کتاب

چراغ

جلد چهارم

با آثاری از:

مهدی اخوان ثالث
بیژن اسدی پور
رضا براهنی
لوسین گلدمان
لادن ثمری
اریک فروم
گیتی خوشدل
علی دهباشی
مهرداد رهسپار
م-ع. سپانلو
جلیل ضیاپور
نولین رید
محمود عنایت
احمد کریمی حکاک
آناتول کوپ
سیما کوبان
دینو بوتزاتی
لیلی گلستان
هوشنگ گلشیری
جواد مجابی
مسعود مستوفی
بدر شاکر السیاب
مسعود میناوی
پرتو نوری علاء
صادق هاتفی

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://clubliterature.org/

کتاب

چراغ

جلد چهارم

با آثاری از:

مهدی اخوان ثالث
بیژن اسدی پور
رضا براهنی
لوسین گلدمان — لادن ثمری
اریك فروم — گیتی خوشدل
علی دهباشی
مهرداد رهسپار
م-ع. سپانلو
جلیل ضیاپور
ئولین رید — محمود عنایت
احمد کریمی حکاك
آناتول کوپ — سیما کوبان
دینو بوتزاتی — لیلی گلستان
هوشنگ گلشیری
جواد مجابی
مسعود مستوفی
بدر شاکر السیاب — مسعود میناوی
پرتو نوری علاء
صادق هاتفی

کتاب چراغ (جلد چهارم)
گردآورنده : سیما کوبان
تاریخ انتشار : پائیز ۱۳۶۱
نوبت چاپ : اول
تیراژ : ۳۰۰۰ نسخه
نام و محل ناشر : سیما کوبان ــ تهران
چاپخانه : نوبهار

فهرست مطالب

جلد چهارم

موضوع	نویسنده	مترجم	صفحه
تحقیق			
ملاحظاتی درباره دیوان عمادفقیه کرمانی	مهدی اخوان‌ثالث (م . امید)		۶
گفتگو			
در پیرامون داستان و داستان‌نویسی	هوشنگ گلشیری م ــ ع . سپانلو مهرداد رهسپار		۵۸
ادبیات			
مارکز و داستان امروز	احمد کریمی حکاک		۹۵
موسیقی			
موسیقی موج نو شیلی	مسعود مستوفی		۱۰۴

موضوع	نویسنده	مترجم	صفحه
مردم شناسی			
ترکیب و رنگ‌آمیزی در لباس بانوان ایران	جلیل ضیاپور		۱۱۸
سهم زنان در تحول جوامع بدوی	ئولین رید	محمود عنایت	۱۲۷
روانشناسی			
خودشیفتگی فردی و اجتماعی	اریک فروم	گیتی خوشدل	۱۳۸
جامعه شناسی هنر			
نقد اجتماعی نمایشنامه‌های ژان ژنه	لوسین گلدمن	لادن ثمری	۱۵۰
تاریخ اجتماعی هنر			
هنر به عنوان ابزار تحول اجتماعی	آناتول کوپ	سیما کوبان	۱۶۳
شعر			
گرمرد رهی	فریدالدین عطار		۵
شهر سندباد	بدرشاکرالسیاب	مسعود میناوی	۲۱۰
داستان			
ریتون	جواد مجابی		۱۸۶
پسرک بیچاره	دینو بوتزانی	لیلی گلستان	۲۰۲
حیوان گمشده	صادق هاتفی		۲۰۷
نقدکتاب			
"زمین سوخته" و دانش واقعیت‌گرائی	رضا براهنی		۲۱۶
معرفی‌کتاب			
دانه‌ی زیر برف ــ برادر کشی ــ وقایع‌نگاری یک جنایت ازپیش‌اعلام‌شده	پرتو نوری‌علاء		۲۳۴
کتابهای تازه	علی دهباشی		۲۴۰
یادبود			
مرگ حمید عنایت			۲۴۵
غلطنامه جلد سوم کتاب چراغ			۲۴۸

طرحهای صفحات ۱۲۶، ۱۴۹ و ۲۰۶ از بیژن اسدی‌پور

گر مرد رهی

گر مرد رهی ، راه نهان باید رفت
صد بادیه را ، به یکزمان ، باید رفت .
گر می‌خواهی که راهت انجام دهد
منزل ، همه ، در درون جان باید رفت .

****

گر مرد رهی ، رخت به دریا انداز
سر بار ، برو ، بر سر غوغا انداز
با رنج و بلا و محنت ، امروز ، بساز
ناز و طرب و عیش به فردا انداز .

****

گر مرد رهی ، میان خون باید رفت
از پای فتاده ، سر نگون باید رفت
تو پای به راه در نه و هیچ مپرس
خود راه بگویدت که چون باید رفت .

از مختار نامهٔ فرید الدین عطار

ملاحظاتی دربارهٔ دیوان عماد فقیه کرمانی و نقل بعضی قصص او

مهدی اخوان ثالث (م. امید)

آنچه در این مقاله می‌خوانید تأملات و ملاحظات و یادداشتهائی است دربارهٔ اشعار و احوال و روحیات **خواجه عماد فقیه کرمانی**، از مشاهیر معاصران **حافظ شیرازی** و در خاتمه نیز بعضی قصص این شاعر شیخ‌الاسلام و فقیه عارف مشرب نقل می‌شود.

کسانی که در شعر فارسی مطالعه کرده‌اند وقتی به **سعدی** می‌رسند او را قله‌ای بلند و شامخ می‌بینند و بعد از او دیگر تا به **حافظ** برسند، به قلّه‌ای آنچنان شامخ و شکوهمند برنمی‌خورند ولی در فاصلهٔ میان این دو شاعر بی‌انصافی است اگر به چند شاعر گرانقدر و ارجمند که در شعر فارسی خاصه در غزل‌سرائی تاثیر بسزائی داشته‌اند، توجه نکنند. پس از **سعدی** تا به **حافظ** برسیم، قرن هشتم هجری دوران بلوغ و رشد چند شاعر ارجمند و گرانمایه است (از **سیف فرغانی** که معاصر سعدی هم بوده است گذشته) مثل **اوحدی مراغی** و **سلمان ساوجی** و **کمال خجندی** و **ناصر بخارائی** و **خواجوی کرمانی** و **عبید زاکانی** (در طنز و هزل و هجا) و یکی نیز همین **خواجه عماد فقیه کرمانی** که هر یک از این شاعران الحق دارای آثار برجسته و خواندنی خاصه در غزل فارسی هستند که میراث ارزشمند شعر فارسی را در قرن هشتم و خاصه تجربیات عالی و درخشان را در غزل این قرن بوجود آورده‌اند.

دربارهٔ **سلمان ساوجی** ــ مثلاً ــ داوری تاریخ ادبیات رسمی ما غالبا این‌ست که

قصیده‌سرائی زبردست بوده است که قصیده‌گوئی به شیوهٔ اساتید قدیم در خانهٔ **سلمان** آخرین تلاش و تابش خود را نشان داده است و این شعله در خانهٔ **سلمان** به خاموشی گرائیده است و **سلمان** آخرین شاعری است که قصاید استادانه و بقوت بشیوهٔ قدما سروده است. در صورتی که بنظر من ارج و منزلت والای **سلمان** نبایستی به خاطر قصاید او باشد که در آنها هیچ ابتکار و هنری بیسابقه نشان نداده است برای **سلمان** این افتخاری نیست که شعلهٔ قصیده در خانهٔ او به خاموشی گرائیده باشد و حال آنکه **سلمان** را در غزل فارسی بایستی از کسانی شمرد که به ابتکارات و لطائف و ظرائفی دست یافته است و به تجربیاتی ارزشمند و درخور قدرشناسی و توجه نائل آمده است که پیش از او چنانها نداشته‌ایم. این حیثیت که **سلمان** غزل فارسی را قدمی چند با توفیق و تجربیات درخشان و ارزشمند خود همراهی کرده است برای این شاعر بسیار افتخارآمیزتر است تا آنچه دربارهٔ قصائد او داوری شده است. در قصاید **سلمان** قصیده‌ای که بتواند با بهترین قصاید استادان این فن مثل **رودکی**، **فرخی**، **عنصری**، **منوچهری**، **انوری**، و حتی **خاقانی** و **کمال** و **جمال اصفهانی** پهلو بزند، نمی‌توان نشان داد ولی در میراث غزلی او غزل‌هائی که بتواند با بهترین غزل‌های فارسی در عصر او سنجیده شود و حتی قابل اشتباه با بعضی غزلهای **حافظ** بوده باشد گهگاه می‌توان پیدا کرد و همچنین در **اوحدی مراغی** و **خواجوی کرمانی**.

و باری من معتقدم که با اتکاء به تجربیات این چند شاعر در غزل فارسی (جز **عبید** که حیثیت دیگری دارد) بوده است که **حافظ** قصر غزل خویش را بنا نهاده است قصری که در زیبائی و شکوه و جمال فنی و ذوق هنری در مقایسه با **سعدی**، امتیاز و تشخص خاص دارد و شاید اگر آن آثار و تجارب در غزل فارسی در دسترس ذوق و ذهن **حافظ** نمی‌بود، ای بسا که قصر غزل او شکل و شمایلی دیگر می‌یافت یا این جلوه و جمال بدیع را نمی‌داشت.

و نیز معتقدم که شناسائی **حافظ** و میراث هنری و ادبی او، بدون شناخت این چند شاعر کامل نتواند بود. ملاحظاتی که من در دیوان خواجه **عماد فقیه** داشته‌ام یکی بعنوان مطالعه در متنی از متون و دیوانی ارزشمند از میراث شعری قرن هشتم هجری است که از این شاعر به یادگار مانده است و دیگر بمنزلهٔ مطالعهٔ مقدماتی برای بیشتر و بهتر شناختن **حافظ**، هم.

خواجه **عماد فقیه** از معاصران متقدم بر **حافظ** بوده است، از قدمای معاصر او، حدود بیست سالی پیشتر از **حافظ** در گذشته است و احتمالا در همین حدود اختلاف سن و سال تولد داشته‌اند. **عماد فقیه** پنج مثنوی و دیوانی از غزل و قصیده و قطعه و رباعی بیادگار گذاشته است که بدون تردید از متون معتبر و درخور ملاحظهٔ شعر فارسی در قرن هشتم هجری است.

ملاحظات من بیشتر دربارهٔ همین دیوان غزلها و قصاید و قطعه‌ها و رباعیات اوست. به مثنوی‌های او که هنوز منتشر نشده است، متأسفانه دسترسی نداشته‌ام و آنچه از مثنویهای او نقل کرده‌ام، همانها بوده است که در مقدمهٔ دیوان او آمده است. دیوان **عماد فقیه**، به اهتمام و تصحیح آقای **رکن‌الدین همایونفرخ** منتشر شده است. من به چند و چون کار ایشان در تصحیح و انتشار متون ــ که برای کسانیکه با آثار و ادبیات تحقیقی معاصر آشنائی دارند، بخوبی روشن است ــ کاری ندارم و درین زمینه حرفی نمیزنم همینقدر می‌گویم که انتشار دیوان **عماد فقیه** باهتمام ایشان در هر حال و هنجاری که هست، بعنوان یک نشر ازین دیوان، باز هم مغتنم است و زحمت ایشان مشکور. اما اگر خواسته باشیم دیوان منقح

و مصححی ازین شاعر در دست داشته باشیم ، ناچار باید بنا به نسخ موجود و در دسترس این دیوان ، یکبار دیگر هم به تصحیح و تنقیح آثار و اشعار باقی‌مانده ازین شاعر همت بگماریم ولی ملاحظات من بر مبنای همین نسخهٔ چاپی تصحیح ایشان است ، البته با توجه به نسخه بدل‌های حواشی ، که اغلب ضبط صحیح را دربر دارد و متن غلط اختیار شده است و نیز با توجه به تصحیح قیاسی بعضی اشعار این شاعر بنا به دریافت و اجتهاد شخصی نویسنده (که نمونه‌اش بعداً ذکر خواهد شد) و با اتکاء به بعضی مطالب که در مقدمهٔ مفصل نوشتهٔ آقای **رکن‌الدین همایونفرخ** نقل شده است .

آذری اسفراینی در **جواهرالاسرار** نوشته است که : "فضلا برآنند که در سخن متقدمان و متأخران احیانا حشوی واقع شده ، الا سخن **عماد فقیه** که اکابر اتفاق کرده‌اند که در آن سخن اصلا فتوری واقع نیست ، نه در لفظ و نه در معنی و از سخن **خواجه عماد** بوی عبیر می‌آید ، به مشام هنروران و صاحبدلان ، بلکه از بوی جنان زیباتر می‌نماید"

این تمامت و بی‌عیبی سخن **عماد** را ــ که قوّیاً مورد تأمل تواند بود ــ **جامی** در **بهارستان** بدینگونه توجیه می‌کند که : "وی شیخ خانقاه‌دار بوده و شعر خود را بر همه واردان خانقاه می‌خوانده و استدعای اصلاح می‌کرده و ازینرو گویند شعر وی شعر همه اهل کرمان است"

با وجود این داوری که از **آذری اسفراینی** و **جامی** شنیدیم ، بعداً خواهیم دید که شعر **عماد فقیه** با اینکه غالبا فصیح و بلیغ و باسلوب‌ست ، چنین نیست که هیچ ترک اولی یا عیب و ایرادی نداشته باشد . در ملاحظات ما شواهدی نقل شده است که خلاف این داوری را نشان می‌دهد .

بعضی ــ و منجمله نویسندهٔ مقدمهٔ دیوان ــ گفته‌اند که **عماد** گویا به فرقه و گروه **ملامتیان** دلبستگی و بلکه پیوستگی داشته است . در دیوان او بعضی شواهد و نشانه‌ها هست که این معنی را کمابیش می‌رساند . اما اگر خواسته باشیم قضاوت سطحی کنیم ، که من چنین داوری و اعتقادی ندارم ، از گفتهٔ مورخان و تذکره‌نویسان هم دربارهٔ **عماد** بهیچوجه این موضوع برنمی‌آید بلکه همه او را شیخ‌الاسلامی صوفی مشرب و متشرع معرفی کرده‌اند که در معتقدات مذهبی خود سخت پایبند به تقدس‌مآبی بوده است و اغلب با صوفیان و عرفای عصر خود ماجراها و گرفت و گیرها داشته است که بعضی از ماجراها و داستانهای او را بعداً نقل خواهیم کرد و معتقدم که چنین شخصی ممکن نیست "ملامتی" به معنـــای معروفش باشد بلکه به اقتضای غزلگوئی و رندی و شیدائی از ملامت هم دم زده. اما از نشانه‌های دلبستگی **عماد فقیه** به فرقه ملامتیه بعضی شعرهای اوست که در مقدمه نقل شده ما هم آنها را نقل میکنیم ، باضافه بعضی موارد که خود ما در شعر او پیدا کرده‌ایم بدون آنکه معتقد به "ملامتی" بودن او باشیم ، چنانکه **سعدی** و دیگران هم نظائر این کلمات را دارند :

در کیش ما نشانهٔ تیر ملامت است — دل کز کمان ابروی او گوشه‌گیر شد

و نیز گفته :

ما رخت دل به کوی ملامت کشیده‌ایم — خط بر سر حروف سلامت کشیده‌ایم
فریاد از آن ریاضت دلسوز و جانگداز — کز شوق کشف و عشق کرامت کشیده‌ایم !
هرکس عماد، دردی‌ورنجی کشیده‌است — ما درد عشق و رنج ملامت کشیده‌ایم

و همچنین گوید :

در عشق تو شنید ملامت عماد و گفت　　تنها نه این گنه من بیچاره می‌کنم

و گوید :

بی‌واسطهٔ آبِ می و سنگِ ملامت　　صوفی نکند خرقه پشمینه نمازی

اینها مواردی بود که در مقدمه دیوان نقل شده است و اضافه بر آن همو گوید :

روی ما به کوی ملامت است　　راه ما نه راه سلامت است

ص ۹۱ دیوان

و باز گوید :

عاشق آن‌ست که از کوی ملامت نگریخت　　طالب آن‌ست که در کنج ملامت بنشست

ص ۳۸

از مواردی که **عماد** بر بعضی گروههای ابناءزمان با وجود منصب شیخ‌الاسلامی شجاعانه می‌تازد ، در یک مثنوی از او می‌خوانیم :

مباش از فضولان گردن‌فراز　　وظیفه شناسان کامل نماز

مدارس نشینان تزویرجوی　　مقابر پرستان تکبیرگوی

عمامه درازانِ کوته نظر　　دل عامه را برده از ره بدر

مقدمه ص ۴۵

و حال آنکه **عماد** خود نیز اهل عمامه و شیخ‌الاسلام بوده است و خانقاه‌داری با مریدان بسیار، اما گاه چنین کلماتی صریح ازو می‌شنویم که گوئی رندی بی‌اعتنا به ظواهر و ملامتئی دور از مسندنشینی و مریدگزینی سخن گفته است . حال آنکه چنین نبوده است بلکه چنان بوده است که گفتیم و گذشت .

و همچنین از جاهائی که **عماد** از دست اطرافیان و همنشینان خود می‌نالد و شکوه می‌کند :

مرا هم خانه جمعی بی‌تمیزند　　که نشناسد خرد کایشان چه چیزند

زنندم هر دمی تیغ جفائی　　ازیشان نشنوم بوی وفائی

سرشت دیو و شکل آدمیشان　　دلم آزرده از نامردمیشان

ز بی‌رائی گزیده نار بر نور　　نهاده دیو را ترجیح بر حور

در ایام مسیحا خرپرستند　　بر آب حیات آذرپرستند

هنر با عیب یکسان پیش ایشان　　عبادت معصیت در کیش ایشان

نه صالح را ز فاسق باز دانند　　نه مؤمن از منافق باز دانند

گروهی مردم بی‌دیده هستند　　که با معبود حی بت می‌پرستند

مقدمه ص ۴۷

عماد فقیه از مردم **کرمان** بوده است زادگاه و آرامگاه او **کرمان** است . تمامت عمر خود را درین شهر گذرانده و بقول معروف پوست و گوشتش از آب و خاک و هوای این دیار پرورده شده است . شهرت خود را درین شهر بدست آورده ، درین شهر خانقاه و مریدان داشته ، شیخ‌الاسلام شهر خود بوده است ، با اینهمه شگفتا که شهر **کرمان** در دیوان **عماد فقیه** سخت مورد نکوهش و مردمش مورد بیمهری این شاعر قرار گرفته است . کمتر جائی در این دیوان می‌بینیم که **عماد** از **کرمان** در شعر خود یاد کرده باشد و از کلامش نه صریح ، که فحوای محبتی و علقه و عاطفه‌ای حتی نسبت باین شهر زادگاهش برآید ، وای شگفت !

بله متأسفانه **عماد** نیز چون دیگر اصحاب صنف خود (شاعران اینجا مقصود است

حال‌آنکه **عماد** مسند و منصب مذهبی هم داشته است) گویا در وطن خویش غریب بوده است و از شهر و دیار خود سخت گله‌مند. نام **کرمان** در شعر **عماد فقیه** به‌جناس و ایهام تناسب غالبا قرینهٔ **ایوّب** آمده است که تلمیحی و اشارتی اسلامی و قرآنی دارد، و یادآور داستان **ایوّب** پیامبر و ماجرای او با **کرمان** (کرم‌ها) می‌باشد و خلاصه آنکه **عماد** از شهر خود کرمان به خوشی و خوبی یاد نکرده است. "کرمانیات" او دربردارندهٔ فغان و نالهٔ شاعر است. همه‌جا گله‌گزار و نالان است و از اینکه درین شهر زندگانئی بکام دل نمی‌گذراند (حال آنکه تاریخ و تذکره او را شیخ‌الاسلامی کامروا و بانفوذ و مورد محبت و اعتنای‌مریدان و "بزرگان عصر" معرفی می‌کند) همواره شکوه و شکایت دارد. کمتر موردی می‌توان یافت که **عماد** از **کرمان** سخن گفته باشد و سخنش حاکی از گله‌گزاری و بث‌شکوی نباشد و اغلب با همان تلمیح به ماجرای **ایوّب** مضمونی آراسته است و این حال در خواتیم بسیاری از غزلها تکرار شده است. حتی اینجا که می‌گوید از **کرمان** ناله نمیکنم، خود فحوائی از شکایت دارد و ایهام بقوتی با لفظ **کرمان** جمع کرم:

نکند *ناله* چو ایوب عماد *از* کرمان *تا* نگویند که در محنت‌وغم *صابر* نیست

دیوان ص ۳۷

من تمام "کرمانیات" **عماد** را از دیوانش جمع کرده‌ام که همه را درین قسمت از مقاله به ترتیب می‌آورم. ترتیب از اوایل دیوان تا آخر آن، از جمله این مورد که می‌بینیم باز هم ذکر **کرمان** در شعر **عماد فقیه** همچنان غمگنـــانه و تاریک بیانی دارد و شهر خود را چون گور می‌بیند و با همان جناس معهود که با **کرمان** (کرم‌ها) دارد:

در غمت پیرهنم شد کفن و کرمان گور وانکه پوشید کفن، *چاره‌اش ازکرمان‌نیست*

دیوان ص ۷۳

بسیار نادر است نظیر این مورد که نام **کرمان** در شعر این شاعر کرمانی آمده باشد و قرین با گله و شکایتی نبوده باشد، شاید این تنها مورد در کرمانیات **عماد** باشد:

چون مصر بود کرمان در موسم *گل*، *لیکن* *بی یار عزیز من بیت‌الحزنی* باشـــد

دیوان ص ۱۴۷

یا این مورد که ساکت از مسائل شکوائی و فغان و فریاد است و حاوی تناسبی با زیرهٔ مشهور این شهر:

عماد *از لاغری* چون زیره‌ای شـــد *ولی* همتـــاش در کرمان نباشـــد

دیوان ص ۱۴۷

و باز بشنویم از مواردی که شاعر از شهر خود در شعرش یاد کرده که همچنان فحوای آن شکایت است و شهر را بر خود چون زندان و قفس می‌بیند:

خوش بود *آه* جگرسوز عماد *از* کرمان که دلاویز بود نالهٔ *مرغان* قفـــس

ص ۱۷۹

و نیز دیگربار تلمیح ایوّب و کرمان ایوّب که اغلب در یادکرد شهر زادگاه شاعـــر تکیه‌کلام اوست:

از* رنج کرمان *واقف* عمـــاد *است **ایوّب دانـــد *احـــوال* کرمـــان**

ص ۲۲۸

انگار **عماد** همشهریان خود را به صورت کرم‌هائی مزاحم می‌دیده است که او را رنج می‌داده‌اند!:

صورت حال عماد و محنت این شهر　　قصّهٔ ایوّبی است و محنت کرمان
ص ۲۳۱

خلاصه آنکه وضع "کرمانیات" عماد ازینقرار است که گفتیم و گذشت و نیز می‌گذرد:

دوسه‌روزی ز حیات تو عماد ار باقی است　　صبر ایوّب خلاصی دهدت از کرمان
ص ۲۳۲

و ایضاً در همین عالم:

رنج ترا عماد، شفا دانی از کجاست　　در درد مرده‌ای و به درمان رسیده‌ای
یعقوب بیدلی که ز یوسف بریده‌ای　　ایوّب صابری که به کرمان رسیده‌ای
ص ۲۶۳

تا اینجا آنچه نقل کردم تمام "کرمانیات" عماد از غزلهای او بود، این آخری از قطعات اوست که در قطعه‌ای که در مرثیهٔ پسر جوانمرگش "شهاب" سروده است، آمده:

تو درین شهر عماد از چه مقیمی همه‌عمر　　همچو ایوّب چرا ساخته‌ای با کرمان!
ص ۳۷۸

با خواندن این ابیات که گذشت ممکن است به خاطری خطور کند که **عماد** که همیشه و همه‌جا در همه اشعار خود از شهر زادگاه و پرورشگاه و موطن خود **کرمان** چنین شکوه و شکایت دارد، آیا این ناسپاسی نیست که شهری که از را در خود برآورده و به عرصه رسانده است (و تمامت وجود و موجودیت جسمانی و روحانی و حتی شهرت خود را غالبا ازین شهر و محیط معنوی و مادی آن دارد) اینچنین در شعر **عماد** چهره‌ای تاریک و گرفته و خفقانی داشته باشد؟ در جواب پرسشی از اینگونه توان گفت که نه، چنین نیست که **عماد** شهر خود را همه‌جا با ناسپاسی یاد کند ستایش **کرمان** نیز در شعر او دیده می‌شود (البته خیلی خیلی نادر) و از جمله این ابیات که در یکی از مثنویهای او (طریقت‌نامه) آمده است و بجای خود خوب و مغتنم است:

خوشا ملک کریمان، خانهٔ داد　　که رحمت بر دیار و اهل او باد
کنی معلوم، اگر صاحب کمالی　　که کرمان از کریمان نیست خالی
هوائی معتدل، آبی گوارا　　مقیم خاک او اهل مدارا
زمینی دل‌نشان و تربتی خوش　　مرا با ساکنانش صحبتی خوش
در او نعمت فراخ و درد دل تنگ　　بهشتی روضهٔ پر بوی و پر رنگ
رطب با یخ درین بازار باشد　　مگس اندک، شکر بسیار باشد
همه اهل کرم، صوفی و اوباش،　　درم در کیسه نی و کاسه پر آش
چو فصلی نو شود، در روز اول　　هوای صافیش گردد مبدّل
نه سرمائی که آرد لرزه در تن　　نه گرمائی که سوزد پوست بر تن
چو تیر آید توان پوشید سنجاب　　چو دی باشد، توان غلتید در آب
مزار اولیا هر مشهد او　　مقام اصفیا هر معبد او
ز عطر خُلقِ درویشان این خاک　　رسد بوی گل و ریحان به افلاک
غزالان سیه چشمش غزل‌گوی　　خرامان، چون صنوبر بر لب جوی
به طرف بوستان چون سرو مایل　　نرش ابرو، ولی شیرین شمایل
فکنده آفتاب هفت کشور　　به آئین همایش سایه بر سر
روان ملک و جان آفرینش　　چراغ دیدهٔ ارباب بینش

بـود کرمان بهشت و خَلقِ او حـور　　در او شـاه جهـان نـور علـی نور!
من از غلمـانِ این فـرّخ بهشتـم　　وفـای اهـل او بـر دل نوشتـم
گـه از دیده زنم آبی بر ایـن خاک　　گهی روبم به مژگان خار و خاشاک
مقدمه ص ۴۸ – ۴۷

تصوّر اینکه **عماد فقیه** خود را با آن سر و پیکر معهود از "غلمان" بهشتی کرمان قلمداد می‌کند هم خالی از ضحکی نیست اگر غلمان بهشت هم‌چنان حال و وضعی داشته باشند، وای به خواتین بهشتی.

عماد گویا تمام عمر خود را در شهر زادگاهش کرمان گذرانده است در دیوان اشعارش هیچ نشانه‌ای از هیچ سیر و سفری نیست جز یک سفر به شیراز که ازین سفر به خوشی و خوبی یاد می‌کند. گویا درین سفر به **عماد** خوش گذشته است که آنرا "خجسته سفر" می‌خواند و در قصیده‌ای که درین سفر گفته است خطاب به ممدوح قصیده (خواجه **قوام‌الدین صاحب‌اختیار** که ممدوح **حافظ** نیز بوده است) می‌گوید:

جزای این‌همه الطافِ بی‌شمار و قیاس　　که کرد لطف تو با من درین خجسته‌سفر
دیوان ص ۳۲۳

ذکر شیراز و تعلق خاطر **عماد** به این شهره شهر ذوق و لطف و هنر منحصر باین قصیده نیست. در غزلهای او نیز، نه تنها یک مورد، از لطف هوا و نسیم فرحبخش و "خاک مصلی و آب رکن‌آباد" شیراز سخن رفته است. از جمله اینجا که می‌گوید:

مشام جان عماد از صبا معطّر شـد　　مگر نسیم مصلّی و عطر شیراز است
دیوان ص ۵۹

و نیز اینجا که گویا تمام غزل را در **شیراز** سروده باشد و در موسم نوروز، یعنـی بهترین وقت سفر به **شیراز**:

خوشا هوای مصلّی و آب رکن‌آباد　　که آن مفرّح دل، وین مقوّیِ جان باد
چو باغ روضه، همه حوض‌های او کوثر　　چو قدّ دوست همه سروهـای آن آزاد
بیا که موسم‌نوروز، خاصه در شب‌عید　　مناسب است که رسم طرب کنم بنیاد
مگیر خرده که در دام عشقت افتادم　　به اختیار نیفتاده‌ام، چنین افتاد
دیوان ص ۱۰۴

نویسندهٔ مقدمهٔ دیوان و "مصحح" آن آقای **رکن‌الدین همایونفرخ** بنا به شرحی که در آخر یکی از نسخه‌ها بقلم کاتبی آمده، استدلال کرده‌اند که **عماد** به سفر حج هم رفته است ولی ازین معنی در اشعار **عماد** هیچ نشانه‌ای نیست و عجیب می‌نماید اگر **عماد** به سفر حج رفته باشد ازین واقعه ساکت بماند. او که دربارهٔ همهٔ امور زندگی خود، حتی سفری به **شیراز** یا ساختن خانقاه و چه و چها ازین قبیل در شعرش مکرر سخن می‌گوید چطور ممکن است سفر حج کرده باشد و دم برنیاورده باشد؟ بسیار مستبعد می‌نماید بلکه تقریباً محالِ معهود و متعارفِ اوست. از تذکره‌نویسان هم کسی متذکر سفر حج **عماد** نشده است.

دربارهٔ تاریخ سیاسی و محیط اجتماعی عصر **عماد فقیه** که همان عصر و محیط‌زمان **حافظ** بوده باشد تحقیق مفصل و مبسوط و بسیارسودمند مرحوم **دکتر غنی** در کتاب مشهورش "تاریخ عصر حافظ" پیش ازینها منتشر شده است و نزد همگان اهل تحقیق شناخته و معروف است و ما حاجتی به تکرار آن مطالب نمی‌بینیم. تنها فقط چند کلمه‌ای اشاره‌وار به روابط

عماد با بعضی از ناموران و زبردستان زمانش، از پادشاهان، می‌نویسیم و خواننده را درین معنی بهمان تحقیق مفصل و سودمند **دکتر غنی** حواله می‌دهیم.

عماد فقیه در دوران زندگی خود با چند پادشاه معاصر بوده است و با ایشان ارتباط و مناسباتی داشته است مثل **شاه شیخ ابو اسحاق اینجو** که در دیوان **عماد** مدایحی دربارهٔ این شهریار آزاده و هنردوست و مشوق اهل ذوق و ادب دیده می‌شود (و می‌دانیم که **حافظ** نیز این شهریار را در چند غزل و قطعه و قصیدهٔ خود ستوده است و نسبت به او با شور و شوق و احترام سخن گفته است) و دیگر **امیر مبارزالدین محمّد مظفر** پادشاه مقتدر و سختگیر زمانه و بنیادگذار سلطنت **آل‌مظفر** که **عماد** او را مکرر در مکرر چه در غزلها و چه قصاید خود ستایش کرده است و دیگر پسرش **شاه‌شجاع** که ممدوح **حافظ** نیز بوده است. ازین پادشاهان چنانکه گفتیم **امیر مبارز** بکرّات ممدوح **عماد** بوده است و **شاه شیخ ابو اسحاق** را عماد نیز با شور و شعف ستایش گفته است و بعد از آن **شاه‌شجاع** را که خیلی به **عماد فقیه** معتقد بوده است و ایمان و اتکاء مذهبی بسیار به شاعر و فقیه کرمان داشته، بنا به مشهور **عماد فقیه** معلّم و مدرس **شاه‌شجاع** بوده است و **شاه‌شجاع** نسبت به این شیخ‌الاسلام و آموزگار خویش، نهایت اعزاز و تکریم و احترام را واجب می‌شناخته است چنانکه ازین رهگذر **عماد** مورد رشک و حسد و طعن و تفتین رقیبان و معاندان خود بوده است. **عماد** نیز در ستایش او و پرداختن اثر بنام او الحق کوتاهی نکرده است. دو مثنوی از پنج گنج **عماد** بنام **شاه‌شجاع** است و سه نامه از ده نامه (یکی از مثنوی‌های پنج‌گنج) او نیز؛ گذشته از بسیاری غزلها و قصاید که در ستایش او سروده است.

عماد فقیه بنا به ضبط مورّخان و تذکره‌نویسان در سال ۷۷۳ هق درگذشته و از آثارش پیداست که به سالهای پیری رسیده است ولی سال تولد او تحقیقاً معلوم نیست و نمی‌توان درین خصوص به تحقیق چیزی گفت، الا اینکه به تقریب بتوان تخمینی کرد که در سالهای اواخر قرن هفتم یا اوایل قرن هشتم ــ (بسته به اینکه چه سنینی را "پیری" او بتوان گفت) ــ متولد شده باشد. مصحح دیوان سال ۶۹۰ هق را سال تولد **عماد** تعیین و تقریب کرده است ولی هیچ دلیل قاطعی برای این معنی از دیوان حاضرش برنمی‌آید و آقای **همایونفرخ** هم متذکر نشده‌اند.

عماد یک دیوان غزل و قصیده و قطعه و رباعی دارد که حجم آن تقریباً در حدود دیوان **حافظ** است ولی اضافه بر **حافظ**، **عماد** پنج مثنوی هم دارد که از آن به **پنج‌گنج عماد** تعبیر کرده‌اند. از مثنویهای او یکی به تقلید بوستان **سعدی** است که از نمونه‌هایش پیداست که مثل همه کسانی که به اقتفا و تقلید این شاهکار بی‌نظیر و رقابت‌ناپذیر زبان فارسی خطر کرده‌اند، **عماد** هم جز شکست مطلق حاصلی بدست نیاورده است.* مثنوی دیگری به پیروی از مخزن‌الاسرار شیخ گنجه **نظامی** بزرگ دارد و نیز مثنوی دیگری (یا شاید در حقیقت مجموعهٔ مثنوی‌های دهگانهٔ کوچک و مختلف‌الاوزان دیگری) هم در یک جمع، بعنوان یک اثر بنام "ده نامه" دارد و نیز دو مثنوی دیگر که پنج گنج او را کامل می‌کند ولی

---

* من مثنوی "دستور" اثر مرحوم راضی رضایت را کمابیش ازین حکم مستثنی می‌کنم چون با بعضی تفاوت‌ها و گذشت‌ها به لحن بوستان قرابتهائی پیدا کرده است. از ایجاز و عطف و معانی اجتماعی و اخلاقی و کمابیش بلاغت و فصاحت نیز و همچنین چند نمونه از ضمیری اصفهانی را.

چون مثنویهای **عماد** هنوز چاپ نشده است، بحث و نقل ما درین مقاله تماماً مربوط به دیوان غزل و قصیده اوست.

در خصوص "ده نامه" او اشاره به این نکته بیجا نیست که برخلاف ده نامه‌هائی که دیگر شاعران دارند و معمولاً هر ده نامه در یک وزن است، ده نامهٔ **عماد فقیه** همه در یک وزن نیست بلکه مجموعهٔ چند مثنوی کوچک در چند وزن مختلف، نامه‌های دهگانهٔ این اثر **عماد** را تشکیل می‌دهد. حال آنکه دیگر ده‌نامه‌سرایان مثل **"ابن عماد"** و **اوحدی مراغی**، و **عبید زاکانی** و غیره همه هر ده نامهٔ مثنوی را در یک وزن سروده‌اند و این امر در ده‌نامه‌سرائی سنتی بوده است که **عماد فقیه** برخلاف آن سنت معهود عمل کرده است. برای اینکه نشان دهیم که اوزان مثنوی‌های ده‌نامهٔ **عماد فقیه** مختلف است، نمونه را از چند نامهٔ او بیت‌هائی نقل می‌کنیم، مثلاً نامهٔ ششم که در بحر خفیف است:

جاه اجداد او برون از حد — همه سلطان نشان اباً عن جد
با کف او محیط، سیلابی — و آفتاب از ضمیر او تابی
پادشاه مشایخ آفاق — مقتدای جهان به استحقاق

مقدمه ص ۴۰

و ابیاتی از یک نامهٔ دیگر او، در بحر هزج مسدس خسرو و شیرین و ویس و رامین:

مرا لطفش ز خاک راه برداشت — کاز آب چشم گریانم خبر داشت
همان لطف ازکرم با جان من کرد — که باران بهاری با چمن کرد
مرقّه خاطرم اکنون و خرّم — ندارد آشنائی با دلم غم

مقدمه ص ۷۵

و باز بیتی از یک نامهٔ دیگر **عماد**، در بحر سریع:

لطف تو از خاک رهم برگرفت — تربیتم هر نفس از سر گرفت

ایضا ص ۷۵

و از نامهٔ سوم او، در بحر هزج لیلی و مجنون **نظامی**، که ده‌نامهٔ **"ابن عماد"** هم درین بحر سروده شده:

اخلاص‌گری که شاهش از خاک — برداشت، چنانکه گوهر پاک
اخلاص‌دلی که اوش پرورد — چون باغ به رنگ و بوش پرورد

ایضا ص ۷۵

و حال آنکه مثلاً ده نامه **"ابن عماد"** همه در بحر هزج لیلی و مجنون **نظامی** است و ده نامهٔ **اوحدی** همه در بحر هزج خسرو و شیرین **نظامی** و همچنین ده نامهٔ **عبید زاکانی** که آنهم تماماً در بحر هزج خسرو و شیرین **نظامی** است.

عماد فقیه که شعرش را شعرِ "وارد و صادرِ خانقاهِ او در کرمان" و بقولی شعر همه اهل کرمان گفته‌اند، از جمله شعرائی است که در زمان زندگی خود شهرت بسیار و آوازهٔ بلند بهم رسانده است، از مردم عادی گذشته، کامگاران و زبردستان زمان هم خواهان شعرش بوده‌اند. جائی گفته است:

گرچه بندند سلاطین کمر خدمت من — نبود در دو جهان جز به تو استظهارم

دیوان ص ۲۱۰

چنانکه مشهور است که **سلطان ابوسعید** ایلخان قدرتمند زمان، شعر **عماد** را خواستار

و خواهان بوده است. در مقدمه دیوان می‌خوانیم "بطوریکه از مثنویهـا و ده نامـه‌اش برمی‌آید، تا خوارزم و سمرقند و بخارا و هرات خواستار و خواننده داشته" مقدمه ص ۱۱۳

قوافلی که از کرمان به اطراف و اکناف جهان می‌رفته است، گذشته از زبره کرمان، شعر **خواجه عماد فقیه کرمانی** را نیز به دور و نزدیک آفاق جهان آنروز می‌رسانده است. مقصود این‌ست که **عماد** تنها در حدود شهر خود و شهرهای نزدیک ولایت خود، اصفهان و شیراز و غیره بلند آوازه نبوده، بلکه همه اقطار جهانِ آن روز با شعر و نام این شیخ‌الاسلام شاعر و سخنور فصیح و بلیغ آشنائی داشته‌اند.

خود **عماد** نیز به شهرت و عزت شعر خویش اشاراتی دارد (گرچه از مقولهٔ حماسه و فخریات شخصی معهود شعرا هم تواند بود)، از جمله اینجا که می‌گوید:

گشت جهانگیر، چـو شعـر **عماد** — *نامـزد حسـن و جمـال شمـا*

دیوان ص ۶

و همچنین:

بـود اشعـار مـن وردِ زبانهـا — *کـه مکتوب‌ست بر اوراق جانهـا*

مقدمه ص ۱۱۳

و نیز جای دیگری هم درین عوالم گوید:

با آنکه حق پایهٔ من جزخمول نیست — *مشهور کرده فضل تو در بحر و بر مرا*

دیوان ص ۳

و هم گوید:

شـد جهانی پر از حدیث **عمـاد** — *گرچـه نشنیـد از او کسـی آواز*

ص ۱۷۴

و گوید:

شهرت نظم **عماد** *از نظر لطف تو شد* — *شعر مجنون ز برای دل لیلی خوانند*

ص ۱۰۰

حتی معتقد است که:

تبرکی چو فرستد مَلَک به حضرت‌حور — *بجز لطائف شعر* **عماد** *نفرسـتـد*

ص ۱۵۶

با وجود اینکه عماد به شعر و سخن خود چنین اعتقادی داشته است و می‌گفته:

سهـل است **عمـاد**، *اگـر نمانـی* — *کاین گفتـهٔ نازنیـن بمانـد*
سیـل ار بکنـد بنای بستـان — *ذکـر گـل و یاسمـن بمانـد*

ص ۱۱۷

امّا امروز کجاست آن شهرت اقطار بحر و بر که حضرت شیخ‌الاسلام داشته است؟ متأسفانه این شهرت و بلندآوازگی یکی دو سه قرن بیشتر نپائید بطوریکه در حدود قرن دهم دیگر شعر **عماد** رواج و شهرتی نداشت و این حال تا زمان ما نیز، همچنان ادامه دارد. نظیر این حال را دارد شهرت دیگر شاعران قرن هشتم، که از **حافظ** گذشته جز **عبید زاکانی**، آنهم در هزل و طنز، دیگر شاعران نامور آن قرن، مثل **ناصر بخارائی**، کمال خجندی، **سلمان ساوجی**، **اوحدی مراغی**، **خواجوی کرمانی** و همین **عماد فقیه کرمانی** و غیر ایشان، همه شهرتشان با ظهور **حافظ** نزد عامه به افول گرائید و جز در نزد بعضی از خواص و در تذکره‌ها و تواریخ ادب، دیگر در جمع جامعهٔ قرون و اعصار، بعد از عصر خود شهرتی

نداشته‌اند. گرچه ظهور **حافظ** که غزل عرفانی و رندانه و ناله‌های دردآلود انسانی را به اوجی عالی و اعلی رسانید و شهرتی جاودانه بین خواص و عوام کسب کرد و پرتوافکنی خیره‌کنندهٔ او در تحت‌الشعاع قراردادن و بی‌نور نمودنِ دیگران، یعنی در پوشاندن و زایل کردنِ شهرت آن چند تن شاعر بزرگ و مشهور، قهراً موثر بوده است ولی نباید تصور کرد که تنها عاملِ خمول و فرامشزدگیِ آن مشاهیر ظهور **حافظ** بوده است. چرا ظهور **حافظ** به شهرت **سعدی** و رونق و رواج کلام **مولانا جلال‌الدین** و حتی به شهرت معاصر خودش **عبید زاکانی** در قلمرو خودش یا حتی **ابن‌یمین** در زمینه قطعه‌سرائی و اجتماعیات لطمه نزده است و آثار این بزرگان را از جلوه و جمال نینداخته؟ پس یقیناً عوامل دیگر و منجمله مرتبهٔ ارزش و عمق و جان و جنم آثار کسانی چون **عماد** هم در حد خود موثر بوده است و مهمتر از همه بنظر من نفس حق و روحانیت و صفای باطن است که بود و نبود و بیش و کمش تأثیری قاطع و تعیین‌کننده دارد، و لاغیر.

خواجه **عماد فقیه** که منصب شیخ‌الاسلامی داشته، در اوان جوانی مسندنشین خانقاه نیز بوده است. ازینقرار که در کرمان یکی از عرفای صاحب‌نام و نفوذ، بنام **شیخ زین‌الدین عبدالسلام کاموئی** خانقاهی دائر کرده بوده است و مریدان و پیروانی داشته و از جمله مریدان و معتقدان و مخصوصان او پدر **عماد فقیه** یعنی **خواجه نظام‌الدین محمود** بوده است که در آن خانقاه صاحب عنوان بوده و شاید مرتبه‌ای پس از **شیخ زین‌الدین** مثلا خلیفه و جانشین او یعنی مرتبهٔ دوم آن خانقاه را داشته است. اما از قضای روزگار هم در زمان جوانی **عماد**، بناگاه **شیخ زین‌الدین** درمی‌گذرد و بنا به وصیت شیخ پدر **عماد** شیخ خانقاه و خلیفهٔ مرشد مرحوم می‌شود ولی هنوز اصحاب خانقاه با پدر **عماد** بیعت تمام نکرده بوده‌اند و هنوز این جانشین و خلیفهٔ شیخ بر مسند "مراد" (مراد به دو معنی) خود متمکن نشده بوده است، که اجل گریبانش را می‌گیرد و یک هفته پس از شیخ چشم ازجهـــان فرومی‌بنددو مسند خلیفگیِ پدر به پسر که **عماد فقیه** باشد، می‌رسد و شیخ‌الاسلام جوان خلیفه خانقاه **شیخ زین‌الدین عبدالسلام کاموئی** هم می‌شود (و شاید هنوز هم منصب شیخ‌الاسلامی را نگرفته بوده و فقط خلیفه شیخ آن خانقاه شده بوده) و تا آخر عمر بر همین مسند برقرار می‌ماند و بر بساط ارشاد و ذکر و تسبیح و سماع صوفیانه تکیه می‌زند. **عماد** راجع به این مطالب که گذشت و در خصوص جانشینی پدرش و بعد خلیفه شدن خودش بجای پدر گفته است، ابتدا **شیخ زین‌الدین کاموئی** و بعد پدر **عماد** که جانشین و خلیفه شیخ بوده:

مقـــام خـــلافت مسلّـــم بـــر او — نـــدیـــدم کســـی را مقـــدّم بـــر او
ســـلاطیـــن فـــرمانـــده روزگـــار — نشستـــه شـــب و روز در انتظـــار
کـــز آن پیشـــوایانِ اهـــل صفـــا — اشـــارت چه خواهـــد رسیدن به ما

و سپس در رحلت آندو می‌گوید:

به غیـــرت جهان کرد ناگه نـــگاه — ز جـــان عـــزیـــزان بـــرآورد آه
به یک هفتـــه از دار دنیـــا شدند — بـــه روضـــات فـــردوسِ اعـــلا شدند

و سرانجام دربارهٔ خودش که خلیفه و جانشین پدر شده است:

درین خانقاه این گـــدا مانده است — *کتـــاب توکّل فـــرو خوانـــده است*

در همین زمانها بود که **عماد فقیه** برای تربیت و ارشاد مریدان و اصحاب خانقاه خود مثنوی "**صحبت‌نامه**" را به اسلوب **بوستان سعدی** سرود که این چند بیت نیز از همین

مثنوی است. درین مثنوی می‌آورد که مریدی به او می‌گوید:

که ای قبلهٔ مقبلان کوی تو — مبارک بر اهل صفا روی تو
مریدانه هر روز پیر سپهر — بر رایت آورده کجکول مهر
درین عصر صوفی صافی توئی — مرا شبلی و بشر حافی توئی
مرا تربیت نامه‌ای لایق است — که بر روی صحبت دلم شائق است

مقدمه

در دیوان **عماد فقیه** قطعاتی هست که از آنها چنین برمی‌آید که جز خانقاه **شیخ زین‌الدین**، گویا **عماد** خانقاهی خاص خود هم بنیاد نهاده است و در آن بنشر معارف اسلامی و عرفانی و ارشاد مریدان مشغول بوده است و همین خانقاه است که سرانجام مدفن و آرامگاه شیخ‌الاسلام عرفانی‌مشرب کرمان شده است ولی امروزه بنا به تحقیق و جستجوی مصحح "مزارات کرمان" مرحوم **هاشمی کرمانی** از خانقاه **عماد فقیه** که در محلّهٔ سرپل دولت‌آباد کرمان قرار داشته، در بناهای کهن کرمان هیچ اثر و نشانه‌ای باقی نمانده است. **عماد فقیه** چنانکه پیش ازینهم اشاره کردیم در سال ۷۷۳ هق درگذشته است و در خانقاه خود به خاک سپرده شده، اما بمرور ایام آن خانقاه ویران و محو و نابود گردیده است و امروزه از آرامگاه **عماد فقیه** نیز هیچ نشانه‌ای پیدا نیست، و این شاید عبرتی هم دربرداشته باشد؟

باری، دیگر کم‌کم به ملاحظات خود در دیوان این شاعر بپردازیم که همینطور دیوان را از ابتدا تا انتها از نظر می‌گذرانیم و مطالبی که بخاطر ما خطور میکند، هر یک را بجای خود جدا جدا ذیلا می‌نگاریم.

گاه به بعضی تعبیرات و استعارات بالنسبه تازه در شعر **عماد** برمیخوریم که درخور توجه تواند بود منجمله "باران آرزوی لقا و صدف دیده" که با توجه به تناسب قرائنی از قبیل گوهر اشک و لؤلؤ تر و غیره، در حد خود جالب می‌نماید:

باران آرزوی لقای تو کرده پُر — اصداف هر دو دیده ز لولوی تر مرا

دیوان ص ۳

اشاره به‌بعضی از خصوصیات لفظی **عماد** نیز بجای‌خود بیجا نمی‌نماید، گرچه‌این‌خصوصیات چندان زیاد نیست و در شعر **عماد** اغلب نزدیک بتمام کلمات کاربردهٔ او متعارف و معمولی و ظاهرا "روزمرّهٔ فضلای زمان" است، اما گهگاه ندرتاً به نادری برمی‌خوریم که چون مکرّر شده است، از جمله ویژگیهای لغوی و لفظی او تواند بود. مثلاً به کرّات می‌بینیم که **عماد** "خبر" را ــ از معنای اصطلاحی و مذهبیش گذشته ــ جز در معنای مشهور و معروفش که آگهی و اطلاع است، در معنای "هوش" هم بکار می‌برد، از جمله:

مستم ز جام غفلت و هستم امیدوار — کز رحمت آوری سحری با خبر مرا

دیوان ص ۴

که درین بیت چنانکه واضح است، **باخبر** یعنی **به‌هوش** (**با** را در معنی **به** دیگران هم از قدما و متوسطان و متأخران مکرر دارند) و این معنی را برای "**خبر**" در ابیات دیگری ازین شاعر نیز می‌بینیم، مثلا:

ساقیِ دور تا ندهد صافیِ وصال — هر لحظه دُردِ دَردِ توام از خبر برد

ص ۱۲۵

که یعنی از **هوش** برد، و نیز:

دلم ز دُردیِ دَردت چو از خبر برود　　چو شمع هر نفسم دودِ دل به سر برود
ص ۱۳۲

یعنی از هوش برود، که این معنی و کاربرد برای خبر کمابیش تازگی و ندرت دارد، و ایضاً:

هشیار شود هر که بوَد مست، ولیکن　　مست میِ عشقش به خبر باز نیاید
ص ۱۵۸

یعنی به هوش باز نیاید و نیز:

بر سرِ کوی بلا بی سر و پا گشته‌ای　　وز قدحِ دُردِ دَرد، بی‌خبر افتاده‌ای
ص ۲۶۲

که قرینهٔ قدح دُردِ دَرد می‌رساند که اینجا هم بیخبر بمعنی بیهوش است، اگرچه از معنای دیگر خبر هم پر دور نیست، و نیز:

من بیخویشتن آن دم به خبر بازآیم　　که رسانند بگوشم ز دهانت خبری
ص ۲۹۷

که درین بیت خبر در هر دو معنی بکار رفته در مصرع اول به معنی هوش و در دوم بمعنی دیگرش.

دیگر از لقاها و خصوصیات لفظی عماد این است که گاه لفظ که را بمعنی کسیکه به کار می‌برد و این هم در دیوانش نمونهٔ مکرر شاهد دارد مثلاً درین بیت در مصرع دوم که بمعنی کسیکه آمده:

وصلت نیافت هرکه طلبکار ملک بود　　آب روان ندید، که سوی سراب شد
ص ۱۲۵

و باز نمونهٔ دیگر در هر دو مصرع، و این کاربرد و معنی درین بیت واضح‌تر است:

نکند یادِ رهائی، که گرفتار تو گردد　　نبرد نام مداوات* که بیمار تو باشد
ص ۱۴۹

و نیز نمونهٔ دیگر، هم درین کاربرد البته در مصرع دوم:

شاهی از سر بنهد، هرکه گدای تو شود　　نکند یاد مذلّت، که به اعزاز رسد
ص ۱۵۰

و باز شاهدی دیگر در هر دو مصرع:

عیش جاوید نیابد، که وصال تو نیافت　　نقش امّید نبیند، که جمال تو ندید
ص ۱۵۷

درین شاهد معنی کسیکه برای که سخت واضح است:

حدیث دردِ مرا تندرست کی داند　　که حال تشنه نداند، که بر کنارهٔ جوست
ص ۸۹

از لقاهای نادر عماد یکی‌هم "گفتاره" بجای "گفتار" است. درین بیت که پر خوشایند هم نیست، اما بحکم قافیهٔ شعر، با پاره، غمخواره، ستمکاره و امثال اینها، گفته است:

---

* مداوات یا مداواة همان است که امروز مداوا گوئیم. در اصل لغت آن "ة" آخر هست منتهی در فارسی در بعضی ازینگونه مصدرها "ة" آخر را حذف کرده‌اند مثل همین مورد که امروز "مداوا" گویند و در بعضی نگهداشته‌اند مثل مراعات، ملاقات و غیره.

با جان ما لب تو چو گفتار می‌کنـد انصاف می‌دهیم که گفتاره‌ای خوش است

ص ۶۶

در شعر **عماد** گاه به بعضی معهودات و اعتقادات قدمائی نیز برمی‌خوریم که حکایت از رشتهٔ پیوندی می‌کند میان او و پیشینیان، مثل این اعتقاد که زمرّد چشم افعی را کور می‌کند، که این معنی در شعر قدمای قرن چهارم و پنجم و ششم و غیره به کرّات دیده می‌شود و جای دارد که متذکر شویم که **ابوریحان بیرونی** دانشمند و محقق بزرگ و شهیر نوشته است من این قضیه را تجربه کردم، هیچ اساس و پایه‌ای ندارد! بهر حال **عماد** نیز ناظر بهمین اعتقادِ نامجرّبِ قدما گفته:

ای اژدهای کفر سیه‌روی، رخ بپوش تو افعئی و مُهرِ نبوّت زمـــرّد است

ص ۴

یا این که نیز از نهادها و عهـدهای اعتقادی قدماست که می‌پنداشته‌اند که در نور مهتاب پارچهٔ کتان طاقت نمی‌آورد و می‌پوسد و تباه می‌گردد و باصطلاح مهتاب آفت کتان است و میدانیم که قدما درین زمینه ابیات بسیار دارند منجمله **ازرقی** و **خاقانی** و **سعدی** که مکرر در مکرر. **عماد** هم بر مبنای این معتقد قدیم گفته است:

وجود چون قصب ما و تاب آتش عشق همان حکایت کتان و نور مهتاب است

ص ۴۶

یا این اعتقاد قدمائی که مصطلح ایشان است که گذشتن اختر را موجب فال سعد و دلخواه و "راست‌آمده" می‌دانند:

*دل من قرعه به امّید وصالت می‌زد فال او راست نیامد، مگر اختر نگذشت**

ص ۲۹

از گرایشهای قدمائی **عماد** یکی هم این معنی است که **عماد** در غزلها و قصاید خود مراعات قوافی دال و ذال می‌کند آنجا که قوافی ذال عجمی (که بعدها متروک شد و امروز هم ما همه ذالهای عجمی را مثل باذ، شاذ، بیذ، خورشیذ، بوذ، سوذ، و غیره همه را دال تلفظ می‌کنیم) است. همه قوافی ذال عجمی است بی‌آنکه حتی یک قافیه دال عربی داشته باشد و آنجا که مبنای قافیه دال عربی است حتی یک بار و یک مورد هم دیده نمی‌شود که قافیه ذال فارسی بیاورد. **عماد** این دقیقه را کاملاً همه جا مراعات می‌کند و حال آنکه در زمان او (و حتی قرنی پیش از او مثلا در شعر **مولانا جلال‌الدین**) این قاعده کم‌کم متروک مانده بوده است.

دیگر از معهودات قدمائی که نظیرش را در **حافظ** هم می‌بینیم درین بیت عماد ملحوظ است که می‌گوید:

از لب چون شکرت خوش‌نفسی یافت عماد نکهت عـود معطّـر نبود بی‌شکّـر

ص ۱۶۷

که کاشف ازین معنی است که قدما با عود گویا شکر هم می‌سوزانده‌اند و اصولا گویا با همه خوشبوهای سوزاندنی، اندکی شکر هم می‌سوزانده‌اند تا بوی آن ترکیب خوشتری (لااقل به شامهٔ قدما) پیدا کند. گرچه امروز به شامهٔ من هم قند سوخته بدبو نیست بلکه بوی

---

* رجوع شود به **امثال و حکم دهخدا**، ذیل "اختر گذشتن"، که این بیت **عماد** در آن به عنوان شاهد گمانم نقل نشده باشد.

شیرینی دارد . ظاهراً شعر مشهور **حافظ** هم بهمین معنی اشاره دارد که :

شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم نسیم عطرگردان را شکر در مجمر اندازیم

از بقایای لفظی و اسالیب قدمائی در **عماد** مصداقی هم درین غزلش می‌بینیم ، در کاربرد فعل " استی " یا نفی آن "نیستی" که در زمان **عماد** دیگر کم‌کم به فراموشی سپرده شده بود :

گر نبودی آشنائی ، در دِ هجران نیستی هر دمم داغ جدائی بر دل و جان نیستی
ور سر موئی وفا بودی جهان سفله را در میان دوستان آئین هجران نیستی
ور بدست خاطری بودی عنان اختیار آن پری از چشم من یک لحظه پنهان نیستی

ص ۳۰۰

درین غزل که در دیوان **عماد** فقط یکی و نادر است ، او یکی از صیغه‌های رو به فراموشی افعال را که نزد قدما سخت رایج و متداول بوده است ، بکار برده ، ردیف غزل کرده است و قاعدهٔ بکار بردن این صیغه را هم در همه ابیات رعایت کرده است بخلاف بعضی متأخرین یعنی اغلب ، نزدیک به تمام متأخرین ، که ظاهر این صیغهٔ متروک را به تقلید از قدما در شعر خود می‌آورده‌اند ، ولی شرایط صحت آنرا نشاخته ، از آن غافل بوده‌اند . مقصودم کاربرد فعل " استی " است و منفی آن "نیستی" که وقتی می‌بینیم مثلا **دقیقی** آنرا در شعر خود بکار برده و گفته :

کاشکی اندر جهان شب نیستی تا مرا هجران آن لب نیستی

به معنی "نمی‌بود ، نبوده باشد" تمام دقائق و شرائط صحت آنرا از قبیل آوردن کلمهٔ رجا و شرط و جزا و غیره مراعات کرده است ولی متأخران از قبیل **میرفندرسکی** ، **قاآنی** ، **سروش** ، **داوری** فرزند **وصال** و حتی معاصران ما مثل آقای دکتر **حمیدی شیرازی** به تقلید قدما صورت ظاهر این فعل را گرفته و در شعر خود آورده‌اند ولی از رعایت شرایط صحت این کاربرد غافل بوده‌اند و لاجرم شعرهایشان غلط و نه بآئین از آب درآمده است و این معنی را تفصیلی بیش توان داد ولی ما بهمین مختصر اکتفا کردیم . این قاعده تا عصر **سعدی** و اخیراً **عماد فقیه** هنوز شناخته بوده و در شعر مراعات می‌شده ، چنانکه در **سعدی** می‌بینیم این فعل درست بکار رفته و **عماد فقیه** نیز متوجه و متذکر این قاعده بوده است اما دیگر از زمان **عماد فقیه** به بعد (که **عماد** جزء آخرین کسانی است که این فعل را درست بکار برده‌اند) این فعل در شعر و ادب فارسی متروک می‌ماند تا زمانِ متأخران پس از بازگشتِ ادبی ، که به اسالیب قدما روی‌آور شده بودند ، باز به این فعل توجه می‌شود و از متوسطانِ پیش از بازگشت یکی هم **میرفندرسکی** است که در قصیده فلسفی خود به مطلع :

هرچه بینی در جهان نغز و خوش و زیبا ستی صورتی در زیر دارد ، آنچه در بالا ستی

این فعل را بکار برده است ، اما در زمان او قواعد صحت آن ظاهراً فراموش شده بوده است . ازینروست که می‌بینیم او مرتکب سهو و غلط مکرر در مکرر (از ابتدا تا انتهای قصیده) درین خصوص گردیده است . متاخرین پس از بازگشت ادبی نیز همه بشرح ایضاً ، راجع به این فعل و چند و چون درست و نادرست آن رجوع شود به سبک‌شناسی **ملک‌الشعرای بهار** در بحث ازین فعل. مرحوم **بهار** این شاهد **عماد** را نقل نکرده است و از زمان **سعدی** به بعد نیامده است در صحت کاربرد قواعد این فعل و نیز رجوع شود (احتمالاً می‌گویم ، عجالتاً یقین ندارم) به تالیف **سپهر** در قوافی از غزلهای تمام خوب و باسلوب **عماد** که

لحن بینابین **سعدی** و **حافظ** دارد نقل غزلی بیجا نیست می‌گوید، و چه خوب و در لفظ و معنی به آئین:

روضه را از چمن انس نثاری بفرست — یعنی از خاک درخویش غباری بفرست
تا دگر عطرفروشی نکند باد بهشت — با نسیم سحری، بوی بهاری بفرست
جانم از بادهٔ دوشینهٔ تو مخمور است — زآن معطر قدحش دفع خماری بفرست
نقطه‌ای بر ورق روی چوگل زن ز عبیر — خطِ معزولی هر لاله عذاری بفرست
برقع از چهره برانداز و ببازار درآی — همه خوبان جهان را پی کاری بفرست
عزم صید ارکنی ،ای‌خسروخوبان‌جهان — بدر کلبهٔ درویش شکاری بفرست
نامه‌ای گر نفرستی و نپرسی خبری — قاصد باد صبا را به گذاری بفرست
ور نخواهی که سواران تو بر ما گذرند — یک پیاده شبی از گوشه‌کناری بفرست
شهسوارا ، ز عماد ار چه عنان تافته‌ای — بنویسش دو سه حرفی و سواری بفرست

ص ۸۶

این غزل **عماد** را **حافظ** هم استقبال کرده است که از غزلهای نغز و لطیف اوست، اما شعر **عماد** هم بجای خود خوب و دلنشین است و درخور مقایسه با **حافظ**:

امید بلبل بیدل ز گل وفاداری‌ست — ولی وفا نکند شاهدی که بازاری‌ست
بجان خریده‌ام او را ، ولی نمی‌دانم — که‌این معامله درخواب یا به‌بیداری‌ست

ص ۸۷

حافظ درین طرح می‌گوید:

بنال بلبل اگر با منت سر یاری‌ست — که ما دوعاشق زاریم و کار ما زاری‌ست

و باز غزل دیگری از غزلهای نغز و نمونهٔ اسلوب **عماد فقیه** که از همه جهات لفظ و معنی و حال و هنجار خوب و میانه‌حال است. نه چنانکه بسیار درخشان و برجسته و بلند تقویم گردد و از جمله غزلهای عالی و طراز اول زمان و زبان باشد، و نه نیز جهتی از جهات و عنصری از عناصر مشکّله‌اش کمتر و فروتر از دیگر عناصر، یا برتر و بر سر از دیگرها و مایهٔ امتیاز و درخشش آن عنصر و جهت باشد، مثلا شور و حال و هیجان حس و عاطفه و غلیان روح و معنی‌اش، چنانکه در بعضی از شمسیات عالی و پرجذبهٔ **مولانا جلال‌الدین** می‌بینیم یا در بعضی قلندریات مهیّج **سنائی** معهود ماست، یا مثلا جنبه گیرائی و افسون فصاحت و بلاغت کلام در اوج طنّانی و رنّانی لفظ و درخشندگی بیانی باشد و لفظاً در حد عالی تناسب، چنانکه زیبائی و شیوائی کلام با کشش و جادوی خود مجال جلوه به دیگر عناصر ندهد، که این حال و هنجار در شعرهای طراز اول و بهترین‌های **سعدی** معهود و شناختهٔ ماست، یا مثلاً جنبهٔ لطف و عمق معانی، توأم و هم‌آهنگ با صفت معتدل کلامی و جمال فنّیِ شعر در حد بیشترین توفیق و تنوع محتویات دردمندانه و غمگین و جوهر سیّالهٔ روح، در پرتوی مبهم، از جلوه‌های عشق و اندوه و گهگاه کفریات جمیل و رندانه و معصومیت شیطنت‌های غمگنانه و اختیارات جبرآمیز آدمی، که این خصوصیات را همعنان با قبول خاطری خداداد و اسرارآمیز، در اوجیات و بهترین‌های **حافظ** و **خیام** و **باباطاهر** می‌بینیم یا مثلاً عظمت قصد و قصیده با هیبتی شکوهمند و انسانی امّا در هیأت و هنگامه‌ای فوق بشری که چهرهٔ **فردوسی** را در هاله و حالت دست‌نیافتنی خود پوشانده، بله این خاصه‌ها را در شعرهای نمونهٔ **عماد** نمی‌بینیم زیرا بهترین‌های او را از همه جهات و جوانب، با صفت **معتدل و خوب و میانه‌حال** توصیف توان کرد. منجمله درین غزل که از بهترین‌های

اوست و عیب و هنر چشمگیر و شاخصی ندارد :

ز خاک کوی تو باد بهشت می‌آید — نسیم روضهٔ عنبر سرشت می‌آید
بیا که می‌رود از خاک گلشن آب بهشت — علی‌الخصوص که اردیبهشت می‌آید
نه در ربیع هوا نکهت عبیر گرفت — که بوی غالیه از خاک کشت می‌آید
چنان زمرّدِ صحنِ چمن پر از دُر شد — که رشک گنبد پیروزه خشت می‌آید
رساند پیک صبا نامه‌ای و داد نوید — که آن نگار که این خط نوشت می‌آید
رسول او که ز کویش رسید دانی کیست — فرشته‌ای که ز باغ بهشت می‌آید
بکش جفا که تحمّل ضروری است ،عماد — ز خوب روی اگر خُلقِ زشت می‌آید

ص ۱۰۶

عماد، گاه تمام ابیات غزلی را به موضوعی اختصاص میدهد مثل غزلهای فراقی (یا **فراقنامه‌ها**) یا وصالی (مثل همین غزلی که اخیراً نقل شد، با ردیف "می‌آید") و این حالت غالباً بر خلاف اسلوبی است که در زمان **عماد** کم‌کم رایج می‌شد یا کمابیش رایج شده بود و بعدها رنگ اصلی سواد اعظم غزل فارسی شد، چنانکه شروعش را تا حدودی در بسیاری از غزلهای **حافظ** می‌بینیم که در غزل هر بیت در عالم معنائی خاص و تقریباً بی‌ارتباط با دیگر ابیات سروده شده باشد. البته **حافظ** هم غزلهای یک موضوعی و یک حالی کم ندارد و اغلب اوجیات او چنین است و اما از غزلهای یک موضوعی **عماد** منجمله این غزل است که گوئی همه ابیات آنرا، با لحنی انتقادآمیز و نکوهش‌گرانه در وصف ابنای زمانهٔ خود سروده است و می‌رساند که انگار شاعر از دیدگاه خود، مردم روزگار خویش را چنین می‌دیده است، چون می‌گوید "همه‌کس" یا شاید بعضی رقیبان خود را از مردم روزگار چنین می‌دیده :

همه کس مرتبهٔ عالیِ ما می‌طلبند* — خبر از درد ندارند و دوا می‌طلبند
علم وتقوی نه و عرفان وصفا میخواهند — لشکر و ملک نه و تاج و لوا می‌طلبند
همه را تیغ زبان کند و سخن می‌رانند — همه را دیدهٔ دل کور و لقا می‌طلبند
مست در مصطبه افتاده، ورع می‌ورزند — روی در بتکده آورده، خدا می‌طلبند
با دماغی چو جُعَل، کرده وطن در گلشن — هر نفس رایحهٔ گل ز صبا می‌طلبند
کس درین خانه نداند که کرا می‌جویند — کس درین کوی نگوید که کرا می‌طلبند
با چنین زمره به باطن چه‌شوی پاک عماد — زانکه انصاف ندارند و صفا می‌طلبند

از جمله غزلهای فصیح و بلیغ و بلند **عماد**، که شاید در سطح بهترین شعرهای زمانه‌اش بتوان شمرد، یکی این غزل بدیع و باسلوب اوست که از همه جهات و جوانب لفظی و معنوی و احساسی خوب و بآئین و گرم و گیرا سخنی است، حیفم آمد که از گشت و گذار و تأملی که در دیوان او داشتم، خواننده را ازین شعر شیوا و رسا محروم گذارم، ازینرو تماماً به نقل آن می‌پردازم، **عماد فقیه کرمانی** گوید و چه خوب و ضمناً بد نیست بگوئیم تقابل و قرینه‌سازی " اشک سرخ و روی زرد" را که در مطلع این غزل می‌بینیم **عماد** در چند مورد دیگر هم مکرراً دارد و نیز بگوئیم که عبارت رسا و خوبی کرده است از اعوان حکومت و اعضای دیوانخانه و دولت که آنانرا " اهل حکم " تعبیر می‌کند :

ما جان به رنج و غصه سپردیم و داغ و درد — با اشک سرخ سر بنهادیم و روی زرد

---

* لابد همان مرتبهٔ شیخ‌الاسلامی یا مرشدی خانقاه مقصودش بوده است. مرتبهٔ عالی؟ آیا مرتبه و مشرب رندانی چون **حافظ** عالی‌تر نبوده است؟

از عکسِ خون دیدهٔ ما وقت صبح و شام — رنگین کتابه‌هاست بر این طاق لاجورد
هردم بگوش اهل دل آید ندای غیب — کای خواجه گرد منصب اهل‌جهان مگرد
نشنیده‌ای که عاقبتش هر دو لب بسوخت — از کاسِ "اهل‌حکم" هرآن‌تشنه‌کآب‌خورد
از تیغ آفتـــاب ندیدیم تیز تـــر — وآن نیز کند می‌شود از چرخ تیز گرد
کس در زمین مغرب و مشرق نشان نداد — یک آدمی که بی‌دل گرم است وآه سرد
گر گویمت حکایت بی‌ضبطیِ جهان — این نکته بس که خار بود همنشینِ وَرد
هرکس که دل به عشوهٔ این پیرزن نداد — من در میان خلق برآنم که اوست مرد
سرخیِ روی و روشنیِ دل طلب کنی — مانند آفتـاب جهـانتاب باش فـرد
بر طاق‌های گنبـــد دارالشفای چرخ — ننهاده‌اند حقّـهٔ داروی هیچ درد
از خستگان دور زمان کس نشان نیافت — الّا به چاره‌ای که حکیم قدیم کـــرد
آن‌ست اهل‌دل که چو زین خاکدان برفت — بر خاطری ز رهگذر او نماند گـــرد
همچون عماد با همه کس صلح کن ،ولی — با نفس خویش شاید اگر می‌کنی نبرد

ص ۱۵۳

اینکه گفتیم **عماد** قرینه‌سازی "اشک سرخ و روی زرد" را مکرر دارد و گویا از آن "حظ بدیعی" می‌برد، جز آنچه در مطلع غزلی که گذشت دیدیم، درینجا نیز می‌بینیم که می‌گوید:

مرا هر صبحدم چشم از ســـرِ درد — به اشک سرخ شوید چهـــرهٔ زرد

ص ۱۵۳

و ایضاً با همین تقارن که اختیار صناعی و بدیعی او را می‌رساند، گوید:

جهان جای اندوه و رنج‌ست و درد — پر از اشک سرخ است و رخسار زرد

ص ۳۹۹

و نیز گفته است با همین اعتنا و عنایت:

گر رازِ تو شد فاش ،عماد ،از دگری‌نیست — از اشک عقیقی و رخ زرد تو باشـــد

ص ۱۵۶

و دیگر از ابیات لطیف و زیبای **عماد** این سه بیت را از غزلی نقل می‌کنیم:

رفتم به طبیبی که علاجم بنویسد — ننوشت دوائی که به از دردِ تو باشد
شبها ز افق چهره فروزد مه تابان — تا مشعلهٔ عاشقِ شبگرد تو باشد
ای پیک صبا، منزلِ ما غالیه بو کن — زآن نفحهٔ مشکین که رهآورد تو باشد

ص ۱۵۶

و دیگر از لطائف خاص این شاعر اینکه **عماد** از اشک بعنوان "ماجرای دیده بر چهره" تعبیر می‌کند و ایهام ظریف و تعبیر لطیفی است، مخصوصاً دقت کنیم به معنای اصلی "ماجرا" یعنی آنچه جاری شد:

من ماجرای دیده بر چهره می‌نویسم — ور مدّعی بخواند این ماجرا بگرید

ص ۱۶۰

ناظر به همین صنعت جای دیگری هم گوید:

بر بند راهِ آهِ من و دودِ دل بپوش — بگشا زبان اشک من و ماجرا شنـــو

ص ۲۴۷

این بیت هم از لطائف ابیات **عماد** است، در خصوص نامهٔ محبوب:

خوشا خطی که رسد از دیار یار عزیز چنانکه بر ورق نسترن غبار عبیر

ص ۱۶۴

از غزلهای واعظانه **عماد** (و البته فراموش نکنیم که معنا و محتوی "وعظ و تحقیق و زهد" از عناصر دخیل در شعر محض اعتبار تواند شد ولی شعر و غزل فارسی می‌دانیم از دیرباز باز با اینگونه عناصر و محتویات آمیخته بوده است و حتی می‌توان گفت این باب از قلمروهای وسیع شعر ما ــ از حیث محتوی ــ می‌باشد چنانکه از بس کثرت ، کم‌کم خویش و خانگی شعر شده است پس بنابراین نباید غریب بنماید اگر می‌گوئیم غزلهای واعظانه) که بعضی ابیات آن مشهور است و مذکور بعضی تذکره‌ها ، یکی هم این غزل بلیغ و استادانهٔ اوست که با لحنی گرم و گیرا و صادقانه گفته شده است و سخنی است که بی‌تأثیری نیست ، البته بگذریم از لفظ و معنی "قاروره" که غزلی نیست ، خاصه در مطلع که خوش نمی‌نماید اما سه چهار بیت خوب درین غزل دارد :

بیچاره خسته‌ای که ز دارالشفای دین قاروره می‌برد به حکیمان ره نشین
از رنج راه و محنت بیماریش چه غم آن را که خضر یار و مسیحاش بود قرین
گر عارفی ، به دیدهٔ انکار و چشم عیب در هیچکس مَبین که ضلالی بود مُبین
بر لوح جان نوشته‌ام از گفتهٔ پدر روز ادب ، که تربت او باد عنبرین
کای طفل اگر به صحبت افتاده‌ای رسی شوخی مکن ، به چشم حقارت در او مبین
گر در جهان دلی ز تو خرّم نمی‌شود باری چنان مکن که شود خاطری حزین
بر شیر از آن شدند بزرگان دین سوار کآهسته‌تر ز مور گذشتند بر زمین
یاری جز از خدا نتوان خواستن ، عماد یا مستعان عونک ، ایّاکَ نستعین

ص ۲۳۲

در معالم‌السفر آمده است که : گویند روزی که **عماد** این غزل خود را در خانقاه برای اصحاب خواند (یعنی کاری که گفته‌اند شیوهٔ معمول او بوده است) مریدی بیت "بر شیر از آن شدند الخ" را مکرر کرد و پرسید خواجه **عماد** درین بیت ناظر به چه قضیه‌ای بوده است و کدام یک از بزرگان دین بوده‌اند که بر شیر سوار می‌شده‌اند؟ **عماد** داستان پیر بزرگوار و صوفی نامدار **شیخ ابوالحسن خرقانی** را نقل کرد ، ازینقرار که وقتی مسافر معتقدی برای زیارت شیخ به خرقان رفت و سراغ خانهٔ او را گرفت خانهٔ شیخ را باو نشان دادند ، رفت و در زد ، زنی در را باز کرد ، غوغائی و پُر خشم و خروش ، و گفت با چه کسی کار داری؟ مرد مسافر گفت با حضرت **شیخ ابوالحسن خرقانی** ، زن با لحنی موهن به بدخلقی و دشنامگوئی از شیخ بسیار به زشتی یاد کرد که با آن زندیق فلان فلان شدهٔ چنین و چنان چکار داری؟ اکنون در خانه نیست به صحرا رفته است که هیزم بیاورد وقتی بیاید منهم با آن فلان فلان شده کار دارم میدانم چه بروزش بیاورم . آن مرد معتقد بطرف صحرا حرکت کرد مسافتی که راه پیمود ناگهان مردی بزرگوار و باهیبت را دید که بر شیری سرخ‌موی و شرزه و سهمگین سوار است و ماری گرزه و بزرگ را تازیانه‌وار بدست گرفته ، پشته‌ای هیزم به پشت ، می‌تازد . مرد با حیرت بسیار پیش رفت و سلام کرد ، گفت تو که هستی . گفت بُلحسن خرقانیم ، مرد غریب متعجب شد و شوق دیدار خود عرضه داشت و گفت که بدر خانه تو رفتم و زنت را دیدم و چه و چها شنیدم و گفت ای شیخ گرانمایه ، تو که چنین توانائی و قدرتی داری ، چطور از زنی سلیطه و بدزبان آن درشتی و دشنامگوئی تحمل می‌کنی؟ شیخ فرمود از همان تحمل و بردباری‌ست که چنین توانائی و سلطه‌ای یافته‌ام و

عماد گفت من ناظر باین معنی بوده‌ام که گفته‌ام :

بر شیر از آن شدند بزرگان دین‌سوار کآهسته‌تر ز مور گذشتند بر زمین

عماد گاه بعضی تشبیهات لطیف و تازه دارد که مغتنم است و زیبا ، مثل آنچه در این بیت او آمده :

برندارد سر ، چو نیلوفر ز آب چشم من بی‌آفتاب روی تو

ص ۲۴۶

که بی‌تازگی و لطفی نیست و نیز از کلمات و اشعار لطیف **عماد** است آنچه درین غزل او می‌خوانیم . البته در عالم معهود گل و بلبل :

صبا صبحدم گفت با غنچه رازی که نبود چو مرغ سحر عشقبازی
شرف گربه عشق است و شب‌زنده‌داری بود عندلیب چمن شاهبازی
بخندید و شد سرخ و گفتا که دارد چو رنگ من و بوی من دلنوازی
خوشا موسم گل در اطراف بستان ز بلبل نیازی و از غنچه نازی
خوش آن شب که از بلبلان سحرخوان صبا نزد گل عرضه دارد نیازی
نسیم آید از باغ بیرون ، که یک دم میان گل و عندلیب است رازی
ز غنچه بدست صبا عود سوزی ز بلبل بهر گوشه‌ای عود سازی
عماد ، آن که جوید ز گل رنگ رویش حقیقت طلب می‌کند از مجازی

ص ۲۹۳ – ۲۹۲

او گاه بر خاطر مسکین گرفتاران دل می‌سوزاند و می‌گوید :

پادشاهان جهان را به حقیقت چه خبر ز آنچه بر خاطر مسکین گرفتاران است

ص ۳۹

اصل وصل را همان طلب و حرکت طالبان می‌داند :

روز و شب طالب وصلیم ، که در مذهب ما واصل آن‌ست که در سلک طلبکاران است

ص ۳۹

جائی می‌گوید ، و در ابتدای امر سخنی غریب می‌نماید :

اگر خراب شود مملکت ز شاهان نیست که نزد اهل طریقت گناه درویش است

ص ۴۳

در زمان سلطهٔ مقتدرانهٔ شاهان و سلاطین باری اینهم سخنی است . اگر برداشتی و دریافتی که من ازین بیت دارم درست باشد ، به جای خود حرفی است گو اینکه صراحت چندان نداشته باشد . شاید این خود نکتهٔ درست و دقیقی امروزین تواند بود که آنروز بر زبان **عماد** جاری شده است که خرابی مملکت از شاهان را گناه درویشان می‌داند که پراکنده و پریشان و نامتحدند و به شاهان مجال خرابکاری می‌دهند حال آنکه اگر جمع و متحد و یگانه شوند و نیروی عظیم و بی‌نظیر و مقاومت‌ناپذیر خود را بدست آورند ، از اتحاد و یگانگی درویشان و تهیدستان ، دیگر پادشاهان نمی‌توانند در خرابی کشور بکوشند و بلکه اصلاً دیگر مجال قدرت‌نمائی و ویرانگری از دست شاهان و زبردستان بدر می‌ورد . البته این برداشتی است که من از بیت او کرده‌ام شاید هم او منظوری دیگر داشته است که بر من معلوم نیست .

و باری ، این کلمهٔ **عماد** نیز افقی از روحیهٔ او را نشان می‌دهد و شنیدنی و درخور نقل است که همه‌آفاق جهان را برای گوش شنوا ، پر از "صیت‌گویائی خاموش دل" می‌داند :

همـــه آفـاق عمـــاد ار شنـوی صیت گویائی خامـــوش دل است

ص ۷۷

و صیت وفای خود را پس از مرگ، خلف صدق خویش می‌خواند:

باشد عماد را خلفی صدق در جهان صیت وفای او که بماند پس از وفات

ص ۷۹

نظیر این سخن **عماد** را از **حافظ** هم با عبارتی دیگر شنیده‌ایم، که می‌خواهد نقش خودپرستی را خراب کند، با پرستشی دیگر، و شعر **عماد** هم درین معنی شنیدنی‌ست:

دلم گر بتی می‌پرستـــد، رواست از آن روی کـــز خودپرستی برست

ص ۸۰

یعنی بت‌پرستی را به از خودپرستی می‌شمارد، **حافظ** نیز همین معنی را می‌سراید آنجا که فرموده است:

به می‌پرستی از آن نقش خود برآب زدم که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

و در همین غزل **عماد فقیه** که بیتی از آن درین معنی نقل شد، هم از او می‌شنویم، نزدیکتر به کلام **حافظ** که بعید نیست که **حافظ** از **عماد** اقتباس کرده باشد، بحکم تقدم زمانی **عماد**:

مکن سرگـــران بـــر عماد فقیـــه که تو خودپرستـــی و او می‌پـــرست

ص ۸۰

همیشه کلمات و سخنان شاعر است که ابعاد مختلف روح و روحیهٔ او را در خود نگه می‌دارد و به آیندگان می‌رساند و در دیوان **عماد فقیه** نیز به ابیاتی برمی‌خوریم که چند و چون وجههٔ معنوی او را نشان می‌دهد، مثلاً درین بیت‌ها داوری او را می‌یابیم:

نشسته‌ای که به اخلاص آه سردی زد سبـــق ز راهـــرو گرم‌گوش خواهد برد
به فقر کوش، که گوی سعادت از میدان فقیـــر زنده‌دل ژنده‌پوش خواهد برد
ز اهل صومعه‌ام دل چنان به تنگ آمد که درد سر بدر باده نوش خواهد برد

ص ۱۲۱

گاه ازین شاعر شیخ‌الاسلام کلماتِ رندانهٔ لطیف می‌شنویم که از سبکروحی و لطف ذوق او حکایت می‌کند، مثلا این بیت ببینید چه رندانه و دلنشین افتاده:

کردم ز باده توبه و هم‌عهد توبه‌ام چندان بود که باده زخم در سبو رود!

ص ۹۷

و نیز این بیت رندانه که حدیثی به آئین است و **حافظ**وار نیز. چون "دفتر در گرو صهبا" و "توبه به‌وقت گل" او را به یاد می‌آورد و فراموش نکنیم که زمان **عماد** مقدم بر **حافظ** است:

بارها خرقهٔ ما در گرو می کردند ورق دفتر ما رهن دف و نی کردند
از چمن بوی گل آمد، نکند توبه عماد عاشقان موسم گل توبه ز می کی کردند

ص ۱۰۱

عماد گاهی ــ البته خیلی به ندرت ــ به مردم زمانهٔ خود در مقابل شاهـــان و زبردستانِ عصر توجهی نشان می‌دهد و دل می‌سوزاند. نظیر اینجا که گفته است، خطاب به سلطان اما کدام سلطان، از گفته‌اش برنمی‌آید، شاید شاه‌شجاع؟

حدیث درددل مردم پریشانحال — بگوش جان شنو، ای شهریار صاحبدل
ز سیل حادثه شاهی تواند ایمن بود — که برحذر بود از آب دیدهٔ سایل

که از نظرگاهی دیگر دلسوزی به حال "شهریار صاحبدل" نیز تواند بود! و باری از تناسب و مراعات سیل و آب دیده و از ایهام لطیف "سایل" هم غافل نمانیم. در پاره‌ای موارد **عماد** در انتقاد از بعضی خصال پست مدعیان تقدس و اصحاب زهد ریائی یا باصطلاح امروز "روحانیون غیرمتعهد و غیرمبارز" که به خلع‌لباس محکوم می‌شوند هم بی‌پرده و پروا سخن می‌گوید (همان خصوصیت که اوجش را در **حافظ** و **عبید** سراغ داریم) منجمله درین قطعه از نظر بازی بعضی زاهدان ریاکار خیلی صریح و بی‌پرده‌پوشی و ابهام سخن گفته است چنانکه گوئی **عبید** می‌خوانیم:

نعوذ بالله ازین سخت‌دیدگان جهان — که نقش چهرهٔ خوبان همی‌برند به‌چشم
به جان رسیدم ازین زاهدانِ بی‌زروزن — که‌شاهدان‌جهان‌را همی‌خورند به‌چشم!

ص ۳۶۹

برای بیشتر شناختن روحیهٔ این شاعر جا دارد که به این تکه مثنوی او توجه کنیم که ظاهراً دربارهٔ خانقاهی که خود بنیاد نهاده بوده گفته است و از فحوای کلام چنین برمی‌آید که کسی هنگام ساختن این خانقاه بر **عماد** خرده گرفته که مثلاً درویش را به جا و مکان چه نیاز و **عماد** درین تکه مثنوی گوئی جواب آن خرده‌گیر را داده است و قصد خود را از ساختن بنای خانقاه گذاشتن یادگاری در جهان برای راحت دیگران و نیز ذکر خیر پس از مرگ بیان کرده است، می‌گوید:

دلا، چون سرت با عمارت خوش‌است — که بنیاد نو خرّم و دلکش است
درین باب فصلی ز من یاد گیر — بشرطی که بنگاریش بر ضمیر
کفی گِل سرشتن به خون جگر — بنائی نهادن درین رهگذر
به تخصیص در روزگار نیاز — که بر خلق باشد در فاقه باز
پسندیده نبود برِ اهل رای — که صاحب‌نظر نیست در بند جای
ولیکن وجودی که بیگاه و گاه — بود مسکنش جای درویش و شاه
نظر اهل معنی بر آن داشتند — که دیوان عالی برافراشتند
کسی از زر و سیم برخورده است — که ایثار صاحبدلی کرده است
سزد کز پی راحت اهل دل — شود وقتی آلوده دستی به گِل!
بود خاتمت بنده‌ای را به خیر — که نفعی رسد از وجودش به غیر
من این گوشه را کردم آرایشی — که در وی دلی بیند آسایشی
در او هر که یکدم توقف کند — وگر هفته‌ای هم تصرف کند
مرا تنگنای لحد گشته جای — فتاده همه کار من با خدای
سزد گر ز انفاس مشکین خویش — فرستد مرا نُزل اخلاص پیش
چو یاد آورند اهل دل از عماد — برآید در آن عالم او را مراد
نمرد آنکه ز او یادگاری بماند — بنائیش در هر دیاری بماند

ص ۳۷۵

بعید نیست که **عماد** این ابیات را بر دیواره‌ای‌از خانقاه خود کتیبه هم کرده باشد؟ جز این مثنوی در قطعات او هم دو قطعه هست که بیادبود بنای خانقاه خود سروده است که

هر دو در حد خود خواندنی است. حالا این دلبستگی‌های **عماد** را مقایسه کنیم با روحیهٔ آزاد و بی‌اعتنا و قلندرانه‌ای که **حافظ** داشته است که به دنیی و عقبی سر فرود نمی‌آورده است تا چه رسد باینکه مشتی گل بر هم گذارد و دلخوش باشد که جمعی را دور خود گرد می‌آورد و مثلاً پس از مرگش "نزل فاتحه و اخلاص" برایش میفرستند، فتامل.

در خصوص روحیهٔ **عماد** بد نیست که این معنی را هم اینجا متذکر شویم که **عماد** که در غزلهایش اینهمه از باده و ساقی و می و مستی سخن گفته است، بقول **نظامی** که گفت:

به یزدان که تا در جهان بوده‌ام — به می دامن لب نیالوده‌ام

او هم بنا به اظهار خودش لب به می نمیزده، زیرا در قطعه‌ای که ظاهراً برای لوح‌مزار خود سروده است، خطاب به خدا می‌گوید:

از دست حور شربت تسنیم ده مرا — دستم درین جهان چو نیالوده‌ای به‌جام

ص ۳۷۶

عماد فقیه، در میان غزلسرایان مقدم بر خود بیش از همه به **سعدی** نظر داشته است و حقیقت این‌ست که غزل فارسی را **سعدی** به اوجی عالی رسانید، از اوج **سعدی** تا بعد باز به اوج عالی دیگری که **حافظ** باشد برسیم، چند تن از شعرای برجستهٔ قرن هشتم هجری، مثل **سلمان ساوجی**، **کمال خجندی**، **خواجوی کرمانی** (مخصوصاً)، **ناصر بخارائی** (مخصوصاً)، **اوحدی مراغی** (مخصوصاً) هرکدام چند صباحی که نوبتشان بود، مشعلِ غزل را که **سعدی** به ایشان سپرده بود، همچنان فروزان و درخشان نگهداشته، چند منزلی بدست گرفته پیش بردند و بردند تا بدست **حافظ** سپردند که باز اوجی عالی بلکه اعلی در غزل است. یکی از کسانی که او هم بنوبهٔ خود مشعل غزل را درخشان و تابان چند صباحی بدست داشت و منزلی چند پیش برد، بی‌شک همین **عماد فقیه کرمانی** است که غزلش از غزل **سعدی** بهره و برداشتها دارد، اما دارای امتیازاتی خاص نیز هست. غزل را **عماد فقیه** در حدّی پیش برد که فاصلی است بین **سعدی** و **حافظ**. همین حال را دارند آن چند تن شاعر دیگر قرن هشتم که نام بردیم و اما از دلایل اینکه **عماد فقیه** به شعر و خاصه غزل **سعدی** توجه داشته، از آن برداشت و بهره‌ها نصیب خود کرده است، یکی این است که در دیوانش غزلهائی چند می‌بینیم که به استقبال **سعدی** سروده است، یا مضمونی از او اقتباس یا مصرعی تضمین کرده است، اگرچه تصریح به تضمین نداشته باشد:

دوش چون سرو خرامان شد و می‌گفت عماد — *"گر کسی سرو ندیده‌ست که رفته‌ست این‌ست"*

و یا این بیت **عماد** که:

نسبت قد بلندش گر کنم گاهی به سرو — اهل دل گویند با هم: چشم کوته‌بین نگر!

ص ۱۶۸

که یادآور این کلام **سعدی** است: که بلند از نظر مردم کوته‌بین است. گاهی نیز **عماد** مضمونی از **سعدی** را می‌گیرد و در قالبی دیگر عرضه می‌دارد، به قول اهل نقد "سلخ" می‌کند یا شاید هم انتحال، مثل این بیت:

پارسائی به خرقه‌پوشی نیست — تو قبا پوش و پارسائی کن

ص ۲۲۸

که یادآور بیت مشهور **سعدی** در **گلستان** است:

حاجت به کلاه ترکی داشتنت نیست — درویش‌صفت باش و کلاه تتری دار

و یا مخصوصاً مصرع اول **عماد** که **سعدی**‌وار است:

در تو پیوستم و از هر که جهان بگسستم زانکه پیوند دل از غیر تو ببریدنی است

ص ۵۵

که لحن و اسلوب بیان بخوبی افشاگر است و حاکی از تاثر **عماد فقیه** از **سعدی** و تکرار هنجار او و یا یکی دو سه غزلی از **عماد** که قوافی ممال **سعدی**وار دارد که خوب هم نیست. حتی در **سعدی**، آنجاها که **عماد** هم مثل **سعدی** در غزل حساب و کتاب و حجاب و غیره را حسیب، کتیب، حجیب و غیره کرده با شکیب مثلاً قافیه آورده است و یا عبارت "هر به عمری" (بهر عمری) هر به ماهی، هر به سالی، نظیر **سعدی** که می‌گفت:

هر به دیناریت سالی عمر باد تا بمانی یک صد و پنجاه سال

یا بعضی. عطف‌های **سعدی**وار که در **عماد** می‌بینیم که میان جمله فعلی عطف می‌کند و بعد جمله را به پایان می‌رساند:

گفتمش حاصل ما از دو جهان ذکر شماست ورنه دنیی چه محل دارد (وعقبی) بر ما

ص ۱۱

یا موردی که **عماد** مصرعی از **سعدی** را با افزودن یک دو لفظ تضمین و اقتباس می‌کند و جناس (یارا) هم می‌افزاید. مصرع دوم از **سعدی** است با افزودن "و تو":

کراست زهره و یارا، بجز نسیم که گوید: ز حد گذشت جدائی میان ما و تو یارا

ص ۹

یا آنجا که مضمونی از **سعدی** را می‌گیرد و با اندک تغییراتی از آن خود می‌گرداند، مصداق سلخ محض. **سعدی** گوید:

یک روز به بندگی قبولم کن روز دگرم ببین که سلطانم

و **عماد** از او برده و گفته:

از سلاطین جهان برگذرد قدر عماد گر برآید بزبان تو که درویش من است

ص ۳۶

یا مثلاً این بیت **عماد**:

وصف رخ دلفریب تو نتوان گفت لطف جمالت برون ز حدّ صفات است

ص ۷۶

می‌رساند که بکلام **سعدی** در ملمع مشهورش نظر داشته، که گفته بود:

چگونه وصف تو گویم، که ماورای صفاتی

(این کلمه هم از تفاوت‌ها در مقایسهٔ **عماد فقیه** و **حافظ** گفتنی‌ست که شهریار محتسب‌گونه و سختگیر زمان ــ **امیر مبارزالدین محمّد** ــ که برای **حافظ** "محتسب تیز!" بوده است و توصیه می‌کرده است که ببانگ چنگ می نباید خورد و چه و چها، گویا ظاهراً همان محتسب، چنانکه حاق اسناد و متون تاریخی نیز گواهی می‌دهد، با **عماد** دوست یا بقول خودش خلیل بوده است:

زان می که پرتوی ز فروغش دلیل ماست پرکن قدح که محتسب اکنون خلیل ماست

ص ۷۷ |

و یا تجاهل‌العارف‌های **سعدی**وار که از **عماد** هم می‌شنویم و گفته هیچکدامشان هم چندان لطفی ندارد مثل این:

این خاک درِ تو یا عبیر است یا سرمهٔ دیدهٔ بصیر است

ص ۸۲

یا این (و "ار" مخفف "اگر" درین بیت به معنی "یا" آمده است و کاربردی قدمائی

است) :

این توئی ار یوسف کنعانی است یا ملک عالم روحانی است

ص ۸۴

از نظائر این ملاحظات گذشته ، **عماد** در اشعار خود گاه صریحاً از **سعدی** نام برده است و نسبت به او اظهار ارادت و اعتقاد و فروتنی کرده است از جمله مثلاً در مقطع غزلی گوید :

مشهور شد به نظم روان در جهان عماد لیکن به گردِ سعدی شیراز کی رسد

ص ۱۳۶

و درین بیت‌های تخلص و مقطع رواج بازار خود را کمتر از بازار **سعدی** و **عطار** نمی‌داند و **سعدی** و **عطار** تنها کسانی هستند از شعرا که نامشان در دیوان قصائد و غزلها و قطعات و رباعیات **عماد** آمده ، و نادر است چنین موردی که **عماد** خود را همتای پیشینیان شمارد و ضمناً بد نیست گفته شود که **حافظ** هم درین طرح غزلی دارد :

الا ای طوطی گویای اسرار مبادا خالیت شکر ز منقار

عماد گوید :

عماد ، از دولت دارای دوران که دارای جهان بادش نگهدار
نه بازارت کم از بازار سعدی ست نه دکّانت کم از دکّان عطّار

ص ۱۶۴

عماد تا آنجا به شعر **سعدی** ارادت می‌ورزد که صریحاً خود را راوی سخن او می‌شمارد ، جائی که می‌خواهد بیتی از او را در ستایش **شاه شیخ ابو اسحاق** تضمین کند چنین می‌گوید :

چو راویِ سخن سعدیم ، روا باشد اگر دعائی از اشعار او کنم تضمین
"هزار سالِ جلالی بقای عمر تو باد شهور آن همه اردیبهشت و فروردین"

ص ۲۳۸

یا مثلاً این عطف را ــ در مصرع دوم ــ ببینید چه **سعدی**‌وار است :

کس‌ندانم که دل مرده کند زنده به بوی جزتو در دور جهان ، وردگری هست بگوی

ص ۲۹۶

عماد در یکی از قصایدش هم ذکری از **سعدی** کرده است و خود را پیرو او خوانده ، اینجا که می‌گوید :

ازین قصیده غرض نکته‌ای‌ست ، گر برسد به سمع اشرف نوّاب خسرو غازی
بجان جمله صاحبدلان ، که این درویش اگرچه پیرو سعدی است ، نیست شیرازی

ص ۳۴۵

دیگر از شواهد صریحی که میرساند **عماد فقیه** به شعر **سعدی** توجه بسیار داشته است ، این‌ست که در قسمت مخمّسات دیوان خود چند بیت از قصیدهٔ مشهور و بلیغ **سعدی** را به مطلع :

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار که برّ و بحر فراخ‌ست و آدمی بسیار

و همچنین دو سه غزل **سعدی** را تخمیس و تضمین کرده است و براستی درین کار خود بخوبی از عهده برآمده است و سخن استادانه و خوب و خوش‌اسلوب گفته است چنانکه ابیات و مصرعهای مقدم او در تخمیسات الحق به کلام بلند **سعدی** می‌خورد و سخنش

کمابیش همطراز اصل‌های مضمّن است و متناسب و درخور و زیبا کار کرده است و تخمیسات **عماد** شاید بل قطعاً از جمله قدیمترین نمونه‌های این قسم (مخمس‌سرائی تضمینی) در شعر فارسی بوده باشد و کاری استادانه و بآئین، بعدها مخمّس‌سرائی رواج بیشتر یافت. برای اینکه نمونه‌ای از مخمسات **عماد فقیه** را هم درین مقاله داشته باشیم، دو سه بند از همان مخمس که در آن بعضی ابیات قصیدهٔ مذکور **سعدی** را تضمین و تخمیس کرده است، نقل میکنیم:

دلا، به پای هوس بیش ازین مکن رفتار کنار گیر از ابنای روزگار، کنـــار
وفا و عهد ز اهل زمانه چشم مدار "به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار
که برّ و بحر فراخست و آدمی بسیار"

اگر متابع عقلی، طریق عشق مگیر خیال ماه‌رخان محو کن ز لوح ضمیر
من آزموده‌ام این غصه، پند من بپذیر "کسی کند تن آسوده را به بند اسیر؟
کسی کند دل آسوده را به فکر فکار؟"

چرا کشی ستم همنشین و یار قریـــن مطیع همنفس بی‌وفا مباش چنیـــن
مشو ز عشق‌گلی همچو عندلیب حزین "ازین درخت چو بلبل برآن درخت نشین*
به‌دام دل چه فرومانده‌ای چو بوتیمار"

وفا و مهر ز خوبان روزگار مجـــوی نماند یار در این روزگار، یار مجوی
به بوی وصل گلی خار بیشمار مجوی "به راحت نفسی رنج پایدار مجوی
چه‌پیش‌خلق به‌خدمت، چه‌پیش‌بت زنّار"

خرد بری‌شد از آن سر که‌دارد افسر عشق که عاقلان نگشایند بند دفتر عشق
ز دست داد عنان هرکه شد مسخر عشق "مثال گردن آزادگان و چنبر عشق
همان مثال پیاده‌ست در کمند سوار"

عجب عماد، که از عشق دست می‌شوئی مگـــر مخالفت اهل دل همی‌جوئی
اسیر عشقی و در راه عقل می‌پوئی "ز خویش بیخبری، ای‌پسر چه‌می‌گوئی
هزار بار ازین قول باطل استغفار"

ص ۳۵۲ — ۳۵۱

در غزلهای **عماد**، مثل **سعدی** و **حافظ**، چندین و چند غزل ملمع به عربی و فارسی هم دیده‌می‌شود که از وجوه و وجنات هنرنمائی‌های اوست زیرا **عماد** نیز مثل **حافظ** "دهانش پر از عربی" بوده است و زبانش هم خموش نه، بلکه بعضاً جای به جای این قدرت و هنرِ خود را در شعر نشان داده است بعضی ملمّعات **عماد** را **حافظ** هم استقبال کرده و در همان

---

* مثل اینکه عندلیب و بلبل را دو مرغ از دو جنس فرض کرده است؟ اگر می‌گفت: همچو مرغکانِ حزین، شاید این خطور خاطر در فرق و فرض عندلیب و بلبل از میان می‌رفت.

طرح‌ها غزل ملمع سروده است.

ملمّعات **عماد** غالبا ساده و آسان است و مغلق و صعب نیست بلکه خوانندهٔ فارسی‌زبانی که مختصر آشنائی با عربیات داشته باشد، ملمّعات **عماد** برایش مفهوم و ساده و روشن خواهد بود، مثلاً:

من شوقک البکاء وَمن وجدک الحنین روزی بیا و حال پریشان من ببین
مَن عشق روی‌خوب تو بر خود نوشته‌ام قد حرّرالقضاء هواکم علی‌الجبین

ص ۲۴۲

بعضی ملمّعات **عماد**، همچنین که گذشت یک مصرع فارسی و یک مصرع عربی و بعضی دیگر بیتی فارسی و بیتی عربی است و این امر بین ملمّع سرایان مرسوم و سنتی ادبی است. نمونهٔ مصرعی و مصرعی در دو بیت منقول گذشت و نمونهٔ بیتی و بیتی از همین ملمع:

از جام صبر تلخ نبودی مذاق عیش گر یافتی دلم ز وصال تو انگبین
بالهجر قد ترحّل عن جفنی‌الکَرَی والهُم قد تمکّن فی قلبی‌الحزین

ص ۲۴۲

گاه نیز غزلی می‌بینی که تمام ابیاتش فارسی است و احیاناً در خواتیم غزل مصرعی یا بیتی را ملمّع میکند و عربی می‌آورد، مثل غزلی که مطلعش این‌ست:

ای بسته سنبل بر برگ لاله و افکنده بر گل مشکین کلاله

که تمام ابیاتش فارسی است، تنها در بیت قبل از مقطع می‌خوانیم:

مشکین غزالم امشب نیامد اللّیل داجٍ أینَ الغزاله؟

ص ۲۵۱

این شب سخت تاریک است، آن خورشید کجاست؟

گرچه استعارهٔ "داس مه نو" را پیش از **حافظ** شیراز، **ظهیر فاریاب** هم داشته است اما در عصر **حافظ** هم **عماد فقیه** این استعاره را دارد و یحتمل پیش از **حافظ** نیز چون **عماد** از قدمای معاصران **حافظ** بوده است و تقریباً بیست سالی پیش ازو (**حافظ** در ۷۹۲ و **عماد** در ۷۷۳) درگذشته است بهر حال آن استعاره در شعر **عماد** بدینگونه جلوه مینماید:

غنچهٔ بخت جوانش نشگفته‌ست هنوز فلکش سبزه به داس مه نو ندروده‌ست

ص ۵۰

و همچنین عبارت "نوازش قلم" را که در **حافظ** دیده‌ایم:

ز دلبرم که رساند نوازش قلمی

با احتمال قریب به یقین قبلاً از **عماد** هم می‌شنویم (**حافظ** از بلندنظری خود را با همه قدما و معاصران "جمع المال" می‌دانسته و گلچین می‌فرموده)، باری در مطلع یکی از غزلهای خوب و نمونهٔ **حافظ**وار **عماد** می‌خوانیم:

صبا صحیفهٔ مشکین یار می‌آرد نوازش قلمی زآن نگار می‌آرد

ص ۱۳۷

و گیرم نتوانیم تقدم هیچیک از ایندو شاعر را، در بکار بردن این عبارت لطیف (و نظائر دیگرش) یقین کنیم، باید بگوئیم این معنی را هر دو شاعر دارند، مضافاً به اینکه زمان **عماد** کمابیش بیست‌سالی مقدم بر **حافظ** است و هنگامیکه **حافظ** هنوز شاعر جوانی بیش نبوده **عماد** شیخ‌الاسلام مسندنشین و شاعر کهنسالی مشهور زمان و خاصه در حدود مکانی **حافظ** بوده است، و فراموش‌نکنیم که همیشه این حقیقت کفّه را به سود و سوی **عماد** می‌چرباند

و میدانیم که شعر **عماد** در شیراز هم رواج داشته. و نیز عبارت "همنشین دل" که در بیت عالی **حافظ** خوانده‌ایم:

الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد مرا هرگز مباد آنم که بی‌یاد تو بنشینم

در شعر **عماد فقیه** نیز (و شاید قبلاً) آمده است در دو جا هم، جائی در یک غزل بحر متقارب که خوش نیفتاده و دیگر که در اینجا که بهتر است:

ای همنشین دل که شدی غایب از نظر یا رب شب فراق ترا کی بود سحر

ص ۱۶۳

و نیز اضافه و عبارت تشبیهی "اشکِ چو باران" را که از **حافظ** شنیده‌ایم، در بیت بسیار جاذب و زیبایش که گفته است:

دارم امّید براین اشکِ چو باران که دگر برق دولت که برفت از نظرم، بازآید

در **عماد** هم می‌خوانیم و بعید نیست که پیش از **حافظ** گفته باشد:

در ظلمت است چشمه خضر، ای گل امید با قطره‌های اشک چو باران ما بساز

ص ۱۷۵

عماد هم نظیر و طرز غزل منسوب به **حافظ**:

دلبر جانان من بُرده دل و جان من برده دل و جان من دلبر جانان من

الخ را دارد در همین وزن ولی با طور و طرح و قافیهٔ دیگر:

بیخبر است از نماز هرکه ندارد نیاز هرکه ندارد نیاز بیخبر است از نماز

ص ۱۷۵

که تا آخر غزل بهمین طرز مکرر است و این طرزِ تکرار در **عماد** خوشتر از **حافظ** جا افتاده است گرچه هیچکدامش عیب و هنری ندارد.

گاه در خواندن دیوان **عماد فقیه** به ابیاتی برمی‌خوریم، سخت **حافظ**وار که گوئی دیوان **حافظ** می‌خوانیم:

جهان و هرچه در او هست پیش من به‌جوی وگر غمت به دو عالم دهند نفروشم

ص ۲۰۲

و گاه ایهام‌های لطیف **حافظ**وار از او می‌بینیم:

ز سرِّ خرقه و زنّارِ من توئی آگاه کجا شود ز تو پوشیده هرچه من پوشم

ص ۲۰۲

و نیز عبارت و خطاب "بده ساقی می باقی" را که درین بیت مشهور **حافظ** شنیده‌ایم:

بده ساقی می باقی که در جنّت نخواهی یافت کنار آب رکناباد و گلگشت مصلّی را

از **عماد** نیز می‌شنویم، تا کدام نخست گفته باشند، **عماد** در مطلع غزلی گفته است که با دوبیت بعدش نقل می‌کنیم که آب تازهٔ "تری" دارد و ازین خلوت به آن خلوت رفتن خوبی:

به جان آمد دل تنگم، ز دست عقل سرگردان بده ساقی می باقی، ز خویشم بی‌خبر گردان
شبستان وجودم را ز عکس می منوّر کن دماغ خشک عقلم را به آب تازه‌تر گردان
ازین خلوت به آن خلوت گریزانم ز سالوسی گداوارم به یک جرعه درین کو دربدر گردان

ص ۲۳۱

در یک ملمّع که **حافظ** نیز در همان وزن و قافیه و طرح ملمّعی دارد، یک مصرع عربی را در غزل‌های هر دو شاعر می‌بینیم که گویا هر دو از یک شعر عربی تضمین کرده‌اند. بنظرم مرحوم **علّامه قزوینی** هم در مقالهٔ سودمند "تضمین‌های حافظ" باین معنی اشاره کرده است که **حافظ** آن مصرع عربی را گویا تضمین کرده است و اکنون در شعر **عماد** نیز عین همان تضمین را می‌بینیم، و درین رای (یعنی تضمین کردن **حافظ**) استوارتر می‌شویم. **عماد** در مقطع غزل ملمّع خود گفته است:

عمادِ خسته به کویت همیشه می‌گوید "أیا منـــازل سلمیٰ، فأین سلماکِ"

ص ۲۶۷

گاه در ملمّعات **عماد** گوئی **حافظ** می‌خوانی اینقدر لحن و هنجار آشنا و مانوس است:

عَلیٰ منازل سلمـی تحیّتی و سـلامی — هناک روضهٔ اُنسی، و تلک دار سلامی
گرت بحال ضعیفان خسته دل نظری هست — بیا که در قدمت افکنیم جان گرامی

ص ۲۹۴

باید توجـه داشت که روح **عمـــاد**، *با همه انگیزه‌های شعر و شاعـــری*، از رنـــگ شیخ‌الاسلامی و خطابهای واعظانه غافل نمانده است گاه خطابهائی عام دارد که خالی از لطفی نیست:

ای هر سحر کشیده سر در دواج دیبا — از خواب سر برآور شوقاً الی المصلّیٰ
صبح از عذار رنگین برداشت زلف مشکین — و آفاق شد منوّر، بگشای چشم بینا
گر گوش هوش داری هر صبح و شام بشنو — اوراد مرغ و ماهی، تسبیح کوه و دریا

ص ۸

و در خصوص شیخ‌الاسلامی خود در مقطع غزلی می‌گوید که عشق رقیب نمی‌پذیرد، و الحق نیک انصاف داده است، تا به سیاست چه رسیم:

دو مقام‌ست که باهم نشود جمع عماد — مذهب عاشقی و منصب شیخ اسلامی!

ص ۲۶۸

و هم در خصوص این منصب جای دیگر در مطلع غزلی گوید و چه رندانه و خوب:

پیر ما گر بچشد لذّت دُرد آشامی — گرو باده کند خرقه شیخ اسلامی!

ص ۲۷۶

با آنکه **عماد** شیخ‌الاسلام بوده است و متشرع، ولی خیلی خیلی نادر است (و در حکم معدوم) که در شعرش این منصب مذهبی که داشته، رنگی و نقشی خشک و خشن افکنده باشد و احیاناً از الفاظ و مصطلحات دینی و شرعی برداشت و استفاده کرده باشد، مثل این مورد که اصطلاح فقهی را در شعر آورده از "حق واجب و دین حاله" دم زده، که بسیار نادر است این برداشتها:

یار از عماد ار خواهد دل و جان — حقی است واجب، دینی است حاله

ص ۲۵۱

عماد گاهی خود را به تلویح **صوفی** می‌خواند، البته از قرابت لفظی صوفی و صافی هم غافل نمانیم:

ساقی شـــرابی، در ده که گـردد — از جام صافـی، صوفـی مصفـا

ص ۷

و یا :

بیا و بادهٔ صافی بدست صوفی ده که رهن باده کند خرقه و مصلّیٰ را

ص ۵

و ازین بیت نیز به‌تلویح نه تصریح همین معنی برمی‌آید :

روی خاطر سوی ابروی تو آورد عماد صوفئی را ز جهان گوشهٔ محرابی بس

ص ۱۷۸

می‌دانیم که این شاعر در اوان کمال زندگی خود گذشته از مرشدی خانقاهی که‌داشته ، یکی از صاحبان مسندهای رسمی روزگار هم بوده است یعنی بقرار تصریح بعضی مورخان و تذکره‌نویسان (وچنانکه قبلاً نقل کردیم بنا به بعضی شعرهای خودش هم) منصب شیخ‌الاسلامی داشته است و بنا بگفتهٔ صاحب "مزارات کرمان" صاحبان مناصب رسمی و دولتی در عصر **عماد** عنوان "خواجه" داشته‌اند **عماد** در اشعار خود گاهی خویش را با خطاب **خواجه** هم می‌خواند گرچه ممکن است این اطلاق را خطابی عام هم تشخیص کرد ولی از ملاحظهٔ خاص نیز دور نمی‌نماید ، منجمله اینجا که گفته است :

تو نئی مردِ بلا ، نعمت از او خواه عمـــاد شادمانی‌طلب ،ای‌خواجه ،که‌غم‌نتوان‌خواست

ص ۵۴

و یا اینجا :

دل سرگشتهٔ خود را چه دهی پند ، عمـاد بگذر ازین سخن ،ای‌خواجه ،که‌نشنیدنی‌است

ص ۵۵

جز "**عماد**" که تخلص تمامی غزلهای اوست ندرةً باری "**عماد فقیه**" نیز تخلص‌آورده که می‌رساند هم در زمان خود به این عنوان مشهور و نامبردار بوده است . این بیت را قبلاً بمناسبتی دیگر هم نقل کرده‌ایم :

مکـن ســـرگـــران بر عماد فقیـــه که تو خود پرستی و او می پـــرست

این شاعـر استاد و متشرع مسندنشین نیز گاهی چون معاصر بزرگوار خود **حافظ** به اصحاب زهد ریائی و خرقه‌پوشان و مسندنشینان آلوده‌دامن و گوشه‌گزینان ریاکار و سالوس، حملات صریح می‌کند و درین معنی از **عماد** نیز گهگاه کلمات شجاعانه می‌شنویم کـــه از خصوصیات معنوی این شاعر تواند بود ، از جمله مثلاً :

تومپنداری‌که‌هر گوشه‌نشین دینداری‌ست ای‌بسا خرقه که هر رشتهٔ‌آن زنّاری‌ست

دلق پشمینهٔ سالوس بیک جرعهٔ می در خرابات‌فروشند ،که‌خوش‌بازاری‌ست

ص ۲۶

و کم‌آزاری را می‌ستاید :

ظاهر آن‌ست که هرگز به مقامی نرسد آنکه بر خاطری از رهگذرش آزاری‌ست

ص ۲۶

و طواف کعبهٔ دل را از زیارت خانهٔ سنگ و گِل برتر می‌شمارد و "حج پذیرفته" همین طواف کعبهٔ دل را می‌داند :

طواف کعبهٔ دل کن ، که هست خانهٔ‌او نه‌هرکجاکه‌کنی‌فرض ،باشد آنجا دوست

ص ۲۸

و نیز:

طواف کعبهٔ دل گر میسّـــرت گردد عماد، حج پذیرفته در جهان آن‌ست

ص ۴۱

در عالم اعتقادات **عماد**، این کلمهٔ لطیف و بلند هم شنیدنی‌ست:

سر خجالت درویش از آن بود در پیش که گر گناه ببخشند، شرمساری هست

ص ۳۰

در عالمی چنین می‌گوید، و خوش می‌دارد سه شب و سه لب را، که:

شب عید و شب وصل و شب مهتاب خوش‌است لب ساقی و لب جام و لب آب خوش‌است

ص ۶۴

و در عالمی دیگر چنین، و "تمام است" یعنی کافی و بسنده است و این تعبیری قدمائی‌ست:

بـر آنـم کـه ویـرانی عالمـی را دل آزردن بیـــگناهی تمـــام است

ص ۶۵

و دیگر اینکه در آن آرزوی چون دانه و سبزه رستن می‌کند و خالی از دردی نیست:

من که چـــون دانه می‌روم در خاک فصـل نوروز رستنـــم هوس است

ص ۷۰

امّا، ای دریغ، که بگفتهٔ **خیام** بزرگ:

کاش از پس صد هزار سال از دل خاک چون سبـــزه امید بردمیدن بودی!*

و از معتقدات اوست که اصل را اخلاص می‌داند، نه کرامات اولیا، و منجمله سجاده بر آب افکندن را که بسیار مشهور کرامتی است و به بعضی از اولیاء عرفا منسوب:

وانکه سجّادهٔ تقوی فکند بر سر آب گرنه اخلاص‌تو ورزد، به ریا نزدیک‌ست

و دوری از ریا را موجب نزدیکی به خدا می‌داند:

از در اهل ریا روی بگردان، ای دل هرکه‌دورست‌ازین‌در،به‌خدانزدیک‌ست

ص ۳۸

گویا **عماد** با تکیه زدن بر مسند ارشاد مریدانِ خانقاهی، گاهی بعضی قضایای کرامات پیران مراد و اولیاء که از پیشینیان شنیده بوده، باورش می‌شده است و چون در خودش می‌دیده است که هیچ خط‌و خبری از کرامات و اینحرفها نیست که نیست، به شگفت می‌آمده و می‌پرسیده:

ما را کلید گنج سلامت که می‌دهد؟ تشریف تخت‌وتاج کرامت که می‌دهد؟!

ص ۱۴۱

و باری، خاصه در عهد رواج بازار صوفیان مسندنشین و پیران خانقاه‌دار که خود **عماد** هم از آن جمله بوده است، شنیدن چنین سخنی از مرشد خانقاهی جالب‌توجه و

---

* تا گاو و خرها بخورندت و جزء وجود آنها شوی و بعد هم تپاله و سرگین! یا شیر و گوشت و حمالی. به این کلمهٔ مشهور **خیام** خرده می‌گیرم، که تازه آن آرزو هم چیزی نیست.

شجاعانه است و می‌رساند که گوینده این کلام بیشتر **تحقق معنی** را ارزش قائل است، نه **تبدّل صورت** را:

ای بیخبر از معنی، صورت به چه آرائی — صافی شو اگر مردی، صوفی شدن آسانست
تنها نه منم عاشق بر منظر زیبائی — هر زاهد پیدا را صد شاهد پنهانست!

ص ۴۸

در مقطع غزلی گفته است:

دوش در خانقه ار نالهٔ نی بود، عماد — باغ پُرزمزمهٔ چنگ و رباب‌ست امروز

ص ۱۷۷

و این بیت می‌رساند که در خانقاه او بساط سماع و سرود نیز برقرار بوده است و **عماد** هم از جمله صوفیانی بوده که سماع را حلال و مجاز می‌دانسته‌اند. به عبارت دیگر اینکه **عماد** از آن متصوفهٔ خشک و خاموش نبوده است بلکه اهل ذوق و نغمه و ترنم و سماع صوفیان بوده است.

از اموری که برای نگرندهٔ متأمل تا حدودی جای شگفتی است این است که **عماد** با آنکه شیخ‌الاسلام بوده است و مجهّز به فرهنگ اسلامی و قرآنی، ولی در شعرش رنگ فرهنگ اسلامی و اطلاعات دینی و مذهبیِ شاعر چندان قوی نیست، سهل است که ضعیف هم هست در دیوان او به ندرت برمیخوریم به اقتباس یا تحلیل آیات و احادیث اسلامی مثل این بیت:

اگر حدیث لقایت نیاورم به زبان — ز بیم قاعدهٔ لن‌ترانی است ایدوست

ص ۷۵

و این‌حالت بخصوص از **عماد فقیه** شگفت‌است. البته تلمیحات و اشارات به‌اساطیر سامی و اسلامی، توراتی و قرآنی در شعر **عماد** گهگاه جای‌جای دیده می‌شود ولی اقتباس از کلمات و قصارها و آیات و احادیث کمتر دارد و این نیز گفتنی است که تلمیحات و اشارات به اساطیر آریائی و ایرانی که اصلاً و مطلقا ندارد، عجب ایرانی شاعری! **حافظ** درین خصوص تعادلی دارد بین سامی و آریائی.

دیوان چاپ‌شدهٔ **عماد فقیه** اگرچه بهرحال مغتنم است و کاچی به از هیچی، ولی خودمانیم که بسیار پرغلط و اشتباه و ترک اولی و درست، و ضبط ناروا و نادرست از چاپ درآمده است چه بسیار بسیار موارد می‌بینی — در هر صفحه چند مورد — که بر اساس نسخ مأخذ چاپ متن را غلط اختیار کرده‌اند و ضبط و لفظ درست را بعنوان نسخه بدل در حاشیه آورده‌اند و غلطهای حاکی از بد خواندن و غلط خواندن نسخ مأخذ چاپ نیز بسیار است (بگذریم از غلطهای مطبعی که کم نیست) محض نمونه مطلع یک غزل را ذکر می‌کنیم که اینطور چاپ شده:

امشب که هست یارم در بزم می‌پرستان — چون حاجت تو دارم سر برکنار مستان

ص ۲۲۶

که با این ضبط، بیت بکلی بیربط و بیمعنی شده است (در غلطنامهٔ کتاب هم هیچی در این خصوص ندارد) و حال آنکه با اندک دقتی بنا به سنن و معهودات شعری قدیم فارسی خاصه عرف غزلسرایانِ بدیعی، می‌توانیم کلمات درست را دریابیم که بی‌شک این مطلع در اصل چنین بوده است و باید باشد و لاغیر:

امشب که هست بارم در بزم می‌پرستان — چون حاجب تو دارم، سر برکنار مستان

در مصرع اول بی‌شک "بارم" درست است، نه "یارم" یعنی امشب که در بـــزم می‌پرستان **بار دارم**، اجازهٔ ورود دارم و در مصرع دوم نیز "حاجت" غلط و بیمعنی و بیربط است و درست "حاجب" است، یعنی **ابرو**، و شاعر از آنجهت گفته چون حاجبِ تو سر بر کنار مستان دارم، که در عرف غزل بدیعی فارسی چشم‌های معشوق را به صفت مستی عهد و اعتبار کرده‌اند یعنی معهود زیبائی‌شناسی در سنن قدیمی غزلسرایان فارسی این‌ست که چشم یار (گذشته از دیگر حالات و تعبیرات و تشبیهات مثل خمار، مخمور، بیمار، بادامی و غیره و غیره) **مست** هم باشد و ابروها سر بر کنار مستانِ چشمها دارند پس بی‌شک **حاجب** درست است نه **حاجت** و اما اینکه چرا گفته است **حاجب** و نگفته **ابرو**، حال آنکه از لحاظ وزن و معنی اشکالی نداشت و ندارد که‌ابرو هم بگوید یعنی می‌توانست بگوید: "چون ابروی تو دارم سر بر کنار مستان" و بی‌اشکال هم بود پس چرا **حاجب** گفته؟ جواب این‌ست که شعر با لفظ حاجب لطف ابهامش البته بیشتر است. شعر سنتی بهمین گونه دلایل و موجبات لطف و جمال بدیعی پیدا می‌کند. خواننده با توجه به سنن غزل فارسی این لطف معنی را با مختصر تأملی "کشف" تواند کرد و از کشف خود لذت تواند برد و حال آنکه در صورت صراحت یعنی ذکر کلمهٔ ابرو بجای حاجب، ذهن خواننده بکار گرفته نمی‌شد و از یادکردِ سنّت معهود مذکور و لذت این کشف کوچک شعری محروم میماند و ثانیاً و مهمتر ازین که گذشت، دلیل اینکه **حاجب** گفته و ابرو نگفته این است که باز هم بنا به سنن معهود شعری، در عرف دستگاه (سیستم) التذاذ فنّی و قراردادی "صنایع بدیعی" کلمهٔ "حاجب" در ترکیب و ردیف دیگر کلمات بیت، مثل: شب، بزم، بار داشتن وغیره، صد البته تناسب تام دارد زیرا فراموش نکنیم که "حاجب" یک معنی دیگر هم دارد که "پرده‌دار" است به عبارت دیگر درین بیت حاجب هم ابرو و هم پرده‌دار است که میدانیم حاجب و پرده‌دار تناسبش با بزم و بار دادن و غیره کامل و تمام است و حال آنکه درین تعبیه وترکیب و ساختگری و آرایش اگر **ابرو** می‌گفت بجای **حاجب**، شاید از لحاظ اصل معنی فرق نمی‌کرد ولی مسلّماً لطف و تناسب بیان بکلی از میان می‌رفت. **عماد** اصلا چنین ترکیب و ترتیبی تعبیه کرده است که صنعت و هنر خود را بنماید اگر این نمی‌بود کارش در عرف صنایع بدیعی و التذاذ صناعی کلام، بی‌لطف می‌شد و بکلی از کمال این جمال فنی می‌کاست. در کار نقاشِ آفرینش، البته حاجب همان ابروست که از خطوط لازم چهرهٔ آدمی است ولی در نقاشی و چهره‌پردازی استاد بدیع دان و درین چهرهٔ بدیعی که **عماد** ساخته و پرداخته است هرگز و هرگز **ابرو** همان **حاجب** نیست زیرا درین چهره‌ابرو دو خط بی‌جان و جمال‌ست، ای‌بسا دو کج‌مج که گوئی طفل بی‌خط و ربطی بر لوح آزمون کشیده است و نقش را ناتمام رها کرده است. اما **حاجب** آنچنان ابروی زیبائی است که بیا و ببین. دو کج‌مج خط بیربط ابرو هرگز کجا می‌تواند کار همتای تازی خود حاجب را در لفظ و معنی صورت دهد؟ زیرا **حاجب** آنچنان ابروئی است که **پرده‌دار** آن بزم و بار نیز هست. اجازه‌ده و اجازه‌دار نیز هست در بزم مستی حریف باده و باده‌گسار نیز هست و سر بر کنار مستان آن بزم، مستان چشم، نیز نهاده است. باری اینچنین است که بودن یا نبودن یک نقطهٔ "بار" را "یار" می‌کند و "حاجب" را "حاجت" و تا این‌حد در معنی یک بیت "شعر بدیعی" می‌تواند تاثیر داشته باشد که یک چهرهٔ عرفاً آراسته و بآذین و عهداً متناسب و زیبا را تبدیل کند به مشتی کلمات بیربط و ممسوخ. درست مثل آنکه تابلوِ تک چهرهٔ زن جوانی طنّاز و نوشکفته و شنگ و شاداب، با زیبائی و جاذبهٔ ذوق آرایشـی لطیـف و سحار، با

روح ظرائف کلاسیک‌گونه‌ای نیمه‌مینیاتوری، اما هوشمندانه و معتدل ــ مثلاً کار توأمان رافائل، کمال‌الملک، رامبراند، بهزاد را ــ خدای نکرده به صورت زالعفریته‌ای بسیار "مدرن و آوانگارد" مبتلا به جذام هندسی یا هندسهٔ جذامی کوبیسمی میخناک مسخ کنند.

یا مورد دیگر مثلاً در این مطلع که لفظی غلط خوانده شده و بیت را بکلی بیمعنی کرده است:

ای چشم شوخت جادوی مستان صدگونه هجرت در غمزه پنهان

ص ۲۲۷

و حال آنکه درست ظاهراً چنین باید باشد:

ای چشم شوخت جادوی مستان صدگونه سحرت در غمزه پنهان

که سِحر غمزه با جادوی چشم مست و شوخ تناسب دارد و نه هجر.

و باری از چند و چون غلطهای دیوان چاپ‌شدهٔ عماد فقیه بگذریم و ملاحظات خود را دنبال کنیم. در عالم فخریات و حماسه‌های شخصیِ معهود شعرا نیز عماد گهگاه تفوّهی دارد که در حد خود بدک نیست گرچه من لفظ "مقاطر" را نمی‌پسندم و در آن "قاطر"ی هم می‌شنوم ولی معنی بدک نیست:

عماد، نسخهٔ ورد ملایک است امروز سوادی از قلم عنبرین مقاطر ما

ص ۱۰

و هم درین عالم، که تعبیر لطیفی را هم متضمن است:

نسخهٔ عطرفروشان چمن تازه کند گر به گلزار رسد یک ورق از دفتر ما

ص ۱۱

و همچنین در مفاخره گوید، بهنجار اعجاب و تحسینی که شعرا نسبت به شعر خود دارند، این رباعی عماد مخصوصاً بیت دومش بی‌لطفی نیست:

گنج گهر از گفتهٔ ما یافته‌اند دُرجِ دُرِ نو، سفتهٔ ما یافته‌اند
هر نکته که در دلی قراری گیرد از خاطر آشفتهٔ ما یافته‌اند

ص ۳۸۷

در غزلهای عماد، حتی غزلهائی که به مدیحه ختم می‌کند هم ــ برعکس حافظ که به وقایع سیاسی و اجتماعی زمان خود اشارات بلیغ دارد ــ به مسائل عصرِی از اجتماعی و سیاسی و غیره برنمی‌خوریم، حتی از مسائل مربوط به ماجراهای پادشاهان زمان از جنگ و جدال و عزل و نصب و ورود و خروج و احکام و اعمال سلاطین نیز چیزی نمی‌بینیم مثل این بیت هم حتی که حاکی از رفتن شاه‌شجاع از کرمان‌ست دیگر نمی‌بینیم که دل شاعر مثل علم از باد میلرزیده است از رفتن شاه‌شجاع:

دل من چون علم از باد هوا می‌لرزد تا بشد رایت منصور شه از کشور ما
قرّةالعین سلاطین جهان، شاه شجاع خسرو عادل لشگرشکن صفدر ما

ص ۱۱

معلوم است که عماد چشم و گوش خود را بر حوادث و وقایع زمانه بسته بوده است یا مسائل سیاسی و اجتماعی عصر را درخور آن نمی‌دیده است که به شعر او راه یابند.

در غزلهای آلوده به مدح عماد این نکته درخور ذکر است که اغلب یک دو بیت مدیحه را پس از تخلصِ غزل می‌آورد، جائی که دیگر غزل تمام شده است و بیت تخلص شاعر نیز گفته شده و همه حرفهای غزل بپایان رسیده، آنگاه پس از ختام غزل اگر مدیحه‌ای خواسته

باشد، می‌گوید. این حالت و هنجار را در غزل‌های آلوده به مدح **حافظ** نیز می‌بینیم یعنی **عماد** نیز مانند **حافظ** حساب مدیحه و جای آنرا از اصل غزل جدا نگاه می‌دارد.

دیگر از مفاخرات و حماسه‌های شخصی **عماد** بشنویم:

عماد، پیرهن از روی وجد پاره کنند *اگر به مجمع روحانیان رسد غزلت*

ص ۶۵

از بیت‌های خوب و کلمات نغز **عماد** یکی هم این بیت‌ست که مصرع دوم آن درخور مثل شدن است، موجزی تمام گفت و مثلی:

شکر غم تو گویم، با هرکسی، ولیکن **هرچند شکر گویم، دارم بسی شکایت**

ص ۵۱

تعبیری خاص و به آئین دارد، **عماد**، از کوتاهی عمر، که آن را "هفته" یا "هفتهٔ فانی" می‌گوید. مثلاً بجای تعابیر "چار صباح زندگی" یا "دو روزه فرصت عمر" یا "پنجروزه نوبت هستی" یا بقول **سعدی**: این پنجروزه مهلت ایام آدمی، و غیره، **عماد** چند جا ازین معنی به "هفته" عبارت می‌کند:

در هوای تو اگر صرف شود مدّت عمر *غم بیهودهٔ این هفتهٔ فانی سهل‌است*

ص ۳۹

و جای دیگر گفته:

به طواف حرم از زیرزمین نتوان رفت *هم درین هفته که در روی زمینی برخیز*

ص ۱۷۱

و نیز ناظر بهمین معنی کوتاهی عمر آدمی است اینجا که می‌گوید:

ما هفته‌های مقیّد زندان عالمیم *در تنگنای کلبهٔ احزان عالمیم*

ص ۲۲۱

از قرینه‌سازی‌ها و تقابل و تناسب‌هائی که **عماد** چند جائی مراعات کرده است و از آن گویا التذاذ بدیعی می‌برده است و از مراعات‌های خاص اوست، یکی هم مقارن آوردن **نام** و **ناموس** است و اینجا مقصود از ناموس، آبرو، حشمت، آوازه و سر و صدا و ازین قبیل است، مثلاً اینجا که گفته است:

ناموس عماد اوفتد اندر همه عالم **نامش به خطا گر به زبان تو برآید**

ص ۱۲۱

البته دیگران هم از نام و ناموس گفته‌اند ولی **عماد** این تقابل را مکرر دارد و گوئی توجه خاص به آن گماشته است، منجمله در جای دیگر می‌گوید:

ناموس آرد در جهان، گر نامم آرد بر زبان **ذکرم فتد در هر زمان، گر حلقه در گوشم کند**

ص ۱۵۷

و نیز گفته است:

خانهٔ دل کرده به نام تو باز **خانهٔ ناموس برانداختیم**

ص ۲۱۸

و دیگر:

پشمینه‌پوش صومعه گر نام ما نبرد **از دُرد نوش میکده ناموس ما شنو**

ص ۲۴۷

دیگر از تقابل‌ها و قرینه‌سازیهای مکرر **عماد** مراعات "درون و برون" است که چند جا

مکرر کرده است، مثلاً:

این چه نقش است که آمد دگر از پرده برون — *که بسی درد فروشد به دل اهل درون*

ص ۲۳۰

و نیز گوید، و خطابی است نه پر بدک:

مگوی با قلم ای دل، حدیثِ سرِّ درون — *که راز عشق تو ناگه فتد ز پرده برون*

ص ۲۴۱

و ایضاً مقابلهٔ بدیعی **برون** و **درون** که من یادم نمی‌آید با این اعتنا و عنایت این مراعات را جای دیگر در شعر دیگران دیده باشم و **عماد** شاید درین تقابل و آرایش تنها باشد، بهر حال چند شاهد در شعر او با این مراعات می‌بینیم و درون را به معنی دل و ضمیر و معنی می‌گیرد، غالبا:

جای آن ست که آیند برون، اهل درون — *به تماشای تو گر عزم تماشا داری*

ص ۲۶۵

از مراعات‌های دیگر که در شعر **عماد** می‌بینیم و دیگران هم البته دارند، تقابل "صورت" و "معنی" است مثل اینجا که گفته:

تا کلک قضا زد رقم صورت دنیی — *در صورت کس جمع نگشت اینهمه معنی*

ص ۲۷۷

و نیز با همین مراعات می‌گوید:

اگر به زیور معنی دلت بیارایند — *کی التفات نمائی به صورت آرائی*

ص ۲۸۵

بقول... یا نه، چرا نگویم خودم گفته‌ام درحال نوشتن بر بدیهه خاطر!، باری:

همه **صورت** پرستند اهل **معنی**!

از استعارات نادر **عماد**، لعبتان دو چشم است:

هر لحظه لعبتان دو چشمم ز خون دل — *گلگونه بین که بر گل رخساره می‌کنند*

ص ۱۲۷

که اگرچه شعر فارسی می‌خوانیم، ولی از لفظ "لعبتان" رایحهٔ تثنیهٔ عربی هم باری شنیده می‌شود و درین بیت اشاره به مثل و مصطلح خون را با خون شستن دارد:

مرا دیده خون گشت و می‌کوشد اشکم — *که هر لحظه خونی به خونی بشوید*

ص ۱۳۰

می‌گوید:

بر آن زمین که جدائی فتد میان دو دوست — *چه جای اشک که خونابهٔ جگر برود*

ص ۱۳۲

گوئی درین بیت جوابی می‌دهد به بیت مشهور عرب که گفته‌اند و من ــ اگر اشتباه نکنم ــ از وقتی کلیله و دمنه (یا مرزبان‌نامه؟) می‌خواندم، به یادم مانده است:

لولا الدّموع و فیضهنّ، لأحرقت — *ارضَ الوداعَ حرارةُ الأکبادِ*

اگر بارش و فیضان اشکها نبود، بی‌شک داغ جگرها زمین وداع را به آتش می‌کشید. و **عماد** در بیت خود گوئی جواب این بیت عرب را داده است که اشک سهل است، بلکه خونابهٔ جگر... و نیز از استعارات و کنایات خوب و تازهٔ **عماد** است تعبیری که از شراب در جام بلورین دارد:

ساقی بیـــار لالهٔ نسرین نقابِ مـــی تا آتش دلم بنشـــانی به آبِ مـــی
ص ۲۸۹

جائی می‌گوید:

ز حال من کند آگاه خلق را، چو نمانم فراقنامه، که بر صفحهٔ زمانه بماند
ص ۱۴۸

که ظاهراً مقصود از "فراقنامه" نباید اثر خاصی از **عماد** بوده باشد؟ که بگوئیم یکی از آثار او "فراقنامه"بوده است (اگر نام یکی از مثنوی‌ها یا یکی از "ده نامه" خود را "فراقنامه" نگذاشته یا قصد نکرده باشد؟) چون چنین اثری ندارد بلکه گویا بطور کلی مقصودش غزلهای فراقی خودش است مثل **سعدی** که گفته است و مقصودش اثر خاصی نیست، در آن ملمّع مشهورش:

فراقنامهٔ سعدی عجب که در تو نگیرد وَانْ شکوت الی الطیر، نُحْنَ فی الوکراتِ

و میدانیم که قصد **سعدی** هم اثر خاصی **بنام فراقنامه** نیست زیرا چنین اثری با این نام و نشان در آثار **سعدی** نمی‌شناسیم و **مقصود** ظاهراً گویا همان غزلها و سخنان شکوه‌آمیز فراقی اوست. در مورد **عماد** نیز بهمچنین.

جائی می‌گوید، و از تشبیهات نادرِ اوست و خیال به معنی نقش و تصویر:

خیـالِ مـی‌ام در ســواد بصـــر چـو لعـل است در کاســهٔ لاژورد
ص ۱۵۲

گرچه خود می‌گوید "سواد بصر" و نه "کبودی بصر" ولی این خطور خاطری است و می‌پرسم ــ به یقین نمی‌گویم ــ که آیا ازین تشبیه می‌توان چنین استنباط کرد که رنگِ چشم **عماد** آبی (لاژوردی) یا آسمانی و به اصطلاح **زاغ** بوده باشد؟

گفتیم که از نوشتهٔ تذکره‌نویسان و روایات تاریخی چنین برمی‌آید که **عماد** در زمان زندگی خود مورد عنایت و نواخت پادشاهان و سلاطین عصر بوده است، از شعر او نیز همین معنی تائید و تقویت می‌شود. مناسبات **عماد** با **امیر مبارزالدین محمّد مظفر** و مخصوصاً پسرش **شاه شجاع** که به **عماد** مریدانه معتقد بوده است و با او رفتار مرید و مرادی داشته است، از جمله امور مشهور تاریخ درین خصوص است، و بهر حال خود شاعر هم می‌گوید:

عماد، اگرچه همه خسروان نوازندت ترا نوازش شیرین شاه غازی بـس
ص ۱۷۹

که مقصود از **شاه غازی** همان **امیر مبارز**، پادشاه مقتدر و سختگیر زمانه است که برعکسِ **عماد**، **حافظ** بهیچوجه ارادتی باو نداشته، هیچ مدیحه‌ای برای او نگفته، سهل است که تعریض و کنایه هم به او دارد ولی در دیوان **عماد فقیه** اشعار بسیاری، چه در قصاید، چه غزلها، در ستایش این سلطان توانا و اخیرا محتسب‌گونهٔ سختگیر می‌بینیم.

می‌گوید:

تا روز حشرم از دهن آید نسیم مشک یک بوسه گر لبم برباید به خواب از او
ص ۲۴۵

بدک اغراقی و بیت بی‌لطفی نیست، اما اگر **عماد** در سرودن این بیت نظـر به بیت مشهور **باباطاهر** داشته بوده باشد، که فرموده است:

چو شو گیرم خیالش را در آغـــوش سحـــر از بستـرم بوی گل آیـــو

در قیاس این دو بیت، **عماد** صرفه‌ای نمی‌برد، زیرا فاصله بین این و آن کم و کوتاه

نیست. گرچه بیت **عماد** هم بجای خود لطیف و خوب است.

قدما اصطلاحی مثل‌گونه دارند که از آن به "جامه در نیل زدن" یا "افکنـــدن" عبارت می‌کنند. جامه در نیل غم زدن، نیل حسرت، نیل رشک، نیل تحیر و... ازینگونه که ضمناً این نیل هم بمعنای رنگ (نیلی، کبودی) و نظیر آن‌ست که امروز لاجورد هم گویند و جامه در نیل زدن کنایه از سوگوار و غمگین شدن است چون جامهٔ نیلی هم در عزا می‌پوشیده‌اند و هنوز هم بعضاً می‌پوشند و از طرف دیگر به مناسبات صنایع بدیعی این نیل رنگ را به ایهام تناسب با مصر که رود نیل دارد و مراعات نظیر نام دیگر رودهای مشهور نیز قرین می‌سازند و همچنین تناسبها و مراعات‌های دیگر، و ازین مجموعه لذتی بدیعی و حظی صناعی حاصل می‌کنند، چنانکه درین بیت **عماد** می‌بینیم:

جامه از رشک زند شکّرِ مصری در نیل تا برآمد ز لبِ چشمهٔ نوش تو نبات

ص ۷۳

نظیر این تعبیه را دیگران هم دارند، چنانکه مثلاً گفته‌اند:

جامه در نیل تحیر فکند یوسف مصر...

و عجبا که **دهخدا** این اصطلاح مثل‌گونه را ندارد؟ یعنی **جامه در نیل زدن** را، به امثال و حکم برای شواهد دیگر رجوع کردم و دیدم این فقره را ندارد (در حرف جیم، جامه) و شاید این معنی را به عبارت دیگری دارد و یا احتمالاً از چشم من گریخته است و پوشیده مانده. چون جاودانیاد **دهخدا** الحق استاد بزرگ و ضابط دقیقی است و بعید می‌نماید که این اصطلاح را ضبط نکرده باشد، حال آنکه در شعر قدما و متوسطان این عبارت مثل‌گونه مکرر آمده است.

شعر عماد مثل اقرانش، حتی **حافظ**، میدانیم که شعری است که در قلمرو التذاذ و اعتنا به صنایع بدیعی سروده شده است یعنی از بسیاری جهات زیر سیطرهٔ دستگاه التذاذ صناعی فن بدیع قرار دارد. هر یک از شعرا که توانسته باشند در کاربرد و بهره‌برداری از مجموعهٔ صنایع بدیعی حدّ اعتدالی نگه دارند، شعرشان مصنوع بنظر نمی‌رسد و با بهره گرفتن از این دستگاه صناعی تا حدّ صنایع عام و جهانی شعر و نثر مثل تشبیه و استعاره و کنایه و مراعات‌النظیر (با توجه به کشف و کاربرد مراعات‌های تازه چنانکه چند نمونه‌اش را در شعر **عماد** قبلا نشان داده‌ایم) و تضاد و غیره و غیره و با حفظ تعادل درین رهگذر، کار شاعران قرین توفیق و جمال فنی می‌نماید و الّا غلظت صنایع و مبالغه در بهره جستن از آنها چنانکه در کار بعضی شاعران می‌شناسیم، شعر را به تکلف و ناخوشی مبتلا می‌کند و بهیچوجه به صرفهٔ شاعر نیست. تنها کسانی توانسته‌اند گوی توفیـــق ازین میدان بدربرند که مثل **سعدی** و **حافظ** (و بعضاً در بسیاری موارد دیگر شاعران معاصر و هم‌قرن **حافظ** نیز) درین زمینه حد تعادلی نگه داشته‌اند. **عماد** نیز از کسانی است که اغلب کوشیده است که در برداشت و بهره‌مندی از دستگاه صنایع بدیعی حد تعادل را نگه دارد و غالبا موفق نیز شده است. امّا گاه نیز توجه بسیار به صنعتگری و مراعات لطایف بدیعی، بکلی زمام کلام را از دست شاعر میگیرد، مثلاً درین چند بیت ببینید، مراعات مزه‌ها (که می‌خواهد مراعاتی کمابیش تازه هم بنماید) چگونه شعر را بیمزه کرده است:

ز شـــورش نشایـــد ترش کـــرد روی که شیرین دهان ست، اگر تلخ گوست

ص ۶۶

و یا همچنین:

من شوربخت بیدل، ترش از جواب تلخش نشوم که تلخ شیرین بود از شکردهانان
ص ۲۴۱

و ایضا در همین عالم :

بر من شوریده‌حال، بیش مکن رو ترش باده تلخم بده، ساقی شیرین دهان
ص ۲۴۴

یا اغـراق و تجاهل‌العارف و مراعات همجنسی ناقص نال و نیل و فرات و غیره درین بیت که تصنع از سراپاش ریزان است :

موئی است یارب اینکه فتاده‌ست بر فرات یا جسم همچو نال و سرشک چو نیل ماست
ص ۷۷

در دیوان **عماد** بسیاری قرائن هست دال بر آن که این شاعر به صنایع بدیعی قوّیاً توجه داشته است و با اینکه میکوشد درین رهگذر حدّ اعتدالی نگاه دارد، با اینهمه گاه بعضی غزلهای تمام مصنوع هم در دیوان او دیده میشود از جمله غزلی که از دیگر صنعت‌ها گذشته، تمام ابیات آن ذوقافیتین نیز هست یعنی بحکم صنعت برای غزل دو قافیه را ملحوظ داشته است تا بقول جاودانیاد **نیما یوشیج** از آن حظ مضاعف ببرد، یکی قوافیِ جهان، آسمان، گمان، بوستان، روان و غیره و دیگر بعد از آن قوافیِ گذرد، نگرد، نبرد، نخرد، سترد و غیره :

چو دردمند فراق تو از جهان گذرد ز شوق روی تو در ماه آسمان نگرد
دهان تنگ ترا درنیافت کس به گمان بدان دهان دل تنگ من این گمان نبرد
چو دید حلقهٔ سودای زلف پُر چینت زمانه طـرّهٔ شمشـاد بوستان نخرد
دلم که نقش تو بر لوح دیده کرد نگار رقوم غیر تو از صفحـهٔ روان سترد
ص ۱۳۹ — ۱۴۰

مراعات یک قافیه هم حتی گهگاه شعر را به تنگنا و تکلف می‌کشاند و روح آزاد شعر از یک قافیه و وزن نیز غالبا به فریاد و فغان است که مرا ازین تنگناهای تکلف رها کنید و بگذارید آزادانه در عالم تخیل و خلاقیت قریحهٔ شاعرانه پروازی بی‌گرفت و گیـرداشته باشم، چنانکه **مولانا** می‌فرمود : مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا، و قافیه اندیشم و دلدار من، گویـدم مندیش جز دیدار من، باری تا چه رسد به اینکه بخواهیم بحکم صنعت دست و پای روح حساس و پروازپیشهٔ شعر را با قافیهٔ دوم نیز به قفسی مضاعف بکشیم معلوم است که دیگر چه بر سر شعر خلّاق و خیال آزاد خواهد آمد. رحمت به روان **نیمایوشیج** که با شجاعت و بی‌پروائی شعر امروز ما را ازینگونه تکلفات روح‌فرسا نجات بخشید و اینهمه آزادیها برای شعر کسب کرد. اگرچه متاسفانه بیذوقانِ بی‌هنر کار اصیل او را به انحراف و ابتذال و تباهی کشاندند ولی مایهٔ ذوق و هنر همیشه حد اعتدال و سلامت و نجابت را نگه می‌دارد.

و باز درین بیت **عماد** مجموعهٔ صنایع مراعات و تضاد و تناسب و غیره را ببینید که چگونه ردیف کرده است : کیش(به ایهام) تیر، کمان، نشانه، گوشه‌گیر، ابرو و غیره را :

در کیش ما نشانهٔ تیر ملامت است دل کز کمان ابروی او گوشه‌گیر شد!
ص ۱۵۵

از تناسبها و مراعاتهای تازهٔ **عماد** یکی هم درین بیت ملحوظ است که مراعات‌النظیری آراسته است با : کشّاف، تفسیر، سورهٔ اخلاص که احیانا به اعتباری شاید بدک هم نیست،

اگرچه لطفی هم ندارد:

زبان حال که کشّافِ سرّ مشتاقی است همیشه سورهٔ اخلاص ما کند تفسیر

ص ۱۶۴

در غزلی به حکم صنعت "توسیم" (که در آن نام محبوب یا لقب و نام ممدوح را اساس قافیهٔ شعر قرار می‌دهند) ناچار شده است قوافی ناخوشایند و غیرغزلی را در غزل استخدام کند یعنی لقب **شاه‌شجاع** "ابوالفوارس" را مبنای قافیه قرار داده است و ناگزیر شـــده در زمینهٔ این لقب کلمات خشک و خشن را قافیه گرداند مثل: یابس (خشک)، مهوّس، موسوس، و غیره. نظیر همین ابتلا را **حافظ** نیز در همین مورد لقب ابوالفوارس در غزلی داشته‌است منتها **حافظ** برای غزل خود ردیفی هم اختیار کرده است که از ناخوشایندی قوافی اندکی کاسته است. مقصودم آن غزل **حافظ** است که این مطلع را دارد، با یک دو سه بیت عالی و مشهور مثل‌شده:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد

اما **عماد** غزل توسیمی خود را بی‌ردیف سروده است و درشتناکی قوافی آن سخت توی ذوق می‌زند، خاصه درین ابیات که بهیچوجه طنین و نوای غزلی ندارد:

شادم که شاخ عمرم، سرسبز ماند و تازه گر روضهٔ امیدم پژمرده گشت و یابس!
جز خاک کوی حضرت، هیچ آرزو نخواهد صدبار اگر برآیم، گرد دلِ مهوّس!
تا دین و ملک باشد، پاینده باد یا رب بر تخت پادشاهی، سلطان ابوالفوارس
چشم عماد بیدل تا گشت تکیه‌گاهت بستی در درونش بر روی هر موسوس!

ص ۱۸۰

عماد به اجبار قافیه گهگاه ازینگونه ناپرهیزی‌ها دارد مثل قافیه آوردن مضیّع و ممتع، یا فرخاش(؟) و جماش و ازین قبیل و قماش، آن هم در غزل.

گرچه شعر را برای اهل زبان می‌گویند نه برای ترجمه ولی مثلا این بیت بدیع و بلند **شهید بلخی** را:

اگـــر غم را چـــو آتش دود بودی جهـــان تاریک بودی جـــاودانه

یا این بیت لطیف **باباطاهر** را:

چو شو گیرم خیالش را در آغوش سحـــر از بسترم بوی گل آیـــو

بهر زبانی ترجمه کنیم، لطف شعری خود را با خود نگه خواهد داشت چون "شعر" در ذات کلام و معنی نهفته است و توأمان و سادگی و لطف معنی، محضاً در نهاد شعر است و هیچ پیرایه و صنعتی زلالی و صفای آنرا تاریک نکرده است ولی مثلاً این بیت مصنوع **عماد**، لطف صنعت و لذت بدیعیِ آن قابل انتقال و ترجمه به هیچ زبانی نیست (گفتیم که اگرچه شعر را برای همزبانان می‌سرایند و برای دل و ایمان خود نه برای ترجمه ولی باری اینهم محکی است):

هـــر صبـــح کـــه طلـعتت نبینـــم چون شـــام نمایـــد آن مدینـــه

ص ۲۵۴

در کدام زبانی (جز فارسی) طلعت و صبح و شام و مدینه (شهر) چنین حسن تناسب و لطف صنعت و نسبتی القا و ابلاغ توانند کرد؟ و این صفت بر تمام اشعار بدیعی زبان‌فارسی حاکم است که غالبا لطف صنعت و هنرنمائی شاعرانه در آنها، بتمامی قابل انتقال و ترجمه

بهیچ زبانی نیست ازینجهت است که ترجمهٔ **حافظ** (مثلاً) بزبان‌های بیگانه بهیچوجه ده یک کمال و لطف معنی و بلاغت و حسن صنعت شعر **حافظ** را دربر نتواند داشت حال آنکه تقریباً تمامت معنی و حال و شور **خیّام** قابل انتقال بدیگر زبانها هست زیرا **خیّام** مطلقا اعتنائی به صنایع بدیعی نداشته است بلکه بی‌پیرایه و پروا، محضاً **شعر** گفته است و نه چیز دیگر. عین همین حال را دارد **باباطاهر**، باری بگذریم ازین معنی و محک و دنباله ملاحظات خود را بگیریم.

از استعارات و تعبیرات و تشبیهات بسیار زشت **عماد** "مگسیات" اوست که متاسفانه مکرر هم دارد. در زمان او هنوز "سگیات" بعدها چندان رواجی نیافته بوده است اما "مگسیات" **عماد** از "سگیات" دست کمی ندارد بلکه رکیک‌تر نیز هست. منجمله اینجا که خال لب یارش را به "مگس" تشبیه کرده است و الحق بسیار زشت و نفرت‌انگیز و مشمئزکننده و حاکی از کجذوقی مطلق است در این مورد خاص:

دارد مگسِ خالِ لبت! طالع طوطی کش از شکرستان دهان تو نصیب است

ص ۵۹

دیگر از تعبیرات رکیک **عماد** را درین بیت می‌بینیم که گوید:

مگن نسبت آن لبِ چون شکر به شهدی که زنبور قی کرده است!

ص ۴۵

عجبا که نگفته زنبور کار دیگر کرده است؟!

و باز از "مگسیات" کریه **عماد** و قضیه قرینه‌سازی خال روی محبوب و مگس کثیف، تشبیه ازین رکیک‌تر ممکن نیست:

گر لعل لبش مسکن خال‌ست، عجب نیست هرجا که شکر ریخته باشد مگس آید!

ص ۱۱۵

و ایضاً از مگسیات **عماد** که البته به کراهت و رکاکت ابیات قبلی نیست:

عماد، چون نبود از شکر گزیر مگس را شکرفروش همان به که آستین بفشاند

ص ۱۴۸

و نیز موردی دیگر که همان رکاکت و کراهت از سراپای بیت می‌بارد:

بر کنارِ لبِ تو خالِ سیه گر بنشست شاید ار در شکرستان مگسی بنشیند

ص ۱۵۱

و نیز در همین زمینهٔ زشت که اینجا خود را مگس شمرده:

لب شیرین تو می‌بینم و شورم باقی‌ست نشود کم به تماشای شکر حرص مگس!

ص ۱۷۹

اینجا نیز خود را مگس شمرده و هیچ خوشایند نیست لطف شعر و غزل کجا و این‌حرفها کجا:

چگونه زآن لب شیرین بود گزیر مرا دهان تنگ تو پر شکر است و من مگسم!

ص ۲۰۲

گفتیم هنوز "سگیات" چندان رائج نشده بوده است، در زمان **عماد**، ولی نه تا این حد که دیوان این شاعر ازین لکه بکلی پاک و منزه باشد، چون نیست:

شاهان نتوانند که پیشم بنشینند گر پیش‌نشینِ سگِ دربانِ تو باشم

ص ۲۰۳

و آخرین بیت از مگسیات او که الحق حظ موفور بردیم درین زمینه!:

عماد آنکس که شیرینی ز تلخی باز نشناسد　　عجب باشد اگر بیند مگس گرد شکر گردان

ص ۲۳۱

متاسفانه **عماد** نیز گاهی در کاربرد کلمات و ترتیب آنها در ابیات سهل‌انگاری و ترک اولی و مسامحاتی می‌کند که قدر سخنش را در مهب و مصبِ کاهش و عیب و نقص می‌نهد از جمله آوردن فعل امرِ "بگو" یا "گو" که بلافاصله بعد از آن حرف "ز" آمده باشد که ایهام القباحهٔ رکیکی دارد، مثل این بیت او:

گوید که پیر گشت عماد از جفای ما　　باز آی گو ز جور، که باز آیدم شباب!

ص ۱۹

که زشت است و رکاکت آن بر خواننده پوشیده نیست و غالبا ممکن است با اندک پس و پیش کردن کلمات، یا با اندک تغییری، ازینگونه سهل‌انگاریهای زشت و کریه پرهیز کرد. در موردی که گذشت می‌توانست بگوید، مثلاً: باز آئی ار ز جور تو، باز آیدم شباب.

نظیر این مسامحه در شعر **عماد** بازهم هست، منجمله اینجا که گفته:

به قول زاهد بیهوده‌گو زِ راه مرو　　که روی دل بر طریق گزاف نتوان کرد

ص ۱۴۱

و حال آنکه خیلی ساده میتوانست کلمات را پس و پیش کند و عیب کلام خود را برطرف سازد مثلا بگوید: به قول زاهد بیهوده‌گو مرو از راه، بله بهمین سادگی میشد ازین کراهت احتراز جست.

یا مثلاً جائی که در مطلع یک غزل چنین مسامحه‌ای از او دیده میشود، که الحق خیلی بد و زشت است، مثل این مطلع:

یار به یارب از خدا خواسته‌اند دلبران　　یار مرا بگو زِ در یار قدیم خود مران!

ص ۲۴۴

که موهم لفظ رکیک و کریهی است آنهم در سرآغاز غزل و البته من‌غیرعمد، نه به قصد. چون غزل است و قصد هزل و هجا هم در کار نیست که در ایهام‌القباحه تعمدی در کار باشد فی‌المثل نظیر عمدی که **طرزی افشار** شاعر شیعه و ضدّ ابوبکر و عمر داشته است در یادکرد سفر حجازش که بنا به شیوهٔ خاص خود با همان مصدرهای جعلی که طرز و اسلوب اوست میگوید:

مرقد پاکِ نبی طوفیدیم　　عمریدیم و ابابکریدیم!

خب این کار عمد است و قصد، و از مقولهٔ هنرنمائی و ذوق، نه مثل کار **عماد** که از سر مسامحه و سهل‌انگاری و بی‌توجهی است و حال آنکه معمولاً با مختصر تأمل و تصرف، می‌توان ازین قبیل عیوب رکیک پرهیز کرد و فی‌المثل در مصرع دوم مطلع منقول از **عماد** میشود با کمی تغییر در پیش و پس کردن کلمات آن عیب و ایهام قبیح را برطرف کرد، بدینگونه:

یار مرا ز در بگو یار قدیم را مران، بله بهمین سادگی و آسانی!

و من تعجب میکنم شعر **عماد** را که می‌گویند ساختهٔ او و پرداختهٔ وارد و صادر خانقاه او بوده است (و بقولی پرداختهٔ همه اهالی کرمان!) و با این اهتمام که **عماد** در آراستن کلام خود دارد و چه بسیار لطائف و ظرائف دقیق بدیعی را مراعات می‌کند ــ که قبلا نمونه‌هائی از اشعار خوبش نقل کردیم ــ چطور خودش و اصحاب خانقاهش متوجه این

مسامحات رکیک نمیشده‌اند؟ آیا در خانقاه او و صادر و وارد کرمان کسی ملتفت این رکاکت‌ها نمی‌شده؟ بگذریم از اینکه **عماد** درین رهگذر تنها نیست حتی **سعدی** هم بعضا ازینگونه گاف‌ها ــ به اصطلاح امروز ــ دارد ولی اینجا انصاف آن‌ست که این احتمال نزدیک به یقین را هم بدهیم که (بر خلاف زمان ما) در زمان **سعدی** و **عماد** و جلوتر از آنها به آن لفظ رکیک در نظر ما (خاصه در غزل و بدون عمد و از سر مسامحه) لفظ دیگری مثلا "تیز" می‌گفته‌اند نه اینکه ما امروز می‌گوئیم، چنانکه **ناصرخسرو** گفته است:

مردکی را به دشت گرگ درید — ز او بخوردند گرگس و دالان
آن یکی ریست در بن چاهی — وان دگر ریست بر سر ثهلان
این چنین کس به حشر زنده شود؟ — تیز در ریش مردم نادان!

و در زمان **عماد**، **حافظ** هم به ایهام در مطلع مشهور غزلش همین لفظ را بکار برده یعنی "تیز" هم به آن معنای طبیعی و رکیک هم به معنای تند:

اگرچه باده فرحبخش و باد گلبیز است — به‌بانگ چنگ‌مخور می‌که‌محتسب‌تیزاست!

با اینهمه ما امروز حق داریم آن لفظ و کاربردهای **عماد** و دیگران را رکیک اعتبار کنیم و از مقولهٔ ترک اولی بشماریم. گویندهٔ آن هر که خواهد گو باش، **سعدی**، یا **عماد فقیه**.

بنظر من مصرع دوم این بیت **عماد** نیز ایهام‌القباحه‌ای دارد ناخوشبوی گرچه مقصود **عماد** بوی درد و رنج و خلاصه خوش بوده است:

در کوی من گذر کن و سیل سرشک بین — در رنگ من نظر کن و بوی عنا شنو!

ص ۲۴۷

الحق رنگ و بوی بد و متعفنی مراعات کرده است حضرت شیخ‌الاسلام!

اوزانِ شعرهای **عماد** اغلب اوزان معمولی و متعارف شعر فارسی است نظیر اوزانی که دیوان **حافظ** و **سعدی** در آنها سروده شده است، همه وزنهای متوسط و معهود متداولِ نه چندان بلند، یا نه نظیر اوزان ضربی و پرشور و هیجانِ متنوعی که در غزلهای دیوان شمسِ **مولانا جلال‌الدین** می‌شناسیم (که **عماد** خیلی بندرت در اوزان ضربی و مکرر شعر گفته) بلکه **عماد** اغلبِ غالبِ اشعارش را در پانزده شانزده وزن کوتاه و متوسطِ متعارف که بیشتر حجم شعر فارسی در آن اوزان سروده شده است، گفته، مثل هزج‌های چهارگانه و رمل‌های چهارگانه و مضارع و سریع و خفیف و رجز و مجتث و منسرح و متقارب و ازین قبیل. از اوزان نادر جز دو سه وزن کوتاه در دیوان **عماد** نمی‌بینیم مثل این وزن فاعلات فع فاعلات فع:

بوی یار من گر بمن رسد — جان رفته‌ام، با بدن رسد
الخ

ص ۱۰۸

که **عماد** دو سه غزل درین وزن دارد، جز آنکه گذشت یکی دیگرش مثل این غزل که فعل اخیرش را فاع هم توان تقطیع کرد:

روی ما به کوی ملامت ست — راه ما نه راه سلامت است
یا رب این صباحِ مفارقت — یا نمازِ شامِ قیامت است
با تو تا نشد همنشین، عماد — روز و شب ندیمِ ندامت است

ص ۹۱

و یا این وزن کوتاه که **حافظ** هم دو غزل در آن دارد در حرف هاء. ولی **عماد** باین وزن مولع است و چندین و چند غزل با طرح‌ها و قوافی مختلف درین وزن دارد: مستفعلن فع، مستفعلن فع، یا فعل اخیر فاع:

رفتـــی و هر دم شوقم فزون است — باز آی و بنگر، حالم که چون است
چنـــدم گدازی، کارم نســـازی — گر می‌نوازی، وقتش کنـــون است

ص ۷۲

و نیز این وزن کوتاه: مفتعلن فع مفتعلن فع، که **عماد** درین وزن هم بعضی غزلکها دارد مثل:

ای رخ و زلفت چون گل و سنبـــل — سنبـــل مشکین، برفکـــن از گل
باد بهـــاری، بـــرده به گلشـــن — از ســـر زلفت نکهـــت سنبـــل
چند کشـــد دل غصـــه و محنت — بیـــش ندارم، صبـــر و تحمـل

ص ۱۹۵

دیگر از وزنهای نادر که **عماد** در آن غزل گفته این وزن کوتاه است: مفتعلن فعل، مفتعلن فعل:

ای که مرا کسی، نیست بجای تـــو — کافـــرم ار کشم، سر ز رضای تـــو
بی تو مشوشـــم، زآن که در آتشم — چند به جان کشم، بار جفای تـــو
ای تو گزین دل، کیش تو دیـــن دل — مُهـــرِ نگین دل، نقشِ وفای تـــو

ص ۲۴۸

عماد، گذشته از مثنوی‌های پنج‌گانه (پنج‌گنج) و غزل‌ها و قصاید، چند تائی هم لغز و معما گفته که هیچ لطفی ندارد اما مخمّسات استادانه و خوب (قبلا درین خصوص بحث و نقلی داشته‌ایم) و قطعات منسجم و به‌اسلوب سروده است و همچنین تعدادی هم رباعی دارد که از جملهٔ بهترین اشعار او نیست. بهترین‌های **عماد فقیه** را ــ چنانکه پیش ازینهم اشاره کرده‌ایم ــ بی‌شک در غزل‌های او سراغ توان گرفت بعد از غزل، نوبت به مثنوی‌های او می‌رسد که بهتر از دیگر اقسام و انواع شعر درین قلمرو هنرنمائی کرده است و سپس نوبت قصاید و قطعات و رباعیات اوست که در درجه و رتبهٔ سوم از آثار او قرار دارد. اما **عماد** خود را در همه اقسام و حتی اغراض شعر استاد می‌داند:

من که در اقسام شعر موی‌شکافم به فکر — هم هجی و هم مدیح، هم غزل و هم‌لغز
عربده با من کند، آن که نداند همی — بحر طویل از خفیف، وزن سریع از رجز

ص ۳۶۶

در اغراض شعر هم **عماد** در عالم غزل و غنا چیره‌دست‌تر و تواناتر از دیگر اغراض است. مدیحش که مثل همه مدایح قدما چنگی بدل نمی‌زند و حیف شعر که آلوده باین غرض شده باشد، در هجا و هزل هم **عماد** دستی ندارد، اما در "زهد و تحقیق و وعظ" غالبا ورود و خروجی بقوت و استادانه نشان می‌دهد و کلامی متین و موثر دارد. در عالم رثا و مرثیه هم چندان اثر درخشانی از او نمی‌بینیم. قطعه‌ای در مرثیهٔ پسر جوانمرگش گفته است که چندانی نیست، همچنین دیگر مراثی او، اما در فخر و حماسهٔ شخصی گهگاه بدک نیست که نمونه‌هائی از جهات و جنبه‌های مختلف آثار او را در اقسام و اغراض گوناگون نقل و بحث کرده‌ایم.

و امّا رباعیات **عماد فقیه** که بطور کلی پس از مطالعهٔ تمامی رباعیهای او خواننده به

این داوری می‌رسد که خواجه شیخ‌الاسلام کرمان رویهمرفته در رباعی‌سرائی چندان مرتبه‌ای نداشته است و این قسم از شعرش ــ در همه اغراض گوناگون ــ چندان چنگی بدل نمی‌زند. درین صد و بیست سی تا رباعی (تخمیناً) که گفته، آنچنان رباعی درخشانی عالی که با رباعیات درجه اول فارسی پهلو بزند، حتی یکی هم ندارد، حال آنکه غزل بلند و بلیغ و زیبا و باسلوب که با بهترین غزلهای زمان و زبان دم همتائی (کمابیش) تواند زد غزلی که با بلندترین غزلهای عصرش(و یادمان باشد که **عماد فقیه** با **خواجوی کرمانی** و **سلمان ساوجی** و **کمال خجندی** و **ناصر بخارائی** و **اوحدی مراغی** و حتی **حافظ** در اینسوی و آنسوی قرن معاصر بوده است) قابل اشتباه باشد دارد و مکرر هم دارد و الحق **عماد فقیه** حق دارد که در بزم غزل و غزلسرائی در عصر خود، خویشتن را از صدرنشینان قدربینِ صف اول بشمارد، گیرم از او برتر قلّهٔ شامخی چون **حافظ** هم در آن بزم بوده باشد. خلاصه خوانندهٔ دیوان **عماد فقیه** وقتی کتاب را به آخر می‌رساند، یعنی خواندن رباعیات او را هم ــ که در پایان دیوانش آمده ــ تمام می‌کند باین نتیجه می‌رسد که موفق‌ترین و بهترین قسم از اقسام شعر درین دیوان همانا همان غزلیات آن‌ست و لاغیر. با اینهمه از مطالعه و ملاحظهٔ رباعیات **عماد** نیز گهگاه کمابیش مطالبی دستگیر خواننده می‌شود که در شناخت چند و چون ابعادِ روحیه و احوال و کار و بار و زندگی این شاعر درخور توجه تواند بود.

منجمله مثلاً این رباعی او که می‌رساند که **عماد فقیه** در مقام و منصب شیخ‌الاسلامی و مرشدی خانقاه و خلاصه عنوان مذهبی و شرعی که داشته است، گویا احیانا طرف پرسش و تحقیق اعوان حکومت و بقول خودش "اهل حکم" قرار میگرفته است و از او فی‌المثل در معرفی بدکاران و میخواران یاری میخواسته‌اند که امیدواریم **عماد** هر کار میکرده است، این یک کار را نکرده باشد، که کسی را معرفی کند و به اصطلاح امروز "لو بدهد"و خاصه رندان باده‌خوار و اهل صفای میخانه‌ها را به دردسر حد زدن محتسب‌ها بیندازد، میگوید:

حال می و می‌فروش پرسند از ما — منزلگه باده‌نوش پرسند از ما
ما زاهد خام و پخته را نشناسیم — می پخته و نیم‌جوش پرسند از ما

ص ۳۸۰

با وجود اینکه **عماد**، چنانکه جائی گفته‌ایم و کلامش را به شهادت نقل کرده‌ایم، گویا دامن‌لب به می انگوری نمی‌آلوده است، ولی ازین رباعی او برمی‌آید که از آداب باده‌خواری نیک آگاه بوده است مثلاً میدانسته که اگر حریف باده و یار اهل نباشد، می‌خواری چندان لطفی ندارد:

امروز که روز فرقت احباب است — نی وقت نشاط عیش با اصحاب است
هشیار از آن نیم که می نیست مرا — می هست، ولی حریف می نایاب است!

ص ۳۸۱

در عالم فروتنی و پرهیز از عجب و کبر، خاصه با توجه به منصبی که او داشته و خرمریدان کذائی که در همه اعصار الی ماشاءالله وجود دارند، این رباعی او خالی از حالی و هنجاری نیست:

رخساره به اشک پاک می باید شست — دست از دلِ دردناک می باید شست
زنهار مکن زیارتِ خرقهٔ من — کاین خرقه به آب و خاک می باید شست

ص ۳۸۲

ازین رباعی او نیز گوشه‌ای نهانی از روحیهٔ او و رفتارش با ممدوحان قصایدش معلوم

می‌گردد و عجب است از **عماد فقیه** با آن منصب و مقام والای مذهبی و معنوی که درین رباعی مثل شاعران رسما مداح قصیده‌گوی که شغل شاغلشان مدیحه‌سرائی بوده است، می‌نماید که ممدوح قصیده‌ای را چون مداحان رسمی تهدید می‌کند که در دادنِ صلهٔ شعرش مسامحه و سهل‌انگاری نکند، و الّا:

ای گز بصر خصم تو جز خون نرود — بر وفق مراد تو فلک چون نرود
بی جایزه از خانه برونم نفرست — تا نام تو از قصیده بیرون نرود!

ص ۳۸۴

زیرا بگفتهٔ یکی از قدمای قصیده‌گوی مداح ــ و پندارم **کمال‌الدین‌اسمعیل** اگر اشتباه نکنم ؟ــ:

سه شعر رسم بود شاعران طامع را — اول مدیح و دوم قطعه تقاضائی
اگر بداد سوم شکر، ور نداد هجا — ازین سه من دو بگفتم، دگرچه فرمائی!

رباعی اخیر **عماد** که نقل کردیم دومین شعر از سه شعر مرسوم مداحان طامع است که همان تقاضای صله باشد، به اضافهٔ تهدید!

درخت **سرو** را که اینهمه در شعر فارسی به اعتدال و رسائی ستوده‌اند و اغلب قامت یار را به آن تشبیه می‌کنند، عجبا که **عماد** چندان خوش قد و قامت نمی‌دیده است بلکه آنرا باریک و دراز می‌دانسته است، و نه درخور آنکه قد و بالای دلبران را به آن تشبیه کنند. جائی در یک رباعی گفته است و بی‌ندرتی نیست این معنی و می‌رساند که شیخ‌الاسلام کرمان چاق‌های بلند را می‌پسندیده:

بالای ترا به سرو نسبت نکنم — سروارچه بلند است، ولی باریک است!

ص ۳۸۲

و جای دیگر در رباعی دیگری هم این معنی را مکرر می‌کند، شاید سروهای کرمان از کم‌آبی و خاصیت خاک و محیط، کم‌جثه و باریک، و نه چون سروهای ناز و آزاد شیراز خوش قد و بالا و معتدل باندام بوده‌اند و یا شاید در دیده **عماد** چنین می‌نموده است:

ای دیدهٔ اهل دل به دیدار تو باز — وی جان مرا با لب لعل تو نیاز
بالای تو همچو شاخ گل معتدل است — چون قامت سرو نیست، باریک و دراز!

ص ۳۸۹

درین رباعی که حاکی از رواج شعر **عماد** (و تصنیف **کلو**) است کلمهٔ "تصنیف" خیلی نزدیک بهمین معنای امروزی آن آمده است. خلاصه بدون مضاف‌الیه عمل یا قول در آن زمان کاربردی کاملاً نادر است و از لحاظ سیر لغوی و تحول معنای این کلمه مورد نادر و مغتنمی است و شاید قدیمترین شعری باشد که در آن "تصنیف" را بمعنی مشابه امروزی در آن می‌بینیم و حال آنکه در آن زمانها بجای تصنیف تقریباً "قول" معمول بوده است. **حافظ** هم مکرراً **قول** گفته است و از ذکر "تصنیف" ساکت است، تا مدتها بعد از **عماد** حتی در عهد صفویه هم این کلمه (بنا به تحقیق استاد ارجمند **جلال همائی**) به تنهائی و علی‌الاطلاق درین معنا بکار برده نمی‌شده بلکه "تصنیفِ عمل" و "تصنیفِ قول" و ازین قبیل می‌گفته‌اند. این شاهد برای مقالهٔ سودمند **استاد جلال همائی** در تحول اصطلاحی غزل و قول و تصنیف، شاهد نادری است:

از غنچهٔ نوشگفته بو می‌شنوم — وز بلبل مست گفت وگو می‌شنوم
هر گوشه که گوش میکنم، در نوروز — شعر خود و تصنیف کلو می‌شنوم

ص ۳۹۱

و شاید هم مقصود از "تصنیف" درین رباعی همان آهنگ موسیقی باشد، همان "تصنیف عمل یا قول" که مضاف‌الیه آن حذف شده و **کلو** (که در دیوان "گلو" چاپ شده؟) لابد یکی از ترانه‌سرایان و قول و تصنیف‌سازان زمان **عماد** بوده است و **کلو** بمعنی بزرگ و نیز نام قومی و طایفه‌ای هم هست.

اینکه گفتیم **عماد** بعد از غزل در مثنوی استاد است، گرچه قبلاً در طی مقاله ابیاتی پراکنده از مثنویهای مختلف او آورده‌ایم، اما اینجا نیز نمونه را چند بیتی از یک مثنوی کوتاه او که در تسلیت و عبرت گفته است نقل می‌کنیم که در بحر متقارب سروده است و لحن و هنجار **سعدی**وار (در بوستان) دارد، ولی البته با تفاوت بین قدر و قیمت زر و سیم و بلکه مس زر یا سیم‌اندود:

جهان جای اندوه و رنجست و درد — پر از اشک سرخ است و رخسار زرد
نه جای نشاط و طرب کردن است — که جولانگه محنت و شیون است
عزیزی در او نیست بی خوارئی — جگرگوشه‌ای بی‌دل‌آزارئی
کسی در جهان از غم آزاد نیست — دلی یک دم ایمن ز بیداد نیست
دلم گرد عالم برآمد بسی — ندیدم در آفاق خرّم کسی
فلک سُست مهری است پیمان‌گسل — که ورزد بجان کینهٔ اهل دل
چه قدرش بود پیش اهل کمال — که هر روز مهرش پذیرد زوال
نماینده مهر جفا پیشه است — نکوئی نمائی بد اندیشه است
کند بخشش و بازگیرد به جور — همین است آئین این سفله دور
چه سلطان دین پرور حق پرست — چه درویش بیچارهٔ تنگدست
چه شاهان گردنکش سرفراز — چه خوبان شیرین لب دلنواز
چو مرگ آید و تیغ کین برکشد — که یارد که از حکم او سرکشد
ز ما پیشتر جملهٔ کائنات — که بودند ساکن به کوی حیات
ز دست اجل شربتی خورده‌اند — به کنج لحد منزلی کرده‌اند
کفن جامه و خاکشان بستر است — یکی خشتِ گِلشان بزیر سر است
نهالی که سر بر زند زین چمن — اگر سرو ناز است، اگر نارون
بود قامت دلبری نازنین — که بخت بلندش بُدی همنشین
هر آن غنچه کز شاخ لب برگشود — دهان نگاری شکر خنده بود
ریاحین او سنبلِ دلبران — گل سرخ او روی مه پیکران
همین است کارِ سپهر برین — که برباید آنرا و بازآرد این..

ص ۴۰۰ – ۳۹۹

آنچه تا اینجا نوشته‌ایم غالبا مطالب و ملاحظاتی است که (البته به اعتقاد و پسند و داوری ما و هر کس می‌تواند پسند و داوری خود را داشته باشد) از مطالعهٔ دیوان **عمادفقیه** برمی‌آید و ما کاری به آنچه تذکره‌نویسان و مورّخان دربارهٔ **عماد** نوشته‌اند، نداشتیم و الّا باید قصهٔ گربهٔ عابد منسوب به **عماد فقیه** و غزل تعریضی **حافظ** را به او که:

صوفی نهاد دام و سرِ حقه باز کرد — بنیاد مکر با فلک حقّه باز کرد
الخ

که از نوشتهٔ **خوندمیر** در **حبیب‌السیر** برمیآید نیز نقل می‌کردیم چنانکه بعد از **خوندمیر**

همه تذکره‌نویسان این قصه را به **عماد** نسبت داده‌اند و او را مردی حیله‌گر و سالوس و فریبکار و صیّاد خاطر پادشاهان عصر و عوام روزگار قلمداد کرده‌اند. گو اینکه ماجرای این گربه‌رقصانی **را** استاد محترم جناب **گلچین معانی** در حواشی تذکره **میخانه** بدرستی رد کرده‌اند و **تحقیق** مبسوطی درین زمینه دارند که چاپ شده است و مشهور است و حاجت به تکرار آن نیست و اما کار تذکره‌نویسان با **عماد فقیه** تنها به همین مورد خاتمه پیدا نمی‌کند. گفت:

نقش تو در زمانه بماند چنانکه هست تاریخ حکم آینه دارد هرآینه!

در کتاب مختصر و مغتنمی بنام **"تذکرةالاولیاء محرابی کرمانی"** که کتابی است در "مزارات کرمان" هم چند حکایت بر سبیل اخبار آحاد از **عماد فقیه** نقل و ثبت شده است که رویهمرفته چهرهٔ دلپذیر و خوشایندی ازین شاعر صوفی‌مشرب و متشرع ترسیم نمی‌کند و غالبا حاکی از رفتار خشن و ناگوار و روحیهٔ بی‌انعطاف و خلاصه بدسلوکی **عماد** با مردم عصر، خصوصاً عرفا و فضلای زمانه است که نقل بعضی ازین اخبار **عماد** هم اگرچه اخبار آحاد است بیجا نمی‌نماید ازجمله‌درین‌تذکره‌آمده‌است که گویند شیخ‌کامل‌عالم‌اُمّی شیخ**نورالحق والدین خوارزمی**، به رخصت پیر مراد خود به کرمان آمده بوده و بساط ارشاد گسترده و از آنجا که مردی پاک و با اخلاص و دارای نفسی حق بوده است جماعتی بسیار از مردم کرمان به او پیوسته بوده‌اند و حوزهٔ اصحاب و مریدان او کانونی گرم و روشن بوده است و عامه مردم هم حسن اعتقادی به او داشته‌اند وقتی به خواجه **عماد فقیه** گفته میشود که شیخ **نورالدین خوارزمی** عامی اُمّی و ترک است و طریق سیر و سلوک نمی‌داند و خلاصه در حضور **خواجه عماد**، صاحب غرضان و خوش‌آمدگویان غیبت **شیخ نورالدین** بسیار می‌کرده‌اند و منجمله می‌گفته‌اند که در ذکر بعد از نماز خفتن **شیخ نورالدین** و اصحابش که "اللهو" گفتن است به جهر یعنی به صدای بلند و آشکار، **شیخ نورالدین** وقتی گرم میشود میگوید "اللهکو؟ اللهکو؟" و گفته می‌شود که بواسطهٔ لهجهٔ ترکی و خورازمی که شیخ داشته، ذکر جهر او چنین می‌شده ولی خواجه **عماد فقیه** که مترصد و منتهز فرصت بوده از همین قضیه بهانه‌ای می‌جوید و اجلاسی ترتیب می‌دهد و شیخ **نورالدین خوارزمی** را تکفیر می‌کند چندانکه بیچاره شیخ صوفی صافی‌مشرب مجبور می‌شود به منبر برود و جلو مریدان خود و اصحاب **خواجه‌عماد** و عامه‌مردم "تجدیدکلمه کند" یعنی از نو، پس از عمری مسلمانی و صوفی‌گری، مثل کافران نومسلمان کلمهٔ شهادتین اشهد ان لا اله الّا الله و اشهد ان محمداً رسول‌الله بر زبان آورد!

و نیز گویند که **عماد فقیه** باین هم قانع و راضی نمی‌شود، پس از مدتی باز به پرو پای **شیخ نورالدین** می‌پیچد و آنقدر به احوال او می‌پردازد که سرانجام مجبورش میکند که اصلاً از کرمان خارج شده به شهر دیگری برود و هنگام تبعید او اتفاقاً برف مفصلی هم می‌باریده اما خواجه **عماد** بی هیچ رحم و گذشت و انعطافی شیخ را مجبور می‌کند که همان شبانه با آن برف سنگین از کرمان راهی شود. از مریدان **شیخ نورالدین**، از ترس حاکم و ترس خواجه **عماد فقیه** هیچکس جرأت نمی‌کند همراه شیخ برود آخر شب یکی از مریدان او که دلش سخت بدرد آمده بوده ــ بنام **مولانا ضیاءالدین** ــ بیرون دروازه کرمان خود را به شیخ میرساند که همراه او شود و می‌بیند که شیخ در آن برف سنگین در جائی نزول کرده است اما گرداگرد او هیچ برف فرود نیامده بوده، میخواهد به شیخ بپیوندد و همراه او شود ولی شیخ او را به کرمان برمی‌گرداند و **مولانا ضیاءالدین** به کرمان می‌آید و فردای آن شب

عده‌ای از اهالی را با خود می‌برد و جای نزول شیخ را به ایشان نشان می‌دهد که از کرامت شیخ در محل نزول او تا یک دو زرع اطرافش، هیچ برف ننشسته بوده و زمین خشک و پاک بوده الی آخر حکایت کرامت این شیخ. بهر حال از این داستان هم بدسلوکی **خواجه عماد** را با مشاهیر عرفای عصر درمی‌یابیم و نیز همدستی او را با اعوان حکومت.

در همین تذکرهٔ "مزارات کرمان" چند حکایت دیگر هم که بین خواجه **عماد فقیه** و همین **شیخ نورالدین خوارزمی** گذشته، نقل شده و از جمله کرامات شیخ به حساب آمده، مثلاً یک وقتی اصحاب خانقاه **شیخ نورالدین** دعوتی کرده بوده‌اند به غذا، اما بساط مطبخ ایشان چندان مهیّا نبوده و **عماد فقیه** نیز بوسیلهٔ خبرچین‌های خود خبر داشته که دم و دستگاه مطبخ خانقاه **شیخ نورالدین** چندانی نیست امّا برای اینکه شیخ را خجالت بدهد، برمیخیزد و با تمامی اصحاب خانقاه خود و هر که در کوچه و بازار می‌دیده و همراه می‌کرده، به خانقاه **شیخ نورالدین** میرود، ولی از کرامت **شیخ نورالدین** با یک دو سه دیگ کوچک تمامی میهمانها و همراهان خواجه **عماد فقیه** بخوبی پذیرائی می‌شوند و **عماد** به مقصود خود که خجلت دادن شیخ بوده نمی‌رسد. گویند وقتی **عماد** به مطبخ آمد و آن دو سه دیگ کوچک را ــ که ظاهراً نباید تغذیه ده پانزده نفر را کفایت کند ــ دید و انبوه جماعت میهمان را که از چند صد نفر هم متجاوز بوده مشاهده کرد با شگفتی بسیار و سرشکسته و بور از آنجا دور شد.

همچنین مذکور است که پسر خواجه **عماد فقیه** نیز به پشتگرمی پدرش در شهر خیلی آتشها می‌سوزانده، مخصوصاً نسبت به **شیخ نورالدین خوارزمی** بی‌احترامی‌ها می‌کرده و یکبار با دو سه رفیقش از کنار شیخ و اصحاب شیخ می‌گذرد و هیچ محلی به شیخ نمیگذارد، حتی سلامی و اعتنائی نمی‌کند و بلکه مضافاً به رفقای خود می‌گوید که دیدید از کنار شیخ گذشتیم و محل سگ هم به او نگذاشتیم! و این حرفها را مخصوصاً با صدای بلند می‌زند که بگوش شیخ و اصحابش نیز برسد وقتی شیخ بی‌احترامی از او می‌بینند، آتش خشمش زبانه می‌کشد و به پسر **خواجه عماد** غضب می‌کند، پسر **خواجه عماد** همینکه با رفقا به خانه می‌رسد، ناگاه سگی وحشی از گوشه‌ای بدر می‌جهد و باو حمله می‌کند و زخمش می‌زند. زخمی خطرناک. خبر به **خواجه عماد** می‌برند که چنین و چنان شد، پسرت گفت محل سگ به **شیخ نورالدین** نگذاشتیم و سگی باو حمله کرده و چه و چها. **خواجه عماد** که حال پسر را بد و خطرناک می‌بیند (شاید سگ هار بوده؟) سر و پا برهنه و پریشان به نزد **شیخ نورالدین** می‌دود که ببخش و نظر لطف متوجه پسرم کن. شیخ می‌گوید "فاتحه بخوانیم که ایمان بسلامت ببرد!" یعنی مرگش که حتمی است کاری باید کرد که لااقل با ایمانِ درست از دنیا برود و **عماد** می‌فهمد که کار از کار گذشته. گویا همین پسر ــ **شهاب** نام ــ بوده باشد که **عماد** مرثیه‌ای هم برایش گفته، بر جوانمرگی او نوحه و ندبه کرده است.

از جملهٔ حکایات **عماد فقیه** یکی هم این‌ست که می‌گویند در زمانی که **امیر مبارزالدین محمّد** به سختگیری محتسب‌وار بر کرمان و فارس حکومت می‌کرد و دمار از روزگار مردم برآورده بود پسرش **شاه‌شجاع** وقتی به سن بلوغ رسید و رشدی تمام یافت از نهایت اعتقادی که به **عماد فقیه** داشت، هر ساله یا خود به کرمان می‌آمد و از **خواجه عماد** دیدن میکرد، یا نامه و هدایا از شیراز می‌فرستاد، تا سالی که نامه‌ای و هدایائی فرستاد و از خواجه **عماد فقیه** خواست که برای زندگیش تعیین تکلیف کند، **عماد** در جواب نوشت:

ای که قبای سلطنت بر قد توست در جهان سکّه بنام خود بزن، خطبه بنام خود بخوان!

شاه‌شجاع بر اثر این توصیهٔ **عماد فقیه**، پس از اندک مدتی بدستیاری برادران و مخصوصان و معتمدان خود، بر ضدپدر قیام کرد، پدر را به زنجیر کشید و چشمش را هم کور کرد و خود بر تخت سلطنت نشست! راجع به همین قضیهٔ تاریخی است که **حافظ** در خاتمهٔ قطعه‌ای گفته است:

آنکه روشن بُد جهان بینش بـــدو میل در چشم جهان بینش کشیـــد!

و حکایت دیگر اینکه آورده‌اند که:

شاه‌شجاع که می‌دانیم خیلی به **عماد فقیه** معتقد بوده، پس از درگذشت **خواجه‌عماد** وقتی در محضرش در اوصاف خواجه **عماد فقیه** سخن می‌رفت و خواجه **حافظ** نیز در آن جمع حاضر بود هر کسی حرفی می‌زد و درین خصوص نکته‌ای یاد می‌کرد. یکی از حاضرین مجلس (بعضی و منجمله در معالم‌السفر گفته‌اند که آن شخص حاضر خواجه **حافظ** بوده است) در اوصاف جسمانی **خواجه عماد** هم سخن میگوید و از جمله می‌گوید که خواجه خیلی "شعرانی" بوده است یعنی پُرمو و به‌اصطلاح امروز پشمالو، **شاه‌شجاع** که ازین سخن استنباط انکار و طعنی میکند میگوید درباره **خواجه عماد** کسی بد نگوید "که ما را آرزوست که تن ما به تن ایشان ملاقی و ملحق بوده باشد" آن شخص (**حافظ** بنا به نقل معالم‌السفر) می‌گوید: بله آن خواجه نیز تا زنده بود عمری همین آرزو می‌داشت! و از آنجا که **شاه‌شجاع** هنوز جوان و زیباروی بود، این حرف خیلی بر وی گران می‌آید و کینهٔ گوینده را به دل می‌گیرد که وقتی تلافی کند. این داستان نیز در تذکرةالاولیاء محرابی کرمانی و همچنین با ذکر و تصریح اینکه گویندهٔ این حرف **حافظ** بوده، در "معالم‌السفر" هم آمده است.

در ماجرای مرگ خواجه **عماد فقیه** نیز در تذکرةالاولیاء محرابی کرمانی داستانی نقل شده است ازینقرار که یکی از عرفای بزرگوار آن زمان بنام **شیخ محمد کاکو** مریدان بسیار داشته است و محفل اذکار و اوراد و تسبیحی گرم. گویند **عماد فقیه** را از شیخ **محمد کاکو** غبار خاطـــری بود (از چه کس این غبار در خاطر **خواجه عماد** نبود؟!) مفســـدان و صاحب غرضانِ حواشیِ **عماد فقیه** نیز پیوسته از شیخ **محمد کاکو** نزد **عماد** غیبت می‌کردند و میخواستند بین این دو مرد آتش مفسده‌ای بگیرانند و از جمله می‌گفتند که چرا شیخ **محمد کاکو** و مریدانش به زیارت **خواجه عماد** نمی‌آیند و بی‌اعتنائی نشان می‌دهند تا اینکه سرانجام **عماد فقیه** را برآن می‌دارند که برخیزد و با انصار و اصحاب خود به خانقاه شیخ برود و ضرب شست و جلوه و جبروتی نشان دهد و هر جا که **عماد فقیه** لشکرکشی میکرده است و می‌رفته، آنجا از رفتن او بی‌نصیب آسیب نمی‌مانده، باری **عماد فقیه** برمی‌خیزد و با اعوان و انصار خود و جماعتی هم از مأموران حکومتی راهی خانقاه شیخ **محمد کاکو** میشود اصحاب شیخ برای او خبر می‌برند که **خواجه عماد** با حواشی و سپاه خود به اینطرف می‌آید. ما هم برخیزیم و آمادهٔ پذیرائی و دفاع شویم، اما **شیخ محمد** میگوید آسوده بنشینید که میان ما و **خواجه عماد** ملاقاتی واقع نمی‌شود، تا کم‌کم از دور سیاهی‌لشکر **خواجه‌عماد** پیدا میشود، بعضی از درویشان و مریدان شیخ **محمد کاکو** می‌ترسند و فرار می‌کنند و میگویند از همراهان **خواجه‌عماد** به ما اهانت و آسیب خواهد رسید. **خواجه عماد** خوب نزدیک میشود اما باز هم **شیخ محمد** از جا نمی‌جنبد و خاطر جمع می‌نشیند، ناگهان دردی در شکم و پهلوی **خواجه عماد** میگیرد و بسیار شدت می‌کند چندانکه او را از استر پیاده می‌کنند و میخوابانند و سرانجام از همان درد خواجه **عماد فقیه** در نزدیکی خانقاه **شیخ محمد کاکو** جان به جان آفرین تسلیم می‌کند و به آن خانقاه نمی‌رسد! او را بر محفه‌ای

می‌خوابانند و به شهر برمی‌گردانند و جائی نزدیک دروازه را سوراخ می‌کنند(گویا چنین رسم بوده که مرده را از دروازه بدرون شهر نمی‌برده‌اند ، البته گویا مردهٔ مردم محترم و مشاهیر را؟) و نعش **عماد** را وارد شهر می‌گردانند و به خانقاهش می‌برند و همانجا پس از مراسم معمول به خاک می‌سپارند . فاتحه .

عماد چنانکه در تذکرهٔ مذکور آمده نسبت به "بی‌بی زبیده" عارفهٔ مشهور آن زمان هم بی‌احترامی کرده او را در شعری "پیرزن بی سرو پا" خوانده . حکایتی هم درین زمینه در تذکره محرابی هست که ما از آن می‌گذریم . خلاصه بنا بر این روایات **عماد فقیه** با کمتر کسی از مشاهیر و فضلا و عرفای عصر میانه خوب داشته ، بلکه اصلاً به هیچکس جز خودش معتقد نبوده و برای بسیاری از این عزیزان دردسر فراهم می‌کرده است که چند نمونه‌اش گذشت .

در اینجا داستان‌هائی که میخواستیم از **عماد فقیه** نقل کنیم و ملاحظات ما در دیوان او به پایان می‌رسد . درین مقال دیوان **عماد فقیه** را از ابتدا تا انتها از نظر دقت خود گذراندیم و ملاحظات خود را دربارهٔ مطالب این متـــن یـادداشت کردیم که درین مقاله نقل شد .

اینک برای حسن ختام این مقاله را با غزلی دیگر ــ نغز و لطیف ــ از **خواجه عماد فقیه** سرانجام می‌دهیم ، اما قبلاً داستانی را که راجع به دو بیت این غزل است به اختصار از "معالم‌السفر" می‌آوریم ازینقرار که "گویند وقتی در عصر **عماد** بین دو تن ، یکـــی شیرازئی مرید **خواجه عماد فقیه کرمانی** و دیگری کرمانئی مرید **خواجه حافظ شیرازی** ــ که هر دو صاحب طبع و ذوق بودند ــ گفت و گوئی واقع شد . کرمانی گفت در شگفتم از تو که شیرازی هستی و با وجود **سعدی** و **حافظ**، شیفتهٔ شعر عمادی . شیرازی گفت شعر خوب و تعلق خاطر به ذوقیات ربطی به شهر و دیار ندارد . من البته شعر **سعدی** و **حافظ** را دوست میدارم و حرمت میگزارم ، اما **خواجه عماد فقیه** چیز دیگری است . کرمانی می‌گوید البته شعر **خواجه عماد** نیز غالبا خوب است ، اما دریغ از چاشنی رندانه و جوهری از نشأت می و مستی تا شعر خواجه کرمان نیز چون شعر خواجه شیراز همگنان را گرم و مست و بیخود گرداند . شیرازی می‌گوید این دیگر بی‌انصافی است یعنی شعر **خواجه عماد** جوهر مستی و رندی ندارد ؟ پس بیگمان خوب نخوانده‌ای ، یا دل او را نسپرده‌ای . هم پریروز که قافلهٔ کرمان به شیراز آمد یکی از اصحاب **خواجه عماد** غزلی تازه از برای من نورهانی و ارمغان آورد من نمی‌دانم غزل ازین خوشتر و حدیث ازین دلکش‌تر که تواند داشت . الحق مستانه و مستی‌بخش. حدیثی است چون وصل حور و شراب طهور . و آنگاه غزل **خواجه عمـــاد** خواندن‌گرفت که :

حـــدیث عهـــد مـــا در روزگاران بمانـــد در میـــان دوستـــداران

و سپس گفت براستی که این کرامت است و شاهد غیبی که هم اکنون از حدیث او می‌گفتیم و او معتقدِ من تأیید کرد و غزل را تا آخر بخواند و سپس گفت آیا شعر ازین خوشتر چه خواهی؟ **سعدی** آنچه بایست گفت بگفته است و دیگر میراث خود افزون نکند و شناسیمش رحمةالله علیه و اما خواجه **حافظ** که هنوز بحمدالله حیّ و حاضر و در زمرهٔ زندگان است ، اعتقاد من آن است که غزل ازین خوشتر نه بگفته است ، نه بخواهد گفت و اگر جز این می‌پنداری ، برخیز تا هم‌اکنون بر در خانقاه او رویم ، تا ببینی علی رئوس‌الاشهاد ، خویشتن به لفظ و لسان خویش انصاف دهد و محضر کنیم به خط وی و گواهی ما . کرمانی

گفت الله الله ای شیرازی، این کافرانه کفران مگوی که زبانت خواهد سوخت، استغفار کن، تا حدیث قدسی و انفاس قدوسی لاریبی و نفحات لسان‌الغیبی، با شعر اصحاب ذوق و کلام اهل عادت چرا سنجیدی. این غزل **خواجه عماد** البته شعری خوش است. منکر نیستم و نباید بود. ولی ما از چاشنیِ رندی و هنجار مستانه می‌گفتیم لاغیر که این غزل را نیز آن چاشنی و جوهر درمی‌باید. شیرازی گفت این مکابرهٔ سوفسطائیان را ماند. ازین رندانه‌تر و بچاشنی‌تر چه توان گفت، که فرمود:

من این بدعت نمی‌آرم در اسلام — که چون رهبان روم در کوهساران
دو منزل در جهانم اختیارست — میان باغ و طرف جویباران

کرمانی گفت اندکی تأمل کن و آنگاه گفت یا همت خواجه لسان‌الغیب، بحق کلمه قدیم لاریب که آن معنی بر این منکر روشن کن. پس لختی سر بجیب فرو برد و سپس گفت ای منکر من برآنم که همین دو بیت که تو بدان می‌نازی اگر خواجه **حافظ** گفته بود ازین رندانه‌تر می‌افتاد این را نیز همان چاشنی درمی‌باید. شیرازی گفت فی‌المثل چگونه؟ کرمانی، معتقد خواجه **حافظ**، ناگاه بر بدیههٔ خاطر، از برکت انفاس خواجه شیراز گفت فی‌المثل چنین که اگر این معنی خواجه **حافظ** بخواستی گفت، بر این سان می‌گفت:

من این بدعت نمی‌آرم در اسلام — که چون رهبان روم در کوهساران
که خلوت با می و معشوق خوشتر — میان باغ و طرف جویباران!

که لطف حدیث تمام است و چاشنی رندی ما لاکلام وانگهی صنعت "تأکید بما یشبه" بر سری که بدینگونه تأکید رندی است بما یشبه‌الزهد. ابتدا آشناوار درمی‌آید و چون درآمد، بیگانگی و رندی و مستانگی تمام می‌کند. شیرازی چندی ساکت ماند و آنگاه گفت ما خود مدعی و خود حکم نتوانیم بود باید از شخص **خواجه حافظ** انصاف بخواهیم. کرمانی گفت و از **خواجه عماد** نیز که در آن ایام سفر کرده از کرمان به شیراز آمده بود و آنگاه هر دو مکتوبی کردند به هر دو خواجه و نه چندی بعد جواب هر دو خواجه آمده آماده بود نزد جمعی از یاران که ماوقع میدانستند نامه‌ها بگشودند. **خواجه عماد** نوشته بود: آری انصاف می‌دهم که این رندانه‌تر است اما من که عمادم این نگفته‌ام، آن گفته‌ام و **خواجه حافظ** نوشته بود عماد غماد است سلمه‌الله و حافظ حافظ انبته‌الله من از عماد آن پارسائی خوشتر دارم و از حافظ این رندی و بی‌پروائی او از اختیار آن دو جا می‌گوید اما من اگر گفتم همچنان از بی‌اختیاری در آن خلوت فیسّرالله والسلام!" و اما تمام غزل **عماد فقیه** که از غزلهای خوب اوست، این است و خاتمه کلام ما نیز همین جا:

حدیث عهد ما در روزگاران — بماند در میان دوستداران،
ز شوق سایهٔ خورشید روئی — چو خاک افتاده‌ام در رهگذاران
به اشکم کم نگردد سوز سینه — نشاید کشتن این آتش به باران
مرا تا سر بود خواهم کشیدن — جفای دشمنان و جور یاران
من این بدعت نمی‌آرم در اسلام — که چون رهبان روم در کوهساران
دو منزل در جهانم اختیارست — میان باغ و طرف جویباران
جوانان را ضرورت نیست رفتن — پی پیر کهن، در نوبهاران
دلا صورت نبندد عهد صحبت — میان عاشقان و توبه‌کاران

عماد از روز فطرت باز، نوشد
میِ شادی ز دست غمگساران.

گفتگو در پیرامون: داستان و داستان‌نویسی وظیفه داستان‌نویسی... آینده...

هوشنگ گلشیری
م.ع. سپانلو
مهرداد رهسپار

سپانلو : خوب موضوع عبارت است از بحثی با آقای گلشیری علی‌الاصول دربارهٔ داستان‌نویسی و داستان‌نویسی خود آقای گلشیری.

رهسپار : بله، باید بگویم من تقریبا بیخود آمده‌ام در این جلسه. چون لازمهٔ این کار این بود که من لااقل کارهای شما را یک دوره خوانده باشم، و آثار داستانی معاصر را کلا یکبار دیگر مرور کنم و نرسیدم. به خود گلشیری هم گفتم، در واقع می‌خواستم نیایم، رویم نشد عذرخواهی کنم.

سپانلو : نه، خوب کاری کردید آمدید. این بحث مقداری افادات خواهد داشت

از نظر عقایدی که بهر حال دربارهٔ داستان و داستان کوتاه ابراز خواهد شد و نهضت داستان‌نویسی که در ایران هست و کم و بیش پیش می‌رود و طبیعی است که ما هم بازخوانی نکرده‌ایم . . . . و از روی حافظه صحبت می‌کنیم .

رهسپار : من اساسا اهل مصاحبه نیستم . یعنی با خودم می‌گویم اگر آدم حرفی داشته باشد چرا حرفها را سرسری بزند و بعد اصلاح کند یا حرفش را پس بگیرد .

سپانلو : کم و بیش می‌دانید آقای رهسپار ، این یک فایده دارد که اینجور گفتگوها بافت زنده پیدا می‌کند . یعنی مسائلی پیش می‌آید ، من این تجربه را داشته‌ام ، که موقع نوشتن شاید اصلا بنظر نیاید که خیلی مفید و ضروری است ولی گاهی می‌بینیم که برای خواننده خیلی سودمند است . خوب این هم اضافه بر اطلاعات کلی که می‌تواند بدهد بدرد داستان‌نویسان بخصوص جوان‌ترها شاید بخورد . من فکر می‌کنم که بعنوان مقدمه صحبت یک سؤال خیلی حساس مطرح کنیم با گلشیری و آن این است که داستان‌نویسی امروز ایران را در زمینهٔ داستان کوتاه از سویی و در زمینهٔ رمان از سویی با توجه به آثاری مثلا کتابهای احمد محمود ، دولت‌آبادی و اسماعیل فصیح و دیگران و رمانهایی که در بحث مطرح خواهد شد ، چطور می‌بینند . این سؤال را بررسی کنیم تا برسیم به سؤال اساسی‌تری که می‌تواند ذهن گلشیری را به موضوع جلب کند و آن این است که فکر می‌کند در شرایط امروز ، یک قصه‌نویس چکار باید بکند ، اگر از نظر او بایدی وجود داشته باشد . چون در عین حال که ظاهرا عقایدی دارد در خود آن عقاید یک بایدهایی هم بهرحال مطرح می‌شود . این را بخصوص بخاطر این چند داستان اخیر گلشیری می‌گویم . چاپ‌شده و چاپ‌نشده .

رهسپار : من یک سؤال مقدم بر این می‌خواهم بکنم و آن اینکه آیا داستان‌نویسهای ما در این سالهای حساس وظیفهٔ خودشان را درست انجام داده‌اند یا نه ، و آیا معایبی که ما الان نه تنها از نظر داستان‌نویسی بلکه بطور کلی از نظر فرهنگی می‌بینیم چقدرش به گردن نویسندگان ماست ؟

سپانلو : خوب آقای گلشیری از کدام سؤال می‌خواهید شروع کنید ؟

گلشیری : سؤال اول راجع به اینکه وضع داستان‌نویسی ما چگونه است برمی‌گردد به همین سؤال رهسپار که اگر داستان‌نویسی جدی را از سال ۱۳۱۰ بگیریم حدود پنجاه سال از آن می‌گذرد ، بگوییم از آغاز نویسندگی هدایت .

و اوج داستان‌نویسی ما در حقیقت باید گفت که از ۱۳۴۰ تا ۵۰ است که آثار باارزشی منتشر شد و چند سال قبل از انقلاب اوج دیگر آن است. کلا آنچه برایمان مانده است ادبیاتی است که در زیر سانسور زمان شاه منتشر می‌شد. اغلب این آثار یکسونگر است، یک‌بعدی است. و مشکلش، مشکل درگیری با حکومت برای حذف آن است، به ریشه‌ها و جانشین یا نحوه حذف این‌حکومت اصلا نمی‌اندیشیدیم و حتی به سنتی‌که از مشروطه به هدایت‌ها یا جمال‌زاده‌ها رسیده بود توجه نداشتیم. نمونه‌اش در نمایشنامه ساعدی هست که وقتی مردم زیر رگبار مسلسل قرار می‌گیرند بطرف در مسجد فرار می‌کنند. مثل اینکه آی باکلاه آی بی‌کلاه است.

سپانلو : چوب‌بدستهای ورزیل.

گلشیری : یا گرایشهایی که ما در نوشته‌های خود آل‌احمد داریم. پایه‌گذار داستان‌نویسی نوی ایران هدایت است. با اینهمه بعد از سالها از نظر فکری و نحوه نگرش به جهان می‌بینیم که در بسیاری از داستان‌نویسهای ما عقب‌گرد هست. یعنی هدایت یک ساخت همساز بسامان دارد. نگاهش به جهان با هم می‌خواند. در حالیکه ما در سالهای حتی ۴۰ تا ۵۰ آدمهایی داریم که نگاهشان به جهان از یک ساخت یگانه برخوردار نیست. این سو و آن سو می‌پرند. مثلا به یکی از داستانهای خوب آل‌احمد، جشن فرخنده، نگاه کنیم. در جشن فرخنده مسئلهٔ کشف حجاب است و نحوه روبرو شدن با فشاری که همراه با کشف حجاب بود و مثلا شورت کوتاه بپای پسران کردن. این نگاهی که آل‌احمد دارد در حقیقت عقب‌مانده‌تر از نگاه هدایت است. یعنی وقتی با رضاشاه دارد روبرو می‌شود یا محمدرضاشاه در حقیقت نگاهی به جلوتر ندارد بلکه به عقب برمی‌گردد. یک نوع ادبیات دیگر هم هست که در حقیقت جز در احمد محمود و محمود دولت‌آبادی نمونه‌های خوبی از آن نمی‌بینیم. که این ادبیات که گوشه‌چشمی به رئالیسم سوسیالیستی دارد از یک ساخت،یک‌نگاهی به جهان برخوردار است. اما آنچه ما داریم در حقیقت برداشت ژدانفی از رئالیسم سوسیالیستی است (نه مثلا برداشت برشت) که کافکا و جویس و کامو را نمی‌پذیرد، داستایوسکی را در تیراژ کم آنهم پس از تعلل‌های بسیار چاپ می‌کند و وقتی بخواهد از فارسی ترجمه بکند مثلا می‌رود سراغ میرصادقی، نه به خاطر ارزش داستان، بلکه می‌خواهد تئوریشان را نسبت به یک کشور عقب‌افتاده با استناد به این یا آن وضعیت در داستان ثابت بکند. بوف کور را ترجمه نمی‌کند اما حاجی‌آقا را چرا. عزاداران بیل را شاید به همین دلیل ترجمه کنند اما بهرام صادقی را اصلا نمی‌بینند و ما،بعضی‌هامان حتی به همین شیوه می‌نویسیم تا مگر ترجمه شود. در این شیوه همه چیز بسته‌بندی‌شده و از پیش مشخص است. نمونه‌اش را حتی در آثار احمد محمود که نویسنده‌ای بسیار خوب

است می‌شود دید: اگر کسی از طبقه کارگر باشد حتما نیک است و حتما خوب است. و اگر کسی مثلا تاجرزاده باشد حتما بد است و مشخصات خرده‌بورژوا نیز معلوم است از پیش، و محکوم هم هست. این ادبیات ادبیاتی است که در حقیقت خوانندگان را ساده‌بین بار می‌آورد و مقدار زیادی از گناه ساده‌بینی خوانندگان ما به گردن همین‌هاست. نمونه‌اش باز نسیم خاکسار است. میشود گفت که ما حالا مثل اینکه ناگهان از خواب بیدار شده‌ایم و برگشتیم تا پشت سرمان را نگاه کنیم. درست است که من سالهای قبل برای این کارها خیلی ارزش قائل می‌شدم الان می‌بینم که بسیاری از این کارها دیگر قابل اعتنا نیست. برخلاف نظرم در سابق می‌بینم که دوره‌اش هم دیگر گذشته است. یعنی دوباره باید برگردیم از هدایت شروع کنیم و بعد با توجه به همه مکتب‌های ادبی که در جهان هست به اینجا می‌رسیم که انسان خیلی پیچیده‌تر از آن است که می‌اندیشیدیم یا فکر می‌کردیم که با یک جمله، با یک حرف، با یک نگاه تمام ابعادش روشن می‌شود. پس عمیق‌تر باید نگاه می‌کردیم تا صرف سخن کسی یا خانواده‌اش یا طبقه‌اش برملا کنندهٔ همهٔ هستی او نباشد.

سپانلو: اگر اشتباه‌نکنم شما در صحبتتان یک تقسیم‌بندی دادید. این‌تقسیم‌بندی را شما باز به نظر من به اعتبار جهان‌بینی فلسفی و ضمنا سیاسی نویسندگان دادید. شما دو دسته را بهر تقدیر تا اینجا مشخص کرده‌اید که بنظر می‌رسد دسته‌سومی هم در پی آن باشد. یک‌دسته را که نمونهٔ بارزش آل‌احمد است. البته در بخشی از زندگی‌اش. می‌توانیم به‌آنها بگوییم قصه‌نویسهای متاثر از جهان‌بینی مذهب. شاید آل‌احمد تنها نمونه‌اش باشد و شاید هم نمونه‌های دیگری داشته باشیم. البته این تنها بخشی از زندگی آل‌احمد است. در بخشی دیگر از نویسندگانی که اقتفاء کرده‌اند و تقلید کرده‌اند از رئالیسم سوسیالیستی. دقیقتر بگوئیم نوع قصه‌نویسی که بعد از انقلاب در شوروی بوده است. حالا چقدر این رئالیسم سوسیالیستی هست یا این اصطلاحات درسته، بحث دیگری است. چیزی که الان هست و می‌بینیم، اول مثل گورکی و بعد هم نویسنده‌هایی که اخیرا سیل‌آسا ترجمه شده‌اند از فادایف بگیر تا آلکسی تولستوی و بوریس پولوی و دیگران. که شما دو تا نویسنده را نام بردید یا سه تا: نسیم خاکسار و احمد محمود و دولت‌آبادی. می‌شود به اینها ۷ ــ ۸ نفر دیگر را اضافه کرد با توجه به اینکه این فکر را یک حزبی در ایران آورده و در یک دورانی بیشتر قصه‌نویسهای معروف مثلا جزو متعلقین به این فکر بوده‌اند. خوب این می‌شود دو گروه. یک گروه سوم هم داریم که اسمی رویش نگذاشتیم که مثلا می‌توانیم توی اینها هدایت را بگوییم یا بزرگ علوی را (در پیکره اصلی کارهایش)، و یا خانم دانشور را (در سووشون) یا مثلا گلستان را بگوییم باز هم خود شما

را بگوییم باز نویسنده‌های دیگری هستند که نویسنده‌های خیلی مطرحی هستند اما بهرحال توی آن دو گروه اول جا نمی‌گیرند حالا ما هنوز روی اینها اسمی نگذاشته‌ایم ، یعنی بهر تقدیر . . .

گلشیری : صادق چوبک هم .

سپانلو : صادق چوبک بله. اصلا خود ساعدی که گرچه شاید از لحاظ ساخت از آن رئالیسم سوسیالیستی تقلید کرده باشد از لحاظ جهان‌بینی نکرده است . یا بهرام صادقی . نادر ابراهیمی و مهشید امیرشاهی . بنظر من یک کتاب باارزشی پیرارسال درآمد "لالی" مجموعه قصه‌های بهرام حیدری، بهرحال بنظر من بیشتر نویسندگان باارزش ایران در دسته سوم قرار دارند . ضمن اینکه ما نمی‌توانیم منکر ارزشهای نسبی یا عام کار نویسندگانی باشیم که در آن دو دسته قرار دارند ولی از نظر جهان‌بینی سیاسی گلشیری یک تقسیم‌بندی سه‌دسته‌ای تا اینجا کرده است .

گلشیری : من یک دسته دیگر را به این دسته اضافه می‌کنم . یک عده هستند که بیش و کم بر این اعتقادند که مثل اینکه ادبیات عکس‌برگردان زندگی است یا برشی از زندگی ــ اگر خیلی دقیق باشند ــ یا مثلا انتخابی می‌کنند از اینجا و آنجا . نمونهٔ بدترین‌شان مثلا جمال‌میرصادقی است ، از این گروهند دو داستان‌نویس شیرازی فقیری‌ها و نمونهٔ خوبش صادق چوبک است . اینها در حقیقت تفکر چندانی پشت آثارشان نیست . نوعی نگاه به جهان ندارند . یک عکسی می‌گیرند یک برداشتی می‌کنند و احتمالا مثلا تف و لعنتی هم به دنبالش. ممکن است از روانکاوی و غیره هم بهره‌ای بگیرند یا شاید آثارشان مثلا بدرد علوم‌اجتماعی هم بخورد و در زمان خودشان هم خیلی سر و صدا بکنند . این تکه را این قسمت را این شهر را . . . یک نمونه‌اش که حالا در یادم هست ، قسمت اول "داستان یک شهر" احمد محمود از بندر لنگه . این رئالیسم است . خوب توانسته بندر لنگه را بسازد . حالا بعد که ما می‌رویم سراغ بخشهای دیگر همین کتاب ــ خودت هم در نقدت نوشته‌ای ــ می‌خواهد بشود رئالیست سوسیالیستی . بخش اول "همسایه‌ها" هم دقیقا بازآفرینی است ، رئالیستی است . از این دسته مثلا جمال میرصادقی می‌آید یک خاطره، یک چیزی از زندگی خودش، یک حادثه‌ای توی خانواده را ، تکه‌ای از زندگی را که یا دیده یا توانسته بازسازی کند می‌نویسد . این نوع نویسندگان را ما داریم که شاید درخشان‌ترین کاری که می‌شود در این زمینه کرد "فرزندان سانچز" است . نمونهٔ عالی این کار که ما اصلا مثلش را نداریم . و اینها،همهٔ این نوع کارها ، که گفتم نمونهٔ عالی‌اش چوبک است ، "شبی که دریا طوفانی شد" . تماما مواد خام است برای داستانهای عالی ، همهٔ اینها مصالح است ، قسمتهایی از "لالی" مثلا

همینجور است. بنظر می‌آید جز یکی دو داستانش که می‌شود در مرحلهٔ بعدی آورد همینطور است اما راه دیگری هم هست. رشته‌ای که ــ حالا بحث گلستان‌ها یک کمی پیچیده‌تر می‌شود ــ به آدمهایی که در حقیقت این را می‌دانند، رئالیسم سرشان می‌شود، رئالیسم سوسیالیستی را هم می‌دانند، این ور را هم می‌دانند آن‌ور را هم می‌دانند. ضمنا مسئله‌ای که برایشان مطرح است یک مقدار کشف جهان است، یعنی برایشان ادبیات ابزار کشف است. ابزار بازآفرینی جهان نیست. دوباره‌سازی نیست. در حقیقت می‌خواهند ببینند که درست‌تر بگویم شکل بدهند آنچه را که پراکنده دارد به ذهنشان می‌رسد.

سپانلو : شکل بدهند به اتفاقات اصلی زندگی.

گلشیری : بهمین دلیل است که من فکر می‌کنم که می‌توانند حتی پیش‌بینی بکنند. آن چوب‌بدستهای ورزیل اینطور بود، یا خود "معصوم پنجم" که من قبل از انقلاب نوشتم. و مثلا بهرام صادقی. درست است که بهرام صادقی دقیقا توانسته است وضعیت بعضی آدمهای ۳۲ تا ۴۱ را نشان بدهد ولی تمام آدمهایی را که ما پس از ۴۱ تا ۵۰ می‌بینیم در کتابهای بهرام صادقی هست. در حالیکه بهرام صادقی در سال ۴۱ یکی دو تا کار نصفه کرد و ناقص و دیگر تمام. این‌ها از جنم کافکا، جویس، و فالکنرند که می‌توانند پیش‌بینی کنند یعنی ادبیات برایشان ابزار کشف است. که نزدیک می‌شود به شعر. خوب این تقسیم‌بندی که ما می‌کنیم در حقیقت بعضی‌ها بر لبه‌های مرز قرار می‌گیرند این‌سو و آن‌سو قرار می‌گیرند مثلا فرض می‌کنیم ابراهیم گلستان می‌بینید یکجایی دقیقا یک چیز رئالیستی را نشان می‌دهد مثلا "با پسرم روی راه". در عین حال یک نحوهٔ تفکر هم گاهی در داستانهایش هست. مثلا تنهایی، عدم ارتباط.. ولی مجموعا برایش داستان کشف نیست، در حقیقت آدمی است سرگشته بین این مرز و آن مرز. بهمین جهت هم گاهی کارش خوب می‌شود گاهی کارش بی‌ارزش می‌شود و تعجب می‌کنید از نویسنده‌ای که به این سن و سال رسیده است، بر ادبیات خوب مسلط است، به این نوع ادبیات. مثلا من مهشید امیرشاهی را جزو آن کسانی می‌دانم که هر اتفاقی برایش بیفتد اینجا و آنجا اتفاقی افتاده برایش، با یک کمی تغییر می‌نویسد. در حقیقت وقتی می‌نوشته چیزی به خودش اضافه نشده است. و بعد از چند سال هم که می‌گذرد چیزی به جهان اضافه نشده. یک حرف خوبی رهسپار می‌زند که اگر شعر فروغ را ما برداریم از ادبیات‌مان چیزی کم داریم. حالا بیاییم در داستان‌نویسی. بسیاری داستان‌نویسها را شما که بردارید چیزی کم‌نیامده و یکی‌دیگر را اگر برداری خلاءاش‌را حس می‌کنی برای‌اینکه چیزی افزوده بر واقعیاتی که موجود است و جلوی چشم‌ما هست که البته یک خطرات انحرافی دارد این حرکت، این نگاه که گاهی اوقات

روانکاوی صرف می‌شود ، مسائل دیوانگان می‌شود ، خصوصیات خاص خود آدم می‌شود ، وحشتهای خود آدم می‌شود ، مثلا مثال بزنیم از ساعدی . ساعدی در حقیقت بیشتر وحشتهایی که در داستانهایش حاکم است ، این دنیای عجیب و غریب ، دنیای عجیب و غریب ذهن خودش است نه دنیای عجیب و غریب واقعی در زمان شاه . که این مرزی است که گاهی اوقات ممکن است آدم بغلتد ، بغلتد در آنجایی که در حقیقت درون فرد خودش است .

سپانلو : حالتی از کافکا و ادگار آلن‌پو در ساعدی هست یعنی نوسان بین این دو نوع وحشتهای درونی از پیچیدگی طبیعت یا آن نوع وحشتهایی که می‌تواند منبعث از ساختهای اجتماعی باشد . آن نوع وحشتهای منبعث از ساختهای اجتماعی در کافکا هست ، آن نوع وحشتهای ناشی از پیچیدگی طبیعت در پو هست . نمیدانم نظر آقای رهسپار در این باره چیست . شما می‌گویید در ساعدی یک چنین ملغمه‌ای هست .

گلشیری : گاهی اینطور می‌شود و این البته دلیلش این است که یکی از بهترین داستان‌نویسهای ما ، ساعدی ، در حقیقت آن مهاری را هم که باید داشته باشد به داستان ، تسلطی را که باید داشته باشد ، ندارد . یعنی این مرزی است که اگر ما خودمان را دست آن بدهیم که اتفاقات یا جهان ما را شکل بدهد کار همینطورها می‌شود ، درست است که داستان برای او ابزار کشف است ولی یک انسان خودآگاهی هم پشت اثر باید باشد که در عین حال این که کشف می‌کند ، خودش هم شکل می‌دهد . یعنی ما گاهی اوقات متوجه می‌شویم که این صحنه‌ای را که نوشته‌ایم چه مفاهیمی دارد ، گاهی متوجه نمی‌شویم ، بعد ا متوجه می‌شویم یکسال یا دو سال بعد . ولی در همان وقت هم کنترل داریم که می‌دانیم داریم چکار می‌کنیم . این شاید کمی پیچیده می‌شود و نشود روشنش کرد ولی بهر صورت این شیوه کار دنیای ریسک است . و من فکر می‌کنم که ، نه چون خودم جزو این دسته هستم ، که بهترین داستانهای ما اینجاست و آن دو سو گاهی اتفاقاتی می‌افتد برقهایی زده می‌شود یعنی هم در آنهایی که رئالیستند ، یا رئالیسم سوسیالیستی هستند یا کسانی که در حقیقت از نظر تفکر پریشانند ، اما اینجا آدم پس از عصر هدایت است ، دیگر پریشانی به بازگشت به عقب ندارد ، نگران نظر مولوی نیست ، راجع به فلان مسئله . یعنی کسی که پس از عصر نیما قرار می‌گیرد دیگر پس از عصر نیماست ، دیگر رها می‌کند آن درگیری‌های گذشته را ، یعنی وقتی نیما می‌آید به جهان ، جهان ارسطویی را رها می‌کند ، آن ساخت فلکی را رها می‌کند . همهٔ مسائلش را رها می‌کند ، بقول نیما می‌آید روی زمین ، می‌آید همینجا با مسائل اینجا . اما کسانی که دارای دوگانگی هستند یک پا در گذشته دارند یک پا در آینده ، دچار دوگانگی هستند و

من فکر می‌کنم که ممکن‌است بعدها کارهایی‌بکنند ولی کارستان نمی‌توانند بکنند ، نمونه‌اش در تمام دورهٔ ما هست و می‌بینید که یک داستان خوب یا یک داستان‌نویس مذهبی ما نداریم ، با اینهمه تلاش نیست .

سپانلو : شاید به این دلیل که قالبی که آن نوع جهان‌بینی را در خودش محاط می‌کند امروزه با دنیای مدرن انطباق نداشته باشد . باز البته خود این هم بحثی است . برای اینکه ما در کشورهای دیگر داریم نویسندگان با جهان‌بینی مذهبی که قصه‌های فوق‌العاده‌ای دارند . نمونه‌اش گراهام گرین مثلا . راجع به قدرت پیش‌گویی که شما می‌گویید فقط باید یک تفکیک بگذاریم . شاید پیشگوترین نویسندهٔ سالهای اخیر باید آل‌احمد باشد . نه در قصه‌هایش البته . مثلا در غرب‌زدگی همانطور که خود آل‌احمد می‌گوید که ما مثل اسب دهقانی بودیم که پیش از آنکه زلزله‌سنج زلزله را تشخیص بدهد مهارش را پاره می‌کند فرار می‌کند ، در غرب‌زدگی آل‌احمد چیزی را پیش‌بینی کرده است که تمام محققان جامعه‌شناس سیاست ما اصلا بهش نزدیک نشدند و آن هم در بیست سال پیش .

گلشیری: عذر می‌خواهم در اینجا بگویم که او در حقیقت زلزله نمی‌بیند یعنی کافکا قبل از اینکه هیتلر بیاید نشان می‌دهد که چه وحشتی حاکم خواهد بود . آل‌احمد خلاف این است . یعنی دارد زلزله را توجیه می‌کند .

سپانلو : البته این بسته به جهان‌بینی و فلسفه نویسنده است ولی درک حادثه آینده در آل‌احمد هست . یعنی پیش‌بینی این حادثه . حالا وجههٔ نظر ما چه باشد . . . من البته فکر می‌کنم اگر آل‌احمد زنده می‌ماند وضع خوبی امروز نداشت ، اما بهر حال این هست که او در اثر خود جلوتر از تمام کسانی بود که کبادهٔ جهان‌بینی و برداشتهای اجتماعی داشتند که البته در این مملکت شاید وضع اندیشه خراب است ، یعنی همان مشکلی که داستان‌نویسهای ما دارند جامعه‌شناسهای ما هم داشته‌اند . که آنقدر گرفتار جزمیات بوده‌اند و در عین حال که از جزم‌ها خرده می‌گرفتند خودشان نمونهٔ کامل جزم بوده‌اند . سالها طوطی‌واری از فرماسیون‌های طبقات در جامعه ، صحبت کرده‌اند و غیره و غیره در حالیکه واقعیت چیز دیگری بود و باید این واقعیت تئوریزه می‌شد . آنها سعی کردند که تئوری را تحمیل کنند بر واقعیت . اما نکته‌ای که شما در بارهٔ قدرت غیب می‌گویید ، پیش‌گویی در داستان‌نویسها ، اخصش کنیم چون آل‌احمد پیش‌گویی را در داستانهایش نکرده بلکه در رسالهٔ سیاسی کرده ، درباره این قدرت من با شما هم‌عقیده هستم . من فکر می‌کنم که در "برهٔ گمشدهٔ راعی" این قدرت پیشگویی بوضوح دیده می‌شود . من اولین‌بار خودم این را نوشتم . اما در عین حال چیز دیگری هم باید مطرح باشد ، یعنی هدف نویسنده نمی‌تواند پیشگویی باشد ، او در درجه اول می‌خواهد یک

داستان خوب بنویسد، پس علاوه بر قدرت پیشگویی باید به خـــود ساختمان داستان هم توجه شود. یعنی باید این مطلب را هم گفت که آیا این قدرت پیشگویی ساخت ویژه‌ای می‌طلبد یا در هر ساختی می‌شود این کار را کرد.

گلشیری : خوب حالا که ما رسیدیم به آن زمانی که نویسنده پیشگویی کرده، وقتی آن زمان را گذراندیم.

ســپانلو : و در عین حال آیا هدف از داستان‌نویسی پیشگویی است یا اینکه...

گلشیری : زمان را گذراندیم آیا آن داستان دیگر به چه درد می‌خورد؟

ســپانلو : خوب بله اینهم مطلبی است.

گلشیری : شبیه مثلا کتابهایی که می‌نویسند برای اینکه به سوسیالیسم برسیم. آیا وقتی به سوسیالیسم رسیدیم آن کتاب دیگر به درد نمی‌خورد؟ یعنی کتاب می‌شود جزو تاریخ ادب؟

رهسپار : یک مثال صادق هدایت است که گمان نمی‌کنم پیشگویی درش باشد ولی آیا حالا ارزشش تمام شده؟

گلشیری : این البته برمی‌گردد به مسئلهٔ مجموعهٔ این جنبه‌های مختلفی که در داستان‌نویسی ما هست که بعضی‌هایش را قبلا ما ندیده بودیم و حالا که می‌توانیم قضاوت بکنیم می‌بینیم که بخوبی توانسته، این کل گسترهٔ داستان‌نویسی زمان شاه را منعکس بکند و قبل از اینکه هر کس ادعای مبارزه بکند اینها مبارزه‌شان را هم کرده‌اند، البته بوسیلهٔ کارشان و شناخت نسبی هم از جامعه ما داشته‌اند، برای کسانی که بخواهند بر مبنای این‌ها حرکت اجتماعی انجام دهند، این‌ها را نباید نادیده گرفت. اما حالا این مسئله مطرح می‌شود که وقتی ما این مرحله را گذراندیم چه معیاری داریم برای اینکه بگوئیم یک داستان می‌ماند و یک داستان نمی‌ماند. آیا یک داستان فقط این ارزش را دارد که نشان بدهد که مثلا بین سال‌های ۴۰ تا ۴۵ چه گذشت همین؟ یا فقط برای کسی که بخواهد دربارهٔ آن سالها تحقیق کند ارزش دارد؟ فرض کن داستان سرخ و سیاه استاندال. مسئله این است که در عصر پس از ناپلئون، یک آدمی می‌خواهد ناپلئون بشود، ژولین، و مشکلاتی که برای اجرای این هدف دارد. خوب ما عصر پس از ناپلئون را هم گذرانده‌ایم، دلیل جالب بودنش غیر از مسئله زنده بودن آدمها و زنده بودن مسئله اینکه ما می‌توانیم همهٔ آن فضا را در ذهنمان بازسازی کنیم این است که از یک

ساخت "فی‌نفسه" برخوردار است و مسئلهٔ آن زمان را مسئلهٔ ما می‌کند و حتی در برخورد امروز ما می‌تواند به ما کمک کند.

سپانلو : خلاصه‌اش اینکه یک قصهٔ خوب دارد می‌گوید. نه؟ و یک تجربهٔ دیگری را ما داریم تجربه می‌کنیم در حالیکه...

گلشیری : وقتی‌که یک داستان از ساختی برخوردار نباشد، پریشان باشد، نمی‌تواند آن تجربه را به زمان ما منتقل کند. درست مثل اینکه مجسمه‌ای است که اگر از ساختی برخوردار نباشد اگر از یک زمانی بردارید بیاورید به زمان ما بی‌معنی می‌شود. ممکن است این برای آن انسان بدوی یک معانی ضمنی داشته باشد، یک معانی اشاره‌ای داشته باشد ولی اگر خودش فی‌نفسه از ساخت برخوردار نباشد وقتی می‌آید به زمان ما بی‌معنی می‌شود و خزف می‌شود، چیز بی‌ارزشی می‌شود. و در همهٔ این انواع کار که ما داریم این خطهایی که کشیدیم، دسته‌های مختلف، ما داستانی را داستان می‌دانیم یا رمان می‌دانیم که از ساخت برخوردار باشد،

رهسپار : آنطور که من از حرفهای شما دربارهٔ ساخت می‌فهمم آیا منظورتان فرم است؟

گلشیری : فقط فرم نیست، برای اینکه... نه، فرم نیست فقط، باید دارای معماری باشد. آیا معماری را شما مساوی با فرم می‌گیرید؟

رهسپار : نه، جزو فرم می‌گیرم.

گلشیری : فرض‌کنیم یک‌کسی با توجه به زبان، با توجه به بقیهٔ مسائل داستان‌نویسی توجه به فرم دارد، مثلا گلستان توجه به فرم دارد ولی از ساخت بی‌خبر است. اسمش را هم می‌گذارند فرمالیست ولی متوجه مسئله‌ساخت نیست. یعنی مقصودم از ساخت غیر از مسئله زبان، آدمها، تناسب بین فکر و زبانی که انتخاب می‌کنی هم هست. بین آدم و فکر هست. بین حوادث و جای حوادث و نحوهٔ تفکر هست. یعنی در حقیقت شما با انسان‌آگاهی روبرو می‌شوید که در عین حال که ممکن است ناخودآگاه باشد آگاهانه دارد این را انتخاب می‌کند و نه آن را. چنین ساخت درخشانی را شما در بسیاری از آدم‌هایی که توجه به فرم دارند و به فرمالیست مشهورند نمی‌بینید.

رهسپار : من حرف را قطع کردم : در مورد ساخت داشتید صحبت می‌کردید. گفتید ساخت در واقع ضامن بقای اثر هنری است. و ما منتظر توضیحی بودیم. من فقط سؤالی کردم که آیا ساخت اینجا همان فرم است. که توضیح

دادید. حالا دنبال مطلب.

گلشیری: من داشتم می‌گفتم که این دسته‌ای را که جهان را کشف می‌کنند اگر فاقد ساخت باشند فقط کشفی است در یک زمان کوتاه که خوانندگان متوجه می‌شوند که یک کشفی شده، یک تجربه‌ای بهشان منتقل شده. ولی وقتی که زمانش عوض می‌شود پیشگویی هم اگر کرده باشد تمام می‌شود.

سپانلو: یعنی موضوع که منتفی می‌شود، خبر هم منتفی خواهد شد.

گلشیری: اثر هم می‌میرد.

سپانلو: یک سؤالی آقای رهسپار کردند که گفتند آیا بنظر شما داستان‌نویسان ما به وظیفه‌شان عمل کرده‌اند یا نه؟ این لازمه‌اش این است که بدانیم اولا خود وظیفه چیست تا بعد.

رهسپار: بله، من باید یک مقداری روشن کنم. با یک مثال آن را روشن می‌کنم. یادم می‌آید زمان شاه خیلی از جوانهای مبارز را که می‌گرفتند می‌بردند بازجویی می‌کردند، اذیتشان می‌کردند، ازشان می‌پرسیدند که خوب شما همهٔ تفریحات و وسایل دلخوشی و سرگرمی را در زندگی داشتید چطور شد که به این راه افتادید. اینطور که شنیدم خیلی از آنها جواب می‌دادند که ما را خواندن شعر، و احیانا گاهی هم می‌گفتند خواندن داستانها ــ آثار نویسندگان جدید البته ــ اینها بود که ما را در این خط انداخت. خوب این اسباب دلگرمی نویسندگان بود که پس رابطه‌ای میان نویسنده و خواننده و جامعه‌اش حتی ــ یعنی اکثریت جامعه ــ وجود دارد. ولی ما در دورهٔ انقلاب، بلافاصله با شروع موجهای انقلاب، می‌بینیم این رابطه قطع قطع است. دیگر ادبیات داستانی ما و ادبیات شعری ما مثل اینکه حرفی برای مبارزه ندارد. این وضع ادامه پیدا می‌کند تا یکی دو سال بعد از انقلاب که اصلا دیگر مردم هیچ توجهی به این ادبیات ندارند و بکلی از چشمها افتاده و بعد اگر این چند ماه اخیر یا بگوییم یکی دو سال اخیر توجهی می‌شود به رمان و داستان احساس من این است که با خواندن رمان و داستان نمی‌روند که پاسخی برای مسائل اجتماعی خود پیدا کنند یا بازیابند، بلکه می‌روند برای فراموش کردن وضع موجود که برایشان سنگین و نگران‌کننده شده است، از حد تحمل اعصابشان بالاتر است، در داستان بدنبال فراموشی می‌گردند. امیدوارم اینطور نباشد، ولی احساس من این است که الان توجهی که به داستان و رمان می‌شود برای فراموش کردن وضع موجود است. پس حالا، سه سال پس از انقلاب، متوجه می‌شویم که نویسندگان و هنرمندان ما گویی هیچ حرفی برای جامعه نداشته‌اند و رابطهٔ آنها قطع است. ممکن

است کسی بگوید که جریان انقلاب همیشه جریان خیلی شدیدی است و مسایل را بسرعت پشت سر می‌گذارد، تمام چیزهایی که پیش‌بینی می‌شد حتی نه تنها از دیدگاه ادبیات، از دیدگاه جامعه‌شناسی و هر چیز دیگر هم که پیش‌بینی می‌کردند انقلاب سریع‌تر حرکت کرد و آنها را پشت سر گذاشت و مسایل را کهنه کرد، به اصطلاح "دپاسه" کرد. با همهٔ این احوال می‌بینیم در انقلاب مشروطیت ایران، آنطور که شنیده‌ایم، خوانده‌ایم، بزرگترها برایمان گفته‌اند، رابطه قطع نبود میان هنرمندان و جامعه، لااقل میان شاعر و جامعه. در آن دوره شاعر نقش اجتماعی بازی می‌کرد. نمیدانم تا چه حد، ولی فکر می‌کنم که تا حدودی پیشگام جریان‌های اجتماعی بود. در حالیکه در انقلاب اخیر ایران، شاعر و نویسنده عقب‌افتاده‌اند از انقلاب و این رابطه قطع شده است. علت قطع شدن این رابطه و علت بوجود آمدن این وضع آیا به گردن خود نویسندگان است یا علتش اصلا چیزی است که خارج از ارادهٔ آنها بود، مسئله چیز دیگر است. این مسئله چون برای خودم مطرح است دلم می‌خواهد کسی آن را برایم بشکافد و روشن کند. امیدوارم سؤالم را روشن بیان کرده باشم.

گلشیری : سؤالتان روشن است. من اگر...

سپانلو : پیش از اینکه گلشیری بگوید من نکته‌ای دارم برای این قضیه و آن این است که انقلاب مشروطه در واقع با هنرمندانش همراه بود و بعد از تحقق آن، هنرمندان استقرار مادی اندیشه‌های خود را پاسداری می‌کردند.

رهسپار : بله دقیقا.

سپانلو : یعنی انقلاب همانهایی بود که برایش نوشتند در حالیکه در این انقلاب عملا وضع هر جور بود کسانی که نوشتند برای انقلاب، بعد از تحقق انقلاب همراه آن نبودند حالا دلایلش فعلا به بحث ما مربوط نیست. با این همه ادبیات مشروطه هم چنین گیر و داری را گذراند یعنی ادبیات مشروطه وقتی به دیکتاتوری رضاخان در ۱۳۰۴ برمی‌خورد و یک دو سالی هم می‌گذرد تا استبداد کاملا تثبیت شود شما می‌بینید که مثلا عارف قزوینی دیگر چیزی نمی‌نویسد، شاعر رسمی انقلاب مشروطه ما چیزی ازش نداریم. بهار مثلا آن شعرهای درخشانش می‌رود کنار و اغلب کارهای تحقیقی می‌کند. آنقدر که گاهی زندان است گاهی می‌آید بیرون. و دیگران و دیگران. بعد شما می‌بینید که در همان سالها نویسندگان سنتی مشروطه مثل حاجی مراغه‌ای مثل طالبوف مرده‌اند. نسل جدیدی پیش نیامده، ادبیات یک مقداری ادبیات فراموشی شده، همانطور که می‌گویید، حالا می‌ماند آن رمانتیسمی که در عباس خلیلی و رضاکمال شهرزاد و نظایر

اینها هست یک مقدار ادبیات فراموشی شده یا به صورت داستانهای سلحشوری است یا غمنامه‌های اخلاقی و دور از واقعیت‌های جاری، تا برسد به هدایت در سال ۱۳۱۰ که روزگار جدید، ساخت خودش را پیدا کند. چرا که ما همانطور که گلشیری در مقدمه گفت، همیشه یک رابطهٔ معکوس با سانسور داشته‌ایم. وقتی سانسور شکل پیدا کرده، دیگر نمی‌شود ادبیات فرم دوران شکوفایی مشروطه نوشت. لازم بود یک چند سالی بکوشند تا پیشروترین هنرمندان زمان مثل هدایت و علوی بتوانند فرم جدید را پیدا کنند که پیدا می‌شود. حالا، آیا ما در این دوره هستیم؟ که باید برویم این فرم جدید را پیدا کنیم؟

رهسپار: من عذر می‌خواهم، یک توضیحی باید بدهم. ببینید انقلاب مشروطیت ایران ــ اگر سال شمسی‌اش را اشتباه نکنم در ۱۲۸۵ بود، بهر حال سال ۱۳۲۴ قمری ــ مثل هر انقلاب دیگری برای اینکه زمینه‌اش آماده شود از سالهای قبل از صدور فرمان مشروطه شروع می‌شود و بعد موج انقلاب تا سالهای بعد هم ادامه پیدا می‌کند. در تمام این مدت، یعنی سالهای قبل و سالهای بعد از انقلاب مشروطیت، نویسنده و شاعر همراه مردم است. در سال ۱۳۰۴، همانطور که گفتید، وقتی حکومت رضاشاهی می‌آید سالها از انقلاب مشروطه گذشته. یک دیکتاتوری می‌آید و انقلاب را سرکوب می‌کند. بر اثر سرکوب است که نویسندگان در لاک خودشان فرو می‌روند. اما در این انقلاب ما می‌بینیم که پیش از اینکه کار به اینجاها رسیده باشد اصلا رابطه قطع بوده است. به مجرد شروع اولین جریانهای انقلاب، یعنی چندین ماه قبل از ۲۲ بهمن ۱۳۵۷، می‌بینیم که دیگر رابطه‌ای نیست میان نویسندگان و طبقه‌ای یا گروههایی که دارند انقلاب می‌کنند. اینها اصلا از آنها هیچ الهامی نمی‌گیرند، الهامشان جای دیگر است، راهشان چیز دیگر است، در حالیکه قبلا مدعی بودند که، برعکس، راه مبارزه را از طریق شعر و ادبیات فرا گرفته بودند. ممکن است بگوییم کسانی که مدعی بودند خط مبارزه را از طریق ادبیات یاد گرفته‌اند خیلی معدود بوده‌اند و اندک بوده‌اند در مقابل کسانی که خطشان را از جای دیگری آموخته بودند، ولی بهر حال ما دیدیم و عملا هم خودمان حس کردیم، جلوی چشممان بود، با گوشت و پوستمان حس کردیم که مثل اینکه آثار نویسندگان ما چیزی برای انقلابیون ندارد. و الان بعد از انقلاب هم می‌بینیم که چیزی ندارد. و همانطور که گفتم و تکرار می‌کنم اگر الان چیزی دارد به آنها می‌دهد نه در طریق مسائل اجتماعی و در طریق آن تعهد اجتماعی است که نویسندگان ما به عهده گرفته‌اند، بلکه دارد چیزی از طریق فراموشی به آنها می‌دهد و این واقعا هم جای تعجب است و هم جای سؤال که در این مدت، این سالهای قبل از انقلاب دقیقا سالهایی بود که خیلی بیش از هر زمان دیگری روی التزام در ادبیات تکیه می‌شد. همه سنگ تعهد و التزام را به سینه

می‌زدند. این ادبیاتی که اینهمه خودش را مبارز تلقی می‌کرد چه شد که عملا هیچ کاری نتوانست بکند؟ یعنی ادبیات مبارز نبود، به یک معنا. حالا سؤال من این است که آیا واقعا این ادبیات مبارز نبود یا اینکه مبارزه و انقلاب آنقدر سریع حرکت کرده که آن ادبیات را پشت سر گذاشته؟

گلشیری : اجازه بدهید من چند تا نکته را اشاره کنم. من فکر می‌کنم که یکی دو تا نکته انحرافی را که حالا هم ازش استفاده می‌شود اول از بحث بزنیم. اگر نظرتان باشد در زمان شاه این آخرها سعی کردند که بگویند این روشنفکرهای منزوی گوشه‌گیر کافه‌نشین هستند و با مردم پیوندی ندارند و حتی به اینجا رسید که شروع کردند شاعر و نویسنده بسازند از فلان ده مثلا جوان دوازده‌ساله‌ای فلان داستان را برای تماشا نوشته بود. یا حتی نویسندگانی را ساختند.

گلشیری : حتی تبلیغات رویش کردند که علم بکنند آدمهایی را بعنوان نویسنده و شاعر.

سپانلو : نعلبندیان مثلا.

گلشیری : الان هم همان صحبت‌ها می‌شود اتفاقا من به آقای حداد عادل گوش دادم،در کنگره هنر و ادب صحبت از این بود که این نویسندگان منزوی هستند هیچ رابطه‌ای ندارند و بعد گفت بفرمایید و درآورد که فلان جوان دوازده‌ساله از فلان ده برای کانون پرورش فکری کودکان شعری فرستاده و این را مقایسه می‌کرد با شعر رویایی بی‌اینکه اسمش را بگوید و مقایسه نکرد با شعری از شاملو یا سپانلو یا اخوان، خوئی، حتی سرشک. این حرف که ارتباط ندارند یک کمی ندیدن واقعیت است. واقعیت این است که مشکل باسوادها، مسئلهٔ کسانی که بتوانند با ادبیات در تماس باشند و اینکه ادبیات بصورتی نشت بکند در جامعه زمان می‌خواهد. همان حرف بگو مرگ بر شاه یا جلاد ننگت باد، همهٔ اینها را، ادبیات اول زده بود و توجه کنید که انقلاب مرکزش اول کجا بود. همانجا که ادبیات معاصر حاکم بود، دانشگاه بود. درست است که کشتارها جاهای دیگر هم انجام شد مثلا میدان شهدا. ولی ببینید که راهپیمایی‌ها همه‌اش به مقصد دانشگاه بود. در حقیقت انقلاب یک انقلابی بود که سمت اصلی‌اش در آغاز به دانشگاهی بود که سالهای سال ندا در داده بود و این دانشگاه خوانندهٔ اصلی ادبیات معاصر بود. بی برو برگرد. توی ساک هر چریک، هر مبارزی در اینجا یک کتاب شعر بود. همانطور که گفتیم، بعد مسئله‌ای که مطرح می‌شود، سپانلو گفت، خودتان هم گفتید: ۱۳۰۴ شکست انقلاب است. و این را دیگر احتیاجی نیست توضیح‌بدهیم

روشن است. مسئله‌ای که مطرح می‌شود این است که در همین ادبیاتی که دستگاه شاه ادعا می‌کرد هیچ تماسی با مردم ندارد وقتی که خواست آن بازی فضای باز را ایجاد کند، واز همین بازی استفاده شد تا همان در آنقدر باز شود و کل دستگاه ازبین برود، از سال ۱۳۵۶ وقتی که کانون نویسندگان شبهای شعری برگزار کرد ما جمعیت را دیدیم، اگر جمعیت هم مهم نبود سراسر ایران این نوارها می‌رفت، روز بعدش در اصفهان مثلا، گذاشته می‌شد و گوش می‌دادند، نوارها به سراسر ایران می‌رفت. بعد هم همین مسئله در دانشگاه صنعتی ادامه پیدا کرد.

رهسپار: اما دیدیم که دو سه ماه بیشتر طول نکشید.

گلشیری: خیلی خوب، این به بحث تحلیل انقلاب می‌رسد که شاید حالا نتوانیم بررسی کنیم، یعنی پایه‌های انقلاب، یا پایه‌های ادامهٔ انقلاب که مسئله حاشیه‌نشین‌های شهری مطرح می‌شود و انسان‌هایی که از ده کنده شده‌اند و آمده‌اند توی شهر. اینها پایه‌های اصلی هستند، نیروهای اصلی هستند که در سالهای سال کاری با نظام شاهی ندارند و در یک زمانی کاری انجام می‌دهند.

سپانلو: مسئلهٔ قدرت را هم فراموش نکنید، مسئله بر سر این است که وقتی انقلاب مستقر می‌شود آن قدرت که به دنبال انقلاب مستقر می‌شود آن قدرت چه تعریفی از خودش بکند. یعنی خودش را کی بشناساند و بگوید از کجا آمده. این مسئله بخصوص در کشورهایی با این سطح نازل فرهنگ که وسایل ارتباط جمعی آنقدر موثر و حرفش حجت است و رادیو و تلویزیون و مطبوعات پرتیراژ می‌توانند روز را بگویند شب و ما در زندگی معاصرمان شاهد هستیم، چیزهایی را که به چشم دیده‌ایم امروز باید فکر کنیم که قبول نکنیم بخاطر اینکه وسایل ارتباط جمعی به ما یک چیز دیگر دارند می‌گویند چیزی که ما خودمان دیده‌ایم. الان گلشیری از نقش دانشگاه صحبت می‌کرد. وسایل ارتباط جمعی چنان ساکتند دربارهٔ نقش دانشگاه که ما همه اگر واقعا به چشم خودمان ندیده بودیم فکر می‌کردیم دانشگاه اصلا مطرح نبوده در تحولات این مملکت. این قضیه، یعنی توی چنین کشورهایی قدرت مستقر هر تعریفی از خودش بدهد و هر تعریفی از گذشته بدهد تا مدتها حاکم خواهد بود و ما فعلا در دورهٔ حکومت این تعبیر و این تاریخ‌نویسی قرار داریم و توجه بکنید که همین قدرت مستقر یک چند ماهی حتی قبل از استقرار خودش عملا داشت همهٔ تعریف‌ها را می‌داد و این همان جایی است که شما بنظرتان می‌رسد هنرمندان از انقلابشان دارند جدا می‌شوند. هنرمندان از انقلابشان جدا نمی‌شوند بلکه قدرتی که می‌خواهد مستقر شود دارد تعریف دیگری می‌دهد که در این تعریف هنرمندان جدا قرار می‌گیرند. طبیعی است.

رهسپار : هنرمند را جدا می‌کنند در واقع.

سپانلو : طبیعی است که هنرمندان در روزگار اولیه هم به آن شکل با توده‌های میلیونی تماس نداشتند بخاطر مسئلهٔ درصد بالای بیسوادی. هنرمندان با رهبران عقیدتی جامعه طرف بودند. بخشی از همان رهبران عقیدتی که سالها دست مـــا را می‌فشردند و در کنار ما راه می‌آمدند وقتی تریبون‌های وسایل ارتباط جمعی را گرفتند گفتند شماها نبودید و ما را فراموش کردند. این فکر می‌کنم کم و بیش البته خیلی جاهای دنیا اتفاق افتاده. چیز عجیب و غریبی نیست در حالیکه شما می‌دانید که مجلس مشروطه وقتی مطرح می‌شود سخنگویش یعنی آن حکومتی که به دنبال مشروطه مستقر می‌شود حداقل این قدرت را ندارد که تاریخ را تغییر بدهد و مجبور است این تاریخ را همراه عارف و بهار و دهخدا و دیگران جلو ببرد. بهمین دلیل آنها سهمشان باقی می‌ماند. یعنی سهمشان از نظر تاریخ رسمی باقی می‌ماند نه اینکه از نظر کل جریان تاریخ باقی نماند چرا که از نظر کل جریان تاریخ هیچ چیز فراموش نمی‌شود و سهم هیچ کس از بین نمی‌رود. اگر هنرمندان ایران کاری کرده باشند، ثبت خواهد شد علیرغم اینکه رادیو تلویزیون هر کاری می‌خواهد بکند یا نکند. در اینجا هر چند که ما چیزهایی بشنویم که کم‌کم به گوشهای خودمان هم شک کنیم و توی این سرزمین که مثلا فرض کنید رادیو تلویزیون مدت شش ماه یک نفس به من دشنام بگوید و در حدود یک دقیقه به من وقت ندهد من پاسخش را بدهم اصلا امر به خود من مشتبه می‌شود چه رسد به شخص ثالث. من بیاد حرفی می‌افتم که یک روزی آل‌احمد به بازجوی معروف ساواک "ثابتی" گفته بود. آل‌احمد گفته بود رادیو تلویزیون را یک هفته بدهید به یکی از ما. یا در مقابل همه مطبوعات چهار ورق هم به ما بدهید. اگر ما نتوانستیـــم درک مردم را از جریان تغییر دهیم، آن وقت به ما بگویید بیکاره و عاجز. و الا سنگ را بسته و سگ را گشوده، هرکس می‌تواند حرف خودش را ولو موقت به کرسی بنشاند.

رهسپار : جواب سپانلو خیلی از سؤال مرا روشن کرد. با اینحال هنوز نکات مبهمی برای من باقی مانده است. در همین قضیه هنوز من قانع قانع نشده‌ام. مقداری البته جوابم را گرفتم. یکی اینکه دقیقا یکی از وظایف ادبیات و شاید بگوییم بزرگترین وظیفه ادبیات این است که واروی زبان قلابی پروپاگاند را به دست مردم می‌دهد و درست است الان وسایل وحشتناک ارتباط جمعی چنان در همه‌جا ــ در همه ممالک‌ها این را می‌بینیم ــ متمرکز شده و در دست قدرت حاکمه است که هر کاری بخواهد با مردم انجام می‌دهد و دقیقا همین‌جاست که ادبیات وظیفهٔ خودش را ــ اگر ما تعهد

و التزام را برای ادبیات قائل باشیم ــ انجام می‌دهد. اولین و یکی از مهم‌ترین وظایف ادبیات این است که می‌آید و تقلبی بودن این زبان را برملا می‌کند، حقه‌بازی این زبان را آشکار می‌کند و این مسائلی است که در یکی دو تا مقاله‌ای که ترجمه کردم آمده، دیگر تفصیل بیشتری نمی‌دهم. حالا چرا ادبیات ما نمی‌تواند این کار را کاملا انجام دهد؟ البته خودم می‌دانم: اولا برای اینکه عدهٔ باسواد خیلی کم است و ثانیا گروه نویسندگان ما هم حتی به نسبت باسوادهای مملکتمان خیلی کمند و بنابراین اینجا یک مقدار تاثیر کمی قضیه هم مطرح است و نمی‌توانیم آن را فقط کیفی بگیریم، یعنی بگوییم که ادبیات ما از لحاظ کیفی پایین بود که نتوانست نقش خودش را ایفا کند، در حالیکه بهتر است بگوییم شاید از لحاظ کمی ضعیف بود که نتوانست این کار را بکند. این را قبول دارم. به هر حال، این ابهام برای من هنوز باقی است ولی این نکته، نکتهٔ ضعیفی است در مقابل نکتهٔ بعدی که می‌خواهم مطرح کنم: پیش از اینکه این دولت پایه‌های قدرت خودش را مستقر و محکم کند، حتی پیش از انقلاب، یک نکته روشن شد که برای من حیرت‌انگیز بود و برای همه، اینکه چرا نویسندگان ما دیگر برای مردم حرفی‌ندارند، همان نویسندگانی که دقیقا سالها طرفدار التزام و تعهد در ادبیات بوده‌اند. مقداری توضیح بدهم. در واقع یکی از جنبه‌های ادبیات در عصر ما و در این سالهای اخیر که اوج ادبیات معاصر، همان‌طور که گلشیری اشاره کرد، بین ۴۰ تا ۵۰ بود و یک دورهٔ بعدی که از ۵۰ شروع شد، یک وجه مشخص این دو دوره دقیقا توجه به التزام و تعهد در ادبیات است. این التزام و تعهد آیا آنقدر آبکی بود که با اولین جریانات انقلاب دیگر حرفی برای مردم نداشت یا آبکی بود و از ریشه حرفی نداشت یا کلا بیراهه می‌رفت؟ البته تو تا حدودی جوابی به من دادی و گفتی که این گروه حاکم حتی پیش از اینکه این انقلاب به نتیجه برسد تعریف خودش را تحمیل کرد. تا حدودی قبول دارم. این حرف تو درست است. ولی اگر توانست این تحمیل را بکند دلیلش ضعف طرف مقابل هم بوده است.

سپانلو : بله این ما را وارد بحث اصلی می‌کند. درسته؟ چون درست ما با همان ضعف کار داریم، یعنی درست با همین قضیه که این کسانی که داعیهٔ التزام را می‌گرفتند در بخش اعظمشان چیزی از التزام نمی‌دانستند. طوطیان مفاهیم بودند.

رهسپار : آفرین! من دلم می‌خواهد همین نکته روشن شود.

سپانلو : گلشیری از یک عده نویسندگان نام برد که بنظر من بعضی‌هاشان اصلا یک چیزهای دیکته‌شده را روی کاغذ می‌آوردند. نه اینکه بگویم واقعا

دستور رسمی می‌گرفتند. نه. آنقدر جهانشان کوچک بود که راه‌حلهایی از یک جای دیگر به چشمشان می‌آمد و یک نوع روش پاسخگویی هم داشتند و اسمش را گذاشته بودند التزام. وقتی از صورت فورمول و کتاب خارج شد بلاتکلیف ماندند چون آنها طوطی بودند.

گلشیری : ببینید در زمان شاه، فرض کنید شبهای شعر کانون نویسندگان، همهٔ کسانی که دست اندرکار ادبیات بودند چه سخنرانی کردند چه نکردند، در کنار هم بودند برای اینکه یک هدف مشترک داشتند: سرنگونی حکومت شاه. ولی وقتی که روزهای انقلاب شد و پس از انقلاب شد شاخه شاخه شدند. یعنی گروهی در حقیقت هیچ نوع برخوردی با جنبه‌های مختلف انقلاب نداشتند جز تایید. و من فکر می‌کنم همهٔ این آدمهایی که اینگونه رفتار کرده‌اند جزو دسته‌ای هستند که ادبیات را وسیلهٔ کشف نمی‌شناختند. حتی وسیلهٔ بازآفرینی هم نمی‌شناختند. یعنی ادبیات برایشان ابزار ابراز عقایدشان یا بقول سپانلو ابراز عقاید دیگران بود نه خودشان. حالا هم اگر ببینـــد که فلان کتابفروشی، چه بلایی بسرش می‌آید چشمش را می‌بندد، اصلا در شعرش و در داستانش نمی‌آید، حتی بعنوان انعکاس واقعیت. من یک نمونه براینتان دارم بگویم. شاید سپانلو هم راجع به این کتاب نقد نوشته. احمد محمود در "داستان یک شهر" شما می‌بینید یک آدمی پس از سال ۳۳ در زندان است و آنهمه حماسه افسران را می‌بیند از یک شکاف کوچک از یک دریچه کوچک. و می‌بیند که زنها و کودکانشان، زنهای افسران، چه فداکاری‌ها می‌کنند چه ضجه‌ها می‌کشند. افسران را هم می‌بیند. و همین آدم بعد از اینکه از زندان می‌آید بیرون و می‌رود به بندر لنگه و تمام. یکبار که یک جزوهٔ حزبی بهش داده می‌شود، پس از مدتها، این را نگاه می‌کند سرش گیج می‌رود و می‌گذارد آنجا. هیچ کاری ندارد. یا عرق می‌خورد تمام مدت، یا تریاک می‌کشد یا مثلا می‌رود با این فاحشه یا آن فاحشه. در حقیقت می‌شود گفت احمد محمود رئالیست هم نبوده. یعنی یک دستور را انجام داده برای اینکه یا آن حماسه‌ها حماسه نبود و یا... یک مثال دیگر بزنم توی "همسایه‌ها" شما می‌بینید که قهرمان داستان یکماه قبل از سی تیر توی زندان است. در تمام مدتی که قبل از سی تیر است و زمان حکومت مصدق است و به تمام آن مسائلی که در آن زمان بود، درگیری حزب با مصدق، با فقط یکی دو جمله اشاره می‌شود و یکماه قبل از سی‌تیر ناقل داستان به انفرادی می‌رود. در حقیقت رابطه‌اش با جهان قطع می‌شود برای اینکه از روی سی تیر گذشته شود. خوب خواهید گفت سانسور است. ولی چگونه کسی می‌تواند با تکنیک به ما بفهماند که "فولاد چگونه آبدیده شد" را، خواندم، و ما بفهمیم که این کتاب را خوانده با شیوه‌ها یـــا پلیتیک‌های تکنیکی و نتواند نشان بدهد که حتی در ذهن کسانی که در آن وقت حزبی بوده‌اند چه آشوبی از مسئله نفت

شمال و جنوب و برخورد با حکومت مصدق و موضع‌گیری‌های چپ‌اندرقیچی آن حزب در ذهنشان می‌گذشته. نمونه‌اش همین داستان "زمین سوخته" احمد محمود است که تازه منتشر کرده و من به دنبال نقد سپانلو قرار است دربارهٔ اینها بنویسم. کتاب در مورد جنگ ایران و عراق است. اگر این کتاب را آدم بخواند می‌فهمد یک آدمی دقیقا آنچه را که خواسته و طبق دستور است دیده و بقیه را ندیده و نمی‌خواسته ببیند. یعنی یک کتاب مثله شده‌ای است، یک واقعیت مثله شده‌ای است که نه آن کشف را دارد نه رئالیستی است، من نمی‌دانم شاید هم همان رئالیسم سوسیالیستی ژدانفی است. چیه، چه حیوانی است این نوع نگاه؟ من نمی‌دانم. در حقیقت ما یک شاخهٔ عظیم از ادبیاتمان، نویسندگان داستان‌نویسمان، اگر کاری به شعر نداشته باشیم، اینگونه بودند و از پیش قبل از اینکه خودشان بیندیشند بهشان القا شد که نیندیشند و کشف نکنند و حتی بازآفرینی نکنند، واقعیت را منعکس نکنند، همهٔ جنبه‌های واقعیت را. و اینها در حقیقت می‌توان گفت که دیگر مرد ادبیات نیستند، کارگزار سیاسی‌اند، کلا، همه‌شان، آن رده‌ای که گفتیم. پس حالا می‌رسیم به مسئلهٔ آن دیگران. خوب ما برخورد می‌کنیم با قضیه اصلی. مگر مخاطب ما تحصیل‌کرده‌های این مملکت نبودند؟ خوب تمام مراکز فراهنگی تعطیل است. متوقف است. یعنی در حقیقت خواننده‌های ما نیستند. اینها باید جایی باشند. باید بروند کتابی بگیرند.

سپانلو : رابطه‌مان قطع است.

گلشیری : رابطه‌مان قطع است. یعنی الان ما اینجا آنجا یکی دو تا اثر می‌بینیم. ولی هنوز یک کوره‌راهی هست و ابتدا بخاطر آنکه دستگاههای سانسور شاه تق و لق شده بود، در این چند ساله می‌شد، لااقل، کتاب را منتشر کرد و چاپ کرد. و این کتابها اتفاقا فروش هم داشته.

سپانلو : اجازه می‌دهید من این نکته را عرض کنم یعنی با توجه به حرف گلشیری. این است که مخالفت جناحها در زمان شاه با رژیم انگیزه‌های گوناگون داشت. بخصوص بعلت طولانی‌بودن آن دوران. از دید کمونیسم طرفدار شوروی بود، کمونیسم طرفدار چین بود، اسلام راست بود، اسلام چپ بود، حتی از دید ملی‌گرایی بود که شاه اینهمه ادعایش را می‌کرد، از دید مدرنیسم بود، که فرض کنید این رژیم مدرنیسمش قلابی است، از دید ضد مدرنیسم هم بود که این دارد بافتهای زندگی ما را بهم‌می‌زند. یعنی از دیدهای گوناگون که همه در یک چیز مشترک بودند. برداشتن رژیم. اما در پایه‌گذاری رژیم جدید هم‌عقیده نبودند. بهمین دلیل آن روزگار جبههٔ هنرمندان و نویسندگان ایران واحد بنظر می‌رسید چون

در یک مورد یعنی در مسئلهٔ براندازی با هم واحد بودند. وقتی این نظام سرنگون شد ناگهان ما متوجه شدیم که در داخل خود جبههٔ ما به اصطلاح هم‌نظری وجود ندارد. اکنون اهم وظیفهٔ ما این است که در قدم اول بین خودمان تسویه حساب بکنیم، بین خودمان که در قدیم در یک صف بودیم. خود این بحثی که الان در اینجا دارد می‌شود برای این است. برای اینکه ما در واقع ما نویسندگان قلابی یا نویسندگان گمراه را بی‌تعارف بشناسیم. یعنی اول جبههٔ خودمان را مشخص کنیم. و بر اساس قاعده الاهم و فالاهم درگیری ما با اینهاست. این اگر حل شود ما با تمام قطع ارتباطات به مرحلهٔ دوم می‌رسیم. راهش را پیدا می‌کنیم. اولین اقدام این است که ما اول با باسواد، با درس‌خوانده، با روشنفکر، با نخبگان جامعه اول به جبهه‌بندی روشنی برسیم. یعنی اول حدود کار را با هم مشخص کنیم. ارزش‌ها و مفاهیم را یکبار دیگر تعریف کنیم، آن موقع ما این گرفتاری را نداشتیم. الان مهم‌ترین کار ما این است که با هنرمندان به تعاریف از نو شکل گرفته‌ای برسیم. مرحلهٔ بعد بهر حال شگردش در زمان خودش پیدا می‌شود گیرم که همه جا را ببندند. اما یکی از چیزهای خیلی جالب این است که راه مقابله با شرایط امروز در سطح عام آن گاهی همان راه کهنهٔ حافظ است. از تصادف امر، راهی که در ادبیات ایران خیلی هم سابقه دارد. اما بهر حال این یک نوع رویاروئی با خودی‌هاست، اول باید با بیگانه‌ها کار را صاف کرد. با کسانی که تمام مقولات را مخدوش می‌کنند. با کسانی که توی ما بودند ولی یهوداهایی بودند که ارزشها را مخدوش کردند و به دیگـــــران اجازه دادند که، رودربایستی را کنار بگذارند، مثلا در کوبیدن فکر ایرانی بودن. این عوامل با انگیزهٔ دیگری یعنی با انگیزهٔ تجزیه و اشغال و با عنوان فریبندهٔ "انترناسیونالیزم" مفهوم ملیت را آنقدر بی‌ارزش کردند که نظام حاکم حتی نفهمید ملیت یعنی استقلال، که شعار اصلی انقلاب بوده، و نفهمید که با نفی آن حتی خودش را هم نفی خواهد کرد، چون مذهب هم یکی از قائمه‌های استقلال است. پس ما اول با اینها طرفیم که دارند ارزشها را نابود می‌کنند. می‌خواهیم اول ارزشهایمان را مستقر کنیم. این مسئله در زمان مشروطه نبود، این مسئله در زمان شاه ضرورت نداشت که مطرح بشود یا لااقل آنها در آن موقع یک نقش فریب‌آمیز را بازی می‌کردند و ادعای میهن‌پرستی، بله پرستش میهن داشتند. حالا که آنها صبورانه نشسته‌اند و وقتی که ما به دلیل صراحت‌مان ــ یعنی دل‌سوزی‌مان ــ سرکوب می‌شویم قند توی دلشان آب می‌شود، و چه بسا که فردا به نام گرفتن انتقام ماها، وقتی که عرصه خالی شد، نظام را درهم بشکنند، چنان‌که این عوامفریبی را خیلی جاهای دیگر کرده‌اند. و واقعا وضع هنرمند امروز ایران خیلی غم‌انگیز است. چون هنرمند مستقل امروز به سرکوب‌کنندگان خود نزدیک‌تر است تا به دایه‌های مهربان‌تر از مادر.

رهسپار : ولی سلاحی ما در مقابل اینها در دست داریم ، بسیار حرف خوبی‌زدید ، خیلی از مسائل روشن‌شد ، اما در این مبارزه‌ای که می‌گویید ، ما ــ منظورم هنرمندانی است که مورد نظرمان هستند ــ باید در چند جبهه مبارزه کنیم و همین موجب فرسایش نیرومان می‌شود ، یعنی هم در داخل خودمان باید مبارزه کنیم و هم در خارج ، منظورتان این بود ؟

سپانلو : بله .

رهسپار : چه در داخل و چه در خارج ، برای این مبارزه سلاحهایی در اختیار داریم : یکی بیان حقیقت ، یعنی ایدئولوژی به صرف اینکه دارد حقیقتی را بیان می‌کند دارای قدرتی می‌شود . پس بیان یک ایدئولوژی قدرتی در خود دارد ، زیرا گوینده‌اش معتقد است که دارد حقیقت را بیان می‌کند . ولی این به تنهایی کافی نیست و همینطور که الان گفتیم ، آثار ادبی قدرت دیگری هم دارند سوای قدرت بیان حقیقت ، و آن این است که چون اثر هنری هستند ، یا بقول گلشیری چون ساختی دارند ، می‌توانند زمان را درنوردند و از زمان خودشان پیش بیفتند و به زمانهای بعد هم برسند ، خواه این بصورت پیش‌بینی باشد یا هر چیز دیگر . منتها ما هنوز یک ادبیات قوی نداریم که بتواند قدرتی غیر از قدرت ایدئولوژی داشته باشد ، یعنی قدرت ساختمان را هم همراه خود داشته باشد . البته سپانلو کم و بیش توضیح داد کــه هنرمندان در جستجو هستند و دارند راه را پیدا می‌کنند . امیدی هم به آینده دارد که این راه پیدا شـــود . امیدوارم .

گلشیری : برای اینکه برگردم به مسئله‌ای که گفتی . به یک نکته باید توجه کرد : همانطور که سپانلو هم گفت من هم اشاره کردم مخاطب ما عام بود . عام کسانی که می‌آمدند و کتاب را می‌خریدند . وقتی که ما به دورهٔ قبل از انقلاب و پس از انقلاب رسیدیم و حالا بخصوص در حقیقت کسی که می‌آید کتاب را می‌خرد اگر اسم مرا ببیند ، بسیاری از خوانندگان عام ، این کتاب را نمی‌خرد ، چون وابسته به گروهی هست و آن گروه گفته این کتاب را نخر . با این قطع ارتباط می‌کند ، با من قطع ارتباط می‌کند . یا فلان کتاب را مثلا نخوانید . فلان کار را نکن . یا آنقدر کتابهای خاص بهش داده می‌شود که فقط می‌رسد همانها را بخواند . در حقیقت ما خوانندگانی را که وابسته به گروه باشند از دست داده‌ایم ــ حتی اگر گروه گفته باشد بخوان ، او هم تازه خواننده ما نیست چون آنچه را که من کشف کرده‌ام او اصلا نمی‌گیرد یا اگر بگیرد چیزی بهش اضافه نشده ، من رابطه‌ای باهاش ندارم . در حقیقت آنچه را که او فکر کرده بنده بهش

داده‌ام خودش قبلا داشته. کاری که بعضی از نویسندگان حزبی برای اعضاء حزب می‌کنند. در حقیقت آن ادبیات نیست آن غرغره کردن همهٔ حرفهائی است که همه هر روز توی جلساتشان می‌زنند. پس یک طیف گروهها و احزاب است و حتی احزاب و گروههای مذهبی که آنها هم شاخه‌شاخه شده‌اند. در حقیقت تحریم کرده‌اند، خواسته و ناخواسته با نویسندگان قطع ارتباط می‌کنند. مگر اینکه آدمی خاص توی یک گروه پیدا شود و چهار پنج تا از این کتابها را اگر بخواند دیگر جزو آن گروه نخواهد بود. ما یک لایه‌ای در جامعه‌مان داریم که جذب این گروهها نشده‌اند یا سر خورده‌اند یا پاسیو شده‌اند یا کنار کشیده‌اند، رفته‌اند دنبال زندگیشان. خوب، اینها به دلیل اینکه تلویزیون نمی‌تواند وقتشان را پر کند. روزنامه‌ها و مجلات و دیگر چیزها هم نمی‌تواند و تفریحات سالم و غیرسالم هم دیگر وجود ندارد. خوب اینها باید وقتشان را پر کنند، می‌روند سراغ رمان. بی‌خطرترین و ساده‌ترین چیزی که اگر کسی توی خانه‌اش پانصد تا رمان داشته باشد اشکال ندارد. خوب، این خواننده، اتفاقا مایه امیدواری است. همین است که می‌تواند پایهٔ یک خوانندهٔ جدی ما را بگذارد. یعنی شروع شده که طرف برود رمان‌های کلاسیک جهان را بخواند. در آغاز خیلی خوانندهٔ بدی است. می‌خواهد وقتش را پر کند ولی یک ضرورت را حس کرده و همین می‌تواند بعدا پایه‌گذار حرکتی شود برای خوانندهٔ ما. حالا روی نکته‌ای که گفتید نکتهٔ دیگری اضافه می‌شود که ما در حقیقت از این زمان است که من فکر می‌کنم وارد تاریخ جهان می‌شویم. یعنی مسائل بصورت دو دو تا چهارتا و ساده و ابتدایی دیگر برایمان مطرح نیست. همهٔ فرهنگ گذشته‌مان یکباره برایمان مطرح است. یعنی ما قبلا حتی مولوی را بصورت اینکه انسانی بوده در آن قرن، با من هم ارتباطی ندارد و به نان من نمی‌خواهد بزند، به فرهنگ من نمی‌خواهد بزند، با دید من در تماس نیست می‌خواندیم و لذت هم می‌بردیم، شیخ اشراق را هم می‌خواندیم فلان کس را هم می‌خواندیم، همهٔ اینها را نگاه می‌کردیم. الان متوجه می‌شویم که اگر این مولوی بخواهد بیاید توی این زمان ما بنشیند و خانقاهش را راه بیندازد و دفتر و دستکش را و برود توی حوضش یا حمامش، به قول افلاکی و یک هفته در آنجا بست بنشیند و از این اعمال انجام دهد و برقصد و شعربگوید متوجه می‌شویم که همه چیز را بهم می‌ریزد. در حقیقت آنجا در زمان خودش او انسان عظیم بزرگ ــ من از بهترین آدمی مثل مولوی مثال زده‌ام ــ انسان‌عظیمی است در آن تاریخ. اما وقتی می‌آید اینجا یک غول می‌شود. یا شمس تبریزی اگر وارد این زمان شود غول بی‌شاخ و دمی می‌شود. پس ما الان داریم با یک دید انتقادی به آنها نگاه می‌کنیم. دیگر برای ما فرق می‌کنند. شمس تبریزی و مولوی را ما بیشتر برایشان احترام قایل می‌شویم تا فلان کس دیگر. برای اینکه می‌دانیم که او با ساخت جامعهٔ ما کمی هماهنگی دارد،

مزاحم حرکت جامعهٔ ما نخواهد شد. این برخورد به گذشته یعنی حتی قبل از اسلام همینطور است. همینطوری ما زردشت را، مزدک را، مانی را یا بعد از اسلام را نمی‌پذیریم.

سپانلو : همهٔ تاریخ ما الان حاضر شده.

گلشیری : و توجه کنید که غیر از بورس‌بازی کتاب که الان حاکم است واقعا یک عده دارند کتابها را می‌خوانند یعنی می‌خواهند ببینند که چه گذشته، چه بوده اینجا و چه می‌گذردو چه مسائلی برایش مطرح است و این خودش مایهٔ امیدواری است یعنی کسانی را که این گروهها و دسته‌ها نتوانسته‌اند بهشان پاسخ بدهند دارند بازخوانی می‌کنند تا ببینند قضیه چه هست. نکتهٔ بعد اینکه دوران بحرانی را که هر روز و هر لحظه‌اش پر از هیجان است داریم می‌گذرانیم و نوشتن مثلا یک رمان، اگر یک رمان جدی باشد در یک فضایی است که بتواند یک آرامش نسبی وجود داشته باشد. توجه بکنید شما دست آخر می‌خواهید کتاب را بدهید به چاپخانه حروفچینی بکنید و غلط‌گیری بکنید باید بتوانید بروید و بیایید و قرار و مدار بگذارید. فردا مثلا چاپخانه نیست. کتابفروشی اصلا نیست. خود اینها نشان می‌دهد که ما در یک حالت بحرانی هستیم که انتظار یک رمان بزرگ داشتن یک کمی زود است. ولی همین شعرها و داستانهایی که می‌بینیم دارد نوشته می‌شود و دارند کار می‌کنند نشان می‌دهد که دارد نطفه‌های حرکتی بسته می‌شود که این دیگر بر هر چیز ساده‌ای ساده‌دلانه صحه نمی‌گذارد خیلی عمقی‌تر می‌اندیشد به مسائل. چه تاریخ گذشته‌اش چه مسائل حالایش چه جهان اطرافش. دیگر جهان برایش سیاه و سفید نیست که بگوید زنده‌باد این و مرده‌باد آن. دیگر آدمها به صرف سخنشان، طبقه‌شان یا... برایش مقدس نیست. متوجه شده که اگر این حرف را زد فردا ممکن است حرف دیگری هم بزند و همینطور. و من توجه کردم، یک داستانی برای کسی خواندم. آدم خیلی ساده‌ای، گفت خیلی خوب اینها را که ما می‌دانیم. و من بدتر از اینها برایتان می‌گویم و شروع کرد گفتن. و من متوجه شدم که من البته شکلی بهش داده‌ام که اگر او اهل ادبیات بود متوجه می‌شد ولی او اهل ادبیات نبود. پیام ساده‌ای داشت به او منتقل می‌شد ــ که یک مقدار نفوذ ادبیات بر این مبناست که اول پیام ساده را جذب می‌کند، بعد با بازخوانی و بحث بر رویش به عمق مطلب می‌رود. مثل شعر حافظ که می‌خوانند، پیام ساده‌اش را می‌گیرند فال باهاش می‌گیرد ولی همین فال‌گرفتن و پیام ساده‌اش باعث می‌شود که طرف به اعماق دیگر و ابعاد دیگر کار برسد و مسائل حالا خیلی عظیم و بزرگ است. در زمان شاه اگر ما یک دست بریده را کنار خیابان نشان می‌دادیم که افتاده یک شاهکاری محسوب می‌شد. حالا شما هزاران هزار دست بریده در سراسر این مملکت دارید می‌بینید.

سر بریده دارید می‌بینید. آنوقت آیا پاسخگویش شکلی است که مارکز مطرح می‌کند. من فکر می‌کنم نه. دلایلی هم دارم. و باید شکل خودش را پیدا کند. و الان من فکر می‌کنم ما داریم به شک راجع به ادبیات این چند سال گذشته می‌رسیم، بی‌اینکه بخواهم نفی کنم این ادبیات را چون پشتوانهٔ ماست، باعث جرأت ماست برای روبروشدن با جهان بدون هدایت و چوبک و ساعدی و صادقی و دیگران اصلا نمی‌شود زیست. ولی در عین حال داریم شک می‌کنیم. برای اینکه بتوانیم راهی پیدا کنیم و عمقی‌تر به مسائل زمان خودمان برسیم و بتوانیم آن را شکل بدهیم. این آغاز قدم زدن دوباره است و زبان آن را پیدا کردن و من فکر نمی‌کنم ــ نظر شخصی خودم است ــ که زبانش اصلا زبان سمبولیسم به یک صورت عجیب و غریبی باشد که همان ادامهٔ شیوه مسلط زمان شاه باشد. برای اینکه تجربه کرده‌ایم که آنچه را تو می‌خواهی با زبان پیچیده‌ای به مردمت بگویی خودش دارد در کوچه و خیابان می‌بیند. تو چه داری به او می‌گویی؟ او می‌داند. در زمان شاه سانسور و مسائل سرکوب چنان یک کاسه بود که اگر تو می‌توانستی بگویی یک آدمی در زندان هست و بردند اعدامش کردند این خیلی عالی بود. ولی الان بیایید به زبان بی‌زبانی بگویید که آدمی را از این گور درآوردند بردند جای دیگر خاک کردند مسئله‌ای نیست. اما مطمئنا اگر هر اتفاقی بیفتد من فکر می‌کنم که ادبیات ما یک جهش عظیم خواهد کرد و باید هم بکند. ما با مسئله کوچکی روبرو نشده‌ایم. در آن واحد مسائل درون کشورمان و مسئله جنگ و مسئلهٔ شک و سؤال نسبت به تمام قدرتهای جهان و نسبت به آدمهایی که تا دیروز باهاشان هم‌کاسه بوده‌ایم و امروز از دیدنشان وحشت داریم.

سپانلو : بله خوب اینها در زمان شاه که مخبر دستگاه نبوده‌اند.

چراغ : من سؤالی دارم. آقای رهسپار محور سؤالشان این بود که آیا نویسنده‌ها جواب داده‌اند در دورهٔ انقلاب و بعد از انقلاب به وظیفه‌شان یا نه. چه سپانلو چه گلشیری مشکلات را گفتند ولی این مشکلات تقریبا می‌شود یک تایید ضمنی که پس جواب نداده‌اند. اگر نمونه‌هایی هست که جواب داده‌اند بگویید.

گلشیری : یک نمونه‌اش را شما سر هر چهارراهی توی هر نوارفروشی نوار شعرهای شاملو را می‌شنیدی و مردم می‌خریدند چرا منکر بشویم. کتاب جمعه را بسیاری از آدمهایی که دست‌اندرکار خواندن و نوشتن بودند و اهل مطالعه بودند می‌گرفتند. چنین نیست که قطع رابطه بوده. قطع رابطه شده. من اصلا می‌خواهم بگویم که ادبیات در یک فضای دمکراتیک

می‌تواند رشد کند. ادبیات در یک فضای غیردمکراتیک یک ادبیات مخفی خواهد بود. این زیراکس می‌کند می‌دهد به آن یکی بخواند. و این رشد زیادی نخواهد داشت.

سپانلو : در جرقه‌های این حرکتی که بهر حال از فردای سال ۱۳۳۲ شروع شد و در ۵۷ بار آمد شما در هر زمینه‌ای که نگاه کنید: چریکهایی که در محاکمه می‌گفتند ما از شعر جدید اینطور فهمیدیم. بچه‌های محصلی که وقتی از سالهای آخر دبیرستان به دانشگاه می‌خواستند برسند در نبود کتاب و ادبیات سیاسی با کمک این ادبیات رمزآمیز اطلاعات لازم را پیدا می‌کردند. زبانی داشت که همهٔ نارضایتی‌ها را کم و بیش ثبت می‌کرد. حتی جنبش مذهبی یعنی نویسنده‌هایی مثل شریعتی و آل‌احمد و دیگران. من همه این تلاشها را یک کاسه می‌دانم و بلاشک اگر این ادبیات وجود نداشت یعنی اگر ساعدی نبود، اگر آل‌احمد نبود، اگر گلشیری نبود و اگر همهٔ این ساعدی‌ها، آل‌احمدها، گلشیری‌ها نبودند بلاشک انقلابی پیش نمی‌آمد. بنظر من این قضیه مسلم است. شما اگر کتاب "هوای تازه" یا "غرب‌زدگی" یا "چوب‌بدستهای ورزیل"، را از لوح روزگار پاک کنید شاید انقلابی بوجود نمی‌آمد. اطلاعی نبود. با آن برنامه‌ریزی که رژیم کرده‌بود که نارضایتی کلاسیک را از بین برده‌بود، گرسنگی نبود، بیمه می‌دادند، تلویزیون مراد برقی داشت، اگر این ادبیات نبود اتفاقی نمی‌افتاد. امروز تاریخ یک ورق خورده وارد یک فصل دیگر شده‌ایم. طبیعتا چیزها فرق می‌کنند. نهایتش این است که رفقای هم‌سنگر دیروز ما امروز گاهی خبرچین هم هستند. خوب پس وضع فرق می‌کند. اما کار همان است که بوده و اصلا نمی‌شود جلویش را گرفت. شعر روان هیچ ایستگاه ندارد. بقول ایرج میرزا. حرکت تاریخی که وجود دارد ولی اثر انسانها چیست. اثر انسانها تصحیح است، تئوریزه کردن است. در این بحث خاص، دوباره به مسئلهٔ اول می‌رسیم. داستان‌نویسی ایران به کجا می‌خواهد برود یا به کجا باید برود؟

گلشیری : الان فکر می‌کنم دارد تجربه‌هایی می‌شود و من بیشتر به کارهایی از جوانها که می‌خوانم امیدوار می‌شوم. یعنی گفتم من آن راه‌حلهای سمبولیک و سمبولیسم پیچیده و به نحو عجیب و غریب بگویم فلان چیز فلان است اصلا این راه‌حل را قبول ندارم.

سپانلو : اسم ببر.

گلشیری : مثل مجابی در آن داستان که خزه می‌آید گیاهکی می‌آید همه جا را می‌گیرد. من اصلا این نوع ادبیات را قبول ندارم. بخصوص که سخت تحت تاثیر مارکز است.

سپانلو : تو در انکار آن داری مثلا "معصوم پنجم"ات را هم انکار می‌کنی. در انکار آن فرم.

گلشیری : ما می‌رسیم به کسانی که مدعی رئالیسم سوسیالیستی هستند. و بیشترشان که اصلا واقعیتها را نمی‌بینند. اصلا رئالیست نیستند تا بشوند رئالیست سوسیالیستی، و گفتم یک چیز مخدوش را بعنوان ادبیات حقنه می‌کنند. اگر هم می‌گویم در جوانها اینجا و آنجا می‌بینم، نمی‌خواهم مثل کسانی که یک کمی سن ازشان می‌گذرد برای اینکه داستان‌نویسهای خیلی خوبی را مثل دولت‌آبادی را نادیده بگیرند بگویم که نه، داستان‌نویسهای جوان خیلی خوب‌ترند. واقعا نظرم این نیست. در حقیقت مثل اینکه اینها آن عینک ما را ندارند و با واقعیت روبرو می‌شوند و این واقعیت را می‌خواهند شکل بدهند. یک نمونه‌اش که همین سالها ۵۶ و ۵۷ مطرح بود برام چهل تن است و حالا مثلا از داستان‌نویس شهرستانی یک چیزی از صفدری خواندم. هنوز چاپ نشده و واقعا برایم جالب بود. و حس کردم که دارد کار می‌شود یا "سردوز آمی" یک دو کار از کتاب "خانه‌ای با عطر گل سرخ" و یک داستان چاپ‌نشده. یا کارهای اخیـــر خانم شهرنوش پارسی‌پور "روح درخت" که چاپ نشده است و من خوانده‌ام و مثل "سگ و زمستان بلند" در ساختن زنهای حی و حاضر نمونه است، یا بعضی قسمتهایی از "زنان بدون مردان" که چاپ هم شده. در حقیقت اگر داریم از این جوانها اسم می‌بریم مقصود این است که یک خانه‌تکانی ذهنی باید بشود. یعنی من بتوانم با خودم برخورد بکنم و ببینم که فلان داستانم که در آن‌زمان نوشته شده و حالا هیچ‌خواننده‌ای نمی‌تواند داشته باشد فقط یک کار سیاسی بود یک کار اعلامیه‌ای بود و حالا دیگر چرا کاربرد ندارد و متوجه شدم که داستان باید بردش بیشتر از این باشد. الان هم یک داستان هدایت باید بتواند کاربرد داشته باشد و تاثیر داشته باشد.

سپانلو : که دارد.

گلشیری : این نشان‌دهندهٔ مسئله‌ای است که گفتم در فضایی که بتوانی منتشر کنی و با خواننده‌ات برخورد داشته باشی و بده‌بستان باشد می‌شود چنین چیزی را ایجاد کرد. وقتی ده تا بیست تا مجله منتشر شود و بحثها باشد باید برای شکوفایی ادبیات امید داشت. توجه کنید به سال‌های ۴۰ تا ۵۰ و آنهمه کار. اما سال ۵۰ اگر نظرتان باشد فقط یک کتاب شعر نو منتشر شد آنهم از آزاد بود. و هیچ کتابی اجازه انتشار پیدا نکرد. و بعد سالهای ۵۱ ــ ۵۲ سانسور خیلی شدیدتر شد. و کتاب که منتشر می‌شد جلویش را می‌گرفتند. این نشان‌دهندهٔ آن است که در حقیقت ما پس از ۳۲ بگیر و ببندها را داشتیم تا حکومت مستقر شد و بخودش

مطمئن شد. وقتی مطمئن شد فکر می‌کرد که مخالف‌خوانی‌ها ضرری به جایی‌اش نمی‌زند. غافل از این بود که در ۵۷ ضررش را می‌زند. و تا حکومتی به خودش مطمئن نباشد، مستقر نشود و نهادهایش را واقعا نسازد اجازهٔ هیچ کاری را نمی‌دهد، اجازه نفس‌کشیدن به مخالفین نمی‌دهد. اجازهٔ نفس‌کشیدن به ادبیات نمی‌دهد. ادبیات ممکن است مخالف هم نباشد. غمش را، غم کوچه‌باغی‌اش را ممکن است بسراید. ولی وقتی فضا اینجور باشد به او هم اجازه نمی‌دهند. توجه کنید که ما الان بدبختی‌های مضاعفی دایم. مثلا مثال می‌زنم از داستان "کودکان" خودم که ارشاد اسلامی اجازه نداد. توی داستان دیوی به سلیمان بد می‌گوید و من متهم به این می‌شوم که چرا نسبت به سلیمان بدگویی کرده‌ام. مثل اینکه دیو باید از سلیمان تعریف بکند و یا وقتی ماهیگیری به جای هزاران ماهی فقط یکی می‌گیرد من می‌شوم سوسیالیست. یا مثلا وقتی در کتاب احمد محمود به یک ساواکی گفته می‌شود: فلان، این فلان باید برداشته شود. یا پفیوز به یک آدم پفیوز واقعی گفته می‌شود باید این پفیوز برداشته شود. در حالیکه ما می‌بینیم مثلا در کتاب رساله‌ها از تمام مسائل کل زندگی حتی مسائل جنسی به صراحت اسم برده می‌شود یا توی تلویزیون اسم می‌برند ولی وقتی مسئله ادبیات می‌شود بهانه پیدا می‌شود که این کلمه به این و آن برمی‌خورد. یا چرا این‌نکته بر ضد ابراهیم گفته شده یا چرا این چیز تو با این مخالف‌است. این نشان می‌دهد که این ارشاد اسلامی هنوز مستقر نشده. کادرهایش را پیدا نکرده. شما نمی‌دانید با کی روبرو هستید. بقول دوستی می‌گفت دقیقا با یک دیوار روبرو هستید. دیواری که هرچه سرت را بزنی تویش فایده ندارد یعنی راه گریزی نداری. یا باید مستقر بشود تا بفهمی با کی روبرو هستی یا اینکه باید برود دنبال زندگیش.

سپانلو : خوب اگر مستقر نشود. و همین وضع بماند باید هنرمندان چه کنند.

گلشیری : فکر می‌کنم ادبیات زیرزمینی می‌شود. ممکن است ما هم نتوانیم بکنیم. ما که شناخته‌شده‌ایم و سبک و سیاقمان را می‌دانند ما نتوانیم بکنیم. ولی مگر در بسیاری از کشورهای جهان که چنین چیزی هست، فرض کنید خوب کسی داستانش را می‌نویسد. شعرش را می‌نویسد ممکن است به خارج بره. که من اصلا تاثیر خارج را زیاد قبول ندارم. در عین حال می‌تواند خارج بماند. ولی این یکی می‌خواند به آن یکی می‌دهد. رونویسی می‌کند. کاریکه کاربرد...

سپانلو : بن‌بست نیست بالاخره.

گلشیری : نه، می‌تواند در نوار بخواند. این گوش می‌دهد، آن یکی، بعد هم نوار

را پاک می‌کنند. آدم کافی است برای ده نفر بخواند. و بعد به همین ده نفر آن فکر منتقل می‌شود. حتی ننویسد اصلا وجودش حضورش، نحوه نگاهش ــ آدمی‌که اهل ادبیات است ــ سبب نشت فکری می‌شود که می‌تواند کارساز باشد. یعنی در این مورد غمی نیست. اگر اندوهی هست این است که در اینصورت ادبیات فقط کار سیاسی‌اش را می‌کند، منتهی کار عظیم و بزرگ در یک فضای باز می‌شود. که اگر یادت باشد شبهای شعر برای همهٔ ما حادثه بود. یعنی حالتی بود که آدم احساس می‌کرد با این خوانندهای که چهره‌اش را نمی‌شناخت روبرو شده، عکس‌العملهایش را در چشمهایشان می‌بیند. یا در برخوردهای نزدیک می‌بینیم ما را، همه‌مان را، عوض کرد. متوجه مسئله‌ای شدیم که اینها حضور دارند در حالیکه حضورشان را ما از پشت سانسورچی‌ها می‌دیدیم، از پشت میله‌های زندان می‌دیدیم. یک چنین فضایی می‌خواهد و خطر سانسور این است که یک‌بعدی می‌کند. یعنی بدبختی‌ها حالا حتی به دلیل سانسور زمان شاه است. یعنی شما می‌بینید که "ماهی سیاه کوچولو" می‌تواند یک حرکت ایجاد کند که برویم چریک بشویم. برویم به تنهایی به دریا برسیم. در حقیقت این جوان، بچهٔ ده دوازده ساله، این را می‌خواند و این تفکر درش وارد می‌شود که احتیاجی به مسائل دیگر نیست و جهان آنقدر ساده است. می‌توان یک اره برداشت و شکم مرغ ماهیخوار را پاره کرد. این داستان واقعا آنهمه در آن زمان کارساز بود. ولی متوجه می‌شویم که چه عواقبی ببار می‌آورد. آن نگاه تک‌بعدی. می‌خواهم بگویم شاه آنقدر ارزش نداشت ــ من آنوقت هم می‌گفتم ــ که آدم یقه‌اش را بگیرد ــ باید کل فرهنگ سلطنتی را می‌زدیم که بعضی‌ها زدند. کل نگاهش را. من فکر می‌کنم در "شازده احتجاب" زده شد. کل این نحوهٔ نگاه که انسانها مهره هستند می‌توان مسخشان کرد، می‌توان مثلا یک آدمی را آورد و نیکخواهش کرد و در دورهٔ بعد این بلا بسرش بیاید. یعنی با شکنجه و آزار و اذیت برش گردانیم ناگهان ۱۸۰ درجه چرخشش بدهیم. یعنی انسان شبیهٔ بشود. یک چنین مسئله‌ای...

سپانلو: خوب عرض شود خواستم یک سؤال کنم. یعنی نظراتت را راجع به چند تا کتاب بپرسم. مثلا نظرت را دربارهٔ آخرین کار نسیم خاکسار بدانم: "گامهای پیمودن". و آخرین کار احمد محمود، دولت‌آبادی، ابراهیمی، حیدری و هر که به یادت بیاید.

گلشیری: من آنچه در زمان نزدیک به سخن گفتن خوانده‌ام می‌توانم رویش نظر بدهم. "کلیدر" را که نقدی رویش نوشته‌ام. و فکر می‌کنم نظرم آنجا مطرح می‌شود. ارزشهایش را گفته‌ام عیب‌هایش را هم گفته‌ام. در مورد احمد محمود هم خیال دارم کاری بکنم، آن حرفهایی که تو زدی کاملا قبول دارم در مورد آن کارش، فکر می‌کنم من هم راجع به هر سه کتاب

بحث بکنم. حالا آنجا خواهم گفت. یک اشاره‌ای هم قبلا کردم که چیه. من حیدری را لحظاتی داستان‌نویس می‌دانم که بیشتر غریزی می‌نویسد و آن آگاهی تکنیکی را ندارد ولی گاهی اوقات واقعا درخشان است. یکی دو تا داستانش واقعا خیلی زیباست. مثلا "لالی" خیلی کار خوبی است. اگر یادم باشد همان کوزه‌ای را که تویش فال می‌گیرند، یکی از داستانهای خوبش است. ابراهیمی را من داستان‌نویس بدی می‌دانمش. در گذشته یکی دو تا کار ازش دیدم. کارهای خوبی بود، یکی دو تا. که یکی‌اش راجع به ترکمن صحرا بود. من خوشم آمده بود. یکی از داستانهایش که خودت انتخاب کردی کار نسبتا خوبی است. ولی داستان‌نویس بدی است. یعنی آدمی با این حجم کار حاصل خیلی کمی دارد. حالا چون واقعا دور از ذهنم است بهتر است که یک موقعی بنشینیم راجع بهش جدی صحبت کنیم. نسیم در آن زمان یا بعد از زمان شاه کارهایش درآمده بود جالب بود. از نظر اینکه تجربه‌هایی دارد.

سپانلو : از نظر کمیت نمی‌شود نویسنده جدی تلقی کردش. چند تا داستان بیشتر ندارد.

گلشیری : من فکر می‌کنم نقدی یلفانی راجع بهش نوشته تقریبا ازنظر فکری برخورد کرده باهاش، نحوه‌ای که به طبقهٔ کارگر نگاه می‌کند. از نظر داستان‌نویسی می‌شود گفت که نثرش خوب است، تکنیک کار سرش می‌شود. نحوهٔ نگاهش به آدمها می‌شود گفت که هنوز تک‌بعدی است. از آن دریچه نگاه...

سپانلو : مشکلشان یعنی تنگی ادراکشان از رئالیسم است. رئالیسم را دست‌کم می‌گیرند.

گلشیری : این را می‌شود البته گفت نسیم تنها آدمی است که می‌توان امید داشت که اگر واقعیتها سبب شود نگاهش تلطیف شود و روشن شود برایش‌مسائل، کاری کند، ولی من فکر می‌کنم هنوز از جنبهٔ سیاسی مطرح است نه از نظر داستان‌نویسی. یعنی یک کاری که شما بتوانید رویش تکیه کنید و بگویید این هم‌عرض فلان داستان معاصر ایران است ندارد. نسیم هنوز مطرح نیست به عنوان یک داستان‌نویس پروپا قرص. مقایسه یکی از داستانهایش مثلا با بهرام صادقی از نظر ارزش داستان‌نویسی ــ کاری نداریم به پیامش ــ نشان می‌دهد که هنوز کاری نکرده. به دلیل زندان رفتن و چی و چی مطرح است. و مطرح شده. اگر اینگونه نبود، خوب، مطرح نبود مثلا در کنار کسان دیگر قرار می‌گرفت نه در ردهٔ اول. به زبان تو هم نمی‌آمد.

سپانلو : اتفاقا قضاوت خیلی بجائی است. بایستی یک همچنین قضاوتی می‌شد. ساعدی را دیگر چیزی نمی‌خواهی راجع بهش بگویی؟ ساعدی کاری بعد از انقلاب درآورده؟

گلشیری : کرده ولی در ردهٔ چیزهای قبلی‌اش است. و هنوز تحولی که باید و شاید درش نیست. هنوز آرامشی که باید پیدا کند، آن نگاه جمع و جوری که باید پیدا کند درش نیست. و این شاید یک فاجعه است یعنی باید گفت که باید بتواند جمع و جور کند خودش را یعنی اینجا لازم است که ما برگردیم.

سپانلو : من یک سؤال دارم آقای گلشیری. من از حرفهای شما که یک تقسیم‌بندی اول کردید. یعنی یک گروه نویسندگان تحت تاثیر مذهب را برشمردید که گفتیم از لحاظ کمیت زیاد نیستند. بهترین‌شان آل‌احمد است که آل‌احمد هم در بخشی از زندگیش این‌طور است و تازه در داستانهایش هم نه چندان. ولی یک گروه نویسنده که خیلی مطرح شد کسانی هستند که بحساب تقلید می‌کنند از سبک رئالیسم سوسیالیستی. می‌دانیم عملا به اینها نمی‌شود گفت رئالیست سوسیالیستی. علتش این است که رئالیسم‌سوسیالیستی بنا به تعریف در کشوری اتفاق‌می‌افتد که سوسیالیسم در آن کشور هست. ولی کسانی که از آن نوع رئالیسم تقلید می‌کنند، که کارگر مثلا خیلی آدم پاکی است اگر هم نباشد فقط انحرافات بسیار کوچکی دارد که بوسیلهٔ رفقا توضیح داده می‌شود و اگر کسی خائن باشد پدربزرگش بورژوایی بوده که اینجوری شده است و مراجع تقلیدی هم دارند. مثلا "گارد جوان". یا مثلا "چگونه فولاد آبدیده شد" که کتابهای واقعا بدی است و فقط با تبلیغات جهانی مطرح شده. بهر حال این نکته را هم بگویم که همین‌نویسنده‌های ما از مرجع تقلیدشان بهتر می‌نویسند. مثلا احمد محمود از آستروفسکی بهتر می‌نویسد. یا مثلا آقای چنیگـزآیتیماتوف در داستانهای روستائیش به قوزک پای "کلیدر" هم نمی‌رسد. و برای اینکه حقی ضایع نشود باید اضافه کنم که "دن آرام" شولوخوف یا جلد اول "گذر از رنجها" آلکسی تولستوی در چنان سطحی قرار دارند که هنوز رمان‌نویسی معاصر ما ازآنها بمراتب عقب‌تر است. این را من هفت قدم رو به هر قبله‌ای که بگویید می‌روم و قسم می‌خورم! از اینها که بگذریم یک گروه نویسنده یـا یـک اقلیـم‌نویسنده بوده و هست، که من هنوز نتوانسته‌ام اسم رویش بگذارم. خواستم بگذارم نویسنده‌های ملی ولی دیدم که بی‌جهت معنی سیاسی پیدا می‌کند. یعنی می‌شود مثلا ناسیونالیست یا پاتریوتیک در حالیکه چنین مقصودی فعلا در میان نیست. یک اشاره‌ای شما کردید و گفتید که تاریخ ما حاضر است. الان مولوی و شمس هم دیگر ما کاربرد عملی‌شان را داریم می‌بینیم. از این‌مقطع برو عقب برو به مانی و مزدک هم برس. برس به

همهٔ آن عهدنامه‌ها، عهد اردشیر و نوشیروان و غیره می‌بینی که اینها مجموع فرهنگی هستند که علیرغم تضادهای درونش حاضر است. وجود دارد. می‌خواهم بگویم که اگر ما ادیب و هنرمندی داشته باشیم که بر مبنای این تاریخ زنده عمل کند شاید بتوانیم بهتر بگوییم نویسندگان تاریخی ایران. این عنوان کمی قراردادی بنظر می‌رسد ولی با این توضیحات متوجه می‌شوید چه دارم می‌گویم. یعنی کسانی که نمی‌آیند ناگهان تاریخشان را منکر شوند و بگویند که چون فلان سیاست خارجی دربارهٔ ایران چنین می‌گوید، ما هم حرف‌مان را پس می‌گیریم. اگر تا دیروز فردوسی خوب بوده از حالا فردوسی بد شود، چون الان تعریف کردن از فردوسی ممکن است یک معانی بدهد که به تاکتیک‌های سیاسی لطمه بزند. آنها را می‌گذاریم کنار. کسانی که بر مبنای حقیقت تاریخی ادبیات فارسی و زندگی تاریخی مردم ایران می‌توانند کار کنند. که می‌خواهم بدانم که شما راجع به این کسانی که می‌توانند حامل بذرهای آینده باشند چه فکر می‌کنی؟ راجع به حاملین این حقیقت تاریخی که در عین حال نه مخالف رئالیسم سوسیالیستی است نه مخالف مـــذهب (تا آن حدی که آنها به فرهنگ ایران تعلق دارند) همانطور که ما می‌دانیم مولوی مذهبی است در عین‌حال، سعدی و حافظ هم، حافظ حافظ قرآن است. اما خیلی چیزهای دیگر هم جز این هستند یعنی مجموعه‌ای از تمام بعدهای فرهنگ. اگر ما امیدوار باشیم که در پرتو تجربیات تاریخی که بعضی‌هایش با قیمتهای گزاف بدست آمده یک نسل نویسنده، شاعر، هنرمند خواهد آمد که هنرمندان تاریخی این فرهنگ باشند، تو فکر می‌کنی که چه جور پیغام یا توصیه‌ای داشته باشی برای آنها؟

گلشیری: اگر این درست باشد که در مسائل اجتماعی از درون مسائل ملی باید به حل مسائل انترناسیونال رسید، فکر می‌کنم که من‌نویسنده‌ای را از دید خودم نویسنده می‌دانم که نه الگوهای پیش‌ساختهٔ این یا آن کشور را بخواهد اینجا پیاده کند. برای اینکه بسیاری از این کتابهایی را که ما اینجا می‌خوانیم اگر اسمش را، اسم آدم‌ها را عوض کنیم، فضا را عوض کنیم نوع ساخت همان است. فرقی نمی‌کند شما این را بخوانید یا آن را بخوانید. در حقیقت اگر یک خوانندهٔ آمریکای لاتین با این نویسنده روبرو شود نمی‌تواند کشورش را تشخیص دهد. زیرا کارگرش همان کارگر گورکی است. آن یکی آدمش هم معلوم است، خرده‌بورژوایش متذبذب است، دودل است، گاهی ضدانقلاب گاهی انقلابی است. و حوادث هم بیش و کم مشابه است. اسم‌های محلی فقط دارد. مکان محلی دارد. یک تاریخ محلی هم پشتش هست. این آثار در حقیقت آثار رور است. ادبیاتی است که گروه حزبی در یک زمان می‌خوانند بعد هم فراموش می‌شود.

سپانلو : چه توصیه‌ای چه پیغامی برای این فکر داری؟

گلشیری : من فکر می‌کنم از توی ادبیات خودمان، ادبیات پنجاه شصت ساله، باید توجه بکنیم به آثار باارزشی که هست. مثلا یک رمان‌نویس خیلی باارزشی که می‌دانیم خانم دانشور است، نگاه بکن به "سووشون". خوب این بازآفرینی آنزمان است. در عین حال از یک ساختی هم برخوردار است. یک موقع من راجع به ساختش صحبت می‌کنم که واقعاچه ساخت درخشانی دارد. غیر از اشکال آخرش که خواسته پیام خاصی را هم بدهد که خیلی قوی نیست. خیلی زود جمع شده و تمام شده. هر آدمی که با این کتاب روبرو می‌شود، می‌تواند بدون اینکه ایران را بشناسد این فضا را اولا در ذهنش باز بیافریند و بعد مسئلهٔ این آدم و مسئلهٔ این آدم‌ها و پیام نویسنده و همهٔ اینها را بگیرد. ولی همینجا اضافه کنم که خانم دانشور داستان کوتاه نمی‌تواند بنویسد. یعنی داستان کوتاه باقدرت نمی‌تواند بنویسد. خیلی ریزبینی و تیزبینی و ظرافت هنری می‌خواهد داستان کوتاه. این است که اصلا یک شعر خوب است داستان کوتاه. خانم دانشور از چنان چیزی برخوردار نیست. کاری که هست، خوب آدم باید بااین فرهنگ آشنا شود. عینک نمی‌تواند داشته باشد. چارچوب نمی‌تواند داشته باشد. همهٔ این چارچوب‌ها را باید بداند. مارکسیسم بداند، اسلام بشناسد، روانشناسی بداند، یونگ بشناسد، اینها را بیش و کم بشناسد، تاریخ کشورش را بداند، مسائل بزرگان مملکتش را بشناسد، تمام زیر و بم اینها.آنوقت مهم‌ترین مسئله‌اش که شاید نادر می‌افتد داستان‌نویس هم باشد. ولی آن کسی که داستان‌نویس است باید اینها را بداند. یعنی بداند که اینجا مثلا اگر می‌آید از یک مسئله‌ای دفاع می‌کند توجه کند که پشت سرش حافظ هست و ممکن است چیزی که او دارد دفاع می‌کند حافظ حمله کرده باشد. یعنی یک تجربه تاریخی حافظ را که حافظ گذرانده او دارد تکرار می‌کند و این مهم است برای یک مملکت. در حقیقت این برگشته به ماقبل حافظ یعنی توی همان عصر ماقبل حافظ دارد زندگی می‌کند. و اگر نشناسد این ترم‌های سیاسی، اجتماعی یا حرفها و سخن‌های احزاب و گروه‌ها و تحلیل‌های روزمره‌شان که امروز این تحلیل را می‌کنند فردا یک چیز دیگر می‌گویند، با یک جمله‌ای از لنین از یک جایی فریبش می‌دهند و او حتما زائدهٔ یک تاکتیک خواهد شد و بیشتر بلایی که بسر ما آمده واقعا بلای همین نوع نگاه است که بهترین نویسندگان ما را فلج کرده. یعنی ما بهترین نویسندگانمان را امیدمان به همین‌ها بود که اینها حرکتی بکنند، کاری انجام بدهند، برای اینکه آن کسی که از این رده‌های رسمی بیرون می‌رود با جهان و مافیها در جنگ خواهد بود. مقصودم این است که خودش را هم ویران خواهد کرد. یک آدم منفرد خواهد بود که هیچ حزبی، هیچ گروهی، هیچ سازمانی در هیچ مرحلهٔ زندگی‌اش ازش دفاع

نخواهد کرد. و در حقیقت نوعی شهادت را پذیرا می‌شود. و این‌ها به نادر می‌افتند. یعنی بهرام صادقی بین ۳۲ تا ۴۱ نادر است. یک جرقه است. و می‌بینیم که حفظ هم نمی‌شود. هیچ سازمانی، گروهی و دسته‌ای نگران نیست که بروند حفظش کنند، سلامتش را نگه دارند. یا حمایت مالی ازش بکنند یا چیزی. در حالی که ما خیلی آدم‌های دیگری را می‌بینیم که به همان بلاهای بهرام صادقی دچار شده‌اند و حفظشان کرده‌اند. اینها به ندرت اتفاق می‌افتد. به همین جهت می‌شود گفت که کاریش هم نمی‌شود کرد. یعنی این پذیرفته که در مورد زمانهٔ خودش شهادت بدهد، پیش‌بینی بکند شکل هم بدهد و یکی دو داستان خیلی درخشان دربارهٔ زمانهٔ خودش بنویسد.

سپانلو : و گرفتار دسته‌بندی‌ها و احکام از پیش ساخته نشود.

گلشیری : البته در حقیقت با همهٔ این گروهها و سازمانها و کبکبه و دبدبه‌شان بـرد اصلی با چنین نویسندگانی است یعنی کسی که بخواهد آن کار را بکند، خربزه خورده پای لرزش هم می‌نشیند، عواقبش را هم خواهد پرداخت و شاید توصیه این است که اگر می‌خواهید کار عظیم بکنید این است. یعنی توبی و جهان و توبی و شکل دادن جهان، توبی و کشف جهان و ممکن است امروز این سازمان فردا آن یکی ترا خائن بداند. پس‌فردا آن یکی و دست‌آخر حقانیت با توست. نمونه‌اش خود هدایت است. نمونه‌اش بهرام صادقی. نمونه‌اش ساعدی، که در هر زمانی یک گروهی، سازمانی او را کوبیده. نمونه‌اش اگر برویم توی شعر همهٔ شاعرهای بزرگ‌ما که معاصر ما هستند، خود تو که هر روزی یک گروه بدت را می‌گوید، یا شاملو می‌بینیم که آن‌سان بارها از طرف خیلی از این سازمانها که چپ می‌زدند محکوم می‌شد. حالا هم از طرف کسان دیگری که آنوقت راست می‌زدند محکوم می‌شود ولی اوست که تعیین‌کننده مسیر ادبیات ماست. از یک نظر...

سپانلو : من سؤال آخری دارم. سؤال آخر من این است که "برهٔ گمشدهٔ راعی" عاقبتش چه شد؟ این یکی از تفکرانگیزترین رمانهایی بود که در این چند ساله خوانده‌ام، و از هر چیز بگذریم از ساختی که آن را هدایت می‌کند، از دقتی که در گفتگوها و در بازآفرینی زمان بعمل آمده که بگذریم، یک قدرت پیشگویی هم در آن دارد. خوب این رمان نیمه‌تمام مانده. این بکجا می‌رسد؟

گلشیری : فصل‌های زیادی‌اش نوشته شده. یک سالی شش‌ماهی فراغت می‌خواهد که هیچ کاری آدم نکند بنشیند کار کند. من برای پاک‌نویس همین یک شش‌ماهی از صبح ساعت ۶ تا ۱۲ کار کرده‌ام که فقط پاکنویس کنم، جلد

اول را، یک چنین فراغتی می‌خواهد، که البته به دلایل اتفاقاتی که افتاده احتمالا تغییراتی درش خواهم داد. ولی همچنان من بر آن نگاهی که در آنجا هست نسبت به آن زمان پابرجا هستم. برای اینکه آن نگاهی که داشتم در این زمان نشان داد که تحقق پیدا کرد. امیدم این است که یکی دو تا کار و نگرانی زندگی و کرایه‌خانه و این حرفها بگذارند که آدم بنشیند شش‌ماهه از اول پائیز به بعد کارش را بکند و بعد درش بیاورد.

رهسپار : هیچ کاری اضافه بر آن جلد اول نکرده‌اید؟

گلشیری : چرا. از جلد دوم و سوم فصلهایی حتی کامل هم هست. شاید برای خودتان هم خوانده باشم. منتها این بازنویسی می‌خواهد. مثلا فصل یازدهم حتی که فصل آخر است چراکه فصل دوازدهمش سفید خواهد بود کامل است. بعضی از فصلها کامل است. بعضی از قسمتها هست که یادداشت‌طور است. این احتیاج به این دارد که آدم بنشیند کل کتاب را یک بازخوانی بکند و بعد بقیه را پاک‌نویس کند. مثلا من در دوران انقلاب فصل اول جلد دوم را بازنویسی کردم. شاید یک موقع فرصت کردم بدهم چاپ شود.

رهسپار : من نکته‌ای را می‌خواستم توجه بدهم که به تاریخ ادبیات و به تاریخ اجتماع هر دو مربوط می‌شود و آن این است که مقدمتا بگویم، همانطور که شماها گفتید و من هم بخصوص رویش تاکید داشتم، عمدهٔ آثار ادبی ما در طی این سی چهل ساله ادبیاتی بوده که به اصطلاح می‌توانیم به آن بگوییم ادبیات متعهد یا ملتزم. و این نکته را اضافه کنم که علیرغم جار و جنجالی که یک عده در طی سالیان قبل از انقلاب راه انداخته بودند که چرا ادبیات ما متلزم نیست و نویسندگان وظیفهٔ اجتماعی خودشان را برعهده نمی‌گیرند، بر دوش نمی‌گیرند، ما آنچه آثار ادبی داریم از نظر کمیت همه‌اش آثار متعهد و ملتزم است، به این معنی که درش اشارات کلی یا جزئی به وضع سیاسی، وضع روز هست و در عین حال نقدی از نظام حاکم یا بطور کلی انتقاد اجتماعی است. کلا می‌توانیم بگوییم که ادبیات این دورهٔ ما ادبیات انتقاد اجتماعی است. فکر می‌کنم با این توضیح موافق باشید. اما آنطور که باید به این نکته توجه نشده که در این سی چهل سال و چنانکه گفتم علیرغم جار و جنجال‌های عده‌ای که خلافش را مدعی بودند، عمدهٔ آثار ما و بلکه تمام آثار ادبی ما در این مملکت از نظر کمی و حتی بهترین آثار ما از نظر کیفی انتقاد اجتماعی بوده. حال در کل این جریان می‌خواهم به استثنائی اشاره کنم و در عین حال سؤالی هم دارم. آیا استثنائی نمی‌بینید در طی این مدت؟ و اگر می‌بینید چگونه می‌توانیم آن را توجیه بکنیم؟ الان یک نمونه در

نظرم هست و آن "یکلیا و تنهایی‌او" است که‌چه مستقیم و چه غیرمستقیم اصلا درگیری با مسائل سیاسی و انتقاد اجتماعی ندارد. و با اینحال گمان می‌کنم قبول داشته باشید که کتاب باارزشی است از نظر ادبی. این یکی از استثناهای خیلی نادر است. شاید دو تا سه تا از داستانهای کوتاه ساعدی را هم نشود جزو ادبیات سیاسی، ادبیات ملتزم یا انتقاد اجتماعی بحساب بیاوریم. اخیرا هم کتابی خواندم که بر حسب تصادف به دستم رسید. کتابی است به اسم "باغ"، مجموعه داستانی از پرویز دوایی که آن بنظر من کتاب سیاسی نیست، به آن معنا که گفتم و آن تعریفی که دادم. آیا جز همین دو سه تا استثناء استثناهای دیگری نداریم؟ اگر نداریم، این پدیده را چگونه باید توجیه کرد و اساسا دربارهٔ کل ادبیات با توجه به این نکته چه قضاوتی باید کرد؟ البته من خودم دلیلی برایش می‌دانم ولی از نظر اجتماعی و از نظر تاریخ‌ادبیات زمان ما این مسئله مهم است که در این دورهٔ نسبتا طولانی که سی چهل سال یا بیشتر است آثار ادبی غیر از این نوع نداشته‌ایم.

گلشیری : شما "ملکوت" را هم در همین رده می‌گذارید؟

رهسپار : بله آن هم شاید جزو همین استثنائات باشد. ولی واقعا آیا همهٔ فصلهای آن...

گلشیری : تیپ‌هایی که در "ملکوت" هستند ممکن است بگویید تیپ‌هایی هستند که آن زمان زیاد بودند ولی در حقیقت نحوه نگارش و حرفش و سخنش شاید در هیچ زمانی هم سانسور نشود مگر بخاطر عفت عمومی سانسورش کنند. یعنی درگیری مستقیم ندارد .خود "یکلیا و تنهایی او" با همان فکر همان سخن را به تاریخ دیگری برده، به زمان دیگری برده . یعنی اینها اگر یک تعریف کلی برایشان بگوییم برخورد با بشر کلی است، مسائل انسان کلی، انسان همه زمان همه مکانی است، عشق، تنهایی، مثلا خدا و شیطان، برخورد انسانی که در ملکوت عمرش کوتاه است و به بطالت می‌گذراند حالا اگر کوتاه‌ترش کنیم چی. اگر یک لحظه بخواهیم قطعش کنیم. این‌ها در حقیقت در تمام ادبیات جهان هست. من فکر می‌کنم مثلا "نمازخانهٔ کوچک من" همان داستان که یک آدم شش‌انگشتی هست، ما به این دلیل که این داستان غیرسیاسی بود اول کتاب گذاشتیمش که سانسور وقتی می‌خواند بگوید که خوب طرف داستان‌نویس غیرسیاسی است و من خیلی هم دوستش دارم این داستان را.

رهسپار : آن البته کاملا استثناء است از این لحاظ در میان آثار شما.

گلشیری : فکر می‌کنم توی آثار بسیاری این چیزها را پیدا کنی. این داستانها را

پیدا کنی. من فکر می‌کنم مسئله‌ای نیست. یعنی مسئله برانگیز نیست. در حقیقت درست است که تمام ادبیات سیاسی روی این‌ها رو می‌پوشاند ولی اینها مثل نخی در تمام ادبیات جهان جریان دارند. مثلا از مارکز "زیباترین مغروق جهان" اصلا سیاسی نیست. ولی از زیباترین داستانهایی است که من خوانده‌ام. و شاید یک مقدار باید گفت که داستان‌نویسهای ما اگر همیشه به مسئله روز و مسئلهٔ حاد زمان توجه کنند و مسائل کلی را نگاه نکنند و نگیرند این مسئله را، مثلا ما در هدایت هم می‌توانیم پیدا کنیم یک چنین نگاهی را، غافل می‌شوند که یک داستانهایی هم نوشته شود در این زمینه. و این جو سیاسی فشار روشان می‌آورد که فقط مثل اینکه سیاسی یعنی چه. و این خطری است. از سوی دیگر این نوع کارها ممکن است از آن سو بیفتد. یعنی فقط مسائل کلی بشری باشد. ببینید جالب بودن ملکوت در اینجاست که شما انسان امروز را درش می‌بینید. این زمانی و این مکانی ولی یک مسئلهٔ ازلی و ابدی را باهاش روبرو می‌شود یا در "یکلیا و تنهایی او" می‌رود در زمان گذشته و آن مسئلهٔ کلی را درش نگاه می‌کنید. نه، مشکلی نیست. یعنی من استثنائی نمی‌بینم، وقتی که سراغ کودکی می‌رویم، مثلا باغ پرویز دوایی. به هیچکس برنمی‌خورد. بخصوص اگر این کودک با مسائل و مشکلات سیاسی برخورد نداشته باشد اما توی "جشن فرخنده" آدم می‌رود سراغ کودکی که مسائل حجاب دارد رویش پیاده می‌شود. ولی "خواهرم و عنکبوت" چه برخوردی با مسائل سیاسی دارد؟ "گلدسته‌ها و فلک" چه برخورد سیاسی با هیچ نظام اجتماعی دارد؟

رهسپار : اگر اشتباه نکنم شما دارید اینطور جواب به من می‌دهید که این داستانها به این دلیل دارد چاپ می‌شود که سانسور مانعی در راهش ایجاد نمی‌کند.

گلشیری : نه نه، نه نه، اصلا این نیست.

رهسپار : من سؤالم این نبود.

گلشیری : من اصلا این را نمی‌خواستم بگویم. "گلدسته‌ها" و امثال این داستانها را اگر ما منکر شویم و بگوییم این داستانها نوشته نشود، مثل این است که منکر شویم که تجربه مرگ وجود دارد یا بخواهیم بقبولانیم که، تجربه عشق وجود ندارد، تجربه تنهایی وجود ندارد، تجربه رابطه یا قطع رابطه وجود ندارد، خوب پس اینها فعلا مسائل همیشگی انسان است، که زمان و مکان نمی‌شناسد. حالا ظرفش ممکن است فرق کند. من فکر می‌کنم در هر نویسنده‌ای چنین چیزهایی هست. و اتفاقا باید به اینها پاسخ بدهد. یعنی این نیست که بگوییم پس یک خط دیگری هم در ادبیات هست.

سپانلو : رهسپار یک چرایی می‌پرسد که بنظر من جوابش ساده باید باشد. بله طیف مسلط سیاسی است یعنی، ادبیات سالهای اخیر ما متعهد است. بخصوص در داستان‌نویسی طیف مسلط رئالیسم آنگاژه است. منتهی انواع دارد. بعضی‌هایش خیلی پوشالی است، بعضی‌هایش خیلی استوار است. من همچنان "برهٔ گمشدهٔ راعی" را یک اثر رئالیستی می‌دانم. اما چرا اینطور شد، بخاطر اینکه جامعه شدیدا سیاسی شده بود. یعنی اینکه آن حالت ضدسیاسی که در حکومت بود، روشنفکران را سیاسی می‌کرد. سانسور آدم را سیاسی می‌کند. ممکن است که بنده در یک جامعه آزاد مثل سوئد اصلا به سیاست فکر نکنم چون پیش نمی‌آید. یعنی در زندگی روزمره من با پلیس و ژاندارم و پاسبان و انواع دیگر روبرو نباشم. ولی در اینجا بودم. خوب طبیعی است که عکس‌العمل طبیعی هم پاسخ به این وضع به این ضرورت و این فشار است. اما درون انسان هم یک سوخت و سازی، یک زندگی در خودش دارد و مسائل جاودانهٔ حیات مثل عشق و مرگ، مثل دوستی، مثل خاطره، مثل کودکی، خوب درمیان سیلاب آثار سیاسی اجتماعی، در آثار هر نویسنده‌ای یکی دو تا از این‌گونه آثار هم می‌بینید، که پاسخ می‌دهند به نیازهای درونی هنرمند. شعرای سیاسی‌گوی ما کلی شعر عاشقانه گفته‌اند.

رهسپار : شعر بله، اما در داستان...

سپانلو : نه، در داستان‌ها هم هست. گلشیری همهٔ زندگیش سیاسی نیست. بیشترش سیاسی است بناچار. شاید او دلش نمی‌خواست که باشد ولی شده. ولی در عین حال تجربیات غیرسیاسی هم می‌کند.

گلشیری : مثل کریستین وکید.

رهسپار : نه، آن هم سیاسی است.

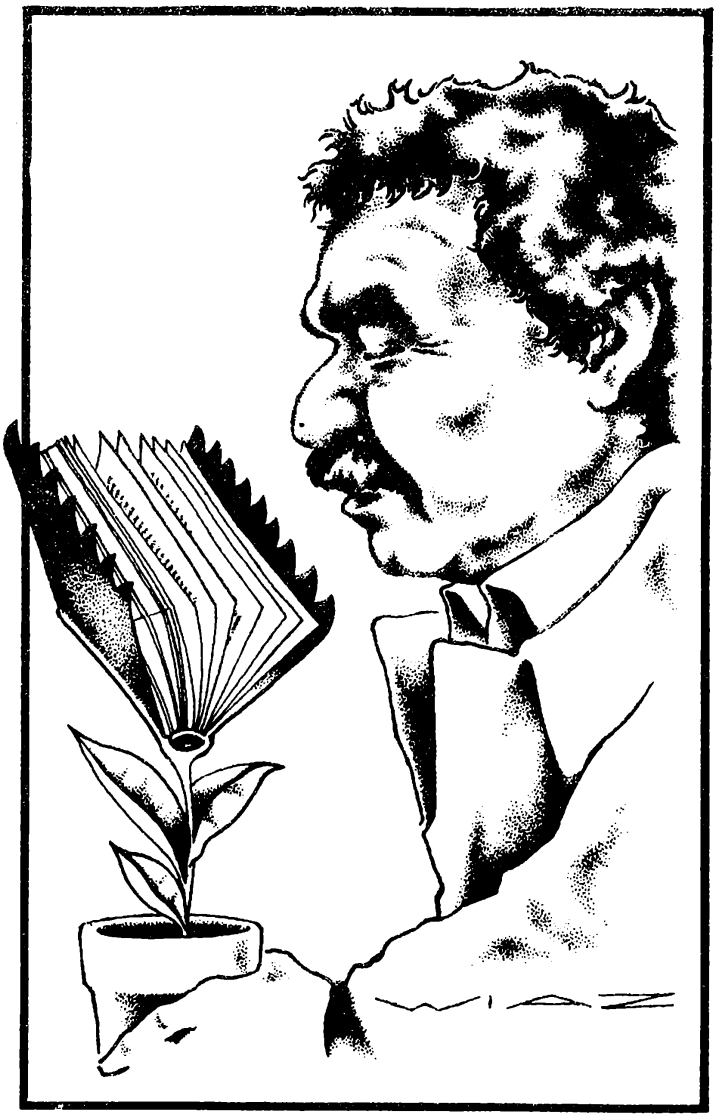
گلشیری : نه، می‌دانم، شاید سیاسی است ولی مسئلهٔ اصلی مسئلهٔ رابطه است و

رهسپار : رابطه رابطهٔ میان یک نفر از یک ملیت با یک نفر از ملیت دیگری...

گلشیری : بله، آن وقت می‌توانیم همه را بگوییم که سیاسی است ولی آنگونه که مثلا "نمازخانهٔ کوچک من" کل کتاب را می‌گویم سیاسی سیاسی نیست. النهایه کسی که از کودکی حرف می‌زند و کودکی زیبا را تصویر می‌کند مثلا یک کودک امروز فرض کنیم دختر نه ساله‌ای که بخواهد در استخر شنا کند. فردا، ده سال دیگر، بیست سال دیگر اگر این دختر بخواهد داستان شنایش را بنویسد...

مارکز و داستان امروز

احمد کریمی حکاک



آثار گابریل گارسیا مارکز، داستان‌نویس معاصر کلمبیائی، مانند هر مجموعهٔ دیگری از آثار ارزشمند و پایدار ادبی، تاکنون از دیدگاه‌های گوناگون مورد نقد و بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. گروهی از منتقدان، آثار این نویسنده را بر شالودهٔ واقعیت‌های یگانهٔ تاریخی، سیاسی و اجتماعی آمریکای لاتین استوار دانسته‌اند که در خیال خلاق این هنرمند با نیروهای نهان جادو، اسطوره و افسانه درهم آمیخته، و در نتیجه در نظر خوانندهٔ غیربومی اعجاب‌انگیز جلوه می‌کند. بیشتر منتقدان اسپانیائی و آمریکای لاتینی که به نحوی با نویسنده احساس اشتراک فرهنگی می‌کنند از این زاویه به صد *سال تنهائی*، *پائیز پدرسالار* و دیگر آثار این نویسنده نگریسته‌اند. ماریو وارگاس لوسا در کتابی به نام

گارسیا مارکز: سرگذشت یک حداکُش، این نویسنده را هنرمندی می‌داند که با آثار خود مفهوم خدای مجرد و جدا از انسان را از اذهان زدوده، و در این معنا به خداکشی دست زده است. لوسا در عین حال بر این سخن گارسیا مارکز پا می‌فشارد که گفته است مواد خام داستان‌های او یکسره بر تجارب شخصی استوار است، و نشان می‌دهد که چگونه بسیاری از شگفتی‌هایی که در *صد سال تنهایی* خواننده را به اعجاب وامی‌دارد با زندگی‌شخصی گارسیا مارکز ارتباطی درونی دارند، و چگونه برداشت تاریخی نویسنده در کتابی همچون *پائیز پدرسالار* به تأملات نویسنده در فرهنگ و تاریخ سرزمین خود، آمریکای‌لاتین، بازمی‌گردد.[1]

نگاهی گذرا به برخی شخصیت‌ها و وقایع *صد سال تنهایی* بی‌گمان مؤید این نظریه است: آقابزرگی که بعد از چند فقره دزدی وکلاهبرداری‌و چاقوکشی یکباره می‌زند به چاک و زندگی دوباره‌ای را می‌آغازد، از سربازی به نیمه‌راه سرداری می‌رسد، چندین و چند تولهٔ حرامزاده پس می‌اندازد، و گهگاهی هم سر از خانهٔ زن اصلیش درمی‌آورد و هوار او می‌شود؛ عمّه‌جانی که چون علم غیب دارد، روزو ساعت مرگ خود را می‌داند،و با وسواسی عروسانه مشغول می‌شود به دوختن کفن موعود، و بعد هم سر ساعت عمرش را می‌دهد به شما؛ مادربزرگی که در نقل قصه‌های جن و پری برای نوه‌ها و نبیره‌ها و نتیجه‌هایش ــ و ازجمله گارسیا مارکز کوچولو ــ چنان تبحّر دارد که سرانجام کار افسانه‌بافی‌اش بالا می‌گیرد و نیمه‌کر و نیمه‌کور و تمام‌مجنون سرش را می‌گذارد زمین و قالب تهی می‌کند؛ نوهٔ سرتق او هم که نویسندهٔ ما باشد در خانه‌ای بزرگ می‌شود که تنگ کلاغ‌پر تبدیل می‌شود به میعادگاه ارواح و اشباح آباء و اجدادی؛ و این خانه دیوار به دیوار خانهٔ دیگری است که ساکنان آن از خجالت اینکه شیطنت‌های دختر دم‌بختشان رسوایی سرشان نیاورد، چو می‌اندازند که دخترک، یکروز همینطور که داشت ملافه‌ها را روی بند پهن می‌کرد، به ملأ اعلی احضار شد و یکراست رفت به ملکوت آسمان؛ و این هر دو خانواده، و دیگر تنهایان این تنهایی صد ساله،در دیاری روزگار می‌گذرانند که مردمانش با هم یک اختلاف نظر جزئی دارند: بعضی معتقدند که همین چند وقت پیش بود که تمام سکنهٔ شهر از دم تیغ بیدریغ دشمنی خونخوار و غدّار گذشتند و جوی خون در کوچه پسکوچه‌های شهر راه افتاد، و گروهی دیگر می‌گویند: قتل‌عام چی، کار چی! و اصلا منکر وقوع چنین واقعه‌ای در ولایتشان هستند.

گروهی دیگر از منتقدان، واقعیت‌های پشت افسانه‌های اعجاب‌انگیز گارسیا مارکز را در طبیعت، اقلیم و فرهنگ آمریکای لاتین می‌جویند. اینان گرایش عام ادبیات این سرزمین را به نمایش زیاده‌ها و گزافه‌های افسانه‌وار معلول شرایط‌اقلیمی می‌دانند که نه تنها ذهن نویسنده بلکه اذهان شخصیت‌های ریز و درشت تاریخی این سرزمین نیز در آن شکل گرفته است، و می‌گویند هنگامی که چنان واقعیت‌هایی در چنین تخیلی به هنر مبدل می‌گردد شخصیت‌ها و حوادث *صد سال تنهایی* و *پائیز پدرسالار* آفریده می‌شود. و واقعا

---

۱ ــ نگاه کنید به
Mario Vargas Llosa,
Garcia Marquez: Historia de un deicidio
(Barcelona: Barral, Editores, 1971).
Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana
(Mexico: Editorial Joaquin Martie, 1969)

هم مگر آدمی می‌تواند در حال گذار از رودخانه‌ای که سوسماران آدمخوار در بیشه‌های ساحلی‌اش کمین کرده‌اند و ماهیان درنده در میانش پشتک و وارو می‌زنند و هر آن تیری زهرآگین را چشم باید داشت که از چلّهٔ کمان سرخپوستی عریان از قبیلهٔ هیوارو به سوی آدم رها می‌شود ــ مگر می‌توان در چنین وضعیتی در تأمل و اندیشه پایبند اعتدال بود؟ و مگر به جز سردار دیوانه‌ای چون سن‌مارتین کس دیگری هم یافت می‌شود که زهرهٔ آنرا داشته باشد که سربازان گرسنه و برهنه و بی‌سلاح خود را در میان برف و بورانی شدید از قله‌های آند گذر دهد و به رویارویی با دشمن فراخواند؟ به‌راستی این واقعیت که در آمریکای لاتین بربریت با تمدن همبستر شده است خود گزافه نیست؟ در این سرزمین هنوز چند کیلومتری از قرارگاههای سرخپوستان هیوارو دور نشده‌اید که چشمتان به آسمانخراش‌های گردنکش شهری دنگال می‌افتد که در هوا و زمین و آب‌های اطرافش جت‌ها و قطارها و کشتی‌های غول‌پیکر غرش‌کنان به پیش می‌روند، و آنسوترک در بیغوله‌های تنگ و تاریک زاغه‌های کنارهٔ شهر، چه‌ها که نمی‌گذرد. در آمریکای لاتین کهن‌ترین خرافه‌های قومی و قبیله‌ای در کنار جدیدترین توجیهات مسیحیت اصلاح‌طلب در ذهن مردم جاری است، کشت و کار بدوی هنوز با مدرن‌ترین تکنولوژی کشت و صنعت رقابت می‌کند، و دیکتاتورها همچنان در برابر چشمان از حدقه درآمدهٔ تاریخ جای دموکراسی‌ها را غصب کرده‌اند. اگر چنین نهادهای نابهنگام، گسسته و ناموزونی نتواند مبنای عینی حوادث اعجاب‌انگیز و حیـــرت‌آور داستان‌هایی همچون صد *سال تنهایی* و *پائیز پدرسالار* را در ذهن خوانندگانی که از خاستگاه اقلیمی، فرهنگی و تاریخی این داستان‌ها بدورند، تداعی کند، بی‌گمان در ذهن خوانندهٔ آمریکای لاتینی این تداعی بسیار آسان صورت می‌پذیرد.

به مفهومی این هر دو تحلیل از آثار نویسنده‌ای همچون گارسیا مارکز درست است، ولی مطلب به همینجا ختم نمی‌شود. از دو جهت می‌توان دیدگاه این منتقدان را گسترده‌تر کرد، و بیش و کم به تمامی فرهنگ‌های جهان سوم تعمیم داد، و با این کار به برداشتی عام‌تر و ژرف‌تر از آثار این نویسنده، و دیگر نویسندگانی چون او، دست یافت، و نیز به درس‌هایی از این رهگذر برای نویسنده‌ای که امروز در این جهان ــ که عمده‌ترین ویژگیش رشد ناموزون و ناهمگون تاریخی است، و به تساهل جهان سوم می‌خوانیمش ــ می‌خواهد از پس رسالت خود برآید. حقیقت این است که امروزه روز سیر آفاق در بسیاری از کشورهای جهان سوم ــ و نه تنها در آمریکای لاتین ــ ماجرایی است شبیه به سوار شدن در ماشین زمان، چرا که مسافر در یک آن بقایای ادوار تاریخی گوناگونی را به چشم می‌بیند. برخلاف انسان غربی، انسان در آفریقا، آسیا و آمریکای لاتین در ساخت اجتماعی امروز خود، دوران‌های بسیاری از سیر تاریخ را حفظ کرده و پاس داشته است. در نتیجه، در اثر این همجواری ناموزون زمان‌های گوناگون، شعور انسان معاصر جهان سومی به گونه‌ای تاریخی رشد نیافته بلکه دستخوش ناهنجاری‌هایی است که مرز میان واقعیت و وهم را درهم می‌شکند و این دو قلمرو را به سرزمین ذهنی یگانه‌ای بدل می‌سازد. به دیگر سخن، از آنجا که برای انسان معاصر در جهان سوم تاریخ تکوینی منظّم و فرآیندی مشخص نداشته است، ذهنیت او به مراتب بیش از ذهنیت انسان در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی دستخوش رویا یا کابوس، خیال یا وهم، و بیم و امیدهای درهم و برهم گشته‌است. در جوامع جهان‌سوم تاریخ به اسطوره می‌پیوندد، و اسطوره گهگاه به قلمرو تاریخ تجاوز می‌کند. حتی آنجا که در ذهن انسان جهان سوم اسطوره اسطوره می‌ماند و تاریخ همچنان تاریخ است، حوادث تاریخی به گونه‌ای جا به جا

می‌شوند ، درهم می‌ریزند ، فشرده می‌شوند و کش می‌آورند ، قوام می‌گیرند و دُرد وار ته‌نشین می‌گردند که بازشناختن آنها در سطح مفهومی کاری است بس دشوار. بدین ترتیب ، روشنفکر جهان سوم در تعمق در واقعیت‌های تاریخی خویش، چون با واقعیتی سیال ، جوشنده و سر رونده سر و کار دارد ، همیشه به نتیجه‌ای روشن و گویا دست نمی‌یابد .

از سوی دیگر ، و شاید به دلیل همین ذهنیت حاکم بر انسان معاصر جهان سوم ، در این جوامع ، زبان ــ اعم از زبان سیاست یا دانش، روایت یا بینش ــ خود به گونه‌ای غیرواقعی متورم است ، و این گزافه‌گرایی زبان در دست خطیبان و سیاستمداران و حاکمانی که با استفاده از زبان مردم ، و با بهره‌گیری از مدرن‌ترین ابزار الکتریکی انتقال تصویر و صوت آنان را می‌فریبند ، به مراتب غیرواقعی‌تر ، افسانه‌آمیزتر و گزافه‌تر می‌شود . در جهان سوم همچنانکه تکنولوژی نیست ، اطلاعات هم نیست ، ابزار بیان اجتماعی هم نیست . سندیکا و کانون و انجمن و روزنامه و رادیو و تلویزیون هم به مفهوم اصیل وجود ندارد . آنچه هست یا ابزار اعمال حاکمیت است یا در خدمت گندیده‌ترین و منحط‌ترین شیوهٔ تجارت‌پیشگی و تبلیغ . سرانجام ، انحطاط زبان به حدی می‌رسد که رابطهٔ میان آنچه گفته می‌شود و آنچه انجام می‌پذیرد ، حتی رابطهٔ بیان واژه و مفهوم دقیق آن ، گاه یکسره گسسته می‌شود ، و بدینسان زبانی دروغین پدید می‌آید که در نهایت کلیت ساخت اقتصادی ، سیاسی و اجتماعی بر دوش آن سوار می‌شود و در گوش مردم توجیه می‌گردد . در چنین شرایطی ، نخستین وظیفهٔ نویسنده بازگرداندن اصالت زبان به آن است ، و انجام این وظیفه را جز از راه بازسازی زبان و باز کردن پوستهٔ دروغینی که کارورزان قدرت و دیوانسالاری و مذهب بر آن بسته‌اند میسر نیست . به دیگر سخن ، نویسنده در جهان سوم گواهی است که می‌بیند و گواهی می‌دهد ، شاهدی است که می‌بیند و می‌شنود و بازمی‌گوید ، انسانی است که می‌گوید این دروغ است . نویسندهٔ جهان سوم با دیدن ، شنیدن و بازگفتن آنچه بر زبان می‌گذرد ، در حقیقت رشته‌های حاکمان را پنبه می‌کند . درست به همین دلیل است که سیاستمداران جهان سوم که می‌خواهند نه گواهی باشد ، و نه شاهدی ، و نه انسانی منتقد ، از نویسندهٔ امروز هیولائی ماقبل تاریخی می‌سازند که در عصر رادیو و تلویزیون و سکوی خطابت و شعارهای دیواری و امثال اینها ، دیگر دلیل موجهی برای حضورش نمی‌توان یافت .

و اما فرآوردهٔ خیال خلاق نویسنده در جوامعی که گفتیم ، زمانی به راستی اثری اثربخش خواهد بود که به نحوی عصیان او را در برابر فریب حاکم بر جامعه ــ و در سطحی ژرف‌تر، فریب حاکم بر زبان رایج ــ را بازتاب دهد ، و عصیان او را برعلیـــه تاریخ و واقعیت‌هایی که ماهیت زمان و حرکت آن بر انسان جهان سوم تحمیل کرده‌اند بنمایاند . و اما ، تاریخ و واقعیت در نهایت فرآیندی یگانه را تشکیل می‌دهند که همانا فرآیند کنش‌ها و واکنش‌های انسان است ، و در حدوث آنها فکر و احساس انسان نقش اصلی را برعهده دارد . در تسلسل زمانی و ارتباط منطقی و علیتی وقایع امروز نیز باید همان رابطه‌ای را جست که در تاریخ ــ یعنی در وقایع زندگی نسل‌های گذشتهٔ انسان ــ دیده می‌شود . واقعه‌ای منجر به واقعه‌ای دیگر می‌گردد ، یک تحول ، تحول دیگر را درپی می‌آورد ، و بدینسان زندگی در تاریخ و در داستان شکل می‌گیرد . بعد مفهومی بنیادین ، می‌توان در نگرش به یک رشته حوادث مشخص، حادثهٔ دوم ، سوم و چهارم را فرزند ، نواده ، و نتیجهٔ نخستین حادثه دانست ، و در تاریخ و در داستان گذشته را موجد حال و مبشر آینده شمرد . بدینسان زمان در ذهن انسان باردار علیت می‌گردد و معنا می‌یابد ، و سیر و سلوک در گسترهٔ تاریخ

مآلا به دانش دربارهٔ علت‌ها و معلول‌ها می‌انجامد. شاید مهمترین دلیلی که انسان را در پی دانش تاریخی و در جستجوی معنا در حوادث روزها و سال‌ها و نسل‌ها می‌کشاند، همین احساس باشد که وقایع به گونه‌ای بر شانهٔ یکدیگر قرار دارند، و از نگریستن به فرآیند آنها دانش تاریخی حاصل می‌گردد، و این دانش توان نگرش در آینده را به انسان می‌بخشد، همچنانکه از آن بخش از حوادث گذشته که در حافظهٔ تاریخی هر نسل موج می‌زند، ادراک آن نسل از تاریخ شکل می‌گیرد، و آنچه در حافظهٔ یک فرد انسان از تجارب شخصی او در گذشته انباشته می‌گردد، در نهایت احساس او را از آینده شکل می‌دهد.

پس زمان و توارث هر دو بازتابندهٔ تسلسلی پیوسته و ناگسستنی است که از گذشته‌های اساطیری انسان آغاز می‌گردد و به سوی آینده‌ای مه‌آلود و مبهم راه می‌برد. آنچه در جهان انسان‌ها می‌گذرد، به مثابهٔ ساختی تاریخی، در جهان‌هایی که انسان‌ها می‌آفرینند نیز دیده می‌شود، و یکی از جهان‌هایی که انسان خلاق می‌آفریند جهانی است واژگانی که به آن داستان می‌گوئیم. به دیگر سخن، زبان داستان نیز باید بر زنجیره‌ای علت و معلول استوار باشد. در جهان داستان کاربرد زبان به گونه‌ای باید باشد که هر حادثه در حین حدوث از فرجام خود خبر دهد، و این قاعده در هیچ منظومه‌ای از زبان به اندازهٔ زبان داستان مصداق ندارد. از سوی دیگر، حوادث یک داستان در زمان حرکت می‌کنند و جریان می‌یابند، در زمان به یکدیگر برمی‌خورند و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، در زمان به هم معنا می‌دهند و از هم معنا می‌گیرند. در انتهای یک رمان، کلیهٔ حوادث و وقایعی که گاه در حال حدوث تمامی معنا و ارزش خود را در جهان ناتمام داستان بروز نداده‌اند، در جهانی که اکنون کلیت آن پیش روی خواننده گسترده شده است قرار می‌گیرند و از این دیدگاه بازنگریسته می‌شوند. در انتهای یک رمان، امکانات به احتمالات و احتمالات به الزامی ناگزیر بدل می‌گردند، و از این رو در داستان نیز، چون در تاریخ، و چون در زندگی، هر ماجرا در پیوند با آنچه پیش از آن رخ داده است و آنچه پس از آن رخ خواهد داد، مفهوم می‌یابد، و پایان داستان در برابر آغاز آن قرار می‌گیرد، همچنانکه امروزیان در سایهٔ پیشینیان در نظر می‌آیند و معنا و وظیفهٔ زندگی هر نسل در پرتو زندگی نسل‌های پیش از آنان درک می‌گردد. باین ترتیب در هر داستان خطی پدید می‌آید که خواه خط سیر خون در رگ‌های نسل‌های انسان‌ها باشد خواه خط حرکت تاریخ در جوامع انسانی، در هر حال از یکسو رابطهٔ علیت حوادث را برقرار می‌سازد و از سوی دیگر خواننده را از پاسخ‌های عقلی و عاطفی به آن حوادث می‌گذراند. پس دانش و بینشی که از راه ادبیات به خواننده منتقل می‌گردد در نهایت از سوئی معلول برداشت ذهنی او از رابطهٔ علیتی است که بر حوادث حکمفرماست، و از سوی دیگر معلول حالت عاطفی او از واقعیت آن حوادث، هرچند که این واقعیت در پوششی از اسطوره یا استعاره بیان شده باشد.

در اینجا می‌خواهیم آنچه را که گفتیم در داستان *صد سال تنهایی* نشان دهیم، و معنا و مفهوم دانشی را که از این اثر ارزشمند ادبی ــ و از این گونه آثار ــ به دست می‌آید بشکافیم، و ببینیم آیا در این اثر ــ و در این گونه آثار ــ فراسوی معنای رویدادها در متن داستان، درسی برای داستان‌نویس امروز جهان سوم نهفته هست یا نه. *صد سال تنهایی* داستان زندگی هفت نسل از اعضای دودمان بوئندیا ست، که در آن عواملی ازقبیل قالب، ساختار و مضمون هر یک دیگری را معنا و ژرفا می‌بخشد، و این همه در بینش اسطوره‌ای شهری خیالی به نام ماکوندو نهفته است. مضمون اصلی رمان، "تنهایی"، خود وجهی از

مفهوم ازخودبیگانگی انسان است و تضادها و تناقض‌هایی که در تکوین تاریخی جدا شدن انسان از جهان و کالا شدن تدریجی او در جهانی که می‌کوشد انسان را از دخالت در سرنوشت خود بازمی‌دارد. مردان خاندان بوئندیا هرگز به وظایف و مسئولیت‌های خانوادگی خود که درنهایت ضامن معنابخشیدن به تداوم دودمانی در خط نسل‌هاست تن‌درنمی‌دهند. اینان وظیفه پدری را چیزی بیش از برآیند یک تصادف جسمانی میان زن و مرد نمی‌شمارند. سردودمان این خاندان، کلنل آئورلیانو بوئندیا، هفده کودک از زنان بی‌هویتی پس می‌اندازد که در طول لشگرکشی‌هایش گهگاه به بستر سربازیش راه یافته‌اند. در این دودمان زنان و مردان به محرمات اجتماعی ــ آنسان که انسان امروز آنرا درک می‌کند ــ وقعی نمی‌نهند: برادرزاده با عمهٔ خود می‌خوابد، برادر خواهر ناتنی‌اش را به بستر می‌برد، پسر با مادر ناشناختهٔ خود هم‌آغوش می‌شود، و بچه‌ها در رشد بی‌امان خویش، و تقلید از پدرانی که آنها را به یاد نمی‌آورند، و از مادرانی که از بزرگتر شدن همیشهٔ آنها در هراسند، نه احترامی به والدین و نیاکان خود احساس می‌کنند، و نه حرمتی برای گذشته و تجارب آن قائلند. اینان حتی در قید انجام وظایف مربوط به تداوم نسل‌های آیندهٔ خود هم نیستند. در این دودمان نه دانش از نسلی به نسل بعدی منتقل می‌گردد، و نه سنت. با اینحال در میان اعضای این خانوادهٔ بزرگ نوعی دلبستگی مبهم وجود دارد که آنها را به مثابهٔ کلیتی جدا از دیگر خانواده‌ها و دودمان‌ها در محدوده‌ای معین و در مرکز داستان قرار می‌دهد. و این دلبستگی بیشتر ناشی از غریزه‌ای ناشناخته است تا غرور و محبتی آگاهانه. در یک کلام، اینجا جهان اسطوره است و بینش حاکم بر آن بینش انسان اساطیری است، نه انسان تاریخی.

گارسیا مارکز وجود این غرایز بدوی را با تکرار آهنگین نام‌ها و نشان‌ها، تداوم کسالت‌بار عادات و آداب، طنین دور آئین‌های دیرین، و دیگر ویژگی‌های انسان اساطیری درهم می‌آمیزد و به خواننده القا می‌کند. هر نسلی بوئندیاها و آرکادیوها، و مدیوس‌ها و ارسولاهای خود را دارد. در هر نسلی مردانی وحشی و زنانی رویایی دیده می‌شوند. دودمان بوئندیا، در گذر از فراز سر نسل‌های بسیار، نه شجره‌نامه‌ای مدون از خود به جای می‌گذارد، و نه بچه‌های حرامزاده و منفور خویش را طرد می‌کند. این دودمان هویت خود را مرهون تعلقات نسبی و پیوندهای سببی نیست، بلکه همچون جامعه‌ای که در محدوده‌ای مشخص رشد می‌کند، مرهون گردهم‌آیی همهٔ کسانی است که خود را به نحوی به این دودمان منسوب و مربوط می‌پندارند. به دیگر سخن، بوئندیاها بیشتر یک جامعه‌اند تا یک خانواده. پس آنچه در ماکوندو می‌گذرد سلسله حوادثی است که بر یک جامعه اساطیری می‌گذرد، و نه بر یک دودمان تاریخی، و این دو ویژگی، یعنی جامعه بودن و بینشی اساطیری‌داشتن بارزترین و ماندنی‌ترین نشانه‌های تنهایانی است که از این تنهایی صدساله خواهند گذشت. بوئندیاها در عین حال در سطح مجاز نهادی از همهٔ جوامعی نیز هستند که بینش اسطوره‌ای خود را در طول تاریخ همچنان حفظ کرده‌اند، و هرگز به گونه‌ای محتوم از دوران‌های مشخص تاریخی نگذشته و به آگاهی تاریخی دست نیافته‌اند.

حال ببینیم منطق تحول تاریخی و اصل اساسی تحول اجتماعی در چنین دودمانی ــ در چنین جامعه‌ای ــ چگونه به نمایش درمی‌آید. در جهان ماکوندو سرانجام زمانی فرامی‌رسد که شهر در معرض تهاجم مدنیتی کاربردی و استدلالی قرار می‌گیرد، تمدنی که کارگزاران و مبلغانش به ابزاری پیچیده‌تر و بینشی موثرتر مسلحند، و این برای مردمان این دیار

خیالی ناشناخته و غریبه می‌نماید. جامعهٔ اساطیری در برابر تهاجم شعور تاریخی قرار می‌گیرد، و به پیلهٔ تنهایی خود پناه می‌برد. از دید جامعه‌شناسانه، تنهایی بوئندیاها در حقیقت تصویری از زندگی جامعه‌ای است که نمی‌تواند خود را با واقعیت‌های تاریخی همساز کند. در عین حال، از آنجا که همساز شدن با واقعیت‌های تاریخی در شرایط اقلیمی جامعهٔ ماکوندو به مثابهٔ خود باختن، از خود بیگانه شدن، و در نهایت از دست دادن هویت است، فرزانه‌ترین شخصیت‌های داستان نه در برابر این از خود بیگانگی تسلیم می‌شوند، و نه همچنان بر ادامهٔ بینش خود اصرار می‌ورزند، بلکه در ریشه‌های خود فرو می‌روند و منطق تحول تاریخی و اجتماعی خود را می‌یابند. ارسولا بوئندیا، این مظهر عطوفت دودمانی، پاسدار نسل‌هایی می‌شود که از سوی پدر یتیم و بی‌پناه مانده‌اند. این زن دانا و مهربان مادر تمامی یتیمان و بیکسان دودمان بوئندیا می‌شود، تاریخ تولد بچه‌های مشروع و نامشروع پسران خود را با وسواس و دغدغه‌ای بی‌نظیر ثبت می‌کند، از مهمانانی که ناخوانده بر او وارد می‌شوند پذیرایی می‌کند، خانهٔ ویران پدری را بازمی‌سازد تا نسل‌های پس از او در آن مسکن گزینند، و بدینسان همه را مرهون بخشندگی و دانایی و انساندوستی خود می‌سازد.

در برابر تهاجم سیل بنیان‌کن "پیشرفت و ترقی" گاه "نه‌گویانی" بزرگ سر بر می‌کنند که نه از روی عادت و بدون تفکر با آن همراه می‌شوند و نه ناآگاهانه به ستیز با آن برمی‌خیزند، بلکه نزدیک شدن این تهاجم را به فرصتی برای تأمل، و به مایه‌ای برای درخود شدن، بازسازی خویش و آگاهی دادن به دیگران به کار می‌گیرند. گارسیا مارکز در حقیقت راه نجات را در وجود انسان‌هایی آگاه و اندیشمند می‌داند که در درازای تاریخ در برابر دور باطل نکبت‌بار استثمار و بردگی انسان‌ها ایستاده و هرگز از آرزوی آزادی و رهایی انسان دست برنداشته‌اند. سردودمان خاندان بوئندیا را توان چنین آگاهی نیست. او از آغاز با اعمال خود نمادی می‌شود از بیگانگی و بیهودگی همهٔ کسانی که تاریخ را عبث می‌پندارند و در آن درسی نمی‌بینند. این مرد کاربرد ابزاری را که تمدن برایش به ارمغان آورده است نمی‌داند: اختراعات کولیان را به هدر می‌دهد، از قطب‌نما برای استخراج طلا استفاده می‌کند، ذره‌بین را در راه برافروختن شعلهٔ جنگ خورشیدی به کار می‌گیرد، از یخ خانه می‌سازد، و دوربین را برای عکسبرداری از خدا به کار می‌برد. بیشتر افراد دودمان او نیز ساختن را تنها برای ویران کردن دوست می‌دارند: کلنل کهن‌سال ماهی‌های طلائی خود را آب می‌کند و دوباره می‌سازد، و آمارانتا روزها کفن خود را می‌ریسد، و شبها رشتهٔ خود را باز می‌کند. در ماکوندو زمان به کار گرفته نمی‌شود، بلکه به بطالت می‌گذرد، بی‌آنکه ثمربخش یا دانش‌آفرین باشد. در ماکوندو گذشته و آینده درهم فرو ریخته و "اکنون"ی جاودان، سرشار از بدعت‌های بیهوده پدید می‌آورد که در آن هیچ چیز موجب و موجد چیزی نیست. علت‌ها و معلول‌ها یکدیگر را باز نمی‌شناسند، امکان و احتمال جای خود را به تصادف محض سپرده‌اند، و ضرورت تاریخی را معنا و مفهومی نیست. گوئی طاعون نسیان هرگز سایهٔ شوم خود را از سر ماکوندو کم نکرده است. شهروندان این "شهر هرت" تاریخی نمی‌توانند در ساختن جامعهٔ آینده از تاریخ مدد گیرند، زیرا حافظهٔ

تاریخی ندارند. و چون چنین است، بلایی را که بارها آزموده‌اند، یکبار دیگر بر سر خود می‌آورند، و دست به دامن کاهنی پیر به‌نام پیلاترنرا می‌شوند تا با طالع‌بینی راه آینده را به آنها بنمایاند، و باز زندگی خود را در جهانی که برپایهٔ راه‌های نامعلوم ورق‌های او استوار است بنا می‌کنند.

تکنیکی که گارسیا مارکز برای نمایش این بیدانشی از آن استفاده می‌کند، یکی از بدیع‌ترین بدعت‌های انتقال معنا در داستان‌نویسی امروز است. گفتیم که تکوین خطی تاریخ و رابطهٔ علیت در زمان خطی واقعیت یا در زمان مجازی داستان ایجاب می‌کند که پیوندی پویا میان حوادث داستان وجود داشته باشد. در داستان *صد سال تنهایی* نویسنده اساس این رابطه را درهم می‌ریزد، و از میان پدیده‌ها یا روابط میان آنها ناگهان پدیده‌ای، شیئی یا حادثه‌ای را برمی‌گزیند که خود برعلیه نظم حاکم شوریده است. خواننده در حین خواندن داستان همواره با پیچ و خم‌های غیرمترقبه‌ای رویارو می‌شود که اگر از منطق دقیق آن آگاهی نداشته باشد، شاید آنرا به زبان‌بازی نویسنده تعبیر کند، و معنای آنرا هرگز درک ننماید. انتظارات خواننده که بر اساس وجود نظم در جهان و تاریخ ــ و به تبع آن در حوادث یک داستان، جملات یک بند، عبارات یک جمله، و به طور کلی در رابطهٔ میان هر تعدادی از اجزاء با کلیت حاکم بر آنها ــ استوار است، ناگهان گسیخته می‌شود، و او را دچار نوعی آشفتگی می‌سازد که در نهایت بازتاب آن آشفتگی درونی است که نویسنده در سیر تکوین حوادث و تکامل شخصیت‌های داستان خود حس کرده و در حقیقت مضمون مفهومی داستان اوست. برای مثال سه جملهٔ زیر را در نظر بگیرید که ظاهرا بیانگر کلیت‌هایی است که هر یک از چند جزء تشکیل یافته‌اند، و در سطحی مفهومی بایستی تصویرگر وارونه از دخترکی یتیم، یا حالات پسرکی عاشق، یا پی‌آمدهای مرگ پدرسالار خاندان باشد.

"اثاثیه‌اش عبارت بود از یک چمدان کوچک، یک صندلی راحتی که رویش با دست گل نقاشی کرده بودند و یک کیسهٔ کرباسی که استخوانهای پدر و مادرش در آن تلق تلق می‌کرد"

"خانه پر از عشق شد. آئورلیانو عشق خود را در اشعاری که نه آغاز داشت و نه پایان، بازگو می‌کرد. روی ورقه‌های پوست که ملیکیادس به او هدیه می‌کرد و روی دیوار مستراح و روی پوست دست خود شعر می‌نوشت"

"بعد، وقتی نجار برای ساختن تابوت قدش را اندازه می‌گرفت از میان پنجره متوجه شدند که از آسمان گلهای کوچک زردرنگی فرو می‌بارد. باران گل تمام شب به‌صورت طوفانی آرام، بر سر شهر بارید. بام خانه‌ها را پوشاند و جلو درها را مسدود کرد. جانورانی که در هوای آزاد می‌خوابیدند در گل غرق شدند. آنقدر از آسمان گل فرو ریخت که وقتی صبح شد تمام خیابان‌ها مفروش از گل بود و مجبور شدند با پارو و شنکش گلها را عقب بزنند تا مراسم تشییع جنازه در خیابانها صورت بگیرد." [۲]

---

۲ ــ گابریل گارسیا مارکز، *صد سال تنهائی*، (ترجمهٔ بهمن فرزانه)، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم ۱۳۵۷، ص ۴۳، ۶۴، ۱۲۷.

این تکنیک در عین حال که ذهن خواننده را ناگهان دستخوش آشفتگی می‌سازد، بعدی استعاری، تمثیلی یا اساطیری را نیز مطرح می‌سازد که مفهومی فراسوی مناسبات خاص مورد گفتگو در این یا آن لحظهٔ خاص داستان را دارد. از سوی دیگر، کاربرد این تکنیک به راوی داستان اجازه می‌دهد تا خود را از هرگونه مسئولیتی در خصوص واقعی بودن یا محتمل بودن یا نبودن حوادث داستان، و درستی برداشت حقیقی یا مجازی از مفهوم آن حوادث را از خود سلب کند. اما در سطحی به مراتب مهمتر، این تکنیک عصیان نهایی نویسنده را در رویارویی با انحطاط فرهنگ و زبان خویش می‌نمایاند. در جهانی که خطیبان حرفه‌ای، سیاستمداران بی‌تاریخ، یا نظامیان بی‌فرهنگ و مستبد سرنوشت زبان قوم خود را رقم می‌زنند آفرینش زبانی راستین در خود عملی انقلابی به شمار می‌آید. در جهان سوم یکی از رسالت‌های نویسنده آن است که ایقان‌های سهل‌انگارانهٔ مردم خود را دستخوش بحران سازد، و شاخ و برگ درخت شتکزدهٔ زبان را بر سر و روی آنان بتکاند. در کار اوست که حرف خطابه‌ای شیوا می‌شود و خطابه به زبانی پرمعنا بدل می‌گردد، منظومهٔ زبان مجموعهٔ حوادث را می‌سازد، و تسلسل حوادث فرآیند تاریخ را می‌آفریند. بدینسان، داستان در سطحی فراتر از سطح زبان و حادثه و تاریخ، به گردشی حیاتی دست می‌یابد که ساخت داستان بدان نیاز دارد تا پوسیدگی را بنمایاند ولی خود همراه با آن نپوسد.

و سرانجام ببینیم نقبی که گارسیا مارکز بدین ترتیب با پیوند دادن مجاز و حقیقت، و با تبدیل زبان دروغین گزافه به زبان راستین اعجاب در داستان می‌زند، از کجا سر در می‌آورد. در انتهای *صد سال تنهایی*، آنگاه که معلوم می‌شود که ملکیادس، این کولی کیمیاگر، خود گوینده و راوی سرگذشت این تنهایی صدساله است ــ یا به عبارت دقیق‌تر، خواننده درمی‌یابد که گویندهٔ داستان مردی است که روح ملکیادس، کولی کیمیاگر، چون روحی تاریخی در او حلول کرده است ــ ناگهان فاصلهٔ میان جهان خواننده و جهان داستانگو از میان برداشته می‌شود، و داستان به فرجام زیبای خود راه می‌برد. این فرض که داستان بازگوکنندهٔ حوادثی است که در گذشته رخ داده و از ابتدا تا انتها بر داستانگو دانسته است، در اینجا درهم می‌ریزد، و خواننده درمی‌یابد که ملکیادس وقایع این قرن را پیش از آغاز آن نگاشته است. بدینسان روش سنتی بازگوئی حوادث گذشته در قالب داستان در اینجا به نوعی پیشگویی بدل شده است. در ماکوندو حوادث پیش از حدوث پیشگویی شده، و تاریخ تنها به نمایشنامه‌ای از پیش‌نوشته شده می‌ماند. ملکیادس، کولی کیمیاگر، باید بارها زندگی کند و باز بمیرد، بارها، و در جاهای گوناگون بمیرد و باز زاده شود تا به دانشی دست یابد که برای نگاشتن مکاتیب خود بدان نیاز دارد. و گارسیا مارکز، این کولی کیمیاگر خیال، با درنوردیدن محدوده‌های متعارف زمان و مکان، و با برخوردی خلاق با زبان، مسائلی را پیش روی انسان معاصر نهاده است که نه تنها بخشی از داستان تنهایی صدساله شهروندان ماکوندو است، بلکه در عین حال داستان انسان معاصر جهان سوم، و داستان ابدی تنهایی انسان نیز هست.

موسیقی موج نو شیلی

مسعود مستوفی

با یاد سالوادور آلنده، پابلو نرودا، ویکتور هارا و دیگر مبارزین، و بمناسبت آغاز دهمین سال حکومت اختناق در شیلی.

شیلی ، سانتیاگو ــ یازدهم سپتامبر ۱۹۷۳

ساعت ۶/۱۰ بامداد ؛ سالوادور آلنده[1] رئیس‌جمهور مردمی و قانونی شیلی از کودتـای قریب‌الوقوع مطلع می‌شود و به همراه یاران همسنگرش به سرعت به ساختمان ریاست‌جمهوری عزیمت می‌کند .

۹/۲۰ صبح ؛ صدای اولین تیراندازیها

۹/۳۰ صبح ؛ ساختمان ریاست‌جمهوری هدف سلاحهای سنگین قرار می‌گیرد .

۹/۵۰ صبح ؛ تانکها ساختمان را به توپ می‌بندند . حلقه محاصره تنگتر می‌شود .

۱۰/۳۰ صبح ؛ آخرین پیام سالوادور آلنده از فرستنده رادیوئی مستقر در ساختمان ریاست‌جمهوری پخش می‌شود :
"شاید این فرستنده نیز قطع شود و صدای من به شما نرسد . اما مهم نیست . پیام من همواره با شما خواهد بود . من همیشه در کنارتان خواهم بود . دست‌کم خاطره من ، خاطره مرد باشرفی خواهد بود که وفادار ماند .
کارگران کشورم ، من به شیلی و سرنوشت آن ایمان دارم . انسانهای دیگری این لحظات سیاه و تلخ ، که خیانت قصد تحمیل خود را دارد ، جبران‌خواهد نمود . مطمئن باشید و بدانید که در آینده‌ای نه چندان دور راههای عظیم برای عبور انسان آزاد بسوی یک جامعه بهتر بشری گشوده خواهد شد .
زنده‌باشد شیلی ، زنده‌باد مردم ، زنده‌باد کارگران . اینست آخرین حرف من . مطمئنم که قربانی‌شدنم بیهوده نخواهد بود . لااقل درسی است برعلیه ترس و تسلیم و خیانت .
سقوط یک رهبر ممکن است ، اما هنوز انگیزه و هدف باقیست . آمریکا آزاد خواهد شد ."

ساعت ۱۱ صبح ؛ رهبران کودتا از طریق ایستگاههای رادیو که به تصرف آنها درآمده ، خواستار تسلیم آلنده می‌شوند . آلنده امتناع خود را تکرار می‌کند . به اصرار آلنده تعدادی از کارکنان ساختمان ریاست‌جمهوری به ساختمانهای امن‌تری منتقل می‌شوند .

۱۲ ظهر ؛ اولین پرواز هواپیماهای ارتش بر روی ساختمان ریاست‌جمهوری و بمباران آن .

۱۲/۳۰ ؛ دومین بمباران . ادامه مقاومت آلنده و همراهانش با مختصر اسلحه‌ای

1- Salvador Allende

که در اختیار داشتند .

۱۲/۴۵؛ سومین بمباران . یک دعوت دیگر به تسلیم ، یکبار دیگر امتناع آلنده . بمباران تکرار می‌شود . آتش‌سوزیهای ساختمان گسترش یافته است . تلفن زنگ می‌زند . ژنرال پینوشه[۲] شخصا خواستار تسلیم‌شدن آلنده است . آلنده نمی‌پذیرد . بمباران باز هم تکرار می‌شود .

۱/۴۵؛ سالوادور آلنده در یکی از سالنهای ساختمان ریاست‌جمهوری به شدت مجروح شده و بقتل می‌رسد .

بدین ترتیب آخرین توطئه امپریالیسم آمریکا برای سرنگونی حکومت مردمی آلنده ، با طراحی سازمان جاسوسی سیا ، به دست ژنرالهای وطن‌فروش به رهبری ژنرال پینوشه در یازدهم سپتامبر ۱۹۷۳ تحقق پیدا کرده و دوران سیاه زندگی شیلی با سرکوب نیروهای مترقی و انقلابی آغاز می‌شود .

در اولین ساعات کودتا ، فرستنده‌های ارتباط جمعی ، کارخانجات مهم ، دانشگاهها ، و کلیه ادارات دولتی و سازمانهای فرهنگی به تصرف نظامیان درآمده ، و رهبران اتحادیه‌های کارگری ، اعضای فعال گروههای سیاسی ، دانشگاهیان و دانشجویان طرفدار آلنده ، بسیاری از نویسندگان و هنرمندان متعهد و مردمی ، و همه کسانی که برای آزادی و برای آرمان مردم محروم شیلی قدمی برداشته‌بودند ، کلامی گفته ، یا ترانه‌ای سروده بودند ، بدست نیروهای فاشیستی کودتاچیان کشته و یا دستگیر می‌شوند .

شناسائی این نیروها همراه با ارزشیابی اهمیت آنان در پیشبرد انقلاب ، و نقش سازنده آنها در حمایت از حکومت آلنده ، قبلا توسط عناصر سیا و با کمک عمال احزاب دست‌راستی متعلق به فئودالها و سرمایه‌داران صورت گرفته بود .

استادیوم بزرگ سانتیاگو به صورت زندانی برای دهها هزار نفر آزادیخواه و رزمنده راه انقلاب درآمد . اعدامهای وحشیانه توسط جلادان کودتا ، وسیله‌ای شد تا کودتاچیان ، اختناق فاشیستی را به زور اسلحه تثبیت کنند .

همراه با رهبران سندیکاهای کارگری و دانشجویی ، هنرمندان مردمی و بخصوص دست‌اندرکاران موسیقی موج نو شیلی از اولین کسانی بودند که مورد هجوم و قتل‌عام قرار گرفتند . با این حملات ، ممنوعیت موسیقی آنان نیز عملا بر جامعه مجروح و عزادار شیلی تحمیل شد .

در اولین مراحل کودتا ، دفاتر مرکزی بنگاه تکثیر موسیقی مردمی شیلی بهمراه کلیه منابع و نسخه‌های اصلی موسیقی که به زحمت جمع‌آوری شده بود یکجا منهدم شد . ویکتور هارا[۳] بطرز فجیعی در برابر بقیه زندانیان بقتل رسید . آنجل پارا[۴] دستگیر و روانه زندان

2- Pinochet

۳ ـ Victor Jara (تلفظ صحیح ، "هارا" می‌باشد .)

4- Angel Parra

چاکابوکو شد. ایزابل پارا[5] و پاتریسیو کاستیلو[6] از یک سفارت خارجی پناهندگی سیاسی گرفته، سپس موفق به فرار و اقامت در تبعید می‌شوند. دو گروه موسیقی کیله پایون[7] و اینتی ایلیمانی[8] که برای برگزاری کنسرتهایی در حال سفر در کشورهای اروپایی بودند، بناچار در همانجا و در تبعید ماندند. پابلو نرودا[9] شاعر بنام و مردمی شیلی بطور مرموزی بقتل رسید.

اکنون تقریبا تمامی هنرمندانی که بنیانگزار موسیقی موج نو شیلی بودند، یا بدست دژخیمان حکومت نظامی کشته شده‌اند و یا در تبعید بسر می‌برند.

اختناق دیکتاتوری دامنه فشار خود را از کشتار موسیقی‌دانان متعهد نیز فراتر برده، استفاده از آلات موسیقی آنان را در کشور غیرقانونی کرد. علاوه بر سوزاندان کتابها، نوارها و صفحات موسیقی، برای اولین بار در تاریخ مبارزات مردمی، سازهای محلی و سنتی جمع‌آوری شده و مراسم "سازسوزان" بپا کردند.

اکنون نواختن کوانا[10] فلوت کوچک و خوش صدایی که از سازهای اصلی فولکلور اقوام ازتک[11] است، و نیز چرنگو[12]، سازی شبیه ماندالین که از آلات بسیار قدیمی موسیقی آمریکای لاتین می‌باشد، در شیلی ممنوع شده.

یک خبرنگار اروپایی که یکسال پس از کودتا از شیلی دیدن کرده، مشاهداتش را اینگونه گزارش میدهد: "در سپتامبر ۱۹۷۴ من صفحه و نوارفروشیهای سانتیاگو را یکی پس از دیگری سرزدم و از آنها سراغ موسیقی ویکتور هارا یا ویولتا پارا[13] را گرفتم. اینکار را برای دیدن عکس‌العمل مغازه‌دارها می‌کردم، ضمن اینکه میدانستم بعنوان یک خارجی، از نوعی مصونیت سیاسی برخوردار هستم که برای مردم شیلی وجود نداشت. پاسخ تقریبا یکنواخت بود: ممنوع است، ما نداریم.

وقتی از وزیر فرهنگ و روابط خارجی حکومت نظامی، آقای کارلوس اشتون[14] پرسیدم که چرا برخورد دولت با موسیقی مردمی شیلی اینگونه است، وی اصرار داشت که این موسیقی ممنوع نیست، بلکه خود مردم دیگر اشتیاقی به شنیدن آن ندارند.

در حالیکه اغلب وقتی مغازه‌های صفحه و نوارفروشی را ترک می‌کردم، جوانانی که شاهد گفتگوی من با مغازه‌دار بودند، از آنجا بیرون آمده، ضمن قدم‌زدن با من، به آهستگی از ویکتور هارا و دیگران صحبت می‌کردند. می‌گفتند بگذار حکومت فاشیستی رسمیت ممنوع بودن این موسیقی را انکار کند. این ادعا واقعیت را تغییر نمی‌دهد. آنچنان اختناقی را بر فرهنگ جامعه تحمیل نموده‌اند که هیچ کس جرأت ارائه و گوش کردن به اینگونه موسیقی را که دارای کوچکترین پیام سیاسی ـ اجتماعی باشد ندارد؛ و می‌گفتند که با همه اینها، بعضی از مردم هنوز این کار را می‌کنند. شبها، دیروقت، در سکوت گوشه‌های منزلشان به ویولتا پارا و دیگران گوش می‌دهند."

عجیب اینکه همزمان با ممنوعیت و کمیاب شدن این موسیقی در شیلی، طنین و کلام این موسیقی دلنشین در سراسر جهان محبوبیت روزافزونی می‌یافت، و مثل هر کار هنری اصیل و مردمی، از مرزهای خود گذشته، الهام‌بخش آزادیخواهان و مبارزان اقصی نقاط جهان می‌شد.

5- Isabel Parra
6- Patrico Castillo
7- Quila Payun
8- Inti Illimani
9- Pablo Neruda
10- Quena
11- Aztec
12- Charango
13- Violeta Parra
14- Carlos Ashton

در زمان ریاست جمهوری آلنده، گروههای موسیقی مردمی نظیر کیله پایون و اینتی ایلیمانی به‌مثابه سفرای‌فرهنگی کشور خود، به‌ممالک مختلف سفر کرده و باارائه کنسرتهایی، موسیقی موج نو شیلی را به جهانیان معرفی می‌نمودند. این حرکت باعث شناخته شدن و محبوبیت فراوان این نوع موسیقی شد. بعد از کودتا، شنیدن این موسیقی از سوی مردم جهان نوعی همدردی با مردم رنج‌دیده شیلی محسوب می‌شد و کنسرتهایی که موسیقی‌دانان در تبعید برگزار می‌کردند، شکل مقاومت سیاسی بخود گرفت.

این موسیقی که تا روز قبل از کودتا، در فضایی امیدبخش، در کارخانه‌ها، دانشگاه‌ها، میدانهای شهرها، کافه‌ها، در کنسرتهای بزرگ و از وسائل ارتباط جمعی در سراسر شیلی شنیده می‌شد، این موسیقی که اینچنین برانگیزنده احساسات عمیق است که فاشیسم حتی تحمل سازهای آنرا ندارد، چیست؟ کجا شکل گرفت؟ چگونه و چرا؟

اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوائل دهه ۱۹۶۰ دوره‌ای از تحول و تغییر در شیلی بود. مشکلات اقتصادی و اجتماعی فزونی یافتند. حکومت محافظه‌کار آله‌سندری[15] که با روشهای ناقص و فرسوده قادر به حل مشکلات نبود، راه را برای روی کار آمدن دولت مسیحی دموکرات به رهبری ادوارد فریی[16] باز کرد. برخورد لیبرال‌مآبانه فریی باعث اوج‌گیری خواسته‌های مردم شد. او تقسیمات اراضی را آغاز کرد. هرچند برنامه‌هایی از این قبیل موفقیت محدودی در حل مشکلات اجتماعی داشت، لیکن بعنوان محرک، دگرگونیهای بیشتر اجتماعی را دامن می‌زد.

مشکلات اقتصادی همچنان برجا بود. کشاورزان بدون زمین به شهرهای بزرگ روی آورده، و در حاشیه سانتیاگو و دیگر شهرها خرابه‌های گودنشینان مهاجر چون قارچ روئیدن گرفت. بیکاری روزافزون در میان کارگران و متخصصان بیداد می‌کرد و فرزندان آنها در دانشگاهها خواستار تغییرات بنیادین بودند.

با اوج‌گیری انتظارات مردم از دولت، آشوبهای دانشگاهی بالا می‌گرفت، و از دیگر سو، عدم موفقیت برنامه‌های دولت لیبرال باعث رشد و تقویت احزاب و گروههای انقلابی می‌شد. اینها از جمله دلایلی است که انتخابات ریاست جمهوری سالوادور آلنده را در سال ۱۹۷۰ ممکن کرد.

تحولات اجتماعی فقط محدود به سیاست نبود و شامل دگرگونیهای بسیاری در زمینه‌های مختلف هنر و بخصوص موسیقی شد. بطورکلی جنبش مهمی در هنر بوجود آمد که به ایجاد مراکز فرهنگی در سراسر شیلی انجامید، و در این مراکز هنرمندان جدید بسیاری فرصت رشد و شکوفایی پیدا کرده، هنری نوین متولد شد. در سالهای ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۰ گروههای موسیقی و دیگر هنرمندان مردمی با شرکت در تظاهرات خیابانی و اجراهایی که در پارکها، کارخانه‌ها و روستاها داشتند، همگام با مردم، در ساختن حکومت اتحادملی شرکت می‌کردند. از ۱۹۷۰ با روی کار آمدن دولت سالوادور آلنده، نوع‌جدیدی از اعتراض و تظاهرات با شخصیتی متفاوت شکل‌گرفت. صدها گروه رقص، تاتر و موسیقی در کارخانه‌ها، مدارس و روستاها بوجود آمد.

موسیقی‌دانان جوان و مترقی با توجه‌زیاد به‌موسیقی فولکلور و سنن منطقه اندس[17] و

15- Allesandri 16- Edvard Frei

۱۷ ــ Andes: منطقه وسیعی در شمال غربی آمریکای لاتین که شامل قسمتهایی از کشور بولیویا، بخشی از پرو و نواحی شمالی شیلی و آرژانتین می‌شود.

نیز موسیقی عامیانه کشاورزان شیلی، با الهام گرفتن از آثار موسیقی‌دان اصیل و برجسته شیلی، ویولتا پارا، و نیز با بهره گرفتن از اشعار پابلو نرودا و دیگر شاعران پیشرو آمریکای لاتین، تحولی در موسیقی بوجود آوردند که ثمره آن موسیقی موج نو شیلی نام‌گرفت.

ویولتا پارا جرقه‌ای بود که آتش تحول فولکلور در شیلی را برافروخت. سهم او در شکل دادن موسیقی موج نو شیلی و آمریکای لاتین بیش از هرکس دیگر است. از اینروست که او را مادر موسیقی موج نو شیلی می‌شناسند.

ویولتا پارا در سال ۱۹۱۸ متولد شد. پدر و مادرش کشاورز و آموزگار بودند. در سالهای نوجوانی تحت تاثیر موسیقی اطراف خود قرار گرفت، و ضمن فراگیری نوازندگی، به نوشتن موسیقی و جمع‌آوری ترانه‌های عامیانه و سنتی پرداخت.

آثار او ازهمان‌ابتدا دوعنصراصلی تشکیل‌دهنده‌موسیقی موج‌نو شیلی را دربرمی‌گرفت: بهره جستن و استفاده از موسیقی فولکلور، و برخوردی بس صمیمی و عمیق با تاریخ و حقایق سیاسی ــ اجتماعی یا احساسی.

موسیقی زیبای او با چنین خصوصیاتی سرمشق موسیقی‌دانان جوان شیلی قرار گرفت. آنها به شناختن ترانه‌های محلی و نواختن سازهای فراموش‌شده سنتی روی آورده، تحول و تکاملی را که ویولتا پارا آغازگر آن بود، دنبال کردند.

گرچه پرداختن به معرفی موسیقی موج نو شیلی بدون حضور طنین و آهنگ دلنشین و بانفوذ آن ناقص بنظر می‌رسد و کلمات عاجز از انتقال اصوات خوش آن به خواننده‌اند، لیکن شاید این نقص خود فرصتی باشد تا شخصیتهای موثر این موج و آثار آنان را با تاملی بیشتر بشناسیم، و با گوش دل به شنیدن آن بنشینیم.

یکی از افراد گروه موسیقی اینتی ایلیمانی در مصاحبه‌ای گفته است:

"موسیقی آمریکای لاتین همیشه توصیف‌کننده طبیعت زیبا، سواحل، کوهها و رودهای قشنگ بوده است. اما به‌ندرت در این ترانه‌ها حضور انسان مشاهده می‌شود؛ باوجودیکه در همان کوهها و سواحل زیباست که انسان آمریکای لاتین زندگی می‌کند؛ انسانهایی که میلیونها نفر از زنان و مردان آن در فقر و بیسوادی غوطه‌ورند و کودکان آنها تغذیه صحیح ندارند.

برای قرنها، کشورهای آمریکای لاتین تحت نفوذ و تاثیر فرهنگ استعماری بوده‌اند؛ لذا تلاش ما برای بازشناسی و تکامل بخشیدن به ارزشهای اصیل فرهنگی یک حرکت انقلابی محسوب می‌شود، و موسیقی ما جزئی از انقلاب شیلی است. از نظر ما این موسیقی برای نگهداری در موزه نیست؛ یک موسیقی مرده نیست؛ برای نمایش و جلب رضایت توریست نیست. ما می‌خواهیم که بیان‌کننده و معرف شرف مردم خود باشیم. در جستجوی هویت و شخصیت خودمان، فشار استعمار فرهنگی را برای قرنها تحمل کرده‌ایم؛ از طریق سینما، تلویزیون و رادیو، فرهنگی بیگانه به مردم ما تحمیل شده که هیچ ارتباطی با واقعیات زندگیمان ندارد. بچه‌های پابرهنه ما خواب سوپرمن شدن را در سر می‌پرورانند. ما همواره از آخرین نتایج مسابقات فوتبال جهانی و یا اینکه فلان هنرپیشه هالیوود چند کیلو چاق یا لاغر شده باخبریم، اما در میان خودمان، بسیار کم از یکدیگر خبر داریم. بسیار کم خودمان را می‌شناسیم. ما می‌خواهیم که این موسیقی درجهت کمتر کردن بیگانگی‌ها تا محو آن قدم بردارد."

ویولتا پارا شناخت ریشه‌ها را شروع راه تشخیص داد. او با این اعتقاد که ارتباط با ریشه‌های تاریخی و فرهنگی انسان استعمارزده را در بازیابی هویت نفی شده یاری می‌کند، در آثارش به این مهم پرداخته است.

ترانه "سپاس‌از‌زندگی" از آخرین و زیباترین ساخته‌های اوست. در این قطعه او با الهام از فولکلور اصیل آمریکای لاتین که همواره آینه‌ای برای انعکاس روحیه طبیعت‌گرا و برخورد عمیق و پاک بومیان اولیه آن قاره با آفرینش و زندگی بوده است، برگی زرین به این گنجینه افزوده. بخشی از کلام این ترانه چنین است:

سپاس‌ای زندگی از اینهمه که بمن ارزانی داشته‌ای
بمن چشم دادی که وقتی می‌گشایمش
به روشنی گونه‌گونی رنگها را درمی‌یابم
و ژرفنای بی‌انتهای آسمان پرستاره را
و در میان جماعت، مردی را که دوست می‌دارم.
سپاس‌ای زندگی از اینهمه که بمن ارزانی داشته‌ای
بمن خنده دادی و سرشگ
تا حس‌کنم اوج شادمانی و اندوه را
آن دو عنصر که شعر مرا ساخته‌اند
و سرود عشق ترا، که همان شعر منست.

ویولتا پارا هنرمندی است واقع‌گرا. ریشه‌ها را برای درک واقعیات حال و مقابله با آن به کمک می‌گیرد. در قطعه "پدر مقدس چه خواهد گفت؟" شرایط اجتماعی شیلی را در دوران اختناق ترسیم می‌کند. این قطعه که از آهنگی بسیار قوی و زیبا برخوردار می‌باشد، فریاد اعتراض و خشمی است برعلیه برخورد دولت با تظاهرات کارگران و کشاورزان. در قسمتی از این قطعه می‌خواند:

بنگر چگونه بما از آزادی سخن می‌گویند،
در این زمان که‌براستی آنرا از ما ستانده‌اند.
ببین چگونه دعوی آرامش دارند،
در این زمان که حکومتشان بر ما شکنجه است و عذاب.
هرچه بیشتر بی‌عدالتی را ببینم،
نیروی روحم برای فریاد زدن فزون خواهد شد.
چه زیباست برداشت محصول از گندمزاری،
که سیراب از خون تست، جولین گریمو[۱۸]!

گاهی از روی قطعات اجراشده وسیله گروههای موسیقی می‌توان به‌نکات مهمی درباره‌ٔ ماهیت موسیقی موج نو و ساخت فرهنگی آن پی برد، که از آنجمله تاثیر فوق‌العاده ویولتا پارا روی موسیقی‌دانان جوان و تازه‌کار می‌باشد. اجراهای متعددی که دیگران از آثار او ارائه می‌کردند، و توجهی که مانند او به مسائل تاریخی و سیاسی روز داشتند، بیان‌کننده این واقعیت است. از دیگر نکات تسلط و توان بی‌نظیری است که موسیقی‌دانان جوان در استفاده از سازهای قدیمی منطقه اندس از خود نشان دادند.

---

۱۸ – Julian Grimau : مبارز انقلابی در تاریخ شیلی.

صدای خوش سازهایی نظیر سمپونیا[19] با قدمتی بیش از سه هزار سال قبل از میلاد مسیح، دوباره از کوره دهات و دره‌های دورافتاده اندس راه به شهرها و دیگر مناطق گشود. کوانا و چرنگو در کنار گیتار و دیگر سازهای محلی مجموعه‌های جدیدی برای اجرا ارائه می‌کرد. ترانه‌های اصیل محلی با اجراهای نو به منطقه مبدا بازمی‌گشت و اینبار به همراه خود پیامی داشت از حقایق و در طنین و کلامش آرمان انسان آمریکای لاتین نهفته بود.

از گروههای جوان و موفقی که در این زمینه تلاش فراوان کردند، گروه موسیقی اینتی ایلیمانی است. این گروه شش نفره در سال ۱۹۶۷ در دانشکده فنی دانشگاه سانتیاگو شکل گرفت. گروه با سفرهای متعدد به دورافتاده‌ترین نقاط شیلی و آمریکای لاتین، ترانه‌ها و سازهای محلی را از نزدیک شناخته و با تغذیه از فرهنگ اصیل، ابعاد جدیدی را به موسیقی موج نو اضافه کرد. پرداختن گروه به غمهای پاک مردم دورافتاده دشتها و دره‌های کم‌رفت‌و آمد، از جذاب‌ترین کارهای آنهاست. برای‌مثال اجرای‌جدیدی که آنها از قطعه "رون‌رون"[20] ارائه داده‌اند را می‌توان نام برد. اینتی ایلیمانی این ترانه بسیار عاطفی را که در ابتدا ویولتا پارا سروده بوده، تکامل بخشیده، ضمن اجرایی بس‌آرام و لطیف با سازهای محلی، شنونده را با خود به‌نقاط دورافتاده‌ای می‌برد که طنین تنهائی ساکنان آن در ساز و آوازشان نهفته. قطعه رون‌رون نسبتا طولانی است. احساس و فضا را سازها می‌سازند، و تنها کلام اینست:

رون‌رون به شمال رفته است
نمی‌دانم کی بازخواهد گشت
آیا به سالگرد تنهائیمان خواهد آمد؟
از مکانی در زمان
می‌خواهم که بنالم:
رون‌رون به شمال رفته است
نمی‌دانم کی بازخواهد گشت.

تلاش گروه‌اینتی ایلیمانی در شناخت و یادگیری زبانهای محلی و ترانه‌های دیگر کشورهای آمریکای لاتین بدون‌شک از باارزش‌ترین قدمهایی است که در جهت کسب هویت و جهانی نمودن موسیقی موج نو برداشته شده است. در منطقه‌ای از ارتفاعات اندس که ساکنان آن به زبان محلی کچوا[21] تکلم می‌کنند، ترانه‌ای قدیمی وجود دارد که ستایش مردی را از همسرش توصیف می‌کند. اینتی ایلیمانی این ترانه بسیار شاد و اصیل را با سازهای همان منطقه و به زبان کچوا اجرا کرده. وقتی بیاد آوریم که مهاجمین اسپانیائی چگونه فرهنگ محلی اقوام بومی را به باد تحقیر گرفته و آنچنان‌آنرا عقب‌مانده می‌دانستند که سرخپوستان آمریکای لاتین از نواختن ساز و خواندن ترانه‌های خود احساس شرمساری می‌کردند، آنگاه به اهمیت مطلبی که اینتی ایلیمانی در یکی از کنسرتهای خود به آن اشاره کرده پی می‌بریم: "امروز سرخپوستان آمریکای لاتین ترانه‌های خود را می‌خوانند و به زبان خود تکلم می‌کنند. بنابراین، فرهنگ مردمی، جنبش مردمی، و ترانه مردمی ازصفحه تاریخ محوشدنی نیست."

---

۱۹ ــ Semponia : فلوتی که از کنار هم قرار دادن تعدادی نی با طولهای مختلف بوجود آمده و همنوازی نر و ماده آن توسط دو نوازنده مجموعه نت‌ها را کامل می‌کند.

۲۰ ــ Run Run (اسم شخص است)

21- Kechva

اینتی ایلیمانی با تاکید روی وجوه مشترک فرهنگی اقوام آمریکای لاتین، قدم موثری درجهت خنثی کردن تفرقه‌های قومی که سوغات دیگری از استعمارگران است برمی‌دارد. قطعات باارزشی از آثار موسیقی‌دانان کشورهای همجوار شیلی و دیگر کشورهای آمریکای لاتین را با حفظ اصالت آن ارائه کرده، زبان، رسوم و فولکلور تمامی قاره را بهم پیوند می‌دهد. خاطره سیمون بولیوار[۲۲] را در قطعه‌ای فراموش‌نشدنی زنده می‌کند، و بالاخره روی آهنگ شاد و با همه آشنای رقص ملی شیلی سرود اتحادیه مرکزی کارگران شیلی را تنظیم و اجرا می‌کند.

از دیگر پیشگامان انقلاب هنری و موسیقی موج نو شیلی آنجل و ایزابل پارا فرزندان ویولتا پارا می‌باشند. آنها موسیقی را در ابتدا از مادرشان آموختند و همانند او درجهت تکامل بخشیدن فولکلور و پرداختن به مسائل مردمی گام برداشتند.

در جنوب شیلی جزیره‌ایست بنام چیلوه که ساکنان آن را ماهیگیران فقیری تشکیل می‌دهند. چیلوه دارای فرهنگ خاص خود و بسیار متفاوت با بقیه سرزمین شیلی است. ایزابل و آنجل پارا به‌شناختن رسوم، اعتقادات و حتی زبان مردمان این‌جزیره فراموش‌شده همت گماشتند تا بتوانند موسیقی غنی و زیبای آنرا با سازهای محلی بنوازند و بخوانند. با این اعتقاد که با موسیقی چیلوه، فرهنگ چیلوه و با آن، بخشی از هویت فرهنگی آمریکای لاتین را از زیر گردوغبار تحقیر و تفرقه استعمار قرون بیرون‌آورده، همچون عضوی‌جدانشدنی بر پیکر قاره لاتین پیوند می‌زنند. با این اعتقاد که با اهمیت دادن به جلوه‌های پویا و سازنده زندگی محرومان جامعه، نه‌تنها زمینه بقا و رشد اینگونه فرهنگ فراهم می‌شود، که این شکوفایی خود باعث عقیم ماندن ارزشهای خرافی که استعمار پرورش‌دهنده آنست خواهد شد.

مانند دیگر پیشگامان موسیقی موج نو، ایزابل پارا نیز مسائل سیاسی ــ اجتماعی را به زبان بسیار ساده در ترانه سرودهای خود تصویر می‌کند. همان مسائلی که مربوط به ساکنان نقاطی نظیر چیلوه و دیگر مردم آمریکای لاتین می‌شود. ترانه "در مرکز بی‌عدالتی" نمونه جالبی از اینگونه اثر اجتماعی است که در دوره حکومت فریی سروده شده است. قسمتی از متن آن از اینقرار است:

شیلی از شمال محدود است به پرو
و از جنوب به کیپ هورن[۲۳]
در شرق به رشته کوهها
و در غرب، به اقیانوس
در این چارمرز، دره‌های سبز و خرم جایگاه زادن انسان است.
خانواران با کودکان بسیار و زندگی فقیرانه.
البته برخی مرفه‌اند، به بهای خونی که در پیشگاه‌تکبرشان‌ریخته‌است
ما سیب‌زمینی وارد می‌کنیم، درحالیکه خاستگاه‌آن جنوب‌شیلی‌است.
معدنچیان ثروتی فراوان ببار می‌آورند.
اما نه برای خود که برای کیسهٔ خارجیان

---

۲۲ ــ Simon Bolivar : مبارز انقلابی در تاریخ ونزوئلا.

۲۳ ــ Cape Horn : دماغهٔ جنوبی قاره آمریکا، نزدیک به قطب جنوب.

سرزمینم زیباست ، آقای توریست
اما آنها آنرا نشانت ندادند .
شیلی در مرکز بی‌عدالتی ایستاده است .

بسیاری از آثار آنجل پارا از طنز گزنده‌ای برخوردار است . در ترانه "دموکراسی" او ظاهرا به تعریف و تمجید از دموکراسی می‌پردازد :

چه زیباست دموکراسی در این کشور دوست داشتنی
چه قشنگ است خرابه‌هایی که می‌سازد
و حق رای برابر که روز انتخابات به فقیر و غنی می‌دهد
دموکراسی را دوست دارم
چرا که می‌توانم شاهد آزادی آن‌کسانی‌باشم که بابهره‌کشی‌از دیگران
ثروت می‌اندوزند .
و به این خاطر که برای نگریستن به مجسمه‌های شهر ،
سیاه و سفید از برابری اجتماعی بهره‌مند هستند .

با طنزی این‌چنین ، بخصوص وقتی که آهنگ ترانه ریشه‌های محلی داشته و نوای آن با دلها آشناست ، هنرمند مردمی اساسی‌ترین مسائل اجتماعی زمان خویش را به قوی‌ترین بیان مطرح می‌کند .

در موسیقی موج نو بـه نمونه‌های بسیاری برمی‌خوریم که اتفاقات مهم تاریخ آمریکای لاتین را در قالب ترانه‌های فراموش‌نشدنی همچون امانتی فرهنگی بـه نسلهای بعـدی می‌سپارد . هنرمندان متعهد و مردمی خوب می‌دانند که قطع ارتباط ملل محروم با ریشه‌های تاریخی و حقایق سیاسی گذشته آنها بهترین حربه استعمار و امپریالیسم برای سلطه بر فرهنگ آنهاست . خوب می‌دانند که وقتی ملتی نتواند از تجربه‌های تاریخی خود برای ساختن آینده استفاده کند ، هر تغییر و تحول اجتماعی ، تجربه‌ای مجرد بوده و ایـن تجربه‌ها بدون اینکه نقش سازنده‌ای داشته باشند ، برای نسلهای بعد تکرار می‌شوند .

در سال ۱۹۰۷ معدنچیان شمال شیلی که از شرایط سخت زندگی‌خود درمعادن نیترات به ستوه آمده بودند ، برای تظاهراتی در اعتراض به شرایط کار و زندگی ، همراه بـا خانواده‌های خود عازم بندر ایکوئیک[۲۴] شدند . این تظاهرات صلح‌آمیز با گلوله‌های داغ مواجه شد و هزاران نفر بقتل رسیدند .

هنرمندان شیلی نگذاشتند حوادثی از این قبیل بدست فراموشی سپرده شود . کیله پایون که یک گروه دیگر از پیشگامان موسیقی موج نو شیلی است داستان قتل‌عام معدنچیان را در ترانه‌ای که متعلق به ناحیه معدن در شمال شیلی است ارائه می‌کند . نحوه اجرا جدید و جذاب است . در ابتدا شرایط سخت زندگی و علت رفتن معدنچیان به بندر ، بصورت شعری دکلمه می‌شود و ترانه از زبان یک معدنچی که عازم بندر است در حالیکه همسر خود را نیز دعوت به رفتن می‌کند ، ادامه می‌یابد .

برویم همسرم ، ما به شهر می‌رویم
همه چیز عوض خواهد شد
شکی نیست ، ایمان داشته باش

---

۲۴ – Iqique : شهری ساحلی در شمال شیلی

بزودی خواهی دید
که در ایکوئیک
وضع ما را خواهند شناخت .
پانچوی[۲۵] مرا بردار همسرم
تو را می‌پوشاند
بچه را در بغل بگیر ، گریه نخواهد کرد
ایمان داشته باش که بزودی لبخند به لب خواهد داشت .
برایش آوازی بخوان تا بخوابد
راهی دراز است .
باید از تپه‌ها گذر کنیم
برویم همسرم ، ایمان داشته باش
وقتی به شهر برسیم ، سراسر اقیانوس را خواهی دید .
می‌گویند ایکوئیک شهر بزرگی است ، مثل یک سالار[۲۶]
با خانه‌های زیبای بسیار
که دوستش خواهی داشت .
چرا در فکری؟
اینقدر ساکت نباش
برویم همسرم ، ما به شهر می‌رویم
همه چیز عوض خواهد شد ، ایمان داشته باش.

تاریخ تکرار می‌شود و هنرمند بیدار لحظه‌لحظه آنرا به درسی برای نسلهای بعد تبدیل می‌کند . زندان و شکنجه را به جان می‌خرد تا حقیقت را بگوید .

ویکتور هارا که در روزهای اول کودتای سپتامبر ۱۹۷۳ بطرز وحشیانه‌ای در استادیوم سانتیاگو توسط فاشیسم دست‌نشانده آمریکا بقتل رسید ، نه‌تنها از پیشگامان تحول موسیقی مردمی که بنیانگزار شیوه‌های جدیدی در موسیقی افشاء و اعتراض بود . بجرأت می‌توان گفت که بعد از ویولتا پارا ، او بیشترین سهم را در اشاعه هنر و فرهنگ انقلابی شیلی و آمریکای لاتین داشته است .

در سال ۱۹۶۹ ، در اواخر دوره حکومت فریی که اعتراض‌های اجتماعی اوج بیشتری گرفته بود ، تظاهراتی که در شهر پوئرتو مونت[۲۷] در جنوب شیلی برگزار شده بود باسرنوشتی نظیر تظاهرات معدنچیان مواجه شد . ویکتور هارا این حادثه را آنچنان در قالب یکی از ترانه‌های عامیانه منطقه پوئرتو مونت جای داده ، که محو شدن آن از خاطره تاریخ ، تا وقتی که پوئرتو مونت وجود دارد ممکن نخواهد بود .

از دیگر نمونه‌های برجسته آثار ویکتور هارا در دوره تحولات اجتماعی حکومت آلنده ، ترانه ــ سرودهای وی در بیان ارزشهای طبقاتی موجود در جامعه می‌باشد . از آنجمله ترانه‌ایست با نام "مشخص کن" ، خطاب به طبقه متوسط و کسانی که به لحاظ منافع طبقاتی از موضع‌گیری سیاسی امتناع می‌ورزیدند .

---

۲۵ ــ Poncho : بالاپوش سنتی در آمریکای لاتین . معمولا بافته‌ای ضخیم و پشمی که سر را از یقه میانه آن بیرون آورده ، روی شانه‌ها قرار می‌دهند .

۲۶ ــ Salar : به مساحت وسیعی از معدن نیترات گفته می‌شود . 27- Puerto Montt

برای ملت بپاخاسته شیلی و بخصوص برای هنرمندان بیداردل آنها واضح بود که تنها امید امپریالیسم آمریکا برای سرنگونی حکومت مردمی آلنده تنها و تنها استفاده از منافع طبقاتی قشر مرفه جامعه شیلی است. از اینرو، تمامی دست‌اندرکاران هنر مردمی بدون استثناء به این امر توجه داشتند. در موسیقی نیز، با ترانه‌های متعدد ضمن هشدار به طبقات مرفه، سعی در بیدار کردن وجدان خفته آنان نموده، انقلاب آغاز شده را به نفع طبقات محروم تایید می‌کردند.

تاثیر این ترانه‌ها در قوت بخشیدن به‌وحدت ملی در دروه حکومت‌آلنده و نیز ترانه‌سرودهایی که اکثر موسیقی‌دانان در پشتیبانی و تحکیم دولت ائتلافی و مردمی آلنده می‌سرودند، از جمله دلایلی است که کودتاچیان فاشیست بلافاصله پس از بمباران ساختمان ریاست جمهوری به سراغ ویکتور هارا و دیگر هنرمندان مردمی رفتند.

در موسیقی موج نو، ترانه‌های عاشقانه، ترانه برای کودکان و ترانه‌های شاد و خنده‌آور جای رفیع خود را داشته‌است. از کسانی‌که در زمینه موسیقی کودکان قدمهای‌موثری برداشت خانم چارو کافری[۲۸] می‌باشد. او که از دنبال‌کنندگان راه ویولتا پارا است، توجه زیادی به جمع‌آوری ترانه‌های کودکان داشت. از ترانه‌های معروف وی "تولین تولین تولن"[۲۹] می‌باشد که با ریتم و آهنگی بسیار شاد و کودکانه اجرا نموده. در این ترانه او داستان دخترکی را می‌گوید که روزی ضمن گردش کفشهایش را به کناری گذاشته با پای برهنه قدم می‌زند. کفشها خود شروع به راه رفتن می‌کنند. دخترک متعجب و هراسان کفشهایش را دنبال می‌کند. کفشها می‌دوند، دخترک می‌دود. کفشها دور می‌شوند و دخترک به آنها نمی‌رسد. خسته و افسرده برای استراحت روی زمین می‌نشیند. قدری بعد، کفشها برمی‌گردند، دخترک خوشحال می‌شود و آنها را می‌پوشد.

گروه اینتی ایلیمانی در یکی از زیباترین قطعات خود به‌گونه‌ای دیگر به‌دنیای کودکان راه می‌یابد. ترانه "روز سینت بونیتو"[۳۰] درباره‌ٔ فستیوالی است برای کودکان که هرساله از دوران قدیم در آمریکای لاتین برگزار می‌شده. اینتی ایلیمانی با این ترانه نه‌تنها سعی می‌کند این جشن فراموش‌شده را دوباره زنده نماید، که اهمیت و ارزش اقوام مختلف شیلی را نیز به آنان بازمی‌گرداند. یکی از اعضای گروه درباره این ترانه چنین می‌گوید:

"آمریکای لاتین سرزمین فرهنگها و نژادهای متفاوت است. فرهنگ اصلی و اولیه آن که همان فرهنگ سرخپوستان بومی بوده، با خون و فرهنگ اسپانیولی مخلوط شده. در نقاطی که اسپانیائیها قادر نبودند بومیان را برده کنند، از افریقا برده می‌آوردند، و این سومین و یکی از مهمترین بخشهای فرهنگ آمریکای لاتین است. ترانه "روز سینت بونیتو" مجموع این ریشه‌های فرهنگی را شامل می‌شود."

کجاست رقص دخترک سیاه من در دامن تان‌دی‌کی[۳۱]
کجاست سیاه کوچک من، رقصان در لباس محلی‌اش
سیاه نمکین، شالت را بردار و راست به پیش برو
آنجا میمون و کبوتر هست
نیز هدیه‌ای از سینت بونیتو،
برای سیاهان کوچکی چون تو.

28- Charo Cofre 29- Tolin-Tolin-Tolan 30- Saint Bonito
۳۱- Tundiki : دامن لباس محلی

و پیرمردی با اسبش در کلبه خوابیده.
برویم آنجا
برویم رقصان، پای‌کوبان
آوازخوانان برویم، با تو در دامن تان‌دی‌کی
سیاه نمکین، شالت را بردار و راست به پیش برو

موسیقی موج نو فقط به مسائل جدی و یا صرفا سیاسی نپرداخته است، مثل هر جنبش اجتماعی باارزش، جایی نیز برای شوخی و ترانه‌های شادی‌آور در نظر گرفته است. از کسانی که در این زمینه کارهای موفقی ارائه کردند پایو گروندونا[۳۲] را باید نام برد. از ترانه‌های معروف او که در دومین فستیوال موسیقی موج نو شیلی در سال ۱۹۷۰ ارائه شد ترانه باسکو[۳۳] است. ترجمه شعر این ترانه بدون تهی کردن آن از زیبائی زبان اصلی ممکن نیست. اما بطور خلاصه مضمون آن داستان نوازنده دوره‌گردی است که در اولین شب‌ازدواج و ماه عسل، در شهری غریب، با همسرش که سخت مایل به تنها بودن با اوست به دنبال هتل می‌گردند و جایی پیدا نمی‌کنند! و هربار که از این جستجو خسته می‌شوند به کافه باسکو می‌روند و یکدیگر را به‌فنجانی قهوه مهمان می‌کنند. و باز ادامه جستجو، تا صبح..!

از دیگر کسانی که ترانه‌های شادی‌آور عامیانه به موسیقی موج نو اضافه کرد آرشیتک جوانی بنام مارتین دومینگز[۳۴] است. وی سهم به‌سزایی نیز در معرفی فرهنگ حاشیه‌نشینان شهرها داشت. او مسائل و شخصیتهای این مکانها را وارد موسیقی کرده، در ترانه‌هایش ارتباطی دوست‌داشتنی بین این خرابه‌نشینان شهری و بقیه جامعه برقرار است.

فولکلور آمریکای لاتین سرشار از لطیف‌ترین ترانه‌های عاشقانه است. تقریبا تمام نوازندگان و گروه‌های موسیقی موج نو با توجه به اهمیت این بخش از فرهنگ عامیانه، در اشاعه و تکامل بخشیدن به این ترانه‌ها کوشیده‌اند. گروه اینتی ایلیمانی در اجرایی بسیار باشکوه ترانه‌ای عاشقانه از منطقه غرب آرژانتین را با سازهای محلی آنجا ارائه می‌کند:

ای کاش کاغذی داشتم از نقره
و قلمی از طلا
و به زن محبوبم نامه‌ای می‌نوشتم
آهای کبوترم
آهای قلب من
تا به کی این جدایی، این درد.

همچنانکه هنرمند مردمی شادی خود و مردمش را در شادی دیگر انسانها جستجو می‌کند، درد او نیز جدا از درد دیگر انسانها، و مبارزه‌اش جدا از دیگر مبارزات آزادی‌بخش نیست.

تقریبا همه کسانی که در شکوفایی موسیقی موج نو سهیم بوده‌اند، ترانه‌هایی در جهت رشد و تقویت وحدت جهانی سروده‌اند و به این صورت پیوندی ناگسستنی با جنبش‌های ضدامپریالیستی برقرار کرده‌اند.

از دیگر بنیانگزاران جنبش موسیقی در شیلی رولاندو آلارکن[۳۵] می‌باشد. وی که دبیر دبیرستان بود، پس از سالها نوازندگی غیرحرفه‌ای به گروه موسیقی کوکومن[۳۶] که گروهی

32- Payo Grondona 33- Bosco 34- Martin Dominiquez
35- Rolando Alarcon 36- Cuncumen

بسیار فعال و بانفوذ بود پیوست.

درگذشت او در سال ۱۹۷۲ ضایعه عظیمی برای دوستداران وی و نهضت موسیقی مترقی شیلی بود. آلارکن ترانه‌های متعددی برای مبارزات ضدامپریالیستی سروده که از آنجمله قطعه "برادر، گریه خواهی کرد" می‌باشد. این ترانه که در اعتراض به بمبارانهای وحشیانه ویتنام توسط هواپیماهای آمریکایی نوشته شده بـــا اجـــرای بسیـــار بااحساس و تکان‌دهنده آلارکن همراه است:

دودی سیاه گرداگردت را فرا گرفته
سایه‌هایی سیاه که می‌بینی
و خنده‌هایی که نخواهی شنید
ماه شبانه زخمی است
و کشتزارها گریانند
و کودکان، بی‌هیچ ترحمی، بخاک افتاده‌اند.
آه برادر، گریه خواهی کرد، آه برادر، نخواهی خوابید.
اندوه و سوگ یاران
و بمب‌هایی که بیدارت می‌کنند.
از درختانی که خانه‌ات بود
شبحی مانده که می‌ترسی
و زمین را حس می‌کنی گریان، برای خون ویتنام
آه برادر، گریه خواهی کرد، آه برادر نخواهی خوابید.

شیلی امروز یک زندان دراز تبعید است. نه‌تنها موسیقی موج نو که در اینجا از آن یاد شد از ۹ سال پیش در شیلی ممنوع است، بلکه هر نوع حکومت آزادی‌خواهی با مجازات وحشیانه مواجه می‌شود. کودتای شیلی نشان داد که فاشیسم هنوز وجود دارد؛ در آمریکای لاتین و در دیگر نقاط هم.

ازطرفی امروز نیروهایی را درحال وحدت یافتن باهم می‌بینیم که قبلا ندیده بودیم. تاریخ را نمی‌توان با زور اسلحه متوقف نمود و هیچ زندانی به آن بزرگی نیست که بتواند ذهن و اندیشه انسانها را محبوس کند.

در این مدت در جاهای دیگری از آمریکای لاتین فریاد آزادیخواهی همچنان طنین می‌افکند و موسیقی موج نو شیلی بیرون مرزهای خود الهام‌بخش هنرمندان و مبارزین نهضت‌های ضدامپریالیسم است. هنرمندان و موسیقی‌دانان در تبعید بطور پی‌گیر بـــه جمع‌آوری و تکامل بخشیدن به فولکلور سنتی قاره لاتین ادامه می‌دهند؛ و هر کجا کـــه می‌روند، ترانه‌ای را که روز یازدهم سپتامبر از فرستنده رادیوئی پس از پیام آلنده در شیلی پخش شد، با مردم می‌خوانند:

مردم متحد هرگز شکست نمی‌خورند
بایست و بخوان، ما می‌دانیم که پیروز خواهیم شد
پرچم اتحاد به پیش می‌رود
تو در کنار من گام برمی‌داری
و خواهی دید که سرود و پرچمت عظیم خواهد شد
طلوع سپیده‌دم مژده‌بخش زندگی بهتر است.

ترکیب و رنگ‌آمیزی در لباس بانوان ایران

جلیل ضیاپور

کار ترکیب و رنگ‌آمیزی پوشاک در هر دوره‌ای بستگی به امکانات فنی، تجربه و شرایط اقلیمی دارد، و برهمین مبنا، استعمال بعضی رنگها برحسب سلیقهٔ محیطی، زمانی دراز یا کوتاه دوام می‌گیرد، یا که با هر امکان تازه‌ای به تدریج تغییر می‌پذیرد.

نظری به گذشتهٔ دور، روشن می‌کند که استفادهٔ مردم ما، در آن زمانها از رنگهای مقدور در چه حد و به چه صورت بوده است. شاید ساکنان فلات ایران در آن زمانها براثر برخورد با گیاهانی که دارای مواد و مایعات رنگی بوده، و یا با برخورد با خاکهای معدنی (چون گل اخرای قرمز و زرد) رنگ‌آمیزی لوازم‌زندگی و بافته‌های اولیهٔ خود را آغاز کرده باشند.

بعید نمی‌نماید که روی رغبت خاص جماعات گذشته به رنگ‌آمیزی و خودآرائی، یک قسمت عمدهٔ کوشش آنان، در راه به دست آوردن مواد رنگین صرف شده باشد. چند زمان گذشته تا توفیقی در این راه حاصل شده است؟ معلوم نیست. زیرا، برخوردتصادفی به مادهٔ رنگین گیاهی، یا معدنی و طرز مصرف آن، و دانستن اینکه عصارهٔ برگ "ویج" یا پوست انار، رنگی در زمینهٔ زرد می‌دهند، یا از عصارهٔ گیاه "ئوسکوتی" زردلیموئی خوشرنگ نتیجه می‌شود، یا از برگ درخت "کول" رنگ مشکی روشن، و از پوست سبز گردو (و برگ و تنهٔ درخت آن) مشکی خوشرنگ به دست می‌آید، یا گیاهانی که بر سر خود قرمز دانه دارند و رنگ قرمز آنها در مجاورت هوا و آفتاب، پریده رنگ یا تیره میشوند، و یا برخورد به سنگ منگنز و دریافت خاصیت رنگین آن در مجاورت آب و رطوبت ورسیدن گرما و آفتاب به آن، رنگ تیره‌ای در زمینهٔ قهوه‌ای روشن یا سوخته به دست می‌دهد؛ همهٔ اینها با دنیای آنروز قاعدتا وقت زیادی برای تجربه اندوزی لازم داشته‌است.

بهرصورت، تماس دائم با طبیعت اطراف و دقت بر روی مواد و امکانات که درحوالی

محل سکنای جماعات وجود داشته، آدمی را کنجکاوتر متوجه خواص رنگین مواد نموده، کار را تا به امروز بجائی کشانده است که با استفاده از رنگهای طبیعی، هزاران رنگ متنوع مستفاد از هم به وجود آمده و مورد استفادهٔ بانوان برای داشتن پوشاک رنگین قرار گرفته است.

آنچه مدارک بما نشان می‌دهند، پوست الوان وحوش و پرندگان که پوشاک شکوهمند غارنشینان را تامین می‌کرده همیشه نمی‌توانسته است مورد استفاده باشد. از همان زمان که آدمی الیاف گیاهان را سرهم کرده آنها را بهم بافت و نخستین پارچه زمخت را برای پوشش خود بر تن کرد، قطعا به تدریج به تزئین و رنگ‌آمیزی آنهم توجه یافت.

نقوش برجسته و مجسمه‌های زیرخاکی فلات ایران که نمایانگر پوشاک پوستی یـــا بافته‌های زمخت زنان بومی ما است، درعین حال نمایانگر سلیقهٔ رنگین آنان نیز هست. زیرا نمی‌توان این پوشاک را که دارای نقوش می‌باشند، فاقد (هرچند مختصر) رنگ‌آمیزی دانست.

مجسمه‌های ماقبل تاریخی فراوانی از نواحی تلاقی جماعات قدیم غرب ایران در دست است که نمایشگر پوشاک منقوش زنانی است که‌دارای کلاههای لری و بختیاری فعلی است.

اگر از احتمالات نزدیک به یقین وضع پوشاک زنان این دوره، صرفنظر کنیم و بـــه زمانهای بعدی پیشرفته‌تر توجه کنیم، سخن از پوستهای ابلق و چرمهای رنگین متعلق به پیش از دورهٔ مادها در میان است، و یا مدارکی از دامنهای حاشیه‌دار و ریشه‌دار، با کمربندهای کارزده، داریم که ما را وا می‌دارد تا برحسب زمینه‌های موجود، یقین کنیم که در گذشتهٔ دور بانوان اولیه ما فاقد پوشاک رنگین نبوده‌اند، و بر مبنای رنگ‌آمیزی آنان بوده است که در دورهٔ تاریخی ماد ــ پارس، ضمن پیشرفت تدریجی، پوشاک زنان و مردان ما دارای رنگ‌آمیزی درخشان شده است.

آثار رنگین دورهٔ ماد و پارس (بویژه آثار مانده از شوش، و بافته‌های‌یافته از پازیریک در سیبری) رنگ‌آمیزی پوشاک را ترکیبی از رنگهای زرد ــ طلائی (یا نارنجی)، و قهوه‌ای ــ سپید، آبی ــ فیروزه‌ای عرضه می‌کنند.

هرچند این ترکیبات در پوشاک مردان دیده می‌شوند، ولی باید دانست که این رنگها مورد استفادهٔ پوشاک زنان هم قرار می‌گرفته است. پوشاک مردان، برحسب مدارک موجود که دو نوع مادی و پارسی بوده، مورد استفادهٔ زنان هم قرار می‌گرفته و پوشاک زن و مرد فقط در وضع یقه و بعضی تزئینات پیش سینه با هم فرق می‌کرده است. اشاره‌ای به چگونگی واقعیت این شباهت و همسانی‌و یکسانی‌از کتاب نهم هرودوت (بند ۱۰۸ــ ۱۱۳) لازم می‌آید. وی نوشته است: " آمیس تریس ملکه (زن خشیارشا) پارچـــه‌ای رنگارنگ با دست خود بافت و لباسی با شکوه و گرانبها برای شاه تهیه دید. خشیارشا از داشتن چنین لباسی مشعوف شد و آنرا پوشید و به دیدن معشوق خود " ارتائینت " رفت و ضمن فریفتگی به وی گفت: از من چیزی بخواه. زن گفت ای پادشاه هرآنچه بخواهم می‌دهی؟ خشیارشا قسم یاد کرد که خواهد داد. ارتائینت چون از وعدهٔ شاه مطمئن شد گفت این لباس را که پوشیده‌ای می‌خواهم! شاه در وضع مشکلی قرار گرفت. هرگز گمان نمی‌برد که او همین لباس را خواهد خواست؛ و می‌ترسید که آمیس تریس از وضع او آگاه شود. چون قبلا هم ملکه از طرز رفتار شاه ظنین شده بود. از اینرو، به التماس افتاد و آنچه بنظرش

آمد (از نقره و طلا و جواهرات و سرداری لشکر ــ که حتی بقول هرودوت بزرگترین عطیهٔ شاهانه بود که در پارس به شخصیت‌ها داده می‌شد) هیچیک مفید نیفتاد و ارتائینت را راضی نکرد ، و خشیارشا بناچار لباس خود را به او داد و زن آنرا پوشید . "

با توجه به واقعیت فوق می‌توان در نظر داشت که اولا رنگ‌آمیزی پوشاک مرد و زن در آن زمان همسان بوده ، ثانیا شکل پوشاک یکسانی داشته و پوشیدن آنها برای مردان و زنان فرق نداشته است و می‌شده که از لباس همدیگر استفاده کنند . (البته این همسانی و یکسانی دوخت و رنگ پوشاک در آن دوره را ، نقوش بافته بر پارچه‌های یافته از پازیریک سیبری که دارای نقش ملکه‌های هخامنشی هستند ، تائید می‌کنند) .

استرابون ،نوشته است که جامهٔ تابستانی آنان به رنگهای ارغوانی و بنفش و جامهٔ زمستانی‌شان به رنگهای متنوع بوده است .

اومستد ، در تحقیقات خود از جامهٔ ارغوانی با قلابدوزی‌های زربفت و شلوارهای سفید ــ قرمز (با کناره‌های ارغوانی) حتی از کفش‌های ارغوانی سخن گفته است .

پلوتارک ، در زمینهٔ میزان ذخایر متصرفی اسکندر از خزانهٔ داریوش سوم در مورد پارچه‌های ارغوانی اعلا گفته است : "گرچه آنها را در طی یکصد و نود سال جمع‌آوری کرده بوده‌اند ، با این وصف از درخشندگی آنها نکاسته بود . رنگ سرخ این پارچه‌ها را از عسل و رنگ سفید آنها را از سفیدترین روغن ساخته بوده‌اند . "

اومستد،نوشته است : "سیاهه‌های موجود سوداگری پارچهٔ شوشی ، حاکی میزان و فرآورده‌های بسیار فراوان پارچه‌های محلی آنزمان ایرانیان است . از یکصد و بیست جامه که برای داد و ستد دوخته شده بود ، از دو شکل رنگ ارغوانی که در رنگرزی آن بکار رفته خبر داده شده است .

کنت کورث ، در بارهٔ تزئینات داریوش سوم نوشته است : "قبای ارغوانی او در وسط با نقره دلیله‌دوزی شده بود ، و ردای او ، از زر می‌درخشید ، و کمربند زرین او شبیه کمربند زنان بود " .

مدارک منقوش پوشاک زنان ماد و پارس ، گرچه اندک است و اگرچه فقط می‌توان اشاره به نقوش یافته از پازیریک ، یا از نقش آشوری (کوچاندن مادی‌ها) سخن گفت ، ولی با توجه به نوشته‌های مورخان (تواما) بیشتر می‌توان به چگونگی پوشاک زنان پی برد ، و نیز به کمک همین مدارک و رنگ‌آمیزی لوازم زندگی آن دوره ، می‌توان به رنگ‌آمیزی البسهٔ زنان ، صراحتا دست یافت . زیرا رنگ‌آمیزی پوشاک زنان آن دوره ، با رنگ‌آمیزی‌های موجود زمان کهن‌تری قابل تطبیق و پذیرش است .

شلوارهای قلابدوزی شده با نقش و نگارهای سرخ که شرح آن در نوشته‌های مورخان عهد هخامنشی آمده مربوط به عصر مادها و پیش از آن است که مدارک منقوش آنها را تائید می‌کند و قطعا مورد استفاده زنان زر و زیور دوست می‌بوده است .

بهرصورت ، در رنگ‌آمیزی پوشاک زنان این دوره ، رنگ ارغوانی بالاترین ارج را داشته و به این رنگ با نظر والا و حرمت می‌نگریسته‌اند و خاص شاهان ، شاهزادگان و بانوان عالیرتبه بوده است .

با توجه به سوابق و مدارک می‌توان گفت که بافتن پارچه‌های ابریشمی و زری‌به‌رنگهای مختلف ، از حدود سه هزار سال پیش در ایران معمول بوده و به ارمغان و مبادله می‌رفته است .

هرودوت ، مانند دیگر یونانیان از مشاهدهٔ آنهمه البسهٔ زیبا که ایرانیان‌می‌پوشیدند در شگفت بود . وی گفته است : "لباس ایرانیان با انواع گل و برگ منقوش می‌شـــده و شلوارشان که دارای خطوط موازی بوده ، زردوزی می‌شده است .

در کتاب "استر" (در تورات) از کتان سفید و لاجورد ، با ریسمانهای سفیـــد و ارغوانی (که در قصور هخامنشیان بکار رفته بوده) سخن رفته است .

با این زمینه‌های رنگ‌آمیزی تا عصر هخامنشی ، می‌توان دریافت که قطعا در پیش ازین تاریخ برای دسترسی یافتن به انواع رنگها و تهیه‌پوشاک رنگین ، کوشش و تجربه‌هائی بکار رفته است . البته استفاده از اینگونه رنگ‌آمیزی ، بهمین زمان منحصر نمانده ، بلکه در دوره‌های بعدی نیز (که مدارک ارائه می‌دهند) از رنگ‌آمیزی‌های بارورتری که حاکی‌سلیقه پیشرفتهٔ مردم ما بوده ، برخورداری پیش‌آمده است .

مدارک مربوط به دورهٔ اشکانی پس از عصر هخامنشی مؤید این نظر است که زمینهٔ رنگ‌آمیزی بطور کلی بصورت گسترده‌تری پی‌گیری شده است .

مسعودی که در سدهٔ چهارم هجری می‌زیسته ، در کتاب "التنبیه‌والاشراف" خود از توجه مردم ما به رنگ‌آمیزی و نقش و نگار و ایجاد آثار رنگین در این زمان ، نوشته و اظهار شگفتی بسیار کرده است .

بعلاوه ، آثار مانده از خرابه‌های معبد کوه خواجه در سیستان ، رنگ‌آمیزی و سلیقه مردم ما را در بهره‌گیری از رنگ برای لباس و دیگر وسایل زندگی نشان می‌دهد . آثار مانده ازین معبد ، استفاده از رنگهای آبی ــ سفید و اخرائی ــ روناسی و زردطلائـــی ــ لیموئی و رنگ نخودی را بما عرضه می‌کنند .

با توجه به رنگ‌آمیزی دوره‌های پیش و مقایسهٔ آنها با این دوره ، در شهر کهنهٔ "دورا ئوروپوس" (شهر واقع در کنار فرات ــ نزدیک بغداد) در نقاشیهای دورهٔ اشکانی معبـــد آن ، رنگهـــای سفید و ارغوانی و رنگهای زردشتری عرضه شده است . بانوان این نقش، چادر بزرگ ارغوانی بر خود کشیده‌اند ، و نیز بر روی لباس سفید خود ، نوارهای ارغوانی بکار برده‌اند .پیراهن زنان این‌دوره از پارچه‌های منقوش(بویژه قلابدوزی شده) تهیه شده‌است .مدارک موجود نشان‌می‌دهند که‌کفش سادهٔ مردان این‌دوره را در پا دارند .

نباید فراموش کرد که پوشاک زنان ، علی‌الاصول بمانند پوشاک مردان بوده است ، و قطعا زنان خوشپوش، از انواع کفشهای مردان خود (بویژه کفشهای با چرمهای رنگین : ارغوانی ، لیموئی و آبی) که از زمانهای گذشته متداول بوده استفاده می‌کرده‌اند .

زنان این‌دوره با پوشیدن البسهٔ پرچین دست‌دوزی شده و استعمال زیورآلات فراوان و بکار بردن کلاههای با هیمنه ، هیئت مجلل و باشکوهی داشته‌اند .

قطعا شکوه رنگ‌آمیزی مردم ما (در عصر اشکانی) با اندک دستکاری (بمنظور تطبیق دادن با سلیقه نوخواهی) مورد نظر مردم ما ، در عهد ساسانی بوده اســت . رنگهائی که در عصر ساسانیان بکار گرفته‌شده غالبا زرد ،سرخ ، خرمائی (که گاهی سرخی تند "روناس" را هم داشته) بوده است . اما ، آبی آسمانی (فیروزه‌ای متداول گذشته) و نیز سیاه را با کمال مهارت برای زینت حواشی بکار گرفته‌اند ، و بعلاوه ، از رنگ سبز هم استفـــاده می‌کرده‌اند .

ازین دوره چند مدرک رنگین موجود است . یکی ، بانوئی ایستاده (از آثار موزائیکی بیشاپور کازرون) که پیراهنی بلند پوشیده ، دسته‌گلی به دست چپ دارد . پارچه‌ای نازک

بر دوشش افکنده و چنان است که به دور خود نیز پیچیده است. رنگ‌آمیزی زمینهٔ این موزائیک، سفید است و رنگ پیراهن، خرمائی ــ اخرائی میباشد، و رودوشی آن به رنگ آبی روشن است.

در نقش موزائیکی دیگر بیشاپور کازرون، که بانوئی بادبزن به دست، نشسته و تکیه بر پشتی دارد، پیراهنی به رنگ آبی فیروزه‌ای پوشیده، کمربندش طلائی و کفشش زرد ــ وش است.

علاوه بر وجود مدارک فراوان که نشان‌دهندهٔ پوشاک رنگین زردوزی و قلابدوزی شدهٔ بانوان است، نوشته‌هائی هم مؤید این مدارک است. از جمله، حمزهٔ اصفهانی نوشته است که کتابی را دیده که پادشاهان ساسانی را در آن نقش کرده بودند. حمزه، ضمن شرح آنها از پوشاک پوراندخت و آزرمیدخت چنین نوشته است: "پوراندخت، قبایش قلابدوزی شدهٔ سبز، شلوارش آبی آسمانی. روی تخت نشسته و تبرزین بر دست دارد".

"آزرمیدخت، قبایش سرخ قلابدوزی شده، با رنگهای گوناگون. شلوارش آبی آسمانی به رنگهای گوناگون. تاجش سبز. روی تخت نشسته تبرزین بر دست راست دارد و دست چپش روی شمشیر است".

با توجه به این زمینه‌ها، باید بدانیم که مردم ما (در عصر ساسانیان) بویژه بانوان، دارای دو نوع قبای رنگین، چند نوع کفش، یکنوع شلوار الوان، دو نوع رودوشی کوتاه الوان، چند نوع ارخالق، هشت نوع پیراهن الوان قلابدوزی شده و حاشیه‌دار، زردوزی و نقره‌دوزی داشته‌اند.

بدیهی است بر حسب مدارک تاریخی، پوشاک معمول دورهٔ ساسانی مداومت یافت و رنگ‌آمیزی آن دوره با همهٔ تنوع و درخشش خود، راهنمای سلیقه آیندگان شد. در استان‌ها، مردم، همان پوشاک سنتی درخشان عهد گذشته را داشتند. در نیشابور و اصفهان و شوشتر و ری و فسا انواع و اقسام پارچه‌های پنبه‌ای و ابریشمی گرانبها و فاخر می‌بافتند. پارچه‌های معروف به "عتابی" و "وشی" که پارچه‌های سرخ و گلگون بوده به حد وفور تهیه می‌شده است.

مارکوپولو (سیاح ونیزی) نوشته است: "زنان و دختران ایرانی، روی پارچه‌های ابریشمی نقوش حیوانات، گل و درخت و نمونه‌های گوناگون را برای لباس خود سوزندوزی میکرده‌اند".

کریستی ویلسن نوشته است: "که ایرانیان دورهٔ سلجوقی از نوعی پارچه که مرکب از دو پارچهٔ به رنگ مختلف بودند، لباس می‌دوختند". خود وی بنقل از "فلیس اکرمن" ایضا می‌گوید: "ایرانیان لباسی می‌پوشیدند که از نوعی پارچهٔ ابریشمی‌ایکه با تغییر نور تغییر رنگ میداده تهیه می‌شد. همچنین ایرانیان لباسی می‌پوشیدند از پارچهٔ ابریشمی سبک و نازک که روی آن طرح حیوانات و خطوط کوفی بسیار زیبا نقش شده بود و رنگهای سبز و سفید روی زمینهٔ طلائی، و قرمز شنگرف و قهوه‌ای داشت".

بعضی نقاشی‌های متعلق به این دوره نمایانگر پارچه‌هائی در زمینهٔ سبز زیتونی، فیروزه‌ای، نخودی، طلائی، ارغوانی (زرشکی یا عنابی) است. در یک نقاشی هم دو بانو بصورت پری (بالدار) نقش شده‌اند. ازین دو بانو، یکی پیراهن سبز فیروزه‌ای پوشیده و پیراهنش بوسیلهٔ خطوط آبی پررنگ شطرنجی شده و داخل این شطرنجی‌ها با چهار عدد

خال زرشکی زینت شده است ، و دیگری پیراهنی سفید دربر دارد و بر روی آن با خطوط زرشکی ، شطرنجی کرده داخل آنها را با نقطه‌های مشکی زینت بخشیده‌اند ، و بعلاوه لباس زیرین یکی از آنان دارای متن قهوه‌ای سیر و نقش شاخ و برگ طلائی است .

در نقشی دیگر که عنوان فراز آمدن فرستادگان الهی بر ابراهیم را دارد ، دو بانو نشان داده شده است که یکی پیراهن بلند قفائی ــ آبی روشن و روسری طلائی ــ قهوه‌ای دارد ، و دیگری ، پیراهن سرنجی (سرخ روشن) و روسری قهوه‌ای ــ آبی در بر کرده .

ضمن پوشاک رنگین معمول بانوان ، در میان مردان نیز استعمال پارچه‌های آبـــی لاجوردی ، قهوه‌ای سوخته ، سفید ، سبزیشمی و سرخ سرنج متداول بوده است . البتـــه می‌توان استعمال پارچه‌های دارای رنگهای فوق‌الذکر را هم درمیان بانوان قطعی دانست .

لطیفتر این رنگها بر روی پارچه‌ها را ، در عصر تیموریان می‌توان شناخت . برحسب مدارک موجود ، بانوان ، پیراهنهای الوان و منقوش (در زمینهٔ سبز پسته‌ای ، یا مشکی با نقش طلا) و بالاپوشهای سرنجی با نقوش طلائی ، یا بالاپوشهای طلائی با نقوش قهوه‌ای ، داشته‌اند . همهٔ این لباسها دارای سردوشی و پیش سینهٔ قلابدوزی شده با زر و سیـم بوده‌اند .

سند دیگری ، بانوانی را با پیراهنهای سرنجی ، قرمز و مشکی با بالاپوش‌های سبـز زیتونی ، قفائی ــ بنفش ، یا آبی لاجورد ــ سورمه‌ای نشان می‌دهند و این بالاپوشها غالبا دارای نوار پوستی اعلا بر دور یقه و لبه‌های جلو بدن میباشند .

سند دیگری ، نقش هفت گنبد بهرام گور را ارائه می‌دهد که هفت بانوی وی را در آن نقش کرده‌اند . لباس این بانوان به ترتیب از چپ به راست عبارتند از : نخستین ــ با لباس سفید که نقش‌های طلائی بر آنهاست . دومی ــ دارای پیراهنی سبز قهوه‌ای است که خالهای سفید دارد و بالاپوش وی زرد ــ طلائی است . سومی ــ دارای بالاپوش سبـز زیتونی است . چهارمی ــ بالاپوش قرمز دارد که با خالهای سفید منقوش است و پیراهن زیر بالاپوش وی سرخ است . پنجمی ــ پیراهن سبزیشمی پوشیده و با خالهای سفید مزین است . ششمی ــ پیراهن سرنج بر تن دارد و خالهای سفید بر آن است . هفتمی ــ بـا پیراهن قفائی و بالاپوش قهوه‌ای مشکی که خالهای سفید دارد ، نقش شده است .

همچنین مدارکی ، بانوانی را با روسری و پیراهن سبز و بالاپوش قرمز قلابدوزی شده نشان می‌دهند . بانوئی دیگر ، بالاپوش سبز پسته‌ای با دوریقهٔ پوستی (مشکی) و پیراهن قفائی (آب‌اناری) دارد .

بالاپوشهای لاجورد ، بنفش ، آبی ، سبزیشمی و سبز پسته‌ای و قرمز و رنگ آب‌اناری که همه‌شان با یقه و لبه‌های پوستی زینت شده بوده‌اند . (با روسریهای الوان) معمـول بانوان ایران زمان تیموریان و ایلخانیان بوده است .

یک سند از اوایل دورهٔ صفوی ، دو بانو را در باغی در مجلس عیش و در حـال ترقص نشان می‌دهد که یکی بالاپوش حنائی و دیگری بالاپوش قرمز خوشرنگ بر تن دارد ، و بانوی صاحب مجلس پیراهن بنفش منقوش با خالهای سفید پوشیده ، و بالاپوش وی طلائی منقوش است و حاشیهٔ پوست‌دوزی شده دارد .

سند دیگر ، بانوئی را با پیراهن سبز مغز پسته‌ای با بالاپوش روناسی نشان می‌دهد .

با بودن این مدارک ، میتوان گفت اصولا هرقدر که زمان پیشرفته ، بانوان ایران در رنگ‌آمیزی پوشاک خود و به آرایش و تنوع ، هرچه بیشتر آن توجه داشته‌اند . سندی از

قرن دهم هجری بانوئی را در وضعی نشان می‌دهد که تا قسمتی از بالای شلوارش (تا وسط ران‌ها) از پارچهٔ سفید منقوش طلائی است و بقیه (تا مچ پا) به قطعات موازی و افقی چنان طرح شده که یکدرمیان طلائی و مشکی است ، و این هردو زمینه ، منقوش و مزین میباشند .

اینگونه لباس پوشیدن بانوان که الوان ، منقوش، مطلا ، نقره‌دوزی ، ملیله‌دوزی ، قلابدوزی شده بوده باشد ، تا آخر دوران صفویه و تا چندی پس از آن هم با آرایش هرچه تمامتر شیوع داشته است .

گو اینکه بانوان ما ، در رنگ‌آمیزی و ترکیب پارچه‌های رنگین لباس خود را (به روال سنتی) دقت انتخاب داشته‌اند . ولی توجه به سنت ، مانع توجه به اشکال جدید پوشاک نمی‌شده است . کمااینکه در دورهٔ زندیه ، مردم ما با حفظ سنت از طریق قفقاز به پوشاک روسیه توجه کردند و در دورهٔ قاجار هم بر اثر مراودهٔ بیشتر با اروپا به پوشاک و رنگ‌آمیزی اروپائی نظر دوختند . ولی در همه حال آرایش و رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی الوان سنتی را در پوشاک خود در نظر گرفتند . بویژه پارچه‌های ابریشمی ، مخمل الوان : (سبز ، لاجورد ، قرمز و نارنجی) با حواشی زردوزی و پارچهٔ زری و ترمه و شال ، هرگز از سلیقهٔ ایرانی خود بیرون برده نشد و وجودش هنوز هم در میان زنان بومی ما و درمیان ایلات و عشایر بجا مانده‌است ، و هنوز پارچه‌های الوان یادشده ، از توی صندوقهای چوبی و یا جوالهای چادرنشینان با درخشش هرچه تمامتر جلوه‌گری دارند .

مردم ما ، با داشتن بیش از حداقل بیست نوع مشخص پوشاک متنوع ، هم‌اکنون دارای سرمایهٔ کم‌نظیری هستند ، و ترکیب و رنگ‌آمیزی سنتی این پوشاک ، سرمایهٔ بزرگ الهام‌بخشی درایجاد پوشاک نو و ملی است .

با شناخت اقوام مختلف ساکن در نقاط مختلفهٔ فلات ایران که شهری شده یا هنوز بحالت چادرنشینی باقی مانده‌اند ،پوشاکشان دارای صورت مشخصی است بطوریکه می‌توان آنها را بنام خود آنان شناخت . مانند : لباس کردی ، لری ، قشقائی ، بندری ، بلوچی ، خراسانی ، ترکمنی ، گیلکی ــ مازندرانی و دیگر پوشاک فرعی ساکنان ایران که هر یک شکل و رنگی خاص خود دارند .

زنان کرد کردستان و دیگر مناطق کردنشین فلات ایران ، دارای بیش از یازده تکه پوشاک اساسی هستند که‌عمده و اصلی آنها شلوارهای‌رنگارنگ (احیانا با بالاتنهٔ سفید) . پیراهنهای زمینه روشن گلدار مزین . قباهای الوان (اغلب در زمینه قرمز) مشکی ، منقوش. جلیقهٔ مخملی به رنگهای نارنجی ، قرمز یا سبز پرطاووسی و لاجوردی . یل و روسریهای سه‌گوشی گلدار . عمامهٔ تیره‌رنگ مشکی و سربند پرطاووسی و گلدار و منقوش ، می‌باشند . و این پوشاک ، مناسب مناطق کوهستانی و سردسیر است ؛ و برای تابستان و مناطق گرم نازکتر آنها را می‌پوشند .

زنان استان کرمانشاهان نیز با اندک تفاوت همین پوشاک رنگین را دارند . از مشخصات پوشاک بانوان کرد کرمانشاهان به استفاده گرفتن گیوه‌های رنگارنگ معروف به کرمانشاهی است که به آنان وضع خاص می‌بخشد .

بانوان کرد استان آذربایجان غربی (و نیز شاهسون‌های ساکن آن سامان متناسب با منطقهٔ زندگیشان پوشاک را به صورتهای مختلف بکار می‌گیرند . رنگ‌آمیزی لباس آنان

همچنان زنده و چشمگیر و درخشان است . روسری و کلاه پارچه‌ای الوان ملیله‌دوزی شده بر سر می‌گذارند . شال کمر گلدار و چند لایه به دور کمر می‌پیچند . کفش بومی این بانوان از چرمهای رنگین و یک تکه با منگوله‌های ابریشمی و نقش و نگاردار است . وقار و هیمنه پوشاک آنان ، احترام و محبتی در بیننده بیدار می‌کند .

زنان کرد نواحی شمال شرقی ایران (خاصه زنان دو قوم زعفرانلو و شادلو) که‌ساکنین قوچان و بجنورد در خراسان می‌باشند ، پوشاک بسیار موقر و متین و رنگین دارند . شلیته‌های گلدار بلند و کوتاه و جلیقه‌های مخملی کارزدهٔ الوان و زردوزی شده می‌پوشند ، و اکثرا کفش‌های سبز و قرمز و گاه زرد نوک‌برگشته و مزین در پا می‌کنند ، و از روسری و چادر کوتاه نواردوزی شده و ریشه‌دار الوان (که یادآور عهود گذشته است) استفاده می‌کنند .

بانوان لر ، اغلب روسری ریشه‌دار و زرد ــ وش(گلدار و رنگارنگ) بر دور سر خود می‌پیچند . گیسوان خود را در پشت سر می‌بافند و در لای روسری مزین به زر و زیور و سکه‌ها می‌آرایند . پیراهن الوان و گلدوزی شده و شلوارهای دو رنگ و نواردوزی شدهٔ با حاشیه ، بر تن می‌کنند . یل و جلیقه و قبای آنان با اندک اختلاف با پوشاک زنان کرد ، دارای همان نواردوزی و زردوزی ، پولک‌دوزی و ملیله‌دوزی الوان است .

پوشاک زنان قشقائی ساکن فارس و جنوب ایران بنحو دیگری دارای رنگ‌آمیزی تشخص‌آمیز و با شکوه است . روسریهای توری و پیراهنهای چندتائی الوان که در پائین خود چین‌های فراوان دارد ،بویژه قرمز خوشرنگ پیراهنهای روئی آنها با پوشیدن گیوه‌های مشهور به ملکی ، درخشش و گیرائی مخصوص بخود دارد .

زنان خطهٔ جنوب ایران که به زنان بندری مشهورند ، هفت تا هشت تکه پوشاک لطیف دارند که از مشخصه آنان مورد استفاده قرار دادن نقابی مشکی است که بر روی چشم می‌بندند و نیمی از چهرهٔ آنان را می‌پوشاند . بقیه پوشاک آنان همان است که‌همگی زنان ساکن باریکهٔ ساحل جنوب می‌پوشند . روسری این بانوان ، بنفش ــ مشکی یکرنگ یا گلدار و زرکوب یا زردوزی شده است که در زیر گلو با سنجاق نگاهداشته می‌شوند . پیراهنهای نازک‌بافتهٔ مناسب هوای گرم جنوب ، فراخ و مزین با پیش‌سینهٔ قلابدوزی شده و زردوزی و یراقدار می‌پوشند . چادری از جنس توری روشن و گلدار یا تیره و زیوردار بر سر می‌کشند .

پوشاک بانوان بلوچ ، بسیار با شکوه و جالب و از لحاظ سوزندوزی در پیش سینه و دامن پیراهن بی‌نظیر است . قباهائی که می‌پوشند گاه به سبب پرکاری در سوزندوزی ، با رنگهای متنوع در زمینهٔ قرمز سرتاسری ، چند سال طول می‌کشد تا آمادهٔ بهره‌برداری شود . زنان بلوچ از کلاهکی پارچه‌ای نیز (از جنس مخمل الوان : سبز و قرمز ــ و برای دختربچه‌ها گاه نارنجی) پر از زر و زیور و پولدوزی شده استفاده می‌کنند . شلوار بانوان بلوچ ، نظیر شلوار بندریها غالبا از پارچهٔ گلدار رنگین ولی به شکل شلوار مردان بلوچ تهیه می‌شود .

زنان خراسان (بومیان و چادرنشینان و حتی عده‌ای از شهرنشینان) دارای البسهٔ مجلل و رنگین و درخشان هستند . زنان "خواف" چون دیگر زنان بیشتر شبیه به زنان افغانی جلیقه‌های با حاشیه پهن زردوزی شده و شلوار سفید بلوچی که دور کمر آن به شش متر می‌رسد ،دارند . هیئت خاص و عمومی زنان خواف را چادر نخودی رنگ مستطیلی شکل

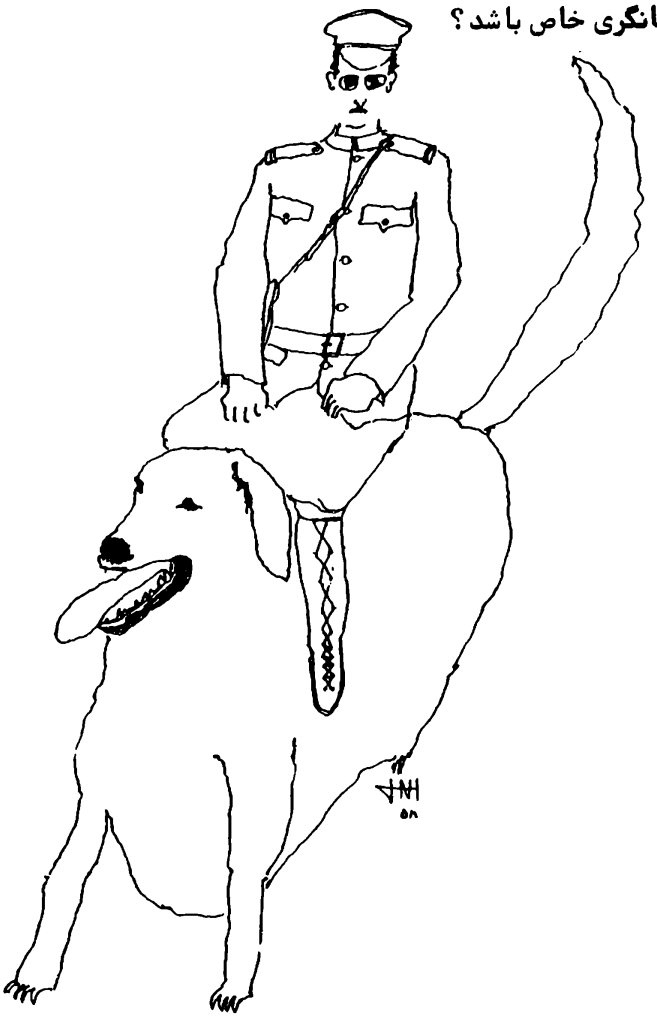
حاشیه‌داری مشخص می‌کند .

زنان ترکمن ایران ، اغلب پیراهن زرشکی ، بنفش و قرمز و گاه گلدار می‌پوشند بویژه روسری زمینه مشکی با گلهای درشت قرمز دارند . شلوارشان با ساقهای تا مچ پا تنگ و از جنس پارچه‌ای گلدار است . دم پای شلوارشان قلابدوزی شده و مجلل است . بخش بالای شلوار را از جنس مدغال سفید انتخاب می‌کنند . قبای آنان از پارچه‌های ابریشمی ارغوانی و گاه مخملی است که کناره‌های آنها و گاه گل خود رویهٔ قبا سوزندوزی شده‌است .

پوشاک زنان مازندران و ساکنان خطه گیلان (در کوهپایه و دشت و ساحل) دارای مشخصه‌ای از پوشاک عهد قاجار است . ولی با وصف استفاده از شلیته‌ها و شلوارهای مشکی بلند از جنس ساتن ، خصوصیات بومی خود را محفوظ داشته‌اند . نمونهٔ مجلل لباس بومی ساحل‌نشینان خطه گیلان و مازندران و تنکابن ، لباس زنان قاسم‌آباد است که نمایانگر پوشاک با شکوه همهٔ زنان این خطه در کوهپایه و دشت و ساحل (در گیلان و مازندران) می‌باشد .

چادر شب ابریشمی‌بافت زنان و دختران قاسم‌آباد که به وضع جالبی آنرا به دور کمر می‌پیچند دارای نقش‌های متنوع سنتی است .

اینهمه رنگ‌آمیزی‌های باشکوه و شکلهای متنوع پوشاک بانوان ما ، در گذشته و حال (که اینک بصورت فراموش شده در شرف دادن جای خود به مدهای نارسای بیگانگان است) آیا نمی‌تواند الهام‌بخش ما ، در ایجاد پوشاک نو و ملی با همه شکوهمندی و رنگ‌آمیزی سنتی و نشانگری خاص باشد ؟



سهم زنان در تحول جوامع بدوی

فصلی از یک کتاب

ئولین رید
EVELYN REED
ترجمهٔ محمود عنایت

آنچه میخوانید قسمتی از فصل پنجم کتابی است بنام "تکامل زن" نوشتهٔ "ئولین رید" زن محقق و جستجوگری که سوای جهت‌گیری سیاسی‌اش در جامعهٔ چپ ــ پی‌گیری و پشتکار و حوصله کم‌نظیری در شناخت تاریخ تحول جامعهٔ زنان بخرج داده است. فصولی که در اینجا از کتاب او نقل میشود نشان‌دهندهٔ آنستکه تاریخ زنان ــ در نظر وی ــ چیزی جز تاریخ کار و کوشش خلاقه و شرافتمندانه و زحمت و مرارت در راه بهزیستی انسانها نیست و موضعی که در جهت اثبات این معنا بکار میگیرد نه بر ضد خانواده و مقام و موقع زن در خانواده بعنوان مادر است و نه در جهت دفاع از ولنگاری و بی‌بندوباری.

مقدمه‌ای که مترجم بر اصل کتاب نگاشته عینا نقل میشود که شاید نقطه‌نظر نویسنده را روشن‌تر کند.

م.ع

مقدمه مترجم

این کتاب را با آنکه یک زن دربارهٔ تاریخ تحول جوامع بدوی نگاشته است برخلاف آنچه ممکن است در نظر اول انتظار رود نقش زنان را در این جوامع، رویهمرفته ــ وصرفنظر از موارد قابل‌ایراد ــ با بینشی منصفانه و مثبت مورد توجه قرار داده است. احتجاج و استدلال نویسنده در سراسر کتاب معطوف به این هدف است که زنان بدوی را در همهٔ کوشش‌های خلاق و سازنده، پیشقدم و مبتکر معرفی کند و البته چشم‌انداز او و مآخذ مورد

استنادش در این رهگذر غالبا جوامع و قبائل وحشی قاره آمریکا و استرالیا و جزایر اقیانوس آرام است و ندرتا گوشهٔ چشمی به آسیا دارد. خود او در توضیح و تشریح کانیبالیسم یا همنوع‌خواری متذکر میشود که این عادت وحشیانه بیشتر در استرالیا و اروپا و آمریکا رایج و شایع شد، و گویا اعقاب همین همنوع‌خواران بودند که کوره‌های آدم‌سوزی را درست‌کردند و در چین و ماچین سر مردم بمب ناپالم ریختند.

از نظر مترجم، مهم اینستکه نویسندهٔ کتاب بینشی ولنگارانه و مفسده‌انگیز ندارد و تحت لوای ستایش از زنان، انحطاط و ابتذال را تبلیغ نمیکند. او فضیلت زنان را در پاک‌ترین خصائل انسانی و سخت‌کوشی و تلاش و تکاپوی خلاق میداند و معتقد است آنچه جوامع اولیه را از حالت حیوانی بدر آورد و به‌آنها خصلت‌انسانی بخشید احساس مسئولیت و سخت‌کوشی و فداکاری مادران و عواطف زلال مادرانه بوده است. در تکمیل این معنا او با استناد به اقوال صاحب‌نظران تاکید دارد که بسیاری از پیشه‌ها و مهارت‌ها و ابداعات فنی و صنعتی بهمت زنان بوجود آمده است و مآخذ و مدارکی که در اثبات نقش زنان بعنوان انسانهائی زحمتکش و پرکار و سازنده و اهل‌ایثار نقل‌میکند اگر هم از لحاظ نظری و عقیدتی قابل‌قبول نباشد برای اهل تحقیق قطعا جالب خاطر و مفید خواهد بود. پیداست که به اقتضای جنسیت خود در بعضی موارد بجانب اغراق و مبالغه درغلطیده است. معهذا جای‌جای، و بخصوص در پایان جلد اول قبول میکند که آنچه بعنوان دوران "مادرسالاری" شهرت دارد بمعنای تسلط مطلق زنان در برهه‌ای از زمان نیست بلکه این مرحله متضمن نوعی برابری و همبستگی بین زنها و مردها (یا بنا بقولی که در خود کتاب به نقـــل از انسان‌شناسان غربی آمده: برادران و خواهران) در طریق سازندگی جوامع و جد و جهد و مبارزه با مشکلات بوده‌است، چنین سیستمی را خود نویسنده "اخوت‌مادرسالارانه" اصطلاح کرده است که دلیلی است بر اینکه تاریخ را نمیتوان از دید جنسیت‌گرائی و جانبداری سرسختانه از این یا آن جنس توضیح و تفسیر کرد.

وقتی در رابطهٔ حقوقی و اجتماعی زن و مرد مسئله را فقط از دید یکی از طرفین نگاه کنیم تنها یک روی سکه را در نظر گرفته‌ایم و جامعه‌ای که خود را فرهیخته و حق‌طلب میداند و در راه شکستن و گسستن زنجیرهای ظلم و بیداد تلاش میکند مسئله را نباید باین شکل مطرح کند که: "زن باید از اسارت مرد، یا مرد باید از اسارت زن آزاد شود" کلام صحیح‌تر اینستکه انسان باید از هر نوع اسارت آغاز شود. هرجا و هر وقت آدمی از قید شرف و شخصیت آزاد باشد ــ اعم از آنکه مرد یا زن باشد ــ به طعمهٔ مناسب‌تری برای موجود قوی‌تر از خود تبدیل میشود ــ و نویسندهٔ کتاب حاضر ــ تا آنجا که به عقل قاصر حقیر رسیده است ــ حق و حقوق زن را در مرحلهٔ اول در کار و تلاش آزادانه و شرافتمندانه برای حفظ حیثیت و شخصیت خود میداند.

وقتی نویسنده از نیکی‌ها و پاکبازیها و فضائل‌اخلاقی اقوام بدوی با لحنی ستایش‌آمیز یاد میکند پیداست که او نیز نظیر بسیاری از همفکران متمدن خود در آرزوی بازگشت پاکیها و سادگی‌ها و خلوص و معصومیت انسان بدوی است اما نه انسانی که معصومانه آدم میکشد و آدم میخورد بلکه انسانی که به حد و حقوق خویش خرسند است و توسعه‌طلب و زیاده‌طلب و پولباره و شکمباره نیست. نویسنده دریغ میخورد که بسیاری از نهادهای اصیل و مردمی و آداب و عادات انسانی در جوامع بدوی ــ یا به اصطلاح "وحشی" ــ با ورد طلایه‌داران استعمار در معرض زوال و نابودی قرار گرفت و ارزنده‌ترین سنت‌هائی که نمودار همبستگی و

وحدت و اخوت آدمیان محسوب میشد لگدکوب سم ستور مهاجمان و طلایه‌داران قشون امپراطوری گردید .

نویسنده نشان میدهد که در بسیاری از بدوی‌ترین جوامع بشری اثری از ولنگاری و افسارگسیختگی رایج در عصر تمدن وجود نداشته است ، و حاصل نظریات او و مآخذ مورد استفاده و اعتقاد او یکبار دیگر این حقیقت را ثابت میکند که آنچه باعث نابسامانی‌ها و نابهنجاریها و فجایع و مظالم شرم‌آوری در زندگی بشر شده پدرسالاری یا مادرسالاری نبوده بلکه تمرکز و تراکم بی‌حد و حصر ابزار قدرت در دست یک گروه ، و مشروط نبودن روابط و مناسبات انسانی به قواعد و ضوابط معقول و مناسب با شرائط و مقتضیات زمانه جوامع را به انحطاط و سقوط کشانده است . شناخت این قواعد و ضوابط و تنفیذ آنرا زیدگان و نخبگان بشری تعهد کردند که رهنمودهای آنها در واقع جوابگوی ضروری‌ترین و مبرم‌ترین نیازهای بشری در مناسب‌ترین لحظات بوده است ، و خود نویسنده در آنجا که از نقش توتمیسم در جلوگیری از بسیاری از مظالم و تعدیات و تجاوزها ، و از آن جمله تاراج آذوقه‌ها و دست‌اندازی و وحشیگری تا سرحد آدمخواری سخن میگوید تلویحا نقش موثر هادیان فکری و معنوی بشر را در مبارزه با جاهلیت‌ها و سبعیت‌های اولیه تصدیق میکند .

مطالعهٔ بخش‌هائی از این کتاب که به سیر تطور جوامع بدوی در عصر کانیبالیسم یا همنوع‌خواری و نحوه رواج توتمیسم و تابوهای مختلف می‌پردازد خواننده را متوجهٔ مصائب و متاعبی میکند که بشریت در اولین مراحل زندگی و تمدن با آن سروکار داشته است . و می‌بینیم انسانهائی که هنوز نور دانائی و اعتقاد سازنده بر آنها نتابیده بود چه مهابت و مخافتی را برای بقای خود و اولادشان و ادامهٔ حیات متحمل شده‌اند . فصول اولیه کتاب به قدیمی‌ترین "تابوی" بشر یعنی تابوی "زنا" می‌پردازد و بعد از استناد به نظریات مختلفی که در این زمینه وجود دارد این‌ادعا را عنوان میکند که با توجه به جهل و نادانی بشر اولیه و عدم‌وجود موازین و اصول معقول در میان ایشان بعید بنظر میرسد که اجتناب اقوام بدوی در اینمورد علت بیولوژیک داشته باشد بخصوص که زندگی حیواناتی که در طبیعت دائما با آنها سروکار داشتند خلاف این امر را به آنها نشان میداد . نویسنده سپس به این نتیجه میرسد که وجود تابوی مذکور بعلت فقر غذائی و روح تجاوزطلبی و سبعیت در انسانهای بدوی ناشی از ترس از آدمخواری بوده است . در چنین حال و هوائی که نویسنده از ترس از آدمخواری و تابوهای رنگارنگ و وحشت‌اش و جهل اقوام بدوی میکند غریب است که از خصلت اشتراکی جوامع اولیه بعنوان یک خصلت آگاهانه نام می‌برد . در حالیکه اگر چنین چیزی هم در جوامع بدوی وجود داشته بهمان دلائلی که نویسنده طرح میکند جنبهٔ غریزی داشته و در ردیف همان واکنشهائی محسوب میشود که حیوانات را بطور طبیعی به حفظ حیات خود برانگیخته است .

با همهٔ ایرادهائی که از لحاظ علمی و تاریخی و غیره ممکن است بر نظریات نویسنده وارد باشد ــ و ایراد آن نیز کار اهل علم و ارباب بصیرت است مهمترین ویژگی این کتاب اطلاعات جالب توجهی است که دربارهٔ زندگی حیوانات ــ و در ارتباط با آن ــ سیر تحول و تطور اقوام بدوی بدست میدهد . حرفهای باطل و بی‌اساسی هم قطعا در این کتاب وجود دارد ولی باطل نیز تا وقتی در معرض افکار و اذهان قرار نگیرد و به ترازوی نقد و قضاوت گذاشته نشود بطلان آن معلوم نمیشود .

توضیحی بیش از این را بعنوان مقدمه لازم نمیدانم . در بعضی جاها ذیل‌ها و

حاشیه‌هائی بر بعضی عقاید نویسنده ، یا در توضیح بعضی اسامی با مراجعه به‌مآخذ نوشته‌ام که تکمیل و تصحیح آن بر عهدهٔ اهل نظر و ارباب اطلاع است ، با این تذکر که کار مترجم نیز مثل هر کار بشری نمیتواند خالی از عیب و نقص باشد و بهرحال . . . چکند بینوا همین دارد .

دوم خرداد ۱۳۶۱
محمود عنایت

فعالیت تولیدی و تکثیر نسل دو رکن رکینی است که جوامع بشری بر مبنای آنهـــا بوجود آمده است . انسانها از طریق کار و کوشش نیازهای حیاتی خود را تامین می‌کنند ، و از طریق تکثیر نسل زندگی جدیدی می‌آفرینند . معهذا فقط یکی از اینها منحصرا فعالیت انسانی محسوب میشود . تکثیر نسل یک کارکرد طبیعی است که انسانها (در انجام آن) با حیوانات وجه اشتراک دارند ؛ کار و فعالیت تولیدی یک اکتساب اختصاصا انسانی است . بدینگونه کاربرد و ساخت افزار (تولیدی) بزرگترین وجه تمایز بین جامعه انسانی و حیات حیوانی بشمار میرود .

این موضوع که پستانداران تکامل‌یافتهٔ اولیه مثل انسانها قادر به ساختن افزار و آلات بوده‌اند گاه مورد ایراد قرار گرفته است . یک پستاندار اولیه میتوانست شاخه‌ای را بگیرد و بعد از آنکه برگهایش را جدا کرد برای دست‌یابی به حشرات و جانورهائی که زیر سنگی نهفته بودند از آن استفاده کند . هنگامی که این حیوانات در اسارت انسانها و زیردست آنها قرار میگیرند احتمالا بسیار زیرک و باهوش میشوند . بعضی وقتها چوبهائی را بهم می‌چسبانند تا حیطهٔ دسترسی خود را وسعت دهند یا جعبه‌هائی را رویهم میگذارند تا از آن بالا بروند و به طعمه‌ای یا قوت و غذائی دست یابند . ولی اینها صرفا حرکاتی بی‌اهمیت و فرعی است . موجودیت و هستی آنها به یادگیری این اعمال وابسته نیست . از طرف دیگر انسانها بدون کار سازمان‌یافته و منظم قادر به ادامهٔ بقا نیستند .

بعلاوه ، انسانها در ضمن فعالیتهای خلاقه خود نیازهای کاملا تازه‌ای آفریده‌اند که از نیازهای زیست‌شناسانه و حیاتی حیوانات فراتر رفته است . از اولین سنگ تراشیده شده و چوب حفاری تا هواپیمای جت و کشتی فضائی ، تاریخ فعالیت تولیدی انسانها چیزی جز پیدایش نیازهای تازه و تکنولوژی (لازم) برای تامین آنها نبوده است . گوردن چایلد جامعه را بمنزله یک "سازمان تعاونی" میداند که "برای تولید وسائل و تامین نیازهای خود ، برای بازسازی خویش ، و برای خلق نیازهای تازه" در تلاش است . *(در تاریخ چه گذشت؟ ص۱۷)*

معمولا به این دلیل که در جامعهٔ مدرن ، مردها تولیدکنندگان عمده هستند اعتقاد بر اینست که همیشه چنین بوده است . در معنا حقیقت امر در دوران اولیه و عصر طولانی قبل از تمدن ، خلاف این بوده است : سهم بزرگ‌تر کار بعهده زنان بود . این نتیجه از توضیح یک بومی استرالیائی که به تواتر نقل شده بدست آمده است . او میگفت کار مرد این بود که شکار کند ، ماهی را به نیزه بگیرد ، بجنگد و بعد "گوشه‌ای بنشیند" . "همه کارهای دیگر" بعهدهٔ زن بود . بگذار ببینم این عبارت مختصر و مفید "همه کارهای دیگر" شامل چه چیزهائی بوده است .

مهندسی و طرح ریزی ساختمان

ساختن ذخیره‌گاه برای آذوقه و ساختن خانه برای‌مردم زمانی ارتباط نزدیک بایکدیگر داشت ، و به عقیده بعضی‌ها ، انبارسازی قبل از خانه‌سازی بوجود آمد . لاوکها و تغارهای مختلف و حتی مصنوعات ماهرانه‌ای برای ذخیره‌سازی آذوقه توسط زنان ساخته شد . بعضی از انبارهای غله و ذخیره‌گاهها در زیرزمین حفر میشد و روی آنرا با کاه می‌پوشاندند . در نقاط مرطوب و باطلاقی ، انبارها را در ارتفاعی از زمین روی دیرکهائی نصب میکردند . میسن در اینمورد به ذکر نمونه‌هائی می‌پردازد که از سبدهای ترکه‌بافته در یک کلبه بومی در شمال کالیفرنیا برای نگهداری بلوط تا ذخیره‌گاههای بزرگ در منطقه MODAVE را شامل میشود . شخص میتواند اصل و منشاء گنبدهای اسلامی را در مخزن‌هائی که آفریقائیان برای ذخیره‌سازی غلات ساخته بودند مشاهده کند .

"میسن" اعتبار و منزلت این کار را به زنان می‌بخشد که گربه‌ها را برای محافظت آذوقه از شر حشرات‌موذی تربیت میکردند . "زن گربه‌وحشی را برای محافظت‌از ذخیره‌گاهش تربیت کرد . . . درست در فجر تاریخ مکتوب مصر گربه در نظر "پشت" (PASHT) ،[1] دختر "را"[2] و همسر "پته"[3] موجودی مقدس بود . " *(سهم زنان . صفحات ۱۸ – ۱۷)*

زنان مهارتهای خود را از ساختن ذخیره‌گاهها بسی فراتر بردند . آنها خانه‌هائی ظریف و خوش‌ساخته ، و حتی تمامی قسمتهای یک پوبلو (نوعی روستای اشتراکی در جنوب غربی آمریکا و قسمتهائی از آمریکای لاتین) یا شهر را میساختند . بریفو در مورد این جنبه از کار زن بعنوان مهندس و طراح ساختمان داده‌های مبسوطی گرد آورده که قسمتی از آن بشرح زیر است :

"کلبه‌بومیان‌استرالیائی ، جزیره‌نشینان آندامان ،بومیان پاتاگونیان و بوتوکودوس ، پناهگاههای سری (SERI) ، خیمه و خرگاه پوستی وکلبه‌هائی که سرخ‌پوستان‌آمریکائی از بوریا درست می‌کنند ، خیمه‌هائی که اعراب بدوی از پشم شتر سیاه درست می‌کنند و "یورتا"ی صحرانشینان آسیای مرکزی ، همه و همه منحصرا توسط زنان ساخته‌میشود . بعضی از این نشیمن‌گاهها که کم و بیش متحرک هستند بغایت با ظرافت و مهارت ساخته شده است . برای مثال ، "یورتا" در بعضی موارد عبارتست از خانهٔ جاداری که روی تیرکهائی بشکل دایره نصب شده و با داربستی از تخته‌های نازک استوار و محکم میگردد . تمام آن با نمد سیاهی پوشیده شده و ساختار گنبد مانندی را تشکیل میدهد . داخل آن خانه به قسمتهای مختلفی تقسیم میشود . باستثناء چوب ، تمام قسمتهای متشکلهٔ آن مولود کار و صنعت زن ترکمن است که خودش را با ساختن و بهم بستن قطعات مختلف سرگرم میکند . وقتی آقای بوگوراس دربارهٔ زبان چوکچی تحقیق میکرد از بعضی مردها نام قطعات مختلف داربست خانه را پرسید . ولی آنها

---

۱ – "پشت" به گروهی از ارباب انواع اساطیری مصریان اطلاق میشود که بصورت موجوداتی با سر شیر یا گربه مجسم میشوند .

۲ – رب‌النوع خورشید در اساطیر مصر

۳ – PTEH : رب‌النوع عمده ممفیس (پایتخت مصر باستان)

از دادن هر نوع اطلاع در اینمورد عاجز بودند . می‌گفتند : "ما نمیدانیم . این کار مربوط به زنان است . . . "

خانه‌هائی که سرخپوستان اوماها [۴] در ساحل می‌ساختند تماما محصول‌کار زنان‌بود . پوبلوها یا روستاهای اشتراکی نیومکزیکو و آریزونا منظره تماشائی شهر "اوریانتال" را در افق بیاد میآورد : ردیفی از خانه‌ها که بشکل مطبق یا پلکانی روی هم ساخته شده و بالا رفته است . بام هر خانه ، مهتابی خانهٔ بالائی بشمار میآید . برای‌رسیدن به طبقات و خانه‌های فوقانی از نردبان و پله‌های بیرونی استفاده می‌کنند . دیوارها منقش به‌طرحهای‌تزئینی کنگره‌ای است .حیاطها و میدانها و بناهای‌عمومی شگفت‌انگیز و مدور که بمنزله معبدها و پاتوقها مورد استفاده قرار میگیرد قسمتهای مختلف شهر را تشکیل میدهد . . . . تمام این بناها منحصرا توسط زنان ساخته شده است . در میان سرخپوستان "زونی" در عصر حاضر مردان در موارد دشوار به کار ساخت بناهای چوبی کمک می‌کنند . در میان سرخپوستان "هوپی" کارها تماما توسط زنان انجام می‌گیرد . " *(مادران ، جلد اول ، صفحات ۷۹ ـ ۴۷۸)*

کشیش‌های اسپانیائی که در میان سرخپوستان پوئبلو زندگی و سکونت‌داشته‌اند نه‌تنها از زیبائی کلیساها و کنیسه‌هائی که برای آنها ساخته شده بود ، بلکه از این واقعیت دچار شگفتی شده‌اند که تمامی آن بناها را زنها ساخته بودند . یک کشیش در گزارشی که برای همشهریان اروپائی خود فرستاده خاطر نشان کرده است که: "هیچ مردی تا بحال دست به بنای یک خانه نزده است . " او اضافه میکند :

"آن بناها منحصرا توسط زنان ، دختران و پسربچه‌های هیئت ساخته شده است چرا که در میان این مردم عادت بر این جاری است که زنان خانه‌ها را بنا می‌کنند . وقتی یک کشیش مهربان مردی را مامور کرد که دیواری را بسازد مرد نگون‌بخت و سرگشته را جمعیتی از زنان و بچه‌ها ریشخندکنان احاطه کردند ، غریو می‌کشیدند و مسخره‌اش میکردند . بنظر آنها خنده‌انگیزترین چیزها این بود که میدیدند مردی مجبور به بنا کردن خانه‌ای شده است . " *(همانجا . ص ۴۷۹)*

حمل و نقل نیـــز نظیر خانه‌سازی با زنها شروع شد . این امر بویژه در پرتو این اسطوره حیرت‌آور و عبرت‌آموز جلوه می‌کند که زنان همیشه جسما از مردان ضعیف‌تر بوده‌اند .

برسر و دوش زنان

قبل از آنکه حیوانات اهلی شده برای حمل بار مورد استفاده قرار گیرند زنها بارکش اصلی اسباب و لوازم زندگی بودند . آنها نه‌تنها موادخام مورد استفاده در صنعت‌گری خود را شخصا حمل میکردند بلکه تمامی اثاث و بار و بنه خانوار را از یک محل به محل دیگر منتقل مینمودند . با هر مهاجرتی ، زنان سرخپوست ، چادرها و خیمه‌ها و آلونک‌ها را جمع میکردند و سپس در محل دیگر برپا میساختند . آنها در زندگی روزمره حاملین هیمه‌وهیزم ، آب ، غذا و سایر ضرورات بودند .

"میسن" خاطرنشان میکند که "باربر" یک عامل اساسی در حیات صنعتی بدوی بشمار

---

۴ ـ OMAHA سرخپوستانی که از دره اوهایو به نبراسکا مهاجرت کردند .

میرود. "گل و آتش باید برای تهیهٔ سفال بکار میآمدند و سفال باید بنوبهٔ خود بشکل وسائلی برای حمل آب و غذا درمیآمد. بنابراین "سفالگر و باربر دو خواهر محسوب میشوند."[5] در بسیاری موارد، کودکان قسمتی از بار و بنه را تشکیل میدادند. میسن مینویسد:

"در گینهٔ جدید انگلیس... دیدن این منظره که مادری بر پشت خود خرجین یا کیسهای از آذوقه و دستهای هیمه حمل میکند ــ با تسمهای که بدور آنها پیچیدهشده ــ و بر بالای تمامی این محموله طفل کوچک دوسالهاش قرار دارد یک امر پیشپاافتاده است. زنها از ابتدای زندگی به حمل بارهای سنگین آموخته میشوند." *(همانجا. ص ۱۲۰)*

بــه روایــت "روتلج"ها[6] در میان بومیان کیکویو در شرق آفریقا معمولا یک بار پنجاه پاندی وزن مناسب و قابلتحملی برای یکمرد تلقی میشود ولی یک زن که کارش آوردن هیمه از یک فاصله پنج تا ده میلی است بطیب خاطر تا صد پاند بار را حمل میکند، باری که برای یک مرد کیکویوئی غیرمناسب و غیرقابلتحمل است معمولا برای زنش مشکلی بحساب نمیآید. *(با یک قوم ماقبل تاریخی. ص ۱۰۵)*

معلوم شده است که برتری قدرت جسمی مرد بر زن امروز یکی از ثمرات زندگی نوین و مولود تمایلات زنگرایانه یا مردگرایانه است. بنا به گفته بسیاری از محققان، در جامعهٔ بدوی اختلافات جسمی زن و مرد بسی کمتر محسوس و مشخص بوده است. در بعضی موارد زنها را از لحاظ قدرت جسمی برتر و نیرومندتر از مردان یافتهاند. قسمتی از شواهدی که هریفو در اینمورد ذکر کرده بشرح زیر است:

در بین بومیان آدامبی (کنگو) زنان غالبا نیرومندتر و برومندتر از مردان هستند. در میان بومیان "آشیرا" مردان بهیچوجه به خوشاندامی زنان نیستند. زنان "باشیلانگا" بطرز چشمگیری قوی پیکرتر از مردانند که در قیاس با آنها ضعیف و نحیفاند. زنان "داهومی" معمولا بلندبالا و قوی و تنومندند.... زنان آشانتی بنیهٔ نیرومندتری از مردان دارند. زنان واتیتا (WATEITA) را تنومندتر از مردان وصف کردهاند. زنان سومال[7] در قدرت بدنی و طاقت و شکیبائی بر اربابان خود بسی برتری دارند."

زنان "کرو" KRU نیرومندتر و پرزورتر از مردانند و قادر به حمل بارهــای فوقالعاده سنگین روی سر خود هستند. هر غروب میتوان آنها را در حالی دید که سبوئی بزرگ یا دستهای هیزم بوزن صد پاند روی سر حمل میکنند و بعضی وقتها با طفلی هم که به پشت آنها آویزان است با قدمهائی سنگین بطرف خانه میروند. آنها میتوانند فرسنگها راه را در چنین حالتی طی کنند بیآنکه دستشان را برای جمعوجور کردن بار سنگین خود بالا کنند...

چمپلن از وجود زنان نیرومندی با بنیههای غیرعادی در میان سرخپوستان کانادا یاد میکند، و یک سردسته سرخپوست تعریف میکرد که یک زن میتواند باندازه دو مرد

۵ــ با فرض اینکه این دو شغل را در ابتدا منحصرا زنان انجام میدادهاند.

۶ــ نام دو محقق: W.SCORESBY ROUT LEDGE, KATHERIN ROUTLEDGE

۷ــ در اصل به همین صورت است.

بار بکشد و حمل کند . . . . در میان سرخپوستان فوگو زنان بسی تنومندتر و قوی‌تر از مردانند . گفته میشود زنان عرب یادروزی[۸] رشد بدنی و قد و بالائی همسان مردها دارند . و هم‌چنین‌اند زنان افغانستان . زنان تبتی را قوی‌تر و بالابلندتر از مردان وصف کرده‌اند . . . زنان آسام (هند) قادر به حمل بارهائی هستند که هندوها نمیتوانند آنرا بلند کنند . (*مادران . جلد اول . صفحات ۴۵ ــ ۴۴۳*)

سوابــق تکان‌دهنده و خطیر کــار و فعالیت زنان با تعبیر و توصیف رایج آن بعنوان "خانه‌داری" در ابهام مانده است . ظاهرا اینطور بذهن متبادر میشود که زنان بدوی ، نظیر زنان خانه‌دار امروز با اشتغال بکارهای حقیر خانواده‌های انفرادی هیچ‌نوع پیوندی با یکدیگر نداشته و عهده‌دار سهمی در تولید اجتماعی نبوده‌اند . واقعیت دقیقا عکس این است .

نقش زنان در تولید

از آنجا که زنان فعالیت خود را با کارهای حقیر و پیش‌پاافتاده آغاز کرده‌اند چنین مرسوم شده‌است که حاصل زحمات آنها صرفا بعنوان "کارهای‌دستی" نامیده‌شود . اما قبل‌از ظهور ماشین همه‌چیز با دست ساخته میشد . و قبل از رسته و کارخانه و کارگاه ، خانه ــ و نه خانهٔ انفرادی بلکه خانه‌های مجتمع ــ مقر و مرکز تمام تولیدات بود . بدون چنین سرآغاز و زمینه‌ای ، نه رسته‌های قرون وسطائی بوجود میآمد ، و نه درمراحل بعدی ــ کل مجموعهٔ صنعت ماشینی . گوردن چایلد در اینمورد مینویسد :

"پیشه‌های عصر نئولیتیک (نوسنگی) بعنوان صنایع خانگی معرفی شده است . ولی سوابق و سنن این پیشه‌ها ، نه انفرادی ، بلکه اجتماعی است . تجربه و معرفت تمامی اعضاء جامعه مرتبا با هم مبادله میشود و درهم می‌آمیزد . در یک روستای نوین آفریقائی زن خانه برای پختن و ساختن سفال از دیگران منزوی نمیشود . تمام زنان روستا باهم به‌کار و مباحثه و مبادله افکار می‌پردازند ؛ آنها حتی بیکدیگر یاری میرسانند . اگر اشتغالی هست جنبهٔ عمومی دارد و دستآوردهای آن نیز مولود تجربهٔ مشترک تمام اهل روستاست . . . و اقتصاد نئولیتیک بطورکلی بدون کوشش دسته‌جمعی نمیتوانست بوجود بیاید ." (*آدمی خویشتن را میسازد . ص ۸۱*)

کوشش تعاونی ــ یا تولید اجتماعی از تلاش افراد منزوی بسی فراتر میرود . تجربه و معرفت تمامی جامعه (در نظام تعاونی) باهم تلفیق میشود و به تولیدکنندگان نسلهای آینده منتقل میگردد . همچنانکه چایلد خاطرنشان میکند :

"حتی ساده‌ترین دست‌افزاری که از یک شاخه شکسته یا سنگ تراشیده بوجود آمده است ثمره تجربه‌ای ممتد از آزمودن و خطا کردن ، و مشاهده و اخذ تاثیراتی است که در حافظه مانده و مورد مقایسه قرار گرفته است . مهارت در ابداع چنین چیزی مولود ملاحظه ، یادآوری و بکارگیری تجربه است . ممکن است این نوعی مبالغه باشد معهذا واقعیتی است که هر افزاری در حکم مظهری از دانش است بدلیل آنکه به سیاق

---

۸ ــ فرقه‌ای در سوریه که عقاید آنها ماخوذ از منابع اسلامی و مسیحی و ایران قدیم است . (وبستر)

تجربیاتی که در ضابطه‌ها و تعریفات و دستورالعملها تلخیص و تنظیم‌میشود هر افزار، مصداق عملی یادآوری و مقایسه و گردآوری تجارب است." (*در تاریخ چه گذشت؟ ص ۹*)

در بطن نضج و پیشرفت کار تعاونی ــ و هم بمدد آن بود که نطق و بیان نیز بوجود آمد. در اینجا هم سهم تعیین‌کننده در پیدایش زبان را زنان در نتیجهٔ فعالیتهای خلاقه و پرتنوع خود ایفاء کردند. "میسن" دربارهٔ اولین زن "زبان‌شناس" چنین مینویسد:

"زنان که همه روزه و در تمام طول روز فکر و ذکرشان از جمیع جهات به هنرها و شگردهای صنعتی مشغول بود میبایست زبانی مشترک وضع و ابداع کنند... درواقع مکزیکی‌ها میگویند: "یک زن بهترین لغت‌نامه است." این اعتراف خودانگیخته بر استنتاجی استوار است که بومیان آن سرزمین قرنها قبل بعمل آورده‌اند. مردان‌بربر، هنگام شکارافکنی و ماهیگیری غالبا تنها هستند و بدلیل کم‌حرفی‌شان خاموشند؛ اما زنها همیشه با هم هستند و در تمام طول روز مشغول اختلاطند. در غیاب مراکز فرهنگی، زنها هنوز بهترین لغت‌نامه، بهترین سخنرانها و بهترین لغت‌پردازان هستند." (*سهم زنان. صفحات ۹۰ ــ ۱۸۹*)

اولین زنان ــ یا مخلوقات زن‌نما ــ کارهای پرزحمت خود را بدون هرگونه آموزگار و مربی شروع کردند. آنها مجبور بودند هر چیزی را به سخت‌ترین وجهی که تنها با پشتکار، جرئت، تعقل و مهارت دسته‌جمعی دوام‌پذیر بود یاد بگیرند. بعضی چیزها را از طریق مشاهدهٔ مستقیم موجودات زنده در طبیعت آموختند. همچنانکه میسن تشخیص داده است هر دو جنس احتمالا بهمین طریق چیزها را آموختند ولی بمنزلهٔ جنس‌های‌مختلف چیزهای مختلف آموختند.

در مورد جنس مذکر او مینویسد: "در تماس با عالم حیوانات، و یادگیری دائم از حرکات و سکنات آنها، مردها ببر، خرس، روباه، و شاهین را زیرنظر گرفتند. زبان آنها را آموختند و در رقص‌های تشریفاتی از آنها تقلید کردند." بعد اضافه میکند:

"... ولی زنان از عنکبوت‌ها، لانه‌سازها و گردآورندگان آذوقه و موجوداتی که نظیر حشرات بالدار و موریانه با گل و خاک سروکار دارند درس‌آموختند. این به‌آن معنا نیست که موجودات یادشده مکتب و مدرسه دایر کردند تا به زنان کندذهن طریق کار کردن بیاموزند بلکه ذهن زنده و فعال زنان مراقب و مستعد بود تا هر خبر و اثری را که از این مصادر و منابع میرسد دریافت کنند... این افتخار نهضت‌صنعتی است که زنان سهم خود را (در این رهگذر) مجدانه و خوب ادا کردند..... ازهمان آغاز عصر آدمی، زنان مسیر وظائف خود را تعیین کردند و همواره به آن وفادار ماندند." (*صفحات ۳ ــ ۲*)

به یمن همین کوششهای خلاق و پرتنوع بود که ذهن زنان با شتاب بیشتری از مردان رشد و نمو یافت. بطریق اولی بدلیل کارکردهای زنانه (وخصائص و طبایع وظائف‌ایشان) زنها قابلیت‌های فکری خود را از طریق تولیدات گوناگون خود تقویت کردند. بریفـــو مینویسد:

"انسان مونث بدوی.... بسی محتاط‌تر و زیرک‌تر و کاردان‌تر از موجود مذکر است که بطور نسبی کندذهن و ناشی محسوب میشود. طبیعت وظائف زن در مسیر یک تحول طولانی، هشیاری و احتیاط و زیرکی خاصی در ایشان پدید آورد که با رشد و

تحول جنس مذکر ناسازگار بود . بنابراین زن در شرائط بدوی نه‌تنها از لحاظ فکری یا مرد برابری میکند بلکه غالبا در عمل بر او برتری دارد . . . جای شگفتی نیست که مرد وحشی[۹] عادتا برای صلاح‌اندیشی نزد زن جماعت میرود . "(*مادران ، جلد اول . صفحه ۴۹۰*)

سوابق خلاق و ثمربخش زنان بدوی بدلیل این فرض از جانب بسیاری از انسان‌شناسان که فعالیت مرد را بسی مهمتر از زن پنداشته‌اند مورد مسامحه قرار گرفته و به آن کم بها داده‌اند . این امر به تصویر تحریف‌شده‌ای از زندگی و کار بدوی منجر شده است . صفحات متعددی را به توصیف شکارافکنی و جنگاوری مردان و آداب و مراسم و بازیها و تشریفات آنها تخصیص داده‌اند در حالیکه تلاش و فعالیت زنان به اجمال برگزار شده است .

بقول تامس (W.THOMAS) این ارج و ارزشی که بنحوی غیرعادی بر "اعمال و افعال مخرب و زیانمند مردان" نهاده میشود مولود این واقعیت است که کارهای خطیر مرد ، با خصلتی هیجان‌انگیزتر و تکان‌دهنده‌تر ، توجه و ستایش عمومی بیشتری از جان کندن زن برانگیخته است . (*جنسیت و جامعه . ص ۱۸۱*) تلقی کار زن بدوی بعنوان "جان کندن" به معنا و مفهومی که امروز از استثمار و تعدی بر زنان زحمتکش مراد میشود یکاشتباه رایج است .

واقعیت آنستکه در جامعهٔ اشتراکی اولیه کار اجباری و از خودبیگانه‌ای برای زن یا مرد وجود نداشت . بریفو مینویسد :

"خطای رایج در توصیف و ارزیابی شرائط اجتماعی اولیه این بود که هرجا زنان را در حال سخت‌کوشی و مشقت میدیدند حال و روز آنها به بردگی و شوربختی و اسارت تعبیر میشد . هیچ سوءتفاهمی از این بدتر ممکن نیست ؛ معنا و مفهوم چنان امر مشهودی دقیقا برعکس بود . در آن جوامع بدوی بود که زنان با تحمل بیشترین زحمات ، دارای مستقل‌ترین مقام و موضع اجتماعی و بزرگترین منزلت بودند . در آنجا که زنها عاطل و باطل هستند و کارها بوسیله بردگان انجام میگیرد زنها قاعدتا بسی حقیرتر از بردگان جنسی هستند . "(*مادران . جلد اول . ص ۳۲۸*)

علی‌رغم این موقعیت حقیر زنان در جوامع پدرسالاری است که بریفو مینویسد : "در شمار عظیمی از جوامع عقب‌مانده و نافرهیخته ، زنها از چنان موضع مستقلی برخوردارند که در پیشرفته‌ترین جوامع طرفدار حقوق زن در عصر ما عجیب جلوه میکند . "(*همان‌جا . ص ۳۱۱*)

مردان بدوی از تحقیری که مردان امروز نسبت به کار و زحمت زنان روا میدارند مبرا بودند . دقیقا بمدد پیشرفت‌ها و خدمات فن‌شناسانهٔ زنان بود که سرانجام مردها از وابستگی به پیشهٔ شکارافکنی آزاد شدند و به مراحل والاتری از کار و کوشش خلاقه دست یافتند . با تحول کشت و کار از صورت محدود و باغچه‌ای بصورت زراعت و کشاورزی (در سرزمینهای وسیع) ، و با گسترش کار اهلی کردن حیوانات بصورت ایجاد مراکز نگهداری و پرورش آنها ، مردان به کشتکاران و شبانان مبدل شدند و در همان حال شکارافکنی تا پایهٔ

---

۹ ــ منظور نویسنده از "مرد وحشی" همان انسان عصر بدوی است که در تقسیم‌بندی خاص نویسنده از عصر بربریت متمایز است ، و وی عقیده دارد که عصر بدوی بدلیل آنکه بسیاری از کوششهای خلاقه بشر در خلال آن پایه‌ریزی شده در تحولات آتی جوامع انسانی تاثیری سرنوشت‌ساز داشته است . (م)

یک تفنن تنزل کرد.

در آغاز، مردان کارهائی را که در آن تجربه و مهارتی نداشتند بمنزلهٔ مددکارهای زنان انجام میدادند. آنها خس و خاشاکها و درختان فروافتاده را از سر راه برداشتند و زمین را برای کشت و کار توسط زنها آماده کردند. بتدریج به کارگران ماهری مبدل شدند و در پیشه‌های گوناگون زنان مشارکت کردند. نتیجه این شد که در تحول و بهبود مجموعه‌ای از شگردهای فنی پیشقدم شدند. برای‌مثال، مردها با (ابداع) چرخ سفالگر، کار سفال‌سازی را برعهده گرفتند و آنرا به یکی از پیشه‌های تخصصی خود تبدیل کردند. آنها عهده‌دار ادارهٔ آتشدان‌ها و تنورهائی شدند که بوسیله زنان ابداع شده بود و اینها را به کوره‌هائی برای ذوب فلزات زمینی، نظیر مس و طلا و آهن مبدل ساختند. و با عصر فلزات، ما به دوران تمدن وارد میشویم.

کار و کوشش زنان در افزارسازی و کار تولیدی در بعضی از افسانه‌های باستانی رد پاهائی از آنها باقی گذاشته است. تایلور افسانه‌ای نقل میکند با این نتیجهٔ اخلاقی که مردی که از کار کردن و زحمت کشیدن روی برتابد به حالت حیوانی بازمیگردد. در واقع، اساسی‌ترین کار را نه شکارافکنی و حیوان‌کشی ــ بلکه کشت و زرع و کندن زمین برای تامین آذوقه میدانستند. در اینجا یکی از آن افسانه‌ها را نقل می‌کنیم.

"زولوها هنوز حکایت قبیلهٔ آمافم را بازمیگویند که به نسناس و عنتر تبدیل شدند. آنها نژاد بیکاره و عاطل و باطلی بودند که کندن زمین را دوست نداشتند، بلکه خوش داشتند که در منزل دیگران غذا بخورند. می‌گفتند: "اگرچه ما زمین را کشت نمی‌کنیم، اما اگر غذای آنهائی را که در زمین چیز میکارند بخوریم زنده خواهیم ماند." چنین بود که رئیس آن طایفه، که از اهل بیت "توسی" بود افراد قبیله را جمع کرد. آنها غذائی فراهم کردند و سر به کوه و جنگل زدند. آنها چوبهای کند و کاو را که حالا دیگر بدرد نمیخورد به پشت خود بستند. این چوبها دراز و درازتر شدند و تبدیل به دم شدند. بعد پشمهائی بر تن آن جماعت روئید. پیشانی آنها برآمده و آویزان شد، چنین بود که تبدیل به نسناس و عنتر شدند، و هنوز این نسناس‌ها "مردان توسی" نامیده می‌شوند." (*خاستگاههای فرهنگ ــ صفحات ۷۷ ــ ۳۷۶*).

کار اجتماعی مهمترین خصیصه‌ای است که آدمیان را از حیوانات متمایز میکند. در آغاز غالبا این نوع کار بدست زنها انجام میگرفت. آنها بقولی ــ اولین کشتکاران و صنعتگران، اولین دانشمندان، پزشگان، پرستاران، طراحان ساختمان و مهندسان، و اولین آموزگاران، هنرمندان، زبان‌شناسان، و مورخین بشمار میرفتند. منازلی که آنها سرپرستی میکردند تنها مطبخ و مهد کودکان نبود بلکه اولین کارگاهها، آزمایشگاهها، درمانگاهها، مدارس و مراکز اجتماعی بود.

تلاش زنان، قبل از آنکه "جان‌کندن" باشد بغایت خلاقه و سازنده بود. محصول و مولود این تلاش چیزی کمتر از نوع آدمی نبود. بگفتهٔ سیدنی هارلند، کلمهٔ "مادر" را در بعضی از زبانهای بدوی میتوان به "مولد ــ زاینده" ترجمه کرد. این نکته بیانگر اصل و جوهر سازمان اجتماعی در عصر مادرسالاری است. بدینگونه زنها تنها آفرینندهٔ زندگی نو، و **مادران بیولوژیکی** نبودند. آنها اولین و عمده‌ترین تولیدکنندگان ضرورات اجتماعی بودند. آنها **مادران اجتماعی** بودند.

خودشیفتگی فردی و اجتماعی

اریک فروم

به تلخیص گیتی خوشدل

یکی از کشفیات سودمند فروید نظریه خودشیفتگی (نارسیسیسم)[۱] اوست که از آن برای فهم و ادراک پدیده‌های مشخصی چون: پریشان‌روانی، عشق، اضطراب اخصاء (ترس از اختگی)، حسد، سادیسم[۲]، و همچنین برای شناخت پدیده‌های جمعی از قبیل آمادگی طبقات ستمدیده برای حفظ آداب و آئین خویش سود جسته است. در این فصل مسیر تفکر فروید را از نقطه‌نظر دوم ادامه می‌دهیم. در نوشته‌های یونگ و آدلر و هورنای به نظریه خودشیفتگی توجهی نشده است. حتی در نظریه سنتی روان درمانی به سبک فروید هم خودشیفتگی به خودشیفتگی کودک شیرخوار و بیمار روانی بسنده کرده است چرا که فروید نظریه‌اش را در چهارچوب لی‌بیدو (شهوت یا انرژی حیاتی جنسی) عرضه کرد و این مسئله به سودمندی این نظریه لطمه زد.

فروید ابتدا می‌خواست اسکیزوفرنی[۳] (جنون جوانی) را با فرضیه لی‌بیدو تحلیل و حلاجی کند اما چون این بیماری در واقعیت و خیال با موضوعات، رابطه شهوانی ندارد به این نتیجه رسید که لی‌بیدو که از دنیای برون دست کشیده است به "من" بازمی‌گردد و گرایش خودشیفتگی را بوجود می‌آورد. بنظر فروید جایگاه اصلی لی‌بیدو "من" است که سپس متوجه موضوعات خارجی می‌شود ولی به آسانی از آنها صرفنظر می‌کند و به "من" بازمیگردد.

فروید هیچگاه نظریه "خودشیفتگی نخستین" یعنی وضع انسان در دوران شیرخوارگی

---

۱ – Narcissism ۲ – sadism

۳ – اسکیزوفرنی Schizophrenia (نوعی اختلال دماغی که صفت بارز آن گسستگی، خاصه بین فرایندهای ذهنی و انفعالی است.

(که با دنیای برون رابطه‌ای ندارد) را رها نکرد. اما هراندازه کودک بیشتر رشد می‌کند، رابطه شهوانی او با دنیای برون افزایش می‌یابد. حال آنکه در جنون رابطه با موضوعات خارجی از میان میرود و به "من" بازمیگردد که "خودشیفتگی ثانوی" است. بنظر فروید، اشخاص بهنجار نیز در سرتاسر زندگی تا اندازه‌ای خودشیفته باقی میمانند.

فروید در ایضاح پرورش خودشیفتگی در شخص بهنجار می‌گوید: کودک با "بدنیا آمدن" از خودشیفتگی مطلق و بسنده زهدان مادر به جهانی می‌آید که به حکم ضرورت، خودشیفتگی نخستین خویش را متوجه موضوعات خارجی میسازد. اما این خودشیفتگی هیچگاه کاملا از میان نمیرود و شخص بهنجار و سالم کسی است که آنرا به حداقل موردقبول جامعه کاهش دهد.

برای توصیف نظریهٔ خودشیفتگی باید گفت که عقاید فروید درباره آن مبتنی‌بر نظریه لی‌بیدوی جنسی اوست. حال آنکه اگر خودشیفتگی را مانند یونگ به شکل انرژی روانی و نه سائقه جنسی تعریف کنیم (چون نظریه لی‌بیدو هم نظریه‌ای مربوط به انرژی است) سودمندتر خواهد بود. آنچه در روانکاوی مهم است دینامیسم[۴] یا مفهوم پویای رفتار آدمی است یعنی این نکته که تنها با شناخت این نیروها می‌توان رفتار انسان را توجیه‌کرد. نظام فکری فروید نیز بر این اصل متکی است.

در وصف خودشیفتگی، نخست به ذکر دو نمونه شدید یعنی "خودشیفتگی نخستین" نوزاد و خودشیفتگی شخص دیوانه می‌پردازیم. برای نوزاد دنیای برون هنوز واقعیت نیافته است. برای او تنها واقعیت موجود: جسم و خود اوست. (به اصطلاح فروید هنوز لی‌بیدو بر موضوعات خارجی متمرکز نگردیده است).

تنها تفاوت شخص دیوانه با نوزاد آن است که واقعی بودن دنیای خارج برای دیوانه متوقف شده است حال آنکه برای نوزاد هنوز واقعی نگردیده است. مانند تفاوت شخص پارانوئیک[۵] با شخص نوروتیک[۶]. فرضا شخص نوروتیک میترسد دیگران به او آزار و صدمه برسانند اما میداند که این فقط یک ترس است. حال آنکه شخص پارانوید یقین و اطمینان دارد که دیگران قصد آزار و ایذاء او را دارند.

نمونه خاص خودشیفتگی را که در مرز سلامت عقل و جنون قرار دارد در مردانی چون فراعنه مصر، قیصران روم، خاندان بورژیا، هیتلر، استالین، تروخیلو، و دیگرانی مشاهده می‌کنیم که همگی از ویژگیهای مشابهی برخوردارند. همگی آنها به قدرت مطلق رسیده‌اند. خواسته‌های آنها انتهائی ندارد و بقول آلبر کامو در نمایشنامه کالیگولا "ماه" و "غیرممکن" را می‌خواهند. هرچند این نوع خودشیفتگی دیوانگی است اما آنها بظاهر دیوانه محض نیستند. با تلاشی مذبوحانه میکوشند با تفوق بر محدودیت وجود انسان برای این مسئله راه‌حلی‌بیابند. اما هر اندازه آدمی بیشتر در خداشدن بکوشد بیشتر ازبشریت دور میشود. این جدائی او را وحشت‌زده‌تر میسازد. وحشتی که برای تحمل آن بایستی بیرحم‌تر و سنگدل‌تر شد و بدین‌ترتیب دشمنان بیشتری آفرید. این دیوانگی قیصری تنها به یک منظور است: به زانو درآوردن واقعیت. پذیرا گشتن او بعنوان قدرتمندترین انسان، تا بتواند بیماری بزرگ‌بینی خویش را معقول و موجه پندارد.

اما پریشان‌روان، خودشیفته محض است چرا که ارتباط خود را با واقعیت یکسره گسسته

---

۴ — Dynamism　　۵ — Paranoid　　۶ — neurotic

است و خود جانشین آن شده است .

برای نشان دادن تصویر خودشیفتگی در اشخاص نوروتیک و حتی "بهنجار" کافی است گرایش مردم عادی را نسبت به بدن خویش درنظر بگیریم . کمتر کسی حاضر است حتی با شخص زیباتری عوض شود . البته در اینجا معیارهای زیبائی‌شناسی یا هیچ ملاک و سنجش دیگری مطرح نیست . یا اینکه بیشتر مردم از منظره یا بوی مدفوع خود ناراحت نمی‌شوند حال آنکه نسبت به مدفوع دیگران انزجار شدید ابراز می‌دارند .

نمونه غیرمتداول‌تر خودشیفتگی ، مردی است که برای گرفتن وقت ملاقات به پزشک تلفن می‌کند و در پاسخ پزشک که برای همان هفته وقت ندارد اصرار می‌ورزد . تنها دلیلی که بیمار می‌آورد آن است که آمدن او به مطب فقط پنج دقیقه وقت می‌گیرد . حتی تذکر پزشک برای اینکه اگر او وقت کمی برای آمدن به مطب صرف می‌کند مسئله وقت‌نداشتن پزشک را حل نمیکند ، بیمار را متقاعد نمیسازد . اگر طبیب روانپزشک باشد توجه می‌یابد که با بیماری بشدت خودشیفته سروکار دارد . حال اگر بیمار پس از تذکر پزشک از درخواست احمقانه خود عذرخواهی میکرد باز هم با شخص خودشیفته‌ای سروکار داشتیم که در بدو امر میان موقعیت خود و وضعیت پزشک تفاوتی قائل نمیشد . اما اگر توجه‌اش را جلب کنند متوجه اشتباهش می‌شود و حتی شاید احساس ناراحتی کند . حال‌آنکه بیمار نخست ، تنها به پزشک که احمق‌تر از آن بوده است که بتواند چنین مسئله ساده‌ای را بفهمد با نظر انتقادی مینگرد . باید بیاد داشت او قادر نیست دیگران را بصورت موجوداتی مجزا و موقعیت آنها را جدا از وضعیت خویش ادراک کند .

نمونه دیگر خودشیفتگی مردیست که عاشق زنی شده است بی‌اینکه زن به او توجهی نشان دهد . استدلال مرد خودشیفته که حاضر نیست باور کند زن به او عشق نمیورزد از این قبیل است : "اگر او هم مرا دوست نداشت من عاشقش نمیشدم" یا "ممکن نیست من او را تا این اندازه دوست بدارم و او عاشقم نباشد ." دلیل‌تراشی او برای پاسخ منفی زن از این قبیل است : "او ناخودآگاه دوستم دارد ــ از شدت عشق خود به من میترسد ــ میخواهد مرا آزمایش کند ــ شکنجه‌ام بدهد ــ و غیره . . . " در اینجا هم مانند موردپیشین ، نکته اساسی عجز و ناتوانی شخص خودشیفته در ادراک شخص‌دیگر ،جدا از وجود خویشتن است .

دو پدیدار زیر با آنکه ظاهرا با هم متفاوتند نمودارهائی از خودشیفتگی میباشند : زنی که هر روز ساعتها برای آراستن خود دربرابر آینه می‌نشیند (تنها نشانه خودپسندی او نیست) . او در مورد جسم خویش یعنی تنها واقعیتی که برایش وجود دارد دچار وسواسی درونی است . وضع او مشابه نارسیس[۷] پسر زیبائی است که عاشق تصویر خویش در آب شد و از شدت تحسین نفس به دریاچه افتاد و مرد . این افسانه یونانی بیانگر این واقعیت است که مصیبت اینگونه "خویشتن‌دوستی" میتواند به نابودی نفس بیانجامد . زن دیگری (چه بسا همان زن در چند سال بعد) از اضطراب بیماری رنج می‌برد . باز هم ذهن او به جسم خویش مشغول است . هرچند این بار بجای اندیشه زیبا ساختن در هراس بیماری است . اما در پس هردوی این پدیدارها واقعیت عدم توجه به دنیای برون نهفته است .

در بحث خویشتن‌دوستی در کتاب "انسان برای خویشتن" نشان داده‌ام که خویشتن

۷- Narcisus

دوستی راستین با عشق به دیگران تفاوتی ندارد. "خویشن‌دوستی" به معنای خودمداری و خودشیفتگی در کسانی مشاهده میشود که نه قادرند دیگران را دوست بدارند و نه خود را. شخص خودمدار الزاما خودشیفته نیست چرا که خودخواهی بالضروره آدمی را دربرابر واقعیات کور نمیکند.

ترس از گناه یا خطای اخلاقی نیز در اصل با موارد پیشین تفاوتی ندارد. منتها در اینجا شخص بجای هراس از مرگ و بیماری از احساس گناه میهراسد. باز هم چنین شخصی منحصرا به خویشتن می‌اندیشد. حال آنکه شاید در نظر دیگران و حتی خودش بسیار باوجدان و باملاحظه بنظر آید. خودشیفتگی نهفته در اضطراب جسمی یا اخلاقی با خودشیفتگی شخص خودپسند یکسان است و فقط از چشم غیرصاحب‌نظر نهان میماند. اینگونه خودشیفتگی (ترس از خطا) را ک.آبراهام[۸] خودشیفتگی منفی خوانده است. این خودشیفتگی بیشتر در مالیخولیا[۹] مشاهده می‌شود و ویژگی آن احساسات بی‌کفایتی، عدم واقع‌بینی و متهم‌ساختن نفس است.

در زندگی روزانه صور خفیف‌تر خودشیفتگی را می‌بینیم که در شوخی معروفی بطرز زیبائی بیان شده است: نویسنده‌ای دوستی را می‌بیند و پس از آنکه مدت درازی دربارهٔ خود صحبت می‌کند میگوید: "خیلی راجع به خودم حرف زدم، حال دربارهٔ تو صحبت کنیم، از آخرین کتابم خوشت آمد؟" ذهن شخص خودشیفته فقط به خویشتن مشغول است. اگر یاری و مهربانی می‌کند بابت آن است که دوست دارد خود را در این نقش ببیند. نیروی او بیش از آنکه صرف توجه به نقطه‌نظرها و نیازهای شخصی شود که قصد دارد کمکش کند، گرم تحسین خویشتن است.

چگونه باید شخص خودشیفته را شناخت؟ او از هر جهت از خود راضی است. هرگاه مطلبی جزئی بر زبان آورد احساس می‌کند سخن مهمی گفته است. معمولا به آنچه دیگران میگویند گوش نمیکند چون برایش جالب‌توجه نیست. اگر زیرک باشد با پرسش چند سئوال و تظاهر به علاقمندی این واقعیت را پنهان می‌کند. نسبت به انتقاد حساسیت شدید دارد. هیچ انتقادی را درست نمیداند و یا از آن خشمگین و افسرده میگردد. گاه این خودشیفتگی در پس حجابی از تواضع و فروتنی نهان میشود. بسیاری از خودشیفتگان بی‌وقفه صحبت میکنند. حتی در موقع غذا، بدین ترتیب هم خود فراموش میکنند غذا بخورند و هم دیگران را منتظر میگذارند. برای او تنها "من" مطرح است. اهمیت "من" بیش از غذا یا مهمان است. تجلیات گوناگون خودشیفتگی هر نوعی که باشد، وجه اشتراک تمامی آنها فقدان توجه اصیل و راستین به دنیای برون است.

شخص خودشیفته الزاما مفتون و مجذوب تمامی وجود خویش نیست. اغلب یک جنبه جزئی وجودش به تمامی نفس او تبدیل میشود. فرضا: افتخار، هوش، شهرت، ثروت، حضور ذهن، زیبائی، وغیره... گاه حتی از این هم جزئی‌تر، فی‌المثل: بینی یا گیسوان. چه‌بسا موضوع خودشیفتگی او خصایصی است که علی‌الاصول نباید موجب غرور انسان گردد. برای نمونه: قدرت ترسیدن و درنتیجه خطر را پیشگوئی کردن. هر اندازه خودشیفتگی شدیدتر باشد، شخص خودشیفته واقعیت قصور یا خطائی از جانب خویش و هر انتقاد درستی از دیگران را کمتر خواهد پذیرفت. او هر انتقادی را نوعی بی‌حرمتی و انتقادکننده

---

۸ – K.Abraham　　۹ – melancholia

را بی‌شعورتر از آن می‌پندارد که قادر به قضاوت درست باشد.

نباید فراموش کرد که شخص خودشیفته با هرآنچه با او در ارتباط باشد، بهمان نحوی عمل میکند که با "تصور از خویش". عقاید او، خانه او، معلومات او، اراده او، وجدان او، و همچنین مردمانی که در "حوزه توجه" او قرار دارند، موضوع خودشیفتگی‌اش میشوند. فروید بهترین نمونه این خودشیفتگی را وابستگی مفرط و خودشیفته والدین به فرزندان خویش میداند. بسیاری از پدران و مادران، فرزندان خود را در قیاس با سایر کودکان حساس‌تر و باهوش‌تر و زیباتر و... می‌پندارند. هراندازه کودک خردسال‌تر باشد تعصب ناشی از چنین خودشیفتگی شدیدتر است چرا که این عشق درواقع تداوم عشق به خویشتن میباشد. این خصیصه در عشق زن و مرد نیز مشاهده میشود. از لحظه‌ای که "او" مال خودش میشود، خودشیفتگی خویش را به او انتقال میدهد. چون آنچه در تعلق اوست شگفت‌انگیزترین و خارق‌العاده‌ترین است.

شدت شور و هیجان خودشیفتگی در بسیاری از افراد به قدرت میل جنسی و آرزوی بقا و حتی گاه از آنها هم نیرومندتر است. از اینرو شاید این تصور پیش‌آید که خودشیفتگی هم‌چون رابطه‌جنسی و ادامه‌بقا دارای کنش زیستی یا بیولوژیک است. اما اگر نیازهای جسمی و خواسته‌ها و آرزوهای آدمی از قدرت کافی برخوردار نبود چگونه انسان میتوانست به حیات خود ادامه دهد؟ از لحاظ زیست‌شناسی برای ادامه بقا آدمی بایستی برای خویشتن اهمیتی مافوق دیگران قائل باشد. البته انسان عاری از خودشیفتگی یک قدیس است. اما آیا قدیسان دام و بقایی داشته‌اند؟ عدم خودشیفتگی که از نظر معنوی مطلوب است از نقطه‌نظر دنیوی بقا خطرناک است. از لحاظ حکمت علل غائی، میتوان گفت چون انسان غرایز نیرومند و بسط‌یافته‌ای مانند حیوان ندارد، طبیعت مقدار زیادی خودشیفتگی در او به ودیعه نهاده است تا قادر به ادامه حیات و تنازع بقا گردد.

در صورت اعتقاد به کنش زیستی یا بیولوژیک خودشیفتگی این سئوال پیش می‌آید که: آیا خودشیفتگی شدید، انسان را نسبت به دیگر انسانها بی‌تفاوت، غیراجتماعی، و حتی گاه دچار جنون نمیکند؟ و در مواقعی که به حکم ضرورت همکاری با دیگران باید نیازهای خویش‌را در درجه دوم اهمیت قرار دهد، او را از انجام این مهم ناتوان نمیسازد؟ بی‌تردید خودشیفتگی فردی برای زندگی اجتماعی یک مانع جدی است. اما در این صورت بایستی خودشیفتگی را متعارض اصل بقا دانست. چرا که انسان ذاتا موجودی اجتماعی است و اگر خود را در گروهی سازمان نبخشد قادر به ادامه حیات نخواهد بود.

با این‌تعریف به‌این نتیجه متناقض می‌رسیم که خودشیفتگی هم‌برای بقا ضروریست و هم تهدیدی برای آن به‌حساب می‌آید. چاره این تناقض در دو راه نهفته است: یکی آنکه خودشیفتگی بهینه جانشین خودشیفتگی بیشینه گردد. دیگر آنکه نیروی ناشی از خودشیفتگی بجای فرد به اجتماع معطوف شود. اینک پیش از آنکه به مسئله خودشیفتگی گروهی و کنش جامعه‌شناسی آن بپردازیم، مرض خودشیفتگی را مورد بحث قرار میدهیم.

خطرناکترین حاصل خودشیفتگی عبارتست از: تعصب، تحریف قضاوت معقول، کجروی، ارزش اغراق‌آمیز برای آنچه در تعلق اوست و ناچیز پنداشتن آنچه در تملک او نیست. زیان چنین داوری که نه براساس سنجش عینی ارزشهاست برای تعقل و عینیت آشکار است. هرچند شخص خودشیفته میتواند بسته به‌هوش و فراست خود برای خودشیفتگی خویش عذرها و بهانه‌هائی بیاورد که ظاهرا فریبنده و متقاعدکننده بنظر رسد. آراء و

عقاید شخص خودشیفته الزاما کسل‌کننده و ملال‌انگیز نیست. هرچند خودبزرگ‌بینی او را وامیدارد تا در هر حال به فرآورده‌های خویش ارج بسیار نهد. در خودشیفتگی منفی عکس این مسئله مصداق پیدا می‌کند. او هرآنچه را در تعلق اوست کم‌بها میداند و قضاوت و داوری او نیز بهمین اندازه انحرافی و تعصب‌آمیز است.

ادراک خشم شدید شخص خودشیفته از هرگونه انتقاد تنها برای کسی میسر است که درنظر بگیرد او با جهان ارتباطی ندارد و بهمین علت، موجودی تنها و وحشت‌زده است، پس بناچار آنرا با خودبزرگ‌بینی خویش جبران میکند. او با این تصور که خودش دنیاست، و در خارج دنیائی وجود ندارد که او را بترساند، از جریحه‌دار شدن خودشیفتگی خویش می‌پرهیزد. فقط نابودی انتقادکننده یا حتی خود شخص میتواند او را از هرگونه تهدید به ایمنی خودشیفته‌اش رهائی بخشد.

گاه خشم و غضب انفجارآمیز حاصل از جریحه‌دار شدن خودشیفتگی، به افسردگی می‌انجامد، چرا که هویت شخص خودشیفته در خودبزرگ‌بینی او خلاصه میشود. دنیای برون با همه قدرتش بر او چیره نمیگردد چون خود را جهان و عقل کل و قادر مطلق می‌پندارد. اگر شخص خودشیفته بعلت ضعف مقام خود (خواه ذهنی و خواه عینی) نتواند در برابر شخص انتقادکننده خشمگین شود، افسرده میگردد. او نابودی خودشیفتگی را با نابودی "نفس" خویش برابر میداند. اصل ماتم‌گرفتن در مالیخولیا، عزاداری‌بر مرگ تصویر خودشیفته از "من" است که شخص افسرده بر آن زاری میکند.

شخص خودشیفته برای رهائی از هراس افسردگی یا جریحه‌دارشدن خودشیفتگی خویش چند راه دارد. یکی افزایش خودشیفتگی و بیمار ساختن ذهن خویش تا سرحد پریشان‌روانی است. دیگری تبدیل واقعیت است به آنچه خود میخواهد. یا جلب موافقت یک نفر به نشانه جلب موافقت میلیون‌ها نفر از مردم. البته این کار برای احتراز از بروز آشکار پریشان‌روانی نهانی خویش است. بارزترین نمونه مورد اخیر هیتلر است که فردی سخت خودشیفته بود. او آنچنان به تحریف واقعیت پرداخته بود که بسیاری از پیروانش به حقانیت او ایمان آوردند. او پس از شکست، خودکشی کرد چون قادر نبود سقوط تصویر خودشیفته خویش را ببیند.

در تاریخ نمونه‌های‌بسیاری از رهبران‌مگالومانیاک[۱] (خودبزرگ‌بین) را مشاهده‌می‌کنیم. آنها با استحاله واقعیت و تطبیق جهان با خواسته‌های خویش، خودشیفتگی خود را "شفا" می‌بخشند. چنین مردمانی بایستی همه مخالفان و منتقدان را نابود سازند چرا که تاب تحمل ندای عقل را ندارند. از کالیگولا و نرون گرفته تا استالین و هیتلر همگی به پیروانی مومن نیاز داشتند. تناقض امر اینجاست که همین عنصر جنون باعث توفیق آنهاست. اشخاص عادی (خواه پریشان‌روان و خواه غیرپریشان‌روان) که خود از نیاز به دگرگون‌ساختن جهان و استعداد همرأی ساختن دیگران با توهمات خویش بی‌بهره‌اند، مجذوب دیوانگی آنها میشوند.

بایستی میان خودشیفتگی خفیف و وخیم تمایز قائل گردید. خودشیفتگی خفیف حاصل تلاش آدمی در کاریست که بر عهده دارد، مانند غرور یک نجار یا عالم یا کشاورز. این نوع خودشیفتگی چون مستلزم سعی و کوشش و از آن مهمتر ارتباط با واقعیت است خود

---

۱۰ – megalomaniac

به خود تعدیل میشود. شاید این امر توجیهی برای کثرت مردمان خودشیفته‌ای باشد که ضمنا از خلاقیت بهره‌مندند.

در خودشیفتگی وخیم، تاکید بر کار و تولید نیست بلکه بر چیزیست که شخص خودشیفته دارای آن است (از قبیل: جسم، ظاهر، تندرستی، ثروت، و غیره...) بنابراین فاقد اصل تصحیح‌کننده صورت خفیف آن است. درنتیجه شخص از واقعیت دورتر میشود. برای حفظ خودبزرگ‌بینی خویش بر خودشیفتگی‌اش می‌افزاید و در نتیجه بیگانه هراس می‌شود. خودشیفته‌ای که بر اثر تلاش به توفیق دست می‌یابد حتی اگر کار خود را عظیم‌تر از دیگران بپندارد، معترف است دیگران هم با شیوه‌هائی مشابه میتوانند کارهای مشابهی را بانجام برسانند. اما کسی که هرگز به هیچ چیز دست نیافته است بسختی میتواند توفیق‌های دیگران را قدر بنهد. او بناچار در شکوه خود شیفته خویش تنها می‌ماند.

وصف خودشیفتگی فردی باید بتواند ما را در فهم خودشیفتگی اجتماعی بصورت منشاء جنگ و خشونت یاری کند. از نظر جامعه‌شناسی، کنش خودشیفتگی گروهی با کنش خودشیفتگی فردی یکسان است. عضو گروه باید اهمیت گروه را با جان خویش برابر یا حتی عظیم‌تر بپندارد. او بدون ایمان به حقانیت یا حتی برتری‌آن، فاقد نیروی لازم برای خدمت یا فداکاری در راه گروه خواهد بود.

در اینجا هم باید میان صور خفیف و شدید خودشیفتگی گروهی تمایز قائل شد. چنانچه موضوع خودشیفتگی مستلزم تلاش در راه حصول هدفی آفریننده باشد، روند دیالکتیکی مسئله از نفس‌گرائی گروهی خواهد کاست. چنانچه توفیق مورد نظر گروه "غلبه" باشد بی‌تردید تلاش موفقیت‌آمیز زیان‌بخش خواهد بود. اگر مراد خودشیفتگی، حفظ گروه به همان شکل موجود باشد (عظمت و جلال، توفیق‌های گذشته، وجود اعضاء، و غیره...) خودشیفتگی و خطرات ناشی از آن بتدریج افزایش خواهد یافت.

زمانیکه گروه قادر به تامین نیازهای اکثریت اعضاء خود نباشد تنها چاره‌اش ارضاء خودشیفتگی وخیم آنهاست. برای طبقه عقب‌مانده و پائین که دچار فقر فرهنگی و اقتصادی میباشند و از دگرگونی وضعیت‌خویش ناامیدند تنها یک منشاء رضایت باقی میماند. خرسندی تعلق به تحسین‌انگیزترین و برترین گروه جهان. یعنی: "من سفیدم" یا "من آریائی‌ام". امروزه نمونه بارز این پدیدار ایالات جنوبی آمریکا و در سالهای اخیر خودشیفتگی نژادی آلمان هیتلری است.

تشخیص خودشیفتگی گروهی دشوارتر از خودشیفتگی فردی است. چون اگر کسی بگوید من و خانواده‌ام تحسین‌انگیزترین مردمان جهانیم، بیشتر مردم او را نامتعادل و حتی دیوانه خواهند پنداشت. حال آنکه اگر سخنران متعصبی در برابر جمع کثیری، ملت، نژاد، حزب سیاسی، و غیره... را جایگزین "من" و "خانواده من" سازد، به دلیل عشق به کشور، و دیگر عشق‌ها... مورد تمجید و تحسین افراد بیشماری قرار خواهد گرفت. هر چند سایر ملل از اهانت ضمنی این نطق به خشم درخواهند آمد اما موافقت میلیونها نفر از مردم باعث میشود آراء و عقاید خود را معقول بپندارد. "معقول" درنظر بسیاری از مردم تعداد قابل‌توجه موافقان است و بجای "عقل" با "توافق" ارتباط می‌یابد. چون بقا و حیات گروه در گرو خودشیفتگی اعضاء است آنها را متقاعد میسازد که از فضیلت خاصی برخوردارند.

ساخت و اندازه گروههای خودشیفته در طول تاریخ متغیر است. در قبایل بدوی شاید

صدها نفر را دربر می‌گرفت. در اینجا علت خودشیفتگی ناشی از همخونی، نگسستن "علائق نخستین" و فردیت نیافتن فرد است. در سیر تکاملی که بشر همواره اجتماعی‌تر میشود، زبان، نظم، یا ایمان مشترکی جایگزین رابطه همخونی میگردد. اما وسعت گروه، نشانه کاهش کیفیات بیمارگونه خودشیفتگی نیست. تاریخ کلیسای روم یکی از نمونه‌های بیشمار آمیزش خودشیفتگی با عوامل خنثی‌کننده آن است. نخستین عامل بازدارنده خودشیفتگی در کلیسای کاتولیک، نظریه جهانی‌بودن انسان و مذهب "کاتولیک" است که از تعلق بـه قبیله یا ملتی خاص بیرون می‌آید. دومین عامل خنثی‌کنندهٔ خودشیفتگی، اعتقاد به‌تواضع و خضوع آدمی است که از اعتقاد به‌پروردگار و نفی بت‌ها سرچشمه میگیرد. مفهوم ضمنی خداوند آن است که هیچ انسانی نمیتواند خدا و درنتیجه دانا و توانای مطلق شود. بدین‌ترتیب خودشیفتگی او محدود میگردد. اما ضمنا با این اعتقاد که تنها مجال رستگاری، کلیسا، و پاپ نایب مسیح است در اعضای خویش خودشیفتگی شدیدی را می‌پروراند.

این ابهام میان کنش خودشیفته یا ضد خودشیفته در تمام ادیان بزرگ از قبیـل: بودائی، یهودی، پروتستان و غیره، نیز مشهود است. علت ذکر مذهب کاتولیک تنهـا آن نبوده است که نمونه مشهوری است بلکه در دوره‌هائی از تاریخ یعنی قرون پانزدهم و شانزدهم در عین حال هم مظهر اومانیسم[۱۱] و هم تجسم خودشیفتگی مذهبی خشونت‌آمیز و متعصبانه بوده است. بنحوی که سرانجام پیروزی متعصبان موجد زجر و آزارهای مذهبی و جنگهای سی‌ساله شد. (با ذکر این نمونه شباهت استالینیسم‌ای را بیاد می‌آوریم که سیصد سال بعد اومانیسم سوسیالیست را نابود میکـرد.) هر دو گروه بنام خدا و مسیح و عشق سخن می‌گفتند. اختلافات آنها در قیاس با اصول کلی، جزئی بود. جوهر چنین مبالغاتی در مورد آراء و معتقدات خویش در خودشیفتگی نهفته است. یعنی هرگونه‌انتقادی از تعلیمات و اعتقادات ما بدخواهانه و خصمانه ولی انتقاد از تعالیم و معتقدات دیگران تلاشی خیرخواهانه برای بازگرداندن آنها بسوی حقیقت است.

هرچند از دوران رنسانس به بعد گروههائی برای رشد اومانیسم به تلاش پرداختند، با اینحال پرورش خودشیفتگی گروهی بشدت بر اومانیسم پیشی گرفته‌است. در قرن بعد صور جدید خودشیفتگی در لباس‌های ملی و نژادی و سیاسی و غیره... مسلط شده است. پروتستان‌ها در برابر کاتولیک‌ها، فرانسوی‌ها در برابر آلمانی‌ها، سفیدها در برابر سیاه‌ها، آریائی‌ها در برابر غیرآریائی‌ها، کمونیست‌ها در برابر طرفداران سرمایه‌داری... علیرغم تفاوت محتواها بازهم سروکارمان با پدیده خودشیفتگی و تعصب وتخریب حاصل از آنست. در صور کم‌آزارتر خودشیفتگی گروهی نظیر فرقه‌های کوچک مذهبی، دلیل آسیب‌رسانی کمتر آنها نه خفیف‌تر بودن میزان خودشیفتگی بلکه به سبب قدرت کمتر آنهاست.

همزمان با رشد خودشیفتگی گروهی، اومانیسم نیز پرورش یافته است. در قرن هیجدهم و نوزدهم از اسپینوزا[۱۲]، لایب‌نیتس[۱۳]، روسو[۱۴]، هردر[۱۵] و کانت[۱۶] گرفته تا گوته[۱۷] و مارکس همگان بر این اعتقاد بودند که انسان یکی است، هر فرد تمامی انسانیت را با

---

۱۱ – Humanism　۱۲ – Spinoza　۱۳ – Leibniz

۱۴ – Rousseau　۱۵ – Herder　۱۶ – Kant　۱۷ – Goethe

خویش همراه دارد و نباید گروهی خود را ممتاز و ذاتا برتر از سایر گروهها بپنـدارد. جنگ جهانی دوم ضربه‌ای بر اومانیسم بود. تنها ثمره آن برای همه کشورهای درگیر جنگ، خودشیفتگی گروهی و هیستری یا هیجان ملی بود. جز نژادپرستی هیتلر، بت‌پرستی حزبی استالین، تعصبات دینـی، و تعصب ضدکمونیسم غربـی حاصـل دیگـری نداشـت. بهر جهت، تجلیات گوناگون خودشیفتگی گروهی جهان را به ورطه نابودی کامل کشانده است.

اینک بایستی دید آیا آراء و افکار نئواومانیست‌ها (انسان‌گرایان جدید) از هر گروه و مکتب فکری، علیرغم قیودی که وسایل جدید ارتباطی میان انسانها ایجاد کرده است، میتواند اثرات خودشیفتگی گروهی را خنثی سازد؟ این سئوالی است که میتواند سرنوشت بشر را تعیین کند.

درواقع، پرورش تفکر علمی که مستلزم عینیت و واقع‌گرائی، اندیشه نقاد، تجربه و اثبات، و گرایش شک است تا اندازه‌ای از جهت‌گیری خودشیفته کاسته است. اما با آنکه بیشتر مردمان غرب در مدرسه و دانشگاه روش علمی را آموخته‌اند در آنها تفکر نقاد بوجود نیامده است. تنها تاثیر این روش علمی "تکنیسین" ساختن آنها و نه دست یافتن به یک گرایش‌علمی بوده‌است. درواقع، آموزش‌عالی از پیوستن‌مشتاقانه بیشتر افراد "تحصیل‌کرده" به نهضت‌های ملی و نژادی و سیاسی که نمایانگر خودشیفتگی گروهی عصر ماست ممانعتی بعمل نیاورده است.

حتی چنین بنظر میرسد که پیشرفت علم موجد خودشیفتگی نوین "تکنیک" گردیده است. حاصل آنکه بر غرور خودشیفته آدمی از آفریننده چیزی بودن‌که پیش از آن در عالم اشیاء وجودنداشته‌است، افزوده است. کاشف رادیو، تلویزیون، نیروی اتمی، سفر فضائی، و حتی نابودکننده احتمالی تمامی کره خاک بودن، موضوع تازه‌ای برای خودبزرگ‌بینی آدمی به او اعطاء کرده است. در اینجا این گفته فروید را بخاطر می‌آوریم که با آنکه کوپرنیک، داروین، و خودش در نابودی اعتقاد آدمی به نقش بی‌همتای خویش در عالم کوشیده‌اند، با آنکه سعی‌کرده‌اند به او بفهمانند هوشیاری‌اش واقعیتی‌اساسی و تحلیل‌ناپذیر نیست، در واژگونی خودشیفتگی او توفیق نیافته‌اند. تنها خودشیفتگی آدمی را متوجه موضوعات دیگری چون ملت و نژاد و اعتقادات سیاسی و تکنیک ساخته‌اند.

در خودشیفتگی گروهی هم بسان خودشیفتگی فردی، ذرات ناچیزی از حقیقت درکنار هم قرار می‌گیرند و تمامیتی را بوجود می‌آورند که متشکل از دروغ‌های ساختگی است. در نیمه نخست این قرن دو بار شاهد اثرات هولناک خودشیفتگی ملی بوده‌ایم. یکبار بدست ناپلئون و بار دیگر بدست هیتلر که هر دو افرادی بشدت خودشیفته بودند.

راه ارضاء خودشیفتگی گروهی بسان خودشیفتگی فردی است. اعتقاد به مهتری گروه خویش و کهتری سایـر گروهها. ایقـان خودشیفته بـه برتری سفیدهـا بـر سیاهـان در ایالاتی از آمریکا و در آفریقای جنوبی نمونه بارز خودشیفتگی گروهی است. البته ارضاء این نیاز مستلزم اثبات در واقعیت نیز هست. منتها چون سفیدهای آلاباما یا آفریقای جنوبی بعلت وجود تبعیضات اجتماعی و اقتصادی و سیاسی قادرند برتری خویش را به سیاهان اثبات کنند آنرا واقعی می‌پندارند. همانگونه که قدرت نابود کردن همگی یهودیان برای نازیها گواه برتری آنها بشمار میرفت. برای یک سادیست[۱۸] این واقعیت که

---

۱۸ – Sadist

میتواند انسانی را بکشد اثبات برتری قاتل است. چنانچه گروهی خودشیفته برای ارضاء خودشیفتگی خویش به اقلیت ناتوانی دست نیابد، آرزوی فتوحات نظامی در او قوت می‌گیرد. در صورت آغاز جنگ، دولتهای مختلف بعنوان شرط ضروری روانی برای ادامه موفقیت‌آمیز جنگ میکوشند خودشیفتگی گروهی را برانگیزانند. بدین منظور به افراد خود این احساس را میدهند که "مردمانی برگزیده" و برتر از دیگرانند.

واکنش جریحه‌دار شدن خودشیفتگی گروهی نیز بسان خودشیفتگی فردی، خشم‌است. فرضا بی‌حرمتی به پرچم، امپراطور، پیشوا، باختن جنگ، از دست دادن قسمتی از خاک،و غیره... اغلب به خشمی تا سرحد جنون انجامیده است. احساسات خشونت‌آمیز توده‌ای خونخواه و انتقامجو که جنگهای تازه‌ای آفریده است. خودشیفتگی جریحه‌دارشده(خواه فردی و خواه اجتماعی) تنها در صورت نابودی متجاوز التیام و درمان می‌یابد.

آخرین عنصر بیماری خودشیفتگی گروهی، اشتیاق گروه به داشتن‌پیشوایی‌است که بتواند با او همانندی جوید. عمل تحسین یا تسلیم به رهبر قدرتمند در حقیقت چیزی جز همبودی و همانندی نیست. در اینجا خودشیفتگی افراد به رهبر انتقال مییابد. هراندازه رهبر بزرگتر باشد پیروان او بیشتر احساس بزرگی میکنند. شخصیتهای خودشیفته برای انجام این امر شایسته‌ترین‌اند. پیشوای خودشیفته‌ای‌که با اعتقاد به عظمت خویش هیچگاه دچار تردید نمیشود. این دقیقا همان چیزی است که خودشیفتگی پیروان او را جذب و ارضاء میکند. پیشوای‌نیمه‌دیوانه تا زمانیکه به سبب خطاهای ناشی از عدم داوریهای عینی و عقلی خویش نابود نشده است، موفق‌ترین است.

با شناخت کنونی خودشیفتگی شاید چنین نتیجه‌گیری کنیم که اگر خودشیفتگی خفیف باشد و از آستانه معینی پا فراتر نگذارد یک جهت‌گیری ضروری و ارزشمند است. حال آنکه تنها مسئله آدمی بقای زیستی و اجتماعی نیست. انسان با مسئله "ارزش‌ها" روبروست. او با رشد و پرورش همین فضیلت انسان بشمار می‌آید.

بی‌تردید اگر از دیدگاه ارزش‌ها به خودشیفتگی بنگریم آنرا با عقل و عشق متعارض می‌یابیم. خودشیفتگی خواه خفیف و خواه شدید آدمی را ازنگرش عینی واقعیت و تعقل بازمیدارد. شاید با درنظر گرفتن این گفته فروید که در همه عشق‌ها خودشیفتگی شدیدی وجود دارد، آنرا محدودکننده عشق نپنداریم. اگر زن یا مرد (حتی ناآگاهانه) دیگری را چون جزئی از اوست دوست بدارد، با "عشق بزرگ"ای روبرو هستیم که در حقیقت "فریب دوگانه"ای است. هیچکدام به دیگری علاقه‌ای عمیق و راستین ندارد و فقط خودشیفتگی خویش را ارضاء می‌کند. حال‌آنکه در عشق سالم رابطه‌ای انسانی مطرح است که هر یک با حفظ استقلال و فردیت خویش میتواند با دیگری یکی شود.

تعالیم اساسی تمامی ادیان بزرگ مبتنی بر غلبه انسان بر خودشیفتگی خویش است. این‌تعلیم در دین‌بودائی بعنوان یک‌اصل مسلم بیان شده‌است. طبق تعلیمات بودا تنها راه رهائی از رنج، روشنگری و بیداری از اوهام و آرزوها و چشم‌پوشی از حرص و آز است. از نظر بودا انسان بیدار کسی است که پندار "من فناناپذیر" خویش را با تمام خواسته‌هایش بدور افکند. اینگونه معرفت همان کنار نهادن خودشیفتگی از طریق ارتباط با جهان و واقعیت است.

هدف غلبه بر خودشیفتگی در احادیث بنی‌اسرائیل و مسیحیت اینگونه بیان شده

است . عهد جدید (انجیل) میگوید : "همسایهات را مانند خودت دوست بدار." در اینجا مراد آنست که خودشیفتگی دست کم به پایهای کاستی گیرد که اهمیت همسایه و خود شخص برابر گردد . اما تورات از آن فراتر میرود و عشق را برای "بیگانه" نیز می‌طلبد . (تو روح بیگانه را می‌شناسی چون در سرزمین مصر بیگانه بودهای .) "بیگانه" همان کسی است که با آنکه جزئی از من (طایفه و خانواده و ملت و دیـن و حتی همفکر و هم‌رای من) نیست ، چون یک انسان است ، او را دوست میدارم . در عشق به بیگانه ، خودشیفتگی کاملا از میان رفته است . چرا که عشق ورزیدن به یک انسان علیرغم تمامی تفاوت‌هائی است که با من دارد ، نه چون شبیه من است . هنگامیکه انجیل میگوید : "دشمن خویش را دوست بدار" همان عقیده را منتها با تاکید بیشتری بیان میکند .

مبارزه با بت‌پرستی که اساس رسالت پیامبران است ، درعین‌حال نبرد با خودشیفتگی است . اعتقاد به خدا نفی خودشیفتگی است ، چرا که او قادر و عالم مطلق است نه انسان . بهر جهت ، تنها راه دست یافتن به بلوغ و کمال ، از دست نهادن خودشیفتگی فردی و گروهی است .

در عصر ما ، میان رشد ذهنی و عقلی انسان که موجب توسعه مخرب‌ترین سلاح‌ها گشته است ، و رشد فکری و عاطفی آدمی که همچنان او را در خودشیفتگی بیمارگونه‌ای نگاهداشته است ، مغایرتی سخت مشهود است . تناقضی که میتواند فاجعه بیافریند . حال بایستی دید آیا تعالیم دینی گامی را که در گذشته برنداشته است خواهد توانست در آینده‌ای نزدیک به پیش نهد؟ یا آنکه به گفته فروید آدمی بر خودشیفتگی خویش غلبه نخواهد یافت؟ پاسخ به این پرسش‌ها میسر نیست . آدمی تنها میتواند بهترین امکاناتی را که احتمالا او را مدد میکند بیازماید .

آسانترین راه تغییر موضوع خودشیفتگی است . توفیق‌های نوع بشر بایستی جایگزین توفیق‌های یـک ملـت ، یـک نژاد ، یا یـک نظام و رژیـم سیاسی گـردد . اگـر آدمـی خود را شهروند جهان بپندارد ، وظیفه مشترک او عیان و آشکار است : مبارزه همگانی برعلیه مرض و بیماری و فقر و گرسنگی و اشاعه دانش و فرهنگ و هنر . توفیق عظیم قرن ما شکست‌خوردن اعتقاد به علل‌طبیعی یا الهی نابرابری انسانها و درنتیجه استثمار آنهاست .

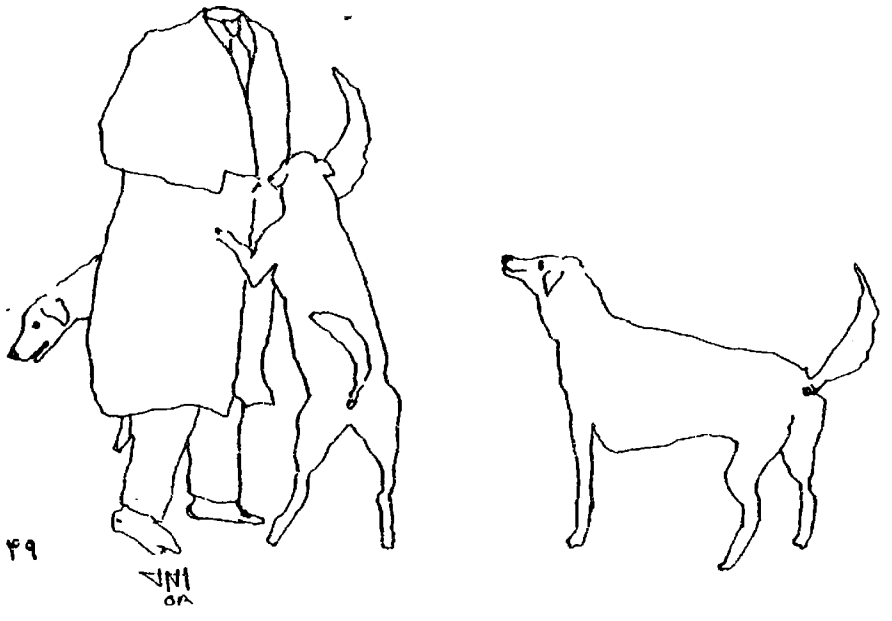
میتوان سازمانهای فوق ملی مانند سازمان ملل را تجلی‌گاه خودشیفتگی خفیف و تلاشها و توفیق‌های آدمی ساخـت . "روز انسان" بجای "روز ملی" در هر کشور بزرگترین تعطیل سال شود . البته این امر در صورتی میسر است که همه ملت‌ها نه بشکل یک تشریفات سیاسی بلکه صمیمانه در آن مشارکت جویند . در راه حاکمیت بشر از اقتدار ملی خویش بکاهند . متون تاریخی بصورت تاریخ جهان بازنویسی شوند . همانگونه که در نقشه جغرافیای جهان ، هیچ کشوری کشور خودش را بزرگتر از سایر کشورها ترسیم نمی‌کند ، ابعاد راستین حیات هر ملت به فراخور واقعیت و بدون تحریف حفظ گردد .

تغییر موضوع خودشیفتگی فردی و گروهی به نوع‌بشر ، از خطرات ناشی از خودشیفتگی ملی و مکتبی میکاهد . هرچند کاهش عمیق خودشیفتگی نسل‌ها زمان میخواهد . اما بدلیل وجود امکانات زندگی شرافتمندانه و انسانی برای همه کس ، آغاز انجام این مهم اینک بیش از هر زمان دیگر امکان‌پذیر است . توسعه تکنیک استثمار انسانها و ایجاد جنگ را مهجور ساخته است .

جایگزینی جهت‌گیری علمی یعنی تفکر نقاد و توجه به عینیت و پذیرش واقعیت‌ها

بجای جهت‌گیری فنی کمکی بزرگ و توفیقی عظیم است. بایستی به مفهومی از حقیقت رسید که نه مختص یک گروه بلکه در اختیار همگی انسانها باشد. بدین منظور بایستی فلسفه انسان‌گرا و مردم‌شناسی اومانیست را به مردم، خاصه به جوانان آموخت. البته نمیتوان انتظار داشت یک‌شبه تمامی تفاوت‌های فلسفی ناپدید شوند. در نظامی که ادعای "سنتی" بودن دارد چه بسا با منشاء دیگر بازگشت خودشیفتگی روبرو شویم. اما مفهوم ضمنی مجاز دانستن تفاوتهای موجود، این اعتقاد است که هر فرد تمامی انسانیت را با خود همراه دارد. این امر نشان میدهد علیرغم تفاوتهای اجتناب‌ناپذیر در هوش و استعداد و بلندی قد و رنگ‌پوست و غیره... وضعیت همگی انسانها یکی است. پس هیچ انسانی برای دیگری بیگانه نیست. چرا که جوهر وجودی همگان یکسان است. البته‌جامعه‌ای که در آن زندگی میکنیم آگاهی ما را محدود میسازد. هرگاه تجربه‌های ما با هوشیاری مجاز جامعه ما سازگار نباشد، سرکوب میشوند. از اینرو خودآگاه ما نمایانگر جامعه و فرهنگ ما، و ناخودآگاه ما نمایشگر انسان‌جهانی در درون همگی ماست. هوشیاری از نفس (خودآگاهی) و فرارفتن از ناخودآگاه اجتماعی، تجربه تمامی بشریت را در درون خویشتن امکان‌پذیر میسازد. به آدمی می‌آموزد که انسان،گناهکار و پرهیزکار، کودک‌و بالغ، سالم و دیوانه، و انسان گذشته و آینده است.

به اعتقاد من نوزائی راستین تمامی آراء و سنن ادیان و نظام‌های سیاسی و فلسفی که ادعای انسان‌گرائی و اومانیسم دارند میتوانند در رشد و نمو و کمال آدمی موثر قرار گیرند. البته من مانند اومانیست‌های دوران رنسانس آموزش را بتنهائی برای تحقق این امر بسنده نمیدانم. بایستی شرایط اجتماعی و اقتصادی و سیاسی دگرگون شوند. صنعت‌گرائی بوروکراتیک و دیوانسالاری به صنعت‌گرائی اومانیست و سوسیالیست، تمرکز به عدم تمرکز، انسان سازمانی به شهروندی مسئول، و اقتدار ملی به حاکمیت نوع بشر، بایستی تغییر یابد. ملل "غنی" باید برای بازسازی نظام اقتصادی ملل "فقیر" و خلع‌سلاح جهانی تلاش کنند. چون اگر مردم بخشی از جهان در هراس نابودی همگانی بدست بخشی دیگر بسر برند، و مابقی مردم جهان از نابودی بدست هر دو بخش در اضطراب باشند، نمیتوان از خودشیفتگی گروهی کاست. *آدمی تنها در اقلیمی میتواند انسان بماند که امیدوار باشد* خودش و فرزندانش *آنقدر خواهند زیست که سال بعد و سالهای بعدی را ببینند.*



نقد اجتماعی نمایشنامه‌های ژان ژنه

لوسین گلدمن

ترجمهٔ لادن ثمری

نگاهی به موضع فکری گلدمن در نقد ادبی

لوسین گلدمن، از صاحب‌نظران بنام جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، در سال ۱۹۱۳ در بخارست متولد شد و در سال ۱۹۷۱ در پاریس درگذشت. وی در سال ۱۹۳۴ به پاریس رفت و مدیر تحقیق در یکی از بخشهای تحقیقاتی مدرسه مطالعات عالی فرانسه شد. وی در زمینه‌های گوناگون مسائل اجتماعی تحقیق کرد و بخصوص در زمینه جامعه‌شناسی آفرینش هنری و ادبی آثار ارزنده‌ای بدست داد. گلدمن از نظر مبانی فکری تحت تاثیر مارکس و لوکاچ قرار داشت. از اینرو وی بر آن بود که آثار فرهنگی دارای یک رابطه ساختی با واقعیت اقتصادی و اجتماعی دوران خود هستند. چنانکه می‌گوید "عاملین واقعی آفرینش فرهنگی گروههای اجتماعی هستند و نه افراد." و اینکه "اثر ادبی سرانجام بشدت در سطح گرایشهای خاص آگاهی این گروه یا آن گروه اجتماعی انسجام می‌یابد." لکن توجه وی به مبانی اقتصادی و اجتماعی خلق آثار فرهنگی را نباید با ساده‌گرایی عوامانه بسیاری از تحلیل‌های اقتصادی و اجتماعی از آثار هنری و ادبی تشبیه کرد. چرا که وی از برقراری

ژان ژنه نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی در سال ۱۹۱۰ در پاریس متولد شد. او کودکی سرراهی بود و به همین جهت دوران کودکی و نوجوانیش با مشکلات و مصائب فراوان طی شد، چنانکه قسمتی از عمر خود را به اتهام دزدی در دارالتأدیب و زندان سپری کرد.

در سال ۱۹۴۸ با میانجیگری عده‌ای از نویسندگان از زندان ابد رهائی یافت. در همین سال ژان کوکتو و ژان پل سارتر به شناسانیدن آثار ژنه همت کردند و بدین‌ترتیب رمان‌های او از جمله "مریم گل‌ها" Notre dame des fleurs و اشعارش بچاپ رسید و بدنبال آن نمایشنامه کلفت‌ها (۱۹۴۷) و نظارت عالیه (۱۹۴۹) انتشار یافت.

موفقیتی که اجرای نمایشنامه کلفت‌ها در سال ۱۹۵۴ بهمراه داشت ژنه را تشویق به نوشتن نمایشنامه‌های دیگری کرد که سیاهان (۱۹۵۸)، بالکن (۱۹۵۹) و پاراوان‌ها (۱۹۶۱) حاصل آنست.

ژنه که نویسنده‌ای ستمدیده بود و از بیعدالتی‌های اجتماع رنج فراوان برده بود در کلیه آثار خود نابرابری‌های اجتماعی، نژادپرستی و اجحاف به طبقه محرومین را موضوع اصلی کار خود قرار می‌دهد و در واقع با قرار دادن طبقه مرفه و باقدرت در کنار ستمدیدگان و مجرومین اجتماع به کندوکاو در این زمینه می‌پردازد.

در این مقاله چهار نمایشنامه معروف ژان ژنه: کلفت‌ها ــ سیاهان ــ بالکن ــ پاراوان‌ها که در هر یک به نوعی این موضوع را مطرح کرده توسط لوسین گلدمن جامعه‌شناس فرانسوی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند.

مترجم

رابطه عوام‌پسندانه میان منافع طبقاتی با آثار فرهنگی فراتر می‌رود و گرایشهای اساسی آگاهی اجتماعی را در دوره‌های تاریخی به تحلیل می‌کشد و امکانات بالقوه تحولات تاریخی از بطن نظامهای اجتماعی را در نظر می‌آورد.

به نظر گلدمن نظام سرمایه‌داری در دو قرن اخیر از سه مرحلهٔ متمایز گذر کرده است که هر یک از آنها مستلزم نوع خاصی از شکل و محتوای آثار فرهنگی بوده است. دوره اول، دوره آزادی اقتصادی و رقابت آزاد سرمایه‌داران در بازار است. در این دوره دو نوع فلسفه فردگرایی بصورت مکتب اصالت عقل و مکتب اصالت تجربه شایع می‌شود که به فلسفه کلاسیک معروفند. در زمینه ادبیات نیز این گرایش فکری بصورت رمان کلاسیک با قهرمانان پرحادثه جلوه‌گر می‌شود. منتها سبک ادبی در این دوره از اصالت عقل دور می‌شود و با اصالت تجربه هماهنگ می‌گردد. دوره دوم، یا دوره استقرار سرمایه‌داری انحصاری، از دهه دوم قرن حاضر آغاز می‌شود و تا آخر جنگ جهانی دوم ادامه پیدا می‌کند. این دوره در واقع عصر بحران سرمایه‌داری در مرحله انتقالی از سرمایه‌داری لیبرال قرن نوزدهم به سرمایه‌داری جدید در نیمه دوم قرن بیستم است. فلسفه وجود (اگزیستانسیالیسم) که در این دوره بحرانی رواج پیدا می‌کند بر روی امکانات فرد تمرکز ندارد بلکه بیشتر با آگاهی از محدودیتهای او در تطبیق با محیط زندگیش و نیز با محدودیت نهایی فرد که نیستی و مرگ است مشخص می‌شود. با از میان رفتن اهمیت فرد در این دوره دشوار بوده است که یک اثر مهم ادبی تنها به نظر داستان یک شخصیت (پرسوناژ) و یا یک شرح‌حال فردی اکتفا کند.

در دوره سوم، که دوره کنونی (دو دهه اخیر) است، جامعه سرمایه‌داری غربی مرحله انتقالی جنگهای جهانی و بحرانهای بزرگ اقتصادی را پشت سر گذارده و وارد مرحله نسبتا متعادلی گردیده است که به دوره سرمایه‌داری سازمان‌یافته معروف بوده و با خصوصیاتی چون جامعه رفاهی، جامعه مصرفی، جامعه توده‌وار، و جامعه تکنوکراتیک توصیف‌می‌شود. این نظام اجتماعی چند خصیصه اساسی دارد. یکی اینکه امور اقتصادی و اجتماعی بگونه‌ای حساب‌شده و از پیش‌اندیشیده از سوی تکنوکراتها و متخصصان تنظیم و تنسیق می‌شود، دوم اینکه در این نظام اجتماعی گروه کوچکی از تکنوکراتها به کمک گروه وسیعتری از متخصصان اداره امور را در دست دارند، سوم اینکه، سطح زندگی همه گروههای اجتماعی بالا رفته و مردم بیشتر به امور رفاهی سرگرم بوده و کمتر به تصمیم‌گیری در امور مهم زندگی پرداخته و نیز از قدرت نیروهای سنتی مخالفان نظام اجتماعی کاسته شده است. بنابراین در جامعه کنونی غرب که اهمیت فرد در حال نابودی تدریجی است و آگاهی اجتماعی محدودیت پیدا کرده است مقاومت و مخالفت نویسنده با جریانهای نامطلوب اجتماعی با موانع دوگانه‌ای روبرو می‌شود. از یکسو دیگر جائی برای مطرح نمودن مشکلات مهم جامعه و نابسامانیهای زندگی انسانی در دنیای امروز از طریق حکایتی که به سرعت منتقل گردد وجود ندارد و اگر نویسنده‌ای بخواهد خود را به بازگویی جریانهایی که بگونه‌ای سریع واقع شده‌اند محدود کند ممکن است آنچنان در مسائل جزئی غرق شود که مسئله اصلی لوث گردد. از سوی دیگر اگر نویسنده‌ای بخواهد مسائل را در سطحی کلی مطرح کند ممکن است کارش به کلی‌گوئی و کلی‌بافی بیانجامد و به تدریج ارتباط خود را با معنا و مفهوم اساسی اتفاقات زودگذر از دست بدهد. هنر معاصر تقریبا در همه ابعاد بصورتی ناپذیرا جلوه‌گر شده است. زیرا اساسا معطوف به "وجود" انسان بوده و برای نیل به این هدف بناچار خود را در یک سطح

مجرد و انتزاعی عرضه می‌کند. بدین معنی که در جامعه امروز که فرد به تنهائی نمی‌تواند مانند زمان استاندال یا بالزاک و یا فلوبر به عنوان عامل اصلی مطرح شود، دیگر محلی برای عنوان ساختن داستان یک قهرمان یا حتی یک اتفاق باقی نمی‌ماند. هنری که جامعه امروز پذیرای آن نیست درواقع هنری است انسانی که باید بیانگر خطراتی باشد که انسان معاصر را تهدید می‌کند و بناچار برای نیل به هدف خود باید با این زبان‌جدید بیان‌شود.

بنابراین هنر و ادب امروز با دو مسئلهٔ اساسی رودررو است. یکی اینکه چگونه می‌توان مفهوم یک اثر هنری و ادبی را که زبان آن بیش‌از پیش‌از انتقال سریع رویدادها و مفاهیم انسانی دور می‌شود، منتقل ساخت؟ به بیان دیگر جامعه کنونی غرب از یک طرف در وضعی قرار دارد که نویسنده و هنرمند را وادار به این نوع بیان و انتقال مفاهیم هنری می‌کند و از سوی دیگر خود مانع درک مردم از هنر آنها و انتقال سریع اثرشان می‌شود. دیگر اینکه، اندیشهٔ مخالفت‌خوانی و انتقاد از وضع موجود و عصیان در ادبیات جز یک نقش فرعی جائی در رشد ادبیات معاصر ندارد. با اینهمه ژان ژنه نویسندهٔ بزرگ فرانسوی در چهار نمایشنامه معروف و پرتاثیر خود یعنی کلفت‌ها، بالکن، سیاهان و پاراوان‌ها هم از نظر شکل و صورت به انتقال سریع مفاهیم هنری پرداخته و هم از نظر محتوی به انتقاد از روابط انسانی در جامعه کنونی دست زده و خلاصه در برابر شالوده‌های نظام اجتماعی قیام و بر ضد آن عصیان کرده است. ژان ژنه نیز مانند ژان پل سارتر هنگامی که مسائل مربوط به مبارزهٔ طبقاتی و بحران‌اجتماعی و انقلاب را در آثار خود مطرح ساخت از نثر و رمان‌نویسی به نمایشنامه‌های تئاتر روی آورد. ژنه با این چهار نمایشنامه جدال میان غالب و مغلوب (حاکم و محکوم) را به عنوان تم اصلی در کارش قرار داد.

گلدمن پس از بررسی زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی هنر و ادب در دوران کنونی در فصل سوم کتاب "خلق آثار فرهنگی در جامعهٔ جدید"* که عنوان "عصیان هنر و ادبیات در تمدنهای پیشرفته" را بر آن نهاده است به تحلیل چهار نمایشنامهٔ معروف ژان ژنه می‌پردازد که اینک برگردان فارسی آنرا بدست می‌دهیم.

مترجم

تحلیل گلدمن از نمایشنامه‌های ژان ژنه

نمایشنامه‌های کلفت‌ها، بالکن، سیاهان و پاراوان‌ها تقریبا در سراسر جهان دائما بر روی صحنه‌اند.** مردم نیز نمایشنامه‌های ژنه را بعنوان اثری شاعرانه می‌پذیرند و تحسین می‌کنند. البته با گفتن این جملات که آنها "خیلی زیبا هستند، آنها را دوست دارم، اما نمی‌دانم چرا؟" حال آنکه نمایشنامه‌های ژنه آثاری بسیار پیچیده هستند که مشکل می‌توان ساختمان اصلی آنها را درک کرد، به گونه‌ای که تقریبا می‌توان گفت هر جمله‌ای در هر جائی که قرار گرفته باشد دلیلی بر بودنش در آن نقطهٔ مخصوص دارد. این نکته را نیز اضافه می‌کنم که هر چهار نمایشنامه از یک بافت اساسی مشترک تشکیل یافته‌اند که اکنون

---

* Lucien Goldman, la creation culturelle dans la societe moderme, Paris, 1971.

** دو نمایشنامه از این چهار نمایشنامه یعنی کلفت‌ها و سیاهان به فارسی برگردانده شده‌اند.

کوشش می‌کنم به تشریح آنها بپردازم .

در درجهٔ اول در هر چهار نمایشنامه یک عامل مشترک وجود دارد و همین امر سبب مجزا شدن آنها از بقیه ادبیات معاصر گردیده است . این عامل مشترک وجود شخصیت‌های گروهی است ، یعنی در واقع بغیر از موارد استثنائی مانند شخصیت سعید در نمایشنامه پاراوان‌ها ، که باز هم در رابطه با شخصیت‌های گروهی واقع می‌شود و دست آخر خود او نیز جزو گروهی می‌شود که بوسیله خودش بوجود آمده یعنی مادر و همسرش لیلا ، هیچ شخصیت فردی در این نمایشنامه‌ها یافت نمی‌شود .

در نمایشنامه کلفت‌ها ، یکسو ارباب و خانم قرار دارند و سوی دیگر سولانژ و کلر . در بالکن در یک طرف شخصیت‌های بالکن واقع شده‌اند و در طرف دیگر مردم ستمدیده و شورشیان .

در نمایشنامه سیاهان ، سفیدپوستان و سیاهپوستان در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند . و بالاخره در پاراوان‌ها ، شورشیان ، استعمارگران و مردگان در برابر هم ایستاده‌اند . البته بدون در نظر گرفتن ارتشیان و فاحشگان .

پرواضح است که در چارچوبی که یک عمل تاریخی موضوع و مسئله یک اثر را تشکیل می‌دهد ، نیروهای عمل‌کننده افراد نیستند بلکه گروه‌ها هستند ، زیرا رمان فردی چیزی جز یک پدیده بیوگرافیکی نیست. حال آنکه رمان تاریخی ، رمان گروه‌هاست . بنابراین از زمان آندره مالرو به اینطرف ــ (البته اثر ادبی مالرو مربوط به چند سال پیش است) ــ ژنه تنها نویسنده مهم ادبیات معاصر است که مبارزه قدرت‌ها را در قالب گروهی بر ما جلوه‌گر ساخته است .

حال چنانچه از خود سئوال کنیم که رابطه بین این شخصیت‌های گروهی چه بوده است ، می‌توانیم به این نتیجه برسیم که لااقل در سه نمایشنامه اول و حتی از بعضی جهات در نمایشنامه چهارم ، موضوع اصلی را اپوزیسیون (مخالفت‌گرائی) تشکیل می‌دهد ، یعنی مبارزه بین غالب و مغلوب ، در حالیکه هر بار مغلوبین با تصویر دیگری ظاهر می‌شوند . (و اینها کلفت‌ها ، سیاه‌پوستان ، انسانهای ستمدیده (petits gens) و شورشیان "بالکن" هستند ، استعمارشدگانی که ارباب و خانم ، سفیدپوستان ، قدرتمندان بالکن ، استعمارکنندگان یا گروه فاتحین شورشی استعمارشده در پاروان‌ها در برابر آنها ایستاده‌اند .)

مبارزه عاملی است که در هر چهار نمایشنامه با مقداری خطوط مشترک مشاهده‌می‌شود. در درجه نخست احساسات مغلوبین نسبت به غالبین کاملا پیچیده و با نوعی تنفر و شیفتگی که دو احساس مغایر یکدیگرند ، توام است .

در واقع این دو احساس وسیله ارتباطی بین نمایشنامه‌ها می‌گردد و در نتیجه همه کوشش مغلوبین برای انهدام غالبین با شکست مواجه می‌شود .

خواسته کلفت‌ها ازمیان‌بردن خانم است اما به عدم موفقیت می‌انجامد ، در بالکن ، شورشیان قدرت درهم‌شکستن قانون موجود را ندارند (و مشاهده خواهیم کرد که مسئله با شکلی تقریبا متفاوت در سیاه‌پوستان و بخصوص در پاراوان‌ها نیز مطرح می‌شود) ، و.همین نکته مسئله شیفتگی مغلوبین در برابر قدرت غالبین را تائید می‌کند .

در درون این دنیا تنها چیزی که برای مغلوبین باقی می‌ماند تکیه بر مراسم آئینی و مذهبی است (Le rituel) ، که آنهم بوسیله دو عامل جلوه‌گر می‌شود و با وجود اینکه در همه نمایشنامه‌ها موقعیتی متفاوت دارد ولی در هر یک از آنها بنوعی یافت می‌شود . در

کلفت‌ها ، بالکن و سیاهان ، مغلوبین پیوسته درصدد انهدام غالبین هستند با این هدف که در نتیجه خود غالب شوند . تنفر عامل الهام‌بخش و نیرودهندهٔ جهت مخرب است درحالیکه شیفتگی گواهی است بر اثبات وجود مراسم آئینی .

کلفت‌ها از یکسو می‌خواهند جای خانم را بگیرند و از سوی دیگر درصدد از بین بردن او هستند . در بالکن ، تنگدستان (petits gens) از یک طرف آرزو می‌کنند بر جای قدرتمندان تکیه زنند ، و از طرف دیگر می‌خواهند آنها را با کمک انقلاب نابود سازند . در سیاهان و پاراوان‌ها نیز حالاتی مشابه به دو نمایشنامه فوق را می‌یابیم .

و بالاخره آخرین مسئله‌ای که دنیای این افراد را متوجه خود می‌کند ، وجود واقعیتی دروغین ، نادرست و نفرت‌انگیز است ، و بالعکس هرآنچه مربوط به مراسم آئینی می‌شود در نظرشان عمیق و واقعی جلوه می‌کند . در واقع حقیقت و راستی فقط ظاهری بوده و فقط تخیل و رویا انسانی است ، حتی اگر هرگز موفق به تغییر واقعیت نگردد .

درست در همین مرحله است که درک این تئاتر با یک سوءتفاهم‌اساسی روبرو می‌شود . عده‌ای از منتقدین (از جمله لیونل آبل Lionel Abel منتقد باهوش آمریکائی و بسیاری دیگر) ژنه را بعنوان یک شاعر ظاهربین به ما معرفی کرده‌اند . لیونل آبل این تحلیل را با دلایل مختلفی انجام داده و این نکته را نیز یادآور شده است که ژنه در اوایل کار نمایشنامه‌نویسی نویسنده‌ای بسیار توانا بوده ولی در اواخر ، کارش رو به ضعف نهاده است . ولی این منتقدین متوجه این نکته نیستند که چرا نمایشنامه‌ها با همان دورنمائی که آغاز شده‌اند پایان نمی‌گیرند . چرا کلفت‌ها در پایان دست به خودکشی می‌زنند ، چرا در نمایشنامه بالکن روژه در پایان خود را از بین می‌برد . اگر ژنه به گفته ایشان تنها یک شاعر ظاهربین باشد ،پس ظاهر دلپذیر است و فقط رویا و خیال قابل‌پذیرفتن . در نتیجه شخصیت‌های نمایشنامه‌ها باید خوشنود و راضی باشند ، پس چه دلیلی ناامیدیشان را سبب می‌گردد .

و در اینجا منتقدین در عوض اینکه این سئوال را از خود بکنند که: آیا ژنه منظور دیگری نداشته؟ و شاید ما اشتباه می‌کنیم ، همچنان به تحلیل‌های خود وفادار می‌مانند ، و این بدین معنی است که در مجموع اثر را درک نکرده‌اند . زیرا چنانچه منظور نویسنده تنها تکیه بر مناسک آئینی و مذهبی باشد ، نوشته‌اش نمی‌تواند از هویت چندان‌جالبی برخوردار باشد . ولی هدف نویسنده بیشتر انتقال از تصور و خیال به واقعیت بوده و عدم امکان این انتقال است که سبب ناامیدی ، خودکشی کلفت‌ها ، انتحار روژه و به شکلی پیچیده‌تر ، پایان پاراوان‌ها می‌گردد . بنابراین بنیان این چهار نمایشنامه بر اساس اصول فوق شکل گرفته است و اکنون هر یک را به تنهائی مورد بررسی قرار می‌دهیم . و برای شروع از دو نمایشنامه اول آغاز می‌کنیم .

در کلفت‌ها ، ژنه نهایت کوشش را برای تفهیم نمایشنامه انجام داده است . در این نمایشنامه یک نقطه مرکزی وجود دارد ، که هدف مشترک خانم و کلفت‌ها است (عشق به ارباب و تعقیب او تا زندان) .

اما وقتی کلفت‌ها داد سخن می‌دهند ، سخنشان واقعی ، دراماتیک و انسانی است در حالیکه سخنان خانم مسخره ، پوچ و نفرت‌انگیز جلوه می‌کند . کلفت‌ها هر شب در قالب

خانم ظاهر می‌شوند و هر لحظه مترصد از بین بردن او هستند. آنها هر شب یک مراسم آئینی را تکرار می‌کنند که ضمن آن کلر در نقش خانم جلوه‌گر می‌شود و سولانژ در نقش کلر. و همه سعی‌اشان بر اینست که به آرزوی دیرینه خود که از میان برداشتن خانم در واقعیت است در مراسم آئینی نیز جامه عمل پوشند. ولی کارشان هرگز به موفقیت نمی‌انجامد. بعلاوه ارباب را نیز به دروغ لو داده و باعث زندانی شدن او می‌شوند. وقتی پرده کنار می‌رود ما شاهد یکی از همین شبها هستیم. کلر و سولانژ در حالیکه در نقش خانم ظاهر شده‌اند از عشق واقعی و عمیقشان به ارباب که احتمال دارد محکوم گردد، دم می‌زنند. در همین لحظه خانم وارد صحنه می‌شود و همان سخنان کلفت‌ها را البته با بیانی دیگر که سبب کراهت آن می‌گردد، تکرار می‌کند. اولین نکته‌ای که سبب کراهت گفته‌های خانم می‌شود. سخن گفتن او به زبان شرطی است چنانکه می‌گوید ارباب هرگز دستگیر نخواهد شد و اگر هم احیانا چنین شود او را تا زندان همراهی خواهم کرد. در ثانی با وجود اینکه تاکید مکرر بر آن دارد که بعد از ارباب دیگر هیچ چیزی برایش ارزشی ندارد، پوست‌های قیمتی خود را خواهد بخشید و دیگر کاری به حسابرسی اموالش نخواهد داشت، معذلک از لحن دروغین کلامش آشکار است که چنانچه از آزادی ارباب مطلع شود، همه حرفهای خود را فراموش کرده و پوستهای قیمتی و بقیه اموالش را دوباره مطالبه خواهد کرد. و این امر روشنگر این نکته است که خانم حتی برای یک لحظه نمی‌تواند از فکر اموالش غافل شود. و بالاخره آخرین جمله‌ای که سبب زشتی کلام خانم می‌گردد اینست: "سولانژ بمن یک سیگار بدهید".

این نمایشنامه از ابتدا تا پایان بر روی تضاد بین وجود تخیل و زشتی و تلخی زندگی واقعی تمرکز یافته است و در واقع کاراکتر انسانی و تحقیرشده کلفت‌ها و کاراکتر مزور و مسخره خانم را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. زمانی که ارباب از زندان آزاد می‌شود، کلفت‌ها بعلت تهمت نابجای خود به ارباب احتمالا دستگیر خواهند شد و دیگر قادر به اجرای مراسم آئینی روزانه خود نخواهند بود، پس بناچار اشتباه خود را پذیرفته و از نو به فکر مسموم کردن خانم می‌افتند. اما چنانکه از متن نمایشنامه برمی‌آید همه چیز به نفع خانم تمام می‌شود. او قوی و نابودنشدنی است. کلفت‌ها بخاطر پیروزی بر تخیلات و تصورات خود رفته‌رفته سبب نابودی خود می‌گردند در حالیکه خانم مانند همیشه قدرتمند و فاتح جلوه‌گر می‌شود. و با این خیال که کلفت‌ها به او علاقمندند، دلش بحال کلر بیچاره که بدست سولانژ بدجنس از بین رفته می‌سوزد. ولی سولانژ اینچنین پاسخ می‌دهد: "من دیگر کلفت نیستم، من مادموازل سولانژ هستم." و بالاخره نمایشنامه با این صحنه پایان می‌گیرد: در یک ظرف قیمتی، کلر با موافقت سولانژ سم مهلکی را می‌نوشد.

این صحنه را در نمایشنامه‌های دیگر مثل بالکن هم مشاهده می‌کنیم، که البته گواهی است مستدل بر تحولاتی که بر اثر دگرگونی‌های مهم جامعه معاصر غرب در زمینه ادبیات پدید آمده است.

حال نمایشنامه بالکن را مورد تحلیل قرار می‌دهیم.

بر روی بالکن قدرتمندان جای‌گرفته‌اند. مثل رئیس‌پلیس و صاحب‌خانه (خانم ایرما). و در پائین تنگدستان که به "خانه خیال" آمده‌اند تا در نقش قدرتمندان ظاهر شوند، قرار دارند. در واقع ایشان قرار است در نقش کسانی ظاهر شوند که همه آرزوی رسیدن به موقعیت و مقام آنها را دارند مثل ژنرال، قاضی یا کشیش. در حالیکه این نکته را از یاد

برده‌اند که از مدت‌ها پیش احساس جامعه دگرگون گردیده و اکنون قدرتمندان واقعی رئیس پلیس و خانم "ایرما" صاحب "خانه‌خیال" هستند. موضوع نمایشنامه درجهت یک دگرگونی شاعرانه، دنباله جنبش‌هائی است که جامعه را از این دگرگونی‌ها آگاه کرده است. چنانکه در پایان نمایشنامه مردم دیگر برای ایفای نقش کشیش، قاضی یا ژنرال در "خانه خیال" گرد نمی‌آیند، بلکه هدفشان فقط ظاهر شدن در نقش رئیس پلیس است. در نمایشنامه این سیر تکاملی آنچنان تصویر شده، که کاملا با تاریخ جامعه غرب مطابقت دارد، چنانکه بیدار شدن شعور و آگاهی که زائیدهٔ تهدید انقلابی سال‌های پس از جنگ جهانی اول و نابودی قدرت‌های پرقابلیت جهت برپائی یک انقلاب بوده‌است در سطح گسترده‌ای وسعت می‌یابد.

مسئله مراسم آئینی (le rituel) در اینجا نیز تقریبا به گونه نمایشنامه کلفت‌ها مطرح می‌شود. یعنی آرزوی تخریب در عالم رویا و خیال. در این نمایشنامه تاکید بیشتر بروی سه صحنه اول خانه خیال (Maison d'illusion) خواهد بود که ضمن آن به چگونگی هویت یک کشیش واقعی پی می‌بریم، چه یک کشیش واقعی ناچار است سازشکار و مزور باشد، در حالیکه بر یک کشیش واجب است که باطنا همه سازش‌ها را رد کند. پس یکچنین امری جز در عالم رویا نمی‌تواند در "خانه خیال" جائی برای خود یابد.

در صحنه دوم به یک قاضی خیالی برمی‌خوریم که هویت قاضی را جلوه‌گر می‌کند، و تصوری از موجودیت آدمکش و جوهر خمیره اوست. و بالاخره صحنه سوم که همان صحنه ژنرال می‌باشد گویای این مطلب است که جوهر تخیل تا چه حد می‌تواند تنها ارزش شاعرانه و واقعی یک چیز باشد. سه حالت نام‌برده در هر سه صحنه با کمی اختلاف بچشم می‌خورد.

سپس به شورش برمی‌خوریم، که در جریان آن تنگدستان (Petits gens) به قدرت صاحب "خانه خیال" خانم ایرما و رئیس‌پلیس پی می‌برند. در حالیکه مبارزه همچنان ادامه دارد، کشیش، قاضی و ژنرال واقعی کشته می‌شوند، و قدرتمندان بالکن درصدد برمی‌آیند تنگدستان را که به "خانه خیال" روی آورده‌اند جایگزین آنها سازند. و از میان ایشان یکی را بعنوان کشیش، دیگری را بعنوان قاضی و نفر سوم را بعنوان ژنرال انتخاب کنند. و در اینجاست که این تغییر هویت سبب از بین رفتن شخصیت موثر و دراماتیک این افراد می‌شود و از آنها مشتی کاریکاتور ساده می‌سازد.

پس از این خرابی‌ها، روژه رهبر انقلابی که به اهمیت نظام تشکیلاتی پی برده بود و خواستار برپائی آن بود به مبارزه با افرادی که از رویا، خودسری و بدیهیات دفاع می‌کردند، می‌پردازد و در حالیکه خود روانه "خانه خیال" می‌گردد، خواستار ظاهر شدن در نقش رئیس‌پلیس می‌شود.

و واقعه مهمی که انتظارش می‌رفت، رخ می‌دهد. روژه که در پی قدرت بود و آرزو داشت همه قوه مجریه را در دست گیرد، بزودی متوجه این واقعیت گردید که تنها بظاهر رئیس پلیس است و فاقد هر نوع قدرتی است. در نتیجه بدنبال آگاهی از این واقعیت، خود را از بین می‌برد، همانگونه که کلفت‌ها خود را از بین بردند. چه از این طریق، با راه پیدا کردن در تخیلات همه مردم، رئیس پلیس خواهد توانست بمدت دو هزار سال حکومت کند.

در نمایشنامه سیاهان عینا همین مسئله عنوان می‌شود. قدرتمندان، غالبین و سفیدپوستانی که در بالکن قرار گرفته‌اند در واقع همان شخصیت‌های نمایشنامه قبل هستند مانند: ارتشی، قاضی، روحانی، ملکه و پیشکار او (که در واقع حکم سخنگوی ملکه را در

بالکن دارد). ارتباطی که بین این دو نمایشنامه وجود دارد دقیقاً در همینجاست که متاسفانه از نظر اغلب منتقدین پوشیده مانده است. یکبار دیگر ژنه برای تفهیم خود، نهایت کوشش را بکار برده ولی چنانچه درک نگردیده مقصر او نیست.

با تحلیل این نمایشنامه به یک مسئله استتیکی تازه برمی‌خوریم و آن اینست که نقش سفیدپوستان را نباید به بازیگران سفیدپوست واگذار کرد و بالعکس نقش سیاه‌پوستان را نیز نباید بازیگران سیاه‌پوست ایفا کنند.

موضوع اصلی نمایشنامه که همچون نمایشنامه‌های قبلی برخورد میان غالبین و مغلوبین است (در اینجا بین سیاه‌پوستان و سفیدپوستان) چنانچه به گونه‌ای به اجرا درآید که بیانگر همکاری این دو دسته با یکدیگر باشد، رفته‌رفته تغییر هویت می‌دهد. بنابراین به همین جهت سیاه‌پوستان باید در نقش سفیدپوستان ظاهر شوند و در تمام مدت نمایش ماسک سفیدپوستان را بر چهره زنند و مخصوصا چنین وانمود کنند که ماسک بر چهره دارند. و در یک لحظه از نمایش ماسک‌ها را برداشته تا همبستگی خود را با افرادی که نقش مغلوبین را ایفا نموده بودند نشان دهند.

این نمایشنامه نیز در قالب دو نمایشنامه قبلی شکل گرفته است. در آغاز سیاه‌پوستان در مراسم آئینی (le rituel)، که محکومیتشان را بوسیله سفیدپوستان بدنبال خواهد داشت درصدد قتل یک زن سفیدپوست برمی‌آیند. و همانگونه که همه اعمال‌کلفت‌ها بالاخره به نابودی خودشان منتهی می‌شود، همانطور که روژه خود را از قید حیات راحت می‌کند، در اینجا نیز سیاه‌پوستان یکی را از میان خودشان بجرم خیانت بقتل می‌رسانند. ولی فقط در یک لحظه موضوع بر خلاف آنچه پیش‌بینی شده بود تغییر جهت می‌دهد. شهر سن‌نازر (Saint-Nazaire) که رابط با دنیای خارج بشمار می‌رود بر روی صحنه ظاهر می‌شود، و نوید می‌دهد که پس از اجرای این حکم، رهبر جدیدی خواهد آمد تا شاید سیاه‌پوستان را به پیروزی رساند.

در اینجا مراسم آئینی بظاهر تغییر می‌یابد و نمایشنامه با انهدام سفیدپوستان به گونه‌ای تخیلی پایان می‌گیرد. پیروزی تنها در قالب مراسم آئینی و تخیل ظاهر می‌گردد، ولی بنوعی وجودش احساس می‌شود، زیرا جایگزین خرابی و نابودی گردیده است.

مسئلهٔ عمده نمایشنامه در یک صحنه دوبار تکرار می‌شود، که اکنون تاکید ما بر روی آن خواهد بود. مراسم آئینی بر روی یک قتل تمرکز یافته است که عاملین آن از شرکت‌در این بازی سرباز می‌زنند، و گرداننده بازی، آرشی‌بالد (Archibald) مدام در پی گردآوری آنان و شرکت‌دادنشان در بازی است. یک زوج عاشق، ورتو و ویلاژ (Vertu et Village) عقیده دارند که به یکدیگر به حد پرستش عشق می‌ورزند و این عشق همه چیز زندگیشان را تشکیل می‌دهد، بنابراین نیاز به شرکت در مراسم آئینی را در خود احساس نمی‌کنند. ولی آرشی‌بالد در پاسخ می‌گوید ــ (در واقع کلید مهم نمایشنامه در همینجاست): "شما نمی‌توانید یکدیگر را دوست بدارید زیرا برای ابراز عشق خود ناچارید از کلمات سفید استفاده کنید. بنابراین برای کاربرد آن نباید بر روی صحنه باشید، بلکه باید در سالن نمایش میان سفیدپوستانی که شما را از خود نمی‌دانند و نمی‌پذیرند قرار گیرید. شما سیاه هستید و بین سیاهان و مغلوبین، و در دنیائی که افراد دیگر بر شما فرمانروائی می‌کنند و با کلماتی که از آن شما نیستند، امکان عشق ورزیدن وجود ندارد. پس باید دنیای نوی بوجود آورید که با این دنیا مطابقت کند، زبان جدیدی بکار برید و از عشقی بهره‌مند

گردید که واقعا از آن خودتان باشد، یک عشق سیاه". این همان مطلبی است که در نمایشنامه کلفت‌ها نیز بدان برمی‌خوریم بدین معنی که عشق سولانژ و کلر به شیرفروش یک عشق غیرواقعی است، و تنها عشق واقعی همان عشقی است که به ارباب می‌ورزند، و با جای گرفتن در قالب خانم، در خیال خود تصور روزی را می‌کنند که ارباب محکوم شده و آنها او را تا زندان همراهی می‌کنند. بهمین جهت در پایان نمایشنامه سیاهان، وقتی مراسم آئینی انجام می‌گیرد و سفیدپوستان اعدام می‌گردند، در حالیکه سایر بازیگران صحنه را ترک می‌کنند، ورتو و ویلاژ را هنوز بر روی صحنه می‌بینیم که دوباره همان مسئله قبل را مطرح کرده‌اند. ویلاژ می‌خواهد ورتو را در آغوش بگیرد.

ورتو به (ویلاژ): همه مردم مثل تو هستند، مقلدند. نمی‌توانی چیز تازه‌ای که تا بحال هیچکس بفکرش نرسیده پیدا کنی؟

ویلاژ: برای تو، هر کاری قادرم انجام دهم و چیزهای تازه اختراع کنم: میوه، حرف‌های زیباتر، یک صندلی با دو چرخ، پرتقال‌های بدون هسته، یک تختخواب سه نفره سوزنی که اصلا چیزی را سوراخ نکند، حتی حرکات عاشقانه که از همه مشکل تر است، اگر واقعا تو به این چیزها اهمیت می‌دهی.

ورتو: من به کمک تو خواهم شتافت. فقط یک چیز مسلم است، که تو دیگر نخواهی توانست با انگشتانت موهای بلند بور مرا نوازش دهی.

در حالیکه این صحنه پایان می‌گیرد، در خارج از صحنه موقعیت تغییر کرده است. سیاه‌پوستان یک رهبر جدید پیدا کرده‌اند و مراسم آئینی در جهت مبارزه‌ای انجام می‌گیرد که شاید به آزادی منتهی شود. و نمایشنامه بدون در نظر گرفتن شکست مغلوبین و عدم موفقیت غالبین، امکان این امید را در پایان بوجود می‌آورد. بهمین جهت در زمینه عشق ورتو و ویلاژ نیز می‌توان امید دست‌یابی به کلمات تازه‌ای را داشت که به این عشق امکان بارور شدن بدهد.

و بالاخره ژنه چهارمین نمایشنامه‌اش را که از سه نمایشنامه قبلی پیچیده‌تر است می‌نویسد، پاراوان‌ها که تصویر آغازینش مشابه به همان چیزی است که تاکنون دیده‌ایم یعنی مقابله غالبین و مغلوبین. اما اینبار پیروزی از آن مغلوبین است. در مدت اجرای نمایشنامه سه طبقه اجتماعی عنوان می‌شود که در سه نمایشنامه قبلی نیز بدان برخوردیم، طبقه مغلوبین و غالبین استعمارشدگان و استعمارگران، شورشیان فاتح و بالاخره طبقه مردگان.

بعنوان یک جامعه‌شناس بخود اجازه می‌دهم این نکته را یادآور شوم که این سه مورد برداشتی است از سه مفهوم گروه رادیکال چپی و بیانگر دیدگاه ژنه در تمام کار تئاتریش، یعنی: جامعه مصرفی که بر اساس تضاد بین غالب و مغلوب بنیان یافته، جامعه‌ای که در آن قدرت در دست مغلوبین فاتح است ولی هنوز بوجود کشور معتقدند، و یک جامعه ایده‌آل بشمار نمی‌آید. و بالاخره جامعه خیالی که در آن همه ضدگوئی از بین می‌رود و همه به صلح و آرامش روی می‌آورند و همه چیزهائی که باعث اختلاف بین انسانها شده، محو و نابود می‌گردد و دشمنان قدیمی با از بین‌بردن کینه‌های دیرین در صفا و صمیمیت در کنار یکدیگر بسر می‌برند. بنابراین یک گروه در مقابل این سه طبقه قرار می‌گیرد. این مبارزه می‌تواند بنام یک فرد مثل سعید انجام گیرد، که همانگونه که میدانیم مادرش و همسرش لیلا را نیز در کنار دارد. این سه نفر یک گروه را تشکیل می‌دهند که البته مشابه یکدیگر نیستند سعید

آنارشیست‌تر و مبارزتر از مادرش و لیلا است ، ولی با همه موانعی که در تمام طول بازی بر سر راهشان قرار دارد به مبارزه ادامه می‌دهند . در کنار موضوع اصلی نمایش یعنی رابطه بین سعید ، لیلا و مادرش و سه طبقه نامبرده دو بخش دیگر نیز در نمایشنامه بچشم می‌خورد که بسیار پیچیده است و به موازات موضوع اصلی تغییر شکل میدهند ــ فاحشه‌خانه و ارتش ــ داستان فاحشه‌خانه (که خیلی زود از آن می‌گذرم) به موازات تغییر و تحولاتی که در این سه طبقه اجتماعی رخ می‌دهد تغییر جهت می‌دهد ــ سه فاحشه این فاحشه‌خانه با سه طبقه نامبرده و تحولاتی که سازنده مسیر آنهاست ، کاملا تطبیق می‌کنند .

در آغاز فاحشه‌خانه حکم یک دنیای تخیلی و یک دنیای آئینی را دارد ، که در آن استعمارشدگان در جستجوی واقعیت هستند ، واقعیتی که (به این نکته قبلا نیز اشاره شده و برای هر چهار نمایشنامه ژنه صادق است) تنها در دنیائی می‌تواند یافت شود که در آن قدرتمندان و استعمارگران کریه و نفرت‌انگیز جلوه کنند و استعمارشدگان در موقعیتی قرار گیرند که کلفت‌ها ، تنگدستان و سیاه‌پوستان قرار گرفته بودند . این دنیای تخیلی واقعی در فاحشه‌خانه بوسیله فاحشه زبردست واردا تجسم یافته است . (Warda)

در قسمت دوم فاحشه‌ها خود سخن می‌گویند و سخنانشان حاکی از آن است که با جامعه پیوستگی پیدا کرده و وارد مبارزات‌اجتماعی شده‌اند . و اکنون درگیر نبردهای انقلابی هستند . با آنها با احترام رفتار می‌شود ، سلام می‌شود ، و خلاصه همچون سایر افراداجتماع پذیرفته شده‌اند . عملشان شکلی واقعی بخود گرفته و جایگزین تخیل گردیده و مبارزاتشان بخشی از زندگیشان را تشکیل می‌دهد . این نقش را مالیکا ، فاحشه‌ای که از ابتدا با جبهه مقاومت در ارتباط بوده ، بعهده دارد .

و بالاخره مورد طبقه سوم یعنی انقلابیون پیروز و طبقه مردگان پیش می‌آید . دراینجا مشاهده می‌کنیم که جامعه‌ای که در پی پیروزی مغلوبین بوجود آمده و ساخته دست آنهاست چگونه مزایای فاحشه‌خانه را از بین برده ، واردا کشته شده ، مالیکا دیگر ارزش و اهمیت سابق را از دست داده است و فاحشه دیگری جای آنها را گرفته که فاقد هرگونه حرکت اجتماعی ارزشمند می‌باشد . بهر تقدیر ، پیروزی شورشیان سبب بوجود آمدن دنیائی گردیده که هرگونه ناهمگونی و تخیل را رد می‌کند (البته یکی از مسائل مهم و شاید مسئله اساسی نمایشنامه در همینجا باشد) ، و یا به عبارتی ، دیگر در این دنیای جدید جائی برای تخیل وجود ندارد . (در واقع شورشیان به غالب همان سربازانی درآمده‌اند که قبلا از قدرتمندان دفاع می‌کردند) ، و بهمین دلیل سعید دیگر یارای پذیرفتن این دنیا را ندارد . بنابراین به این نکته پی می‌بریم که تحولاتی که در فاحشه‌خانه روی داده تا چه‌حد مشابه و نزدیک به دگرگونی‌هائی بوده که در این سه طبقه بوقوع پیوسته است . حال سخنی هم درباره ارتش می‌گوئیم که در واقع یکی از نکات مسئله انگیز نمایش بوده و بهیچ وجه مردم به مفهوم آن پی نبرده‌اند .

در اینجا یک مسئله مهم در زمینه نقد ادبی مطرح می‌گردد :

منتقدین همیشه عادت دارند شخصیت واقعی و درونی نویسنده را با مسائلی که در آثارش مطرح می‌کند در ارتباط قرار دهند . در آثار ژنه هم بسیاری از منتقدین بر روی این مسئله تاکید کرده و کار او را با شخصیت واقعی‌اش و جنبهٔ همجنس‌گرائی مرتبط ساخته‌اند ، و این تاکید تا حدی است که بینال و نیز یکی از منتقدین معروف با جدیت تمام تکیه بر این نکته می‌کند که Living theater مخصوصا اجرای نقش کلفت‌ها را به بازیگران مرد

داده است "همانگونه که خواست خود ژنه بوده است". درحالیکه در مقدمه نمایشنامه کلفت‌ها ژنه بخصوص روی این نکته تاکید کرده که نقش کلفت‌ها حتما باید بوسیله بازیگران زن ایفا گردد. اما بهمان نسبت که منتقد معتقد است همجنس‌گرائی اساس کار ژنه را تشکیل می‌دهد، تماشاگر هم از این عقیده بی‌نصیب نمانده، چنانکه بدون کوچکترین سئوالی به راحتی می‌پذیرد که نقش کلفت‌ها را بازیگران مرد ایفا کنند.

نکته‌مهمی که در اینجا اشاره بدان ضروری بنظرمی‌رسد اینست که مسئله همجنس‌گرائی یقینا در رمان‌های ژنه بخصوص در اولین نمایشنامه او "نظارت عالیه" (Surveillance-Haute) بطور مکرر مطرح شـــده، ولی در نمایشنامه‌های بعدی او کاملا از بین رفته، اما در پی تعاریف و نقدهای بی‌اساس و قابل رد، دوباره مطرح گردیده است. عشق‌های مهم در این چهار نمایشنامه ژنه، عشق کلفت‌ها به ارباب یا به شیرفروش است، عشق ویلاژ به ورتو است، عشق روژه به شانتال و بالاخره عشق سعید به لیلاست که همانگونه که مشاهده می‌کنیم همه این‌روابط بین افرادی با جنسیت مخالف واقع می‌شوند و اثری از همجنس‌گرائی در این نمایشنامه‌ها یافت نمی‌شود، مگر در رابطه سرگرد و سرجوخه در قسمت ارتـش از نمایشنامه پاراوان‌ها. در اینجا این سئوال مطرح می‌شـود. چرا همجنس‌گرائی در آثار ژنه در تغییر مسیر کاریش یعنی انتقال رمان به نمایشنامه از بین می‌رود و دوباره در این قسمت از نمایشنامه پاراوان‌ها مطرح می‌شود؟ بنابراین بر هر منتقدی که در صدد برآید یک تحقیق علمی درباره آثار ژنه و در ارتباط قراردادن شخصیت خود او با مسئله همجنس‌گرائی در نوشته‌هایش، بعمل آورد، توجه به این امر کاملا ضروری است.

حال اگر با یک تحلیل بنیادی مسئله را عنوان کنیم همه‌چیز روشن و قابل لمس می‌شود. یکی از عوامل مهم و اساسی در ساختمان کار ژنه "عصیان" و رد کردن دنیای موجود است ژنه در آثار داستانی از "خاطرات دزد" تا اولین نمایشنامه‌اش "نظارت عالیه" (Haute-Surveillance) دنیائی را می‌سازد که ارزش‌های آن قابل قبول جامعـه است. چنانکه با یک بررسی عمیق بر روی عوامل شکل‌دهنده این آثار با مجموعه‌ای رابط برخورد می‌کنیم که همه براساس دوستی،عشق، شجاعت شکل گرفته است. البته این عوامل با این اشکال محدود می‌توانند موضوع و اساس یک کتاب زیبای رمانتیک را تشکیل دهند، ولی برای یک کتاب "عصیانگر" (non-conformiste) کافی نیستند. بنابراین نویسنده برای انتقال پیام خود و تفهیم دنیائی که عصیان و ناهمگونی با اجتماع اساس‌آنرا تشکیل می‌دهد، بناچار از بعد دومی که می‌توان آنرا بعد ثانوی (Oblique) نامید، استفاده‌کرده است.

بهمین جهت در آثار ماقبل تئاتری ژنه، به خصوصیتی برمی‌خوریم که با قرارگرفتن در کنار سایر ارزش‌های بنیادی اثر، آنرا برای جامعه موجود غیرقابل لمس می‌کنـد: در این آثار عشق وجود دارد، ولی یک عشق همجنس‌گرا، شجاعت وجود دارد ولی شجاعت جهت ارتکاب یک جنایت، دوستی وجود دارد، اما دوستی در هرزگی و کارهای محکوم‌شده از دید جامعه.

ولی زمانی که ژنه به چپ رادیکال و در درجه اول به گروهی که در اطراف سارتر و عصر جدید (Temps modernes) بودند، ملحق می‌شود، وقتی با مسئله مبارزه طبقاتـی مواجه می‌گردد و از آن پس اساس کارش بر روی آن قرار می‌گیرد، دیگر نیازی به کاربرد این بعد دوم پیدا نمی‌کند تا آثارش را "عصیانگر" جلوه دهد و باعث برانگیختن جامعه و

انتقاد مردم گردد. بنابراین در اینجا همه مسائلی که با این بعد دوم در رابطه‌بود بخصوص مسئله همجنس‌گرائی، دفعتا از بین میرود و مسئله استتیک جایگزین احساسات شخصی می‌شود.

حال باید دید به چه دلیل دوباره مسئله همجنس‌گرائی در یک قسمت از نمایشنامه پاراوان مطرح می‌گردد. من تصور می‌کنم این مسئله در اینجا تنها یک جنبه کاریکاتوری دربر داشته باشد، زیرا در قسمت اول نمایش استعمارگران بحد کافی مورد انتقاد قرار گرفته‌اند و دیگر ژنه نیازی به کاربرد یک بعد دیگر نداشته است. مورد ارتش اتفاقا در اینجا عکس موارد دیگر است زیرا در این نمایشنامه مبارزه ارتش جهت پیروزی نیست. این ارتشی است که‌قبلا شکست‌خورده و بیشتر در فکر بجای‌آوردن مراسم‌آئینی (Le rituei) و نمودار ساختن تصویر جنگ است. بهمین جهت با دیدی که ژنه از واقعیت دارد و آنرا غیرقابل قبول می‌داند، وجود چنین چیزی کارش را از یک ارزش اساسی و مثبت برخوردار می‌کند.

این مسئله قبلا در نمایشنامه سیاهان نیز مطرح شده: " نژ (Neige) می‌گوید: "آقا، غصه برای آنها هنوز حکم یک زینت را دارد. (ص ۱۹ کتاب) و آرشی‌بالد توضیح می‌دهد اگر بخواهیم بر سفیدپوستان غلبه کنیم باید این خطر را بجان بخریم. و بهمین جهت است که نژ (Neige) و برخی دیگر از بازیگران مراسم آئینی از همکاری در جهت این تخریب سر باز می‌زنند.

در اینجا باید گفت که ژنه با مسئله‌ای مشابه به مسائل کارهای اولیه‌اش مواجه‌می‌شود. با اعتبار دادن به ارتش، در واقع به تشکیلاتی که هنوز بطور واقعی در جامعه موجودیت دارد حرمت می‌نهد، بنابراین برای رفع هرگونه سوءتفاهمی دوباره به ابعاد فرعی روی آورده و آنها را در کارش جای‌می‌دهد و این‌کار را فقط درجهت بی‌اعتبارکردن ارزش‌های مورد قبول جامعه، انجام می‌دهد.

حال برای پی‌بردن به عمق مسئله، به تحلیل این صحنه جنجال برانگیز می‌پردازیم. و برای این منظور فعلا بعد اضافی را نادیده می‌گیریم. برای افراد این ارتش که دیگر در جهت پیروزی نبرد نمی‌کنند، مبارزه حالتی بنیادی بخود گرفته است و برای هریک از این افراد نکته حائز اهمیت اینست که در یک دنیای ناآشنا تنها نمیرد و تا حد امکان از منافع وطنش دفاع کند. بنابراین وقتی سرگرد می‌میرد به جهت اینکه مرگش راحت‌تر جلوه داده شود مشاهده می‌کنیم که سایرین چگونه همه ارزش‌هائی را که مرگشان را توام با درد کمتری می‌کرده و برای خود حفظ کرده بودند، فدا می‌کنند.

در اینجا چنانچه بهمین اکتفا کنیم که دوستان سرگرد با اتحاد با یکدیگر به کمک او شتافته تا در مرگش تنهائی و عزلت کمتری را احساس کند، با یک صحنه بسیار رمانتیک مواجه خواهیم بود. بنابراین جهت پرهیز از این ارزش‌یابی‌ها بوده، که ژنه آنرا با کمی زمختی توام ساخته و سبب برانگیختن اینچنین جنجالی شده است. اما در نمایشنامه سیاهان مشاهده می‌کنیم که وقتی قدرتمندان شکست می‌خورند به افرادی قابل تحمل مبدل می‌شوند. بنابراین اکنون می‌توانیم مسئله را بخوبی درک کنیم و به این نتیجه برسیم که در درجه نخست باید ساختمان کلی نمایشنامه را درک کرد و تنها به قضاوت یک صحنه آن اکتفا نکرد، گرچه بعقیده من این مسئله از نظر استتیک مسئله چندان مهمی نمی‌تواندباشد.

دو حرکت موازی حرکت اصلی را دربر می‌گیرند: فاحشه‌خانه از یکسو و ارتش از سوی دیگر. و خود حرکت اصلی نیز بصورت دقیق و روشنی نمایان است. در ابتدا با فشار و

سرکوبی مواجه می‌شویم که در آن واقعیتی وجود ندارد مگر در تخیل. سپس به شورشی برمی‌خوریم که بوسیله خود سعید برپا شده ولی درست در لحظه‌ای که به مقام ژنرالی می‌رسد از پذیرفتن آن سر باز می‌زند. (و وقتی دیگران به او و مادرش می‌گویند: " حق با شما بود ما هم به شما خواهیم پیوست". از پیوستن بدانها خودداری می‌کند و برای حفظ استقلال شخصیتش و عدم تطبیق با دیگران تنهائی را ترجیح می‌دهد) و بالاخره به صحنه پیروزی می‌رسیم که در واقع لحظه‌ایست که مسئله موجودیت سعید را در نظام جدید مطرح می‌کند.

"امو" (Ommou) چهره سمبولیک، به قدرتمندان جدید که درگذشته در ردیف ستمدیدگان قراز داشتند، توضیح می‌دهد: که پس از این پیروزی که منجر به قدرت رسیدن آنها گردیده دیگر شورش نمی‌تواند نتیجه مثبتی دربر داشته باشد، مگر در جهت بنیان یک دنیای آزاد که در آن امکان عدم تطبیق با جامعه (non-conformisme) وجود داشته باشد، دنیائی که به حقوق و ارزش‌های انسانی مانند سعید با دیده احترام بنگرد.

ولی برای اربابان جدید این دورنما قابل درک نیست. و در حالیکه مبارزه به پایان خود رسیده آنها در فکر بخشیدن سعید و پذیرفتن او هستند، و می‌خواهند گذشته‌ها را فراموش کنند. ولی "امو" در پاسخ به آنها می‌گوید: مسئله بخشش مطرح نیست، بلکه مهم ماهیت نظام جدیدی است که در حال بارورشدن است و تا زمانی که یارای پذیرفتن مسئله "عدم تطبیق" با جامعه را نداشته باشد، نمی‌تواند بعنوان یک نظام با ارزش مورد قبول واقع شود. در اینجا اربابان جدید گلوله‌ای بسوی سعید شلیک می‌کنند و با کشته‌شدن سعید نمایشنامه پایان می‌گیرد. مادر سعید که به سرزمین مردگان قدم نهاده در انتظار ورود لیلا و پسرش است. لیلا که به اندازه سعید رادیکال نیست، یارای پذیرفتن نظام مردگان را ندارد، بنابراین خود به دنیای آنها قدم نمی‌نهد، و فقط به فرستادن چادرش اکتفا می‌کند. ولی سعید که دارای شخصیتی "عصیانگر" است و تا پایان نمایشنامه سر پا ایستاده، و شاید بتوان گفت اولین شخصیت مثبت ادبیات پیشرو معاصر بشمار می‌رود، نه‌تنها نظام مردگان را نمی‌پذیرد بلکه هیچ اثر و نشانی هم از خود بدانجا نمی‌فرستد، و مستقیما به نیستی قدم می‌گذارد.

سعید از آغاز تا پایان نمایشنامه در حالت ایستاده قرار دارد و از طریق اوست، که آزادی را که برای اولین بار در دنیای مدرن مورد تائید قرار می‌گیرد، و روزنهٔ امیدی برای آینده بشمار می‌رود، لمس می‌کنیم.

بنظر من ژان ژنه تنها نویسنده معاصر است که محور اصلی نمایشنامه‌هایش در درجه اول بر روی بعد ممکن (dimension du possible) و رسیدن به تعالی قرار گرفته، و مسئله آزادی، عصیان و عدم تطبیق با اجتماع (non-conformisme) نقطه‌مرکزی آنرا تشکیل می‌دهد.

این مقاله اشاره کوتاهی بود به چند نمونه از هنر و ادبیات مدرن و برای یک بررسی دقیق و جامع در این‌زمینه لازم است یک سلسله تحقیقات گسترده چه در زمینه جامعه‌شناسی و چه در زمینه استتیک انجام گیرد تا شاید از این طریق سنتز ارزشمندی پیشنهاد گردد ــ و از همه مهمتر اینکه شاید روزی بنیان جامعه‌ای گذارده شود که در آن هنری که گویای همه واقعیت‌هاست نه تنها مردود شناخته نشود، بلکه انگیزه‌ای باشد برای پذیرش و اتحاد بشریت در یک جامعه انسانی و راه‌گشائی باشد برای امیدهای آینده.

هنر به عنوان ابزار تحول اجتماعی

آناتول کوپ
Anatole Kopp
ترجمهٔ سیما کوبان

چندکلام دربارهٔ نویسنده

ترجمهٔ حاضر در حقیقت دنبالهٔ مبحث "انقلاب اکتبر و هنرمندان" است که در جلد دوم و سوم کتاب "چراغ" از نظرتان گذشت. آناتول کوپ، نویسندهٔ این مقاله معمار و شهرساز است، در عین حال به پژوهش و آموزش نظری و فعالیتهای عملی و اجرایی در زمینهٔ معماری و شهرسازی نیز می‌پردازد. پس از اتمام تحصیلات معماری در فرانسه، مطالعاتش را در انستیتوی تکنولوژی ماساچوست (M.I.T.) ادامه داد و از آنجا فارغ‌التحصیل شد. بسیاری از تجربه‌های آناتول کوپ در باب معماری و شهرسازی در فرانسه و الجزایر اجرا شده است. همکاریش با دولت الجزایر بی‌درنگ در پی استقلال این کشور به‌سال ۱۹۶۲ آغاز شد و همچنان ادامه دارد. آناتول کوپ اینک استاد انستیتوی شهرسازی در دانشگاه پاریس ۸ (ونسن) است.

تسلط کامل آناتول کوپ به زبان روسی و سفرهای تحقیقی متعدد او به اتحاد جماهیر شوروی به او امکان داد تا به مدارک و منابع دست‌اول دست یابد. نتیجهٔ تحقیقات و مطالعات آناتول کوپ در رشتهٔ شهرسازی، معماری و هنر روسیه پس از انقلاب اکتبر، تاکنون در سه کتاب به شرح زیر منتشر شده است:

ـ "شهر و انقلاب، معماری و شهرسازی شوروی در سالهای دههٔ بیست". مضمون این کتاب بررسی نظریه‌ها و پروژه‌های معماران و شهرسازان شوروی در سالهای "کمونیسم قهرمانانه" و سپس دوران "سیاست نوین اقتصادی" تا زمان تحکیم پایه‌های قدرت استالین در حدود سال ۱۹۳۰ است. در این اثر با موارد جالب و ناشناخته‌ای پیرامون روشنفکران و هنرمندان شوروی و نقش آنان در ساختمان سوسیالیسم در سالهای پس از انقلاب اکتبر آشنا می‌شویم (ترجمه کامل این کتاب تا چندی دیگر به خوانندگان فارسی‌زبان عرضه خواهد شد).

ـ "دگرگون کردن زندگی، دگرگون کردن شهر" (از زندگی نوین تا مسائل شهری).

این پژوهش همان موضوع کتاب "شهر و انقلاب" را دنبال کرده، و نظریه‌های مختلف دربارهٔ شیوهٔ نوین زندگی و پیوند آن با مسائل معماری و شهرسازی را بررسی کرده است. (مقالهٔ حاضر ترجمهٔ کامل فصل پنجم این کتاب است).

ـ "معماری و شهرسازی دوران استالینی"، با مقدمه‌ای از شارل بتلهایم. کتاب، ثمرهٔ یک طرح تحقیقاتی است که به سال ۱۹۷۷ ـ ۱۹۷۶ آناتول کوپ مجری آن بوده و با همکاری گروهی از استادان جامعه‌شناسی، تاریخ و زبان روسی به مرحلهٔ اجراء درآمده است. در این کتاب پس از اشاره به انقلاب فرهنگی سالهای نخست دههٔ بیست، دوران انتقالی سالهای بیست تا سی، منشاء معماری استالینی بررسی شده است. سپس چگونگی استقرار "رئالیسم سوسیالیستی" به عنوان تنها نظریهٔ مجاز در فعالیتهای خلاقه به قلم آمده و عملکرد این نظریه را در زمینهٔ معماری و شهرسازی بر اساس نمونه‌های برجستهٔ آن، از جمله دانشگاه و متروی مسکو، تجزیه و تحلیل کرده است.

با توجه به اینکه مباحث طرح‌شده پیرامون "رئالیسم سوسیالیستی" در این دیار اغلب در حد کلی‌بافی‌های شعارگونه مانده است، در آینده می‌کوشیم ترجمهٔ فشرده‌ای از مطالب این کتاب را به خوانندگان عرضه کنیم، تا در کنار پژوهش‌هایی که برخی از همکاران کتاب "چراغ" در دست تهیه دارند، امکان بحث همه‌جانبه‌ای دربارهٔ ماهیت و عملکرد "رئالیسم سوسیالیستی" فراهم آید.

مترجم

"بازسازی شیوهٔ زندگی؟" اما چگونه؟ به چه وسیله‌ای؟ به وسیلهٔ فعالیت سیاسی، البته از طریق تبلیغ و اقناع (و گاه نیز از طریق اجبار)، به وسیلهٔ تاثیر سرایت این تجربیات نمونه، یعنی تجربیات نخستین کمون‌های سالهای ۱۹۲۰ (...) و همچنین از طریق یک وسیلهٔ نوین: به وسیلهٔ هنر که بدین سان تا مرتبهٔ ابزار تحول اجتماعی ارتقاء یافته است؛ البته به وسیلهٔ "هنر چپ". [1]

طی نخستین سالهای نظام شوروی، عبارت "هنر چپ" (لِوُیه ایسکوستوُ [2]**) به نقاشی، به شعر، به مجسمه‌سازی یا به ادبیات، به معماری یا به تئاتر و خلاصه به تمام اشکال بیان پیشتاز اطلاق می‌شد که با گذشته، با سنت‌ها و عادات موروثی تاریخ ملی و**

---

۱ ـ با ممتاز کردن این "هنر چپ" که از همان ابتدای سالهای بیست بوجود آمد، سایر جلوه‌های "انقلاب فرهنگی" این دوره (از جمله آموزش ابتدائی همگانی، سوادآموزی و غیره) و نیز "برنامهٔ تبلیغاتی بناهای یادبود" را، که به ابتکار لنین بود و به وسیلهٔ لوناچارسکی به مرحلهٔ اجراء گذاشته شد، فراموش نمی‌کنیم. اما این برنامه که عمدتاً به وسیلهٔ مجسمه‌های قهرمانان جنبش انقلابی از اسپارتاکوس تا مارکس بیان شده بود و افرادی چون پوگاچف Pougatchev و بابوف Babeuf را دربر می‌گرفت، فقط از سنتی‌ترین اشکال هنر استمداد جُست. بهانه‌هائی برای مراسم گشایش و سخنرانیها، حال آنکه ثمرات هنری این برنامه، تحت تاثیر توأمان جنس نامرغوب مصالح آن زمان و آب و هوای روسیه، به سرعت از بین رفت و هیچ چیز از آن به جای نماند. ملاحظه خواهد شد که بـــرای مدافعین "هنر چپ"، عملکرد اساسی هنر عرضه کردن مردان معروف گذشته نبوده است.

2- Levoie Iskousstvo

همچنین با کلاسیسیسم[3] وارداتی کاملا قطع رابطه کرده بودند.

هنر تجریدی، تئاتر کنستروکتیویست، اشعار مایاکوفسکی، آثار ادبی فرمالیست‌ها[4] (شکل‌گرایان)، سینمای ایزنشتین، معماری بی‌پیرایه، تمامی این اشکال‌نوین بدون‌استثناء، از سوی اکثریت وسیع کسانیکه این مسائل را به خود مربوط می‌دانستند، به عنوان نمودهای "هنر چپ" مشخص می‌شوند. البته نباید فراموش کرد که این اکثریت، یک اقلیت بینهایت کوچک از جمعیتی بود که قسمت اعظم آن نادان و بی‌سواد بودند. بدین سان، عنوان "هنر چپ"، به تدریج و به دلایلی که بعداً تحلیل خواهیم کرد، در سیاق[5] جامعهٔ شوروی کارش بجائی رسید که مفهوم هنر "چپ‌رو[6]" را به‌خود گرفت (با تمامی اتهاماتی که در آنجا به این عنوان وارد می‌شود)، و طی سالیان متمادی در اتحاد جماهیر شوروی اسم چیزی بود که در غرب، در همان زمان، آنرا هنر پیشتاز و یا فقط مدرن می‌نامیدند.

برعکس معماری این دوره که دهها سال در غرب یکسر ناشناخته ماند، نقش پیشتازان روسی در هنر "مدرن" همواره از جانب شماری از متخصصین مضمون تحقیقات و تفسیرها بوده است، همواره "خواستاران" هنر با آن آشنا بودند و آنرا می‌ستودند. وجود آثار بیشمار در موزه‌ها و مجموعه‌های خارج از شوروی، و مهاجرت تعدادی از مبتکران این جنبش از همان نخستین سالهای نظام شوراها به سوی اروپا،باعث شد تا نقش هنرمندان روسی به گونه‌ای گسترده شناخته و منتشر شود. شگفت آنکه[7] منع خشنی که در حدود اواخر دههٔ بیست بر این اشکال بیان وارد آمد، سبب شد تا ارزشی پیدا کنند که شاید برخی از آنها در ذات خود فاقدش بودند. این آثار به‌طور ناگهانی به مقولهٔ آثار مظلوم[8]، به مقولهٔ "هنر نفرین‌شده" منتقل شدند؛ از موزه‌ها، نگارخانه‌ها و تاریخ هنر شوروی ناپدید شدند؛ تمامی این دوران توجهی را به سوی خود جلب کرد که گاه با موضوع این توجه به خودی خود بی‌تناسب است.

بدین سان اسطوره‌ای از سالهای دههٔ بیست شوروی به تدریج شکل گرفت، دوران افسانه‌ای، عصر طلائی حقیقی که در آن همه چیز آزمایش، تجربه و حل شد. مسیر مالویچ از مربع سفید روی زمینهٔ سیاه، تا مربع سفید روی زمینهٔ سفید برای برخی نه تنها تمامی هنر شوروی در سالهای دههٔ بیست را خلاصه می‌کند، بلکه تقریباً خلاصهٔ تمامی هنر "مدرن" است؛ بدین سان، صاحبان این عقیده به برداشتی[9] می‌رسند که به اندازهٔ برداشت مدافعان کلاسیک‌گرائی جاودان، که در اتحاد جماهیر شوروی قبل و همچنین طی سالهای دههٔ بیست وجود داشتند، منجمد و محدود است. چنین بینشی از سالهای دههٔ بیست نمی‌تواند به شناختی حقیقی از این دوران رهنمون شود. حالت تخیلی و مفروضی[10] که به این دوران داده شده و هنوز نیز داده می‌شود مزاحم تحقیق در این زمینه است، و باید به صراحت گفت فقدان دسترسی به مدارک باعث سهولت کار نیست.[11]

واضح است که ما بر سر آن نیستیم که در چارچوب این فصل کاری را انجام دهیم که

3- Classicism 4- Formaliste
5- Contexte 6- gauchiste 7- paradoxalement
8- persécuté 9- conception 10- idéalisation

۱۱ ــ پوشیده نیست که اکثر آثار "هنر چپ" که در اتحاد جماهیر شوروی نگاهداری می‌شوند به نمایش گذاشته نشده‌اند.

بر اساس دانسته‌های ما فقط کامیلا گری [۱۲]، بر بنیانی استوار آغاز کرده است. قصد ما بسیار محدودتر است. ما به هنر روسی سالهای دههٔ بیست در چشم‌اندازی می‌پردازیم که اختصاصاً بر محور مسائل محیط زندگی و محیط زیستی که انسان برای استفادهٔ خود خلق کرده، قرار دارد. بنابراین به موضوعهائی که عموما در هر تحقیق نقادانه دربارهٔ هنر، اصل کار است به ندرت می‌پردازیم از جمله: ارزش زیبایی شناختیِ آثار مورد نظر، ارزش نسبی آنها نسبت به یکدیگر، ارزشهای تطبیقی جنبش‌های پیشتاز در قرن بیستم و غیره، که موضوع بحث ما نخواهد بود.

ما معتقدیم میتوان در آنچه که "هنر چپ" نامیده شده دو جریان را مشخص کرد. این دو جریان قطعا سرچشمه‌های مشترکی دارند: کامیلا گری در تحقیق خود آنها را تشریح کرده است. این سرچشمه‌ها عبارتند از جنبشهای پیشتاز ماقبل انقلابی که به خاطر مشغله‌های فکری‌شان به مکاتب و گرایشهایی که در همان زمان در غرب وجود داشت، نزدیک بودند. اما از انقلاب به بعد، گودالی پدید آمد بین کسانی که پژوهش‌های قبل از انقلاب خود را ژرف‌تر ادامه می‌دادند، و کسانی که در هنر بجز شیوهٔ بیانی بیطرف و مستقل از عمل اجتماعی، چیز دیگری می‌دیدند. این گرایش دوم است که بنظر ما براستی "هنر چپ" را تشکیل می‌دهد. این گرایشها، یکی مانند دیگری، در ابتدا دست‌کم، از یک زبان مشترکِ شکل‌گرا و یک قاموسِ هنری مشترک استفاده می‌کردند و بهمین علت در اتحاد جماهیر شوروی، بدون تمایز، به تمامِ اشکال بیان هنری که با فرهنگ کهن قطع رابطه کرده‌اند، "هنر چپ" اطلاق می‌شود. باری، بین این دو جریان مرزبندیها به هیچوجه مطلق نیست. آثارِ یک هنرمندِ معین همیشه با یک گرایش معین خویشی ندارد و برخی از آثار، تقریباً مستقل از ارادهٔ آگاه آفرینندهٔ خود، چنین است. با این همه به گمان ما این دو جهت‌گیری به تدریج خود را تثبیت کردند و استفادهٔ عام از عبارت "هنر چپ"، بعنوان پوششِ تمامی اشکال بیان که برپایهٔ نوسازیِ شکل قرار دارند، یک اشتباه بوده است.

از این رو اگر "هنر چپ" شوروی فقط آن نیست که در دیگر نقاط، هنر مدرن یا هنر معاصر نامیده می‌شود، بلکه قسمتی، جریانی، یا گرایشی از آن است، چگونه می‌توان آنرا از چیزی که از لحاظ شکل بدان شباهت دارد، متمایز کرد؟ به گمان ما، این تمایز باید در سطح هدفها، در سطح عملکرد (که حتی گاه برای خالق آن مسلم نیست) انجام شود. همچنین ما قصد داریم "هنر چپ" را فقط بعنوان کوششی در جهت دگرگون‌سازی کالبدِ زندگی انسان و محیط زیست مطالعه نکنیم، چرا که تمامی فعالیتهای انسانی چنین جهتی دارد، بلکه "هنر چپ" را به مثابهٔ کوششی برای دگرگون‌سازی، در رابطه با هدفی از پیش معین، در رابطه با دستیابی به یک نمونهٔ جامعه که بعنوان هدف مشخص شده است، مطالعه خواهیم کرد.

ما بر آن سَریم که نشان دهیم چگونه "هنر چپ" بوسیلهٔ آفرینندگان خود به نام یکی از ابزارهای انقلاب، به نام وسیله‌ای برای دگرگون‌سازیِ روابطِ میان انسانها، جامعه و خودِ انسان، شناخته می‌شد؛ یعنی یک چارچوب زندگی که به این منظور ساخته شده بود، یک چارچوب زندگی که عادات فردی و جمعی نوین می‌آفریند و شیوهٔ کهن زندگی را که

---

۱۲ ــ کامیلا گری: *پیشتازان هنر نوین روسیه*، ترجمهٔ فصل مربوط به انقلاب اکتبر این کتاب در جلد دوم و سوم کتاب چراغ عرضه شد. م.

ثمرهٔ جامعهٔ طبقاتی کهنه است منسوخ می‌کند و به فرارسیدن شیوهٔ نوین زندگی، که همانا شیوهٔ سوسیالیسم است، در عملِ اجتماعی یاری می‌دهد. البته این شیوهٔ زندگی نمیتواند بدون مقدمه در تفکر انقلابیون بوجود آید. البته این شیوهٔ زندگی بجز برپایهٔ ساختمان سوسیالیسم، برپایهٔ اشتراکی کردن ابزار تولید، نمیتواند ساخته شود. "هنرمندان چپ" و همچنین رهبران انقلابی معتقد بودند که فرارسیدن جامعهٔ سوسیالیستیِ بدون طبقه می‌تواند بوسیلهٔ چارچوب زندگی تسریع و یا متوقف شود. کسانیکه آنان را هواداران "هنر چپ" می‌نامیم، برای تسریعِ این روند کار میکردند، و قصد اساسی ما مطالعهٔ این جلوه از 'هنر چپ' است.

"هنر یکی از پیچیده‌ترین روبناهاست[۱۳] و تاکنون کمتر از بقیه بوسیلهٔ ما مارکسیستها مورد مطالعه قرار گرفته است. حزب ما تاکنون از جنبهٔ نظری هنر را در اختیار خود نگرفته است. این موضوع قابل فهم است. چرا که حزب ما تا این روز مجبور بود نیروهای خود را در وظایف ضربتی و در جبهه‌هائی که فوریت داشت، بکار برد.
انقلاب ما آهنگ خود را کند کرده، اما متوقف نشده است.
انقلاب ما با تعمیق خود به شیوهٔ زندگی پرداخته است. شیوهٔ زندگی، جبههٔ نوین ماست. هنر سلاح ما در این جبهه است[۱۴]."

به سال ۱۹۲۴، گروه لِف، گروه "هنر چپ" چنین اظهار نظر می‌کرد، زیرا از اوجگیری مجدد ایدئولوژی، پسندها و شیوهٔ زندگی خرده‌بورژوا که از نِپ (سیاست نوین اقتصادی) منتج می‌شد، نگران بود؛ همانطور که میدانیم، نِپ در برخی از بخشهای اقتصادی بازگشت به ابتکار فردی و سودآوری را مجاز دانست؛ لِف همچنین نگران کُندی تغییراتِ اجتماعی مورد انتظار بود و بی‌گمان دلایل عینیِ آنرا به روشنی نمی‌دید.

در این نبرد با خوی‌های کهن، برای یک شیوهٔ زندگی نوین، برای این انسان نوینی که بدون او جامعهٔ سوسیالیستی چیزی جز یک عبارت خالی از مفهوم نخواهد بود، فعالیت فرهنگی نقش بسیار مهمی را بعهده دارد، و برخی از هنرمندانی که از جنبشهای پیشتازِ ماقبل انقلاب برخاسته بودند، باور داشتند که تکنیکی سودمند برای جنبش انقلابی در اختیار دارند، آنها معتقد بودند که هنرشان می‌تواند سرراست در خدمت انقلاب قرار گیرد. در روسیهٔ کهن آنان با بی‌اعتنایی و یا ریشخندِ محافل به اصطلاح "بافرهنگ" مواجه بودند. شاعران آثارشان را در مغازه‌های خالی عرضه می‌کردند که برحسب موقعیت به نمایشگاه تابلو تبدیل شده بود.

بنظر پرولت کولت، "دموکراتیکی[۱۵]" کردن فرهنگ، دستیاب کردن آن برای توده، و بدین سان علاوه بر رشد مادی، امکان رشد معنوی را نیز در اختیارش گذاشتن، دیگر به تنهائی مقبول نبود. میبایستی برای اشتراکی کردنِ فرهنگ اقدام شود، همان کاری که انقلاب در مورد ابزار تولید انجام داده بود. پلتنف[۱۶] که همراه با بوگدانف یکی از نظریه‌پردازان اصلی پرولت کولت بود، هنگامیکه دربارهٔ علوم سخن می‌گفت، ایدئولوژی

---

۱۳ ــ همانطور که میدانیم، مارکسیستها بین زیربنا (شیوهٔ تولید) و روبناها (از جمله ایدئولوژی) تمایز قائل می‌شوند.
۱۴ ــ مجلهٔ لِف، شمارهٔ ۴، اوت ــ دسامبر ۱۹۲۴.
15- démocratiser 16- pletnev

عمومی پرولت کولت را چه در زمینهٔ علم و چه در زمینهٔ هنر بیان می‌کرد :

"دموکراتیکی کردن (علوم) ابعاد فراگیری علم بورژوایی را برای توده‌ها وسیع و عمیق می‌کند ؛ حال آنکه علم بعنوان علم تغییری نیافته است . سوسیالیستی کردن علم به معنای آنست که ارزش آن ، روشهای آن و شکل آن در اختیار گرفته شود[۱۷] ."

اما پرولتاریا[۱۸] چرا باید هنر را دراختیار گیرد و همانند ابزار تولید ،آنرا سوسیالیستی کند؟ زیرا ، در آنصورت هنر می‌تواند یکی از ممتازترین ابزار تغییر اجتماعی شود ، و در اینجا نشانه‌ای می‌یابیم که ما را به "بازسازی شیوهٔ زندگی" هدایت می‌کند :

"هنر سازمان دادن روانشناسی است به منظور غلبه بر غریزهٔ خرده‌بورژوا که به هرج و مرج گرایش دارد[۱۹]" ،

پلتنف چنین می‌نوشت و مجلهٔ فرهنگ *پرولتاریائی* به نوبهٔ خود تاکید می‌کرد :

"هنر ، احساس ما را سازمان می‌دهد ، ساروجی است که قلب و عقل را در یک کلیت بهم می‌پیوندد و ناسازگاری‌ای را که غالبا بین این دو بوجود می‌آید می‌زداید و بدین سان رشد موزون وجدان اجتماعی را میسر می‌کند . . . بعلاوه ، هنر ظریف‌ترین و کاملترین ابزار برای تاثیرگذاری بر توده‌هاست ؛ هنر آسان‌تر از دانش در زندگی روزانه و در خانواده می‌جنگد . هنر احساسات ما را سازمان می‌دهد و به ما کمک می‌کند تا آنها را به سطح کوششهای آگاهانه رهنمون شویم[۱۷] ."

بدین‌سان ، بنظر می‌رسد که با وجود بسیاری اختلافات جزئی ، یک توافق ایدئولوژیکی و عینی بین لِف و پرولت کولت در باب مفهوم هنر ، بعنوان یک ابزار تحول اجتماعی ، بعنوان وسیلهٔ بازسازی الزامی شیوهٔ زندگی ، وجود دارد . اما جزم‌گرایی طبقاتی و تحقیر جستجوهای شکل‌گرایانه از جانب پرولت کولت به عدم کارآیی آن در زمینهٔ تحول شیوهٔ زندگی ، به شکست آن بعنوان یک جنبش هنری خلاق و سرانجام به از میان رفتن آن بعنوان یک جنبش خاص می‌انجامد .

به نظر پرولت کولت فقط پرولترها می‌توانند هنر پرولتاریائی را خلق کنند . غریزهٔ طبقاتی در آنان جایگزین نبود آموزش می‌شود ، تعلیماتی که می‌توان آنرا با محدود کردن نمونه‌های قابل دسترس در میراث فرهنگی ، تسریع کرد . به عاریت گرفتن این نمونه‌ها از فرهنگ بورژوا اهمیتی ندارد چرا که آنها مصادره می‌شوند و چون پرولت کولت بین شکل و محتوی به شدت تمایز قائل می‌شود ، اهمیتی ندارد که شکل به عاریت گرفته شود زیرا

---

۱۷ ــ نقل از لیز فونتن Lise Fontaine در رسالهٔ فوق‌لیسانس تحت‌عنوان *غیر حرفه‌ای کردن هنر در اتحاد جماهیر شوروی پس از انقلاب* ، استاد راهنما : کلود فریو Claude Frioux دانشکده ونسن Vincennes ، گروه زبان روسی ۱۹۶۹ ــ ۱۹۶۸ .

18- Proletariat

۱۹ ــ پلتنف ، "در جبههٔ ایدئولوژی" ، پراودا ۱۹۲۲/۹/۲۷ ، ترجمه و نقل از لیز فونتن ، به یادداشت ۱۷ مراجعه شود .

محتوی یقیناً پرولتاریائی خواهد بود، چون بوسیلهٔ پرولترها خلق شده است.

بدون شک، به همین دلایل است که تولید پرولت کولت چه در زمینه ادبی و چه در سایر زمینه‌ها به ندرت از سطح حسن نیت، احساسات بزرگوارانه، اعتماد پرشور نسبت به آینده و آرمان جامعه‌گرای ابتدائی، می‌گذرد. قسمت اعظم این تولید، آثار شاعران پرولتاریائی است و بدین سان سنت خودآموختگان[20] قرن نوزدهم از سر گرفته می‌شود. و اما در مورد نقاشان، مجسمه‌سازان و صنعتگران توده‌ای کارگاههای پرولت کولت که نمونه‌های هنر "چپ" را بورژوایی تلقی می‌کردند، باید گفت که آثارشان هرگز ازسطح تصاویر اخلاقی کاتولیک‌وار بالاتر نرفت، تصاویری که یا از آثار کلاسیک و یا از سنت روستائی لوبوک[21] روسی الهام گرفته بود.

این آثار، که امروزه نیز چندان معروف نیست، در "بازسازی شیوهٔ زندگی" که قرار بود ابزار آن باشد، ظاهراً نقشی نداشته است.

حتی می‌توان گفت که این آثار ذهن توده‌ها را برای اعادهٔ حیثیت به برخی ارزشهای فرهنگی بورژوا آماده کردند؛ اعادهٔ حیثیتی که از آغاز سالهای دههٔ سی سراسری شد. در نقاشی می‌توان به چند اثری که با پرولت کولت خویشی دارند اشاره کـــرد از جمله "بلشویک[22]" اثر کوستودیف[23] که بزرگداشت پرطمطراق پرولتاریای در حال پیشروی است. در زمینهٔ اشیاء مورد استفاده در زندگی روزمره، که به خاطر نقش مستقیم‌شان بر رفتارها و امکان وسیع پخش‌شان در میان توده‌ها، از نظر لِف اهمیتی اساسی داشت، پرولت کولت در کار انداختن صنعت چینی‌سازی هنری در فردای انقلاب تا حدودی موثر بوده است. اما در حالیکه پرولت کولت مدعی طرد هنر تخیلی بود، مشارکت هنریش در سطح مبتذل‌ترین نوع ترویج سیاسی قرار داشت، از جمله بشقابی که در موزهٔ تاریخ شهر مسکو نگهداری می‌شود گواه برآنست؛ پس‌ازآنکه سوپ خورده شد، در کف بشقاب این شعار ظاهر می‌شود: "کسی که کار نمی‌کند، غذا نمی‌خورد."

در زمینهٔ معماری، روشن است که اصل اساسی پرولت کولت که بنا بر آن هنـــر پرولتاریائی باید اثر خود پرولترها باشد، هر نوع فعالیتی را برای خود آن غیرممکن می‌کرد زیرا در اینجا دیگر داشتن حسن نیت یا محتوی سیاسی کافی نیست، شاید بتوان در کلیساهایی که در سالهای بلافاصله بعد از اکتبر ۱۹۱۷ تبدیل به باشگاههای کارگری شد و عکسهای معدودی از آنها وجود دارد، نتیجهٔ این اصل را یافت. تردیدی نیست که محتوی کلیسا و باشگاه متفاوت است. اما شکل آن؟ استفاده از علائم انقلابی در نمای این ساختمانها، برای تبدیل‌شان به نخستین نمونه‌های معماری پرولتاریائی کافی نبود. در سخنرانی سال ۱۹۲۱ کی‌رف[24] در مسکو که آغاز کارهای ساختمانی کاخ خلق را اعلام کرد (این بنا به خاطر شرایط اقتصادی آن روزگار ساخته نشد)، ظاهراً می‌توان برخی از اندیشه‌هایی را که با پرولت کولت خویشی دارند، باز یافت، از جمله: پافشاری بر مسئلهٔ محتوی، تحقیر شکل، تلقی سنتی از نحوهٔ قرارگیری ساختمان، رمانتیسم[25] انقلابی، نقش عمدهٔ پرولتاریا و غیره. البته این فقط یک سخنرانی بود. تنها در سال ۱۹۲۸ بود

20- autodidactes

۲۱ ــ Lubok نوعی تصاویر عامیانهٔ روسی.

22- Bolchevik

23- Koustodiev

24- Kirov

25- romantisme

که V.O.P.R.A.[۲۶] معمارانی را که "منشاء پرولتاریائی" داشتند (یا گاه چنین ادعا می‌کردند)، گرد آورد و با پیوند عوامفریبی کارگرگرا[۲۷] با لفاظی سیاسی ـ ایدئولوژیک، موفق شد درازمیان‌بردن تنها تجمع معماری پیشتاز، یعنی O.C.A.[۲۸]، به سهم خود کاری صورت دهد و در عین حال به مدت بیست و پنج سال مانع هرگونه گسترش پژوهش در زمینهٔ معماری شود. اعضاء انجمن معماران پرولتاریائی، در مسابقه‌ایکه برای طرح کاخ شوراها ترتیب داده شد، پروژه‌هائی ارائه دادند که با پروژه‌های رقبایشان هیچ تفاوتی نداشت. اما آنها تعدادی معمار خودآموخته را یدک می‌کشیدند که یا کمپوزیسیونهای ساده‌لوحانهٔ نمادگرا عرضه کردند یا جزئیات تکنولوژیکی (صندلیهای پنهان‌شونده و غیره) و یا از همه مهم‌تر سفارش‌های سیاسی را.

بنابراین، از نظر موضوع این مقالهٔ حاصل کار پرولت کولت، از ناچیز هم ناچیزتر است؛ لِف ادعا می‌کند که پرولت کولت هرچند به خاطر نیات و محتوی سیاسی آثارش "در سمت چپ" ایستاده، اما عینا مانند نمایندگان فرهنگ کهن دنباله‌رو یک هنر ارتجاعی است؛ و البته می‌توان چنین تصور کرد که رهبران و نظریه‌پردازان پرولت کولت که نگذاشتند این جنبش (جنبشی که از نظر اجتماعی و سیاسی عدهٔ بسیاری از کارگران ممتاز را گرد آورده بود) با جبههٔ چپ هنر متحد شود، آنرا از یک پایهٔ توده‌ای بالقوه محروم کردند، و کسی چه میداند، شاید در آنصورت نبرد این جبهه فرجامی متفاوت می‌داشت. در نبرد برای هنری که بتواند به عنوان ابزار تحول اجتماعی تلقی شود، لِف و کنستروکتیویستها عملاً تنها ماندند.

آنها جزو نخستین گروههای متشکلی بودند که به انقلاب پیوستند، تکنیک و دانش خود را در خدمت توده‌ها قرار دادند:

« **برای انقلاب»**

(خطاب به سازمانهای کارگری و سربازان و احزاب سیاسی.)

رفقا! هنرمندان نقاش، شاعر، نویسنده و موسیقیدان پتروگراد، انجمن "برای انقلاب" را به منظور کمک به احزاب و سازمانهای انقلابی در ترویج اندیشه‌های انقلابی بوسیلهٔ هنر، تشکیل داده‌اند.

رفقا، اگر می‌خواهید تظاهرات، اعلانها و بیرقهای شما بیشتر جلب توجه کند، از انجمن "برای انقلاب" کمک بخواهید.

انجمن ترکیبی است از شعبات و بخشها.

تقاضای بیشتر و سفارش بیشتر! کار مجانی است!...[۲۹]"

---

۲۶ ـ انجمن معماران پرولتاریایی.

27- ouvriériste

۲۸ ـ اتحادیه معماران معاصر (کنستروکتیویستها)، در مورد این دو انجمن و همچنین در مورد مجموعهٔ جنبشها و سازمانهای معماران که در سالهای دههٔ بیست در اتحاد جماهیر شوروی وجود داشت، به فصل هشتم کتاب *شهر و انقلاب، معماری و شهرسازی شوروی در سالهای* دههٔ بیست، نوشتهٔ آناتول کوپ، انتشارات آنتروپو Anthropos، پاریس ۱۹۶۷ (و همچنین به فصل هشتم کتاب حاضر) مراجعه شود.

۲۹ ـ در *شانژ* Change، شمارهٔ ۲، انتشارات Seuil، دفتر، محفل پراگ، متن منتشرشده در مطبوعات پتروگراد. این متن در ۲۸ مارس ۱۹۱۷ در مطبوعات منتشر شد.

"لِف برای چه مبارزه می‌کند؟" شمارهٔ اول در مارس ۱۹۲۳ تحت این عنوان منتشر شد. جبههٔ چپ هنر گذشته‌اش را یادآور می‌شود و برنامهٔ خود را اعلام می‌کند.[۳۰]

گذشته؟ نخست نشریهٔ فوتوریست‌هاست موسوم به یک کشیده به سلیقهٔ عمومی (مایاکوفسکی ۱۹۱۴) که کمی پس از گسستن از فوتوریسم غربی و رهبر آن مارینتی (۱۹۱۳)، منتشر شد. جنبش، از خلالِ موضع‌گیریهای مختلف در مورد جنگ تصفیه می‌شود، پس از انقلاب فوریه حرکت به راست و به چپ انجام می‌شود، تشکلِ مجددِ کسانیکه مخالفین، آنها را "بلشویکهای هنر می‌نامند"، گروههای دیگر از جمله کنستروکتیویستها (رودچنکو و لاوینسکی[۳۱]) به فوتوریسم می‌پیوندند.

"فوتوریستها از اولین گام‌ها (...) کوشیدند با گروهِ نویسندگان کارگری (پرولت‌کولت آینده) به توافق برسند، اما این نویسندگان معتقد بودند (...) که خصلت انقلابی محدود به یک محتوی ترویجی است و در زمینهٔ شکل کاملا ارتجاعی باقی ماندند..."

حال آنکه جبههٔ چپ هنر موضعی بینهایت قاطع‌تر را به شرح زیر اعلام میدارد:

ـ لِف یک فعالیت ترویجی را در خدمت هنرها به پیش می‌برد و راه هنر را به سوی آینده می‌گشاید.

ـ لِف یک فعالیت ترویجی را بوسیلهٔ هنرِ ما هنرمندان، در میان توده‌ها به پیش می‌برد و نیروی سازمان‌دهندهٔ خود را در آنان می‌یابد.

ـ لِف نظریه‌های ما را به یاری هنری موثر که خود را تا بالاترین سطحِ تخصص حرفه‌ای ارتقاء داده است، پشتیبانی می‌کند.

ـ لِف برای هنری که به منزلهٔ "زندگی‌سازی" است، مبارزه می‌کند.[۳۰]

لِف از این نخستین شماره ـ بیانیه[۳۲]، جبههٔ اصلی را که قصد داشت در آن مبارزه کند، مشخص کرد؛ این جبهه که رهبران انقلاب به اهمیت آن واقف و نگران شکنندگی آن بودند همانا جبههٔ بیت[۳۳]، جبههٔ شیوهٔ زندگیست:

"ما با شیوهٔ کهن زندگی مبارزه کردیم. ما با بقایای این شیوهٔ زندگی در حال حاضر

---

۳۰ ـ در مجلهٔ لِف، شمارهٔ ۱، مارس ۱۹۲۳ و در مایاکوفسکی، مجموعهٔ آثار، مسکو ۱۹۵۹، جلد دوازدهم، صفحهٔ ۴۰ این متن به امضای افراد زیرا است: ن. آسف N. Asseev، ب. آرواتف B.Arvatov، او. بریک، ب. کوخنر B.Kouchbner، و. مایاکوفسکی، س. ترتیاکف S.Tretibkev و ن. چوژاک N.Tchoujak.

31- Lavinski 32- manifeste

۳۳ ـ Byt لغتی است روسی که بعقیدهٔ نویسندهٔ کتاب (که زبان مادریش روسی است) نمیتوان در زبانهای دیگر آنرا با یک لغت ترجمه کرد. نویسنده در برابر آن عبارت "شیوهٔ زندگی" را پیشنهاد می‌کند و البته نظرش بیشتر به شیوهٔ زندگی گروهی، قواعد و رسوم آنست؛ اما می‌افزاید که این لغت به رفتار فردی مانند برنامهٔ غذایی، روابط جنسی، ادب و نزاکت، نحوهٔ چیدن میز غذا و هزاران عادت اکتسابی دیگرِ فرد از محیط، جامعه و طبقه‌اش مربوط می‌شود. م.

مبارزه خواهیم کرد."[۳۰]

در فردای انقلاب و جنگ داخلی، به وضوح روشن می‌شود که هرقدر این آزمایشها دردنـاک و هرقدر کوششهای انجام‌شده شگفت‌انگیز است، لکن در مقایسه با آنچه که باید انجام شود، هیچ است؛ کامـلا روشن شد که ساختمان سوسیالیسم بینهایت طولانی‌تر، دشوارتر و دست و پا گیرتر از تسخیر قدرت است.

در انقلاب غالباً انسان از خود فراتر رفته است، به سوی هدفی کشیده شده که به نظرش نزدیک می‌آمده، مانند: شکست ارتش سفیدها و کسب صلح. در فردای انقلاب، هدف بیش از همیشه دور از دسترس بنظر می‌رسید.

باید تکنیکهای ناشناخته را مهار کرد، با دشمن خارجی که همواره در کمین است مبارزه کرد و نیز با دشمنان داخلی که عبارتند از: بقایای طبقات متمکن و "بیزینس‌من[۳۴]"های جدید نِپ. تمامیِ فعالیت انسانها باید در یک بینشِ نوین از جهانِ در حال دگرگونی ثبت شود. برای هواداران "هنر چپ"، نقش و عملکرد نوین هنر در همین جاست:

رفقا
به ما هنری نوین بدهید
توانا
به بیرون کشیدن جمهوری
از باتلاق[۳۵].

بورژوازی و اشرافیت ــ استثمارگران ــ از نظر نظامی و سیاسی شکست خورده‌اند، اما نفوذشان همچنان پابرجا و حاضر است. حاضرتر از حضور انقلاب، زیرا هر شیئی، هر ساختمان، هر تابلو، هر بنای یادبود و هر نشانهٔ فرهنگی مملو از ارزشهای بورژوازیست که آنرا به شکلِ خود، برای استفادهٔ خود و یا برای خوشآیندِ خود خلق کرده است. محیط زیست، روزمره در مجموع خود، مربوط به دیروز است، اخلاق و ایدئولوژی نیز به همچنین.

به نظر لِف، تمامیِ این تولیدات، تمامیِ این ارزشهای بورژوایی نشان از زشتی و بدسلیقگی دارند؛ حتی اگر لِف همیشه چنین نمی‌پنداشت، معتقد بود که باوراندن آن و قانع کردن توده‌هایی که از جهل آباء و اجدادی بیرون آمده‌اند، مهم است، زیرا از خلالِ این ارزشها، از خلالِ تخصیص آنها به خود، خطر اعادهٔ حیثیت به آنها و بدینسان خطرِ دوباره آفریدنِ جامعه‌ای نوین در قالب جامعهٔ کهن، وجود دارد.

اکتبر غرید
کین‌توز
دادگستر
بر پر و بال آتشینش

34-businessmen

۳۵ ــ و. مایاکوفسکی، در *فرمان شماره ۲ به ارتش هنرها*، جلد ۱، ص ۸۸، ۱۹۲۱.

شما بساط مطبخ خود را گسترده‌اید.[۳۶]

وحشت از اینکه مبادا جامعهٔ نوین، اخلاق و فرهنگ بورژوایی را بعنوان سرمشق اخلاقی و فرهنگی بپذیرد، توجیه‌گر کین‌توزیِ جبههٔ چپ هنر بر ضد تمام چیزهائیست که به فرهنگ گذشته مربوط می‌شود:

پس چرا به پوشکین نمی‌تازند
و به تمامی سرداران کلاسیسیسم؟[۳۷]

البته آنان افرادِ بی‌بند و بار و نادان نبودند، هرچند که چنین متهم شدند؛ عمل آنها تخریب بی‌دلیل، یا حتی بروز خشمگینانهٔ رشک از سوی ناتوانانِ فرهنگی نیست. اعضای لِف در سطح فرهنگی محتاج راهنمایی هیچکس نیستند. مقصودشان فقط اینست تا از آن دم که توده‌ها هنوز بکر هستند، یا دست‌کم چنین گمان می‌رود، استفاده کنند و فرهنگ نوین را به توده‌ها بقبولانند، فرهنگی که امکان می‌دهد راهِ طولانیِ انقلاب تا سوسیالیسم پیموده شود. در غیر اینصورت بازگشت به عقب خواهد بود.

از هم‌اکنون اتفاق افتاده است
بنگرید
به ازای امیدهای دیروز شما
در کافه‌ها
شیرینی می‌لُمبانند تا حدقی کردن، با آز و پلشتی
خرده‌بورژواها به ستایش کمونیسم آمده‌اند
چه عشقی
بیمهٔ اجتماعی را تامین می‌کند؟
چه می‌کند سماشکو[۳۸] *برای آسیب دیدگان روحی؟*
بس است
ما دست‌بکار می‌شویم
حتی اگر
بدون ما
هیچکس به فکر نباشد.[۳۹]

و در تمام زمینه‌هائیکه از دور یا نزدیک به چارچوب زندگی، به حال و هوای زندگی روزانه و به محیط زیست مربوط می‌شد، بنا بر اصطلاح مد روز، هنرمندان چپ "دست‌بکار شدند".

---

۳۶ ــ و. مایاکوفسکی
۳۷ ــ و. مایاکوفسکی
۳۸ ــ Semachko : کمیسر وقت در بهداشت و امور اجتماعی. ناقص‌العضوهای جنگ، مصدومین جنگ داخلی، صدها هزار کودک ولگرد و میلیونها قربانی قحطی روی دستش بودند. اما برای "آسیب دیدگان روحی" البته نمیتوانست کاری بکند.
۳۹ ــ و. مایاکوفسکی. *بین‌الملل‌چهارم*، ۱۹۲۲، در مجموعهٔ *آثار*، جلد چهارم، ص ۹۵.

از نخستین کسان، الکساندر رودچنکو بود که از دوم اکتبر ۱۹۲۰ به عنوان عضو اینکهوک (انستیتوی فرهنگ هنری) آثارش را زیر شعار "هنر در خدمت تولید" به نمایش گذاشت. در میان پنجاه و هفت اثر عرضه‌شده، هیچیک از آنها، به مفهوم واقعیِ کلمه، یک تابلو نبود؛ حال آنکه تا آنزمان، رودچنکو بغیر از نقاشی فعالیت دیگری نداشت. از میان این خلاقیت‌های نوین، دکهٔ روزنامه‌فروشیِ خیلی معروف او، یک پروژه تنسیقی[۴۰] برای ساختمان شوراها، پروژه‌های متعدد معماری و بخصوص کمپوزیسیونهائی را میتوان نام برد که عنوان آنها فقط "کنستروکسیون[۴۱]" بود.

تاتلین از سال ۱۹۱۵ یکی از "ضد ــ برجسته‌ها"ی خود را عرضه کرد که در آن مواد در حالت خام به کار گرفته شده بودند. تاتلین در سال ۱۹۱۸ به سرپرستی کمیسیون هنرهای تجسمی کمیساریای خلق در آموزش عمومی برگزیده شد، در سال ۱۹۱۹ استاد کارگاههای آزاد پتروگراد شد. کارگاه او، کارگاه مطالعات حجم‌ها، مواد و ساخت، نام داشت. مالویچ راه مشابهـــی پیمود و از تابلوی نقاشی به ماکت‌های معروف معمـــاری "آبستره"اش رسید؛ دربارهٔ نحوهٔ چفت‌شدن احجام در یکدیگر به جستجو پرداخت که سرآغازی بود بر مجموعه لغات شکل‌گرای معماری کاربردی سالهای بیست و پنج تا سی. وضع لیسیتسکی نیز به همین منوال بود؛ او در زندگیِ حرفه‌ای‌اش به تمامی رشته‌هائی که چارچوب زندگی می‌آفریند، پرداخت و از سال ۱۹۲۲ همراه با ایلیا ارنبورگ نخستین مجلهٔ ویژهٔ این مسائل را موسوم به مجلهٔ وخ[۴۲] (شیئی) منتشر کرد.

طبعاً ما می‌دانیم، جنبشی که هنرمندان را به ترک تابلوی نقاشی و کوشش در جهت تلفیق خود با حقیقت عینی واداشت، به روسیه محدود نمی‌شود، و همین نوع تحول را از اروپای غربی، در آثار نقاشان متعددی میتوان دید. لکن اوضاع و احوال برای این و آن یکسان نبود. در روسیه کسانی که برای هنری در جهت تولید مبارزه می‌کنند، کسانی که بین خود یکدیگر را "شیئی‌گرا[۴۳]" می‌نامند، برخلاف همکاران غربی‌شان، در سطح فرهنگی جزو مخالفین نیستند، یا اگر هم مخالفند، مخالفت‌شان به سمت فرهنگ کهن هدایت شده است که محصول گذشته‌ای سیاسی و اجتماعیست و انقلاب رسالت درهم‌کوفتنش را بعهده دارد. بدون تردید آنان به اینکه فقط یک اقلیتِ کوچکِ پیشتازند واقف هستند، بی‌گمان آنان به وضوح می‌بینند که انقلاب از ترس خلاء (؟)، در رها کردن ارزشهای فرهنگی گذشته تردید دارد. معذلک معتقدند که این وضع موقتی است و رهبران انقلابی متوجه خواهند شد که برای ساختمانِ جامعهٔ نوین، یاری خواستن از"هنر چپ" ناگزیر است. پیکاسو[۴۴]، فرنانـــد لژه[۴۵] و بسیاری دیگر، پیشتازانِ اروپای غربی را تشکیل می‌دهند. اما آنان پیشتازان فرهنگی هستند که جامعهٔ حاکم هیچ احتیاجی به ایشان ندارد. پیشتازان روسی، پیشتازان جامعه‌ای هستند که پایه‌های اقتصادی و سیاسی‌اش مستقر شده است، و"هنر چپ" که بوسیلهٔ پیشتازان ستوده می‌شود، از نظر آنان، برای تحکیمِ این پایه‌ها، لازم است. این است پیش‌تجسم[۴۶] فرهنگ نوینی که باید در آینده مستقر شود.

نه در جهت مخالف بلکه همراه جریان انقلاب، آنان چنین می‌اندیشند و به همین

40- aménagement

۴۱ ــ Constructions ساخت‌ها.

42- Vecht 43- Chôsiste

44- Picasso 45- Fernard Léger 46- Préfiguration

دلیل با رها کردنِ تابلوی نقاشی و مجسمهٔ تالار نمایش، این هنرمندان از آن پس، خود را وقف "هنر تولیدی" کردند. به پیروی از آلکساندر رودچنکوِ نقاش، آنان تمام زمینه‌های هنری را آزمودند از جمله: گرافیسم[47]، صفحه‌آرایی و طراحیِ حروفِ چاپی، تبلیغات در خدمت موسسات بخش سوسیالیستی، طراحی برای صنایع نساجی و چینی‌سازی، دکور تئاتر و سینما، ساخت مبل و اثاث زندگی، عکاسی، عکس ــ مونتاژ و غیره. آنها این زمینه‌ها را بعنوان فعالیتهای جدا از یکدیگر نمی‌آزمودند. ل. ولکوف ــ لانیت[48] منتقد در این باره می‌گوید:

"خصوصیت این شخصیت (آ. رودچنکو) عبارتست از یکپارچگی فوق‌العادهٔ فعالیت خلاقهٔ او، رودچنکو می‌کوشد مفاهیم زیبایی‌شناختی کهن را به طور کامل از تمامی زوایای دنیای انسان شوروی طرد کند، خواه باشگاهی کارگری مطرح باشد و خواه کوچه‌ای در مسکو با اعلانها و دکه‌هایش."

با توجه به وضع اقتصادی، اراده‌ای که عملاً همهٔ "هنرمندان چپ" برای اقدام فوری در همهٔ زمینه‌های ممکن، برای تحول چارچوب زندگی و استفاده از هنر بعنوان ابزار تحول اجتماعی، از خود نشان می‌دادند، اغلب به عنوان سند دوری آنها از واقعیت تفسیر شده است، آن را مدرک عقاید تخیلی این هنرمندان، مدرک قطع‌رابطه آنها با توده‌ها و نشانهٔ عدم درک‌شان از زندگی حقیقی، شناخته‌اند.

بدون تردید در مورد برخی از آنها همین‌طور بوده است. اما حداقل، به عنوان یک گروه و آنچه که به لِف مربوط می‌شود، می‌توان گفت که آنها هرگز گمان نمی‌کردند که چیزها می‌توانند به طور ناگهانی تغییر کنند. آنان در برابر کسانی که می‌خواستند تغییرات را به بعد (و شاید به هرگز) موکول کنند، لزوم آغاز فوری این وظیفه را در حدود امکان، به طور خستگی‌ناپذیر تشریح می‌کردند:

"هواداران لِف معتقدند که با وجود بُعد زمانی انجام کامل پیش‌بینی‌شان (تحول هنر به یک فعالیت تولیدی)، باید از هم‌اکنون اجرای قِسمی[49] اهداف هنر تولیدی را آغاز کرد. هواداران لِف معتقدند که مانند خودِ سیستم سوسیالیستی، هنر این سیستم به تدریج، در طی دهها سال، با انباشت مداوم تجربیات در یک مبارزهٔ طبقاتی بی‌امان بر ضد اشکال هنر بورژوازی، تحقق خواهد یافت. هواداران لِف معتقدند که عقب‌نشینی در برابر وظایف فوریِ عمل انقلابی هنری و تعویق آن "به بعد"، جز وسیله‌ای برای استتار حمایت از هنر بورژوایی چیز دیگر نیست؛ این تعویق یعنی اقدام کردن به صورت میانجی زیبایی‌شناسی، به صورت منشویک[50] زیبایی‌شناسی، به صورت تجدیدنظرطلب[51]، به‌صورت فرصت طلب. مختصر، هواداران لِف تحول مدارس هنری ما را بر پایه‌های مدارس پلی‌تکنیک تصور می‌کنند. آنان معتقدند که وارد کردن امور تجربی در کارخانه‌های برگزیده و ابداعِ شکلهای استاندارد شده در چارچوب زندگی روزانه، حتی اگر فقط به تولید اثاث خانه، البسه و غیره محدود باشد، نه تنها از نظر اقتصادی، بلکه از نظر ایدئولوژیکی نیز سودمند است. این امر ضربه‌ایست بر بی‌اهمیت‌شدنِ تدریجیِ هنرهای کاربردی که در هنر پرولتاریایی شکفته خواهد شد. (به عنوان مثال اونیفورم ارتش سرخ، نحوهٔ عرضهٔ نمایشگاه

47- graphisme 48- L. Volkov- Lanit
49- PARTIELLE 50- menchevik 51- révisionniste

کشاورزی و غیره.)
و این تمام مسئله نیست...
با توجه به سطح تکنیکی اکثر کارخانه‌های ما، حداقل در طی دههٔ آینده، تولید شوروی مجبور است به هنرهای کاربردی اکتفا کند. و مسئله به این ترتیب مطرح است: تولیدات ساخته‌شده چه شکلی خواهند داشت؟ آیا واقعاً برای ما تفاوتی نمی‌کند که بدانیم اشیاء مورد استفاده در شیوهٔ زندگی کارگری چه نوع زیبایی‌شناسی را اشاعه می‌دهند؟...
بنابراین مسئله این است: یا باید هنر بورژوایی را پرورش داد که ارتجاعی است و به عقب گرایش دارد؛ یا باید، در حد توانائیمان، هنر انقلابی خاص خود را بسازیم که در ضمن بنا کردن ساختمان اجتماعی، پیش‌تجسم شیوهٔ زندگی نیز هست؛ و یا باید دست به سینه نشست و برای آینده آه کشید و با فرو رفتن تدریجی در باتلاق زیبایی‌شناسی خرده‌بورژوایی، منتظر آینده بود؛ یا باید بر اساس مسائلی که ساختمان پرولتاریائی پیش می‌آورد، شکلهای نوینی ساخت. هواداران لِف راه‌حل دوم را انتخاب کرده‌اند ۵۲."

در تجربهٔ این سالها، نحوهٔ پیشرفت آلکساندر رودچنکو به نظر ما نمونه است. همانطور که قبلاً اشاره شد، رودچنکو برای حرفهٔ نقاشی در آکادمی قازان[۵۳] آماده شده بود. انعکاس جدال‌هایی که فوتوریستها در پتروگراد و مسکو به راه انداخته بودند خیلی خفیف تا این شهرستان دورافتاده می‌رسید. معذلک رودچنکو کوشید خود را در جریان نگاه دارد؛ هنگامی که یک آگهی دیواری برگزاری یک شب شعر فوتوریستی را در ۸ فوریه ۱۹۱۴ در محل شورای اشرافیت قازان با شرکت بورلیوک[۵۴]، خلبنیکُف و مایاکوفسکی اعلام کرد، رودچنکو در ردیف اول تماشاگران قرار داشت. این شب شعر برای او تعیین‌کننده بود. در همان سال او عازم مسکو شد. یک سال بعد در ۱۹۱۶ به اردوگاه مورد نظرش پیوست. در یک مغازهٔ خالی پتروکا[۵۵] آثارش را در کنار کسانی به نمایش گذاشت که چند سال بعد "هنرمندان چپ" شدند، از جمله: تاتلین، کلیون[۵۶]، واسیلیوا[۵۷]، مالەویچ و غیره. رودچنکو نقاشیهای آبستره‌اش را عرضه کرد. کمی بعد، انقلاب فوریه و پس از آن انقلاب اکتبر آمد. رودچنکو برای همیشه نقاشی تابلو را رها کرد و یک هنرمند ــ تولیدگرا[۵۸] شد.

اهمیت مجموعه آثار رودچنکو، جدا از کیفیت ویژه‌اش، که در مقالهٔ حاضر پرداختن به آن برای ما میسر نیست، در این واقعیت نهفته است که این مجموعه آثار، اثبات عینی اندیشه‌ایست که هنرمندان چپ از عملکرد هنر داشتند. مردی که به تمام مسائل از معماری داخلی تا صفحه‌آرایی، عکاسی و تجهیزات خانه پرداخت و هر بار آموزش خویش را از نو آغاز کرد، برخلاف نظر مخالفینش، به خاطر تغییر ذائقه یا بی‌تعادلی و یا ناتوانی از رفتن تا انتهای چیزها، این کار را نمی‌کرد. او به این دلیل چنین می‌کرد که معتقد بود در یک لحظهٔ مشخص، فلان زمینه بیش از دیگری امکان تحت‌تاثیر قرار دادن توده‌ها را دارد، یا می‌تواند شکلهای نوین را که مولّد عادات و رفتار نوین در زندگی روزانه توده‌هاست وارد صحنه زندگی کند. طراحی حروف چاپی جدید برای او یک بازی گرافیکی انتزاعی نبود، بلکه در کشوری که ۸۵٪ جمعیت آن بی‌سواد بودند، وسیله‌ای بود برای برانگیختن کنجکاوی نسبت به متن به وسیلهٔ تاثیر ضربه، به وسیلهٔ غیرمنتظره و به وسیلهٔ شگرفی نحوهٔ عرضهٔ

---

۵۲ ــ در لِف، شمارهٔ ۴ اوت ــ دسامبر ۱۹۲۴.

53- Kazan 54- Bourliouk 55- Pétrovka
56- Klioun 57- Vassilieva 58- Productiviste

حروف چاپی که یکنواختی مانوس را نداشت و به گمان او، خواندن را ترغیب می‌کرد. هنگامی که بلافاصله پس از جنگ داخلی، کارخانه‌ها به زحمت فعالیت خود را آغاز می‌کنند و بخاطر خرابیِ آنها فقط کارهای بسیار ساده میسر است؛ رودچنکو در وخوتماس[۵۹] سرپرستی کارگاه کار با فلزات را به عهده گرفت و دانشجویانش را به فراگیریِ تکنیکهای خاصِ مواد که تا آن هنگام مدارس هنری از آن بی‌خبر بودند تشویق کرد. عکاسی برای او هرگز، چون عکاسان حرفه‌ای آنزمان، وسیله‌ای "عینی" برای شناخت جهان نبود. (در اینجا نیز، مانند مورد طراحیِ حروفِ چاپی، نه به خاطر نفس نوجویی، بلکه به عنوان وسیله‌ای برای جلب‌توجه به برخی جلوه‌های اساسی و برای بیرون کشیدن مردم از یکنواختی دیدی که محدودهٔ نگرش آنان را تشکیل می‌داد، از عکاسی بهره جُست.) طراحی مبل و اشیاء مصرفی از نگاه او وسیله‌ای جهت خزیدن تا خلوت افراد و تأثیرگذاری بر آنان درجهت شیوهٔ نوین زندگی بود و مبارزه با تغییر ظاهرپسندیها و عادات خرده‌بورژوایی در درون خانه‌های‌شان؛ ضمن اینکه در باشگاههای کارگری و در ایسبا[۶۰]های مطالعه، همان اثاثیه و همان تجهیزات در همان جهت عمل می‌کردند، در کوچه‌ها، دکه‌ها و سرپناهها (به اصطلاح امروزه، اثاثیه شهری) با خرج کم،چیزی را تغییر می‌دادند که در هر شرایطی تغییر آن از همه مشکل‌تر است، یعنی: تصویر شهری را. رودچنکو، در تمام این فعالیتها، در تمام این زمینه‌ها از قاموس شکلهای ساده، قاطع و بی‌پیرایه بهره می‌جُست. قاموسی که در همان زمان مورد استفادهٔ هنرمندان پیشتاز سایر کشورهای جهان نیز بود؛ اما آنان برخلاف رودچنکو نه اندیشه‌ای دقیق از علت غایی هنر خود و نه دلایلی غیر از زیبایی‌شناسی برای استفاده از این دسته شکلها داشتند.

در مورد استفادهٔ رودچنکو از هنر بعنوان ابزار تحول سیاسی، چنین به نظر می‌رسد که ابداع‌های او، با همکاری مایاکوفسکی، در کار تبلیغات بیش از همه ثابت‌کنندهٔ هدف است:

ل. کاسیل[۶۱] منتقد هنری می‌نویسد: "به خاطر دارم، برخورد با مسکویِ آنزمان بر من و سایر همسالانم که برای تحصیل از شهرستانهای دوردست خود به مسکو آمده بودیم، تاثیر اعجاب‌انگیزی می‌گذاشت؛ در آنجا، اعلانهای دیواری، علائم تبلیغاتی و پرده‌های شفافی که از پشت بر آنها نور تابیده بود، با کمپوزیسیونهای قاطع، با رنگها و حروف آبی، قرمز، سیاه و سفید که با پیکان[۶۲]ها، مربع‌ها و دایره‌ها تزئین شده بود، نگاه ما را جلب می‌کرد؛ این تبلیغات بر فراز سردر بناها، بر دیوار خانه‌ها، روی داربست‌ها و پرچین‌هایی که از پسِ آن ساختمانهای چندطبقهٔ جدید بالا می‌آمدند، در عین حال بر علائم تبلیغاتیِ از مد افتاده و بی‌تحرکِ سوداگران نِپ یکسره خط بطلان می‌کشیدند. این تبلیغاتِ بی‌پیچ و خم و محلقات متداول، ساده، روشن و گویا، موسلپروم[۶۳] را که حتی نام

---

۵۹ ــ کارگاههای عالی هنر و تکنیک. برای اطلاع بیشتر مراجعه شود به "*هنرمندان و انقلاب اکتبر*" نوشتهٔ کامیلا گری، کتاب *چراغ*، جلد دوم صفحات ۵۸ و ۶۰. م.

۶۰ ــ isba کلبهٔ کوچک از چوب کاج که مخصوص دهقانان شمال روسیه است. م.

۶۱ ــ L.Kassil، مقدمه بر **رودچنکو** نوشته ولکوف ــ لانیت، مسکو، ۱۹۶۸.

62- Fléche

۶۳ ــ Mosselprom : یکی از فروشگاههای بزرگ بخش دولتی که اکنون روی چشم‌انداز کالینین Kalinine در مسکو واقع شده است.

آن در این دوران یک نوآوری بود، می‌ستود و دعوتی بود در جهت ارزیابی و خرید کالاهای فروشگاههای تجاری دولت که با تجارت خصوصی مبارزه می‌کرد؛ در آشفتگی بصری پرهیاهو و زمختی که بوسیلهٔ نِپ در منظرهٔ شهری پایتخت وارد شده بود، این تبلیغات نظم و ترتیبی داشت که ما به طور مبهم آرزومندش بودیم. در آنهنگام حس می‌کردیم که قطعات منظوم مایاکوفسکی[۶۴] که شجاعانه کوچه و میدانها را به نحوی ارگانیک[۶۵] و سازنده متصرف شده بود، از حالت خودِ نوشته‌ها جدایی‌ناپذیر است، حالتی مستقیم و جلب‌کننده که در اصلِ روندِ تحولِ شیوهٔ زندگی وارد می‌شد و گویی به آن جلوه‌ای از پیروزی قطعی می‌داد."

از خلال این فعالیت رودچنکو و مایاکوفسکی، که در زمان دیگری می‌تواند بی‌اهمیت جلوه کند (کافیست کمیت نوشته‌ها و مونتاژهای تبلیغاتی را که امروزه در طول یک روز عرضه می‌شوند، در نظر داشت) می‌توان جنبه‌های گوناگون "هنر چپ" را دریافت. یک جنبهٔ فوری آن، مستقیما به فعالیت سیاسی و اقتصادی مربوط است: مبارزه بر ضد بخش خصوصی در جهت برتری بخش دولتی در تجارت و تولید. یک جنبهٔ طویل‌المدت آن: ایجاد سلیقه در میان توده‌ها که محمل آن تولیدات مایحتاج ضروری، تبلیغات و بسته‌بندیهاست که از این پس هر نوع "تزئین‌گرایی" و هر نوع فلکلور[۶۶] به نفع یک ساختِ گرافیکیِ دقیق، از آن طرد می‌شود. بالاخره، جنبهٔ اصلیِ تمام "هنر چپ" عبارتست از: تحول و بازسازی شیوهٔ زندگی از طریق رها کردن عادات مصرفی قدیمی (و درنتیجه از کاغذ بسته‌بندی آب‌نبات‌ها گرفته تا تمامی چارچوب زندگی)، که البته معماری فعلاً قادر به ایجاد این تحول نیست، اما جنبهٔ بصری آنرا می‌توان به وسیلهٔ آثار ناپایدار[۶۷] اصلاح کرد.

از طرفی مفهومِ اثر ناپایدار برای درک "هنر چپ" نقشی اساسی دارد. هنرِ قبل از انقلاب، به تقلید کلاسیک‌ها، ادعای جاودانی بودن داشت. اما هنری که در "ساختمان زندگی" مشارکت دارد، می‌تواند ناپایدار باشد. همانطور که ملاحظه کردیم، عملکرد آن متفاوت است و هنگامیکه مایاکوفسکی بانگ برمیدارد:

بمیر شعر من
چون یک سرباز بمیر
چون ناشناس
در حمله‌ها
خودیها به خاک افتادند.[۶۸]

اشارهٔ او به این مفهومِ هنر ناپایدار نیز هست که در عملکرد خود به آخر می‌رسد. او به سروده‌هایش برای موسلپروم، برای لامپ‌های برقی، برای سرپستانک‌ها و برای گالش‌های موسسه انحصار دولتی کائوچو و برای سیگارهای چرونتز[۶۹] که مزهٔ آنها به اندازهٔ نرخ جدید چرونتز (واحد ۱۰۰ روبل) قوی است، همین مفهوم را می‌دهد. مایاکوفسکی هنگام نوشتنِ این اشعارِ لبریز از ظرافت و طنز، به معبد آیندهٔ شعر که این سروده‌ها برای همیشه آنجا نگهداری شوند، فکر نمی‌کرد؛ او معتقد بود که در شیوهٔ زندگی سوسیالیستی این اشعار به

---

۶۴ ــ مقصود اشعار تبلیغاتی شاعر است.

65- Organique　66- folklore　67- éphémère

۶۸ ــ مایاکوفسکی، در *با آوای بلند*، مسکو، ۱۹۲۹.

69- Tehervonetz

شکل نحوهٔ رفتار نوین زنده می‌مانند.

این "هنرمندان‌چپ" که عملکرد هنر برای آنها تغییر کرده بود، که هنر برای آنها قبل از هر چیز یک ابزار تحول اجتماعی بود، که مانند رهبران سیاسی اهمیت مبارزه برای بازسازی شیوهٔ زندگی را دریافته بودند، که آنرا به "جبههٔ خود" تبدیل کرده بودند، طبعا بوسیلهٔ تمام نمایندگان هنر ماقبل انقلاب، به نام ارزشهای جاودانی فرهنگ و همچنین به نام لزوم درک هنر بوسیلهٔ توده‌ها، مورد حمله قرار گرفتند. معلوم نیست این دل‌واپسی‌های دموکراتیک نمایندگان هنر ماقبل انقلاب از کجا ناشی شده است. آنها در نکتهٔ اخیر با فعالان پرولت کولت به هم می‌رسیدند و در "نقد نظری" خود از فعالیت "هنرمندان چپ"، بدون وقفه به تکرار جملهٔ زیر اکتفا می‌کردند:

"توده‌ها شما را درک نمی‌کنند! کارگران و دهقانان شما را درک نمی‌کنند!"

س. ترتیاکف[70] به این حمله‌ها پاسخ داد و با پاسخ خود ثابت کرد که برای یاران لِف عوامفریبی با هنر مانعةالجمع است:

«کارهای فوتوریست‌ها برای توده‌ها غیرقابل درک است». آنچه که در دنیا غیرقابل درک است با کار سرسختانهٔ اندیشهٔ انسان به داده‌های قابل درک تبدیل می‌شود (...) غیرقابل درک در دو مورد وجود دارد:

اول، هنگامی که به خاطر کمبود تجربهٔ انسان درک چیزها برایش مشکل است، دوم، هنگامیکه انسان نمی‌خواهد درک کند.

کار، بر مشکل درک غلبه می‌کند (...) آیا چنین کاری برای درک فوتوریسم انجام شده است؟ در میان توده‌ها ــ خیر. توده‌ها شعر را مانند یک نوع راحت‌الحلقومی (مانایا کاشا[71]) مجسم می‌کنند که خود به خود وارد دهان می‌شود، خود به خود قورت داده می‌شود و خود به خود هضم می‌شود. در این مدت، فوتوریسم برای رسیدن به منتهی درجهٔ بلاغت، نرمش و تاثیرگذاری، می‌کوشید زبان را مهار کند، و از خواننده دعوت می‌کرد همین کار را انجام دهد. فوتوریسم مشکلی را که به هضم تولیدش مربوط می‌شود قابل تحسین تلقی می‌کند، زیرا وظیفهٔ خود می‌داند که همگان را بــه فرماندهان فعال زبان تبدیل کند. و آنجا که فوتوریسم مانند خرده‌نانی که به‌خودی‌خود فرو می‌رود شناخته نشده، درک آن بسرعت آغاز شده است.

معمولا در زندگی، هر جا که جریانهای نوین هنری بوجود آمده است، با امتناع افراد از ژرف‌شکافی در موضوع شکلهای نوین بیان روبرو هستیم. اما این یعنی که مقدار زیادی از سلیقه‌ها و اندیشه‌های انسان می‌تواند دور ریخته شود و لازم است که انسان در تمامیت وجودش باردیگر خود را ارزیابی کند. همــه میــل ندارند فکر کنند. بسیار ساده‌تر است که با گفتن جملهٔ زیر خود را از شر تجربه‌ایکه به شما عرضه می‌شود، خلاص کنید:

«پوچ! ــ من از این هیچ چیز نمی‌فهمم!»

ــ اما اگر تو از آن هیچ چیز نمی‌فهمی، به معنای آن نیست که آن چیز به درد نمی‌خورد.

تاریخ تغییر جهت‌ها در ادبیات، تاریخ فریادهای نفرت است: "پوچ! حقه‌بازها! من هیچ چیز نمی‌فهمم!" برای کارامزین[72]، برای پوشکین[73]، برای نکراسف[74]، برای سمبولیست‌ها[75] و اکنون برای فوتوریستها، نوبت به نوبت این فریــاد را کشیده‌اند. (...) برای آموزش مارکسیسم، ریاضیات و حتی روند سادهٔ سوادآموزی وقت صرف می‌کنند،

70- S. Tretiakov 71- mannaia kacha 72- Karamazine
73- Pouchkine 74- Nekrassov 75- Symboliste

زحمت می‌کشند، اما نمی‌خواهند برای درک شعر زحمت بکشند (...)
بدبختی در اینست که تمامی رفتارها، تمامی شیوهٔ زندگی بورژوایی، توده‌ها را متقاعد کرده است که وظیفهٔ هنر پر کردن فراغت آنها به ساده‌ترین شیوه و بدون هیچ کوشش است و یک اثر هنری باید خود به خود "در روح نفوذ کند". هر جا چیزها برای توده‌ها مشکل باشند، فوتوریسم با کمال میل، به وسیلهٔ توضیح، کمک می‌کند. امیدوارم که هیچکس از هنر نخواهد تا پایان قرون به خوابی زمستانی فرو رود، چون وجدان توده‌ها هنوز صلاحیت لازم را نشان نداده است ۷۶."

آیا این صلاحیت وجود دارد؟ اگر صلاحیت وجود ندارد، آیا ارادهٔ کسب آن وجود دارد؟ دریافت توده‌ها از "هنر چپ" چگونه بوده است؟ واضح است که امروزه پاسخ گفتن به این سئوال غیرممکن است و احتمالا در آن زمان نیز غیرممکن بوده است. در آن زمان، دربارهٔ این موضوع چه تحقیقی می‌توانستند انجام دهند؟ بر اساس کدام نمونه‌برداری؟ در شهر یا در روستا؟ در میان کارگران، روشنفکران، غیرحزبی‌ها، مردان نِپ؟ در زمینهٔ شعر یا معماری؟ در زمینهٔ تئاتر یا طراحی۷۷؟ و امروزه چگونه می‌توان دربارهٔ تشعشع واقعی "هنر چپ" قضاوت کرد؟ چگونه می‌توان دانست آیا "هنر چپ" واقعاً مردم را تحت تاثیر قرار داده است یا نه؛ البته به غیر از کسانیکه از ابتدا نسبت به آن حساس بوده‌اند و الزاماً همین‌ها هستند که شهادتهایی از خود به جای گذاشته‌اند که باز می‌توان در بیطرفی آنها تردید داشت.

برخی از وقایع شناخته‌شده هستند. جمعیت شنوندهٔ عظیمی که در سراسر اتحاد شوروی برای گوش فرا دادن به مایاکوفسکی گرد می‌آمدند، گواه بر این است که حداقل در

---

۷۶ ــ سرگی ترتیاکف در لِف، شمارهٔ ۳، ژوئن ــ ژوئیه ۱۹۲۳. مدتها بعد، در سال ۱۹۴۸، آندره ژدانف مسئول کار ایدئولوژیک حزب کمونیست اتحاد شوروی و عضو دفتر سیاسی، هنگامیکه همین موضوع قابل درک بودن هنر را مطرح کرد، با سخن گفتن از موسیقی، خود را ملزم به این دید که تاکید کند نقطه‌نظری که در طی سالهای دههٔ بیست از جمله بوسیله ترتیاکف مطرح شده بود و حزب بدون آنکه با آن هم عقیده باشد، مانند تمام مباحثات و کارهای تحقیقاتی آنرا نیز تحمل می‌کرد، دیگر به هیچ وجه قابل تحمل نیست.
ترتیاکف از کمکی سخن گفته بود که فوتوریست‌ها می‌توانستند برای درک شعر به توده‌ها بنمایند؛ اما آراگون Aragon در خطابهٔ ژدانف "یک دست یاری‌دهنده" می‌بیند که به سوی روشنفکران دراز شده "تا آنان را از تناقض‌هایشان و از ابر تیره‌ای که در آن دست و پا می‌زنند بیرون بکشد، و به سطح فرداهایی برساند که مهندسین خوش‌آهنگ و اطمینان‌بخش روحهای انسانی را میسراید و غالبا در میان همین سرگردانانند".
در این خطابه‌ایکه با فاصله بیست و پنج سال ایراد شد، به نظر می‌رسد که آ. ژدانف به ترتیاکف پاسخ می‌دهد. او می‌گفت: "آهنگسازانی که آثارشان برای خلق غیرقابل درک است نباید منتظر باشند که خلق تا سطح آنان "خود را بالا بیاورد". موسیقی‌ایکه برای خلق غیرقابل فهم باشد برایش، بیهوده است. آهنگسازان نباید خلق را، بلکه باید خود را مسئول آن بدانند، آنان باید کار خودشان را مورد انتقاد قرار بدهند که چرا سزاوار تایید او نبوده‌اند و چه باید بکنند تا خلق آثارشان را درک و تایید کند." از هنر، به عنوان ابزار تحول اجتماعی، چقدر دور شده‌ایم! نقل از *دربارهٔ ادبیات، فلسفه و موسیقی*، نوشته آندره ژدانف، با مقدمهٔ آراگون، انتشارات نوول کریتیک Nouvelle Critique، پاریس، ۱۹۵۰
۷۷ ــ design طرح‌ریزی اشیاء مورد استفاده در زندگی روزمره و طراحی صنعتی. م.

این زمینه، "هنر چپ" توده‌ها را تحت تاثیر قرار داده بود.[۷۸]

می‌دانیم که در این دوران تئاترها پر بودند و تئاتر مِیرهولد نیز مانند بقیه (ولی البته بُلشوی[۷۹] نیز پر بود). نخستین فیلمهای ایزنشتین، که رئیس اولین تئاتر پرولت‌کولت، عضو لِف و نظریه‌پرداز سینما بود، امروزه جزو "کلاسیک‌ها" بشمار میرود. این فیلمها، مانند ابداع‌های مختلف رودچنکو که به اثر تکان‌دهنده‌شان اشاره کردیم، به "هنر چپ" تعلق دارند. اما باید کمبود هر نوع تفریح و استراحت را نیز، در دورانی که زندگی روزمره یک نبرد دائمی بود، در نظر داشت؛ همچنین احساس کنجکاوی در مورد چیزهای غیرعادی را که البته می‌تواند به سرعت از بین برود. تاریخ هنر را نیز مانند تاریخ نمی‌توان دوباره ساخت؛ آیا می‌توان گفت در صورتیکه تشکیلات رهبری تمام وزنهٔ خود را در کفهٔ "هنر چپ" قرار می‌داد، این هنر امکان موفقیت و دستیابی به یک شیوهٔ دیگر زندگی را داشت؟ از طرفی، هنرمندان لِف توقع بیشتری نداشتند، آنان می‌گفتند:

"ما مسئلهٔ هنر را نه با اکثریت آراء، بلکه با کار، نیرو و ابتکار گروه خود حل می‌کنیم که سالها و سالها برای اندیشه‌های چپ که همواره الهام‌بخش آن بوده‌اند، می‌جنگد.

و اضافه می‌کنند:

"ما در زمینهٔ هنر، ادعای انحصار فعالیت انقلابی را نداریم. ما این مسائل را به تدریج در مسابقهٔ "بین گرایشهای مختلف" حل خواهیم کرد[۸۰]."

ضمنا ما بعدها به این مسائل بازمی‌گردیم، چون بدون توجه به کوشش خلاق و تفکری که گسترش واقعی آن در زمینهٔ معماری و شهرسازی از سال ۱۹۲۵ آغاز شد، نمی‌توان به آنها پرداخت. فعلا به ملاحظهٔ این موضوع بسنده می‌کنیم که اگر در برخی زمینه‌ها نشانه‌هایی از تفاهم وجود دارد، وحشت از عدم تفاهم نیز وجود دارد و با قدرت ابراز می‌شود. این وحشت از عدم تفاهم توده‌ها، بر وحشت دیگری تکیه دارد و آن: نظارهٔ کردن فروپاشی کامل تمام ارزشهای فرهنگی است. این وحشت نه به محفل کسانی محدود می‌شود که برای آنان "هنر چپ" دشمن است چون با "هنر جاودانی" مخالف است؛ و نه به

---

۷۸ ــ در میان هنرمندان چپ، فقط مایاکوفسکی و ایزنشتین مقام خود را به طور کامل حفظ کرده (و یا بازیافته)اند. میدانیم که پس از مرگ مایاکوفسکی، برای مدتی، آثار او به شدت مورد حمله قرار گرفت و کنار گذاشته شد. و نیز میدانیم که استالین (بدون اینکه هرگز علتش را بگوید) تا حدودی به او اعادهٔ حیثیت کرد. شگفتا که بزرگترین شاعر شوروی، در زمان خود یک "هنرمند چپ" بود. چون دیگر نمی‌توانستند عنوان شاعر بزرگ شوروی را از او بازپس بگیرند، برخی از منتقدین کوشیدند با "اثبات" اینکه مایاکوفسکی، به نوعی، برخلاف میل خود یک "هنرمند چپ" بوده است، مانع را از میان بردارند. ساده‌دلی، خوش‌قلبی و علاقهٔ محض او نسبت به دوستانش، نفوذ مضر زوج بریک و غیره را عنوان کردند. گمان می‌رفت که با گذشت زمان این حمله‌ها متوقف شوند؛ اما مایاکوفسکی (هنرمند چپ) همچنان برای عده‌ای آزاردهنده است و به مناسبت انتشار مجموعهٔ نامه‌هایش، بار دیگر حمله‌های جدیدی به اطرافیان شاعر شده است که از همین موضوع ناشی می‌شود.

79- Bolchoi

۸۰ ــ "لِف برای چه می‌جنگد؟" در لِف، شماره ۱، مارس ۱۹۲۳.

افراد پرولت‌کولت که معیار اصلی آنان منشاء پرولتاریایی هنرمند است و دربارهٔ مایاکوفسکی چنین میگویند: "همراه با ما امّا نه یکی از ما."

این وحشت را در صفوف حزب، در میان رهبران آن، نیز بازمی‌یابیم. سخنان کلاسیک‌های مارکسیسم، رهبران حزب، لوناچارسکی و لنین را در مورد مسایل فرهنگ می‌دانیم، از جمله: دربارهٔ عدم امکان خلق فرهنگی نوین از صفر، حتی اگر این فرهنگ پرولتاریایی باشد؛ دربارهٔ وجود عناصر مترقی و عناصر ارتجاعی در تمام فرهنگ‌ها؛ دربارهٔ ضرورت جذب تجربهٔ کلاسیک‌ها. در صفحاتِ بعد، به این مطلب بازمی‌گردیم. بنظر ما مهم آنست که ثابت کنیم هر چند از همان آغازِ سالهای دههٔ بیست بزرگترین رهبران حزب از انتقاد و حمله به "هنر چپ" دریغ نکردند، امّا هرگز استدلال قدرت را به‌کار نبستند، هرگز انتقادهای خود را به حکمِ جزمی تبدیل نکردند. بخصوص هرگز از بحث‌ها جلوگیری نکردند و اجازه دادند با لحنی به آنان پاسخ داده شود که به خاطر آزادیِ فوق‌العاده‌اش امروزه حیرت‌انگیز است، اما این لحن مرسوم آنزمان بوده، لحن انقلاب و از جمله مقاله‌ایکه ن. گورلف[۸۱] در شمارهٔ ۴ لِف منتشر کرد، گواه آنست. او در این مقاله می‌گوید:

"رفیق تروتسکی[۸۲] کلید خروج از این تناقض را در دست دارد، اما این کلید در را باز نمی‌کند."

تروتسکی که در آنزمان، بدون تردید، دومین شخصیت حزب و دولت بود، کمی قبل، مجموعه مقالاتی دربارهٔ شیوهٔ زندگی، فرهنگ و هنر، *در پراودا* منتشر کرده بود. به نظر افراد لِف، این فقط عقیدهٔ رفیق تروتسکی بود، پذیرفتن این عقیده اجباری نبود، می‌توانستند آن را به بحث بگذارند.

می‌دانیم که لنین مایاکوفسکی را نمی‌پسندید، که به لوناچارسکی اعتراض کرده بود که چرا اجازه داده است شعر حماسی ۱۵۰٫۰۰۰٫۰۰۰ با تیراژی چاپ شود که لنین آنرا با کیفیت شعر نامتناسب می‌دانست، که *ایزوستیا*[۸۳] اشعار او نمی‌پذیرفت، که لنین (و بهمراه او ایزوستیا) به این دلیل مایاکوفسکی را پذیرفتِ که از مضمون شعر "آنان که تصمیم می‌گیرند" او از نظر *سیاسی* خوشش آمده بود. (تازه این شعر را در حدی که برایش تعریف کرده بودند می‌شناخت.) اما لنین ادعای حکمرانی بر فرهنگ را نداشت؛ به محض اینکه از زمینهٔ مورد علاقهٔ او که زمینهٔ ادبیات کلاسیک بود، خارج می‌شدند، با فروتنی بسیار عدم صلاحیت خود را عنوان می‌کرد. گفتگوی او با دانشجویان وخوتماس در ۲۵ فوریه ۱۹۲۱ گواه بر آنست.

ساعت یازده شب، در سرمایی سخت، یک وسیلهٔ نقلیه در برابر ساختمانِ بزرگ واقع در میاسنیتسکایا[۸۴] متوقف می‌شود؛ کمون دانشجویی انستیتوی هنر و معماری در این ساختمان مستقر شده است. لنین و کروپسکایا[۸۵]، به همراهی فقط یک راننده، در میان طبقاتِ بدون نور به دلیل کمبود برق، اقامتگاه اینیس آرماند[۸۶] را جستجو می‌کنند که در

81- N. Gorlov 82- Trotski 83- Isvestia
84- Miasnitskaïa 85- Kroupskaïa 86- Ines Armand

همین ساختمان بزرگ سکونت دارد. دانشجویان آنان را می‌شناسند، از ایشان دعوت می‌شود که از "کمون" دیدن کنند، بنشینند و چای بنوشند. و گفتگو چنین آغاز می‌شود:

"ــ بگوئید ببینم الان در انستیتو چه کار می‌کنید؟ لابد با فوتوریست‌ها می‌جنگید؟
ــ مسلماً نه ولادیمیر ایلیچ[87]. ما خودمان فوتوریست هستیم.
ــ که اینطور! جالب است، باید با شما بحث کرد، اما نه الان، شما مرا شکست می‌دهید، چونکه من راجع به این مسئله کم مطالعه کرده‌ام. اما مطالعه می‌کنم، قطعاً مطالعه می‌کنم. باید، باید که ما یک بحثی با هم داشته باشیم.
ــ ولادیمیر ایلیچ، ما مجموعهٔ نوشته‌ها پیرامون این موضوع را برایتان می‌فرستیم. ما اطمینان داریم که شما هم یک فوتوریست خواهید شد. امکان ندارد که شما طرفدار بُنجل کهنه و پوسیده باشید، مخصوصا که فوتوریستها تنها گروهی هستند که همراه ما پیش می‌روند. سایرین، همه رفته‌اند پیش دنیکین.[88]

نویسندهٔ خاطرات تعریف می‌کند: "کسی یکی از طرحهای مرا آورد"
ــ این چه چیـــزی را نشان می‌دهد؟(...) و لنین طرح را در همـــهٔ جهت‌ها چرخاند (...) و چطور می‌خواهید سیاست را وارد هنر کنید؟
ــ ولادیمیر ایلیچ، ما هنوز نمی‌دانیم، فعلا داریم می‌آموزیم. این فقط یک تجزیهٔ تحلیلیِ احجام است. عناصر اصلی، برای آنکه بتوانیم آنها را مهار کنیم[89]."

بدون تردید، آنشب، جوانان فوتوریست وخوتماس، نه دربارهٔ محاسن "هنر چپ"، و نه دربارهٔ مضرّات اپرای *اوژن اونگین*[90]، که در آنهنگام هم‌روزه در مسکو اجراء می‌شد، نتوانستند لنین را مجاب کنند. او پاسخ داد: "در این باره با لوناچارسکی صحبت کنید، متخصص اوست." دربارهٔ این مسائل، متون دیگری از لنین با لحنی دیگر و عمقی دیگر وجود دارد. اما این گفتگو در سادگیِ خود به خوبی نشانگرِ حال و هوای آزادی است که در زمینهٔ فرهنگی‌وجود داشته است. در مسکویِ گرسنه از کمونیسم جنگ، با ارتشهای سفید که به سوی آن در حال پیشروی بودند، رهبر حزب و دولت، بدون محافظ، تنها همراه با زنش، در تاریکی دنبال یک آپارتمان ناشناس می‌گشت. و مسکویِ سالهای دههٔ بیست چنین نیز بود.

اما همچنین تعرضِ تمامی یک نسل جوان، که در میان آنان امروزه نامهای پرآوازهٔ مایاکوفسکی و مِیرهولد، ایزنشتین و زیگاورتوف، پوپووا، مالەویچ، لیسیتسکی، رودچنکو و بسیاری دیگر از "هنرمندان چپ" برجسته شده‌اند، بر ضد قحطی، بر ضد سفیدها و نیز بر ضد شیوهٔ کهنِ زندگیِ فلج‌کننده و سرکوبگر بود؛ به نظر آنان هنر آنقدرها در برابر اهداف عادی و مبارزات روزمره مناسب نبود، بلکه "در جبههٔ" بازسازیِ شیوهٔ زندگی، سلاحی بی‌نظیر و یکی از ابزارهای ممتاز تحول اجتماعی بود؛ همانطور که چوژاکِ منتقد در لِف می‌گوید:

87- Vladimir Illitch

۸۸ــ Denikine: ژنرال و رهبر یکی از ارتشهای سفید به هنگام جنگ داخلی.

۸۹ــ س. یا. سنکین S.Ia Senkine، "لنین در کمون وخوتماس" در *مایاکوفسکی از خلال خاطرات معاصرینش*، مسکو، ۱۹۶۳.

90- Eugéne Onéguine

" کسی که هر روز، بنا بر اقتضای آن روز، پلی به سوی حدوث[91] در حال حرکت می‌سازد، یک فوتوریست نیست. فوتوریست کسی است که در روزگار کنونی از همهٔ رئالیست‌ها رئالیست‌تر است و مستقیما نمونه‌های دیالکتیکی[92] برای آینده می‌سازد[93]."

آینده‌ایکه فوتوریستها، کنستروکتیویستها و همهٔ مبارزینِ "جبههٔ چپ هنر" تصور می‌کردند، مانع آن نبود که حال را با تمام خطرات و دامهایش در نظر داشته باشند: با خطرِ مبتلا شدنِ مجدد به عادات قدیم، پس از گذشت دوران شور و شوق انقلابی. به نظر آنان سوسیالیسم به تملکِ جمعی ابزار تولید محدود نمی‌شود (که ضمنا در دورانِ نِپ به طور کامل عملی نشده بود). این تصاحبِ جمعی فقط یک مرحله است، مرحلهٔ تحققِ شرایطِ لازم؛ شرایطِ کافی برای تولّد این انسان نوین که زندگی نوینی خواهد داشت، و "هنر چپ" به کمکِ تمامیِ تکنیک‌هائیکه در رابطه با چارچوب زندگی و در رابطه با محیط زیست در اختیار دارد، می‌تواند در شکل دادن به این انسان مشارکت داشته باشد. زیرا اگر خود را به شرایط ضروری، به مسائل اقتصادی و سیاسی محدود کنیم، به نظر مایاکوفسکی در خطر منتهی شدن به جامعه‌ای قرار داریم که او در شعر *بین‌الملل چهارم* خود در سال ۱۹۲۲ توصیف می‌کند:

" آنچه خواهد شد؟
اینکه با خورد
و خواب
خود را سرگرم می‌کند رمهٔ انسانی
"آنچه خواهد شد؟
کوچه‌ها را آسفالت می‌کنند.
دو سالی مرکزهای شوراها را بهسازی می‌کنند
و در روزهای جشن
اعضای پرولت‌کولت
در میدانها کروکت[94] می‌بازند.
اعلان‌های دیواری چون طنین تازیانه تنوره می‌کشند.
اکتبر فنا شد[95]!
مگر اکتبر تا آخر نسوخته؟
کمونیستها
گروها گروه
برای دیدن
اوگنین
سیلوی[96]
ایگور[97]

91- devenir 92- dialectique

۹۳ ــ در لِف، به نقل از لیز فونتن

۹۴ ــ Croquet نوعی بازی با گوی چوبین

95- kaput 96- sylvie 97- Igor

غش و ضعف می‌کنند . . . [۹۸]

و این انقلاب ِخود ِانسان ، انقلاب ِشیوهٔ زندگی ، آیا همان نیست که در همین شعر به آن اشاره شده است :

من می‌دانم
خواهد آمد
من طبل خواهم کوفت
و همه چیز خواهد بود (. . .)
من ستایشگر عصیانهای آینده‌ام (. . .)
بنگرید
گذار ِصفوف ِسالهای آینده را ،
سرها با انفجار اندیشه‌ها تکان می‌خورند ،
در غرش توپخانهٔ قلبها
از قعر زمانها برمی‌خیزد
انقلابی دیگر
انقلاب فکر .[۹۸]

"هنرمندان چپ"، خود را در خدمت همین انقلاب قرار داده بودند ، آنان همین انقلاب را تدارک می‌دیدند ، همین آینده را نزدیک می‌پنداشتند و برخی از آنان ، بدون حسابگری ، بهترین بخش زندگی خود را فدای آن کردند .

"ما هنرمندان چپ نخستین کسانی بودیم که به یاری بلشویکها آمدیم و هیچکس حق ندارد این واقعیت را نفی کند . فقط می‌توانند به عمد از یاد آوردن آن خودداری کنند . و ما نه تنها آمدیم ، بلکه هنرمندان ِ"دنیای هنر[۹۹]" و " اتحادیه هنرمندان روسی[۱۰۰]" را نیز به زور به دنبال خود کشیدیم . ما نخستین کسانی بودیم که تظاهرات خیابانی شوروی را تزئین کردیم . پارچه‌های شعارها ، پرده‌های شفاف و علامتهای ویژه را ما فوتوریست‌ها و فرمالیست‌های سابق طراحی کردیم (. . .) این ما بودیم که بر ضد احکام ، ارزشها و سلیقه‌های پذیرفته‌شده شوریدیم . این ما بودیم که دنیای نوین ِصنعت ، فن و دانش را ستودیم . این ما که نوآور بودیم و کوشیدیم به‌جای گوارش ِطبیعت در پرده‌هایمان ، جهان را دگرگون سازیم . این ما بودیم که معنایی جدید از زیبایی آوردیم و حتی معنی خود ِهنر را گسترش دادیم . من ایمان دارم که این پیکار در آن روزگار به خطا نبوده است ."

آلکساندر رودچنکو به سال ۱۹۵۵ ، اندکی قبل از مرگش، افکار و احساسات خود را چنین بیان کرده است .[۱۰۱]

---

۹۸ ــ و . مایاکوفسکی ، *بین‌الملل چهارم* ، مسکو ، ۱۹۲۲ .

۹۹ ــ دنیای هنر یا میر ایسکوستوا Mir Iskousstva یکی از انجمنهای هنرمندان روسی در دوران قبل از انقلاب .

۱۰۰ ــ یکی دیگر از انجمنهای هنری قبل از انقلاب .

۱۰۱ ــ آلکساندر رودچنکو ، در : *کار کردن با مایاکوفسکی* ، مسکو ، ۱۹۵۳ .

ریتون

جـــواد مجابـی

در خانه ریتونی دارم که دوستی آنرا به من هدیه کرده است. این هدیه گرانبها داستانی شگفت دارد. دوست باستانشناسم که در حوالی سفیدرود کاوش میکرد، در یک تپه باستانی آنرا در گوری یافت، بالای سر جمجمه پوک و پوسیده‌ای که با لمس دستی، خاک شد. بدینگونه ریتون سفالین از دنیای مرده و خاک فراموش‌شده جدا شد و دوباره‌با زندگان دمساز گردید. پس از سالها که این "ریتون" بر طاقچه پرنقش و زیور باستانشناس در میان عتیقه‌ها و اشیاء باستانی دیگر جا خوش کرده بود، صاحبش آنرا در ازاء خدمتی بی‌ریب و ریا، به‌من بخشید. من او را از مرگ نجات‌داده‌بودم و او میخواست تلافی‌کند. باستانشناس، زنش را بر اثر حسادتی کور به قتل رسانده بود، دفـاع جـانانه و موثـر من در دادگـاه او را از مرگی حتمی نجات داد و او همانجا به برادرش گفته بود، ریتون سفالین را بعنوان قدردانی به من بسپارد. رفیقم از علاقه من به این مجسمه کهن ــ که ارزش هنری و بهای مادی آن، همواره از تخمین کارشناسان فراتر میرفت ــ باخبر بود و خواسته بود عزیزترین یافته‌ی زندگیش را به من بسپارد تا پانزده سال آینده‌اش را در زندان بی‌سنگینی منتی از یک دوست، در آرامش طی کند.

چنین بود که این ظرف کهن دوهزارساله در خانهٔ ما پیدا شد. "ریتون" که می‌توان آنرا سغراق یا ظرف سربسته‌ای خواند غالبا مجسمه‌ای توخالی است، بشکل استوانه؛ که دری در پشت و آبریزی در جلو دارد و در آن مایعی چون آب یا شراب می‌ریخته‌اند تا بهنگام ضرورت از آن‌بنوشند. ریتون من، بشکل یک گاو تنومند بزانو نشسته است با شاخهای بلند نوک‌تیز، گوشهای برآهیخته رو به جلو، چشمانی گرد و از حدقه درآمده، دهانی نیمه‌باز و عصبی با اندامی پرگوشت که فربهی دارد و ورزیدگی ندارد. از دور ایستاده بنظر میرسد اما بدقت که بنگری، بر زانوهایش فروافتاده است و از زانو تا سم را

زیر تنه‌اش برگردانده و پنهان کرده است. ترکیبی از ایستادن و افتادن است، چیزی شکسته و بسته. دریچه ظرف بصورت کوهانی بلند بر پشت او قرار دارد که از آن مایع درون ریتون ریخته‌میشود و در پوزه گاو سوراخی است که از آن آب و شراب بیرون میتراود. نمیدانم از آغاز در این ظرف چه می‌ریخته‌اند یا صاحب آن کجا و کی بوده است. آنچه در این ظرف جالب است، نقشی است که بر پهنای چپ بدن او، حک کرده‌اند. پیش از آنکه حیوان در آتش پخته شود سازندهٔ گاو، نقش پلنگی درنده و خشمگین را در پهلوی گاو، بر سراسر فربهی چپ او نقر کرده است که او را در هیاتی چیره بر گاو، مینمایاند. حیوان دوهزار ساله که پلنگی درنده و تیزدندان را بر پهلوی خود حس می‌کند، هنوز زنده مانده است و بلعیده نشده است و هیچ از درندگی پلنگ در این دوران دراز، کاسته نشده است، همان سبعیت که در روز آفرینش در پلنگ بوده با او هست و گاو در سیطره نفوذ او باهشیاری دردآلود و چشمهائی از چشمخانه بیرون زده، بزانو درافتاده است و مرگی تیره را انتظار می‌برد، اما انتظار به پایان نمیرسد، مرگی که در آغاز اینچنین محتوم و همسرنوشت با حیوان و همزمان با حیوان زاده شده، همچنان با او میزید و هر لحظه زندگی جانور را با مرگ می‌فرساید و در تب و تاب می‌افکند. این مرگی است با یک زندگی طولانی قرین و حیاتی است همخانه با ممات.

سازنده این ظرف، از سالهای گردگرفته و پـراوهـام پیشین پیامی داده که در هر عصر بگونه‌ای با صاحب ظرف در میان نهاده میشود. که میداند که چندین بار، این ظرف با صاحبانش در گور نهاده شده و بار دیگر از کنار جمجمه خاک‌شده آنان برداشته شده است تا در خانه‌ای، چیزی از آن بنوشی یا حرفی از آن بنیوشی.

ورزا درمانـده نیسـت. با شاخهای تیز و اندام آخته، سر جنگ با پلنگ داشته است، اما پلنگ از روبرو، و از هیچسوی بـر او حملـه نبـرده تا جانور را در نبردی عادلانه درهم‌بشکند، پلنگ از کمینگاهی در وجود گاو، بر او حمله برده‌است، در جنگی بی‌هم‌آورد، چون سرنوشتی جبار بر جانور چیره شده و چنگ و دندان در خون او برده است. پلنگ، همزاد با گاو پدید آمده، تا گاو از کوره آتش درآمده، نقش سوزاننده چنگالهای پلنگ و دندانهایش را بر چرم تفتهٔ خود حس کرده و از آن، بسالیانی دراز رهائی نیافته است. اگرچه هنوز هم خیال دریدن این جانور خونخوار را از سر بدر نکرده است و نشانه‌های عصیانی بی‌طاقت را از حرکت شاخهای تیز و سم‌های چالاکش، میتوان دریافت، اما پلنگ ــ شاید ــ ترسان از او، بدور از ضربه سهمناک شاخهای او، به حیله بر او چیره شده و دندان در رگ جانش نهاده است. گاه که خیالات تیره بر من چیره می‌شود این ورزای نیرومند را بسان سرزمین تاراج‌شده خود می‌یابم که در هر عصر و دوران از درون و برون با چنگال سبعیت‌ها و جهالت‌ها، ازهم دریده شده است چون نوزادی که با سنگ گورش متولد می‌شود و چون مردی که با سرنوشت کورش، این جانور در فراخنای خاک با سایهٔ مرگ‌آسایش، یکسر در کشاکش است. شاید پلنگ، روزی به تن‌لرزه‌ای، از پوستوارهٔ گاو بخاک افتد، چون سایه‌ای زیر سم‌های شتابانش له شود یا دستکم آنهمه خونخواری را، در نوک شاخهای آخته گاو بر تهیگاهش، مکافات یابد. اما هر چه هست ورزای نیرومند، هنوز از پا نیافتاده و نبرد تابرابر او با سبع خون‌آشام، پایان نیافته است و درندهٔ حیله‌گر بر جان گاو زخم‌کاری را فرود نیاورده است. برغـم سلطه ظاهری درنده تیزچنگ بر گاو آسمانی به بصیرت باید دید که ورزا مجسمه‌ایست استوار و موجود و دشمن تصویری برآمده به قلم، چون نقشی

موهوم ، شاید پیام سازنده این باشد که از تصویرهای خوف‌آور ، جان آگاه را هراسی نیست ، باری !

این ظرف چند سال پیش باستانشناس بود ، دقیقا نه سال . یعنی از آغاز زناشوئیش با "هلن" . او اینرا به فال نیک گرفته بود چرا که این ظرف در دورهٔ حضور هلنی‌ها در ایران ساخته شده بود . اما فال ، نیک نبود . و به بدی برگشت ، هلن که یونانی نبود اما اسمی یونانی داشت ، از همان روزهای اول ستیزه‌جو و تندخو بود ، هرچه استاد باستانشناس ، چون خاک تحمل می‌کرد او چون باد خیره و پرخاشگر بود ، گرد و غباری که سالهای اولیه زندگی آنها را فرا گرفته بود ، مرد را از خانه گریزان کرد . استاد دنباله کاوشهایش را در حاشیه غربی سفیدرود دنبال کرد ، دائم در سفر بود . زن آرام نگرفت ، دست از خودش برداشت ؛ ویسکی‌خور قهاری شده بود ، به عبارتی معتاد ، بعد هم عشق به قمار را بدان افزود و شد هرزه‌ای متعین که در کلوبهای شبانه نام او با پچپچه پرطعنه‌ای برده میشد . تا اینکه استاد از طعنه‌ها بجان آمد ، از هلن جدا شد ، زن یکباره ساقط شد ، چند ماه بعد با تنگ‌نفسی شدید و فقر کشنده‌ای ، گریان از در خانه استاد بدرون آمد و در پایش افتاد که ببخشدش. مدتی اینطور گذشت و ما به زن گفتیم که آداب و رسوم اینجا را مراعات کند . اما تا آبی زیر پوستش رفت و محبت شوهر را بیدریغ یافت دوباره فیلش یاد آمریکا کرد ، با ستوانی آمریکائی که اتاشه نظامی سفارت بود رویهم ریخت فقط آنکس که از ماجرا خبر نداشت شوهر بیچاره‌اش بود که بالاخره رندی دسته‌گل به‌آب داد . حاصل اینکه استاد هر دو را برهنه در خواب به رگبار کلت بست . و آن‌کلت روی لباسهای ستوان ، کنار تخت قرار داشت . دادگاه بایستی او را بجرم دفاع از ناموس تبرئه می‌کرد ، اما سوسه‌های سفارت، کار را خراب کرد و فشار فراوانی بدادگاه وارد شد که متهم را به‌دادگاه نظامی تحویل دهد ، چرا که جاسوس است و روابط دوستانه دو کشور را خدشه‌پذیر کرده است . من بعنوان وکیل متهم تمام نیرو و نفوذ خود و یارانم را ، مایه گذاشتم تا توانستم تهمت جاسوس بودن را از باستانشناس غیرتی بزدایم و حکم تیرباران دادگاه را به پانزده سال حبس تنزل دهم و این فتحی عظیم در برابر آن شبکه قدرت بود و بی‌مکافات نماند .

شبها ، کابوس ریتون خواب را از چشمانم ربوده‌بود .شیئی غریب از دوهزارسال پیش، روی میزم ، با اکنون من ، رویارو شده بود ، روحی شگرف بود یا جسمی از طلسم که شعشعه وجود خود را بر من و خوابهایم می‌تاباند و نفوذش را تا دورترین رویاها و خیالات من می‌گسترد ، برایم در آبهای رویا آشوبی شده بود و در بادهای وهم جنبشی ، که پیامی را در جانم مکرر میکرد .

خوابهای ریتون ، رویاهای تیره مرا روشن میکرد و در روشنای ریتون ، کلاف زمان پیش چشمان حیرت‌زده‌ام گشوده میشد . می‌دیدم مردی با موهای کوتاه بر پیشانی ، صورت پاکتراش و جامه‌ای هلنی ، زمین را می‌شکافد ، جگر سرزمین را بیرون می‌کشد ، ریتون را .

ریتون ، ظرفی از طلا بود و در آن شرابی برنگ خون ، مرد هلنی شراب را می‌آشامید جام را بر زمین می‌کوفت ، جام استوار بود ، می‌خواست آنرا زیر لگد ، خرد کند ، جام زرین پایدار بود . آنرا زیر خاک پنهان میکرد ، سوار بر اسبش بر آفاق خون گرفته سرزمین اهورائی می‌تاخت و صدای خون و بوی فریاد و نعره خاک می‌آمد ، پریشان از خواب می‌پریدم . مردی با چشمهای مورب و ریش تنک ، گاه مغولی میشد کوتاه قد ، کسی شبیه جغتای ، گاه به هیات تازی لهله می‌زد ، از بیابان تشنگی و گرسنگی و بیداد رسیده بود ، چکه آبی می‌خواست ، از زبان چاک‌چاکش عطشی جانوری پیدا بود . ریتون من در صفه‌ای قرار داشت این بار بشکل استوانه‌ای بود از بلور ، هیات گاو آسمانی داشت . سگ شکاری بدان حمله می‌برد ، نمی‌توانست ، در آنرا بیابد ، چندان با دندانهای قفل‌شده بر ریتون آنرا به سنگ و کلوخ میزد که ظرف می‌شکست ، آب بر خاک می‌ریخت و سگ هنوز تشنه بود . رویائی دیگر که بیشتر آنرا در خوابهایم میدیدم رویای هلن بود و افسر آمریکائی که عکسش را در روزنامه دیده بودم هلن برهنه می‌آمد ، مست و ولنگار ، نمی‌خواستم زن دوستم را به این هیات ببینم ، رو برمی‌گرداندم اتاشه نظامی را میدیدم برهنه می‌آمد ، خرمست و مغرور ، انگار دوپاره ناتمام از یک شکل شگرف بویناک بودند بهم جفت میشدند ، شبیه حیوانی اساطیری میشدند با هشت دست که در هر دست ریتونی بلورین بود پر از مایعی سیاه . حیوان مدام از ریتونهای متعدد می‌نوشید تا از خود بیخود شود و برقص برخیزد . آنگاه حیوان ریتونها را بر سنگ می‌کوفت و لباس می‌پوشید . لباسش آبی بود با ستاره‌های قرمز . چون دیوانه‌ای که آنروزها در شهر ما بود و از زیر گلو تا زیر تخمش مدال می‌آویخت از اندام آن حرامزاده‌های در یک پوست رفته ، اشیائی آویخته بود ، از نزدیک که میدیدی مدلهای کودکانه توپ و تانک و هواپیما و مسلسل بود برنگهای مختلف که چون دیوانه‌ای بر خود آویخته بود و با هشت دستش ، یکسره از جیب‌هایش آن آلات و ادوات بچگانه را بیرون می‌آورد و بر زمین می‌پاشید . این ابزارهای جنگی تا بر لباس او آویزان بود یا در جیب او پنهان ، جسمی کوچک و بازیچه بود اما وقتی بزمین می‌افتاد ، حجمی طبیعی می‌یافت . هواپیماها غرش‌کنان فضا را می‌دریدند ، توپها شلیک میکردند ، راکت‌ها منفجر می‌شدند و مسلسلها و تیربارها بی‌وقفه رگبار می‌گشودند و سرزمین من از هیبت آن غباری میشد خونرنگ و تا خورشید می‌گسترد . در این غوغا ، خانه‌ها فرو می‌ریخت ، مردم تکه‌تکه می‌شدند ، سراسر زمین پر از کشته میشد ، سیل خون می‌آمد همه را می‌برد و جانور هشت‌پا بهر سوئی می‌دوید و از وحشت حضورش زمین تاریک بود و لجه خون و وحشتزار مرگ .

من خرافاتی نیستم و به تسلسل دوره‌ها اعتقادی ندارم اما درست نه سال بعد از تملک ریتون ، در اوج فعالیت‌های حرفه‌ای بزندان افتادم . درست مثل دوست‌باستانشناسم ، بدون اینکه چون او ، کسی را کشته باشم ، بخلاف او ، میخواستم چند نفر را از مرگ نجات دهم . وکیلی مشهور شده بودم ، نه‌تنها بخاطر اینکه مهارتهای حرفه‌ام را بهتر از دیگران بکار میگرفتم بلکه بخاطر گرایشهای عقیدتی‌ام و امضاهای پای چند اعلامیه بدفاع از زندانیان سیاسی و همکاری با وکلای جوان و آزادیخواه برای بازپس گرفتن جان چند جوان

شجاع از کام دژخیمانی که بر کشور حکومت میکردند. درست موقعی که حرکات جمعی ما، بعنوان یک حرکت اعتراض‌آمیز و حقانی در جهان متمدن شناخته و فهمیده میشد ما را دستگیر کردند، سه تن از جمع هفت نفری ما دستگیر شدند و چهار تن آنقدر در اختفاء از این خانه به آن خانه گریختند تا سرانجام به خارج از مملکت راه یافتند.

روزی که دستگیر شدم، دوشنبه بود، ساعت یازده رفیقی تلفن کرد که مردی بـــا سماجت نشانی ترا از نگهبانی شهرک محل اقامتت می‌خواسته است. توصیه کرد که به خانه نروم. از این تلفن‌ها زیاد داشتم و تهدیدهای آنها و گریز و پرهیزهای من آنقدر زیاد شده بود که دیگر حوصله‌ام سر رفته بود. گفتم این بار هم مثل همیشه است، مهم نیست، بخود گفتم: کاری کرده‌اند که آدم زندان را با بیم مرگی که در آن درج است به این زندگی پر از دلهره در خارج زندان ترجیح میدهد. در زندان بزرگی که شهرهای وطن من بود مرگی کریه‌تر و سیاهتر موج میزد، خیزآبه‌های این لجن توفنده دمادم چشم و دهان را از تلخ و تیره‌ترین زهرآبه می‌آکند، جـزآنان را که چشمی برای دیدن نداشتند یا دهانی برای اعتراض. بلند شدم، کیفم را برداشتم، سفارش‌های لازم را به منشی‌ام کردم که اگر اتفاقی افتاد، چه کند. خداحافظی کردم، وقتی سوار ماشین شدم، در آینه نگاه کردم، حس کردم کسانی حرکات مرا می‌پایند. دو مرد در پیاده‌رو خیابان و مردی دیگر پشت رل. پنداشتم اشتباه کرده‌ام، ماشین را روشن کردم. آن دو مرد سوار همان ماشین شدند و به تعقیب من پرداختنـــد چـــه ناشیانه و ابلـهانه. به خانه رسیدم، ناهارم را نخورده بودم که تلفن زنگ‌زد. نگهبان بود، گفت: "آقا! آمدند، دو ماشین هستند." روابط من و نگهبان دوستانه بود، او چند بار با تلفن‌های هشداردهنده‌اش مرا نجات داده بود. این بار از جایم تکان نخوردم، شاید برای اینکه دیر شده بود و حس میکردم وقتش رسیده است. زنگ زدند، زنم در را باز کرد. ریختند توی خانه.

گفتم: "چه خبر است؟ به چه حقی به خانهٔ من ریخته‌اید؟"

کسی که جوان بود و تا حدی زیبا و انگار سردسته آنها بود کارت شناسائی‌اش را نشان داد: با همان نشانیها که اینها به اسم حکومت حق دارند هر بلائی می‌خواهند سر مردم بیاورند. اولین بار نبود که با ماموران ساواک روبرو میشدم. کتابها و اسناد رابهم‌ریختند، تلی از کتابها در وسط اتاق جمع شد، چهار نفر فقط درون قفسه‌ها و میان کتابها را میگشتند و من میدانستم که چیزی نخواهند یافت. نوشته‌ها و اسنـــاد و رسالات سیاسی‌ام در دفتر کارم بود و منشی‌ام میدانست که چطور آنها را پنهان کند. وقتی تلی عظیم از کتابهای پریشان و بهم‌ریخته فراهم آمد، یکدم بنظرم رسید که میخواهند آنرا آتش بزنند. این سنت‌شان بود. آتش زدن کتابها، دلها، آدمها و اگر دستشان میرسید عالم را. چند کتاب نفیس قدیمی را پاره کردند، جلدش را دریدند، شیرازه‌اش را کندند، فکر می‌کردند که من باید اسناد پنهانی‌ام را درون جلـــد چرمـــی "ذخیره خوارزمشاهی"، و "شفای سینا" و "شاهنامهٔ خطی" مخفی کرده باشم.

خونم بجوش آمده بود که با نسخ خطی نفیس که نه تنها متعلق به من که گنجینهٔ کشورم بود و یادگار اجدادم، چنین رفتار وحشیانه‌ای داشتند، اما بعد بر خشم خود چیره شدم، بخود گفتم: "کشورت را ویران کرده‌اند، حالا تو دلت برای چند نسخه گرانبها می‌سوزد، آرام باش" شگفتا که ناگهان آرامشی عجیب بر من مستولی گردید حتی از آنها نخواستم تابلوهایم، اشیاء عتیقه‌ام، مجموعه‌هایم را اینطور نشکافند، پرت نکنند و بهم

نریزند. بجای اینکه بر خراب کردن و نابود شدن اشیاء قیمتی‌ام که نه از باب تفاخر، بلکه بخاطر ارزش هنریشان، گرد آورده بودم افسوس بخورم، یا از رفتار آنان که چنین سبعانه و تحریک‌آمیز بود خشمی بدل راه دهم، سرگرم اندیشیدن در کار آنها شدم: اینها کی بودند؟ از کجا آمده بودند که گفتی نسل و نژاد آنها را نمی‌شناسم، آیا جزو ملت من بودند، ملتی با آن مشخصات روانی و فرهنگی شناخته شده؟ باور نداشتم که آنها ایرانی باشند، شاید قومی بودند دشمن با قوم من. صحرانشینانی که از مرزهای گشوده، یکشب به درون کشور رخنه کرده بودند؟ شاید بازماندگان تاتارها و بربرها بودند که قرنها پیش سرزمین ما را لگدکوب اسبان و خاک را از خون شهیدان پرشقایق کرده بودند. اینک دوباره از نهانگاه تاریخی خود، از زیر خاک، از حافظه تاریخ بیرون جسته بودند تا همان سیاهکاریها را مکرر کنند. رفتارشان چقدر بدوی و جانوری بود، با همان بدویت ستمگرانی که در کابوسهایم می‌تاختند و می‌کشتند و می‌سوختند و بر ویرانه‌های میهنم بذر نفرت می‌کاشتند. اینک آن بذر به دانه نشسته بود، در سنبله‌های بیشمار. با اینهمه نمی‌توانستم از آنها نفرت داشته باشم. چرا که میدیدم اینان اسبان رهوار کرایه‌ای دژخیمانی پنهان هستند که خود دستآموز جباری دیگرند. از بدویانی که جهل و فقر و تعصب آنها را بجان هم انداخته بودند چه توقع داشتم؟ نقش طلسم جادوگران آنسوی دریا را در قلاده‌های گردن این زبونان میدیدم، این کفتاران معصوم که با پوزه‌های خون‌آلودشان دندان در رگ جان برادران خود می‌آختند بازیچه جرگه‌ای از شکارچیان آبی چشم بودند که دور از این غوغا، از قهقهه دست بر شکم داشتند. یادم آمد که در یکی از جلسات دفاع از زندانیان سیاسی گفته بودم: افراد کمابیش بی‌تقصیرند، حتی آن بدبخت‌هائی که شکنجه‌گر و زندانبان و پلیس نام می‌گیرند. مگر ندیده‌اید پس از سقوط حکومت‌ها، وقتی این احمقها که با دست خود بهترین فرزندان ملت را شکنجه کرده‌اند بدام می‌افتند چگونه عمل می‌کنند؟ یکسره فریاد می‌زنند: "... نکرده‌ام.... نگفته‌ام... غلط کرده‌ام.... برای آن چندرغاز بود که.... مامور بودم و معذور... من نمیدانستم چه میکنم... خبر نداشتم که چه می‌کنند..." در واقع این‌حیوانهای‌خون‌آشام که ظاهری خشن و خوفناک و کثیف دارند، در درون، آنقدر پوک و موم‌وار و ابله بودند که بروشنی پیدا بود آن جلادان خود قربانی‌اند. ساده‌دلی بود اگر می‌پنداشتیم که فقط آنها بودند که آدم می‌کشتند، زندانیان را شکنجه می‌کردند. جلادان واقعی کسانی بودند که نظام جهنمی را می‌گرداندند. هر شبکه قدرتی سگان و بوزینگانی می‌خواهد که چه بسا همان عمله‌واکرهٔ پیشین‌اند. این حکومت‌ها بودند که از آدمها فرشته و ابلیس می‌ساختند، رژیمی دیگر از همان فرشته ابلیس و از ابلیس‌ها فرشته می‌ساخت. آه! فرشته‌های مقوائی و ابلیس‌های دروغین. حکومت‌ها، آدمی را به جانوری دستآموز بدل می‌کنند، جانوری بی‌اراده که آدمیان دیگر را می‌درد، شادمانه آنرا می‌گوارد و خود طعمه حیوانی درنده‌تر از خویش است.... در این‌افکار بودم که جیغ زنم را شنیدم که احمق‌ها همه‌چیز را شکستید، کندید، اینرا دیگر برای چه شکستید؟ رسیدم ریتون من دونیمه شده بود آنها زیر باران فحش زنم، کار خود را ــ چگونه به این رفتار سگ‌مآبانه می‌گویندکار ــ با وقاحت دنبال میکردند. عاقبت یکی از آنها به من گفت: "با شما کار دارند باید با ما بیائید!"

پرسیدم: "آخر به چه دلیل؟" بعد خنده‌ام گرفت. پرسیدم: "چند وقت است استخدام شده‌ای؟" پاسخ گفت: "یکسال است" پرسیدم: "حقوقت چقدر است" گفت: "ما

برای حقوق کار نمی‌کنیم ، وظیفه ملی ماست که دشمنان مملکت را از بین ببریم ." سه ساعت از آمدن آنها گذشته بود ، چند ماه کار لازم بود تا آنهمه خرابی و ویرانی که دستکار آنها بود برطرف شود . اما اگر خانه بروز اول هم درمی‌آمد کدام مرهم می‌توانست آن زخم هولناک چرکین را که از رفتار غیرانسانی آنها بر قلب زن و فرزندانم نشسته بود درمان کند . آن بیچاره‌ها نمی‌دانستند که چه جائی در تاریخ برای خود دست و پا می‌کنند . در باغ ، ناگهان چاهک خلائی سر باز کرده است که عفونت آن سراسر هوای باغ ما و فرزندان ما را غیرقابل تنفس می‌کند . لبخند زدم . بزنم گفتم : "خونسرد باش!" ، گفت : "به‌داداش تلفن کنم ؟" گفتم : "بعدا می‌توانی به احمد بگوئی ." احمد رمزی بود بین من و زنم که پیش از این روز ، جزئیات واقعه را پیش‌بینی کرده بودیم . بطرف ماشین که دم در پارک شده بود ، حرکت کردیم .یکدم برگشتم زن و فرزندانم را دیدم که از پشت شیشه مرا که با گامهای مطمئن بسوی زندان ، شاید مرگ می‌رفتم ، نظاره می‌کردند .

در ماشین جلوئی آن سه نفر را شناختم ، همانها که تعقیبم کرده بودند ، چشمم را بستند و ماشین براه‌افتاد . دستمال سیاه حدقه‌هایم را می‌فشرد ،از فشار آن ستاره‌هائی چون جرقه آتش از چشمم می‌پرید ، بعد آرام شد و آن‌منظره روشن پدیدار شد . . . . . حوضچه‌ای کوچک از مرمر مهتابی ــ از همانها که در باغ فین دیده بودم با فواره‌ای کوچک ، تندیسی بشکل اژدها که از دهان گشوده‌اش آب می‌افشاند . آب از لای دندانهای اژدها ، ریز و افشان و دایره‌وار بر سطح شفاف حوضچه پاشیده می‌شد و دوایری دائما جنبنده و گسترنده ایجاد می‌کرد . یکباره دیدم که از پشت گلبوته‌ها ــ آیا در باغ فین بودیم ؟ ــ دستی دراز شد ، چیزی چون زغال را در آبدان انداخت ، جسم سیاه با سقوطش در حوضچه شفاف مرمر ، زلال جنبان آب را شکافت به ته حوضچه رسید ، آرام حل شد ، سیاهی غلیظی منتشر شد ، رو به بالا آمد ، در دوایری آرام پخش شد . در مرکز سیاهتر بود ، بعد سیاهی منتشر شد ، سراسر حوضچه را فرا گرفت ، زمان می‌گذشت ، حوضچه سیاهتر می‌شد تا جائی که نه زلال پیشین دیده میشد نه دایره‌های سیاه بعدی ، حوضچه‌ای سیاه بود . تنها فواره کوچک بود که از آن قطرات مرواریدگون می‌تراوید و بر سطح حوضچه فرو می‌ریخت و بمحض افتادن رنگ تیرگی می‌گرفت . . . . . ماشین تکانی خورد و از رویایم بدر آمدم . ماشین ایستاد چند نفر حرف زدند دوباره ماشین راه افتاد ، همچنان آرام و مدام و خواب‌انگیز .

. . . . دوباره بوضوح ، همان حوضچه بود و فواره ، این بار فواره قرمزرنگ بود ، انگار سیاهی بر آن خنجری زده باشد آب خونرنگ بر سطح تیره حوضچه می‌ریخت و آنرا شیار میداد ، چندان نبرد فواره خونین با حوضچه سیاه ادامه یافت که آب کمرنگ و کمرنگ‌تر شد ، فواره روشن‌ترین رنگ سرخ را داشت و حوضچه کمرنگترین سیاه را . جوهـر سیاهی با انتشارش درسطح حوضچه با سرریز شدن آب ، هر دم ضعیفتر و کوچکتر میشد ، چنانکه آب از کدورتش رو به زلالی میرفت ، فواره اینک چونان خورشیدی زرینه بود .

روشنائی فواره در نبردی دراز بر تیرگی و تباهی حوضچه غلبه کرد ، آب میرفت که صاف شود دوباره دستی ــ آیا همان دست ؟ ــ ماده‌ای جامد در حوضچه انداخت . دوباره

تیرگی حوضچه بود و حنجرهٔ خونین فواره که ستیزه‌جویانه وخشـــم آهنگ ،نبردی طولانی با دوایر جنبنده و گسترنده سیاهی را از سر می‌گرفت . تا کی این زلال خنک و جنبنده بایستی به زهر سیاه و عفن ، تیره و کدر شود و تا کی فواره می‌تواند پاکی و طراوت را در فضای تیره افشان کند و خود از نفس نیافتد؟ آیا دستی که چشمی نیز بر حرکات آن ناظر بود برای نابودی فواره تمهیدی ابدی داشت؟ آیا حوضچه چندان تیره می‌شد که دوباره به زلالی نگراید و در رگ چهچهه‌زن فواره نیز نفوذ کند؟ چرا همیشه فواره و چرا نه آن آبدان؟ آیا دست از کار خود می‌فرسود آیا فواره از حرکت میماند؟ آبدان مرمر را دیدم که به گستردگی مهتاب می‌شد و کوه رنگها را در خود حل میکرد و بر هرچه رنگ ماه را میزد که اکنون بی‌ابر و سایه شکوهمندانه از سرباغ می‌گذشت . شادیم چندان نپائید ، ماشین ایستاد ، به در زندان رسیده بودیم .

وقتی پس از دو ماه از سلول مجرد که درآن هیچ خبراز دنیا و مافیها نداشتم به زندان عمومی منتقل شدم و اولین ملاقات را با زن و پسرم داشتم به من گفتند : "دوست باستانشناسم ، یک هفته پیش از زندان آزاد شده است ." مشمول عفو شده بود .

گفتم : بعنوان چشم‌روشنی ریتون را به او برگردانید . زنم پرسید : "ریتون‌شکسته را؟"

گفتم : باستانشناس میتواند ریتون را طوری مرمت کند که از شکستن آن جز من و او کسی چیزی نداند .

از زنم احوال دفتر و سرنوشت اسناد را پرسیدم . با کلماتی که ساخته و پرداخته دوران جوانیمان بود فقط من و او از آن سر درمی‌آوردیم گفت دفتر را گشته‌اند و همه چیز را برده‌اند . پرسیدم : رساله‌ها ، نوشته‌ها و اسناد را هم ؟

گفت : منشی آنها را بجای امنی برده بود ، آنها دنبال فرش و مبل و اجناسی بودند که بتوانند آبش کنند ، اینکار را هم کردند .

خیالم راحت شد که حاصل سالها کار و تحقیق فرهنگی‌ام نابود نشده است و حجم آن چندان بود که اگر فردا مرا به چوبهٔ تیر می‌بستند آنچه بیادگار مانده‌بود نماندن مرا جبران می‌کرد .

شب پیش ریتون را بخواب دیده بودم . ریتون هنوز نشکسته بود و از مایعی پر بود ، سوراخهای ظرف سربسته بود نمیشد فهمید که درون تن این جانور فربه چه مایعی است که اینطور بی‌تابانه غلغل می‌جوشد ، امواج بیقرارش را به دیواره‌های‌تاریک و بسته می‌کوبد ، می‌خواهد به فضای باز راه یابد و نمی‌تواند . آنوقت پلنگ را دیدم ، درنده ، چالاک و کشیده ، با چشمان کهربائی و گردن ستبرش انگار می‌خواست ، از قفس تصویر خود بجهد ، از پوستواره گاو که دیگر زندانش بود رها شود ، جهید و با جهیدن او از تن گاو ، دیوارهٔ چپ ریتون فروریخت و مایعی چون شراب ، چون خون یکباره از تن گاو بیرون ریخت . روی دست

و پای من ریخت ، انگشتم را به لب بردم ، تلخ و بدبو بود . بهتر نگاه کردم ، خون بود ، کدر و چسبناک . خونی کهن و فاسد که به زهرآبه شباهت می‌برد ، این زهری بود برنگ شراب ، خونی بود از رگ جانور گشاده که با دهان حریص پلنگ مکیده شده بود .

ریتون نیم‌شکسته با مایع روانش که از تن جانور رفته بود روی زانویم بود که از خواب درآمدم .زندانی بیخوابی پا روی آرنجم گذاشته بود و می‌گذشت . خروسان از جائی دور می‌خواندند و صدایشان سرد و خاکستری و بران سطح حواس بخواب رفته‌ام را می‌خراشید . خون ! پس آن شراب خون بود که می‌آشامیدیم ؟ که می‌نوشید ؟ مرد باستانی ، من یا پلنگ ؟ پلنگ تصویری بود فقط، اما شراب . . . . دیگر شراب کجاست ؟ دوباره به خواب میرفتم که شیپور صبح را زدند . سر صبحانه وقتی آن خبر را شنیدم باور نکردم ، هرچند از آنها بعید نبود .

آیا یک خیالپرداز که از کینه‌ای سرشار انباشته بود برای بیان نفرت و نفرین خود ، این موضوع را پرداخته بود یا چیزی بود کمابیش تحقق‌یافته، چیزی در حد اشتباه یک مامور ، یا یک آزمایش کوچک که می‌توانست بدل به عملیاتی مستمر و گسترده شود یا کاری برای یک‌بار بود ؟ هرچه بود نمیشد آنرا باور کرد و داوری درباره آن نیاز به شاهد و مدرک داشت ، ممکن بود دامی باشد برای تفتیش عقاید ، هرچه بود باید ته و توی آنرا درمی‌آوردیم . چند نفری که از ماجرا خبردار شده بودند مامور کشف واقعه شدند .

شایعه قطع نشد . همه جا پیچید و مکرر شد . نگهبانان در برابر سئوال‌زندانیان ،خود را به‌نشنیدن زدند اما از شنیدن سئوالهای‌گستاخانه زندانیان رنگشان می‌پرید و می‌گفتند : زندانیان نباید برای خود دردسر درست کنند ، وقتی که همهمه بالا گرفت ، رئیس زندان آمد ، همه را در کریدور جمع کرد و برایمان صحبت کرد . رئیس با سبیل‌های نازک و موی سر حنائیش بـه پاانداز مفلوکی شبیه بود که از دوران مفعولیت خود خیری ندیده باشد .

با صدای‌نازکش که سعی میکرد با جیغ‌زدن آنـرا تحکم‌آمیزنشان‌دهد ، گفت : "شایعات کثیفی در زندان شنیده می‌شود که ما میدانیم از ناحیهٔ چه کسانی است ، همان کثافت‌هائی که علیه دولت می‌جنگند و در اینجا هم تا روزی که به زندگی کثیفشان خاتمه داده نشود از انتشار این شایعات کثیف دست‌بردار نیستند ، این آدمهای کثیف . . . . مجید گفت : پنج تا رئیس زندان یادش رفت که چه می‌گفت ، پرسید پنج تا چی احمق؟ مجید گفت توی یک جمله‌تان پنج تا کثافت بود . . . . رئیس زندان گفت : کث. . . بقیه‌اش را نگفت و گفت : احمق ! گوش کن ! بله ما فهمیده‌ایم که چه دارودسته کثیف. . . بله چه دارودسته‌ای این شایعات ضدملی و میهنی را پخش می‌کند . آنها کسانی هستند که نه به شاه اعتقاد دارند نه به خدا نه به کسی . . . . درماند که چه بگوید . مجید گفت خودت به چه اعتقاد داری؟ رئیس گفت خفه‌شو ، میدهم تیربارانت‌کنند ، اگر یکبار دیگر این‌شایعات را از دهان‌کسی . . . چند تا از زندانیان گفتند ایف ! . . . بشنوم با او همان معامله‌ای را میکنم که در آن شایعه می‌کنند .

یکی از زندانیان که پیش از این قصاب بود و سر مشتری گرانجانی را با ساطور چهار شکاف کرده بود با صدای خمارآلود خود پرسید : جناب رئیس مثلا چه شایعاتی هست؟

رئیس گفت یعنی تو نمیدانی احمد؟ احمد گفت خیلی شایعه‌ها توی زندان هست مثلا میگویند مامورهـا توی زندان تریاک و هروئین و عرق قاچاق می‌کنند و بعضی نه‌تنها خبر دارند بلکه سرنخ رشوه‌ها به خودش میرسد، این شایعه که ضرر ندارد؟ دارد آقای رئیس؟ رئیس گفت اینجا جای شوخی نیست، جواب سئوالم را بده. احمد حرفش را ادامه داد جناب رئیس! می‌گویند پاسبانها شبها چند نفر ببخشید، بلانسبت شما، چند نفر بچه مزلف را ببخشید، . . . مقصودم بی‌احترامی به شما نیست آنها را از بند چهار می‌برند برای خودشان و به سهمیه زندانیهای عزب تجاوز می‌کنند چه کسی اینها را باور می‌کند؟ جز همان چند تا مفعول و چند تا پاسبان چه کسی این چیزها را دیده است جناب رئیس، شما هم دیده‌اید؟ رئیس زندان فریاد کشید خفه شو! احمد گفت اگر من خفه بشوم گوشت توی غذای ما پیدا می‌شود و نمی‌رود خانه روسا؟ رئیس زندان پس از فریاد خفه‌شو، زده بود بچاک. بالاخره یک شاهد عینی که خود درگیر آن ماجرا بود، قضیه را فاش کرد. پزشکیار جوانی که با خواهرش در بخش بهداری زندان کار میکرد، از مدتی پیش متوجه روابط پنهانـی پزشک بـــا خواهرش شده بود، یکروز پـس از مشاجـره لفظی، پزشـک را زده بود، با شیشه خون توی سر پزشک کوبیده بود. پس از بازداشت چندروزه و اخراج خواهرش، او ماجرا را ــ که ما تا آنروز شایعه‌اش می‌خواندیم ــ برای بیماران موقت تعریف کرده بود. بیماران موقت آنهائی بودند که به شدیدترین وجهی شکنجه شده بودند و تنها با جراحی فوری و درمان تامینی می‌توانستند زنده بمانند تا شکنجه‌های بعدی را تحمل کنند. با این تحریف که او تمام کاسه و کوزه‌ها را سر پزشک زندان شکسته بود که پیدا بود خود نیز در آن ماجرا بیشتر از یک دستیار عمل میکرده است.

خبر این واقعیت سهمناک، مثل بمب توی زندان ترکید، تمام دیوارهای احتیاط و مصلحت‌اندیشی را فروریخت. خوشبختانه همان روز یک زندانی سیاسی، پس از دوازده سال محکومیت و دو سال ملی‌کشی آزاد میشد، او خبر را با تمام جزئیاتش از زندان بدر برد. یک هفته بعد دنیا از این ماجرا خبر داشت. خبر کوتاه اما فاجعه‌آمیز بود: "در زندان شاه، پس از تیرباران کردن محکومین، پزشکیاران بلافاصله خون آنها را با سرنگ از تنشان می‌کشند. گلوله فقط به سر محکوم زده میشود تا از هدر رفتن خون او جلوگیری شود. این شیشه‌های خون، یکسره به بانک‌خون ارتش منتقل میشد که آنروزها سخت موردنیاز بود."

این خبری نبود که بعنوان اشتباه یک مامور اعدام یا سوءنیت یک پزشکیار، بتوان آنرا ماستمالی کرد، بانک خون زندان زیرنظر مقامات رسمی فعالیت داشت و روسای مربوط، تا آنجا که لازم بود از آن خبر داشتند. خبر بعدا تکمیل شد: رئیس زندان و پزشکهای مسئول در کمیسیونی که با مقامات امنیتی و مسئولان کشوری داشتند، استدعا کرده بودند از طرف دادستان به آنها اجازه داده شود که بجای تیرباران کردن محکومان دادگاههای ارتش، در بهداری با حضور پزشک خون آنها را با سرنگ از تنشان بکشند. بدین‌ترتیب از هر محکوم چندلیتر خون بیشتر بدست می‌آمد، بعلاوه، گلوله، استهلاک تفنگ و اضافه‌کاری جوخه اعدام و ناز شست زننده تیر خلاص هم صرفه‌جوئی میشد. مقامات قضائی طرح را پسندیده بودند و از یکماه پیش این طرح جدید بمرحله آزمایش درآمده بود.

زندان چون غولی هزار اندام بپا خاست ، زنجیرهای ترس و عادت خود را تکاند و ریخت . دهانی بزرگ به وسعت تمام دهانهای بسته و خاموش فریاد زد : "اگر آزاد نیستیم آنطور که می‌خواهیم زندگی کنیم ، چرا نمی‌گذارید آنطور که میخواهیم بمیریم ." آنها از طبیعی‌ترین حقوق خود محروم شده بودند و بحق می‌خواستند که مالک خون خود باشند .

بیشتر زندانیان بند سیاسی بسوی من آمدند و خواستند که برای اعتصابی سهمگین ، من اداره آنرا بپذیرم . اگرچه ، این غول هزار اندام ، ایثار و قاطعیت خود را بتمامی عرضه میکرد اما من ترجیح دادم که در این رویاروئی ــ که پیدا نبود چقدر طول می‌کشد ــ یارانی داشته باشم ، یارانی که چون من گاهی وسوسه‌هائی غریب را در ذهن خود عبور ندهند و مغز فعال و قلب تپنده تمام این انسانهای رزمنده‌ای باشند که در استحاله‌ای شگرف ، برای رهائی از خفت اینگونه مردن ، تا پای جان ایستاده بودند . خارخاری در ذهنم بود : وقتی تو میخواهی اعدام شوی ، چه فرق میکند که گلوله‌ها خونت را بر خاک بریزند یا بر تخت بهداری سرنگ خونت را به شیشه بگیرد ، با این‌تفاوت که با خون تو ، یک سرباز مجروح نیز می‌توانست نجات یابد . آیا ما طالب مرگی بودیم که رسم و عادت آنرا خوشایند جلوه میداد ؟ این وسوسه را اعتراض طوفانی زندانیان ، یکسره از ذهنم زدود . هیچ منطقی رفتار سبعانه حاکمان زندان را ، حاکمان زندان بزرگ میهن را توجیه نمی‌کرد که علیرغم درهم شکستن استخوان‌های مبارزان لای چرخ دنده ماشین شکنجه‌شان ، حتی بدیهی‌ترین حق آنها را که آزاد مردن بود از آنها می‌ربودند . خون شریف و آزادی که در رگ جان ما می‌تپید چرا باید مایه دوام حیات بردگان قلچماق حکومت شود ؟ این خفاشان که شیره جان ملت ما را می‌مکیدند ، آیا ستمهاشان بس نبود که ما را به مرگ خویش نیز رها نمی‌کردند و می‌خواستند عصاره زندگی ما را در شیشه کنند و در رگ ارتش مزدور خویش بدوانند تا سرکوبی خود را وحشیانه‌تر ادامه دهد . برای خلل‌ناپذیر شدن اعتصاب ، با دوستان مشورتها کردم ، در مورد ضرورت اعتراض جمعی تمام زندانیان و اعتصاب غذای محدود و اختیاری در جمع کوچکتری مثلا زندانیان سیاسی و افشای همه‌جانبه این فاجعهٔ خونبار حرف زدیم ، برای رهبری این اعتصاب من "دکتر" را پیشنهاد کردم همان که دوستانش او را "سید" صدا میزدند ، مردی با یقینی چون پولاد و نرمشی چون زر ناب . تقریبا مخالفی در کار نبود . اما او متواضعانه خواست که جز او ، من و سعید که کارگر انقلابی جوانی بود با هم شورای رهبری اعتراض را تشکیل دهیم و این انتخاب مخفیانه‌ترین مساله ما باشد .

چند کارگر داوطلبانه انگشت خود را بریدند تا با آن بر چند پرچم سفید کـــه از پیراهن‌های اضافی تدارک شده بود بنویسند : "نمی‌خواهیم خون ما جلادان رژیم را زنده کند ."

و شعار دیگری : "خون ما شرف و عقیدهٔ ماست ، اجازه نمیدهیم به‌آن تجاوز کنید ! "

و این شعار : "خون‌آشامان ! جلادان ! اگر نمیگذارید آزاد زندگی کنیم ، پس‌بگذارید ، آزاد بمیریم ! "

وقتی نگهبانان برای پخش غذا آمدند ما را، همه را در سراسر زندان نشسته دیدند با پرچمهای‌خونین‌مان. بند ما که اعتصاب غذا کرده‌بود پرچم دیگری هم‌داشت: "اعتصاب غذا تا لغو خون‌آشامی جلادان ادامه داد." رئیس زندان دوان‌دوان آمد، سخنرانی کرد، التماس کرد، تهدید کرد، دوباره التماس کرد، وقتی دید فایده‌ای ندارد دستور داد نگهبانان خرگردن زندانیان را بزنند. ابتدا تک‌تک، سپس با یورشی همگانی. اما این حرکات مذبوحانه که همواره از سر ترس و زبونی تکرار میشود چیزی را تغییر نداد مگر تعداد بیماران موقت را. صدوهشتاد نفر از زندانیان بسختی مجروح شده بودند، البته کم نبودند نگهبانهائی که تا چند روز می‌لنگیدند یا خون ادرار می‌کردند.

تلفن‌های زندان بکار افتاد، مقامات بالا به چاره‌جوئی برخاستند. تیمسار رئیس شهربانی، یک ماژور لهجه‌دار موبور، رئیس بازرسی کل کشور و بالاخره نخست‌وزیر با آن هیات سفیهانه‌اش نیز از زندان بازدید کرد. نخست قصدشان بازدید بود، اما بعد دلجوئی و تفقد در کار آمد، سپس بیشرمانه گفتند: هرچه کرده‌ایم کم بوده است، همه‌تان را به "سریر خون" خواهیم بست، مملکت به یک مشت هوچی و قاچاقچی و آدمکش‌احتیاجی ندارد. اگر آن مقاله و عکس چاپ نشده بود، آنها از خر شیطان پائین نمی‌آمدند. کسی، بگونه‌ای که معلوم نبود، توانسته بود با دوربین کوچک و مخفی، عکسی از "سریر خون" بگیرد و شرحی درباره عملیات "مکش خون" بنویسد که بمحض انتشار اعلامیه، عکس و خبر در سراسر دنیا طنین افکنده بود. عکس اگرچه تاریک و محو بود، اما زندانی لاغر و بیمارگونه‌ای را نشان می‌داد که با کمربندهای چرمین، به تخت (سریر خون) بسته شده بود بنحوی که نمی‌توانست کوچکترین تکانی به دست و پایش بدهد. چهار سرنگ به دو دست و دو پای او وصل شده بود که به چهار شیشه خون منتهی می‌شد و بوسیله موتور مکنده‌ای که در ملتقای لوله سرنگها تعبیه شده بود در چند دقیقه خون زندانی محکوم به مرگ مکیده میشد و از زندانی جسدی پکیده و پوک، بر سریر خون باقی میماند. نویسنده و عکاس ــ که بعدها دانستیم خواهر آن پزشکیار بوده و پیش‌از چاپ اعلامیه به خارج از کشور فرار کرده بود ــ حقایق دیگری را نیز فاش کرده بود. نخست اینکه بسیاری از محکومان را بحد مرگ کتک زده بودند تا بیحال و بیهوش شوند و بستن‌شان به سریر خون آسانتر باشد. دیگر اینکه نیاز فراوان و فوری به خون، زندانبانان را واداشته بود تا با نظرخواهی از مسئولان طرح خود را گسترش دهند و حتی زندانیانی را که هنوز در بیدادگاههای رژیم به مرگ محکوم نشده بودند نیز در لیست خون‌دهندگان قرار دهند. بدینوسیله، تمام کسانی که به اتهام سیاسی دستگیر شده بودند و پرونده آنها معطوف به اتهامی سنگین بود در لیست قربانیان قرار گرفته بودند و روزانه بیش از صد تا صدوپنجاه نفر بر "سریر خون" بسته می‌شدند و اجساد این قربانیان به خانواده‌های آنها تحویل نمیشد چرا که جای کبودی سرنگها بر بدن آنها و بیخونی اجساد پوک و پژمرده‌شان سندی میشد تا مخالفان رژیم را در اثبات وحشیگری جنون‌آمیز رژیم قاطع‌تر کند. انتشار این اعلامیه، در چند نشریهٔ خارجی، همزمان با هفته دوم اعتصاب غذای زندانیان سیاسی و اعتراض همگانی بندهای زندان بود. مردانِ سراسر روز را با خواندن سرودهای انقلابی، پایکوبی و نعره‌های‌هم‌آهنگ و کوبیدن مشت به در و دیوار زندان، خواب و آرامش را از سر زندانبانان ربوده بودند. زندانبانان نخست به ربودن چند تن از زندانیان مبارز و پیشاهنگ پرداختند، بگمان اینکه رهبران اعتصاب را دستگیر کرده‌اند برای گرفتن اعتراف آنها را تا سرحد مرگ کتک زدند و

یک تن از آنان را به سریر خون بستند ، اما اعتراض کاستی نگرفت و اعتصاب غذا وارد مرحلهٔ شدیدتری شد ، قرار شد اگر به تقاضای زندانیان رسیدگی نشود جمعی از زندانیان اعتصاب غذای خشک بکنند و از نوشیدن نیز سر باز زنند . زندانبانان درمانده شدند و آشوبی عظیم در خارج از زندان بیاری اعتصابیون مبارز زندان برخاست ، چنانکه ماجرای دو درگیری خیابانی که منجر به کشته شدن چند عابر (!) و زخمی شدن یک پلیس شد حتی در روزنامه‌های مزدور نیز انعکاس یافت .

درست یکروز مانده بود که زندانیان سیاسی اعتصاب خشک را شروع‌کنند ما را بردند ، من و سید را . در دفتر زندان ، پاسخ تمام سئوالها و اشتلم‌ها ، سکوت بود . ما را در دو صندلی پشت بهم در میانه نشانده بودند ، شش بازجو بی‌وقفه از ما می‌پرسیدند : کی شروع کرد ؟ از کجا شروع کردید ؟ محرک کی بود ؟ این‌شایعات بی‌اساس چیست که راه انداخته‌اید ؟ در زندان اعتصاب قدغن است ، میدانید ؟ میدهیم تیربارانتان کنند . آن دروغگوئی که آن مزخرفات را چاپ کرده با شما چه تماسی داشته؟ اسمش چیست ؟ مال کدام سازمان است ؟ شما چه سمتی در این اعتصاب دارید ؟ پاسخ تمام اینها سکوت یا پاسخهائی بود که آنها را بر سر غیظ‌آورد .

تا سرحد بیهوشی ما را زیر مشت و لگد گرفتند . سید زودتر بیهوش شد ، بدون‌فریاد ، بدون ناله و من از بنیه خودم که آنهمه مشت ولگد را بر حساس‌ترین اندامها تحمل میکردم در شگفت بودم . بعدا معلوم شد سه دنده‌ام شکسته و کاسه سرم "موئه" برداشته بود . ما را به بیمارستان بردند اما نه در آن بخشی که مختص سریر خون بود . بمحض اینکه هشیار شدم دنبال سید گشتم ، او را نیافتم ، او را به بخش دیگری برده بودند و من گمان داشتم که او را به سریر خون خواهند بست . او نیز در حق من چنین گمانی برده بود . روی تخت هم بازجوئی ادامه داشت ، از قول سید ، اعترافاتی جعل میکردند که برایم مثل روز روشن بود که دروغی تاریک و ابلهانه است . یک هفته بعد که در راهروی بهداری بهم برخوردیم مثل این بود که دنیـــا را بمن بخشیده باشند ، اولین حرفش این بود که رفیقمان اعتصاب را با لیاقت و قدرت رهبری کرده است . دیگر فرصت نشد چیزی بگوید بعدا دانستیم که مساله در هیات دولت مطرح شده بود . پس از این آبروریزی جهانی ، آنها ناگزیر شده بودند طرح "سریر خون" را موقتا متوقف کنند و به رئیس زندان ابلاغ شده بود .

رئیس زندان خود در بند زندانیان سیاسی حضور یافته بود ، این بار بی‌محافظ و احتیاطهای لازم . اعلام کرده بود سریر خون یک شایعه است و نماینده زندانیان می‌تواند از بهداری بازدید کند .

ناگهان حمید ، جوانی که یکپارچه عصب و هیجان بود ، از جا می‌پرد ، تا رئیس زندان بجنبد یا بتواند کمک بطلبد شلوار رئیس را می‌کند ، در این فاصله کسی دیگر در بند را می‌بندد ، حمید شلوار رئیس زندان را لوله کرده بود و پرت کرده بود برای یکی ، آنهم برای دیگری ، رئیس برهنه بدنبال شلوارش در یک هندبال ناموسی درگیر شده بود . در این اثناء زندانیان آن ترانه مسخره را می‌خواندند که ترجیع‌بندش این بود :

"خون‌خورا ، ندارن"

فردای آنروز رئیس برهنه را عوض کرده بودند، دو روز بعد رئیس تازه که جوانی بظاهر مودب بود ــ در زندان ادب خطرناکترین سلاح زندانبانان است ــ به بندها آمد و با احترام تمام عین بخشنامه‌ای را خواند که عملیات سریر خون باید متوقف شود البته قید "موقتا"، را از قلم انداخته بود. گفت که هیات دولت از طرح سریر خون اطلاع کامل نداشته و دست‌اندرکاران این طرح غیرقانونی بزودی محاکمه خواهند شد. زندانیان میدانستند که این قول تا چه حد پوچ است اما هرچه بود عملیات خونخوارانه تعطیل شده بود و این یک پیروزی بود. شرط پایان اعتصاب بازگرداندن زندانیان ربوده شده از جمله من و سید بود. پیش از اینکه به بند برگردیم ما را در تمام بهداری گردانده بودند، خبری از سریر خون نبود. بر اثر ندانم‌کاری یا هرچه بود سریرهای برچیده خونین را در پشت یک پاراوان کشف کردیم. هنوز بر لبه‌های تخت خون‌های دلمه شده قربانیان دیده میشد سرنگها و موتور مکنده هنوز خونچکان بود. آخرین کسی که نیمه‌جان، از سریر خون بازش کرده بودند بعدها برایمان تعریف کرد: در آغاز رخوتی عظیم تن را می‌گیرد، بعد حس می‌کنی اعصابت کشیده می‌شود، انگار نیروی تنت را با مکشی وحشیانه از تنت می‌ربایند، در دقیقهٔ دوم دردی تپنده در نبضها می‌کوبد، رگهای شقیقه میخواهد بترکد، گردن خم می‌شود، چشمها از چشمخانه بیرون میزند، و شکستن قفسه سینه‌ات را زیر کوبندگی قلب بیخون حس میکنی، درد، کابوس و بیهوشی مکرر می‌شود، من در آستانه بیهوشی کامل بودم که بیدارم کردند، حس کردم مرا می‌زنند، میخواستند دستها و پاهای مرا از سریر باز کنند اما تماس دستهای آنها با تن چروکیده و کم‌خونم چون خراش چوب زبر بر برهنگی عصب بود، بالاتر از همه نفرتی است که محکوم از ربودن خونش حس میکند، این نفرت وهن‌آمیز بزرگترین شکنجه را برای یک مبارز بهمراه دارد، حس میکند که در این دنیا صاحب هیچ چیز حتی مرگ خود نیز نبوده است و از اینکه خونش دژخیمی را سرپا نگه میدارد دیوانه میشود. این وهن نفرت‌انگیز با غروری که زندانی‌از روبرو شدن با جوخهٔ اعدام در خود حس میکند، مقایسه شدنی نیست. بستن به سریر خون درهم شکستن زندانی در آخرین دقایق عمر اوست و نفی هویت انسانی یک انسان. مرد با وهم گمشدن نام و نشان میمیرد و این فراتر از دردهای جسمانی است.

سکوت احترام‌انگیز زندان را ورود ما به دریائی از شعف پیروزی بدل کرد، ما پیروز شده بودیم، با آنکه در بند بودیم، بندهای سریر خون را گسسته بودیم. دنیا اکنون میدانست که ما چگونه می‌جنگیم و برای چه می‌جنگیم و چگونه از بدیهی‌ترین حقوق انسانی خود محروم مانده‌ایم و برای کسب آن جان برکف نهاده‌ایم. می‌دید که دشمنان زبون و حیوان‌صفت ما چگونه با اسیران خود رفتار می‌کنند و حرمت انسان را تا حد یک جانور پائین آورده‌اند. در آخر میدید که انگشت زندانیان غیرتمند، جانور را در کجا نشان میدهد.

"سریر خون" در جهان متمدن انعکاسی عظیم یافت و برای خلاصی زندانیان‌سیاسی، خاصه من و دکتر و سه نفر از نویسندگان که با ما هم‌زنجیر بودند، کوششی گسترده بعمل آمد. مسئله شکنجه زندانیان، رفتار غیرانسانی با زندانیان، خاصه زندانیان سیاسی،

فقدان ضوابط قانونی برای دفاع از حقوق انسانی دستگیرشدگان، مطرح شد و حمایت جامعه نویسندگان، حقوقدانان، سازمانهای مترقی و مجامع بین‌المللی را برانگیخت. زنم و دوست باستانشناسم که هر هفته به ملاقاتم می‌آمدند گزارش فعالیت‌های سازمانهای ملی و بین‌المللی را بما میدادند و تعجب می‌کردند که من کمابیش از همه آنها اطلاع دارم. به آنها نمی‌گفتم که چطور توانسته‌ایم رادیوئی در زندان پنهان کرده باشیم که تمـــام ایستگاه‌های مطلوب خبری را می‌گیرد. یازده ماه و پنج روز در زندان بودم، در این مدت توانستیم دو اعتصاب کوچک را برای احراز حق استفاده از وکیل، و داشتن مطبوعات و کتاب برای زندانیان را پیروز کنیم، در عمل جوانها لیاقتی عظیم برای کسب حقوق و دفاع از آنرا نشان داده بودند و بدینگونه بند ما شبکه‌ای از جبهه وسیع مقاومت شده بود که در خارج از دیوارهای زندان در شهرها و جنگل‌ها و سواحل و آنسوی مرزها با حلقه‌های فشرده بهم نزدیک می‌شد تا زنجیری ستبر شود و بر گلوی دژخیمی حلقه شود که اکنون مطمئن‌تر از همیشه بر اورنگ حماقت‌های خود لمیده بود.

روز سه‌شنبه بیستم آذرماه بود من و دو تن از نویسندگان که عضو کانون بودند آزاد شدیم. بدون محاکمه، بدون یک بازپرسی ساده. آن شکنجه‌ها و بیخوابیها و سلول مجرد برای چه بود؟ برای درهم شکستن اعتماد یک انسان به همنوعانش؟ نتیجه چیزی دیگر شده بود و اکنون آنها می‌خواستند دیگر ما را نبینند. هدف آنها از دستگیری من معلوم بود، میخواستند گروه وکلای مدافع زندانیان سیاسی را مرعوب کرده باشند اما آنها با شجاعت اخلاقی بی‌نظیری کار خود را ادامه داده بودند. وقتی به خانه رسیدم پس از سلامها و در آغوش کشیدن زن و دختر و پسرم، اولین چیزی که به چشم خورد ریتون باستانی بود که شق و رق بر سر طاقچه ایستاده بود و با چشمهای گردش، مرا می‌پائید که لاغر و بیمار و خمیده از در بدرون می‌آیم. دوست باستانشناسم فردا به دیدنم آمد و گفت، همان موقع که سریر خون در اوج پرده‌دری بود، و نقاب خونین از چهره موقر و معطر سیاستمداران انباشته از لجن فرو می‌افتاد، او دست به کار تعمیر ریتون شده بود. پیش از آن از ریتون در دلش ترسی و خلجانی پدید آمده‌بود، چرا که با ورود او در صحنه، آن اتفاقات ناگوار در زندگی جمعی ما روی داده بود. ریتون باستانی انگار شوم بود و شومی می‌پراکند زنش کشته شده‌بود، او به‌زندان رفته‌بود، در آستانه آزادی او من به‌زندان رفته‌بودم، در معرض "سریر خون" قرار گرفته بودم، آیا ریتون، این ورزای نیرومند، سرنوشتی جز اسارت و مرگ نداشت؟ خنده‌اش گرفته بود که ساده‌دلانه زبونیهای فردی را با آن موجود جاودانی پیوند داده بود، آیا سریر خون که جان آنهمه جوان را می‌گرفت نیز با ریتون پیوند داشت؟ این حاکمان کوردل که هر روز نقابی دیگر بر چهره داشتند، چه خونهای پاک را که بر خاک وطن می‌ریختند. باستانشناس دریافته بود ریتون تکه‌ای از خاک وطن است که از دو هزار سال پیش بر آن‌خونی به ناحق ریخته نشده‌است، این خود به پاکی و تقدس ریتون می‌افزود. گفت: بر آن شدم نه بخاطر مجسمه، بلکه بخاطر پاره‌ای از خاک وطن که از آسیب ایلغارها و خونریزیها در امان مانده است، آنرا دوباره تعمیر کنم. این سرزمین من بود که نجاتش می‌دادم و کسی را بدان دسترس نبود. همان شب بخواب دیدم ریتون در هیکلی انسانی،

بسیار شبیه به تو، در راهروهای زندان می‌دود و از نگاه و دست من که در پی تعمیرش بودم فرار می‌کند. در پیچ یکی از دهلیزها که با چراغ سرخ روشن بود، دو نفر ریتون را، ترا گرفته بودند. باستانشناس یکدم دیده بود که دیگر پلنگی در سمت چپ جانور ــ که تو بودی ــ نقش نبسته است و اینرا در کشاکش تو و نگهبانان که هر دم چون فواره‌ای خونفشان بدور خود می‌چرخیدی دریافته بودم.

یک لحظه برایم تداعی شد که آن نگهبانان، همان پلنگند، اما آنان حقیرتر از آن بودند که پلنگ نامیده شوند. ریتون را انسانی طناب‌پیچ را که اکنون سراپا خونین بود برده بودند و باستانشناس از پی آنها رفته بود تا در فرصتی، مرا نجات دهد. آنها ورزای خونچکانی را ــ که تو مینمودی ــ بر تختی بسته بودند، درست همان تختی که عکس آن در اعلامیه مخفی چاپ شده بود، درست موقعی که مردی با کراوات خال‌خال، به سربرخون نزدیک شده بود که موتور مکنده را بکار اندازد، ورزا با غریوی تندرآسا از جا جهیده بود بند و سریر و دستگاه را واژگون کرده بود، همه چیز را زیر سمهای چالاک و خشماهنگ خود خرد و خاک کرده بود، با شاخهای تیز به نگهبانان، خیل زندانبانان حمله‌ور شده بود و پیش از همه به مردی که کراوات خال‌خال ــ آیا همان پلنگ خال‌خال بود؟ ــ رسیده بود و با شاخهای تیزش او را بالا برده بود و از دیواره‌های سنگی چون خیالی طوفانی گذشته بود.... صبح که از خواب برخاستم، خوابم بیادم نیامد، اما نشاطی عجیب با من بود نشستم، ریتون را در دستگاه گذاشتم و برای مرمت دقیق آن دست بکار شدم. حالا تو که آنرا چون من می‌شناسی، جای شکستگی را پیدا کن! ریتون را بدست من داد. خیلی خوب مرمت شده بود اما بعمد یا به سهو دهان پلنگ هیولاوش که پیش از این با دندانهای خنجروار برای خونریختن باز بود، چون دهان بره‌ای بسته بود و از ناخنهای درنده پلنگ اثری نبود.

گفتم این دیگر پلنگ نیست با آن چه کرده‌ای؟

گفت تــو خود درخواب اینرا بمن نشان دادی، پلنگ، دیگر چیره نیست، خسته است، نقشی است کهنه و فرسوده، یک لحظه هشیاری تو ــ می‌بخشی ــ یک لحظه جرات ورزا او را از هم میدرد. گفتم با اینهمه پلنگ هست و گاو هم آنرا با خود دارد. گفت من کاری جز بستن پوزه و پنجه این درنده نمی‌توانستم کرد، اکنون رابطه دگرگون شده است گفتم بنظرم می‌آید ورزا، حالت هجوم به خود گرفته، خندید گفت: چون بر پاهایش ایستاده است دیدم باستانشناس ریتونی دیگر ساخته است ورزائی ستیزنده و هجوم‌آور و پلنگی منفعل. گفت من سعی کردم آن پیام کهن را دوباره معنائی نو ببخشم، بی‌آنکه رابطه را انکار کنم. گفتم خوب کردی، ریتون بپا ایستاده است، اکنون حیاتی دیگر یافته، برای تو که دلبسته نقوش باستانی هستی، هر چیز همانگونه که بود. خوشایند است، اما می‌بینم که از سکون و سکوت اشیاء به تنگ آمده‌ای. گفت: از آن لحظه که ریتون را شکسته و درهم ریخته دیدم این فکر در سرم آمد. خندیدم گفتم باید شرابی تازه در این ریتون بخوریم، گفت: شراب کهنه دارم، گفتم مقصوم فرصتی تازه بود، گفت چه فرصتی نیکوتر از این. برخاست و ریتون را از شرابی برنگ خورشید پر کرد، لب بر لب ورزای نیرومند نهادیم و مست شدیم.

۵۶/۴/۴

پسرک بیچاره

دینو بوتزانی

ترجمهٔ لیلی گلستان

مثل همیشه خانم کلارا پسرک پنج‌ساله‌اش را برای گردش به پارک عمومی کنار رودخانه برد. ساعت در حدود سه بعدازظهر بود. هوا نه قشنگ بود و نه زشت، آفتاب قایم‌باشک بازی می‌کرد و گه‌گاه نسیمی از طرف رودخانه می‌وزید.

نمیشد گفت که پسرک زیباست، به عکس قیافه قابل ترحم و لاغر و رنج‌کشیده‌ای داشت، رنگ‌پریده بود و رنگش به سبزی می‌زد! بهمین دلیل پسرهای هم‌سن‌وسالش هرگز او را به بازی نمی‌گرفتند و "کاهو" صدایش می‌زدند.

غالبا بچه‌هائی که صورت رنگ‌پریده‌ای دارند، دارای چشمهای سیاه و درشتی هستند که در پریدگی رنگ صورتشان میدرخشد و به قیافه‌شان شخصیت می‌دهد. ولی "دولفی" کوچک چشم‌های ریز و بی‌حالتی داشت و نگاهش هم خالی از هر گیرائی و جذبه بود.

آن روز، کوچولوی ما که اسمش دولفی بود، یک تفنگ نو و براق داشت که گلوله‌هائی هم گه‌گاه از آن پرتاب می‌کرد، البته نه گلوله‌های واقعی. ولی بهرحال تفنگش یک تفنگ نو و قشنگ بود. هیچوقت با بچه‌ها بازی نمی‌کرد. چون اغلب آن‌ها به او محل نمی‌گذاشتند. بهمین دلیل ترجیح داد در گوشه‌ای بنشیند و حتی با تفنگ خودش هم بازی نکند.

حیوانات وقتی تنها باشند قادرند سرشان را با چیزی گرم کنند ولی بنی‌بشر هرگز به تنهائی نمی‌تواند سرگرم شود و احساس ناراحتی و رنج می‌کند.

بگذریم، در آن روز هر وقت بچه‌ها از کنار "دولفی" می‌گذشتند او تفنگش را بلند می‌کرد و بطرف آن‌ها نشانه میرفت، البته این حرکت او تهدیدی را نسبت به بچه‌ها نمی‌رساند، بلکه قصدش از این حرکت این بود که آن‌ها را به بازی دعوت کند.

انگار بخواهد بگوید: "ببینید، من امروز یک تفنگ دارم، پس چرا از من نمی‌خواهید که با شما بازی کنم".

بچه‌هائی که در پارک پراکنده بودند، همه متوجه تفنگ "دولفی" شدند. تفنگ "دولفی" اسباب‌بازی بسیار ارزان‌قیمتی بود ولی بهرحال نو بود و شکلش هم با تفنگ‌هائی که بچه‌ها داشتند فرق می‌کرد. و همین باعث شد که کنجکاوی و علاقه آن‌ها به این اسباب‌بازی جلب شود.

یکی از آن‌ها گفت: "آهای بچه‌ها، شما امروز کاهو را دیدید؟ تفنگش‌را هم دیدید؟"

یکی دیگر گفت: "کاهو امروز تفنگش را همراه آورده که ما مجبور شویم با او بازی کنیم. ولی ما با او بازی نخواهیم کرد، طفلکی حتی نمیداند چطور با آن بازی کند، کاهو یک خوک واقعی است و تفنگش هم چیز مزخرفی است."

سومی گفت: "با تفنگش بازی نمی‌کند، چون از ما می‌ترسد".

کسی که اول حرف دولفی را پیش کشیده بود گفت: "شاید، ولی بهرحال موجود نفرت‌آوریست".

خانم کلارا روی یک نیمکت نشسته بود و بافتنی می‌بافت، خورشید هم می‌تابید و پسر کوچکش هم با صورت احمقانه‌اش، ناامید، کنار پای او بروی زمین نشسته بود.

پسرک جرات نمی‌کرد با تفنگش در پارک گردش کند و الکی با آن ور می‌رفت و زیر و رویش را نگاه می‌کرد.

ساعت در حدود سه بود و بروی شاخسار انبوه درختان پارک، پرندگان سر و صدای قشنگی راه انداخته بودند، شاید نزدیک شدن غروب را خبر می‌دادند.

خانم کلارا بدون آنکه چشم از میل‌های بافتنی‌اش بردارد، برای تشویق پسرش گفت: "آه دولفین جان، بدو بازی کن پسرم".

ــ بازی با کی؟

ــ خوب معلوم است دیگر، با بچه‌های هم‌قدت، شما همگی با هم دوست هستید مگر نه؟

دولفی گفت:

ــ نه ما با هم دوست نیستیم، هروقت میروم با آن‌ها بازی کنم، محلم نمی‌گذارند.

ــ چون بتو کاهو می‌گویند؟

ــ من دلم نمی‌خواهد آن‌ها بمن بگویند کاهو.

ــ ولی من فکر می‌کنم کاهو اسم بسیار قشنگی است. اگر جای تو بودم به خاطر مسئله به این کوچکی عصبانی نمی‌شدم.

ــ نه نمی‌خواهم که بمن کاهو بگویند، نمی‌خواهم.

بچه‌ها به عادت همیشگیشان جنگ‌بازی می‌کردند.

دولفی سعی کرد به جمع آنها برود. ولی تا نزدیک آن‌ها شد، پسرها "کاهو" صدایش زدند و شروع کردند به مسخره کردنش. بچه‌ها اغلبشان سفید و موطلائی بودند و فقط او بود که موهای قهوه‌ای داشت. یک دسته از موهایش هم به شکل "ویرگول" روی پیشانیش افتاده بود.

بچه‌ها پاهای قوی و محکمی داشتند و او برعکس بچه‌ها، پاهایش دراز و لاغر و شکل نی‌لبک بود.

بچه‌ها مثل خرگوش می‌دویدند و از موانع با چابکی می‌پریدند، ولی او اگر هم با تمام قدرتش می‌دوید باز نمی‌توانست به آن‌ها برسد.

آن‌ها تفنگ و شمشیر و قلاب‌سنگ و کمان و کلاهخود داشتند و حتی پسر مهندس "وایس" یک زره براق هم داشت، درست مثل زره سربازان سواره‌نظام.

بچه‌ها که تقریبا همگی هم‌سن او بودند حرف‌های خیلی‌خیلی بد و فحش‌های خیلی خیلی رکیک بلد بودند، ولی او حتی جرات نمی‌کرد از آن حرف‌ها بزند.

آن‌ها قوی بودند و او خیلی زیاد ضعیف بود.

ولی این بار او با دست‌های پر آمده بود، یک تفنگ نو و براق داشت.

بالاخره پسرها بعد از شور و مشورت فراوان بطرف او آمدند. ماکس پسر مهندس "وایس" گفت: "به، به، عجب تفنگ قشنگی داری، بده ببینم". دولفی بدون آنکه تفنگ را ول کند، گذاشت تا آن‌ها خوب تماشایش کنند. "ماکس" مثل یک اسلحه‌شناس خبـــره گفت: "هوم، بدک نیست" ماکس هم یک تفنگ بنددار به شانه‌اش آویزان کرده بود که البته قیمتش در حدود بیست‌برابر قیمت تفنگ دولفی بود.

دولفی از حرکت ماکس خودش را گرفت، ماکس نگاهش را موذیانه به زیر انداخت و گفت: "با این تفنگ تو هم میتوانی در بازی ما شرکت کنی".

سومی گفت: "آره، با این تفنگ حتی می‌توانی رئیس بازی بشوی".

و دولفی با خوشحالی آن‌ها را نگاه کرد. هنوز "کاهو" صدایش نکرده بودند. آهسته آهسته ترسش ریخت. آن‌ها هم نقشه و شکل بازی را برایش تعریف کردند و یادش دادند که چطور باید بازی کند.

ارتش ژنرال ماکس باید کوهها را تصرف می‌کرد و ارتش ژنرال والتر وظیفه داشت که از گذرگاه نگاهداری کند و نگذارد ارتش دشمن کوهها را متصرف شود.

کوهها در واقع دو تل خاک بودند که بوته‌ها و نهال‌های کوچکی به روی آن‌ها سبز شده بود و گذرگاه هم راه باریک شیب‌داری بود که در دو طرف آن درخت‌های بزرگی کاشته بودند.

به دولفی اسلحه والتر را دادند و به نشان کاپیتانی مفتخرش کردند و بعد دو ارتش هر یک به سوئی رفتند تا نقشه جنگ را در خفا بکشند و قرار و مدارها را بگذارند.

برای اولین‌بار "دولفی" حس‌کرد که بچه‌ها او را جدی‌گرفته‌اند. والتر به او مسئولیت خیلی بزرگی را محول کرده بود، مسئولیت او این بود که دستور حمله را صادر کند. آن‌ها به عنوان نگهبان به او دو پسر کوچولو دادند که مسلح هم بودند!

و این سه نفر مامور شدند که از گذرگاه بازدید و جوانب کار را خوب وارسی کنند.

ژنرال والتر و دیگر بچه‌ها دائم به او لبخند می‌زدند، حتی در این کار اغراق میکردند.

و بعد دولفی بطرف گذرگاه کوچک که با شیب تندی به پائین میرفت، حرکت کرد. این واضح بود که ارتش ماکس در پشت درختان به کمین ایستاده‌اند، ولی هرچه نگاه کرد کسی را ندید.

والتر گفت: "آهای کاپیتان دولفی، زود حمله کن. دیگران هنوز برای حمله آماده نیستند، تا تو بروی آن‌ها هم می‌رسند و کار را یکسره می‌کنیم، ولی تو بدو، زود بدو، تا میتوانی بدو، آدم چه می‌داند چه می‌شود...".

دولفی برگشت و او را نگاه کرد، و والتر را با بقیه ارتش دید که ایستاده‌اند و به او لبخند عجیبی می‌زنند. یک لحظه تردید کرد، و پرسید "مگر چه شده؟" ژنرال گفت:

"هیچی کاپیتان ، برو حمله را شروع کن" .

در همان موقع دولفی حس کرد که در آن طرف رودخانه نامرئی و خیالی او ، صدای دسته موزیک ارتش بگوش می‌رسد و صداها چنان باشکوه بودند که قلب دولفی را که تفنگ احمقانه‌اش را محکم در دستهایش میفشرد ، بلرزه درآورد . و ناگهان فریاد زد : "بچه‌ها ، حمله" و چنان این فریاد از دهانش درآمد که هرگز فکر نمی‌کرد بتواند در حال عادی چنین فریاد بلندی بزند .

و شروع کرد به دویدن در سراشیبی تند گذرگاه .

درهمین‌موقع صدای قهقهه خنده‌ای موذیانه را از پشت‌سرش شنید ، ولی دیگروقت‌نداشت که برگردد و عقب سرش را نگاه کند ، چون ناگهان خودش را حدود ده سانتی‌متر از زمین بالاتر دید و در هوا معلق ماند . آن‌ها با طناب جلوی راهش را بسته بودند و او محکم با دماغ به زمین خورد و تفنگش از دستش افتاد و ناگهان صدای فریاد و هلهله بچه‌ها بجای صدای خوش شیپورها و دسته ارکستر بگوش دولفی رسید . سعی کرد خودش را خلاص کند ولی نتوانست و در همین موقع باران گل و لای بود که به صورتش پرتاب شد . تا خواست بلند شود ، یکی از بچه‌ها محکم بگوشش زد و او دوباره محکم بزمین افتاد . همه به سر و کله‌اش پریدند و شروع کردند به زدن او. حتی ژنرال والتر و سربازان ارتش خودش هم او را می‌زدند .

" آهای کاهو ، بگیر ، بخور ، نوش جان کن ، کاهو ، کاهو ، " .

و بعد حس کرد همه فرار کرده‌اند و صدای شیپوری هم که از آن طرف رودخانه خیالیش می‌آمد ، خاموش شد و فقط صدای گریه خودش را می‌شنید . اطرافش را نگاه کرد تا شاید تفنگش را ببیند و وقتی آن را پیدا کرد ، از تفنگش غیر از مشتی آهن‌پاره چیز دیگری باقی نمانده بود و دیگر آن تفنگ بدرد هیچ کاری نمی‌خورد . با دماغ خون‌آلود ، و زانوهای خراشیده و سراپای گل‌آلود ، آهن‌پاره را برداشت و راه افتاد تا مامانش را پیدا کند . مامان دولفی وقتی او را دید گفت : "خدایا دولفی چه به سر خودت آوردی؟" او از دولفی نپرسید دیگران چه به سرت آورده‌اند ، بلکه پرسید خودت به سر خودت چه آورده‌ای . و مادر تبدیل شد به زن خانه‌داری که لباس‌های اطوکشیده‌اش را چرک و کثیف و پاره ببیند .

بعد مادر نگران شد و بفکر فرو رفت . "این بچه بی‌دست‌وپای من وقتی بزرگ شود چه می‌شود؟ چقدر بدبخت می‌شود؟" "چه سرنوشت شومی در انتظارش است؟" .

"چرا خدا نخواست که یکی از آن بچه‌های قوی و زرنگ و موطلائی نصیبم بشود؟" . "چرا دولفی اینقدر ضعیف و کوچک مانده؟" . "چرا همیشه رنگ‌پریده است؟" . "چرا در رگهایش خون نیست؟" . "چرا می‌گذارد دیگران هر بلائی که می‌خواهند سرش بیاورند؟" . سعی کرد پسرش را در پانزده بیست سال بعد در نظر بیاورد ، سعی کرد دولفی را در لباس سربازی در حال رهبری ارتش در نظر بیاورد ، سعی کرد دولفی را بازو به بازوی دختر خوشگلی در نظر بیاورد ، سعی کرد او را در حال اداره کردن مغازه بزرگ و قشنگی در نظر بیاورد ، سعی کرد او را در لباس زیبای نیروی دریائی در نظر بیاورد ، ولی موفق نشد که نشد ! فقط توانست در نظر بگیرد که "دولفی" قلمش را بدست گرفته و به روی کاغذ بزرگی خم شده ، یا به روی میز تحریر مدرسه خم شده ، یا به روی میز گرد و خاک گرفته اداره‌ای خم شده و یا به روی میزی در خانه خم شده و فقط توانست او را در قالب یک کارمند دون‌پایه اداره و یک مرد کوچولوی تکیده در نظر بیاورد .

خانم جوان و شیکپوشی که با مامان "دولفی" مشغول صحبت بود، با دیدن قیافه دولفی گفت: "آی بچهٔ بیچارهٔ من" و صورت گل‌آلود دولفی را نوازش کرد.

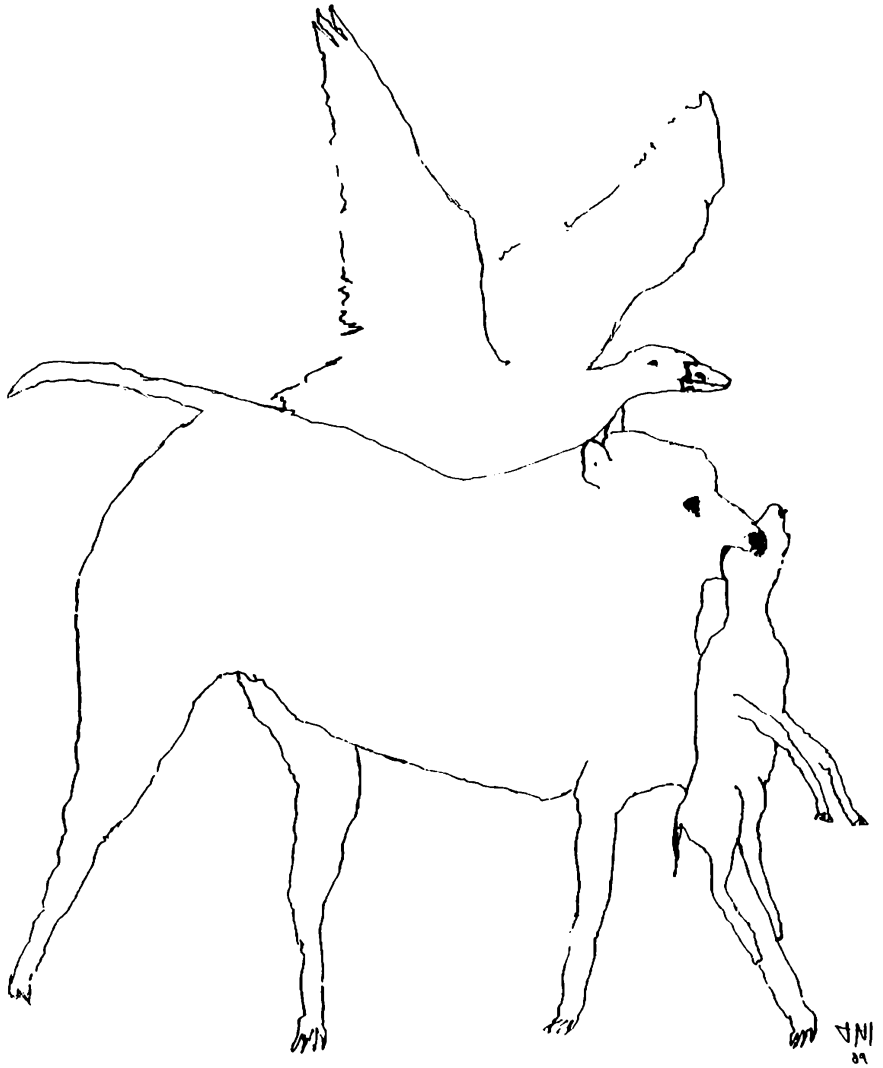
پسرک سرش را برای تشکر بلند کرد و لبخندی زورکی زد و ناگهان یک لحظه کوتاه برقی در چشمانش درخشید که صورت رنگ‌پریده‌اش را روشن کرد.

تنهائی و بدبختی یک انسان بیگناه را بخوبی میشد در صورتش دید و همینطور میل به کمی محبت، دلجوئی و نرمش را.

بچه‌ای بود بدبخت و کوچک که سر از هیچ کاری درنمی‌آورد و فقط از اطرافیانش کمی محبت طلب می‌کرد.

خانم کلارا دست دولفی را با عصبانیت کشید و گفت: "بیا برویم خانه لباسهایت را عوض کنم" و پسرک شروع کرد از ته دل گریه کردن. و چینی که بر اثر گریه به دور دهانش بوجود آمد او را زشت‌تر از همیشه کرد.

خانم شیک‌پوش گفت: "وای این بچه‌ها. بخاطر چه چیزهای کوچکی گریه می‌کنند. خب زیاد ناراحت نشوید. خداحافظ خانم هیتلر!".



حیوان گمشده

صادق هاتفی

۵۰۰ سال قبل از میلاد مسیح بود، شاید هم ۴۰۰ سال، درست یادم نیست ۴۰۰ یا ۵۰۰، شاید هم صد، هفتاد، بیست، یک یا حتی دو هزار سال قبل از میلاد مسیح بود، اصلا چه اهمیتی دارد که چند سال قبل از میلاد مسیح بوده است، این تاریخ، هرچه باشد، در اصل داستان تغییری نمی‌دهد، من که مورخ نیستم تا تاریخ دقیق هر رویدادی را به دقت آقایان علمای علم تاریخ مشخص کنم، تازه‌اگر هم مورخ بودم، این کار را نمی‌کردم، اگر میخواهید بدانید چرا؟ جواب من اینست: لابد دلایلی دارد.

بهر حال در آن تاریخی که عرض شد، درست و دقیقا در همان تاریخ در کویر لوت فعلی و بـرهنـهٔ سابق، شتری گم شد، و هنوز ۲۴ ساعت از گم شدن این شتر نگذشته بود که دولت مقتدر ایران، به امپراطوری روم اعلان جنگ داد. البته در اینکه حیوان گمشده شتر بود یا اسب، مطمئن نیستم، شاید هم پرنده‌یی شکاری و یا یکی از آن حیوانات ماقبل تاریخ بوده است، و از آنجا که من دیرینه‌شناس نیستم، پس نمیتوانم دقیقا مشخص کنم که چه نوع حیوانی بوده است، اما بهرحال فسیل آن حیوان، هنوز در موزه جهانی فسیل‌شناسی

در یکی از کشورهای باختری نگهداری می‌شود و علاقمندان میتوانند همه روزه بجز ایام تعطیل از ساعت ۹ صبح الی ۵ بعدازظهر از آن بازدید به عمل آورند.

بله هنوز ۲۴ یا ۲۷ روز از گم شدن حیوان نگذشته بود که دو امپراطوری بزرگ آن‌زمان وارد جنگ شدند و همانگونه که آقایان علمای علم تاریخ نوشته‌اند، این جنگ بنام جنگ شتر معروف شد، شاید هم بنام جنگ اسب و یا جنگ پرنده.

علت اساسی این اعلان جنگ از سوی دولت مقتدر پارس سابق این بود که این حیوان، این شتر قد بلند و نجیب (در یکی از تواریخ صفت نجیب را برای این حیوان بکار برده‌اند و پاره‌یی از معدن‌شناسان بهمین دلیل نتیجه گرفته‌اند که شاید آن حیوان اسب بوده است)، بله این شتر یا اسب قد بلند و نجیب، دست‌آموز شاه وقت بود، که احتمالا کورش کبیر یا داریوش‌کبیر و یا مهرداد کبیر بوده است، شاید هم شاه مذکور، اردشیر درازدست یا شاپور ذوالاکتاف بوده است، ولی خوب... شاید هم نبود، چون عقیده دیگری نیز وجود دارد مبنی بر آنکه این حیوان، حیوانی ملی بوده است و نه تنها با شاهان ارتباطی نداشته است، بلکه خود شاهان زمینه‌های گم شدن او را فراهم آورده‌اند.

بهر حال از آنجا که این حیوان در بیابانهای بین ایران و روم گم شده بود (البته برخی مورخین این محل را برهنه سابق و کویر لوت فعلی که قبلا ذکر شد دانسته‌اند، اما به حرف مورخین زیاد نمیتوان اعتماد کرد)، دولت ایران، دولت روم را مسئول مستقیم این حادثه دانست و بلافاصله در مجمع عمومی سازمان ملل متحد اعلام کرد، که روم باید این حیوان را تحویل دهد و چون آن زمان سازمان ملل متحد وجود نداشت، بنابراین، اقدام ایران، یک اقدام غیردیپلماتیک و ناشیانه به حساب آمد. هنوز به گم شدن شتر ساعتی باقی مانده بود که جنگ درگرفت، چه جنگی که چشم روزگار نظیر آن را هرگز ندیده بود، تنها در یک روز ۱۲۴ هزار و سیصد و چهل و دو کشته (شاید هم بیشتر)، از دو طرف بر زمین ماند، البته یک مورخ شهیر ایرلندی این رقم را دو نفر بیشتر نمی‌داند، اما دروغ میگوید و در این مورد باید قول مورخین کوبایی را پذیرفت که از یک میلیون و پنجاه و هفت نفر و نصفی صحبت میکنند.

هنوز یکسال از طول جنگ نگذشته بود که رقم کشته‌شدگان به ۴۷ میلیون نفر رسید و چون دیگر سکنه‌یی در هیچیک از دو کشور نیرومند آن زمان باقی نماند، به اهالی مالیات جمعیت بستند و هر یک در یک شب ۲۰ میلیون نفر مالیات گرفتند و جنگ دوباره مغلوبه شد. گروه‌های مختلف چپ اعم از حامیان شوروی و چین و کوبا و آلبانی و غیره با حسرت به این منظره مینگریستند و افسوس می‌خوردند که چرا هنوز مارکس و لنین و استالین و مائو و انورخوجه و غیره متولد نشده‌اند، تا آنها بتوانند بهمن ایجاد حزب کمونیست، یک جنگ آزادیبخش ملی را تا پیروزی پرولتاریا رهبری کنند و البته اینکه پرولتاریایی هنوز وجود نداشت، برایشان کوچکترین اهمیتی نداشت.

ایرانیها قهرمانیها کردند، حمله‌ها کردند، جانفشانیها کردند، و جنگ، هرچند، کش و قوس داشت، اما پیروز نداشت. هنوز یک سال و هشت ماه و دو هفته و سه روز و چهار ساعت از جنگ نگذشته بود که باز دو کشور مجموعا ۴۲ میلیون نفر کشته دادند و چون ۴۰ میلیون نفر بیشتر مالیات نگرفته بودند، ۲ میلیون هم بدهکار شدند. وضع بی‌نهایت وخیم شد. طاعون، وبا و هزار مرض علاج‌ناپذیر دیگر که از بلیات جنگ بودند، ظاهر شدند، دو کشور تصمیم به مذاکره گرفتند، و در یک روز داغ، در یک چادر زربفت که

دورتادورش منگوله آویخته بودند، دو امپراطور برای مذاکره گرد آمدند، تا به این جنگ طولانی خاتمه دهند، اما در همانحال، هر یک در خفا مامورین مالیات را برای جمع‌آوری مالیات جمعیت به اقصی‌نقاط کشور فرستاده بودند و در طول مدتی که مذاکره ادامه داشت، هر یک میلیونها نفر مالیات جمع کرده بودند.

آری مذاکره با حضور نمایندگان "پاپ، تزار، مترنیخ، گیزو، و صدراعظم آلمان و رادیکال‌های فرانسه" ادامه یافت و به این نتیجهٔ درخشان منجر شد که دو کشور با همکاری نزدیک به جستجوی شتر گم‌شده بپردازند و آن را یافته به صاحبش تحویل دهند. جستجو خانه به خانه‌و شهر به شهر ادامه یافت، حتی کاریزها، چاه‌ها، چاله‌چوله‌ها و نهرهای خالی و رودخانه‌های خشک نیز جستجو شدند، اما از حیوان گمشده اثری نبود که نبود. یأس از یافتن حیوان به خشم وآنگاه‌به‌متهم‌کردن یکدیگر منجر شد، و حتی روم مدعی شد که اصولا و از اول حیوانی وجود نداشته است. و ایران در جواب اعلام کرد که: اگر حیوانی وجود نداشته است، پس علت جنگ چه بوده است؟

روم به این گفته مستدل پاسخی نداشت. پس یکماه دیگر، ادامه جستجو و تحقیقات وسیع تمدید گردید.

در یکی از شبهای روشن و مهتابی، یک سرباز رومی ردی از حیوان در مسیر رودخانه پیدا کرد، قایق‌ها به آب افتاد و جستجو بی‌تامل آغاز شد، پنجاه سال تمام این جستجو ادامه یافت، اما رد حیوان همچنان برجا بود و تعقیب‌کنندگان آن را دنبال میکردند، از رودخانه‌یی به رودخانه‌یی و از رودخانه به دریایی و آنگاه به ساحلی و از آنجا به جنگلی و از جنگل به دشتی و از دشت به فضایی گسترده رسیدند و بعد از قرنها طلایه‌داران جستجو، حیوان گمشده را در مرزی میان خواب و مرگ یافتند، و چون از مرگ دو امپراطور قرنها میگذشت و با وجود این جنگ هنوز پایان نگرفته بود، نمایندگان ملل بزرگ برای تشخیص حیوان وارد عمل شدند، اما هرچه به‌آن نگاه میکردند، مجهولشان بیشتر میشد، زیرا که حیوان بخواب رفته، یا مرده، نه شتر بود، نه اسب، نه دایناسور و نه پرنده. سرانجام پیرمردی که هزاران سال عمر کرده بود، به خرج سازمان کشورهای صلح‌دوست و جنگ‌طلب به‌آن نقطه دعوت شد.

پیرمرد، ساعتها حیوان را برانداز کرد، آنگاه دستی به محاسن کشید و لبخندی زد و گفت: یافتم. سکوتی عجیب همه‌جا را فرا گرفت، خبرنگاران برای شنیدن نام حیوان تاریخی و اینکه، آیا این همان موجود جنگ‌افروز است یا نه، به سوی پیرمرد هجوم بردند. پیرمرد در پاسخ با اطمینان جواب داد: آری این همان است و نامش به خلاف آنچه آقایان نوشته‌اند و گفته‌اند، نه شتر است و نه اسب. همهمه درگرفت که‌آری نیست، اما چیست؟

پیرمرد آرام پاسخ داد، تصور میکنم نامش "شعور" باشد.

به محض آنکه پیرمرد، این نام را گفت، حیوان خمیازه‌یی کشید و از دنده‌یی به دنده دیگر غلطید، و در همانحال از نقطه‌یی نامعلوم صدای شلیک گلوله‌یی بهوا برخاست.

جمعیت هنوز از هیجان تکان حیوان و صدای گلوله به خود نیامده بود که متوجه شد گلوله به پیرمرد اصابت کرده است و او را نقش زمین کرده است، جمعیت به دور او حلقه زد. پیرمرد تمام نیرویش را جمع کرد و قبل از جان‌سپردن آخرین کلامش را بر زبان راند: بیدارش کنید، صدایش کنید، بیدار...

بیستم آذرماه ۱۳۲۳

شهر سندباد

بدر شاکرالسیاب
ترجمهٔ مسعود میناوی

بدر شاکرالسیاب شاعر عراقی متولد ۱۹۲۷ در قریه‌ای نزدیک بصره، پس از اتمام تحصیلات پیش از آنکه فعالیت سیاسی‌اش را شروع کند در کالج بغداد بکار معلمی پرداخت و در آنجا نیز زبان انگلیسی و ادبیات را آموخت، اشعارش با مایه‌های سیاسی و ویژگی‌های اخلاقی در جهان عرب شهرت دارد. در سال ۱۹۶۴ با مرگی زودرس و غم‌انگیز در تبعید در لندن جان سپرد. مجموعه اشعار *گلها و اساطیر*، *معبد غرق‌شده*، *خانه بردگان*، *ترانه‌های باران* و... از وی بجا مانده است.

۱

گرسنه در گور بی‌خوراک
برهنه در برف بی‌تن‌پوش
در زمستان فریاد زدم:
ببار ای باران
بر بستر استخوان‌ها و برف و ذرات خاک،
بر بستر سنگ،
دانه‌ها را برویان، گلها را بشکوفان
و خرمن‌های سترون را به برق آتش بکش
و ریشه‌ها را از خاک برآر
و درختان را گرانبار کن
و آمدی ای باران،
آسمان و ابرها برایت راه گشودند
و از ره‌آوردت فرات سیلی خروشان شد و رنگ گل گرفت

گورها جنبیدند ، و مردگان تکان‌خوردند و برخاستند
و اسکلت‌ها فریاد برآوردند :
سپاس خدای را ،
که باران خون می‌باراند بر ما
دریغ ای باران !
دوست داریم اگر دوباره بخوابیم ،
دوست داریم اگر دوباره بمیریم ،
خوابمان شکفتگی آگاهی باشد
و مرگمان پنهان کند زندگی را ،
دوست داریم اگر بسوی خدا بازگردیم
به ژرفای ضمیر نهان پر رمز و رازش.
دوست داریم اگر ما را راهبر شود
به گذشته ، به آغازی دور.
کیست که "العازار" را از خواب درازش بیدار کرد ؟
تا سپیده‌دمان و غروب را بشناسد
و تابستان و زمستان را ،
تا گرسنه شود یا حس کند یخپارهٔ آتشین را ،
و روگردان شود از مرگ
و شماره کند لحظه‌های سنگین شتابنده را
و ستایش کند فرومایگان را
و خونها بریزد !
کیست که ما را بازگرداند ، بازگشتگانی بی‌هراس؟
کدامین خدا در خانه‌هامان ؟
که جان میگیرد آتشش بر شمعهامان
و جان میگیرد کینه‌اش در اشکهامان

۴

اینست ادونیس آیا ، این خالی ؟
و اینست نخلستان ، این خشکی ؟
اینست ادونیس آیا ؟ کجاست روشنائی ؟

و کجاست خرمن ؟
داس‌ها نمی‌درونـد
گلـها نمی‌شکفند
کشتزارانی سیاه و بی‌آب !
اینست آیا ، انتظار سالهای دراز ؟
اینست آیا صدای مردانگی ؟
اینست آیا ، شیون زنان ؟
ادونیس ! ای شکست قهرمانی
براستی که مرگ فرو کشت در تو هر امیدی را .
و تو پیش آمدی با نگاهی سرگردان
و مشتی تهی !
مشتی تهدیدگر
و داسی که نمی‌درود
مگر استخوانها و خون را
امروز ؟ و فردا !
کی زاده میشود آیا ؟
کی زاده میشویم آیا ؟

۳

مرگ در خیابانها
و بی‌باری در مزارع
و هرآنچه دوست داریم میمیرد
آبرا در خانه‌ها بسته‌اند
و جویباران در خشکی له‌له میزنند
بنگر ، تاتاران پیش آمده‌اند
با دشنه‌هائی خون‌چکان
و خورشیدمان خون است و خوراکمان خون ، بر خوان
محمد یتیم را بآتش کشیده‌اند
و شامگاه از تابش شعله‌ها روشن شد ،
و خونها جوشید از گامهایش ،

از دستانش، از چشمانش
و خدای در چشمخانه‌اش سوخت
محمد پیامبر را در "حراء" به بند کشیده‌اند
و آنگاه که او را به چارمیخ کشیدند
روزان به چارمیخ کشیده شد.
فردا مسیح را در عراق بصلیب می‌کشند،
و سگان به میهمانی خون براق خواهند رفت

۴

بهارا
بهارا، از چیست که چنین پایمال گشته‌ای
آمده‌ای بی‌باران
آمده‌ای بی‌گل
آمده‌ای بی‌بر
و انجامت چون آغازت بود
پوشیده در خونابه‌ها...
و تابستان با ابرهائی تیره درمیرسد
با روزانی اندوهبار
و شبانی بشمارش ستارگان بیدار،
تا رسیدن خوشه‌ها و فصل درو
و خنیاگری داس‌ها
تا خرمن هر کناری را بپوشاند
پس آنگاه آیا بر تصور گرسنگان چنین خواهد نمود
که عشتار خدا بانوی گلها
اسیران را بانسان بازگردانده است
و پیشانی تابناک خود را به نیمتاجی از میوه آراسته است.
پس آنگاه آیا بر تصور گرسنگان چنین خواهد نمود
که مسیح گرانسنگ گور را بکناری نهاده است
و برخاسته است تا برخیزاند از گور زندگی را
و شفا بخشد جذامیان را، و بینا کند کوران را

کیست آنکه گرگان را از بند رهانید
کیست آنکه ما را سراب نوشاند
و طاعون را در باران پنهان کرد ،
مرگ در خانه‌ها زاده میشود
قابیل زاده میشود تا برکند جانها را
از زهدان خاک و چشمه‌ساران
آنک تاریکی ، که فرا میرسد
و زنان در کشتارگاهها جنین سقط میکنند
و میرقصد شعله بر فراز خرمنزارها
و مسیح پیش از العازار میمیرد
بگذارید بخسبد ،
بگذاریدش ، که مسیح او را فرا نخواند
چه میخواهید !
پاره‌های تنش ،
در شهر فاجران فروخته میشود
شهر طناب و خون و شراب
شهر گلوله و خرسنگ !
دیروز سوار مفرغین را از جابر کندند
دیروز سوار سنگی را از جا برکندند
رخوت بر آسمانها فرمان راند
و ناخشنودی از راه رسید
و سواری انسان‌وار از میان گذرگاهها راه گشود
زنان را کشت
گاهواره‌ها را بخون رنگین کرد
و قضا و قدر را بدشنام گرفت !

تو گوئی بابل شهر باروها ، شهر کهن
باز میآید از نو
با گنبدهای بلند آهنین

که در آن ناقوس می‌نوازد
تو گوئی گورستانی در آن مویه میکند
و آسمانش عرصه کشتارگاهی است
و در باغهای معلّقِ آن سرهاست
جدا شده از تن به تبرهای تیز
که کلاغان بچشمانشان منقار میزنند
و خورشیدها غروب میکنند
فراسوی گیسوان سیاه در شاخه‌ها
این شهر منست آیا؟ این ویرانه‌ها
که بر آن با خون کشتگانش نوشته بودند
"زنده باد زندگی"؟
آیا در آن خدائی نیست، آبی یا کشتزارانی؟
این شهر منست، آیا، که دشنهٔ تاتاران
بر دروازه‌اش فرو نشسته؟
و برهوت در کوی و برزنش له‌له میزند
و ماه بدیدارش نمی‌آید؟
این شهر منست، آیا، این دخمه‌ها
و این استخوانها؟
که تاریکی از خانه‌هایش سرمیکشد
و خونها رنگ تیره گرفته است
تا گم شود و در چشمان هیچ رهگذری ننشیند
این شهر منست، آیا، با گنبدهای مجروح
که یهودای سرخ جامه در آن
سگان را بر گاهواره‌های برادران کوچک من
و بر همهٔ خانه‌ها چیره کرد؟
که گوشتشان را میخورند
و در دهکده عشتار از تشنگی جان می‌سپارد
و دیگر بر پیشانیش نیمتاج گلی نیست،
و در دستانش زنبیلی است پر از میوه‌هائی از سنگ
که با آن زنان را سنگسار می‌کند
و بر درختان خرما، بر کنارهٔ شهر چه شیونی است.

نقد کتاب

"زمین سوخته"
و
دانش و واقعیت گرائی

رضا براهنی

۱) حوادث بزرگ تاریخی، تنها شکل‌های جدید و حتی انواع جدید ادبی بوجود نمی‌آورند، بلکه شکل‌های گذشته را در پرتو تاکیدهای جدید در برابر ما می‌نشانند، و بدین ترتیب، نه تنها شکل‌ها و انواع را منهدم می‌کنند و یا می‌آفرینند، بلکه آنها را متحول و به نسبت سیر حرکات تاریخ متکامل‌تر نیز می‌سازند. از زمان پیدائی بورژوازی و ورود او به میدان‌های شهر و تاریخ، و تواریخ کشورهای مختلف در قرن هفدهم، و از زمان نگارش نخستین آثار "دنیل دیفو"، فرم قصهٔ بلند یا "رمان" در طول سیصد سال گذشته، برغم ظهور انقلابات جدید و مختلف، و برغم دگرگونی‌های جهانی ــ "کراموول"، انقلاب کبیر فرانسه، انقلابات قرن نوزدهم فرانسه و آمریکا و آلمان، انقلاب بلشویک، انقلاب چین و کوبا ــ و برغم چین‌خوردگی عظیم و پی‌درپی چهرهٔ رنج‌کشیدهٔ ملل آفریقائی، آمریکای لاتین و آسیا، به زندگی خود ادامه داده، با تحولات اجتماعی دستخوش تغییرات متناسب شده است. رمان نابود نشده است، بلکه با هر شلاق زمان پوست انداخته است. و چنین بنظر می‌رسد که تا جهان به این پاشنه می‌چرخد، رمان، بزرگترین فرم ادبی عصر بورژوازی، عصر اعتلاء، سیطره و احتضار امپریالیسم، عصر کشمکش عظیم طبقاتی، عصر برخورد و تخاصمات اردوگاههای سرمایه‌داری و سوسیالیستی، عصر سوسیالیسم، و بزرگ‌ترین فرم ادبی کشورهای بلاکش جهان فقیر است. رمان، با ظرفیت‌های بیکران، انعطافات فراوان، تجربه‌پذیری‌های بی‌پایانش، تنها شکل ادبی است که با جامعیت ابزار، تدابیر و وسائل ادبی خود، قدرت دربرگرفتن تحولات تاریخی اعصار معاصر و جدید را دارد. از این دیدگاه، بنظر می‌رسد که رمان، شکل ادبی حال و آینده است. به این زودی، رمان، حتی ظرفیت منعکس کردن تخیلات انسان دربارهٔ صور فلکی و کهکشان‌ها را هم پیدا کرده است.

رمان در حال معراج است. چاپ رمان "شکسته" [1] از "دوریس لسینگ" [2]، نویسنـــدهٔ انگلیسی، چاپ قصه‌های تخیلی از نویسندگان شوروی [3] دربارهٔ آسمان‌ها، و نوشته‌های پرتهور دیگری در میان سایر کشورها، ظرفیت فوق‌العادهٔ رمان را برای دربرگرفتن حضور قریب‌الوقوع انسان عصر ما در کرات دیگر نشان می‌دهد. اندیشهٔ ناکجاآبادی پرواز در میان کرات کهکشان‌ها، اینک به تحقق نزدیک شده است. انسانی که با اسطوره‌هایش در دوران ابتدائی، اتکار از ماه و خورشید و ستارگان آسمان بر روی کرهٔ زمین نازل شده بود، اینک با شکل رمان، قصد کشف آسمان را دارد. و این بار، بار پرارزشی از تخیل و واقعیت را هم با خود به سوی کرات دیگر می‌برد. غرض پیش‌بینی آینده‌ای حتمی و متیقن نیست، بلکه هدف درک انعطافات درخشان و تردیدناپذیر رمان بعنوان بزرگترین شکل ادبی انسان است.

۲) برغم تحولات بزرگ ادبی در عصر ما، رمان بعنوان یک شکل جامع ادبی هنوز در ادبیات فارسی، کاملا جا نیفتاده است. و یا شاید بهتر باشد بگوئیم که پیش از انقلاب جا نیفتاده بود. سقوط سلطنت، ظهور انقلاب، ادامهٔ روحیهٔ انقلابی در مردم ما برغم گرفتاری‌های مختلف ما، حضور خشن و خونین جنگ با عراق، تهدیدهای پایان‌ناپذیر امپریالیسم، و گسترده‌شدن دورنماهای جدید در برابر چشم نویسندگان کشور ما، آنان را مجبور کرده‌اند که بدنبال شکل‌هائی بروند که کلیت و جامعیت تاریخی بیشتری داشته باشند، و در واقع تجربه‌هائی باشند درخور عظمت سقوط شاه، عظمت ظهور انقلاب، عظمت حضور مردم در صحنهٔ حرکات انقلابی، و عظمت فداکاری مردم ما در برخورد با جنگ. انقلاب ما را به جهان، و جهان را به ما نزدیک‌تر کرده است. شکل رمان، که در گذشته، حالت شهرستانی، بومی، محلی و ملی داشت، اینک با حفظ آن حالات و یا دگرگون کردن آنها، سهم بیشتری از جهان می‌خواهد، و جهان برای رمان‌نویس، جائی است که او در آن، جهان را به مبارزه می‌طلبد. انقلاب یکی از آن جاهای جهانی است، و جنگ، یکی دیگر، و شادی‌ها و دردها، امیدها و یاس‌های ناشی از این دو، مضامین اصلی رمان را تشکیل می‌دهند. ما از طریق رمان چنگ در اعماق جهان خواهیم افکند. بوسیلهٔ انقلاب، یک نبض جهانی یافته‌ایم. رمان منعکس‌کنندهٔ آن نبض است. مضامین حیات ما در این لحظه از تاریخ، جهانی‌تر از مضامین حیات ما در هر لحظهٔ دیگر از تاریخ گذشتهٔ ما هستند. ما می‌رویم که هم خود باشیم و هم جهانی. از این نظر، جرات نویسندگان ما، در برخورد با مضامین جدید، برغم شکست‌هائی که از نظر شکل کار و بعلت محـودیت جهان‌بینی تاریخی ــ سیاسی‌شان در آثار آنها مشهود می‌شود، درخـور ستایش است. حبس و تبعید در دوران شاه، مضامین اصلی دو رمان "همسایه‌ها" و "داستان یک شهر"، و جنگ، مضمون اصلی رمان "زمین سوخته"، مضامینی هستند متکی بر جرات انقلابی. با حبس در آثار تنی چند از نویسندگان آشنا شده‌ایم: علوی، احمد محمود، محمود دولت‌آبادی و نسیم خاکسار. این نویسندگان از نظر برداشت با هم فرق می‌کنند و نیز از نظر سطح

---

۱ ــ SHIKASTA، خانم دوریس لسینگ که با معارف ایرانی و عرفانی هم آشنائی دارد، از کلمهٔ فارسی برای نام کتابش استفاده کرده است.

۲ ــ DORIS LESSING

۳ ــ اخیرا مجلهٔ SOVIET LITERATURE یک شمارهٔ‌اش را به ادبیات علمی ــ تخیلی تخصیص داد.

خلاقیت ادبی. ولی جرات روبرو شدن با مضامین جدید زندگی ما را داشته‌اند. از این نظر جرات عام ادب کنونی ما در انتخاب مضامین حیاتی و اصلی زندگانی تاریخی ــ اجتماعی ما مدیون این قبیل نویسندگان ما است، گرچه ممکن است از نظر شیوهٔ برخورد با این مضامین، و یا شکل‌های بزرگ و قدرتمندی که باید این مضامین را در خود جای دهند، مدیون آنها نباشیم، یک نکته را به یقین می‌توان گفت: تاریخ در حریم تنهائی بعضی از نویسندگان ما راه جسته، آنها را با پس‌گردنی به میدان کشیده است. گرچه نویسنده هنوز مسلح به ابزار تاریخ، ایدئولوژی، زیبائی‌شناسی، شکل‌شناسی، نوع‌شناسی، انسان‌شناسی و زبانشناسی ادبی نیست، گرچه بنظر می‌رسد هنوز "پرسپکتیو" یا جهان‌بینی پیدا نکرده است، لکن این قبیل چیزها به تنهائی هم بدست نمی‌آید، در برخورد و در رویاروئی، و بدورهم نشستن نویسندگان کشور ما، و با پیش کشیدن مسائل و معضلات ادبی عصر ما و بحث عمیق و آزادانه دربارهٔ آنهاست که جهانی دیدن مفاهیم و شکل‌ها و جهانی کردن آنها حاصل می‌شود. اکنون زمان خطر کردن ادبی است، حتی اگر نوشته، خوب از آب درنیاید، حتی اگر نوشته، شسته‌رفتگی، کمال، سختگی و پختگی آثار تولستوی، داستایوسکی، پروست، فالکنر و مالرو را نداشته باشد. باکی نیست، در راهی که ما می‌رویم، "سه ره پیدا" نیست، تنها یک راه پیداست، و آن راه پر سنگلاخ آفرینش غرورانگیز انسانی است.

۳) مضمون اصلی کتاب آقای احمد محمود در "زمین سوخته" جنگ است، جنگی که با وجود آنکه به شکست دشمن و پیروزی ما انجامیده، هنوز تمام نشده است. کتاب آقای احمد محمود، سه ماه از جنگ، نخستین پائیز جنگ را در یکی از شهرهای مهم جنگ‌زده، یعنی اهواز، نشان می‌دهد. در آن سه ماه نخستین جنگ، تقریبا همه چیز بضرر ما بوده است.

از زمان نادرشاه تا انقلاب در هیچ جنگی فاتح نبوده‌ایم و تازه در آن جنگ هم فاتح اصلی کمپانی هند شرقی و استعمارانگلیس بوده‌است، در هند، و خود نادرشاه بوده‌است، شخصا؛ از فتوحات آنچنانی جز تشتت، تزلزل، تفرقه، جنگ‌های قومی و قبیله‌ای، کم‌خونی جسمانی ملی، و ضعف و فتور بنیادی فرهنگی چیزی نصیب ما نشده است. در عصر آغامحمدخان قاجار یکی دو دست رد داشته‌ایم بر سینهٔ مهاجمان خارجی، و البته در کنار آن قتل‌عام داشته‌ایم و از کشته پشته ساختن‌ها و سر بریده بر دوش کشیدن‌ها، از کرمان تا بم و فسا؛ و بعد دیگر شکست پشت سر شکست بوده است: فتحعلیشاه، عباس‌میرزا، محمدشاه، ناصرالدینشاه، رضاشاه، محمدرضاشاه؛ حضرات در همهٔ جنگ‌ها از جلوی دشمن خارجی در رفته‌اند و یا حتی به خود او پناه برده‌اند تا در داخل کشور، در مبارزه علیه مردم میهن ما، بلامنازع و مقدس باقی بمانند، شمشیر را درست بر شاهرگ مردم ایران گذاشته‌اند و بهر بهانه‌ای زندان‌ها را انباشته‌اند و آدم‌ها را کشته‌اند. رسوائی‌ای بزرگ‌تر از در رفتن خود رضاخان و ارتشش در جنگ جهانی دوم، در هیچ جای دنیا سراغ نداریم. خاطرات سرهنگ‌های آن دوران ما پر است از این قبیل افتخارات: "یادت هست چطور چادر سرمان کردیم و در رفتیم!" پس از سقوط رضاخان، تنها تیمسار او، که بنظر می‌آمد در برابر متفقین از خود مقاومتی نشان دهد، فضل‌الله زاهدی بود، در اصفهان؛ و "فیتزروی مک‌لین" نویسنده کتاب معروف "تقرب‌های شرقی"[۴] در فصل "گذری به ایران"

۴- Fitzroy Maclean, EASTERN APPROACHES, (Time Incorporated, New York,1950), P.267-79

می‌نویسد که چگونه او، یعنی نویسنده، در جامهٔ یک ژنرال وارد اتاق زاهدی شد، آناً او را تسلیم کرد، و او را در ماشینی گذاشت و به فلسطین تبعیدش کرد. این رسوائی، فقط رسوائی در رفتن خود رضاخان را روسفید می‌کند. و وقتی که تیمسار زاهدی بقدرت رسید، می‌دانیم که دست توی دست خارجی گذاشت و شلاق بر گردهٔ مردم شکست. و می‌آئیم و می‌رسیم به انقلاب و جنگ علیه اشغالگران خوزستان؛ و سرّ پیروزی ما در این جنگ در این نهفته است که این جنگ را، هم در زمان مقاومت و دفاع و تخلیه شهرها، و هم در زمان عقب‌راندن دشمن و پاکسازی مرزها و شهرها، مردم کشور ما جنگیده‌اند، و این تجربهٔ عظیم توده‌گیر می‌تواند مضمون اصلی دهها قصهٔ کوتاه، رمان و شعر قرار گیرد، همانطور که در کتاب آقای احمد محمود قرار گرفت و در کتاب‌های دیگران نیز قرار خواهد گرفت.

پیروزی آقای محمود در این نکته نهفته است که او در یک مقطع بسیار مهم تاریخی، در شهری بوده است، و یا از طریق راوی قصه‌اش اینطور وانمود می‌شود بوده است، که برای جنگ، برای شکست، برای پیروزی، بطور کلی برای بسیج تاریخی ما جنبه حیاتی داشته است. از این نظر سرنوشت آقای احمد محمود، بعلت تجربه‌ای که از این بابت اندوخته، برای نویسندگانی که در این جنگ شرکت نداشته‌اند، و یا موقع بمباران و اشغال در این شهرها نبوده‌اند، غبطه‌انگیز است. نویسنده باید در مقاطع تاریخی در کنار مردم خود باشد. جنگ یکی از آن مقاطع تاریخی است، همانطور که انقلاب، همانطور که حبس، همانطور که ترقی و تعالی. (استثناهای عظیم را که کنار بگذاریم ــ مثــلا تولستوی در جنگهای‌ناپلئون و روسیه نمیتوانست شرکت‌داشته‌باشد، ولی شاهکار بزرگی چون "جنگ و صلح" را نوشته است؛ چارلز دیکنز در انقلاب کبیر فرانسه نمی‌توانست شرکت داشته باشد، ولی قصهٔ مهمی بنام "داستان دو شهر" نوشته است ــ باید بگوئیم که اغلب رمان‌نویسان بزرگ جنگ‌نویس و انقلاب‌نویس، اگر در جنگ و انقلاب نمی‌بودند، نمی‌توانستند آن باشند که شدند. رمان‌های چینی "مالرو" و رمان "امید" او دربارهٔ انقلاب و جنگ داخلی اسپانیا، رمان‌های همینگوی دربارهٔ جنگ‌های جهانی اول و دوم و جنگ داخلی اسپانیا، رمان‌های "سلین" دربارهٔ جنگ، رمان‌های "نورمان میلر"، "کرت وانه‌گوت" و "جوزف هلر" دربارهٔ جنگ، رمان‌های "مالاپارته" دربارهٔ ایتالیای جنگ‌زده، محصول حضور خود این نویسنده‌ها در صحنه‌های جنگ و انقلاب بوده است.) چنین بنظر می‌رسد که آقای احمد محمود این اقبال را داشته است که در جنگ بوده باشد. جنگ فی‌نفسه چیز بدی است، و روبهم تمایل عمومی و جهانی در این است که از وقوع آن جلوگیری شود. حبس و تبعید و شکنجه و دربدری و فقر و بدبختی هم چیزهای بدی هستند. ولی زمانی که اینها بعنوان واقعیت‌های اجتناب‌ناپذیر تاریخ در برابر ما قدعلم می‌کنند، نویسنده‌ای که با این مضامین، در کنار مردم و با آنان زندگی می‌کند، در صورت حفظ سلامت روانی خود و در صورت داشتن جهان‌بینی سالم اجتماعی، از نظر شخصی، تاریخی و اجتماعی غنی‌تر و قوی‌تر از نویسندگان دیگر از آب درمی‌آید. از نظر غرقه‌شدن در مضمون جنگ و یا زیستن و بارورشدن در شهــری جنگ‌زده، سرنوشت آقای احمد محمود غبطه‌انگیز است. اینکه او بتواند تجربهٔ غنی را با تکنیک غنی درآمیزد و از ترکیب آن دو اثری واقعا جاویدان بیافریند، مساله‌ای دیگر است که ذیلا بدان خواهم پرداخت. مقطع تاریخی، جرات حضور، حس جهانی از موقعیت یک منطقه و مردم، همگی دست به دست هم می‌دهند تا اثری مثل "زمین سوخته" خلق شود. از این نظر جرات آقای احمد محمود فقط می‌تواند ستایش ما را برانگیزد.

۴) باید در این‌جا از یک جرات دیگر نیز بحث شود: نوشتن قصهٔ واقعیت‌گرا، در زمانی که هر تجربهٔ جدید تاریخی، شیوه‌های گذشته را متحول می‌کند و یا شیوه‌های جدیدی خلق می‌کند، و در زمانی که به تبع این تحولات و تجددها، تجربه‌های جدید در شکل و شیوه کار نویسندگان جهان را به خود مشغول کرده است، جرات می‌طلبد. در زمانی که واقعیت‌گرائی بمعنای قراردادی کلمه، کهنه و باصطلاح "د مده" شده، بکار گرفتن آن، بهمان اندازهٔ دست زدن به تجربه‌های جدید، در شکل و شیوه، پیدا کردن مضامین جدید و یا قرار گرفتن عمدی یا تصادفی در مقاطع تاریخی جرات می‌طلبد. اگر در زمان بمباران و یا به توپ بستن اهواز، آقای محمود در جائی می‌بود که محل اصابت ترکش توپ و خمپاره باشد، سر جسمانی‌اش را از دست می‌داد، ولی اگر آقای محمود شکلی عوضی برای مضمون قصه جدیدی انتخاب کند، یا کرده باشد، سر ادبی‌اش را بباد خواهد داد.

آقای احمد محمود از همان آغاز قصه قصد دارد که با ما یک قرار واقعیت‌گرایانه بگذارد. معمولا از همان ده بیست صفحهٔ اول قصه می‌فهمیم که قصه‌نویس در حال گذاشتن چه نوع قراری با ما است. دستگیرمان می‌شود که او چه نوع رمانی می‌خواهد بنویسد. چهار پنج صفحهٔ اول "بوف کور" نشان می‌دهد که رمان، هرچه باشد، واقعیت‌گرا نیست؛ تمثیلی می‌تواند باشد، اسطوره‌سازی می‌تواند باشد، روانی بمعنای "فرویدی" و یا بمعنای "یونگی" می‌تواند باشد، ولی واقعیت‌گرا نمی‌تواند باشد. سه چهار صفحهٔ اول حاجی‌آقا دقیقا عکس آن را نشان می‌دهد: قرار با واقعیت گذاشته شده. همان ده صفحهٔ اول "سووشون" کافی است معلوم شود که قصه واقعیت‌گراست، و نیز ده دوازده صفحهٔ اول "مدیر مدرسه"، "نفرین زمین"، "چشم‌هایش"، "دختر رعیت"، "توپ"، "همسایه‌ها"، "گاوارهبان". ولی "عزاداران بیل"، "سفر شب"، "شازده احتجاب" و "سوترا" قرارهائی از نوع دیگر با ما می‌گذارند. همان ده دوازدهٔ صفحهٔ اول رمان "زمین سوخته" برای ما قراری با واقعیت می‌گذارد. بهمین دلیل ما خوانندگان این رمان باجبار باید در چارچوب واقعیت‌گرائی به این قصه بپردازیم. قراری که او در چند صفحهٔ اول با ذهن ما می‌گذارد، ادامه پیدا می‌کند و سراسر قصه را دربر می‌گیرد، حتی در زمانی که راوی احساساتی می‌شود، حتی در زمانی که در آخرهای رمان چشم به شلوار برادرش می‌دوزد، تا حدی ذهنی می‌شود و با یک "فتیش" به مغازله برمی‌خیزد، حتی وقتی که انگشت دست "محمدمیکانیک" را توی خوشهٔ خشک نخل حیاط "ننه‌باران" می‌بیند، قرار با واقعیت‌گرائی حفظ می‌شود. اگر ایرادی برای آقای احمد محمود بگیریم، در چارچوبی خواهد بود که او برای قصه‌اش برگزیده است، و نه در خارج آن. واقعیت‌گرائی شیوه‌ای است که نویسندهٔ کتاب انتخاب کرده است. ما نمی‌توانیم به او ایراد بگیریم که چرا مثل هدایت نمی‌نویسی. ایرادهائی که خواهیم گرفت در چارچوب واقعیت‌گرائی است. ما با دانش واقعیت‌گرائی به سراغ "زمین سوخته" خواهیم رفت. می‌دانیم که اگر صحنهٔ آخر کتاب آقای احمد محمود را به دست "سلین" می‌دادیم، او یکی از بزرگترین و فناناپذیرترین صحنه‌های رمان‌نویسی جهان را خلق می‌کرد. ولی شیوهٔ او چیز دیگری است. طنز، تخیل، عصبانیت، روانشناسی، آشنائی عمیق به خلق و خوی درونی آدم‌ها، و از آن بالاتر زبانی توفنده و عصیانی، شیوهٔ "سلین" را در فراسوی واقعیت‌گرائی قراردادی قرار می‌دهد. با این قبیل برداشت‌ها اگر بسراغ آقای احمد محمود برویم، هر حرفی بزنیم بضرر او تمام خواهد شد. جرات می‌خواهد که نویسنده، پس از این همه تجربه‌های شکلی در رمان‌نویسی جهان، یک قصه با شیوهٔ واقعیت‌گرائی قراردادی

بنویسد. ما این جرات آقای احمد محمود را می‌ستائیم، و در چارچوب واقعیت‌گرائی به بررسی می‌پردازیم.

۵) خلاصهٔ قصه از این قرار است: شروع جنگ، شایعات مربوط به جنگ که راوی آنها را بازگوئی می‌کند، معرفی برادرهای راوی، مادر راوی و خانواده‌های مربوط، معرفی دو برادر مهم از نظر قصه، یعنی خالد و شاهد، معرفی شخصیت‌های فقیر و علاقمند به انقلاب، معرفی گرانفروش میدان، بحث از "محمد میکانیک"، ننه‌باران و شخصیت‌های تیپیک و غیرتیپیک اطراف آنان، سرنوشت خالد و شاهد، سرنوشت جیب‌برها و دزدها و باج‌بگیرها، اعدام دزدها، پیش از آن مرگ پسر ننه‌باران در جبهه و تشییع جنازه پنجاه و دو شهید در اهواز، و بعد گرفتاری اعدام‌کنندگان دزدها، آزادی آنان، و بعد اصابت موشک به میدان، خانه‌های میدان، قهوه‌خانه، در غیاب راوی، که در نتیجه راوی جان سالم بدر می‌برد، و پایان قصه با مرگ مهم‌ترین آدم‌های نیمهٔ دوم قصه در میدان. حوادث مهم، علاوه بر خود جنگ عبارتند از مرگ خالد، جنون شاهد، غارت اموال کل‌شعبان گرانفروش، اعدام سارقین بوسیلهٔ ننه‌باران و محمد میکانیک و عادل، پیش از آن تشییع جنازهٔ پسر ننه‌باران و دیگران، و مرگ آدم‌های مهم قصه. قصه دارای دو محل حادثه یا لوکوس (LOCUS) است، خانه راوی، و میدان. راوی در خانه است و یا بین خانه و میدان و بیمارستان که سرنوشت برادرها و مادرش روشن می‌شود، یکعده از شهر خارج می‌شوند، خالد می‌میرد و شاهد از شهر برده می‌شود. بعد راوی نقل مکان می‌کند به میدان و قهوه‌خانه. و بعد برمی‌گردد به خانه‌اش تا صبح روز بعد دوباره به میدان برگردد و جنازه‌های دوستانش را ببیند. وصف عامی از خیابان‌ها و ایستگاه راه‌آهن و بیمارستان‌ها و قبرستان هم در قصه هست که راوی ناقل حوادث آنهاست.

دوست دارم برای ورود در بحث ساختی پیرامون قصه دو تکه از دو نامهٔ مختلف یک فیلسوف، و بعد یادداشتی نسبتاً طولانی از یک منتقد را ترجمه و نقل کنم.

یادداشت اول:

"من هرگز مخالف آنچه شعر جانبدار خوانده می‌شود، نیستم؛ هم "آخیلوس"، پدر تراژدی، و هم "آریستوفان"، پدر کمدی، شاعرانی سخت جانبدار بودند. "دانته" و "سروانتس" کمتر از آنان جانبدار نبودند. و بهترین چیزی که دربارهٔ "دسیسه و عشق" اثر "شیلر" می‌توان گفت، این است که این اثر نمایانگر نخستین نمایش آلمانی با مسائل سیاسی است. روس‌ها و نروژی‌های جدید، که رمان‌های عالی خلق می‌کنند، همگی با هدف می‌نویسند. با وجود این، بگمان من، حل مساله باید از خود وضعیت و خود عمل تجلی پیدا کند، بی‌آنکه بصراحت بدان اشاره‌ای شود، و نویسنده مجبور نیستَ که راه‌حل تاریخی آینده برای جدال‌های اجتماعی را که توصیف می‌کند، بر روی سینی بگذارد و تقدیم خواننده بکند. باید به این گفته افزود که در شرایط ما، رمان‌ها، اغلب خطاب به خوانندگانی از محافل بورژوائی نوشته می‌شوند، و این یعنی محافلی که مستقیما بما تعلق‌ندارند. بدین ترتیب، به اعتقاد من، رمانی که با مساله سوسیالیستی سر و کار دارد، در صورتی ماموریت خود را بطور کامل انجام می‌دهد که با ترسیم مومنانهٔ مناسبات واقعی، توهمات قراردادی حاکم مربوط به این مناسبات را از میان بردارد، خوش‌بینی جهان بورژوائی را متزلزل کند و به ناچار، در ارزش ابدی آنچه وجود

دارد، شک و تردید ایجاد کند، بدون آنکه خود راه حل مستقیم مسالهٔ مطروح را در اختیار خواننده بگذارد، حتی گاهی بدون آنکه بنحوی نمایان طرف بگیرد." [۵]

یادداشت دوم:

" اگر من چیزی برای انتقادکردن داشته باشم، این خواهد بود که شاید، بالاخره، این داستان بحد کافی واقعیت‌گرا نیست. علاوه بر دقت در جزئیات، واقعیت‌گرائی از دیدگاه من بمعنای نمایاندن صادقانهٔ شخصیت‌های تیپیک در موقعیت‌های تیپیک است." [۶]

یادداشت سوم:

آنچه تیپ را مشخص می‌کند تقارب و تقاطع کلیهٔ وجوه برجسته آن وحدت پویا است که از طریق آن ادبیات اصیل، زندگی را در یک وحدت زنده و متناقض ــ یعنی کلیهٔ مهم‌ترین تناقضات اجتماعی، اخلاقی و روانی یک عصر ــ منعکس می‌کند.... از طریق نمایاندن یک تیپ، خصائص عینی، جهانی، و اساسی، آنچه در انسان استمرار دارد و آنچه بوسیلهٔ تاریخ تعیین می‌گردد، آنچه فردی است، و از نظر اجتماعی جهانی است با یکدیگر در هنر ترکیب می‌شوند. از طریق خلق تیپ و کشف شخصیت‌های تیپیک و موقعیت‌های تیپیک، مهم‌ترین سمت‌های رشد اجتماعی، بیان هنری کافی خود را بدست می‌آورند.... بهمین دلیل جای شگفتی نیست که در زیباشناسی علمی اندیشهٔ مربوط به تیپ با اهمیت تلقی می‌شود. تیپ، از یک سو اجازه می‌دهد که دیالکتیک واقعیت و ظاهر آن حل شود ــ و این چیزی است که در مقولات دیگر پیداشدنی نیست ــ و از سوی دیگر، تیپ پل می‌زند به آن پروسهٔ اجتماعی و تاریخی که بهترین هنر واقعیت‌گرای از آن انعکاس دقیقی بدست می‌دهد." [۷]

یادداشت اول، یکی از مسائل اساسی تعهد هنری را پیش می‌کشد. تعهد را نمی‌توان از خارج به یک اثر هنری، خواه شعر، خواه حماسه و خواه رمان تحمیل کرد. با وجود این، هنر درجه یکی نیست که جانبدار نباشد. از "آخیلوس" یونانی تا "شیلر" آلمانی و تا عصر ما هنر واقعی جانبدار است، ولی این جانبداری باید از "خود وضعیت و خرد عمل تجلی پیدا کند." راه‌حل مسائل تاریخی ــ سیاسی را نویسنده بر روی یک سینی نمی‌گذارد تا تقدیم خواننده بکند. چنین چیزی ربطی به هنر ندارد. جانبداری واقعی، درونی و جبلی اثر از روابط درونی آن ناشی می‌شود و آن مبتنی است بر "ترسیم مومنامهٔ مناسبات واقعی."

۵ــ از "انگلس" به "مینا کائوتسکی" نقل‌شده در کتاب MARXISTS ON LITERATURE Edited By David Craig,(Penguin Books,Great Britain, 1975), P.268

۶ــ از "انگلس" به "مارگارت هارکنس" نقل‌شده در همان کتاب بالا، ص ۲۶۹.

۷ــ Georg lukács, WRITERS AND CRITICS,(Merlin Press-London, 1978),P.78

برای اینکه مساله روشن شود، از قصهٔ حاضر شخصیتی را پیش می‌کشیم: "محمـــد میکانیک". در این تردیدی نیست که آدمی مثل "محمد میکانیک"، در مناسبات اجتماعی شهر جنگ‌زده‌ای مثل اهواز می‌تواند مهم باشد. روابط او حتما روابط عینی است. نه در قصه، که در جامعه. بنظر می‌رسد که یک قصه‌نویس متبحر، شروع می‌کرد به ترسیم مناسبات واقعی "محمد میکانیک" با جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کند. برخوردهائی که راوی قصهٔ حاضر در چندین مورد با "محمد میکانیک" می‌کند، نشان می‌دهد که او جانبدار محمد میکانیک است. ولی بدلائلی که ذیلا گفته خواهد شد، محمد میکانیک شخصیتی است متناقض، در بعضی شرایط شدیدا عاطل و باطل، و اگر قصه‌نویس بخواهد که از طریق جانبداری راوی او ما هم جانبدار محمد میکانیک باشیم، خیلی خطر کرده است. برای آنکه جانبگری با موفقیت توام باشد، لازم است شرایط واقعی با تکنیک واقعی درهم آمیخته شود، یعنی محمد میکانیک مشروط به شرایط تیپیکی بشود که در آن شرایط اهمیت تیپ او در جامعه روشن شود. از آنجا که قصه‌نویس اینطور قلمداد می‌کند که محمد میکانیک در جامعه مهم است، ولی نشان نمی‌دهد که اهمیت او در کجاست، و حوادثی که برای او پیش می‌آورد، بجای نشان دادن اهمیت او، پا در هوا و بی‌ریشه‌بودن او را، ناخواسته، برملا می‌کنند، جانبداری راوی از او، محمد میکانیک را تبدیل به مخالف مصالح آن جامعه جلوه می‌دهد، چیزی که دشمنان واقعی محمد میکانیک و محمد میکانیک‌ها دوست دارند از آنان چنین تصاویری داده شود تا محکومیت اجتماعیشان از نظر تاریخی به ثبوت برسد. در این مورد "ترسیم مومنانهٔ مناسبات واقعی" از میان برخاسته، بجایش، با کمال تاسف، ترسیم غیرمومنانهٔ روابط واقعی نشسته است. چگونه؟

در چند مورد راوی را می‌بینیم که با محمد میکانیک حشر و نشر می‌کند، ولی در چند مورد او را درگیر عمل می‌بینیم. انتظار داریم این اعمال واقعیت تیپ محمد میکانیک را نشان دهد. پس از مرگ پسر ننه‌باران و شهادت پنجاه و دو تن از جوانان در جبهه، در تشییع جنازه، محمد میکانیک را می‌بینیم که اسلحه بدست دارد، بعد می‌پرد روی یک وانت، شعری می‌خواند و بدنبال این شعر مردم حاضر می‌شوند بگویند "مرگ بر آمریکا" و حتی حاضر می‌شوند از بهشت‌آباد اهواز مستقیما عازم جبهه شوند. نخستین بـــار است که محمد میکانیک اسلحه بدست می‌گیرد، نخستین بار است که شعر می‌خواند، شعری که از نظر برخورد با کلام، تقریبا در ادامهٔ سنت شعر نیمائی است، منتها با مفاهیم متناقض، بویژه متناقض با شرایط داده شده در جامعهٔ ما، در جنگ و در اساطیر غیراسلامی یا پیش‌اسلامی، و بهر طریق غیرممکن است قرائت چنین شعری مردم جمع شده در بهشت‌آباد را بسوی شعار "مرگ بر آمریکا" و بسوی جبهه، آنهم مستقیما از بهشت‌آباد بکشاند. به این نکته در جای خود خواهیم پرداخت. در جامعه‌ای که اکثریت قریب به اتفاق جوانان آن اسلحه بدست گرفته‌اند، اسلحه‌بدست‌گرفتن محمد میکانیک در آن لحظه از قصه توجیه‌ناپذیر خواهد بود، مگر آنکه قصه‌نویس ثابت کند که تا آن لحظه محمد میکانیک هوش و شعور این کار را نداشته است، و بعدا هوش و شعور این کار را بدست آورده است، آنهم در سایهٔ مرگ پســـر ننه‌باران. در این صورت هیچ دلیلی برای مهم جلوه دادن محمد میکانیک پیش از این صحنه وجود ندارد، در حالیکه کلیه دلائل جمع شده است تا پسر ننه‌باران که مرگش سبب بیداری ناگهانی محمد میکانیک شده است، پیش از مرگ بروی صحنه آورده شود و موجودیتش مشروط به شرایط تیپیک خاصی بشود که در پرتو آن محمد میکانیک آدمی باید سلاح بدست

بگیرد. ولی هیچ‌چیز برهبری رسانده شدن محمد میکانیک دراین لحظه از قصه را توجیه‌پذیر جلوه نمی‌دهد، بدلیل اینکه جز دوستی ساده و تا حدی مرموز راوی و محمد میکانیک، قصهٔ آقای محمود از محمد میکانیک خیر چندانی ندیده است تا ناگهان در آن لحظه او رهبری عملیات را، علی‌الخصوص با خواندن یک شعر، که پیش از آن لحظه در قصه، محمد میکانیک برای آن استعدادی از خود نشان نداده است، بعهده بگیرد. مگر اینکه یک حزب زیرزمینی، که از وجودش در سراسر قصه خبری نیست، این آدم بسیار مهم را در گوشه و کنار قصه، بصورت نیمه‌مخفی و نیمه‌آشکار، نگه داشته باشد، و ناگهان سر بزنگاه، برای گرفتن ابتکار عملیات در ید قدرت خویش، او را با مقداری عملیات محیرالعقول، که شعر خواندن هم بخشی از آن می‌تواند باشد، به مقام رهبری برساند. حقیقت این است که حتی سازمان‌های جاسوسی شرق و غرب هم نمی‌توانند از عهدهٔ انجام این قبیل عملیات محیرالعقول از آب درآیند. با یک شعر، که خانواده‌ها و مردم عزادار اهواز در بهشت‌آباد، غیرممکن است بسادگی معنای آنرا درک کنند، و اگر کسی معنای آنرا درک می‌کرد، عکس کاری را می‌کرد که مردم حاضر در صحنه می‌کنند، محمد میکانیک، تقریبا فرمان پیش به سوی جبهه می‌دهد. افشاء رژیم صدام از طریق ارائهٔ تصویر دربارهٔ تهمینه، دختر شاه سمنگان، و پسرش سهراب یل، که عاشقانه بدنبال پدر ایرانی‌اش رستم می‌گردد و سرانجام بدست همان پهلوان ایرانی هم سر بر بستر مرگ می‌گذارد، از صدام تکریتی یک رستم زابلی می‌سازد، طوری که اگر قرار بود پس از خواندن آن شعر در بهشت‌آباد، مردم شعر را بفهمند و شعاری به تبع آن بدهند باید فریاد می‌زدند: مرگ بر صدام یزید رستم ــ مرگ بر رستم آمریکائی. راوی روشنفکر، به محمد میکانیک کارگر روشنفکر از آب درآمده تلقیناتی را نسبت می‌دهد، و از قول او تلقیناتی را به مردم نسبت می‌دهد که قصه را در یکی از مقاطع حساس آن با شکست مفتضحانه‌ای مواجه می‌کند.

علاوه بر این، محمد میکانیک، که بعنوان یک شخصیت بخشی از قصه را اشغال کرده است، قبلا اسلحه بدست نگرفته بوده، ولی دیگران اسلحه بدست داشتند، پس چرا صفحات بیشتری از قصه به آن اشخاص تخصیص داده نشده است. از آنجا که محمد میکانیک بدلیل حضورش در قصه مهم قلمداد می‌شود، و از آنجا که برغم مهم قلمداد شدن اهمیت موجه و واقعی پیدا نمی‌کند، نویسندهٔ محترم به آن محمد میکانیک واقعی که حتما در جائی در جامعه زندگی می‌کند و روابط واقعی مهمی با آن دارد، خیانت کرده‌است. خیانت به اهمیت محمد میکانیک دقیقا در نشان ندادن آن اهمیت و یا معکوس نشان دادن آن اهمیت نهفته است. براستی که این خیانت موقعی کامل‌تر می‌شود که قصه‌نویس، برای واقعی جلوه دادن محمد میکانیک، او را در کنار و حتی در راس کسانی قرار می‌دهد که دو نفر از غارتگران خانه‌های مردم (و رویهم خانه‌های پولداران) را دستگیر، محاکمه و جابجا اعدام می‌کنند. حاجی‌آقای پولداری، خود و خانواده و پسرانش را ازاهواز دربرده تا از مرگ در زیر بمب و توپ و خمپارهٔ عراقی‌ها نجات یابند و پسرها به جبهه‌ها نروند. به خانهٔ این حاجی‌آقا دستبرد زده می‌شود. قصه‌نویس آدم‌های مهم قصهٔ خود، یعنی ننه‌باران و محمد میکانیک و یکی دو تن دیگر را در برابر دزدها قرار می‌دهد. محمد میکانیک فرمان نهائی اعدام را صادر می‌کند و دزدها تیرباران می‌شوند. پس: کارگران جهان متحد شویم تا دزدان خانه‌های میلیونرها را محاکمهٔ انقلابی بکنیم و بکشیم! ولی در طول قصه، حتـــی یک سرمایه‌دار بسزای اعمالش نمی‌رسد. اگر محمد میکانیک جلوی فرار سرمایه‌داران و پسرانشان

را از اهواز می‌گرفت و وضعی پیش می‌آورد که آنها نیز مثل دیگران متوجه جبهه‌ها باشند، در جنگ شرکت کنند، بمیرند، علیل شوند و یا به پیروزی دست یابند، دیگر ما نه با یک محمد میکانیک خائن به محمد میکانیک جامعه، بلکه با تصویر دقیق اجتماعی او سر و کار داشتیم.

در پایان قصه، آقای احمد محمود می‌نویسد:

"... ناگاه از بالای سر جوان خاکستری‌پوش، چشمم می‌افتد بدستی که در انفجار از شانه جدا شده است و همراه موج انفجار بالا رفته است و تو خوشهٔ خشک نخل بلندپایهٔ گوشهٔ حیاط ننه‌باران گیر کرده است. آفتاب کاکل نخل را سایه‌روشن زده است. خون خشک تمام دست را پوشانده است. انگشت کوچک دست، از بند دوم قطع شده است و سبابه‌اش مثل یک درد، مثل یک تهمت و مثل یک تیر سه شعبه به قلبم نشانه رفته است." (ص ۳۴۴)

از اشاراتی که پیش از این به این دست کرده است، فهمیده‌ایم که دست، دست محمد میکانیک است. سؤالی که پیش می‌آید، این است: چه نوع رابطهٔ عاطفی، خانوادگی، مادی، معنوی، سیاسی، طبقاتی و فرهنگی بین راوی قصه و این شخصیت وجود دارد که سبابهٔ دست بریده، "مثل یک تهمت و مثل یک تیر سه شعبه" قلب راوی قصه را "نشانه رفته است"؟

آیا راوی رهبر سیاسی یک حزب کارگری است که سبابهٔ تهمت محمد میکانیک، بدلائلی، به قلب او نشانه رفته است؟ در طول قصه، قصه‌نویس به راوی نقش دیگری جز روایت نداده است. نکند محمد میکانیک به خیانتی اشاره می‌کند که راوی از گفتن آن در سراسر قصه سر باز زده است! آیا محمد میکانیک از راوی می‌خواسته است که او در جهان عوامل و عناصر اجتماعی ــ تاریخی ــ سیاسی دخالتی جدی بکند، و اینقدر عاطل و باطل نباشد، و یا نقش‌های عوضی بعهدهٔ شخصیت‌هایش نگذارد؟ نمی‌دانیم. محمد میکانیک در جبهه نمرده است. کسی که به جبهه می‌رود، انتخاب می‌کند که در جبهه بمیرد. کسی که در شهر می‌ماند، حتی در یک شهر جنگ‌زده، انتخاب می‌کند که زندگی خود را در اختیار موشک یا گلولهٔ خمپاره‌ای تصادفی بکند. آقای محمود می‌توانست محمد میکانیک را به جبهه بفرستد. گرچه او با خواندن شعر دیگران را تشویق به حرکت بسوی جبهه می‌کند، خودش عقب می‌ماند. قصه‌نویس او را در رختخواب و در خواب ناز می‌کشد. چه خیانتی بالاتر و قوی‌تر از این به طبقهٔ کارگر ایران می‌توان پیدا کرد! آیا در زندگی واقعی طبقهٔ کارگر ایران انتخاب کرده است که در رختخواب بمیرد، یا در جبهه، یا در کارخانه، یا در میدان یا در زندان. بر حسب انتخابی که می‌کنید، قصد خدمت به او، یا قصد خیانت به او را دارید.

علت آنکه اینهمه سؤال بی‌جواب می‌نماید این است که آقای احمد محمود بدنیال "ترسیم مومنانهٔ مناسبات واقعی" نیست. چیزی را به محمد میکانیک نسبت می‌دهد که برای قبولاندن آن به خواننده نیازمند ابزار خاصی است: یعنی چگونه و با چه وسائل و تدابیری می‌توان یک شخصیت را واقعی کرد؟ در آغاز قصه راوی با محمد میکانیک دست می‌دهد، در پایان قصه دست او را بالای نخل می‌بیند؛ ولی در فاصلهٔ دو دیدار، قصه‌نویس محترم فرصت‌های بیشماری را برای تیپیک کردن او از دست می‌دهد. "دقت در جزئیات" مهم

است، و آقای احمد محمود به طرح بعضی از جزئیات ادامه می‌دهد، ولی: "واقعیت‌گرائی از دیدگاه من بمعنای نمایاندن صادقانهٔ شخصیت‌های تیپیک در موقعیت‌های تیپیک است." اگر محمد میکانیک کارگر است، چرا او را در حال کار کردن نمی‌بینیم؟ اگر سر کارگر است، چرا او را در حین نظارت بر کار کارگران نمی‌بینیم؟ اگر انقلابی است، روابط او با انقلاب در کجا نهفته است؟ اگر او کارگر مسلمان، چپی و یا توده‌ای است، چگونه بفهمیم که او اینها هست، و چیزهای دیگری نیست؟ تنها از طریق "ترسیم مومنانهٔ مناسبات واقعی" و قرار دادن او در "موقعیت‌های تیپیک". چون آقای محمود نمی‌گوید که این قصه‌اش ادامهٔ قصه‌های دیگرش است، من خواننده این قصه را یک قصهٔ مستقل فرض می‌کنم و در این صورت انتظار دارم که قصه از نوعی خودبسندگی، و حتی نوعی خودمختاری هنری بهره‌مند باشد. من از بیرون یک قصه نمی‌توانم، و نباید هم، بفهمم که آدم‌های قصه چه کسانی هستند. اگر شخصیتی انتخاب نکند که با اشخاص دیگر رابطهٔ واقعی برقرار بکند، من از کجا بفهمم که او کیست؟ و تقصیر عدم فهم من به گردن کیست؟ موقعیت تیپیک، یعنی اینکه من یک شخصیت را در زمینهٔ واقعی او، در یک فضای واقعی، در ارتباط با دوستان و دشمنان عاطفی، سیاسی و طبقاتی و تاریخی او مشاهده کنم. نه صدور اعدام دو دزد برای محمد میکانیک تیپیک است، نه شعرخوانی او در بهشت‌آباد و اسلحه بدست داشتنش، و نه سبابه اتهام او که به قلب راوی نشانه رفته است. این موقعیت‌ها هیچکدام موقعیت‌های تیپیک نیستند. پس کدام حرکت از سوی محمد میکانیک برای او تیپیک است.

یادداشت سوم ما تعریف نسبتا جامعی از این نکته بدست می‌دهد: زندگی در جامعه‌ای که غرق در مبارزهٔ طبقاتی است، زندگی براساس رشد ناموزون تاریخ است. "وحدت پویا"ی "لوکاچ"[۸] دقیقا در این معناست. این وحدت زنده و متناقض است، بدلیل اینکه ناموزون است. یک تیپ کسی است که "مهم‌ترین تناقضات اجتماعی ــ اخلاقی ــ روانی یک عصر را منعکس می‌کند." لوکاچ ترکیب هنر تیپیک را در دو جزء می‌بیند: یکی "آنچه استمرار دارد"، و "دیگری آنچه بوسیلهٔ تاریخ تعیین می‌گردد"؛ یکی "فردی"، و دیگری "اجتماعی". بهتر است پیش از آنکه ادامه بدهیم، در سایهٔ این تعاریف، به کم و کیف قصهٔ آقای محمود بپردازیم. آن دو جزء متشکلهٔ ترکیب هنری، جدا از یکدیگر در قصه وجود دارد. مرگ، یعنی "آنچه استمرار دارد"، مثلا مرگ خالد، وجود دارد، و "جنگ"، یعنی "آنچه بوسیلهٔ تاریخ تعیین می‌گردد"، وجود دارد. مرگ "فردی" وجود دارد، مرگ "اجتماعی" هم وجود دارد. حتی می‌توان گفت ترکیب هم وجود دارد، ولی چیزی که وجود ندارد ترکیب هنری است. چرا خالد اینقدر اهمیت دارد، از نظر فردی برای شاهد، و از نظر محلی برای جامعه؟ که پس از مرگ او، شاهد روانی می‌شود، و راوی به توصیف روابط شاهد و خالد می‌پردازد. خالد پیش از مرگ، عملا هیچکاره است، یعنی مقدمات واقعی‌شدن ندارد، مقدمات تیپیک‌شدن ندارد، جنگ، یک پدیدهٔ تاریخی، خالد، یعنی یک فرد را می‌کشد. پس تاریخ و فرد به یکجا جمع می‌شوند، این در اجتماع پیوسته اتفاق می‌افتد، به تصادف و بی‌هدف هم اتفاق می‌افتد. ولی برای قصه، یعنی برای ترکیب هنری کافی نیست. همانطور که آقای محمود برای وقوع جنگ مقدمه‌چینی می‌کند، باید در

---

۸ ــ نویسندهٔ این سطور در موارد متعدد با آراء "لوکاچ" موافق و در موارد متعدد دیگر با آراء او مخالف است. حدود این موافقت و مخالفت در تئوری‌پردازی ادبی را نویسندهٔ این سطور در صفحات کتاب "بوطیقای قصه‌نویسی" که زیرچاپ است، روشن کرده است.

کنار آن برای زندگی و مرگ خالد مقدمه‌چینی عینی بکند، یعنی او را در حوادث مختلف غرق کند، از خلال موقعیت‌ها بگذراند تا مرگ او مفهوم واقعی پیدا کند. اگر این ترکیب هنری وجود می‌داشت، در وجود، زندگی و مرگ خالد، تیپی حاصل می‌شد که بوسیلهٔ آن آقای محمود می‌توانست "مهم‌ترین تناقضات اجتماعی، اخلاقی و روانی یک عصر را منعکس" کند. خالد در دست قصه‌نویس مجهز به دانش واقعیت‌گرائی تبدیل به آن تیپ می‌شد. اجزاء متشکلهٔ تیپ، اجزاء متشکلهٔ واقعیت، اجزاء متشکلهٔ واقعیت‌های تیپیک وجود دارند، ولی ترکیب از این موقعیت‌ها، عینیت‌یافتگی و واقعیت‌یافتگی هنری تیپ‌ها وجود ندارد.

البته از حق نباید گذشت که آقای احمد محمود در دو مورد توفیق داشته است: یکی در مورد ارائهٔ اجزای آن واقعیت‌ها و موقعیت‌هاست که حتی بدون ارائهٔ ترکیب‌های هنری موفق، خود پیروزی نسبی مهمی است؛ و دیگری ارائهٔ تیپ‌های کوچک موفق است که برغم کلیشه‌ای بودنشان، از اهمیت هنری برخوردار هستند. "کل‌شعبان" بقال دندان‌گردی که ساعت به ساعت قیمت‌ها را بالا می‌برد، انگار از روی بروشور حزبی نوشته شده. عده‌ای، که در راس آنها لومپنی بنام "فریدون باجگیر" قرار دارد، جمع می‌شوند و مغازهٔ کل‌شعبان را تاراج می‌کنند. خود کل‌شعبان و خانواده‌اش خوب ترسیم شده‌اند. ولی رفتار تیپیک در موقعیت تیپیک را یک بام و دو هوا بودن رفتار قصه‌نویس لو می‌دهد. چرا موقعی که چند دزد و غارتگر را می‌گیرند، بلافاصله آنها را سینه دیوار می‌گذارند و می‌کشند؟ و چرا غارتگران مغازهٔ کل‌شعبان مجازات‌نشده باقی می‌مانند؟ راوی شاهد هر دو ماجرا است. این یک بام و دو هوا بودن قصه‌نویس نشان می‌دهد که او در این قبیل مسائل فاقد "پرسپکتیو" و جهان‌بینی سیاسی است. "فریدون باجگیر" که سه تا قمارخانه دارد، یک عرق‌فروشی هم باز کرده، روی مهین زاغی هم که خانم رئیسهٔ فاحشه‌خانه‌ای است چنگ انداخته (باید این "فریدون باجگیر" خیلی آدم شجاعی باشد. من نمی‌دانم در اهواز پائیز ۵۹، یعنی در آغاز جنگ چنین وضعی می‌توانست وجود داشته باشد یا خیر. مثل اینکه انقلاب اسلامی ایران در آن زمان هنوز اهواز را درک نکرده بوده است.)، در می‌رود، ولی دزد یکی دو فرش اعدام می‌شود. و این یعنی فقدان "پرسکتیو". آقای احمد محمود در ترسیم "احمد فری"، "یوسف بیعار"، "امیر سلیمان"، "رستم افندی"، یعنی تیپ‌های کوچک کلیشه‌ای، توفیق دارد. این تیپ‌ها سطح واقعیت‌گرائی قصه را بالا می‌برند. ولی تیپ‌های بزرگ بحران قصهٔ آقای احمد محمود را تشکیل می‌دهند، تیپ‌هائی که باید براساس رشد ناموزون تاریخ آن "وحدت پویا" را ارائه دهند، یعنی در آنها خاصیتی مستمر با خاصیتی تاریخی، عامل یا موقعیتی فردی با عنصر و وضعیتی اجتماعی ــ جهانی درهم آمیخته شوند و شخصیت‌های تیپیک در موقعیت‌های تیپیک عرضه شوند. راوی، خالد و شاهد، محمد میکانیک و ننه‌باران می‌توانستند پیش از رویارو شدن با سرنوشت‌های محتوم خود، با قرارگرفتن در مواضع و موقعیت‌های مختلف، و در چارچوب الگوئی که زندگانی‌های آنها را در سراسر قصه به ساخت و بافت قصه، و به سیر حرکت قصه تنیده باشد، تبدیل به شخصیت‌های اصلی و غنی یک قصهٔ واقعیت‌گرا بشوند. مشکل اساسی، راوی آقای احمد محمود است! قصه‌نویس دوربین خود را در بسیاری موارد بدست یک کور داده است. چگونه؟

۶) راوی را در شرایط مختلف مطالعه کنیم: وقتی که دربارهٔ جنگ صحبت می‌شود،

فقط جملاتی گفته می‌شود، از طرف کسانی که رویهم نه هویت دارند، نه تیپ، نه فردیت، نه شخصیت، و نه حتی جسم و جان. فقط صدا دارند و یک جمله، که در خلاء بر زبان می‌رانند. آقای احمد محمود راوی خود را بصورت کاتالوگی از سخنان آدم‌ها و شایعات آنها معرفی می‌کند. این کار یک شیوهٔ ناتورالیستی است. چرا؟ اگر ناتورالیسم متکی بر عملکرد کورکورانه و مکانیکی غرایز، نفس و نفسانیت باشد، بروز آن بصورت فرم ادبی، به شکل کنار هم گذاشتن مکانیکی، کورکورانه و غیر اورگانیک حوادث خواهد بود. آقای محمود گرچه از غرایز، نفس و نفسانیت استفاده نمی‌کند، ولی از شکل مکانیکی و ناتورالیستی استفاده می‌کند. چند مثال از این کاتالوگ کردن حوادث بدهیم: "ــ این چه وضعیه؟ ــ همه‌اش حقه‌بازیه! ــ نیمساعت بیشتر بلیت نفروخت ــ هزارتا بلیته ــ چطوری تو نیمساعت، تموم شد" و بعد در پائین همان صفحه می‌نویسد: "ــ ضدانقلابه! ــ نه بابا... ستون پنجمه. ــ چی میگی ستون پنجم؟... قاچاقچیه. داشته جنس رد میکرده تو ئی شلوغ پلوغی! ــ تو خودت دیدی؟ ــ ندیدم، میگن! ــ په شکمی حرف نزن! ــ نه قاچاقچیه نه ضدانقلابه... ستون پنجمه... از چشاش پیداس! ــ همی! بی‌شرفا هستن که "گراد" میدن به توپای عراقی! شبام منور پرتاب میکنن تا جهت تاسیسات را نشونشون بدن!" (ص ۷۱ ــ ۷۰. جملات را بجای آنکه زیر هم بنویسیم، بدنبال هم نوشته‌ایم، برای قناعت در مصرف کاغذ.) نمونهٔ دیگر: "ــ پنجهزار دستگاه اتوموبیل بیشتر بوده! ــ چی داری میگی برادر!... حاج زورقی بیست میلیون تومن تنها وسائل عکاسی تو گمرک داشته!... ــ اینا خرده‌ریزه‌هاشه که شما میگین!... بیشتر از هشت میلیارد تومن جنس تو گمرک بوده... ــ هشت میلیارد؟! نمیشه!... حتی سیفونای مستراحا هم را باز کردن و بردن! ــ حتی در و پنجره‌ها را! ــ حتی موزائیک کف خانه‌ها را! ــ راه‌آهن را چی میگی؟ ــ خدا میدونه چندتا لکوموتیو و واگن بوده! ــ بازار خونین‌شهر! با اون همه کالا." (ص ۴۵ ــ ۲۴۴)

باید آقای احمد محمود شخصیت‌هائی پیدا می‌کرد که بصورت اورگانیک بخشی از اندام قصه بشمار می‌آمدند، هویت و شخصیت می‌داشتند، و آنها این حرف‌ها را با سایر شخصیت‌ها درمیان می‌گذاشتند. شاید بیش‌از چهل‌صفحه قصه را این‌نوع کاتالوگ یا راهنمای تلفن تشکیل می‌دهد. مقایسه کنید این "ناتورالیسم دیالوگ"ها را با برخورد شاهد با مرگ برادرش خالد. یکی از موفق‌ترین صحنه‌های قصه آقای محمود روانی‌شدن ناگهانی شاهد در رویاروئی با مرگ برادر است. ما ضمن تسلیت به آقای محمود که برادرش را در نتیجهٔ جنگ از دست داده، خلق واقعی و بسیار موفق شاهد، برادر دیگر خالد و راوی را تبریک می‌گوئیم. روایت این روانی‌شدن بسیار موثر است. و ایکاش، شاهد به جای راوی بود. رویهم راوی بی‌غیرت و بیعار است، جز در موارد استثنائی. آقای محمود از طریق شاهد نشان می‌دهد که هیجان بجای عاطفی که حتی تا حد سرسام و هذیان هم پیش می‌رود، چقدر می‌تواند یک قصه را از یکنواختی، بی‌حادثگی و کرختی نجات بدهد. اگر نوشتهٔ مهمی چون روایت مربوط به شاهد بوسیلهٔ آقای محمود نوشته می‌شود، چرا بقیه کتاب از این دست نباشد؟

عیب‌دیگر راوی آقای محمود غیبت راوی از صحنه‌های مهم قصه است، بویژه‌صحنه‌های مربوط به مرگ. آقای محمود راوی خود را مجبور می‌کندکه از مرگ رو بگیرد. خالد در غیاب راوی می‌میرد. راوی از قول دکتر و از قول شاهد که در حال روانی‌شدن است، خبر مرگ

برادر را می‌شنود. پسر ننه‌باران در جبهه می‌میرد. راوی که جبهه نمی‌رود، از صحنهٔ مرگ پسر ننه‌باران هم غایب است. همانطور که گفتیم حوادث اصلی قصهٔ آقای محمود، دو محل وقوع دارند، یکی خانهٔ راوی و دیگری میدان و قهوه‌خانهٔ مشمیتی که ننه‌باران و محمد میکانیک و دیگران در آن زندگی می‌کنند. در پایان قصه، یک تلفن، راوی را از میدان که موقتا در آنجا زندگی می‌کند، به خانه می‌کشاند. او شب را در خانه خود می‌خوابد. صبح صدای موشک از خانه می‌کشاندش بیرون. وقتی که به میدان می‌رسد، تقریبا همهٔ آشنایان مرده‌اند. راوی اصابت موشک را از دور، مرگ عملی دوستانش را از دور حس می‌کند. وقتی که می‌رسد، دارند اجساد را بیرون می‌کشند. چند تنی زنده مانده‌اند. آقای محمود می‌توانست راوی را در محل نگه دارد تا او حوادث را حس کند، تا دم مرگ برود، برگردد و برای ما بازگوئی کند. تکنیکی که آقای محمود بکار می‌برد، ناشیانه است، به محض اینکه قرار می‌شود با او تماس بگیرند، و آنهم در خانه‌اش، خواننده می‌فهمد که راوی از یک محل قصه به محل دیگر آن نقل‌مکان می‌کند تا در غیاب او، کلک شخصیت‌های اصلی کنده شود، و او، یعنی راوی زنده بماند تا بتواند تعریف و توصیف کند و احساساتی شود. آخر پایان قصه نزدیک است، و جز از طریق مرگ ناگهانی نمی‌توان حدیث این همه آدم را بپایان برد. ولی پایان مصنوعی است. نه اینکه مصنوعا توصیف شده باشد، نه! رفتن راوی از صحنهٔ فعالیت مرگ و زندگی در شب آخر قصه مصنوعی است. توصیف‌ها بدک نیستند.

ولی توصیف‌های راوی در بعضی جاها شدیدا نامتوازن است. در صفحهٔ ۴۷ با یک چراغ‌قوهٔ کم‌نور که شیشه‌اش را هم رنگ آبی زده‌اند، می‌بینند که "بابا رحمان وسط حیاط افتاده است و آفتابه آب دورتر پرت شده است، و خون تو نور آبی‌رنگ چراغ‌قوه، رنگ زنگار مس گرفته است. قلمهای پای بابا رحمان، انگار که با ساطور خرد شده باشد، درهم شکسته است و گوشت و خون و استخوان قاطی شده است. ترکش هر دو پای بابا رحمان را برده است و بابا رحمان، جابجا مرده است." برای دیدن این‌چیزها یک نورافکن لازم است نه یک چراغ‌قوهٔ کم‌نور که شیشه‌اش را هم رنگ آبی زده باشند! و یا: در همان زمان که می‌گوید، "دو شب است برق نداریم"، و طبیعی است که چهل و هشت ساعت پس از رفتن برق، دیگر هر یخی آب شده است، موقعی که گلولهٔ توپ در پشت خانه می‌افتد و همه وحشت می‌کنند، راوی می‌گوید: "احمد حوله را با آب یخ نم می‌کند و می‌گذارد روی پیشانی و گونه‌های حوری". کدام یخ، کدام آب یخ؟ همچنین است دیدن "انگشت کوچک دست" که از بند دوم قطع شده است، روی دستی "تو خوشهٔ خشک نخل بلندپایهٔ گوشهٔ حیاط ننه‌باران". مشکل است آدم این جزئیات را به آسانی ببیند.

راوی آقای محمود از "ترسیم مومنانهٔ مناسبات واقعی" ترس دارد. در صفحهٔ دوم قصه گله می‌کند که فقط در صفحهٔ دوم روزنامه یک "خبر چند سطری هست که تانکهای عراقی تو مرز ایران مستقر شده‌اند." و بعد از قول "صابر" گله می‌کند که چرا "دولت، رئیس‌جمهور... نمیدونم مسئولین مملکتی" چیزی نمی‌گویند، و همو می‌گوید "ده ــ پونزده روز بیشتره که ئی شایعه هست... همه میدونن الا دولت! این حرف قصه‌نویس، راوی و شخصیتش درست نیست. کافی است که به یکی از روزنامه‌های آن زمان نگاه کنیم تا معلوم شود که مردم هم می‌دانند، دولت هم میداند، روزنامه‌ها هم. آقای محمود در این مورد باید بهمان طریق عمل می‌کرد که در سطور یادداشت سوم ما نهفته است، نه از طریق اتهامات ناروا. عنوان چند خبر و مقاله را از روزنامهٔ اطلاعات آن زمان نقل می‌کنم:

"نفت‌شهر از سکنه خالی شد" (چهارم مرداد)، "اهواز ــ ماموران رژیم بعثی عراق در ادامهٔ درگیری پریشب پاسگاه سوبله را در خاک ایران و عراق در نوار مرزی بستان زیر آتش گرفتند" (هفتم مرداد). "درگیری شدید میان نیروهای ایران و عراق در نفت‌شهر" (نهم مرداد). "دکتر محمد مکری: سعی می‌کنیم صدور اسلحه از شوروی به عراق متوقف شود." "عراق در کام امپریالیسم آمریکا"(سیزدهم مرداد). "مصاحبه با مکری ــ چرا روسها به عراق اسلحه می‌فروشند" (چهاردهم مرداد). "۷۰ مزدور بعثی کشته شدند و چند نقطهٔ نفتی عراق آتش گرفت" (نوزده مرداد). "نیروهای ژاندارمری و ارتش جمهوری اسلامی، مواضع دشمن را درهم کوبیدند"(بیست و سوم مرداد). "هواپیمای عراقی از حریم فضائی ایران رانده شد." (اول شهریور). "شهر مرزی نفت‌شهر پس از ماهها درگیری." تاسیسات نفتی در نفت‌شهر بوسیلهٔ ارتش مزدور عراق منهدم شد" (دوم شهریور). "به نیروهای بعث عراق در نوار مرزی تلفات سنگینی وارد آمد" (سوم شهریور). "جان سادات، بگین و صدام در دست موساد است! (چهارم شهریور) "آمریکا می‌خواهد عراق، ترکیه و شیخ‌نشین‌ها را برای حمله به ایران بسیج کند." "فرمانده تیپ اباذر: در صورت تجاوز عراق به خاک ما، به حملهٔ وسیع متقابل دست خواهیم زد." (پنجم شهریور). "ارتش جمهوری اسلامی ایران برای کوبیدن دشمن از موشک استفاده کرد." (ششم شهریور) و بعد خبر پشت خبر چاپ می‌شود، و اتفاقا بعضی از دولتمردان از همان شهری که راوی آقای محمود در آن زندگی می‌کرد، دیدار می‌کنند. سرپوش گذاشتن بر اخبار و حوادث مساله را حل نمی‌کند. این راوی است که اطلاع کافی از اوضاع ندارد. وقتی که نویسنده‌ای حادثه‌ای به این نزدیکی به کل جامعه را انتخاب می‌کند، باید بیش از اینها دقت کند. راوی در جاهائی که باید باشد، نیست. به "ترسیم مومنانهٔ مناسبات واقعی" وقعی نمی‌گذارد. بدنبال ایجاد توازن تاریخی در قصه‌اش نیست تا ناموزونی تاریخی را بیان کند. هیچ بعید نیست که آقای محمود و یا راوی او بین حرف‌های دولت و اتفاقات واقعی تناقض پیدا کند. ولی با دروغ گفتن دربارهٔ حوادث و وقایع نمی‌توان در قصه کسی را کوبید و از کسی جانبداری کرد. از یادداشت سوم، جمله‌ای را مجددا نقل می‌کنیم: "تیپ از یک سو، اجازه می‌دهد که دیالکتیک بین واقعیت و ظاهر آن حل شود... و از سوی دیگر تیپ پل می‌زند به آن پروسهٔ اجتماعی و تاریخی که بهترین هنر واقعیت‌گرای از آن انعکاس دقیقی بدست می‌دهد." واقعیت چیست؟ واقعیت این است که جنگ هست و نیروهای متجاوز مردم ما را از دم تیغ می‌گذرانند، واقعیت این است که جنگ لفظی بین دولتمردان، مردم را گیج کرده است، بگونه‌ای که آنطور که شایسته است به جنگ پرداخته نمی‌شود. واقعیت این است که مسائلی چون "تخصص یا تقوی؟" بیشتر مطبوعات را بخود جلب می‌کند تا جنگ. واقعیت این است که جنگ برای خفه کردن انقلاب بوجود آمد، و معنا و مفهوم آن هنوز درک نشده است. حتی عنوان‌هائی که ما از روزنامه نقل‌کردیم، کل واقعیت نیست. ممکن‌است روزنامه هم ظاهر واقعیت باشد. وظیفهٔ قصه‌نویس موقعی با دشواری روبرو می‌شود که دولتمردان مختلف حرفهای مختلف می‌زنند، تعارض‌ها و تناقض‌ها را به رخ می‌کشند، و آدم‌های مختلف هم همانطور و طبقات مختلف هم همانطور. برای ترسیم این وضع ضروری است تیپ‌هائی آفریده شوند که صحیح را از سقیم، و واقعیت را از دروغ، با اعمال واقعی خود، و درگیری‌های واقعی خود جدا کنند، و پل بزنند "به آن پروسهٔ اجتماعی..."

راوی آقای احمد محمود در بعضی موارد، براستی آدم عجیبی است: در برابر بزرگترین فجایع، یا ترسها و وحشت‌ها، فقط سیگاری می‌گیراند و یا چیزها را عوضی می‌بیند. باستثناء موارد بسیار نادر، تصویری که راوی از شهر اهواز می‌دهد، تصویری غیرمذهبی است، و این، با در نظر گرفتن نوع تبلیغ رسمی حکومتی ما یکسره بعید بنظر می‌آید. آقای محمود می‌تواند مخالف یک جریان باشد، ولی نمی‌توند بعلت مخالفت با آن جریان، آنرا نادیده بگیرد و یکسره آن را از قصه‌اش خارج کند و یا به اشارات گذرا و ناچیز اکتفا کند. قصهٔ آقای محمود به عمق آدم‌ها، حوادث، زندگی‌ها و مرگ‌ها، و راست‌ها و دروغ‌ها کم می‌پردازد. شاهد مرگ برادرش خالد را خوب درک می‌کند، ولی یک سؤال اساسی در ذهن خواننده بی‌جواب باقی میماند: چرا رفتار خالد مرموز است، این چیست که او را بسوی مرگ می‌کشاند؟ چرا برادرهای دیگر را بسوی مرگ نمی‌کشاند؟ شاید بتوان گفت که در وجود خالد کشش و شور زندگی (EROS) و کشش و تهدید مرگ (THANATOS) با هم به جدال برخاسته‌اند. ایکاش اینطور بود. جنگ اگر شهادت دارد، درون اشخاص را به دو نیم می‌کند و بین حس زندگی و کشش مرگ ایجاد کشمکش می‌کند. قصه‌نویس دقیقا باید راوی خود را در میدان این کشمکش قرار دهد. تیپ خالد احتیاج به پرداخت کامل و بیشتر داشت. باید او را با وقایع عینی، درست در میدان‌های برخورد مسائل و آدم‌ها روبرو می‌کرد تا او بطورطبیعی و واقعی، و نه مصنوعا و انگار بدلائل مقدر و متافیزیکی، از برادرهای دیگرش جدا شود و سرنوشت مرگ را در پیش بگیرد. راوی منفعل، از خالد یک شخصیت مجزا از همه، مجزا از پروسهٔ اجتماعی ــ تاریخی بقیهٔ آدم‌ها ساخته است. هیچ شهیدی مادرزاد نیست. خالد، شهید مادرزاد از آب درآمده است، و این، مع‌التأسف، یعنی شکست خوردن آقای محمود در پرداخت تیپیک شخصیتی که دارای تمامی جاذبه‌های تیپیک‌شدن است.

راوی در حق ننه‌باران هم همین کار را می‌کند. چطور می‌شود زنی که پسرش در جنگ شهید شده، و زنی متعهد و انقلابی بنظر می‌رسد، و در برابر مرگ پسر: "نگاه تیز ننه‌باران به نگاه عقاب می‌ماند و پیشانی بلند و دماغ کشیده و گونه‌های استخوانی‌اش را انگار که از سنگ ساخته‌اند،" (ص ۲۶۵) حاضر به اعدام دو دزد می‌شود؟ و از این تناقض که بگذریم، وقتی که بعلت ارتکاب این عمل از سوی کمیته بازداشت و پس از چند روز آزاد می‌شود، "روزها می‌رود مسجد که قرآن بخواند. انگار که از همه چیز زده شده است و انگار که با همه کس قهر کرده است و به مسجد رو آورده است." (۳۱۰) آقای محمود نشان نمی‌دهد که در ذهن راوی و از طریق او در ذهن ننه‌باران چه گذشته است که ننه‌باران فعال به یک آدم منفعل و قهرکرده تبدیل می‌شود. آیا هرکس در وضع او قرار می‌گرفت، به این صورت درمی‌آمد؟ آیا در کمیته اتفاقی افتاده است که ما از آن بیخبریم؟ چرا آن "پروسهٔ اجتماعی ــ تاریخی" که تیپ ننه‌باران بتواند بدان پل بزند، در مورد شخصیتی که با اعمال خود، صفحات مهم قصه را بخود تخصیص داده است، رعایت نشده است؟ حیف از ننه‌باران که ناقص است؛ مثل خالد که بدلیل کمبود اطلاعات راوی از شخصیت او، و کمبود دانش و تکنیک واقعیت‌گرائی در حضور آقای احمد محمود، شهیدی است ناقص. و حیف از شاهد! شخصیتی که در مرگ خالد آنهمه جذابیت و هیجان از خود نشان می‌دهد، از اهواز، و در واقع از دیدگاه راوی به جائی دیگر منتقل می‌شود، و آنگاه، موقعی که به پایان قصه رسیده‌ایم، زمستان آغاز شده است و تقریبا دو ماه از مرگ خالد که شاهد را از خود بیخود

کرده بود، می‌گذرد، تلفن صابر از راوی می‌خواهد که پیش شاهد که در بیمارستان بستری شده، بیاید، بدلیل اینکه "توهم بهش دست داده که تو اونجا کشته میشی!" و راوی، که خود نیز قصد ترک شهر را دارد، با بزرگواری قول می‌دهد که "فردا با هر وسیله‌ای که شده است، راه می‌افتم." و این راوی که در برابر فجایع دست به اسلحه نبرده، دست به هیچ عمل مهمی نزده است، و برغم اینها ژست یک عالم به حقایق امور را گرفته است، این بار ژست یک شفابخش را بخود می‌گیرد. چرا؟ آیا راوی روشنفکری است اخته، که هیچ عمل جدی از او سر نمی‌زند؟ آیا او از صحنه به بیرون رانده شده؟ آیا ورشکستگی ذهنی سهم اوست؟ بدلیل اینکه بالاخره او هرگز از تخیل و از ذهنیت قوی برخوردار نیست، و فقط به سطح امور می‌پردازد و هرگز اعماق را نمی‌بیند؟ آیا او دربدر سیاسی است؟

در فصل چهارم، وقتی که جسد پنجاه و دو تن از شهدای جبهه را که پسر ننه‌باران نیز جزو آنهاست، به بهشت‌آباد می‌برند تا دفنشان کنند، راوی، محمد میکانیک را بکاری می‌گمارد که هرگز در ۲۶۷ صفحهٔ قبلی قصه، مقدمات آنرا فراهم نکرده است: "محمد میکانیک تسمهٔ تفنگ را بدوش می‌اندازد و جست‌ٔمی‌زند تو وانت که حالا جلو رانده است و پیشاپیش تابوتها ایستاده است... جمعیت دور تابوتها حلقه زده‌اند. نگاهها به محمد میکانیک است... کسی دهانهٔ بلندگو را زیر چانهٔ محمد میکانیک میزان می‌کند. گوشهٔ چپیهٔ محمد میکانیک باز شده است و رو شانه‌اش افتاده است... ننه‌باران... سکوت. همهمهٔ تهدیدآمیز. باد سرد. خش‌خش ناهنجار سوختن فتیلهٔ‌چاشنی انفجار و... صدای محمد میکانیک منفجر می‌شود."

و می‌دانید محمد میکانیک چکار میکند؟ همان کسی که "انگشت کوچک دست راستش از بند دوم، زیر قیچی آهن‌بری رفته است؟" شعری می‌خواند که اصلا و ابدا ربطی به پنجاه و دو شهیدی که قرار است به خاک سپرده شوند ندارد. در شعر مملکت ما "دامگاه آخر چنگیزها" و "آرامگاه مغول‌ها" است، که بلامانع است، ولی راوی احساساتی که می‌گوید: "رگبارهای ضدهوائی زیر کلام اوج‌گیرندهٔ محمد میکانیک خفه می‌شوند"، و در واقع برای صدا اعتباری عظیم قائل می‌شود، باید انتظار ما را از طریق سخنان بعدی محمد میکانیک برآورده بکند. ولی می‌گوید: "ما را چه باک که تهمینه‌های ما/ سرشار نطفهٔ سهرابند... ما از سلالهٔ فولادیم." (ص ۲۶۸) یعنی ننه‌باران می‌شود تهمینه، دختر شاه سمنگان، و پسر ننه‌باران و شهدای دیگر، و آنانی که قرار است در جنگ شهید بشوند، جای سهراب را می‌گیرند، و این، صدام را تا سطح رستم پسرکُش بالا می‌برد. راوی ناکجا آبادی بدنبال خواندن این شعر بوسیلهٔ محمد میکانیک، می‌شنود که صدای "مرگ ــ بر ــ آمریکا، مرگ ــ بر ــ آمریکا" بهشت‌آباد را منفجر می‌کند: "کم مانده است که دیوارهای بهشت‌آباد زیر فشار جمعیت درهم شکسته شود. ناگهان از دل جمعیت حرف تازه‌ای می‌جوشـــــد: "ــ جبهه!/ ــ از بهشت‌آباد به جبهه!" مثل اینکه قرار است انتقام خون سهراب را از صدام رستم بگیرند. و بعد اتفاق دیگری می‌افتد که براستی تاریخی است:

"جوان میانه‌بالائی، غرق در نوار فشنگ و تفنگ بدست، جست می‌زند تو وانت‌بار و میکرفن را از دست محمد میکانیک می‌گیرد. محمد میکانیک عقب می‌کشد. جوان خیس عرق است. موی سرش آشفته است. فریادش از بلندگو پر می‌کشد.

"دوستان، برادران، رفقا"

همه سر برمی‌گردانند. تفنگ جوان میانه‌قامت بالا می‌رود و فریادش اوج می‌گیرد.

" ما از انقلابمان، از میهنمان، از شرف و حیثیتمان و از اعتقاداتمان، مثل مردمک چشم پاسداری می‌کنیم، ما، به خون شهیدانمان، به خون شاهـــدان تاریخمان سوگند یاد می‌کنیم که از قبرستان تا قتلگاه، از بهشت‌آباد تا میدان نبرد، همه‌جا رد خون را جستجو کنیم و خاک میهن را به گورستان دشمن بدسرشت بدل سازیم. ما شهیدانمان را بخاک می‌سپاریم و بعد،... صدام!... با تو هستم!... اینک که ما شهادت را در راه آرمانمان و اعتقادمان، چون جان‌شیرین دربر می‌گیریم و در عین شوریدگی، بالاتر از سرنوشت، فردا را رقم می‌زنیم، و تو!... اما تـــو ای خصم کینه‌توز که در چنگ مرگ تلخ، موم و رام هستی و مرگ را پایان همه چیز میدانی!... اینک من و تو!... تا سرنوشت را در جبهه به سامان برسانیم." (ص ۲۶۹)

و بدنبال این سخنان گفته می‌شود: "ــ جبهه! ــ مستقیم جبهه! ــ از بهشت‌آباد به جبهه!" و آنوقت صدای گروهی از دور شنیده می‌شود که می‌خوانند: "سوسنگرد/ سوسنگرد/ ای دشت‌آزادگان/ یادآور شهیدان/ اللهاکبر/ اللهاکبر"، و این از موارد نادری است در کتاب که شعار اللهاکبر هم شنیده می‌شود. و آیا براستی واقعیت اجتماعی این است؟ آیا حتی در بهشت‌آباد اهواز هم یک روحانی پیدا نمی‌شود که ختم پنجاه و دو شهید جنگ را بگیرد و فقط یک کارگر شاعر از آب درآمده، با انبانی از تهمینه و سهراب، و جوانی که "دوستان، برادران، رفقا" می‌گوید، می‌توانند از عهدهٔ شوراندن مردم، آنهم با آن "سخنرانی آتشین" مردمی بربیایند؟ آیا آقای محمود بیان ناکجاآبادی یک رمانتیسم انقلابی قلابی را به "ترسیم مومنانهٔ مناسبات واقعی" ترجیح می‌دهد؟ نکند بعضی از "رفقا"ئی که جوان خطاب به آنها حرفش را می‌زند. بیست‌سال بعد از پیروزی جنگ از جائی از تاریخ این کشور سر درآورند و بگویند که جنگ را هم آنها رهبری کرده به پیروزی رسانده‌اند، چرا که بنگرید شور مردم را پس از سخنرانی جوان شوریدهٔ "رفقا" گوی ما؟ فرض کنید که آقای احمد محمود با سخنران واقعی بهشت‌آباد مخالف می‌بود، یعنی حرف‌های او را قبول نداشت و بجای آن حرفهای دیگری از نوع حرفهای این جوان می‌خواست گفته شود. باید می‌گذاشت سخنران تیپیک حرف خود را بزند و بعد یک شخصیت تیپیک دیگر، در داخل قصه، بوسیلهٔ حرف و سخن، و یا بهتر از آن، حادثه‌ای مخالفت خود را ابراز کنـــد. حتی اگر در بهشت‌آباد آن شعر خوانده شده باشد، آن هیجان بوجود آمده باشد و آن سخنران ناکجاآبادی، سخنرانی کرده باشد، بازهم با درنظر گرفتن کلیه شرایط موجود در جامعهٔ ما و در شهرهای ما، آقای احمد محمود باید بدنبال یک موقعیت تیپیک و شخصیت تیپیک می‌بود تا تیپیک بودن جریان را بیان کند. رنگ مذهبی کتاب را به حداقل رساندن، از رنگ مذهبی وقایعی که بر ما می‌گذرد و بر اهواز گذشته است و می‌گذرد، حتی ذره‌ای و لمحه‌ای کم نمی‌کند. ترسیم واقعی واقعیت و راه جستن برای بن‌بست‌ها و بحران‌ها، و آنهم بصورت طبیعی و نه به شیوهٔ مکانیکی از یک سو و ناکجاآبادی از سوی دیگر است که "پروسهٔ اجتماعی و تاریخی" را در حال حرکت نشان می‌دهد، و "بهترین هنر واقعیت‌گرای" مجبور است از آن پروسه "انعکاس دقیقی" بدست بدهد. بحران حاکم بر ذهن آقای احمد محمود، بحرانی است که بر دانش واقعیت‌گرائی در ادبیات کشور ما حاکم است. ما ضمن ستایش از جرات‌های آقای احمد محمود، امیدواریم که آثار بعدی او به حل این بحران مهم کمک کند.

۱۰ مرداد ۶۱ ــ تهران

معرفی کتاب

پرتو نوری علاء

دانه‌ی زیر برف

نوشته‌ی اینیاتسیو سیلونه ـ ترجمه‌ی مهدی سحابی ـ انتشارات امیرکبیر

دانه‌ی زیر برف رمانی است درباره‌ی عواطف و احساسات ناشناخته‌ی بشری. دنیای درونی و خفته‌ای که در اثر ارزش‌های زندگی مادی و روابط حساب‌شده‌ی آن، فراموش شده است. بیداری و ظهور چنین دنیای پنهانی در بعضی از آدمها، آنچنان غریب و دور از ذهن است که دیگران را وامیدارد تا آنها را دیوانه بخوانند.

"اینیاتسیو سیلونه" به دنبال کتاب "نان و شـــراب" جائی که "پیتـرو سپینا" سوسیالیست مبارزی که به خاطر فعالیت‌های سیاسی‌اش علیه حکومت فاشیستی موسولینی

تحت تعقیب پلیس به کوه می‌زند، "دانه‌ی زیر برف" را می‌نویسد. این رمان نیز داستان مبارزه و گریز دائم "پیترو" است، اما "سیلونه" این بار مرحله‌ی جدیدی از رشد و شکوفائی زندگی ذهنی "پیترو" را وصف می‌کند، ذهنی آزاد و رهاشده از همه‌ی تعلقات این‌جهانی. دنیای جدیدی که "پیترو" شناخته است، خالی از هر منطق روزمره، ارزش‌های حساب‌شده اخلاقی، فضایل عوامفریب دینی و روابط خشک حزبی است.

فرار "پیترو سپینا" و پیـدا شدن جسد نیم‌خورده‌ای در کوه به شایعه‌ی مرگ "پیترو" قوت می‌بخشد. اما خانواده‌ی اشرافی "سپینا" به خاطر موقعیت اجتماعی خود حاضر نمی‌شود حتی جنازه‌ی وی را به آرامگاه خانوادگی‌شان بسپارد. تنها "دنا ماریا وینچنزا" مادربزرگ پیترو غصه می‌خورد و از نوه‌اش یاد می‌کند. روزی آگاه می‌شود که نوه‌اش زنده است و در طویله‌ای غارمانند مخفی است. مادربزرگ از یکی از پسرانش کمک می‌خواهد، اما پسر به تازگی وارد کار مقاطعه‌ای سنگین شده و به نظر دیگران بخصوص افراد سرشناس اهمیت فراوان می‌دهد. طبیعی است که دخالت در چنین کاری موقعیت اجتماعی و سیاسی او را متزلزل می‌سازد. مادربزرگ خود به تنهائی اقدام می‌کند و موفق می‌شود "پیترو" را در خانه‌ی قدیمی‌اش پنهان سازد. زندگی "پیترو" در مخفی‌گاه به شیوه‌ای مرفه می‌گذرد. خانه‌ی قدیمی "سپینا" یادآور تمام کودکی "پیترو" ست. گوئی به یکباره عبور زمان متوقف شده و دستی او را به سوی گذشته برده است. پیترو از این بازگشت ناخشنود است و لحظه‌ای از یاد محلی که مخفیانه می‌زیست و از محبت و دوستی که بین او و آن موجود نیمه‌انسان، نیمه‌حیوان، "اینفانته" و حتی موجودات غیربشری وجود داشت، غافل نیست. سرانجام هنگامیکه "پیترو" آگاه می‌شود که "اینفانته" در شرایط بدی در دست پلیس گرفتار است، خدمتکار پیر خانه را علیرغم میل باطنی‌اش، وامیدارد تا امکان آزادی "اینفانته" را فراهم سازد. خدمتکار این بار او را نزد "سیمونه" انسانی بی‌نظیر با قلبی سرشار از دوستی، آینه‌ی دقـی برای رجل سیاسی و مقدس‌نماها، مخفی می‌کند. کشش غریبی در وجود پیترو برای بودن کنار انسانهائی نظیر آنها است. او دیگر نمی‌تواند در خانه‌ی مادربزرگ بماند. زندگی در آنجا باعث می‌شود تا او گذشت زمان و رشد زندگی خود را حس نکند. پیترو خانه را ترک می‌گوید. او در کنار سیمونه، اینفانته، سگ نحیف و الاغی پیر، بیش از همیشه خوشبخت است. طی حوادثی که قدرت بی‌نظیر "سیلونه" از آنها تصویرهایی درخشان ساخته است، پیترو با انسانهای آزاده‌ی دیگری چون "فائوستینیا" و "دن سه‌ورینو" آشنا می‌شود که وجود هر یک دنیای "پیترو" را درخشان‌تر می‌سازد.

"پیترو" زندگی حقیقی را میان گداها، بی‌سروپاها، گرسنگان و کسانی یافته بود که با سنجش معیارهای جامعه، مطرود بودند، اما این طردشدگان اغلب خود این جدائی را انتخاب کرده بودند و بخاطر همین آزادی، وجود دیگران را پر از ترس و نفرت می‌ساختند. دیگران حقیقت وجود خود را در غالب طردشدگانی می‌دیدند که بطرزی هولناک ریشخندشان می‌کردند. دوستی و رفاقت در دنیای گرسنگان چنان جذبه و عمقی داشت که شاید برای انسانی که در پی بدست آوردن آن نبوده، مشکل قابل فهم باشد.

"سیلونه" با زبانی شیرین و طنزی بی‌نظیر، تلخ و گزنده، زندگی‌رسوای سیاست‌بازان حرفه‌ای و مقدس‌نماهائی را که چیزی جز دلال حکومت نیستند، برملا می‌سازد. او کلیسا را در کشوری که هر روزه‌ی آن به نام یکی از قدیسان مذهبی نام‌گذاری شده و حتی روزی را برای تبرک "الاغها" درنظر گرفته‌اند، اما نشانی از رشد اخلاقی در آن دیده نمی‌شود،

محکوم می‌سازد. قهرمانان اصلی کتاب با آزادی در انتخاب، میل قدرت‌پرستی و سودجوئی را از خویشتن دور می‌سازند و آن را به کسانی که برای رسیدن به قدرت از هیچ دسیسه و جنایتی سر باز نمی‌زنند، پیشکش می‌کنند.

دانه‌ی زیر برف تولد دوباره‌ی حیات آدمی است. حیاتی که در لحظه‌های تامل و حرکت، می‌تواند خود را به یکباره از همه‌ی زنجیرهای تقید و بندگی وارهاند، از همه‌ی ارزش‌های قراردادی جامعه‌ی خود فراتر رود و ظهور دنیای عجیب، ناشناخته و والای انسانی را در حوزه‌ای کوچک و محدود، اما غنی و سرشار، در آغاز رویش و رشد جوانه‌های نور، نوید دهد.

برادرکشی

نوشته‌ی نیکوس کازانتزاکیس ــ ترجمه‌ی محمد ابراهیم محجوب ــ انتشارات الفبا.

کازانتزاکیس، شاعر، رمان‌نویس، درام‌نویس، روزنامه‌نگار، مترجم و جهانگردی مشهور است. در جشن دهمین سال انقلاب روسیه شرکت کرد، در جنگهای داخلی اسپانیا ناظر بود، ایتالیای فاشیست، مصر، بیت‌المقدس، قبرس، ژاپون، چین، انگلستان و به طریق اولی یونان را می‌شناخت. پژواک روشن آنچه را که کازانتزاکیس در سفرهایش دیده و تجربه کرده، در آثارش می‌توان دید. او در تمام سفرهایش جستجوگری مشتاق است که حقیقت را در همه‌ی جلوه‌ها و شکل‌ها و نمودهای مختلف می‌جوید و "برادرکشی" وصف‌الحال دیگریست از این نویسنده، وصف‌الحال او و همه‌ی انسانهای آزاده‌ای است که در طلب آزادی پا بر سر هستی گذاشتن را طلیعه‌ای خرد می‌دانند.

پدر "یاناروس" کشیش آبادی "کاستلو" از اینکه میدید چگونه مردان آبادی، شهر و کشورش، رودرروی یکدیگر می‌ایستند و هر یک با آرمانی به ظاهر آزادی‌خواه، به قتل و برادرکشی دست می‌زنند، رنج می‌برد و با صدای گم‌شده‌اش در میان هیاهوی زندگانی که دیگر شباهتی به انسانهای زنده نداشتند، مردم را به اتحاد و برادری می‌خواند. اما کسی به ندای او پاسخ نمی‌گفت و او در زیر بار بدترین تهمت‌ها و ناسزاها، راه خویش می‌پیمود.

دهکده‌ی فقیر، محزوم و مصیبت‌کشیده‌ی "کاستلو"، همه از سنگ بود. سنگ روی سنگ و در میان این خاراسنگهای بی‌پایان، ارواح مردان، شوهران و پسران دهکده که روزی در کنار هم می‌زیستند، گردشی ابدی و خوفناک داشت. نیمی از مردان ده بنام آزادی و عدالت و برابری، باشلق‌های سرخ بر سر گذاشتند و به کوهستان زدند و عده‌ای دیگر در پناه روحانیت، ارتش و مطبوعات، به نام حفظ و حراست میهن، در دهکده سنگر گرفتند. سربازان با کلاههای سیاه در کمین برادران خود بودند.

"کلاه‌سیاهها، در آنسوی جاده به قله‌ی "اتوراکی" که مخفی‌گاه چریک‌ها بود چشم دوختند. بانگ فریاد و هلهله به آسمان برمی‌خاست و بدنبال آن کلاه‌سرخها، بسان توفان سرازیر می‌شدند و یا سیاه‌سرها از پائین به آنان یورش می‌بردند، برق‌آسا بر سر یکدیگر

فرو می‌آمدند ، گوشت در برابر گوشت قرار میگرفت و برادرکشی شیرینی آغاز می‌گشت . زنان با موهای ژولیده از حیاط می‌گذشتند خود را به ایوان می‌رساندند و با داد و فریاد به تحریک مردها می‌ایستادند . سگهای آبادی زوزه‌کشان و نفس‌زنان از پی اربابان خود می‌دویدند و با زبانهای آویخته در شکار شرکت می‌جستند . روز بدین منوال می‌گذشت تا اینکه شب فرا می‌رسید و مردم را می‌بلعید ." (از متن کتاب)

پدر "یاناروس" در طلب حقیقت ، گاه خدا را بصورت مسیح ، گاه به نام لنین و گاه به هیات میهنش یونان متجلی می‌دید . حقیقت کدام است؟ چه کس براستی در پی آزادی و عدالت است؟ آیا خداوند روی خود را از مردم یونان برگردانده و آنان را با رنج و مرگ و فقر بی‌پایانشان تنها گذاشته است؟ چرا هرکس در پناه نام مقدس آزادی ، جز کشتار و ویرانی چیزی باقی نمی‌گذارد؟

پدر "یاناروس" کشیشانی را که به نام مسیحیت مردم را به برادرکشی تشـــویق می‌کردند ، رسوا می‌ساخت . او روحانیونی را که تبلیغ ریاضت و رنج‌طلبی میکردند و مردم ساده‌دل را می‌فریفتند و خود ثروت می‌اندوختند و در رفاه می‌زیستند ، از سر راه خود دور می‌ساخت . او چریک‌ها و سربازها را به برادری و اتحاد می‌خواند .

کازانتزاکیس لحظه‌های تردید و دودلی این راهب پیر را که نمونه بسیاری‌از انسانهای این عصر است با زبانی دقیق و روشن باز می‌گوید . او روح آدمی را در لحظه‌های تعالی و عروج از جسم تا سقوط به پست‌ترین جلوه‌های حیات مادی به توصیف درمی‌آورد . او تجلی میهنش یونان را بصورت بانوی سوگواری که در رثای فرزندانش ، سیاه‌پوش و گریان است ، در یکی از خوابهای پدر "یاناروس" به زیباترین وجهی نمایش می‌دهد . لحظه‌های خشم و عصیان راهب پیر در برابر خدا با مهارت توصیف شده و همچنین لحظه‌های فرود و تسلیم او .

پدر "یاناروس" در گفتگوئی در خلوت محراب ، با خدا ، مسیح ، عذرا ، که چهار مادر داغدیده ، شکسته و سیاهپوش وحشت‌زده شاهد آنند ، چهار مادری که نمونه‌ی همه‌ی مادران فرزند از دست داده‌ی یونانند ، راه خود را انتخاب می‌کند ، زیرا خدا بر او اعلام کرده است که انسان آزاد آفریده شد .

پدر "یاناروس" شبی که دهکده در خواب خفته است تا روزی دیگر را با کشتن و ویرانی و رنج آغاز کند ، در تصمیمی نهایی ، راه کوهستان را پیش می‌گیرد . او مصمم است با تسلیم دهکده‌ی خود در صلح و آرامش به کلاه سرخها ، از جنگ و آتش‌سوزی و خرابی بیشتـــر جلوگیری کند . دهکده به چریک‌ها تسلیم می‌شود ، اما برخلاف قولی که به پدر "یاناروس" داده شده ، عده‌ای از سربازان و اهالی ده که به نفع ارتش و علیه چریک‌ها ایستاده‌اند ، تیرباران می‌شوند . کلاه‌سرخها در پی آنند تا بدون دخالت اهالی ده و راهب نظم و عدالت را برقرار سازند . اما همه‌ی اینها ، آن چیزی نبـود که پدر "یاناروس" را به تسلیم دهکده‌اش واداشت . او خواهان کشتن هیچکس نبود ، او نظم و عدالت را جدا از آزادی نمی‌دانست . زندگی جاده‌ای نبود تا در پایانش آزادی فراچنگ آید . آزادی هدفی نبود که هر وسیله‌ای را توجیه کند . کازانتزاکیس ، بار دیگر مسیح مصلوبی را تصویر می‌کند که بار نامردمی‌های برادرانش را به دوش می‌کشد . راهب ، تنها ، تهمت‌خورده و تلخ‌دیده از هم‌پیمانهایش می‌خواهد دهکده را ترک گوید تا صدای آزادیخواهش را در جائی دیگر فریاد کشد . اما کلاه‌سرخها رفتن او را دردسری بزرگ برای خود می‌دانند . شلیک گلوله‌ای

زندگی او را خاتمه می‌بخشد.

پدر "یاناروس" از مرگ باکی نداشت چرا که میگفت: "مرا بکشید، شما می‌توانید آخرین انسان آزاد را هم به‌قتل برسانید، اما هرگز نمی‌توانید آزادی را بکشید."

کازانتزاکیس در "برادرکشی" به تصویر انسانی می‌پردازد که خداپرستان فریبکار برای پنهان ساختن خدعه‌هایشان، او را دیوانه قلمداد می‌کنند و از او بیزارند، چریک‌ها عقاید و مسلکش را به سخره می‌گیرند و بر او می‌خندند و حکومت و ارتش او را یاغی و آشوب‌طلب می‌خواند، اما او نمونه‌ی انسان تنهای این عصر است که آزادی‌را با چنان صراحتی فریاد می‌کند که هیچ حزب و گروه و دسته‌ای از او پشتیبانی نمی‌کند. او خواهان آزادی، عدالت و برابری و برادری است که با کشتار و ویرانی بیگانه است. آزادی مشروط نیست و انسان می‌تواند برتر از هر موجودی دیگر بسوی والایش خویش گام زند.

وقایع نگاری یک جنایت

از پیش اعلام شده

ـ نوشته‌ی گابریل گارسیا مارکز ـ ترجمهٔ ایرج زهری
انتشارات روزبهان.

گابریل گارسیا مارکز در مصاحبه‌ای با ریتا گیبرت می‌گوید: "رمانهای من معمولا در عین آنکه ریشه در قصه‌های کهن دارند، اما با تجربه‌های تازه و گوارا آمیخته‌اند."

این دعوی در سطر سطر داستانهای مارکز متجلی است. نویسنده‌ی صدسال تنهائی از زادگاه اساطیری‌اش "ماکوندو" شهری کوچک در کلمبیا که بعدها محل وقوع بسیاری از داستانهایش شد، گنجینه‌ای بکر و تمام‌نشدنی به چنگ آورده است که حوادث واقعی زندگی را در میان آنها، به صورتی باورنکردنی و غیرمتعارف، باز می‌گوید.

"وقایع‌نگاری یک جنایت از پیش‌اعلام شده" از کارهای آخر مارکز است که سبک و نگاه او را به روشن‌ترین وجهی نشان میدهد. این داستان برداشتی واقعی از جنایتی است که از یکسو رخداد خود را در مظاهر گوناگون، خوابها و علامت‌های خیالگونه‌ای نمایان ساخته و از سوی دیگر عاملان جنایت بی‌آنکه کششی برای قتل در خویشتن یافته باشند، دست به نابودی مردی می‌زنند که سرانجام نیز مقصر بودنش معلوم نمی‌شود، گویی او را از سرنوشت خود گریزی نبوده است.

روزی بطرزی غیرمنتظره، مردی جوان باسم "بایاردوسن رمن" با کشتی‌ای که هفته‌ای یک روز پیدایش می‌شد، به شهر آمد، لباس پوشیدنش، رفتارش و حرف زدنش، همه برای مردم شهر عجیب و بیگانه بود. کسی از آمدنش سر در نمی‌آورد تا اینکه روزی گویا یک نفر که نتوانسته بود خود را از سر وسوسهٔ فهمیدن رها کند جوابش را گرفته بود: "من از شهری به شهری دیگر می‌رفتم که عروسم را پیدا کنم" و سرانجام او عروس خود را در حالتی عجیب و غیرعادی انتخاب کرد. او در پانسیونش بعد از ناهار در صندلی تاب‌خوری در حال چرت زدن بود که "آنجلا ویکاریو" و مادرش با لباس سیاه و دو سبد گل از میدان گذشتند "بایاردوسن رمن" اسم دختر را پرسیده بود و به مهمانخانه‌دار گفته بود "وقتی بیدار شدم یادم بیاندازید که با او ازدواج کنم."

ازدواج آندو در جشن پرشکوهی که شهر بخود ندیده بود، در غذا ومشروب و موسیقی سرگرفت. داماد عروس را به خانه‌ای در نوک تپه‌ای برد و مردم در شهر ادامه‌ی جشن را برگزار می‌کردند. مادر آنجلا تعریف کرده بود که او آنشب "غرق خواب شیرین بود که شنید در می‌زنند، سه ضربه، ولی طنین عجیبی داشت، انگاری خبر مرگ آورده باشند، برای اینکه مبادا کسی را بیدار کند، توی تاریکی، پاورچین در خانه را باز کرد. زیر نور چراغ خیابان "بایاردوسن رمن" را دید. پیراهن ابریشمیش تنش بود و دگمه‌هایش باز بود. شلوار مد روزش با کش شلوار به شانه‌اش آویزان بود. او سبز بود، مثل خواب. " آنجلا ویکاریو" توی تاریکی بود. چون وقتیکه وجود او را حس کرد "بایاردوسن رمن" بازویش را گرفت و آوردش توی نور. لباس بلندش از کمر به پائین جر خورده بود و از کمر به بالا خودش را لای حوله پیچیده بود."

" آنجلا ویکاریو" عروسی باکره نبود و حتی نخواسته بود از فوت و فن‌هائی که خواهرانش برای شب عروسی به او آموخته بودند برای پنهان کردن راز خود سود جوید. آنجلا بطرز وحشتناکی در سکوت از مادرش کتک می‌خورد. برادران نیز در همان لحظه احضار می‌شوند. آنان با تهدید نام معشوق وی را می‌پرسند و آنجلا در حالیکه بطرزی مبهم نقطه‌ای را می‌نگریست، نام "سانتیاگو نظر" را برده بود. برادران آماده‌ی سلاخی او شدند چون رسم و سنت جامعه چنین می‌طلبید. آنان با کاردهای سلاخی در پی سانتیاگو نظر در شهر می‌چرخند، همه آنها را می‌بینند و از مقصودشان آگاهند، و همه می‌دانند این نام حقیقی نیست. اما هیچکس مانع آنها نمی‌شود، هیچکس سانتیاگو نظر را از این حادثه باخبر نمی‌کند، هیچکس ماجرا را باور نمی‌کند، اما این سرنوشت سانتیاگو نظر است. مردم مسخ شده بودند، اگر کسی تصمیم می‌گرفت به سانتیاگو نظر خبر دهد، او را که تا لحظه‌ای پیش نزد خودش بود، نمی‌یافت. یا پس از رفتن او به محل می‌رسید. گویی این حادثه باید اتفاق می‌افتـاد، حتی مادرش که در تعبیر خواب، شهره بود، در خوابهای پسرش که چند بار برایش تعریف کرده بود، نشانی از بدشگونی و بدیمنی ندیده بود و سرانجام نیز پسرش را در پشت دری که نادانسته می‌بندد، در اختیار قاتلانش می‌گذارد.

آنچه گفته شد داستانی است که می‌تواند واقعی باشد، در هر سرزمینی که سنت‌ها بر آن غالب باشند. اما آنچه را که مارکز ورای این واقعیت بیان می‌کند، انگارها، باورها و نگاه عجیب مردم این سرزمین است. نگاهی که شاید بتوان گفت از ورای عینیات، زندگی را لمس می‌کند. نگاههای ناشناخته‌ای که آنچنان واقعیت و خیال را درهم آمیخته‌اند، که از زندگی افسانه‌ای پر راز و رمز ساخته‌اند. این بیان واقعی وآمیخته با آنچه بالای واقعیت‌ها می‌گذرد، آثار مارکز را گاه به آثاری سوررئالیستی مبدل ساخته است اما خود او می‌گوید: "من خیالپرداز نیستم، من رئالیستم. یعنی آنکه صحنه‌های واقعی را که همه‌روزه جائی در آمریکای لاتین اتفاق می‌افتد در شعر خودم جذب می‌کنم و روی آنها کار می‌کنم، شاید سؤال این باشد که: در این دیار واقعیت همیشه کمی خیالگونه است. این نکته برای ادبیات مهم است، وقتی آدم روزنامه‌های اینجا را می‌خواند، هر روز به خبرها و گزارش‌هائی برمیخورد به همان اندازه باورنکردنی که فصل‌های کتابهای من. من اگر بشود گفت یک رئالیست سوسیالیستم. در کتابهای من هیچ اتفاقی نیست که از واقعیت برنخاسته باشد.

به نظر صاحبان فن ترجمه‌ی کتاب خالی از اشتباه نیست. ضمنا از این کتاب ترجمه‌ی دیگری بوسیله‌ی لیلی گلستان و توسط نشر نو بزودی منتشر خواهد شد.

کتابهای تازه

علی دهباشی

تاریخ

یاد داشتهای تاریخی ـ به کوشش: ایرج افشار، تهران، فردوسی، ۱۳۶۱، ۳۴۴ ص.
کتاب مجموعهٔ اسناد تاریخی از عصر مشروطیت تا کودتای ۱۲۹۹ می‌باشد و به سه بخش تقسیم شده است. بخش اول نوشته‌های میرزا صادق‌خان مستشارالدوله است که دربارهٔ دوران مشروطیت و... می‌باشد. بخش دوم اسناد و نوشته‌هایی است که مستشارالدوله در آن مسایل دخالت نداشته ولی خودانشاکنندهٔ آن اسناد بوده. و بخش سوم اسناد و نوشته‌هایی است به خط دیگران که باز مرتبط است به چند واقعهٔ مهم که مستشارالدوله در جریان آن وقایع موثر بوده است.

نخبهٔ سیفیه ـ قورخانچی، محمدعلی ـ به کوشش: منصوره اتحادیه و سیروس سعدوندیان تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۰، ۱۳۴ ص.
"نخبهٔ سیفیه" اثر محمدعلی قورخانچی صولت‌نظام، جغرافی مختصری است از استرآباد و یموت و گوکلان و آب‌هائی که از استرآباد و متعلق بها که داخل بحر خزر می‌شود. قسمت دیگر نخبهٔ سیفیه، خود به دو بخش است. در قسمت اول صولت‌نظام مشاهدات خود را از وضعیت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی استرآباد بازگو می‌کند. و در قسمت آخر جغرافیای نظری از تهران به استرآباد است.

مکاتبات ایران و انگلیس (دربارهٔ پناهندگی فرهاد میرزا) ـ به کوشش میرهاشم محدث ـ تهران، بابک، ۱۳۶۱، ۹۶ ص.
کتاب مجموعه سی و سه نامه است که بین فرهاد میرزا آقاخان نوری ـ صدراعظم ایران و قاتل میرزا تقی‌خان امیرکبیر ـ و سر ویلیام تیلوطامسن ـ کاردار و وزیرمختار انگلیس در ایران، بر سر موضوع پناهندگی فرهاد میرزا معتمدالدوله به سفارت انگلیس در تهران رد و بدل شده است.

اسناد کنفرانسهای تهران ـ یالتا ـ پتسدام ـ ترجمهٔ: حسن مفیدی ـ تهران، پارت، ۱۳۶۰، ۴۲۰ ص.
کنفرانس‌های رهبران شوروی، آمریکا و انگلیس در تهران (از تاریخ ۲۷ نوامبر تا اول دسامبر ۱۹۴۳) و در یالتا (از ۴ الی ۱۱ فوریه ۱۹۴۵) و پتسدام برگزار گردید، جای خاصی در تاریخ جنگ دوم جهانی دارد. این کنفرانس‌ها و تصمیمات دسته‌جمعی در تشکیل ائتلاف ضدنازی، هماهنگی کوششهای نظامی و بسیج تمام ملل در جهت شکست آلمان نازی یک امر حیاتی بود. اسناد این کتاب در مجله امور بین‌المللی در دوره ۱۹۶۱ ـ ۱۹۶۶ چاپ مسکو منتشر شده است.

تاریخ انقلاب اکتبر (جلد اول)، سوبولف و دو تن دیگر ـ ترجمهٔ سعید روحانی، شباهنگ، ۱۳۶۱، ۳۷۵ ص.
کتاب شامل هفت فصل است. که تاریخ انقلاب اکتبر را از اوضاع کشور پس از سرنگونی حکومت مطلقه تا استقرار حکومت سوسیالیستی در شوروی مورد بررسی قرار داده است.

خاطرات

خاطرات دکتر قاسم غنی ـ به کوشش: دکتر محمدعلی صوتی و با مقدمه دکتر باستانی پاریزی ـ تهران، کاوش، ۱۳۶۱، ۲۷۷ ص.

دکتر غنی بیش از آنکه یک طبیب باشد، یک شخصیت سیاسی بود و بیش از آنکه یک شخصیت سیاسی باشد، یک وجود عالیقدر ادیب و هنرمند و صاحب‌ذوق و دارای قدرت قلم کم‌نظیر بوده و بیش از آنکه یک ادیب باشد، یک عارف صاحبدل به شمار می‌رفت، و این نکته را آثار و مقالات محدود و معدودی که در زمان حیات از او چاپ شده، کاملا تایید می‌کند. یادداشتها در عین حال که کاراکتر یک دیپلمات تمام‌عیار را در نظم و دقت و رعایت دیسیپلین و اصول دیپلماسی روشن می‌سازد، این نکته را هم ثابت می‌کند که این طایفه، سیاسیون، تا چه حد باید "دوشخصیتی" باشند و...

فلسفه

مقدمه‌ای برمنطق مارکسیسم، نواک، جورج، ترجمهٔ: سیاوش‌نواب ـ تهران، فانوسا، ۱۳۶۱، ۱۵۸ص.

جورج نواک، فیلسوف ماتریالیست و یکی از نویسندگان و روشنفکران مارکسیست ایالات متحده است. او در این کتاب بزبان ساده رابطه بین منطق صوری و دیالکتیک را نشان می‌دهد، آن دو را در مقابل یکدیگر می‌گذارد و ارتباط شیوه مارکسیستی را با مبارزات طبقاتی فاش می‌سازد.

درد جاودانگیـ اونامونو، میگل، ترجمهٔ: بهاءالدین خرمشاهی ـ تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۰، ۲۹۲ ص.

اونامونو، نویسنده و نقاد بزرگ فلسفه اسپانیایی است، که از او بیش از پنجاه اثر بجا مانده است. کتاب "درد جاودانگی" درداشتیاق و آرزوی جاودانگی است، ولی رساله‌ای به معنای عادی کلمه در اثبات بقای روح نیست، شرح درد اشتیاق است، نه اثبات منطقی یا کلامی جاودانگی. و می‌توان گفت که: از عهد ایوب تا اونامونو، کسی این‌چنین پنجه در پنجه شک و شیطان نیفکنده است. این شک که آیا ماندگاریم و روح ما باقی است؟

روانشناسی

غریزه، رفتار، روانکاویـ فروم، اریک، ترجمهٔ: صبوری ـ تهران، پویش، ۱۳۶۱، ۱۳۶ ص.

بررسی حاضر نخستین جلد از اثری جامع درباره‌ی نظریه‌ی روانکاوی است. بررسی پرخاشجویی و ویرانسازی در آغاز اثر از این‌روست که یکی از مسائل بنیادین نظری در روانکاوی است و از این گذشته، موج ویرانسازی که جهان را فرا گرفته آن را به صورت یکی از عملی‌ترین مسائل مربوط درآورده است.

کودک چگونه فکر می‌کند، سینگر، دروتی، ترجمهٔ: مصطفی کریمی ــ تهران، آموزش، ۱۳۶۰. ۱۴۵ ص.

"کودک چگونه فکر می‌کند" سومین کتابی است که بر اساس تجربیات پرارزش پیاژه تالیف شده است. در این کتاب سعی شده است مفاهیم پیچیدهٔ مربوط به رشد کودک در زمینه‌های بازی، تقلید، زبان، فضا، زمان، امداد و اخلاق، با استفاده از منتخباتی از ادبیات کلاسیک کودکان، برای خوانندگان، شکافته شده و به طرز ساده‌ای بیان شود.

اندیشه، بقیعی، غلامحسین ــ تهران، ۱۳۶۱، ۴۴۵ص.

کتاب تحلیلی است از شکل‌های روانی دستگاههای عصبی و روانی انسان که از حساسیتهای بدن و نیروهای وابسته به آن آغاز می‌شود و چگونگی حالات درونی و تجسم واژه‌های مربوط به رفتار انسان را تشریح می‌کند. نویسنده کتاب در بیشتر موارد نظریاتی دارد از آن جمله در زمینهٔ "تداعی معانی" که خود فرضیه‌ای است قابل تعمق.

فرهنگ

پژوهشی در نامهای ایرانیان معاصر، بهنیا، دکتر عبدالکریم ــ تهران، ۱۳۶۰، ۲۷۹ص.

نویسنده تحقیق مفصل و مستندی بر اساس آمارها و منابع مختلف بر روی نامهای ایرانی تنظیم کرده است. شاید بتوان گفت بهترین کتابی است که تاکنون در این زمینه منتشر شده است.

هنر

زمینهٔ شناخت موسیقی ایران، جنیدی، فریدون ــ تهران پارت، ۱۳۶۱، ۲۸۰ص.

نویسنده مروری دارد بر سرگذشت موسیقی در ایران. که شامل: ریشه‌های واژهٔ ایرانی موسیقی ــ رابطهٔ موسیقی ایران با یونان ــ پیوند ایران و یونان و بررسی زمینه‌های تخصصی شناخت موسیقی ایران.

تاریخ اجتماعی هنر (جلد سوم)، هاوزر، آرنولد، ترجمهٔ: امین موید ــ تهران، دنیای نو، ۱۳۶۱، ۲۹۲ص.

دکتر آرنولد هاوزر بی‌شک یکی از بزرگترین منتقدین هنر معاصر جهان است. کتاب "تاریخ اجتماعی هنر" که پیش از این جلد اول و دوم آن توسط امین موید منتشرشده بود. هاوزر در جلد سوم کتاب "تاریخ اجتماعی هنر" به بررسی زوال هنر درباری ــ جماعت کتابخوان جدید ــ خاستگاههای درام خانوادگی ــ آلمان و روشنگری ــ انقلاب و هنر و رمانتیسم آلمان و باختر می‌پردازد.

معماری

ساخت شهر و معماری در اقلیم گرم و خشک ایران، توسلی، محمود ــ تهران، ۱۳۶۰، ۱۷۵ص.

کتاب تحقیقی است جامع و کامل دربارهٔ تاثیر عوامل تاریخی و تاثیر عوامل آب و هوایی بر سازمان فضایی شهر و مجموعه‌های روستایی و همچنین معماری نواحی گرم و خشک ــ که منطقه وسیعی را در ایران دربرمی‌گیرد ــ آقای مهندس توسلی با استفاده از منابع مکتوب و بیشتر با مطالعه عینی بر معماری‌های گوناگون ایرانی، طرحهای زنده را با تصویر، مصاحبه و عکس ثبت کرده‌اند. در آینده بطور مفصل‌تری دربارهٔ این کتاب مطلبی خواهیم داشت.

رمان

گزارش به خاک یونان، کازانتزاکیس، نیکوس، ترجمهٔ: دکتر صالح حسینی ــ تهران، نیلوفر، ۱۳۶۱، ۵۶۱ص.

این‌کتاب، شرح احوالات‌گونه‌ای است در شیوهٔ‌رمان. قهرمان و راوی آن کازانتزاکیس است که حدیث سیر و سلوک خویش را بازگو می‌کند. نویسنده بی‌قرار و جستجوگر، دست به سفر می‌زند. راهی را برمی‌گزیند، به پایان راه که می‌رسد، می‌بیند که گرداب مرموز دهان گشوده است... و در این سیر و سلوک نیمی از جهان را زیرپا می‌گذارد. از برگردان خوب، مترجم فاضل دکتر صالح حسینی نیز باید یاد کرد که حق کازانتزاکیس را ادا کرده است.

گارد جوان (جلد اول) فادیف، الکساندر، ترجمهٔ: ا.کاریچ ــ تهران، پژواک، ۱۳۶۱، ۴۱۸ص.

در فوریه سال ۱۹۴۳ یک شهر کوچک اوکرائینی به نام کراسنادون توسط یکان‌های ارتش سرخ از زیر سلطهٔ آلمان‌ها، که یک سال پیش در ژوئیه ۱۹۴۲ به آن‌جا وارد شده بودند، آزاد گردید، و چیزی نگذشت که آوازهٔ یک سازمان زیرزمینی کامسامولی به نام "گارد جوان" و سرنوشت غم‌انگیز رهبران و بیش‌تر اعضایش در سراسر جهان گسترده گشت. مترجم کتاب مقدمه مفصلی در معرض فادیف و رمان "گارد جوان" آورده است.

آخرین نفر، فادیف، الکساندر، ترجمهٔ: فرهاد غبرائی ــ تهران، نیلوفر، ۱۳۶۱، ۶۲۰ ص.

الکساندر فادیف جزءمعدود نویسندگانی است که توانسته است تصویر روشنی ازمسائل انقلاب اکتبر بدست بدهد. رمان "آخرین نفر" بی‌گمان بهترین اثری است که وقایع زمینه‌ساز انقلاب اکتبر و پی‌آمدهایش را تصویر می‌کند. طرح اولیهٔ رمان، سرگذشت قبیله "اودگه" است که رژیم تزاری کمر به نابودی‌اش بسته بود. قبیله‌ای که همراه با انقلاب مجبور به یکجانشینی و پذیرش دگرگونی است. اخلاقیات این قوم و آداب و رسوم و آئین‌های گوناگون و افسانه‌هایش با زبردستی بسیاری در این اثر جان گرفته است.

قصه

ققنوس ، مجموعهٔ داستانهای کوتاه ، ترجمهٔ : م .ا .فجر ــ تهران ، امیرکبیر ، ۱۳۶۱ ، ۲۳۸ص.

ققنوس مجموعهٔ چهارده داستان کوتاه از نویسندگان بزرگ جهان است . مترجم در انتخاب داستانها به مفاهیم انسانی داستانها توجه داشته است . اسامی نویسندگانی که داستانهایشان در مجموعهٔ ققنوس آمده به این ترتیب است : کافکا ، چخوف ، سیلویاتانزدوارنر ، رائول براندو ، یارلاجرکویت ، تولستوی ، داستایوسکی ، بیورنسون ، هاکسلی ، کولی‌بر ، لارنس و کامو .

باغ ، دوایی ، پرویز ــ تهران ، زمینه ، ۱۳۶۰ ، ۱۰۸ص.

باغ مجموعهٔ ۱۵ قصه از پرویز دوایی است ، که در فاصله سالهای ۱۳۵۴ تا ۱۳۶۰ نوشته شده است . مضمون قصه‌ها ماجراهای دوران کودکی نویسنده است .

شاهد در جبهه جنگ ، صالح ، افشار ــ تهران ، قدیریانی ، ۱۳۶۱ ، ۲۴۰ص.

نویسنده کتاب یک افسر نیروی هوایی است و خاطرات خودش را از جبهه‌های جنگ تحمیلی عراق با ایران بطور روزمره شرح می‌دهد .

نمایشنامه

روبسپیر ، رولان ، رومن ، ترجمهٔ : بدرالدین مدنی ــ تهران ، کتابخانهٔ کوچک ، ۱۳۶۰ ، ۳۹۷ص.

روبسپیر یکی از شخصیت‌های سیاسی فرانسه بود . او از جمله کسانی است که در اوت ۱۷۹۲ عضو کمون پاریس شد . رومن رولان وقایع تاریخ دوران روبسپیر را در قالب یک نمایشنامه تشریح کرده است و خودش می‌گوید : این سرنوشت نه به یک عصر ، بلکه به همهٔ اعصار تعلق دارد .

علمی

داستانهای علمی ، مجموعه‌ای از ۱۱ نویسنده ، ترجمهٔ : پرویز شهریاری ــ تهران ، فردوسی ، ۱۳۶۱ ، ۱۹۰ص.

پرویز شهریاری منتخبی از داستانهای نویسندگان بزرگ را که مسایل علمی موضوع داستان بوده ، برای تفهیم مسایل علمی گردآوری و ترجمه کرده است که از آن جمله می‌توان از : مارک تواین ، مارتین گاردنر ، جان کولیو ، جون ریز ، ایزاک آسیموف ، آرت بوخوالد و آلدوس هاکسلی نام برد .

طرحریزی کارخانه ، زعیم ، کوروش ــ تهران ، هما ، ۱۳۶۱ ، ۶۴ص.

مولف کوشیده است که اهمیت ، اصول و شیوه‌های طرحریزی کارخانه را بطور خلاصه تشریح کند . به همراه کتاب نمودارهای متعددی از شکل‌های مختلف تشکیل کارخانه آمده است .

مرگ حمید عنایت

با نهایت تاسف باخبر شدیم که ایران و جامعه‌ی روشنفکر آن یکی از استادان و صاحب‌نظران به حق خود را از دست داد. دکتر حمید عنایت، مترجم، محقق و مولف آثار فلسفی و اجتماعی از چهره‌های استثنائی روزگار ما بود که با وجود احاطه‌ی کامل به

فرهنگ غرب، علوم و معارف قدیم ایران را نیز می‌شناخت. تاکید او همواره بر اهل تفکر، آشنائی با فرهنگ و سنتهای فکری گذشتگان این سرزمین و نقد و بررسی اندیشه بود.

عنایت در سال ۱۳۱۰ در خانواده‌ای اهل دین و علم بدنیا آمد. دوران کودکی را در مدارس ارامنه، سپهر و خادم گذراند. تحصیلات دبیرستانی را در دبیرستانهای فیروز بهرام و دارالفنون به پایان رساند سپس در رشته حقوق سیاسی از دانشگاه تهران با رتبه‌ی اول فارغ‌التحصیل شد. تحصیلات دانشگاهی را در انگلیس ادامه داد و به اخذ درجه‌ی دکترا از دانشکده‌ی اقتصاد و علوم سیاسی دانشگاه لندن با ارائه‌ی رساله‌ای "درباره‌ٔ تاثیر غرب بر موقعیت عرب" نائل آمد. قبل از بازگشت به ایران و تدریس در دانشگاه تهران، چندی در انگلیس و یکسالی در دانشگاه سودان تدریس کرد. از آنجا که موضوع درسی او در دانشگاه سودان، "اندیشه‌های سیاسی در اسلام" بود در کنار زبان انگلیسی برای روشن ساختن مفاهیم فکری شرق از زبان عربی نیز استفاده می‌کرد. عنایت از چند سال پیش به عنوان استاد رسمی دانشگاه آکسفورد در انگلیس تدریس می‌کرد.

حمید عنایت زبان عربی را از کودکی در میان بزرگان خانواده‌اش فرا گرفت و آن را در جوانی تکمیل کرد. انگلیسی را در دوران دبیرستان، خود آموخت و به تجربه‌هائی در زمینه‌ی ترجمه دست زد که کاملا موفق بودند. زبان فرانسه را نیز به خوبی نزد علی‌اصغر سروش یاد گرفت. با آشنائی با آثار صادق هدایت و علاقه‌ی او به زبان پهلوی، به ادبیات پیش از اسلام روی آورد و ضرورتا با زبان پهلوی آشنا شد و تحقیقاتی در باب زبان پهلوی به کمک اساتید دیگر کرد. عنایت با زبانهای آلمانی، ژاپنی و ارمنی نیز آشنا بود.

دکتر حمید عنایت ترجمه‌هائی از متون فلسفی غرب و کتب و مقالاتی در باب فلسفه‌ی سیاسی و اجتماعی از خود باقی گذاشته که نشان‌دهنده‌ی ذهن فعال، جستجوگر و نادره‌سنج اوست.

برخی از تالیفات او عبارتند از:

- بنیاد فلسفه سیاسی در غرب
- جهانی از خود بیگانه
- اسلام و سوسیالیسم در مصر
- سه مقاله در باب اجتماعیات خاورمیانه

ترجمه‌های منتشرشده از او عبارتند از:

- سه داستان از شاو، موپاسان، جک لندن
- سه آهنگ‌ساز از رومن رولان
- سیاست ارسطو
- بخش اول کتاب سوم "تاریخ تمدن"، قیصر و مسیح اثر ویل دورانت
- فلسفه‌ی هگل از ستیس
- تاریخ طبیعی دین از دیوید هیوم
- لوی استراوس از ادموند لیچ
- تاریخ فلسفه‌ی هگل

از شادروان حمید عنایت چند اثر چاپ‌نشده باقی مانده است.

"چراغ" مرگ نابهنگام این دانشمند برجسته‌ی ایرانی را به خویشان، دوستانش و نیز به تمام صاحب‌فکران ایرانی، تسلیت می‌گوید.

قابل‌توجه خوانندگان عزیز :

به‌دلیل‌مشکلات تهیه‌واستفاده‌ازسوخت مناسب ، ازاین‌پـــــس تامدتی "کتاب چراغ" به‌صورت مجموعه مقالات ، منتشرنخواهدشد .

۲۴۷ چراغ

غلطنامه جلد سوم کتاب چراغ

با عرض پوزش از خوانندگان‌عزیز، در جلد سوم کتاب چراغ تعدادی اشتباهات چاپی پیش آمده که بدینوسیله تصحیح می‌شود:

صفحه	سطر	نادرست	درست
۱ ــ *داستان* نسرود مرگ علی:			
۷۹	۲۴	شدم	شدهم.
۸۰	۱۶	وگرونه	وگرنه
۸۱	۹	نامه	نامه‌ای
۸۱	۱۵	گوش	گوشش
۸۷	۱	به یادم آورده بود	به یادم آمده بود
۸۷	آخر	ــ	و هرمز ریاحی نیز با ما بود
۹۰	۱۱	می‌توان	می‌شود
۹۱	۲۱	سبک‌تر	سبک‌ترک
۹۱	آخر	پنجاه و یا	پنجاه یا
۹۳	۱۹	پس از جمله‌ای که با "بد می‌آورد." پایان می‌یابد، افزوده شود:	ناشر نداشت. *ارثیه*، دومین‌کتابش، تنها با دستمایه‌ای از رنج، رنج فردی‌ی خود او، بود که از چاپ درآمد. نه، البته، بی‌خطای چاپی.
۹۳	۳۶	پس از جمله‌ای که با "ناتمام مانده است." پایان می‌پذیرد، افزوده شود:	می‌دانستم، دیگر، که تا همیشه علی ناتمام خواهد ماند.
۲ ــ شعر *خدا را عبرت آموزش*			
۲۰	۴	خط ج کناران	خط جو کناران
۲۰	۶	دیاری یاران	دیاری دیاران
۲۰	۱۶	قهقای بهاران	قهقاه بهاران
۲۰	۱۷	دل از ظلمات	دل ار ظلمات
۳ ــ *انقلاب اکتبر و هنرمندان*:			
۴۷	۱۷	"تلقین شده"	"تلفیق شده"

۴ ــ داستان *سفر اضطراب*

صفحهٔ ۱۱۵ و ۱۱۸ بخشی از مطلب چاپ نشده که بعدا در صفحهٔ جداگانه‌ای به کتاب افزوده شده است. چنانچه این ضمیمه در نسخهٔ شما وجود ندارد، می‌توانید آنرا از مراکز فروش *چراغ* دریافت کنید.

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://clubliterature.org/

شماره ثبت کتابخانه ملی ۱۴۰-۶۱/۶/۱۰

۳۰۰ ریال