از پدیده‌های مشابهِ دیگر ممتازند، زیبا به شمار می‌روند، ولی باید به خاطر داشت و پدیده‌هایی که از نظر استه‌تیک سزاوارِ ارزیابی منفی هستند نیز می‌توانند کاملاً متناسب باشند. در مفاهیمِ "متناسب" و "هماهنگی"، خصایصِ مهمّ ِ ساختِ استه‌تیکِ پدیده‌ها را بیان می‌کنیم، لیکن بیانِ این خصایص برای نشان‌دادن طبیعتِ استه‌تیک، با ماهیّتِ استه‌تیک و یا ارزیابی استه‌تیکِ کاملِ این‌گونه پدیده‌ها کافی نیست.

نوعِ سوّم مقولاتی را دربرمی‌گیرد که ما را قادر می‌سازند ماهیّتِ استه‌تیکِ پدیده‌ها را به صورتِ منفی مشخّص کنیم. در این مورد با مقولاتی نظیر **زشت و فرومایه** (Base) سر و کار داریم که، همان‌طوری که قبلا خاطرنشان ساختیم، می‌توانیم آن‌ها را بر حسبِ تناسب یا مقتضیاتِ خاصّ نیز از مقولاتِ دیگر متمایز سازیم. علمای استه‌تیک به این مقولات، به عنوان مقولاتِ متضادِ **زیبا و والا** علاقه‌مندند و آن‌ها را شایسته بررسی می‌دانند.

نظامِ مقولاتِ استه‌تیک در طولِ تاریخ در معرضِ دگرگونی قرار می‌گیرد و تصحیح می‌شود. در تاریخِ تئوریِ استه‌تیک، مقولات به صُوَرِ گوناگون طبقه‌بندی شده‌اند. گاهی در یک عصر نیز این طبقه‌بندی متفاوت است. هرچه نفوذِ اصولِ استه‌تیک در تجاربِ تاریخی-اجتماعی انسان وسیع‌تر باشد، میدان برای تعریفِ برخوردهای استه‌تیکِ او با واقعیت به‌توسط مقولاتِ جدید، یا از طریقِ طبقه‌بندی‌های گوناگون مقولات بازتر می گردد.

امروزه در استه‌تیکِ ایده‌آلیستی، این برداشت که گویا برای مشخص کردن مقولاتِ استه‌تیک، به‌عنوان عواملِ اساسی شناختِ استه‌تیک توجیهی وجود ندارد زمینه قابلِ توجهی یافته است. حتی **کروچه** (Croce)در عصرِ خود مقولاتِ استه‌تیک را مفاهیمی کاذب و عاری از محتوا می‌دانست. در عصرِ حاضر نیز بسیاری از علمای استه‌تیکِ برجسته غربی خصوصا **توماس مونرو** (Thomas Munro) موضعِ مشابهی گرفته‌اند. ولی انکارِ مقولاتِ استه‌تیک درحکمِ پذیرشِ این‌نظر است که لازم نیست مفاهیم استه‌تیک را تحت یک نظامِ تئوریک درآوریم. درحالی‌که برای تکاملِ ثمربخشِ استه‌تیک مانند هرعلمِ دیگر، به‌نظام‌درآوردنِ (Systematization) مقولات، شرطی اجتناب‌ناپذیر است.

در فرآیندِ دریافتِ هنری انسان از واقعیت، مقولاتِ سنّتی نظیر زیبا، والا، تراژیک و کُمیک به عنوان "ستون‌های" بنیادی و ضروری تحلیلی علمی استه‌تیک باقی می‌مانند. نکتهٔ دیگر، تحوّلِ تاریخی مقولات است، یعنی پیدایشِ مقولاتِ جدید در نتیجهٔ گسترشِ دامنهٔ دریافتِ استه‌تیکِ انسان از جهان، یا پیدایشِ برداشت‌های جدید در نتیجهٔ تفسیرِ مقولاتِ سنّتی.

از اواسطِ دههٔ پنجاه [میلادی] پرداختِ تئوریکِ مقولاتِ استه‌تیک جای شایسته خود را در ادبیّاتِ مارکسیستی باز کرده است. این تحوّل، تحوّلی منطقی بود زیرا که در این سال‌ها روابطِ اجتماعی سوسیالیستی محکم‌تر شده بود. ضرورتِ رشدِ هماهنگِ شخصیت، حیاتِ فکری و فرهنگی جامعهٔ سوسیالیستی را عمیق‌تر ساخته و نقشِ هنر را در زندگی انسانِ نوین افزایش داده بود، و بدین‌سان آشکار شده بود که کافی نیست با هنر صرفاً به‌عنوان شکلِ دیگری از شعورِ اجتماعی برخورد کنیم؛ در این سال‌ها احساس می‌شد که برای اثباتِ تئوریکِ خصایصِ ویژهٔ هنر، نیازِ مُبرَمی وجود دارد و این کار بدون روشن‌کردن طبیعتِ استه‌تیک امکان‌پذیر نبود. این نیازِ مُبرَم به پرداختِ

تئوریک ماهیتِ استه‌تیک نه‌تنها تحتِ فشار تکاملِ خودِ هنر، بل‌که هم‌چنین، تحت‌تاثیر نفوذِ وسیع اصولِ هنری در متنوّع‌ترین حوزه‌های زندگی به‌وجود آمده بود.

واقعیتِ سوسیالیستی به وضوح نشان داده است که هیچ پدیدهٔ مهمّ اجتماعی وجود ندارد که نتوان آن‌را با دیدِ استه‌تیک ارزیابی کرد.

طبیعی است که آثار نویسندگانِ مارکسیست بیش‌از همه با پرداختِ برداشتی ماتریالیستی از استه‌تیک سروکار داشته اند. این آثار صرفاً به انتقادِ مفاهیمِ ایده‌آلیستی یا اثباتِ تئوریکِ طبیعتِ عینی مقولاتِ زیبا، والا و سایر تجلّیاتِ متنوّع استه‌تیک اکتفا نکرده‌اند. فهمِ همین واقعیتِ پیچیده که استه‌تیک دارای خصلتِ عینی است، در آثارِ مارکسیستی مباحثاتِ جدّی و ثمربخش به وجود آورده است که جنبه‌های گوناگونِ آن به پیدایشِ عقایدِ کاملاً متفاوت منجر شده است.

معهذا، علی‌رغم تنوّع ظاهری این عقاید، در سال‌های اخیر در تلاش‌هایی که برای تبیینِ طبیعتِ استه‌تیک به کار می‌رود، **دو روندِ اساسی** به‌وجود آمده است. در این مباحثات سوالِ موردِ بحث این است که آیا استه‌تیک با صفاتِ طبیعی و فیزیکی پدیده‌های جهان واقعی سر و کار دارد یا با مفهومِ اجتماعی این پدیده‌ها که از تجاربِ تاریخی-اجتماعی انسان برمی‌خیزد و بر اساسِ این تجارب شکل می گیرد. از این دو نظر، نظرِ اوّل برداشتِ طبیعی خوانده می شود و نظرِ دوّم برداشتِ "اجتماعی" یا "جامعه‌شناختی"(۲).

محتوای عقلایی برداشتِ طبیعی بر اهمّیتِ آن صفاتِ طبیعی تاکید می‌ورزد که در جریان تجارتِ اجتماعی خصلتی استه‌تیک کسب می‌کنند. ارزشِ علمی برداشتِ "جامعه‌شناختی" در این است که این برداشت، نقشِ قاطع تجاربِ تاریخی-اجتماعی را در برخوردِ استه‌تیکِ انسان با جهانِ واقعی به اثبات می‌رساند.

مباحثاتی که پیرامونِ هم‌بستگی عواملِ طبیعی و اجتماعی در استه‌تیک انجام می‌گیرد، پیچیده‌ترین و بغرنج‌ترین مسائلِ استه‌تیک را روشن می‌سازد. با این‌حال، نمی‌توان با **ماکس دسوار** (Max Dessoir) هم‌عقیده بود که می‌گوید این مسائل چوبهٔ دارِ علمای استه‌تیک هستند(۳).

در مباحثاتِ طرفدارانِ برداشت‌های مختلف است که تعبیرِ نوینِ ماهیّتِ استه‌تیک و تجلّیاتِ متنوّع آن تبلور می‌یابد.

پانوشت‌ها:

۱- رجوع شود به:

V.I.Lenin, Collected Works, Vol.۳۸, P.۹۳

۲- نگارنده از طرفداران برداشتِ "اجتماعی" است، لیکن معتقد نیست که برداشتِ "طبیعی" صرفاً یک برداشتِ ماتریالیستیِ مبتذل است؛ و نیز با کسانی که برداشتِ دوّم را تجلّیِ ذهن‌گرایی می‌دانند، موافقت ندارد. (مولف)

۳- رجوع شود به:

Max Dessoir, Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen Dargestellt, Stuttgart, ۱۹۵۶, s.۱۰۸

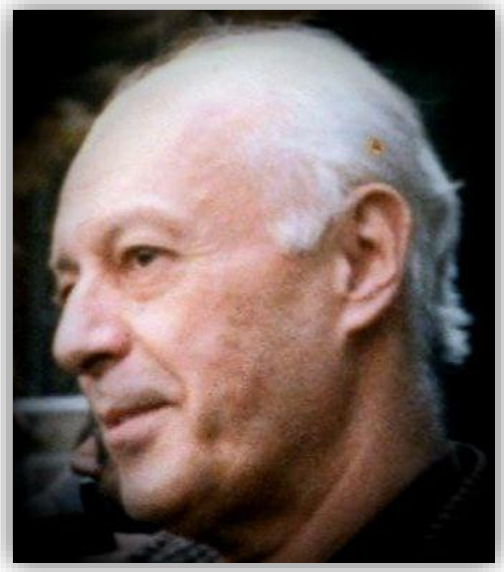
برای دریافت فایل پی.دی.اف کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی" به این آدرس مراجعه کنید

بازگشت به فهرست

هنر و علم – وجودِ شباهت و اختلاف

بحثِ کوتاهی دربارهٔ یک مسئلهٔ مهمِّ استه‌تیک

احسان طبری



ارژنگ: خوانندگانی که تاکنون بخش‌های منتشرشده از کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی" اثر ارزشمند پروفسور آونر زیس در ارژنگ را پی‌گرفته‌اند، به یاد دارند که پیش‌تر رسالهٔ "دربارهٔ برخی مسائلِ استه‌تیک و هنر" از احسان طبری را به منظور کمک به درک بهتر محتوای کتاب در ارژنگ شمارهٔ۱۱ مهر۱۳۹۹منتشر نموده‌ایم. در پیوند با این نوشتار طبری، مولفِ کتاب مزبور نیز در بخش "هنر و شناخت" (از فصل دوم کتاب با عنوان "هنر به مثابهٔ شکلی از آگاهی اجتماعی" منتشرشده در ارژنگ شمارهٔ ۹)، دربارهٔ دو مفهومِ "شناخت هنری" و "شناخت علمی" و موارد شباهت و اختلاف میان "هنر" و "علم" توضیحاتِ بسیار سودمندی را داده که بخشی از آن‌را به‌منظور تکمیلِ این بحث به‌انتهای این نوشتارِ طبری افزوده‌ایم.*

تا مدت‌ها بینِ هنرشناسانِ مارکسیست حکمی مقبولیّتِ عامّه داشت و آن این‌که **هنر** مانندِ **علم** وسیلهٔ معرفتِ انسان به واقعیت است. منتها **علم** با "مفاهیم" سر و کار دارد، **هنر** با "تصاویر" (Figure Bild) "یا به اصطلاحِ امروزی با چهره‌ها. **شیوهٔ علم** تعمیم است(generalization) ، **شیوهٔ هنر** تیپ‌سازی (typisation) .

آورندهٔ این حکم بدین شکل، منتقدِ معروفِ روس "**بلینسکی**" بود. در واقع در این حکم چنان‌که خواهیم دید، نکاتِ کاملاً جدّی و درست وجود دارد و در دورانی نیز برای بالابردن اهمّیت و مسئولیّتِ اجتماعیِ هنر و هنرمند نقشِ مثبتی بازی کرده است. ولی به این حکم که تکیهٔ اساسی‌اش بر روی هم‌سِنخ بودنِ "**علم**" و "**هنر**" به مثابهٔ وسیلهٔ معرفتِ واقعیّت است، به دو ایراد یا بهتر بگوییم دو نکته وارد ساخته‌اند که دقیق و جامع‌تر کردنِ آن ضرور می‌کند:

اوّل آن‌که: "**علم**" به گفتهٔ **اینشتین** "فراتر از امورِ ذهنی و شخصی" (Super-Personal) است، و حال آن‌که در "**هنر**"، هم "انعکاسِ واقعیّت" وجود دارد، چیزی‌که آن‌را به علم شبیه می‌کند؛ و هم انعکاسِ درک و دید و تجربه و احساسِ خودِ هنرمند. یعنی در هنر، بر خلافِ علم، امورِ ذهنی و شخصی نیز مدخلیّت می‌یابد. آیا این ایرادِ درستی است؟

آری، ایرادِ درستی است. تردیدی نیست کسانی که هنر را تنها به "خودبیانگری" (Self-expression) بدل می‌کنند ذی‌حقّ نیستند، زیرا این طرزِ تعریف از هنر، مطلق کردن جهتِ ذهنی در هنر است.

بینِ جهتِ ذهنی و جهتِ عینی، بین بیانِ واقعیّتِ خارج (اعمّ از طبیعی یا اجتماعی) و بیانِ عواطف، دید، توقّع و تجربه و نیازهای روحی و سبکِ ویژه و شخصیّتِ خاصِّ هنرمند، پیوندِ عمیقی است. لذا هنر تنها بیانِ خارج و

عین نیست، تنها بیانِ خود و ذهن هم نیست، بل‌که پیوندی است از این دو با تقدّمِ عین بر ذهن. زیرا اگر ذهنیّت را نیز مطلق کنیم و به نظریهٔ "خودبیانگری" بازگردیم، مُتَکا و پایگاهِ واقعیّت را از زیرِ پای هنر برداشته‌ایم و آن را عملاً عقیم ساخته‌ایم.

دوّم آن‌که: "**علم**" تنها با "تعقّل"، تفکّر و منطق سر و کار دارد، ولی یکی از منشاءهای روحی **هنر** "تخیّل" است. البته تخیّل در تعمیمات و فرضیّاتِ علمی نیز وجود دارد. در هر مفهومِ کلّی که ما از مفاهیمِ جداگانه می‌سازیم، چنان‌که **لنین** در "دفترِ فلسفی" تصریح می‌کند، سهمی از تخیّل، از پروازِ پندار موجود است. ولی مبنای عمدهٔ علم بر مفاهیم و احکامِ منطقی است و حال آن‌که نقشِ تخیّل در هنر، نقشِ فانتزی، نقشِ تجسّماتِ پنداریِ هنری در نظرِ هنرمند نقشِ مهمّی است. **البته کار به همین‌جا ختم نمی‌شود:**

در **هنر**، نقشِ تفکّر و تعمیم هم وجود دارد. هر هنرمند باید یک اندیشنده باشد و الّا خیالاتِ نیرومند و دورپَرواز که مایه‌ای از خِرَدِ ژَرف نداشته باشد نمی‌تواند هنرِ واقعی بیافریند. به هر اثرِ بزرگِ هنری که بنگرید، این پیوندِ خیال و فکر را به‌وضوح می‌بینید.

در تعریفِ **بلینسکی** این نکات به شکلِ مَستور موجود است. وقتی وی "تصاویر" را مقابلِ "مفاهیم"، و "تیپ‌سازی" را در مقابلِ "تعمیمِ علمی" می گذارد، در واقع به نقشِ ذهن و تخیّل اشاره می‌کند و نمی‌خواهد علم و هنر را از هر جهت یک‌سان بگیرد، و مسلما نیز که وی، به مثابهٔ متفکّری بسیار باریک‌اندیش متوجهٔ مطلب بوده است و هدفِ دیگری، هدفِ درستی از برجسته کردنِ جهتِ معرفتیِ هنر داشته است.

ولی اگر کسانی مطلب را خشک بفهمند، آن‌وقت جهتِ ذهنی هنرمند و "تخیّلِ هنری" را خوار می‌گیرند، لذا آن‌وقت جهتِ "ویژه و خاصّ" و خصلتِ "هنری بودنِ" یک اثر را در عرصهٔ دوّم می‌گذارند، و جهتِ "کلّ و عامّ" و مسئلهٔ "واقعی‌بودن" و یا "از فکرِ درست دفاع کردنِ" اثرِ هنری را مطلق می‌کنند.

یک اثرِ هنری باید قبل از همه یک اثرِ هنری باشد، یعنی زاییدهٔ پندارِ نیرومندِ هنری. سپس می‌توان قضاوت کرد که آیا این اثرِ هنری به مسئولیت و رسالتِ اجتماعیِ هنرِ دورانِ ما پاسخِ مثبت می دهد یا نه؟

شکّی نیست که اثرِ هنری می‌تواند به این مسئولیت و رسالت پاسخِ مثبت ندهد و جامعه حقّ دارد با شیوه‌هایی که خلّاق و آموزنده باشد نه مخرّب و سوزنده، آن اثر را مَردود شُمرَد، ولی همیشه صحبت از یک اثرِ هنری باید در میان باشد لاغیر.

هر واقعه‌نگاری، هر بیانِ عادّیِ حقایق، هر رپورتاژی، هر کلّی‌بافی، هر ذکرِ حالاتِ عامّ، اثرِ هنری نیست. به این مسئله باید در عینِ حال این نکته را نیز افزود که هنر علاوه بر جهتِ هنری و منطقی خود، دارای یک جهتِ فنّی است که اگر آن‌هم ضعیف باشد، ارزشِ اثرِ هنری را تنزّل می دهد.

نتیجه می‌گیریم:

۱ - هنر از وسایل و حربه‌های مهمّ معرفت به واقعیّت است ولی هنر در عینِ‌حال بیانِ واقعیّت از دیدگاهِ هنرمند است و در آن رابطه‌ای بین واقعیّت و روحِ هنرمند وجود دارد. هنر در عینِ‌حال "خودبیانگریِ" محض و خودسریِ ذهنیِ هنرمند نیست. از آن‌جا که دید و تجربهٔ هنرمند به اثرِ هنری شکل می‌دهد و تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های آن است، لذا چگونگی این دید و تجربه و نقّادی آن و تلاش برای رشدِ دید و تجربهٔ درست و سالم، در نظرِ هنرمندِ آن اهمیّت دارد.

۲ - بدونِ وجود تخیّلِ نیرومندِ هنری، اثرِ هنری ممکن نیست. وجود تخیّلِ نیرومندِ هنری یعنی وجودِ "قریحهٔ" (تالانت) هنری. شکّی نیست که قریحه به مثابهٔ فطرت و موهبتی باید در شخصیّتِ روانی هنرمند وجود داشته باشد و آن‌را نمی‌توان اکتساب کرد، ولی قریحهٔ فکریِ "پرورش و رشد نیافته" به‌جای دوری نمی‌رود و لذا باید آن را با تمامِ قوا پرورش داد.

این نکاتی است که نگارنده سودمند شمُرد به نوشته‌های گذشتهٔ خود دربارهٔ مسائلِ مختلفِ هنری برای دقیق کردنِ برخی مفاهیم بیافزاید.

سرچشمه: مجلهٔ دنیا، سالِ نهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۴۷

☘ ☘ ☘

❋ بخشی از درس‌گفتار "هنر و شناخت" در بابِ شباهت و اختلاف میان هنر و علم

(برگرفته از کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی" اثر آوِنر زیس):

"...این‌که هنر، شناختِ ما را از جهان بالا می‌برد، دال بر این است که **هنر** با **علم** وجوهِ مشترکی دارد. علی‌رغمِ همه تفاوت‌هایی که بین این دو شکل آگاهی اجتماعی وجود دارد، هر دو تجاربِ جریانِ پرشتابِ زندگی را در در چشم‌رسِ انسان قرار می‌دهند، افقِ دیدِ انسان را بازتر می کنند، او را با زندگی انسان‌های دوره‌ها و کشورهای مختلف آشنا می سازند، ماهیتِ پدیده‌هایی را که از زندگی واقعی گرفته می‌شوند روشن می سازند، و در میان این پدیده‌ها، به جنبه هایی که در تجاربِ عادی زندگی از حیطه دریافتِ انسان به دور می‌ماند پا می‌فشارند.

هنر همیشه کشف و شهود است: حتی در موردِ جنبه‌های آشنای زندگیِ روزمره ما، هنر می‌تواند بر وجوهی تکیه کند که ما را قادر می‌سازند آشنا را در ناآشنا و ناآشنا را در آشنا ببینیم.

موضوع و شکلِ شناختِ زندگی به وسیلهٔ **هنر** با موضوع و شکلِ شناختِ آن به وسیلهٔ **علم** متفاوت است. اما این سخن بدان معنی نیست که دانشِ علمی و دانش به دست آمده از طریقِ هنر کاملاً با یک‌دیگر متضادند. مشکل می‌توان این حکمِ گمراه کننده بعضی از علمای اِستِه‌تیک را پذیرفت که: "عینیتِ (Objectivity) علمی و عینیتِ هنری در دو جهتِ مخالف حرکت می کنند" (Robert Hainard).

روبرت هینارد، عالمِ استه‌تیکِ سوئیسی که این سخن را در مقاله‌ای تحت عنوان **"علم و هنر"** بیان کرده، به عنوان "سندِ" گفتارِ خود به شکسپیر اشاره می‌کند و می‌گوید: شناختی که خواننده از هر کدام از آثار شکسپیر درباره عصرِ مطرح شده در آن اثر به دست می‌آورد، کم‌تر و سطحی‌تر از شناختی است که از یک تحقیقِ علمیِ مربوط به آن اثر کسب می کند. طبیعی است که تراژدی‌های شکسپیر نمی‌توانند دانشی را که از یک کتابِ درسی تاریخ پیدا می کنیم به دست دهند و در واقع هم به دست نمی دهند. امّا، عکسِ این نیز صادق است. دانشی که از هاملت یا شاه‌لیر کسب می‌کنیم، از یک کتابِ درسی تاریخ قابل وصول نیست.

هنر، بر خلاف **علمِ تاریخ**، واقعیاتِ تاریخی را به ترتیبِ زمانی (کرونولوژیک) مطرح نمی‌کند و به اسنادِ تاریخی کاملاً وفادار نمی ماند. هنر، قوانینِ حاکم بر رویدادهای تاریخی را تدوین نمی‌کند. در مقابل، علمِ تاریخ نیز نمی‌تواند چون هنر، سرنوشتِ یک ملت را با تصویرِ سرنوشت افراد روشن سازد. همان‌طوری‌که زندگی هاملت یا لیر سرنوشتِ جامعه انگلیس را روشن می سازد، یا نمی‌تواند ما را با چنان قدرتی با مسائل کلی روبرو سازد که نمایشنامه های شکسپیر روبرو می سازند.

هوارد توبمن (Howard Taubman)، منتقدِ تئاترِ آمریکایی در بررسی **اجرای باغ آلبالو** در نیویورک که در سال ۱۹۶۲ توسط تئاتر هنری مسکو به روی صحنه آمد، می گوید: این نمایشنامه که از دنیایی که **چخوف** می زیسته به روی صحنه تغییر مکان یافته، بهتر از یک تحلیلِ تاریخی نشان می‌دهد که چرا در دنیای آن روز می بایست سریعا تغییراتِ اساسی رخ دهد. گفتنِ این‌که یک نمایشنامه بهتر از هر تحلیلِ تاریخی این شناخت را به دست می دهد، مبالغه در جهتِ دیگرِ قضیه است. باید به خاطر داشت نه تنها پدیده‌هایی که هنر از کشف آنها عاجز است توسطِ دانشمندان مورد تحقیق قرار می‌گیرد، بل‌که هنرمندان نیز غالباً ما را با تحلیلِ عمیقِ چنان پدیده‌هایی به شگفتی وا می دارند که دانشمندان را امکانِ دریافتِ آن‌ها نیست.

در این مورد نیز سخنان توبمن کاملاً به‌جاست: چخوف جهان را به گونه‌ای توضیح می‌دهد که از هیچ دانشمندی ساخته نیست. در عصرِ حاضر که همه در مقابلِ قدرتِ علم سر فرود می آورند، دانشمندانِ برجسته می‌پذیرند که نمی توان به وسیله علمِ تنها، یا هنرِ تنها، تصویری کامل از جهان به دست داد. این دو یک‌دیگر را تکمیل می‌کنند و لازم و ملزومِ یک‌دیگرند.

ای.فاین‌برگ (E.Feinberg) فیزیکدان معروف شوروی در مقاله‌ای در مجله نوی‌میر (Novy Mir) (شماره۸، ۱۹۶۵) می‌نویسد: "ادبیات، و به‌طور کلی هنر، ابزارِ فوق‌العاده دقیقی در دستِ انسان‌ها است که می‌تواند چیزهایی را نشان دهد که از چشمِ فلاسفه پنهان می‌مانند، یا چیزهایی را دریابد و تبیین کند که علم از فهم و تبیینِ منطقیِ آن‌ها عاجز است ".

از آن‌چه گفته شد چنین برمی‌آید که علم و هنر، دو شکلِ متفاوتِ فعالیتِ شناختی هستند. و نیز لازم است به‌خاطر داشته باشیم که انتقالِ دانش، یکی از اساسی‌ترین و قدیمی‌ترین وظایفِ هنر است. **ماکس بورن** (Max Born) فیزیکدان برجسته آلمانی می‌نویسد: "در ۱۹۲۱، مانند اکثریت فیزیک‌دانانِ معاصر متقاعد شده بودم که روشِ علمی بر همه وسایلِ ذهنیِ بشر برتری دارد و بر طرح شناختِ جهان نظیر فلسفه و شعر برتری دارد، اما بعدها دریافتم که این اعتقاد چیزی جز خودفریبی نیست. نادیده گرفتن اهمیتِ شناختی هنر به نفیِ کارکردِ دیگرِ آن - یعنی کارکرد ایدئولوژیک و تربیتیِ آن- می انجامد..."

گوش‌هایت را می‌گیری، چشم‌هایت را می‌بندی، زبانت را گاز می‌گیری، امّا حریفِ افکارت نخواهی شد و چقدر دردناک است دردِ فهمیدن.

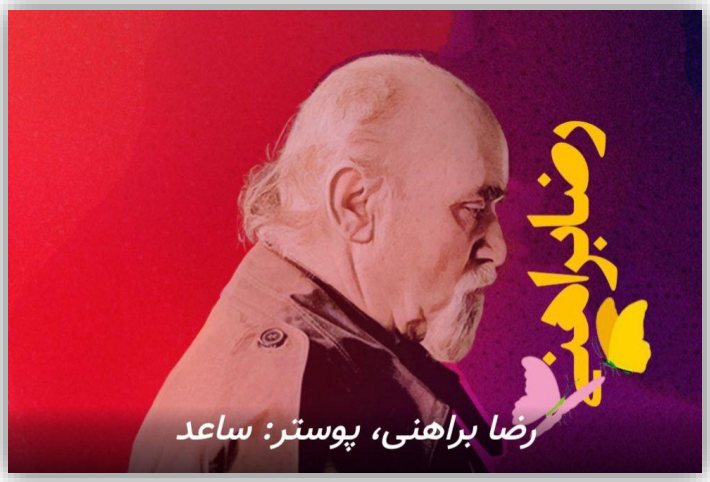
فردریش هگل

بازگشت به فهرست

تقلیلِ شعر تا حدّ تغییرِ دستورِ زبان

دکتر محمود فلکی

این مقاله پس از انتشار کتاب "خطاب به پروانه‌ها و چرا من شاعر نیمایی نیستم" (رضا براهنی، ۱۳۷۴) در سال ۱۳۷۵ در یکی از نشریات آن زمان (نگاه نو یا آدینه؟) منتشر شده و بعد هم در کتابم "سلوک شعر" (نقد و تئوری شعر- چاپ نخست ۱۳۷۸، چاپ دوم ۱۳۹۶ به چاپ رسیده، و حالا در اینجا با ویرایشِ جدید و اندکی تغییر می‌آید.



رضا براهنی در کتاب" خطاب به پروانه‌ها و چرا من شاعر نیمایی نیستم"،[i] با نگرش پسامدرنی ابتدا پایان یافتن دوره‌ی شعر و تفکر نیمایی و شاملویی را برآورد می‌کند و هر دو شاعر را به خاطر داشتن اندیشه‌ی دکارتی و ابلاغ معنی در شعر، متعلق به ترکیبی از عصر روشنگری و نهضت رُمانتیسم می‌داند (صص ۱۷۲ و ۱۹۶)؛ و سپس نتیجه می‌گیرد که «زمانِ عبور از مدرنیسم به عنوان روایت حاکم بر دوره‌ی تاریخی ما فرا رسیده است» (ص ۱۹۶)؛ انگار که ایران و روشنفکرانش عصر روشنگری و مدرنیسم را پشت سر گذاشته‌اند! در سرزمینی که هنوز جامعه و روشنفکرانش مدرنیته را تجربه نکرده و جامعه سکولار نشده، می‌خواهند با جهشی به پسامدرن پرتاب شوند. براهنی نکات مختلفی را به بحث گذاشته است؛ ولی اگر به پایه‌ی نگرش او در این پهنه دقت کنیم به سه نکته‌ی محوری در گفتار او می‌رسیم که نشانگر تأثیرپذیری او از نگره‌ی فرمالیست‌های روسی، ساختار شکنانی چون رولن بارت و سرانجام اندیشمندان پسامدرنی است، با چاشنیِ ذهنیتِ رُمانتیکِ انقلابی.

۱

براهنی معتقد است که چیزی را از بیرون نباید به شعر تحمیل کرد؛ زیرا در این صورت، «شعر به معیار صمیمی بودن آن روایت خارج قضاوت می‌شود» (ص ۱۵۸)

براهنی اما در حد این گفتمان نمی‌ماند، بلکه آن را در سوی جدا کردن »معنی» از شعر قرار می‌دهد. یعنی او روایت بیرونی را با معنی شناختی یکسان می‌گیرد. درست است که روایت بیرونی می‌تواند با معنا بخشی پیوند داشته باشد، ولی هر معنایی در شعر لزوماً در نتیجه‌ی تحمیل موضوع یا مضمون و یا"روایت خارج" نیست. براهنی تحت تأثیر اندیشمندان پسامدرنی مانند **لیوتار** که هنر را از وجود معنی تهی یا بی‌نیاز می‌دانند، حضور معنی در

شعر را به ارجاع بیرونی نسبت می‌دهد و به همین خاطر است که حتی در شعر **یدالله رؤیایی** نیز زبان را کالایی به سود معنی می‌یابد و می‌نویسد:«رؤیایی خسته کننده شده است. وقتی می‌گوید : در بذلِ مهربان تو، پهنای ماه / دیگر شد، چیزی جز **محتوای تصویر** نمی‌بینیم. و این به معنای کالایی کردن زبان شعر به سود معنی است، و نه به سود شکل.» (ص۱۸۴).

نخست اینکه با طرح "محتوای تصویر"، بر خلاف نظر فرمالیست‌ها و نگره‌ی خود او در این کتاب، تصویر چیزی جدا از حرکت زبانی پنداشته می‌شود. اما کسی که بر گریز از هنجار زبان در شعر تأکید می‌کند، باید پدیداری تصویر را هم در راستای دگرآفرینی زبان برآورد کند. همانگونه که فرمالیست‌ها، برخلاف سمبولیست‌ها که تصویر را سازنده‌ی شعر می‌دانستند، نوآوری در شعر را در شیوه‌ی نوین کاربردِ "زبان" ارزیابی می‌کردند و حتا تصویر در نزد آن‌ها همان دگرشدن زبانی محسوب می‌شود.

دو دیگر، براهنی برخلاف نظر خود، که نیما و شاملو را به خاطر داشتن ‘‘تفکر دکارتی" و جدا کردن شناسنده (سوژه) با موضوع شناسایی (ابژه) متعلق به عصر روشنگری و رمانتیسم می‌داند، خود نیز به جدا کردن معنی و شکل یا زبان و شکل می‌پردازد؛ زیرا اگر قرار باشد دیگر سوژه و ابژه جدا از هم نباشند یا ارزیابی نشوند، پس شکل و معنی یا محتوا را هم نباید از هم جدا دانست. وقتی بر این باور باشیم که زبان شعر باید "به سود شکل" وارد میدان شود، شکل را از معنا یا زبان جدا کرده‌ایم. و این برآورد، خود باقیمانده‌ی همان "تفکر دکارتی" است، یا نشان‌دهنده‌ی تفکری التقاطی است.

سه دیگر، وقتی معتقد باشیم که زبان باید "به سود شکل" عمل کند، درواقع زبان را همچون "وسیله" در نظر گرفته‌ایم؛ در حالی که تمام تلاش براهنی (متأثر از فرمالسیت‌های روسی) دراین است که نشان دهد زبان، وسیله نیست.

چهارم، اگر درشعر معنا اهمیت ندارد و "ابلاغ معنی" شعر را از شعریت تهی می‌سازد، پس چرا براهنی می‌کوشد شعرش را "توضیح" دهد؟ او معتقد است که ‘‘شاعر مدرن و پست مدرن توضیح می‌دهند" (ص ۱۲۳). پس شعری که نیاز به "توضیح ’’ دارد، چیزی در آن برای توضیح دادن وجود دارد. و این "توضیح" تنها قلمرو ‘‘شکل" را دربرنمی‌گیرد، بلکه می‌تواند همه‌ی آنچه که در شعریت یک شعر دخیل‌اند، از جمله "معنی" را نیز شامل شود. او همچنین توضیح می‌دهد که »هدف شعر ایجاد تأثیر زیبا شناختی است» (ص ۱۶۸). اگر هدف شعر تأثیر زیبا شناختی باشد، پس دیگر چه نیازی به توضیح است؟ "تأثیر زیبا شناختی" در خوانندگان مختلف متفاوت است و هر خواننده قرار است شعر را خود دوباره بنویسد یا حس کند؛ پس دیگر به توضیح آنچه که باید دگرگونه درک شود، نیازی نیست. بنابراین اگر کسی شعر خود یا دیگری را توضیح می‌دهد، باید چیز دیگری ورای "تأثیر زیبا شناختی یا زبانی" در آن وجود داشته باشد که نیاز به توضیح دارد. البته این را هم باید افزود که زیبایی شناختی تنها پهنه‌ی زبان یا شکل را در برنمی‌گیرد. به‌مثل، اگر تأثیر زیبایی شناختی را به خاطر پدیداریِ معنایی که از گستره‌ی حرکت زبانی یا آوایی یا از کلیت شعر پدید می‌آید بخواهیم توضیح دهیم آنگاه آن معنا را چگونه می‌توان از گردونه‌ی شعر یا "تأثیر زیبا شناختی" جدا کرد ؟

اما تناقض دیگری که در گفتار او وجود دارد این است که اساساً برای شعر ‘‘هدف " قائل می‌شود. اگر برای شعر یا هر هنری "هدف" قائل شویم – آن هم هدفی "تأثیرگذار"- در واقع سودمندی را دخالت داده ، "زیبایی" را از آن

ستانده‌ایم ؛ زیرا سودمندی امری مادی است، ولی زیبایی امری معنوی است. از امور مادی، سود برمی‌آید و از امور معنوی، لذت. پس براهنی با طرح "هدف " برای شعر، به نگرش حتی پیش دکارتی، یعنی **سقراط** نزدیک شده است که سودمندی را برای زیبایی لازم می‌دانست.

پنجم، اگر به شعرهایی که براهنی به خاطر عدمِ "ابلاغ معنی"، شعریت آنها را مورد تأیید قرار می‌دهد، بنگریم، متوجه می‌شویم که آن شعرها اتفاقاً ابلاغ معنی می‌کنند. مانند شعر "یله بر ناز کای چمنِ" **شاملو**، که براهنی در مورد آن می‌نویسد: "[در این شعر] بلاغتِ زبان در اوج است، بی‌آن‌که ابلاغِ معنی کند. شاملو معنی را و یا معانی را پشتِ‌پرده نگه‌داشته است تا شعریتِ شعر از طریق معانی لو نرود [...] کلمات انتقال معانی نمی‌کنند." (ص۱۷۲).

اما اگر این شعر را با دقت و درست بخوانیم، متوجه می‌شویم که "کلمات" در این شعر اتفاقاً "ابلاغ یا انتقال معنی" می‌کنند. شاعر این شعرآرزویی را مطرح می‌کند؛ و برای همین است که افعال در آن، حالت التزامی دارند. او در آرزوی چنان سبکی و آرامشی است که در آن حتا مرگ، دلپذیر می‌شود:

و در ایمن‌تر کنجِ گمانت

به خیال سستِ یکی تلنگر

آبگینه‌ی عمرت

خاموش

در هم شکند.

آیا در این شعر، "کلماتِ" "شکستن آبگینه‌ی عمر" انتقال معانی نمی‌کنند؟ آیا معنی مرگ را انتقال نمی‌دهند یا ابلاغ نمی‌کنند؟ و آیا خواننده از درون همین معنی نیز به لذت زیبایی شناختی دست نمی‌یابد؟

این نوع تناقض‌گویی حتی در مورد شعرهایی از خود براهنی که معتقد است، "زیبایی درونی آن از بی‌معنایی آن بوجود آمده است" (ص ۱۸۹) نیز مشهود است. او برای اینکه ضعف شاملو را در این نکته نشان دهد که زبان یا "نوشتن "در شعر شاملو، وسیله‌ی توصیف قرار گرفته است، می‌نویسد: «وقتی که شاملو می‌گوید: هنگام آن است که دندان‌های ترا / در بوسه‌ای طولانی/ چون شیری گرم/ بنوشم؛ ما با خود عمل نوشتن کاری نداریم، می‌گوییم: دندان‌ها به شیری گرم تشبیه شده‌اند. شاعر دهان معشوق را می‌بوسد و بوسه طولانی است و سفیدی دندان‌ها به سفیدی شیر شباهت دارد. در اینجا نوشتن، وسیله‌ی توصیف قرار گرفته است. نوشتن فی‌نفسه اتفاق نیفتاده است» (ص۱۸۶).

اما با کمی دقت متوجه می‌شویم که در همان شعرهای برگزیده و تأیید شده‌ی خود براهنی نیز همین شباهت ساده وجود دارد و «نوشتن» وسیله‌ی توصیف قرار می‌گیرد. به‌مثل در شعر «از هوش می» در سطرهایی چون «صبحانه‌ی پنهانیِ منی وقتی که نیستی» یا « خونم را مثل آوازی می‌خوانم»، معشوق به "صبحانه" و "خون" به «آواز» تشبیه می‌شود، و معنی آنها نیز مشخص است؛ یعنی در اینجا واژه‌ها انتقال معنی می‌کنند. اگر قصد ارائه‌ی

زیبایی از طریق بی‌معنایی باشد، چرا وقتی معشوق به صبحانه‌ی پنهان تشبیه می‌شود، دیگر جمله‌ی «وقتی که نیستی» به آن افزوده می‌شود؟ آیا جمله‌ی پسین که در توضیح جمله‌ی پیشین آمده، برای ابلاغ دقیق معنا نیست؟ واژه‌ی "پنهان"، آن دوری و غیبت معشوق را می‌رساند و جمله‌ی پسین (وقتی که نیستی) می‌تواند اضافی باشد. پس تنها عامل انتقال دقیق معنی باعث شده تا جمله‌ی پسین به آن اضافه شود؛ هرچند که خود واژه‌ی "پنهان" نیز به تنهایی همان معنیِ غیبت را ابلاغ می‌کند و جمله‌ی پسین زائد است. در این نمونه‌ی داده شده از تشبیه حتا باید گفت که براهنی در کنار این ترکیبات وصفی یا اضافی، با کاربردِ ادات تشبیه ("مثل" در "مثلِ آوازی" یا "چون" و ...)، از ایجاز زبانی یا تصویریِ شعر نیز کاسته است. این حالت را در پاره‌ای دیگر از شعرهای برگزیده‌ی براهنی مانند "شرا" در سطر "بالا کشیده شدن **چون** موج در شب مهتابی" و یا آنجا که مانند شاعران موج نو، "اسبی **شبیه** سبز می‌شود" نیز می‌توان مشاهده کرد.

این را هم باید افزود که اصولاً انتخاب "عنوان" برای یک شعر، نشان دهنده‌ی علاقه‌ی شاعر به انتقال معنی به خواننده است. با توجه به عقیده‌ی براهنی که "زیبایی درونی شعر" را در "بی‌معنایی" آن می‌داند، باید شعرهایش بدون عنوان باشند؛ زیرا عنوان یا تیتر شعر، بیانگر پیام یا معنایی است که شاعر از پیش به خواننده تحمیل می‌کند. همین تشبیه اضافیِ "هوشِ می"، از پیش معنیِ ویژه‌ای را منتقل می‌کند.

از همه‌ی اینها گذشته، باید توجه داشت که خواننده‌ی شعر، در عین حال که از ساخت تازه یا دگرگونه‌ی زبان لذت می‌برد، از معنایی که از دورن واژه به او می‌رسد نیز به لذت دست می‌یابد. تفسیر پذیریِ چند سویه‌ی مثلاً شعر **حافظ**، نتیجه‌ی چند گونه گیِ معنای آن است که هم از طریق ساخت زبان و هم عناصر تصویری (رابطه‌های بین اشیا) و هم از رهگذر بارِ حسیِ واژگان پدید می‌آید. اگر قرار باشد شعر حافظ را تنها در چگونگیِ تغییر دستور زبان یا صرف و نحو و یا آرایه‌ی کلامی و موسیقی آن به داوری بنشینیم، ظرفیت‌های دیگر شعری را که درونمایه یا معنای آن را برمی‌تابانند، از گردونه‌ی لذت زیبایی شعر حذف می‌کنیم.

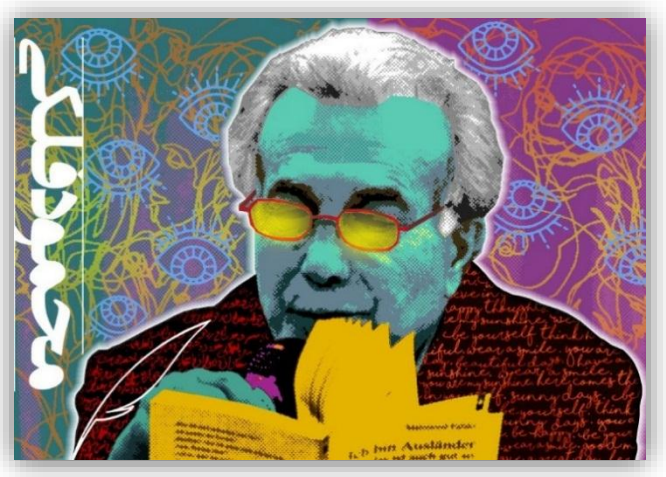
۲

مدتی است که گسترش بحور مختلف الارکان یا مرکب، همچون تحولی در شعر امروز پس از نیما و به عنوان نوعی شعر برآورد می‌شود، و حتی بعضی‌ها کوشیدند برای شاعرانی که این بحور در شعرشان گسترش یافته است، عنوانی نیز بیابند.

می‌دانیم که یکی از دستاوردهای شعر نیما، شکستن اوزان عروضی است که در آن مصرع‌ها بیش از حد متعارف شعر کلاسیک فارسی، کوتاه‌تر یا بلندتر به کار برده می‌شوند. در شعر نیما، کوتاه‌تر شدن مصرع‌ها یا سطرها هم در بحور متفق‌الارکان و هم مختلف‌الارکان رخ می‌دهد، ولی کوتاه‌تر شدن مصرع تنها در بحور متفق‌الارکان روی می‌دهد، و در بحور مختلف‌الارکان یا مرکب چنین حالتی مشاهده نمی‌شود. اما پس از نیما، در شعر شاعران نیمایی مانند **اخوان ثالث**)در شعر "سرود پناهنده") یا **فروغ فرخزاد**)در شعر "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد")، بحور مختلف‌الارکان نیز درازتر از حد سنتی آن به کار برده شده‌اند. اما هیچ‌کدام از آنها این کار را به عنوان یک تحول یا "نوعی شعر" یا جدا شدن از شیوه‌ی نیمایی تلقی نکردند، و بیشتر آن را نوعی وزن نیمایی یا گسترش وزن نیمایی به حساب آوردند. فروغ در این مورد در هیچ جا سخنی نگفت. شاید برای او جدی نبود یا

اینکه چنین تغییری در پاره‌ی محدودی از سطرهای شعرش تصادفاً رخ نموده بود که می‌تواند از شور رهایی او در همگامی با بیان گفتاری شعرش برآمده باشد که شعرش را ناخودآگاه در بستر "هارمونی گفتار [ii] "روان ساخته باشد. ولی اخوان ثالث آگاهانه و به‌درستی آن را از "امکانات وزنیِ مصرع‌ها به شیوه عروض نیمایی" می‌داند و به تشریح آن می‌پردازد [iii].در نزد برخی از شاعران دیگر که در موارد محدودی به طولانی‌تر کردن اوزان مختلف‌الارکان دست زدند، عمدتاً تصادفی بود؛ در غیر اینصورت، آن شاعران، از جمله براهنی حتماً در آن زمان (دهه‌ی چهل) از آن به عنوان یک حرکت شعریِ تازه سخن می‌گفتند؛ در حالی‌که هیچ‌کدام در مورد آن چیزی ننوشتند. و حالا که در این سال‌ها از نوآوری و خروج از بحران شعر فراوان سخن گفته می‌شود، به یادشان افتاده که از آن به عنوان یک حرکت شعری نوین و مستقل سخن بگویند. ولی همانگونه که گفته شد این حالت یکی از "امکانات وزنیِ مصرع‌ها به شیوه‌ی عروض نیمایی" یا گسترش وزن نیمایی است.

در ادبیات شعری ما، گسترش اوزان تنها به وزن نیمایی محدود نمی‌شود. در گذشته نیز شاعران، اوزان جدیدی را به اوزان عروضی افزودند. می‌دانیم که دستگاه عروض را **خلیل بن احمد فراهی** متشکل از پانزده بحر تدوین کرده بود، که سپستر شاعران فارسی زبان، چهار بحر دیگر نیز به آن افزودند. ولی این افزایش وزن هرگز به عنوان نوعی شعر یا خروج از وزن عروضی تلقی نشد، بلکه تنها در حد گسترش آن ارزیابی شد و تداوم یافت. اما آقای براهنی به این دلیل که در پاره‌ای از سطرهایش، بحور مختلف‌الارکان را طولانی‌تر انتخاب کرده، شعرش را دیگر نیمایی نمی‌داند. حتی اگرسخن براهنی در این زمینه درست باشد، آیا برجسته کردن عامل موسیقایی (آن هم در بحوری معین) می‌تواند تحولی در شعر و راهی برای خروج از بحران شعر باشد؟ اگر چنین باشد، پس خانم **شمس کسمایی** را که پیشتر از نیما اوزان عروضی را



می‌شکند، بایستی آغازگر شعر نوین فارسی بدانیم، در حالی که نیما از چنین موقعیتی برخوردار است؛ زیرا نیما تنها به خاطر شسکتن تساوی طولیِ مصرع‌ها و ابداع هارمونی تازه در شعر نیست که آغازگر می‌شود، بلکه او پهنه‌های دیگری از نوآوری را در می‌نوردد که در مواردی از شکستن طولی مصراع مهم‌تر است و آقای براهنی بهتر با آن پهنه‌ها آشنایند و در آثارشان هم از آنها سخن گفته‌اند.

شکی نیست که باید از موسیقی شعر نیما و یا به طور کلی شعر نیمایی یا شاملویی فراتر رفت و برخی از شاعران نیز فراتر رفته‌اند. براهنی با اینکه به‌درستی بر ریتم‌های تازه در شعر تأکید می‌کند و می‌گوید: «هر شاعر جدی شعر خود را هم از ریتم‌هایی که در گذشته وجود دارد می‌سازد و هم از ریتم‌هایی که او خود به وجود می‌آورد»، ولی او با تأکید بیش از اندازه روی ریتم یا موسیقی، شعر را به نوعی به محدودیت می‌کشاند؛ زیرا از یکسو، ریتم تازه تنها در طولانی‌تر کردن بحور مختلف‌الارکان (عمدتاً بحر مضارع آخرب) خلاصه نمی‌شود. از سوی دیگر، شعر گاه می‌تواند بدون ریتم وموسیقی نیز شعر باشد؛ مثل پاره‌ای از شعرهای **احمدرضا احمدی** .یعنی فراروی از موسیقی شعر نیمایی یا شاملویی تنها در ریتم‌های تازه نیست. افزون بر این، اشاره‌ی براهنی بر استفاده از

"ریتم‌های گذشته" و "سیلان پولیفونیک" دانستنِ بحور مختلف‌الارکان، نشان دهنده‌ی علاقه‌ی براهنی به اوزان گذشته است، که حضور چنین خواست یا نیازی در شعر امروز، می‌تواند از گرایشِ کهن گرایانه‌ی براهنی نشأت بگیرد که با نیاز عمومیِ او به نوآوری در تضاد می‌افتد.

۳

مطابق تئوری فرمالیست‌های روسی و ساخت‌گرایان، زبان، دلالت معناییِ متن ادبی قرار می‌گیرد، که در آن، زبان نه وسیله، که گوهر شعر محسوب می‌شود. به همین خاطر است که براهنی نیز پایه‌ی نوآوری و خروج از نحله‌های شعریِ پیشین را در هنجار زداییِ نحویِ زبان می‌داند و شعرهایی از خودش را به عنوان نمونه‌ی چنین رویکردی مثال می‌آورد.

نخست اینکه خود نیما نیز به خروج از هنجار زبان معتقد بوده و گفته است:

«سمبولیسم اشعار شما تقاضای کلمات دیگر می‌کند. مثلاً استعمال صفت به جای اسم، باز به ثروت شما از حیث مصالح افزوده است... خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است. مثلاً به جای "سرخورده"، "سرگرفت" و به جای "چیزی را از جا برداشت"، "چیزی را از جا گرفت" را با کمال اطمینان استعمال کنید. یک توانگری بیشتر آن وقت برای شما پیدا می‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده، کلمات را برای دفعه اول برای مفهوم خود استعمال کنید» . [iv]

در شعرهای نیما اینگونه خروج از صرف و نحو را شاهدیم که یکی ازعوامل دشواری در خواندن و درک شعر نیماست، که البته گاه آن را به عنوان ضعف یا مغلق‌گویی نیما برآورد می‌کنیم، در حالی که در این حرکت نیمایی در زبان شعر، ظرفیتی نهفته است که هنوز به‌درستی شناخته نشده است[v].

این آموزه‌ی نیمایی بعدها به شکل دیگری در شعرهای یداله رؤیایی نیز به کار گرفته می‌شود. اما برخلاف نظر براهنی که رؤیایی را در "محتوای تصویر، خسته کننده" می‌داند، اتفاقاً او در تکرار نوعی از صرف و نحو زبانی است که زبان شعرش را یکنواخت می‌کند. این یکنواختی و تکرار، در شعر همه‌ی آنهایی که تنها به یک عنصر شعری در حد اشباع شدن توجه می‌کنند نیز مشاهده می‌شود. افزون بر این، تکیه یا تأکید غلوآمیز بر تغییر نحوی زبان در شعر، می‌تواند این نتیجه را در پی داشته باشد که هر خروج از هنجار زبان یا هر هذیانی، شعر نامیده شود؛ زیرا قرار است معنی در شعر بی‌ارزش شود و مطابق گفته‌ی براهنی، از شعر "نهایتاً **فقط** فرهنگ لغاتی بی‌ساختمان باقی بماند." (ص ۱۹۱)

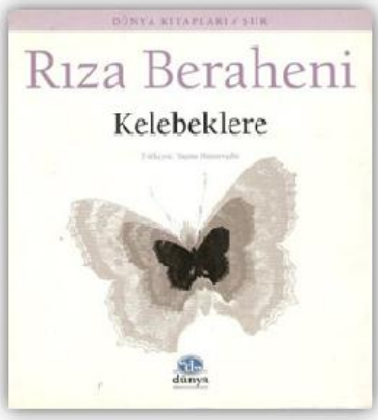
دو دیگر، اگر قرار است در شعر، "شهود" اهمیت پیدا کند، نه" نظم و قاعده"، پس وقتی شعر تنها به خروج از هنجارنحوی بیندیشد و بخواهد تنها از این طریق خواننده را به لذت برساند، پس در این کار نیز نوعی فن‌گرایی و پیش‌اندیشی حاکم است، نه شهود. براهنی شعر "چخ امروز" شاملو را روایت تاریخ می‌داند نه شعر. یعنی معتقد است که در این شعر یا شعرهایی نظیر آن، شاعر، نه با شهود، که با ارجاع بیرونی، شعر می‌سازد. اما باید گفت که به همان اندازه که معناگرایی می‌تواند شاعر را از شهود شعری دور کند و شعر را با یک متن اجتماعی یا تاریخی همتراز کند، تصویر گرایی یا زبان گرایی و...، یعنی برجسته کردن تنها یکی از آحاد شعر، نیز می‌تواند شاعر را

چنان در آن غرق کند که اندیشه به تغییر نحویِ زبان جایگزین شهود شعری شود. و این گرایش افراطی خود بتدریج به ارجاع پذیریِ زبان تبدیل می‌شود؛ آن‌گونه که در نزد **هایدگر** به متافیزیکِ زبان کشیده شده است.

البته در نگره‌ی براهنی نشانه‌های پندار عرفانی، هم در تناقض‌گویی و نوع استفاده از واژه‌ها و هم در تأکید بر "زبان بی معنا" نیز مشاهده می‌شود .رازورزی، عقل‌گریزی، پیچیده‌گویی و نقیض‌گویی از خصلت‌های برآمده از اندیشه‌ی عرفانی است. در واقع عارفان معادله‌ی ساده‌ی رابطه‌ی انسان با خدا را چنان با اصطلاحات عجیب و غریب و پوشیده، با شطح و طامات و بازی‌های حروفی می‌پیچانند تا اندیشه‌شان را چیزی فراانسانی و آسمانی جلوه دهند؛ همان‌گونه که **سهروردی** در کتاب حکمه‌الاشراق مدعی است که خواننده‌ی کتابش زمانی می‌تواند نوشته یا زبان او را بفهمد که" **بارقه‌ی الهی** در او راه یافته و ورودِ این بارقه برای او ملکه شده باشد [vi]".این حالت رازورزی و زبان اشاره و وانمود به اندیشه‌ای پیچیده و برتر نیز در نظرات براهنی جلوه می‌کند.

۴

باختین درباره‌ی نگره‌ی افراطی به تاثیر زبان شناسیک در تأویل متن می‌گوید: «ایده‌آلیسم با تلقی زبان به مثابه‌ی سیستمی از مقولات انتزاعی نحوی، و نه همچون مقوله‌ای پرتناقض و سرشار از جهان‌بینی و تنش، درک ما را از روابط بین زبان، زندگی و تاریخ و جامعه تقلیل می‌دهد[vii] » **فرانسیس بارکر** (فیلسوف انگلیسی)، دیدگاه پسامدرنی نسبت به زبان را **تئوری ناممکن زبان** می‌نامد[viii].



در هر حال، می‌خواهم نتیجه بگیرم که چنان رویکردی به شعر نیز به تقلیلِ شعر تا حدّ تغییرِ دستورِ زبان یا به سیستمی از مقولاتِ انتزاعیِ نحوی می‌انجامد. اما آنچه که در تأویل زبان شناسیک یک متن اهمیت می‌یابد، تلقی ما از زبان و چگونگیِ کاربرد آن در شعر است که در اینجا به توضیح آن می‌پردازم:

فرمالیست‌ها از اینکه "زبان" در متن ادبی همچون ابزاری برای روایت تاریخ و جامعه برآورد می‌شد، انتقاد می‌کنند و زبان را ذات یا **گوهر شعر** می‌دانند. براهنی بر پایه‌ی چنین نگره‌ای، بی‌آنکه منبع نظرش را مانند موارد دیگر بیان کند تا آن را جزو کشف‌های خود جا بزند، می‌نویسد:

« درشعر نیمایی زبان وسیله‌ی وصفِ طبیعت و وسیله‌ی روایت بود [...]، ولی سالها ممارست به ما [من] یاد داده است که به زبان به صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اولاً وسیله نیست، و ثانیاً هر نوبت که ما از آن برای شعر **استفاده** می‌کنیم، آن به درون خود برمی‌گردد.» (صص ۱۹۲-۳).

نمی‌خواهم وارد این بحث بشوم که وقتی که از چیزی به هر حال «استفاده «می‌شود، می‌تواند "وسیله" قرار گیرد، اما می‌خواهم در گسترش این بحث توضیح بدهم که بر خلاف نظر براهنی، **زبان در شعر هم می‌تواند وسیله باشد و هم گوهر** .عمده کردن هریک از این دو کارآمدِ زبان[ix]، می‌تواند به آشفتگی یا تناقض دیدگاه بینجامد.

بی‌تردید شعر از درون واژه دست به آفرینش می‌زند، و واژه خود در شعر به حیاتی تازه دست می‌یابد. یعنی در یک نوع کنش متقابل، شعر و واژه در ترازی همگون، حرکت می‌کنند. همانگونه که گفته شد، در نگاه فرمالیست‌ها یا ساخت‌گرایان، دگرآفرینی زبانی در شعر نه تنها در واژگان و صرف و نحو و ساختمان جمله، بلکه در تصویر شعری نیز روی می‌دهد. یعنی در نزد آن‌ها، تشبیه ، استعاره و دیگر آحاد تصویر، همان دگر شدن زبان است. برای همین است که شعر را نه با تصویر، که با زبان می‌سنجند، و تصویر مانند دیگر حرکت‌های زبانی برآورد می‌شود. و از این رهگذر، زبان را گوهر شعر می‌دانند. درست است که تصویرِ شعری از درونِ واژه موجودیت می‌یابد، ولی به گمانم باید بین انواع کُنش‌های زبانی و تصویری تفاوتی را در نظر گرفت که برای سنجش شعر اهمیت دارد. به این پاره از شعر **"هست شبِ" نیما** توجه کنید:

با تنشِ گرم، بیابانِ دراز

مُرده را مانَد در گورش تنگ

به دلِ سوخته‌ی من مانَد

در این شعر، چند حادثه روی داده است. نخست اینکه با آرایه‌ی کلامی که با هنجار زبان معمولی تفاوت دارد، شعر آهنگین شده است. یعنی شاعر به جای اینکه بگوید بیابانِ دراز، مرده‌ی درگور را می‌مانَد، با دخالت در صرف و نحو جمله، زبان را به موسیقی می‌رساند. دو دیگر، با ایجاد فاصله بین صفت)گرم و تنگ) و موصوف (تن و گور) و پیوند ضمیر متصل "ش" به موصوف (تنش، گرم و گورش، تنگ ، به جای تنِ گرمش و گورِ تنگش)، از عادتِ زبانی می‌گریزد.

این دو حادثه در زبان، باعث آشنایی زداییِ زبانی برای رسیدن به شعر انجام شده است. در این حالت، زبان ابزار نیست، بلکه همچون گوهر شعر عمل می‌کند؛ یعنی زبان نه از بیرون، که در خود، شکل تازه‌ای می‌یابد. آن موسیقی ناشی از آرایه‌های کلامی و این خروج دستوری از زبان، بیرون از زبان وجود ندارد. ولی آیا آنچه که به این نوشته را به شعر می‌رساند، همین دو حادثه‌ی زبانی است؟ اگر چنین باشد با حرکت یا بازیِ زبانی‌ای از این دست می‌توان شعر را تا حد فن‌نگاری تقلیل داد. تنها با همین آشنایی زدایی، مشکل بتوان به قلمرو شعر دست یافت. عامل دیگری نیز وجود دارد که در ارتقای یک نوشته به شعر، نقشی مهم و گاه تعیین کننده ایفا می‌کند. این عامل یا حادثه سوم از طریق پدیداریِ رابطه‌ی تازه و دگرگون بین چیزها پدید می‌آید که پیش از آن وجود نداشته است.

در اینجا شاعر مانند دانشمند به کشف رابطه دست نیافته است؛ زیرا هیچ پیوند قانونمند و مادی بین بیابان ومرده یا بیابان و دل وجود ندارد تا کشف شود. شاعر با ایجاد پیوند نوینی بین دو عنصر یا با قرار دادن یک شیئی در موقعیت یا فضایی دیگرگون، دست به آفرینش می‌زند. در این رابطه‌ی تازه دیگر بیابان و مرده همان بیابان و مرده‌ی معمولی نیستند، و هر کدام در همونِدی با دیگری است که موجودیت می‌یابد. پیش از آفرینش این رابطه توسط شاعر، "بیابان" و "مرده" هر کدام جداگانه و مستقل در موقعیتی دیگرگون وجود داشتند. اما در این شعر با پیوندی نوین یکی بدون دیگری نمی‌تواند زندگی یابد. یعنی "بیابان" دیگر یک بیابان معمولی نیست، "مرده"ای است یا "دلِ" سوخته‌ی شاعر است. یعنی بیابان از بار معنایی- حسیِ متداول فراتر می‌رود و در آفرینشی دیگرگون، زندگیِ تازه‌ای می‌یابد. به عبارت دیگر، در پیوند معنوی – روانیِ دو شیئی یا وجود در شعر است که موقعیت نوینشان حق زیست می‌یابد.

در یک شعر، ظاهراً هیچ چیز سرجای واقعی قرار ندارد. اما این حالت هم در زبان و هم در ارتباط بین اشیاء روی می‌دهد. در دگرگونیِ زبانی مانند دو حادثه‌ی اول ، زبان، گوهر شعر است و نمی‌توان آن را ابزار دانست؛ چون حرکتی است زبانی که در خود زبان اتفاق می‌افتد؛ ولی حادثه‌ی سوم یعنی ایجاد ارتباط تازه بین دو چیز که به یاری زبان روی می‌دهد، زبان همچون ابزار عمل می‌کند؛ چرا که این اشیاء بیرون از زبان وجود دارند. برای همین است که **زبان در شعر، هم گوهر است، هم ابزار.**

در پی ارتباط تازه بین دو شیئی در یک شعر، زبان دیگر حامل معنای نخستین و سرراستِ اشیاء نیست؛ زیرا اشیاء از رابطه‌ی پیشین بریده‌اند و در ازدواج تازه‌ی خود، معنای واقعی و پیشین خود را از کف داده‌اند. نشانه‌ها نیز در این حالت، دیگر قدرتی در دلالت معناییِ پیشین را ندارند. یعنی واژه دیگر نه حامل معنای خود است و نه بیانگر وجود خود، بلکه وسیله ای می‌شود برای نمایش نشانه‌ها و معنایی دیگر که از ارتباطی نوین پدید آمده اند. در این حالت واژه‌ها نیز با ماهیتی تازه موجودیت می‌یابند، ماهیتی که تشخّص تازه‌ای به آنها می‌بخشد. این تشخّص نوین واژه‌ها تنها از طریق رابطه‌ی جدید بین اشیاء توانسته موجودیت بیابد. پس افزون بر زبان، چیز دیگری هم هست که یک نوشته را به شعر می‌رساند. این چیز می‌تواند از طریق ارتباط دگرگونه‌ی اشیاء یا پدیده‌ها و یا از رهگذر دگرگونیِ یک شیئی به تنهایی، که همه را می‌توان در مقوله‌ی **تصویر روانی** جا داد، پدید آید، که زبان حامل آن است.

در پایان شاید لازم به توضیح نباشد که قصد من از طرح این بحث، نادیده گرفتنِ نوآوری‌های گوناگون در پهنه‌های شعری، از جمله زبان نیست. بدون شک باید از شعر و اندیشه‌ی پیشین فراتر رفت. اما تأکیدم بیشتر بر دیدار همه‌جانبه و بی‌مرز و میدان‌دادن به سویه‌های گوناگون و گاه متضاد پهنه‌ی هنر و تنگ نکردن یا محصور نکردنِ میدان بیکران شعر است. پافشاری و تأکید و تمرکز غلوآمیز بر این یا آن عنصر شعری، مانع از دورپروازی هنر شعر می‌شود؛ و اینکه با این‌گونه حرکت‌های زبانی، شعر تحول پایه‌ای نمی‌پذیرد، و اگر بحرانی وجود دارد، از آن رهایی نمی‌یابد. شعر یک مجموعه است و باید آن را در گره‌خوردگی همنواختِ اجزای آن پیکاوی کرد. با اینکه خود به لحاظ سلیقه‌ای با شعر روایتی دمساز نیستم، ولی نمی‌توانم واقعیت حضور چنین شعرهایی رانادیده بگیرم. در غرب هنوز هم شعرهایی از شاعران اروپایی یا آمریکایی به چاپ می‌رسد که در آنها زبان وسیله‌ی توصیف یا روایت قرار می‌گیرد. به گمانم آنچه که شعر ما را دچار بحران کرده، نه نوع بهره‌گیری از زبان، که نوع نگرش ماست؛ یعنی ریشه‌ی بحران را باید در اندیشه‌ی ما جست. بی‌آنکه بهره‌وری از دستاوردها یا آموزه‌های نوین هنریِ جهان امروز را نادرست بدانم، براین باورم که برای عمل کردن به آن آموزه‌ها ابتدا باید فرهنگِ به کارگیریِ آن‌ها را

درونیِ خود کرد؛ وگرنه ممکن است نگره‌ی ما در شکل التقاطی، ناقص و یا همچون کژراهه امکان بروز بیاید و به جای حل بحران بر شدت آن بیفزاید.

پانویس‌ها

۱ .نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۲ .از آنجا که معمولاً بحور مختلف‌الارکان، به خاطر نرمش موسیقایی آنها به نثر یا گفتار پهلو می‌زنند، در شعر فروغ، به علت طولانی‌تر شدن یا گسترش این بحور، باز هم بیشتربه بیان نثر یا گفتار نزدیک می‌شود؛ گفتاری که دارای موزونیت آرام یا گفتاری است. به همین خاطر است که رضا براهنی این حالت در شعر فروغ را بدرستی «هارمونی گفتار» می‌نامد. بعدها بعضی‌ها خود را پایه‌گذار شعر گفتاری قلمداد کردند که دور از واقعیت است؛ چرا که فروغ آغازگر چنین حرکتی است. برای آگاهی بیشتر در این زمینه مراجعه کنید به مقاله‌ی "شور رهایی در شعر فروغ" در کتاب "سلوک شعر (نقد و تئوری شعر") از نگارنده.

۳ .مهدی اخوان ثالث، بدعتها و بدایع نیما یوشیج. (تهران، توکا، ۱۳۵۷). ص ۱۳۶.

۴ .نیما یوشیج؛ مجموعه آثار (شعر و شاعری) به کوشش سیروس طاهباز. (تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸) صص ۸۶-۸۷.

۵ .از آنجا که در کتاب "نگاهی به شعر نیما" در جستار "تحول زبان در شعر نیما "گسترده به این مبحث پرداخته‌ام، از تکرار آن خودداری می‌کنم (تهران، مروارید، ۱۳۷۳، صص ۱۱۱-۸۵)

۶ .[vi] سهروردی: حکمه‌الاشراق، از مجموعه دوم مصنفات شیخ اشراق، ص ۹ تا ۱۳. به نقل از: ذبیح‌اله صبا: تاریخ ادبیات در ایران، جلد دوم، چاپ نهم. تهران، ۱۳۶۸، ص ۳۰۲

۷ . دیوید مکنلی؛ مقاله‌ی "در خانهٔ زبان یا در شدن تاریخی". ترجمه‌ی سهراب معینی (آدینه، شماره ۱۱۰)

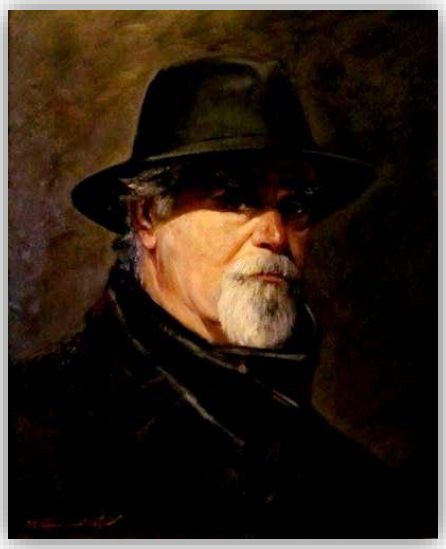
Francis Barker; Frankfurter Rundschau (۲۰. August ۱۹۹۴)[viii]

متن برگرفته از: نشریهٔ ادبی بانگ

بازگشت به فهرست

آیا براهنی به‌دقیقه‌ای پنهان درشعر دست‌یافته‌بود؟

احسان راستان



رضا براهنی گمان‌می‌کرد که درشعر به‌دقیقه‌ای پنهان دست‌یافته است که او را نه‌تنها ازشاعرانِ کهن‌سرای پارسی‌گوی که از شاعرانِ نوسرای نیمایی و سپید نیز متمایز می‌سازد. او می‌پنداشت که می‌تواند، با این کشف، پرده از حقیقتِ شعر و از شعرِ ناب بردارد و دوران‌ساز شود. آن دقیقه چه بود؟ براهنی می‌گفت که شعر نباید به بیرون از خود ارجاع دهد، یعنی واژه‌ها نباید به‌گونه‌ای در جوارِ هم بنشینند که به چیزِ دیگری به‌جز زبان دلالت کنند. این «چیزِ دیگر» را براهنی «ابژه» می‌نامید. می‌گفت شعر نباید بیرون از خود را ابژه قرار دهد:

«شعر بزرگ‌ترین اتفاقی است که برای زبان می‌افتد، یعنی زبان، به عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود: وقتی که ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قرار دادن چیزهای دیگر، دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسم‌هایی بپردازد که حافظهٔ زبان انگار از آنها پاک شده است.» («خطاب به پروانه‌ها» و «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، چ سوم: ۱۳۸۸، تهران: نشر مرکز، ص ۱۹۰)

این «بیرون»، از دیدِ براهنی، کجا ست؟ تاریخ، اجتماع، طبیعت، زندگی، و هر چیزی به‌جز زبان! بنابراین، شعرِ روایی شعر نیست، چون دارد چیزی بیرون از خود را روایت می‌کند. شعرِ توصیفی شعر نیست، چون دارد بیرون از شعر را وصف می‌کند. شعرِ اجتماعی-سیاسی شعر نیست، چون ارجاع‌اش به بیرون است. چه می‌مانَد؟ بازی با واژه‌ها. واژه‌ها را باید به جاهایی بُرد که دستور و نحوِ زبان به آن‌ها اجازه‌ی ورود نمی‌دهد! تنها در چنین جاهایی است که شعر رخ می‌دهد! براهنی سروده‌ی خود را شاهد می‌آورَد:

«"اگر تو مرا نبینی اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌بینَمَم من هم نمی‌خوابانَمَم." آن ضمیر مفعولی اول شخص در آخر "نمی‌بینَمَم" و "نمی‌خوابانَمَم" در حافظهٔ دستوری، شعری، فرهنگی، هنری، بویژه تغزلی و عرفانی ایرانیان، برغم این همه تغزل و عرفان، گم شده بود، کسی پیش‌از بیانِ ضمیرِ مفعولی اوّلِ شخص به این صورت، عشق را بیان نکرده است.» (همان، ص ۱۸۷)

براهنی نمی‌داند که آن میمِ مفعولیِ پس‌از فعل -که از یافتن‌اش این‌قدر ذوق‌زده شده- در شعرِفارسی سابقه دارد. سه نمونه می‌آورم از عطار و نظامی، و بسی بیش از این‌هاست:

نه در مسجد گذارند-ام، که رند است / نه در می‌خانه، کاین خمّار خام است. (عطار)

تا در این حضرت بدانند-ام همه / رازدارِ شاه خوانند-ام همه. (عطار)

بر طریقی رَوَم که رانند-ام / لاجرم آبِ خُفته خوانند-ام. (نظامی)

بنابراین، آن ضمیرِ مفعولیِ اول‌شخصِ مفرد گُم نشده است، بلکه شاعرانِ ما آن را تنها پس از فعلِ اول‌شخصِ مفرد (مانندِ نمی‌بینم‌ام) نمی‌آورده‌اند، شاید چون مجاورتِ این دو را فصیح و بلیغ نمی‌دانسته‌اند. این‌ها البته در چشمِ براهنی ناچیز است، چنان‌که خود نوشته است: «بلاغت در شعر چیز بی‌ارزشی است.» (همان، ۱۸۹) پس چه چیزِ زبان اهمیت دارد که شعر باید تنها به آن معطوف باشد؟ از دیدِ براهنی، شکستنِ قواعد و گسستنِ بندهای دستوری و نحویِ زبان! به شاملو ایراد می‌گیرد که ترکیبِ کلمات‌اش «منطقی» است و، از این رو، در خدمتِ «آگاهیِ اجتماعی» درآمده است:

«وقتی که شاملو می‌گوید: "ما بی چرا زندگانیم / آنها به چرا مرگ خود آگاهانند"، کلمات زبان به هم نزدیک شده‌اند تا ساختار دستوری را حتی‌الامکان به هم بزنند، ولی ترکیب منطقی است، در نتیجه زبان در خدمت آگاهی اجتماعی درآمده است.» (همان، ۱۸۶)

به سپهری ایراد می‌گیرد که در شعرش منطقِ دستورِزبان فارسی حاکم است: **«در شعر قبلی سپهری: "و شاهراه هوا را / شکوه شاهپرک‌های انتشار حواس / سپید خواهد کرد"، منطق دستور زبان فارسی بر شعر حاکمیت دارد. فاعل و مفعول و فعل دقیقاً روشن است. ... در پشت سر اینها، همان منطق دکارتی قرار دارد.»** (همان)

به فروغ ایراد می‌گیرد که شعر-اش در خدمتِ معنی است: **«گرچه فروغ به این صورت جدولی، زبان را کالای معنی نمی‌کند، و گرچه زبانش زیباتر است [در مقایسه با سپهری] و وزنهایش کشیدگی و رعنایی خاصی دارند، ولی سراسر شعرش در خدمت معنی است.»** (همان، ص ۱۸۴)

بعد می‌پرسد: «و ماهیت این معنی چیست؟»، و پاسخ می‌دهد: **«فاعل اندیشه، روایتی بزرگ‌تر از اندیشیدن به خارج از خود دارد. شاعر در خدمت روایت بزرگ‌تر است، و می‌خواهد زبانش را در خدمت توضیح آن روایت بزرگ‌تر قرار دهد.»** (همان، ص ۱۸۵)

این «روایتِ بزرگ‌تر» همان «فرا-روایت» (meta-narrative) است که پست‌مدرن‌ها، به‌ویژه لیوتار، از آن سخن می‌گویند. از دیدِ آن‌ها، فرا-روایت‌ها در دوره‌ی پسامدرن بی‌اعتبار شده‌اند. براهنی «معنی» را همان «فرا-روایت» می‌داند و معتقد است که شعر، برای آن‌که شعر باشد، باید از معنی عبور کند! حاصل چیست؟ شعرِ بی‌ساختار و بی‌معنایی که او سُروده و بیش‌تر اسبابِ خنده است: **«افتادنی که مرا می‌افتد هنگامهٔ منی که می‌افتد معشوقِ جان به بهار آغشتهٔ منی، منی، منی که مرا می‌افتد و می‌روم از هوش می منی اگر تو مرا تو شانه بزن زانوا منی از هوش می وَ»** (همان، ص ۸۵)

شعرِ ناب از دیدِ براهنی چنین چیزی است، آن‌چه به هذیان شبیه است: **«حافظهٔ زبان اعتیادی باید مختل شود. جنونی که به زبان دست می‌دهد، عین سلامت آن است. شقاق، اسکیتزوفرنی، چندشخصیتی‌شدن زبان، فراتک‌جنسی کردن آن، راندن آن به سوی هرمافرودیتیسم زبان‌شناختی، اساس شعری از این دست است.»** (همان، ص ۱۹۰)

برگرفته از: صفحه فیس‌بوک نویسنده

بازگشت به فهرست

رئالیسمِ جادویی

علی اردلان

لازم به گفتن نیست که خرافه و جادو در جوامع کهن‌ترو طبقات و اقشار فقیرتر رواج بیشتری دارد. اما با این وجود میل به ناشناخته‌ها و عوامل و موجودات ماورایی حتی در کشورهای پیشرفته نیز دائم در حال تقویت است. یعنی اگر در دوره‌ای تجربه گرایی و علم بر اذهان فرنگی‌ها حکومت می‌کرد، در دهه‌های اخیر خود بورژوازی این خرافات را اشاعه داده تا هم پولسازی کند و هم آگاهی کاذب را رواج دهد. مثلا داستان‌ها و فیلم‌های هری پاتر یا فیلم های مربوط به ارواح و جن‌گیری و یا فانتزی‌های فضایی وعلمی مصداق این خرافات مدرن و شبه علم هستند.

خیلی از این باورها و آیین‌ها قرون وسطایی و بدوی‌اند. مثل شوم بودن برخی از زنان و کودکان. یا ترسناک بودن اشیایی مثل عروسک‌ها و حیواناتی مثل گرگ‌ها و خفاش‌ها. قدرت‌های مافوق بشری در برخی آدم‌ها، قدرتی که در جادوگری موجود است، ارواح سرگردان، اجنه، زامبی‌ها و خون آشام‌ها و در کل تمام چیزها و پدیده‌هایی غیر طبیعی که وجود واقعی ندارند ولی واقعی انگاشته می‌شوند.

قطعا عوامل طبیعی و زندگی اجتماعی در شکل‌گیری این توهمات نقش داشته و از آن‌جایی‌که با هرمیزان از علم و دانش نمی‌توان نادرستی برخی اعتقادات و توهمات را اثبات و یا به معتقدین و متوهمین قبولاند، لذا این باورها همیشه به حیات خود ادامه داده‌اند.

اما سئوال مهم اینجاست که اگر این باورها توهمند پس چطوردر زمان‌هایی واقعی می‌نمایند؟ به‌نظر من این تعیّن یافتگی و مادیت فقط درآیین‌های مذهبی و هنر و ادبیات می‌تواند تبلور یابد. برای انسان قرون وسطایی و بدوی این توهمات واقعی به‌نظر می‌آمده است. او رویا و کابوس را در خواب می‌دیده، ولی توهمات برایش واقعی بوده است.

مسلما پدیده ها و امور مربوط به زندگی اجتماعی بشر، خارج از مقوله عین-ذهن نیست. یعنی این دو عامل چنان درهم آمیخته‌اند که نمی‌توان آن‌ها را با توجه به آموزه‌های ماتریالیسم تاریخی از هم جدا ساخت. همواره ضرورت‌ها یک موقعیت واقعی را تحمیل کرده‌اند که اندیشه، لزوم تغییر آن‌ها را با توجه به کهنه شدنشان درک کرده است. همین امر "برهم کنش" و "تاثیر متقابل" این‌دو را نشان می‌دهد.

خرافات و درکل باورهای ماورایی و غیر واقعی، سیستمی از اندیشه‌اند که درسلسله مراتب تکامل اجتماعی به‌وجود آمده است. یعنی اندیشهٔ بشر در هر دوره، فقط در رابطه با محدودیت‌ها و میزان پیشرفت زندگی اجتماعی و نیروهای تولیدی می‌توانسته است شکل بگیرد و هیچ‌گاه اندیشه نمی‌توانسته از قالب تاریخی دوران خودش فراتر برود. مگر آن‌که بشردر برخی زمینه‌ها ارتباط خود را از واقعیت‌های اجتماعی و طبیعی می‌گسست، تابتواند با آفرینش یک دوگانه مثل "خیر و شر" مطلق، به مرور برای تمام سئوالات خود پاسخ هایی بیآبدکه نیازبه اثبات نداشته باشد. مثل حکمت و مشیت الهی، بهشت و دوزخ یا اعتقاد به فرشته‌ها و جن و پری و... البته با درنظر داشت این‌که پیش ازشکل‌گیری ادیان الهی، باورهای خرافی کاملا جنبه مادی و طبیعی داشتند که در پروسه تکامل اجتماعی مفاهیمی نظیرحماسه، اسطوره و افسانه را شکل دادند. این‌ها نیز به مرور انتزاعی‌تر شده و جنبه مادی و تعیّن یافتگی خود را کاملا از دست دادند. با توسعهٔ جوامع طبقاتی و به‌خصوص در شیوه تولیدآسیایی که براستبداد فردی متکی بوده، تکثر و چند خدایی و شکل واقعی خدایان نیز کاملا از بین رفت و ادیان توحیدی شکل گرفتند. این تجرد و یگانگی در اسلام از همه ادیان شدیدتر است. در تورات آمده که خدا با یعقوب کشتی می‌گیرد. یعنی هنوز مفهوم خدا به‌طورکامل انتزاعی نشده و در مسیحیت نیز تکثر به شکلی کاملا غیر مادی در تثلیث دیده می‌شود.

مسلمین با کلمه بسم الله به جنگ اجنه می‌رفتند و مسیحی‌ها نیز با صلیب ارواح خبیثه را فراری می‌دادند. استفاده از آینه یا نمک و نوشتن دعاهای مخصوص برای باطل کردن سحر و جادو و خیلی آیین‌های دیگر برای مبارزه با انواع واقسام اجنه‌ها و شیاطین به‌کار گرفته می‌شد.

واقعیت دیگر این است که بین توهمات و بیماری‌های روحی و روانی ارتباط مستقیم وجود دارد. به‌همین دلیل وجود توهمات و خرافات، علامتی ست از بیماری‌های مزمن تاریخی. نبود دانش و شناخت کافی و خشونت و ترسی که در بطن زندگی اجتماعی و عوامل طبیعی وجود داشته، به توهم و وحشت انسان‌ها دامن می‌زده و این اندیشه‌ی آکنده از هول و هراس، تاثیر مخرب خود را بر اجزاء بدن به‌جای می‌گذاشته است. هر چه بدن ضعیف‌تر می‌شده، دامنهٔ ترس‌ها و توهمات نیز گسترش می‌یآفته و بدین ترتیب یک سیکل معیوب شکل می‌گرفت.

سیکل معیوب ترسناک است چون از خودمان برعلیه خودمان استفاده می‌کند(منظور خود فردی-اجتماعی ست). باعث می‌شود که یک تجربه منفی را دائم تکرار کنیم. هربار که دست به اقدام می‌زنیم تا آن‌را بشکنیم، باز نتیجه همان می‌شود که قبلا بود. اغواگر است، چون اندیشه را در اختیار می‌گیرد، طوری‌که باور کنیم این‌بار کار تمام است.

سیکل معیوب شکل تاریخی نیز دارد. همان نفرینی ست که در صد سال تنهایی مارکز به شکلی جادویی نمود می‌یآبد. پایان و آغاز داستان یکی می‌شود و ماجراها و حوادث زندگی همچون گردابی از وحشت و پریشانی انسان‌ها را در خود می‌بلعد.

شیوه تولید سرمایه‌داری نیز یک سیکل معیوب در درونش دارد که باعث می‌شود هیچ‌گاه خود به خود از بین نرود. یعنی تا زمانی‌که یک جنبش رادیکال و جهانی بر علیه سرمایه‌داری شکل نگیرد و طبقه‌کارگر به آگاهی طبقاتی نرسد، هیچ‌گاه این نظام نه فرو می‌پاشد و نه به سوسیالیسم منتهی می‌شود. این سیکل معیوب از رابطه میان "ترکیب ارگانیک سرمایه" با قانون "گرایش نزولی نرخ سود" شکل گرفته است.

چرا رئالیسم می‌تواند جادویی باشد؟ چون بشرهیچ‌گاه نتوانسته این سیکل معیوب را شناسایی و بر آن غلبه کند. نتوانسته از دست این تناقضات در تمام اشکالش رها شود. این تناقضات به لحاظ تاریخی در رابطه متقابل میان

"موضوع" با "فاعل" شناخت نوعی آنارشی بوجود آورده است که یا مانع شکل‌گیری آگاهی جمعی شده و یا روند آن‌را کند و وارونه ساخته است.

شیوه تولید سرمایه‌داری، به‌نحوی ست که نه کارگر و نه خود سرمایه‌دار از مکانیسم کلی آن اطلاع دقیقی ندارند. اگرمارکس به انتزاع و روش دیالکتیکی متوسل نمی‌شد، نمی‌توانست این شیوه و مناسبات تولیدی را تبیین کند.

بورژوازی با کمیت ها سرو کار دارد آن‌هم در حوزه کاری خودش. این ایدئولوگ‌ها و نظریه پردازهای بورژوایی هستند که با وجود درک ناقص و ذهنی خود ازمکانیسم تولید و مناسبات حاکم، راه خروج از بحران‌ها را تا حدودی فرموله می‌کنند. اما این سیستم است که با توجه به ساختار کلی خود دوام آورده است. چون سرمایه‌داری آگاهی را وارونه می‌کند و یک جادویی مثل شی‌وارگی و فتیشیسم کالایی در آن بوجود می‌آید که جلوی تغییر رادیکال آن‌را می‌گیرد. انسان‌ها در این سیستم مسخ شده‌اند. به‌خصوص در دهه‌های اخیر که جوامع را به سمت اتمیزه شدن و تشتت کامل رانده است. مبارزه انقلابی و رادیکال دیده نمی‌شود چون صف جهانی طبقه‌کارگرو جنبش کمونیستی عقب نشینی کرده و موقتا در دوره شکست خوردگی بسر می‌برد...

از طرفی می‌توان گفت که بورژوازی همین اندک آگاهی از سازوکار تولیدی خودش را به نقد اقتصاد سیاسی مارکس مرهون است. چرا درک آن‌ها از مارکس و شیوه تولیدی خودشان ناقص است؟ چون نمی‌توانند ضعف های ذاتی نظام خود را بپذیرند. پذیرش این نقد بر تضادهایی صحه می‌گذارد که نقص سیستم را ثابت می‌کند. از آن‌جایی‌که نظرات مارکس را نصفه و نیمه پذیرفته و درک کرده‌اند، هیچ‌گاه به شناخت کلی و تاریخی نمی‌رسند. این پس زدن حقیقت و ضرورت وارونه سازی آن در اذهان توده ها، بورژوازی را به اشاعه خرافات و فانتزی در ابعاد فرهنگی واداشته است. در کل می‌توان پذیرفت که سرمایه‌داری دوره انحطاط خود را طی می‌کند ولی این دورهٔ زوال با سلطه‌ی کامل سرمایه همراه شده و بشریت را به ورطه خطرناکی پرتاب کرده است.

سرمایه‌دار در ابعاد کمی و در جزییات، دقیق‌تر عمل می‌کند، تا در رقابت با سایرسرمایه‌دارها از بین نرود. علوم تجربی و فن‌آوری را نیز نه به‌خاطر آینده بشریت، بلکه در جهت سودآوری بیشترو بقای خودش توسعه می‌دهد.

بورژوازی باورهای کهن را، به‌خصوص در حوزه قدرت و اعمال سلطه در اشکال جدیدی بازآفرینی می‌کند. آمریکا که سردمدار سرمایه‌داری ست، خرافی‌ترین و مذهبی‌ترین جامعه غربی محسوب می‌شود. حتی اکثر سیاست‌مداران لیبرال آمریکا نیز خرافی و مذهبی‌اند. شما به تولیدات هالیوود و سایر مراکز فیلم و سریال سازی آمریکا دقت کنید، می‌بینید که در آنها چه حجم بالایی از باورهای ماورایی و خرافی بازتولید می‌شود. این‌جا نیز بحث تاثیر متقابل مطرح است. یعنی فیلمساز و تهیه کننده‌ها برای تامین گیشه به روانشناسی و اقبال جامعه توجه می‌کنند تا این فیلم‌ها را بسازند و در مقابل مردم نیز بیشتر و بیشتر در این باورها غرق می‌شوند. و از آن‌جایی‌که هالیوود ابعاد و تسلط جهانی بر هنر فیلمسازی دارد، این باورها و توهمات نیز بتدریج جهانی می‌شوند.

بورژوازی دانسته علم را با دین وخرافه درگیر می‌کند. خداناباوری را به جان خداباوری می‌اندازد، چون می‌داند که هیچ‌کدام برنده این مجادله نیستند. ازاین درگیری به‌تدریج شبه علم و شبه دین زاده می‌شود. یک‌جور آشتی و درهم آمیزی رخ می‌دهد تا تفکر انتقادی مهجور بماند. این‌ها می‌دانند که نقد بزرگترین دشمن آن‌ها است. به‌خصوص نقد مارکسی که بر پراتیک استوار شده است. این "نقد" به اندیشه تعّین می‌بخشد و ماحصل مبارزه طبقاتی را به آگاهی مبدل می‌سازد و تکامل نظریه متقابلا باعث عمق و وسعت مبارزه می‌شود.

زمانی از پرده جادویی حرف زده می‌شد و بعد جعبه جادویی مطرح شد و همین‌طور کم کم فـن‌آوری اطلاعـات و اینترنت به ابعاد جادویی رسانه‌ها عمق و اثرگذاری بیشتری بخشیدند.

اکنون به راحتی افکار عمومی را جهت می‌دهند. درهمین جنگ اوکراین دیدیم که رسانه‌ها تا چه اندازه می‌تواننـد اغواگر و فریبنده باشند. آیا این جادوگری و یا تردستی نیست؟ وقتی دروغ را طوری بزک می‌کنند کـه واقعـی بـه نظر آید، کم کم عقل خودبنیاد از بین می‌رود و تبدیل به یک مصرف کننده خبر و تحلیل‌های جهت دار و دروغین می‌شود. با این‌کارهویت جامعه، نوع مبارزه اجتماعی و سطح مطالبات را مخدوش می‌کنند تا فقط قدرت و دولـت به‌عنوان نیروی واقعی و تاثیرگذاراجتماعی باقی بماند. کنترل و هدایت جامعه و سرکوب نرم و یا خشن اعتراضات، بخشی از آن جادویی‌اند که سرمایه‌داری را حفظ می‌کند.

حقیقت کجا قربانی می‌شود؟ جایی که عده ای بی‌گناه را برای وارونه کردن حقیقت قربانی می‌کنند. در واقع برای خلق دروغ و یا وارونه نمایی ناچارند که با جنایت و کشتن بی‌گناهان دائم صـحنه آرایـی کننـد. بـه‌همـین دلیـل حقیقت اولین قربانی سیستم نیست. بلکه مهم‌ترین قربانی آن محسوب می‌شود.

جنگ به‌همراه خود خرابی و مرگ، گرسنگی، دربدری، ترس و... می‌آورد. این‌ها ذهن را بهم می‌ریزند و باعث روان پریشی جمعی می‌شوند. این آشفتگی‌هاعواملی هستند که برای پذیرش هرچه بیشتر ماوراطبیعه ازجملـه خرافـه و سحر و جادو، و در کل تابعیت از وضع موجود به‌کار می‌آیند.

مردم علاوه بر سحر و جادوی رسانه‌ها، برای رسیدن به آگاهی به فالگیرها، برای گشایش کار به دعانویس‌ها و برای از بین بردن دشمنان به جادوگرها پناه می‌برند.

مثلا نفرین را یک عقوبت و عذاب می‌دانند که با یک امر ناشناخته‌ی دیگری به‌نام تقدیر گره خورده است. در تفکر دینی این تقدیر را مشیت و یا خواست الهی می‌نامند. اما در میان برخی ازعرفا و شعرای ما خـالق و مخلـوق یـک مفهوم یگانه است که از رابطه عین با ذهن شکل می‌گیرد. در واقع بخشی ازتفکرعرفانی ما بـه خـدای اسـپینوزا و وحدت وجود معتقد بوده. خدا و طبیعت را یکی می‌انگاشته و دگم‌های دینی را کنار گذاشته بود. برخـی از آن‌هـا به لذات دنیوی و زندگی در میان مردم و خدمت به آن‌ها اعتقاد داشتند. نه گوشه‌گیر و معتکـف بودنـد ونـه اهـل ریاضت کشی و ریاکاری. همین خصیصه واقع‌گرایی را وارد آثارشان کرده و با حماسه و اسطوره درهم آمیخته اند. مثل منطق الطیر عطار یا شاهنامه فردوسی.

تا به امروز که این‌طور بوده یعنی سنت‌ها، فرهنگ‌ها و حتی خرافه‌ها خیلی سخت جان بوده اند. بـا وجـود آن‌کـه شرایط مادی پیدایش و حیات بسیاری از آن‌ها ازبین رفته ولی کماکان در کنارباورهای جدید به حیات خود ادامه داده‌اند. شکلشان عوض شده و حتی فلسفه اولیه اشان فراموش گشته ولی آئین هنوزباقی مانده است. مثل قربـانی کردن. این یک سنت بدوی و قبیله‌ای بوده که وارد مذاهب شد و تا به امـروز بـاقی مانـده اسـت. ریشـه در رفتـار دوگانه و متناقض قبیله با توتم هایش داشت. هر قبیله‌ای برای محافظت و استحکام خود تـوتمی را برمـی‌گزیـد و آن‌را پرستش می‌کرد و بعد در مرحله‌ای آن‌را برای دور ساختن شر و بدبختی قربانی می‌کرد. تابوها نیـز گرداگـرد همین توتم ها شکل می‌گرفتند. به نحوی می‌شود پدرکشی و بعدها فرزندکشـی را نیـز از مشـتقات همـین آیـین دانست.

مثلا انسان بدوی به مرور متوجه شد که هرکسی که زخمی می‌شود و از بدنش آن مایع قرمز رنگ خارج می‌گردد، می‌افتد و می‌میرد. پس به نیروی حیات بخش خون واقف شد. روی به نوشیدن خون آورد چون آن‌را حیات بخش

و جادویی می‌دانست. همین الان هم در برخی نقاط دنیا از جمله در اروپا خون حیوانات را می‌نوشند. در انجیل متی فصل ۲۶ چنین آمده است:

چون هنوز مشغول خوردن بودند، عیسی نان را برگرفت و پس از شکرگزاری، پاره کرد و به شاگردانش داد و فرمود: "بگیرید، بخورید، این است بدن من." سپس جام را برگرفت و پس از شکرگزاری آن‌را به همه شاگردان داد و گفت:"همه‌ی شما از این بنوشید. این است خون من برای عهد(جدید) که به خاطر بسیاری به جهت آمرزش گناهان ریخته می‌شود.

در میان کاتولیک‌ها این باور وجود دارد که نان و شراب اجزای اصلی عشای ربانی اند و با سخنان مسیح و استمداد از روح القدس حقیقتا تبدیل به جسم و خون عیسی می‌شوند. نان و شراب در خلال مراسم عشای ربانی، ماهیت وجودی و مفهوم طبیعی خود را به‌عنوان غذای جسم از دست می‌دهند و ماهیت معنایی جدید می‌یابند. آن‌ها اکنون نشانه‌های واقعیت یافته‌ای از حضور شخصی و تقدیم خود از سوی مسیح هستند. این آموزه یعنی تبدیل نان و شراب توسط دعای کشیش به بدن و خون مسیح را "تبدل جوهر" می‌نامند(منبع از ویکی پدیا).

قربانی کردن معادل است با خون ریختن. چون خون علاوه بر وسوسه‌ای که داشت، ترسناک هم بود، پس در برخی ادیان خون هم نجس بوده و هم ریختنش دفع بلا می‌کرد. خلاصه آن‌که خرافات و یا سحر و جادو، باورها و آیین‌هایی بدوی و قبیله‌ایند، که علیرغم تغییرات اشان در طی زمان هنوز در همه جای دنیا به اشکال گوناگون و حتی مدرن شده وجود دارند.

در رئالیسم جادویی، باورهای خرافی و یا جادو غالبا ماهیت ماورایی ندارند. بلکه تاثیر واقعی آن‌ها بر انسان‌ها و برمتن اثراست که اهمیت پیدا می‌کند. برای مثال می‌توان گفت که گابریل گارسیا مارکز و غلامحسین ساعدی به دلیل شناخت عمیقشان از جامعه و تجربه زیسته اشان به این سبک رسیدند.

مارکز در کلمبیایی متولد شد که بومی‌های آن سرخ پوست بودند و استعمارگران اروپایی نیز درآن‌جا سکنی گزیدند. این تنوع فرهنگی و جمعیتی، باید یک سبک ادبی متناقض و در عین حال متناسب با آن تاریخ و با آن جامعه را ابداع می‌کرد تا بازگوی هر دو فرهنگ در یک جغرافیا باشد. لذا در رمان صد سال تنهایی، داستان شش نسل از یک خانواده روستایی، به شکلی رئال ولی جادویی حکایت می‌شود.

ساعدی نیز با تحقیق در روستاهای بوشهر و نگارش کتاب اهل هوا، که به مطالعه مراسم جن گیری(زار) در میان صیادان و ساحل نشینان بوشهر می‌پردازد، متوجه تنوع فرهنگی و نژادی مردم آن‌جا شد(آفریقایی، هندی، ایرانی و حتی عربی). بعدا همین وضعیت سوررئال را در یک مکان خشک و بی‌حاصل و سوژه‌های دیگر بازسازی می‌کند که نتیجه آن کتاب عزاداران بیل می‌شود.

درآمدی بر رئالیسم جادویی- جکی کریون

رئالیسم جادویی نگرشی ست که زندگی روزانه را با وهم(تخیل) و افسانه ادغام و یکی می‌کند. اما چه چیزی واقعی ست؟ وچه چیزی تخیلی؟ چیزی پیش پا افتاده در دنیای رئالیسم جادویی تبدیل به پدیده ای خارق العاده می‌شود و بالعکس، امرجادویی تبدیل به ساده‌ترین چیز می‌شود.

گابریل گارسیا مارکز در مصاحبه ای که با آتلانتیک داشته می‌گوید: سوررئالیسم درخیابان اتفاق می‌افتد. او از استفاده از اصطلاح رئالیسم جادویی اجتناب کرد، چون باور داشت، شرایط فوق‌العاده(جادویی)، بخشی از زندگی روزانه آمریکای جنوبی ست.

شش مشخصه اصلی رئالیسم جادویی

افسانه‌ها رئالیسم جادویی نیستند. همین‌طور داستان‌های ترسناک، داستان‌های ارواح، داستان‌های علمی تخیلی، داستان‌های تخیلی، ماوراء طبیعی، داستان‌های دیستوپیا(پاد آرمانشهر)، ادبیات پوچ گرا، داستان‌های شمشیر و جادوگری هم رئالیسم جادویی نیستند.

در واقع رئالیسم جادویی را می‌توان به راحتی با نوشته‌هایی که اشکال و ویژگی‌های داستان‌های تخیلی دارند، اشتباه گرفت. یک نوشته برای آن‌که در طیف رئالیسم جادویی قرار بگیرد، تا جای ممکن باید مواردی را که درزیر بیان می‌شود در خود داشته باشد:

۱-سرپیچی‌کردنِ موقعیت‌ها و رویدادها از منطق

در رمان سرگرم کننده "مثل آب برای شکلات" اثر لئورا اسکیبل، زنی منع شده از ازدواج، جادویی را درغذا می‌ریزد، یا در کتاب "دلبند" اثر تونی موریسون نویسنده آمریکایی، داستانی تاریک‌تر شکل می‌گیرد، زنی که به بردگی گرفته شده فرار می‌کند و وقتی برده دار او را پیدا می‌کند، برای آن‌که فرزندش طبق قانون به دست برده دار نیفتد او را به قتل می‌رساند. سال‌ها بعد روح فرزند در قالب دختری نوجوان درصدد است انتقام قتل خود را از مادر بگیرد...

۲- افسانه و قصّه

بسیاری از شگفتی‌های عجیب رئالیسم جادویی از افسانه‌ها و قصه‌های فولکلور، تمثیل جادویی و خرافه سرچشمه می‌گیرد. در داستان "راه گرسنگان" اثر بن اکری، راوی داستان روح یک پسربچه است. عمدتا افسانه‌ها از زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی کنار هم قرار می‌گیرند تا بتواند نا هنجاری‌های(غیر معمول) شگفت آور و تکان دهنده و داستان‌های متراکم و پیچیده‌ای خلق کند.

۳-متونِ تاریخی و بسترِ اجتماعی

وقایع سیاسی جهان واقعی و جنبش‌های اجتماعی با تخیل آمیخته می‌شود تا تشریحی برای مسائلی مانند نژادپرستی، تبعیض جنسی، امتناع از پذیرش واقعیت و دیگر شکست‌های انسانی باشد.

کتاب"بچه‌های نیمه شب" سلمان رشدی، درباره نوزادانی ست که درست زمان استقلال هند متولد می‌شوند و هریک قدرت‌های ماوراء طبیعه دارند. شخصیت اصلی این داستان با هزاران کودک دیگر که در زمان استقلال متولد شده‌اند از طریق تله پاتی در ارتباط است. زندگی این شخصیت، نشان دهنده رویدادهای مهم کشورش است.

۴-تحریفِ زمان و توالی آن

شخصیت‌های رئالیسم جادویی، ممکن است میان زمان‌های گذشته و آینده در حال رفت و آمد باشند. گاهی جهشی رو به‌عقب و گاه جهشی رو به جلو داشته باشند(حالت زیگزاگی). می‌توان توجه کرد به رمان صد سال

تنهایی مارکز که در آن مارکز با چه شگردی با زمان بازی می‌کند. حضور دائم ارواح، پیشگویی و تغییر ناگهانی روایت، در مخاطب این احساس را بیدار می‌کند که تمامی رویدادها در حلقه‌ای مداوم می‌چرخد.

۵- محیطِ دنیای حقیقی

"جنگ ستارگان" یا هری پاتر را نمی‌توان در دسته داستان‌های رئالیسم جادویی قرار داد. زیرا رئالیسم جادویی از کاوشگران فضایی و جادوگری صحبت نمی‌کند. سلمان رشدی در روزنامه دیلی تلگراف می نویسد: **جادو در رئالیسم جادویی، ریشه در عمق واقعیت دارد.** گرچه برای شخصیت‌های این‌گونه داستان‌ها پیشآمدهای غیرعادی رخ می‌دهد، آن‌ها افرادی عادی هستند که مکان زندگی اشان در دنیای واقعی قابل تشخیص است...

۶-لحنِ غیرِ احساسی

بارزترین ویژگی رئالیسم جادویی، بی‌عاطفگی لحن راوی آن است. رویدادهای شگفت‌آور، بداهه و غیر مستقیم ترسیم می‌شوند. شخصیت‌های داستان در موقعیت‌های سوررئالی که قرار می‌گیرند، آن موقعیت را زیر سئوال نمی‌برند.

مفاهیم رئالیسم جادویی چیست؟ مهدی تهرانی

رئالیسم جادویی به دلیل تمرکز بر ابژه مادی و وجود واقعی اشیاء در جهان، در مقابل واقعیت انتزاعی‌تر، روانشناختی‌تر و ناخودآگاه سوررئالیسم، با سوررئالیسم مرتبط است، اما در عین‌حال از آن متمایز است.
عناصر جادویی، به‌طورکلی ژانر متفاوتی از فانتزی ست، زیرا رئالیسم جادویی از مقدار قابل توجهی از جزئیات واقع‌گرایانه استفاده می‌کند و عناصر جادویی در آن برای اشاره به واقعیت به‌کار گرفته می‌شود. در حالی‌که داستان‌های فانتزی اغلب از واقعیت جدا می‌گردند.
رئالیسم جادویی به‌عنوان یک سبک داستانی ادبی، دیدگاهی واقع‌گرایانه از دنیای مدرن را ترسیم ساخته و در عین‌حال عناصر جادویی را نیز به آن اضافه می‌کند، که اغلب با محو شدن خطوط بین خیال و واقعیت سرو کار دارد. ترکیبی از واقعیت، افسانه و تاریخ است.
در رئالیسم جادو، جادو به راز زندگی اشاره می‌کند، اما در رئالیسم جادویی، جادو به هر نوع رویداد خارق‌العاده و به‌ویژه هر چیز روحی یا غیر قابل تبیین برای علم می‌پردازد(پایان نقل قول).
به‌نظر من هم جادو در این سبک ، بیشتر برای آشکار ساختن زوایای پنهان و رازآلود زندگی واقعی به‌کار می‌رود. یعنی در یک رابطه زیبایی شناختی، جادو یک امرواقعی ست و زندگی واقعی نیز یک جادو به حساب می‌آید. تا زمانی که مسخ شدگی و بیگانگی وجود دارد، جادو هم وجود خواهد داشت. توهمات ریشه در تاریخ زندگی اجتماعی و برخورد انسان با رازها و عظمت پدیده‌ها و موجودات طبیعی دارند.
الان شاهدیم که سرمایه‌داری و جامعه مدرن چطور توده‌ها را جادومی‌کند. چطور آگاهی کاذب و وارونه را به مردم حقنه کرده‌اند، به‌طوری‌که خیلی از "چپ‌ها" نیز به جاودانگی آن ایمان آورده و یا از سر یاس و استیصال، این تئوری بورژوایی را که سرمایه‌داری به شکلی جادویی و خود به خود به سمت سوسیالیسم می‌رود را سرهم‌بندی می‌کنند.
۲۴ فروردین ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

جنگ، نشانِ دنائتِ آدمی است!/ نفرین براین دنائت!

بهروز مطلب زاده

آدمی، این حیوان دوپای اندیشمندِ سخنگو، چه موجود عجیبی است. موجودِی غریب و ناشناخته. جزئی از «اعضاء یک پیکر» است، اما، در هیئت آینه‌ای شکسته و هزارپاره که درخویشتنِ خویش «پراکنده و تنهاست» به وسعتِ همهٔ این جهان خاکی، هم در اندیشه‌های پلیدِ سودجویانه و هم درکردارِ شنیعِ غیرانسانی. با خویش غریب است و نا آشنا با خویشان و هم تبارانِ تاریخی خود به گسترهٔ کرهٔ زمین.

این حیوانِ دوپا، این گلِ سرسبدِ میلیاردها ساله‌ی تکاملِ جهانِ مادی، ازآن دم که دست‌ها از زمین برهانید وُ قد راست کرد وُ تخمِ اندیشیدن درجانش جوانه زد، از همان دم که آدمیتِ خویش را آغازکرد و درسیمای پهلوانی«انسان!»، زبان به رجزخوانی گشود و هل من مبارز طلبید، و قبای رسالتِ استیلا بر جهانِ بی انتهای پیرامون را برشانه‌های پهناور خویش راست کرد، آنگاه «آفتاب وُ مَه وُ خورشید وُ فلک» در سیمایِ طبیعتی قَدَر قدرت، برای گوشمالی این گستاخی نابخشودنی، به مقابله و ستیزِ بی‌گسست با او برخاستند. وچنین بود که داستان حماسی و اسطورهٔ ستیزِ بی‌امانِ انسان وطبیعت آغاز گشت.

سُرودِ پُرطنینِ این پیکارِ بی وقفه را، از زبان فرزانهٔ بزرگِ ایران زمین، احسان طبری بشنویم:

«آدمیزاد بر روی صخرهٔ مه‌آلود و خزه‌پوشی که زمین نام دارد، در زیرِ گنبدِ بی‌تک و پایان دود آلودِ سپهر ایستاد و بانگِ خود را مانند تُندَری به صدا درآورد و گفت:

ای قوای کورِ طبیعت، کورخوانده‌اید! به خُردی من ننگرید. من از یک شاخهٔ درخت نیز خُردتر و تُردترم. ولی من خلاصهٔ تکاملِ میلیاردها سالهٔ مادّه‌ام و لذا نیروی عظیمِ درک و دگرگون‌کردن در من نهان است. من، از ژرفای این درّه‌های نم‌ناک و تاریک تا بالای قُبّهٔ پُرلَمَعانِ خورشید بالا خواهم رفت.

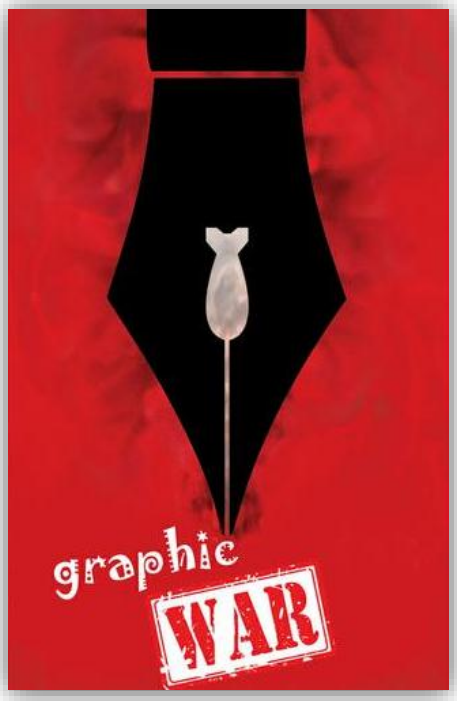
این مبارزه‌طلبیِ انسان، گوئی به طبیعت و سِپِهر گران آمد. غرشی در اکنافِ عالم طنین افکند:

نیروی شگرفِ ما و قدرت‌های مخرّبی مانند موج دریا، درخشش ابر، سعیرِ آتشفشان، زلزله‌ها و طوفان‌ها به نـاچیز می‌گیری. ما معماهائی هستیم تودرتو، قدرت‌هائی هستیم انهدام‌آور. مرگ، ارمغانِ هر لحظهٔ ماسـت. تـاریخ مـا از قضاوت انباشته است. عرصه، عرصهٔ زوراست نه حقیقت، ستم است نه داد. چگونه می‌تواند موجودی چنین ناتوان، با غولانی ساحر و ماهر و قاهرکه قوای ماسـت، دسـت‌وپنجـه نـرم کنـد؟ تـو سـزای نافرمـانی و طغیـان خـود را خواهی‌دید»*

باری، واین چنین بود که افسانه و اسطورهٔ پیکارِ بی‌امان طبیعت و انسان، که خود جزئی از آن گهواره میلیاردهـا سالهٔ پُر رمز و رازِ ناشناخته بود، آغازگشت. طبیعت، بخشنده و مهربان بود، بی آن‌که گستاخ باشد، لـیکن انسـان گستاخ بود و سوار بر بالِ آرزوی‌های کهکشانی خویش.

جانِ مهربانِ طبیعت، بخشنده بود، و هستی، جادهٔ پُرسنگلاخِ پیکارِ خستگی‌ناپذیرِ انسان وُ طبیعت. در این میدانِ زورآزمائی، این انسان بود که می‌رفت تا در گهوارهٔ تکاملِ خویش ببالد.

* «یادداشت‌ها و نوشته‌های فلسفی» احسان طبری



بازگشت به فهرست

پنج مشکل در بیانِ حقیقت

برتولت برشت/ برگردان: وحید صمدی

توضیح مترجم:

مقالهٔ زیر را برتولت برشت در سال ۱۹۳۸ در پاریس نگاشت. در شرایطی که در بخشی از اروپا بربریت سرمایه‌داری چهره خود را در فاشیسم به نمایش گذاشته بود. باوجود گذشت بیش از ۷۵ سال از آن تاریخ این مقاله هنوز از جهات بسیاری بیانگر واقعیات جهان کنونی است. نه‌تنها بر ابعاد مشکلاتی که برشت برای بیان حقیقت برمی‌شمارد افزوده‌شده بلکه وارونگی مناسبات حاکم آن‌چنان مهر خود را بر همه‌چیز زده که حقیقت نیز همچون دیگر کالاها در بازار عرضه می‌شود و جستجو و بیان آن دیگر دغدغه‌ای بیهوده است. ازاین‌رو شاید امروز فهم این گفته برشت راحت‌تر باشد که ما «در عصری زندگی می‌کنیم که سرنوشت انسان به دست انسان سرشته می‌شود»؛ و معنای این گفته وی چیزی نیست جز این‌که آنچه را که امروز انسان به دست خود می‌سازد، خود او را به مهمیز می‌کشد و به قهقرا می‌برد.

علاوه بر این برشت در این مقاله به‌خوبی کارکرد مشترک دموکراسی و فاشیسم در خدمت به پدیده‌ای واحد را به تصویر می‌کشد. امری که امروز نیز به‌وضوح قابل‌مشاهده است. علاوه بر این آنچه را که وی در مورد جمعیت تبعیدیان بیان می‌کند، چه از زاویه تعلق‌خاطر آنان به دموکراسی و چه به لحاظ تبیینشان از فاشیسم و بربریت و چه از نظر نقشی که آنان به‌عنوان ابزاری در دست دموکراسی‌های میزبان بر علیه کشورهای رقیب دارند، به طرزی شگفت با شرایط حاضر همخوان است.

عنوان مقاله برشت «پنج مشکل در نوشتن حقیقت» است که از سوی مترجم با اخذ معنایی عام‌تر به «پنج مشکل در بیان حقیقت» ترجمه‌شده است. برشت خود نیز در متن مقاله بارها به همین ترتیب عمل کرده و به‌جای «نوشتن»، بیان کردن یا «سخن‌گفتن» را به‌کاربرده است. باوجوداین هر جا که در متن «نوشتن» توسط مترجم با واژه «بیان» جایگزین شده است، این واژه در داخل گیومه جا داده‌شده است.

«نویسنده نباید در برابرِ قدرتمندان سَرخَم کند، او نباید ضُعفا را فریب دهد. البته تسلیم نشدن به اقویا و خیانت نکردن به ضُعفا سخت است.»

برتولت برشت این نوشته را برای انتشار در آلمان هیتلری به تحریر درآورد. این نوشته توسط انجمن حمایت از نویسندگان آلمان در شماره ویژه نشریه ضد فاشیستی «عصر ما» منتشر شد.

هرکس که امروز بخواهد با دروغ و جهالت مبارزه کند و به «بیان» حقیقت دست یازد، باید اقلاً بر پنج مشکل چیره شود. باید شهامت «بیان» حقیقت را داشته باشد، حتی اگر همه‌جا سرکوب شود. باید از درایت شناخت حقیقت برخوردار باشد، حتی اگر در همه‌جا بر آن سرپوش گذاشته شود. باید هنر به کار بردن حقیقت را به‌عنوان یک سلاح داشته باشد؛ و توان شناخت وانتخاب کسانی که حقیقت در دستانشان مؤثر واقع می‌شود؛ و همچنین تدبیر و زرنگی لازم برای این‌که حقیقت را در میان آنان ترویج کند. این دشواری‌ها برای کسانی که تحت شرایط فاشیسم می‌نویسند عظیمند؛ اما برای آن‌هایی هم که تحت تعقیب یا در حال فرارند و حتی برای کسانی نیز که در کشورهای آزاد بورژوایی می‌نویسند وجود دارند.

۱ - شجاعتِ «بیانِ» حقیقت

البته بدیهی به نظر می‌رسد که کسی که می‌نویسد باید حقیقت را بنویسد بدین معنا که آن را منکوب نکند و مسکوت نگذارد یا اینکه چیزی خلاف واقع را بیان نکند. او نباید در برابر قدرتمندان سر خم کند و ضعفا را بفریبد. البته سر خم نکردن در برابر اقویا خیلی دشوار است و فریب دادن ضعفا خیلی سودمند. مالکین را رنجاندن به معنای انکار مالکیت است. صرفنظر کردن از مزد کاری که انجام می‌دهی، در برخی مواقع به معنای انصراف از کار است؛ و امتناع کردن از معروفیت در کنار اقویا، در اغلب موارد یعنی کلاً روی گرداندن از شهرت. برای این کارها شهامت لازم است. دوران بیدادهای بزرگ، اغلب دوره‌هایی هستند که صحبت از امور سترگ و والا در میان است.

در این دوره‌ها در میانهٔ یک هیاهوی قوی حاکی از این‌که لزوم فداکاری و جانبازی مسئله اصلی است، سخن گفتن از امور جزئی و کوچکی همچون تغذیه و محل سکونت کارگران به شهامت نیاز دارد. وقتی که کشاورزان شرافت باران می‌شوند، سخن گفتن از ماشین و علوفه ارزان برای سبک کردن کار شریف شهامت می‌طلبد. هنگامی که از هر فرستنده‌ای فریاد برمی خیزد که انسان بدون دانش و آموزش بهتر از انسان آگاه است، آن گاه طرح این پرسش که: برای چه کسی بهتر است؟! شهامت می‌خواهد. وقتی که از نژادهای کامل و ناکامل سخن می‌رود، طرح این سؤال محتاج شهامت است که آیا گرسنگی و جهل و جنگ، ناهنجاری‌های ناگوار به بار نمی‌آورند؟!

همچنین برای گفتن حقیقت در باره خودمان نیز شجاعت لازم است؛ در باره خودمان، شکست خوردگان. بسیاری از کسانی که تحت آزار و تعقیب قرار گرفته‌اند توانایی فهم اشتباهاتشان را از دست داده‌اند. تعقیب و پیگرد در نظر اینان بزرگترین بی عدالتی است. تعقیب کنندگان به این دلیل خبیث هستند که دیگران را تحت تعقیب قرار می‌دهند؛ آن‌ها، تعقیب شوندگان نیز به خاطر خوبیشان تحت آزار قرار گرفته و فراری‌اند؛ اما این خوبی، مغلوب شده است، شکست خورده، بازمانده و بنابر این یک خوبیِ ضعیف، بد، ناپایدار و غیر قابل اعتماد است. به این دلیل که قابل قبول نیست که به‌خوبی ها عجز را نسبت دهیم آن‌چنان که به بارا ن خیسی‌اش را.

گفتن این‌که خوب‌ها نه به دلیل خوب بودن بلکه به دلیل ضعیف بودن مغلوب شده‌اند شجاعت می‌خواهد. بدیهی است که در مبارزه با دروغ، باید حقیقت «بیان» شود و حقیقت نمی‌تواند چیزی کلی، متعالی و چند پهلو باشد. درست از همین طرز کلی، عالی و چند پهلو است که خلاف حقیقت ناشی می‌شود. وقتی درباره کسی گفته

می‌شود که «او حقیقت را گفت»؛ بدین معنی است که در ابتدا کسانی یا افراد زیادی چیز دیگری گفته‌اند؛ دروغ یا کلی گویی؛ اما این فرد حقیقت را گفته است؛ موضوعی عملی و واقعی؛ موردی غیر قابل انکار که به مسئله اصلی مربوط است.

کلی گویی و گله کردن درباره شرارت و غلبه خشونت بر جهان و تهدید کردن به پیروزی معنویت در بخشی از جهان که هنوز سخن گفتن مجاز است به شهامت کمی نیاز دارد. این جا بسیاری وانمود می‌کنند که گویی سلاح‌ها به سویشان نشانه رفته است. در حالی که فقط دوربین‌های اپرا آن‌ها را هدف گرفته‌اند. این‌ها مطالبات کلی اشان را در دنیای دوستان و افراد بی خطر فریاد می‌زنند. عدالتی کلی را برای کسانی مطالبه می‌کنند که هیچگاه برای آن‌ها کاری نکرده‌اند؛ و آزادی‌ای عام را برای دریافت سهمی از غنیمتی می‌خواهند که از مدت‌ها پیش با آن‌ها قسمت شده است. این‌ها حقیقت را چیزی تصور می‌کنند که ملودی زیبایی دارد. اگر حقیقت اندکی آماری، خشک و واقعی باشد، چیزی باشد که برای کشف آن زحمت و مطالعه لازم است، در نظرشان حقیقت نیست، چیزی نیست که آن‌ها را در خلسه فرو برد. آن‌ها فقط در ظاهر حقیقت را می گویند. بیچارگی آنان این است: آن‌ها حقیقت را نمی‌دانند.

۲ - درایت برای شناختِ حقیقت

از آن جا که به خاطر سرکوب، «بیان» حقیقت در همه‌جا دشوار است، برای اغلب مردم مسئله اصلی این است که آیا حقیقت «بیان» می‌شود یا خیر. فکر می‌کنند که برای بیان حقیقت فقط شجاعت لازم است، آن‌ها دومین مشکل، یعنی مسئله یافتن حقیقت را فراموش می‌کنند. نمی‌توان ادعا کرد که یافتن حقیقت آسان است.

در ابتدا فهم این موضوع آسان نیست که بیان کدام حقیقت ارزشمند است. برای مثال اکنون در برابر دیدگان دنیا بزرگترین کشورهای جهان این چنین آشکار یکی پس از دیگری در بربریتی عظیم غرق می‌شوند. در عین حال هرکسی می‌داند که جنگ داخلی‌ای که با وحشتناک‌ترین وسایل تدارک می‌شود، هر لحظه ممکن است به جنگی خارجی بدل شود؛ جنگی که از این قسمت جهان تلی از خاک بر جای بگذارد. این بدون شک یک حقیقت است؛ اما مسلماً حقایق بیشتری نیز وجود دارند. برای مثال این هم به دور از حقیقت نیست که صندلی‌ها نشستنگاهی دارند و باران از بالا به پایین می‌بارد. بسیاری از شاعران حقایقی از این دست می‌سرایند. آن‌ها به نقاشانی شبیه‌اند که دیواره‌های کشتی‌ای در حال غرق شدن را با تصاویری از گل و بلبل و میوه جات می‌آرایند. همان سبک هنری طبیعت بیجان.Stilleben-

بزرگ‌ترین مشکل ما، برای آن‌ها وجود ندارد؛ وجدانشان هم راحت است؛ در برابر قدرتمندان بی تفاوت و در برابر فریاد ستمدیدگان بدون قید، بر تابلوهایشان رنگ می‌زنند. بی معنا بودن رفتارشان در خودشان بدبینی «عمیقی» تولید می‌کند که آن را به قیمت خوبی می‌فروشند. بدبینی‌ای که باید در واقع بیشتر برای دیگران و به خاطر وجود چنین اساتید و چنین معاملاتی مصداق داشته باشد. با تمام این‌ها تشخیص فوری این مسئله هم ساده نیست که حقایق آنان درباره چیزهایی همچون صندلی یا باران است. آوای حقایقشان معمولاً طور دیگری است، شبیه حقایقی است درباره امور مهم. به این دلیل که در حال حاضر معنای خلاقیت هنری در این نهفته است که به امور [نامربوط] اهمیت عطا شود.

تازه وقتی دقیق می‌نگریم، متوجه می‌شویم که آن‌ها فقط می گویند: یک صندلی یک صندلی است و هیچ کس قادر نیست برعلیه این‌که باران به سمت پایین می‌بارد، «کاری کند.»

این افراد حقیقتی را نمی‌یابند که ارزش «بیانش» را داشته باشد.

دیگرانی هم هستند که واقعاً به ضروری‌ترین مسائل می‌پردازند و از قدرتمندان و فقر نمی‌ترسند؛ باوجوداین از یافتن حقیقت عاجزند. این دسته با کمبود دانش مواجهند. از موهوماتی کهنه و از تعصباتی آشنا که در ایام گذشته اغلب درفرمی زیبا شکل گرفته سرشارند. دنیا برایشان بیش از حد بغرنج است. واقعیات را نمی‌شناسند و روابط را نمی‌فهمند. [برای کشف حقیقت] علاوه بر نگرش، دانش‌های قابل کسب و متدهای قابل یادگیری مورد نیاز است. در این دوران آشفتگی و دگرگونی‌های بزرگ، شناخت دیالکتیک ماتریالیستی، اقتصاد و تاریخ برای همه نویسندگان الزامی است. مواردی که در صورت وجود پشتکار و جدیت لازم از طریق کتاب‌ها و دستورالعمل‌های عملی قابل کسب هستند.

می‌توان حقایق زیادی را [یا حداقل] بخشی از حقیقت یا موضوعاتی را که به دریافت حقیقت می‌انجامند به شیوه‌هایی ساده کشف نمود. داشتن متد در تحقیق خوب است، ولی یافتن حقیقت بدون متد و حتی بدون تحقیق هم ممکن است؛ اما با چنین روند تصادفی‌ای به سختی می‌توان به ارائه چنان تصویر شفافی از حقیقت نائل شد که انسان‌ها براساس آن دریابند که چگونه باید عمل کنند. کسانی که فقط وقایع کوچکی را می‌نویسند، قادر نیستند که امور این دنیا را به پراتیکی برای تغییر هدایت کنند؛ اما منظور ازحقیقت فقط همین است و نه چیزی دیگر. این افراد که مایلند حقیقت را بنویسند، رشد نیافته‌اند.

اگر کسی آمادگیِ نوشتنِ حقیقت را دارد و قادر است که آن‌را بشناسد، [در برابر او] هنوز سه مشکل دیگر باقی است.

۳ - هنرِ به‌کار بردنِ حقیقت هم‌چون یک سِلاح

حقیقت باید به خاطر پیامدهایش برای عمل بیان شود. یک مثال از حقیقتی که از آن پیامد عملی‌ای قابل استنتاج نیست و یا می‌تواند به پیامدی نادرست منجر گردد، این نگرش متداول است که در بسیاری از کشورها شرایطی ناگوار حاکم است که از بربریت ناشی می‌شود. مطابق این نگرش فاشیسم موجی از بربریت است که با عنصر خشونت بر سر برخی کشورها نازل شده.

بنابر این درک، فاشیسم قدرتی تازه در میان سه قدرت است و در کنار (و بالاتر از) کاپیتالیسم و سوسیالیسم قرار دارد. بر این اساس نه فقط جنبش سوسیالیستی، بلکه کاپیتالیسم هم می‌تواند بدون فاشیسم همچنان وجود داشته باشند و غیره. مسلماً این یک ادعای فاشیستی است. نوعی تسلیم در مقابل به فاشیسم است. فاشیسم فازی تاریخی است که سرمایه‌داری به آن وارد می‌شود؛ از این لحاظ چیزی نو و درعین حال کهنه است. این خود کاپیتالیسم است در کشورهای فاشیستی که الان دیگر به صورت فاشیسم عرضه می‌شود و مبارزه با فاشیسم فقط در صورت مبارزه با کاپیتالیسم امکان پذیر است. به‌عنوان عریان‌ترین، مهاجم‌ترین، خشن‌ترین و شیادانه ترین شکل کاپیتالیسم.

چه طور کسی که ادعای مخالفت با فاشیسم را دارد می‌خواهد حقیقت را درباره فاشیسم بیان کند، در حالی که هیچ چیز علیه سرمایه‌داری که فاشیسم را بوجود آورده نمی‌گوید. نتیجه عملی چنان حقیقتی به کجا خواهد انجامید؟

کسانی که علیه فاشیسم‌اند بدون آن که علیه کاپیتالیسم باشند، آن‌ها که از بربریتی می‌نالند که از بربریت ناشی می‌شود، شبیه کسانی هستند که می‌خواهند سهمشان را از گوساله بخورند؛ اما گوساله نباید ذبح شود. آن‌ها می‌خواهند گوساله را بخورند اما خونش را نبینند. آن‌ها خشنود خواهند شد اگر قصاب پیش از قسمت کردن گوشت دست‌هایش را بشوید. آن‌ها برعلیه مناسبات مالکیتی نیستند که بربریت را ایجاد کرده، فقط علیه [خود] بربریتند. آن‌ها صدایشان را علیه بربریت بلند می‌کنند و این کار را در ممالکی انجام می‌دهند که همان مناسبات مالکیت حاکم است. جایی که اما قصاب هنوز پیش از قسمت کردن گوشت دست‌هایش را می‌شوید.

ممکن است برای مدتی کوتاه و تا زمانی که شنوندگان باور دارند که در کشورهای خودشان بربریتی پیش نخواهد آمد، اتهامات با صدای بلند بر علیه این بربرمنشی مؤثر واقع شوند. کشورهای معینی هنوز قادرند که مناسبات مالکیت در سرزمین خود را با وسایلی مؤثر اما با خشونتی کمتر نسبت به دیگر کشورها محافظت کنند. دموکراسی برای آنان هنوز همان کاری را می‌کند که خشونت باید برای دیگران انجام دهد؛ یعنی تضمین مالکیت بر ابزار تولید. انحصار بر کارخانجات، معادن و زمین‌ها درهمه‌جا شرایط بربریت را ایجاد می‌کند؛ باوجوداین [در برخی کشورها] کمتر قابل رؤیت است. بربریت قابل رؤیت می‌گردد به محض آن که محافظت از انحصارات دیگر فقط با خشونت آشکار ممکن باشد.

در برخی از کشورها برای حفظ بربریتِ انحصارات نیازی به صرفنظر کردن از تضمین‌های رسمی حکومت قانون و همچنین چشم پوشی از مطلوبیت‌هایی همچون هنر، فلسفه و ادبیات نیست. از آن جا که این کشورها در جنگ آتی منافعی دارند، با کمال میل به میهمانانشان که کشور خود را به خاطر چشم پوشی از چنین مطلوبیت‌هایی محکوم می‌کنند گوش فرا می‌دهند. آیا باید پذیرفت که اینان حقیقت را دریافته‌اند، زیرا به طور مثال با صدای بلند به مبارزه‌ای بی امان با آلمان فرا می‌خوانند؟ «زیرا که این، کشور واقعی شیطان در عصر حاضر، شعبه‌ای از دوزخ و محل اقامت دشمنان مسیح است»؟ بهتر است بگوییم که اینان مردمی نابخرد، درمانده و زیان بار هستند؛ زیرا پیامد این چرندیات این است که این سرزمین (آلمان) باید ریشه کن شود. همه کشور با تمام انسان‌هایش؛ زیرا گاز سمی هنگام کشتن به دنبال مجرمین نمی‌گردد.

آدم سطحی که حقیقت را نمی‌شناسد عموماً خود را زمخت و غیر دقیق بیان می‌کند. او درباره آلمانی‌ها چرند می‌گوید و از دست شیطان شاکیست. شنونده در بهترین حالت نمی‌داند که چه باید بکند. آیا باید تصمیم بگیرد آلمانی نباشد؟ آیا اگر او خوب باشد دوزخ ناپدید خواهد شد؟ سخن گفتن از بربریتی که از بربریت ناشی می‌شود نیز از این نوع چرندیات است. بربریت از بربریت منتج می‌شود و توسط فرهنگ و مدنیتی متوقف خواهد شد که از تربیت و آموزش ناشی می‌شود. همهٔ این‌ها کاملاً کلی گوییست [و] به خاطر پیامدهای عملی‌اش گفته نشده و اساساً برای «هیچ کس» بیان گردیده است.

این چنین توصیفاتی فقط عناصر اندکی از مجموعهٔ علل را ارائه می‌دهند و نیروهای محرکه معینی را به‌عنوان نیروهای غیر قابل کنترل تعریف می‌کنند. چنین توضیحاتی حاوی ابهامات زیادی هستند که نیروهای بوجود

آورنده فاجعه را پنهان می‌دارند. با تابیدن کمی نور، انسان‌ها به‌عنوان مسبب این فجایع ظاهر می‌شوند. به خاطر آن که ما در عصری زندگی می‌کنیم که سرنوشت انسان به دست انسان سرشته می‌شود.

فاشیسم یک فاجعه طبیعی نیست که از طبیعت انسان‌ها به سادگی قابل فهم باشد؛ اما حتی در برخورد با بلایای طبیعی نیز روش‌های تبیینی وجود دارند که درشان انسانند، زیرا که به تمامی توان مبارزاتی انسان رجوع می‌دهند.

پس از زلزله بزرگی که یوکوهاما را ویران کرد بسیاری از نشریات آمریکایی عکس‌هایی را متشر کردند که تلی از خاک را نشان می‌دادند. ازجمله تصویرِی با عنوان "steel stood" (فولاد سرپا مانده است) و حقیقتاً، کسی که در نگاه اول تنها ویرانی را دیده بود اکنون متوجه می‌شد که شرح تصاویر توجه را به ساختمان‌های بلندی جلب کرده که همچنان سرپا بودند. از میان تبیین‌هایی که می‌توان از یک زلزله ارائه داد، موارد مهم و بی نظیری از مهندسین ساختمان وجود دارند که جابجایی خاک، نیروی ضربه، گرمای قابل گسترش و غیره را در نظر می‌گیرند و در سازه به کار می‌بندند تا در برابر زلزله مقاومت کند. کسی که می‌خواهد فجایع بزرگ فاشیسم و جنگ را که بلایایی طبیعی نیستند، تبیین کند باید حقیقتی معطوف به عمل را خلق کند. او باید نشان دهد که این فجایع توسط کسانی که مالک ابزار تولید هستند برای انبوه انسان‌های کارگری که فاقد این وسایلند ایجاد می‌شوند.

اگر کسی می‌خواهد در بیان حقیقت درباره شرایطی فاجعه بار موفق باشد، باید آن را طوری بنویسد که بتوان علل قابل اجتناب آن واقعه را شناخت. اگر این علل قابل اجتناب شناخته شوند می‌توان با این شرایط مصیبت بار مبارزه کرد.

۴ - قدرتِ تشخیص برای گزینشِ کسانی‌که این حقیقت در دست‌هایشان مؤثر واقع می‌شود

در طی قرن‌ها سنت معامله با نوشتجات در بازار عقاید و روایت‌ها که طی آن نگرانی نویسنده درباره انتشار نوشته‌اش برطرف شد، در نویسنده این تصور بوجود آمد که مشتری یا خریدار [یا] واسطه، نوشته را به دیگران منتقل می‌کند. او فکر می‌کرد که: من می گویم و آن کس که بخواهد بشنود، می‌شنود. در واقع او گفت؛ و آنان که قادر به پرداخت [پولش] بودند، او را شنیدند. صحبت‌هایش توسط همه شنیده نشد؛ و کسانی که آن راشنیدند، نخواستند همه‌اش را بشنوند. در این باره هرچند هنوز اندک اما خیلی گفته شده است. من می‌خواهم در این جا فقط تاکید کنم که یک «نوشته» از «برای کسی نوشتن» بوجود می‌آید. حقیقت را نمی‌توان فقط نوشت؛ باید آن را تماماً برای کسی نوشت که با آن بتواند کاری را آغاز کند. شناخت حقیقت یک فرایند مشترک نویسنده و خواننده با یکدیگر است. برای خوب گفتن باید بتوان خوب شنید و چیزهای خوب را شنید. حقیقت باید با تأمل گفته و با تأمل شنیده شود؛ و برای ما نویسندگان این مهم است که به چه کسی حقیقت را می گوییم و چه کسی آن را به ما می‌گوید.

ما باید حقیقت درباره وضعیت فاجعه بار را به کسانی بگوییم که این موقعیت برای آنان بیشترین مصیبت را به بار می‌آورد؛ و باید آن را از طریق آن‌ها یاد بگیریم. نباید فقط مردمی با گرایشی معین را مورد خطاب قرار داد، بلکه باید با مردمی نیز صحبت نمود که این گرایش با شرایط زندگیشان تناسب دارد. [با در نظر گرفتن این‌که] شنوندگان شما هم متحول می‌شوند! حتی جلادان هم ممکن است مخاطب باشند اگر که مزد دار زدن دیگر پرداخت نگردد یا این‌که خطر این کار خیلی زیاد شود. دهقانان بایرن مخالف هرنوع انقلابی بودند، اما هنگامی که جنگ به درازا کشیده بود و جوانانی که به خانه برمی گشتند جایی در مزرعه نمی‌یافتند، جذبشان به انقلاب امکان پذیر شد.

این برای نویسنده مهم است که آهنگ حقیقت را به حق ادا کند. معمولاً لحنی نرم و ترحم انگیز شنیده می‌شود؛ لحن کسانی که آزارشان به مگسی هم نمی‌رسد. بیچاره‌ای که این لحن را می‌شنود، بیچاره‌تر می‌شود. افرادی که چنین لحنی دارند شاید دشمن نباشند، اما مسلماً هم‌رزم نیستند. حقیقت رزمنده است. او فقط با ناراستی مبارزه نمی‌کند، بلکه با انسان‌هایی هم می‌جنگد که آن را می‌گسترانند.

۵ - ترفند و زیرکی برای ترویج وسیع حقیقت

بسیاری مغرور از این‌که شهامت بیان حقیقت را دارند، خشنود از اینکه آن را یافته‌اند، شاید خسته از کار شکل دادن به حقیقت به‌عنوان حربه‌ای برای عمل، بی تاب در انتظار دسترسی به کسانی [نشسته‌اند] که به خاطر منافعشان از حقیقت دفاع کنند. آنان نیازی نمی‌بینند که اکنون ترفند یا تدبیر خاصی را نیز برای ترویج آن بکار برند. بدین ترتیب آن‌ها به پایان کارشان می‌رسند. در همه زمان‌ها وقتی که حقیقت سرکوب و پنهان می‌شده برای گسترش آن حیله به کار رفته است. کنفوسیوس یک تقویم تاریخ میهن‌پرستی جعل کرد. او فقط لغات معینی را تغییر داد؛ مثلاً آنجا که گفته شده بود «فرمانروای کان فیلسوف وان را کشت زیرا که او چنین و چنان گفته بود» او به‌جای کلمه «کشت» کلمه «به قتل رساند» را گذاشت. هر جا که نوشته بود فلان سلطان در سوءقصدی جان سپرد؛ به‌جای کلمه «جان سپرد» می‌نوشت «به مجازات مرگ رسید». بدین ترتیب کنفوسیوس مسیری را برای تفسیر جدید تاریخ هموار نمود.

کسی که در دوران ما به‌جای خلق، مردم (*) یا نفوس و به‌جای زمین، زمین ملکی به کار می‌برد از خیلی از دروغ‌ها حمایت نمی‌کند. او از کلمات، پوستهٔ رمزی پوسیده‌شان را می‌زداید. لغت خلق به وحدت مشخصی ارجاع می‌دهد و بر منافع مشترکی دلالت دارد. این لغت باید تنها زمانی بکار رود که از خلق‌های مختلف سخن می‌رود زیرا حداکثر تنها آن زمان است که نوعی اشتراک در تعلقات قابل تصور است. مردم یک منطقه منافعی متفاوت، حتی متضاد دارند و این است حقیقتی که بر آن سرپوش گذاشته می‌شود. همچنین کسی که کلمه «زمین» را به کار می‌برد و با بینی و چشم‌هایش مزرعه را وصف می‌کند، گویی از بوی خاک یا رنگش صحبت می‌کند، در حال تصدیق دروغ حاکمان است؛ زیرا مسئله بر سر حاصلخیزی زمین یا عشق انسان به آن و یا پشتکار او نیست. بلکه اساساً نرخ غلات و قیمت کار است که مطرح است.

کسانی که از زمین سود برداشت می‌کنند همان‌هایی نیستند که غله را برداشت می‌کنند. بوی خاک هم برای بورس سهام ناشناخته است. آن‌ها بوی دیگری دارند. برعکس ملک یا زمین ملکی واژه درستی است؛ با آن کمتر می‌توان فریب داد. برای لغت دیسیپلین (نظم) در آن جا که سرکوب حاکم است باید واژه تمکین یا اطاعت را انتخاب کرد؛ زیرا دیسیپلین بدون فرمانروا هم امکان پذیر است و از این نظر نسبت به کلمه اطاعت کمی اصالت در خود دارد؛ و بهتر از لغت شرف، واژه کرامت انسان است. با این واژه افراد به سادگی از میدان دید ناپدید

نمی‌شوند. هرکسی می‌داند که چه اراذلی خود را به جلو می‌کشند تا از شرف یک ملت دفاع کنند! و سیرها چقدر سخاوتمندانه شرف را بین کسانی تقسیم می‌کنند که آن‌ها را سیر کرده و خود گرسنه‌اند. ترفند و حیلهٔ کنفوسیوس امروز نیز کاربرد دارد. کنفوسیوس روندهای قضاوت ناموجه میهن پرستانه را با قضاوتی موجه جایگزین کرد. توماس مور اهل انگلستان در یک ایده تخیلی از کشوری می‌نویسد که در آن شرایط عادلانه‌ای حاکم است. سرزمینی کاملاً متفاوت نسبت به کشوری که او در آن زندگی می‌کند، اما کشوری که او توصیف می‌کند منهای شرایطش خیلی به انگلستان شبیه است.

لنین که توسط پلیس تزاری تهدید می‌شد می‌خواست استثمار و تعدی اعمال شده توسط بورژوازی روسیه در جزیره ساخالین را تشریح کند. او ژاپن را به‌جای روسیه نشاند و کره را به‌جای ساخالین. روش بورژوازی ژاپن همه خوانندگان را به یاد روش‌های روسیه در ساخالین می‌انداخت؛ اما این نوشته ممنوع نشد چونکه ژاپن و روسیه دشمن بودند. [به همین ترتیب] خیلی از مسائل مربوط به آلمان که گفتنشان در آلمان مجاز نیست، بیانش در مورد اتریش مجاز است.

انواع و اقسام ترفندها وجود دارند که با آن‌ها می‌توان دولتی را که سوءظن دارد فریب داد.

ولتر با اعتقاد کلیسا به معجزه بدین صورت مبارزه کرد که شعری دلپذیر درباره دوشیزهٔ اورلئان سرود. او در این شعر معجزاتی را توصیف می‌کند که باید قطعاً اتفاق می‌افتادند تا ژاندارک در ارتش و در یک صومعه در میان راهبان مرد دوشیزه باقی بماند.

وی به خاطر ظرافت سبکش و با تصویرپردازی ماجراهای اروتیکی که خصیصه زندگی باشکوه حاکمان بود، آن‌ها را اغوا نمود تا تن به افشای مذهبی بدهند که برای آن‌ها وسیله چنین زندگی بی قیدی را فراهم کرده بود. بلی او بدین گونه این امکان را فراهم نمود که نوشته‌هایش از طرق غیر قانونی به دست آن‌هایی برسند که آن آثار برای آن‌ها در نظر گرفته شده بودند. قدرتمندان خواننده آن اثار، از انتشارشان حمایت یا آن را تحمل کردند. بدین ترتیب آن‌ها تن به افشای پلیسی دادند که از لذت جویی آنان دفاع می‌کرد؛ و [در یونان باستان نیز] لوکرتیوس کبیر با صراحت بیان می‌کند که او گسترش آتئیسم اپیکوری را تا حد زیادی وامدار زیبایی اشعارش است.

درواقع یک سطح ادبی بالا می‌تواند همچون حفاظی برای یک گفته باشد. با این وجود اغلب شک برانگیز هم هست. در این صورت ممکن است لازم باشد که عمداً سطح ادبی آن را پایین آورد. این برای مثال وقتی اتفاق می افتد که در فرمی حقیر از رمانی جنایی در جایی نامشخص، توصیفاتی از موقعیت ناگوار جاسازی شود. این چنین توصیفاتی در یک رمان جنایی تماماً توجیه پذیرند. شکسپیر بزرگ به دلایل بسیار کم اهمیت‌تری سطح ادبی [نوشته‌هایش] را کاهش داد هنگامی که سخنان مادر کوریولانوس با پسرش را که در مقابل سرزمین پدری قرار گرفته بود، عمداً سخیف و بی اثر نمود. شکسپیر در این جا نمی‌خواسته که کوریولانوس به دلایل واقعی یا با یک محرک عمیق، از نقشه‌اش باز بماند، بلکه او باید با انفعالی مشخص به عادتی کهنه تسلیم می‌شد.

در شکسپیر هم شاهد نمونه‌ای از حقیقتی هستیم که با حیله و مکر ترویج می‌شود؛ و آن هنگامی است که آنتونیوس بر سر جنازه سزار سخن می‌گوید. آنتونیوس مدام تاکید می‌کند که بروتوس قاتل سزار، مردی شرافتمند است، اما وی کار بروتوس را هم شرح می‌دهد و تشریح کار او مؤثرتر از توصیف اوصاف عامل آن است. سخنران بدین گونه به حقایق مجال می‌دهد تا خود بر او چیره شوند. وی به آن‌ها بلاغتی عالی می‌بخشد. [نویسنده‌ای دیگر] جاناتان سویفت در جزوه‌ای پیشنهاد می‌کند که برای آن که کشور به رفاه برسد می‌توان

کودکان فقرا را نمک سود کرد و گوشتشان را فروخت. او محاسبه دقیقی ارائه می‌دهد تا ثابت کند که اگر آدمی از چیزی نهراسد قادر خواهد بود ثروت زیادی بیاندوزد.

سویفت خود را به حماقت می زند. او با حرارت و دقت بسیار از نگرش نفرت آور معینی دفاع می‌کند و در یک سؤال کل رذالت آن نگرش را برای همه قابل تشخیص می‌کند. هرکسی می‌توانست عاقل‌تر یا حداقل انسان‌تر از سویفت باشد، به خصوص کسی که تا کنون پیامدهایی را که از نگرش‌های مشخصی سرچشمه می‌گیرند نیازموده باشد.

پروپاگاندا برای برانگیختن اندیشه در مورد ستمدیدگان در هر حوزه‌ای که باشد مفید است. اندیشیدن در رژیم‌هایی که در خدمت استثمار هستند خوار شمرده می‌شود.

حقیر شمرده می‌شود، هرچه که برای تحقیر شدگان سودمند باشد؛ پست شمرده می‌شود، نگرانی دائمی درمورد پیدا کردن مقداری غذا برای سیر شدن؛ ذلت نامیده می‌شود، تن ندادن به افتخار کشوری که مدافعینش در انتظارگرسنگی هستند و زبونی نامیده می‌شود، مظنون بودن به پیشوایی که به نکبت رهبری می‌کند. همچنین فرومایگی است کراهت داشتن از کاری که تأمین نمی‌کند یا شورش علیه اجبار به انجام عمل احمقانه و یا بی توجهی به خانواده‌ای که توجه دیگر دردی از او دوا نمی‌کند. آن‌ها به گرسنگان دشنام می‌دهند که شکم پرستند. کسانی را که چیزی ندارند تا از آن دفاع کنند، ترسو خطاب می‌کنند، افرادی را که نسبت به ستمگرانشان تردید می‌نمایند مذبذب می‌خوانند و آنان را که برای کارشان مزد مطالبه می‌کنند، تن لش می‌نامند و غیره. تحت حاکمیت چنین رژیم‌هایی اندیشیدن به طور کلی بی ارزش است و به رسوایی می‌انجامد. اندیشیدن دیگر در هیچ جا آموزش داده نمی‌شود و هر جا که بدان پرداخته شود، تحت تعقیب قرار می‌گیرد.

با این حال همیشه جاهایی هست که می‌توان بدون ترس از مجازات دستاوردهای اندیشه را خاطرنشان کرد. این‌ها جاهایی هستند که دیکتاتورها به اندیشه محتاجند. به طور مثال می‌توان به دستاورد تفکر در حوزه دانش جنگ و تکنیک اشاره نمود. حتی گسترش وسایل پشم ریسی توسط سازمان‌ها و اختراع مواد جایگزین، مستلزم تفکر است. رو به وخامت گذاشتن وضع مواد غذایی و تعلیم جوانان برای جنگ، همه محتاج اندیشیدن است: این‌ها باید تشریح شوند؛ [در عین حال] می‌توان از ستودن جنگ یعنی هدف بلاواسطه این اندیشیدن زیرکانه اجتناب نمود. بدین ترتیب این اندیشه که از این سؤال نشات می‌گیرد که چگونه باید به بهترین وجهی جنگی را فرماندهی نمود؟ می‌تواند به سؤال دیگری منجر شود که آیا این جنگ اساساً معقول است؟ و یا این‌که چگونه باید از یک جنگ بی معنی اجتناب نمود؟

البته این سؤالات به ندرت قابل انتشار هستند. باوجوداین آیا اگر چنین اندیشه‌ای تبلیغ شده باشد نمی‌تواند مورد استفاده قرار گیرد، آیا نمی‌تواند به طراحی برای عمل بیانجامد؟ می‌تواند.

برای اینکه در دورانی مثل دوران ما سرکوب -که در خدمت استثمار بخش بزرگی از مردم توسط بخش کوچکی است- همچنان میسر باشد، وجود باورهای معینی نزد مردم الزامی است. اعتقاداتی که باید در همه جوانب نفوذ

کرده باشند. [در مقابل] کشفی در رشته جانورشناسی، همچون کاری که داروین انجام داد، توانست به یکباره برای استثمار طبقاتی خطرناک شود. از همین رو تا مدت‌ها فقط کلیسا با آن درگیر بود در حالی که پلیس هنوز متوجه خطر نشده بود. تحقیقات فیزیکدانان در سالیان اخیر عواقبی برای مقوله منطق به بار آورده که توانسته لااقل برای دسته‌ای از دگم هایی که در خدمت سرکوب هستند خطرناک باشد.

هگل فیلسوف دولتی پروس که با تحقیقات دشوار در حوزه منطق درگیر بود، متدی را به مارکس و لنین - کلاسیک‌های انقلاب پرولتاریایی-، انتقال داد که ارزشی تخمین ناپذیر داشت. توسعه دانش به صورتی مرتبط اما ناموزون صورت می‌گیرد و دولت فاقد این امکان است تا همه‌چیز را زیر نظر بگیرد. پیشروان حقیقت می‌توانند میدان‌هایی را برای نبرد انتخاب کنند که نسبتاً تحت کنترل قرار ندارند. مهم این است که تفکر صحیح آموزش داده شود، تفکری که همهٔ چیزها و وقایع را بر اساس جنبه‌های گذرا و تغییرپذیر آن‌ها مورد سؤال قرار دهد. طبقه حاکم بیزاری شدیدی نسبت به دگرگونی‌های بزرگ دارد. آن‌ها آرزو دارند که همه‌چیز همچنان که هست، بماند. اگر میسر باشد برای هزار سال. در بهترین حالت ماه از حرکت باز ایستد و خورشید متوقف شود! پس هیچ کس گرسنه نشود و شامی نخواهد. وقتی آن‌ها شلیک می‌کنند، دشمنان قادر نباشند پاسخ دهند، گلوله آن‌ها باید آخرین گلوله‌ای باشد که شلیک می‌شود.

نگرشی که به ستمدیدگان امید و شهامت می‌بخشد، نگرشی است که به خصوص بر ناپایداری و گذرا بودن تاکید می‌کند، این‌که در هر شیی و در هر شرایطی تضادی پدیدار می‌شود و رشد می‌کند، امری است که باید در مقابل فاتحین قرار داد. چنین نگرشی (دیالکتیک، آموزه جریان داشتن اشیاء) می‌تواند در بررسی اشیاء مورد آزمایش قرار گیرد. کاری که طبقه حاکم مدت‌هاست از آن غافل است. می‌توان آن را در بیولوژی یا شیمی به کار بست. همچنین می‌تواند در تشریح سرنوشت یک خانواده بدون آن که هیاهوی زیادی برانگیزد مورد آزمون قرار گیرد. وابستگی هر شیء به اشیاء بسیار دیگری که مدام تغییر می‌کنند برای دیکتاتورها پنداری هولناک است ولی این اندیشه می‌تواند به انحاء مختلف به کار رود، بدون آن که حربه‌ای به دست پلیس داده شود.

تشریح کامل همه روندها و شرایطی که فرد با آن مواجه می‌شود تا یک مغازه فروش توتون باز کند، می‌تواند ضربه‌ای سخت بر علیه دیکتاتور باشد. با کمی اندیشیدن می‌توان به دلیل آن پی برد. حکومتی که توده‌های مردم را به سوی تباهی سوق می‌دهد، باید مانع اندیشیدن آنان به تباهی حکومت شود. آن‌ها بسیار از سرنوشت می گویند. این سرنوشت است که در مورد کمبودها مقصر است، نه آنها. کسی که در جستجوی علل محنت‌هاست، قبل از آن که به علت آن یعنی دولت برخورد کند، توقیف می‌شود؛ اما در کل مقابله با یاوه گویی درباره سرنوشت ممکن است. می‌توان نشان داد که سرنوشت انسان به دست انسان ساخته می‌شود.

این کار می‌تواند به کرات اتفاق بیافتد، به طور مثال سرگذشت یک مزرعه شرح داده شود، مثلاً مزرعه‌ای در ایسلند. همه روستا درباره این صحبت می‌کنند که این مزرعه طلسم شده است. یک زن روستایی خود را به درون چاه می‌اندازد، مرد دهقانی خود را حلق آویز می‌کند. روزی ازدواجی صورت می‌گیرد. پسر آن دهقان با دختری از روستای دیگر ازدواج می‌کند که با خود چند تکه زمین به‌عنوان جهیزیه می‌آورد. طلسم از مزرعه رخت بر می‌بندد. روستاییان در ارزیابی از روی آوردن مجدد خوشبختی همداستان نیستند. عده‌ای آن را به طبیعت گرم و مهربان دهقان جوان و عده‌ای دیگر به زمین‌هایی نسبت می‌دهند که زن جوان با خود آورده و [بنابر این] مزرعه الان به اندازه‌ای هست که بتوان با آن زندگی کرد؛ اما حتی در یک شعر که به سادگی منظره‌ای را توصیف

می‌کند، می‌توان به چیزی دست یافت، هرگاه چیزهایی به منظره اضافه شود که به دست انسان خلق شده‌اند. زیرکی و ترفند برای ترویج حقیقت الزامی است.

نتیجه

حقیقت بزرگ عصر ما (که تنها شناخت آن کافی نیست، اما بدون شناخت آن نمی‌توان هیچ حقیقت مهم دیگری را یافت) این است که قاره ما در بربریت فرو می‌رود، زیرا مناسبات مالکیت بر وسایل تولید با خشونت قابل دوام است. چه فایده دارد با شهامت چیزی بنویسیم که این نتیجه از آن ناشی شود که وضعیتی که در آن فرو می‌رویم بربریت است (چیزی که حقیقت دارد)، اگر که روشن نباشد که چرا ما در این موقعیت قرار گرفته‌ایم؟ ما باید بگوییم که شکنجه صورت می‌گیرد زیرا مناسبات مالکیت باید باقی بماند. مسلماً اگر این را بگوییم دوستان زیادی را که مخالف شکنجه هستند از دست خواهیم داد، زیرا آن‌ها معتقدند که مناسبات مالکیت بدون شکنجه هم می‌تواند برقرار بماند (چیزی که حقیقت ندارد).

ما باید حقیقت درباره شرایط بربریت در کشورمان را بیان کنیم، بدین منظور که انجام اقدامی میسر گردد که آن شرایط را از بین ببرد، یعنی از این طریق که مناسبات مالکیت تغییر داده شود.

از این گذشته باید این را به کسانی بگوییم که تحت چنین مناسباتی بیشترین مشقت را تحمل می‌کنند، آنان که بیشترین منافع را در دگرگون کردن آن دارند، به کارگران و کسانی که به‌عنوان متحدینشان در نظر می‌گیریم. کسانی که حتی اگر در سود سهیم باشند اما در حقیقت مالک وسایل تولید نیستند.

و در آخر باید به حیله و ترفند متوسل شویم.

و ما این پنج معضل را باید همزمان و با هم حل کنیم؛ زیرا قادر نخواهیم بود به کاوش حقیقت درباره شرایط بربریت بپردازیم بدون آن که به کسانی بیاندیشیم که از این شرایط در رنجند؛ و در حالیکه مدام هر یورش ترس را دور می‌کنیم و رابطه حقیقت را با کسانی جستجو می‌کنیم که برای به کار بردن دانش خود آمادگی دارند، باید به این هم بیاندیشیم که حقیقت را به گونه‌ای به آن‌ها منتقل کنیم که همچون سلاحی در دستشان باشد و در عین حال باید این کار را با تدبیر انجام دهیم تا دشمن نتواند آن را کشف کند و یا مانع آن شود.

اگر مدعی هستیم که نویسنده باید حقیقت را بنویسد، این است آن چیزی که از نویسنده انتظار می‌رود.

پاریس ۱۹۳۸

برگرفته از: انگاره

بازگشت به فهرست

درختِ سَرو، نمادِ هویّتِ ایرانی

بهروز حسن زاده

نقاشی اثر: ژاله معینی / برگرفته از: فیس‌بوک نقاش

۱-باغ‌های مقدّس، جایگاه ایزدان

در آسیای غربی و از جمله در ایران تا هزاره اول ق.م و در بسیاری از جاها حتی تا دو سه قرن بعد از مسیحیت، در پای هر کوه مقدس و پر آب، یا بر فراز تپه های مقدس که به آب و چشمه مقدس نزدیک باشد، باغ مقدسی همچون معبد می‌ساختند که در آن درختان مظهر و نماد خدایان بودند. این باغ های مقدس ، باغ های وحش الهی بودند. در چشمه‌های آن پول می‌انداختند و آرزو می‌کردند. در این باغها ، ماهی‌ها و کبوترها و پرندگان مقدس بودند و شکار نمی‌شدند .در ایران باستان به این باغ‌های مقدس pairi daeza می گفتند به معنای پیرامون دیوار ، پیرامون حصار. در پیرامون دیوارها و حصارها باغ‌های مقدس ساخته می‌شدند. این واژه در زبان‌های مختلف به صورت paradaise ، فردوس و در زبان فارسی در شکل های پالیز و پاریز و به صورت بازسازی شده به شکل فردیس و پردیس باقی مانده است.

در لغت درخت به گیاهی اطلاق می‌شود که دارای ریشه، ساقه و برگ باشد. درخت به علت برخورداری از مفاهیم ضمنی بسیار ، حضوری چشم‌گیر در فرهنگ ، باورها و هنر ایران داشته است. تقدس درخت به زمان‌های بسیار دور پیش از تاریخ می‌رسد. به نظر می‌رسد که در عهدهای کهن در بین دامداران و کوچ نشینان ، جهان هم‌چون چرخی تصور شده ، که به حول محوری ثابت می‌چرخد.

درخت نماد محورآسمانی پنداشته شده است. در زبان پهلوی "دار" (dar) به معنای درخت، درخت میوه دار و بی میوه ، چوب راست و بلند و نیز به معنای خانه و سراست ، که در همه ی آن ها خصیصه ایستایی، استواری و ثبات دیده می‌شود. همین معانی هنوز هم برای واژه " دار " در زبان کردی وجود دارد.

"میرچا الیاده" اسطوره شناس برجسته جهان تاکید دارد که درخت منبع زندگی و نماد جهان زنده و پویاست. زیرا همواره احیاء می‌شود . الیاده معتقد است، علت تبدیل شدن درخت به شیئی مقدس و قابل پرستش، قدرت

و نیروی آن‌ست . این قدرت را می‌توان در رشد عمودی درخت مشاهده کرد و نیروی زایش آن نیز با توجه به ریزش شاخ و برگ و حیات دوباره اش ثابت می‌شود. فکر انسان اولیه این رویش و رشد را به سراسر کائنات تعمیم داد و از این رو درخت نماد جهان شد.

۲- تقدّسِ درختان در فرهنگِ ایران

اعتقاد به مقدس بودن درخت نتایج مقدس هم به بار می‌آورد. از آن جمله ، به اعتقاد مردم بدوی این‌گونه درخت‌ها قدرت آن را دارند که باران بیاورند. خورشید را به درخشش وادارند و گله‌ها را افزایش دهند و زنان را به بارداری و زایش یاری دهند.

مهم‌ترین نتیجه‌ای که چنین باورهایی دارد، قائل شدن قدرتی خاص برای درختان است. هنوز هم در روستاهای ایران، درختان کهنسالی را می‌بینیم که به آنها دخیل بسته‌اند.

در بندهشن_ از آثار مهم بازمانده از عهد ساسانیان به زبان پهلوی ساسانی _ از دو درخت یاد می‌شود که در مرکزی واحد در فراخکرت می‌رویند؛ یکی درخت "همه تخمه " که مادر همه‌ی گیاهان محسوب می‌شود، دیگری درخت "هوم سپید " که آورنده‌ی بیمرگی است. هم‌چنین هوم سرور و شهریار گیاهان موصوف به «آن دوردارنده‌ی مرگ» است. در وندیداد_ از بخش های به جا مانه از اوستا _ به‌جای هوم به "درخت گئوکرن " اشاره می‌شود، که بر گرد آن صدها هزارها و ده‌ها هزار برگ روئیده است. بسیاری از دانشمندان و مفسرین اوستا این درخت را با " هوم سفید " که آورنده‌ی بی‌مرگی است، یکی دانسته اند. هم‌چنین" بندهشن " می‌گوید که اهورامزدا در نزدیک درخت " همه‌تخمه " ، " درخت گئو کرن " را (که همان هوم سپید باشد)، آفرید که بازدارنده پیری بدنهاد، زنده‌کننده‌ی مردگان و جاودانی‌بخش زندگان است. همین‌طور در تأکید بر خواص هوم می‌آید: هوم سپید درمان بخش پاکیزه در کنار چشمه اُردویسور اناهیتا_ از ایزدان دین زردشتی _ رسته است. هرکه آن را بخورد بی‌مرگ می شود. درخت هوم سرورگیاهان است.

در مینوی خرد _از آثار مهم دیگر بازمانده از عهد ساسانیان به زبان پهلوی ساسانی_ نیز از دو گیاه یا درخت یاد می‌شود. یکی مرتب‌کننده‌ی روان مردگان در دریای ورکش است. و درباره ی این درخت تأکید می‌شود که در ژرف‌ترین نقطه‌ی دریا رسته، فَرَوهر پارسایان به نگاهبانی آن مشغول و «کرماهی» پیوسته مراقب است که حیوانات موذی به آن آسیبی نرسانند، دیگری درخت «دورکننده ی غم بسیارتخمه است» که در آن آشیانه‌ی سیمرغ قرار دارد. آن پرنده هرگاه از درخت مزبور برخیزد هزار شاخه بر روی آن می‌روید و هرگاه دوباره بنشیند هزار شاخه بشکند و با تخم در جهان پراکنده شود.

درقرآن دو درخت مقدس اصلی وجود دارد. یکی درخت سدرهٔ«المنتهی» است و دیگری درخت زیتون. در تفاسیر اسلامی به تفصیل به این دو درخت پرداخته شده است.

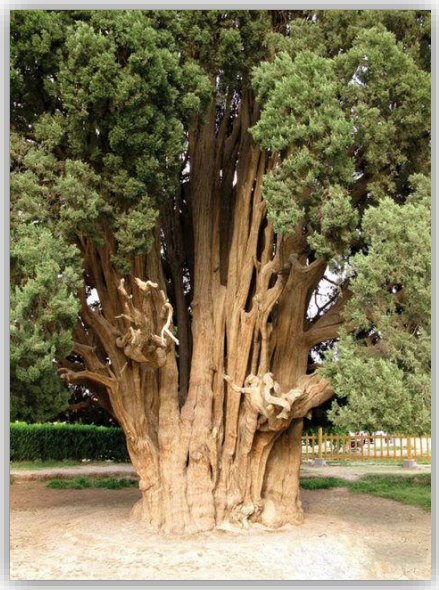
۳- تقدّسِ درختِ سَرو در فرهنگِ ایران

سرو درخت بومی ایران بوده است. برخی از دانشمندان معتقدند که این واژه ریشه‌ی هند و اروپایی ندارد. اگر این نظریه را بپذیریم، باید بگوییم که واژه ی سرو باقی مانده زبان‌های بومی ایران بوده است.

با مهاجرت آریایی‌ها به فلات ایران سرو نماد ایزدمهر می‌شود و به نظر می‌رسد که چنار نماد اهورامزدا بوده است. کاشت این درختان مقدس بوده است .

زنده یاد مهرداد بهار معتقد بود درخت چنار مظهر سلطنت الهی بوده است که معمولاً همراه تاکی به تصویرکشیده می‌شد که برگرد درخت پیچیده بود. تقدس چنار در همه جای ایران هنوز هم به چشم می‌خورد ، غالباً مکان‌های مقدس و امامزاده‌ها در کنار چشمه‌ای قرار دارند که چناری بزرگ و تناور در پیرامون آن سر به فلک کشیده است.

اما درکنار چنار، ما در ایران با انعکاس وسیع و گسترده ی درخت سرو هم روبه رو هستیم . چنان‌که از نظر نمادین، تنوع و تکرار سرو بسیار بیش از چنار بوده است. تردیدی نداریم که سرو با آیین مهرپرستی مربوط است. به نظر من در سراسر تاریخ ایران همیشه دو آیین در کنار هم قرار داشته‌اند . آیینی که نماینده حکومت رسمی جامعه بوده و نمادهای خاص خود را داشته است. و آیینی که ریشه‌های کهن‌تر مردم سرزمین را نمایندگی می‌کرده است. گاهی این دو آیین به هم نزدیک می‌شدند و ما در جاهای مختلف نمادهای هر دو را می بینیم گاهی نیز از هم دور می‌شدند.



با استقرار دین زردشتی در ایران ، آیین کهن مهرپرستی به تدریج از جانب محافل رسمی جامه رنگ می‌بازد ، اگر چه به علت نفوذ آیین مهرپرستی در میان مردم ، زردشتیان ناچار شدند که ایزد مهر را به رسمیت بشناسند ، اما او را زیر مجموعه خدای خود اهورامزدا قرار دادند.

از سوی دیگر مردم همچنان به آیین کهن خود عشق می‌ورزیدند و تلاش داشتند که نمادهای آیین کهن مهرپرستی را حفظ کنند. از این رو در برابر نماد چنارکه مظهر حکومت الهی اهورامزدا بود. مردم نماد سرو که مظهر و نماینده مهر و آیین مهر بود را به شکل وسیعی گسترش دادند. و صفت " آزادگی " را که در مفهوم واژه‌ی "ایران و ایرانی" نیز وجود دارد به "سرو" که نمادِ هویت مردمی و آیین‌های منتسب به مردم که همانا آیین مهر پرستی بود ، نیز اطلاق کردند. تا جایی‌که در کل ادبیات فارسی ایران "سرو" نماد آزادگی نیز است.

۴- آیین‌های مربوط به سَرو

جشن زمستانی یا جشن تولد " مهر " که امروزه به نام شب " یلدا " می‌شناسیم ، از آیین‌های بسیار کهن در ایران بوده است. آتش و نور و چراغ و گرما همواره جزئی از این جشن زمستانی ایرانیان بوده است؛ ایرانیان به عقیده خودشان برای در امان ماندن از شر اهریمن مشعل‌هایی را روشن و آن‌را بیرون خانه شان نصب می‌کردند. ایرانیان باستان هم‌چنین سروی بلند قامت را تزئین می‌کردند؛ درخت همیشه سبز سرو در مقابل سوز و سرمای زمستان مقاوم است و این حرکتی نمادین به نشانه تحمل سختی‌ها و در نتیجه سازگار با طبیعت جشن میترا بود. جوان‌ترها آرزوهایشان را به شکلی نمادین در یک پارچه ابریشمین رنگارنگ می‌پیچیدند و با این امید که میترا برآورده‌شان کند آن‌ها را در کنار نعمت‌های خدایشان بر درخت آویزان می‌کردند؛ بعدها که مهر پرستی از طریق ایران به اروپا رفت. از آن‌جا که نهال سرو به ندرت در اروپا یافت می‌شد آن‌ها درخت کاج را جایگزین کردند که در اروپا فراوان بود.

نخل‌گردانی که عَلَمی بزرگ به شکل درخت است و در عاشورای امام حسین (ع) که به ویژه در مناطق مرکزی ایران رایج است ، به نظر می‌رسد که نمادی از درخت سرو باشد و هیچ شباهتی با " نخل " یا درخت خرما ندارد. به نظر می‌رسد که عنوان نخل برای آن بیش‌از آن‌که منظور درختِ خرما باشد، مفهومِ کلی درخت را درنظر دارد.

۵- سَروهای تاریخی و کهن

معروف است که زردشت دو درخت سرو که از بهشت آورده بود ، کاشت. یکی در فریومد و دیگری در کاشمر. داستان سرو کاشمر و تقدس آن بسیار معروف است و در شاهنامه و بسیاری از کتاب‌های تاریخ ذکر آن رفته

است و آن چنان است که زرتشت درخت سروی در کاشمر کاشت که به قول دقیقی چنان کهن شده بود که کمر برگرد آن نگشتی و متوکل - خلیفه ی عباسی - به طاهربن عبدالله حاکم خراسان نامه نوشت تا آن را قطع کند و تنه ی آن‌را برای پوشش طاق کاخی به بغداد ببرند. ایرانیان حاضر شدند پنجاه هزار درهم بدهند تا این درخت بریده نشود ولی طاهر نپذیرفت و درخت را برید. هنگام افتادن درخت زمین لرزید و کاریزها خلل یافت و گویند که آن سرو تا آن روز ۱۴۵۰سال زندگی کرده بود و دور تنه ی آن به اندازه ۲۸ تازیانه بود و بـه‌هنگـام قطـع آن آسمان از پرواز پرندگانی که درآن خانه گرفته بودند، سیاه گشت. شاخه های این سرو بزرگ را بر ۱۳۰۰ شتر بار کردند و به بغداد بردند و هنگامی‌که به نزدیک بغداد رسیدند؛ متوکل عباسی کشته شد.

یکی دیگر از سروهای معروف سرو کهن ابرقو است. که داستان‌های مختلفی در باره آن وجود دارد. این سرو هـم اکنون زنده و پا برجاست و از اماکن دیدنی ابرکوه به شمار مـی‌رود. مـی‌گوینـد کهنسـال‌تـرین سـرو جهـان ، در شهرستان ابرکوه در استان یزد واقع شده است. شهرستان ابرکوه یا ابرقو تقریباً در وسط راه استخر بـه یـزد قـرار دارد. سرو کهنسال ابرکوه با ۲۵ متر ارتفاع ۱۸ متر محیط و ۵,۱۱ متر اندازه دور تنه در قلب ایران زنـده و سـبز است و آرام آرام زندگی می‌کند و یکی از درختان سرو کهنسالی است که در ایران همچنان استوار است. حمدالله مستوفی در کتاب نزهت القلوب که در سال ۷۴۰ قمری تالیف شده درباره ابرکوه مـی‌نویسـد: " درآن‌جـا سـروی است که در جهان شهرتی عظیم دارد."

استان ایلام یکی از ذخیره گاه های کم مانند سروهای کهنسال ایـران اسـت در اسـتان ایـلام در روسـتای «بـان سول» در بخش «چوار» از توابع شهرستان ایلام، بیش از ۲۲ اصله سرو ۲۶۰۰ ساله، وجود دارد . این سروها به علت عدم ثبت و ناشناخته ماندن، و در پی سوزانده شدن و بریده شدن، در معرض نابودی هستند.

۶- پی‌کاوی نمادِ سَرو در تاریخ کهنِ ایران

نماد سرو را می‌توان در کهن‌ترین آثاری که در نجد ایران کشف شده اند ، رد یابی کرد. اما مهم‌ترین و زیباترین شکل نمادین سرو در دیواره‌های تخت جمشید خود نمایی می‌کند. پس از آن در تمدن اشکانی و آثار مربوط بـه این دوره که محتملاً مهرپرستی دین رایج این دوره بوده است، نیز نماد سرو به وضوح دیده می‌شود. همچنین در نگاره‌های ساسانی نیز این نماد را در اشکال مختلف می بینیم. در دوره اسلامی ، نماد سرو بیش از هـر جـایی در خانقاه ها و زورخانه ها مشاهده می‌شود.

پس از اسلام سرو از قالب اصلی و طبیعی خود بیرون آمده و به‌صورت بسیار ساده کـه تنهـا بـا دو خـط منحنـی پیوسته که رفته رفته تارک آن به یک سو خمیده می‌گردد ، ترسیم می‌شود، این‌جاست که نطفه بته جقه بسـته می‌شود. در اکثر صنایع دستی ایران شاهد طرح بته جقه هستیم. این شکل در آثار گوناگونی مانند: فرش، پارچـه و دیگر صنایع دستی رایج است. در واقع بته جقه کوچک شده سرو است . بر روی لباس ورزشکاران زورخانـه ای است که نشانی از مردانگی و آزادگی آنان است، حتی بازو بند پهلـوانی کـه هـر سـال بـه یکـی از آن‌هـا تعلـق می‌گیرد ، در بر دارنده یک نقش بته جقه است. زنده یاد بهار زورخانه‌ها را شکل دگرگون یافته معابـد مهـری در ایران می‌دانند. شکل سرو در اشکال قالی و ترمه بافی هم به وفور دیده می‌شود. هم‌چنین در نگارگری و تـذهیب هم اشکالی از سرو خودنمایی می‌کند.

۷- سَرو در ادبیّاتِ فارسی

در ادبیات فارسی از دیر باز سرو نماد "آزادگی" بوده است . و غالباً با صفت "سهی" در معنای زیبا و خوش قد و قامت توصیف شده است. نمونه‌های فراوانی از ابیات زیبای شعر فارسی را در باره سرو می‌توان ذکر کرد. که به آوردن چند نمونه زیبای آن بسنده می‌شود:

به روز واقعه تابوت ما را ز سرو کنید/که می‌رویم به داغ بلند بالایی (حافظ)

سایه سرو سهی گر بر زمینی کج فتد/ کج نماید در نظر اما به قامت راست است(شاه نعمت الله ولی)

گرت ز دست بر آید چو نخل باش کریم/ ورت ز دست نیاید چو سرو باش آزاد (سعدی)

ز هر خون دلی سروی قد افراشت/ زهر سروی تذروی نغمه برداشت /صدای خون درآواز تذرو است/ دلا این یادگار خون سرو است (ه. ا. سایه)

منابع و مآخذ:

۱- بهار ، مهرداد ، از اسطوره تا تاریخ ، تهران نشر چشمه ، ۱۳۷۶

۲- بهار ، مهرداد ، پژوهشی در اساطیر ایران ، تهران ، انتشارات آگاه ، ۱۳۷۵

۳- پور کریم ، هوشنگ . سنگ مزارهای ایران ، مجله هنر و مردم ، شماره ۱۲ ، مهرماه ۱۳۴۲

۴- بهار ، مهرداد ؛ جُستاری چند در فرهنگ ایران، انتشارات فکر روز، تهران ۱۳۶۳؛

۵- بهار ، مهرداد ، ادیان آسیایی، نشر چشمه، تهران ، ۱۳۷۵

۶- سازمان میراث فرهنگی ، موزه فرش ایران ، فرش های درختی ، تهران ، ۱۳۸۰

۷- ورمازرن، مارتین، آیین میترا، ترجمه بزرگ نادرزاد ، نشر چشمه ، تهران ، ۱۳۸۳

۸- نلسون فرای، ریچارد، میترا (مهر) در باستان‌شناسی ایران، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور ، مجله باستان‌شناسی و تاریخ، سال دوم، شماره ۲، ۱۳۶۷،

۹- افشار مهاجر، کامران. حضور نمادها در هنر های سنتی ایران. هنرنامه (فصل نامه عملی، پژوهشی دانشگاه هنر)، بهار ۱۳۷۹، سال سوم، شماره ۶

۱۰- نقش خورشید و مهر در اساطیر هند و ایران پیر بایار، ژان. رمز پردازی آتش. ترجمه جلال ستاری. تهران، نشر مرکز،۱۳۷۶

بازگشت به فهرست

حافظ در استرالیا

جودیت رایت (۱۹۱۵ – ۲۰۰۰)؛ شاعر، نویسنده، منتقد ادبی، مبارز اجتماعی، بنیان گذار سازمان دفاع از حقوق سیاهان استرالیا. مدافع حقوق بشر، ستیزنده برای حقوق انسانی زنان. ماندگارترین مبارز حفاظت محیط زیست.

علی جعفری(ساوی)

جودیت رایت در مزرعه‌ی " فالکرا " نزدیک شهر"آرمیدل"در ایالت"نیو ساوت ولز " استرالیا به‌سال ۱۹۱۵ در خانواده‌ای مرفه به‌دنیا آمد. او پنجمین نسل از آنگلوساکسون‌های ساکن قاره‌ی جدید به‌حساب می‌آید. پدر و اجدادش همه از صاحب منصبان دولتی، زمین داران و دام پروران بزرگ منطقه بودند.

تحصیلات اولیه جودی، طبق رسم زمان، در مزارع دور از شهر، در خانه صورت پذیرفت. در نوجوانی از منطقه‌ی کشاورزی " نیو انگلند" به‌مدرسه‌ی دخترانه‌ی شهر آرمیدل رفت و آن دوره را با موفقیت به‌پایان رساند. پس از آن، در دانشگاه سیدنی به‌عنوان محقق و محصل تا پایان دوره‌ی لیسانس، مشغول به‌کار شد. بعد از فراغت از تحصیل، به‌سفر دور و دراز اروپا، به‌ویژه اسکتلند، برای آشنایی با رسوم ملی و افراد باقی مانده‌ی خانواده‌ی خود رفت. با بازگشت به‌وطن، در دانش‌گاه "کوئیزلند " به‌عنوان منشی مشغول به‌کار شد. پس از اندکی با همین شغل و برای تحقیق و تدریس ادبیات، به‌دانش‌گاه سیدنی انتقال یافت. در این دوره، او برای مدتی طولانی، سرپرستی مجله‌ی ادبیات دانش‌گاه را به‌عهده داشت.

جودیت، در سن دوازده سالگی، مادر خود را از دست داد. مرگ مادر در کودکی او، به‌صورت ضربه‌ای شدید، بسیار موثر و تکان دهنده بود. اما از آن جا که دیگر مسئولی دائمی برای تحت نظر گرفتن رفتار و کردار او وجود نداشت، به طرز شگفت‌آوری به‌جانب طبیعت و حیوانات جلب شد. در همین مزارع بزرگ و ایستگاه‌های کشاورزی و دام‌پروری، او با خشونت رفتار سفیدپوستان، نسبت به‌سیاه پوستان و بومیان استرالیا مواجه گردید. بهره‌کشی حیوانی و رفتار غیر انسانی با این مردم، ضربه‌ای آگاه کننده و بیدارساز به‌روح و جان او وارد آورد. طبیعت، انسان، مالکیت و بهره کشی و از آن مهم‌تر نحوه استفاده و تقسیم برداشت از طبیعت، چنان در دل و جان دختر جوان اثر کرد که تمام نیروی شاعرانه‌ی خود را، در تمام مدت عمر طولانی، صرف دفاع و بازگرداندن حقوق ضایع شده انسان، به‌صاحبان اصلی آن کرد. او به‌درستی مشاهده کرد، آگر چه رفتار بهره کشان و مفت خواران، با زیر دستان سیاه و سفید بسیار ناپسند است، اما برخورد همه اینان، چه سفید زبردست و چه سیاه زیردست، با زنان به‌مراتب بدتر و حیوانی‌تر است. از این جا برخورد با جامعه پدر سالار و انکار آن در تمام وجوه پیدا و ناپیدای آن وجه‌ی همت شاعر قرار گرفت.

سه مسئله و معضل اجتماعی استرالیا: طبیعت، سیاهان و زنان موضوع اصلی و عناصر اولیه شعر او را فراهم آورد. البته شعر و ساختار هنری آن که مسئله‌ی زبان، تفکر شاعرانه و حساسیت‌های انسانی هنرمند است، به‌جای خویش محفوظ است. به‌طور کلی می‌توان گفت: چهار رکن یاد شده، دل مشغولی دایمی شاعر، در سراسر زندگی هشتاد و چند ساله‌ی او بوده است.

آثارِ باقی‌مانده از خانم رایت، از همان نگاهِ اول باید به‌دو بخش تقسیم شود، زیرا شخصیت و رفتارِ اجتماعی او در زمینه‌های گوناگون، وجوهِ چندگانه‌ای از او به‌نمایش نهاده است.

۱ – ادبیات: مجموعه مقالات، کتب، رسائل، قطعنامه‌ها و سخنرانی‌ها، در اعتصابات و تظاهراتی که در زمینه‌ی محافظت محیط زیست، زندگی و حقوق سیاهان استرالیا و نارواییِ هایی که به‌همه زنان، اعم از سیاه و سفید، در تمام سطوح اجتماعی روا داشته می‌شد؛ تحریر یا تقریر یافته است. این نوع کار خانم رایت، فهرست بلند بالایی است، با ضرب آهنگ مشت بر روی میز و فریادهایی که جان گوش‌های کر را به‌لرزه درآورده است.

۲ – شعر: در کار شعر و هنر خاص شاعری، بحث و تحقیق در آثار خانم رایت، کمی مشکل و تا حدودی دیر یاب است. چرا که، در این زمینه نیز، همان عناصر تشکیل دهنده در ساختار شعر او، گاه چنان اثر می کند که شعر را به‌مقوله ی شعار و مقاله‌ای حق خواهانه بدل می کند. از این رو، رده‌بندی و سنگین و سبک کردن، در این زمینه چندان آسان به‌نظر نمی رسد. مطالعه‌ای دقیق، در طول و عرض اشعار و نوشتارهای هنری او لازم است، تا به‌قضاوتی درست و اظهار نظری بالنسبه صحیح دست یافت. به‌ویژه که شعرهای شعارگونه او نیز، از لطف و ظرافت شعری آن چنان انباشته است که این دو مقوله را سخت مغشوش می کند.

شعر به معنای خاص

شعر به‌معنای خاص آن، که با محدوده نظم، هیچ ارتباطی به‌جز ظاهر و رواج عامه ندارد؛ در طول سال-ها کار و مداومت در ادبیات جهان و تحقیق دایمی در ظرفیت و امکانات زبان انگلیسی برای انتقال حساسیت‌های روحی شاعر، در کار خانم رایت، از سه مرحله مشخص عبور کرده است.

۱ – مکتب منظره سازی: از سال های اولیه قرن بیستم، کار و تلاشی خستگی ناپذیر، از جانب جوانان به‌ثمر رسیده‌ی بعد از جنگ جهانی اول، برای استرالیایی کردن ادبیات کشور و جدا سازی کامل آن از ادبیات صرفن انگلیسی، صورت پذیرفت. اینان، ابتدا در مجله‌ای بنام " بولتن " از انتشار حزب پیشرو کارگر، گرد آمدند. از آن جمله، نام بزرگانی چون: هنری لوسن، بنجو پاتسن، استوارت داگلاس و خانم رایت قابل ذکر است. این هنرمندان، با این تصور که به‌کارگیری رنگ‌ها، مناظر و نحوه‌ی خاص زندگی استرالیایی، می‌تواند ادبیاتی ملی برای این سرزمین فراهم سازد. پس با هم دست به‌کار شدند.

جودی رایت که از کودکی در محیطی کشاورزی و دام پروری، بالنتیجه روستایی پرورده شده بود، در این زمینه، به‌چنان مقامی دست یافت که از جانب همگان، تلویحن شاعر ملی نامیده شد.

۲ – مکتب مدرن: مکتب منظره‌سازی، به زودی با نظریه‌ی ملی‌گرایی رشد یافته در محیط و حال و هوای پس از جنگ، به‌گرداب تعصب و نژاد پرستی سقوط کرد. در این زمان گروه شاعران، عقب مانده‌ترین احزاب ملی-گرا "استرالیای سفید " را وجه همت خود قرار داد. از این رو افراد انسان دوست و عدالت خواه که به‌جامعه گرایی

نظر داشتند، از این روش دوری گزیدند. درست در همین زمان، جودی رایت با چاپ اولین مجموعه‌ی خانم "کت ووکر" با نام سیاه پوستی " اود جرو " به‌نام " ما هم حرفی داریم." در برابر افراطیون ایستادگی کرد و آغازگر ادبیات سیاهان استرالیا گردید. در این زمان، ادبیات مدرن جهانی با زعامت " تی اس الیت " ، " ازرا پاند" و "ویرجینا وولف" جهان هنر را به‌تسخیر خود درآورده، می رفت تا پایان قرن، تنها راه و روش انسان گرایی و جامعه گرایی هنرمندان بزرگ جهان شود. از این‌جهت، خانم شاعر نیز، به نحله‌ی هنرمندان مدرن پیوسته و هنر را وسیله انسانی‌تر کردن زندگی در جامعه‌ای اسیر سرمایه داری کرد.

۳ – مکتبِ غزل: از سال های آخر دهه شصت قرن بیستم، خانم رایت گرایشی تند و صریح که باعث حرف و حکایتی بسیار شد، به‌ادبیات و فرهنگ جهانی پیدا کرد. خانم " ورونیکا برادی " شرح حال نویس او در کتاب " جنوب روزهای من" ۴۳۲ص " نوشت " بالاخره اشعار این دوره از چاپ درآمد. اشعاری که تحت تاثیر و الهام گرفته از شکلی بنام غزل در ادبیات فارسی، سروده شده است." او اضافه می کند:" این شکل از شعر، مجموعه‌ای چند بیتی است، آهنگین و موزن؛ که اغلب در خصوص عشق، شراب، یار و نحوه و نوع عشق سروده شده است. هر چند او، در این نوع شعر، قافیه‌ی آخر ابیات را، مانند شعر فارسی رعایت نکرده است، از عشق و نیروی عقلانی مسلط بر جهان و تبدیل فرد به‌کل هستی، سخن گفته است.

شاعر، منتقد و مدرس فلسفه "دی اچ هوپ " در مقدمه‌ی منتخبی که برای انتشارات "اگنس&رابینسون" از اشعار جودی رایت برگزیده است، در این خصوص می‌نویسد: "چگونه می‌شود، از اشعار کسی چیزی برداشت که پس از این همه راه که طی کرده، به پیروی از حافظ شیراز پرداخته و شکل غزل آن استاد بی همتا را به‌ادبیات استرالیا معرفی کرده است."

بهترین راهِ شناخت، چگونگی و راه‌یابی خانم رایت به ادبیات فارسی و برخوردش با حافظ را، از طریق منتخبی از نامه‌ها به‌دوستانش می‌توان به‌دست آورد. او در مجموعه‌ای از نامه‌های خود که به‌نام "با عشق و خشم" به همت و دست‌یاری خانم ورونیکا برادی جمع آوری و چاپ شده است، چنین نوشته است:

به اولاف وسون – ص ۱۵۷

"من نگرانم که بی هیچ تاسفی باید، پیروی از ملیت مسیح را انکار کنم. اگر با خود مسیح بهر طریق بتوانم، کنار بیایم، با کلیسایی که بوسیله دولت یا هر نهاد دیگری، تثبیت شده است؛ هیچ ارتباطی نخواهم داشت. اما به طریقی که من به‌دنیا آمده‌ام، ناچار با کلیسای انگلیس تائید شده است. باید بگویم تا همین حد راضی و قانع خواهم بود، چون جای‌گاه کافی و لازم، برای تکبر و خودخواهی سفید پوستانه‌ی من در اختیارم قرار می‌دهد. من خود را چنین شناخته‌ام، که با حافظ خیلی بیش‌تر و بهتر از " هربرت " هم‌دلی و هم‌راهی دارم. به‌این طریق ممکن است، روزی، حتی به‌دین محمدی درآیم. البته در آن روز هم، به هیچ‌رو، عضو هیچ یک از موسسات دولتی و مذهبی نخواهم شد. آن دست‌گاه‌ها، هیچ جاذبه ای برای من ندارند.

به باربارا بلک من – ص ۳۶۹

... بله! خود من، مجموعه‌ی خوبی از آثار صوفیه‌ی اسلام را، از پیش داشته‌ام. حالا هم، ترجمه‌هایی از منطق الطیر عطار، مثنوی رومی و منتخبی از دیوان حافظ با ترجمه‌ی (ای جی آربری) تهیه کرده‌ام. هنوز هم شکل

ساختاری غزل را بسیار دوست دارم. در حقیقت باید بگویم یک دوجین هم غزل سروده‌ام. البته، هنوز چاپ نشده است. زیرا، ماشین تحریر و فتوکپی، هنوز هم، به‌شدت مرا، آزار می دهد. خود کار هم، تا کنون، شسته و رفته، آماده‌ی انتشار نشده است. اما آن طور که پیش از این گفته و نوشته‌ام، نیست؛ اسلام اصلن و اساسن، آن چیزی که من توقع داشتم و فکر کرده بودم، نیست. این دین، برای زنان، مشکلات فراوان تولید کرده است. در راه سفرم به‌اروپا، چندی در پاکستان بودم. آنان با زنان چنان رفتاری دارند که من دوست ندارم.

به تام اری – ص ۴۲۰

اما در باره ی شما! از برخورد و دیدگاه " گاردین" ارگان حزب کمونیست استرالیا بسیار متشکرم. البته، " ویراگو " هم یک کپی از آن‌را برای من فرستاده بود. من از گاردین توقعی به‌جز پشتیبانی از حقوق زنان و سیاهان ندارم.
اما در خصوص شعر به‌سبک حافظ
غزل! بله آن‌را خوب می شناسم. کتاب‌های "فلکلر" را هم، پیش از این خوانده بودم. اما فقط ترجمه‌های حافظ بود که مرا به‌این راه کشید. تجربه‌هایی هم، هر چند خام و بدوی، بر آن اساس انجام داده بودم. حافظ تنها شاعر ایرانی نیست که این شکل از شعر را به‌کار گرفته است، اما بی شک بهترین آنها است که به زبان انگلیسی ترجمه شده است. ترجمه‌ی " هیث استراب " که حالا دخترم آن‌را قرض گرفته است، یکی از بهترین آنها است که من دارم. باید این را هم بگویم: عشق و شراب و رقص و موسیقی، آن چنان که در انگلیسی معنا می دهد، از نظر حافظ و پیروان او مورد تائید نیست.
باید اعتراف کنم: من به هیچ وجه نمی دانستم، فلکلر جاسوس انگلیس در ایران بوده است. حقیقتش این است، که چیز زیادی راجع به او نمی دانم، مگر کتاب‌هایی که نوشته است. اما باید اظهار کنم، این هم یکی از موارد تاسف است که حکومت ها، چهره‌های فرهنگ و ادب را، در راه اهداف و مقاصد خود، آلوده‌ی ننگ و رسوایی می-کنند.
شاید باور نکنی، ترجمه ای هم در استرالیا از حافظ شده است. خنده‌دار آن که اسم کتاب را هم گذاشته است دیوان حافظ. بله، شخصی بنام " پل اسمیث " آن را در ملبورن چاپ کرده است. این کار، یک ترجمه به‌معنای واقعی نیست، دریافتی شخص از چند ترجمه‌ی دیگر است. کتاب، بسیار زیبا و خوب چاپ شده است، اما آن چنان گران، قیمت گذاری شده که به‌آن نزدیک هم نمی توان شد. پل اسمیث خودش پیرو و شاگرد بابایی پاکستانی بنام " مهر بابا " که پیغمبری دروغی است، بوده است. کار اسمیث هم تا همین حدها ارزش دارد. اما روشن است که او، انسانی فرهنگ دوست و ادب دان است.

به مارتین روبرسون – ص ۳۶۰

من این نوع شعر را بسیار دوست دارم. یکی دوتا غزل کوتاه هم سروده‌ام. کارهای اخیرم را، هنوز پاک نویس نکرده و خرده‌کاری هایش مانده است. باید هر چه زودتر تایپ کرده و آماده کنم.

آثار

تصاویر متحرک ۱۹۴۶ . از زن به مرد ۱۹۴۹ . دروازه ۱۹۵۳ . دو آتش ۱۹۵۵ . پرندگان ۱۹۶۲ . حواس پنجگانه ۱۹۶۳ . نیمه ی دیگر ۱۹۶۶ . ابتدای نگرش به ادبیات فارسی. سایه ۱۹۷۰ . زنده ۱۹۷۳ . چهارمین بهره از چهار

۱۹۷۶ . وهم ساکن ۱۹۸۵ . چندین مجلد مقالات اجتماعی – سیاسی. سه کتاب در خصوص زندگی شخصی. مجموعه‌ای داستان برای نوجوانان.

به حافظ شیراز

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود

روزگاری نمی‌دانستم، همه‌ی پرندگان شناخته شده‌اند؛
طبقه بندی شده، بررسی شده، در مکان های خاص‌شان معلوم گشته‌اند.
هر پرنده که از سر شاخی پرواز می کند، می گذرد از فراز سر ما
هر عقابی از تنه‌ی درختی، هر یک یگانه‌ای بدیع
شکل گرفته با تمایز خویش، هیچ عقاب همتای او نمی تواند بود.
چه بسا هر برگ، مرغ رضوان را در پس خویش پنهان کرده است!
روزگاری گمان کردم، ای بسا شعر که از خامه‌ی من پیروی کند
هر جاده با قدم‌های من به‌آفاق ناشناس هدایت شود
هر چشم که می بینم، هر دست که فشار می دهم، هر کلام که می‌شنوم
چه بسا اسرار خویش به‌قلب من جای و در تملک من خواهد بود
آخر این جهان، طلسم رازش را، بر من آشکار خواهد کرد،
زمین و زمان در انحصار من خواهد بود
اکنون، آن چه می‌دانم! هر ستاره در مدار خویش و هر پرنده
بناچار صاحب بال و پری و در مرغانه‌ی خویش رشد می کند
هر درخت در دانه‌ای و هر آهنگ در نغمه ای که زمان را تقریر می کند
در آسمان شب، رمزی نهفته نیست
باید که چشمان بی‌تفاوتم، به‌پرواز بنگرد
و قلم در دست من باید، کمتر لرزش خفیف دستم را نشان دهد.
نه! پیشتر به‌مانند پرنده‌ای، باید خیزش ونوس را در آب دریا دید.
چرخش هر بال در باد، خون مرا تسریع می کند.
هر جاده، هر قدم، تنها از مسیر ویژه‌ی خویش می‌رود.
معجزه ها، غیر قابل پیش بینی، همیشه در اسطوره اتفاق می افتد
افسانه هر روز تکرار می‌شود، بی‌آنکه دیده شود
چنان که هر واژه به راز پنهانی حروف اشارتی دارد.

بازگشت به فهرست

احمد محمود زنده نماند که تصویرِ خود را ببیند!

گفتگو با بهمن مقصودلو دربارهٔ فیلمِ مستند "احمد محمود، نویسندهٔ انسان‌گرا"

احمد محمود با وجودِ سرخوردگی ناشی از چاپ‌نشدنِ آثارش تا لحظهٔ آخر نوشتن را کنار نگذاشت و تن به مهاجرت نداد. او ارتباطاتِ کمی داشت و کمتر با کسی رفت‌وآمد می‌کرد، امّا سه‌ماه پیش‌از مرگ او، بهمن مقصودلو، پژوهشگر و تهیه‌کنندهٔ سینما که رفاقتی دیرینه با احمد محمود داشت، مستندی از زندگی او به نام «احمد محمود، نویسنده انسان‌گرا» ساخت و مهم‌ترین سندِ تاریخی از او را در تاریخ مستندسازی از ادبیّاتِ ایران ثبت کرد .در این فیلم به جنبه‌های شخصی احمد محمود کمتر پرداخته می‌شود به شخصیتِ "محمودِ نویسنده" نزدیک می‌شویم. پای صحبت‌های بهمن مقصودلو که سال‌هاست در امریکا زندگی می‌کند و برای اولین بار حاضر شده دربارهٔ این مستند گفت‌وگو کند، می‌نشینیم. برای مشاهدهٔ مستند بر روی تصویر بالا کلیک یا لمس کنید.

☘ ☘ ☘

آشنایی و رفاقت شما با احمد محمود به چه زمانی برمی‌گردد؟

سابقهٔ دوستی من با احمد محمود به اواسط دهه چهل خورشیدی می‌رسد. دانشجوی پزشکی بودم که با او دوست شدم. روزهای جمعه به خانه‌اش در امیریه می‌رفتم، »همسایه‌ها« را تازه تمام کرده بود، نسخه اول رمان روی کاغذهای زرد بلندی نوشته شده بود که آن را برای من می‌خواند. تازه از اهواز به تهران آمده بود و در سازمان زنان ایران، معاون روابط عمومی بود. آن روزها فرهنگ فرهی ریاست روابط عمومی این سازمان را به عهده داشت. من منتقد فیلم بودم و در امور مربوط به کتاب فعالیت می‌کردم. در سال‌های ۴۷-۴۸ که سردبیر هنری مجله »روشنفکر« شدم از محمود خواستم با من همکاری کند. در همان زمان فرهی رفت و محمود رئیس روابط عمومی سازمان زنان شد و تصمیم گرفت بولتنی را به صورت دو هفته یک بار منتشر کند و از من خواست در هر شماره با یکی از زنان هنرمند ایران در تمام زمینه‌های هنری برای این بولتن گفت‌وگو کنم و در سال‌های ۴۹ و ۵۰ با نزدیک به چهل نفر از بانوان هنرمند ایران مانند سیمین بهبهانی، لورتا، ایران درودی، منصوره حسینی، ژاله، شهلا، پری صابری، فخری خوروش و تعدادی دیگری گفت‌وگو کردم که در این بولتن‌ها چاپ شد. پس از آن سردبیر ماهنامه «ستاره سینما» شدم. در آنجا بود که محمود را وادار کردم برایم نقد سینمایی بنویسد. او و اسماعیل خویی و خیلی‌های دیگر قبول کردند و منت گذاشتند و نوشتند؛ کاری را که در حیطه‌شان

نبود. بعد ماهنامه ستاره سینما توقیف شد و من به دستور مقامات بالا معزول شدم و پس از آن دوره ویژه سینما و تئاتر را بنیان گذاشتم که هفت شماره از آن منتشر شد و بسیاری از روشنفکران، نویسندگان، مترجمان و هنرمندان ایران در آن قلم می‌زدند از جمله احمد محمود. در این زمان چند سالی بود که کتاب «زائری زیر باران» محمود منتشر شده بود و او دو مجموعه‌قصه کوتاه دیگر به نام «پسرک بومی» و «غریبه‌ها» را آماده کرده بود. روزی به من گفت: «بهمن، تو که با ناشران ارتباط داری بیا و برای این دو کتاب ناشر پیدا کن.» من هم از برادران کرباسی که در انتشارات بابک کتاب‌های ویژه سینما و تئاتر من را چاپ می‌کردند خواستم که این دو کتاب را چاپ کنند. در ابتدا سر باز زدند، ولی وقتی گفتم که از این به بعد ویژه سینما و تئاتر را به آن‌ها نخواهم داد هر دو مجموعه را پذیرفتند و چاپ کردند. این دو کتاب مجموعه‌هایی از داستان‌های زیبایی بود که در زمانی کوتاه مورد استقبال قرار گرفت و به چاپ دوم رسید و درحقیقت آغاز صعود احمد محمود به عنوان نویسنده‌ای تثبیت‌شده در ادبیات داستانی ایران شد که راه را برای چاپ رمان «همسایه‌ها» در امیرکبیر باز کرد.

بعد از آنکه در سال ۱۹۷۴ برای ادامه تحصیل به آمریکا آمدم ارتباط ما سال‌ها از طریق نامه و تلفن برقرار بود و هر وقت به ایران می‌رفتم فردای ورود به دیدار این مرد بزرگ می‌رفتم. او مرد بسیار شریف و نازنینی بود، شاید شریف‌ترین مردی که من در زندگی‌ام دیده‌ام. انسان بسیار والایی بود. خیلی دلتنگش هستم. خیلی دوستش دارم. خیلی ازش یاد گرفتم و همیشه به یادش هستم.

ایدهٔ اولیهٔ ساختِ مستند «احمد محمود، نویسنده انسان‌گرا» از کجا در ذهنِ شما کلید خورد؟ و چرا پس از آن همه رفاقت در روزهای آخر این مهمّ را عملی کردید؟

او مردِ بسیار شریف و نازنینی بود، شاید شریف‌ترین مردی که من در زندگی‌ام دیده‌ام. انسانِ بسیار والایی بود. خیلی دلتنگش هستم. خیلی دوستش دارم. خیلی ازش یاد گرفتم و همیشه به یادش هستم.

بر سر تهیه فیلم «احمد شاملو» مشکلات بسیاری پیش آمد از جمله آنکه کار کارگردان جوان آن‌قدر بد بود که شاملو آن را نپسندید و بعد از دیدن آن گفت دیگر ادامه ندهید و فیلم هم جایی پخش نشود. وقتی من هم در آمریکا فیلم را دیدم آن‌قدر عصبانی شدم که به سرعت به تهران آمدم و به منزل شاملو رفتم و گفتم فیلم را دوباره می‌سازم تا رضایت شما جلب شود. با نظام کیایی کار به پایان رسید و ادیت نهایی در آمریکا انجام شد تا بالاخره شاملو پسندید، اما جان من گرفته شد. به خودم گفتم تو چه اهل سینمایی هستی که کار را به دیگران می‌دهی. این شد که خودم آستین‌ها را بالا زدم و «احمد محمود، نویسنده‌ی انسان‌گرا» را ساختم. در ۱۹۷۲ که تهیه‌کننده برنامه‌های هنری تلویزیون ملی ایران بودم چند برنامه تهیه کردم: یکی از آن‌ها «به ما بگویید» بود و دیگری «دست‌ها و اندیشه‌ها» در مورد هنرمندان نقاش و مجسمه‌ساز. اواخر دهه شصت میلادی اقدام کردم به ساخت مستندی درباره اردشیر محصص اولین هنرمند ایرانی که در دنیا به عنوان گرافیست جای خود را تثبیت کرد. در منزل اردشیر محصّص با فیلم‌بردارم منوچهر طبری از او یک فیلم بیست دقیقه‌ای ساختم که هفته بعد از تلویزیون ملی ایران پخش شد. در این فیلم مرحوم هوشنگ طاهری، سردبیر سخن، جواد مجابی، هنرمند و منتقد روزنامه اطلاعات، و فریدون

گیلانی، منتقد کیهان، در منزل اردشیر در مورد هنر او صحبت کردند ولی اردشیر در این فیلم مقابل دوربین کلامی نگفت. بعد از نمایش این فیلم از تلویزیون آن را با خود به آمریکا آوردم. درضمن در سال ۱۳۴۵ امیرکبیر سه جلد کتاب از من منتشر کرد درباره زندگی‌نامه بزرگان دنیا به نام: «سیصدوسی‌وسه چهره درخشان» که در سری کتاب‌های سیمرغ این انتشارات زیر نظر مرحوم پرویز شهریاری چاپ شد. این‌ها را گفتم که بدانید من از جوانی عاشق تحقیق و نوشتن در مورد زندگی و کار هنرمندان بودم. اینچنین شد که بعد از ساختن فیلم شاملو تصمیم گرفتم نفر بعد احمد محمود باشد.

قبل از اینکه به ایران بیایم در مقام تهیه‌کننده به ناصر تقوایی زنگ زدم که فیلم را ایشان بسازد اما متأسفانه تقوایی نپذیرفت و من به تهران آمدم. تا آن زمان احمد محمود جلو دوربین کسی نرفته بود و نمی‌رفت و گفته بود فقط بهمن می‌تواند از من فیلم بگیرد. در سال ۲۰۰۲ به تهران رفتم، گروه فیلم‌برداری را تشکیل دادم و در عرض یک هفته صبح و عصر حدود هفت ساعت فیلم و مصاحبه از محمود گرفتم. در آن روزها محمود نازنین سخت بیمار بود ولی هر طور بود فیلمبرداری را ادامه دادیم و هیچ فکر نمی‌کردم سه ماه بعد فوت خواهد کرد.

شما به خاطر ساختِ مهم‌ترین سندِ تصویری باقی‌مانده از احمد محمود این شانس را داشتید که در واپسین ماه‌های زندگی‌اش کنار او باشید. محمود آن روزها چه حال و هوایی داشت؟

روز اول فیلمبرداری که گفت‌وگو را در اتاق کوچک کارش با دو فیلمبردار و یک صدابردار شروع کردیم، متوجه شدم که سؤال‌ها را آن‌طورکه باید جواب نمی‌دهد .با او خلوت کردم و گفتم: محمود، این فرصت دیگر دست نخواهد داد. همان‌طور که خواستی من آمدم و این فیلم را هم با نهایت توانم خواهم ساخت. پس تو باید حرف بزنی، هرچه می‌خواهی بگویی و هر انتقادی داری بکنی. از زندگی‌ات بگویی، از هرچه می‌خواهی و تشویقش کردم رک و پوست کنده از مسائل بگوید و از ممیزی هراسی نداشته باشد. از روز بعد هرآنچه می‌پرسیدم به خوبی و روشنی جواب می‌داد. یک بعدازظهر هم دوستان عزیز سپانلو و مجابی به خانه محمود آمدند تا سخنانی در مورد او بگویند که در فیلم هست. ابراهیم یونسی فرد دیگری بود که در زندگی محمود نقش مهمی داشت. از ایشان هم گفت‌وگویی گرفتم، چون هم دوست صمیمی محمود بود و هم جزو دوازده افسری که به جرم عضویت در حزب تودهٔ ایران محکوم به مرگ شدند و محمود کاراکتر او را با نام ستوان یونس در کتاب «همسایه‌ها» آورده است. به هرصورت، حال محمود خوب و مساعد نبود. ما صبح‌ها دو ساعت و بعدازظهرها هم دوساعت با او گفتگو می‌کردیم. بیشتر از آن توان نداشت. من دو هفته بعد از فیلمبرداری به آمریکا برگشتم و محمود سه ماه بعد درگذشت.

ابراهیم یونسی فرد دیگری بود که در زندگی محمود نقش مهمی داشت. از ایشان هم گفت‌وگویی گرفتم، چون هم دوست صمیمی محمود بود و هم جزو دوازده افسری که به جرم عضویت در حزب تودهٔ ایران محکوم به مرگ شدند و محمود کاراکتر او را با نام ستوان یونس در کتاب «همسایه‌ها» آورده است

علّتِ نامی که برای این مستند انتخاب کردید چه بود؟

علت ساده است. احمد محمود مردی بی‌آزار، شریف و افتاده بود. به هیچ وجه در پی روابط عمومی، مطرح کردن خود، این و آن را دیدن، طلب نقد کتاب و داستانش را کردن و یا اذیت و آزار دیگران نبود. او نمونه یک هنرمند بزرگ ایرانی است که در قرن بیستم قربانی حکومت‌ها شد. در فیلم خواستم نشان بدهم که چنین نویسنده و هنرمند بزرگی هم از نظر مالی، هم از نظر فکری، هم از نظر جسمی مورد ظلم قرار گرفته و ظلم بزرگی به چنین استعداد بزرگی شده است.

ساختِ مستند چقدر طول کشید؟ خودش هم در زمان فیلم‌برداری پیشنهاد می‌داد؟

او در موقع فیلم‌برداری پیشنهادی نمی‌داد و همه چیز را به عهده من گذاشته بود. می‌گفت تو خودت می‌دانی چه می‌کنی. ساخت این مستند بیش از دو سال طول کشید. علت آن بود که وقتی من به آمریکا برگشتم متوجه شدم عکس‌ها و فیلم‌هایی را کم دارم. از نیمه دیگرم، بهروز (که برادرم بود و روانش شاد باد) خواستم با فیلمبردار به اهواز برود و با برادر احمد محمود گفت‌وگو کند، از اهواز و خانه پدری محمود فیلم بگیرد و برایم بفرستد. به هر صورت بعد از دو سال در ۲۰۰۴ فیلم آماده شد. چقدر تأسف می‌خورم که چرا او نماند تا فیلمش را ببیند .

در بخشِ حائزِاهمّیتی ازفیلم، محمود ازشگردهای دقیق و ساخت‌مندِ رمان‌نویسی‌اش، ازنقشه‌های داستان‌ها و شناسنامهٔ شخصیّت‌ها، حرف‌می‌زند؛ به نظرمی‌رسد که انگاربا شخصیّت‌هایش زندگی می‌کرده.

روزهای آخر فیلمبرداری از محمود پرسیدم تعدد شخصیت‌ها در داستان‌های تو بسیار است، چطور آن‌ها را در داستان‌هایت هدایت می‌کنی، چطور می‌توانی تصویر و نقشه ساختمان‌ها را در ذهنت نگه داری، آیا جدولی داری، کلیدی داری، نقشه‌ای داشته‌ای؟ ناگهان فریاد زد: بله، و به پسرش گفت نقشه کتاب «مدارِ صفر درجه» را بیاورد. یک لوله بلند کاغذی آوردند و پهن کردند که ما از آن فیلم گرفتیم. محمود شخصیت‌ها را در هر جدول نوشته بود، مشخصات هر کدام، سال تولدش، سال ازدواج، مرگ و همه چیز را به طور مرتب و سال به سال در جدول نوشته بود. ولی گفت این کار را برای رمان همسایه‌ها نکرده بودم. پیدا کردن آن نقشه‌ها کمک کرد تا نشان بدهد نویسنده‌ای همچون محمود چگونه داستان‌هایش را مدیریت و رهبری می‌کند. محمود از چاپِ مجدّد برخی از مجموعه داستان‌های کوتاهش امتناع می‌کرد و خودش را رمان‌نویسِ موفق‌تری می‌دانست.

در هرکدام از مجموعه‌داستان‌های اولیه او تقریباً یک قصه کوتاه خوب وجود دارد که خبر از ظهور نویسنده‌ای بزرگ در ادبیات ایران می‌دهد. داستان‌های کوتاه او کلیدی است برای ورود به دنیای پیچیده، شگرف و رنگارنگی که بعدها در رمان‌های او شکل کامل خود را بازمی‌یابد. اگر قرار شود داستان‌های کوتاه او را با رمان‌هایش مقایسه کنیم می‌بینیم هر کدام از داستان‌های کوتاهش مقطعی از تجربیات و حوادث زندگی او را در صفحاتی اندک نشان می‌دهد و باز می‌بینیم او مشغول تجربه است تا خود را برای زمین زدن «همسایه‌ها» آماده کند. به طور کلی خالد «همسایه‌ها» بازتابی است از خود احمد محمود و من بسیار متأسفم که این اثر از زمان شاه توقیف شد یعنی فقط یک چاپ داشت با دو شرط که یکی محمود مقدمه‌ای بر آن بنویسد و بگوید که کتاب با توجه به شرایط معاصر یک داستان تخیلی است و مربوط به شرایط آن زمان نیست؛ در صورتی که داستان در مورد کودتای بیست و هشت مرداد و ملی شدن صنعت نفت است یا تعدادی چیزهای کوچک را عوض کند. به هرحال احمد محمود قبول کرد، امیرکبیر آن را چاپ کرد و هزاران نسخه از آن فروش رفت اما ساواک اجازه چاپ دوم را

نداد. بعد از انقلاب هم وزارت ارشاد خواست که شخصیت بلورخانم را از کتاب دربیاید که محمود حاضر نشد و باز این کتاب اجازه چاپ پیدا نکرد.

محمود همچنان که در فیلم هم گفته از برخی از داستان‌های کوتاهش راضی نبود، چون به هر حال کارهای آغازینش بود. هر نویسنده‌ای ممکن است کارهای اولیه‌اش خوب نباشد. البته نویسندگانی هستند که کارهای اولشان خوب است اما محمود نویسنده‌ای بود که در کار خودش پله پله به تکامل رسید و از غریبه‌ها و پسرک بومی فراتر رفت و رسید به همسایه‌ها و بعد هم مدار صفر درجه و درنهایت درخت انجیر معابد.

احمد محمود یکی از مهم‌ترین و بزرگ‌ترین نویسندگان اجتماعی‌نویس ما بعد از مشروطه است. یعنی ما کسی مثل احمد محمود در ردیف خودش نداریم. از نظر تعدد کاراکتر در کارهایش مثل داستایوسکی و تولستوی است. باز ما کسی را نداریم که بتواند در رمان‌هاش این همه کاراکتر داشته باشد و زبان‌ها و گویش‌های مختلف آن‌ها هم خوانا باشد، هم گویا و هم رسا و در عین حال کاراکترها قوی و پررنگ باشند، نه اینکه مصنوعی و تک‌بعدی باشند. حافظه‌ای بسیار قوی داشت همه چیز را می‌توانست بشنود و ضبط کند و درست از کلمات استفاده کند و در دهان کاراکترها بگذارد. مسأله مهم دیگری که می‌خواهم به آن اشاره کنم زن در آثار احمد محمود است. زن در آثار احمد محمود مثل آثار ماکس اوفولس کارگردان بزرگ فرانسوی-آلمانی است که در فیلم‌هایش می‌گوید زن‌ها قربانی مردها در طول تاریخ هستند. یعنی قربانی برتری و حاکمیت مرد در جامعه که قوانین را می‌گذارند و زن باید از آن‌ها تبعیت کند و خود را در آن چهارچوب جا دهد. احمد محمود هم وقتی به زن درآثارش می‌پردازد خطای زن را ناشی از قوانین و چهارچوب‌هایی می‌بیند که مردان بر آن حاکم هستند و به زنان تحمیل می‌کنند. فساد و چیزهایی از این دست از درون زن نمی‌آید، از درون جامعه‌ای می‌آید که زن در آن پرورش پیدا کرده و حاکمانش مردها هستند و این در داستان‌ها و رمان‌هایش خیلی پررنگ، محکم و جذاب است.

من همیشه به یاد این مردِ بزرگ هستم، نامه‌های بسیار زیبایی از او دارم، با پسرها و خانواده‌اش در ارتباطم و خیلی خوشحالم که این فیلم را در مورد او ساختم. او یک هفته جلوی دوربین من نشست و حرف زد و این فیلم برای تاریخ باقی ماند.

برگرفته از: سایت ویرگول (منتشر شده در هفته‌نامه‌ی صدا ـ ۱۳۹۳)

☘ ☘ ☘

بابا چرا جعفر خودشو کُشت؟

سیبکِ گلوی پدرم بالا و پایین میشود

کُشنگی پسرم، کُشنگی! مگه آدم چقد میتونه طاقت بیاره؟!

همسایه ها- احمد محمود

بازگشت به فهرست

نثر و تعریفاتِ آن

دکتر منصور رستگار فَسایی

عکسِ تَزئینی - کاردستی بَر روی سَنگ، یادگارِ ایّامِ زندانِ زنده‌یاد "انوشیروان لُطفی"

۱-۱ تعریفِ کلّیِ نثر

با همهٔ بدیهی بودن معنای «نثر»، هنوز تعریفی دقیق و روشن و جامع و مانع از «نثر» به عنوان یکی از اقسام دوگانه سخن ارائه نشده است و طبعاً آنچه را که در تعریف «نثر» گفته‌اند، حقیقتِ قالب‌ها و جنبه‌های لفظی و معنوی «نثر» را به کمال بیان نمی‌کند و اغلب شامل نوع یا انواعی از نثر مانند نثرِ ساده و مُرسَل می‌شود.

«**نثر**» در لغت صفتی عربی است به معنی پراکنده، سخنِ پاشیده و غیرِمنظوم برخلافِ نظم، و یکی از اقسام دوگانهٔ سخن در مقابلِ شعر .

در انگلیسی Prose که اصلاً از کلمه Prosa یا Proversa مشتق است، به معنی راست و مستقیم است که درست به همان معنای «مُرسَل» و «مُطلق» رایج در زبانِ فارسی است و به سخنِ عاری از وزن و قافیه، مستقیم و صریح، گفته می‌شود و در برابر شعر (Poetry:) و نظم (Verse:) قرار می‌گیرد . با توجه به تعاریف فوق می‌توان گفت که «نثر یکی از اقسامِ دوگانهٔ سخن است (در مقابلِ نظم یا شعر) که معنی اصلی آن «پراکنده» در برابر نظم (به معنی پیوسته) قرار دارد و طبعاً کلامِ منثور در مقابل کلامِ منظوم به کار می‌رود. به نظر استاد همایی نثر و نظم هم در معنای لغوی و هم در معنای اصطلاحی، قسیم و ضد یکدیگرند و می‌توان نثر را در معنی عامّ آن «... صورتِ مکتوب و نوشتاری سخن و گفتار دانست از قبیل خبر، فرمان و حکم، پرسش و تعجب یا مکتوباتی که مردم به یکدیگر می‌نویسند و هدف آن‌ها از این نوشتن، بیان مافی‌ضمیر خود، برای دیگران است .»

بدین‌ترتیب، «نثر» در اصطلاح، به‌سخنی مکتوب گفته می‌شود که بی‌پیرایه و بدونِ وزن و قافیه باشد و بدان وسیله مقاصدِ گوینده و نویسنده به روشی متفاوت با نظم (یا شعر) بیان می‌گردد و با توجه به این

تعریف، نثر در معنای عامّ خود از نظرِ عادّی‌بودنِ کلام، برخوردارنبودن از وزن و قافیه، در برابرِ نظم (یا شعر) قرار می‌گیرد و دارای ویژگی‌های زیر است:

۱. کلامی است ساده و مکتوب، به هم‌پیوسته، با توالی جمله‌ها که در آن مفاهیم و معانی با وضوح و روشنی و رسایی و با نظم فکری بیان می‌شود و معانی بی‌هیچ‌گونه قطع و انحرافی ارائه می‌گردد و راست و مستقیم و مطابق قواعد زبان به پیش می‌رود .

۲. کلامی است ساده و مکتوب که از همه قیود شعر، یعنی وزن، قافیه و صنعت‌های لفظی و معنوی و جواهر شعری آزاد است و از حیث لفظ و معنا، قالب و هدف، در مقابل شعر قرار دارد یعنی با سلب ویژگی‌های نظم (یا شعر) تعریف می‌شود.

۳. کلامی است که در ساده‌ترین صورت و اساس خود مبتنی است بر شیوه زبان گفتگو با تخاطب و محاوره که دارای بسیاری از اختصاصات طبیعی زبان است و هر چه بر عمر آن افزوده می‌شود، تأثیر سنت‌های ادبی به تدریج آن را از زبان گفتگو دور می‌سازد ولی معمولاً با کاربرد طبیعی و معمول زبان در دوره به وجود آمدن خود، هماهنگ است. نثر در این معنی، برای خاص و عام و خرد و بزرگ اهل زبان، به سادگی قابل فهم و دریافت است و می‌توان آن را «صورتِ‌رسمی ومکتوب» یا «لفظِ قلم» گفتارِ عادی مردم دانست و بدان نام‌هایی چون «نثرِ ساده» و «مُرسَل» و «مُطلق» ، «نثرِ عامّ» و «نثرِ محاوره‌ای» و «نثرِ متداول» داد.

۴. هدف نثر در این معنای عام، انتقال طبیعی فکر و اندیشهٔ نویسنده به دیگران است.

۵. در این نوع نثر، «الفاظ» به طور طبیعی از میان آن دسته از واژه‌های زبان انتخاب می‌شود که برای مردم آشناتر و برای بیان معانی، مناسب‌تر و رساتر است و لفظ تنها وسیله بیان معنی است.

۶. الفاظی که در «نثر» یا «نوشتار» به کار می‌رود، با لحنِ «گفتار» تفاوت‌هایی دارد و معمولاً الفاظی در «نثر» به کار برده می‌شود که رسمی‌تر است و در کتاب‌های لغت ضبط شده است و خوش‌آهنگ‌تر و زیباتر از صورت‌های لفظی گفتاری است.

۷. از آنجا که نثر برای بیان هرگونه فکر و اندیشه‌ای که به نوعی با زندگی انسان مربوط است، به کار می‌رود، طبعاً کاربرد عمومی و اجتماعی روزمره نثر، بسیار وسیع‌تر از شعر است.

۸. مرحوم ملک‌الشعراء بهار نثر را عبارتی می‌داند که گوینده را در آن مقصد و مرادی بجز بیان ساده و ادای قصدی خالی از احساسات و هیجانات درونی نبوده باشد مانند قوانین کشوری و دستورالعمل بزرگان به زیردستان و قصه نوشتن فرودستان و ماجرای واقعه یا پیغامی که کسی به کسی شرح دهد یا گزارش حادثه و شغل یا سرگذشت و حسب حالی. که مجموعه این گفته‌ها از سادگی بیرون نباشد .

۹. شادروان استاد فروزانفر می‌نویسد:، «... ادبا، نثر را بر سخنی اطلاق می‌کنند که در آن رعایت وزن نشده باشد و این سخن اگر از قبیل صحبت‌های شخصی باشد که در اصطلاح امور معیشت میان مردم متداول است، آن را محاوره می‌گویند و سخنانی را که اشخاص بزرگ در امور مهم با حضور جمعی القاء می‌کنند، خطابه می‌نامند و آنچه مردم آن را به واسطه دوری راه یا اغراض دیگر، به توسط نقوش متداوله به هم می‌فهمانند، به کتابت و نویسندگی مرسوم کرده‌اند. از این سه قسم آنچه اکنون موضوع نظر و بحث است، قسم سوم است که ادبا آن را به تنهایی، در مقابل نظم استعمال می‌کنند، بدیهی است که این قسم، از همه مشکل‌تر است زیرا انسان در محاوراتِ روزانه، کمتر فکر می‌کند و در انتظام و حسن آنها نمی‌کوشد و هر طور اتفاق افتاد، می‌گوید به طوری که اگر

یکباره به طرف لفظ متوجه شود، معنی را از دست می‌دهد، مگر در محاورات قضایی یا سیاسی یا ادبی که آنها هم جزو سخنرانی هستند و گوینده در گفتار خود دقت می‌کند و ابتدا و انتها و ترتیب آن را می‌سنجد که سخن، مورد ایراد نگردد، از این جهت سخنرانی از گفتگو دشوارتر و سخنران هم کم است.

از این دشوارتر نویسندگی است زیرا بعضی معانی است که در اثبات آنها اشارات و حرکات گوینده بی‌دخالت نیست بلکه گاهی اصولاً موضوعی را رد یا اثبات می‌نماید و همچنین در سخنرانی خود، گوینده برای دفع حجت خصم یا توضیح، حاضر است و نویسنده همه وقت حاضر نیست و ناچار سخن را باید طوری تنظیم کند که به توضیح محتاج نباشد و تا حدی هم مورد اعتراض واقع نشود و علاوه بر این سخنرانی صورت محفوظی ندارد ولی نوشته‌ها باقی می‌ماند و نوشته هر کس معیار عقل اوست و نویسنده کوشش می‌کند که تا ممکن است مقصود را چنان تنظیم کند و بپروراند که مایه گرفتاری او نباشد. بدین جهت و جهات دیگر نویسندگی مشکل و عده نویسندگان کم است .»

۱۰. اسماعیل نوری علاء می‌نویسد: گفتن و سپس ثبت گفته‌ها به صورت نوشتن، کاری نخست شنیداری (سمعی) و سپس دیداری (بصری) است پس عجب نخواهد بود که ما در کار تفکیک شعر از غیر شعر هم از تفکیک مشخصه‌های حسی انواع کارهای کلامی آغاز کرده باشیم و پی برده باشیم که پیکر کلام، در جنبه صورتی خود گاه می‌تواند به صورت منظم و باقاعده (= موزون) تجلی کند و گاه به صورت بی‌نظم و بی‌قاعده. بدین‌سان نخستین تفکیکی که در حوزه کلامی می‌توانسته است پیش آید فقط به جنبه صوری (یا پیکر فیزیکی) کلام توجه داشته است و سازندگان دستگاه عروضی نیز کاری به اینکه در جنبه معنایی کلام چه می‌گذرد، نداشته‌اند و کل توجه خود را معطوف به پیکر صوتی کلام کرده‌اند، و در شناخت آنها، پیکر صوتی کلام یا باقاعده است و یا بی‌قاعده، کلام باقاعده که کلامی است منظوم و موزون را «نظم» و کلام بی‌قاعده را «نثر» خوانده‌اند اما اینکه چرا «شعر» را به جای نظم و در برابر نثر قرار داده‌اند بی‌منطق است یعنی نباید واژه‌های «شعر» و «نثر» را در مقابل هم قرار داد مخصوصاً امروز که پذیرفته‌ایم که شعر سپید را می‌شود به «نثر» نوشت بنابراین نمی‌شود «شعر» و «نثر» را دو مفهوم متضاد دانست ولی استفاده از واژه «نظم»، در برابر «نثر» بیشتر رسانای مقصود کسی است که به انواع صوری کلام توجه دارد چه واژه‌های نظم و نثر به جنبه صوتی پیکر کلام توجه دارند و فقط از این جهت انواع کلام را از هم تفکیک می‌کنند حال آنکه واژه‌هایی چون «داستان» و «شعر» کلام را به لحاظ معنایی به چند گروه (در اینجا به دو گروه) تقسیم می‌کنند اما از آنجا که تعریف شعر در قلمرو پیکر کلام نمی‌گنجد این اغتشاش ایجاد شده است که هرجا خواسته‌اند تفریقی از شعر به دست دهند تعریف «نظم» را جانشین آن بوده‌اند و مثلاً شمس قیس تشخیص شعر از غیر شعر را به جنبه صوتی کلام تقلیل داده است و شعر را «کلامی موزون» دانسته است که متساوی‌الابیات و مقفی باشد. حتی شعر نیمایی نیز به وجود خط‌کشی قاطعی بین شعر و غیر شعر قائل نبود و جز در به هم زدن تساوی تعداد تکرار و پایه‌های عروضی و عدول از جایگاه قافیه، برای تجدید نظر در تعریف شعر و ارائه نظری دقیق و جامع و مانع از آن قدمی برنداشت و در آنجا هم استفاده یا عدم بهره‌گیری از اوزان عروضی مهم‌ترین ضابطه در راستای تشخیص شعر از غیر شعر بود اما تا پیدایش شعر شاملو (شعر سپید) جز وجه عینی معین دیگری برای تشخیص شعر وجود نداشت تنها شاملو توانست به عنصری ملموس که بتواند جانشین وزن عروضی شود دست یافت و در آثار خود، کلام را از سطح نثر روزنامه‌ای و قطعات ادبی ارتقاء داد و آنها را به خاطر نوع زبان، شعر را از نثر و انواع آن متمایز ساخت و نشان داد که اگر چه شعر لزوماً سخن موزون عروضی نیست اما برای آنکه با زبان رایج و عادی فرق داشته باشد باید از زبانی فاخر و غیر روزمره برخوردار باشد و شاملو این زبان را در ترجمه‌های کتاب مقدس و تاریخ بیهقی یافته است یعنی در آنچه در تمام تاریخ ادب ما، شعر شمرده نمی‌شده است. اما گویی در این کار نیز قدرت خلاقه شاعر در کاری خلاصه می‌شود که می‌توان آن را ارتقاء سطح زبان روزمره به سطح زبانی فاخر دانست و رد این

حال باید گفت که اگر وزن عروضی جزء گوهر شعر و شروط عدول‌ناپذیر پیدایش آن نیست تفاخر زبان ....؟ نیز نمی‌تواند جزیی از ماهیت شعر شمرده شود.

پرویز آشوری نیز ضمن اینکه شعر را در مقایسه با داستان و حدیث و روایت و نمایش، مهمترین هنر زبانی ما می‌داند اما داستان و نمایش و تاریخ‌نویسی و فلسفه را هم از حوزه سفر راستین بیرون نمی‌داند اما نشانی‌هایی از شعر را به دست می‌دهد که می‌تواند معناً شعر را از نثر جدا سازد، این نشانه‌ها عبارتند از اینکه:

۱. شعر سرزمین برانگیختی‌های عاطفی و حسی است.

۲. تجربه‌ای شهودی در زمینه زیبائی‌شناسی به شمار می‌آید.

۳. عقل گریز و منطق ناپذیر است.

۴. زبانی سرشار از ابهام و کنایه و نماد و گاه ناسازه‌ها دارد.

۵. سرشار از شور جنون است.

۲-۱ مفهومِ ادبیِ نثر

دکتر زرین‌کوب معتقد است که آنچه در زبان اهل ادب «نثر» خوانده می‌شود، سخنی است که در قید وزن و آهنگ قراردادی معمول در شعر، محدود نیست اما محاوره عادی هم تا وقتی متضمن یک تعبیر ادبی (Literary Expression) نباشد، نثری که در مقابل شعر باشد، نیست، «تعبیر ادبی» امری است که بین شعر و نثر مشترک است و آن هر دو را، از زبان محاوره ممتاز می‌کند و سخن را خواه موزون باشد و خواه نباشد از محدوده ادراکات و تعبیرات عادی بیرون می‌آورد. بدین گونه «نثر» در مفهوم شایع در نزد اهل ادب، مثل شعر و سایر هنرهای کلاسیک، نوعی تقلید در تعبیر ارسطویی لفظ است و در اینجا هم همانند شعر، وسیله تقلید، «لفظ و عبارت» است اما برخلاف شعر، فارغ از قید وزن و ایقاع است. بعلاوه «تعبیر ادبی» از مفاهیم مربوط به «شعور» یا «واقعیت خارج» به تنهایی «نثر» را وارد قلمرو مفهوم ادبی آن نمی‌کند بلکه «قابلیت ضبط» و خاصیت «تأثیرانگیزی» نیز در آن شرط است. اما «نثر» هر چند هم تعبیر ادبی را در حدی که متضمن تقلید در مفهوم ارسطویی باشد، برعهده می‌گیرد به کمال ابداع و اصالت در آن زمینه، مقید نمی‌ماند و با مجرد اشتمال بر «تعبیر ادبی»، همه‌جا، آزادیی را که آسودگی از تقید به وزن و آهنگ به آن می‌دهد، برای خود حفظ می‌کند.

به هر تقدیر، اشتمال بر «تعبیرِ ادبی»، در کلام موزون یا غیرموزون، تقریباً به یک گونه، روح زندگی و جلوه طبیعت و اخلاق انسانی را منعکس می‌کند و آن را از آنچه در تقریر نیازهای روزانه انسان می‌آید و قابلیت ضبط و نقل ندارد، جدا می‌سازد، اما لازمه این گونه تعبیر - که عدم تقید به وزن و آهنگ شرط آن است - اجتناب از بلاغت و دلربایی هم نیست. نثری که از مقوله «تعبیر ادبی» است فقط با عدم تعهد به پیروی از آنچه وزن و قافیه معمول در شعر، آن را اقتضا دارد، از قلمرو شعر جدا می‌شود و این نکته سلاست و روانی را از آن سلب می‌کند اما این عدم تقید به وزن و نظم بر وی الزام نمی‌کند که از تصویر و مجاز اجتناب کند. به علاوه «نثر» این التزام را ندارد که با اجتناب از هرگونه تعبیری که ذوق را می‌نوازد و خیال را برمی‌انگیزد، همواره در یک سطح راکد و نازل نزدیک به زبان محاورهٔ عادی، سیر کند و نویسنده‌ای که نثر را تا حد شعر لطف و جاذبه می‌بخشد اگر بی‌هیچ تکلّفی، نوعی موسیقی و تصویر هم در بیان خویش بیافریند مادام که این موسیقی و تصویر، کلام او را وارد قلمرو وزن و قافیه نسازد، از جهت التزام به قالب «نثر»، بر وی اعتراضی نیست.

برای نویسنده استغراق در تصنع و افراط در تصویرپردازی می‌تواند نثر را به شجره ممنوعه تبدیل کند اما حد معتدلش به آن شرط است که نثر را مثل شعر مواجه با تنگناهایی که «ضرورات» نام دارد و مغایر با فصاحت است نکند، برای نویسنده هم مثل شاعر مجاز است و هیچ نویسنده‌ای ملزم نیست سخن خود را همواره بر وجهی تقریر کند که تمام طبقات از عارف و عامی آن را به یکسان درک کنند.

آقای دکتر خطیبی «نثرِ مکتوبِ مرسل» را که در نخستین مرحله تطور نثر قرار دارد چنین تعریف می‌کند:

«کلامی است که در آن، مفاهیم و معانی با وضوح و روشنی و رسایی و با نظم فکری و منطقی بیان می‌شود و تنها وظیفه لفظ در آن بیان معنی است، جمل با مراعات موازین دستوری به یکدیگر می‌پیوندند و معانی بی‌هیچ‌گونه قطع و انحرافی بیان می‌شوند و راست و مستقیم به پیش می‌روند و وصل و فصل جمل، بر مبنای توالی افکار و روش طبیعی و قواعد زبان استوار است .»

شوقی ضیف نیز معتقد است که مقصود از «نثر»، نثر معمولی محاوره‌ای روزانه مردم نیست زیرا این‌گونه گفتار را جزء ادب محسوب نمی‌کنند بلکه آن چیزی از نثر جزو ادبیات محسوب می‌شود که صاحب آن به قصد تأثیر گذاشتن در شنونده یا خواننده، توجهی خاص به ریخت کلام و زیبایی تعبیرات خود داشته باشد مانند داستان، خطابه، رساله‌های ادبی مزین و مصنوع یعنی نثر فنی .

۳-۱ نقدِ تعریفاتِ نثر

۱. شادروان دکتر خانلری، معتقد بود که اولاً نمی‌توان شعر و نثر را دو نوع ادبی متمایز دانست، ثانیاً وزن و قافیه نیز تنها عامل تقابل شعر با نثر نیست. ایشان نوشته‌اند:

«... نثر اگر برای اثبات امری یا بیان حقیقتی یا ارسال خبری به کار رود، زبانش همان زبان گفتار و زبان علم است، زبانی تنگ‌میدان و محدود با الفاظی صریح و معین و تبدیل‌ناپذیر. اما اگر نویسنده بخواهد که در خواننده به طریقی تأثیر کند و حالتی در او پدید آودر، به قلمرو شعر پا گذاشته است و ناچار باید زبان شعر را اختیار کند و در این حالت نوشتهٔ او نوعی از شعر شمرده می‌شود ... .

در نثر، لفظ، نشانه معنی روشن و صریحی است که در ذهن همه یکسان وجود دارد اما کار شاعر بیان این گونه معانی نیست، زبان نثر ساخته و پرداخته اجتماع است اما زبان شعر را خود شاعر می‌سازد و بنابراین در نثر همینکه لفظ از رواج افتاد دیگر قابل داد و ستد نیست ولی در شعر خود شاعر است که الفاظ را رواج می‌دهد...»

۲. دکتر جمال میرصادقی نیز معتقد است که نثر نیز در بعضی اوقات از بعضی از ضوابط شعری از جمله ضرب‌آهنگ و سجع بهره می‌گیرد بی‌آنکه این ضوابط یک‌سره بر آن حاکم باشد و نثر هرچه ادیبانه‌تر شده، از عناصر شعری، بیشتر بهره گرفته است .

۳. شادروان دکتر زرین‌کوب نیز معتقد است که کلام غیرموزون و غیرمقفی در صورتی که متضمن یک «تعبیر ادبی» نباشد، نثر نیست: اینکه بگوییم نثر کلامی است که موزون و مقفی نباشد یا کلامی است که از قیود نظم آزاد است، تعریفی رایج ولی ناقص و مبهم و کلی است زیرا اگر چه ممکن است این تعریف بر بعضی از اقسام نثر صادق باشد، اما بر همه انواع آن، چون نثر فنی و مصنوع که بسیاری از قوانین شعری را در خود می‌پذیرند، صادق نیست و حتی می‌تواند کلامی بی‌معنی ولی موزون و مقفی را در حوزه شعر درآورد و سخنانی را که واقعاً غیرمنظوم و غیرمقفی ولی پر از جواهر شعری است از شعر جدا سازد. آنچه در زبان اهل ادب، نثر خوانده می‌شود سخنی است که در قید وزن و آهنگ قراردادی معمول در شعر، محدود نیست، اما عیب این تعریف آن است که فقط به ظاهر و شکل کلام می‌پردازد .

زرین‌کوب معتقد است که هیچ یک از نثر و شعر، تعهدی برای التزام یا فراغ از قید وزن نظم و قافیه ندارند و حتی در تعهدی که در «تأثیرانگیزی» و «قابلیت ضبط و نقل» دارند هیچ یک التزام نیل به حد کمال را تعهد نمی‌کنند.

۴. شاملو نیز بر این باور است که «نثر عبارتی است که وزن نداشته باشد، یا مجموعه هجاهای کوتاه و بلند آن، قابل تقسیم به واحد وزنی کوتاهی نباشد: «کاروانی را در سرزمینّ یونان بزدند» این نثر است اما این دیگری نثری است که محتوایش شعر است!

عفونت‌ات از صبری است

که پیشه کرده‌ای

به هاویه وهن

یعنی نثر بودن به معنی شعر نبودن نیست.

۵. در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی نیز به تفاوت طبیعت آزاد و مقید نثر و شعر اشاره می‌شود که: «طبیعت نثر مقید به رعایت صنایع لفظی چون وزن و قافیه و سجع نیست اما در برخی سبک‌های نثر این‌گونه صناعت جزء طبیعت نثر درمی‌آید به طور خلاصه تفاوت ساده‌ترین شکل نثر مکتوب که به آن «نثر مرسل» می‌گویند با «نظم» در آن است که «نظم» به قیودی خاص محدود است اما «نثر» از آزادی و وسعت مجال بیشتری برخوردار است و همین محدودیت است که در هر زبانی، الفاظ و تعبیرات خاصی را در نظم ایجاد می‌کند و آن را از نثر متمایز می‌سازد .

۶. دکتر حسین خطیبی که خود نویسندهٔ کتابِ نفیسی دربارهٔ فنّ ِ نثر در ادبِ پارسی است، معتقد است که نمی‌توان نثر را با سلبِ مختصات و ممیّزاتِ شعر، تعریف کرد و کلیّه انواع نثر را هم در طول یکدیگر قرار داد و نثرِ محاورهٔ عادی را که جز بیانِ مفهوم که از آن به بلاغتِ عوامّ تعبیر می‌شود، با نثرِ فنّی که تمامی حدود و قیود و ضوابط و شرایطِ کلامِ منظوم را به اندک فاصله‌ای رعایت می‌کند در درجات کمال آن با هم برابر نهاد و شاملِ یک تعریف ساخت. ایشان معتقد است که تنها فصلِ ممیّزِ نثروُنظم، «وزنِ عروضی» کامل است، آن هم به مفهومِ خاصّ و بل‌که اخصّ ِ آن که اگر چه نثر از سَجع و ازدواج و صنایع لفظی و معانی شعری استفاده می‌کند، اما به دلیل عدم استفاده از وزن عروضی کامل و دقیق حاکم بر شعر، باز بدان کلام عنوان «نثر» داده می‌شود نه «شعر» .

به عبارت دیگر «وزن و قافیه» و دیگر قیود لفظی تا حدودی، می‌تواند تنها فصلِ ممیّزِ نظم از نثرِ مُرسَل به شمار آید، امّا در میان شعر و نثر روابطِ معنوی زیادی وجود دارد که آن دو را به یکدیگر پیوند می‌دهد و نثر می‌تواند هم از جنبهٔ لفظی به نظم و هم از نظر معنی و مفهوم به شعر تا آن‌جا نزدیک شود که وزنِ عروضیِ کامل، فصلِ ممیّز این دو نوع کلام به شمار آید و در خودِ نثر نیز با توجه به وسعتِ مجال و اسالیب و اقسامِ نثر، فصلِ ممیّزی که بتواند شامل کلیهٔ اقسامِ نثر باشد، وجود ندارد .

۷. ابن‌خلدون هم معتقد است که نثر بابی از ابواب و فنی از فنون شعر است که با شعر بجز در وزن عروضی تفاوتی ندارد .

۸. دکتر خطیبی معتقدند که بین نثر و نظم از جهت انتخاب لفظ و شرایط آن، تناسب و مشابهتی وجود دارد و آن شرایط و حدود را ذوق نویسنده و شاعر تعیین می‌کند و لفظ در نظم و نثر، دو وظیفه همساز را برعهده دارند:

۱. بیان معنی با روشنی و رسایی.

۲. ایجاد یک نوع تناسب و هماهنگی در کلام که توجه خواننده را بیشتر جلب کند و با معنی مغایر نباشد اما در نثر معمولاً وظیفه اول اولویت دارد و در شعر مورد دوم بیشتر در نظر گرفته می‌شود .

۹. دکتر خانلری نیز عقیده دارد که شعر و نثر در مایه کار یعنی کلمه با هم شریکند ولی در شیوه و غرض یکسان نیستند .

۱-۴ مفاهیمِ عامّ و خاصّ نثر

شاید بتوان تفاوتِ نثرِ عامّ و نثرِ خاصّ را به تفاوت برخورد زبان و برخورد ادب مربوط دانست. بدین معنی که برخورد زبان با جهان هستی، علی‌القاعده برون‌گرایانه و بر بنیاد منطق است و با هنجار زبان و نظام و قواعد آن همراستا و دمساز است و در آن از خیال و ابداع، استفاده نمی‌شود یا این امر در خدمت حس و اندیشه است. حاصل برخورد زبانی با هستی، «دانش» است در حالیکه برخورد ادبی با هستی، اولاً درون‌گرایانه است، ثانیاً منطق گریز است و ثالثاً به پرهیز از هنجار زبان و فرا رفتن از قواعد آن مایل است و در درجه اول از عنصر خیال و ابداع بهره‌مند می‌شود و حس و اندیشه و آزمون از گذر خیال و ابداع کار می‌کند. به عبارت دیگر حس و اندیشه و آزمون در زیر سلطه عنصر خیال و ابداع است و هدف از این امر، آفرینشِ جهان‌هائی نو، بی‌سابقه و خیالی است که اشارتی بر جهان هستی و نتیجه برخورد ادبی هنر است و هنر با دانش تفاوت‌هایی بنیادین دارد به عنوان مثال عبارت «آخرین بخش گلستان سعدی درباره این است که صحبت آدابی دارد» یک اثر زبانی است که گوشه‌ای از همین جهان هستی را باز می‌نماید که در آن، سعدی هست با همه آثارش، با همه سرمایه‌های تمدنی و فرهنگی زمانه‌اش و تاریخ روزگارش و هر چیز که به گونه‌ای با سعدی و آثار زمانه او پیوند می‌خورد، همین گوشه از جهان هستی است و می‌توان از آن، صدق یا کذب تصویر یا انگاره موجود را معلوم داشت، اما در این قطعه از دکتر محمدرضا شقیفی کدکنی که،

آخرین برگِ سفرنامهٔ باران

این است

که زمین چرکین است.

گونه‌ای از یک جهان خیالی باز نموده می‌شود که در آن «باران» می‌تواند «سفر کند» و «سفرنامه بنویسد» و در آن از دیدنی‌های خود «سخن بگوید» و دربارهٔ پدیده‌ها و رویدادهای آن جهان و پیوندهای آنها با یکدیگر «داوری کند» و همین گوشه از آن جهان خیالی، در کلیت، نامش، عالم مقال ادبی اثر را تشکیل می‌دهد .

۱-۴-۱ نثر در معنی عام

عبارت است از کلامی مکتوب که به گفتار عادی و محاوره‌ای و شفاهی نزدیک است و فاقد یک تعبیر ادبی است به عنوان مثال؛ نثر کتیبه‌هایی چند که به زبان دری، اما به خطی غیرفارسی، در نواحی دوردست افغانستان و ترکستان به دست آمده است و یا تعدادی عبارات غیرموزون دری که در ضبط نویسندگان قدیم عرب‌زبان به عین عبارت فارسی نقل شده است، از مقوله نثر در مفهوم رایج آن به شمار می‌آید و «تعبیر ادبی» در آنها به نحوی که حاکی از قصد ابداع اثری به نثر فارسی باشد، مشهود نیست و البته امروز هم قباله‌ای مربوط به خرید و فروش ملکی که در دفتر اسناد رسمی تحریر می‌شود، اعلامیه‌ای که درباره اجرای مالیات یا اخذ جرائم

مربوط به وسائل نقلیه از طریق رادیو یا جرائد انتشار می‌یابد، از مقوله نثر فارسی در معنی عام به شمار می‌آید اما این گونه نوشته‌ها نمونه نثر معاصر دری در معنی اشتمال آن بر تعبیر ادبی نیست و مشابه آنها در ادوار گذشته نیز در مفهوم خاص نثر به شمار نمی‌آید و قدیم‌ترین نمونه‌های نثر موجود فارسی نیز در خارج از مفهوم عام مربوط به نیازهای عادی، از عهد سامانیان فراتر نمی‌رود. بطور کلی نثر عام با نزدیک شدن به زبان ساده محاوره و بیان عادی روزنامه‌ای از مفهوم خاص ادبی خارج می‌شود.

نثر در معنی خاص

عبارت است از کلامی که اگر چه در قید وزن و آهنگ قراردادی معمول در شعر نیست، اما متضمن یک «تعبیر ادبی» است که هرچند بین شعر و نثر مشترک است، نثر خاص را از نثر عام و زبان محاوره ممتاز می‌سازد و سخن را از محدوده ادراکات و تعبیرات عادی بیرون می‌آورد و آن را مثل شعر و سایر هنرهای کلاسیک شامل نوعی تقلید در تعبیر ارسطویی می‌سازد و وسیله تقلید در آن نیز لفظ و عبارت است، اما لازمه این تقید به تعبیر ادبی اجتناب نثر از بلاغت و دلربایی نیست بلکه می‌کوشد تا از یک سطح راکد و نازلی که به زبان محاوره نزدیک است، اجتناب ورزد و نثر را تا حد شعری لطیف و پرجاذبه بالا ببرد که صورتی روشن و بیانی رسا و با قوت تعبیر و ایجاز، جاذبه‌هایی خاصی را به خدمت گرفته است، در غیر این صورت نثر تا وقتی که از تعبیر ادبی برخوردار نشود و از امتیازات فوق بهره‌مند نباشد، نثر عام است. خلط بین این دوگونه نثر، تحقیق درباره قدیم‌ترین نمونه‌های نثر فارسی را دشوار می‌کند، زیرا اگرچه نمونه‌های نثر کهن از لحاظ تحقیق در مباحث فقهٔاللغه و دستور زبان متضمن فوائدی هم هست، اما از نظرگاه تاریخ ادبی که بررسی نثر ناظر به آن است متضمن فوائد قابل ملاحظه‌ای نیست .

دکتر زرین‌کوب، معتقد بود که فرهنگ ایرانی غیر از شعر و موسیقی، شامل نثر ادبی نیز بود و این نثر غیر از زند و اوستا و سایر آثار مربوط به آیین زردشت، شامل تعدادی آثار اخلاقی و تمثیلی و حماسی و تاریخی هم بود که اختصاص به پیروان زردشت نداشت و گروندگان به اسلام در حفظ آنها اهتمام می‌کردند و بعضی از آنها به عربی ترجمه شد و بعدها در شعر دری نیز مورد استفاده قرار گرفت و ادب دری از ادب پیش از اسلام استفاده فراوان برد. بدین ترتیب نثر دری کلاسیک فارسی اگر چه فاقد سنت‌های مربوط به قصه‌پردازی و داستان‌نویسی است، اما نباید این امر را نقص آن دانست زیرا این گونه‌های ادبی در اروپا نیز حاصل توسعه تدریجی حکومت عامه و بسط جامعه بورژوایی بوده است و از عهد روشنگری فراتر نمی‌رود، اما قصه و داستان هم به نوعی در ادب گذشته ایران سابقه طولانی دارد و حتی به پیش از اسلام می‌رسد ولی این گونه قصه‌ها ربطی به شیوه‌های رمان‌نویسی غربی ندارد و قدیم‌ترین نمونه موجود نثر فارسی، که در عین حال هم از آنچه «تعبیر ادبی» خوانده می‌شود، خالی نیست و غالباً متضمن نوعی علم و ابداع داهیانه است، تقریباً از دوره سامانی فراتر نمی‌رود.

۵-۱ نثر و شعر و تفاوت‌های آنها

«... قدیم‌ترین تفکیکی که در آثار ادبی انجام گرفته، تقسیم آنها به شعر و نثر است، شعر را کلام موزون یا منثور را می‌دانستند و نثر را کلام ناموزون. میان ملت‌هایی که شعرشان متضمن قافیه نیز بود، قید «مقفی» هم بر کلام موزون افزوده شد، اما می‌دانیم که این قید در نزد بسیاری از ملت‌ها لازمه تعریف شعر نبود چنانکه در شعر یونانی و لاتینی و شاید در انواع شعر ایران باستان که بعدها در دوران اسلامی آنها را به «خسروانی» و «لاسکوی» موسوم کردند، قافیه وجود نداشته است.

ارسطو این تعریف را کافی نشمرد و قید «تخییل» را در تعریف شعر افزود که به قول خواجه نصیرالدین طوسی، مراد از آن، تأثیر سخن باشد در نفس بر وجهی از وجوه و حکیمان اسلامی بعضی از او پیروی کردند، اما در عرف و نزد عامه، فصل ذاتی میان شعر و نثر، همان وزن و گاهی وزن و قافیه باقی ماند.

با این حال شعر و نثر را نمی‌توان دو نوع ادبی متمایز دانست، زیرا که از یک طرف کلمه «نثر» همچنانکه شامل قسمتی از ادبیات است، بر بسیاری از مطالب که جنبه ادبی‌ندارد نیز اطلاق می‌شود، از جانب دیگر، اگر تنها شکل و ساختمان سخن را در نظر بگیریم، بسا عبارات منظوم که خیال‌انگیز نیست یعنی تأثیری در نفس ندارد و بسا آثار غیرمنظوم که دارای چنین اثری هست و آثار منثوری هست که مانند لطیف‌ترین شعر در ذهن خوانند و شنونده اثر می‌گذارد و مایهٔ ایجاد حالات نفسانی می‌شود.

از این گذشته در روزگار اخیر با رواج «شعر آزاد» و «شعر منثور» که در ادبیات بسیاری از کشورهای جهان نمونه‌های برجسته و عالی یافته است، دیگر از جهت ساختمان کلام هم میان شعر و نثر حدّ فاصلی نیست و بنابراین تقسیم آثار ادبی به دو نوع مشخص شعر و نثر اعتبار خود را در این زمان از دست داده است ...».

تفاوت‌های مهمّ نثر و شعر را می‌توان در موارد زیر باز نمود:

۱-۵-۱ «... از کهنه‌ترین و دقیق‌ترین جواب‌هایی که صاحب‌نظران به این مسأله داده‌اند پاسخ ارسطو است که «ماده و جوهر شعر را تقلیدگری و خیال‌انگیزی » می‌داند و آن را به همین دو صفت، از نثر جدا می‌کند ... جواب‌های دیگری نیز به این مسأله داده شده است که هیچ یک از جوابی که طرفداران مکتب «شعر سره» (یا شعر ناب) داده‌اند، تازه‌تر و شگفت‌انگیزتر نیست. مراد از «شعر سره» یا «ناب» شعری است که به قواعد فصاحت و بلاغت ادیبان پایبند نباشد و از آن قید و بندهایی که خاص نثر است، آزاد بماند، برادلی (Bradley) شعر سره یا ناب را شعری می‌داند که «میان صورت و معنی آن تناسب چندان باشد که آن معنی را جز به همان صورت که شاعر گفته است، بیان نتوان کرد ... ».

جرج مور (G.Moore) ، ادیب و نویسنده ایرلندی که اشعار ادگار آلن‌پو آمریکایی را نمونه شعر سره و ناب می‌داند، می‌گوید: «اشعار «پو» اکثر از قید برتری فکر بر لفظ آزاد است» به عقیده برمون (A.Bremond) «شعر عادی، یعنی شعری که از شائبه نثر پاک نباشد، و از عناصر و اجزایی چند مانند افکار و خیالات و عواطف ترکیب شده است و اکثر این امور در نثر هم هست، اما در «شعر ناب» امری است که به حد و رسم در نمی‌آید و در عالم واقع، وجودی محسوس و قابل تحدید و اشاره ندارد و جوهر و ماده آن بکلی از نثر جداست و در آن هیچ چیزی که با نثر مشترک و قابل اشتباه و التباس باشد وجود ندارد. بنابراین «شعر ناب» شعری است که از هر چه رنگ نثر داشته باشد بکلی آزاد است ... ».

بدین ترتیب در مکتب شعر ناب یا سره، شعر را از تمام قوانین و اسلوب‌های ادبی برتر می‌دانند و آن را از همه فنون سخن و از عقل و حس و خیال فراتر می‌شمارند و معتقدند که شعر ناب به تحلیل ارباب لغت حاجت ندارد و در حوصله اصحاب فلسفه نمی‌گنجد.

۱-۵-۲ در مقابل، عده‌ای عقیده دارند که آنچه موضوع معرفت واقع می‌شود و یا به شرح چیزی می‌پردازد و خواننده را تکان می‌دهد و به شور و وجد وا می‌دارد، نثر است نه شعر، اما جوهر شعر، تنها موسیقی و آهنگ نیست چون نثر هم از آهنگ و موسیقی خالی نیست، بنابراین موسیقی و آهنگ نیز از اموری نیست که فقط به شعر اختصاص داشته باشد.

۱-۵-۳ وزن و قافیه هم جوهر شعر نیست، زیرا شاعر بدون اینکه آنها را به کار ببرد، می‌تواند الهامات خود را در نفوس القاء کند. به علاوه وجود و حیات وزن و قافیه خود بسته به روح و جوهر شعر است و آنجا که روح شعر در سخن نباشد، وزن و قافیه فایده‌ای ندارد بنابراین وزن و قافیه نیز جوهر شعر نیست و تأثیری که شعر در انسان دارد تنها به سبب خوش‌آهنگی و زیبایی الفاظ یا قوافی و حتی آهنگ و وزن نیست بلکه به خاطر نیروی مرموز جاودانه‌ای است که در آنها هست و در حقیقت الفاظ و عبارات به مثابه سیم‌های هادی هستند که اهمیت آنها به سبب جریان برقی است که از آنها می‌گذرد و همین نیروی برق‌آسای سحرآمیز است که الفاظ نثر را به الفاظ و کلمات شعر تبدیل می‌کند و قلمرو شعر را از نثر بکلی جدا می‌سازد.

۱-۵-۴ آن نیروی مرموز سحرانگیز که به الفاظ و عبارات عادی و نثری، جنبه شاعرانه می‌بخشد در خلأ جریان نمی‌یابد و ناچار محیط، افکار و معانی و عواطف و احساسات است که عبور آن جریان برق‌آسا به آنها رنگ و جلوه شعر می‌بخشد. بنابراین اگر چه در شعر، معنی و مضمون، عبث و لاطائل نیست، اما در حقیقت لفظ و معنی هر دو شیشه‌هایی هستند که درخشش فروغی مرموز در آنها منعکس می‌شود و آنها را به رنگ «شعر» در می‌آورد بدین ترتیب حتی در فلسفی‌ترین و عرفانی‌ترین اشعار هم، لطف و جمال شعر به معنی آن وابسته نیست و به امری دیگر - که جز لفظ و معنی است وابسته است و فقط وقتی آن نیروی سحرآمیزی که جوهر شعر است، در کلام تجلی می‌کند، لفظ و معنی، هر دو را فروغ می‌بخشد و در سخن هر چه از کدورت نثر و آلایش نثر مانده باشد از میان می‌رود و به صفای جوهر شعر تبدیل می‌شود و در این حالت، کلام از تصرف نثر خارج می‌گردد و به حوزه شعر در می‌آید.

۱-۵-۵ «برمون» (A.Bremond) عقیده داشت که آنچه در شعر اهمیت دارد تنها لفظ و معنی نیست بلکه نیروی مرموز برق‌آسایی است که از آن می‌توان به «نغمهٔ جادویی» تعبیر کرد که اساس شعر است و نثر را به شعر تبدیل می‌کند و به آن تأثیر و سحر و افسون می‌بخشد. او و پیروانش عقیده دارند که در هر منظومه‌ای دو گونه معنی متفاوت وجود دارد: یکی معنی معمولی و ظاهری که در حقیقت نثر منظوم یا جزء آلوده آن است و دیگر آن معنی که روی هم رفته از مجموعه ابیات منظومه مستفاد می‌شود و معنی مهم آن، همان است که جز شاعر و امثال او کسی از عهده ادراک آن برنمی‌آید و این همان سرّی است که از آن به حکمت و سحر شعر و بیان تعبیر می‌شود.

۱-۵-۶ شعر ناب هیچ وجه مشترکی با نثر ندارد و به قواعد و اصول گذشتگان پای‌بند نیست و شعر خالص و ناب برعکس نثر، باید از غموض و ابهام خالی نباشد، زیرا شعر با کشف و الهام سر و کار دارد و کار کسی که می‌خواهد از شعر لذت ببرد نیز به کشف و الهام متکی است. بنابراین آنچه شعر را از نثر جدا می‌کند عبارتند از:

۱-۵-۶-۱ اجتناب شعر از وضوح و روشنی در بیان و اشتمال بر غموض و ابهام در معنی.

۱-۵-۶-۲ اجتناب شعر از ارتباط منطقی بین اجزاء سخن که در نثر رایج است.

۱-۵-۶-۳ پرهیز شعر از تمام عواطف و معانی و صور و افکاری که عناصر نثر به شمار می‌آید.

۱-۵-۶-۴ شعر در میان اوصاف و معانی، مبالغه را از حد می‌گذراند و آنها را به درجه وجودی نامحدود و امری که لا یدرک و لا یوصف است بالا می‌برد و چنین شأنی برای نثر موجود نیست.

۱-۵-۶-۵ شیوه بیان شعر، عادی نیست و با تعبیر و بیان عادی نثر بکلی متفاوت است.

۱-۵-۶-۶ در شعر، ابهام و غموض اصلی کلی است در حالیکه در نثر روشنی و صراحت و سادگی مورد توجه است.

اما اگر التزام به موسیقی و تصویر شاعرانه، کلام را وارد حوزه ابهام شعری کند و فهم درست سخن را که متضمن نکته‌ای غیرموزون ولی درخور ضبط و نقل است با مشکل روبرو سازد، سخن را در پرده شعر برده است.

۱-۵-۷-۵ هرچند در نثر وزن و قافیه و سنت‌های خاص شعر و شاعری مطرح نیست، اما موضوعات نثر به آنچه مجرد عقل و عادت تقریر می‌کند نیز محدود نمی‌شود. اگر نثر به قصه و تاریخ و سرگذشت و نقد و مقاله‌نویسی منحصر نیست آنچه را که در باب هندسه و طب و نجوم و شناخت معادن و داروها نیز از دیرباز به زبان فارسی تحریر و تدوین شده، شامل نمی‌شود و این قبیل آثار را اگر مورد بحث قرار می‌دهد از جهت و ویژگی‌های زبان است نه از جهت ماهیت واقعی نثر. بدین گونه نثری که پابه‌پای شعر حرکت می‌کند مجموعه‌ای از آن گونه آثار غیرمنظوم است که مثل آثار منظوم شاعرانه، نظر به ادراک معنای حیات و تعبیر آن دارد و می‌کوشد تا آنچه را مخاطب در باب زندگی خویش و دنیایی که در آن زندگی می‌کند و نمی‌تواند به دست آورد، عاید وی سازد و خط سیر اندیشه و ادب را دنبال کند .

۱-۵-۸ آقای دکتر محمد حقوقی معتقدند که: یکی از تفاوت‌های کلی شعر و نثر در مسأله ایجاز است؛ بدین معنی که در شعر ایجاز به عنوان کلیتی همه‌جانبه مطرح می‌شود و از وجوه ممیّز شعر به شمار می‌آید در حالیکه نثر مبتنی بر اطناب است و معمولاً با ذکر جزئیات به طرف مقصد خود حرکت می‌کند در حالیکه در شعر چنین نیست مثلاً در شعر حافظ:

گفت آن یار کز او گشت سرِ دار بلند عیبش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

این حکمی است کلی و فشرده از جزئیاتی مشروح به دلیل اینکه همین محتوا را عطار نیز درباره حلّاج می‌نویسد:

«نقل است که شبلی گفت: آن شب به سر گور او شدم و تا بامداد نماز کردم و سحرگاهان مناجات کردم و گفتم: الهی این بنده تو بود؛ مؤمن و عارف و موحد این بلا با او چرا کردی، خواب بر من غلبه کرد و به خواب دیدم که قیامت است و از حق فرمان آمدی که این از آن کردم که سرّ ما با غیر گفت».

چنانکه می‌بینید عطار برای رسیدن به «گریز» آخرین شرح، و بسطهای مفصّلی داده است در صورتیکه در بیت حافظ تنها همین گریز را می‌توان دید چرا که حافظ خواسته است آنهمه را به صورت یک کلمه کلی، احیاء و بازگو کند یعنی برای او کلمات «وسیله» نبوده‌اند؛ بلکه چون به زبان شعر سخن می‌گوید، همین نوع بیان (که رعایت فشردگی است) «هدف» نیز بوده است بنابراین در مقابل جزئیاتی که نثر بدان می‌پردازد این نوع ایجاز صرفاً شکلی است از کلیتی که تنها شعر به خود می‌گیرد . مرحوم محیط طباطبایی نوشته‌اند:

«تفاوت شعر با نثر همین است که نثر مبیّین وقایع است است و شعر مفسّر احساسات و عواطف است.»

تفاوت‌های شعر و نثر از دیدگاهِ گراهام هوف

گراهام هوف در تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر و نثر بحثی منتقدانه را مطرح می‌کند و می‌نویسد در صحبت معمولی به سادگی نثر از شعر قابل تشخیص است ولی تشخیص و ترسیم وجوه تمایز این دو، چندان آسان هم نیست. هوف معتقد است که دو تعریف برای شعر وجود دارد:

۱. شعر به هر نوع تصنیفی گفته می‌شود که به نظم باشد و یا آنچه بدین قصد تصنیف شده باشد، اعم از اینکه دارای کیفیت واقعی باشد یا خیر. بنتام (J'Bentham) معتقد است که در نثر خطوط تا کنار صفحه می‌رسند و شعر از این خصلت بی‌بهره است.

۲. گاهی افکار و عقایدی به خودی خود دارای نوعی کیفیت شعری است که نه به نظم، بلکه به نثر بیان می‌شود. هوف نتیجه می‌گیرد که در میان مفاهیم مختلف دو تعریف فوق تضاد وجود دارد. هوف آنگاه به بیان تفاوت‌های شعر و نثر می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد که:

۱. شعر و نثر مانعةالجمع هستند ولی شعر حوزه نامعینی را دربر می‌گیرد که شامل نظم و نثر هم می‌شود و با آنها تداخل پیدا می‌کند.

۲. نثر بر آن است تا در جهت واقعیت، توصیف و تجزیه و تحلیل صاحب تبحّر شود، در حالیکه حوزه اختصاصی شعر بیان احساس است و شعر را ادبیات تخیلی می‌دانند، اما در عمل «احساس» نیز در عملکرد نثر قرار می‌گیرد و مثلاً ترغیب و موعظه و صنعت بیان «احساسی» بیان می‌شود.

بدین معنی نثر بر آن است که به نقطه انتهایی ماوراء خود اشاره؛ کند یعنی بیان یا توصیف حالتی از حالت‌ها (واقعی یا خیالی) و ترغیب، دستور، و یا تجویز یک رشته اعمال. در حالیکه اگر چه شعر نیز ممکن است این عملکردها را داشته باشد، اما یک شعر ناب بر ما محیط نیست و بر خلاف حقیقت حرکت نمی‌کند.

۳. شعر کلمه را از داشتن معنی متعدی محروم نمی‌کند، بلکه هدفش ایجاد ترکیبی از کلمات است که در آنها تصور و خیال نهفته باشد، اما نحوه استفاده شعر از کلمات همانند نثر نیست حتی می‌توان گفت که شعر اصلاً از «کلمات» استفاده نمی‌کند. معنی این امر آن است که شعر از مورد استفاده قرار دادن زبان، امتناع می‌کند در حالیکه برای نثر «کلمات» ابزاری مفید هستند که منظوری را بیان می‌دارند. برای شعر کلمات به خودی خود هدف هستند و سارتر نیز به همین اصل معتقد است. شعر از لغات و ترکیبات و کلام شاعرانه خاصی استفاده می‌کند که معمولاً در نثر وجود ندارد. «گری» معتقد بود که زبان عصر هوگو زبان شعر نیست و شعر دارای زبانی است ویژه که هر کس به سرودن شعر پرداخته است با اصطلاحات و مشتقات بیرونی چیزی بر آن افزوده است و طبعاً بخشی از لغات عادی و معمولی به عنوان لغات غیرشاعرانه از شعر حذف می‌شوند در حالیکه در نثر چنین نیست.

۴. نثر با تشکیلاتی صوری آزاد همراه است که معنی از آن برمی‌خیزد و شعر دارای تشکیلات صوری سخت‌تری است که مستقل از معنی است. شعر تشکیلات لفظی خود را به نحوی تطبیق می‌سازد، اما نثر تشکیلات لفظی خود را برای هدف‌های دورتری چون اهداف بیانی، توصیفی و تجزیه و تحلیل، مورد استفاده قرار می‌دهد. نظم با تشکیلات صوری خود می‌خواهد شعر را جلب کند و هدف عمده آن درخشش الفاظ است.

۵. شعر منحنی است که هدف غالب خود را با درخشش بیان می‌کند و این درخشش، در حوزه لفظی، در کلیه متون ادبی و هنری به آسانی دیده می‌شود تا آنجا که شعر در مرکز «ادبیات تخیلی قرار می‌گیرد و جوهر حیاتی ادبیات تخیلی می‌شود».

۶. «هوف» نظر «بنتام» را تأیید می‌کند که می‌گوید: نظم سخنی است که به وسیله اصلی جدا از معنی، به واحدهای صوری کم و بیش منظمی تقسیم شده است، در حالیکه تشکیلات صوری نثر مستقیماً از میان معنی آن برمی‌خیزد. بعضی گفته‌اند که تشکیلات صوری نظم هم مستقیماً از درون معنی آن برمی‌خیزد، اما تعمیم فرمِ نظم درست نیست ولی ممکن است در مواردی صادق باشد.

وجه تمایز نظم و معنی را بدین ترتیب می‌توان باز گفت که «معنی»، از نیاز به بیان یا وصف یا ترغیب بر می‌خیزد در حالیکه «فرمِ نظم» از علاقه به وزن منشأ می‌گیرد و کاری با بیان و وصف و ترغیب ندارد، علت اساسی لذت در شعر کاملاً جدا از معنی آن است، بسیاری از بزرگان و کودکان غالباً از اشعار عامیانه و قافیه‌دار ساده، لذت می‌برند بی‌آنکه معنی آن را درک کنند. وزن نیز یک منبع مستقل لذت از شعر است و جایگزین اهداف بیانی می‌شود. اینکه احساس وزن تبدیل به عامل بیان احساس می‌شود امری است ساده و به دلایل روشن فیزیکی، اوزانی که سریعتر از حد معمول است، مبین خوشحالی و حرکت یا فوریت است و اوزانی که کندتر از معمول باشد، مبین افسردگی، غم و خستگی و کسالت است و با گذشت زمان، وزن‌های معینی تبدیل به عرف می‌شود و فرم‌های ثابتی را به وجود می‌آورد که به آنها اوزان عروضی می‌گویند (Meters) و آنچه در آغاز به عنوان اشاراتی همزمان به شمار می‌آمد، بالاخره تبدیل به موضوعی برای سنجش آگاهانه می‌شود.

۷. در «شعر»، سخن دارای بافت دقیق‌تری است تا در «نثر» و این امر از طریق ظرافت‌های وزن و قافیه و تکیه صورت می‌گیرد در حالیکه در نثر چنین نیست و به همین جهت شعر را باید بیشتر در نقد لفظی مورد بررسی قرار داد و نثر را در هدف‌های معنایی و تجزیه و تحلیل‌های پژوهشی.

۸. علی‌رغم نامشخص بودن مرز میان «نثر» و «شعر»، مرز میان «نثر» و «نظم»، مشخص و غیرقابل بحث بوده است. مثلاً شعر آزاد کاملاً در نظام وزنی جای نمی‌گیرد، یعنی قابل سنجش نیست تجاربی نیز در مورد نثری که آگاهانه دارای وزن است، حاصل شده است و به طرح این پرسش انجامیده است که آیا وجه تمایزی که از سابق میان نظم و نثر موجود، بود هنوز مطلق است؟ به همین جهت مالارمه (Mallarme) معتقد بود که میان نظم و نثر تفاوت واقعی وجود ندارد، بلکه میان زبانی که با هدف جمال‌شناسی به کار رفته و زبانی که بدون چنین هدفی مورد استفاده قرار گرفته است، تفاوت وجود دارد، بنابراین شعر از آنجا شروع می‌شود که زبان یا طرز بیان با تکیه همراه باشد و آن، نوعی تشکیلات ارادی جمال‌شناسی دارد اما به محض اینکه سبک وجود داشته باشد نثر به وجود می‌آید که در آن اندیشه‌های باشکوه هست، اما تشکیلات ارادی جمال‌شناسی نیست.

۹. شعر کلاً از ابتذال روزمرگی مبراست و از خشونت واژه‌های زیاد آشنا یا زیاد نامأنوس به دور است و می‌کوشد تا از کلمات روزمره بپرهیزد در حالیکه نثر به هیچ وجه چنین خطی را میان زندگی روزمره و واژه‌ها نمی‌کشد.

۱۰. شعر دارای طرز بیان خاص خود است که زائیده عملکرد عمومی شعر است. اما کسانی چون وردزورث (Wordsworth) معتقد بودند که هیچ نوع تفاوت اساسی میان زبان نثر و سروده‌های موزون وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته باشد، اما فعالیت ادبی زمان خود وی و حتی شعرهای خود او، این گفته او را تأیید نمی‌کند.

۱۱. زبان شاعرانه یک تخصیص وسیع است که با به کار گرفتن کلمات قدیمی و کلمات ابداعی و کلماتی که برای مفاهیم خاص به کار می‌روند، حوزه آن وسعت می‌یابد و در هر دوره منبع اصلی حیات دو زبانه شاعرانه، کلام واقعی آن دوره است، زیرا کلام زنده هر عصر یک منبع ثابت حیاتی شعر است ولی وردزورث اعتقاد داشت که حیات شعر از کشش همیشگی و دائم‌التغییر میان وزن کلام عادی و نظام وزنی رسمی سرچشمه می‌گیرد و یک کشش دائم‌التغییر و مشابه میان زبان عصر و زبان شعر وجود دارد و گاهی اوقات این دو بسیار به هم نزدیک می‌شوند، اما شعر متعلق به یک فرهنگ معین، ناگزیر یک نظام مرتبط را نیز ایجاد می‌کند و هر قدر تاریخ شعر طولانی‌تر شود رمز و کنایه بیشتر در آن راه می‌یابد.

۱۲. بنا به دلایلی فرم شعری یا حتی آگاهانه‌تر فرم‌های وزنی در «نثر - شعر» به کار می‌روند به نحوی که توجه زیاد و خاصی به طرف بافت لفظی مبذول می‌شود. بنابراین طرز بیان شعر بایستی به طرزی مطلوب همیشه گویا و همیشه زنده باشد و این نشاط گویا و همه‌جا حاضر، به معنایی جدایی دائم، کم یا زیاد، از کار معمولی و طرز

بیان معمولی است، سخن معمول و نثر می‌تواند مقادیر زیادی از کلام خنثی یا غیرمؤثر را بپذیرد، اما شعر قادر به چنین کاری نیست .

مرحوم دکتر خانلری نیز تفاوت‌ها و شباهت‌های نثر و شعر را چنین بازمی‌گوید:

نثر و شعر هر دو با کلمه کار می‌کنند و خویشاوندی شعر و نثر از اینجاست، اما خطاست که شعر و نثر را به دلیل آنکه مایه هر دو یکی است، از یک جنس بدانیم و برای تمیز یکی از دیگری، فصلی مانند وزن را قائل شویم، آنچه این دو فن را با هم نسبت می‌دهد مایهٔ کار (یعنی کلمه) نیست، بلکه شیوه کار و غرض آن است. شعر و نثر در مایه‌کار شریکنداما در شیوه و غرض یکسان نیستند.

۳. نثر برای بیان امری معقول یا محسوس، به کار می‌رود و نویسنده حقیقتی را که خود بدان گرویده است و پذیرفته است، بیان و اثبات می‌کند به طریقی که خواننده آن را بپذیرد. نثر برای بیان احساس و ادراک نویسنده به کار می‌رود و غرض از نوشتن آن است که این ادراک را به وسیله نشانه‌هایی که از پیش میان او و خواننده معهود بوده است، به ذهن خواننده انتقال دهد، پس سرو کار نثر با امور حسی و عقلی است و نویسنده در اینجا به آن قسمت از قوای ذهنی که «ادراک و عقل» خوانده می‌شود، خطاب می‌کند و شیوه کار او ایجاد ترتیب متوالی و منطقی در مقدمات است و خواننده را از پله‌های نردبان ادراک، یک یک بالا می‌برد تا مشاهده یا تصدیقی که به همان ترتیب در ذهن خود او حاصل شده است، هر چه تمامتر در ذهن شنونده نیز حاصل گردد. بنابراین نثر مراحل را یک یک طی می‌کند.

اما شعر حالتی انفعالی یا شادی و غمی را که در دل گوینده پدید آمده است، در خواننده ایجاد می‌کند و فرق این حال با ادراک و تصدیق آن است که از مقدمات معین حاصل نمی‌شود.

نثر با شعر از جهت غرض و شیوه کار متفاوت است بدین معنی که نویسنده می‌خواهد تصوری را که از ادراک امری خارجی در ذهن او حاصل شده است، به ذهن دیگران منتقل کند و برای این انتقال، نخست یک یک امور را توصیف می‌کند و هر چه اجزاء مختلف ادراکات خود را بیشتر و دقیق‌تر توصیف کند، تصوری که از آن در ذهن خواننده حاصل می‌شود دقیق‌تر و صریح‌تر خواهد بود و وضوح و صراحت او را بیشتر می‌سازد.

اما غرض شاعر انتقال صورت ذهنی نیست، بلکه القاء حالت نفسانی است و برای رسیدن به این منظور لازم نیست که همه جزئیات منظره خارجی را در ذهن شنونده تصویر کند، بلکه برای او مهم این است که آنچه در ضمیر او می‌گذرد یعنی آن حالت نفسانی را منتقل کند، نه مقدمات ادراکی آن را. شاعر همدل می‌جوید و گاهی برای او اشاره‌ای کافی است و ذکر تفصیل ثمری ندارد اما این اشاره باید دل‌انگیز باشد. بعلاوه شعر مرحله، به مرحله حرکت نمی‌کند و نتیجه را بیان می‌دارد. بنابراین شعر و نثر یک اشتراک دارند و دو افتراق: یک اشتراک در مایه کار یعنی کلمه و دو اختلاف یعنی تفاوت غرض و شیوه کار.

۱-۶ ملاحظاتی در روابطِ نثر و شعر

گفتیم آنچه شعر و نثر را در عرف از هم جدا می‌کند عبارت است از تقید نثر به تعبیر ادبی و تقید شعر به وزن و آهنگ یا فارغ بودن از آن، بنابراین:

۱-۶-۱ نثر سخنی است که در عین تقید به «تعبیر ادبی» در قید وزن و آهنگ قراردادی معمول در شعر نیست اما،

۱-۶-۲ در هیچ یک از دو مقوله شعر و نثر، تعهدی برای التزام یا فراغ از قید وزن و قافیه وجود ندارد همچنانکه بسیاری از اشعار ناب دارای وزن و قافیه نیستند و بسیاری از نثرهای مسجع و موزون، فنی یا مصنوع از وزن و قافیه و آهنگ برخوردارند.

۱-۶-۳ هیچ یک از دو مقوله شعر و نثر در تعهدی که جهت تأثیرانگیزی و قابلیت ضبط و نقل دارند، این التزام را به حد اعلای ممکن انجام نمی‌دهند و نه «ابداع» در شعر و نه «تعبیر ادبی» در نثر، همیشه در این زمینه مقید و ملتزم هستند و هر دو آزادی و عدم تقید خود را به وزن و آهنگ حفظ می‌کنند و این امر به معنی اجتناب از بلاغت و دلربایی شعر یا نثر نیست.

۱-۶-۴ نثری که از مقوله «تعبیر ادبی» برخوردار باشد فقط با عدم تعهد به پیروی از آنچه وزن و قافیه معمول در شعر است، از قلمرو شعر جدا می‌شود و این نکته التزام سلاست و روانی را از آن سلب نمی‌کند ولی عدم تقید به وزن و قافیه هم سبب نمی‌شود که نثر از جواهر شعری چون تشبیه و استعاره و مجاز و ... پرهیز کند همچنانکه وقتی شعر مجاز و تشبیه و تصویر و جواهر شعری دیگر را مشتمل است، از ضرورت التزام بر سلامت و روانی و روشنی که قابلیت ضبط و نقل را به آن می‌دهد، معاف نمی‌شود . نثر این التزام را ندارد که با اجتناب از هرگونه تعبیری که ذوق را می‌نوازد و خیال را برمی‌انگیزد همیشه در سطحی راکد و نازل و نزدیک به زبان محاوره عادی سیر کند به همین دلیل بعضی نویسندگان نثر را تا حد شعر لطف و جاذبه بخشیده‌اند.

۱-۶-۶ نثر، وقتی از حوزه خود خارج و به حوزهٔ شعر وارد می‌شود که در پرده‌ای از ابهام که خاص شعر است فرو رود و آنچه را که فهم درست درک می‌کند، نامفهوم سازد و ادراک غرض نویسنده را برای افراد سخن‌شناس دشوار سازد. ممکن است نویسنده عمداً سخن خود را در پرده ابهام و شعر بپوشاند تا سرّ خود را فقط با آنکه فهم سخن دارد، در میان نهد، اما آن کس که استعداد درک این دقیقه را ندارد، اشارات نویسنده را فهم نمی‌کند و این حسن کار نویسنده نیست. اما از آن سو نیز سادگی و روشنی نثری که شایستهٔ زبان محاوره و بیان عادی روزنامه‌ای است، گاهی نویسنده را در محظور قرار می‌دهد و او را به نوشتن نثری نزدیک به شعر وامی‌دارد که عیبی برای وی شمرده نمی‌شود.

۱-۶-۷ آنچه نثر را از اعتبار خود دور می‌کند، استغراق در تصنع و تکلف و افراط در تصویرپردازی است، اما حد معتدل آن به شرطی که نثر را با تنگناها و ضرورات شعری که مغایر با فصاحت است، مواجه نکند برای نویسنده مجاز است و هیچ نویسنده‌ای ملزم نیست سخن خود را همواره مطابق میل طبقاتی خاص از عارف یا عامی بنویسد.

۱-۶-۸ وقتی نویسنده، روشنی بیان، قوت تعبیر، ایجاز غیرمخل و جاذبه‌های تصویری را در نثر خود به کار می‌گیرد، ممکن است کسانی را در فهم مقصود وی دچار اشکال سازد، اما این امر می‌تواند در ذهن افراد مستعد، تأثیر و جاذبه‌ای قوی داشته باشد و شیوه‌ای نزدیک به نمط عالی را در ذهن ایشان ایجاد کند، به همین دلیل است که مخصوصاً نثر تعلیمی همیشه صبغه‌ای از شعر را در حدی معتدل و معقول و ذوق‌پسند داشته است، چنانکه گاهی نثر خواجه عبداله انصاری، احمد غزالی، عین‌القضاة و عزیز نسفی و روزبهان فسایی از شعر تنها، وزن و بحر عروضی را کم دارد و سجع و وزن در سخنان این افراد، حالتی خاص به نثر بخشیده است.

۱-۶-۹ آنچه لطف و طراوت را در مقوله نثر حفظ می‌کند و آن را از ورود در آفاق پرابهام شعر مانع می‌شود، رعایت اعتدال است. کیست که این اعتدال را در کلام عین‌القضاة قابل تحسین بیابد و در عین حال فقدان آن را در نثر تعلیمی عبدالقادر بیدل، نوعی تجاوز نثر به قلمرو خاص شعر، تلقی ننماید.

۱-۷ تقدّمِ زمانیِ شعر بر نثر

ملت‌ها پیش از آنکه عواطف و احساسات خود را به نثر ادا کنند، آن را به «شعر» بازگو می‌کرده‌اند و طبعاً شعر زبان ادبی آنها می‌شده است، اما وقتی که نظم سیاسی و اجتماعی دگرگون می‌شود و مردم به تنظیم افکار و عقاید خود نیازمند می‌شوند و می‌خواهند به بحث درباره علل و عوامل تغییر زندگی خود بپردازند، شعر را برای بیان این معانی مناسب نمی‌یابند و ناچار می‌شوند که این نوع اندیشه‌ها را در «نثر» بیان کنند. به عنوان مثال در یونان و روم، ابتدا شاعران را می‌بینیم که به انشاء آثار حماسی و غنایی و نمایشی در قالب شعر می‌پردازند نه نثر و نثر برای آنها فقط در اضطرابات سیاسی و اجتماعی و فلسفی و دینی مورد استفاده قرار می‌گیرد که این مطالب از حوزه شعر خارج است .

در میان عرب‌ها نیز وضع چنین بود از دوره دوم جاهلیت (حدود ۱۵۰ سال پیش از اسلام)، شعر قدیم عربی وجود داشت و شاعران هر قبیله از لهجه محلی و قبیله‌ای خود فراتر می‌رفتند و به لهجه فصحی (لهجه قریش) شعر می‌سرودند و خط عربی تکامل‌یافته و شعر پخته جاهلی، از نسلی به نسلی منتقل می‌شد و در قرن سوم هجری تدوین آن کامل شد. در حالیکه اعراب جاهلی به خاطر دشواری‌ها و تنگ‌یابی‌های وسائل نوشتن، کتابت را فقط برای اهداف تجاری و سیاسی به کار می‌گرفتند نه برای مقاصد ادبی و به همین جهت هم مدرکی دال بر وجود رسائل منثور، در دوره جاهلی وجود ندارد. تنها با توسعه فرهنگ شهری و گسترش قلمرو اسلامی، نثر عربی گسترش و توسعه یافت و در دیوانها و امور خراج و فرستادن نامه‌ها و ترجمه و تصنیف آثار مختلف مورد استفاده قرار گرفت و مقالات و مقامات و پیمان‌نامه‌ها و وصف و مناظره و انشاء نامه‌های هدیه‌بخشی و هدیه‌گیری و تعارفات و شکر و عتاب و سوک و سور و عواطف مختلف رواج یافت و در مقاصد و قالب‌های متفاوت به کار رفت و با ظهور اسلام و قرآن مجید، نثر عربی که در آغاز امری ساده و ابتدایی بود، به مراحل کمال رسید که مَثَل اعلای آن قرآن کریم است.

در ادبیات انگلیسی نیز، قدیم‌ترین نوشتهٔ نثر، تقریباً یک قرن پس از قدیم‌ترین شعر انگلیسی، به وجود آمده است، بدین معنی که قدیم‌ترین دست‌نویس نثر، اندکی پس از سال ۸۵۰ میلادی نوشته شده است و ترجمه‌ای از مزامیر نیز از همان زمان و اندکی زودتر صورت گرفته است. از نیمه اول قرن نهم میلادی بویژه از حدود ۸۲۵ میلادی به بعد ما مقدمه‌ای از اسناد حقوقی به زبان انگلیسی داریم، اما قدیم‌ترین شعر انگلیسی، گمان می‌رود که از قرن هفتم میلادی باشد که سرود آفرینش «کادمون» است. «کادمون» پایه‌گذار شعر مذهبی انگلیسی است که حتی پیش از سال ۶۸۰ به سرودن شعر اشتغال داشته است و دست‌نویسهای «بیوولف» نیز در موزه بریتانیا از قرن هشتم و پیش از آن است. صرفنظر از قوانین، اسناد حقوقی و آثار مورد علاقه کلیسا، کاملاً محتمل می‌نماید که اشعار حماسی طولانی یا داستانهای منثور پهلوانی می‌بایستی در میان نخستین آثاری باشند که به نوشتن درآمده‌اند .

در زبان فارسی نیز مسلماً شعر پیشگام نثر است، زیرا صرفنظر از ترانه‌ها و اشعار محلی که در سه قرن اول هجری در ایران متداول بوده و در منابع مختلف ضبط شده است، بحث نخستین شاعران پارسی‌گوی با رسمی شدن زبان فارسی توأم است و این سخن، کلامی است درست که راز زایش هر زبانی در زایش شعر آن نهفته است و لذا می‌توان گفت که هر زبانی آنگاه زاده می‌شود که اولین شاعرش پا به دنیا نهاده باشد و آنگاه می‌میرد که آخرین شاعرش مرده باشد . زبان فارسی نیز زاده نشد مگر به معجز شعر پارسی و به یاری شاعران پارسی‌گوی. بیش از دویست سال از حمله اعراب گذشته بود که یعقوب لیث صفار (متوفی به سال ۲۶۵ هجری) چون وصف خود را به وصیف از محمد تازی شنید با صدق و سادگی گفت «چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفتن؟» و این سخن کار

خود را کرد و اول شعر پارسی در عجم پدید آمد و گویش دری به پایگاه زبان رسمی ایران برنشانده شد و ایران زبانی تازه پیدا کرد و از آن روز باز، شاعران بدین زبان تازه و نوزاد شعر گفتن گرفتند و روزگار بی‌زبانی ایران به سر آمد .

بنابراین در هنگامی که نخستین شعر فارسی پدید آمد و مراحل رشد و کمال را پیمود، هنوز نثر پارسی پدید نیامده بود و عربی، زبان رسمی نظم و نثر در ایران بود و نویسندگان ایرانی به علل و جهات متعدد آثار خود را به عربی می‌نوشتند. از دوره سامانی، یعنی از قرن چهارم بود که نثر فارسی، مورد توجه قرار گرفت و رواج یافت. از جمله قدیم‌ترین کتبی که به نثر فارسی در قرن چهارم نگارش یافت، شاهنامه‌ها و داستانهای قهرمانی منثور بود چون شاهنامه ابوالمؤید بلخی، شاهنامه ابوعلی محمدبن احمد بلخی و سومین شاهنامه معروف و مهم این عهد کتابی است به نثر به نام شاهنامه ابومنصوری که مقدمه آن موجود است و در سال ۳۴۶ ه□.ق نوشته شده است و می‌توان از آن به عنوان قدیم‌ترین نمونه نثر فارسی موجود یاد کرد.

بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که: «نثر یعنی کلامی که بتواند با نظم در یک ردیف قرار گیرد، از جنبه تاریخی همواره مؤخر از نظم است، البته در این قیاس مقصود نثر مکتوب است، زیرا نثر محاوره و نثر خطابه در هر زبانی به طور طبیعی، بر نظم مقدم است، لیکن در مواردی که تنها از لغت تخاطب و محاوره پیروی کند، در عرف اهل ادب ارزش فنی نداشته و از مقوله نثر به شمار نمی‌آید و این نثر مکتوب است که همواره از نظر تاریخی، بعد از نظم به وجود می‌آید یعنی هنگامی که مفاهیم و مضامین علمی و عقلی وجود داشته و جاده زبان برای بیان این گونه اغراض و معانی هموار شده باشد.

پس اگر بپذیریم که نثر مکتوب در آغاز، وسیله‌ای است برای بیان معانی علمی و عقلی، یعنی مضامینی که برای شعر مناسب نیست، بدیهی است که چنین کلامی زمانی به وجود می‌آید که این گونه معانی وجود داشته باشد و این گونه معانی نیز هنگامی به وجود می‌آیند که اقوام در مسیر تمدن، مراحلی را پیموده باشند و در پی آن، نثر نخست با پیوستگی تام به زبان محاوره و سپس به تدریج با اصلاح و تهذیب آن به درجات کمال و فنی می‌رسد، در حالیکه شعر چون از همان آغاز وسیله ابراز معانی عاطفی بوده است، مراحل تطور و کمال را طی می‌کرده است، بنابراین همیشه دوره کودکی نثر مصادف با دورهٔ بلوغ و رسایی شعر است.

سرچشمه: کتاب "انواعِ نثرِ فارسی"؛ دکتر منصور رستگار فسایی، چاپ سوم، انتشاراتِ سمت، تهران ۱۳۹۱

«کارِ ژورنالیست چیست؟ اگر یکی به شما بگوید بیرون باران می‌بارد و دیگری بگوید بارانی نیست، وظیفهٔ شما این نیست که بگویید نفرِ اوّل می‌گوید بارانی‌ست و نفرِ دوّم می‌گوید بارانی نیست. وظیفهٔ شما این است که پنجرهٔ لعنتی را باز کنید و ببینید بارانی هست یا نه!»

(مهدی حسن، روزنامه‌نگار الجزیره انگلیسی: "تفاوتِ روزنامه‌نگار و مترسکِ سرِ جالیز!")

بازگشت به فهرست

ساختارشکنی یا دیکانستراکشن Deconstruction

علی شیخ‌پور قاسمی‌نیا

مرکز هنری Wexner طراحی شده توسط پیتر آیزنمن

ارژنگ: نوشتار زیر در حوزهٔ فلسفه و نگرشِ استه‌تیک در هنرِ معماری مدرن، متضمّنِ برخی احکام و استنتاجاتِ نظری نویسنده است که صرفا به هدفِ آشنایی خوانندگان ارجمند با مکتبِ دیکانستراکشن و مقولاتِ رایج هنری انتشار می‌یابد و الزاما دیدگاهِ ارژنگ نیست.

دیکانستراکشن Deconstruction در فارسی به ساختارزُدایی، شالوده‌شکنی، واسازی، بنیان‌فکنی، ساختارشکنی و بُن‌فکنی ترجمه شده است. شاید این کثرتِ اسامی به دلیل آن باشد که دیکانستراکشن یک نگرشِ چندوجهی و چندمعنایی به دال و مدلول و هر نوع متنی دارد.

از آن‌جایی که مبانی دیکانستراکشن مستقیما از فلسفهٔ دیکانستراکشن استخراج شده و به‌لحاظ آشنایی نسبتا اندک معماران با فلسفه این مکتب، برای استنباط معماری دیکانستراکشن، ابتدا لازم است فلسفهٔ دیکانستراکشن و مهم تر از آن، زمینه های نظری این نحله فکری تبیین شود.

در نیمه اول قرن بیستم مهم ترین مکتبی که ادامه دهندهٔ فلسفهٔ مدرن محسوب می شد، فلسفهٔ اصالت وجود بود. ژان پل سارتر (۱۹۸۰-۱۹۰۵) فیلسوفِ فرانسوی، پایه گذارِ این مکتب است. او خردگراییِ مدرن، که توسط دکارت، کانت و سایر بزرگانِ مدرن مطرح و تبیین شده بود، را اساسِ فلسفّ خود قرار داد. سارتر معتقد به خرد گرایی استعلایی (Transendental Mind) است. از نظر وی، "فرد ماهیت خویش را شکل می دهد و نباید از این عامل در مسیر شخصیت فرد غافل ماند... سارتر آزادی بی قید و شرط را از امکانات ذهن آدمی دانست .به نظر او آدمی آزاد است هر چه می خواهد اختیار کند و به همین جهت است که باید او را مسئول انتخاب های خود دانست".

از نیمه دوم قرن اخیر، فلسفه مدرن و مکتب اصالت وجود و خرد باوری از طرف مکتب جدیدی به نام مکتب ساختارگرایی مورد پرسش قرار گرفت .این مکتب در ابتدا توسط فردیناند دو سوسور، زبان شناس سوییسی و

لوی استراوس، مردم شناس فرانسوی، مطرح شد. ساختارگرایی واکنشی در مقابل خرد استعلایی و ذهنیت مدرن است. ساختارگراها معتقدند که عاملی مهم تر از ذهن وجود دارد که پیوسته مورد بی مهری قرار گرفته و آن ساختار زبان است. از نظر اندیشمندان ساختارگرا، می باید ساختارهای ذهن بشری را مطالعه کنیم و این ساختارها بسیار مهم هستند. ساختار ذهن مبنایش زبان است. انسان به وسیله زبان با دنیای خارج مرتبط می شود.

اگر به عقیده دکارت همه چیز آگاهانه شکل می گیرد، به نظر استراوس، ساختارهای فرهنگ، اساطیر و اجتماع آگاهانه نیست، همه آنها در ساحت ناخود آگاه شکل می گیرد و مولفی ندارد. استوارس استیلای سیصد ساله ذهن استعلایی را زیر سوال برد. اگر از دوره دکارت، انسان موجودی است خردورز، از نظر استوارس موجودی است فرهنگی و ماهیت انسان در بستر فرهنگ شکل می گیرد. لذا جهت رهیافت به ماهیت بشر، باید زبان، فرهنگ و قومیت را مطالعه کنیم.به طور کلی، "روش ساختارشناسی، یافتن و کشف قوانین فعالیت بشری در چهار چوب فرهنگ است که با کردار و گفتار آغاز می شود. رفتار و کردار نوعی زبان است. به همین دلیل ساختارگراها، ساختار های موجود در پدیده ها را استخراج می کنند." چنانچه ژان پیاژه (۱۹۸۰- ۱۸۹۶)، روان شناس فرانسوی، مطالعات وسیعی در مورد ساختارهای رشد ذهن کودک و شخصیت کودک انجام داد.

مکتب دیکانستراکشن که یکی از شاخه های مهم فلسفه پست مدرن محسوب می شود، نقدی به بینش ساختارگرایی و همچنین تفکر مدرن است. مکتب دیکانستراکشن توسط ژاک دریدا (- ۱۹۳۰)، فیلسوف معاصر فرانسوی، پایه گذاری شد. دریدا با ساختارگراها مخالف است و معتقد است که وقتی ما به دنبال ساختارها هستیم از متغیر ها غافل می مانیم، فرهنگ و شیوه های قومی هر لحظه تغییر می کند، پس روش ساختارگراها نمی تواند صحیح باشد. دریدا از سال ۱۹۶۷، یعنی زمانی که سه کتاب او منتشر شد، در مجامع روشنفکری و فلسفی غرب مطرح گردید. این سه کتاب عبارتند از: گفتار و پدیدار، نوشتار و دیگر بودگی و نوشتار شناسی.

از نظر دریدا فلسفه غرب دچار نوعی ورشکستگی است و در حال حاضر پویایی خودش را از دست داده است. به عقیده دریدا، یک متن هرگز مفهوم واقعی خودش را آشکار نمی کند، زیرا مولف آن متن حضور ندارد و هر خواننده و یا هر کس که آن را قرائت کند، می تواند در یافتی متفاوت از قصد و هدف مولف داشته باشد. "نوشتار مانند فرزندی است که از زهدان مادر (مولف) جدا شده. هر خواننده ای می تواند برداشت خود را داشته باشد ." از نظر دریدا، نوشتار ابزار خوبی برای انتقال مفاهیم نیست و یک متن هرگز دقیقا همان مفاهیمی را که در ظاهر بیان می کند ندارد .متن به جای انتقال دهنده معنا، یک خالق است. به همین دلیل در بینش دیکانستراکشن، ما در یک دنیای چند معنایی زندگی می کنیم. هر کس معنایی و استنباطی متفاوت با دیگران از پدیده های پیرامون خود قرائت می کند.

تقابلِ دوتایی موضوع دیگری است که **دریدا** نقد کرده است. تقابل‌های دوتایی [دوگانه‌های دیالکتیکی یا قطبینِ متضادّ در درونِ پدیده‌ها و عالم هستی-ارژنگ] هم‌چون روز و شب، مرد و زن، ذهن و عین، گفتار و نوشتار، زیبا و زشت و نیک و بد همواره در فلسفهٔ غرب مطرح بوده است. از زمان افلاطون تا کنون همواره یکی بر دیگری برتری داشته است. ولی به نظر دریدا هیچ ارجحیتی وجود ندارد. او این منطق سیاه و سفید و مسئله یا این یا آن را رد مردود می داند. به عنوان مثال، در فلسفه غرب همیشه گفتار بر نوشتار به دلیل حضور گوینده ارجحیت داشته است. ولی به عقیده دریدا، معنای متن را گوینده تعیین نمی کند، بلکه شنونده و یا خواننده متن

است که با توجه به ذهنیت و تجربه خود این معنا را که می تواند متفاوت از منظور و غرض گوینده یا مولف باشد مشخص می کند. لذا لزوما گفتار بر نوشتار ارجح نیست.

باید عنوان شود که تعریف دقیق و مشخصی از دیکانستراکشن وجود ندارد، زیرا هر تعریفی از دیکانستراکشن می تواند مغایر با خود دیکانستراکشن تفسیر و تاویل شود. خود **دریدا** می گوید : "دیکانستراکشن کردن یک متن به معنای بیرون کشیدن منطق ها و استنباطات مغایر با خود متن است. در واقع گسترش درک مجازی است".

به‌طورِکلی، دیکانستراکشن نوعی وارسیِ یک متن و استخراج تفسیرهای آشکار و پنهان از بطنِ متن است. این تفسیرها و تاویل ها می تواند با یکدیگر و حتی با منظور و نظر پدید آورنده متن متناقض و متفاوت باشد. لذا در بینش دیکانستراکشن، آنچه که خواننده استنباط و برداشت می کند واجد اهمیت است و به تعداد خواننده، برداشت ها، استنباطات گوناگون و متفاوت وجود دارد. خواننده معنی و منظور متن را مشخص می کند و نه نویسنده. ساختاری ثابت در متن و یا تفسیری واحد از آن وجود ندارد. ارتباط بین دال و مدلول و رابطه بین متن و تفسیر شناور و لغزان است.

بنای معروف به Mushroom house - سین سیناتی، اوهایو

شخصی که این مباحثِ فلسفی را وارد عرصهٔ معماری نمود، **پیتر آیزنمن**، معمارِ معاصرِ آمریکائی است. آیزنمن نه تنها با مقالات و سخنرانی های خود، بلکه با فضاها، کالبدها و محوطه سازی های متعددی که ساخته، فلسفه دیکانستراکشن را به صورت یکی از مباحث اصلی معماری در طی دهه هشتاد میلادی در آورد. آیزنمن در مقاله ای به نام "مرزِ میانی"، هم فلسفه مدرن و هم معماری مدرن را به باد انتقاد گرفت. از نظر وی، معماری مدرن بر اساس علم و فلسفه قرن نوزده بنا شده است. به عقیده آیزنمن، بحث ارزشی هگل در مورد تز، آنتی تز و سنتز، دیگر در جهان امروز کاربرد ندارد. فیلسوفان پست مدرن مانند نیچه، فروید، هایدگر و دریدا رابطه ما را با جهان هستی عوض کرده اند.

علمِ قرنِ نوزدهم و یقینِ علمی آن دوره دیگر اعتبار خود را از دست داده است. قوانین جدید فیزیک مانند قانون نسبیّتِ آلبرت اینشتین و اصل عدم قطعیت ورنرهایزنبرگ، دریافت ما را از جهان پیرامون تغییر داده است .لذا اگر معماری یک علم است باید این معماری بر اساس علم و فلسفه امروز و دریافت کنونی ما از خود و محیط اطراف باشد. معماری امروز ما باید از علم و فلسفه قرن نوزده گذر کند و خود را با شرایط جدید منطبق سازد. همچنان که معانی، مفاهیم و نمادها در علم و فلسفه عوض شده، در معماری نیز باید عوض شود.

آیزنمن معتقداست که مدرنیست‌ها مدّعی هستند که مدینهٔ فاضله را باید درآینده جست‌وجوکرد. پست مدرنیست‌ها نیز به دنبال این مدینهٔ فاضله در گذشته هستند، ولی معماری امروز باید این مدینهٔ فاضله را در شرایطِ امروز پیدا کند. در این مورد وی از واژهٔ "Presentness" به معنای "اکنونیّت" استفاده کرده و معتقد است که معماری در هر زمان و مکان باید اکنونیّت داشته باشد. متعلق به زمان و مکان حاضر باشد. برای رسیدن به شرایط فوق، باید قوانین گذشته معماری را بر هم زد و از آن‌جایی که این قوانین قراردادی هستند و نه طبیعی، لذا برهم‌زدنِ آن‌ها ممکن است. حقایق و نمادهای گذشته باید شکافته شود (دیکانستراکت شوند) و مفاهیم جدید مطابق با شرایط امروز از دلِ آنها استخراج شود.

پیتر آیزنمن بر این باور است که در زندگی امروز ما، دوگانگی‌هایی مانند وضوح و ابهام، ثبات و بی ثباتی، زشتی و زیبایی، سودمندی و عدم سودمندی، صداقت و فریب، پایداری و تزلزل، صراحت و ایهام وجود دارد .نمی توان از یکی برای استتار دیگری استفاده کرد، بلکه این تقابل ها و دوگانگی ها می بایست در ساحت معماری به عنوان تجلی گاه شرایط زندگی امروز ما به نمایش گذاشته شود. در گذشته و همچنین در معماری مدرن و پست مدرن آنچه که حضور داشته، تقارن، تناسب، وضوح، ثبات، مفید بودن و سودمندی بوده است. در این تقابل های دوتایی همواره یکی بر دیگری ارجحیت داشته. اما آنچه که مورد غفلت قرار گرفته و غایب بوده، عدم تقارن، عدم وضوح، ابهام، ایهام، منعکس کننده شرایط ذهنی و زیستی امروز ما باشد و آنچه که در معماری امروز ما مورد غفلت قرار گرفته، بخشی از زندگی امروز ما است.

در معماری دیکانستراکشن سعی بر این است که برنامه و مشخصات طرح مطالعه و وارسی دقیق قرار گیرد. همچنین خود سایت و شرایط فیزیکی و تاریخی آن و محیط اجتماعی و فرهنگی ای که سایت در آن قرار گرفته نیز مورد بازبینی موشکافانه قرار می گیرد. در مرحله بعد تفسیرها و تاویل های مختلف از این مجموعه مطرح می شود. در نهایت کالبد معماری به صورتی طراحی می شود که در عین بر آورده نمودن خواسته های عملکردی پروژه، تناقضات و تباینات بین موضوعات اشاره شده در فوق و تفسیرهای مختلف از آن ارائه شود .لذا شکل کالبدی به صورت یک مجموعه چند معنایی، ابهام انگیز، متناقض و متزلزل ارائه می شود، که خود طرح زمینه را برای تفسیر و تاویل آماده می کند.

آیزنمن در مقاله "مرزِ میانی" از واژه "Catachresis" استفاده کرده که به معنای دو پهلو یا ایهام است. دو پهلو مرز میانی است. در دوپهلو یا ایهام ارجحیتی وجود ندارد. هم این است و هم آن - نه این است و نه آن. آیزنمن در این مقاله می نویسد: "دو پهلو حقیقت را می شکافد و این امکان را می دهد که ببینیم حقیقت چه چیزی را سرکوب نموده است". یکی‌از اولین وشاخص‌ترین ساختمان‌های سبکِ دیکانستراکشن، مرکز هنرهای بصری وکسنر (۱۹۸۹ - ۱۹۸۲) در شهر کلمبوس آمریکا است. در مسابقه ای که در سال ۱۹۸۲ برای طراحی این

ساختمان صورت گرفت، معماران معروفی از جمله مایکل گریوز، سزار پلی، آرتور اریکسون و پیتر آیزنمن شرکت کردند.

سایت این ساختمان در قسمت ورودی اصلی دانشگاه ایالتی اهایو در سمت شرق دانشگاه قرار دارد. عملکرد بنا، نمایش آثار هنرمندان و دانشجویان دانشگاه در آن است. هر یک از این معماران ساختمان خود را بین دروازه ورودی و ساختمان های موجود در سایت قرار دادند. ولی در کمال تعجب، ساختمان طراحی شده توسط آیزنمن به گونه ای بود که فضای باریک بین دوساختمان موجود در سایت را شکافته و در بین آن دو قرار گرفته بود و تعجب بیشتر آن که طرح وی به عنوان برنده اول اعلام شد. از آن زمان سبکی در معماری به نام دیکانستراکشن در مجامع بین المللی معماری به نام سبک دیکانستراکشن در مجامع بین المللی معماری مطرح و مورد توجه قرار گرفت.

آیزنمن در تبیین طرح خود عنوان که این نقطه محل ملاقات دو قشر نسبتا متفاوت است. یکی دانشجویان و هنرمندان دانشگاه که کارهای خود را در این ساختمان ارائه می کنند و دیگری شهروندان و عامه مردم شهر که به دیدن این آثار می آیند. لذا دو کد یا نشانه برای هریک از این دو قشر انتخاب شد. یکی محورهای شبکه شطرنجی دانشگاه و دیگری محورهای شبکه شطرنجی شهر کلمبوس. این دو شبکه نسبت به یکدیگر ۱۷ درجه اختلاف زاویه دارند. لذا هر دو شبکه به عنوان نشانه ای از هر یک از این دو قشر در محل سایت با یکدیگر تلاقی کرده اند. این دو گانگی در کالبد معماری ساختمان به گونه ای نمایش داده شده که هیچ یک بر دیگری ارجحیت ندارد و این دو محور همانند دو تیغه قیچی بین دو ساختمان را شکافته و خود در آن جایگزین شده اند.

پس از باز نمودن و شکافتن فضای بین این دو ساختمان در سایت، آیزنمن متوجه پی های یک بنای قدیمی شد که مربوط به دانشکده نظامی بود. این بنا در دهه پنجاه میلادی تخریب شده بود، ولی هنوز بخشی از پی های آن در زیر خاک در محل سایت مدفون بود. اگر چه این ساختمان دیگر وجود نداشت، ولی آیزنمن با وارسی دقیق سایت متوجه آن شده بود. وی این ساختمان را که دیگر در حاشیه قرار گرفته و به تاریخ سپرده شده بود، به عنوان بخشی از متن موجود، که همان سایت پروژه باشد، قرائت کرد و این قرائت را به صورت کالبدی نمایش داد. لذا در طرح آیزنمن، بخشهایی از ساختمان دانشکده نظامی، که شبیه یک قلعه نظامی بود، در قسمت سردر ورودی ساختمان مرکز هنرهای بصری وکسنر بازنمایی و بازسازی شد.

معماری دیکانستراکشن به عنوان یک سبکُ فراگیر و جهانی عمرِ نسبتا کوتاهی داشت و از حدودِ یک‌دهه فراتر نرفت، ولی تاثیرِ شگرف و بنیادین بر شیوهٔ طراحی و نوع بازنمایی معنی و تفسیر درحوزهٔ معماری داشت .این سبک به عنوان پیش‌زمینهٔ رویکردهای متعاقب آن هم‌چون معماری فولدینگ و معماری پیدایشِ کیهانی بود. از دیگر معماران این سبک می‌توان از فرانک گهری، زاها حدید، رم کولهاس و برنارد چومی نام برد.

برگرفته از: سایت طراحی صنعتی ایران- نیو دیزاین

بازگشت به فهرست

بتهوون و سرود شادی

جنی فارل/ داود جلیلی

بتهوون، مانند آهنگسازانِ اندکِ دیگری، خواستِ آزادی، و اشتیاقِ دموکراتیکِ مردم را بیان می‌کند. موسیقی او ادامهٔ انقلابِ فرانسه با ابزارِ هنر است، سمفونی نُهمِ او سُرودِ آرمان انسانیِ برابری برای تمام بشریت است.

سمفونی نهم بتهوون

سمفونی نهم در سال ۱۸۲۳ ساخته شد، اما بتهوون ازجوانی برگرداندن شعر"شادی" شیلر به موسیقی را برنامه ریزی کرده بود. شعر شیلربیان آرزوی عصر انقلاب‌ها است، که در طول عمر بتهوون به اندیشه‌های او نزدیک بود.

سال‌های پس از ساختن سمفونی نهم سال‌های تلخ نا امیدی از تحولات سیاسی ارتجاعی و غم افزا پس از کنگره وین [۱] و سال‌های عذاب شخصی بتهوون بود. آن سال‌ها، سال‌های رشد مقاومت در برابر ارتجاع و زنده کردن ایده‌های انقلابی نیز بود که طبقات میانی بالا به آن خیانت کرده بودند.

سمفونی نهم مبارزه نورعلیه تاریکی، مبارزه ترقی علیه ارتجاع را ، که بتهوون تمام زندگی و کار خود را وقف آن کرده بود باقدرت نمادسازی می‌کند. این مبارزه اغلب با مبارزه ای بین کلید مینور سیاه و کلید ماژوردرخشان دل گرم کننده توصیف می‌شود. پایان سمفونی نهم به پیروزی این ایده کمک و ازآن تجلیل می‌کند: جامعه آینده که در آن آزادی، برابری ،رفاقت عمومی تحقق می‌یابد، جامعه ای که درآن شادی حاکم است.

موومان اول مبارزه ای بزرگ، مقاومتی قهرمانانه علیه شرایط ناسازگار را به تصویر می‌کشد. بتهوون ارتجاع دولت مترنیخ را " هرج و مرج و یاسی که ما درآن زندگی می‌کنیم" توصیف می‌کند. این امربا موسیقی تیره افتتاحیه

[۱]-کنگره وین کنفرانس دیپلماتیک بین‌المللی در سال ۱۸۱۴- ۱۸۱۵ برای ساختن نظم سیاسی اروپا بعد از سرنگونی ناپلئون اول امپراطور فرانسه بود- مترجم

به نمایش درمی‌آید، و تم اول (D) دی مینور مایوس کرننده است. تم قهرمانانه با اولین پیش بینی ملودی شادی با تمام قدرت در(B) ب ماژور شکسته می‌شود. این قطبی شدن بین مینور و ماژور دوبازیگرعمده سمفونی را به نمایش می‌گذارد.

در پایان موومان مبارزه از بین نرفته است، وضعیت "یاس" به چالش کشیده می‌شود، اما ازبین نمی‌رود. یک مارش عزای رسمی درD (دی) مینور، با حالت مبارزه جویانه و باوربه پیروزی، با مایه قهرمانی که به صورت هم آوا اجرا می‌شود موومان را به پایانی تیره حرکت می‌دهد.

موومان دوم با دی مینورآغازمی‌شود، اما به رقص شادی در اف ماژور تبدیل می‌شود. تمام ارکستر یک تم رقص شادمانی را می‌نوازد. تکرار تم حس همهمه ای شلوغ را افزایش می‌دهد، قطعه آخر با حرکت سرزنده ای دنبال می شود. قره نی و کلارینت آهنگ شادی می نوازند که یادآور موسیقی بومی اسلاواست. این ملودی محلی قدرتمند، شادی مردم، با پایان درخشان و خوشبینانه موومان دردی ماژور وارد جهان خالی از شادی موومان اول می‌شود.
موومان سوم با یک آداجیو(اجرای آهسته آهنگ) شگفت انگیز، تصورویاگون شادی و صلح دوستی انسان، با شرکت فعال موومان دوم در زندگی برابری می‌کند. ویلون‌های نخست تم روح نواز اصلی را می‌نوازند، دگرگونی‌های آن به صورت فزاینده ای موومان را سیال می‌کند. ناگهان، هیاهوی هشدارگونه با تعمیق در رویا وعده پیروزی می‌دهد. ملودی با عرضه احتمالاتی از آن دنیای دوست داشتنی صلح و شادی اوج می‌گیرد.
اوج موومان پایانی زندگی درجامعه، در شادی و صلح، نگاهی آرمانی را به نمایش می گذارد. بتهوون برای اولین باردر موسیقی سمفونی، برای بیان این ایده آل‌های انقلابی، پیروزی با مبارزه، با یاری از آواز انسانی ابزار و صوت را ترکیب کرد.

بتهوون درآغاز موومان پایانی زمینه‌ای را که باید به خاطر رسیدن به این آرمان، حاکمیت دشوار کسب شده‌ی شادی و آزادی طی‌شود مورد بررسی قرار می‌دهد. فریاد وحشی و بد آهنگ در غرش دی مینور آغاز تیره موومان اول را به یاد می‌آورد. تم نشاط انگیزبی قرار یادآوری شده هنوز نه منبع شادی حقیقی است، نه نوای رویایی اداجیوی موومان سوم. بتهوون زمینه را به صورت موسیقایی با وادار کردن سازهای زهی خفیف به نمایش قهرمان آماده می کند، که به تدریج تم های اصلی سه موومان قبلی را رد می‌کند، تا سرانجام تم "شادی" وهمراه با آن پیام کل بشریت را در آغوش گیرند.

این ملودی ساده به سبک یک آهنگ مردمی است. آهنگی است که جامعه انسانی، جامعه‌ای ازمردم را توصیف می‌کند که همان طور که شعر شیلر می گوید با عمل بزرگی پیروزشده اند، و کسانی هستند که برای تغییر جهان از وضعیت یاس به جهان صلح عمومی، شادی و آزادی فرا خوانده شده اند. بتهوون اکنون سرود بلند خود را به شادی می‌خواند. ما باز درقلمرو موسیقی بی‌کلام هستیم.

دریک حرکت هماهنگ پرنشاط مارش پیروزی تم شادی را می‌شنویم. در ابتدا، ویلن‌ها و ویلن سل‌ها برآهنگ غالبند و، با صداهای چندصدایی مضاعف باس‌ها و قره نی‌ها همراهی می‌کنند. سپس تم شادی درکُر چند صدایی آلات برای مارش پیروزی کل ارکستر اوج می گیرد. مکث ناگهانی، صداهای تردید خودشان را اظهار می‌کنند، فریادی از وحشت به غرق شدن همه چیز در یاس تهدید می‌کند. اکنون خواننده باریتون، صدای بشریت، وارد می‌شود.

مارش به طوفان نیرومندی گسترش می‌یابد. به شادی جامعه انسانی هم تنها می‌توان با مبارزه دست یافت. دو گانه صلح و شادی جدایی ناپذیرند. دسته سرایندگان با ملودی شادی در دی ماژور درارکسترکامل پیروزمی‌شود. بتهوون از" بال نجیب" صلح می‌خواند، که در زیبایی تک نوازی کوارتت می‌درخشد. پایان غرنده ارکسترال با تغییر پذیری‌های ملودی شادی این سمفونی قدرتمند را به پایان می‌رساند.

درسال ۲۰۱۷، در سفر به سوریه از یک مدرسه ابتدایی چند فرقه ای در حمس دیدارکردیم. بمب گذاران انتحاری سی کودک و والدین بسیاری را قتل‌عام کرده بودند. درآن جا دختران جوان از ما استقبال کردند که "شادی" را به عربی می‌خواندند: تمام مردم دربشریت مشترک به هم پیوسته اند.

اتحادیه اروپا در سال ۱۹۸۵ "شادی" را به عنوان سرود خود پذیرفت، با این حال تحریم‌های سخت اتحادیه اروپا علیه سوریه دسترسی به غذا، سوخت و امکانات سلامتی را برای مردم دشوار می‌سازد. چنین اقدام‌هایی در برابر پیام انسانی بتهوون افراشته می شود.

سرچشمه :Socialist Voice

بازگشت به فهرست

اجرای سمفونی ۹ بتهوون به رهبری ریکاردو موتی ارکستر سموفونیک شیکاگو

در ادامه متن سُرودِ شادی شیلر تقدیمِ خوانندگان می‌شود.

شادی!

اثر فردریش شیلر/ مترجم: کامران جمالی

ای شعله‌ی شکوهِ خدایان

ای دختر بهشتِ اساطیر!

ما در حریمِ قدسِ تو پا می‌نهیم شاد.

بار دگر فسونِ تو پیوند می‌دهد

آن‌چه جمود داد به قهر وُ غضب به باد؛

انسان شود برادرِ انسان

هرجا عطوفتِ تو بال وُ پَر بُگشاد.

صدها هزارها! میلیون‌ها! به‌روی هم

این بوسه‌ای‌ست نثار جهان ما آغوش خویش را بگشاییم.

آن‌جا فراز خیمه‌ی اخترْکوب

کرده‌ست خانه، آن پدر مهربان ما.

هرکس که کیمیای سعادت – رفیق – یافت

یا آن‌که داشت بانوی دل‌بندی

حتی

آن کس که در تمامی سیاره‌ی زمین

تنها

خود را شناخته است–

از شور شادمانی ما بهره یافته است.

اما

باید برون حلقه‌ی ما مویه‌گر شود

آن جانور که روی ز شادی بتافته است.

دارد هماره پاس محبت را

هرکس که هست ساکن این حلقه‌ی کبیر.

آن‌گه محبت است

تا روشنایِ فلک رهنمونِ ما

آن‌جا که

آن ذاتِ ناشناس نشسته است بر سَریر.

هرکه زنده است شادمانی را

نوشد از سینه‌ی طبیعت پاک،

هرکه نیکوست، هرکه بدکار است

در پی ردِ سرخ او بر خاک.

شادی است آن‌که بر تمامی ما

بوسه‌ها داده است و میوه‌ی تاک.

تاک، آری، رفیقِ تا دمِ مرگ.

ذوق بر جفت، کرم را هم داد

و «کروب» ایستانده در بر حق.

میلیون‌ها!

به ستایش نشسته‌اید او را؟

ای جهان!

می‌شناسی تو خالق خود را؟

پیِ او باش بر فراز سپهر!

خانه‌اش در ورای کوکب‌ها.

شادی‌ست نامِ کلکِ پراعجاز

نقشی از او، طبیعت جاویدان.

از شادی است گردش هفت اختر

هفت اختر محاط به گردونه‌ی زمان.

در این سپهر، تابش خورشیدها از اوست،

از شوق اوست گل شدنِ هرجوانه‌ای،

از اوست گردش همه اجرامِ دور که

اخترشمار هم ندهد زان نشانه‌ای.

همچنان اختران که می‌گردند

بر مدار شکوه‌مند سپهر

ره سپارید ای برادرها!

در رهی پرمهر

شاد، چون قهرمان به سوی ظفر.

رهروانِ شکیب‌آئین را

شادی است آن‌که می‌زند لبخند،

از پسِ پشتِ آتشین مرآت–

نام‌اش آئینه‌ی حقیقت‌ها.

ره نماید به طالبان آن‌گه

تا ستیغ همه فضیلت‌ها.

بر بلندای کوه ایمان، هان!

بیرق او در اهتزاز است،

وز شکافی که سر زد از تابوت

شد برون، در صف ملایک شد

با ملایک کنون هم‌آواز است.

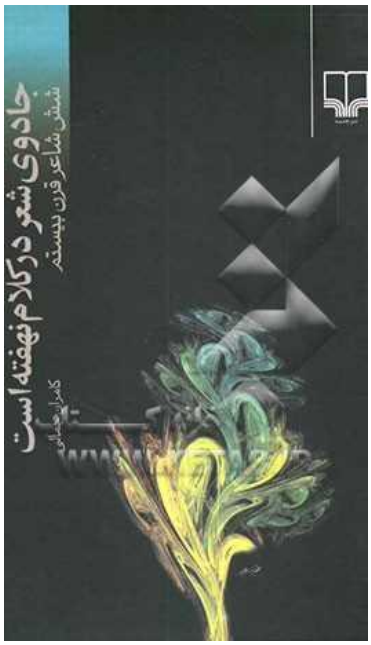
رفقا!

هم دلیری و هم شکیبایی

تا جهان بهین شکیبایی

زان فرازان یکی خدا آخر

می‌دهد اجر این شکیبایی

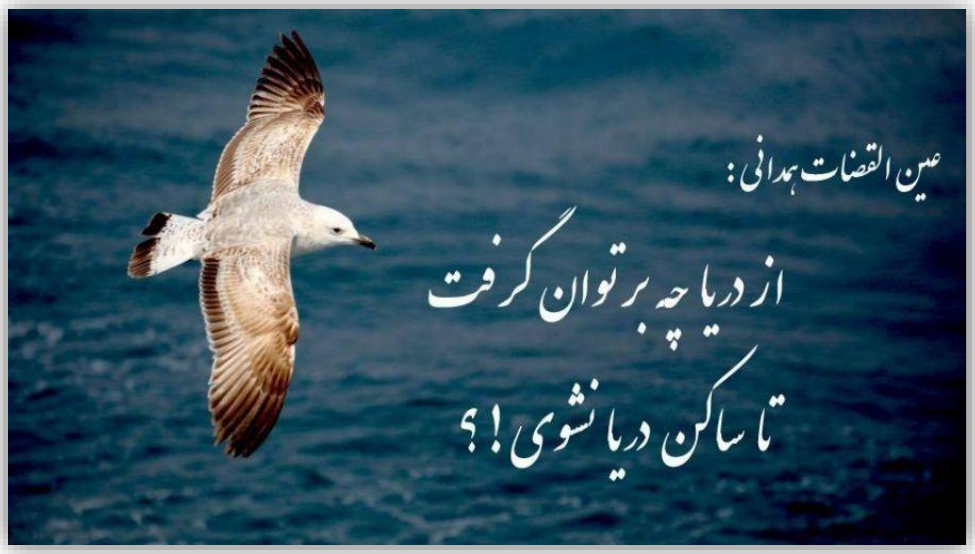


برگرفته از: کتاب : «جادوی شعر در کلام نهفته است – شش شاعر قرن بیستم» (نشر چشمه، ۱۳۸۵)

«سُرودِ شادی» اثر فردریش شیلر (۱۸۰۵ – ۱۷۵۹) در کشورهای آلمانی زبان از همان شهرتی برخوردار است که "میازار موری که دانه‌کش است..." اثر فردوسی در سرزمین‌های فارسی زبان. شیلر این شعر را در سال ۱۷۸۵ سرود و در سال ۱۸۰۳ تغییراتی در آن داد و «سُرودّ شادی» را به گونه‌ای که اکنون ترجمه شده است، درآورد.

بتهوون برای نخستین بار کلام را وارد سمفونی کرد و چه کلامی برتر از «سرود شادی» شیلر؟ سرودی که بتهوون از ۱۶ سالگی با آن زیسته و شیفته‌ی آن بود. درباره‌ی شهرتی که ادغام این کلام و آن موسیقی برای یک‌دیگر به ارمغان آوردند، باید گفت که هیچ‌کدام داین دیگری نیست. روی این شعر تا کنون بیش از چهل بار موسیقی تصنیف شده است. فرانتس شوبرت آهنگ‌ساز بزرگ اتریشی یکی از این چهل نفر بود. «ترانه‌ی شادی» امروز سُرودِ اروپای متحد است.

بازگشت به فهرست

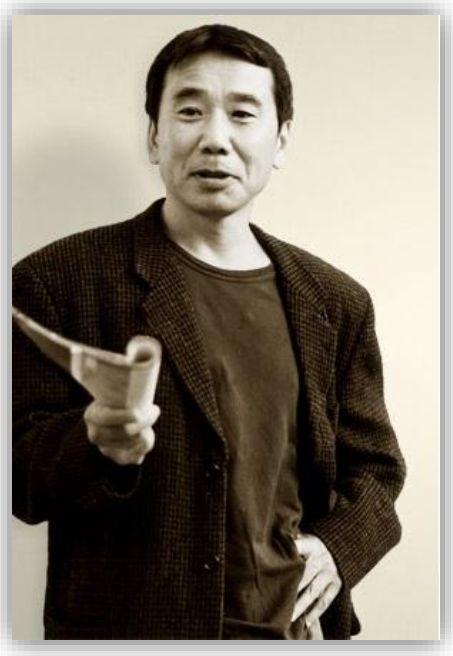


ادبیّات

هاروکی موراکامی Haruki Murakami

ژاپن سرزمینِ عجیبی است. ادبیّاتِ این سرزمین هم هویّتی منحصربه‌فرد و خاصّ دارد و آثارِ ادبی‌اش در میان آثارِ شرقِ دور سرآمدند. این سرزمین در دورانِ معاصر هم نویسندگانِ ارزنده‌ای را تقدیم دنیای ادبیّات کرده است که آثارشان در تمامِ دنیا با استقبال مواجه شده‌اند. یکی‌از این نویسندگان هاروکی موراکامی است. این نویسندهٔ مشهورِ ژاپنی را برای نوشتنِ داستان‌های زیبا به‌سبکِ رئالیسمِ جادویی در جهان می‌شناسند.

تولد و کودکی موراکامی در ژاپن



هاروکی موراکامی متولد ۱۲ ژانویه ۱۹۴۹ در کیوتو است. او در سال‌هایی به دنیا آمد که جنگ جهانی دوم تازه به پایان رسیده بود و ژاپن به‌عنوان بازنده‌ی جنگ همچنان درگیر تبعات آن بود. او تنها فرزند خانواده‌اش بود و پدر و مادرش هر دو معلم بودند. دوران کودکی و نوجوانی این نویسنده زمانی است که فرهنگ ژاپنی به‌شدت تحت تأثیر دنیای غرب و شرق است. نوجوانان کم کم شبیه آمریکایی‌ها لباس می‌پوشند، ادبیات روسی می‌خوانند و موسیقی جز گوش می‌کنند. او متعلق به دوران تغییر ژاپن است و همین موضوع او را در آینده به نویسنده‌ای خاص تبدیل می‌کند. نویسنده‌ای که در ژاپن خیلی‌ها به او می‌گویند غرب‌زده یا حتی آمریکایی، اما همین غرب‌زدگی باعث شده است آثارش در اروپا و آمریکا با استقبال بسیار زیادی مواجه شوند. تا امروز کتاب‌های موراکامی به بیش از ۵۰ زبان زنده دنیا برگردانده شده‌اند و هر روز افراد بیشتری این کتاب‌ها را می‌خوانند.

موراکامی برخلاف بسیاری از نویسندگان بزرگی که می‌شناسیم از کودکی و نوجوانی علاقه‌ای به نویسنده شدن نداشته است. او در دانشگاه هنرهای نمایشی واسدا درس خواند و سه سال بعد از فارغ‌التحصیلی یعنی در سال ۱۹۷۱ با همسرش که از دوستان دوران دانشگاهش بود ازدواج کرد. آن دو یک کلوپ موسیقی داشتند که موسیقی جاز در آن پخش می‌شد و همراه گربه‌شان زندگی آرام و بی‌دردسری را می‌گذراندند.

هاروکی و ورود به دنیای نویسندگی

داستان مشهوری درباره‌ی ورود هاروکی به دنیای نویسنده‌ها وجود دارد؛ سال ۱۹۷۹ بود که ایده‌ی کتاب به آواز باد گوش بسپار وسط یک مسابقه‌ی بیس بال در ورزشگاه به ذهنش رسید و او روی یکی از مبل‌های کلوپش نوشتن آن را شروع کرد. نتیجه فوق‌العاده بود، این کتاب جایزه‌ی گوتزو را برای نویسنده به ارمغان آورد و موراکامی را از یک صاحب بار و کلوپ که کارش شستن ظرف‌ها یا برنامه‌ریزی حضور خواننده‌ها در کلوپ بود به

دنیای نویسندگان پرتاب کرد. موفقیت این کتاب هاروکی را وادار کرد به نوشتن بیشتر فکر کند و در نتیجه دومین جلد از سه‌گانه‌ای که بعدها به سه‌گانه‌ی موش معروف شد منتشر شد. این کتاب پین بال ۱۹۷۳ نام دارد. ماجرای این سه‌گانه با چاپ تعقیب گوسفند وحشی در سال ۱۹۸۲ پایان یافت. این کتاب جایزه‌ی ادبی نوما را در همان سال برای موراکامی به ارمغان آورد. تا این زمان هنوز هیچ‌کس در دنیا این نویسنده‌ی نوظهور را نمی‌شناخت اما او دیگر بارش را تعطیل کرده بود و نویسندگی را به‌عنوان شغل اصلی‌اش در سال‌های بعد انتخاب کرد.

موراکامی از ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۹

این سال‌ها، سال‌های پرکاری در زندگی نویسنده به حساب می‌آیند و بسیاری از کتاب‌های نویسنده در این دوران منتشر شده‌اند. او کیوتو را رها کرد و در شهرهای کوچکی مانند فوجیتساوا و سندایگا اقامت کرد تا بیشتر روی شغل جدیدش تمرکز کند. سال ۱۹۸۵ سرزمین عجایب بی‌رحم و ته دنیا از این نویسنده منتشر شد که جایزه‌ی داخلی دیگری را برایش به ارمغان آورد. جنگل نروژی اثر بعدی او در این سال‌هاست که بعدها در غرب با استقبال مواجه شد و از روی آن فیلم هم ساخته شده است. این کتاب نگاه به یک رابطه از دست رفته است که باعث مشکلات روانی دختری جذاب شده است و زندگی امروزش را هم کاملاً تحت تأثیر قرار داده است.

موراکامی در سی و سه سالگی، یعنی در ۱۹۸۲ یک روتین جالب را به زندگی خود اضافه کرد. او از آن زمان تا امروز، هر روز چند کیلومتر می‌دود و از این موضوع به‌عنوان روشی برای تمرکز مجدد و تمدد اعصاب استفاده می‌کند. در سال ۲۰۰۸ کتابی با عنوان «وقتی از دویدن حرف می‌زنم از چه حرف می‌زنم» از این نویسنده منتشر شد که شرحی بر خاطراتش در این زمینه است.

موراکامی در آمریکا

هاروکی موراکامی در سال ۱۹۸۹ برای اولین بار به آمریکا دعوت شد تا در مراسم انتشار تعقیب گوسفند وحشی به انگلیسی شرکت کند. او چند باری در مقابل این دعوت مقاومت کرد اما سرانجام در ۲۱ اکتبر او و همسرش به فرودگاه نیویورک رسیدند. آن‌ها در طول اقامتشان در نیویورک در مراسم‌های مختلفی حضور پیدا کردند و تصمیماتی برای ترجمه‌ی سایر آثار این نویسند به انگلیسی گرفته شد. موراکامی در طی سال‌های بعد اروپا را گشت و در آمریکا اقامت داشت. او برای مدتی در دانشگاه پرینستون نویسندگی خلاق تدریس می‌کرد و کم کم به شهرت زیادی در جهان غرب هم دست پیدا کرد. موراکامی در سال ۲۰۰۱ به ژاپن بازگشت اما این بار همه در دنیا او را می‌شناختند.

هاروکی موراکامی به دیدار هایائو کاوای می‌رود

یکی از ثمرات سال‌های زندگی هاروکی در آمریکا کتابی به نام هاروکی موراکامی به دیدار هایائو کاوای می‌رود است. هایائو کاوای روانشناس ژاپنی ساکن آمریکاست که از مکتب یونگ پیروی می‌کند. این دو نفر طی دو شب مصاحبه‌هایی انجام دادند که نوعی پیوند میان ادبیات و روانشناسی است. گفتگوهای این دو نفر مسائل زیادی را در بر می‌گیرد اما هسته‌ی اصلی این صحبت‌ها همان تغییری است که ژاپن مجبور است آن را بپذیرد. موراکامی این کتاب را در قالب دو قسمت اصلی شب اول و شب دوم نوشته و هرکدام شامل ۱۲ بخش هستند. این

نوشته‌ها مردم ژاپن و در کنار آن‌ها مردم دنیا را به تفکر بیشتر فرا می‌خواند و سعی می‌کند جنبه‌های مختلف زندگی از فردیت تا جهان شمولی و دین و... را بررسی کند.

سایر کتاب‌های هاروکی موراکامی

موراکامی از سال ۲۰۰۰ تا به امروز هم کتاب‌های ارزشمند زیادی نوشته است. او داشتن اعتماد به نفس و سخت‌کوشی را راز تبدیل‌شدن به یک نویسنده‌ی عالی می‌داند و خودش در به کار گرفتن این عناصر بسیار موفق عمل کرده است.

کتاب بعد از زلزله از این نویسنده در سال ۲۰۰۰ منتشر شد. این مجموعه داستان کوتاه، حاوی ۶ داستان است و به خشونت پنهان در جامعه ژاپن پرداخته است. نام این کتاب به زلزله‌ی سال ۱۹۹۵ در کوبه اشاره دارد که خسارت مالی و جانی زیادی داشت. دو سال پس از این کتاب مهمترین اثر موراکامی منتشر شد. کافکا در کرانه کتابی است که دنیا موراکامی را با آن هرچه بیشتر شناخت. این کتاب دو داستان موازی را روایت می‌کند و فصل‌های زوج و فرد آن به روایت‌های مختلفی اختصاص دارند. این کتاب اوج هنر نویسندگی موراکامی است. اثر دیگری که باید به آن اشاره کنیم کتاب پس از تاریکی است. این داستان، روایت زندگی شبانه در توکیو است و نوع نگاه نویسند به زندگی مدرن در دنیای ما در آن نهفته است.

آخرین کتاب موراکامی که در سال ۲۰۲۰ منتشر شد اول شخص مفرد نام دارد. این مجموعه داستان کوتاه اثر بسیار مشهوری است و تمام داستان‌های آن از زبان اول شخص روایت می‌شوند. کتاب‌های موراکامی در ایران ترجمه و منتشر شده‌اند و انتشارات خوب و چشمه این آخرین کتاب نویسنده را هم در بازار کتاب ایران عرضه کرده‌اند.

جوایز بین المللی موراکامی

هاروکی موراکامی تا دهه‌ی نود تنها در ژاپن نویسنده‌ی شناخته شده‌ای بود و جوایز ادبی مهمی را هم دریافت کرده بود اما او صاحب جوایز بین‌المللی ارزشمندی هم هست. جایزه‌ی فرانتس کافکا، جایزه بین‌المللی داستان کوتاه فرانک اوکانر و جایزه فانتزی جهان تعدادی از جوایزی هستند که او دریافت کرده است. موراکامی در سال ۲۰۱۵ در فهرست تأثیرگذارترین افراد جهان قرار گرفت.

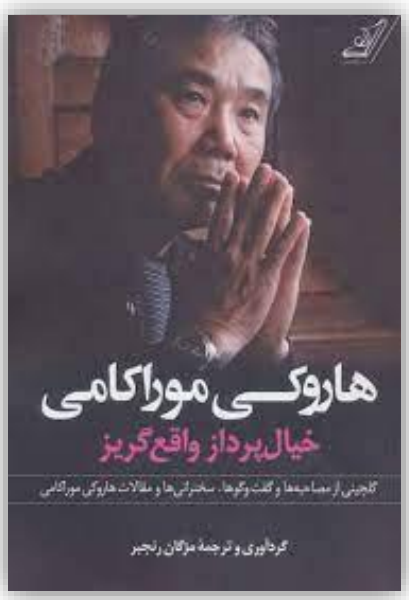
بازگشت به فهرست

اوّل شَخصِ مُفرد

هاروکی موراکامی –ترجمه : علی اصغر راشدان

با بیتل ها/ (چهارمین داستان از داستان‌های پیوسته ی به روایت اول شخص مفرد)

چیزی که درباره ی بالارفتن سن عجیب می بینم، این نیست که مسن‌تر شده ام. نه این که جوانیم، بدون این که متوجه باشم، گذشته و پا به سن گذاشته ام. چیزی که غافلگیرم می کند، این است که هم نسلهای من مسن شده اند، چگونه تمام دخترهای قشنگ وسرزنده ای که می شناختم، حالابه اندازه ای پابه سن گذاشته اندکه دارای یکی دونوه شده اند.



این مقوله کمی نگران کننده است – غم انگیز، گرچه من ازاین واقعیت که مشابه آنهاپیرشده ام، هیچوقت اندوهی حس نکرده ام. فکرمی‌کنم چیزی که وامی‌داردم احساس اندوه کنم، درباره دخترهائی است که می شناختم وپیرشده اند. این مقوله مجبورم می‌کنددوباره بپذیرم که رویاهای جوانیم برای همیشه رفته‌اند. مرگ یک رویا، به نوعی می‌تواندوه بارتر از مرگ یک موجود زنده باشد. گاهی اوقات تمامی این مقوله نامنصفانه به نظرمی‌رسد .

دختری هست – منظورم زنی‌ست که قبلا یک دختربود– که خوب به خاطرمی‌آورم، گرچه اسمش را نمی‌دانم وطبیعتانمی‌دانم الان کجاست یاچه کار می‌کند. چیزی که درباره ی دخترمی‌دانم، این است: به همان مدرسه ای می‌رفت که من می‌رفتم و سال رفتن مانم هم مشابه بود (زمانی که نشان روی پیرهنش هم همرنگ نشان روی پیرهن من بود) واین که دختربیتل‌ها را واقعا دوست داشت. غیراز این‌ها، هیچ چیزدیگردرباره ی دخترنمی‌دانم.

این قضیه درسال ۱۹۶۴و اوج جنون بیتلیسم و اواخر پائیز بود. نیم ترم مدرسه‌ی جدید شروع شده بود و مسائل شروع می‌شد به دوباره روی روال افتادن. دختردرحالی‌که پیرهنش می‌لغزید، باعجله طرف پائین راهرو دراز و تیره‌ی ساختمان قدیمی مدرسه می‌رفت. من تنها فرد دیگر آن‌جا بودم. یک ال.پی را انگارکه چیزی گران بهاست، روی سینه‌ی خودمی چسباند. ال. پی بابیتل‌ها. همان یکی سرزنده ی سیاه وسفید، باتصویرسایه روشن چهاربیتل. به دلایلی، به علتش مطمئن نیستم، امااز این که تصویراصل بود، خاطره ی روشنی دارم. نسخه ی انگلیسی آلبوم بود، نه نسخه ی آمریکائی یاژاپنی .

دخترزیبائی بود. حداقل ازنظرمن، جذاب به نظرمی‌رسید. بلندقدنبود، گیس‌های بلندسیاه، ساق‌های باریک ورایحه ای دوست داشتنی داشت. (این مقوله می‌توانست یک خاطره باشد، نمی‌دانم. شایدهم کلاهیچ رایحه‌ای نداشت. پس این چیست که به خاطرمی آورم، انگاروقتی ازکنارم گذشت، رایحه‌ای مسحورکننده و جذاب به طرفم پراکند). تحت تاثیرافسونش قرارم داد – دخترخوشگل بی نام، بیتل‌هاراروی سینه‌اش چسبانده بود .

قلبم به تپش درآمد، به نفس نفس زدن افتادم، مثل این بودکه انگارتمام صداها خاموش شدند، انگار ته استخری فرورفتم. تمام چیزی که توانستم بشنوم، زنگ زدن محویک ناقوس، درعمق گوش‌هایم بود. انگارکسی ناامیدانه،

سعی می‌کرد پیامی حیاتی برایم بفرستد. تمام این قضایا ده- پانزده ثانیه طول کشید. قبل ازاین‌که تشخیص دهم، محوشده بود. پیام بحرانی موجود در آن‌جا، شبیه چنبره ی رویاها، ناپدیدشد. تنهامثل مهم‌ترین مقولاتی بودکه درزندگی اتفاق می‌افتند.

یک پرتوتیره ی راهرو یک دبیرستان، یک دختر زیبا، خش خش لرزش پیراهنش، بابیتل‌ها.

تنها زمانی بودکه دختر را دیدم. دردوسال مانده به فارغ التحصیل شدنم، هیچ‌وقت دوباره دونفری ازیک پیاده رونگذشتیم، درباره‌اش فکرکردن، واقعاعجیب است. دبیرستانی که می‌رفتم، یک مدرسه بزرگ عمومی، روی بلندی تپه‌ای در شهرکوب بود. باحدود ۶۵۰ شاگرد در هردوره. (ما به اصطلاح بچه‌های نسل رونق بودیم، روی این حساب، درآن‌جا خیلی ازماها بودند).در واقع، هرکدام دیگری را نمی‌شناخت. من اسامی را نمی‌دانستم، یااکثریت قریب به اتفاق بچه‌های مدرسه را نمی‌شناختم. درعین‌حال، از وقتی تقریبا هر روز می‌رفتم مدرسه، اغلب ازهمان راهرو استفاده می‌کردم ، تقریباتاحدعصبانیت ناراحت می‌شدم که هیچ‌وقت یک باردیگر دخترخوشگل را ندیدم. هربارازآن راهرو می‌گذشتم، دختررا جستجو می‌کردم. ناپدیدشده بود، مثل دود؟ انگارآن بعدازظهر اوایل پائیز، نه یک شخص واقعی، بلکه یک نوع چشم انداز رادیده بودم. شاید لحظه‌ای ازکنارهم گذشته بودیم، او را درذهنم ایده‌آلیزه کرده بودم. نکته این بودکه حتی اگر واقعا دوباره می‌دیدمش، نمی شناختمش (فکرمی‌کنم آخرین احتمال محتمل‌ترین است .(

بعد، چند زن جدید را شناختم و باهاشان بیرون رفتم. گرچه هربارکه بازن تازه ای دیدارمی‌کردم، ناخودآگاه، آرزوی تجدید آن لحظه خیره کننده که در راهرو تیره ی مدرسه، درگذشته و سال ۱۹۴۶تجربه کرده بودم راحس می‌کردم. آن هیجان ساکت و مداوم درون قلبم، حس بی نفس درون سینه ام و ناقوسی به نرمی درگوش‌هام زنگ می‌زند.

گاهی اوقات، قادربه تسخیردوباره ی این حس بودم، امادربیشتر اوقات نبودم.(بدبختانه، ناقوس به اندازه ی کافی زنگ نزد). اوقاتی دیگرموفق شدم آن را درکنترل بگیرم، تنها بگذارم درمیان انگشت‌هایم بلغزد. در هر صورت، احساسات اوج گرفت، وقتی این اتفاق افتاد، به عنوان نوعی دماسنج عمل کرد و من برای اندازه گیری شدت اشتیاقم، استفاده کردم .

وقتی نتوانستم آن احساسات را در دنیای واقعی به دست آورم، به آرامی گذاشتم خاطراتم ازآن احساسات، دردرونم بیدارشوند. دراین راه، خاطره یکی از پرارزش‌ترین ابزار احساسیم شد، حتی یک وسیله ی بقا. شبیه یک بچه گربه ی گرم که به آرامی توی جیب یک کت بزرگ پیچیده شده و به خواب عمیقی فرورفته باشد.

یک سال قبل از آن که دختر را ببینم، زمان اولین شهرت جهانی شان بود. درآوریل ۱۹۶۴، اوج پنج نقطه ی نمودارهای تک آهنگ آمریکا را قبضه کردند. موزیک پاپ هیچ‌وقت مقوله‌ای شبیه جنون بیتل‌ها ندیده بود. آن‌هاپنج آهنگ داغ بودند: (۱) نمی‌تونی واسه م عشق بخری!(۲) پیچ وتاب وفریاد (۳) اون عاشق توست (۴) می‌خوام دستتوبچسبم. (۵) خواهش می‌کنم خوشحالم کن. « نمی‌تونی واسه م عشق بخری »، به تنهائی، بیشتراز دو میلیون پیش سفارش داشت. قبل ازبه فروش گذاشتن صفحه اصلی، آن را دو برابر پلاتین می کند. البته بیتل‌هادرژاپن هم به طورعظیمی مشهوربودند. رادیو را روشن که می‌کردی، شانس شنیدن یکی ازآهنگ‌هاشان راداشتی. من شخصاآهنگ‌هاشان رادوشت داشتم، تمام آهنگ‌های داغ شان را می‌شناختم. ازمن بخواهیدکه آهنگ‌هاشان رابخوانم، تمامشان را می‌توانم بخوانم. درخانه مطالعه که می‌کردم، یا وانمود به مطالعه می‌کردم، بیشتروقت‌ها، رادیودرحالت انفجاربود. امااگرواقعیت گفته شود، هیچ‌وقت طرفدارپرشوربیتل‌هانبودم. هیچ‌وقت

عملادنبال آهنگ‌های آن‌ها نبودم. برای من که موسیقی پاپ از بلندگوهای کوچک رادیو ترانزیزتوری پاناسونیکم، توی یک گوشم و نه دیگری، جاری می شد، گوش دادنی منفعل وبه سختی قابل دریافت بود. پس‌زمینهٔ موزیک برای دورهٔ بلوغ من، تصویر پس‌زمینهٔ موزیکال بود.

دردبیرستان ودرکالج، یک صفحه هم ازبیتل‌هانخریدم. خیلی بیشترمشغول جازموزیک کلاسیک بودم، وقتی می‌خواستم رو موزیک تمرکزکنم، این موزیکی بودکه گوش می‌دادم. پس انداز می‌کردم وصفحه‌های جازآهنگ‌های درخواستی مایلز دیویس و تلونیوس مونک در بارهای جاز را می‌خریدم و می‌رفتم کنسرت‌های موزیک کلاسیک. تنها خیلی بعدها بودکه اولین بارصفحه‌ی بیتل‌ها را خریدم و به طورجدی موزیک آن‌هاراگوش کردم. این مقوله داستان دیگری‌ست و برای وقتی دیگر.

ممکن است عجیب به‌نظر برسد، اماتامیانه سی‌ساله بودنم که نشستم و بیتل‌ها را از اول تاآخرگوش کردم، عجیب نبود. علیرغم این واقعیت که تصویردختری که ال.پی راتوی راهرو دبیرستانمان باخود داشت، هرگز رهایم نکرد، مدتی طولانی حسی شبیه این نداشتم که آن‌را واقعاگوش کنم. علاقه‌ی خاصی به دانستن این‌که چه نوع موزیکی در شیارهای وینیل دیسک حک شده بودکه آن‌را آن‌قدرمحکم چسبیده بود.

درمیانه‌ی سی سالگی، دوره ی کودکی و بلوغ راحسابی پشت سرگذاشته بودم. احساس اولیه ازآلبوم این بود که کارخیلی بزرگی نیست، یاحداقل نوع موزیکی نبودکه نفس را تو سینه حبس کند. ازچهارده آلبوم، شش آهنگش کارهای هنرمندهای دیگر را پوشش می‌داد. پوشش‌های مارولتز « آقای پستچی، لطفا »ازمارولتز و « بتهوون رابغل کن » ازچاک بری، خوب اجراشده بودند، حتی الان هم گوش می‌کنم، تحت تاثیرقرارمی‌گیرم. امابااین‌حال، آن‌هانسخه‌های پوششی بودند. ازهشت آهنگ اصلی، گذشته از« تمام عشق من » ازپل، هیچ‌کدام شگفت آور نبودند. نشانه های داغ کننده ای وجود نداشت و در حالی که روحیه مبتکرانه شان را در انتشار آلبوم ستایش می‌کردم، این مقوله تنها شامل مواد تازه بود و نه بازیافت‌های تجریدی، اولین آلبوم بیتل‌ها « لطفاخوشحالم کن »، درگوش‌های من، اساساً بدون برداشتی مثبت، بیشترپر جنب و جوش و متقاعد کننده بود. باتمام این تفاصیل، احتمالاً به لطف تمایل بی پایان طرفداران بیتل‌هابه خاطرآهنگ‌های جدید. این آلبوم دوم، اولین بار در بریتانا رتبه‌ی اول شد و این موقعیت را بیست ویک هفته برای خود حفظ کرد. درآمریکاعنوان آلبوم تبدیل شدبه « دیداربیتل‌ها »، بااضافه شدن چندآهنگ دیگر، (گرچه تزئین پوشش به همان شکل ماند.) چیزی که احتمالا دلیل این پدیده فوق العاده شد، میل پرشور طرفداران آن‌هابود، شبیه مسافرهای تشنه ی آب، بعدازگذشتن ازکویر – برای یک فراورده ی تازه ی موزیک بیتل‌ها، به اضافه ی تصویرپوشش تک رنگ خاطره انگیزسایه روشن چهارنفر از آن‌ها .

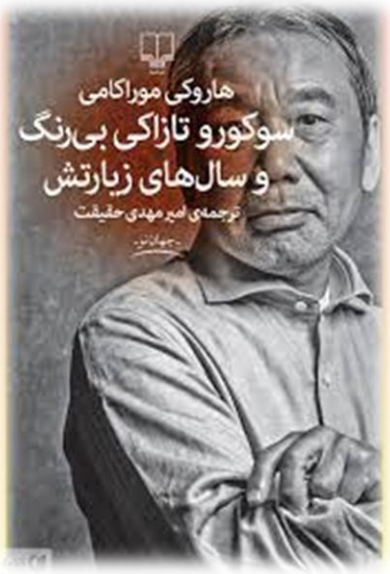
چیزی که جذب چشم اندازم کرد، دختری بودکه آلبوم رامثل یک چیزپرارزش چسبیده بود. تصویرروی پوشش راکه برمی‌داشتی، احتمالاصحنه آن‌طور جادویم نمی‌کرد، که کرد. به‌طورحتم موزیک بود، اما مقوله ی دیگری دربین بود، چیزی خیلی عمیق تر. آن تابلو دریک لحظه توقلبم حک شد – یک نوع چشم انداز روحی که توانست تنها درآن‌جاپیداشود، درسنی معیین، درمکانی مشخص ولحظه‌ای مشخص اززمان.

برای من، رویداد سال بعد، ۱۹۶۵، بمب باران ویتنام شمالی به دستور جانسون وتشدیدجنگ، یاکشف فضای جدیدی ازگربه وحشی در جزیره ایریوموت، مهم نبود، مگراین واقعیت که یک دوست دخترپیداکردم، کلاس اول، هم کلاس بودیم، این قضیه تاسال دوم که شروع کردیم به بیرون رفتن، وجود نداشت.

برای دوری ازهرنوع درک نادرست، دوست دارم این مقدمه را بگویم که من خوش چهره نیستم و هیچ‌وقت یک ستاره ی ورزش نبوده ام و نمره هایم هم درمدرسه کمتر از درخشان بوده. آواز خواندنم هم چیزی را به عنوان آرزو در من برجا گذاشت و باکلمات هم میانه‌ای نداشتم. مدرسه که بودم و سال‌های بعدازآن، هجوم دخترها را در اطرافم نداشتم. این یکی از چند چیزیست که درزندگی نامطمئن، می‌توانم بااطمینان بگویم. باتمام این تفاصیل، انگار همیشه دختری دراطرافم بودکه به هردلیلی، به نظرم جذاب می‌رسید. برای دلیلش، سرنخی ندارم، امااوقات صمیمت باآن دخترها، می‌توانستم بامقداری خوشحالی، لذت ببرم. بابعضی ازآن‌ها، دوستهای خوبی بودیم و هرازگاه، قضیه به مرحله‌ی بعدی می‌کشید. دختری که دارم درباره اش بحث می‌کنم، یکی ازآن‌ها بود – اولین دختری که واقعا باهاش آشنائی نزدیک داشتم.

اولین دوست دخترم، ریزنقش و جذاب بود. آن تابستان، هفته‌ای یک باربه دیدنش می‌رفتم. آن بعدازظهر، لب‌های کوچکش را تمام قد بوسیدم وپستان‌هایش راتوی پستان بندش مالیدم. لباس سفید بی آستین پوشیده بود و گیس‌هاش بوی شامپوی گیاهی می‌داد.

تقریباعلاقه‌ای به بیتل‌ها نداشت. سرش توی جازهم نبود. چیزی که به شنیدنش علاقه داشت، موزیک ملایم بود.



چیزی که موزیک طبقه ی متوسط نامیده می‌شود – ارکسترمارتوانی، پرسی فیت، راجر ویلیامز، اندی ویلیامز، نت کینگ کول و امثالشان. (درآن زمان، طبقه‌ی متوسط اصطلاحی تحقیرآمیز نبود). درخانه‌اش، کپه‌هائی ازاین سنخ صفحه ها بود – چیزی که این روزها به عنوان گوش دادن آسان، طبقه بندی می‌شود.

بعدازظهر، تواطاق پذیرائیش، صفحه ای روی صفحه گردان گذاشت – خانواده ش یک سیستم استریوی چشمگیربزرگ داشت – روی کاناپه ی راحتی بزرگ نشستیم وهم را بوسیدیم. خانواده ش بیرون وجائی رفته بودند، تنها ما دو نفرآن‌جابودیم. صادقانه بگویم، دروضعیتی شبیه آن، درواقع پخش چگونه موزیکی، برایم مهم نبود .

چیزی که درباره‌ی تابستان۱۹۶۵به خاطرمی‌آورم، لباس سفید و رایحه‌ی گیاهی شامپوی دختراست. احساس وحشتناک پستان بندسیمی او (پستان بندی که در آن زمان بیشتر شبیه قلعه بود تاتکه ای اززیرپوش.) واجرای ظریف ماکس اشتاینر « تمی ازمکانی تابستانی » بااجرای ارکسترپرسی فیث. حتی حالاهم هروقت « تمی ازمکانی تابستانی » را می شنوم، آن کاناپه ی بزرگ راحت به ذهنم می‌آید.

تصادفا، چندسال بعد – ۱۹۶۸، تقریباهمزمان تروررابرت کندی – وقتی بادخترهم کلاس بودیم، مردی رابه خاطرمی آورم که معلم سرخانه ی مابود و علوم اجتماعی تدریس می‌کرد و از تیرسردرخانه، خود را حلق آویزکرد. گفته شد دلیل خودکشی‌اش، بُن بستِ ایدئولوژیک بوده.

بُن بستِ ایدئولوژیک؟

این یک واقعیت است – دراواخردهه شصت، افرادگاهی اوقات زندگی خودرا می‌گرفتند، چراکه به یک دیوارضربه ی ایده ئولوژیک زده بودند. من اغلب به این قضیه فکر نمی‌کردم .

وقتی به آن بعدازظهر فکرمی‌کنم که من و دوست دخترم، روی کاناپه، درپسزمینه موزیک زیبای پرسی فیث، ناشیانه لباسمان رادر می‌آوردیم، درباره ی آن معلم علوم اجتماعی که قدم به قدم به طرف پایان مرگ ایده ئولژیک مهلکش می‌رود، یابه شیوه وراهی دیگر، محکم گره خورده دریک طناب، به طرف آن سکوت می‌رود، فکرکه می‌کنم، واقعاگرفتارحس عجیبی می‌شوم. گاهی اوقات حتی درباره این قضیه احساس بدی دارم. درمیان تمام معلم هائی که می‌شناختم، آن معلم یکی ازبهترین‌هابود. موفق بودیانه، سئوال دیگریست، همیشه سعی می‌کرد منصفانه به شاگردهایش درس بدهد. هیچ وقت بیرون ازکلاس، باهاش حرف نزدم، اما او را بااین صفت به خاطرمی‌آوردم. سال ۱۹۶۴-۱۹۶۵بیتل‌هاهم مشابه آن بود. آن‌ها « هشت روزیک هفته » را در فوریه، « بلیط سوارشدن »را درآوریل، « کمک » را درجولای و « دیروز » را درسپتابردرآوردند - همه آن‌ها درایالات متحده درصدرقرار گرفتند. به نظرمی‌رسیدانگارتمام وقت موزیک آن‌هاراگوش می‌کنیم. همه جابود، مارامحاصره می‌کرد، شبیه کاغذدیواری که هرتک اینچ دیوار را بادقت می‌پوشاند.

وقتی موزیک بیتل‌هااجرا نمی‌شد، نوبت « رولینگستون‌ها» بود « من نمی‌تونم شادباشم » یا « مردتنبوری » ببرد، یا « دوست دخترم. » بوسیله‌ی وسوسه‌ها، یا « آن احساس دوست داشتنی رو از دست داده ای » برادران رایت، یا « کمکم کن روندا » ی پسرهای ساحل، دیانا رز و سوپرمن‌هاهم یک کارداغ بعدازدیگری داشتند. یک متن ثابت ازاین نوع موزیک فوق‌العاده ولذت بخش، ازطریق رادیوی کوچک ترانزیستوری پاناسونیکم بیرون می‌تراوید. برای موزیک پاپ، واقعا سال حیرت انگیزی بود، موزیکی که نفست راپس می‌انداخت .

شنیده بودم وگفته می شدکه شادترین زمان زندگی مان، برهه ایست که آهنگ‌های پاپ واقعا برایمان مفهومی دارد و واقعاقبضه مان می‌کند. این قضیه ممکن است واقعی باشد، یانباشد. علاوه برتمام این‌ها، آهنگ‌های پاپ ممکن است جزآهنگ‌های پاپ، هیچ چیزی نباشند. واحتمالازندگی‌های ماتزئینی، اقلامی مصرفی، انبوهی از رنگ‌های زودگذر هستند و نه هیچ چیزبیشتر...

خانه ی دوست دخترم نزدیک ایستگاه رادیوی کوب بودکه من همیشه باهاش تنظیم می‌کردم. فکرمی‌کنم پدرش تجهیزات پزشکی واردیااحتمالاصادرمی‌کرد. توضیحاتش رانمی‌دانم. به هرحال،پدرش مالک شرکت خودش بودکه به نظر می‌رسید درکارش موفق است. خانه شان دریک باغ کاجستان نزدیک دریابود. شنیدم ویلای تابستانی عده ای تجاربوده که خانواده ش خریده و بازسازیش کرده اند. درخت‌های کاج درمیان نسیم دریاخش خش می‌کردند. جای کاملی بود برای گوش دادن به « تمی ازمکانی تابستانی».

سال‌هابعد، به طوراتفاقی، درگزارش آخرشب تلویزیونی سال ۱۹۴۹، فیلم « یک مکان تابستانی » رادیدم. تروی دوناوس وساندرادی هنرپیشه‌هاش بودند. یک فیلم معمولی هالیوودی و درباره ی عشق یک جوان بود. اما به‌هرحال، چفت وبست فیلم خوب جفت وجورشده بود. پرسی فیث یک نسخه باکاور موفق، باعنوان وتیترمشابه همان آهنگ، ازماکس اشتاینردارد. درفیلم، یک کاجستان نزدیک دریاهست که درزمان نمایش، درخت‌ها درنسیم تابستانی به طرف بخش دماغه نوسان دارند. آن صحنه نوسان درخت‌های کاج درنسیم، من را به عنوان استعاره‌ای از میل شدید جنسی جوانان، تحت تاثیر قرارداد. اماآن مقوله ممکن است برداشت من از آن و دیدگاه مغرضانه خودم بوده باشد.

درفیلم، تروی دوناهو و ساندرادی در آن نوع باد شدید جنسی غرق شده اند و به دلیل آن، باهمه ی انواع مسائل کلمات واقعی برخوردمی‌کنند. دریافت نادرست بااصلاحات دنبال می‌شوند، موانع، شبیه مه که بالامی‌رود، برطرف می‌شوند و درپایان، دونفر باهم می‌شوند و ازدواج می‌کنند. درهالیوود دهه‌ی پنجاه، یک پایان خوش، همیشه به

ازدواج می‌انجامد- خلق محیطی که درآن عشاق می‌توانند سکس قانونی داشته باشند. البته من و دوست دخترم ازدواج نکردیم. ماهنوزتودبیرستان بودیم وتمام کاری که کردیم، دست مالی و عملیات ناشیانه روی مبل بود با« تمی ازیک مکان تابستانی» که درپسزمینه اجرا می‌شد.

دوست دخترم رومبل راحتی، انگارکه اعتراف می‌کند، باصدائی آهسته گفت:

« یه چیزی رومی‌دونی؟ من یه تیپ حسودم .»

گفتم « جدی؟»

« خواستم مطمئن شم که تواینومی‌دونی .»

« اوکی .»

«گاهی وقتاحسودبودن خیلی صدمه میزنه . »

درسکوت، گیس‌هاش را نوازش کردم. تصوراحساس چگونگی سوزندگی حسادت، به چه دلیل و به چه نتیجه‌ای منتهی می‌شد، آن زمان جلوتر از من بود. من بیش از اندازه درگیر احساسات خودم بودم.

به عنوان یادداشتی جانبی، توری دوناهو، ستاره جوان خوش تیپ، بعدهاگرفتار الکل ودراگ شدو فیلم سازی رامتوقف کرد، حتی مدتی هم بی‌خانمان بود. ساندرادی هم، باالکلیزم مبارزه می‌کرد. دوناهو در سال ۱۹۶۷، باسوزان پلشت، هنرپیشه مشهور ازدواج کرد، اماهشت ماه بعد ازهم جداشدند. ساندرادی ۱۹۶۰، بابابی داریـن ازدواج کردو۱۹۶۷ازهم جداشدند. این قضیه مشخصا و به طورکلی باطرح « یک مکان تابستانی » و تقدیرمن ودوست دخترم، ناهمخوان است.

دوست دخترم یک برادربزرگ‌تر و یک خواهرکوچک‌ترداشت. سال دوم دبیرستان مقدماتی خود، اما دوایـنچ ازخواهربزرگ‌ترش بلندقدتربود. روهمرفته، خوشگل نبود. به علاوه، عینک ته استکانی می‌زد. امادوست دخترم خیلی خواهرکوچکش رادوست داشت. به من گفت:

« نمره هاش تومدرسه واقعاخوبه .»

فکرمی‌کنم نمره های دوست دخترم، روهمرفته ومنصفانه، متوسط و خیلی شبیه نمره های خودم بودند.

یک بارکه می‌رفتیم سینما، گذاشتیم خواهرکوچکش همراهمان شود، دلایلی بودکه مجبور به این کارمان کرد. اسم فیلم « صدای موزیک » بود. سالن سینما پربود، روایـن حساب، مجبوربودیم ردیف جلوبنشینیم و به خاطرمی‌آورم که تماشای فیلم پهن ۷۰میلیمتری، آنقدرنزدیک بودکه درپایان چشم‌هام دردگرفته بود. دوست دخترم، دیوانه‌ی آهنگ‌های فیلم بود. ال. پی موزیک متن راخرید و به‌طور بی پایان گوش می‌داد. من خیلی بیشتردرگیرنسخه‌ی جادوئی « چیزهای موردعلاقه‌ام » ازجان کولتران بودم، امامتوجه شدم مطرح کردن قضیه بادوست دخترم بی مورداست، روابن حساب، هیچ‌وقت باهاش درمیان نگذاشتم. خواهرکوچکش انگارخیلی ازمن خوشش نمی‌آمد. هروقت هم را می‌دیدیم، با چشم هائی عجیب وکاملاخالی ازاحساس، نگاهم می‌کرد – انگارسبک وسنگین می‌کردکه مقداری ماهی یخزده ی پشت یخچال، هنوز قابل خوردن هست یا نه. به دلایلی، آن نگاه همیشه وادارم می‌کرد احساس مقصربودن کنم. نگاهم که می‌کرد، انگاربیرون رانادیده می‌گرفت (قبول دارم، به هر حال، قضیه خیلی قابل توجه نبود) و می‌توانست مستقیمادرونم رانگاه کند، پائین وتاعمق وجودم را. احتمالامن چنان احساسی داشتم، چراکه درواقع، قلبا شرمزده ومقصربودم.

برادردوست دخترم، چهارسال بزرگ‌تر از او بود، روابن حساب، حداقل می‌باید بیست ساله بوده باشد. دوست دخترم او را به من معرفی نکرد و هرازگاه، به ندرت یادی از او می‌کرد. به‌طوراتفاقی هم که وارد گفتگو می‌شد،

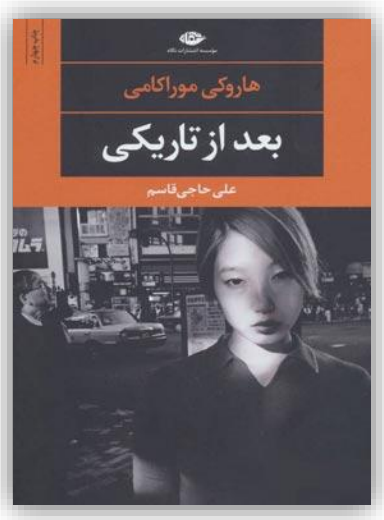
دوست دخترم ماهرانه موضوع را عوض می‌کرد. الان می‌توانم ببینم که رفتارش کمی غیرطبیعی بود، نه این‌که من خیلی دراین باره فکر می‌کردم. این موضوع درخانواده شان، موردعلاقه‌ام نبود. چیزی که مرا به طرف دختر می‌کشاند، مقوله‌ی خیلی متفاوت و انگیزه‌ای خیلی فوری‌تربود.

باراولی که برادرش را دیدم و باهاش حرف زدم، حول وحوش اواخرپائیزسال ۱۹۶۵بود.

یکشنبه رفتم منزل دوست دخترم که ببرمش بیرون. وانمود می‌کردیم که می‌رویم کتابخانه تامطالعه کنیم و می‌رفیتم سراغ قرارمان، رواین حساب و برای حفظ ظاهر، همیشه مقولات متفاوت وابسته به مطالعه را، مثل یک جنایتکار مبتدی که برای خود حقایقی ضعیف بسازد، توی کوله پشتیم می‌گذاشتم.

زنگ درخانه را چندبار زدم، هیچ‌کس جواب نداد. مدتی مکث کردم، دوباره و پشت سرهم، زنگ زدم. تااین که سرآخر مقداری حرکات آهسته به طرف در را شنیدم، برادربزرگ‌تردوست دخترم بود.

بفهمی نفهمی، ازمن بلندتر و کمی درشت‌تربود. نه شل و ول، بلکه شبیه ورزشکاری که به دلایلی، مدتی نتواندتمرین کند، چندپوند اضافه وزن داشت، چاقی موقت. شانه‌های پهن وگردنی نسبتا دراز و باریک داشت. موهای ژولیده ی به تمام اطراف سیخ شده داشت، انگارتازه ازخواب بیدارشده بود، سفت و پر بودند و به نظرمی‌رسید، باید دوهفته زودتر می‌رفت سلمانی. ژاکت یقه گردسرمه‌ای خدمه ی کشتی پوشیده بود، باگردن شل و دانه‌های عرق خاکستری پف کرده دور زانوهاش. نگاهش کاملا مخالف نگاه دوست دخترم بود- دوست دخترم همیشه پاک وتمیز و به خوبی آراسته بود.



شبیه حیوان ژولیده‌ای که پس ازخواب زمستانی طولانی، بیرون و زیر پرتو خورشید خزیده باشد، مدتی خیره نگاهم کرد.

پیش ازاین که حرفی بزنم، گلویش راپاک کرد وگفت:

« حدس می‌زنم تو...دوست سایوکوهستی؟ »

صدایش خواب آلود بود، اماتوانستم جرقه‌ای ازعلاقه را در آن حس کنم .

«درسته .»

این راگفتم و خود را معرفی کردم « قرار بود یازده بیام اینجا .»

گفت « سایوکوالان اینجانیست .»

حرف‌هایش راتکرارکردم « اینجانیست .»

«اون یه جائی، بیرونه، توخونه نیست .»

« قرار بود امروز یازده بیام، ورش دارم ببرم .»

برادردوست دخترم گفت« راست میگی؟ »

انگارساعتی را نگاه کند، سرش را بالاگرفت و دیوارکنارش راخیره نگاه کرد. رو دیوار ساعتی نبود، تنهادیوارگچی بود. مردد، برگشت، به من خیره ماند وگفت :

« ممکنه این‌طورباشه، واقعیت اینه که اون خونه نیست .»

ظاهرا نه من و نه برادرش، هیچ سرنخی نداشتیم که بایدچه کارکنیم. خمیازه ی آهسته ای کشید و پس کله ی خود را خاراند. تمام حرکاتش آهسته و حساب شده بودند.

گفت « به نظرنمی‌رسه الان کسی توخونه باشه. کمی پیش بیدارکه شدم، هیچ‌کس اینجانبود. اونا باید همه شون رفته باشن بیرون، امانمی‌دونم کجا .»

چیزی نگفتم .

« پدرم احتمالابیرونه وگلف بازی می‌کنه. خواهرام واسه کمی تفریح، بایدبیرون رفته باشن. بیرون بودن مامانم، کمی عجیب به نظرمی‌رسه. اغلب این قضیه اتفاق نمی‌افته .»

ازحدس وگمان خودداری کردم. فامیل من نبودند. برادرش گفت:

« اگه سایوکو قول داده، باید این‌جا می بود، مطمئنم به زودی بر می‌گرده، واسه چی نمیای تو و منتظرش نمی‌مونی؟ »

گفتم « نمی‌خوام مزاحم بشم. یه جائی دورتر، دوراطراف، یه مدتی می‌چرخم، بعد برمی‌گردم .»

محکم گفت « نه، مزاحم نیستی، خیلی ناراحت کننده تره که دوباره زنگ بزنی و من مجبورباشم بیام و در و بازکنم، روابن حساب، بیاتو .»

گزینه ی دیگری نداشتم، روابن حساب، واردخانه شدم و به اطاق نشیمن هدایتم کرد. اطاق نشیمن بامبل راحتی ئی که من و دوست دخترم، تابستان رویش عملیات سکس انجام داده بودیم. روی مبل نشستم و برادردوست دخترم روی یک صندلی راحتی رو به رویم، به استراحت پرداخت. دوباره خمیازه ای طولانی کشید. انگاربخواهد دو باره مطمئن شود، پرسید :

« تودوست سایوکوهستی، درسته؟ »

همان جواب اول رادادم، گفتم « درسته .»

« نه دوست یوکو؟ »

سرم راتکان دادم. یوکوخواهرکوچک بلندقدترش بود. برادرش، بانگاهی کنجکاو درچشمان، پرسید:

« بیرون رفتن باسایوکوجالبه؟ »

سرنخی نداشته م که چه جوابی بدهم، روابن حساب، ساکت ماندم. درجاش نشسته، منتظرجوابم بود.

سرآخرچیزی رایافتم که امیدوار بودم کلمات درستی باشند:

« بله، سرگرم کننده ست .»

« سرگرم کننده ست، اماجالب نیست؟ »

« نه، منظورم این نیست...»

حرف‌هام ته کشید. برادرش گفت:

« مسئله ای نیست، جالب یاسرگرم کننده – بین هردوتفاوتی نیست. هی، صبحانه خوردی؟ »

« آره ، خورده م .»

«میرم مقداری نون تست کنم، مطمئنی چیزی نمیخوای؟ »

جواب دادم « نه، سیرم .»

« مطمئنی؟ »

« مطمئنم .»

« باقهوه چطوری ؟ »

« من تکمیلم .»

می‌توانستم باچندتا قهوه کناربیایم، اما در قاطی شدن بیشتر با خانواده ی دوست دخترم مـردد بـودم. مخصوصـا وقتی خودش خانه نبود.

بدون حرف بلندشد و اطاق راترک کرد. احتمالارفت آشپزخانه که صبحانه درست کند. بعد از مدتی، صدای تـاق توق ظرف‌ها و فنجان‌ها را شنیدم. آن‌جا، شق رق و موءدبانه، بادست‌های روی باسن، روی مبل ماندم که دوسـت دخترم از هرجاکه رفته بود، برگردد. حالاساعت ۱۵و۱۱دقیقه را نشان می‌داد.

حافظه‌ی خود را مرورکردم تا ببینم واقعاتصمیم گرفته‌ام ساعت یازده بیایم، هرچـه در ایـن مـورد فکرکـردم، بـه نتیجه نرسیدم، مطمئن بودم وعده ملاقات داشته و ساعت هم درست بوده. شب قبل توی تلفن، درباره ش حرف زده بودیم و بعد ملاقات راتائیدکرده بودیم. سایوکو ازتیپ‌هائی نبودکه قول داده شده را فرامـوش کنـد یـا پشـت گوش بیندازد. این قضیه برای او و خانواده ش عجیب بودکه یکشنبه برادر بزرگش را تنها بگذارنـد و همـه برونـد بیرون.

ازتمامی این قضیه، متحیرشده، صبورانه آن‌جا نشستم. وقت، به‌طرز وحشتناکی، به کنـدی مـی‌گذشـت، هرازگـاه صدائی ازآشپزخانه می‌شنیدم – بازشدن شیرآب، تق تق قاشق و همزدن چیزی، صدای باز و بسته شدن کابینت. این برادر هرکاری که می‌کرد، انگاریک راکت می‌ساخت، تا آن‌جا که صداها پیش می‌رفت، همین‌طور بود. بیرون، نه بادی می وزید و نه سگی پارس می‌کرد. سکوت، شبیه گل ولای نـامرئی، باقـدرت، تـوی گـوش‌هـام خزیـد و مسدودشان کرد. چندمرتبه مجبورشدم آب دهنم را قورت دهم که باز شوند.

اگرمقداری موزیک بود، خیلی خوب می‌شد « تمی ازمکـانی تابسـتانی »، « ادلـوایس »، « رودخانـه ی مـاه » – هرچیزی، من حساس نبودم، فقط مقداری موزیک. اما نمی‌توانستم استریوی خانـه دیگـری را بـدون اجـازه، بـه درستی بازکنم. دنبال چیزی خواندنی، دور اطراف راپائیدم، هیچ روزنامه یا مجله ای ندیـدم. چیزهـائی کـه تـوی کوله پشتیم بود را وارسی‌کـردم، همیشـه کتـاب‌هـای جلدکاغـذی بـرای مطالعـه داشـتم، آن روز چیـزی نبـود. خوشبختانه، آن روز فراموش کرده بودم یک کتاب بردارم.

تنهاکتابی که آن روز توکوله پشتیم داشتم، یک کتاب خواندنی مکمل کتاب درسی مدرسه مـان، زبـان ژاپنـی و ادبیات بود. با اکراه بیرونش کشیدم و شروع کردم به تلنگرزدن بین اوراق. من فردی نبـودم کـه مطالعـه کننـده می‌خوانیدش که یکریز و بادقت توکتاب‌هاغرقه می‌شود، امابیشترتیپی هستم کـه بـدون چیـزی بـرای خوانـدن، گذشتن زمان رامشکل می‌بینم. هیچ‌وقت نمی‌توانستم فقط بی حرکت و ساکت بنشینم. باید اوراقی ورق مـی‌زدم یا موزیک گوش می‌کردم، یکی یا دیگـری. کتـابی کـه دراطـراف ولـو نبـود، بـه هرچیـز چـاپ شـده‌ی دیگـری می‌چسبیدم. کتابچه‌ی تلفن، یا دفترچه راهنمای اتو بخاری را می‌خواندم. درمقایسه باآن نوع مواد خواندنی، یـک خواندنی مکمل برای زبان ژاپنی، خیلی بهتر بود.

درکتاب، به صورت تصادفی، دنبال داستان و مقاله می‌گشتم. چند قطعه ای از نویسندگان خارجی بود، اما بیشتر از نویسنده‌های مدرن مشهور ژاپنی بودند. ریونوسوک اکوتاگاوا، یونیکیروتانیزاکی، کوبوآب و امثالشان. تمام گزیده ها، به جزیک مشت داستان‌های خیلی کوتاه، به هراثراضافه شود – تعدادی سئوالات بودند. بیشتراین سـئوال‌هـا، درنهایت بی‌معنی بودند. باسئوال‌های بی‌معنی، تشخیص منطقی درست یا نادرست بـودن پاسـخ، مشـکل (یـا نـا ممکن)است. شک دارم که حتی نویسنده‌های برگزیده‌ها، خودشان هم قادر به گرفتن تصمیم بوده‌اند. ازمقولاتی شبیه این روال « درباره ی نویسنده‌های موضع دار در قبال جنگ » چه چیزی می‌توانید به دست آورید؟یا وقتی نویسنده رشد و زوال ماه را توصیف می‌کند، چه نوع اثرسمبولیکی آفریده شده ؟ »، تقریبا می‌توانسـتید هرسـنخ

پاسخی بدهید. اگر می‌گفتید آن توصیف از رشد و زوال ماه، به سادگی، توصیفی از رشد و زوال ماه است نتیجه‌ی خلق سمبولی نیست، هیچ‌کس نمی‌توانست بااطمینان بگوید: پاسخ شمااشتباه است. البته پاسخی نسبتا معقول بود، اما من واقعا فکر نمی‌کنم رسیدن به یک پاسخ نسبتا معقول، یکی از اهداف مطالعه‌ی ادبیات باشد.

طوری باش که امکان پذیر است، باتلاش درتداعی کردن هرپاسخ این پرسش‌ها، وقت کشی کردم. در بیشتراین موضوع‌ها، چیزی که به ذهن خطور می‌کرد- توی مغزمن که هنوز رشد و توسعه پیدا می‌کرد، هرروز سعی می‌کرد به نوعی استقلال روانی برسد – انواع پاسخ‌هائی بودندکه نسبتا نامعقول، اما نه لزوما اشتباه، بودند. احتمالاآن گرایش یکی از دلایلی بودکه نمره‌های من درمدرسه خیلی بالا و تکان دهنده نبودند

درفاصله‌ای که این مقولات در جریان بود، برادردوست دخترم داخل اطاق پذیرائی شد. هنوز موهایش به هرطرف سیخ بودند، اما احتمالابه دلیل خوردن صبحانه، مثل قبل چشم‌هایش خواب آلود نبودند. یک لیوان بزرگ دراز سفید برداشت که تصویر یک هواپیمای دوباله‌ی آلمانی جنگ اول جهانی با دو مسلسل جلوی کابین خلبان، روی یک طرفش چاپ شده بود. انگار لیوان اختصاصی خودش بود. نتوانستم نوشیدن دوست دخترم بالیوانی شبیه آن را تصویرکنم.

پرسید « واقعانمی‌خوای یه قهوه بنوشی؟ »

سرم راتکان دادم « نه. واقعا حالم خوبه .»

ژاکتش با خرده‌های نان تزئین شده بود. پاهای عرق کرده‌اش هم. احتمالا گرسنه بوده و نان توست را بدون توجه به همه جاپراکنده شدن خرده نان‌ها، می‌بلعیده. می‌توانم تصورکنم که این قضیه دوست دخترم را آزار می‌دهد، چراکه همیشه خیلی مرتب و ترتمیز بود. خودم هم دوست داشتم مرتب باشم، فکر می‌کنم: کیفیتی مشترک که بخشی از دلیل باهم کنارآمدنمان بود.

برادردوست دخترم به بالا و دیوارخیرشد. روی این دیوار یک ساعت بود که نزدیک ۱۱وسی دقیقه رانشان می‌داد.

« هنوزبرنگشته، برگشته؟ کدوم جهنمی می‌تونه رفته باشه؟ »

درجواب چیزی نگفتم.

« چی می‌خونی؟»

« یه خوندنی مکمل برای کتاب درسی ژاپنی مون .»

باکمی اخم گفت « هوم، چیزجالبیه؟ »

به طورخاص گفتم « ، نه. چیزدیگه ای برای خوندن ندارم .»

« می‌تونی اون رونشونم بدی؟ »

کتاب را روی میزپایه کوتا، به طرفش خیزاندم. فنجان قهوه دردست چپش بود، بادست راستش، کتاب را برداشت. ترسیدم قهوه روی کتاب بریزد. و این اتفاق نزدیک بود رخ دهد، قهوه رو کتاب نریخت. فنجانش را بایک تلنگر روی بالای شیشه ی میز گذاشت، کتاب را با هردو دستش گرفت و شروع کرد به ورق زدن.

« رواین حساب، کدوم بخشش رومی‌خوندی؟ »

« همین الان داشتم داستان« چرخ دنده ها »ی اکوتاگاوا رو می‌خوندم. اون‌جا تنها بخشی از داستان وجود داره، نه همه داستان .»

کمی درباره اش فکرکرد « چرخ دنده ها، چیزیه که هی‌چوقت نخونده م. گرچه داستان « کاپا، مدت‌هاپیش » را خواندم. چرخ دنده‌ها، داستانی کمی تیره نیست؟ »

« همین طوره. واسه این که درست قبل ازمرگش اون رونوشت .»

« اکوتاگاوا خودکشی کرد، نکرد؟ »

گفتم « درسته، آکوتاگاوا، سی وپنج ساله که بود، بامصرف زیاد موادمخدر، خودکشی کرد .»

«یادداشت های خواندنی مکمل من می‌گوید که « چرخ دنده ها »، پس از مرگش، درسال۱۹۲۷چاپ شد. داستان تقریباآخرین تلاش و یک وصیت‌نامه است .»

برادردوست دخترم گفت « هوم، فکر می‌کنی بتونی اون رو واسه من بخونی؟»

باتعجب نگاهش کردم، « منظورت اینه که بلند بخونم؟ »

« آره، من همیشه دوست دارم افرادی رو داشته باشم که واسه م بخونن. خودم همچین خواننده ی خوبی نیستم . »

« بلندخون خوبی نیستم .»

« فکرشو نکن. لازم نیست خوب باشی. فقط بانظم درست بخون، همون می‌شه خوب. منظورم اینه، این‌جور به نظرمی‌رسه، کاردیگه‌ای نداریم که بکنیم .»

گفتم « یه داستان عصبی وافسرده کننده ست .»

« گاهی وقتا دوست دارم این‌جورداستان رو بشنوم. مثل مبارزه‌ی اهریمن بااهریمن .»

کتاب راپس داد، فنجان قهوه را باتصویرهواپیمای دوباله وصلیب‌های فلزیش، بلندکرد و یک قلپ نوشید. خود را عقب کشید و تو صندلی راحتیش فرو رفت و منتظر شروع خواندنم ماند.

باخواندن بخشی ازچرخ دنده های آکوتاگاوا برای برادربزرگ عجیب وغریب دوست دخترم، این‌طوری آن یک‌شنبه پایان یافت. اول کمی بی‌میل بودم، اما به مرورگرم شدم. خواندنی مکمل، دو بخش نهائی داستان داشت- چراغ‌های قرمز و هواپیما- اما من فقط هواپیما را خواندم. حدود هشت صفحه بود و بااین سطر پایان یافت:

« یه نفرمی‌خوام اونقدرخوب باشه تاخوابم که برد، من روخفه کنه ؟ »

اکوتاگاوا درست بعد از نوشتن این سطر، خودکشی کرد.

خواندن راتمام کردم، هنوز هیچ‌کدام ازاعضای خانواده برنگشته بود. تلفن زنگ نزد و در بیرون کلاغ‌ها قارقارنکردند. تمام دوراطراف کاملاساکت بود. پرتوخورشیدپائیزی از درون پرده‌های توری، اطاق پذیرائی را روشن می‌کرد. زمان به تنهایی راه خود را آهسته و پیوسته، رو به جلو، طی می‌کرد. برادر دوست دخترم، همان‌جا نشست، بادست‌های جمع کرده وچشم‌های بسته، انگارسطرهای پایانی ئی که می‌خواندم را مزمزه می‌کرد:

« من نیروی ادامه‌ی نوشتن ندارم. زمانی‌که چنین احساسی دارم، ادامه زندگی فراتر از کلمات دردناک است. یک نفر نمی‌خواهد آن‌قدرخوب باشدکه من را درخواب خفه کند؟ »

نوشتن رادوست داشته باشید، یا نه، یک مقوله روشن بود: این داستان درستی نبود برای خواندن دریک روز براق و زلال یکشنبه .کتاب را بستم، بالا و ساعت روی دیوار را نگاه کردم. درست بعد از دوازده بود.

گفتم « بایدیه نوع سوء تفاهم وجود داشته باشه، فکر می‌کنم من بایدبرم .»

شروع کردم به بلندشدن از روی مبل، مادرم از بچگی دردرونم ضربه زده بودکه وقتی موقع نهارخانه کسی هستی، نباید آن‌ها را ناراحت کنی، خوب یابد، این مقوله دردرون وجودم تراوش کرده و شده یک عادت انعکاسی.

برادردوست دخترم گفت:

« این همه راه اومدی، چطوره سی دقیقه‌ی دیگه م منتظربمونی؟ چطوره یه سی دقیقه‌ی دیگه م بمونی، تا اون‌وقت خواهرم برنگشت، می‌تونی بری؟ »

کلماتش به طورعجیبی متمایز بودند، پائین نشستم و دوباره دست‌هایم راروی باسنم رهاکردم.

واقعا تحت تاثیر قرار گرفته بود، گفت « باصدای بلند، خیلی خوب می‌خونی، هیچ وقت کسی این رو بهت گفته؟ »

سرم راتکان دادم.

« اگه محتوا رو واقعا درک نکنی، نمی‌تونی اون‌طورکه خوندی، بخونی. مخصوصا بخش آخرخوب بود .»

باابهام جواب دادم « اوه .»

حس کردم گونه‌هایم کمی سرخ شد. ستایش انگاراشتباه بود و ناراحتم کرد. اما حس کردم دوباره سی دقیقه‌ی دیگر با اوگفتگو خواهم داشت. به‌نظر می‌رسید به کسی نیاز داشت که گفتگوکند.

کف دست‌هایش را، انگارکه عبادت می‌کند، جلوی خود، محکم به هم فشرد، بعد ناگهان بااین جمله‌ها به خودآمد:

«این قضیه ممکنه عجیب به نظر برسه، تو هیچ‌وقت حافظه‌ت رومتوقف کرده‌ای؟ چیزی که درباره ش حرف می‌زنم، شبیه اینه : ازیه نقطه‌ی زمان تا مرحله‌ی دیگه، تموم جاهائی که بودی و نوع کاری که می‌کردی رو نمی‌تونی به خاطربیاری .»

سرم را تکان دادم « فکر نمی‌کنم هیچ‌وقت دچار این وضع شده باشم .»

« رواین حساب، توالی زمان و توضیحات هرچه کرده‌ای روبه خاطرمی‌اری؟ »

« اگه چیزی باشه که اخیرااتفاق افتاده باشه، بله، بایداین‌طورباشه .»

گفت « هوم .»

لحظه ای پس کله‌ی خود را خاراند و حرفش را دنبال کرد :

« تصورمی‌کنم این قضیه طبیعیه .»

منتظر ماندم که حرفش راادامه دهد.

«درواقع، چندمرتبه جائی رو داشته م که حافظه م سرخورده. مثلاساعت سه بعد از ظهرحافظه م قطع می‌شه، مقوله‌ی بعدی که به یاد می‌ارم، مربوط به هفت بعدازظهره و نمی‌تونم به یاد بیارم که درفاصله اون چارساعت، کجا بوده م، یاچی‌کار می‌کرده م. این قضیه مثل اون نیست که مقوله‌ی خاصی برام اتفاق افتاده باشه. انگارضربه‌ای به سرم خورده یا مست لایعقل بوده م یا هرچیز دیگه. فقط کارای معمولیم رو می‌کنم و بدون اخطار، حافظه م قطع می‌شه. زمان اتفاق افتادن این قضیه رو نمی‌تونم پیش بینی کنم. ازچن ساعت، چندروز، از بودنشم سرنخی ندارم، حتی حافظه مم ناپدید می‌شه .»

زمزمه کردم « می‌فهمم. » تا بگذارم بداندکه گفته‌هایش رادنبال می‌کنم.

« مجسم کن، یه سمفونی موتزارت رو رو ضبط صوت تبدیل به یه صفحه کردی، وقتی اون رو اجرا می‌کنی، صدا از وسط مومنت دوم می‌پره به وسط مومنت سوم و چیزی که باید در وسط باشه، ناپدیده. قضیه این شکلیه. وقتی میگم ناپدید، منظورم این نیست که یه بخش سکوت رو صفحه وجود داره، اون فقط رفته. مثل روز بعد از امروز، که از الان دو روزه. چیزی که دارم می‌گم رودریافتی؟ »

باصدائی نامطمئن گفتم « این‌طور فکر می‌کنم .»

«اگه موزیک باشه، یه نوع ناراحتیه، اما نه واقعا صدمه زننده، درسته؟ اما اگه تو زندگی واقعی اتفاق بیفته، دیگه درده، حرفم رو باورکن. منظورم رودرک می‌کنی؟»

سرم راتکان دادم .

« برو به طرف تاریک ماه و بادستِ‌خالی برگرد .»

دوباره سرم را تکان دادم. مطمئن نبودم همانندی موضوع را کاملا درک کرده باشم.

« دلیل این قضیه یه بی‌نظمی ژنتیکه، موضوعات واضحی شبیه مال من، خیلی نادره. یه نفر از ده هزار نفر این بی‌نظمی رو داره. حتی بین اونام اختلافاتی وجود داره. توسال آخر دبیرستان مقدماتیم، تو بیمارستان دانشگاه، بوسیله‌ی یه متخصص مغزواعصاب مورد آزمایش قرارگرفتم. مامانم منو برد. این وضعیت یه اسمی داره، یه چیزطولانی مدت آزاردهنده، خیلی پیش، اونو فراموش کرده م. وادارم می‌کنه فکرکنم کی بایه اسمی شبیه اون بزرگ شده .»

مکث و بعدحرفش را دنبال کرد « به عبارتی دیگه، یه موقعیتیه که در اون توالی حافظه ت درهم می‌ریزه. یه بخش ازمحفوظاتت – شبیه مثالی که از بخشی ازیه سمفونی موتزارت دادم- تویه کشوی اشتباهی پنهان می‌شه. این ناممکن بودن بعدیه، یا دقیقا، همیشه دوباره پیداکردنش ناممکنه. اینه چگونگی توضیح دادن اون قضیه، واسه من، یه نوع اختلال وحشتناک نیست که بتونه کشنده باشه. یاجائی که به مرورحافظه تو از دست می‌دی. این مقوله باعث گرفتاریای روزانه‌ی زندگی می‌شه. اونا اسم اختلال روبه من گفتن و مقداری دارو دادن که مصرف کنم، مصرف قرصا هیچ تاثیرنکرد، فقط مسکن بودن .»

برادردوست دخترم لحظه‌ای ساکت بود، از نزدیک بررسیم کرد تا ببیند مطلب را فهمیدم. قضیه از این قرار بودکه انگار بیرون خانه بود و از پنجره به داخل خیره شده. سرآخرگفت :

« من الان این اپیزودارو سالی یک یا دوباردارم. نه خیلی وقتا، قضیه تکرارمسئله نیست. این اتفاق که می‌افته، باعث مسائل واقعی می‌شه، حتی هرازگاهیم که باشه، اون جورحافظه از دست دادن و نداستن زمان اتفاق افتادنش، خیلی افتضاحه. قضیه رو درک می‌کنی، درسته؟ »

باابهام گفتم « آه، ها .»

این تمام کاری بودکه می‌توانستم بکنم، تا داستان عجیب و سریعش را دنبال کنم.

« انگار این قضیه واسه من اتفاق می‌افته، حافظه م ناگهان قطع می‌شه و در طول اون گذشت زمان، یه تبرخیلی گنده بر می‌دارم و سریه نفررو آش ولاش می‌کنم، کسی که دوستش ندارم. به هیچ وجه نمی‌تونی تنها با گفتن، اون رو بنویسی، خوب، حالا، اون زشته. درست می‌گم؟ »

« بایدبگم این‌طوره .»

« پلیسا درگیر می‌شن، اگه بهشون بگم قضیه اینه که حافظه م می‌پره و می‌ره، اونا نمیرن اون رو بخرن که، اونا این‌کارو می‌کنن؟ »

سرم راتکان دادم .

« یه جفت آدمائی هستن که واقعا اصلا دوستشون ندارم. آدمائی که واقعا عصبانیم می‌کنن. پدرم یکی از اوناست. وقتی شفافم، توحال وهوائی نیستم که بخوام باکوبیدن تبر رو کله م، کله مو خردکنم، این‌جوریم؟ می‌تونم خودمو کنترل کنم. وقتی حافظه م قطع می‌شه، سرنخی ندارم که دارم چی کارمی‌کنم.»

سرم را اندکی خم و از هراظهارنظری خودداری کردم.

« دکترگفت تواین اتفاقا هیچ خطری وجود نداره. این‌طورنیست، واسه این‌که حافظه م ازبین رفته، یه نفر شخصیت من رو می‌دزده، مثل دکترجکیل ومسترهاید. من همیشه خودمم. حتی وقتی حافظه م قطع می‌شه، همون‌جورعمل می‌کنم که معمولامی‌کنم. این همون صفحه ضبط شده ست که از وسط بخش دوم مومنت، می‌پره وسط بخش سوم. رواین حساب، غیرممکنه که دربین اون وقفه، یه تبر بردارم وکله‌ی یه نفر رو خردکنم. همیشه می‌تونم کی بودنم روکنترل کنم و معمولی عمل کنم، در برابر بیشترین بخش موتزارت، معمولی عمل کنم که ناگهان تبدیل به استراوینسکی نشه. موتزارت، موتزارت بمونه – قضیه فقط این‌جوره که یه بخش، توکشویه جائی، ناپدیدمی‌شه .»

دراین نقطه، خم شد و یک قلپ از فنجان قهوه‌ی هواپیمای دوباله‌ی خود نوشید. آرزوکردم کاش خودم هم می‌توانستم مقداری قهوه بنوشم.

« سرآخر، این چیزیه که دکتربهم گفت. چیزی که دکترا بهت میگن، باید بایه دونه نمک بخوری. تو دبیرستان که بودم، وقتی نمی‌دونستم دارم چی می‌کنم، فکر می‌کردم ازاین مزخرف می‌ترسم و بایدکله ی یکی از هم کلاسیام رو باتبر خردکنم. منظورم اینه که وقتی تو دبیرستان هستی، هنوز نمی‌دونی کی هستی، درسته؟ مثل اینه که تویه لوله‌ی زیرزمین زندگی می‌کنی. درد از دست دادن حافظه رو هم بهش اضافه کن، نمی‌تونی اون روتحمل کنی .»

باسکوت، سرم را تکان دادم. احتمالا حق داشت.

برادردوست دخترم ادامه داد « به دلیل تموم اینا، تقریبا رفتن دبیرستان روتعطیل کردم، بیشترکه درباره ش فکر می‌کردم، بیشترتر هوا برم می‌داشت و نمی‌تونستم خودم رو وادار به رفتن به دبیرستان کنم. مامانم وضعیت رو واسه‌ی معلمام توضیح داد و بااین که غیبتای زیادی داشتم، استثناهائی قائل شدن وگذاشتن فارغ التحصیل شم. فکر می‌کنم مدرسه می‌خواست هرچه زودتر، از شردانش‌آموزای مسئله سازی مثل من خلاص بشه. کالج نرفتم. نمره‌هام خیلیم بدنبودن، اعتماد به نفس بیرون رفتن نداشتم. بعد از اون‌وقت، دوراطراف خونه پرسه زده م. واسه قدم زدن، سگ رو با خودم برمی‌دارم، درغیراین‌صورت، به ندرت خونه روترک می‌کنم. این روزا خیلی احساس وحشت، یا هر چیز دیگه‌ای نمی‌کنم. اگه اوضاع یه کم بیشترآروم بشه، فکر می‌کنم رفتن به کالج رو شروع کنم . »

بعدساکت بود، من هم همین‌طور. نمی‌دانستم باید چه بگویم. حالا فهمیدم چرا دوست دخترم هیچ‌وقت نمی‌خواست درباره‌ی برادرش حرف بزند.

گفت « ازخوندن اون داستان واسه م، تشکرمی‌کنم. چرخ‌دنده ها، داستان خیلی خوبیه. مطمئنا داستانی سیاست، اما مقداری از نوشته واقعا منوگرفت. مطمئنی مقداری قهوه نمی‌خوای؟ فقط یه دقیقه طول می‌کشه .»

« نه، واقعاحالم خوبه، بهتره زودتربرم .»

دوباره به ساعت روی دیوار خیره شد « چرا تا ساعت۳۰/۱۲منتظرنمی‌مونی؟ اگـه تـا اون‌وقـت کسـی برنگشـت، می‌تونی بری. من می‌رم بالاتواطاق خودم، تومی‌تونی به خودت برسی. نگرانی درباره‌ی من لزومی نداره .»

سرم را به توافق تکان دادم. برادر دوست دخترم یک بار دیگر پرسید:

« بیرون رفتن باسایوکو جالبه؟ »

سرم را تکان دادم « باهاش بیرون رفتن خوشاینده .»

« کدوم قسمت؟ »

فکر می‌کنم یک جواب خیلی صادقانه دادم:

« نمی دونم چه چیزای زیادی در باره ش وجود داره »

روی جوابم تامل کرد وگفت « هوم، حالاکه اینو یادآوری می‌کنی، می‌تونم قضیه رو ببینم. سایوکو خواهرکوچـک منه، فامیل خونی، هم ژن و همه چی. متولدکه شد، باهم زیریه سـقف زنـدگی کـردیم، چیـزای دیگـه م دربـاره سایوکو هست که من نمی‌فهمم. من اونو درک نمی‌کنم- قضیه روچی‌جوری بگم؟ چی اونو تیک می‌زنـه؟ روایـن حساب، اگه تو می‌تونی اونا رو به جای من، درک کنی، این قضیه رو دوست دارم. گرچه چیزای زیادی هست کـه نمی‌شه بهترینشوکشف کرد .»

برادردوست دخترم، فنجان قهوه دردست، ازصندلی راحتیش بلندشد وگفت:

« بهرحال، اون رو بهترین نوشیدنی خودت حساب کن .»

دست خالی خود را طرف من تکان داد و اطاق را ترک کرد.

گفتم « متشکرم .»

ساعت ۳۰/۱۲بود، هنوزهیچ نشانه‌ای از بازگشت نبود، روی این حساب، تنها، طرف در خروجی رفتم، کفش‌هـای ورزشیم را پوشیدم و خارج شدم. جنگل درخت‌های کاج را تا ایستگاه، پیاده رفتم و پریدم تـوترن و رفـتم خانـه. یکشنبه عجیب ساکت و خاموش بعدازظهر پائیز بود.

ساعت دوبعدازظهر، دوست دخترم تلفن کرد وگفت:

« قراربودیکشنبه‌ی بعدبیائی .»

اصلا قانع نشدم، اما دوست دخترم آن‌قدردرآن باره مطمئن بودکه احتمالادرست می‌گفت. احتمالاروزها را اشتباه کرده بودم. از این‌که یک هفته زودتر به خانه‌اش رفته بودم، فروتنانه معذرت خواهی کردم.

یادآوری نکردم که در فاصله منتظرآمدنش بودن، با برادرش گفتگوکرده‌ایم – احتمـالا، گفتگـو کلمـه‌ی درسـتی نبود. چراکه بیشتر اوقات، من حرف‌های او را گوش می‌کردم. متوجه شدم احتمالا بهتراست نگـویم « چرخنـده های » اکوتاگاوا را براش خوانده م و یادآوری کرده که بیماری پرش حافظه دارد. من هم نوعی قوز داشتم کـه او در باره اش، به دوست دخترم چیزی نگفته بود. چون او نگفته بود، هیچ دلیلی نداشت که من هم چیزی بگویم.

۱۸سال بعد، دوباره برادرش را ملاقات کردم. وسط ماه اکتبربود. سی وپنج ساله بودم، باهمسرم درتوکیـو زنـدگی می‌کردم. بعداز فارغ التحصیل شدنم ازکالج، درتوکیو ماندگارشدم. به کارم مشغول بودم و به ندرت به شهرکوب بر می‌گشتم.

بعدازظهری دیر بود و در شیبویا، بالای تپه‌ای قدم می‌زدم تاساعتی که قرار بود تعمیـر شـود را بگیـرم. فرورفتـه درفکر، به تنهائی پیش می‌رفتم، ازکنارمردی که گذشتم، برگشت و صدام کرد:

گفت « معذرت می‌خوام .»

لحن اشتباه ناپذیرکانسای داشت. ایستادم، برگشتم و مردی را دیدم که نمی‌شناختم. کمی از من مسن تر و بلندتر به نظر می‌رسید. ژاکت تیره ی راه راه و پلیور کشمیری یقه دارکرم رنگ قهوه ای چینی پوشیده بود. موهایش کوتاه و اندامش کشیده و ورزیده و عمیقا برنزه(شبیه برنزگی خلیج به نظرمی‌رسید) شده بود. وجناتش پالایش نشده و در عین‌حال جذاب و تصورمی کنم خوشایند بود. احساس کردم این مرد از آن‌هاست که بازندگیش سرخوش و فردی خوب بارآمده است، این تصورمن بود.

گفت « اسم شمارو به خاطر نمی‌ارم، اماهمونی نیستی که مدتی دوست پسر خواهرجوون‌ترمن بودی؟ »

دوباره صورتش را بررسی کردم، هیچ خاطره ای از آن نداشتم.

«خواهرکوچکترتون؟ »

گفت « سایوکو، فکرکنم تو دبیرستان، باهم تویه کلاس بودین .»

چشم هایم روی یک زنگ زدگی سس گوجه فرنگی روی جلوی بلوزکرم رنگش آرام گرفت. لباسی تمیزپوشیده بود و زنگ زدگی کوچک، ناهماهنگ به نظرم رسید و توی ذوقم زد – برادر بیست و یک ساله، با چشم‌های خواب‌آلود و پلیور آبی یقه گشاد، باخرده‌های نان سوخاری پاشیده روش. عادت‌های قدیمی به سختی می‌میزند. تمایلات، یاعادت‌های متنوع، به نظرنمی‌رسدهیچ‌وقت عوض شوند.

گفتم « حالابه خاطرمی‌آرم، شمابرادر بزرگ‌تر سایوکو هستین. مایک مرتبه تو خانه شما، هم را ملاقات کردیم، مگه نه؟ »

« درست میگوئین. « چرخ‌دنده های » اکوتاگاوا رو برای من خوندین .»

خندیدم « اما من هیجان زده م، شمامی‌تونین ازتواین شلوغی بیرونم بکشین. مافقط یه مرتبه هم رو ملاقات کردیم، اونم خیلی قبل .»

« مطمئن نیستم چرا، من هیچ‌وقت یه چهره رو فراموش نمی‌کنم. به اضافه، به نظرنمی‌رسه اصلا عوض شده باشین .»

گفتم « شماکاملا عوض شدین، حالا خیلی متفاوت به نظرمی‌رسین .»

خندید وگفت « خب- آب خیلی زیادی زیرپل، همان‌طورکه می‌دونین، یه مدتی اوضاع من خیلی پیچیده بود .»

پرسیدم « سایوکو چه می‌کنه؟ »

نگاهی پریشان به یک طرف انداخت، آهسته نفس کشید، انگار بخواهد تراکم اطرافش را اندازه گیری کند، نفسش را بیرون داد.

گفت « به جای ایستادن تو خیابون، چرا نمی‌ریم یه جائی که بتونیم بشینیم و صحبت کنیم؟ کارنداری، کاربهتریه .»

گفتم « هیچ عجله ای ندارم .»

آهسته گفت « سایوکو فوت کرد ...»

توی یک کافه ی نزدیک بودیم، کنار دو میز پلاستیکی جداگانه، رو به روی هم نشسته بودیم .»

« فوت کرد؟ »

« سایوکو سه سال پیش مرد .»

انگارلال بودم. حس کردم زبانم توی دهانم ورم آورده. آب دهانم جمع شده بود، سعی کردم قورت دهم، نمی‌توانستم.

بارآخرکه سایوکو را دیده بودم، بیست ساله بود و تازه گواهینامه‌ی رانندگی گرفته بود، بایک تویوتاکرونای سفیدمسقف متعلق به پدرش، رانندگی کرد و جفتمان را تاقله‌ی کوه روکو، درشهرکوب، برد. هنوز رانندگیش کمی بد بود، درضمن رانندگی، خوشحال به نظرمی‌رسید. همان‌طورکه انتظارمی‌رفت، رادیویک آهنگ بیتل‌ها را پخش می‌کرد. آهنک را خوب به خاطردارم « سلام، خداحافظ. توبگو خداحافظ، من می‌گم سلام. »، همان‌طورکه قبلاگفتم، موزیک بیتل‌ها همه جاگیر بود، مثل کاغذدیواری محاصره مان کرده بود.

این واقعیت که سایوکو مرده و دیگردر این دنیانیست را نتوانستم هضم و حل کنم. نمی‌دانستم قضیه را چگونه به خود بقبولانم – خیلی غیرواقعی به نظرمی‌رسید.

بادهان خشک پرسیدم « سایوکو چطوری ... مرد؟ »

انگارکلمات را با ملاحظه بر می‌گزید، گفت « خودکشی کرد، ۲۶ساله که بود، ازدواج کرد، بایکی از همکارهای شرکت بیمه‌ای که درآن کار می‌کرد، ازدواج کرد. صاحب دو تا بچه شد، بعد به زندگیش خاتمه داد. فقط ۳۲ساله بود .»

« بچه هاشو پشت سرگذاشت؟ »

برادردوست دخترقبلیم سرش را تکان داد « بزرگ‌تره یه پسره، کوچک‌تره یه دختر. شوهرش اونارو نگهداری می‌کنه. من هرازگاه، ازشون دیدن می‌کنم. بچه‌ها بزرگ شدن .»

با دنبال کردن قضیه، به‌عنوان واقعیت، تا هنوز هم مسئله دارم. دوست دخترقبلیم خودکشی کرده، دوکودک کوچک پشت سرش گذاشته؟

« واسه ی چی اون کاروکرد؟ »

سرش را تکان داد « هیچ‌کس چراشو نمی‌دونه، مثل کسی‌که گرفتاری یافشاراعصاب داره، رفتار نمی‌کرد. سلامتیش خوب بود. مسایل بین سایوکو و شوهرش، خوب به‌نظر می‌رسید و عاشق بچه‌هاش بود. یه یادداشت یاهیچ چیزدیگه، پشت سرش نگذاشت. دکترش براش نسخه‌ی قرص خواب‌آور نوشته بود، تمومشون رو نگاه داشته بود، همه رو یه مرتبه خورد. رواین حساب، این قضیه نشون می‌دادکه قبلا خودکشی رو برنامه‌ریزی کرده بود. سایوکو می‌خواست بمیره. مدت شش ماه، داروهارو، خرده خرده، قایم کرده بود، یه ضربه‌ی ناگهانی نبود .»

مدتی نسبتا طولانی ساکت ماندم، او هم همین‌طور. هرکداممان تو افکارخود غرق بودیم.

آن روز، توکافه‌ای روی قله‌ی کوه روکو، من و دوست دخترم از هم جدا شدیم. من می‌رفتم کالجی توشهرتوکیو و در آن‌جاعاشق دختر دیگری شدم. برگشتم وتمام قضایا را اعتراف کردم. سایوکو به سختی یک کلمه گفت، کوله پشتیش را چسبید، سرپاایستاد، بدون هیچ نگاهی به پشت سرش، باشتاب ازکافه بیرون زد...

مجبورشدم تله کابین سوار شوم وکوه را به تنهائی بروم پائین. سایوکو احتمالا با تویوتاکرونای سفید به خانه رفته بود. یک روزآفتابی زیبا بود، به خاطر می‌آورم که از پنجره‌ی تله کابین تمام شهرِکوب را می دیدم. چشم اندازی شگفت انگیزبود. اما دیگر آن شهری که من به خوبی می شناختم، نبود.

این آخرین باری بود برای همیشه که سایوکو را دیدم. سایوکو رفت کالج، تویک شرکت بزرگ بیمه، مشغول کارشد. بایکی از همکارهایش ازدواج کرد و صاحب دوبچه شد، قرص‌های خواب‌آور را جمع کرد و با آن‌ها، زندگی خود را پایان داد ...

من دیرتریا زودتر، دوستیم را با سایوکو به هم زده بودم، اماهنوز خاطرات خوش زیادی ازسال‌هائی که باهم گذراندیم را دارم. سایوکو اولین دوست دخترم بود و خیلی دوستش داشتم. سایوکو شخصی بودکه دررابطه بااندام

زن، خیلی به من آموخت. تمام انواع چیزهای تازه را باهم تجربه کردیم و اوقات فوق‌العاده ای را باهم شریک شدیم. چیزهائی که تنها وقتی درحول حوش ۱۸سالگی خود هستی، ممکن می‌شوند.

گفتن این‌ها در حال حاضر برایم مشکل است، سایوکو زنگ آن ناقوس خاص را هرگز در گوشم نزد. باتمام توانم، باشدت گوش دادم، اما اندوهگینانه، هیچ‌وقت، یک بارهم زنگ را نزد. دختری که درتوکیوشناختم،کسی بودکه این کار را برایم کرد.

این چیزی نیست که بتوانی آزادانه و برپایه‌ی منطق یا اخلاق برگزینی. در هر صورت، اتفاق می‌افتد یا نمی‌افتد. وقتی اتفاق می‌افتد، باارادهٔ خودش، درخودآگاهت یا در یک نقطه‌ی عمیق روحت، اتفاق می‌افتد.

برادردوست دخترسابقم گفت « می‌دونی، هیچ وقت به ذهن من خطور نکرد، حتی یک بار، که سایوکو ترتیب خودکشی خودشو بده. حتی اگه همه تو دنیا خودشونو بکشن، من متوجه شدم – به اشتباه، معلوم می‌شه – سایوکو هنوز می‌ایستد، زنده و خوب. نمی‌تونستم به‌عنوان تیپی ببینمش که سرخورده باشه یا تو درونش مقداری تیرگی قایم کرده داشته باشه. صادقانه، فکر می‌کردم کمی سطحیه. هیچ‌وقت خیلی بهش توجه نمی‌کردم. فکرمی‌کنم، پیش من هم که می‌آمد، در واقع همین‌طور بود. احتمالا ما روی یه طول موج مشابه نبودیم...دقیقا، من با خواهر دیگرم بهترکنار می‌اومدم. اما حالا حس می‌کنم باسایوکو بدرفتارکرده م و این موضوع برام دردآوره. احتمالا هیچ وقت سایوکو رو واقعانشناختم. هیچ‌وقت در مورد اون چیزی رو نفهمیدم. شاید خیلی با زندگی خودم درگیر بودم. شایدآدمی مثل من نیروی حفاظت از سایوکو رو نداشت، باید می‌تونستم چیزائی، حتی اگه زیادم نبود، درباره‌ی سایوکو رو می‌فهمیدم. هر چه که بود، منتهی به مرگش شد. حالا تحملش سخته. خیلی مغرور بودم، خیلی خودمحور بودم، این قضیه باشدتی صدمه می‌زنه که نمی‌تونم تحملش کنم .»

چیزدیگری نبودکه من بتوانم بگویم. من هم احتمالااصلاسایوکو را درک نکرده بودم. مثل برادرش، من با زندگی خودم هم خیلی مغرور بوده بودم.

برادر دوست دخترسابقم گفت « تو اون داستانی که قبلابرام خوندی، « چرخ‌دنده های » اکوتاگاوا، یه بخشی بود در باره ی چگونگی نفس‌کشیدن خلبان تو راه هوائی آسمون که بعد نفس‌کشیدن اینجا و رو زمین رو دیگه نمی‌تونست تحمل کنه... اونا« بیماری هواپیما » می‌نامندش...من نمی‌دونم اون یه مرض واقعیه یانه، امامن هنوز اون سطرا رو به خاطر دارم .»

پرسیدم « از اون وضعیتی که گاهی وقتا حافظه‌ت قطع می‌شد، نجات یافتی؟»

فکرکنم می‌خواستم موضوع سایوکو را عوض کنم. چشم‌هایش را کمی تنگ کرد و گفت:

« آه، درسته، اون قضیه، یه جورچیزعجیب غریبیه، خود به خود، رفع رجوع شد. اون یه بی نظمی ژنتیکه، دکترگفت:باید با گذشت زمان بدتر می‌شد، اما اون رفت و ناپدید شد، انگار هیچ‌وقت اون مرض رو نداشته‌م. انگار یه روح شیطونی رونده شده باشه .» واقعا خوشحال شدم، گفتم « از شنیدنش خوشحالم .»

از وقتی‌که تو رو ملاقات کردم، خیلی نگذشته بودکه این قضیه اتفاق افتاد. بعد، هیچ‌وقت اون‌جور پریدن حافظه روتجربه نکرده‌م دیگه، حتی یه مرتبه. احساس آرامش بیشتری کردم، تونستم وارد یه کالج پاره وقت بشم، فارغ التحصیل شدم و بعد تجارت پدرمو دراختیارگرفتم. یه چن سالی اوضاع به انحراف کشیده شد، حالا بایه زندگی عادی، زندگی می‌کنم .»

تکرارکردم « ازشنیدن این قضیه خوشحالم، رواین حساب، به نتیجه نرسیدی که سرِپدرتو باکوبیدن یه تبر روش، خردکنی .»

بلندخندید وگفت « تو بعضی چیزای مزخرف رو هم به خاطرمی‌اری، مگه نه؟ می‌دونی، من واسه تجارت، خیلی به توکیو نمی‌آم واین قضیه عجیب به نظرمی‌رسه که تو این شهر عظیم به این صورت با شما برخورد کردم. نمی‌تونم باورکنم، اما حس می‌کنم یه چیزی ماروکنارهم قرارداده .»

گفتم « حتماهمین‌طوره .»

« رواین حساب، اوضاع توچطوره؟ تموم این مدت تو توکیو زندگی می‌کنی؟ »

گفتم « بعدازخاتمه‌ی کالج ازدواج کردم و تموم وقت این‌جا، تو توکیو زندگی کرده م. حالا بایه نوع مشغولیات، به اسم نویسندگی، زندگی رو می‌گذرونم .»

« یه نویسنده؟ »

« آره، بعد از یه سبک .» گفت « خب، در بلند خواندن کتاب، واقعا عالی بودی، شاید برای شما سنگین باشه که این را بگویم، اما فکر می‌کنم سایوکو شما رو از همه چیز بیشتر دوست داشت .»

پاسخ ندادم. برادردوست دخترقدیمم دیگرچیزبیشتری نگفت.

و به این صورت، باهم خداحافظی کردیم. من رفتم ساعتم که تعمیرشده بود را بگیرم و برادر بزرگ‌تر دوست دخترقدیمم، آهسته به طرف پائین تپه و ایستگاه شیبویا رفت. ژاکت تویدی شکلش، درشلوغی بعد ازظهر ورم آورده بود.

هرگز دوباره ندیدمش. باردوم هم، شانس ما را کنارهم قرار داده بود. با نزدیک به بیست سال فاصله بین دو دیدار، درشهرهائی بافاصله‌ی سیصدمایل، نشستیم، بایک میزبین مان، قهوه مزمزه کردیم و در باره چند مقوله حرف زدیم. موضوهائی نبودندکه موقع نوشیدن قهوه درباره‌شان حرف می‌زنند. درگفتگوی مامقولات شاخص‌تری مطرح بود، چیزی که برایمان پرمعنی به نظر می‌رسید، در خصوص زندگی کردن زندگی ما. بااین وصف، این تنهایک اشاره بودکه شانس نصیب‌مان کرد. هیچ چیزدیگری وجود نداشت که ما را به روشی اساسی یا ارگانیک به هم پیوند دهد. (سئوال: درزندگی این دو نفر، بادیدار دوباره وگفتگو، چه عناصرسمبولیکی ارائه شده بود؟)، من آن دختر جوان دوست داشتنی را هم، هرگز دوباره ندیدم، دختری که ال. پی بابیتل‌ها را نگاه می‌داشت. گاهی اوقات تصورمی‌کنم- آن دختر راهروی کم نور دبیرستان را در سال ۱۹۶۴ هنوز می‌بینم که باعجله پایین می‌رود، همان‌طورکه می‌رود، دامن پیراهنش می‌لغزد. حالاحتی شانزده ساله، آن پوشش فوق‌العاده‌ی آلبوم را باتصویر نیمه روشن جان، پل، جورج و رینگو، انگارکه زندگیش وابسته به آن است، درچنگ گرفته...

بازگشت به فهرست

مُعجزهٔ شَرابِ خُلار

خاطرهٔ واقعی یک سپاهی دانش در زمستان ۵۶

شبِ برفی روستا سنگین و ملال‌آور است. در مدرسه اتاقِ کوچکی دارم ، توری چراغ زنبوری ریخته و ناگزیر زیرِ نورِ گردسوز آخرین صفحات "دُنِ آرام" را می‌خوانم. هرازگاهی صدای زوزه‌ی گرگی در سکوتِ شب می‌پیچد که پاسخ‌اش عوعوی ترس‌خورده‌ی سگانِ روستاست. با اینکه دمِ غروبی شیشه‌ی چراغ زنبوری را پاک کرده بودم، امّا باز دود گرفته، نورش کم شده و مرا حوصله‌ی دوباره پاک‌کردن‌اش نیست. بیرون از اتاق زَمهَریر است، کتری آب می‌جوشد و قوریِ بندزده‌ای که روی آن جا خوش کرده، عطری درأتاق می‌پراکند تا هوس کنی سیگاری بگیرانی و پشت بندش پیاله‌ای چای سرازیر کنی میان حلقِ خُشک‌شده. به خودم فشار می‌آورم بر میلِ نوشیدن غلبه کنم تا مجبور نباشم در آن سرما و تاریکی، میان نیم متر برف به آن گوشه‌ی دور حیاط مدرسه بروم...

"شبِ برفی

دنیا در خواب

مگر من وُ ماه !"

یکی انگار می‌کوبد دروازه‌ی برف‌پوش را. پالتوی گَل‌وگشادم را روی دوش می‌اندازم و کلاه پشمی را می‌تپانم روی سرم و فانوسِ فتیله پایین‌کشیده‌ی کنارِ بشکهٔ آب را برمی‌دارم و از پله‌ها سرازیر می‌شوم. در را که باز می کنم زیر نور فانوس زنِ بُرزو را که در شهر کار می‌کند می بینم با یک بچه‌ی دوساله درآغوش که از پسِ گریه‌ی زیاد، نای وَنگ زدن هم نداشت و تنها هِق‌هِق می‌زد و رنگ‌اش بر می‌گشت...

زن با چشمانِ خیسِ سرمازده نالید:

"آقا مدیر کنیزِتانَم تورو خدا یه کاری کُنین بچم داره می‌میره...اگه بُرزو بیاد جوابشو چی بدم؟

اگه بمیره منو طلاق میده، باید برگردم خونه‌ی دَدَم"...

بی‌که نگاهش کنم می‌گویم: "خواهرجان من سپاه دانش هستم نه بهداشت...از مریضی بچه و دوا و درمون هم چیزی سرم نمیشه"...

حرف مرا نمی پذیرد و همچنان ناله و التماس می‌کند . از سوز سرما چنان می‌لرزد که ناچار می گویم بیاید بالا تا خودش و بچه کمی گرم شوند.

مثل گربه از پله‌های پوشیده از برف بالا می آید . می آورمش داخل اتاق خودم که روبروی تنها کلاس مدرسه است. داخل جعبه‌ی کمک‌های اولیه حتی یک قرص آکسار هم نداشتم چه برسد به دوا و درمان دیگر . زن کوتاه نمی آید همچنان و هی التماس می کند.

همین طور که فکری بودم چه جوری این مادر هراسان را ساکت کنم یادم افتاد زیر تخت بطری شراب شاهانی خُلار نیم خورده‌ای دارم که دوست سپاهی از شیراز برایم آورده بود، منکه اهل می و دود نبودم الباقی را گذاشته بودم اگر باری دیگر آمد نوش‌جان کند.

فکری به سرم زد ، رو به زن گفتم : "خانم جان یک شربت دارم اما برای بچه‌ها نیست شاید بشه یه قاشق ریخت تو حلق بچه ، راستش چیز دیگه‌ای ندارم"...

زن که دمی از التماس و دعای خیر کوتاه نمی آمد نالید : "آقا مدیر کنیزتانم بچه‌مو اول از خدا بعدش هم از شما می‌خوام هر کاری می تونید بکنید بچه هلاک شد"...

درنگ نکردم ، دوقاشق شراب شاهانی ریختم میان حلق بچه و استکانی چای از قوری روی والور برای مادرش . هنوز دست به استکان نزده بود که بچه نفس راحتی کشید و شل شد و گویا به خواب رفت . زن یادش رفت چایی ریخته داخل نعلبکی را تمام کند ، دعا کنان بچه را زیر چادرش زد و بلند شد و با خرسندی گفت : "آقا مدیر شما دیگه پایین نیاین من در مدرسه رو می‌بندم خدا قسمت کنه تو عروسی‌تون خدمت کنم"...

زن برزو رفت و من در این فکر ماندم که مباد حال بچه بدتر شود . به اتاق که برگشتم دیگر حالی برای "دُنِ آرام" خوانی نمانده بود ، گردسوز را فوت کردم و خزیدم زیر لحاف . حالا تنها ماه آسمان پس از بارش برف بیدار بود...

صبح داشتم برف‌های جلوی در مدرسه را پارو می کردم که سیاهی چادر زن برزو را حس کردم بالا سرم . یک سینی بزرگ مسی پر از تخم مرغ محلی و شیر و نان تازه و کشمش و گردو و کلی دعا که آقا مدیر این شربت شما مگر با آب بهشت درست شده بود ؟ بچم تا صبح راحت خوابید وختی هم از خواب جست نشونی از مریضی تو وجودش نبود !

دو روز بعد اهل ده از اثر شربت معجزه‌گر من با خبر شده بودند و شبی نبود چند قاشق از آن را به حلق کوچک و بزرگ ده سرازیر نکنم . نشان به آن نشان که تا آخر دوران خدمت شدم مشتری پر و پا قرص شراب شاهانی در یک مشروب فروشی شهر که پنج شنبه‌ها سراغش می‌رفتم و او تعجب می کرد چرا هر هفته یک بطری آن هم فقط شاهانی . کارم چنان بالا گرفت که با اسب و قاطر از دهات دیگر هم برای من مریض می‌آوردند.

دوران خدمت تمام شد ، اما اگر شما هم امروز به آن نواحی بروید و سراغ مرا بگیرید شاید از مردم بشنوید : "خدا پدرشو بیامرزه ، یه سپاهی شیرازی داشتیم که یک شربت بهشتی داشت و مرده هارو هم باهاش زنده می کرد...حیف خدمتش تموم شد و رفت ولایت خودشون و اسم اون شربتو به ما نگفت..."

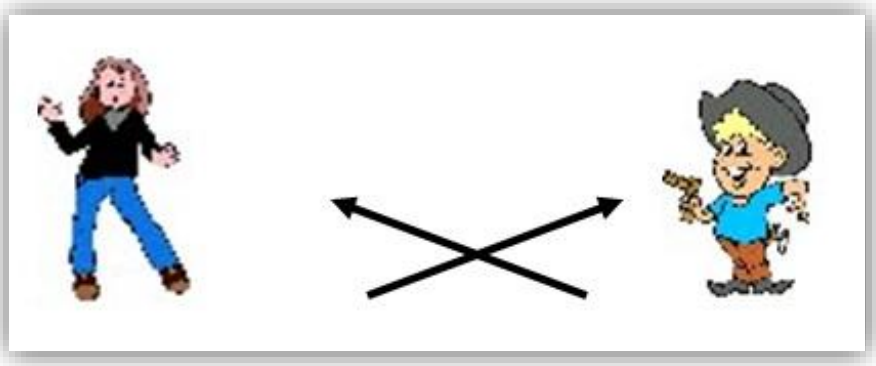
بازگشت به فهرست

من و کلارا و پونی بالدی

دیمیتر اینکیو/کامران امین آوه

تو حالا دیگه من رو می‌شناسی. تو می‌دانی که این من هستم و این خواهر من کلارا است:

تو نباید ما را عوضی گرفته , فکر کنی کسی که آنجا است منم, و کسی که اینجاست کلارا است چون این برعکس است.



این هم پونی بالدین است :

این یک یابوی کوچک, چاق, خودسر و دوست داشتنی است. وقتی که پونی بخواهد یک کلاه حصیری را بخورد اینقدر دنبال آن می رود تا آن را پیدا کند. آخه او از کلاه حصیری خیلی خوشش می آد, چرا ؟ من نمی دانم . من هیچوقت کلاه حصیری نخورده‌ام. ما با پونی بالدین درهلند آشنا شدیم. قضیه از این قرار است :

در تعطیلات تابستانی, من و بابا و مامان و خواهرم کلارا به هلند رفتیم. ما سگی از نوع داکل و گربه‌ای به اسم کازیمیر داریم. اما , ما آنها را با خود نبردیم, چون ما را خیلی اذیت می‌کردند. تابستان, هوا در هلند خیلی گرم بود. تا آنجا که من و کلارا درهمان روز اول آفتاب سوخته شده, شبیه دو گوجه قرمز شدیم. مامان گفت :

بچه ها کلاه حصیری لازم دارند, من در همین نزدیکی ها یک کیوسک دیدم, آنجا می شود کلاه حصیری خرید.

بدین ترتیب من و خواهرم کلارا صاحب ۲ کلاه حصیری قشنگ شدیم. من بلافاصله به کلارا گفتم :

- کلاه حصیری من قشنگ تر از مال تو است.

او هم جواب داد :

درست نیست, اینطوری نیست, مال من قشنگ تر است.

من دوباره داد زدم که کلاه حصیری من قشنگ‌تر است که مامان گفت :

- بسه دیگه, یک کمی ساکت شوید تا من برای بابا و خودم هم کلاه حصیری پیدا کنم.

ما باید مدت زیادی ساکت می‌شدیم و این برای کسی که کلاه حصیری قشنگی به سر دارد خیلی مشکل است. به غیر از این , نقاط سوخته شده بدنم هم مرا غلغلک می‌داند. چکار باید می‌کردم ؟ من در پشت کیوسکی که کلاه حصیری را از آن خریده بودیم، پونی را دیدم. رنگ او درست مثل کلاه حصیری بود و در عین حال کوچک و چاق! وقتی که پونی مرا دید با کنجکاوی مرا نگاه کرد. او می‌خواست نزد من بیاد .اما, چون او را با طناب به درختی بسته بودند نتوانست جلو بیاید. من از سر خوشحالی فریاد زدم «هی, یک یابوی تاتو» ,آخه من پونی را خیلی دوست دارم. من بلافاصله به طرف پونی رفته, پرسیدم :

ـ اسمت چیه ؟

پونی دندان‌های بزرگش را نشانم داد, انگار می خواست کمی بخندد. من قبلا چنین یابوی دوست داشتنی ندیده بودم. من روی پیشانی او دستی کشیدم , او هم خوشحال شد و شیهه‌ای کشید ,بعد سرش را جلو آورد و یکدفعه کلاه حصیری مرا از سرم قاپید و در یک لحظه کلاه حصیری من در دهن بزرگ او ناپدید شد. منم هیچ کاری نتوانستم بکنم، بجز اینکه ببینم چگونه پونی با اشتهای زیاد کلاه حصیری مرا می‌خورد. من داد زدم :

تو چکار می کنی , مگر عقل از سرت پریده.

بلافاصله بدو پیش کلارا رفته, به او گفتم :

همین حالا یک یابوی تاتو کلاه را از سرم قاپید و خورد.

کلارا باور نکرد و گفت :

این یابوی تو کجاست؟

همین جا!

من او را پشت کیوسک بردم, کلارا نگاهی به پونی کرد و گفت:

این یابوی دوست داشتنی کلاه تو را خورد ؟ فکر نکنم , تو دروغ میگی!

کلارا هم مثل من شروع به نوازش پیشانی پونی کرد. پونی دندان‌های بزرگش را نشان داد, شیهه‌ای کشید و بعد سرش را جلو آورد و در یک چشم به هم زدن نصف کلاه حصیری کلارا در دهن پونی ناپدید شد. کلارا با دهان باز سر جایش میخکوب شد, و بعد باهر دو دست نصف کلاه حصیری را که از دهن پونی آویزان بود گرفت و شروع به کشیدن آن کرد, من هم به او کمک کردم ولی دیگر کار از کار گذشته بود و پونی بقیه کلاه حصیری را هم خورد.

به هر حال ما بابا و مامان را پیدا کردیم, هر کدام یک کلاه حصیری بزرگ و قشنگ به سر داشتند. ما داد زدیم:

بایستید !

آنها پرسیدند :

چی شده ؟

این یابو کلاه حصیری ما را خورد!

بابا نفس عمیقی کشید و گفت:

برای این کلاه ها کلی پول داده شده بود, حالا کی باید غرامت آنرا بدهد؟

صاحب پونی پیرمرد کوچولویی بود که در همان موقع از جایی بر می‌گشت .او ناله‌ای کرد و گفت:

من نمی توانم به شما پول بدهم! خیلی متاسفم, بالدین عادت بدی دارد و کلاه حصیری را می‌خورد . شما چرا نزد او رفتید ؟

در تمام این مدت پونی انگار سرش را از خجالتی پایین انداخته بود. کلارا گفت:

ـ ما نمی دانستیم پونی کلاه حصیری می خورد.

من هم به کلارا گفتم:

من به تو گفتم و تو حرف مرا قبول نکردی.

من هنوز حرفم را تمام نکرده بودم که ناگهان پونی, که تمام این وقت سرش را پایین انداخته بود سرش را بلند کرد, دو قدمی به طرف بابا آمد و کلاه بابا هم دریک آن در دهن پونی ناپدید شد. بابا حتا سعی نکرد کلاهش را نجات دهد, او فقط مات و حیرت زده به پونی نگاه می‌کرد که چطور کلاه حصیری او را می‌خورد. پیرمرد صاحب پونی عصبانی شد و به او گفت:

تو الحق که خود شیطان هستی !

ما حالا باید چکار می‌کردیم؟ بخصوص که پیرمرد صاحب یابو پول هم نداشت. به نظر کلارا پونی باید خودش غرامت چیزهایی را که خورده بود می داد. من از او پرسیدم :

اما چطور ؟

خیلی راحت, ما هر روزسوار او خواهیم شد.

حال ما برای تعطیلاتمان هیچ کلاهی نداریم , اما ما یک یابوی تاتو داریم و این خیلی زیباتراست !

ترجمه از آلمانی، ۱۹۹۶/۱۱/۱۶ برلین

بازگشت به فهرست

روباه، بُز و چاه

ابوالفضل حسینف/ کامران امین آوه

روزی در گرمای تابستان روباهی از بیابانی می‌گذشت. روباه عجیب تشنه بود. در آنجا نه چاه بود و نه رودخانه! روباه از فرط تشنگی لهله کنان راه می رفت. ناگاه به چاهی رسید. در کنار چاه سطلی خالی دید و بسیار خوشحال شد. نزدیک شد و نگاهی به چاه انداخت و یک سطل خالی دیگر را داخل آن دید. در مورد بیرون کشیدن آب از چاه خیلی فکر کرد ولی به جایی نرسید. یکدفعه فکری به سرش زد:

" توی سطل مینشینم و توی چاه می افتم ...."

چنین نیز کرد. سطل را نزدیک دهنه چاه کشید، توی آن نشست و با حرکتی آن را تکان داد، سطل غلطی خورد و توی چاه افتاد و سطلی که تو چاه بود بالای چاه رفت. روباه تا آنجایی که می‌توانست آب خورد تا خوب سیراب شد و کمی به خود آمد و جانی گرفت. حالا می‌بایست از چاه بیرون بیاد، اما چطور؟ هر چه فکر کرد راهی برای بیرون آمدن نیافت! دراین حال و احوال بزی که علف زیادی خورده و تشنه شده بود بالای چاه پیدا شد.

" حالا چه فکر می‌کنی؟ آیا بز می تواند آب از چاه بیرون بکشد؟! "

بز مظلومانه خم شد و نگاهی به داخل چاه انداخت. چی ببیند خوبه؟

روباهی را دید که توی سطلی نشسته و به بالا نگاه میکند. بز خوشحال شد و روباه را صدا زد:

آی روباه چطور اونجا رفتی؟

راحت و آسان. توی سطل نشستم، سر خوردم و راست توی چاه افتادم. اگر بدونی چه آب خنکی اینجاست.

بز بلافاصله توی سطل نشست و توی چاه افتاد. با افتادن بز آن سطل دیگر که روباه توی آن نشسته بود بالا آمد.

بز کمی آب خورد. روباه به داخل چاه نگاه می‌کرد و به بز بیچاره میخندید.

بز از روباه پرسید:

برادر روباه حالا چطور من می توانم از اینجا بیرون بیام؟

هه، من از کجا بدانم تو چطور می توانی بیرون بیایی. آدم قبل ازافتادن به جایی، باید راه بیرون آمدنش را پیدا کند.

(از قصه‌های مردم آذربایجان)/ ترجمه از زبان آذری ۱۳۶۳

بازگشت به فهرست

مادرِ من مثلِ بقیهٔ مادرها نیست!

داستانک

عکس تزئینی است

در مدرسه... خانم معلمی تعریف می‌کرد:

در مدرسه ابتدایی بودم، مدتی بود تعدادی از بچه‌ها را برای یک سُرود آماده می‌کردم.

به نیت اینکه آخر سال مراسمی گرفته شود برایشان. پدر و مادرشان هم دعوتِ مراسم‌اند و بچه‌ها در مقابل معلمان و اولیا سرود را اجرا کنند.

چندین بار تمرین کردیم و سرود رو کامل یاد گرفتند.

روز مراسم بچه‌ها را آوردم و مرتبشان کردم.باهم در مقابل اولیا و معلمان شروع به خواندن سرود کردند.

ناگهان دختری از جمع جدا شد و بجای خواندن سرود شروع کرد به حرکت جلوی جمع.

دست و پا تکان می‌داد و خودش رو عقب جلو می‌کرد و حرکات عجیبی انجام می‌داد.

بچه‌ها هم سرود را می‌خواندن و ریز می‌خندیدند، کمی مانده بود بخاطر خنده‌شان هرچه ریسیده بودم پنبه شود.

سرم از غصه سنگین شده بود و نمی‌تونستم جلوی چشم مردم یک تنبیه حسابیش هم بکنم.

خب چرا این بچه این کار رو می‌کنه، چرا شرم نمی‌کنه از رفتارش؟ این که قبلش بچه زرنگ و عاقلی بود!

نمونه خوبی و تو دل بروی بچه‌ها بود!

رفتم روبرویش، بهش اشاراتی کردم، هیچی نمی‌فهمید

به قدری عصبانی‌ام کرده بود که آبِ دهانم را نمی‌توانستم قورت دهم.

خونسردی خود را حفظ کردم، آرام رفتم سراغش و دستش را گرفتم، انگار جیوه بود خودش را از دستم رها کرد و رفت آن طرف‌تر و دوباره شروع کرد!

فضا پر از خنده حاضران شده بود، همه سیر خندیدند.

نگاهی گرداندنم، مدیر را دیدم، رنگش عوض شده بود، از عصبانیت و شرم عرق‌هایش سرازیر بود.

از صندلیش بلند شد و آمد کنارم، سرش را نزدیک کرد و گفت: فقط این مراسم تمام شود، ببین با این بچه چکار کنم؟! اخراجش می‌کنم، تا عمر دارد نباید برگردد مدرسه...

من هم کمی روغنش را زیاد کردم تا اخراج آن دانش‌آموز حتمی شود.

حالا آنی که کنارم بود زنی بود، مادرِ بچه، رفته بود جلو و تمام جوگیر شده بود.

بسیار پرشور می‌خندید و کف می‌زد، دخترک هم با تشویق مادر گرمتر از پیش شده بود.

همین که سرود تمام شد پریدم بالای سن و بازوی بچه را گرفتم و گفتم:

چرا اینجوری کردی؟ چرا با رفقایت سرود را نخواندی؟

دخترک جواب داد: آخِر مادرم اینجاست، برای مادرم این‌کار را می‌کردم!

معلم گفت: با این جوابش بیشتر عصبانی شده و توی دلم گفتم: آخر ندید بَدید همه مثل تو مادر یا پدرشان اینجاست، چرا آنها اینچنین نمی‌کنند و خود را لوس نمی‌کنند؟!

چشمام گرد شد و خواستم پایین بکشمش که گفت: آموزگار صبر کن بگذار مادرم متوجه نشود، خودم توضیح می‌دهم؛ مادر من مثل بقیه مادرها نیست، مادر من "کر وُ لال" است، چیزی نمی‌شنود و من با آن حرکاتم شادی و کلمات زیبای سرود را برایش ترجمه می‌کردم تا او هم مثل بقیه مادران این شادی را حس کند!

این کارِ من رقص و پایکوبی نبود، این زبان اشاره است، زبان کر وُ لال‌ها...

همین که این حرف‌ها را زد از جا جهیدم، دست خودم نبود با صدای بلند گریستم، و دختر را محکم بغل کردم!

آفرین دختر، چقدر باهوش،الحق مادرش چقدر برایش عزیز، ببین به چه چیزی فکر کرده!

فضای مراسم پُر شد از پچ‌پچ و درگوشی حرف‌زدن و... تا اینکه همه موضوع را فهمیدند...

نه تنها من که هرکس آنجا بود از اولیا و معلمان همه را گریاند!

از همه جالب‌تر اینکه مدیر آمد و عنوان دانش‌آموز نمونه را به او اعطا کرد!

با مادرش دست همدیگر را گرفتند و رفتند، گاهی جلوتر از مادرش می‌رفت و مثل بزغاله برای مادرش جست و خیز می‌کرد تا مادرش را شاد کند!

درس این داستان این بود: زود عصبانی نشو، زود از کوره در نرو، تلاش کن زود قضاوت نکنی، صبر کن تا همه‌ی زوایا برایت روشن شود تا ماجرا را درست بفهمی!

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک هاتف رحمانی

بازگشت به فهرست

پاداش (داستانک)

نانسی رئیسی

تعدادی حشرهٔ کوچولو در یک برکه، زیرِ آب زندگی می‌کردند. آنها تمام مدت مـی‌تـرسیدند از آب بیرون بروند و بمیرند.

یک روز یکی از آنها به ندای درونی‌اش گوش کرد و از ساقه یک علف شروع به بالا رفتن کرد.

همه فریاد می‌زدند که مرگ تنها چیزی است که عایدِ او میشود، چون هر حشره‌ای که بیرون رفته بود، برنگشته بود.

وقتی حشره به سطحِ آب رسید، نورِ آفتاب تنِ خسته او را نوازش داد و او که از فرطِ خستگی دیگر رمقی نداشت، روی برگِ آن گیاه خوابید. وقتی از خواب بیدار شد به یک "سنجاقک" تبدیل شده بود. حسّ پرواز، پاداشِ بالاآمدن‌اش بود.

سنجاقک بر فرازِ برکه شروع به پرواز کرد و پرواز لذّتی به او داد که با زندگیِ مَحصور در آب قابل مقایسه نبود.

تصمیم داشت برگردد و به دوستانش هم بگوید که بالای آن ساقه‌ها کسی نمی‌میرد، ولی نمی‌توانست واردِ آب شود چون به موجودِ دیگری تبدیل شده بود.

شاید بیرون رفتن از شرایطِ فعلی ترس‌ناک باشد، اما مطمئن باشید خارج از پیله‌ی امنیّت و غم و ترس، زیبایی‌ها و موفقیّت‌های بزرگی هستند که انتظارِ تو را می کشند .

تلاش برای رفتن به سوی کمال، عالی و تحسین‌برانگیز است!

از تغییر استقبال کن!

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوکِ نویسنده

بازگشت به فهرست

نِسیان قاصدک

نسرین میر

در آیینه به چشمانش نگاه کرد و گفت:

- خسته به نظر می‌آیی!

او حتی نمی‌دانست، آن‌که مقابلش ایستاده و این حرف‌ها را می‌زند کیست؟. خستگی را هم حس نمی کرد. معنی آن را هم نمی فهمید. دوباره به آیینه نگاه کرد. با خود گفت:

- تلاش می‌کنم تا آن‌چه او می‌بیند را، من هم ببینم.

و بعد، بار دیگر، با نگرانی در آیینه نگاه کرد. از خودش پرسید :

-کی بود؟

حتی این‌که او چه می‌خواست را هم نمی‌دانست. همه چیز از خاطرش پرکشیده و رفته بود. مثل قاصدکی در مسیر باد !

دیگر چیزی از خودش باقی نمانده بود. با نگرانی یک بار دیگر به آیینه نگریست و گریست.

دانه‌های اشک از چشمانش سرازیر شد و بر روی گونه هایش غلطید.

حالا دیگر نام خودش را هم بخاطر نمی‌آورد. با التماس به او گفت:

- صدایم کن، اسمم از یادم رفته.

سپس، یک لحظه، چیزهایی بیاد آورد و لحظه ای بعد باز هم آن را فراموش کرد.

خودش را دو باره به دست باد سپرد.

گاه یک خاطره و یک اسم از زنجیره‌ی حافظه‌اش خود را بالا می‌کشید. بر زبانش جاری می‌شد. و این برای آن‌هایی که دوستش داشتند، تسلی خاطر می‌شد.

آن‌ها با خوشحالی می‌خندیدند و می‌گفتند:

-«اوه ... قاصدک هم زیباست، اگر چه عمرش کوتاه ست!»

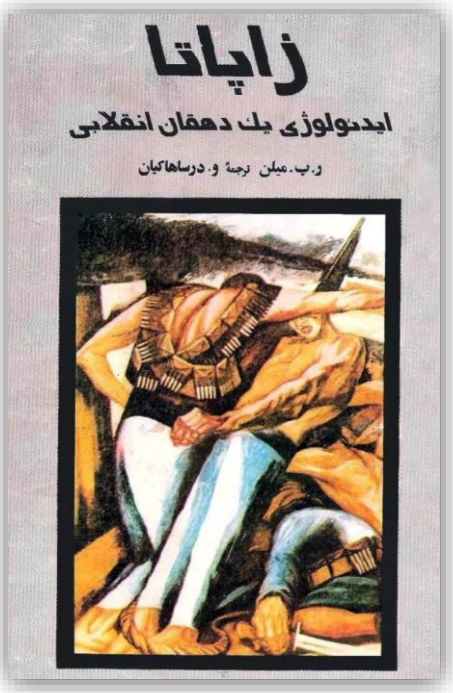
بازگشت به فهرست

نقد و معرّفی

زاپاتا: ایدئولوژیِ یک دهقانِ انقلابی

اثر: رابرت پ. میلن Robert P.Millon / برگردان: وازریک درساهاکیان

عدالت را نه کلاه به دست، بل‌که تفنگ در مُشت، از دولت‌های ستمگر بخواهید! (امیلیانو زاپاتا)



اشاره: این کتاب از روی چاپ اول نسخهٔ انگلیسی آن ترجمه و برای اولین و آخرین بار در بهار ۱۳۶۱در ۵۰۰۰ نسخه توسط موسسهٔ مطبوعاتی عطایی منتشر شده و اینک نیز نایاب است. قابل ذکر است که نسخه انگلیسی کتاب در سال ۱۹۹۵ بازنگری و تجدید چاپ شده و یکی از منابع معتبر دربارهٔ امیلیانو زاپاتا و نهضتِ زاپاتیست هاست.

متنِ پُشتِ جلدِ کتاب:

امیلیانو زاپاتا سالازار (۱۸۷۹-۱۹۱۹) نمادِ انقلاب ۱۹۱۰ مکزیک است. او "طرح آیالا" را در ۱۹۱۱ برای اصلاحات ارضی اعلام کرد و بخاطر اصول آن صبورانه و عزمی راسخ جنگید. زاپاتیست ها به جز این، برنامه منسجمی نیز برای اصلاحات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی کشور طرح ریختند که دارای سمت گیری مشخص ایدئولوژیکی بود.

سال ۱۹۱۰ مکزیک در حاکمیت بزرگ مالکان قرار داشت و دهقانان مقروض به ارباب، بر روی اراضی کار می کردند. حیات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی کشور، در کنترل الیگارشی مرکب از اربابان، افسران ارتش، ساخت های سیاسی و دینی، و بازرگانان بود و همه اینها نیز به تعداد اندکی از سرمایه داران خارجی وابسته بودند. اما اکثریت قاطع مردم، دهقانانی بودند که به واسطهٔ بدهی های خود به زمین اربابی وابسته شده بودند.

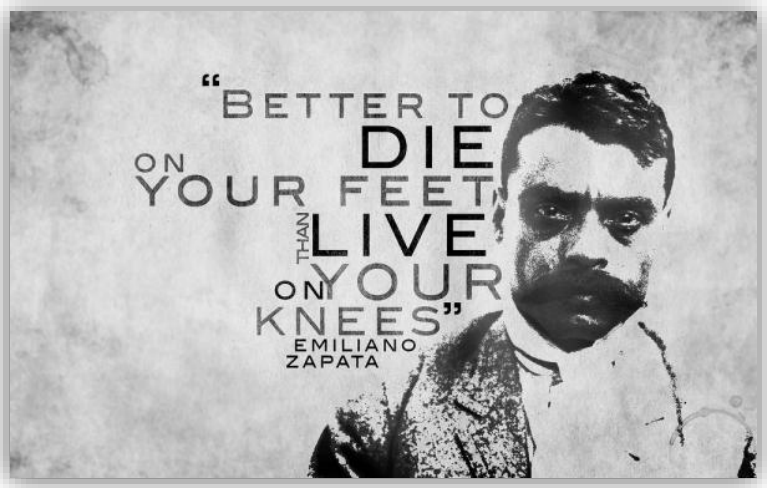
زاپاتا در سپتامبر ۱۹۰۹ به ریاست کمیتهٔ دفاع روستای خود برگزیده شد و برای دفاع از حقوق آن، روستائیان را به اشغال و تقسیم اراضی اربابی تشویق کرد. تا اینکه به روی کار آمدن "ماده رو" و آغاز انقلاب مسلحانه به رهبری "مردانِ انقلابیِ جنوب" رسید و به مقابله با ارتش فدرال برخاست.

این نبردِ مسلحانه تا ۱۹۱۹ طول کشید و دست آخر با توطئه ناجوانمردانه قتل زاپاتا در ۱۰ آوریل ۱۹۱۹ برابر با ۲۱ فروردین ۱۲۹۸، عده ای از هوادارنش پراکنده شدند و رژیم "اوبره گن" نیز در ۱۹۲۰ با دادن وعدهٔ اصلاحات ارضی راستین با بازماندگان زاپاتیست ها صلح کرد.

هدف کتاب حاضر، ارزیابی مسئلهٔ ارضی و جنبه‌های گسترده تر جنبشِ زاپاتا و روشن ساختن نقش زاپاتیست ها در انقلاب مکزیک است. رابرت میلن پژوهشگر جوان آمریکایی با مطالعه منابع دست اول کوشیده است در این کتاب روشنگرانه، ماهیت ایدئولوژی جنبش زاپاتا را مشخص سازد.

لینک دانلود کتاب

https://ketabnak.com/book/۳۵۷۵۹/%D۸B۲D۸A۷D۹BE%D۸A۷D۸AA%D۸A۷-%D۸A۷DB۸C%D۸AF%D۸A۶D۸۸۹D۸۴۹D۸۸۹DA۹۸DB۸C-%DB۸C%DA%A۹-%D۸AF%D۸۷۹D۸۲۹D۸A۷D۸۶۹-%D۸A۷D۸۶۹D۸۲۹D۸۴۹D۸A۷D۸A۸DB۸C



ایستاده مُردن بهتر از روی دو زانو زندگی کردن است

Better To Die Standing Than To Live On Your Knees
Prefiero morir de pie que vivir siempre arrodillado

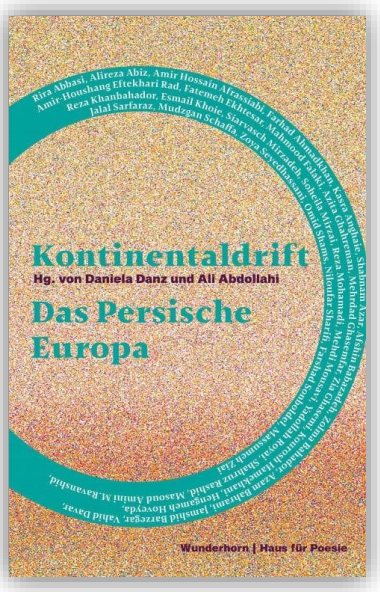
Emiliano Zapata Salazar

بازگشت به فهرست

پارسی‌گویانِ اروپا

مجموعهٔ ترجمهٔ اشعار دو زبانه

پارسی‌گویان اروپا مجموعه‌شعری است به دو زبان فارسی و آلمانی، به‌کوششِ دو شاعر و مترجم علی عبداللهی و دانیه‌لا دانتس، که انتشارات ووُندِرهورن Wunderhorn در نیمه‌ی پایانی سال ۲۰۲۱ در ۲۶۹ صفحه در آلمان منتشر کرده است. این مجموعه در برگیرنده‌ی شعرهایی از ۳۵ شاعر فارسی‌زبان ایرانی و افغان ساکن اروپاست با ترجمه‌ی مریم ارس، کورت شارف، ن. کنعانی و مریم طیوری. کتاب دارای پیشگفتار و پسگفتاری از گردآورندگان است. علی عبداللهی در پیشگفتار، بررسی کوتاهی از پیشینه‌ی مهاجرت و تبعید در شعر فارسی به دست می‌دهد و آن را به دو موج عمده تقسیم می‌کند. پس از آن جمعبندی خود را از کار چند نسل از شاعران مهاجرِ موج دوم که پس از انقلاب ایران به راه افتاده و هنوز هم ادامه دارد، به دست می‌دهد. همچنین به چگونگی گردآوری و معیارهای گزینش شعرها و کمبود شعرهایی از دیگر شاعران ایرانی و افغان در این محموعه اشاره می‌کند. دانیه‌لا دانتس در پسگفتار به اهمیت شناساندن و معرفی شاعران فارسی‌زبان به خوانندگان آلمانی و نیز به اهمیت نقش پیونددهنده‌ی مترجم می‌پردازد و از کوشش‌های علی عبداللهی در این زمینه قدردانی می‌کند.



خبرِخوش این‌است که این کتاب به تازگی در فهرست ۱۰ کتاب برگزیده‌ی شعر و ترجمه‌ی شعرِ سال ۲۰۲۲ قرار گرفته است که منتقدین شعر به خوانندگان در آلمان توصیه کرده‌اند. با سپاس از علی عبداللهی و دانیه‌لا دانتس این موفقیت را به آن‌ها تبریک می‌گوییم. کوشش‌ها و همکاری‌هایی چنین را که از مرزهای بسته‌ی یک فرهنگ می‌گذرند و چشم‌اندازها و امکان‌های تازه‌ای را فراهم می‌کنند باید قدر دانست و پاس داشت.

نامِ شاعرانِ مجموعهٔ پارسی‌گویانِ اروپا به‌ترتیب حروفِ الفبا:

علیرضا آبیز، شبنم آذر، فرهاد احمدخان، فاطمه اختصاری، امیرحسین افراسیابی، امیرهوشنگ اعتمادی-راد، افشین بابازاده، جمشید برزگر، رضاخان بهادر، زلما بهادر، اعظم بهرامی، اسماعیل خویی، وحید داور، شهروز رشید، م. روانشید، یدالله رویایی، جلال سرفراز، زویا سیدحسنی، فرشاد سنبل دل، نیلوفر شریفی، مژگان شفا(ساغر)، امید شمس، معصومه ضیائی، محمود فلکی، مهرداد قاسمفر، سیدضیاء قاسمی، آزیتا قهرمان، سیاوش میرزاده، سهیلا میرزایی، سیدرضا محمدی، سیدمهدی موسوی، ری‌را عباسی، کسرا عنقایی، کورش همه‌خانی، هنگامه هویدا

لینک سفارش کتاب:

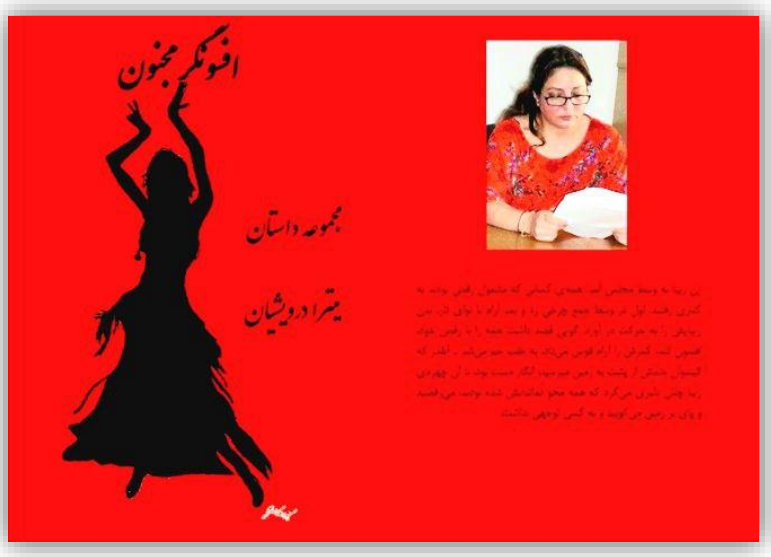
https://www.wunderhorn.de/?buecher=kontinentaldrift-۲

لینک کتاب‌های برگزیده:

https://www.lyrik-empfehlungen.de/...

بازگشت به فهرست

میترا درویشیان از زبانِ خودش



ارژنگ: از **میترا درویشیان** خواستیم "بیوگرافی" کوتاهی بنویسد و او با محبت نوشت:

« من، میترا درویشیان متولد ۱۳۴۱ کرمانشاه. در خانواده فرهنگی به دنیا آمدم آخرین فرزند خانواده شش نفره که شامل چهار برادر و دو خواهر.

از دوسالگی همرا برادر بزرگم علی اشرف درویشیان و مادر و برادر دیگر محمد حسین به تهران رفتم، سال سوم دبیرستان به کرمانشاه بازگشتم و ادامه تحصیل دادم.

از کودکی مینوشتم با تشویق برادر بزرگم در سن یازده سالگی اولین نوشته ام چاپ شد.

بعد از ازدواج به تهران رفتم و از آنجا به خارج از کشور.

شش کتاب از من چاپ شده.

۱- شهر، رام - شامل ۲۳ داستان کوتاه .
۲- آرزو - شامل ۲۳ داستان کوتاه که این مجموعه در کردستان به چاپ رسید و جایزه نقدی دریافت کرد. از همان طریق به حساب کودکان خیابانی ایران ریخته شد.
۳- بادبادک - شامل ۳۱ داستان کوتاه .
۴- جنگل - شامل ۲۷ داستان کوتاه.
۵- افسونگر مجنون - شامل ۲۵ داستان کوتاه.
۶- زنی آهسته گفت: عشق شامل داستان بلند.

چند مجموعه داستانِ دیگر در حال ادیت و نگارش هست.»

درادامه داستان کوتاه "عشق" را از او تقدیم خوانندگان می کنیم:

عشق

میترا درویشیان

هوا گرفته و توفانی بود. باد با سرعت هرچه تمامتر به همه جا سرک می‌کشید و عجله داشت. دانه‌های درشت باران چون گرگ‌های گرسنه حمله کرده و می باریدند. از بیابان دیگر چیزی بجز کوه دیده نمی‌شد که ساکت و ساکن در مقابل توفان ایستاده و در این همهمه و غوغا، گویی به خواب رفته بود.

توفان با خشم و هیاهو به دور کوه می‌پیچید و نعره سر می‌داد؛ با یورشی ناگهانی انگار می‌خواست کوه را از جا بکند. اما کوه از جایش تکان نمی‌خورد. زمین از این همه نعره، به خود لرزید. چند تکه سنگ از کوه کنده شد. توفان پیروزمندانه خود را به کوه می‌کوبید اما کوه، همچنان در خواب ناز بود.

صبح شد. خورشید جوان، خمیازه‌کشان از خواب بیدار شد و دست هایش را به هر سو کش‌وقوس داد تا رخوت خواب را از تن به در کند و آرام آرام، دامن طلایی خود را با دستان ظریفش بالا زد تا راحت‌تر از پشت کوه بالا بیاید.

توفان شب گذشته ترک‌های کوچکی بر کوه وارد کرده بود. در یکی از این شیارها یخی خفته بود که با روشنایی خورشید، چشم‌هایش را گشود. اولین بار بود که خورشید را می‌دید، چون همیشه در تاریکی و درون کوه جا خوش کرده و سرما را در خود محبوس نموده بود؛ اما حالا نور و گرمی خورشید را می‌دید و حس می‌کرد. روشنای خورشید در نگاه اول، چشمانش را آزرد ولی کم‌کم با دیدن زیبایی آفتاب، به تماشای آن نشست. خورشید با قدم‌های آرام و متین به قله‌ی کوه رسید و دل یخ با دیدن ساق‌پاهای خوش‌تراش او که از زیر دامن بالازده‌اش نمایان بود، ناگ‌هان لرزید. سعی کرد شیار را کمی بازتر کند تا بتواند بهتر و بیشتر ببیند؛ آنقدر تکان خورد تا سرانجام درز به شکاف تبدیل شد و توانست زیباروی خود را راحت‌تر ببیند. ساعت‌ها نگاهش کرد بی‌آنکه با او حرفی بزند.

روزها از پی هم گذشت. آب باریک و زلالی از آن شکاف سرازیر شده و آرام و بی صدا بر بدن کوه، دست نوازش می‌کشید. شب که می‌شد یخ در غم فرو می‌رفت: باید تا صبح صبر کند تا زیبارویش دوباره بیدار شده، با ناز و کرشمه از کوه بالا بیاید.

هر روز که می‌گذشت، یخ تمام نیرو و توان خود را مصرف می‌کرد و از جان خود باکی نداشت و هیچ متوجه نبود که دارد هر روز کوچک و کوچک‌تر می‌شود. خود را فدای زیبایی خورشید می‌کرد ... و سرانجام روزی تمام شد.

اما آب همچنان از کوه سرازیر بود. گویا کوه، غم عشق یخ را دریافته و برای نبودنش به آرامی در سکوت اشک می‌ریخت؛ اشکی که از لابه‌لای درزها و شکاف‌ها می‌گذشت و تا دل بیابان می‌رفت.

مورچه‌ای شنگول، خسته از کار روزانه، بار خود را که دانه‌ای تخم آفتاب‌گردان بود بر زمین گذاشت و کنار جوی آمد تا آبی بنوشد. چشم‌اش به کرمی افتاد که داشت بدن خود را به سختی روی زمین می‌کشید. مورچه به فکرش رسید بهتر این است به جای تخمه‌ی آفتاب‌گردان، این کرم را به خانه ببرد. پس به جان کرم افتاد و تخمه را فراموش کرد.

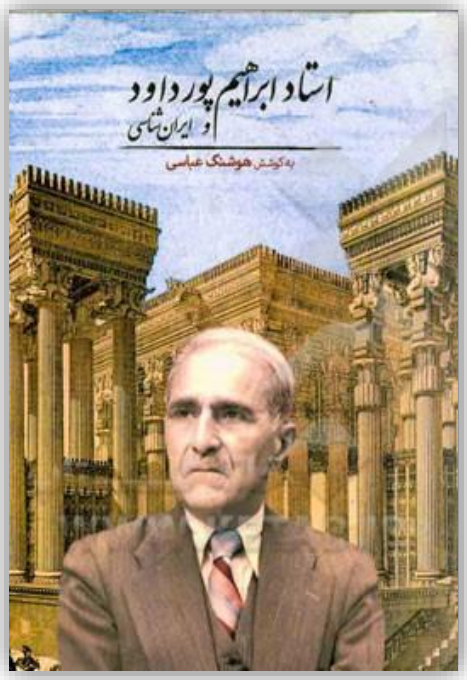
تخمه چند روزی کنار آب ماند و کم‌کم در زمین فرو رفت. پس از مدتی ساقه‌ی ظریف و قشنگی از کنار جویبار بیرون آمد. نهال نازک‌اندام سعی داشت با برگ‌هایش بدن لخت خود را بپوشاند. بعد از چند روز، سبدی بر روی سر خود حس کرد. سبد، کم‌کم با گلبرگ‌های زرد و زیبا، باز شد. دیگر احساس برهنگی و خجالت نمی‌کرد. در آن بیابان، تا چشم کار می‌کرد اثری از هیچ گلی نبود. خودش را فرمانروای آنجا می‌دانست و طنازی می‌کرد تا آنکه چشمش به خورشید افتاد. یک دل نه صد دل عاشق او شد. حرفی نمی‌زد، فقط نگاهش می‌کرد. خورشید هم متوجه او شد و می دید که هرکجا می‌رود، گل به سویش سر می‌گرداند و اگر پشت کوه پنهان شود و پیدا نباشد، گل سرش را بر روی سینه می‌گذارد و به هیچ کس دیگر نگاه نمی‌کند تا وقتی که خورشیدش به آسمان باز گردد.

و ... عشق یعنی همین.

بازگشت به فهرست

ابراهیم پورداوود و ایران‌شناسی

هوشنگ عبّاسی



ابراهیم پورداوود از بزرگ‌ترین دانشمندان ایرانی است که در نشر فرهنگ، زبان و ادبیات پیش از اسلام، اشتیاق نشان داد و سال‌های سال به پژوهش و کاوش در آن پرداخت. ایشان در سحرگاه آدینه ۲۰ بهمن ۱۲۶۴خورشیدی در سبزه میدان رشت در خانه‌ای که تا چند سال پیش دبستان عنصری نام داشت، تولد یافت. در شش‌سالگی به مکتب‌خانه‌ای فرستاده شد که پدرش برای تربیت فرزندان خود برپا کرده بود. پس از آن به مدرسهٔ علمیهٔ «حاج حسن» به مدیریت سیدعبدالرحیم خلخالی در مسجد صالح‌آباد رفت.

در سال ۱۲۸۳ به اتفاق برادرش سلیمان و استادش سیدعبدالرحیم خلخالی وارد تهران شد و به تحصیل طب پرداخت و نزد محمدحسین‌خان سلطان الفلاسفه، قانون ابن سینا، شرح اسباب و شرح نفیسی را فراگرفت؛ اما پس از مدتی طب را رها کرد و از راه بغداد به بیروت رفت و در مدرسهٔ آمریکایی‌ها زبان و ادبیات فرانسه را آموخت؛ پس از دوسال‌ونیم به ایران بازگشت و در شعبان ۱۳۲۸ قمری به اروپا رفت و فرانسه را برای اقامت و تحصیل گزید. نخست در دبیرستان شهر بووه و پس از آن در دانشگاه پاریس حقوق آموخت. در هنگام جنگ جهانی به همراه علامه قزوینی، مهدی ملک‌زاده و اشرف‌زادهٔ تبریزی روزنامهٔ «ایرانشهر» را به قصد مبارزه با روس و انگلیس در جمادی‌الاول سال ۱۳۳۲ قمری منتشر کرد. پس از شش ماه از پاریس به بغداد رفت و در آنجا ساکن شد و روزنامهٔ «رستخیز» را منتشر کرد که پس از انتشار چند شماره، عراق توسط انگلیس اشغال شد و او از بغداد به کرمانشاه رفت و در آن شهر چند شمارهٔ «رستخیز» را منتشر کرد.

بعد از مدتی و با نفوذ و گسترش انگلیس بر منطقه به آلمان رفت و در برلین ساکن شد. در سال ۱۳۰۲ خورشیدی به ایران بازگشت و پس از دو سال سکونت در ایران در سال ۱۳۰۴ به دعوت پارسیان هند به آن کشور رفت و به مدت دو سال به مطالعهٔ فرهنگ و تمدن ایران باستان همت گماشت و تفسیر اوستا را آغاز کرد. پس از چند سال سکونت در اروپا و هند در سال ۱۳۱۷ برای اقامت دائم در وطن وارد تهران شد و در دانشگاه تهران به تدریس «تاریخ تمدن ایران پیش از اسلام» و «زبان اوستا» پرداخت و نیز به عضویت پیوستهٔ فرهنگستان ایران درآمد. او سرانجام در سحرگاه روز یکشنبه ۲۶ آبان ۱۳۴۷ در ۸۳سالگی جهان‌را بدرودّ حیات گفت و درآرامگاه خانوادگی‌اش در رشت به خاک سپرده شد.

آثار ابراهیم پورداوود: گزارشِ گات‌ها، پوراندخت‌نامه (دیوان اشعار)، یزدگرد شهریار (منظومه)، ایرانشاه، فرهنگ ایران باستان، هرمزدنامه، آناهیتا، خوزستانما و ... از کتاب‌های زنده‌یاد پورداوود هستند.

در این کتاب در پنج فصل به زندگی و آثار زنده‌یاد ابراهیم پورداوود پرداخته شده است:

در فصل اول زندگی‌نامه و آثار او آورده شده است. از مطالب خواندنی این فصل مقاله‌ای با عنوان «ابراهیم پورداوود» است که از **ایرج افشار** آورده شده و او در این مقاله به تفصیل دربارهٔ ایشان سخن گفته است. در قسمتی از این گفتار آمده است: «بی‌گمان در کشور ما تنها دوسه تن را توان یافت که در کار خود پرکارند و پرمایه و بی‌توقع و یکی از آنها پورداوود می‌باشد. دیگران نام‌خواه و نان‌خواره‌اند .همه چیز را برای ارضای آرزوها و امیال خویش می‌جویند و چون نامور شدند، از کار خود دست می‌شویند و تنها به همان خودپسندی دیرین و فطری دل خوش می‌کنند؛ اما او چنین نیست». (ص ۲۱)

فصل دوم با عنوان «کلیات» دربردارندهٔ ۲۳ مقاله و یادداشت دربارهٔ پورداوود و آثار اوست. در مقاله‌ای به قلم **رضا نوزاد** با عنوان «اوستادی روزنامه‌نگار و روزنامه‌نگاری اوستاد» به جنبهٔ روزنامه‌نگاری پورداوود پرداخته شده است. در این مقاله می‌خوانیم: «چندوجهی وبدن و در هر وجه به کمال راه پردن، از جمله خصایص بزرگان و اساتیدی همچون استاد ابراهیم پورداوود می‌باشد. استاد بی‌بدیلی که جدای از بازگردانی متن کهن‌ترین کتاب دینی ایرانی ـ اوستا ـ به فارسی و کتاب‌های مرتبط با آن، در تألیف فرهنگ و تاریخ ایران باستان و سرودن شعر و نوشتن مقالات ادبی و تاریخی و .... نیز سرآمد همگنان بود. یکی از وجوه پورداوود روزنامه‌نگاری اوست که کمتر مورد دقت و بازبینی قرار گرفته است. استاد در مدت شش سال و مابین حدود بیست‌وپنج تا سی‌سالگی گام‌هایی در روزنامه‌نگاری برداشته بود که در این مختصر به ایجاز در این‌باره نوشته می‌شود». (ص ۱۸۱)

در فصل سوم متن تعداد نُه (۹) مقاله به عنوان **منتخبی از مقالاتِ پورداوود** آورده شده است که به ترتیب عبارتند از: میهن، پرچم، نام‌های دوازده ماه، پول، برنج، سراجه و البرز، چهارشنبه‌سوری، پیش‌گفتار بر کتاب فرهنگِ مرعشی و مؤخره. فصول چهارم و پنجم نیز اختصاص یافته است به اسناد و تصاویری از استاد پورداوود.

مشخصات و فهرستِ مطالبِ کتاب:

فصل اول: زندگی‌نامه و سال‌شمار و آثار/ فصل دوم: کلیّات/ فصل سوم: برگزیدهٔ مقالاتِ استاد پورداوود/ فصل چهارم: اسناد/ فصل پنجم: عکس‌ها و تصاویر/ تهران، نشر آوای کلار، ۳۹۶ صفحه، شمارگان: ۱۲۰۰ نسخه، ۱۳۹۵.

☘ ☘ ☘

راه دو بیش نیست: یا مزدور و ریزه‌خوارِ قدرت بودن، فراغتِ بی‌ثمرش را به زیبائی‌ها آراستن، حقّ را در پایش قربانی کردن؛ و یا در کنارِ مردم بودن، اُمید را در ایشان زنده نگه‌داشتن، دیدگان‌شان را به زیبائی و حقّ گشودن. زیرا که زیبائی نیرو است، و حقّ نیرو است، خاصّه در زمینهٔ گستردهٔ زشتی و بیدادی که بر مردم می‌رود. امّا زیبائی و حقّ به اعتبارِ آدمی‌ست. پس آدمی و همهٔ آن‌چه نیازِ زندگیِ اوست، شرطِ شِکُفتگیِ تن و جان اوست، در مرکزِ ادبیّات جای دارد، هسته و مغزِ زندهٔ آن است.

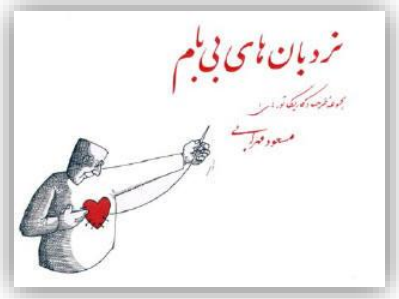
محمود اعتمادزاده (به‌آذین)

بازگشت به فهرست

نردبان‌های بی‌بام

مسعود مهرابی

معرفی اثر همراه با مقدّمه‌های ایراندخت محصّص و سیاوش کسرایی بر کتاب



مسعود مهرابی (زاده ۱۳۳۳ تهران - درگذشته ۱۰ شهریور ۱۳۹۹ تهران) روزنامه‌نگار، نویسنده،منتقد، مورخ وطراح و یکی از نویسندگان قدیمی نشریاتِ سینمایی و خالقِ تاریخ سینمای ایران به شمار می‌رود که تلاش‌های وی در کنار دو تن از دیگر مدیران "**مجلهٔ فیلم**" یعنی عباس یاری و هوشنگ گلمکانی که به «سه تفنگدار سینمای ایران» شهرت داشتند، باعث دوام و ماندگاری بیش از ۴ دهه مجله فیلم و تبدیل آن به با ثبات‌ترین نشریه سینمایی بعد انقلاب شد.

آن‌چه در زیر می‌آید متنی است به قلم "ایراندخت محصّص" با عنوانِ "زندگیِ عروسک‌وار" دربارهٔ طنز و کاریکاتور در نقد و معرفی آثارِ کاریکاتور زنده‌یاد **مسعود مهرابی** که هفتم آبان ۱۳۵۶ به تحریر درآورده و سپس متن مقدمهٔ زنده‌یاد"سیاوش کسرایی" (با نامِ مستعار "آباد") با عنوانِ "غربت وبیگانگی" که هر دو بر کتاب نردبان‌های بی‌بام اثر زنده‌یاد مسعود مهرابی نگاشته و به چاپ رسیده‌اند.

یادآور می‌شویم که درهمین شمارهٔ ارژنگ به معرّفی کتاب "طرّاحانِ طنزپردازِ ایران" تالیفِ ارزشمند "ایراندخت محصّص" نیز پرداخته‌ایم.

☘ ☘ ☘

زندگیِ عروسک‌وار

(مقدمهٔ ایراندخت محصّص بر کتاب "نردبان‌های بی‌بام" اثر مسعود مهرابی)

«لویی آراگون» (L. Aragon) و «پل والری» (P. Valery) معتقدند که «**طنز**» را نمی‌توان ترجمه کرد. «**لئون پی‌یرکنت**» (Leon Pierre Quint) می‌گوید: «طنز، طغیانِ عالیِ روح است» و فروید (Freud)، طنز را عاملِ رهایی‌بخش نامیده و برای آن، مقامی والا درنظر می‌گیرد. در روزگار ما، **طنزنگار و طنزپرداز**، رُلِ ویژه‌ای را برعهده دارند. طنز ما را نوازش می‌دهد، می‌خنداند... در پاره‌ای از اوقات هم ما را با تلخ‌کامی‌های

غیرمنتظره روبه‌رو می‌کند. دربارهٔ سیاهی و تیرگی «طنز»، «**آندره بروتون**» (Andre Breton) به کرّات سخن گفته و مثال خود را در زمینهٔ گرافیک و نقاشی از «**هوگارث**» (Hogarth) و «**گویا**» (Goya) می‌آورد.

تعریف طنز هرچه باشد، **مهرابی** یکی از طنزنگاران و طنزسازانِ جامعهٔ هنرمندانِ گرافیست ایران است. مخلوقات مهرابی، با بینی‌های بزرگ و چشمانِ عینک‌وارشان، با ما به گفت‌وشنود می‌نشینند. آن‌ها، جمجمه‌ای پرحجم با سقفی مسطّح داشته و گوش‌هایشان خُرد و کوچک است. لبِ زیر بینی‌شان هم گوشت‌آلود به‌نظر می‌رسد. انسان‌های مهرابی که قیافهٔ متفکرانه‌شان در بُهت و شگفتی تثبیت شده، گوژِ مختصری هم بر دوش دارند که شاید «مادرزادی» نبوده و از فرطِ مطالعه باشد! این آدم‌ها که دست و پایشان لوله‌ای‌شکل و انگشتانشان درشت است در مجموع از تناسب اندام خاصی برخوردارند. در طرح‌های مهرابی، بُعدِ سوّم با گشاده‌رویی به‌کار گرفته شده و دیدنی می‌شود.

تکنیکِ هاشورسازی، با گرمی و صراحت به‌خدمت سایه‌روشن‌ها می‌آید و بافت هاشوردار، درعینِ استحکام، از شادابی و تر و تازگی بخصوصی بهره‌جویی می‌کند. مخلوقات مهرابی، آدمک‌های موزون چوبی را به‌یادمان می‌آورد که در ساختشان، تکنیک مفرح خراطی را به‌کار آورده باشند. سایه -روشن‌های مهرابی هم تأکیدی بر این نظریه‌ست. ماشین‌زدگی انسان‌های قرن بیستم در آدمک‌های مهرابی، به وضوح مجسم شده و مخلوقات مهرابی، در آن قالب‌ها بهتر می‌توانند سخنگوی اندیشه‌های همه‌جانبه آفریدگار خود باشند. طبیعت، در جهانِ آفرینشِ مهرابی، در بیشتر موارد، منحصر به چند رشته کوه کم‌ارتفاع و چند درختِ هَرَس‌شده و کم‌برگ است.

انسان‌های مهرابی را بیشتر در سنگستان، یا در زمین‌های بایر و آفتابی می‌توان دید و شاید تذکرِ مکرّرِ مهرابی در معرفی چنان طبیعتی، ناشی از اضطرابِ نهانی و ناخودآگاه وی، در مسألهٔ نگهداشتِ محیط‌زیست باشد. در یکی از طرح‌ها، دستی شاخه به‌دست سر از گلدان به‌در آورده و زیست بهتری را می‌طلبد... در جای دیگر، عده‌ای با اعجاب و شگفتی، به گیاهکی در گلدان نگریسته و به‌دور آن گرد آمده‌اند! حوادثی که در دنیای مخلوقات مهرابی روی می‌دهد، با رویدادهای دنیای قابل‌لمس، تا حدودی قابل‌انطباق است و جهان مهرابی در همسایگی دنیای سوررآلیست به‌سر می‌برد. آدمک‌های مهرابی، آداب و رسوم معمول انسان‌های کره خاکی را درجهت عکس یا در شکل دیگری می‌پذیرند مانند: سگی که انسانی را به‌زنجیر درآورده و یا مردی که ساعت شماطه‌داری را اوراق نموده و با «کف‌دستی» تنبیه می‌شود!

در یکی از صحنه‌ها هم، دانشمندی را در حین مطالعه می‌بینیم که از «مگس‌کش» برای شکار سفینک‌ها مدد می‌جوید! در آثار مهرابی، به طرح‌هایی می‌رسیم که در سطح طنزهای سمبولیک قرار دارند ماندن «کره آدمیزادی» که در لب پرتگاه جای داشته و یا انسانی که در زندان زمانی که دیگر «نمی‌گردد» محبوس شده است...

یکی از صحنه‌های تئاتر، کتاب‌های ساکن یک قفسه را به‌نمایش گذاشته و جای تماشاگران هم خالی مانده است... کوشش مهرابی، در نمایش نواهای مختلف طنز از توجه و دقت ویژه‌ای برخوردار است. وی ما را با طنزهای شاد و زودگذر، با طنزهای اتفاقی و پایدار، با طنزهای زرد و سیاه، با طنزهای نمکین و خنده‌آور و بالاخره با طنزهای سمبولیک و سوررآلیست، آشنا می‌کند. مهرابی طنز یابی هشیار و هشدار دهنده است. در میزانسن دلپذیر طرح‌ها، کمپوزیسیون عناصر متشکله طرح در حدود چارچوب احتیاجات گرافیکی جواب داده و

در بعضی از کارها هم، کمپوزیسیون با ریتمِ مکرّر را به‌کار می‌برد. مهرابی در سمبولیسم (Symbolisme) احساس راحتی نموده و بیش‌تر در آن راه گام برمی‌دارد. گرایش مهرابی به‌سوی سوررئالیسم کاملاً طبیعی بوده و هر لحظه ما می‌توانیم منتظر اعلام پیوند مهرابی با سوررئالیسم (Surrealisme) باشیم. «**فروید**» سمبولیسم را از پایه‌های مستحکم سوررئالیسم دانسته و «**آندره بروتون**» دربارهٔ مکتبِ اخیر می‌گوید:

Automatisme psychique par lequel on se propose d’ exprimer, soit verbalement, soit par ecrit, soit de toute autre maniere, est le fonctionnement do la pensee.

که برگردان آن: «خودکاوی در روان، که انسان بدان وسیله شفاهی یا کتبی و یا به‌هر طریق دیگر، کار واقعی فکر و اندیشه را بیان می‌کند» است.

یکی از موفقیت‌های درخشان مهرابی، در نحوهٔ برقراری ارتباط ذهنی مستقیم با تماشاگر آثارش است. فرم‌ها و حجم‌ها و اکسپرسیونهای گیرایی که مهرابی با آدمک‌های خود می‌دهد، آمادگی آن‌ها را برای شرکت در داستان‌های طنزپرور و طنزآور نمایش‌های عروسکی اعلام می‌دارد. بینندگان آثار مهرابی در انتظار روزی هستند که جهان مخلوقاتش را در رنگ ببینند. مهرابی در این‌جا نواهای متنوع طنز را در پارتیسیون آهنگین و مطبوعی دیدنی کرده که ما را به ستایش شگفتی‌ها و شگرفی‌های دنیایش وامی‌دارد.

«**آندره بروتون**» می‌گوید:

Le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau il n’ya que le maerveilleux qui soit beau .

«شِگَرفی همیشه زیباست. شِگَرفی هرچه که باشد، زیباست. این فقط شِگَرفی است که می‌تواند زیبا باشد.»

برگرفته از: سایت خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)

غربت و بیگانگی

(مقدمهٔ سیاوش کسرایی بر کتاب "نردبان‌های بی‌بام" اثر مسعود مهرابی)

آدم‌های مسعود مهرابی در زمینه‌ای بِکر از خطها و ظرافت‌های طنز و نیش، در فضایی غریب وآشنا شکل می‌گیرند. آدم‌های مسخ شده... خوشحال، غمگین(مثل خود هنرمند) و گاه بی‌تفاوت... درست مثل آدم‌های روزگارِ ما که زیرِ بارِ گرفتاری‌ها، عادات‌ورسوم و تلاش‌های عبث و در فشردگی زمان هرچه که ماشین می‌خواهد انجام می‌دهند.

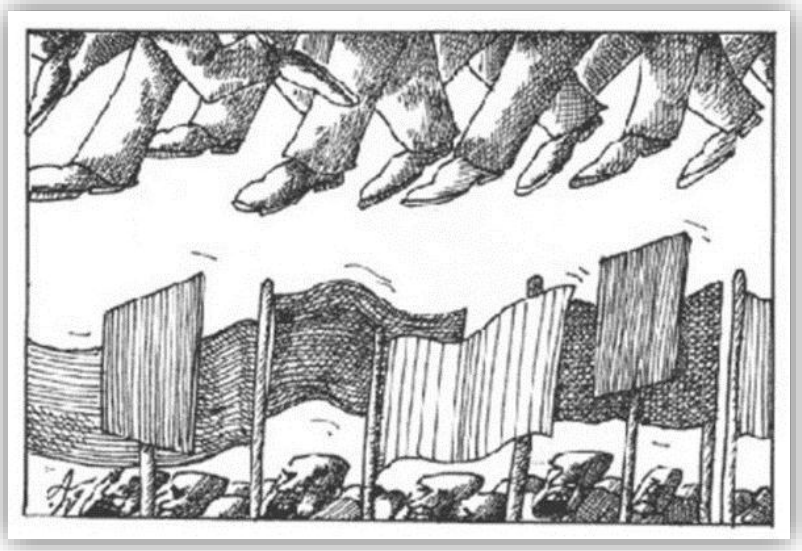
سبزه‌ای نیست و درختی نیز، در محدوده‌ی کوچک و تنگِ قاب‌ها، بیابان‌های گسترده و وسیع را می بینی، با آدمهای عروسکی که بهر بهانه یی با هم گره می خورند، یا از سر و کول هم بالا می روند، (تیمارستانی به وسعتِ دنیا) و مهرابی دلش برای این همه غربت و بیگانگی می سوزد.

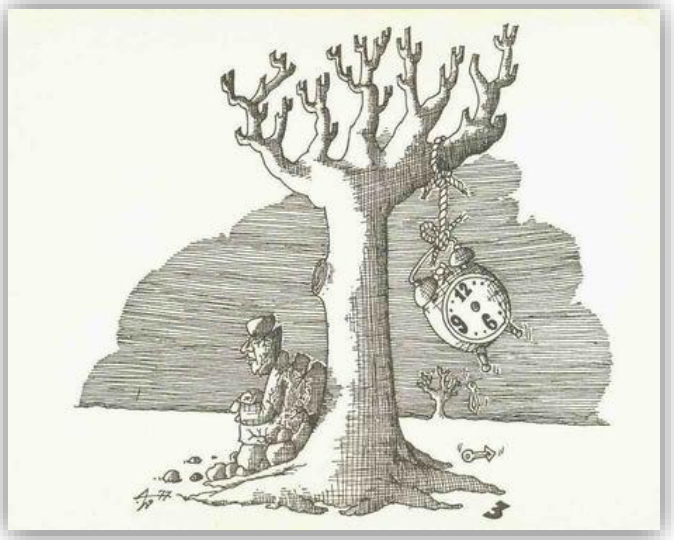
در کارهای مهرابی از خط ها و سایه روشنهای اضافی خبری نیست. هر خط نقشی اساسی و سازنده دارد، که مقصود و بیان او را کامل می کند، هر کار او به مثابه ی پنجره ایست که به گوشه ای از اجتماع ما باز می شود، و آدمها را با اعمال و کردارشان پیش روی ما عریان می کند و مهرابی ما را به ما یادآوری می‌کند، انگار که غافلگیر

شده ای و خود را درمقابلِ آئینه‌ی برهنه می‌بینی. حرفِ مهرابی، حرفِ من و توست، حرفِ مردم زمانه‌ی ماست، چرا که او صمیمی و با صداقت است و بدونِ انگاره از مقابلِ مسائل، بی‌اعتنا نمی‌گذرد.

مهرابیِ جوان را پُرتجربه می‌بینیم، تجربه‌ی آدم‌های دنیا دیده را دارد، و این دلیلی است بر این‌که چرا بیننده کارهای او را بهت زده می نگرد و در مقابل هر اثر میخکوب می شود .این بار با طراح و طنز پرداز قابل و مقتدری روبرو هستیم که در فضای بکر و مخصوص به‌خود فعالانه و با پشت‌کاری زیاد تلاش می کند. با اندک توجهی به کارهای مهرابی چنان‌چه با همین دلگرمی وکوشش به‌راهِ خود ادامه دهد، نگفته‌ایم که تولّد یک هنرمندِ واقعی را در زمینهٔ طنز و طرح شاهد هستیم.

برگرفته از: وبلاگ یادداشت‌های یک کرمِ کتاب (WormBook)



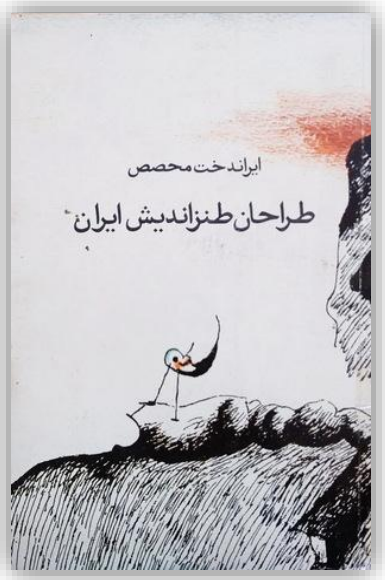


بازگشت به فهرست

طرّاحانِ طنزاندیشِ ایران

ایراندخت محصّص

گزیده ای از طرح های چهار طنزپرداز مشهور دههٔ پنجاه ایران: بیژن اسدی‌پور، کامبیز درم‌بخش، پرویز شاپور و اردشیر محصّص



دربارهٔ مولف: ایراندخت محصّص؛ نقاش وکاریکاتوریست، نویسنده ومترجم، نظریه‌پرداز هنری و استادیار دانشکدهٔ هنرهای زیبا در دانشگاه تهران و خواهر زنده‌یاد اردشیر محصّص است. ایراندخت تحصیلات خود را در دانشکده هنرهای زیبای تهران و دانشکده هنرهای زیبای پاریس به پایان برده است از سال ۱۳۴۳ به معرفی هنری گرافیک و طراحی طنزآمیز همت گماشته است و در این زمینه با نشریات کیهان اطلاعات آیندگان نگین کیهان سال اطلاعات سال و تماشا همکاری کرده‌است. از ایراندخت محصّص مجموعه‌های "آخرین گُل" اثر جیمز تربر، "آثار برگزیدهٔ کاریکاتوریست‌های فرانسوی" و "نقطه - خط – سطح" اثر کاندینسکی منتشر شده است و مدرّس برجستهٔ دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بوده است."

امّا کوشش‌های ایراندخت محصص به عنوان اولین نویسنده در زمینهٔ کاریکاتور در ایران و تنها بازماندهٔ خاندان عباسقلی محصّص (که از قرارِ اطلاع، اینک دوران کهولت و بیماری را می‌گذراند)، تنها به نگارش مقالاتِ متعدّد و ترجمه‌های فراوان در نشریات محدود نبوده، بل‌که وی در زمینهء انتشار کتاب‌های تخصّصی پیش‌گام بوده است. او برای وام‌واژه کاریکاتور اولین بار معادلِ فارسی "طنزِ ترسیمی" را ساخت، گرچه چندان رواجی نیافت.

ایراندخت محصّص در مقدمهٔ کتاب می نویسد:

"کاریکاتور در ایران -پس از ۵۰ سال که از عمر آن می‌گذرد- تازه به کشفِ هویت و راهِ خود نائل آمده است. ۵۰ سال سر و کلّه زدن و کلنجار رفتن با موضوعاتِ قشریِ روزمره، خنداندنِ مردم، نوازشِ ساده‌پسندی و تشویقِ سلیقه‌های کودن و تنبل و بی بار، برای کاریکاتورِ ایران کافی بود تا بخواهد ماسکِ دلقکی را از چهره خود پاره کند و سهمِ خویش را از هنرِ اصیلِ ایران بطلبد. کاریکاتورِ ایران هرگز یک دهن‌کجیِ کودکانه به واقعیت‌های جاری نیست. کاریکاتورِ ایران برای درکِ عمیق و اثباتِ این واقعیت، راهِ پُر پیچ‌وُخم و مخاطره‌آمیزی را پیمود و

آن‌قدر در این راه طنّازی و عشوه‌گری و مضحکه‌بازی کرد و شکلک درآورد تا از پای درآمد و به جوانه‌های کوچکی که در درونِ خویش می پَروَرد، امکان داد تا ببالند و سبز شوند و فاتحانه در فضای عصرِ خویش بِشکفند.

تاریخ کاریکاتور در ایران در آمیزش و هماهنگی با شرایطِ اجتماعی و سیاسی و هنری این مُلک، برای خود کتابِ قطوری است که نه در این‌جا مجالِ پرداختن به آن است و نه اصولاً چنین قصدی در میان است. تاریخ‌نگاری را به دیگران وامی‌گذاریم. آن‌چه در این مختصر باید موردِ توجّه قرار گیرد، هویت و شناسنامه کاریکاتورِ امروزِ ایران و چشم‌اندازهای آن است. کاریکاتورِ ایران، با تکیه بر تجربیاتِ پراکنده امّا مستمری که در طولِ نیم‌قرن تلاش و جست‌وجو به دست آورده، ظرفیت‌های نوینی کسب کرده است. کاریکاتور به "خط" به عنوان یک عنصرِ شالوده‌ای که ارزش‌های بیانیِ متمایزی دارد، می‌نگرد و در عین‌حال، در اعماقِ جامعه و زمانه خود غوطه می‌خورَد تا بتواند غریزه هوشیار و تیزی بیابد که امکانِ حضور وی را در تمامی ذرّات و جوارحِ عصر محتمل سازد. او به انسان به‌عنوان سوژه‌ای تفریحی که باید معایب و مضحکه‌های درونی و بیرونی او را بیرون بکشد و به شکلی اغراق‌آمیز نمایش دهد تا تماشاگر و مخاطب از این بازیِ خوشمزه کُمِدی به وجد و طرب درآید و احیاناً از خنده روده‌بُر شود، نمی نگرد.

پیروزی طنز در مطربی و شوخ و شنگی نیست. در باری است که از آگاهی‌های انسانی و اجتماعی بر دوش دارد، در شناختِ عمیقی است که او از خویشتن به عنوان یک حربه، یک دشنه، یک سلاح مدرن، یک چماق ویا حتی یک لبخند، یک نوازش، یک نسیمِ گذرا که از اعماقِ درونِ آدمی آغاز می‌شود و روح را خنک و شِکفته می‌کند. طنز عرصهٔ تضادها، تعارض‌ها و بغرنج‌ترین مباحثِ تصویری است که هرگز در قالبِ کلمه و یا نُت‌های موسیقی و حجمِ پیکره‌ها قابلِ توصیف نیست. طنز که جان‌مایهٔ اصلیِ هر کاریکاتورِ زنده و اصیلی است، تنها طنز است و تعریفی که بخواهد تمامیّتِ این مفهومِ هنری را در خود بگنجاند، آن را حبس کرده است. تعاریف و انتظاراتِ عادّی و ساده‌پسند را از طنز و کاریکاتور دور بیندازیم، به جوهرِ این انسانی‌ترین و مهربان‌ترین هنرِ معاصر بنگریم و کاریکاتورِ امروزِ ایران را که در پیِ پایان بخشیدن به این سوءتفاهمِ کهنه و شناسایی ارزش‌های واقعیِ خویش است، با نگاهی دوباره و هم‌دردانه ارزیابی کنیم. هدفِ از این آلبوم هم جز این نیست. اگر جلوه‌های متفاوت حرکتِ کاریکاتور امروز ایران را در متنِ تکنیکِ جدیدی که به آن تجهیز شده نشان بدهیم و با شما به سیر و سیاحتِ شِگَرف و متفاوت در اقلیم‌های جدیدی بپردازیم که تنها از زاویهٔ دیدِ کاریکاتوریست‌ها و طنزآوران قابلِ رویت و لمس است، آن‌گاه منظورِ خود را حاصل‌یافته خواهیم دید." (ایراندخت محصص، مرداد ۱۳۵۴)

لینک دانلود از سایت باشگاه ادبیات/ انتشارات دنیا/ سال ۱۳۵۴ جلد اوّل/ ۱۲۰صفحه

https://www.bashgaheadabiyat.com/product/tarahane-tanzandish/

☘ ☘ ☘

برای انهدامِ یک تمدّن سه چیز لازم است: خانواده، نظام آموزشی، الگوها. برای اوّلی منزلتِ زن را باید شکست، برای دوّمی منزلتِ معلم، و برای سوّمی منزلت بزرگان و اسطوره‌ها را...

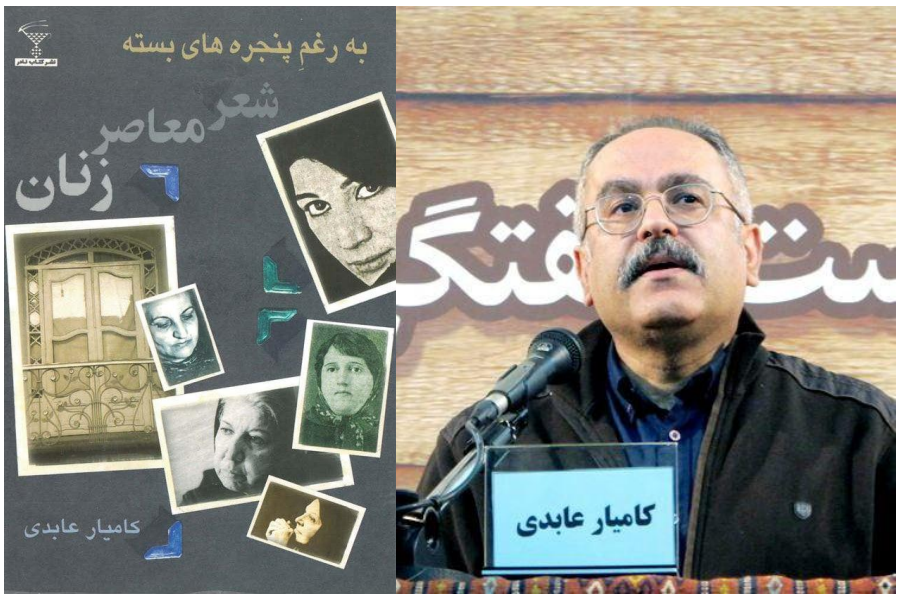
جبران خلیل جبران

بازگشت به فهرست

به‌رغمِ پنجره‌های بَسته: شعرِ معاصرِ زنان

Kamyar Abedi. Despite the Closed window: the Contemporary of Iranian women

کامیار عابدی



کتاب "به‌رغمِ پنجره‌هاي بَسته: شعرِ معاصرِ زنان"، نوشتهٔ کامیار عابدي در بهمن سال ۱۳۸۰ از سوي "نشر کتاب نادر" در ۳۳۹ صفحه و با قیمت ۲۴۰۰ تومان منتشر شده است. به گزارش ایسنا، کتاب حاضر در سه بخش به بررسي و تحلیل شعر معاصر زنان و ذکر نمونه‌هايي از شعر آن‌ها مي‌پردازد.

کامیار عابدی در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد:

خوانندهٔ علاقه‌مند با مطالعهٔ این فصول پانزده گانه (از بخشِ اول) به شکلِ عینی و مستند می‌تواند به خطوط اساسی شعر زنان معاصر ایرانی پی برد. دل‌مشغولی‌های فردی و ذهنی و اجتماعی آن‌ها را باز شناسد. جایگاهِ ادبی و توانایی زبانی ایشان را در قلمروی شعر معاصر بازسنجی کند. بی‌آن که با تحلیل‌های جانبدارانه‌ای از شعر زنان روبه‌رو شود. آن گونه که اغلب، رایج است.

در این کتاب نمونه‌هایی از شعر شاعرانی آمده است چون: طاهره قره‌العین، شمس کسمایی، نیم تاج سلماسی، ژاله قائم مقامی، پرویز اعتصامی، ژاله اصفهانی، پروین دولت آبادی، سیمین بهبهانی، فروغ فرخزاد، طاهره صفارزاده، میمنت میرصادقی، شاداب وجدی، مینا دست‌غیب، صفورا نیری، گیتی خوشدل، فرشته ساری، خاطره حجازی، ندا آبکاری، پگاه احمدی، مهرانگیز اوحدی، توران بهرامی، غزل تاجبخش، رزاجمالی، ثریا داودی، فاطمه راکعی، بهاره رضایی، مهری شاه حسینی، آفاق شوهانی، پوران فرخزاد، ویدا فرهودی، بدرالزمان قریب، سپیده کاشانی، ناهید کبیری، روح‌انگیز کراچی، گراناز موسوی، پونه ندایی، نازنین نظام شهیدی، صدیقه و سمقی، افسانه یغمایی و ...

کامیار عابدی، نویسنده و منتقد، تاکنون بیش از یک صد عنوان مقاله در نشریاتِ ادبی به چاپ رسانده و ۱۳ کتاب نقد و بررسی شعر نگاشته است .کتاب در جستجوی شعر (برگزیده بررسی‌های ادبی) نیز از این نویسنده در دست انتشار است.

نویسندهٔ کتاب در سال ۱۳۹۷ فراخوان زیر را تحت عنوان **"همیاری در تکمیلِ کتابِ به‌رغمِ پنجره‌های بَسته"** خطاب به زنانِ شاعر در سایت شهر کتاب منتشر کرده است که در خور تقدیر است:

بانوانِ شاعر، پنجره‌های بسته را بگشایند!

در صدسالِ اخیر، بر خلاف ادوار گذشته، حضور زنان شاعر در حوزه شعر ایران بسیارچشمگیر و در خور تحسین بوده است. تألیف کتابِ «به‌رغمِ پنجره‌های بَسته: شعرِ معاصرِ زنان» نوشته‌ی کامیار عابدی مشتمل بر تحلیل و منتخبی از شعر آنان در سال ۱۳۸۰ در ۳۳۴ صفحه پاسخی هرچند مختصر بود به این حضور.

اکنون مولف درصدد گسترش این کتاب و به ویژه افزودن نمونهٔ شعر بانوان شاعر در دو دهه ۱۳۹۰-۱۳۸۰ به آن و رفع نقص از ویرایش پیشین است. اما شمار دفترهای شعری که در این دو دهه منتشر شده بسیار زیاد است و هرآینه ممکن است که شاعران و دفترهای درخور، از دید مولف پنهان بماند.

از این رو، کامیار عابدی با تقاضا از شاعران یا دارندگان آگاهی‌های ادبی و کتابشناختی دقیق در این زمینه می‌خواهد با ارسال متن دفترها (چاپی یا پی. دی. اف) یا دست کم چگونگی دسترسی به آن‌ها در تکمیل و غنابخشی به کتاب مذکور همیاری کنند. بانوانِ شاعر و افرادِ مطلع از شعرهای بانوان می‌توانند آثار خود را به نشانی الکترونیکی زیر ارسال کنند: khanbaba۱۹۰۶@gmail.com

این پژوهشگرِ ادبی در گفتگو با خبرگزاری کتاب نیز با اعلام فراخوانِ فوق برای ارسالِ کتاب‌های شعر شاعران زن گفت: "از این رو، از شاعران یا دارندگان آگاهی‌های ادبی و کتاب‌شناختی دقیق در این زمینه تقاضا دارم با ارسال متن دفترها (چاپی یا پی.دی.اف) یا دستِ‌کم چگونگی دسترسی به دفترهایشان به پست الکترونیکی‌ام مرا در تکمیل و غنا بخشیدن کتاب مورد نظر یاری کنند. درخور تاکید می‌دانم که در صورت دریافت متنِ پی.دی.اف کتاب این نسخه همواره نزدِ من محفوظ خواهد ماند".

لینکِ دانلود کتاب از باشگاهِ ادبیات

https://yadi.sk/i/sEV۰ajg۰۳EUCkH

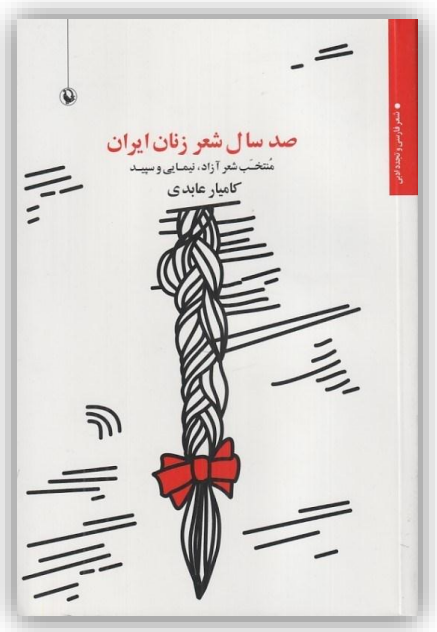
بازگشت به فهرست

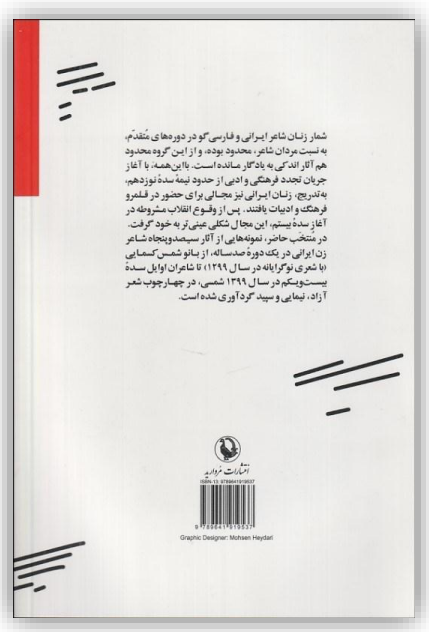
صد سال شعرِ زنانِ ایران (۱۲۹۹ تا ۱۳۹۹)

منتخبِ شعرِ آزاد، نیمایی و سپید

کامیار عابدی

این کتاب آینه‌ای از ۳۵۰ شاعرِ معاصرِ ایران است. ترتیبِ طبقه‌بندی شاعران بر اساس سالِ تولّد و معیارهای ادبی و زیبایی‌شناختی آثارِ آن‌ها بوده است.





کامیار عابدی، منتقدِ ادبی و پژوهشگر دربارهٔ این کتاب در ۶ دی۱۴۰۰ به خبرگزاری ایسنا گفته است:

در این کتاب ۳۵۰ شعر از ۳۵۰ شاعر خانم در طول صد سال انتخاب و گردآوری شده است؛ البته شاعرانی که شعر آزاد، نیمایی و سپید سروده‌اند. خانم شمس کسمایی متولد۱۲۶۲ اولین شاعری است که در این مجموعه آمده، او از پیشگامان شعر نو در ایران است و شعرش در سال۱۲۹۹ سروده شده است. جوان‌ترین شاعری که در این مجموعه شعرش منتشر شده، پروین نخعی‌نژاد متولد ۱۳۷۷ است که شعرش درسال ۱۳۹۹سروده‌شده، یعنی ۱۰۰سال بین شعرها فاصله است. این کتاب آینه‌ای از ۳۵۰شاعرِ خانم در سیرِ ۱۰۰ساله شعر معاصر ایران است.

او درباره ویژگی‌های این مجموعه نیز گفت: سیر طبقه‌بندی شاعران در این کتاب بر اساس سال تولدشان است (یعنی سال تولدشان برای پشت‌سر هم آمدن شاعران ملاک قرار گرفته). همچنین معیارهایی که برای انتخاب این شعرها بوده، هم معیارهای ادبی و زیبایی‌شناختی بوده و هم معیارهای جامعه‌شناختی و روان‌شناختی. خیلی تلاش کردم تا بر اساس دفترهای شعر، مجموعه‌ها، منتخب‌ها، مجله‌ها و حتی وبسایت‌های ادبی ۳۵۰ شاعر را انتخاب کنم، می‌شود گفت این کتاب حدود ۷۰ تا ۸۰ درصد شاعران خانم معاصر را پوشش می‌دهد اما به دلیل این‌که در طول این دو دهه دفترهای شعر زیادی منتشر شده که در کتابخانه‌ها وجود ندارد و یا در کتاب‌فروشی‌ها خیلی عرضه نمی‌شده، ممکن است تعدادی از این خانم‌های شاعر در این کتاب نباشند، هرچند در سال ۱۳۹۷ فراخوانی در مطبوعات و فضای مجازی منتشر کردم که خانم‌های شاعر دفترهای خود را برای انتخاب بفرستند. شاید ۱۰۰ دفتر شعر به دستم رسید که از آن‌ها در این‌جا استفاده شده است.

در نوشتهٔ پشتِ جلدِ کتاب می‌خوانیم: شمارِ زنانِ شاعر ایرانی و فارسی‌گو در دوره‌های متقدّم، به نسبت مردانِ شاعر، محدود بوده، و از این گروه محدود هم آثار اندکی به یادگار مانده است. با این همه، با آغاز جریان تجدد فرهنگی و ادبی از حدود نیمه سده نوزدهم، به تدریج، زنان ایرانی نیز مجالی برای حضور در قلمرو فرهنگ و ادبیات یافتند. پس از وقوع انقلاب مشروطه در آغاز سده بیستم، این مجال شکلی عینی‌تر به خود گرفت.

در منتخب حاضر، نمونه‌هایی از آثار سیصدوپنجاه شاعر زن ایرانی در یک دورهٔ صد ساله، از بانو شمس کسمایی (با شعری نوگرایانه در سال ۱۲۹۹) تا شاعران اوایل سدهٔ بیست‌ویکم در سال ۱۳۹۹ شمسی، در چهارچوب شعر آزاد، نیمایی و سپید گردآوری شده است. این کتاب در **۴۰۰ صفحه** و در **"نشر مروارید"** منتشر شده است.

هم‌چنین به گزارش ۲۱ دی۱۴۰۰ پایگاه خبری یکتا: کامیار عابدی در کتاب صد سال شعرِ زنانِ ایران (۱۲۹۹ تا ۱۳۹۹) ۳۵۰شعر از ۳۵۰شاعر را درطولِ صدسال انتخاب و گردآوری کرده است؛ البته شاعرانی که شعر آزاد، نیمایی و سپید سروده‌اند. ترتیب طبقه‌بندی شاعران در این کتاب بر اساس سال تولدشان است، البته معیارهای دیگری نظیر معیارهای ادبی و زیبایی‌شناختی و معیارهای جامعه‌شناختی و روان‌شناختی هم مدّ نظر بوده است. منابع مورد استفاده جناب عابدی دفترهای شعر، مجموعه‌ها، منتخب‌ها، مجله‌ها و حتی وبسایت‌های ادبی ۳۵۰ شاعر بوده. آقای کامیار عابدی از جمله شاعرانی است که، هم در عرصهٔ آکادمیک فعّال بوده اند، و هم در عرصه مطبوعات و تحقیق و نوشتار. چند سالی هم در دانشگاه اوزاکا در ژاپن تدریس می‌کردند.

کامیار عابدی، زادهٔ ۱۸ فروردین ۱۳۴۷، ماسال-گیلان، نویسنده، پژوهشگر و منتقدِ شعرِ معاصر از اوایلِ دههٔ ۱۳۷۰تا اواسط دههٔ ۱۳۹۰ در زمینهٔ آموزش در دبیرستان و کتابداری فعالیت داشته و پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی نیز بوده‌است. علاوه بر این تدریس در بخش ایران‌شناسی دانشگاه اوساکا در ژاپن، تدریس در موسسه لغت‌نامهٔ دهخدا را نیز بر عهده داشته‌است.عابدی به سبب مقاله و کتاب‌های متعدد خود، به عنوان پژوهشگر و منتقد ادبی (ادبیات معاصر ایران و شعر) با گرایش تاریخی شناخته شده‌است. مقاله‌های تحقیقی-تحلیلی او از اواخر دههٔ ۱۳۶۰ به بعد در مجله‌ها و مجموعه‌های مختلفی منتشر شده‌است.۱۳۶۰ حدود سه‌پنجم از این مقاله‌ها در مجلهٔ جهان کتاب چاپ شده‌است. اغلب این مقاله‌ها (از آغاز تا ۱۳۸۷) در سه مجموعه گردآوری و به صورت کتاب نشر یافته است. اما متاسفانه مقاله‌های سال ۱۳۸۸به بعد هنوز گردآوری و به صورت کتاب منتشر نشده‌است.

تعدادی از تالیف‌های کامیار عابدی: به یادِ میهن، زندگی و شعر ملک الشعرا بهار، ۱۳۷۶ / **در زلال شعر**، زندگی و شعر امیرهوشنگ ابتهاج (هـ.سایه)،۱۳۷۷/ **تنهاتر از یک برگ**، زندگی و شعر فروغ فرخزاد، ۱۳۷۷/ **تپشِ سایهٔ دوست**، درخلوتِ ابعادِ زندگی سهراب سپهری، ۱۳۷۷/ **ترنّمِ غزل**، زندگی و شعر سیمین بهبهانی،۱۳۷۹/ **شبانِ بزرگ اُمید**، زندگی و شعر سیاوش کسرایی، ۱۳۷۹/ **صورُ اسرافیل و علی‌اکبر دهخدا**، یک بررسی تاریخی و ادبی، ۱۳۷۹/ **زمزمه‌ای برای ابّدیت**، از بیژن جلالی، شعرهایش و دلِ ما، ۱۳۷۹/ **جستجوی گُلِ شیدایی**، شعر شیراز و منصور اوجی، ۱۳۸۰/ **به‌رغمُ پنجره‌های بَسته**، شعرِ معاصرِ زنان،۱۳۸۱/ **در روشنیِ باران‌ها**، تحلیل و بررسی آثار شفیعی کدکنی(م.سرشک)، ۱۳۸۱/ **جدال با سعدی در عصرِ تجدّد**، ۱۳۹۱/ **منتخبی از ژاپنیاتِ ایرانیان در عصرِ تجدّد**، موسسه جهان کتاب، ۱۳۹۲/ **شعرِ کوتاه از آغاز تا منصور اوجی**، ۱۳۹۲/ **محسن هشترودی** شاعر و ادیب، ۱۳۹۷/ **محمد مقدّم**، شاعر و زبان‌شناس،۱۳۹۷

بازگشت به فهرست

نیازی به الفبا نبود

مجموعهٔ شعر تازهٔ معصومه ضیائی

«نیازی به الفبا نبود» مجموعه شعر تازه‌ی معصومه ضیائی شاعر و نویسنده و مترجم ساکن آلمان است. این کتاب را اسفندماه ۱۴۰۰ نشر پریسک با تیراژ ۵۰۰ نسخه چاپ و به بازار کتاب عرضه کرده است.

این مجموعه دربرگیرنده‌ی ۷۲ شعر کوتاه و بلند است و تجربه‌هایی تازه با گرایش به سادگی و ایجاز بیشتر.

امید، عشق، میهن، تبعید، جهان، مرگ، زندگی و هستی و چیستی آن برخی از مفاهیم و دغدغه‌هایی هستند که شاعر با بیان ویژه‌ی خود و با ساختن فضاهایی تازه و لحظه‌هایی شاعرانه به آن‌ها پرداخته است.

از این شاعر و نویسنده‌ی ایرانی پیشتر دو مجموعه‌شعر و یک مجموعه‌داستان منتشر شده است. همچنین گزیده‌ی آثار ولفگانگ بورشرت به نام «گل قاصد» و گزیده‌ی شعرهای رُزه آوسلندر «سخن بگو، نازنین دوست» با ترجمه‌ی مشترک او و لطفعلی سمینو به چاپ رسیده است.

تاکنون بسیاری از نوشته‌ها و ترجمه‌های او از آثار شاعران و نویسندگان آلمانی‌زبان در نشریات ادبی و فرهنگی و سایت‌های اینترنتی داخل و خارج از کشور منتشر شده است. شعرهایش در آنتولوژی‌ها و به چند زبان دیگر ترجمه و به چاپ رسیده‌اند.

لینک مستقیم خرید کتاب / تلفن ناشر: ۰۹۳۰۸۶۵۶۰۲۷

در ادامه برای آشنایی خوانندگان ارژنگ چند شعر از این مجموعه تقدیم می شود:

بی‌نام

و اگر صدا نبود
کلمه و زبان
ما چه می‌کردیم
در جهان تاریک اندوه؟

***

سرگذشت

آهوی تشنه‌ای
در گلوی ما بود
و نمی‌رسیدیم
نه راهی بود نه شهری
نه قطاری که مسافری را
به‌سلامت برساند
آخر آرزوها بود
دشت‌هایی برهنه پیش رو بود زیبا زیبا
با بوی علف
مثل یک تابلوی احمقانه‌ی رئالیستی
اما ما اسب نبودیم آب!
آهوی تشنه‌ای
در گلوی ما بود.

***

از دوگانه‌ی روشن رویا

شبنم

سپیده می‌نویسمت سپیده آغاز جهان است جهان شکفتن شبنم است
شبنم روشنایی آب‌هاست همرنگ تو همذات و همصدایت
و جهان از روشنایی آب‌ها به دنیا می‌آید با بیداری و شکفتن شبنم در رویای تو
در لبخندی به دنیا می‌آید جهان و لبخند تولد مهربانی است
با مهربانی می‌نویسمت با لبخند کودکی به روشنایی جهان

و جهان رویای من است خانه و روشنایی‌ام
با روشنایی با شکفتن شبنم در بیدارخواب جهان
با آبی آب‌ها می‌نویسمت.

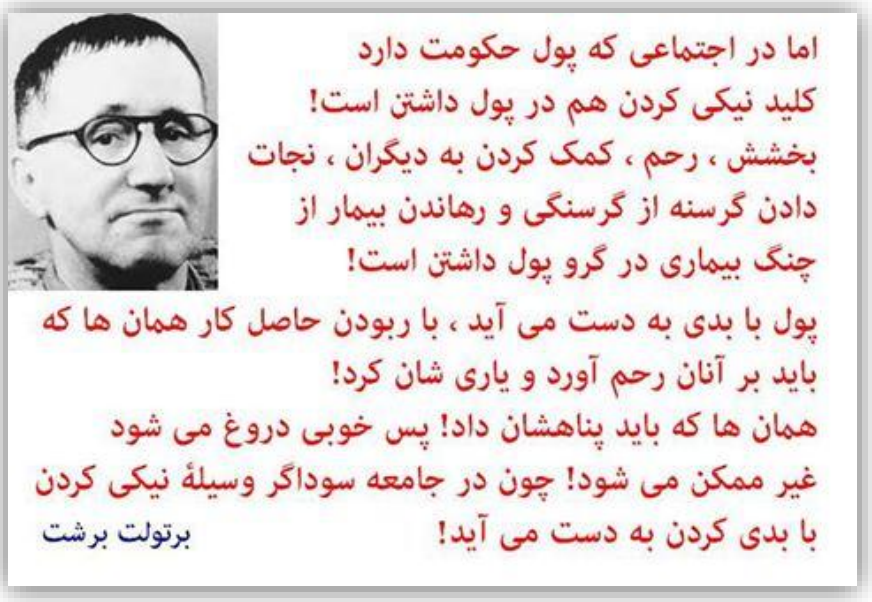
***

بهار می‌خواند

تو رفته‌ای و باز
بهار در این حوالی می‌خواند و من
به تو فکر می‌کنم و این بهار که بی تو
در این حوالی می‌خواند و من
به تو فکر می‌کنم و ساقه‌ی تردی که آرام
در جایی می‌روید.

***

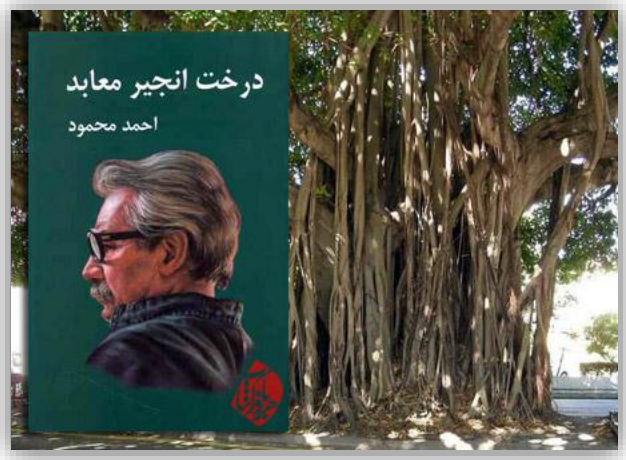
بازگشت به فهرست



درختِ اَنجیرِ مَعابِد (دو جلدی)

احمد محمود

قصّه‌ای تلخ، بی‌پَروا و رئالیستی با بیانی سیّال و نگاهی روانشناختی، با استفاده از عناصرِ متعدّد داستانی و خلق ۲۴۰ شخصیّت



استقبال از آثار **احمد اعطا** با نام ادبی **احمد محمود** (۴دی ۱۳۱۰ اهواز - ۱۲مهر۱۳۸۱تهران) به عنوان یکی از پیش‌رُوانِ رمان‌نویسیِ مُدرن و پیروِ مکتبِ رئالیسمِ اجتماعی در ایران، صرفا منحصر به رمانِ **همسایه‌ها** نبوده، بل‌که آثارِ دیگرش نیز با اقبال فراوان روبرو شدند، چنان‌که آخرین رمانِ او **"درختِ اَنجیرِ مَعابِد"** که پس از رمان مدارِ صفر درجه بلندترین رمانِ اوست، تاکنون ۱۴بار تجدید چاپ شده است. نخستین بار در سال ۱۳۷۹ و در دو جلد در **انتشاراتِ معین** منتشر شد. ناشری که پس از ممنوعیتِ انتشار آثار محمود در نشر نو و جلوگیری از فعالیت این ناشر در سال‌های میانی دهه ۶۰، قرعه انتشار این آثار به نام نشرِ معین افتاد. این رمان با ۱۰۳۸ صفحه را می‌توان پیچیده‌ترین رمان محمود به شمار آورد که در شش فصل نوشته شده و دومین اثر بلند احمد محمود است. این رمان از بُعدِ روان‌شناسی شامل روان‌شناسی فردی و اجتماعی است. همانند دیگر رمان‌های محمود، اقلیم جنوب را می‌توان در رمان به‌خوبی ردیابی کرد. در این رمان ۲۴۰ شخصیّت ایفای نقش می‌کنند و محمود با قدرت و ایده‌پردازی‌های نابی که داشت، توانست عمدهٔ این شخصیت‌ها را به‌خوبی کالبدشکافی کند. رمان در فرمِ مدرن است و چندصدایی را به‌خوبی می‌توان در آن حسّ کرد، به‌خصوص که او زمان را ثابت در نظر نگرفته است و خواننده برای شناختِ تحوّلاتِ شخصیّت‌ها در گذشته و حالِ زندگی آن‌ها سیر می‌کند. این رمان توانست جایزهٔ بنیادِ گلشیری را از آنِ نویسنده کند. رمان جدا از این‌که زندگی پرفرازونشیب جوانی را شرح می‌دهد و از منظر روان‌شناسی فردی نکاتِ فراوانی دارد، از بُعدِ روان‌شناسی اجتماعی نیز جالب‌توجه است، چراکه به باورها و خرافه‌پرستی مردمی می‌پردازد که گمان می‌کنند درختِ انجیر دارای قدرتی فراانسانی است!

این رمان روایت‌گر انحطاط خانواده‌ای از طبقهٔ ثروتمند است که در همسایگی با **درختِ انجیرِ معابد** قرار دارند، درختی که در فرهنگِ خرافی برخی از مردم ایران درختی مقدس به شمار می رود. این رمان با نگاهی آسیب شناسانه بیانگر مردمان محلّه و شهرکی با عقایدِ سنتی است که خود را گرفتارِ چالشی اعتقادی می بینند و در تقابل با این چالش متحمّلِ ضرر و زیان‌هایی می شوند، هم‌چنین حضور افراد سودجویی که با استفاده از جهل و خرافات مردم و با ابزارقراردادن این درخت به اهداف خود نزدیک می شوند. بنابراین می‌توان **درخت انجیر معابد** را یکی از بی‌پرواترین آثارِ ادبیّاتِ معاصرِ ایران دانست. قصّه‌ای تلخ با بیانی سیّال، نگاهی روانشناختی و استفاده از عناصر داستانی که تا به امروز در ادبیّاتِ معاصرِ ایران کمتر دیده شده است.

در رمان خواندنی **درخت انجیر معابد** با پرسوناژهای زیاد، حرکت در زمان و پیوند میان رئالیسم و سورئالیسم رو به رو هستیم که نویسنده با مهارت مثال زدنی خود و نگاهِ روان‌شناختی و جامعه شناختی خود از پس تک‌تکِ این چالش‌ها به خوبی بر آمده است که حاصل این تبحر و چیره دستی او کسب جایزه هوشنگ گلشیری به عنوان بهترین رمان در سال ۱۳۷۹ بوده است. در این کتاب حدود دویست و چهل شخصیت خلق شده است که حداقل شصت نفر از آن‌ها به طور مستقیم در داستان دخالت دارند.

شخصیت اصلی این داستان **فرامرز آذرپاد**، پسر جوان و ارشد خانواده اشرافی آذرپاد است. خانواده‌ای که متشکل از سه فرزند است که به همراه پدر و مادر و عمه خود، مجموعه‌ای شش نفره را می سازند. فرامرز آذرپاد ترسیم جوانی رنجور است که پس از مرگ پدرش اسفندیارخان آذرپاد و دیدن درماندگی و زوال خانواده خود به همراه عمّه **تاج الملوک**اش در خانه‌ای نزدیک به خانه از دست‌رفتهٔ اشرافی‌شان ساکن می‌شود تا خود شاهد به یغمارفتن ثروت و خانه‌شان باشد، پس از این اتفاق وی در پی دوباره به دست‌آوردن موقعیتِ اجتماعی و مالی سابق خود دست به هر تلاشی می‌زند و در هر لحظه خانواده خود را از هم گسیخته‌تر از قبل نظاره می‌کند.

☘ ☘ ☘

بخش‌هایی از متنِ رمان:

"... تاج الملوک مهلت نمی‌دهد. حرفِ فرامرز که تمام شود، می‌گوید:

–آن روزگار گذشت فرامرزجان. وفاداری و نمک شناسی مردم تا وقتی که از اسب نیفتاده باشی - نوکر و کلفت که جای خود داره .

فرامرز سکوت می کند. بار دیگر اسکناس‌ها را می‌شمارد. می‌شنود: «رفتار قمر خانم . مادر شیدا را میگم . یادت رفته؟ رفتار نازک – » فرامرز نگاه چشم تاج الملوک میکند و می‌گوید

یادم هست عمه تاجی! دلم نمیخواد دوباره یادم بیاد!

و باز اسکناس ها را می شمارد..."

از این رو پس از خواندن این کتاب تا مدت‌ها تصویر فرامرز آذرپاد به عنوان نمادی از جوانی ناکام، رنجور و بداقبال در ذهنِ خواننده رمان نقش می بندد. بنابراین از یاد بردنِ شخصیت‌های داستان برای شما کار ساده‌ای نخواهد بود و ما به ازایی از اکثرِ آن‌ها در اجتماع و روزمره خود خواهید دید.

"... شاخه‌های درخت انجیر معابد از چهارسو گسترش پیدا کرده است، در شرق محوطه حتی از نرده‌های فلزی هم گذشته است. هیچ کس جرئت نمی کند درخت را هرس کند. علمدار پنجم روایت علمدار اول را بر صفحه فلزی بزرگی نوشته است و به ستون چپ در ورودی نصب کرده است. روایت روزی را که از مقطع بریده‌ی شاخه‌ی جوان درخت انجیر معابد خون جاری شده بود...

بعد از ایمان دیگر برای ما چه می‌ماند که بگوییم زنده‌ایم؟ جان؟ این عنصر بی‌ارزش را که کرمِ لجن‌زار هم دارد! غذا می‌خوریم؟ حیوان که از ما بیشتر غذا می‌خورد! پس چه داریم؟ دل‌خوشیم که راه می‌رویم؟ شورُوشهوت داریم؟ حشرات کثیف هم راه می‌روند و شورُوشهوت دارند! بله یک چیز داریم، دل، اما دلِ بی‌ایمان یعنی یک چنگ خون که حیوانات زبان بسته عظیم‌الجثه خیلی بزرگترش را دارند"...

"... حتی عمّه تاجی هم که زنی تحصیل کرده و روشنفکر است به درخت لور اعتقاد دارد و قدرت معجزه گر آن را باور دارد :تاج الملوک , عصر روز سه شنبه به زیارت انجیر معابد می رود. نذرش را ادا می کند, شمع می گیراند, چند اسکناس ریز به صندوق می اندازد و بعد با ترس و لرز می رود در صف حاجتمندان ساقه ی شرقی می ایستد. اول لوح برنجی را با طمانینه می خواند و گریه می کند, بعد شمع روشن می کند و دو شاخه عود می سوزاند و بعد التماس می کند که فرامرز خان در کنکور پزشکی قبول شود. التماس می کند که به راه راست هدایت گردد. آرام آرام اشک می ریزد و می گوید : حاجتم را روا کن روا کن ای ساقه ی شرقی, صاحب کرامات! دلم می خواهد فرامرز نامی شود نام اسفندیار خان را با عزت و احترام زنده کند! ای کسی که با کوه طلای احمر, ثروت پرستان را جزا می دهد, حاجت دلم را روا کن! دو گوسفند نذر گرسنگان و یک حلقه ی طلای سه مثقالی نذر خودت روا کن, روا کن.... از پشت سر ذکر هاگا, هگاگا می شنود.

"... بیا ببینم مرزوقه. تو چه پستانی به دهان حامد گذاشته ای که اینطور نا خلف شده چرا اینقدر عقل نداره که بفهمه زیارتگاه نباید از دست بده؟ چرا لگد به بخت خودش و زحمت و خدمت و حرمت پدر اندر پدرش میزنه؟ کاش اینقدر شعور داشت و می فهمید که نباید این قدرت به دست غریبه بیفته!

"... حالا دیگر یک درخت نیست جناب مهران. شما حقوق خواندین, با علم الاجتماع آشنا هستین! گمان نمی کنم درک این مطلب براتان مشکل باشه که این درخت , حالا دیگه تبدیل شده به سمبل باورهای چند نسل از مردم!..."

اکنون‌که بیش از ۹۰ سال از تولد محمود و نزدیک به ۲۰ سال از مرگ او می‌گذرد، می‌توان به‌درستی جایگاه او را به‌عنوان یکی از قله‌های داستان‌نویسی مدرن ایران تعریف کرد. داستان‌نویسی که راوی حقیقت بود، امّا آن را در کارگاهِ ذهنِ خود با چنان ظرافتی پرورش می‌داد که مخاطب را مسحور قلم و شیوه بیان خود کند.

لینک دانلود جلد اول، ۴۳۵ صفحه: https://yadi.sk/i/amljbh_W۳۵۳۶Y۳

لینک دانلود جلد دوم، ۶۰۳ صفحه: https://yadi.sk/i/_-IEHCvv۳۵۳۶hx

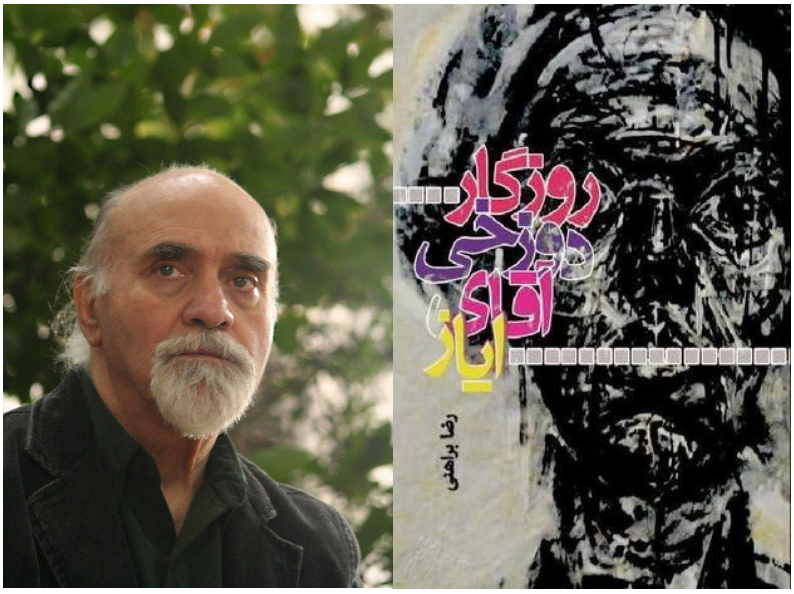
ارژنگ: متن گفتگو با بهمن مقصودلو، سازندهٔ فیلمِ مستند "احمد محمود، نویسندهٔ انسان‌گرا" به همراه لینک مشاهدهٔ آن در همین شماره در دسترسِ خوانندگان است.

بازگشت به فهرست

روزگارِ دوزخیِ آقای اَیاز

تاریخِ قطعِ اعضای بدنِ محکوم!

رُمانِ جسورانه، منتشرنشده و خمیرشدهٔ زنده‌یاد رضا براهنی



به کمک هم زبانش را بُریدیم، بدون آن‌که دست‌هامان بلرزد، بدون آن‌که کوچک‌ترین اشتباهی بکنیم؛ و با بُریدنِ زبان‌اش، دیگر چه چیزِ او را بریدیم؟ با بُریدنِ زبان‌اش، وادارش کردیم که خفقان را بپذیرد...

ارژنگ: پیرو درگذشتِ رضا براهنی؛ شاعر، نویسنده، پژوهشگر، ناقدِ ادبی و عضو کانون نویسندگان ایران (۲۱ آذر ۱۳۱۴ – ۵ فروردین ۱۴۰۱)، بحث و جدل ها پیرامون شخصیت، جایگاهِ ادبی، نظرات سیاسی، مواضع تروتسکیستی و انبوهِ آثارش در فضای مجازی هم‌چنان داغ است. یکی از آثار براهنی رمانِ "روزگارِ دوزخیِ آقای ایاز" است که پس‌از گذشت بیش از ۵۰ سال، در شهریور ۱۳۹۶ منتشر شده است. توضیحاتی دربارهٔ نویسنده و این اثر و بخش‌هایی از متن کتاب و نظرات نویسنده دربارهٔ علت سانسور کتاب را همراه با لینکِ دانلود آن در ادامه می‌خوانید.

دربارهٔ نویسنده

رضا براهنی در ۲۱ آذر ۱۳۱۴ خورشیدی در تبریز به دنیا آمد . خانواده‌اش زندگی فقیرانه‌ای داشتند و وی در ضمن آموزش‌های دبستانی و دبیرستانی به ناگزیر کار می‌کرد. در ۲۲ سالگی از دانشگاه تبریز لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی گرفت ، سپس به ترکیه رفت . و پس از دریافت درجهٔ دکتری در رشتهٔ خود به ایران بازگشت . از آبان ۱۳۴۳ با سمت استادیاری در رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران به تدریس مشغول شد و در اردیبهشت ۱۳۴۷ به سمت دانشیاری ارتقا یافت.

وی همچنین تا زمان حضور درایران چند دوره کارگاه نقد، شعر و قصه‌نویسی برگزارکرد که از مشهورترین شاگردان او در آن کارگاه‌ها می‌توان به شیوا ارسطویی، هوشیار انصاری‌فر، شمس آقاجانی، روزبه حسینی، عباس حبیبی بدرآبادی، مهسا محبعلی، سیدعلیرضا میرعلینقی، فرخنده حاجی زاده، ناهید توسلی، ایرنا محی‌الدین بناب، رؤیا تفتی، رزا جمالی، احمد نادعلی، رضا شمسی، علی ربیعی وزیری، پیمان سلطانی و... اشاره کرد که باعث شکل‌گیری یک جریان در دههٔ هفتاد شمسی شدند. درسال ۱۳۵۱خورشیدی به آمریکا رفت تا به افشاگری علیه حکومت شاه و تدریس بپردازد. در سال ۱۳۵۳ خورشیدی، بار دیگر به آمریکا رفت در سال ۱۳۵۶ جایزهٔ بهترین روزنامه‌نگار حقوق انسانی را گرفت. او مدتی را در زندان ساواک گذراند و روایت‌های او از زندان‌های ساواک جنجال‌برانگیز شد . کتاب ظل الله حاوی مقدمه‌ای مفصل دربارهٔ ادبیات انقلابی و تجددخواهانه و اشعار زندان است.

دربارهٔ کتاب

حامد داراب در روزنامهٔ همدلی ۲۶ شهریور ۱۳۹۶ می نویسد: رمانِ «روزگارِ دوزخیِ آقای آیاز» در سال‌های انتهایی دهه ۱۳۴۰ به وسیله رضا براهنی چهره تاثیرگذار شعر و داستان، نوشته شد. کتابی که در همان زمان چاپ، به وسیله دستگاه سانسور، توقیف شد. در دهه ۱۳۵۰از خمیر شدن این کتاب و دزدیده شدن نسخه اصلی آن به وسیله ساواک خبر رسید و در سال‌های پس از آن نیز هرگز خبری از چاپ و یا نسخه اصلی این اثر نشد. با این همه پاره‌هایی از آن طی این سال‌ها در مجله‌ها و یا کتاب‌هایی همچون «جنون نوشتن» منتشر شد. پاره‌هایی که نشان از اثری داشت بسیار اساسی و محکم با قابلیت‌های داستانی ویژه‌ای که خاص نویسنده آوانگارد آن نیز بوده است .

در این سال‌ها اما نقل قول‌های چهره‌هایی خاص که توانسته بودند به واسطه دوستی‌شان با «رضا براهنی» این اثر را بخوانند؛ همواره میل مخاطب حرفه‌ای داستان را به این رمان بیشتر می‌کرد. از جمله اظهار نظرهای «جواد مجابی» شاعر و نویسنده برجسته و کاربلد معاصر که قبل‌ترها این رمان براهنی را «تاریخ قطع اعضای تن محکوم» لقب داده بود. به تازگی اما رمان «روزگار دوزخی آقای ایاز» به صورت افست و کامل منتشر شده. انتشاری که به دلیل اهمیت اساسی آن، هم در تاریخ رمان مدرن فارسی هم به واسطه درون مایه تاریخی و هویتی‌اش، باید جدی گرفته شود. رمان بایک مراسم مثله آغاز می‌شود و راوی‌اش در حالی که به محمود کمک می‌کند تا مخالف خود را مثله کند، روایت ذهنی خود را آغاز می‌کند. روایتی که بین حال و گذشته تاریخی در رفت و آمد است .گذشته‌ای نزدیک به عمل روایت یا گذشته‌ای به قدمت تاریخ. آن‌چه در این رمان اهمیت بسیاری دارد، راوی دوقطبی و نوسان او بین فاعلیت و مفعولیت است.

نظرِ جواد مجابی دربارهٔ کتاب

به واسطهٔ نشرِ افستِ این کتاب، دربارهٔ این اثرِ تحسین‌شدهٔ رضا براهنی از «جواد مجابی» خواستیم تا سطرهایی را برایم بنویسد. و نگاه خودش را به عنوان کسی که در همان سال‌های آخر دهه ۴۰ این اثر را خوانده است نسبت به این رمان بگوید:

«روزگار دوزخی آقای ایاز» با تمرکز بر داستان ایاز و محمود غزنوی و همسوسازی این داستان با برخی بزنگاه‌های رضا براهنی با روایتی عریان از خشونت و دهشتی که حاکم بر تاریخ و سرنوشت مردم ایران بوده است داستان رنجی و زخمی کهنه را بیان می‌کند که سیمای بلند و راسخ آن هنوز اثرش را به ورطه محدودیت کشانده است.

به گمان من رمان «روزگار دوزخی اقای ایاز» در هم آن زمانی که نوشته شد. یعنی اواخر دهه ۱۳۴۰ یکی از جسورانه‌ترین کارهای ادبی بود که منتشر می‌شد. این اثر رضا براهنی به نحوی به خلاصه‌ای از تاریخ ایران پرداخته است. خلاصه‌ای از آنچه در تاریخ ایران به عنوان یک آسیب بزرگ و همیشگی از گذشته تا امروز ادامه دارد. براهنی در واقع انفعالی بودن تاریخ ایران را در این رمان نشان داده است. ادبیات او در این اثر مانند اغلب آثار داستانی‌اش نوعی از ادبیات مهاجم جسور و صریح است. ادبیاتی که در دهه‌های گذشته ما آن را بسیار کم داشته‌ایم. ادبیاتی که بی واسطه به سراغ اصل مطلب می‌رود و به موضوع و هدف اصلی خود می‌پردازد.

من معتقدم که براهنی در این کتاب، خیلی زود هنگام توانست به جامعه‌ای که بر اثر هجوم‌های متوالی تاریخی دچار آسیب روحی شده بپردازد به یک جامعه بیمار که هویت اصلی خود را رفته رفته از دست داده است . اگر چه شعرهای براهنی روی جوانان بسیار تاثیر گذاشت و حتی جریان‌ساز بود اما من دو کتاب او را خیلی دوست می‌دارم یکی «آزاده خانم» و دیگری همین «روزگار دوزخی آقای ایاز» این دو رمان‌های درجه یکی هستند که نوشته شده است.

می‌دانم که براهنی این روزها بیمار است و در بیمارستان به سر می‌برد به گمانم از زمانی که او رفته است ما نویسنده‌ای همتراز او نداشتیم و امیدوارم این دوست ما که سال‌ها برای ادبیات مان فعالیت کرده حالش خوب شود و سلامت خود را بدست آورد. تاریخ معاصر ایران و البته با نیم‌نگاهی به تاریخ گذشته در این مسیر، به نقدِ ساختار قدرت می‌پردازد.

نظر براهنی دربارهٔ سانسور کتابش

شرم‌آور است که یکی بگوید به او گزارش داده شده که "روزگار دوزخی آقای ایاز" را پس از درک این نکته که متن ناراحت‌کننده است، در وسط چاپ قطع کرده و همه‌ی نسخ چاپی را داده خمیر کرده‌اند. بیش از نصف آن کتاب در دوران جمهوری اسلامی در کتاب جنون نوشتن که گزیده‌ی آثار من است با اجازه‌ی وزارت ارشاد چاپ شده. دشمن اصلی آن کتاب نه اخلاق عمومی، که اخلاق حاکم بر دوران سلطنت بود. آنچه من آنجا نوشته‌ام، بعدها کتاب عَلَم در مورد مفاسد دربار، به‌ویژه شاه، بدتر از آنش را چاپ کرده است.
من فساد حاکم را درونی شخصیت‌هایم کرده‌ام. فساد شاه، کتاب جلد پشت سر جلد دیگر دربار، و حتی کتاب ثریا درباره‌ی اتاق خواب شاه، در واقع بر کتاب من صحه گذاشته‌اند. ایاز من فقط از دوران محمود و ایاز شروع نشده، بلکه ارتباط درست به ریشه‌های اصلی برمی‌گشت، وقتی که زبانی قطعه‌قطعه برای اولین‌بار در رمانِ جهان، "پارودی" کتیبه‌ها را با زبان‌های رایج درطول قرون و حتی زبان رایج مادری خود من ترکیب می‌کرد.

چرا بر سر مال خود می‌زنید! چرا فکرتان را به اندازه‌ی سانسورچی دوران شاه کوتاه می‌گیرید؟ چرا نمی‌فهمید که به قول ساعدی، من با خونم آن رمان را نوشته‌ام، خونم را به بازی گرفته‌ام، ایمان و اعتقاد یک نویسنده‌ی ایرانی به خود را در آن سکه زده‌ام؟ چرا افتخار نمی‌کنی که ناشر اول روزگار دوزخی آقای ایاز تو بودی؟ رسوا کردن اخلاق فاسد اشراف و حاکمان وظیفه‌ی نویسنده است.

رسوا کردن حاکمیت‌های فاسد را نمی‌توان با جانماز آب کشیدن تعهد کرد! این نویسنده است که جرأت می‌کند ـ به صراحتِ تمام، و بی‌واهمه از امروز و آینده می‌گویم ـ ایاز را در اول شخص می‌نویسد تا فساد را از درون بیان کند. خود را جای «بیلتمور» می‌گذارد، انگار دو جان در یک قالب می‌شود تا سایگونِ فاحشه‌خانه شده در زیر پای اَرقه‌های آمریکایی را رقم زند.

آخر تو چرا افتخار می‌کنی که کتاب مرا خمیر کرده‌ای؟ تو که اعلامیه‌ی آزادی‌ات از زندان را همان قلم رقم زده که ترسیم بدبختی آن زنان و قوادان سوخته را، آخر چرا خنجر به خود می‌زنی! تو اگر ناشر من در فرانسه بودی آبرویت را می‌بردند. سال‌ها در زندان می‌خوابیدی .کتاب را می‌خواندی، اگر نمی‌خواستی چاپش کنی، چرا تا ته، آن تهِ ته، با همان تاریخ که من در پایان گذاشته‌ام، چاپش کردی؟ تو می‌خواستی من اخلاق قلابی و سراسر ضداخلاقی حاکمان فاجر و فاسق را که بر زرورقی از اخلاق قلابی پیچیده‌اند، تر و تمیز و تی‌تیش مامانی‌اش کرده‌اند، به عنوان اخلاق واقعی تحویل خلایق بدهم.

من با خونم آن کتاب را نوشته‌ام. تو که زندان رفته‌ای و از زندان بیرون آمده‌ای چرا به خون منی که برای آزادی تو جان خود را به خطر انداخته‌ام، تشنه‌ای؟ چرا برای پس گرفتن اموالت خون مرا مباح می‌دانی؟ تو می‌خواستی من مترجم اولیس جویس باشم. افتخار بزرگی است، و دوست بزرگ من منوچهر بدیعی کتاب را به آن زیبایی و به مراتب بهتر از من در صورتی که من می‌خواستم ترجمه کنم، ترجمه کرده. عالی! تو پشیمان هستی از اینکه ایاز را چاپ کرده‌ای؟

منی که اعلامیه برای آزادی شما از زندان نوشته‌ام، تبدیل شده‌ام به آن تفاله‌ای که شما در زندگینامه‌تان از من ساخته‌اید. شرم نمی‌کنید؟ لااقل آنچه سلطان محمود به فردوسی داده بود، به درد یک فقّاع و فقّاعی در گرمابه می‌خورد. طبیعی است که نه شما انگشت کوچک محمود هستید، و نه من ناخن انگشت ریز فردوسی، اما، اما، اما تاریخ کور می‌ترسم خاکستر کتاب مرا بر چهره‌ی شما بپاشد.

ایاز پاک است .کتاب است مرد حسابی! برای حفظ سرمایه، شما در برابر دو حاکمیت دمرو می‌خوابید، آن‌وقت ایاز را غیراخلاقی می‌دانید! شما ناشرید یا همدست کتاب‌سوزان؟ جواب آینده را بدهید، همین امروز بدهید، چرا که شما رصدخانه‌ی ادبیات ندارید تا بدانید که هر ایرانی در خانه‌اش در آینده ممکن است یک روزگار دوزخی آقای ایاز داشته باشد.

من نیشتری به دمل تاریخ زده‌ام که تا تاریخ به این پاشنه می‌چرخد آن را به رغم لذت نثرش رسوا خواهد کرد. شما سه میلیون کتاب چاپ کرده‌اید. من از شما دفاع می‌کنم. اما شما کتاب مرا هم خمیر کرده‌اید. در عالم رمان، کسی که شخصیت رمان یک نویسنده را با خود نویسنده یکی بداند، مخبّط است.

بُریده‌هایی از متنِ رمان

"... محمود زیبا نبود، ولی مردانه بود و تمام کارهایش را هم مردانه انجام می‌داد. هرگز وحشتی از خون نداشت و ما

را هم عادت داده بود که ازخون وحشت نکنیم. او، گاهی به تدریج، و زمانی ناگهانی، ما را به خون عادت داده بود. او می‌توانست حتا با خون وضو بگیرد و بعد در برابر مردم به نماز بایستد؛ و یا می‌توانست پس از قتل عام مردم قصبه‌ای، دربارهٔ بزرگی خداوند داد سخن بدهد .می‌توانست بیست نفر از متفکّران قوم را از زندان آزاد کند؛ تنها برای آنکه دو روز بعد، همه‌ی آن‌ها را یکجا بکشد و بگوید زیر آوار ماندند و بعد در برابر تمام مردم این خطه برای رخت بر بستن فکر و تعالی انسانی اشک بریزد .ولی او کسی بود که هرچه می‌خواست، دیگران هم آن را می‌خواستند؛ اگر او خون می‌خواست، مردم نیز خون می‌خواستند؛ اگر آب می‌خواست، مردم نیز آب می‌خواستند؛ و اگر او هیچ چیز نمی‌خواست،مردم هیچ چیز نمی‌خواستند.

"... مردم، معطل نمی‌توانند بمانند؛ مردم باید مشغول باشند؛ باید از شدّت و حدت نوعی مشغولیت برخوردار باشند. معتقد بود که مردم، تمام مردم بچّگانه‌اند و باید بازی‌هائی بصورت قتل، جشن، عزا، جنگ . البته نه جنگ درست و حسابی گرسنه‌گی، تشنگی، فساد و وبا و طاعون داشته باشند؛ و مردم باید همیشه منتظر بمانند؛ باید کلمات بزرگ، کلمات پر طنین بزرگ بشنوند؛ مردان یا زنانی که این کلمات را بر زبان می‌رانند باید قوی‌ترین، قابل انعطاف‌ترین و زیباترین صداها را داشته باشند؛ و مردم باید بیاموزند که چگونه افتخار کنند.

که گوش و چشم، دو دریچه، دو پنجره‌ی بزرگ دید تخیلی آدم هستند. این دو دریچه، مائده‌های اساسی و مواد اوّلیه را به حافظه می‌رسانند؛ کبریتی می‌زنند و تخیّل مثل انبار پنبه، ناگهان مشتعل می‌شود و آن‌گاه این اشتعال یا هزار سر کوچک و بزرگ، به صورت کلمه، بر زبان جاری می‌شود و تبدیل به فریاد، فریادهای زوزه‌سان حاکی از تشنگی برای ماجراهای خیال‌انگیز بیشتر می‌شود .چیزی که درین میان مردم هرگز به‌حساب نمی‌آوردند، شکنجه‌ای بود که چشم‌هایشان و گوش‌هایشان تحمّل می‌کرد. تخیّل آن‌چنان آن‌ها را بسوی جلو پرتاب می‌کرد که آن‌ها برهنه شدن ناگهانی خود را، تحت تأثیر حرکت باد و یا برخورد سریع و تند هوای روبرو با اندام‌شان، نادیده می‌گرفتند.

"... به کمک هم زبانش را بریدیم، بدون آن‌که دست‌هامان بلرزد، بدون آن‌که کوچک‌ترین اشتباهی بکنیم؛ و با بریدن زبان‌اش، دیگر چه چیز او را بریدیم؟ با بریدن زبان‌اش، وادارش کردیم که خفقان را بپذیرد. ما زبان را برای او بدل به خاطره‌ای در مغز کردیم و او را زندانی ویرانه‌های بی‌زبان یادهایش کردیم. به او یاد دادیم که شقاوت ما را فقط در مغزش زندانی کند؛ هرگز نتواند از آن چیزی بر زبان بیاورد. با بریدن زبان‌اش، او را زندانی خودش کردیم. او زندان‌بان زندان خود و زندانی‌ی خود گردید. او را محصور در دیوارهای لال، دیوارهای بی مکان، بی‌زمان وبی‌زبان کردیم. به او گفتیم که فکر نکند و اگر می‌کند، آن را بر زبان نیاورد، چرا که او دیگر زبان ندارد؛ زبانی که در دهان‌اش می‌چرخید و کلمات را با صلابت و سلامت، و اندیشه و احساس تمام از خلال لب‌ها و دندان‌ها بیرون می‌داد، از بیخ بریده شد و زبان لیز پوشیده به خون، خون تازه‌ی نورانی، در دست محمود ماند؛ و محمود آن را داخل طشتی انداخت که کنار سطل گذاشته شده بود. آن‌گاه کلمات از بین رفتند، و او حرف و صدا و کلمه و نطق و بیان را فراموش کرد.

مردی که ما گرفته بودیم و سنگسارش کرده بودیم و بعد دست و پاهایش را بریده بودیم، بر سر چهارراه تاریخ ایستاده، فریاد زده بود: «آزادی!» و ما با یک قیچی، او را به درون حافظه‌اش رانده بودیم..."

"...این مرد هشدار داده بود و باید کشته می شد. گاهی کسی که هشدار می دهد مثل مردی است که خیانت می کند. یعنی مردم، که در بسیاری موارد روی یک پهلو خوابیده اند و جهان را از پشت پرده های خواب می نگرند، به کسی که بیدارشان کند به دیده ی یک خائن نگاه می کنند. یعنی مردم احساس می کنند که هشدار او خیانت به ثبات و آرامش و خواب آن هاست. پس به طرزی مرموز و ناخود آگاه انگار در اعماق خواب و حیرانی با یکدیگر همدست می شوند و تاریخ حرکت می کند.

"... و آن وقت به کمک هم زبانش را بریدیم، بدون آن که دستهامان بلرزد، بدون آن که کوچکترین اشتباهی بکنیم؛ و با بریدن زبان اش، دیگر چه چیز او را بریدیم ؟ با بریدن زبان اش، وادارش کردیم که خفقان را بپذیرد. ما زبان را برای او بدل به خاطره ای در مغز کردیم و او را زندانی ویرانه های بی زبان یادهایش کردیم. به او یاد دادیم که شقاوت ما را فقط در مغزش زندانی کند؛ هرگز نتواند از آن چیزی بر زبان بیاورد. با بریدن زبان اش، او را زندانی خودش کردیم. او زندان بان زندان خود و زندانی خود گردید. او را محصور در دیوارهای لال، دیوارهای بی مکان، بی زمان و بی زبان کردیم. به او گفتیم که فکر نکند و اگر می کند، آن را بر زبان نیاورد، چرا که او دیگر زبان ندارد؛ زبانی که در دهان اش می چرخید و کلمات را با صلابت و سلامت، و اندیشه و احساس تمام از خلال لبها و دندان ها بیرون می داد، از بیخ بریده شد و زبان لیز پوشیده به خون، خون تازهی نورانی، در دست محمود ماند؛ و محمود آن را داخل طشتی انداخت که کنار سطل گذاشته شده بود. آن گاه کلمات از بین رفتند، و او حرف و صدا و کلمه و نطق و بیان را فراموش کرد. سین های شاد تغزلی ، شین های جشن های نورانی، بهای پولادین و بهای برنده و دال های دردافکن را فراموش کرد؛ تهای تف برف های فلاکت بار را و چهای چلچله پرداز پرنده های پرواز را، میم های مقدس و نونهای عاشقانه و الفهای سرو آسا را؛ حروف، حروف نستعلیق ابروسان را فراموش کرد. رابطه ی بین حروف را به صورت خون، جریان نورانی خون درآورد و آن را ناگهان از خلال لبان اش رها کرد و بعد تمام رابطه ها را فراموش کرد؛ با مغزش رابطه ها را بلعید، قفل های کر و لال بر آنها زد و در حجره های بی زبان سکوت مخفی کرد. زبان اش از حرکت باز ماند و بدل به گربه ای سر بریده شد، در طشتی که خون داشت بر آن می خشکید.

"... واقعیتِ محمود دنیای خیالی من‌است، تخیّلِ من به‌دستِ محمود ساخته می‌شود. منتها محمود به فلسفهٔ این خواب و بیداری، این رویا و واقعیت وقوف دارد و خوب می‌داند که خواب من به دست او ساخته می‌شود که دیگر از من نمی‌پرسد، دیشب چه شد؟ بلکه می گوید خوابِ دیشبت؟ خوابِ دیشبت را تعریف کن، سعی کن خوابِ دیشبت را یادت بیاید؛ و طوری این حرف را می‌زند که انگار من درسی را که از او آموخته‌ام باید پس بدهم، انگار هر چیزی که من یادم بیاید، همان خوابِ دیشبم خواهد بود.

لینک دانلود رایگان کتاب/ ۴۲۴ صفحه

https://romanbook.ir/%DA%A%۹D%۸AA%D%۸A%۷D%۸A۸-%D%۸B%۱D%۸۵%۹D%۸A%۷D۸۶%۹-%D%۸B%۱D%۸۸%۹D%۸B%۲DA%AF%D%۸A%۷D%۸B۱-%D%۸AF%D%۸۸%۹D%۸B%۲D%۸AE%DB۸%C-%D%۸A%۲D%۸۲%۹D%۸A%۷DB۸%C-%D%۸A%۷DB۸%C%D%۸A%۷D%۸B/۲

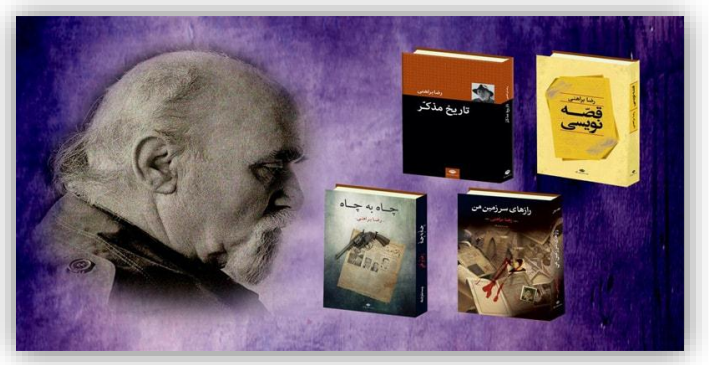
☘ ☘ ☘

اگر کوسه‌ها عقل داشتند، بی‌شک مذهبی اختراع می‌کردند که در آن به ماهی‌ها یاد می‌دادند زندگیِ واقعی در شکمِ کوسه‌ها آغاز می‌شود!...

برتولت برشت

بازگشت به فهرست

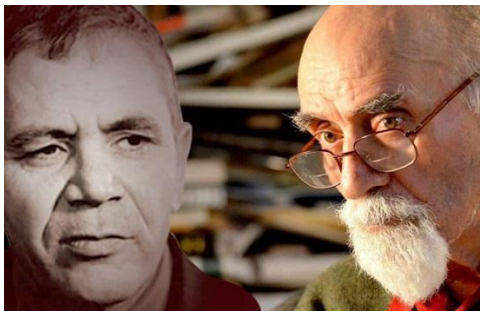
نمایهٔ آثار رضا براهنی



اشعار: آهوان باغ/ جنگل و شهر/ شبی از نیمروز/ مصیبتی زیر آفتاب/ترجمه مانیفست کمونیست/ گل بر گسترده ماه/ ظل الله/ نقاب‌ها و بندها/ غم‌های بزرگ/ بیا کنار پنجره/ خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟/ اسماعیل (شعرِ بلند). **رمان:** آواز کشتگان/ رازهای سرزمین من/ آزاده خانم و نویسنده‌اش/ الیاس در نیویورک/ روزگار دوزخی آقای ایاز/ چاه به چاه/ بعد از عروسی چه گذشت. **نقدِ ادبی:** طلا در مس/ قصّه‌نویسی/ کیمیا و خاک/ تاریخِ مذکّر/ در انقلابِ ایران/ خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعرِ نیمایی نیستم؟/ گزارش به نسلِ بی سنِ فردا (سخنرانی‌ها و مصاحبه‌ها)...

شعرِ بلندِ اسماعیل برای زنده‌یاد اسماعیل شاهرودی

(اسماعیل‌خوانی رضا براهنی)



https://www.youtube.com/watch?v=BbaxchnAI۰۴

https://www.youtube.com/watch?v=Cj۵x۵pwCOaY

دانلود فایل پی.دی.اف متن شعر اسماعیل از تلگرام

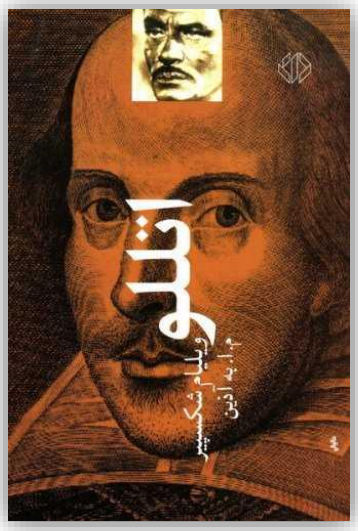
https://t.me/Honare_Eterazi/۱۸۳۷۶

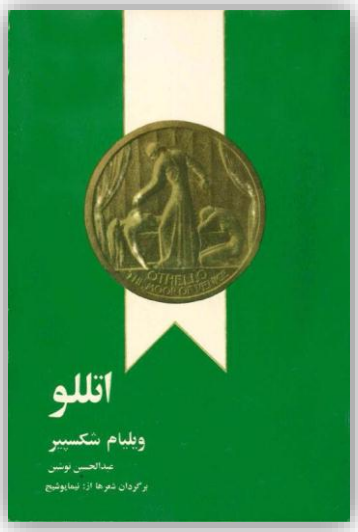
بازگشت به فهرست

دو برگردان از اُتِللو اثر شکسپیر

برگردان متن: عبدالحسین نوشین/ برگردانِ اشعار: نیما یوشیج

برگردان اثر از: محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین)





کتاب اتللو، نمایشنامه ای نوشته ی ویلیام شکسپیر است که در زمره‌ی برترین تراژدی‌های این نویسنده‌ی بزرگ قرار می گیرد. از کتاب اتللو دو برگردانِ خوب به فارسی وجود دارد. برگردان مشترک عبدالحسین نوشین و نیما یوشیج و برگردان متفاوت محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین) که در بازار قابل ابتیاع است. شکسپیر در این نمایشنامه به داستان ازدواجی میان اتللو و بانویی ونیزی به نام دِزدِمونا می پردازد که در ابتدا با شور و عشقی دوطرفه آغاز می شود و درنهایت با خشمِ ناشی از حسادت و مرگ‌هایی خشونت‌آمیز به پایان می رسد .اتللو و دزدمونا آنقدر با هم تفاوت دارند -تفاوت های نژادی، سنی، خاستگاهی و فرهنگی- که پایانِ فاجعه‌بارِ ازدواجشان خیلی‌هم نباید دور از انتظار باشد، امّا اغلب مخاطبین این نمایشنامه، احساس می کنند عشقی که میان این دو شخصیت وجود دارد، آن قدر قوی هست که بتواند بر همه‌ی این تفاوت‌ها چیره شود، امّا داستان به شکل دیگری رقم می خورد و حرف‌ها و کارهای شخصیتی به نام ایاگو، همه چیز را به هم می‌ریزد. ایاگو از اتللو متنفر است و تصمیم گرفته تا با نابودکردنِ عشقِ اتللو نسبت به دزدمونا، خودِ او را نابود کند.

لینک دانلود برگردان نوشین و نیما: gkg۰https://yadi.sk/i/rfkCJpERsh

لینک دانلود برگردان م.ا.به آذین

https://drive.google.com/file/d/۱IlPybNFcn۹uMZu۵JDalO۳۵CN۳۱Tqe۴Ra/view?usp=sharing

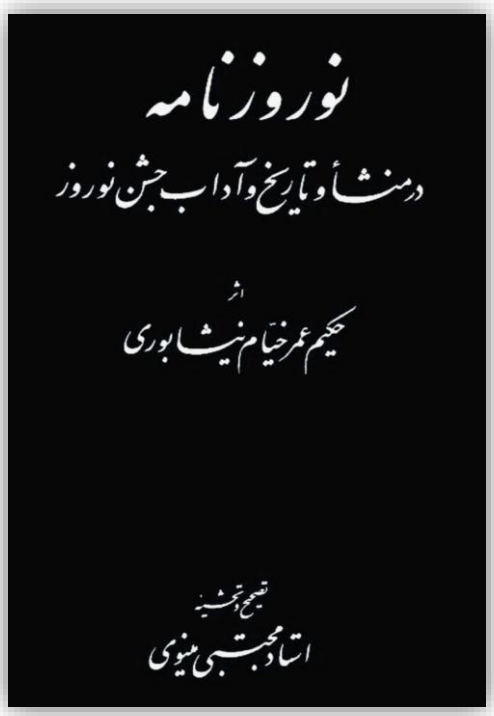
بازگشت به فهرست

نوروزنامه

در منشاء و تاریخ و آدابِ جشنِ نوروز

اثر: حکیم عمر خیام نیشابوری/ تصحیح و تحشیه : استاد مجتبی مینوی

"... قلم را دانایان مَشِاطهٔ ملک خوانده‌اند و سفیرِ دل، و سخن‌تابیِ قلم بُوَد چون جان بی‌کالبد بُوَد، و چون به قلم باز بسته شود، با کالبد گردد و همیشه بماند، و چون آتشی‌است که از سنگ و پولاد جَهَد و تا سوخته نیابد، نگیرد و چراغ نشود که ازو روشنایی یابند..."



بر چهرهٔ گل نسیمِ نوروز خوش است/ در صحنِ چمن روی دل‌افروز خوش است

از دِی که گذشت هرچه گویی خوش نیست/ خوش باش و ز دِی مگو که امروز خوش است

"... بی‌گمان بزرگترین جشن باستانی ایران، نوروز می باشد که ریشه در آیین و تاریخ درخشان باستانی ما دارد. پیشنیهٔ تاریخی نوروز را برخی به بابلیان می رسانند و برخی نیز معتقدند که زردشت پایه گذار آن بوده است. اما براساس شاهنامه و تاریخ اساطیری ایران زمین، جمشید پیشدادی پدید آورنده این جشن باستانی است.

به جهت اهمیت بسیار آن، تاریخ نگاران و شاعران بسیاری درباره آن سخن ها گفته اند, حافظ، سعدی، فردوسی، نظامی، خاقانی، طبری و ... از جمله ایشان می باشند. اما در میان تمامی مفاخر تاریخی و ادبی ایران، شاید تنها کسی که کتابی پارسی را از برای نوروز نگاشته است خیام می باشد. خیام در کتاب نوروزنامه، به شرح این جشن

باستانی پرداخته و دربارهٔ پایه‌گذارِ آن، دلایلِ بزرگی این جشن و مراسمِ تاریخی مربوط به آن، اطلاعاتِ مفیدی را در اختیار علاقه‌مندان قرار می دهد.

در جای جای کتاب می توان به علاقه مندی خیام به ایران پی برد. وی در بخش های گوناگون از شاهان اساطیری ایران سخن می‌رانَد و آیینِ جهانداری پادشاهان ساسانی را می ستاید. دربخش هایی از اثر، به حفظ و مراعات جشن نوروز تاکید می کند و حتی آن را بر اقوام ترک و روم واجب می دارد..." (برگرفته از مقدمه کتاب به قلم روانشاد مجتبی مینوی)

کتاب بخش های گوناگونی را شامل می شود که شاید برخی از آنها در نگاهِ اول ارتباطی با موضوع اصلی نداشته باشند. آیینِ پادشاهانِ عجم، یاد کردن زر، علامتِ دفینه ها، یاد کردنِ انگشتری، یاد کردنِ خوید، یاد کردن شمشیر، یاد کردن تیر و کمان، یاد کردن اسپ، ذکرِ باز، منفعتِ شراب و خاصیّتِ روی نیکو، بخش‌های ارائه شده در این کتاب می باشند.

برخی از محقّقین در انتسابِ این اثر به خیّام تردید داشته و آن را یادداشت‌های خیّام دانسته که پس از او توسط شاگردانش تکمیل و به صورت کتاب در آمده است. اما روانشاد مجتبی مینوی، با یک حاشیه نگاری مفصل بر کتاب، آن را اثرِ خیّام دانسته، که به شاهِ زمانه خود تقدیم کرده است.

لینک دانلود کتاب نوروزنامهٔ خیام

http://s۷.picofile.com/file/۸۲۳۲۷۷۷۵۴۲/%D٪۸۶٪۹D٪۸۸٪۹D٪۸B٪۱D٪۸۸٪۹D٪۸B۲_%D٪۸۶٪۹D٪۸A٪۷D٪۸۵٪۹D۸۷٪۹.pdf.html

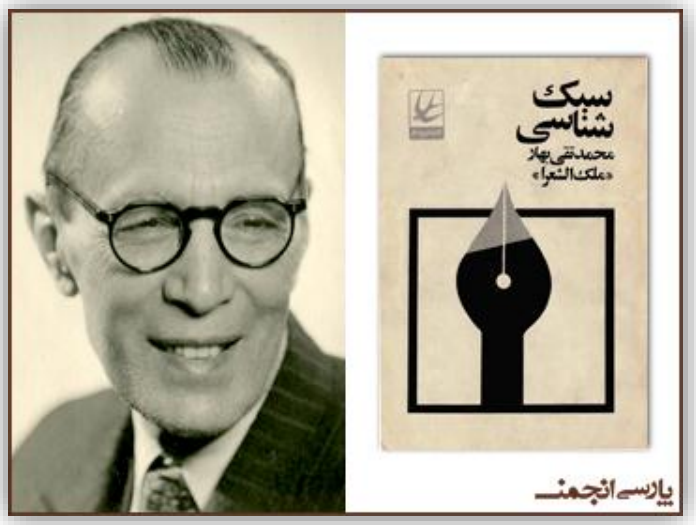
در صورتِ آدمی دو چیز مهم است: یکی لبخندش و دیگری عمقِ نگاهش که هیچ جراحی نمی‌تواند به انسان بدهد. لبخندِ آدمی اقیانوسِ صورتش است و چشم‌هایش آفتاب. هرصورتی که آفتابِ درخشان و اقیانوسِ موّاج ندارد، یعنی هیچ ندارد.

ولادیمیر مایاکوفسکی

بازگشت به فهرست

سبک‌شناسی (تاریخِ تطوّرِ نثرِ فارسی)

محمدتقی بهار (ملک‌الشعراء)



محمد تقی بهار (۱۸ آذر ۱۲۶۵- ۱ اردیبهشت ۱۳۳۰) ملقّب به «ملک‌الشعراء و با تخلّص بهار؛ نویسنده، روزنامه‌نگار، سخن‌دان، چامه‌سرا، زبان‌شناس، و از دانشمندان و چهره‌های برجستهٔ فرهنگی ایران‌زمین است. یکی از یادگارهای وی، مجموعهٔ سه جلدی «سبک‌شناسی» یا «تاریخِ تطوّرِ نثرِ فارسی»، چاپ چهارم، سال ۱۳۵۵ انتشارات امیرکبیر است که دربردانده‌ی گفتارها و لینک‌های دانلود زیر است:

جلد اول: گفتار نخستین: زبان ایرانی/ گفتار دوم: خط در ایران/ گفتار سوم: نثر فارسی پیش‌ازاسلام/ گفتار چهارم: نثر فارسی پس‌ازاسلام/ گفتار پنجم: در تطور/ گفتار ششم: فارسی پس‌ازاسلام/ گفتار هفتم: کیفیات خاص/ گفتار هشتم: تأثیر زبانها در یکدیگر/ گفتار نهم: دوره‌های گوناگون نثر/ گفتار دهم: دوره‌ی نخست

http://parsianjoman.org/wp-content/uploads/۰۵/۲۰۱۷/SabkShenasi۱.pdf

جلد دوم: گفتار نخستین: دوره‌ی سامانی/ گفتار دوم: دوره‌ی غزنوی و سلجوقی/ گفتار سوم: در وصف کتابهای صوفیان/ گفتار چهارم: سده‌ی ششم و نثر فنی/ گفتار پنجم: مقامه‌نویسی/ گفتار ششم: از ۵۵۲ تا ۶۲۰ هجری

http://parsianjoman.org/wp-content/uploads/۰۵/۲۰۱۷/SabkShenasi۲.pdf

جلد سوم: گفتار نخستین: سده‌ی هفتم و فتنه‌ی مغول/ گفتار دوم: از سده‌ی هشتم تا آغاز سده‌ی دهم/ گفتار سوم: از سده‌ی دهم تا سیزدهم/ گفتار چهارم: سده‌ی سیزدهم و رستاخیز ادبی

http://parsianjoman.org/wp-content/uploads/۰۵/۲۰۱۷/SabkShenasi۳.pdf

بازگشت به فهرست

دانش و اُمید

دو ماه‌نامهٔ اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی؛ سالِ دوّم، شمارهٔ ۱۱، اردیبهشت ۱۴۰۱ منتشر شد

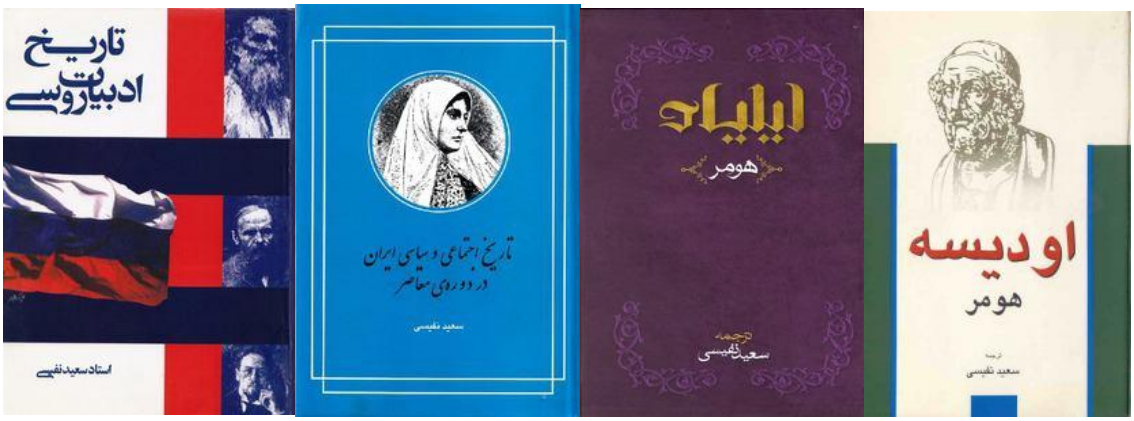
شمارهٔ جدید "دانش و امید"

بحثی پیرامون افزایش دستمزد و فریب‌کاری نئولیبرال‌ها، بزرگداشت اول ماه مه، پروندهٔ ویژهٔ اوکراین، تغییر چهرهٔ جهان پس از آغاز عملیات ویژهٔ روسیه در اوکراین، صفحات هنر و ادبیات، نگاهی به مبارزات ضد امپریالیستی در جهان و تعمیق آن،...

لینک‌های دانلود رایگان فایل پی.دی.اف در تلگرام:
https://t.me/DaneshvaMardom/۵۴۳

بازگشت به فهرست

چهار اثرِ نفیس از سعید نفیسی



داستان **ایلیاد** اثر هومر با توصیف سوزاندن هکتور در تروا و به سوگ نشستن مردمان شهر برای او به پایان میرسد. در این کتاب و همچنین کتاب دیگر هومر، اودیسه اشاره‌ای به پایان نبردِ تروا و سرنوشت تراژیک آشیل نرفته است. داستان‌هایی چون اسبِ تروا در آثار نویسندگانِ بعدی رمی هم‌چون ویرژیل و اووید آمده و افسانهٔ رویین‌تن بودن آشیل و ماجرای پاشنهٔ آشیل که به مرگش انجامید را شاعر سدهٔ یکم میلادی "استاتیوس" در کتاب خود "آشیلید" پرداخته است.

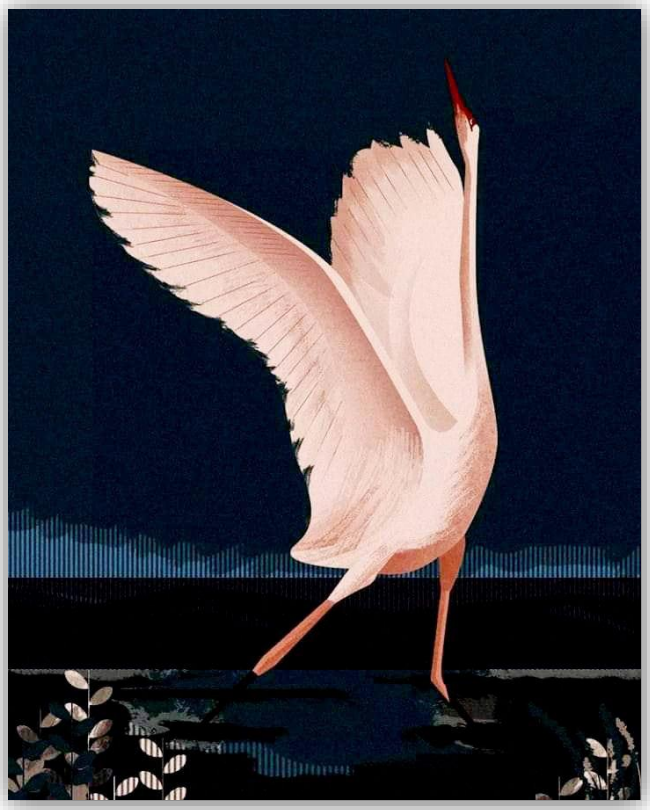
اودیسه در کنار ایلیاد، دومین اثر حماسی هومر، داستان‌سرای یونانی است. این کتاب که در اواخر قرن ۸ پیش از میلاد مسیح نگاشته شده، یکی از تأثیرگذارترین آثار ادبیات مغرب‌زمین به شمار می‌آید. داستان این کتاب، ماجراهای شاه اودسیوس از ایتاکا و همراهان او پس از جنگِ تروآ و بازگشت به وطن است. در بسیاری از زبان‌ها «اودیسه» هم‌معنای سرگردانی و آوارگی است.

در کتاب "**تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران**..."، مهم‌ترین رخدادها و وقایع سیاسی و اجتماعی ایران مربوط به دوره قاجاریه از آغاز تا پایان حکومت فتحعلی شده بازگو شده است. کتاب با مطالبی تحت عنوان 'ایران ما در این صد و هشتاد سال' آغاز می‌شود که طی آن, از پیشینه و نژاد قاجارها, ظهور این طایفه در تاریخ ایران و اوضاع آن‌ها پیش از سلطنت و نیاکان آقا محمد خان سخن می‌رود.

"**تاریخِ ادبیّاتِ روسی**" کتابی است پیرامون شناخت رجالِ ادبی و فرهنگ روسیه تا پیش از انقلاب سوسیالیستی آن کشور و شخصیت‌های ادبی روسیه به فراخور تاثیرشان در فرهنگ و ادبیات روسیه و جهان، صفحاتی را به خود اختصاص داده اند . **چهارده فصل** کتاب آنگونه نیست که نتوان در یکدیگر ادغامشان کرد، فی المثل چهار فصل کتاب ویژه معرفی پوشکین، شاعر نیمه اول قرن نوزدهم است . در فصل‌های اولیه کتاب، به تاریخ اجتماعی، جغرافیائی و زبانِ مردمِ روسیه، نخستین آفریده های ادبی، تحلیلی شعرها، داستانها و تئاترهای عامیانه، پرداخته شده است.

توجه: برای دانلود هر کتاب از تلگرام کتابخانهٔ کتابناک بر روی تصویر آن کلیک و یا آن‌را لمس کنید.

بازگشت به فهرست



شعر و شاعران

پس از من شاعری آید

سیاوش کسرایی

متن شعر برگرفته از فایل صوتی خوانش آن با صدای شاعر - از نوار کاست صدای شاعران۱ –

اثری ماندگار از "شورای نویسندگان و هنرمندان ایران"، سال۱۳۵۹

پس از من شاعری آید

که اشکی را که من در چشمِ رنج افروختم

خواهد سِتُرد

پس از من شاعری آید

که قدرِ ناله‌هایی را که گستردم نمی‌داند

گلوی نغمه‌های درد را

خواهد فشُرد

پس از من شاعری آید

که در گهوارهٔ نرمِ سخن‌هایم شنیده لای‌لای من

که پیوندِ طلایی دارد او با من

واین پیوندِروشن قطره‌های شعرهای بی‌کرانِ ماست

ولی بیگانه‌ام با او

و او در دشت‌های دیگری گردونه می‌تازد

پس از من شاعری آید

که شعرِ او بهارِ بارور در سینه اندوزد

نمی‌انگیزدش رقصِ شکوفه‌های شومِ شاخهٔ پاییز

که چشمان‌اش نمی‌پوید

سکوتِ ساحلِ تاریک را چون دیدهٔ فانوس

و او شعری برای رنجِ یک حسرت

که بر اشکی‌ست آویزان

نمی‌سازد

پس از من شاعری آید

که می‌خندند اشعارش

که می‌بویند آواهای خود روُیَش

چو عطرِ سایه‌دار و دیرمان یک گلِ نارَنج

که می‌روبَند الحان‌اش

غبارِ کاروان‌های قرونِ درد وُ خاموشی

پس از من شاعری آید

که رنگی تازه دارد رنگ‌دانِ او

زُدایَد صورتِ خاکستر ازکانونِ آتش‌های‌گرمِ‌خاطرِ فردا

زند بر نقشِ خونینِ ستم
رنگِ فراموشی
پس از من شاعری آید
که توُفان را نمی‌خواهد
نمی‌جوید اُمیدی‌را درونِ یک‌صدف در قعرِدریاها
نمی‌شوید به موجِ اشک
چشمِ آرزویش را
پس از من شاعری آید
که می‌روبَد بساطِ شعرهای پیش
که می‌کوبد همه گل‌ها به پای خویش
نمی‌گیرد به خود زیباییِ پَرپَر
نگاهِ جست‌وجویش را
پس از من شاعری آید
که با چشم‌ام ندارد آشنایی آسمان‌های خیالِ او
و او شاید نداند
می‌مکد نَشتِ جوانی را ز لب‌های جهانِ من
و یا شاید نداند
غنچه‌های عمرِ ناسیرابِ من بشکفته در کام‌اش
و یا شاید نداند
درسَحَرگاهِ ورودش هم‌چو شب من رَنگ‌خواهم باخت
پس از من شاعری آید
که من لب‌های اورا دردهانِ شعرهای خویش می‌بوسم
اگر چه او نخواهد ریخت اشکی بر مَزارِ من
من او را در میانِ اشک وُ خونِ خلق می‌جویم
و من او را درونِ یک سُرودِ فتح خواهم ساخت.

سیاوش کسرایی/ ۲۴ آذر ماه ۱۳۳۰ / از مجموعه شعر "آوا"

عنوان قطعهٔ موسیقی مورد استفاده در نوار کاست که می شنویم، **"مولداوا"** اثرِ **بدریخ اسمتانا** - Moldau - Smetana میهنِ من (به چکیMá vlast :، ما ولاست) مجموعهٔ شش پوئم سمفونیک است که توسط آهنگ‌ساز بوهمی، بدریخ اسمتانا، در سال‌های ۱۸۷۴ تا ۱۸۷۹ میلادی، به‌طور مجزا تصنیف گردیدند. نخستین اجرای کامل آن‌ها در ۵ نوامبر ۱۸۸۲ انجام شد. این پوئم سمفونیک‌ها هرکدام برنامه (داستان) جداگانه‌ای دارند و بیانگر مناظر، افسانه‌ها و پیروزی‌های سرزمینِ مادری آهنگ‌ساز می‌باشند و محبوب‌ترین‌شان مولداوا (دومین قطعه) است که در لینک زیر می شنوید:

https://www.aparat.com/v/QF۳aY/Smetana_-_Moldau_%D%۸٥%۹D%۸۸%۹D%۸۸%۹D%۸A%۷D۸٦%۹_۲٦%quot۳%B%D%۸٥%۹D%۸۸%۹D%۸٤%۹D%۸AF%D%۸A%۷D%۸۸%۹D%۸A۲٦%۷quot۳%B_%D%۸A%۷D%۸B۲_%D%۸B%۳D%۸٥%۹D%۸۱%۹D%۸۸%۹D%۸٦%۹DB۸%C_%D%۸٥%۹D%۸۸%۹D%۸B%۷D۸٦%۹_%D%۸٥%۹D۸٦%۹

لینک مشاهدهٔ اجرای زنده خوانش شعر با صدای شاعر در وین:

https://www.namasha.com/embed/IDfM۹zyq?autoplay=true

لینک شنیدن فایل صوتی خوانش شعر با صدای شاعر در ساند کلاود و یوتیوب:

https://soundcloud.app.goo.gl/u٥wT۹iwBBnPGSF۹z۷

https://www.youtube.com/watch?v=IVgU٦٥swCQo

*** در شمارهٔ بعدی ارژنگ، نقدِ جالب و خواندنی را بر این سُرودهٔ کسرایی تقدیم خوانندگان خواهیم کرد.**

بازگشت به فهرست

عسگرآهنین و چِل تِکّه‌ای از لَبریخته‌های کوتاهِ او!

بهروز مطلب زاده

نوشتن درباره بعضی آدم‌ها، هم دشواراست و هم بی نهایت ساده. دشواراست، زیرا برای نوشتن و ترسیمِ آن سویِ چهره ی ناپیدا و پنهان شان، نادانسته‌ها فراوان اند. و ساده است به این دلیل که، پیچیدگی ندارند، ساده و بی ادعا و بی تکلف اند، و برعکس برخی لاف زنانِ بازارمسگرها، که صدای توپ خالی‌شان گوش جهانیان را کرمی کند، بی هیاهو و ساکت اند، هستی شان به حرکت آرام جویباری می ماند که بی صدا راه از میان خس و خاشاک، و سنگ و سنگواره می گشایند و ازکنار درخت سبز و سایه گستر زندگی می‌گذرند. عبور ساکت و آرام اینان چنان است که گاهی پنداری اصلا نیستند، اما اگر کمی، بله، فقط اگر کمی دقت بکنید، می بینید که آن‌ها هستند و درکنار شما حضوری زنده دارند و هرصبح، با قلبی سرشار ازعشق به آفتاب گرم زندگی سلام می‌گویند.

عسگرآهنین، زاده شهرانزلی است، او روزنامه نگار، نویسنده، شاعرو کنشگر سیاسی، فرهنگیِ با سابقه و شناخته شده ای است. اوسال‌هاست که درتبعید بسرمی برد و ساکن آلمان است.

عسگرآهنین، ازآن تیپِ نوعِ دوم پیش گفته ماست. فروتن، بی تکبر و آرام و بی صدا.

عسگرآهنین، علیرغم سال ها دوری ازایران و زادگاه سرسبزوزیبایش انزلی، هنوزهم دل وجانش سرشارازلطافت موج های مخملین دریا، وزمزمه نسیم سحری دربیشه های جنگلی و سرسبزگیلان است. اوبا کوچکترین تلنگری بر تارهای جانش، چشمان خاکستریش به اشک می نشیند. اصولا اهل هیاهو نیست. برکه آرام روحش را تنها چیزی که می تواند به تلاطم وا دارد بی عدالتی، ستم و پایمال شدن حق آزادی انسان هاست.

دراینجا، تعداد «چهل» سُروده‌ی کوتاه او را به مثابه یک «چل تکه» ی به هم پیوسته گرد آورده ایم که بیشتربه لبریخته‌های عاشقانه ی شاعریِ تیزبین وکم سخن می‌ماند، که ازپشت پنجره ی خلوت تنهائی خویش، ناظر بی صدای تلاطم وخروش زندگی بوده، و از این جوش و خروش، هرآنچه که درآینه‌ی جانش بازتاب یافته را در قالبِ کمترین کلمات نقاشی کرده است.

لَبریخته‌های عسگر آهنین

اشکی برای گلی

گل در سکوت شکل گرفت
من در سکوت تماشایش کردم
گل در سکوت تماشایم کرد
من در سکوت حاشایش کردم
گل در سکوت فرو پژمرد
من در سکوت اشک ریختم

(هفتم آوریل ۲۰۱٤)

مژدهٔ صبح دمان

تنها صدای دلنشین دم صبح
آواز آن پرنده‌هایست
کز آمدن آفتاب خبر می‌دهد

(۳۱ مارس ۲۰۱۳)

بوی توفان

تمام دشت در سکوت فرو می‌رود
وا سب‌ها هوا را بو می‌کشند
از تپّه سایه ابری به سوی دشت می‌خزد
چیزی به انفجار تند رو شلّیک آذرخش نمانده ست
باید به فکر سرپناهی باشم.

(۱٦ مارس ۲۰۱٤)

آوازهای گمشده

کنار پنجره‌ای رو به نیمه‌شب
آواز گنگ عابری را می‌شنوم
که لحن او، به طور عجیبی، با رانیست
چه فرق می‌کند که از کدام نقطه‌ی جهان می‌آید
یا راهی کدام خانه در کدام خیابان است
شبانه‌ای که می‌خواند
با بوی خاک گمشده همراه است
آن پنجره‌ی رو به نیمه‌شب را می‌بندم
آوازهای گمشده آغاز می‌شوند.

(۲۸ مارس ۲۰۱٤)

جنگ

کبوتر سپید را
گلوله‌ی تک تیرانداز
به خاک انداخت
آنگاه، تانک‌ها و زره‌پوش‌ها
از روی آن گذشتند

(۲٤ مارس ۲۰۲۲)

به قدر یک بوسه

به قدر یک بوسه
موهایت را
بر چهره‌ام رها کن
تا جوانه‌ها
به گُل بنشینند

(۲۲ مارس ۲۰۱۵)

هفت‌سین

گفت: از هفت‌سین یک سین کم دارم.
سیگاری به او تعارف کردم.

از پشت میله‌ها

بنفشه، راه به زندان نیافت
تا عید را به شما،
در محاصره‌ی میله‌ و زندان
تبریک بگوید
او، پشت میله‌ها، متوقف شد
دیدار ما و شما، در بهار آزادی
هنگام بوسه‌ی طلایی خورشید
بر گونه‌هایتان.

(۱۶ مارس ۲۰۱۲)

بازگشت به کوبانی

یگان‌های دفاع از خلق
سپاهیان ظلمت را تار راندند
آوارگان جنگی
به شهر خود برمی‌گردند
آنجا که خانه‌هایشان ویران
اما، غرور شان آباد است.

(۱۵ مارس ۲۰۱۵)

درختکاری

روز درختکاری
درختوران
درخت سرو بکارید
تا یاد کشته‌گان
همیشه سبز بماند
شاید که نسل‌های آینده
از سروها بیاموزند
که گوسپندهای مومن
درنده‌تر از گرگ‌های بیابانند

(۱۰ مارس ۲۰۱۹)

نقاش گل سرخ

گاهی، که جوهر قلم از خون است
نقاش گل سرخ می‌شوم
آن را به پشت پنجره سنجاق می‌کنم
شاید پرنده‌ی برجای مانده‌ای
گل را ببیند و، دوباره، به پرواز درآید.

(اول مارس ۲۰۱۳)

حضور

از آینه‌ام بوی گل سرخ می‌وزد
احساس می‌کنم که تو جایی
در پشت شاخه گلی پنهان باشی
و رنه میان ذهن من و آینه این حرف‌ها نبود.

(۲۸ فوریه ۲۰۱۳)

جایی در بهار

این باد سرد که ما را
زیر کلاه و بارانی رانده‌ست
با دبها رخواهد شد
جوانه‌ها به سوی آفتاب رشد خواهند کرد
و کودکان، که سرآغاز خلقت‌شان

بوسه‌های عاشقانه‌بود
برنیمکت‌پارک‌ها، بلوغشان
با بوسه‌های عاشقانه‌آغاز خواهد شد
افق‌فراترخواهد رفت
فراتر از یقه‌ی بارانی‌ها، نیم‌طاق ابروها . . .
جایی برای کسی روی نیمکتی در نظر بگیریم
شاید کسی نخواهد تنها به تماشا بنشیند .
(۲۷فوریه۲۰۱۳)

تک‌درخت

تک‌درختی روید
روی یک تپه‌دور
افق خالی من زیباشد
(چهارم‌فوریه۲۰۲۲)

اندیشه‌ها

کتاب‌ها را می‌توان
به‌آسانی آتش زد
قلم‌ها را می‌توان
به‌آسانی شکست
شاعران را می‌توان
به‌آسانی زندانی کرد
دشمنان اصلی شما، اما
اندیشه‌های مرگ‌ناپذیرند
با آن‌ها چه‌می‌کنید؟
(۲۰فوریه۲۰۲۲)

ملاقات

هوا که روشن شد
رفتم سراغ آن درخت کهنسالی
که دیگر کلاغ‌هم
بر شاخه‌اش نمی‌نشیند
ما هردو زیر ابرها
در سکوت فرو رفته بودیم
گفتم: رفیق سرد و گرم روزگار چشیده
که معنای قد کشیدن
به‌سوی آفتاب را می‌دانی
قرار بعدی ما
روزهای آفتابی
(۱۸فوریه۲۰۲۲)

سمفونی برف‌ها

دلم می‌خواهد
ساعت‌ها ساکت باشم
نه از آرزویی سخن بگویم
نه از رویایی . . .
تا سمفونی برف‌ها
تعبیر حُزن من
در سکوت شبانگاهی باشد
(۹فوریه۲۰۱۵)

مادران عزادار

توفان برف وزیدن گرفته‌است
باید برای سروهای جوان

در فکر حجله‌بستن باشیم

این فصل،

فصل مادران سیه‌پوش است.

(۳۰ژانویه۲۰۱۲)

گفت‌وگوی چشم‌ها

وقتی که چشم‌های‌مان

با هم به گفتگو مشغولند ،

بهتر که ما سکوت کنیم

بی‌هوده با سخنان قراردادی

مزاحم چشمان خود نباشیم

که هیچ واژه‌ای

گرمای یک نگاه عاشقانه را ندارد .

(۱۹ژانویه۲۰۱٤)

گل انتظار

با شاخه گلی مصنوعی

باید به انتظار تو باشم

زیرا که هیچ گلی

عمری چنین دراز ندارد .

(۲۳ژانویه۲۰۱٤)

در صبحدم برفی

نگاه کن چه واژگان سپیدی

بر کاج‌های پشت پنجره می‌بارند ؟

این ناسروده‌ترین شعر شاعران

در وزن سکوت است .

این شعر ناسروده را به تو تقدیم می‌کنم

کافیست، صبحدمان، در کنار پنجره‌ات باشی .

مترسک

مردی، در آینه

مترسکی دید

از دیدن آن ترسید

حالا خیال می‌کند

همه از او می‌ترسند

(۱٦ژانویه۲۰۲۲)

خانه‌ی راحت

دنبال خانه‌ای راحت می‌گشتم

درست روبروی گورستان

خانه‌ای نشانم دادند

گفتم که جای بدی نیست

گاهی برای وقت‌کشی

می‌توان سری به گورستان زد

(۱۵ژانویه۲۰۲۱)

حکم مرگ

در سرزمین ما

شاعران زندانی

از آزادی می‌گویند

هرچند که با پای مانده به زنجیر

به سوی مرگ قدم برمی‌دارند

در سرزمین ما

ستایش آزادی

امضای حکم مرگ خویشتن است

(هشتم ژانویه۲۰۲۲)

ذهن‌وزبان‌موازی

گاهی تنهایی ترجیح دارد
به‌رابطه‌باآن‌کسی
که‌همزبان‌توست
اما زبان‌همدیگر رانمی‌فهمید
همواره،واژه‌های‌موازی
مانندشب‌وروز
گویای‌ذهن‌های‌موازی‌هستند .
(۷ژانویه۲۰۱٤)

یک‌دقیقه‌سکوت

به‌احترام‌سکوت
قربانی‌بزرگ‌پرگویی‌ها
یک‌دقیقه‌سکوت
اعلام‌می‌کنم.
(٦ژانویه۲۰۱۲)

کوچ

چهره‌ها
ازآینه‌ها
به‌قاب‌عکس‌ها
کوچ‌می‌کنند
نام‌ها
به‌خاطره‌ها
به‌یادشان‌گلی
روبروی‌آینه‌بگذاریم
(سوم‌ژانویه۲۰۱٦)

پیام

پرنده‌ی‌امید
برقله‌ی‌درختی
آشیانه‌می‌سازد
که‌روبه‌آفتاب
قدکشیده‌باشد
ای‌سایه‌نشین‌معابدظلمت
آیاهنوزهم
هنگام‌آن‌نرسیده‌ست
کزاین‌اسارت‌هزارساله‌بگریزی
خودرابه‌آفتاب‌بسپاری
تاآسمان‌ذهن‌توهم
پروازگاه‌آبی‌پرندگان‌شادشود؟
ای‌همنشین‌جغدها
برخرابه‌های‌کهنه‌ی‌تعبد ،
پیام‌آفتاب‌روشن‌است
ذهن‌حجابدارت‌اگربگذارد
(اول‌ژانویه۲۰۲۰)

آزادباش‌ای‌پرنده‌ی‌خوشخوان

ازمن‌نترس،عزیزم
راحت‌کنارپنجره‌ام‌بنشین
درخانه‌ام‌قفسی‌نیست
آوازیک‌پرنده‌ی‌آزاد
ازآسمان‌صاف‌خبرمی‌دهد
آوازیک‌پرنده‌درقفس‌ازدلتنگی
آزادباش‌وشادبخوان
جان‌ها‌به‌دست‌مرثیه‌خوان‌ها‌تباه‌شد .

بغض دم صبح

نگاه می‌کنم به زایش خونین آفتاب
در آسمان پشت پنجره‌ام
از اتاق بیمارستان
بر شاخه‌های لخت درختان
حتّی کلاغ هم خبر نمی‌دهد از باران...
این بغض ساکت دم صبح است
آینه‌ای، که بر جبین بامداد
دارد جهان خوابگونه‌ی خونینم را نقش می‌زند.

(۲۶دسامبر۲۰۱۳)

تقدیر

نه دست هیچ خدایی را می‌بوسم
نه دست هیچ شاهی را
نه دست هیچ امامی را می‌بوسم
نه دست پیشوایی را
تنها در آرزوی آنم
تا گرم‌ترین بوسه‌های خود را
بر دست‌های تو بنشانم.
تقدیر من این است.

(۲۳دسامبر۲۰۱۲)

داستان من و سیب

سیب، از دست تو افتاد در آب
آب آن را برداشت
حال، من می‌دوم و سیب
که یک نقطه‌ی کوچک شده است.

(۲۹دسامبر۲۰۱۲)

هیزُم

درخت کهنسالی
که قلب عاشقان
بر پیکر او نقش بسته بود
هیزُم زمستان شد
ببین چه پُرشرار می‌سوزد؟

(سوم‌دسامبر۲۰۱٤)

وسوسه

چقدر وسوسه‌ام می‌کنی
ای میوه‌ی ممنوعه
من کوه نیستم
که تند بادها نتوانند
تکانم بدهند
من، مثل موی تو در باد، پریشانم
با سرخ‌ترین سیب آخر پاییز
مداوایم کن!

(٤دسامبر۲۰۱٤)

آهو

بخت گریزپای من آهوی جنگلی ست
نقش مرا بر آب که می‌بیند،
حتّا، برای رفع عطش هم کنار چشمه نمی‌آید.

(۲۶نوامبر۲۰۱۱)

غنچه‌های کوچک

توفان که در گرفت
پرپر شدن گل‌ها

سیاه‌پوشم کرد

هنوز سوگوار بودم

که غنچه‌های کوچک را دیدم

دریافتم که توفان

پایان شکوفایی نیست

(۲۰نوامبر۲۰۱٤)

آزادی

زنی،

موهایش را

در باد رها کرد

رنگین‌کمان

شالگردن او شد

(۱۳نوامبر۲۰۱۵)

باید سکوت بیاموزم

احساس می‌کنم که سخن

راه به جایی نمی‌برد

دارم درخت یخزده‌ای می‌شوم

کز شاخه‌های عریانش

غیر از کلاغ نمی‌خواند

باید سکوت بیاموزم

(۱۱/۱۱/۲۰۱۰)

توفان

توفان که در گرفت

سایه پرندگان مهاجر

روی ماسه‌ها به هم ریخت

(٤نوامبر۲۰۱٤)

در شامگاه خلوت پاییز

پشت کدام پنجره می‌زده پنهانی؟

فانوس‌های مه‌شکن شامگاه، نیز

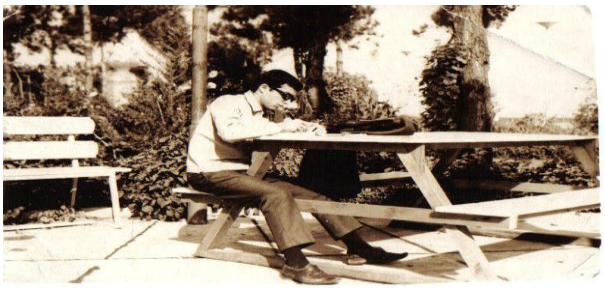
جز شاخ و برگ ماتِ درختان را

در خلوت محلّه نشانم نمی‌دهند .

حالا که ما مه‌زده بالای بام‌هاست

از پشت پنجره دستی تکان بده.

(۲٤اکتبر۲۰۱۲)



عسگر آهنین قبل از ترکِ انزلی

بازگشت به فهرست

مالکانِ گورستان

علی جعفری (ساوی)

دریوزگانِ سفت‌روی
با گشوده تکدّی کف‌ها
با کاسه‌های برنجی خواهش
زنجیری فولادِ ضریح‌ها
از گورستان
تا گستره‌ی سواری بر گرده‌های رنج
سلسله در سلسله
نسل بعد نسل
بر سفره‌ی بی‌نگه‌بان چپاول
و غارت
نشسته‌اند.

روی سفت کرده‌اند
بر در ارباب بی‌مروت دنیا
خواجه را از روی برده‌اند
تا کفی نان
جرینگ سکه‌ای سیاه
به‌سیاهی قلب پر حرص و آزشان
در کاسه‌ی گدایی‌شان
صدا کند.

روی سنگ‌پایی ایشان
قزوین را از روی برده‌است
به‌آبِ مرده‌شوی‌خانه

شسته‌اند
این مالکانِ گورستان
چارمیخ
آوازهای غار و آوار ماسه‌ی روان
شیرِ شتر و خوراکِ سوسمار
بر شانه‌ی زحمت‌کشان
کارگر
دهقان
و کارمند
سوار گشته‌اند.

تهجی زبانی
از دهانِ غار
در بیان‌شان
با قاطعیتِ کشتن و کشتار
در سایه‌ی آیاتِ آسمانی در باد
از آسمانی تهی
در خلود خلوتی خالی
در برهوتی از مار و عقرب و آتش
و عذاب‌هایی به‌درازای عمرِ جاودان
تا حاکمیتِ دنیا و آخرت
برای خویش
تثبیت می‌کنند.

در دهشتِ دم‌افزونِ این زمان
تنها سپیده‌ای از اعتصاب‌ها
در افق‌های تیر و تار
در کارِ دمیدن است
با قاطعیتِ یقین
مانندِ کارد در خوابِ گوشت
می‌برد و پیش می‌رود
تا دشت، غرقِ سبزه شود
و آب
در رگ‌های خشکیده‌ی زمین
جریانِ جاودانه خویش را
آواز بر دهد.

بازگشت به فهرست

سراب

جلال سرفراز

تنها عبور کردن
(تا کی؟)
و ساقه های پر تپش عشق را
از نور دور کردن

پایین شدن
از پله ای به پله ی دیگر
و پشت سر نگاه نکردن

خود را
در یک سراب سرازیر یافتن
و مثل یک شکوفه ی نابردبار
حجم نحیف زندگی خود را

در چنگ باد دیدن

افتادن و شکستن؟
در خویشتن نشستن؟
برخاستن،
و پشت سر نگاه نکردن؟
و در گریز همیشه از خود
در ریسمان کهنه چنگ زدن؟

ماندن کنار برکه خاموشی
دور از مسیر رود
آبشخور همیشه ی گرگان و شهر شحنگان؟

تنها عبور کردن

(تا کی؟)

و رو به آن خموشی نومید وار نشستن

در جنگلی که با صدای خودش را

گم می کند.

درد است خیرگی به سرابی که رو به روست

با آن برهمنی که ردایش را

بر سر کشیده است ز حیرانی

با ما به آفتاب درآیید

در آفتاب فرصت دیدار است

و در خطوط چهره ی هم خیره تر شدن

درد است گم شدن

در سرزمین هیچ.

در خود فرو شدن

بیهوده انتظار کشیدن

(تا کی؟)

تنها عبور کردن

(تا کی؟)

از روبرو نه هیچ صدایی

و از پی نه هیچکس که برآشوبد

گاهی غریو هرزه ی درنائی.

هو هوی باد بود در شب زنگاری

و کورسوی کومه ی شبپایی

برگرفته از: نشریه گل سرخ سال دوم شماره ۱۳ صفحه ۳ اردیبهشت ۱۳۶۵ (۱۵ ژوئن ۱۹۸۸)

بازگشت به فهرست

دلِ زمین

احمد بهار

پرچمی را که کفن پوش‌اش شد، بوسیدم

بوییدم

بوی گُل‌های بَهاری می‌داد

اشک در چشم‌ام رُست

اشک از چشم‌ام ریخت

لاله از خاک بَرآمد بِشکُفت

باورم، باورم شد که زمین دل دارد...

عنوان عکس: پیکرِ سربازِ ایرانی در میانِ گُل‌ها

زمان: دو روز مانده به نوروز سال ۱۳۶۵ (۱۸ مارس ۱۹۸۶)

مکان: جنگ ایران و عراق/ صد کیلومتری بصره – **عکاس:** از پاولوفسکی

شرح عکس: درآستانهٔ دمیدنِ بهار سال ۱۳۶۵روزی استخباراتِ عراق خبرنگاران را به منطقهٔ عملیاتی در جنوبِ بصره بُرد و خبرنگاری به نام پاولوسکی با گرفتن این عکس تراژیک از پیکر سربازِ شهید ایرانی در میان شکوفه‌های نورُسته صحرایی، به دل‌های بسیاری از ایرانیان آتش زد...

بازگشت به فهرست

تو سِپیدی، من سیاهم...

لئوپولد سدار سنگور/ عنوان شعر از ارژنگ

وقتی به دنیا می آیم، سیاهم،

وقتی بزرگ می شوم، سیاهم،

وقتی زیرِ آفتاب می روم، سیاهم،

وقتی می ترسم، سیاهم،

وقتی مریض می شوم، سیاهم،

وقتی می میرم، هنوز سیاهم...

و اما تو که سفید پوستی:

وقتی به دنیا می آیی، صورتی هستی،

وقتی بزرگ می شوی، سفیدی،

وقتی زیرِ آفتاب می روی، قرمزی،

وقتی سَردت می شود، آبی می شوی،

وقتی می ترسی، زردی،

وقتی مریض می شوی، سبزی،

و وقتی می میری، خاکستری می شوی،

و تو به من می گویی: "رَنگین پوُست"!

بازگشت به فهرست

کفش‌دوزک‌ها

محمود مهرآور

راه‌ها رفته‌ایم. درّه‌ها نوردیده‌ایم
توفان‌ها...توفان‌ها... و شب
راه‌ها رفته‌ایم. کوه‌ها پیموده‌ایم
ظلمت‌ها... ظلمت‌ها... وشب
راه‌ها رفته‌ایم
سیلی‌ها خورده‌ایم.
چشم‌بندها...چشم‌بندها...وشب
فریادها زده‌ایم. خواب‌ها دیده‌ایم
و شب... و شب... باز شب
در راهی، در درّه‌ای که خواب بود وُ آب
کفش‌دوزک‌ها بر پاهای بی‌کفش بوسه می‌زدند

و پرنده‌ای خواند: پشتِ دیوارِ بلند
راه‌هایی سبز، درّه هایی جاری از زلال
کوه‌هایی پوشیده از شُکوفه‌های گیلاس
کفش‌دوزک‌ها... کفش‌دوزک‌ها...
چشم بر کفش‌هایی داشتند
که به مهمانیِ نور رفته‌اند
در میان برگ‌های نورَسته...
خواب‌ها... خواب‌ها... خواب‌های شیرین
کفش‌دوزک‌ها... پاها...
کفش‌ها... مهمانی نور... مهمانی نور...

۱۴۰۱/۰۱/۲۶

بازگشت به فهرست

تصحیح و توضیح: در صفحهٔ ۱۱۳ شمارهٔ قبل، عنوان قالب قطعه شعر اول "دو بیتی" صحیح بود که به خطا "رباعی" قید شده بود. با عرض پوزش از شاعرِ گران‌مایه و خوانندگانِ گرامی، بدین‌وسیله تصحیح می‌شود. **(تحریریهٔ ارژنگ)**

اشعار سه خطی

مسعود دلیجانی

(۱)

پشت در صدای رفیق
در گشودم بروی اش، های!
روح ما از نشاط هم لبریز

(۲)

پرده با نسیم
در هم آغوشی ژرف
پنجره از تماشا شاد

(۳)

دخترم کتاب می خواند
همسرم غرق در تراوش مهتاب
و من اما، درون پر از آشوب

(۴)

تهی خانه را
تیک تاک می شکند،
من پُرم از خیال چشمانت

(۵)

درونِ ذهنِ خود نروم
پیِ شکار آهویی
برون ز ذهن می دوم پی آهو

(۶)

چشم خورشید از سیاهی دور
در پی روز می رود پر شور
همچو چشم من از پی تو

(۷)

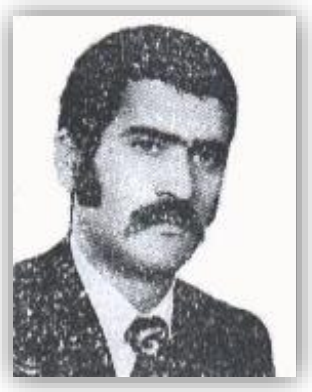
به همین سادگی
نفسی بُرید،
و اندوهی تکثیر شد.

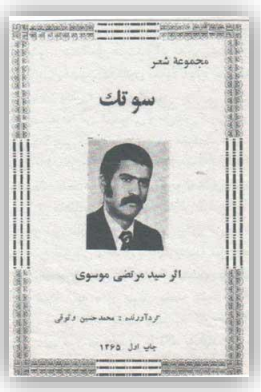
بازگشت به فهرست

سوُتَک

سیدمرتضی موسوی اهری

سُروده‌ای که به برکتِ بِلبِشوی حاکم بر فضای مجازی به نام "دکتر علی شریعتی" شهرتِ عامّ یافته است!





سیدمرتضی موسوی اهری در ۴ آذرماه ۱۳۲۱در روستای رشت‌آباد قدیم، از توابع اهر، به دنیا آمد. وی تحصیلات ابتدایی را در زادگاه خود و متوسطه را در اهر به اتمام رساند و در ادامه از دانشسرای تبریز فارغ‌التحصیل شده و به شغل معلمی روی می‌آورد .اشعار او در روزنامه‌های کیهان، اطلاعات، مجله جوانان و عصر تبریز به چاپ می‌رسیده است. آثار انتقادی او باعث برانگیختن خشمِ صاحبانِ قدرت می‌شود؛ به طوری که توسط ساواک جهمنی دستگیر، شکنجه و زندانی می‌شود و عاقبت در ۱۶ تیرماه ۱۳۵۴ به حیات پرماجرای خود خاتمه می‌دهد. از این شاعر گُمنام دو شعر "سوُتَک" و "سُرودِ سَروها" (برگرفته از وبلاگ یک اهری و اتفاقاتِ ساده) را برای این شماره برگزیده‌ایم.

پس از مُردن چه خواهد شد،
نمی‌دانم
نمی‌خواهم بدانم
کوزه گر
از خاکِ اندامام چه خواهد ساخت
ولی بسیار مُشتاق‌ام
که از خاکِ گلویم سوتکی سازد
گلویم سوتکی باشد
به دستِ کودکی گستاخ وُ بازی‌گوش
و او یک‌ریز وُ پی‌درپی
دمِ گرمِ خودش را در گلویم سَخت بِفشارَد
و فریادِ گلویم
گوش‌ها را بَر سُتوه آرد
و خوابِ خُفتگانِ خُفته را
آشفته وُ آشفته تر سازد
و گیرد او
بدین ترتیب تاوانِ سکوت وُ انتقامِ
اختناقِ مرگ‌بارم را.

بازگشت به فهرست

سُرودِ سَروها

سیدمرتضی موسوی اهری

در باغ، های وُ هوی غریبی فُتاده است
و با زبانِ خود که همان بی‌زبانی است

از هر طرف صدای تَبَر می‌رسد به گوش
هر دَم هزار هَمهَمه آغاز می‌کنند!

و چرخ سِفلِه
از هر طرف صدای تَبَر می‌رسد به گوش

سینهٔ خورشیدِ خویش را
و خورشید با آن همه جَلالَت وُ حِشمَت

با دشنهٔ کسوف از هم دریده است!
در زیر چکمه‌های کسوف آرمیده است

در اختناقِ باغ، نفس بند می‌شود
بانگی بُلند

گویی که بامدادِ قیامت رسیده است
در کوه‌ها و افق‌های دوردست

اینک پرندگانِ باغ
می‌پیچد، هول‌ناک:

با بال‌های خستهٔ خود بر فرازِ باغ
باید ز سَروهای باغ

پرواز می‌کنند
حتی یکی به‌جا نگذاریم هر کجاست.

منبع: کتاب سوتک چاپ ۱۳۶۵ (گردآوری محمدحسین وثوقی) و کتاب صدای شعر امروز چاپ سوم ۱۳۷۵ (با گزینش بهمن مه آبادی و احد منطقی)

برگرفته از: وبلاگ صادق اهری

بازگشت به فهرست

سَروها... سِپیدارها... صنوبرها

سعید جاوید

"من مَردُم‌ام، همان جماعتِ خاموش،
همان تودهٔ عوام النّاس،
می‌روم... و می‌آیم،
می‌بینی‌ام... و نمی‌بینی،
آن گوشه ایستاده‌ام،
در حواشی همان میدان‌ها
که با جراثقال‌های سازندگی‌تان،
سِپیدارها را،
و سَروها را،
و صنوبرها را،
بَر دار می‌کنید،
من در آن کنار ایستاده‌ام،
می‌بینی‌ام... و نمی‌بینی،
من راه می‌روم و از پیشانی‌ام جنون می‌ریزد،
و قدم‌هایم سنگ‌فرشِ خیابان را
شُخم می‌زند و تُخم می پاشد.
سَروها، سِپیدارها، صنوبرها،
برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک شاعر

می‌بینی‌ام و می‌گویی:
"آه، باز این جماعت،
این تودهٔ عوام النّاس"
اما هشدار! هشدار!
یک لحظه مانده تا قتلِ عامّ کبوترها،
آوار می‌شوم بَر سرتان، آوار
ابر می‌شوم... خون‌بار،
و ده شبانه‌روز می‌بارم،
با گلوی بُریده،
خون‌بار
خون‌بار...
هشدار! هشدار!
اینک تبارِ خون‌خواهِ
سَروها،
سِپیدارها،
صنوبرها..."

بازگشت به فهرست

هم‌چو سیبی سُرخ

سُرودهٔ ناکو، شاعرِ کُردِ عراقی

اسلحه‌ها را "زنده به گور" کنید
و "گندم " بکارید

"دیکتاتور"ها را خلعِ درجه
و بر سینهٔ "کشاورزان"
"مدال" حکّ کنید
چوبه های دار را بتراشید
مجسّمهٔ "آزادی" بسازید
و در "میدان"شهر بگمارید

انبارِ "مهمّات"را بسوزانید
و "کتابخانه" بسازید

"فشنگ"ها را خفه کنید
و قلم‌ها را "مسلّح"

"موشک"ها را در قفس کنید
و "پرندگان" را "آزاد"

"مرز"ها را به هم بدوزید
و "پرچم"ها را در قلب نهان کنید
"انسانیّت"را قاب کنید
بر "سینهٔ" دیوار بکوبید
و قبله بسازید
"کلیسا"و "مساجد" را آذین ببندید
"مُطربان" بنوازند
"خدا" را دعوت کنید
تا با کودکان "برقصد"

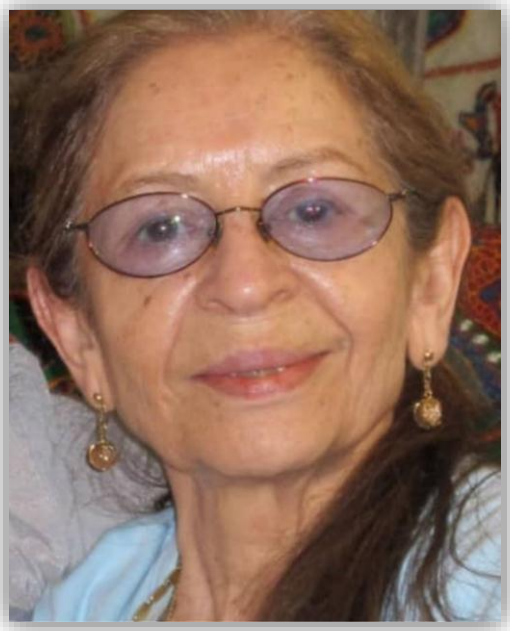
آری،
زندگی زیباست
هم‌چو "سیبی سُرخ"
در دستانِ "زنی پاک‌دامن".

بازگشت به فهرست

یادِ بَعضی نَفَرات

«این چه رازی ست که هر بار بهار...»

بهروز مطلب زاده



بهار، زمزمه کنان درراه بود تا با شکفتن شکوفه‌های گل‌های باغ زندگی، و با وزش نسیم روح بخش بعداز باران‌های بهاری، پرچم رنگین کمانی‌اش را درآسمان دل‌های غم دیده ما برافرازد، اما دریغ، که این بارنیز، همچون بهارانی دیگر، غمی برکوهِ غم‌های مان افزود.

روز چهارشنبه ۱۸ اسفند ماه امسال، خانم آلما مایکیال همسر و شریک زندگی شاعر بزرگمان امیرهوشنگ ابتهاج (ه.ا.سایه) با بال‌های زخمی، زندگی را وداع گفت و به قول فرزند گرامی‌اش یلدا :

«... برای بهارِ در راه صبر نکرد و رفت...»

خانم «آلما مایکیال»، همسر« هوشنگ ابتهاج»، درست درآستانه‌ی بهارِ در راه، با زندگی بدرود گفت و رفت تا این پرسش شاعرِ شعرِ «ارغوان» که:

« ارغوان!

این چه رازی ست که هربار بهار

با عزای دلِ ما می‌آید؟»

همچنان بی پاسخ باقی بماند.

آلما مایکیال، روز۲۲ فروردین ماه سال ۱۳۱۱ در شهر رشت به دنیا آمد. در روز نهم مهرماه سال ۱۳۳۷ با امیر هوشنگ ابتهاج (ا. ه. سایه) ازدواج کرد. حاصل ازدواج سایه و آلما ۴ فرزند است به‌نام های یلدا، کیوان، آسیا وکاوه.

آلما خانم، زنی بسیار ساده، صمیمی و دوست داشتنی بود، با اعتقادی راسخ به سعادت، خوشبختی و سربلندی انسان‌ها. او به آزادی و سربلندی انسان‌ها اعتقادی خلل ناپذیر داشت و هرجا که کوچک‌ترین امکانی برایش پیش می‌آمد، با تواضع و فروتنی ویژه‌ی خود، لحظه‌ای از تلاش دراین راه کوتاهی نمی‌کرد.

آلما، تا آخرین دم حیات، همسرخود«سایه» و چهارفرزندش را عاشقانه دوست می داشت و برای شعله ورترنگه داشتن اجاق پرفروغ زندگی خانواده،

هموار با تمام توان می کوشید. همه وجود او، هیمه ای بود برای گرم کردن تنور کانون این زندگی. دراین‌جا، می‌کوشیم تا با ارائه چند تابلوِ ازلحظه‌های مختلف زندگی سپری شده «آلما خانم» یاد او را گرامی بداریم...

■

نمی‌دانم چرا همیشه ما او را خیلی ساده و

خودمانی «آلما» صدایش می‌کردیم و گاهی نیز«آلما جان». هر وقت که تلفن می‌کرد و من درخانه نبودم، به محض این‌که وارد خانه می‌شدم همسرم با لحنی شاد می‌گفت «آلما جان» زنگ زده بود. همسرم همیشه وقتی کلمه «آلما» را برزبان می‌آورد، احساسی سرشار از احترام درتن صدایش موج می‌زد.

«آلماجان» همسرو یار وفادار و شریک زندگی همیشگی هوشنگ ابتهاج، همیشه مورد احترام قلبی من و همسرم بود.

«آلما جان» کتاب‌خوان قهاری بود، عاشق و شیفتهٔ کتاب بود. کمتراتفاق می‌افتاد که کتاب خوبی توسط ناشران درایران و یا در خارج از کشورمنتشر شود و او خبردار نباشد. «آلما جان» عشق به خواندن کتاب را از مادر به ارث برده بود. هروقت که او به خانه ما تلفن می‌کرد، من حتم داشتم که حتمن پای یک کتاب خوب درمیان است.

یک بار، وقتی که عصرهنگام، خسته و کوفته ازکار، به خانه رسیدم، همسرم با مهربانی گفت:

«آلماجان»، زنگ زده بود، گفت که بهش زنگ بزنی»

پرسیدم :

«چیز خاصی نگفت؟»

می‌گوید :

«نه، فقط گفت که بهش زنگ بزنی».

شماره تلفن خانه آن‌ها را می‌گیرم. صدای مخملین و مهربان «آلما»ست. می‌گوید:

«یک رُمان عالی دستم رسیده، دارم تماش می‌کنم، تو حتمن باید این رمان را بخوانی».

می‌پرسم :

«چی هست؟»

می‌گوید :

«یک رمان دو جلدی، محشره... بی نظیره... اشک سبلان...»

فردای آن روز می‌روم و رمان دوجلدی «اشک سبلان» نوشته استاد ابراهیم دارابی را از او می‌گیرم. داستان بلند اشک و خون مردم آذربایجان و یورش خونین به جنبش آزادی‌خواهانه مردم آن دیار درسال‌های ۲۵ - ۱۳۲۴ توسط ارتش شاهنشاهی و سرکوب وحشیانه حکومت ملی دموکراتیک مردم آذربایجان که به کشته شدن بیش از بیست هزار نفر و بی خانمانی و مهاجرت هزاران نفر دیگر منجر شد.

■

زنده یاد استاد صدرالدین الهی درتاریخ ششم فوریه سال ۲۰۲۱، به مناسبت ۲۵ - مین سالگر مرگ سیاوش کسرائی مطلب بسیار زیبائی به نام «به یاد سیاوش» نوشته بود. استاد الهی درآن نوشته‌ی زیبا، به نکته‌ی بسیار جالبی درباره چرائی و چگونگی سرایش شعرزیبای «رقص ایرانی»، توسط سیاوش کسرائی و ارتباط آن با رقص زیبا و به یاد ماندنی آلما خانم، در سال‌های پیش ازکودتای ننگین بیست و هشت مرداد ۱۳۳۲ اشاره کرده است.

استاد صدرالدین الهی، دربخشی از آن نوشتهٔ بلند خود ازجمله می‌نویسد :

«فستیوال بخارست در راه بود و بیست وهشت مرداد[۱۳۳۲] پشت آن کمین کرده بود... فستیوال جوانان دموکرات درسراسر ایران، درتهران برگذارشد. رقص و شعر و موسیقی و ورزش پایه‌های اساسی آن بودند. غیرتوده‌ای‌ها هم می‌توانستند هنر خود را به فستیوال بیاورند. چنان‌که استاد صبا در سالن سینما کریستال درلاله زار نو اولین راست پنجگاهی را که من درعمرم نشنیده بودم با کمانچه زد. ما هم شناگر بودیم، در مسابقات تهران شرکت کردیم و به نظرم اول یا دوم شدیم...

«کولی» [کسرائی] یکی از بهترین غزلواره‌های زندگیش را به خاطر رقصی که «آلما» درآن فستیوال تهران ارائه کرد شعری با نام «رقص ایرانی» سرود:

چو گل‌های سپید صبحگاهی

درآغوش سیاهی

شکوفا شو

ببردامن بگیرو یک سبدکن

ستاره دانه چین کن نیک و بد کن

دوپا برهم بزن پایی رها کن

نظر سوی خدا کن

ندیدی گرخدا را، بیا آهنگ ما کن

شنیده بودیم که رفقای بالا سیاوش را به خاطر این که جوهر عشق در شعرش به کار می‌گیرد گاه گاه مورد ملامت قرار می‌دهند و او را به انتقاد و انتقاد از خود وا می‌دارند. او چیزی در این باره به ما نمی‌گفت ولی بالا و پائین رفتن شعرش این را نشان می‌داد. کولی یک شاعر توده‌ای بود. به فرمان رفقای بالا گوش می‌داد...

واین هم اصل شعرسیاوش کسرائی که تاریخ سوم اردیبهشت سال ۱۳۳۲ را بر پیشانی خود دارد :

چو گل‌های سپید صبحگاهی
درآغوش سیاهی
شکوفا شو
به پا برخیز و پیراهن رها کن
گره از گیسوان خفته واکن
فریبا شو
گریزا شو
چو عطرنغمه کز چنگم تراود
بتاب آرام و در ابرِ هوا شو

به انگشتان سرِ گیسو نگه دار
نگه درچشم من بگذار و بردار
فروکش کن
نیایش کن
بلور بازوان بر بند و واکن
دو پا بر هم بزن، پایی رها کن
بپر پروازکن، دیوانگی کن
زِجمع آشنا بیگانگی کن
چو دودِ شمع شب از شعله برخیز

گریزگیسوان بربادها ریز
بپرداز!
بپرهیز!

چو رقصِ سایه‌ها در روشنی شو
چو پایِ روشنی در سایه‌ها رو

گَهی زنگی بر انگشتی بیاویز
نوا و نغمه‌ای با هم بیامیز
دل آرام!
میارام!
گهی بردار چنگی
به هر دروازه رو کن
سرهر رهگذاری جستجو کن
به هر راهی، نگاهی
به هر سنگی، درنگی
برقص و شهر را پر های و هوکن

ببردامن بگیر و یک سبد کن
ستاره دانه چین کن، نیک و بد کن
نظربرآسمان، سوی خدا کن
دعا کن
ندیدی گرخدا را
بیا آهنگ ما کن

مَنَت می‌پویم از پای اوفتاده
مَنَت می‌پایم اندر جام باده
تو برخیز
تو بگریز
برقص آشفته بر سیم ربابم
شدی چون مست و بی‌تاب
چو گل‌هایی که می‌لغزند برآب
پریشان شو بر امواج شرابم»

■

انقلاب که شد آلما خیلی فعال بود. گاهی تمام روزش را درمیان زن‌ها و جمع زنان محل می‌گذراند، درکمیته محل به تقسیم مواد غذائی و کارهای مختلفی از این قبیل کمک می‌کرد، البته ازطرف خود مردم محله هم انتخاب شده بود. درتقسیم سیگار و نفت و برنج و گوشت و از این چیزها، خیلی فعال بود. یه روزاومد خونه، دیدم نا آرام است. پرسیدم :

«چی شده؟».

گفت :

«فردا باید همزمان درسه جا حاضرباشم. حالا چکارکنم؟. ازمن خواست تا یکی ازآن کارها را به عهده بگیرم»

قبول کردم. یک دکانی بود در همان نزدیکی‌های خانه‌ی ما که باید با یک نفردیگر در آن‌جا می‌نشستم و هرکس کارت خود را نشان می‌داد، یک جعبه سیگار به او می‌دادم. بعد ازچند ساعت، یک بابائی آمد تو مغازه و شروع کرد با آن نفردوم پچ پچ کردن. من از زیرچشم می‌دیدم که آن‌ها با هم پچ پچ می‌کنند وگاهی هم زیرچشمی به من نگاه می‌کنند. پرسیدم :

«چیزی شده؟»

آن نفردوم گفت :

«این آقا کارت‌اش را فراموش کرده، می‌توانیم یک جعبه سیگار به او بدهیم؟».

من با اوقات تلخی و با صدای بلند گفتم :

«نه خیرآقا» نمیشه!»

آن مردک با عصبانیت گذاشت و رفت. شب که آلما به خانه آمد، پرسید :

«سایه چکارکردی؟»

گفتم :

«چی شده؟»

گفت :

«مـی‌دانـی بـه سـرچه کسـی داد زدی و بیـرونش کردی؟»

گفتم :

«نه؟».

معلوم شد آن‌که می‌خواسته بدون ارائه کارت، سیگار بگیرد مسئول کمیته محل بوده. گفتم :

«گـور پـدرش! کـاش دوبـاره مـی‌دیـدمش و بهـش می‌گفتم :

«مردک تو که حافظ قانون هستی، چرا می‌خواستی قانون را زیر پا بگذاری؟...»

بگذریم. اون سال وقتی ریختند توی خانه ما که مرا ببرند، آلما خیلی ناراحت شد...

■

وقتی سال ۶۱ آمدند دنبالم که مرا با خود ببرند، من فقط ۳۷۶ تومن پول تـوی جیـبم داشـتم، آن‌را در آوردم دادم به آلما که شاید بدردشـان بخـورد. آلمـا

پول را نگرفت، گفت پیش خـودت باشـد، بـه دردت می‌خورد.

من فکر می‌کردم در زنـدان آب و غـذای آدم را کـه می‌دهند، جای خواب هم که دارد بنـا بـراین پـولی لازم ندارم. هرچند که همین مبلغ کم هم خیلی بـه دردم خورد. چون آن موقع قرص‌هائی می‌خوردم که خیلی گران بود، هردونه‌اش نمـی‌دانـم چنـد تـومن بود...

■

در زندان همه‌اش به فکراین بودم که آلما و بچـه‌هـا چطور زنـدگی مـی‌کننـد؟، بـا خـودم گفـتم، شـاید چیزهائی که در خانه داریم را خرد خرد بفروشـند و یک جوری زندگی را بگذرانند...

بعدها که بیـرون آمـدم، دیـدم آلمـا فقـط آن یـک پیانوئی که درخانه داشـتیم را فروختـه اسـت و بـه زخم زندگی زده است. آن پیانو هم خودش داستانی دارد. ایرج گلسرخی که اون موقع ها مسـئول رادیـو بود با من تماس گرفت و گفت :

«فلانـی ... یـک تعـدادی پیـانو وارد کـرده‌ایـم کـه پیانوهای خوبی است و قیمتش هـم مناسـب اسـت، دانه ای دوازده هزارودویست تومان. بیا یکی از این‌ها را بردار».

گفتم :

«من پولم کجا بود. من دوازده هزارو دویست تـومن پول ندارم».

گفت :

«بیا قسطی بردار... گفتم باشه، اتفاقا دختـرمن هـم می‌رود به کلاس موسیقی»

خلاصـه یکـی از آن پیانوهـا را قسـطی خریـدیم. نمی‌دونم ماهی صد و بیست یا صد و هشتاد تومن.

آلما تنها چیزی را کـه از اثـاث خانـه فروختـه بـود همان پیانو بود. آن‌را فروخته بود صد وهشـتاد هـزار تومن.

سایه، صـحبت‌اش کـه بـه اینجـا مـی‌رسـد گوشـی تلفن‌اش را بر می‌دارد، آن را باز می‌کند و هـق هـق گریه‌اش بلند می‌شود.

من که درکنارش نشسته ام می‌بینم که درصفحه تلفن‌اش، تصویر زیبائی از«آلما» است که با موهای سیاه و بلند روی یک صندلی نشسته و خانم جوان دیگری نیز در حالی که دستان‌اش را برروی شانه‌های آلما گذاشته، پشت سرش ایستاده است.

های های گریه بلند سایه دم به دم افزون‌تر می‌شود...سایه درلابلای هق هق گریه، جابه‌جا نام آلما را برزبان می‌آورد و تلخ می‌موید... تلخ وغم‌انگیز...

■

می‌شنوم که «آلماجان در بیمارستان است». به دختر بزرگ اش «یلداجان» زنگ می‌زنم و آدرس بیمارستانی که آلما درآن‌جا بستری است را می‌گیرم. بیمارستانی در مرکزشهر کلن است. ساعت یک بعدازظهر، وقتی همسرم ازسرکار بر می‌گردد سوار ماشین شده، راهی کلن می‌شویم. اگر اتوبان خلوت باشد یکی دو ساعت دیگر پیش آلما جان خواهیم بود.

خوشبختانه اتوبان خلوت است و ما ساعت سه وُ نیم به بیمارستان می‌رسیم. با پرس وجو از پرستارها، اطاقی که آلما درآن بستری است را می‌یابیم. تقه‌ی آرامی به در می‌زنم، پاسخی نمی‌آید. همسرم به آرامی درِ اطاق را باز می‌کند و داخل می‌شود و من به دنبال او وارد اطاق می‌شوم.

آلما با چشمانی بسته، روی تخت درازکشیده و درحالی با دست راست خود کتابی را روی سینه‌اش می‌فشارد به خواب رفته است. دقت که می‌کنم می‌بینم که کتاب «خاطرات تقی کی منش» است که دو سه هفته پیش خودم برایش برده بودم.

برای این‌که آلما را بیدار نکنیم، بی سروصدا، روی صندلی می‌نشینیم و منتظر می‌مانیم. پنج شش دقیقه‌ای می‌گذرد. لب‌های آلما به آرامی تکان می‌خورد، انگار که دارد خواب می‌بیند، بی‌صدا زیرلب نجوا می‌کند. نفس کشیدنش به شماره می‌افتد. سرفه‌ای می‌کند و به آرامی چشمانش را می‌گشاید. چشمش که به ما می‌افتد نسیم لبخندی کم رنگ برروی لب‌هایش نقش می‌بندد...

«آلماجان» روی تخت نشسته است. همسرم درکنارآلما نشسته و درحالی که دست او را دردست دارد، با هم گرم گفت وُ گو هستند. من، درسکوت، محو تماشای آن دو هستم و فقط گوش می‌کنم و کلماتی که از دهان آن دو بیرون می‌آید را با جانِ دل می‌نوشم.

«آلما جان» از سال‌های بسیاردیر وُ دور زندگی می‌گوید. از آن سال‌های دوری که او دختر دانش‌آموز جوانی بوده، و هنوز فصل‌های زیادی از عمرخود را درپیش داشته تا بشمارد.

«آلمان جان»، ناگهان، انگارکه چیزی را به یاد آورده باشد، سکوت می‌کند ونفس را درسینه حبس می‌کند. لحظاتی چند به فکر فرو می‌رود، سپس می‌گوید:

«یه روز که توی اتوبوس نشسته بودم و داشتم می‌رفتم دبیرستان، احساس کردم یکی از پشت سر داره با موهام بازی می‌کنه... سایه بود... موهای بلند قشنگی داشتم...سایه اون‌ها رو خیلی دوست داشت...»

آلما جان ناگهان سکوت می‌کند و آسمان چشمانش ابری می‌شود...

بازگشت به فهرست

برگ‌های بهار آفتابی/- خاطره‌ها - ۱۲

نویسنده: علی توده/ برگردان: بهروز مطلب زاده

خطر!

سینه ای هست

در مجالس، پُر از شعر وُ سخن

سینه ای هست

هم‌چون سِپَر، در حفظِ میهن

بهار، اگرچه پرشور و پرخروش از راه می‌رسد، اما بـه وقـت رفتن آرام و بی صدا می‌گذرد و مـی‌رود. پنـداری ازگفـتن آن‌چه که برای انسان‌ها به ارمغان آورده و آن‌چه که به‌جـا گذاشته خجالت می‌کشد و می‌شرمد.

زمستان اما، هم به وقت آمدن و هم به هنگام رفتن پرهیاهوست، پنداری می‌خواهد با برف و بـوران و طوفـانش خود را نشان بدهد وآمدن ورفتن اش را به نمایش بگذارد... زمستان، حتی از جارکشـیدن در بـاره ایـن‌کـه چـه ویرانی‌ها به جا گذاشته و چه جان‌هائی را آزرده نیز ابائی ندارد. درنَفَسِ هوای عطر آگین و پـائیزی تبریـز، سـوزِ سرمایِ یک زمستان ویرانگراحساس می‌شد.

به خاطرفرا رسیدن ماه محرم، فیلارمونی موقتاً تعطیل بود. با این‌که اجرای کنسرت‌ها متوقف شده بود، امـا، مـا درتدارک یک برنامه جدید بزرگ و باشکوه برای روز گشایش فیلارمونی در روزهای آینده بودیم.

ورود ناگهانی خدمتکار، رشته افکارم را ازهم گسست. مرا درتلفن خواسته بودند. داخل اطاق کار شـدم و گوشـی تلفن را برداشتم. کسی که صحبت می‌کرد، سّید جعفر پیشه وری بود. صدای متین ومصمم، و قـاطع همیشـگی او، این بارهیجان زده واندوهگین بود. حزین و غم‌آلود. او مرا نزد خود فرا خواند. لباسـم را پوشـیدم وبـا نگرانـی به‌سوی کمیته مرکزی به راه افتادم.

پیشه وری درحال قدم زدن در اطاق بود. من بارها او را دیده بودم که چگونـه بـا نـاراحتی قـدم مـی‌زد، مرتـب می‌رفت و می‌آمد. او هروقت عصبی وهیجان زده می‌شد همین کار را می‌کرد. وقتی مـن داخـل شـدم او رو بـه سوی پنجره گام برداشت. پنجره اطاق، روبه خیابان باز می‌شد. او به پنجره که رسید خیابان را نگاه کرد، سـپس برگشت و به سوی من آمد. وقتی ما روبروی هم قرار گرفتیم، او مدتی خیره مرا نگاه کرد و من نیز نگاهم را بـه چشمان هشیار و متفکر و آشنای رهبر فرقه دوختم. خستگی درچشمان او موج می‌زد. پیشه وری، دراین اواخـر زیاد فکر می‌کرد، می‌نوشت و درتلاش و تکاپو بود. ازآن‌جا که او شب ها نمی‌خوابید، روزها، گـاهی وقتـی بـرای سرکشی به مناطق مختلف می‌رفتیم، درحال حرکت، درصندلی عقب ماشین چُرت می‌زد.

او ناگهان مرا مخاطب قرار داد و گفت: - «می‌خواهم تو را به زنجان بفرستم!»

من به محض شنیدن نام زنجان، بلافاصله فهمیدم که موضوع از چه قرار است. می‌بایستی به جبهه بروم. اما من به پیشه وری توضیح دادم که ما دراین روزها، درحال تدارک یک برنامه جدید مفصل برای فصل جدید گشایش فیلارمونی هستیم.

اودرجواب من گفت: - «عیب ندارد، سرپرستی این کارها را به کس دیگری می‌سپاریم. تو برو حاضرشو، و دوساعت دیگردراینجا باش»

من ابتدا به فیلارمونی رفتم. همه کارکنان را دراطاق جمع کردم وهمه ماجرا را با آن‌ها در میان گذاشتم و برخی سفارش‌ها را به کارکنان کردم و به خانه آمدم. وقتی از مقابل باغ گلستان عبورمی‌کردم، لحظه‌ای ایستادم و دریک چنین روزی از تابستان، پیکر با شکوه ستارخان را، که در وسط باغ بر افراشته بودیم نگاه کردم. به نظرم آمد که ستارخان با آن نگاه مهربانش دارد برای من در میدان نبرد، دعای خیر می‌کند.

داخل حیاط شدم و با بالا رفتن ازپله‌های سنگی به اطاقم رفتم، خاله‌ام را صدا زدم و به او گفتم که باید به زنجان بروم. سپس کلاه گرم، پیراهن پشمی، دستکش، سلاح کمری و کیف دستی‌ام را برداشتم و پس از روبوسی و خداحافظی با خاله، از او جدا شدم.

درست به موقع نزد پیشه وری بازگشتم. او باز هم داشت قدم می‌زد. پنداری گام‌های این انسان نگران و مضطرب، عقربه‌های بزرگ ساعتی به نام زمان بود. سرنوشت آینده آذربایجان به چگونگی برداشته شدن این گام‌ها ارتباط داشت. او در مقابل میزکار خود به استقبال من آمد. ما یکباردیگربا هم رودررو قرارگرفتیم. مدتی به هم نگاه کردیم، او دست راستاش را برروی شانه چپ من گذاشت و گفت:

- «فعلا، رفتن تو را مصلحت ندیدیم، کس دیگری را فرستادیم، تو برو با کارهای خودت مشغول شو، تا بعد ببینیم چه پیش می‌آید. به هرحال، درصورت نیاز هم من و هم تو، و شاید همه‌ی ما باید به جبهه برویم».

وقتی من از دفتر کمیته مرکزی راهی خانه می‌شدم، آفتاب، تلاش داشت تا با عبور از فراز کوه‌ها، خودش را به خانه اش برساند. انگارآفتاب همه‌ی بارآتشین و شعله ورش را دردل من سرریز می‌کرد و می‌گذشت. من درطول راه، همه اش به این می‌اندیشیدم که آفتاب هم، سرانجام شب را در جای خود آسوده خواهد آرمید، اما این شعلهٔ سوزان و فروزانِ دل من، با شراره‌های خود خواب مرا بر خواهد آشفت...

به راستی هم، این شراره‌های برخاسته از دل فروزان و شعله ورمن، تا صبح بسترمرا درلهیب آتش خود سوزاند و لختی امان نداد تا مژه برهم بگذارم. من تا صبح صادق، به دلِ وُ اندیشه وُ دغدغه‌های یک شاعر اندیشیم.

احساساتِ لطیف

درآن روزهای هیجان انگیزی که ما برای نبرد در راه دفاع ازخاک و استقلال وطن و آینده سعادتمند آن، به پا خواسته بودیم، همه فکر و خیالمان، فقط وطن بود. فکروخیالی که درعین مقدس بودن برایمان گران‌قدر و ارزشمند هم بود. ما برای آن‌که بتوانیم این فکر و اندیشه مقدس را با شایستگی عملی کنیم، همه شرکت کنندگان درجبهه کلام و سخن را بسیج کرده بودیم.

سروده‌ی هرشاعری به‌سان یک درخت است، تکانه طوفان‌های زمانه، تک تک کلمات زائد آن‌را همچون برگ‌های زائد برزمین می‌ریزد...و سپس میوه‌های شهدآگین آن، به وضوح از لابلای برگ‌ها بیرون می‌زند و نمایان می‌شود. اندیشه‌های داهیانه‌ای که ریشه دراعماق داشته باشند، در آینده، پراز شاخ و برگ می‌گردد...

در آن روزهای خطیری، که سعادت و خوشبختی وطن، در معرض خطربود، استادان و صاحبان سخن، هم‌چنان زیباترین و الوان ترین افکار و اندیشه‌های خود را نثار وطن می‌کردند. آثارهنری متعدد با افکار واندیشه‌های رنگارنگ بر زبان‌ها جاری می‌گشت، از رادیو پخش می‌شد و در اذهان جای می‌گرفت. برنامه رادیو تعطیل بردار نبود، گاهی مجبورمی‌شدیم تا زمانی طولانی پشت میکروفن حضور داشته باشیم.

چراغ روشن رادیو تبریز، حتی یک شب خاموشی نداشت، و این همان چیزی بود که دشمنان ما، با بسیج و گسیل نیروهای نظامی خود به مرزهای مان، درکمین اش نشسته و به دنبال فرصت مناسبی بودند تا به آن حمله کنند. چراغ پرفروغ رادیو تبریزکه هم‌چون شعله‌های فروزان قلب طپنده تبریز می‌درخشید...آتش شعله‌های خود را به مشعل فروزان آن گره زده بود و می رفت تا افق‌های تاریک را به رنگ ارغوان درآورده، با روشنائی خود اعمال چرکین دشمنان درسرحدات را برملا ساخته و مردم را به بیدار باش فرا بخواند.

برنامه ادبی رادیو شروع شده بود. مجری برنامه، شاعر، بالاش آذر اوغلو، صدرکمیته رادیو بود. او برای احترام به هنرمندان هم که شده، درکناراسامی هر یک ازشاعرانی که در برنامه شعرخوانی داشتند، صفتی نیز به اول نام آن‌ها می‌افزود. یکی را «مبارز»، یکی را «بااستعداد»، دیگری را «مشهور» و یکی دیگر را هم «ریش سفید» می‌نامید...

عجیب بود که این هنرمندها، حتی پس ازخواندن شعرهای پرجوش و خروش خود که سرشار از خشم و نفرت نسبت به دشمنان بود، که به وسیله آن دسیسه‌ها و شرارت‌های آنان را برملا می‌ساختند و منکوبش می‌کردند نیز آرام نمی‌گرفتند. همه چیزحال و هوای دیگری یافته بود... اکنون، در چشمان شعله ور، و در زیر ابروانِ گره خورده و خشم آگین و به‌هم پیوسته صدرکمیته رادیو، تنها سه کلمه را می‌شد خواند : وطن!. خلق!. آزادی!.

بالاش آذراوغلو آن‌قدرهیجان زده بود که گاهی حتی صفت‌هائی که به شاعران مختلف داده بود را هم جابجا به‌کار می‌برد. اوتلاش می‌کرد تا بی آن‌که موضوع، مضمون، و هدفی که شاعر ازسرایش آن داشته تحریف شود، خیلی ساده و روشن به گوش شنوندگانی که درانتظارشنیدن آن بودند برسد.

نوبت به من رسید. من چند شعرخودم، با نام‌های «بورا آذربایجاندیر» (این‌جا آذربایجان است)، «وطن چاغیریشی» (فراخوان وطن) و«یاخشیدیر» (خوب است) را که درهمان روزها سروده بودم خواندم. راستش من خیلی تلاش می‌کردم تا درپشت میکروفون، هیجان خودم را کنترل کنم، برای این‌که معتقدم این فقط نوشته‌های ما نیست که حرف برای گفتن دارد، بلکه حتی لحن و صدای ما نیز بسیارچیزها می‌تواند بگوید.

مردم، نباید درصدای شاعر خود، فقط ، لرزش، سوزش وغم و انده را بشنوند، بلکه آنان حق دارند در صدای شاعرانشان غرور، جرئت و ایمان را نیزاحساس نمایند.

بالاخره نوبت به میرمهدی اعتماد رسید که از نظر سنی، از بسیاری از ماها مسن‌تر و بزرگ‌تر بود. بالاش آذر اوغلو، میکروفون را به دهان خود نزدیک‌ترکرد و با احترام گفت:

- «اکنون رشته سخن را به شاعر ارجمند و ریش سفیدمان میرمهدی اعتما می‌سپاریم!»

میرمهدی اعتماد، شاعر و هنرمندی پرتجربه بود، او شعرخود را با شیوه ویژه خود و با لهجه تبریز خواند.

شاعر، دراین شعر، با بیانی شاعرانه هم، اندیشه سیاسی خود را باز می‌تاباند و هم با زبان طنزی اجتماعی، اعمال کثیف دشمنان را برملا می‌ساخت. برنامه‌ی اعتماد، بسیار تأثیرگذار بود. او همیشه به هنگام شعرخوانی، مصرع اول شعر خود را با شیفتگی ویژه ای تکرار می‌کرد و از این طریق می‌کوشید تا بر تأثیرگذاری شعرخود بیفزاید. این بار نیز همان کار را کرد.

یک روزکه داشتم ازجائی بر می‌گشتم، گذارم به مقابل اداره ی ثبت افتاد. با خودم فکر کردم بروم و سری به مهدی اعتماد بزنم و درعین‌حال، هم ازهمکار قلمی خودم حالی بپرسم و هم، ازسروده‌های جدیدش سروُسراغی بگیرم و سفارش چند سرود را هم به او بدهم، آخر می‌دانید که مهدی اعتماد سراینده متنِ سرودِ حکومتِ ملیِ آذربایجان بود، هم‌چنین متن اشعار ترانه‌های «تبریزیم» (تبریزم)، «قره گیله» (سیه چشم) و «گؤندن گِچدیم کؤلگه یه»، (ازآفتاب رفتم به سایه) را نیز او سروده بود.

وقتی من درب اطاقی که کلمه‌ی «مدیر» روی آن نوشته شده بود را باز کردم و داخل شدم، مهدی اعتماد، با دو جوان گرم گفتگو بود. یکی از آن دو جوان، پسری برازنده، و آن دیگری یک دختر خانم زیبا بود.

شاعر، انگارکه منتظر آمدن من بوده باشد، با دیدن من، درحالی که لبخند می‌زد، از جای خود بلند شد:

- «توده! چه به موقع آمدی؟ بیا، بیا بنشین ببینیم».

مهدی اعتماد، دست مرا گرفت و کنار خود نشاند. انگار، این مِهر و محبت او، قلب مرا که ازچند لحظه‌ی پیش، مرتب درحال طپیدن بود، آرامش بخشید. گفت:

- « توده!، می‌دانی، این دو جوان یکدیگر را دوست دارند، خودشان هم در یکی از همین روستاهای نزدیک تبریز زندگی می‌کنند، چون این پسر از یک خانواده فقیر و ندار است، پدرِمُرفهِ این دختر، راضی به ازدواج این دو نیست. این بیچاره‌ها هم، از ده فرار کرده به این‌جا آمده‌اند تا دردشان را به ما بگویند.

درحالی که مهدی اعتماد حرف می‌زد، من زیرچشمی، جوان‌ها را نگاه می‌کردم. گونه‌های سپید و روشن دختر، رنگ به رنگ می‌شد، انگار فانوسی است که در هجوم طوفان خاموش و روشن می‌شود. نگاه اش اما ثابت بود. چشمانش چنان روشن وُ پاک وُ شفاف بود که اگردرآن‌ها نگاه می‌کردی، می‌توانستی تصویر خود را در آن چشم‌ها ببینی. اما این چشم‌ها که سرشار از پاکی بودند، پنداری از نگاه مستقیم پرهیز داشتند. پسرساکت و آرام بود. انگار مجسمه‌ای بود که ازسنگِ سخت و خارا تراشیده شده باشد.

مهدی اعتماد که تلاش می‌کرد تا هرطور شده، قلبِ پرطپش و پرهیجان دختر را نیازارد، با لحنی مهربان گفت:

- «دخترم، ازمن آزرده نشو، پدرتو آدم کهنه اندیشی است، ما هم که تازه دراین مملکت حکومت تشکیل داده ایم. این حکومت، تکیه‌گاه، حامی و مدافع فقرا است. الان در مملکت ما، درهای کار وُ تحصیل وُ آموزش به روی همه جوان های فقیرباز است. دوست داشتن هم آزاد است. وای به حال آن دو دستی که نتواند از یک سر نگهداری کند.

درحالی که مهدی اعتماد، گرم حرف زدن بود، من به یادِ منظومه‌ی «گلینلر بزه گی»(زینت عروس‌ها)ی او افتادم. این منظومه او تقریبا هم سن و سال خود من بود. شاعردر این اثرخود، با زبانی طنز آلود حرص و آز، شقاوت و بی‌رحمی و جهالت و نادانی را افشاء می‌کرد.

شاعر در این منظومه‌ی خود با زبانی تغزلی به دفاع از حقانیت و تقدس حقوق زنان می‌پرداخت، از بی حقوقی، ناتوانی و بی دفاعی آنان به خشم می‌آمد. او تنها به نارضایتی وخشمگین شدن رضایت نمی‌داد بلکه، علیه زورگوئیِ های مال و ثروت در برابرمهر و محبت، شایستگی، بی پیرایه‌گی، و همین‌طور در برابر استبداد و جهالت و نادانی که در برابر پیشرفت و ترقی قرار داشتند می‌ایستاد و پرچم عصیان بر می‌داشت و به پیکار بر می‌خاست.

اینک دیگر پرچم سعادت و خوشبختی برفراز سر مردم زحمتکش ما به اهتزاز درآمده بود. این حکومت ملی ما بود که توانسته بود این بیرق را برفراز تاریخ انقلاب برافرازد. کسانی که درزیر این بیرق گرد آمده بودند، صاحب حقوق برابر، آزادی سخن گفتن ودوست داشتن هم شده بودند...

وقتی مهدی اعتماد، با چنین غروری درباره این مسائل سخن می‌گفت، برلب‌های لرزان این دو جوان، غنچه‌های پرشکوه تبسم می‌شکفت. در این‌جا، شاعرسکوت کرد...سرش را به سمت پنجره برگرداند و شهر را نگاه کرد و سپس برگشت و گفت:

- «توده، بیا یک کاری بکنیم!»

پرسیدم: -« چکارکنیم آقای اعتماد؟»

گفت: - «میگم بیا، همینجا این دوجوان را نامزد کنیم »

با خنده گفتم: - «آقای اعتماد مبارک است!»

مهدی اعتماد، رفت و ازنزدیک ترین چایخانه، چهاراستکان چائی شیرین آورد. ما چائی های شیرین را گرماگرم خوردیم و با روئی گشاده، برای آن دو جوانی که با خجالت درخودشان فرو رفته بودند، زندگی مشترک سعادتمندانه ای آرزو کردیم. بعد، اعتماد رو به من کرد و خیلی جدّی گفت:

- «توده، بیا دو نفری به این جوان‌ها کمک کنیم!»

من از شاعر پرسیدم: -« چطور کمک کنیم آقای اعتماد؟»

آقای اعتماد، انگار، از سئوالی که کرده‌ام خُلق اش تنگ شده باشد گفت .

-«بابا، این چه حرفیه، راست و ریس کردن کار به عهده‌ی من. عروسی شان هم به عهدهٔ تو!».

یک هفته بعد، شاعر، به من زنگ زد و خبر داد که برای آن دو جوان، خانه و کارهم پیدا کرده است. و اضافه کرد که دو روز دیگر عروسی این عشاق است، و من می‌بایستی به وعده‌ی خود عمل کنم، یعنی من باید برای عروسی آن دو، خواننده و نوازنده و رقصنده بفرستم، و اگروقت داشتم، خودم هم در عروسی آن‌ها شرکت کنم.

من از میان جمع هنرمندان فیلارمونی، گروه کوچکی درست کردم و به عروسی آن دو جوان فرستادم.

بازگشت به فهرست

اوژن پوتیه

و.ا.لنین- برگردان: د.جلیلی

به مناسبت بیست و پنجمین سالگرد درگذشت او

ماه نوامبر سال پیش- ۱۹۱۲- بیست و پنجمین سالگرد درگذشت اوژن پوتیه، کارگر- شاعرانقلابی فرانسوی، سراینده شهیرانترناسیونال، سرود معروف پرولتری بود : «برخیز ای داغ لعنت خورده دنیای فقر و بندگی...»

این سرود، به همه زبان‌های اروپایی وغیر اروپائی ترجمه شده است. اگردست سرنوشت یک کارگر آگاه به منافع طبقاتی خود را، به هرجایی که پرتاب کرده باشد، هر اندازه که او خود را بیگانه و دورازادبوم، فاقد هم زبان، و بدون دوست وآشنا احساس کند، بازهم می تواند با زمزمه نوای آشنای انترناسیونال برای خود رفقا و دوستانی پیدا کند.

کارگران تمام کشورها، سرود پیکارجویانه ، شاعر کارگر پیشتاز خود را پذیرفته و آن را سرود جهانی کارگری خویش ساخته اند. بدینسان، کارگران همه‌ی کشورها، خاطره اوژن پوتیه را گرامی می دارند.

همسر و دختر او هنوز درقید حیاتند وهمانند سراینده انترناسیونال که تمام عمر خود را در فقر زیست در فقر وتنگدستی به سر می برند. پوتیه در ۴ اکتبر سال ۱۸۱۶ در پاریس به دنیا آمد. زمانی که او، اولین سرود خود، را بنام زنده باد آزادی! را ساخت، جوانی ۱۴ ساله بود، درسال ۱۸۴۸ یکی از رزمندگان سنگر های پیکار بزرگ کارگران علیه بورژوازی بود.

پوتیه در خانواده ای فقیر به دنیا آمد و در طول تمام عمر خود، مردی فقیر، و یک پرولتر،باقی ماند که معاش خود را با بسته بندی و بعد با ترسیم انگاره ها بر قماش کسب می کرد.

پوتیه از سال ۱۸۴۰ به بعد، با سرودهای رزم جویانه‌ی خود به تمام رخ داد های بزرگ درپیرامون زندگی خود واکنش نشان داد، این سرودها با بیدارکردن کارگران وترویج آگاهی در میان آنان، کارگران را به اتحاد فرا می خواند واز بورژوازی و دولت های بورژوای فرانسه انتقاد می کرد.

پوتیه درایام کمون پاریس(۱۸۷۱)،به عضویت کمون برگزیده شد. ازمجموع ۳۶۰۰ رای، ۳۳۵۲ رای کسب کرد. پوتیه، در تمام فعالیت های کمون، که اولین دولت پرولتری بود شرکت داشت.

سقوط کمون پاریس، پوتیه را مجبور به فرار به انگلستان و بعد به آمریکا کرد. سرود معروف او، سرود انترناسیونال ، در ژوئن سال ۱۹۷۱، و به عبارتی درست در فردای شکست خونین ماه مه نوشته شده بود.

کمون، درهم کوبیده شد، - اما انترناسیونال پوتیه ایده‌های کمون را در سراسر جهان پخش کرد، و اکنون آن ایده ها زنده تر ازهمیشه است.

پوتیه در سال ۱۸۷۶، دردوران تبعید، شعر، «از زحمتکشان امریکا به زحمتکشان فرانسه» را سرود. او در این شعر، از زندگی فلاکت بارکارگران در زیر یوغ سرمایه داری، فقر و فاقه، کارکمرشکن، و بهره کشی از آن ها سخن گفت، و اعتماد استوار آنان به پیروزی آینده و هدف های آن‌ها را توصیف کرد.

تنها نه سال پس ازشکست کمون بود که پوتیه به فرانسه بازگشت، و بی‌درنگ به حزب کارگران پیوست. جلد اول کتاب اشعار او در سال ۱۸۸۴ منتشر شد و دومین جلد آن نیز با عنوان «سرودهای انقلابی» در سال ۱۸۸۷ از چاپ خارج شد.

تعداد دیگری از سروده های این کارگر- شاعر پس ازدرگذشت او منتشر شد.

روز هشتم نوامبر سال ۱۸۸۷، کارگران پاریس پیکر بی جان اوژن پوتیه را به گورستان پرلاشز برده، و او را درکنارگور کمونارهائی که پس ازاعدام درآنجا دفن شده بودند به خاک سپردند. در آن روز پلیس در تلاش برای پایین کشیدن پرچم سرخ کارگران وحشیانه به جمعیت حمله کرد. فریاد های "زنده باد پوتیه" ازهرسو بلند بود. جمعیت انبوهی در مراسم همراهی جسد پوتیه شرکت کردند.

پوتیه درفقرو تنگدستی درگذشت. اما یادگاری از خود به جای گذاشت که به راستی از هر کارآفریده ای دست انسان پایدارتر است. پوتیه یکی از بزرگترین مبلغان با ترانه - سرود بود. وقتی که او اولین سرود را می ساخت، تعداد کارگران سوسیالیست حداکثر به ده ها نفر می رسید. اما اکنون سرود تاریخی اوژن پوتیه برای ده ها میلیون کارگر شناخته شده است.

این مقاله نخستین بار در ۳ ژانویه ۱۹۱۳ با امضای ن. ل. در پراودا به چاپ رسید.

سرچشمه: آرشیو مارکسیسم

در ادامه دو ترجمه از شعر انترناسیونال پوتیه را تقدیم خوانندگان می کنیم.

بازگشت به فهرست

انترناسیونال

اوژن پوتیه/ برگردان: ابوالقاسم لاهوتی

برخیز ای داغ لعنت خورده دنیای فقر و بندگی
شوریده خاطر ما را بُرده به جنگ مرگ و زندگی
باید از ریشه براندازیم کهنه جهان جور و بند
وانگه نوین جهانی سازیم هیچ بودگان هر چیز گردند

روز قطعی جدال است آخرین رزم ما
انترناسیونال است نجات انسانها
روز قطعی جدال است آخرین رزم ما
انترناسیونال است نجات انسانها

برما نبخشد فتح و شادی نه بت، نه شه نه قهرمان
با دست خود گیریم آزادی در پیکارهای بی امان
تا ظلم از عالم بروبیم نعمت خود آریم به کف
دمیم آتش را و بکوبیم تا وقتی که آهن گرم است

روز قطعی جدال است آخرین رزم ما
انترناسیونال است نجات انسانها
روز قطعی جدال است آخرین رزم ما
انترناسیونال است نجات انسانها

تنها ما توده جهانی، اردوی بیشمار کار
داریم حقوق جهانبانی نه که خونخواران غدّار
غرد وقتی رعد مرگ آور بر رهزنان و دژخیمان
در این عالم بر ما سراسر تابد خورشید نور افشان

روز قطعی جدال است آخرین رزم ما
انترناسیونال است نجات انسانها
روز قطعی جدال است آخرین رزم ما
انترناسیونال است نجات انسانها

بازگشت به فهرست

انترناسیونال

اوژن پوتیه/ برگردان: احمدشاملو

برخیزید، دوزخیان زمین!
برخیزید، زنجیریان گرسنگی!
عقل از دهانهٔ آتشفشان خویش تندر وار می‌غرد
اینک! فورانِ نهائی‌ست این.
بساط گذشته بروبیم،
به‌پا خیزید! خیل بردگان، به‌پا خیزید!
جهان از بنیاد دیگرگون می‌شود
هیچیم کنون، «همه» گردیم!
نبرد نهائی‌ست این.
به‌هم گرد آئیم
و فردا «بین‌الملل»
طریق بشری خواهد شد.

رهانندهٔ برتری در کار نیست،
نه آسمان، نه قیصر، نه خطیب.
خود به رهائی خویش برخیزیم، ای تولید گران!
رستگاری مشترک را برپا داریم!
تا راهزن، آنچه را که ربوده رها کند،
تا روح از بند رهائی یابد،
خود به کورهٔ خویش بردمیم
و آهن را گرماگرم بکوبیم!
نبرد نهائی‌ست این.
به‌هم گرد آئیم
و فردا «بین‌الملل»
طریق بشری خواهد شد.
کارگران، برزگران
فرقهٔ عظیم زحمتکشانیم ما
جهان جز از آن آدمیان نیست
مسکن بی‌مصرفان جای دیگری است.
تا کی از شیرهٔ جان ما بنوشند؟
اما، امروز و فردا،
چندان که غرابان و کرکسان نابود شوند
آفتاب، جاودانه خواهد درخشید.
نبرد نهائی‌ست این.
به‌هم گرد آئیم
و فردا «بین‌الملل»
طریق بشری خواهد شد.

ترجمه «احمد شاملو» که در شماره ۳۳ «کتاب جمعه» [ویژه‌نامهٔ روز اول ماه مه]، به تاریخ ۱۱ اردیبهشت ماه سال ۱۳۵۹ خورشیدی به چاپ رسیده است. برگردان «شاملو» از متن فرانسه این سروده انجام شده است

بازگشت به فهرست

اجتماعی

حملاتِ شدید به افزایش ۵۷,۴ درصدی حدّاقلِ دستمزد

گروه‌های خیریّه به سردمداری نذرِ خیریهٔ اشتغال در اصفهان: قانونِ کار به تحریکِ توده‌ای‌ها مصوّب شده!

نسرین هزاره مقدّم

- یقه‌چرک‌ها: ما گرسنه‌ایم. ما خسته‌ایم. ما بیش‌تر از این نمی‌توانیم راه برویم.
- کارگرِ کشاورز: گرسنه‌اید؟ خسته‌اید؟ فولاد می‌تواند خسته باشد؟
- زنِ رختشوی: ما فولاد نیستیم.
- کارگرِ فلزکار: بگذار فولاد شویم!

از نمایشنامهٔ میستری بوف (نسخه ۱۹۱۸) نوشته و.مایاکوفسکی که در آن یقه‌چرک ها (کارگران و زحمتکشان) به جدال یقه‌پاک ها (سرمایه‌داری و دارودسته‌اش) می روند...

☘ ☘ ☘

به گزارش خبرنگار ایلنا، ماجرای تعیینِ دستمزدِ ۱۴۰۱، نوزدهمِ اسفندماه در شورایعالی کار به پایان رسید امّا گویا «ماجرای حمله به حدّاقلِ دستمزد» و تبلیغات بر ضدّ مادهٔ ۴۱ قانونِ کار هنوز به‌پایان نرسیده است. با آغاز سالِ جدید، گروه‌های خیریّه به سردمداری نذرِ خیریهٔ اشتغال در اصفهان، شمشیر را از رو بسته‌اند و به جنگِ معادلات قانونی تعیین دستمزد آمده‌اند.

نوزدهم اسفندماه، افزایش ۵۷,۴ درصدی حداقل دستمزد کارگران شاغل در شورایعالی کار به تصویب رسید. واکنش‌ها به مصوبه‌ی مزدی ۱۴۰۱، طیف گسترده‌ای را دربرمی‌گیرد. تشکل‌ها و فعالان کارگریِ بسیاری با استناد به بند دوم ماده ۴۱ قانون کار و محاسبات رسمی سبد معیشت، معتقد به ناکافی بودن افزایش ۵۷,۴ درصدی حداقل دستمزد هستند و به درستی می‌گویند: هنوز حقوق مزدی کارگران به تمامی استیفا نشده است. اما نهادهای سودجوی ظاهراً خیریه، آن سوی این طیف گسترده نشسته‌اند و با قطعیت و جدیت فراوان ادعا می‌کنند«امسال هم خیانت صورت گرفته است!»

از نامهٔ بخشداران تا ادّعای شراکت در چند گناه!

اولین اتفاقی که در روزهای ابتدای سال جدید در ماجرای حمله به حداقل مزد سراسری رخ داد، انتشار نامه‌ای توسط بخشدار و دهیاران منطقه‌ی جرقویه اصفهان بود که در آن خطاب به شورایعالی کار و مجلس شورا

درخواست کرده‌اند دستمزد در تمام مناطق روستایی کشور «توافقی» شود. این نامه که همسو با منویات موسسه خیریه نذر اشتغال نگارش شده، توسط این موسسه مورد بهره‌برداری تبلیغاتی قرار گرفته و در وصفِ دادخواهی عادلانه‌ی دهیاران منطقه نوشتند: باشد که بزودی تمام دهیاران کشور به مطالبه‌ی این طرح اسلامی بپیوندند!

مدیرعامل این موسسه خیریه، این بار اعضای شورایعالی کار را که حداقل مزد کارگران را براساس تصریحات صریح و روشن قانون کار، سراسری تعیین کرده و به میزان ۵۷,۴ درصد افزایش داده‌اند، از نظر شرعی خائن و گناهکار دانسته و حتی پنبه‌ی قانونِ کار را هم با بهره‌گیری از عبارات عوام پسند و دین‌مابانه زده‌اند؛

این موسسه در اطلاعیه‌ای آورده است:

کسانی که راضی به حکمِ شورایعالیِ کاردر تعیین حدّاقلّ ِدستمزد یک‌سان در کشور شده‌اند، در گناهان زیر شریکند:

۱ -تخلّف از اجرای قانونِ دستمزدِ منطقه‌ای

۲ -ظلم به ۷ میلیون کارگر مظلومِ غیررسمی در ندیدنِ محرومان در تدوینِ قوانین

۳-ایجادِ تورّم در کشور و اظهارِ دروغ در تورم‌زا نبودن افزایش دستمزد

۴ -ایجاد بیکاری و اظهار دروغ در عدم افزایش بیکاری

۵ -ایجاد کارگر غیررسمی و اظهار دروغ در عدم افزایش آمار کارگر محروم

۶ -بی‌ارزش کردن پول ملی و اظهار دروغ در بی‌تاثیر بودن افزایش دستمزد در کاهش ارزش پول ملی

۷ -ندیدن بیکاران در تعیین حداقل دستمزد

۸ -تخطی از احکام علمی و بین المللی

۹ -تخطی از اجرای احکام اسلامی که می‌شد با ماده ۱۹۱ آن را برای نیازمندان، اجرایی نمود

۱۰ -ایجاد یأس و ناامیدی در بین دوستانِ کشور، دولت و انقلاب، در پشت کردن به آرمان‌های انقلاب در دفاع از اقشار ضعیف جامعه

یک ادّعای گُل‌دُرُشتِ دیگر: قانونِ کار به تحریکِ توده‌ای‌ها مصوّب شده!

به این اطلاعیه‌ی ناعادلانه، غیرواقع بینانه و مخالفِ قوانین بالادستی کشور، بیفزاییم یک ادعای بی‌اساس و گُل‌دُرُشتِ دیگر را؛ مدیرعامل موسسه خیریه اصفهانی ادعا کرده است «قانون کار فعلی را به تحریک توده‌ای‌ها در سال ۶۸ تصویب کرده‌اند و هنوز پای این متن غیر شرعی ایستاده‌اند!» این در حالیست که می‌دانیم قانون کار فعلی در زمان وزارت ابوالقاسم سرحدی‌زاده و پس از استفسا از امام راحل و با حکم مجمع تشخیص

مصلحت نظام، تدوین و تصویب شده است؛ قانونی که در معادله‌ی نابرابرِ کارگر- کارفرما به درستی جانبِ طرف ضعیف‌تر معادله یعنی کارگر را گرفته است و البته بازهم می‌دانیم که تا امروز بخش عمده‌ای از حمایت‌های قانونی این متن با ترفندهای بخشنامه‌ای و پُلتیک‌های تفسیری از میان برداشته شده است. برای مثال، کارفرمایان در دهه‌ی ۷۰ شمسی با بهره‌گیری از تفسیر مخالفِ شرط مندرج در بند دوم ماده ۷ قانون کار، «مدت زمان» را در تنظیم قراردادهای کار گنجاندند و به قراردادهای موقت کار، وجهه‌ی قانونی بخشیدند؛ همین شرطِ سلبی، دستمایه‌ای شد برای صدور دادنامه ۱۷۹ دیوان عدالت اداری که در سال ۷۵ به منصه‌ی ظهور رسید و پس از آن، «قراردادهای دائم کار» به اتوپیایی دور از دسترس تبدیل شد.

حالا چرا این گروه‌ها، به همین قانونِ ابتر شده که به مثابه‌ی یک شیر بی یال و دم و اشکم است، به این تند و تیزی حمله می‌کنند؛ اینها که کارگاه‌های کوچک و متوسطی دور از نظارت بازرسان کار با بهره‌گیری از استیصالِ کارگران غیرماهر و آسیب‌پذیر راه‌اندازی کرده‌اند و در حاشیه‌ی شهرها بعضا از محل استثمار این کارگران، سودهای کلانی به جیب می‌زنند (به گونه‌ای که حتی نصف حداقل دستمزد مصوب شورایعالی کار را به کارگرانِ کارمزدی خود نمی‌پردازند) چرا با سوءاستفاده از مسائل مذهبی، قصد دارند تیشه به ریشه‌ی قانون کار و به طور مشخص، تعیین حداقل دستمزد سراسری بزنند؟!

بلندگوهای سرمایه‌داری و شروعِ بازی‌های جدید علیه کارگران!

حسین حبیبی (عضو هیات مدیره کانون عالی شوراهای اسلامی کار کشور)در ارتباط با این موسسه خیریه و بهتان‌های بی‌اساسی که بعد از تصویب مزد ۱۴۰۱ به شورایعالی کار و قانون کار وارد کرده، به ایلنا می‌گوید: آنها اعتقاد دارند ماده ۴۱ قانون کار و خود قانون کار، کمونیستی و برخلاف اسلام و قوانین بین‌المللی است. سرگروه مزد توافقی، سالهاست که مدیرعامل موسسه خیریه نذر اشتغال است. سوال این است که کارفرمایانی که مانع اجرای قانون کار و مانع دستیابی کارگران به امنیت شغلی، دستمزد عادلانه و تشکل کارگری مستقل و قدرتمند هستند و کارگران را با اخراج و تعدیل، وادار به قبول شرایط غیرانسانی و ظالمانه می‌کنند، چرا به فکر به کرسی نشاندن دستمزد توافقی آنهم کمتر از حداقلِ مندرج در ماده ۴۱ قانون کار هستند؛ بدون هیچ تردیدی، این جنگ تبلیغاتی و این نامه و درخواستِ مکرر منتشر کردن، بازی آوردگاه سرمایه‌داری است تا کارگر ایرانی را با مزد کمتر از کم و تقریباً مجانی به بردگی و استثمار بکشانند و متاسفانه در این مسیر از حربه دین نیز بهره می‌جویند!

حبیبی اضافه می‌کند: جوهره‌ی دین اسلام، عدالت همگانی برای همه انسانها است و قانون کار ایران نیز برگرفته از اسلام و قوانین بین‌المللی است؛ آن‌وقت امثال موسسه نذر اشتغال که متاسفانه نام ائمه اطهار را هم یدک می‌کشند، قانون کار ایران را ضد اسلامی و نمایندگان کارگری را گرگ‌هایی معرفی می‌کنند که قصد دارند با تظاهرات صنفی و مطالبه‌گرانه کارگران را تکه تکه بکنند! درحالیکه تکه تکه کردن و دریدن کارگران، ذات پلید سرمایه داریِ ظالم است و اینها بلندگوی همان نظامِ سرمایه‌داری در ایران هستند.

یک شعر و تشبیهِ فضای روابطِ کار به جنگِ گرگ و گوسفند!

حبیبی به نوشتاری از این موسسه اشاره می‌کند: «نوشتاری مشحون از نظم و نثر که توهین آشکار به مقام انسانی کارگر است و شخصیت کارگران را تا حدی پایین آورده که فقط نیازمند لقمه نانی ناچیز و بستری برای خوابیدن هستند آنهم بدون داشتن حق آزادی و انتخاب و حق حاکمیت اراده.»

او می‌گوید: این بلندگویانِ خشن‌ترین و ظالمانه‌ترین چهره‌ی سرمایه‌داری، به روی خود نمی‌آورند که دستمزد عادلانه‌ی کارگر، حق‌الناسی است بر گردن کارفرما. اینها اگر اعتقاد واقعی داشتند می‌دانستند امام حسین (ع) در کربلا به یارانش می‌فرماید اگر حق الناس به گردن دارید برگردید که با شهادت در راه خدا، حق الناس ساقط نمی‌شود.

و در نهایت، چند بیت شعری، منتشره از این موسسه‌ی به اصطلاح خیریّه در مذمّتِ نمایندگانِ کارگری شورایعالی کار و تشابیهِ مع‌الافارغی که شخصیتِ انسانیِ کارگران را نشانه رفته است. پس از تصویب افزایش ۵۷,۴ درصدی دستمزد ۱۴۰۱، این ابیاتِ به اصطلاح شاعرانه‌ی نوا! توسط همان موسسه‌ی خیریه به کرات در فضای مجازی چرخیده است:

«چون گرگ‌های گرسنه سر/ رسیدند درها را بسته یافتند/ و از رسیدن به گوسفندان ناامید شدند/ برگشتند تا نقشه‌ای برای بیرون آمدن گوسفندان از آغل پیدا کنند/ سرانجام، گرگ‌ها به این نتیجه رسیدند/ که راه چاره .../ برپایی تظاهراتی جلوی خانه چوپان است /که در آن آزادی گوسفندان را فریاد بزنند !!!/ گرگ‌ها تظاهرات طولانی را برپا کردند/ و به دور آغل چرخیدند/ چون گوسفندان فریاد گرگ‌ها را شنیدند / که از آزادی و حقوق‌شان دفاع می‌کنند/ برانگیخته شدند و به آن‌ها پیوستند /آن‌ها شروع به انهدام دیوارها و درهای آغل/ با شاخ‌های‌شان کردند/ تا این که دیوارها شکسته شد/ و درها باز گردید/ و همگی آزاد شدند/ گوسفندان به صحرا گریختند/ و گرگ‌ها پشت سرشان دویدند/ چوپان صدا می‌زد/ و گاهی فریاد می‌کشید/ و گاهی عصایش را پرتاب می‌کرد/ تا بلکه جلوی‌شان را بگیرد/ اما هیچ فایده‌ای دستگیرش نشد/ گرگ‌ها گوسفندان را/ در صحرایی بدون چوپان و نگهبان یافتند/ آن شب.../ شبی تاریک برای گوسفندان آزاد و رها بود/ و شبی اشتهاآور .../ برای گرگ‌های به کمین نشسته !/ روز بعد .../ چون چوپان به صحرایی که/ گوسفندان در آن آزادی خود را بدست آورده بودند، رسید.../ جز لاشه‌های پاره پاره/ و استخوان‌های به خون کشیده شده چیزی نیافت/ این حکایت مردمی است که به دعوت حزب توده، قانونِ کارِ غیر شرعی را درخواست کرده‌اند و هنوز پای آن ایستاده‌اند!»

و حاشیه‌نویسیِ بازهم گل درشت پایِ این به اصطلاح شعر: «قانون تعیین دستمزدِ ماده ۴۱ قانون کار، خلاف شرع و خلاف قواعد بین‌المللی است و نمایندگان کارگری در مقابل دستمزد توافقی اسلامی ایستاده‌اند. باشد که با اصلاح قانون کار شاهد رفاه و نشاط کارگران کشور باشیم.» دستمزد توافقیِ ظالمانه را «دستمزد توافقیِ اسلامی» خوانده‌اند واصلاحِ دل‌خواستهٔ قانون کار را متضمّنِ رفاه و نشاط کارگران! و دیگر هیچ حرفی نمی‌ماند...

برگرفته از: سایت خبرگزاری کارگران ایران (ایلنا)

بازگشت به فهرست

بازمی‌گردم

رضا خندان مهابادی (یادداشتِ زندان)

آزادی بیان نیازِ جامعه است، نیازی که درگذرِ زمان بر میزان آن افزوده شده و اکنون به خواست اساسی، مُبرَم و روزمرهٔ مردم تبدیل شده است و این نقطهٔ قوّتِ جنبش است که در برابرش کارچندانی از تیغ و زندان و زنجیر برنمی‌آید.

این یادداشت زمانی منتشر می‌شود که من در زندان هستم. حبسی دو پاره شده با اتفاقاتی چند. حکمِ ناعادلانهٔ ما در مهر۱۳۹۹ به اجرایی ناعادلانه درآمد و ما راهی زندانِ اوین شدیم. بکتاش آبتین بود و کیوان باژن بود و من. وقتی پا به حیاطِ زندان گذاشتیم، داشتیم سعی می‌کردیم با شوخی‌های دوستانه، غربت و رُعبِ ذاتی زندان را که بر جانِ زندانی می‌خزد و درآن نفوذ می‌کند، پَس بزنیم؛ پَس زدیم. مدّتی بعد، از آن سه تن، بکتاش متاسفانه در پی بی‌توجهی زندانبانان به بیماری‌اش که رسمِ معمولِ آن دستگاه به‌ویژه نسبت به جان و سلامتِ زندانیانِ سیاسی است، مقتول شد و کیوان، خوشبختانه، چندی‌پیش به‌طورِ مشروط آزاد. حالا من پس از صد روز که بیرون از زندان به‌کارِ درمان گذراندم، بارِ دیگر به‌زندان بازگردانده می‌شوم تا باقیماندهٔ حبسِ پنج ساله را، به زبانِ زندانیان، «بِکِشم». این بار امّا تنها هستم. در کنارِ من، نه از آن دوستان اثری هست، و نه از شوخی‌های دوستانه خبری.

داخلِ زندان آرش گنجی هست. عضوی دیگر از کانون نویسندگان ایران که با پرونده‌سازی دستگاه امنیتی به ۱۱ سال حبس محکوم شده که پنج سالِ آن اجرایی است. در سه‌ماهی که به درمان بیماری کرونا و عوارضِ آن مشغول بودم بسیاری، آشنا و ناشناس از داخل‌وخارج، با حمایت‌ها و مهربانی‌هایشان مرا مورد لطف قرار دادند. از آن‌ها، اعمّ از افراد و تشکل‌ها سپاسگزارم. به ویژه از کانون نویسندگان ایران.

این توجهِ شوق‌انگیز نشان می‌دهد که جنبشِ آزادی بیان و مخالفت با سانسور، با وجود سرکوبِ شدید حکومت، از همبستگی اجتماعی نسبتاً خوبی برخوردار است. همین همبستگی بود که از یاد بکتاش پرچم ساخت و نگذاشت مانند بسیار موارد دیگر در خاموشی به سوی فراموشی رانده شود. انعکاس همین همبستگی در اقشار مختلف مردم است که خود را به صورت همدلی با زندانی سیاسی نشان می‌دهد و من آن را در مدتی که مشغول مداوا بودم به‌عینه دیدم.

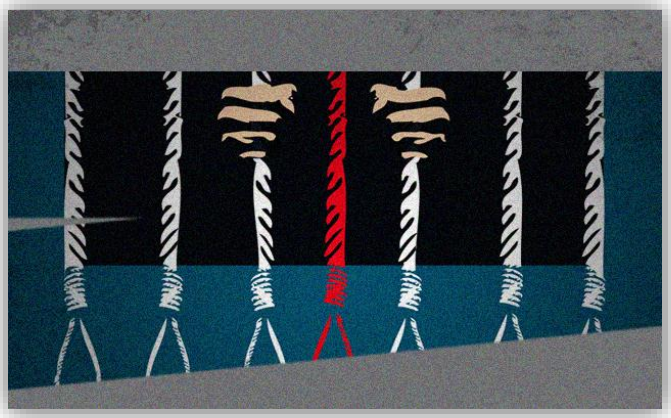
این جنبش در کلّ ِ قرن بیستم، و تا اکنونِ قرن بیست‌ویکم در جامعه حضوری پُرفرازونشیب داشته است. در تمام این سال‌ها زیر دست سرکوب‌گر دولت‌های رنگارنگ مستبد بارها به خاک‌وخون کشیده شده، هزاران سال زندان و تبعید را متحمل شده، تا مرز نابودی رفته و باز برپا ایستاده است. و این پایداری و پیگیری را از نیازِ جامعه به هدفِ اصلی خود، یعنی آزادی بیان گرفته است.

به‌همین سبب با وجود سرکوبِ خشن، با وجود زندان و تبعید و بایکوت و دیگر فشارها و محرومیت‌ها که دستیابی به آزادی بیان را برای آزادی‌خواهان دشوار و با رنج و درد بسیار همراه می‌کند، جنبش آزادی بیان و مخالفت با سانسور هم‌چنان حضور دارد. این شعله خاموش‌شدنی نیست که اگر بود، در بیش از یک قرن استیلای حکومت‌ها و دولت‌های مستبدِ مخالفِ آزادی بیان در تاریخ معاصر این سرزمین، اثری از آن بر جای نمی‌ماند. اما نه فقط مانده و پایداری کرده، که بر عمق و دامنهٔ خود افزوده است. به‌ویژه در چهل سال اخیر که مقابلهٔ صاحبان قدرت با آن شدتی تام و تمام داشته است. از این زاویه صدور حکم‌های ناعادلانه و ضد حقوق انسانی و دربند و بربند کردن انسان‌هایی که حق آزادی بیان خود را عملی کرده و می‌کنند، گرچه در راهِ رسیدن به مقصود مانع و دشوار ایجاد می‌کند، راه را یکسر بی‌رهرو نتواند کرد. آزادی بیان نیازِ جامعه است، نیازی که در گذرِ زمان بر میزان آن افزوده شده و اکنون به خواست اساسی، مُبرَم و روزمرهٔ مردم تبدیل شده است. و این نقطهٔ قوّتِ جنبش است که در برابرش کار چندانی از تیغ و زندان و زنجیر برنمی آید.

در پی احضار دادیاری زندان، من باید ۲۶ اسفند سال گذشته به زندان برمی‌گشتم اما تازه از زیر تیغ جراحی بیرون آمده بودم و بیم از عواقبِ شرایطِ زیست و بهداشتِ زندان موجب شد از معرّفی خودداری کنم. چندروز بعد دادیاری ابلاغیه‌ای برای وثیقه‌گذار فرستاد با این مضمون که "چنان‌چه مرا تحویل زندان ندهد وثیقه ضبط می‌شود"!. اکنون می‌روم که بقیهٔ حکمِ ناعادلانه و غیرانسانی پنج سال حبس را بگذرانم. گرچه این ستمکاری‌ها سرما را در رگ‌هایم جاری می‌کند، دلم گرم است به جنبشِ آزادی بیان که زیرِ آسمان این سرزمین جریان دارد.

از همهٔ کسانی که در این مدت به شیوه‌های مختلف از من حمایت کردند، از دوستان نویسنده و غیر نویسنده تا فعالان تشکل‌های گوناگون، از کانون نویسندگان ایران تا پزشکان و پرستارانی که با آن‌ها سروکار داشتم، و نیز از خانواده‌ام سپاسگزارم. من بازمی‌گردم!

متن برگرفته از: صفحهٔ تلگرامی کانون نویسندگان ایران



جای نویسندگان، هنرمندان، کارگرانِ آگاه و فعّالانِ صنفی و سیاسی در زندان و سیاه‌چال نیست! برای رهایی زندانیان عقیدتی و سیاسی و صیانت از سرمایه‌های علمی و فرهنگی میهنِ خود مبارزه کنیم!

بازگشت به فهرست

۵۴ مین سالگرد تأسیسِ کانونِ نویسندگانِ ایران را گرامی می‌داریم

بیانیهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران

ستیز پنجاه و چهار ساله‌ی کانون نویسندگان ایران با سرکوب‌گرانی که بنیادشان بر لگدکوبِ آزادی مردمان بنا شده است، رنج بسیار و نام سربلند کم ندارد. حالا سالی از پی سالیان این ستیز بی‌امان می‌گذرد؛ سالیان قتل و بند و ربودن و سربه‌نیست کردن، سالیان متعهد ماندن و دم فرو نبستن و ایستادن؛ سالیانی که شرح زیر و بم‌اش، شرح تاریخ بالیدن یک نهاد مستقل روشنفکری در سرزمینی استبدادزده است؛ نهادی ناوابسته به قدرت که از آرمان‌هایش پا پس نمی‌کشد؛ چه آنجا که حکومت به قصد تصاحب، پیشنهاد روشن کردن «چراغش» را بر میز می‌گذارد، چه آن‌جا که با طناب خفه می‌کند و چه آن‌جا که نیمه‌جان به تخت بیمارستان می‌بندد و به کام مرگ می‌کشاند

سالی بر عمر کانون نویسندگان ایران افزوده شده است. سال در بند ماندن رضا خندان (مهابادی) و آرش گنجی، آزادی مشروط کیوان باژن، تکرار احضارها و پرونده‌سازی‌ها و سال قتل بکتاش آبتین؛ هم او که بر تخت بیمارستان، نیمه‌جان و بریده‌بریده همچنان از ضرورت مبارزه می‌گفت؛ هم او که مرده‌اش هم زنده‌ترینِ زندگان است و آزادی‌ستیزان را به هراس می‌اندازد

جز این‌ها، در میان این دو اردیبهشت، حاکمیت به سیاق همیشه‌اش در گسترش دوزخ کم نگذاشت؛ تیغ تیز بر آزادی اندیشه و بیان کشید، نویسندگان و هنرمندان مستقل و آزادی‌خواه را سانسور کرد، زندگی بسیارانی را به تاراج برد، بر فقر و فساد و تباهی و نیستی افزود، زندان‌ها را از معترضان انباشت و بیماری همه‌گیر را چون تازیانه‌ای به دست گرفت

تداوم سرکوب‌ها و آزارها اما خللی در عزم راسخ کانون نویسندگان ایران وارد نکرده است. این نهادِ اکنون پنجاه و چهار ساله همچنان بانگِ بلند آزادی‌خواهی است و خواب استبداد را می‌آشوبد. کانون با افروختن شعله‌هایی چند در این تیرگی بسیار، همواره نشان داده که عزم راسخش با قتل و بند خاموش نخواهد شد. اکنون که حق

آزادی بیان بیش از هر زمان دیگری به خواست همگان بدل شده و در فریادهای معترضان به گوش می‌رسد، می‌توان یقین داشت که پایداری در روشن نگاه داشتن آن شعله‌ها بیهوده نیست و آن عزم و اراده منتشر می‌شود.

این پایداری ۵۴ ساله شده است؛ با تمام فرازها و نشیب‌هایش. در تمام این سال‌ها نویسندگانی پیش آمده‌اند و با یقین به ضرورت آزادانه اندیشیدن و آزادانه گفتن و با یقین به همگانی بودن حق این آزادی بر ستیز جمعی با قدرت سرکوب‌گر پای فشرده‌اند و رودرروی استبداد و ارتجاع ایستاده‌اند؛ آن‌ها که نیرویشان نه در کمیت، بلکه در عزم استوارشان برای دفاع از آزادی بیان بی هیچ حصر و استثنا نهفته است. نویسندگانی که همواره باور داشته‌اند «کار جمعی‌شان ضامن استقلال فردی آن‌هاست» و این استقلال معنا پیدا نمی‌کند مگر با ناوابستگی تام و تمام به قدرت. کمترین بهای این پیش آمدن، یقین داشتن، پای فشردن و ایستادگی کردن، عمر و زندگی آن‌ها بوده و نتیجه‌اش پنجاه و چهار سالگیِ این استواری است. پس اکنون با یادِ آن‌ها که بارِ بالیدن این نهاد یگانه را به دوش کشیده‌اند، با یاد فروزان محمدجعفر پوینده، محمد مختاری و بکتاش آبتین، در غیاب یاران در بندمان و در غیاب تنی چند از یارانِ دیرینِ درگذشته‌ی این سال، اسماعیل خویی، منوچهر هزارخانی و رضا براهنی، پنجاه و چهارمین سالگرد تأسیس کانون نویسندگان ایران را گرامی می‌داریم.

کانون نویسندگان ایران

۳۱ فروردین ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

تمساحِ اِختِلاس در پوُستهٔ تولید

اصولاً واحدهای تولیدی و صنعتی در ایران یک پوششِ استتاری برای چپاول و غارت است و نه تولید و اشتغال!

فرشاد مومنی، اقتصاددان

فرشاد مومنی، اقتصاددانِ اندیشه‌ورزِ ایرانی و عضو هیات علمی دانشگاهِ علّامهٔ طباطبایی با ارائه آمار جالب توجه و وحشتناکی از رانت‌های بزرگی پرده بر میدارد؛ و معتقد است عدم شفافیت موجب خزیدن تمساح اختلاس در بخش تولید کشور شده است، او می‌گوید در ایران به اندازه دوبرابر مجموع واحدهای مستقر در ۱۰ کشور، واحد تولید موتورسیکلت داریم، به اندازه ۱۰ کشور واحد تولید خودرو وجود دارد!، امّا...

چکیدهٔ نظراتِ اخیر این اقتصاددان را می‌خوانیم:

باید توضیح داده شود که چرا در یک کشورِ به شدّت وابسته از نظرِ فناوری، ما باید ۱۱۱ واحدِ تولیدِ خودرو اعم از واحدهای دارای پروانهٔ بهره‌برداری فعّال و واحدهای در دستِ اجرا داشته باشیم؟

این ۱۱۱ واحد **خودروسازی** معادل کلِّ واحدهای خودروسازی آلمان، ژاپن، آمریکا، فرانسه، کره جنوبی، ایتالیا، اسپانیا، برزیل و ترکیه است. ما داریم چه‌کار میکنیم؟ چه کسی به چه کسی در حالِ خیر رساندن است؟

چرا در یک کشور باید ۱۴۴ واحد **تولید سیمان** وجود داشته باشد؟

آیا مسئولان وزارت‌خانه‌های ما نمی دانند این هیولایی که از یک طرف منابع کشور را می بلعد و از طرف دیگر بحرانِ کم آبی و آلودگی را شدت می بخشد، نباید فرجام این کشور را رقم دهد؟ این واحدهای سیمانی حدود شش برابرِ واحدهای تولیدِ سیمان در چین و کره جنوبی است!

بیش از ۲۱۹ واحدِ **تولیدِ موتورسیکلت** در این سرزمین وجود دارد. ما آمدیم بررسی کردیم متوجه شدیم این تعداد واحد تولید موتور سیکلت دو برابرِ واحدهای تولیدی مشابه در مجموع کشورهای چین، کره جنوبی، ژاپن، هند، بنگلادش، تایوان، مالزی، اندونزی، فیلیپین و ترکیه است!

واقعا نهادهای نظارتی ما قَباحتِ این مناسبات را نمی‌خواهند به رسمیّت بشناسند؟

چرا حدود ۲۸۰ واحد **تولیدِ فولاد** فقط در استان اصفهان وجود دارد؟ چه خبر است؟ چه رانت هایی به نام تولیدِ فولاد توزیع می‌شود که این‌ها می خواهند هر سه نسل را نابود کنند تا این رانت ها برجا بماند؟!؟

بله پس‌از این مقایسهٔ شوک‌آور باید به این نتیجه برسیم که اصولاً واحدهای تولیدی و صنعتی در ایران یک پوششِ استتاری برای چپاول و غارت است و نه تولید و اشتغال!

کما اینکه به‌مدت بیش‌از سه دهه مردمِ ما در بخش‌های مختلف خبری تلویزیون، یا روزنامه ها، از افتتاح و کلنگ‌زنی چنین واحدهایی مطلع می‌شدند که ادّعا می‌شد موجب چقدر اشتغال و چقدر صرفه‌جویی ارزی و چقدر خودکفایی میشود! اما تحریم‌ها که شروع شد معلوم شد نه از تولید درآن‌ها اثری بوده و نه از خودکفایی ادّعایی!

بلکه به‌استناد شرایطِ میدانی بازار و افشاگری‌های اخیر، ما نهایتا با سوله‌هایی روبرو بوده‌ایم که نقشِ بارانداز داشتند برای فساد اقتصادی! برای چپاولِ بودجهٔ ملی و بیت المال به نامِ تولید! برای این آقازاده و یا آن خاندان!

بله! تِمساحِ اِختِلاس در ایران سی سال در پوستهٔ تولید خزیده و ما را می‌دَرید و ما دَرد را تحمّل می‌کردیم که بالاخره روزی قرار است این تولیدات ناجیِ ما باشد...

امّا شد آنچه نباید می‌شد و این حاصلِ عدمِ شفّافیت است!

منبع: کانال تلگرامی آب

تالاب زیبای میانکاله در استان مازندران، زیستگاهی مهمّ برای گونه‌های طبیعی در محاصرهٔ مثلثِ آتش، شکارچی و دولت که در صورت اجرای پروژهٔ ساخت پتروشیمی شاهد مرگِ اکوسیستمِ آن خواهیم بود. خوشبختانه به دلیل اعتراضات مدنی فعالان محیط زیست و فقدان مجوز سازمان مربوطه، این طرحِ فاجعه‌بار که کلنگِ آن نیز در اسفند ۱۴۰۰ با حضور رئیس‌جمهور به زمین زده شده بود، به بن‌بست خورده است.

بازگشت به فهرست

دربارهٔ جمعیّت

اسماعیل کَهرُم

ما اکنون آبِ کافی در شهرهایمان نداریم، خانه به اندازهٔ شهروندان در اختیار نداریم، سالی یک میلیون خانه هم در برنامه نیست، آن وقت رویای افزایشِ دو برابریِ جمعیّت را می‌بینیم!

دکتر اسماعیل کهرم، متولد سال ۱۳۲۵ در تهران، بوم شناس، پرنده‌شناس، فعّالِ محیط زیست، مشاور رئیس سازمان حفاظت محیط زیست و استاد دانشگاه علامه طباطبایی

سوالِ یک متفکّر از بنده: نظرِ شما در مورد لزومِ افزایشِ جمعیّت ایران چیست؟ شما فکر می‌کنید که ما لوازم و ابزار این افزایشِ جمعیت را داریم؟

پاسخِ من: من ایران عزیزم را مثل پشتِ دستم می‌شناسم و این نعمت را شغل‌ام به من ارزانی داشته. به عنوان یک پرنده‌شناس همه اکوسیستم‌ها و پناه‌گاه‌ها و سرزمین‌های ایران‌ام را دیده‌ام و در آنها بوده‌ام.

در ضمن این را می‌دانم که ما انسان‌ها پشتِ دست‌مان را بهتر از کفِ دست‌مان دیده‌ایم و می‌شناسیم! همه جای ایران، جوانانِ ما به ایرانی بودنشان و به موطنِ خود می‌بالند. هر جا که جمعی جوان ایرانی را در زادگاه‌شان ملاقات می‌کنید، لیستی از امتیازاتِ بزرگِ موطنِ خود را می‌شمارند. آب، هوا، محصولات، خصوصیّاتِ مردم و بالاخره هر چیز که آنها را مشخّص و مُمتاز می‌کند. این سرشماری، نشان‌گرِ عشقِ این جوانان ما به سرزمین پدری‌شان است.

همه‌جای ایران عزیز و زیبا حس غرور را در بین مردم نسبت به جای‌جای خاکِ پُرگُهَرِ خود می‌بینید. باور بفرمایید هر جا که بوده‌ام این حس را آزموده‌ام. این بار در پایتخت انجیر دنیا استهبان بودم بچه‌هایی باغیرت و توان همه جای ایران، مثل همه جا **درختانِ انجیر** که مثل همان زنجیر پاسدار و استوارند، نیاز به مراقبتِ زیاد دارند که حدود ۴۰۰ سال و یا بیشتر بَرمی‌دهند و نیاز به مراقبت‌هایی دارند که همه از فوت و فنّ آن آگاهی دارند. شایع بود که روستاهایی که به کشتِ درختِ انجیر مبادرت می‌کنند، به طور قطع ثروتمندترین روستاهای ایران به حساب می‌آیند.

متاسفانه آنچه موجب ثروتمند شدن **روستاهای صابونات** شده، یعنی درختانِ انجیر این روزها روزگارِ خوشی ندارند زیرا دریاچه‌های طشک، نیریز و بختگان خشک شده‌اند و برخی از انجیرکاران درخت‌ها را با تانکر آب می‌دهند. دلیل رفتنِ بنده به استهبان که آن‌را استهبانات می‌خواندم، عشق و علاقه بچه‌های این منطقه به سرزمین‌شان بود.

اجازه بفرمایید توضیح دهم:

استهبان، یک شهرِ بسیار زیبا است که دارای منطقه‌ای است به نام باغ جوزا که به راستی موهبتی است برای مردم و این شهر افسانه‌ای درفاصلهٔ تقریبی ۲ کیلومتری جنوب استهبان دردامنهٔ کوه بش، تفریحگاهی دیدنی واقع‌است که آرامش وسکوت، زلالی آب‌چشمه، سایهٔ درختانِ‌چنار سر به هم آورده، هوایی دلنشین، صوتِ دلکشِ پرندگان... همه را دعوت به این همه زیبایی طبیعت می‌نماید. باغِ جوزا و نسیمِ خرداد، مُرده را زنده کند در مُرداد.

به راستی چنین است یک راهپیمایی مفرّح یک‌ساعتی شما را در راسِ ارتفاع می‌نشاند و آن بالا علاوه بر دیدنی‌های طبیعی و مجموع درختان، هوا نیز در حدّ اعتدال و لطافت است و هرکس را تشویق به رویاپردازی می‌کند؛ چقدر با حال! نغمه‌هایی به‌گوش رسید که فعالیت‌هایی درجهت تقسیم‌کردن زمین و حصارکشی باغ‌ها و نیز سوزاندن درختان گاه کهن به گوش رسید و کسانی که علاقمند حفظ باغ جوزا بودند، حیات باغ جوزا را در خطر دیدند و فکر کردند که یک اجتماع در مورد این باغ و دعوت از کارشناسان محیط‌زیست می‌تواند جلوی تخریب باغ جوزا را بگیرند و لذا فراخوانی برای تجمع دانشجویان و زمین‌داران و خلاصه همه ترتیب دادند و حال بنده در استهبان بودم.

روزِ تجمع دریک سالنِ کنفرانس که حدود ۲۰۰ نفر صندلی داشت و یک سِنِ بزرگ و زیبا آن را تزیین می‌داد، تقریبا پُر از تماشاچی‌های مُشتاق از مردمِ اطراف و اکنافِ استهبان بود. تقریبا نیمی از آنها مردمی بودند که میل داشتند که باغ جوزا را توسعه داده و مورد بهره‌برداری اقتصادی قرار دهند. برخوردِ آرا و عقاید به قدری حادّ و شدید بود که نیروهای پلیس در مقابل در ورودی سالن صف کشیده بودند به اندازه ۳ مینی‌بوس مامور را پیاده کرده بودند و جوّ تقریبا امنیتی بود و احتمالا انتظار برخورد و یا خشونت از دو طرف می‌رفت:

آنان که طرفداران توسعهٔ باغ جوزا بودند و آنان که میل داشتند که باغ به همان ترتیب کاملا دست نخورده و طبیعی و بدون دخالت دست انسان بماند. موضع بنده مشخص بود.

طبیعتِ اطرافِ استهبان به‌خصوص با خشک شدن دریاچه های طشک، نیریز و بختگان به کلی تخریب شده بود و با **افزایشِ جمعیّت** هر وجب از خاکِ منطقهٔ «صابونات» زیر بار کارخانه، خانه، تاسیسات و جاده‌ها رفته و مناطق طبیعی با پوشش گیاهی دست‌کاشت، تغییرِ ماهیت داده‌اند و به زودی اثری از مناطق طبیعی که

«صابونات» روزی از آن برخوردار بود، باقی نخواهد ماند! و لذا بنده معتقد بودم که زیبایی اصیلِ صابونات و پوششِ طبیعی گیاهی باقی بماند تا نسل جوان هم آنچه که پدران‌شان مقابل دیده داشتند، مشاهده نمایند. در هر قارّه باید مناطق وسیعی دور از توسعه و عمران باقی بماند تا مردم در آینده مناطقِ طبیعی را در این قاره‌ها ببینند.

همین طور در هر کشوری مناطقی مانند پارک‌های ملی و مناطق حفاظت شده هرگونه توسعه و تغییر را متوقف نماید. اکنون جهان به این نتیجه رسیده است که باید درصدی از خاک هر کشوری را دست نخورده و به دور از هر گونه توسعه‌ای نگه دارند که تا برای همیشه در اختیار طبیعت باشد. اکنون حدود ۱۱ درصد از خاک کشورها دراختیار طبیعت نگه داشته می‌شود. گرچه برخی کشورها تا حدود ۴۸ درصد هم از طبیعت خود را برای طبیعت حفظ کرده‌اند. سیاستمداران در این کشورها معتقدند که در آینده نزدیک وقتی که سایر کشورها کلیه مناطق طبیعی را از دست دادند مناطق طبیعی جهان نقش بسیار مهمی را در تهیه مناطق طبیعی توریستی (اکوتوریسم) ایفا خواهند نمود. ما نیز در ایران چنین نقشی را برای مناطق طبیعی مانده کشور عزیزمان به شرط آنکه به دست خود آن را تخریب ننماییم، قائل خواهیم بود. همان‌گونه که چاه‌های نفت امروز مخارج ما را تامین می‌کند. به زودی طبیعت ما، تنوع طبیعت و زیبایی آن است که جای چاه‌های نفت را پر می‌کنند.

ساعت ۴ بعدازظهر به سالن سخنرانی‌ها رسیدم بیش از ظرفیت سالن تقریبا ۵۰۰ نفر هم آمده بودند. هر چند دقیقه شعاری بر له و یا علیه تخریب باغ جوزا به گوش می‌رسید. خوشبختانه محیط در عین تلاطم و تشنج، مودبانه و محترم بود و موافق و مخالف، ادب و اخلاق را رعایت می‌کردند. چند کودک و نیز تعداد زیادی از خانم‌های استهبان نیز در جلسه حضور داشتند و برخی از شعارها از جانب آنها سر داده می‌شد. مراسم با نواخته شدن سرود کشورمان آغاز شد. یکی دو نفر از «سمن»های استهبان سخنرانی کردند. این «سازمان‌های مردم‌نهاد» در اصل یک هدف را دنبال می‌کنند و قرار است که با همدیگر متحد و شریک باشند زیرا هدف آنان ارتقاء کیفیت محیط‌زیست صابونات است ولی هنگامی که نوبت ایراد سخنرانی بنده رسید از اتاق فرمان که پشت سر بنده قرار داشت هر صدا و نغمه‌ای را شنیدم به جز نغمه رفاقت و همراهی و همکاری! و بالاخره نهایت همقدمی و مشارکت سمن‌های محیط‌زیستی استهبان، موقعی به اثبات رسید که یک سمن، سیم میکروفن رقیب را قطع کرد و سالن در سکوت فرو رفت! نهایت همراهی و همکاری و همفکری «سمن»های مازندران را هنگامی درک کردیم که آنان نیز در محل سازمان حفاظت محیط‌زیست در تهران به جان یکدیگر پریدند و داد دل بستاندند. دلیل؛ در ساری دفتری به یک ان‌جی‌او واگذار کرده بودند و به دیگری خیر!

به هر حال با این مقدمات دلگیر، بالاخره وقتی که میکروفن برقرار گردید، جلسه شروع به کار کرد. مطالبی را نشستیم و گفتیم و قبل از برخاستن نوبت سوال و جواب بود. یکی از حضار که ظاهرا یک فارغ‌التحصیل محترم بود دست‌ها را بالا برد، میکروفن را به او رساندند و فرمود «نظر شما در مورد لزومِ افزایشِ جمعیّتِ ایران چیست؟ آیا شما فکر می‌کنید که ما لوازم و ابزار این افزایشِ جمعیّت را داریم؟»

سالن در همهمه فرو رفت و سپس ساکت شد. سکوتِ محض! به صف جلوی مدعوین نگاه کردم! مدیرکل وقت محیط زیست فارس قبض‌روح شده بود. رنگش سفیدومات، دهانش باز و چشم‌هایش پر از التماس زیرا تمام ابهت و امتیازاتِ میز و دفتر و دستکش را در گرو این سوال می‌دانست. ایضا فرماندار و شهردار و خلاصه هرچه «دار» بود دارایی خود را آویزان و پادرهوا می‌دیدند!

این مقامات از چه می‌ترسیدند؟ چرا هر چه مقام این مقامات بلندتر است، ترس و وحشت آنان از عرایض بنده بیشتر است؟ همه جای ایران همین طور است چرا در خارج از ایران چنین ترسی وجود ندارد؟ مگر ما از چه می‌ترسیم؟ به فرموده بزرگی، ما در ایران آزادی گفتار داریم، بله ما آزادی گفتار داریم ولی آیا آزادی بعد از گفتار چه؟ آن را هم داریم؟ اگر آزادی بعد از گفتار داشتیم، وزیر و وکیل و فرماندار و شهردار و...دار این طور با چشم از من با التماس درخواست نمی‌کردند «کوتاه بیایم» آنها می‌دانند که آنچه که به خاطر داشتن آنها اینقدر تلاش کرده‌اند با یک جمله به باد می‌رود.

برگردیم سرِ سوالِ اصلی: «نظرِ بنده در مورد لزومِ افزایشِ جمعیّتِ ایران چیست آیا شما فکر می‌کنید که ما لوازم و ابزار این افزایش جمعیت را داریم؟

با این سوال تمام توجه حضار به مساله افزایش جمعیت معطوف شد و من هم باید آنچه که وجدانا اعتماد داشتم و اعتقاد داشتم عرض می‌کردم. آنچه گفتم اینجا می‌آورم تا یار که را خواهد و میلش به که باشد. بنده در زمان تحصیل در کشور انگلستان زندگی می‌کردم و شاهد بودم که جمعیت آن کشور به دلایل گوناگون در حال کاهش بود. یکی در اثر مهاجرت به کشورهای آفتابی مانند اسپانیا، استرالیا و نیوزیلند و نقاطی از ایالات متحده امریکا و دیگری به خاطر جذاب بودن شرایط کار در برخی از نقاط و نیز به خاطر تولید فرزند کمتر در انگلستان به خصوص به خاطر هزینه فراوان تولیدمثل این مسائل موجب کاهش تولید مثل گردیده است.

نتیجه آنکه مشاغلِ حسّاس مانند نرس‌های تحصیل‌کرده از اتاقِ‌عمل، معلم دبستان و یا استاد دانشگاه و یا تخصص‌های علوم نادر... به راحتی در انگلستان پیدا نمی‌شود و آن کشور مجبور به ورود معلم، نرس، استاد دانشگاه و... از کشورهای دیگر شده است و آن وقت اشکالات عدیده رخنمایی کرده، مثلا مردم روستاهای اسکاتلند و یا ویلز در انگلستان لهجه پزشکان اسپانیایی، پرتقالی و ایرانی را متوجه نمی‌شوند و یا بچه‌های انگلیسی ایضا صحبت‌های معلم اسپانیولی را نمی‌فهمند و معلم‌ها ایضا صحبت دانش‌آموزان خود را البته کسانی که از کشورهای «جامعه اقتصادی اروپا (E.E.C)» مهاجرت می‌کنند به هر کشور این جامعه می‌توانند مهاجرت و زندگی کنند. این قانون علاوه بر آنکه مهاجرت را تسهیل می‌کند گرفتاری‌های جدیدی را نیز برای مردم ساکن این کشورها ایجاد می‌نماید که ساده‌ترین آنها اشکال در یاد گرفتن زبان ولهجه‌ها است. در ایران عزیز ما ایضا کاهشِ جمعیت حسّ می‌شود. خانواده‌ها با اعلام بخشنامه اقدام به فرزندآوری نمی‌کنند بلکه به

امکاناتِ مادّی خود نگاه می‌کنند و تصمیم‌گیری می‌کنند. در انگلستان هزینه هر فرزند ۹ میلیون پوند در سال برآورد می‌شود .در ایران نیز ایضا همین مقدار است با اعلام نرخ پوند آزاد.

بنابراین پدر و مادر ایرانی نیز چنین محاسباتی را باید رقم کند. اگر ما با همین تعداد جمعیت روزگار را سر کنیم باید به فکر افزایش جمعیت برای تامین نیروی کار لازم برای پزشک، داروساز، معلم، دبیر، نرس (متخصص و غیره) باشیم در غیر این صورت مجبور خواهیم بود که اینها را از خارج وارد کنیم. ولی آیا ما لوازم لازم را برای ورود این متخصصان داریم؟ مسلما خیر.

ما نیاز به افزایش بیمارستان‌ها برای تربیت پزشک، نرس و معلم داریم ما نیاز به ساختن خانه، دانشکده و تاسیسات گوناگون برای تعلیم داروساز، مهندس انواع رشته‌های فنی، کشاورزی، علوم و فنون گوناگون خواهیم داشت .طبعا بدون آماده کردن این نیازها اضافه کردن بر تعداد جمعیت یک اشتباه مهلک دیگر خواهد بودو... در نظر بیاوریم که ما اکنون آب کافی در شهرهایمان نداریم، خانه به اندازه شهروندان دراختیار نداریم سالی یک میلیون خانه هم در برنامه نیست آن وقت رویای افزایش دو برابری جمعیت را می‌بینیم!

به‌خاطر دارم که قبل از انقلاب برنامه‌ریزان، رویای جذب ۴ میلیون گردشگر را در سال در سر می‌پروراندند و محاسبات ما تعداد تخت‌خواب‌ها را در حد ۱/۵ میلیون در سراسر ایران تخمین می‌زدند! این گونه طرح در حدّ رویا و خواب‌های شیرین فقط یک رویا به حساب می‌آید. خیلی از رویاها همان بهتر که به عمل نرسد و در همان خوابِ شیرین باقی بمانند!

متن گزارش برگرفته از: روزنامهٔ اعتماد و سایت صبحِ ما

برای آشنایی بیشتر پیرامون وضعیت باغ جوزا، گزارشی با عنوانِ "جاده که به باغِ جوزا برسد؛ نَفَس‌های استهبان به شماره می‌اُفتد!" را در لینک زیر بخوانید:

https://mohammaddarvish.com/desert/archives/۸۰۲۵

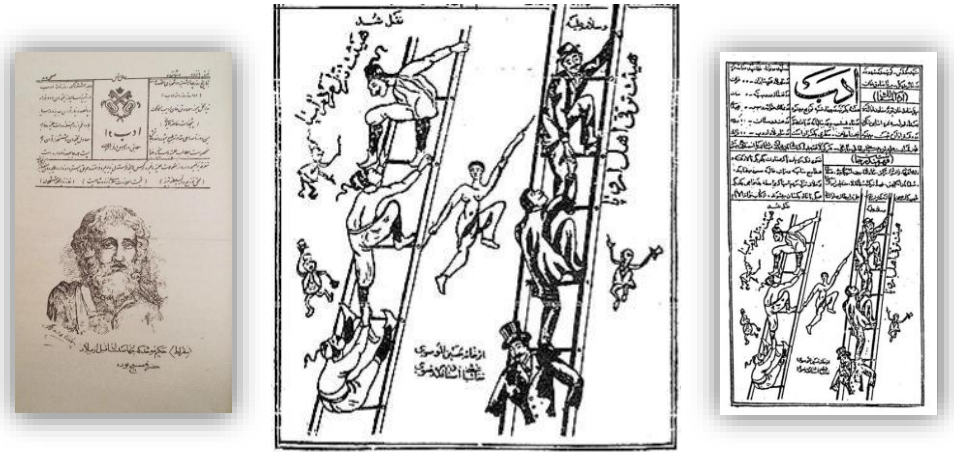
لینک مشاهدهٔ ویدئو کلیپ سخنان اسماعیل کهرم در بارهٔ سفر استهبان

https://www.youtube.com/watch?v=bNzrr_YgLUY

بازگشت به فهرست

گوناگون

نخستین کاریکاتور در مطبوعات ایران



سخن‌گفتن در مورد کاریکاتور، که خود زبان‌آورتر از هر سخن‌وری است، کاری‌است از قبیلِ عصاکشیِ کور از بینا! به‌رغمِ تصاویرِ طنزآمیزِ کتاب‌های قدیمی هم‌چون «عجایب المخلوقات»، «کلثوم ننه» و «موش و گربه» و نظایر آن‌ها، کاریکاتور به عنوان یک وسیلهٔ مستقلِ انتقاد و اظهارنظرِ اجتماعی، در ایران نسبتاً جوان است و سال‌های عمرِ آن به هنگامِ تحریر این سطور، به یک‌صد و بیست سال نیز نمی‌رسد. در حقیقت کاریکاتور به همراه روزنامه و روزنامه‌نگاری، البته با تأخیری نزدیک به هفت دهه پس از انتشار اولین روزنامه‌ها و جریده‌ها در ایران، از مغرب زمین وارد ایران شده است.

نخستین کاریکاتور ایران در روز چهاردهم شوال ۱۳۲۰ قمری، (۱۲۸۲ شمسی)، مطابقِ چهاردهم ژانویه ۱۹۰۳در صفحه ۲، شماره ۵، سال سوم روزنامهٔ «ادب» به مدیر کلی میرزا صادق خان ادیب الممالک در شهر مشهد مقدس، کوچهٔ دودر، به دنیا آمده است. این کاریکاتور دو صحنه‌ای، که «هیأتِ ترقّیِ اهلِ اروپا» را با «هیأتِ تنزّلِ مردمِ آسیا» مقایسه می‌کند اثرِ خامهٔ «**حسین الموسوی**» نقاش‌باشی آستانِ قدسِ رضوی است که کم و بیش سه چهارم از سطح روزنامه را اشغال کرده است. هر چند «حسین الموسوی» به معنی واقعی کلمه در آغاز راه است و احتمال دارد کارش با معیارهای امروز از بعضی ریزه‌کاری‌های حرفه‌ای این فن خالی باشد.

امّا او به‌زعمِ خود رمزِ «ترقی مردمِ اروپا به مدارج سامیّه و مراتبِ عالیّه» و رازِ «تنزّلِ مردمِ آسیا» را کشف کرده و سعی دارد این کشفِ بزرگِ خود را در قالبِ تصویری طنزآمیز، که شاید در روزگار خود بسیار شیرین هم بوده باشد، بر خواننده عرضه کند و حسّ تحسین و ستایش او را بر انگیزد. «حسین الموسوی» برای بیان منظور خود از نردبان استفاده کرده است. برای نشان دادن مفهومِ «ترقّی و بالارفتن» چه نمادی بهتر و رساتر از نردبان؟ از جهت موضوعی هم، مسأله‌ای که در این کاریکاتور مطرح است چنان منطبق با باورهای رایج و اعتقاد عمومی ماست که بعد از سپری شدن حدود یک‌صد و بیست‌سال از عمرِ این مضمون، امروز نیز ـ به رغم وجود اختلافات عمیق فرهنگی، سیاسی واجتماعی درمیان مردم اروپا- می‌تواند عیناً موضوع کاریکاتورِ جاندار دیگری قرار بگیرد. با این تفاوت که یک پرچم آبی با ۴۶ ستاره طلایی (یا هر عددی که رقم نهایی کشورهای اروپایی باشد، به علامتِ اتحادیهٔ اروپا) در دست آن‌هایی که به جای نردبان از آسانسورِ فضاپیمایی که عازمِ کهکشان‌هاست بالا می‌روند و تعدادی پرچمِ حیدری و نعمتی در دستِ آن‌هایی که بر پلّه‌های نردبانِ شکسته بستهٔ سمتِ چپ لِنگ و لگد به سوی هم پرتاب می‌کنند داده شود.

بازگشت به فهرست

"فَرتور" جایگزین خوبی برای واژهٔ عکس نیست

دکتر شاهین سپنتا/ برگرفته از "نامه ایران"

این روزها، واژهٔ سُست و بی‌بنیانِ **"فَرتور"** [معادل واژهٔ انگلیسی picture یا لاتین pictura] از سوی برخی دوستداران زبان فارسی به جای **"عکس"** به کار می رود. دربارهٔ این واژه چند نکته را یادآوری می‌کنم:

۱- درست است که واژه "فَرتور" در برهان قاطع "عکس" معنی شده، ولی روشن نیست منظور ابن خلف تبریزی از "عکس" چیست. چون هیچ مثال شاهدی ارائه نشده و در خود برهان قاطع نیز واژه "عکس" شرح نشده است.

۲- بیت زیر به احتمال زیاد از اسدی توسی نیست:

فَرتورِ می از قَدَح فُتاده

بر سَقفِ سَرا چو آبِ روشن

این بیت از "فرهنگ اسدی" گفتاورد شده، و در سروده های اسدی توسی نیست. پس یا سراینده اش گمنام است و یا خود اسدی به عنوان گواه یا شاهد برای این واژه سروده است. به هر روی گواه استواری نیست.

۱- دهخدا در لغت نامه زیر واژه "فرتور"، با تردید به این واژه می نگرد و با اشاره به همین بیت:

فَرتورِ می از قَدَح فُتاده

بر سَقفِ سَرا چو آبِ روشن

می نویسد: آیا این کلمه «پرتوی می» [یا فرتو می ، به کسر واو] نبوده و غلط خوانده شده است؟ (دهخدا از حاشیه برهان چ معین). رجوع به پرتو و فرتو شود.

۲- در بیت دیگری نیز که از شرف الدین رامی گواه آورده شده، باز فرتور همان پرتو معنا می دهد:

بُود مزدور رویت ماه جاوید

چو فرتور جمال تُست خورشید.

پس در خوش‌بینانه‌ترین حالت اگر از نااستواری واژهٔ فرتور و بی‌پیشینه بودن آن درآثار سرایندگان برجسته پارسی‌گو بگذریم، فرتور همان پرتو معنی می دهد و تلفظِ نامعتبری از "پرتو" است و روشن می شود که منظور ابن خلف تبریزی در برهان قاطع نیز از واژه "عکس" در زیر "فرتور" همان انعکاس یا بازتاب نور یا پرتو حاصل از بازتابش نوری است که به می تابیده و در سقف سرا بازتابیده است و منظور نقش یا عکس حاصل از این بازتابش یا انعکاس، روی سقف نیست.

در بیت رامی نیز، شاعر نورِ خورشید را پرتوی از جمالِ یار می داند نه عکسِ او.

پس به نگر می‌رسد، فرتور واژهٔ شناسنامه‌داری نیست و آن را برابر نهادهٔ خوبی برای فتوگراف نمی دانم.

نگاره به جای عکس یا فتوگراف:

از دیدگاه این نگارنده، واژهٔ **"نگاره"** برابرنهادهٔ درست تری برای **"فتوگراف"** است و ترکیبات آن را چنین پیشنهاد می کنم:

فتوگرافی یا عکاسی: نگاره برداری/ فتوگرافر یا عکاس: نگاره بردار/ فتوگراف یا فتو : نگاره/ دوربین عکاسی: نگاره انداز/ عکس سلفی: خود نگاره

نگاره برداری به کار و روش نگاره بردار گفته می‌شود. این واژه برابر نهاده پیشنهادی برای "فتوگرافی" است که آمیخته‌ای از دو واژهٔ یونانی "فتو" به معنی نور و "گرافی" به معنی ثبت یا نگارش است.

بنابراین، "فتوگراف" به معنای "نقش شده یا نگاشته شده با نور" است و به کسی که این کار را به وسلیه دستگاه "نگاره انداز" انجام می دهد، "نگاره بردار" گویند.

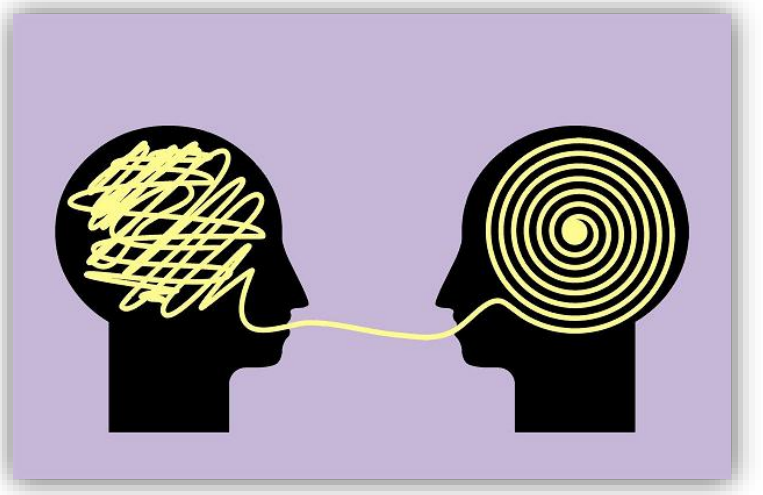
گواهِ دیگر، برگردانِ واژهٔ Radiography به "پرتونگاری" از سوی فرهنگستان است. در این‌جا منظور "تصویربرداری با اشعه یا پرتو" است. پس در این واژهٔ آمیخته نیز "نگاری" به جای "گرافی" به معنی "عکس گرفتن" یا "تصویر برداری" به کار رفته است. پس همان گونه که "نگاری" برابر نادرستی برای "گرافی" نیست، "نگاره" نیز به جای "فتو گراف" یا "فتو" درست است.

یادآوری: برخی هم واژه "عکس" را پارسی می دانند.

بازگشت به فهرست

مغلطه‌ای به نام "احترام به عقاید"

م.شکیب



روزانه هزاران نفر در جهان واقعی و مجازی بخصوص در رسانه ها و تلویزیون های پُر بیننده و در جایگاهِ کارشناس، تحلیلگر، متخصص، تئوریسین، مبارزِ عرصهٔ فلان و بهمان حضور پیدا می کنند و جملاتی را مانند اینها می‌گویند:

به عقایدِ دیگران احترام بگذارید!/ شما باید به عقایدِ من احترام بگذارید! / تو حقّ ِ انجامِ این کار رو نداری، چون به عقایدِ من توهین می‌کنی!

خیلی اوقات این جمله طرف مقابل را قانع می‌کند. انگار که واقعاً گزاره‌ی درستی باشد امّا، برخلافِ چیزی که به صورتِ غیرمستقیم و مستقیم تبلیغ می‌شود، این جمله یک مغالطه‌ی واضح است.

احترام برای انسان‌هاست، نه ساخته‌های ذهنیِ آن‌ها. احترام یک عملِ اخلاقی است و اخلاق هم صرفاً در چهارچوب روابطِ انسانی معنا پیدا می‌کند. از طرفی عقیده ساخته‌ی انسان‌ها است، نه جزوی از وجودشان. همان‌طوری که احترام گذاشتن به صندلی‌ای که یک انسان آن‌را ساخته کاری احمقانه است، احترام گذاشتن به عقیده‌ها و باورها و نقد نکردنِ آنها و عدم پرسش‌گری از آن‌ها نیز نه تنها قابل احترام نیست، بلکه باید و لازم است با آن مبارزه کرد.

عقاید تأثیرِ مهمّی در رفتارِ انسان‌ها با یکدیگر دارند و اگر به گذشته نگاه کنید، اکثرِ آن‌ها اشتباه بوده‌اند. تاریک‌ترین و فجیع‌ترین دوران‌های تاریخ بشریت از عقاید و باورهای احمقانه بوجود آمده است. پس عقاید و باورها را باید با پرسش‌گری و نقدِ بی‌رحمانه و بدونِ محافظه‌کاری به چالش کشید و آن‌را افشاء کرد تا دایره‌ی امنیت و پرسش‌ناپذیری دورِ آن از بین برود و فضا برای نقد و نظر منطقی و علمی و سالم ایجاد شود.

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک نویسنده

بازگشت به فهرست

هنرهای دیگر

نمادِ یادبودِ جان‌باختگانِ جنایتِ آمریکا در «العامریه» بغداد

ساعت چهار و نیم بامداد روز ۱۳ فوریه ۱۹۹۱ جنگنده «لاکهید اف-۱۱۷» آمریکا با دو موشک لیزری و نقطه زن، پناهگاه «العامریه» در بغداد را هدف قرار داد و تمامی افراد داخل آن در آتش سوختند. در این حمله اولین موشک به سقف پناهگاه اصابت کرده و موجب ایجاد حفره بزرگ در سقف می‌شود و موشک دوم نیز با ورود از این حفره به در ورودی طبقه اول که شش تن وزن و نیم متر قطر داشت اصابت می‌کند و در حالی که افراد داخل آن هنگام حمله در خواب بودند، درهای پناهگاه آتش گرفت و کسی نتوانست از آن خارج شود. همچنین امکان ورود به پناهگاه برای نجات نیز وجود نداشت. ۴۰۸ نفر در آتش سوختند. ۲۶۱ نفر از آنها زن و ۶۲ نفرشان کودک و خردسال بودند. کوچکترین قربانی یک نوزاد هفت روزه بود و هیچ اثری از او بر جای نماند.

بازگشت به فهرست

خداحافظی تزار با لشکریان

یک نگارگری بی‌نظیر از لحظهٔ خداحافظی تزار نیکلای دوم با گاردِ شاهنشاهی قزاق در ۱۵ مارس ۱۹۱۷

این نقاشی در سال ۲۰۰۴ توسط پاول ریژنکو کشیده شده و با نام "خداحافظی تزار با لشکریان"- Прощание Государя с войсками شناخته می‌شود. این نقاشی دقیقا امپراطوری را به تصویر می‌کشد که شکست خورده، همه چیزش را از دست داده و کسی چه می‌داند، چند صباح دیگر به عمرش باقی است! نقاشی، آن روزهای سرد ۱۹۱۷ و گارد قزاق تزار را به تصویر کشیده است که خسته اما هنوز به پادشاه وفادار مانده اند. در گوشه نقاشی میبینیم که یک قزاق به زمین سجده کرده، شاید خدایش این روز را عوض کند، درحالی که اشک در چشمان دیگر گاردیان حلقه زده است... تزار نیکلای دوم، آخرین تزار امپراطوری روسیه از خاندان رومانوف‌ها در ۱۵ مارس ۱۹۱۷ پس از ۳۰۴ سال حکمرانی خاندان رومانوف‌ها بر قلمرو پهناور روسیه، در شهر پتروگراد(سنت پترزبورگ) قدرت را از دست داد و چندماه بعد نیز انقلاب کبیر اکتبر روسیه به پیروزی رسید.

بازگشت به فهرست

ذهنِ پرسش‌گر

اثری از: مایکل آلفونو، مجسّمه‌سازِ معاصرِ آمریکایی/ سبک: سوررئال/ فلسفی

هدف درکارهای این مجسمه‌ساز تعمیقِ نگاهِ مخاطب از سطح به ژرفا است.

بازگشت به فهرست

ساختِ اثر هنری با قاشق و چنگال

کاری از Amaru Limachi

نمادی از اوجِ خلاقیّت و زیباییِ هنری

بازگشت به فهرست

علف، گوُر را مَحو می‌کند؛ زمان، دَرد را؛ باد، زَدّ ـ پای رفتگان را... (میخائیل شولوخف/ دُنِ آرام)

عکس هنری اثر: نسرین میر