نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِنو

ARZHANG

ارژنگ

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، شمارهٔ ۱۷، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۰

این سالِ نو/ ای هم‌میهن،/ از آنِ توست/ آفریدهٔ توست؛/ بیش از آن‌که زاییدهٔ زمان باشد./ و تو، در این سالِ نو،/ بهترین را بَرگُزین از زندگی،/ و آن را به نَبَرد هدیه کُن. (پابلو نِرودا)

با آثاری از:

ن.ابراهیمیان / خ.استفانیا / م.ا.ثالث / ا.ه.افتخاری‌راد / ش.اقبال‌زاده / امید / م.اوجی / ب.برشت / ف.پادیاب‌فومنی / ع.م.جابری / ش.حسنی / د.جلیلی / س.م.حسینی / ب.حمیدی / م.خلجی / م.خلیلی / خ.درمنکی / ع.دستغیب / م.رشیدی / آ.زیس / پ.شهریاری / س.ع.صالحی / ا.طبری / ه.عباسی / ب.فراهانی / م.فیروزیان / ا.کابلی / م.گل‌آرا / م.ر.لطفی / ب.مطلب‌زاده / س.منتظری / پ.موسوی / ش.موسوی‌زاده / م.مهرآور / ن.میر / س.ع.میرافضلی / ب.نجدی / م.یاقوتی / ع.یزدانی / م.یزدانی و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل/ سال دوّم/ شمارهٔ ۱۷/ فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۰

زیر نظر شورای دبیران

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

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

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

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

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

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

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

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

مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com

مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین ارژنگ : www.mahnameh-arzhang.com

گرامی باد اول ماه مه، روزجهانی کارگر ، روز همبستگی کارگران و زحمتکشان ایران و جهان

برای رهایی از ستمِ سرمایه و طرد نئولیبرالیسم حاکم

فهرست

سرسخن/شورای دبیران ۴

مقالات ۶
ایماژ در هُنر – حقیقتِ هنری/آ.زیس-ک.م.پیوند ۷
رابطهٔ دیالکتیکی آزادی، استقلال، عدالتِ اجتماعی/پ.شهریاری ۱۴
تصویر- طرح – شعر/ع.مجتهدجابری ۱۷
سعدی و تاثیرِ وی بر موسیقی/م.ر.لطفی ۱۹
سئوالاتِ امتحانی "مهدی اخوان ثالث" در دانشگاه تهران/م.اخوان ثالث ۲۱

نقد و معرفی ۲۳
گزیده‌ای از اتوبیوگرافی منصور یاقوتی/ارژنگ ۲۴
نمایهٔ برخی از آثار منصور یاقوتی ۲۷
چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه/م.یاقوتی ۲۸
نقدی بر داستانِ بلند "چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه"/ا.طبری ۲۹
«آیریلیق!»/ب.مطلب‌زاده ۳۴
"همسایه‌ها" نوشتهٔ احمد محمود/ع.غلامی-ا.ه.افتخاری‌راد ۴۱
خوانشی از «خانه‌روشنان» هوشنگ گلشیری/خ.درمنکی ۵۲
نظرات جنجالی عبدالعلی دستغیب و دغدغهٔ دیده‌شدن!/ع.دستغیب ۵۹
ترس از فراموش شدن/ف.پایاب فومنی ۶۱
نقدی بر فهمِ ایرانی از مسائلِ افغانستان/م.نوروزی ۶۵
بلبِشو در بازار نشر و ترجمهٔ ایران/امید ۶۸
۱- نقدِ کتاب "صدای سخنِ عشق"/م.رشیدی ۶۹
۲- ترجمهٔ دورریختنی روح القوانین/م.خلجی ۷۰
۳- دارودستهٔ اسمایلی/م.گل‌آرا ۷۲
بررسی و تحلیل عناصرِ داستانی مدیر مدرسه جلال آل احمد/ن.ابراهیمیان ۸۰
مانیفستِ ضدّ سرمایه‌داری/آ.کالینیکوس-ن.زرافشان ۱۰۱
تَلخوُن/ص.بهرنگی ۱۰۲
راه رفتن روی پُل/ف.تنکابنی ۱۰۳
دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۵ اردیبهشت ۱۴۰۰ ..... ۱۰۴
یکصد و ده نامه از دو سیمین به شاعرِ لحظه‌ها/م.اوجی ۱۰۶
پیش‌گفتار کتاب یکصد و ده نامه از دو سیمین/م.اوجی ۱۰۷
سرقتِ هُنری یا تضمینِ موُسیقایی؟/م.فیروزیان ۱۱۱

پادها و پادبودها ۱۱۲
محمدرضا لطفی-۳/ش.موسوی زاده ۱۱۳
برگ‌های بهارِ آفتابی – خاطره‌ها – ۶/ع.توده-ب.مطلب‌زاده ۱۲۹
یک قرن پس از وقایع‌نگار انقلاب اکتبر/خ.استفانیا-م.یزدانی ۱۳۴

گفت وگو ۱۳۸
«فارسی‌خط»/ا.کابلی-پ.موسوی ۱۳۹
کرمانشاهی، یعنی ادبیّات، فرهنگ و فولکلور/ش.اقبال زاده ۱۵۰
جنبشِ چریکی با اشتباهاتِ تاکتیکی روبه‌رو بود/ب.فراهانی ۱۶۱
اظهارات ضدّ نئولیبرالی آقای فسادستیز!/س.م.حسینی ۱۶۶

ادبیات ۱۸۵
شَرارهٔ مَغرور/احسان طبری- امید ۱۸۶
کرتکه و دمنکه/ب.حمیدی ۱۹۸
بر بالِ رویا!... /ب.مطلب‌زاده ۲۰۱
چوخه و مارها/ع.مجتهدجابری ۲۰۳
تراژدی/ع.مجتهدجابری ۲۰۵
به همین سادگی/ع.یزدانی ۲۰۸
عروسکِ چشم‌ذغالیِ من و... /ن.میر ۲۱۰
سایهٔ مرگ/س.منتظری ۲۱۳

شعر وشاعران ۲۱۵
چند شعر از دفتر "واقعیّت رویای من است"/ب.نجدی ۲۱۶
برای پرویز شهریاری/م.خلیلی ۲۱۸
مانیفست/ب.برشت-ا.طبری ۲۱۹
فروردینِ درخت/س.ع.صالحی ۲۲۱
وقت خواندن است/ع.مجتهدجابری ۲۲۲
سه سرودهٔ کارگری از علی یزدانی ۲۲۴
اوّلِ ماهِ مه/ع.یزدانی ۲۲۴
موج بفکن/ع.یزدانی ۲۲۵
ما کارگران/ع.یزدانی ۲۲۶
در فرهنگِ واژه‌ها/م.مهرآور ۲۲۷
تا رویشِ اُمید/م.مهرآور ۲۲۸
ای اُمیدِ دل‌گُشا/ه.عباسی ۲۲۹
طعمِ خورشید.د.جلیلی ۲۳۰
امروز نامَدَم!/ش.حسنی ۲۳۱
خبر دارم... /س.ع.افضلی ۲۳۳

گوناگون ۲۳۴
کانون نویسندگان ایران ۵۳ ساله شد ۲۳۵
برگزیدگان جایزه «شاملو» تقدیر شدند ۲۳۷
در جایزه شعر خبرنگاران: ۲۳۹
به عالی‌جناب پاپ کِلِمِنت، جانشینِ خودخواندهٔ مسیح! ۲۴۲
به یاد توماس سانکارا، چه‌گوارای آفریقا ۲۴۴
اوبونتو (UBUNTU) یعنی "من هستم، چون ما هستیم!" ۲۴۵

سرسخن

مردمِ ایران خواهان آغازِ واکسیناسیونِ فوری، عمومی و رایگان هستند!

یکی ارژنگِ رَنگارنگ بُگشوده است وُ در دفتر
نوشته نامِ نامیِ تکامُل را به خطِّ زَر
- احسان طبری/ بیتی از شعر بلند "تاریخ" -

پس از انتشارِ بی‌وقفهٔ شانزده شماره ماه‌نامهٔ ارژنگ از آبان ۱۳۹۸ تا اسفند ۱۳۹۹؛ چنان‌که در شمارهٔ پیش وعده دادیم، اینک نخستین شماره از این "ارژنگِ رنگارنگ" را در قالبِ دوماه‌نامه در سال نوی شمسی می‌گُشاییم و آن‌چه در پیش‌رو دارید، مطالبی ادبی، هنری و اجتماعی است که با تلاش جمعی از یاران برای این شماره فراهم آمده است. دوماه‌نامهٔ ارژنگ ازین پس در هفتهٔ نخست از ماه‌های زوج سال شمسی در دسترس خوانندگان خواهد بود و خواهیم کوشید در سرسخن به سیاقِ شماره‌های پیش حتما اشاره‌ای هرچند گذرا به عمده‌ترین مشکلات جاری که جامعهٔ ایران با آن‌ها دست به گریبان است، داشته باشیم. کم‌ترین هودهٔ این اشارات در این است که اگر روزی افرادی از نسل‌های آیندهٔ میهن شماره‌ای از ارژنگ را ورق می‌زنند، بدانند در زمان انتشار نشریهٔ ارژنگ، جامعهٔ ایران در چه شرایطی می‌زیسته و با کدام دشواری‌های تاریخی، اقتصادی و اجتماعی روبرو بوده است.

وقتی از "جامعه" صحبت می‌کنیم یعنی به مجموعه‌ای شامل "حکومت" و "مردم" اشاره داریم، چنان‌که وقتی سخن از نظام یا فرماسیون اقتصادی و اجتماعی است، دربارهٔ مجموعه‌ای شامل شیوه تولیدی، نیروهای مولّده و مناسبات اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی و حقوقی افراد جامعه حرف می‌زنیم نه از دولت، رژیم یا حاکمیت که هریک مفهومی جدا و متفاوت از نظام یا حکومت دارند. دو نموداری که می‌بینیم حکایت از دو معضلِ مهمی دارد که هم‌اکنون جامعهٔ سرمایه‌داری ایران را به خود مشغول داشته و دارد. بدیهی است که در این میان بیشترین فشارها و بزرگ‌ترین آسیب‌ها به اقشار وطبقات میلیونی کارگران و زحمتکشان وارد می‌شود، امّا در لاینحل ماندن و یا تشدید اوج‌گیری انتشار ویروس کرونا که به شاخص "هر سه دقیقه یک قربانی!" و آمار سه رقمی بازگشته‌ایم، هم حکومت در قبال تصمیماتِ نابخردانه و تعلّل در اجرای وظایفِ قانون اساسی خود مقصر است و هم آن اقشاری از مردم که در نوروز۱۴۰۰ با انجام ۱۲۳ میلیون سفر نوروزی رکورد آمار چهل ساله اخیر را شکستند و ما در

سرسخن شمارهٔ قبل پیش‌بینی کردیم که "با در پیش‌بودن سفرهای نوروزی اقشارِ "چوخ‌بختیار"، باید منتظر افزایش آمار مرگ و میر هموطنان بود." گرچه می‌دانیم این رفتار محصول بی‌اعتمادی مدلّلِ مردم به حکومت است. به دو نمودار فوق و حوزهٔ مسئولیت حکومت برگردیم.

۱- در زمینهٔ مقابله با ویروس کرونا به ویژه گونه‌های جهش یافته با سرعت انتشار ده برابری، این واقعیتی تلخ است که در بین مقامات و مسئولین از ابتدا ارادهٔ جدی وجود نداشت و هم اکنون نیز ندارد. در بدترین حالت اظهارات سال گذشته امام جمعه مشهد است که گفت "شیوع ویروس کرونا هرچند مشکلاتی به بار آورده، اما برای ایران یک نعمتِ فوق‌العادهٔ خداست !" (که خودش نیز هم‌اکنون مبتلا شده)، و در بهترین حالت، توجه نیم‌بندِ دولت به برخی از توصیه‌های کارشناسان است که ضمن مقصّر معرفی‌کردن مردم!، فرمانِ تعطیلی شهرهای سیاه و قرمز را صادر می‌کند، در حالی‌که می‌دانیم صِرفِ اعلامِ تعطیلی و قرنطینهٔ شهرها بدون افزایشِ تستِ بیماریابی و آغاز واکسیناسیون فوری، عمومی و رایگان دردی را دوا نخواهد کرد و آزموده را آزمودن خطاست! همهٔ این‌ها یعنی این‌که جامعهٔ ایران (نه حاکمیت و نه مردم) هنوز عمقِ خطر و فاجعه را درک نکرده‌اند و یا اطلاع ندارند که از بیش از سه میلیون نفر قربانی کرونا در جهان، دو میلیون نفر متعلق به سال اول و یک میلیون قربانی مربوط به سه ماهه اخیر بوده و در حال حاضر ده درصد از بستری شدگان فوت می‌کنند. در این میانه نیز گویا یک نفر هم به **سعید نمکی**، وزیر بهداشت بی‌نمک دولت مستعجل به‌شوخی گفته که "فقط شما شایستهٔ پست ریاست‌جمهوری هستی!" چون این روزها در رسانه‌ها به‌جای دغدغهٔ سلامت مردم ایران، بیش‌تر "غصّه" یک نفر! را می‌خورد و به‌شکل تهوّع‌آوری مَجیز می‌گوید و مُغازله می ورزد...

۲- در مورد واکسیناسیون اعم از واردات یا ساخت واکسن، به دلیل عدم شفافیتِ مسئولان که به بی‌اعتمادی عمومی دامن زده، حرف و حدیث فراوان است. از قیمت هر دوز واکسن فایزر در بازار سیاه تا سی‌میلیون تومان گرفته تا این سخن رییس خانهٔ‌پرستار که می‌گوید: "اگر ریگی در کفش مسئولان نبود، آمار واکسیناسیون را شفاف اعلام می‌کردند!". و اما "واکسن رایگان نخواهد بود!": این محتوای پیام آشکار تصمیم نابخردانهٔ روحانی مبنی بر اجازهٔ واردات واکسن به بخش خصوصی بود که ضمن غیرعملی ومغایر بودن آن با مقررات سیستم توزیع جهانی واکسن میان دولت‌ها موسوم به "کواکس"، واکنش محمود صادقی، نمایندهٔ پیشین مجلس را برانگیخت تا با صراحت بگوید: "آقای روحانی! خجالت بکشید! واکسن کرونا در نئولیبرال‌ترین اقتصادهای دنیا [هم] به سوداگری بخشِ خصوصی واگذار نشده است!"...

۳- در ماه‌های پیش‌رو، اگر برآیند تصمیمات مقامات و مسئولین و رفتار مردم مثبت نباشد، با توجه به تورّمِ نزدیک به پنجاه درصدی که در نمودار مقایسه‌ای فوق می‌بینیم و ادامهٔ تحریم‌های ظالمانهٔ آمریکا، جامعهٔ ایران با وضعیتِ دشوارتری روبرو خواهد بود و ضمن افزایش مرگ و میرها، شاهد پرتاب‌شدن جمعیتِ بیش‌تری از اقشار مزدبگیر به دایرهٔ فقرِ مطلق خواهیم بود. از قرار اطلاع، تشکل‌های کارگری و دانشجویی و انجمن های صنفی فرهنگیان و بازنشستگان اعلام کرده‌اند که در روز **جشن اوّلِ ماهِ مه**، روز همبستگی‌جهانی‌کارگران وزحمتکشان با مطالبهٔ **"واکسیانسیون فوری، عمومی و رایگان"** به میدان خواهند آمد.

به‌هر حال در نیم‌قرنِ اخیر شاید هیچ پدیده‌ای جز همه‌گیری پاندمیک ویروسِ کرونا در عصر حاضر نمی‌توانست این‌چنین نقاب از چهرهٔ کریه نظامِ بربریت سرمایه‌داری و نئولیبرالیسمِ بورژوایی از هر نوع‌اش در ایران و جهان برگیرد و ماهیتِ پلید و ضدبشری آن‌را برملا سازد.

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به نمایه

مقالات

ایماژ در هُنر – حقیقتِ هنری

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

(بخش پنجم از فصل دوم کتاب: پایه های هنرشناسی علمی)

اهمّیتِ شناختی و استه‌تیکِ ایماژ، به عنوان ناقلِ اندیشه‌ها، به میزان حقیقتِ نهفته در آن و قدرتِ بیانیِ این حقیقت بستگی دارد. حقیقی بودنِ آثارِ هنری به درست بودنِ فاکت‌ها و حوادثِ خاصّی که نشان داده می‌شود وابسته نیست. در هنر، از الگوی خاصّی باید پیروی کرد. چه بسا اتفاق می‌افتد که یک نقّاش، واقعیاتِ زندگی را دقیقاً به همان صورتی که هستند نمایش می دهد، یا یک بازیگر در روی صحنه، همان‌گونه رفتار می‌کند که در زندگی رفتار می‌کند. اما ایماژ یا شخصیتی که می‌آفرینند، قانع کننده به نظر نمی‌رسد یا کاذب از آب در می‌آید. از سوی دیگر، یک هنرمند ممکن است افسانه‌هایی بنویسد درباره چیزهایی که در طبیعت وجود ندارند امّا در عین‌حال، شخصیت‌هایی خلق کند که عمیقاً رئالیستی هستند، از لحاظِ هنری قانع‌کننده‌اند و با زندگی تطابق دارند.

این اختلاف بین حقیقتِ هنری و واقعیت‌های مشخّص در شکلِ مادّیِ آن‌ها، مدت‌هاست هم در استه‌تیکِ ماتریالیستی پذیرفته شده است، و هم در استه‌تیکِ ایده‌آلیستی. اما ماتریالیست‌ها و ایده‌آلیست‌ها از این مقدمه مشترک نتایجِ کاملاً متضاد گرفته‌اند.

علمای استه‌تیکِ ایده‌آلیست معتقدند که حقیقتِ هنری، اساساً از حقیقتِ زندگی واقعی متفاوت است و از اصلِ قدیمیِ وجود دو حقیقت –حقیقتِ زندگی و حقیقتِ هنر–، تفسیر استه‌تیکِ خاصّ ِ خود را ارائه می‌دهند و چنین نتیجه می‌گیرند که هنر از حقیقتِ زندگی پیروی نمی‌کند و هنرمند، مستقل از واقعیت است. استه‌تیکِ ماتریالیستی رودررو قرار دادن حقیقتِ زندگی و حقیقتِ هنر را قاطعانه ردّ می‌کند و بر آن است که حقیقت دوتا نیست، بلکه یکی است. حقیقتِ هنری، حقیقتی است که از خودِ زندگی گرفته شده و با افزارِ هنری بیان شده است.

استانیسلاوسکی می‌نویسد حقیقت روی صحنه باید اصیل و دست نخورده باشد ولیکن لازم است از همه جزئیاتِ غیرضروری روزمره پیراسته گردد. این حقیقت باید از لحاظِ انطباق با واقعیت قانع‌کننده باشد و اما به کمکِ تخیّلِ خلّاقِ هنرمند، شکلی شاعرانه به خود بگیرد. "جزئیاتِ غیرضروری روزمره" عواملِ خاص و اتفاقی هستند. این عوامل جنبه‌های عامّ و کلّی را در ابهام نگه نمی‌دارند و ما را از دریافتِ آن‌چه اساسی و ماهوی است، باز می‌دارند. همان طوری که بنیان‌گذارانِ استه‌تیکِ ماتریالیستی بارها تاکید کرده‌اند، هنر برای این‌که کمک کند انسان حقیقتِ عمیقِ زندگی را دریابد، واقعیت را با تحقق بخشیدن به امکاناتِ نهفته در آن بازآفرینی می‌کند.

ارسطو (Aristotle) درکتاب دربارهٔ هنرِ شعر (On the Art of Poetry) تاکید می‌کند: "وظیفهٔ شاعر توصیفِ آن‌چه اتفاق افتاده است نیست، بل‌که توصیفِ چیزی است که ممکن است اتفاق بیفتد، یعنی توصیفِ چیزی که احتمالاً یا ضرورتا اتفاق خواهد افتاد." به عبارت دیگر، حقیقتِ هنری صرفاً چیزی را که وجود دارد بیان نمی‌کند، بل‌که چیزی را بیان می‌کند که به عنوان تجلّی قوانینِ تغییرناپذیرِ زندگی می‌تواند وجود داشته باشد. حقیقتِ نهفته در ایماژِ هنری نتیجه تیپ سازی است. بدونِ تعمیم، هنر نمی‌تواند با زندگی تطابق داشته باشد. انطباقِ ناتورالیستیِ ایماژ با واقعیت سبب می‌شود معنی عمیقِ حقیقت کنار گذاشته شود؛ حقیقت از دست می‌رود و تقلیدِ حقیقت باقی می‌ماند.

در تمرینِ اجرای نمایشنامهٔ زنگ‌های کرملین (The kremlin Chimes) اثر نیکولای پوگودین (Nikolia pogodin) در تئاتر هنری مسکو، طرز مطالعه‌کردنِ لنین به گونه‌ای بازسازی شده بود که تا آخرین حدّ ممکن با اصل تطابق داشت. نمیروویچ دانچنکو دستور داد همه وسایلِ اضافی که به این تطابق کمک می‌کرد، یکی بعد از دیگری حذف شود. او با حیرتِ همکاران خود روبرو شد و بنابراین توضیح داد که آنچه او نیاز دارد، طرزِ مطالعه لنین نیست، بل‌که خودِ لنین است. دقّتِ ناتورالیستی آرایشِ صحنه مانع از آن می‌شد که او ماهیّتِ حقیقی شخصیتی را که خلق می‌کرد، در یابد. وفاداریِ مبالغه‌آمیز نسبت به اصل، او را از حقیقت دور می‌ساخت.

در هنر شخصیت‌ها مهم‌تر از جزئیاتِ واقعی هستند. لسینگ (Lessing) می‌نویسد بروزِ اَعمالِ یک‌سان از شخصیت‌های متفاوت ممکن است و منطقی باشد، به این دلیل او در هر اثر هنری به اَعمالِ فردی یک شخصیت یا به واقعیت‌های فردی اهمّیتِ زیادی نمی‌داد، بل‌که فقط اعمال یا واقعیت‌هایی را مهمّ می‌شمرد که ماهیتِ یک شخصیت را بیان می‌کردند. اگر شخصیت‌ها خوب پرورانده شوند، اَعمالی که به صورتِ طبیعی از ماهیتِ آنان نشأت می‌گیرند، با زندگی تطبیق خواهند کرد. حقیقتِ هنری وقتی تحقق می‌یابد که شخصیت‌ها در یک اثرِ هنری، دقیقاً همان‌گونه رفتار کنند که در زندگی واقعی در شرایطِ مشابه رفتار می‌کردند.

آخرین فصلِ زمین نوآباد اثر میخائیل شولوخوف، بر روی خواننده تاثیر عمیقی باقی می‌گذارد. در این قسمت، خواننده همراه نویسنده از قهرمانانِ تراژیکِ داستان

خداحافظی می‌کند، در حالی‌که رنجی تحمّل‌ناپذیر بر روحِ او سنگینی کرده است. در واقع، نویسنده نمی‌تواند از خود نپرسد آیا او نمی‌توانست ناگولنوف و داویدوف را زنده نگه‌دارد و برای طرحِ اصلی داستان، پایانی متفاوت انتخاب کند تا کم‌تر سنگ‌دلانه و "ظالمانه" باشد؟ شاید نویسنده دیگری می‌توانست چنین کاری بکند، ولی شولوخوف، رئالیستِ نیرومندی که هرگز از حقیقتِ زندگی منحرف نمی‌شود، نمی توانست به چنین کاری دست بزند.

پیروی صادقانه از حقیقتِ زندگی، مبنای ایماژ یا شخصیتِ رئالیستی است. امّا یک شخصیتِ هنری از نوعی استقلالِ نسبی نیز برخوردار است و از الگوی منطقیِ خاصّ پیروی می‌کند. یا به قول ولادیمیر کارولنکو(Vladimir Korolenko) ، نویسنده برجسته روسی "زندگی ارگانیکِ خاصّ خود را دارد". این زندگی ارگانیکِ شخصیتِ هنری از جمله در این واقعیت تجلّی می‌یابد که کشفِ حقیقتِ درونی زندگی و انگشت گذاشتن بر معنای درونی پدیده‌ای که در هنر نشان داده می‌شود، در موارد بسیار ایجاب می‌کند که شباهتِ ظاهری آن‌ها کنار گذاشته شود.

شیلر، دون کارلوسی (Don Carlos) را خلق کرد که جوان و خوش‌اندام بود، در حالی‌که خودِ دون کارلوسِ تاریخی کوتوله‌ای بیش نبوده است. با این‌حال شیلر از حقیقتِ اساسی تخطّی نکرد او خصایصِ اتفاقی شخصیتِ مورد بحث را نادیده گرفت و بر مهم‌ترین خصیصه او -یعنی نفرتِ او از استبداد- تاکید نمود.

حال به توصیفی از پوشکین در منظومه یوگنی آنیگین برگردیم: "مَهمیزهای زنگ‌دارِ گاردهای سواره‌نظام". شاعر خود یادآوری می‌کند که این توصیف دقیق نیست زیرا که افسرانِ سواره‌نظام به پاشنه پای خود مَهمیز نمی‌بستند. با این‌حال او از پیروی از حقیقتِ واقعی خودداری می‌کند، عبارتِ فوق را شاعرانه تلقّی می‌کند و معتقد است هر جا شعر هست، حقیقت نیز وجود دارد.

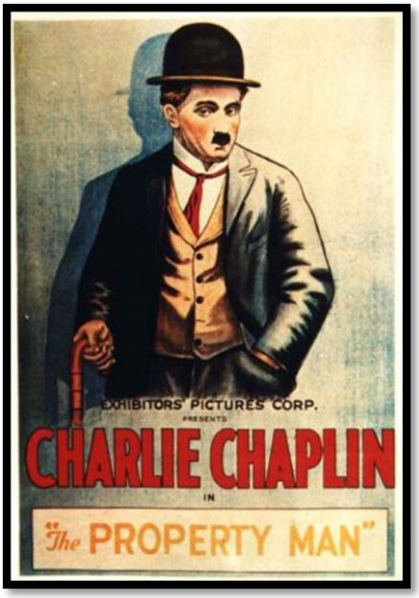
در فیلم رَزمناوِ پوتِمکین، صحنه معروفی که با عنوان "یک پارچه برزنتی محکومین به اعدام را جدا می‌کند" شروع می‌شود، از قدرتِ بیانی بی‌نظیری برخوردار است. سرگئی آیزنشتاین این صحنه را ایماژی از یک پارچه بسیار بزرگ تلقّی می‌کند که بر چشمانِ محکومین بسته می‌شود، یا ایماژی از یک کفنِ بزرگ که بر روی گروهی از افرادِ زنده انداخته می‌شود. با این‌حال، در زندگی واقعی پارچه برزنتی هرگز برای پوشاندنِ محکومین به‌کار نمی‌رود، بل‌که از این پارچه استفاده می‌شود تا خون از عرشه کشتی به بیرون درز نکند. مشاورِ نظامی آیزنشتاین از او خواست با نشان دادن این بی‌اطلاعیِ عُریان، خود و سایر فیلم‌سازان را آلتِ مسخره دیگران قرار ندهد و اجازه ندهد این تحریفِ آشکارِ زندگی روی کشتی به معرض نمایش گذاشته شود؛ امّا آیزنشتاین در این قسمت آگاهانه از واقعیت دوری جُست بی‌آن‌که زندگیِ واقعی را به تحریف بکشاند: این صحنه آکنده از معانیِ عمیق، سمبولیسم و کشمکشِ عاطفی است.

دیدرو (Denis Diderot) در دفاع از حقیقی‌بودنِ هنر می‌نویسد: "همه کمپوزیسیون‌های هنری شایانِ تمجید، از همه جهات و در همه موارد با طبیعت تطبیق می‌کند؛ کافی است بتوانیم بگوییم: من این پدیده را

ندیده‌ام ولیکن وجود دارد."

بعد از ۲۰۰ سال این کلمات هنوز به قوّتِ خود باقی هستند. صحنه همراه با پارچه برزنتی در فیلم آیزنشتاین نه‌تنها اعتمادِ تماشاگران را از او سلب نکرد، بل‌که همه تماشاگران شدیداً تحتِ تاثیر حقیقتِ درونیِ حوادثی قرار گرفتند که در جلوی دیدگان آنان به نمایش درمی‌آمد. (۱)

هیپولیت کاستی (Hippolyte Castille) ، نویسنده فرانسوی، بالزاک را سرزنش می‌کند که فقط از نظر تصویرِ صحنه‌ها، تزئیناتِ داخلی، لباس‌ها، و نظایر آن‌ها نویسنده‌ای معتبر است، ولی وقتی به ترسیمِ شخصیّتِ آن می‌پردازد، حقیقت‌جویی را به دستِ باد می‌سپارد. به نظر کاستی، شخصیت‌های بالزاک موجوداتی استثنایی هستند که در زندگیِ واقعی نمی‌توان نظایرِ آن‌ها را پیدا کرد، و معتقد است وقتی بالزاک به توصیفِ یک سیاست‌مدار می‌پردازد، ریشلیوی را ناقص‌الخلقه تصویر می‌کند، وقتی هنرمندی از قلم او جاری می‌شود میکل آنژ را تحت الشعاع قرار می دهد. امیل زولا در حاشیه‌ای که به این انتقاد نوشته است، بالزاک را هومر-بالزاک نامیده است و ادعا کرده است که هر چیزی در آثار او در مقیاس عظیم و هومری تصویر شده است و قهرمانانِ او بزرگ‌تر از قهرمانانِ واقعی هستند. زولا ضمن این‌که از نبوغ بالزاک تمجید می‌کند و او را شکسپیرِ ادبیاتِ فرانسه می‌نامد، به تبعیت از تئوری ناتورالیستی خود در زمینه هنر، برخوردِ خلّاقِ بزرگ‌ترین رئالیستِ فرانسه را به بادِ انتقاد می‌گیرد و آن را مانع تصویرِ حقیقیِ زندگی می‌داند.



نیازی نیست یادآوری کنیم که این سرزنش‌ها نامربوط و بی‌جا هستند. درست است که بالزاک مقیاس پدیده‌هایی را که نشان می‌داد بزرگ می‌کرد، ولی با وجود این، آثارِ او تطابقِ خود را با زندگی از دست نمی‌دادند زیرا که حسّ ِ تناسب هرگز از ذهن او دور نمی‌شد. سخنان دیدرو درباره هومر، در مورد بالزاک نیز کاملاً صدق می‌کند. دیدرو می‌گوید: بگذار مخلوقاتِ فانیِ او صخره ها را از زمین

بَرکَنَند، زیرا که خدایانِ او در کوه‌ها پرسه می‌زنند .

اکنون از آن تاریخ تقریباً یک قرن می‌گذرد، ولی هنوز هم درباره حقیقتِ زندگی و حقیقتِ هنر به نظرات مشابهی برخورد می‌کنیم؛ گاهی کلامِ شاعرانه با کلامِ معمولی، و منطقِ هنر با منطقِ گفتارِ عادی یکی گرفته می‌شود. طرفداران این نظریات غالباً متوجه نیستند که در گفتارِ عادی، مضامین معمولاً مستقیم و بی‌واسطه بیان می‌شوند، در حالی‌که گفتارِ شاعرانه، تصویری و آکنده از ایماژ، ظرافتِ معنی و استعاره است. در این گونه موارد، زبانِ ایماژدارِ هنر به سطحِ زبانِ مستقیم ارتباطِ عادی انسان تقلیل می‌یابد و در این صورت نمی‌توان توضیح داد که چرا مثلاً، در تراژدی گوته، فاوست سعی می‌کند جوانیِ خود را حفظ کند، هاملت با شَبَحِ پدر خود صحبت می‌کند، یا قهرمانان پرنده آبی مترلینگ به قلمروِ تاریکی پا می‌گذارند. از این سخن نباید چنین نتیجه گرفت که هنرمند بایستی واقعیاتِ تاریخی، اوضاعِ واقعی و جزئیاتِ زندگی روزمره را نادیده بگیرد. در واقع هنرمند باید با دقّت، تمام این جنبه‌ها را در نظر داشته باشد، امّا هنر، زندگی را نه تنها مطابق قوانینِ زندگی، بل‌که همچنین مطابق قوانینِ طبیعتِ اساسی خود بیان

می‌کند. وقتی ساوا مامونتو (Savva Mamontov) ، حامی هنرِ معروف روسی، از آندرس زورن (Anders Zorn)می‌پرسد چرا بلوزِ پرتره‌ای که از او کشیده دکمه ندارد، زورن جواب می‌دهد: "من یک هنرمندم نه یک خیاط". در گفتارهای عادی روزمره، جزئیات و کلمات، معانیِ روشنی دارند، در حالی‌که در هنر، این جزئیات و کلمات معانی کاملاً متفاوتی پیدا می‌کنند و مورد تفاسیرِ گوناگون قرار می‌گیرند.

برای رسیدن به حقیقت هزاران راه وجود دارد. هنر به علت این‌که با واقعیاتِ خودِ زندگی یکی نیست، قراردادهایی (Convention) را پذیرا می شود. با این حال، در طول تاریخ هنر، سوء استفاده یا استفاده غلط از این قراردادها به پیدایش پدیده‌های ضدّ رئالیستی کمک کرده است. این سخن، هم در مورد تئاتر منحطِ قبل از انقلابِ روسیه صادق است، و هم در مورد بسیاری از جنبه‌های مدرنیسمِ معاصر در دنیای غرب. مخالفت استه‌تیکِ رئالیستی با گرایش‌های فرمالیستی به این معنی نیست که استفاده از قراردادها را دربست مردود می‌شمارد.

در این‌جا لازم است حدودِ استفاده از قراردادها را دقیقاً روشن کنیم:

قرارداد مفهومی است که از آن تفاسیرِ زیادی به عمل آمده است. در معنای وسیعِ این مفهوم، وسیله‌ای است که برای همه اشکالِ هنر ضرورت دارد. هنر، منظره واقعی سواحلِ رودخانه های وُلگا یا اُکا (Oka)نیست، بل‌که مناظری است که توسط لِویتان (Levitan) و پولِنوف (Polenov)

تصویر شده‌اند. مِه‌های لندن هنر نیستند، بل‌که هنر، تصاویر تِرنِر (Turner) است از این مِه‌ها که در واقع آن‌ها را به شهرت رسانده است. با وجود این، قلمِ لِویتان، پولِنوف، یا تِرنِر، چنان تاثیر قانع‌کننده‌ای در ما باقی می‌گذارد که به قولِ پوشکین حاضر می‌شویم ایماژهای واقعیت را به جای خودِ واقعیت بپذیریم. ما حاضریم گذشتِ ۱۰ سال را در فاصله بینِ دو پرده یک نمایشنامه قبول کنیم. ما به این‌که سرگئی باندارچوک (Sergei Bondarchuk)در فیلم سرنوشتِ یک انسان حوادثِ چند سال را در ۹۰ دقیقه خلاصه می‌کند، اعتراض نمی‌کنیم. ما بسته به این‌که در هنر به زندگیِ چه کسی می‌اندیشیم -کارمنِ (Carmen) رابنسون کروزوئه، یا داویدوف و بابا شچوکار (Grandad Schukar)، قهرمانانِ میخائیل شولوخوف-، گریه می‌کنیم یا می‌خندیم. وقتی با "مردِ بی‌نوا"ی چارلی چاپلین که تاثیرِ عاطفی او نیرومندتر از هر شخصِ واقعی است روبه‌رو می‌شویم، مشکل می‌توانیم از خندیدن یا گریستن خودداری کنیم.

همه این مثال‌ها به روشن‌شدن نقشِ قراردادها در هنر کمک می‌کنند. به استثنای معماری و هنرهای کاربردی -که اصولِ هنری را با جنبه‌های مصرفی در هم می‌آمیزند-، هر شکلِ هنری انعکاسِ واقعیت است، امّا نه خودِ واقعیت. نفیِ این واقعیت، به یکی پنداشتنِ عامیانه هنر و واقعیت، به کنار گذاشتن تفسیرِ ایدئولوژیک و استه‌تیکِ مصالحی که از زندگی گرفته می‌شوند، و خلاصه به ناتورالیسم منجر می‌شود. علاوه بر این، لازم است به این مفهوم عامّ قراردادِ هنری و مفهومِ محدودتر آن، که نظامِ خاصّی از افزارِ توصیفی و بیانی است، تمایز قائل شویم.

در این مورد مهم‌ترین کلمه، کلمهٔ "افزار" است. قبلاً اشاره کرده‌ایم که هنرِ رئالیستی، زندگی را نه‌تنها در "اشکالِ خودِ زندگی"، بل‌که همچنین با توسّل به مبالغه، زشت‌نمایی، سَمبُل‌ها و غیره بازآفرینی می‌کند. در نمایشنامه چهارمین اثر کنستانتین سیمونوف، از قراردادهای گوناگونی استفاده می‌شود. قهرمانِ نمایشنامه مرتّب به گذشته برمی‌گردد و با دوستانِ مُرده‌اش ارتباط برقرار می‌کند. با این‌حال، هنگامِ مطالعه این نمایشنامه، این فکر خواننده را آزار نمی‌دهد که زمان نمی‌تواند از حال به گذشته برگردد، یا کسانی که زندگی را پشت سر گذاشته‌اند نمی‌توانند به زندگی باز گردند. در این نمایشنامه، تصویری رئالیستی از ماجرای زندگی یک فرد به نمایش گذاشته می‌شود. فردی قاطع در مقابل وجدانِ خود، خود را محاکمه می‌کند، درباره خود به تحقیق می‌پردازد، و برای خود رای صادر می‌کند. موضوع نمایشنامه سیمونوف و پیامِ کلی آن، شکلِ قراردادی این نمایشنامه را کاملاً توجیه می‌کند، و در واقع اندیشه نهفته در نمایشنامه، این شکل را به آن تحمیل می‌کند .

در تئاتر کابوکیِ (Kabuki) ژاپن، صحنه‌ها در زمانِ اجرا تغییر می‌کند: یک صحنه چیده می‌شود و صحنه دیگر جای آن را می‌گیرد. این وظیفه را شخصیت‌های به‌خصوصی بر عهده دارند که کورومبو (Kurumbo) نامیده می‌شوند، لباس‌های سیاه بر تن می‌کنند و با آنان چنان رفتار می‌شود که گویی نامرئی هستند. تماشاگر حتّی وجودِ آنها را "احساس نمی‌کند". کار آنان "مخفی" است، امّا در عین‌حال، این قراردادِ خاصّ، یکی از اجزای ارگانیکِ اجرای نمایش را تشکیل می‌دهد.

میزانِ استفاده از قرارداد در اشکالِ مختلفِ هنری متفاوت است. مثلاً در اُپرا و باله، افزارِ بیانی همیشه قراردادی هستند: در زندگی عادی، مردان و زنان اندیشه‌های خود را از راهِ آواز خواندن و رقصیدن به هم منتقل نمی‌سازند. در نمایش وضع کاملاً متفاوت است. ایماژهای نهفته در یک نمایشنامه، هم می‌تواند از طریق تقلیدِ عادی زندگی به تماشاگران منتقل شود، و هم از طریقِ قراردادها.

میزان استفاده از قراردادها و به‌جا بودنِ آن‌ها نامحدود نیست. متاسفانه بعضی از هنرمندان در استفاده از قراردادها زیاده‌رَوی می‌کنند و به خطا تصوّر می‌کنند که هرچه در یک اثرِ هنری از این قراردادها بیشتر استفاده شود، و هرچه هنرمند کمتر خود را مقیّد به تصویرِ مستقیمِ زندگی سازد، نوآوریِ او همان‌قدر بیشتر می‌شود. بدیهی است که این نظر، نظرِ صحیحی نیست؛ استفاده از قراردادها فی‌نفسه دلیلِ نوآوری نیست، همان‌طور که استفاده از تکنیک‌های عادیِ سنّتی الزاماً نشانه محافظه‌کاری نیست.

عُلَمای استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیست، قراردادها را افزارِ بیانی مهمّی می‌دانند که در هنرِ معاصر وسیعا به‌کار برده می‌شوند. به‌علاوه، آنان از این واقعیت حرکت می‌کنند که ندرتا به هنری برخورد می‌کنیم که یا زندگی را فقط در اشکالِ خودِ زندگی منعکس می‌سازند، و یا در بازآفرینیِ زندگی صرفاً از وسایلِ قراردادی استفاده می‌کنند.

ضمن این‌که برای قراردادها، به عنوان افزارِ بیان، اهمّیتِ عظیمی قائل هستیم، نباید این نکته را نادیده بگیریم که قراردادهای "صِرف" شکلی از هنرِ ضدّ رئالیستی هستند. نفوذِ وسیع روش‌های قراردادی به داخلِ هنر امری پذیرفتنی است، امّا نه تا بدان‌جا که جای حقیقتِ زندگی را بگیرند و اشاراتِ مبهم، سَمبُل‌ها و ساختارهای تجریدی را جانشینِ ایماژهای هنری

> به استثنای معماری و هنرهای کاربردی -که اصولِ هنری را با جنبه‌های مصرفی در هم می‌آمیزند- ، هر شکلِ هنری انعکاسِ واقعیت است، امّا نه خودِ واقعیت.

سازند. در این گونه موارد، قراردادها خصلتِ عناصرِ تزئینی صِرف را به خود می‌گیرند و شگردهای ظاهری صِرف که هیچ‌گونه ارتباطی با طبیعتِ ایماژ ندارند تلقی می‌گردند.

در هنرِ رئالیستی، قراردادها کمک می‌کنند به عمقِ زندگی یک شخصیت پی‌ببریم. عناصرِ قراردادی دیگر از صورتِ قراردادی بودن در می‌آیند و طبیعی، اجتناب‌ناپذیر، و تنها جنبه‌های ممکنِ شخصیّت به نظر می‌رسند. جنبه هایی که بدونِ آن‌ها، شخصیت قانع‌کننده نخواهد بود. در هنرِ رئالیستی، شخصیت‌ها تصاویری هنری از زندگیِ واقعی پیش‌نمونه‌های خود به دست می‌دهند؛ اعم از این‌که این پیش‌نمونه‌ها فرد باشند یا تیپی از افراد.

شخصیت‌هایی که از زندگیِ واقعی زاده می‌شوند، وقتی سرمشقی برای زنده‌ها قرار می‌گیرند و اندیشه‌ها و عواطفِ آنان را تحریک می‌کنند، به زندگی "باز می‌گردند"، کمک می‌کنند تا مردم به هدف‌ها و آرمان‌های خود آگاهی یابند، و خلاصه به صُوَرِ مختلف در زندگی آنان تاثیر می‌گذارند. شخصیت‌های بزرگِ هنرِ رئالیستی، صرفاً تصاویری نیستند که از زندگی گرفته شده باشند، بل‌که از امکاناتِ خلّاقی برخوردارند. این شخصیت‌ها با تاثیرِ عمیقی که در زندگی مردم باقی می‌گذارند، به دگرگونیِ این زندگی و آفرینشِ یک زندگیِ نوین یاری می‌رسانند.

در هنرِ رئالیستی، قراردادها کمک می‌کنند به عمقِ زندگی یک شخصیت پی‌ببریم. عناصرِ قراردادی دیگر از صورتِ قراردادی بودن در می‌آیند و طبیعی، اجتناب‌ناپذیر، و تنها جنبه‌های ممکنِ شخصیّت به نظر می‌رسند.

پانوشت‌ها

۱- در سال ۱۹۶۵ به افتخارِ ملوانانِ کشتی پوتمکین، یادبودی در اودِسا ساخته شد. و.بوگدانوفِ (V.Bogdanov) مجسمه‌ساز، با همکاری یو لاپین (Yu.Lapin) و م.ولکوفِ (M.Volkov) معمار، اثری فوق‌العاده تکان‌دهنده به وجود آوردند: در این اثر ملوانان که مرگ را در چند قدمی خود می‌بینند، پارچه برزنتی را که مانند یک کفن روی آن‌ها را پوشانیده است به کنار می‌زنند و دلیرانه، مصمّمانه و با بی‌باکیِ تمام به‌پا می‌خیزند. کمپوزیسیونِ هنری این یادبود آشکارا با الهام‌گرفتن از ایماژِ فیلم معروف شوروی ساخته شده است. امّا شگفت‌آور این است که در آن، گویی ایماژِ آیزنشتاین مستقیماً از زندگی گرفته شده است. حتی ملوانانی که خود در جریانِ کار بوده‌اند، گاهی احساس می‌کنند که ایماژِ پارچه برزنتی اختراعِ آیزنشتاین نبوده است، بل‌که واقعی بوده و "در زندگیِ واقعی" وجود داشته است. (مولف).

بازگشت به نمایه

رابطهٔ دیالکتیکی آزادی، استقلال، عدالتِ اجتماعی

دکتر پرویز شهریاری

(۲ آذر ۱۳۰۵ کرمان – ۲۲ اردیبهشت ۱۳۹۱ تهران)

ارژنگ: نوشتار زیر توسط دانشمند فقید، زنده‌یاد دکتر پرویز شهریاری در سال ۱۳۷۶ و در روزهای پیش از برگزاری انتخابات پُراهمیت ریاست جمهوری در دوم خرداد ۷۶ نگاشته و در مجلهٔ وزین چیستا انتشار یافته، امّا به باورِ ما محورهای تبیین شده در آن یعنی "آزادی، استقلال و عدالت اجتماعی" به مثابهٔ آماج‌های انقلاب مردمی سال ۱۳۵۷ کماکان اصلی‌ترین شعار و مطالبهٔ اقشار و طبقات فرودست و متوسط جامعهٔ ایران در این روزهای بَس دشوار از تاریخ پُر فراز و نشیب میهن ماست. شهریاری ضمن ارائه تعریف روشن از مفهوم "دمکراسی" و ذکر مثال‌هایی می‌گوید "از شرط‌های اصلی وجود دموکراسی – که خود شرطِ لازمِ توسعهٔ سالمِ اقتصادی است – آزادی احزاب و اتحادیه‌های مستقل کارگری، دهقانی و صنفی است..." درحالی‌که آگاهیم هم‌اکنون بسیاری از فعالین سیاسی و کارگری و فرهنگی و هنری و صدها نویسنده و روزنامه‌نگار به رغم شرایط مرگبار کرونایی، با احکامی ناعادلانه در حال گذراندن حبس‌های طولانی‌مدت در زندان به‌سر میبرند! با توجه به شکل‌گیری تدریجی فضای انتخاباتی برای دوره سیزدهم ریاست جمهوری و طرح شعارهای عموما بدون برنامه و پشتوانه از سوی کاندیداها، مطالعهٔ این نوشتار می‌تواند معیارهای سنجش ادّعا و عملِ روسای جمهور گذشته و حال و آیندهٔ ایران را تاحدودی به دست دهد.

***

اشاره: به دلیل نزدیکی انتخاب رئیس‌جمهور، بحث‌های بسیاری در رسانه‌ها و از جمله در روزنامه و رادیو تلویزیون جریان دارد. محور اصلی بسیاری از این بحث‌ها روی «توسعهٔ اقتصادی» و گاه، و به عنوان بحثِ فرعی، روی «عدالتِ اجتماعی» متمرکز است.

در دیدگاه‌های مربوط به «عدالتِ اجتماعی»، اغلب صحبت بر سر حمایت از لایه‌های آسیب‌پذیر جامعه است و این که چگونه می‌توان از آسیب‌پذیری این لایه جلو گرفت. ولی کم‌تر به این پرسش‌ها پاسخ داده شده است که چرا باید در یک جامعه، لایهٔ آسیب‌پذیر وجود داشته باشد؟ چه مسیری را می‌توان آغاز کرد که منجر به حذفِ لایهٔ آسیب‌پذیر بشود؟ چه شده است که به اصطلاح «نقدینگی»، که گویا به رقم سرسام‌آوری رسیده، تنها در اختیار گروه‌ها و افراد خاصی است؟ اگر از لایه‌های زحمت‌کش جامعه، یعنی کارگران و دهقانان، که تمامی سنگینی بار تولید به دوش

آن‌هاست و در شرایط سخت زندگی به سر می‌برند، بگذریم، لایهٔ متوسط جان هم که شامل اکثریت روشنفکران می‌شود (از پژوهشگر و دانشمند گرفته، تا استاد دانشگاه و دبیر و آموزگار)، به جز عنصرهایی که درصد پائینی را تشکیل می‌دهند در چنبرهٔ زندگی گیر کرده‌اند و نمی‌توانند، آن طور که باید، با آسودگی خاطر، به توسعه و پیشرفت بیندیشند و محصول اندیشهٔ خود را در اختیار جامعه بگذارند. اینان، یعنی کسانی که باید نتیجه تلاش‌های فکری خود را به جامعه عرضه کنند، در واقع موتور جامعه‌اند و بی‌رنگی و کم‌رنگی کار آن‌ها، به معنای خاموشی موتور جامعه است.

هر یک از این مقوله‌ها، به بحثی دراز نیاز دارد تا کمبودها و نارسایی‌های روشن و راه یا راه‌هایی برای حل ریشه‌ای آن‌ها پیدا شود. و طبیعی است که در یک اشاره، نمی‌توان به همه آن‌ها پرداخت. در این جا، تنها به یکی از جنبه‌های لازم برای توسعه سالم اقتصادی که همراه عدالت اجتماعی باشد، اشاره می‌کنیم. شاید فرصتی پیش آید و بتوانیم به جنبه‌های دیگر آن، که به هیچ وجه اهمیت کم‌تری ندارند، بپردازیم. می‌خواهیم چند جمله‌ای در باره ضرورت وجود «دموکراسی» برای پیشرفت سالم جامعه بیاوریم. در آغاز چند نکته را از یاد نبریم:

۱) آنطور که سردمداران جهان سرمایه‌داری ادعا می‌کنند، «آزادی» و «دموکراسی» در ذات نظام سرمایه‌داری نیست، بلکه در تحلیل آخر، تناقض جدی با موجودیت این نظام غیرعادلانه دارد.

مبارزه به خاطر آزادی و دمکراسی، همیشه تا تمامی طول تاریخ، با بشر همراه بوده است. هر جا نشانی از ظلم و بند و زندان و شکنجه بوده، مبارزه به خاطر آزادی و رهایی از ستم را به همراه داشته است. این «دموکراسی» به همین صورت نیم‌بندی که در جهان سرمایه‌داری می‌بینیم، محصول مبارزهٔ هزاران سالهٔ انسان زیر ستم در جامعه‌های گوناگون نابرابر است، نه محصول نظام سرمایه‌داری. البته، نظام سرمایه‌داری، در آغاز پیدایش خود، برای باز کردن میدان فعالیت خود و برای فرار از قید سنت‌های خان‌خانی و فئودالی (که مانعی برای او بود) و برای کسب «آزادی بازرگانی»، فریاد «آزادی خواهی» سر داد و، صد البته، مردم فرودست هم از آن پشتیبانی کردند، ولی به تدریج تلاش کرد تا مفهوم آزادی را در همان «آزادی تجارت» و «آزادی مال‌اندوزی» خلاصه کند.

مبارزه به خاطر آزادی و دمکراسی، همیشه تا تمامی طول تاریخ، با بشر همراه بوده است.

۲) ولی انسان در درازای تاریخ پر پیچ و خم و پرنشیب و کم‌فراز خود، همیشه و با تمامی نیروی خود از دستاوردهای مثبتی که با رنج و مبارزه نصیبش شده، پاسداری کرده است و کوشیده است، این دستاوردها را، تا جایی ممکن است به صورت سنت‌هایی در آورد که کسی شهامت تجاوز به آن‌ها را نداشته باشد. به همین مناسبت است که دموکراسی غرب، با همه کمبودهای خود، با تلاش و مبارزه مدام مردم عادی، چنان ریشه دوانده است که کسی نمی‌تواند آن را از مردم بگیرد. به تعریف «دموکراسی» نمی‌پردازیم و از آن، همان منظوری را در نظر می‌گیریم که به طور شهودی از واژهٔ دموکراسی استنباط می‌شود و در یک کلام می‌گوییم: «دمکراسی، یعنی تحمل نظرها و دیدگاه‌های دیگران، گرچه با نظر و دیدگاه من سازگار نباشد.» این جمله «ولتر» را شنیده‌ایم که زمانی گفته بود: «گرچه با دیدگاه تو کاملاً مخالفم، حاضرم جان خود را فدا کنم تا تو بتوانی آزادانه از دیدگاهت دفاع کنی.» در تابستان سال ۱۹۹۲، آقای «لو روا» (Le Roy) سردبیر و مدیر مسئول وقت روزنامهٔ اومانیته، در پلنوم کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست فرانسه، ضمن گزارشی اعلام کرد که، به دلیل دشواری‌های مالی، روزنامهٔ اومانیته، تا حداکثر شش ماه دیگر ناچار به تعطیل خواهد شد.

دشواری‌های مالی، گریبانگیر کم و بیش همهٔ روزنامه‌های فرانسه بود، به همین مناسبت، گزارش «لو روا» بازتاب گسترده‌ای داشت و بحث‌های زیادی را موجب شد. از جمله روزنامهٔ «لوکروا» (Le ciox) ، که وابسته به راست‌ترین محافل سیاسی و سرمایه‌داری فرانسه است، ضمن مقاله‌ای نوشت: «دولت فرانسه باید به روزنامهٔ اومانیته یاری برساند تا به انتشار خود ادامه دهد، زیرا حضور این روزنامه در صحنه سیاسی فرانسه لازم است. این روزنامه به عنوان دریچه اطمینانی در تحقق دموکراسی و سلامت دولت و ارگان‌های مربوط به آن عمل می‌کند. از راه این روزنامه است که به کمبودهای دستگاه حکومتی و به نیازهای مبرم مردم پی‌می‌بریم. تعطیل روزنامهٔ ارگان حزب کمونیست فرانسه، ما را به سوی خودکامگی و فساد می‌کشاند.»

و این درک درست، نتیجه و بازماندهٔ شعارهای برابری و برادری ملت فرانسه است که در طول نزدیک به دو قرن، چند انقلاب (و از جمله کمون پاریس) را به خاطر حفظ آن از سر گذرانده است، به نحوی که مقاله‌نویس روزنامه دست راستی «لوکروا» هم، حتا برای بقای خود، رعایت آن را ضروری می‌داند.

۳) یکی از دروغ‌های بزرگی که نظریه‌پردازان جهان سرمایه‌داری تبلیغ می‌کنند، این است که کشورهای «عقب نگه داشته شده» تمرینِ دموکراسی ندارند، باید آزادی را گام به گام و در طول زمان به آن‌ها هدیه کرد تا دچار آشوب و تندروی نشوند. و این، در واقع تحقیر و تحمیق ملت‌ها و بی‌اعتمادی نسبت به شعور اجتماعی مردم است. نه کشور کثیرالمله هند از وجود دموکراسی آسیب دیده و نه به عنوان نمونه، کشور عربستان از عدم وجود دموکراسی به جایی رسیده است. تبلیغ این نظریه، مثل این است که بگوییم اگر در مثل کسی بخواهد از تکنولوژی جدید برای کشت و برداشت زمین خود استفاده کند، باید مدتی با بیل و کلنگ، سپس سال‌ها با گاوآهن کار کند تا به تدریج برای کار با تراکتور و کمباین آماده شود.

نبودِ دمکراسی، در درجهٔ اول، به خود مخالفان آن آسیب می‌رساند، وقتی در جایی آزادی بیان و انتقاد نباشد، کم‌ترین زیانی که برای مسئولان دارد، ولو این‌که افرادی سالم و بی‌نظر و آگاه باشند، بی‌خبری آن‌ها از دیدگاه‌های مردم و در نتیجه فرو افتادن در ظلمات بی‌خبری و ناآگاهی است. باید به شعور اجتماعی مردم اعتماد کرد. مردم سود و زیان کشور و حکومت را خوب تشخیص می‌دهند، و اگر در جامعه‌ای دمکرات زندگی کنند، خود دشواری‌های موجود را درک می‌کنند و از میان بر می‌دارند.

۴) از شرط‌های اصلی وجود دموکراسی - که خود شرط لازم توسعه سالم اقتصادی است - آزادی احزاب و اتحادیه‌های مستقل کارگری، دهقانی صنفی است. و در این گروه‌هاست که مردم از دیدگاه‌های یکدیگر آگاه می‌شوند و اگر نقصی یا کمبودهایی ببینند به گوش مسئولان می‌رسانند. وجود دموکراسی از این طریق، مانعی جدی در برابر فساد، ارتشا و دزدی است. همچنین از این راه است که اشتباه‌های برنامه‌ریزی‌ها و کج شدن راه آن‌ها جلو می‌گیرد.

از شرط‌های اصلی وجود دموکراسی - که خود شرط لازم توسعه سالم اقتصادی است - آزادی احزاب و اتحادیه‌های مستقل کارگری، دهقانی صنفی است.

«دموکراسی» یکی از شرط‌های لازم توسعه و عدالتِ اجتماعی و شرطِ اصلی هرگونه پیشرفت و ضامنِ اتّحادِ ملی است. آن را دریابیم و پاس بداریم.

سرچشمه: مجلهٔ چیستا، اردیبهشت - خرداد ۱۳۷۶

بازگشت به نمایه

تصویر - طرح - شعر

علی مجتهد جابری

هر مجموعه مرکّب از واحدهایی است. واحدِ زبان واژه است، اما نه در شعر. واحدِ شعر دستِ کم دو واژه است. هیچ واژه‌ای در جهانِ شعر به تنهایی معنا ندارد. به محضِ هم‌نشینی با واژه‌ای دیگراست که شعر زاده می‌شود.

هنگامی که می گوییم "**شبِ سرخ**" چیز تازه ای رخ می دهد که هرگز در زمان "**شب**" و رنگ "**سرخ**"، هریک به تنهایی، بازشناخته نیست. زوجِ دو واژه‌ای "**شبِ سرخ**" در ذهن ما چه می آفریند؟

شب برای یک خواننده شعر معاصر پارسی (در ایران و نه لزوما دیگر کشورهای پارسی زبان) یادآور ترس از تاریکی و انتظار سپیده دم است.

"**همه شب اختر شِمُرَم کِی گردد صبح**" (عارف)

"**هست شب، / یک شبِ دَم‌کرده وُ خاک، / رنگِ رُخ باخته است**" (نیما)

و ...

"**سرخ**" اگر عطر گل سرخ را به یاد خواننده ایرانی نیاورد رنگ خون است، و به ویژه همراه با شب، به شرحی که بیان شد، بیشتر هم این دومی است تا اولی.

برای یک روس داستان کاملا متفاوت است. واژهٔ شب ذهن او را به سمت ترانه زیبای "**شب های مسکو**" می کشاند، که از زیبایی شب و حتی شب هایی که، به دلیل وقوع این شهر در مدار جغرافیایی اش، گاه تا دیرگاه روشن است، سخن می گوید. واژه سرخ برای او معنایی به کلی متفاوت دارد. افزون بر نزدیکی موسیقایی این واژه به واژه ای دیگر به معنای زیبا که هردو از واژه ای به معنای رنگ مشتق شده اند، رنگ سرخ در نزد مردم روس (در لباسها، تزئینات، معماری و....) مفهومی ویژه دارد. واژه واحدی در همان زبان وجود دارد که به دومعنای جهان و صلح است. این گونه تفاوت ها و تشابهات در همه زبان ها نزد مردم وجود دارد و قابل درک است. یک انگلیسی زبان برای سه مفهوم کاملا بی ارتباطِ نور، سَبُک و رقیق یک واژه را به کار می برد. حال اگر بگوییم "**شبِ سرخِ درد**" خواننده ایرانی به خوبی و با سرعت متوجه موضوع می شود و خواننده روسی نه به اندازه او. برای وی سرخ با درد فاصله ای بیشتر دارد، و

باید تلاش کند تا ارتباط بین این دو را در ذهن خود برقرار سازد.

این نمونه نشان می دهد که **"واحد"** شعر حتی زمانی که دو واژه ، و به گونه ای به عنوان یک واحد مولّدِ شعر کامل باشد، با واژه های سوم و بیشتر است که به درجاتی از ابهام به روشنی می گراید. این که در نمونه آورده شده **"شبِ سرخ"** برداشت خواننده چه باشد، و برای وی ترکیب این دو واژه تا چه میزان گویا باشد، خود واقعیتی است؛ اما مانع از این نمی شود که این واحد حداقل را **"تصویر"** بر شماریم. **"شبِ سرخ"** فارغ از گونه و اندازه برداشت خواننده، و با هر میزان از کوتاهی واژگانی و محدودیت مفهوم انتقال یافته‌اش، یک تصویر است. چرا که چیزی معین را در ذهن او تصویر می کند.

واحدِ حداقلّ شعر همین تصویر است، و در ذهن خواننده مفهومی در باره شب را هرچند نسبی ، تعبیر پذیر و حتی گنگ بازتاب می دهد. حال اگر تصویری دیگر مثلا **"دیوارِ بلند"** را که در بادی امر بی ارتباط با آن تصویر (شبِ سرخ) به نظر می رسد در کنارش قرار دهیم؛ عبارت **"شبِ سرخ و دیوار بلند"** چیزی را به دست می دهد که در شعر معاصر پارسی به آن "طرح" می گویند. طرحی که دراین نمونه، مرکب از دو تصویر است (یا در نمونه های دیگر حتی بیشتر) که همراه با هم، از راه بیان فضایی خاص، مفهومی گسترده تر و روشن تر را پیش روی ما می نهد.

طرحی که مرکب از دو یا چند تصویر است، معمولا **"فضا"**یی را توصیف می کند، اما به "ندرت" حاوی **"پیام"**ی است که در پی همراهی تصاویر و یا طرح های دیگر رخ می نماید و سروده را به **"شعر"** بدل می سازد. مثلا:

"هزار جهد بکردم که سرِّ عشق بپوشم
نبود بر سَرِ آتش میسّرم که نجوشم"

گرچه شامل چهار تصویر و دو طرح است اما پیام روشنی دارد.

ناگفته نماند که این نگاه به واژه ها و ترکیبات شان هرگز شبیه "خشت زنی" نیست. اما قاعده کلی که در عمل حاصل آمده این است که شعر، اعمّ از کهن یا نو، مرکب است از تصاویر و طرح ها، به گونه ای که پیامی را برساند.

در جایی که سعدی می گوید:

"هزار جهد بکردم که سرِّ عشق بپوشم/ نبود بر سَرِ آتش میسّرم که نجوشم"

نمونه ای کامل از ترکیب زیبا و کم مانند تصویر، طرح (در هر مصراع) و شعر (در کل بیت) را به ما هدیه می کند. ابیات دیگر این غزل نیز هریک به تنهایی زیبنده عنوان شعر هستند.

اما چه بسا ممکن است که "پیام" به عنوان شرط اصلی بدل شدن سروده به شعر، نه به شیوه ای که گفته شد، بلکه در قالب محدودتر یک طرح و یا حتی یک تصویر به دست آید. همان گونه که در یک شعر بلند (منظومه) تعداد زیادی از تصاویر، طرح ها و حتی اشعار خُرد و کوتاه به هم می پیوندند تا حول یک "خط داستانی" پیام شعر را بیان کنند. حتی این استثناء را نباید نادیده انگاشت که شاعری بتواند در قالب یک طرح و حتی یک تصویر شعر کاملی را بیافریند.

شعر بیش از خشت زنی به مجسمه سازی شبیه است؛ گرچه مادهٔ اصلی هر دو کار می تواند گِل باشد.

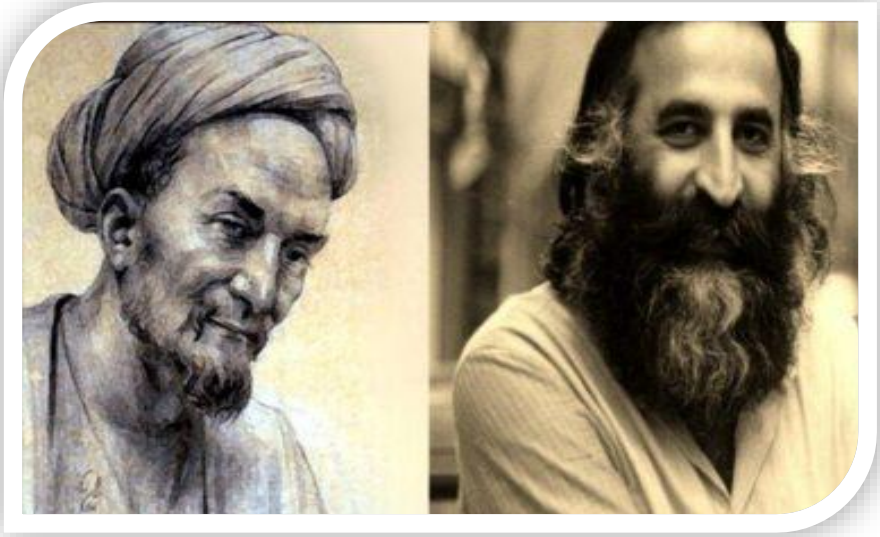
۱۳۹۸/۱/۱۷

بازگشت به نمایه

سعدی و تاثیرِ وی بر موسیقی

زنده‌یاد استاد محمدرضا لطفی

یکم اردیبهشت ماه، روز بزرگداشتِ ابومحمّد مُشرف‌الدین مُصلِح بن عبدالله بن مشرّف، متخلص به سعدی (۶۰۶ – ۶۹۰ هجری قمری)، شاعر و نویسنده پارسی‌گوی ایرانی است. شاعری که به اعتقاد زنده‌یاد محمدرضا لطفی از زمان های دور، سروده‌هایش وسیلهٔ اصلیِ معرّفی موسیقیِ مقامی و دستگاهی بوده است.



اشاره: سعدی که اهل ادب به او لقب استادِ سخن، پادشاهِ سخن، شیخِ اجلّ و حتی به‌طور مطلق، استاد داده‌اند در نظامیهٔ بغداد که مهم ترین مرکز علم و دانش جهان اسلام در آن زمان به حساب می آمد تحصیل و پس از آن به عنوان خطیب به مناطق مختلفی از جمله شام و حجاز سفر کرد. سعدی سپس به زادگاه خود، شیراز، برگشت و تا پایان عمر آنجا اقامت گزید. آرامگاه وی در شیراز واقع شده است که به سعدیه معروف است. سعدی تأثیر انکارناپذیری بر زبان فارسی گذاشته‌است؛ به‌طوری‌که شباهت قابل توجهی بین فارسی امروزی و زبان سعدی وجود دارد. آثار او مدت‌ها در مدرسه‌ها و مکتب‌خانه‌ها به‌عنوان منبع آموزش زبان و ادبیات فارسی تدریس می‌شده و بسیاری از ضرب‌المثل‌های رایج در زبان فارسی از آثار وی اقتباس شده‌است. او بر خلاف بسیاری از نویسندگان معاصر یا پیش از خود، ساده‌نویسی و ایجاز را در پیش گرفت و توانست –حتّی در زمان حیاتش- شهرت زیادی به دست آورد. آثار سعدی اصطلاحاً سهل ممتنع (ساده دشوار) است و در آن‌ها نکته‌سنجی و طنز آشکار یا پنهان ملاحظه می‌شود. از زنده‌یاد استاد محمدرضا لطفی نوشته‌ای دربارهٔ این شاعرِ نامدار و تاثیرِ اشعارش بر موسیقی در نامه شیدا/ بهار ۱۳۹۲ منتشر شده که در ادامه می‌خوانید.

***

به طور کلی فرم های شعری ایران، دست کم از زمان رودکی تاکنون، نقش بسیار بزرگی در شکل گیری موسیقی دستگاهی ایفا کرده است. تغییر فرم شعر فارسی و تکامل آن از دوبیتی خوانی) پهلویات باستان (به فرم ایرانی غزل، تحول بزرگی را درعرصه ی شکل گیری موسیقی ایرانی به وجود آورد. مطلع غزل، درآمد؛ شاه بیت، اوج؛ و تخلص، فرود را فرم بخشید. همچنین استقلال هر بیت در فرم غزل و جا به جایی

ابیات غزل نیز کمک می کرد تا بتوان مایه های مناسب موسیقی را با شعر انطباق داد.

با این که قبل از سعدی شاعران زیادی بودند که در فرم غزل شعر می سرودند، اما بیش تر این شاعران متعلق به دوران سبک خراسان بزرگ بودند. لازم به ذکر است که بنا بر حوادثی که در آن منطقه رخ داد، مکتب ادبی خراسان نتوانست موسیقی مقامی را به موسیقی دستگاهی تبدیل نماید. امروزه نیز کم تر خواننده گانی از مکتب شعر خراسانی استفاده می کنند. یکی از علت های آن، علاقه ی شاعران این خطه ی مهم به مثنوی، رباعی و قصیده سرایی بود. نفوذ زبان دری و انتقال آن به منطقه ی فارس با مرکزیت شیراز، باعث تغییر زبان پهلوی به فارسی دری گردید. به قول ملک الشعرای بهار "زبان دری ازقرن دوم و سوم هجری رفته رفته جای زبان پهلوی را گرفت. "

یکی از این شاعران بزرگ که سبک عراقی را در حد کمال رشد داد، سعدی شیرازی بود که به حق، کس دیگری در حد سواد و بینش ادبی و حکمت او و توانایی وی در تنوع محتوایی شعر در تاریخ ما کم سابقه است. رشد مکتب شعر عراقی درغالب شعرهای بی نظیر سعدی، توانست به فرم دستگاهی موسیقی کمک شایانی نماید. خواجوی کرمانی و حافظ نیز به نوعی راه سعدی را پی گرفتند و این گونه برای اولین بار بین موسیقی و شعر تغزلی پیوند نویی را رقم زدند. از زمان های دور، شعر سعدی وسیله ی اصلی معرفی موسیقی مقامی و دستگاهی بود. علت این امر به جز شیرینی و روانی اشعار سعدی، تنوع غزل های این مرد بزرگ در موضوعات گوناگون است که دست خواننده گان را در انتخاب بداهه باز می گذارد.

نکته ی مهم دیگری که در اشعار سعدی به چشم می خورد، پیوند کلمات در کنار هم و نرمی اصوات در آن است که شما این نرمی را سعدی و تأثیر وی بر در اشعار مکتب خراسان کم تر مشاهده می کنید. این نرمی و وصل اصوات که در لا به لای کلمات و واژه های سعدی نهفته است، پلکانی و چسبیده و موزاییک وار بودن آن است که با ساختار موسیقی ردیف و وصل گوشه ها و تغییر مایه ها انطباق کامل دارد.

اشعار سعدی به خاطر اهمیت موضوعی و تخیل شاعرانه و ده ها دلیل دیگر در بیش تر فرهنگ های اسلامی مطرح بود. خوانندگان فارسی خوان در بخش بزرگی از آسیای میانه که در دوره ی سامانیان مرکز ادبیات فارسی بود، از اشعار سعدی استفاده می کردند. همچنین ترانه سازان، نوازنده گان وخواننده گان زیادی روی این اشعار موسیقی می گذاشتند. در سده های کنونی، بیش تر خواننده گان از اشعار سعدی استفاده کرده اند. اگر آماری از ضبط صفحات قدیمی گرفته شود، شعر سعدی از مقام بالاتری برخوردار است.

نکته ی مهم دیگری که در رابطه با موسیقی دستگاهی وجود دارد، مسأله ی رسمی بودن و فاخر بودن ملودی ها، کرسی بندی ها و ساختار مایه ها ست. موسیقی دستگاهی همراه با غزل، به خصوص در شعر سعدی، طی نزدیک به ۷۰۰ سال، چنان با هم در آمیخته است که شنونده قادر نیست بفهمد که شعر روی موسیقی اثر گذاشته یا برعکس. شکل و محتوا از یک سو و فرم ساز و آواز از سوی دیگر، عمل جدا کردن موسیبقی از شعر را در اشعار سعدی بسیارسخت کرده است. این امر از نزدیکی فرم غزل سعدی و شاید چند شاعر دیگر در تاریخ ادبیات ایران با موسیقی حکایت می کند. جا دارد که محققان محترم یعنی ادبا، شاعران و موسیقی دانان در این مورد، تحقیق جامعی نمایند. به همین دلیل است که هیچ ممنوعیتی برای حذف موسیقی نتوانسته روند رو به رشد موسیقی را متوقف نماید. نگارنده هشدار می دهد، در صورتی که در ایران آواز خوانان کم شده و نتوانند به رابطه ی شعر، به ویژه اشعار سعدی و حافظ، با موسیقی پی ببرند و حکومت در این مورد کار زیربنایی نکند، لطمه ای اساسی به موسیقی وارد خواهد شد.

بازگشت به نمایه

سئوالاتِ امتحانی "مهدی اخوان ثالث" در دانشگاه تهران

به روایت محمدرضا شفیعی کدکنی

بعد از سقوطِ سلطنت، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، از زنده‌یاد مهدی اخوان‌ثالث دعوت کرد که درس «ادبیات معاصر» را در این دانشکده، عهده‌دار شود و او هم پذیرفت. اینک نمونهٔ سئوال‌های امتحانی او که هم نگاه او را به شعرِ معاصر نشان می‌دهد و هم اسلوبِ طرح سئوال او را که مثل تمام وجوه شخصیت او، با همگان، متفاوت است.

۱) از شعر، تعاریفِ گوناگونی کرده‌اند، شما چه تعریفی از شعر را درست و رسا و جامع می‌دانید؟

۲) روشِ نقد اجتماعی چیست و چه هدف‌هایی را دنبال می‌کند؟

۳) این‌که ناقد می‌کوشد برای این سئوال جواب پیدا کند که «آیا مُزدِ هنر و حرفهٔ شاعر را چه کسی می دهد و شاعر از چه ممرّی، چه راهی معاش و زندگی خود را اداره می‌کند» در کدام روش از روش‌های نقد ادبی مطرح می شود و چرا این سئوال از نظر ناقد اهمیّت دارد؟

۴) روشِ «نقدِ التقاطی» چیست و از مجموعهٔ چه روش‌هایی تشکیل شده و آیا می‌توانید بگویید چرا بسیاری از ناقدان این روش را بهترین روشِ نقد شناخته‌اند؟

۵) آیا روشِ نقدِ فنّی و صوری، که بسیاری ادبایِ کهن‌گرا و قدمایی‌اندیش تنها همین روشِ نقد را معتبر شناخته‌اند و غالباً به دیگر شیوه‌ها و نظرگاه‌ها توجهی ندارند، به‌نظر شما می تواند روش کافی و کاملی در نقد باشد، و اگر نه چرا؟

۶) تفاوت‌های کُلّی و عمدهٔ شعر پیش از مشروطیت و پس از مشروطیت را از جهاتِ مختلف چه‌گونه ارزیابی و فهرست می‌کنید؟

۷) غزل‌های عارف دارای چه خصوصیّت بارزی است (نسبت به غزلِ قدیم) و آیا به‌نظر شما غزل‌های او واجدِ ارزش و تأثیر بیشتری بوده است و هست، یا ترانه‌های او؟

۸) کدام شعر را بهترین و مشهورترین شعرِ دهخدا می‌دانید؟ غیر از آن یک شعرِ دیگر او را هم نام ببرید .

۹) به‌نظر شما شعرِ لاهوتی (چه پیش از هجرتش به روسیّهٔ شوروی، راستی علّتِ هجرت او چه بود؟ و چه پس از آن) بیشتر دارای چه ارزش و اهمیّتی است و آیا روحِ غربت و یاد از وطنِ مألوف در شعرِ او تأثیری گذاشته است؟ یک شعر از او را که دارای چنین

روحیه ای است می توانید ذکر کنید؟ و راستی لاهوتی اهلِ چه شهری از ایران بوده است؟

۱۰) اغراضِ شعری و هدف های معنوی و اجتماعی را در میراثِ شعریِ ایرج میرزا در چه جهاتی برمی شمارید؟ و جنبهٔ به‌قولِ معروف اخلاقاً «بدِ» شعرِ ایرج کدام است؟

۱۱) زن و حقوق اجتماعیِ زن (و مسألهٔ حجاب مثلاً) در شعر شاعرانِ پس از مشروطیت چه تأثیری گذاشته است و کدام شاعران بیشتر به این موضوع پرداخته اند؟ آیا اصلاً مسألهٔ حجاب، به‌نظر شما، مسألهٔ عمقی و اصیل و مهمّی است؟

۱۲) می‌دانیم که زندگیِ فرّخی یزدی با کارِ سیاسی و روزنامه‌نگاریِ و شعرش آمیخته بوده است و اصل، برای او، مبارزاتِ اجتماعی بوده است. آیا می توانید طرحی از زندگی و مبارزات این شاعر به دست بدهید و عمده ترین هدف های معنوی و اجتماعیِ او را در شعرش برشمارید و احیاناً به شعرش هم استناد کنید؟

۱۳) ملک‌الشعراءِ بهار را شاعرِ ستایشگر آزادی خوانده اند. آیا به نظرِ شما ستایش آزادی در شعرِ بهار بیشتر دیده می‌شود یا فرخی یزدی؟

۱۴) آیا می‌توانید سه شعر از مشهورترین و بهترین شعرهای ملک‌الشعراءِ بهار را نام ببرید؟

۱۵) طبیعت را در شعرِ نیما یوشیج چه‌گونه می‌بینید و اُنس و الفتِ این شاعر را با طبیعت چه گونه توصیف می‌کنید؟

۱۶) مهم‌ترین ارزش و تأثیر نیما در شعرِ معاصر به‌نظرِ شما در چه جهاتی است و چه کسانی از او بیشتر تأثیر پذیرفته و راه او را دنبال کرده‌اند؟

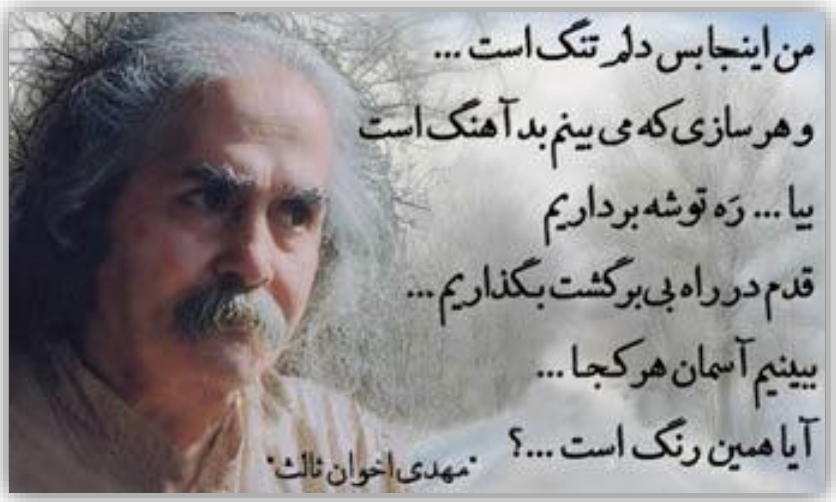
۱۷) از کتاب‌ها و شعرهای نیما چه‌ها را می‌توانید نام ببرید؟

۱۸) فروغ فرّخزاد به‌نظرِ شما چه‌گونه شاعری است و چرا او دفتر و دیوانی از شعرهای خود را تولدی دیگر نامیده است؟

۱۹) شعر فروغ فرّخزاد را پیش از تولدی دیگر و پس از آن چه‌گونه می‌شناسید و توصیف می‌کنید و آیا این‌که او زنی شاعر است نه مرد، در شعرش هیچ تأثیری گذاشته است؟

۲۰) آیا می‌توانید بگویید این کتاب‌ها از چه کسانی است: ماخ اولا، ناقوس، هوای تازه، ابراهیم در آتش، آخر شاهنامه، از این اوستا، آب انگور، دخترِ جام، در کوچه‌باغ‌های نشابور، بوی جوی مولیان؟
(در این سئوال یک نام انحرافی است، کدام است؟)

سرچشمه: کتاب حالات و مقاماتِ م. امید/ اثر: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

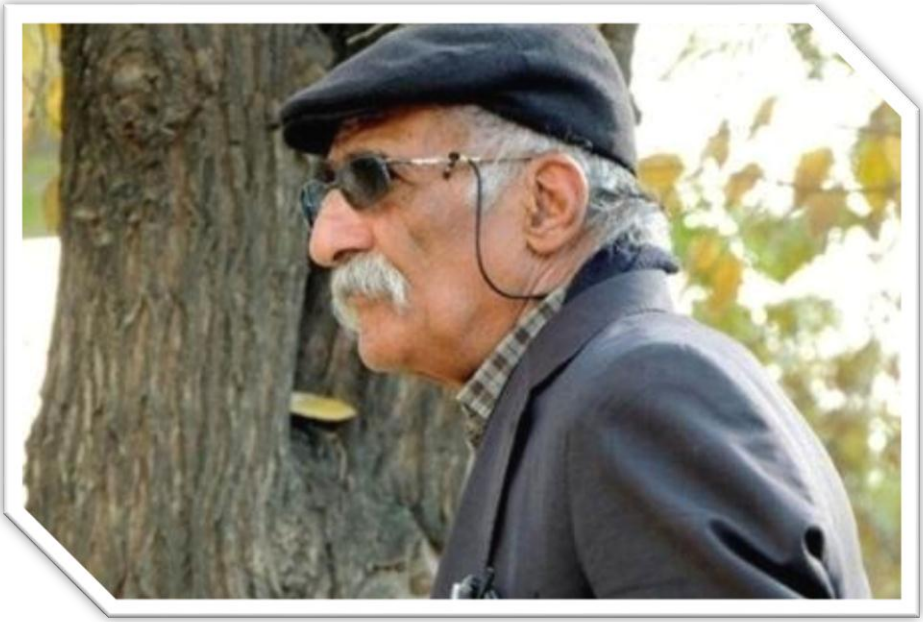


بازگشت به نمایه

نقد و معرفی

گزیده‌ای از اتوبیوگرافی منصور یاقوتی

داستان‌نویس، شاعر و ناقدِ ادبیِ کُرد (تخلّص: گُل‌باخی)



ارژنگ: منصور یاقوتی؛ داستان‌نویس، شاعر و منتقد ادبی در پنجم اسفند ۱۳۲۷، در یکی از روستاهای سنقر استان کرمانشاه به نام «کیونان» دیده به جهان گشود. وی در زمینهٔ داستانِ کوتاه و داستانِ بلندِ فارسی متونِ درخشانی خلق کرده است و یکی از چهره‌های شاخص و مطرح در میان نویسندگان نسل دههٔ ۴۰ و ۵۰ ایران می‌باشد. یاقوتی به سبب توصیف فضاهای روستایی و زندگی دهقانان و فرودستان و نیز ارائهٔ تصویری واقعگرایانه وانتقادی ازجامعهٔ روستایی کردستان ایران جایگاه مهمی در ادبیات روستایی و همچنین ادبیاتِ اقلیمی منطقهٔ جنوب کردستان ایران دارد. از آثار معروف منصور یاقوتی، داستانِ بلند «چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه» است که نقدِ جاندارِ احسان طبری بر آن را در همین شماره می خوانیم. نگاهِ خلقی و انسانی این نویسندهٔ رئالیست هم‌چنان در لایه‌های افکار و آثارش خود نمایی می‌کند.

منصور یاقوتی هم‌چنین علاوه بر آثار ادبی خود که عمدتاً در سبک واقع‌گرایی سوسیالیستی هستند، در زمینه‌های مختلف مانند گردآوری افسانه‌ها، تحقیق در ادبیات فولکلوریک و شاهنامه کُردی نیز فعالیت کرده‌است. شاهنامه کردی «بَرزونامه» منظومه‌ای است که با وزن دهجایی دوران اشکانیان و ساسانیان سروده شده ولی سرایندهٔ آن مثل دیگر داستان‌های حماسی و پهلوانی مشخص نیست و هیچ ردّ و نشانی از خالق آن در دست نیست. این داستان سینه به سینه و معمولا در شب‌های دراز و برفی زمستان و در پای کرسی روایت می‌شده و یکی از متن‌های اسطوره‌ای و کهن ایران زمین است که در سال ۱۳۹۱ با ترجمه منصور یاقوتی توسط انتشارات ققنوس منتشر شد.

منصور یاقوتی نخستین بار در دوران تحصیل در دبیرستان کزازی در کرمانشاه در سال۱۳۴۶ دستگیر شد. دستگیری دوم در سال۱۳۵۶ و در زمان حکومت نظامی ازهاری بود. وی در این زمان از زندان شهربانی کرمانشاه به زندان کمیته مشترک ضدخرابکاری برده شد و تا روی کار آمدن دولت بختیار در زندان ماند. یاقوتی پس از انقلاب هم به فعالیت سیاسی خود ادامه داد. منصور یاقوتی از شهریور ۱۳۵۸ بدون کیفرخواست یا حضور در دادگاهی یا ارائه دلیل از آموزش و پرورش

پاکسازی شد و از تیرماه ۱۳۶۰ بـه دلیـل فعالیـت‌هـا و ارتباطات سیاسی تحت پیگرد قرار گرفت و سه سال بـه صورت مخفیانه زندگی می‌کرد. او در ۶ فروردین ۱۳۶۳ در تهران دستگیر و به زندان دیزل‌آباد کرمانشاه منتقـل شد و به مدت ۵ سال در زندان ماند.

تحصیلات ابتدائی او در مدرسه داریوش در کرمانشاه و دوران دبیرستان در مدرسـهٔ کـزازی گذشـت... دیـپلمِ ادبـی. سـپاهی دانـش دوره پـانزده. مهرمـاه ۱۳۵۰ استخدام رسمی وزارت آموزش و پـرورش. پـنج سـال آموزگار روستا. بقیه در کرمانشاه مدرسه حسـین علـی گویا. معلمی که غیر از اندیشه، سرمایهٔ دیگـری نـدارد چه می تواند بکند؟ کارگری! مدتی نگهبان و سرایدار و پادو در شهر تهران. مدتی کـارگری سـاده در نیروگـاه حرارتی بیستون کرمانشاه. مدتی دفتـردار آسـیابی در شهرستان سنقر. مدتی عملگی! حـالا هـم بـه عنـوان رونامه‌نگار و مسئول صفحات ادبـی هفتـه نامـه نـدای جامعه تا بعد چه پیش آید! انتشار بیش از بیست جلـد کتاب در قلمرو داستان کوتاه، داستان بلند، نقد ادبی...

***

بقیهٔ ماجرا را از زبانِ خودش می‌خوانیم:

"من بیشتر از نیم قرن است کـه در شـهر کرمانشـاه زندگی می کنم و خودم را و تعلقات خودم را وابسـته به این شهر می دانم و زندگی فرهنگی- هنـری ام در ایـن شـهر شـکل گرفتـه اسـت و از دوران کـودکیم خـاطرات محـوی در ذهـن دارم. بخشـی از دوران کودکی ام در کتاب «کودکیِ من» ثبت شـده اسـت. تقریبا هفت ساله بودم که همراه با اعضای خانواده به شهر کوچ کـردیم و در محلـه «پشـت بدنـه» سـاکن شدیم. آن زمان کرمانشاه شهر کوچک و قشنگی بـود و سیمای زشتی مثل امروز نداشت.از آموزگاران تاثیر گذارم می توانم از آقایان عباس سرمدی معلم فلسفه، اصغر واقدی کرمانشاهی، آقای صادقی و امیر کامکـار نام ببرم.

مدت یازده سال معلـم بـودم کـه در شـهریور ۱۳۵۸ بدون هیچ دلیلی پاکسازی شدم و از آنزمان ناخواسته و بـه اجبـار وارد زنـدگی کارگری شدم تا به امروز...

مادرم با افسانه هـایی کـه در کـودکی بـرایم تعریـف مـی کـرد بـر ذهنیـت داستانی من تاثیر گذاشـت و همچنین شاهنامه خوان روسـتا کـه شـاهنامه را بـا ریتمی خوش و خاص مـی خواند. مطالعـات داسـتانی ام از دوران دبستان آغاز گردید و در عرض یک سـال تمام کتاب های کتابخانه ای را که شبی یک ریـال از او کتاب می گرفتم خواندم و رفوزه شدم.

داسـتان نویسـی را از دوران نوجـوانی آغـاز کـردم و نخستین مجموعه داستانم بـه نـام «زخـم» در سـال ۱۳۵۲ توسط انتشارات شبگیر به مدیریت زنـده یـاد ولی محمدی منتشر گردید.

تا کنون بیش از ۲۰ جلد کتاب در حوزه های داستان کوتاه، رمان، نقد ادبی، فولکلور، پژوهش از من منتشر گردیده است و نزدیک به ۱۰ جلد رمـان و مجموعـه داستان منتشر نشـده دارم. فهرسـت بخشـی از آثـار منتشر شده به ترتیب ذیل است:

زخم/ گلخاص/ کودکی من/ داستان‌های آهودرّه/ سال کورپه/ مردانِ فردا (برنده بهترین کتاب سـال توسـط شورای کتاب کودک)/ زیر آفتاب/ پاجوش/ چراغی بر فراز مادیان کوه / دهقانـان/ افسـانه سـیرنگ/ توشـای پرنـده غریـب زاگرس/ آتـش و آواز/ افسـانه هـای کردی/ نگاهی بـه آثـار درویشـیان/ گامی به پیش و ...

تا کنون بیش از ۲۰ جلد کتاب در حوزه های داستان کوتاه، رمان، نقد ادبی، فولکلور، پژوهش از من منتشر گردیده است و نزدیک به ۱۰ جلد رمان و مجموعه داستان منتشر نشده دارم.

صدها مقاله، شعر، داستان کوتاه در نشریات مختلف از من منتشر شده است. دیگران هم آثـاری رقـم زده اند از جمله احسـان طبـری و نقـد

معروف او تحت عنوان "چراغی بر فراز مادیان‌کوه" و کتاب دارکوبِ باران‌خورده نوشته اسدالله پیرانفر.

نخستین داستان کوتاهم به نام «ماشالا خان» در صفحه ادبی مجله تهران مصور منتشر شد. آن صفحه دریچه نام داشت و به سرپرستی حسن شهرزاد منتشر می گردید و بخشی از یادداشت ها و اشعار و نوشته های من به همت شهرزاد منتشر گردید.

نزدیک به ۱۰ جلد کتاب منتشر نشده دارم از جمله آثار ذیل: تراژدی یزدگرد - رمان/ بن بست-رمان/ خاطرات یک مرده/ با من به جهنم بیایید/ پروانه بر خاک- مجموعه داستان/ قصه های شهر و کار پژوهشی روی حافظ به نام حافظ ترانه سرای عشق و مجموعه شعری به نام برف و کاج و دیگر آثار...

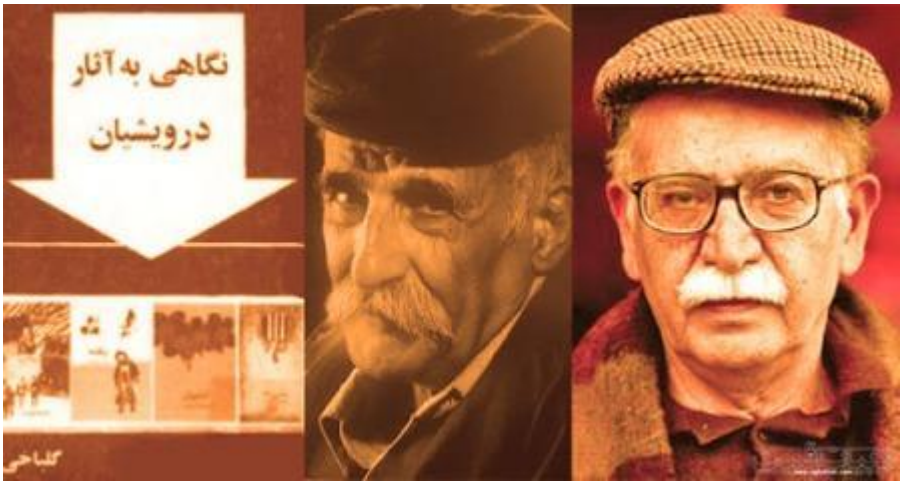
زندگی سیاسی من به خاطر شرایط خاص ایران خیلی زود شروع شد: ...بعد از کودتای ۲۸ امُرداد، ما نخستین گروه زندانیان سیاسی کرمانشاه بودیم. این است که اتاقی نمناک کنار دستشویی و دیوار به دیوار بازداشتگاه کودکان زیر ۱۸ سال [دارالتادیب] برای ما تهیه دیده بود. قبلا مامورین ساواک رفته و به کودکان گفته بودند:

«یک مشت جنایتکار حرفه ای را می آوریم با آنها مطلقا تماس نگیرید»!، زندگی آن کودکان نگون بَخت بعدها دستمایه نوشتن داستان بلند «پاجوش» شد که نشر آینده ، علی سبیل معروف به علی توده ای، ده چاپ آنرا در تیراژ هر بار سی هزار نسخه بیرون آورد. خاطرات زندان خود کتابِ مفصلی می شود. بعدها، قدیمی‌ها، وکیل مدافع گرفتند: «سروان نوری» که در واقع دفاعیات این سروان شریف در دادگاه نظامی باعث شد که ما حبس‌های طولانی نگیریم....

محصل دبیرستان کزازی بودم که دستگیر شدم. داشتم امتحان فلسفه می دادم. ساواک و دادگاه نظامی و یکسال مردودی در سال ۱۳۴۶ . سال ۵۶ هم زمان حکومت نظامی ازهاری دستگیر شدم. زندانی شهربانی کرمانشاه و بعد کمیته مشترک ضد خرابکاری و با آمدن دولت بختیار که در زندان ها گشوده شد، آزاد شدم.

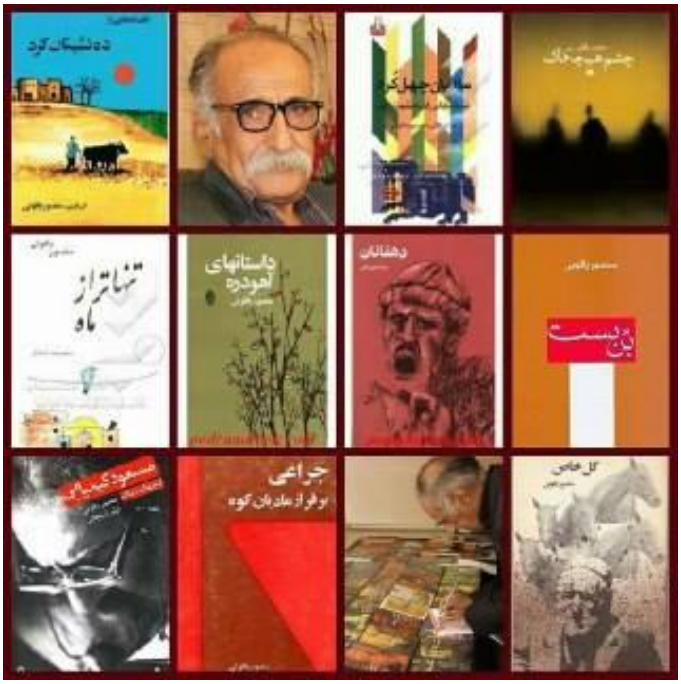
ششم فروردین ۱۳۶۳ به دلیلی دستگیر شدم. پیش از آن یعنی از تیرماه ۶۰ به بعد به مدت ۳ سال زندگی مخفی و زیرزمینی داشتم در کارخانه های صنعتی تهران و به عنوان کارگر مشغول به کار بودم...

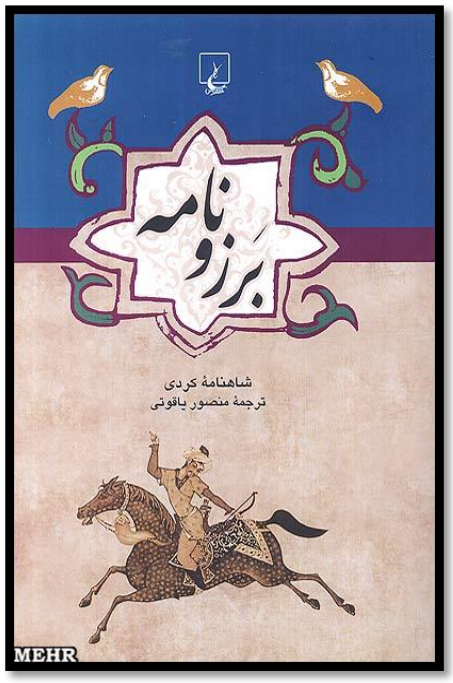
* متن کامل زندگینامهٔ خودنوشت منصور یاقوتی را می‌توانید در صفحه فیس‌بوک پاتوق کتاب اندیشه/ گوتنبرگ مطالعه کنید.



بازگشت به نمایه

نمایهٔ برخی از آثار منصور یاقوتی



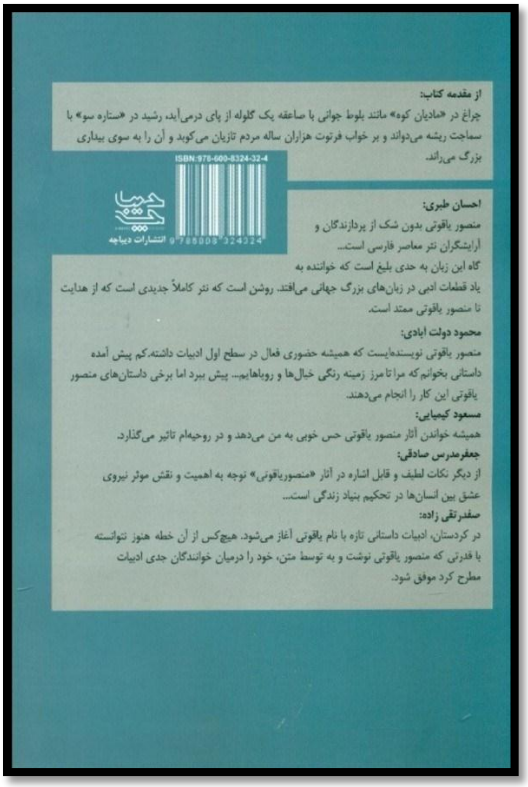


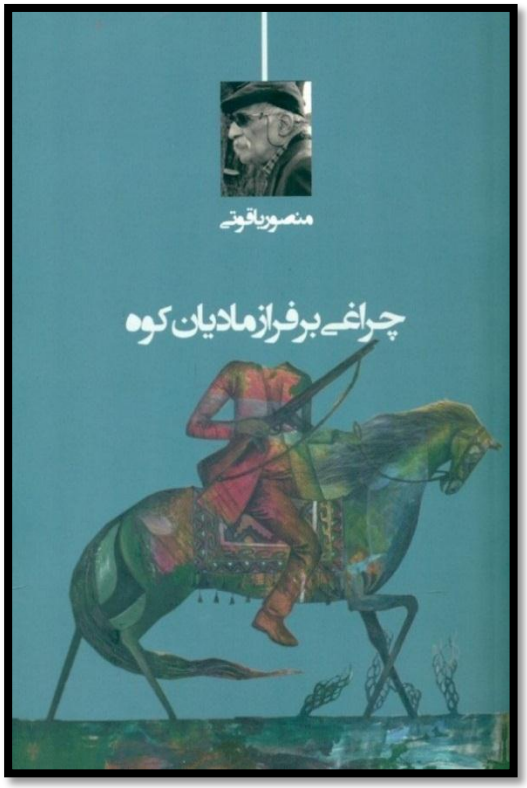
زخم/ مجموعه داستان/ ۱۳۵۰ /چاپ سوم. گل خاص/ مجموعه داستان/ ۱۳۵۰/ چاپ هفتم/ ترجمه به زبان کردی/ کودکی من / مجموعه داستان / ۱۳۵۱/چاپ یازدهم/ داستان‌های آهودرّه/ مجموعه داستان/ چاپ دوم/ با بچه‌های دِهِ خودمان/ مجموعه داستان/ چاپ دهم/ سال کورپه/ مجموعه داستان/چاپ اول/ پاجوش/ داستان بلند/چاپ دهم/ زیرآفتاب / داستان بلند/چاپ اول/ چراغی بر فراز مادیان کوه/ داستان بلند/ چاپ بیش از ۲۰هزار نسخه/ ترجمه به زبان کردی/ دهقانان/ رُمان/چاپ سوم/ افسانه‌هائی از دِهِ نشینان کُرد/ پژوهش، گردآوری فرهنگ توده/ چاپ هفتم/ یادداشت‌های یک آموزگار/ پژوهش/ مردان فردا / مجموعه داستان / چاپ اول، برنده بهترین کتاب سال توسط شورای کتاب کودک/ نگاهی به آثار درویشیان/ نقد ادبی/چاپ اول/ گامی به پیش/ نقد ادبی/چاپ اول/ توشای پرندهٔ غریب زاگُرس/ مجموعه داستان/ ۱۳۷۴/ نشر آروین/ چاپ چهارم/ افسانهٔ سیرنگ/ داستان بلند/ ۱۳۸۲/ نشر ترجمان اندیشه/ چاپ اول/ تنهاتر از ماه/ داستان کوتاه/ چاپ اول / ۱۳۹۰/ بن‌بست/ رمان / چاپ اول /۱۳۸۵/ داستان‌های آهودرّه (هفت کتاب در یک کتاب)/مجموعهٔ آثار دهه ۵۰/ نشر شباهنگ/۱۳۹۱/ پری چل گیس/کودک و نوجوان/ نشر قطره/ ۱۳۹۱/ برزونامه/ شاهنامه کردی (ترجمه)/ نشر ققنوس/۱۳۹۱/ هستی‌شناسی فهم/ نقدمشترک همراه با آرش سنجابی/ نشر کتاب آمه/ ۱۳۹۱/ مادیان چهل کره/ افسانه‌هایی از ده نشینان کرد/ نشر کتاب آمه/۱۳۹۱/ چشمِ هیچکاک / داستان کوتاه / نشر هیلا / ۱۳۹۲/ حماسه بابک/ رمان تاریخی/ انتشارات نگاه/ ۱۳۹۸/ خرچنگِ بلند پرواز/ داستان کودکان/ ۱۳۹۸/ آیین یارسان در اساطیر اقوام کُرد/ پژوهش/ انتشارات دات/ ۱۳۹۹/ تراژدی یزدگرد/ رمان...

بازگشت به نمایه

چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه

منصور یاقوتی/ داستانِ بلند





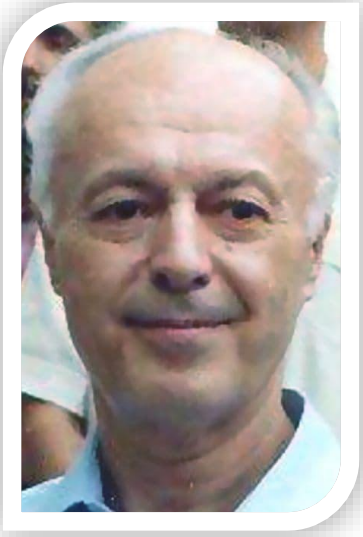
ارژنگ: کتاب داستانِ بلند «چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه» یکی از آثار منصور یاقوتی است که چاپ نخست آن در سال ۱۳۵۵ توسط انتشارات شبگیر نشریافته بود و چاپ پنجم آن در سال ۱۳۹۸ در ۱۶۲ صفحه توسط انتشارات "دیباچه" به همراه نقدِ احسان طبری در ایران تجدید چاپ شده است.

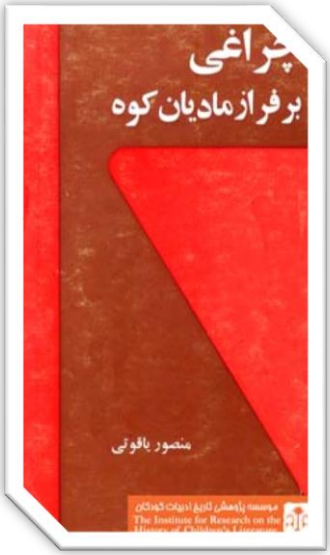
به گفتهٔ منصور یاقوتی در گفتگو با سایت ایلنا: "این داستان برای پنجمین بار است که منتشر می‌شود و یک چاپ هم در آلمان از این داستان زیر چاپ رفته است. منتها مزیت این نوبت چاپ جدید که نشر دیباچه آن را منتشر می‌کند این است که مقدمه احسان طبری را هم بر پیشانی خود دارد. اساسا خودم هم بیشتر به دلیل همین وجود ضمیمه نقد از احسان طبری رغبت کردم که کار مجدد منتشر شود. طبری همان سال‌های پیش از انقلاب و در آلمان یک نقد ادبی بسیار معتبر و ارزشمند بر این کتاب نوشت که در ماهنامهٔ دنیا منتشر شد و به دست خودم هم رسید. این نقد واقعا بسیار ارزشمند بود و از این جهت شاید انتشار جدید کتاب به دلیل وجود آن مهمّ باشد... رمان «چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه» چندین بار از سوی کارگردانان مختلف برای اقتباس سینمایی مورد توجه قرار گرفت، اما به دلیلی هر بار به دلیلی مسائل مالی امکان ساخت آن فراهم نشده‌است. با این‌حال بخشی از سکانس‌های فیلم سینمایی «دادا» با بازی ایرج قادری و فخری خوروش، در سال ۱۳۶۱ ساخته شده، برداشتی از این رمان است."

ارژنگ این نقدِ "بسیار معتبر و ارزشمند" (به تعبیر منصور یاقوتی) را که از ماهنامهٔ تئوریک دنیا [دورهٔ سوم، سال پنجم، شمارهٔ ۶و۷ شهریور و مهر ۱۳۵۷] بازنویسی نموده، به خوانندگان خود پیشکش می کند.

نقدی بر داستانِ بلند "چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه"

احسان طبری





وقتی از دوستانی که با نمایندگانِ جوان ادبیاتِ معاصرِ فارسی از نزدیک آشنا هستند جویای نام کسانی می‌شدم که در نویسندگی صاحبِ قریحه‌ای در سطح در خوردِ این نامند، نام منصور یاقوتی تکرار می شد. من این نام را در مطبوعاتِ ایران دیده بودم ولی نوعی تردید و بی‌باوریِ ناموجّه نسبت به نثرِ ادبیِ معاصر، مرا از آشناییِ نزدیک باز می داشت. اکنون که آثار این نویسنده را یکی پس از دیگری با شوق می‌خوانم، به این نتیجه می رسم که مردمِ کشور ما توانستند سربالاییِ بسیار دشوارِ کسبِ مهارت در قصه نگاری امروزی را تا نیل به برخی ارتفاعات بپیمایند و این آگاهی مطبوعی است.

منصور یاقوتی از کردستان است و یادآوری از کوه‌های زاگرس، چنارستان ها و جویبار و جنگل های بلوطِ آن، دهقانانِ عشیرتی و خان ها، قلعه های کهنه و غم‌انگیز، جاده‌های کوهستانی و کولاک‌های برف در قصه‌های او فراوان است. در توصیفِ طبیعت، یاقوتی یک شاعرِ واقعی و چیره دست است. با چند جمله کوتاه طبیعتی را که با چشمانِ ورزیده دیده است، روی صفحه کاغذ نقش می‌کند. تشبیهات و استعاراتِ او مخصوصِ خودِ اوست:

"آسمان مثل شکمِ ماهی سفیدی می زد"، "تاریکی ها را بُرید و پشتِ کوه ناپدید شد"، "آسمان دندان تیز کرد"، "کوه زیرِ مهتاب مثلِ گاومیش لمیده بود"، "پاهای کوچکش سینه کوره راه ها را خال می انداخت"، "کولاک تنش را به شلّاق بست".

توصیفِ حالاتِ روحی انسان نیز با همین ایجازِ ماهرانه انجام می‌گیرد:

"بُغض در گلویش پیله بست"، "ترس قلبش را تاریک کرده بود"، "مُردن در نگاهش پرسه می‌زد".

انبانِ تخیّلِ هنری یاقوتی از این نوع تشبیهات و استعارات پُر است، چیزی که به نثرش رنگِ خاصّی می‌دهد و ما در این باره کمی دورتر با تفصیلِ بیشتری سخن خواهیم گفت .

در میانِ هشت (۸) اثرِ منصور یاقوتی که به‌دست آوردم، تنها داستانِ بلند، داستانی است که «**چراغی بر فرازِ مادیان‌کوه**» نام دارد. "**چراغ**" نامِ یک یاغی جوانمرد است که در غاری بالای مادیان کوه، از رشته کوهِ زاگرس آشیانه می‌کند و از آن‌جا به سودِ ستم‌دیدگان، با خان‌های زورگوی قریه‌های "**ستاره‌سوز**"، "**ستاره‌ریز**" و "**پاییزآباد**" یک تنه می جنگد. نبردِ او نبردی است نابرابر و پُر فراز و نشیب. زمانی به چنگِ دشمن می افتد ولی با کمکِ مردم نجات می یابد و به مبارزه خود تا محاصره شدن به وسیله ژاندارم‌ها ادامه می‌دهد. تا آخرین نفس می‌جنگد و کشته می‌شود، در حالی‌که نامِ پُرطنینی از خود در دل‌ها باقی می‌گذارد. "**چراغ**" یاغیِ تک‌رو است و حاضر نیست به نظرات کسانی که او را به شیوه های موثّرترِ نبرد دعوت می کنند، گوش دهد. سنّت های پهلوانی و جوانمردی است که روح و عملِ او را اداره می‌کند. دلاوریِ چراغ در قلبِ کودکی به نام "**رشید**" تاثیر به کلی دیگری باقی گذارد. رشید، **چراغ** را مانند قهرمانِ دل‌خواهِ خود دوست می‌داشت ولی در دوران و عصرِ دیگری بار آمده و فهمیده بود که "مادیان‌کوهِ" او، همان دهکده "ستاره سوز" است و غارِ پناهگاهِ او، همان قلب های پُر تپشِ جامعه روستایی. نبردِ او نبردی است به مراتب زیرکانه‌تر، دشوارتر و طولانی تر، ولی بدون شکّ نتایجِ شگرفی علیه خان‌ها و دیگر ستم‌کارانِ شهر و ده به‌بار خواهد آورد.

این قصّه را که دارای بافتِ بُغرنجی نیست، یاقوتی در نهایتِ زیبایی و شیرینی و حتّی می توان گفت خردمندی عرضه می‌کند. تیپِ "یاغیِ" انقلابی (نه یاغیِ راهزن)، برای قرن‌های طولانیِ تاریخ بسیار نمونه وار است. سرنوشتِ همه آنها به مرگ در زدوخورد یا در چنگِ دژخیم ختم شده و تلاشِ آن‌ها تقریباً بی‌اثر گذشته است.

> منصور یاقوتی از کردستان است و یادآوری از کوه‌های زاگرس، چنارستان‌ها و جویبار و جنگل‌های بلوطِ آن، دهقانانِ عشیرتی و خان‌ها، قلعه‌های کهنه و غم‌انگیز، جاده‌های کوهستانی و کولاک‌های برف در قصه‌های او فراوان است

کاملاً پیداست که یاقوتی، "یاغی گریِ" مُدرن، اُسلوبِ چریکیِ مبارزهٔ سیاسی را در این قصّه و در چهرهٔ "چراغ" (که خود هماهنگِ لفظِ چریک است) انتقاد می کند. انتقادی سرشار از محبّت و تحسین، زیرا "چراغ" قهرمانی است که نویسنده به او عشق و احترامی ننهُفتنی دارد. ولی او می داند که چراغ از عهده خان‌ها و نوکرهای جیره‌خوارِ آن‌ها، کتابعلی ها و قُلی ها، که پستی و دَغَلی و قَساوت را بی کم‌ترین رعشه اِعمال می‌کنند، بر نخواهد آمد.

اما رشید؟ او به دگرگون کردن یاخته‌های خفته و کِرختِ اندیشه و اراده ستم‌دیدگان که برده‌داری از آن می‌تراود و از آن سود می‌جوید، می‌پردازد. جرات برای این کار، مُخاطره‌اش، عواقبِ وحشتناکش ابدا از یاغی‌گریِ چراغ کم‌تر نیست؛ در حالی‌که چراغ در مادیان‌کوه، مانند بلوطِ جوانی با صاعقه یک گلوله از پای در می‌آید، رشید در "ستاره‌سوز" با سماجت ریشه می دواند و بر خوابِ فرتوتِ هزاران ساله مردم تازیانه می‌کوبد و آن را به سوی بیداریِ بزرگ می‌راند.

در سبکِ هنری داستان، تاثیرِ نویسندگان مهمّ آمریکا مانند جک لندن، همینگوی، جان اشتاین‌بَک، فالکنر و دیگران محسوس است. شاید به نخستین ناقلِ این تأثیر "**تنگسیرِ**" صادق چوبک است. احتمال دارد فیلم‌ها نیز در پیدایش صحنه‌های ماجرایی، نبردِ انسان با طبیعت، زدوخوردها، تیپ‌سازی کاراکترها تاثیر داشته است. نمی‌توان در این زمینه اعتراضی داشت، ولی می‌توان آرزومند واقع گرایی و تفصیل‌نگاریِ بیش‌تری بود. نباید به سوی یک رمانتیسم و زیبانویسی که ناچار بر بررسیِ

جزء به جزء و ریاضیِ واقعیّت سایه می افکند، کشیده شد. هنوز ضرور است که در کشور ما بالزاک‌ها، دیکنزها، تولستوی‌ها، شولوخوف‌ها، توماس‌مان‌ها، گورکی‌ها و نظایرِ این وصّافانِ چیره‌دستِ بافتِ ماورای بُغرنجِ زندگی و روحیّات و تیپ‌های انسانی و بازی‌های پیچیده حیاتی پدید شوند و مردم کشور ما خود را در آیینه آثارِ بزرگ و پُر کاری که به قول فرخی سیستانی "هر تارِ آن به‌رنج برآورده از ضمیر"، تمام‌قد ببینند. رمان‌هایی که تاکنون نوشته شده، با آن‌که بی‌شکّ در قیاس با گذشته متضمّن پیشرفتِ فنّی و هنری است، ولی هنوز انتظارِ بهتر را باقی می گذارد. جامعه ما به رمان های بزرگ که دورانی را منعکس کند که رویدادهای تاریخی را وارد آزمایش گاهِ تحلیل روانی، سیاسی، اجتماعی سازد، که سایه را از روشن، بد را از نیک، سالوس را از صدیق، پیروزیِ آلوده را از شکستِ شرافت مندانه جدا کند و در پرده اسرارِ جان ها و عواطف و حوادث، نورِ نافذِ خود را بتاباند، نیاز دارد.

این کار را اثرِ تاریخی و علمی قادر نیست انجام دهد. این کار، کارِ تودرتو و درازنَفَس و رنج پَروَردِ هنری است که نامِ پُر اعتبارِ "رمان" به آن داده‌اند. نامی که باید با تمامِ اهمّیتِ خود در کشور ما درک شود. متوقع نیستیم که حتماً نویسندگانِ با قریحه امروزی بتوانند در این عرصه رمان‌نویسی نیز پیروز باشند، ولی به قولل بیهقی "آزمون، رایگان است". کسانی مانند منصور یاقوتی می‌توانند با توشه‌ای که هم اکنون از جهتِ چهره‌سازی، زبان، بافتِ حوادث، گفت‌وگو، توصیفِ طبیعت، گریزِ اجتماعی و غیره گرد آورده‌اند، دست به طبع‌آزمایی‌های بزرگ بزنند.

یکی از خدماتِ بی تردیدِ منصور یاقوتی، غنی کردن نثرِ ادبیِ معاصرِ فارسی است و این به گفتهٔ شادروان کسروی "خود جُستارِ جداگانه‌ای است" که می‌ارزد درباره آن سخنی چند به میان آوریم:

یکی از خدماتِ بی‌تردیدِ منصور یاقوتی، غنی کردن نثرِ ادبیِ معاصرِ فارسی است و این به گفتهٔ شادروان کسروی "خود جُستارِ جداگانه‌ای است" که می‌ارزد درباره آن سخنی چند به میان آوریم:

شکل گیری و تبلورِ نثرِ ادبی فارسی معاصر از میرزا فتحعلی آخوندوف و ملکم خان تا نویسندگان معاصرِ ایران، هم اکنون راهِ درازی را پیموده است. کسانی مانند **دهخدا، جمال زاده، هدایت** با کوبیدنِ قطعی "باروی منع و احتراز" بین لفظِ قلم و لفظِ عوام، در تحوّلِ این نثر نقشِ بزرگی ایفا کرده‌اند. هدایت کوشید تا این نثر را به پای رنگینی و نرمش و سایه روشنِ زبان‌های بزرگِ جهانی برساند. در دهه‌های اخیر، ترجمه از این زبان‌ها به فارسی، برای خوانندگان ایرانی دریچه‌های متعدّدی به‌روی نثرِ غنی و پُر حالتِ ادبیاتِ دنیایی باز کرد. نسل نوی از نویسندگان مانند **صادق چوبک، به آذین، جلال آل احمد، صمد بهرنگی، محمدعلی افغانی** و دیگران با بهره‌گیری از عواملِ پیش‌گفته، نثرِ ادبی را باز هم پیش‌تر راندند و کارِ نویسندگانِ باقریحه جوان تری از نوع محمود دولت آبادی، فریدون تنکابنی، منصور یاقوتی، جمال میرصادقی و دیگران را تسهیل کردند. با این همه، تلاشِ زیادی در زمینه قوام‌آوردنل نثرِ نو باقی است و نویسندگان معاصر در این زمینه باید وظایفِ متعدّدی انجام دهند و مسائل گوناگونی را حل کنند.

از این نوع مسائل یکی مشخص سازیِ (کُنکِرت کردن) زبان فارسی است. اشیاء، جانوران، اثاث، باید با نامِ ویژه خود وارد نثر شوند. این کار به مددِ گویش های استان ها و شهرستان ها می تواند انجام گیرد. مردم برای هر موجودی که در معرضِ دید و استفاده آن‌هاست نامی دارند. ماهی‌ها، قارچ‌ها، گُل‌ها، پارچه‌ها، ظرف‌ها، سراها، سبزه‌ها، پرنده ها بوته ها و غیره...، همه خوش‌بختانه در زبانِ مردم نامی

دارند و گاه در سرزمینِ ما برای آن‌ها حتی چندین نام وجود دارد. زبان مستوفیانه تهران که در آن الفاظِ مترادف و مبهم تجریدی کم نبود ولی از دقتل و شیئیّت عاری بود، ابدا و اصلاً به دردِ بیانِ مقصودِ هنرمند نمی‌خورد. کارِ بهره‌گیری از زبانِ ولایات آغاز شده و البته عجالتا مانند هر آغازی، درهم برهمی حکم‌رواست و به تدریج باید این سرریزِ بی‌شکل واژه‌ها تثبیت شود و این واژه‌ها در ذخیره لغویِ رسمیِ زبان وارد گردند و حقّ اهلیّت کسب کنند.

منصور یاقوتی بدونِ شکّ از پردازندگان و آرایش گران نثرِ معاصرِ فارسی است. طبعِ پُر فورانِ شاعرانه اش به او اجازه می دهد که در مورد توصیفِ مناظرِ طبیعی و انسانی به قول **ملک الشعرای بهار** "**دست نگاه دارد**" و جملاتی پُر از استعاراتِ نو، واژه‌های نیکو گزیده‌شده، ترکیباتِ رَسا و بی سابقه، گاه همراه با لغاتِ مردمِ ولایات (و در مورد مشخص لغاتِ کُردهای اطراف کرمانشاه) بنگارد. گاه این زبان به حدّی بلیغ است که خواننده به یادِ قطعاتِ ادبی در زبان‌های بزرگِ جهانی می‌افتد. روشن است که نثرِ کاملاً جدیدی است که از هدایت تا منصور یاقوتی مُمتد است و به کلی با آن نثرِ فصیحی که مثلاً ترجمه میرزاحبیب اصفهانی در **حاجی بابا** بدان نوشته شده، فرق دارد. نثرِ ادبی حاجی بابا فرزندِ اصیلِ نثرِ مصنوع و مُرسلِ کلاسیکِ ماست، ولی نثرِ معاصرِ ادبی نویسندگانی مانند چوبک، دولت‌آبادی، تنکابنی، یاقوتی و غیره، شیوه بیانِ خود را بیش‌تر از زبانِ محاوره زبانِ ولایات، اسلوب های ادبی زبان‌های اروپایی و نوآوری های صَرف و نَحوی، لغوی و هنریِ خودِ نویسنده اخذ می کند. آیا باید منتظرِ سَنتزی بود که نثرِ کلاسیکِ فارسی و نثرِ نوینِ ادبی را در بافتِ ظریف تر و کامل تری پیوند دهد؟ به نظرِ من آری، زیرا در نثرِ نوینِ فارسی نارسایی هایی از جهتِ ادب و گرامر کلاسیکِ فارسی و فقرِ بیان احساس می شود. آیا ممکن است روزی نثرِ منسجم و تندرستِ ادبی مثلاً یک فروزانفر با نثرِ امروزی و رنگین و بلیغِ یک یاقوتی، به شکلی طبیعی و ناشی از احتیاج درآمیزد؟ به نظرِ من ممکن است.

گاه در نزد نویسنده‌ای مانند **به‌آذین**، این ترکیب که بر سِحرِ سخنِ فارسی می افزاید، دیده می شود ولی هنوز باید جستجو ادامه یابد و خون های نو و کهنه برای ایجاد رنگِ رُخِ تازه‌ای صمیمانه‌تر با هم در آمیزد. این کارِ زمان است نه کارِ نبوغ. زبانِ نوینِ فارسی که با فارسیِ دَریِ کلاسیک از هر باره که بگوییم تفاوت ها خواهد داشت، اکنون در مطبخِ تاریخ آماده و پخته می شود، آن زبانی که زمانی قلّه هایی مانند بیهقی و سعدی ایجاد کرده بود، برای همیشه دورش طی شده است. جامعه معاصرِ صنعتی، جامعه امروزی ایران که بیش از پیش شکل می گیرد، حاملِ روانی و پیامی دیگر است و افزارِ بزرگِ سخنگویی اش، مناسب با این تحوّل های ژرف، در کار تطوّر و تحوّل است. انگشتِ سبّابه ادیبانِ متعصّب و کهنه پرست بی‌هوده بلند می‌شود که "غلط است!"، "فصحا نگفته‌اند!"، "در فارسی نیامده‌است!"

سیلِ غُرّندهٔ زبان راهِ خود را در شن‌زارِ زمان می‌گشاید. تردیدی نیست که در این عرصه، نادانی‌ها، جلوه‌فروشی‌ها، غُلوّها، دَغَلی‌ها، سرانجام میدانی نخواهند داشت

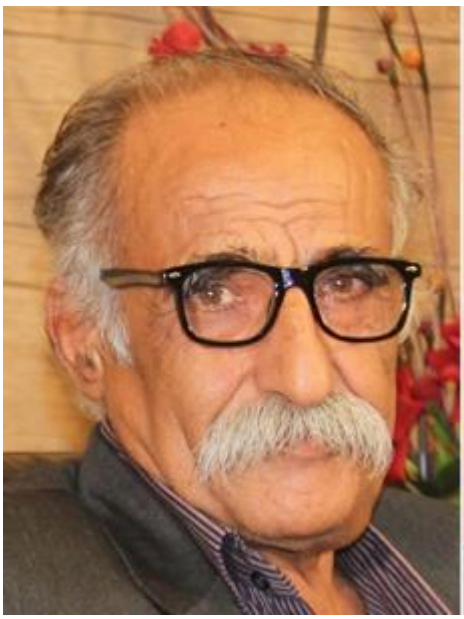
سیلِ غُرّندهٔ زبان راهِ خود را در شن‌زارِ زمان می‌گشاید. تردیدی نیست که در این عرصه، نادانی ها، جلوه‌فروشی ها، غُلوّها، دَغَلی‌ها، سرانجام میدانی نخواهند داشت ولی نوآوری‌هایی که از زمینِ نیازِ تکاملیِ زمان می جوشد و با وقوفِ کامل به فراز و نشیبِ تاریخ زبانِ فارسی است، پَر خواهد گسترده و بالا خواهد

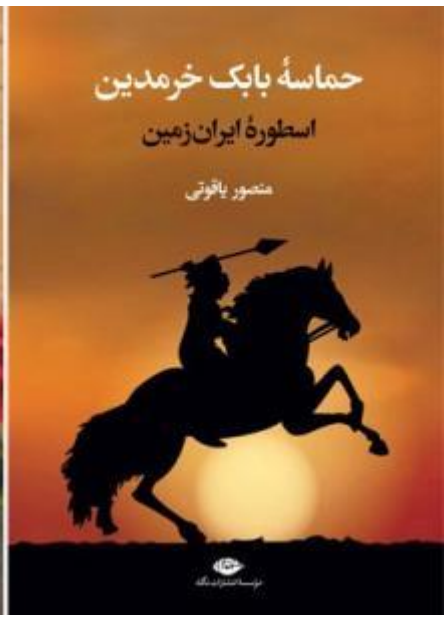
افراخت. در این پویه، نویسندگان و شاعرانِ معاصرِ ما نقشی آموزنده ایفا کرده‌اند که شبیه به نقشِ شاعران و مورّخان و ادیبانِ عصرِ سامانی و غزنوی در شکل دادن به پارسیِ دَریِ کلاسیک است: **یک نقشِ خطیر و شگرفِ تاریخی!** یک نقشِ بسیار دشوار که هم به قریحهٔ آفرینش، و هم به دانشِ ادبیِ غیرعادی نیازمند است.

تصور می کنم که توضیحاتِ داده شده بتواند جای منصور یاقوتی را در این روندِ مهمّ و حیاتی که تبلورِ زبانِ ادبی است نشان دهد و در او و در همه نویسندگان باقریحه، این خودآگاهی را بیدار کند که در کارِ اجرای این وظیفه، مهارت و جسارت را با هم پیوند دهند. مهارتِ ادبی و علمی ناشی از دانش است، جسارتِ خلاقه ادبی ناشی از قریحه و نبوغ. کدام قریحه که بی‌دانش دیوانه‌سری نکرد، و کدام دانش که بی قریحه چنگ در فضل‌فروشی‌های خشک و بی‌روح نزد؟ "کمَثَل الحِمار یَحملوا اسفارا ."

پیدایش زبانِ بزرگ و غنی ادبی فارسی معاصر و زایشِ رمان‌های بزرگ (که بی‌هوده، دورِ آن‌را طی‌شده و آن‌را "دِمُده" اعلام می‌دارند) شاید روندهایی از جهتِ زمانی همراه باشد و شاید نسلی که منصور یاقوتی بدان تعلق دارد در این پویه‌های تاریخی باز هم نقشِ بزرگ و نظرگیرتری ایفا کند. بر ما متعلقانِ به نسلِ گذشته این می‌ماند که دعایِ خیر را بدرقه راه شان کنیم. آری، این کاروانِ نافرسودنیِ انسانی است که هنوز به منزلی نو نرسیده، عزمِ رَحیل برای منزلی دیگر می کند.

بازگشت به نمایه





«آیریلیق!»

یک ترانه، یک جهان سخن، از سوزشِ زخمی ماندگار!

بهروز مطلب‌زاده

فیکریندن گئجه‌لر یاتا بیلمیرم/ بو فیکری باشیمدان آتا بیلمیرم/ نئلییم کی سنه، چاتا بیلمیرم/ آیریلیق آیریلیق/ آمان آیریلیق.../ هر بیر درتدن اولار/ یامان آیریلیق...

اشاره: گاهی یک ترانه یا یک سُرود، چنان ردّ و نشانی بر روح و روان جامعه می‌گذارد که هیچ کس وهیچ حادثه ای، نمی تواند تاثیرِماندگارِنسیمِ زمزمهِ نوازشگروجادوئی آن را از نهان‌خانهٔ جان و زبانِ مردمانی که آن را ترنم می کنند جدا کند. سوزوگداز شِکوهٔ نِی را هرگز نمی‌توان ازنهادِ ساقهِ نی زُدود. ترانه های ماندگارمیان ملت ها نیزچنین اند. درسرزمین چند ملیتی وچند زبانه ایران زمین ما نیز، تعداد چنین ترانه ها و نغمه هائی کم نیستند. بطورنمونه هم که شده، میتوان ازترانه هائی مانند «مرغ سحر»،«مرا ببوس»، «الههٔ ناز»، «جانِ مریم»،«قاچاق نبی»،«دایه دایه»، «ەر وای ەر وایه»، «شیرین وشیرین ە »،«قارا گیله»،«بهاران خُجسته‌باد»،«آیریلیق»، و صدها ترانهٔ پُرشکوه دیگر نام برد.

راستش، اصلن مهم نیست که سیر وسرگذشت یک ترانه، یک سرود، یک داستان و یک شعر، و از جمله همین ترانه آذربایجانی نام آشنا و ماندگار«آیریلیق» که به معنای «جدائی» است و تار و پود آن با سوزوگدازهجران و شوریدگی آمیخته، چگونه بوده است، آنچه مهم است، کار کرد اجتماعی و تاثیر ماندگار و جاودانه یک اثرهنری وازجمله یک ترانه است.

اثری که بتواند در جریان پیدایش، بالندگی وشکوفائی خود برجامعه ومردمان آن سرزمین، ویا به گفته دوستان دَری زبانِ افغانستانی، بر"باشندگان" ی که آن را برای پالایش روح و روان خود، با لب و دهان وزبان، زمزمه می کنند تاثیر بگذارد ودرسیروتطور خود، به یک اثر دلنشین اجتماعیِ مردمانی فرا بروید که آن را خلق کرده و ترنم می کنند.

زیاد راه دور نمی رویم. برای مثال، همین ترانه «مرابوس» گلنراقی را در نظر بگیرید. مرا ببوس، علیرغم اینکه شاعرش چه نام دارد؟ خواننده اولیه اش کیست؟ و به هرشکل و شمایل وبه هر دلیلی که پدیده آمده باشد، اکنون یک ترانه - سرود ملی است. غمنامه وشبنامه ای است علیه ظلم وستم واستبداد. فریادی است علیه ستمکارانی که فرزندان برومند و سربلند

سرزمین شان را به خاک و خون کشیدند. این ترانه،

تصویری از استاد سلیمی و همسرش در حال تمرین

صدای اندوه و سوگواری مردم مظلوم میهن ماست، مردمی که درتاریخ خونبار وپر فراز و نشیب آن ها، همواره قلب شریف ترین انسان های سرزمین شان با گلوله های ستمکاران شکافته شده است ، این ترانه عاشقانه، اکنون به تاریخ پیوسته وهویت دیگری یافته است.

این ترانه، آیهٔ ماندگاری است تا سربلندان به خون نشسته تاریخ ما هیچگاه فراموش نشوند، تا گل‌های یادِ نیک‌شان درخاطره ها بشکفد.

و ترانه آذربایجانی«آیریلیق» نیزکه چند بندی ازیک سروده بلند نُه * بندی است، درزمره چنین آثار ماندگاری است. سیروسرگذشت«آیریلیق»، حکایت آن سنگ ریزه ای را داشته، که دربرکه ظاهرا ساکت و آرام، و درعمق طوفانی و پر تلاطم جامعه دو تکه شده مردم آذربایجان انداخته شد ه باشد. ترانه ای که بسیار معروف تر و شناخته شده ترازسراینده آن است.

حکایت سرایش این شعروسراینده آن، تبدیل شدن آن به ترانه ای زیبا و شورانگیزوماندگار، و پروازِ بلندِ آوازه اش از مرزهای خود ساخته میان ملت های گوناگون، حکایتی است شنیدنی، داستانی است پرآب چشم. ترانه «آیریلیق» تاکنون به زبان های انگلیسی، فرانسوی و ژاپنی ترجمه و اجرا شده است. از این گذشته، صدها خواننده، درایران و کشورهای مختلف جهان، ازجمله در جمهوری های مختلف اتحاد جماهیر شوروی سابق مانند آذربایجان، ارمنستان، ترکمنستان، اوزبکستان، تاجیکستان، وقرقیزستان و نیز رکشورترکیه به اشکال مختلف اجرا شده است.

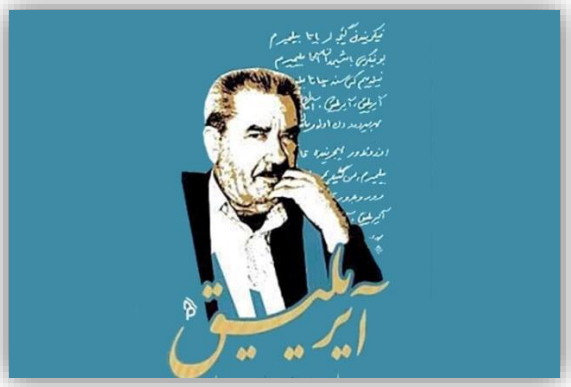
درمیان خوانندگان ایرانی تعداد زیادی ازآنان مانند یعقوب ظروفچی، گوگوش، داریوش، منصور و ترانه ناصری و چند تن دیگر آیریلیق را خوانده اند.

«رجب ابراهیمی» نام اصلی سرایندهٔ ترانهٔ «آیریلیق» است. اودرروز ۱۵ آبان ماه سال ۱۳۱۴ شمسی در یک خانواده روستائی زحمتکش وهنردوست، دریکی ازروستاهای اطراف اردبیل به نام «کؤراباز» چشم برجهان گشود. پدرش به نیکی تارمی نواخت وصدای خوشی هم داشت. اودرحالی که هنوز ده سالش تمام نشده ونوجوانی بیش نبود، که اواسط سال۱۳۲۴ به همراه خانواده خود به تهران کوچ کرد وبی آنکه رابطه خود را با روستای زادگاهی اش قطع کند، تا آخرین دم حیات درتهران زیست و سرانجام در تاریخ ۱۹ بهمن ماه ۱۳۹۷ درسن ۸۳ سالگی با زندگی بدرود گفت ودر قطعه نام آوران بهشت زهرا به خاک سپرده شد.

نکته جالب توجه این است که با همه معروفیت این ترانه درایران و بسیاری از کشورهای جهان، وبا وجود چاپ و پخش بخشی از اشعارو ترانه های او، در کتابی با نام «آیریلیق»، به همت چند تن ازآذربایجانی های فرهنگ دوست توسط نشر«پینار» درسال ۱۳۸۸ شمسی، بسیار اندک بوده اند کسانی که می دانستند سراینده شعرترانه آیریلیق، شاعرزیبا اندیش، بی پیرایه، بی ادعا و فروتنی است به نام رجب ابراهیمی، متولد روستای کؤراباز اردبیل که خود را «رجب ابراهیمی کؤرابازلی» نیز می نامد. او نام «فرهاد» را به عنوان نام

هنری خود برگزیده بود وگاهی او را با نام های «رجب ابراهیمی کؤرابازلی »، «فرهاد اردبیلی»، «فرهاد ابراهیمی» و «رجب اردبیلی- فرهاد» نیزمی شناختند.

تا یکی دو سال پیش از این، یعنی تا زمان درگذشت آقای «رجب ابراهیمی - فرهاد» درنوزدهم بهمن ماه سال ۱۳۹۷، اونیزازگُمنامان نا بحق روزگارما بود. شاعری توانمند و شیرین گفتار، اما متواضع وبی سرو صدا وبی ادعا.



او در اولین جملات **پیش‌گفتار کتاب آیریلیق**، چاپ نشر پینار، در باره خود با فروتنی تمام چنین می گوید:

«من هرگز خود را نه "شاعر" و نه "نویسنده" دانسته ام، به همین علت هرچه نوشته و یا سروده ام را با قلمی نا رسا وکنارهم چیدن واژه هائی(گاه) ناهمگون فقط وسیله ثبت لحظه های زندگی ام به حساب آورده وعملی نموده‌ام. زیرا زندگی پرماجرای اجتماعی ومعیشتی من درشرایطی سپری شده که ناچار بوده ام همه اوقات ممکن خود را در میدان عمل، نه حرف و قلم آن هم بطور فعال گذرانده باشم بطوری که لحظه آرامش و ایستائی من، نقطه مرگ مرا می توانست ترسیم کند...».

درآن صحرگاه پانزدهم مهرماه ۱۳۳۵، که شاعر جوان، رجب ابراهیمی، درکنج اتاق کوچک و نیمه تاریک خود درخیابان نظام‌الملک تهران، نخستین بند ترانه «آیریلیق» را بر دل سفید کاغذ حک کرد، هرگز به ذهنش هم خطورنمی‌کرد که روزی روزگاری، سروده اش آیریلیق، درردیف ماندگارترین ترانه‌های آذربایجانی قراربگیرد، همه مرزهای مصنوعی ایجاد شده توسط کوته اندیشانه آدمیان را درنوردد و میلیون ها انسان شیفته و عاشق، آن را دراقصا نقاط جهان به جان زمزمه کنند.

سراینده ترانه آیریلیق، درسال ۱۳۳۷ از طریق یکی از دوستانش با خانم فاطمه قنادی* (وارتوش ماچکالیانس) همسر استاد علی سلیمی، وسپس با خود این آهنگسازونوازنده چیره دستِ تارِآذربایجان، آشنا شد. این آشنائی، بعدها، به دوستی وهمکاری صمیمانه، دوامدارو پرثمری بین او، استاد علی سلیمی** و همسرهنرمندش خانم « وارتوش ماچکالیانس» فرا روئید.

پس ازاین آشنائی بود که استاد سلیمی برای تعدادی از ترانه - سروده های فرهاد ابراهیمی ازجمله ترانه های «آیریلیق»، «هارا گِئتدین»،«آغلاما» و چند ترانه دیگر آهنگ ساخت که درهمان زمان اجرا و ضبط شد.

درهمان مقطع بود که، ترانه آیریلیق برای اولین بار، با آهنگی که به وسیله استاد سلیمی، تنظیم وساخته شده بود با صدای خانم فاطمه قنادی (وارتوش) خوانده وضبط شد وهمان زمان نیزازرادیو تبریزپخش گردید.

واین آغازی بود برای شروع حکایت شورانگیز ترانه ای بنام «آیریلیق» که جهانی شد...

هرچند که ترانه آیریلیق، اولین باردراواخر سال ۱۳۳۷به وسیله خانم «وارتوش» همسراستاد علی سلیمی اجرا و ازرادیو پخش شده بود، اما این ترانه زمانی به معروفیت جهانی دست یافت ومورد استقبال همگان قرار گرفت که توسط رشید بهبودوف خواننده شهیرو خوش صدای آذربایجانی و با همراهی ارکستر سمفونی بزرگ جمهوری آذربایجان اجرا شد. رشید بهبودوف خواننده سرشناس جمهوری آذربایجان، درسال ۱۳۴۲ خورشیدی، به دعوت ایرج گلسرخی رئیس و سرپرست وقت رادیو ایران، برای دومین باربه

ایران سفرکرد. سفری پر بارکه با حوادث جالب و به یاد ماندنیِ فراوانی نیزهمراه بود. یکی ازرویداد های فراموش نشدنی سفربهبودوف به ایران، دیدار و آشنائی او با استادی علی سلیمی، همسرش خانم وارتوش ورجب فرهادی سراینده ترانه آیریلیق بود.

در یکی از آن روزها، پس ازبرگذاری یکی ازکنسرت های موفق و باشکوه رشید بهبودوف، نوازنده و آهنگساز بزرگ آذربایجان، زنده یاد علی سلیمی که خود زاده باکو بود، و صدای رشید بهبودوف را نیز عاشقانه دوست می داشت، او را به خانه خود دعوت می کند. رشید بهبودوف با گشاده روئی دعوت او را پذیرفت و به عنوان میهمان به خانه او رفت.

درجریان صحبت ها و حرف هائی که در میهمانی بین آن ها رد و بدل می شود، علی سلیمی آهنگ جدیدی که با نام «سیزه سلام گئتیرمیشم» ساخته بود را به او نشان می دهد. رشید بهبودوف ترانه را می پسندد وقول می دهد که به محض بازگشت به باکو،هرچه زود ترآن را اجراکند. درهمین هنگام همسرآقای سلیمی با اشاره او را به اطاق دیگرفرا می خواند.

لحظاتی می گذرد، ناگهان صدای حزین آوازخانم علی سلیمی درحالی که همسرش نیز او را با نواختن تارهمراهی می کند ازداخل اطاق بگوش می رسد. رشید بهبودوف با شنیدن صدای آوازهمسرآقای سلیمی، ازترانه ای که خوانده می شود خوشش می آید وخود نیز شروع می کند به زمزمه کردن وهمراهی با آنها. ترانه که به پایان می رسد، رشید بهبودوف رو می کند به علی سلیمی ودرباره ترانه ای که همسرش خوانده از اومی پرسد. علی سلیمی پاسخ می دهد: «این ترانه ای است بنام «آیریلیق» که شعر زیبای آن را رجب ابراهیمی سروده و من نیزچند روز پیش آهنگی برای آن ساخته ام».

رشید بهبودوف، با لحنی گلایه آمیزمی پرسد، «خوب پس چرا ترانه آیریلیق را به من نمیدهی؟».

آقای سلیمی درجواب او می گوید:

عکسی از رشید بهبودوف

« چون ترانه آیریلیق ازجدائی سخن می گوید، گفتم شاید درآنجا اجازه ندهند که آن را بخوانی و برایت درد سرایجاد کنند، اگر بتوانی همین «سیزه سلام گئتیرمیشم» را بخوانی، انگار دنیا را به من داده ای. رشید بهبودوف وقتی ناراحتی و تاسف آقای سلیمی و همسرش را می بیند با قاطعیت به آن ها اطمینان می دهد وگوید :

« قول می دهم که هرچه زودتر، هردو ترانه را با صدای من بشنوید»

درهمین دیداربود که استاد علی سلیمی به همراه رجب ابراهیمی - فرهاد، چهار قطعه از آهنگ‌های خود را که متن سه ترانه آن، از سروده های رجب ابراهیمی بود را در اختیار رشید بهبودوف قرار داد واین خواننده‌ی محبوب و دوست داشتنی، به محض این‌که به شهرباکو پایتخت جمهوری آذربایجان باز گشت، هردو ترانه «سیزه سلام گئتیرمیشم» و«آیریلیق» را اجرا و بر روی صفحه‌ی گرامافون ضبط کرد.

رشید بهبودوف پس از بازگشت به جمهوری آذربایجان، با تنظیمی دوباره وبا انتخاب تنها دو بند اول شعر

آیریلیق، آن را با همراهی ارکستربزرگ فیلارمونی شهر باکو اجرا کرد. اجرا ی جدید این ترانه توسط بهبـوداف، آن را به اثری تاریخی وماندگار مبدل ساخت.

*** – متن کامل سُرودهٔ آیریلیق که به استاد علی سلیمی و همسر او، فاطمه قنادی«وارتوش» تقدیم شده است:**

فیکریندن گئجه لر یاتا بیلمیرم
بو فیکری باشیمدان آتا بیلمیرم
نئیله ییم کی سنه چاتا بیلمیرم
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
اوزوندورهیجرینده، قارا گئجه لر
بیلمیرم، من گئدیم، هارا گئجه لر
ووروبدور قلبیمه یارا گئجه لر
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
یادیما دوشنده آلا گؤلرین
گؤیده اولدوزلاردان آللام خبرین
نئیله ییم کسیبدیر مندن نظرین
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
آیریلیق دردینی چکمه ین بیلمز
یاردان آیری دوشن گؤزیاشین سیلمز
دئییرلرانتظارخسته سی اؤلمز
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
نئجه کی ائلیمده، آیری دوشندن
سورار بیر- بیرینی، گؤروب بیلندن
حسرت له سیزلایاردائم بو غمدن
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
ایللردی اوزاغام آرخام – ائلیمدن
بولبولم، دوشموشم، آیری گولومدن
جور ایله آییریب شیرین دیلیمدن
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
اولوبدور«بیگانه» یاریم – یولداشیم
«غریبه» ساییلیرسئوگیم سیرداشیم
بوجاوان چاغیمدا آغاردیب باشیم
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
منی آغلاداندان گولوش ایسته رم
آیری دوشه نیمله گؤروش ایسته رم
حاصاری ییخماغا یوروش ایسته رم
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق
***
سئوگی لیک اولوبدورشآنی «فرهاد» ین!
سئوگی سی هادادیر،هانی «فرهاد» ین ؟
دئیه رک، چیخاجاق جانی «فرهاد» ین!
آیریلیق، آیریلیق، آمان آیریلیق
هربیردرددن اولوریامان آیریلیق.

** - خانم فاطمه قنادی یا همان «وارتوش ماچکالیانس» به سال ۱۹۲۰ میلادی در خانواده ای ارمنی – مسلمان در شهرتفلیس پایتخت گرجستان متولد شد. پدرش«مهدی» ازمهاجرین ایرانی ازشبستر و مادرش از ارامنه شهر تفلیس بود.

مهدی، پدر خانم وارتوش درتفلیس به کارحلواپزی مشغول بود و به همین دلیل نیز نام خانوادگی خود را قنادی گذاشته بود. پس ازبازگشت آقا مهدی و خانواده اش به ایران، آن ها در تهران ساکن شدند. در تهران بود که خانم وارتوش با استاد علی سلیمی در کلاس موسیقی آشنا شد. چندی پس آشنائی، آن دو با هم ازدواج کردند که حاصل این ازدواج یک دختر و یک پسربود. خانم وارتوش که ماندولین را بسیار خوب می نواخت باهمسر هنرمندش علی سلیمی همکاری هنری مشترکی داشتند، خانم قنادی اولین خواننده ای بود که ترانه مشهور آیریلیق را که آهنگ آن نیزهمسرش استاد سلیمی بود اجرا کرد.

از راست: ستاد سلیمی، همسرش (وارتوش قنادی)، رجب ابراهیمی

خانم قنادی، سرانجام در روزدوشنبه شانزدهم بهمن ماه سال ۱۳۹۱ با زندگی وداع گفت ودرکنار همسرش درقطعه هنرمندان آرامگاه وادی رحمت تبریز به خاک سپرده شد.

*** - علی سلیمی در سال ۱۹۲۲ در شهر باکو پایتخت جمهوری آذربایجان به دنیا آمد. نیکان علی سلیمی از اهالی شهر اردبیل بودند. پدرش زاده روستای مهماندوست، از توابع اردبیل و مادرش مشهدی جواهر اهال باکو بود. علی سلیمی آموزش تار را در کلاس های احمد باکیخانوف هنرمند و نوازنده بزرگ تار در آذربایجان به پایان برده بود. اوائل سال های ۱۹۳۰ بود که احمد باکیخانوف راه ورود این شاگرد با استعداد خود به گروه موسیقی و ارکستر آذربایجان را هموار نمود. در سال ۱۹۳۸ پدر علی سلیمی به همراه نوازنده معروف تار، عادل آخوند زاده (سولیست رادیو تهران و مصطفی پایان خواننده معروف تهران مجبور به باز گشت به ایران شدند.

منابع مورد استفاده:

۱ – کتاب آیریلیق. شعرلروماهنی لار مجموعه سی. رجب ابراهیمی کؤرابازلی. تنظیم ازیعقوب بهادر. نشر پینار. سال ۱۳۸۸

۲ - http://www.aynev.blogfa.com/post/۱۶۴

۳ - http://mehdieb.blogfa.com/post/۲۹۸

۴ - تهیه لیست اجراهای ترانه آیریلیق را مدیون دوست و رفیق بزرگوارم بابک ایماز هستم.

اجرای ترانهٔ آیریلیق با صدای رشید بهبوداوف

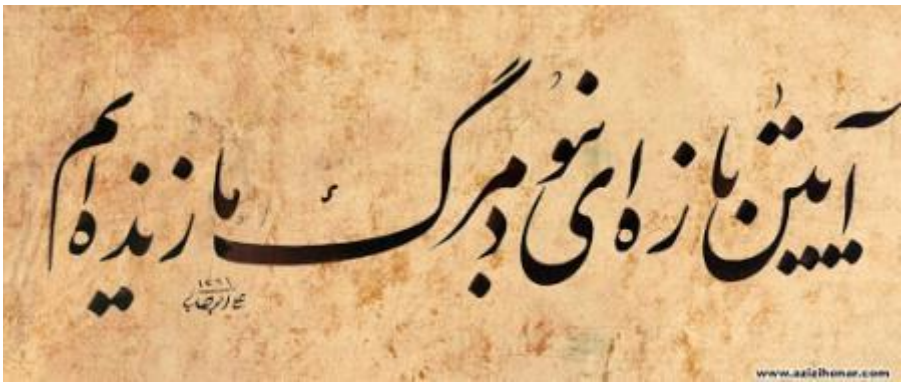
تصویری از مجسمهٔ رشید بهبودوف در گورستان مشاهیر باکو

لینک شنیدن اجرا

https://www.aparat.com/v/NFMBx

لینک فهرست اجراهای گوناگون از ترانهٔ ماندگار آیریلیق

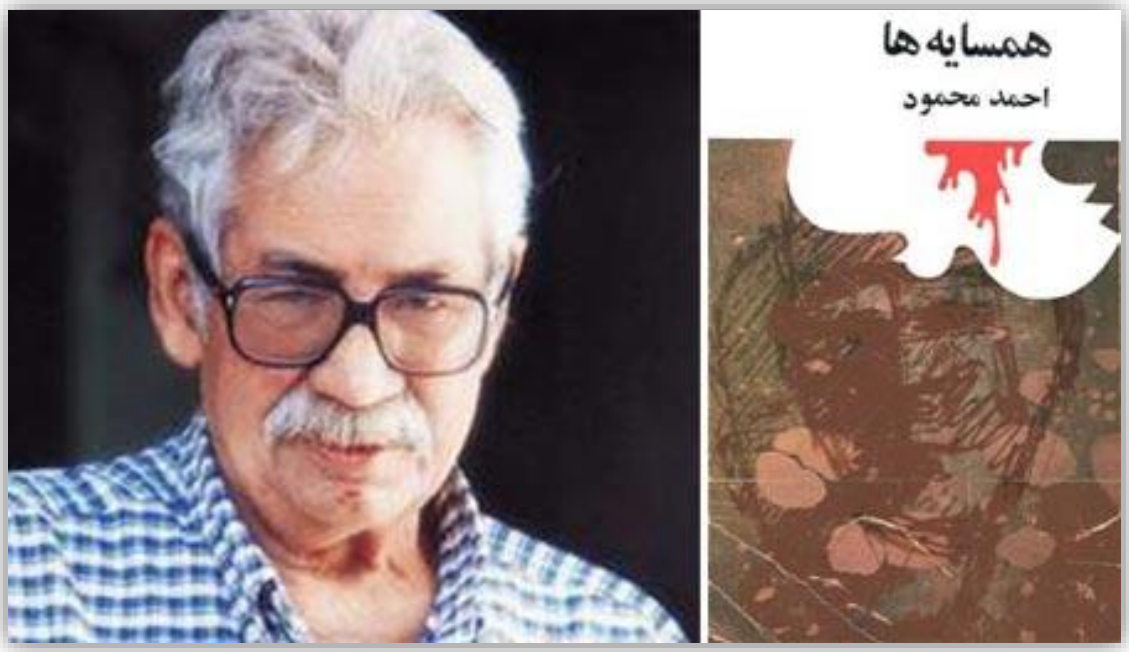
https://drive.google.com/file/d/۱PUG۳MrdWVFmwadNZONVAG۹۹w۷yBM۲iWm/view



بازگشت به نمایه

"همسایه‌ها" نوشتهٔ احمد محمود

به روایت احمد غلامی و امیرهوشنگ افتخاری‌راد در قالب یک گفت‌وگو



در همسایگی لنین

اگر «همسایه‌ها» بهترین کار احمد محمود نباشد، بی‌تردید از مشهورترین آثار او است. کمتر کسی هست که نام «همسایه‌ها»ی احمد محمود را نشنیده باشد. با اینکه رمان‌های «درخت انجیر معابد» و «داستان یک شهر» در مرتبه بالاتری از «همسایه‌ها» قرار دارند، نام احمد محمود با «همسایه‌ها» عجین شده است. «همسایه‌ها» بیش از هر چیز به دلیل حضور شخصیت‌هایی مانند خالد، بلور خانم، امان آقا، شفیق و بیدار در یادها مانده است. اینک بحث درباره «همسایه‌ها»، بحث دربارهٔ کتابی کلاسیک است که برای بسیاری حال‌وهوایی نوستالژیک دارد. با امیرهوشنگ افتخاری‌راد درباره رمان «همسایه‌ها» به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

***

احمد غلامی: ترجیح می‌دهم برخلاف گفت‌وگوهای دیگر ما با هم، این بار شما آغازکننده بحث باشید.

امیرهوشنگ افتخاری‌راد: «همسایه‌ها»، کتابی است درباره سفر آگاهی؛ از چنان قدرت قصه‌گویی و آرایه های داستانی برخوردار است که توانسته در تاریخ رمان نویسی ایران، خوانندگان عام و خاص را به هم برکشد و جایگاه رشک برانگیزی به خود اختصاص دهد و به یک گونه رمان ایرانی بدل شود. به خاطر همین جایگاه است که توجه منتقدان به این رمان جلب شده تا از زوایای مختلف به تحلیل آن دست بزنند. اما چرا درباره رمانی که اکنون جایگاه تثبیت شده‌ای دارد و به اثری کلاسیک تبدیل شده، می توان همچنان حرف زد؟ «همسایه ها»، چنان که امروزه باب است رمانی نیست که در مقاطع زمانی مختلف، به تأویل های

گوناگون تَن بدهد. چراکه رمان از روشنایی و وضوحی برخوردار است که کمتر در این زمینه قابل بحث است. اما از منظر قصه در مقابل جوهره شعری، به نظرم همچنان رمانی است که باید از آن دفاع کرد، در هر قالب ادبی اعم از رئالیسم، ناتورئالیسم، رئالیسم اجتماعی، رئالیسم سوسیالیستی و قس‌علی‌هذا طبقه‌بندی شود. پیش از پرداختن به رمان «همسایه ها» بد نیست اشاره کنم که در نقد عموما دو رویکرد غالب است: نقد استعلایی و نقد درون ماندگار. نقد استعلایی، واجد اصول و قواعدی است که بیرون از یک اثر هستی دارند و ناقد با بهره از آن‌ها به‌عنوان معیار به نقد اثر می پردازد تا سره را از ناسره تمیز دهد و به اصطلاح، اثر را با صافیِ اصول ازلی-ابدی پاکسازی کند. این نقد غالبا رایج است چراکه اصول و قواعد در حکم معیار سنجش سهل الوصول است. اما نقد درون‌ماندگار، اصول و قواعد را از ورای اثر نمی گیرد بلکه این اصول را در چارچوب خود اثر می‌یابد، از خلال تناقضات و تضادهای درونی ساختار اثر، به‌عبارتی، منطق درونی اثر را رهگیری می کند، از این راه منتقد معتقد است که حرکت فکر به فراسو برود نه با اصولِ استعلایی. توضیح این مطلب لازم است زیرا در برخورد با یک اثر عموما نوعی خلط مبحث صورت می گیرد. از این همین جاست که گاه - فرضا- منتقدی درباره احمد محمود، او را از رئالیسم اجتماعی بر حذر می دارد و آرایه های داستانی یک رمان نو را گوشزد می کند. و این شیوه نقد بدترین نوع نقد است. اما برگردیم به رمان «همسایه ها»؛ از این سؤال آغاز کنیم که رمان «همسایه‌ها» چیست؟

به نظر من، رمان «همسایه ها»، یک سفر آگاهی است، رمانی است درباره مراحلِ تکوینِ فراشدِ آگاهی، در معنای هگلی- مارکسی. به‌واقع، مشخص است که احمد محمود، برای نوشتن این رمان، تربیت ذهنی یافته است، می داند آگاهی که از ذهن فرد آغاز شده باشد با آگاهی که واقعیت اجتماعی سرچشمه آن است، متفاوت است. آیا او توانسته در این سفر آگاهی، رمان را روی پاهایش بایستاند؟ این پرسشی که نیازمند کشف منطق درونی رمان است.

اگر رمان را دوایر تودرتو در نظر بگیریم، نخستین دایره، دایره آگاهیِ نارس و خام است. نخستین برخورد آدمی با ابژه های پیرامونش. از قضا، سنی که برای شخصیت اول داستان در نظر گرفته شده، سن بلوغ است، سنی که فرد در مرحله‌ای گام می‌گذارد که قرار است قدرت تشخیص او شکل بگیرد، سنی که فرد در آستانه ورود به اجتماع است، شفافیت و به اصطلاح معصومیت دوره کودکی پایان یافته، و حالا قرار است که او با واقعیت زندگی آشنا شود، کژتابی‌ها و تیرگی ها و بازی های قدرت در اجتماع را بازشناسایی کند و روابط اجتماعی را بتواند طبقه بندی کند. خالد، قهرمان رمان «همسایه ها»، در آستانه بلوغ است. نخستین صحنه های رمان از خانه آغاز می شود، پس مرحله اول آگاهی که ناپخته و نارس است، کندوکاو در خانه‌ای است با اتاق‌های متعدد دورتادور حیاط. تکنیک روایت رمان اول شخص است از نظرگاه خالد با زبان مضارع. انتخاب این زمان، برای نشان دادن فراشد تکوین آگاهی مناسب است. همه‌چیز از منظر دو چشم فرد در آستانه بلوغ روایت می شود. جملات غالبا کوتاه هستند. تکنیک نگارش رمان را باید به دوربینی مانند کرد که قهرمان داستان دستش گرفته، و روایتگر پیرامونش است.

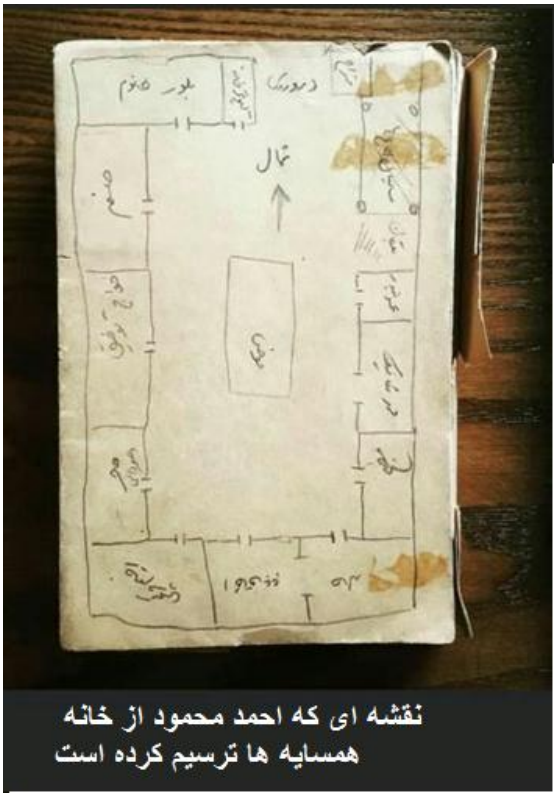
اگر رمان را دوایر تودرتو در نظر بگیریم، نخستین دایره، دایره آگاهیِ نارس و خام است. نخستین برخورد آدمی با ابژه‌های پیرامونش. از قضا، سنی که برای شخصیت اول داستان در نظر گرفته شده، سن بلوغ است، سنی که فرد در مرحله‌ای گام می‌گذارد که قرار است قدرت تشخیص او شکل بگیرد

دوربینی که گاه به گذشته‌ای می‌رود و خواننده را از سابقه صحنه روایت باخبر می‌سازد. رمان «همسایه‌ها»، از معدود رمان‌های ایرانی است که به‌سادگی قابلیت تبدیل شدن به فیلم را دارد. نخستین روابط خالد با جامعه کوچک همسایه‌ها ساخته می‌شود. نویسنده چندان علاقه ندارد درباره مدرسه خالد حرفی بزند، چراکه یحتمل او با «اجتماع در حکم مدرسه یا دانشگاه» هم‌داستان است. این رویکرد ماکسیم گورکی است. از قضا، رمان «همسایه‌ها»، هم‌سایه‌ی «مادر» گورکی است. در «مادر» گورکی هم با یک سفر آگاهی مواجه هستیم: تطور آگاهی شخصیت ها، آگاهی شان از جایگاهشان در مناسبات اجتماعی و اراده به قدرت و تغییر. آیا رمان «همسایه‌ها»، یکسره یک رمان رئالیسم سوسیالیستی است؟

غلامی: یکی از شگردهای احمد محمود «جمع سازی» یا «قلمروسازی» است. در اغلب رمان های این نویسنده، جمع ها یا قلمروهایی از آدم های یک طبقه شکل می گیرند که در عین اینکه متعلق به یک طبقه‌اند و فقر در زمانه و زندگی آنان محوریت دارد، اما آدم‌های این قلمرو را می توان به جامعه‌ای بزرگ‌تر تعمیم داد. این قلمروسازی شاید الگوسازه‌ای از جامعه‌ای فراخ‌تر نیز باشد، البته با حذف برخی از طیف ها که در یک جامعه، اندک و خاص‌اند. شگردِ قلمروسازی در همه رمان‌های احمد محمود به طرز خاصی نمود پیدا می کند. در «درخت انجیر معابد» جامعه‌ای در پیکره درختی بزرگ شکل می‌گیرد که کارکردی استعاری می یابد. در داستان «مدار صفر درجه» نیز قلمرویی بسامان می شود که چندان دور از فضای داستان «همسایه‌ها» نیست، فقط در آنجا با قلمرویی وسیع تر با طیف هایی متنوع تر از آدم‌ها روبه‌رو هستیم. در «داستان یک شهر»، یک شهر بندریِ مرزی، قلمرو است: قلمرو تبعیدی‌ها. احمد محمود در اغلب رمان‌هایش ابتدا دست به قلمروسازی می‌زند و آرام آرام در مسیر داستانش قلمروزدایی کرده و باز به ایجاد قلمروهای دیگر دست می‌زند. در داستان «همسایه‌ها» و یا بهتر است بگوییم در همه داستان های احمد محمود، آدم ها ساخته و پرداخته شده‌اند که حضورشان به معنای داستانی لق نیست. نویسنده شخصیت های بسیاری را خلق می کند و بااینکه رمان او بر سبک و سیاق رمان‌های واقع‌گرای سنتی است اما هرگز دچار اطناب در شخصیت پردازی نمی شود، چراکه همه شخصیت ها در مسیر ماجراها و رخدادهای زندگی‌شان هویت می یابند. برای نمونه رحیم خرکچی، پیرمردی که زمانی ستایشگر دولت بود در مسیر داستان، دل از دولت می کند و با کسانی که مورد ظلم واقع شده اند همدل می شود. اینجاست که احمد محمود برای گریز از یکجانبه‌نگری در مواجهه با نابرابری، آگاهانه این پیرمرد را که زندگی اش مبتنی بر تجربه زیسته خود است، در کنار بیدار می‌نشاند و خالد همان حرف‌هایی را از او می‌شنود که از بیدار. احمد محمود با زیرکی نشان می‌دهد دستگاه ظلم به یک میزان همه را علیه خود برمی‌شوراند. اگر خالد در مسیر آگاهی است و بیدار و شفق آگاهانه در حال مبارزه اند، رحیم خرکچی و محمد مکانیک با تجربه زیسته خود که متأثر از بی عدالتی است به آگاهی دست می‌یابند. شاید آگاهی نشئت‌گرفته از تجربه زیسته و جدال با بی‌عدالتی‌ها، معنایی عمیق‌تر و جدی‌تر به آدم‌های داستان احمد محمود می‌بخشد که خالد نمونه بارز آن است.

افتخاری راد: قلمروسازی در آثار محمود که حکم اجتماع را دارد، الله‌بختکی نیست، دقیقا نشانگر چیره دستی او در ساختن عمارت قصه است. احمد محمود قصه را بر کرجی سوار نمی‌کند تا به امان خدا در دریا رهایش کند بلکه -شاید- به جهت تربیت

ذهنی‌اش در حزب توده یا تجربه‌اش از دانشکده افسری، به قصه، دیسیپلین می‌دهد، امری که در داستان‌نویسی این چند دهه اخیر جایش خالی است. اما به سفر آگاهی برگردیم: نخستین شخصیت داستان،



نقشه ای که احمد محمود از خانه همسایه ها ترسیم کرده است

زنی است که با فریاد به صحنه وارد می‌شود. به‌واسطه بلور خانم که وجه ممیزه شخصیتش بین درد و لذت تقسیم می‌شود (چون یا از شوهرش کتک می‌خورد و یا در حال عشوه گری است)، مسئله ظلم در رمان دراماتیزه می‌شود. یعنی زنی که شبیه زن‌های همسایه‌ها نیست و نمی‌خواهد همچون هم‌جنس‌هایش زندگی کند، حتی زنان دیگر هم او را نمی پذیرند. اما کارکرد دیگر این زن، در رابطه با بلوغ و آگاهی خالد است. بنابراین، بلور خانم مثلثِ ظلم- بلوغ- آگاهی را شکل می‌دهد. اما آگاهی نارسِ خالد، تنها آگاهی شخص او نیست، خالد جامعه است. احمد محمود برای این جامعه ساختاری متصور است. اوج این ساختارگرایی در رمان «مدار صفر درجه» است. محمود در فیلم مستند «احمد محمود نویسنده انسان‌گرا» از کتابچه شناسنامه و جدولی صحبت می‌کند که جزئیات شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. شاید این ساختارگرایی به جهت، علم گرایی در مارکسیست-لنینیسمِ آن زمانه است و محمود پرورده این مکتب بود.

محمود در مسیر آگاهی خالد یا همان جامعه نوبالغ به سمت پختگی که سرانجام آن باید حلولِ این همانیِ نظر و عمل یعنی انقلاب باشد و نوعی تحقق «دانش مطلق»، شخصیت‌هایی را می‌گمارد تا هم روند تکامل خالد را برجسته کند و هم شکاف بین اقشار و طبقات جامعه را نشان دهد. در یک کلام، به گفته خود محمود، «ظلم» را عیان کند. بنابراین، خالد در مرحله اول سفر آگاهی، با دوربینش اتاق‌ها و شخصیت‌های «حیاط دنگال» را مرور می کند، بلور خانم، در آستانه بلوغ خالد ایستاده است.

دومین مرحله آگاهی، بیرون رفتن خالد از این حیاط است، پا به کوچه و خیابان می‌گذارد که دایره‌ای بزرگ‌تر از حیاط است. خالد می‌خواهد درسش را ادامه دهد و دیپلم بگیرد اما به پدر او توصیه می شود که بس است: مرد کسی است که وقتی به شانه اش می زنی، گرد و خاک از آن بلند شود. بنابراین کار، که سنتا در اذهان مردم حک شده، (از منظر مردم) جوهره آدمی است. آدم به کار زنده است. نقش کار در رمان «همسایه‌ها»، حیاتی است. چراکه کار در رابطه مستقیم با ظلم است. در کار، استثمار و بهره کشی هست اما مهم تر از آن، موجب بیگانگی کارگر می‌شود. پدر خالد نمی تواند تنها نقش نان آور خانواده را بازی کند، بنابراین خالد باید راهی اجتماع شود تا کار کند. خالد در قهوه خانه کار می کند. طبیعتا این نوع کار، متفاوت از کار کارگری صنعتی است و کار در قهوه‌خانه تناسب دارد با آگاهی نارس. در کار صنعتی، مسئله تولید انبوه کالا مطرح است و وابستگی روزافزون جامعه به این کالا. کارگر صنعتی با بیگانگی خودش از کارش آشنا می‌شود. منطقا خالد در مرحله ای نیست که طبیعت کارش، به بیگانگی از نوع صنعتی منجر شود. به عبارتی، تفاوتی تاریخی هست بین کار قهوه خانه تا کار کارخانه. بنابراین ظلمی را که خالد در خانه شاهد است، از نوع ستمی نیست که کارگر متحمل می‌شود. اما قهوه‌خانه در آثار احمد

محمود نقش برجسته‌ای دارد. در «مدار صفر درجه» نیز قهوه‌خانه، قلمرویی است که آدم‌های مختلف در آمدوشد هستند. قهوه خانه، چیزی نظیر رسانه را باز می‌کند، شخصیت‌ها می‌آیند و می‌روند و اخبار دهان‌به‌دهان منتشر می‌شود. قهوه‌خانه در تقاطع گذرگاه‌ها و راه‌ها قرار دارند، آدم‌های جور واجور می‌آیند، گاه گذرا و گاه محل پاتوق؛ از دلال و قاچاقچی و خلافکار تا سیاسی و پیشه‌ور و دوره‌گرد و اهالی محل و کسبه محل. در هر حال، نوعی اطلاع‌رسانی و محل آگاهی‌بخشی است. قهوه‌خانه برای خالد که کنجکاوی‌هایی هم دارد، شاید مهم‌تر از مدرسه، وسیله آگاهی است. محمود، شخصیت خالد را در موقعیتی قرار داده که چاره ندارد جز درس گیری از اجتماع؛ مسیر مدرسه بسته است و تنها محلی که خالد می‌تواند به منابع آگاهی دست یابد یا وسیله رساندن او به منابع آگاهی باشد، قهوه خانه است. اگر خالد را در مدرسه قرار می‌داد، چه بسا خوانشی هگلی از آن باید به دست می‌دادیم. زیرا هرچه باشد مدرسه، بیشتر نمایانگر ذهن است اگرچه واحدی از نهادهای اجتماع است. اما خالد باید از پراکسیس اجتماع آغاز کند، از کوچه و بازار. رمان سال ۴۵ نوشته شده، و سال ۱۳۵۳ چاپ شده است و سپس توقیف شده و اجازه نشر نیافته تا سال ۵۷ تجدید چاپ شد و پس از آن، مجوز رسمی انتشار نگرفت. توجه به مقاطع زمانی مهم است، اینکه نقش و اهمیت مدرسه و دانشگاه در دهه چهل در جامعه ایران را با امروز مقایسه کنیم. نه‌تنها عموم خانواده‌ها به دلیل فقر و جهل، کمتر تمایل داشتند کودکان خود را به پرورش فکر در مراکز تحصیلی بفرستند بلکه مسئله کار در مقام جوهره انسان و نان‌آوری برای خانواده، زندگی را در عمل اجتماعی باید آموخت نه در مدرسه، ترجیع‌بند عموم خانواده‌ها بود. بنابراین، اینکه محمود نقش قهوه‌خانه را بیش از مدرسه برجسته می‌کند، بی‌وجه نبوده است و بازنمایانگر اجتماع آن روز بوده است. به هر جهت، قهوه‌خانه، (همان‌طور که بلور خانم) وسیله‌ای برای تکوین آگاهی خالد به‌واسطه واقعیت اجتماعی در رمان «همسایه‌ها» به کار گرفته شده است.

غلامی: بحث «قلمرو» را با بخشی از بحث های تو گره می زنم. تو از قهوه خانه می گویی که به عنوان رسانه عمل می کند. این گونه است و البته کمی بیشتر. قهوه خانه یک قلمرو است. قهوه خانه در داستان‌های احمد محمود یک مختصات استراتژیک دارد. در «داستان یک شهر»، داستان بیش از همه در قهوه خانه می گذرد. دو قهوه خانه یکی در شهر و دیگری در کنار بندر، که هر یک کارکرد خود را دارند. پیداست که قهوه‌خانه در آثار محمود تشخص دارد، در صورتی که در آثار دیگر نویسندگان ایرانی، قهوه خانه چندان جایگاهی در تکوین شخصیت آدم ها ندارد. در صورتی که در آثار محمود خاصه در «همسایه ها»، این گونه است. قهوه خانه در سه راهی بندر قرار دارد. سه راهی حوادث. همان گونه که گفتی این قهوه خانه محل تجمع آدم‌های متفاوت با چهره‌های متفاوت است، اما در مجموع محمود همچون نویسندگان دیگر نگاهی منفی به قهوه‌خانه ندارد.

قهوه‌خانه برای او قلمرو تصادم آدم‌ها و افکارشان است. در قهوه‌خانه امان آقا، شخصیت بی‌نظیری به نام عنکبوت وجود دارد که شاید اشاره ای تلویحی به عنکبوتِ صادق چوبک در «سنگ صبور» باشد. عنکبوت اگرچه شیره ای و مافنگی است، مظهر تجربه زیسته خود است. عنکبوت از پشت نقابِ همه آدم‌هایی که در این قلمرو آمدوشد دارند باخبر است. از مردی که با آرامشی دروغین نشسته و تسبیح می‌گرداند گرفته تا تلخکامی های محمد مکانیک، هیچ یک از چشم عنکبوت پوشیده نیست. کسی که خالد درباره‌اش می‌گوید: «حرف‌های عنکبوت مخصوص خودش است. مثل حرف های هیچ کس

نیست... حرف های پدرم مثل حرف های حاج شیخ علی است... حرف‌های محمد مکانیک مثل حرف های بیدار است.» عنکبوت آگاهی زیسته است، آگاهی تاریخی و به تجربه درآمده است. در قلمرو «قهوه‌خانه» است که از «قلمرو همسایه‌ها»، قلمروزدایی می‌شود. در اینجا محمد مکانیک حرفش اثرگذار است و طنین دارد. حتی امان آقا، دیگر آن آدم تلخ گوشتِ تندمزاج در محدوده قلمرو همسایه ها نیست. امان آقا در قلمرو قهوه‌خانه نقاط تازه‌ای را نشانه‌گذاری می کند، گیرم چندان نزدیک به خالد و محمد مکانیک نباشد اما خوی خوش او در این قلمرو است که اجازه هرگونه تضاد و درگیری را به دیگران می‌دهد. احمد محمود، این قلمرو را درست و هوشمندانه به کار گرفته است. دستگاه حبس صدا می رود و جای آن را رادیو می گیرد. اگر حبس صدا، زمان را متوقف می کرد، رادیو رسانه تازه ای است که اینک می تواند کاتالیزور جنبش های اجتماعی باشد، و از همه مهم تر اینکه با آمدن رادیو و به‌خفارفتن حبس صدا از آن قلمروزدایی شده و قلمرو تازه‌ای به بار می‌نشیند که نشان‌دهنده دیگ جوشان جامعه‌ای در حال سررفتن است.

افتخاری‌راد: خالد کم‌کم قلمروهای تکاثف در اجتماع را شناسایی و می‌سنجد. روابط آدم‌ها در «حیاط دنگال» را می‌بیند و مناسبات کوچه، بازار و قهوه‌خانه را از نظر می‌گذراند. چرا احمد محمود، این استعداد کنجکاوی را نسبت به دیگران ساکنین حیاط، فقط به خالد بخشیده است؟ گذشته از کارکرد قهرمان داستانی، خالد باید یکی از نمایندگان طبقه خود باشد و محمود در این شیوه بیان چیره‌دست است و توانسته است مجموعه ای از رویدادهای تاریخی را که خود از نزدیک شاهد بوده و در آن‌ها نقش‌آفرین بوده، در قالب رمان درآورد. «همسایه ها» البته رمان تاریخی نیست، اما رمانی است درباره تاریخ و نقش تکوین آگاهی در تاریخ. خالد دلش می‌خواهد از آنچه پیرامونش رخ می دهد، سر درآورد: «دلم می خواهد زودتر سر از کار این جماعت درآورم. دلم می خواهد زودتر بدانم توی این کاغذها [اعلامیه هایی که در خیابان توزیع شده] چه نوشته شده که پاسبان‌ها به‌زور از دست مردم گرفتنشان» و اینجاست که یکی از نقاط اوج داستانی شکل می‌گیرد. پاسبان‌ها یا پلیس نقشی در این سفر تاریخی دارند. نخستین رویارویی جدی خالد با پلیس زمانی است که ضربه‌ای از آن‌ها دریافت می کند. و این ضربه، شبیه ضربه یادآوری است به یک حافظه ای که چیزها را از یاد برده است. افلاطون می گوید ما چیزی یاد نمی گیریم بلکه چیزها را به یاد می آوریم، چیزی که تذکر نامیده شده است. اگر قرار است فرد از جایگاه طبقاتی خود آگاه شود، نیازمند یک ضربه است. و این ضربه، یکی از تکنیک های داستانی در این ژانر رئالیسم اجتماعی و مشتقات آن است. در اغلب این‌گونه داستان‌هاست که قهرمان داستان با یک منظره یا رویداد ضربه وار مصادف می شود و او را در مسیر شناخت طبقاتی خود می‌اندازد. او ابتدائا مثل نوبالغی که نمی‌داند در بدنش چه تغییراتی و چگونه رخ می‌دهد، صرفا شاهد تغییراتی است. حس گناه می کند و خود را متمایز از دیگران می بیند. می داند مثل سابق چیزها برایش طبیعی نیست تا اینکه فورانی در بدنش ظاهر می شود. یعنی یک ضربه که از موقعیت بدنش آگاه می‌شود. تقارن بلوغ و آگاهی طبقاتی در خالد همراه با یک ضربه (تماس با بلور خانم و سیلی از پلیس) در این رمان خوش نشسته است. پلیس، خالد را می زند و خالد از این ضربه موقعیت طبقاتی خود را به یاد

> پلیس، خالد را می‌زند و خالد از این ضربه موقعیت طبقاتی خود را به یاد می‌آورد. بنابراین، ضربه پلیس، مرحله سوم آگاهی خالد در رمان «همسایه‌ها»ست،

می آورد. بنابراین، ضربه پلیس، مرحله سوم آگاهی خالد در رمان «همسایه‌ها»ست، پلیس که نه‌تنها مجری و ناظر قانون فرادستان جامعه است، بلکه عنداللزوم و گاه دلبخواهی، خود قانون را تفسیر یا وضع و اجرا می کند. خالد درمی یابد که پلیس هرچه هست نظم دهنده جامعه نیست، بلکه مجری اوامر طبقه فرادستان است: «یک عده پاسبان باتون به دست دوان دوان می آیند»؛ «پاسبان مثل سد سکندر ایستاده است و کسی نمی تواند نتق بکشد» این ها توصیفی است که خالد از پاسبان دارد. کسی که به بهانه ایجاد نظم می‌زند.

غلامی: رمان «همسایه ها» قلمرو تئوری و عمل است، متناسب با دوره و زمانه خودش. اگر بگویم این رمان در ستایش جنبش یا به معنای دقیق تر تلاش برای تحقق بخشیدن به جنبشی مردمی است، چندان دور از واقعیت نگفته‌ام. هیچ رویکرد اصلاح طلبانه ای در رمان «همسایه ها» وجود ندارد، گویا وضعیت قابل اصلاح نیست. مردم دو رویکرد را دنبال می کنند: برخی در پی حفظ وضعیت موجودند، چراکه از تغییر وضعیت موجود نگرانند و می ترسند اوضاع خراب تر از آنی بشود که هست. و برخی دیگران به دنبال تغییر کلی وضعیت اند. تفکر بینابینی وجود ندارد. رمان «همسایه ها» رمانی عمل گرایانه است. رمانی در ستایش اقدام به جنبش (انقلاب). از این منظر به واسطه «همسایه ها» می توان به تاریخ اجتماعیِ مردم نگاهی دقیق انداخت. تنها چیزی که در مخیله مردم آن دوران نمی گنجد، اصلاح است. آنان به جز تغییر به چیز دیگری رضا نمی دهند. احمد محمود در این رمان بیش از هر رمان دیگرش به عمل انقلابی دل بسته است. عمل انقلابی در رسیدن به خودآگاهی طبقاتی. عمل انقلابی در / با رسیدن به خودآگاهی انقلابی. خالد ابتدا با غریزه طبقاتی خود وارد گود مبارزه می شود. غریزه طبقاتی، ذهنی و خودجوش است اما او برای مبارزه نیاز به موضع طبقاتی دارد. موضع طبقاتی عینی و تعقلی است، یعنی عمل گرایی با آگاهی. این بینش خواسته یا ناخواسته در رمان «همسایه‌ها» مستتر است: «بدون تئوری انقلابی، جنبش انقلابی نمی تواند وجود داشته باشد اما بدون جنبش انقلابی نیز تئوری انقلابی نمی تواند وجود داشته باشد. مبارزه طبقاتی مارکسیست لنینیستی دو روح اند در یک بدن» («لنین و فلسفه»، لویی آلتوسر، ترجمه سیدجواد طباطبایی). اما احمد محمود خودش از دشواری جامعه ایران آگاه است. او می داند برای یک جنبش مردمی (انقلابی) همگرایی همه طیف های متکثر لازم است. طیف‌هایی که رویکردهای متفاوتی دارند. تمام تلاش نویسنده رمان «همسایه ها» این است که به امری مشترک دست یابد. فارغ از دسته بندی های سیاسی و ایدئولوژیک و در جای‌جای رمان نیز بر این نکته تأکید می کند. رمان «همسایه ها» از بطن زندگی واقعی مردم برمی خیزد و گرفتار سمت گیری های ایدئولوژیک و سیاسی نمی شود. احمد محمود می داند با جامعه‌ای متکثر از مردمی روبه‌رو است که یک طرف آن کارگر دین دار سنتی همچون رحیم خرکچی است و سوی دیگر آن بیدار و شفق است و سوی دیگر آن خالد و محمد مکانیک و عنکبوت. اگر رمان «همسایه‌ها» گرفتار سطحی‌نگری های چپ‌گرایانه نمی‌شود از آن‌روست که محمود، آدم‌هایش را به‌خوبی می‌شناسد و به درون‌ماندگاری عمل آنان می اندیشد: «درون ماندگاری دلالت دارد بر اینکه این جهان هیچ فراسویی ندارد؛ دلالت دارد بر اینکه زندگی کردن (حرکت، آفریدن) فقط درون این جهان، همین پایین ممکن است؛ دال بر این

هستی است که خودمان را در آن می یابیم -و هستی‌ای که نمی توانیم خودمان را از آن خلاصی بخشیم، زیرا از آن ساخته شده ایم و چون هر آنچه انجام می دهیم چیزی بیش از تأثیرگذاری بر هستی مان نیست. هستی ما که همواره هستی در عین عمل ما نیز هست». («اسپینوزا و ما» نوشته آنتونیو نگری، ترجمه فؤاد حبیبی و امین کرمی). رمان «همسایه ها» رمان جنبش است و هر جنبشی مستلزم تئوری، عمل و حرکت است. اما در رمان‌نویسی آنچه مهم‌ترین ویژگی محسوب می شود، آگاهی نویسنده به آدم‌های داستانش است، آدم‌ها و زندگی‌شان و تجربه زندگی‌شان و آمال و آرزوهایشان و عقایدشان، اینکه چگونه می توان به امر مشترکی در میان آنان پی برد. احمد محمود، ظلم و نابرابری و بی عدالتی را که بر همه لایه های جامعه اثر می‌گذارد برمی‌گزیند و بر آن تأکید می‌کند. از این روست که داستان او بیش از آنکه جنبه ایدئولوژیک داشته باشد، جنبه انسانی و مردمی دارد.

افتخاری‌راد: به مسئله‌ای اشاره کردی که جای درنگ دارد چراکه همه منتقدان تقریبا بر سر آن متفق القول اند که دلیل آن، البته ساختار رمان است. پیش از آنکه به دیگر دوایر آگاهی این رمان اشاره کنم تا ساختار درونی آن روشن شود باید اضافه کنم: گفت‌وگو ندارد که «همسایه‌ها» در زمانه‌ای نوشته شد که پیکار سیاسی با رژیم وقت می رفت که شدت بگیرد. مارکسیسم-لنینیسم، علم مبارزه بود و از این رو غالب پیکارگران این علم را می‌آموختند و احمد محمود هم ازجمله آن ها بود. بنابراین، مشخصا از ایدئولوژی خاصی پیروی می کرد و نباید تحت عنوان انسان گرایی احمد محمود، آن را بی‌رنگ کرد یا به قولی آن را زیر فرش مخفی کرد. (اساسا هیچ انسانی نیست که برّی از ایدئولوژی نباشد، کتمان این نکته مشکوک است. منظور صرفا بایدونبایدهای حزبی یا «برادر بزرگ‌تر» نیست، ایدئولوژی، امروزه راه‌های مخفی است که در ناخودآگاه فرد به‌واسطه شیوه تولید (اعم از تولید کالا، فرهنگ، و غیره) مؤثر است و سمت‌وسوی اعمال او را تعیین می‌کند و باید تفاوت آن را با جهان‌بینی در نظر داشت.

پیش از آنکه به دیگر دوایر آگاهی این رمان اشاره کنم تا ساختار درونی آن روشن شود باید اضافه کنم: گفت‌وگو ندارد که «همسایه‌ها» در زمانه‌ای نوشته شد که پیکار سیاسی با رژیم وقت می‌رفت که شدت بگیرد. مارکسیسم-لنینیسم، علم مبارزه بود و از این‌رو غالب پیکارگران این علم را می‌آموختند و احمد محمود هم ازجمله آن‌ها بود

توضیح بیشتر این مطلب جایی دیگر می‌طلبد).در آن زمان، عموم خوانندگان این رمان نه‌تنها آن را ضعف رمان نمی‌دانستند بلکه برای آن‌ها نقطه قوت بود. اما چرا این رمان همچنان خواندنی است و با وجود اینکه ایدئولوژی در تاروپودش بافته شده، همچنان از آن به عنوان یک رمان موفق یاد می‌شود. به نظرم من، دلیل عمده آن، قصه گویی قدرتمند محمود است که اجازه نداده ایدئولوژیِ حاکم بر آن، به شکل زننده خودنمایی کند. هوشنگ گلشیری در مقاله‌ای به تفصیل به تریلوژی محمود یعنی همسایه ها، داستان یک شهر و زمین سوخته پرداخته است. داستان یک شهر و زمین سوخته بیشتر از همسایه‌ها زیر ضرب گلشیری است. ایرادات تکنیکی داستان (مثلا خلط شدن نظرگاه اول شخص و دانای کل) به علاوه ادامه تمایلات حزبی عمده‌ترین نقد گلشیری به این دو رمان است. گلشیری به درستی می پرسد در این دو رمان اخیر، چرا آن شخصیت همسایه ها که می تواند وجهی تاریخی هم

داشته باشد، در اثر شماری رویدادها مثلا لورفتن حزب توده پس از کودتا و کشته شدن عده کثیری از اعضاء و غیره دوپاره شده، اما در این رمان‌ها خبری از او نیست (هوشنگ گلشیری، «باغ در باغ»، حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر (۲)، رمان و تعهد سیاسی خاص. صص ۳۹۰-۳۳۴). خالد در همسایه ها اجازه شک ندارد، محمود حق دارد که او را نه مردد که مصمم نشان دهد، این انسان با اراده یک رویداد تاریخی است اما پس از شکست نهضت ملی ایران و وقایع پس از انقلاب، دیگر شخصیت باید به چندپارگی خودش اعتراف کند مگر اینکه بخواهد نوعی تظاهر حزبی کند. اما رمان همسایه ها تقریبا از دستگاه نقادی گلشیری سربلند بیرون می آید. در حالی که به نظر من، ایدئولوژی روان در همسایه‌ها، غلیظ‌تر از آن دو دیگر است اما زننده نیست. ما حتی امروز هم که «همسایه‌ها» را می‌خوانیم، حرف‌های راوی و رفقایش را در زمانه خودش موجه می دانیم. اینکه گفتم رمان «همسایه‌ها»، هم‌سایه‌ی «مادر» گورکی است به این دلیل است که هردوی آن ها نه تنها واجد آرایه های قصه گویی است بلکه مبلغ و مروج افکار حزب حاکم نیست. هر دو رمان درست است که حامل ایدئولوژی مشخصی است اما به‌واقع علیه قدرت رسمی زمانه خود هستند. مادر ۱۹۰۶ نوشته است، تقریبا ده سال پیش از تأسیس شوروی و همسایه‌ها سال ۱۳۵۳ چاپ شد، چهار سال پیش از انقلاب. غالب ادبیات داستانی شوروی که پس از تأسیس شوروی نوشته شد و در خدمت تبلیغ حزبی بودند، تحقیقا کالای یک‌بار مصرف در همان زمان خودشان بودند، چیزی از آن ها باقی نمانده چراکه داستان را در قالب جلیقه تنگ حزبی بازنمایی کردند، نه ایدئولوژی را در بطن داستان تزریق کنند، ضمن اینکه اولی مدافع قدرت رسمی و دومی ناقد قدرت رسمی بود. بنابراین، ضعف احمد محمود در بیان ایدئولوژی خاصی در همسایه‌ها نبود که در زمانه خودش بر اریکه نشست. همه منتقدان و داستان نویسان صحنه جوشیدن دیگ به موازات دعوای حسن خرکچی و زنش و متعاقب آن، قتل زن، را از بهترین تکنیک های داستان ایرانی برمی شمارند. رمان همسایه‌ها به نظر من، تا حد زیادی این تعریف از هنر را برآورده می کند: دخل و تصرف در واقعیت به نفع حقیقت. اما برگردیم به سفر آگاهی: خالد با اعضای یک حزب مخالف دولت (مرحله آگاهی چهارم) آشنا می‌شود، پلیس را کارگزار دولت و فرادستان می‌داند و همزمان به دختری عشق می ورزد (مرحله آگاهی پنجم). برای این سه مرحله آگاهی نمی‌توان مراتبی معین کرد چراکه تقریبا همزمان رخ می دهند اما از آنجا که هر کدام مرحله‌ای در تکوین آگاهی خالد نقش دارند برای نشان‌دادن انسجام درونی منطق ساختار رمان نیاز است که به آن ها اشاره کرد. اما مرحله آخر آگاهی زندان رفتن خالد است که رمان همسایه‌ها در این مرحله آگاهی پایان می‌یابد.

غلامی: به عنوان جمع بندی باید بگویم تلاش کردم با تعبیر «قلمرو»، رمانِ «همسایه ها» را تحلیل کنم. «قلمرو» به مثابه جزء یا اجزایی از یک کلیت. در واقع این جزء از کلیت است که حقیقتِ کل را نمایندگی می کند و به قول کارل هرتزینگر که در مقدمه کتاب «تأملی در وحدت اندیشه لنین» نوشته لوکاچ آورده، می گوید: «روش لنین در تحلیل، بر خصلت‌یابی کلیِ دوران و نشان دادن جزء یا اجزایی از کلیت است که حقیقتِ کل را نمایندگی می کنند و فَراروی کل و شُدآیندش از رهگذر آن ها، پراتیک می شود. این فراروی نه چون امر خودبه خودی، بلکه با کارگزاری سوژه‌ای روی می‌دهد که خود و عملش نیز بخشی از همان کل می بایست درک گردد». سعی کرده ام نشان بدهم قلمرو در اینجا، همان جزء از کل است.

نقطه درخشان رمانِ «همسایه‌ها» این ایده لنین است که به معنای واقعی در بستر رمان تحقق می یابد: «تحلیل مشخص، از شرایط مشخص». این ایده و بینش درستی که احمد محمود از باورهای آدم های داستانش و شرایط جامعه دارد،

موجب شده است تا برخوردی آگاهانه با رویدادها و مواجهه آدم ها با یکدیگر داشته باشد و در دام جزم‌اندیشی که خاصیت این‌گونه رمان‌هاست نیفتد.

دیگر اینکه نقطه کانونی بحث رمان «همسایه‌ها»، عمل گرایی است. عمل برای تغییر که با رویکرد لنین در سیاست نسبت وثیقی دارد: «آدم ها در عمل می توانند بیاموزند. آنان فقط در جریان مبارزه در راه منافعشان آگاه می شوند. مبارزه ای که شالوده اجتماعی و اقتصادی اش مدام در حال تغییر است و به تبع آن شرایط و حربه‌ها نیز مدام تغییر می‌کند». («تأملی در وحدت اندیشه لنین»، گئورک لوکاچ). با این اوصاف نمی دانم چقدر مجاز هستیم بگوییم رمان «همسایه ها» بیش از هر چیز دیگری، در همسایگی لنین قرار دارد. البته با تأکید مجدد بر اینکه این همسایگی آسیبی به ادبیت و زیبایی شناسی اثر وارد نکرده است.

افتخاری‌راد: به دلیل ضیق وقت نمی‌توان بیش از این ساختار درونی «همسایه‌ها» را همراه با تناقضاتش تشریح کرد. ناگفته نماند که دغدغه هر نویسنده ای در مواجهه او با واقعیت اجتماعی، چگونگی بیان یا بازنمایی واقعیت اجتماعی است و هر رمانی یا اثر هنری، بازسازی شیوه تولید حاکم بر جامعه اش و مناسبات اجتماعی میان طبقات است. اما این موضوع بدین معنا نیست که تخیل نویسنده یکسره به تعطیلات تاریخی برود، برخلاف، تخیل نویسنده نوعی عمل مداخله‌گرانه و مشارکت‌جو در تاریخ است. اینکه گفتم کار نویسنده، دخل و تصرف در واقعیت به نفع حقیقت است از همین منظر است. رویارویی هر نویسنده با واقعیت اجتماعی، میزان مقهورشدن او در برابر آن یا قدرت بیان و بالنتیجه تغییردادن آن در اثرش متبلور می شود و سرنوشت اثر را تعیین می کند. گئورگ لوکاچ در «رمان تاریخی» از بالزاک نقل قول می کند که: «جامعه فرانسه باید تاریخ نگار باشد و من اما منشی آن». منظور لوکاچ در معنای مارکسی همان شیوه تولید حاکم بر جامعه و مناسبات اجتماعی است. اما اینکه نویسنده در برابر این شیوه تولید، یکسره منفعل و پذیرنده باشد، به خلق یک اثر هنری منجر نخواهد شد. لوکاچ می گوید ارائه تصور درست از واقعیت و مشارکت و مداخله در رخدادها، غالب نویسندگان را با وضعیتی غامض اما قابل حل رویاروی می‌کند. چگونه می‌توان این وضعیت غامض را حل وفصل کرد؟ لوکاچ در پاسخ می گوید: خود زندگی. نویسنده‌ای که در رابطه تنگاتنگ با زندگی مردم باشد، و با گرایشات موجود در حیات اجتماعی آشنا باشد یا به‌گونه‌ای آن‌ها را تجربه کند که گویی خود او این گرایشات را زندگی کرده است. در این صورت است که نویسنده می تواند این گرایشات در حیات اجتماعی مردم را بازآفرینی و «بازتولید» کند. («رمان تاریخی» لوکاچ، ترجمه انگلیسی از هانا و استنکی میچل، انتشارات پنگوئن ۱۹۶۹، صص. ۳۳۰ تا ۳۳۱).

این حکم لوکاچ، یک حکم کلاسیک مارکسیستی در داستان نویسی است که در مورد رمان «همسایه ها» صادق است. احمد محمود در این رمان نشان داد که گرایشات و مناسبات اجتماعی جامعه‌اش را به‌خوبی می‌شناسد و تعارضات طبقاتی را درونی رمان کرده است. حال آیا باید توقع دیگری از احمد محمود داشت؟ آیا باید به او ایراد گرفت که چرا تعارضات درون- طبقاتی یا تضادهای درونی فرد را به تصویر نکشیده است؟ چرا کلنجار رفتن‌ها و تردیدهای خالد یا شخصیت‌های دیگر را به صحنه نیاورده است و خط مبرز خیر و شر ترسیم کرده است؟ من این ایرادات را چندان وارد نمی‌دانم چون طرح این پرسش‌ها را نقد استعلایی می‌دانم. نه به دلیل علقه فکری خودم به این جریان فکری است بلکه به خاطر ساختار درونی خود رمان است. همان‌طور که گفتم این رمان، سفر آگاهی است. احمد محمود مراحل به بلوغ رسیدن خالد را با به کارگرفتن همه امکانات و عناصر داستانی به زیبایی تصویر می‌کند. در مسیر رسیدن به خودآگاهی، خالد همان‌طور که دستورات حزبی از «بالا» می‌رسد، در کار

پاکسازی راه ذهن است. در این شرایط منطقا جای تردید فردی یا توجه به تعارضات درون- طبقاتی وجود ندارد. به نظر من، خالد که انسانی کنجکاو و حقیقت‌جوست پس از آزادی از زندان و رفتن به سربازی، در سفر آگاهی خود، تازه تردیدها و تضادها سر او هوار خواهند شدند. به نظر من کاملا واقعی است که یک فرد، ابتدا به موقعیت طبقاتی خودش آگاه شود و سپس ایمانش را نسبت به آن مستحکم تر کند یا در آن چندوچون کند. این واقعیتی است که احمد محمود به درستی در همسایه ها «بازتولیدش» کرده است.

امّا نکته آخر:

آن‌چه در «همسایه ها» جایش خالی است، نشان دادن نفت در حکم شیوهٔ تولید حاکم و تفاوت های کارگر صنعتی و کارگر غیرصنعتی و تعارضات آن‌ها و تصویر جزئیاتی از حیات روزمره مردم است، یعنی چه کالاهایی با چه برچسب تجاری استفاده می کردند، توصیف جزئی تری از پیاده‌روها و خیابان‌ها و مغازه‌ها که پس از دهه‌ها، تصویر زنده‌تری از آن دیار در ذهن خواننده بیدار کند.

زنده‌یادان: علی اشرف درویشیان، پرویز شهریاری و امیرحسین آریان‌پور

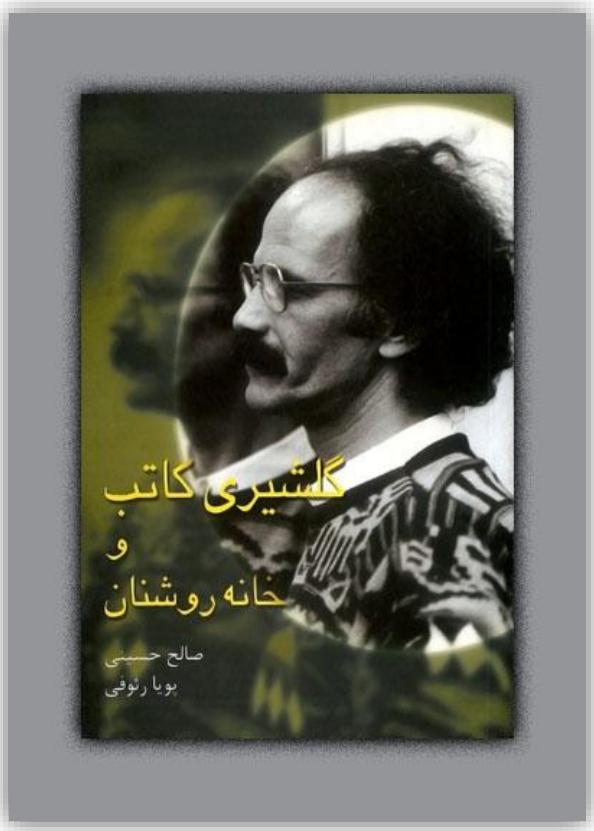
(نفر نشسته: کبوتر ارشدی، شاعر و روزنامه‌نگار ساکن ایران)

بازگشت به نمایه

خوانشی از «خانه‌روشنان» هوشنگ گلشیری

گرده افشانی روایی

خلیل درمنکی/ روزنامهٔ شرق



«اما/ سایه‌هامان بی‌ما/ به خانه باز آمده/ گنجه‌ها و خاطره‌ها را/ با سرانگشتانی تار کاویده/ همه‌چیز را به‌یغما برده‌اند/ آنان در خلوت خویش/ به‌هم درآمیخته/ به جمعیت سایه‌ها/ افزوده‌اند/ می‌ترسم زمانی/ هرگز اگر که باز آییم/ دیگر/ خانه‌ای نباشدمان/ و این صداها/ هیچ‌کدام/ صدای ما نیستند.»

(در سلطهٔ سایه‌ها، از دفتر «در بهترین انتظار»، مهرداد فلاح)

چه شد؟ چگونه «آلرژی تنفسی» بدل به «آلرژی پوستی» شد؟ چگونه در داستان‌های هوشنگ گلشیری، تنش از حوزه تنفسی به حوزه پوستی راه کج کرد و چه‌طور حساسیت تنفسی، سرفه‌های پی‌درپی شازده احتجاب نخست به حساسیت پوستی و رویش خال‌ها بر رخ زنان داستان‌های گلشیری و سپس به منطقی «حسانی» و لمسی، به توان پیوند لامسه‌ای تن با جهان و اشیاء پیرامونش، در داستان «خانه روشنان»، بدل شد؟ حکایت پوست و تن، تماس پوست و تن با اشیاء در خانه‌روشنان چیست؟ چه شد که آلرژی بدل به انرژی شد؟ به توان و نیرو؟ و چه می‌شد، چنانچه «شازده احتجاب» به‌سیاق «خانه‌روشنان» نوشته می‌شد؟ دقیق‌تر: چه می‌شد، چنان‌چه گلشیری به‌هنگام نوشتن «شازده احتجاب» از فاکنر روی بر می‌گرداند و از مساله زمان و طنین و تپش مدام گذشته در حال و تداعی خاطرات اجدادی‌اش، درهم‌شدن تیک‌تاک ساعت اجدادی‌اش با تیک‌تاک ساعت خودش، از روش‌های جریان سیال

ذهن دست می‌داشت و رخ در رخ با، مثلا، رب‌گریه، به‌ویژه در «پاک‌کن‌ها» می‌شد و به اشیاء روبه فرسایش و عتیقه‌های قجری، به «موزه قجریِ» شازده احتجاب، از صندلی اجدادی گرفته تا ساعت و کلاه خود جد کبیر و قلمدان‌های صدفی و کاسه و بشقاب‌های قدیمی و شمعدان‌ها و قاب‌ها و...، بیشتر، بسا بسیار بیشتر دل می‌داد و آن‌ها را در طراز اشیاء رمان «موج نو» قرار می‌داد؟ همان‌طور که بر سر داستان خانه‌روشنان شده است، سودایی اشیاء. سرآخر، چگونه «خانه‌روشنان» به‌مثابه مسأله پوست، در پایان دهه شصت، از میان مسأله صدا و تصویر جوانه زد؟ چگونه گلشیری صاحب مسأله‌ای از آن خود شد و از میان مسأله‌سازهای محمد مختاری و رضا براهنی، مسأله خاص، بدیع و بسیار مهم‌تر خود را خلق کرد؟ محمد مختاری: «چشم مرکب»، فوران تصویری و ترکیب صداها. رضا براهنی: چندصدایی و ترکیب صداها. هوشنگ گلشیری: دقیق‌تر: هوشنگ گلشیری در «خانه‌روشنان»: ارتعاش پوستی. مختاری: اندام بینایی. براهنی: اندام‌های صوتی. گلشیری: اندام لامسه‌ای. «صندلی‌ها می‌گویند از سنگینی یا سبکی می‌فهمند که هرکس چقدر تاریک است. گفته‌اند وقتی آمد و نشست تلخ بود. تلخی را از صدای فنرها فهمیده بودند. ما تلخ نمی‌شویم. تلخی آدم را ما از دستی که بر دسته صندلی می‌گذارد می‌فهمیم. «سنگین و لخت، مبل می‌گوید، دو دستش را بر دسته‌ها گذاشته بود». «دسته تلفن را برداشت. صدایی نشنیدیم. عسلی می‌گوید بر من گذاشت». «می‌دانستیم که هستش. صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما، حجم نفس‌ها را که می‌آیند و به‌تناوب به سینه می‌خورند، اگر سینه‌ای‌مان باشد». «یله داده بر این یکی پا و دست بر نرده ایستاده بود... دستی بر تن نرده که می‌گوید سردم همیشه». «لبه میز را کاتب به دو دست گرفته بود». «گرد پچپچه‌ها را می‌گیرد نرگس، دستمالی بر خستگی‌هامان می‌کشد غنچه».

و نمونه‌ها، بس بیشتر از این‌ها. اشیاء لمس می‌کنند و لمس می‌شوند. این قطعی است. اما آن‌چه قطعیت ندارد، دیدن و شنیدن است. اشیا هم‌زمان می‌بینند و نمی‌بینند. هم‌زمان می‌شنوند و نمی‌شوند. صدا و تصویر جرقه می‌زنند، پت‌پت می‌کنند، خاموش می‌شوند. بعد، ناگهان، از نو شعله می‌کشند. صدا و تصویر، نیروهای براهنیایی و مختاریایی،آتش زیر خاکسترند، آخرین نفس‌های خود را می‌کشند. منطق حسانی و لمسی «خانه‌روشنان» از درون این چالش سر بر می‌آورد. از درون چالش نور با تاریکی و صدا با سکوت. «باریکه نوری پایین پرده را روشن کرده بود. ندیده‌ایم ما». اشیاء از نور افتاده پای پرده می‌گویند. اما تأکید می‌کنند ندیده‌اند. آیا شنیده‌اند؟ از که؟ چگونه؟ اشیاء در خانه‌روشنان چگونه گفت‌وگو می‌کنند؟ «تاریک سرجای‌مان بودیم و حتی پچپچه نمی‌کردیم، تاریک که باشد با پهلودستی‌هامان حرفی نداریم که بزنیم». «آینه... منتظر ایستاده که کی کلید برق را می‌زند تا گپ‌وگفت خاموش اما مداومش را با سفیدی دیوار روبرو و حتی نیمه در و چند پله شروع کند». «اگر کلید را می‌زد پچپچه‌های خاموش‌مان را شروع می‌کردیم. نکرد و ما ساکت ماندیم. نه، ساکت نه، تاریک و پنهان ماندیم». این «گپ‌وگفت خاموش» و این «پچپچه‌های خاموش» چیستند؟ اشیاء با زبان بی‌زبانی سخن می‌گویند. با تابش، بازتابش و انعکاس. از ارتعاش سلول به سلول. «گوش به گوش می‌گوییم یا بهتر، سلول به سلول ».

با این‌ها که گفته آمد، مساله نه‌تنها حل نمی‌شود، بل حادتر هم می‌شود. این‌جا، در خانه‌روشنان، نور امکان انعکاس، امکان گفت‌وگو است. این‌گونه است که سکوت آمیخته به زمزمه و پچپچه‌های خاموش است. اما این‌همه، خود، در رهن تاریکی است. «دیروقت بود و تاریک بودیم ما». نورکه امکان گفت‌وگو است، نیست. گفت‌وگو، تقدیرا، مقدور نیست، اما اشیاء هم‌چنان سخن می‌گویند. «پرده حتی اگر هیچ نوری از چراغ‌ها نریزد و بیرون هم تاریک تاریک باشد همین را می‌گوید .«اما چه‌طور؟ آن‌ها چگونه سخن می‌گویند؟ مختاری در «خیابان بزرگ» می‌نویسد:

«صدا که حذف شده است از گلوی اجسام». هم‌چنین، این‌جا، از زبان اشیاء خانه‌روشنان می‌شنویم: «آخ اگر گلویی‌مان بود چه‌ها که نمی‌کردیم». مختاری، در غیاب صدا، در عدم گفتن و در عدم شنیدن، در معدوم‌شدن گفت‌وگو ، یک‌سر به «نظاره» نشسته است. آن‌چنان که جهان بدل به تصویر و ترکیب و فوران بی‌پایان تصویرها شده است. «جنون نوشتن» بدل به «جنون دیدن» می‌شود. مختاری: مجنون تصاویر. دقیق‌تر: با چشمانی از حدقه درآمده، با دیدگانی جن‌زده. اما گلشیری چه می‌کند؟ زبان نور را خلق می‌کند. زبان نور را خط می‌زند. نور را محو می‌کند. این خلق‌کردن و این خط‌زدن خیلی‌مهم است. با این خلق‌کردن و خط‌زدن، زبان نور، زبان انعکاس و زبان تصویر به سود یک زبان دیگر کنار گذاشته می‌شود. به سود «زبان کورمال کورمال»: زبانی سرهم‌بندی‌شده از کوری، ندیدن و تاریکی با لمس و با «سرانگشتانی تار». برابرنهاد نقاد برای «سرانگشتان تار» در «شعر» مهرداد فلاح که در سرآغاز این جستار آمد، این است: زبان کورمال کورمال. در دو صفحه آغازین خانه‌روشنان، مدام، نیروهای براهنیایی و نیروهای مختاریایی، نیروهای صدا و نیروهای تصویر جرقه می‌زنند، پت‌پت می‌کنند و برای بقا دست‌وپا می‌زنند، اشیاء می‌بینند، نمی‌بینند، اشیاء سخن می‌گویند، نمی‌گویند و سرآخراین نیروی نوین گلشیریایی است که از این میان سر بر می‌آورد. توان لامسه‌ای. گونه‌ای از منطق حسانی و لمسی. این‌گونه، آلرژی پوستی بدل به یک انرژی حسانی می‌شود. بدل به توان می‌شود. این داستان ساختی پیچیده دارد و چونان تله عمل می‌کند. آن‌چنان که ممکن است، بلدترین نقادان هم در خواندن آن راه گم کنند.

براهنی درست می‌گوید: زبان گلشیری زبان نوشتن رمان نیست، اما در داستان کوتاه، داستان از لونی دیگر است. دیالکتیک پیچیده سخن‌گفتن و سخن‌نگفتن اشیاء، صداداری و بی‌صدایی اشیاء، خانه‌روشنان را بدل به یکی از درخشان‌ترین داستان‌های چندصدایی زبان فارسی کرده است. تکرار باید کرد. فراموش نباید کرد. نیروهای براهنیایی و مختاریایی، مدام باز می‌گردند. دیگر، صرفا بنا نیست اشیاء با زبان نویسنده، با لحن نویسنده سخن بگویند. اشیاء زبان خودشان را خلق می‌کنند. ماتریالیستی‌ترین وجه صدای‌شان را. تلفن زنگ می‌زند، ساعت تیک‌تاک می‌کند و ماشین‌تحریر، تق‌تق. فریاد اشیاء، در سکوت، می‌ترکد. اشیاء درباره نویسنده، دقیق‌تر، درباره ماشین‌تحریر می‌گویند: «تق‌وتق ماشین‌تحریرش سرود ماست». اگر این تق‌وتق ماشین تحریرش سرود ماست، در کنار آخ اگر گلویی‌مان بود چه‌ها که نمی‌کردیم، خوانده شود، وجه باختینی و سویه کارناوالی‌اش، بیشتر از پیش آشکار می‌شود. نیروهای براهنیایی. نیروهای مختاریایی. نیروهای گلشیریایی. نیروهای تصویری و غیرتصویری، بصریت و نابصریت، امر چشمی و غیرچشمی از نو و این‌بار در مدار دو نام، گرد هم به چرخش در می‌آیند و به‌هم نزدیک و از هم دور می‌شوند. گرداگرد نام زن و دختر نویسنده. گرد بر گرد نام‌های «نرگس» و «غنچه». اشیاء می‌گویند: «دربندانیم ما». «در آن‌سوی حصار ما را راهی نیست». «در بر هرچه غیر بسته. ماییم غیر». اشیایی موادگونه که هیچ روزنی برای نگریستن به جهان بیرون ندارند. اشیایی چون غنچه فروبسته. وقتی نویسنده به نیروی خیال، آجر از پس آجر بر می‌دارد و دری غلتان در دیوار می‌گشاید و در جرز و جلد دیوار می‌رود و ناپدید می‌شود، هربار زنش و دخترش می‌آیند، در خانه چرخی می‌زنند و مثلا گردی می‌گیرند، غنچه می‌گوید: «بابا همین‌جاهاست، من مطمئنم، بویش را می‌شنوم». غنچه با ندیدن می‌بیند. با بوییدن. با حس‌کردن. اما «نرگس»، نامی که در ادبیات کلاسیک ما نشانه چشم است، نمی‌بیند. چون این‌جا با دیدن، با چشم نمی‌توان دید. این‌جا برای دیدن باید کور شد. باید کورمال کورمال دید. او که چشم‌بسته‌تر، او که فروبسته‌تر است، می‌بیند. او که «غنچه» است.

اما دست‌آورد بدیع روایت‌شناختی گلشیری در

«خانه‌روشنان»، بی‌گمان، ترکیب و سرهم‌بندی بدیع زاویه‌دید «اول‌شخص جمع» با منظر اشیاء است. اشیاء می‌گویند: «ندیده‌ایم ما». « پچپچه نمی‌کردیم». «صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما». «حافظه نداریم ما». «لرزیدیم ما». «خسته نمی‌شویم ما». « فریب نمی‌خوریم ما». «دیروقت بود و تاریک بودیم ما». «سرک کشیدیم ما مگر ببینیم که آن‌سوی ما چیست». «به‌جای‌مان بودیم». «حرفی نداریم که بزنیم». «برای‌مان گفته‌اند». مساله چیست؟ چرا «من» به «ما» بدل شده است؟ مهم‌تر، چرا راوی وجه سوژگانی‌اش را از دست داده و ابژه‌ها سررشته روایت را به‌دست گرفته‌اند؟ آیا گلشیری در کار نوشتن داستانی در باب «مرگ مولف» است؟ از چه‌رو نویسنده می‌کوشد از شر تن‌اش، از شر نعش‌اش خلاص شود و آن را ناپدید کند؟ نادیدنی کند؟ در لامکانی در پس پشت دیوار؟ «ما هم رفتیم، نعش‌مان را هم بردیم». نقش این «تن مازاد» در خانه‌روشنان چیست؟ به این باز می‌گردیم. اما چه شد زاویه‌دید از اول‌شخص به اول‌شخص جمع و از من به ما بدل شد و منظر راوی جای خود را به منظر اشیاء داد؟ چگونه چشم اشیاء از حدقه بیرون زد و دیدند آن‌چه را نمی‌دیدند؟ دقیق‌تر: چگونه «خال» بدل به «چشم» شد؟ گلشیری مدام از «پوست-غلاف » به‌سوی «پوست-اندام» رفته است. گویی، پوست به‌مثابه سطحی بدون اندام به اندام نیاز داشته باشد.

گلشیری مدام در کار تولید «زائده پوستی» است. گاه، حتی زائده‌ای اندام‌شناختی. «خال»های روییده بر رخ زنان و «انگشت ششم» پای راوی در داستان «نمازخانه کوچک من» از این‌گونه‌اند. این‌جا، «زائده پوستی» چونان «آنتن پوستی»، «گیرنده پوستی» و اندام‌گرفتن ارتعاش‌ها، چونان پوستی که با بساویدن می‌بینند، چون «چشمان پوست»ی که «یوهان پلاسما» می‌گوید، کار نمی‌کند، بل به‌مثابه چشمی نا به‌جا و چشمی جابجا شده، کار می‌کند. چون چشمی در کار نگریستن، انگار پنهانا و از جایی که انتظار نمی‌رود. این جاها، هنوز گلشیری در چنبره امر دیدنی است. هنوز با منطق حسانی کاری ندارد. دیالکتیکی پیچیده در کار است: الف. امر مازاد، ب. خیرگی به امر مازاد، ج. خیره‌شدن خود امر مازاد به کسی که به امر مازاد خیره شده است. این‌چنین، امر مازاد بدل به یک غیر، بدل به یک دیگری می‌شود. بدل به دیگری‌ای که خود پیشاپیش جایگاه یک نگاه است. درواقع، امر مازاد، خود، بدل به چشم می‌شود. مسأله این است: راویان داستان‌های گلشیری به خال‌های روی گونه‌ها خیره شده‌اند یا این «خال»ها در آنان خیره‌اند؟ راوی داستان «خوابگرد» می‌گوید: «آن خال را... مثل چیزی می‌دید که خاطرپریشانش را مجموع می‌کرد.» این را باید بر سَبیل مطایبه خواند. این خال، محال است خاطر کسی را مجموع کند، بل چون چشمی نابجا، هر خاطری را برمی‌آشوبد. حکایت، حکایت «خانه‌روشنان» است. مسأله این است: حضور امر مازاد. دقیق‌تر: حضور «شی فی‌نفسه»، حضور «چیز در خود» که ما به آن دسترسی نداریم، اما هست.

در «خانه‌روشنان»، تن و نعش راوی، امر مازاد نیست. امر مازاد دقیقا همین حضور اشیاء است. به این باز می‌گردیم. اما این‌جا، یک‌سری جهش‌ها و جابه‌جایی‌ها رخ داده است. اولا، این نگاه از خال‌ها به اشیاء منتقل شده است. ثانیا، این نگاه از نقطه‌کور روایت، از حضوری «فی‌نفسه» درآمده و بدل به حضوری «لنفسه» و برای خود شده و سررشته روایت را به‌دست گرفته است. یعنی از چیزی که ما به آن دسترسی نداریم، بدل به چیزی شده که هم زمان به خودش و هم‌چنین به ما دسترسی دارد. این اشیاء دیگر اشیایی نیستند که ما از درون آن‌ها هیچ نمی‌توانیم گفت، بل خود از درون خود سخن می‌گویند. نویسنده داستان، نویسنده‌ای که در این داستان هست نه کسی که این داستان را می‌نویسد، چون این داستان را اشیاء روایت می‌کنند، هم‌چنان درون و کنه این اشیاء را نمی‌بینند، اما آن‌ها او را می‌بینند. اگر گلشیری در «خانه‌روشنان» از مثلا پرچی، پیچی، میخی روی صندلی، مبل و عسلی یا نخی، پخی چیزی، فرش یا روتختی، یا از

زائده‌ای روی اشیاء نوشته بود و از تماس این زائده‌ها با پوست تن نویسنده‌ای که در داستان هست، می‌توانستیم بگوییم، خال‌ها روی اشیاء روییده‌اند، اما او ننوشته است. اما آیا ما مجاز به بازنویسی خانه‌روشنان هستیم؟

رضا براهنی در «بازنویسی بوف کور» می‌نویسد: «بازنویسی از همین‌جا شروع می‌شود. قلم را از دست راوی بگیرید و بدهید به دست زن اثیری. دختر اثیری از اول تا آخر ساکت مانده است». اما «شازده احتجاب» را چگونه می‌توان بازنویسی کرد؟ اگر بنا به بازنویسی است چرا تنها باید بوف کور را بازنویسی کرد؟ چنانچه بخواهیم، شازده احتجاب را به‌سیاقی چندصدایی بازنویسی کنیم باید قلم را بگیریم بدهیم دست فخری. دست فخرالنساء. اما چرا قلم را به‌دست قلمدان ندهیم؟ به‌دست شمعدانی‌ها؟ به‌دست اشیاء؟ نام دیگر خانه‌روشنان این است، این می‌تواند باشد: بازنویسی شازده احتجاب. دقیق‌تر: بازنویسی شازده احتجاب به روش رمان نو. اما بیایید این شطح‌گویی‌ها را فروگذاریم. مهرداد فلاح: «در سلطه سایه‌ها». هوشنگ گلشیری: «خانه‌روشنان». ک. تینا: «گذرگاه بی‌پایانی». اگر گلشیری در ابداع زاویه دیدی مرکب از «اول‌شخص جمع» و از منظر اشیاء پیش‌قراول است، در خلق منظر اشیاء، در خلق «نگاه مکان» و «چشم مکان» وامدار ک. تینا است.

ک.تینا در «گذرگاه بی پایانی» که در سال ۱۳۴۰ منتشر شده است و طرفه آن‌که فصلی نیز با نام «نگاه مکان» دارد، در فصل «جاده‌ای به ویرانی» از نگاه «کاروانسرایی قدیمی» داستان را باز می‌گوید و در آغاز دهه چهل، «چشم مکان» را در داستان‌نویسی ما می‌گشاید: «به هر سویم بیابانی بی‌انتها/ و این من هستم/ چون لحظه‌ای تاریک در بیکرانی/ به صورت/ خانه‌ای مخروبه/ کاروانسرایی قدیمی و متروک/ به حالتی سخت نومیدانه/ دیوارها همه خراب/ اتاق‌ها به سقف شکسته/ همه تاریک و بوی ناخوش گرفته/ هم‌اکنون فرو می‌ریزم/ آیا صدایی به‌گوش خواهد آمد؟» اما سرآخر خانه‌روشنان، دقیق‌تر، صفحه‌های آغازین خانه‌روشنان که در رهن اشیاء و روایت اشیاء است، از انباشت چه لایه‌هایی شکل گرفته است؟ از چه چینه‌هایی؟

باستان‌شناسی آن در این‌باره به ما چه می‌گوید؟

۱- ایماژیسم و تصویرگرایی دهه شصت. نظاره اشیاء. در سیل سکوت به مراقبه جهان‌نشستن. دقیق‌تر: همدمی با اشیاء. ۲. «شازده احتجاب» به‌مثابه «موزه قجری» و گنجینه عتیقه‌ها. دقیق‌تر: فتیشیسم اشیاء. ۳- رمان موج‌نو ۴- «گذرگاه بی‌پایانی» نوشته ک. تینا، وقتی مکان راوی است. دقیق تر: چشم مکان. ۵- حضور امرِ مازاد در داستان‌های پیشین گلشیری.

پرسش این است، این چینه‌های باستان‌شناختی، در چه میدان نیروهایی، در چه برنامه استراتژیکی به‌کار می‌افتند؟ علیه چه‌چیزی به‌کار می‌افتند؟ خواست آن چیست وچه تبارشناسی‌ای دارد؟ دقیق‌تر، وهله گذار آن از باستان‌شناسی به تبارشناسی چیست؟ مسأله این است: جدال زندگی و مرگ. اروس و تاناتوس. از پای درآمدن زندگی، تلاشی، تجزیه، ذره‌ذره‌شدن و غبارشدن آن. اما دمیدن زندگی به خود ذره. خود خود ذره را به دیدن اروس بردن. به این باز می‌گردیم. «خانه‌روشنان» وهله گذار گلشیری از روایت میکروپالتیک و خرده‌سیاسی به روایتی مولکولی است. به سیاست مولکولی. به‌ویژه خال‌ها. اما سخت بتوان «خانه‌روشنان» را خواند و طنین سیرن‌وار این جمله را شنید و هوش از کف نداد. «سلسله در سلسله شاهدان‌اند کاتبان». نظر به آنچه پیش‌وپس از این جمله در داستان آمده است، به‌تمامی برمی‌آید، این را اشیاء گفته باشند. اما این جمله که بارها اینجا و آنجا نقل شده است، چنان طنین یگانه، خارج از قاب و برون‌زده از روایتی دارد و چنان چون امری مازاد می‌نماید که نمی‌توان گفت کداش می‌گوید، و چرا. آیا فریاد نویسنده است؟ نویسنده‌ای که نمی‌نویسد، نوشته می‌شود. نویسنده‌ای ناشاهد، بل مشهود. از فاعلیت مشاهده فروافتاده، در جایگاه ابژه مشاهده نشسته،

وقتی اشیاء غصب کرده‌اند «شاهدیت» را در «جدال نقش با نقاش». که حالیا، نقش‌ها نقش می‌زنند نقاش را. «سلسله در سلسله شاهدان‌اند کاتبان». بوده‌اند. جمله چگالی زیادی دارد. وزن زیادی به آن فشار می‌آورد: تلنباری از نقاش‌های داستان‌های گلشیری. صلاحی «بره گمشده راعی»، نقش‌سازان «معصوم پنجم»، نقاش داستان «نقاش باغانی» و راوی داستان «نقشبندان». در مجموعه «دست تاریک، دست روشن»، داستان‌های «خانه‌روشنان»، «نقاش‌بانی» و «نقش‌بندان» که از پی هم آمده‌اند، پیوستگی ویژه‌ای دارند، اما آن‌ها را نباید از پی هم خواند. بین «خانه‌روشنان» و «نقاش باغانی» و «نقش‌بندان» حفره‌ای دهان باز کرده است.

نویسنده‌ای که در خانه‌روشنان هست، بیش‌وپیش از آنکه در آخرین صفحه در جلد و جرز دیوار ناپدید شود، از همان آخرین صفحه می‌گذرد و در دالان، در حفره بین «خانه‌روشنان» و «نقاش باغانی» ناپدید می‌شود. نویسنده را باید در صفحه سفید بین این دو داستان جست. اما این حفره چیست؟ این حفره، نقبی است به کتاب دیگر گلشیری: «جدال نقش با نقاش، در آثار سیمین دانشور». طعنه‌زن بر جدال سیمین و جلال. اما جدال نقش با نقاش، آنجا صرفا ذخیره شده است، صرفا انباشته شده است. خام است. تنها، اینجا، در فوران از درون این حفره است که آن ایده خام، چون گازهایی که از چاه نفت فوران می‌کند، شعله می‌کشد و می‌سوزد. جدال سیمین و جلال، جدالی که طنینی زن‌نویسانه، طنینی براهنیایی دارد، بدل به جدال اشیاء و راوی می‌شود. اشیاء، از نقش‌بودن دست می‌کشند و نقاش می‌شوند. راوی دارد می‌سوزد. دارد بخار می‌شود. این نعره، نعره راوی است که نمی‌خواهد بمیرد، نمی‌خواهد مقام شاهدبودن خود را واگذارد.

راوی شهیدی است که پیش از مرگ مولف فریاد می‌زند: «سلسله در سلسله شاهدان‌اند کاتبان». این جمله را باید به‌صورت نعره خواند. خانه‌روشنان پیش‌درآمدی بر حدیث مرگ مولف در ایران، در نیمه نخست دهه هفتاد شمسی است. اشیاء می‌گویند: «هستیم ما، صورت‌مان مهم نیست. او را به‌صورت باز بسته‌اند». نویسنده تخته‌بند چهره است. تخته‌بند سیمای‌اش. اما صورت دارد از نو صورت‌بندی می‌شود. صورت بی‌صورت و بی‌سیرت شده است. امر بی‌صورت، امر بی‌چهره، دهان باز کرده است. راوی، راوی در حال احتضار است. در حال بخار شدن. نشسته بر سر سودای ناپدیدی خویش. آنچه مازاد است، تن راوی نیست. نعش راوی نیست. امر مازاد، حضور لنفسه اشیاء است. وقتی نویسنده می‌نویسد: «ما رفتیم نعش‌مان را هم بردیم» این جمله را به خطاب نمی‌گوید. به خطاب نمی‌نویسد.

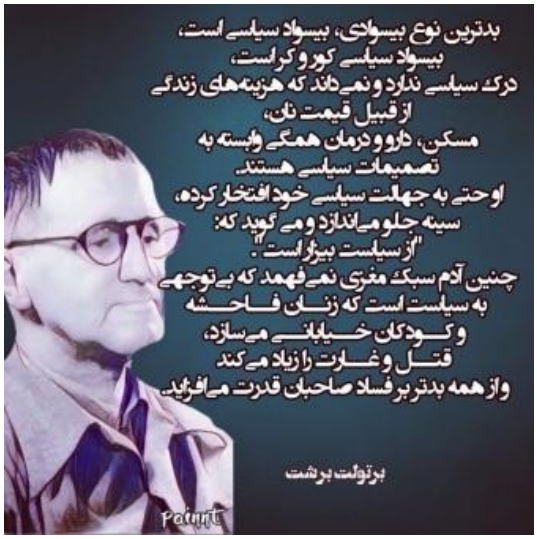
به عتاب می‌گوید. از سر خشم. خواندن دقیق «خانه‌روشنان» در طرز ادای درست این‌دو جمله است. «سلسله در سلسله شاهدان‌اند کاتبان»: به نعره. «ما هم رفتیم نعش‌مان را هم بردیم»: به عتاب. اما نویسنده پیش از آن‌که سوخته باشد، پیش از آن‌که بخار شده باشد، نویسنده پیش از آن‌که چیزی شبیه نفت یا گاز باشد، چیزی از جنس گردوغبار، دقیق‌تر گرده گیاهی و شهد است. نویسنده نه شاهد، نه شهید و نه مشهود است. نویسنده «شهد» است. گرده است. شهد و گرده‌ای که اشیاءاش می‌مکند. آیا نه این است؟ آیا، اینجا، اشیاء نویسنده را نمی‌بلعند؟

اشیاء، اینجا مانند اسفنج، مانند گل گوشتخوار کار می‌کنند. یک موتور مکش بی‌وقفه در خانه‌روشنان کار می‌کند: «اگر این جنس آدمی فریادی بزند یا به حق‌حقی حفره‌های ما را بیانبارد...». «این را از پیش بوییده بودیم. اما رانده بودیمش به دورترین حفره‌هایی که در این حلقه هست». «در ماست بوی او، همخانه بوی صمغ کاجش کرده‌ایم». «بلند بلند خواندش، در خانه خانه‌های ماست هرچه او نوشت». «پاره کرد همه را، در ما هستند، با او. می‌مانند». «در لایه‌های دور ماست رفته‌های قدیمی». «نیستش حالا. در لایه‌های ماست». «در ماست بویش. صدایش هم». «نیستش حالا کاتب. در خانه خانه‌های ماست». «ذهن کاتب

بودیم ما... او در ما بود». «کنج و سه‌کنج‌هایی که... این جهان غوطه‌ور است در آن». نمونه‌ها، بس بسیار. گرده گواریده می‌شود. نویسنده هضم می‌شود. جذب می‌شود. اشیاء چگونه می‌نویسند؟ با مکش. با: نوشتار بلع. بوی ابزارهای نوشتن آن‌ها را مست می‌کند. سر اشتها می‌آورد. اشیاء درباره نویسنده‌ای که در کار مکیدن و بلعیدن‌اش هستند، می‌گویند: «کاتب... بوی کاغذ نانوشته را می‌دهد یا مدادی که نتراشیده باشندش.»

«خانه‌روشنان» داستانی درباره گرد و غبار و ذره‌های به‌جا مانده است؟ درباره بو؟ یا درباره گرده‌افشانی؟ داستانی با ساختی گیاهی؟ وقتی نویسنده می‌خواهد به نیروی خیال، گوری بگشاید «همسایگان خاک را به‌نام صدا می‌کرد، یاران رفته را». می‌گوید: «همتی بدرقه ما کنید که کاری است این کارستان». اما آن‌ها که به یاری‌اش می‌آیند، آدم- گیاه، نویسنده-گیاه‌اند. «همهمه‌کنان از آن‌سوی ظلمت لنگان و خمیده‌پشت برمی‌آمدند... دست نبود دست‌هاشان، ریشه بود... خاک را دست‌به‌دست می‌دادند و به ریشه پا نگه می‌داشتند». چه شده است در «آینه‌های دردار»؟ میان راوی و مینا و در داستان «نقشبندان» میان راوی و شیرین؟ مسأله چیست؟ گرده‌افشانی؟ حکایت چیست؟ حکایت ذره و اروس؟ این کدام سایه‌ها هستند، حشره‌وار، با سرانگشتانی تار، گرد و غبار و شهد بر می‌گیرند و حفره حفره می‌انبارند؟ چگونه در رمان «اسفار کاتبان» نوشته ابوتراب خسروی، رفعت‌ماه از کلمه، از طنین واژه‌هایی که پدر راوی از مصادیق‌الآثار می‌خواند، از غبار مرکب، از «مرکبی از جنس باد» بار بر می‌دارد؟ مگرنه اینکه «اسفار کاتبان» خود داستانی گیاهی است؟ در رهن کشاورزی و هابیل‌واره. «ما نطفگان آن واقعه را در این روایت می‌آوریم تا به‌وقت قرائت آیندگان، حیات یافته... که کلمات مکتوب ما، بذر اشیاء و افعال آن وقایع خواهند بود». مسأله گردوغبار، ذره‌های انباشته‌شده در حفره‌ها و گرده‌افشانی چگونه از «خانه‌روشنان» به «اسفار کاتبان» کوچ می‌کند؟ در نقدی دیگر بر سر آن می‌شویم.

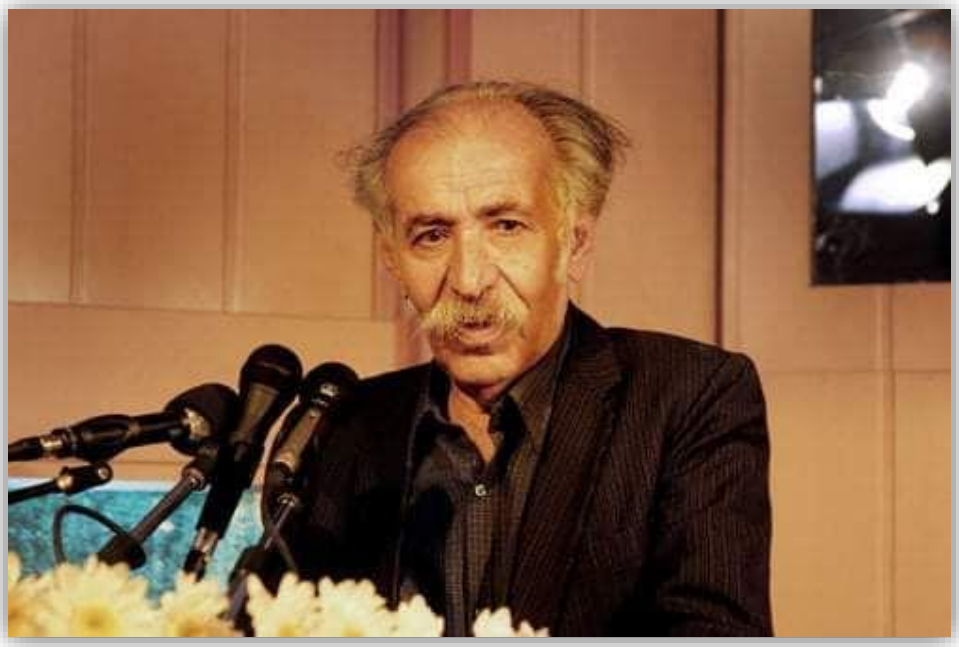
سرچشمه: روزنامه شرق



بازگشت به نمایه

نظرات جنجالی عبدالعلی دستغیب و دغدغهٔ دیده‌شدن!

دیگر کسی دنبال ایدئولوژی شاعران نمی‌رود!/ "مولوی"شناسان اشتباه کرده‌اند!



ارژنگ: عبدالعلی دستغیب، نویسنده، جامعه‌شناسِ هنری و ناقدِ ادبی ایران به‌تازه‌گی نظراتِ شاذّ و جنجال‌برانگیزی - از "مدّاح دانستنِ حافظ" تا "نوع رابطهٔ مولوی با شمس تبریزی"، و "بی‌سواد خواندن داریوش آشوری" را مطرح کرده و نشریهٔ فیس‌بوکی "فرهنگ نو" به مدیریت علی سرهنگی نیز (نمی‌دانیم با چه نیّتی و انشاءالله خیر!)، نوشتهٔ ایشان در ذَمّ "همهٔ مولوی‌شناسان" را با عنوان "گفتگویی خواندنی با عبدالعلی دستغیب" از صفحه ایشان برگرفته و منتشر کرده است. ما از انگیزهٔ جناب دستغیب برای انتشار این گونه نظرات بدیع خود اطلاعی نداریم، امّا آنرا از سنخِ نظراتِ "اِروستراتی" و جهان‌وطنی زنده‌یاد احمد شاملو ارزیابی می‌کنیم که تاریخ را "مُشتی دروغ و یاوه"، نوروز را "یک فاجعه و عزای ملی"، موسیقی سنّتی را "عَرعَر" و فردوسی را "گُربُز" می‌خواند... امّا در همین ارتباط، نوشته دیگری نیز خواندنی است: جناب فتاح پادیاب فومنی "، شاعر، نویسنده و ناقدِ ادبی نیز پیرامون ادِعای حیرت‌آور عبدالعلی دستغیب دربارهٔ "مدّاح‌بودن حافظ"، پاسخی را با تیتر "ترس از فراموش شدن" در دوماه‌نامهٔ وزین "ره‌آورد گیل" به مدیرمسئولی هوشنگ عباسی در شمارهٔ ۱۰۶ و۱۰۷ بهمن و اسفند ۱۳۹۹ انتشار داده است. ما هر دوی این نوشته‌های قابل تامّل را بدون اظهارنظر، صرفا جهت آگاهی خوانندگان علاقمند منتشر می‌کنیم و قضاوت را به آنان می سپاریم.

***

گفتگویی خواندنی با عبدالعلی دستغیب

به گزارش فرهنگ نو، این نویسنده و منتقد ادبی پیشکسوت در گفت‌وگویی اظهار کرد: در حال مطالعه «مثنوی معنوی» مطلب جدیدی به نظرم رسید که تاکنون کسی درباره آن صحبت نکرده است؛ درباره مثنوی عده زیادی درباره روش و مشی عرفانی جلال‌الدین محمد بلخی و تاثیرات او صحبت کرده‌اند که معروف‌ترین آن‌ها کتابی است که بدیع‌الزمان فروزانفر نوشته است. او درباره «فیهِ ما فیهِ»، «دیوانِ شمس» و قصص مولوی کتاب چاپ کرده است. فروزانفر از نخستین کسانی است که در دوره جدید، مولوی را زنده کرده و به ادیبان و اهالی شعر معرفی می‌کند و کتاب‌های جالبی نوشته است. جلال‌الدین همایی هم کتابی با عنوان «مولوی چه می‌گوید؟» نوشته است. کسان دیگری هم مطالب و مقالاتی نوشته‌اند از جمله دکتر موحد و دکتر سبحانی، که از میان آن‌ها مطلبی که دکتر سبحانی نوشته به تحقیقات جدید نزدیک است.

او در ادامه گفت: همایی تعبیری بسیار سنتی و خیلی کهنه از مولوی دارد و بدیع‌الزمان فروزانفر هم بیشتر در عالم لفظ و لغت و سوابق اندیشه و شعر مولوی است اما دکتر سبحانی به زبان امروز نزدیک‌تر است. ولی به نظرم همه این‌ها حتی نیکلسون درباره مولوی اشتباه کرده‌اند. این‌ها سوال‌شان این است که مولوی چه می‌گوید و می‌خواهند بدانند عقیده مولوی چیست؟ در حالی که این حرف‌ها کهنه شده و دیگر کسی دنبال ایدئولوژی شاعران نمی‌رود و آقایان باید درباره مولوی می‌پرسیدند که مولوی چطور می‌گوید؟

دستغیب خاطرنشان کرد: در آثاری که از مولوی به یادگار مانده، از جمله «مثنوی معنوی»، «فیه ما فیه»، «دیوان غزلیات» و «مجالس سبعه» آن‌چه مهم است، این است که او چطور می‌گوید نه این‌که چه می‌گوید. مطالبی که مولوی گفته ابن عربی و غزالی هم گفته بودند پس تازگی نداشته است. در دوره اسلامی عرفای ما مانند هم صحبت می‌کنند و اختلافات جزیی دارند اما آن‌چه مهم است این است که روش مولوی چیست؟ مولوی در غزلیاتش استعاره‌های عجیب و غریبی به کار برده و لحن غزلیاتش به گونه‌ای است که با موسیقی ایرانی مانند تار و سه‌تار نمی‌شود خواند و بیشتر لحن حماسی دارد، یعنی سلاست و روانی و لطافت شعر سعدی و حافظ را ندارد و باید دف و نی و حتی طبل نواخته شود تا بتوان خواند. عیب بزرگ مولوی در غزلیاتش این است که زیاد شعر گفته و تکرار دارد. گاه به ایران باستان توجه دارد مثلا در «این خانه که پیوسته در او بانگ چغانه‌ست»، گاه شعرهایش به فرهنگ اسلامی مرتبط است و گاه هم فرهنگ عامه. بنابراین باید گزینه‌ای از غزلیات او را فراهم کنیم و به دیگران ارائه دهیم و همه‌اش را نمی‌توان خواند.

این منتقد ادبی و مترجم سپس بیان کرد: نکته مهم درباره مولوی، ارتباطی است که با شمس داشته. درباره این موضوع خیلی بحث شده ولی این نکته را نگفته‌اند که این‌ها در خلوت به یکدیگر چه می‌گفتند و مشکل‌شان چه بوده است. در این‌که شمس تبریزی را اطرافیان مولوی و سلجوقیان می‌کشند، شکی نیست و احترازات دکتر موحد و دیگران در برابر این‌که شمس کشته نشده اشتباه است. شمس در همان قونیه کشته می‌شود؛ و این را که غیبت دوم شمس و رفتن مولوی به دنبال او را دال بر این می‌دانند که اگر مولوی می‌دانست شمس کشته شده به مسافرت نمی‌رفت هم اشتباه است. زیرا از نظر روان‌شناسی مولوی باور نمی‌کرد که نزدیکان و درباریان شمس را بکشند، یعنی قتل شمس را باور نمی‌کرد. درباره این‌که مولوی تحت تاثیر شمس قرار گرفته باید بگویم شمس آدم باسوادی نبوده و اطلاعات کمی داشته اما همان‌طور که فرزند مولوی می‌گوید قدرت تسلط بر روان دیگران را داشته است یعنی از این نظر قوی بوده به صورتی که می‌توانسته افراد را زیر نفوذ خود قرار بدهد، با مولوی

آشنا می‌شود و او را زیر نفوذ خود قرار می‌دهد به طوری که مولوی بعد از قتل شمس تا آخر عمر این نفوذ را حفظ می‌کند. نکته دوم این است که غیبت دوم شمس غلط است، شمس را افراد متعصب و اطرافیان مولوی به دلیل این‌که وقت استادشان را گرفته و او را از آن خود کرده بود، از روی حسادت می‌کشند.

او در ادامه اظهار کرد: آن‌چه درباره شمس و مولانا مهم است و مولوی‌شناسان درباره آن چیزی ننوشته‌اند این است که این دو نفر در خلوت طولانی خود چه می‌گفتند! به نظر من و طبق شواهد موجود که در «مناقب العارفین» افلاکی و «رساله سپه‌سالار» است، این دو می‌خواستند نهضت تازه یا کیش تازه‌ای به وجود بیاورند که بنیاد این جنبش سماع یعنی رقص و موسیقی و شعر بوده است. آن‌ها می‌خواستند رقص و موسیقی و شعری را که الان در قونیه رایج است و به احترام روز درگذشت مولوی اجرا می‌شود، به آداب شریعت تبدیل کنند. آن‌ها معتقد بودند در رقص و موسیقی و شعر به جان جهان یعنی خدا نزدیک می‌شوند. مطلبی که شمس و مولوی می‌گفتند، همین بوده و به این دلیل در خلوت می‌گفتند که کسی مطلع نشود.

عبدالعلی دستغیب در پایان گفت: بعد از درگذشت شمس، مولوی به همان روش او، مجلس سماع برگزار می‌کند و روزی که مولوی فوت کرد، تمام اهالی قونیه، زن و مرد، شیعه و سنتی، قلندرها، عارفان و صوفیان، در مجلس ترحیم او شرکت می‌کنند و گروه گروه با رقص و موسیقی و شعر (سماع) به آرامگاه بدرقه‌اش می‌کنند. چنین چیزی در تاریخ کمیاب است که یک امپراتور در مراسم درگذشت یک شاعر شرکت کند. سلطان علاءالدین کیقباد، یهودیان و مسیحیان را می‌خواهد و به آن‌ها می‌گوید مولوی مجتهد مسلمان بوده و شما این‌جا چه کار دارید و چرا در این مراسم شرکت کرده‌اید، آن‌ها می‌گویند مولوی از ما بوده که این موضوع در تاریخ کم‌سابقه است.

***

ترس از فراموش شدن

پاسخی به اظهارنظر عبدالعلی دستغیب درباره مدّاح‌بودنِ حافظ

فتاح پادیاب فومنی

در آن اعصار و قرون که چاپ و چاپخانه، نشر و پخش، و حفظ و اشاعه آثار فرهنگی و هنری و... کتابفروشی و کتابخانه وجود نداشت، شاعران و نویسندگان و اهلِ هنر برای به‌تحریر درآوردن آثار خود و ثبت و ماندگاری‌شان راهی جز رفتن به حضور پادشاهان و امیران و حاکمان نداشتند!

فردوسی بزرگ با همه آزادگی و به قول استاد اسلامی ندوشن "سرزنش ناپذیری" که سال‌ها سرودنِ شاهنامه را در کُنجِ خانه و به‌دور از آوازه غزنه و جذابیت دربار وجهه همت خود قرار داده بوده، ناگزیر به سلطان محمود غزنوی روی می‌آورد تا برای به‌اتمام‌رساندن و ماندگاری آن فرصت را از دست ندهد. چنان می‌نماید "شاعرِ بزرگِ ما در حوالی سال‌های ۳۶۵ تا ۳۷۹ شاهکارِ بزرگِ خود را آغاز کرده... (غمنامه رستم و سهراب به کوشش دکتر جعفر شعار- دکتر حسن انوری...)

در حالی‌که محمود غزنوی در سال ۱۳۹۰ نشسته است و این می نماید که دهقانِ توسط تمامِ سعی و همّتِ خود را به‌کار بسته‌بود تا بی‌اعتنا و بی‌یاری‌گرفتن از حکومت -چه پیش از محمود و چه

در زمانِ او- این کار سِتُرگ را به پایان رساند! امّا در نیمه‌راه، کار بر او دشوار و ناممکن آمد و راهیِ دربارش کرد...

بنابراین می‌بینیم به‌سامان بُردنِ کارهای فرهنگی و علمی، بی‌پشتوانه اهرمِ قدرت قابلِ تحقق و ماندگاری نبود.

حافظ هم نمی‌تواند از این قاعده مستثنا باشد، امّا فرق‌اش با فرخی و عنصری و انوری ابیوردی و دیگران طبق شواهد و مدارک موجود، و هم‌چنین به‌قول و نوشته استاد عبدالعلی دستغیب این است که لِسانُ‌الغیب در چند سال حکومتِ امیر مبارزالدّین محمّد، با همه نیازِ مالی و تُهی‌کیسه‌گی از مَدح و ستایش این امیرِ دورو، سفّاک و جنایت‌کار که قرآن را برای ادامه اَمارتِ ننگینِ خود دامِ تزویر کرده بود، نه‌تنها خودداری کرده، بل‌که در جای‌جای اشعارِ خود این مُحتَسِبِ بدکار را مورد انتقاد و ذَمّ قرار داده و با جسارت و شهامت، با قلمِ تیز و چابُکِ خود بر او تاختن گرفته است... و اگر امیرانی مانند ابواسحاق اینجو، شاهِ شجاع و دیگران را مورد تمجید و محبّتِ شاعرانه قرار داده و هرازگاهی مَدحِشان کرده، به خاطر فضای بازِ اجتماعی‌ای بوده که اینان برای جامعه فراهم کرده و آن دَم‌سردی و فروبستگی دوره مُحتَسب در فرمانروایی اینان جایی نداشته و این اندک در دوران تُرک‌تازی و خودکامه‌گی، خود موجبِ سَبُک‌روحی و فراخ شده بود:

مِی خور به بانگِ چَنگ وُ مخور غُصّه ور/گوید تو را که باده مخور گوهرالغفور!

در حالی‌که توصیه و سفارشِ حافظ برای باده‌نوشان در زمان مبارزالدّین از نوعِ کس است:

اگرچه باده فرح‌بخش وُ باد گُل‌بیز است/ به بانگِ چَنگ ومخور مِی که مُحتَسِب تیز است.

و دیگر این‌که امیر مبارزالدّین برای پیش‌بُردِ امور و سرکوبِ مخالفانِ خود در پَسِ پُشتِ قرآن و واجباتِ ظاهری دین پنهان می‌شده و هرچه می‌خواست بکند، آن را با موازینِ شرع و احکامِ الهی توجیه می‌نمود .

حافظا مِی‌خور وُ رِندی کن وُ خوش‌باش ولی/ دامِ تزویر مکن چون دگران قرآن را.

در حالی‌که اُمَرای دیگر چنین موضعی نداشتند و خشکه‌مقدّسی را راه‌کارِ بدی‌ها و ظلمِ خود قرار نمی‌دادند .

و سخنِ دیگر این‌که جناب عبدالعلی دستغیب سعدی را از نظر مَدح‌گویی نقطه مقابل حافظ قرار داده و شیخِ اَجَل را از این عمل مُبَرّا دانسته! آیا به‌راستی ایشان از سرِ تحقیق به این حقیقت رسیده یا قصدِ شوخی با مخاطبان داشته؟!!

آیا نمی‌داند که شاعر و نویسنده پُرآوازه -سعدی- کتاب گران‌قدر و بی‌مانندِ خود "گلستان" را که به "قرآنِ عَجَم" معروف است، به شاهزاده سعدبن ابوبکر زنگی تقدیم کرده و در دیباچه‌اش در خِصالِ شاهزاده سعدبن زنگی و پدرش داده سخن داده؟، و "بوستان" را به نام اتابک ابوبکر سعد زنگی کرده و در اشعارِ خود آن‌ها را ستوده و بسیار مورد توجه و منظورِ نظرِ خاصّ سلغریان بوده؟ بهره‌مندی سعدی از دربار و امکاناتِ درباری هزاران بیش‌تر از حافظ بوده، و اگر حافظ مقرّری می‌گرفته، سعدی چکِ سفید داشته است. آیا توجیهی بی‌پایه‌تر از توجیه جناب دستغیب می‌توان یافت؟ بی‌سواد خواندن استاد داریوش آشوری و ردّ ِ نظر و سخنان مسعود فرزاد درباره حافظ، جز برای ابرازِ وجود و بر سرِ زبان‌ها افتادن و نَقلِ مجالس و محافل شدن -هرچند در زمانِ کوتاه-، آیا می‌تواند هدفِ دیگری را دنبال کند؟!

برای یک آدمِ فرهیخته، همان‌قدر حافظ، بزرگ و موجبِ سرافرازی و افتخار است که سعدی!

سعدی، هم شاعرِ تراز اول است، و هم نویسنده گران‌قدر که این دو خصیصه را جز شیخِ اَجَل هیچ‌کس با هم در خود جمع ندارد...

آن‌چه درباره سعدیِ بزرگوار درباره مَدحِ امیران و برخورداری از تَمَتُّعِ آن‌ها گفتم، تنها پاسخ کوتاهی بود به آقای دستغیب و گرنه هم‌چنان که در آغاز این نوشتار آوردم، برای هیچ شاعر و مورخ و دانشمندی تا اختراع ماشینِ چاپ و وجود چاپخانه، امکانِ به‌جاگذاشتن آثارشان بی‌دخالتِ دربار یا میسور نبود و یا بسیار کم اتفاق می‌افتاد .

گذرانِ زندگیِ حافظ، زیستِ معیشتی و کسبِ درآمدش را با فرخی سیستانی و مانندِ ایشان برابردانستن، جز کم‌بینی و تنگ‌نظری، چه معنی می‌تواند داشته باشد؟

اگرچه فرخی، زبانِ عطرآگین و شامّه‌نوازی دارد و سُروده‌های دل‌نشین و زیبایش در تغزّل و توصیفِ طبیعت دل می‌بَرَد و جان را به وَجد می‌آورد و تحسین برمی‌انگیزد، امّا از منظر نوعِ دید و جهان‌بینی و نگرش به اوضاع و احوالِ محیط و اجتماع، یک شاعر تمام‌عیار مدّاح و مرفّه‌حالی است که بیست غلامِ زرّین‌کمر در خدمت دارد و مُتِمتّع از تمام امکاناتِ زندگی که می‌تواند ده‌ها مثل حافظ را از ثروتِ خود بی‌نیاز کند، بی‌آن‌که چیزی از دارایی‌هایش نُقصان پذیرد! حافظ بی‌بهره از رفاهِ نسبی با جیب‌های خالی، منتظر رسیدنِ مقرّری است تا گذرانِ زندگی کند...

نکته مهمّ دیگر این‌که قالبِ غزل به هیچ وجه مناسبِ مَدح و ستایش نیست و این کار به عهده قصیده است. حافظ گاه‌گاهی برای رفعِ تکلیف، تعریفی از سردمدارانِ حکومتی می‌کند و رد می‌شود.

روابط میان حافظ و شاه‌شجاع چنان حَسَنه نیست و بارها موردِ بغض و کینه امیر قرار می‌گیرد چون خوب می‌داند که رفتار و کردارش موجبِ پسندِ شاعرِ زیباندیش و نیک‌نَفس نیست و بارها با زبان استعاره کنایه و مجاز، او را موردِ انتقاد قرار داده و رفتار و کردارِ ناپسندش را به‌یک چوب رانده و از مملکت‌داری‌اش آزُرده خاطر است و گرنه حافظ، حافظه مردمِ ایران نمی‌شد!

از آن‌سو، فرخی، عنصری، انوری... از مَمدوحانِ خود هیچ زشتی و بدکُنشی نمی‌بینند و حرفِ اول و آخر را باید آنان بزنند و تمامِ اعمال‌شان عینِ ثَواب است و هرچه آن خسرو کند شیرین کند.

شایان ذکر است که تنها دو تن از صاحب‌ذوقان و خِرَدوَرزانِ موءلف از این امر مُستثناء بوده‌اند؛ یکی ناصرخسرو و دیگر سیف فرغانی. ناصرخسرو قبادیانی اگر قیمتی درّ لفظ دَری را به پای خوکان نریخته و آثاری از خود به جا گذاشته، به خاطر حمایتِ خلفای فاطمی مصر از اوست که از طرف آن‌ها به عنوان "حُجّتِ جزیره خراسان" منصوب شد و به قدرِ کافی از لطف و نظر آن‌ها نَصیب بُرد.

امّا شاعرِ معترض، سیف فرغانی، به خاطر نپیوستن به صاحب‌منصبان و امیران، آن‌چنان‌که باید از احوال و اقوال او اطلاعی در دست نیست و اندکی اشعار از او به‌جا مانده که آن هم به گمانم بی‌ارتباط از ارتباطِ او با شیخِ اَجَل نیست که صیتِ شهرت‌اش جهان‌گیر بود، و یا از افراد متموّل و خیرخواه و ادب‌دوست یاری دید...

در پایان به یاد خاطره‌ای از دکتر علی بهزادی در "شِبهِ خاطرات" جلد اوّل افتادم که مناسبت‌اش با دیده‌شدنِ استاد عبدالعلی دستغیب خالی از لطف نیست و آن‌را در این‌جا می آورم:

دکتر بهزادی درباره **عباس خلیلی**، نویسنده، مترجم و روزنامه‌نگار مشهور و **پدر بانو سیمین بهبهانی** می‌نویسد که وی از اشتهار و محبوبیتِ فوق‌العاده‌ای برخوردار بود و سال ۲۹ به بعد روزنامه‌اش "اقدام" که زمانی در یک روز به چاپ‌های متعدّد می‌رسید، کم‌کم موقعیتِ خود را از دست داد و از روزنامه‌های معروف آن زمان مانند اطلاعات، کیهان، باختر امروز، و روزنامه‌های حزب توده عقب افتاد و شکست خورد؛ ناچار به تعطیلی کشید و آن شهرتِ عباس خلیلی رو به کاستی نهاد. دردِ فراموش‌شدن چنان او را رنج می‌داد که مطرح‌شدن -ولو به‌هر قیمت-، در نظر او بیش‌تر ارزش داشت!

دکتر بهزادی در ادامه می‌گوید: یک روز خلیلی به دفتر مجلّه آمد و پس از سلام و احوال‌پُرسی یک پاکت روی میز گذاشت، بعد روی مبلِ پایه‌کوتاه نشست و گفت: بردارید... تماشا کنید... برای شما آورده‌ام!

ته‌لهجه عربی داشت، کودکی و جوانی‌اش را در نجف و کربلا گذرانده بود.

پاکت را برداشتم؛ در داخل آن چند عکس بود، عکس‌های خلیلی در کنار دریای خزر... با مایو... البته اگر بتوان اسم‌اش را مایو گذاشت. شلوار زبر کلفتی که از سرِ زانو تا بالای شکم را پوشانده بود.

خلیلی در سنینِ نزدیکِ هشتاد بود، چاق و کوتاه با شکمِ برامده و سینه‌های افتاده، ولی احتمالاً در جوانی اهلِ ورزش بود، چون بدن‌اش تَر وُ تازه‌تر از آن بود که شخص احساس کند که پیرمردِ هشتاد ساله است.

عکس‌ها او را در حالت ایستاده، نشسته، خوابیده در ماسه‌ها، تا زانو در آب، تا سینه در دریا نشان می‌داد .

در همان حالت که به عکس‌ها نگاه می‌کردم به فکر فرو رفتم: چرا این عکس‌ها را به من نشان می‌دهد؟ چه قصدی دارد؟ حالا او چه خواهد گفت؟ من چه جوابی باید بدهم؟ در همین فکر بودم که صدای خلیلی بلند شد :.

نمی‌خواهید؟ برای شما آورده‌ام!

جواب دادم: بله... بله... با کمالِ میل!

امّا من چرا باید این عکس‌ها را بخواهم؟

مثل این‌که جوابِ من آن‌چیزی نبود که انتظار داشت، چون در پاسخِ من با همان خنده مُقطّعی که همیشه با حرف‌زدن‌اش همراه بود گفت: نمی‌خواهید آن‌ها را چاپ کنید؟

آن‌ها را چاپ کنم؟ انتظار همه چیز را داشتم جز آن‌که چنین پیشنهادی بدهد، معهذا جواب دادم: البته! البته! اگر شما مایل باشید!

این را گفتم، امّا هنوز اُمید داشتم شوخی کرده باشد، ولی او خیلی جدّی گفت: بردارید! برای همین آورده‌ام! همه را چاپ کنید!

و سرانجام دکتر بهزادی به ناچار عکس‌ها را در مجله سپید و سیاه که صاحب امتیاز و سردبیرش بوده چاپ می‌کند. دکتر بهزادی می‌نویسد: می‌دانستم چاپِ این عکس‌ها را به‌سودِ خلیلی نیست و اطمینان داشتم موجبِ نیش‌خندِ خواننده‌ها و دشمنان شود، ولی وقتی خودش اصرار داشت، من چرا مخالفت کنم؟

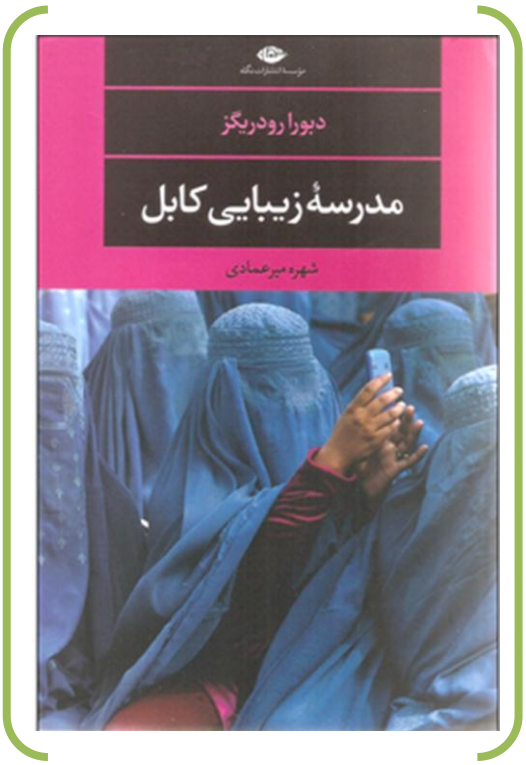
اگرچه دکتر بهزادی در "شِبهِ خاطرات" برای این کارِ ژورنالیستیِ خود اظهارِ پشیمانی می‌کند.

بازگشت به نمایه

نقدی بر فهمِ ایرانی از مسائلِ افغانستان

به بهانه ی ترجمه و نشر رمان" مدرسه ی زیبایی کابل" در ایران

مجتبی نوروزی



" بدفهمی متقابل عمومی، مانعی بر توسعه‌ی روابط دو جانبه‌ی ایران و افغانستان" است. موضوعی که طی سال‌های متمادی مطالعه‌ی مسائل افغانستان بارها برآن تاکید کرده‌ام. این بدفهمی ابعاد و علل متفاوتی دارد. آن‌چه در این نوشتار بر آن تکیه می‌شود، ضعف مفرط شناخت جامعه‌ی ایران از مسائل افغانستان است. ضعفی که هم در سطح عمومی و هم در سطح نخبگی مشهود است و در مورد کشوری هم‌زبان و دارای مشترکات تاریخی گسترده و تعاملات اجتماعی وسیع کمی تعجب‌برانگیز است. برای این ضعف دلایل مختلفی می‌توان اقامه کرد که علاوه بر توهم فهم موضوعات افغانستان، به عنوان مهم ترین دلیل، می‌توان به نگاه از دریچه‌ی دید غربی نیز اشاره کرد.

ادبیات داستانی به‌عنوان یکی از عمیق ترین و مانا ترین ابزارهای روایت‌ساز و تصویرگر هم از این قاعده مستثنی نیست. موضوعی‌که به دلیل مخاطب‌های خاص جامعه‌ی نخبگی می‌تواند به بازتولید تصویر نادرست و تاثیر سریع‌تر و عمیق‌تر بر بدنه‌ی تصمیم‌سازی و تصمیم‌گیری کشور در مورد افغانستان، دست‌کم در عرصه‌ی هنر، منجر شود. یکی‌از علل اصلی این موضع نا شناخته بودن ادبیات معاصر، به ویژه ادبیات داستانی افغانستان، در جامعه‌ی ایران و در نقطه‌ی مقابل ترجمه‌ی گسترده و توزیع آثار غربی در این زمینه در بازار کتاب است. مهم‌ترین نمود این امر طی سالیان گذشته این بوده است که در جامعه‌ی فرهنگی ایران خالد حسینی، نویسنده‌ی امریکایی افغانستانی‌تبار، به‌عنوان نماد جامعه‌ی ادبی افغانستان معرفی شده و درمقابل، آثار بزرگانی چون رهنوردزریاب، حسین‌فخری، مرحوم اکرم‌عثمان، احمدضیاء سیامک‌هروی و... که قصه‌های‌شان از دل جامعه‌ی افغانستان جوشیده و می‌تواند تصویر و فهمی دقیق‌تر از وضعیت جامعه‌ی افغانستان ارائه کند، در جامعه‌ی کتابخوان ایران نا شناخته مانده‌اند.

"مدرسه‌ی زیبایی کابل" نوشته‌ی دبورا رودریگز، نویسنده امریکایی، با ترجمه‌ی شهره میرعمادی از سوی انتشارات نگاه منتشر شده‌است که می‌توان از منظر مسائل پیش‌گفته به آن ورود کرد.

مترجم به دلیل عدم شناخت از جامعه‌ی افغانستان و عدم تلاش به نزدیک شدن به سوژه‌ی کتاب، در ترجمه اشتباه‌های عجیبی داشته‌است، به ویژه در ترجمه‌ی نام هاو اعلام. به‌عنوان نمونه، یکی از نام‌آشناترین محلات کابل برای هرکسی‌که حتی یک‌بار به این شهر سفر کرده باشد،"کوچه‌ی مرغ‌ها" است که مترجم آن را

"خیابان مرغ‌فروشان" ترجمه کرده‌است. شاید از منظر مفهوم این دو واژه تفاوتی نداشته باشند، اما از منظر حس منتقل‌کننده به خواننده و ایجاد تصویر درست از سوژه‌ی مورد روایت، بی‌شک، تفاوت دارند. اما این اشکال در صفحه‌ی ۷۳ کتاب به اوج نزدیک می‌شود. در افغانستان گربه را" پِشک" می‌خوانند. موضوعی که با لفظ "پیشی" مورد استفاده در ایران هم کاملا نزدیک است. اما مترجم در ترجمه از انگلیسی آن‌را "پاشاک" نوشته است که بی معناست. در صفحه‌ی ۱۴۹ واژه‌ی "چوکی دور" توسط مترجم ابداع شده است که منظور آن "چَوکی دار" است که از ترکیب"چَوکی" به معنی "صندلی" و " دار" به عنوان پسوند مالکیت تشکیل شده‌است. در صفحه‌ی ۱۶۴ در فهرست میهمانان دعوت شده به میهمانی خانم دبی، به‌عنوان شخص اصلی داستان از تعبیر"وزیر حج زنان(وزیر امور اسلامی زنان- بسیار مهم)" استفاده شده‌است که از اساس چنین عنوانی در افغانستان طی این سال‌ها وجود نداشته‌است و به نظر می‌رسد مترجم می‌توانست با یک بررسی ساده به منظور درست نویسنده دست یابد.

این نادرستی‌ها ادامه دارد و در صفحه‌ی ۲۲۵ ما با تعبیر"منادی‌بازار" مواجه می‌شویم که منظور بازار مَندَوی است. این تعبیر از دو جهت قابل تامل است: نخست، عدم توجه مترجم به تلفظ "مَندَوی" و دوم در تفاوت ترتیب اضافی در زبان‌های فارسی و انگلیسی است. این عدم شناخت آن‌قدر گسترده است که مترجم در صفحه‌ی ۲۴۷ نام رئیس جمهور وقت افغانستان را به جای "حمیدکرزی"، در یک ترجمه ناشیانه، "حمید کرزای" آورده است. در افغانستان، "کابل" برق را کِیبَل می‌گویند، مترجم در صفحه‌ی ۳۱۱ یک بار از تلفظ کابل استفاده کرده و درست در همان صفحه، چند خط پایین‌تر، از تعبیر"کیبل" استفاده کرده‌است که عدم یک دستی در ترجمه را نشان می‌دهد. در نهایت در صفحه‌ی ۳۳۳ کتاب به نظر می‌رسد مترجم باید در ترجمه به جای " ادیان... مختلف" از واژه‌ی مذاهب استفاده می‌کرد. چرا که در افغانستان با ادیان مختلف مواجه نیستیم و بیش از ۹۹ درصد جامعه‌ی افغانستان مسلمان هستند.

اما اگر از این امر گذرکنیم، در روایت خانم رودریگز از سال‌های نخست دوران پساطالبان کابل، دو خط اصلی روایی دنبال می‌شود. نخست امید به کمک به مردم افغانستان برای تغییر از سوی نهادهای غربی و دوم مساله‌ی زن و هنجارهای مرتبط با آن.

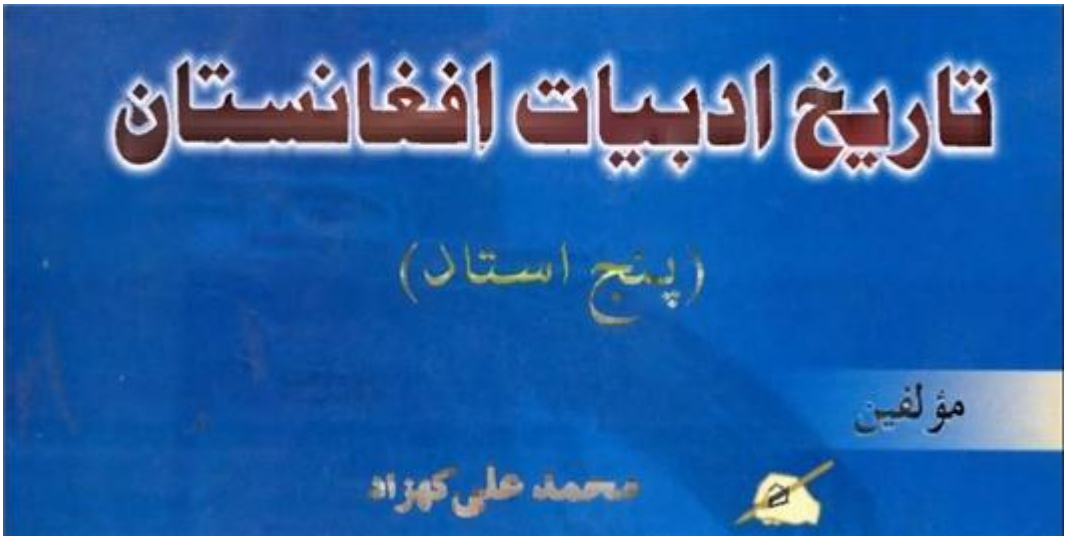
در ارتباط با موضوع نخست، شاهد روایت تلاش‌های فراوان سازمان‌های مردم‌نهاد متعدد غربی هستیم که می‌کوشند در کنار امیدفراوان ایجادشده در دل مردم افغانستان در آن‌سال‌ها به مردم این کشور کمک کنند تا در زمینه‌های مختلف بهبودی حاصل شود. بی‌شک افراد مختلفی در این بین وجود داشته‌اند که با عشق به انسانیت قدم در این مسیر گذاشته‌اند و با حسی انسان‌دوستانه، همراه با کمی ماجراجویی، راهی افغانستان خسته از جنگ شده‌اندکه تغییری مثبت در زندگی مردم ایجاد کنند. اما مشکلات ساختاری در نگاه غرب به تغییر در افغانستان، عدم وجود یک نگاه دراز مدت و فساد مالی موجود در ساختار تخصیص بودجه‌ها، در نهایت منجر به نوعی بدبینی در دل ساختار اجتماعی و اداری افغانستان به فعالیت این سمن ها می‌شود که نویسنده در صفحات پایانی داستان (۳۶۲-۳۶۳) به‌آن اشاره کرده‌است.
اما یکی از مهم‌ترین نقاط تمرکز غربی‌ها از زمان حضور در افغانستان موضوع حقوق‌زنان و تلاش برای تغییر در وضعیت ایشان بر اساس هنجارهای غربی بوده‌است.
خانم رودریگزهم به واسطه‌ی زن بودن و هم به واسطه‌ی نوع فعالیت و خط اصلی‌داستان که بر محور مدرسه‌ی آرایشگری زنانه قرار دارد، تلاش جدی برای ارائه‌ی تصویری از وضعیت زن افغانستانی دارد که در دوگانگی سنت‌های متصلب جامعه‌ی مردسالار

افغانستان و ارزش ها و هنجارهای غربی برای زن قرار دارد. دراین تلاش زن‌افغانستانی از دریچه‌ی یک زن امریکایی قضاوت می‌شود. بنا بر این فهم بسیاری از پدیده‌ها و سنت‌ها برای وی بسیار سخت و در نتیجه راه حل پیشنهادی در موارد متعدد، فرار از این جامعه به سوی غرب است. نکته‌ی جالب در این است که نقطه‌ی پیوند این داستان با ایران و موضوع مهاجرین هم از این زاویه می‌تواند مورد تحلیل و توجه قرار بگیرد. زمانی که در فرازهای پایانی داستان، روبینا و خواهرانش به عنوان دختران افغانستانی بازگشته از ایران به داستان اضافه می‌شوند، دخترانی‌که در میانه‌ی قضاوت امریکایی و سنت های جامعه در مورد زن قرار دارند. در این بین نویسنده در صفحه‌ی ۳۳۲ تلاش می‌کند تا اشاراتی به رویکردهای ایران به موضوع مهاجرین و اساسا ارتباطات مردمی و اجتماعی بین دو کشور داشته باشد و تصویری کاملا منفی از آن ارائه کند که در جای خود قابل بحث و توجه است. در نهایت نویسنده شکست این تلاش‌ها را با این تعبیر که"فرهنگ سخت‌حان است، خیلی به کندی تغییر می پذیرد، بسیار بسیار کند تر از رویاهای ما"(صفحه ۳۵۳) می‌پذیرد.

اما آن‌چه باید به عنوان نقطه‌ی اوج داسان به آن اشاره کرد، اعترافی است که نویسنده، به درستی، در صفحه‌ی ۶۶ کتاب کرده‌است:" به نظر می‌آمد که عاشق مردم افغانستان، عاشق روی‌گشاده، شوخ طبعی، مهربانی، مهمان‌نوازی و شجاعت ایشان شده‌ام." این حسی است که طی سالیان گذشته بارها و بارها از سوی افراد مختلفی که به افغانستان سفر کرده‌اند و البته در دل این جامعه چند صباحی زندگی کرده‌اند، شاهد آن بوده‌ام. جوانان و به ویژه هنرمندان فراوانی که از ایران طی این‌سال‌ها در جست‌وجوی گمشده‌ای از خود سفر به افغانستان را انتخاب کرده‌اند و امیدوارم ایشان هم به ارائه‌ی روایت و داستان خود در افغانستان اهتمام داشته باشند. تا فهم ایرانی از جامعه‌ی افغانستان بدون واسطه‌ی نگاه غربی محقق شود.

ماه‌نامه کتاب‌نامه. سال اول. شماره دوم. اسد/مرداد ۱۳۹۹

بازگشت به نمایه

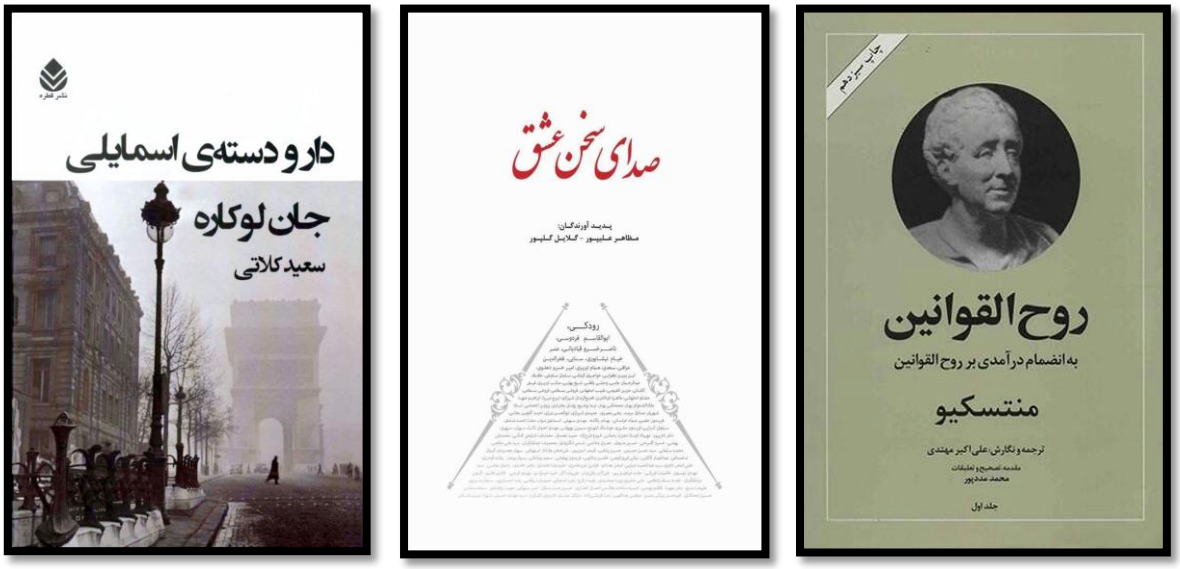


برای دریافت کتاب کلیک کنید

بلبِشو در بازار نشر و ترجمهٔ ایران

معرفی سه نمونه از کتاب‌های دور ریختنی

به کوشش: امید



ارژنگ: نقد و معرفی یک کتاب اصولا با هدف آشنایی اهلِ مطالعه و پژوهش با اثری صورت می‌گیرد که به تازگی به بازار نشر راه یافته است، امّا حکایتِ برخی آثار کاملا متفاوت است زیرا بیشتر مایهٔ رسوایی مولف و ناشر آن است، آن‌گاه که با جعلیات و ترویج بی‌سوادی موجبات گمراهی نسل‌های تشنهٔ آگاهی را فراهم می‌سازد. با خواندن سه نقد زیر درخواهیم یافت که چرا در مورد برخی آثاری که به بازار بِلبِشوی نشر و ترجمه در ایران راه می‌یابند، بهترین کار برای اهلِ مطالعه نخریدنِ آن، و فوری‌ترین وظیفهٔ اخلاقی و قانونی مولفین ناشی و ناشر سودجوی محترم جمع‌آوری این دست کتاب‌هاست که مایهٔ رسوایی است. رسوایی از جنس همان انتشار کتابِ جعلی **"خانوادهٔ خوشبخت"** به نام **"ژان پل سارترا!"** در سال ۱۳۸۴ توسط **"نشرِ جامی"** و سپس ترجمهٔ صدباره و مغشوش آن در بازار ترجمهٔ ایران (عموما توسط فارغ التحصیلان رشته ترجمه به عنوان پایان‌نامه با تایید اساتید راهنما!)، درحالی که روح سارترِ بینوا هم از وجود چنین اثری خبر ندارد! تاسف بار این است که در میهن ما که کاسبانِ دین به بیرون بودن چند تار موی دختران و زنان ما حسّاس هستند و "بدحجابی" مستوجب تحمّل تا ۱۴سال زندانِ فراقضایی است، هیچ‌گونه برخورد قانونی با سوء استفاده کنندگان عرصهٔ نشر و کتاب صورت نگرفته و نمی گیرد. آن‌چه در ادامه می‌خوانیم، نقدهایی جدی بر سه اثر منتشر شده در سال‌های اخیر در بازار کم رونقِ کتاب در ایران به ترتیب زیر است:

۱- **نقدِ کتاب "صدای سخنِ عشق"** / به قلم دکتر مرتضی رشیدی (عضو کمپین مبارزه با جعلیات).

۲- **ترجمهٔ دورریختنی روح القوانین**/ مونتسکیو و روحِ مُردهٔ قوانین در ایران - مهدی خلجی.

۳- **دار وُ دستهٔ اسمایلی**/ ترجمهٔ بُنجُل و فاجعهٔ فارسی؛ ناشرِ نادان و مترجمِ شیّاد - مجتبی گُل‌آرا.

۱- نقدِ کتاب "صدای سخنِ عشق"

به قلم دکتر مرتضی رشیدی (عضو کمپین مبارزه با جعلیات)

تصویری که می‌بینید مربوط است به کتابی موسوم به «صدای سخن عشق» که نشر توسعه‌دهندگان آمل در سال ۱۳۹۷ در ۳۸۶ صفحه منتشر کرده و در سال ۱۳۹۹ هم با شمارگان پنج‌هزار نسخه، با کاغذ گلاسه و قیمت ۱۲۰ هزار تومان [ناقابل] به چاپ چهاردهم رسیده است! متن کتاب اشعاری است پراکنده و بعضاً ناقص از ۱۱۶ شاعر؛ از رودکی تا خانم اندیشه فولادوند!

اکنون چند نمونه از اشکالات اساسی کتاب:

۱) این کتاب طبق ادعای مؤلفان محترم، «دائرةالمعارف و گنجینهٔ شاعران ایرانی» است اما به دلایلی که عرض خواهم کرد مصداق بارز کتاب‌سازی، سرقت ادبی و نشر جعلیات است.

۲) شیوهٔ دوستان ما این بوده که ابتدا زندگی‌نامه و سپس یک یا چند شعر از هر شاعر را ذکر کرده‌اند اما متأسفانه هیچ ارجاعی نداده‌اند. کتاب را که ورق می‌زنی و حال و هوای شعرها را که می‌بینی تازه متوجه می‌شوی که منبع و مأخذ اصلی مؤلفان محترم، فضای مجازی بوده است؛ بی‌آن‌که حتی یک‌بار هم دیوان شاعران را دیده باشند.

۳) در معرفی شاعران هم پیداست که هیچ روش یا منبع مشخصی نداشته‌اند و گاهی جملات «ویکی‌پدیا» را عیناً کپی کرده‌اند. بسیاری از مطالب دیگر هم از سایت‌ها و وبلاگ‌ها گرفته شده که هیچ سندیتی ندارد. درباب برخی شاعران داد سخن داده‌اند و تعدادی را هم بدون هیچ توضیحی رها کرده‌اند.

۴) در صفحهٔ ۲۲ غزلی از مولانا را با مطلع «بهار آمد بهار آمد بهار خوش‌عذار آمد/ خوش و سرسبز شد عالم اوان لاله‌زار آمد» به عنصری نسبت داده‌اند.

۵) در صفحهٔ ۷۴ غزلی را با مطلع «راز دل دیوانه به هوشیار[کذا] نگویید/ اسرار لب یار به اغیار نگویید» به فخرالدین عراقی نسبت داده‌اند که در دیوانش نیست.

۶) در صفحهٔ ۹۰ ابن یمین را معرفی کرده‌اند و شعرِ«آن‌کس که بداند و بخواهد که بداند» را به نامش آورده‌اند که از او نیست.

۷) در صفحهٔ ۱۱۱ مثنوی «پدری با پسری گفت به قهر/ که تو آدم نشوی جان پدر» را به جامی نسبت داده‌اند که از او نیست.

۸) در صفحهٔ ۱۱۹ «همه‌روز روزه رفتن[کذا] همه‌شب نماز کردن/ همه‌ساله حج نمودن سفر حجاز کردن...» را به شیخ بهایی نسبت داده‌اند که جعلی است. این شعر از جلال بقائی نائینی است.

۹) در صفحهٔ ۱۲۳ بیت «من از بی‌قدری خار سر دیوار دانستم/ که ناکس کس نمی‌گردد ازین بالانشینی‌ها» را به صائب تبریزی نسبت داده‌اند که در دیوانش نیست.

۱۰) صفحهٔ ۱۳۰ به طاهره قرّةالعین اختصاص دارد که هیچ توضیحی درباره‌اش نداده‌اند و شعر منسوب به وی را با مطلع «گر به تو افتدم نظر چهره‌به‌چهره روبه‌رو...» آورده‌اند که با تمام شهرتش جعلی است. استاد محیط طباطبائی آن را از شاه طاهر داعی می‌داند. این غزل در فضای مجازی به نام اقبال لاهوری هم آمده که درست نیست.

۱۱) در صفحهٔ ۲۵۹ متن سست و بسیار ضعیف «زندگی ذرهٔ کاهیست که کوهش کردیم/ زندگی نام نکوئیست که خارش کردیم...» را به سهراب سپهری نسبت داده‌اند.

۱۲) در صفحهٔ ۲۶۱ هم شبه‌شعر سست و ناتندرست «تو مرا یاد کنی یا نکنی/ باورت گر بشود گر نشود...» را به سپهری نسبت داده‌اند که جعلی است.

۱۳) در صفحهٔ ۲۶۳ سومین جعل پیاپی را دربارهٔ سپهری مرتکب شده‌اند: «...به خدا ایمان آرید/ به خدایی که به ما بیلچه داد».

۱۴) اوج هنرنمائی مؤلفان عزیز در صفحهٔ ۳۵۱ و در بخش قیصر امین‌پور اتفاق افتاده است که امّ‌الجعلیاتِ فضای مجازی را هم در گنجینهٔ خود آورده‌اند: «گاهی گمان نمی‌کنی ولی خوب می‌شود/ گاهی نمی‌شود که نمی‌شود که نمی‌شود»...

دانلود فایل پی دی اف متنِ کامل این نقد در تلگرام: ۲۴۱۴https://t.me/jaliyat/

❊❊❊ بازگشت به نمایه

۲- ترجمهٔ دورریختنی روح القوانین

مونتسکیو و روحِ مُردهٔ قوانین در ایران - مهدی خلجی

بعضی از نویسندگان، مثل مونتسکیو، در ایرانِ ما بختِ خفته‌ای دارند.

کتاب روح قوانین مونتسکیو از مهم‌ترین منابع جهانی و تاریخی در فلسفه‌ی حقوق و فلسفه‌ی سیاسی است، و به ویژه، مرجعی مسلّم برای قانون‌گذاران و اندیشمندان قانون و نظریه‌پردازان حقوق و سیاست در کشورهای دموکراتیک. معروف است که ایده‌ی تفکیک قوا ابداع اوست (این ادعا دقیق نیست).

با این همه، در زبان فارسی جز یک ترجمه از متن کامل آن در دست نیست، و آن‌هم ترجمه‌ای به غایت مغلوط و مغشوش، و یک‌سره منسوخ و دورریختنی، که باید آن کالعَدَم گرفت. اما انتشارات امیرکبیر نستوهانه همچنان آن را چاپ می‌کند (در سال ۱۳۹۶، چاپ چهاردهم این ترجمه را به چاپ رسانده است!)

مترجم کتاب، که عنوان آن را با الف و لام عربی، روح القوانین، آورده، و احتمالاً از ترجمه‌های عربی کتاب نیز بهره‌ی وافی و شافی برده! سرهنگ علی اکبر مهتدی، دادستان ارتش و رئیس دفتر سرلشکر رزم‌آراست، که آن را برای نخستین بار، در شهریور ۱۳۲۲، به «زیور طبع آراسته» است .

محمد محیط طباطبایی، از ادبای محقق معاصر، در مقاله‌ای با عنوان «دکتر مصدق و دهخدا» (آینده ،سال پنجم، پاییز ۱۳۵۸، شماره ۷) آورده که دکتر محمد مصدق، در زمان نمایندگی مجلس شورای ملی، صندوقی در مجلس

درست کرده و با کنار گذاشتن پولی برای آن، دیگران را هم به سپردن وجوهی به آن تشویق کرده، تا از محل آن، کتابی که به حال جامعه و افزایش معلومات عمومی مفید است، ترجمه شده، به چاپ رسد.

مصدق خود فارغ التحصیل حقوق از دانشگاهی در سوئیس است. در نتیجه، با آثاری مانند روح قوانین مونتسکیو به خوبی آشنا بود و از اهمیت کلیدی آن آگاهی داشت. روزی شنید که میرزا علی اکبر خان دهخدا روح قوانین را به فارسی برگردانده و آماده‌ی گسیل به مطبعه دارد. در یکی از روزهای سال ۱۳۱۲ یا ۱۳۱۲ مؤسس و مدیر کتابخانه‌ی طهران را برای مذاکره با او مأمور کرد. دهخدا پس از دریافت پیام مصدق اندکی با خود اندیشیده و جواب سربالا داده، عذر می‌خواهد و بهانه می‌سازد که «ترجمه‌ی من از روح القوانین به حالت مسوده است و احتیاج به تجدیدنظر و اصلاح و تحریر تازه دارد».

از طرف مصدق، نصرالله فلسفی را برای کمک به این کار به دهخدا معرفی می‌کنند که به تریش قبای دهخدا برمی‌خورد و پیام می‌فرستد که «بگویید فعلاً قصد چاپ و انتشار کتاب ترجمه‌ی روح القوانین را ندارم و به کار دیگری مشغول‌ام که به این زودی‌ها انجام نمی‌پذیرد».

اصرار بسیار که می‌کنند، دهخدا از کوره درمی‌رود: «با تشدد گفت کار غلط بی‌جایی می‌کنید که ترجمه‌ی چنین کتابی را می‌خواهید چاپ کنید. من الان برمی‌خیزم و به رضاشاه تلیفون می‌کنم و می‌گویم چاپ این کتاب بر ضد تاج و تخت توست و برای همین بوده که من ترجمه‌ی خود را تاکنون انتشار نداده بودم.» از ترس او را ترک می‌گویند و به مصدق خبر می‌برند. مصدق السلطنه با ذکاوت ذاتی‌اش مطلب را درمی‌یابد: «من از اول می‌دانستم که دهخدا این کار را هنوز انجام نداده، ولی شهرت این‌که روح القوانین را ترجمه کرده است برای او دردسر و زحمت روحی تولید می‌کند. او در شرایط فعلی قدرت انجام چنین کار دقیقی را ندارد».

باری! به احترام دهخدا دیگران هم از پیش‌قدم شدن برای این کار می‌پرهیزند و «سال‌های سال متن فرانسه‌ی آن تنها مورد استفاده‌ی فرانسه‌دانان قرار می‌گرفت،» تا آن‌که سرهنگ علی اکبر مهتدی بدین کار کمر بسته، آن را به چاپ می‌رساند: «ترجمه‌ای که نتوانست حق آن کتاب را چنان‌که می‌سزد ادا کند «.

در ویکی پدیا احتمال داده‌اند که او این کار را با همکاری ذبیح الله منصوری انجام داده است، مترجمی که بی‌وفایی او به متن، و حتی جعل متن، از کفر ابلیس هم مشهورتر است! (بنگرید به مقاله کریم امامی درباره‌ی این درویش دیوزده و دنیاگریز، در «از پست و بلند ترجمه»).

احتمالاً در سال هفتاد خورشیدی، ناشر، کتاب را با ویراستی تازه، در دو جلد، بیرون می‌دهد، «با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد مددپور»، مرید مجنون‌صفتِ احمد فردید که فکری فقیر و عقلی قاصر داشت، و جز شطحیاتِ مهمل بر آن کتاب بدنوشت نیفزود..

جای آن است که این ننگ و نقیصه‌ی ناگفتنی ِکتابخانه‌ی زبان فارسی از آن پاک و پیراسته گردد، با برگردانِ بی‌درنگ، اما استوار، و به فارسی فنّی و پاکیزه، از متن فرانسه‌ی روح قوانین، و ترجیحاً طبع و ویراستِ پلئیادِ آن (جلد دوم)، به همراه ضمائم و ملحقات و تعلیقاتی که ویراستار فرانسوی در دسترس نهاده است.

تازه بعد از این، نیازمند ترجمه‌ی آثاری معتبر در شرح و تفسیر این کتاب‌ایم، و در آغاز راه...

سرچشمه: فیس بوک نویسنده

***

بازگشت به نمایه

۳- دارودستهٔ اسمایلی

ترجمهٔ بُنجُل و فاجعهٔ فارسی؛ ناشرِ نادان و مترجمِ شیّاد - مجتبی گُل‌آرا

حکایتِ جادوگَررُباهای آمریکایی در دادگاهِ کانگورویی!

«چه گفت؟ چه‌جور گفت؟ جدّی گفت یا شوخی؟ خودمانی گفت یا لفظِ قلم؟» جولیت نیست که دایهٔ پیغام‌رسان خود را درباره کرشمه‌های لفظی رومیو سؤال‌پیچ کرده است، بلکه خواننده پُرتوقّع امروزی است که از مترجمانِ دست‌به‌قلم کاری بیش از برگرداندن ساده «چه گفت؟» انتظار دارد. درست است که هنوز عدّه‌ای در خیلِ روزافزون مترجمان ممکن است حتّی از همین کار ابتدایی هم عاجز باشند، امّا دیگر روز و روزگاری نیست که مترجمی فقط به‌خاطر اینکه مفهوم پیغام را درست به ما رسانده است بَه‌بَه و چَه‌چَه تحویل بگیرد. (از مقاله «مسئلهٔ لحن در ترجمه یا چگونه از کلاغِ فرنگی بلبلِ پارسی‌گو نباید ساخت» به‌قلم کریم امامی)

چندی پیش صفحاتی از کتابی گشودم که «دارودستهٔ اسمایلی» نام داشت، نوشته نویسنده فقید جان لو کاره و با ترجمه آقای (سیّد)سعید کلاتی. به گمانم جان لو کاره نیازی به معرّفی نداشته باشد چون جدای از شهرت آثارش، اقتباس‌های تلویزیونی و سینمایی از نوشته‌هایش درست شده و خیلی‌ها از این راه دنیای آثار او را می‌شناسند. امّا برای آشنایی با کیستی و پیشینه مترجم این اثر به سایت ایران‌کتاب متوسّل شدم و چند خطّی از زندگانی و سابقه کاری ایشان برداشتم که در اینجا نقل می‌کنم: «سید سعید کلاتی (۱۳۶۱) مترجم، نویسنده و روزنامه نگار متولد تهران است. کلاتی به طور رسمی و حرفه ای از سال ۱۳۸۴ وارد عرصه ترجمه شد و از همان ابتدا سعی در رعایت دو اصل زیبانویسی و وفاداری به متن نمود. دیری نپایید که کلاتی توانست در مطرح ترین روزنامه های انگلیسی زبان کشور از جمله تهران تایمز و ایران نیوز به عنوان مترجم و نویسنده مشغول به کار شود. او همچنین مقالات زیادی را در روزنامه های مطرح فارسی زبان کشور از جمله شرق، شهروند، اعتماد و .... منتشر کرد.» و باید اضافه کنم که ایشان چندین اثر ادبی و غیرادبی را ترجمه کرده است و در کارنامه دارد که بنگاه های نشر معتبر و مشهور آنها را چاپ و نشر و پخش کرده‌اند.

مصاحبه‌ای از ایشان نیز یافتم که بخش‌هایی از آن را می‌آورم تا در ادامه ملاک راستی‌سنجی قرار بگیرد: «از کودکی عاشق داستان و ادبیات بودم. به یاد دارم نخستین بار که یک رمان به دست گرفتم، کلاس اول ابتدایی بودم و تازه به قول معروف حروف الفبا را آموخته بودم...همین علاقه و مطالعه بسیار زیاد اندک‌اندک فن داستان‌سرایی را در بنده تقویت کرد و دایره واژگانم را تقویت نمود .امروز هم به کسی که می‌پرسد چه کنم ترجمه‌ام تقویت شود می‌گویم تا می‌توانی بخوان و مطالعه کن .حتی معتقدم خواندن آثاری مثل گلستان و تاریخ بیهقی که نثری سنگین دارند می‌تواند روزی به درد مترجم بخورند... .» «این کار [ثبت و رزرو کتاب به نام یک مترجم برای پیشگیری از ترجمه‌های متعدّد] همچنین مانع از ورود مترجم‌ها و ناشران غیرحرفه‌ای به عرصه می‌شود. چرا که برخی ناشران آماتور و بی اخلاق سراغ دارالترجمه‌های سطح شهر می‌روند و با نازل‌ترین قیمت با افرادی که به هیچ وجه سابقه کار حرفه ای ندارند قرارداد می‌بندند و به دلیل نبود نظارت واقعی بر کیفیت اثر آن کتاب را راهی بازار می‌کنند .به‌کرات از خواننده‌ها شنیده‌ام که تنها بعد از خواندن بیست صفحه از فلان کتاب به دلیل بدی ترجمه نتوانسته‌ام کتاب را ادامه بدهم و آن را کنار گذاشته‌ام.»

اکنون وقت آن رسیده که تمامی این حرف‌ها و ادّعاها را ملاک سنجش این مترجم فهیم قرار دهیم و ببینیم خود ایشان تا کجا پایبند به اخلاق و وجدان حرفه‌ای و فرهنگی بوده است. امّا پیش از آغاز بحث باید خاطرنشان

کنم که این مترجم و ترجمه این کتاب در جایگاه علائم یک بیماری شایع و کشنده مورد بررسی قرار می‌گیرند و گزینش این مترجم و ترجمه‌اش به‌معنای بااهمیّت بودن آنها نیست، اگرچه نویسنده کتاب بسیار مهم است. دیگر هدف نه ارائه سیاهه اغلاط این ترجمه، که روشن ساختن ذهن خریدار و خواننده احتمالی این کتاب است تا پیش از ارتکاب چنین عملی به خطرات احتمالی آگاه باشد.

به قول دکتر غلامحسین یوسفی، «در ترجمه آثار گوناگون به فارسی نیاز به زبانی توانا و مایه‌ور زود احساس می‌شود. صرف نظر از لزوم تسلّط مترجم بر موضوع اثر و زبانی که از آن ترجمه می‌کند، مهارت او در ادای معانی به زبان فارسی نکته بسیار مهمّی است که به حدّ کفایت مورد توجّه واقع نشده است و درست همین جاست که مترجم با دشواری‌های بسیار روبرو می‌شود و غالباً از تنگ‌میدانی زبان فارسی شکایت می‌کند.» (از مقاله «فایده اُنس با زبان فارسی در ترجمه») با در نظر گرفتن این اصل باید دانست که در عالم ترجمه ادبی چندین «نباید» هست که ارتکاب هر یک نتیجه کار را خراب می‌کند؛ ازقلم افتادگی، مفاهیم مغایر با اصل اثر، کژی در ترجمه گفت وگوها، کژفهمی، مطالب من‌درآوردی، ساده‌سازی، بی دقّتی، غلط‌های زننده، عدم توجّه به ویژگی‌های سبکی، و... (با اتّکا به مقاله «بریدن شاخ گاو فلسفه به دست توماس آکویناس» به قلم حسن کامشاد). در نوشته پیش رو خواهیم دید که چند مورد از این «نبایدها» در این ترجمه یافت می‌شود.

همفکران/ همکاران یا دار-وُ-دسته؟

در این بررسی تنها به موارد چشم‌گیر توجّه و از پرداختن به ایرادهای بسیار در یکایک عبارات چشم‌پوشی می‌کنم. بهتر است بررسی را از ترجمه عنوان کتاب آغاز کنم. عنوان "Smiley's People" که به «دارودسته اسمایلی «ترجمه شده حسّ‌وحال باندهای خلافکار و گانگسترها را در ذهن متبادر می‌سازد. با توجّه به این‌که آقای اسمایلی قهرمان داستان است اطلاق لفظ «دارودسته» به همکاران یا بانیان او چندان درست به نظر نمی‌رسد. مترجم فرانسوی اثر، ژان رُزِنتال، معادل "gens"را برگزیده است. این واژه که به فرهنگ رُم باستان برمی‌گردد به معنی طایفه است و خاندان، و درواقع هم‌مسلکان و هم‌فکران را نیز مستفاد می‌کند. این واژه در اصطلاح gens d'armerie که بعد به gendarmerie بدل گشته است، یعنی «نظمیه‌چی‌ها». پس عنوان را می‌شود به «تبار اسمایلی»، «همکاران اسمایلی»، «افراد اسمایلی» یا هر اصطلاح نزدیک به این معنی ترجمه کرد. امّا «تبار اسمایلی» از همه مناسب‌تر است چون به شباهت و وابستگی جاسوس‌ها اشاره دارد و معنایی که لو کاره در ذهن داشته را منتقل می‌کند.

امّا حالا ترجمه مقدّمه جان لو کاره بر این اثرش را از نظر می‌گذرانیم.

.Neither seemed able to grasp the utter sterility of this situation

«ظاهراً هیچ یک از دو طرف قادر نبودند تا مصونیت کاملی در برابر این وضعیت به دست آورند».

در این بخش از سخنش لو کاره به بطالت جنگ سرد اشاره می‌کند و می‌گوید «هیچ کدام از دو طرف قادر نبودند بی‌حاصلی مطلق این وضع را دریابند». کژفهمی مترجم در این نمونه عیان است.

یکی دیگر از اشتباه‌های رایج در ترجمه برگرداندن یک اصطلاح خارجی به فارسی دقیقاً به شکل اصلش است که اغلب نتیجه‌ای مضحک در پی دارد:

It is no wonder that, when the players were finally able to look at one another's cards...

«جای تعجب ندارد که وقتی این دو بازیکن بزرگ مجال این را یافتند که به کارت‌های یکدیگر نگاهی بیندازند...»

ترجمه پیشنهادی: عجب نیست که وقتی دستِ بازیگران برای هم رو شد...

دادگاهِ کانگورویی

امّا حالا که قدری گرم شده‌ایم می‌رسیم به یک مورد بسیار جالب:

And if Smiley on the insistence of some secret loyalty board of American inspired witch-hunters was one day hauled before a kangaroo court of his peers—such things happened in those days—and charged with harbouring sympathies incompatible with his secret work, then my readers would rush to his protection and send his accusers packing. In my head I had a lot of this stuff planned, and more of it in notebooks.

«و اگر روزی به اصرار یک دادگاه تفتیش عقاید الهام گرفته از جادوگررُباهای آمریکایی، اسمایلی را کشان‌کشان به یک دادگاه کانگورویی پر از همتایانش می‌بردند -این کارها آن روزها مرسوم بود- و او را به جلب دلسوزی‌های ناسازگار با کار سری‌اش متهم می‌کردند، آن روز خوانندگان من، در سر کلی از این ایده‌ها داشتم و از آن بیشتر را در دفترچه‌ی یادداشتم نوشته بودم.»

در خواندن این جمله چندین نتیجه کاملاً منطقی می‌شود گرفت. یکی این‌که دانش انگلیسی آقای (سیّد)سعید کلاتی دانشی تُنُک است و او در انگلیسی‌دانی چندان چیزی به چنته ندارد. دیگر این‌که او زبان مادری‌اش را هم درست نمی‌داند. و این که او با تاریخ ملّت‌های غربی و روابط و اتّفاقات پس از جنگ دوّم هیچ آشنا نیست. و از همه مهم‌تر این که او در حال روخوانی کردن کتاب را ترجمه کرده و در هیچ‌کجای کتاب به خودش زحمت مراجعه به منبعی نداده و هیچ کسی هم تا انتشار کتاب آن را نخوانده است. امّا نباید از حق گذشت. الحق که آقای (سیّد)سعید کلاتی استعدادی شگفت در واژه‌پردازی دارد. «جادوگرربا» و «دادگاه کانگورویی» از آن معادل‌هایی است که فقط آدمی که از کلاس اوّل ابتدایی ژول ورن خوانده باشد می‌تواند بسازد! شعاع دایره واژگان آقای کلاتی برای هر کسی تخمین‌زدنی نیست.

البتّه ایشان در پاورقی توضیحکی درباره معنی «دادگاه کانگورویی» داده است: «دادگاهی است که به قوانین و اصول تصویب‌شده‌ی مملکت پای‌بند نیست و اغلب فاقد یک جایگاه رسمی در کشوری است که در آن قضاوت می‌کند. (تمام پانویس‌ها از مترجم است.)» به گمانم تنها دلیل آوردن این پاورقی هم آن است که او خواسته ترجمه‌اش را رندانه کاری با پشتوانه تحقیقی نشان بدهد، اگرچه تعداد این پاورقی‌ها و مطالبش سر هم شاید به یک صفحه هم نرسد.

ترجمه پیشنهادی: «و اگر روزی اسمایلی تحت فشار یک شورای سرّی وفاداری، متشکّل از مفتّش‌هایی ملهم از الگوی آمریکایی، به مقابل هیئت منصفه دادگاهی بی‌قانون با عضویت هم‌تایان خود کشیده -چنین اتّفاقاتی در آن روزگار رخ می‌داد- و به داشتن احساسات همدلانه مغایر با منصب سرّی‌اش متّهم می‌شد، خوانندگانم به حمایتش می‌شتافتند و اتّهام‌زنندگان او را می‌فرستادند ردّ کارشان. از این طرح‌ها بسیار در سرم داشتم، و بیش از آن را در دفترهای یادداشتم.»

منکر دشواری ترجمه این عبارت نیستم امّا جدای از اشتباهات شاخ‌دار، انتهای جمله هم از قلم زرّین آقای (سیّد)سعید کلاتی افتاده و ترجمه عبارتی چنین بلند کاملاً بی‌سروته و فهم‌ناشدنی از کار درآمده است. در اینجا پاورقی لازم است امّا نه برای “kangaroo court” بلکه برای “loyalty board”. در آمریکا هیئت‌هایی هست برای سنجش میزان وفاداری به کشور در میان کارمندان دولت یا افراد خواهان استخدام. در اینجا لو کاره به دوران مک‌کارتی و پاک‌سازی‌های گسترده دهه پنجاه آمریکا اشاره دارد که آقای کلاتی از درک آن عاجز بوده است.

از بسیاری عبارت و واژه مضحک دیگر می‌گذرم و به سرآغاز متن رمان می‌رسم.

بازنشستگیِ مشکوک

ترجمه‌هرقدر بد باشد حدّاقل در سطرهای آغازین چنین نمی‌نماید امّا این اصل در این مورد صادق نیست. کتاب با این جمله شروع می‌شود:

Two seemingly unconnected events heralded the summons of Mr George Smiley from his dubious retirement

ترجمه آقای کلاتی: «چند اتفاق به‌ظاهر غیرمرتبط پیش بینی کرده بودند که آقای جرج اسمایلی بعد از بازنشستگیِ مشکوکش دوباره دعوت به کار می‌شود.»

بر من پوشیده است که چرا «دو» بدل به «چند» گشته؛ لابد آقای کلاتی خطایی در شمارش لو کاره یافته و آن را تصحیح فرموده است. امّا من درسی از این جمله گرفتم و بابت این درس مدیون آقای کلاتی خواهم بود. من نمی‌دانستم که اتفّاق‌ها هم قدرت پیش‌بینی دارند! امّا چه چیز بازنشستگی آقای اسمایلی مشکوک بوده؟ بیچاره آقای اسمایلی بازنشسته شده بود و خیلی هم راضی بود امّا در زمان‌های (رمان‌های) گوناگون و به دلایل مختلف برمی‌گشت سر کارش. پس به شما اطمینان می‌دهم هیچ چیز مشکوکی در کار نبوده، اگرچه با رمانی جاسوسی طرف هستیم. امّا با توجّه به شکل جمله شاید بتوان چنین ترجمه‌اش کرد:

«دو اتّفاق به‌ظاهر بی‌ربط به هم، از فراخواندن آقای اسمایلی از بازنشستگی نیم‌بندش خبر می‌داد.»

در جمله بعدی (فارغ از حذف و اضافه‌ها) به عبارت «خرماپزان» برمی‌خوریم. در اینجا مترجم مرتکب بومی‌سازی مجعول شده است.

The first had for its background Paris, and for a season the boiling month of August…

«اتّفاق اوّل مربوط به پاریس و ماه خرماپزان آگوست بود...»

لازم به گفتن نیست که پاریس نخلی ندارد که خرمایی داشته باشد و چنین بومی‌سازی نابجایی به بافت و حس و فضای متن آسیب رسانده است.

امّا ریز و درشت را کنار بگذاریم و برسیم به اصل مطلب.

روی زمین قِل‌خوردن

She was neither dressed nor built for exertion on a hot day, being in stature very short indeed, and fat, so that she had to roll a little in order to get along

«او برای زندگی و کار در یک روز داغ نه ساخته شده بود و نه لباس مناسب چنین روزی را به تن داشت. داشتن قدِ کوتاه و هیکلی چاق مجبورش می‌کرد برای پیش رفتن کمی روی زمین قِل بخورد.»

جل الخالق! چه دنیای غریب سورئالی لو کاره خلق کرده با این صحنه! زنی چاق که گرمش است و کم‌توان، برای ادامه دادن مسیر مجبور است روزی زمین قِل بخورد (و نه بغلتد)، آن هم فقط کمی! گویی در این تصویر لو کاره به دنیای فیلم‌های بونوئل نظر داشته است.

امّا آقای کلاتی که ذهنی خیال‌پرور و خلّاق دارند تنها یک معنی برای فعل to roll در ذهن داشته‌اند و همان یک معنی را به متن خورانده‌اند، درست مثل مکانیکی که قطعه‌ای ناجور را به موتور ماشینی می‌خوراند و دخل ماشین را می‌آورد. آقای کلاتی اگر قدری کم‌تر خلّاق می‌بود متوجّه می‌شد که برای ادامه دادن مسیر لزوماً نیازی به قل خوردن روی زمین نیست. (لازم به ذکر است که در فرهنگ معین معنای کنایی قل خوردن همان راه رفتن افراد چاق آمده است که لحنی طنزآمیز دارد و یادآور شباهت حرکت توپ به راه رفتن چنین افرادی است. البتّه زحمت و تقلّا در این معنی وجود ندارد، و با توجّه به شرح لو کاره این معنی به این جمله خوراندنی نیست. ژان رُزِنتال، مترجم فرانسوی کتاب هم فعل tanguerرا معادل قرار داده است.) در این جمله to rollیعنی تاب‌تاب خوردن و معوج گام زدن.

ترجمه پیشنهادی: «نه لباسش و نه هیکلش مناسبِ تکاپو در چنین روز گرمی نبود، چون به‌راستی قدّی بسیار کوتاه و تنی چاق داشت، پس مجبور بود برای پیمودنِ راه کژمژ برود.»

Her black dress, of ecclesiastical severity…

«پیراهن مشکی‌اش، که طبق قوانین کلیسا دوخته شده بود...»

من نمی‌دانم قوانین دوخت و دوز کلیسایی چگونه قوانینی است امّا می‌دانم عبارت eccesiastical severity یعنی به خشکی و سخت‌گیری کلیسا، چون تقریباً هیچ چیز جز سیاهی و سادگی در لباس زن نیست.

امّا می‌رسیم به شاهکار بی‌بدیل آقای (سیّد)سعید کلاتی.

تتوی لجباز!

Her cracked shoes, which in walking tended outwards at the points, set a stern tattoo rattling between the shuttered houses

«کفش‌های تَرک‌خورده‌اش، که هنگام راه رفتن از نوک به اطراف کشیده می‌شد، تتوی لجبازی را بین دو خانه‌ی کرکره‌بسته، روی زمین، حک می‌کرد.»

امان از این تتوهای لجباز! لو کاره بی‌شک در واژه‌پردازی در تاریخ ادب یگانه است، چون تنها اوست که می‌تواند صفت «لجباز» را به «تتو» اطلاق کند! و من تابه‌حال کفشی ندیده‌ام که از نوک به اطراف کشیده شود!

باز هم آقای (سیّد)سعید کلاتی تنها یک معنی برای تتو در ذهن داشته و آن را به نحوی واقعاً خلاقانه به متن خورانده است. امّا هر کس که به عمرش کفش پاره پوشیده یا دیده باشد می‌داند که معمولاً چنین کفشی صدا می‌دهد، و اگر ندیده باشد هم در عالم سینما و ادبیّات کفش پاره کم نبوده و نیست. امّا تقصیر از آقای (سیّد)سعید کلاتی نیست، چون ایشان اصلاً به عمرشان کفش پاره ندیده‌اند، چه برسد به این که چنین کفشی به پا کرده باشند. امّا باز از روی شرح ماوقع به آسانی می‌شود فهمید که در آن خلوت مخصوصی که لو کاره تصویر می‌کند با آن کرکره‌های بسته و آن گرما، اتّفاق تصویری همان صدای رفتن آن زن است با کفش‌های پاره‌اش. در اینجا لو کاره با به کار گرفتن واژه‌ای نظامی که درخور فضای کلّی رمانش است سکوت و غیاب آدمی در آن چشم‌انداز را به زیبایی القاء می‌کند tattoo .و rattle یعنی صدای طبل (و گاه نیز شیپور) که عصرگاهان در پای پرچم نواخته و همزمان پرچم پایین کشیده می‌شود که نشانگر فرمان خاموشی و فرا رسیدن وقت استراحت سربازان است.

ترجمه پیشنهادی: «کفش‌های ترک‌خورده او که لبه‌هایش در راه رفتن بیرون می‌زد، در میان خانه‌های کرکره‌پوش نوای خشک نقّاره درمی‌داد.»

نورِ سرسخت و چانهٔ جنگ‌جو

A hardy humour lit her brown eyes

«نور سرسختی چشم‌های قوه‌ای‌اش را روشن کرده بود.»

این که چطور ممکن است کسی حتّی با دانشی اندک واژه humourرا «نور» ترجمه کند نمی‌دانم، امّا می‌دانم تنها آقای (سیّد)سعید کلاتی می‌تواند صفت «سرسخت» به نور بدهد. جالب که این «شوخ‌طبعی جسورانه» که لو کاره در نظر داشته در جمله بعدی عینیّت می‌یابد:

Her mouth, set above a fighter’s chin, seemed ready, given half a reason, to smile at any time

«دهانش، بالای یک چانه‌ی جنگجو، انگار بدش نمی‌آمد تا هروقت که شد لبخندکی بزند.»

وای بر من، وای بر ما، وای بر لو کاره! چطور ممکن است یک فارسی‌زبان چنین عبارتی بسازد؟ در اینجا برجستگی و بزرگی و محکمی چانه نسبت به قد و هیکل و صورت زن مدّ نظر نویسنده بوده است.

ترجمه پیشنهادی: «دهانش، با آن چانه پیش‌آمده، گویی آماده بود تا هروقت به هر بهانه که شده لبخند بزند.»

پُشتیِ صندلی یا کسریِ انبار

The high stool in the warehouse where she worked every morning as a checker possessed no back, and increasingly she was resenting the deficiency

«هر روز روی چهارپایه‌ی بلندی داخل انبار می‌نشست و به‌عنوان انبارداری که هیچ سابقه انبارداری نداشت کار می کرد و هر روز بیشتر از کسری‌ای که در انبار می‌آورد حرص می‌خورد. »

به این جمله که برخوردم اطمینان یافتم که مجهولات دانش زبانی آقای (سیّد)سعید کلاتی بسی بر معلومات ایشان می‌چربد. او فعل possess را منتسب به checkerپنداشته، لابد به دلیل مجاورتشان! امّا معنای حقیقی این جمله بسی دور از ترجمه آقای کلاتی است.

ترجمه پیشنهادی: «چهارپایه بلندش در انباری که هر روز صبح در آن سِمَت بازبین داشت فاقد پشتی بود، و هرچه می‌گذشت این فقدان بیشتر موجب رنجش می‌شد. »

امّا آقای (سیّد) سعید کلاتی در جاهایی عبارتی را زاید یافته‌و از خیر ترجمه‌اش گذشته و از روی آن پریده‌است. لابد ایشان باور دارند که لو کاره چندوچون کارش را چنان که باید خوب نمی‌دانسته!

She had seen it yesterday, she had seen it the day before, and for all she knew, the day before that as well – my Lord, she was not a walking diary

آقای کلاتی قسمت آخرین جمله را انداخته، عبارتی مهم چون بخشی از سبک نوشتاری و روایی لو کاره است. او می‌گوید: «خدا را! او دفتر وقایع روزانه که نبود!» این عبارت به and for all she knew مربوط است، و عدم اطمینان و دقّت را می‌رساند. لو کاره می‌خواهد بگوید که زن از تعداد دفعاتی که مرد را دیده بود اطمینان نداشت و تا جایی که به خاطرش خطور می‌کرد در این چند روز او را چند باری دیده بود و حالا حضور مداوم مرد در ذهنش نقش بسته بود.

غولِ شِپِشوُ

امّا در جمله بعدی باز شاهد خلق شاهکاری مبتکرانه از آقای (سیّد)سعید کلاتی هستیم.

...this weak, itchy giant, waiting for a bus or hovering on the pavement outside the warehouse, had become a figure of the street for her

«این غول ضعیف و شپش‌زده...»

اطمینان دارم که تا عمر دارم ترکیبات ساخته ذهن بی‌نظیر آقای کلاتی را از یاد نخواهم برد. این مترجم کارکشته حتّی نمی‌داند که itchy در این زمینه یعنی بی‌قرار. او حتّی به wait و hover هم عنایتی نفرموده تا بفهمد که قضیّه از چه قرار است.

ترجمه پیشنهادی: «این غول تکیده که روی پایش بند نبود... »

و باز جالب که در جمله بعدی علّت بی‌قراری او را نویسنده شرح می‌دهد. (علّتش هرچه باشد «شپش‌زدگی» نیست.)

She thought he looked traqué – hunted – as so many Parisians did these days

«مرد در نظرش مثل خیلی از پاریسی‌های آن روزها شبح زده و خسته به نظر می‌آمد».

آیا واقعاً تشخیص معنای این جمله بدان پایه دشوار است آقای (سیّد)سعید کلاتی؟ ایشان واژه hunted را با haunted عوضی گرفته است، درحالی‌که لو کاره عبارت فرانسوی این واژه را نیز آورده؛ traque.

ترجمه پیشنهادی: «زن اندیشید که مرد شکل کسی است که تحت تعقیب باشد، هم‌شکل بسیاری از اهالی پاریس در آن روزگار.»

She saw so much fear in their faces; in the way they walked yet dared not greet each other

«در چهره مرد ترس موج می‌زد و برای همین، گرچه در این چند روز کنار هم راه رفته بودند، هرگز با هم حرف نزده بودند.»

نمی‌دانم چگونه است که این جمله روشن به این شکل در آمده است.

ترجمه پیشنهادی: زن ترس عظیمی در چهره‌هاشان می‌دید، در چگونگیِ از کنار هم گذشتن و جرأت احوال‌پرسی نیافتنِ آنها.»

به صفحه دوّم و این عبارت که رسیدم گفتم شاید نسخه دیگری از این کتاب هست که مبنای ترجمه آقای کلاتی بوده است. امّا گشتم و نسخه دیگری نیافتم. پس به بررسی دو صفحه آغازین این ترجمه بسنده می‌کنم چون از این بیش خواندنش موجب کاهش عمر و جوان‌مرگی است.

نمونه ای از فاجعهٔ اندیشه

جان لو کاره نثری شیرین و گیرا و دیدی تیزبین و فکری گسترده دارد و خیلی راحت و خوش در کنار بزرگان ادب معاصر می‌نشیند، بی بوق و کرنای دروغین رسانه‌های شهرت‌ساز و نان‌آور. امّا در زبان شیرین فارسی، در زبان ما که زبان شعر و قصّه است، نثر او می‌پژمرد و طنّازی و شیرین‌بیانی او به عبوسی و جدّیت ساختگی بدل می‌گردد. گویی ادبّیات جاسوسی حتماً باید عصاقورت‌داده باشد و بذله و لطافت در آن جایی ندارد. بی‌شک این نگرش غلط در میان مترجمان بی‌اثر نیست در خلق چنین ترجمه‌های بی‌ظرافتی. امّا اگر کسی زبان انگلیسی را بشناسد حتماً به ظرایف بسیار آثار لو کاره پی می‌برد. حال چگونه است که مترجمان از درک و انتقال ظرایف بیانی لو کاره عاجزند؟ پاسخ را نزد این مترجمان باید جست امّا به نظر می‌رسد که ایشان نه زبان مبدأ را درست می‌دانند و نه زبان فارسی را، و حاصل می‌شود چیزی به نام «دارودستهٔ اسمایلی».

نمونه‌های یادشده که همگی از چند صفحه آغازین کتاب «دارودستهٔ اسمایلی» برچیده شد یادآور پدیده‌ای است که مرحوم ابوالحسن نجفی آن را «فاجعه اندیشه» می‌نامند: «مترجمان در سال‌های اخیر از روی جهل یا به بهانه حفظ سبک خیانتی به زبان فارسی کرده‌اند که زیان‌بارترین تأثیر آن فاجعه اندیشه است، بدین معنی که خوانندگان کتابی می‌خوانند و بی‌آنکه مطلقاً آن را فهمیده باشند گمان می‌کنند که فهمیده‌اند.» (از مقاله «مسئله امانت در ترجمه») مشاهده فرمودید که این کتاب دقیقاً چنین است. ایشان در ادامه می‌فرمایند: «معمولاً وقتی ترجمه‌ای را غیرامین می‌دانیم که مترجم آن در فهم متن اصلی دچار لغزش شده باشد. این نوع لغزش نخست ناشی از ناتوانی مترجم در زبان مبدأ است و غالباً در مورد واژگان پیش می‌آید....لغزش‌هایی از نوع دیگر هم هست که تنها به ناتوانی مترجم در زبان مبدأ مربوط نمی‌شود و به عقیده من باید آنها را ناشی از ناتوانی در عقل سلیم دانست....به این قبیل مترجمان می توان توصیه کرد که هنگام ترجمه، در هر لحظه، در هر جمله، در هر صفحه، دائماً خود را به جای خواننده بگذارد و از خود بپرسد که خواننده از این عبارت من چه می فهمد و آیا آنچه می فهمد همان چیزی است که مراد نویسنده بوده است یا چیز دیگر.»

اکنون از آقای کلاتی پرسش‌هایی دارم؛ با اتّکا به کدامین دانش و توان دست به ترجمه ادبی می‌زنید؟ و به چه جرأت ادّعا می‌کنید که از همان ابتدا سعی در رعایت دو اصل زیبانویسی و وفاداری داشته‌اید؟ و چگونه به خود اجازه می‌دهید در جلسات امضای کتاب شرکت کنید و عدّه‌ای جوان مشتاق را به بیراهه بکشانید؟ آیا واقعاً به‌عمر خود یک بند از ادب کهن فارسی به چشم شما خورده است که به دیگران خواندن سعدی و بیهقی توصیه می‌کنید؟ اگر با چنین زدوبندها و جعل کردن‌هایی تنها به دنبال پول به جیب زدن می‌بودید شما را کلّاش می‌خواندم، امّا حالا که می‌بینم چه ادّعاها دارید و قبای ناصح و مصلح هم بر دوش کشیده‌اید، و به معنایی شریک دزد و رفیق قافله‌اید، حرمت کلام نگاه می‌دارم و از بازگفتن نامی که لایقتان است پرهیز می‌کنم. آقای (سیّد)سعید کلاتی، در این بلبشو و گل‌آلودگی آب، شما و شمایان به‌زعم خود بسیار ماهی به تور زده‌اید امّا روزی، جایی، کسی واجد وجدان و خواهان خیر بساط شما و دارودسته شما را برخواهد چید.

فروشِ ترجمهٔ بُنجُل جُرم است!

من باور دارم همان‌طور که فروختن یک جنسِ بُنجُل و معیوب جُرم است، فروختن کالاهای فرهنگی خراب و

فاسد هم جرم است، و جرمی بس گران‌تر. شاید گرفتن یقه یک فیلمساز و محکوم کردنش کاری شدنی نباشد (ملاکی ملموس برای اثبات بنجل بودن این دست آثار در دست نیست) امّا یک مترجم را می‌شود با سند و مدرک و ادلّه محکوم کرد و به سزای عمل ننگینش رسانید. مترجمی این‌چنین ناتوان امّا پُرکار حتماً یک شیّاد و متقلّب است امّا تقصیر چاپ و نشر و پخش چنین ترجمه مجعولی بر گردن کسان دیگر است. «نشر قطره» که روزگاری در ذهن منِ ناآگاه عزّتی داشت و اعتباری، امروز حکم ناشری شیّاد دارد که در روز روشن کلاه از سر مردم برمی‌دارد و ژست فرهیختگی می‌گیرد. و امروز از انتشاراتی‌های معظم دیروز بوی عفن بی‌حرمتی به فرهنگ برخاسته است. و این‌گونه است که نویسنده‌ای توانا چونان لو کاره که می‌تواند تأثیری ژرف و ماندگار در جان و یاد خواننده بگذارد در دستان بی‌خون و ناتوان چنین مترجمانی به نویسنده قصّه‌های بی‌سروته فروکاسته می‌شود. این بلا دامن‌گیر بسیاری نویسنده و اندیشمند بوده است. هر مترجمی، اگر دانش و توان زبانی هم داشته باشد، از ظنّ خود یار نویسنده‌ای می‌شود و بی‌هیچ شناخت و علاقه‌ای دست‌به‌کار ترجمه تا نان و نامی به کف آرد. (بی‌سبب نیست که فیلم‌سازی چون گُدار به شکل موجودی رازآلود و فهم‌ناشدنی درمی‌آید و در ایران هیئتی اساطیری می‌یابد. کسی که فیلم‌های او را با زیرنویس فارسی دیده باشد می‌داند مقصودم چیست.) و وقتی پای ترجمه و چاپ و نشر و پخش کتاب کاغذی در میان است مسئله ابعاد متعدّدی می‌یابد که بررسیدنش مجالی دیگر می‌طلبد.

اکنون کیست که به‌دزدی‌رفته‌های فکری و مالی مردم ما را جبران کند؟ افسوس که افکار معوج و کلام مخدوش و تصاویر مثله‌شده و وقت و سرمایه باطل‌گشته جبران‌شدنی نیست.

و افسوس که «در این چشم‌انداز بیش‌ترِ آدم‌ها قلّابی‌اند.»

سرچشمه: سایت راهک

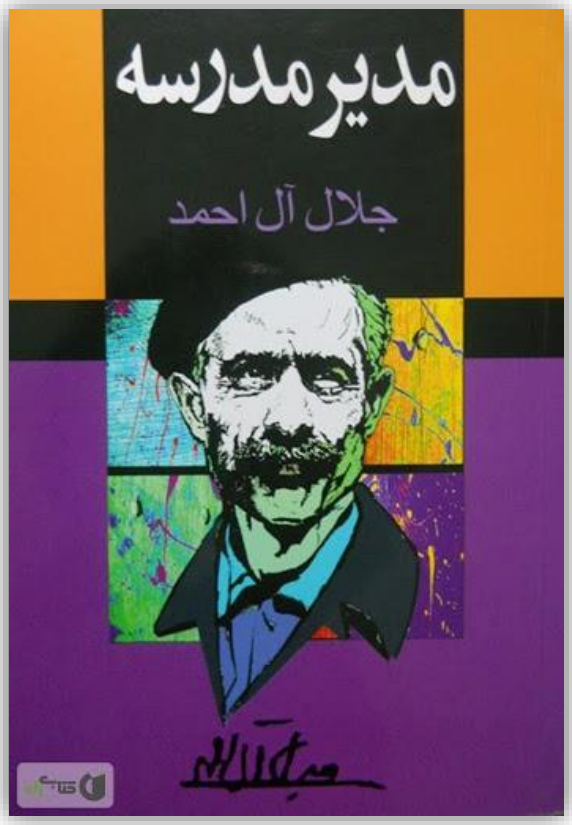
بازگشت به نمایه

چارهٔ رنجبران وحدت وُ تشکیلات است!

ابوالقاسم لاهوتی

بررسی و تحلیل عناصرِ داستانی مدیر مدرسه جلال آل احمد

دکتر نادر ابراهیمیان



ارژنگ: «حرف‌های اساطیری آب» شامل مجموعه مقالاتی از دکتر نادر ابراهیمیان در زمینه‌های ادبیات کلاسیک و ادبیات معاصر است که پیشتر در نشریات علمی - پژوهشی منتشر شده بودند و نوشتار حاضر یکی از آن مقالات است. ابراهیمیان به زعمِ خودش برخی از این مقالات را در زمان تحصیل در دوره‌های کارشناسی ارشد و دکتری با همکاری اساتیدی چون دکتر میرجلال الدین کزازی نوشته است. کتاب مزبور که در سال ۱۳۹۸ به همت نشر ناسنگ در ایران منتشر شده، شامل پنج مقاله به ترتیب با این عناوین است: «بررسی مقام و چهره زنان در ایلیاد هومر»، «نگاه سهراب سپهری به زندگی»، «بررسی و تحلیل عناصر داستان در کتاب مدیر مدرسه جلال آل احمد»، «مقایسه و بررسی تطبیقی باده عرفانی در اشعار حافظ و ابن فارض مصری» و «سیمای زن در اشعار فروغ فرخزاد و غادةالسمان». مطالعهٔ نوشتار آموزندهٔ حاضر می‌تواند برای علاقمندان به هنر و ادبیات داستان نویسی و نقد ادبی سودمند واقع شود.

مقدمه

ادبیاتِ داستانی (fiction)

ادبیاتِ داستانی یکی از شاخه‌های ادبیات است که امروزه به خصوص در جوامع غربی از اهمیتی به سزا برخوردار است و توجه فراوانی بدان مبذول می شود. این توجه می‌تواند به خاطر انعطافی باشد

که این شاخهٔ ادبی برای مضامینِ مختلف و بسیار متنوع نشان می‌دهد، هم‌چنین برای مردم جذابیتی خاص دارد. در طول تاریخ و در اعصار مختلف مردم به انواع داستان – با توجّه به ویژگی‌های آن در هر دوره- علاقه نشان می‌دادند به نحوی که اگر داستان را در معنای عام آن در نظر بگیریم شاید برای نوشتن تاریخچهٔ آن به تاریخ جوامع انسانی برگردیم « امّا امروزه آن چه از اصطلاح داستان مد نظر اهلِ فنّ است، تنها چند قرن از پیدایش آن می گذرد و زادگاه ، محلِ بالش و رشد آن در اروپا بوده است. داستان به معنای یاد شده در ایران در زمان معاصر و با انتشار « یکی بود ویکی نبود» از جمال زاده آغاز و با هنرنمایی بزرگانی چون هدایت ، آل احمد و... دنبال شد» .(میر عابدینی، ۱۳۸۷: ۷۹-۷۸)

این شاخه‌ی ادبی هنوز در ایران آن جایگاهِ شایسته‌ی خود را پیدا نکرده است.

تعریف ادبیاتِ داستانی

ادبیات داستانی در معنای جامع آن به « هر روایتی که خصلت های ساختگی و ابداعی آن بر جنبه ی واقعی و تاریخی اش بچربد گفته می شود .» (میر صادقی، ۱۳۷۷ : ۳۴)

از این رو باید همه ی انواع خلاّقه‌ی آثار ادبی را در برگیرد چه نظم و نثر، اما در عرف نقد امروز به آثار روایتی خلاّقه‌ی منثور، ادبیات داستانی می‌گویند.

رابرت اسکولز داستان را این گونه تعریف کرده :« داستان، قصه ای برساخته است.» (اسکولز ، ۱۳۸۷ : ۳)

میرصادقی نیز داستان را این گونه بیان کرده : « داستان تصویری است عینی ازچشم انداز و برداشت نویسنده از زندگی.» (میر صادقی ، ۱۳۷۶ : ۱۷)

براهنی دراین باره می نویسد:« داستان را به یک معنی نوشته ای بدانیم که در آن ماجراهای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته شود.» (براهنی، ۱۳۶۲ : ۴۰)

پس بدین معنی داستان هم حکایت ، افسانه و اسطوره خواهدبود (خواه منظوم و خواه منثور) و هم شامل قصه به معنای امروزی آن یعنی رمان است.

عناصر داستان

برای بررسی عناصر موجود در قصه (داستان) ناگریز از ذکر اجزای متشکله‌ی نمایشنامه به ویژه عالی‌ترین شکل نمایشنامه یعنی تراژدی هستیم. زیرا که اغلب اصطلاحاتی که درباره‌ی قصه (داستان) به کار برده می شود، مربوط به تراژدی است و این اصطلاحات قرن ها پیش– قبل ازآن که قصه به معنای امروزی به وجود آید – وجود داشت و به وسیله ی منتقدان، شاعران و نمایش نامه نویس ها به کار برده می شد. شش عناصر اصلی یا وجوه اشتراک تراژدی قدیم و قصه ی جدید از دیدگاه ارسطو « طرح ، شخص یا شخصیت ، اندیشه ها، بیان ، آواز، صحنه سازی.» (همان: ۶۲)

تفکیک کامل اجزای قصه (داستان) از یکدیگر غیر ممکن است. زیرا تمام اجزا و عوامل قصه آن چنان به یکدیگر مربوط هستند که نمی توان یکی را از دیگران

تفکیک کامل اجزای قصه (داستان) از یکدیگر غیر ممکن است. زیرا تمام اجزا و عوامل قصه آن چنان به یکدیگر مربوط هستند که نمی توان یکی را از دیگران به کلی تجرید کرد و به عنوان یک جزء تنها و عامل مطلق مورد بررسی قرار داد.

به کلی تجرید کرد و به عنوان یک جزء تنها و عامل مطلق مورد بررسی قرار داد. به قول هنری جیمز« مگر شخصیت چیزی است جز آن چه حادثه‌ی قصه تعیین می کند؟ و مگر حادثه، چیزی جز تشریح و تصویر اشخاص داستان می‌تواند باشد؟» (همان : ۱۶۰)

در این مقاله به مهم ترین عناصر داستان زیر توجه ویژه خواهد شد و به تناسب اهمیت هر عنصر مورد بررسی قرار خواهد گرفت:

۱- درون مایه ۲-طرح (پیرنگ) ۳- شخصیت ۴-زاویه‌ی دید و روایت ۵- صحنه ۶- گفت وگوی ۷-لحن

بخش اول: درون مایه یا مضمون(Theme)

در صحبت از داستان، توجه ما پیوسته به فکر و معنای حاکم بر داستان است و این توجه، طبیعی و اجتناب ناپذیر است. زیرا شناخت عمیق عمل (Action)یا شخصیت های داستان منوط به درک و فهم فکر حاکم و مسلط بر داستان، یعنی « مضمون و درون مایه » است. میر صادقی درباره‌ی درون مایه می گوید: «ایجاد هماهنگی و وحدت را درون مایه در داستان بر عهده می‌گیرد.»(میرصادقی، ۱۳۶۷ : ۴۱۰)

به بیان دیگر هر داستان خوبی از درون مایه، فکر و اندیشه‌ی ناظر و حاکم بر داستان شکل می گیرد و درون‌مایه تمام عناصر داستان را انتخاب می کند. مانند شخصیت، عمل، نتیجه‌ی حاصل از کشمکش و...

کشف درون‌مایه یا معنای یک اثر، مستلزم ایجاد ارتباط بین اثر و جهان بیرون آن است. پس بزرگترین مفسّر این است که دریابد مصالح درون‌مایه‌ای که کشف کرده است تا چه حد معتبرند اما نظر رابرت اسکولز:« یک داستان همیشه منحصر به فرد است، همیشه یک مورد خاص است. اگر ما هرچه غیر روایت، توصیف یا گفت وگوی صرف را از داستان بیرون بکشیم به احتمال زیاد سرنخ هایی به دست می آید که در میان این سرنخ ها، بدیهی‌ترین همان عنوان و موضوع اثر است.» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۲۲)

گاه موضوع و عنوان تفکر ما را درباره‌ی آن اثر به جهت خاصی هدایت می کند یا اهمیت عنصری خاص را در اثر مؤکّد می سازد.

باید دقّت کنیم که نباید درون‌مایه را با موضوع یکی گرفت و این دو را نباید به جای یکدیگر به کار برد. چنین اشتباهی موجب عدم فهم خواننده می شود و او را دچار سردرگمی و آشفتگی می کند.« درون‌مایه چیزی است که از موضوع به دست می آید.» (میرصادقی، ۱۳۶۷ : ۴۳)

مصطفی مستور می گوید:« درون‌مایه فکر اصلی داستان و معنایی است که نویسنده به موضوع می‌دهد و به نوعی موضوع همان جهان‌بینی و درون‌مایه مانند ایدئولوژی برگرفته از آن جهان بینی است.»(مستور، ۱۳۷۹: ۳۰) مثلاً موضوع داستان های « در رقص مرگ» بزرگ علوی و « آینه‌ی شکسته » از هدایت هر دو عشق است. اما آن چه که این دو داستان را از هم متمایز می کند، درون‌مایه‌ی آن هاست.» (میرصادقی، ۱۳۶۷ :۴۲) که از موضوع به وجود آمده و تفسیری است از موضوع داستان که بر روند گسترش و تکامل داستان تأکید می کند.

نادر ابراهیمی تعاریف متنوعی از موضوع ارائه داده است که عبارتند از :« موضوع، واقعه‌ی مرکزی و اصلی داستان است. موضوع، آن اطلاع اساسی است که داستان نویس، به خاطر انتقالش به مخاطب، اقدام به خلق داستان می کند و موضوع، عملکرد های اصلی شخصیت یا شخصیت های داستان را در ارتباط با موقعیت نشان می دهد.» (ابراهیمی، ۱۳۷۷ : ۵۷)

درون‌مایه‌ی قصّه ها، برخورد بدی هاست، قهرمان ها آدم های خوب و نیک سرشت با ضد قهرمان و آدم های شریرمی جنگند و موضوع قصّه ها را به وجود می آورند. « درون مایه‌ی قدیمی و اساطیری، نبرد روشنی با تاریکی، اهورامزدا و نیکی با پلیدی- متأثّر از تفکر زرتشتی – است، هسته‌ی اصلی بیشتر قصه هاست.» (میر صادقی ، ۱۳۶۷: ۵۵) در حقیقت درون‌مایه زیر بنای فکری و اجتماعی قصّه ها، ترویج و اشاعه ی اصول انسانی ، برادری، برابری و عدالت اجتماعی است.

بخش دوم: طرح (پیرنگ (plot)

« پیرنگ مرکب از دو کلمه‌ی پی+ رنگ است. پی (pay) به معنای بنیاد، شالوده وپایه آمده ورنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین روی هم «پیرنگ» به معنای بنیاد و نقش و شالوده‌ی طرح است. » (همان : ۶۱)

از قرن هجده میلادی تا به امروز قوانین پیرنگ پذیرش روزافزون یافته است. این قوانین تقریباً همان قوانینی است که ارسطو برای نمایشنامه های تراژدی عنوان کرده و داستان را یکی از اجزای ششگانه تراژدی دانسته است. البته این نکته را باید در نظر داشت که ارسطو داستان را با پیرنگ یکی فرض کرده است.

تعریف طرح

ارسطو تعریف صریحی برای پیرنگ داده است و « پیرنگ را تنظیم کننده‌ی حوادث و تقلید از عمل دانسته است.»(همان : ۶۲) منظور از تنظیم کننده‌ی حوادث توالی طبیعی حوادث است نه ترتیبی که ممکن است نویسنده با سلیقه و ذوق خود و با پس و پیش کردن حوادث به داستان دهد. تقلید از عمل باید آغاز ، میانه و پایانی داشته باشد.

میرصادقی در تعریف طرح می گوید:« به هر قطعه‌ای که به توصیف شخصیتی، صحنه ای یا حادثه‌ی واحد می‌پردازد طرح یا داستان واره می گویند. طرح، خصوصیت و خصلتی خاص خود دارد.» (همان : ۱۹۹) ابراهیم یونسی می نویسد: « نقشه‌ی کار، رئوس مطالب یا چهارچوب داستان را طرح داستان می نامند.» (یونسی ، ۱۳۸۸ : ۱۱)

در انتخاب طرح گفته اند که نویسنده باید طرحی را برگزیند که « ۱- کامل و روشن باشد۲- رشته‌ی حوادث و علل منظم باشد۳- دارای پیچ یا پیچ هایی باشد که به اوجی منطقی منتهی شود۴-ساده باشد۵- به عواطف و امیال آدمی مربوط باشد۶- در بکر بودن آن سعی فراوان به عمل آید.»

در انتخاب طرح گفته اند که نویسنده باید طرحی را برگزیند که « ۱- کامل و روشن باشد۲- رشته‌ی حوادث و علل منظم باشد۳- دارای پیچ یا پیچ هایی باشد که به اوجی منطقی منتهی شود۴-ساده باشد۵- به عواطف و امیال آدمی مربوط باشد۶- در بکر بودن آن سعی فراوان به عمل آید.» (سعیدیان، ۱۳۵۳ : ۷۲)

عناصر ساختاری طرح (پیرنگ)

الف) گره افکنی: به هم انداختن حوادث و اموری است که پیرنگ داستان را گسترش می دهد.

ب) کشمکش: یکی از مهم ترین عناصر ساختاری پیرنگ است و به مقابله‌ی شخصیت ها یا نیروها با یکدیگر ، کشمکش می گویند.

ج) هول و ولا یا حالت تعلیق: با گسترش پیرنگ، کنجکاوی خواننده بیشتر می شود و شور و اشتیاقش برای دنبال کردن ماجرای داستان زیادتر. شخصیت

اصلی یا یکی از شخصیت های داستان اغلب همدردی و جانبداری او را به خود جلب می کند و خواننده نسبت به سرنوشت او علاقه مند می شود. همین علاقه مندی نسبت به عاقبت کار آن شخصیت، او را در حالت دل نگرانی و انتظار نگاه می دارد و چنین کیفیتی را در اصطلاح تعلیق یا هول و ولا می گویند.

د) بحران: نقطه ای است که نیروهای متقابل برای آخرین بار با هم تلاقی می کند و واقعه‌ی داستان را به نقطه‌ی اوج بزنگاه می کشاند، موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیت های داستان می شود و تغییر ی قطعی در عمل داستانی به وجود می آورد. این تغییر می تواند درجهت بهتر یا بدتر شدن وضع و موقع شخصیتی باشد و کار و عملی را متوقف یا متحول کند.

هـ) بزنگاه یا نقطه‌ی اوج: لحظه ای است در داستان که در آن بحران به نهایت رویارویی و تعرض خودبرسد و به گره گشایی داستان بینجامد. نقطه‌ی اوج داستان، نتیجه‌ی منطقی حوادث پیشین است، همچون آبی است که در زیر زمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است و جاری شدن آب روی زمین، پایان ناگزیر آن می رسد، خواننده آن را می پذیرد. « به هر حال یک اثر ادبی ممکن است بزنگاه های متعددی داشته و بزنگاهی قوی تر از بقیه باشد و معمولاً این بزنگاه قوی بر بزنگاه های دیگر مقاوم است .» (میرصادقی ، ۱۳۷۷ : ۴۴)

و) گره گشایی: پیامد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجه‌ی نهایی رشته‌ی حوادث است . نتیجه‌ی « گشودن رازها، معماها، برطرف شدن سوء تفاهم ها، پایان انتظارها در گره گشایی سرنوشت یا شخصیت های داستان تعیین می شود. آنها به وضعیت و موقعیت خودآگاهی پیدا می کنند، خواه این وضعیت و موقعیت به نفع آنها باشد یا به ضررشان .» (همان : ۲۹۷ – ۲۹۵)

بخش سوم: شخصیت(character)

از پیرنگ که صحبت کردیم شاید تصور می شد که پیرنگ وشخصیت از هم جدا هستند اما در واقع، این دو مثل دو سر « الاکلنگ» به هم مربوطند و از یک ماده و جوهرند. هیچ حرکتی نمی تواند در یک طرف ایجاد شود که در طرف دیگر انعکاس پیدا نکند و هر عاملی که بریکی از آنها تاثیر بگذارد، در دیگری نیز مؤثر می افتد.« اما بررسی شخصیت بسیار دشوارتر از برسی طرح « پیرنگ» است. زیرا شخصیت از پیرنگ، پیچیده تر ، پرابهام تر و متنوع تر است .» (همان :۱۸۱)

«شخصیت (character) در لغت به معین خلق و خوی، منش و در اصطلاح ادبیات داستانی و نمایشی، کسی است که ساخته و پرداخته‌ی ذهن نویسنده باشد.» (انوشه ، ۱۳۸۱ : ۸۵۹) نویسنده برای آن که بتواند شخصیت های زنده و قابل قبولی عرضه کند باید شخصیت های داستان او در رفتار و خلقیاتشان ثابت قدم و استوار باشند مگر این که برای چنین تغییر رفتاری دلیلی داشته باشند و انگیزه ی معقولی داشته باشند و شخصیت ها باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند.

نویسندگان برای پرداخت مستقیم یا غیرمستقیم شخصیت های داستانی خود، معمولاً از سه ابزار توصیف، گفت وگو و آکسیون (عمل) استفاده می کنند. توصیف ابزاری برای شخصیت پردازی نوع اول یعنی ارائه‌ی مستقیم شخصیت از طریق شرح و توضیح راوی است. گفت وگو و آکسیون نیز از ابزارهای روش دوم، یعنی شیوه ی نمایش اند. واگویه های درونی نیز از ابزارهای شیوه ی سوم یعنی ارائه ی درون شخصیت است.

انواع شخصیت: شخصیت ها به دو دسته تقسیم می شوند:

الف) شخصیت مدوّر« پویا» : شخصیتی است که از طریق اعمال ضد و نقیض و احساس های گوناگون،

دچار دگرگونی می شود و در مقابل موقعیت های مختلف رفتارهای مختلف از خود نشان می دهد.

ب) شخصیت مسطّح(ایستا) : شخصیتی است راکد که در مقابل حوادث همیشه رفتاری یکسان دارد و هرگونه، رفتار بعدی اثر ناقص رفتار قبلی او نیست . حادثه در او چندان تأثیری ندارد.

در خاتمه این بخش به این نکته اشاره می کنیم که قدرت شخصیت پردازی هر نویسنده، زاییده ی جست و جوی مداوم او در زندگی واقعی و تبدیل پدیده های آن به شخصیت داستانی است.

بخش چهارم: زاویه ی دید (point of view)

قصّه نویس هر قصّه‌ی خود را از دیدگاه خاصی می بیند. در واقع به تعداد قصّه های خود دیدگاه دارد زیرا «داستان همه‌ی قصّه ها به یک شکل روایت نمی شود و روایت داستان قصّه از ارتباطی که قصّه نویس به راوی و راوی با شخصیت ها و با خواننده پیدا می کند، ممکن می گردد.» (براهنی ، ۱۳۶۲ :۱۹۷) ساده ترین تعریف زاویه‌ی دید عبارت است :« متنی است که یک یا چند حادثه ی واقعی یا داستانی را نقل می کند و نقل کننده‌ای دارد که راوی نامیده می شود .» (انوشه ، ۱۳۸۱ : ۶۹۱)

انواع زاویه ی دید یا زاویه ی روایت

برای گفتن داستان دو شیوه ی مناسب وجود دارد: شیوه‌ی سوم شخص و شیوه‌ی اول شخص مفرد. «در طریقه‌ی اول، نویسنده خود را بیرون از صحنه‌ی داستان قرار می دهد. جریانات و وقایعی را که بر اشخاص داستان می گذرد به خواننده باز می گردد. در طریقه‌ی دوم، نویسنده در جلد یکی از اشخاص می رود و وقایع داستان را انگار خود شاهد و ناظرشان بوده و در آن‌ها شرکت داشته است، برای خواننده تعریف می کند.« (یونسی، ۱۳۸۸ : ۶۹) زمانی که داستان نویس، شخصیت های داستانش را به عنوان سوم شخص در نظر می گیرد، او را در نقش یک فرد آگاه و ناظر بر همه چیزی کار می کند و در حقیقت « دانای‌کل » است و مثل این که برفراز تپه ای ایستاده، درونی ها و برونی های شخصیت های داستان را می بیند و از آن بالا درباره‌ی حوادث قضاوت می کند .

شیوه‌ی اول شخص بیشتر مورد استفاده‌ی نویسندگان تواناست و بهترین داستان های جهان در همین شیوه نگارش یافته اند. « داستان «دو مردی که شاه می بود» نوشته ی کیپلینگ که به گمان ولز یکی از بهترین داستان های جهان در همین شیوه (با مقدمه ی سوم شخص) گفته شده است .» (همان : ۷۲) اما این شیوه برای مبتدیان ، دشوار است.

بخش پنجم: صحنه(setting)

همچنان که زاویه‌ی دید در داستان به نویسنده اجازه می دهد که هرچه می خواهد ببیند و بر شخصیت های خاصی تأکید بورزد، نویسنده به شیوه ی دیگر نیز می تواند بر جزئیات پرمعنی تکیه کند آن شیوه ی « شرح و توصیف» است.این شرح و توصیف یا به وسیله‌ی خود راوی داستان یا توسط شخصیتی در » صحنه ی داستان» صورت می گیرد.

صحنه ی داستان از نظر نویسنده و خواننده شایان توجّه‌ی بسیار است زیرا « بدون خصوصیت زمانی و فضایی محیط داستان، شخصیت در خلأ زندگی می کند و نویسنده قادر نخواهد بود که دنیای ذهنی خود را خلق کند.» (میرصادقی، ۱۳۶۷ : ۲۹۴) گذشته از این حال هوا، فضا و رنگ (اتمسفر) داستان نیز دچار اشکال می شود.

«صحنه ی داستان چنان که از نام آن پیدا است، محلّی است که وقایع داستان در آن واقع می شود، به عبارت دیگر زمینه ی آن است که اشخاص داستان نقش خود را

بر آن بازی می کنند، محل وقوع داستان را ظاهراً فقط به یاری توصیف ساده می توان برخوانـنـده منتقـل سـاخت (یونسی، ۱۳۸۸ : ۴۲۹)

صحنه ی داستان زمان و عمل وقـوع داسـتان اسـت بـه عبارت دیگر زمینه و موقعیتی مکانی و زمـانی اسـت کـه اشخاص داستان نقش خـود را در آن بـازی مـی کننـد. صـحنه ممکـن اسـت در داسـتان از اهمیـت بـه سـزایی برخوردار باشد و بر عمل و شخصیت هـای داسـتان تـأثیر بسیار نیرومندی بگذارد.

بخش ششم: گفت و گـو (Dialogue)

گفت و گو، بنیاد تئاتر را پی ریزی می کند. امّا در داستان نیز یکی از عناصـر مهـم اسـت. پیرنـگ را گسترش می دهد، درون مایه را به نمایش می گذارد، شخصیت هـا را معرفی می کند و عمل را به پـیش مـی بـرد. «صـحنه ی داسـتان همچون صحنه ی تئاتر است زیرا مثل تئاتر ، تصویری روشن از عمل به دست می دهد و زندگی را پیش چشـم مـی آورد.» (میرصـادقی ، ۱۳۶۷ : ۳۱۹) از این نظر « صحنه » و « گفت و گـو» هـم در تئـاتر می آیند و هم در داستان.

گفت و گو عنصر مهمی از داستان کوتاه یا رمان را تشکیل می دهد. زیرا جـزء مهمـی از زنـدگی اسـت. گفـت و گـو بخش اعظم داستان ها را به خود اختصاص می دهد. حتی در داستان هایی که تحرک و هیجانش زیـاد اسـت و بـر محور عمل جسمانی، زور آزمایی و مسـابقات مـی گـردد، فقط درصد کمی از داستان به دویدن، تیرانداختن، کشتی گرفتن و.. می گذرد. و باقی به گفت و گو دربـاره ی آنهـا سپری می شود .گفت و گو به معنای « مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله ی افکـار و عقایـد اسـت. درشـعر ، داستان و ... به کار می رود . به عبارتی دیگر، صحبتی که در میان شخصیت ها یا به طور گسترده تر، آزادانه تـر در ذهن شخصیت واحدی درهر اثر ادبی صـورت مـی گیـرد، گفت وگو نامیده می شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۷ :۱۹۹)

« گفت وگو یـک از عناصـر اصـلی نقـد سـاختاری و نقـد تفسیری در داستان است. و بعد از عنصر شخصـیت نیـرو مندترین و بنیادی‌ترین عنصر ادبیات داسـتانی اسـت .» (فیض ، ۱۳۸۵ : ۵۶)

برای گفتن داستان دو شیوه ی مناسب وجود دارد: شیوه‌ی سوم شخص و شیوه‌ی اول شخص مفرد. «در طریقه‌ی اول، نویسنده خود را بیرون از صحنه‌ی داستان قرار می دهد. جریانات و وقایعی را که بر اشخاص داستان می گذرد به خواننده باز می گردد. در طریقه‌ی دوم، نویسنده در جلد یکی از اشخاص می رود

انواع گفت و گو

۱- گفت و گـوی دو طرفـه یـا چند طرفه (duologue)

گفت و گویی است کـه بـین دو شخصـیت و یـا بـین چنـد شخصیت صورت می گیردکـه « ساده ترین نوع از انـواع گفـت و گو، گفت و گـوی بـه شـیوه ی پرسش و پاسخ است که غالباً به یـک پرسـش و یـک پاسـخ منحصـر مـی شـود.» (غـلام ، ۱۳۸۲ : ۳۵)

۲-تک گویی(monologue)

monologue برآمـده از دو واژه ی یونـانی monos (تنها) و logos (سخن) به معنی با خـود سـخن گفـتن (تک گویی) است که ابتدا در هر نمـایش (داسـتان هـای منظوم) مطرح شده است .» (فلکی، ۱۳۸۲ : ۸۲)

انواع تک گویی

الف) تک گویی نمایشی

(dramatic momologue) « شیوه ای در روایت شعر، نقل داستان و نمایش نامه است که با آن راوی برای مخاطب یا مخاطبانی که ساکت اند و خواننده آنها را نمی شناسد از سرگذشت و وضعیت خود سخن می گوید .» (انوشه ، ۱۳۸۱ : ۴۰۱)

ب) با خود گویی یا حدیث نفس(soliloquy)

«soliloquy »از ترکیب دو واژه‌ی لاتینی solus (تک و تنها) و logue (سخن گفتن) تشکیل شده است به معنی خودگویی یا با خود حرف زدن .» (فلکی ، ۱۳۸۲ : ۵۶)

« حدیث نفس در بدیع فارسی، تجرید نامیده می شود و مترادف « خطابهٔ النفس » است. گوینده از نفس خود یکی را مانند خود انتزاع می کند و او را مورد خطاب قرار می دهد.» (همایی ، ۱۳۸۰ : ۲۹۸)

ج) تک گویی درونی یا گفتار درونی (interior monologue)

شیوه ای است در رویات داستان بدین ترتیب که « حادثه و ماجرایی در داستان اتفاق می افتد وبه مقتضای آن حادثه، واکنش و رفتاری از شخصیت داستانی سر می زند و این واگویه های درونی مکمّل داستان و حکایت است .» (انوشه، ۱۳۸۱ : ۱۱۸)

بخش هفتم: لحن(Tone)

می گویند: سقراط گفته است که: « انسان هر طور باشد، زبانش نیز همان طور است. این نکته را سقراط گفته یا نگفته باشد بدون تردید از نظر موضوعی که در پیش رو داریم ارزش دارد؛ زیرا که می توان آن را در دو جهت از نظر قصه گسترش داد و می توان گفت: اولاً شخصیت قصه هر طور باشد، زبانش نیز همان طور است. ثانیاً قصه نویس (داستان نویس) هر طور باشد، زبانش نیز همان طور است.» (براهنی ، ۱۳۶۲ : ۳۲۴)

برای دریافتن لحن یک قطعه باید« به سرنخ هایی که در الگوی جملات و انتخاب کلمات هست، توجه کرد و ضمناً باید کل متن زمینه‌ی داستان را هنگام خواندن، در نظر داشت.» (اسکولز، ۱۳۸۷ : ۳۱) هرچه آثار بیشتری از یک نویسنده‌ی خاص بخوانیم در فهم لحن او مهارت بیشتر ی پیدا می کنیم. یعنی بهتر می توانیم به درک سایه روشن های عاطفی که به معنای کلماتش رنگ های مختلف می دهند، نائل شویم.

لحن می تواند صورت هایی به خود بگیرد. خنده آور، گریه آور، جدی، طنز و یا هر لحن دیگری که ممکن است نویسنده برای نوشتن داستانش بیافریند. « لحن در فضای تنگ عبارت از سبک و شیوه‌ی بیان یک شخصیت است و در فضای باز عبارت است از سبکی که یک قصه نویس(داستان نویس) برای ارائه‌ی شخصیت هایش در جامعه‌ی زبان انتخاب می کند.» (براهنی ، ۱۳۶۲ : ۳۲۵)

انواع لحن

الف) لحن عمومی نویسنده (لحن کلی): لحن عمومی نویسنده که تکیه بر روی سبک عمومی قصه نویس و جهان بینی او دارد. « که نشان دهنده‌ی نگرش نویسنده به داستان و اثرش و با درون‌مایه‌ی داستان در ارتباط مستقیم است.» (انوشه، ۱۳۸۱ : ۱۲۱۰)

ب) لحن هر شخصیت (لحن گفتاری شخصیت): عبارت است از « قسمتی ازآن فضا که اور ا از متن عمومی قصه (داستان) به عاریه می گیرد در رابطه ای که آنها با متن عمومی و سایر شخصیت ها پیدا می کند.» (براهنی ، ۱۳۶۲ : ۳۲۷) البته ممکن است یک شخصیت در مراحل گوناگون و در برخورد با دیگر شخصیت ها لحن های مختلفی داشته باشد .

لحن بیان داستان باید استوار و ثابت باشد و نویسنده باید تلاش کند که در طول داستان آهنگ بیان را حفظ کند مگر آن که درون مایه اش تغییر کند و دیگر این « لحن بیان داستان نیز باید با زمان و عصری که نویسنده درآن

زندگی می کند، هماهنگی و همخوانی داشته باشد.» (میرصادقی ، ۱۳۷۷ : ۳۷۵) البته این توصیه ها وقتی صحیح است که نویسنده بخواهد از لحن داستان روال طبیعی و واقعی آن را بگیرد اما اگر منظور دیگری داشته باشد. مثلاً جنبه ی طنز آمیز و نمادین آن را در نظر داشته باشد، لحن می تواند با موضوع شخصیت و زمانه اش همخوانی و هماهنگی نداشته باشد.

عناصر انسان در داستان مدیر مدرسه‌ی جلال آل احمد

بخش اول : شخصیت

یکی از ویژگی های مدیر مدرسه ، ساختار آن است و اولین مرحله در این ساختار، ورود شخصیت اصلی به محیط کوچک و محدود مدرسه است. او از محیطی بزرگتر (اجتماع) فرار کرده و به اینجا پناه آورده است. اما نکته ای قابل ذکر این که هرگونه شخصیت پردازی در مدیر مدرسه خارج از حال و هوای ایرانی نیست. اگر چه جلال آل احمد« درشیوه ی پرداختن به شخصیت ها به نوع شخصیت پردازی در داستان های غربی چشم داشته است اما این تأثیری پذیری در سبک است نه در مضمون.» (شکری ، ۱۳۸۶ : ۳۸۹)

جلال درباره‌ی شخصیت پردازی در مدیر مدرسه می گوید:« ازفردیناندسلین در شخصیت پردازی داستان مدیر مدرسه الهام گرفته ام .» سپس می افزاید «من در مدیر مدرسه از کتاب «سفر به انتهای شب» تأثیر گرفتم.»(میرآخوری، شجاعی، ۱۳۷۶ : ۱۹۳) با این همه اثرپذیری آل احمد از رمان « بیگانه ی آلبرکامو» را نباید فراموش کرد.

انواع شخصیت

۱- شخصیت های انسانی و غیر انسانی

جلال آل احمد در داستان مدیرمدرسه فقط از شخصیت های انسانی بهره گرفته است. این اشخاص عمدتاً نام خاص ندارند و از آنها با عناوین کلی (ناظم، معلم، دانش آموزان و..) یاد می شود. زیرا در بیشتر مواقع ذکر نام شخصیت ها ضرورتی نداشته و کمکی به پیشبرد ماجرا نمی کند.

۲- شخصیت های اصلی و فرعی

شخصیت اصلی در این داستان، همان مدیر است که دارای دو ویژگی بسیار مهم اخلاقی است: »اول آن که او منزّه طلب است به این معنا که به هیچ وجه نمی خواهد خود را آلوده‌ی تباهی و فساد کند. دوم، شخصیت اصلی در فکر تغییر وضع موجود به شکل فراگیر است.» (شیخ رضایی، ۱۳۸۲ : ۱۶۴) گذشته از شخصیت اصلی داستان،کسانی هم که او را احاطه کرده اند؛ «کم و بیش آن قدر که لازمه‌ی سیر سرگذشت است ، زنده و باروح اند.» (پرهام، ۱۳۷۲ : ۳۳۹) » ناظم» به عنوان مهمترین شخصیت ثانوی پس از مدیر مدرسه حضور فعالی در سیر داستان دارد و راوی، ناظم را به عنوان یک شخصیت اداری به تمام معنی معرفی کرده است و مهارت او را در اداره‌ی مدرسه نشان می دهد. در عین حال، به محیط خانوادگی ، میزان تحصیل و وضعیت مادی ناظم اشاره نموده است :

« سال پیش از دانشسرای مقدماتی درآمده بود. یک سال گرمسار و کرج کار کرده بود و امسال آمده بود این جا. پدرش دو تا زن داشته. از اولی دو تا پسر ، که هر دو چاقوکش از آب درآمده اند و از دومی فقط او مانده است که درس خوان شده و...» (آل احمد، ۱۳۸۷ : ۲۱) حتی استقلال در رفتار و کردار برای خود محفوظ می داند؛ حتی به خود مدیر اجازه نمی دهد که وارد حیطه ی اقتدار ناظم شود. از شاگردان بزرگتر مدرسه

برای پیشبرد اهداف خود استفاده می کند: « توی بچه ها مأمور هم داشت ...»(همان: ۶۱)

« با شاگردان درشت، روی هم ریخته بود که خودشان ترتیب کارها را می دادند...» (همان : ۲۶)

« فراش جدید» که شاخص ترین شخصیت پس از مدیر و ناظم مدرسه است و او نقش تعیین کننده در داستان ایفا می کند. در مواقعی بسیار به کمک معلمین می‌شتابد و حل و فصل بسیاری از مسائل مدرسه، مهارت بی نظیر دارد. او نه تنها کادر مدرسه را در حلّ مشکلات یاری می کند،بلکه به عنوان بانک متحرکی هم درمی آید در مواقع تنگدستی و تأخیر در وصول حقوق، به همه ی معلیمن مدرسه قرض می دهد:

« در مدرسه ی ما ، فراش جدیدمان پولدار بود و به همه شان قرض می داد و کم کم بانک مدرسه شده بود .» (همان : ۶۳)

مدیر درباره ی او می گوید : « اگر دو تا از معلّم ها تجربه و سابقه ی او (فراش جدید را) داشتند و اگر همه در کارمان پختگی او را داشتیم، بچه های مردم یک ساله فیلسوف می شدند.»(همان :۴۴)

از شخصیت های ثانوی دیگر، « معلم کلاس چهارم » است که با توجه به هیکل او ، مدیر او را چون مدیر کل می داند و او در بسیاری از مجلس های رسمی، حرف زن مدیر بوده است که آخر با ماشین آمریکایی تصادف می کند و از صحنه خارج می شود. معلّم های کلاس های سه، پنج ، شش، اول، دوم، فراش قدیم، معلّم زن، شاگردان و حتی مادر یکی از بچه های مدرسه که در مقطعی، داستان را تحت تأثیر خود قرار می دهد :«روز اول که دیدمش، دستمال آبی نازکی سرکرده بود و پیراهن نارنجی به تن داشت و تند بزک کرده بود... این بود که دفعات بعد دست به سرش می کردم اما او از رو نمی رفت سراغ ناظم و اتاق دفتر را می گرفت تا زنگ را بزنند و معلّم ها جمع شوندو...» (همان : ۸۶-۸۵)

از شخصیت های ثانوی دیگر، « معلم کلاس چهارم » است که با توجه به هیکل او ، مدیر او را چون مدیر کل می داند و او در بسیاری از مجلس های رسمی، حرف زن مدیر بوده است که آخر با ماشین آمریکایی تصادف می کند و از صحنه خارج می شود

۳- شخصیت مخالف:

در داستان به نوعی شخصیت مخالف وجود ندارد. هرچند ناظم گاهی اوقات سرناسازگاری با مدیر دارد. اما او این ناسازگاری ها را به خاطر مدرسه و نظم آن تحمل می نماید. به نظر می رسد مدیر همیشه با خود درگیر است و در اصل مخالف واقعی، درون او است. در شخصیتش مبارزه ای در کار است بین آدمی که می خواهد راهش را بکشد و برود و کاری به کسی نداشته باشد و آدمی که می خواهد بماند و بجنگد: « شکست از این نیست که مدیر دیگر نمی تواند بگریزد و او می خواهد بجنگد اما حریفی درکارنیست و اگر هست به جنگ او نمی آید ، شکست این است .» (بهار، ۱۳۴۳ : ۲۸۰)

۴- شخصیت های نوعی (تیپ یا تیپیک):

آل احمد در مدیر مدرسه بسیاری از شخصیت ها را وارد داستان خود می کند. برخی از این شخصیت ها، چهره‌ی کاریکاتوری دارند به طوری که هریک از آنها نماینده‌ی یک خصوصیت هستند و تاپایان داستان هیچ تغییر و تحولی نمی یابند. تنها شخصیت واقعی این

رمان که وحدت داستان پیرامون آن شکل می گیرد ، مدیر مدرسه است:

« مدیر ویژگی های تیپ روشنفکران متعهد اما ناامید را دارد و از این نظر می تواند وضعیت نسل آگاه و ناکام بعد از کودتای ۲۸ مرداد را به نشان می دهد.» (شکری ، ۱۳۸۶ : ۳۹۲)

مدیر مدرسه آل احمد تیپی است نسبتاً فردی که در پایان کاملاً به صورت یک فرد درمی آید. او کاملاً عوض می شود. او نماینده ی تمام مدیر مدرسه رشوه‌ده است. در پایان این داستان، دیگر نماینده ی مدیر مدرسه نیست بلکه مخلوق تصمیم است که با انتخاب فردی خود بدان دست یافته است .« در واقع جز خود نماینده ی کس دیگری نیست .» (براهنی ، ۱۳۶۲ : ۲۹۱)

البته ناظم، معلّم ها و فراشان هر کدام نماینده تیپ نوع و دسته ی خود هستند و همگی در همان تیپ باقی می مانند. مثل معلّم کلاس پنج که نماینده ی تیپ غربزده هاست.

۵- شخصیت های قراردادی:

شخصیت های داستان چون ناظم، فراش اول، معلم کلاس دو « دلقک» و... همگی شخصیت قراردادی می باشند که ویژگی نو و تازه ای در آنان دیده نمی شود. حتی خود مدیر هم گاهی ادای انسان های از هم چیز آگاه ، دانا و .. در می آورد . شخصیت قراردادی دارد.

۶- شخصیت تمثیلی – نمادین

این گونه شخصیت ها در این داستان یافت نمی شود چون داستان به شیوه ی رئالیستی می باشد.

۷- شخصیت های ایستا و پویا :

در این داستان مدیر شخصیت پویایی دارد که دگرگونی عظیمی در جهان بینی او به خصوص نوع دید او به مدیر مدرسه بودن ایجاد گردید که پایان کار او به استعفا از مدیریت انجامید. او با گذشت زمان و پیش از آمدن رویدادها و اتفاقات از صفات شخصیت نوعی اوکاسته و بر صفات فردی او اضافه می شود تا این که به فردیت کامل می انجامد. بقیه ی شخصیت‌ها، همگی ایستا هستند. البته باکمی اغماض معلم کلاس سه هم شخصیتی پویا دارد. چون تغییراتی درتفکر و اندیشه‌ی او در زندان ایجاد می شود.

۸- شخصیت های ساده و کامل (همه جانبه):

آن چه مدیر مدرسه را از سایر شخصیت ها متمایز می کند این است که او شخصیتی ساده و تک بعدی نیست. مدیر نگاه سطحی به امور و قضایا ندارد و نگاه گسترده ی او به او زندگی می بخشد .دیگر شخصیت ها،آدمک های یک بُعدی مقوایی باقی می مانند و«اگر حوادثی برای دیگر شخصیت هااتفاق می افتد به جای آن که به دگرگونی کامل آن ها منتهی شود و به تغییر شخصیت « منِ » مدیر این داستان کمک می کند.» (همان: ۲۳۰) البته شخصیت مدیر، نکته ها و احیاناً ضعف هایی به همراه دارد. می بینیم مدیر کمی زیادی قهرمان است و زیادی برحق ، فهمیده می باشد. نقطه‌ی ضعفی که برای خود می شمرد . بیشتر در زمینه‌ی تعارف است .

شیوه های شخصیت پردازی

الف) ارائه‌ی صریح شخصیت ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم.

ب) ارائه‌ی شخصیت از طریق عملی شخصیت با کمی شرح و توصیف.

نمونه برای روش اول: توصیف مدیر از معلّم کلاس اول: »معلّم کلاس اول باریکه ای سیاه سوخته بود با ته ریشی و سرماشین کرده ای و یخه‌ی بسته. بی کراوت. شبیه میرزا بنویس‌های دم پست خانه و... » (آل احمد، ۱۳۸۷ : ۱۶)

نمونه برای روش دوم توصیف در مورد فقر دانش آموزان و خرابی جاده:

« گیوه توی آب سنگین می شود و اگر تند می رفتی به گل می چسبید و ازپا در می آمد. گذشته از دست های چغندر و لباس های خیس به مدرسه که می رسیدند- چشم اغلبشان هم سرخ بود. پیدا بود که باز آن روز صبح یک فصل گریه کرده اندو...» (همان: ۴۷)

آل احمد در مدیر مدرسه بسیاری از شخصیت ها را وارد داستان خود می کند. برخی از این شخصیت ها، چهره‌ی کاریکاتوری دارند به طوری که هریک از آنها نماینده‌ی یک خصوصیت هستند و تاپایان داستان هیچ تغییر و تحولی نمی یابند.

ج) روش سوم: مدیر با خود هم حدیث است زمانی که تصمیم جدی و قاطع بر مدیر شدن داشت: «تو اگر مردی» عرضه داشته باش، مدیر همین مدرسه هم بشو.» (همان :۱۲) یا « برای آدمی مثل من که از قفس معلمی پریده بود، هر جایی می توانست بهشت باشد و هر کاری باب میل. این بود که شال ویراق کرده ، پریدم وسط گود.» (همان : ۱۳)

ابزارهای شخصیت پردازی

توصیف (مربوط به روش اول)، گفت و گو و آکسیون « عمل » (مربوط به روش نوع دوم است) در ضمن واگویه های درونی نیز از روش سوم یعنی ارائه‌ی شخصیت است که با مثال ذکر شد. موجز و کوتاه بودن وصف یکی از وجوه هنری آل احمد در پرداخت شخصیت های داستانی است. به هر حال از وصف نویسنده از افراد در رمانش به توصیف درونی شخصیت ها دست نمی یابیم. البته قابل ذکر است این اشخاص را از زاویه‌ی دید راوی (مدیر) می بینیم و درباره‌ی آن ها تا اندازه ای می دانیم. اما این شناخت در واقع کامل نیست، زیرا همه‌ی تصویر هایی که از آن ها ارائه می شود، تند، شتاب زده و در اغلب مواقع کاریکاتوری است و نقش شخصیت پردازی جلال در همین مسئله- ظاهر اشخاص معیاری برای ارزشیابی آن ها قرارگیرد-نهفته است ولی در کل مؤثر، گویا، ماندنی و فراموش نشدنی است.

توصیف شخصیت

دو مثال از توصیف ظاهری و رفتاری اشخاص:

توصیف معلّم کلاس چهار: » معلّم کلاس چهار خیلی گنده بود. دوتای یک آدم حسابی. توی دفتر اولین چیزی بود که به چشم می‌آمد. از آنهایی که اگر توی کوچه ببینی خیال می‌کنی مدیر کل است. لفظ قلم حرف می زد... » (همان : ۱۴)

توصیف ظاهری شاگردان مدرسه :

« لکه ها ماشین شده بود و بعضی ها یخه‌ی سفید داشتند و پای بیشترشان گیوه بود. ده دوازده تایی از آنها لباس‌هاشان به تنشان زار می زد.» (همان : ۱۸)

بخش دوم : روایت و زاویه ی دید

داستان از زبان مدیر مدرسه و از دیدگاه اول شخص مفرد روایت می شود. انتخاب این زاویه‌ی دید درونی به شیوه‌ی راوی (قهرمان) زمینه‌ی مساعدی است که برای بیان عقاید و خصوصیات شخص مدیر تا به این ترتیب زمینه‌ی مساعدی برا ی بیان عقاید و.. شکل بگیرد و رویداد و حوادث قابل لمس و طبیعی تر جلوه کند.

« البته از معلمی هم اُقم نشسته بود، ده سال الف و ب درس دادن و قیافه های بهت زده ی بچه های مردم برای مزخرف ترین چرندی که می گویی... و استغنا باغین و استقرا باقاف و سبک خراسانی و هندی و قدیم ترین شعر دری و صنعت ارسال مثل ورد العجز... و از این مزخرفات؟ دیدم دارم خر می شوم.» (همان : ۸)

دلائل موفقیت مدیر مدرسه از دیدگاه روایت (راوی)

دلائل موفقیت مدیر مدرسه را این گونه می توان بیان نمود که روای مدیر مدرسه دقیقاً همان آل احمد، نویسنده است و همین یکی بودن راوی و نویسنده باعث شده نویسنده وقایع داستان و افکار راوی را به دقت حس کرده باشد وبتواند آنها را به خوبی توصیف کند و اما دلیل یکی بودن راوی و نویسنده چه چیز می تواند باشد؟ شاید ساده ترین پاسخ آن است که داستان با زاویه‌ی دید اول شخص نگاشته شده است ولی این پاسخ بدون شک اشتباه است. زیرا بدیهی است در هر داستانی با زاویه‌ی اول شخص، راوی و نویسنده لزوماً یک نیسند. پاسخ دیگر می تواند با استفاده از شواهد بیرون از متن داده شود و می دانیم که آل احمد نیز معلم بوده است و مانند راوی یک سالی از معلمی دست کشیده و به کار مدیریت پرداخته است. حتی شباهت های بیشتری هم بین آنها وجود دارد. آل احمد از فرزند بی نصیب بوده و این امر دغدغه های فکری او را می ساخته است. راوی داستان نیز ، بی فرزند است و این موضوع در اولین برخوردش با بچه ها برای آنها عنوان می کند: »مدیر خیلی دلش می‌خواست یکی از شما رابه جای فرزند داشته باشد و حالا نمی‌داند با این همه فرزند چه بکند.»(همان: ۱۹) اما این شواهدبیرون از متن نیز دلائل مستحکمی برای یگانگی راوی و نویسنده نیست. مهم ترین دلیل این یگانگی، یکسان بودن تفکرات راوی و نویسنده است. راوی مدیر، تقریباً دارای تفکرات آل احمد است. نوع نگاه او به دیگران، به آموزش و پرورش، به امریکایی ها و... همگی در مطابقت تام با نگاه آل احمد، آن طور که در آثارش منعکس شده است، می باشد. پس یگانگی نویسنده و راوی باعث می شود که نویسنده تسلط بسیاری بر اندیشه و رفتار راوی داشته باشد و به خوبی به آنها منتقل کند.

انواع « من» نویسی به زبان ادبی

۱- در این داستان من نویسی نویسنده به وضوح به چشم می خورد. زیرا در داستان، خود به ذکر حوادث و توصیف وقایعی می پردازد که بیش از این، خود به صورت مستقیم با آنها روبر بوده است و از نزدیک لمس کرده است. «و این نوع از من نویسی را تقریباً معادل ادبیات تجربی experimental دانست.» (شیخ رضایی، ۱۳۸۲ : ۶۶) این نوع من را در تمام داستانش چه در توصیف ها به طور شخصیت، به طور توصیف مکان و زمان و چه در مسائل دیگر به وضوح می توان یافت.

۲- نوع دیگر از « من نویسی» در این داستان وجود دارد. به این معنا که « جلال آل احمد علاوه بر آن که در داستان حضور فکری دارد مجال سخن گفتن و اظهار نظر را از سایر شخصیت ها می گیرد و خود یکه تاز میدان می باشد (تک صدایی).» (همان : ۶۸)

البته این سنگینی حضور من نویسنده را در بسیاری از داستان هایش می‌توان مشاهده کرد. حضور او در داستان چنان سنگین است که گویا حرف حساب را تنها از زبان او می توان شنید و شخصیت های دیگر که اغلب نیز در سطح تیپ پرداخته شده‌اند، هیچ سخن قابل تأملی برای گفتن ندارند. (مانند مثال هایی‌که دربخش شخصیت ذکر شد.)

۳- نویسنده به عنوان فردی صاحب فکر و اندیشه در داستان خود حضور دارد و درلابه لای آن (مثلاً از زبان یکی از شخصیت ها) به بیان نظریات، افکار و احساسات خود در باب موضوع می پردازد (مثل مدیر) چند نمونه مثال ازمن نویسی زاویه ی دید درونی و زاویه ی اول شخص :

« از درکه وارد شدم، سیگار دستم بود و زورم آمد سلام کنم همین طوری دنگم گرفته بود قد باشم... و سیگارم را توی زیر سیگاری براق روی میزش تکاندم ... فقط خاکستر سیگار من زیادی بود. مثل تفی در صورت تازه تراشیدهای...» (آل احمد ، ۱۳۸۷ :۱۶)

درباره‌ی دیر کردن معلّم بریانتین زده با خود نجوا می کند: « مگر او آدم نبود؟ او هم لابد قرضی دارد، دردی دارد، غصه ای دلش را می خورد. مگر یک جوان بریانتین زده ی لنگر به سینه بسته نمی تواند تنها باشد؟ شاید اتوبوسش دیر کرده، شاید راه بندان بوده ... به هر صورت در دل بخشیدمش.» (همان : ۲۸)

زاویه‌ی دید و دوم شخص:

در مدیر مدرسه به گونه ای که دوم شخص، شخصیت اصلی داستان باشد، مشهود نیست اما آن جا که متن جنبه ی شفاهی و خطابی دارد، احساس می شود از روایت دوم شخص استفاده کرده است که بهتر است به آن زاویه‌ی دید(خطابی – نمایشی) اطلاق شود زمانی که مدیر با خود صحبت می کند و خود را مورد خطاب قرارمی دهد (مثال در موضوع بعدی، مسئله‌ی اعتراف)

دو موضوع مهم مدیر مدرسه با توجه به روایت و زاویه ی دید:

با توجه به زاویه ی دید و روایت، دو موضوع مهم در مدیر مدرسه به چشم می خورد که در آثار پیشین آل احمد کمتر نمونه ای می توان برای آن یافت :

اول : نوع نگاه راوی (نویسنده) به انسان های پیرامونش است. او از موضعی بالا و در جایگاه فردی که خود را بسیار بالاتر از دیگران می بیند، به آنها نگاه می کند. او به خود اجازه می دهد تا در اولین آشنایی با هر فرد با ذکر چند و یژگی او، او را در دسته ای قرار داده و برایش حکمی صادر کند(مثل معرفی افراد مدرسه به طور نگاه مرشدانه)

دوم : مسئله‌ی دیگری که در مدیر مدرسه به چشم می خورد و در کارهای آل احمد تازگی دارد، مسئله ی انتقاد از خود و اعتراف به خطاهای راوی داستان (نویسنده) در پاره ای از مواقع، پس از آن که خطایی انجام می دهد به انتقاد از خود می پردازد یا به خطاهایش اعتراف می کند.

اما چند نمونه مثال:

هنگام ملاقات معلّم کلاس سه، به جرم سیاسی در زندان، بعد از احوال پرسی به خود می گوید:

« دیگر چه بگویم؟ بگویم چرا خودت را به دردسر انداختی؟ دیگر چه بگویم؟ دیدم چیزی ندارم، خداحافظی کردم و او را با معلّم حساب تنها گذاشتم و... » (همان : ۱۱۸) در مورد هیکل معلّم کلاس چهار بعد از تصادف با خود بگو مگو دارد: « آخه چرا ؟چرا این هیکل مدیر کلی را با خودت این قدر، این ور آن ور بردی تا بزنندت؟ تا زیرت کنند؟ مگر نمی دانستی که معلّم حق ندارد این قدر خوش هیکل باشد؟ مگر نمی دانستی .» (همان : ۷۵)

ساخت روایت در داستان

از میان ساخت های چهارگانه روایت (ساخت برون گرا، درون گرا، فراگرا و همگرا) به نظر می رسد، داستان مدیر مدرسه براساس گروه سوم یعنی ساخت فراگراست نه خواننده می داند و نه شخصیت داستانی.

بخش سوم : طرح (پیرنگ)

« طرح داستانی مدیر مدسه با «سقوط » آلبرکامو کاملاً همانند است .« (دستغیب ، ۱۳۷۱ : ۶۵) مدیر به مرور با مدرسه، معلّمان، شاگردان و خانواده های آنان آشنا می شود. همزمان با این آشنایی ها، داستان به آرامی گسترش می‌یابد . حادثه ها یکی پس از دیگری از راه می رسند و طرح ، داستان را می گسترانند. هر حادثه پدید آورنده‌ی حادثه ی بعدی می شود و همین به داستان تداوم و هماهنگی می بخشد. هر حادثه مدیر رابا گوشه ای از دشواری کار آشنا می کند.

انواع پیرنگ (بسته یا باز)

داستان مدیر مدرسه پیرنگ باز است. زیرا نظم طبیعی حوادث برنظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد.

عناصر ساختاری طرح در داستان مدیر مدرسه

الف) گره افکنی :

در رمان مدیر مدرسه این گره ها دیده می شود: دیرآمدن بعضی از معلّم ها و خلل در کلاس داری، کتک زدن دانش آموزان به وسیله ی ناظم، زندانی شدن معلّم کلاس سه، تصادف معلم کلاس چهار و عملی نشدن خواسته ی مدیر در انجام درست امتحانات.

ب) کشمکش:

احساس می شود کشمکش بیرونی، آن چنان وجود ندارد. هرچند گاهی ناظم موافق تصمیمات مدیر نیست و نیز مخالفت هایی با تصمیمات مدیر از داخل مدرسه و خارج آن می شود. اما کشمکش واقعی، کشمکش ذهنی و درونی مدیر با خودش است که یک تنه می خواهد جلوی همه ی فسادها، رشوه خواری ها، بی نظمی ها را بگیرد و ایستادگی کند و درآخر کار به این نتیجه می رسد که نمی تواند.

ج) هول و ولا یا حالت تعلیق :

هول و ولا به آن صورت در داستان مدیر مدرسه دیده نمی شود مگر این که خواننده به سبب عدم همکاری عوامل اجتماعی، طبیعی و .. با مدیر، همدردی کند، خواننده می خواهد بداند که وقتی بودجه‌ی مدرسه نصف می شود، مدیر چه کار می کند یا زمانی که می خواهد امتحانات را به خوبی اجرا کند، مدیر چه تدابیری می اندیشد آیا موفق می شود؟کلاً در همه ی کارها ، نگران مدیر است.

د) بحران :

زمانی است که دو دانش آموز در اواخر سال تحصیلی رابطه برقرار می کنند و افتضاح این رابطه، نقطه‌ی عطف مهمی در مسیر داستان و عامل اساسی در تسریع سیر نزولی حوادث و تشدید کشش آن است.

هـ) نقطه ی اوج:

در ادامه‌ی کار آن دو دانش آموز ، مدیر که در سراسر داستان با کتک کاری و خشونت مخالف بوده است، اعصابش به کلی به هم ریخته و کنترل خود را از دست می دهد و تصمیم می گیرد که شاگرد خطاکار را در مقابل شاگردان و کادر مدرسه به شدت تنبیه سختی کند. » جلوی روی بچه ها کشیدمش زیر مشت و لگد و بعد سه تا از ترکه هارا که فراش جدید فوری از باغ همسایه آورده بود به سر و صورتش خرد کردم. چنان وحشی شده بودم که اگر ترکه ها نمی رسید پسرک را کشته بودم.» (آل احمد، ۱۳۸۷: ۱۲۳)

و) گره گشایی :

بعد ز کتک کاری آن دانش آموز خطا کار و رسیدن اخطاریه به دست مدیر شکایت از طرف پدر دانش آموز کتک خورده مدیر تصمیم قطعی می گیرد که استعفا دهد. اما جرقه‌ی اصلی این استعفا قبل از کتک کاری به وجود آمده بود که پدر شاگرد مفعول به مدیر گفته بود: « اگر من مدیر مدرسه بودم و همچه اتفاقی می افتاد شیکم خودمو پاره می کردم. خجالت بکش مرد ! برو استعفا بده. تا اهل محل نریختن تکیه تکیه ات کنند دو تا گوشتو ور دار و در رو. بچه های مردم میان این جاکه درس بخونن و حسن اخلاق. نمیان که ...» (همان : ۱۲۲) بنابراین به روشنی می توان دید که استعفای مدیر مدرسه، پایان داستان است اما پایان کار نیست : « قهرمان کتاب به راه ادامه می دهد و خواننده می تواند چشم به راه بماند تااو را در صحنه ی دیگری از زندگی در کتابی دیگر باز ببیند.» (دستغیب، ۱۳۷۱ : ۶۷)

بخش چهارم : گفت و گو

گفت و گو از نظر ساخت و محتوا

گفت و گو از نظر ساخت و محتوا از تنوع فراوانی برخوردار است و به عنوان یکی از ابزارهای روایت در کنار توصیف و آکسیون به نویسنده این امکان را می دهد که شخصیت های داستان های خود رابه سخن وا دارد، اطلاعات مشخصی را به مخاطبین ارائه دهد و داستان رابه صورتی زنده به پیش ببرد.

انواع گفت وگو

الف) دو طرفه و چند طرفه: دو نمونه از گفت گویی که بین دو شخصیت در داستان صورت می گرد: «رئیس فرهنگ که اجازه‌ی نشستن داد نگاهش لحظه‌ای روی دستم مکث کرد و بعد چیزی را که می نوشت تمام کرد... رونویس را با کاغذهای ضمیمه اش زیر و رو کرد و بعد غبغب انداخت و آرام و مثلاً خالی از عصبانیت گفت : جا نداریم آقا. این که نمیشه هر روز یک حکم می دند دست یکی ... حوصله‌ی این اباطیل را نداشتم حرفش را بریدم که: ممکنه خواهش کنم زیر همین ورقه مرقوم بفرمایید؟» (آل احمد ، ۱۳۸۷: ۵۰)

نمونه‌ی دیگر:

« دیروز عصر یکی از بچه های کلاس چهار دو تا کله قند آورده به او فروخته درست مثل این که سرکلاف رابه دستم داده باشد . پرسیدم : چند؟ دو تومنش دادم آقا . زحمت کشیدی . نگفتی از کجا آورده ؟ من که ضامن بهشت و دوزخش نبودم آقا .» (همان : ۸۱)

ب) تک گویی: همان با خود سخن گفتن است (انواع تک گویی: نمایشی، درونی، حدیث نفس یا خودگویی) در داستات مدیر مدرسه، تک گویی آن به صورت حدیث نفس یا با خودگویی می باشد و شخصیت داستانی افکار و احساسات خود را برزبان می آورد. در بخش شخصیت و بخش زاویه‌ی دید مثال هایی از این نوع ذکر گردید. اما دو نمونه مثال دیگر در مورد معلم کلاس چهار : »و یک مرتبه به کله ام زد که : مبادا خودت چشمش زده باشی ؟ و بعد: احمق خاک بر سر ! بعد از سی و چند سال عمر تازه خرافاتی شده ای ! » (همان : ۷۱) » عجب روزگاری ... چشم داری احمق ؟ می بینی که هیچ نشانی از تو ندارد؟ انگ کارخانه های فیلم برداری را روی پیشانی اش می بینی ... خیال کرده بودی دلت را خوش کرده بودی. گیرم که حسابت درست بوده ... » (همان : ۷۳)

بخش پنجم : صحنه

زمان و محل وقوع داستان به عبارت دیگر زمینه و موقعیت مکانی و زمانی است که اشخاص داستان نقش خود را در آن بازی می کنند .

نقش زمان در مدیر مدرسه

وقتی که از عنصر زمان صحبت می شود، مجموعه ای منظور است که بخش‌های مختلفی از جمله که عصر،

دوره ای از تاریخ کشوری، سال، ماه، هفتم و شب و روز را در بر می گیرد. زمان داستان مدیر مدرسه یک زمان خطی است که براساس توالی و تسلسل عناصر زمانی بیان می شود.

در فصل اول: گذشته کاری مدیر مدرسه را حکایت می کند. آغاز زمان و حرکت داستانی را می سازد. **در فصل دوم :** راوی زمان حوادث داستانی را این گونه بیان می دارد: « قبل از این که زنگ آخر را بزنند و مدرسه تعطیل بشود آمدم بیرون برای روز اول خیلی زیاد بود. » (همان :۲۷)

در فصل سوم هم می گوید: فردا اول صبح رفتم مدرسه. بچه ها با صف هاشان به طرف کلاس ها می رفتند و ناظم چوب به دست توی ایوان ایستاده بود.» (همان :۲۷) تسلسل زمانی داستانی به همان صورت ادامه می یابد و در فصل ششم، راوی زمان حوادث را این گونه بیان می کند: « اواخر هفته ی دوم فراش جدیدآمد...» (همان : ۴۶) در فصل هفتم ، راوی برای تشخیص مقطع زمانی، عنصر نمادین به کار می برد : « بارندگی که شروع شد...» (همان :۴۷) به همین صورت، راوی زمان وقایع داستان خود را تا واپسین فصول داستان مشخص می کند. در فصل هیجدهم، هنگامی که حوادث داستان به اوج خود می رسد ، زمان وقایع پایانی رمان به این صورت بیان می شود : »اول اردیبهشت ماه جلالی وکوس رسوایی سر دیوار مدرسه .» (همان : ۱۲۱) بنابراین در رمان«مدیر مدرسه» قالب زمان به دقت، سرآغاز و سرانجام داستان را ترسیم می کند، گویا عنصر زمان، مهم‌ترین عنصر حاکم براین داستان است. نقطه ی اوج داستان (climax)با حادثه ی رسوایی که اول اردیبهشت در مدرسه رخ می دهد، به وجود می آید: «این حادثه امید مدیر در اصطلاح و تغییر اوضاع را به بن بست می‌کشاند اما شکست از این نیست که مدیر مدرسه نمی تواند با اوضاع مقابله کند. و بلکه در عدم وجود زمینه‌ی مناسبی برای پافشاری برمقابله و مبارزه‌ی سرسختانه است .» (فدوی ، شکری ، ۱۳۸۶ : ۴۱۴) (یعنی نبود وقت زمانی برای مدیر و عدم جبرانی وادامه ی کار).

حرکت زمانی در داستان

زمان در داستان مدیر مدرسه، حرکتی رو به پیش دارد. یعنی زمان روایی داستان با زمان تاریخی آن همسویی دارد. منظور از زمان تاریخی، زمان وقوع حوادث و رویدادها و میزان به طول انجامیدن آن در یک داستان از یک سو و از سوی دیگر موقعیت زمانی خاصی است که رویدادهای داستان از ظرف زمان است. **نقش مکان در داستان**

جلال از یک فضای محدود و سربسته حکایت نمی کند بلکه محیط مدرسه را به عنوان یک فضای زنده و پرحرکت اجتماعی معرفی می کند. نویسنده به خوبی نشان می‌دهد که « مدرسه یک کتاب خانه‌ی ساکت، آرام و دربسته نیست و هرگز نمی تواند از تأثیر تلاطمات و تشنّجات محیطی مصون بماند و سرّ موفقیت او در همین است .» (پرهام، ۱۳۳۷ : ۷۸)

الف) توصیف صِرف مکان: راوی اتاق رئیس را با نوع طنز آشکار توصیف می کند: »روی میز پاک و مرتب بود. درست مثل اتاق مهمانخانه‌ی تازه عروس ها ، هر چیز به جای خود و نه یک ذره گرد، فقط خاکستر سیگار من زیادی بود .» (آل احمد ، ۱۳۸۷ : ۱۰) در توصیف سالن به طنز: راوی در توصیف سالن طنز تلخی به کار برده است: »درست مثل اتاقی در بسته که بخاری اش را دیروز خاموش کرده باشند... ستون ها که چه کلفت بود و سنگین و بار فرهنگ را عجب خودش به دوش کشیده بود .» (همان :۱۲)

ب) توصیف به غیر از مکان صِرف: به غیر ازمکان و زمان ؛ توصیف محیط کلی شخصیت ها چون محیط

روحی، اجتماعی ،مقتضیات عاطفی ، احساسی و... در داستان هم وجود دارد.

نمونه:

یاداوری بی توجهی به انسان بیمار: « مرده شور این مملکت رو ببرن. ساعت چهار تا حالا از تن این مرد معلّم کلاس چهار خون میره، حیفتون نیومد؟...» (همان : ۷۱) حالت غرور ناظم را به هنگام راه رفتن به تصویر می کشد: «ناظم بکوب بکوب از پلکان آمد پایین. همین یک روزه صدای پایش را شناخته بودم مطمئن و از خود راضی. زمین و زمان را می کوبید و راه می رفت انگار تمام آجرها فقط برای خاطر پاهای او سینه های خودشان را صاف روی زمین پهن کرده اند .» (همان :۲۹)

بخش ششم : درون مایه و موضوع

موضوع مدیر مدرسه را می توان در قالب پرداخت همیشگی جلال آل احمد به مسائل اجتماعی جای داد. داستان به بخش های مختلفی از اجتماع می پردازد. « آموزش و پرورش، سیاست، ورود امریکایی ها به کشور و رخنه‌ی آنها در همه جا، مبارزات حزبی و منحرف کردن مبارزات سیاسی از جانب دولت، علم شده است .» (شیخ رضایی ، ۱۳۸۲ : ۱۵۷) که راوی در بسیاری مواقع این بخش ها را کندوکاو می کند. حرف های خود را که بی شباهت شعار نیست .هم با داستان همراه می نماید. برای به وقت دیدن محتوای داستان باید نگاهی به این آدم (مدیر) و موفقیت نویسنده در خلق این شخصیت انداخت: « آل احمد به روانکاوی شخصیت عصبی راوی (مدیر) توجه بسیاری دارد. مدرسه ۲۳۴ دانش آموز دارد که اکثراً از طبقه ی پایین اند. مدیر همچون مدیران مدرن دیوان سالار، نظارت کلی دارد. اما در کارهای انسان دوستانه مداخله ی مستقیم می کند، از انجمن محلی برای تهیه ی کفش و لباس بچه های بی بضاعت کمک می گیرد، معلم سیاسی کلاس سه بازداشت می شود و تلاش می کند که حقوقش قطع نشود، معلم کلاس چهارم، زیر ماشین امریکایی ها می رود و در بیمارستان از سستی و اهمال کارگزاران خشمگین می شود و از کوره به در می رود ...»(تسلیمی ، ۱۳۸۳ : ۱۷) دقت نویسنده و انگشت نهادن او بر دردهای اصلی جامعه، عریان سازی واقعیت های تلخ زندگی و معضلاتی که طبقات پایین اجتماع با آنها دست به گریبان اند، از ویژگی های محتوایی داستان مدیر مدرسه است .« البته فسادهای اداری دستگاه فرهنگ و آموزش همچون رشوه خواری ، اختلاس، توصیه، عزل و نصب های غیرقانونی و مسائل دیگری چون فقر ، جعل و فساد اخلاقی که تجسمی از جنبه های منفی نظام آموزشی آن دوران ایران می باشد، واقعیت های تلخی است که درون مایه های اصلی مدیر مدرسه را می سازد و آل احمد را در رویا رویی با واقعیت های موجود جامعه قرار می دهد.» (شکری ، ۱۳۸۶ : ۳۸۳)

انواع درون مایه (صریح و غیر صریح)

به نظر می رسد داستان مدیر مدرسه براساس درون مایه ی غیر صریح و غیر مستقیم پی ریزی شده است. در پایان این قسمت، گفتن این نکته ضروری است که مدیر مدرسه نشان دهنده ی یک سلسه ی بی عدالتی های اجتماعی است که « یکی از نمودهایش در رابطه ی بین مدرسه و انجمن محلی، آموزگاران و طرز کار اداری، توخالی بودن درس ها، استعداد شکوفا نشده‌ی کودکان و... آشکار می شود .»(دستغیب ، ۱۳۷۱ : ۶۳) رشوه گیری، فقر ، وحشت کودکان از مدرسه و... با صحنه سازهای کوتاه نشان داده می شود.

بخش هفتم : لحن

زبان و لحن مدیر مدرسه در مطابقت تام با نوع نگاه آل احمد به جهان و اندیشه های اوست. مدیر مدرسه اولین اثر داستانی آل احمد است که در آن به روشنی می توان نثر خاص او را مشاهده کرد. آل احمد تا پیش از این و در داستان های کوتاه، فاقد نثر خاصی و به اصطلاح امضا دار بوده است و تنها در پاره ای از جملات، رگه هایی از نثر خاص او به چشم می خورد و مدیر مدرسه، اولین نشانه ی بروز این نثر است. در این داستان، «راوی دارای نثر و لحنی عجولانه، پرشتاب و با توضیحاتی بیرونی است. حال آن که فضا و اتفاقات داستان نیازمند تأمل بیشتر کند وکاوهایی درونی در ذهنیات شخصیت هاست .»(شیخ رضایی ، ۱۳۸۲ : ۱۵۶) امری که نوع دیگری از نثر و ضرباهنگ را می طلبد. چنانچه گفتیم مدیر مدرسه (جلال) نگاه مرشدانه و از بالا به اطراف و شخصیت ها دارد و یکی از عواملی که بزرگ ترین سهم را در این نگاه مرشدانه‌ی راوی (نویسنده) دارد نثر و سخن اوست. راوی با جملاتی کلی در مورد آن قضاوت می کند: «گویا خود او بر فراز کوه آلپ ایستاده و به راحتی می تواند برای دیگران حکم صادر کند.» (همان:۱۵۸) شاید بهترین مثال ازچنین نگاه مرشدانه‌ی سریع و حکم صادر کننده، صحنه‌ی آشنایی مدیر با معلم های جدید و قضاوت امور در مورد هر کدامشان باشد: « معلم کلاس دو کوتاه و خپله بود و به جای حرف زدن جیغ می زد... داد می زد که دلقک معلم هاست .» (آل احمد ، ۱۳۸۷ : ۱۲)

آل احمد تا پیش از این و در داستان های کوتاه، فاقد نثر خاصی و به اصطلاح امضا دار بوده است و تنها در پاره ای از جملات، رگه هایی از نثر خاص او به چشم می خورد و مدیر مدرسه، اولین نشانه ی بروز این نثر است.

انواع لحن

الف) لحن عمومی و کلی: مانند: داشتن لحن مسخره آمیز به رئیس فرهنگ جدید . »چایی را که خوردم و روی همان کاغذهای نشاندار دادگستری استعفا نامه ام را نوشتم و به نام همکلاسی پخمه ام که تازه رئیس فرهنگ شده بود دم در پست کردم .» (همان :۱۳۲) لحن احترام آمیز همراه با طنز نسبت به اعضای انجمن محلی: »بله طبق اظهار تمایل خود آقایان خدمت رسیدیم ... واین که هرچه باشد ما هم زیر سایه ی آقایانیم و تصدیق می فرمایید که خوشایندنیست آقازاده همدرس بچه هایی باشند که نه کفش دارند و نه کلاه ....» (همان :۵۲)

ب) لحن گفتاری شخصیت ها : مدیر : « بفرمایید آقا. بفرمایید، بچه ها منتظرند.» (همان : ۲۴) دکتر به مدیر گفت :« آقا کی باشند؟... مرا می گید آقا ؟ من هیشکی . یک آقای مدیر کوفتی .» (همان : ۷۲)

تناسب لحن با موضوع و مضمون در داستان

لحن کلی اثر با درون مایه ی آن ارتباطی تنگاتنگ دارد و هر موضوع و مضمون لحن خاصی خود را می طلبد. اگر چه لحنی که در داستان به کار برده می شود به قوه ی خالقه ی خود نویسنده مربوط است اما از طرفی سخت به درون مایه‌ی مضمون و موضوع داستان وابسته است. بسته به نوع موضوع، لحن هم همان گونه است. جدی، خنده دار، طنز آمیز، شوخی و...

نتیجه گیری

جلال آل احمد تا اندازه ای که نوع داستان هایش اجازه می دهد به عناصر داستانی، پایبند بوده است. او

شخصیت های داستان های خود را با استفاده از شیوه های صریح و غیر صریح به ما معرفی می کند و به خصوص از میان ابزار شخصیت پردازی، از توصیف شخصیت ها به خوبی بهره می برد که نمونه ی بارز این توصیف در « مدیر مدرسه » به خوبی جلوه گر است.

گفت و گو در همه ی داستان هایش تقریباً به وضوح دیده می شود. اما در رمان داستان « مدیر مدرسه » جایگاه ویژه ای دارد. لحن رمان « مدیر مدرسه » به طور کلی به گونه ی جدی، استوار، شفاف، تند و تیز همراه با طنز است.

روایت در « مدیر مدرسه » بر پایه ی زاویه ی دید اوّل شخص است. آل احمد در صحنه پردازی و درون مایه‌ی داستان « مدیر مدرسه » تقریباً موفق و سربلند است یعنی به خوبی توانسته زاویه های زمان و مکان و ... را به تصویر بکشد و افکار و اندیشه های پنهان خود را در قالب درون‌مایه با توجه به اوضاع زمانه اش بیاورد.

متأسفانه طرح (پیرنگ) داستان های بلند جلال آل احمد از جمله « مدیر مدرسه » ضعیف می باشد و براساس چارچوب داستان نویسی ایرادهایی برآن وارد است، یعنی عناصر طرح در آنها به خوبی پرداخته نشده است (چون کشمش، بحران،نقطه‌ی اوج و...) این گونه به نظر می رسد، که طرح داستان « مدیر مدرسه » از سایر داستان های بلندش قوی تر و محکم تر است . بدون هیچ شکی داستان های بلند جلال آل احمد متأثّراز آثار غیر داستانی او به خصوص کتاب « غرب زدگی » اوست که این داستان ها، وسیله ای در جهت انعکاس واقعیت های دردناک اجتماعی است.

منابع و مآخذ

۱- آل احمد ، جلال (۱۳۸۷) مدیر مدرسه ، چاپ چهارم ، تهران : نشر معیار علم.
۲- (۱۳۸۷)نون و القلم ، چاپ اول ، تهران: آدینه ی سبز.
۳- آل احمد ، شمس (۱۳۶۹) از چشم برادر، چاپ اول ، قم » انتشارات کتاب سعدی
۴- ابراهیمی ، نادر (۱۳۷۷) ساختار مبانی ادبیات داستانی، چاپ اول، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
۵- اسکولز، رابرت (۱۳۸۷) عناصر داستان، ترجمه ی فرزانه طاهری، چاپ سوم ، تهران: نشر مرکز.
۶- انوشه ، حسن (۱۳۸۱) دانشنامه ی ادب فارسی، جلد ۲ ، چاپ اول ، تهران : نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۷- براهنی، رضا (۱۳۶۲) قصه نویسی، چاپ سوم ، تهران : نشر نو.
۸- بهار، شمیم (۱۳۴۳) «مدیر مدرسه و نون و القلم جلال آل احمد » ، اندیشه و هنر ، دوره ی پنجم ، شماره ی چهارم.
۹- پراین، لارنس (۱۳۷۳) تأمّلی در باب داستان ترجمه ی محسن سلیمانی، چاپ اول، تهران : حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
۱۰- پرهام ؛ سیروس (۱۳۳۷) « مدیر مدرسه‌ی جلال آل احمد» شماره ۹ ، تهران : نشر صدف.
۱۱- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)، چاپ اول، تهران : نشر اختران
۱۲- داد، سیما (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم ، تهران : مروارید.
۱۳- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۱) نقد آثار جلال آل احمد ، چاپ اول ، تهران : نشر ژرف.
۱۴- دهباشی، علی (۱۳۷۸) یادنامه ی جلال آل احمد، چاپ اول ، تهران : نشر به دید.
۱۵- سپانلو، محمد علی(۱۳۶۶) نویسندگان پیشرو ایران، چاپ دوم، تهران : نشر نگاه

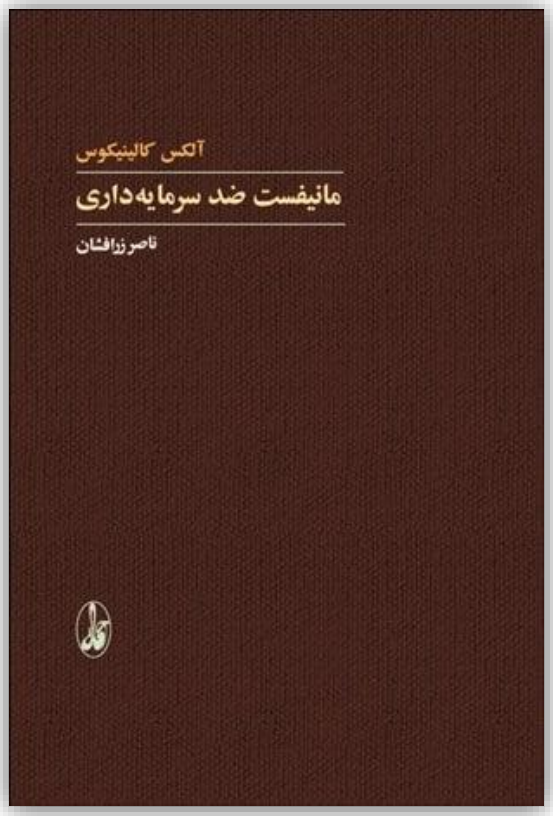
۱۶- سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۵۳) دانشنامه ی ادبیات، چاپ اول، تهران : انتشارات ابن سینا.
۱۷- شیخ رضایی، حسین (۱۳۸۲) نقد و تحلیل و گزیده ی داستان های جلال آل احمد، چاپ سوم ، تهران : نشر روزگار.
۱۸- غلام ، محمد (۱۳۸۲) « شگردهای داستان پردازی در بوستان »، مجله ی دانشکده ی ادبیات دانشگاه تبریز ، سال ۴۶ ، شماره ی زمستان.
۱۹-کزازی، میر جلال الدین و حسین سبزیان (۱۳۸۸) فرهنگ نظریه و نقدی ادبی، چاپ اول ، تهران : مروارید.
۲۰- میرصادقی، جمال (۱۳۶۰) قصه ، داستان کوتاه، رمان ، چاپ اول ، تهران: نشر آگاه.
۲۱- عناصر داستان ، چاپ دوم ، تهران : انتشارات شفا. ۱۳۶۷
۲۲- ادبیات داستانی ، چاپ دوم ، تهران : انتشارات علمی. ۱۳۷۶
۲۳- و میمنت (ذوالقدر) (۱۳۷۷) واژه نامه‌ی هنر داستان نویسی ، چاپ اول ، تهران : کتاب مهناز.
۲۴- میر عابدینی ، حسن(۱۳۸۷) صد سال داستان نویسی ایران ، جلد ۱ و ۲ ، چاپ پنجم ، تهران : نشر چشمه.
۲۵- همایی، جلال الدین (۱۳۸۰)، بلاغت و صناعات ادبی ، چاپ هجدهم ، تهران : نشر هما.
۲۶-یونسی، ابراهیم(۱۳۸۸) هنر داستان نویسی، چاپ دهم، تهران: نشر نگاه.

سرچشمه: مجلهٔ ادبی پیاده‌رو

بازگشت به نمایه

مانیفستِ ضدّ سرمایه‌داری

نویسنده: الکس کالینیکوس/ برگردان: ناصر زرافشان



ناشر: نشر آگاه/ قطع: رقعی/ نوع جلد: شومیز/ زبان: فارسی/

تعداد صفحات: ۲۷۰/ سال انتشار: ۱۳۹۹/ نوبت چاپ: ۴

از متن کتاب:

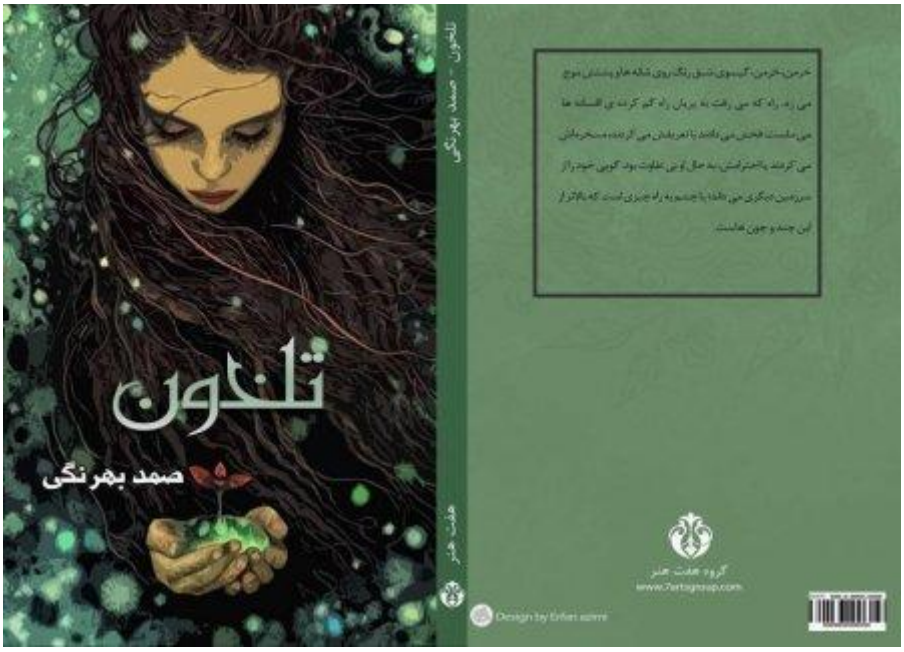
"اگر جنبشِ ضدّ سرمایه‌داری، هم ۱۱سپتامبر را از سر گذرانده و زنده مانده است و هم اعلان «جنگ علیه تروریسم» آن را واداشته است که افقِ نگرشِ خود را گسترش بخشد، سؤالات بسیار مهمی نیز مانده است که باید به آن‌ها پاسخ دهد. این سؤالات به سرشت و ماهیتِ دشمن، استراتژی‌های مورد نیاز برای غلبه بر آن و همچنین ماهیتِ جامعه‌ی جایگزینی مربوط می‌شود که پس از پیروزی بر این دشمن باید ایجاد شود. این از جهات بسیاری یک نقطه‌ی قوت بوده است که جنبش تا این تاریخ در واکنش‌های خود در برابر هیچ‌یک از این مسائل موضع قطعی و روشنی اتخاذ نکرده است، اما معنایش این نیست که این وضع باید همچنان ادامه یابد. هدفِ این کتاب ارائه‌ی مجموعه‌ای از پاسخ‌های این پرسش‌هاست."

بازگشت به نمایه

تَلخوُن

صمد بهرنگی/ داستانِ کوتاه

خرمن، خرمن، گیسوی شَبَق‌رنگ روی شانه‌ها و پُشتش موج می زد. راه که می رفت، به پریانِ راه‌گم‌کردهٔ افسانه‌ها می مانست...



زنده‌یاد صمد بهرنگی در سال ۱۳۳۹ اولین داستان منتشر شده‌اش به نام "**عادت**" را نوشت که با "**تَلخوُن**" در ۱۳۴۰، "بی‌نام" در ۱۳۴۲، و داستان‌های دیگر ادامه یافت. قصهٔ "تَلخوُن" برداشتی است از یک افسانهٔ محلّی آذربایجانی. این قصه را صمد بهرنگی نخست به زبان آذری نوشت و سپس متن فارسی آن را که تاریخ ۶ اردیبهشت ۱۳۴۰ را بر پای خود دارد، با امضای «ص. قارانقوش» در شماره ۸۸ (۲۷ مرداد ۱۳۴۲) کتاب هفته احمد شاملو به چاپ رساند. این نوشته سپس به‌همراه چند قصّهٔ دیگر، در مجموعهٔ "تَلخوُن" و چند قصه دیگر تجدید چاپ شد. صمد بهرنگی (۲ تیر ۱۳۱۸ تبریز - ۹ شهریور ۱۳۴۷ قره داغ)؛ معلم، منتقد اجتماعی، مترجم، داستان‌نویس، و محقق در زمینه فولکلور آذربایجانی بود.

لینک دانلود فایل متنی مجموعهٔ تَلخوُن (حاوی ۱۰ قصّه)

http://samadbehrangi.com/books/Talkhon(www.samadbehrangi.com).pdf

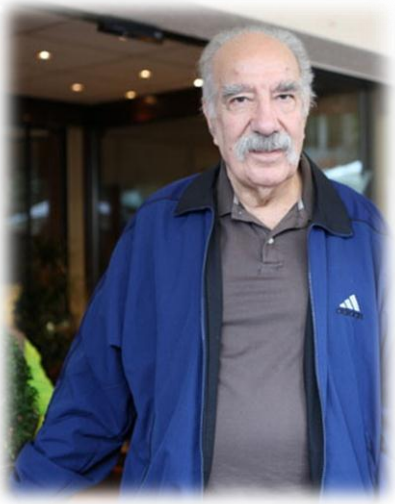
لینک شنیدن و دانلود فایل صوتی قصّهٔ تَلخوُن

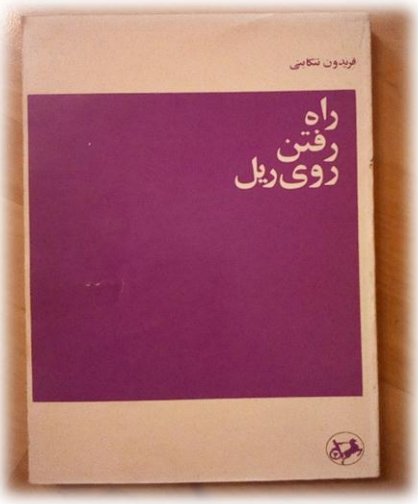
https://files.tarikhema.org/audio/roman/۲۰%۰۱-۲۰%Talkhoon.mp۳

بازگشت به نمایه

راه رفتن روی پُل

فریدون تنکابنی





فریدون تنکابنی، متولد سال ۱۳۱۶ خورشیدی در تهران و از سال ۱۳۶۲ساکن شهر کلن در آلمان، از طنزپردازان و داستان نویسان بزرگ ایران و عضو سابق شورای نویسندگان و هنرمندان است که از قرار اطلاع، هم اکنون به علت بیماری در بیمارستان بستری است. او نخستین داستان خود را تحت عنوان "مردی در قفس" به سال ۱۳۴۰ منتشر کرده و در آثارش بیشتر به انتقادِ اجتماعی و زندگی بی‌اُمیدِ معلمان و کارمندان پرداخته است. کتاب **"راه رفتن روی ریل"** که در سال ۱۳۵۶ توسط انتشارات امیرکبیر منتشر شده، با مقدمه‌ای خواندنی از نویسنده به صورت شامل مجموعه **هشت داستان کوتاه** بدین شرح است: **مَلاحَت‌های پنهان و آشکار خرده بورژواها/ راه رفتن روی ریل/ اندیشه های نیمه شوخی- نیمه جدی درباره اعدام/ زن در شاهنامه/ حالا اگر تهران بود...!/ در ستایشِ تنبلی/ تنهایی آقای تهرانی/ هذیان‌های دیوانه‌ای گرفتار در قفسِ تنگِ آهنینِ داغ.**

زنده‌یاد احسان طبری در نقد مفصلی با عنوان **"همین‌گونه خوب است، باید همین‌گونه باشد!"** مندرج در کتاب مسائلی از "فرهنگ و هنر و زبان" در معرفی این اثر تنکابنی نوشته است: بنگاه "نشریات امیر کبیر" اثر دیگری از نویسنده معاصر ایران، فریدون تنکابنی تحت عنوان **"راه رفتن روی ریل"** نشر داده است. این اثر متضمن نه داستان و اتود است که اغلب آن‌ها با زبان "ازپ" و غالبا در جامهٔ طنزی گیرا، از واقعیت‌های مهم زندگی معاصر ایران سخن می گوید. فریدون تنکابنی، نویسنده کتاب‌های یادداشت‌های شهر شلوغ، اندوه سترون بودن، پول تنها ارزش و معیار ارزش‌ها، ستاره های شبِ تیره، و یک سلسله نوشته های دیگر، نویسنده سر شناسی است. رژیم به فعالیتِ هنری او با تعقیب و زندان پاسخ داد، بازداشت او موج بزرگی از احساس همبستگی بر انگیخت. بدینسان، در کنار قریحهٔ هنری فریدون تنکابنی، خود رژیم نیز با یورش‌های وحشیانه خود، این نویسندهٔ خلق را به خلق شناسانده است، بدون آن‌که موفق شود آن‌طور که آرزو داشت، گوهر آفرینشِ مردمی و تفکر جسورانهٔ بندشکن را در وی خورد کند. می گویند ضربتِ حوادث مانند چکّشِ ضراب‌خانه، بهای افراد را روی آن‌ها حکّ می سازد، نیز می‌گویند پُتکِ مصائب، کلوخ را در هم می‌کوبد ولی آهن را حدّادی می کند، قریحه‌هائی که از کورهٔ تفتهٔ رَنج بگذرند، مانند طلا از بوته، با درخششِ چشم نوازی بیرون می آیند...".

لینک دانلود رایگان کتاب

بازگشت به نمایه

دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۵ اردیبهشت ۱۴۰۰

با مقالات و پرونده‌هایی در بارهٔ: سند همکاری با چین، کودتای میانمار، روز جهانی کارگر، روز جهانی کودک، شرکت مستقیم نظامیان در دولت، وضعیت وخیم افغانستان، معرفی چند کتاب، یادمان بزرگان و روزهای ویژه، تجاوزات امپریالیسم و مبارزات ضد امپریالیستی در چهار گوشهٔ جهان، یادی از فرقهٔ عدالت، و صفحات ویژهٔ هنر و ادبیات... انتشار یافت.

زیر نظر هیئت تحریریه

همکاران این شماره:

دانش و امید

روز جهانی همبستگی کارگران جهان!

اطلاعیهٔ هیئت تحریریهٔ "دانش و امید"

اخیراً مشاهده شده است که برخی سایت‌ها و مراکز نشر، اقدام به فروش نسخه‌های دیجیتال و چاپی مجله «دانش و امید» کرده‌اند. بدین‌وسیله به آگاهی عموم میرسانیم که این مجله هر دو ماه یک‌بار، بطور دیجیتال و رایگان در کانال مجلهٔ دانش و مردم منتشر می‌شود. هیئت تحریریه هیچ ارتباطی با این مراکز ندارد. بدیهی است که باز نشر مطالب مجله در رسانه‌ها (با ذکر منبع) بلا اشکال است.

لینک دانلود رایگان از کانال تلگرامی مجلهٔ دانش و مردم

https://t.me/DaneshvaMardom/۲۵۲

آن‌چه در این شمارهٔ دوماه‌نامهٔ "دانش و اُمید" می خوانیم:

برای مطالعه هر مقاله، بدون ورق زدن مجله، روی نام مقاله کلیک کنید. در پایان هر مقاله برای بازگشت به فهرست، در گوشه سمت چپ پایین صفحه روی «فهرست» کلیک کنید.

فهرست

گفتارهایی درباره ایران

میهن — محمدرضا طاهریان — ۶
نکاتی پیرامون سند همکاری با چین — کورش تیموری — ۷
حکومت نظامیان؛ بناپارتیسم یا... — شبگیر حسنی — ۱۳
به کجا می‌روم آخر، ننمایی وطنم — سیامک طاهری — ۳۰
فرقه عدالت ایران — خسرو باقری — ۳۷

به استقبال روز جهانی کارگر

من زحمتکش — جعفر کوش‌آبادی — ۴۸
تمرکز برگستره مفهومی طبقه کارگر — مسعود امیدی — ۵۰
اول ماه مه و وظایف ما — برگردان: مسعود امیدی — ۵۶
۴۲ سال راه‌پیمایی طبقه کارگر ایران — کاظم فرج الهی — ۶۰
آموزش و پرورش و جنبش معلمان — مریم محبوب — ۶۵

از زندگی کودکان

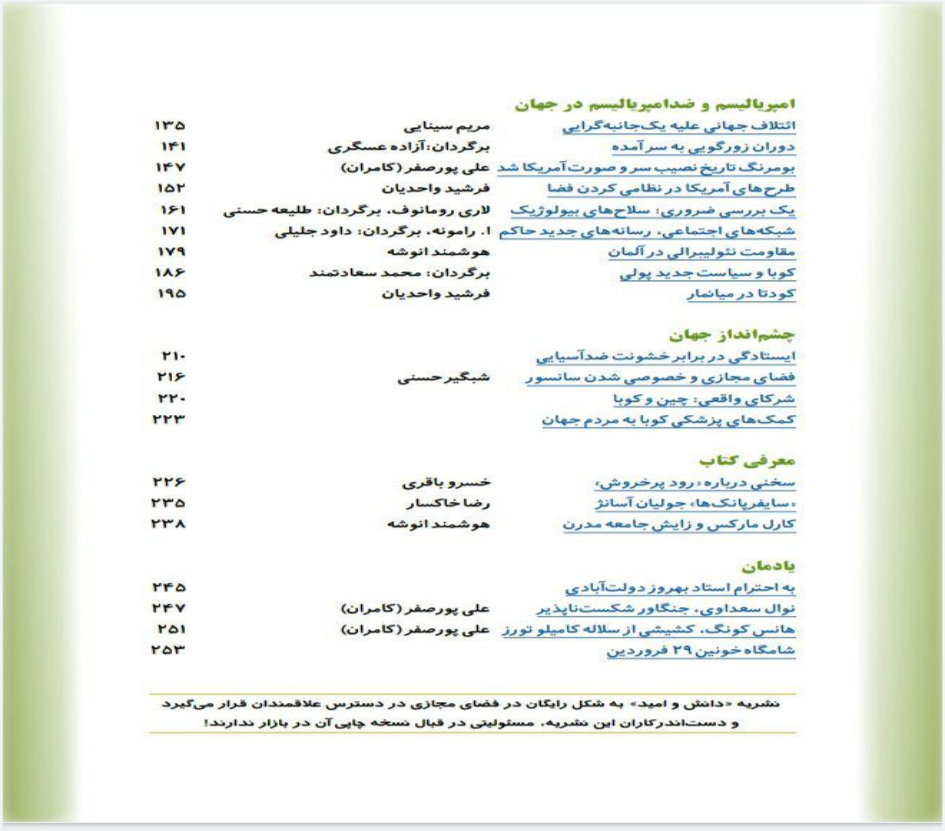
موانع لغو کار کودک — قاسم حسنی — ۷۲
فاجعه کودک‌سربازان در جهان — طلیعه حسنی — ۸۳

هنر و ادبیات

روز جهانی تئاتر — ۹۲
گرمای زرد — یاشار کمال. برگردان: ر. سیدحسینی — ۱۰۰
من ایرانم (شعر) — غفران بدخشانی — ۱۰۸
پیوسته گفتیم (شعر) — شهنام دادگستر — ۱۰۹

نگاهی به افغانستان

جهان می‌سوزد (شعر) — هما محتسب‌زاده‌آذر — ۱۱۱
افغانستان در کمرکش تاریخ — کورش تیموری فر — ۱۱۲
جوخه‌های مرگ، سیاه، در افغانستان — محمد سعادتمند — ۱۲۳



امپریالیسم و ضدامپریالیسم در جهان

ائتلاف جهانی علیه یک‌جانبه‌گرایی — مریم سینایی — ۱۳۵
دوران زورگویی به سر آمده — برگردان: آزاده عسگری — ۱۴۱
بومرنگ تاریخ نصیب سر و صورت آمریکا شد — علی پورصفر (کامران) — ۱۴۷
طرح‌های آمریکا در نظامی کردن فضا — فرشید واحدیان — ۱۵۲
یک بررسی ضروری: سلاح‌های بیولوژیک — لاری رومانوف. برگردان: طلیعه حسنی — ۱۶۱
شبکه‌های اجتماعی، رسانه‌های جدید حاکم — ا. رامونه. برگردان: داود جلیلی — ۱۷۱
مقاومت نئولیبرالی در آلمان — هوشمند انوشه — ۱۷۹
کوبا و سیاست جدید پولی — برگردان: محمد سعادتمند — ۱۸۶
کودتا در میانمار — فرشید واحدیان — ۱۹۵

چشم‌انداز جهان

ایستادگی در برابر خشونت ضدآسیایی — ۲۱۰
فضای مجازی و خصوصی شدن سانسور — شبگیر حسنی — ۲۱۶
شرکای واقعی: چین و کوبا — ۲۲۰
کمک‌های پزشکی کوبا به مردم جهان — ۲۲۳

معرفی کتاب

سخنی درباره «رود پرخروش» — خسرو باقری — ۲۲۶
«سایفرپانک‌ها» جولیان آسانژ — رضا خاکسار — ۲۳۵
کارل مارکس و زایش جامعه مدرن — هوشمند انوشه — ۲۳۸

یادمان

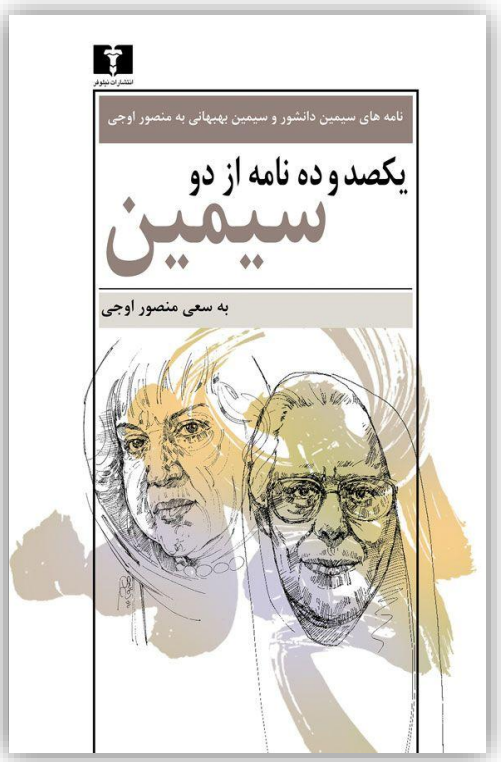
به احترام استاد بهروز دولت‌آبادی — ۲۴۵
نوال سعداوی، جنگاور شکست‌ناپذیر — علی پورصفر (کامران) — ۲۴۷
هانس کونگ، کشیشی از سلاله کامیلو تورز — علی پورصفر (کامران) — ۲۵۱
شامگاه خونین ۲۹ فروردین — ۲۵۳

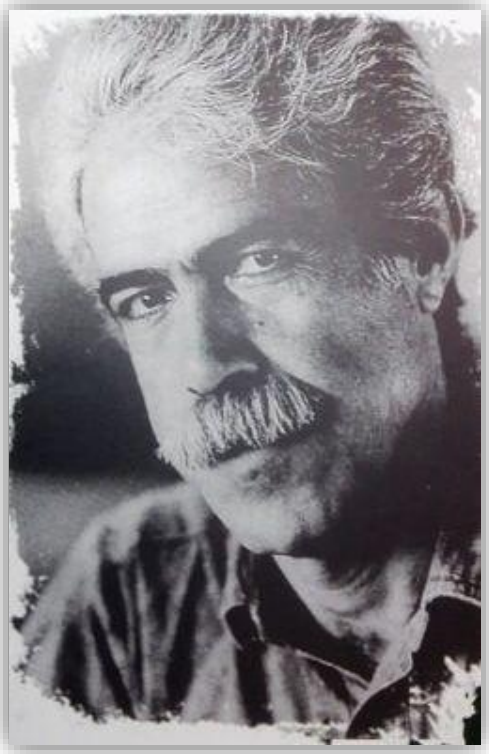
نشریه «دانش و امید» به شکل رایگان در فضای مجازی در دسترس علاقمندان قرار می‌گیرد
و دست‌اندرکاران این نشریه، مسئولیتی در قبال نسخه چاپی آن در بازار ندارند!

بازگشت به نمایه

یکصد و ده نامه از دو سیمین به شاعرِ لحظه‌ها

به سعی منصور اوجی





منصور اوجی، ملقب به "شاعرِ لحظه‌ها"، شاعر نیمایی، ادیب، نویسنده، مدرس و مترجم معاصر و پُرکارِ ایرانی متولد ۱۳۱۶ در شیراز است که هم اکنون در زادگاهش زندگی می‌کند؛ او در رشته فلسفه از دانشگاه تهران موفق به کسب مدرک لیسانس شد و پس از آن در رشته علوم تربیتی از دانشسرای عالی تهران مدرک فوق لیسانسش را کسب کرد؛ این در حالی‌است که اوجی پس از آن‌که به زادگاهش بازگشت، بار دیگر به دانشگاه شیراز رفت و مدرک لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی را هم گرفت. برخی از دفترهای منتشرشده از منصور اوجی عبارتند از: باغ شب (۱۳۴۴)/ خواب درخت و تنهایی زمین (۱۳۴۴)/ شهر خسته (۱۳۴۶)/ برگزیده اشعار (۱۳۴۹)/ این سوسن است که می‌خواند (۱۳۴۹)/ مرغ سحر (۱۳۵۶)/ صدای همیشه (۱۳۵۷)/ شعرهایی به کوتاهی عمر (۱۳۵۸)/ حالی است مرا (۱۳۶۸)/ کوتاه مثل آه (۱۳۶۸)/ خوشا تولد و پرواز (؟)/ شعرهای مصری (عاشقانه‌ها) (۱۳۸۸)...

در کتاب "یکصد و ده نامه از دو سیمین" مجموعه نامه‌هایی از جلال آل‌احمد (یک نامه)، سیمین دانشور (۴۵ نامه) و سیمین بهبهانی (حدود ۶۵ نامه) به منصور اوجی آورده شده است. شناسهٔ کتاب: نویسنده: منصور اوجی/ قطع: رقعی/ نوع جلد: شومیز/ ناشر: نیلوفر/ زبان: فارسی/ تعداد صفحات: ۲۹۶/ سال انتشار: ۱۳۹۶/ نوبت چاپ: ۱/ شابک: ۹۷۸۹۶۴۴۴۸۷۰۱۹/ وزن: ۳۴۰ گرم/ قیمت: ۲۷۰۰۰۰ ریال.

پیش گفتار این کتاب را همراه با نمونهٔ متن نامه‌ها در ادامه می خوانیم.

پیش‌گفتار کتاب یکصد و ده نامه از دو سیمین

به قلم منصور اوجی

سخن نخست:

خوانندگان عزیز، شما در این مجموعه، نامه‌هایی از جلال آل‌احمد، سیمین دانشور و سیمین بهبهانی را خواهید خواند، به ترتیب یک نامه، و ۴۵ نامه و حدود ۶۵ نامه را. در ابتدا بهتر است سخنی داشته باشم در مورد چگونگی فراهم شدن این نامه‌ها:

جوان بودم و دستی در شعر داشتم و دوستدار شعر و قصه و فرهنگ و هنر ایران و جهان. و دو دوره از تحصیلات دانشگاهیم را در تهران گذراندم؛ دوره کارشناسی را از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۰. و کارشناسی ارشد را از سال ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۰. درضمن از اعضاء اولیه کانون نویسندگان ایران بودم از آغاز تأسیس آن. و ماهی یک‌بار از شیراز می‌کندم و برای شرکت در جلسات ماهیانه آن‌که در تالار زنده‌یاد منصور قندریز در خیابان انقلاب (شاه‌رضای سابق) در جلو دانشگاه تهران، تشکیل می‌شد، به تهران می‌آمدم. هم‌چنانی که زنده‌یادان هوشنگ گلشیری و محمد حقوقی هم از اصفهان می‌آمدند و محمدتقی صالحپور از رشت. و این آمد، شدن‌ها و بودن و رفتن‌ها، سبب شد تا با بسیاری از بزرگان شعر و قصه و فرهنگ و هنر از نزدیک آشنا شوم و با پاره‌ای از آن‌ها مکاتبه داشته باشم، یکی از این بزرگان جلال آل‌احمد بود.

گرچه آشنایی اولیه من با ایشان و سیمین دانشور به آغاز دهه چهل برمی‌گردد در سفری که به‌اتفاق به شیراز داشتند. ولی شروع نامه‌نگاری‌های من با وی از زمان تشکیل کانون نویسندگان بود تا مدتی پیش از درگذشتش در شهریورماه ۱۳۴۸. و از نامه‌های جلال تنها یک نامه را، آن هم به خاطر ارزش تاریخی‌اش بر صدر این نامه‌ها آورده‌ام: جلال در آذرماه ۱۳۴۷ بعد از درگذشت «صمد بهرنگی»، مقاله معروف «صمد و افسانه عوام»اش را در ماهنامه «آرش»، به‌چاپ رساند و در آن وانمود کرد که صمد را کشته‌اند و من در نامه‌ای با ذکر نکاتی برایش نوشتم که چنین نیست و او در این نامه در جوابم نوشت که حق با توست و من این نامه را بدین خاطر بر صدر این نامه‌ها آورده‌ام که می‌بینید.

و اما نامه‌نگاری‌های من با سیمین دانشور به بعد از بر پایی شب‌های شعر کانون نویسندگان مربوط می‌شود. و در مورد سیمین بهبهانی گرچه آشنایی من با ایشان به مهرماه ۱۳۳۷ برمی‌گردد که هر دو دانشجوی رشته حقوق دانشگاه تهران شدیم. و ایشان با داشتن سه فرزند و چند کتاب و شهره در شعر، در رشته حقوق قضایی پذیرفته شده بود و منِ جوانِ تازه‌دیپلم‌گرفته یک‌لاقبای شاعر و دوستدار شعر در رشته حقوق سیاسی. شوربختانه تحصیلات من در این رشته بیش از یک ماهی نپایید و آن را رها کردم و به رشته فلسفه رفتم و تحصیلاتم را در این رشته ادامه دادم و در همین یک ماهی که در دانشکده حقوق بودم در دروس مشترکی که با هم داشتیم با ایشان آشنا شدم که تا سال‌های بعد ادامه یافت. و اما نامه‌نگاری‌های من با ایشان از زمانی شروع شد که بعد از انقلاب به عضویت کانون نویسندگان درآمدند. ایشان می‌دانستند که با خانم دانشور مکاتبه دارم، در یکی از نامه‌هایشان از من خواستند اگر ممکن است واسطه آشنایی ایشان با خانم دانشور باشم. و من حیران مگر می‌شود دو بانوی بزرگ قصه و شعر در تهران باشند و باهم آشنا نباشند و مراوده‌ای با هم نداشته باشند؟ خواهش ایشان را پذیرفتم و جریان را برای خانم دانشور نوشتم. ایشان هم فرمودند شماره تلفن منزل مرا به ایشان بدهید و بگویید تماس بگیرند، و چنین کردم، و

ایشان هم با خانم دانشور تماس گرفتند و دوستی و مراوده این‌دو بزرگ از همین‌جا شروع شد و تا مرگ خانم دانشور ادامه یافت. درباره این موضوع بگذارید قلم را به دست خود خانم بهبهانی بدهم. ایشان در صفحه ۱۵۱ کتاب «یاد بعضی نفرات» در بخشی که مربوط به بنده است می‌نویسد: «راستی، اول‌بار کجا دیدمش؟ در کانون نویسندگان ایران، از شیراز آمده بود به شیراز می‌رفت، متین بود و آرام و هنوز موها را خاکستری نکرده بود. قرار شد برایم نامه بنویسد و شعر بفرستد، با سیمین دانشور نیز مکاتبه داشت، من هنوز سیمین را از نزدیک ندیده بودم، بعدها به معرفی همین دوست مشترکمان با هم آشنا شدیم و این سپاسی است که همیشه از او می‌خواهم داشت، سیمین دانشور مهربان، همدل و یار است و در نومیدی‌ها بیش‌تر امیدواری در چنته دارد و نثارت می‌کند، بگذریم.»

و باز در صفحه ۲۹۹ همان کتاب در بخشی مربوط به خانم دانشور خطاب به ایشان چنین می‌نویسد: «سیمین عزیز تو را ندیده بودم [...] پس از انقلاب در کانون نویسندگان، با منصور اوجی دیدار کردم [...] با تو مکاتبه داشت و پس از دیدار، با من نیز. در نامه هایش اغلب از تو سخن می‌گفت، به او نوشتم که «می‌خواهم سیمین را ببینم» (می‌بینی که چگونه لقمه را از پشت سر به دهان گذاشتم؟) به‌هرحال از تهران به شیراز و از شیراز به تهران میان من و تو قرار دیداری نهاده شد از بابت این محبت از دوستم اوجی سپاسگزارم.»

نامه‌نگاری‌های من با این دو عزیز سال‌های سال ادامه یافت، نامه‌های خانم دانشور از سال ۱۳۵۸ شروع می‌شود و تا نوروز ۱۳۸۱ ادامه می‌یابد و بیش‌تر نامه‌های ایشان مربوط به سال‌های ۱۳۶۰ و ۶۱ است (۸ نامه و ۱۲ نامه) سال‌های اوج جنگ. و نامه‌های خانم بهبهانی از سال ۱۳۵۹ شروع می‌شود و تا سال ۱۳۸۷ ادامه می‌یابد. و باز چنان‌که می‌بینید بیش‌ترین نامه‌های ایشان مربوط به سال‌های اوج جنگ است، سال‌های ۱۳۶۰ و ۶۱ (۸ نامه و ۱۶ نامه)

این دو بانوی قصه و شعر گرچه صفات مشترک بسیاری را در عرصه‌های نیک انسانی داشتند ولی از لحاظ رفتار و کردار و پوشش و آرایش صاحب دو منش متفاوت بودند، خانم دانشور چنان‌که می‌دانید سال‌های سال و پابه‌پای جلال در جریان بیش‌ترین کوران‌های سیاسی مملکت بود و مصائب و سختی‌های بسیاری را از سر گذرانده، که بزرگ‌ترینش مرگ جلال بود. و گرچه صاحب فرزندی نبود ولی روحیه مادرها و حتی مادربزرگ‌ها را داشت و این روحیه را حتی در پوشش و آرایش او نیز می‌توانستی ببینی. برای همه مادری می‌کرد و در مشکلات توی جان‌رس همه بود و سنگ صبور همه. زنی بود به معنی واقعی به‌آرامش‌رسیده، اقیانوسی بود آرام و رام و هیچ طوفانی او را به تلاطم درنمی‌آورد (این را همین‌جا اشاره کنم که ایشان سال‌های سال یوگا کار می‌کرد.»

برعکس ایشان خانم بهبهانی گرچه صاحب سه فرزند بود و نوه داشت ولی روحیه‌ای دخترانه داشت حتی دخترانه‌تر از دختر خودش امید. در پوشش و آرایش نیز چنین بود و بیش‌تر رنگ‌های شاد را انتخاب می‌کرد و در رفتار و کردار، کوهی بود آتش‌فشان، هیچ بدی و ظلم و بیدادی را تحمل نمی‌کرد و با اندک بیدادی که می‌دید می‌غرید و می‌خروشید و گدازهای درون را بیرون می‌ریخت. و شما این تفاوت روحیه‌ای را حتی در نامه‌نگاری‌های این‌دو می‌توانید ببینید؛ در کاغذهایی که برای نوشتن انتخاب می‌کردند، در نظمی که در نوشتن داشتند و در خطی که با آن می‌نوشتند و در تاریخی که در نامه‌ها می‌گذاشتند. خانم دانشور معمولاً بر کاغذهای معمولی به قطع A ۴ می‌نوشت آن هم در سطوری مرتب و منظم و با خطوطی ریزریز و بدون هیچ خط‌خوردگی و تاریخ را هم همیشه در بالای نامه می‌گذاشت و نامه‌ها را به‌محض نوشتن، پست می‌کرد. اما خانم بهبهانی برعکس ایشان بر روی انواع و اقسام کاغذها نامه نوشته‌است؛ کاغذهایی به‌قطع A ۴ و معمولی، کاغذهای شیک و الوان، کاغذهای گل‌وبوته‌دار، کاغذهایی به قطع یک کف دست و کاغذهایی به طول نیم‌متر، آن هم با خطی

درشت و نامنظم و گاهی با خط‌خوردگی. و گاهی تاریخ را در بالای نامه‌ها می‌گذاشت و گاهی در پایین نامه‌ها و گاهی هم اصلاً تاریخی برای نامه‌ها نمی‌گذاشت و همین امر، مرا مجبور می‌کرد تا تاریخ نامه‌ها را براساس تاریخی که بر تمبر نامه‌ها خورده بود مشخص کنم. گاهی نامه‌ای را نوشته بود و فراموش کرده بود پست کند و بعد نامه دیگری نوشته و هر دو نامه را با توضیح در یک پاکت گذاشته بود و فرستاده بود (مثل نامه شماره ۴۴).

رفتار این دو عزیز با من غیر از لطف و محبت دوگانه بود. خانم دانشور چه در متن نامه‌ها و چه در دیدارها، رفتاری مادرانه و بزرگوارانه داشت و همیشه با من با کلامی و بیانی آرام و ملایم و متین صحبت می‌کرد و خاطره می‌گفت. و خانم بهبهانی بیش‌تر مانند یک خواهر بزرگ‌تر و دلسوز و با لحن و بیانی دوستانه و خودمانی رفتار نه‌چندان درخور مرا گوشزد می‌کرد. یک‌بار که به تهران آمدم و به علت کمبود وقت نتوانستم به سراغ ایشان بروم در تلفن دعوا کردند و در نامه گلایه. (نامه شماره ۶۰) یک‌بار هم که خواهرم مریم که برایم خیلی عزیز بود درگذشت، هر دو در جریان کارم قرار گرفتند. خانم دانشور نوشت چند روزی از شیراز بکن به تهران بیا به خانه خود من و چند روزی بمان تا هوایی تازه کنی. خانم بهبهانی که از خانه تهران‌پارس به آپارتمانی در بزرگ‌راه شیخ فضل‌الله نوری نقل‌مکان کرده بود از ترس این‌که نکند به علت این تغییر جا به سراغشان نروم آدرس جدید خود را نوشت و حتی کروکی آپارتمان جدید را با خط خودشان ضمیمه نامه کرد که می‌بینید (نامه شماره ۶۱) و من به تهران آمدم به خانه عباس معروفی. و به‌اتفاق به سراغ هر دو رفتیم، ناهاری در خانه خانم دانشور و شامی در آپارتمان خانم بهبهانی. از آن به‌بعد هرگاه به تهران می‌آمدم حتما شبی را میهمان خانم بهبهانی می‌شدم و ایشان نیز شامی تدارک می‌دید و پاره‌ای از بزرگان شعر و قصه و نقد و نشر را دعوت می‌کرد و شعری خوانده می‌شد و بحثی درمی‌گرفت که شبی فراموش‌نشدنی را برای من رقم می‌زد. که شوربختانه امروزه‌روز تعدادی از آن بزرگان و عزیزان چون خود ایشان از میان ما رفته‌اند؛ منوچهر آتشی، هوشنگ گلشیری، محمدعلی سپانلو، محمد حقوقی، سیما کوبان، شهین حنانه و یکی دو نفر دیگر و چند تنی نیز ایران کوچیده‌اند؛ رضا براهنی، عباس معروفی و... چه شب هایی بود آن شب ها، آه! چند سالی بعد از دهه ۶۰ چندین مصیبت برای خانم بهبهانی پیش آمد؛ نوه ایشان «ارژن» کوچولوی دوست‌داشتنی فرزند دخترش درگذشت. و چندی بعد منوچهر کوشیار شوی گرامیش و بعد هم در یکی از شعرخوانی‌ها مشکلاتی برای ایشان پیش آمد که سبب شد حسابی به‌هم بریزد، سیمین افسرده شد و من شعری برایشان نوشتم و فرستادم که تا حدی باعث کاهش آلامشان شد پیش از آن‌که آن شعر را در این‌جا بیاورم، بگذارید در این باره باز قلم را به دست خود ایشان بسپارم در صفحات ۱۵۶ و ۱۵۷ کتاب «یاد بعضی نفرات» می‌نویسد:

«چندسالی پس از دهه ۶۰ بر من سخت‌ترین ایام روزگار بود ــ جنگ، آشفتگی، شهادت، زندان، مرگ و افزون بر مصائب عام، مصائب خاص خودم: مرگ ارژن، مرگ منوچهر (کوشیار) تنهایی و وحشت از بی‌کرانگی ورطه هولناکی که در آن غوطه می‌خوردم و این ورطه را باید «زندگی» می‌نامیدم، گذشت. اما ملال آن همیشه با من ماند، هم‌چنانی که یاد همدردی‌ها و مهربانی‌های یاران نیز با من ماند. یکی از این یاران منصور اوجی بود با همه مهربانی و یاوریش و هنوز هم هست و امروز در میان شعرهایی که برای کتاب تازه‌ام بازنویسی می‌کردم یکی این بود:

چه‌گونه دست دهد آیا به پیله بسته شدن بازم

تا آن‌جا که: دو گنج زیر زمین دارم (یعنی منوچهر و ارژن) و منصور آن را به شیوایی پاسخ داد:

زنی که شرم و شرافت را به خونِ خویش عجین دارد

به زیر پوشش او بنگر، پری پرده‌نشین دارد

تا آن‌جا که: «... دو گنج زیر زمین دارد.»

و در آن لحظات تاب و تب روح این شعر اوجی نسیم خنک کوهستان بود.»...

***

و نمونه‌ای از نامه‌های سیمین دانشور به منصور اوجی:

دوست عزیزم آقای اوجی

ای یاد تو خوش که یاد ما کردی خوش نامه‌ات دیروز به دستم رسید. می‌توانست نامگذاری دبیرستان دخترانه ثریا به اسم من خوشحالم کند اما متأسفانه اوضاع و احوال مرا به روزی انداخته که انگار دیگر هیچ‌چیز خوشحالم نمی‌کند مگر این‌که مملکت ما آباد شود. طوری شود که روال منطقی توأم با عدالت و عدم آزار موجودات حیه و آزادی و خوشدلی برای همه ما به ارمغان بیاورد و انشاءالله آن روز دیر نیست. ما هم نباشیم فراخواهد رسید. از این‌که آن‌قدر اصرار ورزیده‌ای و مرا به یاد داشته‌ای و مرا آن‌طور که بوده‌ام شناخته‌ای یک دنیا متشکرم. زنده باشی و پربار و پر از شکوفه‌های معرفت که عصاره‌اش را به نام شعر زیر چاپ داری. از امین فقیری مدت‌هاست چیزی نخوانده‌ام. کجاست و چه می‌کند؟ از حال من بخواهی چندان تعریفی ندارد، نمی‌دانم شنیدی که اواخر مرداد قلب من واداد و کار به اورژانس و بیمارستان کشید و هنوز حالم جا نیامده و دچار افسردگی هم شده‌ام که ناچار از دانشگاه بازنشسته شدم و فعلاً با خودم کلنجار می‌روم که بر این بیماری که فعلاً همگانی شده مسلط بشوم. به قول باباطاهر نه تو دارم نه جایم می‌کند درد همی دانم که نالانم شو و روز. اما با همین حال نزار یک مجموعه داستان فراهم کرده‌ام که زیر چاپ است و چاپش که تمام شد برایت خواهم فرستاد. چند کتاب دیگر هم تجدید چاپ شده که غلط‌گیری آخری را خودم کردم. اما داستان‌ها ده‌تاست که چهارتا از آن‌ها قبلاً در الفبا به چاپ رسیده بود، شش‌تا چاپ نشده بود که در این ایام نوشته‌ام. دوستان و آشنایان هم حالی بهتر از من ندارند بااین‌حال سلامت را به آن‌ها می‌رسانم. این را بدان که از شعر تو که به زلالی آب رکناباد و به پاکی آسمان است بسیار خوشم می‌آید و امیدوارم همواره در اوج باشی.

با سلام و اخلاص/ سیمین دانشور- ۱۴/ ۴/ ۶۰

برگرفته از: تارنگاشت یک پزشک

فریادِ سُرخ فامِ بهاران‌ام/ برخاسته ز سنگ/ با من مگو ز حادثه می‌دانم/ آری که دیر نمی‌مانم/ اما به هر بهار سُرودم را/ چون ردّ خونِ آهوی مجروح/ بر هر سِتیغ سَهم می‌اَفشانم.

(زنده‌یاد سیاوش کسرایی)

بازگشت به نمایه

سرقتِ هُنری یا تضمینِ مؤسیقایی؟

مهدی فیروزیان

در آلبوم «**همزادِ دل**» علی قمصری، تصنیفی بر غزلِ «**حصار**» سایه ساخته است که آهنگِ بیتی از آن، همانندی غیرقابل‌انکاری با آهنگِ ساخته‌شده روی همان بیت در تصنیفِ محمدرضا لطفی دارد. از آن‌جا که در شناسنامهٔ آلبوم هیچ اشاره‌ای به تصنیف و نام لطفی نشده، ممکن است کسانی که متوجه این همانندی بشوند، قمصری را محکوم به سرقت هنری بکنند؛ اما با وجود اینکه ذکر نکردن نام لطفی **قصورِ قمصری** است، باید در نظر داشت که او هنرمندی پُرکار و تواناست و نیاز به سرقتِ آهنگ یک بیت، آن هم از تصنیفِ استادی مشهور چون لطفی که اکثر علاقه‌مندان موسیقی دستگاهی کار او را شنیده‌اند، ندارد و اصولاً سرقت در چنین مواردی منطقی نیست.

کارِ قمصری از دیدِ نگارنده چیزی است مانند «**تضمین**» که در ادبیات منظوم رایج است. بدین ترتیب که شاعر مصرع یا بیتی از شاعری دیگر را عیناً یا با اندکی تغییر در شعر خود می‌آورد و غرض از این کار ایجاد پیوند بینامتنی یا گونه‌ای یادکرد و گرامی‌داشت است. بنابراین کار قمصری را هم ادای احترامی به استاد لطفی به حساب می‌آوریم. البته شایسته است در نشرِ بعدی آلبوم بدین نکته تصریح شود.

برگرفته از: کانال تلگرامی "سایه و موسیقی"

لینک شنیدن مقایسه‌ای این بیت از تصنیف در دو اجراء

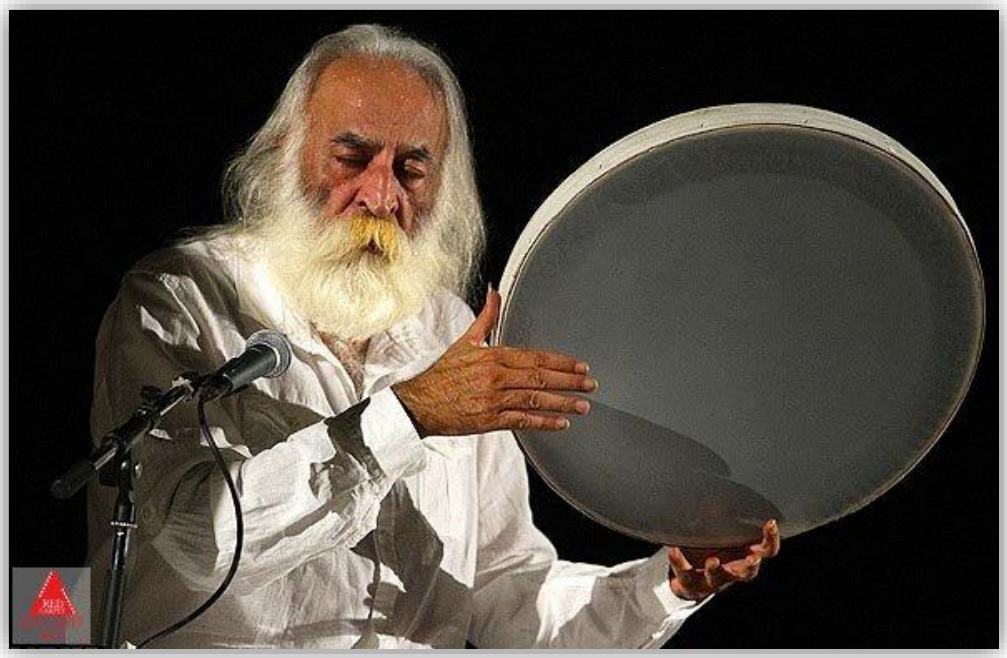
https://t.me/sayeoMusighi/٦٨٣

بازگشت به نمایه

یادها و یادبودها

محمدرضا لطفی-۳

شهاب موسوی زاده



کامکار

من بسهم خود راههای بسیار مرموز عشق را برای لطفی و برای خود خانواده هم...پشنگ و بیژن بارها آنرا تکرار کردند واما نه بسان تعارف بلکه بسان حقیقتی انکار ناپذیر.....و من این دیدرا در نزد کامگارها هم احساس کردم که حتی پس از جدائی خانوادگی از لطفی بدان میاندیشیدند و در باره ی تأثیر او برخود اذعان کرده اند وبارها و بارها شنیده ام که لطفی آنهارا به برخورد دقیقتری با موسیقی آشنا کرده است...حتی پس از جدائی خانوادگی....که من هنوز از آن میسوزم وهنوز نمیتوانم باور کنم که آنها چگونه میتوانسته اند از یکدیگر جدا بسر برند وحتی جدا شوند...

لطفی حیرت زده بود...پیر شده بود....آن روزهای سیاه، زندگی اورا درهم و آشفته کرده بود ...

بگذریم....آنهم گذشت!... به قشنگ شگفت انگیز بود ودر همه ی ماجرا برخورد شش برادر و بویژه پدر بسیار جالب توجه برای ما بود....ما البته همه میدانستیم که این همه بهانه برای دیدار بود و آنها نیز بهمچنین میدانستند...

لبکن سنت و بازی با سنت بسیار شیرین وهیجان آور...برای آنها جدیتر وبرای ما سرگرم کننده تر....

دیدار من و لطفی چنین با زندگی آمیخته بود....

هنوز لطفی ومن یکدیگررا نمیشناختیم...هنگامی بود که من هرروز بر یکی از پله های دانشکده ی هنرهای زیبا کز میکردمو شیفته به ساز علیزاده ی ناشناس جان میسپردم که آشنائی من با اصغر محبوب پیش آمد...

آنروزها اصغر محبوب بسیار جوانتر از آن مینمود که بود. او بیستو چهار پنجساله بود و ما خیال میکردیم که بیست نوزده ساله است واما منبع دانش و کتاب بنظر میامد...چگونه؟ نمیدانم اما چنین بود..... سیما همیشه

با او میامد و خانه ی مارا غرق خنده و شادی میکرد که نیمه زیرزمین دکتری بود که از دماغ فیل افتاده بود و ما دَربتدا نسنجیده بودیم وبعد که اسباب کشیدیم و از ایلوتبارش باخبرشدیم دریافتیم که بعله اوبایداز دماغ فیل افتاده باشد ولذا تاب تحمل خنده های سیما ومارا در محله یِ آنروزها خلوتِ میدان تاج نداشت...حال ما که در خانه ی خود بودیمو طبیعتا گهگاه میخندیدیم چرا دکتر از خنده ی ما ناراحت میشد و چگونه بود که اواز خنده ی ما ناراحت میشد خدا داندو بس...تا اینکه نامه ای دریافت کردیم که فلان روز هشت صبح درخود وزارت بهداری خودرا به اداره ی حفاظت یعنی ساواک معرفی کنم...ولی هنوزوقت آن نشده بود که در تظاهراتی مرگ برشاه را بیآغازم پس مرا چرا خواسته بودند...(من در آن روزها در بهداری کار میکردم...در بخش بهداشت محیط و کارخانجات و این آقای دکتر صاحبخانه هم در همانجاها رئیسی چیزی بود)

مرا به اتاق کسی بنام محمودی فرستادند که اتاق مختصری بودبا تنها یک میز تحریرکوچک درطرف راست آن زیر قابی که شاه در آن نگاهش دوخته به ماشین تحریر کوچکی برروی میز بود بدون کوچکترین تکانی. ناگهان دردیگری درست رو بمن و روبروی ورود من و عمود به شاه باز ومرد پَتُو پهن اما کوتاه قدی که کمی میلنگیداز آنجا بدرون آمد. او صاف بسمت من آمد لنگان... دستش را بسوی من باز کرد و گفت من محمودی هستم....دست کوچک وچاقش را لزج از عرق و چربی(نمیدانم چرا) درمیان دست بزرگ و استخوانی من گذاشت(سالها بعد شد که من یک حلزون را در شمال ازروی زمین برداشتم و ناگهان همان حس بسراغم آمد...البته من لزجی دست اورا هرگز فراموش نکرده ام ولی زیبائی حلزون راهم فراموش نکرده ام اما لزجیش را چرا...او نشست و پرونده ای را که با خود آورده بود باز کردو گفت بله جناب موسوی زاده عرض چندانی نداشتم فقط ازشما شکایت شده است که بیش از حد در منزلتان برو صداس... درست است بروصداس....نمیدانم چرا برو صداس) مخصوصا شبها معلوم نیست چرااونقدر حرف میزنین باهمدیگه که اینا کی هسسن و چیکار میکنین شبا...

من صاف بچشمان ریز او نگاه میکردم و میخواستم قصد اورا از این دیدارو سوآلاتش دریابم اما باورکنید جز نفرت و لجن چیزی در آنها ندیدم...من هیچ جوابی هم ندادم...او خود ادامه داد خب باید رعایت کنین دیگه و شما اون عکسارو که بدیوار خونتون آویزون کردین میشناسین؟... فکر نمیکنین زیادی باشن...خوب به اونا نگاه کنین..و چشمان دونده اش رابمن دوخت که همینطورمیدوید...(سیاهی چشمان سبز روشنِ آن مأمور ساواک دودو میزد....بچشمان شما میدوخت اما دودو میزد...دائما اینورو آنور می پرید...بطرز نفرت انگیزی...ناگهان خنده ای بیصدا سرداد که دندانهای زرد و خاکستری ش را نشان مداد...دندانها درشت و کج و کوله...مثل سنگهای سائیده شده ی رودخانه ای کهنه و لجن گرفته و بی آب....)...من ایستاده بودم و او نشسته و بهمین سبب احساس میکردم که براو برتری دارم و با آن غروری که ایستاده بودم جواب دادنم زائد بود و بدان فکر هم میکردم و آنرا زائد میسنجیدم....ناگهان بیاد آقای دکتر صاحبخانه افتادم...و پَسَز کمی زیروزبرکردنِ چند بار سرزدن بیخودش و نگاههای بیمعنیش به درون خانه دریافتم که او عکس زیبا و پرشور چگوارا(این عکس را مهدی فتحی از یک مجله ی خارجی بریده و آنرا باقاب بسیار زیبائی آراسته و درنوروزی در دیدارازما بمناسبت شهادت قهرمانان جنبش سیاهکل بما عیدی داده بود) در حال خنده را مینگریسته و از آن وحشت میکرده و لذا مارا بساواک بهداری لو داده بود...

در آن لحظات منظور اورا از عکسها نفهمیدم...من همیشه کارهای خودرا پَسَز امضاء بدیوار میآویزم و روزها آنهارا مینگرم و میسنجم و قدرت و ناقدرت در

فن را بررسی میکنم و همیشه چند پرده ای نقاشی یا طراحی بدیواراتاقمان آویزان است...

ازهم آن روزکه بلاخره منظوررا فهمیدم قاب و عکس ارنستو چگوارا را به اتاق نشیمن بردم ودرجائی آوبختم که از همه طرف دیده میشد ...از سراسر جهان میشد آن عکس را دید و فقط هرگاه در خانه را بروی بیگانه ای میگشودیم دیده نمیشد...دیگر نگذاشتم هیچ بیگانه ای بتواند چشم به او داشته باشد....

قرار گذاشتیم دیداربا اصغر محبوب برای اولین بار در خانه ی ما باشد وتا مدتی آشنائی و بررسی امکانات وسنجش شرایط وحد ایمنی کار شب و روز ما شد...

اصغربا چندتن دیگر از بستگانش در یک خانه ی مشترک زندگی میکرد. خانه ای کوچک با سه اتاق کوچک...اجاره ای...پاک...امبان کتاب منظم چیده شده در کنارهم در قفسه های کنار هم...یکی دو نقاشی منظره بدیوار و یکی دومیز بزرگ و کوچک در سوی پنجره که بیکی از خیابانهای ستارخان گشوده میشد...

از نظم و نظافت در این خانه احساس آرامش و لذتی مرا جذب میکرد وگهگاه تمایل پیدا میکردم که ایکاش عضوی از جمعی باشم که در آن زندگی میکرد.....

این بماند تا بعدا!...

در بین ما که قرار شده بود به مطالعه ی سامان داده شده بپردازیم مرد دیگری هم بود که ادعای دوستی بسیار پایمندی با ما داشت اما دروغ میگفت. ما دریافته بودیم که او احتمالا با ساواک همکاری میکرد اما پس از دوره ای که اشاره به ارزش لطفی نیز دارد اورا از خود دور کردیم.

این مرد هم بوسیله ی سیما بامن آشنا و بتدریج بیشتر و بیشتر بمن نزدیک شدتا دوستی بسیار نزدیک خانوادگی...سخنان او معمولا انقلابی و میتوانم بگویم که دل انگیز بود و مرا وماراجذب کرده بود. ما متوجه شدیم که او در تلویزیون ایران کار و گهگاهی از رئیس تلویزیون یعنی قطبی بنیکی یاد میکرد و باور داشت که او روشنفکری مدرن و آینده نگر است(مدرنیته البته هنوز از طرف فوکو و دیگر ارتش روشنفکران سرمایه تأئید نشده بود...فوکو البته موضعگیری کرده بود لیکن مدرنیته تازه داشت با نام او در بین روشنفکران احمق جهانِ باصطلاح سوم جا باز میکردو شهرت مییافت)و سپس دریافتیم که آن روشنفکر یعنی قطبی کسی غیراز دائی فرح دیبانیست و ...بسیاری از وی بنیکی سخن میگفتند که او میخواهد کار کند و دارای این قدرت هست که جهان را دگرکند و با پشتیبانی فرح و پهلبد(مین باشیان)میتواند آنچه نشدنیست شدنی کند که ما دیگر گوشمان خارید و حساس شدو به اطراف بیشتر توجه کردیم...

در این میان ما رابطه را با اصغر محبوب گسترش دادیم و آن مرد نیز از محبوب باخرسندی تمام سخن میگفت و این درزمستان چهل و نه و یا اولین ماه پنجاه بود. ازطرف دیگر دوستی من با لطفی پیش آمد که همانطور که میدانید با سرعت بیشتر ازسرعت نوررشد کرد ومهری که درآن بود همه ی زندگی هردوی مارا فراگرفت...

همزمان با آن دستگیری ناگهانی اعضاء شبکه ی ویژه ای در تلویزیون و رادیوبرخی دیگر از ادارات و سازمانهای دولتی یک وحشتی در جهانِ روشنفکران ایجاد کرد و از سوی برادر آن مرد پیغام بما رسید که اورا دستگیر کرده اند و ما دیگر حق نداریم (توجه کنید!...حق نداریم) بخانه ی آنها برویم...

دراین میان مدتی پیش از همه ی این ماجرا خسرو گلسرخی وهمت الله دانشیان و چند تن دیگر دستگیر میشوند و در طی نگرانیهای مردم برای سرنوشت فرزندانشان شبی در خانه تلویزیون را روشن کردیم ودادگاه آن دوقهرمان بود که پخش میشد...

(دراینجا باید به یک تذکر وبژه ای اشاره کنم که دارای اهمیت تاریخی و حیثیتی است...من اقرار میکنم که نمیتوانم تاریخ اتفاق این وقایع مهم را بدقت بخاطر بیاورم و احتمال میدهم که در ذکر آنها و همزمانی آنها حتما نادرستی های فاحشی بکار آمده است که بعلت ناتوانیهای ذهنی منست اما قول میدهم که اتفاق آنها کاملا با حقیقت وفق میدهد و لی باید از چشم من دیده شود....من در این حد که وقایع را دیده ام دقت مسلم بکار برده ام ولی آنطور که من واقعا میدیدم...نه آنطورکه واقعا هست که شایدباید میبود...)

آن مرد دوماه درزندان ماند و من و لطفی هر یکی دوهفته ای نهان از چشمان برادرش بدیدار مادراومیرفتیم و لطفی آذوقه و زال وزندگیِ(این ترکیب از صادق هدایت بزرگمان است) بسیاری تهیه میکرد، منکه گیج میشدم...بارها خواستم اورا به آغوش بکشم و به سینه ام بفشارم اگرقدّم قدّ میداد .....اگر لطفی میدانست که من این نیک اندیشی و مهر اورا... حتی این چیزهای بظاهر کوچک را افشا میکنم حتما دلگیر میشد... چه خوب که نمیداند.....اما حال که بیادش هستم آرزومیکنم ایکاش بود و از من دلگیر میشد .ایکاش بود....جهان بدون چنبن کسانی خالیست...او در آخرین روزهای زندگیش خواسته بود مرا ببیند...او در بیمارستان بود و من نمیدانستم که آخرین روزهای زندگیش را میگذراند....من نمیدانستم....حیف...در پی فرصت بودم و روبراه کردن قلب و مغزم برای به آغوش کشیدنش....او زودتر رفت....

آن مرد پس از آزادی دیدم که یک وقاحتی به چشمانش راه یافته بود . ما درست در همان روز اول آزادیش بدیدارش رفتیم همسر من ، لطفی، من....و یکی دوجعبه شیرینی و باقلوا و درست اولین کسانی بودیم که بدیدارش رفتیم...او در ضمن بیمار و به یرقان خطرناکی مبتلا بود لبکن ما هرسه اورا بوسیدیم و قرار گذاشتیم که در بهبودیش به یک سفر چندروزه به شهرهای شمال برویم...او در زندان اصلا شکنجه نشده بود فقط یک چندتا سیلی خورده بود یا نوشجان کرده بود ومثلا توانسته بود ثابت کند که گناهی مرتکب نشده بوده است...اودر تلویزیون فقط میزکاری در اتاقی داشته بوده که دستگاه زیراکس در آن میبوده است و غیر از او سه نفر دیگر در آن اتاق کار میکرده بوده اند...اما او هیچ ارتباطی با کسان دیگر نداشته بوده است...هیچ... و چگونه اعلامیه ی ایشان تکثیربوده شده است برای ماکه پنهان بوده مانده اَس...

ماجرا به ترور شاه برمیگشت که ادعا میکرد نظر کرده ی حضرت امام هشتم شیعیان امام رضا علیه السلام بوده است وآن حضرت علیه سلام بارها اورا دربرابر مرگ حفظ کرده بوده است....در کنار ترور در برابر کاخ مرمر اعلامیه ای نیز منتشر شده بوده است که ساواک معتقد بوده است در اتاقی که آن آقا کار میکرده بوده است تکثیر شده بوده است.....اما خب ما اصلا بدان فکر نمیکردیم که بپذیریم این یک توطئه ی امنیتی برنامه ریزی شده بوده است یا نبوده است و اصلا چه بوده بوده است.... ولیکن حالا فکر میکنیم که پس چرا شاه زنده مانده بوده است و همه ی کسانی که در تکثیر و تیراندازیو دستگیریهای تلویزیونو و شبکه و اون آقائهو اون یکی آقائهو اون خانومئو اون یکی خانومهئوغیرِهُو غیرِهُو اِلی غیرالنهایه همه باقی ماندندو بکار گماشته شدند و هزار مکنت و احترام بکف آوردند وهنوز بغفلت نخورند.... از آن پس ما به غفلت کوشیدیم به اعتباردوستی هریک روزی را در کنار او بگذرانیم و در آن روزها قصه های او آغاز شد...که بیشتر از ماجراهای او در خانه ی ملکه مادرسگ میگذشت مرتیکه ی الدنگ.

ملوک ضرابی که ازدوستان ملکه ی مادر سگ بود آشکارا علاقه ی شدید به اون آقا میبابد...(بله اون آقا خودش با جسارت و حقارت تمام، تمام را تعریف کرد و میکرد) که مورد حسادت مادرقرار میگیرد که مادر هم

از تـرس از آن دیگـری رغبـتِ مرغـوب را منکـوب و منفورو معذور اعلام میکندو اعـلان میکندکـه مرغـوب منصوب به اوست واما ماجرا بـین ایـن سـه او خاتمـه نمییابد چون او خود به ایـن رابطـه ی چنـدین طرفـه علاقه داشت وبدان میدان میدادوتن میداد و همه چیـز میداد...اون آقارو میگم...و البته ملکه ی مادرسـگ هـم همیینطور که مسلما در رأس این شبکه کـار میکـرد و حقوق ناچیزی هم ازدربار میگرفت

او کوتاه نمیآید و میگفت که رودررو به ملکـه ی مـادر گفته است که او یعنی این آقائی کـه نـام نمیبـرم آرزو داشته است که ایکـاش روزی سـرزده بـدرونِ انـدرونی میآمده و میدیده است که علیا حضرت ملکه در حیـاط کاخ مرمر سر طشت رختشوئی نشسته اند و جورابهـای اعلیحضرت رضا شاه را که از جنگ علیه اشرار تنگستان برگشته فرموده اند، میشویند و یـا در قصـر، بـر تخـت الماس(یـا الطـاووس) کـه غارَتیـه یِ جـدِ عظیمشـان نادرشاهِ افشار است که با فشار فوق العاده زیاد از جنگ بـا هندوسـتان بـه چنـگ آورده انـد و بـا چنـد فیـل اَلمُلوکُالمَخصوصیَّه از کلکتـه تـا بـاغ گلسـتان انتقـال فرموده اند تکیه فرموده اند وجورابِ اعلی تبارِ شـوهر خسته از جنگشان اعلیحضرت فناناپذیر باخزعل یاغی را وصله پینه میکنـــــنـد... یعنی اون آقاهه که من اسم ازشان بهیچوجه نمیبرم وازشان هرگز نمیـآورم ببینـه چه آرزوهائی میداشته داشت...

....جمله هـا عمـدا کـم و بـیش نادرسـتند...ولی چـارِع نیست!..اضافه کنم که ایشان یعنی آن آقا کتابی مرقـوم فرموده اند در منقبـت و اِنکشـاف محمـد رضـا لطفـی موسیقیدان قدیر کشورمان...زهی نامردمی و نادانی!

من دیگر نمیتوانستم نگاه چشـمان او را تـاب بیـاورم... وقیح بود و لَجَنمالیده تا درآخر روزی بـه او گفـتم کـه دیگر پا به خانه ی ما نگذارد که همان پایان دیـدارهای ما شد...اما لطفی موضـوع را نمیفهمیـد و نمیخواسـت بفهمـد...نمی توانسـت بفهمـد...چون بسـیاری روابـط دیگـرراهم کـه شـاید خواهـد آمـد میبایسـتی از بـین میبرد....که حتی پـیش از اینهـا اتفـاق افتـاده اسـت و برخی هم بعدا پیش می آید که بموقع گفته خواهد شد و من از آنها بعدا سخن خواهم گفت....شاید هم نع!...

من و فتحی پیش از اینها بحـث و حتـی جـدل بسـیار شور انگیز و همیشگی داشته ایم و ایـن بطـور کلـی در سراسر زندگی ما جریان داشته اسـت ازسـالها پـیش از اینکه ما حتی یکدیگررا بشناسـیم وگهگـاه کـه دولـت آبادی هم حضور داشت خُب بهتر..تجربه های مـا بهـم مربـوط بـود وبهـم مربوطسـت و مربـوط خواهـد بود....نظراتمان البته هیچ ربطی بهـم نداشـت ونـدارد و نخواهد دارد.... هرکس آنطور که جهان را تجربه میکرد جهان را میدید....ما ولـی در یـک نقطـه همِمـان یکـی بودیم...در عشق به میهنمان ...در برانگیزی زندگی برای آینده...مهـدی فتحـی و اسـکوئیهارا را ببینیـد، جهـان آینـده اسـت در رشـد شـعور جوانـان و همـه ی مردم...زحمتی که آنها برای ما مردم ایران کشیده انـد غیرقابل ارزش گذاریسـت...کاری کـه احمـد محمـود و محمود دولت آبادی برای آینده ی مردم ایران و اغنـای آینده انجام داده اند بـی قـدر اسـت...نمیتوان بـرای آن قدر گذاری کرد...غیر قابـل قـدر گذاریست...محمدرضـا لطفی تا لحظه ای پیش از جشن هنر شیراز(تا لحظه ی پیش از اولین مضراب به تار در جشن هنر شیراز) استاد کم نظیر تار بوده است که البته حسین علیزاده نظیر او و در برخـی نکتـه هـای هنرموسـیقی بـر تـر ازاو...واز بسیاری دیگر..از .بسیاری دیگر...در علیزاده ایـن توجـه فنی به هنرموسیقی و بویژه به فن نوازنـدگی در تـاریخ کار موسیقی شـایان تقدیرست...مضـراب لطفـی هـم از همان نوع است...

تابستان شد و خواستیم سفری به شمال کنیم ... یکـی از دوسـتان سـیما بـاغ مرکبـات در آنجـا داشـت کـه میگفتیم ایکاش باغ جوهرات هـم میداشـت کـه تنـوع بیشـتری مـی بود(اشـاره دارم بـه مرکـب و جـوهر در

نقاشی...مرکب برای طراحی و جوهر برای نقاشی آب و رنگ). در مازندران بودیم و وارد جنگل که شدیم راه باریکه ای دربرابرمان بود که یک همگنی با ما داشت...فروتن و بی ادعابود...میتوانست ادعائی میداشت که بهترین جاده ی کوچک جنگلروست در سراسر عالم....مثل نژاد ما...چون ما با فروتنی کامل ادعا میکنیم که از بهترین نژاد انسانی یعنی نژاد آریاهستیم...که در واقع یعنی نابودی مردم کره ی زمین ....زیر نام آریا، آلمان هیتلری فقط بیست و هفت ملبون انسان شوروی را بقتل رسانده است...شش ملیون و بیشتر یهودی در سراسر جهان را بقتل رسانده است...حدود بیست ملیون اروپائیرا بقتل رسانده است...پنج ملیون آفریقائی و عرب را بقتل رسانده است و به تبع آن کشوری که نام خودرا از نام برجسته ی قاره ی آمریکا گرفته است و بنام آمریکا معروف شده است که گوئی اصلا قاره ای بدین نام وجود نداشته است و تنها کشورایالتهای متحد آمریکا آمریکاست وآمریکائیان اصیل و اصلی از وقاحت این آمریکای بی نژاد همیشه ناراحتند...براساس این حقِ وقیحانه که اولین کشوریست که توانسته است بمب اتمی بسازد که آنرا دانشمندان آریائی نژاد ساخته اند مردم دنیارا تهدید به نابودی میکند و حتی نزدیک به نیم ملیون نفر از مردم زحمتکش ژاپن را برای آزمایش آن بمب بدستوررئیس جمهور وقت "ترومن" یعنی نماینده ی ویژه ی میلیاردرهای متحده ی جهان نابود میکند وپس از آن ننگ باز هم به تهدید ادامه میدهد... همه ی خلقهای ایران بالعجایب آریا هستند چه کُردو چه گیلک و آذری وچه لُر و مازندرانیو بلوچ و عرب و سکا و پارس وخُراس وقرقیز و ازبک و ترکمن و جرمن و انگلوساکسن و آمریکائیوغیرهو غیرهو الی غیرُالنهایه(و بویژه حال که من در اروپا زندگی میکنم یک دلتنگی، در نهانِ جانم بر همگنی آن راه میافزاید که آنرا عزیزتر میکند)...

لطفی بترتیبِ قد هم که میرفتیم باید سرِهمه راه میرفت...جلوی همه...سه چهار سایز فاصله از لطفی تا من ، پس باید من میرفتم سپس سیما وپس فتحی و بعد آن آقا...یعنی آن آقا نفر آخر و ما هم بشوخی میگفتیم که قانونا همه ی بارهارا باید نفر آخر بر خود بار کند و به این ترتیب اورا از اوج باورِ بخود به حضیضِ مقامِ در خورد فرو میاوردیم ...گهگاه در چشمانش نفرت از همه را میدیدیم... نفرت و حتی کینه را...البته در واقع هرکس هرچه را میتوانست برخود بار میکرد...چیز زیادی هم نبود البته....او اما فقط بار خودش را برمیداشت...فقط...کاردیگری نمیکرد...

ناگهان در برابرمان خانه ای برپا از چوب و گچ و پوشال وحلبی نمایان شد که برکه ای ببزرگی اتاق نشیمن شاهنشاه آریامهر در سعدآبا در پیشش لب پر میزد و گردش سنجاقکها را در خود باز میتابید ...در آن برکه یک غاز سپید با غروری به آرامش زندگی پیش میرفت وبا مهرمهمان نوازخود

به ما مینگریست و حتی باور کنید یک تبسم خوشبختی هم به منقار نارنجی و ارغوانیشاضافه میشد غازِ سپید... که ناگهان صدای شکوهمند مهدی فتحی در آن بارگاه آرام:

ـ جون میده واسِیه لا پُلُو...

من گفتم:

ـ جون...

من درچَشمرَسِ لطفی بودم که نگاه غضبناکی توانست بمن بکند و بگوید:

ـ شماها قاتلین...

ونگاهی بتعداد بقیه غضبناکتر:

ـ شماهارو باید اعدام کرد...مثلا روشنفکرین شماها؟...بَه بَع...

و سُگُرمه (سِه گِره) درهم وناراحت براه ادامه داد...

ما همگی با چهره های خجالتبارو شرمزده..سرافکنده بدمبال او..اما مخفیانه خندان ازشوخی مهدیخان...

که ناگهان زن دهقانی که ما ندیده بودیمش ازکنار خانه پیش آمد و براحتی غاز را گرفت وبه مردش که در پشت سرش بود سپرد اوهم بلافاصله بالهای غاز را جفت بهم قلاب کرد و زیر پاهایش گذاشت و به چشم بهم زدنی سرش را برید و رهایش کرد...میدانید؟ ما نتوانستیم حتی آخ بگوئیمو آه بکشیم...همه ی کار یک لحظه طول کشید...تن بی سرِ غاز سفید بیچاره که با فواره ی پریشان خون، قرمزو سرخ و سیاه میشد بیهدف بطرفی افتاده بود و تنش به اینورو بالا و اونور و پائین میپریدو به اینوروآنور خون میپاشید دمبدم تَنِشِ بی اختیارِاندامِ بتدریج بیجانش، کمتر میشد...کمتر میشد تا مرگِ ناگریزو سکون بی سرنوشتش...

مهمان نوازی آن دو زن و شوهردهقان دوچندان معنی یافت وقتی غیبشان زد یعنی اینکه نمیخواستند در برابرکارشان پولی دریافت کنند و ما نمیدانستیم حتی ارزش کالائی آنرا دست ِکم چگونه جبران کنیم...به هرصورت فکرکردیم مبلغی دو برابر تخمین قیمت اصلیش میتواند بسان هدیه معنی پیدا کند و همان را در گوشه ای بزیر تکه چوبی مشخص پنهان کردیم.

خب سند داریم در عکسی از نازکی دل و مهرو حیوان دوستی والای انسانی جناب آقای لطفی هنرمند و موسیقیدان بزرگمان که شوخی مهدی فتحی(جون میده برای لاپلو) را نتوانسته بود برتابد و علیه آن حتی حکم اعدام همه ی مارا صادرکرده بود.درآن عکس میبینیم که جناب لطفی تنها برلبه ی برکه نشسته و باکمال محبت و اندوه مشغول پَر کردنِ غاز بیچارهو البته بیجان است.. آن عکس را سیما از لطفی برداشته بود که توضیح بیشتر، با فراغ بال، یک بال غاز را بدست گرفته و پرهای بالِ دیگرِ غازِ لَختِ بیجان را ازتنش میکّند...اورا پرمیکرد تا کبابِ غاز....سرغاز در عکس دیده میشد که بدندان سگی نمیدانم چگونه آویزان بود...در گوشه ی عکس بسمت بیرون...

شاعربزرگمان هوشنگ ابتهاج خاطره ای را از نازکی دلِ جناب لطفی نوشته است که اوروزی سوسک فلک زده ای را که در آشپزخانه میبیند و نزدیک بود زیر دست و پا کشته شود نجات میدهد و اورا بادست خویش اززمین برمیدارد و به حیاط میبرد و آزادش میکند....بله جناب لطفی میتواند سوسک را از مرگ حتمی نجات دهد و غاز را پس از مرگ حتمی پربکَّند و بپزدو بخورد که حال خواهید دید....و خورد....ماهم البته میتوانیم...اما بی ادعای انسان دوس ببخشید حیوان دوستی و دقیقتر بگویم پرنده دوستی و بازهم دقیقتر غاز دوستی...(آهسته بگویم...شده است که منهم دربرابر دیگران خودرا انسان دوست ببخشید سوسک دوست و طبیعت دوست نمایش دهم...و در خفا حتی خون گاو و خوک را هم بخورم در این آلمان، کشور دمکراسیهای ندیده و نشنیده چه رسد به سوسک و غیره)...

با آن و در آن جنگل پیمائی به خانه ی موعود رسیدیم خانه ای مثل همه ی خانه های دهاتی دیگر مازندران و البته کاملا با چوب درختان بریده شده و بر بلندای پایه های چوبی...

آن اقا مثل اکثر روشنفکران تهرانی میتوانست تا شب نشده یک اجاق جنگلی فوری برای کباب غاز براه کند کهاز لج اوجهان بلافاصله شب شد و اواز لج تاریکی بلاخره اجاق را براه کرد...و تا او اجاق را براه کند ما من و فتحی و سیما در اتاق مشغول پختن غاز شدیم....لطفی کمی دورتر از محل اجاق در باغ تاریک جعبه ی تاررا باز کرد و درهمان سیاهیِ همه چیزدرتضادِ با آسمان، در روشنائی مرموزی که اندام اورا دربازیهای خود بینا میکرد تشخیص دادم...او تار را

با احترام همیشگی برداشت و هم زمان باچرخش غیرقابل انتظاری،پیکر بزرگش را نرم بر چادرشبی که درکنار اجاق پهن شده بود جای دادو در همان دم اولین مضراب را بر تار کشید که مطمعن شد کوک میخواند...و آغاز کرد به نوا....سیما هم از پسِ کوتاهی، به لطفیِ غرقه درنوا پیوست وجناب آقاهم پای اجاق ماند به فوت کردنِ گُله ی آتش به زیر انبوه برهم چیده ی چوب برای آتش زیر قابلمه ی پلو...

من ماندم و فتحی به پختن غاز عزیزمان در اتاق...از همان ابتدا که قابلمه را بروی چراغ گاز گذاشتیم من و فتحی نفری یک چنگال بدست گرفتیم وهر لحضه چنگالی از محتویات قابلمه نک زدیم و هرلحظه چیزی به محتوبات قابلمه افزودیم..... دقیقه بعد پیازرادیدم که دم به دم در آب گَسِ نارنگی و پرتقال نیمرَس ُقل میزد و چون عصاره ای بخورد گوشتِ غازمیرفت، ... دم به دم میچشیدیمو...وای... بهم مینگریستیم....مزه ی غاز بتدریج آغاز میشد اگرچه میدانم که مزه، آغاز وپایانی نداردولی آنباراستثنابودومن آغازش رااحساس کردم...پایانی برای آن هنوز نیافته ام... بهمراهش عِصیرِ داغ شده ی پیازو آب نارنگیو پرتقال و هوای جانبخش خزر و جنگل مازندران وعشق شورانگیز رفقا که در تاریکی غلیظ پیشگام جنگل حضورداشتند...صدای نوا، صدای تاریکی را میشنیدم که در میان ما میامباشت...و دیگر نمیتوانستم به چیز دیگری توجه کنم...کنار کشیدم و بدیوار که تنه ی درختی خوابیده بر تنه ی درختی دیگر پرچ شده بود لمه زدم...مهدی در همان کنار چراغ زانوانش را بغل زد و به شعله ی گاز نگاه دوخت...چه در ذهنش میگذشت، در آن نور نا مأنوس...او انسان بسیار پیچیده و ساده دلی بود...من عاشق او بودم...عاشق جهان بودم...

برای من غریب بود...چند دقیقه گذشت ونوا فروکش کرد...در چند نغمه ی محودرآسمان بیستاره ی پیش جنگل و ما همچنان محو درسکوت هستی، در سکون هستی... در خاموشی هستی... به هیچ کجا نگاه میکردیم....هیچ کجارا دیدیم...من دیدم...

همه چیز خاموش بود...در خاموشی یک زیبائی نهفته بود که میشد آنرا کم کم در سکوت احساس کرد و دید.....من مست بودم و مطمعنم که مهدی نیز...

ناگهان من پریدم...صدای حق بجانبِ آن آقا مثل طبل کوبید که اعتراض آمیخته پرسید:

ـ هنوزغازش حاضر نشده؟...مگه نر بود؟...

صدایش بمتر از همیشه شکل گرفته بود... سراسیمه ما هردو بهم نگریستیم و پاسخی ندادیم...چه میشد بگوئیم....لحن صدا بود که مارا سراسیمه کرده بود...یک بیست بیستو پنج متری از کپه ی آتش، من و مهدی دور بودیم...

پیاز پخته بود و دیگر وظیفه را بغاز داده بود که بپزد...یعنی که دو لیوان آب پرتقال و آب نارنگی زدیم ورِ رون غاز...من و مهدی نگاهی بهم گره زدیمو چنگال اول را مهدی زد یعنی من صبرکردم تا اوآغاز کند...چنگال بعدی را من فرو کردم و پس از دومین چنگال دیگر فرق نکرد...هرکس بین ما دونفر البته هروقت چنگال را بجائی از غاز فرو کرد...دیگر بحثی در کار نبود...بحث نداشت...و چیزیهم از غاز و آب نارنگی و پرتقال نماند...من که در عمرم ، بیش از هفتادو پنجسال تا بحال چنین غذائی نخورده ام....

قهقه های لطفی در همان تاریکی که پَرپَرِ شعله ی اجاق تِکه تِکه روشنش میکرد سر گرفت..آه چقدر اندوهبار است جهان بدون قهقهه های لطفی ....

مهدی بیشتر با نگاهِ دوباره بمن، تصدیق کرد:

ـ عجب غازیه!...بود!...

و قهقه ی ما پراز ندانمکاری در ضمن کـه نمیدانسـتیم هم حالا چه جوابی بدهیم...البته اگرپرسشی میبود...

من بیاد نمیآورم که کدام یک از ما خواست که غاز را با آب نارنگی بپزیم...من میپذیرم اگر همه موافـق باشـند که مهدی فتحی آنرا اختراع کرده وبکارگرفته باشد...غاز در آب نارنگی و یک دوتا هم پرتقال...

آنش، چهره ی آتشین اورا برمیافروخت...و در نور خـود نشان میداد که قابلمه ی پلو نیـز در صـفا و صـمیمیت مشـغول کارسـت و سـیما کتـابی را ، صـفحه رو بنـور میخواند....لطفی در اندیشه بـود و هـر از گـاهی نـاخن اشاره اش را که اخیرا برای ستار بلند کرده بـود عمـود بر سـیمها میکشـید...که بـازهم نـوائی دلنشـین در آن تاریکی بود... یادش پربارست...

جناب آقا تما م دوروز بعد اخم کردو با ما سخن نگفـت و وقتی هم چیزی گفت تنها این بود که آیا ما خجالت نمیکشیم کـه مـن و فتحـی هـردو جـواب دادیـم نـه خجالت نمیکشیم....و لطفی هم که شـکمی بـرای غـاز صابون زده بود این کار مارا بقدری پسندیده بود که تا سه چهارروز با یاد آن قهقه میزد و میگفت عجب کاری کردینشون و با چنان لذتی از کاری که ما کرده بـودیم یاد میکردکه خود ما کیف میکردیم...او بارها آنـرا بـرای دوسـتان نـزدیکش چـون داسـتانی تعریـف میکـرد وهربارهم شاخ و برگ دیگـری بـدان میـافزود و خـود قهقهـه میزدومیخندیـد و مـدتی درتعجبـی شـادمانه بود..میخندید...میخندید...

در همان گیرو دار بازگشت بودیم که من و لطفی فکر کردیم که ایـن روز آخـری یـک چنـد گـامی بسـمت جایگاه خورشید در انتهـای جنگـل بشـرق بـرویم...من گفتم حیف سیما به تهران بازگشت وگرنه فورا میگفـت بریم که لطفی فورا گفت بریم...براه افتـادیم کـه دیـدم لطفی جعبه ی ستارش را به شانه آویخـت...فتحی کـه بروی گره های ریشه ی درخت تنومند توسکا لمـه بـه تنه آن نشسته بود و چیزی مینوشت مارا که براه دیدبا صدای زنگ دار ش با لحن توصیه آمیزی بطنز گفت:

ـ مواضب باشین زیاد به شمال نپیچین یهو میوفتین تو خزر....خزر اینجا میگن خیلی

گوده....

که زدیم زیر خنده و راه افتادیم...من عاشق خنده های جـانبخش آقارضـا بـودم...حتی خنـده هـای مصـنوعی او....میخواسـتیم شـاید یکـی دو کیلـومتری بـریم و برگردیم....

کمی نرفته بودیم ولی در راه کوهستانی افتاده بودیم و از هردوسمت بوی جنگل را هم احساس میکردیم اما نه گَردِ رطوبتی... که لطفی کیف ستارش را به دست مـن داد و بدون کلامی ستار را از آن بیرون آورد وپنجـه ای بدان کشید که در میان آن درختان پیکرمند توسـکا و افرا یک گنگی دور و کهنه و قدیمی بخود گرفت...نغمه را که آغاز کرد دشتی بـود کـه مـن نفـرت داشـتم...اما دومین ناخنش را که به ستار کشید چیز دیگری جنگل را امباشت...نغمه ی دشتی نبود...حصاری بود که در آن پریوشی آشفته دل بر درختی تکیه زده بود کـه سـاقه های پرپیچ و خم(بهترست بنویسم پرپیچو غم)به همـه سو میکشید...من همیشه انتظار داشته ام که موسـیقی ایرانی بال برکشد بسمت نه داستان سرائی بلکه بسـوی تحلیـل زنـدگی و تجربـه هـای زنـدگی واحساسـات و ادراکات اجتماعی مردم و درواقع آنچه که هنر بفراتر از عکس العملهای غریزی و حسی بپردازد...گهگاه در سـاز لطفی پدیـد میآمـد...فقط گهگـاه و خـود بـدان توجـه اساسی نکرد...و علیزاده بدان میکوشد لـیکن توجـه بـه فراتر رفتن از تکامل تکنیک به تکامل کاربرد آن پایه ی هنرآفرینیست که در علیزاده شـروع شـده اسـت...بکجا خواهد رفت راهیست ناپیدا و غامض...اما او راه را میبابد

و گـــره هـــارا میگشـــاید...درحد خـــود کـــه البتـــه حدبالائیست...

جنگل سراسر گوش بود و بنظر میامد چیزی نو وحتـی نوین درگوشش میپیچد....بنظر میآمـد صـبا نیـز درآن بیشه سه تارنواخته باشدکه درختان حالا درمقایسـه بـا آن، چنین در حیرت ازآوای نوین برسه تـار باشـند کـه نواخته میشد....غیر قابل انتظار و شور آفرین ...نـه فقـط لذتبخش....شورانگیز و شور آفرین...کاری که هنرِ آینده نگرانجام خواهد داد...لطفی در بین راه، در همان راه که بنظرم میامد به هیچ جا نرسد مگـر بـه کـج و معـوج و ریزه راه های کار توجه داشته باشیم...به هدف....بحث را ادامـــه دادیم...آهنگســـازی کـــه مرتبـــه ی عـــالی در موسیقیست موضوع بحـث و اندیشـــه ی مـــا بـــود...و نمیدانم چرا درآنجـا پـرده ی "موزُرسـکی آهنگسـاز کبیـر جهـان وروسـیه در بستربیماری اثرپین نقاش بلنـــد پایـــه ی جهـــان و روســـیه" درذهـــنم پیـــدا میشـــد ومـــرا درحـــین فکروسخن رهانمیکرد وبلکه با سماجت بیشتر درذهـنم بعد و شکل میافت... موزُرسکی در هنرآفرینی رئالیستی خود آینده را اساس قرار میداد...

لطفی بهانه میاورد بازهم که هنـوز نوازنـده ی ای توانـا برای اجرای آنچه او بنُت مینویسد بوجود نیامده است... من دست بردار نبودم و قانع نمیشـدم چـون آفـرینش کاراصلی انسان است...آفرینش یعنی تجسم مادی نو که راه دیگـری جـز زایمـان ندارد...انسـان یعنـی زایمـان نو...زایمان نوین... چیزی درنطفه دان ذهن شکل بگیرد، خب زائیده میشود...درسـت براسـاس ناچـاری از رونـد زایمان برپایه ی رشد کافی و بموقـع نطفـه در زهـدان مادر... کودک... آینده...

لطفـی طفـره میرفـت ومـرا در رودروایسـی (رودررو بایستی...واژه نامه ی دهخدا) قرار میـداد....و بـه سـرش اشاره میکرد و میگفت تو نمیدونی چقدر چیز تـو ایـن کَللَس...و واقعا هم من نمیدانستم و ندانستم چقدر چیز در آن کلله بود...خدا داند....غیراز ظبط چند نوار صوتی و چند صفحه ی دیجیتال و چند ویـدئوی دیجیتـال و احتمالا نُتـنوشته های گوناگون مگر چیـز دیگـری ازاو باقیست....

من میپرسیدم در تکرار ردیـف موسـیقی ایـران یعنـی ردیف گـرد آمـده توسـط میـرزا عبـداللا ه و یـا میـرزا حسینقلی و دیگران که نمیفهمیـدم بـرای چـه ردیـف موسیقی ایران نامیده میشده است چه آفرینشی در آن هست؟ اما لطفی پاسخی نمیداد و طفـره میرفـت و خودرا در پس نواهـای بـم سـه تـار یـا تـار پنهـان میکرد...میتوان هنوز آنطور که مـنِ غیـرِ موسـیقیدان فکـــرمیکنم در فـــن یـــا تکنیک اجراهای گونـاگون ابداع کرد

و گوشه هائی نو بردیف افزود وحتـی بجـرأت پیشـنهاد میکنم هنرمندان با صلاحیتی چون محمدرضا لطفی ـ حسین علیزاده ـ داریوش طلائی وبسیاری دیگر جـای خـــالی گوشـــه هـــای قرنـــی را کـــه در آن زنـــدگی میکنیم...قرن چهاردهم و بزودی قرن پانزدهم درهمان ردیف عبدالله فراهانی پر کنند... من قرن گذشته را قرن خاموش نامیده ام...تنها میتوان از علینقی وزیری بزرگ نـام بـرد کـه کـاری در نـواختن و درنـت نویسـی و در آهنگسازی کردکه خود راه نجاتی بود اما قرن خـاموش با او در افتاد و اورا از پای درآورد...و حتی نامی هم از او درمیان نماند.....اما سنت گرائی احمقانه و پوسـیده ای هنوز مارا سرگرم طرز نواختن آمیرزا حسینقلی فراهانی

نگه داشته است(با احترامی والا که برای او وخاندان فراهانی قائلم).....وزیری را بدنام کردند دراینکه اورا به غرب گرائی متهم کردند ونه تنها اورا بلکه کسانیرا هم که آغازدوره ی(فاز) نوی سرمایه داری را احساس کرده بودند درفشار قرار دادند و ایشان را زیر حاکمیت دیکتاتوریِ کمپراتور، در خفقان سیاسی و تنگنای علمی سازمان دهی کردند و نگه داشتند...آن کسی پذیرفته میشدکه در جهت منافع سرمایه داری جهانی انگلستان و آلمان و اتازونی وایتالیا و فرانسه و سوئدو غیره راهی بود...چند بانک نو نیز برای کمک به خفقان تأسیس شد که درضمن، خود بانی و حامی خود پروریِ سرمایه بود که حاکمیت نیزآنرا با تسلیحات انسانی و مکانیکی محافظت میکرد...وآنها سرانجام باز با امباشت سرمایه ی بیشتر بتدریج بغولهای مهیبی دگردیسی میافتند...

باید آفرید....باید آفرید...نباید جائی را خالی گذاشت...آنچه در ردیف فعلی تا بحال گرد آمده است محصول زندگی ما درپس از حمله ی یونانیان و بعد اعراب و بعد مغولان و بعد عثمانیان و ترکان و افغانان و غیره است تا آغازحاکمیت سرمایه داری جهانی(امپریالیزم) که از آنجا به این سو جایش خالیست...کلنل کجاست؟ ...چیزی در آن ، در ردیف ما از انقلاب مشروطه و دوران نوین زندگی تاریخی ما وجود ندارد...آخر تا کی و کجا این دویست و چندی گوشه را تکرار کنیم که هیچ تغییری هم در خود ندارد مگر در فن نواختن و طرز نواختن هر نوازنده ای کاملا جداگانه...در درونه همیشه همانست که بود(وتازه کجا میتواند نوازنده ی امروز آنچنان که آمیرزحسین قلی مینواخت بنوازد...شهناز یا لطفی و یا علیزاده ویا طلائی و یا فرهنگ شریف ودیگران...هیچیک از ایشان نمیتواند چون میرزاحسینقلی فراهانی بنوازد...) موسیقی ما ساکن و خاموشست حال در آن هرچه به جنبش بکوشی و فریاد زنی باز ساکن است و خاموشست... خاموش است.....دستگاه موسیقی ما خاموش است...ما باید هزارسال دیگرراهم تاب بیاوریم و هیچ نگوئیم....نه نمیتوانیم...نه نباید هم تاب بیاوریم... چند آهنگ به نت در آمده براساس هیجانات انقلاب پنجاهو هف که نمیتواند دورانسازی کند....لیکن هم آنها هم که درشان هم شعر و هم آهنگ امباشته از هیجان است میتواند نشان دهد که موسیقی ما این توان را دارد که دگرگون شود اما بیشتر به اندیشه نیاز است تا به هیجان...هیجان برانگیخته براساس اندیشه ی داناو توانا میتواند محتوای تاریخی موسیقی را دگرگون و انقلابی کند نه تنها هیجان بطور غریزیو عصبی...

هنر ما ....هنر ما و نه فقط موسیقی....هنر ما باید انقلابی باشد...اگر توان هنرمندانه داریم نباید آنرا محدود به گذشته کنیم...توان هنرمندانه برای آفریدن آینده است....در آنصورت ما توانسته ایم قوانین نوین برای آفرینش هنری خود تنظیم کنیم....قوانین آینده را باید کشف و درهنر جای دهیم...اگر آینده را بشناسیم میتوانیم سنتهای فنی برای بیان آن را بیابیم....آنچه در موسیقی باصطلاح انقلابی ما در دوران انقلاب رخ داد آغاز هیجانالود بازنگری در سنتهای موسیقی بود و تمام شدو رفت....وحالا صدها نوازنده ی شائق رشد فقط به لطفی و علیزاده و کلهر بسنده نمیکنند والبته اگر به اندیشمندی فرا نروند که خب احتمالا آفرینش هنری باز در تکرار نوئی از گذشته باقی میماند ...چه کنیم با آینده...

ما نوازندگای شایسته و برجسته ای چون کیهان کلهر داریم....چون داریوش طلایی داریم...و دهها تن دیگردر همه ی رشته های موسیقی...و آنها همه در آفرینش خود تابع شرایط یکسان بوده اند....

و لطفی از آنهمه تنها چند آهنگ نسبتا زیبا بویژه در همنوازی سازها آفریده است که هم طرازکار نوازندگان و آهنگسازان دیگر ایرانی معاصر است...گهگاه چیزی

بیشتر از دیگران اما نه متفاوت و پایه ساز آینده.....چرا آهنگسازی ما قابلیت یک نقدساده را هم ندارد ولی قابل انتقاد بسیار تندست. من فکر میکنم باین دلیل که موسیقی ما در طول تاریخ تحت فشارهای گوناگون بوده است از جمله و بویژه وابستگی سنگینش به شعر و قوانین شعر که خود قالب بتن آرمه ای عربی بر ساختن مصرع های نه تنها شعر بلکه موسیقی است...این ارتباط بسیار دست و پاگیر شعر و موسیقی، موسیقیدان را در بیان احساس و بویژه ساختارِفنیِ شکلِ بیانِ جهان بینی و الزاما و ضرورتا قالب فنی ارتباطش با محتوای آهنگ محصور و محدود میکند...هنرمند نمیتواند از تمام امکانات شکل برای بیان، بهره ببرد. آواز آنهم آواز بر شعر یک شاعر که حتی نمیداند سه تار چیست در قالب خود باقیست و نوازنده را در پی خود و احساسات خود میکشد...بندرت احساس کرده ام که لطفی در نوازندگی میکوشد قالب آواز را تعین کند لیکن شجریان در حد درخشش خود به جولان تار با اراده ی خود امکان میدهد... نه در حد لازم و ضروری.... او حتی در کنار لطفی امکان حرکت لازمِ آهنگ به پس و پیش بیش از امکان فنی صدای خود ایجاد نمیکند....بگذریم از اینکه شجریان تا هنگام که سیاوَش بود نمیتوانست از قید برنامه های رادیو با پایه ی سنتی جدا شود و این لطفی و ابتهاج بودند که نه مهارت استادانه ی او بلکه ویژگی استثنایی اورا کشف کردند و به استعدادهایش توجه خاص یافتند...آنهابدون یکدیگردرحد استادی خود باقی میماندند و ویژگیشان احتمالا هرز میرفت و یا نا بود میشد...ضرورت تاریخی، راه خودرا در پیچاپیچ و گُمدَرپیچ واقعیت میبابدو بپیش میرود...اگر و اما ندارد....و البته آنها هریک در همان دوره هم از نظر فنی در حد استادانه کار میکردند...(شاید در پیش اشاره ای به استاد شجریان داشته ام اما بازبدان تکیه میکنم)... و بلاخره بحث ما بجائی نرسید...ما(من و لطفی) ازهم دورشدیم ودیگر نتوانستیم در مقام دو هنرمند بحث ضروری آهنگسازی را بجای قابل مراجعه برسانیم. البته من هیچ ادعائی در این زمینه ندارم و تنها انتقادی مستمر است که در سینه ی من میطپد و پاسخی برای آن(اگر اندیشه ورزی بکار شود) میتوان در آیئده ی نزدیک انتظار داشت...اما هنوز آنرا نیافته ام.....

بتهران که رسیدیم همه را بخانه رساند وسپس از من خواست که شب را و دست کم بخشی از شب را با او بگذرانم....او در خانه تنها میماند و نمیخواست و نمیتوانست تنها بماند...پنج شش روز را ما باهم بسر آورده بودیم...وکسی آنهم چون محمدرضا لطفی اگر چنین چندروزی را با مهدی فتحی گذرانده باشد دشوارست براو پَسَزآن ببایست که تنها بماند...من ماندم...صبح با هم بیرون شدیم و هریک راه خودرا گرفتیم و رفتیم....بله نیمی از شب را به بحث و جدل گذراندیم....بی نتیجه ای اما...

چون همیشه...یکی دوروز بعد بدیدینم آمد...باید بمن درس میداد...دوشنبه بعد ازظهربود...از ۵ بعداز ظهر شروع میشد ...و بشوخی میگفتیم تا فردا سه بعداز ظهرِ سه شمبه گاهی هم چارشمبه صُب...

وقت رفتن گفت:

ـ بریم؟...

گفتم:

ـ بریم!...

ـ حاضر باش پنجشنبه صُب را میوفتیم...

ـ خیلوخب پنج شنبه صُب...

من نمیدانستم بکجا بریم...یکی دوروز بعد فهمیدم... قرار شد برای ضبط موسیقی نشنیده ی کردی به کردستان سفر کنیم وکوه بکوه... صحرا بصحرا....رو به رو....مو بمو... شهر به شهر....ده به ده ...کوچه بکوچه...

خونه بخونه در کویر غربی ایران وشرقی جنوبی ترکیه وشرقی شمالی عراق بگردیم...هر چند روزی که توانستیم...هر طورکه توانستیم...بدون ویزاوقاچاق...وبهرترتیبی که شدوتوانستیم...

اویک دستگاه ضبط صوت حرفه ای عالی و یک خودرو، عروس بیابانِ آکبند برای این منظور خریده بودو من از آن خبر نداشتم...

پَنشَمبِه صُب را افتادیم...گویا ارژنگ هم بهمراه بود و پس از یکی دوروز بسنندج رفت.... ولی بدقت بخاطر نمیآورم...شاید حضور او درذهنم با ماجرای دیگری در هم شده باشد...

لطفی گفت:

ـ از شاهو شروع میکنیم....خوب شاهورو که ضبط کردیم میریم دیزه...ازدیزه میوفتیم تومرزعراق...خب اونورترنمیتونیم بریم...میمونیم همین طرف...اگه شد میریم....

ـ چرا نمیتونیم اونورتر بریم؟...

ـ اِ خُب مرزه...با تیر میزنن...

ـ خب بزنن...

ـ راس میگی...خب اونم زندگیه دیگه...

ـ نه اون مرگه ولی خب ادامه ی زندگی و بعدشم پایان زندگیه...

شاهو درست سنندج را در طرف غرب دور میزد و میرفت با زاگرس بسمت جنوب...ما قصد داشتیم دهات کردستان رو در کوه و کمر پیدا کنیم که موسیقی ناشناخته ای از ایران در آنجا نهفته است و تهرانیها از آن خبر ندارند...مثلا حُورانی یا گُورانی وحتی اداره ی سرشماری هم آنطور که لطفی جست و جو و پرس و جو کرده بود از آنها خبر نداشت...لطفی دریافته بود که باید کار میرزا عبدالله فراهانی را دمبال کردکه با همت عالی خود ردیف موسیقی مارا از اینجا و آنجا از این استاد وازآن استاد از این آوازو از آن آواز بیرون کشیده بود و تنظیم کرده بود ولی شک است که کار او بپایان رسیده باشد...در شاهو تنها یک سه چهار خانه ای یافتیم که برای خود دهی بود....کسی آنجا نبود کزو نانی سؤال کنیم و چیزی بپرسیم....لیکن نظافت در آن سه چهار خانه چشمگیر بود...با سنگ کوه همه چیز ساخته شده بود...کسی را نمییافتیم و نمیتوانستیم به آن دل خوش کنیم...پس براه شدیم...میتوان گفت بناراه شدیم...راهی در آن کوهستان خشک نبود...حتی گیاهی هم در آنجا نبود که چشمی و نگاهی بدان خوش کنیم...همان بس کردیم به نظافت انسانی که بر آن خشکه جا بکار رفته بودومیدرخشید و مارا بشوق میآورده بود....

جیپ ازروی سنگلاخ بجلو میرفت و آرزو میکردیم بجائی که جا باشد برسیم...بدون هیچ نقشه ای کاررا آغاز کرده بودیم...احساس میکردیم شب فرا میرسد...هیچیک ساعت نداشتیم و روی ساعت خودرو را هم پوشانده بودیم...فکر میکردیم با آن از زمان دورمیشویم.....

نمیدانم چرا خورشید چون لکه ی گردی روشن در انتهای آسمان و در ابتدای افق، فقط دورخودرا روشن میکرد...جهان البته هنوز به شب نرسیده بود...ناگهان از سمت راست صدای نا شنیده ای را شنیدم بهمراه طنین صدایِ بَمِ انتهایِ غُرّشِ شیری یا غرش دوردستِ آسمان و...درزاویه ی سمت راستِ پهنه یِ بینظیر هستی بالهای سپیدوبزرگ پرنده ای اسطوره ای را دیدم که به آهستگی باز و بسته میشد و گویا آگاهانه میکوشید که درکنار خودرو بماند و پرواز کند...سر درشت پرنده که با ضرب بالها تکان میخورد چون سپیدی سپیده در آبیِ بی انتهای هستیِ خارج از زمین میدرخشید و چشمان خشمآگینش با دقت

ترســناکی مراقــب جهــان بــود...من پــیش خــود بداستانسرائی پرداختم که ما دوتن

در خشکی سرد کویر شامگاهی به نیایش فرهوش، مهر و آناهیتا رهسپاریم که سالهاست مستأصل، جهان را به سرنوشت سپرده اند و از آمیزش با سرنوشت خودداری کرده اند و بگوشه های خاموش و خشک جهان جان کشیده اندو انسان را...ایران را...ما را رهاکرده اند و تنها گذارده اند....ما به نیایش مهر و آناهیتا میرویم تا به آینده بخوانیمشان...و عقاب آرزو مارا همراهی میکند تا بنزد آندوبتوانیم که ایشان را باز به جهان ایرانیان وجهــان اَ نیرانیــان شــوق برانگیزیم....کوهســاران و صخرِساران خشک نه جایگاه خدایانست و نه جایگاه آدمیان...میبایست دستکم چشمه ای با قطره ی آبی جوشان و برگ گیاه ناهرزه ای زنده و سبزبرکناره ی آن رویان....

بــه‌تــدریج مــا بــه یکــدیگر دل مــی‌بــاختیم.... هرسه...عاشقانه....چه بیش از این می‌خواستیم.... جهان همین‌ست و کار برای ساختمان آینده...

درلحظه که من آرزوکردم ایکاش برآن قله ی همه چیز ایستاده میبودیم، لطفی خود رو را نگهداشت...

لطفی با اشیاء یک را بطه ی زنده داشت...اشیاء را چون انسان میپنداشت و برای آنان ارزش زندگی قائل بود و دراین مورد بحث های چندی با هم داشته ایم در آنجا من به یکی از نوشته های کنستانتین پائوستفسکی نویسنده ی شهیر شوروی سوسیالیستی فکرکردم...او در سفری با دخترو خودروی جیپش به سراسر شوروی، از خود احساسی به اشیاء نشان میدهد که بینظیر و منتج از تجربه های زندگی در اتحاد جمهوریهای شوروی بود. او با خودروئش چون یاری یکدل و زحمتکش سخن میگفت و اورا نوازش میکرد و مراقب بود که از راهپیمائی خسته نشود و هر از گاهی آب تازه در کاربوراترش میریخت و اگر کسی با وی بد سخنی وبدرفتاری میکرد ازاوگذشت نمیکرد....او میگفت محصول کار انسانی بخش انسانی آفریدن ست... (من خود این نتیجه را ازسخنان او دریافته ام)..

باید خاطرات پائوستفسکی را خواند...

ما از مارکس و انگلس شنیده ایم که دست ما ادامه ی مغزماست واشیاء ادامه ی دست ما که در واقع خلاقیت را برای ادامه ی متعالی زندگی شکل میدهد....شیئی محصول و آفریده ی ضرورت تاریخی، کار و قابلیت آفرینندگی ماست که در واقع قانون پایه ای رابطه ی دیالکتیکی انسان با هستیست...با طبیعت است...مغز و ماده ی خام....دست...کار...انسان...فرهنگ ...دگرگونی...شعور....

لطفی و من به این نتایج متعالی در هستی میرسیدیم...او هرگاه چنین تعبیراتی و چنین خواسته هائی میشنید به اشتیاقی کم نظیر خاموش میشد او بمن مینگریست و انتظار میداشت که پیشتربرویم و بیشتر بر سر موضوع بمانیم و هنگامها شده بود که دفتری بردارد و مدادی و چیزی بنویسد.... برای من عبرت انگیز بود و میبایست دفتری برای خود میداشتم که لحظه بلحظه چیزی در آن بنویسم لیکن هرگزچنین چیزی نداشتم و غره بودم که همه چیز در مغز و قلب من میماند که نماندو از بین رفت و من ماندم و حوض خالیم....

عوامل ومناسبات بسیار دیگری در کار هست که مارا به پیش میبرد...نباید غافل بود...در اینجا یک دید صمیمانه ایرا بیاد آوردم که بمن اجازه داد یک عاطفه ی ویژه ای در روابط اورا بشناسم...زندگی خصوصی لطفی پر از ریزه هائیست که باعشق بزرگی بین او و همسرش قشنگ آمیخته است....

گهگاه یک خودخواهی دراو پیدا میشد که شاید درتنها بودنش در تهران در دوران تحصیل در مدرسه و دانشگاه ودوری از خانواده اش پایه داشت و شاید در

رقابت سنگینی که او در خانه ی پدری از سوئی با برادر بزرگتراز خود و از سوی دیگر با برادر کوچکتر از خود باید پیش میبرد.....این خودخواهی را من در برادران و خانواده ی اوهم حس میکردم ...اما نه ذره ای در مادر فداکاروروحبازش ونه ذره ای در خواهرش ایران خانم که برای بسیاری سرمشق فروتنی و مهر بود و عشق او به برادر استثنائیش محمدرضا را در هر امری ودرهر جائی که به محمدرضا مربوط میشد بخوبی میدیدم.ایران خانم برادرش را بخوبی میشناخت و همیشه با همه ی گرفتاریهای خود بکارهای او تا ریزه ترین مسائل روزمره ی زندگی او رسیدگی میکرد و اورا تا پیش از ازدواجش با قشنگ باصطلاح ترو خشک میکرد و پس از آنهم چون یک منشی پر آموخته کارهای اورا بنحو احسن بپیش میبرد تا اوو همسرش بکارهای برپا کردن زندگی خانوادگی نوی خود برسند این تامرگ دردناک و جانکاه ایران خانم ادامه داشت... او میدانست که روح بزرگی در جان برادرش نهفته است که باید اورا به عرش اعلا ببرد. اینست که اگرچه برای همه ی خانواده ی لطفی هرکار لازمی را با فروتنی انجام میداد که سهل برای محمدرضای ما ازجانهم دریغ نمیکرد....ایران خانم که بهمین دلیل و نیز بدلیل خصائل عالی که داشت برای من و همسرم هم عزیز بود ازهمه چیز خود میگذشت تا برادرش بتواند کار و زندگی خودرا پیش ببرد. ما تازه با او یک دوستی پرمهری پیداکرده بودیم لیکن زندگیرا بسیار زود رها کرد و رفت....مهران کوچکترین برادر آقارضا هم در تصادف اتومبیلی ازبین رفت...ایرج هم برادر دیگرش بود که اوهم در تصادف دیگری زندگی را گذاشت و رفت... داغشان تا آنجا که من میدانم همیشه محمدرضارا میسوزاند و من و همسرم را نیزهنوز...بویژه داغ ایران خانم.....تا به آخر... محمد رضا لطفی همیشه و هرروز از ضرورت حضور او در زندگیش سخنی میگفت ومیدیدم که دردها و رنجهای خواهرش را درک میکردو و میکوشید که تأثیر آنهارا به حداقل برساند...میتوانست یا نه؟!...متوجه نمیشدم...کوشش اوراامامیشه میدیدم...

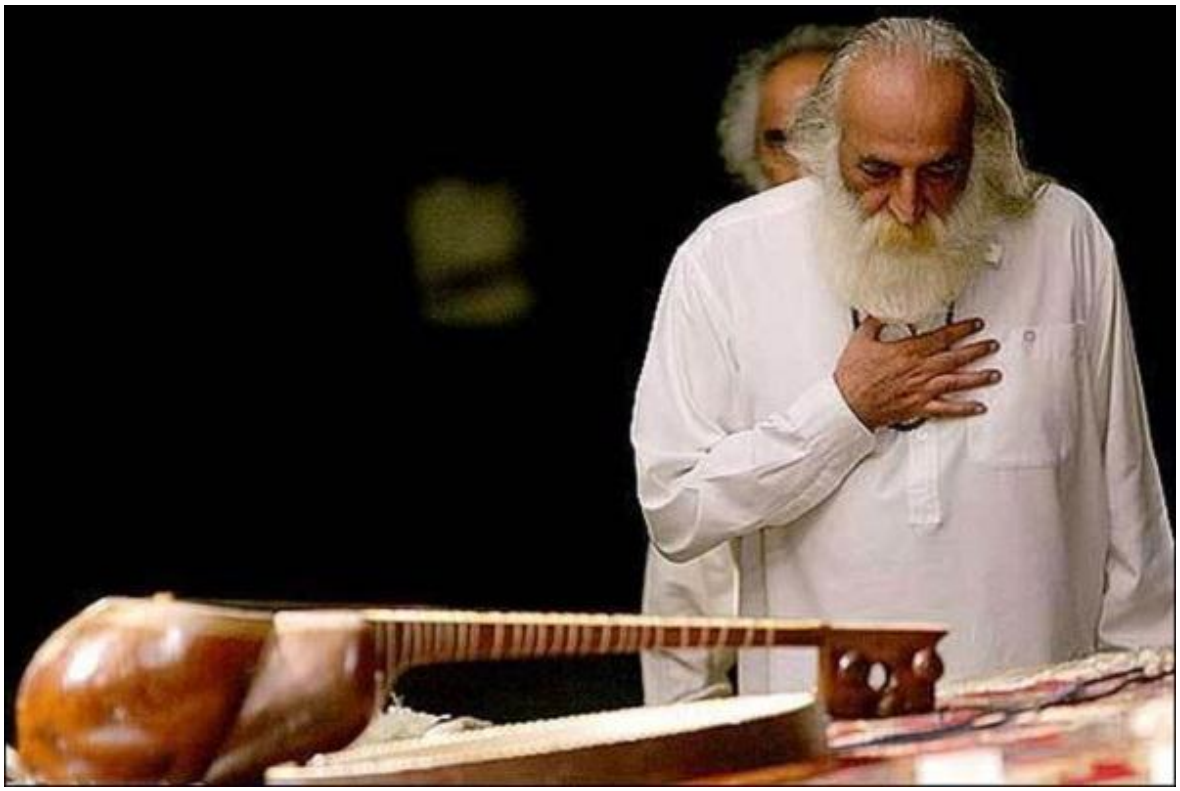
شاهین، جانِ کوهساران در لابلای صخره های خشک و عبوس، بال ببال، مارا همراهی میکرد...من نمیتوانم پروازبزرگوارانه ی اورا درک کنم...چرا ساعتی و بیشتر در کنارما...چه انگیزه ای داشت و من اندیشیدم که چنین پدیده هائی که دلیل و منطق نامفهوم برای انسان داشته است اورا بخداو درک خدائی که میپرستید نزدیک کرده است... ...

سپیدی اندام در بلندای پرواز...در آبی متمایل به زرد آسمان که بآرامی نا محسوسی به سبزا و نارنجی و سپس به قرمز و بسُرخای کم توان و پس بسرخای پرتوان و سیر و باز آرامتر ببنفش درخشان وبنفش تیره و سیاه شب دگرگونی و بتاریکیِ پردیسی دگردیسی میبافت و بجادووان درخشش ستارگان امکان میداد تا جهان را بیارایند....

واژه های دیگری نمیتوانم بکار ببرم همه ی انگیزه ها درگردشی در کردستان ناشناخته و آسمان غیر منتظره در منظره و کهکشان راه شیری و دیدار مهیب کهکشان آندرو مدا درچندین میلیون سال نوری دورتر با گویادومیلیارد ستاره درسپهر بیکران....وپیش بسوی ناکجائی درکردستان...آه...وشاید دیدن سرعت دهشتناک بیست سی شهاب ثاقب فقط در پانزده دقیقه یِ خاکی برای انسان بس باشد که جهان را بشناسد...دیگر نیازی به آزمایشگاههای غولسای اتمی نیست....مرا که کافیست همان سفر در کوهساران کویریِ کردستان...من در آنجا برای تمام عمر دانش اندوختم...اما آرزو دارم و از والاترین آرزوهایم است که بازهم چنین سفری در کنار محمدرضا لطفی به همه سارهای همه جای ایران داشته باشم و نه فقط به کوهساران کردستان....

خورشیدِ شگفت انگیز سرخ در لابلای کوهستان چرخید و در سمتی آرام، آسمان عظیم زمین را دید که درانتظارش باشد....خورشید سرخ نیز آرام گرفت ودر میان آن ایستاد...گویِ زمین آسمان هزار رنگ را بر بالای سرخود احساس میکرد....خورشید گویا در اندیشه بود...وتردیدداشت....چون قطره ای در انتظار فرو چکیدن بود و من خیره بدان که ناگهان فرو چکید...چون قطره ی خونی بدریای هستی....از شگفتی های زندگی من...

بازگشت به نمایه



برگ‌های بهارِ آفتابی – خاطره‌ها – ۶

نویسنده: علی‌توده / بهروز مطلب‌زاده

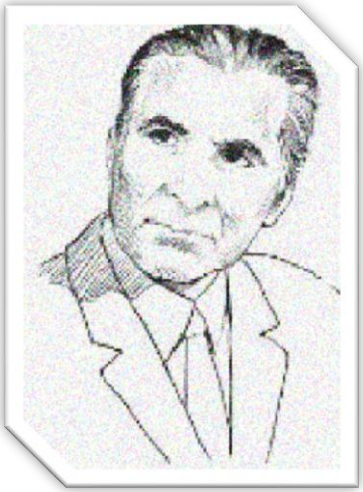
«قلم های حق‌شناس!»

«قلمی هست که باهنرش،

اعجازگر است،

قلمی هست که

حق شناس هنر است»



فیلارمونی دولتی تبریز، درآغوش مهربان این شهرکهن‌سال، به نگین شکوهمندی شبیه بود که برتارک نغمه‌های نوسروده می‌درخشید. عطروبوی این‌گل نوشکفته، درسرتاسر خاک‌وطن به مشام می‌رسید ودرابیات ترانه‌هائی که زمزمه می‌شد بازتاب می‌یافت.

نغمه‌خوانان ما این را به خوبی می‌فهمیدند که آنچه خواننده زیر لب زمزمه می‌کند، فقط برای خودش نیست. او می‌بایستی بداند که برای چه‌کسی بخواند، کجا بخواند، چه‌را بخواند، و نیزکی وکجا باید بخواند. ونه‌اینکه ازطریق دهان وگلو، بلکه باید از ته‌دل بخواند. با مهرومحبت بخواند. با شوروشوق بخواند!

جمع هنرمندان فیلارمونی، فقط درمکان‌های متعلق و منصوب به فیلارمونی برنامه اجرا نمی‌کرد، بلکه آن‌ها دربسیاری ازبرنامه‌های رادیوئی، درصحنه‌های تئاترها و تماشاخانه‌ها، دراعیاد وجشن‌های پرشکوه مردم، درمؤسسات و مراکزکارگری، درروستاها، دراردوگاه‌های نظامی، برای سربازان و بطورکلی درهمه‌ی اجتماعات سیاسی فعال بودند وبرنامه اجرا می‌کردند.

گاه، نفس‌های سوزان بالابان، که برروی آهنگ یک‌ساز کوک شده بود، همراه وهمنوا با ملودی‌های جانسوز، ترانه‌ای شورانگیز را همراهی می‌کرد، و با ایجاد شورو شوق درانسان‌ها، احساس یگانگی و برادری را در دل‌هایشان شعله ور می ساخت.

گاه، ملودی‌های حزینِ به اهتزازدرآمده از تارهای درخشان سینه‌ی سنتور، هم‌آغوش با نواهای بغض‌آلود تارهای کمانچه، عصب‌های کِش‌آمده را آرامش می‌بخشید.

گاه، دست‌های ماهر و آزموده با شوروشوق، دف و دایره را به‌صدا درمی‌آورد، و درهم‌آهنگی با ریتم انگشت‌های ماهری که با حرارت، بردگمه‌های گارمان می‌رقصیدند، آنانی را که برای پی‌ریزی یک‌زندگی نو می‌کوشیدند، به‌کار و تلاش و شادی و آرامش فرامی‌خواندند.

گاه، طنین و سروصدای نقاره‌های به‌لرزه درآمده ازضربه‌های ناگهانی دست‌نوازنده، با نوای زیر لرزه‌های سیمِ تار درهم می‌آمیختند و انسان‌ها را برای پیکاری بی‌امان باز می‌خواندند...

رضا آذری، که ازهمکاران روزنامه‌ی «آذربایجان»، ارگان فرقه‌دموکرات‌آذربایجان بود، درسومین شماره آبان‌ماه سال ۱۳۲۵ (۱۹۴۶) مجله‌ی«دمکرات» ارگان کمیته‌شهری تبریزکه دارنده‌ی نشان پرچم‌ستارخان

بود، نوشته‌ای با عنوان «فیلارمونی‌ارکسترملی» درج کرد.

نویسنده که با آرزوئی‌نیک قلم به‌دست گرفته بود، می‌نوشت : « قسمت‌های رقص، آواز و نیز اجرای‌سولو در پرده‌های اول و دوم ارکسترفیلارمونی، بسیار پرباراست. تعداد هنرپیشه‌ها و نوازندگان این‌بخش، بیش‌ازصد نفراست، برای معرفی و شناساندن تک تک این هنرمندان و کسانی که دراین برنامه‌ها ایفای نقش می‌کنند، باید یک‌کتاب نوشت. ما دراین‌جا فقط به‌معرفی چندتن ازآنان می‌پردازیم، زیرا خودِ تماشاگران گرامی، اطلاعات کافی و مفیدی در اختیار دارند.

در پرده‌ی نخست، نقش‌قهرمان موسیقی، ازآنِ حاجی‌خان محمدی است. این‌بخش ازموسیقی را حدود چهل تن ازماهرترین نوازندگان اجرا می‌کنند. آلات‌گوناگون موسیقی که به کاربرده شده عبارت‌اند از تار، کمانچه، ویولون، قره‌نی، سنتور، فلوت، دف و غیره.

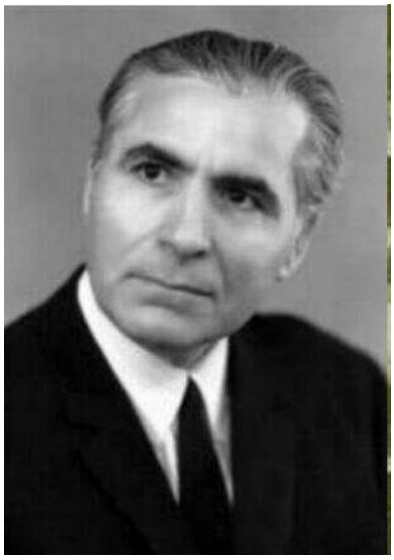
نوع‌موسیقی اجرا شده، «موسیقی‌جنگی» است که آهنگسازِ آن «عُزیرحاجی‌بئگ‌اوف» است.

رقص «قازاغی» : به رهبری و سرپرستی آقای بهمن‌حیدرزاده اجرا می‌شود

موسیقی خلقی – قاراباغ‌شکسته‌سی : باهمراهی ارکستر اجرا می‌گردد.

سولیست ها : عبارتند از صمدآقادباغ و آقای هدایت‌محمدزاده.

بیات ترک : آقای بیوک‌عبادی است، او سنتور را به شیوه‌ی بدیعی اجرا می‌کند.



سولو(تک نوازی)دف (دایره) : آقای محمودفرنام نوازنده‌ی نامدار دف درآذربایجان، با مهارتی بی‌بدیل به‌نواختن دف می‌پردازد.

«گِت آی باتاندان سورا گَل، آی اوغلان» : دراین‌قسمت، آقای یعقوب‌نوپرست، نوازنده‌ی مشهورتار، برنامه اجراکرد. تماشاگران این برنامه از شیوه‌ی نواختن تارتوسط آقای نوپرست بسیاراستقبال کردند.

رقص – مولیلی : کمپوزیتورموسیقی حاجی‌خان محمدی است و متن آن ازعلی‌توده. سپس دسته عاشیق‌ها به رهبری هنرمند مردمی، عاشیق حسین‌جوان به صحنه می‌آیند و ترانه‌های خلقی‌مردم آذربایجان را اجرا می‌کنند.

دخترِتبریز، موسیقی ازحاجی‌خان‌محمد، سروده‌های آقای میرمهدی‌اعتماد. همچنین اجرای ترانه‌های «سئوگیلیم»، «آلاگؤلر»، «قاراگیله»، «گؤلگز».

اجرای ترانه‌ها ورقص‌های مختلف مردمی، با شرکت گروه‌دختران نوازنده، وهنرمندان دیگری که دراین برنامه نقش دارند و درراس همه‌ی آنها سولیست‌هائی مانند خانم فاطمه‌زرگری، خانم حکیمه‌دماوند، پوران خانم، هنرمند دوازده‌ساله عیسی‌علی‌زاد، نایده خانم، وهمچنین یونس‌ونیسان وچند تن دیگر که با مهارت ویژه‌ای لزگی می‌رقصیدند.

البته این‌که این زنان ومردان هنرمند، توانسته بودند دراین مدت بسیاراندک به چنین موفقیت‌های بزرگی دست یابند، واقعا شایسته‌ی تقدیرو قدردانی بودند. درضمن باید یادآورشد که این موفقیت‌ها درعین‌حال که محصول فعالیت‌ها و زحمات خستگی‌ناپذیر آقای حاجی‌خان‌محمد، شاعر جوان، علی‌توده رهبر و مدیر فیلارمونی، و نیز استاد هنرمند آقای‌حسن عذاری بود.

گزارش چهارصفحه‌ای مجله‌ی«دموکرات» که با شوروشعف از فیلارمونی تبریز و فعالیت‌های

پرجوش‌وخروش هنرمندانی که درآن ایفای نقش می‌کردند سخن می‌گفت، با تصاویر زیادی ازصحنه‌های مختلف آن تزئین شده بود.

می‌توان گفت که ازهمه گوشه و کنارآذربایجان نامه‌ها، تلگرام‌ها، وتقاضاها و سفارش‌های پرشورِ مملو از احساسی که سرشارازامتنان و تشکر بود برای فیلارمونی فرستاده می‌شد، آن هم نه‌به‌شکل پراکنده بلکه به‌صورت انبوه وبی حد و حساب.

نویسندگان ساکن تبریز با پرتوافکنی هرچه بیشتر بر زندگی پر جوش‌وخروش فیلارمونی تبریز، با شوروشوقی مملو از غرور و افتخار، آن‌را در صفحات مختلف مطبوعات منعکس می‌ساختند.

همچنین اطلاعات فراوانی در باره‌ی اخباروگزارش‌های گوناگون فیلارمونی و برنامه‌های موسیقی و نیزکنسرت‌هائی که درآن به اجرا در می‌آمد، در روزنامه‌ی آذربایجان انعکاس می‌یافت. روزنامه‌ی آذربایجان تنها به نوشتن و درج مطالب‌کوتاه در باره کنسرت‌ها وفعالیت‌های فیلارمونی اکتفا نمی‌کرد، بلکه دراین زمینه به چاپ مقالات و نوشته‌های مفصل نویسندگان مختلف نیز می‌پرداخت.

حاجی خان محمدوف

یکی از نویسندگان که مطالب خود را با نام «ساوالانلی» می‌نوشت، درمقاله‌ی خود با عنوان «اهمیت اخلاقی و اجتماعی ارکسترملی» از جمله نوشته بود : « یکی از دست‌آوردهای دلچسب و مهم نهضت‌ملی ما، ایجاد «ارکسترملی» است که قطعا خواهد توانست دربالابردن روحیه‌ی مردم و اعتلای روح و روان آنان نقش شایسته‌ای ایفا کند. بدون اغراق می‌توان گفت که درهرکشوری، دانشگاه و فیلارمونی، دو نهادی هستند که می‌توانند برای پرورش و ارتقاء مسائل روحی ومعنوی مردم و جامعه شانه‌به‌شانه هم پیش بروند.

دراین ارتباط، ارکسترملی، یکی از آن مراکز حساس و مهمِ هنرهای ظریفه‌است.

درحالی‌که دربسیاری ازممالکِ شرق نزدیک و میانه و حتی در خود تهران، تا به امروزموفق به ایجاد فیلارمونی نشده‌اند، مردم زحمتکش و با استعداد ما، توانسته‌اند تحت رهبری فرقه، نه‌تنها بنیان مؤسسه‌های مختلفی را بگذارند، بلکه حتی موفق شده‌اند تا نهاد بسیارمهمی چون «فیلارمونی» را به‌وجود بیاورند.

روز یازدهم شهریورماه امسال، یعنی درست یک‌ماه پیش‌زاین، ارکسترملی ما، پس از یک دوره تدارک یک‌ماهه‌ی فشرده، به‌شکل باشکوهی افتتاح شد و کار خودرا آغازکرد. ازآن تاریخ تاکنون بیش از ده کنسرت و برنامه‌های عالی هنری، درحضورهم‌شهری‌های ساکن تبریز و میهمانان خارجی اجرا شده‌است. ازدید میهمانان خارجی، فیلارمونی، باعث سربلندی و افتخارمردم و شهرماست. این مؤسسه، آینه‌ی تمام نمای رشدشعورملی و لوح برجسته‌ی فرهنگ مردم ماست، ازآن باید آموخت و آن‌را گرامی‌اش داشت، زیرا که وجود آن، هم روح و روان ما را تلطیف می‌کند و هم دست نوازشگرش را بر ذهن‌های خسته‌ی ما می‌کشد ...

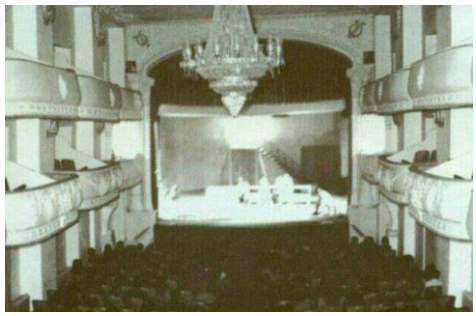
درهمین‌جا لازم است بگوئیم و تاکید کنیم که ما موظفیم قدر هنرمندان جوان دختر و پسری که شبانه روز، جان‌های عزیزشان را در راه سربلندی مردم خسته و فرسوده می‌کنند بدانیم و به‌آنان به دیده‌ی احترام بنگریم و به هنرمندانمان و هنرشان بسانِ مردمان با فرهنگ جوامع دیگرارزش ویژه‌ای قائل شویم.

باید دانست که این مؤسسه، همین‌طور، و خودبه‌خود به‌وجود نیامده‌است. برای تأسیس آن، البته پس ازتحمل سختی‌ها و زحمات فراوان، فقط برای بودجه

دهماهه‌ی آن، مبلغ دویست‌وپنجاه‌هزار تومان ازطرف اداره‌ی فرهنگ اختصاص داده‌شده‌است.فیلارمونی، نزدیک به دویست نفرهنرمند زن و مرد وکارمند دارد.

گرداننده و مدیراجرائی ارکسترملی، هنرمند گرامی ما « حاجی‌خان‌محمد» است، مدیرکل آن شاعر جوان و با استعداد مان آقای علی‌توده و مسئول هنری آن نیزآقای حسین‌عذاری می‌باشد.

برنامه‌های ارکسترملی زود به زود عوض می‌شوند. درحقیقت برنامه‌های متنوع آن، بسیار وزین و با ارزش است. اگرکسی یک‌بارهم که شده به تماشای آن برنامه‌ها برود، همیشه آرزوی دیدن دوباره‌ی آن‌را خواهد داشت. همه‌ی هنرمندان با استعدادِ ارکسترملی، اعم از زن و مرد و دختر و پسر به‌شکل ماهرانه و قابل تحسینی نقش خود را اجرا می‌کنند، آنها درهمین مدت‌زمان بسیاراندک، به موفقیت‌های بسیارچشم‌گیری دست یافته و با استقبال پرشور مردم نیز مواجه شده‌اند. امیدواریم و آرزو می‌کنیم که درآینده، موفقیت‌های هرچه بیشتری کسب کنند. دراین باره بازهم نوشته خواهد شد ».



«آذربایجان». شماره ۲۴ (۳۱۳) – دوره دوم - چهار شنبه ۱۰ مهر ۱۳۲۵- سال ۱۹۴۶

دراین روزنامه، در نوشته‌ی دیگری درباره‌ی ارکسترملی که با عنوان «یک‌کنسرت باشکوه» به چاپ رسیده‌است چنین می‌خوانیم : «روز دوشنبه دهم مهرماه، از سوی ارکسترملی‌آذربایجان، کنسرت باشکوهی با حضورنیروهای‌ارتش‌ملی، ازجمله افسران و سربازان برگزار شد. دراین کنسرت، همه‌ی هنرمندان زن و مرد، و نوازندگان ارکسترملی، شرکت داشتند.

سربازان ارتش‌ملی، یعنی این فرزندان‌شجاع مردم، با شوروشادی زایدالوصفی به‌تماشای این برنامه‌ها نشستند. هنرمندانِ واقعا دوست داشتنی ارکسترملی، توانستند تحت رهبری استادانه‌ی «حاجی‌خان‌محمد» وظایف هنری خود را به‌نحو احسن و با مهارت قابل تحسینی اجرا نمایند، زیرا کسانی که به دیدن هنرنمائی آنها آمده بودند، سربازان‌قهرمان مردم بودند.

ارکستر ملی ما، از اولین‌روزافتتاح خود تا امروز، در تلاش بی‌وقفه وشبانه‌روزی خود، بدون ابرازخستگی، با برگزاری برنامه‌های نو، باعث امتنان هرچه بیشترمردم شده‌اند. ر. آ».«آذربایجان».شماره ۳۱ (۳۲۰) – دوره دوم – پنجشنبه ۱۸ مهر۱۳۲۵ – سال ۱۹۴۶

مجله‌ی«آذربایجان» نیزصفحه ۴ شماره‌ی ۱۰ ماه اکتبر۱۹۴۶ خودرا تماما به فیلارمونی تبریز اختصاص داده بود. دراین صفحه‌ی آن شماره‌ی مجله، مقاله‌ی من نیزبا عنوان «فیلارمونی تبریز»به چاپ رسیده بود.

همچنین دراین صفحه عکس گروه آشیق‌ها، ونیز تصاویرمختلفی ازدختران و پسران هنرمند، گروه‌های مختلف رقص، و سولیست‌ها چاپ شده‌بود...

لازم به‌ذکر است که ما درفیلارمونی تبریز، مهمانان خارجی زیادی هم داشتیم و خیلی زودبه زود ازاین مهمانان گرانقدرخود استقبال می‌کردیم. درمیان این‌مهمانان، بودند کسانی که هم ازشهرهای بزرگ ایران وهم از کشورهای دیگر جهان مهمان ما می‌شدند.

یکی ازمهمانان‌نوبتی ما، نغمه‌سرای نامدارایران ثریاخانم قاجار بود. اوبه‌همراه همسرش سِرگِئی سِرگِئیف که نوازنده‌ی معروف تار بود، ازتهران آمده بود. آنها درحال سفر به اتحادشوروی بودند و در سر راه خود، درتبریز توقف کرده و به‌دیدار ما آمده بودند.

ما، حتی برای اجرای برنامه‌ای از سوی این‌مهمانانِ هنرمندمان، جائی در برنامه‌های کنسرت خود منظور کردیم. خانم ثریا، به روی صحنه رفت و باهمراهیِ تارِهمسرِهنرمندش سِرگِئی سِرگِئیف، ترانه‌های خلقی آذربایجان را به شیوه‌ی خاص خود، و با مهارت تمام اجرا کرد. همه‌ی آن‌هائی که درسالن فیلارمونی نشسته

بودند، با کف‌زدن های پرشورخود، هردو هنرمند را با شوروحرارت مورد تشویق قرار دادند.

فیلارمونی، این کانون‌هنری نوبنیاد و جوان ما، برروی این خدمت‌گذاران پرتجربه‌ی هنر، تاثیربسیار خوبی گذاشت. خانم ثریا، خوشنود بود، به‌هیجان آمده بود، وچشمانش پرازاشک شده بود. او با همان چشمان اشک‌آلود، با شادی ومهر و محبتی خواهرانه، دختران هنرمند ما را در آغوش فشرد...

شوخی‌بردار نبود، در ایران، این اولین فیلارمونی بود که در تبریز به‌وجود آمده بود! آوازخواندن زنان در ایران ازحوادث نادر روزگار به‌شمار می‌آمد، واینک زنان و دختران آذربایجانی در تبریز، نه‌تنها به‌صورت انفرادی بلکه دسته‌دسته وگروهی می‌خواندند ونغمه‌سرائی می‌کردند، بلکه برروی خادمین شناخته شده‌ی عرصه‌ی هنرنیز تاثیر زیادی می‌گذاشتند.

خانم ثریا با عطوفت ومهرخواهرانه‌ای، سئوالات بسیاری درباره‌ی برنامه‌های آینده‌ی دختران‌جوان خواننده مطرح‌کرد وپس از شنیدن پاسخ‌هائی که به او داده شد ابرازرضایت نمود.

فیلارمونی تبریز وضع‌حساس و شکننده‌ای داشت، اما هنوزبا گام‌های آهسته وحساب شده‌ای که بر می‌داشت، بیشتربه یک‌کودک‌عاقل و باهوش شباهت داشت. او نیازمند دست‌های توانمندی بود که به یاریش بشتابد و اورا یاری کند. ازآرزوهای بزرگ جمع ما این‌بود که بتوانیم فیلارمونی خودمان را به یکی از مراکز شناخته شده‌ی موسیقی، به یکی از کانون‌های غنی هنری مبدل کنیم. اما...

شاه، با پشت‌گرمی و اتکا به‌حمایت امپریالیسم، ونیروهای ارتجاعی حامی خود، توانست با سرنیزه‌های خون‌آلودخود، آرزوهای مردم آذربایجان، ومیلیون‌ها انسان دیگررا به خاک و خون بکشد...

بازگشت به نمایه

یک قرن پس از وقایع‌نگار انقلاب اکتبر

یادداشتی از خواکین استفانیا۱ دربارهٔ جان رید/ برگردان: منوچهر یزدانی

نوزدهم اکتبر ۲۰۲۰ یک قرن از درگذشت جان سیلاس رید۲ روزنامه‌نگار می‌گذرد. او در یک گورِ کوچک در کرملین، نزدیک لنین و شخصیت‌های دیگر اتحاد جماهیر شوروی آرمیده است.

باسکز مونتالبان۳ گفته بود که اگر ادوارد اچ. کار۴ انگلیسی، بهترین نویسندهٔ انقلاب بلشویکی از فاصله‌ای دور به شمار می‌آید، جان رید بهترین روزنامه‌نگار آن است. رید، روزنامه‌نگار، نویسنده، شاعر و کنشگری آمریکایی بود که در زندگی کوتاهش (۳۲ سال، از ۱۸۸۷ تا ۱۹ اکتبر ۱۹۲۰) در دو رویدادی حضور داشت که به‌کلی تاریخ را دگرگون کردند. نخستین رویداد انقلاب مکزیکِ پانچو ویلا۵ بود (که او را دماغ‌گنده۶ می‌خواند). رید در یورش به شمال مکزیک در سال ۱۹۱۱ وی را همراهی کرد و خبرهای این رویداد را پوشش داد. ثمرهٔ این گزارش‌ها یکی از بهترین کتاب‌های او شد: «شورش مکزیک»۷ (این روزها در اسپانیا از نو انتشار یافته است). دومین رویداد انقلاب بلشویکی روسیه در سال ۱۹۱۷ بود.

وقتی انقلاب در شهر پتروگراد آن زمان (سپس لنینگراد و سن‌پترزبورگ کنونی) آغاز شد، رید غرق آن گردید و زندگی خود صرف جریان‌های روزمرهٔ آن کرد. با قهرمانان آن قیام مصاحبه کرد (دو نفر از آن‌ها، یکی کرنسکی۸، رهبر دولت موقت علیه بلشویک‌هایی که قیام کرده بودند و دیگری تروتسکی، که به همراه لنین رهبری تسخیر کاخ زمستانی را بر عهده داشت). این مصاحبه‌ها از اهمیت جهانی برخوردار بودند. رید با این دو نفر و بقیه کسانی که بعداً قیم مردم (وزیر) در دولت اول بلشویکی شدند هم‌نشینی داشت. هنگامی که به نیویورک بازگشت، تعداد بی‌شماری از یادداشت‌ها و اسناد او را از آنچه روی داده بود ضبط کردند، اما او یکی از کتاب‌های مهم انقلاب روسیه و تاریخ روزنامه‌نگاری را نوشت: «ده روزی که دنیا را تکان داد»۹ این کتاب در سال ۱۹۱۹ انتشار یافت. او دو سال پیش از آن، با

کوله‌باری از اندیشه‌های چپ خود (که از دنیای اتحادیه‌گرایی و کمونیسم آمریکایی نشئت گرفته بود) وارد پتروگراد شد و در آنجا با نظریه‌های مبارزان بلشویک احساس نزدیکی کرد. رید می‌گوید: «در بازگو کردن تاریخ آن روزهای بزرگ، سعی کرده‌ام وقایع را از دید تحلیل‌گری وظیفه‌شناس و امین و واقع‌گرا ببینم. وقایع بزرگ و زندگی روزمره، صدای رهبران و گفت‌وگوها در سنگرها، کافه‌ها، اتوبوس‌ها...». او در مؤسسهٔ اسمولنی۱۰ که «مانند کندویی غول‌پیکر پر از سروصدا و فعالیت بود» کار می‌کرد. در اسمولنی او شاهد رسیدن لنین بود که تا آن زمان مخفی شده بود. تروتسکی، رئیس کمیتهٔ نظامی انقلاب و مسئول برنامه‌ریزی قیام، لنین را پذیرفت و دفتر خود را در طبقهٔ دوم اسمولنی به او داد. لنین با لباس مبدل وارد شده بود (لباس کهنه‌ای مانند لباس کارگران، عینک و کلاه‌گیسی که در آنجا از سر برداشت؛ علاوه بر این، ریش‌های مایل به قرمزی را که وجه ممیزه‌اش بود تراشید تا پلیس‌ها شناسایی‌اش نکنند). ولادیمیر آنتونوف اوسیانکو۱۱ نوشت: «ممکن بود او را با یک مدیر مدرسه یا یک کتابفروشِ پیر اشتباه بگیرید. کلاه‌گیس خود را که برداشت [...] چشمانش را شناختیم، که مثل همیشه با برقی از شوخ‌طبعی می‌درخشید.»

اولین برداشت‌های رید در «ده روزی که دنیا را تکان داد» بازتاب پیدا می‌کند: «مردی کوتاه‌قد و تنومند بود، با سری طاس و بزرگ که بر گردنی محکم استوار بود. کت‌وشلواری کمابیش مستعمل به تن داشت و شلوارش کمی برایش بزرگ بود. او هیچ ویژگی خاصی نداشت که برای مردم شخصیتی قابل ستایش را تداعی کند...». چاپ اول «ده روزی که دنیا را تکان داد» دو پیشگفتار داشت که از آن‌ها برمی‌آید این کتاب برای رهبران بلشویک، شخص لنین و همسرش نادیا کروپسکایا۱۲، چقدر اهمیت داشته است. لنین می‌گوید: «کتاب جان رید را با علاقهٔ شدید و توجه عمیق خواندم و این اثر را از صمیم قلب به کارگران در سراسر جهان توصیه می‌کنم» و کروپسکایا بر این تأکید می‌کند که در نگاه اول عجیب به نظر می‌رسد که این کتاب را یک خارجی نوشته باشد: «جان رید با انقلابِ روسیه پیوندی ناگسستنی دارد». او عاشق روسیهٔ شوروی بود و به آن احساس نزدیکی می‌کرد و بر اثر تیفوس درگذشت و در زیر دیوار قرمز کاخ کرملین به خاک سپرده شد. چه کس دیگری مراسم خاکسپاری قربانیان انقلاب را آن‌طور که جان رید توصیف کرده شرح داده است تا سزاوار چنین افتخاری باشد؟ در حقیقت، رید کتابش را در نیویورک نوشت اما چون روند دائمی انشعابِ چپِ آمریکایی بسیار او را رنج می‌داد به مسکو بازگشت و در آنجا بر اثر بیماری تیفوس درگذشت. او در مسکو قهرمانِ انقلاب شناخته شد و در کنار دیگر قهرمانان تاریخ اتحاد جماهیر شوروی به خاک سپرده شد: استالین، کروپسکایا، گاگارین، اینسا آرماند۱۳، کالینین۱۴، لونا چارسکی۱۵ کلارا زتکین۱۶، الکساندر اکالونتای۱۷ و... همگی در کنار آرامگاه لنین خفته‌اند.

در آثار رید حضور «دنیای استالینی» بسیار کم‌رنگ است. استالین تا زمان مرگ لنین در سال ۱۹۲۴ در سطح سایر رهبران (به‌ویژه تروتسکی) نبود و فقط با دست‌کاری تاریخ درصدد بود تا روندِ دیگری را به ثبوت برساند. حکایتی وجود دارد که کاترین مریدیل۱۸ تاریخ‌نگار، در کتاب«قطار لنین»، آن را آورده است. او در این کتاب، سفر معمار انقلاب را از زوریخ به پتروگراد روایت می‌کند و می‌گوید هستهٔ کوچکی از رفقا، که استالین در میان آن‌ها نبود، در قطار مهروموم‌شده‌ای که به ایستگاه فنلاند رسید لنین را همراهی می‌کردند. یکی از تصاویر شناخته‌شدهٔ این سفر، که به شیوه‌ای بسیار واقع‌گرایانه در دهه‌های بعد به تصویر کشیده شده است، لحظه‌ای را نشان می‌دهد که لنین در آوریل ۱۹۱۷ به پایتخت آن زمان روسیه پا گذاشت. در نقاشی رنگ‌روغنی، او در حال پایین‌آمدن از یک واگن درجهٔ سه است و یک قدم بالاتر از او یک بلشویک خشن، با کلاه و سبیل‌های

سیاه و با نگاهی مستقیم به ناظر، دیده می‌شود. او استالین است!

اسامی کسانی که در زیر دیوار کرملین دفن شده‌اند با حروف سیریلیک۱۹ نوشته شده است و کسانی که این الفبا را نشناسند، در یافتن مقبرهٔ کوچک جان رید، که اکنون صد سال از مرگ او می‌گذرد، دچار مشکل می‌شوند، کسی که تروتسکی « نگاهِ ساده‌دلانهٔ» او را در «تاریخِ انقلابِ روسیه» برجسته کرد.

تصاویر برگرفته از: سایت ctxt

پی‌نوشت‌ها

۱. Joaquín Estefanía

خواکین استفانیا، اقتصاددان، نویسنده و روزنامه‌نگار، او فعالیت حرفه‌ای خود را از سال ۱۹۷۴ به‌عنوان سردبیر روزنامهٔ «اینفورماسیونِس (Informaciones) «آغاز کرد. استفانیا از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۳ مدیر روزنامهٔ «ال پائیس» بود و در زمان مدیریت او ماریو بارگاس یوسا همکاری‌اش را با آن روزنامه آغاز کرد. او همچنان به نوشتن ستون‌هایی در مورد اقتصاد در «ال پائیس» ادامه داده و تاکنون چندین کتاب درباره اقتصاد نوشته است.

۲. John Silas Reed

جان سیلاس رید؛ شاعر، روزنامه‌نگار و انقلابی کمونیست آمریکایی و نیز از پشتیبانان بلشویک‌ها و حکومت شوروی و از طرفداران ولادیمیر لنین. او از تاریخ‌نویسان مهم انقلاب اکتبر بود و کتاب معروفش، در گزارش این انقلاب، «ده روزی که دنیا را تکان داد»، شاید معروف‌ترین کتابی باشد که در مورد انقلاب اکتبر نوشته شده است. همسر او، لوییس بریانت، نیز نویسنده‌ای مارکسیست و بلشویک بود. او نیز از تاریخ‌نویسان انقلاب به شمار می‌رود.

۳. Vázquez Montalbán

۴. Edward H. Carr

۵. Pancho Villa

۶. el chatito

۷. México insurgente

۸. Kerénski

۹. Ten Days That Shook the World

۱۰. Smolny

مؤسسهٔ اسمولنی، عمارتی فرهنگی است که در سال‌های ۱۸۰۶-۱۸۰۷ به سبک پالادیان (Palladian)در سن‌پترزبورگ ساخته شده و در دوران انقلاب اکتبر به‌عنوان دفتر مرکزی بلشویک‌ها که در تاریخ روسیه نقش مهمی ایفا کرد، انتخاب شد. امروزه یک مجسمهٔ لنین در محوطه مقابل این بنا قرار دارد.

۱۱. Vladímir Antónov-Ovseyenko

۱۲. Nadia Krupskaya

۱۳. Inessa Armand

۱۴. Kalinin

۱۵. Lunacharski

۱۶. Clara Zetkin

۱۷. Alexandra Kollontai

۱۸. Catherine Merridale

۱۹. Cyrillic

سیریل مقدس نخستین الفبای آوانویسی را به مردم اسلاو آموخت و امروزه همین الفبا، با کمی تغییر، در روسیه و بلغارستان و اوکراین و... کاربرد دارد.

بازگشت به نمایه

گفت وگو

«فارسی‌خط»

فراخوانی تازه به تمام فارسی‌زبانان جهان

گفت‌وگوی پژمان موسوی با ایرج کابلی

به یاد ایرج کابلی؛ مترجم چیره‌دست، زبان‌شناس برجسته و پژوهشگر پُرکوشش ادبیات فارسی

(۲۳ فروردین ۱۳۱۷، کرمان - ۲۹ بهمن ۱۳۹۹، تهران)

قرارِ ما این نبود؛ قرار نبود این گفت‌وگو در روزی منتشر شود که "ایرج کابلی" دیگر در جهان‌مان نباشد. در آن روزِ آلودهٔ بهمن که می‌گفتی «این هوا آخرِ مرا می‌کُشد»، چه کسی فکرش را می‌کرد که تو واقعا می‌روی و ما را با بغضی بی‌امان رها می‌کنی. قرار بود این گفت‌وگو آغازی باشد بر جریان تازه‌نفسی که «فارسی‌خط» قرار بود راه بیندازد. قرار بود تو باشی و به انبوهِ پرسش‌هایی که این جریان ایجاد خواهد کرد پاسخ بدهی: این‌که «فارسی‌خط» چیست، خطِ کمکی است یا خطِ جایگزین، چه هدفی دارد، چه مسیری را باید طی کند و چگونه می‌خواهد به درست‌خوانی و درست‌نویسی ما یاری رساند. اما مگر کاری هم می‌توان کرد؟ واقعیت این است که همیشه حسرت‌های ما واقعی‌تر از آرزوهای ماست و حال ما مانده‌ایم و واقعیتِ نبودنِ ایرج کابلی.

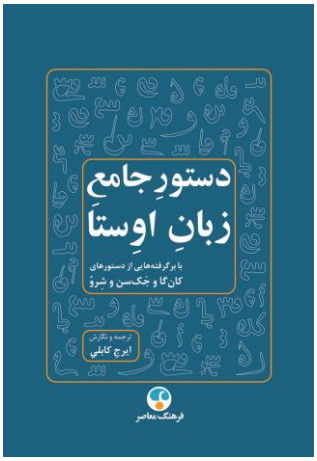
"ایرج کابلی"، نویسنده، مترجم، خط و زبان‌شناس و وزن‌شناس، متولد ۱۳۱۷ در کرمان بود. او که تحصیل‌کرده معماری بود، خیلی زود به علاقه اصلی‌اش زبان و خط فارسی رجعت کرد و پژوهشگری جدی در زبان‌شناسی و عروض‌شناسی شد. ایرج کابلی پس از نوشته‌ها، ترجمه‌ها و پژوهش‌هایی جدی در حوزه کاری خود، در سال ۱۳۷۲ فراخوانی برای شیوه‌ای تازه در خط و زبان فارسی خطاب به فارسی‌نویسان منتشر کرد و احمد شاملو نخستین همراه و حامی این فراخوان شد و این فراخوان آغازی شد برای راه‌اندازی شورای بازنگری در شیوه نگارش و خط فارسی. از آن سال تا همین لحظه مرگ در ۲۹ بهمن ۹۹، تمام دغدغه‌اش درست‌نویسی و درست‌خوانی خط و

زبان فارسی بود و دراین‌باره به رهیافت‌های تازه‌ای هم رسید. سال ۱۳۹۹ سال پرباری برای ایرج کابلی بود؛ دو کتاب «دستور جامع زبان اوستا» و «رمان منظوم یوْگِنی انه‌گین اثرِ آلکساندر پوشکین» از او منتشر شد و وب‌سایت او به نام «فارسی‌خط» راه‌اندازی شد. وب‌سایتی که به صورت تخصصی به خط فارسی می‌پردازد و او در آن، فراخوان تازه‌ای به تمام فارسی‌زبانان جهان ارائه داده است.

گفت‌وگو با ایرج کابلی دربارهٔ «فارسی‌خط» و رهیافت‌های تازه‌ای را که او دربارهٔ خطّ و زبان فارسی به آن رسیده است، در ادامه می‌خوانید؛ آخرین گفت‌وگو با او را :

***

***موضوع زبان و خط فارسی و درست‌نویسی آن، دغدغه دیروز و امروز شماست؛ چه آن‌زمان که در بیست‌واندی سال پیش در شورای بازنگری در شیوه نگارش و خط فارسی تمام تلاش‌تان مصروف این موضوع شد و چه سال‌های اخیر که انرژی و زمان‌تان را روی «فارسی‌خط» به عنوان**



بدیلی برای خط و زبان فارسی مستقر صرف کردید. واقعیت این است که این دغدغه، قرن‌ها پیش هم وجود داشت، هزاران سال پیش هم وجود داشت به معنای کلان‌اش، اینکه آدم‌ها چطور با هم ارتباط برقرار کنند، ریشه تمام صحبت‌هایی که الان داریم به یک زمانی برمی‌گردد که انسان‌ها ابتدا خواستند با هم صحبت کنند و بعد خواستند با هم ارتباط برقرار کنند یا به قول شما در مقاله‌ای که نوشته بودید خواستند با کسی که در صحنه حضور ندارد ارتباط برقرار کنند. بنابراین می‌توان گفت خط براساس یک احساس نیاز اختراع شد. *

ابداع شد!

***بله، ابداع شد و آمدیم و رسیدیم به روزگار امروز. قبل از اینکه وارد بحث‌های فنی شویم، می‌خواهم بدانم از نگاه تاریخی، در گذشته دور، تا یکی دو نسل قبل از شما، زمانی که مقوله چاپ و امکانات امروزی نبود، زمانی که کتاب‌ها خطی بود و افراد باسواد انگشت‌شمار بودند و دسترسی‌ها بسیار محدود، همان زمان که دغدغه خط و زبان، عام نبود و تعدادی از افراد خاص با این موضوع سروکار داشتند، اگر یک سیر تطور بخواهیم داشته باشیم، شما فکر می‌کنید خط فارسی مسیر درستی را در همه این قرن‌ها طی کرده؟ آیا می‌شد راه دیگری را رفت؟ آیا اگر مسیر به‌گونه‌ای دیگر طی می‌شد امروز وضعیت بهتر نبود؟ آیا به نظر شما همه‌چیز یک سیر طبیعی و منطقی و نرمال را طی کرده و جایی که الان هستیم جای درستی است؟ و در یک قیاس کلی بین ایران و دیگر تمدن‌ها مثل یونان، ما تا چه‌اندازه مسیری را طی کردیم که**

مسیر پذیرفته‌شده جهانی بود؟ چقدر پیش یا پس بودیم؟ می‌خواهم گفت‌وگویمان با یک بررسی تاریخی شروع شود تا بعد برسیم به بحث‌های فنی امروز. *

در مقاله «از گفتار تا نوشتار» من سه مرحله خط‌نگاری را مطرح کردم، ابتدا فنیقی‌ها علائمی را ابداع می‌کنند، یونانی‌ها فوری این علائم را می‌قاپند و به این خط، مصوت‌ها را اضافه می‌کنند، چون زبان فنیقی مصوت ندارد، در نتیجه خط یونانی می‌شود نخستین خط مصوت‌نگار. بعد، از روی دستِ یونانیان، رومی‌ها دقیقا خط یونانی را کپی می‌کنند و در نتیجه خط مصوت‌نویس آغاز می‌شود؛ خطی که بی‌شک آغازش حاصل نبوغ یونانی‌هاست و ما در این رابطه مدیون یونانی‌ها هستیم. تمدن دیگری یارایش را نداشته که این کار را بکند، بینشش را نداشته که بکند، حالا اینکه فضای فلسفی یونان در آن دوران چه بوده نمی‌دانم، وارد خاستگاه این شکل‌گیری نمی‌شوم، ولی جالب است که به محض اینکه فنیقی‌ها این علائم را می‌آورند، یونانی‌ها سریع آن را می‌گیرند و تغییر می‌دهند اما اسم بعضی از حروف را به همان نام نگه می‌دارند.

فنیقی‌ها از کدام منطقه جغرافیایی بودند؟ درست است که خاستگاه خط، مدیترانه است؟*

مدیترانه. اساسا خاستگاه خط، مدیترانه است. زبان فنیقی‌ها سامی است و مصوت لازم ندارد، در نتیجه خط آنها نامصوت‌نگار است، شما عربی را غلط نمی‌توانید بخوانید، اگر اعراب هم روی حروف نباشد درست می‌خوانید، از ک. ت. ب، کَتَبَ، کُتُب درمی‌آید، بنابراین عرب‌ها در نوشتن اعراب‌ها صرفه‌جویی می‌کنند، در قرآن‌هایی که برای عرب‌ها چاپ می‌شود، اعراب وجود ندارد ولی برعکس برای غیرعرب‌ها بدون اعراب اصلا معنا ندارد، برای اینکه خط عربی با خط صامت‌نویس هماهنگ است ولی بقیه نه. در شوروی هم روس‌ها خط سیریلیک را با تغییراتی مصوت‌نویس می‌کنند. تغییرات خط به دلایل متفاوت اتفاق می‌افتد. دلایل سیاسی و نیاز، پررنگ‌ترین دلیل‌های تغییر خط هستند. چند خط دیگر هم غیر از فارسی، یعنی اویغوری، کردی، کشمیری از خط عربی که مثل ما به آنها تحمیل شده بود استفاده می‌کردند اما خودشان خط تحمیلی را مصوت‌نویس و از آن خود کردند.

خط پیشنهادی شما که به «فارسی‌خط» شهره است، مدعی است که الفبای ما ۳۸ حرف دارد؛ هضم این موضوع برای خیلی‌ها دشوار است. کمی دراین‌باره توضیح می‌دهید؟*

ما سه خط بر مبنای عربی داریم که مصوت‌نویس شده، با بررسی روند مصوت‌نویس‌شدن این سه خط، به این نتیجه رسیدم که اگر مصوت‌ها را جدا ننویسم، امر مصوت‌نویس‌شدن خط فارسی صورت نمی‌گیرد، ما دیدیم شش مصوت داریم، «ـَ ـِ ـُ و ئا ئو ئی»، برای هر کدام یک علامت طراحی می‌کنیم برگرفته از خودِ الفبا، چیز تازه‌ای نیاز به اختراع نبود، فقط شیوه استفاده جدیدی باید شکل می‌گرفت. همه مصوت‌ها را روی خط افقی می‌نویسیم، یک «الف» روی خط افقی می‌شود «ئآ»، یک «واو» روی خط افقی می‌شود «ئو»، یک «ی» روی خط افقی می‌شود «ئی»، یک « ـَ » روی خط افقی می‌شود «ـَـ»، یک « ـِ » زیرِ خط افقی می‌شود «ـِـ»، یک « ـُ » روی خط افقی می‌شود «ـُـ»؛ می‌ماند سرهم‌نویسی این مصوت‌ها طبق الگوی خط فارسی؛ خط مصوت‌نگاری که من پیشنهاد می‌کنم دقیقا همان خط فارسی است، همان خط فارسی است که مصوت‌هایش برجسته شدند و آمدند بالای خط، دیگر زیر و زبر حروف نیستند، علامت‌هایی مستقل‌اند.

یعنی مثل بقیه حروف الفبا هر کدام از مصوت‌ها یک شخصیت و کاراکتر منحصربه‌فرد دارند؟*

این ماحصل آن چیزی است که می‌شود خط مصوت‌نویس پیشنهادی من.

***یکی از پرسش‌ها بی‌پاسخ ماند، راجع به گذشته تاریخی خط صحبت شد، اما بیاییم راجع به ۱۵۰ سال گذشته که به صورت مداوم نظرهایی برای مصوت‌نویس‌شدن خط ارائه شده و تلاش‌هایی هم صورت گرفته صحبت کنیم، شما این روند ۱۵۰ساله را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ چراکه به قول دکتر باطنی صحبت از مصوت‌نویس‌کردن خط فارسی همیشه جنجال‌برانگیز بوده، طبعا با انتشار خط مصوت‌نویس پیشنهادی شما هم با سیلی از جنجال‌ها روبه‌رو خواهیم شد، پس لازم است که مخاطب آگاهی دقیق‌تری نسبت به روند این تلاش در یک‌ونیم قرن گذشته داشته باشد و از تأثیر آن در ذهن شما باخبر باشد. ***

ما نام این خط را گذاشتیم خط کمکی؛ نه خط جانشین، این موضوع را فراموش نکنید؛ هرگز ادعای جانشینی برای شیوه نگارش فعلی نشده است. حالا این خط کمکی به چه درد می‌خورد؟ هرجا که ما یک واژه غیرفارسی یا غریبه و ناآشنا داریم که اگر با الفبای عادی بنویسیم هیچ‌کس نمی‌تواند بفهمد، غریبه هم هست، اینجا خط مصوت‌نویس پیشنهادی برای نشان‌دادن کلماتی که تلفظشان مشکل است به‌کار می‌آید. البته در جریان عمل کسانی هستند که خودشان حرکت می‌کنند رو به جلو، منتظر نمی‌مانند که من بخش‌نامه صادر کنم یا مجوز بدهم؛ خودشان حرکت می‌کنند، حتی جلوتر هم می‌روند مثلا شاید کسانی بگویند ما صامت‌های هم‌صدا مثل «س. ص. ث» را حذف می‌کنیم و همه را با «س» می‌نویسیم، در این مرحله من چنین مسائلی را وارد بحث نکردم؛ این به عهده صاحبان زبان و خط است؛ برای اینکه از بالا نمی‌شود این‌چیزها را دیکته کرد، نباید دیکته کرد؛ باید از بطن جامعه استفاده‌کننده خط، جوانه بزند و بیاید بیرون و عملی بشود؛ مثلا در تاجیکی و افغانی ما مصوت‌های مجهول داریم که فارس‌ها با این مصوت‌های مجهول ناآشنا هستند، خب این را تاجیکان و افغان‌ها باید یک فکری به حالش بکنند تا بتوانند به ما برسند، کار ما دارد می‌گذرد، با این پیشنهاد، متن‌های فارسی، نوشته و خوانده می‌شود، برای افغان‌ها که فارسی می‌نویسند بعضی‌جاها تفاوت‌هایی هست، دقت کنید که ما نمی‌خواهیم لهجه‌نویسی کنیم، مثلا یکی از مشکلاتی که تا این لحظه من با آن دست‌به‌گریبانم، «واوِ معدوله» است، «خان» و «خوان»! اولی می‌شود «سروَر»، دومی «سفره»؛ اینها هنوز حل نشده، اینها باید از بطن این جریان در بیاید، با کمک اهل زبان. هرچقدر هم که من درباره تلفظ تاجیکی و افغان مطالعه کرده باشم باز هم کم می‌دانم، اینجا یک افغان و یک تاجیک که صلاحیت داشته باشد می‌تواند مسئله را حل کند؛ آن‌وقت کاری که ما خواهیم کرد این است که یک نشانه اضافه می‌کنیم.

***خطی که شما معرفی کرده‌اید، به قول خودتان خط کمکی، حتما بر پایه یک احساس نیاز به‌وجود آمده است؛ احساس نیازی که تا امروز**

کسی به آن پاسخ نداده بوده، حالا این خط کمکی می‌تواند تا حد زیادی به آن نیاز پاسخ بدهد. حالا اگر این خط کمکی پاسخ‌گوی نیاز مصوت‌نویسی باشد و پذیرفته هم بشود و بعد آن را به عنوان خط جایگزین استفاده کنند شما موافقت می‌کنید یا معتقد هستید که این خط کمکی اساسا نمی‌تواند تبدیل به یک خط جایگزین شود؟*

به من چه ارتباطی دارد؟ من بچه‌ای را زاییده‌ام؛ صاحبان زبان شمایید؛ از اینجا به بعد با اطلاعاتی که من از تجاربم به شما داده‌ام، این شما هستید که باید به جلو حرکت کنید.

بله ولی شما یک بچه را هم که به دنیا می‌آورید، تا وقتی به یک سنی برسد، از او مراقبت می‌کنید.

خب بله، داریم همین کار را می‌کنیم.

حتما ما و افغان‌ها و تاجیکان باید به یک توافق برسیم تا خطی مصوت‌نویس داشته باشیم یا می‌شود که ما راه خودمان را برویم و آن دو هم راه خودشان را؟

اگر به یک توافق مشترک برسیم، طبعا بهتر است، معتقدم که اهل زبان با همکاری همدیگر می‌توانند به این توافق برسند.

ما اگر این مسئله را در ایران هم حل کنیم خیلی کار بزرگی کرده‌ایم، فکر نمی‌کنید این ایده که هر سه کشور با هم در یک زمان به این راه‌حل برسند، دست‌نیافتنی باشد؟

کوشش‌مان را می‌کنیم.

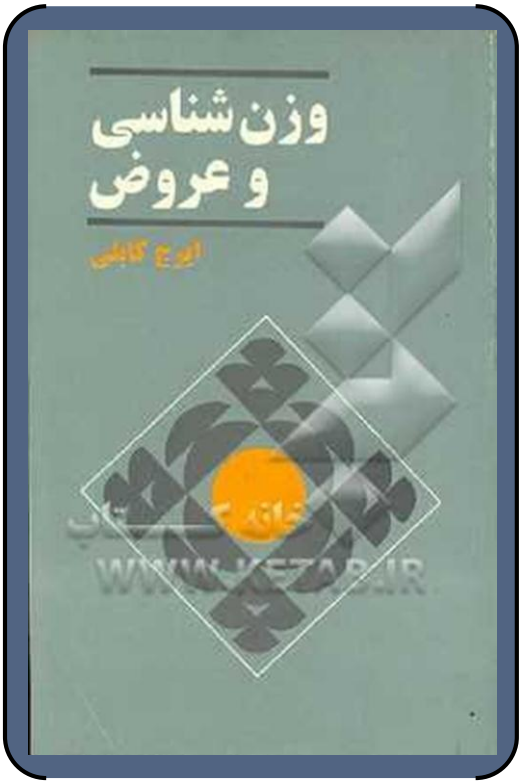
تا امروز چه کوششی کرده‌اید؟

همین، من بچه‌ام را زاییده‌ام.

ببینید من به عنوان یک روزنامه‌نگارِ حوزه فرهنگ، حداکثر دراین‌باره به‌صورت پراکنده چیزهایی شنیده‌ام اما نمی‌دانستم دغدغه‌ای تا این حد جدی وجود دارد که یک فرد یا یک جمعی در پاسخ به فلان مسئله دارند این‌قدر جدی کار می‌کنند، واقعا سال‌هاست که شروین پاشایی با شما کار می‌کند، به صورتِ کاملا جدی هم دارید کار می‌کنید ولی هیچ‌کدام از این کوشش‌ها، نمودِ بیرونی پیدا نکرده است؛ فرض کنید که تمام کار شما یک کتاب خیلی خوب شود و منتشر هم بشود، این موضوع چطور می‌تواند دغدغه مردم شود؟ یا حتی دغدغه زبان‌شناسان؟ همان‌طورکه گفتم خیلی مهم است که وقتی بچه‌ای به دنیا می‌آید از او مراقبت شود، حالا از این خط چه کسی قرار است مراقبت کند، چه کسی معرفی‌اش کند، چطور معرفی شود و مهم‌تر از تمام اینها، چطور قرار است مقبولیت و مشروعیت پیدا کند؟ ما در کشورِ خودمان بینِ فارسی‌زبان و آذری‌زبانان و کردزبان‌ها چطور باید به تفاهم برسیم چه برسد به تفاهم با دو کشورِ دیگر؟

ببینید این خط جانشین نیست، چرا؟ در بالای فراخوان هم نوشتیم یک خط کمکی برآمده از الفبای فارسی. این خط کمک می‌کند، به چه کسی کمک

می‌کند؟ طبیعی است به کسی که دچارِ اشکال شده، یک کلمه را نوشته و تردید دارد که خواننده‌اش می‌تواند بخواند یا نه، حالا اگر او با «فارسی‌خط» یعنی همین خط کمکی بنویسد، خواننده اگر بتواند بخواند، مسئله همه حل می‌شود، حالا این موضوع چقدر می‌تواند گسترش پیدا کند؟ بستگی به استعدادهایی دارد که در خود این خط نهفته است، ببینید شما این خط کمکی را فقط با نصب فونت و کیبورد مخصوصش می‌توانید در کامپیوتر از آن استفاده کنید، با دست نوشتنش امری جداگانه است که شاید به این زودی جا نیفتد، اما از آنجایی‌که بیشترِ ارتباطات دارد از طریقِ فضای مجازی شکل می‌گیرد، ما داریم می‌بینیم که این امر می‌تواند سرِ جایش قرار بگیرد و کسی که می‌خواهد بتواند از آن استفاده کند.



در کیبورد فارسی، این مصوت‌ها و خط کمکی هست؟

کیبورد و فونت مخصوصش در سایتِ فارسی‌خط قرار گرفته تا هر کسی که نیاز داشت بتواند آن را دانلود و نصب کند.

***آقای کابلی اشاره کردید که ممکن است با دست‌نوشتن، این خط جا نیفتد، درحالی‌که من فکر می‌کنم اگر در کیبورد این خط جا بیفتد، در دست‌نویس هم به راحتی قابل نوشتن خواهد بود. ***

من نمی‌خواهم چیزی را تحمیل کنم.

***مسئله تحمیل نیست، مسئله اتفاق و نوعِ برخورد با آن است؛ به نظر می‌رسد در ابتدا حداقل طراحانِ گرافیک و کسانی که نقاشی‌خط کار می‌کنند به این خط علاقه‌مند می‌شوند، چون تجربه‌های سال‌های پیش در پوُسترها و جلدِ کتاب‌ها نشان داده که این افراد خواستند از زیر و زبر و پیش یا به‌صورتِ کلی از مصوت‌ها استفاده کنند و با همان امکانات محدودی که داشتند کارشان را انجام دادند و می‌شود در آثارشان جای خالی این مصوت‌ها را دید، بنابراین خیلی دور از ذهن نیست که این خط را طراحانِ گرافیک و کسانی که با خط، آثارِ هنری خلق می‌کنند، استفاده کنند و شاید فونت‌های جدیدتری هم برایش طراحی بکنند و اگر چنین استفاده‌ای از آن بشود، مسیرِ این خط از صرفا خط کمکی بودن خارج شده و همه‌گیرتر شود. همان‌طور که روزگاری استفاده از زیر و زبر و پیش امر متداولی نبود ولی امروز به هرجا که نگاه می‌کنیم استفاده از زیر و زبر و پیش را می‌بینیم، بی‌فاصله‌نویسی بسیار در طراحی‌ها کمک کرده، این طراحی‌ها روی عمومِ مردم تأثیر خودش را می‌گذارد، عمومِ مردم هم همان‌طورکه در فضای مجازی می‌بینیم از زیر و زبر و پیش استفاده می‌کنند، البته که خیلی جاها هم از «ه» به جای کسره استفاده می‌کنند، این یک مشکل قدیمی است که**

همیشه بوده، ولی وقتی فارسی‌خط در چنین مسیری بیفتد، شما تحمیل نکرده‌اید، حال پرسش این است که اگر زمانی خط کمکی در چنین مسیری بیفتد، شما از بچه‌ای که زاییده‌اید حمایت می‌کنید یا خیر؟*

بی‌شک حمایت می‌کنم، چرا که نه؟ مگر اینکه دیوانه باشم، یا آن موقع دیوانه شده باشم!

منظورم این است که آن‌موقع که این خط تبدیل به خط جایگزین می‌شود، آن زمان شما از جایگزین‌بودنش حمایت می‌کنید یا همچنان می‌گویید این یک خط کمکی است؟

اگر کاربرها پیشنهاد بدهند که به عنوانِ خط جایگزین استفاده کنیم بله من هم استقبال می‌کنم.

برای نوشتن با این شیوه من در خانه یا محل کارِ خودم می‌توانم از آن استفاده کنم؟

اگر فونت و کیبوردش را دانلود و نصب کنید می‌توانید با آن بنویسید.

روی هر سیستم عاملی قابل نصب است؟

فعلا برای ویندوز طراحی و آماده شده است.

روی گوشی تلفن همراه چه؟

فعلا روی گوشی قابل خواندن است اما نوشتن نه، اگر با استقبال عموم مردم و صاحب‌نظران روبه‌رو بشود آن‌وقت می‌توان آن را گسترش داد، در آن‌زمان به مایکروسافت درخواست می‌دهیم به چند مدل کیبورد فارسی‌ای که در ویندوز هست، کیبوردِ فارسی‌خط را هم اضافه کنند؛ در آن زمان برای هرکدام از این مصوت‌ها یک یونی‌کد جهانی اختصاص داده می‌شود که با وجود یونی‌کد جهانی کاربرِ هر سیستمی، چه ویندوز، چه اندروید و چه آی‌اوِاس می‌تواند به‌راحتی از این خط استفاده کند. فعلا هر کسی که مایل به استفاده از این خط هست باید کیبورد و فونتش را روی ویندوز نصب کند و در برنامه‌های آفیس و فتوشاپ یا بقیه برنامه‌ها از آن استفاده کند.

پس فعلا فقط یک وب‌سایت برای دانلودش وجود دارد؟

بله، نقطه آغازش آنجاست، جای دیگر نمی‌تواند در ابتدا باشد. البته به این موضوع هم توجه کنید که اولین فونت‌هایی که برای استفاده فارسی‌زبانان در کامپیوتر طراحی شد، در ابتدایی‌ترین حالت، زیر و زبر و پیش نداشتند، بعد اضافه شد، نیازش احساس شد، بنابراین کسانی که طراحِ فونت بودند درخواست‌هایی به مایکروسافت ارائه کردند و کم‌کم طراحی زیر و زبر و پیش اصولی‌تر و حرفه‌ای شد، آیا در موبایل‌های قدیمی‌تر که قابلیت تایپ فارسی بود، زیر و زبر و پیش وجود داشت؟

نه، نیم‌فاصله هم نداشت!

اما در گوشی‌ها و کیبوردهای جدید براساسِ درخواست‌هایی که شده زیر و زبر و پیش اضافه شده، نیم‌فاصله را هم اخیرا اضافه کرده‌اند، رسیدن به چنین جایی سخت نیست، اگر نیازش احساس بشود، درخواستش ارائه می‌شود و خیلی زود اجرائی و عملیاتی می‌شود.

پس نیازش باید حس شود، حالا این گفت‌وگو هم سرآغازی است برای این اعلامِ نیاز و البته که خیلی بیشتر از اینها باید گفت‌وگو شود، مقاله نوشته شود، درباره آن نقد و بررسی شود تا همه‌گیر شود.

بله، متشکرم، دقیقا همین است، کاری که من می‌خواهم بکنم این است که چوبِ امداد را بدهم دستِ یک فردِ دیگر، من نمی‌دانم خودم تا کِی هستم، من اصلا معتقد نیستم که جریان فارسی‌خط با من تمام می‌شود، فقط شروع شده، مثلِ هر آغازِ دیگری ...

.

خب من از شما می‌پرسم که الان چه کسی هست که منِ مخاطب یا منِ روزنامه‌نگار بروم با او درباره فارسی‌خط حرف بزنم؟

چه حرفی بزنید؟

شما چه کسی را تربیت کرده‌اید که بعد از شما بتواند راجع به این موضوع حرف بزند و ایده‌های شما را جلو ببرد؟

غیر از آقای شروینِ پاشایی، هیچ‌کس.

خب با فرض محال اگر آقای پاشایی همین فردا دچارِ فراموشی شود، آیا این بحث می‌میرد و دیگر ادامه پیدا نمی‌کند؟

فکر نمی‌کنم، چون به‌هرحال نوشته شده، چون مکتوب شده و از قوه به فعل آمده، در واقع فعلیت دارد، شاید دچارِ سکته شود ولی نمی‌میرد.

***درست است که شما می‌گویید نمی‌میرد ولی اگر کسی نباشد که آن را مطرح و از آن دفاع کند، اصلا کاری از پیش نخواهد رفت و این راه عقیم خواهد ماند. ***

خب نه، یک مسئله‌ای هست، حالا اگر من تکثیر نشوم، این را که زبان موجود زنده‌ای است و نیازمند به خط است نمی‌شود انکارش کرد، خیلی‌ها هستند که همیشه اتفاقات خط را جست‌وجو می‌کنند، اگر این سکته هم به وجود بیاید بالاخره یک جست‌وجوگر دیگری می‌آید و می‌رسد به فارسی‌خط، توضیحات کافی و ابزار اولیه در سایت در اختیارش قرار می‌گیرد و از آنجا به بعد را او ادامه می‌دهد، شاید حتی شکل و شمایلِ جدیدی ایجاد بشود.

آقای کابلی! یک تعریف از خط پیشنهادی ارائه بدهید. در واقع اگر بخواهید یک تعریف اولیه و بسیار ساده به عموم مردم ارائه بدهید، ساده‌ترین تعریفی که کم‌سوادترین مردم هم بتوانند بفهمند که تفاوت این خط کمکی با خط حاضر چیست؟ کدام است؟

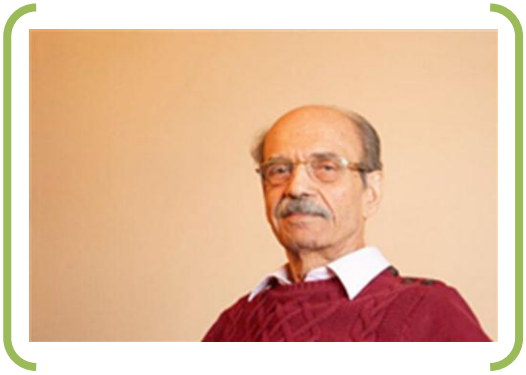
ببینید در عرصه زبان، زبانِ گفتاری، چند نوع کیفیت وجود دارد، وسطِ اینها یک زبان نقشِ «لینگوا فرانکا نُوا – زبانِ میانجی جهانی» را بازی می‌کند، حالا در خط، یک خط مشترک بینِ فارسی زبانان لازم است، من برای چنین کاری این مسئولیت را انداخته‌ام به عهده خودم و خط کمکی را پیشنهاد دادم و این خط کمکی همان نقشِ میانجی را بازی می‌کند برای سه قومِ فارسی‌زبان، ایرانی‌ها، افغان‌ها و تاجیکان. اگر کارآمد باشد چه بهتر، که من معتقدم هست، من معتقدم هرکدام از این قوم‌ها برای نوشتن تلفظ‌ها این خط کمکی را می‌پذیرند؛ بنابراین این خط کمکی می‌شود یک میانجی. در واقع ادعای من این است که با این خط کمکی ما آن‌طوری که بیان می‌کنیم می‌توانیم بنویسیم و آن چیزی را که نوشته شده همان‌طورکه نوشته‌شده می‌توانیم بخوانیم، بدونِ هیچ ایرادی.

و چه زمانی این تعریف همگانی خواهد شد؟

گسترشش زمانی اتفاق می‌افتد که ساده‌ترینِ مردم متوجه شوند که منظور از ارائه این خط چیست. چرا این را می‌گویم؟ به‌عنوانِ مثال بیشترِ مردمِ ما نمی‌دانند تفاوتِ «هکسره» با «ه» در چیست؛ یعنی جایی که باید بنویسند «همه» نمی‌دانند که باید بنویسند «هم» یا «همه»، این مشکل پنجاه سال پیش هم بوده، امروز هم هست، در روزنامه‌ای از پنجاه سالِ پیش هم دیدم که دارد توضیح می‌دهد که تفاوت این دو در چیست اما با چنان ادبیاتِ تخصصی‌ای توضیح داده که اگر صاحب‌نظر نباشید، اگر با این ادبیات آشنا نباشید، اگر این واژه‌ها را نشناسید، اصلا متوجهِ منظورِ نویسنده نمی‌شوید. برای همین است که من فکر می‌کنم جوری باید حرف زد که با عموم مردم بشود ارتباط برقرار کرد.

***یکی از معضلات بزرگی که سد راه زیر و زبر نویسی و بی‌فاصله‌نویسی در سی سال اخیر بوده،**

این بوده که با زبان مردم صحبت نشده، ساده‌سازی نشده، جوری حرف زده شده که فقط متخصص‌ها می‌فهمند و این باعث شده که همین مسئله «هکسره» و «ه» حل نشود، نه فقط بینِ عومِ مردم، بلکه یک‌جاهایی می‌بینیم که طراحانِ گرافیک‌مان به جای «ه» از «کسره» استفاده می‌کنند، در حالی که می‌شد این را خیلی ساده توضیح داد، این را من از شما یاد گرفتم هرجا که در جمله یا عبارت می‌شد «ه» را برداری و به جایش «است» یا «هست» بگذاری باید از «ه» استفاده کنی ولی اگر نتوانستی از «هست» و «است» استفاده کنی از «کسره» استفاده کن؛ این ساده‌ترین قراردادی بود که می‌شد به مردم منتقل کرد.*



کسانی که در فضای مجازی هستند در نوکِ پیکان قرار دارند، اگر آنها درست بنویسند این درست‌نویسی به افرادی مثلِ بقالِ سرِ کوچه هم می‌رسد، دوستی تعریف می‌کرد که یک آقایی که هنرمندِ سلبریتی است همین اشتباه را در نوشتنِ «ه« و «کسره» کرده و بعد که به او اشکال گرفته‌اند با کلی توجیه، از اشتباه‌نوشتنش دفاع هم کرده بوده، من اینجا بود که فهمیدم چنین جریانی راه افتاده، از دوستی که این ماجرا را برایم تعریف کرده بود خواستم نظرهای مردم را نشانم بدهد، در نظرها دیدم به شورای بازنگری، به منِ کابلی، به کتابِ درست‌نویسی خطِ فارسی اشاره شده، به روزنامه‌ای که پنجاه سالِ پیش به این موضوع پرداخته بوده، اما بین همه اینها من توضیحِ ساده همه‌گیری ندیدم، بنابراین فکر می‌کنم ساده‌نویسی و ساده‌گویی این روزها و با وجودِ گسترشِ فضای مجازی، اهمیتِ زیادی دارد.

فکر می‌کنم شکل نوشتن فارسی‌خط، در ابتدا برای مردم بسیار غریبه باشد. چنین نظری ندارید؟

بله، ولی روند این غریبگی‌زدایی مسئله پیچیده یا وحشتناکی نیست، باید مثالی را نقل کنم، یک عزیزی تعریف می‌کرد که پنجاه سالِ پیش زمانی که دوره ابتدایی مدرسه را می‌گذراند، بچه‌ای در کلاس از معلم می‌پرسد که «بهیچوجه» چیه، معلم هم که نمی‌دانسته آن بچه دارد به چه کلمه‌ای نگاه می‌کند و چه کلمه‌ای را اشتباه بیان کرده، پاسخ می‌دهد «بهیچوجه یک نوع مرغی است که در نوکِ کوه‌های فلان‌جا لانه می‌سازد»؛ خب پنجاه سالِ پیش «به‌هیچ‌وجه» را سر هم «بهیچوجه» می‌نوشتند، خب وقتی این کلمه جدانویس شد، اول برای مردم غریبه بوده اما امروز اگر سرِ هم بنویسیش برای مردم غریبه است، به نظرِ من غریبگی‌زدایی امری است که خیلی زود اتفاق می‌افتد، تاریخِ ما ثابت کرده که خیلی زود اتفاق می‌افتد.

مثل هر تغییر دیگری تکرار لازم دارد...

بله تکرار نیاز دارد، ولی کافی است که یک بیلبورد این مدلی بنویسد؛ بلافاصله این مدل نوشتن باب خواهد شد. حتی من فکر می‌کنم با این نوع نوشتن، حرکت تازه‌ای در خوش‌نویسی ما هم جریان پیدا می‌کند.

***ببینید؛ برای مردم خیلی ملموس می‌شود اگر با مثال‌های آشنا برایشان توضیح دهید که فارسی‌خط چگونه می‌تواند به درست‌خوانی و درست‌نویسی آنها کمک کند. ***

اجازه بدید یک مثال بسیار ساده بیاورم، تقریبا در بیشترِ خانه‌های ما کتاب حافظ هست، سالی یک بار، در

بدترین حالت، مردم در شب یلدا می‌روند سراغِ کتابِ حافظ، اکثر مردم ما که با دانستنِ دستورِ زبان فاصله خیلی زیادی دارند، حافظ را باز می‌کنند و می‌خواهند جلوی میهمانشان بخوانند اما نمی‌توانند، چرایی خط کمکی این است که کمک می‌کند مردم به راحتی شعرهای حافظ را بخوانند.

***اما کتاب حافظ با این خط کمکی در خانه‌های مردم نیست. ***

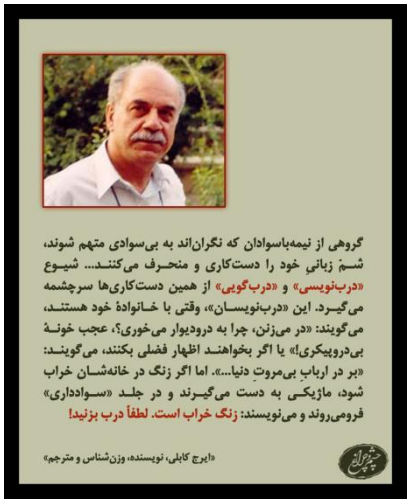
وقتی که مردم بفهمند که می‌توانند با این خط، شعرهای حافظ را به‌راحتی بخوانند پس احساسِ نیازش هم به وجود می‌آید، در نتیجه کتاب‌ها با این خط هم منتشر می‌شوند و به خانه مردم راه پیدا می‌کنند. ببینید حافظِ شاملو به خاطرِ استفاده از کسره و بی‌فاصله‌نویسی راحت‌تر خوانده می‌شود، در نتیجه خواننده وقت خواندن خیلی کمتر تپق می‌زند، ولی در کتاب‌های دیگر که به صورت کلاسیک نوشته شده‌اند شعرهای حافظ به راحتی خوانده نمی‌شود، این نشان می‌دهد که حتی یک تغییرِ اندک هم مؤثر است.

ببینید این خط کمکی، جاافتادنش نیازمند خیلی پیش‌شرط‌هاست تا فراگیر بشود و همه بپذیرند. آن‌وقت همه کتاب‌ها باید از اول نوشته و منتشر شوند، همه‌چیز باید عوض شود، خیلی راه سختی است، خیلی، فرض که حافظ با این شیوه منتشر شد، با شاهنامه چه کنیم؟ گلستان سعدی چه می‌شود؟

اینجا همان‌جایی‌که من فکر می‌کنم باید کمی از بالاتر به زمان نگاه بکنیم، ما چون داریم فکر می‌کنیم که خب تا یک سال دیگر اگر خط کمکی جاافتاد چه اتفاقی می‌افتد، این‌گونه اظهارِ نگرانی می‌کنیم.

***یعنی این‌طور که شما می‌گویید، صد سالِ دیگر این اتفاق می‌افتد! ***

بله خب، چون این اتفاق قبلا افتاده و جوابش را پس داده، قبلا سرِهم‌نویسی در تمامِ کتاب‌های حافظ بود، اما بعد از این‌که جدانویسی و بی‌فاصله‌نویسی جای خودش را باز کرد، در چاپ‌های جدیدتر می‌بینیم که دیگر سرِهم‌نویسی جای خودش را به بی‌فاصله‌نویسی داده، این تغییر در یک بازه زمانی پنجاه، شصت ساله اتفاق افتاده، خب اگر ما فقط امروز را نگاه کنیم نمی‌توانیم تأثیر پایدار بگذاریم، برای جاانداختنِ بی‌فاصله‌نویسی هم زمان صرف شده، از زمانی که خط عربی در کشورِ ما حاکم شده هزار و اندی سال می‌گذرد، در صد و پنجاه سالِ گذشته بیشترین تغییرات روی این خط صورت گرفته، حالا اگر خط زمانِ سپری‌شده را از بالا نگاه کنیم، چهل یا پنجاه سالِ آینده اصلا زمانِ زیادی برای جاانداختنِ خطِ کمکی نیست، در واقع چنین مدتی در طولِ تاریخ اصلا به چشم نمی‌آید.



***نقش سیستم‌های رسمی آموزشی در این بین چیست؟ آنها هم نقشِ مهمی در آموزش دارند و هم بیشترین مقاومت را در برابر تغییر دارند. ***

مگر بی‌فاصله‌نویسی و استفاده از کسره تا حدی در سیستمِ آموزشی نیامده؟ من فکر می‌کنم باز هم اینجا تجربه تاریخی ثابت می‌کند که همیشه وقتی اتفاقِ تازه‌ای می‌افتد، از طرفِ جامعه زودتر پذیرفته می‌شود اما وقتی واردِ مسیرِ اداری می‌شود، چرخِ نهادهای دولتی خیلی کُند حرکت می‌کند و حتی در برابرِ جامعه مقاومت هم می‌کند، ولی موضوع این است که بالاخره

در همان مسیری که جامعه پذیرفته قرار می‌گیرند، چون این نیاز را دارند که با جامعه هم‌سو شوند، هر حکومتی در نهایت این نیاز را می‌بیند که باید با جامعه هم‌سو شود و به همین خاطر این تغییرات را در دستور کار قرار می‌دهند، نمونه بارزش که برای ما نزدیک است و به چشم دیدیمش همین مقوله بی‌فاصله‌نویسی است که سالِ ۷۱ مطرح شد و امروز در سالِ ۹۹ هم در سیستمِ آموزشی و هم در نهادهای دولتی از آن استفاده می‌شود. تغییری که درست باشد و جامعه به آن نیاز داشته و بپذیردش، دیر یا زود سیستم‌های دولتی هم می‌پذیرندش.

سرچشمه: روزنامهٔ شرق، شماره ۳۹۵۳، سه‌شنبه ۱۲ اسفند ۱۳۹۹

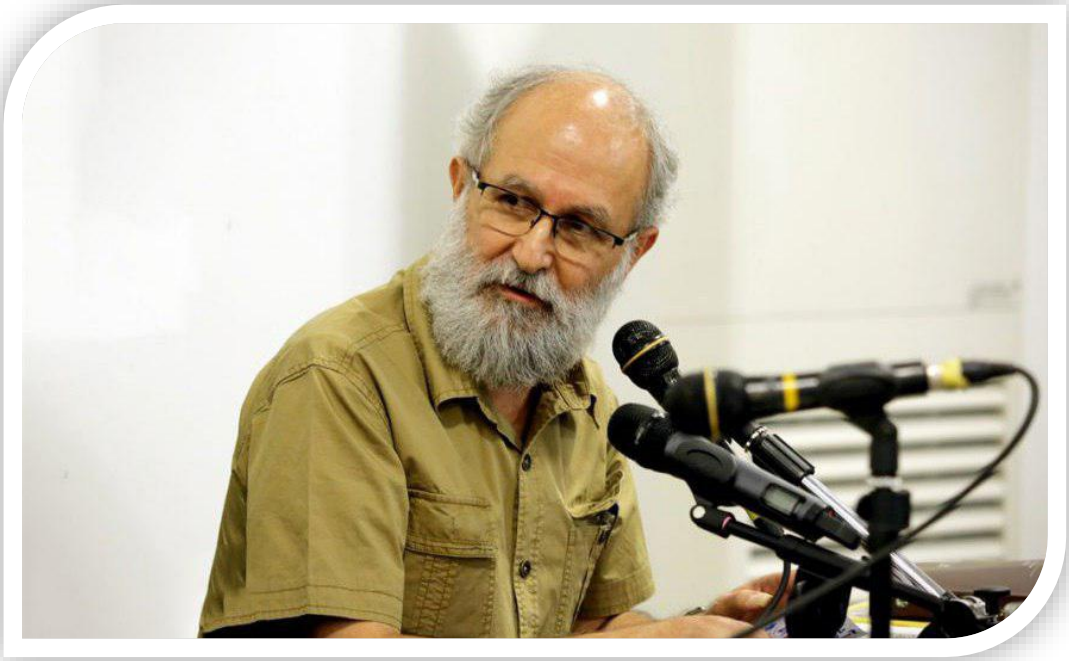
یک‌پرسشِ مهمِ دیگر. شما با پیشنهادِ این‌خطّ، در واقع گویش فارسی را انتخاب کرده‌اید، با مصوت‌نویسی تکلیف کسانی که گویششان مثلا اصفهانی است چه می‌شود؟

لهجه، زبان نیست؛ لهجه یک آهنگ است؛ طرزِ اداکردن است. عملا پرداختن به این موضوع انتهایی ندارد. ببینید این اتفاق در زبانِ انگلیسی هم افتاد، انگلیسی بریتیش با انگلیسی امریکن به کلی فرق می‌کند، هرکدام با لهجه خودشان یک واژه را بیان می‌کنند، این تفاوتِ لهجه ناگزیر است، بنابراین لهجه را باید از زبان جدا کرد.

بازگشت به نمایه

کرمانشاهی، یعنی ادبیّات، فرهنگ و فولکلور

گفت‌وگوی هفته‌نامهٔ غرب با شهرام اقبال‌زاده؛ نویسنده، مترجم، منتقد، پژوهشگر و کارشناس ادبیات کودک و نوجوان



*** - آقای اقبال‌زاده، شما یکی از چهره‌های مطرح در حوزهٔ ادبیات کشور، خصوصاً در حوزهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان هستید و ضمناً مترجم، منتقد و صاحب‌نظر، نظریه‌پرداز و اندیشمند. ممنون می‌شوم نظرتان را دربارهٔ وقایع مهم ایران و به تبع آن کرمانشاه در ۱۰ سال اخیر که بر حوزهٔ فرهنگ، هنر و ادبیات تأثیر گذاشت، بدانیم. ما تا چند روز دیگر وارد سال ۱۴۰۰ می شویم. مشتاقیم نظر شما را دربارهٔ وقایع دههٔ اخیر و حتی قرن اخیر که روی فرهنگ و ادب ما اثر گذاشت، بدانیم؟**

خیلی ممنونم از حسن نظر شما؛ با چنین توصیفی انتظار خوانندگان را بالا می‌برید و من از عهدهٔ آن برنخواهم آمد! از دید فوکو با چرخشِ گفتمان یا اِپیستِمهٔ* حاکم بر دانش و قدرت نوع نگاه به انسان، جامعه و جهان و به تبع آن، فرهنگ و هنر و ادبیات تغییر پیدا می کند. چرخش تاریخی که اتفاق افتاده انسان امروز را به انسان دیجیتال بدل کرده است؛ انسان امروز انسان جهان مولتی‌مدیا و چند رسانه‌ای و شبکه های اجتماعی است؛ هرچند در کلیت آن، همزمانی ساختار های ناهمزمان را می بینیم، اما در وجه چیره تاریخی- جهانی، عصر دیجیتال شروع شده است که ادبیات هم نمی تواند تحت تأثیر آن نباشد. به بیانی کلیشه‌ای اکنون عصر ارتباطات و انفجار اطلاعات است. تکنولوژی پیشرفته الکترونیکی دیجیتالی جهان را به شکلی سامان داده که الان مرزی بین کرمانشاه و تهران نیست یا مرزی بین ایران و جهان وجود ندارد. امروزه شما فقط شهروند کرمانشاه نیستید. من هم فقط یک شهروند زادهٔ کرمانشاه نیستم؛ می دانید که من از سال ۱۳۴۵ در تهران زندگی می کنم .البته در دوران دبیرستان دو سال به کرمانشاه برگشتم . دو سال هم در رشت زندگی کرده‌ام و دیپلمم را از رشت گرفته‌ام. امروز هیچ انسانی انسانِ محلی صرف نیست. منظور این نیست که زادبوم یا اقلیم و جغرافیای فرهنگی بر زندگی انسان تأثیر ندارد. هنوز

هویت قومی ، ملی، طبقاتی و اجتماعی بر ادبیات و هنر اثرگذار است، یعنی شما هیچ ادبیاتی را پیدا نمی کنید که مُهر هویت زبانی، فرهنگی و قومی و ملی بر آن نخورده باشد حتی بزرگ‌ترین آثاری که بُعد جهانی پیدا کرده‌اند.

با این مقدمه می‌خواهم بگویم الان شما فقط شهروند کرمانشاه نیستید. من به‌عنوان یک کُرد کرمانشاهی بخشی از هویتم را از زبان و اقلیم و شهرم گرفته ام ، چون کُرد کرمانشاهم تا کلاس ششم در در دبستان هدایت تحصیل کردم. در کنار ان، دو سال زندگی در رشت هم بر من تأثیر داشته و چهل- پنجاه سالی که در تهران زندگی کرده‌ام؛ اما متأثر از ادبیات و علوم اجتماعی و فلسفهٔ غرب هم بوده ام ،اما غربی نشده ام. گرچه وقتی می گوییم غربی، در غرب هم گرایش‌های مختلفی وجود دارد؛ یا وقتی می‌گوییم کرمانشاهی، یعنی ادبیات، فرهنگ و فولکلور و غنای خاصی که دارد بر ذهن و زبان و کردار و دلبستگی های من به زادگاهم تاثیرگذار بوده،اما پس از نفوذ مدرنیته و سرمایه داری، گرایش‌های ادبی مختلفی هم در دل آن شکل گرفته.

برگردیم به تحول های ۱۰ سال اخیر و یا پیش از آن. چون این ۱۰ سال جدا از تأثیرات پیش از انقلاب نیست؛ گرچه ما یک گسست فرهنگی، ادبی و سیاسی و یک چرخش و انقطاع نسبت به پیش از انقلاب داشتیم، همان طور که تحلیل گران منصف و افرادی اهل نظر، که خود در چارچوب خانواده های حاکم پرورش یافته اند مانند دکتر علیرضا بهشتی ، که یک جامعه‌شناس اهل فلسفه است و پسر آیت‌الله بهشتی ، می‌گوید رهبران انقلاب ۵۷، در چهارچوب سنت های شیعی انقلابی را درانداختند که اصلاً هیچ برنامه‌ای برای آن نداشتند و می‌پنداشتند هر آنچه پیش از انقلاب بوده، بوی کفر و زندقه می‌دهد و یک‌سره آن ادبیات را سرکوب و افراد را پاک‌سازی کردند؛ نمونهٔ بارز آن کانون پرورش فکری بود که یک پاک سازی عجیب و غریب در آن اتفاق افتاد. یکی از نهادهای واقعاً شگفت انگیز پیش از انقلاب که تأثیراتی که روی یک نسل گذاشت فراموش ناشدنی است. بنابراین یک انقطاع صورت گرفت بدون هیچ گونه برنامهٔ مدون برای اداره کشور و ما دوباره از نقطهٔ صفر شروع کردیم.

همان‌طور که «رولان بارت» می‌گوید انقلاب مُهر تند خود را بر ادبیات می زند . به همین خاطر رویکرد هیجانی و شعاری مهر تند خود را بر ادبیات پس از انقلاب زد و ادبیات منحصر به یک گرایش شد؛ گرایشی که چندان چهره‌های شاخص نداشت. در این گیر و دار به ناگاه رخدادی شگفت‌انگیز و ویرانگر در ابعاد مختلف به نام جنگ رخ داد که تأثیر آن بر ایران، منطقه و جهان هنوز باقی‌ست؛ اما با فروکش‌کردن خلجان انقلاب و جنگ، همین نسل انقلابی-مذهبی به مرور فهمیدند ادبیات، صرفاً ادبیات مکتبی - مذهبی و ادبیات به اصطلاح «دفاع مقدس» و انقلاب نیست.

هرچندادبیات انقلاب خود در سطح جهان پیشینه‌ای دارد؛ از ادبیات انقلاب فرانسه گرفته تا انقلاب شوروی و انقلاب‌های مختلف جهان، از جمله آمریکای لاتین، که ادیب‌ها، داستان‌نویس‌ها و شاعران هر کشور گفتمان ادبی خاص خود داشتند، نه یک گفتمان یا ایدئولوژی که از بیرون بر ادبیات بار و تحمیل شود. منظورم این نیست ادبیات تحت تأثیر هیچ گفتمانی نیست. همواره گفتمان‌ها یا حتی ایدئولوژی‌ها، بر ادبیات تأثیر داشته‌اند.

نویسنده های مذهبی هم متأثر از گفتمان بنیادگرایی شیعی، یا نواندیشان دینی، چون مرحوم طالقانی و شریعتی و محمد رضا حکیمی و... به مرور پس از جنگ وارد دیالوگ با نسل پیش می‌شوند و بچه‌های حوزهٔ هنری به دیدار «احمد محمود» می‌روند که خودش طرد و انتشار آثارش منع شده بود. البته دیدار خصوصی انجام می‌گیرد و از طرف حکومت نیست. پس از فروکش تب و تاب انقلاب و جنگ ، اندک اندک داستان‌ها و شعرهای خوبی بیرون

می آید و پس از جنگ نسلی سکولار هم به ادبیات روی می آورد که بیشتر راوی حدیث نفس و فردیت و گاه منیت صرف است که نمونهٔ آن داستان های آپارتمانی است که در وجه غالب روایت سرخوردگی ها و ناکامی‌های فردی است. اگر الان بخواهیم مصادیق آن را توضیح دهیم از حوصله و زمان بحث خارج است. در عین حال برخی از بچه های مذهبی هم پی می برند که ادبیات ملی نمی تواند متأثر از ادبیات جهانی چه قبل و چه بعد از انقلاب نباشد؛ می‌دانید که ادبیات پیش از انقلاب در وجه غالب ،تحت تأثیر دو جریان قرار داشت: «گفتمان چپ» و «گفتمان اگزیستانسیالیستی» سارتر که به آن «ادبیات متعهد» می گفتند و سردمدار و مروج آن زنده‌یاد دکتر مصطفی رحیمی بود که چهرهٔ شاخص ین گرایش به شمار می‌آمد. البته افرادی چون زنده یاد ها بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری و چند تن دیگر بودند که نمی شود آن ها را در هیچ یک از دو جریان قرار داد؛ مثل سهراب سپهری در شعر.

نسل نوآمده قبل از اینکه فرصت بررسی انتقادی و جذب دستاوردهای ادبی پیش از انقلاب را داشته باشد، به ناگاه پدیدهٔ پست‌مدرنیسم روبرو می شود که ادبیات را چه در عرصهٔ نظریه، و چه نگارش داستان و شعر و... متاثر می کند وادبیاتی تقلیدی و در بسیاری از موارد سطحی شکل می گیرد. در واقع دو موج می آید: یکی پست مدرنیسم و یکی فرمالیزم. همان طور که گفتم این دو موج به شدت ادبیات ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و در سطح نظری افرادی مانند بابک احمدی و کمابیش رضا براهنی از سردمداران آن هستند.اگر این ها خود می دانستند چه می گویند، جوانان کم سواد و کم مطالعه، برداشت های آبکی از آن داشتند. در اینجا ما دچار یک سردرگمی و سرگیجه می‌شویم که به جای تکیه بر زبان نوآور و شناخت درست شگردهای ادبی، دچار نوعی زبان‌بازی می‌شویم؛ بازی‌های زبانی سطحی یا زبان بازی و نوعی آشفته اندیشی و سردرگمی؛ ادبیاتی که اگر بخواهم از فردوسی مدد بگیرم « نه ترک و نه فارس و نه تازی بود / سخن ها به کردار بازی بود.»

یکی از گزاره‌های پست‌مدرنیسم این است که دوران «فراروایت‌ها» تمام شده و دوران «خُرده‌روایت‌ها» و همه چیز نسبی است و هیچ حقیقتی در میان نیست و واقعیت هم که قابل شناخت نیست؛ با چنین گزاره ای نسل جوان چنین می پندارد می‌شود که بی هیچ منطقی دست به نوآوری زد. به قول **ایرج میرزا** : «انقلابِ ادبی بر پا شد/ ادبیات شلم‌شوربا شد» و به راستی شلم‌شوربایی راه می‌افتد . درعین‌حال جریانی سالم و بالنده نیز به تدریج راه می افتد. به مرور نسلی که در انقلاب پرورده شده بود سعی می‌کند ادبیات قبل از انقلاب یا ادبیات غرب را بخواند و از آن یاد بگیرد. در همین زمان ما با تکنولوژی‌های جدید و دنیای چند رسانه‌ای مواجه می‌شویم که به ظاهر این ادبیات را به شدت دموکراتیک می کند؛ یعنی الان حتی کودکان و نوجوانان هرچه دلشان می خواهد می نویسند. من الان دو نوه دارم و حتی نوه‌ام که یک سال و نیم سن دارد، مدام سرش در گوشی موبایل است و همه آیکون‌ها را می شناسد اما آیا فرهنگ آن را هم می داند؟ قطعاً خیر. در واقع ما سوژهٔ تکنولوژی نیستیم بلکه اوبژهٔ آن هستیم. ما سازندهٔ تکنولوژی و جریان‌های فلسفی و فکری و ادبی نیستیم بلکه برساختهٔ آنها هستیم؛ یعنی کنش‌گر نیستیم بلکه عمدتاً کنش پذیریم. از مشروطیت تا امروز که یک تلاقی زیر و رو کننده با مدرنیته داشتیم؛ رخدادی که جریان‌ساز بود و در وجه خلاقش به شناخت نوین کسانی چون لاهوتی و در نهایت نیما در شعر یا در رمان و داستان

به جمال‌زاده و هدایت انجامید و بعد هم علوی، احمد محمود و یا همشهری‌های خودمان، افغانی، درویشیان، یاقوتی..؛ و در شعر هم شاملو و اخوان و فروغ و سپهری ؛ بنابراین ما با دو رویکرد با غرب و جریان‌های آن مواجه شدیم: نخست تقلید سطحی و مکانیکی و دوم درونی‌کردن و هضم‌کردن و ادبیات خود را برساختن.

در زمینهٔ مطبوعات هم یک ژورنالیسم حرفه‌ای در کرمانشاه دارد پا می گیرد و از قدیمی‌ها مثل خود آقای یاقوتی هم وارد این عرصه شده‌اند. من الان کانال‌های گوناگون را می‌بینم که ویژه‌نامه‌های خوبی منتشر می‌کنند و نقدهای خوبی می نویسند.

به دور از هر تعصبی کرمانشاه یکی از مهدهای ادبیات نوین بوده است؛ به طوری که از داستان « شمس و طغری» میرزا باقر خسروی به عنوان اولین سه گانهٔ داستانی در تاریخ ادبیات ایران یاد می‌شود؛ حتی بسیاری پیش‌مقدمهٔ شعر نو را شعر لاهوتی می‌دانند. به هر حال در ترانه و ترانه سرایی، معینی کرمانشاهی را داشته ایم و یداله بهزاد به‌عنوان شاعر تا داستان و روایت که علی محمد افغانی، درویشیان و یاقوتی را داشته‌ایم. جریان‌های ادبی کلاً در سه سطح نهاد، نظریه و خلق ادبی و هنری شکل می گیرد که بحث آن مفصل است و خود را در کردار گفتمانی نشان می دهد که شرح تفکیک و تمایز آن مجالی فراخ می خواهد؛ در کرمانشاه هم حدود ده سال پیش پی بردم که نهادهای خوبی را جوانان ساخته اند مانند انجمن طراحان گرافیک که وقتی با بزرگ ترین انیماتور ایران دکتر زرین کلک به کرمانشاه آمدم، او از کیفیت و کارکرد این نهاد و آثار موجود در نمایشگاهی که برپا کرده بودند، حیرت کرد. البته افرادی مانند اسماعیل زرعی و اردشیر نورایی و علیرضا مجابی را هم در داستان نویسی داشته ایم. یا در شعر عبدالرضا رادفر سعی می کند فرم جدید آوانگارد را تجربه کند؛ صرف‌نظر از اینکه به کجا رسید یا نرسید. یا افرادی مانند کوروش همه‌خانی در شعر و سعید میرزایی در غزل که جزو غزل‌سراهای خوب کشوراست؛ یا جعفر درویشیان غزل‌سرای بسیار خوب که به حق خود نرسیده که هم غزل‌های عاشقانه دارد و هم اجتماعی اما چه در خود کرمانشاه و چه در سطح ایران به معنای واقعی دیده نشد و آثارش معرفی و نقد نشد. یا داستان‌نویس‌های جدید مانند آرش محمودی تا خانم ناهید شمس و مربم فریدی.

در زمینهٔ مطبوعات هم یک ژورنالیسم حرفه‌ای در کرمانشاه دارد پا می گیرد و از قدیمی‌ها مثل خود آقای یاقوتی هم وارد این عرصه شده‌اند. من الان کانال‌های گوناگون را می‌بینم که ویژه‌نامه‌های خوبی منتشر می‌کنند و نقدهای خوبی می نویسند. می‌توان گفت جریان نقد و نظریه در آنجا جدی گرفته شده است. حالا نمی‌گویم نظریه‌پرداز یا منتقد بزرگ ملی داریم اما این جریان جدی گرفته شده و بحث‌های خوبی شکل می‌گیرد. همان‌طور که در سطح ملی هم نمی‌توانیم خیلی ادعای نظریه‌پردازی داشته باشیم. حالا اینکه براهنی تا چه اندازه نظریه‌پرداز قوی‌ای است یا نقدهای گلشیری چقدر حرفه‌ای بوده بحثی جداست. گرچه ما منتقدان ادبی برجسته‌ای مانند حسن میرعابدینی، دکتر پروین سلاجقه و از میان جوان‌ترها محمدرضا گودرزی و فرزاد کریمی را داریم. می دانید که گودرزی اصالتاً لر است اما در کرمانشاه بزرگ شده. در زمینه ی اقتصاد هم، که اینجا مورد بحث ما نیست، گذشته از لیبرال ها و نئولیبرال ها و مارکسیست ها، اقتصاددانان نهادگرای مذهبی عدالت خواهی چون دکتر فرشاد مومنی و دکتر حسین راغفر و سوسیالیست با سوادی چون دکتر ابراهیم رزاقی و جامعه شناسی کوشا و موثر چون دکتر سعید مدنی و برخی از اعضای انجمن جامعه شناسی ایران، از جمله زنده یادها دکتر قانعی فرد و دکتر عبدالهی و... افراد تأثیرگذاری بودند، هرچند به دلیل محدودیت های موجود، برد کار آن ها گسترده نیست.

در عرصهٔ ادبیات کودک تحولات جدی صورت گرفته و دانشگاهی شده که مرکز مطالعات دانشگاه شیراز به همت دوست و هم‌دانشگاهی ام، دکتر مرتضی خسرونژاد، تأسیس شده که با مشقت بسیار انجام شد.

***گریزی به مفهوم نقد داشتید که در کرمانشاه نیز به صورت جدی در حال شکل‌گیری و در باروری فرهنگ و ادبیات نقش دارد. این جریان سایهٔ خود را بر تمام مفاهیم اجتماعی، سیاسی، هنری، اخلاقی و... می اندازد. شما در جایگاه صاحب‌نظر نقد را چطور تعریف می‌کنید و تأثیر آن بر باروری جامعه را چطور می بینید که ما این را به فرهنگ تبدیل کنیم؛ چون قطعاً یکی از عوامل تغییردهنده و پیش‌برندهٔ جامعه پدیدهٔ نقد است. در این مدت هم دیدیم شما در نشریات ملی نقدهای گواگونی نوشتید که نشانهٔ اِشراف شما بر این امر است.**

نقد، جزیی از نظریه یا گفتمان نظری و فلسفی‌ست؛ یعنی نقد، جزیی از کاربرد نظری است. اگر بخواهم گریزی بزنم به نظریهٔ گفتمانی فوکو، کار نقد و حتی در پرانتز علم، مشخص‌کردن حد و مرزهای موضوع مورد بررسی است. اساساً کار معرفت و معرفت شناسی این است که قلمرو ها را بشناسد، سپس تعریف و تفکیک کند. نقد این تفکیک و تمایز را دربارهٔ شعر و داستان توضیح می دهد که اثر در چهارچوب یک رویکرد معین چه جایگاهی دارد یا ادبیات به طور کلی کجا بوده و به کجا می رود؛ بنابراین ما پیش از انقلاب متأثر از دو رویکرد بودیم که گفتیم: رویکرد چپ و ادبیات متعهد؛ یعنی متعهد به انسان، جامعه و سرنوشت انسان. خواست ادبیات متعهد رهایی انسان است. در عین حال رویکرد چپ هم نقش رهایی‌بخش برای طبقات زحمتکش و فرودست و از قدرت‌راندگان اقتصادی و سیاسی قائل است؛ اینکه ما چقدر این را درک و هضم کرده بودیم الان مد نظر من نیست گرچه ما منتقدان خوبی داشتیم که تعدادشان حداکثر به اندازهٔ انگشتان یک دست یا دو دست بود و بقیه، عمدتاً افراد شعاری بودند و نقد های مکانیکی طبقاتی می نوشتند.

گرچه در سطح جهان همچنان نقدهای مارکسیستی و نئومارکسیستی چه در سطح دانشگاه چه در سطح اجتماعی رایج است. همان طور که نقدهای ساختارگرایی و پساساختارگرایی یا نقدهای روانکاوانه از فرویدی تا یونگی و امروزه لکان و نئولاکانی چون اسلاوی ژیژک، که در ایران خیلی مطرح شده که تلفیقی از گرایش‌های پساساختارگرایی و پسامارکسیستی و پسالاکانی مطرح است. امروز در نقد گرایش‌های متنوعی وجود دارند. البته در دانشگاه و بیرون از آن دوستان اهل نظری چون دکتر فرزان سجودی و دکتر امیر علی نجومیان، از مروجان جدی رویکرد پساختاگرایی و دریدایی هستند. در زمینه نظری، زنده یاد جعفر پوینده نظریات میخاییل باختین را معرفی کرد که از دید من برای جامعهٔ ما شناخت او خیلی مهم است. بابک احمدی هم اصحاب هرمنوتیک را چون گادامر و پل ریکور را ؛ در سالیان اخیر امبرتو اکو فیلسوف و نظریه پرداز ایتالیایی مطرح شده است.

فرانکفورتی ها هم در ایران دو سه دهه در ایران مطرح هستند که افرادی مانند مراد فرهادپور و صالح نجفی و امید مهرگان در ایران فعال هستند. در عرصهٔ ادبیات کودک تحولات جدی صورت گرفته و دانشگاهی شده که مرکز مطالعات دانشگاه شیراز به همت دوست و هم دانشگاهی ام، دکتر مرتضی خسرونژاد، تأسیس شده که با مشقت بسیار انجام شد. در دانشگاه شهید بهشتی هم به‌عنوان یک رشتهٔ دانشگاهی تا دکتری تدریس می‌شود و البته

دانشگاه‌های دیگر؛ بنابراین ما تدریجاً به سمت شناخت رویکردها می‌رویم. ما مانند همهٔ جهان که در حال گذار است در حال گذاریم، هرچند تنگناهای موجود این گذار را کند و دردناک کرده است و ضعف شناخت هم مزید بر علت شده است.حدود پانزده سال پیش کتابی چاپ شده بود دربارهٔ متفکران پست‌مدرن با عنوان «سرگشتگی نشانه ها» که مانی حقیقی آنها را گردآوری و افراد مختلف ترجمه کرده بودند. من یادداشت های زیادی از کتاب های انگلیسی، از جمله آثار فردریک جیمسون و تری ایگلتون و دیگران و منتقدان ایرانی برداشته بودم برای نقد و تحلیل پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در ایران ، با عنوان «نشانه های سرگشتگی»؛ اما متاسفانه در جابه‌جایی‌ها گم شد. در واقع در جهان امروز بشر سرگشته است همان‌طور که کرونا نشان داد و دیدیم کشوری مدعی مانند آمریکا به سرعت در برابر آن به زانو درآمد. کرونا به روشنی نشان داد جهان با بحران مواجه است. در سطح هستی‌شناسی و انسان‌شناسیِ فلسفی می‌توانیم بگوییم بشر امروز سردرگم است. کار نقد (نقد اجتماعی و فلسفی) این است که این بحران‌ها را بازنمایی و مسئله‌مند کند که بدانید موضوع از چه قرار است؟ . ما امروز باید ببینیم جایگاه ادبیات ما کجاست و ویژگی های آن چیست؟ نقد ادبی باید به صورت مصداقی جریان‌شناسی کند چه روی یک اثر خاص ، چه مجموعه آثار یک نویسنده نظر بدهد؛ البته افراد صاحب نظری هم نمونه در نقد ادبی و فلسفی فردی مانند سیاوش جمادی را داریم که اهل تفکر و تأمل است و کتاب هایی که دربارهٔ کافکا یا انکار حضور دیگری در رمان نوشته که از آثار جدی‌ست؛ یا در زمینهٔ نقد تاریخی- اجتماعی افرادی مانند قاضی مرادی و کمال خسروی را داریم پس نقد ادبی ما چه در سطح بزرگسال چه کودک و نوجوان در حال ورود به فازی جدی ست و دوران نوجوانی خود را گذرانده است. البته در این زمینه نوعی شووینیسم جدید هم شکل گرفته است با عنوان «اندیشهٔ ایرانشهری» که سردمدار آن دکتر جواد طباطبایی است که در عمل مروج نئولیبرالیسم است با لعاب غلط انداز و غلیظ به ظاهر عشق به ایران، اما حامیان آن، کارگزاران سازندگی و افراد نوکیسه ای، چون عباس آخوندی وزیر پیشین مسکن و شهرسازی است که بزرگترین برجساز ایران است و برآورد می کنند ویلای آقازاده اش بالغ بر ۶۵۰ میلیارد تومان است و آقازادهٔ سیدجواد طباطبایی هم، مشاور جو بایدن از کار درآمد که خود را آمریکایی می خواند و طرح برای مهار ایران در منطقه می دهد؛ خلاصه بلبشویی است!! سیدجواد از لنین و آلتوسر شروع کرد و دختر خانمش سر از کاخ سفید درآورد!! گویی **فردوسی** دربارهٔ او گفته بود که «از چپ آغازید و از راست شد»؟!! (البته منظور فردوسی چیز دیگری است).

بگذارم و بگذرم، در شعر هم از نسل قبل فردی مانند شمس لنگرودی با گردآوری و تألیف «تاریخ تحلیلی شعر نو» که آن را تحلیل جامعه شناختی نامیده است، کار پرزحمتی را به سرانجام رساند ؛ کتاب سودمند و با ارزش، اما با وجود ارادت و دوستی‌ای که با ایشان دارم، این اثر را درواقع گردآوری گل‌چینی از نقدهای قبلی می‌بینم که نوعی اجتماعیات در ادبیات یا اجتماعیات در شعر و توجه به زمینه‌های اجتماعی آن است تا تحلیل جامعه‌شناختی منسجم؛ خصوصاً اگر بخواهیم گرایش‌های مختلف جامعه‌شناختی ادبیات را جدا مد نظر قرار دهیم . چون ما در این زمینه هم رویکرد های متفاوت داریم.

یک جامعه‌شناسی ادبی هم داریم که تأثیر و تأثر جامعه بر عناصر زیبایی‌شناختی را بررسی می‌کند؛ همان‌طور که ادوارد سعید هم می‌گوید که خود فرم یک پدیدهٔ اجتماعی است.

به طور کلی جامعه شناسی ادبیات باید روشن کند چرا نگاه زیبایی‌شناختی پیش از انقلاب به ادبیات اجتماعی و حتی سیاسی بود و اگر اثری به سمت فرم می رفت به‌عنوان ادبیات بورژوایی و منحط طرد می شد؟ واکنش در برابر آن چه بود؟ پس از انقلاب اتفاقی که خصوصاً در دهۀ ۷۰ افتاد این بود که به ادبیات اجتماعی برچسب ایدئولوژیک می‌زدند؛ بنابراین فرم و وجه زیبایی‌شناختی و به اصطلاح « ادبیت متن» و خودبسندگی و خودارجاعی آن در کانون توجه قرار گرفت و نقد های فرمالیستی و ساختارگرایانه رواج یافت، یعنی با چرخش گفتمان‌ها و چرخش رویدادهای تعیین کننده نگاه به ادبیات تغییر می کند.

اشاره‌ای هم به اثر خود شما بکنم که در سطح ملی دیده نشده اما کار مختصر و سودمندی است که می کوشد با اتکا به نظریات آلن بدیو یک چهارچوب نظری داشته باشد و تحولات شعر نو را در حد یک گزیده بررسی کند. دربارهٔ شعر کرمانشاه این را هم بگویم که خود آقای یاقوتی شاعر هم هست که این وجه ایشان شناخته نشده یا خواهرشان میترا یاقوتی که دفاتر شعرشان را دیده‌ام اما حق او ادا نشده است.

***قدری از خودتان بگویید. این روزها مشغول چه کاری هستید؟ آیا در سال۹۹ کتابی منتشر کردید یا کتابی در دست چاپ و نوشتن دارید؟**

می‌گویند: «هرکس به یک کار، به همه‌کار و هرکس به همه‌کار، به هیچ‌کار.» یکی از این هیچ‌کاره‌ها من هستم (می‌خندد)؛ چون می‌خواهم در همهٔ حوزه‌های ادبیات کودک، جامعه‌شناسی، فلسفه، ادبیات بزرگسال و... کار کنم و کنش‌گر مدنی هم باشم!! چون به تمام این‌ها می‌پردازم در هیچ عرصه‌ای هیچ کار جدی انجام نمی دهم. همه‌جا هستم اما همه‌جا بی‌تأثیر (می‌خندد). گذشته از ده ها کار که زیر نظر من منتشر شده است،آخرین کارهایی که از من در زمینهٔ ادبیات کودک منتشر شده بود، «ترجمه برای کودکان» ریتا اویتنن و سه-چهار سال پیش به مناسبت پنجاه‌سالگی شورای «علمِ عاشقی» بود. سه سال پیش هم یک کتاب مفصل دربارهٔ رمان بزرگسال به نام «فوت و فن بازنگری و ویرایشِ رمان» از «جیمز اسکات بل» به ترجمه من منتشر شد. البته در انتشارات مدرسه هم در چارچوب طرح دوست گرانقدر و پژوهشگر برجستهٔ ادبیات کودک، دکتر مرتضی خسرو نژاد رئیس مرکز مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز،، دو کتاب درباره مباحث نظری ادبیات کودک در انتشارات مدرسه منتشر شده است که بازبین نهایی و ناظر علمی آن من بودم و دو کتاب دیگر در آستانهٔ انتشار است که به همت دوست گرانقدر، آقای حمیدرضا شاه آبادی در دست انتشار است. پیش از آن هم کتاب مهم «قرونِ کودکی» فیلیپ آریه به ترجمهٔ زینب غنی و ویرایش من در آغاز سال ۹۹ منتشر شده بود. در واقع از خودم چیزی منتشر نشده؛ دوست هنرمندم، مترجم نام آشنای ادبیات کودک، رضی هیرمندی می گوید اقبال‌زاده بیش از اینکه به فکر این باشد که آثار خود را منتشر کند، کتاب دیگران را منتشر کرده است! من دبیر و مشاور چند نشر در زمینهٔ بزرگسال و کودک- نوجوان هستم که در نشر «به‌نگار» آثار مهرجویی را منتشر کردم. در نشر قطره آثار داستان‌نویس خوب لر، کرم‌رضا تاج‌مهر منتشر شد، «سمفونی قورباغه ها» از او به‌عنوان بهترین مجموعه‌داستان‌های کوتاه ایران شناخته شد؛ حتی داوران

مهرگان -که یادش به‌خیر زنده‌یاد فتح‌اله بی‌نیاز هم جز داوران بود گفتند این نه‌تنها بهترین مجموعهٔ سال گذشته بلکه بهترین مجموعهٔ ۱۰ سال اخیر است. آخرین کتاب بزرگسال که من مقدمهٔ مفصلی هم بر آن نوشته بودم و قرار بود که با مقدمه و ویرایش من منتشر شود، اما در دوران کرونا مقدمهٔ آن از گوشی من پرید و از بین رفت و شاید خیرش در این بود چون کتاب داشت گران‌تر می‌شد. نویسندهٔ آن نیز همشهری ما آقای پیروز شاه‌محمودی فرزند زنده‌یاد شاه‌محمودی از دبیران سرشناس کرمانشاه است. این کتاب «چالش‌های محیط زیست و ساختار جهانی در سدهٔ بیست و یکم» نام دارد که چند روز پیش منتشر شد. اثر خیلی خوبی ست دربارهٔ بحران‌های محیط زیستی که نشر «گل‌آذین» آن را منتشر کرده.

یک کار منتشرنشده هم که آن را ترجمه کرده‌ام و در دست اقدام است «چگونه داستان فانتزی و علمی تخیلی بنویسیم» نام دارد که کتاب مهمی در عرصهٔ داستان‌نویسی فانتزی و علمی‌تخیلی‌ست اما باید بازبینی شود.

***به نظر شما چرا برخی از اهالی فرهنگ کرمانشاه وقتی این شهر را ترک می‌کنند، معمولاً به این دیار برنمی‌گردند؟ برای نمونه زنده‌یاد محمدرضا لطفی که سرانجام به زادگاهش گرگان بازگشت و در آن‌جا فوت کرد و در حیاط منزلش به خاک سپرده شد یا نیما یوشیج که به خانهٔ پدری خود برگشت؛ اما در کرمانشاه افراد وقتی ترک زادگاه می‌کنند، یا به این استان برنمی‌گردند یا حتی پس از فوت هم آرامگاهشان در کرمانشاه نیست؛ مانند زنده یاد درویشیان که در کرج است یا معینی**

کرمانشاهی که در تهران خاکسپاری شده. به نظر می رسد افرادی مانند شهرام ناظری یا کیهان کلهر و حتی پوران درخشنده در حوزهٔ فیلم سازی، بعد از اینکه از این استان کوچ کرده‌اند چشم‌اندازی برای بازگشتشان به این سرزمین دیده نمی شود یا خود شما در حوزهٔ نویسندگی. ریشهٔ این گرایش را در چه چیزی می‌دانید؟ آیا این پدیده‌ای اجتماعی‌ست یا فردی؟

از بین افرادی که نام بردید، کیهان کلهر حتی در تهران هم نیست و در خارج از کشور به سر می‌برد. اگر یک نگاه جامعه شناختی و تاریخی- تحلیلی داشته باشیم، اولین نکته‌ای که باید بگویم این است که منِ کرمانشاهی و خانواده‌ام برای چه به تهران آمده‌ایم و به چه کاری مشغول هستیم؟ توزیع‌نشدن امکانات در سراسر ایران و روابط متمرکز تبعیض‌آمیز در پایتخت باعث این‌ها می‌شود. شما ببینید دانشگاه، بیمارستان و تمام امکانات رفاهی در پایتخت وجود دارد، هرچند در خود تهران هم بی عدالتی گسترده است و شکاف طبقاتی بیداد می‌کند. به یاد دارم که مرحوم مادرم فشار می‌آورد که بچه‌ها باید به دانشگاه بروند و باید به تهران برویم ولی پدرم مخالفت می کرد . اما سرانجام مادرم با ارث پدری در تهران یک منزل سه طبقه را در سال ۴۳ خرید به قیمت ۵۰ هزار تومان ؛ که الان این مبلغ نهایتاً کرایه خودرو تهران کرج شماست! به هر حال سال ۴۵ به تهران آمدیم.

منظورم این است که آن زمان همهٔ امکانات ازجمله کارخانه، بیمارستان، دانشگاه و... در تهران وجود داشت؛ درحالی که کرمانشاه ما با اینکه از شهرهای نسبتاً متوسط رو به بزرگ بود، حتی یک دانشگاه هم در شهر نداشت یا

سایر امکانات مانند تئاتر و.... شهر فقط دو سینما داشت که اگر اشتباه نکنم سینما ایران و دیانا بود و بعداً متروپل هم اضافه شد. برای همین اگر می‌خواستید تئاتر یا سینما کار کنید باید به تهران می‌آمدید. گرچه ما سینماگرانی مانند برادران یاسمی فرزندان رشید یاسمی بزرگ را داشتیم که سیامک و سیاوش نام داشتند و از خویشاوندان ما بودند. تنها سینمای قصرشیرین را سیاوش یاسمی بیش از شصت سال پیش احداث کرد که ما وقتی در کودکی به قصر شیرین سفر می‌کردیم، مجانی به آن سینما می‌رفتیم و یادم می‌آید که یک بار فیلم مارکوپولو را پخش کرد. تمام سیزده‌روز عید، من سیزده‌بار مارکوپولو را دیدم چون رایگان می‌رفتم. سیامک یاسمی هم به تهران آمده بود و حتی خود سیاوش و فرزندانش هم ساکن تهران بودند و فرزندانش هم با لهجهٔ تهرانی صحبت می‌کردند.

از طرفی زمینه‌های رشد در پایتخت فراهم بود چون شما وقتی می‌خواهید در عرصهٔ ادبیات ببالید، باید اثرتان در تهران منتشر و نقد شود و برای گفت‌وگو محفل‌های ادبی پیشرو داشته باشید تا به این مهم برسید.

زنده‌یاد احمد محمود نامه‌ای برای منصور یاقوتی نوشته که: «منصور جان اگر می‌خواهی رشد کنی، از کرمانشاه دل بکن و به تهران بیا.» یاد خاطره ای افتادم، وقتی گفتم احمد محمود هم کلهر و کُرد کرمانشاهی است، به من گفتند: «تو ناسیونالیستی.» بعداً از برادرش پرسیده بودند و او گفته بود: «بله! ما کرمانشاهی و اصالتا کلهر هستیم.» فکر می‌کنید این‌ها چرا به خوزستان مهاجرت کردند؟ چون کار و شغلی نبود. آنان برای کار به آنجا رفتند و احمد محمود نیز با فرهنگ جنوبی بزرگ شده و نویسنده‌ای جنوبی شناخته می‌شود؛ منوچهر آتشی نیز همین‌طور. ایشان کُرد است اما چه کسی می‌داند؟ همه او را بوشهری می دانند. منظور این است که ریشهٔ اصلی این مهاجرت ها؛ نخست توزیع ناعادلانه بین مرکز و پیرامون است و دوم وجودنداشتن محیط رشد و بالندگی فرهنگ. باز هم گُلی به روی همشهری‌های ما که از مشروطه تا به حال این درخشش را داشته‌اند.

***بحث دیگری که وجود دارد این است که جریانی در حال تلاش است تا چهره‌های لمپن را در فضای مجازی به عنوان الگو مطرح کند؛ اما در کنار آن تلاشی نمی شود تا شخصیت های برجستهٔ علمی، فرهنگی و هنری به الگو تبدیل شوند. شما در جایگاه یک جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز این پدیده را چطور می‌بینید و چطور باید با آن برخورد شود؟**

من علاوه بر عضویت در شورای کتاب کودک و انجمن نویسندگان کودک و نوجوان، که افراد بیشتر این بخش از فعالیت من را می‌شناسند، عضو انجمن جامعه‌شناسی ایران هم هستم و در شورای مدیریت جامعه‌شناسی هنر و کودک حضور دارم و امیدوارم به این قضیه ، به طور جدی بپردازیم. البته این جریان فقط مختصِ ایران نیست بلکه به طور کلی در سطح جهان جاری‌ست؛ آن چیزی که فرانکفورتی‌ها در سطح جامعه‌شناسی و فلسفی به آن «صنعت فرهنگ» می‌گویند. صنعت فرهنگ و فرهنگ‌سازی درواقع در دست قدرت چیره و هژمونیک جهان یعنی سرمایه است و رسانه‌هایی که پشتوانهٔ سرمایه هستند، سعی می‌کنند هنری که انتقادی نباشد و چهره‌هایی را که فکر نداشته باشند منتقد فضای حاکم بر جهان و مافیای قدرت و ثروت و ساختار سرمایه‌محور نباشند، تبلیغ کنند.آنان هنر عامه‌پسند و چهره‌ها یا سلبریتی‌هایی را تبلیغ می‌کنند و در نوک پیکان می‌گذارند.

شما یک فوتبالیست را ببینید یا هنرپیشهٔ غیرهنرمند، که البته این ها در جای خود محترمند؛ میلیون ها نفر می‌شناسند، فرض کنید ابوالقاسم لاهوتی و علی‌اشرف درویشیان و منصور یاقوتی یا حتی میترا یاقوتی را چند نفر در خود کرمانشاه می‌شناسند؟ حتی خود شاعران و زنان ما هم آنان را نمی‌شناسند. حالا گُلی به جمال شما که این

افراد را در روزنامه‌تان معرفی می‌کنید. به نظرتان چند نفر روزنامه شما را می‌خوانند و در مقابل چند نفر برنامه‌های ماهواره‌ای و اینترنتی را می‌بینند؟ چند نفر در این شبکه های اجتماعی هستند؟ چه کسی برنامهٔ این شبکه ها را می‌سازد؟ درواقع چیزی که افکار عمومی را می‌سازد رسانه است؛ چه رسانه‌های کلاسیک مانند روزنامه و هفته‌نامه، چه رسانه‌های نوین و دیجیتالی.

الان برنامه های غیرخلاق و غیرجذابِ صدا و سیما را حتی هم سن و سال‌های ما هم نمی‌بینند. الان جوانان ما صدا و سیما را می‌بینند یا شبکه های ماهواره‌ای را؟ اهالی قدرت و ثروت ،در پیوند و همدستی پیدا و پنهان، افکار عمومی و حتی سیاست و تولید نظری و حتی آکادمی را جهت می دهند؛ بنابراین تمامی اهالی هنر، فکر و رسانهٔ جدی، صرف‌نظر از غربت و مهاجرت زیادی که خیلی ها به دلیل سیاست های نادرست و حذف‌کننده دچارش شده‌اند که باعث شده بیشتر اهالی فکر و فرهنگ مهاجرت کنند، همگی در این دنیا غریبیم. افرادی هم که مانده‌اند در همین‌جا غریب هستند. من در شهر خود و تهران هم غریبم و باز هم گُلی به جمال شما و برخی رسانه‌ها که گفت‌وگوهایی را انجام می‌دهند اما صدای ما فقط به یک اقلیت کوچک می‌رسد .

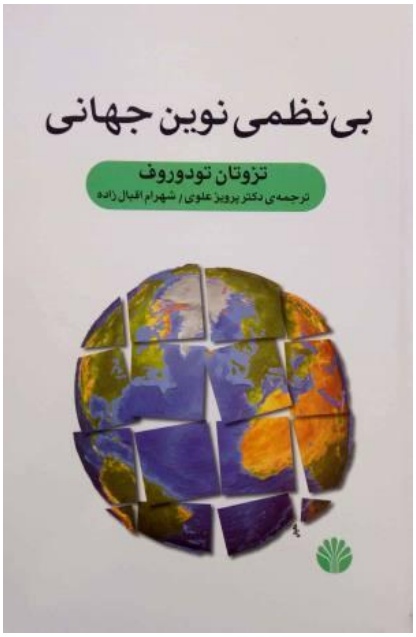
***در پایان همان‌طور که آگاه هستید تا هفته‌ای دیگر وارد سال ۱۴۰۰ و قرن جدید می‌شویم. اگر حرف و سخن یا پیام نوروزی‌ای برای خوانندگان و همشهری‌هایتان دارید بفرمایید.**

باز هم از شما تشکر می کنم. در فرهنگ ما سده‌ها و هزاره‌ها خیلی مهمند. همان‌طور که در فرهنگ میلادی سال ۲۰۰۰ بسیار مهم بود، ۱۴۰۰ هم یک ورق تاریخی تقویمی می خورد. امیدواریم این تحول تقویمی به تحول تاریخی در عرصهٔ جامعه و فرهنگ و گشایش‌های سیاسی و فرهنگی منجر شود. آرزو می کنم این روابط ناعادلانه که بین مرکز و پیرامون، فرا دستان و فرودستان و قدرت‌مندان در عرصهٔ هنر و به حاشیه رانده‌شده‌ها وجود دارد برطرف شود. امیدواریم سال پیشِ رو با کمک همهٔ ما و شما و اهالی نظر و فرهنگ سال بهتری باشد.

یکی از مشکلات ما فرقه‌گرایی و فردگرایی افراطی و پراکندگی و ستیزه‌جویی بین اهل قلم، فرهنگ، سیاست و... است که امیدواریم این پراکندگی مدنظر قدرت‌های سرمایه‌ای و... برطرف شود و یک بازاندیشی در سطح شهر و کشورمان و جهان در شرایط کرونازده و بحران های فراگیر اقتصادی اجتماعی که کرونا تشدیدش کرده صورت بگیرد؛ در شرایطی که نشان داده بشر چقدر در برابر یک ویروس ناتوان است.

امیدوارم در شرایطی که بشر دچار سرگشتگی‌ست، من با پراکنده گویی و حاشیه روی اغتشاش فکری بیشتری ایجاد نکرده باشم.

* در بارهٔ اِپیستِمِه (episteme)، واژهٔ ابداعی میشل فوکو:



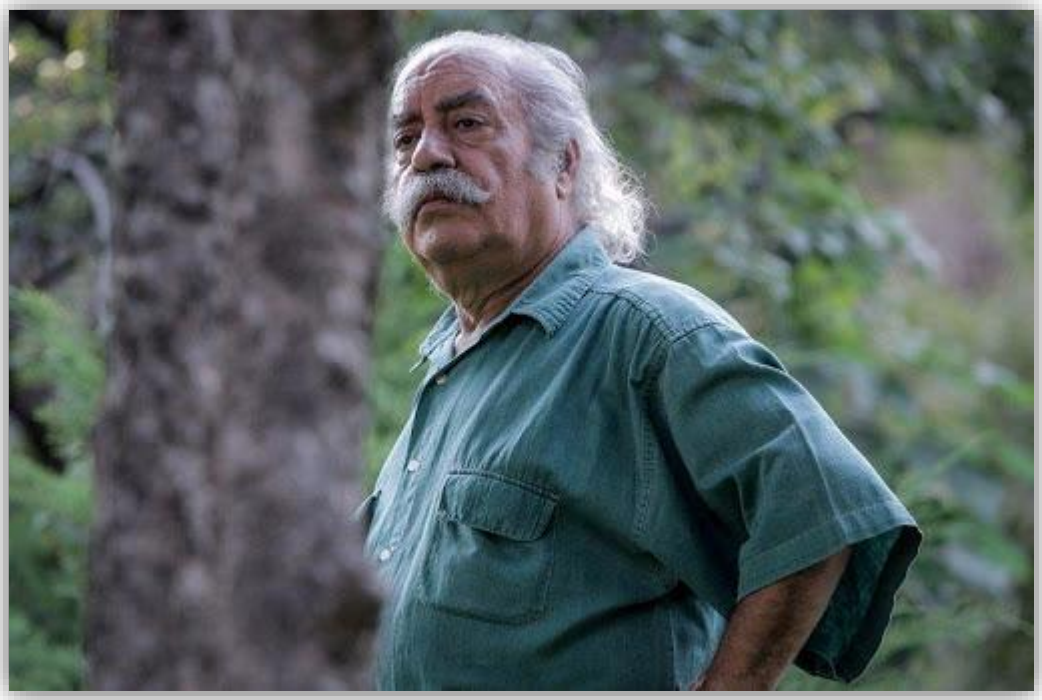
ارژنگ: اِپیستِمِه (episteme) در هر عصری، روابطی معرفت‌شناختی حاکم است که در چارچوب آن اَشکالِ مختلف دانش ماهیّتِ خود را به دست می آورند، و وجهی از عقلانیّت و گفتمانِ سازگار با آن حاکمیّت دارد که آن را از سایر دوران ها متمایز می کند که به آن اپیستمه (episteme) گویند (ضیمران ۱۳۸۴، ص ۵۲). این واژه ابداعیِ میشل فوکو (۱۹۸۴- ۱۹۲۶) ، (Michel Foucault) است که آن را این‌گونه تعریف می کند: **«اپیستمه....کلّ روابطی است که در یک عصر خاص، وحدت بخشِ کردارهای گفتمانی‌ای هستند که اَشکالِ معرفت‌شناسانه، علوم تجربی و نظام های صورت بندیِ ممکن را پدید می آورند... اپیستمه، شکلی از دانش یا نوعی عقلانیّت نیست ... بلکه کلیّتِ مجموعه‌ی روابطی است که در یک عصر خاص می‌توان میان علوم یافت.**(فوکو، دیرینه شناسی دانش، ص ۱۹۱، به نقل از دریفوس و رابینیو ۱۳۸۵، ص ۸۳). بنابراین "اپیستمه" منظومه‌ای از مناسباتِ حاکم بر یک دوره است که دانش ها از دل آن بیرون می‌آیند (ضیمران ۱۳۸۴، ص ۵۲) و کلیه‌ی علوم آن دوره را در بر می‌گیرد (کچویان ۱۳۸۲، ص ۹۱). جایگاهِ اپیستمه در تاریکی و ناااندیشیده‌ی مردمانی است که در حدودِ امکانیِ (limits of possibilities) آن اندیشه کرده و صحبت می کنند و عمق آن در سطح نیست که پای آگاهی و انسان به آن راه داشته باشد (کچویان ۱۳۸۲، ص ۹۲). در حقیقت، اپیستمه نمودِ دانش و نمادِ روحِ زمانه است (ضیمران ۱۳۸۴، ص ۹۱). اپیستمه به عنوان سپهرِ معرفتیِ واحد و وحدت امکانیِ معرفت‌شناسانه، علوم موجود در یک عصر را چنان به یکدیگر پیوند می‌دهد که گویی تمامیِ آنها علی رغم تعلّق به موضوع‌ها و حوزه‌های متفاوت، سخن واحدی را تکرار می‌کنند و تصویر واحدی را در آینه‌ی خویش باز می‌تابانند (کچویان ۱۳۸۲، ص ۹۵). حقیقت(truth) ، هدف نهایی دانش در هر عصری است، و مجموعه‌ی هر علمی را صرف نظر از ابزارها و فنونِ روش شناختی‌اش، مجموعه‌ی قضایا و گزاره‌هایی می‌سازد که حقیقت تلقی شده اند؛ این علایم و نشانه‌هایی که برای دریافت، تشخیص و بیان حقایقِ علوم به کار می‌رود، بخش جوهریِ اپیستمه است (کچویان ۱۳۸۲، ص ۹۶). بنابراین اپیستمه مجموعه‌ای از فرضیه‌های بنیادینِ یک جامعه در یک دوره‌ی زمانی خاص است که ناخودآگاه معرفت‌شناختیِ افرادِ آن جامعه را شکل داده و رژیمی از حقیقت ها را عرضه می‌کند که نظم گفتمان‌ها و کردار افراد را صورت می‌دهد و معنا می‌بخشد. (برگرفته از اینترنت)

بازگشت به نمایه

جنبشِ چریکی با اشتباهاتِ تاکتیکی روبه‌رو بود

بهزاد فراهانی در گفت‌وگو با روزنامهٔ شرق آن‌لاین

در ظاهر قضیه بعضی‌ها می‌روند اما آنها آن‌قدر کاشته‌اند که دیگران بتوانند در آن رشد کنند. کِشت در این زمینه بوده است، امّا ممکن است زود مشخص نشود. آنها کاشته‌اند و نسل‌های آینده خواهند چید.



امیرحسین جعفری: مبحث هنر در ایران در زمان‌های مختلف سراسر درگیر تحول و تغییر بوده است. سیاسی‌بودن جامعه ایران و تحولات انقلابی در بازه‌های مختلف باعث واکنش ازسوی جامعه هنری نیز شده است. شرایط جغرافیای سیاسی جهانی و ساختار شرقی-غربی در تقابل کمونیسم و کاپیتالیسم استعمارگر باعث ایجاد یک جو سیاسی در میان جوانان تمام جهان به‌خصوص در کشورهای درحال‌توسعه شده بود، در ایران نیز این موج به‌خوبی در میان جوانان دیده می‌شد که در این فضا شاهد رشد هنرمندان انقلابی بسیاری ازجمله، مرتضی کیوان، سیاوش کسرایی، صمد بهرنگی، محمود دولت‌آبادی، هوشنگ گلشیری و... بودیم که هرکدام به نوع خود پیش از انقلاب تیغ تند سانسور را در زندان‌های شاه تجربه کرده بودند. نفوذ تفکرات مارکسیستی در آن زمان بر دیدگاه‌های روشنفکران نیز عامل مهمی در راستای تحول هنر در آن بازه زمانی بود؛ چه در موسیقی که شاهد گروه چاووش بودیم، چه در سینما که تجربه فیلم‌های مسعود کیمیایی ازجمله گوزن‌ها را پشت‌سر گذاشتیم و حتی در نقاشی که آثار هانیبال الخاص گزاره مشخص این ادعاست. هنرمندان دهه۴۰ و ۵۰ با درکی عمیق از شرایط سیاسی ایران و با تکیه بر آرمان‌گرایی‌های عدالتخواهانه دست به خلق هنری مردمی و بامفهوم زدند. در سال‌های منتهی به انقلاب شاهد رخداد مهمی به نام شب شعر گوته در سفارت آلمان هستیم که هنرمندان بسیاری در آنجا به سخنرانی و شعرخوانی پرداختند اما متأسفانه این روند پس از انقلاب با چرخش به سمت سرمایه‌داری عمدتا رو به تأکید بر فرم رفت و باعث زوال معنایی آثار شد. هرچند در سال‌های اول انقلاب نیز شاهد اوج آزادی در هنر انقلابی-سیاسی هستیم که نمود واضح آن

در بیانیه کانون نویسندگان در حمایت از تسخیر سفارت آمریکا، نقاشی‌های سیاسی الخاص در ترمینال جنوب، سرودهای انقلابی گروه‌های چپ و راست و... است. درنهایت باید به یک سرفصل اساسی برگردیم که آیا سرفصلی به نام هنر سیاسی وجود دارد یا خیر؟ آیا هنرمند باید سیاسی باشد تا در پیشگاه خلق مورد پذیرش تاریخی قرار بگیرد یا هنرمند آزاد است مردم و وقایع اجتماعی را فراموش کند و به فرم آثارش بپردازد؟ درباره تحلیل تاریخ هنر سیاسی ایران گفت‌وگو کردیم با بهزاد فراهانی، بازیگر و فیلم‌نامه‌نویس که از دهه۴۰ همواره در هنر کشور مطرح بوده است. مشروح آن را می‌خوانید.

***

به نظر شما مفهومی به نام هنرِ سیاسی وجود دارد؟ در صورت وجود، هنرِ سیاسی در تعریفِ شما به چه معناست؟

من اعتقاد ندارم که هنر سیاسی پدیده‌ای جدا از هنر عام است. هنر به‌معنای عام می‌تواند مورد سیاسی را هم مدنظر قرار دهد اما هنر سیاسی جدای از مبحث هنر نداریم.

در تجربهٔ تاریخی هنرمندان ما سیاسی شدند یا سیاستِ ما آغشته به هنر شد؟

هنرمندی که در محیطِ اجتماعی زندگی می‌کند، طبیعتا با توجه به شرایطی که بر او حاکم است، عکس‌العمل نشان می‌دهد؛ اگر محیط زندگی‌اش محیطی باشد که تضاد طبقاتی وحشتناک در آن وجود داشته باشد، طبیعتا از آن فضا متأثر می‌شود و به‌اجبار به تحلیل مفاهیم اجتماعی می‌پردازد و این نمی‌تواند جدا از مسائل سیاسی باشد.

هنرمندانِ نسلِ شما جوانی‌شان در یک جهانِ شرقی-غربی همراه یک بمبارانِ خبری عظیم گذشت؛ چقدر آن بُعد شرقی-غربی دههٔ ۵۰ را در این سیاسی‌شدن مؤثر می‌دانید؟

تأثیرات آدم‌هایی که هم‌نسل من هستند، متعلق به دهه ۴۰ است نه دهه ۵۰ و در دهه ۴۰ وقتی نگاه می‌کنید رنسانس جامعه هنری ایران است، نویسندگانی مانند ساعدی، بهرام بیضایی، خجسته‌کیا و هنرمندان متفاوتی شکل گرفتند که به مفاهیم اجتماعی بسیار عمیق نگاه می‌کنند و تأثیرات فضایی است که در آن زندگی می‌کردند ما آخرین نسلی هستیم که نمی‌توانیم چشممان را به روابط اجتماعی و اوضاعی که بر مردم می‌گذرد، ببندیم.

وقایع مهمّ تاریخی از جمله کودتای ۲۸ مرداد یا انقلاب اسلامی سال۵۷ چه تأثیری بر ادبیات و هنر ما گذاشت؟

پاسخ به این سؤال خیلی آسان نیست، ولی واقعیت این

است که ادبیات پیش از انقلاب کوشش می‌کرد آرزوها و خواسته‌هایش را با پوششی بسیار بسیار ظریف ارائه کند تا از چشم ساواک دور بماند و می‌دانید که قدرت ساواک هم نشئت‌گرفته از جماعتی بود که ضدخلق بودند و ساواک را در عرصه سانسور یاری می‌کردند. تأثیر ۲۸ مرداد بر ادبیات ما نیز مسئله روشنی است؛ یک موضع‌گیری ضدامپریالیستی خودبه‌خود رخ داده بود و درک این را که یک حاکمیت کمپرادور چگونه نوکری غرب را می‌کند، در کارهای‌شان به کار می‌گرفتند. اینکه بعد از انقلاب ادبیات چه شد، به نظر من ادبیات یک نوع رهایی از فضای ۲۵ساله دیکتاتوری شاهی، فضایی آزاد را بر خود دید که می‌توانست آزادانه مفاهیم را مطرح کند و ادبیات کم‌کم از گرایش به سمت شعاری‌شدن و تا حدی شکل سابق خود خارج شد و

اگر خوب نگاه کنید، می‌بینید که ما دو نوع ادبیات را پیدا کردیم و اینکه کدام موفق است و کدام موفق نیست باید تحلیل تاریخی شود، من فکر می‌کنم ادبیات پیش از انقلاب موفق‌تر بود.

آیا هنرمند رسالتی بر گردن جامعه دارد یا صرفا باید به فرم اثر بپردازد؟

برای نسل ما که تمام عمرمان را در راستای اندیشه‌ای که داشتیم گذراندیم، اصلا هنری بدون محتوا سراغ نداریم. آرمان‌گرایی ممکن است ایدئولوژیک نباشد، اما آرمان‌گرایی لازمه کار یک هنرمند است.

حزب تودهٔ ایران و جریان چپِ مارکسیستی چه تأثیری بر تحوّلِ هنرمندان و روشنفکران در نسل شما داشت؟

بحث بر سر این است که قبل از انقلاب اصلا هنرِ غیرمارکسیستی وجود داشت یا خیر؟ این خودش یک سؤال اصلی است. بعد از انقلاب با محدودشدن احزاب و کانون‌ها وضعیت فرق کرد و شما در جامعه سیاسی هنرمندان بزرگ را از دست می‌دهید و طبیعتا اینها متأثر از اندیشه مسلط آن زمان است که درون جامعه ادبی و هنری نقش اصلی را پیدا کرده بود؛ اینکه این تأثیرات به‌طور مستقیم از حزب توده و سازمان‌های سیاسی است را باید یک‌جور دیگر نگاه کرد. آن زمان تمامی هنرمندان و نویسندگان به‌خاطر مطالعات و خواسته‌های آرمانی‌شان به چپ گرایش داشتند، زیرا چپ را تنها راه رهایی می‌شناختند.

آیا شما تابه‌حال به خاطر فعالیت‌هایتان به زندان افتاده‌اید یا با گروه خاصی همکاری داشته‌اید؟

منظور شما از همکاری با گروه‌ها را متوجه نمی‌شوم اما تمامی دوستان و استادان چپ بودند. زندگی ما همواره در کنار سیاسیون صاحب‌نظر گذشته است؛ شخصیت‌هایی مثل امیرپرویز پویان یاری‌گر اندیشه‌های ما در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی بوده‌اند و این یک واقعیت است و نمی‌شود آن را نفی کرد. زندان هم به‌معنای مرسوم، خیر.

پس از انقلاب به چه آثار و اشخاصی به‌صورت موردی می‌توان هنرمند سیاسی گفت؟

این سؤال را نمی‌دانم چگونه می‌شود پاسخ گفت؛ من محمود دولت‌آبادی را هنرمند سیاسی می‌دانم، برای اینکه مفاهیم اجتماعی، دموکراتیک و عدالتخواهانه در آثارشان موج می‌زند به این دلیل ما به آنها هنرمند سیاسی می‌گوییم.

این بحث مطرح است که سینمای ما پیش از انقلاب یک هنر سیاسی و از طرفی یک سینمای فیلم‌فارسی است، نظر شما چیست؟

وقتی هنر ایران درحال اجتماعی‌شدن بود و این هنر سیاسی تحلیل می‌شود، درواقع این هنر شجاعت انسانی را نشان می‌دهد که نمی‌تواند وضعیت زندگی خودش را که خیلی تلخ و ناهنجار است، تحمل کند. شما گوزن‌ها را که می‌بینید، متأثر از جنبش چریکی ایران است.

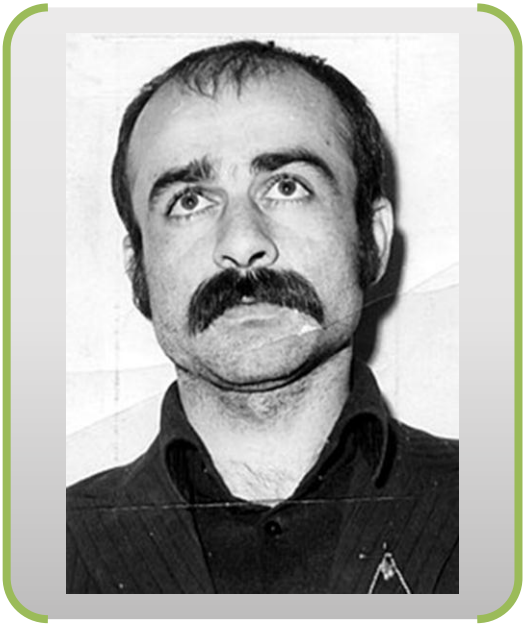
به نظر می‌رسد هنر و ادبیات ما به‌مرور زمان دچار نوعی زوال تدریجی شده است، آیا این گزاره را قبول دارید؟

من فکر می‌کنم شرایط سانسور و درواقع چرخش از هنر

اجتماعی مردم‌گرا به طرف سرمایه‌داری وابسته و دلال، بازتابش زوال هنر است و چرخش به سمت سرمایه‌داری خودبه‌خود این وضعیت را ایجاد می‌کند. البته کامل نمی‌تواند بر هنر و ادبیات مسلط باشد؛ چون هنوز هنر مردمی وجود دارد. هنوز هنرمندانی هستند که اندیشه‌های عدالت‌خواهانه دارند.

تحولات سیاسی پیش از انقلاب از جمله سیاهکل، اعدام گلسرخی و کشته‌شدن حمید اشرف چه تأثیری بر شما گذاشت؟

من تا قبل از انقلاب دلبسته جنبش چریکی بودم، بعد از انقلاب به‌خاطر همدلی با فرزانگانی مانند احسان طبری، به‌آذین، کسرایی و دیگران نگاهم تغییر کرد اما علاقه‌ام به بچه‌های چریک همه بوده و هنوز نیز ادامه دارد. خسرو گلسرخی آن زمان که در روزنامه کیهان کار می‌کرد، با من رفاقتی داشت، آن زمان من منزلی داشتم و تنها زندگی می‌کردم، گاهی گلسرخی به من سر می‌زد و شب‌ها را صبح می‌کردیم؛ بنابراین طبیعی بود که اعدام این مرد بزرگ برای من قابل‌تحمل نبود. حمید اشرف را از نزدیک نمی‌شناختم، بهروز دهقانی و صمد بهرنگی را در انجمن تئاتر ایران دیده بودم؛ بنابراین از مرگ حمید اشرف زیاد اذیت نشدم، هرچند ناراحت و نگران بودم که در کمیته مرکزی فداییان خلق ایران اتفاقات ناگواری درحال وقوع است. من دوستان خوب چریکم را مانند حسین اقدامی، صفاری‌آشتیانی که از بزرگان جنبش چریکی بودند، از دست دادم و همیشه در اندوه این قضیه هستم. روی‌هم‌رفته باید بگویم شهادت رفقایم در دهه ۵۰ برایم سنگین بوده تا حالا و جز به سوگ نشستن و غم در دل نهادن راهی وجود ندارد. آنها راهی را انتخاب کردند و با شجاعت به آن مسیر رفتند. مرگ امیرپرویز پویان برای من یکی از سنگین‌ترین مرگ‌های بعد از سعید سلطانپور بود. به‌هرحال این عمر ۷۵ساله چندان هم به خوشی نگذشته است. جنبش چریکی در تهران را که گلسرخی و دیگران در آن بودند، با اشتباهات تاکتیکی روبه‌رو بود؛ واقعیت این است که در آن زمان نمی‌شد شخصیت سیاسی معروفی را گروگان گرفت و آزادی رفقا را طلب کرد. کار گلسرخی احساسی به نظر می‌آمد.



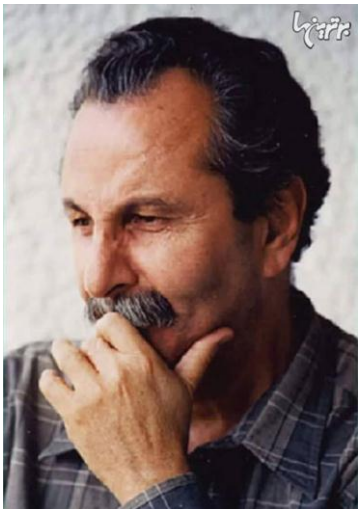
چه خاطراتی از گلسرخی دارید؟

نقدهایی که گلسرخی می‌نوشت، با اسم دامون منتشر می‌شد. من یک نقد از ایشان دارم که در آن مدعی است اگر فراهانی مطالعه کند، یکی از بازیگران پرقدرت ایران‌زمین خواهد شد. توجه من به این نقد آقای گلسرخی بیشتر از خاطراتم با اوست، نه به خاطر اینکه آینده من را پیش‌بینی کرده؛ به‌خاطر اینکه نگاه نقد ایشان را دیگران نداشتند. آقای گلسرخی را تا زمانی که به زندان نیفتاد، مردم و جامعه روشنفکری نمی‌شناخت، چون شخصیت تودار و آرامی بود و بعد از زندان بود که به یک حماسه و اسطوره تبدیل شد. دانشیان هم همین‌طور بود، ما در جریان فیلمی که در شمال به کارگردانی آقای علامه‌زاده می‌ساختیم که بعدا هم توقیف شد، این دوستان را ملاقات کردیم و زمانی بود که درحال طراحی عملیات چریکی بودند. آن‌موقع من جمله کوچکی به گلسرخی گفتم که خسرو حرکت سیاسی بدون جنبش توده‌ای فایده

ندارد که زیاد خوشش نیامد و پیشنهاد کاری را که می‌خواستند انجام دهند، نمی‌دانم چه کسی مطرح کرده بود؛ اما این کار از نظر تاکتیک اشکال داشت و تحت تأثیر آمریکای جنوبی بود.

این نمادگرایی‌ها در آثار شما نیز بروز پیدا کرده است؟

من فکر نمی‌کنم اثری نوشته باشم که جای پا و نگاه و عطر خوش این جماعت در آن نباشد. واقعیت این است که آنها همیشه با من هستند. من الان که اینجا نشسته‌ام، عطر اسفندیار منفردزاده را بو می‌کنم. هنرمندان برای من همه باارزش هستند.



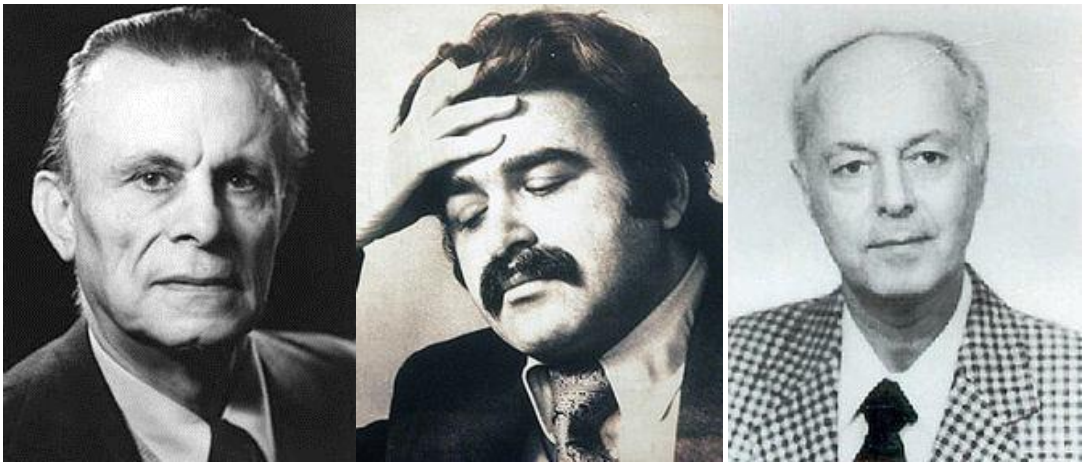
وقتی به بخش ادبیات کتاب‌فروشی‌ها می‌روید، آیا هنوز جریان چپ مارکسیستی قفسه‌ها را در اختیار دارد؟

اعتقادم این است که در ظاهر قضیه بعضی‌ها می‌روند اما آنها آن‌قدر کاشته‌اند که دیگران بتوانند در آن رشد کنند. کشت در این زمینه بوده است اما ممکن است زود مشخص نشود. آنها کاشته‌اند و نسل‌های آینده خواهند چید.

در این سال‌ها تئاتری دیده‌اید که هنوز هم رنگ‌وبوی آن نمادگرایی‌ها در آن باشد؟

اگر بپرسی تئاتری دیده‌ای که رنگ و بو و طراوت راه آنها را نداشته است، می‌گویم که ندیدم.

سرچشمه: شرق، شمارهٔ ۳۹۸۰یک‌شنبه ۲۹ فروردین ۱۴۰۰



تصاویر انتخاب ارژنگ است

بازگشت به نمایه

اظهارات ضدّ نئولیبرالی آقای فسادستیز!

ارژنگ: در پی انتشار نقدی بر نظرات سیدمجید حسینی با عنوان "طبلِ بُلندبانگِ در باطن هیچ" در شمارهٔ پیشین، یکی از خوانندگان گرامی ارژنگ با ارسال لینگ گفتگوی ۵ فروردین ۱۴۰۰ ایشان با "رجاء نیوز"، از ما پرسیده است: "شما که آن نقد را منتشر کردید، آیا حاضرید این گفتگو را نیز در نشریهٔ خود انتشار دهید؟" در این راستا، ارژنگ همان‌گونه که بارها اعلام نموده آمادگی دارد تا نقدها و نظرات خوانندگان نسبت به مطالبِ منتشره یا موضوعات روز جامعه را با هدف دامن زدن به فضای نقد و گفتگوی سازنده انعکاس دهد. به نظر ما، گفتگوی مورد اشاره نیز به رغمِ رنگ و بوی انتخاباتی و نیّت ایشان از طرحِ دیرهنگام برخی مسائل مبتلابهِ جامعه، متضمّنِ برخی آگاهی‌ها یا افشاگری‌ها درخصوص وضعیتِ وخیمِ اقتصادی و عمقِ فساد در جامعهٔ کنونی ماست که آن‌را عینا از نظر می‌گذرانید. بدیهی است نه آن نقدِ پیشین و نه مضمون این گفتگو، الزاما نظرِ تحریریهٔ ارژنگ نیست.

***

موضوع گفتگوی ما انتخابات ۱۴۰۰ است. اما برای شروع، این پرسش را مطرح می‌کنیم که چرا در هر دوره‌ای اشخاص می‌آیند و شاید با یک رأی خوب رئیس‌جمهور می‌شوند، ولی بعد از ۵ یا ۶ سال مردم روزشماری می‌کنند که او برود و نفر بعدی بیاید. فرقی هم نمی‌کند که از کدام جناح سیاسی بوده. احمدی‌نژاد بوده یا حسن روحانی. از هر طیفی که هستند، مردم لحظه‌شماری می‌کنند که پایان آن دولت فرابرسد و وارد یک دولت جدید بشوند شاید که مشکلات حل بشود؟

بِسْمِ اللّهِ الرّحْمَنِ الرّحیم. این به ساختار یا بازیِ کل انتخابات برمی‌گردد. ساختار انتخابات در ایران لیبرال دموکرات است .

یعنی چی؟

لیبرال دموکراسی می‌گوید انتخابات یعنی ۱+۵۰. هر کسی که ۱+۵۰ آورد، او برده است. هر کسی ۴۹ بود، باخته. پس مبنا اکثریت است. اکثریت در لحظه‌ای که می‌شود او را با رسانه خرید، می‌شود با پلو دادن در یک روستا کل شناسنامه‌ها را جمع کرد، می‌شود با دروغ در صداوسیما یک کسی را تخریب و اکثریت تبدیل به یک توده بی‌شکل شده که هیچ‌چیزی جز رسانه روی او اثر

نمی‌گذارد، در این لحظه اکثریت می‌تواند تبدیل به ضد خودش بشود. مسئله اصلی‌اش فقر باشد و مسئله اصلی‌اش را بکنند ساسی‌مانکن. الآن به فضای مجازی سری بزنید. یک‌بخشی از افکار عمومی را فضای مجازی می‌سازد. الآن مسئله اصلی‌اش ساسی مانکن است، درحالی‌که مسئله مهم این کشور ۵۳۳٪ تورم بوده، یعنی مردم طی چهار سال فلک‌زده شده‌اند؛ ولی خبر ۱ نیست. چرا؟ چون اکثریت در لحظه‌ای که می‌شود با رسانه و به‌صورت توده‌ای تنظیمش کرد، می‌تواند علیه خودش باشد .

حالا تو یک انتخابات ۵۰+۱ داری. سؤال؟ آیا شده که در این انتخابات کسی رأی بیاورد که شهرهای بزرگ به او رأی ندهند؟ پس گفتمان شهرهای کوچک هیچ‌وقت نمی‌تواند در انتخابات مطرح شود. هیچ‌وقت. درحالی‌که مسئله این است که دموکراسی و مردم‌سالاری یعنی حضور همه. همه باید باشند. مطالبات همه. درحالی‌که در ایران، انتخابات یعنی برنده شدن طبقه متوسط بالا. خیلی کم اتفاق می‌افتد که طبقات پائین در انتخابات برنده بشوند، چرا؟ چون در لیبرال دموکراسی، طبقه بالای اجتماعی پول دارد و چون پول دارد، رسانه دارد و چون رسانه دارد، افکار عمومی را می‌سازد.

منظور خاتمی آزادی‌های فردی طبقه بالا بود و منظور ما آزادی‌های سیاسی نظارت بر قدرت بود. اصلاً دو تا آزادی بودند. او آمد و با استادیوم و دوچرخه‌سواری بانوان و آب‌بازی در پارک‌ها افکار عمومی را خرید. کدام افکار عمومی را خرید؟ طبقه متوسط به بالا.

این ناامیدانه نیست؟ یعنی ما هیچ امیدی نداریم که شخصیت مناسبی برای خدمت سرکار بیاید؟

لحظه ناامیدی لحظه‌ای است که تو دنبال راهکار می‌گردی. یعنی می‌بینی که راهکار موجود کار نمی‌کند و دنبال راهکار می‌گردی. تا لحظه‌ای که تصور می‌کنی که از انتخابات ۵۰+۱ رسانه می‌گذارند که تو عدالت را بر انتخابات حاکم کنی، خطا کرده‌ای. رسانه‌ها نمی‌گذارند. رسانه‌ها پولشان را از کجا می‌گیرند؟ از همین نابرابری، از همین وضعیت می‌گیرند. پول رسانه از کجا می‌آید؟ چرا از صبح تا شب طرف نشسته و خبر منتشر می‌کند؟ چون حقوق می‌گیرد. در چه بحثی حقوق می‌گیرد و چه جوری مسئله یک کشور را می‌کند دختر آبی، درحالی‌که هم‌زمان ۶۰ تا دختر در دیشموک از شدت فقر خودشان را حلق‌آویز کرده‌اند؟ رسانه چه جوری این کار را می‌کند. همین هم‌رأی می‌آورد. یعنی دوگانه می‌سازد. دیوسازی میکند و رأی می‌آورد. ولی دو سال که می‌گذرد، مردم می‌فهمند که ای داد بیداد! واقعیت صحنه بدتر شد. زیباکلام با یک‌میلیون فالور می‌آید و می‌گوید به روحانی رأی بدهید. الان پاسخگوست؟ خاتمی در رسانه هی تَکرار می‌کند که بیائید رأی بدهید. الان پاسخگوست؟ نیست، چون ساختار دموکراسی او را پاسخگو نمی‌کند. یعنی تو ساختاری وجود نداری که برود یقه زیباکلام را بچسبد که مرد حسابی! تو که گفتی به روحانی رأی بدهید. حالا بیا جواب بده که چرا گفتی؟ آقای خاتمی! شما با چه مبنائی گفتی روحانی؟ آقای روحانی که ۵۳۳٪ تورم و بلا سر ما آورد. مگر تو نمی‌گفتی آزادی؟ کو؟ آزادی یعنی قدرت نظارت بر قدرت. این آقای روحانی که ول است و حتی وزیرش را هم نمی‌شود استیضاح کرد. این چه آزادی‌ای است؟ درحالی‌که منظور خاتمی آزادی‌های فردی طبق بالا بود و منظور ما آزادی‌های سیاسی نظارت بر قدرت بود. اصلاً دو تا آزادی بودند. او آمد و با استادیوم و دوچرخه‌سواری بانوان و آب‌بازی در پارک‌ها افکار عمومی را خرید. کدام افکار عمومی را خرید؟ طبقه متوسط به بالا. طبقه متوسط به بالا صدا و رسانه داشت و طبقه پائین را هم همراه کرد. حالا که نتایج سیاست‌های واقعی، نه رسانه، نه شو، نه تئاتر معلوم می‌شود...

انتخابات لیبرال دموکرات تئاتر است. تئاتر و شو است، انتخابات نیست. یعنی رابطه بین آن مناظره‌ها و واقعیت صحنه وجود ندارد. یک پشت صحنه (Back stage) داریم، یک Front stage داریم. این Front stage و

این تئاتر و show ربطی به Back stage ندارد. آن پشت، در واقعیت دارد اتفاقات دیگری می‌افتد، جلوی صحنه یک show دیگر است. افکار عمومی در این ساختار از انتخابات، حاصل show است. یک نفر نیست برود آنجا و بگوید Front stage این نیست. اینها همگی طرفدار خصوصی‌سازی و آزادسازی و گران کردن هستند. هیچ کسی نیست که برود و اینها را بگوید. دعوا سر چیست؟ حجاب اجباری باشد یا غیراجباری؟ این مسئله کیست؟ طبقه متوسط بالای اجتماعی. طبقات پائین اجتماعی شکمشان گرسنه است. هفت دهک هم هست، ولی اصلاً دعوا این نیست.

ساختار انتخاباتی لیبرال دموکراسی است که در لحظه‌ای که با پوپولیسم همراه می‌شود، بیچاره می‌کند. یعنی واقعیت خواست مردم را به صحنه نمی‌آورد، نمی‌تواند بیاورد. پولدارها او را می‌برند. کسانی که صاحب قدرت و ثروت هستند اجازه نمی‌دهند خواست مردم بالا بیاید. چرا؟ چون به نفعشان نیست. ساختار انتخابات باید اصلاح شود. بازی صحنه باید اصلاح شود. در انتخابات ما احزاب مهم نیستند، پول مهم است. در همین انتخابات شورای شهر، یک میلیارد تومان می‌دادند و می‌رفتند در لیست. تمام شد و رفت! بعضی‌هایشان هم چک‌هایشان برگشت می‌خورد. یک‌مرتبه می‌دیدی فلان رئیس حزب اصلاح‌طلب می‌آید می‌گوید این چک‌هایی که به ما داده بودی برگشت خورد. ولی واقعیت این است که بازی لیبرال دموکراسی مبتنی بر اکثریت سازمان نایافته در اختیار مطلقاً رسانه است. یعنی یک جمعیت ۴۰ میلیونی که منافع خودشان را فقط از طریق رسانه‌ها می‌فهمند. نه تشکل دارند، نه نماینده درستی دارند، نه حزب درست‌وحسابی.

مجلس حاصل چیست؟ حاصل رأی‌های پولی نماینده‌ها. لیستی، پولی. دو تا شهر بزرگ احزاب، بقیه از ۳۰۰ تا همه پولی .طرف نماینده نورآباد ممسنی و پولدار شهر است و رأی آورده. او وقتی به تهران می‌آید چه‌کار می‌کند؟ در این بازی وارد می‌شود. درحالی‌که باید معلم در مجلس باشد. باید پرستار در مجلس باشد. باید کارگر در مجلس باشد. این جامعه باید نمایندگی شود. این ساختار که نمی‌گذارد نماینده بشود. پرستار که نمی‌تواند رأی بیاورد. کل کمیسیون درمان، پزشک هستند. چرا؟ چون همه‌شان پولدارند. پرستار پول دارد که در انتخابات رأی بیاورد؟ درحالی‌که ۴۰۰ هزار پرستار و ۱۲۰ هزار پزشک، تمام اعضای کمیسیون درمان پزشک هستند. چرا؟ چون آن ۱۲۰ هزار پزشک بسیار پولدارند، آن ۴۰۰ هزار پرستار پول ندارند و در انتخابات رأی نمی‌آورند. ببینید چه انتخابات مسخره‌ای می‌شود. می‌شود انتخابات پولی، چون انتخابات لیبرال دموکرات این است.

گاهی اینجور به نظر می‌رسد که انگار با کل انتخابات شما مشکل دارید.

با ساختار انتخابات. در دوره قبل ترامپ رأی آورد یا هیلاری؟ هیلاری رأی بیشتری داشت. چرا ترامپ رئیس‌جمهور شد؟ چون اگر در انتخابات امریکا بخواهند اکثریت را مبنا قرار بدهند، همیشه کالیفرنیا و نیویورک رئیس‌جمهور تعیین می‌کنند. حتی در امریکای لیبرال این کار را نمی‌کنند و این قدر خشن انتخابات را برگزار نمی‌کنند. این خیلی انتخابات خشنی است. علیه بی‌پول‌هاست. انتخاباتی که ۱۸۰ نفری که به مجلس می‌روند پولدار هستند، خیلی خشن است. می‌گوید تو معلمی؟ دو میلیون نفر هم هستید، ولی پولدار ندارید، هیچی نیستی. پرستاری؟ ۴۰۰ هزار نفر هستید، پول ندارید؟ هیچی نیستید. کارگری؟ ۴۰ میلیون جمعیت این مملکت کارگرند و نماینده‌شان معلوم نیست کیست. این خیلی انتخابات خشنی است. خشن به نفع سرمایه. از نظر من این اصلاً دموکراسی نیست.

راه‌حل اصلاحش چیست؟

همه کشورها دارند انجام می‌دهند. هر کشوری می‌آید چه کار می‌کند؟ برای اینکه پولدارها و قدرتمندها دائماً پول و قدرت را در درون خودشان بازتولید می‌کنند، راهکار می‌گذارد. این تعبیر قرآن که می‌گوید، «دُولَةً بَيْنَ الْأَغْنِيَا»(حشر/۷) یعنی چی؟ یعنی وای به حال شما که یکی بشوید و بین خودتان پاسکاری کنید. از چپ برود راست، از راست برود چپ.از اصولگرا برود اصلاح‌طلب و از اصلاح‌طلب برود به اصولگراها، همه هم پولدار. « دُولَةً بَيْنَ الْأَغْنِيَا»ست دیگر. ساز و کارش

چیست؟ تو می‌گذاری نظام پزشکی، اتاق بازرگانی و اتاق اصناف و... همگی ستاد و صنف و نماینده داشته باشند. معلم و کارگر و پرستار و امثالهم هیچ. هیچی ندارند. نماینده‌شان کیست؟ اصلاً مگر صدا دارند که نماینده داشته باشند؟ تازه اگر هم نماینده داشته باشند، کجاست؟ می‌رود در شورای عالی تعیین دستمزد و نمی‌دانم چی چی و رأی‌اش مهم نیست، در حالی که نماینده ۴۰ میلیون آدم است.

کسی که می‌رود آنجا و سر دستمزد چانه می‌زند، نتیجه نمی‌گیرد. چرا؟ چون در بازی لیبرال دموکراسی است. صدای مظلوم لحظه‌ای شنیده می‌شود که ساختاراً بتواند بالا بیاید، نه با دعوا، نه با انقلاب، نه با شورش، بلکه ساختاراً. امریکای لیبرال رأی اکثریت را در ریاست‌جمهوری نمی‌پذیرد. شما از او بدترید؟ باز ساختار امریکا پولی است و هیچ وقت ساندرز (Bernie Sanders) نمی‌برد، چون ساختار آنجا هم پولی و سرمایه‌داری است، ولی بالاخره یک بزک دوزکی راه می‌اندازد. یک انتخابات الکترالی درست می‌کند و در این الکترال یک بازی‌ای درست می‌کند که همه نگویند بابا! این جوری شد. یک ظاهری دارد. تو ظاهر را هم گذاشته‌ای کنار. پول داری؟ بردی. پول نداری؟ باختی. والسلام نامه تمام. این که نشد دموکراسی.

البته دموکراسی لیبرال همین است. یعنی دموکراسی با پول است. من می‌گویم دموکراسی درست، دموکراسی مظلومان است که اتفاقاً اکثریت هم هستند، ولی چون سازماندهی ندارند، چون نماینده ندارند، صنف نیستند، چون متشکل نیستند، حتی منافع خودشان را نمی‌شناسند که منافع ما روحانی نیست. اتفاقاً در این صحنه، ضعیف‌ترین آدم نماینده اوست. نمی‌دانند. چرا؟ چون کسی به آنها نگفته که چه کسی چیست و کیست. مگر حزب داشته‌اند؟ در این کشور حزب کارگزاران و فلان قدرت داریم، ولی حزب مستضعفان نداریم. چرا نداریم؟ در انقلاب مستضعفان چرا حزب مستضعفان نداریم؟ و وقتی نداریم، دموکراسی یعنی چی؟ یعنی یک جمعیت ۴۰ میلیون نفری بی‌صدا. تهاش هم باید بروند بین دو تا برنده انتخاب کنند. یا به روحانی رأی بدهند یا به لاریجانی. چه انتخاب دیگری دارند؟ مگر اینها حزب دارند که نماینده داشته باشند؟ حزب مستضعفان کو؟

عرضم این است تنها راه‌حل، مردم‌سالاری است ولی نه مردم‌سالاری لیبرال. نه مردم سالاری‌ای که ساختارش علی‌الدوام به نفع برنده‌هاست. این بازی، شطرنج است. طبقه پائین اجتماع بوکس بلد است و در شطرنج نقشی ندارد. ساختار بازی شطرنج است و طبقه پائین بوکس بلد است، اصلاً در بازی نیست. برو بوکس بازی کن. اینجا شطرنج است. شطرنج را هم چه کسانی بازی می‌کنند؟ روحانی و لاریجانی که شطرنج بلدند. این پائینی که شطرنج بلد نیست. تخصصش نیست. او بوکس بلد است. الان گاردت را باز کن، چنان بوکسی بزند که دهنت پر خون بشود، ولی این بازی بوکس نیست. در لحظه‌ای که بازی‌اش نیست اقلیت می‌شود. ۴۰ میلیون است، منتهی ۴۰ میلیونی که اقلیت است .

در این کشور حزب کارگزاران و فلان قدرت داریم، ولی حزب مستضعفان نداریم. چرا نداریم؟ در انقلاب مستضعفان چرا حزب مستضعفان نداریم؟ و وقتی نداریم، دموکراسی یعنی چی؟ یعنی یک جمعیت ۴۰ میلیون نفری بی‌صدا

پس ما ناامیدیم از ساختار مردم‌سالاری‌ای که مطلقاً بر پول استوار است. لیبرال دموکرات است. با دموکراتش موافقیم، با لیبرالش موافق نیستیم. طرف مردم‌سالاری‌ای هستیم که دینی باشد. دینی‌اش چیست؟ حرف حضرت علی(ع): «حق است که دق کند مردی اگر در عالم اسلام خلخال از پای زن یهود برگیرند.» این دموکراسی است. الان وضعیت ما این است؟ خلخال از پای ۴۰ میلیون کارگر می‌کشند، هیچ‌کسی دق نمی‌کند. من یک بار به یکی از روستاهای تایباد در مرز افغانستان رفته بودم. طرف دختر ۹ ساله‌اش را آورد و دهانش را باز کرد و دیدم تمام

دندان‌هایش خرابند. دختر خوشگلی هم بود. گفت دو هفته است که این بچه غذا نخورده. گفت: من یک سؤال دارم. شما مسئولین چه جوری توی قبر می‌خوابید؟ این سؤال، بنیان برافکن است و در این ساختار سیاسی، این سؤال کجاست؟ بچه این آدم دو هفته است که غذا نخورده، چون خدمات دندانپزشکی به ۹۶٪ مردم ایران نمی‌رسد. بچه گرسنه است. هیچ گناهی هم ندارد. فقط گناهش این است که در آنجا به دنیا آمده و در تهران به دنیا نیامده. تو نسبت به این چه پاسخگوئی‌ای داری؟ اصلاً به او فکر نمی‌کنی. در بازی برنده‌هائی. در یک جائی نشسته‌ای و به فکر بردن و خوردن هستی. تا حالا این قدر رانت خورده‌ای، حالا می‌خواهی ضربدر سه کنی .

او کجای این بازی است؟ این یک سؤال بنیان برافکن و یک سؤال دموکراتیک است. اینها آبروی دموکراسی را برده‌اند. کار را به جائی رسانده‌اند که دموکراسی را تبدیل به استبداد سرمایه کرده‌اند. هر کسی پول دارد... بقیه خفه. تا می‌گوئی مدارس غیرانتفاعی را جمع کنید، می‌گوید: پس حق آزادی چه می‌شود؟ من پولدار هستم و می‌توانم... شما پولداری می‌توانی قاچاق انسان هم بکنی. می‌توانی مواد مخدر هم بفروشی. می‌توانی تجاوز هم بکنی، چون پولداری. این که نشد. این دموکراسی نباید در یک جائی جلوی تو را بگیرد؟ نباید در یک جائی تو را تنظیم کند؟ هیچی .

می‌خواهم بگویم در لحظه‌ای که نسبت به دموکراسی اکثریت، یعنی ساختارِ بازی به نفع پول، ناامید می‌شوی، دنبال ساختارِ بازی می‌گردی که اصلاحش کنی. مگر نمی‌گوئی مجلس انقلابی است؟ آفرین! اصلاحش کنند. این مجلس را ساختاراً به طرف مردم ببر، وگرنه ادا چرا درمی‌آوری؟ ادا که نباید دربیاوریم. می‌خواهی به طرف مردم بروی، ساختارت چیست؟ الکترال است؟ حزبی است؟ درستش کن. وگرنه این چیزی که الان هست، در روستای فلان ۱۸ هزار غذا بده، رأی را دربیاور. وضعیت فعلی این است. آن آدم‌ها هم می‌گویند یک وعده غذا بخوریم بهتر از این است که هیچی نخوریم. او هم راست می‌گوید. صدائی ندارند. می‌خواهم بگویم طبیعی است که از این ساختار، تاج‌گردون بیرون بیاید. هنوز هم تاج‌گردون بیرون خواهد داد .

حالا که خودش رد صلاحیت شده، دارد روی برادرش سرمایه‌گذاری می‌کند.

بله. باز هم‌رأی می‌آورد، چرا؟ چون ساختار به نفع تاج‌گردون است و رأی می‌آورد، چون تو بازی‌ای را درست کرده‌ای که در این بازی تاج‌گردون می‌تواند با پول انتخابات را ببرد، چون پول دارد، می‌برد. حالا تو هی بیا ردّ صلاحیتش کن. خودش می‌رود، عمه‌اش را می‌آورد. فرقی نمی‌کند.

خب این به عنوان یک آسیب‌شناسی از انتخابات که نمیخواهیم فعلا زیاد وارد آن شویم. بحث بسیار است. اما اگر بخواهیم از منظر اقتصاد سیاسی نگاه کنیم، گروه‌هائی که در انتخابات ۱۴۰۰ فعال هستند، شامل چه گروه‌هائی می‌شوند. وارد مصداقش هم بشوید که چه کسانی هستند .

به نظر من دو دسته کلی هستند. دسته کلی‌ای که می‌خواهند مناسبات اقتصاد سیاسی را حفظ کنند. چه چیز را عوض کنند؟ فرهنگی و این چیزها. فرضاً تا دیروزبهNGO ها پول می‌دادیم، امروز به مسجدها پول بدهیم، ولی هدف، حفظ ساخت اقتصاد سیاسی به نفع برنده‌هاست.

مگر اقتصاد سیاسی‌ای که امروز هست چیست؟

یک اقتصاد سیاسی داریم که مبتنی بر اقتصاد سیاسی جهانی لیبرال است. یعنی اصلاً آن است. اقتصاد سیاسی بانک جهانی پنج دستورالعمل دارد که هر جا اجرا شده، آن اقتصاد به نفع برنده‌ها، به نفع اقتصاد جهانی، نظم جهانی و به نفع برنده‌های داخلی است.

اول مقررات‌زدائی است. باید مقرراتی را که دولت گذاشته که تو اجازه نداری اجاره را زیاد کنی، برداری. **دوم**، کوچک‌سازی دولت است. این دولت بزرگ است. آموزش و پرورش را چرا باید دولت اداره کند؟ آن را بدهید به بخش خصوصی اداره کند. وقتی آموزش و پرورش را بخش خصوصی اداره می‌کند یعنی چی؟ یعنی که ارتقای طبقاتی کل طبقات پائین را بسته‌ای. یعنی دیگر کسی که متعلق به طبقات پائین جامعه است نمی‌تواند درس بخواند. می‌شود نظام ساسانیان که می‌گفتند کارگر حق درس خواندن ندارد. منتهی آن دولتی می‌گفت، این سرمایه‌ای می‌گوید، چون قدرت دست سرمایه است. **سوم**. شهروندزدائی. یعنی چه؟ تو یک شهروندی، در اینجا یک متر زمین داری و داری دستفروشی می‌کنی؟ حق نداری اعتراض کنی که یک‌میلیون و نهصد هزار متر به فلان بساز و بفروش حق تراکم داده‌ایم. او به‌تنهائی یک‌میلیون و نهصد هزار متر از این شهر حق تراکم دارد و تو یک متر دم میدان اعدام داری و نمی‌توانی بفروشی. چرا؟ چون شهروند بِما هُو شهروند، کسی که اکثریت نیست، حق اعتراض به مناسبات سرمایه را ندارد. **چهارم**: خصوصی‌سازی. این اقتصاد یک اقتصاد عمیقاً خصوصی‌سازی شده است. خصوصی‌سازی یعنی فقط واگذاری نه. خصوصی‌سازی یعنی همه روابط را خصوصی کنی. هر چه را که هست. همه چیز را به اصطلاحا کالائی کنی. درمان را کالائی کنی. آموزش را کالائی کنی. مسکن را کالائی کنی. همه چیز کالائی. روابط را کالائی کنی. رابطه با پدر و مادرتان را کالائی کنی. همه چیز را بشود حساب کرد. به اقتصاددان‌های طرفدار این ایده‌ها می‌گویند . Marginalist مارژینالیست یعنی چی؟ یعنی بلد است margin بگیرد، اقتصاددان نیست. ریاضی‌دان است و می‌گوید باید منافعم را حساب کنم. اقتصاد نمی‌گوید چرا این پول را به او دادی، اصلاً حقش نبود. اصلاً در این مورد حرف نمی‌زند. می‌پرسد: چقدر دادی؟ از نظر اینها اقتصاد مارژینالیسم است. مارژینالیسم یعنی هیچ‌چیزی جز ریاضی نداریم. در اقتصاد حق و تکلیف نداریم. عرضه و تقاضا داریم. حالا عرضه و تقاضا می‌رود در بازار مسکن، دو و نیم میلیون مسکن را خالی می‌گذارد و بیست میلیون آدم را هم بی‌خانه می‌گذارد، قانون ریاضی است.

آخرش هم آزادسازی. آزادسازی یعنی تو اقتصادی را برقرار کنی که همه قیمت‌ها قیمت‌های جهانی است، مگر آنچه که به دستمزد کارگر برمی‌گردد. من یک بار با یکی مناظره داشتم، به من گفت قیمت‌ها باید جهانی بشود دیگر. مگر FOB خلیج فارس بنزین را به این قیمت از ما نمی‌خرند؟ خب، مردم باید پولش را بدهند دیگر. گفتم پس چرا حقوق کارگر را به قیمت جهانی حساب نمی‌کنید؟ آن طرف خلیج فارس دستمزد کارگر روزی ۷۰ دلار است. خب این جوری حساب کن. میدانید چه جوابی داد؟ گفت کارگر را که در سطح جهانی نمی‌شود فروخت. در سطح جهانی نفت را می‌شود فروخت. پس او جهانی است، این داخلی. استاد دانشگاه ایران به ریال می‌گیرد، اما نفت را به دلار حساب می‌کنند. این یعنی آزادسازی که دائماً به نفع طبقه برنده است. چون هر چه قیمت‌ها نسبت به ریال بالاتر برود، او پولدارتر می‌شود، چون منابعش دلاری است و آن کسی که صاحب ریال است، همیشه نابودتر می‌شود .

> یک اقتصاد سیاسی داریم که مبتنی بر اقتصاد سیاسی جهانی لیبرال است. یعنی اصلاً آن است. اقتصاد سیاسی بانک جهانی پنج دستورالعمل دارد که هر جا اجرا شده، آن اقتصاد به نفع برنده‌ها، به نفع اقتصاد جهانی، نظم جهانی و به نفع برنده‌های داخلی است.

این پنج قاعده اساس استراتژی و شکل‌گیری اقتصادی است که همیشه در آن هر کاری که بکنی... مثلاً فرض کنید از خانه‌های خالی مالیات بگیرید، چه می‌شود؟ او پولدارتر می‌شود. چون تو از مسکن مقررات‌زدائی کرده‌ای و نرفته‌ای جلوی بالا رفتن اجاره مسکن را بگیری، به‌محض اینکه از خانه‌های خالی مالیات بگیری، او روی اجاره‌اش می‌گذارد. زمین به نفع اوست. کل

بازی، شطرنج است که او بلد است و تا وقتی که او بازی شطرنج را بلد است، تو هر کاری که در آن بکنی، او برنده است. به این می‌گویند ایده اقتصاد سیاسی لیبرال. این ایده اقتصاد سیاسی در این انتخابات یک جبهه بزرگ دارد. طرفدارش هستند.

***در دوگانه اصلاح‌طلب و اصولگرا نمی‌گنجد. ***

نه. در هر دو طیف آدم‌هائی مخالف این ایده هستند. نباید آدم بی انصافی کند. در هر دو طیف هم بخش اصلی موافق این ایده هستند. یعنی (Main Streem) جریان اصلی. بیشترشان طرفدار این ایده‌سازی هستند.

می‌توانید وارد مصداق بشوید؟

همه‌شان. مصداق نمی‌خواهد. شما یک کسی را به من بگوئید که دارد علیه خصوصی‌سازی، آزادسازی، یارانه‌زدائی، مقررات‌زدائی مقاومت می‌کند. الان چه کسی دارد مقاومت می‌کند؟ اصلاً چه کسی می‌گوید؟ حتی به زبان نمی‌آورند. ما به تازگی رفته‌ایم مناظره تلویزیونی. نماینده شورای شهر آمده، همه‌اش درباره موضوعات فرهنگی و سیاسی حرف زده، یک کلمه نگفته چرا مسکن در تهران گران شده؟ اصلاً آنها عین انجیل و قرآن و وحی است. باید این کارها را بکنیم. در تهران مسکن گران شده، ولی در باره آنها سخنی نمی‌گوید و درباره مسائل سیاسی و فرهنگی و این جور چیزها حرف می‌زند. مسئله اصلی این است که تو شهر را ویران و ناعادلانه کرده‌ای. هیچ‌کسی درباره این ناعادلانه کردن دسترسی شهروندان به منابع قدرت، ثروت و منزلت سخن نمی‌گوید. دیگر من چه مصداقی برای شما بیاورم؟ شما یک مصداق بیاور که عکس این است .

یعنی می‌خواهید بگوئید که در همه دوره‌ها همین دیدگاه حاکم بوده؟

نه، گاهی معارض داشته‌ایم. مثل انتخابات ۷۶. دو تا اقتصاد ضد هم بودند. اقتصاد سیاسی مالیزه کردن و فروختن شهر در مقابل اقتصاد بازار سنتی. این جوری بوده، ولی الان یکدست شده

چه کسی نمایندگی‌اش می‌کرد؟

ناطق. در انتخابات ۷۶، نماینده بازار... اینها فهمشان از شهر، بازار، محله، خیابان بود. الان فهمشان از شهر چیست؟ اتوبان، مال، برج. عوض شده دیگر. الان چه کسی مخالف اتوبان، مال و برج است؟ یک نفر را به من نشان بدهید. چه کسی با این اقتصاد سیاسی مخالف است؟ منظورم نماینده جدی صدادار است. این پائین که همه کارشناس‌ها دارند جیغ می‌زنند که این کار را نکنید. من دارم آن بالای سیاست را می‌گویم. چه کسی دارد نمایندگی می‌کند که آقا! تهران، اتوبان، مال و برج نیست. تهران محله می‌خواهد. ما می‌خواهیم در یک محله با هم هم‌سرنوشت باشیم. شما دارید آدم‌ها را اتومیزه می‌کنید. شما دارید آدم‌ها را از هم جدا می‌کنید. دارید انسان لیبرال می‌سازید. انسان‌های منفعت‌طلبی که اصلاً به سیاست کار ندارند. وقتی هم که به سیاست کار نداشته باشند، امر سیاسی تولید نمی‌شود و وقتی امر سیاسی تولید نمی‌شود، آرمان وجود ندارد و وقتی آرمان وجود ندارد، تا ته شهر را می‌خورند. بازی این نیست.

ممکن است در جواب به شما بگویند که این دیدگاه یک مقدار واقع‌گرایانه نیست. یعنی وقتی در دنیای مدرن قرار گرفتیم، یک سری اقتضائات دارد. ما داریم در یک شهر زندگی می‌کنیم.

یک سؤال از کسانی که این حرف را می‌زنند بپرسم؟

یعنی می‌خواهید جامعه را به ۲۰۰ سال پیش برگردانید؟

مگر در همین دنیای مدرن، شهر منهای فقر نداریم؟ مگر در همین دنیای مدرن، کارگر اروپائی روزی ۷۰ یورو نمی‌گیرد؟ مگر در همین دنیای مدرن، شهر ۴۰۰ ساله نداریم که به ترکیب اصلی شهر دست نزده‌اند؟ بروید آمستردام. یک ساختمان بلندمرتبه نمی‌بینید. در پاریس، بزرگ‌ترین مرکز گردشگری جهان، یک برج می‌بینید؟ چرا آنها مالیزه و اتوبانیزه نشده‌اند و چرا بازارهایشان از بین نرفته؟ چرا منطق زیست مردم نابود نشده؟ چه ربطی به مدرنیسم دارد؟ شما سرمایه‌داری هستید. آن هم نه سرمایه‌داری عادی کنترل شده که امتیازی و مالیاتی به جامعه می‌دهد. نه، شما

سرمایه‌داری وحشی هستید. اگر منطق مدرن مالیزه شدن است، چرا کل اروپا مالیزه نشده؟ ما در یک دوره کوتاه ۱۵۰ تا مال در تهران ساخته‌ایم. کجای دنیا این شکلی است؟ شما وحشی هستید. به جامعه رحم نمی‌کنید. فقط و فقط مناسبات درآمد را می‌بینید. شهردار یک منطقه فقط به درآمد فکر می‌کند و می‌خواهد به درآمدی برسد. چه جوری؟ برو در یک عرض ۵ متری برج بساز. برو توی یک باغ برج بساز. هر چه منابع فرصت برای جامعه هست، تبدیل به امر خصوصی کن و از آن درآمد بساز. من سئوالی از شما می‌پرسم. مگر ناعدالتی و تبعیض ذات مدرنیسم است؟

چه کسی چنین حرفی زده؟ شهر تهران از لحاظ کیفیت زندگی در بین پایتخت‌های آسیائی رتبه ۴۴ ام است، یعنی ته جدول. تهران مدرن است؟ یعنی شما مدرنش کرده‌اید؟ کدام متفکر مدرنیستی را دیده‌اید که بگویند بیائید یک تبعیض عمیق ایجاد کنید؟ لیبرال‌ها می‌گویند، ولی منظور من کل ایده مدرنیسم است. ایده مدرنیسم انقلاب فرانسه است. آزادی، برابری، برادری. این که مدرن نیست. این یک بخشی از مدرنیسم است، ولی آن بخش لیبرال و سرمایه‌داری است. بله، سرمایه‌داری هم بخش مهمی از لیبرالیسم است، ولی تمام آن نیست. در همین مدرنیسم هم لایه‌های دیگری هست. شهرهائی هستند که کیفیت زندگی بالائی دارند، برابرند، عادلانه‌اند، مالیات می‌گیرند، دموکراسی در آنها هست، تصمیم‌گیری مشارکتی است.

مگر الان در این شهر، تصمیم‌گیری دموکراتیک است. سه نفر در شهرداری می‌نشینند و تصمیم می‌گیرند یک اتوبان بزنیم که از فلان جا شروع و به فلان جا ختم شود. مردم نقشی در زندگی و محیط زیستشان دارند؟ این مدرنیسم است که بدون اینکه نظر این آدم‌ها را بپرسی و منافعشان را درنظر بگیری برایشان تصمیم می‌گیری و زندگی‌شان را جابه‌جا می‌کنی و ۶۰ درصد خانه‌های تهران را زیر ۱۰۰ متر می‌بری و آپارتمان می‌سازی. کی از مردم اجازه گرفتی که چنین کاری بکنی؟ ۶۰ درصد خانه‌های این شهر زیر ۱۰۰ متر و آپارتمان است. از این تعداد ۲۰ هزار خانه داریم که چند خانوار در آن زندگی می‌کنند. برای این وضعیت کی از مردم اجازه گرفتی که چنین تصمیمی برای شهر گرفتی؟ چرا اجازه نگرفتی؟ شهر را نابود کردی، بدون اینکه اجازه بگیری. پاسخ من این است که اینها در انتخابات مناسبات اقتصاد سیاسی‌ای دارند که مناسبات خلافش در سطح مردم، در سطح کارشناسان و نخبگان و در سطح سیاست هم هست

> مگر در همین دنیای مدرن، شهر منهای فقر نداریم؟ مگر در همین دنیای مدرن، کارگر اروپائی روزی ۷۰ یورو نمی‌گیرد؟ مگر در همین دنیای مدرن، شهر ۴۰۰ ساله نداریم که به ترکیب اصلی شهر دست نزده‌اند؟ بروید آمستردام. یک ساختمان بلندمرتبه نمی‌بینید. در پاریس، بزرگ‌ترین مرکز گردشگری جهان، یک برج می‌بینید؟

***برای اینکه متوجه بشویم که این بحث چقدر واقعی یا انتزاعی است... شما مثالی زدید و گفتید که مثلاً برای مسکن مالیات بر خانه خالی می‌بندند و با این کار، دوباره روی مستأجر فشار می‌آید و صاحبخانه اجاره را زیاد می‌کند. راه‌حل این چیست؟ مسکن یکی از جدی‌ترین مسائل کشور است. ***

عکس کارهائی را که بانک جهانی گفت انجام بدهیم.

یعنی چی؟

رکن اول مقررات‌زدائی. اگر قرار است منِ نوعی یک ساختمان ۲۰ طبقه بسازم، هر مقرراتی را که بانک جهانی می‌گوید انجام بده، انجام نده و مقرراتی را که به نفع جامعه گذاشته‌ای که من این بیست طبقه را نسازم یا کمتر بسازم، اعمال کن. من می‌گویم آن مقررات را بگذارید. یعنی تنظیم گری کن. این گام اول است. هر مقرراتی را که به نفع برنده گذاشته‌ای بردار و همه مقررات را به نفع جامعه بگذار. مگر در ایتالیا اجاره خانه

هفت ساله نیست؟ زمین بازی را عوض کن. مگر در فرانسه تراکم می‌فروشند؟ هوای شهر را می‌فروشند؟ این کارهائی را که ما می‌کنیم در کجای دنیا انجام می‌دهند؟ از استانبول شهر سرمایه‌دارانه‌تری داریم؟ استانبول تراکم نمی‌فروشد. میگوید تو برو بساز، هر وقت اجاره دادی، ۱۵٪ بده به شهرداری. این یعنی درآمد ثابت و پایدار. حالا برو این ۱۵٪ درصد را خرج آموزش و پرورش استانبول کن. هر کاری را که پیشنهاد شکل‌گیری زمین بازی سرمایه‌داری است، باید جایگزین کرد. مقررات‌زدائی بود؟ حالا باید مقررات‌گذاری بشود. کوچک‌سازی بود، نباید کوچک‌سازی بشود. آموزش در تمام کشورهای موفق جهان دولتی است. چه کسی گفته کوچک‌سازی در آموزش، درست است؟ شاید کوچک‌سازی در صنعت درست باشد، ولی درآموزش درست نیست. شهروندزدائی بود، ساز و کار بگذار.

ما در برزیل فروم Forum داریم. فروم چیست؟ شما شهروند هستید. شورای شهر فروم می‌گذارد و می‌گوید شما شهروندان بیائید و در مورد شهر اظهارنظر کنید و موضع بگیرید که مثلاً ما پل بسازیم یا نسازیم؟ با اینکه شورای شهر و نماینده مردم است، ولی فروم گفتگو می‌گذارد که با هم حرف بزنیم و بفهمیم بین مردم در مورد پل این اتوبان چه گفتگوهائی هست. مشارکتی تصمیم بگیریم. سه سال طول می‌کشد تا تصمیم بگیرند یک پل بزنند و پل را در عرض یک ماه می‌زنند. ما برعکس کار می‌کنیم. یک روز طول می‌کشد تا تصمیم بگیریم پل بزنیم، سه سال طول می‌کشد تا پل را بزنیم. درحالی‌که برعکس است. تصمیم‌گیری باید سه سال طول بکشد، نه اجرا. ولی ما یک‌شبه تصمیم می‌گیریم، سه ماهه پل می‌سازیم، ولی در برزیل تصمیم‌گیری سه سال، اجرا یک شب. چرا؟ چون تصمیم‌گیری مشارکتی و مبتنی بر حضور ذی‌نفعان صحنه است. من وقتی می‌خواهم ذی‌نفعان صحنه را صدا کنم باید متشکل باشند. معلم‌ها را چگونه می‌شود در فروم صدا زد؟ باید نماینده داشته باشند. پزشک‌ها و کارگرها و بقیه را چگونه صدا بزنیم؟ باید نماینده داشته باشند که بیایند در فروم حرف بزنند. شهر مال همه است، پس همه باید نماینده داشته باشند. چرا شورای شهر تبدیل به لیست احزاب سیاسی و ضد مردم می‌شود؟ می‌خواهم بگویم در مقابل تمام آن پنج قاعده‌ای که لیبرال‌ها گذاشتند که میدان را به نفع خودشان ساختند، باید پنج قاعده ضدلیبرال ساخته شود که این میدان به نفع مردم بشود .

از دید شما مسکن مهر هم که هشت سال تعطیل بود اگر پیگیری می‌شد دردی را درمان نمیکرد؟

نه، تا لحظه‌ای که شما تراکم بفروشید، مسکن مهر هم فایده ندارد. شما یک زمین بازی دارید که اول باید آن را عوض کنید، وگرنه تورم، طبقات پائین را می‌خورد. فرض کنید مسکن مهر برای شما خوب است، ولی برای ضریب جینی خوب نیست، چون گران می‌شود و ضریب جینی باز افزایش پیدا می‌کند و ۱۱۰ سال طول می‌کشد تا کارگر خانه بخرد که هیچ وقت نمی‌تواند بخرد؛ تا آن موقع هیچ راهکار خردی پاسخگوی وضعیت نیست. در کوتاه‌مدت می‌تواند ضریب جینی را کم کند. مثلاً آقای احمدی نژاد در سال ۹۰ یارانه داد و دو سال ضریب جینی را کم کرد، ولی ضریب جینی به همان مقدار در سال‌های بعد افزایش پیدا کرده. چرا؟ چون ساز و کار در توزیع ثروت نبود. الان هم می‌بینید که احمدی‌نژاد دارد قول دو میلیونی می‌دهد. ساز و کار در توزیع ثروت نبود، ساز و کار در تولید ثروت بود. یعنی تو باید کار می‌کردی که در لحظه‌ای که دارد تولید ثروت می‌شود، مردم حضور داشته باشند که الان بانک است.

***یعنی در تولید ثروت همان کارهای غلط را انجام دادند اما در توزیع بر عدالت تکیه کردیم. ***

بله، حاصلش چه می‌شود؟ عدالت کوتاه‌مدت، به مدت یک یا دو سال. مثل روحانی. اوایل کار چه‌کار می‌کرد؟ تورم را کنترل می‌کرد و آن را تک رقمی نگه می‌داشت. یعنی چی؟ یعنی که دلار داشت باد می‌کرد. انتخابات را که رد کرد، دلار را روی سر مردم خراب کرد، بعد هم گفت ترامپ کرده. ماجرا این است که تو نیاز به تغییر تنظیماتی داری که به نفع بالائی‌هاست. تا لحظه‌ای که این تنظیمات هست، پول رساندن، خانه ساختن، هر چیزی به طبقات پائین، کوتاه‌مدت و یکی دو ساله‌اش خوب است، بلندمدتش بدتر است. الان مسکن مهر در

پردیس یک و نیم میلیارد است. خب بروید بخرید. ۵۰ هزار نفر گرفته‌اند. دولت بیشتر از این که نمی‌تواند بسازد. برای کل محرومین کشور که نمی‌تواند خانه بسازد.

ولی یک چیز جالب به شما بگویم. بنیاد مسکن در سال ۱۳۵۸ ـ رئیسش آقای خسروشاهی بود ـ آمد و اعلام کرد که ما در تهران ۸۰ هزار خانه خالی داریم. یا اینها را اجاره می‌دهید یا می‌آئیم و مصادره‌اش می‌کنیم. این موضع انقلاب بود. حتی کمیته‌هائی تشکیل شده که رفته و خانه‌های خالی را مصادره کرده‌اند. اصلاً کسی اینها را شنیده؟ من اسنادش را دیده‌ام. رفته و مصادره کرده‌اند که جیغ شهردار تهران ـ آقای توسلی نهضت آزادی ـ درآمده که چرا دارید شهر را به هم می‌ریزید؟ چرا دارید خانه مصادره می‌کنید؟

شما از این روش حمایت می‌کنید؟

بدیهی است که خیر. این روش همان روش توزیع ثروت است که از اینها بگیریم بدهیم به آنها. خب اگر این کار را بکنیم، آنها پولدار می‌شوند. تو کاری کن که کسی از محل زمین پولدار نشود.

مثل کاخ‌هائی که مصادره کردند و رفتند در آنها نشستند.

بله، از این شاه‌ها بگیر بده به آن شاه‌ها. مسئله که این نیست. مسئله این است که اصلاً چرا شاه داریم؟در اینجا آنچه که وجود دارد این است که بنیاد مسکن در سال ۱۳۵۸ اعلام کرد که بین ۸۰ تا ۹۵ هزار خانه خالی در تهران داریم. الان ۵۰۰ هزار خانه خالی داریم. چقدر رشد کرده؟ یعنی ساز و کارهائی که برای اداره شهر به کار گرفته شده‌اند، به نفع این بوده که خانه خالی‌ها را زیاد کنند. آنها که مصادره نکردند و نتوانستند پروژه را پیش ببرند. ولی اینها هم افزایش پیدا کردند و ۸۰ هزار شد ۵۰۰ هزار. مهاجرت تهران کم شد، ولی اتفاقاً خانه‌های خالی‌اش زیاد شدند. چرا؟ چون ساز و کار به نفع سرمایه‌داری مسکن و به نفع تولید نیست و تا لحظه‌ای که به نفع تولید نیست، کار نداریم و تا لحظه‌ای که کار نداریم، تورم هم داریم، چون او دارد از گران‌سازی مسکن پولدار می‌شود. طرف اصلاً کاری نمی‌کند. در خانه‌اش می‌نشیند و پولدار می‌شود. دلار و مسکن و طلا دارد و پولدار می‌شود. شما هم در خانه‌تان نشسته‌اید؟ خیر، می‌روید و روزی جای هفت نفر و گاهی بیشتر کار می‌کنید و هیچی به هیچی. این یک زمین بازی است که به نفع من و به ضرر شما عمل می‌کند.

> مثل روحانی. اوایل کار چه‌کار می‌کرد؟ تورم را کنترل می‌کرد و آن را تک رقمی نگه می‌داشت. یعنی چی؟ یعنی که دلار داشت باد می‌کرد. انتخابات را که رد کرد، دلار را روی سر مردم خراب کرد، بعد هم گفت ترامپ کرده. ماجرا این است که تو نیاز به تغییر تنظیماتی داری که به نفع بالائی‌هاست.

***این زمین بازی اقتصاد سیاسی بود. اما چه دوگانه‌هائی در انتخابات شکل می‌گیرند. با وجود اینکه این زمین بازی هست، ولی احتمالش وجود دارد که دوگانه مذاکره یا عدم مذاکره شکل بگیرد؟ ***

صددرصد. چون این دموکراسی، دموکراسی عمیقاً اکثریتی و لیبرال است، طبیعتاً دوگانه‌های خودش را می‌سازد. به نظرم احتمال سه دوگانه در انتخابات وجود دارد. دوگانه اول مذاکره و ضد مذاکره یا مقاومت و ضدمقاومت. دوگانه دوم فساد و ضد فساد. یعنی دوگانه‌ای که دارد توضیح می‌دهد که مشکل مذاکره نیست، بلکه مشکل فساد است و اگر مذاکره هم بکنیم و ببندیم، چه بسا وضع بدتر بشود. دوگانه سوم، تبعیض است می‌گوید اگر فساد را هم کنترل کنیم، قانون به نفع آقازاده‌هاست. پس مسئله فساد نیست، تبعیض است .

هریک از این گفتمان‌ها را چه کسانی سردمداری می‌کنند؟

دعوا همیشه بین همین دو تا جناح شکل می‌گیرد، یعنی دعواها همیشه در این چهارچوب می‌نشینند و

کسی برنده است که بتواند دعوایش را بر انتخابات حاکم کند.

اسم بیاورید که چه کسی مثلاً در دوگانه مذاکره و ضدمذاکره قرار می‌گیرد؟

روشن است. آقای ظریف و روحانی در دوگانه مذاکره و ضدمذاکره قرار می‌سازند. آقای رئیسی و اصولگرایان و... سعی می‌کنند دوگانه فساد و ضدفساد را بسازند. آقای احمدی نژاد و طرفدارانش هم سعی می‌کنند دوگانه تبعیض و ضدتبعیض را بسازند. تقریباً چنین صحنه‌ای وجود دارد. حالا اینکه کدامیک بتوانند گفتار خودشان را بر انتخابات حاکم کنند، مسئله بعدی است .

می‌شود از حالا تحلیل کرد؟

سناریو می‌شود نوشت. سناریوهائی که شکل می‌گیرند این است که دعوای اول یعنی مذاکره و ضدمذاکره موقعی شکل می‌گیرد که بایدن پشت اصلاح‌طلب‌ها بایستد. یعنی بایدن این پیام را مخابره کند که اگر ظریف رأی بیاورد، من یک حالی می‌دهم. یک عده خواهند گفت گیریم بایدن حال هم بدهد، برای کوتاه‌مدت است و ثانیاً به ضرر پائینی تمام می‌شود، پس مخالفیم. یک عده هم که مثل ظریف و روحانی موافق هستند و این دوگانه شکل می‌گیرد. دوگانه دوم این است که شرایط بدتر بشود و امیدی هم به اینکه بایدن پول بدهد و بالائی‌ها خوشحال بشوند، وجود نداشته باشد. در آن حالت دوگانه فساد کار می‌کند. چرا؟ چون ما در کشور ۶۰۰ هزار میلیارد پول داریم که باید در شرایط تحریم درست توزیع بشود، اما چون فساد وجود دارد به هیچ‌کسی نمی‌رسد. دوگانه سوم هم لحظه‌ای است که بتوانی مشارکت حداکثری ایجاد کنی، یعنی بتوانی در لحظه‌ای قرار بگیری که بتوانی سیاست‌ها و ساختارها را اصلاح کنی، در آن لحظه به نظر من دوگانه تبعیض شکل می‌گیرد و مشارکت حداکثری شکل می‌گیرد، اما به نظر می‌رسد که ما در این لحظه هنوز وارد مشارکت حداکثری نشده‌ایم.

فرض کنید الان انتخابات برگزار شده و سه ماه هم گذشته. اگر مثلاً دوگانه مذاکره و شکل همین دولت فعلی مثل آقای ظریف برنده میدان باشد، در هشت سال آینده ایران چه وضعیتی به وجود خواهد آمد؟

۱ . ضریب جینی افزایش پیدا می‌کند و اختلاف طبقاتی تعمیق می‌شود.

۲. طبقه برنده در ایران consolidate (محکم) می‌شود. یعنی طبقه‌ای که بر اقتصاد، رانت، منابع نفتی و منابع مسکن، این بتونی می‌شود، چون با امریکا بسته. مثل طبقه برنده عربستان که با امریکا بسته. طبقه برنده ما هم بتونی شده .

۳ .اعتراضات مدنی علیه اینها غیرممکن می‌شود، چرا؟ چون الان اگر اعتراض کنید، بی‌بی‌سی یک پوششی می‌دهد، ولی در آن صورت بی‌بی‌سی هم طرف آنهاست. اعتراض مدنی تعطیل. یعنی می‌خواهم بگویم شکل‌گیری این بازی و بستن تا ته با امریکا ضد دموکراسی است. ضد انقلاب اسلامی است. چرا؟ چون برنده‌ها با امریکا بسته‌اند. مگر الان عربستان آدم تکه‌تکه نمی‌کند؟ امریکا کاری دارد؟ حقوق بشری مطرح است؟ بی‌بی‌سی چیزی می‌گوید؟ امیر کویت دخترش را زندانی می‌کند و دنیا انگار نه انگار. فشاری به او وارد می‌شود؟ دختر خودش را زندانی می‌کند و کسی به او کاری ندارد. چرا؟ چون بتونی شده، محکم شده. لحظه‌ای هم که ما با امریکا ببندیم، ضد دموکراسی است. امریکا که نمی‌خواهد مردم تو به جائی برسند. امریکا می‌خواهد منابع نفتی‌اش را ببرد و سودش را بگیرد. سودش این نیست که تو دموکرات بشوی. سودش این است که منابع خودش را ببرد و اینجا را هم بازار خودش بکند. هم منابع خام تو را ببرد، هم ایران تبدیل به یک بازار مصرف بزرگ مالیزه شده شود که طبقات برنده مستمراً مصرف کنند و اقتصاد جهانی کار کند. پس شکل‌گیری سناریوی اول خیلی ضددموکراتیک است.

***از منظر اقتصاد سیاسی ادامه این دولت به نفع اقتصاد سیاسی ضد مردم و سرمایه‌داری است. ***

بله، اما نکته این است که این شکل از اقتصاد سیاسی نئولیبرال خیلی ضددموکراسی است. یعنی دیگر قدرت

اعتراضات مدنی هم در مقابل اینها سلب می‌شود. الان بالاخره یک اتفاقی که می‌افتد، مردم اعتراض می‌کنند و صدایشان می‌رسد و اعتراضات هم بالاخره در رسانه‌ها پخش می‌شود و ممکن است جهانی هم بشود که آقا! بنزین را چرا گران کردی؟ ولی لحظه‌ای هست که این صدا هم نمی‌رسد .

و دوگانه دوم؟

اگر دوگانه فساد و ضدفساد شکل بگیرد، احتمال افزایش مشارکت هست. ولی سؤال اصلی این است که کدام طیف از اصولگرایان می‌برند؟ آنهائی که معتقدند فساد به خاطر ناکارآمدی به وجود آمده، یعنی نیروها ناکارآمد هستند و فساد ایجاد شده یا آنهائی که معتقدند فساد به دلیل بی‌عدالتی ایجاد شده؟

این را کمی توضیح می‌دهید؟ کمی مبهم است.

یک عده‌ای در میان اصولگراها معتقدند که سیاست‌ها مشکلی ندارند، مشکل در اجرای سیاست‌هاست. یعنی اقتصاد سیاسی موجود خوب است، مشکل در ناکارآمدی است. مدیران بی‌عرضه‌اند. یعنی مثلاً مدرسه غیرانتفاعی خوب است، مدیرانش بی‌عرضه‌اند که نابرابری ایجاد کرده‌اند. بیمارستان خصوصی و خصوصی‌سازی درمان خوب است اما مدیرانش بی‌عرضه‌اند که باعث بی‌عدالتی شده‌اند و ۹۶ ٪ درصد مردم به دندانپزشکی نمی‌روند. مدیران نالایقند، مهندس نیستند، تنبل‌اند و صبح‌ها مثل روحانی دیر از خواب بلند می‌شوند و این مشکلات را دارند. اگر مدیری داشته باشیم که این مشکلات را نداشته باشد، صبح زود بیدار شود و مدیر باشد، جلوی فساد را هم می‌گیرد. این در بین اصولگراها یک ایده است. الان تمام کسانی که در شورای شهر جمع شده و ائتلاف کرده‌اند، همین ایده را دارند و می‌گویند مشکل این نیست که سیاست شهری غلط است، مشکل این است که حناچی بی‌عرضه است. اگر حناچی برود و یک آدم قدرتمندی بیاید ...

یک عده‌ای در میان اصولگراها معتقدند که سیاست‌ها مشکلی ندارند، مشکل در اجرای سیاست‌هاست. یعنی اقتصاد سیاسی موجود خوب است، مشکل در ناکارآمدی است. مدیران بی‌عرضه‌اند. یعنی مثلاً مدرسه غیرانتفاعی خوب است، مدیرانش بی‌عرضه‌اند که نابرابری ایجاد کرده‌اند.

اکثریت اصولگراها هم همین را می‌گویند.

بله، حدود ۷۰ درصد این طور فکر می‌کنند، ولی ۳۰ درصد می‌گویند اشکال در سیاست‌هاست و باید سیاست‌ها را تغییر بدهیم. من نمی‌دانم در مناظره‌های انتخاباتی کدامیک بالا می‌آیند.

جریان دومی که ناکارامدی را به دلیل بی عدالتی می‌دانند چه کسی نمایندگی می‌کند؟

تمام نیروهای منتقد، از عدالت‌خواهان تا کارشناسانی که دارند در دانشگاه‌ها در این ارتباط ولی مهم این است که اینها جریان اصلی اصولگراها نیستند. جریان دوم اصولگرائی هستند. جریان اول که جریان اصلی است، فکر می‌کند که مشکل ناکارآمدی است.

آقای رئیسی یا آقای جلیلی می‌تواند جریان اول را نمایندگی کند؟

بله، در اصولگراها افرادی هستند که می‌توانند این بازی فساد و ضدفساد را نمایندگی کنند، ولی مسئله این است که آیا نیروهائی که می‌خواهند ائتلاف کنند و پشت سر اینها قرار بگیرند، این ایده را می‌پذیرند یا ایده هژمون و ایده حاکمی نیست. به نظر می‌رسد که ایده حاکمی نیست. یعنی فرض کنید که آقای رئیسی یا آقای جلیلی چنین ایده‌ای داشته باشند، ولی ایده حاکمی نیست و نیروهائی که پشت سرشان هستند چنین ایده‌ای ندارند. مثل اینکه میرحسین موسوی می‌آمد و در انتخابات از

طبقات پائین حرف می‌زد، ولی رئیس ستادش آخوندی بود. خیلی وقت‌ها نیروهائی که تو را شکل می‌دهند، سیاست‌های تو را تعیین می‌کنند. تو خودت یک ایده‌ای داری، ولی معلوم نیست که نیروهای پشت سر تو این ایده را قبول داشته باشند.

و سومی؟

به نظر می‌رسد در این انتخابات ظرفیت شکل‌گیری این دوگانه کم است. چرا؟ چون آقای احمدی نژاد دارد ضدساختاری عمل می‌کند و به امریکا و اسرائیل پالس مستقیم می‌دهد و این از منطق رسمی سیاست ایران بیرون است. این دیگر رسمی نیست و نقش اپوزیسیون است. آدمی که نقش اپوزیسیون را بازی می‌کند، بعید است که بتواند به‌صورت مستقیم در پوزیسیون رقابت کند. اما ممکن است آقای احمدی نژاد بیاید و این گفتمان خودش را در حمایت یکی دو تا از کاندیداها ببرد، در آن لحظه گفتمان سوم می‌تواند شکل بگیرد و آن وقت من فکر می‌کنم اصولگراها باخته‌اند. چرا؟ چون بخش مهمی از اصولگراها پشت سر این گفتمان قرار می‌گیرند. چرا؟ چون این گفتمان، تعمیق شده گفتمان ضدفساد است. ضد تبعیض همان تعمیق شده ضد فساد است .

تفاوت تبعیض و فساد را بیشتر توضیح دهید.

فساد مسئله مدیریتی است و بخش مهمی از اصولگرایان معتقدند به‌درستی می‌گویند که در مدیریت قابل پیگیری است. مصداق و Case است. اما تبعیض یک امر ساختاری است. مثلاً شما به لواسان می‌روید. چند نفر در آنجا به شهرداری پول داده و ویلاهای غیرقانونی ساخته‌اند. این مبارزه با فساد است اما مبارزه با تبعیض نیست، چرا؟ چون در آنجا یک کمیسیون ماده ۱۰۰ هست که دائماً این مجوزها را می‌دهد. تو اینها را خراب می‌کنی، می‌روند جای دیگری می‌سازند. چشمه فساد، تبعیض دارد. تبعیض غالباً قانونی است. یعنی مدرسه غیرانتفاعی قانونی است.

تبعیض امری ساختاری و قانونی است. تبعیض فرهنگی نیست. البته ما در جامعه تبعیض فرهنگی داریم، یعنی مثلاً نسبت به افغانستانی‌ها تبعیض قائل می‌شویم، ولی ضریب فرهنگی آن خیلی کمتر از ضریب ساختاری و قانونی است. من می‌گویم این دوگانه سوم در حالتی در انتخابات شکل می‌گیرد که جریانی که احمدی‌نژاد نمایندگی می‌کند، بیاید و در قالب یکی از کاندیداهائی قرار بگیرد که پوزیسیون است و اپوزیسیون نیست. یعنی در بازی رسمی حضور دارد و قبولش دارند. در این حالت بخشی از بدنه اصولگرائی پشت سر این گفتمان قرار بگیرد؛ ولی من بعید می‌دانم آقای احمدی‌نژاد این کار را بکند. به لحاظ شخصیت فردی‌اش می‌گویم. شخصیت فردی آقای احمدی‌نژاد این طور نیست که چنین پاسی را بدهد. رفسنجانی نیست که رفت پشت روحانی. آقای احمدی‌نژاد در سیاست تکروست و جمعی کار نمی‌کند، بنابراین برداشت من از act فردی‌اش این است که چنین کاری نمی‌کند، ولی ظرفیت انجام این کار را دارد که گفتمان خودش را به صحنه رسمی پوزیسیون بیاورد، وگرنه خودش با نقش اپوزیسیونی که بازی می‌کند، امکان بازی در این صحنه را ندارد.

آیا آقای احمدی‌نژاد در هشت سالی که در حکمرانی کشور بودند، ایده رفع تبعیض را عملیاتی کردند؟ و اگر این دفعه بیایند می‌توانند عملیاتی کنند؟

ابداً. به نظر من آقای احمدی‌نژاد در دوره خودش تبعیض را تعمیق کرد. شکل‌گیری بانک‌های خصوصی، شکل‌گیری دانشگاه‌های خصوصی، بیمارستان‌های خصوصی در آن دوره اتفاق افتاد. آقای احمدی‌نژاد در تعمیق تبعیض مؤثر است. حالا که از دولت بیرون رفته طبیعتاً به این نتایج رسیده. مضافاً بر اینکه که ایده‌های

اقتصادی‌اش هم همچنان همان ایده‌های آزادسازی است. آزادسازی بنزین، آزادسازی... این نشان می‌دهد که ایشان در عمل نمی‌تواند با تبعیض مبارزه کند، ولی به شما گفتم که انتخابات لیبرال دموکرات یک شو و تئاتر است. وقتی یک طرف قضیه طرفداران تبعیض هستند، شما می‌توانی یک شو ضدتبعیض هم راه بیندازی، ولی اینکه در عمل چه‌کار می‌کنی؟ به نظر من آقای احمدی‌نژاد در عمل ضد تبعیض نیست و نمی‌تواند باشد، ولی در نمایش انتخاباتی این نقش را گرفته است.

یعنی از نظر اقتصاد سیاسی، شما ایشان را در کنار آقای روحانی می‌بینید؟

بعضی جاها تندتر. در زمینه بانک‌های خصوصی رحم نکرد و الان یکی از مشکلات اصلی اقتصاد ایران بانک‌های خصوصی هستند. اگر از من بپرسند که کجا بیشترین تورم را ایجاد می‌کند؟ من می‌گویم بانک‌های خصوصی. اینها بیشترین خلق نقدینگی کشور را انجام می‌دهند. یعنی مردم پارسال ۱۰۰ هزار میلیارد تومان سپرده گذاشته‌اند، اینها ۶۰۰ هزار میلیارد تومان وام داده‌اند. مفهومی به نام ضریب فزاینده وجود دارد. ضریب فزاینده یعنی وقتی پایه پولی یک کشور دراختیار بانک‌ها قرار می‌گیرد، چقدر به آن اضافه می‌شود. امریکا ۱/۸ است و ایران ۸. هشت برابر! این کار را بانک‌های خصوصی دارند می‌کنند و به چه کسانی وام می‌دهند؟ به خودشان. ۸۰ ٪ وام‌های یک بانک خصوصی در قالب‌های پیچیده به خود صاحب بانک داده شده است. یعنی در یک جاهائی آقای احمدی نژاد در ایجاد ساختارهای تبعیض‌آمیز از آقای روحانی هم تندتر رفته. یک جاهائی هم، به‌خصوص در دولت اولش سعی کرده تبعیض را در یک جاهائی حداقل تلطیف کند. مثل مسکن مهر که از نظر من یک حرکت نیمه‌ساختاری است. یعنی سیاست Site&service بانک جهانی است که قطعاً بهتر از سیاست مسکن ملی آقای روحانی است، چون آقای احمدی نژاد از پولدار می‌گرفت می‌داد به بی‌پول، اینها از پولدار می‌گیرند می‌دهند به پولدارتر! اینها در روش آقای روحانی هست و لذا آقای احمدی‌نژاد در حوزه‌های زیادی بهتر از آقای روحانی است، ولی یک جاهائی را هم از آقای روحانی تندتر رفته. نماد بارزش هم بانک‌هائی هستند که دارند... بانکداری نماینده سرمایه‌داری مالی است و هر چه شما بانک‌ها را خصوصی‌تر کنید، اوضاع فاجعه‌بارتر می‌شود.

> به نظر من آقای احمدی‌نژاد در دوره خودش تبعیض را تعمیق کرد. شکل‌گیری بانک‌های خصوصی، شکل‌گیری دانشگاه‌های خصوصی، بیمارستان‌های خصوصی در آن دوره اتفاق افتاد. آقای احمدی‌نژاد در تعمیق تبعیض مؤثر است.

حالا من به بحث اسلامی‌اش که اینها چقدر رباخوار هستند کاری ندارم. بحث‌های اسلامی‌اش جدا، بحث اقتصاد سیاسی است. ایجاد بانک خصوصی یعنی ایجاد تورم پایدار. تورمی که هیچ وقت نمی‌شود جلوی آن را گرفت. حالا این را فرض بگیرید که رئیس بانک مرکزی ما همیشه بخشی از بازی بانک‌های خصوصی ما باشد. یعنی یا مدیرعامل بانک خصوصی بوده و آمده یا مدیرعامل می‌شود. یعنی شما بانک مرکزی را هم آورده‌اید داخل بازی بانک خصوصی. چرا بانک مرکزی هیچ نظارتی بر بانک‌های خصوصی نمی‌کند و اینها هر غلطی که دلشان می‌خواهد

می‌کنند؟ مگر قرار نبود اینها پولشان را در تولید ببرند؟ چرا پول همه‌شان در مسکن است؟ چرا مسکن کشور را بانک‌ها ترکانده‌اند؟ چرا پولشان را در خرید و فروش دلار صرف می‌کنند؟ بانک‌های خصوصی در ترازهای رسمی‌شان با پرروئی سود دلار را معرفی می‌کنند. یعنی تصورش را بکنید که بانک مملکت رفته دلار خریده که گران بشود و بفروشد. بانک شده مهم‌ترین عنصر ایجاد تورم دلار. بعد در ترازهایش حساب می‌کند و به بانک مرکزی هم می‌نویسد که ببین من از بازار دلار پولدار شده‌ام و بانک مرکزی هم زیر آن را امضا می‌کند! این چه بساطی است؟

هیچ‌کس هم به بانک اعتراضی ندارد؟

اصلاً چه کسی می‌فهمد؟ آن چیزی را که همه می‌فهمند این است که مرغ گران شد، ولی متوجه نمی‌شود که این کار را بانک کرده است. تنها جائی که می‌فهمی بانک تبعیض‌آمیز است جائی است که می‌روی وام بگیری، به تو نمی‌دهد و می‌گوید برو پدرجدت را از توی قبر دربیاور که بیاید ضمانت بگذارد و آخر سر هم آن ۲۰ میلیون و ۵۰ میلیون تومان را نمی‌دهد، ولی بعد می‌بینی که داماد شریعتمداری هزار میلیارد تومان وام گرفته و لجت می‌گیرد. آن وقت است که می‌فهمی بانک دارد چه‌کار می‌کند. ولی بانک که فقط این نیست، بلکه دارد از صبح تا شب زندگی‌ات را گران می‌کند .

درست است که بانک خصوصی را خاتمی راه انداخت، ولی تعمیق بازی سرمایه‌داری مالی که بر سر مسکن چنین بلائی آورد، نتیجه عملکرد آقای احمدی‌نژاد است. مافیای مسکن سه وجه دارد: مدیریت شهری، بساز و بفروش‌ها و برج‌سازها و سرمایه‌داری بانکی. مافیای مسکن بدون بانک بی‌معناست. بانک دارد منابع عظیم اینها را تأمین می‌کند. چه جوری ۱۳۰، ۱۴۰ تا مال در تهران ساخته شده‌اند؟ از طریق منابع بانکی. مردم که نمی‌بینید آن پشت چه خبر است! این منابع بانکی از کجا می‌آیند؟ از محل گران‌سازی خانه و بالا رفتن اجاره خانه شما. چه کسی این کار را کرده؟ یک نفر از مریخ آمده و این کار را کرده. پس آقای احمدی‌نژاد در عمل نمی‌تواند ضدتبعیض باشد، مگر اینکه سیاستش را عوض کند، ولی در نظر حرف می‌زند.

بانک‌های خصوصی که مورد اعتراض مردم واقع شده بود پول های مردم را به بهانه دادن سود بیشتر گرفته بودند و وارد کار ساختمانی و بساز و بفروش شده بودند.

بله، مفهومش این است که همین آدمی که یک میلیارد تومان پول در بانک گذاشته، اجاره خانه‌اش گران شده. درست است که از بانک سود گرفته، ولی بدبخت‌تر شده. بنابراین من در این انتخابات گفتمان ضدتبعیض واقعی نمی‌بینم. ضدفساد می‌بینم، ولی ضدتبعیض نمی‌بینم. چرا؟ چون کسانی که نماینده ضدتبعیض هستند، در عمل ضدتبعیض نیستند و در نظر لیبرال هستند. اما گفتمان ضدمذاکره و گفتمان ضدفساد اگر مسلط بشوند، چیزهائی را که می‌گویند انجام خواهند داد، ولی مطمئنم کسانی که درباره ضد تبعیض حرف می‌زنند، این کارها را نمی‌کنند، چون یک دور دیده‌ایم که نکردند. یعنی اگر ظریف می‌گوید مذاکره می‌کنم، راست می‌گوید و این کار را می‌کند. اگر آقای احمدی‌نژاد و تیمش می‌گویند رفع تبعیض می‌کنند، در دور دوم نکردید و علیه آن عمل کردند .

***اجازه بدهید یک مقدار با شما بحث شخصی کنیم. شما خودتان خروجی همین ساختار تبعیض هستید، در این فضا تحصیل و رشد کردید تا**

استاد دانشگاه شدید. چگونه می‌شود در ساختار تبعیض رشد کرد و در عین حال علیه تبعیض صحبت کرد؟*

اولاً می‌شود در ساختار تبعیض رشد کنی و علیه آن هم اعتراض کنی. چه کسی گفته که نمی‌شود؟

*** شما مدرسه غیرانتفاعی رفتید یا نرفتید؟***

نرفتم. در دوره ما این قدر تبعیض وجود نداشت. در آن موقع پدر من که یک معلم بود و فوت کرده بود و ما با حقوق مستمری او زندگی می‌کردیم و من رتبه ۲۰ کنکور شدم .

کلاس کنکور هم نمی‌رفتید؟

نه، در سال ۱۳۷۶ که در کنکور شرکت کردم، اصلاً نمی‌دانستم چیزی به اسم کلاس کنکور و تست و گاج و قلم‌چی هستند را نمی‌شناختم. اصلاً اینها نبودند. در لحظه‌ای که من بچه معلم یا بچه‌کارگر توانستم بالا بیایم، پا گذاشتن به دانشگاه تهران یعنی بالا آمدن و تغییر طبقه اجتماعی. پدر من دیپلم داشت.

الان هم از شهرستان‌های خیلی دور می‌آیند.

خیر. الان ۷۰ ٪ دانشجویان پنج دانشگاه برتر کشور از طبقات بالای اجتماع هستند. آن ۳۰ ٪ هم که از مناطق محروم می‌آیند با سهمیه می‌آیند و آن سهمیه هم خیلی جاها نمیتواند عمل کند. طرف خودش نمی‌آید و می‌گوید من نمی‌توانم هزینه زندگی در تهران را بپردازم که بروم دانشگاه شریف. ترجیح می‌دهم بروم تربیت معلم. کسی که رتبه اول انسانی را از بلوچستان آورد، نیامد دانشگاه تهران، بلکه رفت تربیت معلم، چون خرج زندگی و تحصیل در دانشگاه تهران را ندارد و می‌رود جائی که به او خوابگاه و نان و هزینه مختصری می‌دهند. یعنی که از قبل باخته‌ای. دوره ما این جور نبود. واقعاً اگر کنکور پولی بود که من الان اینجا ننشسته بودم. استاد نمی‌شدم. هر چه جلوتر آمدیم تبعیض‌آمیزتر شد. یعنی سیاست‌های لیبرال بیشتر حاکم شدند. وگرنه در سال ۵۸ استاد دانشگاه که هیچ، رجائی قابلمه‌فروش، رئیس‌جمهور شد. فضا کاملاً باز بود. رجائی معلم بود وبرای کمبود درآمدش قابلمه می‌فروخت، ولی رئیس‌جمهور شد. استاد دانشگاه شدن که چیزی نبود.

موتور تغییر در قدرت مالی است. کسی که نان ندارد بخورد، موتور تغییر نیست. من در ساختار تبعیض‌آمیز رشد کرده و بالا آمده‌ام. حالا می‌توانم این ساختار را تقویت کنم و یک طبقه بالاتر بروم. ولی می‌توانم فکر کنم که برادر و مادر و خواهر خودم هم شامل تبعیض می‌شوند و باید در برابر تبعیض بایستم. درست است که من در طبقه برنده هستم، ولی با بازنده هم سرنوشت هستم. کلی بچه در بلوچستان درس نمی‌خوانند. پس من چرا استاد دانشگاه شده‌ام؟ اگر آنها درس می‌خواندند شاید نمی‌شدم. شاید هم میشدم. هیچ کسی نمی‌داند، ولی این یعنی تبعیض. من درنهایت حاصل تبعیض هستم. آیا در لحظه‌ای که طبقه متوسط علیه تبعیض نباشد، هرگز تبعیض تغییر می‌کند؟ طبقه متوسط است که تغییر را از بین می‌برد.

خود آقای مجید حسینی تا زمانی که می‌توانسته در ساختاری که تراکم‌فروشی میکند مسئولیت داشته است.

اولاً من مسئولیت فرهنگی داشتم و نمی‌دانستم دارند چه کار می‌کنند. در لحظه‌ای هم که متوجه این ساختار و بازی شدم، چون بچه معلم هستم، علیه‌اش حرف زدم. چون در آن لحظه ای که من دارم در شهرداری

حقوق فلان قدر می‌گیرم، مادرم و برادرم دارند حقوق ۵۰۰ هزار تومانی می‌گیرند. یک لحظه دیدم بین من و برادرم هم اختلاف افتاد .

کنارتان گذاشتند یا چون دیدگاهتان علیه سیاست گذاری شهرداری بود کنار رفتید؟

کنارم گذاشتند.

آن موقع همین صحبت ها را می‌کردید؟

اقلاً یک سال دو سال در مسئولیت بودم و علیه تبعیض آموزشی حرف می‌زدم. به خاطر همان صحبت‌ها عوضم کردند. من هرگز کنار نرفتم. از این ادابازی‌ها ندارم که بگویم استعفا می‌دهم. کنارم گذاشتند. چرا؟ چون تو ضد ساختار هستی، چه جوری می‌توانی مسئول باشی.

بحث اصلی این است که من برای یک لحظه دیدم که این ساختار علیه مادر و برادر و خواهرم است. من می‌توانستم سوی تبعیض‌آمیز ساختار بایستم و مثل همان استادانی باشم که به سهمیه هیئت علمی اعتراض نمی‌کنند و بچه من هم به دانشگاه تهران بیاید و علوم پزشکی‌اش هم بیاید.

بحث اصلی این است که من برای یک لحظه دیدم که این ساختار علیه مادر و برادر و خواهرم است. من می‌توانستم سوی تبعیض‌آمیز ساختار بایستم و مثل همان استادانی باشم که به سهمیه هیئت علمی اعتراض نمی‌کنند و بچه من هم به دانشگاه تهران بیاید و علوم پزشکی‌اش هم بیاید. ولی در آن لحظه که بچه من می‌آمد، بچه برادرم نمی‌آمد. چون برادرم کارمند و مادرم مستمری‌بگیر بودند. حداقل من تحمل این تبعیض را ندارم. نمی‌توانم تنهائی خوش باشم و خواهر و برادر و مادرم زیر تیغ تبعیض باشند. ترجیح میدهم با خواهر و برادر و مادرم هم‌سرنوشت باشم. حالا این را به کل مردم گسترش بدهید. موتور تغییر ساختاری، طبقه روشنفکر است. اگر ما هم خودمان را بفروشیم، هیچ امیدی به تغییر ساختار نداشته باشید.

گاهی کلمه ضدساختار با ضدانقلاب یکی نشان داده می‌شود.

خیلی از آقازاده‌ها این حرف را دوست دارند و وقتی میگوئی ساختار، میگویند ساختار که منم. من هم که انقلابی هستم. پس تو ضدانقلابی.

درحالی‌که چیزی که من دارم می‌گویم ایده انقلاب است. می‌گویم آقای آقازاده! آقای سرمایه‌دار! آقای مسلط به سیستم! همه ایده انقلاب این بود که بین تو و بچه بلوچستان فاصله‌ای نباشد. پس تو ضدانقلابی. این کاملاً روشن است. تو ضد ایده انقلابی. اگر منظورت از انقلاب، از بین بردن ایده انقلاب است، بله، ولی اگر نظرت ایده انقلاب و نظر رهبران انقلاب و گفتمان انقلاب یا هر چیزی است که اسمش را می‌گذاری، تو ضدانقلابی، چون علی‌الدوام داری ضد ایده انقلاب کار می‌کنی. ایده انقلاب ضدیت با تبعیض، آزادی و دموکراسی و استقلال بود و تو ضد همه اینها هستی. تمام شد و رفت.

بعد اینها برمی‌گردند و می‌گویند تو کمونیست هستی. یک جمله از امام هست که می‌گویند، «هر گاه که ما برای مستضعفین کار کردیم به ما گفتند کمونیست. به حرف این از خدا بی خبرها توجه نکنید.» دیگر امام تندتر از این می‌تواند جوابشان را بدهد؟ از این تندتر که نداریم. امام هم که رئیس انقلاب بود. این هم که حرف اوست. پس تو ضدانقلابی. مصیبتی که امام از دست اینها کشید، از دست هیچ کسی نکشید. از اینهائی که با سفت کردن مناسبات ساختاری موجود سعی می‌کردند شرایط را به نفع خودشان حفظ کنند. فکر می‌کنید امام

چرا جهادسازندگی را زد، چون وزارت کشاورزی برای این ایده کار نمی‌کرد. چرا بنیاد مسکن را زد؟ چون بنیاد مسکن برای این ایده کار نمی‌کرد. چرا کمیته انقلاب را زد؟ به این دلیل که شهربانی کار نمی‌کرد. چرا جهاد سازندگی را زد؟ چون وزارت کشاورزی کار نمی‌کرد؟ چرا جهاد دانشگاهی زد؟ امام چه‌کار کرد؟ دائماً برای فرار از تبعیض و اینکه این ساخت به نفع پائینی‌ها کار کند، ساختار را دور می‌زد. بعد صدای بازرگان درمی‌آمد که امام چرا تندروی می‌کند؟ من استعفا می‌دهم. آقای بازرگان! تو آمده و شهرداری تهران را گرفته‌ای، ۵۰ هزار خانه خالی است و این انقلاب هم برای حمایت از مستضعفان آمده، خب برای این مستضعفان یک فکری بکن. ساختار شهرداری اجازه نمی‌داد که فکری بکند. امام هم می‌رفت و بنیاد مسکن و بنیاد مستضعفان را می‌زد.

امام به اندازه کل دولت نهاد انقلابی درست کرد. امام چیزی از دولت (state) سرمایه‌داری قبل از انقلاب باقی نگذاشت و به جای همه‌شان نهاد جدید درست کرد. به آنها هم گفت باشید و همان کارهای تکنوکراتیک خودتان را بکنید، اما من باید جهاد سازندگی داشته باشم که برود روستاها را آباد کند. تو که نمی‌توانی بروی و اصلاً ساختارت به نفع روستاها نیست، به نفع شهر است. من برای اینکه روستاها را آباد کنم یک ساختار دیگر می‌سازم .

پس مسئله اصلی انقلاب اتفاقاً مخالفت با ساختارهائی است که به نفع برنده‌ها کار می‌کنند. کسی که به تو می‌گوید تو ضدانقلابی هستی، طرفدار ساختار برنده‌ها و اتفاقاً ضدانقلاب است. از این روشن‌تر می‌شود ایده‌های امام را طرح کرد. چه چیزی غیر از این بوده؟ مگر انقلاب چیزی غیر از امام است؟ امام که این است. من فکر می‌کنم امام اگر امروز بیاید حتماً ضدانقلاب حساب می‌شود. ایده‌هایشان را ردیف و اسم امام را از جلوی آنها پاک و منتشر کنید. اگر شما را به عنوان ضدانقلاب نگرفتند. نمی‌شود ایده‌های رهبران انقلاب را ضدانقلابی حساب کنید. پس تو انقلابی هستی و کسانی که دارند این حرف‌ها را می‌زنند طرفدار ساختار ضدانقلابی هستند، یعنی همان ساختارهائی که بازرگان دوست داشت.

ممکن است بگویند پس چرا ما حالا با آقای خامنه‌ای تعارض نداریم؟ ایشان که رهبر همین انقلاب است؟

مجبورید در میدان آقای خامنه‌ای بازی کنید، چون دارد مقاومت می‌کند و شما مجبورید مقاومت کنید، ولی مگر شما موافق با مقاومت هستید؟ در دلتان که همه ضدمقاومت هستید. چون میدان همچنان میدان خمینی است. منظورم کل میدان است، ولی تو آمده‌ای و ساختارهای داخلی را دست گرفته‌ای، ولی میدان همچنان میدان خمینی است .

سر بزنگاه هم می‌آئی و تبریک برجام می‌گوئی.

اصلا دلت از این قضیه خوش می‌شود. ولی واقعیتی که وجود دارد این است که هنوز تداوم کل میدان، انقلاب خمینی است و همه مسئله خمینی این بود که برای حفظ کل میدان تبعیض را بزند. تو لحظه‌ای می‌توانی علیه امریکا بایستی که مثل خمینی علیه تبعیض باشی. امام یک جمله طلائی دارند که یک موی این کوخ‌نشینان را به آن کاخ‌نشینان نمی‌دهم، اگر لیاقت مقایسه شدن داشته باشند. یعنی اگر این برج‌نشین‌ها و کاخ‌نشین‌ها لیاقتش را داشته باشند که من با آنها مقایسه‌شان کنم. لیاقتش را ندارند. حالا گودنشین و مستضعف که سرور انقلاب بود، اسمش شده آسیب اجتماعی و اسم آن کاخ‌نشینی که امام می‌گفت حتی لیاقت ندارد که او را با کوخ‌نشین مقایسه کنم، شده کارآفرین. فرادست و فرودست. این تغییر rhetoric انقلاب است و باید به rhetoric انقلاب و به rhetoricخمینی بازگشت و rhetoric خمینی این

است که اتفاقا او فرادست است و تو فرودستی. تو طاغوتی و او مستضعف است. « إِنّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِی الْأَرْض»(قصص/۴) و همه شما فرعون هستید. اصلاً این ایده استضعاف مال بنی‌اسرائیل و فرعون است که اینها را مستضعف و ضعیف شده نگه داشت. اصطلاحی است که قرآن برای این ضعیف شده‌ها استفاده می‌کند و بعد به موسی(ع) می‌گوید برو و با یاری اینها در مقابل فرعون بایست. این طرح عمومی ایده امام است.« إِنّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِی الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِیَعًا یَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ». اصلاً این تعبیر استضعاف مال بازی فرعون است و تمام بازی قرآن این است که جلوی فرعون بایست. تکی هم توانستی بایست. با هارون هم توانستی بایست. امام برای همین به این پائینی‌ها می‌گوید مستضعف. چون می‌گوید تو طرف منی که برویم و جلوی فرعون بایستیم. حالا اسم مستضعف شده آسیب اجتماعی. یک فیلم هم می‌سازیم به اسم «ابد و یک روز» و توضیح می‌دهیم که این آدم مستضعف چقدر آدم‌فروش و چقدر بی‌اخلاق است. برادر، خواهرش را می‌فروشد.

یک فیلم هم می‌سازیم به اسم «ابد و یک روز» و توضیح می‌دهیم که این آدمِ مستضعف چقدر آدم‌فروش و چقدر بی‌اخلاق است. برادر، خواهرش را می‌فروشد...

این مستضعف‌ها و فرودست‌ها یک مشت آدم‌فروش هستند که خواهرشان را به یک افغانی می‌فروشند. این تصویر جدید از مستضعف در بازی زندگی ماست، در حالی که مستضعفان، سروران انقلابی بودند که پشت سر موسی«ع» ایستادند و قرار بود با آنها فرعون را بزنیم که اتفاقاً زدیم؛ ولی حالا به جای آنها قارونی شکل گرفته که دارد دائماً آن مستضعف را تبدیل به « یُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَکُمْ وَیَسْتَحْیُونَ نِسَاءَکُمْ ...»(بقره/ ۴۹) بچه‌هایشان را می‌کشد. مگر الان غیر از این است؟ سه میلیون بچه در این کشور درس نمی‌خوانند. داریم این بچه‌ها را می‌کشیم. داریم این کار را می‌کنیم. چه کسی این کار را کرده؟ سرمایه‌داری آموزشی این کار را کرده. مناسبات فرعونی و قارونی این کار را کرده. حالا قارون شده الگوی زندگی ما و در این لحظه‌ای که قارون الگوی زندگی ماست، سمیه نقش زندگی موقتی ساسی مانکنی پورنوگرافی فقر را دارد. دیگر از این بدتر می‌شود مستضعف را ساخت؟ تو شکلی از مستضعف را cultureساخته‌ای که اینها پورنوگرافی فقر هستند. فلاکت پخش می‌کنی که همه لذت ببرند و با آن حال کنند. این نقطه انتهای rhetoric سرمایه‌داری است که فرهنگ را هم مصادره کرده و مستضعف را یک آدم وحشی و آدم‌فروش و بی‌اخلاق و در مقابل، کارآفرین را یک آدم باشخصیت و باکلاس و کارشناس معرفی می‌کند. این شده منطق انقلاب. حالا اگر بخواهیم منطق انقلاب را برگردانیم، مستضعف باید سر جایش بنشیند و مستکبر هم برود سر جایش بنشیند. در آن لحظه، انقلاب احیا می‌شود. و ما هیچ راهی برای آزادی، استقلال و عدالت نداریم، جز اینکه به منطق انقلاب برگردیم. و گر نه هر منطق دیگری، منطق بردن اکثریتی است که الان داریم می‌بینیم که دارد اتفاق می‌افتد .

ممنون از وقتی که گذاشتید.

بازگشت به نمایه

ادبیات

شَرارهٔ مَغرور

مجموعهٔ ۳۱ قصّهٔ مینی‌مالیستی (داستانِ کوچک)

نویسنده: احسان طبری/ گردآوری و ویرایش: امید

ارژنگ: این مجموعه هدیهٔ نوروزی دوماه‌نامهٔ ارژنگ است که ویراستِ اوّل/ نوروز ۱۴۰۰ حاوی ۲۹ قصّه کوچک به قلم زنده‌یاد احسان طبری (۱۹بهمن ۱۲۹۵ ساری- ۹ اردیبهشت ۱۳۶۸ تهران) **با پیشنهاد گردآورندهٔ قصّه‌ها و موافقت شورای دبیران ارژنگ در فضای مجازی انتشار یافته بود، و اینک متن کامل ویراست دوم/ بهار ۱۴۰۰ از این مجموعه با دو قصّهٔ افزوده، به همراه لینک دانلود کتاب، با مِهر تقدیم علاقمندان می‌شود.**

واژه‌ای چند از ویراستار

هرکه او بیدارتر، پُر دردتر
هر که او آگاه‌تر، رُخ زردتر
مولانا

آن‌چه در این مجموعهٔ داستانی کوچک می‌خوانید، تعداد ۳۱ قصّهٔ مینی‌مالیستی به قلم دانشمندِ فرزانه، زنده‌یاد احسان طبری است که آن‌ها را با عنوان "چند داستانِ کوچک" از پاییز سال ۱۳۴۵ تا سال ۱۳۵۸ نگاشته و در مجلهٔ تئوریک "دنیا" به چاپ رسانده است. عنوان "قصّه‌های مینی‌مالیستی" که برای این قطعاتِ ادبی برگزیده‌ایم، (به رغم نقدهایی از جنبهٔ فرمالیستی وارد بر آن) در کنار گونه‌های «فلَش‌فیکشِن» (داستانک)، «اسکِچ» (طرح‌واره)، «میکروفیکشِن» (داستان‌ریزه‌ها)، گونه‌ای از "داستان‌های کوتاهِ کوتاه" را گویند که از داستانک هم کوتاهتر -در حدّ چند سطر- بوده و به‌دلیل فشردگیِ بیان، ایجازِ افراطی، کم‌حرفی و برهنگیِ واژگانی در یک یا دو دقیقه خوانده می‌شود. در همین مجموعه، مطالعهٔ کوتاه‌ترین قصّه با عنوان "کژدُم" مرکّب از ۱۵ واژه، در ۱۰ ثانیه امکان‌پذیر است.

به لحاظِ تاریخچه؛ در فرهنگِ بریتانیکا، "واژهٔ "مینی‌مالیسم" (Minimalism) (در فارسی به معنای کمینه‌گرایی) به جنبش یا جریانِ هنری اطلاق می‌شد که از دهه ۱۹۶۰ ابتدا در آمریکا و سپس در اروپا شکل گرفت و از سادگی

و روشنیِ بیان و روش‌های ساده برای خلق آثار هنری بهره می‌برد." به ویژه در حیطهٔ هنرهای تجسّمی (معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی)، و سپس در عرصهٔ موسیقی، تئاتر، عکاسی، سینما و بالاخره در حوزهٔ ادبیاتِ داستانی و تئاترکه نویسندگانی چون ساموئل بکت، ارنست همینگوی، برتولت برشت، رابرت والز، آنتوان چخوف، ادگار آلن‌پو، فرانتس کافکا و دیگران دراین قالب آثاری آفریده‌اند. از نام‌های دیگر این جنبش abc art و هنر تحت‌اللفظی (literalist art) می‌باشد. در هنر تئاتر می‌توان از نمایش نَفَس (۱۹۶۹)، اثر مینی‌مالیستی "ساموئل بکت" نام برد که با پلاتی ساده و در زمان و مکانی محدود، تنها در ۳۵ ثانیه قابل اجراست: "صحنه کم نور و خالی است. مقداری زباله در اطراف پراکنده است و فقط صدای فریاد انسانی به گوش می رسد. سپس صدای دَم و بازدَمِ نفسِ یک نفر که بیشتر می‌شود و همراه با آن نورهای صحنه که روشن و خاموش می شوند و از نو صدای فریاد به گوش می‌رسد". داستانِ مینی‌مالیستی را "اتمِ شکافته‌شدهٔ داستانِ‌کوتاه" یا "مغزِ کاهو" نیز نام نهاده‌اند.

استیو ماس، گردآورندهٔ داستان‌های خیلی کوتاه بر این باور است که: "داستانِ ۵۵ کلمه‌ای کوتاه‌ترین شیوهٔ داستان‌سُرایی است که در آن هر کلمه‌ای به دقّت انتخاب می‌شود تا تأثیرگذارتر باشد. اگر "او. هِنری" هم ناچار بود داستانی را پشتِ کارتِ ویزیت بنویسد، همین شیوه را انتخاب می‌کرد". نمونه‌ای از داستان‌های ۵۵ کلمه‌ای، داستان "پایانِ بحث" اثر تری.ایل.تیلتون با برگردان گیتا گرکانی به این مضمون است:

تام مردی جوان و خوش برخورد بود هرچند، وقتی با سام که دو ماه بود هم خانه‌اش شده بود شروع به جدل کرد، کمی مست بود: "نمی‌شود، نمی‌شود یک داستانِ کوتاه را فقط با ۵۵ کلمه نوشت، ابله! ". سام او را با شلّیکِ گلوله‌ای ساکت کرد و بعد با لبخندی گفت: "می‌بینی که می‌شود! ".

زنده‌یاد احسان طبری که چند مجموعهٔ داستانی (نظیر: چهرهٔ خانه، راندهٔ ستم، شکنجه و امید، دههٔ نخستین، پَنجابه، سفرِ جادو، فرهاد چهارم، خانوادهٔ برومند، چشمانِ قهرمان باز است، راهی از بیرون به دیارِ شب...) و انبوهی تک‌قصّه (نظیر: شغالشاه – برای کودکان و نوجوانان) را در کارنامهٔ خود دارد، دراین "قصّه‌های کوچک"، خواننده را با اسلوبِ نگرشِ ماتریالیستی- دیالکتیکی به پدیده‌های متنوع و بغرنج طبیعت و زندگی اجتماعی و درک تفاوت "اندیشهٔ انسانی" و "هستیِ بَهیمی" آشنا می‌سازد.

یکی از شاعران و نویسندگان گرانمایه پس از مطالعهٔ چند داستان اول از این مجموعه در فضای مجازی نوشته است: "بعد از گلستانِ سعدی (کُهن)، اکنون چشم ما به گلستانِ طبری (نو) روشن می‌شود..." با این وصف، آرزومندیم که گردآوری، ویرایش و بازنشرِ این مجموعه، گامی هرچند ناچیز در معرفی آثار و اندیشهٔ انقلابی این چهرهٔ تابناکِ هنر و ادبیات و فلسفهٔ ایران و جهان به شُمارآید.

نامِ برگزیده برای این مجموعه (شَرارهٔ مَغرور)، برگرفته از عنوان نخستین قصّه، و معانی برخی واژگانِ به کار رفته در قصّه‌ها نیز برحسبِ ضرورت در زیر متن قصّه‌ها افزوده شده است. ویراست نخست این مجموعه (نوروز ۱۴۰۰) با ۲۹ قصّه پیش‌تر در فضای مجازی نشریافته بود و اینک نسخهٔ نهایی با افزودن دو قصّهٔ "آینه" و "کژدُم" در اختیار علاقمندان قرار می‌گیرد.

امید / بهار ۱۴۰۰

مجموعهٔ ۳۱ قصّهٔ مینی‌مالیستی (داستانِ کوچک) از احسان طبری

۱- شَرارهٔ مَغرور

شَراره‌ای* از خَرمَنی آتش جَستن کرد و پَرخاش‌کنان با خود گفت: "به جای دیگر می‌روم و شُعله‌ای به کامِ خود می‌افروزم."

قضا را بر توده‌ای شِن افتاد. هرچه کوشید شُعله‌ای برنخاست. در آن دَم که فرو می‌مُرد گفت: "شگفتا، بارها این کار از من برآمد و این بار نَه!"

گذرنده‌ای بشنید و گفت: "نادان ندانست که سوزشِ او بی سازشِ مُحیط عَبَث است."

* شَراره = شَرَر، شَرار، جرقّه و ریزه‌های آتش که به هوا می پرد.

۲- مِه و صخره

بامدادی پِگاه، مِهی بر صخره‌ای فرو پیچید و به سُخره گفت:

-"بسیار صَلابت وُ شکوه می‌فروشی! اینک تو را چنان در خویش فرو پیچیده‌ام که کس اثری از تو باز نخواهد یافت."

صخره شکیب کرد وُ خاموش ماند. چون خورشید دَمید، از آن مِه حتّی نَمی بر جای نماند!

۳- خِرَدمَند و چشمه

خِرَدمَندی از چشمه‌ای پرسید: "چگونه از تیرگیِ این صخره‌ها به بیرون راه جُستی؟

چشمه گفت: "آن کدامین روحِ زلال است که به رغمِ ناهمواری مُحیط، صفای خویش را نمودار نسازد؟"

۴- پشه و چراغ

گروهی پَشِه‌گان، گِردِ چراغی تاب‌ناک می‌چرخیدند. یکی از آنان گفت:

"اگر در این دایره چنین گرم وُ روشن است، پس در کنارِ شُعله چه شِگَرف عالمی است!" خِرَدمَندی این بدید وُ گفت: "مِسکین ندانست که هر زیبایی به فاصله نیازمند است!"

۵- کوه و دود

دوُدی بالا افراخت تا ستیغِ کوهی و لافید که:

-"گرچه از تو تیره‌تر وُ انبوه‌ترم، چنان سبُک‌سارم که در هوا ایستاده‌ام!"

کوه گفت:

-"نسیمی که از تو سبُک‌سارتر است، پاسخات را خواهد داد."

* سِتیغ = بلندیِ کوه، تیزیِ کوه، (ستیخ و استیخ و استیغ همه گفته می‌شود)

* لافیدن = لاف‌زدن، خودستایی کردن، ادعای بیهوده و گزاف کردن

۶- بوزینه و تنبور

بوزینه‌ای چنگ در تَنبور زد. از آن بانگی کژآهنگ برخاست، برآشفت وُ گفت:

-"دیروز که رامِش‌گر تو را می‌نواخت، چنین ناخوش غَریو بر نمی‌آوردی!"

تنبور گفت:

-"از من مَرَنج، زیرا نوایِ من با نوازنده سازگار است."

* تَنبور = طَنبور، آلتِ موسیقی شبیه به سه تار.

۷- گنبد و خورشید

گنبدی پُر نگار نزدِ تماشاگر خود شِکوِه سر کرد وُ گفت: "این خورشیدِ هرزه‌گرد بر فرازِ سرِ من چنان گُستاخ می‌درخشد که نمی‌گذارد ستایندگانِ بی‌شماره نقش‌های دل‌آویزم را به فَراغِ خاطر بنگرند."

تماشاگر گفت: "اگر او نمی‌تافت، تو جز سایه‌ای سرد وُ غم‌گین نبودی!"

۸- سپیدرود و وَزَغان

سپیدرود در زیر درختانِ گل‌ریزِ بهاری چالاک می‌گذشت و از شوقِ دریا سُرودی می‌خواند. وَزَغانی* چند بر آن شدند تا راه بر وی ببندند و دامی از خزه‌ها بر گذرگاه‌اش بگسترند.

بادِ سبُک‌پا این خبر را شنید و هراسان سپیدرود را آگاه ساخت. ولی شطّ با خنده‌ای مُرواریدگون گفت:

-"بیم مَدار! هر خزه‌ای هم که بر سرِ راه باشد، سرانجام موجِ مُشتاق‌ام به خزر خواهد رسید."

* وَزَغ یا وَزَغان = جمع وَزَغه به معنی قورباغه و جانوری شبیه به چَلپاسه (سوسمارِ کوچک)

۹- درختانِ پرتو دوست

در جنگل‌های اِستِوایی* درختانی است به نام "درختانِ پرتو دوست" که چون تیرگی را تاب نمی‌آورند، اوج می‌گیرند و شاخ‌سارِ خود را در زیر اشعهٔ خورشید می‌گسترند؛

و درختانی است به نام "سایه دوست" که در شبِ جاویدانِ جنگل به سر می‌برند. و آن‌گاه نوبتِ انگل‌ها، خارها، پیچک‌هاست.

باری، آن درختِ پرتو دوستی باش که برگ‌های خود را زیر آسمانِ تاریخ گسترده و از آن فراز، جهانی می‌بیند بسی فراخ‌تر از تنگ‌نای انگل‌ها و پیچک‌ها.

* جنگل‌های اِستِوایی = مناطق گرم‌سیری پوشیده از جنگلِ بارانی با هوای شرجی نظیر آمازون، اکوادور، کلمبیا، کنگو، اوگاندا، کنیا، سومالی، اندونزی،... (شامل ۱۵ کشور و جزیره)، با گونه‌های بسیار متنوع گیاهی و جانوری که در دو طرف خطِ اِستِوا یا نیمگان Aquator (خطّ فرضی که سیارهٔ زمین را به دو نیم تقسیم می‌کند و در آن طول روز و شب با هم برابرند)، قرار دارند.

۱۰- مرغ و ستاره

مرغی از فرازِ کوهی ستارهٔ بامدادی را بدید. پنداشت دانهٔ زرّین است. طمع ورزید. به آهنگِ در ربودنش بال گشود و به پرواز در آمد. دیری پرید تا بال‌اش فرسود. در این دَم، ابرِ سیاهی آن ستاره را فرو بلعید. مرغ، فریبِ خویشتن را گفت: "به راستی که آن دانه زرّین، سیمرغ، سالارِ پرندگان را سزاتر است"، و زی* فرو پَرید.

* زی = به معنای سوی، طرف، جانب، سمت، جهت. جان و حیات و زندگی را نیز گویند. "زی فرو پَرید" یعنی از اوج‌گیری برای رسیدن به دانهٔ زرّین منصرف شد و به سمت پایین پرواز کرد.

۱۱- روباهِ جلوه فروش

روباهی نزدِ شغالی جِلوِه می‌فروخت که چنان فَراسَتی در سر دارم که حتّی آدمیان مرا می‌جویند تا از آن بهره درگیرند.

شغال گفت: "دَم دَرکش! آن‌چه تو را مطلوُب ساخته، سرِ تو نیست، دُمِ تو است."

۱۲- کبوتر و مار

کبوتری ماری را گفت: "از شگردِ زندگیِ تو بی‌زارم. تنی سَرد وُ چشمانی بداندیش و کامی زهرآگین داری. بی‌خبر و بی‌صدا می‌لغزی. آهسته و به ناگاه نیش می‌زنی. دوستدارِ سایه‌ای. از مردم می‌گریزی، به همین سبب منفوری. مرا ببین که با جهانی صفا به سوی آسمان و خورشید بال می‌گشایم و چو از کفِ انسان‌ها دانه بر می‌چینم، با نغمهٔ گرم، آنان را سپاس می‌گویم و به همین سبب محبوب‌ام."

مار گفت: "ای اَبلَه! فلسفهٔ تو برای من بیگانه است. من در این وادیِ پُرخطر ترجیح می‌دهم مَهیب باشم نه لَطیف، از من بِهراسَند نه آن‌که مرا را دوست بدارند."

۱۳- گُلِ چینی

استادی چیره‌دست گُلی از چینی ساخت و آن را در کنارِ گُلی از باغ نهاد به‌دان سان که کس آن دو را از هم باز نمی‌شناخت.

گُلِ باغ گفت: "بی‌هوُده* مناز که در من گوهرِ زندگی است و کالبدِ تو از آن تهی است."

گُلِ چینی گفت: "من آن‌را به بهای جاودان بودن فروخته‌ام."

گُلِ باغ گفت: "ولی من آن را به بهای مرگ خریده‌ام."

* بی‌هوُده = بیهوده به معنای بی‌فایده، و شکلِ نگارشیِ زنده‌یاد **دکتر امیرحسین آریان‌پور** که مبتنی بر شیوهٔ جدانویسی بود. ایشان نه تنها واژه‌ها و کارواژه‌های درآمیخته را برای شناختِ ریشه و بُنِ آن‌ها جدا می نوشت (می‌روند، می‌آیند، می‌نگرند و...)، که با نام‌ها و پس‌وندها و پیش‌وندها و... نیز، به ویژه برای خوانشِ آسان‌تر آن‌ها چنین می‌کرد: دانش- کده، دانش - گاه، می سی سی پی، سان فران سیسکو، بی‌هوُده و غیره.... ایشان براین باور بود که همین واژه‌ی "**بی‌هوُده**" اگر سر هم نوشته شود (بیهوده)، شاید در بافتارِ ساده‌ی آن، مَنِش و معنای واژهٔ فارسی زیبای هوُده (به معنای نتیجه، فایده) در سایه بماند و راه بر ریشه شناختیِ (اِتیمولوژی Etimology) آن باز نشود.

۱۴- جهان‌گرد و پرنده

جهان‌گردی گفت: در جزیره‌ای پرنده‌ای زشت‌منظر دیدم که با خشمِ تمام لانهٔ دیگران را ویران می‌ساخت و خود خویشتن را لانه‌ای نمی‌پرداخت.

گفتم‌اش: "آن نیرو که در ویرانیِ دیگران تباه می‌کنی، در کارِ آبادانیِ خویش کن!"

گفت: "آن‌گاه آتشِ رَشک را چه چیز خاموش کند؟"

* رَشک یا رَشگ = حَسَد، حَسادت، غیرت.

۱۵- زنبورانِ عسل و زنبورِ طلایی

زنبورانِ عسل از گُل‌زار باز می‌گشتند. بر درِ کندو، زنبورِ طلایی را نشسته یافتند. پرسیدند: "کیستی؟ و این‌جا به چه‌کار آمده‌ای؟"

گفت: "از جنسِ شُمایم. می‌خواهم در این کندو به کاری مشغول شوم."

پرسیدند: "آیا می‌توانی گُل‌های شهدآگین را بازشناسی؟ شهدِ آن‌ها را بِمَکی؟"

گفت: "نه."

پرسیدند: "آیا می‌توانی تُخم بیافشانی، بچّه‌پروری کنی؟"

گفت: "نه."

پرسیدند: "آیا می‌توانی کندو بپردازی و حُجره‌ها بسازی؟"

گفت: "نه."

پرسیدند: "آیا می‌توانی پاسداری کنی، زنبورانِ بیگانه را برانی؟"

گفت: "نه."

پرسیدند: "پس ای مدّعیِ خودخواه! خاصیّتِ تو چیست؟"

گفت: "سَر وُ پَری پُر زرق وُ برق، وِزوِزی سَهم‌ناک و نیشی گزنده دارم."

زنبوری آزموده از آن میان به ریش‌خند گفت: "او با این خواصّ تنها می‌تواند پادشاهِ این کندو باشد!"

۱۶- بوزینه و طاووس

بوزینه‌ای در باغِ وحش، طاووسی را دید که خَرامان می‌چَمید* و هر دَم به‌ناز، چَتری چون رنگین‌کمان می‌طرازید. به رَشک آمد. او نیز به کِرِشمه و چَرخ پرداخت. تماشاگران از سرِ استهزاء و انکار خندیدند. بوزینه به‌خشم آنان‌را گفت:

-"این انکارِ شما بدان سبب است که از یارانِ طاووس‌اید و یا خود از دشمنانِ مَن‌اید. آری، سببِ دیگری نیز می‌تواند باشد و آن این‌که مردمی سراپا خِرَدباخته‌اید."

یکی پرسید: "و امّا این‌که منظرِ طاووس به واقع از آن تو زیباتر باشد چه‌طور؟"

گفت: "آه، روشن است که این دیگر به کلّی محال است!"

* خَرامیدن و چَمیدن = به آهستگی و ناز راه رفتن، به کرشمه جولان دادن و عرض اندام کردن.

۱۷- فرزانه و فرومایه

فرومایه‌ای عَربَده‌جو گریبانِ فرزانه‌ای را در رهگذر گرفت و به‌فریاد دُشنام داد و به دیوار کوفت و گفت:

- "بنگر چه‌گونه در چَنگِ من زَبونی! پس نیروی تو در کجاست؟"

فرزانه گفت: "آن‌جا که نیروی تو در عَربَده است، نیرویِ من در خاموُشی است."

۱۸- کشیش و خوک

کشیشی برآشفت و خوکی را که بوستان‌اش را شوریده بود "خوکِ پلید" خواند. خوک از این‌که او را به نام خواندند سخت برنجید و چون در علمِ منطق دستی داشت، رساله‌ای در ردّ ِ کشیش نگاشت و از آن‌جمله در آن رساله چنین آورد:

"سرشتِ هر موجود در صفاتِ اصلیهٔ اوست و صفاتِ اصلیِ خوک شکم‌خوارگی و فربهی و چرکینی و خرفتی است و چون همه این‌ها در کشیش به حدّ ِ کمال است، پس وی خوک‌ترینِ خوک‌هاست."

خِرَدمَندی آن رساله را خواند و لبخندزنان گفت:

-"با آن‌که دلایلِ خوک مُقنِع و صَلابتِ منطقیِ رساله بی‌خدشه است، با این‌حال، کشیش، کشیش است و خوک، خوک."

۱۹- شَتِه و درخت

شَتِه‌ای از شیره درختی می‌مکید و در همان حال او را به‌زشتی یاد می‌کرد و می‌گفت:

-"بنگر چه هیولای لُخت و بیکاره‌ای! بر رَگ وُ پِی‌اش می‌خزم، پیکرش را می‌گزم و او را توانِ دَم‌زدن نیست." خِرَدمَندی این اُشتُلُم را بشنید و گفت:

-"اگر این کِرمِ ناچیز بر رذیلتِ غارت، ننگِ شرارت را نمی‌افزود، پس چه چاره‌ای برای حقارتِ خویش می‌یافت؟"

* اُشتُلُم = لاف زدن، تندی، خشونت. در فرهنگ لغات ترکی به معنی ستم.

۲۰- خودخواه و همراه

رَشگینی* خودخواه با مردی همراه می‌رفت. چون می‌خواست در هر کاری بدیع باشد، آن جاده را فرو هِشت و به بی‌راه رفت.

همراه گفت: "آن‌جا که تو می‌روی مُرداب است و در آن فرو خواهی رفت."

آن مرد گفت: "این ها را برای آن می‌گویی که مرا به کوره راهِ خود بکشی!"

چند گامی که رفتند، رَشگین آغازِ فرورفتن نهاد.

مرد گفت: "بگذار تا تو را برهانم، زیرا فنا خواهی شد."

رَشگین گفت: " این‌را برای آن می‌گویی که می‌خواهی از فرسودگی و ناتوانی بر من تکیه زنی، دور شو! "

مرد به راهِ خود رفت. رَشگین چون تا گلو در مُرداب خزید، فریاد برآورد: ای ناکسِ پیمان‌شکن! مرا به خطر افکندی و خود جان به در بردی!"

مرد گفت: "عجبا! آیا لحظه‌ای هست که تو مدّعی نباشی؟"

* رَشگین یا رَشکین= کژاندیش، بدبین، بدسِگال(بداندیش)،

* فرو هِشت = (از مصدر هِشتَن)، رها کردن، فرو نهادن، فرو گذاشتن، منصرف شدن.

۲۱- سیل و سنگ

سیلی از کوه سرازیر شد و در سنگ‌لاخ افتاد. زمزمه‌ای شیرین آغازید و لاف‌زنان گفت: -"وه! چه نغمهٔ دل‌پذیر دارم!"

سنگ‌لاخ گفت: "نغمه از من است، تو با فضیلتِ من خود را میارای!"

سیل طیره* شد و بر سنگ سیلی زد. سنگ به‌خشم آمد و مُشت بر پهلوی سیل کوبید. سپس آن سیل گذشت و به دشت رسید. چون بر خاکِ نرم خزید، دید نغمه‌اش خاموش است. گفت: "افسوس! سنگ راست می‌گفت و من لاف‌زدم و او را بی‌جا رنجاندم."

و سنگ‌لاخ نیز پس از رفتنِ سیل خاموش شد. با خود گفت: "سیل راست می گفت و من عِناد ورزیدم و او را ناروا رماندم."

پس هر دو آرزو داشتند که یکدیگر را باز یابند، در آغوش گیرند و با هم به مِهر بخوانند .

ولی آن سیل در ریگ‌زار گُم شد و آن سنگ‌لاخ در گرمای خورشید فرو خشکید.

* طَیره= خَشم‌گین، عصبانی، خفّت و سبُک‌عقلی.

۲۲- خاربُن و سَرو

خاربُنی* سَروناز* را گفت: "کوتاه بالایی و خاکستری فامی و نازیبا!"

سَرو بِشگِفت و گفت: "چه سود از این‌که شاخص‌ترین صفاتِ مرا انکار می‌کنی؟"

خاربُن گفت: "چون چاره‌ای برای اثباتِ خویش ندارم، ناچار به نفیِ تو می‌پردازم."

* خاربُن = بوتهٔ خار، گیاهِ پُرخار.

* سَروْناز یا سَروِ ناز = سَروِ نورُسته، سَروِ نونَهال، در ادبیات اشاره به معشوق خوش قدّ وُ قامَت، نامِ نوایی در موسیقی اصیلِ ایرانی و نیز سَروْناز نام دخترانه است (بر وزنِ گُل‌ناز).

۲۳- برگ و باد

بهار آمد و برگ بر شاخه دمید. به آسمانِ نیلی نظر افکند. پرستوها را دید که در آن بال گُشاده می‌پرند. به رَشگ آمد و گفت:

-"من این‌جا پای در بَندَم. ای کاش مانندِ آنان پَریدن می‌توانستم."

بهار گذشت. تابستان گذشت. برگ بالید، پیر شد، خشکید، زرد شد. پیوندش با شاخه به سُستی گراییید. بادِ شورندهٔ آبانی وزید. برگ را بَر کَند و به هوا برداشت. بُرد تا آن‌جا که زمانی پرستوها می‌پریدند و گفت:

-"حَسرتِ آن داشتی که بدین اُوج برسی، زودباش، بهره جوی! که آنِ دیگر زمین‌گیری."

برگِ پیر، غمگین خندید و گفت:

- "با بالِ خویش پَریدن وُ نشستن، جز آن است که از بی‌مایه‌گی، به بادِ دیگران اُوج‌گرفتن و سرنگون‌شدن."

۲۴- شیر و مار

شیری و ماری، صیّادی را در بیشه‌ای دیدند. مار گفت:

-"بنگریم تا کدام‌یک زورمندتریم و بر این آدمی‌زاد زودتر چیر* توانیم شد."

شیر به سُخره خندید و گفت:

-"هر آینه من!"

سپس غُرّان بر صیّاد تاخت. صیّادِ چالاک، تیری در چلّهٔ کمان نهاد و بر دیدهٔ شیر دوخت. شیر نالان از عرصه گریخت.

مار از میان سبزه‌ها آرام و نامشهود خزید و صیّاد را به ناگاه چنان گزید که بر جای سَرد شد. سپس به نزدِ شیرِ رنجور رفت و گفت:

-"آن‌که را پنجهٔ خشمِ تو از پای نیانداخت، زهرِ کینِ من نابود ساخت."

* چیر = چیره، غالب، مسلّط.

۲۵- شهزاده

بازیچهٔ شهزاده‌ای شکست و او می‌گریست. گذرنده‌ای گفت:

-"باش تا روزی، هستی، آدمیان را در هم‌شکند و بخندد."

۲۶- عیب‌جو

ناکَسی عیبی را که در سرشت‌اش بود، پیوسته به دیگران می‌بست و در این زمینه سخن‌وری می‌کرد. یاری در خلوت پرسیدش:

-"رازِ آن چیست که به ویژه آن زشتی که در تو است، بر دیگران می‌نهی؟

گفت: "در این‌کار دو حکمت است. نخست آن‌که بارِ خود را بر دوشِ‌ها می‌نهم تا از سنگینیِ آن کاسته شود. دوم آن‌که چون از عیبی نکوهش می‌کنم، ناچار می‌پندارند که خود از آن مُبَرّی هستم و این پوششِ نیکی است."

یار گفت‌اش: "دلیلِ دیگری نیز هست: کارِ دیگران را پیوسته از خویش قیاس می‌گیری، چنان‌که مولوی گفت:

پیشِ چَشمَت داشتی شیشه کبوُد

زان سَبَب عالَم کبودَت می‌نموُد.

۲۷-سالوس

تَبَه‌کاری را دیدم بر مَنبَرِ موعِظَت نشسته، دادِ معنا می‌داد.

بیگانه‌ای گفت: من از فَصاحتِ او در شگفت‌ام."

آشنایی گفت: "و من از وَقاحتِ او."

۲۸- پیل و موُر

پیلی ناخواسته موُری را در پای مالید. موُر به خَشم آمد و آن پیل را گزید. ولی آن پیل به راهِ خود رفت. نه از آزاری که به موُر رساند با خبر شد، و نه از آزاری که از موُر رسید.

۲۹- آینه

آینه‌ای چشمه‌ای دید درخشنده. گفت: "اگر این آژَنگ‌ها* را بر چهره نمی‌داشت، او نیز آینهٔ بدی نبود."

* آژَنگ = چین و شکنِ چهره.

۳۰- کژدُم

کژدُمی را پرسیدند: "آدمیان از بهرِ چه پدید شدند؟ گفت: "از بهرِ آن‌که آن‌ها را نیش زنم."

۳۱- افسانهٔ نقابِ ترس‌ناک

مال‌دارِ ستم‌گری روی‌پوشِ جادو را که از پوُلادِ سخت و زرّ ناب بود و از آن هراس می‌بارید، بر چهرهٔ کریه و خِرِفتِ خویش راست کرد. مشعلِ تاراج به‌دست گرفت. بر اسبِ اَبرَش* جَست. به کشت‌زارِ روستاییانِ آزاد آمد و آن را به‌آتش کشید. و سپس بانگی از جگر برآورد:

-"ای ساکنانِ این سرزمین! اگر بردهٔ من نشوید، سراسرِ بوستان را ویران و پیکرتان را در خون طَپان می‌کنم."

روستاییان؛ بیمار، بیم‌آلود، نَژَند*، به نزدِ پیری آزموده رفتند تا چاره آن دیوِ پتیاره را بازجویند.

پیر گفت:

-"همهٔ نیروی این اَهرِمَن در آن نقاب است. اگر همّت کنید و آن‌را از چهره‌اش برکَشید، نیرویش را زائل و جادویش را تباه ساخته‌اید.

روستاییان جان در کفِ دست گرفتند و مانند یک‌تن بر دشمن یوُرش بُردند. برخی از آنان‌را زخمِ ستم‌گر از پای انداخت، ولی برخی دیگر توانستند چنگ را به نقاب بَند کنند و آن را با قوّت برکشند و بیافکنند. چون آن روی‌پوش اُفتاد، دل‌ها قوّت گرفت. بانگ‌های مَردانه پُر نیروتر شد و سرانجام ستم‌گر را از آن مرز و بوم راندند. روزِ جشنِ پیروزی، مردمِ آن دیار گِردِ رزمندگانِ خویش را گرفتند و آن‌را ثَنا گفتند. دلیرترینِ آنان گفت:

"ای مردم! سزاوارِ ثَنای شما آن خِرَدمَندی است که ریشهٔ پَستی‌آورِ هَراس را از دل‌های ما بَرکَند و هریک از ما را که می‌توانستیم غَزالی تَرسان باشیم، به شیری دُژَم* بدل ساخت." و آن خِرَدمَند هو - شی- مین* بود.

* اَبرَش = اسبی سُرخ‌رنگ با خال‌های سفید.

* دُژَم یا دِژَم = خشم‌گین، سرگشته و عصبانی.

* نَژَند یا نَجَند = آشفته، افسرده، پژمرده.

* هو شی مین (۱۸۹۰-۱۹۶۹) = سیاست‌مدار و رهبر افسانه‌ای انقلابِ پیروزمندِ خلقِ ویتنام.

احسان طبری

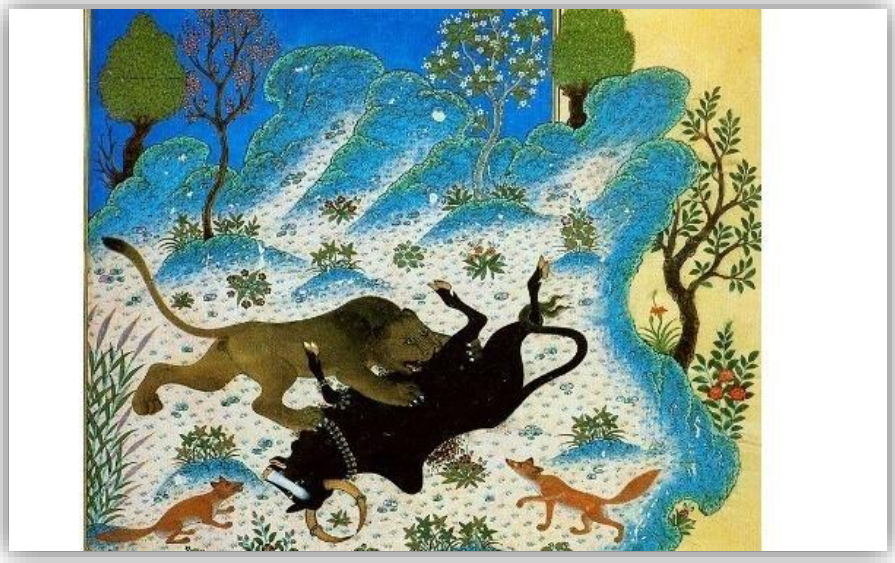
لینک دانلود رایگان کتاب شرارهٔ مَغرور (ویراست دوم/ بهار ۱۴۰۰)

http://www.rahman-hatefi.net/navidenou-٤٠٠٠١١٥-٠٠٩-٤٠٠-١٠٨٤-Tabari-sharareh.pdf

بازگشت به نمایه

کرتکه و دمنکه

بهمن حمیدی



گفته می‌شود که از کتاب سراسرحکمت کرتکه و دمنکه (کلیله و دمنه) سیزده‌نسخه‌ی اصیل سنسکریت در هند محفوظ است که فرانک اجرتون امریکایی- سنسکریت‌شناس یگانه‌ی جهان و استاد بی‌بدیل این خط و زبان- نسخه‌ی معروف به نسخه‌ی گُجرات را از همه منقح‌تر و معتبرتر می‌دانند. استاداجرتون همین‌نسخه را در مقابله با سایر نسخ، تصحیح و به انگلیسی ترجمه و آوانگاشت کرده‌اند. استاد فریدون فضیلت-یکی از استوانه‌های زبان‌شناسی، به ویژه در حوزه‌ی زبان‌های باستانیِ یونانی، سنسکریت، اوستایی و پهلوی- این متن‌ها را در اختیار دارند وترجمه‌ی واژه به واژه‌ی متن سنسکریت *کرتکه و دمنکه* را با سایر کارهای استاد اجرتون، ویژه‌ی این متن، به من سپردند که نمونه‌هایی از نثر پرداخته‌ی آن تقدیم می‌شود:

با احترام: بهمن حمیدی

۲۴ فروردین ۴۰۰

داستان گربه، کبکنجیر و خرگوش

من که زاغ باشم، به سال‌ها پیش، در ناکجایی دور، بر شاخ‌سار درختی گُشْن آشیان داشتم. در پای درخت، بر سوراخی، مرغی می‌زیست که کبکنجیر نام دارد. این هم‌زیستی، از ما دو تن دوستانی نزدیک و یکتادل ساخته بود. روزها را- از پگاه تا شام- سرِ شاد در پیِ خوراک و نوشاک داشتیم و چون زمان می‌یافتیم، می‌نشستیم و می‌گفتیم و می‌شنودیم. باری به شامگان، که گشتِ روزانه پایان گرفته بود و باید که نشستِ پرس‌وگوی می‌آراستیم، کبکنجیر نیامد. مرا دل‌شوره‌ای سخت درنوشت. می‌انگاشتم کجا می‌تواند بود. مرگی‌ش از راه رسیده

است؟ بندیِ دامی ناگسستنی است؟ بر خاکی دیگر خانه کرده است؟ دل به گرو یاری تازه سپرده است؟ از چه روست که پیدایش نیست؟ مرا انگاره‌هایی از این‌دست درهم می‌پیچیدند و روزها در پی هم پرده می‌بستند.

چندی گذشت تا خرگوشی دیرْگ‌ْهَه‌کَرَه نام برخاک ما راه یافت و بر ماندگاه کبکنجیر خانه آراست. من با دیدن خرگوش، در دل گفتم: دوستم- کبکنجیر- دیرزمانی است که ناپیداست. پس مرا بر این جای‌گزینی کاری نمی‌تواند بود.

خرگوش، زمانی نه‌چندان دراز در باشگاه کبکنجیر زیست تا روزی او به خانه بازگشت. کبکنجیر چون خرگوش را در خانه‌ی خود جاخوش‌کرده یافت، فریاد برآورد که این‌جا خانه‌ی من است، بی‌درنگ آن را بپرداز!

خرگوش در پاسخ گفت:

مرغ کانا! نادانی تا کی؟ کاشانه باشد یا خوراک و نوشاک، از آنِ کسی است که فراچنگ اوست.

کبکنجیر گفت:

بسیارند جهان‌دیدگانی[۱] که می‌توانند دادِ ما وارسند. باید که چاره‌ی کار را از ایشان پرسیم. اینک نیز بدان که رایِ آیین‌نامه‌ی دادرسی[۲] درباره‌ی آب‌گیرها، چاه‌ها، آب‌بندها، خانه‌ها و باشگاه‌ها، به‌ویژه درباره‌ی همسایه‌ها و همسایه‌داری، بی‌چندوچون، همان است که در آیین‌نامه‌ی مَنو[۳] آمده است.

پس هردو بر آن شدند تا کار داوری را بر آیینِ داد بگزارند. من نیز به نیاز و کنجکاوی دُمادُمِ ایشان روان شدم تا بدانم چه روی خواهد داد. هنوز راهی نرفته بودند که کبکنجیر پرسید:

چه کس را می‌شناسی که بتواند برابر آیین بر ما داوری کند؟

خرگوش‌پاسخ داد:

برکناره‌ی رود، گربه‌ی سالمندی می‌زید دَدْهی‌کَرْنَه[۴]نام، که زندگی خود را یک‌سره به توبه[۵] و نیایش سپرده است؛ وارسته‌ای است مهرورزِ همه‌ی باشندگان و دانا به آیین‌نامه‌ی شاسْتْرَه. او بر ما، به داد و آیین داوری خواهد کرد.

کبکنجیر که نام گربه شنید، به یک‌باره شورید که سخن از این پست فرومایه مران که گفته‌اند:

«دل‌استواری نشاید آنان را که چهره به دستار و رخ‌بندِ توبه و پارسایی نهفته‌اند. بسیار پرستش‌گاه می‌توان یافت که در آن‌ها پارسایان توبه‌کارِ راستینی جان در راه دین باخته‌اند».

سخن بدین پایه بود که خرگوش و کبکنجیر فراز گربه‌ی پارسا درآمدند. گربه سخن‌شان را شنیده بود و بر بی‌باوری‌شان راه یافته بود. چون بر آن بود تا جامه‌ی پارسایی را که پوشش آرامش و آسایش‌اش بود، بمگذارد،

---

۱. جهان‌دیدگان را برابر desarupam آورده‌ایم.
۲. آیین‌نامه‌ی دادرسی را برابر dharmasãstra آورده‌ایم.
۳. آیین‌نامه‌ی منو: دادنامه‌ی پرآوازه در ادب هندی.
۴. dadhikarna
۵. توبه را برابر tapah آورده‌ایم.

نیرنگ ساخت تا ایشان را بر خود دل‌استواری بخشد. پس تند و چابک بر دوپای برآمد و خورشید را با دو چشم- یکی خفته و دیگری باز- وَ با دستانی گشاده، نیایش گرفت. خرگوش و کبکنجیر چشم بر نیایش گربه دوختند و دل بر درستی او نهادند. پس نزدیک شدند تا او بر دادخواهی‌شان داوری کند.

خرگوش بانگ برآورد که «ای پارسای توبه‌کار! هیربَد آیین دْهَرْمَه[۳]! میان ما دو تن ستیزه‌ای است. برابر آیین‌نامه‌ی دْهَرْمَه داد ما باز رسید!»

گربه گفت:

بر من سالیان درازی رفته است و بانگ شما را از آن دورجای روشن و رسا نمی‌شنوم. فرازتر آیید تا بدانم چه می‌گویید.

خرگوش و کبکنجیر نزد گربه درآمدند تا آن‌چه بر ایشان گذشته بود، بگزارند.

گربه که دادجویان را دل جوییده بود تا فرازش درآیند، به بانگ بلند خواندن بندهایی از آیین‌نامه‌ی دْهَرمَه را چنین آغازید:

«اگر نیکی و پارسایی تباه شوند، جهان سراسر به خاموشی می‌گراید؛ و اگر پاس داشته شوند، هر آن‌چه خوبی و نیکویی است، پاسبانی می‌شود. چنین است که دْهَرْمَه باید که بپاید. مباد آن‌که آیین درست‌کرداری خاموشی گیرد که مرگ‌آور است».

«به‌راستی، تنها یار راستین ما تا دم مرگ دْهَرْمَه است. هر آن‌چه جز این باشد ـ چونان که تن‌ـ میرنده و تباه‌شونده است».

«آنان که به کشتار چارپایان پروار می‌گرایند و می‌پندارند به راه خدا بخشش آورده‌اند، کورانند، که به تاریکی ژرفی درآمده‌اند. هیچ دین و آیینی بر کشتار چارپایان، نه بنیاد گرفته است، نه خواهد گرفت».

«آن‌که همسر دیگران را چونان مادر خویش می‌پاید و دارایی کسان را به چشم کلوخ و سنگ می‌نگرد و همه‌ی باشندگان و زیستمندان را چون خود می‌داند، او بینای همه‌ی دیدنی‌هاست».

دیگر چه بگزارم من که زاغم؟

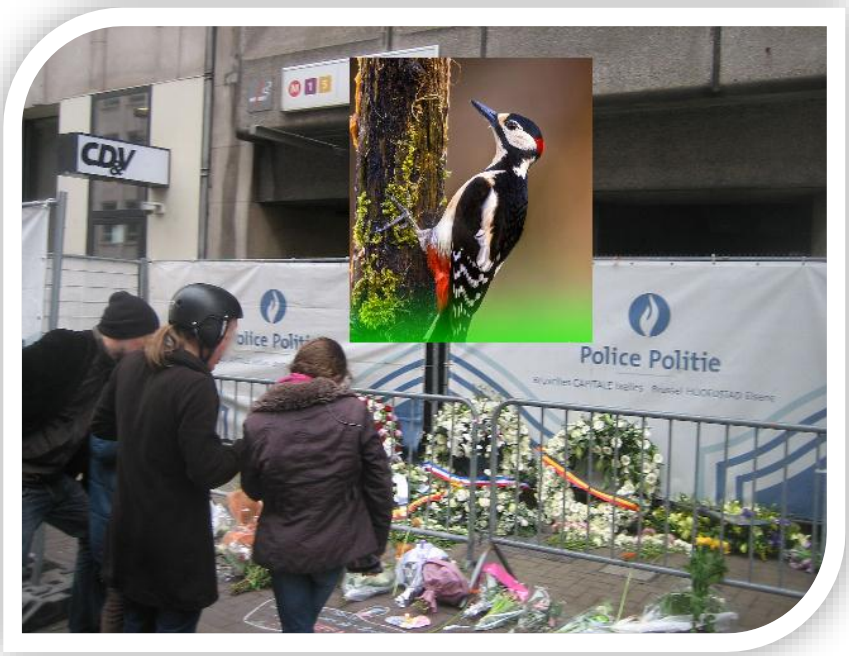
هر دو را دستار فریفت و دل‌استوار تن به گربه سپردند و چون فراچنگش درآمدند، دستاربندِ بدتخم، یکی را در پی دیگری بِشْکَرید.

بازگشت به نمایه

۳. هیربد آیین‌دْهَرمَه را برابر dharmadesaka آورده‌ایم.

بر بالِ رویا!...

بهروز مطلب‌زاده



سرساعت شش صبح از خانه می‌زنم بیرون.

« تق تق تق ... تق تق ... تق تق ... تق ... ق »

این، صدای "دارکوب" است.

دارکوبی که چند روزی است ، صبح ها برفراز یکی ازدرخت‌های بلند بالای روبروی خانه‌ی ما می‌نشیند وبرتنه آن می‌کوبد .

الان چند روز است که کارش همین است. پیگیر و سمج به کارش ادامه می‌دهد. کسی چه می‌داند. شاید در تدارک لانه جدیدی است تا به آنجا اسباب کشی کند.

هرچه که هست، یواش یواش دارم به ریتم یک‌نواخت کوبش طبل‌وار صدای آن عادت می‌کنم. فقط، گاهی از خودم می‌پرسم که، آیا سر و گردنش درد نمی‌گیرد ازاین کوبش مداوم برتنه‌ی سفت وسخت درخت؟

درلابلای درخت ها چشم می‌گردانم تا ببینم کجاست. نه، درتاریکی صبحگاهی نمی‌شود تشخیص داد بر کدام درخت نشسته است.

دارد دیرم می‌شود. قدم ها را تند می‌کنم. بایدعجله کنم، والا قطار بین شهری را از دست می‌دهم و باید نیم ساعتی منتظرترن بعدی بمانم.

***

بالاخره خودم را به قطار می‌رسانم وسوار می‌شوم و در یکی از صندلی‌های خالی ته واگن می‌نشینم.
تلفن را روشن می‌کنم و صفحه تلگرام را باز می‌کنم تا ببینم در باره انفجارهای انتحاری فرودگاه و متروی بروکسل پایتخت بلژیک چه نوشته است؟ .
براساس آخرین خبرها، این عملیات غیر انسانی و جنایتکارانه، تاکنون ۳۴ کشته و نزدیک به ۲۰۰ زخمی به‌جای گذاشته است. البته هنوز همه‌ی ابعاد قضیه معلوم نیست. تحقیقات همچنان ادامه دارد .
گفته می‌شود که گروه تروریستی " داعش" مسئولیت آن‌را به‌عهده گرفته است.
از قدیم گفته‌اند، عقرب با نیش خودش می‌میرد."داعش" و "القاعده" و " طالبان " و همه این باندهای ریز و درشت جنایتکار، تخم و ترکه و حاصل دست پخت خود همین دولت‌های ریز و درشت غربی هستند. آن‌هائی که روزگاری نه چندان دور با مسلح کردن و آموزش این جانیان عقب مانده قرون وسطائی، در تلاش ساختن کمربند سبزاسلامی پیرامون اتحادجماهیر شوروی بودند، اکنون نتیجه حماقت شان را ببینند. آری، خود کرده را تدبیر نیست .
حالم از خواندن خبرهای کشت و کشتار، بهم می‌خورد. نگاهی به صفحه تلگرام یکی از دوستان خوبم در ایران می اندازم.
او یک گزارش جالب از صعود دسته جمعی به توچال را به اشتراک گذاشته است. شروع می‌کنم به خواندن آن و بکلی فراموش می‌کنم که در قطارهستم.
کلمات از مقابل چشمانم می‌گریزند، تنها چیزی را که می‌بینم برف است ویخ .
هوای لطیف کوهستان روحم را می‌نوازد. به سختی گام برمی‌دارم و نفس نفس می‌زنم. خنکای نسیم ملایم و لطیف کوهسار را بر تن و جان خود حس می‌کنم.
سعی می‌کنم تا زیر لب، سرود کوهستان را زمزمه کنم. انگار چیزی راه گلویم را گرفته باشد، صدایم به سختی از سینه بیرون می‌آید.
صدای هق هق خفته‌ای در سینه و کاسه سرم می‌پیچید. اشک امانم نمی‌دهد .
در همین وقت، خانم مسنی که در صندلی کنار دستم نشسته است، دستش را بر شانه‌ام می‌گذارد و با مهربانی تکرار می‌کند : آقا ...آق ...ا ...آقا!...
برمی‌گردم و نگاهش می‌کنم .
می‌پرسد :
چیزی شده؟ ... حالتون خوبه؟ چرا گریه می‌کنید؟
خجالت زده می‌گویم:
نه نه، چیزی نیست... داشتم خواب می‌دیدم.!
لبخندی می‌زند و با حیرت سرش را تکان می‌دهد. صدای بلندگوی قطار نام ایستگاه را اعلام می‌کند. مثل برق زده‌ها از جا می‌پرم و از قطار خارج می‌شوم. چند ایستگاه زیادی آمده‌ام، باید دوبار برگردم. قطار حرکت می‌کند و پیرزن مهربان در حالی که لبخندی به لب دارداز پنجره قطار برایم دست تکان می‌دهد.من هنوز در حال و هوای توچال‌ام .

بازگشت به نمایه

چوخه و مارها

علی مجتهد جابری

بر این باورم که گرچه افسانه ها حاصل خیالپردازی آزادانه و بی‌مرز هستند، اما کدام خیال است که پیوندی (هرچند محدود و یا پیچیده هم) با واقعیات پیرامون نداشته باشد؟

یکی از این افسانه ها، داستان مارهایی است که بر دوش ضحاک()آژیدهاک - که شاید نام مخوف ترین و عجیب ترین جانور خیالی- اژدها -هم با نام او در اذهان مرتبط بوده) روییده و خوراک روزانه شان مغز جوانان بوده است.

در این که این افسانه یکسره بی مینی(واژه ای پارسی که به زبان عربی رفته و به شکل کنونی معنی در آمده است) به نظر می رسد، تردیدی ندارم؛ اما این خیال بی گمان از واقعیتی برآمده است که در این گفتار کوتاه می کوشم تا بیابمش.

ضحاک ماردوش پادشاهی مادی بود .

درباره هر حکومتی که ساقط می شود، در تاریخ نویسی دوران حکام غالب، انواع داستان پردازی) راست و دروغ (با آماج نفرت و کینه توزی نسبت به حکومت پیشین، رواج می یابد.

این امری عادی است و امروز هم بی کم و کاست در بسیاری از نقاط جهان شاهد آنیم.

منطقه زندگی قوم ماد بیشتر کوهستانی بوده و گرچه از آب و سرسبزی سرشار بوده است، اما این زیست بوم، برخلاف مثلا دشت خوزستان یا بیشینه سرزمین پارس، بیشتر به سود دامداری بوده تا کشاورزی .بنا بر این شبانان مادی چهره اصلی این قوم را در اذهان قوم پارس ثبت کرده اند.

بالاپوش شبانان برای گرم ماندن در هوای سرد کوهستان، و حفاظت در برابر باران، و به ویژه برای سهولت حرکت دست ها، و بی گمان پاره ای بایست های شیوه دوختن ابتدایی لباس، شکلی به خود گرفته است که اکنون در لباس کردی موسوم به چوخه مشهود است.

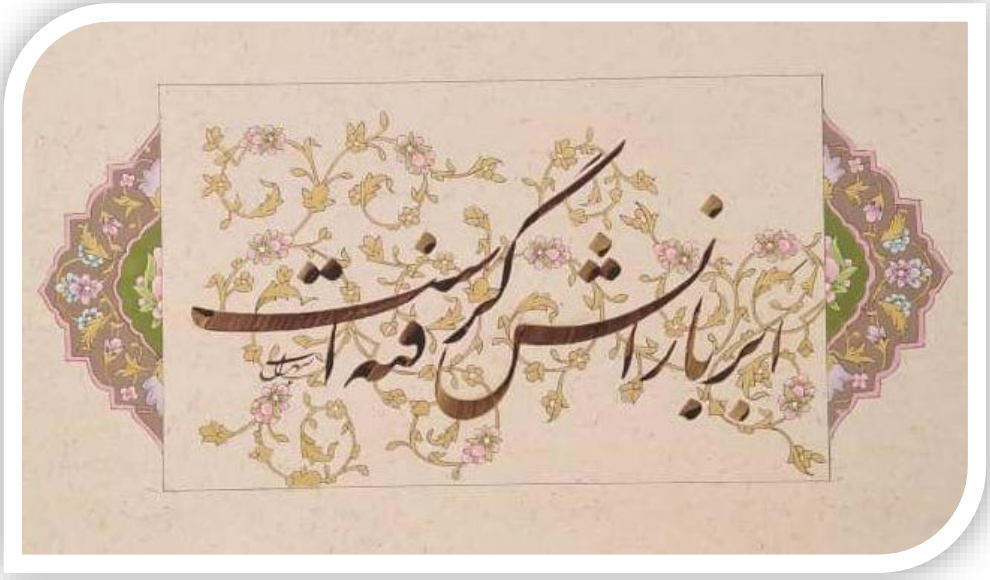
سر شانه های این لباس به شکلی است که می تواند شکلی شبیه مار را) اگر ذهن دشمنان آنان انباشته از نفرت باشد (تداعی کند .از این رو کشاورزان دشت نشین پارسی می توانستند این رقبای خود را در چهره شبانانی مار بر دوش و ترس آور و منفور تجسم کنند، که چنین هم کردند.

گمان من این است که داستان ضحاک ماردوش از این لباس برخاسته و سده ها در اذهان جاخوش کرده است .

۱۴۰۰/۰۱/۱۶

پی نوشت:

این نوشتار مزین به تصویری از یکی از نوادگان خون‌خوار و مغزخوارِ! ضحّاکِ ماردوش است که به هیچ روی "تزیینی" نیست!



خوش‌نویسی اثر استاد: سهراب حسینی

بازگشت به نمایه

تراژدی

علی مجتهد جابری

یک کشاورز هرگز برادرش را به خاطر تصاحب همسرش نمی کشد، دست کم به این دلیل منطقی که مجبور خواهد شد از روز بعد دو داس در دست گیرد و یا تمام شبانه روز را به جای خود و برادر مقتولش کار کند .اما بسیار محتمل است که یک فئودال چنین کاری کند که در نمایشنامه ای از شکسپیر کرده است و سنگ بنای تراژدی هملت گذاشته شده است.

تراژدی در تئاتر و ادبیات، بنا بر تعریف، گونه ای از نمایش یا داستان است با شالوده رنج انسان و سرشار از رویدادهای تلخ و اندوهبار، که معمولا پایان خوشی ندارد .در داستان هملت از ابتدا تقسیم کاری مشخص صورت می گیرد. عموی هملت بی آن که در سراسر نمایش برای جنایتش توجیهی به میان آید، یک قاتل است و مادر هملت همدست او. هملت که در این تراژدی دچار انواع تردید و درنتیجه بلاتکلیفی نسبت به تقریبا همه موضوعات است، در بهترین حالت به سرانجام می رسد، یعنی بنا بر عرف رایج تراژدی همه کشته می شوند.

اما تقسیم کار اولیه نشان می دهد که شخصیت های «منفی» داستان، عمو و تا حدی مادر هملت هستند. هملت سرگردان است، دیگران هم یا آتش بیار معرکه اند و یا خنثی، که گاهی به خطا شمشیری به شکم شان فرو می رود.

در این جاست که برای راه اندازی موتور تراژدی از سوختِ عمل منفی و شخصیت منفی بهره گرفته می شود، یعنی تقسیم اشخاص به" بد "و" خوب"؛ تا کلنجار رفتن آنان با یکدیگر تراژدی را به حرکت در آورد.

این همان چیزی است که بعدها در فیلم های گانگستری و وسترن کاملا رایج شد و پایه‌ی اصلی کار قرار گرفت. در تاریخ سینما بعدا نگاهی اگزیستانسیالیستی وارد این عرصه شد که رفتار ضد قانونی «آدم بد» را به گونه ای زیرکانه موجّه می نمود؛ و بدیهی است که مخاطبی که از « سیستم» موجود رنج می بُرد، اما نمی دانست" چه باید کرد؟"، زیرا از علت العلل رنج خود آگاه نبود، طبعا در تقابل با «سیستم »یا «آدم بد» همدلی احساس می کرد. و یا قهرمان او

در فیلم «خرده بورژوای کوچک» کسی بود که نا امید از قانون و حتی لژ فراماسونری، جوانی را که تصادفا موجب قتل فرزندش شده بود، با شکنجه ای تدریجی و وحشتناک می کشد.

به این ترتیب تراژدی با همه زیر و بم هایش به تقسیم جامعه به اشخاص "بد" (استثناء) در برابر اشخاص" خوب " (قاعده) منتهی شد. این تقسیم نه براساس واقعیات اجتماعی که بنا بر آداب اخلاق کهن ناشی از تعارض شیطان و خدا، صورت گرفت و در نتیجه «سیستم» را به گونه ای در برابر اعتراض و حساب پس دادن بیمه کرد.

اما آیا گونه ای دیگر از تراژدی که به سرانجامی چنین" زشت و کم ارزش" (نه لزوما از نظر مهارت های آفرینش هنری) دچار نشده باشد وجود داشته است؟

پاسخ مثبت است. صرف نظر از آثار هنری واقعگرای دو سده اخیرکه وجدان آفرینندگان شان بر اثر پوسیدگی نگاه های کهن، و رویکرد به سوی تدوین جهان بینی نوین و علمی ناگزیر از واقع بینی بیشتری شده اند، و توانسته اند ریشه های واقعی تراژدی در زندگی را به روشنی و به درستی بازتاب دهند، در زمان های دور نیز تراژدی واقع بینانه (تا حد امکان) که فاقد شاخص" بد "و" خوب "باشد وجود داشته است. در این جا گرچه خارج از موضوع است، اما می‌توان به نکته ای در افسانه ها هم نگاهی داشت. در بسیاری از افسانه های کهن ایرانی از سوی حکومت ظلمی بر رعیتی وارد می شود، که سر انجام به دلیل بخت خوش و یا هوش فراوان دست مظلوم به دامان شاه می رسد. شاه پی می برد که وزیری خیانت کار (معمولا وزیر دست چپ) که همان "آدم بد" است، باعث این ظلم بوده است. اما چون این وزیر تنها فتنه می انگیزد و قدرت اعمال ظلم در دست شاه است، او با آگاه شدن از حقایق محکوم را بخشیده و دادخواه نجات می یابد و حتی گاه شاه دخترش را به او می دهد و گردن وزیر نابکار را به تیغ تیز جلاد می سپارد. چنین رخدادی هرگز واقعیت عینی نداشته است، اما همچون آرزویی برای"حل و فصل" تراژدی در پایانی خوش، سده ها بر اذهان مردم چیره بوده است.

گذشته از این شیوه که در افسانه های عامیانه به دلیل آرزوی دادگریِ حاکمِ ارشد رسوخ فراوان یافته است، در اثر ارجمند دیگری با تراژدی به شکلی خاص روبرو می شویم. این اثر شاهنامه، یا به زعم من «خِرَدنامه» فردوسی است. سراسر این اثر بیانگر کشاکش و برخورد قدرت ها در قالب گاه حیله و بیشتر مبارزه است. اما در همه داستان های این کتاب لزوما "آدم های بد" از درِ چالش با دیگران در نمی آیند. در بسیاری از جاها هیچ یک از دو طرف را نمی‌توان با یک عنوان و کوبیدن مُهری بر پیشانی شان "مردود" شناخت؛ چه آن‌جا که پدر و پسری (سهراب و رستم) با هم می جنگند، و چه آن جا که رستم با افراسیاب و اسفندیار می ستیزد. در خردنامه فردوسی نه رستم و نه کسانی که او به مصاف شان می رود «منفی» نیستند. هریک از آنان در شرایط و موقعیتی قرار دارند که اگر خواننده نیز قرار داشت منطقا همان کار را می کرد، بی آن که از اهریمن دستوری گرفته باشد.

آیا این نگاه فردوسی که در تراژدی به جای اشخاص بد و خوب به انگیزه های آنان (ناشی از شرایط) توجه داشته است، ناشی از آگاهی او از جهان بینی علمی و رئالیسم است؟ قطعا خیر، زیرا در بیش از هزار سال پیش چنین اندیشه هایی حتی متصوّر نبودند. پس راز خِرَد فردوسی در کجاست؟

آن گاه که انسان اندیشه ورز به زندگی نگاه می کند، بسیاری از" واقعیات "بر او مکشوف می شود که، بدون تجهیز و تسلیح به جهان بینی علمیِ اکنون یافته، ممکن است آن ها را به درستی دریابد و در آثارش بازتاب دهد. این که نگاه ما در یک دستگاه به سامان (جهان بینی) تعریف نشده باشد ممکن است در ارتباط دادن واقعیات با هم ما را گمراه کند و نتایج جامع و مانعی به دست نیاید، اما به هرحال ما در برابر واقعیات دست و پا بسته و کور نخواهیم بود. این تصور که همه‌ی جهان، ناگهان در قرن نوزدهم میلادی به واقعیات دست یافته است، بسیار سطحی نگرانه و حتی مضحک است. درک واقعیات به شیوه ای درست امری همیشگی در طول تاریخ بوده است که در این برش زمانی

خاص به دلیل انکشاف دانش بر بستر تحول در ماهیت، جایگاه و رابطه فی مابین نیروهای مولد در جامعه، از رشدی بی سابقه برخوردار شده است.

ارزش کار فردوسی در این است که در بسیاری جاها، بدون ارائه تحلیل‌های اجتماعی و طبقاتی، که بی گمان نمی توانسته است به اندازه امروزِ ما از آن‌ها آگاه باشد، در مشاهده دقیق، تامل و تفکر درباره رویدادها و خصلت های انسانی، و واکنش ها نسبت به شرایط و موقعیت‌ها، توانسته است بخش هایی از" واقعیات "را به خوبی دریابد و بیان کند. شاید در سنت دیرینه‌ی تراژدی نویسی نتوان کسی را همانند فردوسی یافت که به دور از نیروهای آسمانی و جادو و جنبل، قهرمانان و رویدادهایش تا این اندازه طبیعی و عادی باشند. هنر بزرگ او این است که بدون دخالت چنین نیروهایی و به ویژه بدون تقسیم وظایف بین خدا و شیطان، و سرانجام دسته بندی دروغین انسان ها به «بد» و «خوب» توانسته است تراژدی بیافریند.

بی گمان، با دانش امروزی ما نسبت به رویدادهای گذشته، تردیدی نداریم که نظام اجتماعی حاکم در زمان های موضوع داستان‌های فردوسی نظامی طبقاتی بوده و همه این کشاکش‌ها هدفی جز منافع مشخص طبقاتی نداشته اند، و سردارانی مانند رستم، سهراب و اسفندیار سربازان ارتش تامین کننده و تضمین کننده این منافع بوده اند. اما فردوسی، در کار تراژدی و داستان پردازی، با واقع بینی تمام به راه حل ساده و اما غیر واقعی عرضه شخصیت های «خوب و «بد»، که از قضا در افسانه ها و داستان های کهن نیز به فراوانی حاضر بوده اند، دست نیازیده است.

در پایان این گفتار به نمونه ای امروزی نگاه کنیم .

در داستان کوتاهی به نام" قاشق زنی با بُرقع * "نویسنده (خانم نسرین میر) از اقدام دو دختر جوان یا نوجوان به قاشق زنی در شب چهارشنبه سوری در شهر کابل، در هنگامه‌ی جنگ مجاهدان با دولت دکترنجیب، یاد می کند که این دو با همه محدودیت‌ها، شاید با امید به نتیجه بخشی تصمیم دولت برای برقراری صلح، چنان شادند که برای قاشق زنی پشت درخانه دوستی می روند، که او خشمگین و مسلسل به دست در را باز می کند، و بعدا این دو دختر از سوی حزب نیز بخاطر به خطر انداختن جان شان برای چنین کاری توبیخ می شوند. این داستان کوتاه و به ظاهر ساده را می توان در حدّ لطیفه ای در باب شیطنت های دو جوان دید و یا با کمی ژرف تر دیدن، در آن مفهومی از تراژدی را دریافت.

این داستان کوتاه حکایت از داستانی بزرگ تر دارد. نویسنده در آن بیانی روشن وساده، بی هیچ آرایه نالازم بر گزیده است، که همین جان خواننده را با شور زندگی در جان دو شخصیت اصلی داستان در هم می آمیزد. در داستان با جمله های کوتاه، و حتی گاه تنها عباراتی، تمام شرایط اجتماعی و تاریخی زمان رخداد داستان به خوبی بازتاب یافته است. حتی اگر کسی نداند که افغانستان کشوری روی کره زمین است، پیام های اصلی داستان را در می یابد. در بدترین شرایط ممکن اجتماعی" امید "ی بزرگ رخ نموده است، و این سبب می شود که دو دختر جوان بتوانند جوانی و نیز روح لطیف دخترانه‌شان را در عملی ساده (قاشق زنی) بازتابانند.

اما نقطه اوج تراژیک در سطر آخر نمایان می شود. آنان به خاطر این شادی که طبیعی ترین حالت طبیعی هر انسانی را نشان می دهد، از سوی مرجعی توبیخ می شوند که خود" برای همین شادی ها می جنگد."

این تراژدی بزرگ زمان ماست، که نویسنده به واقعی ترین وجه ممکن آن را به ما نشان می دهد.

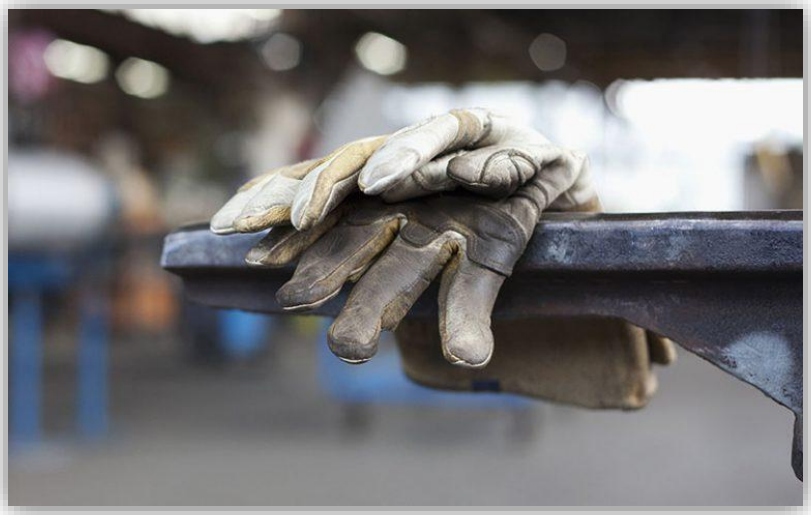
هردو سوی این تراژدی که کشتگان آن" جان "های دو جوان است " نیک " بوده اند و نه " بد."

۱۴۰۰/۱/۹

بازگشت به نمایه

به همین سادگی

علی یزدانی



وقتی ناظم مدرسه کارنامه را به دستم می‌دهد آفرین غرایی می‌گوید و می‌پرسد خب دوست داری چی‌کاره بشی؟ می‌گویم، آقا اجازه، معلم! می‌گوید: چرا معلم؟ آقاجون بگو مهندس، دکتر... و می‌خندد. کارنامه‌ی قبولی کلاس ششم دبستان را جوری گرفته‌ام که همه، مُهر قبولی‌اش را ببینند و با چنان احساسی از میان کوچه می‌گذرم که گویا شاخ غول را شکسته‌ام. مادرانِ بچه‌های محل هر کدام که کارنامه را در دستم می‌بینند با لبخند می‌پرسند قبول شدی و من با غرور و سربلندی و البته کمی خجالت سرم را به علامت تایید تکان می‌دهم و پشت سرم می‌شنوم،" ماشاالله، خوش به حال مادرت، مبارک باشه." توی کوچه، رسول، محمود، و عزیز هم هستند. آن‌ها هم قبول شده‌اند. اما بقیه بچه‌های محل، که پایشان از کوچه قطع نمی‌شد، نیستند. حتی پِتی که از صبح کله‌ی سحر تا آخر شب تو کوچه بود، و در طول روز دستکم ده بار با بچه‌های محل دست به یقه می‌شد، جاش توی کوچه خالی‌ست.

مادرم، که خود را در چادرش پیچیده و بال‌های چادر را در پشتش گره زده، با دو سطل آب به سمت فشاری می‌رود. با دیدن من می‌پرسد، "قبول شدی؟" می‌گویم آره. می‌گوید به خانه بروم و مواظب باشم که دو برادر کوچکتر و خواهرکم، برادر تازه متولد شده‌ام را از خواب بیدار نکنند. من هنوز نتوانسته‌ام بعد از دو ماه و نیم این کوچولوی ناآرام را برادر خود بدانم. نوعی احساس غریبگی با این نوزاد دارم. او اولین بچه ی مادرم است که در بیمارستان به دنیا آمده است. بقیه‌ی ما همه از برادر بزرگ‌ترم، که حالا برای یک تاجر چای کار می‌کند، تا تقی، که همیشه انگشتش را در دهان خیس می‌کند و به خاک می‌مالد و دوباره در دهان می‌کند، همگی در خانه به دنیا آمده‌ایم. خانم بالا که دختر دایی پدر بزرگم بوده، و سال گذشته فوت کرد، ماما و قابله اختصاصی فامیل، ناف همه‌ی ما را در همین خانه بریده است. با خود فکر می‌کنم "اگر پدرم بداند که با چه معدلی قبول شده‌ام حتما خیلی خوشحال می‌شود." به خانه می‌رسم خواهر کوچکم مشغول بازی با برادر نوزادمان است. می‌پرسم چرا بیدارش کردی؟ به جای جواب دادن به سوال من، می‌پرسد "قبول شدی؟" و من، با افتخار کارنامه‌ام را نشانش می‌دهم. با حسرت می‌گوید: "کاش آقام اجازه می‌داد من هم به مدرسه برم. منم حتما هر سال قبول می‌شدم." مادر با دو سطل پر از آب سر می‌رسد. هر دو طرف چادرش خیس است. سطل‌های آب را در منبع فلزی چاق و چله‌ی گوشه‌ی حیاط خالی می‌کند. این منبعِ آب آشامیدنی دو خانوار است. خانواده‌ی ما و عمه‌ام همگی از آب همین منبع استفاده می‌کنیم.

بیشتر آب این منبع هم توسط مادرم و از طریق سطل‌هایی که از فشاری سر کوچه پر می‌کند و می‌آورد تامین می‌شود.

چادر خیس را از تن جدا می‌کند. روی پله‌ی دوم در ورودی حیاط می‌نشیند. حیاط خانه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم نسبت به کوچه شش پله پایین‌تر است. هر بار پس از این که مادر سطل‌های آب را خالی می‌کند روی پله‌ی دوم می‌نشیند و زانویش را می‌مالد. از همان جا با عصبانیت داد می‌زند "چرا بیدارش کردید مگه نگفته بودم..."، خواهرکم که از خستگی و عصبانیت مادرم بی‌خبر است با شادی کودکانه‌ی خود می‌گوید "خودش بیدار شد" و مادر بی‌آن‌که بدانیم چرا، می‌زند زیر گریه و ضمن هق هق خود مرتب می‌گوید "خسته شدم. دیگه خسته شدم. ای خدا آخه چقدر..." می‌خواهم به طرفش بروم و بگویم حالا که من قبول شده‌ام چرا ناراحت و عصبانی است، اما این قدر جدی می‌گرید که جرات نمی‌کنم چیزی بگویم. عمه‌ام که در یکی از دو اتاق داخل حیاط زندگی می‌کند با صدای گریه مادر از اتاق خارج می‌شود و با اعتراض می‌گوید: "دو سطل آب آوردن که این قدر کولی بازی نداره، والله ما همسن تو که بودیم ..."، عمه دوازده سال از مادرم بزرگ‌تر است و با پسر و عروسش زندگی می‌کند بیست و پنج سال پیش شوهرش پس از یک سرما خوردگی ساده فوت کرده و همه معتقد بودند که او نه به دلیل بیماری بلکه با چشم زخم حسودان از دنیا رفته است. آن وقت عمه ماند و مسوولیت یک دختر و دو پسر که باید نان‌شان می‌داد و بزرگ‌شان می‌کرد. هر چه خواستگار هم می‌آید عمه‌ام جوابشان می‌کند. کارهای خانگی می‌گیرد و البته با همیاری و کمک پدرم زندگی را می چرخاند. حالا دخترش را شوهر داده و برای پسرانش زن گرفته اما هنوز از حمایت پدرم برخوردار است. این حمایت مادر را خوش نمی‌آید و این قصه‌ی عروس و خواهر شوهر با هر بهانه‌ای مثل زخمی چرکین سر باز می‌کند. حالا وقتی عمه آماده‌ی بگو مگو شده می‌بیند که مادرم از جواب دادن سر باز می‌زند و فقط گریه می‌کند. پس از چند بار به رخ کشیدن جوانی خود و اینکه بیشتر آب را خودتان مصرف می‌کنید و ... بالاخره مادرم به حرف می آید که: "تو هم که همش دنبال یه کلمه حرفی که از من گزک بگیری. درد من آب آوردن و پا درد نیست. درد من اینه که برادرت منو با شش تا بچه گذاشته و رفته."

"قرار بود این دفعه زودتر بیاید، اما پیغام داده که دیرتر میاد. چون نتوانسته همه‌ی لباس‌ها را بفروشه مجبور شده بمونه و...". عمه می‌گوید "خب مگه بار اوله که دیر کرده؟" و مادر می‌گوید "دیر کردنش نیست که خسته‌ام کرده، سفارش کرده بود که از ملا مجید – بقال سر کوچه – کمی پول قرض کنم و برای بساط تابستون این بچه – من را می‌گوید– خرت و پرت بگیرم بفروشه تا مثل هر سال کمک خرجمون باشه. وقتی رفتم بهش گفتم دستمو گرفته، می‌گه بیا ببینم چی می‌گی. قلبم داشت می‌اومد تو حلقم از ترس نفهمیدم چه جوری سطل‌ها رو تا این جا رسوندم."

عمه دیگر حرفی نمی‌زند به اتاق بر می‌گردد چادر به سر می‌کند تا به سراغ ملا مجید برود و...

خوشحالی قبول شدنم رنگ می‌بازد. هیچ کس از قبول شدنم خوشحال نیست. پدر که می‌آید اولین صحبتی که با من می کند این است: "خُب خدا رو شکر مدرسه و درس تموم شد. الحمداله باسواد شدی حتی از برادر بزرگترت هم بیشتر خوندی." بعد با صدای گرفته‌تر می‌گوید "دلم می‌خواست این قدر داشتم که می‌فرستادمت بری حوزه علمیه و تا مجتهد شدنت هم خرجت رو می‌دادم. اما خود خدا می‌دونه که از پسش بر نمی‌آم. بعد از سه تا بچه‌ای که قبل از تو به دنیا اومدن و خیلی زود مردن نذر کرده بودم که اگه تو زنده بمونی بفرستم تا مجتهد شدن درس بخونی اما ... با صالح صحبت کردم که از فردا بری پیشش کار کنی قول داده همه‌ی فوت و فن کار رو یادت بده تا ناچار نشی مثل من برای نون در آوردن سگ دو بزنی."

بازگشت به نمایه

عروسکِ چشم‌ذغالیِ من وُ...

نسرین میر

زنگ درخانه که به صدا در آمد. آسیه بدو بدو از آشپزخانه بیرون آمد. در را که باز کرد، احمد آقا با یک توپ پارچه زیر بغل، با عجله و نفس زنان داخل خانه شد.

آسیه با تعجب پرسید،

- وااای ... این‌همه پارچه رو ازکجا آوردی مرد؟ می‌خوای چکارشون کنی...؟.

- ای بابا، شلوغش نکن آسی‌جون. از خیاط‌خونه آوردم. صاب‌مغازه چند توپ پارچهٔ ارزون قیمت گیرش اومده بود. همه رو یه‌جا خرید، آورد ریخت تو مغازه. منم از این یکی خوشم اومد. پولشو دادم آوردم... حالا ببین برا پرده اتاق خوبه؟ ...می‌تونم برا همه‌ی اتاقا پرده بدوزم ...برای اتاق نشیمن هم ...نه؟ !

- آره قشنگه ... پراز گل و بلبله... اما... بازم زیاد میاد.

- آسی‌جون غصه نخور ... یه فکری به حال بقیه‌اش می‌کنیم.

احمد آقا خیاط قابلی بود. ازهمان اولین روزهای شروع کار در مغازه دوستش «ساکو»، مشتری‌های مغازه چند برابر شده بودند.

پارچه، در دست‌های احمدآقا به شکل دلخواه مشتری در می‌آمد. همه راضی روانه‌ی خانه‌شان می‌شدند و همین خودش مرتب مشتری جمع می‌کرد.

***

عید بود. همه فک و فامیل آمده بودند برای عید دیدنی. پرده‌های پر از نقش‌ونگاری که از پنجره‌های بلند اطاق‌نشمین آویخته بود، چون دیوار باغی پر از گل‌وبلبل، همه‌ی سطح پنجره‌ی اتاق را پوشانده بود. همه مهمانان از پرده، و برازندگی‌اش برای اتاق‌نشیمن صحبت می‌کردند. ثریا و پروین با لباسی از همان پارچه‌ی پرده‌ای، کنار پرده نشسته بودند. کسی آنها را نمی‌دید .

ثریا سقلمه‌ای به پروین زد و با خنده گفت:

-نامرئی شدیم پروین‌جون ... بخور...هرچی شیرینی و آجیل می‌خوای بخور... آزادی!

پروین دستی بر پیراهنش کشید و گفت آره، آفتاب‌پرست هم نمی‌تونه خودشو این‌طور با محیط هماهنگ کنه.

بعد از ظهر است. خانه بی سروصداست. اهل خانه یا خوابند و یا در کنار کولر روبروی تلویزیون نشسته‌اند و سریال‌های تکراری را نگاه می‌کنند. کوچه هم خلوت است و گربه‌ها از گرما زیر سایه شیروانی خانه‌ها پناه گرفته‌اند. ثریا کنار پاشویه حوض نشسته، دستش را زیر چانه گذاشته و ماهی‌های قرمز درون حوض را نگاه می‌کند، که گاه هماهنگ چون موج شنا می‌کنند. و گاه از هم جدا می‌شوند و از جوش و خروش می‌افتند.

ثریا، صبح امروز که با مامان آسی رفته بود خرید، چشمش به عروسکِ پشت ویترین مغازه‌ی اسباب بازی‌فروشی افتاده بود. همانجا پایش را کرده بود توی یک‌کفش و به اصرار گفته بود :

-مامان، من این عروسک رو می‌خوام. ببین چقدر قشنگه...

آسیه خندیده بود! با انگشت‌اشاره دستش را گذاشته بود روی شیشه مقابل عروسک و پرسیده بود:

- این عروسک رو می‌خوای؟ این نی‌قلیون رو ...؟ این که لخته و لباس نداره! فقط یه شورت و کُرست تنشه ...

-نه ...نه... مامان ...این... ببین مثل خودته کفش‌های پاشنه بلند پاشه...خیلی‌خوشگله...بگیر برام...تورو خدا بگیر.!

-بیا بریم دختر... دیرشده، من هنوز ناهار درست نکردم. صبرکن، خودم برات از پارچه سفید یک عروسک درست می‌کنم. عروسک سفید و تُپل، مثل یک تیکه‌ماه. مثل خودت. یه پیراهن هم براش درست می‌کنم. گل گلی مثل پیرهنی که عید پوشیده بودی .

ثریا دیگرحرفی نزد. تمام مسافت برگشت به‌خانه ساکت بود. همه‌اش با خود فکر می‌کرد. یک توپ پارچه... یک توپ پارچه مگه چند متر می‌تونه باشه.

بالاخره، آسیه با کلی وعده و وعید...و امروز و فردا کردن ...عروسکی از چلوار سفید برای ثریا درست کرد. یک پیراهن با دامن چین واچینی، گل و بلبلی هم برای عروسک دوخت.

ثریا که خیلی انتظار کشیده بود، یک‌دل نه صددل عاشق عروسک شد. بیشتر از همه هم عاشق دو چشم سیاه ذغالی‌اش شده بود. چشم‌هایی که تا ثریا بیدار بود، نمی‌خوابید و به او زُل می‌زد و صبح‌ها هم، هر وقت ثریا بیدار می‌شد، می‌دید که زودتر از او بیدار شده.

و هر روزعصر هم بالای طاقچه‌ی اتاق می‌نشست و دو چشم سیاه ذغالی‌اش را به در می‌دوخت و منتظر آمدن ثریا از مدرسه می‌شد .

یکی از روزهای خنک اواسط پاییز بود. هوا زودتر از موقع تاریک شده بود. آسیه چراغ علاالدین را از انباری به اتاق نشیمن آورده و روشن کرده بود. ثریا جلوی چراغ نشسته و به شعله‌های آبی و بنفش آن زُل زده بود. دَمَغ بود. چند روزی می‌شد که از عروسک چشم ذغالی‌اش خبری نبود. برای یافتنش همه جا را زیر و رو کرده بود. اما هیچ اثری از عروسک نبود. از مادرش آسیه هم سراغش را گرفت. شنید که گفت:

-آخرین بار تو حیاط با پروین دیدمش، از در حیاط بیرون می‌رفتند .

وقتی از پروین پرسید، او سرش را پایین انداخت و هیچ نگفت ... فقط سکوت کرد.

شب کوچه را در آغوش گرفته است. چراغ‌های سر تیر کوچه هم هنوز روشن نشده اند. کوچه آرام و قرار ندارد. صدای بچه‌های محل هر دم نزدیک و نزدیک تر می‌شود. آنها دم‌گرفته و می‌خوانند ... صدا ها در هم است، خوب نمی‌شود فهمید که چه می‌گویند. نام کسی را تکرار می‌کنند و پشت سرش هوار می‌زنند:

هو هو ... پدر رو ... هو هو ... نگو... بلا بگو... سنگ در...بگو!

ثریا، که لای در نیمه بازخانه ایستاده وآتش بازی بچه‌ها را نگاه می‌کند. یک لحظه، مات و مبهوت، چشم‌اش به مشعل سوزان دست یکی از بچه‌ها می‌افتد. عروسک چشم ذغالی در میان شعله‌های آتش، با چشمانِ غمگینش او را نگاه می‌کند، حالت چهره ونگاه غصه دار عروسک چشم ذغالی، چقدر شبیه عثمان پسرهمسایه دست‌راست شان شده است.

عثمان و ثریا، هردو همزمان در خانه‌هایشان را می‌بندند.

بازگشت به نمایه

سایهٔ مرگ

سعیده منتظری

امروز در محله غوغایی برپا بود . مردی از همسایه‌ها مرده بود . مردی حدود چهل‌وهفت-هشت‌ساله. همسایه‌ها و دوستان و آشنایان در سایه کرونا در کوچه جمع شده بودند. مرگ نابهنگام بود (ایست‌قلبی) کرونا این روزها جان می‌گیرد. جان‌شیرین انسان‌ها را به‌صورت‌های مختلف می‌گیرد . هدیه، خانم‌بزرگ محله هم ایستاده بود . بهت همه‌را فرا گرفته بود . هدیه خانم می‌گفت " آخه جوان بود دخترش هنوز کوچک بود . این چه فرجامی است.» کسی درکنارش زمزمه کرد «مرگ حق است .»

نمی‌دانم آیا مرگ حق است؟ آیا به قول قدیمی‌ها این شتر (بی‌قواره) هرزمان و درهرجا می‌تواند درِ خانه‌ی هرکسی بخوابد!

به‌دلیل کرونا مردم سعی می‌کردند کمی از هم فاصله بگیرند. اما مرگِ نابهنگام برای همه سوال بود. چه شده‌است؟

کسی از میان جمع دوباره زمزمه کرد " مرد قوی و سالمی بود، هیچ بیماری هم نداشت " برای همه سوال بی پاسخ باقی مانده بود . و فقط هم‌همه سوالات ادامه داشت.

همسایه‌ها و اهالی‌محل بعد از کمی پرس‌وجو و عرض تسلیت سرپایی پراکنده شدند. هرکس به سرکارش رفت. من نیز به خانه‌رفتم. وقت ناهار شده‌بود. سکوت، خانه را پر کرده‌بود . از زمانی که به خانه برگشته بودم در فکر مرگ نابهنگام بودم. سفره را انداختم و همه دور سفره در سکوت نشستیم . انگار مرگ همسایه بر خانه ما سایه افکنده بود . غم بزرگی احساس می‌کردم . مشغول غذاخوردن بودیم که تلفن همسرم زنگ زد. دلم هوری ریخت . زنگ تلفن انگار دلم‌را خراش داد . نمی‌دانم چرا هردویمان هول کردیم . همسرم با شتاب به‌سوی تلفن شتافت انگار منتظر خبر مهمی بود .

" الو.. الو.. صدا نمی‌یاد " دوباره گوشی خراب شده‌بود . همسرم موبایل را روی اسپیکر گذاشت. صدایی نالان و زنگ‌دار در فضا پخش شد " سلام خوبی چه خبر؟ " صحبت معمولی و حال‌واحوال‌پرسی جریان پیداکرد . اما بعد از مدت کوتاهی صدا نالان‌تر شد و توجه من‌را به‌خود جلب کرد . صدا با لحنی که ناباوری ازآن می ریخت گفت " راستی، زنگ زدم غیر از حال‌واحوال این‌رو به‌شما بگم. آقای پهلوانی یادت هست؟

" آره همون آقای جوان خوش‌تیپ همکارمون "

صدا پشت تلفن کمی من‌ومن کرد و ادامه داد " امروز به علت ایست‌قلبی فوت کرد . عرق‌سرد برتنم نشست. اورا می‌شناختم. همکار مشترکمان بود . هنوز ازشوک مرگ‌همسایه بیرون نیامده بودیم که ضربه دیگری برما وارد شد. خبر مرگ‌پیاپی، ما را در شوک عمیق فرو برد .

خبر مرگ‌هایی که هیچ انتظارش را نداری برایت می‌شود کابوس. دو خبر مرگ در یک‌روز هر دو جوان حدود چهل‌وهفت-هشت ساله. علت مرگ؟ ایست‌قلبی! باورش کمی سخت است .

این‌روزها مرگ عادی شده‌است ، انگار کسی دیگر از آن نمی‌ترسد. البته شاید حق داشته باشیم دراین دنیای هرج‌ومرج مرگ برایمان عادی شود. دو روز حالم بد بود. که ضربه سوم وارد شد. در واتساپ گروه دوستان را چک می‌کردم که دوباره با خبر مرگ نابهنگام جوانی دیگر روبه رو شدم. فامیل نزدیک یکی از دوستانم. او نیز به سبب ایست‌قلبی جان تسلیم کرده‌بود.

> نمی‌دانم آیا مرگ حق است؟ آیا به قول قدیمی‌ها این شتر (بی‌قواره) هرزمان و درهرجا می‌تواند درِ خانه‌ی هرکسی بخوابد!

کرونا مدتی است که درجهان جولان می‌دهد و عالم را دربهت مرگ‌های نابهنگام فرو برده‌است. در این کشور هم هیچ نهاد یا مسئولی پاسخ گو نیست. نه پروتکل‌های بهداشتی به درستی رعایت می‌شود . نه واکسیناسیون به درستی انجام می‌شود .

نمی‌دانم این ایست‌های‌قلبی که خاموش و بی‌صدا اتفاق می‌افتد و جان انسان‌ها را می‌گیرد به کرونا ربط دارد یا نه، ولی حتما به چیزی ربط دارد که این مملکت طاعون‌زده پاسخ‌گوی آن نیست

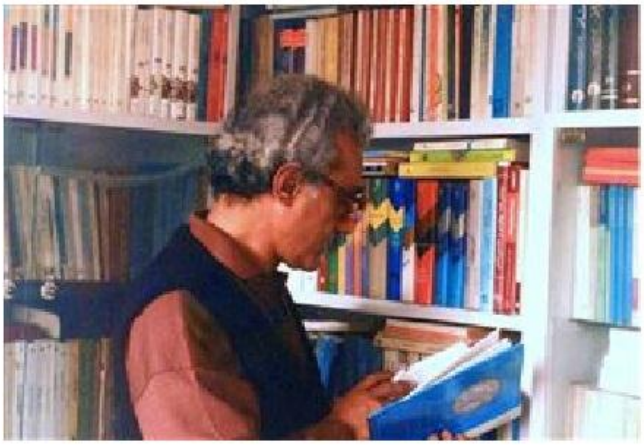
هفده فروردین ۱۴۰۰

بازگشت به نمایه

شعر وشاعران

چند شعر از دفتر "واقعیّت رویای من است"

بیژن نجدی



۱

واقعیّت رویای من است
واقعیّت خواب‌های من است
خونِ رویای من
برگ‌تر از سبز، سبز تر از برگِ گیاه
که با دشنهٔ تلکسِ خبرگزاری‌ها
خنجرِ کلماتِ روزنامه
نمی‌ریزد
واقعیّت رویای من است
آن‌جا هیچ‌کس نمی‌داند که سیلی چیست؟
و چاقو
شرمندهٔ تیغ‌اش نه.
در خیال‌بافی ذهنِ من، ترور نمی‌شود لبخند
کشته نمی‌شود سُهراب
در زانوان پیرِ پیرمرد رفته است لبخند
تکّه‌های تنِ هر که می‌میرد
در اخبارِ رادیو، بر صفحهٔ تلویزیون
آن‌جا
آفریقا، فرقی نمی‌کند: خاورمیانه
آسیای دور
درخواب‌های من باز می‌گردد به گهواره وُ گریه
آن‌ها بزرگ می‌شوند در خواب‌های من
به مدرسه می‌روند وُ آب می‌خوانند وُ انار،
درخواب‌های من
و درختِ اناری دوباره می‌روید
از کتابی که مانده روی رَف

آن‌ها در خان‌های ساده، بچه‌دار می‌شوند وُ
روزی
بر سپیدِ ساده، بستری ساده

کنارِ مردمی ساده

با تعریفِ ساده‌ای از مرگ می‌میرند

اما دریغ؛

واقعیّت، نه خواب‌های من است، نه رویای تو

نه خیال‌بافی من، نه آرزوی تو

همین‌طور که گاهی روزنامه می‌خوانی

و گاه شعرِ مرا.

۲

درخت

شعرش را روی پاییز می‌نویسد

پاییز

شعرش را روی درخت

من بر پاییز نوشته ام

بر درختانِ افتاده

دریغا من!

دریغا پاییز!

دریغا درخت!

۳

کسب وُ کارِ من

شغلِ من نگاه نکردن به خونریزی است

شغلِ من این است که روزنامه نمی‌خوانم

شب‌ها

دود می‌رقصد

در زیرسیگاری روی میز

پرده می آید از پنجره تا نیمه‌های اتاق

یعنی باد پرده را تکان می‌دهد

همین باد که از دریا تا من آمده است

داشتم می گفتم

شغلِ من

خاموش‌کردن رادیوست

بستنِ تلویزیون

در تمامِ ساعاتِ پخشِ خبر .

۴

دریا با این همه آب

رودخانه با این همه آب

حتی تُنگِ بلور با این همه آب!

رخصت نمی‌دهد این همه آب

تا بنگریم که ماهی‌ها

چگونه می‌گریند.

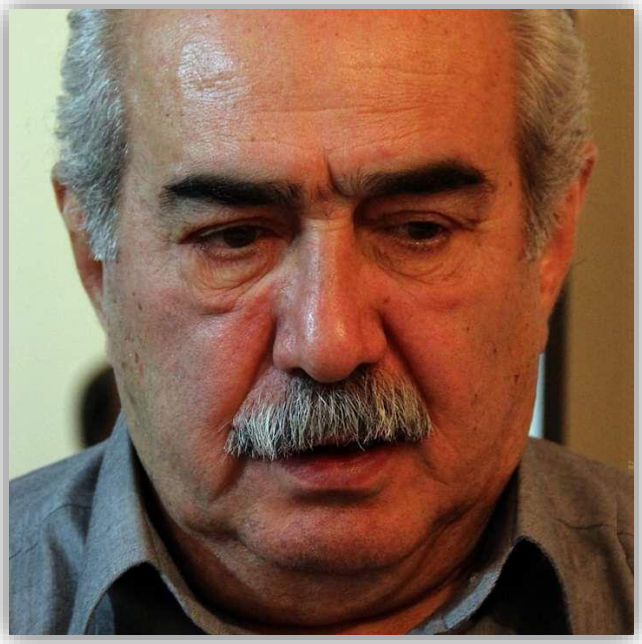
بازگشت به نمایه

لینک شنیدن شعر "واقعیّت رویای من است" با صدای شاعر:

http://art-seven.ir/?p=۱۱۸۷۶

برای پرویز شهریاری

محمّد خلیلی



او، از اهالی باغِ شقایق است

و بادِ ویرانگر را

چه خوب می‌شناسد

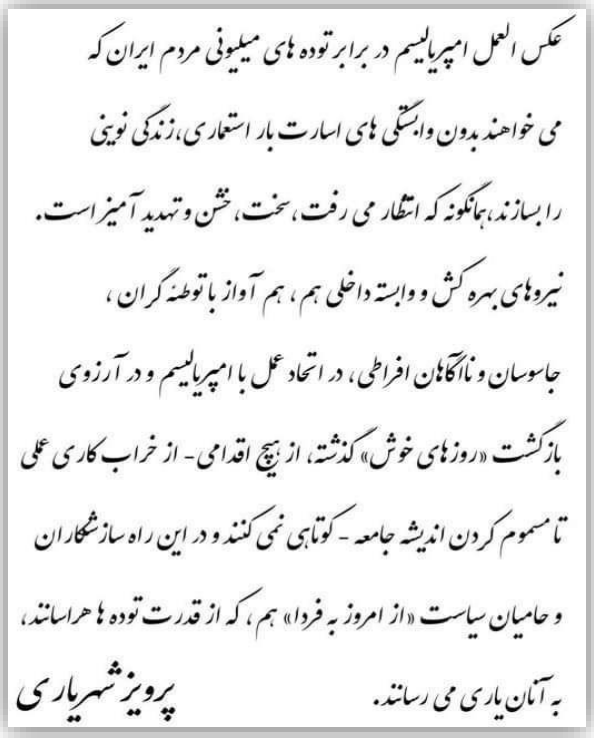
و با چه شناسنامه‌ای از رنج

از کوچه‌های زخم می‌آید

تا بنشاند

دیهیمِ افتخار را

بر تارَکِ شکستهٔ این خاک!



عکس العمل امپریالیسم در برابر توده های میلیونی مردم ایران که
می خواهند بدون وابستگی های اسارت بار استعماری، زندگی نوینی
را بسازند، همانگونه که انتظار می رفت، سخت، خشن و تهدید آمیز است.
نیروهای بهره کش و وابسته داخلی هم، هم آواز با توطئه گران،
جاسوسان و ناآگاهان افراطی، در اتحاد عمل با امپریالیسم و در آرزوی
بازگشت «روزهای خوش» گذشته، از هیچ اقدامی - از خراب کاری علی
تا مسموم کردن اندیشه جامعه - کوتاهی نمی کنند و در این راه سازشکاران
و حامیان سیاست «از امروز به فردا» هم، که از قدرت توده ها هراسانند،
به آنان یاری می رسانند.

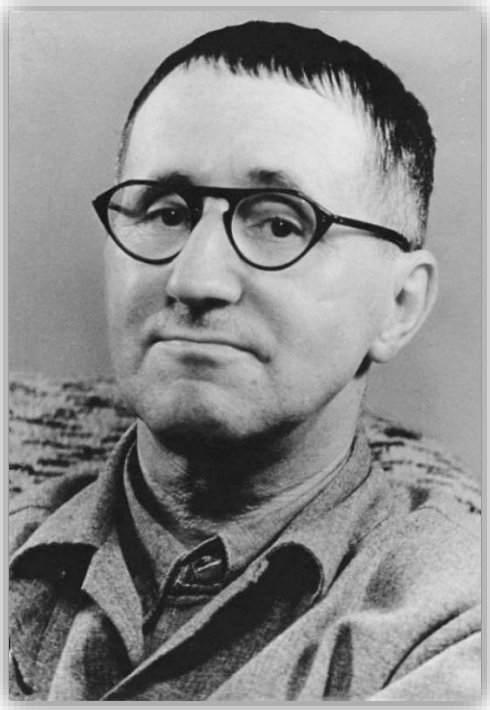
پرویز شهریاری

بازگشت به نمایه

مانیفست

سروده‌ای از: برتولت برشت/ برگردان: احسان طبری

(انتشار به بهانهٔ اول ماه مه، روز جهانی کارگر و ۵ مه، زادروز کارل مارکس)



در فوریه ۱۸۴۸ کارل مارکس و فریدریش انگلس در لندن، "مانیفستِ حزبِ کمونیست" را که در حقیقت زایچهٔ کمونیسمِ علمی است، انتشار دادند. این جزوهٔ کوچک ولی پر محتوا به‌زودی به سند پایه‌ای جنبشِ جهانیِ کارگری، برنامهٔ کبیرِ مبارزهٔ سیاسی و ایدئولوژیک و اقتصادی علیه هر نوع بهره‌کشی و ستم‌گری، و برای برپا داشتن جامعهٔ کمونیستی مبدّل گردید، سندی که سوسیالیسم را از تخیّل و اتوپیا (Utopie) به علم مبدّل ساخته است. لنین درباره اهمّیتِ تاریخی "مانیفست" چنین می‌نویسد: "در این اثر با روشنی و بلاغتِ داهیانه‌ای، جهان‌بینیِ نو طراحی شده است: ماتریالیسمِ پیگیر که عرصهٔ حیاتِ اجتماعی را نیز در بر می‌گیرد، دیالکتیک به مثابهٔ آموزشِ جامع و عمیقِ تکامل، تئوری مبارزهٔ طبقاتی و نقشِ جهانی - تاریخی و انقلابی پرولتاریا که آفرینندهٔ جهانِ نوینِ کمونیستی است. (لنین، کلیات آثار به زبان آلمانی، جلد ۲۱، صفحه ۳۶ مقاله "کارل مارکس")

برتولت برشت با زبان شاعرانه، محتوای عمدهٔ "مانیفست" را که عرضه‌داشتِ تاریخ به مثابهٔ تاریخِ پیکارِ طبقاتی است توصیف می‌کند و تحت تأثیر نخستین عبارتِ "مانیفست" دربارهٔ آن‌که "شبحِ کمونیسم در اروپا در گشت و گذار است"، دربارهٔ این پدیدهٔ انقلابی عصرِ ما سخن می‌گوید. شعر برتولت برشت در اثر او موسوم به "منظومه‌ای از طبیعتِ انسان" (Kehrgedicht von der Nature des Menschen) منتشر شده است. منظور برشت از "کلاسیک‌ها" در این شعر، مارکس و انگلس است. این عبارت برشت که مقطعِ شعرِ اوست، به ویژه دارای محتوای ژرفی است: "کلاسیک‌ها به تاریخِ طبقاتِ حاکمه تاریخ، طبقاتِ محکوم را می‌افزایند".

***

مانیفست

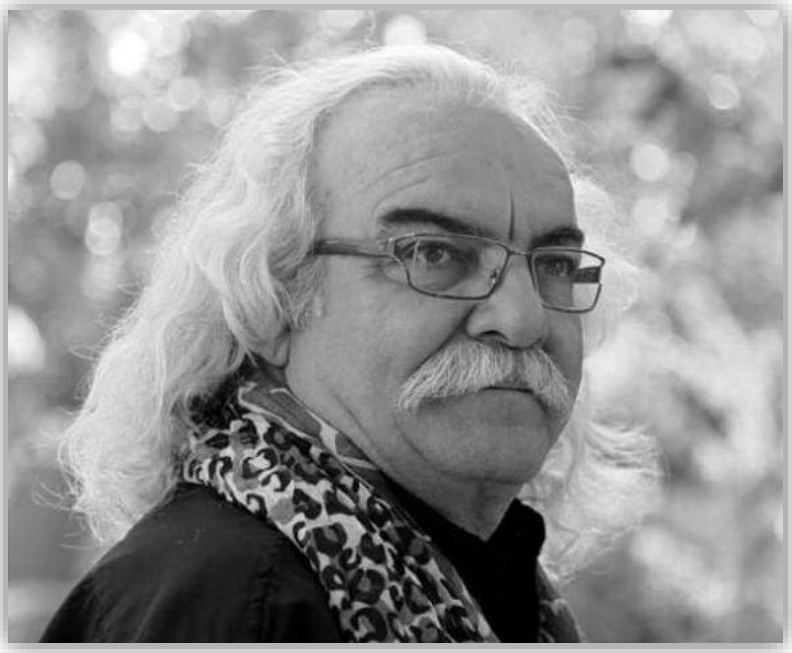
سروده‌ای از: برتولت برشت/ برگردان: احسان طبری

جنگ‌ها ویران می‌سازند جهان را، بر ویرانه‌ها می‌پوید شَبَحی.
او تنها زادهٔ جنگ نیست، که دیر زمانی در صلح نیز به چشم خورده،
فرمانروایان را ترس‌آور، لیکن یارِ کودکانِ پیرامونِ شهر است،
در مطبخِ فقیرانه کمین‌کنان، سر می‌جُنباند از کاسهٔ نیمه تُهی.
در دالان‌های معدن، در بندرگاه‌ها، چشم به راهِ فرسودگان است.
دوستان را در زندان‌ها به دیدار می‌شتابد، بی هیچ پروانهٔ ورود،
حتی در اداره‌ها دیده و نیز در تالارِ درس شنیده شده.
سوار بر تانک‌های غول‌پیکر و در بمبارانِ مرگ‌بار، پروازکنان است.
به بسیار زبان‌ها، به همه زبان‌ها سخنگوست و در بسیاری از آن‌ها خَموش است.
مهمانِ ارجمند است بَرزَن‌های رنج‌بران را، و مایه هراس است کاخ‌ها را.
آمده است تا جاودان باشد و نامش کمونیسم است.
در باره‌اش بسی شنیده‌اید، ولی این است آن‌چه کلاسیک‌ها در این زمینه گفته‌اند:
سرگذشتِ آنان را بخوان تا از سرگذشتِ مردانِ سِتُرگ باخبر شوی؛
با خبر شوی از اوج وُ حضیضِ طالعِ آن‌ها، از سیر سپاهیان‌شان؛
شکوه وُ زوالِ دولت‌ها.
ولی در نزدِ کلاسیک‌ها، تاریخ بیش از همه پیکارِ طبقه‌هاست،
زیرا آن‌ها خلق‌ها را می‌بینند مُنقسم به طبقات، که رزمنده‌اند میانِ خویش:
پاتریسین‌ها وُ شوالیه‌ها، پلب‌ها وُ برده‌ها،
اشراف، رعایا وُ پیشه‌وران، و در دورانِ ما: پرولتاریا وُ بورژوازی.
گردشِ عظیمِ اقتصاد در دستِ آن‌هاست و تولید
و توزیع کالاها و نیازمندی‌ها و نیز،
پیکارکنان‌اند، پیکاری تا سرحدّ مرگ بر سرِ حاکمیت.
آموزگارانِ کبیر وُ دگرگون‌سازِ خلق، در هم‌رزمی با خلق‌ها،
به تاریخ طبقاتِ حاکمه، تاریخِ طبقاتِ محکوم را می‌افزایند.

بازگشت به نمایه

فروردینِ درخت

شعر منتشر نشده‌ای از سیدعلی صالحی



بی‌سینِ هر سؤالی که هست

بی‌جیمِ هر جوابی که لال!...

چقدر این جنوبِ تشنه‌ترینِ ما،

شبیهِ شمالِ درهم شکستهٔ شماست.

آب آمده از سرِ نخل و نارنج و گریه

گذشته است.

بی‌انصاف!

به این مرگِ بی‌مُروّت بگو

از این جهان

چه مانده بود جز این پیراهنِ سیاه،

مارا همین پردهٔ دریده از دریا

بَس نبود؟

فروردینِ درخت

باردارِ هزار و یکی آرهٔ راهْ بُران است هنوز!

چه می‌زند این آبِ ظلمتْزا

تازیانه بر مویه‌خوانیِ مرده‌گانِ ما...!؟

قیام کن ای کلمه!

وگرنه گریستن بر این کتابِ کُشته

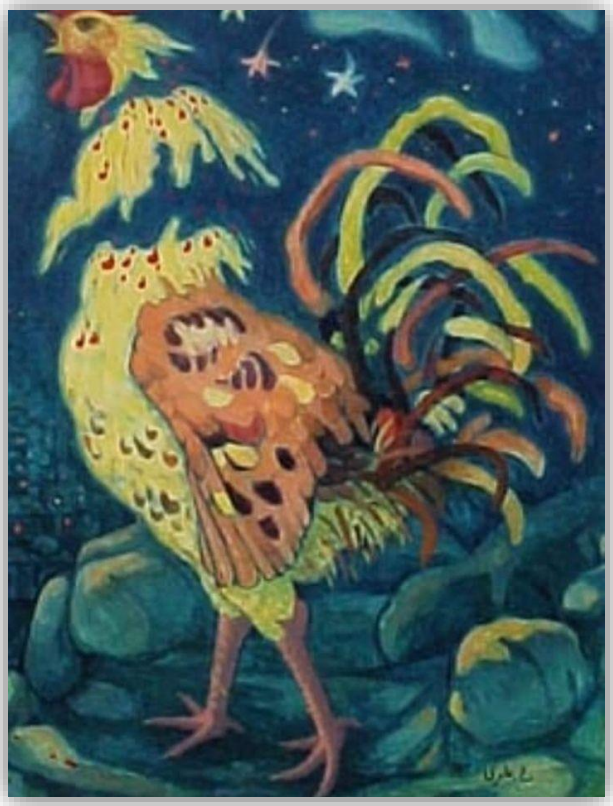
به جایی نمی‌رسد.

انتخاب عنوان شعراز: ارژنگ

بازگشت به نمایه

وقت خواندن است

علی مجتهد جابری



نقاشی: اثر زنده یاد استاد عبدالله عامری

این سان هیاهوی دیوان بر قلّه‌های سرد،
اینک زمانِ نَبَرد.

در بازارهای عفونتِ زیبا،
مُرغِ کهن - شکسته بال- به کُنجی،
-بخت از جهان برَمیده-
قُقنوسِ بی نَفَس.

جشنی ست
- بی مِی وُ مطرب -
در سایه‌سارِ درد.

یک سو فتاده عجوزی
- سر در نقابِ جهل-
آن سو شکسته شاخهٔ بیدی،
آن سوتر اشکِ سرد.

دیوی، بُرون جهیده ز گردوهٔ تاریخِ بی مکان
- با چوب لای چرخ-
می‌گوید او:
"منم که چنین وُ چنان‌ام،
منم که رستم دستان و داستان کهن.
منم که مالک جانم،

منم که شاه شهان.
بی من، شما کیانید؟
گم کرده راه سعادت
- بَر کرده پُشت به سنّت-
امروزتان،
باید چنان گذشته باشد وُ
فردای‌تان چنین."

دیوی دگر، لمیده زیرِ چرخِ زمان
- با دست بر شانه‌ات-
می‌گوید او:
"از من شنو سخن!
از من که بوده‌ام،
از من که دیده‌ام.
به فردا مبند اُمید،
زیرا همیشه جهان
چون کور اسبِ عصّاریِ زمان
گردیده گِردِ خود!"

در این کشاکش جهل وُ فریب وُ ترس
و گیر وُ دارِ لقمه نانی
-نه از هوس-
گوش هزار هزاران شده پُر
رَه بسته بَر نَفَس
سنگی که بَس بزرگ نماید
-در تاریکی-
در بین خار وُ خَس.

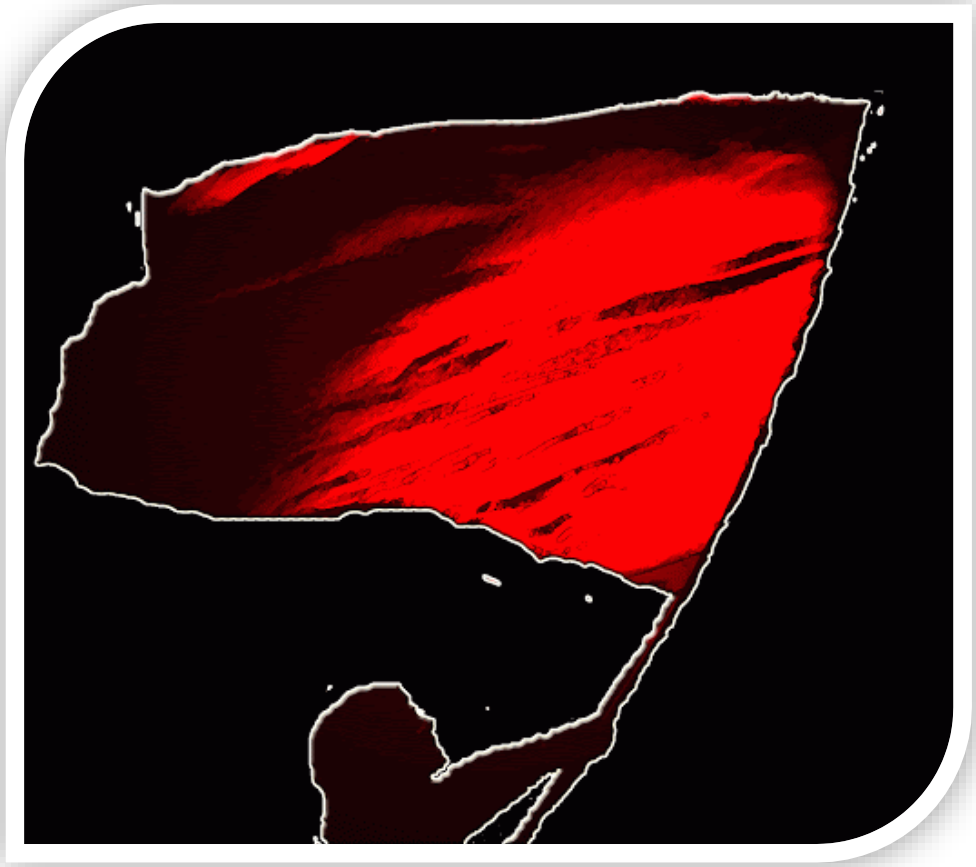
این سان هیاهوی دیوان در سایه‌سارِ سَرد.

امّا،
امّا خروسِ بامدادیِ خونین
-بُریده گلو-
از پا نمی نشیند وُ پَر باز می‌کند.
می خواند او،
هرچند خفتگان
خُرناسه می‌کشند وُ
صدایش نمی‌رسد به صدا.
می خواند او
-آکنده از شکیب-
آوازهای پُر طنینِ کهنه وُ نو
آوازهای پُر طنین‌تر از توفانِ جهل،
لرزشِ زمین،
و ریزشِ کوه‌های در به در.
می خواند او،
چرا که می داند
در ژرفنای شبِ تیره،
این شبِ به پایان رسیدهِ سرد،
اینک،
وقتِ خواندن است
اینک، زمانِ نبَرَد.

۱۳۹۵/۹/۶

بازگشت به نمایه

سه سرودهٔ کارگری از علی یزدانی



اوّلِ ماهِ مه

اول ماه مه روز ما و من — روز قهر ستمدیده زان چه بود
همنوا با جهان ضد اهرمن — روز رزم جهان ضد نظم سود
وقت پیوند سرچشمه‌ها به هم — روز خشم نهادینه ضد شر
سیل بنیان کن رزم با ستم — روز تولید شایسته‌ی بشر
روز بگسستن بند دست و پای — روز جشن رهایی ز بردگی
روز فریاد بر نظم ژاژخای — رسم نو راه شایان زندگی
روز سرخ شهیدان کارگر — هر که در دام سرمایه شد شکار
روز پیکار نیکی علیه شر — چاره‌اش نبود او، جز به کارزار
روز فریاد داد و برادری — نظم سرمایه‌داری علیه ماست
جان نهادن به پای برابری — پس به ضدش به پا خواهیم خاست

***

موج بفکن

کارگر! رزمت حماسه آفرید
موج بفکن ماندگان را در میان

در شبِ تاریکِ استبدادِ کور
آب مانده گندد از خوابِ گران

شاه با پتکِ تو افتادَش به خاک
هر که را آباد کردی زین خراب

ای هماره مشتِ سُرخت پر غرور
یار خود کردی هماره مهربان

بعد از آن رزمِ غرور انگیزتان
راهیان بسیار، اما بی‌همند

راه شد گسترده، منظر نیک‌تر
وصل‌شان کن با طناب سازمان

چون نشاندی قلعه‌ای در بین راه
گر جدا ماندند از مینوی وصل

فتحِ قله، شد به ما نزدیک‌تر
جان‌شان از دوزخِ غم وارهان

لیک خفتی با خیالِ فتحِ شهر
این گروه رنجبرها را ببین

خصم آمد در کَفَش گُرز و سلاح
رنج‌هاشان بسته چشم اتحاد

چون ربودش انقلاب از خلق ما
رو به روزن چشم‌شان را باز کن

جمله دزدان را صلا دادش فلاح
از تو می‌زیبد تویی بر ما چکاد

در چنین قحطی اگر باران شدی
ماه ما را بر نشان بر آسمان

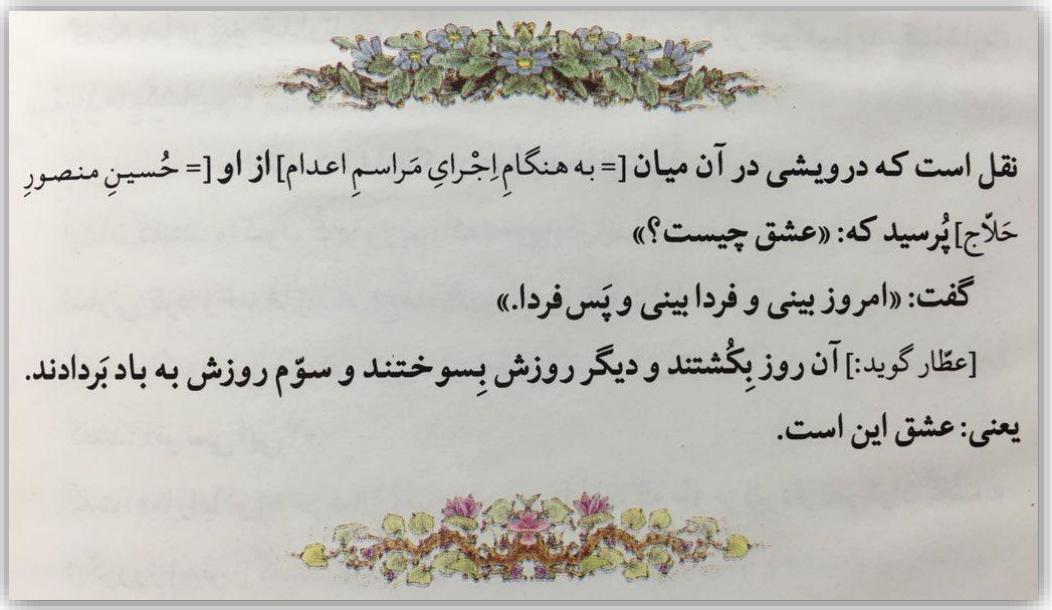
سبز خواهی کرد بذرِ صد نوید
در شب تاریک یلدایی چنین

ور به انجامی رسانی کار را
راه، ناهموار و یاران نابلد

زنده سازی مردگان را با امید
رهبری کن ای هماره نازنین

ما کارگران

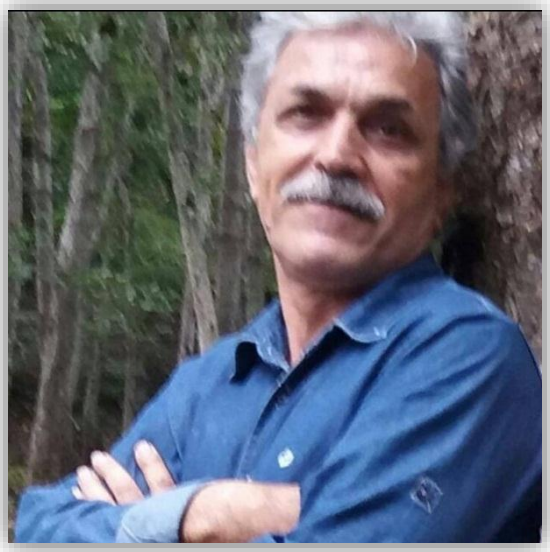
من کی‌ام یک کارگر
ما لشگر کار
بازوان بی‌قرار صنعت و پیکار
ما سپاه زحمت و رنج مداوم
ما انیس فقر دائم
جاده ها
رگ های پیوند زمین
با خون ما شد راه گلگشت
تونل از کوه وجود ما گذشت
پل به روی شانه‌های ما شکفت
موج با دستان ما آرام شد
بندر از گرمای جان ما به آبادی رسید
برجها بر دوش ما شد استوار
سد و صد دریاچه‌ی پر آب آن
پشت در پشت من آرامش گرفت
من کی‌ام یک کارگر
ما لشگر کار
در قطار پر شتاب رشد بحران‌های جاری
کاروان مضطرب از رنج خواری
خسته از تهدید بیکاری، نداری
در نبردی نابرابر
زیر ساطور نظام برده‌داری
دشمن سرمایه‌داری !!!
من کی‌ام یک کارگر
ما لشگر کار


نقل است که درویشی در آن میان [= به هنگامِ اِجْرایِ مَراسمِ اعدام] از او [= حُسینِ منصورِ حَلّاج] پُرسید که: «عشق چیست؟»
گفت: «امروز بینی و فردا بینی و پَس فردا.»
[عطّار گوید:] آن روز بِکُشتند و دیگر روزش بِسوختند و سوّم روزش به باد بَردادند.
یعنی: عشق این است.

بازگشت به نمایه

در فرهنگِ واژه‌ها

محمود مهرآور/ فیلمنامه‌نویس، نویسنده و شاعر



شعر واژه است یا معنا؟
عشق واژه است یا تمنّا؟
و تو
با معناترین احساسی
در توسّل‌های تنهایی‌ام
و خواستنی‌ترین تمنّای دل‌ام
در فرهنگِ واژه ها.
تو
از عاشق
شاعر
و از شعر
عشق می‌آفرینی
در رنجِ لحظه‌ها
و در ظلمانی‌ترین شبِ یخبندانِ چرخشِ خورشیدی!
عشق وُ شعر تو را فریاد می‌کنند

ای مادر
ای خالق
ای تمنّای تاریخی
ای تداومِ هستی!
ای عشق، ای شعر
ای تو همه معنا و تمنّا!
شفق‌های دروغین
اطوارِ هرزه‌گی هاست
درشکستِ قیامِ ستارگان!

۱۳۹۹/۱۱/۲۶

بازگشت به نمایه

تا رویشِ اُمید

محمود مهرآور

صدای تو
دشت را در نوردید
در کوه پیچید
قلّه‌ها را در نوردید
آذرخشی شد در آسمان
و شبِ ابریِ ما را
به روشناییِ صبح رساند
با بارشِ باران
و رگ‌هایی در تنِ دشت
تا ریشه‌های قامتِ هر سَرو
تا رویشِ اُمید

در جنگلِ تشنهٔ مردم.
می بینی!
تبرها
چگونه
در صدای جاری تو می‌پوسند؟

۱۳۹۹/۱۲/۵

بازگشت به نمایه

ای اُمیدِ دل‌گُشا

هوشنگ عباسی/ پژوهش‌گر، نویسنده و شاعر

روزی -
دریچه‌ها گشوده خواهد شد.
و پرندگانِ عاشق
آزاد، لانه می‌سازند
از توپ، گلوله‌های گُل
پرتاب می‌شود
و سربازان به خانه‌ها
باز خواهند گشت.
روزی خواهد آمد!
رویاهای ما -
چون آب وُ گیاه
درهم خواهد آمیخت
بوسه‌های ما
ترانه خواهد شد.
روزی خواهد آمد
سکوت را خواهی شکست
و بهار، در دستانِ تو جوانه خواهد زد
ای امیدِ دل‌گشا!؟
روزی خواهد آمد
تو می‌آیی
انتظار پایان خواهد یافت.

***

برگرفته از دفتر "عاشقانه‌های پاییزی"

(عاشقانهٔ شمارهٔ ۷۷)

عنوان شعر از : ارژنگ

بازگشت به نمایه

طعمِ خورشید

داوود جلیلی

با سوزِ شُعله‌های درد،
که می‌گدازد وُ
از ارتفاعِ اعصابِ کشیده می‌گذرد،
رفته‌ام تا بندرِ جُنون!
آسمانِ تیره،
تن سپرده با دریا،
افق تاریک است،
و بُهتِ حادثه،
از کلافِ پریشانِ رویا،
پرده می‌چینند!
اعلان‌ها را چسبانده اند،
بی‌قواره وُ ناسور.

همه از حجله‌های عزا می‌آیند،
و بوی مرگ،
در رگ‌های خاکِ باران‌خورده
می‌توفد!
لب‌ها به تابوتِ سُکوت می‌گریند!
گر نبود آن کودکِ توپک به‌دستِ خنده‌رو،
روی موجِ خیسِ گریه‌ها،
بی‌گُمانی،
طعمِ خورشید از جهان می‌رفت!

۱۴۰۰/۰۱/۱۵

بازگشت به نمایه

امروز نامَدَم!

شبگیر حسنی

گروهی از رهبران و فعالان فرقه دموکرات آذربایجان.
زیر تصاویری از ستارخان،خیابانی، باقرخان و حیدرخان عموغلی

امروز نامَدَم
دیروز نامَدَم
بیگانه نیستم؛
در من نِگر! ببین!
عمرِ جهان بر من گذشته است:
یارانِ من به بند
در گوشه‌گوشهٔ این خاکِ دردمند
ما رزم کرده‌ایم
ما زخم خورده‌ایم
صد بار مُرده‌ایم
ما رنج بُرده‌ایم
چندین هزار سال
زندان کشیده‌ایم:
تبعیدگاهِ خارک؛
یا پشتِ میله‌های غمینِ قزل حصار؛
ما پیر گشته‌ایم
ما سخت گشته‌ایم

اکنون ببین مرا!
این لشکرم ببین!
در آن چه نیوهاست:
یک سو «اِرانی» است؛
یک سو «عم‌اوغلی» است؛
آن سو تَرَک، ببین! برپاست «مازیار»

این گوشه را ببین؛ «ستّار» یار ماست
آن دور را نگر؛ «بابک» بیامدست
«آرش» کمان به دست، بر باره بَرنشست
آن پیر را ببین! آن سو عصا زنان: گویا مصدق است؛ از لاهه آمدست
این سو «حکیمِ توس»
آن جاست «فرخی»

ما سبز گشته‌ایم،
از رزمِ کاوه‌ها
ما بیش گشته‌ایم،
از خشمِ توده‌ها
ما بارور شدیم،
از شورِ دیلمان
ما شُعله‌ور شدیم
از خونِ یاوران
از اشکِ مادران
بر خاکِ خاوران

اینک ببین مرا!
بیدادگر! ببین !
در صبحِ یک بهار،
در خاکِ این دیار،
من سبز می‌شوم ،
من سرخ می‌شوم ،

در صبحِ یک بهار،
در خاکِ این دیار،
در گوشه گوشه‌اش،
ما سبز می‌شویم ،
ما سرخ می‌شویم

***

نیو = (به کسر نون و سکون یا)، دلاور، پهلوان
(توضیح از: ارژنگ)

بازگشت به نمایه

خبر دارم...

سیدعلی میرافضلی

خبر دارم
که در فردای فرداها
بهارِ بهترینی هست ...
دری را می‌گشایی
پشتِ آن، درهای دیگر هم ...
خبر دارم ...
گشوده می‌شود آن آخرین در هم ...
بهاری پشتِ آن در
لحظه‌ها را می‌شُمارد باز ...
و هر قفلی کلیدی تازه دارد باز ...
من از دیروزهای رفته دانستم ...
که در امروزِ ما
تقدیرِ فردا آفرینی هست ...
خبر دارم ...
بهارِ بهترینی هست ...

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک شاعر

بازگشت به نمایه

گوناگون

کانون نویسندگان ایران ۵۳ ساله شد

بیانیه

ارژنگ: کانون نویسندگان ایران ۵۳ ساله شد! شورای دبیران ارژنگ ضمن گرامی‌داشت زادروز کانون آرزومند دیرپایی آن وسلامت و پشتکار دبیران و اعضا کانون درپاسداری از آزادی بیان‌همگانی است. کانون نویسندگان ایران به‌همین مناسبت بیانیه‌ای منتشر کرده‌است که متن کامل آن تقدیم خوانندگان ارژنگ می‌شود.

***

همان اراده‌ی جمعی که در ۱۳۴۷ نویسندگان مستقل و مخالف سانسور را گرد هم آورد، در این ۵۳ سال تنها با باور خلل‌ناپذیر به ناوابستگی به قدرت، دفاع مستمر از آزادی بیان برای همگان، مخالفت با سانسور و تلاش آگاهانه برای این سه هدف برقرار مانده است.در این ۵۳ سال کارنامه‌ی حکومت‌ها سانسور و منزوی کردن نویسندگان مستقل و ایجاد محرومیت‌های گوناگون برای آنها، تخریب چهره‌ی نویسندگان و نهادهای روشنفکری مستقل، بازجویی‌های پی‌درپی و بازداشت و به زندان افکندن و قتل نویسندگان و دگراندیشان بوده است؛ کارنامه‌ای که حول دو محور سرکوب و به حاشیه راندن صداهای مستقل و ایجاد و تقویت صداهای خنثی یا همسو با قدرت شکل گرفته و همچنان نیز حول همین دو محور می‌چرخد. در سراسر این سال‌ها و در کنار مبارزه‌ی مداوم کانون نویسندگان ایران برای تحقق هدف‌ها و آرمان‌های مندرج در منشورش، سرکوب و سانسور حکومتی نیز چهره دیگر کرده و شکل‌هایی پیچیده‌تر به خود گرفته است. سانسور از مرحله‌ی حذف آشکار اثر و نویسنده فراتر رفته و حکومت کوشیده بی آنکه خود به میدان بیاید به مدد روش‌های دیگر زمام اختیار همه‌ی عرصه‌های حیات فردی و اجتماعی را در دست بگیرد: عرصه‌ی عمومی فعالیت برای افراد، انجمن‌ها، اتحادیه‌ها و نهادهای مستقل تنگ‌تر شده و عرصه‌های «نسبتا باز» به افرادی سپرده شده که از هر نوع تقابل با قدرت پرهیز می‌کنند یا با آن همسو هستند؛ مرز میان نویسنده‌ی مستقل و غیرمستقل مغشوش شده؛ تخریب چهره‌های مستقل و معترض از دایره‌ی رسانه‌های حکومتی فراتر رفته و شاخه‌هایش را در فضای مجازی و حقیقی گسترده

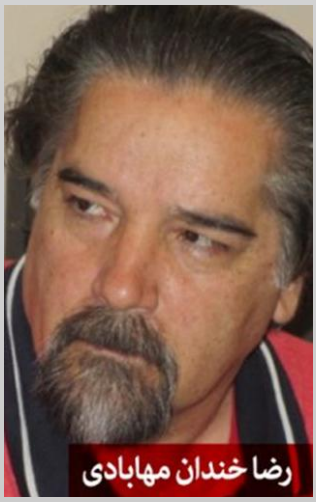
است؛ ملغمه‌ای از نقد و تخریب انسجام هر حرکتی را نشانه گرفته و کسانی را خواسته و ناخواسته به بازوی سرکوب بدل کرده است.

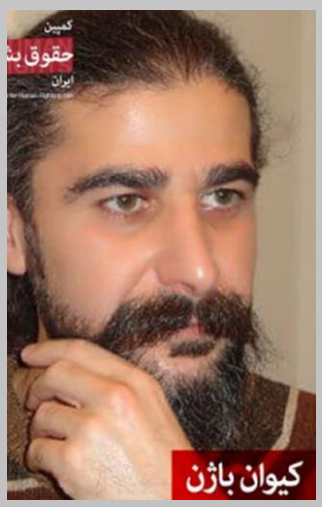
در این فضای مغشوش و تاریک، اتخاذ موضعی آگاهانه و ریشه‌دار و پای فشردن بر آن راهگشا است؛ چنانکه کانون نویسندگان ایران در برهه‌های مختلف با به کار گرفتن آگاهانه‌ی منشور خود از فضاسازی‌ها به سلامت عبور کرده و همزمان با دیگر شدن چهره‌های سرکوب، آگاهانه خود را متحول کرده است. نمود نظری این تحول در سیری آشکار است که از مرامنامه‌ی دوره‌ی اول آغاز می‌شود و به مطالبه‌ی «آزادی بیان» در موضع کانون در دوره‌ی دوم می‌رسد و سرانجام به «آزادی بیان بی هیچ حصر و استثنا برای همگان» در منشور دوره‌ی سوم می‌انجامد. در ساحت عمل نیز افزایش سرکوب‌ها استوارتر شدن اعضای کانون را در پی داشته است: کمیته‌ی تدارک برگزاری مجمع عمومی در هنگامه‌ی قتل‌های سیاسی زنجیره‌ای تشکیل می‌شود که تهدید و سرانجام قتل دو تن از اعضای آن، محمد جعفر پوینده و محمد مختاری را در پی دارد، کانون نویسندگان ایران درست پس از این هشدار خونین احیا می‌شود و در سراسر سال‌های بعد از آن زیر فشار امنیتی و با وجود به بند کشیده شدن اعضایش به فعالیت مستمر خود ادامه می‌دهد. سال گذشته نیز گرچه بیماری همه‌گیر و به زندان افکندن دو تن از اعضای هیئت دبیران، رضا خندان (مهابادی) و بکتاش آبتین، و کیوان باژن، عضو پیشین هیئت دبیران، روزهایی سخت‌تر را برای اعضای کانون رقم زد اما خللی در عملکرد آن ایجاد نکرد.

گرچه کانون نویسندگان ایران در گذشته و امروز هرگز از گزند حکومت و نیروهای پیدا و پنهانش در امان نبوده، اما همواره مانعی فعال در برابر استیلای بی چون و چرای حکومت‌ها بوده است. بند اول منشور کانون نویسندگان ایران با تأکید بر حق «آزادی اندیشه و بیان و نشر بی هیچ حصر و استثنا برای همگان»، راه را بر هرگونه گردن گذاشتن بر قدرت و مصالحه با سانسور می‌بندد و رابطه‌ی کانون را با جنبش‌های اجتماعی معترض روشن می‌کند.

اکنون که پنجاه و سومین سالگرد تأسیس کانون نویسندگان ایران را در غیاب یاران در بندمان گرامی می‌داریم، همچنان راه همان راه است و اراده‌ی جمعی نویسندگان تنها با تکیه‌ی آگاهانه بر همان اصول نخستین، راهگشای حیات فردی و جمعی آنان است: ناوابستگی به قدرت، دفاع مستمر از آزادی بیان برای همگان و مخالفت با سانسور.

کانون نویسندگان ایران – ۱ اردیبهشت ۱۴۰۰





بازگشت به نمایه

برگزیدگان جایزه «شاملو» تقدیر شدند

مراسم پایانی ششمین دوره جایزه شعر «احمد شاملو» برگزار و جوایز برگزیده و شایستگان تقدیر این دوره اهدا شد.
به گزارش ایسنا، مراسم پایانی و اهدای جوایز به برگزیده و شایستگان تقدیر ششمین دوره جایزه شعر «شاملو» به دلیل محدودیت‌های کرونایی، با اکتفا به حداقل تعداد و با حضور تعدادی از اعضای موسسه الف. بامداد و تعدادی از برگزیدگان روز دوشنبه (۲۵ اسفند ۹۹) برگزار شد.

پیش‌تر هیأت داوران این جایزه اسامی برنده و شایستگان تقدیر ششمین جایزه شعر «شاملو» را چنین اعلام کرده بود: «هیأت داوران به رغم نظرگاه‌ها و رویکردهای کمابیش متفاوت شعری، مجموعه «شعر بلند شرایط» سروده فرشاد سنبل‌دل را به دلیل تلاش برای خلق زبان شعری برآمده از مواجهات شاعرانه هم در اجرای زبانی شعر و هم درآمیختن با مفاهیم، سوژه‌ها و رنج‌های ناظر بر تجربه زیسته و حافظه جمعی و نیز بهره‌گیری از سنت‌های شعری کهن و معاصر با کسب اکثریت آرا به عنوان برگزیده اول ششمین دوره جایزه شعر احمد شاملو معرفی می‌کند.

همچنین مجموعه‌های «تنها برف می‌تواند» سروده رویا روزبهانی، «خواب موریانه‌ها» سروده یونس گرامی و «خونیکا» سروده زهرا حیدری را به دلیل کسب آرای بالای داوران شایسته تقدیر می‌داند. »

***

در ابتدای این مراسم سولماز سپهری، دبیر این دوره از جایزه گفت: به رغم تمام فراز و فرودها و موانع فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، و امسال حتی بهداشتی، جایزه شعر «احمد شاملو» امسال نیز بر تمام سنگلاخ‌ها و نشدن‌های عادی‌سازی‌شده فائق آمد و توانست ششمین دوره‌اش را برگزار کند. مواجهه با دشواری‌های این سال‌ها ممکن نبود، جز با همتی خستگی‌ناپذیرانه.

او ادامه داد: فارغ از تواضع‌های رایج و تعارفات معمول، این استمرار و پایداری فرهنگی، افتخاری تاریخی است برای اعضای محترم موسسه الف. بامداد سرکار خانم آیدا شاملو، جناب آقای پاشایی، آقای سالم، آقای نصیری و ناشران اصلی آثار احمد شاملو آقای علیرضا رییس‌دانایی و آقای حسن کیائیان که حامیان مالی اصلی این جایزه بوده‌اند و نیز برای ما دست‌اندرکاران دبیرخانه جایزه خانم‌ها عاطفه حقگو، مطهره یوشی و آقایان فرید درفشی، آرش موسوی و علی هداوند که مشتاقانه اما به قدر توان‌مان کوشیده‌ایم تا از کاستی‌های ناگزیر به حد امکان کاسته شود.

در ادامه محمدحسین نصیری، مدیرعامل موسسه الف. بامداد سخنان خود را با ارائه خلاصه‌ای از فعالیت‌های این موسسه آغاز کرد و گفت: موسسه الف. بامداد در سال ۱۳۸۹ با همکاری دوستان و به زعامت سرکار خانم آیدا سرکیسیان در زمینه اعتلای هنر و ادبیات فارسی و برگزاری مجامع ادبی و هنری برای نکوداشت شاعران و نویسندگان آغاز به کار کرد.

او افزود: از جمله فعالیت‌های فرهنگی و پژوهشی این موسسه تدارک و برگزاری جایزه شعر «احمد شاملو» بوده است. این برنامه ششمین سال خود را پشت سر گذاشته و در حال حاضر به عنوان یک مسابقه ادبی و رقابت شاعران نسل جوان مطرح است. در این دوره شش‌ساله استقبال روزافزون مخاطبان و مشتاقان در ارسال مجموعه اشعار و کتاب‌های تازه‌چاپ شعری از یک طرف و اعتبار داوران و داوری مجموعه‌ها و کتاب‌ها از سوی دیگر در زیر آوازه نام شاعر بزرگ احمد شاملو موجب سرفرازی موسسه و دلگرمی یاران را فراهم کرده است.

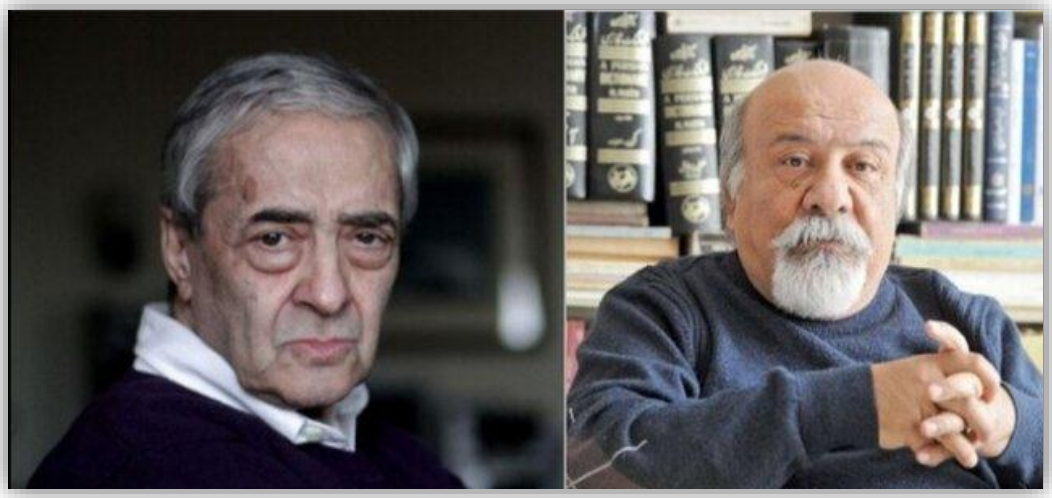
نصیری ادامه داد: هر ساله از اوایل اردیبهشت از سوی دبیرخانه جایزه شعر احمد شاملو فراخوان آغاز دوره و پذیرش کتاب‌ها و مجموعه اشعار تازه‌چاپ سال گذشته اعلام می‌شود. در سال‌های ۹۴ و ۹۵ اداره این امر به عهده جناب آقای حافظ موسوی بوده و در سال‌های بعد سولماز سپهری دبیری آن را به عهده داشته است و انصافاً با شرایط موجود و برخی حواشی گزنده از عهده کار برآمده‌اند. به موازات اعلام فوق، داوران هر دو مرحله با مشورت اعضای هیات‌مدیره موسسه الف. بامداد از میان شاعران، مترجمان حوزه شعر و منتقدان ادبی و همچنین کسانی که علاوه بر ویژگی‌های فوق در زمینه‌های دیگر علوم انسانی فعالند انتخاب می‌شوند. داوران مرحله اول ضمن ارزیابی مجموعه‌ها و کتاب‌های ارسالی امتیازات هر کدام را برآورد کرده و از میان این آثار و کتاب‌ها حدود ۱۵ اثر را به مرحله دوم راهی می‌کنند. در ارزیابی و تعیین امتیاز در مرحله اول طبعا معیارهایی در نظر گرفته می‌شود که با نظرات مکتوب احمد شاملو نسبت به شعر نو هم‌سو و هم‌راستا باشد اما پیش از آن، معیار هویت شعری اثر مورد نظر است. به قول شاملو «اثر هنری پیش از آن‌که بار تعهد یا التزامی را به دوش بکشد باید هویت هنری خود را ثابت نماید». فرآیند انتخاب و برگزیده شدن آثار آن دوره، در زادروز تولد شاعر، ۲۱ آذر هر سال، طی برگزاری مراسم اختتامیه و اهدای جوایز به برگزیدگان خاتمه می‌یابد.

مدیرعامل موسسه الف. بامداد در پایان سخنان گفت: امسال به خاطر شرایط خاص ناشی از کرونا به جمع حاضر بسنده شده است. در ادوار گذشته برگزیدگان این نهاد عبارت بودند از شمس لنگرودی، علی باباچاهی، فرزاد آبادی، سعدی گلبیانی، آیدا عمیدی، شوکا حسینی، شهریار وقفی‌پور، حسن همایون، علیرضا آبیز و امسال فرشاد سنبل‌دل. در انتهای عرایضم ضمن تأکید بر این نکته که حفظ و مداومت در کار نهادهای مدنی مستقل همواره با ناملایماتی همراه بوده، لکن مانع از همه‌گیر شدن انفعال و بی‌تفاوتی است و از سوی دیگر

خنثی‌کننده فکری که همه‌چیز را به سیاه و سفید ختم می‌کند. در پایان سولماز سپهری بیانیه هیات داوران مرحله دوم را خواند و جوایز برگزیده و شایستگان تقدیر جایزه اهدا شد.

در جایزه شعر خبرنگاران:

احمدرضا احمدی و کلاهی اهری برگزیده شدند



پانزدهمین دوره جایزه کتاب سال شعر ایران به انتخاب خبرنگاران، کتابی از «احمدرضا احمدی» را به‌عنوان برگزیده معرفی و از «محمدباقر کلاهی اهری» نیز برای یک عمر فعالیت شعری تجلیل کرد.

به گزارش ایسنا به نقل از دبیرخانه جایزه کتاب سال شعر ایران به انتخاب خبرنگاران، جایزه شعر خبرنگاران که معمولا آخرین برگ دفتر فعالیت‌های ادبی و شعری یک سال ایران را به خود اختصاص می‌دهد، در روزهای پایانی سال ۱۳۹۹ نیز برگزیدگان پانزدهمین دوره خود را معرفی کرد.

داوران پانزدهمین دوره این جایزه در بخش انتخاب کتاب سال، متشکل از محمد آسیابانی، علیرضا بهرامی، پوریا سوری، مسعود شهریاری و سمانه نائینی، ضمن تقدیر از «سینا سنجری» برای مجموعه شعر «وست وود»، **مجموعه شعر «بادها بر بستر کلمات می‌دوند» از «احمدرضا احمدی» را به‌عنوان برگزیده** این بخش معرفی کردند.

همچنین در بخش **یک عمر فعالیت شعری نیز از «محمدباقر کلاهی اهری »**به‌عنوان شاعر پیشکسوت تجلیل شد. احمدرضا احمدی هم سال‌ها پیش، در دور سوم جایزه، در همین بخش تجلیل شده بود.

کلاهی اهری، متولد ۱۳۲۹، نیز در دوازدهمین دوره جایزه خبرنگاران، با مجموعه شعر «دلقک در باران» و در پانزدهمین دوره با مجموعه شعر «چرخ زدن با دلتنگی» از نامزدهای بخش کتاب سال این جایزه بوده است.

رزا جمالی (اینجا نیروی جاذبه کمتر است)، زهرا زمان (چرخ کاترین) و فخرالدین سعیدی (من مهاجرم با فکرهایی که لهجه دارند) دیگر نامزدهای این بخش جایزه شعر خبرنگاران در پانزدهمین دوره بودند.

گرامی‌داشت یاد عباس صفاری

علیرضا بهرامی - دبیر جایزه کتاب سال شعر ایران به انتخاب خبرنگاران - با اشاره به دومین دوره‌ای که آیین پایانی این جایزه تحت تاثیر بیماری همه‌گیر قرار گرفته است، گفت: چه تاسفناک است فقدان زنده‌یاد «عباس صفاری» که یاد او همواره برای ما گرامی است. او که چندی پیش بر اثر ابتلا به ویروس کرونا ما را ترک گفت، همواره از برگزیده شدنش در دهمین دوره جایزه با کتاب «مثل جوهر در آب» و نامزدی در دور پیشین، یعنی چهاردهمین دوره جایزه، با کتاب «پشیمانم کن» به نیکی یاد می‌کرد.

او همچنین یاد مرحومان غلامرضا بروسان، سیمین بهبهانی، عمران صلاحی، محمدعلی سپانلو و سهراب رحیمی، از دیگر برگزیدگان و داوران ادوار مختلف جایزه شعر خبرنگاران را گرامی داشت.

بهرامی با اشاره به این‌که در ساعات پایانی صد سالی قرار داریم که پیشوند ۱۳۰۰ را با خود داشتند، گفت: در ۱۵ سال از این صد سال، با این جایزه سعی کردیم سهم خود را در کشوری که داعیه دارد هنر ملی‌اش «شعر» است، ادا کنیم تا در این وانفسا که انگار همه امکانات رسمی و غیررسمی، در اختیار شاخه‌های پرزرق و برق هنر قرار دارند، یادآوری کنیم چه درخت تنومندی همچون دماوند بر تارک این کهن‌بوم و بر استاده است که در گذشته‌های دور ریشه دارد و همچنان با سرشاخه‌هایش افق‌های جدیدتر را جست‌وجو می‌کند.

برگزاری جایزه ادبی سخت‌تر از کار معدن!

او ادامه داد: چگونه می‌توانم به زبان نیاورم که این ۱۵ دوره جایزه برگزار کردن، دست‌کم شخص خودم را به ایمان و قطعیت رسانده که برگزاری یک جایزه ادبی، خاصه در حوزه شعر، حتما پیش و بیش از کار کردن در معدن، سخت‌ترین کار روی زمین می‌تواند باشد که قابل تصور است.

دبیر جایزه شعر خبرنگاران افزود: با این اوصاف، وظیفه دارم از ده‌ها بزرگواری که در این دوران، در قامت داور و بدون هیچ چشمداشت مالی با این جایزه همراه بودند، صدها شاعری که میزبان کتاب‌های گرانقدرشان بودیم و همه

ناشران، رسانه‌ها، نهادهای غیردولتی فرهنگی و فعالانی که هر کدام به نحوی با این نهال همراهی کردند تا برگ و بار بگیرد، سپاسگزاری کنم.

بهرامی ابراز امیدواری کرد که در بهار پیش رو، در شکلی بدیع، امکان برگزاری آیینی برای تجلیل از محمدباقر کلاهی اهری، احمدرضا احمدی و دیگر برگزیدگان این دوره از جایزه ترتیب یابد.

همچنین رضا عابدین‌زاده، شاعر و مترجم، در متن کوتاهی که به درخواست دبیرخانه جایزه کتاب سال شعر ایران به انتخاب خبرنگاران، به مناسبت انتخاب محمدباقر کلاهی اهری در بخش یک عمر فعالیت شعری این دوره از جایزه نوشته، آورده است:

"تنها یک راه است، از آن می‌گذرم"، این هایکویی است از سانتوکا تانِدا که پیش‌تر هم جایی نوشته بودم، سخت مرا به یاد کلاهی اهری می‌اندازد. این‌همه سال بی‌وقفه نوشتن در اوج و در انزوا، در روزگارانِ گستره وسیع نادیده گرفته شدن‌ها، و آن‌چنان بی‌چشمداشت و بی‌توقع، که پنداری "شاعری"، تنها راه پیش روی او است و ناگزیر و ناگریز، از آن می‌گذرد.

در خانه ساده و بی‌تکلفش، که مثل خانه تمام معلم هاست، اتاقی کوچک هست که باید سه پله بالا بروی تا واردش شوی، او در این اتاق شعر می‌نویسد، طراحی می‌کند (از نوع طراحی‌هایی که در «چرخ زدن با دلتنگی» دیده‌اید)، داستان و نمایشنامه می‌نویسد. نخستین مجموعه شعرش در دهه ۵۰ منتشر شده، با طرح جلدی از «رضا کیانیان». شعر سپید را زمانی شروع کرده که خراسان در سیطره کامل شاعران سنتی بوده و حتی شعر نیمایی اگر «اخوان ثالث» نبود، شاید جایی برای خود نمی‌یافت. البته خود کلاهی اهری غزل و قصیده هم کم ننوشته است .

بی‌شک، کلاهی اهری یکی از مدرن‌ترین و تاثیرگذارترین چهره‌های شعر امروز است. امسال کتاب شاعر (چرخ زدن با دلتنگی)، هم نامزد دریافت جایزه شاملو بود و هم جایزه خبرنگاران؛ چیزی که به سود ادبیات ماست».

همچنین در بخش ویژه شاعران بدون کتاب پانزدهمین دوره جایزه شعر خبرنگاران برگزیدگان، به این شرح معرفی شدند:

مقام اول مشترک: آزاده باصولی – مهران عزیزی

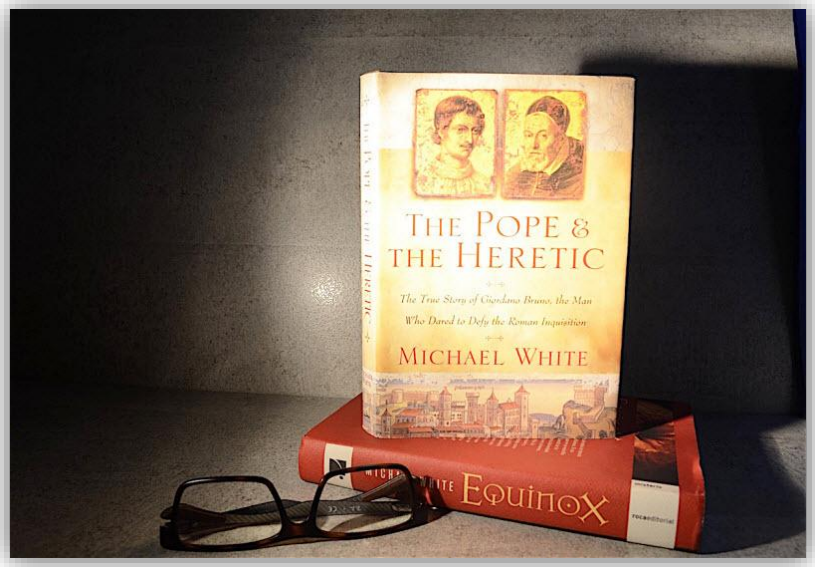
مقام دوم مشترک: زهرا گلابی‌زاده - سجاد ریاحی فارسانی - مرتضی عنابستانی

داوران این بخش نیز عبارت بودند از: سایه اقتصادی‌نیا، ارمغان بهداروند، علیرضا بهرامی، صابر محمدی و مهدی موسوی‌تبار.

بازگشت به نمایه

به عالی‌جناب پاپ کِلِمِنت، جانشینِ خودخواندهٔ مسیح!

متن نامه‌ای عبرت‌آموز از جوردانو برونو به پاپ کِلِمنت هشتم در قرن ۱۶ میلادی



از این‌که به شما نامه می‌نویسم خوشحالم و می‌دانم این شادی پایدار نیست. زیرا به‌زودی جزای آن را که حداقل حبس است خواهم دید. شگفتا که به خدا می‌توان نامه نوشت اما به شما نمی‌توان! پس با نگارش این نامه به خودکشی دست زده‌ام و متأسفم از این‌که باید شما را "جانشین مسیح" خطاب کنم؛ هرچند با قیدِ "خودخوانده ."

راستی شما کجا و خدا و مسیح و دین کجا؟ مرد مناظره‌ام و به مناظره دعوتتان می‌کنم تا انحراف و ستیزتان را با مسیح اثبات کنم. اما می‌دانم که به این مناظره تَن نمی‌دهید. به این بهانه که شأنی برای خود قائلید فراتر از شأن مسیح! و آن شأن کذایی از مناظره با چون مَنی بازتان می‌دارد. آن شأن بقدری مغرورتان ساخته که می‌ترسم حتی این نامه را هم نخوانید.

پس به اصل مطلب می پردازم. شایع کرده‌اید که من به جرم ترویج اندیشه‌های کالون و لوتر و انکار تثلیث و تحسین و تأیید هیئت کوپرنیکی از دین مسیح خارج و مرتد شده‌ام. هراسی نیست. ارتداد روی‌گرداندن از بندگی خداست نه انکار آنچه در انجیل و موعظه‌ها و خطابه‌های شما و گماشتگانتان در کلیساها روز و شب برای عوام‌الناس خوانده و یا گفته می‌شود.

بدبختانه گویا شما و گماشتگانتان باورتان شده که آنچه به نام دین بر مردم القا می‌کنید، دین است. مَثَلی هست که دروغگو در اثر کثرت دروغگویی، خودش هم سرانجام دروغ خودش را باور می‌کند. وقتی شما دروغ‌هایتان را باور کرده‌اید، دیگر چه امیدی به مردم ساده‌دل و عوام است که حقیقت دین را بیابند؟

سال‌هایی که ساکن صومعه بودم، می‌شنیدم که روحانیون در خلوت خویش وقتی سرخوش بودند، می‌گفتند: "یک مرید خَر به از یک دهِ ششدانگ." می‌پنداشتم این را به شوخی می‌گویند. اما بعدها دریافتم که برای ادامه‌ی حیات در کسوتِ روحانی، باید به دنبال جذب این مریدها باشم تا بتوانم به حیات کلیسا و دین کمک کرده باشم!

چیزی نگذشت که از صومعه گریختم و در حقیقت از خدایی که پایداری دین خود را بر حماقت، جهل و نیرنگ عوام‌الناس قرارداده بود بیزار و گریزان شدم. در اصل از خدای شما عالیجناب پاپ و گماشته‌های کلیسایتان گریخته بودم. اما خدایی که در بیرون صومعه به آن رسیدم و او را شناختم، خدایی است که وجودش در ذرات این عالم حضور دارد و از جمله در صورت ناسوتی هستی که مشهود ماست تجلّی کرده.

خدایی که در بیرون کلیسا حضور دارد، خدایی متنفر از دروغ است. خدایی است که روحانیان را به رسمیت نمی‌شناسد و آنان را بخاطر دریافت پول از مردم در آخرت مجازات خواهد کرد. و چه زیبا و باشکوه است روزی که مردم پاکدل درستکار روانه‌ی بهشت شوند و شما روحانیان در آتش قهر خدا بسوزید.

این خدا بسیار بزرگتر، مهربانتر و بخشنده‌تر از خدای شما روحانیان است. خدای شما روحانیان که او را در کلیسا می‌پرستید کسی نیست، جز شیطان. شما هیچ شاخصی را برای سنجش اعمال خود به رسمیت نمی‌شناسید .

خود را عین عدل می‌دانید. آیا مسیح هم اینچنین بود؟ یقین دارم مسیح هم اگر امروز در کنار من بود، مرتد می‌شد. زیرا از دیدن شما که به جای او نشسته‌اید مطلقاً به انکار مسیحیت می‌پرداخت و شاید هم از نبوت خویش شرمسار و پشیمان می‌شد!

روزی که شیطان در کاخ شما به هیجان آمد و آتش جنگ علیه آن خلیفه‌ی نادانِ مسلمان را برافروخت، آیا پاپ اوربانوس نمی‌توانست به جای گسیل داشتن سربازان، از در گفت‌وگو با آن خلیفه دیوانه درآید؟ قطعاً می‌توانست. اما همواره در طول تاریخ جاه‌طلبی حاکمان دینی، با فرامین و تکلیف الهی در ستیز بوده و هست.

شورای اسقف‌های کِلِرمون هم فتوا داده بود که کشتار مسلمانان گناهان را پاک می‌کند و دیگر نیازی به پرداخت کفاره‌ی گناهان نیست! آیا مسیح و محمد گفته بودند برای نجات بیت‌المقدس دو قرن جهان را به خاک و خون بکشانید.

می‌دانم که این نامه سندی برای آوارگی و شاید مرگ من باشد و دیر یا زود شومی آن گریبانگیرم خواهد شد. اما خوشحالم که آنقدر احمق نیستم تا عالیجناب پاپ را به جای خدا و به جای مسیح پیامبر و در مقامِ عصمت بنشانم.

شرح مختصر زندگی‌نامهٔ جوردانو برونو:

تولد: ۱۵۴۸ ایتالیا/ اشتغال: تدریس در دانشگاه پاریس/ جرم: ارتداد/ علتِ مرگ: اعدام در ۱۷ فوریه ۱۶۰۰/ نحوهٔ مرگ: سوزاندن در دادگاه تفتیش عقاید (انکیزاسیون)

بازگشت به نمایه

به یاد توماس سانکارا، چه‌گوارای آفریقا

(۲۱ دسامبر ۱۹۴۹ - ۱۵ اکتبر ۱۹۸۷)

برده‌ای که شورشِ خود را سازماندهی نکند، مستحقِ ترحّم برای بختِ بدش نیست. اگر او به قول‌های مشکوکِ ارباب برای آزادی‌اش دل‌بسته است و به آن توهّمِ اُمید دارد، در این صورت مسئول بدبختیِ خویش است.
آزادی فقط از راهِ مبارزه بدست می‌آید.

توماس سانکارا (زاده ۲۱ دسامبر ۱۹۴۹ - درگذشته ۱۵ اکتبر ۱۹۸۷) از رهبران چپ‌گرا در آفریقای غربی. در رأس حکومت ولتای علیا و سپس به عنوان رئیس جمهور، نام کشور را از ولتای علیا به بورکینافاسو تغییر داد و اصلاحات بزرگ و اساسی به منظور از میان بردن فقر انجام داد. او که گاهی به اختصار تام سانک نام برده می‌شود، از نظر عده‌ای، «چه‌گوارای آفریقا» است.

سانکارا در مصاحبه ای گفته بود: "تغییرات اساسی را نمی‌توان بدون مقداری از دیوانگی به پیش برد." او رییس جمهور دیوانه ۳۴ ساله ای بود که در عرض ۴ سال ریاست جمهوریش، نرخ سواد به ۹۰ درصد (در مقابل ۳۰ درصد کنونی) افزایش یافت، بورکینافاسو به استقلال کامل در زمینه مواد غذایی رسید و گرسنگی ریشه کن شد. وی اولین رییس جمهور آفریقایی بود که حقوق و آزادی های زنان از قبیل ممنوعیت ختنه زنان و لغو چندهمسری و بکارگیری زنان در قدرت را نهادینه کرد. ماشینش تنها یک رنو ۵ بود و دفترش فاقد دستگاه تهویه و در در زمان مرگ تنها معادل ۳۵۰ پوند در حساب بانکیش بود.

خائنینی که که تحت برنامه های ضد فساد سانکارا امکان چاپیدن توده ها را نداشتند و با حمایت مستقیم فرانسه و نوکرش (ساحل عاج) او را کشته و جنازه اش را سوزاندند. او در کنفرانس کشورهای آفریقایی پیشنهاد داده بود که دیون خود به کشورهای امپریالیستی را کان لم یکن تلقی کنند. او گفته بود "که عدم پرداخت دیون اروپایی ها را به گرسنگی نمیکشاند ولی آفریقاییها با پرداخت قروض خود از گرسنگی خواهند مرد". همین پیشنهاد بود که امپریالیست فرانسه را تشنه خونش کرد.

بازگشت به نمایه

اوبونتو (UBUNTU) یعنی "من هستم، چون ما هستیم!"

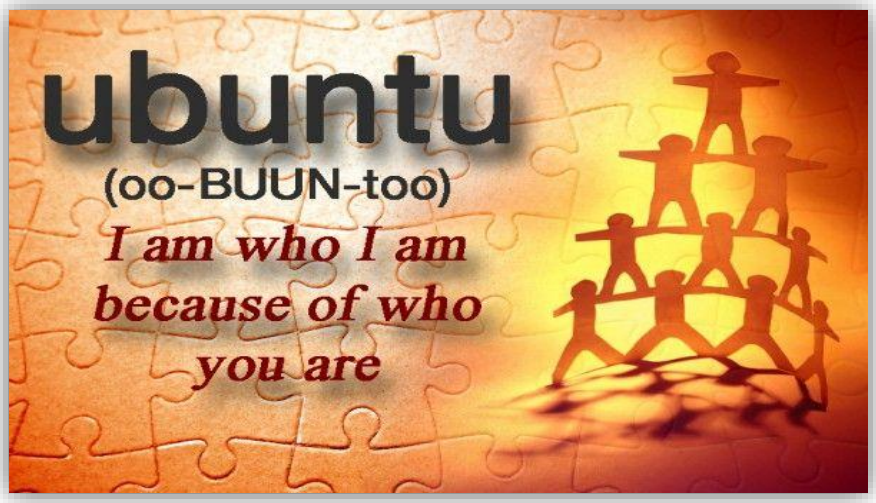
اوبونتو (Ubuntu) یک واژه در زبان‌های بانتو است به مفهوم «انسانیت نسبت به دیگران». این فلسفهٔ اخلاق با تمرکز بر وابستگی‌ها و روابط مردم با یکدیگر است. منشأ آن در زبان بانتو از جنوب آفریقا است. اوبونتو از مفاهیم کهن آفریقا و معادلش در فارسی این بیت سعدی است که: بنی آدم اعضای یک پیکرند/ که در آفرینش ز یک گوهرند.

یکی از دانشمندان حوزه مردم‌شناسی که در قبایل آفریقایی بدوی به مطالعه و پژوهش در زمینه «اوبونتو» مشغول بود نقل می‌کند که یک بازی پژوهشی به سبک مسابقه دو ترتیب داده و چند تن از بچه‌های قبیله را به شرکت در مسابقه تشویق نمود. او سبدی از میوه‌های خوشمزه را در نزدیکی یک درخت گذاشت و گفت هر کس که زودتر به درخت برسد، سبد پر از میوه جایزه اوست. بچه‌ها پذیرفته و آماده مسابقه شدند. هنگامی که فرمان دویدن داده شد، پژوهشگر در کمال ناباوری دید که بچه‌ها دستان هم را گرفته و با یکدیگر شروع به دویدن کردند! همه با هم به درخت رسیده و همه با هم دور سبد نشسته و خوشحال و خندان از میوه‌های سبد تناول نمودند.

پژوهشگر علت رفتار عجیب آنها را جویا شد و پرسید: «در حالی که یک نفر از شما می‌توانست به تنهایی همه میوه‌ها را برنده شود، چرا با هم رقابت نکردید و از یکدیگر جلو نزدید؟» آن‌ها گفتند: «اوبونتو»؛ پژوهشگر پرسید که اوبونتو به چه معنا است؟ گفتند معنای آن این است که «چگونه یکی از ما می‌تونه خوشحال باشه، در حالی که دیگران ناراحت‌اند»؟ اوبونتو در فرهنگِ ژوسا به این معناست: «من هستم، چون ما هستیم!»

در محافل علمی این موضوع را با نام «فلسفهٔ اوبونتو» می‌شناسند. امروزه فلسفهٔ اوبونتو کاربردها و کارکردهای مختلفی پیدا کرده است، در علومِ رایانه و سیستم‌های عامل، در علمِ اخلاق، در علوم اجتماعی و نیز در مشارکت عمومی خصوصی. بر پایه فلسفهٔ اوبونتو رقابت (ناسالم و یا حتّی سالم)، جای خود را به همکاری و مشارکت می‌دهد و بازی بُرد - باخت با "بازی بُرد – بُرد" جایگزین می‌شود.

آیا آمادگی دارید در لایحه مشارکت عمومی خصوصی، پروژه های مشارکت، شورای ملی راهبری و هر آنچه رنگ مشارکت می‌پذیرد، به همکاری دست اندرکاران بیاندیشید و بر بازی برد-برد تمرکز کنید؟ اگر زمینه پذیرش این موضوع را در خود می‌بینید، با صدای بلند بگویید و با خطِ درشت نیز بنویسید، «اوبونتو».



نلسون ماندلا، اوبونتو را چنین توضیح داده است: «یک جنبه از جنبه‌های اوبونتو این است که مثلاً اگر مسافری در روستایی توقف کند، لازم نیست درخواست غذا یا آب کند. هنگامی که توقف می‌کند، مردم به او غذا می‌دهند و او را سرگرم می‌کنند. اوبونتو به این معنا نیست که مردم نباید به دنبال ثروت باشند، ولی سؤال این است که آیا شما می‌خواهید این کار را به قصد بهبود جامعه انجام دهید؟»

اسقف اعظم دزموند توتو؛ برنده جایزه صلح نوبل و از رهبران جنبش ضدآپارتاید آفریقای جنوبی اوبونتو را چنین تعریف می‌کند: «فرد با اوبونتو، در دسترس و تأیید کنندهٔ دیگران است. او از دارایی، قدرت و خوب بودن دیگران احساس تهدید نمی‌کند چون درک این مفهوم که او به کل بزرگ‌تری تعلق دارد، به او اعتماد به نفس می‌دهد. او می‌داند که او خوار خواهد شد اگر دیگران خوار، تحقیر، شکنجه یا مظلوم واقع شوند.»

بازگشت به نمایه

Boris Bulgakov