MANCHESTER
1824
The University of Manchester

[فردای ایران, Fardā-yi Īrān: Year ۱ (۳), Farda-yi Iran: Year 1 (3)]

Source: *University of Manchester*

Contributed by: نقش جهان

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/community.28164163

Rights Notes: Rights Holder - Image: The University of Manchester Library

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

This item is being shared by an institution as part of a Community Collection.
For terms of use, please refer to our Terms & Conditions at https://about.jstor.org/terms/#whats-in-jstor

University of Manchester is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *University of Manchester*

JSTOR

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

شماره ۳
اسفندماه ۱۳۵۹

فردای ایران

- محمد علی جعفری به دنبال سنگ آتش زنه
- اخلاق و انسان (ویژگی رفتار اخلاقی در واقعیت زندگی)
- زشت و زیبای تاریخ
- حامیان انحصارات در نقش هومانیست ها
- آخرین روزهای امپراتوری پرتقال
- سیری در هنر جهان اسلام

ومطالب دیگر.....

نام آشنایان ایران : محمدعلی جعفری

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

فردای ایران

صاحب امتیاز : مهدی بامداد فرخ

مدیر مسئول و سردبیر : پرویز رجبی

دفتر : خیابان فرمانیه ـ خیابان ندا ـ کوچهٔ پارس ـ پلاک ۱۵

تلفن : ۲۷۵۰۵۶ ـ شبها ۲۸۵۳۹۳

سال اول (دورهٔ جدید) ـ شمارهٔ ۳ ـ اسفند ماه ۱۳۵۹

فهرست

عنوان	نویسنده	مترجم	صفحه
رونوشت به‌مردم ایران	سردبیر	—	۱۹۳
محمد علی جعفری و سنگ‌آتش‌زنه	فردای ایران	—	۲۰۰
اخلاق و انسان (ویژگی رفتار اخلاقی در واقعیت زندگی)	اولگا ناتانوناکروتوا	پرویز شهریاری	۲۰۵
رنج عبث	آندره موروا	محمد قاضی	۲۲۰
حامیان انحصارات در نقش هومانیست‌ها	—	فرهنگ رجایی	۲۲۴
نشانه (داستان)	هانزاریش نوساك	پرویز رجبی	۲۳۰
ناتمام (شعر)	شهاب آذرشب	—	۲۳۹
آخرین روزهای امپراتوری پرتقال	آلگ ایگناتیف	لیلی هوشمند افشار	۲۴۲
زشت و زیبای تاریخ	غلام‌حسین صدری افشار	—	۲۴۹
سیری در هنر اسلامی	ارنست گروبه	پرویز رجبی	۲۵۲

و مطالب دیگر.....

متأسفانه به‌علتی که در اینجا ذکرش بی مورد است شمارهٔ دوم «فردای ایران» با غلطهای چاپی فراوانی دست خوانندگان عزیز رسید. تنها کاری که از دستمان برمی‌آید این است که کوشش کنیم دیگر چنین نشود.

طرح روی جلد : شهرام شه میری

چاپ نقش جهان

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

فردای ایران

سال اول (دورهٔ جدید) شمارهٔ ۳ اسفندماه ۱۳۵۹

رونوشت به مردم ایران

من با عقیدهٔ تو کاملا مخالفم، ولی تا جان دارم خواهم کوشید، تا تو حق داشته باشی عقیده‌ات را بیان کنی.

ولتر

آقای م. گ.

نامهٔ مورخ ۵۹ر۱۱ر۲۵ شما، که پس ازانتشار شمارهٔ ۲ نوشته بودید، رسید. از اظهار لطفی‌که کرده بودید متشکرم. میل به‌دقت شما تحسین‌انگیز است، اما اجازه بدهید ــ درست به‌میل شما ــ برای‌مداقهٔ بیشترکمی مسئله رابشکافیم.ــ‌همین‌مسئله که طرح کرده‌اید، که روزنامه‌های پیش ازانقلاب شعرهای یکی از همکاران شمارهٔ ۲ «فردای ایران» را چاپ می‌کردند وحالا که «فردای ایران» چنین وچنان است، بهتر است از این شاعر روزنامه‌های پیش ازانقلاب چیزی چاپ نکند!

دوست‌عزیز! متأسفانه خیلی ازدیگران هم با شماهمعقیده هستند. نه در مورد این شاعر، بلکه درمورد خیلی دیگران دیگر. وهم ازیراست ضرورت نوشتن این‌نامه، ودادن رونوشتش به‌مردم ایران.ــ به‌مردمی که بیش از هرزمان دیگری حساس‌اند. وبه‌حق. واگر هم ناحق بودندی، به‌حق. و این راشماهم می‌دانید چرا.

دوست عزیز! شما سالهای سیاه را به‌یاد دارید؟ همان سالهایی که حتی کتاب «مأموریت برای وطنم» را سانسور می‌کرد. هم شما وهم‌دیگران وهم‌من این سالها را به‌یاد داریم. پس لازم نیست یکبار دیگر ازسیاهیهای این سالها سخن‌به‌میان بیاوریم. در این‌باره سخن به‌فراوانی رفته است. اما شما فکر می‌کنید نویسندگان‌و هنرمندان این

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

سالها چه می‌بایست می‌کردند؟

۱ــ در روزنامه‌های «رسمی» می‌نوشتند، و در تآترهای «رسمی» روی صحنه می‌آمدند، ودر تالارهای «رسمی» آثارشان را به‌نمایش می‌گذاشتند، وازرادیوتله‌ویزیون «رسمی» ترانه‌ها و ساخته‌هایشان رابه‌گوش مردمشان می‌رسانیدند؟

۲ــ در «زیرزمین» به‌فعالیت می‌پرداختند، ودر «زیرزمین» آثارشان را به‌همدیگر ویکی‌وچندی می‌نمودند، و در «زیرزمین» روی صحنه می‌آمدند، و در «زیرزمین» ترانه می‌خواندند ونی‌لبك می‌زدند؟

۳ــ «هجرت» می‌کردند و در هجران و بیرون مرزها و دور ازجامعه واقعیت‌های جامعه هنر به‌دید می‌آوردند؟

۴ــ دم فرومی‌بستند وشعر قورت می‌دادند و نمایشنامه «مثل‌وار» در ذهن می پرداختند وترانه وآهنگ در ذهن می‌خواندند ومی‌نواختند؟

۵ــ یاهم در «رسانه‌های رسمی» حضور می‌یافتند وهم در «زیرزمین» نقب‌می‌زدند وهم «هجرت» می‌کردند وهم دم فرومی‌بستند؟

واقعیت ــ تلخ وشیرینی‌اش با تاریخ ــ این‌است، که برخی هم این کردند وهم آن، بعضی نه‌این کردند ونه‌آن، دسته‌ای راه انیران پیش کشیدند و هجران و گروهی زاده شدند در دهه‌های اخیر سالهای سیاه و تا تعیین تکلیف خودشان با خودشان برای تولدی هنری، قضاوت درباره‌شان منصفانه ازآب در نمی‌آید!

●

«رسانه‌های رسمی» کدامها بودند؟

ــ همهٔ روزنامه‌ها ومجله‌ها.

ــ رادیو وتله‌ویزیون.

ــ تالارهای نمایش وبیست وپنج شهریورها.

ــ بنیادهای فرهنگ، زبان، ادبیات، تاریخ وفلسفه.

ــ سمینارها وکنگره‌ها.

ــ کلاسهای درس در دبستان، دبیرستان ودانشگاه وحوزه‌های علمی.

ــ سازمان پرورش فکری کودکان ونوجوانان.

ــ بنگاه ترجمه ونشرکتاب.

ــ انتشارات سازمانهای دولتی

ــ و همهٔ کتابهایی که ظرف سالهای سیاه د راین کشور به‌چاپ‌رسیدند. ــ رسمیتشان شمارهٔ کتابخانهٔ ملیشان واجازهٔ انتشارشان. رسمیتشان جواز کار کارمندی نویسندگان و مترجمینشان و رسمیتشان برگ خروج...

●

ورسانه‌های رسمی انجمن‌های فرهنگی ایران وفلان. وشبهای شعر این انجمن‌ها. هم یکی وهم ده‌تا.

●

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

«زیرزمین» کجابود و «زیرزمینی‌ها» که‌ها بودند؟ هنوز دراین قلمرو پرسوراخ و سنبه‌کار چندانی نشده است. حتی دربارهٔ آن‌غاری‌که دهانه‌اش از روی زمین پیدابود. باید درانتظار صفحات دردست تألیف تاریخ بود.ــ هم‌به‌دست «زیرزمینی‌ها» وهم‌به‌خامهٔ «رسمی!»ها.

●

وراستیرا که داستان «هجرتی»هاــ هم‌آنانکه هجران پیشه‌کردند وهرکدام به داغی، وهم‌آنانکه سفرشان به‌هجر انجامید ــ داستان هزارداستانی است، که هنوزها پرداختنی نیست، تا مگر کلبهٔ احزان شود روزی گلستان وتا مگر همهٔ آبها از آسیاب بریزد وکشته‌های دروشده را آردکند وآردها از هضم رابع بگذرند!

●

چهار دیگر «دم فروبستگان»اند، که باید دمشان رادید، تادید چرا!

●

وآن پنجمی‌ها، که هرحیله را راه دوست یافتی وانگاشتی. انگاشتگان جایی‌دارند ویافتگان مقام. ولابد که دعوی ودعوا درست همینجا است. و محکمه به‌فراوانی همهٔ مدعیان وهمهٔ یافتگان و انگاشتگان.

●

وزادگان دهه‌های اخیر سالهای سیاه، بدبیارترین همهٔ اینها. زاده شده‌اند و باز باید زاده شوند، تا ابریشم من وتو فراهم آید. وبدبیار ازیرا که در «پلیسه»ترین دامن اجتماع به‌تولدی دوباره می‌رسند وبیشترین مسئولیت متوجه اینان، که کجا «خودی» باشند... تا به‌سرنوشت خیلی از هنرمندان خوبمان گرفتار نیایند، که هم چماق رژیم گذشته را خوردند وهم نیش قلم همرزمانشان را!... بگذریم ازاینکه تاریخ ادبیات معاصر ایران هوایشان را دارد...

●

پس سه‌گروه ــ در مجال این‌مقال ــ مورد بررسی‌اند:
۱ــ آنها که از «رسانه‌های رسمی» بهره گرفتند.
۲ــ آنها که هر حیله را راه دوست یافتند.
۳ــ ودوبارزادگان.

گروه اول: این گروه پرکارترین هنرمندان ایران را در اختیار دارد.هنرمندانی که چند دهه رویاروی ادارهٔ ممیزی چراغ ادب و هنر راــ اگر هم کم‌سوی ــ روشن نگهداشتند.ــ چراغی که حتی یك لحظه خاموش نشد. پاسداران ادب وهنر، بی‌آنکه کسی برایشان نوبتی تعیین کرده باشد، هر کدام به‌نوبت خود در پای این چراغ پاس دادند. البته شاید امروز کار دیروز برخی از اینان از ارزش چندانی برخوردار نباشد، ولی ماکه با معیارهای امروز کار دیروز اینان را بررسی نمی‌کنیم.

می‌خواهی بنویسی. می‌خواهی بسرایی. می‌خواهی بازی کنی. می‌خواهی بکشی. می‌خواهی بسازی. نام ادارهٔ انطباعات شده است ادارهٔ نگارش، این تنها تغییری است، که

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

در میهن‌تو، در قلمرو هنر پدید آمده است. تصمیم گرفته‌ای تن به‌دم فروبستن‌ندهی. تصمیم گرفته‌ای تن به‌هجرت ندهی. درخودت ــ صادقانه ــ قدرت زیرزمین رفتن را نمی‌بینی. وبه‌خودت قبولانده‌ای که به‌تجربهٔ تاریخ، اگر هم «زیرزمینی»ها مقام ارجمندی دارند، تنها راه مبارزه «زیرزمین» نیست.

چه می‌کنی؟... سال پنجاه، در سیاه‌ترین سال سالهای سیاه، دوست مبارز ودرست اندیشی جواب داد: «حتی اگر شمر هم ازتوچیزی به‌چاپ برساند تأمل نکن، برای حلق‌آویز کردن دشمن ازخود او می‌توان طناب خرید». مکانیزم سیستم، مکانیزم نظام حاکم طوری است که مخالفینش ــ اگر هم در همه‌جا نه ــ دربیشتر جاها می‌توانند لانه بکنند. در رسانه‌های گروهی آنچنان رخنه کردیم، که رژیم چنان سرگیجه گرفت، که دیوانه شد. واژه‌های «زمستان»، «شب»، «شقایق»، «گل سرخ»، و «چریك»ادارهٔ نگارش را به‌وحشت انداخت. استعمال این واژه‌ها طی بخشنامه‌ای رسمی ممنوع‌شد. قدرت «لاله» برقدرت رژیم چربید. هرروز صدها مسئول توبیخ شدند و تنبیه، که چرا فلان مطلب از دستشان در رفته است. همه‌جا ترس از نگهبانان چراغ ادب و هنر می‌رفت. مبادا رخنه کنند. واینان رخنه می‌کردند. این پاسداران بیدار مردم وپاسداران چراغ سالهای سیاه. هرکس به‌قدر قدرت. دژها از درون در محاصره بودند. و دژبانان دست و پا گم کرده هرجا که به پاسداران‌حیثیت‌مردم بر می‌خوردندبی‌درنگ‌آنان‌راروانهٔ زندان وشکنجه‌سرا می‌کردند و اگر خشمشان، نه ازشکنجه فرونشستنی بود، سربه‌نیست. بااین‌حساب اگر هرکس دیروز در یکی از روزنامه‌های پیش از انقلاب مطلبی نوشته است، امروز راندنی باشد، پس چه می‌کنیم با آنانکه هنوز کمر از ضرب شکنجه راست نکرده‌اند، به‌جرم نوشتن‌دراین روزنامه‌ها؟

راستی با چه مقیاسی قدم به‌محکمه می‌گذاریم؟ چرا فراموش بکنیم آن روزها وماهها وسالها وثانیه‌های سیاه را؟ هیچ به‌نسبت میان در صحنه‌گان وآنانکه حتی از اندیشیدن در وحشت بودند فکر می‌کنیم؟ اگر یادمان باشد ــ که هست ــ آن سالها درست به‌همان نسبتی که نام معدودی در لیست دولتمردان بود، به‌همان نسبت‌هم نام معدودی در لیست نویسندگان و هنرمندان، که از هر روزنهٔ نوری برای‌افزودن‌به‌حرمت چراغ ادب وهنر بهره می‌گرفتند.

دوست عزیز! من دراین‌نامه قصد نام بردن ازکسی را ندارم، که نام فراوان‌است. نامهای«خودی»و نامهای بازهم «خودی». آیا فراموش کرده‌اید، که بسیاری از این نامهای ارجمند با ایجاد شبهای شعر در کانونهای وابسته به‌رژیم وازآن امپریالیست‌ها چه هراسی دردل دژبانان انداختند؟ مگر می‌توان «ده‌شب شعر» معروف انستیتوی‌گوته، وابسته به‌سفارت آلمان وازآن امپریالیسم را ازتاریخ مبارزات مردم این سرزمین، که دژها را از درون محاصره کرده بودند، برداشت؟ امروز ــ صرف‌نظر ازاینکه معدودی انگشت‌شمار، به‌هردلیلی که خودشان می‌دانند، خودشان را کنار کشیده‌اند ــ کدام یك از اینان راوابسته به‌امپریالیسم‌بدانیم؟ مابه‌اینان که خودشان را به‌کنار کشیده‌اند فقط می‌توانیم یادآوری بکنیم. ویادآوری به‌خاطر نیازمان دراین زمان به‌آنان واین

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

چون «اشارتی» در خانواده.

ما حق نداریم در داوریمان عامل زمان رافراموش بکنیم. وعامل توانایی‌های فردی را و عامل سن و تجربه‌را. **بدانیم اگر ما حیثیتی در زمینهٔ ادب و هنرداریم بیشتر این حیثیت را از طریق همین رسانه‌های گروهی پیش ازانقلاب فراهم کرده‌ایم.** شما از شاعری درنامه‌تان به‌نام «شاعر ارزشمند توده‌ها» نام برده‌اید. این شاعر را از کجا می‌شناسید؟ جز ازطریق مطبوعات؟ وشب‌های شعر، که لابد در دامن امپریالیسم تشکیل می‌شدند. به‌همان‌گونه که بزرگترین دشمن امپریالیسم در دامن امپریالیسم پدید آمد.

چقدر «داستان کودکان» «برای‌بزرگسالان»، به‌همت در ظاهر در خدمت طاغوتیان، از دست همین سازمان پرورش فکری کودکان ونوجوانان‌درزفت؟ داستانهایی که نشر آنها از افتخارات این سازمان است.

وچه بارها که «مجلهٔ تماشا» به‌خاطر نفوذ ما به‌درون دژ به‌توقیف درآمد.

هنر و ادبیات در کشورهایی مانند ایران، در خدمت مبارزه است. درخدمت‌مبارزهٔ چریکی و برای محاصرهٔ نامرئی درون دژ استعمار واستکبار. فکر می‌کنید، باید سی و چند سال در میان زیر دریایی‌هایمان سکوت می‌کردیم و پس از فرار کشتیهای دشمن از خشم خروشان دریای مردم، سرازیر آب بیرون می‌آوردیم؟که‌چون‌مطبوعات‌درخدمت رژیم هستند؟

در هیچ‌کشور تحت ستمی این‌چنین نبوده است. بسیاری از آثار انقلابی گورکی در فاسدترین ورژیمی‌ترین مطبوعات روسیهٔ تزاری به‌چاپ رسید. پرداختن به‌مبارزهٔ هنرمندان در کشورهای تحت ستم نیاز به‌مقاله‌ای وکتابی جداگانه دارد. قصد من دراینجا ارج نهادن به‌حیثیت نویسندگان وهنرمندان مبارز ایران است، که امروز گاهی به‌جرم نوشتن مطلب در روزنامه‌های آریامهری توپ وتشر تحمل می‌کنند. اینان که تهمت‌های دیروز وامروز رابه‌جان خریدند تا از به‌هدر رفتن نورك‌های‌ضعیفی، که از روزنهای نادیده برون می‌تابیدند، جلوگیری کنند. آیا می‌توان همهٔ آموزگاران، دبیران واستادان را به‌جرم استفاده از تریبون آموزش وپرورش آریامهری برای‌آموزش وپرورش فرزندان این مرزبوم به محاکمه کشید؟ این بس که آنان آن‌زمان‌از فشار ناگفته‌ها واز اندیشه گفته‌ها همیشه و همواره در وحشت به‌سر می‌بردند. مگر شکنجهٔ تدریس و تألیف تاریخ برای استادان تاریخ کافی نبود؟ با چند نمونهٔ خود فروخته نمی‌توان هزاران وجدان بیدار را دار آویخت!

●

گروه دوم: آنانکه هم از رسانه‌های گروهی سنگر ساختند وهم‌در زیرزمین ودر دل‌سیاهیها پایه‌های رژیم راخائیدند. وتیرشان و تیغشان لحظه‌ای‌رژیمیان را نیاسود.

محاصره از درون ومحاصره اززیرپا. گاهی ازاین سنگر وزمانی ازآن دگر. و چه‌بسا جان باختند هنگامی که ما به‌خواب بودیم. با اینان چه کنیم اگر نوشته‌ای داشته باشند در روزنامه‌ای که ازآن ما نیست ورادیو تله‌ویزیونی که از آن ما نیست؟ فکر

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

نمی‌کنید برای رسیدن به‌هدف لازم است از تسخیر کوچکترین سنگر چشم نپوشید؟

●

وگروه سوم: دوبارزادگان: آنانکه در دهه‌های اخیر انقلاب زاده شدند ودر سالهای آخر پیش ازانقلاب ودرحین انقلاب وپس ازآن تبلوری هنری یافتند وخواستند که در مبارزهٔ برای رهایی سهمی داشته باشند. با اینان چه‌کنیم؟ اینانی که پیش از انقلاب هنوز خام وناآموخته بودند ودرطول انقلاب وپس ازانقلاب خط راستین خود را یافتند. مگر می‌توان میلیون‌ها مردم عید فطر و تاسوعا عاشورای ۵۷ را به‌جرم اینکه چند سال پیش‌تر به‌پا نخواسته‌اند محاکمه کرد، که پیش‌ترها کجا بودند؟ اینان نیز دوبارزادگانند. **زایش دوم در بزرگترین آبستنی تاریخ ایران.**

دوست عزیز! واقعیت این است، که دوبارزادگان هنرمند هم در صفوف رزمندگان قرار دارند. حتی گاهی در صف مقدم. و حق هم این است. این جوانان عملا در صحنه هستند و مستقیماًدر برخورد با مسائل آگاهی دهنده. اینان برای ورق خوردن تاریخ در انتظار تألیف آن ننشسته‌اند. اینان خود تجربه کردند تاریخ را وفقط این نوع‌تاریخ است، که کمترین تحریف را به خود راه می‌دهد.

حال اگر یکی ازاین جوانان نخستین تجربه‌های هنریش را پیش ازانقلاب با روزنامه‌ای نامردمی شروع‌کرده باشد به‌آسانی نمی‌توانیم او را از خود برانیم. حتی اگر در مجموع راه امروزش با راه آنروزش یکی نباشد. آخر ما سه‌سال است که در حال آموختن وآموختن هستیم. پس تکلیف این همه آموزش چه می‌شود. این‌همه‌تجربه. این همه کتاب. این همه حضور. آیا منکر تکامل هستیم؟ پس این مطبوعات پس از انقلاب و این همه‌کوشش برای چیست؟

جوانی‌فقیر و جویای نام و درعین‌حال دور از همهٔ فرصت‌ها در ۲۱ سالگی راهی تهران بزرگ می‌شود وجایزهٔ فروغ فرخزاد را به‌خود اختصاص می‌دهد و پس از دریافت جایزه «تولدی دیگر» می‌یابد وتبلوری تازه. در بارهٔ جایزهٔ نوبل هم حرف زیاد است. چیزی که درمورد این هنرمند مهم است تبلور تازهٔ اواست. او پس از این جایزه چهارسال از عمرش را وقف خودسازی می‌کند و پس از انقلاب یکجا و دربست در اختیار انقلاب است.

چرا او را بکوبیم که چرا در روزنامه‌های پیش از انقلاب شعر نوشته است و چرا جایزهٔ فروغ گرفته است و چرا پس از انقلاب دم از مردم‌می‌زند و دشمن امپریالیسم‌است؟ وبعد همراه این حملهٔ نادرست، به‌فروغ بتازیم چون «شاعر زنانه» بود وچون برادرش فریدون!!.

دوست عزیز! آیا در قضاوت خود در مورد فروغ اشتباه نمی‌کنید؟تاکنون‌کدامیك از ما به«شعر مردانه» تاخته‌ایم؟ اگر این شعر را، شعر مردانه و زنانه را، نمی‌پسندیم وآن را در خور خلق‌های ستمدیده نمی‌دانیم این بحثی دیگر است. ازاین گذشته فروغ پس از «تولد دیگرش» دیگر فروغ پیش از تولد دوباره نیست. این همان زایش دوم است: این‌همان تکامل است. این همان نتیجهٔ آموختن است. این همانی است که میلیون‌ها

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ساکت را پرخروش کرد وبرخیزاند. چرا به‌خودمان راست نگوییم؟ ما همه پس از زایش اول شعر زنانه و مردانه می‌خواندیم و دوست داشتیم. و مشاعره را دوست‌داشتیم. با لطیف‌ترین شعرها. وشعرهایی که اصلا نه استکبار می‌شناختند ونه‌امپریالیسم.

من دراین‌نامه هرگز جایی برای پرداختن به‌شخصیت اجتماعی وادبی و هنری فروغ فرخزاد نمی‌بینم. چون مردم او ستایششان را کرده‌اند. او که دستهایش را در باغچه می‌کاشت تا سبز شوند واوکه پیغام آمدن صدای پای کسی را می‌داد وچه‌خوش می‌داد.

پروندهٔ فروغ بسته است. بازنکنیم. مگر برای تحسین!

●

و اما دوست عزیز! فکر نکنیدکه با این نامه برسر همهٔ آنهایی‌که در لباس‌هنرمندی بیشترین خیانت را به‌مردم کردند ومی‌کنند آب تطهیر ریخته می‌شود. من می‌دانم به‌وجدان شما و من اینقدر خیانت شده است که امروز اینقدر هوشیاری می‌کنیم. قصد من فقط این بود، تنها وقتی قضاوت بکنیم، که کیفر خواستمان تکمیل است وگرنه جز ایجاد دلسردی وجز ایجاد تفرقه کاری از پیش نمی‌بریم.

بااین همه هرگاه از کسی به‌حق ومستدل گله‌ای داشته باشیم ویا اگر کسی رابه‌حق ومستدل خائن بدانیم، صفحات «فردا ی‌ایران» در اختیار افشاگری است.

●

پس ازانقلاب بسیاری از محکمه‌های بدون کیفرخواست تشکیل دادیم وبسیاری از نیروهای راستین را به‌ضعف و مرگ کشاندیم. تخریب حرمت و حیثیت انسانها، در جامعه‌ای که همیشه حرمت‌ها وحیثیت‌ها در خطر بوده‌اند، کارآسانی است. وقتی انها می‌دارد می‌سازیم به‌دشواری تبرا هم بینویشیم. و از همین روی بکوشیم در تنظیم کیفرخواست چیزی ازقلم نیفتد... رای بدون کیفرخواست تهمت است ووقتی بازار تهمت رواج پیدا کند و حیثیت آدمی به‌حراج گذاشته شود، رأی با کیفرخواست هم از اعتبار می‌افتد. به‌همهٔ پاسداران چراغ ادب و هنر ارج نهیم. حتی برای یك لحظه پاسداری.

بااحترام پرویز رجبی

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

«فردای ایران»

محمدعلی جعفری و سنگ آتش‌زنه

یك نام آشنای دیگر: محمدعلی جعفری، هنرپیشه وکارگردان، و متولد۱۳۰۴ تهران. شاید همین وبس! وشاید هم: محمد علی جعفری، هنرپیشه وکارگردان، مردی ۵۵ ساله با چهل‌سال تجربهٔ هنری. واین به! وبه‌اعتبار هنر، هنرمندی چهل‌ساله. متولد دورهٔ سوم هنرستان هنرپیشگی به‌استادی نوشین، که فقط یك دوره تدریس کرد: دورهٔ سوم.

پس ازگذشت حدود چهل‌سال جعفری بیش ازاینکه هنرپیشه باشد وکارگردان، شیفتهٔ هنرپیشگی است وکارگردانی وبیش ازاین شیفتگی، عاشق در صحنه بودن است و در صحنه ماندن.ــ صحنهٔ حضور مردم. صحنهٔ شیفتگی مردم وصحنهٔ به‌هم پیوستن مردم به‌کمك فکری که ذهن همه را یکجور مشغول می‌کند. فکری که مانند شعاعی از نور از صحنهٔ تآتر به‌ذهنها می‌تابد و به‌هنگام بازتاب از منشور ذهنها، دیگر شعاع باریکی ازنور نیست. یك دسته نوراست. جعفری شیفته این دسته نوراست. وهرچه تاریکی‌بیشتر، شوق به این دسته نور بیشتر. نور را باید آفرید، حتی اگر شده است با یك‌جرقهٔ‌کوچك. در هر حال بازتاب از منشور ذهنها است و به‌انبوهی حضور ذهنها.

جعفری سالها به‌دنبال سنگ آتش زنه بود: چند سال پیش، که ظلمت تاریکی همه جا را کور کرده بود، دیدم روی نمایشنامه‌ای کار می‌کند. پرسیدم، چکار می‌کند. گفت: «تنها به‌این نمایشنامه اجازه اجراء داده‌اند و دارم رویش کار می‌کنم». گفتم: «می‌خواهم بخوانمش.» داد. یك شب به‌زحمت صرف‌خواندن‌شد و شب بعدآنرا با عصبانیت به‌جعفری برگرداندم: «مزخرف است». «ــ می‌دانم وبرای همین رویش کار می‌کنم. چون جز این چیزی برای اجراء نمی‌گذارند». گفتم «خوب نکن!». گفت: «اگر بتوانم تنها یك جرقه پیدا بکنم کفایت می‌کند...» شب اجراء دعوت کرد. خودش را ــ به‌نظرم ــ باخته‌بود. خیلی‌خوب‌بازی‌نکرد. همه‌اش می‌ترسید، نکند سنگ آتش زنه خوب کار نکند. پس از سالها اگر سنگ‌آتش زنه‌کار نمی‌کرد از هیچ چیز نمی‌شد دفاع کرد... و بعد امکان احضار مردم به‌تآتر دشوارتر می‌شد... به‌صحنه.ــ صحنهٔ به‌هم‌پیوستن مردم به‌کمك فکری که ذهن همه را به‌یکجور وبایك‌چیز مشغول می‌کند. آنروزها این اشتغال درخفا، این اشتغال درخلوت ذهنها ازاهمیت زیادی برخوردار بود.

جعفری در طول تمام سالهای سیاه هرگز خودش را نباخت وهرگز پیراهن‌عثمانی به‌کسی نفروخت، مگر آپارتمان ۹۵ متریش، که‌تنها حاصل مادی سالها زندگی وتلاش بود. وجعفری درطول تمام سالهای سیاه همواره در پی سنگ‌آتش‌زنه‌بود، تا مگر روزنهٔ نوری فراهم آورد.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

انقلاب به‌ناگهان ملیونها سنگ‌آتش‌زنه را برچکانید ومنشور ملیونها ذهن را به‌بازتابی شگفت‌انگیز واداشت: دسته‌های نور! چراغان ! ازهرسوی!

از جعفری می‌پرسم:

چطور شد به‌تآتر روی آوردید؟

ــ محمود ظهیرالدین هنرمند آغاز تاریخ تآتر نو فامیل من بود. من مرتب به منزلش می‌رفتم وتمرین‌هایش را می‌دیدم ولابد که زندگی هنری او بیشترین کشش را در من به‌وجود آورد.

پس از تاریخ تآتر نو ایران شروع کنیم.

ــ نه هنوز زود است. بگذارید برای بعد. هنوز باید کار کرد.

پس اقلا کمی از نوشین حرف بزنید. از این مرد که در فصل اول‌تاریخ تآتر بیشترین جا را برای خود بازکرده است؟

ــ دربارهٔ نوشین هم باید درجای دیگری صحبت کرد. درجایی دیگر و مخصوص نوشین.

شما در دورهٔ سوم هنرستان هنرپیشگی شاگرد نوشین بودید، از او چه خاطره‌ای دارید؟

ــ خاطره‌ای که آدم از یك انسان بزرگ دارد.

شما با نوشین درصحنه هم بوده‌اید؟

ــ دوبار. در «چراغ گاز» و «ولپن».

کمی ازخودتان بگویید. ازفرازونشیب‌ها، شادیها وناکامیهای خودتان ومردمی که برایشان روی صحنه خاك خوردید و گلو زخم کردید. چندسال پیش کار تآتر را شروع کردید. تاکنون چند نمایشنامه را کارگردانی کرده‌اید ودرچندنمایشنامه خودتان بازی داشته‌اید؟

ــ چهل سال پیش کار تآتر را شروع کردم. شاید بشود ادعا کرد. که در طول تاریخ تآتر این مملکت کسی جز من چنین زمان درازی را به‌طور مرتب روی صحنه نبوده است. فراز ونشیب‌های زیادی را پشت سر گذاشته‌ام.ــ با عشق به‌مردمی‌که چهل سال مرا همراهی کرده‌اند تا به‌حال بیش ازسی نمایشنامه را کارگردانی کرده‌ام ودر بیش ازپنجاه نمایش بازی‌کرده‌ام. گفتنی زیاد است، اما فعلا وقت کار است. کار.

آقای جعفری شما پیش ازانقلاب با توجه به‌خفقان حاکم بر فعالیت‌های هنری حرفتان را چطور می‌زدید؟

ــ با ایماء واشاره.

حالا چطور؟

ــ خواه‌وناخواه صریح‌تر، اما زبان ایماء واشاره را هم ازیاد نمی‌برم.

چرا؟

ــ چون این زبان زبان تآتر است.

ستیز میان «تآتر کوچه و خیابان» و «تآتر بورژوایی» ستیزی طبقاتی است.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

شما به‌عنوان هنرمندی باسابقه در کارتآتر، سرانجام این ستیز وسرنوشت تآتر را در رابطه با خواست‌های عمیق سیاسی و اجتماعی جامعهٔ محرومان چگونه می‌بینید؟

— این سئوال کمی مبهم است. آیا منظور شما از تآتر بورژوایی، تآتر سالنی است؟ دراین‌صورت نمی‌توانم در نتیجه‌گیری با شما موافق باشم. تآتر هم در خیابان‌و کوچه وبازار وهم درسالن می‌تواند باخواست‌های سیاسی واجتماعی مردم در ارتباط باشد. میان این‌دو فقط این فرق وجود دارد، که تآتر خیابانی به‌مسائل حاد روز، که فوراً کهنه می‌شوند، می‌پردازد وتآتر سالن به‌مسائل درازمدت. در هرحال نقش هنر همیشه روشن است: نقش آگاهاننده.

شما بلافاصله پس از انقلاب «مونتسرا» را روی صحنه آوردید. شانزده — هفده سال پیش هم این کار را کرده بودید و در هردو اجرا خودتان نقش «مونتسرا» رابه عهده داشتید. فکر نمی‌کنید «مونتسرا»ی پس از انقلاب کمی از قافلهٔ مردم عقب‌بود؟ و همین‌طور «مستنطق»، که دوباره روی صحنه می‌آید. جواب رشد فکری مردم را چه می‌دهید؟

— شما کجا هستید؟ این چه سؤالی است‌که می‌کنید؟ مگر این تآترها یکشبه نوشته شده‌اند، که با یك اجراء بتوان دفنشان کرد؟ مگر هاملت‌ها، آنتیگـون‌ها، مکبث‌ها به‌طور مکرر روی صحنه نمی‌آیند؟ آقای عزیز شما «مستنطق» جدید را دیده‌اید. که می‌پرسید جواب رشد فکری مردم را چه می‌دهید؟ نه! ندیده‌اید. آیا فکر می‌کنید اجرای این دو پیس که نام بردید درست کپی اجراهای قبلی است؟ نه. با دید تازه، با شعور تازه وباآگاهی از واقعیاتی که امروز با آنها رودرروی هستیم به‌اجراء درآمده‌اند.

پس از انقلاب دگرگونی چندانی در هنر تآتر به‌وجودنیامد. انقلاب شرایط ساز نبود، یا شرایط انقلاب هنر را در پی‌نداشت؟

— به‌نظر من پس ازانقلاب تآتر حرکت عظیمی داشته است. چه ازنظر کیفی وچه ازنظر کمی. درهیچ زمانی این‌قدر نمایشنامه اجراء نشده است. حالا اگر شما این‌فرصت را داشته‌اید، که همهٔ این نمایشنامه‌ها را ببینید و متوجهٔ‌دگرگونی چندانی نشده‌اید، باید گفت خیلی از بالا به‌تآتر نگاه می‌کنید.

پس به‌نظر شما تآتر بیان وحرکت مناسب خود را یافته است؟

— نه. به‌عقیدهٔ من هنوز زود است، که بگوییم آن بیان وحرکت مناسب را یافته باشد، اما می‌توانیم بگوییم حرکت حرکت سریعی بوده است. مهم‌تر از همه اینکه تآتر مردمی شده است.

با این‌همه تصور می‌کنم، در مورد تآتر مردمی تقاضا زیاد است و عرضه نامطلوب.

— این یك تصوراست تا یك سؤال. البته من نمی‌گویم آنچه عرضه شده است مطلوب است وبه‌کمال رسیده، اما اگربخواهیم همهٔ کارهایی را که شده است نفی کنیم وازعرضهٔ نامطلوب حرف بزنیم، بی‌انصافی است. فراموش نکنید تآتر پس از پیدایشش درایران چندین دهه تقریباً تعطیل بود.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

حالا رابطهٔ تآتر با مسؤلان دولتی چگونه است؟

ــ دراین‌کشور انقلاب شده است. ما درحال یك تحول بزرگ هستیم و دردورهٔ انتقال. البته در مورد کوتاه‌وبلندی مدت این‌دورهٔ انتقال درجای دیگری‌می‌شود صحبت کرد. ما درحال سازندگی هستیم. دراین دوره نه‌تنها وضع اقتصادی ــ سیاسی باید دگرگون شود وسازمانی نوبیابد، باید وضع فرهنگی وطبعاً هنری وحتی اصول انسان سازی هم متحول شود. بنابراین، یعنی باتوجه به‌مسائل موجود وناشی ازانقلاب، باید به‌مسئله نگاه کرد. اگر همه درجهت ساختن یك اجتماع نو وحیات نو هستیم‌روابطمان هم نواست. با همهٔ مشکلاتی که می‌تواند به‌خاطر خصیصهٔ دورهٔ انتقال وجود داشته باشد.

به‌نظر شما در مبارزه‌ای که دراین دورهٔ انتقالی علیهٔ امپریالیسم داریم، هنرمندان ما دین خودشان را اداء می‌کنند؟

ــ امروز هم مردم وهم اکثریت قریب به‌اتفاق هنرمندان با چهرهٔ اصلی‌وحقیقی امپریالیسم آشنا هستند. باید از ذهن‌گرایی درهنر موقتاً هم که شده صرف‌نظر کرد. درهرحال همه درصحنه هستند وهرکس به‌قدر توانایی. اما اینکه چه‌کسی چه‌کرده‌است، برای ارزیابی زود است.

شما تآتر را به‌لاله‌زار برمی‌گردانید. انگیزهٔ رجعت به‌لاله‌زار چیست؟

ــ سندیکای هنرمندان وکارکنان تصمیم گرفت، به‌مناسبت سالگرد انقلاب یك فستیوال تآتر در قدیمی‌ترین مرکز تآتر ایران، یعنی لاله‌زار، برپا کند. این‌یك‌حرکت تازه بود، که پس ازمرگ تآتر مردمی در لاله‌زار، سندیکای هنرمندان انجام آنرا به‌عهده گرفت. بیست نمایشنامه در چهار تآتر لاله‌زار به‌مدت ده‌شب. چه خیابانی وچه سالنی. آنچه تاکنون (تا این مصاحبه) انجام گرفته است موفقیت‌آمیزبوده‌است‌ومی‌توان گفت، که نود درصد ازپیش‌بینیهای سندیکا درست ازآب درآمده است. به‌نظر من‌حرکت عظیم وامیدوار کننده است. هم‌ازنظر جابه‌جایی تماشاگران تآتر وهم ازنظر روشن کردن مردم‌به‌وضع موجود تآتر وتفاوتها ومسائل زیاددیگر، که بهتر است در این‌مورد بیان‌نامهٔ سندیکا را مطالعه بفرمایید. اما دراینجا لازم است، به‌طورکلی با بعضی از روشنفکران خودمان دربارهٔ لاله‌زار صحبت بکنیم. دوستان ازلاله‌زار چه‌می‌دانند؟ کی زحمت کشیده‌اند وسری به‌آنجا زده‌اند، تا بدانند دراین خیابان، دراین مرکز اصلی وقدیمی تآتر ایران چه می‌گذرد؟ دوستان! پس ازانقلاب، دیگر از «اترکسیون»خبری نیست. همه‌اش تآتر است. هنرمندش از حرفه‌ای‌ترین وجدی‌ترین هنرمندان است و تماشاگرانش نیز از زحمتکش‌ترین افراد این مرزبوم. کنار نایستید و باکنایه نگویید «تآتر لاله‌زاری؟ هنر پیشهٔ لاله‌زاری؟ تماشاچی لاله‌زاری؟»بروید با این مردم‌آشنا شوید! انتقادادتان را صادقانه بااین هنرمندان درمیان بگذارید! ببینید به‌چه عشقی از شمااستقبال می‌کنند... انگیزهٔ رجعت به‌لاله‌زار بازگشت به‌میان مردم بود. مردم همه‌جا هستند، اما لاله‌زار را خانهٔ تآتر می‌شناسند. از خانهٔ مردم نباید فاصله گرفت... پشتیبانان هنرمردمی خود مردم هستند. وبرهنرمندان است که حقایق درون جامعه را (که اغلب‌پیچیده‌اند

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

و از نظر مردم دور،) بشناسند و به‌هرطریق که می‌توانند این حقایق را بامردم در میان بگذارند. وگرنه کارهنرمند عکس برداری است.

آیا باید تآتر محدود به‌درون مرزهای شهرها باشد وبرای شهرنشین‌ها وآن‌هم درچند شهر معدود؟ اگر چنین است پس تکلیف دهقانان، کشاورزان وبه‌طور کلی روستائیان چیست؟ آیا فدریکو گارسیا لورکا در اسپانیا کارهای خود را به‌درون روستاها نبرد؟

— تآتر باید در همه‌جا نقش خود را داشته باشد.

پس حتماً شما تآتر را به‌روستاها خواهید برد؟

— بله حتماً.

کی؟

— زمانی که امکان رفتن تآتر به‌روستاها ازهرنظر فراهم شود.

منظور ازامکان چیست؟

— مهمترینش اینکه نویسندگانمان بنویسند. این خودش یك مسئلهٔ بزرگ است. خوب تردیدی نیست که برای روستاها تا مدتها نیازمند به‌نمایشنامه‌هایی خاص روستاها هستیم.

پس به‌این‌ترتیب شما برای تآتر تعریف خاصی دارید.

— به‌طور کلی من به‌این نتیجه رسیده‌ام که تئاتر ارائهٔ گوشه‌ای از واقعیت‌های زندگی است. — واقعیت‌هایی که در ذهنی ذخیره شده‌اند و بایستی در جایی روی‌صحنه بیایند و در معرض قضاوت عام گذاشته شوند. به‌این ترتیب تآترضمن اینکه آگاهی‌می‌دهد ذهنها را برای دست‌یافتن به‌یك قضاوت پرورش هم می‌دهد.

این روزها، منظورم پس از انقلاب است، برخورد مردم با هنر تآتر چگونه است؟ نمایشنامه‌ها باید مردم فهم باشند یابه‌رشد فهم مردم یاری دهند؟

— برخورد مردم را با تآتر، خوب می‌بینم. اما در مورد قسمت دوم باید بگویم شما چطور می‌توانید به‌رشد فهم مردم یاری دهید؟ مطالبی که بیان می‌کنید باید قابل فهم باشند یانه؟ این‌است که وضع حساس می‌شود ونقش اساسی هنرمند آشکار. این‌دیگر بستگی به شعور وفرم بیان هنرمند دارد، که می‌تواند مطلب خود را در عین فهمیدن مردم مبتذل بیان کند و می‌تواند در عین فهمیدن مردم هنرمندانه بیان کند. ارزیابی یك‌هنرمند به‌نظر من در این مقطع بسیار مهم است.

□

با جعفری حرف زیاد داریم، اما حرف‌ها را وبحث‌ها را می‌گذاریم به‌بعد. اوامروز سخت درگیر بازگرداندن تآتر مردمی به‌لاله‌زار است. خستگی کم فرصتی او را رنجور ساخته است. باید دید بازده کارش چه خواهد بود وپس از پایان فستیوال عکس‌العمل تآتر لاله‌زار چه خواهد بود. و عکس‌العمل دیگر هنرمندان که هنوز کنار گودند. و عکس‌العمل نمایشنامه‌نویسها. تآتر مردمی در زندگی نو خود نیاز به‌نمایشنامه دارد. نمایشنامه‌های ایرانی و نمایشنامه‌های ترجمه.

نوشتن نمایشنامه برای روستاها راهم فراموش نکنیم... سنگ آتش‌زنه‌هارا ...

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

اولگا ناتانونا کروتوا
ترجمهٔ پرویز شهریاری

خلاق و انسان (۲)

ویژگی رفتار اخلاقی در واقعیت زندگی

تاکنون، وظیفهٔ ایده‌ئولوژیك و معرفتی اخلاق، از لحاظ دیدگاه‌هایی که درآن وجود دارد، مورد تجزیه و تحلیل قرار نگرفته است. ما می‌توانستیم تنها بر وجود این وظیفه‌ها، و یگانگی آن‌ها، تکیه کنیم. محتوی وظیفهٔ معرفتی و ایده‌ئولوژیك اخلاق را تنها وقتی می‌توان روشن کرد که ویژگی‌های رفتار را در زندگی واقعی، و در چار چوب موازین اخلاقی، بررسی کنیم؛ یعنی، برای این منظور، باید اخلاق را در عمل و «ضمن کار» تجزیه و تحلیل کنیم. تنها این بررسی است که در نهایت امر، ویژگی های اصلی و امکان‌های اجتماعی آن‌را، برای ما روشن می‌کند.

همان‌طور که گفته‌ایم، لنین، به‌طورگسترده‌ای از رفتار اخلاقی، در فعالیت‌های نظری و عملی، استفاده کرده، قانون‌مند بودن آن را پایه گذاشته و ویژگی‌های آن‌را، نشان داده است.

خدمت‌تاریخی لنین در ادامهٔ مطالعه و بررسی موضوع است. او نشان داد که هدف و ابزارهای مبارزه، نه‌تنها از لحاظ نظری، بلکه از لحاظ اخلاقی ــ سیاسی هم باید پایه‌گذاری شود. برای او، مبارزه به‌خاطر کمونیسم، از لحاظ ارزش‌های اخلاقی و آرمان‌های معنوی هم، اهمیت دارد، و مبارزه در راه کمونیسم را، نه‌تنها به‌عنوان یك هدف سیاسی، بلکه ضمناً به‌عنوان شرط لازم پیشرفت اخلاقی و ملاکی برای‌ارزیابی اخلاقی رویه و رفتار آدمی، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. ارزیابی اخلاقی پیش آمدهای تاریخی و تعیین ویژگی‌های این ارزیابی از راه تجزیه و تحلیل علمی، جای نمایانی در نوشته‌های لنین دارد. اخلاق، به‌عنوان انگیزهٔ رفتار آدمی، یکی دیگر از مساله‌های مهم، که از نظر بستگی اخلاق با واقعیت زندگی، مورد بررسی لنین‌قرارگرفته است. بالاخره، لنین، خصوصیت های اخلاق پرولتاریایی و کمونیستی راهم مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد که برای تعیین محتوی نظریهٔ اخلاقی، اهمیت بسیار دارد.

لنین، در نوشته‌های خود، تنها به‌تجزیه و تحلیل اجزاء جداگانهٔ اخلاق کمونیستی نپرداخته است، بلکه ضمناً، اخلاق را به‌عنوان دستگاه هم‌آهنگی از معیارها، اصول، قانون‌ها، آرمان‌ها و غیره، مورد مطالعه قرار داده است. ولادیمیر ایلیچ لنین می‌آموزد که در اخلاق، چیزی کلی وجود دارد که مشخص کنندهٔ تمامی دوران‌های تکامل آن، و معین کنندهٔ محتوی اصول و معیارهای مشخص آن است. این محور و بنیان اخلاق، در اصل عالی رفتار اخلاقی، بیان می‌شود. محتوی این اصل، عبارت است از انتظارهایی که نسبت به‌رویهٔ انسان و تصورهایی که دربارهٔ رفتار اخلاقی او، وجود

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

دارد.

لنین ضمن سخنرانی خود، در سومین کنگرهٔ اتحاد کمونیسی جوانان روسیه، این اصل را مشخص می‌کند و تعریف روشن موازین اخلاقی را، از نقطه‌نظر نقشی که در فعالیت دارند، به‌دست می‌دهد: «پایه و محور اخلاق کمونیستی، عبارت است ازمبارزه به‌خاطر تحکیم و تکامل کمونیسم».۱

ولی لنین به‌این اکتفا نمی‌کند و یکی دیگر از ویژگی‌های اصلی اخلاق کمونیستی را خاطرنشان می‌سازد: او تاکید می‌کند که اخلاق کمونیستی، بنا به‌طبیعت خود، اخلاق گروهی است. «...برای کمونیست، تمامی موازین اخلاقی، در همین انضباط یك‌پارچه، مشترك و آگاهانه مبارزهٔ دسته جمعی، علیه استثمارگران، خلاصه می‌شود»۲.

به‌این ترتیب، تظاهرهای اخلاقی را، نمی‌شود تنها در حد یك هدف فعالیت‌های آدمی، پایین آورد. فعالیت کسی که به‌اخلاق کمونیستی «علاقه دارد»، از نظرمناسبت های گوناگونی که در آن وجود دارد (بستگی با جامعه و بستگی با افراد جداگانه)، بسیار گسترده است. لنین، ضمن تایید مناسبت‌هایی، همچون همیاری رفیقانه، احترام به شخصیت انسان زحمت‌کش و مراقبت در تکامل شکفتگی آن، برهم بستگی و یگانگی در خدمت آگاهانه به‌هدف کلی، و انضباط و تبعیت فرد در برابر جمع، تاکید می‌کند. او بارها ماهیت این مناسبت‌های اخلاقی نورا، با استفاده از فرمول کارگروهی ــ «یکی برای همه، همه برای یکی» خاطرنشان می‌سازد.

دربارهٔ محتوی اصل مقدم رفتار، در اخلاق‌ما، در تاریخ اخلاق شوروی، اظهار نظرهای مختلفی شده است. برخی عقیده داشتند که این اصل، چیزی جز گروه‌گرایی نیست، تنها گروه‌گرایی است که ماهیت تازهٔ مناسبت‌های اخلاقی را مشخص می‌کند؛ دیگران، اصل مقدم اخلاق را، تمایل خدمت به‌کمونیسم می‌دانستند و، در نتیجه، گروه گرایی را تنها یکی از اصل‌های فراوان اخلاق کمونیستی، به‌حساب می‌آوردند. به‌نظرما، باید ویژگی‌های اصل مقدم رفتار را، به‌صورت همه‌جانبه‌تری، مورد تحلیل و بررسی قرار داد. لنین، در کنگرهٔ سوم اتحادیهٔ کمونیستی جوانان روسیه، اعلام‌کرد: «ما می‌گوییم: اخلاق، یعنی آن چیزی که به‌ویرانی جامعهٔ استثمارگر کهن، و به‌متحدکردن همهٔ زحمت‌کشان به‌دور پرولتاریا ــ که در حال بنیان‌گذاشتن جامعه کمونیست‌هاست ــ خدمت می‌کند.

اخلاق کمونیستی، یعنی اخلاقی که به‌مبارزه در راه اتحاد زحمت‌کشان، علیه هرگونه استثمار و علیه هرگونه مالکیت خصوصی، خدمت کند...»۳.

می‌بینیم که لنین باروشنی تمام، بردوجنبهٔ یك موضوع، تکیه می‌کند: خدمت به ساختمان جامعهٔ نو، و اتحاد همهٔ زحمت‌کشان.

---

۱. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۴۱، صفحهٔ ۳۱۳.
۲. همان‌جا.
۳. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۴۱، صفحهٔ ۳۱۱.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

خدمت به‌کمونیسم، و گروه‌گرایی و انسان‌گرایی، در اخلاق، متقابلا به هم‌بستگی دارند. گروه‌گرایی واقعی، تابعی از مسالهٔ مبارزه به‌خاطر کمونیسم است، که از لحاظ محتوی فکری و ایده‌ئولوژی خود، بسیار غنی است. مبارزه به‌خاطر کمونیسم، بیرون از رابطه‌های گروهی، و بدون انسان دوستی واقعی و دموکراتیسم، ممکن نیست.

به‌این ترتیب، رابطه‌های اخلاقی، به‌ناچار، خدمت به‌کمونیسم را، با رابطه‌های گروهی نسبت به‌اجتماع و نسبت به‌افراد جداگانه، در درون اصل عالی رفتار، به‌صورتی ناگسستنی مربوط می‌کند. اگر قبول کنیم که هدف ما از مبارزه به‌خاطر کمونیسم، برای فعالیت‌های سیاسی هم درست است، آن‌وقت، این فعالیت و مبارزه، همراه بارابطه های مشخصی که با اجتماع و نسبت به‌یکدیگر، و با توجه به‌کارگروهی، داریم، به‌صورت یك اصل و رویهٔ اخلاقی در جامعه درمی‌آید.

مبارزه به‌خاطر کمونیسم، در رابطه‌های اخلاقی، قبل از همه، از راه تکامل کار گروهی و انسان دوستی، ظاهر می‌شود. جنبه‌ای از کار ساختمان کمونیسم، که انسان طراز نو را شکل می‌دهد و موجب شکوفایی شخصیت می‌شود، برای اخلاق، فوق‌العاده اهمیت دارد. و این، تنها در شرایط هم‌یاری و کارگروهی واقعی، می‌تواند تحقق‌پذیرد. از طرف دیگر، معیار مبارزه به‌خاطر کمونیسم را نمی‌توان مستقیماً و بلاواسطه، درمورد پدیده‌هایی، همچون رابطهٔ زن و شوهر، رابطهٔ پدر و مادر با فرزند، رفاقت، دوستی، حسادت، خیانت و غیره، به‌کار برد. در همهٔ این موارد، ما دربارهٔ وظیفه‌ای در برابر جامعه صحبت می‌کنیم، که به‌صورت وظیفه‌ای که گروه‌گرایانه و انسان‌دوستانه است، جلوه می‌کند. اخلاق کمونیستی، به‌کلی با طرح ساده‌گرایانه و مبتذلی که نظریه‌پردازان مخالف کمونیسم شرح می‌دهند، که گویا در اخلاق کمونیستی، علاقه‌ای به«رفتار درونی» وجود ندارد و آگاهی مربوط به رفتار اخلاقی، تنها به‌موضوع «شرکت در مبارزهٔ طبقاتی» محدود می‌شود، به‌کلی بیگانه است.

در محتوی اصل و قانونی از موازین اخلاقی، که در بالا از آن یادکردیم،می‌توان وجود آگاهی معینی دربارهٔ واقعیت عینی را نشان داد. این آگاهی هم، مثل هر نوع آگاهی دیگر اجتماعی، به‌قانون‌مندی‌های تاریخی و به‌روابط اجتماعی مربوط می‌شود، منتهی تمایلی که در اخلاق و در اصول اخلاقی نسبت به‌پیشرفت اجتماعی دیده می‌شود، غیر مستقیم و از راه تاثیر آن برکار زندگی روزانه دیده می‌شود؛ همچنین به‌قانون‌مندی تاریخی آن، می‌توان از راه نوع عمل‌کرد آن در فعالیت مردم پی‌برد. در این‌جا، ضرورت تاریخی، به‌صورت خاصی درمی‌آید، و به‌عنوان جنبه‌ای از آن درك می‌شود که به‌خصلت روند تاریخی به‌مثابهٔ وحدت قانون‌مندی عینی و فعالیت انسانی مربوط می‌شود. برهمین اساس است‌که وظیفهٔ ایده‌ئولوژیك اخلاق ظاهر می‌شود: اصول‌فعالیتی که برای تحقق هدفی از پیشرفت اجتماعی لازم است، به‌صورتی خاص بیان می‌شوند ــ به‌صورت تصور دربارهٔ رفتار لازم.

به‌طوری که معلوم است، طبقات اجتماعی هستند که نقش مروج و «مدافع»تمایل های گوناگون تاریخی را به‌عهده دارند. اصل عالی رفتار، در اخلاق هر طبقه‌ای، در

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

خدمت چنان فعالیتی قرار می‌گیرد که حداکثر یاری را به‌تحقق هدف‌های همان طبقه برساند.

ولادیمیر ایلیچ لنین، دربارهٔ بستگی محتوی اخلاق کمونیستی و اصل عالی‌رفتار درآن، با ویژگی‌های چنان تمایل تاریخی که طبقه کارگر مروج آن است، بارهاصحبت کرده است. ضرورت عینی نابودی جامعه سرمایه‌داری، و سپس ساختمان سوسیالیسم و کمونیسم، تنها در نتیجه کار هدایت شده و طبق برنامهٔ تودهٔ مردم، ظاهر می‌شود. «...تنها در پرتو سوسیالیسم است که‌فعالیت هرچه سریع‌تر، واقعی‌تر و واقعاً توده‌ای اکثریت مردم، و سپس تمام مردم، در جهت پیشرفت در همهٔ جنبه‌های زندگی فردی و اجتماعی، آغاز می‌شود»[۴].

ساختمان سوسیالیسم و کمونیسم، به‌آگاهی، روش خلاق در مورد مساله‌های‌مطرح، فعالیت جدی و ابتکار، نیازمند است. تکامل شخصیت زحمتکشان، نتیجه‌ای ازدگرگونی های اجتماعی و شرط لازم آن است. لنین می‌نویسد: «...از توده‌های ناآگاه، خفته و بی‌اراده، نمی‌توان‌انتظار هیچ‌گونه تغییری، به‌طرف بهبودی داشت»[۵]

دست‌کم باید گفت که نحوهٔ عمل‌کرد روش‌های اخلاقی در حیات اجتماعی، و ارزیابی اخلاقی هرپدیدهٔ اجتماعی یا هررفتار شخصی، کار ساده‌ای نیست.

ارزیابی اخلاقی اعمال افراد، در جریان مبارزهٔ طبقاتی و درشیوهٔ فعالیت‌های سیاسی، اهمیت جدی پیدا می‌کند.

لنین متذکر می‌شود که عمل آدمی رابابد در مقایسه با اصل عالی رفتار،ارزیابی کرد. آیا عمل او در جهت مبارزه به‌خاطر تحقق هدف اجتماعی معینی قرار می‌گیرد- چنین است مبنا و اساس این ارزیابی. ارزیابی اخلاق کمونیستی نشان می‌دهد که عمل شخص تا چه‌حد با انقلابی کردن توده‌ها وبه‌آماده کردن آن‌ها در جهت مبارزهٔ‌آگاهانه، دسته جمعی و متشکل، سازگار است وتاچه‌حد با تجدیدبنای جهان برمبنای سوسیالیسم وبا ساختمان کمونیسم، تطبیق می‌کند.

این مقایسه، تنها براساس یك تجزیه وتحلیل کاملا همه‌جانبه، می‌تواند انجام گیرد، ونمی‌توان آن‌را با کاردانی، موفقیت وفعالیت، عیناً یکی دانست. به‌زبان دیگر، ارزیابی اخلاقی، تنها به‌تعیین نتیجهٔ مستقیم عمل، محدود نمی‌شود. لنین با ارزیابی فعالیت تعدادی از سیاست‌مداران، وهمچنین گروه‌ها وحزب‌ها، مستقیماً به‌این مساله اشاره می‌کند. دونمونه ازاین‌گونه ارزیابی‌ها می‌آوریم که، گرچه به‌حالت‌های مختلفی مربوط می‌شود، ولی ازنظر روش‌شناسی خود، یکسان هستند.

می‌دانیم که در دوران جنگ جهانی اول، بسیاری از حزب‌های سوسیالیستی، کم وبیش، به‌موضع پشتیبانی ازحکومت «خود» ودفاع از میهن «خود» غلتیدند. آن‌ها ضمناً تلاش می‌کردند، تا این خیانت آشکار به‌منافع سوسیالیسم را، باانواع سفسطه‌ها،

---

۴. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۳۳، صفحه‌های ۹۹ و۱۰۰.
۵. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۲۱، صفحه‌های ۳۶۴ و ۳۶۵..

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

تبرئه‌کنند. یکی ازاین سفسطه‌ها، چنین بود: ازآن‌جا که حزب (مثلا در آلمان) نمی‌تواند مانع جنگ بشود، یعنی نمی‌تواند به‌موقعیت سریعی دست یابد، بنابراین نباید آن را محکوم کند. ولادیمیرایلیچ‌لنین، در همین مورد است که می‌نویسد:«موضوع به‌کلی این نیست که آیا سوسیال دموکرات آلمان در موقعیتی قراردارد که بتواندمانع جنگ شود، همان‌طور که موضوع برسر این هم نیست‌که آیا، به‌طور کلی، انقلابی‌ها می توانند پیروزی‌انقلاب را تضمین کنند یا نه. موضوع بر سراین است که آیا رفتاری همچون یك سوسیالیست دارند، یا در آغوش سرمایه‌داری امپریالیستی «مرده‌اند»[۶]. در این‌جا لنین تاکید می‌کندکه معیار ارزیابی اخلاق کمونیستی، چیزی غیر از محصول انتزاعی فعالیت است.«سوسیالیست‌بودن»به‌این‌معناست‌که حتی برای یك لحظه، هدف نهائی مبارزه را ازنظر دور نداشته باشیم، ودر دشوارترین زمان‌ها، خود را به‌عنوان نمونه وسرمشق انقلابی بودن واصولی بودن نشان دهیم، ازاین راه است که می‌توانیم به‌رشد یك پارچگی وآگاهی توده‌ها، یاری برسانیم.

مثال دوم. به‌ارزیابی فعالیت یك شخص جداگانه، یعنی ن. گ. چرنیشفسکی مربوط می‌شود. لنین، تلاشی را که برای ارزش دادن به‌یك انقلابی جداگانه، ازنظر فداکاری‌ها وایثارهای به‌ظاهر بی‌نتیجه وغالباً بی‌حاصل او به‌عمل می‌آید، بدون این‌که محتوای این فعالیت‌ها و بستگی آن‌ها با نسل‌های گذشته و آیندهٔ انقلابی‌ها در نظر گرفته شود، ناشی از جهالت بی‌پایان و یا دفاع ریاکارانه از منافع ارتجاع، استثمار و ستم‌طبقاتی می‌داند[۷]. در این‌جا هم، لنین دوباره نشان می‌دهدکه محدود کردن ارزیابی، تنها به‌محصول علمی ومستقیم فعالیت، ناشی از روحیهٔ آگاهانه یا ناآگاهانهٔ پراگماتیستی است. باید به«محصول فعالیت» چرنیشفسکی، فراهم‌آوردن زمینهٔ فعالیت‌نسل‌های‌انقلابی آینده، وتاثیر عظیمی که در بهترکردن دیگران داشته است وشجاعت، اصولی بودن و عشق به‌مردم را به‌آن‌ها آموخته است، اضافه کرد. روشن است‌که با ستایش از شخصیت چرنیشفسکی و بااحترام‌به‌او، نسل کاملی از مردان انقلابی تربیت شد. لنین، از نقشی که تاثیر این شخصیت در شکل دادن خود و، به‌عنوان یك انقلابی، داشته است، یاد می‌کند. ارزیابی اخلاقی چرنیشفسکی، به‌آدمی عجیب وغریب وبی‌معنی و غیر واقعی منجر نمی‌شود که «زندگی خود را به‌هم‌زد، سر ازسیبری درآورد و به‌هیچ موفقیتی‌هم دست نیافت»، بلکه به‌معنای ستایش ازعظمت یك انقلابی قهرمان است. به‌عقیدهٔ لنین، چرنیشفسکی، نه‌تنها نشان داد که هرمتفکر واقعی و هرانسان به‌واقع درست‌کار، باید انقلابی باشد، بلکه مهم‌تر ازآن، نشان دادکه: یك انقلابی چگونه باید باشد، چه‌رسم و قاعده‌ای را باید رعایت کند، به‌چه‌نحو باید به‌سمت هدف خود حرکت کند وازچه وسیله‌هاو امکان‌هایی، برای رسیدن به‌این هدف، استفاده کند.

بنابراین، ویژگی ارزیابی اخلاقی رفتار، دراین است که تاثیر این رفتار را بر محیط وبرافکار عمومی، و ضمناً، تأثیر غیر مستقیم آن را برروند پیشرفت اجتماعی،

۶. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۲۶، صفحهٔ ۳۵۰.

۷. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۳۸، صفحهٔ ۳۳۶.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

روشن کند. علی‌رغم این درک روشنی که لنین ارائه داده است، بازهم نظریه‌پردازان ضد کمونیست، به‌لنینیسم افترا می‌زنند وآن را به‌مطلق کردن معیارهای موفقیت، متهم می‌کنند، به‌جاست که در ارتباط با این‌موضوع، به‌طور خلاصه، بعضی از جنبه‌های راه‌حل لنین را دراین‌باره، یادآوری کنیم.

کسانی که تلاش می‌کنند تا مبنای تعریف موضوع وهدف فعالیت را بر اصل «تحقق‌پذیری و موفقیت سریع»ــ که ماهیتی پراگماتیستی داردــ قرار دهند، بارهامورد انتقاد لنین قرار گرفته‌اند. او این مساله را، قبل از همه، مساله‌ی سیاسی می‌داند که به‌برنامه، شعارها و غیره مربوط می‌شود. با وجود این، مسلماً نمی‌توان‌منکر جنبهٔ اخلاقی آن شد. قبول اصل تحقق پذیری خواست‌ها و شعارها، به‌عنوان معیارقانونی بودن جنبه‌های اخلاقی، کار اپورتونیست‌هاست. اپورتونیست‌ها، عملی بودن خواست‌ها را به‌این معنا می‌گیرند که باید این خواست‌ها با وضعیت روز سازگار باشد و بنابراین باید فعالیت را «در چارچوب تنگ امکان‌های روز و در شرایط روز» محدود کرد؛ درحالی که کمونیست‌ها، از عملی بودن خواست‌ها، چیز دیگری می‌فهمند: «سازگاری کلی آن‌ها، با منافع پیشرفت جامعه»[۸]. ومرز بین اصولی بودن وکوته‌نظری در رفتار، همین‌جاست. ارزیابی لنین دربارهٔ موضع اپورتونیسم، و به‌خصوص، نتیجه‌های اخلاقی ناشی ازاین موضع، چنین است: «چقدر خوب، با زبان کسانی که از دشواری‌های اعتقادهای ثابت ومحکم سوسیالیستی آزادند، آشنا هستیم... آن‌ها، مستقیماً قابل‌لمس بودن وهیجان‌انگیز بودن نتیجه‌گیری‌ها را، با مناسب بودن وعملی بودن آن‌ها، مخلوط می‌کنند. به‌نظر آن‌ها، این خواست که همیشه باید بر دیدگاه طبقاتی پای فشرد، «مبهم» و «تئوری بافی» است»[۹].

لنین، اپورتونیسم را دربرابر موضع کمونیست‌ها قرار می‌دهد وبستگی ناگسستنی راه حل کلی مسالهٔ عملی بودن خواست‌ها واهمیت هدف محدود مبارزه را، با محتوی وظیفهٔ انقلابی، نشان می‌دهد: «برنامهٔ ما باید تنها در چنان گستره‌ای ــ به‌مفهوم فلسفی این کلمهــ قابل اجرا باشد، که حتی یك حرف آن‌هم، با سمت‌گیری تکامل اجتماعی ــ اقتصادی، متناقض درنیاید. ولی ما، این سمت‌گیری را، یکبار (چه در کل وچه در جزئیات) معین کرده‌ایم، ما بایدــ به‌نام اصول انقلابی بی‌خود ووظیفهٔ انقلابی خودــ **با تمامی نیرو**، همیشه و به‌طور قاطع، با **حداکثر** خواست‌ها، مبارزه کنیم»[۱۰].

وقتی که می‌گوییم، ارزیابی اخلاقی رفتار، هم نتیجهٔ مستقیم را در نظر دارد وهم نتیجه‌های غیرمستقیم، وازآن‌جمله، تاثیر برافراد دیگر را، به‌معنای قبول این مطلب است که این ارزیابی نمی‌تواند از انگیزه‌های رفتار شخص، واز جنبه‌های ذهنی‌فعالیت، دورشود. لنین، مستقیماً به‌این مساله اشاره می‌کند. به‌اعتقاداو، مثلا، نمی‌توان اختلاف

۸. لنین‌مجموعهٔ آثار، جلد ۴، صفحهٔ ۲۳۴.
۹. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۶، صفحهٔ ۳۸۵.
۱۰. همان‌جا. صفحهٔ ۳۱۶.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

عظیمی را که بین خیانت به‌خاطر ضعف، وخیانت با نیت قلبی وجود دارد، ندیده گرفت[۱۱].

فعالیت آدمی، که در شرایط وموقعیت‌های مشخصی جریان دارد، گاهی امکان‌های اورا بشدت محدود می‌کند. اگر کسی در فعالیت‌های خود به‌خاطر هدفی انسانی، موفقیتی به‌دست نیاورد، به‌این‌معنا نیست که باید اورا آدمی بدون فضیلت‌های اخلاقی به‌حساب آوریم. درغیراین صورت، ازجمله کسانی خواهیم بود که به‌خاطر منافع مغرضانه‌ای که دارند، خود را به‌کار ما چسبانده‌اند. بالاخره، بین شخصی که از روی صداقت اشتباه می‌کند، با دشمن آگاه، همان اختلاف از نظر ارزیابی اخلاقی وجود دارد، وبنابراین، مبارزهٔ باآن‌ها هم باید متفاوت باشد.

لنین، مثلا ضمن ارزیابی موضع آ. و. لوناچارسکی واعتقادهای بی‌پایه‌ای که به‌آن‌ها دچار شده بود، دراین‌باره صحبت می‌کند: «... باوجودی که، این دیگر رك‌و راست، تفکر ایمانی و توکلی مستقیم است، روی آن نایستادیم، زیرا، بی‌تردید، حتی یك‌مارکسیست هم پیدا نمی‌شد که‌باچنین‌اظهارنظرهایی، آناتولی‌لوناچارسکی‌را به‌کلی در ردیف پترستروووه قرار ندهد. اگر این‌طور نیست (وهنوز این‌طور نیست)، تنها به‌این مناسبت است‌که ما فکر «خاص» را می‌بینیم، ولی تا زمانی که انگیزه‌ای برای مبارزهٔ رفیقانه وجود دارد، مبارزه می‌کنیم»[۱۲].

به‌این‌ترتیب، ارزیابی رفتار، برشوق وتمایلی متکی است‌که برای کمك کردن به‌تحقق هدف تاریخی معین، وجود دارد. این ارزیابی، به‌هدف تنظیم رفتار، در جهت منافع اجتماع به‌طورکلی، خدمت می‌کند. در عین‌حال، این ارزیابی، برشکل معین‌و خاصی از درك واقعیت برای اخلاق، متکی است. در آن، علاقهٔ به‌دنیای درونی شخص و آمادگی واستعداد او در مبارزه به‌خاطر طبقه، ظاهر می‌شود، و موضوع ارزیابی (در این‌جا، رفتار شخص در ارتباط با تأثیر آن بردیگر افراد، مورد تجزیهٔ وتحلیل قرار می‌گیرد.

دراین‌جا، دوباره باویژگی‌هایی ازاخلاق آشنا می‌شویم که روندی تاریخی دارد و با واقعیت «اندازه‌گیری» می‌شود: از راه تاثیر آن بر شخصیت،موقعیت،نیازهای‌حیاتی وتکامل روحی.

در نوشته‌های لنین، نمونه‌های بسیاری از ارزیابی اخلاقی واقعیت جامعه، و پدیده‌های گوناگون اجتماعی آن را، پیدا می‌کنیم. او، با توجه به نیروی تجهیزکننده وعظیم چنین ارزیابی‌هایی، ازآن‌ها در نوشته‌های اجتماعی وسیاسی خود، استفاده کرده است.

روش شناسی لنین را دراین زمینه، مثلا در تجزیه وتحلیل ارزیابی اخلاقی کار روزمزد (در مناقشهٔ با نارودنیك‌ها) و وسیله‌های فعالیت سیاسی، می‌تواند دید.

مناقشهٔ مارکسیست‌ها با نارودنیك‌ها، برسرتکامل سرمایه‌داری در روسیه، تحکیم

---

۱۱. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۴۵، صفحه‌های ۱۳۱ و۱۳۲.

۱۲. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۱۸، صفحهٔ ۳۶۶.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

نظم بورژوایی در اقتصاد کشاورزی، تلاشی تولید خورد کالایی وجامعهٔ پدرشاهی، بر همگان روشن است. محور اصلی این بحث، به‌مسیرتکامل روسیه وبه‌نرورت یا تصادفی بودن خصلت سرمایه‌داری آن بود. جنبه‌ای از این مناقشه به‌برآورد و ارزیابی متفاوت سرمایه‌داری و کار روزمزدی ناشی از آن می‌شد.

پیشرفت سرمایه‌داری، گسترش همگانی کار روزمزدی و تبدیل آن به‌عنوان مبنای زندگی اقتصادی، موجب تغییرهایی در همهٔ جنبه‌های زندگی، وازآن جمله، در روحیه، آگاهی ونحوهٔ زیست مردم شده بود. مقیم بودن، جای خودرا به‌آوارگی، تحرك وازهم پاشیدگی داد، و ضمناً، تراکم وتمرکز توده‌ها را موجب شد. به‌جای دلبستگی کورکورانه به‌مالکیت خصوصی، این آگاهی به‌وجودمی‌آمد که پرولتاریا، جززنجیرهای خود، چیزی را از دست نمی‌دهد. به‌این‌ترتیب، بارشد سرمایه‌داری، موازین اخلاقی‌تازه ونوع تازه‌ای از شخصیت، پدیدار شد.

برای نارودنیك‌های لیبرال، این وضع، یك بدبختی بود. به‌نظر آن‌ها، رشد سرمایه‌داری، برای اخلاق مردم، زیان‌بخش‌وخطرناك بود،وبراین اساس، کار روزمزدی، به‌عنوان «بی‌اخلاقی» اعلام می‌شد.

البته، ازدید واقعیت اجتماع، ارزیابی مذکور، باتوجه به‌تاثیر آن‌برشخص کاملا قانونی است. در ارزیابی اخلاقی پدیده‌های اجتماعی، درست همین تاثیر در نظرگرفته می‌شود، وبدون این‌که ماهیت‌آن و قانون‌مند بودن آن مورد تجزیه وتحلیل قرارگیرد، تنها به‌عنوان حقیقتی که از زاویهٔ دید معینی تثبیت شده‌است، بررسی می‌شود. تمامی اصولی که ضمن ارزیابی اخلاق در نظر گرفته می‌شود، براساس تعیین ویژگی‌های شخصیت‌و تعیین موقعیت آن در «تقصیر» و یا «خدمت» نسبت به‌روابط اجتماعی، دور می‌زند: با وجود این، لنین، باتوجه به‌قانونی بودن ارزش تاثیر واقعیت اجتماع‌برشخص وبرموقعیت او، وباتوجه به‌نیازهای حیاتی و همچنین پیشرفت موازین اخلاقی، قاطعانه، نسبت به موضع نارودنیك‌ها، به‌اعتراض برمی‌خیزد.

مایهٔ اصلی نگرانی نارودنیك‌ها و معیاری که برای ارزش‌های اخلاقی پدیده‌های اجتماعی در نظر می‌گیرند، هویت وشخصیت دهقان است. دهقانی که به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ تولید کنندگان کوچك ، به‌ناچار به‌قشرهای جداگانه‌ای تجزیه می‌شود وموقعیت خود را ، به‌عنوان طبقهٔ اصلی اجتماع، ازدست می‌دهد. برای نمایندگان سوسیالیسم علمی، این معیار، عبارت است از شخصیت پرولتاریا، یعنی نمایندهٔ طبقه‌ای که‌می‌روید وتکامل می‌یابد. این، نخستین اختلاف بین نارودنیك‌ها ولنین بود.

اختلاف دوم، به تشخیص سمت‌ترقی خواهانه رشد شخصیت، ازدیدگاه موازین اخلاقی، مربوط می‌شود.

لنین‌برپیشرفت اخلاقی توده وافراد جداگانه‌را، قبل از هرچیز، در شکل‌گیری استعداد اعتراض فعال آن‌ها علیه جامعهٔ استثمارگر، ودر رشد تمایل‌آن‌هابه‌شایستگی شخصی، می‌دید.

لنین، با ارزیابی تظاهرات کارگران علیه ستم سرمایه‌داری، به‌جنبهٔ اخلاقی آن‌ها

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

هم اشاره می‌کند. او می‌گوید که این‌نمایش‌ها، گواه‌براین است که کارگران ازاخلاق کهنهٔ بردگی بریده‌اند ودر راه پیشرفت اخلاقی گام نهاده‌اند(مثلا مقاله‌های «دربارهٔ اعتصاب‌ها»، «طبقهٔ کارگر وهواداران تازهٔ مالتوس» را ببینید).

لنین، مقاومت توده‌ها را در برابر تبلیغات فراوانی که پستایش از عشق نسبت به‌همگان، صبر وتحمل واطاعت پرداخته است، به‌معنای «پاك شدن، به‌هوش آمدن و بیداری[۱۳]»، یعنی رشد اخلاقی توده‌ها می‌گیرد. و به بهانهٔ نظریهٔعدم توسل به‌زور در برابر بدی، تاکید می‌کندکه این نظریه، هواداران وپیروان خود را «از نظر اخلاقی زبون می‌کند[۱۴]».

لنین، بامقایسهٔ سیمای اخلاقی کارگر عصیان‌گر بادهقان سنت‌گرا، دائماً روی تاثیر اخلاقی اولی، ومحدودیت وکم ارزشی دومی، تاکید می‌کند. اگر نارودنیك‌ها، شکل‌گیری«موازین عالی اخلاق»دهقان- یعنی روحیهٔ سازگاری و اطاعت-را چیزی ایده‌ال می‌دانند، لنین باآن برخوردی منفی دارد، اگر نارودنیك‌ها ، انهدام قانون‌های سنتی پدر شاهی و شکل‌گیری عصیان‌های کارگری را فاجعه‌ای به‌حساب می‌آورند، لنین، ازآن، به‌عنوان حقتقتی مثبت، یاد می‌کند.

به‌اعتقاد لنین، غیر اخلاقی دانستن کار روزمزدی، نه‌تنها ازاین جهت که‌کار روزمزدی ناشی از رشد قانون‌مند اقتصاد خورده کالایی‌است، چیزی بی‌معنی است،بلکه حتی از موضع خالص اخلاقی وازنظر مقایسهٔ سطح اخلاقی کارگرروزمزد وتولیدکنندهٔ کوچك هم بی‌معنی است. نمی‌توان پیشرفت را دراین ندید که دربردهٔ داستان مشهور سالتیکوف شچدرین، انسانی بیدار می‌شود که استعداد دفاع از حقوق انسانی خود را دارد وشرایط شایسته‌ی برای زندگی خود، طلب می‌کند. واین سرمایه‌داری است‌که حل این مساله را آغاز می‌کند. سرمایه‌داری است که پرولتاریا را به‌وجود می‌آورد،طبقه‌ای که محافظه‌کاری، ناپی‌گیری وتوهمات دهقان را ندارد وتنها طبقهٔ پی‌گیر انقلابی‌است.

لنین، نشان می‌دهد که کار روزمزدی، با «بالا رفتن احساس شخصیت[۱۵]» بستگی دارد. کارگرانی که در موسسه‌های بزرگ متمرکز شده‌اند، در واقع، در مکتب نفرت نسبت به کارفرما ووفاداری به‌اقدام دسته‌جمعی، درس می‌خوانند. ویژگی کار کارگر چنان است که آگاهی واحساس شایستگی انسانی او را بالا می‌بـرد، وشرایط مبارزهٔ پیروزمندانهٔ او را، علیه نظام سرمایه‌داری، فراهم می‌آورد.

سرمایه‌داری، نه‌تنها استثمار وبهره‌کشی راازبین نمی‌برد، بلکه، آن را کامل‌ترو قطعی‌تر هم می‌کند. به‌این معنا، کارگر همچنان «برده» باقی می‌ماند، ولی‌تنها به‌همین معنا. ولادیمیر ایلیچ‌لنین، دربارهٔ تفاوت‌های سطح اخلاقی «برده‌ها»، درجریان‌روابطی که در زندگی دارند، در مقالهٔ «خاطرات کنت‌گیدن»، به‌نحوی بسیار زیبا، صحبت می‌کند: «برده‌ای که از برده بودن خود آگاه است وعلیه آن مبارزه می‌کند،یك‌انقلابی

۱۳. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۲۲، صفحهٔ ۳۶۹.
۱۴. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد۱۲، صفحهٔ ۳۲۱.
۱۵. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد۱، صفحهٔ ۴۳۴.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

است. برده‌ای که نسبت به‌برده بودن خود ناآگاه است وزندگی برده‌وار خود را در سکوت، ناآگاهی وبدون اعتراض می‌گذراند، یك بردهٔ ساده است. برده‌ای که، وقتی خودپسندانه زندگی بردگی راشرح می‌دهد، آب‌دهانش راه‌می‌افتد وازمهربانی وخوبی آقای خود به‌وجد می‌آید، یك بردهٔ چاکرمنش وبی‌شرم‌است[۱۶].

«موازین اخلاقی عالی» دهقان، که برای نارودنیك‌ها ایده‌آل‌بود، معرف‌شرایط اجتماعی تولید کوچك است. لنین می‌نویسد «اقتصاد کوچك[که از امتیازهای‌اقتصادی تولید بزرگ محروم است]، ناگزیر با تلاش وصرفه‌جویی، به مقابلهٔ بـااین امتیاز برمی‌خیزد (وسیلهٔ دیگری در مبارزه برای موجودیت خود، ندارد) وبنابراین، این ویژگی‌ها تصادفی نیست، بلکه همیشه وناگزیر، دهقان کوچك رااز جامعهٔ سرمایه‌داری، جدا می‌کند[۱۷]».

«عشق به‌کار»، «صرفه‌جویی» و «طاقت وتحمل» دهقان، که مورد ستایش‌اندرز گوهای خورده بورژوازی است، در عمل خورده مالکان وتمایل آن‌ها به‌سازش‌باشرایط رقابت در روابط روبه پیشرفت جامعهٔ سرمایه‌داری، بروز می‌کند.

لنین‌دراثر خودبه‌نام «سرمایه‌داری در اقتصاد کشاورزی»، مقاله‌ای رااز یك‌مجله تخصصی کشاورزی نقل می‌کند. به گفتهٔ نویسندهٔ این مقاله، دهقان «زندگی ساده‌ای» دارد: در خانهٔ کوچکی زندگی می‌کند که به‌طور عمده باکار خانواده ساخته شده است، زن ۱۷ سال است که شوهردارد ودراین مدت تنهایك جفت کفش داشته‌است، بیشتربا پای برهنه یا باکفش‌های چوبی راه می‌رود... شوهر فقط یکشنبه‌ها چپق خود را دود می‌کند. مولف مقاله نتیجه می‌گیرد که«این مردم درك نمی‌کنند که چقدر ساده زندگی می‌کنند، واز وضع خود هیچ گله‌ای ندارند[۱۸]».

لنین، برخلاف اندرزگوهای خورده بورژوایی، «ادعانامهٔ» خود را، علیه‌تولید خورده‌کالایی، درست در همین فقدان «شکایت» از «زندگی کاملا ساده»، می‌دید. او دربارهٔ ریاکاری سخنان احساساتی می‌نوشت که«براساس‌نیکوکاری و حقارت اجتماعی بناشده است، واز آن بدتر، تلاش در جاویدان کردن این حقارت‌دارد[۱۹]». اندرزگوهای خورده بورژوایی که می‌کوشند، به‌خاطر سازش دهقانان باروابط اجتماعی سرمایه‌داری، آن‌ها رادر یك هالهٔ اخلاقی بپوشانند، در واقع به‌تبرئه‌این روابط در زمینهٔ اخلاقی، می‌پردازند.

کار روزمزدی، از نظر اخلاق، ارزش والاتری دارد، نه‌به‌این‌علت‌که تولید کنندهٔ بورژوایی را وابسته‌تر می‌کند، بلکه بیشتر به‌این جهت‌که تضاد طبقاتی را شدت‌می‌بخشد، وجدان پرولتاریا را بیدار می‌کند (زیرا پرولتاریا به ۱۲ــ۱۴ساعت کار روزانه تن نمی‌دهد وباتنگ دستی وبی‌حقی آشتی نمی‌کند. واین درست همان چیزی است کـه

۱۶. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد۱۶، صفحهٔ ۴۵.
۱۷. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۵، صفحهٔ ۲۵۵.
۱۸. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد۴، صفحهٔ ۱۲۳.
۱۹. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۵، صفحهٔ ۲۵۵.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

«دوستان خلق» به‌سقوط اخلاقی تعبیر می‌کنند) ودست‌های او را برای مبارزه انقلابی بـاز می‌کند:

مقایسهٔ ارزشی که یك پدیدهٔ اجتماعی برای مارکسیست‌ها ونارودنیك‌ها دارد، نشان می‌دهد که آن‌ها، از دو موضع متفاوت تاریخی دفاع می‌کنندوبردو تمایل‌تاریخی مختلف تکیه دارند. این تمایل‌ها، در زندگی اخلاقی ، وازراه‌فعالیت‌وشرایط زندگی افراد، بروز می‌کند.

ضمناً باید این ارزیابی مثبت در مورد حقایق اجتماعی هم‌انجام گیرد، زیراهمین حقایق اجتماعی هستند که شخصیت لازم ورفتار لازم‌را، برای تحقق تمایل‌تاریخی‌معینی، شکل می‌دهند. در واقع، حقایق اجتماعی، شرایط لازم رابرای تاثیر نیکو (از دیدگاه یك اخلاق معین) برشخصیت به‌وجود می‌آورد.

دراین‌جا هم، ارزیابی موازین اخلاقی، براساس تنها درك جنبه‌های معینی از واقعیت ــ چه‌از لحاظ امکان‌های انسانی وچه از نظر نوع قضاوت‌های انسانـی، داده می‌شود: وتاثیر حرکت تاریخ برانسان وبرموقعیت وتکامل او، دراین ارزیابی‌منعکس می‌شود.

بین درك واقعیت اجتماع، که به‌وسیلهٔ اصول وقانون‌های اخلاقی بیان می‌شود، ازیك طرف، وفضای ارزیابی اخلاقی از طرف دیگر، هم‌وجه‌های‌مشترك وجوددارد و هم‌وجه‌های تمایز. چه در این‌جاو چه در آن‌جا، ویژگی خاص درك اخلاقی،توجه‌به‌انسان است که واقعیت رااز طریق منشور هستی و موجودیت او، منعکس می‌کند، ولی اگردر حالت اول، مردم عمدتاً به‌عنوان‌آفرینندگان تاریخ وبه‌عنوان نیروی فعالی در نظر گرفته می‌شوند، وتاثیر روندهای عینی درآن‌ها، به‌صورت ضرورت کارها وعمل‌های معینی منعکس می‌شود، در ارزیابی اخلاقی حقایق اجتماعی، برعکس، مردم قبل‌ازهمه، به‌عنوان «محصول» تاریخ به‌حساب می‌آیند، که تاثیر این‌یاآن پدیدهٔ اجتماعی برآن‌ها، از نظر شکل‌گیری شخصیت‌آن‌ها مورد بررسی قرارمی‌گیرد.

البته، این تقسیم‌بندی، کاملا مشروط و قرار دادی است. در زندگی واقعی،به‌طور دیالکتیك، هم انسان براوضاع احوال اثر می‌گذارد و هم اوضاع‌واحوال‌برانسان؛ مردم درعین‌حال هم موضوع وهم نفس تاریخ‌اند، هم‌هدف تاریخ راتشکیل می‌دهند و هـم محتوای آن‌را. این دیالکتیك، انعکاس خود را در اخلاق هم پیدا می‌کند، جایی که ارزیابی اخلاقی حقایق اجتماعی، به‌حساب کیفیت‌ها وخصلت‌هایی انجام می‌گیردکـه به‌صورت اصول و قانون‌های اخلاق تثبیت شده‌اند. علاوه براین، خود ارزیابی اخلاقی حقایق اجتماعی، انگیزهٔ نیرومندی برای رفتار آدمی است: ازنظامی که موازین‌اخلاقی آن را پذیرفته است، دفاع می‌کند ودر تحکیم آن می‌کوشد، وعلیه نظامی که درارزیابی هایش، متهم به فساد اخلاق شده باشد، مبارزه می‌کند. دراین‌جا، بین جنبه‌ای از اخلاق که مورد ارزیابی قرار می‌گیرد، وجنبه‌ای ازآن که‌ازقبل مورد تاکید واقع شده‌است، بستگی وجود دارد. وقتی که یك پدیده، به‌عنوان پدیده‌ای نیکو مورد ارزیابی قرار گیرد، اخلاق آن را مورد حمایت وپشتیبانی قرار می‌دهد، زیرا درهر اخلاقی، دفاع‌از

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

نیکی، به‌عنوان یك وظیفه پذیرفته شده است.

ویژگی‌های درك اخلاقی واقعیت‌ها، در ارزیابی های اخلاقی وسیله‌های مورد استفادهٔ سیاست هم، دیده می‌شود. لنین، باتوجه‌به‌این مساله، تاکید می‌کند که معیار اخلاقی، در ارزیابی وسیله‌های مجاز مبارزهٔ طبقهٔ کارگر، دقیقاً با هدف‌های‌اووباشرایط پیروزی او، بستگی دارد. لنین، این مبارزه‌راازیك‌جهت مشخص‌می‌کند. از جهت آماده کردن و تربیت توده‌ها. ارزیابی اخلاقی در این‌جا، بیش از همه بر تثبیت تاثیروسیله‌های مبارزه برشخصیت افراد، آگاهی وشرایط اخلاقی‌آن‌ها، تکیه دارد.

لنین همیشه به‌وسیله‌هایی که در فعالیت سیاسی مورد استفاده قرار می گیرد، توجه دارد واصولی که آن‌ها را ازلحاظ ارزش‌های اخلاقی مشخص می‌کند، پیش می‌کشد. وسیله را باید همراه با هدف مشخص فعالیت بررسی و در ارتباط باآن ارزیابی کرد: «وقتی که سلاحی را ازدست یك راه‌زن بیرون می‌آورم، آیا ارزش آن، خوب یابد، به‌هدف وغرض این سلاح بستگی ندارد؟ آیا این سلاح در جنگی رذیلانه وغیر عادلانه‌به‌کار می‌رود، یادر جنگی شرافتمندانه وعادلانه[۲۰]». او درجای دیگری می‌نویسد: «هرانسان سالمی‌می گوید: خریدسلاح‌ازقاچاقچی‌به‌قصددزدی‌وراه‌زنی، عملی زشت و ناپسنداست، ولی، خرید سلاح ازهمان قاچاقچی به‌قصد مبارزهٔ عادلانه علیه ستم‌کاران، کاری است کاملا بحق وقانونی. تنها دختران نازك ونارنجی‌وجوانان‌پرنازوادا، که «در کتاب‌خوانده‌اند» وبعضی ادا واصول هارا فهمیده‌اند، در چنین عملی، نوعی «ناپاکی» و «زشتی» می‌بینند[۲۱]».

باهمهٔ این‌ها، هروسیله‌ای نمی‌تواند تحسین‌آمیزباشد. برای این‌که‌وسیله‌ای‌ازلحاظ اخلاقی مجاز باشد، مرزهایی اساسی وجود دارد. لنین، ضمن افشاگری «اداواصول‌ها»، علیه طرف دیگر این تمایل، یعنی ماکیاولیسم هم، مبارزه می‌کند. او ضمن انتقاد ازنقطه نظر «دختران ململ پوش نازك نارنجی»، نقطه نظر افراد بی‌شرمی راهم، که به‌طور کلی منکر وجود هر محدودیتی هستند ومعتقد به‌این‌هستند که «هدف، وسیله‌راتبرئه می‌کند»، رد می‌کند.

ولادیمیر ایلیچ لنین می‌گفت که تنها برای چنان عمل‌هایی می‌توان ارزش مثبت قایل شد، که به‌رشد انقلابی توده‌ها، به‌آگاهی آن‌ها و به‌تربیب‌روحیهٔ اخلاق پرولتاریایی وکمونیستی درآن‌ها، کمك‌کند.

لنین در سال ۱۹۰۷، جزوهٔ «انتخابات در پترزبورگ وریاکاری ۳۱ منشویك»را، به‌مناسبت انشعاب سازمان سوسیال دموکرات پترزبورگ در انتخابات دومای دولتی، نوشت. او در این رساله، از خیانت منشویك‌ها، به‌خاطر تاکتیك آن‌ها در انتخابات و انشعاب در زمان، پرده برمی‌دارد. منشویك‌ها سعی می‌کردند لنین را، به‌محاکمه حزبی

۲۰. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۳۵، صفحهٔ ۳۶۴.
۲۱. همان‌جا. صفحهٔ ۳۰۶۳

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

بکشانندواورا به‌روش‌های غیر رفیقانه در بحث‌ها، وبه‌مبارزه «باسلاح زهر آگین»متهم می‌کردند. ولادیمیر ایلیچ، در گزارش‌به‌کنگرهٔ پنجم‌حزب سوسیال دموکرات‌کارگری روسیه، در رابطه بااین تلاش، یعنی «محاکمهٔ لنین»، مسالهٔ وسیله‌های مجاز و غیرمجاز مبارزه را طرح کرده است: «آن‌چه که بین عضوهای یك حزب یگانه مجاز نیست، بین قسمت‌های یك حزب منشعب شده، مجاز و ناگزیر است. نمی‌شود دربارهٔ رفقای حزبی با چنان زبانی نوشت‌که منظماً تخم نفرت، بی‌گمانی، تحقیر وغیر آن‌را، به‌خاطر عدم‌توافق فکری، بین تودهٔ کارگر بپاشد. ولی درست با همین زبان است که‌می‌توان و بایددربارهٔ سازمان انشعابی به‌کار رود.

چرا باید؟ زیرا انشعاب مارا موظف می‌کند که توده‌ها رااز زیررهبری‌انشعابیون، بیرون بکشیم[۲۲]».

اخلاق‌ما، در شرایط معینی، مصالحه وسازش رامی‌پذیرد، ولی البته، نه‌هر سازشی را. لنین دربارهٔ سازش می‌نویسد: «همه‌چیز مربوط به‌این است که بتوانیم این تاکتیك را به‌منظور بالا بُردن، ونه پایین آوردن، سطح عمومی آگاهی‌پرولتاریا وروحیهٔ‌انقلابی و قابلیت او در مبارزه ودر پیروزی‌بکاربریم[۲۳]».

دراین‌باره، لنین ضمن تجزیه وتحلیل «سازش کالیایف» (انقلابی مشهوری که برای به‌دست آوردن اسلحه، باقاچاق‌چیان وارد معامله می‌شود). می‌گوید: تـوده‌ها خصلت او را می‌شناسندوبااین چیزها ازاو برنمی‌گردند[۲۴].

به‌این‌ترتیب، ارزیابی وسیلهٔ فعالیت سیاسی وتشخیص مجاز بودن یامجاز نبودن استفادهٔ ازآن، در اخلاق‌کمونیستی، نه‌تنها از راه تطبیق آن باهدف مبارزه، بلکه ضمناً باتوجه به تاثیری که برتوده‌ها می‌گذارد، انجام می‌گیرد. هرآن چه که جلورشدآگاهی طبقاتی توده‌ها را می‌گیرد ومانع جلب دسته جمعی زحمت‌کشان به‌طرف مبارزه سیاسی فعال می‌شود، ازنظر اخلاقی محکوم است. اخلاق کمونیستی، ظلم، افترا، رذالت‌ودروغ را نفی می‌کند.

بعداز بررسی زمینه‌های اساسی تصورهای اخلاقی ازدیدگاه لنین،می‌توان‌به‌چند نتیجه‌گیری کلی پرداخت.

وحدت عمل-ایده‌ئولوژیك و معرفتی اخلاق، به‌خصوص براساس ارزش‌هایی که در طبیعت این تصورها وجود دارد، به‌حقیقت‌می‌پیوندد.

همچون هر شکل دیگری از آگاهی، آگاهی اخلاقی هم ناشی ازدرك است،ولی درکی که تنها یکی از جنبه‌های موضوع رادر برمی‌گیرد؛ اهمیت آن برای انسان. ولی این درك بااحساس و «علاقه» بستگی فوق‌العاده‌ای دارد. درست مثل هنر و ارزیابی زیبایی شناسی، د راین‌جا هم، واقعیت به‌اندازه‌ای که وجود دارد، درك نمی‌شود.

همان‌طور که گفتیم، ضرورت اجتماعی در اخلاق، نه‌ازجهت ماهیت‌آن، بلکه از

---

۲۲. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۱۵، صفحهٔ ۲۹۷.

۲۳. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد۴۱، صفحهٔ ۵۹.

۲۴. لنین. مجموعهٔ آثار، جلد ۳۵، صفحه‌های ۳۶۱ تا ۳۶۴.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

جهت ظهور آن در زندگی مردم، قابل درك است. ویژگی‌های رفتار اخلاقی، باتوجه به‌شخصیت به‌عنوان آفرینندهٔ تاریخ، موقعیت عینی شخص، وضعیت روحی او وتکامل او، مشخص می‌شود. فضای اخلاقی، فضای انسان وفضای موقعیت اوست. به‌این معنا، وقتی که لنین دربارهٔ روش اخلاقی صحبت می‌کند، مثل این‌است‌که با روشی‌ازدیدگاه‌و «مفهوم شخصی» برخورد می‌نماید.

اخلاق ازموضعی به‌واقعیت «می‌نگرد» که برای تکامل‌شخصیت و فعالیت‌آن‌وبرای رفتار آدمی، شرایط مطلوبی باشد. اخلاق، واقعیت راازراه نیکی، درستی. وظیفه، شرافت ووجدان آدمی، درك می‌کند.

موضوع با ارزش در اخلاق، همیاری واشتراك اجتماعی است. تصورهای اخلاقی، تصادفی ، دلخواه وشخصی نیستند، این‌ها، تصورهایی ازیك گروه اجتماعی هستند، که در رابطه با منافع این گروه، عمل‌های مورد نظر، شرایط هستی ووظیفهٔ شخصیت‌های آن را معین می‌کند.

اخلاق عبارت است از شکل عمومی وهمگانی درك واقعیت. به‌هراندازه که‌شخص بیشتر به‌اخلاق دست‌یابد، بیشتر می‌تواند ضرورت‌های حیاتی‌جامعه رادرك‌کند. هیچ‌کس را نمی‌توان پیداکردکه به‌کلی محروم‌از درك اخلاقی‌باشد. آگاهی اخلاقی، نه‌تنهامتعلق به‌همه است، بلکه ضمناً آگاهی به‌همه چیز است. پهنهٔ کاربرد نظریهٔ اخلاقی، بی‌اندازه گسترده است. این نظریه، در واقع، روبه‌جهان انسان اجتماعی و به‌همهٔ واقعیت‌های جامعه دارد.

ارزیابی توجیهی اخلاق شخص وتعیین رفتار او در همهٔ جنبه‌های عمل اجتماعی، تاثیری نیرومند برفعالیت او دارد. تاثیر اجتماعی که اخلاق برشخص می‌گذارد، تنها می‌تواندر چار چوب وبراساس درك شخصی او ودید خاصی که ازجهان دارد، انجام گیـرد.

درك اخلاقی نسبت به‌واقعیت‌ها (وبنابراین، خود اخلاق)، وظایف اجتماعی‌مهمی به عهده دارد.

اخلاق هم، مثل همهٔ معیارهای عینی دیگری که در جامعه وجود دارد، بررفتار و آگاهی فرد اثر می‌گذارد وبه‌عنوان وسیله‌ای، به‌درك اجتماعی و طبقاتی او خدمت می‌کند. به‌این معنا، اخلاق را می‌توان یك مفهوم اجتماعی دانست.

ولادیمیر ایلیچ لنین، برای این نقش اجتماعی اخلاق، اهمیت زیادی‌قایل‌است و در نوشته‌های او می‌توان تکامل نظریهٔ مارکسیستی مربوط به‌تاثیر اجتماع‌براعمال فرد را پیدا کرد. نقش «پیوندهای» روحی که افراد رابه‌هم مربوط می‌کند، در تشکل‌طبقه، کم‌نیست. از این‌نظرهم، لنین اخلاق‌را، به‌عنوان یکی از امکان هایی درنظر می‌گیرد که شخص را به‌کل جامعه «مربوط می‌کند». لنین، با مشخص کردن اشتراك اجتماعی و تاثیری که اخلاق برشخص دارد، دیالکتیك طبقاتی واجتماعی آن را روشن می‌کند،و ماهم قبلا در بارهٔ آن صحبت کردیم.

ولی اخلاق در نوشته‌های لنین، نه‌تنها به‌عنوان وسیلهٔ تاثیر اجتماع (طبقه) بر

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

شخص، بلکه ضمناً به عنوان وسیله‌ای شخصی در تکامل عمل اجتماعی‌هم، مورد بررسی قرار می‌گیرد. انسان نمی‌تواند، بدون اخلاق، به‌صورت‌فردی فعال در روابط‌اجتماعی، جلوه کند.

تجزیه وتحلیل لنین از نقش اخلاق رابابد در ارتباط بانظریهٔ کلی جامعه شناسی او، دربارهٔ بستگی متقابل جامعه وشخص، در نظر گرفت. دراین‌جا باید اخلاق‌رابه‌عنوان یکی از شکل‌های روحی این تاثیر متقابل، بررسی کرد. وظیفه‌های اجتماعی اخلاق (اخلاق به‌عنوان وسیلهٔ تاثیر جامعه برشخص، و اخلاق به عنوان «مددکاری» برای فعالیت جدی خود شخص). به‌صورت یك وحدت دیالکتیکی ظاهر می‌شود. چنین‌روشی اجازه نمی‌دهد که این وظیفه‌ها را یکی بدانیم و یا در مقابل هم قرار دهیم.

در تمامی تاریخ تفکر اخلاقی، روش شناسی متافیزیکی وایده آلیستی، حتی در بین بهترین نمایندگان فلسفهٔ پیش از مارکسیسم رواج داشت وتعبیر یك جانبه‌از خصلت بغرنج وناهمگون نقش اخلاق در جامعه ودرفعالیت شخصی زندگی، حاکم بود(بیان شخصیت به‌کمك اخلاق ورفتار بیرونی وتبعیت ازآن به‌عنوان نیرویی‌که از خارج داده شده‌است). مطلق کردن جنبه‌های واقعاً موجود یك واحد جدایی ناپذیر، بیش از همه دربین ماتریالیست‌های فرانسوی ونوکانتی‌ها دیده می‌شود. تمایل به‌این یاآن جنبه، در واقع، به‌معنای «نفرین» اخلاق است[۲۵]. تنها راه برطرف کردن این قضاوت یك بعدی، روش شناسی ماتریالیسم دیالکتیك است که مارکسیست لنینیستها، با موفقیت از آن استفاده می‌کنند.

قبل ازآن که به‌بررسی نقش فعال اخلاق در زمینه‌های مورد عمل‌خود،وبه‌خصوص در زمینه کاربرد عملی و نظری آن درفعالیت اجتماعی بپردازیم، روی یك‌نکتهٔ‌مهم‌تکیه می‌کنیم. اخلاق، یکی از «ابزارهای» اساسی انسان ، برای شناخت جهان است، ولی تنها «ابزار» ممکن نیست. باهمهٔ کاربرد گسترده‌ای که اخلاق درفعالیت‌های اجتماعی دارد، از لحاظ علمی مرزها وچارچوب مشخصی‌دارد که نقش خود را تنها در حدودآن بازی می‌کند. بنابراین ضرورت داردکه این‌مرزها،وهمچنین رابطهٔ‌بین اخلاق‌وعامل‌های دیگری که برزندگی انسان وفعالیت اواثر دارند، وبرخورد متقابل این‌عامل‌هابااخلاق، مورد بررسی قرار گیرد.

ترجمهٔ پرویز شهریاری

---

۲۵. از آن‌جا که وظیفه‌های اخلاق به‌عنوان یك مفهوم اجتماعی، بیش ازهمه‌وبه‌طور مستقیم دراصول، معیارها و قانون‌های رفتار، متجلی می‌شود، تعریف اخلاق‌هم به‌صورت مجموعه‌ای از همین اصول و معیارها، به‌طور گسترده‌ای مورد قبول قرار گرفته است. بیشتر ترجیح می‌دهند که به‌جای تعریف نقش اخلاق، از وظیفه‌های روشن اجتماعی‌آن‌نام‌ببرند. به‌عنوان عکس‌العمل نسبت‌به‌چنین مطلق کردن خصلت بیرونی اخلاق ، عقیدهٔ متضادی هم وجود دارد که اخلاق راتنها روش درونی خاص انسان، برای شناخت جهان، می‌داند.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

رنج عبث

از: آندره موروا
ترجمهٔ محمدقاضی

شما لابد افسانهٔ کهن **پیگمالیون**[1]، حجار و مجسمه‌ساز یونان باستان را به‌یاد دارید که یك‌وقت مجسمهٔ زیبایی از **گالاته**[2] ساخت و سپس چنان عاشق شاهکار خود شد که از **ونوس**[3] الههٔ زیبایی خواست تا آن مجسمه را زنده کند، و چون **ونوس** حاجت وی را برآورد **پیگمالیون** با آفریدهٔ خود ازدواج کرد.

برناردشاو نویسندهٔ بذله‌گوی انگلیسی نمایشنامهٔ کمدی مشهوری نوشته است که در آن مردی بسیار شیرین‌زبان و نکته‌دان و خوش‌ذوق روزی درکوچه‌های لندن با یك دخترك دهاتی پخمه و مبتذل آشنا می‌شود و می‌کوشد تا از او زنی فهمیده و تربیت شده بسازد، و در کار خود چنان توفیق می‌یابد که به‌یك‌دل نه به‌صددل عاشق شاگرد خود می‌شود.

خود من اغلب اوقات، در جریان زندگی واقعی به‌موردی اندك متفاوت ولی از همین نوع برخورده‌ام. در اینجا نیز کسی مثل مجسمه‌ساز یونانی می‌کوشیده است تا «گالاته» آفریدهٔ خود را پس از ازدواج تغییر ماهیت دهد و به‌صورت دلخواه خویش در آورد. او برای رسیدن به‌هدف خویش از راه انتقاد و پند و اندرز وارد شده است. زن جوان او سرزنده و شلوغ و جلف و قدری بی‌احتیاط و شوخ و مسخره‌کن بوده و از ابتدا هم مرد خود را با همان خلبازیها و سبکسریها مفتون خویش کرده بوده است؛ لیکن حال که همسر او شده بود شوهر می‌خواست که زنش سنگین‌تر و موقرتر و جدی‌تر باشد، و اغلب به‌او می‌گفت:

ــ تو بسیار خطا می‌کنی که هرچه در کلهٔ پوکت می‌گذرد به‌زبان می‌آوری. بالاخره تو یك روز کار دست من خواهی داد. فراموش مکن که هیچ رازی در پرده نخواهد ماند و همهٔ حرفهای تو را مردم بازگو خواهند کرد.

---

۱ ــ Pygmalion مجسمه‌ساز افسانه‌ای قبرس در آن‌زمان که جزو یونان بود. او عاشق مجسمهٔ گالاته شاهکار هنری خود شد و از ونوس خواست تا او را زنده کند. افسانهٔ پیگمالیون به «رامو» موسیقی‌دان شهیر فرانسوی الهام بخشید تا در سال ۱۸۴۸ یکی از آهنگهای زیبای خود را بسازد.

۲ ــ Galatée پری افسانه‌ای که «پولیفم»، آن غول دیو پیکر عاشق او شد ولی گالاته «آسیس» چوپان را بر او ترجیح داد. پولیفم عاشق و معشوق را با هم غافلگیر کرد و «آسیس» را در زیر صخره سنگی کشت. بعدها پیگمالیون مجسمهٔ گالاته را ساخت و عاشق او شد.

۳ ــ Vénus خدای عشق و زیبایی در نزد رومیان قدیم که معادل «آفرودیت»یونانیان است و ما ایرانیان او را «زهره» می‌نامیم. داستان منظوم «زهره و منوچهر» ایرج‌میرزا شاعر شهیر اشاره به‌این الهه است. (مترجم)

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

حال فکرکنید که در نمایشنامهٔ **میزانتروپ**[۴] اثر **مولیر**[۵] هم اگر آقای **آلسست**[۶] بیزار از خلق با دختر لوند و جلف و سبکسری مثل **سلیمن**[۷] ازدواج می‌کرد چه علم شنگه‌ای برپا می‌شد!

بیچاره شوهر بایستی دایم با ویشگون و سقلمه و با اخم و تخم برآن لعبت طناز نهیب بزند که: «دیگر بس‌کن، سلیمن، اینقدر از این و آن بدگویی مکن و به‌ریش مردم مخند!... من می‌دانم که تو لابد در جواب خواهی گفت اگر دست از این لودگیها و مسخره‌بازیها برداری آدمی خواهی شد خشك و بیروح و کسل‌کننده، و ادعا می‌کنی که همین مسخرگیها و تقلید شیوه‌های مضحك آدمها است که موجب موفقیت تو در اجتماع شده است... شاید حق با تو باشد ولی بدان که همین کارها یك روز باعث‌نابودی تو خواهد شد. آه، سلیمن! مؤدب و مهربان باش و از این دلقکان چاپلوس که‌دورت را گرفته‌اند و با خندیدن به‌خوشمزگیهای تو، تو را به شیطنت و خبث‌طینت می‌کشانند پرهیزکن و یقین بدان که همینکه پشت به‌ایشان کردی خود آنان اول کسانی هستند که زبان به‌طعن و لعن تو خواهند گشود.»

حال فرض کنیم که «گالاته» یا «سلیمن» از سازنده یا شوهر خود اطاعت می‌کرد و به‌آسانی تغییر ماهیت می‌داد و تبدیل به‌زنی عاقل و متین و سنگین و کم‌حرف می‌شد و به‌اخلاقی متصف می‌گردید که آفریننده‌اش یا شوهرش می‌خواست. شما خیال می‌کنید که در آن صورت شوهرش او را بیشتر دوست می‌داشت؟ من نه‌تنها مطمئن نیستم بلکه از آن می‌ترسم که خدای ناکرده از او زده می‌شد، چون بالاخره زنی که او برای‌همسری خود برگزیده و با آن شور و اشتیاق دل به‌وی باخته بود آن لعبت لوند و سبکسر و بی‌ملاحظه‌ای بود که زیاد حرف می‌زد و شوخی می‌کرد و شور و حالی داشت و سربه‌سر مردم می‌گذاشت و قصه‌های شیرین و لطیفه‌های خنده‌دار می‌گفت. او بی‌آنکه خود متوجه باشد به‌سوی آن لعبت طناز کشیده شده بود، چون هرچه بود با خود او خیلی فرق داشت ولی از روزی که به‌خودش شباهت پیدا می‌کرد دیگر برای او تازگی نمی‌داشت و کسلش می‌کرد.

می‌توان نمایشنامه‌ای نوشت که درآن، در پردهٔ اول، مردی مفتون عیبها ودیوانه‌ـ بازیهای شیرین زنی بشود. در پردهٔ دوم ناظر اصلاح زن باشیم و ببینیم که قلم حکاکی خشونت شوهر کم‌کم زبریها و ناهمواریهای اصیل روح زن را که هنوز چون موم صورت‌پذیر است می‌تراشد و او را از اصالت می‌اندازد. در پردهٔ سوم «پیگمالیون»

---

۴ ـ Misanthrope (به‌معنی بیزار از خلق) نام یکی از نمایشنامه‌های کمدی مشهور مولیر است که از شاهکارهای او است و بسیاری از اشعار آن در زبان فرانسه ضرب‌المثل شده است.

۵ ـ Molière (ژان‌باتیست‌پوکلن) بزرگترین کمدی‌نویس فرانسوی (۱۶۲۲ ـ ۱۶۷۳) که به‌هنگام تماشای چهارمین‌بار نمایش اثر خود تحت‌عنوان «مریض خیالی» زندگی را بدرود گفت. (مترجم)

6 - Alceste

7 - Célimène

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

بیچاره، پشیمان از کردهٔ خود، دیگر نمی‌تواند مجالست زنی را که لوس و مبتذل شده است تحمل کند، به‌ناچار در جستجوی شیرینی‌های از دست‌رفتهٔ عشق خود عاشق دختر دیگری می‌شود که دارای همان عیبها و سبکسریهای زن قبلی است و او بی‌جهت به اصلاحش برخاسته بود. نتیجه؟ آنکه هرگز نباید در صدد تغییر طبایع برآمد. قدر مسلم آنکه خصایصی هستند که برای زندگی مشترك لازمند و تحمل آنها محتاج به قدری بلندنظری و اعتماد و دقت و صبر و حوصله است، و این همه را می‌توان با شیوه‌های گوناگونی که برحسب اختلاف طبایع فرق می‌کنند آسان به‌دست آورد.

و اما اگر بخواهید اخلاق خاصی را از بیخ و بن تغییر بدهید زحمت نکشید زیرا که شکست شما حتمی‌است. در حین ازدواج، تقریباً در بیست سالگی، طبیعت و ماهیت ذاتی و اصلی زن هرچه هست شکل گرفته است. البته در این طبیعت براثر عشق و مادر شدن و کار و عیش و تفریح انحرافی حاصل خواهد شد ولی این فقط یك انحراف جزئی است و هیچگاه تغییر اصلی در آن راه نخواهد یافت. شما خوی جبلی را از هر در که برانید از در دیگر باز خواهد گشت. پس چه باید کرد؟ آیا باید به‌صرف اینکه در یك هیجان هوس‌آلود با زنی یا مردی که به‌خلق و خوی شما نبوده است به‌امید سازگاری کامل ازدواج کرده‌اید از او ببرید؟ نه. باید در هرکسی با توجه به‌طبایع مختلف در پی آن چیزی باشید که طالبید. به‌جای اینکه در همسر خود به‌چشم مجسمه‌ای بنگرید که قابل تغییر و اصلاح است او را یك موجود زنده، یك انسان متفکر و قابل احترام تلقی کنید، به‌عبارت ساده‌تر، او را شخص بدانید نه شیئی. زن شما همان است که هست وشوهر شما همان است که هست، ولی با این دو، به‌همان حال که هستند، هرکاری می‌توان کرد.

برای شما مثال ساده‌ای می‌آورم: زن خود من یکی از وقت‌نشناس‌ترین آدمهایی است که در این دنیا می‌توان یافت. جان کلام آنکه این زن هیچگاه به‌فکر وقتی که می‌گذرد نیست وهیچوقت در بند این‌نیست که بداند ساعت چند است. وقتی به‌خواندن مجله یا کتاب مورد علاقه‌اش سرگرم است پاك فراموش می‌کندکه به‌یك مهمانی رسمی به‌شام دعوت داریم و اصلا به‌یاد لباس‌پوشیدن و حاضر شدن نیست. از قطارهای راه‌آهن سخت نفرت دارد چون سرساعت معینی حرکت می‌کنند و او این موضوع را توهینی به اصل‌آزادی خود می‌شمارد. برعکس او، من آدمی هستم خوش‌قول و وقت‌شناس محض، چنانکه گویی در مغز من ساعت کار گذاشته‌اند. من بی‌آنکه به‌ساعت نگاه کنم می‌فهمم که مثلا الآن ساعت هفت و نیم است و هفت و سی و پنج دقیقه نیست. همیشه بی‌جهت زودتر از موقع به‌ایستگاه‌های راه‌آهن و فرودگاهها می‌رسم و اغلب چنان به‌زحمت می‌افتم که نمی‌دانم وقت باقیمانده به‌اعلام حرکت قطار یا سوار شدن به‌هواپیما را به‌چه نحو بگذرانم.

در اوایل، من از این عدم توافق اخلاقی بسیار رنج می‌بردم و بیتابی و ناراحتی و حتی خشم خود را آشکار می‌کردم. کم‌کم پی‌بردم که برعکس آنچه فکر می‌کردم همین ناهماهنگی، خودش، دارای محسناتی است. لاقیدی و کندی زنم شور وشتاب مرا

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

مهار می‌کند. با بودن او دیگر من زودتر از خود صاحبخانه‌ها در مجالس مهمانی‌حاضر نمی‌شوم. از طرفی، آدم وقتی با عکس‌العملهای موجود مصاحبی آشنایی کامل پیدا کرد دیگر هدایت او چندان مشکل نخواهد بود. وقتی می‌بینید تأخیر چاره‌ناپذیر می‌شود بجای اینکه توپ و تشر بزنید و خون خود را کثیف کنید کافی است بدانید که زن شما چقدر وقت برای حاضر شدن لازم دارد، و به‌موقع و با زبان خوش آگاهش کنید که دست‌بکار شود.

با حسن‌نیتی توأم با لطف و مهربانی، زن و شوهر خیلی زود می‌توانند یکدیگر را بپذیرند.

پیگمالیون بجای وررفتن مجدد به‌مجسمهٔ گالاته که قطعاً نتایج بدتری به‌بار خواهد آورد، بهتر است به‌خود بگوید: «گالاته همین است که هست، و من همینم که هستم. پس بکوشیم که از این دو واقعیت موجود کمال استفادهٔ ممکن را ببریم.»

مگر نه این است که ما برای یکدیگر مانند نتهای مختلف موسیقی ساخته شده‌ایم؟ اگر همهٔ نت‌ها یکسان ساخته شده بودند نه‌آهنگی وجود می‌داشت و نه نغمه‌ای. اگر زن و شوهر و یا همهٔ افراد اجتماع به هم‌شبیه می‌بودند زندگی چندان کسل‌کننده می‌شد که قابل تحمل نبود.

بنابراین نه‌تنها می‌توان از عیب‌های شوهر یا زن چشم پوشید بلکه واقعاً اگر عشق نقش خود را بازی کند می‌توان آن عیب‌ها را دوست داشت. می‌توان به‌شوخیهای برنخورنده‌ای هم که چون ازدهان عزیزترین کس ما بیرون می‌آید به‌گوش خوشایند است لبخند زد. آدم در فلان مورد می‌داند که زن یا شوهرش الآن فلان عکس‌العمل را از خود نشان خواهد داد و یا فلان حرف نامربوط را خواهد زد، و وقتی می‌بیند که جریان طبق پیش‌بینی او گذشت قلباً کیف و لذت می‌برد. پیگمالیون می‌داند که مجسمهٔ آفریدهٔ او چندان که مرهون طبیعت است مدیون هنر او نیست و با این وصف از خلق‌او به‌خود می‌بالد. وعجیب‌ترین عجایب آنکه اغلب اتفاق می‌افتدکه به‌مرورزمان و به‌نیروی محبت، دو اخلاق بدواً مخالف‌هم چنان به‌شدت درهم اثر می‌کنند و با هم درمی‌آمیزند که کاملا بهم شبیه می‌شوند، یعنی هرکدام از معایب و محاسن یکدیگر سهمی می‌گیرند. درآن صورت است که پیگمالیون گالاته می‌شود و گالاته بدل به پیگمالیون می‌گردد. این نیز یك‌نوع اصلاح است لیکن اصلاحی است که ناخودآگاه صورت می‌گیرد، و به‌هرحال این نیز شکلی از خوشبختی است. باید موجودات را به همان حال که هستند دوست داشت نه به‌آن‌گونه که ما دلمان می‌خواهد باشند.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ترجمهٔ فرهنگ رجایی

حامیان انحصارات در نقش هومانیست‌ها

در چند سال گذشته یك گرایش قابل توجه در ایدئولوژی بورژوازی به‌طور منظم رشد و برجستگی یافته است. این گرایش چنین است که نمایندگان سرمایه‌داری درجدال عظیم برسر تسخیر اذهان وقلوب مردم، به‌یاوه سرایی‌های ضد سرمایه‌داری‌که بانظر مدافعان تز «بشر عادی» و نمایندگان هومانیست هماهنگی دارد، بیشتر تشبث‌می‌جویند. آنها مسلماً نمی‌توانند بر تضادهای آشتی ناپذیر وشکافهای علاج‌ناپذیری که تمامیت مناسبات نظام بورژوایی را امروزه در معرض زوال قرار داده است، ساده‌انگارانه‌به‌دیدهٔ اغماض بنگرند. گهگاه دهان به‌انتقاد از سرمایه‌داری می‌گشایند. امااین شبه انتقاد نظربه بنیادهای نظام سرمایه‌داری ندارد. آنها حداکثر به‌انتقاد از ظواهر ومعلول‌ها می‌پردازند وباتلاش بسیار، عوامل وریشه‌های تضادها و کشمکش‌های درونی نظام‌راازنظر پوشیده می‌دارند. آنها به‌مردم چنین وانمود می‌کنند که‌این ناهماهنگی‌ها نه‌ناشی‌ازسرمایه‌داری (که دیگر، گویا به‌گذشته ها تعلق یافته است) بلکه مربوط به‌برخی کاستی‌های «تمدن صنعتی »است.

نظریاتی ازاین دست در خلاء رشد نمی‌یابند، بلکه ریشه‌های طبقاتی وهمچنین معرفتی دارند. به‌عبارت دیگر، آنها برخی از جوانب وقانونمندی‌های دوران جدید را به‌شکل تحریف شده وغیر واقعی انعکاس می‌دهند. صریحتر بگوییم، آنها ویژگیهای انقلاب علمی وفنی حاضر را به‌سوء تفسیر می‌کنند.

سازندگان این نظریات برمقدمات وزمینه‌هایی که در سطور آتی خواهد آمد تکیه می‌کنند.

نخست، آنها مدعی هستند که رشد علمی و فنی به‌ماهیت نظام اجتماعی، یعنی نظامی متعین از مناسبات تولیدی بستگی ندارد. علم وتکنولوژی نه‌تنها یك نیروی مستقل و خودبه‌خودبلکه عامل اصلی همهٔ تغییرات اجتماعی است. به‌این ترتیب، این‌نظریات نسخه‌های دیگری از باصطلاح جبرگرایی تکنولوژیك می‌باشند که در جامعه‌شناسی کنونی بورژوازی به‌وفور شایع است وباشناخت علمی‌ـ مادی تاریخ در تضاد قراردارد.

دوم، آنها چنین ارزیابی می‌کنند که رشد علم وتکنولوژی («انقلاب‌نوین‌صنعتی») سرمایه‌داری را به یك «نظام صنعتی » بدل کرده است، که گویا هم ازسرمایه‌داری وهم از سوسیالیسم جدا وبرکنار است. به‌اعتقاد ایشان «جامعهٔ صنعتی» تقریباً به‌مبارزهٔ طبقاتی، فقر تُوده‌ها، بیکاری ومانند آنها پایان داده‌است. علاوه براین، آنهامعتقدندکه انقلاب علمی وفنی، کشورهای سوسیالیستی رابه‌شکلی از «جامعهٔ صنعتی» تبدیل خواهد

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

کرد، مناسبات اجتماعی سوسیالیستی راازمیان خواهد برد ودونظام اجتماعی متقابل را به‌چیزی که آنها «جامعهٔ کل صنعتی» می‌خوانند، یعنی نوعی «هیبرید» بامبنایی بورژوایی، پیوند خواهد داد. به‌این‌ترتیب آنها نظریهٔ همگرایی‌سرمایه‌داری‌وسوسیالیسم را موعظه می‌کنند.

سوم، این ایدئولوژیست‌ها از گشایش‌آینده‌ای مبارك و تحقق قریب‌الوقوع آمال هومانیسم سخن می‌گویند: آنها می‌گویند، این آینده چندان دور نیست. زمانی در اوایل قرن ۲۱ علم وتکنولوژی «جامعهٔ صنعتی» را به‌صورت یك نظام نوین وبی‌نظیر درجهت تأمین رفاه مادی جهانی درخواهد آورد. برای نیل به‌این آتیه نیازی به‌مبارزهٔطبقاتی یاانقلاب نیست. همه‌چیز توسط علم وتکنولوژی نوین، به‌طور خودبه‌خودو بدون‌عملکرد فعال عامل ذهنی انجام خواهد پذیرفت. آنها حداکثر یك سری اصلاحات جزئی راکه بروجود تأسیسات و ساختمان اجتماعی سرمایه‌داری بی‌اثر باشد، مجاز می‌شمارند.

به‌عنوان مثال، جامعه شناس آلمان غربی هنریك بوسیك معتقد است‌که توسط مجموعه‌ای از اصلاحات مستمر، ونه باانقلاب سرانجام «کیفیتی‌نوین»از حیات‌اجتماعی، جامعه‌ای آزاد وانسانی به‌وجود خواهد آمد. وی می‌گوید که باید «بانهادهای موجود همکاری کرد... تاگام های‌کوچکی به‌سوی انسانی کردن زندگی مردم امروزبرداشته شودو روند مداوم پایمال شدن دمکراسی متوقف گردد.»

این نظر از سوی مارکس شناس وفیلسوف مسیحی آلمان‌غربی ایرینگ فیشر نیز ابراز می‌شود. وی اعلام می‌دارد که «جهش به‌دنیای جدید تنها گام به‌گام امکان‌پذیر است.» او برآن است‌که رشد کمی اوقات فراغت به‌مقدار زیاد از سنگینی کار خواهد کاست ودر سیر ممتد خود، به‌تغییرات کیفی در جامعهٔ صنعتی خواهد انجامید.»

فیشر می‌گوید،که در چنین جامعه‌ای مسألهٔ مالکیت برابزار تولید شایان اهمیت نخواهد بود.

دانش آتیه، که یك قلمرو جدید ترکیبی در جامعه شناسی بورژوایی می‌باشد، بارز می‌شوند.

اینگونه نظریات معمولا برشالودهٔ آتیه‌شناسی (Futurology) بورژوایی، یا آتیه شناسان برای جامعهٔ مستقل اسامی متعدد ذکر کرده‌اند؛ از آن جمله: «فنی، ارگانیزه، توده‌ای، مصرفی، فعال، جامعهٔ فراغت وتمدن سومین». اما اغلب ازعناوین «جامعهٔ صنعتی» و «جامعهٔ فنی یا تکنولوژیك» استفاده می‌شود.

در حال حاضر، در ایالات متحده آمریکا آثار چند جلدی دررسم‌وشرح «تصاویری از آینده» به انتشار می‌رسد. دراین کتابها ایالات متحدهٔ امریکا چونان تمثیلی ازدنیای آتی نموده می‌شود، جامعهٔ جذاب ونیرومند مصرف کنندگان بیکار، که دلمشغولی عمده‌شان پیروی از نفس است.،

جامعه‌شناس و شوروی‌شناس آمریکایی، زبیگنیو برژینسکی در نقش حامی یك «جامعهٔ تکنترونیك» (Technetronic Society) که «هومانیسم معقول»ایده‌آل محوری آنرا تشکیل می‌دهد، جلوه‌گر شده‌است . این مضمون در کتاب وی‌تحت عنوان«درفاصلهٔ

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

دوعصر. نقش آمریکا در دوران تکنترونیك» طراحی شده است.

جامعهٔ فوق صنعتی ویا طبق عبارات برژینسکی، جامعهٔ تکنترونیك، ازنظراجتماعی، اقتصادی ، فرهنگی وروانشناسی تحت اثر مستقیم تکنولوژی جدید، بهویژه در زمینهٔ کامپیوترها، الکترونیك ووسایل ارتباط جمعی، صورت داده می‌شود. او می‌نویسد، روند صنعت دیگر عامل اصلی تغییرات اجتماعی نخواهد بود. محاسبات فوری از پیچیده‌ترین مناسبات اجتماعی وازدیاد امکانات بیوشیمیایی برای کنترل بشر،چشم‌انداز بالقوهٔ مسیر حرکتی آگاهانه را وسعت خواهد بخشید. تکیه برفنون جدید محاسبات و اطلاعات براهمیت ذکاوت ویادگیری انسانها خواهد افزود. او می‌نویسد که به‌این‌ترتیب علم بجای کاستن موضوعیت ارزش‌های عقلانی، به تشدید آنها کمك خواهد کرد، مشروط براینکه این ارزش‌ها در عمل‌هایی «فراسوی ایدئولوژی‌های ناهنجار عصر صنعتی» قرار گیرند.

برژینسکی می‌نویسد، این ایدئولوژی‌های «بدوی»، در مرحلهٔ نخست، شامل مارکسیسم می‌شود که از قراروی از پاسخگویی به‌مسایل «دوران‌تکنترونیك»عاجزاست. برحسب استدلال وی، عباراتی چون سرمایه داری، دمکراسی، سوسیالیسم و کمونیسم دیگر برای تأمین شناخت متناسب تکافو نمی‌کنند. جامعهٔ‌تکنترونیك عموماًازایدئولوژی بی‌نیاز است. هرچند تألیف عقلانی نوینی، از منظر عالم، موردنیازخواهد بود. برژینسکی پس از پرداخت مختصر به مارکسیسم، نمی‌تواند برافروختگی خود را نسبت به‌فقدان عقاید مثبت واهداف پیشرو در غرب پنهان دارد.

توهمات ضد ایدئولوژیك وتکنوکراتیك این آقا در نخستین تماس باواقعیات عینی بی‌ثباتی خود را ظاهر می‌سازد.

وی در هنگام تطهیر سرمایه‌داری انحصار دولتی ترجیح می‌دهدکه آنرا به‌نام نخواند. سرمایه‌داری به «جامعهٔ صنعتی» منجر می‌شود ودراین جامعه مالکیت تبدیل به‌مسألهٔ نظارت وانتظام شده است، ودر همین حال، مسألهٔ استثمار کهازمالکیت‌سرمایه‌داری جداشدنی نیست، جای خود را به‌مسایل جدید ناشی ازاشتراك کارگران‌مزدوری در اقتصاد ورفاه روحی خودشان داده است. گویا دولت بورژوازی‌به‌وسیلهٔ اصلی در ساختمان مناسبات اجتماعی در جهت عدل وهومانیسم بدل می‌شود.

روشن است که این تصویر در تناقض باواقعیات قرار دارد. برژینسکی ، خود، به‌ناچار می‌پذیرد که مشخص جامعهٔ «صنعتی» (وبه‌عبارت دیگر، سرمایه‌داری مدرن) سلطهٔ نخبگان توانگر است. اگر چنین است، پس آیا هنوز خیلی زودنیست عبارت «سرمایه‌داری» را که به‌مناسبترین وجه، معرف نظامی است که به‌طور علمی توسط مارکسیسم تحلیل شده است، به‌دوراندازیم؟ علاوه براین، آیا صفت «بدوی» درواقع شایستهٔ این دعوی نیست که مالکیت خصوصی برابزار تولید به‌یك افسانهٔ حقوقی‌تبدیل شده است ویااینکه مسألهٔ استثمار جای خود را به مسألهٔ «رفاه روحی کارگران‌بقه‌آبی» داده است؟

ارزیابی عصبی ازنظام موجود سرمایه‌داری ، برژینسکی ودیگر آتیه شناسان را

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ازطرح صحیح رشد آتی آن‌باز می‌دارد. آنها با تفاسیر یك جانبه از روند انقلاب علمی وفنی وباجدا ساختن آن‌از ماهیت نظام اجتماعی وندیده انگاشتن وجوه تمایز بنیادین میان آثار اجتماعی این انقلاب تحت سوسیالیسم وسرمایه‌داری، تصویری آشکاراتخیلی از جامعهٔ فوق صنعتی یا تکنترونیك به‌دست می‌دهند.

مسألهٔ عمده دراین بهشت سیبرنتیك نه‌تولید، بلکه مصرف خواهد بود؛ قدرت از دست نخبگان توانگر خارج شده به‌دست تکنوکرات‌ها خواهد افتاد وامور اصلی ایشان مربوط به‌خیرعامه خواهد بود؛ شراکت مردم در اتخاذ تصمیم‌های اساسی تضمین خواهد شد؛ آموزش جنبهٔ جهانی و عام خواهد یافت؛ انقلاب فرهنگی به‌وقوع خواهد پیوست؛ آزادی بابرابری همراه خواهد شد؛ ومانندآن.

به‌نظر برژینسکی ، «انقلاب تکنترونیك» هم‌اکنون در ایالات متحدهٔ امریکا آغاز شده است. این انقلاب، بدون تأثیر برسازمان مناسبات اقتصادی یا ماهیت قدرت سیاسی در حال انتقال ایالات متحده به‌عصر زرین فراوانی وآزادی است. این «انقلاب» باید آزادی را بابرابری پیوند دهد. برژینسکی هشدار می‌دهد که این «پیوند، یك‌روند‌است وبالفور حاصل نخواهد شد. درواقع، درطی چند دههٔ آینده باید درانتظار برگشت‌ها وحتی تنش‌های فزاینده‌ای بود. بااین وصف، ظهور هومانیسم عقلانی، علیرغم اعتراضات تندی که نابسامانی‌هایی به‌بارخواهد آورد، بخشی از «انقلاب فرهنگی» راکه هم‌اینك در آمریکا تجربه می‌شود، تشکیل می‌دهد... «انقلاب جاری فرهنگی، در رابطه با اصلاحات سیاسی از طریق افزایش حس خودگردانی درتعداد بیسابقه‌ای ازاهالی ونیز معنی بخشیدن به‌مساوات بااساس قراردادن شناخت‌دربرابری همه‌جانبهٔ اجتماعی وتزادی، به‌تدریج قادر به‌توسعهٔ چشم‌انداز آزادی فردی خواهد شد.»

اصلاح‌طلبی تکنوکراتیك برژینسکی ودیگر آتیه‌شناسان تخیلی است، زیرا از قانونمندی‌های عینی تکامل اجتماعی چشم می‌پوشد.علاوه‌براین، نظریه‌ای ارتجاعی‌است، چراکه آگاهانه درپی حفظ سرمایه‌داری انحصار دولتی است‌که امروزمانع عمدهٔ پیشرفت‌های اجتماعی می‌باشد.

خطوط ناهنجار سرمایه‌داری انحصار دولتی خواه‌ناخواه از خلال تصاویر جامعهٔ «تکنترونیك» که توسط برژینسکی بارنگهای روشن نقاشی شده است، پدیدار می‌شود. به‌عنوان مثال ، چنین برمی‌آید که دراین جامعه «رفاه روحی میلیونها کارگر یقه‌آبی متعلق به‌طبقهٔ متوسط پایین برخوردار از امنیت نسبی، اما بالقوه بی‌هدف به‌یك مشکل روزافزون تبدیل خواهد شد.» در نتیجه، جامعهٔ «تکنترونیك» یك جامعهٔ بدون طبقه نیست وساختمان اجتماعی آن اساساً باساختمان اجتماعی فعلی سرمایه‌داری‌تفاوتی‌نخواهد داشت. اگر چنین باشد، علیرغم همهٔ تضمینات برژینسکی قدرت سرمایه نخواهد توانست جای خود را به‌قدرت دانشمندان ومهندسین بدهد. بعلاوه، می‌آموزیم که در جامعهٔ «تکنترونیك» عواطف وافکار به کمك آخرین تکنیك‌های ارتباطی تحت نظارت قرار خواهد گرفت. برژینسکی نمی‌گوید که این تکنیکهای ارتباطی به‌نفع چه‌کسانی‌به‌کار خواهد افتاد. استدلالات وی مبنی براینکه سیاست واحزاب سیاسی در جامعهٔ مزبور

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

نسبت به‌امروز نقش کوچکتری ایفا خواهند کرد قانع کننده نیست، چراکه سیاست بیان فشردهٔ اقتصاد است و در جامعهٔ «تکنترونیك»، براساس توضیحات نمایندگان آن، ساختمان متضاد کنونی سرمایه‌داری محفوظ خواهدماند.

دراینجا الزامی نداریم که واقعیت امرپیش‌بینی‌های گوناگون علمی وفنی‌آتیه شناسان بورژوازی را مورد بحث قرار دهیم. علم و تکنولوژی از امکانات‌نامحدودرشد برخوردارند. دقیق‌تر بگوییم، این امکانات به‌ماهیت قانون‌مندی‌های‌عینی طبیعت‌محدود می‌شوند: هرچیزی ممکن است ، به‌شرط آنکه بااین قانونمندی‌ها در تناقض نباشد. ودر باب‌خواسته‌های آتیه‌شناسانهٔ ایدئولوژی‌های بورژوازی درمی‌یابیم، که این‌خواسته‌ها در تناقض با قانونمندی‌های عینی تکامل اجتماعی واقع‌می‌شوند وباید برحسب عـدالت، ارتجاعی و تخیلی ارزیابی گردند.

تکامل علم وتکنولوژی را به‌دلخواه نمی‌توان از ماهیت نظام اجتماعی جداکرد. نمی‌توان نوع مناسبات تولیدی راکه درچارچوب آن ودرتحت تأثیر آن‌علم وتکنولوژی رشد می‌یابد، نادیده انگاشت؛ نمی‌توان نسبت به‌تمایزات بنیادین میان آثار اجتماعـی انقلاب علمی وفنی‌درتحت نظام سرمایه‌داری وسوسیالیسم بی‌توجه بود. بعلاوه نمی‌توان انتظار داشت که علم وتکنولوژی به‌خودی خود وبدون تلاش‌های فعالانه، انقـلابی و مؤثر طبقهٔ کارگر ودیگر مردم زحمتکش تحت‌رهبری یك حزب مسلح به‌تئوری‌مترقی، چنانکه گفته می‌شود، نظام سرمایه‌داری را به‌سوی یك جامعهٔ فوق سرمایه‌داری، صنعتی یافوق صنعتی بازسازی کند.

طبعاً بورژوازی انحصاری به‌ارادهٔ خود از قدرت سیاسی و اقتصادی خویش‌صرف نظر نخواهد کرد تا در «جامعهٔ فوق صنعتی» آتی آنرا به‌دست‌تکنوکراتهای‌نوعدوست، که تنها هم وغمشان تأمین حداکثر رفاه، خوشبختی وشادخواری برای اعضای جامعه خواهدبود، بسپارد.

ایدئولوژیست‌های بورژوایی، گهگاه خودنیزبه‌غیر منطقی بودن وپوکی‌تئوریك پیش‌بینی‌های‌آتیه‌شناسانه‌اعتراف‌می‌کنند.به‌عنوان‌مثال‌و.و.روستوو (W. W. Rostow) نظریه پرداز پنج مرحلهٔ رشد اقتصادی، در کتابی تحت عنوان «سیاست ومراحل رشد» این مسأله راکه به‌دنبال پنجمین مرحله، «مرحلهٔ مصرف فوق‌العادهٔ عمومی» چه پیش خواهد آمد، مطرح می‌کند. «یك دههٔ دیگر، اندکی بیشتر از آنچه پیشترمی‌دانستیم دربارهٔ مشکلات وامکانات این مرحلهٔ پسین رشد که می‌توان آنرا مرحله «جستجوی کیفیت» نامید خواهیم دانست.» به‌هرحال، روستوو می‌پذیرد، که به‌این زودی‌هاچشم‌ـ اندازهای ارزیابی مناسب ازابعاد عمومی مرحلهٔ جستجوی کیفیت، هنوز رضایتبخش نخواهد بود. وی ضمن تذکر نسبت به تزلزل شعار ساختمان یك «جامعهٔ معظم»درایالات متحدهٔ امریکا، به‌دشواری ها وناسازگاری‌های‌بیشمار اجتماعی درراه‌رشدجامعهٔ‌امریکایی اشاره می‌کند. روستوو، که‌یکی از پایه‌گذاران نظریهٔ «جامعهٔ صنعتی» وهمگرایی دو نظام است، باناراحتی می‌نویسد: «در مورد مسألهٔ تنهایی مربوط به‌جستجوی کیفیتـ یعنی غنای زندگی شخصی هنوز بسیاراندك‌می‌دانیم، وآنچه می‌دانیم‌تعیین کننده‌نیست.»

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

حتی زمامداران المپ انحصارات که برماهیت کاملا تبلیغاتی این‌نظریات واقفند، امید کمتری نسبت به نظریات «هومانیست‌ها»ی بورژوایی بروز می‌دهند وکمتر آنها را به‌جد می‌انگارند. حیات واقعی اقتصادی، قانونمندی های عینی اقتصادی در نظام سرمایه‌داری، مناسبات انسانی میان مردم رادر روند تولید ودر حیطهٔ مؤثر فعالیت انسانی حذف می‌کند. در واقع امر، هومانیسم «درسوی دیگر» نظام‌اقتصادی‌سرمایه‌داری قرار دارد و هدف آن‌دست‌یابی به‌حداکثر منافع انسان و تکامل منظم وآزادانهٔ اوست و نه‌ارضای حوایج‌وی.

رویاهای ظاهرالصلاح هومانیستی از سوی حامیان انحصارات، کالاهای‌تبلیغاتی دون‌مایه‌ای هستند که بورژوازی به‌طور مسلم، به‌اشاعهٔ وسیع آنها عمیقاً علاقمند است‌اما خود، به‌کیفیت ومحتوای آن باورندارد.

بقیه از صفحهٔ ۲۸۴

برخوردارند، که بدون بروبرگرد می‌توان آنها را مجسمه نامید. این مجسمه‌ها اغلب با نقوش ظریف نیمه انتزاعی و گل و بته کنده‌کاری و به‌این ترتیب تزئین شده‌اند. در بعضی از انواع این مجسمه‌ها پرندگان و یا جانوران گربه‌مانندی، که بدنشان سوراخ سوراخ شده وبا نقوش گل و بته آرایش یافته است، طوری ساخته شده‌اند، تا بوی عود به‌راحتی از درون آنها بیرون بروند. یکچنین پدیده‌ای در عمل بایستی تحقق کاملی بوده باشد از میل غائی مسلمانان به‌فنای ماده به‌کمك عناصر هنری.

عصر سلجوقیان در ایران و در آناتولی مهمترین دورهٔ فرهنگ سده‌های نخستین اسلام است. هنر معماری اشکال تعیین‌کننده‌ای را پدید آورد و به‌این ترتیب الگوهای معماری اعصار بعد را مهیا ساخت. در میان این الگوها مسجدهای چهار ایوانی و مدرسه‌های نظیر این مسجدها از اهمیت بیشتری برخوردارند. شکل استاندارد و چهارگوش مقابر و بقاع هم، که پس از سلجوقیان در شرق جهان اسلام تنها شکل معتبر بود، در سدهٔ یازدهم میلادی، در زمان فرمانروایی سلجوقیان پدید آمد.

توسعهٔ قابل‌توجه نقش‌های تصویری و ایجاد یك نوع شمایل‌سازی متکی بر الگوهای آسیای مرکزی، که منجر به‌مجلس سازی خاصی از شاه و هیئت حاکم شد، از جالب‌توجه‌ترین دستاوردهای هنری عصر سلجوقیان است.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

هانزاریش نوساك
ترجمهٔ پرویز رجبی

نشانه

هانزاریش نوساك در سال ۱۹۰۱ در خانوادهٔ یك بازرگان متولد شد. دورهٔ دبیرستان را در هامبورگ به‌پایان رسانید. بعد در شهر ینا (امروز درآلمان شرقی) به‌تحصیل فلسفه و حقوق پرداخت، اما کمی بعد از تحصیل‌منصرف شده و کارگر کارخانه شد. مدتی به‌سفر پرداخت و بعد به‌استخدام یك مؤسسهٔ بازرگانی درآمد. روزگاری روزنامه‌نگاری کرد و بالاخره در سال ۱۹۳۴ در شرکت پدرش مشغول به‌کار شد.

نوساك از نوجوانی به‌نویسندگی پرداخت. آثار او در «رایش سوم» ممنوع اعلام شد. خود نوساك در سال ۱۹۴۳ به‌هامبورگ تبعید شد.

نوساك از سال ۱۹۵۶ با حرفهٔ نویسندهٔ آزاد در آگسبورگ‌به‌سرمی‌برد. او نویسنده‌ای است تحت تأثیر اگزیستانسیالیسم و متأثر از خاطرات جنگ جهانی دوم. نوساك سخت در پی زبان نوی است برای بیان مقصود. رمان‌های این نویسندهٔ آلمانی کوتاه و بیشتر به‌صورت تك‌نگاری است. در حال حاضر نوساك سوررئالیست است. بانثری شفاف، سرد و مطمئن. داستان «نشانه» یکی از بهترین نوشته‌های نوساك است و بهترین نمونهٔ کوشش برای یافتن زبان نو.

تقریباً در هفتمین هفته حرکتمان، چیزی در دور دست دیدیم که به‌یك نشانه،که وسیلهٔ کسی برپا شده باشد، شباهت داشت. یکه خوردیم. سگ‌ها هم این نشانه‌رادیدند وبه‌طرفش هجوم آوردند. این نشانه در میان یك‌نواختی بی‌انتهای دشت برفـ‌که‌روزها بود ما آن‌را زیر پا داشتیم‌ـ قرار داشت. بااین‌که هوا آفتابی نبود، شرایط دیدنسبتاً خوب بود. ازاین رواین نشانه، تاجایی که ازدور می‌شد تشخیص داد، به‌زحمت سایه‌ای انداخته بود. برخلاف معمول از توفان برف خبری نبود، اصلا درساعات‌اخیر، باد تاحد قابل ملاحظه‌ای کم شده بود.

«بلایزه» زیر لب گفت: «پس صحت دارد.» مخاطب او بیشتر خودش بود تامن، که در کنارش ایستاده بودم. چون او عادت نداشت عقیده‌اش رافوری بروز بدهد. من دستگیرم شد که منظورش چیست. به‌ما گفته بودند که پیش از ماکسان دیگری هم‌قدم بدین راه گذاشته بودند و هرگز باز نگشته بودند. البته کسی به‌درستی چیزی‌نمی‌دانست. ترس از اجرای برنامه‌ای که داشتیم، برایمان افسانه‌ای بیش نبود. وقتی چیزی غیر ممکن به‌شمار بیاید، این نوع افسانه‌ها همیشه خود به‌خود به‌وجود می‌آیند. آن‌وقت‌ها در جواب آدم قابل اعتمادی گفته‌بودم: «و اگر رفته‌ها فقط به‌این خاطر بازنگشته‌باشند که چیز بهتری پیدا کرده‌اند، تکلیف چیست؟» از ناحیه من این یك دیوانگی بود.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

چون بااین جواب می‌شد این حس را بیدار کرد، که هدف ما رسیدن به‌چیزی بهتر است. اما آن موقع پیش ازاین که ما تصمیم نهائی را گرفته باشیم، من خیلی زود از جا درمی‌رفتم.

بالاخره «پاتریك» گفت: «یاالله، سری به آدم برفی بزنیم.» او با زبانش علامتی داد وسگهای سورتمه‌کش خیز برداشتند.

در حدود یك ساعت طول کشید تا به آنجا رسیدیم. وقتی چیزی وجود ندارد، فاصله را به‌زحمت می‌توان سنجید. بعد واقعاً پی‌بردیم‌که آنچه دیده بودیم یك مـرد برف گرفته بود. هرچه در دست داشتیم روی زمین گذاشتیم وبرف روی سر وشانه‌های او را تکان دادیم. سگها در قسمت پائین شروع کردند به‌خراشیدن. اماآنها زودتر از ما دست کشیدند. ظاهراً این مرد دیگر بویی نداشت. دستهایش در جیب کتش بود.اوبا شکل و حالتی که داشت راحت می‌توانست یکی از ماباشد. البته این موضوع چیزی را روشن نمی‌کند. هرکس که می‌خواهد تابه‌اینجا بیاید، باید حساب آب وهوا را هم داشته باشد. صدسال دیگر هم کسی نخواهد توانست بهتر ازاین‌مرد ویامالباس‌بپوشد.

برای‌ما جالب‌ترازهرچیز این بودکه این‌مرد ایستاده‌بود. هیچ‌کدام‌ازما، هیچ‌وقت تصورش‌رانکرده‌بودیم‌که آدمی‌می‌تواند ایستاده یخ‌بزند. مافقط فکر کرده بودیم که‌آدم قبلا می‌افتدویاازخستگی درازمی‌کشد. مخصوصاً ازاین عمل ما را برحذر داشته بودند.

وحالا، ببین که این مردــ بی‌آن‌که به‌چیزی تکیه داده باشدــ روی‌پاهایش‌راست ایستاده است. اصلا او به‌چه‌چیزی می‌توانست تکیه بکند؟ ماهم از ترس این‌که او از وسط بشکند، جرأت نکردیم او را روی زمین بخوابانیم. البته‌ماروی‌این‌امکان که‌خودمان یخ بزنیم، حساب کرده‌بودیم، اما در عین حال این موضوع نسبتاً شگفت‌انگیز بود.

من کوشیدم تا صورت او را ازماسك‌برف یخ زده‌ای که روی کلاه وابرو وریش او نشسته بود ــ وگاهی برای‌ما نیز این حالت پیش می‌آمدــ آزاد بکنم. دیگران‌به‌من نگاه می‌کردند ومنتظر بودند. این کار را فقط یك نفر می‌توانست انجام‌بدهد وازاین روی آنها آن‌را به‌من واگذار کردند. من مجبور بودم خیلی دقت بکنم، تاچیزی‌را خراب نکنم. خیلی‌به‌نرمی صورت اورا بادستکشم تکاندم. چشمهایش بسته بود وتخـم چشمهایش مثل مرمر سخت بود. گفتم: «تعجب ندارد او عینك برفی‌نداشته، ازاین‌روی، چشمهایش رابسته است.» امابااین وصف بازهم ازنظر پنهان نبودکه این‌مردلبخندمی‌زند. البته نه‌همین حالا وبه‌ماــاین مزخرف است!ــبلکه ازهمان اول، واین‌طورهم نیست که او لبهایش را مثل مرده‌ها از هم‌باز کرده باشد. این‌مرد واقعاً لبخند می‌زد. باگوشه چشمهایش ولبهای باریك ورنگ پریده‌اش. لبخندی که به‌زحمت می‌شد آن‌را تشخیص داد. آدم فکر می‌کرد اشتباه می‌کند، اما وقتی دوباره نگاه می‌کرد، لبخند اوبه‌اندازهٔ کافی روشن بود. مثل کسی که فکر شیرینی دارد، فکری کاملا برای‌خودش، وخودش هم نمی‌داند که دارد لبخند می‌زند. برعکس، اگر کسی شاهد باشد، آدم‌این‌طورنمی‌خندد، دراین‌صورت مردم چیزی می‌پرسند واین خوب نیست، چون آدم میل نداردکه به‌آنها جواب بدهد. امااین مرد، یخ‌زده بود وبه‌همین جهت مالبخندش را می‌دیدیم.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

من نمی‌دانم که دیگران چه فکر می‌کردند. اماچرا باید آنها به‌چیز دیگری، جز آن‌چه من فکر می‌کردم، فکر کرده باشند ؟ اگر بگویم که ما ناگهان احساس‌بیهودگی کردیم شاید به‌بهترین وجهی حق مطلب را ادا کرده باشم. واین بداست. خیلی بدتراز آن‌که آدم فقط ترسیده باشد. مثل وقت قول وقرار، رفتارمان آهسته‌تر ازمعمول‌بود. مثلا در واقع عادت پاتریك‌بودکه به‌پشت مرد بزند و به‌صدای‌بلندسلام‌بکند: «هی، طرف! خوب گیرت آوردیم، باید هم بخندی.» یاچیزی شبیه‌این امااین طور نشد. وآن هم‌نه به‌خاطر احترام مرده. ما در زندگیمان به‌اندازهٔ کافی مرده دیده‌ایم وبه‌آن عادت داریم. به‌عقیدهٔ من رفتار ما فقط وتنها به‌خاطر لبخند بود. این لبخند مارا مجبور می‌کرد که محتاط باشیم. البته این موضوع را هم نباید فراموش‌کردکه ما هفتهٔ سختی را پشت سر داشتیم و حال لبخند زدن را نداشتیم . بااین که خوب، به‌کرات لطیفه‌هایی تعریف می‌شد.

در این‌روز ما به راه خود ادامه ندادیم. درست ظهر بود وما معمولا به‌خودمان اجازهٔ اطراق نمی‌دادیم، بااین وصف احتیاج به‌اتخاذ تصمیم نبود. خودبه‌خود این طور شد. ما گذاشتیم مرد، همان‌طور که بود بایستد و در فاصلهٔ صدمتری او بساطمان را برپا کردیم. درست مثل همیشه. هر کدام ازما وظیفه‌ای داشت معین، تاکار باسرعت انجام شود وکوچکترین وقتی بافکر کردن به‌هدر نرود. چادر برپاشد وچراغهای الکلی‌به‌کار افتادند. سگها، ماهی خشك خود را گرفتند وپس ازاین‌که هرکدام سهم خود راغرزنان بلعیدند، خود رادر برف پیچیدند. آن‌ها از هر فرصتی برای‌خوابیدن استفاده‌می‌کردند. پوزه‌ها میان دوپا. بالاخره نوبت ماهم رسید. قوطی‌های چربی‌ولوبیاگرم شده بود.طبق معمول، کپسول‌های روغن ماهی بینمان تقسیم شد و خزیدیم به‌چادر که بخوریم. برای غذا خوردن همیشه وقت زیادی صرف می‌کردیم. این طوری بهتر می‌شوداستراحت کرد. موقع خوردن حرف زیادی زده نشد. پس چیزی غیر عادی وجود نداشت. تازه وقتی که بطری مشروب دست‌به‌دست می‌شد و هرکس قورتی می‌زد، یکی، که حالا نمی‌دانم که بود، کمی درنگ کرد، مثل‌این‌که مؤدبانه‌می‌دانست باید به‌سلامتی مردی که در بیرون بود بخورد و گفت: «او را هم به‌حال خواهد آورد». برای‌ما خوشایند نبود که او در بیرون ایستاده باشد و لبخند بزند و ما درچادر نشسته باشیم و از سوپ و مشروب کیف ببریم. اما هیچ کس دراین مورد صحبت نکرد. از دستمان چه‌برمی‌آمد؟ تقصیر ما که نبود. می‌خواست درخانه بماند.

پس از غذا وپس ازاینکه ظرفها وقاشق‌وچنگال را با برف، پاك ودوباره جمع کرده بودیم، سه نفر دیگر به کیسه‌های خوابشان خزیدند. مثل این‌که اتفاقی نیفتاده، بلایزه وسائل خود را، که در تمام طول راه با خودش کشیده بود برداشت، تا گرما و رطوبت هوا را اندازه بگیرد و موقعیت جغرافیائی محل را تعیین بکند وکارهائی ازاین قبیل که می‌دانم. من ازاین‌کار چندان سردرنمی‌آوردم. اما موقع کار به‌او کمك می‌کردم: اعدادی راکه او می‌داد، در دفتر جدول بندی‌شده‌ای یاداشت می‌کردم. وآن روز هم همین‌طور بود.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

بلایزه، این اعداد را خیلی مهم می‌شمرد. به‌این جهت من‌بارها او را عصبانی کرده بودم. گفته بودم، موقعیت جغرافیایی چه ربطی به‌ما دارد. در حقیقت به‌چه دردمان می‌خورد وتازه اگر قبول بکنیم که چشم کسی به‌این دفتر خواهد افتاد، ــ چیزی‌که به‌هیچ‌وجه هدف مانیست ــ چه خواهدشد؟ مردم این اعداد را در فرهنگ خود ثبت خواهند کرد وبعد به‌خود خواهند بالید که یك‌قدم پیشرفت کرده‌اند. امافقط علم. هیچ‌کس با این اعداد حتی نیم قدم جلو نخواهد رفت. چون به‌طور جدی، هیچ کس نمی‌داند بااین اعداد چه‌کار بکند وبه‌همین ترتیب من دربارهٔ قرصهای ویتامین هم‌زبان درازی کرده بودم و گفته بودم، این‌قرص‌هامارافقط در مقابل واقعیت گندزدایی‌می‌کنند. بااین وصف بلایزه، گول حرفهای مرا نخورده بود. او عقیده داشت آدمی باید ازهر کشف مناسب زمان استفاده بکند. اگر هم فقط مطمئن باشدکه فایده‌ای که‌می‌برد نسبی است. او دلیل می‌آورد، آنهایی‌که ما وحشیشان‌می‌خوانیم، وسایل وابزارخود رادارند، که به‌آنها امکان می‌دهد، سختی‌های غیر انسانی را تحمل بکنند. با این وصف من هرگز نتوانستم ازاین فکر بپرهیزم که بلایزه فقط به‌این منظور در اعدادش دقت عمل داردکه این اعداد برای او پناهی به‌وجود می‌آورد. در حالی که من عقیده داشتم، اگر ما اصلا به‌بازگشت فکر نمی‌کردیم، سرعتمان در پیشروی بیشتر می‌شد. بلایزه این رایك «رمانتیسم» وارونه می‌نامید.

در عین حال همهٔ این حرفها بارها و به‌اندازهٔ کافی گفته شده بود وتقریباً حالا نزدیك به‌هضم بود. واین‌بار من‌چیزی نگفتم. یقین دارم‌که او به‌رفتار من پی‌برد. و او هم چیزی نگفت. وقتی که ازبه‌دست آوردن اعداد فارغ شدیم، اونظر داد: «هوارفته‌رفته صاف‌تر می‌شود.» ودر حقیقت بدون وسائل نیز می‌شد به این نتیجه رسید. ازمردیخ‌زده هیچ یادداشتی برنداشتیم. بعدبا سرعت برگشتیم به‌طرف کیسه‌های آذوقه،که همیشه‌آنها رادر اطراف چادر قرار می‌دادیم، تابه‌آن‌ها شکل مجللی داده باشیم. علاوه براین اگر سگها به‌آن‌ها حمله می‌کردند، می‌توانستیم به‌موقع متوجه بشویم. مجبور بودیم فکر بکنیم که آذوقه همیشه سگها را تحریك‌می‌کند. بلایزه، چندبار با پا به‌کیسه‌هازد و من هم از او تقلیدکردم. همه‌این‌ها بدون یك‌کلمه حرف. بعد به‌داخل چادر خزیدیم و سیگاری روشن کردیم. این یك سیگار زیادی بود.

چون ما سیگار زیادی نداشتیم؛ هر نفر روزی‌دوسیگار.اول کمی‌درکشیدن‌سیگار زیاده‌روی کرده بودیم. مافکر می‌کردیم که دیگران خوابیده‌اند،اما این‌طور نبود.یا این‌که ازبوی توتون بیدار شدند. چون ناگهان یکی از توی کیسه خوابش پرسید: «خوب با طرف می‌خواهیم چکار کنیم؟» صدا غضبناك بود. اوپس ازاین حرف‌چند مرتبه سینه‌اش را صاف کرد. ومعلوم بودکه دیگران هم شنیدند. باوجوداین، دراین‌باره صحبت نشد.

بلایزه، فوری جواب نداد. مدتی چادر در سکوت بود. هیچ کسی او را وادار به‌شتاب نکرد. عجله‌ای هم‌نبود. بالاخره او گفت: «فردا ازاو عکس خواهم گرفت.»

از توی کیسه خواب پرسیده شد «وبعد؟»

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

«ما می‌توانیم سعی بکنیم یخ زیرپای او را بشکنیم وبعداو رابخوابانیم. برای او فرق نمی‌کند که بایستد یا بخوابد. فقطبه خاطر نظم این‌کار را می‌کنیم. خودمان را گول نزنیم.» وپس از کمی سکوت گفت: «این مرد، این‌قدر مهم‌نیست.»

صدای خشن پرسید: «پس چه چیزی است؟»

بلایزه گفت: «واگر به‌او برنخورده بودیم؟» او حوصله‌اش سررفت امافوری خودش را کنترل کرد. جواب هم جواب احمقانه‌ای بود. چون ما که با او برخوردکرده بودیم. کوشید تا مثل همیشه آرام ومنطقی صحبت بکند: «مهم فقط این‌است که مادر اینجا در چادرمان نشسته‌ایم وباعقل سلیم می‌اندیشیم که‌چه راهی راپشت سرگذاشته‌ایم.»

این‌بار، پاتریك با لحن تمسخرآمیزی گفت: «برای این‌کار یك‌عامل مضحك، یك مرد یخ‌زده.»

ــ «درست به‌همین دلیل که او یخ زده است ومایخ نزده‌ایم. من‌که اورا به‌این خاطر سرزنش نمی‌کنم. این‌موضوع به‌خود او مربوط است، به‌هرحال ماثابت کرده‌ایم که آدمی می‌تواند بی‌آنکه یخ بزند تااین‌جا بیاید. این‌چیز زیادی نیست، اما ماهم‌خیلی انتظار نکشیده‌ایم. بااین چیزهایی که برایمان تعریف کرده‌اند، ما مدتها پیش بایستی یخ می‌زدیم.»

یکی پرسید: «اگر مارا، ده، یاصدسال دیگر اینجا پیدا بکنند، عیناً به‌طور احمقانه‌ای خواهند پرسید: ماااینجا چکار می‌کنیم؟ با سورتمه یا پیاده. کاملا ساده.شاید پیاده. این مرد نمونه نیست. شاید او خودش این‌طور فکر می‌کرده است وچون کسی اورا قبول نداشته‌است به‌این‌جا آمده‌است. یك سفر ارزان، امااونمی‌تواند سرما کلاه بگذارد. حالتش هم نمی‌تواند این‌کار را بکند این‌ها همه‌نتیجهٔ‌احساساتی‌بودن‌است. اگر ما می‌خواهیم احساساتی بشویم، بایستی درخانه می‌ماندیم. آنجا خریدار زیاداست.»

اگر من دراین گفتگو شرکت کرده بودم، حتماً به‌لبخند اشاره کرده بودم. چون به‌نظر من این لبخند مهمتر از هرچیز بود. اما چون دیگران به‌این‌موضوع‌اشاره‌نکردند، من هم چیزی نگفتم، وبهتر دیدم گوش بدهم.

یکی پرسید: «نمی‌شود او را آب کرد؟»

ــ «ما به‌مختصر سوخت خودمان احتیاج داریم.»

پاتریك گفت: «من زمانی داستانی دربارهٔ زنی دریخ خوانده‌ام. در قطعه یخی از زمان یخبندان. وقتی خواستند یخ این زن‌را ــ چون به‌اواحتیاج بود ــ آب بکنند، به‌شکل توده‌ای خمیر ازهم وارفت.»

دیگری گفت: «اما امکان می‌رود که او کاغذ یا یادداشتی در جیبش داشته‌باشد.»

بلایزه پرسید: «وما می‌خواهیم بااین کاغذ چکار بکنیم؟»

ــ «می‌تواند مطالبی رابرایمان روشن‌بکند».

«از قندیل‌های یخ بیچاره؟»

ــ «یا اسم او وچگونگی کار را. شاید مدت کوتاهی است که اینجاایستاده. در این‌صورت می‌توانیم دربارهٔ او اطلاعاتی بدهیم.»

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

پاتریك گفت: «خواهش می‌کنم بفرمایید به‌چه کسی؟»

ــ «به‌یکی از بستگانش. به‌نامزدش ویا همینطور.»

پاتریك با تمسخر گفت: «زن‌ها ازتو زرنگ‌ترند. آنها زیاد تأمل نمی‌کنند واگر برنگردی برای خودشان کسی دیگر را پیدا می‌کنند. وآنها حق دارند. وگرنه کاری از پیش نمی‌بردیم.»

همه خندیدند و ازاین به‌بعد دربارهٔ‌زنها حرف زدند. به‌طوری‌که معمول است.بلایزه ومن درون کیسه‌های خوابمان‌خزیدیم. کم‌کم دیگران خاموش شدند. چون‌خسته‌بودند. وچادر ساکت شد.

بیرون هم خیـــلی ساکت بود. لابد ساعتهای زیادی صبر کردم، تافکر کردم‌که شب است. بعد سرپوش راازروی‌گوشم‌کنارزدم‌وخزیدم. به‌نظرمی‌آمدکه همه‌خوابیده‌اند. بااحتیاط از ساك خواب بیرون خزیدم و خیلی وقت برای این‌کار صرف کردم. چون مابه‌خاطر تنگی‌جا وهم‌چنین به‌خاطر سرما، تقریباً روی‌هم خوابیده بودیم. بااین وصف بی‌آن‌که کسی بیدار بشود موفق شدم.

وقتی پردهٔ چادر را که در چادر راپسته بود، بلند کردم، باترس دوباره آن‌رارها کردم. بیرون از نور ماه کاملا روشن بود. به‌این موضوع فکرنکرده‌بودم. اما به‌نظرم‌کسی متوجه نشد ومن‌با سرعت بیرون خزیدم. خوشبختانه سگ‌ها هم‌دخالت نکردند. مـــن میانه‌ام باآنها خوب بود.

از باد اصلا خبری نبود. ماهفت هفته تمام لاینقطع باتوفان مبارزه کرده بودیم. توفان گاهی شدید بود وگاهی ضعیف، اما همیشه سوت می‌کشید. به‌این‌جهت این‌سکوت جالب توجه بود؛ کاملا غیر قابل تصور. چون موقع حرکت معمولا خودم را به‌طرف جلو خم کرده بودم، کم مانده‌بودکه کنترلم رااز دست‌بدهم. سه چهارم ماه‌درآسمان بی‌حرکت ایستاده بود. گویی ماه همه بادها را فروداده بود و مشغول هضم آنها بود.

رفتم پیش مرد یخ زده وروبرویش روی برف‌ها نشستم. می‌خواستم کاملا تنها از لبخند او لذت ببرم. قصدم این بود. او سایه مشخصی انداخته بود. قندیل‌های یخ که‌از ریشش آویزان بودند برق می‌زدند. هنوز هم لبخند می‌زد واین‌لبخندبهتراز روز قابل تشخیص‌بود. صورتش مثل منظره‌ای بود که خیلی به‌نظرم آشنا می‌آمد. با بوته ودره‌و چیزهای دیگر. همان‌طورکه معمول یك منظره است. هرلحظه امکان داشت که بلبل‌ها درآن بخوانند ویا جغدی ناله کند. همه‌جا رامی‌گشتم. چون بعدها نمی‌توانستم بدون یك تکه کاغذ بگویم، این مرد اهل کجاست. در عین حال حق بابلایزه بود، این موضوع کاملا بی‌اهمیت است. اهل کجا باشیم برای‌ما مهم‌نیست،بلکه بیشتر مانع‌پیشرفت‌می‌شود. این‌مرد هم‌به‌پشت سرش نگاه نمی‌کرد. اوبه‌آن طرفی لبخند می‌زد که ما می‌خواستیم بـــرویم.

فکر کردم که شاید او چیزی را می‌بیند وازجایم بلند شدم. مثلا امکان داردکه درجایی دور بازهم کسانی مثل او ایستاده‌اند. مثل تیرهای تلگراف، بافاصله‌هایی‌معین. مثل زنجیری که می‌شود در امتدادش حرکت کرد. اما چیزی جز دشت برف‌برهنه وبی

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

انتها ندیدم.

پیش خودم مجسم کردم، که من هم‌چند کیلومتر دورتر ایستاده‌ام؛ البته من‌هم یخ زده‌ام.

اما این طور نبود. سعی کردم که لبخند بزنم، اما نتوانستم. فکر کردم‌وبازهم‌فکر کردم وهربار باسرعت بیشتر. چون به‌هیچ ترتیب حاضر نبودم، که‌از فکر کردن دست بکشم. این آخرین بار بود، ودرضمن می‌دانستم که چیزی برای فکر کردن نمانده‌بود. با میل زیادی می‌توانستم بنویسم وقطعاً اگر می‌نوشتم، تااندازه‌ای سبك می‌شدم.

وقتی که به‌پشت سرم برگشتم، تا لبخند وقیح مردك رادرهم بشکنم ــ چون‌چیزی برای شکستن در دسترس نبود ــ نزدیك بودکه به‌بلایزه بزنم که پشت سرم ایستاده بود. ضربه از کنارش گذشت. تعادلم را ازدست دادم و اومرا نگهداشت.

باعصبانیت داد زدم: «ولم‌کن.»

در حالی که ولم می‌کرد گفت: «نگاهت که نمی‌دارم. چه‌طور ممکن‌است که به‌این فکر بیفتم! شاید حتی ــ بدون اینکه از خودم دفاع بکنم ــ می‌گذاشتم‌که تو مرا بزنی. ــ به‌خاطر گرمای حیوانی‌ای که‌به‌وجودمی‌آید. اماچقدر کفایت‌می‌کند؟دراین‌جا تمام کارهای ماچیزی جز روی آوردن به‌نوعی فعالیت نیست. فعالیتی که ما موضوعش را اول باید خلق بکنیم. بی‌آن‌که به‌آن اعتقاد داشته باشیم. این نتیجهٔ بی‌مقاومتی ضعف آور دنیای اطرافمان است. ما خودمان را به‌محك زده‌ایم وقصدمان‌هم‌همین بود.»

گفتم: «بهتر است‌که تو این قدر وراجی نکنی.»

ــ «البته که بهتر است، اما در بارهٔ من چه فکر می‌کنی. من که مثل این مرد لبخند برلب نیستم.نه،او را نشکن. او تقصیری ندارد. بعلاوه عکس برداری مراخراب می‌کنی. عکسی راکه می‌خواهم ازاو بگیرم. به‌نظرم اوازماده‌ای است‌که ازدیربازخدایان از آن ساخته‌شده‌اندوبه‌آن‌همیشه احتیاج‌است. مااین‌عکس‌رابه‌مردم نشان‌خواهیم‌داد و خواهیم گفت، ما یك خدای یخ زده را کشف کرده‌ایم. اواز دست شماخارج شده است. چون شما به‌اندازهٔ کافی به‌اواعتقاد نداشته‌اید. در عین حال او عصبانی نیست. ببینید او لبخند می‌زند. شمابه خاطر عدم اعتقاد خود، به‌او امکان داده‌ایدکه خدا بشود. ــ نه‌بهتر است‌که آخرین جمله را حذف بکنیم. یك اسطورهٔ زیبا. این‌طور نیست. واقعاًبرای‌لبخند زدن، دلیل کافی است. اما فقط برای ما کافی نیست، دوست یخی من! چون چیزی که خدا باآن خودش را تسکین می‌دهد، برای ما کفایت نمی‌کند. چون شهوتی که به‌تو احساس می‌دهد که‌خودت را به‌خاطر دیگران قربانی بکنی، به‌شهوتی که‌ما رابه‌این‌جا کشانده است نمی‌رسد. بالاخره یك‌بار باید کوشش کرد، تا خودرا برای خود قربانی کرد. تا آخرین نفس.»

گفتم: «بس کن. هرچه می‌خواهی بگویی، من قبلا می‌دانم.» از او خواهش‌کردم تااز حرف زدن منصرف شود.

ــ «چه بهتر، از وراجی‌ای راحت می‌شوم، که‌او آن‌را درهر حال نمی‌فهمد. برگردیم به‌مطلب! ما حداکثر برای دو هفتهٔ دیگر آذوقه داریم. ما تا ایستگاه بعدی

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

به‌دوهفته احتیاج داریم. اگر اتفاقی نیفتد. احتمالا باید جیره‌راکمتر بکنیم. تومخالف محل ایستگاه بودی. این واقعیت دارد، اما نمی‌توانستیم آذوقهٔ بیشتری برداریم. وگرنه به‌اینجا هم نمی‌رسیدیم. مسلماً باآن‌چه که داریم می‌توانیم دوویا حتی سه هفتهٔ دیگر به‌راهمان ادامه بدهیم. فکر می‌کنی بازهم این‌کار معنی‌دارد؟»

گفتم، «بازگشتی وجود ندارد.»

ــ «این‌طور سریع جواب نده. من نمی‌توانم آن‌چه راکه می‌خواهم‌بگویم،دوباره بگویم. آن‌طور که دیروز فکر می‌کردیم دیگر درست نیست. سکوت مطلقی که درآن هستیم، بیشتر ازاین مرد، مراتکان می‌دهد. یك موقعیت کاملا جدید. اصلا مقاومتی وجود ندارد. این وحشتناك است. می‌شنوی؟ می‌گویم، وحشتناك. هشیاری مرا وادار می‌کند که تصدیق بکنم. همین تصدیق بوده است که‌این مردك راروی این‌خطانداخته است. البته او بایستی قبلا دست و پایش را گم کرده باشد. بالاخره این موضوع می‌تواند برای هرکس دیگری اتفاق بیفتد. اوبایستی از بستگان خودفرار کرده باشد. راستی تو چرا فرار نکردی؟ وقتی که تو از چادر بیرون خزیدی جداً فکر کردم که می‌خواهی فرار بکنی و من به‌تو به‌اندازهٔ کافی فرصت دادم. احمق! دراین صورت همه‌چیز ساده‌تر می‌بود. خوب احتمالا مانع فرارت قرص‌های ویتامینی است که خورده‌ای. شانس در هرحال از دست رفته است. برای هردومان. به‌اوکاری نداریم.

مابابد تصمیم بگیریم. هرطور که ما تصمیم بگیریم دیگران خواهند کرد. وگرنه آنها نمی‌خوابیدند. آنها تنها چیزی راکه با میل‌انجام می‌دهند، بازگشت است. اززن‌ها خیلی صحبت می‌کنند. این یك علامت قطعی است. با این حال، به‌نظرمن‌آنها به‌اندازهٔ کافی مؤدب هستند که به‌خاطر دوستی باما به‌راه خود ادامه می‌دهند، تاباما یخ بزنند. ما هر پنج نفر. پس ازاین‌که مردك با ما برخورد کرده‌است، این‌کار بازهم ارزش‌دارد؟ احتیاج نیست که این کاررا دوباره کرد. پنج نفر نیز چیزی به‌آن نخواهند افزود.

گفتم: «این غیر ممکن است.»

ــ «چه؟ بازگشت؟»

«بله.»

بلایزه، با تمسخر گفت: «مطلب تازهٔ بزرگی است. مثل این‌که ما قبلا نمی‌دانستیم. مثل این‌که مابه‌این جهت محل احساسات بزرگ را،که سطحش راآن‌چنان لجن گرفته بود، که دیگر دید کافی وجود نداشت، ترك نکرده‌ایم. بازگشت، یك‌چیز شهوت‌انگیز. خزیدن به‌سوی پیرها وبه بستر دخترها. کی‌وچه‌کسی ازبازگشت‌حرف می‌زند؟ من از عدم موفقیت حرف می‌زنم. توچه فکر می‌کنی. آیا این‌آدم برفی یادداشتی‌در جیب‌دارد؟ من‌به‌اواعتقاد ندارم. او مثل کسی به‌نظر می‌آید که نمی‌خواهد اعتراف بکند موفق‌نشده است. واین‌طور آدمها با گذشتهٔ کوچك خود بردنیا سنگینی می‌کنند. **مگرآن‌چه‌گفته ونوشته می‌شود، از آدمهایی نیست که موفق نشده‌اند؟** کافی است که به‌خودم فکر بکنم. او را رها می‌کنم. در این که ما می‌کوشیم وضعیت او را روشن بکنیم، خودمان راتوجیه می‌کنیم. حالت ایستادهٔ اوهم چیز تازه‌ای نیست. مثل اینکه ماشبها دراتاقمان ــ وقتی‌که

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

هیچ چیز دیگر برای منحرف کردنمان وجود نداشت ــ این‌کار راصدمرتبه تمرین نکرده‌ایم. در حالی که در اطراف، همسایه‌ها دربخاربدنشان خود را گرم‌می‌کردند. بس است! راهی دیگر برایمان باقی می‌ماند؟ دست و پایمان را گم بکنیم؟ این‌کار، شاید به‌موقع خودش خوب می‌بود. آدم‌ازآن به‌آگاهی‌هایی می‌رسید واگر شانس می‌داشت یك‌آدم مقدس می‌شد. اما متأسفانه این موضوع با نوع تکامل مغزهای ما مغایر است. این ناشیگری است. ازاین‌رو تصمیم گرفته‌ام که جا بزنم. همهٔ‌چیزهای دیگر طوری‌امکان دارد، که من مشکوك شده‌ام‌وبه‌این‌ترتیب فقط غیر ممکن‌ترین چیزها برای من باقی می‌ماند: بازگشت تانقطه‌ای که من قادرباشم مثل کسی که جازده است زندگی بکنم. بی‌آنکه سبب بشوم که دیگران ازاین موضوع رنج ببرند. بازگشت تابه پیرها ودخترها. اگر برای تصدیق زندگی خود به من‌احتیاج دارند. چراکه نه؟ آنها فقط چیزی راازما می‌خواهند که می‌توانند به‌کار بندند وماآنرا می‌توانیم به‌آسانی به‌آنها بدهیم. اما آیا من خواهم توانست؟ چون مسأله اصلی همین است. آیا ماروزی برای لذت‌بردن ازاین سکوت زیبا بالغ خواهیم شد؟ بله. به‌طور وحشتناکی سردم است. به‌طوری که‌می‌ترسم، هرچیز را که در آینده لمس بکنم، یخ‌بزند.»

در حالی که اورا ازروی برف بلند می‌کردم گفتم: «بیا» وبعد این‌راهم به‌او گفتم که من قبلا به‌خاطر او فرار نکردم. اما فکر می‌کنم که او نشنید، چون من طبعاً خیلی یواش حرف زدم.

دوباره شروع‌کرد: «می‌دانی شاید دوست ما اصلا نمی‌خندید. شایداین حالت‌فقط عکس‌العمل عضله‌ها باشد و ما فکر می‌کنیم که او می‌خندد. اما شاید هم‌اوقصدداشته‌است یك لالائی برای خودش بخواند. («آئینه‌کوچولو، آئینه کوچولو روی دیوار») واز این قبیل، تاصدای خودش را بشنود ودراین حالت یك تکه برف نشسته‌است روی زبانش. آخ چقدر میل داشتم که می‌توانستم این‌نشانه راچند مترآن طرف‌تر بکشم.» ماه پشت مرد یخ زده قرار گرفته بود وبه‌صورت بلایزه می‌تابید.

چون دیدم که او صورتش را به‌طور احمقانه‌ای به‌هم‌می‌کشد، ترسیدم وگفتم: «چه شده؟» گفت: «می‌خواهم لبخندش را حسابی ببینم. شاید دراین عکس، این‌لبخند واضح نیفتد وامکان دارد که آدم بتواند ازاین لبخند برای خوشبخت کردن موجود بدبختی استفاده بکند.»

او را پایین کشیدم. ماطوری خودمان رادر پشم وچرم و پوست پیچیده بودیم که به‌صورت دوعروسك که حسابی با چیزی پر شده باشد، درآمده بودیم. از بدنی گرم‌که دراین لباس وجود داشته باشد خبری نبود. اما حرکاتمان شبیه به‌هم بود. بعد برگشتیم به‌چادر. فکر کردم فردا باد را در پشت سر خود خواهیم داشت وقطعاًبلایزه هم همین‌طور فکر می‌کرد. لزومی نداشت که دیگر صحبت بکنیم.

من این جریان را خیلی بعد، به‌بهترین وجهی که از دستم برمی‌آمد نوشته‌ام.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ناتمام

شهاب آذرشب

آه، رویای دوردست!
در این میانه‌ی سراب،
چشم بر دریاچه‌ی نمك،
چه شور رفتنی در گام بود!

از کوه اندوه و رنج گذشتیم؛
از دره‌های ژرف شکاف‌های خون‌چکان
بر قلب تنهایی بزرگ،
از جنگلزار انبوه سرخس سردرگمی‌ها گذشتیم.

از گردنه‌های گشتن در گردونه‌ی گردبادهای بی‌سرنوشت،
بی‌دستاویز بوته‌های پیچنده بزپای رفتن،
از صحراهای دوزخ درد و
دشت جستجوی بهشت،
از خارزارهای تشنه‌ی دشنه‌ها و نامردمی‌ها گذشتیم.

و سرسبزی دوری
کوری تدریجی ما را
بینا کرد؛

آه، جلوه‌ی جلگه‌های فردا که‌شاخساران درختانش، آسمان‌آسمان، شکوفه‌بر ابرمی‌کارند!
آه، دریای بی‌دریغ زندگی،
اقیانوس بی‌افسوس‌روزهای سرشاری‌که موج‌هایش‌از تپیدن قلب‌انسان فراز وفرود می‌گیرند!

آه، رویای دوردست!
ما به‌سوی فردا به‌پیش می‌رفتیم.

قایق کهنه:
یادگار روزگار گمشده در خاطرات نیاکان ناکام خویش را

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

فراموش کردیم.
و براسبان عزمی عظیم تاختیم؛

از باران‌ها و نهرهایی گذشتیم،
که دلت را جاری می‌کردند.

از شعرها و شهرهایی گذشتیم،
که در تو می‌زیستند.

از نام‌های بی‌نشان،
از نشانه‌های بی‌نام،

از روزگارهای تاریك،
از یادگارهای فراموش شده،

از گورها و گریه‌ها،
از عشق‌های ناتمام،

از دنیا گذشتیم،
رویای دور دست!

آه، دنیاهای نساخته!
آه، آرزوهای باخته!
آه، مردمانی که در من راه رفته‌اند!
آه، اشباح وحشت امروز در غروب که از من گریختند!
آه، اسبان آشوب فردا در غبار که در من تاختند!

ما به‌سوی فردا به‌پیش می‌رفتیم،
و هزار زاری بیزار
در دل زمین نهان بود:

میان راه
نارنجستان‌های رنج چه انبوه است!
چوپانان باگله‌های هر روزه‌ی انتظار
در مرتع بی‌باران امروز
نی غمگین عشقی آکنده از فردا را می‌زنند.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

و ما به‌سوی فردا به‌پیش می‌رویم،
اگرچه صدهزار زاری بیزار
در دل زمین نهان است.
ما به‌سوی فردای خویش می‌رویم،
با چهره‌های افروخته
از لبخندی
که به‌بزرگای شادی جهان است.

اکنون بگذار زاری‌های زمین از نیزارها بروبند
و سرود شادمانه‌ی انسان یگانه را سردهند.

اکنون بگذار ریشه‌های بریده‌ی رگ‌ها،
در شوره‌زار تلخ امروز
بالیدن درختان انسان فردا را خبردهند.

مرا ببخش،
رویای دوردست!
ــ درضربه‌های سنفونی عمر
که جان خدایان موسیقی وشعر را می‌لرزاند،ــ
اکنون بگذار
از تو نیز بگذرم
و با چشم بیدار
براین شبان پردام بنگرم،
که رمه‌ی روزها را
به‌کنام گرگان تاریك می‌راند.

من دیو کابوس‌های خواب کوتاهی عمر خویش را خوب می‌شناسم؛
پس هرکه هست،
مرگ و زندگی برتوباد،
ــ ای نیستی! ــ
که هستی!

مرا ببخش!
فرشته‌ی رویا،
مرا ببخش!

پائیز ۱۳۵۹

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

آلك ایگناتیف

ترجمهٔ لیلی هوشمند افشار

آخرین روزهای امپراتوری پرتقال

در نهایت آسمان نیلگون

سه‌روز، درواقع سه‌شبانه‌روز، در جزایر دماغهٔ سبز. برای یك خبرنگار همیشه خیلی جالب توجه است به‌مناطقی سفرکند، که پیش ازاو هیچیك ازهمکارانش سفر نکرده‌اند. متأسفانه امروز روزبه‌روز ازتعداد این مناطق کاسته می‌شود و به‌ندرت‌می‌توان جایی پیدا کرد، که خبرنگاری به‌آنجا نرفته باشد.

قراراست روز ششم سپتامبر جزیرهٔ «سال» از مجمع‌الجزایر دماغهٔ سبز برای من یك‌چنین منطقه‌ای باشد.

در فاصلهٔ ۴۵۰ کیلومتری ساحل غربی‌آفریقا دودسته جزیره وجـود دارد: «بارالاونتو» و «موآتونه‌تو»، که باهم مجمع‌الجزایر دماغهٔ سبز را تشکیل می‌دهند. مجموع مساحت این ۱۵ جزیرهٔ کوچك وبزرگ ۴۰۵۳ کیلومتر است، با ۲۵۰۰۰۰ جمعیت. بیشترساکنان این جزیره‌ها دورگه‌اند وازمهاجران گینهٔ بیسائو.

درموافقتنامهٔ هفت‌ماده‌ای ۲۷ اوت ۱۹۷۴ الجزائر، که میان هیئت پرتقالی و هیئت نمایندگان احزاب استقلال‌طلب گینه وجزائر دماغهٔ سبز (پ. آ. ای. گ. ك)، در مورد شناسایی جمهوری گینهٔ بیسائو ازطرف پرتقال، به‌امضاء رسید، دوماده به سرنوشت جزائر دماغهٔ سبز اختصاص داشت:

«مادهٔ ۵. هیئت پرتغالی، به‌نمایندگی از طرف دولت متبوع خود، حقوق مردم جزائر دماغهٔ سبز را، درمورد تعیین سرنوشت واستقلال، به‌رسمیت می‌شناسد وهمچنین تضمین می‌کند، که این حقوق را مطابق با اصول قطعنامهٔ سازمان ملل وبا درنظرگرفتن تمایلات سازمان وحدت آفریقا ازقوه به‌فعل درآورد».

«مادهٔ ۶. طرفین اذعان دارند، که استقلال جزائر دماغهٔ سبز وهمچنین استعمار زدایی کامل درسرزمینهای آفریقایی تحت قیمومیت پرتقال عامل لازم برای همکاری پایا میان جمهوری گینهٔ بیسائو و پرتقال به‌شمار می‌آید».

هم‌به‌این خاطر بود، که من ضمن سفرم به‌پایتخت جمهوری گینهٔ بیسائو سه‌شبانه‌روز را صرف دیدار ازجزائری کردم، که سرنوشتشان به‌طور ناگسستنی با سرنوشت قسمت قاره‌ای کشور وابسته بود.

جزیرهٔ «سال» ازنظر ابعاد وسعت زیادی ندارد، اما درمیان سایر جزائر از

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

موقعیتی استثنائی برخوردار است. مثلا دارای فرودگاه بین‌المللی بزرگی است، که حتی هواپیماهای جت دورپرواز قادر به‌فرود آمدن درآن هستند.

بنای یك طبقهٔ فرودگاه خلوت است و آدم را به‌یاد انبارهای بی‌ریخت می‌اندازد. هنگام ورود من، فرودگاه شبیه صحرا بود. درکنار دکه‌ای، که نام شرکت‌هواپیمایی آفریقای جنوبی برآن نوشته شده بود، دو مأمور گمرك با مقداری کاغذ ورمی‌رفتند.

نگاهی به‌فهرست پروازهای داخلی می‌اندازم: من باید به‌جزیرهٔ سانتیاگو، به‌شهر «پرایا»، پایتخت مجمع‌الجزائر بروم. اولین پرواز هفت ساعت دیگر انجام می‌گیرد. جایی برای استراحت وجود ندارد. سه‌خانواده، با تعداد زیادی بچه، نیمکت چوبی را، که درمیان محوطهٔ ساختمان قراردارند، اشغال کرده‌اند. آنها هم درانتظار هواپیما، برای رفتن به‌یکی ازجزائر میان راه، هستند. دختربچهٔ خردسالی گریه می‌کند وآب می‌خواهد. مادرش ازشیر آب دستشویی برایش آب می‌آورد. دختربچه به‌محض قورت دادن اولین جرعه، آب را پس می‌زند ودوباره گریه را سرمی‌دهد. پلیسی‌که ناظراین صحنه است می‌خندد: «مردم جاهل. آب لوله‌کشی ما،که ازدریا می‌آید، آب نمك‌است. آب شیرین «سال» را ازبیسائو ویا ازدیگر جزائر با تانکر می‌آورند.»

هوا روشن می‌شود. ازساختمان فرودگاه خارج می‌شوم. درسمت چپ، در دوردست، خانه‌های کوچکی به‌چشم می‌خورند. درافق بجز چندکوه‌کوچك. نه‌جنگلی‌ونه‌بوته‌زاری. فقط چند درخت کوچك،شبیه به‌بوته‌های محتضر. پست وبی‌حال وبه‌شکل تسبیح، به‌هر کجا که نگاه می‌کنی همه‌جا شن روان است و صخره‌های خاکستری و سنگ. منظرهٔ زیبایی است.

باید یادآورشد،که درحال حاضر تقریباً همهٔ جزائر دماغهٔ سبز از نظر پوشش گیاهی خیلی فقیراند. مسئله، مسئلهٔ آب است. ازرودخانه خبری نیست. چشمهٔ آب شیرین نیز. سال تاسال باران نمی‌بارد. امسال سال ششم است که باران نیامده است. مزارع می‌سوزند و ازبین می‌روند. قحطی در این جزائر ادواری است. طی سالهای ۷۲ــ۱۹۷۰ دهها هزار نفر از گرسنگی مرده‌اند. اگر آماری دردست بود، معلوم‌می‌شد، که در حال حاضر اکثر اهالی جزائر دماغهٔ سبز هجرت کرده‌اند. معدودی به‌پرتقال و کنیری به‌دیگر کشورهای آفریقا.

بالاخره هواپیمای کوچکی از جزیرهٔ «سن‌وینسنتی» وارد شد. تایك ساعت دیگر با این هواپیما به‌سوی جزیرهٔ سانتیاگو پرواز می‌کنیم. ناگهان به‌چهرهٔ آشنایی برمی خورم. تردیدی نیست این «سیلوینودالوس» است. یکی‌از رهبران پ. آ. ای. گ. ك. دوستی ما ازهفت‌سال پیش، به‌هنگام نخستین سفرم به‌نواحی پارتیزانی گینهٔ بیسائو آغاز شد. سیلوینو از دیدن من خیلی تعجب کرد. سئوال‌پیچ شدم: «چطور شد از این طرفها؟ کجا می‌روی؟ در «پرایا» رفقا ازآمدن تو خبردارند؟» ناراحت بود،که درتمام مجمع‌الجزائر هیچ دوست وآشنایی ندارم.

درهرصورت، اگر هم‌آشنایی داشته باشم، نمی‌دانم آنها را چطور پیدا کنم. وتازه نمی‌دانم، آیا صلاح است، دراین شرائط یك خبرنگار بلافاصله در جستجوی رفقای

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

حزبی‌اش باشد. آیا این‌کار دستاویزی برای تبلیغات مخالفین علیه حزب نخواهدبود؟ نخواهندگفت، که یك روس‌آمده است تا «دستورهای مسکو» را ابلاغ کند؟

سیلوینو خندید: «خودت عمل کن! به‌موقعیت نگاه کن! من‌که نباید به‌تو درس بدهم. درهرصورت، اگر اشکالی برایت پیش آمد به‌دفتر حزب در «پرایا» مراجعه‌کن. الان سرپرست آنجا رفیق «ژوتا ـ ژوتا» است. اورا می‌شناسی. در جبههٔ جنوب‌خدمت می‌کرد.» سیلوینو، در حالی‌که بر لبهٔ نیمکت نشسته بود، برای من سفارشنامه می‌نوشت.

ـ این برای روز مبادا. اگر در دفتر حزب رفیق دیگری ترا پذیرفت.

سیلوینو، به‌عنوان سرپرست اولین هیئت قانونی پ. آ. ای. گ. ك. از یك سفر تحقیقی، از جزائر دماغهٔ سبز باز می‌گشت. او پس ازیازده‌سال دوری بامادرش ملاقات کرده بود. حالا می‌بایست بلافاصله به‌بیسائو بازگردد. اولین پرواز به‌قارهٔ آفریقا بعداز ۴۸ ساعت انجام گرفت. این همان هواپیمائی بود که من درانتظارش بودم. سیلوینو، در حالی‌که دوتا ازرفقای محلی همراهیش می‌کردند، رفت بیرون وتقریباً پس از بیست دقیقه سروکله‌اش پیدا شد. آنها ظاهراً به‌پایگاه هوایی ارتش پرتقال، که در نزدیکی قرارداشت، رفته بودند، تا بپرسند آیا سیلوینو دالوس می‌تواند برای رفتن به‌بیسائو از یك هواپیمای نظامی استفاده کند یا خیر. چه فکر می‌کنید؟ بدون لحظه‌ای تأمل بااین درخواست موافقت شده بود. معجزه، آری یك معجزه! چگونه اوضاع دگرگون شده است؟ عضو رهبری پ. آ. ای. گ. ك. با هواپیمای نظامی پرتقال به‌بیسائو پرواز می‌کند! حیرت‌انگیز است!

احتمالا جمعیت پایتخت مجمع‌الجزائر بیشتر از ۲۰۰۰۰ نفر نیست. شهرك «پایرا»، شهری تمیز ودلنشین است. خانه‌ها اغلب یك طبقه واغلب در ساحل اقیانوس قراردارند. «پرایا» به‌زبان پرتقالی یعنی «ساحل». حتی پیش ازخروج از فرودگاه هم نشانه‌های غلیان تندشور سیاسی محسوس است. در ودیوار پوشیده است از شعار، جانبداری از پ.آ.ای.گ.ك.، استقلال طلبی و بزرگداشت یاد اولین دبیر کل حزب، رفیق امیلکارکابرال.

درواقع بزرگترین مشکل در گفتگوهای هیئت‌های نمایندگی پ.آ.ای.گ.ك. و پرتقال برای دستیابی به‌توافق، مسئلهٔ آیندهٔ جزایر دماغه بود. ماریو سوارش، به‌پیروی از دستورهای اسپینولا، می‌کوشید تا مسئلهٔ شناسایی جمهوری گینهٔ بیسائو را از مسئلهٔ آیندهٔ جزائر دماغهٔ سبز جدا سازد. بعدها، پس از اینکه اسپینولا از پرتقال گریخت» کتاب کوچکی از ژنرال «اتللوسارایوا دکاروالیو» به‌نام «پنج‌ماهی که پرتقال را دگرگون ساخت» منتشر شد. مؤلف در این کتاب قسمتی از گفتگوهای خود را با اسپینولا دربارهٔ آیندهٔ موزامبیك نقل کرده است. «اتللو دکاروالیو» در گفتگویش با اسپینولا می‌کوشد اثبات بکند، که «فره‌لیمو» تنها قدرتی است که دربارهٔ آیندهٔ موزامبیك می‌توان با او مذاکره کرد. تنها از این راه، یعنی با توافق با «فره‌لیمو» می‌توان از ایجاد شکافی اجتناب‌ناپذیر میان ما و موزامبیك جلوگیری کرد.

اسپینولا: «نه‌سینیور! این‌طور نیست. چنانچه ضرورتی ایجاب بکند من درمقام

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

خود بانیکسون صحبت می‌کنم.» در اینجا اتللو کاروالیو پی‌برد، که این امکان‌می‌رود که در موزامبیك اختلافات ویتنامی بشود ویقیناً نیکسون‌هم بااین موضوع موافق‌نخواهد بود و «اگر نیکسون کمك نکند روی آفریقای جنوبی می‌شود حساب کرد».

این‌بود موضع اسپینولا در مورد برقراری گفتگو دربارهٔ آیندهٔ جزائر دماغهٔ سبز با پ.آ.ای.گ.ك. وشاید هم سخت‌تر ومنفی‌تر. هم‌به‌این خاطر رهبران گروههای مختلف، یکی پس ازدیگری، به‌لیسبون می‌آمدند ودرکنفرانس‌های مطبوعاتی متعدد در مورد نقش مهم خود در حیات سیاسی جزائر سخن می‌راندند. این رهبران به‌اتاق پذیرایی اسپینولا راهنمایی می‌شدند. اسپینولا با آنها صحبت می‌کرد وآنان را ازحمایت خود مطمئن می‌ساخت. درواقع اوهیچ قصد نداشت از عقیدهٔ قدیمی خود، که درسال ۱۹۶۸ ابراز کرده بود وبعدها نیز در کتاب «پرتقال وآینده» آنرا تأئید کرده بود، دست بردارد. بنگاههای تبلیغاتی غرب تنها قسمت اول این مطلب را قاپیده بودند وآنرا در سراسر جهان تبلیغ می‌کردند:

«پرتقال درجنگ با آفریقا پیروز نخواهد شد». اما این جمله قسمت دومی نیز داشت، که ازآن صحبتی نمی‌شد:

«... باید ازوسائل دیگر برای تمامیت ارضی پرتقال استفاده کرد. زیرا پرتقال بدون ایالات آفریقایی خود دیگر پرتقال نخواهد بود، بلکه تبدیل به‌بلژیك دوم خواهد شد».

وقت من به‌نهایت رسیده بود: یك شبانه‌روز. هنگامی که درلیسبون ازوزارت اطلاعات تقاضای اجازهٔ دیدار از جزائر را کردم، هدفم را بازدید از بازداشتگاه سابق «تارافال»، محلی که رژیم سابق مخالفان سیاسی خود را در آنجا نگاه می‌داشت، ذکر کردم و گورستان «تارافال»، مدفن اولین دبیرکل حزب کمونیست پرتقال، نبتو ــ گونسالوش. اما تارافال درانتهای دیگر جزیره و در فاصلهٔ ۷۵ کیلومتری قرارداشت. به‌هر تقدیر بارانندهٔ تاکسی، که مرا از فرودگاه به‌هتل می‌برد، قرار گذاشتم، که‌باتاکسی او این قسمت از برنامه‌ام را انجام بدهم. راننده خوب فکرهایش را کرد و سرانجام دربرابر ۵۰۰ «اسکورو» پیشنهادم را پذیرفت.

درطول راه معلوم شد،که یگانه هتل شهر درحدود سه‌کیلومتری ساحل اقیانوس قراردارد. لازم شدکه در جستجوی محل دیگری باشم.

صاحب پانسیون «پارانیوس» پیرزن فرتوت و نمونهٔ بارز «زن عهدویکتوریا» با دیدن کارت مشخصات مسافر، که به‌وسیلهٔ مسافر جدید پرشده بود، دستهای کوچکش را به‌هم‌کوفت: «آه‌خدای من، شما واقعاً روس هستید؟» وبی‌آنکه منتظر پاسخ بماند به‌خیابان دوید وبا دیدن اولین زن شروع کرد به‌دادن اخبار حیرت‌انگیز خود: «دوناماریا اولین روس ازمسکو پیش ما آمده است. اوامروز ازمسکو رسیده است. فردا هم به‌مسکو باز می‌گردد.» من در حالی که در کنار پیشخوان ایستاده بودم، یك‌یك کلمات نجوای اورا می‌شنیدم. نجوای او در خانه‌های خیابان تنگ و باریك نیز شنیده می‌شد. وکودکانی هم‌که بایك توپ پارچه‌ای در خیابان مشغول بازی بودند، دارای

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

قوه شنوایی خارق‌العاده‌ای بودند. پنج دقیقه بعد، پس ازآنکه اسبابهایم را به‌اتاقم منتقل کردم، به‌قصد جستجوی ژوتا ـ ژوتا پانسیون را ترک‌کردم. در خیابان احساس حیوانی را داشتم، که درسیرك، برای اولین‌بار، به‌معرض تماشا گذاشته شده است: از پنجره‌های روبه‌خیابان ده‌ها جفت چشم کنجکاو به‌من دوخته‌شده بود. ازقفا، بافاصله‌ای محترمانه، نیم‌دوجین بچه در حرکت بودند. آماده برای دادن اطلاعات به‌نخستین عابر: «ایناهاش! آن روسی‌که الان مستقیماً ازمسکو رسیده!»

با این اشتهار خیلی معقول به‌نظر نمی‌رسید، که به‌جستجوی دفتر پ.آ.ای.گ.ك. بپردازم. متأسفانه آن تصوری، که در باره‌اش با سیلوینو صحبت کرده بودم، تحقق‌یافته بود: «تلاش یك روس برای برقراری رابطهٔ فوری با حزبی که هنوز از جانب حکومت رسماً شناخته نشده است، کمك‌خوبی برای گسترش شایعهٔ مربوط به‌دست مسکو است».

چند نفر ازاعضاء دفتر فرمانداری، که درکنار بادبزن، در اتاقی با پرده‌های فرو افتاده، نشسته بودند، درحالی‌که قهوه می‌خوردند بحث سیاسی می‌کردند. با دیدن یك غریبه همگی جان تازه‌ای یافتند ووقتی که فهمیدند، که یك خبرنگار ازشوروی قدم رنجه کرده است بی‌نهایت تعجب کردند. من منظورم را ازدیدار از شهر «پرایا» وجزیرهٔ آنها بیان داشتم. گفتم، ابتدا می‌خواهم مراتب احترام خودم را نسبت به‌روسای محلی عرضه دارم و سپس بخواهم، با توجه به‌اینکه در تمام مجمع‌الجزائر هیچ آشنایی ندارم، اگر می‌توانند مرا راهنمایی کنند، تا بافرصت‌کمی که دارم برنامهٔ مورد نظرم‌را اجراء کنم».

پس ازمدت کوتاهی اتوموبیلی با شمارهٔ دولتی، درحالی‌که سینیور «آزه رودو»، رئیس اطلاعات وجهانگردی جزائر دماغهٔ سبز پشت فرمان قرارداشت، خبرنگار روزنامهٔ پراودا را به‌بازداشتگاه تارافال می‌برد. «آزه رودو» با آنکه سن زیادی نداشت، مدت دوازده سال بودکه در این سازمان کار می‌کرد. اوسال گذشته به‌پاس خدماتش به‌مقام ریاست منصوب شده بود. اونمونهٔ کاملی ازیك کارمند مستعمراتی بومی بود،که از صمیم قلب به‌حکومت خدمت می‌کند. آزه‌رودو ابتدا کوشید، که مرا «ارشاد» بکند، اما وقتی فهمید،که همسفرش به‌حد کافی وارد است دست ازتبلیغ کشید.

با دیدن قیافهٔ آزه رودو گفتم، بیایید بحث را کنار بگذاریم. من قصد بدی ندارم وتنها مقصود من دیدار از دیدنیهای جزیره وتارافال است. هیچکس به‌اندازهٔ این‌جناب به‌من افاده نفروخته بود. خوب، دیگر دربارهٔ سیاست بحث نمی‌کنیم. زندگی نشان خواهد داد، که مجمع‌الجزائر به‌کدام راه خواهد رفت وچه‌کسی مجمع‌الجزائر را رهبری خواهد کرد.

دراینجا باید بگویم ، که آزه‌رودو راهنمایی بسیار عالی بود. پیش ازاین در بارهٔ چشم‌انداز جزیرهٔ «سال» برایتان گفته‌ام. سانتیاگو هم تفاوت چندانی با «سال» ندارد: پوشش گیاهی بسیار نحیف است، بازداشتگاه تارافال در چند کیلومتری اقیانوس ودرحدود یك کیلومتر ونیمی دهکده‌ای به‌همین نام قراردارد.

دیوار مرتفعی به‌طول شش‌کیلومتر گرداگرد محوطهٔ مربع شکل چند هکتاری

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

بازداشتگاه را فرا گرفته است. در چهارگوشهٔ این مربع برجهای نگهبانی قراردارند، که تا چندی پیش پاسداران درآنجا پاس می‌دادند. درنقطه‌ای پادگان، که محل زندگی نگهبانان وجاسوسان پ.ای.د.ا. بوده است، قراردارد و درنقطه‌ای دیگر، روی یك تپه، ویلای فرمانده بازداشتگاه، که فعلا مسکون نیست وصاحب‌خانه به‌لیسبون احضار شده است، وحالا یکی اززندانهای آنجا را اداره می‌کند. زندان «کاشیاس» ویا «پینوشه». از مهتابی پوشیده از گل و گیاه خانهٔ دوطبقه حیات سیمانی بازداشتگاه وسیاهچالهایی که مأموران سادیست پ.ای.د.ا. زندانیان را درآنجا شکنجه می‌کردند دیده می‌شود. معمولا وقتی آفتاب به‌وسط آسمان می‌رسید، زندانیان تارافال را برای گردش خارج می‌ساختند. در همین موقع زندانیان بارهایی از قفس سیمانی خود می‌توانستند سفره‌خانهٔ جلاد اعظم را ببینند.

گورستان درمیان راه دهکده وبازداشتگاه قراردارد. ده‌کمونیست‌پرتقالی درمیان دیواره‌های بازداشتگاه تارافال نابود شده‌اند. دروازهٔ گورستان با قفل بزرگی بسته شده است. باز می‌گردیم به‌دهکده وبالاخره بازحمت زیاد نگهبان گورستان را پیدا می‌کنیم، او وظیفهٔ گورکنی را هم به‌عهده دارد. پیرمرد تا مدتها نمی‌توانست درك بکند، که این «شهری‌ها» ازاوچه می‌خواهند: دیگر دربازداشتگاه کسی محبوس نیست؛ دیگر کسی برای مردن وجود ندارد؛ پس دیگر محافظی هم لازم نیست.

با حوصلهٔ زیاد توضیح می‌دهم، که می‌خواهم گور یکی از زندانیان را زیارت بکنم. پیرمرد با تعجب ابروهای خاکستریش را بالا می‌برد. اوسی‌سال است که دراین شغل انجام وظیفه می‌کند، اما تا به‌حال هیچکس ازاوچنین تقاضایی نکرده است.

قفل با ناله‌ای باز می‌شود. گورستان متروك وقدیمی است. ردیف‌های مرتب سنگ‌های یك شکل وصلیب‌های سنگی یك شکل. گور «نبتوگونسالوش» را می‌یابم. برروی صلیب گورنوشته شده است: «دراینجا نبتوآنتونیوگونسالوش آرمیده است ــ ۱۹۴۲ــ۱۹۵۲». اینجا وآنجا، تا بخواهی، گور قربانیان رژیم سابق به‌چشم می‌خورد. خیلی زیاد.

دیگر هوا تاریك بود، که به«پرایا» رسیدیم. کوچه‌ها و خیابانهای شهر خلوت بودند، اما در محلی، در نزدیکی پانسیون «پارائیسو»، صدای جماعتی به‌گوش‌می‌رسید. معلوم شد، که درحوالی پارك طرفداران پ.آ.ای.گ.ك. اجتماع کرده‌اند. چند صدنفر درکنار تریبون کوچکی گردآمده بودند. اکثر تظاهرکنندگان جوان بودند.سخنران دربارهٔ هدف‌های حزب در جزائر دماغهٔ سبز ودربارهٔ لزوم ارشاد طبقات دراین مجمع‌ــ الجزایر صحبت می‌کرد.

جوانی با ضبط صوت خبرنگاران در کنار من جای گرفت. اوبا دقت تمام‌سخنرانی

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

را ضبط می‌کرد. ازاو پرسیدم، آیا او خبرنگار رادیوی محلی است؟ دستهایش را در هوا به‌حرکت درآورد و گفت: «چه می‌گویید سینیور؟ رادیوی محلی درخدمت مرتجعین است. من مخبر ــ نوو ژورنال دکابو ورده ــ هستم. این روزنامه از طرف فرماندار پرتقالی، سینیور انریکو آفونسو داسیلواورتا در اختیار ما طرفداران پ.آ.ای.گ.ك. گذاشته شده است». خبرنگار ویژه پس از فروریختن این کلمات ناگهان ساکت شد و با کمی نگرانی به‌من نگاه کرد و بعد، ظاهراً به‌تصور اینکه بایك غریبه بیش ازحد لازم صحبت کرده است، از روی نیمکت پرید و درمیان جمعیت ناپدید شد.

بعداً در جزیرهٔ «سال» توانستم یك شماره ازروزنامه‌ای که این‌جوان برایش کار می‌کرد بخرم.

دراین شماره ازهفته‌نامهٔ هشت صفحه‌ای ودرنشریهٔ جدید جزائر دماغهٔ سبز، که به‌دستم رسید، متن کامل سخنرانی سیلینو دالوس را به‌مناسبت ورود هیئت پ.آ.ای.گ.ك. به‌شهر «پرایا» وهمچنین متن موافقتنامهٔ میان پرتقال وگینهٔ بیسائو و مطالب دیگری،که اوضاع سابق امپراتوری استعماری پرتقال را بی‌طرفانه بررسی می‌کرد، به چاپ رسیده بود.

پس از شام سینیور آزه‌رودو پیش من آمد و اظهار تمایل فرماندار را برای‌آشنایی با من ابلاغ‌کرد. کاپیتان «سیلواورتا» فرماندار، در همان کاخ فرمانداری، یعنی محلی که صبحی همکاران فرماندار مرا پذیرفته بودند، قرار داشت.

فرماندار مردی بلند و باریك بود. چهره‌اش خطوط دلپذیری داشت. حدوده پنجاه و پنج سال داشت و انضباط نظامی از رفتارش به‌خوبی مشهود بود. او در مقابل‌دروردی به‌استقبال ما شتافت. سینیور سیلوا اورتا به‌تازگی به‌این مقام منصوب شده بود. کمی بیشتر ازیك‌ماه. او به‌نجوا گفت: «احتمالا مدت زیادی اینجا نخواهم ماند».

ملاقات با فرماندار کاملا تشریفاتی بود. فرماندار می‌خواست بداند، آیا برنامه‌ام را به‌طور دلخواهم انجام داده‌ام یانه: مثلا آیا توانسته‌ام از ساختمان رادیو، که امیلکار کابرال در سال ۱۹۴۹، به‌هنگام تعطیلات تابستانی دانشگاه، در آنجا کار می‌کرد، فیلمبرداری بکنم؟

دربازگشت به‌بهشت خودم، دیرهنگام زیرنور چراغ قدیمی شروع کردم به‌نوشتن برداشتهایم از سه روز گذشته. معمولا ساده‌کار می‌کردم: ضبطصوت را بازمی‌کنم و شروع می‌کنم به‌گفتن. اما دیوارهای اتاق پانسیون به‌قدری نازکند، که من از ترساندن پیرزن صاحبخانه احتراز کردم. پیرزن عهد ویکتوریا در تمام طول عمرش‌یك‌بار صاحب «شخص مرموزی از مسکو» شده بود.

ادامه دارد

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

افتتاح دربارهٔ تاریخ ایران
غلام‌حسین صدری افشار

زشت و زیبای تاریخ

پس از انقلاب، تاریخ ایران تا حدودی مورد بی‌مهری قرارگرفته است، که البته نشانهٔ خشم به‌حق مردم از نقش طاغوتها در گذشتهٔ پر از رنج و بار این مرزوبوم است. از همهٔ صاحبنظران می‌خواهیم در نخستین افتتاح «فردای ایران» نظر خود، رادر بارهٔ تاریخ در اختیار ما قرار دهند.

فردای ایران علیرغم خط مشخصی که برای خود برگزیده است و خود را مسئول هر آنچه به‌چاپ می‌رساند می‌داند، تنها ازاین روی که در این زمینه نظرها یا برداشتهای گوناگونی می‌تواند وجود داشته باشد، نظریهٔ صاحب‌نظران در بارهٔ تاریخ ایران را چاپ می‌کند. بدیهی است آنچه در این زمینه چاپ می‌شود الزاماً نظر شورای نویسندگان «فردای ایران» نمی‌تواند باشد.

این که در شهنامه‌ها آورده‌اند
رستم و رویینه تن اسفندیار
تا بدانند این خداوندان ملك
کز بسی خلق است دنیا یادگار

کاری آسان‌تر از ویران کردن و تباه‌کردن و آلودن نیست وکم‌نبوده‌اند کسانی که شهرت خودرا دراین‌گونه کارها جسته‌اند. آن‌که توانایی پژوهش وخلاقیت ندارد ودرحسرت شهرت می‌سوزد، برایش آسان‌تر است تا حاصل پژوهش وخلاقیت دیگران‌را درچشم خامی چند بی‌اعتبار سازد وگوهرشان را با گل اندودکردن در جای خزف بنشاند «جای آن است‌که خون موج زند در دل لعل ــ زین تغبن‌که خزف می‌شکند بازارش».

خاصه آن که در زمان ما، زمانه مستعد عوام‌فریبی و کسب شهرت و جاه به‌حساب دیگران است. وزیری که باید نگهبان گنجینه‌های هنری وفرهنگی یك ملت باشد،به‌جان درخت موز می‌افتد وبا مصاحبه‌ها ونمایش‌های تلویزیونی خود را سرگرم می‌دارد.

دراین وانفسا دشمنان دانا ودوستان نادان انقلاب هم ازیك‌سو به‌مفاخر و ذخایر فرهنگی این ملك می‌تازند وازسوی دیگر فریاد واویلا برمی‌دارند.

اگر دیوار دانش وهنر به‌یمن وجود نظام شاهنشاهی همیشه کوتاه بوده، دیوار تاریخ ومورخان ازهمه‌کوتاه‌تر است. چه‌آسان می‌شود چوب برداشت وآنان همه را در مقام مشتی دروغزن چاپلوس راند!

آقایان، دانشمندان عالی‌مقام، منتقدان بزرگ، ای دشمنان سرسخت مورخان دروغزن چاپلوس، شما خودتان کدام تاریخ راستین را نوشته‌اید؟ واقعیت این است که شما نه‌تاریخ را می‌شناسید، نه‌تاریخ نویسی را ونه‌تاریخ‌نویسان را. وگرنه چنین

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

آسوده خیال جرئت یکه‌تازی نداشتید.

«سخت‌گیری و تعصب خامی است تا جنینی کار خون آشامی است»

شماکه به‌چشم دیدید در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، در عصر منشور جهانی حقوق بشر، در روزگار ماهواره‌های مخابراتی، کسی جرئت نداشت عکس غیر استاندارد «شهبانوی نیکوکار» را چاپ کند؛ دیدید چه جنایت‌ها شد که سال‌ها کسی را ازآن‌ها خبری نشد «وان‌را که خبرشد خبری بازنیامد». دیدید که دراین‌همه روزنامه‌های کثیرالانتشار، در این همه کتاب‌های ما همه‌چیز «صدره به از عهد باستان» بود. حال از نویسندهٔ روزگار شاه‌عباس ــ کسی‌که پدرش را زندانی کرد، مادرش و فرزندانش را کشت، مخوف‌ترین دستگاه جاسوسی زمان را ایجاد کرد، شکنجه‌گرانش محکومان را زنده ــ زنده می‌دریدند و می‌خوردند ــ چه انتظار دارید؟ آیا انتظارتان جز این است که همهٔ این حقایق را در پوششی از تملق و تحسین برای آیندگان حفظ کرده است؟ اگر آن کتاب‌های پر از عبارات مغلق و تملق‌آمیز عصر مغول، یعنی طبقات ناصری، جهانگشای جوینی، تاریخ وصاف نبود، شرح آن‌همه خون‌ریزی‌ها و داستان آن قیام‌ها ودلاوری های مردم را از کجا می‌توانستیم بفهمیم؟ اگر ما قدرت نقد و تحلیل نداریم و قادر به‌شناسایی گوهر از صدف نیستیم، گناه از کیست؟ مورخ راستین، مورخ انقلابی، مورخ پژوهشگر امروز چگونه می‌تواند صدای قرن‌های گذشته را بشنود و آن‌را به‌گوش مردم روزگار برساند؟ جز این است که باید از همهٔ کتاب‌های تاریخ، از ظفرنامه‌ها، فرمان‌ها، نامه‌ها، وقف‌نامه‌ها، کتیبه‌ها، مهرها، آثار و بناهای تاریخی، قصیده‌های‌مدح و قطعه‌های هجو، شمایل‌ها و نقاشی‌ها، جامه‌ها، زیورها، جنگ‌افزارها و هرخرده‌پاره‌ای که به‌دست می‌آورد، برای بازسازی حقیقت وواقعیت یاری جوید؟

اگرما درغم‌خواری نسبت به‌تاریخ صادقیم، بهتر است به‌جای تاختن به‌مورخان، به‌چاپ ونشر دقیق آثار تاریخی موجود وبررسی آگاهی‌های داده شده درآن‌ها با یاری گرفتن از سایر اسناد بپردازیم وازاین راه امکان تدوین یك تاریخ دقیق را فراهم آوریم.

این‌که ما امروز بیاییم ونوشته‌های هزارسال پیش را با معیارهای امروزی دلخواه خودمان بسنجیم ورد و نقضشان کنیم، کاری کودکانه است، چون دراصطلاح آن را وضع شئی درغیر ما وضع‌له می‌گویند. باید آن‌ها را در زمان ومکان خودشان ارزیابی کنیم وببینیم برای آن‌زمان چه‌ارزشی وچه اعتباری می‌توانسته‌اند داشته باشند.

روزی که انقلاب اسلامی ایران به‌آرمان‌های خویش نایل آید و این چند کسانی را که در عین دعوی مکتبی بودن تا مغز استخوان غرب زده‌اند، و انواع اندیشه‌های سرخ‌ترس امریکایی وانقلاب فرهنگی مائو را درهم‌آمیخته‌اند، ازمسند عاریت به‌زیر آورد، آن‌روز پژوهندگان ما کار زیادی در دانشگاه‌ها برعهده دارند.

تاریخ‌دانان و تاریخ‌نگاران ما باید به‌کودکان و نوجوانان بیاموزند که نیاکانشان چه‌رنج‌ها برده وچه رزم‌ها کرده‌اند تا این‌کشور و فرهنگ و تمدن آن‌راپدیدآورده‌اند.

باید در مردم عشق به گنجینه‌های فرهنگی و آثار تاریخی را پدید آورند وقوت

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

بخشند. دربارهٔ تاریخ علوم، هنرها و صنعت‌های بومی ایران مطالعه و پژوهش کنند و راه تلفیق تجربه‌های کهن را با شیوه‌های نو بیابند و بشناسانند.

امیدوارم مجلهٔ فردای ایران خود را تسلیم جریان نکند ودر گرداب امور سیاسی و اجتماعی روزمره، ازپرداختن به‌این‌کار اصیل، یعنی شناختن‌وشناساندن‌تاریخ ایران غافل نماند، بلکه بکوشد تا دراین راه گامی بردارد. اگر ما بخواهیم حوادث زمان خودمان را بشناسیم، باید سیرتاریخ را خوب بشناسیم. درکشوری که تقریباً همهٔ انقلاب‌ها پوشش دینی داشته‌ـ مانوی، مزدکی، خرم‌دینی، خارجی، زیدی، شیعی، اسمعیلی، حروفی‌ـ حتی آنان‌که برضد نیروهای بیگانه برمی‌خاستندـ ازمحمودتارابی، شیخ ابراهیم شیرازی، پیرمحمد باغبانی‌ـ همه مدعی ارتباط با خدا و رسول بودند، درك انقلاب اسلامی ورسالت امام خمینی برای مورخ نباید دشوار باشد. اگر قیام‌های خلقی جنبهٔ دینی داشته‌اند، دقیقاً به‌خاطر استبداد وستمگری فوق تصور فرمان‌روایان بوده، که در تودهٔ‌مردم یك احساس قدرت دوگانه را پدید می‌آورد و ناچارشان‌می‌ساخت تا برای رهایی از ستم قدرت زمینی، به‌قدرت آسمانی متوسل شوند. ما تاریخ زیاد داریم، باید در فکر تاریخ‌دان باشیم.

مطبوعاتی آذری

مرکز خرید و فروش کتب و مجلات قدیم و جدید

آدرس - تهران - اول خیابان کارگر (امیرآباد سابق)

پاساژ سعید - طبقه دوم تلفن ۹۳۹۱۷۷

مقدمه بر تاریخ علم

تألیف

جورج سارتون

ترجمهٔ غلام‌حسین صدری افشار

مجلد اول

از هومر تا عمر خیام

تا پایان سال جاری منتشر می‌شود

This content downloaded from 88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ارنست گروبه
ترجمهٔ پرویز رجبی

سیری در هنر اسلامی

ظهور اسلام

اسلام، که نامش را به‌امپراتوری عظیمی داد، از همان ابتدا همهٔ اشکال مظاهر فرهنگ اسلامی را تعیین کرد. جالب توجه است، که محمد بنیانگذار دین اسلام فقط یك پیغمبر نبود، بلکه در حالیکه پیغمبر بود رئیس حکومت، قاضی، قانونگذار و سپهسالار هم بود و خلفاء یعنی جانشینانش هم همهٔ این قدرت‌ها را شخصاً در اختیار داشتند. محمد هستهٔ مرکزی امپراتوری اسلام را تنها با گروانیدن پیروان دین‌های دیگر به‌اسلام وجود نیاورد، بلکه او برای رسیدن به‌هدف از اعمال زور و همچنین اقدام‌های سیاسی و تشکیلات سازمانی نیز بهره گرفت. او پیش از رسالت ابتدا کاروانسالار بود، بعد در مکه به‌بازرگانی پرداخت و سرانجام تصمیم براین گرفت، به‌سرزمینی که در آن ــ صرف نظر از چندنفری که به‌دین موسی ویا عیسی گرویده بودند ــ فقط نوعی ازشکل ابتدائی مذهبی چند خدائی وجود داشت، دین ابراهیم را، یعنی اعتقاد به‌یك خدای واحد و همچنین زندگی پس از مرگ را، اعطاء کند. او در شهر مکه گروه کوچکی ازپیروانش را برگرد خود جمع کرد و با قدرتش، که خیلی زود روبه‌فزونی گذاشته بود، قبیله‌های حاکم برمکه را بوحشت انداخت. سپس در اختلافی که برسر مسائل مذهبی به‌وجود آمد مسلمانان شکست خوردند و مورد تعقیب قرارگرفتند. سرانجام محمد دعوت یثرب را، که بعدها شهر پیغمبر و به‌عبارت دیگر مدینه نامیده شد، پذیرفت و به‌این شهر پناه برد، به‌عبارت دیگر مهاجرت کرد. هجرت معروفی که در سال ۶۲۲ میلادی اتفاق افتاد وبه‌این اعتبار سال ۶۲۲ میلادی آغاز تاریخ مسلمانان گردید.

محمد از شهر مدینه با حمله‌های مسلحانه و مکرر خود به‌مکه حق زیارت مکه را برای برادران عقیدتی خود به‌دست آورد و سرانجام با یك حملهٔ بزرگ این شهر را تحت کنترل خود درآورد و از تاریخ این فتح این شهر مرکز دین اسلام شد. قرآن، کتاب مقدس مسلمانان، که دربرگیرندهٔ آیاتی است که برمحمد نازل شده‌اند، و حدیث نبوی، که مجموعه‌ای ازگفته‌ها و اشاره‌های محمد دربارهٔ مسائلی است که در قرآن‌نیامده‌اند و گاهی اصالت برخی از آنها مورد تردید است، همهٔ مسائل مربوط به زندگی ــ دین، اجتماع، قانون را ــ دربر می‌گیرند. قرآن و حدیث نبوی پایهٔ مسائل تربیتی و دیوانی را فراهم آوردند و بدین ترتیب اسلام ــ به‌ارادهٔ خداوند ــ به‌وحدت و قدرت خود دست‌یافت.

نخستین دورهٔ پس از مرگ پیغمبر برای سپهسالاران عرب دورهٔ فتح و پیروزی بود. عربها اول به‌عراق و فلسطین حمله بردند و آنجا را غارت کردند و پس از این

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

پیروزی‌های آسان یافته در سال ۶۳۶ میلادی سوریه و در سال ۶۳۷ بین‌النهرین را به دست آوردند و در سال ۶۳۷ به‌مصر حمله بردند وسه‌سال پس از این حمله اسکندریه‌را متصرف شدند و پس از به‌دست‌آوردن مصر و سوریه حکومت ایران را برانداختند و ایرانیان را وادار به‌پذیرفتن دین خود ساختند و سپس ترکستان غربی و قسمتی ازپنجاب را تسخیرکردند و در شمال افریقا و در خاك اسپانیا متصرفاتی به‌چنگ آوردند. و هنوز یك قرن از ظهور پیغمبر اسلام نگذشته بود، که نیمی از جهان متمدن آن عصر به‌دست مسلمانان، که به نیروی فرهنگ نو اسلامی دست اتحاد به‌یکدیگر داده بودند، افتاده بود.

جریان آمیزش فرهنگها و هنرها

هنر اسلامی هنر تنها یك سرزمین و یا یك‌قوم نیست. این هنر برآمد رویدادهای تاریخی گوناگونی از قبیل دنیای باستان به‌دست عربها است و پیوند اجباری حوزه‌های وسیعی با یکدیگر و تحت لوای اسلام، که خود متقابلا ازسوی ملت‌های گوناگونی‌مورد تهاجم قرارگرفت. از همان ابتداء سرنوشت تکامل هنر اسلامی در اختیار مسائل وشرایط سیاسی، که پا از مرزهای جغرافیایی فراتر می‌گذاشتند، قرارگرفت. ازینرو است که در اینجا باید هنر جهان اسلام را در چهارچوب خاندانهای حکومتی گوناگونی، که برامپراتوری اسلام فرمان‌رانده‌اند، مورد بررسی قرارداد. از این‌روی هرفصل بامقدمه‌ای کوتاه، که فقط یادآور بزنگاههای تعیین‌کننده است، آغاز می‌شود.

تنوع و چندگانگی هنر اسلامی از شرایط گوناگونی که در یك یك سرزمین‌هایی که به‌تصرف مسلمانان درآمده بودند و همچنین از به‌هم‌آمیزی سنت‌های فرهنگی‌ملت‌های عرب و ترك و ایران، که در همهٔ قسمتهای امپراتوری جوان اسلام رُویاروی یکدیگر قرار می‌گرفتند، ناشی می‌شود. در این هنر نقش اصلی با اعراب بود و متکی براین نقش هنر اسلامی، دست در دست مکتب اسلام، زبان قرآن و خط عربی دامن گسترد.

خط عربی خود متقابلا یکی از پدیده‌های مهم هنر اسلامی شد و در قالب این خط عناصر نقشی انتزاعی متنوعی به‌وجود آمدند، که با همهٔ اشکال هنراسلامی در پیوندند و همهٔ مظاهرشان را می‌توان براصلی عربی استوار یافت.

سهم ترك‌ها از هنر اسلامی غالباً از حسی ذاتی برای تجرید و انتزاع ناشی می‌شود. حسی که در همهٔ اشکال هنری و فرهنگ‌هایی، که اقوام ترك آسیای مرکزی در میدان وسیعی از قلب آسیا تا مصر به‌منصهٔ‌ظهور رسانیده‌اند، نمایان است. ترك‌ها نهال‌های سنتی پرباری از هنر تجسمی و انتزاعی را از شرق به‌آسیای نزدیك آوردند و شمایل‌سازی اصیل خودشان را بنیان نهادند.

در این میان تشریح سهم ایران از هنر اسلامی از همه دشوارتر است. با کمی احتیاط می‌توان گفت، که این سهم از میل پرداختن به‌مسائل مربوط به ماوراءالطبیعه، با نوعی چاشنی شاعرانه، ناشی می‌شود، که درمذهب به‌صورت عرفانی عمیق متجلی‌می‌شود. بزرگترین مکتب‌های نقاشی اسلامی از ادبیات ایران بارور شده‌اند و در اواخر سده‌های

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

چهاردهم و پانزدهم در ایران یك اسلوب شمایل‌سازی کامل و یك سمبولیزم کاملا مستقل، در لباسی انتزاعی و شاعرانه، به‌وجود آمد، که در همهٔ جهان اسلام برای آن نظیری نمی‌توان یافت. هماهنگ با نقاشی خیالی و غیرواقعی اشکال تزئینی‌ساختمانی، که به‌نظر نقش معماری و همچنین قوانین «علم‌الجمال» را نفی می‌کنند و همهٔ‌قسمت‌های ساختمان را به‌صورت یك کلیت افسانه‌ای و خیالی درهم می‌آمیزند، پدید آمدند.

تأثیر دین برفرهنگ

دقایق مذهبی مهمترین عامل هنر اسلامی است. ساکنان سرزمینهای زیادی، که دین اسلام را پذیرفته بودند در بادی امر خودشان را مسلمان می‌خواندند، و عرب، ترك و یا ایرانی بودن برای آنها در مرحلهٔ بعدی از اهمیت قرار داشت. اینان با زبان و خط عربی آشنا بودند ودست کم هرکس با چندکلمه‌ای از زبان‌عربی، که زبان قرآن‌است، آشنا بود. مسجد محل تجمع بود. بنایی مذهبی، که با مختصری تغییر تقریباً در همهٔ نقاط امپراتوری اسلام از یك ساخت و پرداخت واحد برخوردار بود. جهت این مسجد همواره به‌طرف مکه، مرکز مذهبی اسلام، است، که کعبه را در میان دارد.ــ عبادتگاهی از پیش ازاسلام، که به‌ارادهٔ محمد قبله مسلمانان شد.

در هرکدام از این مسجدها دیواری بنام دیوار قبله وجود دارد، که محراب در وسط آن قرارگرفته است. همهٔ مسلمانان در اعتقاد راسخ به‌بعثت و کردگار توانا و یکتا اتفاق‌نظر دارند. همهٔ مسلمانها به‌هنگام گرویدن به‌دین اسلام می‌گویند: «لااله‌الاالله‌ان محمدرسول‌اله» و همهٔ مسلمانها از هرنژاد و کشوری که هستند در این اعتقاد، که روز معاد همهٔ مؤمنین در برابر خدا مثل هم خواهند بود، اتفاق‌نظر دارند. با توجه به پوچی و بی‌ارزشی بدن مادی همهٔ مسلمانان در فکر ابدیت و جاودانگی هستند و این فکر همچون‌مهری مشخص برپیشانی همهٔ هنرهای‌اسلامی به‌چشم‌می‌خورد. جالب‌توجه‌ترین مظهر این تفکر تکرار مداوم نقش است، که به‌صورت کامل‌ترین شکل خود خیلی زود وارد جهان هنر اسلامی شد و همچنان به‌صورت یکی از مهمترین عناصر هنر اسلامی به حیات خود ادامه داد. امکان ادامهٔ حیات بی‌پایان یك نقش ــ خواه به‌صورت نقشی انتزاعی و خواه به‌صورت موضوعات منقوش ــ از یك سوی ناشی از اعتقاد عمیق بــر موجودیت ابدی همهٔ وجودهای حقیقی است وازسوی دیگر ناشی از حقیرشماری جهان فانی.

وقتی هنرمند اسلامی فقط قسمتی از یك نقش را، که به‌صورت کامل در جهان باقی وجود دارد، نشان می‌دهد، موضوعی را هم که به‌صورت ظاهراً محدود و درقالب یك نقش می‌آفریند، با لایتناهی (جهان‌باقی) پیوند می‌دهد. در حقیقت اسلیمی با نقش شاخ و برگ و گل ــ با دگرگونی‌های کوچکی که همواره به‌خود راه می‌دهد ــ نمونهٔ بسیار خوب وکاملی است ازاصول هنرتزئینی اسلامی. اسلیمی در همه‌جا مورد استفاده قرار می‌گیرد و می‌تواند یك جعبهٔ کوچك فلزی را درست همان‌طور زینت ببخشد، که یك گنبد عظیم کاشیکاری شده را.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

هردو، یعنی هم جعبهٔ فلزی و هم گنبد، در اینجا برای هنرمند دارای ارزشی یکسانند. آنها فقط از نظر شکل ظاهری از هم دیگر متفاوتند، نه از نظر کیفی. این برداشت، که برای همه‌چیز ارزش واحدی قائل است و در هنرهای تجسمی همهٔ مظاهر هنری را از نظر موجودیت برابر می‌داند و در یك سطح قرار می‌دهد، بی‌آنکه به‌زمان و مرزهای سیاسی توجهی داشته باشد، سبکی واحد و یك‌دست به‌وجود می‌آورد.

به‌این‌ترتیب نفی ماده یکی از خصیصه‌های اصولی هنر اسلامی است و نقش و نگارهای بی‌نهایت متنوعی در خدمت این هدف قرار دارند.

این نقش‌ونگارها، خواه در معماری و یا در اثری کوچك، با پوشاندن ماده عملا آنرا از اعتبار می‌اندازند. یعنی یك اثر هنری نشان‌دهندهٔ حالت صوری یك پدیده‌نیست، بلکه همواره منعکس‌کنندهٔ ایده‌ای از ورای این جهان مادی است. ایده‌ای که اثر هنری را ازکون و مکان بی‌نیاز می‌سازد و آنرا به‌لایتناهی و ازلیت می‌رساند. ازلیتی که تنها او کافی و باقی است.

استفاده از تزئینات ساختمانی به‌این تفکر جامه عمل می‌پوشاند. دیوارها زیر پوششی ازکاشی قرار می‌گیرند و گنبدها و طاق‌ها با کتیبه و نقش و نگار گیاهان آراسته می‌شوند. ــ نقش‌ونگاری که ماهیت حقیقی اجزاء ساختمان را مستور می‌سازند. گنبدها با نقش‌هایی متنوع و مقرنس‌کاری خیال‌انگیزی، که با زیبایی خیره‌کنندهٔ خود استحکام بنا را از اعتبار می‌اندازند و به‌آن حالتی ظریف و شکننده می‌دهند ساخته می‌شوند.

این خصیصه، که در تاریخ هنر برایش بدیلی نمی‌توان یافت، هنر اسلامی را به مذهب می‌پیوندد. و ازیراست ــ و تنها ازیراست ــ که می‌توان هنراسلامی را هنری مذهبی نامید. با این همه جالب توجه است، که در هنر اسلامی به‌ندرت به‌شمایل‌سازی برمی‌خوریم. با اینکه کم‌وبیش در هنر اسلامی بسیاری از شکل‌ها و موضوع‌های‌اساسی (مخصوصاً در معماری) مورد استفاده قرار نمی‌گیرند، با این همه آدمی از تنوع خارق‌العاده اشکال خاص هنر اسلامی غافلگیر می‌شود. تقریباً هر سرزمین وهردوره‌ای اشکال هنری خاص خود را برآفریده است، که در مقایسهٔ با اشکال هنری دوره‌های دیگر از هم متفاوتند و به‌این ترتیب بررسی جریان انتقال عناصر معمول دوره‌ای به دوره دیگر بیشتر از هرچیز دیگری جالب توجه است.

ماهیت تزئینات اسلامی

درکنار شکل‌های ناتورالیستی و نیمه ناتورالیستی و کاملا هندسی و انتزاعی نقش‌های بی‌نهایت متنوع، در هنر اسلامی خوشنویسی، که یکی از اجزاء لایتجزای هنر تزئینی است، نقشی بسیار تعیین‌کننده دارد. هنر خوشنویسی اسلامی دونوع مشخص‌دارد: کوفی و نسخ.

مشخص خط قدیمی‌تر، یعنی خط کوفی، که ظاهراً در شهر کوفه به‌وجود آمده است، تکیه برخطوط عمودی است. در پنج سدهٔ نخستین اسلامی در میان نقوش سفال و

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

پارچه اغلب به‌آیه‌هایی از قرآن برمی‌خوریم. از خط کوفی هشت‌نوع مختلف را می‌شناسیم، که در اینجا فقط به‌سه‌نوع آن اشاره می‌کنیم: ۱) کوفی ساده، ۲) کوفی مورق، که در طول سدهٔ نهم میلادی در مصر به‌وجود آمد. انتهای خطوط عمودی کوفی مورق مانند برگ است، ۳) کوفی مزهر، که علاوه بر برگ با گل نیز تزئین شده است. ظاهراً کوفی مزهر هم در سدهٔ نهم میلادی در مصر، که در زمان فاطمیان (۱۱۷۱ـ۹۶۹) به‌بالاترین حد ازشکوفایی رسیده است، به‌وجود آمده‌است. ازسدهٔ یازدهم میلادی به‌مرور خط نسخ جای خط کوفی را گرفت. البته در سدهٔ هفتم میلادی با نوعی خط نسخ (نسخ قدیم) آشنا بودند، با این همه اختراع خط نسخ را از ابن‌مقله، نویسنده‌ای که در سدهٔ نهم میلادی در بغداد می‌زیسته است، می‌دانند. همچنین خط ثلث را ابن‌مقله اختراع کرده است[؟]. این خط در عمل شکل مسخ‌شده‌ای از خط نسخ است، که در آن به خطوط افقی و عمودی بیشتر تکیه شده است. در ایران انواع گوناگونی از خط نسخ به‌وجود آمد، که ازآن میان تعلیق از اعتبار خاصی برخوردار گردید. از همین‌جا بود، که خط زیبا و گویای نستعلیق پدید آمد. میرعلی، خوشنویس تبریزی، که در نیمهٔ دوم سدهٔ چهاردهم میلادی می‌زیست، مخترع این خط است. خط نستعلیق در سده‌های پانزدهم و شانزدهم خط رایج در ایران بود.

یکی دیگر از وجوه تعیین‌کننده در هنر اسلامی شمایل‌سازی بسیار غنی در هنر غیرمذهبی است، که در مجموع بسیار ناشناخته مانده است. این نظر غلط، که اسلام مخالف هنرشمایل‌سازی و صورتگری است و تصویرکردن انسان و هرنوع موجود زنده را قدغن کرده است، با اینکه وجود صورتگری در ایران نیم قرن پیش به‌اثبات رسیده است، هنوز هم به‌شدت رایج است. در اسلام هیچ نفیی برای تصویر موجودات زنده وجود ندارد. در قرآن‌هم سخنی از این مقوله نیست.

حدیث‌های گوناگونی که منسوب به‌پیغمبر هستند، با اینکه فقط ارزش مذهبی دارند، گاهی چنین تعبیر شده‌اند، که پرداختن به‌هنر ممنوع است. در این جمله، که جبرئیل به‌خانه‌ای که در آن صورتی وجود داشته‌باشد واردنمی‌شود، منظور از «صورت»، «صنم» است. شاید هم واقعاً مخاطب هنرمند بوده است:

چون پیغمبر می‌گوید، هرکس صورتی بسازد روز معاد، به‌خاطر صورتی که‌ساخته است، در برابر خداوند جوابگو خواهد بود. چون او کوشیده است از آفرینندهٔ یکتا تقلید بکند. خدا به‌او خواهد گفت، به‌چیزی که آفریده است جان بدمد و اگر او موفق به‌چنین کاری نشود به‌لعنت‌خداوندی گرفتار خواهد شد. با این همه ظاهراً این تهدید هم فقط متوجه بت‌سازان می‌شود.

به‌این ترتیب هیچ دوره‌ای از فرهنگ اسلامی وجود ندارد، که در آن صورتگری منع شده بوده باشد. فقط در هنر خاص مذهب است، که از بت‌سازی احتراز شده‌است. از این روی مسجدها و آرامگاهها عاری از هرنوع تصویر موجود زنده هستند. اما در زمینه‌های دیگر صورتگری یکی از عناصر مهم هنر تجسمی است. حتی در این خصوص،

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

هنر اسلامی در طول تاریخ طولانی و پیچیدهٔ خود، از عناصر بیگانه نیز بهره گرفته است.

هنر عصر امویان

پس از درگذشت پیغمبر نخستین خلیفه‌ها در مکه نامزد و انتخاب شدند. اما خیلی زود میان دوفرقه بزرگ شیعه و سنی آتش مبارزه زبانه کشید. شیعه‌ها علی و اخلافش را تنها خلیفه قانونی اسلام می‌شناختند و سنی‌ها عقیده داشتند، که خلیفه بایستی ازطرف مردم انتخاب شود و هرکدام از افراد قبیله قریش، که قبیله پیغمبر بود، می‌تواند به‌مقام خلافت برسد. امویان، که از قبیله قریش بودند، در این مبارزه پیروز شدند و نخستین سلسله ملی خلافت را بنیانگذاشته و از سال ۶۶۱ میلادی تا ۷۵۰ حکومت راندند. امویان پایتخت را از مکه به‌دمشق منتقل کردند و به‌این ترتیب فرهنگ اسلامی با فرهنگ‌های ایالات روم، که هنوز مدت زیادی از تصرفشان به‌وسیله اعراب نمی‌گذشت، در ارتباط مستقیم قرارگرفت. آمیزش بسیار مقبولی از اشکال خلص رومی با اشکال هلنی و عناصر یونانی مشخص هنر امویان است.

هنر معماری:

نخستین اثر معماری اسلامی، که در سال ۶۹۱ میلادی به‌فرمان عبدالملك ساخته شد قبةالصخره است. این بنا کارنامهٔ بسیار خوبی است از آمیزش جالب توجه سنت‌های معماری گوناگون. مقطع و برش عمودی تابع یك«شما»ی پیش از اسلامی است، که عبارت است از یك بنای گردگنبددار با راهرویی در محیط، که در آن یك یك اجزاء بنا و همچنین تزئینات هنری برخلاف مقطع و برش، مستقل هستند. این بنا که در مجموع متکی برالگوهای غربی است عناصر هلنی و ساسانی را، مخصوصاً از نظر کاشیکاری و نقش و نگار، با هم تلفیق کرده است و به‌این ترتیب در صدر تعدادبیشماری از بناهایی قرارگرفته است، که در ساختمان آنها از سبکهای گوناگون معماری و هنری استفاده شده است.

هدف سیاسی و هدف مذهبی، هر دو با هم، در ساختن این بنا منظور نظر بوده‌اند. با این بنا می‌بایستی برتری مسلمانان برکلیمی‌ها و مسیحی‌ها به‌اثبات می‌رسید. بنای قبةالصخره در «ناف دنیا» و در سرزمین مقدس دنیای باستان حکایت از پایان سنتی داشت که قرار بود در فرهنگ نو اسلامی مستحیل بشود.

قبةالصخره از خیلی جهات بنایی بی‌بدیل است، با این همه با چنگی که به‌سنت معماری پیش از خود انداخته است آخرین تحقق یکی از اشکال معماری پیش ازاسلام است. در عین‌حال تزئینات این‌بنا جوانه نوی بود در هنرهای تزئینی، که می‌بایستی‌در آینده و آینده‌های خود به‌تکامل می‌رسید.

در مسجد امویان در دمشق برای نخستین‌بار به‌صحن مسجد برمی‌خوریم، که یکی از ویژگیهای معماری اسلامی است. این مسجد در حوزهٔ معبدی رومی، که فقط آثاری

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

از آن برجای بود، در سالهای ۷۰۵ تا ۷۱۵ میلادی ساخته شد. اصل این مسجد به‌مسجدهای بارانداز‌های کاروانی آغاز اسلام برمیگردد.

مسجدی که در فضای آزاد قرار داشت و فقط در سمت قبله از سایه‌بانی که بر تنهٔ چند نخل تکیه داشت برخوردار بود. ظاهراً این «شما»ی ساده، که نمونه عبادتگاهی در فضای باز با حدودی کاملا ابتدائی بود، برای همیشه الگوی مسجدهای عرب‌ها قرار گرفته است.

با اینکه داغ سبك‌بناهای مذهبی باشکوه و کاخ‌های سلطنتی پیش از اسلام بر پیشانی بناهای بعدی به‌چشم می‌خورد، با این همه فکر نخستین، یعنی استفاده از یك صحن بزرگ، که سه‌طرفش در اختیار ردیف رواق‌ها قرار داشت وطرف قبله‌اش ازآن شبستان نماز بود، در همه نقاط تحت نفوذ فرهنگ اسلامی لایتغیر باقی ماند و بعدها الگوی اصلی مساجد سلجوقی در ایران قرارگرفت.

در مسجد دمشق دیوارهای منطقهٔ مقدس رومی به‌جای دیوار حصار مسجد مورد استفاده قرارگرفت. در اینجا سه‌طرف صحن مسجد در اختیار رواق‌های دو طبقه قرار دارند و در سمت قبله سه‌شبستان به‌موازات دیوار قبله ساخته شده است. در این مسجد، با اینکه شبستانی چهارم عمود بر دیوار قبله در وسط شبستان‌های دیگر قرار دارد، در هیئت کلی بنا هیچ جهت خاصی وجود ندارد، که در ساختمان آن به‌حالتی برتر اندیشیده شده باشد. و در اینجا عرض بنا به‌مراتب کمتر از عمق آن است و این حالت تقریباً در بیشتر مسجدهای حوزهٔ هنرمعماری اسلامی درنظرگرفته شده است.

«کوشك‌های صحرائی» و بیشمار امویان، که از نظر سبك معماری برسنت‌های معماری پیش از اسلام تکیه دارند، برای مطالعه در جریان به‌هم‌آمیزی سبکها و ادغام آنها در یکدیگر از اهمیت خاصی برخوردارند. با حفاریهائی که شده است ما این امکان را یافته‌ایم، که به‌شکل اصلی این کوشك‌ها دست‌بیابیم. علاوه‌براین کوشکها با کاشیکاریها و نقاشیهای دیواری و گچ‌بریهای اغلب باشکوه خود اطلاعات مهمی از هنرهای تجسمی عصر امویان در اختیار ما قرار می‌دهند.

این کوشك‌ها برای فرمانروایان اموی، که هنوز بستگیهای خود را به‌صحرا حفظ کرده بودند، برخلاف آنچه که گفته می‌شود، کوشك عشرت و یا شکار نبودند، بلکه اینها، در میان جلگه‌هایی که در زمان امویان حاصلخیز و آباد بودند و امروز بیابانی بیش نیستند، مراکزی بودند برای تقویت امور اقتصادی. نقشه این کوشکها، حتی در جزئیات، شباهت زیادی دارد به قلعه‌های مرزی رومی، که در این منطقه به‌چشم می‌خورد. بسیاری از جزئیات فنی تأسیسات بهداشتی و گرمخانه‌ها و حمامها و همچنین ساخت و پرداخت دیوارها و قوس‌ها و طاقچه‌ها و برجها تقریباً رومی رومی هستند. اما دراینجا هم فرهنگ اموی مخصوصا درگچکاری و گچبری و آرایشهای نقشی، از عناصر کاملا غیررومی و بیگانه آسیایی استفاده زیادی برده است.

قصرالمفجار در درهٔ رود اردن و شرق شهر باستانی اریحا و قصرالمشتی، که در صحرای جنوب عمان قرار دارد، قصرهایی هستند که از بازمانده ویرانه‌هایشان و به

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ویژه تزئیناتشان قابل بازسازی هستند.

المفجار، که ظاهراً در زمان فرمانروایی هشام (۷۴۳ ــ ۷۲۴ میلادی) ساخته شده است، با اینکه از نظر نقشهٔ ساختمانی تابع کوشك‌های صحرایی است که قبلا با آنها آشنا شدیم، با این‌همه از این نظر که بنایی مجرد نیست و درکنارش مجتمعی از بناهای گوناگون دارد، در مقایسه با کوشکهای دیگر غیر عادی است. ظاهراً در قسمت شرقی این قصر صحن بسیار بزرگی با رواق‌هایی در اطراف قرارداشته است. این صحن تمام طول بنایی را که در شمال مجتمع قرار دارد می‌پوشاند و سطح آن بزرگتر از سطح بنا است. یك مسجد و یك صحن دیگر و یك تالار شنا و حمام، که ظاهراً ازتزئینات زیادی برخوردار بوده است از تأسیساتی هستند که هم‌مرز با این قصر به‌وجود آمده بوده‌اند. با اینکه حمام‌المفجار با ساختمان مستقل و عظیمی که داشت از ساخت و پرداخت خاصی برخوردار بود، وجود یك چنین محل استحمامی که از ضمائم یك قصر باشد، پدیده کمیابی نبود. برج ورودی مجلل این حمام را با نقش و نگار آراسته بودند و در میان این آرایشها صورتی شاید از خود خلیفه به‌چشم می‌خورد. در قسمت شمال غربی حمام تالار یك دیوان سقف گنبدی وجود دارد، که ظاهراً صاحب قصر در این تالار به مهمانهای خصوصی خود بار می‌داده است و در اتاق‌های کوچك منضمش مجالست می‌کرده است. کف تالار دیوان و یکی از سکوها، که روبروی در ورودی قرار دارد، با موزائیك پوشانده شده است. نقش‌ها در فضای مستطیل‌شکل تالار دیوان، با تکیه بر نقش‌های موزائیك بسیار زیبای تالار شنا از خطوط مستقیم تشکیل یافته‌اند. در عوض در موزائیك سکو موجودات زنده‌ای نقش یافته‌اند، که احتمالا معنایی سمبولیك در آن نهفته است. ظاهراً وقتی امیر مهمان خود را می‌پذیرفت روی این سکو می‌نشست.

در میان تزئینات گچی فراوان در لچکی‌ها به چهارنقش دایره‌شکل با اسب‌های بالدار برمی‌خوریم و در قسمت پائین گنبد به‌ردیفی از پرنده‌های کوچك. با دیدن این‌دو نقش، یعنی اسب بالدار وپرنده، که لابد بازهم معنایی سمبولیك دارند، می‌توان حدس زد، که آرایش این فضا مخصوص تالار تخت بوده است.

جالب‌توجه‌ترین مشخص قصرالمشتی، که به‌مراتب بزرگتر است ،سطح غیرعادی زیربنا و نمای سنگی بی‌نظیر آن است، که با نقش‌ونگارها و صورتهای بسیارزیبایی آراسته شده است. این بنا، با اینکه جز آرایش نمای اصلیش چیزی از آن برجای نمانده است، یکی از آثار بسیار خوب هنر معماری است،که ازنظر زیبایی و تکامل به‌حدوالایی رسیده است.

در بیشتر قصرهای امویان از نظر نقشهٔ ساختمان از قصرالمفجار پیروی شده‌است. در عوض المشتی کاملا متفاوت از المفجار است. آنسوی در ورودی، پیش از صحن اصلی صحنی با بناهایی در اطراف قراردارد، و مجتمع تأسیساتی قصر در نقطهٔ مقابل پایان محوطه قصر قرار گرفته است.

تالار عظیم بار در انتهای صحن مرکزی تأثیر زیادی بیننده می‌گذارد. هنوز از زمانی که وجود این شیوه از معماری در هنر معماری صدراسلام به‌اثبات رسیده است

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

مدت زیادی نمی‌گذرد (دارالعمره و الکوفه در عراق). ظاهراً این سبك بیشتر مقتبس از سبك معماری ساسانی است، تا قصرهای مسیحی منطقه.

قصر نسبتاً کوچك عمره در نزدیکی المشتی قرار دارد. ظاهراً در ساختمان این‌بنا از یکی دیگر از سبکهای پیش از اسلام استفاده شده است. این قصر فقط از یك طبقه تشکیل شده است. مجتمع اصلی عبارت است از تالار بار وقصر کوچك حمام، که در آن هم فضایی با سقف گنبدی قراردارد. در اینجا صور کواکب نقاشی شده است، که قطعاً بیشتر معنایی سمبولیك داشته‌اند تا تزئینی. نقاشی‌های دیواری قصر عمره که فقط قطعاتی از آنها باقی مانده است و ما فقط از طریق منابع، اطلاعات خوبی از آنها داریم، بهترین کاری است که در این بنا شده است.

تزئینات ساختمانی:

به‌طوری که پیش از این اشاره کردیم، مهمترین عناصر تزئینی امویان در معماری ــ سنگنگاره، موزائیك کف و نقاشی دیواری ــ از عناصر هنری اواخر عهد باستان اقتباس شده‌اند. این عناصر سنتی، که تاکنون در اردن علیا و سوریه چیزی از آن بدست نیامده است، در تزئینات گچی نو مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

کنده‌کاریهای تزئینی بیشتر بناهای امویان، در سرستون‌ها، پایهٔ درها، هره‌ها و غیره، از نظر شکل و اجرا ــ بدون دگرگونی ــ به‌سنت‌های پیش از اسلام رومی تکیه دارد. در موزائیك‌هایی کــه در قصرهای المفجار و المنیه از زیر خاك بیــرون‌آورده شده‌اند و بیشتر زمینه‌ای سفید دارند، با بیشماری از نقش‌های هندسی ساده رودر روی هستیم، که اسلاف بلاواسطهٔ آنها را می‌توان در این منطقه در بناهای اواخر دوره رومی‌ها واوائل کاربیزانسی‌ها پیدا کرد. بیشتر این نقش‌ها در بناهای سده چهارم تا ششم میلادی در فلسطین و اردن و لبنان به‌چشم می‌خورند و کوچکترین تردیدی وجود ندارد، که کتابهای قدیمی نقش، که مورد استفاده هنرمندان قرار می‌گرفت، در زمــان امویان نسل‌های متمادی الگوی کار قرار گرفته‌اند.

در میان قصرهای امویان فقط یك کف موزائیك که با مجلسی از موجودات‌زنده تزئین شده است به‌زمان ما رسیده است و آنهم‌درسکوی تالار خصوصی حمام قصرالمفجار. این مجلس، که در آن یك‌دسته غزال در حال دویدن و یك شیر در زیر درختی پربار در حال دریدن یك غزال است، تعبیری است از آرامش و قدرت شاهانه، تحت لــوای اسلام. تصویر درخت و حیوانات به‌کمك سایه ــ روشن رنگی و در نتیجهٔ دست یافتن به‌فضائی بعددار و بسیار زیبا تقلیدی است از سبك ناتورالیستی اواخر عصر هلنی.

در موزائیك‌های پیشین مسجد امویان در دمشق از نظر سبك و شمایل‌سازی از همین سنت پیروی شده است. منظره‌های کوچك با درختان متنوع، شهرها و قصرها در کنار رودهای پرآب و دریاچه‌های زیبا در جلو چشمهایمان گسترده‌اند.

شمایل‌سازی را اغلب می‌توان با نقاشی دیواری و موزائیك‌سازی متأخر روم در ارتباط دانست و در موزائیك‌هایی که در زمان سزار یوستینیان در راوه‌نا Ravenna

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ساخته شده‌اند به‌موزائیك‌هایی با نقش شهرهای خیالی برمی‌خوریم. این موزائیك‌ها از نظر شکل مانند موزائیك یادشده در المفجار است. امروز روشن شده است، که این موزائیك‌ها برای بینندهٔ زمان خود از معنایی خاص برخوردار بوده‌اند. چشم‌اندازهای گسترده و باز و قصرها و شهرهای بدون برج و بارو عصر طلائی صلح و آرامش را، که اسلام به‌وجود آورده است، تبلیغ می‌کنند و می‌ستایند.

جالب است که قدیمی‌ترین موزائیك‌های اسلامی (در قبةالصخره اورشلیم) دارای متنوع‌ترین موضوع‌ها هستند. هنر پیچیده و همه‌جانبهٔ امویان ترکیبی است از عناصر غرب باستان و عناصر ساسانی ــ هلنی. «آکانتوس»ها درکنار نخل‌ها و درخت میوه و «آکانتوس» درکنار نخل و «درخت شمعدانی» ساسانی قرار می‌گیرند.

با نقش‌های مشبك و بسیار زیبای فلزی که قسمت پایین دیرك‌های چوبی ونیرومند رواق‌ها را آراسته‌اند کتاب کاملی از نقش‌های امویان متقدم در دست است.

با قطعات گچبری بیشماری که در نتیجهٔ خاکبرداری از باقیماندهٔ قصرهای المفجار و الحیره به‌دست آمده و دوباره در کنار یکدیگر قرارگرفته‌اند، دریایی از نقوش امویان در اختیار ما قرار می‌گیرد. در اینجا هم پیداست که نقش‌های گوناگون تباری کلاسیك دارند. البته در این مورد برتری با نقش‌های ساسانی است و دراینجا هم تکامل عمومی نقش‌های گل و گیاه به‌نقش‌های محدود و شکل‌گرفته‌ای، که از شکل‌های ناتورالیستی برگرفته شده‌اند، منعکس است. سطح مورد نظر هنرمند به‌سطوحی هندسی تقسیم می‌شود و لبهٔ نقش‌گل و یا برگ نخل به‌طور مکرر این سطوح را پر می‌کنند. این شیوه از طرح‌اندازی مطلقاً عاری از تباری کلاسیك است و در سنت طرح‌اندازی مغرب‌زمین نظیری برای آن نمی‌توان یافت.

هنرگچکاری و گچبری امویان، از کارهای نسبتاً با زمینه‌ای مسطح گرفته تا نقوش عمیق و کامل، شکل‌های تزئینی بیشماری را به‌وجود آورد. کنده‌کاریها، با اینکه همیشه در تزئینات دیوارها و اشکال میان طاق‌ها قرار دارند، گاهی از کیفیت بسیار خوبی برخوردارند. این آثار منعکس‌کنندهٔ تکامل هنری اواخر عهدباستان در آسیای مرکزی، در اردن نبطیان و در مصر قبطی هستند. به‌نظر می‌رسد، هنر گچبری امویان عناصر این سه حوزهٔ فرهنگی را گسترش داده است.

نقاشی

از نخستین سده‌های فرمانروایی مسلمانان هیچ نمونه‌ای از «نقاشی درکتاب» در دست نیست. بالعکس نقاشی دیواری فراوان است، که با وجود اینکه فقط قسمتهایی از آنها به‌زمان ما رسیده است، به‌کمك آنها می‌توان تصویر خوبی از این رشته‌هنری بسیار مهم و ظاهراً غالب به‌دست آورد.

دو نمونه‌ای که سالم‌تر از همه آثار این دوره به‌زمان ما رسیده‌اند دو نقاشی در کف قصرالحیره هستند. از این دو اثر دوئالیسم خاص هنر امویان به‌خوبی نمایان است. یکی از این نقاشی‌ها کاملا به‌سنت کلاسیك غرب کشیده شده است. دراین نقاشی، که

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

به‌شکل دایره کشیده شده است، خدای باروری زمین، در حالی که ماری خودش را به‌دور گردن او پیچیده است، نشان داده شده است.

در اینجا نقش اصلی در حصار برگ‌مو و موجودی افسانه‌ای با سر و سینه آدمیزاد و بدن اسب قرار گرفته است. این نقش با قلم‌مویی پهن به‌رنگ سبز تیره، قهوه‌ای ــ قهوه‌ای متمایل به‌زرد و سرخ روشن کشیده شده است. هنرمند برای نشان دادن پیچ و خم و فضای خوب از احساس جالب توجهی برخوردار بوده است. رنگها به کمك سایه روشن‌های گوناگون به‌شکل‌ها حالتی زنده و مجسم می‌دهند و حالت‌متوازنی میان قسمت‌های سایه و روشن فراهم می‌آورند.

نقاشی دوم کاملا متفاوت از نقاشی اول است: این اثر که به سه‌نوار افقی تقسیم شده است، از نظر شمایل‌سازی و شاید هم فنی متکی برهنر نقاشی ساسانی است. در سه قسمت قوسی شکلی که عاری از هرنوع الگوی کلاسیك هستند، در قسمت بالا دونوازنده نقاشی شده‌اند و قسمت میانی در اختیار یك مجلس شکار کاملا ساسانی است و قسمت پایین، که به‌شدت آسیب دیده است، احتمالا خرگاه و پرورشگاه جانوران وحشی‌سلطنتی را نشان داده است.

در این‌باره که آیا با این دو اثر پیوند سنت غربی و کلاسیك و یا شرقی و غیر کلاسیك با آگاهی صورت گرفته است چیزی نمی‌دانم. با این همه تردیدی نیست که این دونمونه مشخص شرایط فرهنگی زمان خوداند. دیگر باقیمانده‌های مهمی که از نقاشی دیواری این قصر برجای مانده‌اند دارای همین سبك‌مخلوط‌هستند. در قصرالمفجار هم باقیمانده‌هایی از نقاشی دیواری به‌دست آمده است و جز این‌ها تنها نمونه‌هایی که از هنر نقاشی دیواری مسلمانان به‌زمان ما رسیده‌اند نقاشی‌های دیواری قصر اعمره هستند.

با اینکه نقاشی‌های قصرعمره خیلی آسیب دیده‌اند، با مطالعهٔ آنها می‌توان به‌این حقیقت دست یافت، که هدف اصلی از این نقاشی‌ها انگشت گذاشتن برروی قدرت‌اسلام بوده است. در دوتا از نقاشی‌هایی که در تالار بار این قصر برجای مانده‌اند این موضوع به‌بهترین وجه تصویر شده است. در یك صحنه فرمانروایی نقاشی شده است، که زیر سایه‌بانی استوار برچند ستون برتخت نشسته است و دو غلام در کنار دارد. ظاهراً یکی از غلام‌ها مشعلی در دست دارد و غلام دیگر به فرمانروا اشاره می‌کند. فرمانروا میان دریایی که در زیر تخت به‌آن اشاره رفته است و آسمانی که به‌کمك سایه‌بان و چند پرنده کوچك در امتداد قسمت قوسی‌شکل بالای مجلس نشان داده شده است معلق است. بدون تردید در اینجا با مجلسی سروکار داریم، که در آن فرمانروا به‌صورت یك موجود آسمانی ناظر بر عناصر است.

نقش پرنده از این نظر جالب توجه است، که نقشی شبیه به‌آن در گنبد تالار دیوان قصر حمام‌المفجار نقاشی شده‌است. نقاشی دوم «شاهان زمین»را که از اسلام شکست خورده‌اند از روبه‌رو نشان می‌دهد: نگوس حبشه، قیصر بیزانس، شاه ساسانی ورودریك شاه‌گوت‌های غربی، که هر چهار در مقابل فرمانروای اسلام در حال نشان‌دادن‌اطاعت

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

وهمچنین رضامندی خود هستند. شکست و سپس اعدام رودریك در سال ۷۱۱میلادی به‌دست مسلمانان فصل مشترك زمانی برای تعیین تاریخ نقاشی‌ها و بناها به‌وجود آورد. دربارهٔ تصویر صور فلکی در گنبد حمام‌منضم به‌قصر پیش‌ازاین صحبت کردیم.

علاوه براین در اینجا به‌مجلس‌های نقاشی زیادی برمی‌خوریم، که عظمت زندگی وقدرت فرمانروا را نشان می‌دهند. ظاهراً همهٔ این نقاشی‌هاازیك برنامه‌ناشی شده‌اند. برنامه‌ای که در نقاشی مجالس مربوط به فرمانروای پیروز در تالار دیوان به اوج اجرای خود می‌رسد.

سبك این آثار مطلقاً کلاسیك است.غنای رنگها و تجلی با صلابت رنگها نشان از برخورد مستقیم بانقاشی متأخر رومی دارند. فراوانی نقش‌های تزئینی درجه دوم هم مانند حاشیه‌های برگ مو و صحنه‌هایی از جانوران و نوازندگان، در گنبدهای کم‌عمق ودر اتاق‌های گوناگون قصر کوچك حمام، کاملا متکی‌برالگوهای دوره متأخر باستان است.

هنرهای دستی کوچك

از هنرهای کوچك امویان تقریباً هیچ‌چیز از گذشت زمان جان سالم بدر نبرده است. ظاهراً در زمان امویان کالای سفالین زینتی اصلا تولید نشده است. فقط یك جام شیشه‌ای به‌زمان ما رسیده است،که شاید بتوان وجود آنرا ناشی از ادامه حیات صنعت شیشه‌سازی رومی در سوریه ومصر دانست وشاید یکی از قدیمی‌ترین کارهای فلزی را بتوان به‌زمان امویان نسبت داد. بیشتر کارهای دستی کوچك، مانند ابریق‌ها و احتمالا بشقاب‌های سیمین، کاملا متکی برهنر ساسانیان هستند.

هنر امویه نخستین تظاهر یك نیروی فرهنگی نو در دنیایی است، که هنوز کاملا زیر پرچم ایده‌های دوره متأخر عهد باستان است. این هنر اشکال معماری بومی را به خدمت می‌کشد و در همین حال عناصر جدیدی را، مانند مسجد، که بعدها بصورت یك سنت خاص در می‌آید، می‌پذیرد. عصر امویان با استفاده از گچکاری و گچبری در تزئین ساختمان، عرضه نوسنت‌های پیش از اسلامی و خلق شکل‌های جدید و اصیل راه هنری سده‌های آینده رامی‌گشاید.

در زمینه نقاشی در این زمان هم سنتی اسلامی وجود داشت و به‌این ترتیب این عقیده که هنر اسلامی دشمن نقاشی است، رو می‌شود. در زمان امویان مینیاتور ونقاشی یادبودی و همچنین شمایل‌سازی بسیار کاملی وجود داشت، که شرایط به‌وجود آمدن نخستین مکتب بزرگ نقاشی اسلامی شناخته شده، یعنی مکتب سامره در زمان عباسیان‌را فراهم آورند.

عباسیان در بغداد وسلسله‌های محلی شرق

درسال ۷۵۰ میلادی حکومت امویان به‌دست عباسیان منقرض شد. عباسیان پایتخت جهان اسلام را از دمشق در سوریه به‌عراق منتقل کردند ودرعراق‌المنصور، خلیفهٔ‌عباسی، درسال ۷۶۲ میلادی بغداد را، که نخستین شهری بودکه کاملا به‌دست مسلمانان ساخته

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

شده بود، بنانهاد.

بااینکه عباسیان فرمانروایی برجهان اسلام را تاواسط سدهٔ سیزدهم میلادی، یعنی تازمانی که آخرین خلیفهٔ عباسی، بهنگام غارت بغداد درسال ۱۲۵۸ میلادی، بدست مغول‌ها کشته شد، ظاهراً در اختیار داشتند، درعمل پیش ازاین شکست‌وسقوط‌قسمت‌هایی از امپراتوری بزرگ اسلام، حکومت بدست سلسله‌هایی که تظاهر به‌اطاعت ازبغداد می‌کردند، افتاده بود. اسپانیا در زمان امویان قرطبه به‌استقلال رسید و مصر در زمان طولونیان (۹۰۴ــ۸۶۸ میلادی) از بغداد جدا شد. در شرق و غرب سلسله‌های محلی جای پای خود را استوار ساختند و با سرپیچی از قدرت مرکزی در بغداد به‌استقلال رسیدند. مهمترین رویداد زمان عباسیان متقدم انتقال پایتخت‌ازدمشق، که هنوزدراسارت میراث فرهنگی مدیترانه ودورهٔ متاخر عهد باستان قرار داشت، به‌عراق وبنای‌شهربغداد بود. به‌این‌ترتیب سنت آسیایی نفوذ تعیین کننده‌ای بدست آورد (خود بغداد باتکیه‌بر سبك باستانی شهرسازی شرقی، یعنی به‌صورت یك دایره ساخته شده‌است) ونخستین‌گام در راه جداسازی نهایی هنروفرهنگ اسلامی شرقی وغربی برداشته شد.

باکوچ مداوم اقوام ترك از آسیای مرکزی به‌خاور نزدیك ومیانه‌وباجای‌گرفتن به‌مرور نیروی نظامی برگزیده ترك در سپاه عرب‌فصل جدیدی در تاریخ اسلام شروع می‌شود. مشخص این مرحلهٔ نو انتقال دربار از بغداد به‌سامره، در ساحل شرقی دجله ودرچند کیلومتری جنوب بغداد، است. هنر سامره نخستین سبك کاملا نودر هنراسلامی است، که در هر حال متکی برهنر ترك‌های آسیای مرکزی است.

دربارهٔ نقش عناصر ترکی در هنر اسلامی، که تاکنون ارزش واقعیش مورد بررسی قرار نگرفته است هرچه بگوییم کم گفته‌ایم.

از سدهٔ نهم میلادی اقوام ترك به‌مناطق بزرگی از امپراتوری اسلام حکومت می‌راندند و مهر فرهنگ مستقل و کاملا مشخص هنر خودرابرپیشانی این مناطق‌می‌زدند. بااینکه در بسیاری از موارد صنعتگران وهنرمندان ایرانی، یونانی، ارمنی، سوری ویا مصری آثار هنری اسلامی را می‌آفریدند، با این‌همه نقش اصلی با فرمانروایان و دربار های عظیم آنان بود، که شکل وهیئت این آثار را تعیین می‌کردند. اشکال هنری‌خوبی، که ترك‌ها همراه آوردند، با عناصر بومی و شرقی ــ هلنی عراق وایران درهم‌آمیختند و سبك‌هنر عباسیان را پدید آوردند.

هنر معماری

از بغداد زمان عباسیان هیچ چیز از گزند روزگاران‌پس از عباسیان‌درامان‌نمانده است. بااین همه دربارهٔ دیدنیهای شگفت‌انگیز بغداد آنچنان به‌تفصیل نوشته‌اند، که تااندازه‌ای می‌توان به‌یك برداشت کلی دست یافت. شهربغداد، که بنایش درتاریخ‌اول اوت ۷۶۲، به‌فرمان المنصور، در ساعت سعدی شروع شد، درفضائی مدور ساخته شد. این شهر دارای چهار دروازه درنقاط مهم‌ویك میدان مرکزی بود. دووسط این‌میدان‌قصر خلیفه، که به‌خاطر گنبد سبز وبلندش، که از دور به‌چشم می‌نشست قبة‌الخضراء نامیده

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

می‌شد، قرار داشت. قصری که سمبول پایتخت وفرمانروایی عباسیان بود.

استحکامات شهر عبارت بودند از خندق‌هایی باعمق متناوب، که‌شهر رادر حصار خود داشتند وپنج دیوار برگرد میدان اصلی. خانه‌های مسکونی درمیان دیوارسوم‌و چهارم قرار داشتند وبه‌این ترتیب میدان سلطنتی هستهٔ مرکزی شهررا تشکیل می‌داد. این میدان وسیلهٔ دودیوار، که در میانشان یك خندق قرار داشت،درمیان گرفته شده‌بود. دروازه‌هایی که به شدت حراست می‌شدند وهمهٔ قواعد حفاظت دربارهٔ آنها رعایت‌می‌شد ناظر بردیوارها بودند. بنای هرورودی عبارت بوداز دو دروازه،که خیاطی به‌عرض خندق بین دو دیوار در میان داشتند. خیابانی که از وسط محلهٔ مسکون می گذشت، ودر دوطرفش ستونهایی ساخته شده بود وچهل اتاق برای نگهبانان داشت،دیوارهای سوم وچهارم رابه‌هم می‌پیوست. بنابراین می‌بایستی شهر بغداد، باتاثیری که بااستحکامات خود بربیننده می گذاشته است، چشم‌اندزی جالب توجه می‌داشته است. علاوه‌براین شهر بغداد نمایندهٔ نفی معماری بدون حصار عصر امویان بود، که درآن حتی استحکامات حفاظتی قصرهای بیابانی در خدمت تزئینات وآرایشهای ساختمانی بود. فکر ساختن قصر فرمانروایی در قلب یك حفاظ کمربندی وبه‌شدت مراقبت شده باعادات‌فرمانروایان مشرق زمین هماهنگ است. بسیاری از نمونه‌هایی که از معماری عباسیان برجای‌مانده است شهادت ازاین برداشت تازه می‌دهند، که‌به‌موجب آن قدرت در قصری پیچیده و عریض وطویل متمرکز می‌شده است.

مادراین باره،که قصرالمنصور از چه ساخت وپرداختی برخوردار بوده استچیزی نمی‌دانیم. بااین‌همه حدس می‌زنیم، این قصر شبیهٔ قصرهای سبك ساسانی المشتی‌والکوفه بـــوده است.

پشت قصر، مسجد بزرگ قرارداشت، که ظاهراً تابع شکل اصلی مسجددرباری امویان بود. یعنی شبستان نماز طوری ساخته می‌شد، که نمازگزاران درحین نماز، در حالی‌که روبه‌قبله قرار داشتند، رویشان به‌طرف قصر بود. ازاین خصیصه، آن‌سمبولیسم سیاسی‌ـ مذهبی،که از خیلی جهات مشخص هنر معماری صدر اسلام است، به‌خوبی‌پیدا است.

از شهر بزرگ سامره، که درسال ۸۳۶ میلادی به‌فرمان المعتصم، خلیفهٔ عباسی، بنانهاده شد، امروز فقط دوبنا دردست است: مسجد المتوکل،که درسال ۸۴۷ میلادی ساخته شده است ومسجدی که درشرق مسجد المتوکل در سالهـــای ۸۶۰ و ۸۶۱ در محله‌ای جدید وسیلهٔ خلیفه ابودلف وقف شده‌است.

قصر بزرگ خلیفه، به‌استثنای باب‌العمان،که به‌طرف فرات گشوده می‌شود، کاملا نابود شده است. بااین همه‌از پی‌دیوارها آن‌قدر برجای مانده‌است که بتوان قسمت‌بزرگی از مجتمع عظیم قصر را بازسازی کرد. نقشهٔ ساختمانی بیشتر خانه‌های بزرگ راهم می‌توان بازشناخت. بااینکه دسترسی به‌نقشهٔ همهٔ شهر ممکن نیست. می‌توان بدون‌اغراق سامره را باشکوه‌ترین شهری خواند که اصولا به‌دست مسلمانان ساخته شده است. مسجد المتوکل با شکوه‌ترین مسجد جهان اسلام است.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

این مسجد با منضماتش فضایی به‌مساحت ۱۵۶ متردر ۲۴۰ متر دراختیار گرفته است. دیوارهای آجری تنومندی، که به‌کمك‌نیم برجهایی زیبا استحکام یافته‌اند، امروز نه‌متر ارتفاع دارند. درقسمت‌شمال این فضای مقدس، درچند متری‌دیوارشمالی،مناره‌ای ۲۷ متری سربه‌آسمان کشیده است،که شاید مشهورترین بنای جهان اسلام باشد. برج مدور،که برپایه‌ای مربع استوار است، هرچه به‌طرف بالامی‌رود باریك‌تر مـی‌شود. پلکانی مارپیچی، (که به‌خاطرش نام «الملویه» به‌این برج عظیم داده شده‌است،) دربدنهٔ بیرون برج برگرد برج می‌پیچد وبه‌طرف بالا می‌رود. در نقشهٔ پی‌های مسجدالمتوکل، باصحن بزرگ وبازش، از معماری امویان پیروی شده است.

جالب توجه‌ترین بنای سامره قصر عریض وطویل جوسق‌الخاقانی‌است،که درزمان حکومت المعتصم بنانهاده شده بعدها توسعه یافته‌است. این مجتمع‌عظیم که درحدود۱۷۵ هکتار وسعت‌دارد ، بدون تردید نتیجهٔ خودخواهانه‌ترین نقشه‌ای است‌که بوسیلهٔ یك سلطان تحقق یافته است. به‌پیروی ازسنت شرق باستان قصر جوسق نمونه‌های همه‌اشکال معماری‌را،که ایران وبین‌النهرین ساسانی به‌وجود آورده بود، دریکجا گردآورده است. این قصر تشکیل شده بود ازدیوان‌های عظیم؛ حیاطهای عریض وطویل باحوض‌وفواره؛ تالارهای تخت با سقف گنبدی، مجتمع‌های مسکونی خصوصی که به اشکال‌مختلف برگرد حیاطهای حوض وفواره‌دار ساخته شده بودند؛ تالار شنا وتالارهای باربه‌صورت تالارهای ایوانی کوچك. قسمت اصلی از مجتمع عظیم روبه فرات ساخته شده بوده‌است. ورودی اصلی جوسق باسه دروازه (باب‌العمان)،که از ساحل فرات پلکان‌عظیم‌وروبازی به‌آن منتهی می‌شد، هنوز موجود است. اصالت، تنوع عناصر معماری، شکوه وعظمت وغنای بی‌حساب وخارق‌العادهٔ تزئینات، قصر جوسق رابه‌صورت یکی از عالی‌ترین‌مظاهر هنر سده‌های نخستین اسلام درآورده‌است. قصر جوسق بابهترین نقاشی هاوگچبری‌ها تزئین شده است.

تنها اثر بزرگ وباشکوهی که از عصر عباسیان برجای مانده است، قصربیابانی اوخیدر، در ۱۹۰ کیلومتری جنوب بغداد در وادی عبیداست. ماباین بنا بانقشهٔ اصلی قصرهای عباسیان آشنا می‌شویم. این قصر، برخلاف قصر جوسق، باسنگهای بزرگ و نتراشیده وباملات ساروج ساخته شده‌است. قصر بیابانی اوخیدر به‌خاطر استحکام‌خویش از نابودی کامل درامان مانده است. این‌بنا هم‌تاحدقابل توجهی ازسنت‌های معماری پیش‌از اسلام ساسانی بهره‌گرفته است.

قصر اوخیدر کاملا، مجرد ودرمیان صحرای نامسکون، امروزهم نشانه‌ای ازقدرت خلیفه‌ای است که بنایش نهاده است. این اثر باسادگی سبکش وتزئینات گچی بسیار کمش، که منحصر به گچکاری چند قوس بانقش‌های هندسی بسیار اصیل می‌شود، یکی از زیباترین آثار معماری سده‌های نخستین اسلام در مشرق‌زمین است.

گچبری

ما فقط به‌کمك آثار به‌دست آمده از ویرانه‌های شهر سامره است،که می‌توانیم

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

تصویری از تزئینات ونقاشی‌های عصر عباسیان داشته باشیم. باگچبریهای بسیار عالی قصرها وعمارات شهر، که خیلی ازآنها از گزند روزگار در امان مانده‌اند، می‌توانیم تصورخوبی از اغنای ذوق وهمچنین اصالتی، که در هنر سامره نهفته است داشته باشیم.

در اینجا هماهنگ بادگرگونی‌هایی که به‌مرور ازنظر فنی پدید آمده‌است، بـاسه مرحله ازیك هنر سروکار داریم. درحالی که مرحلهٔ اول، هنر سامره تقریباً تابع سنت دورهٔ آخر عهد باستان است ودر عناصری که می‌گیرد دخالت چندانی ندارد، مرحلهٔ دوم از الگوهای کلاسیك فاصله می‌گیرد وسرانجام در مرحلهٔ سوم سبك واقعی سامره به‌شخصیت معتبر خود دست‌می‌یابد.

قدیم‌ترین تزئینات گچی سامره، که دارای برجستگی‌های قطور وبریدگی‌هـای عمیق هستند، فقط به‌کمك سایه‌روشن وکنتراست میان نقش‌های مشخص وروشن وزمینهٔ عمیق وتاریك نظر بیننده راجلب می‌کنند. نقش‌ها، که اغلب از برگ‌موو «آکانتوس» وگل تشکیل شده‌اند وبه صورت بی‌نهایت متنوعی عرضه می‌شوند، بادقت بسیار زیادی در گچ کنده شده‌اند.

در مرحلهٔ دوم نقش‌ها انتزاعی‌تر می‌شوند، سطوح کاملا پرمی‌شوند ونقش‌های ناتورالیستی گلها، که همیشه ازنظر ارگانیك کاملا مشخص بودند، حالابی‌آنکه‌ارتباطی درمیان باشد به‌صورت عنصری کاملا مجرد ونیمه انتزاعی ومکرر عرضه می‌شوند.

مرحلهٔ سوم مرحلهٔ قطعی قطع رابطه بانقش‌های ناتورالیستی است. در حالی که‌در مرحلهٔ دوم هنوز چند عنصری به‌صورت ناتورالیستی وبه‌شکل دورهٔ آخر عهدباستان ادامهٔ حیات می‌دهند، در مرحلهٔ سوم ناتورالیسم به‌نفع نقوش کاملا غیر کلاسیك و انتزاعی وهندسی به‌کنار گذاشته می‌شود وبه‌این‌ترتیب شخصیت هنرهای تزئینی سامره کاملا دگرگون می‌شود.

دراین مرحلهٔ نهایی فن‌کارنیز دگرگون می‌شود. حالا دیگر نقوش درسطوح گچ بریده نمی‌شوند، بلکه برای نقش‌اندازی از قالب استفاده می‌شود ودرنتیجهٔ استفاده‌ازاین فن عناصر نقشی به‌طور مکرر درکنار یکدیگر می‌نشینند. علاوه براین فن سبب می‌شود، که سایه روشن وهمچنین حالت زندهٔ ناشی ازکنده کاری وامکانات کنده کاری‌ـ عناصر نقشی مرحله‌های اول ودوم هنر سامره ازمیان‌برود. «سبك سوم» به‌وضوح‌نمایندهٔ دگرگونی در تزئین سطوح است واین بدان معنی است، که هنر تزئینی عباسیان به‌کلی ازسنت کلاسیك غربی روی برگردانده است.

«سبك سوم» سامره در روش خلق عناصر تزئینی درسده‌های بعد، نه‌تنها درشرق، بـلکه در حکومت غربی امپراتوری بزرگ اسلام هم‌که به‌وسیله طولونی‌ها بنیان‌گذاشته شده بود، تأثیر به‌سزایی گذاشت. طولونی‌ها سلسله‌ای با نژاد ترك بودند، که وسیلهٔ یك غلام ترك درمصربه وجود آمده بود. این سلسله بااینکه ازنظر سیاسی مستقل ازبغدادبود، ازنظر هنری کاملا پیروسنت دربار خلفا بود. مثلا در ساختمان مسجداحمدابن طولون، که ساختمانش در سال ۸۷۹ میلادی به‌پایان رسید، طابق‌النعل‌به‌النعل از مسجد بزرگ سامره ومنارهٔ مارپیچی آن استفاده شد . برای بنای این مسجد ازآجر استفـاده‌شد و

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

تزئینات آن تابع اصول «سبك سوم» سامره بود. کاشی‌هایی که در نتیجهٔ حفاری‌های سامره به‌دست آمده‌اند، نشان می‌دهند، که گهگاه‌درمیان تزئینات گچی، که قسمت‌اعظم سطوح پائین را می‌پوشانیده‌اند، از کاشی‌هایی بارنگهای شاد نیز استفاده شده‌است.

نقاشی دیواری

سبك نقاشی دیواری در سامره ــ بااینکه ریشه‌های این سبك درآسیای مرکزی قرار دارند ــ به‌نحو خاصی عناصر غربی وعناصر خاور نزدیك ومیانه‌رابه‌هم‌می‌پیوندد. عنصر اصلی، سبکی است طرحی، که زادگاهش در نهایت آسیای مرکزی است (میران، سدهٔ سوم پس از میلاد). سکون و جمودی هم که معمولا حتی در نقاشی مجلسی زنده ــ مانند مجلس شکار، مجلس مبارزهٔ انسان با حیوان ویا مجلس رقص ــ به‌چشم‌می‌خورد، عاری از منبعی کلاسیك است وبا موضوعی که اغلب‌مایه‌ای کلاسیك دارد در تباینی جالب توجه قرار دارد. جالب توجه‌ترین پدیدهٔ نقاشی سامره ظهور چهره‌ای خاص‌است، که در زمان امویان هم وجود داشته‌است، اما درهنر سامره نقشی حاکم دارد. ظاهراً این چهره ــ بلاواسطه ــ از یك منبع هلنی شرقی گرفته شده است. ــ منبعی که می‌توان به کمك نقاشی‌های میران کمی‌به‌آن نزدیك‌شد.

در بیشتر نقاشی های سامره از خطوط مستقیم استفاده شده‌است واین نقاشی‌ها در حقیقت بیشتر رنگ‌آمیزی هستند تامجلس‌ها ومنظره‌های‌واقعی. ازاین روی‌این نقاشی‌ها بیشتر شباهت به‌تصویر کف‌قصرالحیر دارند. رنگها به‌ندرت عاری از خطوط‌تیرهٔ‌شخصی هستند، که تقریباً در همهٔ اندامها به‌چشم می‌خورند. این سبك درحقیقت الوان به‌فن نقاشی متأخر روم تکیه می‌کند وازعناصر دورهٔ متأخر و عصر باستان استفاده می‌کند. یکی از نمونه‌های کاملا خوب این سبك «شاخ تزئینی» بزرگ حرم قصرجوسق‌است.

سفالگری ونقاشی بالعاب

ظاهراً پیش از عباسیان سفال یك کالای تزئینی نبوده است. ممکن است باآمدن کالای‌سفالین به‌دربار عباسیان حالت جدیدی به‌وجود آمده بوده‌باشد. چون در میان کوزه‌ها وتنگ‌هایی که در بغداد تولید شده‌اند، به‌آثاری برمی‌خوریم که درساختن‌آنها از کالای «تانگ»وازکارهای لعابی عصر «تانگ» تقلید شده‌است.

دسته‌ای ازاین کارهای لعابدار با عناصر نقشی انتزاعی تزئین شده‌اند، که گهگاه حاشیه‌ای مضرس دارند و یا با کتیبه‌ای تزئینی آرایش یافته‌اند والگوی آنها رامی‌توان درمیان کارهای تزئینی چین بازیافت. این کالا در مصر بااشکال موجودات زنده‌آرایش شده است. نقش جانوران برروی کوزه وتنگ درارتباط بلاواسطه‌ای بادورهٔ متاخرعصر باستان قرار دارد. بزرگترین موفقیت سفالگران بغدادی دستیابی به‌فنی بود، که باید آن را در زمینهٔ کارهای لعابدار، یك انقلاب خواند: نقاشی با پودر فلزات بر روی لعاب.

سفالگران بغداد بایستی فن لعابسازی را به‌صورت یك رازکارگاهی برای خودشان نگهداشته بوده باشند. چون این فن در مرحلهٔ نخستین خوددر هیچ جای دیگر جهان

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

اسلام مورد استفاده قرار نگرفته است. مثلا در نیشابور، مرکز فرهنگی خراسان‌سامانیان، درسدهٔ نهم میلادی در زمینهٔ سفال سازی مکتب بزرگی به‌وجود آمد، که‌درکنارافراسیاب (سمرقند) در آسیای مرکزی از نظر سفال سازی نقشی پیشرو داشت. با این همه در این دومرکز سفال سازی فن لعاب‌سازی ناشناخته بود. البته دراین مراکز کارهای لعابدار سامره مورد تقلید قرار می‌گرفت، اما نتیجهٔ فن اینان‌هرگز نمی‌توانست‌به‌پای لعاب‌های زیبای بغداد برسد. نوعی کالای سفالین الوان نیزدر زمان طولونی‌ها در مصر تولید می‌شد، اما دراینجا مانند سامره فقط از نقش‌های انتزاعی استفاده می‌شد. کارهای لعابدار بانقش موجودات زنده فقط درسدهٔ دهم‌میلادی سرازبغداددرمی‌آورد.

این سبك بیگانه وتاحدی ابتدایی رامی‌توان ناشی ازرخنه ناگهانی عناصراروپای مرکزی دانست. در برخی از تصاویر کاسه‌های لعابی شباهت زیادی باتصاویر کالای سفالین نیشابور به‌چشم می‌خورد.

معماری وهنرهای تجسمی دردوره آل‌بویه

درست درزمانی که فرهنگ عباسیان درسدهٔ دهم میلادی درحدشکوفایی خودبود، سلسله‌های محلی چندی در ایران وآسیای مرکزی تأسیس شدند و مراکز فرهنگی‌مهمی را به‌وجود آوردند. بانفوذترین این سلسله‌ها سسله‌آل‌بویه‌بود. خاندانی ازدیلم، که‌توانست درحوزهٔ جنوب دریای خزر از قدرت مرکزی مسلمانان سرببیچد. در نیمهٔ اول سدهٔ‌دهم میلادی فرمانروایان این خاندان آغاز به‌گسترش حوزهٔ حکومتی خود کردندوتوانستند قسمت‌های بزرگی از غرب وجنوب ایران رادر اختیار بگیرند وکمی پیش از نیمهٔ‌سدهٔ دهم به‌بغداد دست‌یابند وخلیفه را وادارند، تا از هرگونه اعمال قدرت سیاسی برآنان‌دست بشوید. در زمان آل‌بویه هنر درایران وعراق رونق گرفت وبناهای مهم‌زیادی ساخته شدند. یکی ازاین‌بناها مسجد نایین‌است، که فقط قسمت‌هایی ازاندام اصلی خودش را حفظ‌کرده است، اما با گچبریهای فراوان خود تنها یادگارهای هنر گچبری دوره خود را در اختیار ما می‌گذارد، کارهای گچی، که با برگ‌های مودر محراب و ستونهای شبستان، هنوز تا حدودی از سنت‌های دورهٔ متاخر عصر باستان پیروی می‌کنند- بی‌آنکه واسطه‌ای در کار باشد- متأثر از سبك سامره هستند. به‌نظر می‌رسد، آل‌بویه علاقهٔ خاصی به‌فرآورده‌های فلزی گرانبها داشته‌اند. تعداد شگفت‌انگیزی از این‌فرآورده‌ها به‌زمان‌ما رسیده‌اند. مثلا ما گنجینهٔ سیمین کاملی در اختیار داریم، که احتمالا در نیمهٔ سدهٔ دهم میلادی برای یکی از اشراف آذربایجان ساخته شده‌است. ظاهراً تعداد بیشماری بشقاب سیمین بانقش موجودات زنده- به‌شدت متأثر ازسنت‌ساسانی ودرّعین حال از نظر سبك متمایز ازکارهای ساسانی- برای فرمانروایان آل‌بویه درایران وعراق ساخته‌شده‌اند. دوتنگ طلائی وچند مدال طلا، که صورت فرمانروا برآنها نقش‌بسته‌است، قطعا برای شخص فرمانروا ساخته شده‌اند.

پارچه‌های ابریشمی دورهٔ آل‌بویه بانقش‌های ممتاز خود از اعتبار خاصی برخوردارند. برخی ازاین پارچه‌ها را باکتیبه‌هایی طولانی آراسته‌اند وبرخی دیگر را

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

باخط وتصویر موجودات زنده. درحالی‌که تصویر جانوران بیشتر به‌چشم می‌خورد، مثلا در مجالس شکار به‌تصویر انسان‌هم ، که به‌صورت خیلی ساده‌ای طراحی شده‌است، بر می‌خوریم . خیلی ازاین پارچه‌ها «دو رویک گل» هستند، یعنی یانقشی بارنگ روشن در زمینه‌ای تیره قراردارد ویا بالعکس. وتولید چنین پارچه‌ای، بادرنظر گرفتن پیچیدگی نقش‌ها، از نظر فنی شگفت‌انگیز است.

به‌نظر می‌رسد سرزمین تحت حکومت آل‌بویه تعداد زیادی کالای سفالین تولید کرده بوده باشد. دونوع ازاین سفالها، که برخی مصور به‌تصویر موجودات زنده‌هستند، بیشترازانواع دیگر جلب توجه می‌کنند. در نوع اول، که تقریباً به‌صورت یکرنگ‌به‌نظر می‌آیند وازنظر رنگ‌آمیزی شباهت زیادی به‌پارچه دارند، نقوش بیشتر به‌صورت‌خطوط مستقیم کنده شده‌اند. در حالی که درظروف بدون‌لعاب نقوش کنده شده به‌رنگ تیره ویا سرخ کمرنگ هستند، ظروف لعابدار که به‌رنگ قهوه‌ای تیره ــ سفید تهیه شده‌اند. ظروف لعابی با رنگهای یکدست ونقوش باشکوه به‌وضوح حکایت ازمیل به‌تصویر موجودات زنده می‌کنند، که درعصر آل‌بویه توجه زیادی به‌آن می‌شد. در میان کاسه‌های اغلب بزرگ وقطور کاسه‌هایی دردست داریم، که برای مصور ساختن آنها ازجانوران افسانه‌ای، چهارپایان ویا پرندگان «انسان‌سر» استفاده شده است ودربرخی ازاین ظروف به‌مجالسی ازشاهنامه برمی‌خوریم. اگراین حدس درست باشد، ما دراینجا با قدیمی‌ترین تصویرهای مربوط به‌حماسهٔ فردوسی سروکار داریم. یعنی تصویرهایی که در عصر شاهنامه تهیه شده‌اند. ازاین کالای لعابدار، که اغلب «کالای‌گبری» نامیده می‌شوند، تعداد زیادی به‌زمان ما رسیده است. سرزمین اصلی این هنرشمال ایران است.

معماری وهنرهای تجسمی در زمان سامانیان

سامانیان، که درخرسان وآسیای مرکزی حکومت می‌راندند، شهرهای نیشابور وافراسیاب (سمرقند) را به‌صورت دومرکز فرهنگی شکوفا درآوردند. درمیان بقایای بسیار ناچیزی که از هنر معماری ساسانیان برجای مانده است در بخارا آرامگاهی داریم ازاوائل سدهٔ دهم میلادی.

این بنا درباره سبک معماری سامانیان و همچنین امکانات استادان این دوره اطلاعات گرانبهایی عرضه می‌کند. بنای کوچک گنبددار ومربع شکل این آرامگاه فقط با آجر ساخته شده است. همهٔ دیوارهای درونی وبیرونی پوشیده از نقشی ساده است، که به‌کمک آجرهای بزرگی که به‌حالت‌های گوناگونی در کنار هم قرار گرفته‌اند آفریده شده است. قسمت‌های عمیق نقش‌ها، که نورکمتری می‌گیرند، تاثیر گیرای بنا را، که بیشتر متکی برتضاد روشنایی و تاریکی است، بیشتر می‌کنند. در اینجا برای نخستین‌بار با پدیده‌ای رودرروی هستیم، که پس از تولدش‌حاکم براشکال تزئینی‌آسیای اسلامی شد. یکی دیگر ازبناهای غیر عادی این عصر گنبد قابوس است. گنبد قابوس درسال ۱۰۰۷ میلادی به‌فرمان یکی ازفرمانروایان محلی در شمال ایران، در حوالی گرگان، ساخته شد. با اینکه قراربود ازاین بنا برای آرامگاه استفاده بشود، با این‌همه

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

هدف اصلی ازساختمان آن یك تظاهر سیاسی بود. این ساختمان عظیم، که گنبدی مخروطی دارد، فقط وسیلهٔ دو ردیف کتیبه تزئین شده است. یك ردیف در قسمت بالا ویك ردیف در قسمت پایین و هردوردیف در میان ترك‌های عمودی گنبد. گنبدقابوس با ۵۰ متر ارتفاع وپانزده متر قطرش در چهارچوب هنر معماری اسلامی بزرگترین بنا درنوع خودش است. ازمعماری نیشابور آثار زیادی باقی نمانده است، اما در عوض قطعات گچبری شدهٔ ازنظر مقدار قابل توجهی که روزگاری زینت‌بخش بناها بوده‌اند، اززیر خاك بیرون آمده‌اند. می‌توان تصور کرد، که هنر گچبری از صدر اسلام تا عصر مغول‌ها درمعماری اسلامی رایج بوده است. نقش‌های خواه انتزاعی وخواه گل وبتهٔ و اسلیمی نیشابور تقلید کاملی هستند از نقش‌های نائین وسامره. با توجه به‌گستردگی سرزمین‌های اسلامی وجود چنین اتفاقی درسبك‌جالب توجه است. تمایل کلی به‌سطوح یکنواخت وبرشهای عمیق وتزئین بسیار زیبای دیوار با اشکال هندسی (سه ضلعی وچند ضلعی وغیره)ــ حالتی که در نایین باآن رودرروی هستیمــ مقدمات هنر سلجوقی‌و مغولی را فراهم می‌آورد.

اطلاعات ما در بارهٔ هنر نقاشی درزمان سامانیان بسیار ناچیز است. چند قطعه‌ای که ازنقاشی دیواری در حفریات نیشابور به‌دست آمده‌اند، بیشتر نقش ونگارند تا تصویر موجودات زنده و ظاهراً دافع «چشم زخم». این نقاشی‌ها از نظر سبك بی‌شباهت‌به‌نقاشی های نقشی وانتزاعی سامره در سدهٔ نهم میلادی نیستند. چند اثری که ازبقایای نقاشی‌های تصویری برجای مانده‌اند بازتاب سنتی هستند، که ریشه‌هایش را می‌توان در نقاشی سدهٔ ششم و هفتم آسیای مرکزی یافت. ــ سنتی که احتمالا در نقاشی صدراسلام درهمهٔ نواحی شرقی نقشی اساسی داشته است وحتی در نواحی غربی برچند اثر نقاشی عصر سلجوقی وپس ازسلجوقیان تأثیر داشته است.

در زمان سامانیان کارگاههای پررونق کوزه‌گری وسفال‌سازی نیشابور وسمرقند درهنر اسلامی نقشی بسیار مهم داشته‌اند. این کارگاهها کوزه‌های‌بیشماری‌تولیدکرده‌اند، که درمیان آنها به‌آثاری با تصاویر رنگی موجودات زنده برمی‌خوریم. سفالگران عصر سامانی نقاشی لعابی الوان جدیدی را پدید آوردند، که تاآن زمان سابقه نداشت. آنان برای جلوگیری ازخراب شدن رنگ به‌وسیلهٔ لعاب دست به‌ابتکار جالب جدیدی زدند: آمیختن رنگ با خاك. این «آمیخته» با پوسته‌ای که به‌کمك آن ظروف سفالی را برای لعاب دادن صاف وآماده می‌ساختند هم جنس بود. این شیوهٔ کاملا جدید درهیچ نقطهٔ دیگر، جز در منطقهٔ تحت فرمانروایی اسلام، به‌چشم نمی‌خورد.

در نقاشی ظروف سفالین نیشابور به‌شیوه‌ای برمی‌خوریم، که خاص نیشابور است، اما به‌احتمال زیاد بازتابی است از نقاشی دیواری وکتابی زمان خود. برروی پوششی ازلعاب گل، که برروی کاسه‌های کوچك وخشن وپرشیب کشیده شده است، نقش‌های پرکاری با رنگهای شفاف سبز وزرد وسیاه وقرمز قرار گرفته است: تصویر گروهی جانور و آدمیزاد و گل وبته. اغلب نقش اصلی‌ــ جانداری نشسته، سوارکار یا گروهی از جانوران ــ در حصار تصویر کوچك جانوران و گیاهان، که بدون رعایت هیچ

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

نظم وترتیبی برلبهٔ ظرف کشیده شده‌اند، قراردارد. دومین گروه از سفالهای نیشابور (که در سمرقند هم تولید می‌شده است،) ازحالت کاملا متفاوتی برخوردار است. در این گروه فقط دورنگ به‌چشم می‌خورد. رنگ سفید برای زمینه کار ورنگهای سیاه، قهوه‌ای تیره یا سرخ متمایل به‌آبی برای نقش. نقش‌ها همیشه انتزاعی هستند واغلب از «خط» برای آفرینش نقش استفاده می‌شود. دراین‌جا از خط زیبای عربی با استادی تمام بهره گرفته شده است. اغلب حروف زیبا وجالب توجه وخوش‌نقش به‌صورت یك خط برگرد ظرف نقش می‌بندند و یا تنها به‌یك کلمه دروسط ظرف قناعت می‌شود. در قطعات خیلی خوب وکامل نوع خاصی از خط کوفی با حروف درشت خود شباهت زیادی به‌خط اویغوری ترك‌ها پیدا می‌کند.

اغلب یك یا دوخط‌بر لبهٔ کاسه‌ها وبشقاب‌های بزرگ وگودوخوش ساخت قرار می‌گیرد. لعاب‌های شفاف کاملا صاف وبدون غش هستند، با این‌همه حالتی دارند، که هرآن انتظار می‌رود ازسفال جدا بشوند و «بپرند».

جالب توجه است، که سفالگران ظاهراً ماهرسامانی به‌فن «لعاب‌براق» تسلط کافی نداشتند. آنها بی‌آنکه بتوانند سطح کارشان را به‌سطح الگوهای خود برسانند، برای تقلید ازعناصر تزئینی، ظروفی به‌رنگ سبزوسرخ متمایل به‌قهوه‌ای تولید می‌کردند. علاوه براین کاملا روشن است‌که دربرخی ازظروف لعابدار سامانی، که با خط عربی تزیین شده‌اند، ازکارهای لعابدار عراقی تقلید شده است.

اوضاع واحوال سیاسی دوره متقدم عصر عباسیان در هنر این دوره منعکس است. با انتقال پایتخت به‌منطقه‌ای که خارج از حوزهٔ تحت نفوذ سنت‌های دورهٔ متأخر عهد باستان قرارداشت به‌مرورسنت‌های آسیای مرکزی برای خود جاباز می‌کنند. در امر کاخ سازی، هنرمعماری ساسانی الگوی کار قرار گرفت. از تلفیق عناصر شرقی‌ــهلنی با عناصر آسیایی نقاشی و شمایل سازی خاصی به‌وجود آمد، که آثار هیچکدام شباهتی به‌کارهای کلاسیك نداشتند ودرتکامل هنر اسلامی نقش تعیین کننده‌ای یافتند. تمایل عمومی انتزاعی ساختن عناصر ناتورالیستی کلاسیك اساس نقش‌های گل وبتهٔ هنر اسلامی قرار گرفت. این هنر در گچبری سامره به‌نخستین اعتلای خود دست یافت‌وبعد وسیلهٔ آل بویه به‌ایران منتقل شد ودرزمان سامانیان در خراسان و آسیای مرکزی پا گرفت. در زمان عباسیان وحدت سبك امویان جای خود را به‌سبك متنوع شرق جهان اسلام داد.ــ سبکی که منعکس‌کنندهٔ اوضاع واحوال پیچیدهٔ بومی وسیاسی شرق امپراتوری اسلام درسده‌های نهم ودهم میلادی است. عناصر واشکال هنر عباسی‌ــ بیشتر تصویر موجودات زنده وعناصر نقشی‌ــ در نتیجهٔ گسترش امپراتوری عباسیان، در زمان طونی‌ها به‌سرزمین‌های غربی جهان اسلام راه یافت وهمچنین دورهٔ متقدم عصرعباسیان با تکمیل فن لعاب ظروف سفالین تا اندازهٔ قابل توجهی برغنای هنر اسلامی افزود.

امویان در اسپانیا

درست در زمانی که در ایران و در آسیای مرکزی فکر خلاق هنرمندان در مراکز

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

فرهنگی محلی دست‌اندرکار آفرینش آثار هنری بود، عبدالرحمان اول (۷۸۸ــ۷۵۶ میلادی)، تنها فرد خاندان امویان که جان سالم به‌در برده بود، در اسپانیا امپراتوری مستقلی تأسیس کرد. اسپانیا در دهه‌های نخستین سدهٔ هشتم میلادی به‌تصرف اعراب در آمده بود، اما قرطبه پس ا زاینکه مقر حکومت عبدالرحمان شددر تکامل هنر و فرهنگ اسلامی اعتبار یافت. اسپانیاــ مخصوصاً قرطبهــ در طول سیصدسال حکومت امویان،مانند بغداد، به‌صورت یکی از مراکز فرهنگی مهم جهان اسلام در آمد. رقابت میان قرطبه و بغداد در سال ۹۲۹ میلادی با رسمیت یافتن خلافت عربی در زمان عبدالرحمان سوم (۹۶۱ــ ۹۱۲ میلادی) علنی شد.

با اینکه قرطبه همواره مرکز امپراتوری امویان بود ومسجد بزرگش، که به‌دستور عبدالرحمان اول (۷۸۵ میلادی) ساخته شده بود، در زمان فرمانروایی جانشینان او مدام گسترده‌تر وغنی‌تر می‌شد، در زمان عبدالرحمان دوم شهر مدینةالزهرا به‌صورت مقر حکومت بنیان گذاشته شد. این شهر در ۹۲۹ میلادی در زمان الحاکم دوم گسترش بیشتری یافت در زمان این دو فرمانروا، در حالی که قدرت امویان در اسپانیا و شمال آفریقا به‌بالاترین حد خود رسید، قرطبه به‌صورت همزاد غربی بغداد درآمد.

معماری و تزئینات ساختمانی:

مسجد بزرگ قرطبه تاامروز یکی از جالب‌ترین کارنامه‌های هنر معماری اسلامی است. این بنا به‌پیروی از مسجدهای سنتی اسلامی به‌صورت چهارگوش ساخته شده است. بزرگترین قسمت مسجد قرطبه را صحن مسجد با شبستانهای سمت جنوبیش تشکیل می‌دهد.

این اثر نسبتاً ساده در سده‌های بعد چهار مرتبه بزرگتر شد. عبدالرحمان سوم در سال ۹۵۰ میلادی مناره‌ای بلند برآن افزود. در زمان‌الحاکم بزرگترین تغییر در مسجد قرطبه به‌وجود آمد. به‌دستورالحاکم در جنوب بنای اصلی هفت شبستان دیگر ساخته شد و در زمان فرمانروایی‌المنصور صحن و شبستان به‌طرف غرب توسعه یافت. مسجد قرطبه، پس ازدو مسجد سامره، بزرگترین مسجد جهان اسلام است، که به زمان ما رسیده است.

رواق‌های خوش ساختی گرداگرد صحن شمالی را احاطه کرده‌اند. سقف مسجد بزرگ که از نوزده شبستان تشکیل شده است، در سمت جنوب بر هیجده رواق مضاعف که به‌طور عمودی تا دیوار قبله ادامه می‌یابند، تکیه دارد. دیوار جدید قبله، که به‌دستور الحاکم ساخته شده است، با محراب شکیلش زیباترین قسمت مسجدقرطبه را تشکیل‌می‌دهد. این«افزوده»بهترین نمونهٔهنر اسلامی اسپانیایی است. تازه سه‌قرن بعد با بنای الحمراء در غرناطه با اثری مواجه می‌شویم، که قابل مقایسه با مسجد قرطبه است. نقشهٔ بلند پروازانه، استفاده از رواق‌های مضاعف، تنوع فوق‌العاده عناصر نقشی، آذین قوس‌ها و گوشه‌ها، محراب و گنبد محراب که مزین به‌گچبری و کاشیکاری است، تنوع نقش‌ها و هماهنگی میان‌اجزاء فراوان و آرامشی که بناالغاء می‌کند، همه و همه در هنر اسلامی سده‌های نخستین بی‌همتا هستند.

تزئیناتی که به کمك گچ و مرمر مشبك به وجود آمده‌اند، که با تزئینات مدینة ــ

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

الزهرا قابل مقایسه هستند، از کیفیتی بسیار ممتاز برخوردارند و نقش‌های سطوح که براساس عناصر باستانی و ناتورالیستی آفریده شده‌اند، در زمینهٔ تیره تأثیر بسیار خوبی در بیننده می‌گذارند.

پیشه‌های هنری:

در اینجا نیز مخصوصاً در عاج‌های کنده کاری شدهٔ بسیار زیبا به نقش گل و بته با زمینه‌ای تیره بر می‌خوریم. چون تاریخ ساخت بیشتر این آثار بر روی آنها نقش شده است و یا به‌کمك کتیبه‌های تاریخی تعیین تاریخ ساخت امکان پذیر است، به‌راحتی‌میتوان سیر تکامل سبك این هنر را مورد مطالعه قرار داد. در حالی که در آثار متقدم فقط به‌نقش گل و بته پرداخته شده است، در آثار متأخر به‌تصویر مجالس بسیار جالب توجهی بر می‌خوریم.

دیباهایی‌که احتمالا در آلمریا بافته شده‌اند در زمینهٔ بافندگی بافته‌های بغداد را کاملا نفی می‌کنند. از عاج‌های کنده کاری شده ظاهراً هیچکدام کار بغداد نیستند (مانند دو پارچهٔ ابریشمی اسپانیولی)، اما نمایش زندگی درباری که در اینجا مشاهده می‌شود، به‌وضوح با الگوهای شرق جهان اسلام در ارتباط است.

هنر امویان اسپانیا اولین تظاهر رفتار جدید اسلام دربرابر سنت‌های کلاسیك در غرب است. تقریباً مستقل از محرك‌های آسیای مرکزی، که به‌خاطر آنها هنر شرقی‌اسلام دچار تحول شد، هنر اسلامی اسپانیایی باشیوه‌ای کاملا خاص عناصر معماری عتیق و نقش‌های کلاسیك و ناتورالیستی اروپا را به‌سبکی نو و در اجرای نهایی کاملا غیر کلاسیك به‌کار برد. مثلا در بنای رواق‌های مضاعف پلهای رومی‌در اسپانیا تقلید شده‌است.

هنر اسلامی اسپانیایی در نخستین مرحلهٔ تکوین به‌ویژگی خاص خود، که هرگز هیچ نوع دگرگونی به‌خود راه نداد، دست یافت. مشخص این ویژگی گرایش شدید به عناصر و نقوش انتزاعی قابل توجیه است. یعنی‌اشکال ناتورالیستی هرگز به‌آن مرحله از انتزاع نمی‌رسند که غیر قابل شناسایی بشوند.

فاطمیان

پس از سقوط طولونی‌ها در سال ۹۰۵ میلادی هرج و مرج سیاسی سبب افول حیات فرهنگی در مصر شد. با حکومت سلسلهٔ آل اخشید (۹۶۹–۹۳۵ میلادی) بود، که دوباره آرامش و نظم به‌مصر بازگشت و به‌خاطر این نظم و آرامش، دوباره بازار هنر و پیشه‌وری رونق گرفت. در زمان فاطمیان (۱۱۷۱–۹۶۹ میلادی) رهبری فرهنگی سرزمینهای غربی جهان اسلام به‌دست مصر افتاد.

فاطمیان، که مصر را به‌حوزهٔ فرمانروایی خود در شمال آفریقا ضمیمه کرده بودند، در برابر خلافت سنی مذهب بغداد خلافت شیعی مذهب مستقلی را برای خود تأسیس کردند. فاطمیان هنرنگارگری مأخوذ از عراق را به‌حد اعتلاء رسانیدند و در نقاشی و کنده‌کاری بر روی چوب و عاج و در هنر بافندگی و شیشه‌سازی وبلورتراشی

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

با آفریدن بیشماری تصویر موجودات زنده در تمامی جهان اسلام زمان خود به‌مقام اول دست یافتند.

هنر معماری

از هر دو قصر بزرگ فاطمیان در مرکز شهر قاهره، که در برابر میدان بزرگی بنا شده بودند، اثری بر جای نمانده است. با این همه از چند گزارشی که دربارهٔ این دو قصر داریم می‌توانیم قصوری از غنا و شکوه آنها داشته باشیم.

جبههٔ غربی قصر بزرگتر، که در سمت شرقی میدان بزرگ قرار داشت و در سال ۹۷۳ میلادی بنای آن به‌پایان رسیده بود، دارای نه‌دروازهٔ عظیم بود. بنای قصر دیگر که در سمت غربی میدان قرار داشت در اواخر سدهٔ دهم میلادی به‌پایان رسیده بود.

قدیمی‌ترین مسجد فاطمیان در قاهره، یعنی مسجد الازهر (۹۷۲—۹۷۵ میلادی)، با وجود دگرگونیهای زیادی که در سده‌های پس از بنایش به‌خود دیده است، هنوز گویای هیئت اصلی بنا و به‌این ترتیب هنر معماری فاطمیان متقدم است. در نقشهٔ اصلی این مسجد از شکل معمول مسجدهای اسلامی پیروی شده است.

طاق ضربی شبستان میانی، که کمی بلندتر است، بر ستونهای مضاعف سوار است و پیش از محراب، مانند مسجد سیدی عقبا در قیروان، دو گنبد ساخته شده است.

مسجد بزرگ الحاکم (۱۰۲۰ — ۹۹۶ میلادی)، که بنای آن در زمان پدرالحاکم شروع شده و در سال ۱۰۱۳ پایان یافت مستطیل بزرگی است، که در هر کدام ازگوشه های غربی آن منارهٔ بلندی ساخته شده است و ورودی اصلی عظیم مسجد در جبههٔمیان دو مناره قرار دارد. سه ورودی دیگر در وسط سه جبههٔ دیگر ساخته شده‌اند. صحن مسجد از سه طرف در حصار رواق‌های روبه صحن قرار گرفته است و جبههٔ چهارم در اختیار بنای اصلی مسجد با پنج شبستان‌است‌وازاین‌پنج شبستان شبستانی‌که‌ازآن محراب است رفیع‌تر است و بر بالای محراب گنبدی قرار دارد، که نظیر آن در گوشه‌های قرینهٔ مناره‌ها به‌چشم می‌خورند. در بنای این مسجد کاملا از بنای مسجد ابن طولون تقلید شده است.

در این جا نقش گل و بته و انتزاعی به‌کندی به‌وجود آمد و رونق گرفت. این سبك جدید با چند نقشی که در دالان ورودی اصلی به‌صحن به‌چشم می‌خورند، اعلام حیات کرد.

در تزئین ساختمان به‌عناصر نقشی خطی توجه خاصی مبذول می‌شود. پنجره وطاق‌با کتیبه‌هایی که به‌باریکی در حاشیه‌ها قرار می‌گیرند، زینت می‌یابد و مناره، که برپایه‌ای مدور و یا هشت‌گوش سوار بر شالوده‌ای مربع استوار است،باخط کوفی بافته وهمچنین پنجرهٔ گلدسته آراسته می‌شود.

در نمای مسجد الاقمار، که بنای آن در سال ۱۱۲۵ میلادی پایان گرفته است، به زیباترین نمونه‌های عناصر نقشی خطی بر می‌خوریم. این نما که امروز قسمتی از آن در پشت بناهای مدرن مانده است، به‌خاطر عناصر نقشی صدفی مقتبس از عناصر دورهٔ متأخر

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

عهد باستان جلب توجه می‌کند. نقش‌های صدفی که در محراب‌های قدیمی‌تر نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند به‌صورتی کاملا انتزاعی به‌کار رفته‌اند.

سفال و نقاشی

نقاشی فاطمیان فقط به‌صورت نقوش تزئینی ظروف سفالی متجلی شده است. بیرون از مرزهای مصر فقط یك اثر هنری فاطمی تا زمان ما به‌حیات خود ادامه داده است: سقف محراب پالاتینا در پالرمو.

در بارهٔ صنعت سفال‌سازی مصر پیش از فاطمیان اطلاع چندانی در دست نداریم. ظاهراً طولونی‌ها سفالگرانی از عراق به‌مصر آورده بودند، که در اینجا بنیانگذار صنعت سفالگری شدند. ظرف‌هائی که اینان ساختند، اغلب کاسه بشقاب‌های نسبتا بزرگی‌هستند، خیلی خشن و ناهنجارند و لعاب سفیدکرم رنگشان کلفت و بی‌جلاست‌و به‌راحتی می‌پرد.

در این ظرف‌ها نقاشی بر لعاب قهوه‌ای تیره بیشتر از هر چیز دیگری جلب توجه می‌کند. تنوع نقش‌های گل و بته و تصویر موجودات زنده به‌وضوح حاکی ازاین‌واقعیت است، که این نقش‌ها و تصویرها تبار سامری دارند.

در اینجا چندین سبك گوناگون قابل تمیز است. حتی نام هنرمندان مشخص‌است. با اینکه هیچ ظرف «تاریخ داری» به‌دست‌ما نرسیده است، با این همه می‌توانیم تاحدودی به‌یك تطور مورخ دست‌یابیم. نمونه‌های نخستین از نظر سبك کاملا تابع سبك سامره هستند. مشخص‌این نمونه‌ها حاشیه‌ای متبلور و تباینی آگاهانه میان موضوع اصلی، که معمولا شمایل ساده‌ای از یك موجود تنها است، وتزئینات زمینهٔ موضوع اصلی است.

سبك دوم احتمالا متأثر است از نقاشی کتابی عراقی و سوری، که با تکیه بر نمونه‌های هلنی به‌وجود آمده است. از این دوره هیچ اثر نقاشی به‌زمان ما نرسیده‌است. قدیمی‌ترین نسخه‌های خطی، که در بغداد و سوریه نوشته شده‌اند، از سدهٔ سیزدهم‌میلادی هستند. با این همه نسخه‌ها پیرو سنتی هستند که ریشه‌هایش را باید در سده‌های نهم و دهم میلادی جست.

در هر حال به‌طوری که از مرحلهٔ دوم ظرف‌های سفالی عصر فاطمیان برمی‌آید در سدهٔ دوازدهم‌ـ میلادی می‌بایستی در مصر یك مکتب نقاشی اسلامی ــ هلنی وجود داشته بوده باشد.

مشخص این سبك رویگردانی عمومی از شمایل سازی سنتی عراق است. حالا در عوض شوق زیادی به‌پرداختن به‌موضوع‌های روز به‌چشم می‌خورد.

اغلب با مهارت هنرمندانه‌ای کاسه‌های سفالی را با نقاشی مجالس زنده‌ای تزئین کرده‌اند. ــ مجالسی از باربران، گشتی‌گیران، مردمی در حال کار یا صحبت ویامبارزه. تصویرها به صورت خام و تقریباً به‌شیوهٔ امپرسیونیستی و بدون خطوط متبلور نقاشی شده‌اند. زمینهٔ تصویر، جز در مواردی بسیار نادر، همیشه عاری از عناصر تزئینی است و عناصر نقشی تزئینی به‌ندرت مورد استفاده قرار می‌گیرند. صرف نظر از نوآوریهای سبکی، توجه به‌رئالیسم و آفریدن مجالسی که ناشی از تیزنگری در مسائل روز است،

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

بسیار شگفت‌انگیز است. این ظرف‌های سفالی برای ما از این روی قابل و جالب توجه هستند، که ما بابررسی تصاویر تزئینی آنها می‌توانیم برداشت خوبی از نقاشی دیواری و کتابی دربار فاطمیان به‌دست آوریم. هنری که از دستاوردهای خودش چیزی به‌زمان ما نرسانیده است.

ظاهراً ــ به‌طوری که از مناظرهٔ یك نقاش عراقی با یك نقاش مصری در اواسط سدهٔ یازدهم میلادی برمی‌آید ــ نقاشی فاطمیان با نقاشی دربار بغداد در رقابت‌بوده‌است. یسوری، وزیر المستنصر خلیفهٔ فاطمی، این دو نقاش را مامور کرده بود، در طاقی زن رقصنده‌ای را طوری نقاشی بکنند، که گویی از در به‌در می‌آید و یا از طریق این در اتاق را ترك می‌کند. هردو نقاش در عمل از یك روش استفاده کردند. یعنی ازکنتراست میان رنگها استفاده کردند و جامهٔ زن رقصنده را طوری نقاشی کردند که گویی از زمینه نقاشی جدا است. نقاش مصری برنده شد. این داستان نشان می‌دهد، که نقاشی در دربار فاطمیان از اعتبار والایی برخوردار بوده است و نشان می‌دهد، که در این دوره فرقی میان سبکهای بغداد و قاهره وجود نداشته است. مطالعه در نقش‌های تزیینی ظرف های سفالی هم موید این ادعا است.

سبك نقاشی‌های سقف محراب کلیسای پالاتینا در قصر روجر دوم، شاه سیسیل هم که در سال ۱۱۴۰ ساخته شده است، در جزئیات تعیین کننده، فرقی با سبك سامره ندارد. نقاشی‌های این محراب بایستی با دست هنرمندان فاطمی، که به‌فرمان روجر دوم به‌سیسیل آمده بودند، کشیده شده باشند. مجالس درباری گوناگونی که در اینجا نقاشی شده‌اند دربرگیرندهٔ همهٔ ویژگیهای خاص هنرنقاشی عراقی هستند. فرمانروا، درحالی که جام شراب تشریفاتی را در دست راست دارد و دو نفر از خدمهٔ کاخ در دوطرفش ایستاده‌اند، از روبرو نقاشی شده است. در اینجا گونه‌های برآمده و چشمهای بادامی جلب‌توجه می‌کنند. نقاشی از روبه‌رو از میراث‌های دورهٔ متاخر عصر باستان است، که به‌کمك سنت هلنی آسیای مرکزی انتقال یافته است.

نقش برجسته و مجسمه‌سازی

به‌همین ترتیب در چهارچوب هنر فاطمیان ریشه‌های پدیده‌های گوناگون دیگری در سنت‌های هنری عباسیان استوارند. مثلا در چوب و عاج های فراوانی که با کیفیت بسیار خوبی کنده‌کاری شده‌اند، از سنتی پیروی شده است، که در زمان طولونی‌ها پاگرفته بود. در این سنت شمایل سازی تقریباً فقط ازدربار عباسیان گرفته شده بود. در همین زمان نقش تزئینی انتزاعی جدیدی برای آراستن سطوح بزرگ به‌وجود آمد. این نقش بعدها به‌صورت یکی از اصول اصلی هنر اسلامی درآمد. در اینجا روشی‌بسیار ساده مورد استفاده قرار گرفته است: استفاده از خطوط مستقیم برای آفریدن نقش‌های گوناگون هندسی از قبیل ستاره، مربع، مثلث و حتی تصویر برای نخستین بار روشی با امکانات نامحدود به‌وجود می‌آید. این نقش هندسی اسلامی آنچنان جایی برای خود باز می‌کند، که به‌آسانی می‌توان از این موضوع غافل شد، که این نقش خیلی‌آگاهانه

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

به‌خاطر نیاز عمومی به‌انتزاعی ساختن نقوش تزئینی و یا به‌خاطر احتراز از پرداختن به‌تصویر موجودات زنده (، که اغلب به‌اشتباه در فرهنگ اسلامی ممنوع قلمداد شده است،) به‌وجود آمده است.

البته پیش از این روشن کردیم، که همیشه و در همهٔ دوره‌های هنر اسلامی به‌نقش موجودات زنده پرداخته شده است. جالب توجه است، که درست در عصر فاطمیان، که آفرینندهٔ تصاویر هنری فراوان و گوناگون است، این نقش هندسی انتزاعی به‌وجود می‌آید. نقشی که بیشتر ــ به‌صورت منقور در سنگ ــ در تزئینات ساختمانی به‌کار می‌رود، اما در محراب و منبر و درهای کنده‌کاری شده هم، که مانند دیرک‌های کاخ فاطمیان مزین به‌تصویر موجودات زنده هستند، مورد استفاده قرار می‌گیرد. علاوه بر این در هنر کنده‌کاری فاطمیان به‌اسلیمی‌ها و نقش‌های گل و بته‌فراوانی برمی‌خوریم، که اغلب در برآفریدن آنها ــ بدون واسطه ــ از سبک‌سامری پیروی شده است.

دیگر هنرهای مستظرفه

از این زمان علاوه بر ظروف سفالی برخی ابزار و آلات هنری هم به‌زمان ما رسیده است. فاطمیان ظاهراً زیور آلات خارق‌العاده هنگفتی در اختیار داشته‌اند، که مفصل گزارش شده‌اند. قطعات چوبی و عاجی معدودی که با کیفیت بسیار خوبی کنده کاری شده‌اند و همچنین چند ظرف بلور، که در سدهٔ دهم و یازدهم در قاهره ساخته شده‌اند، نمایاننده سطح والای هنر و کارهای دستی هستند.

چند کاسه و ابریق کوچك از معدودکارهای فلزی زمان فاطمیان هستند، که‌به زمان ما رسیده‌اند. جالب توجه تر از اینها وجود تعدادی مجسمه برنزی است. از این میان مجسمهٔ یك حیوان افسانه‌ای (عنقاء)، که از نظر هنری از اعتبار زیادی برخوردار است، در موزه کامپوسانتو در پیزا نگهداری می‌شود.

ظاهراً استفاده از بلورکوهی در زمان طولونیان معمول بوده است. با این همه قطعاتی که مطمئناً از این زمان برجای مانده‌اند کوچکند و در سطوح آنها نقوش‌انتزاعی اسلیمی نقر شده است. در جریان تکامل تزئینات تصویری در زمان فاطمیان در میان اسلیمی‌های تزئینی پرهنر ظروف به‌نقش جانوران برمی‌خوریم. قطعات گوناگونی در دست داریم، که از نظر هنری از کیفیت بسیار خوبی برخوردارند. در تمام جهان‌اسلام به‌این هنر توجه می‌شد. تحت تأثیر کارهای بلوری هنرمندان فاطمی، در ایران نیز هنر شیشه‌گری خاصی به‌وجود آمد، که با کیفیت بسیار خوبی از بلورکوهی تراشیده‌فاطمیان تقلید می‌کرد. همچنین پارچه‌ها و فرش‌های بسیار ممتازی در این زمان در مصربافته شدند.

فرهنگ غربی اسلامی در زمان فاطمیان به‌حد اعتلای خود دست یافت. سنت‌های گوناگونی به‌نفع یك هنر درهم‌آمیختند. هنری که به‌نظیر آن در غرب فقط در اسپانیا برمی‌خوریم. فاطمیان با استفاده از عناصر معماری عهد باستان و سنت‌های‌شرقی(عراقی) و با استفاده از اشکال نقشی کلاسیك و نقوش تصویری شرق اسلام هنری آفریدند، که

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

به‌خاطر زیبایی جذابش در همه تاریخ جهان اسلام جای خاصی را بخود اختصاص می‌دهد.

در میان سلسله‌های محلی فراوانی که در صفحات شرقی امپراتوری اسلام پاگرفته بودند و همواره با تضعیف قدرت مرکزی خلفاء برقدرت خود می‌افزودند، سلجوقیان ترك، که با قبایل غز آسیای مرکزی به‌شرق ایران رخنه کرده بودند، بیشتر ازدیگران اعتبار یافته و توانستند در نیمه‌های سدهٔ یازدهم میلادی با غلبهٔ بر آل بویه تمامی ایران را تحت انقیاد خود درآورند. سلجوقیان ظاهراً با خلفای بغداد رفتاری دوستانه‌داشتند، اما در ایران برای خود یك امپراتوری مستقل تأسیس کردند. هنر ایران در زمان سلجوقیان، که حملهٔ مغولها در آغاز سدهٔ سیزدهم میلادی به‌فرمانروایی‌شان پایان داد، از اعتلای فرهنگی والائی برخوردار شد. هنر سلجوقیان در سده‌های دوازدهم‌وسیزدهم بر بزرگترین قسمت امپراتوری مسلمانان چیره بود.

هنر معماری

در معماری سلجوقیان با دستاوردهای بسیار بزرگی رودرروی هستیم. در زمان فرمانروایی سلجوقیان اشکال معماری زیادی به‌وجود آمد، که هرکدام با ویژگیهای خاص خود نمایندهٔ شکل خاصی از معماری بود. این اشکال در ایران عملا تا به‌امروز به‌حیات خود ادامه داده‌اند. در بنای مسجدهای ایران پیش از سلجوقیان مسجدهای عرب‌ها الگوی کار قرار گرفته است. با این وجود در نقشهٔ اصلی بنا از سنت‌های معماری ایران باستان پیروی شده است. یعنی چهار ایوان در چهار طرف صحن. این «شما»ی نوازآمیزش ایوان بزرگ با تالار سقف‌گنبدی، که در معماری کاخهای سلطنتی پیش از اسلام ایران تکامل یافته بود، بهره می‌گیرد. ایوان‌ها در میان رواق‌های مضاعفی که در چهارسوی صحن قرار دارند ساخته می‌شوند و ایوان اصلی مسجد، که اغلب برتر از سه ایوان دیگر است، به‌تالار اصلی و چهارگوش و سقف گنبدی مسجد منتهی می‌شود، که در جلو محراب و روبه روی ایوان اصلی قرار دارد. در این مجتمع قبله از تبلور و شخصیت خاصی برخوردار است.

مهمترین مسجدی که از این نوع به‌زمان ما رسیده است مسجد جامع اصفهان‌است، که به‌فرمان ملك‌شاه (۹۲ـ۱۰۷۲ میلادی) ساخته شده است. در وسط هر کدام از دو جناح طولی و پشت ورودی یك ایوان عظیم قرار دارد.

روبه‌روی ایوان ورودی، در طرف دیگر صحن شبستان عظیم سقف‌گنبدی قرار گرفته است. در پوستهٔ داخلی گنبد عظیم، که برفراز فضائی چهارگوش ساخته شده است، کتیبه‌ای آجری و به‌خط کوفی با نام ملك‌شاه به‌چشم می‌خورد. میان پایهٔ چهارگوش بنا و گنبد، طاق‌های ضربی کم عمقی ساخته شده است. راه حلی که در همهٔ بناهای بزرگ این عصر اساس کار معماران قرار گرفته است. عناصر جدیدی که این بنا در یك‌جا گردآورده است بعدها الگوی هنر معماری مغولی قرار گرفتند.

سلجوقیان برای استفاده های مختلف، در معماری اشکال بیشمار و گوناگونی پدید آوردند. از این‌میان جالب توجه تر از همه بنای مدرسه بود، که در حقیقت عبارت‌است

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

از یك صحن، که در اطرافش حجره‌های رواق‌دار برای مدرسین‌وطلبه‌ها ساخته می‌شود. اغلب در یکی از جبهه‌های این مدرسه مسجدی نیز وجود دارد. در زمان سلجوقیان آرامگاهها و مسجدهای عظیم بیشماری بنا شدند، که فقط قسمتهایی از این بناها به‌صورت روز نخستین خود به‌زمان ما رسیده‌اند. جزاین همهٔ این بناها یا ویران شده‌اند و یادر تجدید بنا شکل نخستین خود را از دست داده‌اند.

مسجدهای اردستان، گلپایگان و قزوین تا حدودی، مخصوصاً در ایوان وشبستان قبله، صورت اصلی خود را حفظ کرده‌اند.

تزئینات ساختمانی

تزئینات ساختمانی از کیفیت هنری بسیار ممتازی برخـوردار است. پیش از سلجوقیان، مخصوصاً در آسیای مرکزی، از گچ و آجر برای تزئین بناها استفاده‌می‌شد، اما در زمان سلجوقیان فنون استفاده از گچ و آجر ــ مخصوصاً گچ ــ در ایران و در فضای بسیاری گسترده ای رسماً مورد استفاده قرار گرفتند. حالا سطوح بزرگی از اندام بنا زیر پوششی از گچ قرار می‌گیرد و در این گچ عناصر نقشی شکل می‌گیرند و بریده می‌شوند. محراب‌ها به‌کلی از گچ ساخته می‌شوند و با کتیبه‌های نفیسی آراسته می‌شوند و لبه‌ها و حاشیه‌ها و هره‌ها آکنده می‌شوند از گل و بته.

کاشی یکی از مهمترین دستاوردهای هنرهای تزئینی سلجوقیان است. کاشیهای کاشان، مرکز هنر سفالگری در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، دسترنج قرن‌ها کوشش و کار بود. به‌یادداریم، که از کاشی در قصر جوسق الخاقانی سامره برای‌آراستن‌دیوارها استفاده می‌شد. در حالی که در قصر جوسق المخاقانی به‌الوانی رنگها و موضوعی که رنگ‌آمیزی می‌شد توجه خاص مبذول می‌شد، در کاشان کاشی و معماری ازیکپارچگی هماهنگی برخوردارند.

سفال و نقاشی

پیش از سلجوقیان هم در عراق در زمان عباسیان، در خراسان در زمان‌سامانیان ودر آسیای مرکزی و مصر در زمان فاطمیان کارگاههای سفالگری مهمی وجود داشت، اما در زمان سلجوقیان و آن هم در ایران بود که هنر سفالگری از یك‌شخصیت هنری ممتاز برخوردار گردید.

در شکلها تجدیدنظر شد و ظرافت در پرداختن به‌کارهای هنری در مد نظر قرار گرفت. در اینجا هم مانند بخارا می‌توان نقاشی زیر لعاب را در مرحلهٔ نخستین از اهمیت قرارداد. بدون تردید این فن از مصر به‌ایران راه یافته است. چون سفالگران زیادی پس از سقوط فاطمیان در سال ۱۱۷۱ میلادی، که سقوط هنری و فرهنگی‌سریعی را به‌دنبال داشت، در پی اشتغالی نو از قاهره به‌دربار سلجوقیان روی آورده بودند.

با ورود این سفالگران به‌ایران در هنر سفالگری مشرق زمین فصل تازه‌ای گشوده شد. اینان نه‌تنها هنر لعاب‌دادن را همراه آوردند، بلکه طریق نوآمیختن کوارتز ودیگر

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

مواد شیشه مانند را، که با جنس لعاب هم خانواده بودند، به‌سفالگران ایرانی آموختند. به‌این‌ترتیب پیوند خیلی بهتری میان سفال و لعاب به‌وجود آمد. همچنین لعاب قلیائی، که تا این زمان در ایران ناشناخته بود و امکان نقاشی را بر روی پوستهٔ زیر لعاب‌بیشتر و بهتر می‌ساخت، پابه‌عرصهٔ وجود گذاشت.

سبك کارهای لعابی بسیار عالی ری هم خلف بلاواسطهٔ دستاوردهای هنرمندان فاطمی است. در سفالهای ری با تصاویر تزئینی زیرلعابی خوبی که با استفاده از این روش نقاشی شده‌اند رو در روی هستیم. سایه روشن فضای منقوش و عاری از نقش و همچنین نقش اصلی و زمینهٔ نقش با فصل مشترك‌های دقیق و کاملا مشخص ازهمدیگر متمایز هستند. ظاهراً سبك نقاشی در زمان سلجوقیان رونق گرفت. صورت‌ها هیچ‌شباهتی به‌ایرانیان ندارند. آدم‌های منقوش بدون چون و چرا ترك‌های آسیای مرکزی هستند. همان ترك‌هایی که برای نخستین بار در سده‌های ششم و هفتم میلادی در نقاشی ترك‌های مانی مذهب منطقهٔ تورفان در برابر چشمان ما قرار گرفتند.

در اینجا با کاسه‌ها، بشقاب‌ها، گلابدانهای کوچك، گلدانها و کوزه‌هایی سرو کار داریم، که به‌اشکال گوناگون و با بدنه‌های کلفت و سنگین و یا نازك و ظریف ساخته شده‌اند. اغلب به‌بشقاب‌های بزرگ وسنگین‌ومسطحی با لبه‌های باریك برمی‌خوریم، که با تصویرهای بزرگی از انسان و حیوان تزئین شده‌اند. پشت این بشقاب‌ها اغلب به‌رنگ آبی سیر لعاب داده شده است. یکی از انواع مشخص دیگر کاسهٔ سبك و کوچك و نازك است، که پایه‌ای باریك دارد و بدنه‌اش با شیبی تند و قوسی ناچیز ساخته شده است. این سفالها اغلب مزین به‌تصویر نشسته هستند و یا ردیفی از تصویرهای کوچك، که بر لبهٔ آنها نقاشی شده است، تصویر دیگری را در میان گرفته است.

کاشی نیز در ری تولید می‌شده است و در این میان به‌کاشی‌های یك رنگ و به رنگ فیروزه‌ای بیشتر برمی‌خوریم، اما کاشی‌های الوان بیشماری نیز از این دوره برجای مانده است.

سبك دیگری از کاشی و سفال لعابدار در زمان سلجوقیان در کارگاههای کاشان پابه‌عرصهٔ وجود گذاشت، که بیشتر به‌خاطر نقوش گل و بته و یا تصاویر تزئینیشان از شهرت زیادی برخوردارند. این کاشی‌ها بناهای زیادی را تزئین کرده‌اند. محراب‌ها هم به‌کاشی و کاشی‌های معرق آرایش می‌یافتند. سبك نقاشی‌ها و سفال‌های لعابدارکاشان را با هیچ سبك دیگری نمی‌توان اشتباه کرد. همهٔ عناصر تزئینی به‌صورت یك نقش واحد تمام سطح را می‌پوشاند. زمینهٔ نقوش گل و بته و تصاویر نقشی اغلب زیرپوششی از لعاب قرار می‌گیرد.

فضای میان نقوش (زمینه) علاوه بر این لعاب قطور با شیارهای مارپیچی ونظیر آن تزئین می‌شد. بیشتر کاشی‌ها و سفال‌هایی که به‌این سبك ساخته شده‌اند دارای مادهٔ تاریخ و کتیبه هستند. ــ امتیازی که برای کارهای سفالی اسلامی سده‌های میانه غیر طبیعی است. کاشی‌هایی که تا اوائل سدهٔ چهاردهم میلادی در کاشان پخته شده‌اند میراث هنر سلجوقیان را به‌عصر مغول ها انتقال دادند. در میان آثار سفالی بیشمار

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

سلجوقی، که با قطعیت نمی‌توان ساخت آنها را به‌یکی از کارگاههای بزرگ نسبت داد، سفال مینایی توجه خاصی را به‌خود جلب می‌کند. این ظرف‌های ظریف و خوش‌ساخت از زیباترین آثار هنر سفالگری اسلامی هستند. ظاهراً در سده‌های دوازدهم وسیزدهم یك نوع سفال الوان و لعابدار تولید می‌شده‌است. نقاشی بیشتر تصویری این سفال از نظر کسب وشمایل‌سازی در نقاشی کتابی و دیواری عصر سلجوقیان متجلی می‌شود و این سفال های اغلب کوچك و ظریف ــ یعنی کاسه‌ها، کوزه‌ها، پیاله‌ها، گلدانها و بشقاب‌ها ــ از تنوع شکل و رنگ بسیار شگفت‌انگیزی برخوردارند. رنگها اغلب در زمینه‌ای سفید و یا آبی به‌کار رفته‌اند. غنای اجزاء در شمایل‌سازی از ویژه‌گیهای خاص هنر قوی شرق جهان اسلام است. اغلب ظروف مینایی کوچکند، اما چند قطعهٔ بزرگ و یادگاری نیز از این زمان به‌دست ما رسیده است، که از این میان بشقاب بزرگ گالری آزاد واشنگتن بدون تردید مهمتر از همه است. تزئین بی‌بدیل این بشقاب صحنه‌ای است از میدان کارزار و محاصرهٔ یك قلعه به‌وسیلهٔ سپاهی که دسته‌ای سوار در پیشاپیش‌خود دارد و احتمالا از روی یکی از نقاشی‌های دیواری درباری، که در آن زمان ازشهرت زیادی برخوردار بود، کشیده شده است. در قسمت پایین این بشقاب عده‌ای در جنگل و در حال شکار جانوران افسانه‌ای هستند. از هیئت صورت‌ها ــ چشمهای بادامی، بینی کشیده، دهان کوچك، صورت پر و موی بلند سیاه و بافته و برشانه آویخته ــ چنین برمی‌آید که با ترکهای آسیای مرکزی سروکار داریم.

از این مکتب فقط یك نسخه خطی و قطعات چندی از نقاشی دیواری از گزندزمان در امان مانده‌اند. نسخه خطی گلشاه استانبول عاری از مادهٔ تاریخ است و در آن محل نساجی قید نشده است. فقط از «نسبه» نقاش، که گاهی حاکی از محل تولد و گاهی حاکی از محل سکونت هنرمند است، می‌توان گمان برد، که این اثر در شرق آسیای صغیر به‌وجود آمده است. سبك رنگ‌آمیزی در هر حال و بدون تردید متعلق بـه امپراتوری سلجوقیان سدهٔ دوازدهم است و سبك نقاشی همان سبك ظروف مینایی است.

در اینجا تصویرهای کوچك زیادی از آدم‌های در حال مبارزه و یا گفتگو در صحنه‌های کاملا درهم فشرده نقاشی می‌شود. به‌ندرت به‌یك نقاشی برمی‌خوریم که درآن فقط یك تصویر تنها آمده باشد. در این صورت تصویر زمینه‌ای یکنواخت دارد و یا از حاشیه‌ای هنرمندانه برخوردار است.

در ظروف مینایی به‌صحنه‌های زیادی از زندگی درباری برمی‌خوریم، که نقاشی آنها آدمی را اغلب به‌یاد نقاشی‌های کتابی می‌اندازند. با پیاله‌کوچك مشهوری که در واشنگتن نگهداری می‌شود، یکی از این‌نقاشی‌ها با صحنه‌هایی از شاهنامه به‌دست‌مارسیده است. پیاله‌های کوچك گوناگونی با مجالسی از شاهنامهٔ فردوسی تزیین شده‌اند. مثلا بهرام گور به‌هنگام شکار و یا ضحاك در حالی که روانهٔ زندان می‌شود.

در اواسط قرن ظاهراً نوعی سفال با رنگ لعابی الوان اختراع شد، کـه به «لاجوردینه» مشهور است. این سفال را به‌خاطر زمینه آبی سیرش، که با نقوش انتزاعی و گل و بته به‌رنگ‌طلا و سرخ نقاشی شده است به‌آسانی می‌توان بازشناخت. این نوع

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

سفال در سدهٔ چهاردهم هم تولید می‌شد و از نظر فنی به‌عصر مغول‌ها تعلق دارد.

بسیاری از دستاوردهای هنری سلجوقی پس از سلجوقیان هم به‌حیات خود ادامه می‌دهند. ــ به‌طوری که تعیین یك حد فاصل زمانی دشوار است.

سفالهایی که با نقوش برجسته و یا بالعکس تزئین می‌شدند از نظر هنری اززیبایی خاصی برخوردارند. کیفیت تصاویر تزیینی این سفالها، که بیشتر تصویر جانوران است، باورنکردنی است. در ظروف فلزی عصر سلجوقیان هم با این خوش ساختی و با همین نقوش رودرروی هستیم. ظروف سفالین که نقوش تزئینی شان با هنرمندی خاصی کنده‌کاری شده است، بیشتر از انواع دیگر جلب‌توجه می‌کنند. پوشش‌لعابی این‌ظروف از یك رنگ تشکیل شده است. فیروزه‌ای درخشان، آبی‌سیر، سایه روشن ارغوانی وسفید بیشتر از رنگهای دیگر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در این میان به‌ظروفی برمی‌خوریم که با چند رنگ مختلف لعاب داده شده‌اند. در این صورت نقش اصلی با رنگهای سفید وآبی سیر است (رنگ سفید رنگ حاکم است و جزئیات نقوش با رنگ‌آبی سیر شکل گرفته‌اند). نقوش کنده‌کاری شده، که بیشتر گل و بته هستند، اغلب تمامی سطح ظرف را می‌پوشانند. گاهی خطوط زمینهٔ نقوش و حتی تمامی کف‌ظرف مشبك است ووقتی ظرف را مقابل نور نگه می‌داریم آنسوی سوراخهای کوچك، که با لعابی قطورپوشانده شده‌اند، پیداست و چنین به‌نظر می‌آید که با ظرفی بلورین سروکار داریم.

سفالگران با به‌کارگرفتن این فن می‌کوشیدند، تا مصنوعات خود را به‌چینی‌های چین، که در ایران به‌خاطر عدم وجود مواد اولیه تولید نمی‌شد، نزدیك‌تر بکنند. در میان لعاب‌های نقش برجسته برخی از قطعات یادگاری بیشتر از انواع دیگر جلب‌توجه می‌کنند. این سفالها گلدانهای بلندی هستند، که نقوش برجستهٔ تزئینی‌شان به‌صورت چند ردیف موازی در کنار یکدیگر قرارگرفته‌اند. و پوششی لعابی به‌رنگ‌آبی سیرویا فیروزه‌ای دارند. بازهم بهترین نمونهٔ این هنر در گالری آزاد واشنگتن قرار دارد. ــ گلدانی با نقوش برجستهٔ گوناگون و مجزا و بیشتر تصویری. نقوشی که به‌ندرت درجای دیگری با آن رودرروی هستیم. ظاهراً ــ تا جایی که امروز می‌توانیم گمان ببریم ــ تمام سطح این گلدان مطلا بوده است.

در زمان سلجوقیان در ایران ظروف سفالی فراوان دیگری ساخته شده‌اند، که بنابر یکی از متون قرون وسطائی، که به‌شرح کارگاههای سفالگری کاشان می‌پردازد، این ظروف هم از دستاوردهای هنرمندان کاشی هستند. بیشتر آثار مهم با نقوش‌تصویری تزئین شده‌اند، که به‌رنگ سیاه و در زیر لعاب فیروزه‌ای قرار گرفته‌اند. بیشتر این سفالها شبیه سفالهای لعابی الوان هستند و بعضی از آنها از بهترین نمونه‌های فن‌پیچیدهٔ مشبك کاری هستند. این ظروف دوپوسته ساخته شده‌اند و در حالی که پوستهٔ درونی دیوار اصلی ظرف را تشکیل می‌دهد پوستهٔ بیرونی در اختیار نقوش مشبك قراردارد. روشی که بیشتر به‌کار ظروف فلزی می‌آید تا ظروف سفالی.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

مجسمه‌سازی:

به‌طور کلی مجسمه، مخصوصاً مجسمهٔ کامل، در هنر اسلامی کمیاب است. با این همه مجسمه‌های کچی گوناگونی، که روزگاری زینت‌بخش کاخهای از میان‌رفته ری بودند، از اندازه‌های بسیار بزرگ و با شکوهی برخوردارند. بعضی از این مجسمه‌ها با اینکه اندامشان همیشه بر دیوار تکیه داشته است، مخصوصاً در قسمت سر به‌طور کامل ساخته شده‌اند. اما در اصل بیشتر در کارهای سفالی و فلزی به مجسمه‌سازی توجه می‌شد و از شیشه و عاج به‌ندرت برای تهیه مجسمه استفاده می‌شد.

تعداد زیادی مجسمه گلی از سده‌های دوازدهم و سیزدهم میلادی به‌دست آمده است. بیشتر این مجسمه‌ها توخالی هستند و از آنها به‌جای کوزه و گلدان و شمعدان استفاده می‌شده است و برخی از آن‌ها، که میان‌تهی نیستند، مجسمه‌هایی هستند که از گل ساخته شده‌اند و لعابی به‌رنگ آبی سیر و یا فیروزه‌ای دارند و زیر این لعاب نقاشی شده است. این مجسمه‌ها، که در اغلب آنها میل شگفت‌انگیزی به تجسم انسان و حیوان مشاهده میشود، مجسمه‌هایی هستند واقعی و کوچك و در برخی از آنها ادامهٔ حیات سنتهای پیش از اسلام به‌چشم می‌خورد.

فلزکاری:

در هنر فلزکاری سلجوقیان، یعنی تزئین ابزارآلات برنزی و مسی به‌کمك نقره‌کوبی، از فنی استفاده می‌شد، که پیش از سلجوقیان نیز معمول بوده است. البته این فن در سدهٔ دوازدهم میلادی چیزی، که از نظر هنری دارای ارزش خاصی باشد، پدید نیاورد. برنزهای نخستین، که تعداد زیادی از آنها به‌زمان ما رسیده است، فقط به‌صورت‌حکاکی تزئین شده‌اند و این تزئینات اغلب محدود می‌شود به‌کتیبه و حاشیه و اسلیمی.

یکی از نمونه‌های خوب ظروف فلزی‌نقره‌کاری‌شده ظرف‌مشهور به «بوب‌رینسکی» در موزه ارمیتاژ لنینگراد است، که در سال ۱۱۶۳ میلادی وسیلهٔ محمدبن عبدالوحید و مسعودبن احمد برای بازرگان ثروتمندی در هرات ساخته شده است.

این ظرف از نظر شکل تابع ظروف پیش از خود است، اما در اینجا شیوهٔ سادهٔ قلمزنی جای خود را به‌نقوش نقره‌کاری شدهٔ تصویری و کتیبه و دیگر عناصر نقشی بسیار جدی داده است. این ظرف که قدیمی‌ترین ظرف نقره‌کاری شده است، با قطعیت برای یك غیراشرافی ساخته شده است. با وجود این که این ظرف با مجالس شرابخواری و شکار و ورزش آرایش یافته است نمی‌توان آنرا از آن یك امیر یا یك‌نجیب‌زاده دانست، بلکه ازآن یاغی به‌دوران‌رسیده‌ای بوده است، که ظاهراً می‌کوشیده است، خودش را به زرق و برق درباری نزدیك سازد. به‌این ترتیب این اثر، چون بازتابی از سلیقهٔ مردمی عامی است، از دو نظر حائز اهمیت است.

عصر سلجوقیان خالق تعدادی مجسمهٔ برنزی جالب توجه است. بیشتر این آثار گلابدان و عودسوز هستند. ــ ابزارآلاتی که ازآنچنان ساخت و پرداخت‌شکیل و زیبایی

بقیه در صفحهٔ ۲۲۹

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی

رسالهٔ طیر ابو علی سینا

این رساله از جمله رسائل فلسفی شیخ‌الرئیس ابوعلی‌سینا است که جرجانی شاگرد او در ضمن کتابهای شیخ از آن نام برده و ابن اصیبعه در طبقات‌الاطباء آنرا «الشبکه‌والطیر» و حاج‌خلیفه‌درکشف‌الظنون «رسالهٔ طیر» نامیده است

رسالهٔ طیر داستان رمزی یا سمبولیك است که حال روحی را که در عالم هیولی پای‌بند علایق نفسانی شده است بیان میدارد.

گروهی از صیادان بشکار برآمدند ، دام گستردند، دانه پراکندند و خود میان علفهای پنهان شدند. من در میان جماعتی از مرغان می‌پریدم، صیادان ما را بدیدند صفیر کشیدند. چون نگریستیم و چشممان به نعمت فراوان افتاد نه‌زیبی در دلمان پدید و نه تردیدی از راهمان بازداشت. بسوی آنان پریدیم و بیدرنگ بدام افتادیم. بندهابالهایمان آویخت، ریسمانها بگردنمان گره خورده و حلقه‌ها بپاهایمان افتاد. هر چه بیش‌کوشیدیم و تضرع کردیم جز رنج و حرمان نصیبی نبردیم. دل بهلاکت نهادیم و سر بزیر بالها فرو بردیم و هر کس غافل از دیگر یاران و برادران باندیشهٔ حال پریش خویش فرو رفت.

اما تا خواستیم برای خلاص چاره‌ای بیابیم، حال خود فراموش کردیم و بدام الفت یافتیم و به‌قفس انس گرفتیم.

روزی از خلال دام به‌بیرون مینگریستم، گروهی از یاران خود را دیدم دام گسسته و آزادپر در هوا می‌پریدند. اما هنوز حلقه‌هائی از ریسمان بر پاهایشان نمایان بود. نه‌آنچنان بسته که از رفتن بازشان دارد و نه آنسان گشاده که زندگی بکامشان گوارا گردد.

از دیدن آنان حال تباه خویش را ــ که مدتها فراموش کرده بودم ــ بیاد آوردم. گوئی رشتهٔ الفت میان من و دام گسسته گشت و باز زندگی در نظرم تیره و تار شد.

فریاد زدم:

ــ دوستان نزدیك بیائید و مرا نیز بیاگاهانید که شما را وجه خلاص چگونه میسر شد. خدا را، مرانیز دریابید که از این اندوه جانم بلب برآمده است. آنان نیرنگ‌صیادان بیاد آوردند، بال بگشودند ورو بفرار نهادند. و من فریاد بر آوردم و بعزت عظیم و صحبت قدیم سوگندشان دادم آنسان که در قلوبشان اطمینان انگیختم و تردید بزدودم. پس اطرافم بگرفتند و من از حالشان پرسیدم. گفتند که آنان نیز چون من گرفتاردامی بوده‌اند، از خلاص مایوس شده و بدام انس گرفته بوده‌اند.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

آنگاه بکارم پرداختند. بندها از گردن و بالم بگشودند و در قفس بگشادند که: هان فرار برقرار ترجیح ده.

گفتم:

ــ حلقه‌های پایم را نیز بگشائید!

گفتند:

ــ اگر میتوانستیم ابتدا بند از پای خود میگشودیم. کجا دیده‌ای که بیماری شفا بخشد و تشنه‌ای سیراب کند؟ «از دست بسته چه خیر آید و از پای شکسته چه سیر.»

از قفس بیرون جستم و به‌پرواز در آمدم. بمن گفتند در مقابل تو گردنه‌ها و خطرات است که کس را از آنها خلاص نیست. قدم بجای پای ما نه تا نجاتت دهیم وراه راستت بنمایانیم.

مدتی پریدیم تا بقلهٔ کوهی رسیدیم. آنگاه در مقابل خود هشت گردنه یافتیم که چشم از مشاهدهٔ قله‌های سر بفلك سوده‌شان هراس داشت. یکی گفت بپرید و شتاب کنید زیرا ایمنی میسر نیست جز آنکه بسلامت از این قله‌ها بگذریم. پریدیم و پریدیم و تا بقلهٔ ششم رسیدیم جانمان بلبمان رسیده بود. با رنج فراوان خود را بقلهٔ هفتم رساندیم. آنگاه یکی گفت:

ــ سربرآسودن ندارید؟ رنج راه مارا خسته و درمانده ساخته. میان ما و دشمن فاصلهٔ زیادی است.

بهتر آن دیدیم که لحظه‌ای برآسائیم. چه «رفتن و نشستن به که دویدن و گسستن» بر آن کوه فرود آمدیم. آنجا باغی پهناور و سبز و خرم بود با درختان بارور ونهرهای جاری آنسان که عقل را حیران و خرد را واله می‌ساخت ودیده از دیدنش سیر نمیشد. الحان خوش مرغان گوش را نوازش میداد و روایح دلکش از بوی مشك خوشتر، از عبیر دل‌انگیزتر، دماغ جان را عطرآگین می‌کرد. از میوه‌هایش چیدیم و از نهرهایش نوشیدیم و از گلهایش بوئیدیم و لحظه‌ای درنگ کردیم تا خستگی از ما دور شد.

گفتیم شتاب کنیم که گریختگان را فریبنده‌ای بدتراز برآسودن،ورهانیده‌ای بهتر از احتیاط و حزم و حصاری محکمتر از سوء ظن نیست.

وای! که دشمن از پی ما دوان است و در این باغ سبز و خرم غفلت ما رابگرفت. بشتابید که هیچ خوشی لذت‌بخش‌تر از سلامت نیست.

قصد رحیل کردیم و از آن مکان گذشتیم و بکوه هشتم رسیدیم. قله‌ای بود سر بدامن کیهان سوده در اطراف آن پرندگانی آشیانه داشتند که من تا آن زمان بدان خوش‌آوازی و زیبائی ندیده بودم. چون در جوارشان غنودیم آنچنان بلطفمان بنواختند و غریق بحر احسان ساختند که از همهٔ رنج راه بیاسودیم.

آنگاه برایشان داستان رنج و حرمان خویش بگفتیم. گفتند: پشت این کوه شهری است که تختگاه پادشاهی بزرگ است. هر ستمدیده‌ای که بتظلم دست بدامنش زند محروم باز نگردد. پادشاه بقوت و معونت گره از کارش بگشاید و بار رنج از دوشش بردارد.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

بقول مرغان دل دادیم و روی بدرگاه پادشاه نهادیم و بر آستان قصرش بامید اجازت ایستادیم. چون اذن دخول بحاصل آمد برواقی در آمدیم که زبان از وصفش عاجز است. چون از آن بگذشتیم پرده‌ای بالا رفت و چنان تالاری گشاده و روشن نمودار شد که تا آنوقت هر چه دیده‌بودیم از یاد بردیم.

پیش رفتیم تا بر آستان پادشاه رسیدیم.

پرده‌ای دیگر بالا رفت و دیدگانمان بجمال پادشاه روشن گشت. آنقدر زیبا و با شکوه بود که دل بدو بستیم و چنان اهتزاری سر تا پایمان را بگرفت که غم ازدلمان برفت و شکایت از یاد بردیم.

حال درون ما دریافت و بلطف و انعام خویش ثباتی بدل و سکونی بروح ما بخشید.

چون قدرت سخن یافتیم و شرح هجران و خون جگر بگفتیم، در پاسخ ما گفت:

ــ جز آنکه بند برپایتان نهاده کسی را یارای باز کردن آن نیست. من رسولی همراه شما خواهم کرد. تا او با شما دل خوش کند و بند بگشاید. اینك شادمان باز گردید!

* * *

اینك ما با رسول ملك در راه هستیم. یارانم دست بدامنم زده‌اند و از من اوصاف آن پادشاه شکوهمند را می‌جویند و من چنین میگویم:

او پادشاهی است که بزیبائی مطلق او گرد زشتی ننشسته و بکمال مطلق او شائبهٔ نقص نیامیخته. هرکمالی از اوست و هر نقصی هر چند هم مجازی باشد از او دور. هرکه خدمتش را گزید بسعادت تقوی رسید و هرکه در خدمتش تقصیر کرد، خسران دنیا و آخرت دید.

* * *

دوستان چون داستان من‌بشنیدند گفتند:

ــ گویا بعقل تو لطمه‌ای وارد شده. بخدا سوگند تو خود نپریده‌ای بلکه عقل از سرت پریده و بدام صیادی نیفتاده‌ای بلکه خردت بدام جهالت افتاده است.

بشر چگونه پرواز میکند و مرغ چسان سخن میگوید؟! گوئی صفرا بر مزاجت غلبه یافته و خشکی بر دماغت مستولی گشته. علاج تو آنست که افثیمون دم کنی، و با آب شیرین و ملایم استحمام نمائی و با روغن نیلوفر بخوردهی. غذای خوب مقوی بخوری و از بیداری بپرهیزی و کمتر فکر کنی. دریغا! تا چندی پیش عاقل بودی، خدا آگاه است، که ما بحال تو تاسف میخوریم.

* * *

در بارهٔ من چه یاوه‌ها که گفتند و سود نبردند. از خدا یاری می‌خواهم و ازدروغ برائت میجویم. هرکه بمن چنین گمان برد گمراهی بیش نیست. وسیعلموالذین ظلموا ای منقلب ینقلبون.

(صدف، ۹)

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

غلام‌حسین صدری افشار

بعد از شاه .....

هر بامداد تا شام
در کوچه‌های دلتنگ
هرسوی می‌دویدیم
فریاد می‌کشیدیم:
«تامرگ شاه خائن
نهضت ادامه دارد
حتی اگر شب وروز
برما گلوله بارد.»

هر شامگاه بربام
«الله‌اکبر »ما
شب را شیار می‌کرد
وان نام رهبر ما
در قلب خصم بدکار
چون دشنه کار می‌کرد
وین بود نغمهٔ ما
«حالا که انقلاب است
دیگر چه وقت خواب است»

روزی که شاه می‌رفت
از انفجار شادی
صدها هزار لبخند
صدها هزار بوسه
بر چهره‌های گلرنگ
هم‌چون جوانه رویید
هرجا که می‌رسیدیم
تندیس‌های ننگین
برخاك می‌کشیدیم
بااین سرود وآهنگ:
«بعداز شاه نوبت امریکاست»

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

• مجموعهٔ رباعیات

[مختار نامه]

فریدالدین عطار نیشابوری

تصحیح و مقدمه از: محمد رضا شفیعی کدکنی

• موسیقی شعر

محمدرضا شفیعی کدکنی

• درخاورمیانه چه گذشت؟

ناصرالدین نشاشیبی

ترجمهٔ م.ح. روحانی

• فاشیسم

مفرّجامعهٔ سرمایه‌داری از بحران

«راین‌هارد کونل»

Reinhard Kühnl

ترجمهٔ منوچهرفکری ارشاد

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

* جندق و ترود دوبندر

فراموش شدهٔ کویر بزرگ نمک

پرویز رجبی

انتشارات توکا

* علم، جامعه وانسان

ترجمهٔ پرویز شهریاری

انتشارات ابوریحان

خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، نبش مشتاق

تلفن ۶۶۲۰۸۴

* پاستور، زندگی و کار او

Луи Пастер.
Жизнь и творчество

الکساندر ایمشنکی

Александр Александрович Имшенецкий

ترجمهٔ لیلی هوشمند افشار

ناشر: انتشارات توکا

(۱۰۰ ریال)

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

MANCHESTER 1824
The University of Manchester

This object has been digitised and made available by The University of Manchester Library.

For further information and details about terms of use, see the Library's website -

www.manchester.ac.uk/library/copyright-and-licensing.

قابل توجه کاربران مجازی :

این سند توسط کتابخانه دانشگاه منچستر دیجیتال سازی و عرضه شده.

برای اطلاع بیشتر درباره شرایط استفاده از این منبع الکترونیک, لطفاً به لینک زیر مراجعه فرمایید:

http://www.manchester.ac.uk/library/copyright-and-licensing

بر اساس این مقررات, هر نو استفاده از این سند باید با ارجاع مناسبی به کتابخانه دانشگاه منچستر انجام بگیرد.

This content downloaded from
88.166.170.219 on Wed, 28 Dec 2022 22:03:25 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms