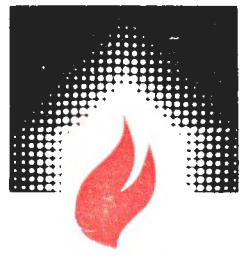
شورای نویسندگان
و
هنرمندان ایران

دفتر اوّل

پائیز ۱۳۵۹



شورای نویسندگان
و
هنرمندان ایران

در این شماره :

سخنی درآغاز		صفحهٔ ۱
اعلامیه هیئت‌اجرائیه شورای نویسندگان و هنرمندان ایران		« ۶
هنرمندان ایران و بن‌بست‌های کنونی	ناصر پورقمی	« ۱۲
بازسازی برنامه‌های آموزشی	پرویز شهریاری	« ۲۸
کودك و سرباز (شعر)	پناهی سمنانی	« ۳۶
اندیشه‌هایی پیرامون هنر، نقدهنری و انقلاب	م. ا. به‌آذین	« ۳۸
پنجره بگشای برآوازها (شعر)	جلال سرفراز	« ۵۲
هزارهٔ ابن‌سینا	غلامحسین‌صدری‌افشار	۵۳
ایران (شعر)	محمد خلیلی	« ۶۰
مهر و مهرگان	احسان طبری	« ۶۲
مهرگان (شعر)	نصرت‌اله نوح	« ۶۵
گزارشی از نقاشی بر دیوار لانهٔ جاسوسی	هانیبال‌الخاص	« ۶۸
اشاره (شعر)	سیاوش‌کسرائی	« ۷۳
تعریف داستان	جمال میرصادقی	« ۷۴
یادداشتهایی دربارهٔ داستان	محمود دولت‌آبادی	« ۷۸
البرز ایستاده (شعر)	اسداله عمادی	« ۹۵
دوسخنرانی ازگردهمایی بین‌المللی نویسندگان	ترجمهٔ ع. ن. جویا	« ۹۶
به‌آن‌که درتردید است برتولد برشت	ترجمهٔ بهرام‌حبیبی	« ۱۱۲
«مغ‌کشی»، صورت‌خندان وگریان تئاتر ایران	مجید فلاح‌زاده	« ۱۱۳
برای‌یك سیر تکاملی سالم درموسیقی	احسان طبری	« ۱۳۴
موسیقی ایرانی (شعر)	ناصر پورقمی	« ۱۴۴
حادثه (داستان)	هوشنگ عاشورپور	« ۱۴۹
انسان بزرگ	واقف ابراهیم	« ۱۷۰
شعار، شعر مقاومت توده‌ها	محمود احیایی	« ۱۷۱
تکامل ادب فارسی در دوران بعد از اسلام	احسان طبری	« ۱۷۸
قلمکار بهار (شعر)	محمود زهری	« ۱۹۲
فرضیه ـ نظریه ـ دکترین پروفسور زیلبر	ترجمهٔ‌پرویزشهریاری	« ۱۹۳
سه شعر	غلامحسین متین	« ۲۰۲
نگاهی به‌فلسفه هنر و زیباشناسی‌کانت	دکترشرف‌الدین‌خراسانی	۲۰۷
تمثیل بودا از خانهٔ آتش‌گرفته برتولدبرشت	ترجمهٔ بهرام حبیبی	« ۲۲۶
نمایشنامهٔ شیشهٔ عمر	جمشید جهان‌زاده	« ۲۲۸
دوشعر واقف ابراهیم	ترجمهٔ محمدخلیلی	« ۲۳۱
پیام به‌نویسندگان، شاعران و هنرمندان عراق		« ۲۳۴
آبیاری	برتولد برشت	« ۲۳۶
یك سرود		« ۲۳۷

همراه با چهار تابلو کار: نیلوفر قادری‌نژاد ، شهاب موسوی‌زاده ، مسعود سعدالدین و محسن جمالی

سخنی در آغاز

ضرورت تشکیل اجتماع تازه‌ای از اهل قلم ودیگر هنرمندان هنگامی به‌قوت محسوس گشت که اختلاف آشتی‌ناپذیر برسر ارزیابی انقلاب اسلامی ایران‌وموضع‌گیری اصولی دربرابرآن، پس‌ازماه‌هابحث ومجادله، ادامهٔ همکاری در چارچوب «کانون نویسندگان ایران» راغیر ممکن ساخت. کسانی از جمع شاعران و نویسندگان و هنرمندان و پژوهندگان که خصلت خلقی و ضدامپریالیستی را مشخصهٔ عمدهٔانقلاب ایران می‌دانستند وبه‌همین سبب، به‌رغم همهٔ آشفتگی‌ها وزیاده‌رویها که درکاربود، با اعتمادراسخ به‌نیروی آفرینندهٔ توده‌ها وتجربه‌اندوزی‌شان در جریان انقلاب، تأیید ویاری بیدریغ به گسترش وتکامل انقلاب را در راستای رهایی محرومان وتأمین استقلال راستین کشور بزرگترین وظیفهٔ خود می‌شمردند، به‌تأسیس «شورای‌نویسندگان و هنرمندان‌ایران» همت گماشتند.

درجلسات‌متعددی‌که درفاصلهٔ ۳۰ بهمن ۱۳۵۸ تا دهم‌اردیبهشت ۵۹ تشکیل شد، گذشته از توافق بر سرنام سازمان نوبنیاد ما، متن نهائی بیان‌نامه و اساسنامه «شورای نویسندگان وهنرمندان ایران» به

تصویب اعضای مؤسس رسید و نخستین هیئت اجرائی شورا، مرکب از هفت عضو اصلی و پنج عضو علی‌البدل و دوبازرس مالی، انتخاب شد. این اعضاء، به‌ترتیب آراء به‌دست آمده، عبارتند از:

محمود اعتمادزاده «به‌آذین» ـ محمد رضا لطفی ـ پرویزشهریاری ـ محمدعلی جعفری ـ بهرام‌حبیبی ـ ناصرپورقمی ـ محمد زهری: اعضای اصلی؛

نازی عظیما ـ هانیبال‌الخاص ـ رکن‌الدین خسروی ـ علی امینی نجفی ـ علی مطیع: اعضای علی‌البدل؛

محمد خلیلی ـ مهدی اسفندیار فرد: بازرسان مالی.

لازم به‌یادآوری است که در جلسهٔ دهم اردیبهشت ۱۳۵۹ آقای مهدی اخوان ثالث به‌عنوان عضو اصلی هیئت اجرائی انتخاب شدند. اما چون ایشان از پذیرفتن مسئولیت وحتی عضویت در شورا سرباززدند واستعفای خود را در روزنامه‌ها اعلام کردند، به‌ناچار ودرکمال تأسف، جانشینی به‌نسبت آراء به‌دست آمده در انتخابات برای ایشان در نظر گرفته‌شد وآقای‌محمدزهری به‌عنوان‌عضواصلی وآقای‌علی مطیع‌به‌عنوان عضو علی‌البدل شناخته شدند.

در اولین جلسهٔ هیئت اجرائی، امر تقسیم وظایف و ادارهٔ کمیسیونهای‌شش‌گانه: تشکیلات، مالی، انتشارات، برنامه‌های‌همگانی، روابط بین‌المللی، حقوقی میان اعضای هیئت اجرائی صورت گرفت و آقای محمود اعتمادزاده «به‌آذین» به‌عنوان دبیر شورای نویسندگان و هنرمندان ایران برگزیده شد.

فعالیت «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران»، پس از آن که

محلی ـ هرچند موقت ـ برای شورا فراهم‌گشت ویکی از دوستان بـرای پاسخگویی و راهنمایی مراجعان موظف به حضور همه روزه، صبح و عصر، ـ به‌استثنای روزهای جمعه و تعطیل رسمی ـ در محل شورا شد، به‌تدریج در مسیر متعارف خود درافتاد. تاکنون، گـذشته از یکی دو جلسهٔ عمومی، جلسات گروه‌های مختلف بـرای بحث و تبادل نظر در مسائل هنری وادبی وهمچنین برنامه‌ریزی فعالیت‌هـای همگانی تشکیل شده است. چاپ و انتشار مجموعهٔ حاضر نیز که نخستین‌گام در جهت شناساندن‌آثار وعقاید اعضای‌شورا است، نمودار دیگری از فعالیت‌های این چندماهه می‌بـاشد. امید است، بافزونی امکانـات و گسترش دامنهٔ همکاری‌دوستان، شورای‌ما بتواند از راه ارائهٔ نمونه‌های مثبت‌آفرینش هنری سهم شایستهٔ خود را در تحکیم دستاوردهای انقلاب و ساختمان ایرانی آزاد وآباد و مستقل به‌بهترین وجه ادا کند.

* * *

در تشکیل «شورای‌نویسندگان و هنرمندان ایران»، انگیزهٔاساسی همانا آوردن نیروی خلاقه اندیشه و هنر بـه خدمت آرمانهای انقلابی توده‌ها بوده است. دراین راه است‌که‌هنرمند واهل قلم ایرانی‌می‌تواند، با الهام از شور و ارادهٔ خداگونـهٔ مردم، همپای عظمت و شکوه لحظهٔ تاریخی‌کنونی قدم بردارد و وجدان‌آگاه این زمان باشد. اما آرمانهای انقلابی برای بارور کردن زندگی وسازمان‌دادن آن به‌شیوه‌ای متناسب با ضرورتهای نوین است، چیزی که تنها در چـارچوب میهنی دارای حاکمیت ملی وتمامیت‌ارضی، با مردمی آزاد از بندهای ستم ونابرابری وفقر، در شرایط صلح و دموکراسی و پیشرفت اجتماعی می‌تواندتحقق

پذیرد. وامروزه‌این همه‌درخط‌خلقی وضدامپریالیستی‌انقلاب‌اسلامی‌ایران به رهبری امام خمینی خلاصه مـی‌شود. هنرمندان و اندیشه‌وران عضو شورا خودرا وآفرینش‌هنری خود را در راستای همین خط ـ که‌می‌تواند و باید خط پیروزی و بهروزی توده‌ها باشد ـ متعهد کـرده‌اند. واین تعهدی است‌ازسربینش درست وارادهٔ‌مختار، همراه با احساس‌مسئولیت در برابر مردم وتاریخ. ازین‌رو ما، با ایمان به‌آزادی اندیشه و بیان و قلم وباکوشش بی‌دریغ برای تأمین‌آن، ازآزادی امری مطلق‌نمی‌سازیم. بویژه در لحظه‌های بحرانی‌که سرنوشت ملتی درگرو اندیشه و سرمشق ورفتاربرگزیدگان آن است، آزادی را درهماهنگی با مصلحت اجتماع می‌خواهیم. با این همه، نه‌چنان است‌که آزادی در هیچ زمان و درهیچ شرایطی از حوصله وتحمل جامعه بیرون باشد. ونه‌چنان است که جامعه نتواند آنچه را که زیانبخش است درحرکتی طبیعی ـ غالباً هم‌بی‌توسل به زور وفشار ـ از خود دفع کند. طبیعت جامعه درکل سالم است و به راه میانهٔ اعتدال‌می‌رود. ازین‌رو، آزادی، حتی درآنچه غریب ومفرط می‌نماید، باید تا آخرین حد تحمل‌پذیر محترم شمرده شود، و این حد تحمل‌پذیر را مردم‌اندکه در تجربهٔ همگانی و مستمر خود بدان می‌رسند ومعین می‌کنند.

از سوی دیگر، در بیان اندیشه وپرداخت هنر، گذشته ازآزادی در انتخاب موضوع، آزادی شکل و سبك وشگرد هنری ضرورتی حتمی است وهرگونه محدودیتی دراین زمینه‌ها، به‌هربهانه‌که باشد، مانعی‌در راه شکوفایی‌استعدادها وموجبی برای فقر فرهنگ خواهد بود. همچنان که گونه‌گونی‌گل وگیاه در رنـگ وشکل و اندازه وسادگی و بغرنجی

خود نموداری از زیبایی وغنای طبیعت است، در زندگی اجتماعی نیز تنوع اندیشه و هنر از غنای فرهنگ حکایت می‌کند وشایسته است که پاس داشته شود. «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» وظیفهٔ خود می‌شمارد که در راهنمایی‌های ضروری، در مشورتها وتبادل تجربه‌ها، در عرضه‌داشت نوآوری‌ها و در فراهم آوردن شرایط مساعد برای تجلی استعدادهای جوان همواره راه را برابتکارهای تازه باز نگه دارد و هیچگاه به‌تحمیل شیوه‌ای یکنواخت رضا ندهد.

«شورای نویسندگان وهنرمندان ایران» علت وجودی و حقانیت خود را نه‌تنها در تعهد خدمتگزاری نسبت به‌میهن وتوده‌های محروم یا تلاش در راه‌گسترش پیروزمند انقلاب و دستیابی به صلح و پیشرفت، بلکه همچنین درایجاد وارائهٔ آثار ابداعی ازسوی اعضای خودمی‌داند. ازین‌رو، بجاست اگرهمهٔ ما، با الهام از نمونه‌های فراوان جانبازی و شور انقلابی و تلاش سازندگی مردم خود، بویژه جوانان، باتمام نیرو به‌آفرینش هنری روی‌آریم ودستاوردهای ارزنده واثربخشی به پیشگاه ملت عزیز ایران عرضه داریم.

اعلامیه هیئت‌اجرائیه شورای نویسندگان وهنرمندان ایران
نویسندگان وهنرمندان آزاد ومیهن‌دوست، آماده دفاع از میهن، انقلاب و جمهوری اسلامی ایران

مردم انقلابی‌ایران،
روشنفکران آگاه و میهن‌دوست،
هنرمندان ونویسندگان شرافتمند وآزاده ومیهن‌پرست!

جمهوری اسلامی ما، میهن انقلابی ما مورد هجوم ددمنشانه قرار گرفته است. آسمان و زمین و دریاهای ایران اکنون مورد تعرض آشکار و مستقیم‌امپریالیسم جهانی و یکی از شریرترین عوامل منطقه‌ای آن، دولت فتنه‌گر عراق قرارداردا؛ جنگی غیرعادلانه وانضمام‌طلبانه علیه میهن‌بزرگ انقلابی ما آغاز شده است.

امپریالیسم جهانی، بسرکردگی امپریالیسم آمریکا، مصمم است از طریق این‌جنگ تحمیلی، انقلاب ایران را خفه‌کرده، درخون بشوید و یا حداقل آنرا مشغول داشته، از بازسازی انقلابی میهن ما جلو بگیرد.

دل‌های پاك مردم انقلابی ما سرشار از خشم وکین است. فرزندان خشمگین‌ودلاور وانقلابی‌ما، پاسداران‌انقلاب، سربازان، هوانوردان وناویان دلیر ما، زندگی خود، تمامی شور وجوشش انقلابی خود و تمامی نیرو و امکانات خود را دستمایهٔ دفع‌این هجوم شریرانه‌کرده، جنگ تحمیلی‌ازطرف امپریالیسم‌جهانی وهمکار و عامل منطقه‌ای‌آن را به‌جنگی‌عادلانه، دشمن‌شکن ومقدس، در راه دفاع‌از انقلاب ومیهن خود بدل‌کرده‌اند وازنخستین روز نبرد، ضربات سهمگینی بر دشمن متجاوز وارد آورده‌اند.

قلب ایران انقلابی درجبهه‌های نبرد می‌تپد، توده‌های میلیونی‌مردم

ایران‌تمامی نیروی انقلابی‌خود را برای ناکام‌کردن این تجاوز توطئه‌آمیز بسیج کرده‌اند وسراسر میهن‌پهناور ما به‌پشت جبههٔ مطمئن وفعال رزم‌آوران دلیر وفداکار ما بدل شده است. اتحاد وهمدلی مردم ایران اکنون بیش از هرزمان دیگری در دوران پس از پیروزی انقلاب متجلی شده‌است.

دولت بعثی‌عراق، که ظاهراً در رؤیاهای شوونیسم عظمت‌طلبانه‌بسر می‌برد، درمسیر محتوم خود عملاً درکنار امپریالیسم جهانی، بسرکردگی امپریالیسم آمریکا، قرارگرفته است و دقیقاً درجهت خواست‌ها و مطامع امپریالیسم جهانی گام برمی‌دارد.

دولت بعثی عراق از آغاز انقلاب مردم ایران خود را در اردوگاه دشمنان انقلاب یافت وکینه‌توزانه با انقلاب ما و مردم انقلابی ما روبرو شد، وپس از پیروزی انقلاب ایران، سرزمین عراق‌را به‌پایگاه فتنه‌وتجاوز علیه ایران انقلابی تبدیل کرده، خود رأساً نیز به سازمان‌دادن گروههای ضدانقلابی و خرابکار واعزام‌آنان به‌ایران دست‌زد.

اما سیاست خارجی هیچ دولتی نمی‌تواند از شیوه‌ها و سیاست‌های داخلی آن جدا باشد، دولت بعثی‌عراق که به شوونیسم عظمت‌طلبانه تفوه می‌کند و آرزوهای دور و دراز در سر می‌پروراند، دولتی‌که در مسیر این شوونیسم ابلهانه و نابخردانه، در آغاز کار خود استخوان‌های پوسیدهٔ هارون‌الرشید را از ایران مطالبه می‌کرد، درتداوم راه و کار خود به‌قلع و قمع‌میهن‌پرستان عراق‌پرداخت. رشیدترین، فرزانه‌ترین ومیهن‌پرست‌ترین فرزندان‌ملت عراق‌را گروه‌گروه به جوخه‌های اعدام سپرد وهنوز وهمچنان به‌این شیوه‌های رذیلانه وضدمردمی ادامه می‌دهد.

اوج‌چنین شیوه‌های اختناقی وضدمردمی بامقاومت روزافزون توده‌های مردم‌عراق روبرو شده ومی‌شود. مبارزان آزادهٔ‌عراقی برای سرنگون کردن رژیم نامردمی عراق متحد شده ومی‌شوند و در این راه از پشتیبانی کلیهٔ‌نیروهای ترقیخواه، آزاده وانقلابی‌جهان، و ازجمله از پشتیبانی‌بیدریغ مردم انقلابی‌ایران برخوردارند. این مقاومت‌های روزافزون، که درسراسر عراق اوج‌گرفته است، دولت بعثی عراق را به‌ضعف و فتوری علاج‌ناپذیر گرفتار کرده است، و درست در ارتباط با این ضعف علاج‌ناپذیرست که

رژیم عراق خود را نیازمند قدرت‌نمایی یافته است. همکاری نزدیك عراق باامپریالیسم جهانی وعمال‌آن درمنطقه وتجاوز نظامی‌عراق به‌ایران‌درست درپیوند با این‌ضعف و از مردم بریدگی رژیم عراق قابل‌توضیح است.

اما آن پیوند با امپریالیسم جهانی، به‌سرکردگی امپریالیسم آمریکا، واین‌تجاوزنظامی به‌ایران‌انقلابی، تنها کوربینی سیاسی رژیم‌عراق رانمایان می‌کند. رژیم از مردم بریدهٔ عراق قادر به‌درك این‌حقیقت نیست که ایران امروز، ایران انقلابی نیرومندتر از هرزمان دیگری درتاریخ معاصر خویش است، چراکه نیروهای مسلح ایران پیوندهای ارگانیك، ژرف وناگسستنی با خلق خویش دارند. آنان به‌خوبی آگاه‌اند ازچه‌چیز دفاع می‌کنند، آنان به‌خوبی واقف‌اند که دل خلق همراه گام‌های آنان می‌تپد، آنان به‌خوبی می‌دانند که سربازانی تك‌افتاده درمیدان نبرد نیستند، بلکه به‌نمایندگی از سوی تمامی توده‌های انقلابی و با حمایت مادی ومعنوی تمامی توده‌های انقلابی می‌رزمند.

رژیم از مردم بریدهٔ عراق وحامیان امپریالیست آن‌بنابه‌طبیعت‌خود نمی‌توانند این حقیقت را دریابندکه، درایران انقلابی امروز، هر زن ومرد، هر پیر و جوان وکودك، یك سپاهی بالقوه، و هرگاه لازم باشد، یك سپاهی بالفعل است‌که نه‌تنها بااسلحه، بلکه حتی اگر لازم باشد، با چنگ ودندان از میهن انقلابی خود دفاع می‌کند. رژیم عراق و حامیان امپریالیست‌آن قادر به‌درك این حقیقت نیستندکه، علیرغم خواست وتمایل‌آنها، جنگی‌که برایران انقلابی‌تحمیل‌کرده‌اند نه‌تنها موجب زوال ایران انقلابی‌نمی‌شود، بلکه اتحادخلل‌ناپذیر مردم‌ایران‌را سبب‌می‌گردد و درجریان‌این‌جنگ و نیز درپایان‌آن، انقلاب‌ایران‌به‌مرحلهٔ کیفیتاً والاتر و استوارتری‌ارتقاء می‌یابد.

آری، آنها این‌حقایق را درنمی‌یابند وهرگز نیزقادر به‌درك ودریافت آن نخواهند بود، زیرا حیات رو به‌زوال‌خود را درمسیر زدوبندها وتوطئه‌های سیاسی ونظامی ادامه داده‌اند و هرگز پیوندی با توده‌ها نداشته‌اند و هرگز به‌قدرت وکیفیت قدرت خلق‌آگاه نبوده‌اند.

ما نویسندگان وهنرمندان ایران، که با تمامی ذرات وجود خود دل دل به‌انقلاب سپرده‌ایم و با تمامی نیرو وامکانات خود در خدمت انقلاب

پرسطوت توده‌های مردم ایران قرار داریم، دراین‌لحظات حساس وخطیر از کلیهٔ روشنفکران ایران، خاصه از تمامی هنرمندان ونویسندگان مردمی و مردمگرای ایران طلب می‌کنیم‌که با همه توان خود، با هنر خود، با قلم و قدم و بیان خود، و درهرلحظه که لازم باشد، با همهٔ توان جسمانی‌خود به‌دفاع از میهن‌کبیر خویش، به‌دفاع از انقلاب خویش، به‌دفاع از ایران انقلابی برخیزند. دراین‌مرحله اتحاد کلیه‌نیروهای میهن‌خواه وانقلابی‌تحت رهبری‌پیرخردمندما **امام خمینی**، شرط‌اساسی پیروزی دراین‌نبرد سرنوشت‌ساز است. هیچ اختلاف‌نظر و اختلاف سلیقه‌ای نمی‌تواند ونبایدمانع اتحاد عمل نیروهای انقلابی در دفاع از میهن انقلابی باشد. این نبرد یك جنگ میهنی، یك پیکارانقلابی است. تنها ضدانقلابیون ووابستگان به‌امپریالیسم جهانی‌می‌توانند ازصف پرعظمت مدافعان‌ایران انقلابی‌جدا باشند. بی‌تردید جنگی که برمیهن ما تحمیل شده است، درنهایت صف انقلاب وضدانقلاب را هرچه بیشتر از یکدیگر جدا خواهدکرد، دوستان و دشمنان واقعی مارا درعرصهٔ داخلی و نیز درعرصهٔ جهانی بیش از پیش به‌ما خواهد شناساند و ما را به‌دوستان واقعی انقلاب نزدیکتر خواهد ساخت.

بگذار جمهوری اسلامی ما، میهن‌ما درجریان‌این‌نبرد بزرگ به‌حقایق و واقعیت‌های دوران ما بیش از پیش‌آشنا شود. بگذارجمهوری اسلامی‌ما، میهن بزرگ انقلابی مادراین فرصت استثنائی بیش از هرزمان دیگر دوستان راستین‌انقلاب ایران را درعرصهٔداخلی وجهانی‌بشناسد. بگذارادراین‌آزمون بزرگ تمامی‌سوء تفاهم‌هائی‌که بین برخی از روشنفکران‌ما وجامعهٔانقلابی ایران بروز کرده است و از جانب ایادی امپریالیسم نیز به‌آن دامن زده شده و می‌شود، رنگ ببازد و آن روشنفکران شریف وصدیق ایران، که اینجا وآنجا گرفتار برخی پیشداوریها و ناباوری‌های نادرست بوده‌اند، نیز درکنار توده‌های میلیونی مردم و بازو به بازوی آنان، درکارزار انقلابی هرچه بیشتر، فعال‌تر وآگاهانه‌تر شرکت‌کنند. بگذار صف راستین انقلاب و ضدانقلاب بازهم بیشتر ازهم جدا شود. بگذار تردیدها ونگرانی‌های جامعهٔ انقلابی ایران درمورد برخی از روشنفکران، که در زیرسایه کدرمعدودی از روشنفکران ضدانقلابی به‌وجود آمده و به‌وسیله معدودی‌از راستگرایان

افراطی و عوامل امپریالیسم دامن زده شده است، از میان‌برود.

شورای نویسندگان وهنرمندان ایران‌آماده است ومصرانه‌خواهان آنست‌که کلیهٔ نیرو و امکانات خود و اعضاء خود را درخدمت دفاع‌از میهن قرار دهد. تخصص وآگاهی ما، هنرما، قلم و قدم ما، اندیشه و بیان ما، واگر لازم باشد، تا آخرین‌قطرهٔ خون ما در راه انقلاب، درراه دفاع ازجمهوری اسلامی ایران، در راه دفاع از میهن انقلابی‌ما قرار دارد. ما دراین‌راه مقدس دمی از تلاش باز نمی‌ایستیم و در عین‌حال صمیمانه خواستار آنیم‌که ازاشتیاق پرشور انقلابی‌ما تابیشترین حدامکان بهره‌گیری شود. ما از امام خمینی رهبر خردمند انقلاب ایران و نیز از دستگاه رهبری‌کشور می‌خواهیم که با رهنمودهای خود امکان بهترین بهره‌گیری از نیروی‌ما را فراهم آورند.

هیئت اجرائیه شورای نویسندگان وهنرمندان ایران

۱۳۵۹/۷/۵

کار نیلوفر قادری نژاد

هنرمندان ایران و بن‌بست‌های کنونی.
چه باید کرد؟

ناصر پورقمی

چندیست در بحث و گفت‌وگو با برخی ازدوستان هنرمند با این‌مسأله مواجه می‌شویم‌که گویا گروهی از آنان درکار خود با بن‌بست روبه‌رو شده‌اند و راه برون رفت از این بن‌بست را نمی‌یابند. البته بسیاری ازآنان بنابه‌روش رایج درمیان قشرهای متوسط‌الحال و گروهی از روشنفکران و با تمسک به‌برخی نارسایی‌ها و ناسازگاری‌های موجود، دوستتر دارند که این‌بن‌بست رابه‌حساب «تعصبات وتضییقات‌حاکم» بگذارند و وجدان‌حرفه‌ای خود را آسوده کنند.

دوست موسیقیدان صاحبنظری که درشیفتگی اونسبت به‌انقلاب‌جای هیچگونه تردیدی نیست چندی پیش باآسوده‌جانی‌می‌گفت: «کنسرت‌که‌دیگر نمی‌شود برگزارکرد، بنابراین دربرنامه‌ای‌که درپیش است من‌کاری‌ندارم».

دوست دیگری که ازپیش‌کسوتان صاحب سبك تئاتر است و احترام بسیار برای او قائلم، نگران سرنوشت نمایشنامه‌ای بود که برای اجراء آماده می‌کند. چرا که مطمئن نبود مقامات دولتی سالنی را که برای‌اجراء نمایشنامه درنظرگرفته است دراختیار او خواهندگذاشت.

این نگرانی‌ها وتردیدها به‌اشکالی دیگر برای برخی از نویسندگان، شاعران، نقاشان و دیگر هنرمندان مانیز وجود دارد. ظاهراً همهٔ آنان‌خود را درحلقهٔ محاصره‌ای می‌بینندکه گویا روز به روز تنگ‌تر می‌شود و همهٔ آنان‌خودرا با اوضاع واحوال‌تازه وناآشنائی‌روبرو می‌بینندکه‌به‌سادگی نام «تعصبات و تضییقات‌حاکم» برآن می‌گذارند و خیال خودرا راحت‌می‌کنند.

نگرانی‌ها، تردیدها، نا باوری‌ها و بن‌بست‌های موجود دربخش‌های گونه‌گون‌هنری حکم‌می‌کندکه برخوردی‌جدی، دقیق، خالی از پیشداوری، ژرف‌نگر و راهگشابا مسائل‌موجود درهنر وفعالیت‌های هنری داشته‌باشیم. راه خود را به‌درستی بشناسیم و با اطمینان درآن گام برداریم.

بگذارید برخورد درست وآگاهانه با مسائل موجود درهنر وفعالیت‌های هنری را با بازگویی یك واقعیت ساده وغیرقابل تردید و تأکید برآن آغازکنیم: **درایران انقلاب شده است**؛ انقلابی‌بزرگ، خونین، پرشکوه و زیرو روکننده. انقلابی‌که توده‌های میلیونی را یکجا و پرخروش‌به‌میدان آورده است وآنان پرخشم و پرخشونت به‌گذشته می‌نگرند، داغ باطله بر آن می‌زنند وسهم واقعی خود را از زندگی طلب می‌کنند. انقلابی‌که‌همهٔ بت‌های مقدس پیشین را شکسته است و بربازنگری‌فعالانه ودرصورت‌لزوم ویران‌کردن همهٔ ارزش‌ها ومعیارهای تثبیت‌شدهٔ پیشین حکم‌کرده است.

دست‌کم برای‌آنان که دل به‌انقلاب سپرده‌اند، آنچه گفتیم واقعیتی ساده، پذیرفته شده و غیرقابل تردید است و آنچنان این واقعیت ساده و تردید ناپذیر است که معمولاً لازم نمی‌بینند در مورد ژرفای آن و چگونگی رسوخ واثربخشی آن‌درتمامی عرصه‌های حیات‌اجتماعی مابه‌دقت بیندیشند وبرین پایه حساب خود را با گذشته ومعیارهای‌آن دوران‌تسویه کنند، پیوندهای ناروای خود را ازگذشته بگسلند وراه تازهٔ خودرا بیابند.

ما اکنون درتمامی عرصه‌های حیات اجتماعی خود باچنین مسأله‌ای مواجه هستیم و هنر تنها یکی ازاین‌عرصه‌هاست. بسیاری از دشواری‌هائی که در پیش‌رو داریم ناشی از نامأنوس بودن شرایط تازه، ناهماهنگی و ناهمگونی معیارهای متعارف ما با شرایط تازه و درنتیجه طرز تلقی ما از اوضاع و احوال تازه و طرز برخورد ما با قلمرو تازه‌ایست‌که در برابرمان گشوده شده‌است. به‌عبارت‌دیگرحتی ماکه درانقلاب‌شرکت فعال وجانبازانه داشته‌ایم، حتی ما که دل به‌انقلاب مردمی ایران سپرده‌ایم، حتی‌ما که‌همهٔ توان خود را در راه پیروزی نهایی انقلاب گذاشته‌ایم وبالاخره حتی ماکه حامل عالیترین وبهترین وانسانی‌ترین آرزوها برای بهروزی زحمتکشان و مستضعفین هستیم، با شرایط پس از پیروزی انقلاب تفاهم کامل و لازم

نداریم. چرا که شرایط پس از پیروزی انقلاب بیشتر از آنکه در ارتباط با تصورات وتخیلات ظریف و صیقل‌خوردهٔ پیشین‌ما وآرزوهای نزهت‌طلبانه وتروتمیز ما باشد، ناشی از دینامیسم انقلاب ملی ودموکراتیك ایران‌است، ناشی از ورود پرخروش و پرخشونت توده‌ها به‌عرصهٔ زندگی سیاسی‌میهن ماست.

هیچ عرصه‌ای، هیچ زاویه‌ای وهیچ زمینه‌ای در زندگی اجتماعی ما وجود نداردکه ازحرکت‌پرشور انقلابی مردم ما به‌لرزش وتکان نیفتاده‌باشد و از ورود پرتوان توده‌ها به‌میدان زندگی سیاسی و مبارزهٔ رو در رو اثر نپذیرفته باشد و ارزش‌ها و معیارهای پیش از انقلاب ـ و خاصه دوران اختناق ـ درمورد آنها زیر علامت سؤال قرار نگرفته باشد. هنر تنها یکی از این عرصه‌هاست.

آنچه برخی ازهنرمندان ما را با بن‌بست روبه‌رو کرده است بیشتر و پیشتر از هرچیز دیگر، ناشی از این لرزش و تکان سهمگین وآن رنگ باختن ارزش‌ها و معیارهای‌پیشین است. آن‌لرزش سهمگین و این‌رنگ‌باختن ارزش‌ها ومعیارهای گذشته نه‌تنها در کیفیت، محتوا و شکل آفرینش آثار هنری، بلکه به‌همان ترتیب درچگونگی ارائه وعرضهٔ آثارهنری مؤثرافتاده است. چرا که این‌دو، در رابطهٔ نزدیك دیالکتیکی با یکدیگر قرار دارند. به‌عبارت ساده‌تر، اثر هنری دوران انقلاب را با شیوه‌های دوران اختناق نمی‌توان ارائه‌کرد و اگرچنین‌کاری شدنی ومردم‌پذیر باشد معلوم می‌شود که یك‌لنگی درکار انقلاب وجود دارد. دراینجا باید توضیح دهیم که وقتی می‌گوییم **اثر هنری دوران انقلاب** منظورمان‌صرفاً آن‌قبیل‌آثار هنری‌نیست که ازلحاظ مضمون ومحتوا مربوط به‌دوران انقلاب و برآمده از دوران انقلاب است و به‌شرح و توضیح حوادث و وقایع دوران انقلاب اختصاص دارد؛ بلکه به‌طورکلی برآثار هنری قابل ارائه در دوران انقلاب توجه داریم ـ اعم از آنکه این آثار مربوط به‌حوادث و وقایع دوران انقلاب باشد، یا نباشد؛ اعم ازآنکه این آثار خودی یا ترجمه و به طورکلی غیر خودی باشد.

آن مسألهٔ اساسی‌که هنرمندان ما باید توجه ویژه‌ای به‌آن معطوف

دارند اینست که هنر پس از انقلاب ماهیتاً و کیفیتاً با هنر پیش از انقلاب و خاصه با هنر دوران دیکتاتوری و اختناق تفاوت دارد. این تفاوت ماهوی وکیفی به‌تمامی زوایای‌فعالیت‌های هنری، به‌سراسرقلمرو هنر رسوخ می‌کند و به‌همهٔ زمینه‌ها، از دید وبرداشت هنری تاآفرینش و زبان وابزار بیان هنری تاشکل وشیوهٔ ارائهٔ کار هنری‌توسعه‌می‌یابد.
و این امری طبیعی است. چرا که در دوران انقلاب ودر دوران پس‌ازآن‌ـ به‌شرط پیروزی نهایی انقلاب ـ هنر از باریکهٔ تنگ خـود، از مجامع و محافل‌کوچك اقشار مرفه وروشنفکران به‌اصطلاح «سطح‌بالا» بیرون‌می‌آید، به‌میان توده‌ها می‌رودبا خیل‌عظیم‌مصرف‌کنندگانی روبه‌رو می‌شودکه‌تقریباً هیچ شباهتی با مصرف‌کنندگان آثار هنری دوران پیش از انقلاب ندارند. اگر درگذشته‌مصرف‌کنندگان آثارهنری* دربهترین حالت معدودی‌افرادترد و ظریف ونازك‌بین و دوپهلوگو و ظاهراً «احساساتی» بودندکه اگرکاری‌را نمی‌پسندیدند آسمان را به‌زمین می‌رساندند وآن چنان‌فریاد و فغان وجنجال می‌کردندکه‌گویی هستی وحیات با مشکلی چاره‌ناپذیر روبه‌رو شده است و آن‌چنان موضوع را به «مسألهٔ روز» بدل می‌کردندکه‌گویی‌خودکار دیگری به‌جز مصرف‌آثارهنری ندارند، اکنون مصرف‌کنندگان‌آثار هنری میلیون‌ها میلیون انسان ساده، صمیمی، بی‌پروا، خشن و زمخت هستندکه اگر یك‌کار هنری‌باب‌طبعشان نباشدبه‌جز تفی‌که برزمین میندازند وپوزخند تحقیرآمیزی که برلب می‌گیرند عکس‌العمل دیگری ندارند.

مصرف‌کنندگان‌هنر دوران پیش‌از انقلاب هنر خودشان‌رامی‌خواستند، خواست خود را به‌هنرمندان القاء و برآنان تحمیل می‌کردند، درسالن‌ها، مجالس، نمایشگاهها ومطبوعات خودشان به‌بهره‌گیری از هنر می‌پرداختند وهمهٔ این‌شرایط و اوضاع واحوال درکنار شرایط همگون‌دیگر هنرآن‌دوران را به‌وجود می‌آورد. همچنان‌که این مصرف‌کنندگان، مصرف‌کنندگان هنر

---

* دراینجا منظور ما تنها آن‌قبیل آثار هنری است که به‌وسیلهٔ این یاآن هنرمند معین آفریده و عرضه می‌شود. هنرتوده‌ای که محصول مشترك خود توده‌هاست و یا دریك فرارو پیچیده و درازمدت به‌وسیلهٔ توده‌ها بازآفرینی‌شده است، جستار دیگری است‌که دراینجا مطلقاً موردنظر ما نیست.

دوران انقلاب، این میلیون‌ها انسان پرشور و ساده و صمیمی و به‌خروش آمده هنر خودشان را طلب می‌کنند و دراماکن و جایگاههای خودشان‌یعنی در میدان‌ها، خیابان‌ها، گذرگاهها، کارخانه‌ها، مزارع وجزآن‌به‌بهره‌گیری از هنر مورد قبولشان می‌پردازند. آنان بدون فریاد و فغان و جنجال‌های بازاری، هنرراستین ومردمی‌را به‌بخشی از زندگی وحرکت خودبدل‌می‌کنند، آنرا مددکار تلاش و بهروزی خود می‌کنند و درچنین شرایط و اوضاع و احوال پرشکوه ولی بدون جنجالی هنر خود را به‌وجـود می‌آورند. آنان قادرند هنر موردنیاز خود را به هنرمندان القاء کنند، نیاز خود را از هنرمندان دریافت‌کنند و اگر هنرمندی نتوانست نیاز آنان را جواب گوید به‌سادگی و بدون طعن ولعن ونازك کاری‌های روشنفکرانه او را از عرصهٔ هنری به‌کناری خواهندافکند.

چنین است که می‌گوییم هنر پس از انقلاب ماهیتاً و کیفیتاً با هنر پیش‌ازانقلاب‌وخاصه باهنر دوران دیکتاتوری واختناق تفاوت‌دارد. این‌اصلی است‌که‌هنرمندان‌ما بایدعمیقاً ودقیقاًآنرا به‌خاطر داشته باشند، باتمامی‌جان خود، با تمامی ذرات وجود هنری خود آنرا باورکنند. و این دگرگونی ماهوی وکیفی رانه به‌طورمصنوع، بلکه‌به‌طور ارگانیك بااستعداد وقابلیت هنری خود بیامیزند. در غیر این‌صورت آنان با هرمقدار قابلیت و استعداد هنری، به‌عنوان هنرمند جایی در میان مردم نخواهند داشت و نمی‌توانند هنرمند مردم‌پذیر پس از انقلاب باشند.

اما مسأله آنست‌که برخی از شریف‌ترین و اصیل‌ترین هنرمندان ما، درست همانان‌که درخط انقلاب قرار دارند و با تمامی آگاهی و توان خود ازانقلاب پشتیبانی می‌کنند، باهنربه‌همان‌شکل روبه‌رو می‌شوندکه‌هنرمندان دوران‌گذشته، هنرمندان دوران اختناق؛ آن‌گروه از هنروران وهنرمندانی که اکنون به‌ناچار جای خود را درکنار ضدانقلاب باز می‌یابند.

این هنرمندان شریف واصیل ما، با وجود باور به‌انقلاب وحمایت‌از آن متأسفانه هنوز در تاروپود گذشته‌اسیرند و برداشتشان از هنر وهنرمند همان برداشت‌گذشته است. آنان هنوز جای واقعی خود را در دوران پس ازانقلاب پیدانکرده‌اند، هنوز به‌برداشت انقلابی ازانقلاب وهنر در دوران

انقلاب نرسیده‌اند، هنوز شکل و شیوهٔ بیان هنری خود را نیافته‌اند وهنوز نحوهٔ ارائهٔ کار خود را نشناخته‌اند. آنان هنوز به‌دریافت پیشین خود ازهنر پایبندند، هنوز زبان وشیوهٔ بیان گذشته‌را رها نکرده‌اند، هنوز دربنداشکال وصور هنر دوران دیکتاتوری قرار دارند وهنوز می‌کوشندکار خودرابه‌همان شیوهٔ سنتی ارائه دهند. آنان هنوز نیاموخته‌اندکه چگونه می‌توان کارخود را به‌جای چندصد نفر به‌چند میلیون‌نفر ارائه داد. و این گناه آنان نیست، گرفتاری‌آنان است. چرا که‌آنان خود نیز در دوران پیش از انقلاب‌به‌عرصهٔ هنری رسیده‌اند، بسیاری ازآنان‌کار خود را در دوران هنراختناق‌زده، هنر از مردم بریده، هنرسالنی آغازکرده‌اند با ارزش‌ها و معیارهای آن دوران خوگرفته‌اند و باورشان و برداشتشان از هنر وهنرمند همان باور وبرداشت گذشته است.

برخی ازآنان گویا منتظر بوده‌اندکه پس ازپیروزی انقلاب کارخود را با همان‌شکل وبه‌همان ترتیب ادامه دهند ودست بالابرخی‌کلمات‌انقلابی را چاشنی کار خودکنند یا از رنگ سرخ در تابلوهاشان بیشتر استفاده کنند یا ریتم‌های تند را درکارشان افزایش دهند. گویا آنان از انقلاب و اثرات انقلاب درفعالیت‌های هنری چیزی بیشتر از این درنیافته‌اند. و بدتر از همه بسیاری ازآنان هنگامی‌که تداوم‌کار با شکل و شیوه و خصوصیات پیشین‌را امکان‌ناپذیر دیده‌اند، ظاهراً با شرایط پس‌ازپیروزی انقلاب ـ ودر حقیقت باخودانقلاب ـ قهرکرده‌اند وعملاً خودرا کنارکشیده‌اند. ظاهراًآنان انقلاب را با افراد و گروههای معینی در دستگاه رهبری انقلاب یکسان گرفته‌اند. درنتیجهٔ چنان قهرها وکناره‌گیری‌هایی، در دوران‌پس ازپیروزی انقلاب عرصهٔ هنری ما به‌دست‌کسانی افتاده است‌که حتی‌اگر جاه‌طلبی‌های شخصی کمتر در کارشان دخالت داشته است و صمیمانه به‌انقلاب عشق ورزیده‌اند وبه‌این سبب‌درپی پرکردن جاهای‌خالی بوده‌اند، باری، صلاحیت لازم درکارهنری نداشته‌اند. موسیقی، شعر وطراحی‌ها ونقاشی‌های رایج‌در رسانه‌های گروهی ما نمونه‌هـای برجسته‌ای از این وضع ناهنجار است ـ وضعی‌که هنرمندان باتجربه وصاحب‌صلاحیت ما به‌هیچوجه‌کمترازهنروران کم‌صلاحیت ما درآن مقصر نبوده‌اند ونیستند.

اما حقیقت امر آنست که این قهرها، کناره‌جویی‌ها و اعتراض‌های خاموش راه به‌جایی نمی‌برد. راه ازآن طرف بسته‌است. برای فعالیت‌های هنری با شکل وشیوه وخصوصیات دوران اختناق جای واقعی وجودندارد. اگرچه دراینجا وآن‌جا با فشارهای اداری وسازمان‌یافته ناموجهی دربرابر هنرمندانی‌که خواهان ادامهٔ راههای پیشین در فعالیت‌های هنری هستند مواجه می‌شویم و اگرچه گهگاه این فشارهای سازمان یافته و ناموجه، بنابرطبیعت خود، به‌قلمرو اصیل هنر نیز تسری می‌یابد، ولی‌مسأله به‌طور کلی چیزدیگری است. مسأله آنست‌که حتی اگرچنان فشارهای سازمان‌داده شده و ناموجهی نیز وجود نداشته باشد، اصرار در ادامهٔ شیوه‌های پیشین درکارهای هنری بیحاصل است. توده‌ها از چنین هنری استقبال نمی‌کنند و دست رد برسینهٔ این نامحرمی‌که‌از دوران دیکتاتوری به‌دوران انقلاب‌نقل مکان‌کرده است می‌زنند و دراین‌صورت نتیجهٔ چنین‌فعالیتی چه‌خواهدبود؟ نتیجه آزمایش شده و تقریباً معلوم است: آن افراد واقشار و گروههایی که از انقلاب آسیب دیده‌اند و منافع غارتگرانه‌شان برباد رفته است ویاآنرا درمخاطره می‌بینند وبدین جهت دربرابر انقلاب و پیشرفت‌آن می‌ایستند و بالقوه یا بالفعل درصف ضدانقلاب قرار دارند، از چنان هنری که هیچگونه قرابتی باشرایط انقلابی ندارد و یادگار «دوران خوش‌گذشته» است‌استقبال می‌کنند؛ اقبال می‌کنند ونه از سرهنردوستی فطری و دلبستگی به «هنرناب» بلکه اقبال می‌کنند تاآن‌را به‌پردهٔ دودی دربرابر فعالیت‌های ضدانقلابی‌خود بدل‌کنند، تاآن‌را به‌سد وسنگری‌دربرابر انقلاب وپیشرفت انقلاب‌بدل‌کنند. و البته‌آنان صلهٔ این‌نوع هنر رابه‌نرخ روز وبه‌طورتمام وکمال می‌پردازند. وبدین ترتیب آن گروه از هنرمندان شریف و اصیل ما که دل به‌انقلاب سپرده‌اند وحداقل در بحث‌های سیاسی با شور و شیدایی بسیار از حقانیت انقلاب دفاع می‌کنند ولی درعین‌حال به‌ادامهٔ کارهنری با شکل و شیوه و خصوصیات پیشین اصرار دارند، ناگهان خود را در اردوگاه ضد انقلاب و درجوارکسانی می‌بینند که یك عمر به‌خشم ونفرت ازآنان یادکرده‌اند واین همان سرنوشتی است‌که برخی از فداکارترین مبارزان ضد دیکتاتوری که متأسفانه به‌بیراهه افتادند به‌آن دچارشدند.

باید این نکته را هم به‌صراحت بگوییم که اختلاف ما با هنرمندان و هنرورانی که به‌اشکال گوناگون ازآنان جدا شده‌ایم، تنها یك اختلاف ساده دربینش سیاسی نسبت به‌انقلاب و رهبری انقلاب وشرایط پس ازانقلاب نیست، بلکه این اختلاف اختلافی است ریشه‌ای در تلقی متفاوت ما وآنان ازهنر، کیفیت وماهیت هنر وخاصه کیفیت وماهیت هنر در دوران انقلاب؛ اختلافی است ریشه‌ای درتلقی متفاوت ما وآنان درمورد پایگاه اجتماعی هنر، خاصیت و فایده وکاربرد هنر، چگونگی رابطهٔ هنر با توده‌ها، وسعت حوزهٔ عمل و قلمرو هنر درجامعه، چگونگی برخورد با مسألهٔ بر خاستگی هنر از توده‌ها وپیوستگی هنر با توده‌ها، چگونگی اثرپذیری هنر از توده‌ها و اثرگذاری هنر برتوده‌ها؛ اختلافی است ریشه‌ای در تلقی متفاوت ما وآنان در مورد بهره‌گیران ازهنر وکیفیت رابطه باآنان، چگونگی برخورد با مسأله ارائه‌و عرضهٔ هنر به‌توده‌ها وجزآن. اینهانکات اصلی و اصولی‌است ودراین‌موارد بنیادی واصولی است که بین‌ما وهنرمندان وهنرورانی که ازآنان جداشده‌ایم اختلاف‌نظر وتفاوت پایگاه‌اجتماعی وجوددارد. ما پس ازآن جدایی‌شورای نویسندگان‌وهنرمندان ایران‌راپی‌افکندیم وبه‌زودی‌بااقبال وسیع نویسندگان وهنرمندان اصیل ومردمگراموا جه شدیم. وظیفه و رسالتی‌که این‌مجمع‌تازه و بزرگ مابرعهده دارد، سازماندهی هنر مترقی، مردمی و مردمگرای پس ازپیروزی انقلاب است. این هنر مردمی و مردمگرا در حقیقت هیچگونه خویشاوندی باهنر از مردم‌بریده وبه‌محافل کوچك خزیدهٔ دوران‌دیکتاتوری و اختناق‌ندارد. هنر راستین، مترقی ومردمگرای پس از انقلاب وارث‌هنر دوران دیکتاتوری و اختناق نیست، هیچ تعهد ومسئولیتی هم نسبت‌به‌راه و روش وتلقی هنر پیش‌ازانقلاب، هنردوران اختناق ودیکتاتوری برگردن ندارد وبه‌هیچوجه خود را ادامه دهندهٔ راه هنر منحط آن دوران نمی‌داند بدیهی است این سخن مطلقاً به‌معنی بریدن از هنر دیرین سال وپربار میهن ما نیست، بلکه تنها هنر منحط دوران دیکتاتوری واختناق موردنظرست.*

* نگارنده درفصلی از کتاب خود به‌نام «هنر و انقلاب ایران» که پارسال نگاشته شده است و اکنون در دست چاپ است، در این‌باره به‌شرح‌تر سخن‌گفته است. امید است که چاپ و انتشار آن کتاب با دشواری‌های تازه‌ای روبرونشود وکتاب مذکور بتواندهرچه زودتر در دسترس علاقه‌مندان قرارگیرد.

به‌هرحال، هنرمندان اصیل، مترقی ومردمگرای ما نمی‌توانند ونباید تنها دربحث‌ها وگفت‌وگوهای سیاسی خود را یارو یاور و پشتیبان انقلاب قلمدادکنند؛ بلکه آنان باید به‌عنوان‌هنرمند جایگاه راستین خودرا درعرصهٔ انقلاب بازیابند. آنان باید حصار گذشته را بشکنند، خود را از بندهای گذشته رها کنند، ازقید ارزش‌ها و معیارهای هنری دوران اختناق وارهندو از هرلحاظ به‌میان توده‌ها بروند، درکنار آنان باشند، باآنان درآمیزند، از آنان بیاموزند و فروتنانه خود وکار هنری خود را ازآن آنان‌کنند. این‌که بگوییم هنر برای مردم‌است، هنرناشی از توده‌هاست وهنر باید درپیوند با توده‌ها باشد، تنها شعارهایی برای بحث نیست، بلکه اینها شعارهایی برای عمل است، رهنمودهایی برای برخورد جدی و نقادانه با شیوه‌ها، ارزش‌ها ومعیارهای تثبیت‌شدهٔ پیشین‌درهنرست. برای هنرمندان طرفداری ازانقلاب، مردمگرایی ومترقی بودن صرفاً زمینه‌ای برای بحث‌های سیاسی وسازمانی نیست، بلکه پیشتر از آن و مهمتر ازآن، طرفداری از انقلاب، دلبستگی صمیمانه به‌انقلاب، مترقی بودن، مردمگرایی درکار هنری، انقلابی بودن وهمه‌توان و استعداد وقابلیت‌هنری‌خود را دراختیارانقلاب وتوده‌ها نهادن، روشی است برای زیستن،شیوه‌ای‌است‌برای‌آفرینش وهمچنین‌ارائهٔ کارهنری.

هنرمندان اصیل ومترقی ومردمگرای ما، اگر در مردمگرایی وموضع مترقی اختیارکردن از حد سخن وبحث‌های سیاسی فراترنروند، اگر باوجود باور وعلاقه به‌انقلاب، راه خود را به‌دقت و درستی از هنرمندان وابسته به‌دوران دیکتاتوری و اختناق جدا نکنند، اگر حصار گذشته را نشکنند، اگربه‌وارسی نقادانهٔ ارزش‌ها ومعیارهای‌هنری پیشین خود درآفرینش ونحوهٔ ارائهٔ کار هنری ننشینند، اگر شرایط پس از پیروزی انقلاب را در نیابند و شرایط و الزامات دوران پرشور و پرخروش تازه را به‌طور ارگانیك ـ نه مکانیك ـ باکار وفعالیت هنری خود نیامیزند وصادقانه‌خود را به‌نمایندگان و پیام‌آوران هنری دوران انقلاب بدل نکنند، در واقع تفاوت چندانی با هنرمندان وهنروران وابسته به‌دوران دیکتاتوری واختناق نخواهندداشت. چرا که خاصه برای یك هنرمند، تنها باورسیاسی و طرفداری از انقلاب‌در بحث‌های مجرد سیاسی چیزی را تغییر نمی‌دهد. تنها و تنها عمل است که

موضع‌گیری واقعی افراد و گروهها را به‌سود یا به‌زیان انقلاب نشان‌می‌دهد. عمل ملاك چندی وچونی سخن است.

لازم است بی‌پروا به‌این حقیقت اشاره کنیم که آن هنرمندی که حتی با وجود باور و دلبستگی به‌انقلاب، خواهان ادامه‌کار هنری خود با شکل و شیوهٔ پیش از انقلاب است وهیچگونه بازاندیشی ودگرگونی‌را درشیوه‌های معمول ومعتاد پیش از انقلاب روا نمی‌داند، تفاوت زیادی با آن افراد و گروههای مرفهی نداردکه خواهان به‌اصطلاح «نظم‌وامنیت» پیشین وروال زندگی به‌شیوهٔ پیش از انقلاب‌اند، چنین خواستی مفهوم سیاسی مشخصی دارد و از پایگاه اقتصادی ـ اجتماعی معینی برمی‌خیزد. وابستگان به‌این پایگاه اقتصادی ـ اجتماعی باسقوط شاه و زوال رژیم شاهنشاهی به‌پایان‌راه خود رسیده‌اند وگامی فراتر در راه انقلاب را روا وبرحق نمی‌دانند. آنان خواهان متوقف‌کردن انقلاب‌اند، از ادامهٔ انقلاب و دگرگونی و روحیهٔ مبارزه‌جویی توده‌های مردم وشرکت توده‌های مردم در حیات سیاسی کشور برای دگرگونی بنیادی نظام اقتصادی ـ اجتماعی پیش از انقلاب بیم‌دارند ومی‌کوشند نظام شاهنشاهی منهای سلطنت را به‌کشور بازگردانند. درحالی که توده‌های مردم و انقلابیون راستین خواهان ادامهٔ انقلاب و دگرگونی بنیادی درنظام اقتصادی، اجتماعی وسیاسی کشوراند و محو تمامی مظاهر و تعینات زندگی اقتصادی، اجتماعی و سیاسی پیشین را طلب می‌کنند. اگر ما به‌عنوان‌هنرمندان مترقی ومردمگرادرکنار توده‌ها وهمگام توده‌هاهستیم، راهی جز آن نداریم‌که با چنین‌خواست برحقی هم‌آوا شویم، باتمامی‌توان خود در راه تحقق آن بکوشیم و دست‌کم درآن‌حد که مستقیماً به‌خود ما مربوط می‌شود از بازاندیشی و دگرگونی‌های لازم در شیوه‌های معمول و معتاد هنر اختناق‌زدهٔ پیش از انقلاب دریغ نورزیم. چنین‌است راه‌هنرمندان مترقی، مردمگرا و دلبسته‌به‌انقلاب. وبه‌جزاین، هرراه و روش وهرکوشش وتلاشی‌درجهت حفظ و ادامهٔ‌اشکال و شیوه‌های هنری دوران دیکتاتوری، اشکال و شیوه‌های هنر وابسته به‌اختناق، آنان را درکنارهنرمندان وابسته به‌دیکتاتوری و درنهایت درکنار ضدانقلاب‌قرارمی‌دهد.

هرگز نباید فراموش کردکه طبقهٔ متوسط وهنوز مرفه ما که باتمامی

نیرو و امکانات خود می‌کوشد همچنان مرزهای خود را با توده‌های میلیونی حفظ کند، که ازشرایط کنونی ـ با همه کمی‌ها و کاستی‌های آن ـ سخت ناراضی است، که شایعه می‌پراکند، که همه امکانات اقتصادی هنوز وسیع خود را در راه سخت‌ترکردن زندگی توده‌های مردم و دلزده کردن آنان از انقلاب به‌کارگرفته است، که به زحمتکشان و مستضعفین همچون حرامیان مهاجم می‌نگرد و برای آنان قابلیت سکونت در ساختمان‌های بهتر و بهره‌گیری‌از امکانات بهترزیست قائل نیست، که هنوز ازرگه‌های وابستگی روشنفکران و هنرمندان ما به‌طور و طرز زندگی گذشته استفاده می‌کند و می‌کوشد با بهره‌گیری از دلبستگی‌های عاطفی یا اقتصادی ما وبا عنوان‌کردن «دلایل کاملا منطقی» در حفظ «میراث‌های فرهنگی وملی» برجای مانده از دوران دیکتاتوری و اختناق، ما را نیز به‌شکلی‌به‌دنبال‌خود بکشد، خود ریزه‌خوار مادی و فرهنگی سیستم سرمایه‌داری وابستهٔ ایران بوده است، خود هالهٔ پیرامون بورژوازی‌بزرگ‌بوده است. طبقهٔ‌متوسط ومرفه، بورژوازی‌متوسط ایران، در انقلاب‌کنونی ما ـ باتمامی نقص‌ها ونکث‌های آن ـ بسیارچیزها از دست داده است‌که اکنون با آن شایعه‌پراکنی‌ها، با آن کوشش‌های وسیع برای چوب گذاشتن لای چرخ اقتصاد و در نتیجه دلزده کردن توده‌ها از انقلاب با آن «دلایل‌کاملا منطقی برای حفظ میراث‌های فرهنگی وملی» و با بهره‌گیری از وابستگی‌های اقتصادی و عاطفی روشنفکران به زندگی پیشین، سخت می‌کوشدکه ما روشنفکران وهنرمندان را به‌دنبال خودبکشد، مارا از آن خودکند وجبههٔ خود را برای مقابله با انقلاب نیرومندترسازد.

وظیفهٔ روشنفکران و هنرمندان ما در شرایط کنونی رو به‌رو شدن آگاهانه با اوضاع واحوال کنونی، تشخیص عامل و جهت‌گیری غالب در این مرحله از انقلاب ایران، درك همهٔ واقعیت‌های انقلاب براین اساس، و موضع‌گیری درست و غیر احساساتی و غیر روشنفکرانه دربارهٔ آنهاست. می‌گویند پل‌صراط از مویاریك‌ترو از شمشیر براتر است. انقلاب ایران در مرحلهٔ کنونی نیزچنین خصلت وخصوصیتی دارد: یك لحظه‌تردید، یك‌لغزش کوچك می‌تواند ما را تا عمق جهنم ضدانقلاب سرنگون سازد و همچنان که گفتیم درآن صورت ناگهان خود را همراه اردویی می‌بینیم که یك عمر با

خشم و نفرت از آن یادکرده‌ایم.

برای پیشگیری از چنان تردیدها وچنان لغزش‌های ناخواسته‌ای هیچ راهی جز آن وجود ندارد که به‌میان توده‌هـا برویم، از همهٔ تفرعن‌هـای روشنفکرانه وهنرمندانهٔ پیشین‌خود فاصله‌بگیریم، بندهای گذشته رابگسلیم، ازبرج وباروی پیشین به‌درآییم، ازکسوت «محترمین» دوران طاغوت‌بیرون آییم ویکی از همگنان شویم، قطره‌ای در میان دریای توده‌ها شویم و در همان‌حال همهٔ استعدادها وقابلیت‌های خود را بی‌دریغ در اختیار توده‌هاقرار دهیم. به‌یاد داشته باشیم‌که به سبب بعد فاصلهٔ پیشین با توده‌هـا، معیارها و ارزش‌های ما با معیارها و ارزش‌های توده‌ها همگون نیست. در بسیاری از موارد آنچه برای ما از بیشترین ووالاترین ارزش‌ها برخوردارست،برای توده‌ها به‌پشیزی نمی‌ارزد. در حالی کـه اصل آنان هستند، آنان همه چیز هستند. اگر ما از توده‌ها جدا بیفتیم آنان چیز زیـادی از دست نمی‌دهند ولی ما همه چیز خود را از دست می‌دهیم؛ به‌عنوان هنرمند چیز زیادی از ما باقی نخواهند ماند. چرا که ما هنرمندانی در خلا نیستیم؛ اگر ماهنرمند باشیم تنها وتنها می‌توانیم هنرمنداین توده‌ها باشیم. توده‌ها هستندکه به‌ما هویت هنری می‌بخشایند.

به‌هرحال به‌سبب تفاوت معیارها وارزش‌ها عملاً ما چیز زیادی‌برای آموختن به‌توده‌ها نداریم؛ در حالی‌که بسی چیزها باید از آنان بیاموزیم. آنان به‌مثابهٔ یك جمع، نـه تنها مضمون و محتوای کار هنری ما را به ما خواهندآموخت، بلکه عملاً اشکال‌وفرم‌های‌کارما را نیز به‌ما القاء خواهند کرد وراه و روش ارائهٔ‌کار را نیز به‌ما تفهیم خواهندکرد.

اگر موسیقی‌دانان ما به‌میان توده‌ها بروند، با آنان درآمیزند وهمهٔ استعدادها وقابلیت‌های خود را در اختیارآنان قرار دهند به‌زودی‌درخواهند یافت‌که چرا در اوج دوران رخوت توده‌هـا، در اوج دوران دیکتاتوری و اختناق و در اوج‌دوران انحطاط هنری نیز حتی‌موسیقی «سطح بالا» ومطنطن وکاملاً هنرمندانهٔ آنـان از کمترین اقبال و اعتناء توده‌ها برخوردار بوده است و توده‌ها ترجیح می‌داده‌اند از موسیقی بـازاری و سرمیدانی استفاده کنند. و موسیقی «سطح بالا» و پـرزرق و بـرق این دوستان هنرمند را به

سالن‌های چند صد نفره و محافل ومجامع «روشنفکران سطح بالا» و اقشار مرفه اجتماعی برانند و درمیان آن محافل کوچك وکم شماره محبوس کنند. درخواهند یافت که چرا هم‌اکنون نیز مشتریان پروپا قرص نوارهای موسیقی آنان همچنان همان «روشنفکران سطح بالا» واقشار مرفه اجتماعی وبه‌طور کلی ناراضیان از انقلاب‌اندو توده‌های مردم از سرودها و ترانه‌های پرشور وبرانگیزاننده‌ای چون «وحدت، وحدت»،«ای رهبر»، «بهاران خجسته‌باد»، «وطنم»، «برپاخیز»[1] و جزآن بهره می‌گیرند وبالاخره درخواهند یافت که چرا درمیان توده‌ها جایی ندارند[2]. آنان‌به‌زودی درخواهند یافت که‌موسیقی سالنی وبه اصطلاح «سنتی» وهمچنین موسیقی وحشی ومدرن غربی و نیز آنچه دریك قول «موسیقی تخدیرکننده» خوانده شده است نمی‌تواندموسیقی مردم‌پذیر و سازگار با دوران انقلاب باشد. من در اینجا بـه هیچوجه قصد تئوریزه‌کردن سخن‌رهبر انقلاب درمورد حرمت‌موسیقی تخدیرکننده راندارم. چرا که پیش ازهرچیز این سخن ازبرد و اثر لازم برخوردار است ونیازی‌به تئوریزه‌کردن به‌وسیلهٔ نگارنده ندارد. ولی لازم می‌دانم این نکته را بگویم وبرآن تأکیدکنم که در دوران پرشور و انقلابی کنونی موسیقی تخدیرکنندهٔ

۱ـ ترانه‌های «وحدت، وحدت» و «ای رهبر» دو ترانهٔ آذربایجانی‌است که شعر و آهنگ نخستین ترانه از آقای جعفری یکی از شاعران وترانه‌سرایان آذربایجانی است. نگارنده سرایندهٔ دومین‌ترانه را نمی‌شناسد. سرود «بهاران خجسته باد» منسوب به‌کرامت دانشیان قهرمان شهید است. ترانهٔ «وطنم»یك ترانهٔ انقلابی‌کردی است وسرود «برپاخیز» از شعار شعرگونه‌ای باهمین‌برگردان که در آستانهٔ انقلاب رواج داشته، گرفته شده است.

۲ـ در دوران دیکتاتوری و اختناق‌گروهی از شاعران «جاودانه مرد» و حواریون آنان ونیزگروهی دیگر از هنروران وابسته به دوران اختناق‌ترجیح می‌داند این امر را به‌حساب ناآگاهی و پایین بودن سطح فرهنگ توده‌ها ازیك سو و والابودن سطح کارهای خود از دیگرسو بگذارند. چنین سخنانی پیش از آنکه دلایلی واقعی‌باشند، اتهاماتی تحقیرکننده برای خاموش‌کردن مخالفان وناپذیرایان وسخنانی آگهی‌دار برای جمع‌کردن مشتریان کاذب بود. نگارنده در این بـاره به تفصیل در کتاب «هنر و انقلاب ایـران» توضیح داده است و کوشیده است دلایل نادرستی چنین اتهاماتی را نشان دهد.

سنتی ـ با آنکه تاریخ میهن ومردم ما را در بطن خود دارد ـ حتی اگر از نظرشرعی حرام نباشد، بی‌تردید ازلحاظ انقلابی حرام است. موسیقی کنونی ما باید شور ونشاط وجوشش انقلابی را درخود داشته باشد، باید به‌حرکت آورنده، پر خروش، به جنبش وادارکننده، فراخواننده و سرشار از شور و جوشش وجنبش انقلابی باشد. موسیقی کنونی ما باید مارش حرکت و تلاش توده‌های انقلابی، بسیج کنندهٔ آنان وهمراه ومددکارکوشش و پیکارجانبازانهٔ آنان برای دگرگونی حیات سیاسی و اجتماعی میهن باشد، نه‌یار محفل و مجلس خصوصی ونیمه خصوصی طبقات مرفه ویا همدم خلوت وتنهایی‌افراد «احساساتی» این‌طبقات. باچنان‌موسیقی‌پرشوروانقلابی وبه‌حرکت‌آورنده‌ای هیچکس مخالفت نخواهدکرد وهیچکس قادر به‌مخالفت نیست. چراکه چنان موسیقی‌انقلابی وپرشوری در دل‌توده‌هاجای دارد واز دل توده‌هابرمی‌خیزد. هیچکس باچنان موسیقی‌ای مخالفت نخواهدکرد؛ حتی روحانیتی که اکنون رهبری انقلاب را برعهده دارد ـ همچنان‌که می‌بینیم.

موسیقی‌دانان ما اگر به‌میان توده‌ها بروند و تفرعن روشنفکرانه و هنرمندانه وحرفه‌ای خود را که ریشه در دوران گذشته دارد و ناشی از ارزش‌های گذشته است از سربه‌درکنند، نه‌تنها موسیقی واقعی و سازگار با شرایط انقلابی‌کنونی را در خواهند یافت، بلکه راه موسیقی‌آینده ایران را نیز باز خواهند شناخت ـ آن موسیقی‌علمی وریشه‌دار در فرهنگ ملی و در عین‌حال مردمی‌ومرد مگراراکه درآینده باید جانشین موسیقی‌کنونی ماشود، آن موسیقی اصیل ودر عین‌حال توده‌ای را که درآینده باید بتواند هر روز صدها هزار نفر از توده‌های مردم ما را به‌تالارهای نوبنیاد بکشاند.

در مورد رشته‌های دیگر هنری نیز وضع برهمین منوال است. شعر ما باید از قیدها وبندهای طاغوتی رها شود، باید از وسیلهٔ رابطه‌ای نیمه خصوصی درمیان چند هزارروشنفکر شعرگو و «شعرشناس» به‌وسیله‌ای‌برای ایجاد رابطه درمیان توده‌ها بدل شود، از توده‌ها بگیرد وبه توده‌ها بدهد. شعرما باید بتواند درکارخانه‌ها، در مزارع، در سربازخانه‌ها و درگذرگاهها برای توده‌های مردم خوانده شود، شعر ما بایدبتواند سند وگواهی‌حقانیت خود را از توده‌های مردم بگیرد، نه از معدودی روشنفکر از مردم بریده.

نقاشی و طراحی و به‌طور کلی هنرهای تجسمی ما نیز باید از چنین خصلتی برخوردار باشد. چه کسی می‌تواند مدعی شود که مجسمه‌ای از یك قهرمان انقلابی در جنوبی‌ترین و فقیرترین مناطق شهر بامخالفت توده‌های مردم روبه‌رو خواهد شد؟ چه کسی می‌تواند مدعی شود که به‌اصطلاح «انحصار-طلبان»، اجازه نمی‌دهند دیوارهای جاسوسخانهٔ امریکا در تهران را با طرح‌ها و نقاشی‌های انقلابی پوشاند و آنرا در معرض دید میلیون‌ها نفر قرارداد. مگر چندتن از نقاشان ما چنین نکردند و مگر کار آنان با اقبال وسیع توده‌های مردم که به گروههای سیاسی مختلف وابسته بودند روبه‌رو نشد؟ نمایشگاههای نقاشی بامضامین، محتوا و فرم‌های انقلابی واصیل را می‌توان درخیابان‌ها، در میدان‌ها، و گذرگاهها، درکوی‌ها و برزن‌های فقیرترین مناطق شهرها و نیز در روستاها برگزار کرد، می‌توان همراه گروههای جهادسازندگی که برای یاری به‌دهقانان به‌روستاها می‌روند بـه‌میان روستاییان رفت ودروقت‌ناهار وفراغت درمیان مزارع نمایشگاههای نقاشی را به‌پاکرد. چه کسی مدعی‌است که چنین کاری امکان ناپذیر است؟

تابلویی که اتاق محقریك‌مرد فقیر را زینت می‌بخشد واو رابه‌اندیشه وادار می‌کند بسیار ارجمندتراز تابلویی است که اتاق‌پذیرایی یك صاحب ثروت را تزیین می‌کند واو بی‌اعتنا از برابرآن می‌گذرد.

بی‌تردید یك نقاش دلبسته به‌مردم وانقلاب برای سکه‌های معدودی که یك مرد فقیر یا روستایی برای تابلو او می‌پـردازد ارزش بیشتری قائل است تا برای ارقام درشتی که یك صاحب ثروت می‌تواند بپردازد.

در مورد تاتر ونمایش نیز باید به‌همین راه رفت. تاکی می‌خواهیم‌در غم سالن دولتی‌باشم؟ تاکی می‌خواهیم برای ارائهٔ کار خود اجازه وامکانات مقامات دولتی را کسب کنیم ودر نتیجه خواست ونظر آنان را درکارخود وارد کنیم؟ به‌گمان من‌نمایشنامهٔ کوتاه «شیشهٔ عمر» که تاکنون درمحلات مختلف شهر برای صدها هزار نفر به‌نمایش گذاشته شده وبا اقبال آنان‌روبه رو شده، نمایشنامه‌ای که «سالن» آن محلات، میدان‌ها و گذرگاههای‌جنوب شهر بوده است ارزشی به‌مراتب بیشتر ازنمایشنامه‌های سالنی پس ازانقلاب داشته است. چرا که به‌طورکلی ارج و اعتبار هنر در میزان رابطهٔ آن با

توده‌ها ومیزان اثرگذاری آن برتوده‌ها است.

سخن کوتاه: هنرمندان‌ما بایدخود را ازقیدها و بندهای گذشته‌برهانند، باید ازحصارگذشته بیرون آیند، باید به‌میان توده‌ها بروند وبدون پروا از افتراهای رایج‌اقشار مرفه اجتماعی و «روشنفکران سطح بالا» به‌میان‌توده‌ها بروند.

بی‌تردیدهنرمندان اصیل ومردمگرای ماکه دل درگرو انقلاب‌پرشور وپرشکوه توده‌ها دارند و به رسالت واقعی هنر پی‌برده‌اند یا پی‌می‌برند، به سبب طول مدت دیکتاتوری واختناق، به‌سبب ازمردم بریدگی دیرین سال هنر، درمورد هنر توده‌ای، هنری‌که بهره‌گیران ازآن‌میلیون‌ها انسان‌پرشور وپرخروش ودر عین‌حال ساده وخشن‌اند، تجربهٔ زیادی ندارند، امکانات و معیارهای‌آن را نمی‌شناسند واز بردوقدرت عمل آن آگاهی چندانی ندارند. اما اگرآنان نقطهٔ عزیمت خود را به‌درستی برگزینند، اگر از توان روحی لازم برای پاگذاشتن برسر معیارها وارزش‌های نادرست پیشین و بی‌اعتنایی به‌افتراهای «روشنفکران سطح بالا» واقشار مرفه اجتماعی برخوردارباشند، اگرناآگاهانه به‌دام نارضایی‌ها وناروایی‌که خواه وناخواه وجود دارد وضد انقلاب نیز به‌آن دامن می‌زند نیفتند وخلاصه اگر باهمهٔ قلب خود، باهمهٔ استعداد وقابلیت خود به‌میان توده‌ها بروند، راه‌کارخود را درخواهندیافت، با تجارب تازه ودل‌انگیز وغرور آفرینی روبه‌رو خواهند شد وبه‌اجر واقعی خود، به‌اجری عوض‌ناپذیر خواهند رسید.

اگر شورای نویسندگان وهنرمندان ایران بتواند مسائل هنری پس از پیروزی انقلاب را به‌طور همه‌جانبه به بحث وبررسی اعضا خود بگذارد ونتایج حاصل از این بحث‌ها را به عنوان رهنمود در برابر اعضاء خود و هنرمندان ایران قرار دهد ودر اجراء آن‌ها بکوشد رسالت بزرگ و اساسی خود را به‌انجام رسانیده است.

بازسازی برنامه‌های آموزشی

پرویز شهریاری

انقلاب آموزشی، به‌تبع انقلاب فرهنگی، مسألهٔ روز جامعهٔ انقلابی ماست. درجامعه‌ای‌دگرگون شده وانقلابی، نه‌می‌توان و نه‌باید، ازهمان معیارهایی پیروی‌کردکه پیش ازآن معمول بوده است.

انقلاب‌ایران، مسأله‌هایی حاد و جدی دربرابر مردم قرار داده‌است. عکس‌العمل‌امپریالیسم دربرابر توده‌های‌ملیونی مردم ایران، که می‌خواهند بدون وابستگی‌های‌اسارت‌باراستعماری، زندگی‌نوینی را بسازند، همانگونه که انتظار می‌رفت، سخت و خشن و تهدید آمیز است. نیروهای بهره‌کش و وابستهٔ داخلی‌هم، هم‌آواز با توطئه‌گران وجاسوسان وناآگاهان‌افراطی، دراتحادعمل با امپریالیسم و درآرزوی بازگشت«روزهای خوش» گذشته، از هیچ اقدامی ـ از خراب‌کاری عملی تا مسموم‌کردن اندیشهٔ جامعه ـ کوتاهی نمی‌کنند و دراین راه، سازشکاران وحامیان سیاست «از امروز به فردا» هم، که از قدرت انقلابی تـوده‌ها به‌وحشت افتاده‌اند، به آن یاری می‌رسانند.

درچنین شرایطی است‌که خلق‌های ستم‌دیدهٔ ایران به‌حق می‌خواهند که جامعهٔ خود را در زمینه‌های‌گوناگون اقتصادی، سیاسی، فرهنگی وغیر آن بازسازی‌کنند و درهمان‌حال‌که ضربه‌های جوراجور امپریالیسم خارجی وضد انقلاب داخلی را دفع می‌کنند، به‌سوی ایده‌آلی انسانی‌گام بردارند.

انقلاب‌طلب می‌کندکه مردم‌کشورما، به‌سوی جامعه‌ای‌آزاد، مستقل و انسانی پیش برود، جامعه‌ای‌که درآن نشانی ازبهره‌کشی انسان ازانسان

نباشد؛ جهل و بی‌سوادی به صفحه‌های تاریخ سپرده شده باشد؛ بیماری و فقر، مرگ نیافریند، اختناق و بی‌فرهنگی، موجب زبونی نباشد؛ زبان و هنر وفرهنگ خلق‌های ستم‌دیده، جای خود را بازیابد، اندیشه ازچنبرزشت انحصارطلبی‌ها آزاد شود؛ دانش وهنر بشکفد و... دریك‌کلام، مردم ازبند رسته، جای واقعی خود را درمیان ملت‌های‌آزاد جهان، پیداکنند. و دراین راه، هرنیروی انقلابی وهرتفکر سالم وبی‌خدشهٔ انقلابی، باید به‌کارگرفته شود.

دشمن درکمین است، نزدیك بینی‌های ما را مستمسك قرار می‌دهد، به‌تفرقهٔ مصنوعی بین نیروهای انقلابی دامن می‌زند، از انحصارجویی‌ها و کج‌اندیشی‌ها بهانه می‌تراشد، دشمن را درصف دوست و دوست را درصف دشمن قرار می‌دهد و با این نیرنگ‌ها، در تدارك زمینه بـرای برگرداندن نظام شیطانی «آریامهری» ویا «شبه‌آریامهری» است.

برای‌شناخت این‌خطر وپیداکردن‌راه برون‌رفت ازآن به‌دانش‌اجتماعی زیادی نیاز نیست. خود واقعیت‌های روزمره، همه چیز را برای ما روشن می‌کند. تنها باید دید وعبرت‌گرفت.

■

نمی‌توان ونباید زمینه‌های‌گوناگونی را که در درون جامعه بعد از انقلاب ما مطرح است، ازهم جدا کرد. نه‌آموزش از سیاست جداست و نه این هردو از بنیان‌های اقتصادی. ولی، همچنان‌که درپژوهش‌های‌علمی‌چنین است، با بررسی‌های جداگانه و انتزاعی زمینه‌های مختلف، مـی‌توان در مجموع، روندکلی حرکت جامعه را مشخص کرد و با ترکیب وجمع‌بندی نتیجه‌هایی‌که ازجنبه‌های‌خاص وجداگانه به‌دست می‌آید، راه وروش‌منطقی وآینده‌ساز را جستجوکرد.

آنچه دراین‌مقاله مورد بحث قرار می‌گیرد، انقلاب آموزشی است‌که جزء بسیار کوچکی از انقلاب اجتماعی و فرهنگـی ما را تشکیل می‌دهد. حتی برسر آن نیستیم‌که دراین‌جا، به‌جزئیات تفصیلی بپردازیم وزمینه‌های مختلفی را، که به‌انقلاب‌آموزشی مربوط می‌شود، و دربرگیرندهٔ آموزش‌از سال‌های‌پیش از دبستان تا بعد ازپایان دانشگاه است و به‌بسیاری ازنهاد-

های دیگر جامعه هم، همچون مطبوعات وکتاب‌ها و رادیو و تلویزیون و غیرآن، بستگی دارد، مورد بررسی قراردهیم. این کاری است که البته باید بشود و امیدواریم که‌ما هم بتوانیم درحد توان خود، ازتلاش باز نایستیم؛ منتهی دراینجا تنها به‌طرح مسأله می‌پردازیم و به بعضی از اصل‌هایی که باید در یك‌چنین بررسی کلی، موردتوجه باشد، اشاره می‌کنیم.

■

دگرگونی‌های‌آموزشی را بایداز دوجهت «روش‌آموزش» و «محتوی آموزش»، ودرهر دومورد، به‌صورت «برنامهٔ‌عاجل وکوتاه مدت» و«برنامهٔ درازمدت»، موردتوجه قرارداد.

درشرایط امروزی جامعهٔ انقلابی‌ما، به‌خصوص در اوضاع واحوالی که‌ازیك‌طرف درمحاصرهٔ اقتصادی وهجوم‌نظامی دنیای غرب قرارگرفته‌ایم، و ازطرف دیگر، به‌مناسبت دگرگون شدن معیارهای گذشته، با توقع‌های به‌حق قشرهای محروم و زحمت‌کش روبه‌رو هستیم، نمی‌توان سال‌ها وحتی ماه‌ها را به‌هدر داد وبرای‌تنظیم یك‌برنامهٔ‌درازمدت، آموزش‌را متوقف‌کرد.

باید نیازهای فوری، حیاتی و درجه اول جامعه را تشخیص‌داد و به صورت ضربتی، برنامه‌های‌کوتاه‌مدت تنظیم‌کرد ودرجریان عمل و با بهره‌گیری از امکان‌هایی‌که به‌وجود می‌آید، به‌تدریج به‌برنامهٔ درازمدت‌رسید.

به‌عنوان‌مثال، ما امروز بیش از هرزمان دیگری، به‌پزشك وصنعت‌کارنیازمندیم. درهیچ‌کدام از این‌زمینه‌ها، نمی‌شودبه‌بهانهٔ نداشتن‌برنامه‌ای مدون و درازمدت، از تربیت آن‌ها سر باز زد و درانتظار آینده‌ای مبهم، سرنوشت سلامتی و اقتصاد مردم‌کشور خود را، به‌بحث‌های آکادمیك و یا یك‌بعدی سپرد. نمی‌توان، به‌دلیل اینکه درس‌های تاریخ و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی ما غرب‌زده ومحصولی از نظریه‌های نادرست و ریاکارانهٔ فرهنگ بورژوازی‌است، ودانش‌آموختگان این‌رشته‌ها، دردی‌عاجل‌ازجامعهٔ ما را درمان نمی‌کنند، کار تربیت پزشك وصنعت‌کار و داروساز و معلم را هم متوقف کرد (بگذریم از این که حتی در همین رشته‌های غرب‌زده هم متخصصین متعهدی داریم‌که قادرند دست‌کم برنامه‌های‌کوتاه‌مدت راعرضه کنند).

البته، این به‌معنای آن نیست که همین برنامهٔ ضربتی را، با الگوی قبلی و بدون توجه به نوع نیازها، انتخاب کنیم. دراین مورد باید با استفاده از سنت‌های درخشان آموزشی و فرهنگی خلق‌های کهنسال ایران، با بهره‌گیری از روش‌های سنتی آموزش و تلفیق آن با نیازهای روز، و به‌خصوص با استفاده از تجربهٔ ملت‌هایی که درشصت ـ هفتاد سالهٔ اخیر آزاد شده‌اند، وبدون توجه به این که فارغ‌التحصیل ما چه مدرکی می‌گیرد و «مزایای قانونی» این مدرك چقدر است، وتنها با توجه به نیازهای جامعه، هرچه زودتر و سریع‌تر، آموزش عالی را، آغاز کنیم و گسترش دهیم.

استفاده از سنت‌های آموزشی گذشتهٔ خود، به‌معنای این نیست که بر حصیر و زیلو بنشینیم، قلمی از نی به‌دست بگیریم، رحلی در جلو خود بگذاریم، فرائدالادب وحساب سیاق بخوانیم ودرهرلحظه منتظر ضربهٔ چوب مکتب‌دار باشیم. سنت‌های درخشان آموزشی گذشتهٔ ما، محتوای دیگری دارند:

اولاً مکتب‌های علمی وآموزشی درهرگوشهٔ مملکت و با هرامکانی کار می‌کرد ومردم‌علاقمند، جز درمواردنیاز به‌کسب آگاهی‌های تخصصی، ناچار به‌ترك دیار وخانوادهٔ خود نبودند، و بعد ازپایان تحصیل و یا حتی ضمن آن، خود یك حوزهٔ علمی تشکیل می‌دادند و دین خود را به‌جامعه ادا می‌کردند. ثانیاًدرمکتب‌های ما، جریان آموزش، یك‌طرفه‌نبود و «معلم» تنها سخنگوی مجلس به‌حساب نمی‌آمد. بحث آزاد، از سنت‌های درخشان مکتب‌های آموزشی گذشتهٔ ماست. هیچ‌کس‌را به‌خاطر اظهارنظرها ویااعتقادهایش، طرد نمی‌کردند. معیار اصلی، نتیجهٔ بحث و پذیرش یا عدم پذیرش دانشجویان بود. مکتب‌های ما، این اصل اساسی را پذیرفته بودندکه‌تکامل اندیشه، تنهادربرخورد اندیشه‌هاست وانسانی‌که درجستجوی حقیقت است، از طرح اندیشهٔ دیگران نمی‌هراسد. ثالثاً به‌رای و باور طالبان دانش احترام می‌گذاشتند وحتی در بسیاری از حوزه‌های علمی و مکتب‌های ما، «استاد» را خود «دانشجویان» برمی‌گزیدند. بسیار پیش می‌آمدکه مدعی ناشناخته‌ای به‌حوزه‌ای علمی وارد می‌شد و چون دربحث‌ها و جدل‌ها، از استاد پیشی می‌گرفت مورد تأیید «مکتب‌رفته‌ها» واقع می‌شد، جای استاد

را می‌گرفت و «استاد» درمحضر اوبه«شاگردی» می‌نشست. رابعاً تلاش‌در جمع‌آوری آرا و اندیشه‌های گذشتگان و تشکیل کتاب‌خانه‌های کوچك و بزرگ، از سنت‌های دیرین اهل دانش وهنر این مرز و بوم است. ماه‌ها و گاه سال‌ها درسفر بودند تا نسخه‌ای‌از نوشته‌ای را به‌دست‌آورند، رونویس کنند و از این‌راه، هم به‌دانش خود بیفزایند و هم کتاب‌خانهٔ شهر خود را غنی‌تر سازند.

این‌هاست سنت‌های خوبی که می‌توان از آن‌ها سود جست و در راه مبارزه با جهل وبی‌سوادی موجود مورد استفاده قرارداد و ضمناً از عناصر درست و لازم فرهنگ غرب هم، برکنار نماند.

تلفیق تئوری با عمل، جادادن مراکز آموزشی درجنب محل‌های‌کار (بیمارستان‌ها، روستاها، کارخانه‌ها،...)، چنان بدیهی است که نیازی به بحث و تفصیل ندارد.

■

درکنار این برنامهٔ فوری وکوتاه‌مدت برای‌آموزش‌عالی، باید به‌طور هم‌زمان، به‌این نکته‌ها توجه داشت:

۱. آموزش همگانی دبستانی، با استفاده از تمام نیروها و در سطح تمامی‌کشور، به‌صورتی جدی وعملی آغاز شود.

هرروستا، هرکارخانه، هرمحله وهر مسجد وتکیه‌ای، باید به‌مرکزی برای سوادآموزی تبدیل شود و درکنار مدرسه‌های‌موجود، شبکه‌ای‌وسیع برای‌ریشه‌کن‌کردن بی‌سوادی به‌وجودآید. دراین زمینه، می‌توان هردهقان یا دهقان‌زاده، هرکارگر و یا هر روحانی و سرباز باسواد را، درهرجایی‌که هستند، با کاستن از ساعات‌کار ولی با حفظ تمام شرایط مادی او ـ و حتی بهترکردن‌آن ـ به‌عنوان «معلم» درخدمت مبارزه‌با جهل وبی‌سوادی‌گرفت.

۲. فرهنگ‌های ملی وقومی باید احیا شود. آموزش، و به‌خصوص آموزش دبستانی، با زبان مادری و با بهره‌گیری از سنت‌های فرهنگی هر ملت یا قوم صورت پذیرد.

این‌ننگ حکومت «شاهنشاهی» را، که همیشه‌ستم فرهنگی را درکنار ستم‌ملی برقوم‌ها وملت‌های‌گوناگون‌کشور ما روا می‌داشت، بزداییم.

شکوفاشدن زبان‌ها وفرهنگ‌های‌ملی وقومی، به‌تفاهم بین خلق‌های کثیرالمله ما کمك می‌کند، استعدادهای فروخفته را آشکار می‌سازد و در نتیجه به‌طور باور نکردنی، منجر به‌اعتلای فرهنگی تمامی سرزمین ایران، می‌شود.

اندیشهٔ سلطه‌گرایی یك فرهنگ بر فرهنگ‌های‌دیگر وبه‌وجودآوردن یك فرهنگ غالب، علاوه برآن‌که غیرانسانی‌است، وبه‌جزآن‌که سنت‌های درخشان فرهنگ‌های «مغلوب» را به فراموشی می‌سپارد، در خود فرهنگ «غالب» هم اثری منفی دارد و آن را به‌تباهی می‌کشاند و با رشد عنصر «نژادپرستانه» وخودخواهانه درآن، راه رشدسالم وانسانی آن‌را سد می‌کند و به‌بی‌راهه می‌برد.

۳. هنررا فراموش نکنیم. خط بطلان‌کشیدن برهنر، نه‌تنها به‌معنای کنار زدن‌استعدادها و آفرینش‌های انسانی‌است، بلکه بیش ازهمه، به‌معنای نشناختن روح پر توان آدمی است. هنر مکمل دانش است. هنر، منعکس کنندهٔ جنبه‌ای از خلاقیت روح آدمی و دانش منعکس‌کنندهٔ جنبهٔ دیگری‌از آن است. و این‌دو، درکنار هم و به‌یاری هم، انسان‌ساز هستند. نادیده گرفتن جنبه‌های مختلف نیازهای آدمی، یك‌بعدی اندیشیدن و مردم راتنها به‌سوی علم ویا تنها به‌سوی ایمان هدایت‌کردن، به‌معنای نادیده‌گرفتن‌آن، به‌عنوان یك انسان متکامل و رشدیابنده است.

نقش هنر، درهمین انقلاب پرشکوه ما، برهیچ‌کس پوشیده نیست. چه ترانه‌ها و شعارهای زیبایی‌که ساخته نشد، چه نقش‌هایی که بردر و دیوار، روح زنان ومردان انقلابی را، پرجوش و خروش‌نکرد و...

هنر را، نه می‌توان به‌قالب علم و ایمان درآورد و نه می‌توان از آن‌ها جدا کرد. هنر، درعین‌حال‌که زاییدهٔ جنبه‌ای شگفت‌آور از روح‌آدمی است‌که جدا ازسایر جنبه‌های‌آفرینشی انسان‌عمل می‌کند، به‌ناچار درخدمت انسان، و درنتیجه درخدمت علم وجامعه ومبارزهٔ انقلابی است.

روشن‌است‌که ما ازهنر تجریدی و از«هنر برای‌هنر» صحبت‌نمی‌کنیم؛ چرا‌که در واقع، چنان «هنری» هم، سرآخر «درخدمت هنر» نیست، بلکه درخدمت تخدیر روح و سرگشتگی انسان ودرنتیجه «درخدمت بهره‌کشان

و ستمگران» است. ما از هنر مردمی صحبت می‌کنیم، هنری‌که مردم را در راه‌آینده‌ای بهتر برانگیزاند،هنری‌که به‌ضرورت‌به‌اوآرامش دهد و به‌ضرورت، خشم ونفرت‌را دراو بیدارکند، هنری‌که به‌آموزش‌انسانی وعلمی مردم‌یاری رساند. واین، درتمامی رشته‌های هنری، از نقاشی ومجسمه‌سازی وموسیقی گرفته تا سینما وتئاتر، ممکن ومیسر است.

۴. این‌هم گفتنی است‌که ما، درهمان حال‌که دانشگاه‌ها را، به‌حق و به‌خاطر غرب‌زدگی بسیاری ازبرنامه‌ها، موردملامت قرار می‌دهیم، بیش‌تر ازکل دانشجویان موجود درکشورمان، دانشجویانی داریم‌که در دل غرب امپریالیستی، درامریکا وانگلیس وفرانسه وآلمان غربی، تحصیل می‌کنند، و نه برالگوئی از برنامهٔ غربی، بلکه بـرمبنای آموزش خود دانشگاه‌های غرب، تعلیم می‌بینند ومثلا دکترای ادبیات فارسی و اسلام‌شناسی خود را، از دانشگاهی درفرانسه یا آلمان‌غربی، دریافت می‌دارند.

رادیو وتلویزیون و سینماهای مارا هم باید درهمین چارچوب بررسی کرد، که به‌طور عمده برمبنای همان‌خبرگزاری‌ها و گزارش‌ها و فیلم‌های ساخته شده درغرب امپریالیستی،کار می‌کنند.

این دوگانگی‌ها را می‌توان و باید ازبین برد.

۵. توجه‌به‌برنامه‌های زودگذر و عاجل، نباید مارا از ایجاد مرکز-های تحقیقاتی لازم، دور نگه‌دارد.

مثلاً ما به‌گوشت احتیاج داریم و درکار بریدن‌از وابستگی به‌غرب هستیم. ولی درشمال و جنوب کشور ما دریا وجود دارد و هردو، منبعی عظیم ازمواد پروتئینی دراختیار مامی‌گذارد. استفاده ازاین‌منبع سرشارمواد غذایی، نیازمند برنامه وتحقیق است وما درکشور خودکسانی را داریم‌که بتوانندابن‌برنامه را تنظیم‌کنند، کارتحقیقاتی‌خود راآغاز ودرنتیجهٔ‌بررسی-های خود، مردم را ازگوشت خارج بی‌نیاز سازند.

سرزمین پهناور کویری ما تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است. نمی‌شودکه دراین صحرای بی‌سرانجام، هیچ‌امکانی برای بهره‌برداری‌وجود نداشته باشد، بلکه آن‌طورکه جسته گریخته شنیده می‌شود، منابع عظیمی از مواد مختلف را درخود ذخیره‌کرده است. ولی، برای‌کشف این منابع و

استفادهٔ از آن‌ها، نیاز به‌مراکز تحقیقاتی درحاشیه و در دل‌کویر داریم، و طبیعی است که در این راه می‌توانیم از تجربه‌های ذیقیمت همسایهٔ شمالی خود دربهره‌برداری از ریگزارهای‌آسیای میانه، سود ببریم.

هیچ لزومی نداردکه ما نفت خام‌خود را بفروشیم‌و ازاین راه بودجه خود را ترمیم‌کنیم. ما می‌توانیم بااستفاده از تجربه‌های‌کشورهایی همچون رومانی، با جزءکمتری ازنفت خود، انواع بسیارگـوناگون مصنوعات را فراهم کنیم و از این راه، هم نیازهای داخلی خود را تامین کنیم و هم با صدورآن‌ها، به‌ذخیرهٔ ارزی خودکمك‌برسانیم. ولی، البته، شرط اصلی‌آن، این‌است‌که دل‌ازامپریالیسم‌ژاپن‌بکنیم وتنهابه‌نیروی مهندسان وپژوهشگران ایرانی وبه‌تجربهٔ کشورهای دوست متکی شویم.

نباید به‌بهانهٔ برنامهٔ ضربتی ویا احیای فرهنگ‌سنتی، متخصصان‌خود را دراین زمینه‌ها، بی‌کار بگذاریم وبعـد، برای رفع نیازمندیهـای خود، دست به‌سوی دیگران درازکنیم.

۶. وآخرین مطلب‌این‌که به‌رای و درایت وکارایی ملت خوداعتماد داشته باشیم. شوراهای دانشگاهها را تقویت‌کنیم، از یك پارچه نبودن و یکسان نیندیشیدن آن‌ها نهراسیم، همهٔ این دشواری‌ها را با آن‌ها درمیان بگذاریم وبه‌یاری تجربه‌ها و اندیشه‌های همهٔ استادان ودانشجویان‌انقلابی و متعهد، یك‌یك مشکلات را ازپیش‌پای برداریم. هرگز و درهیچ‌زمانی، با کار یك‌گروه کوچك و در اطاقی دربسته، گره ازکارملتی‌گشوده نشده‌است. این خود ملت است که می‌تواندگره‌گشای همهٔ دشواری‌ها باشد. تنها باید اسباب‌کار وشرایطلازم را برای‌آن فراهم‌کرد.

کودک و سرباز

پناهی سمنانی
(خاطره‌ای از روزهای خون و آتش)

شاهد این‌صحنه، من بودم:
نوجوان،
سنی میان سیزده یا پانزده را داشت،
قامتش: (هرچندکوچك)،
آرزوی زودیاب چهرهٔ فردا.
چتر زلفش؛
خشم برپیشانی افشانده.
چشمهایش:
صبحگاه روشن تصمیم.

گونه‌ی سرباز،
از سرما:
رنگ‌برده تا کبودی
استوار قامتش:
دیوار خشم خلق (وین افسوس)
دستها:
خسته از بیداد سرما و مسلسل
چشمها:
آمیزه‌ی خشم و تزلزل

(نوجوان):
سرباز، حرفی با تو دارم

یا بگو چون من:
مرگ برشاه جنایتکار.
یا...
سینه‌ام آماج رگبار مسلسل‌کن
ـ ها (حیرت سرباز)
دور شو.
نوجوان درموضع خود، همچنان سرسخت:
ـ مرگ من، یا مرگ آن جلاد!
(حیرت سرباز)
ـ هی پسر! دست از سرم بردار!
نوجوان، درموضع خود، همچنان سرسخت.

آفتاب از لابلای شاخه‌ها جاری
شهر درعصیان،
برلبان خلق با فریاد:
مرگ بر عمال استعمار
مرگ‌بر شاه جنایتکار

چشم در چشمان یکدیگر:
کودک و سرباز
درنگاه این‌یکی تردید
درنگاه آن‌دگر تصمیم.
عاقبت سرباز میغرد:
مرگ برشاه جنایتکار!

تهران دیماه ۵۷

اندیشه‌هایی پیرامون هنر، نقد هنری و انقلاب

م. ا. به‌آذین

هنر، به هرشیوه وشکل و بیانی که عرضه شود، تصویر گوشه‌ای است از واقعیت گسترده وپویای هستی که هنرمند، در زمینهٔ جهان‌بینی واندوختهٔ کلی ذهن خود و در پیوند با آزمونهای زندگی و عواطف حال یا گذشتهٔ خود، بـه‌دست می‌دهد. امـا واقعیت هستی، گذشته از آنچه در پیرامون هنرمند است، جهان درونی او را نیز که پرتوی از محیط بیرون است در بر می‌گیرد. ازین‌رو، هنرهم می‌تـواند تصویر واقعیت بـاشد و هم تصویر تصویر واقعیت.

هنر، باآن‌که همیشه انعکاسی است از واقعیت بیرونی یا درونی، در هیچ حال به‌تمامی برآن منطبق نیست. ذهن هنرمند، ناآگاهانه وبسا نیز از روی آگاهی و اراده، درواقعیت تصرف مـی‌کند. بـه‌این اعتبار، هنر بازآفرینی واقعیت است درکارگاه ذهن هنرمند.

اثر هنری ـ مجموعهٔ به‌هم پیوسته وهماهنگ موضوع وشیوه وشکل وبیان ـ مانند خود هنرمند پدیده‌ای است تـاریخی، در چارچوب زمان و مکان، و ناچار مهر این هر دو برپیشانی دارد. با زمان‌کهنه می‌شود و در مکان غریب می‌افتد، منسوخ می‌گردد. با این‌همه، تا جایی که ظرف بیان که در هر هنری جداگانه است ـ خوگرفته و نزدیك وآشنا بماند وموضوع هم در برگیرنده و عام باشد، اثر هنری به‌تعبیرهای تازه در زمان و مکان تن می‌دهد. دگرگونه، ـ درگستره‌ای بیرون از خواست وانتظار هنرمند و گاه درتناقض با دریافت خود او، ـ درك می‌شود، اما باقی‌می‌ماند، زندگی تازه می‌یابد. ازین دست‌اند شاهکارهای هنر که‌گویی از دستبرد روزگار در امان‌اند.

در هنر ـ حتی انتزاعی‌ترین هنرها ـ همه چیز رو به‌آدمی دارد، همه چیز به‌آدمی برمی‌گردد. وآدمی در هنر، پیش از همه، خود هنرمند است که چهرهٔ کلی و نمونه‌وار می‌گیرد. موضوع یا بهانهٔ ابداع هرچه باشد، هنرمند در اثری که پدید می‌آورد از خود سخن می‌گوید، خود را پیش چشم بیننده می‌گذارد. به دیگر سخن، هنرمند نمی‌تواند در اثری که می‌آفریند حضور نداشته باشد. هردوبه‌هم بسته‌اند، باهم وحدتی آلی دارند، چندان که شناخت یکی جز باشناخت دیگری کامل نیست.

هر اثر هنری تبیین دیگری است از جهان، با منطق خاص هنر، که پیش از هرچیز نمونه‌سازی[1] وتمثیل است ودعوت گفته یا ناگفته به‌مقایسه و نتیجه‌گیری. واین‌منطق تمثیل وتجسم نمونه‌ها می‌تواند سخت القاکننده[2] و مجاب‌کننده باشد: دریافت بی‌واسطه. پیامی که شنیده و پذیرفته می‌شود. و اهمیت بس بزرگ هنر در همین است که، اگرهم به صراحت باز نگوید، همواره پیامی در بردارد، چیزی می‌آموزد، به‌چیزی برمی‌انگیزد.

آموزندگی هنر، در مرحلهٔ ساده‌تر آن، بازنمایی خوب وبد، زشت و

۱ـ نمونه‌سازی عمومیت دادن به‌یك پدیدهٔ خاص است‌با برجسته کردن وجوهی از آن‌که عمده‌تر است وآن نوع پدیده را بدان می‌توان بازشناخت.

۲ـ القاکنندگی و انگیزندگی درنمونه‌سازی وتمثیل، گذشته ازگرایش به‌تقلیدکه در آدمی است، از راه‌های چند صورت می‌گیرد:

ـ وسوسهٔ تجربهٔ شخصی: «ببینیم، آیا براستی همین است؟»

ـ این‌گمان ریشه‌دارکه افراد آدمی در توانایی‌های‌شان یکسان‌اند: «آنچه اوکرد، چرا تو نتوانی؟ مگر چه‌کم داری؟»

ـ پنداشت اخلاقی مبنی بروجود رابطهٔ فطری علیت در کارهای جهان، واین غیر ازعلیت علمی است که در روند مشاهدهٔ تجربی‌وبررسی وتحلیل‌عـوامل سازای پدیده و تعمیم نتایج به‌دست آمده ثابت می‌شود: «فلان‌کار فلان نتیجه به‌بار می‌آورد».

«اوکه آن‌کرد، آن دید. هرکه چنان‌کند، همان خواهد دید.»

ـ اعتقاد به برابری و همسانی افراد آدمی، تا جایی‌که مانندمهره‌هایی می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند: «تو نیز اگر به‌جای او بودی، برتو همان می‌رفت‌که بر او رفت».

زیبا، پسندیده و ناپسند، سودمند و زیانمند است درجامعه‌ای استقراریافته، پایا، ـ دست‌کم به‌گمان‌هنرمند، یاچنان‌که آرمان وآرزوی اوست، ـ برای برانگیختن و فراخواندن ازین‌سو یـا بدان‌سو. ازین‌گـونه است هرچه از ستایش ونکوهش، تحذیر وترغیب، وصف موارد عینی‌شادی وغم، پشیمانی وکامگاری،مهر وکین، رستگاری وبدفرجامی،وهمچنین اندرز ومثال‌آموزنده که به‌زبـان هنر در چنان جوامعی گفته شده یـا پدید آمده است. اما، در مرحلهٔ بالاتر، آموزندگی‌هنرسراسر زندگی وهستی‌آدمی را، سرنوشت‌نهائی او را، ارزش علم و اختیار او را، توانایی خودسازی وامکان تصرف اورا در جهان در ترازو می‌نهد و درباره‌اش به خوشبینی یا بدبینی، به تأیید یا انکار، داوری می‌کند. و دراین داوری، حکم‌نه‌چندان برهستی یاسرنوشت آدمی ـ که پرکلی و انتزاعی است، ـ بل برطبیعت وبافت جامعه وموضعی که‌آدمی ـ و در حقیقت، خود هنرمند ـ درآن دارد، می‌رود. هنرمندجامعه را درنقش آرزوی خودمی‌بیند: «گل در برومی درکف ومعشوق‌به‌کام است» و شاد وپایکوبان، «تا باد چنین بادا!» می‌سراید، یا آن را دستگاهی ناساز ودلازار می‌یابد وگله سر می‌دهد:

«اگر غم را چو آتش دود بودی جهان تاریك ماندی جاودانه»
«در این گیتی سراسر گربگردی خردمندی نیابـی شادمـانه»

به‌دیدن نابرابری‌ها برمی‌آشوبد وزبان به‌اعتراض می‌گشاید:

«نرسد دست من به چرخ بلند ورنـه بگشادمیش بند از بند»
«قسمتی کرد سخت نـاهموار بیش و کم در میان خلق افکند»
«آن نیابد همی به رنج پلاس و این نپوشد همی ز ناز پرند»

و تا آنجا پیش می‌رودکه جهان را ـ جامعه را ـ دگرگون می‌خواهد به قصد پی‌ریزی «طرحی نو» برمی‌آید:

«گربرفلکم دست بدی چون یزدان برداشتمی من این فلك را زمیان»
«وآنگه فلك دگـر چنان ساختمی کازاده به‌کام دل رسیدی آسان»

* * *

آفرینش هنری ـ کـه چیزی است جدا از ساخت و پرداخت هنر ـ اساساً امری است فـردی. همکاری درآن، یا همآفرینی، اگر محال نباشد،

بسیار نادر است. اما بیان هنر، که محمل پیام آن است، در پرداخت خود می‌تواند ثمرهٔ همکاری دویا چند تن باشد. واین بیان هنر بردی عام‌دارد. همه را، از دور و نزدیك یا معاصران و آیندگان، در هر لایهٔ اجتماعی که باشند، در برمی‌گیرد. ازین‌رو، هیچ خندق عبور ناکردنی، حتی نماد ورمز که در برخی جلوه‌های هنر به‌هر انگیزه‌ای بـرای دور داشتن بیرونیان و نامحرمان به‌کار می‌رود، راه را برپیام هنر وآموزش وانگیزش آن‌نمی‌بندد. چیزی‌که هست، درك ودریافتی‌که از آن حاصل می‌شود، ونیز کاربردآن، می‌تواند در همهٔ لایه‌های اجتماعی یکسان نباشد، چنان کـه در واقع هم نیست. بدین‌سان، نیت وخواست پدیدآورنده هرچه باشد، اثر هنری، همین که اظهار شد، در حیطهٔ تصرف همگان در می‌آید، امر اجتماعی می‌گردد و آغاز تأثیر می‌کند، ـ البته در حد واندازهٔ خویش وتا آنجاکه احوال‌جامعه امکان دهد و پذیرا باشد.

انگیزندگی و تأثیری که در هنر هست، از آن سلاحی پدید می‌آورد که می‌تواند درکشاکش نیروهای اجتماعی به‌کارگرفته شود. واین‌امری‌است آزموده و دانسته، از زمانهای دور دست که نظم جامعه با اعمال زور و سرکوب گروه‌های مردم به‌دست‌گروه‌بندی مسلط امکان استقرار یافته است. صاحبان و مدعیان قـدرت، هر دو، هنر را در طول تـاریخ از این دیدگاه نگریسته و به‌خدمت گرفته‌اند. تا جایی‌که هنر، همیشه و زیر هر آسمانی، فکر زمینه چین وزبان ثناگوی نظم مستقر بوده است، یا خود پرچم طغیان در برابرآن. بدین‌سان، هنر را باید از عرصه‌های ثابت نبرد درونی جامعه دانست. آنچه هنرمند ـ حتی برای دل خود ـ پدید می‌آورد، همین‌که‌عرضه شود، در میدان جاذبهٔ قدرتهای معارض جامعه قرار می‌گیرد و به این‌سو یا آن‌سو کشیده می‌شود. و گفتنی آن که همداستانی و نیت آگاه هنرمند، اگرچه مطلوب است ومی‌تواند مؤثر باشد، شرط حتمی برای به‌خدمت گرفتن هنرازسوی این یا آن حریف نبرد نیست. هنر ـ اثر هنری ـ راه‌خودمی‌رود وسرنوشت خود داردکه الزاماً همان نیست‌که هنرمند در زندگی داشته‌است یا دارد. واین به‌ویژه‌دربارهٔ هنرمندانی صادق است‌که دید روشنی از آنچه‌بر جامعه و برآنان می‌رود ندارند. در کشاکش نیروهای متضاد سرگشته‌اند.

نه با این ونه باآن، هم با این وهم با آن‌اند. واین سرگشتگی و دوگانگی در هنرشان انعکاس می‌یابد وراه به‌تأویل‌های متضاد می‌دهد. از این‌میان، هستندهنرمندانی‌که درتن‌آسانی خود راه سلامت می‌گیرند، به‌عیش موجود- که غالباً هم رنگین است ـ می‌سازند وخود را «بیطرف» می‌خواهند.

ولی، آیا بیطرفی در هنر ممکن است؟ ـ به هر حال، نه در هنگامهٔ درگیری‌های بزرگ اجتماعی، آنگاه‌که طوفان درآستانهٔ ضمیر هرکس است.

هنر، به‌عنوان باز آفرینی واقعیت، ناگزیر عناصری از نبرد درونی جامعه را منعکس می‌کند، و درست به همین نشان و به اعتبار جانبگیری فرضی یا واقعی در پیکار اجتماعی است که هنر ارزیابی می‌شود. یکی آن را می‌ستاید و ارج می‌نهد و می‌پذیرد، دیگری خام و ناهنجار و زیانمندش می‌شمارد و از آن روی می‌گرداند[1]. بدین‌سان هنر، پس از عرضه‌داشت، نه‌تنها امر اجتماعی است، در حکم اجتماع است. وهنرمند، اگر هم انکار کند وفریاد اعتراض بردارد، معنا وراستای هنرش‌آن است‌که جامعه درآیینهٔ سوداهای خویش می‌یابد.

با این همه، می‌توان پنداشت‌که هنرمندی، دانسته و سنجیده، خود را از کشاکش پنهان وآشکار قدرت در جامعه‌کنار بگیرد، «بیطرف» بماند. چنین رفتاری از سوی هنرمند در دورانی روا داشته می‌شودکه هنوز تانبرد نهائی، نبردسرنوشت، فاصله‌ای‌هست. هنری‌که‌خود را «بیطرف» می‌خواهد، ناگزیر است‌که در سایهٔ امن موجود وبی‌دغدغهٔ فشار وستمی‌که ممکن‌است زمینه‌ساز چنان امنیتی باشد، در دیوار بست موضوع‌های عام و همیشگی: عشق وحسد، یادکودکی، زیبایی طبیعت، شکنندگی فرد وقهر سرنوشت و جزآن بچرد. و اگر زیبندگی بیان وشگرد پرداخت یا نگرشی تازه و ژرف ـ درحد نبوغ ـ به‌یاری نیاید، بسیار زود کارش به‌ابتذال می‌کشد. اما، در آستانهٔ نبردنهائی‌که شکاف درجامعه صورت قطعی یافته است وبیطرفی‌دیگر در حال وهوای روزگار نیست، هنر «بیطرف» از هیچ‌سو به‌نیازی محسوس پاسخ نمی‌دهد. ازین‌رو، غریب و نابجا می‌نماید، با بی‌اعتنائی و شاید هم

۱ـ این احتمال هم هست که، اگر هنرمند و اثرش بالفعل در پایگاهی نباشندکه خود را تحمیل‌کنند، به‌سادگی نادیده گرفته شوند: توطئهٔ سکوت.

طعن وتحقیر روبرو می‌شود، در خاموشی زمان فرومی‌رود. تنها امید سر-برآوردنش زمانی است که، با فروکش نبرد اجتماعی و استقرار آرامشی در سایهٔ پیروزی احتمالاً خونین طبقهٔ فرمانروا، خستگی روحی و گرایش به انصراف خاطر از کشش و کوشش دردناك گذشته جامعه را، به پیروی از فرمانروایان تمکین یافته، پذیرای پاره‌ای غرابت‌ها، «آزاد بودگی»ها، و حتی مرز شکنی‌های صوری و بی‌خطر کند وتصادفی مساعد ـ یا خود هدایت شده ـ هنر «بیطرف» را از زیر گرد و خاك فراموشی بدرآرد و یکچند باز کنجکاوی و شور آفرینی در پیرامون آن برانگیزد.

* * *

اثر هنری به هرحال کالاست و خواستار خریدار.

مبادلهٔ کالا در جامعه برپایهٔ نیاز وامکان رفع نیاز صورت می‌گیرد، و همین خود رابطهٔ فروشنده و خریدار را مشخص می‌دارد. در شرایط عادی عرضه و تقاضا، کار مبادله به‌رضای دو طرف می‌گذرد وجایی برای تحمیل یا منت پذیری از هیچ‌سو نمی‌تواند باشد. اما آنجا که نیاز به‌کالایی به انگیزش ضرورتی مستمر وهمگانی نباشد، قانون عرضه وتقاضا از اثرمی‌افتد و پدید آورندهٔ کالا به‌موضعی رانده می‌شود که یا به‌خواست خریدارگردن نهد ـ و سرانجام آن‌کند وآن باشد که خریدار می‌پسندد و می‌فرماید، ـ یا از فروش وحتی ادامهٔ تولیدکالا چشم بپوشد. این درست سرنوشت کالای‌هنر و پدید آورندهٔ آن ـ هنرمند ـ است در جامعهٔ طبقاتی، ـ جامعه‌ای که اکثریت مردمش، درتلاش برده‌وار برای گذران زندگی که سروتهش به‌سختی به‌هم می‌رسد، نه امکان مادی ونه فراغت آن دارندکه به هنر روی‌آرندو خریدارش باشند. اینجا دیگر نمی‌توان از نیاز اجتماعی به‌کالایی به‌نام هنر سخن گفت. خریداران احتمالی و هوسکار هنر کسانی از لایه‌های بالایی اجتماع‌اندکه نصیبی از ثروت وقدرت دارند و از هنرچیزی جز خوشی‌وقت وخاطر، چرب زبانی وچاپلوسی، وصف شکوه دستگاه تنعم‌خویش وگواهی برمشروعیت قدرتی‌که گویا تأیید آسمانی با خود داردنمی‌خواهند. ازین‌رو، اگر عزم وآگاهی ومنش‌آزاد به‌یاری هنرمند نیاید، هم او وهم‌کالای‌هنرش درچنبر وابستگی به‌کامها وخواست‌های این خریداران‌ولینعمت‌گشته‌می‌افتند

و خدمت به اغراض سلطه‌جویانهٔ طبقهٔ فرمانروا و دولت آن طوق زرین گردن‌شان می‌شود. آن هنرکه نخواهد آرایهٔ بزم جباران شود، آن‌هنرمند که خواسته باشد به حقیقت انسانی خود و پیوندش بامردم سادهٔ ستمدیده وفادار بماند، باید تن‌به‌محرومیت بدهد، آزار ببیند، با عیبجویی وناسپاسی، واز آن ناگوارتر، توطئهٔ سکوت کاسه‌لیسان قدرت بسازد وبه‌راه خودبرود. اما این راه نه‌چنان دشوار است که بتوان تنها به پاهای خود رفت. پذیرفتاری وتأیید و آفرین‌جمع بایدکه باشد تا، گذشته از نام وآوازه ولقمه‌ای نان‌که از آن چاره نیست، حصار حمایتی باشدکه هنرمند را ازآسیب‌قدرت روز نگه دارد. واین دیر و دشوار به‌دست می‌آید. دیرهم از دست می‌رود. بویژه در جامعه‌ای که تودهٔ مردم به اندوخته‌های فرهنگ، حتی آنچه رو بدانها دارد و برای آنهاست، کمتر دسترسی دارند. شاید عمری بر هنرمندبه ناکامی بگذرد تا مردمی‌که اوسرنوشت خود وهنرش را به‌سرنوشت‌شان گره زده است نامی از او بشنوند وهنرش را دریابند. اما، پس از آن، هنرمند و هنر در بافت زندگی مردم درمی‌آیند، از آن مردم می‌شوند وهمچون‌میراثی گرامی از نسلی به‌نسل دیگر می‌رسند، ـ افسانهٔ جاودانگی هنر: «نمیرم‌از این پس‌که من زنده‌ام...»

* * *

پذیرش هنر خود به خود صورت نمی‌بندد. در رابطه با خواست وکام وجهان‌بینی وموضع اجتماعی خریداران و پذیرندگان، هنر ـ اثر هنری ـ باید به‌چیزی بیارزد، به‌کاری بیاید. وتنها همین نیست. هنر باید اصیل‌باشد، برجوشیده از ژرفای‌هستی‌مشترك قوم، پرورده به‌شیردانسته‌ها وآزموده‌های نسل‌ها. چنین‌هنری‌آیینه است. ما را به‌ما می‌نمایاند. ما را به‌مامی‌شناساند. ای‌بسا هم که ما، در روند شکل‌گیری و دگردیسی خود در طول زندگی، آن می‌شویم وآن‌گونه رفتار می‌کنیم‌که در هنر دیده‌ایم.

وراه دور است از هنر اصیل تا هنر تقلیدگر. یکی خون است و نیرو و زندگی. دیگری صورتکی پوشالی، بی‌خون. هنر تقلیدگر می‌تواندرنگین و پرنقش وریزه‌کار باشد، اما گرمی وپویایی ندارد. سخن می‌گوید، اما هماهنگی و پیوند درونی گفتار زنده در آن نیست. «بربسته دگر باشد وبر رسته دگر».

واینك، نکتهٔ باریك: از کجا می‌توان دانست؟ ارزیاب هنر کیست؟ ذوق طبیعی هر کس؟ ـ نه. ذوق گرایشی خودرو است، آمادگی است، روزنی است گشاده برتأثرات که می‌تواند با هزاران خرت وپرت عادت و پیشداوری و کج‌بینی کور بماند. ذوق پرورش می‌خواهد و چشم‌انداز باز: دیدن و شنیدن وبا هم سنجیدن، دیده وشنیده و سنجیده‌های پیشین را باز و باز بررسیدن، خط کلی هنر را ـ در شکل وشیوه و افزار بیان ـ از آن همه بیرون‌کشیدن، واین خط را درانبوه دگرگونی‌های سبك ومکتب پی گرفتن، آنچه را که تردستی در ساخت و پرداخت هنری است از محتوای زنده و انسانی هنر تمیزدادن، جای هرکدام از هنرمند واثر هنری را در صف پیکار اجتماعی یافتن، و در هرحال تپش زندگی وتلاش خودسازی آدمی را ازهنر خواستن...

ذوقی بدین‌گونه پرورده، معیارهای کارآمد برای شناخت هنر دارد، وهنری‌که به‌محك چنین ذوقی راست درآید می‌تواند به‌همان‌اندازه راهنمای رهایی آدمی از ناسازگاریهای طبیعت یا سرکشی غریزه‌های کور باشد که از نابسامانی وستم اجتماعی. وناگفته نماندکه، در دوسوی خطی‌که بهره‌کشی و زور وبیداد را از حق توده‌ها به‌زندگی وکار در آزادی وبرابری و همیاری‌جدا می‌کند، ذوق نمی‌تواند یکی باشد، پرورش ذوق هم‌یکی‌نیست. دراین سوی خط، معیار ذوق روشنی وسادگی و همدلی در بیان است، تا درك و دریافت برای همگان به آسانی صورت پذیرد وهنر دستگیر آدمی در رهایی و پیشرفت وتعالی باشد. اما درآن سوی خط، آنچه از هنر خواسته می‌شود آراستگی وشکوه ظاهر است وبیان پرطنطنهٔ مؤکد، با موشکافی در ثبت جزئیات دروغ وراست به‌نشانهٔ کمال در سکون وثبات. و در پس این ظاهر، آنچه نهفته است اندیشه‌ای است تنگ‌ولنگ، مانده در سطح، خود ـ بین و شکمباره و گستاخ، ستاینده و پرستندهٔ زور، با تأکید برنابرابریها، نادیده‌گرفتن و خوار شمردن‌کارکه وظیفه ونصیب فرودستان است، و تلقین آن‌که کار جهان برمدار سروری برگزیدگان می‌گردد، وازین‌رو، فخر به جنگاوری و دراز دستی، دعوت به‌کامجویی ـ که نوشت باد! ـ و درهمان حال، حکم به‌بیهودگی و بی‌سرانجامی زندگی و نکوهش جهان که سراسر

فریب است و دوستی با کس به‌پایان نمی‌برد:
«در طبع جهان اگر وفائی بودی نوبت به‌تو خود نیامدی ازدگران»

* * *

پرورش‌دهندهٔ ذوق، ارزیـاب هنر، منتقد است. او کسی است که با آشنایی به‌مکتب‌ها و نمونه‌های آثار هنری، با شناخت ویژگیهای شکل و شیوه و بیان هنر وتحلیل محتوای آن‌که همان پیام هنرباشد، ونیز با آگاهی برتأویل رمزهایی که در هنر به‌کار می‌رود یا فلان هنرمند ابداع می‌کند، دیگران را درپذیرش یا رد آثار هنری، خاصه آنچه به‌تازگی عرضه می‌شود، یاری می‌دهد.

اما منتقد هم، مانند هر کس دیگر، در متن کشاکش نیروهای معارض اجتماع جای دارد، خود درگیر این کشاکش است. در یك سوی خطی که گفتیم، اوکارگردان جشن وخوانسالار بزم قدرتمندان است. واگر ضرورت افتد وکار به‌جان برسد، در رکابشان شمشیر هم می‌زند، که در برد وباخت سرنوشت چاکر وخداوندگار به‌هم‌بسته است. درسوی‌دیگر خط، دراردوگاه سرکشان و به پاخاستگان، منتقد هنری پیش از هرچیز کارشناس وکارپرداز زرادخانهٔ جنگ است. اوست که کارآیی سلاح هنر را می‌سنجد و تضمین می‌کند. ازاوهمین می‌خواهند وبه جدهم‌می‌خواهند. واو، اگر ریگی به‌کفش ندارد، باید به‌راستی وبی‌ابهام نظر دهد وراهنمایی‌کند. طرفدار باشد. از او پذیرفته‌نیست‌که بگوید: «نمی‌دانم این‌چیست، سلاح‌است یابازیچهٔ‌کودکان. همینقدر می‌بینم که خوش نقش و صیقل یافته و خوش‌دست است. می‌توان دمی با آن سرگرم بود.»

منتقدی از این دست، با دعوی بیطرفی در صف‌کارزار، به‌ریش‌خود می‌خندد وخود را به رسوایی می‌کشد. او، بـا خاك غفلتی که در دیده‌ها می‌پاشد، دستیار دشمن است.

با این همه، طرفداری منتقد درآن نیست‌که مایهٔ هنر را آسان بگیرد و، به‌بهانهٔ کارآیی وکوبندگی، به شکل و شیوه و استادی در پرداخت هنر ارج شایسته نگذارد. هنر باید هنر باشد تا همچون سلاح به‌کارگرفته‌شود. اما، البته، الزامی در پیروی از سبکی خوگـرفته یا انتخاب موضوع‌های آشنا نیست. می‌توان سبك تازه داشت وموضوع ناسفته اختیارکرد، وآنگاه

سبك وموضوع را چنان به‌هم جوش دادکه با همهٔ غرابت پذیرفتنی باشد و به‌هدف بنشیند. وچه بهتراز این؟ اما هنرکم مایه وخام‌دست، الکن‌است، برد ندارد، به کار نمی‌آید. چنین نقصی را نمی‌توان بر «هنر» بخشید، و منتقد آگاه، که می‌داندکجاست ودر چه‌کار است، این‌رابویژه بردوست نمی‌بخشد.

* * *

آنچه گفته شد، هنررا در دورانهایی درنظر می‌گیردکه، اگرهم کشاکش و درگیری و نبردی هست، هرم نظم هنوز برجاست: ثروت وقدرت جامعه در قلهٔ هرم تمرکز یافته است و طبقات فرودست بارفرمانروایی و کامرانی قدرتمندان را بردوش‌می‌کشند ورهایی می‌جویند. اما، پس ازآن‌که‌پایه‌های نظم‌کهن فرو ریخت و نظم تـازه‌ای در انقلاب و دگرگونی ارزشها شکل گرفتن آغاز کرد، ضابطه‌هـای پذیرش هنر ـ نقد هنری ـ دیگر نمی‌تواند همچنان باشدکه درگذشته بود. هنرمند هم‌دیگرآن نیست‌که بود. اکنون او جنگاوری است در میدان جنگ. او، اگر هم بخواهد، دیگر نمی‌تواند در «بیطرفی»، با چنان «آزادی» دلخواه‌که تاکنون او را به سلامت، درآسایش تن وجان، از گیرودار نبرد درونی جـامعه گذرانده است، بیافریند. اینك گردباد انقلاب در همه چنگ انداخته، همه را از تنگنای زندگی خوگرفته برکنده است. جنگ خونین مرگ وزندگی‌درجامعه درگرفته است. هنرمند، بخواهد یانه، در سرایت تب‌انقلاب است. خیزش امید وشور عمل به‌یاری انقلابش می‌کشاند، یا سراسیمگی و ترس از آنچه رخ می‌نماید بردشمنی با انقلابش برمی‌انگیزد. درهر دوحال، سرریز انقلاب را در هنر خود به‌چشم می‌بیند. و می‌بیندکه انقلاب، نه‌تنها موضوع، بسا نیز شیوه و شکل و حتی افزار بیان را براو تحمیل می‌کند. اندیشه‌هـا، شکل‌ها، رنگها وآهنگهایی دراو راه می‌یابندکه در روندعادی‌آفرینش‌هنری‌اش نبوده‌اند، نمی‌توانسته‌اند باشند. وانقلاب او را با خود می‌برد. از او آن می‌سازدکه‌گمان آن هرگز به‌خود نمی‌برده است.

انقلاب چیست؟ ـ ارادهٔ سترگ انبوهی که یکباره دربیان آمده‌مجال عمل یافته است. سختگیر وپرتوقع وکم تحمل، انقلاب می‌خواهدوبی‌درنگ می‌خواهد وبه هر قیمت می‌خواهد: گسترش ناگهانی دایرهٔ خواست وتوان. سدوبندها فرو می‌ریزد. نیرو و اندیشه بر می‌جوشد، سرریز می‌کند، پیش

می‌تازد. ویرانگری وآفرینش باهم.

انقلاب قانون خود و مشروعیت خاص خود دارد. وزن و پیمانه‌اش دیگر است، همچنان که پای رفتارش دیگر. و ناچار به‌پای او باید رفت. و در آشفتگی پرشتاب حوادث، خط‌کلی انقلاب را ناگزیر باید نگه داشت. چه، انقلاب، در کل، از ضرورتی منطقی پیروی می‌کند. و همین ضرورت، جوهر و انگیزه ونیروی راهبر انقلاب است. به‌اعتبارآن، برای‌گشودن‌راه تحقق برآن، اینك حقیقت و آزادی وکمال انسانی همه در تأیید بی‌چون‌و چرای انقلاب، درباری به‌رغم هرکس وهرچیز به‌انقلاب، خلاصه می‌شود.

در روند شورآفرین انقلاب و درتلاش سهمگین تن‌وجان برای‌تحکیم وگسترش پیروزیهای به‌دست‌آمده، معیارهای رفتار اجتماعی به‌هم می‌ریزد. ارزشهای نوگویی برمی‌روید. هوای تفتهٔ سودا. جهش فرد به‌بیرون وبرتر ازخویش. انگیختگی و پاکباختگی. انقلاب همه‌چیزتو را ازتو می‌خواهد،- بی دودلی و بهانه‌سازی. وچگونه می‌توان در انقلاب دو دل بود و بهانه ساخت؟ امکان نیست. در ناهمخوانی جزئیات درماندن، از شتاب و دامنهٔ دگرگونی‌ها رمیدن، امروز را به‌مقیاس دیروزگزکردن وحسرت خوردن، بر انقلاب ازدیدگاه پسند وناپسند فردی حکم راندن، سر به‌دیوارکوفتن‌است. و راه دور نیست از آن تا چنگ انداختن در روی انقلاب. و هنرمند، ـ بویژه آن‌که دریافتی کلی وهماهنگ از جامعه ونیروهایی‌که درآن درکارند ندارد، آن‌که انقلاب بـر او می‌گذرد اما در او راه نمی‌یابد، ـ بیش از هر کسی درسرایت چنان‌آفتی است. تأثرپذیری فطری، زندگی در لحظه، عادت به‌برچین دقایق رنگین وتأکید برآن دربازآفرینی، ای بساکه هنرمند را از دریافت کلیت انقلاب باز دارد. حقیقت زنده برایش نادیده می‌ماند وسراب گریزنده راهنمای اندیشه وخواست می‌شود. واین غبن است.

اینجاست‌که منتقد بینا ودلسوز به‌کار می‌آید، ـ بینا به‌واقعیت‌انقلاب ومحتوای نبرد انقلابی، دلسوز در راهنمایی نیروهایی‌که می‌توانند درزمینهٔ هنر به‌صف‌انقلاب بپیوندند. ازین‌رواست‌که او، در خرده‌گیری وبازنمودن کاستی‌ها یا در تأیید وستودن شایستگی‌ها، سخن دانسته می‌گوید وقلمش‌به اقتصاد برکاغذمی‌رود، تا دشمن هرچه سخت‌تر از پا درآید، اما هیچکس از

آنان که می‌توانند با هنرخود برشوروتوان رزمندگی انقلاب بیفزایندنرمند، به‌خود رهانشوند. آری، جنگ است وسخن از انصاف، به‌صورتی‌مطلق که دشمن و دوست را دریك پایه‌نهد، نمی‌تواند باشد. و در این راه و روش، برای منتقد انقلابی جای‌شرم‌زدگی وپرده‌پوشی نیست. او به‌بانگ رسااعلام می‌کندکه ازهنر چه می‌فهمد وچه می‌خواهد: بازآفرینی واقعیت به‌گونه‌ای که برای انقلاب بسیج‌کنندهٔ نیرو باشد و بـه پیروزی نبرد انقلابی یاری رساند. بدین‌سان، نقد انقلابی آن است که، بی‌آن‌که به‌ویژگیهای شکل و شیوه وافزار بیان کم‌بها دهد، هنر را پیش ازهرچیز در رابطه‌اش با انقلاب در نظر آرد وهنر را برای انقلاب بخواهد. اما بهادادن به‌آن ویژگیها نیز تا جایی است‌که این همه برانگیزندگی انقلابی هنر بیفزاید، نه‌آن‌که بهره‌گیرنده از هنر را درآرایه‌های صوری، در شگردهای ساخت وپرداخت،نگه دارد ویاد انقلاب را در او به‌فراموشی بسپارد.

با چنین معیارهای ساده در ارزیابی و داوری، منتقد انقلابی هنری‌را که یاریگر انقلاب است از آن که راه برانقلاب می‌زند باز می‌شناسد و به مردم می‌شناساند. براوست که هنر انقلابی را درآنچه می‌تواند بررنگینی و رسایی بیان و نیز بردقت وکارآیی و برد پیامش بیفزاید راهنمایی‌کند. اما، در برابر هنری که سردشمنی با انقلاب دارد و به دست و به نیروی خود توده‌ها می‌خواهد زنجیر برپایشان استوارکند، براوست‌که دروغ و نیرنگی را که درآن نهفته است بی‌محابا بشکافد وافسون زیبایی وحقیقت‌نمایی‌اش را باطل‌کند. آنجاهم‌که احتمالاً حقیقتی‌مشخص درآن می‌بیند، رگهٔ‌بدخواهی وفتنه‌گری را که بی‌شك در تاروپود آن هست بجوید وباز نماید.

اینك، با هنری‌که خود را «بیطرف» می‌خواهد یا «بیطرف» می‌ماند، تکلیف چیست؟

درموقع ومحیط‌انقلابی، طبیعی است‌که‌دعوی‌بی‌طرفی‌راه به‌بدگمانی دهد. منتقد هم به‌حکـم وظیفه باید بدگمان بـاشد. با این‌همه، در اظهار داوری نباید شتاب نمود. هنر «بیطرف» را باید تا همان حد که به‌انگیزهٔ خودخواهی و ترس‌جان از سودای بزرگ انقلاب کناره می‌جوید نکوهش کرد و از اعتبارش‌کاست. و درهمان‌حال‌راه را برای پیوستن هنرمندبه‌صف

پیکار انقلابی بازگذاشت. شاید این‌تدبیر نتیجهٔ مثبت‌مشخصی به‌بارنیاورد، اما کسی راهم به‌اردوگاه دشمن نمی‌راند.

حتی باآن‌هنر مزوری‌که درپوشش‌بیطرفی آب به‌آسیای دشمن‌می‌برد، تا زمانی‌که به‌یقین‌پرده از روی‌کارش برداشته نشده‌است، باز به‌همان‌گونه می‌توان مدارا نمود. ولی، پس ازآن، البته‌کار ازقرار دیگراست.

پس ازهمهٔ آنچه گفته شد، باید افزودکه نقدهنری‌کارسرسری نیست. منتقد ـ بویژه منتقدانقلابی ـ در داوری خویش ودرنتایجی‌که ازآن‌می‌زاید مسئول است. از این‌رو باید زیرو بم‌کار انتقاد، حدومرزآن ومنظور ازآن را درکل وجزء بروشنی بداند. ناگزیر هم‌به‌درکی‌درست ازهستی وپویندگی جامعه، همراه با دیدی‌آرمانی ازانقلاب، نیاز دارد تابه‌اندیشه و داوری‌اش پیوستگی وهماهنگی دهد. و بهتر آن‌که با شناختی‌گسترده، دلی پر شفقت اما خویشتن‌دار داشته باشد. و درهمه‌حال، رأی او، در بازنمودن کاستی‌ها وشایستگی‌ها، باید مستدل ومستند باشد تا به‌بی‌پروایی وغرض متهم‌نشود ومصداق این‌گفتهٔ حافظ نباشدکه:

«آه آه از دست صرافان گوهر ناشناس
هرزمان‌خرمهره‌را با در برابرمی‌کنند»

درپایان، این‌نکته هم گفتنی‌است‌که انقلاب، باآن‌که در روند تکوینی و درعمل خود جوشش خشم‌توده‌هاست و پیش‌از هرچیز به‌واژگونی وویرانی پایه‌های نظم‌گذشته می‌اندیشد، باز ناگزیر ازآن است‌که تصویری از آینده به‌دست دهد چنان‌که منعکس‌کنندهٔ آرزوها و برانگیزندهٔ‌نیروها باشد. بدین منظور، انقلاب باید فلسفهٔ خود و برنامهٔ عمل خود را درایجاد نظم نوین اعلام کند تا هرکسی به‌روشنی بداند چه دگرگونی‌هایی درجامعه پدیدآمده یا درکار پدیدآمدن‌است، و هرکس ـ ازجمله هنرمند ـ بداندکه انقلاب در چیست و برای چیست وخصلت «انقلابی» که معیار ارزیابی و داوری در روزگار انقلاب است کدام است. بدین‌سان، دیگر کمتر جای اشتباه، کمتر جای سردرگمی یا بهانه‌جویی است، و رأی و سلیقهٔ فردی کمتر می‌تواند به‌نام انقلاب حکم صادرکند.

پنجره بگشای بر آوازها

جلال سرافراز

خرقه بینداز و به‌باران درآ!
بی‌سرو دستار شو، عریان درآ!
باران آمد غم ما شست و برد،

ماتم از آیینه سترد و سپرد،
شب شکن آمد به‌سراپرده‌ها،
گفت که این «بار امانت»، بپا!
بندگشا از تن و آزاد شو!
خلق بپا خاسته فریادشو!

آینه‌ات ظلمت جادو گرفت
با شب دیرینه چه بد خوگرفت
عزلت و پرهیز از آوای دوست
هرچه دراو دید، هم از اوگرفت

خیزکنون، ظلمت خارا شکست
نور درآیینهٔ ما نطفه بست
گفت سترون: چه خطا رفت، هان!؟
ای شب فرزانه چه از ما گسست؟

خرقه بیفکن تو براین خاکدان
جان‌شو، جان‌شو همه، درجان بمان!
برگ جوان طعنه به‌توفان زند
طرفه‌نگر برسر ایمان بمان!

پنجره بگشای بر آوازها
آینه! تا آینه‌ساران درآ!
جلوه‌کن، ازکینه برافروز جان!
لالهٔ روشن! به‌بهاران درآ

شهریور ۵۹

هزارهٔ ابن‌سینا

غلام‌حسین صدری افشار

جان را به پیرایهٔ دانشها بیارای
و جز از دانش چشم بپوش که همه چیز در آن است.
جان همچون شیشه است و دانش
مانند چراغ و فرزانگی در حکم روغن.
چون جانت روشن باشد تو زنده‌ای
وچون خاموش باشد در شمار مردگانی.

از یك شعر عربی ابن‌سینا

علم منطق علم ترازوست و علمهای دیگر علم سود و زیان است. و رستگاری مردم به پاکی جان است و پاکی جان به صورت بستن هستیهاست اندروی، و به دور بودن از آلایش طبیعت، و راه بدین هر دو به دانش است. و هردانشی‌که به ترازو سخته نبود، پس به حقیقت‌دانش نبود. پس چاره نیست از آموختن علم منطق.

از رسالهٔ منطق دانشنامهٔ علایی

سازمان‌جهانی‌یونسکو دربیستمین اجلاس عمومی خود تصویب کرد:

«نظر به‌اینکه سال ۱۹۸۰ مصادف باهزاره‌مین سال تولد ابوعلی‌حسین بن‌عبدالله‌بن‌سینا متفکر و دانشمند نامی است، با احترام به‌سهم بی‌کرانی‌که ابوعلی‌سینا در تکامل فلسفه، منطق، علم‌الاجتماع، ادب، شعر، زبان‌شناسی و علوم اثباتی وطبیعی و پزشکی ایفا کرده است.

باتجلیل ازنفوذعظیم ابوعلی‌سینادرتوسعهٔ بعدی علوم‌درهمهٔ‌کشورها، کنفرانس عمومی از کشورهای عضو دعوت می‌کند که هزارمین سال تولد ابوعلی سینا را شکوهمندانه تجلیل‌کنند ومراسم بزرگداشت او را درسطوح ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی برگزار نمایند...»

براساس این تصمیم، بسیاری ازکشورها ـ از اتحاد شوروی گرفته تا مالزی ـ تدارکات مفصلی را، از چاپ‌ونشرآثار این دانشمند، انتشار کتابها و مقالات دربارهٔ او، و برگزاری کنگره‌ها وکنفرانسهای بین‌المللی درپیش گرفته‌اند.

امیدواریم مردم‌میهن ما هم ازقدردانی‌نسبت به‌این همزبان وهموطن خویش غافل نمانند.

حال ببینیم این تجلیل جهانی از ابن‌سینا به‌خاطر چیست.

درباب‌زندگی وروزگار وآثار وافکار ابن‌سینا کتابها ومقاله‌های‌بسیار (حتی به‌زبان فارسی) موجود است که ما برخی از آنها را ذکر می‌کنیم، تا علاقه‌مندان به‌مطالعات بیشتر بدانها مراجعه‌کنند، وفهرست سایرآثار را از آنها به‌دست آورند.

۱. یحیی، مهدوی: فهرست نسخه‌های مصنفات ابن‌سینا. انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۳، وزیری، ۲۸+۴۱۳+۲۰ صفحه.

۲. صفا، ذبیح‌الله: تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی تا اواسط قرن پنجم. مجلد اول، انتشارات دانشگاه تهران. چاپ سوم. ۱۳۴۶، وزیری، ۴۵۱ صفحه (صفحات ۲۰۶-۲۸۱) که از بهترین مراجع فارسی دربارهٔ ابن‌سیناست.

۳. حلبی، علی‌اصغر: تاریخ‌فلاسفهٔ‌ایرانی. کتابفروشی‌زوار، ۱۳۵۱، وزیری، ۷+۷۹۱ صفحه (صفحات ۲۶۵-۳۳۸).

۴. نصر، سیدحسین: نظرمتفکران اسلامی دربارهٔطبیعت. کتابفروشی دهخدا، ۱۳۴۵، وزیری، ۴۴۴ صفحه (صفحات ۲۲۶-۳۶۸). کتاب‌شناسی خوبی دارد.

۵. صفا، ذبیح‌الله: جشن‌نامهٔ ابن‌سینا. انجمن آثار ملی. جلد اول (راجع به‌سرگذشت، تألیفات، اشعاروآثار ابن‌سینا) ۱۳۳۱. جلددوم (شامل سخنرانیهای دانشمندان در جشن هزارهٔ ابن‌سینا) ۱۳۳۴.

۶. الفاخوری، حنا-الجر، خلیل: تاریخ فلسفه‌درجهان‌اسلامی. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. انتشارات زمان، ۱۳۵۵، وزیری، ۲۲+۸۱۴ صفحه. (صفحات۴۴۹-۵۱۶). بهترین‌مأخذموجوددربارهٔفلسفهٔابن‌سینادرزبان‌فارسی.

* * *

ابوعلی حسین‌بن‌عبدالله‌بن‌سینا در سال ۳۵۹ هجری شمسی برابر ۳۷۰ هجری قمری دریکی از روستاهای بخارازاده شد. ولادت او با فروپاشیدن سلطهٔ‌خلافت بغداد برسرزمینهای شرق اسلامی، وباپیدایش‌دولتهای پررونق محلی دریمن وشام ومصر وایران وماوراءالنهر همراه بود. به‌برکت‌استقرار دین اسلام وزبان عربی، تجارت وصنعت‌رونق داشت، شهرها بزرگ‌می‌شد،

ومدرسه‌ها برای تربیت پزشکان، محاسبان، فقیهان، قاضیان، لغویان و مستوفیان مورد نیاز این شهرها، یکی پس ازدیگری گشایش می‌یافت. اندیشه‌ها، علوم وآگاهیها همراه کاروانها از شهری به‌شهری منتقل می‌شد وهمراه بااستقرار اسلام سنتی مورد حمایت خلیفه وامیران، مذاهب و اندیشه‌های انقلابی‌در میان دیوانیان فرودست، پیشه‌وران و اندیشمندان و بـه دلایلی دیگر در میان‌اعضای عالی‌رتبهٔ دولتهای محلی‌رواج‌می گرفت. درهمین‌ایام، سامانیان برخراسان وماوراءالنهر فرمان‌می‌راندند وبرخی مقامات‌عالی‌رتبهٔ دربارشان اسمعیلی بودند، وآل‌بویه‌که برایران حکومت می‌کردند و بر بغداد ـ یعنی مقرخلافت ـ هم تسلط داشتند، شیعی بودند.

نظام‌ملوك‌الطوایفی موجود، مانع از تمرکز قدرت واعمال فشارجدی برمخالفان مذهبی وسیاسی می‌شد و به‌افراد آزاد فکر یا مخالف غالباً امکان می‌داد در صورت احساس خطر از قلمروی به‌قلمرو دیگر بگریزند.

مثلاً درهمان ایام در دربارخوارزم به‌جمع برجسته‌ای از دانشمندان طراز اول برمی‌خوریم، که از آنْ جمله‌اند ابوریحان بیرونی، ابوعلی‌سینا، ابونصر عراق وابوسهل مسیحی. و در همین ایام پدر ابن‌سیناکه عامل یکی از قرای بخارا بود ومذهب اسمعیلی داشت، پیوسته درخانه از فلسفه وعلم عدد بحث می‌کرد، و بوعلی حساب هند را نزدسبزی فروشی فراگرفت. این عصر با فعالیت علمی‌وفلسفی اخوان‌الصفا مقارن بود، که با انتشاررسالات وایجاد انجمنهای پنهانی، به‌ترویج فلسفه وعلوم همت‌گماشته بودند.

ابن‌سینا درچنین محیطی نشوونماوپرورش یافت. محیط‌زندگی‌مناسب، معلمان خوب وبه‌ویژه، هوش واستعداد سرشار و استثنایی او سبب شد که در شانزده سالگی به‌عنوان پزشکی چیره‌دست شهرت یابد. در اوان جوانی برای معالجهٔ امیرسامانی به‌دربارفراخوانده شد وتوانست ازکتابخانهٔ‌سلطنتی استفادهٔ فراوان‌کند. سپس روانهٔ دربار خوارزم شد، بعد به‌خراسان وگرگان وطبرستان وری آمد وبه دربار شمس‌الدولهٔ دیلمی در همدان پیوست و پس ازمدت‌کوتاهی وزیر اوشد. پس‌ازمرگ شمس‌الدوله به اصفهان گریخت و به خدمت علاءالدوله درآمد وهنگامی‌که همراه اوبه‌همدان رفت، در این شهر وفات یافت (۴۲۸ قمری).

شرح حال ابن‌سینا را خودش و شاگردش ابوعبید جوزجانی نوشته‌اند، و این سرگذشت بسیار خواندنی است. آنچه از آن، و سایر مراجع موثق برمی‌آید، نشان می‌دهد که ابن‌سینا مردی این‌جهانی، هوشمند، موقع‌شناس، لذت‌طلب و در عین حال عاشق کسب آگاهی و معرفت بوده است. او به‌همهٔ معارف زمان خویش از فلسفه، طب، طبیعیات، فیزیك، شیمی، ریاضیات، نجوم، موسیقی، لغت، شعر، فقه، تفسیر، سیاست، آموزش و پرورش و عرفان دست یافت و دربارهٔ آنها به‌تحقیق و تألیف پرداخت. طبعاً ارزش کار او در همهٔ این‌زمینه‌ها یکسان نیست و عوامل مختلفی بر روی کار او تأثیرهای خوب و بدگذاشته است.

۱. ابن‌سینا با فلسفهٔ یونان از طریق ترجمه‌های عربی، مخصوصاً تفسیرهای فارابی آشناشد. این ترجمه‌ها و تفسیرها، که از مجرای آموزشهای اسکندرانی و حتی سریانی گذشته و از شوائب عرفان و مابعدالطبیعه گرانبار شده بود، تصویری سخت نادرست از آموزشهای ارسطو به‌دست می‌داد و اذهان هوشمندانی چون ابن‌سینا را در توجیه تناقضات و شبهات آن دچار انحراف و گمراهی می‌ساخت. این مسئله در مباحثات میان ابن‌سینا و بیرونی نیك به‌چشم می‌خورد.

اما، سالها بعد، که مطالعات مستمر و مشاهدات و تفکرات روزمره، غلط‌بودن بسیاری از این اندیشه‌ها را برابن‌سینا معلوم ساخت، او درمقدمهٔ حکمت‌المشرقیین ـ که بدبختانه جزرسالهٔ منطق آن به‌دست نیامده[۱] ـ چنین نوشت:

«با آنکه به فضل سلف‌فاضل خود (ارسطو) معترفیم و می‌دانیم‌او بدانچه دیگران از تمییز اقسام علوم دریافته بودند دررسید و دانشها را بسی بهتر ازآنان ترتیب و نظم داد ودر بسیاری از امور به‌ادراك حق توفیق یافت و براصول صحیح و واقعی اکثر علوم مطلع شد و عامهٔ مردم را از آنچه متقدمین واهل بلاد او تبیین‌کرده بودند بیاگاهانید واین‌اقصی حدقدرت‌آدمی درتمییز مخلوط و تهذیب مفسد است که‌نخستین باربدان اقدام‌کند.

حق آن بود که آیندگان هررخنه را که در بنای او یافته بودند

۱ـ ظاهراً این‌کتاب حکمت‌المشرقیین تنهابه‌صورت یادداشت بوده ودر جریان تصرف اصفهان به‌وسیلهٔ سپاهیان سلطان مسعود غزنوی به دست آنان افتاده و به غزنین برده شده و هنگام حملهٔ سلطان حسین غوری در سدهٔ ششم طعمهٔ آتش شده است.

ترمیم‌کنند و اصولی را که پدید آورده بود کامل سازند. اما هرکس‌که بعد از او آمد، نتوانست خود را از عهدهٔ آنچه به‌ارث برده بود بیرون آورد و عمر وی یا در فهم آنچه ارسطو نیك دریافته بود و در تعصب برخطاهای وی گذشت، یا به‌سخن‌گذشتگان مشغول شد و مهلتی برای مراجعه به‌عقل خودنیافت.

۲. ابن‌سینا درجریان زندگی خود ـ با آنکه عهده‌دار وزارت شد، و در عین‌حال همیشه شاگردانی داشت‌که نزدش تحصیل می‌کردند ـ بیشتربه کار پزشکی اشتغال داشت و حفظ سلامت امیرانی که در خدمتشان بود و افراد عالی مقام ومورد توجه آنان، آن عاملی بود که موجب علومقام ابن‌سینا می‌شد. اشتغال مستمر به‌کار پزشکی، به‌یك ذهن پویا ونابغه‌امکان می‌داد تا با تجربیات و ملاحظات دقیقی مواجه شود، که پیشینیان از آن غافل مانده بودند. از این قبیل است پاره‌ای ملاحظات کالبدشناسی ازقبیل توصیف دقیق‌شبکیهٔ چشم وقسمتهای سه‌گانهٔ دماغ، توصیف منتزیت وسکتهٔ مغزی وشناخت عوامل انتقال بیماری سل ریوی وطاعون.

او در عین حال به‌تأثیر عوامل‌روانی در بیماریها توجه دارد. مثلاً در رساله‌ای‌که راجع به‌ادویهٔ قلبیه نوشته، نه‌تنها از این داروها، بلکه از عوارضی از قبیل غم، شادی، ترس، خشم، حسد و علل و عوارض آنها بحث می‌کند.

روان‌شناسی ابن‌سینا کاملا جنبهٔ عینی ومادی دارد. او نه تنها نفس یا روان را ملازم با جسم می‌داند، بلکه برای هریك ازاحساسات وادراکات نیز عضو وجایگاهی دربدن قایل است، ولی پس از توضیح‌کامل ـ وباتوجه به‌امکانات زمان او ـ دقیق احساس، تصور، توهم و ادراك، برای رهایی‌از معارضه می‌گویدکه روح با مرگ جسم از میان نمی‌رود.

۳. مهمترین‌کار ابن‌سینا تألیفات و آثـار اوست و در این راه چنان قدرتی‌نشان داده وبدان اوجی دست یافته‌که‌ارسطو درغرب دست یافته‌بود.

همچنانکه برخی‌محققان‌هوشمند خاطرنشان‌کرده‌اند، ابن‌سینانه‌درفلسفه به‌پای فارابی می‌رسد، نه در طب به‌پای رازی، ونه در علوم به‌پای‌بیرونی ولی تأثیری که در این زمینه‌ها برجای نهاده بالاتر ازآن هر سه‌بوده‌است: واین تأثیر نه درجهان اسلام، خاصه قلمرو خلافت شرقی، بلکه درغرب‌هم صادق است.

ابن‌سینا مطالب خود را با چنان شیوهٔ منظم و بیان دقیق مطرح کرد، در تألیف آثار خود چنان سلسله مراتب دانشجویان و خوانندگان راخوب در نظر گرفت، و در این آثار آن‌چنان‌طیف گسترده‌ای از معلومات‌واطلاعات را عرضه‌کرد، که هیچ دانشجو و اهل علمی نتوانست از آن بی‌نیاز باشد، وبرعکس مطالعهٔ آثار او دانشجویان را از مراجعه به‌صدها کتاب پیشینیان بی‌نیاز ساخت.

۴. اما ابن‌سینا مرد دیوان و سیاست بود و هرروز آثار و نتایج بی‌احتیاطیها را به‌چشم می‌دید. اوبا همهٔ دور اندیشی وباریک‌بینی، طعم‌زندان وطعنهٔ‌تکفیرچشیده بودوهیچ ضرورتی‌نمی‌دیدبه‌بیان حقایقی‌پردازدکه برایش سودی نداشت، ولی ممکن بود بسیار خطرناك باشد. وقتی‌هم بیان حقیقتی را لازم می‌دید، آن را با مطالب ظاهرالصلاح مقبول عامه در می‌آمیخت. به‌همین خاطر ابن‌رشد بـر او طعنه می زند. خود او درهمان مقدمهٔ کتاب حکمت‌المشرقیین می گوید:

«... علت این تغافل و پرده‌پوشی آن‌بود که نخواستیم با آنچه از فرط شهرت بـرای جاهلان بدیهی شده و به مقامی رسیده‌کـه ممکن است در روشنایی روز شك‌کنند، ولی در صحت آن مسایل شکی ندارند مخالفت ورزیم.

از جملهٔ مسایلی که در اظهار آن ضنت کردیم و از آن در گذشتیم حقیقتی مغفول‌عنه است‌که درصورت‌اظهارجز با تعصب برگویندهٔ آن تلقی نمی‌شود. ازینرو دربسیاری ازمسایل‌که ازآن اطلاع کافی داشتیم طریق مساعدت گرفتیم و اگر در مطلبی‌که نخستین‌بار برآن آگاهی یافته بودیم، بعد از مراجعه به آرای خود و انتقاد از آن، نسبت بدان شکی حاصل می‌کردیم، آن را به‌طریق تردید اظهار داشتیم... مخصوصاً درموضوعاتی که امراض بزرگ و اساسی هستند، دویست‌بار در آنها مطالعه را تجدیدکردیم...

ما این کتاب را از آن جهت جمع کردیم‌که تنها خود از آن استفاده کنیم و مرادکسانی است‌که قائم‌مقام ما هستند....»

او می گوید:

کفر چو منی گـزاف و آسان نبود　　محکمتر از ایمان من ایمان نبود
در دهر چومن یکی و آن هم کافر　　پس در همه دهر یك مسلمان‌نبود

ولی ابن‌جبیر جهانگرد معروف سدهٔ ششم در این اظهاراتش تنهانبود:

در روزگار ما فرقه‌ای‌پدید آمد　　که‌پیدایشش مایهٔ شومی روزگاراست
اینان در دین اقتدا نمی‌کنند　　مگر بـه سنت ابن‌سینا و فارابـی

این‌است که درآینده، وقتی دانشگاههای ما از سنتهای راستین‌فرهنگی برخوردار گردند، باید آثار دانشمندان ما مورد بررسی وارزیابی دقیق قرار گیرند و گوهرهای والای خلاقیتهای ذهنی آنان، از پوششهایی که برقامتشان پیچیده‌اند، عریان شوند و در معرض مشاهده وارزیابی قرارگیرند.

از همین قبیل است روان‌شناسی و داروشناسی ابن‌سینا، پژوهشهایش در زمینهٔ موسیقی و زمین‌شناسی وحتی موسیقی کلام.

مثلا ابن‌سینا رساله‌ای دارد به‌نام مخارج الحروف یا اسباب‌حدوث‌ـ الحروف که به‌فارسی هم ترجمه وچاپ شده است. او در این رساله، پس از تشریح دستگاه گویایی به‌بحث در حروف می‌پردازد وسپس تأثیری را که هر حرفی القا می‌کند برمی‌شمارد.

مغرب زمین از سدهٔ دوازدهم میلادی بـا آثار ابـن‌سینا آشنا شد و دانشمندان غربی باولع واشتیاق عجیبی به ترجمهٔ آثار او پرداختند. علمای بعدی، برخی ازاین ترجمه‌ها را باآثار ارسطو عوضی گرفتند و مدتها ـ حتی تا اواخر سدهٔ نوزدهم ـ دراین اشتباه باقی ماندند.

***

درسال ۱۳۳۱ بـه پیشنهاد شورای جهانی صلح قـرار شد هـزارمین سالگرد تولد ابن‌سینا (بر حسب تـاریخ قمری) جشن گرفته شود . در آن هنگام دولت ایران علاقهٔ کافی به‌مسئله نشان داد وبه‌ساختمان‌آرامگاه ابن‌ـ سینا همت گماشت. انجمن آثار ملی ترجمه ونشر تعدادی از آثار ابن‌سینارا برعهده گرفت وقرارشد پیکرهٔابن‌سینا درمدخل دانشگاه تهران‌برافراشته‌شود.

درآن ایام به‌ابتکار جمعیت ایرانی هواداران صلح‌هم کارهایی برای بزرگداشت ابن‌سینا درمیان مردم انجام شد، و در مطبوعات مقالات مفصلی انتشار یافت.

با پیش‌آمدن کودتای آمریکایی ۲۸ مرداد، مجسمهٔ منحوس محمد ـ رضای ملعون رادردانشگاه برافراشتندو در سال ۱۳۳۳ دراوج خفقان یك کنگره برگزار شد وادامهٔ انتشار آثار ابن‌سینا هم متوقف گردید.

امروز از مجسمه وصاحب مجسمه‌خبری نیست، ولی سیمای‌درخشان آن دانشمند بزرگ ازپس‌اعصار وقرون همچنان‌برجهان پرتوافشانی‌می‌کند.

ایران

محمد خلیلی

ایران،
ای زخمی همیشهٔ تاریخ
بر تو چه می‌گذرد کاینسان
در خون و سرب داغ، شعله‌وری.
□
ایران،
ای زندهٔ شهید!
آخر چگونه شد
که در کرانه‌های جنوبی
که در سراسر مغرب
و در تمام پهنهٔ خونبارت
نعش شریف عزیزانت
با یورش سپاه دوزخیان
در خون و خاك
غوطه‌ورند.
ایران،
ای لاله‌زار خون.
□
ایران،
ای مانده در تلاطم گردابهای هول
آخر چگونه است
که همیشه
برکلبه‌های فقر تو
برکومه‌های تنگ تو
برخانه خانهٔ زحمت،
بیداد رفته است.
ایران،
ای تکسوار گلگون.
□

ایران،
ای زرنگین شرق میانه
آخر چگونه است
که همیشه
غارتگران مغرب مکار
خون سیاه جان تو را!
می‌نوشند
و بر گلوگاهت،
دراین خلیج زمرد
زهراب کینه می‌ریزند
و زخم تازیانه و سرنیزه می‌زنند.
ایران،
ای هماره عرصهٔ یورش.

□

ایران،
ایران منتظر!
ای انتظار جاوید،
دیگر بخوان قصیدهٔ طغیان را
دیگر بخوان سرود قرمز عصیان را
و، تن به‌چشمهٔ خشم هزارساله بشوی،
سلاح صاعقه برگیر،
غریو تشنهٔ خون برکش
و با روائی از آتش
از قعر این ظلام، بپاخیز.

□

ایران،
ای شعله‌ور زآتش ایمان،
دیگر بخوان
سرود خونی طغیان
و با سلاح صاعقه برخیز.

۵۹/۷/۱۲

مهر و مهرگان
جشن کشت، پیمان دوستی و آشتی

احسان طبری

انتشار دفتر اول «شورای نویسندگان و هنرمندان» باجشن باستانی «مهرگان» مصادف است.

پس از فرار رضاپهلوی این جشن که مراسمش تا سده‌های چندپس از اسلام برگزار می‌شد، باردیگر پس از قرنها متروك ماندن، بعنوان جشن توده‌ها به‌وسیله نیروهای مترقی احیاء گردید.

بعدها رژیم جابر محمدرضا پهلوی کوشید تا این سنت دیرینه‌را تصرف کند و جشن مهرگان را مانند عهد ساسانیان به‌جشن شاهان و خسروان بدل سازد، یعنی زمانی که به قول پزشك یونانی اردشیر دوم هخامنشی «کتزیاس» (Ctésias) شاه‌شاهان جامهٔ حریر ارغوانی بر تن می‌کرد و ازبسیاری باده‌گساری سرازپا نمی‌شناخت و مؤبدان مؤبد، اوراد و عزایم خوانان، طبق‌های ارمغان را نثارش می‌ساخت.

ولی در واقع صاحب اصلی این جشن، مانند نوروز و سده و بهمنگان، مردمند و به‌گمان ما جادارد که رژیم انقلابی این جشن غصب شده را مانند نوروز به‌صاحبان اصلیش بازگرداند و آنهارا به‌جشنهای شاد و خرم کار و کوشش بدل سازد.

در روزگار کهن، سال ایرانیان و خلقهای مجاور کشور مادارای

دو بخش بود. بخش تابستانی (یا: هم) و بخش زمستانی (یا: زیانه). درآغاز بخش‌تابستانی و بهنگام اعتدال ربیعی جشن نوروز برپا می‌شد که جشن‌کشت بهاره است. و درآغازبخش زمستانی و به‌هنگام اعتدال خریفی جشن مهرگان‌برپا می‌شدکه جشن‌کشت پائیزی‌است. ولی‌چنانکه مورخ‌فرانسوی«میه» (Meillet) توجه‌کرده، جشن‌مهرگان،علاوه‌براین منشاء تقویمی وطبیعی، یك منشاء اجتماعی نیز داشته‌است وظاهراً جشن پیمان‌بندی قبیله‌ها برای حفظ دوستی و آشتی بین خـود بوده و شاید خود زندگی‌کشاورزی یادامداری آنها را به‌نوعی مراعات چیزی مانند «شهورحرام» دربین اعراب وخودداری از جنگ وستیز وادار می‌ساخته است.

جشن مهرگان در«مهرروز» (روز شانزدهم) از مهرماه برپا می‌شد و مخصوص ایزدمهر بود و بنا به‌روایت بندهشن ایـن روز، روز تولد «مشیه» و «مشیانه»، آدم وحوای زرتشتی است.

ایزدمهرکه این‌جشن‌به‌وی تعلق داشته، هم دربارگاه (پانته‌ئون) هندی و هم‌زرتشتی‌ایزد پراعتباری‌است ودر اوستا یك یشت (مهریشت) به‌او اختصاص دارد. مهر با آنکه از امشاسپندان نیست، بلکه در ردهٔ دوم یعنی در ردهٔ ایزدان سی‌گانه قرار دارد، درست مانند اهورامزدا، گاه «اهوراشیره» یا «شیرهٔ اهورا» خوانده شده است. اینجا محل بحث این نکته نیست وفقط به‌اشاره بگوئیم که‌کیش مهرپرستی (میترائیسم) که جهانگیر شد درفرهنگ ایرانی ما اثرات متعدد وعمیقی داشته است. مورخ بلژیکی «کومن» (Cumont) دربارهٔ روابط کیش مهرپـرستی و مسیحیت و اینکه میلادمسیح همان میلاد مهراست مطالب جالب وقابل

وثوقی گفته است.

در اوستا، مهر فراخ‌چراگاه، ایزدی است دارای هزارگوش و ده هزارچشم که برفرازکوه البرز (هارابرزئیستی یعنی کوه بلند) منزل‌دارد. در سپیده‌دم، پیش از سرزدن خورشید، زره زرین را برتن می‌کند، سپر سیمین را به‌دست می‌گیرد، خودآهنین را برسر می‌نهد، سوار برگردونهٔ چهار اسب برفراز ابرهابحرکت درمی‌آید وبه‌یاری گاوان شیردهی‌می‌رسد که مهر دروجان (مهر دروغان = دشمنان مهر) آنها را ربوده‌اند و از جاده‌های گردآلود می‌برند.

مهر میانجی بین تاریکی شب و روشنی روز، میانجی میان‌دلها، نگاه‌دار پیمانها، پاسدار عشق و دوستی است و از ایزدان محبوب در دوران هخامنشی واشکانی وساسانی بود که نقش‌های چندی از وی باقی است و مسلماً پس ازآنکه ایرانیان اسلام آوردند بسیاری از سنن نغزی راکه دربارهٔ این ایزد داشته‌اند، به چهره‌های محبوب اسلامی خود نقل داده‌اند و این تداوم سنن از آئین‌های تاریخ‌است.

مهرگان

نصرت‌الله نوح

اندر آغوش زمان
همچوآبی که به‌رودی است روان
روزها همره شبهای سیه می‌گذرند
پشت هم بی‌حد وحصر
گرد نسیان به‌رخ روز و شبانی که گذشت
می‌نشیند آرام
و بجا می‌ماند
بر رخ پردهٔ پندار وگمان
زان همه روز و شبان
سایه‌ای مبهم وتار

گاه درطول زمان
کز کران تا به‌کران تیرگی و وحشت ومرگ
سایه افکنده چو ابر
اخگری می‌جهد از سینهٔ تاریك قرون
که فروزندهٔ پیشانی تاریخ شود
نام آن روزکه از پهنهٔ آفاق جهید
اخگری روشنگر
که جهان روشن از او شد چو یکی چشمه مهر
هرگز از خاطره‌ها محو نگردد، هرگز
آری این خاطره‌ها در دل تاریخ بشر

زنده جاویدانند
تاابد می‌مانند

یادآن روز که‌کرد
پرچم کاوهٔ ضحاك‌کش ظلمت‌در
درسراپردهٔ پرورده ز خون جلوه‌گری.

یادآن روزکه شست
کاوه با تیغ شرربار سرافشان از خون
دامن ظلمت را
هرگز از خاطره‌ها محو نگردد، هرگز

یاد روزی‌که شکست
تخت با پتك ستم‌کوب همه رنجبران
هرگز از خاطره‌ها محو نگردد، هرگز

نام آن روز درخشنده به‌تاریخ وطن
مهرگان بنهادند
مهرگانی‌که نمایندهٔ رزم است وظفر
مهرگانی‌که نمایندهٔ رنج است و تلاش
مهرگانی‌که در او مردمی از کین سرشار
در دل تار زمان
نونهالی بنشاندندکه باز
کاوه‌ها بارآرد

چهارده سال گذشت
رعدها غریدند
برق‌ها خندیدند

گه از آن حملهٔ توفان ستم، شاخه شکست
گه خزان ریخت بخاك
شاخ و برگ وبارش
بازهم ریشهٔ او در دل خاك
می‌دود از چپ و راست

آری ای جنگل سبز
تو نلرزیدی از حملهٔ توفان و خزان
گرچه از شاخه و برگت شده زندانها پر
گرچه بسیار سیاهك شد در خون غلطان
باز با یاد دلاویز تو فرزندانت
در دل زجرگه شاه جنایتگر پست
خوشدل و خندانند
و به‌امید بهار فرح‌انگیز حیات
مهرگان می‌خوانند.

زندان قصر، ۸ مهر ماه ۱۳۳۴

کاش خفته‌بودی

گفتند: ای شیخ دل‌های ماخفته است، که سخن تودروی اثر نمی‌کند؛ چه کنیم؟

گفت: کاش خفته بودی، که خفته را بجنبانی بیدار شود. دل‌های شما مرده است، که هرچند می‌جنبانی بیدار نمی‌گردد.

از: تذکرةالاولیاء
(در ذکر حسن بصری)

گزارشی از نقاشی بر دیوار لانهٔ جاسوسی

هانیبال الخاص

چگونه پیش آمد : امیرضرغام ادهم، دانشجوی سال سوم دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، مؤمن به‌اسلام مترقی‌ومعترض به‌برنامه‌های آموزشی دانشگاهها بعد از تحریم کلاسها به‌سراغ من آمد برای درد دلی‌و مرا پردردتر یافت.

حرف‌زدیم که «اصل»، درهنرنقاشی، همان «کار» است، طراحی‌کردن، ادامه‌دادن چه در کلاس چه در بیرون. همیشه میتوان نتیجه را به صاحب نظری، دوستی، نشان داد و از تجربهٔ خود و دیگران آموخت. اصل در «کار درست»کردن است، طراحی ونقاشی از مردم، ازوقایع ـ درك از حرکت خلق در زمان خود وگزارش آن ـ حتی شاید موهبتی را نوید و مصیبتی را هشداردادن. اصل اینست که به مردم غارت‌زده و به حق قهر از از هنر، نشان داد نقاشی‌زبانی است بس‌گویا، زبانی مال همه ملل وبی‌نیاز از ترجمه. در اینجا بودکه من آرزومندانه مثال زدم‌که: «اگر بگذارند بر دیوار لانهٔ‌جاسوسی پرده‌ای‌بزرگ بکشیم، به‌مردم در حال عبور نشان‌بدهیم که با تصویر میتوان تسخیر لانه‌جاسوسی را توسط جوانان دلیر پیرو خط امام، راه پیمائی مردم ایران در تأئید این حرکت بزرگ، قاطعیت امام، مهمان نوازی از جاسوسان، کامپیوترها و وسائل جاسوسی، افشاگریها، شبیخون نابفرجام طبس، جنایات امریکا با طنزهائی از مجسمه به اصطلاح آزادی، ومفسدین‌جهانی، همه را با تصاویرواضحی نشان داد! اگربگذارند چه قدم درستی خواهد بود در راه نقاشی وچه هدیه‌ای به‌ما؟»

امیرضرغام ادهم در جوابم گفت که این مطلب را دنبال خواهدکرد. چهار روز نگذشت که بعد از نامه‌ای به‌دانشجویان پیروخط امام، من وامیر

۵۰ متر از طول شرقی دیوار لانهٔ جاسوسی واقع در خیابان طالقانی را می‌شستیم و میساییدیم. فردای آن روز در صفحهٔ اول یکی از دو روزنامه معتبر عصر تهران گزارشی بود بدین منوال: «پاک‌سازی دیوارهای شهر تهران ازدیوار لانهٔ جاسوسی شروع شد و از دیروز دو کارگر شهرداری مشغول پاک وسفیدکردن شدند.»

عرض دیوار در حدود سه‌متر است. پاک‌کردن زمینه وسفیدکردن آن دو روز طول کشید. دیوار آجری است، بندهای آن خوشبختانه کم عمق‌اند. مزدی نمیگیریم ومخارج رنگ وقلم از خودمان است، بدین‌سبب ازسیمان کاری وصاف‌کاری گذشتیم تا از بافت سطح موجود به‌نحوی استفاده کنیم. کار را روز چهارم اردیبهشت شروع کردیم وامیدواریم هفته اول یا دوم تیرماه آن را تمام‌کنیم. روزهای تعطیل‌کار نمیکنیم معدل کار من در روز چهارساعت است ولی‌امیر وقت بیشتری‌صرف‌میکند. دیوار را نصف‌کرده‌ایم. روبروی‌آن که‌قرار بگیری‌تا ۰۰ نیم‌تنه‌ی‌امام را با مشت گره‌خورده (کارامیر) ۰۰ وسط پرده‌می‌بینی سمت این بیشتر از امام از آن منست و سمت یمینس ر۰۰ام. رنگ‌مان پودرهای رنگ ایرانی است که با روغن بزرك و کمی خشك‌کن (اسکاتیف) قاطی میکنیم. مایع‌مان نفت است. خرج‌مان کم وباور نکردنی است. چیزی نزدیك به هفتصد تومان خواهد شد.

ضمن نقاشی بردیوار بر ما چه میگذرد: از آنطرف طنابهای بسته به درخت مردم در انتظار اتوبوس درمسیرخانه وکار دروسائل نقلیه‌عمومی وخصوصی روزی پنج‌هزار یا بیشتر (اهل آمارنیستم) میگذرند. به‌گمانمان سهم بزرگی از این‌مردم شاید درحدود روزی سه‌هزارنفر تماشاگران‌تکراری هستندکه پرده را از آغاز تا انجام کارمان تماشا خواهندکرد. بعضی‌ها مفصل‌تر با ما درگیر میشوند و حرف میزنند، میپرسند وراهنمائی میکنند و خیلی‌ها باجملات‌مهربانی‌چون «خسته‌نباشی» «دستت درد نکند» «زنده‌باشی» والقابی چون «برادر، استاد، حاجی‌آقا»، تشویقمان‌میکنند ورد میشوند. دو سه‌تائی در روز با دقت بیشتری از ما می‌پرسندکه: «آقا چرا دیوار راکثیف میکنید؟» یا، «آن شعارها از این‌نقشها بهتر نبود؟». ازطرف جرایدمی‌آیند ومصاحبه میکنند از طرف تلویزیون ایران و ژاپن و بلژیك و مکزیکو از

پرده واز ما در حال نقاشی فیلم گرفته‌اند.

مهمترین سؤالهای این گروه :

۱ـ چطور شد که این کار پیش‌آمد؟

۲ـ تا کی فکر میکنید این تصویر بردیوار خواهد ماند؟

واین سؤال دوم گاهی دو معنی پیدا می‌کند. هم از دوام طبیعی (در مقابل بادوباران) وهم ازدوام‌سیاسی (اگرورق یا سفارت آمریکا برگشت).

برای هر دو معنی‌آن ما یك جواب داریم به‌این تفصیل که:

نقاشی برای ما موزه‌ای نیست، به‌فکرتثبیت‌آن درتاریخ هنرنیستیم. ما می‌خواهیم بگوئیم‌نقاشی‌یك زبان است ومی‌توان با این زبان حرف‌زد و از ایمان وعقاید، ازواقعیات مطالبی بیان‌کرد. این‌دیوار برای‌مانمایشگاهی است. اگر این دیوار یك ماه بماند ما نمایشگاهی داشته‌ایم یکماهه وباآن حساب من درحدود ۱۵۰ هزار تماشاچی. اگر یکسال بماند نمایشگاهی یك ساله و بهمین روال تا آخر. وانگهی عکس وفیلم واسلاید میتواند این‌پرده را برای مدت نامعلومی محفوظ بدارد برای ما اینها همه سعادت است.

مردم چه میگویند؟ ایرادها اغلب ازاین‌قبیل‌است: چرا فلان‌موضوع را نکشیدی یا چرا در چهره‌های جاسوسان غرور وجود دارد یا چهره امام خیلی‌خشمگین‌است. حساسیتی‌عجیب به‌امام‌نشان‌می‌دهند، بخصوص [illegible] تحمل ناتمامی‌وشروع خشن یا طراحی‌واربودن اول‌کار را ندارند. بایدبارها توضیح داد: تمام نشده است، درست خواهد شد. پیشنهاد می‌کنند: «پدر طالقانی را هم تصویر کنید، دکتر شریعتی را، در جیب این سرباز آمریکائی شوکولات وآدامس بگذارید، ارتش بیست‌میلیونی را هم درجائی بگنجانید» وما به‌خیلی از پیشنهادات عمل می‌کنیم.

نقدی بر نقاشی خودمان: من‌درسهم‌خودم‌کمتر به‌ریزه‌کاری‌می‌پردازم. خوددیوارآجری‌مانع‌پرداخت‌زیادی‌است. سعی‌من‌دراینست‌که‌بعضی‌قسمتهای حساس‌را بیشتربه‌جلو ببرم وبقیه رادرحدکافی‌بودن بگذارم. ضرغام باحوصلهٔ بیشترکارمی‌کند وبیشتربه‌جزئیات‌می‌پردازد. قسمت تسخیر لانهٔ جاسوسی را خوب‌ازعهده برآمده‌است‌وبیشترازهرجای دیگرموردقبول عموم‌قرارمی‌گیرد. مجسمهٔ به‌اصطلاح‌آزادی که من‌کشیده‌ام درمرحلهٔ دوم محبوبیت قراردارد.

تفاوت شیوه نقاشی بین دو طرف برای دست‌اندرکاران خیلی محسوس‌است یعنی عیب بزرگ این پرده همان یکدست نبودن آن ونداشتن هماهنگی‌هابین دوطرف خواهد بود. سعی اندکی‌برای قرینه‌سازیهائی‌شده است. ارزان‌بودن وسیله، کار را کم‌دوام خواهد کرد که ذکرآن رفت. اگر امکان مادی باشد آشنائی باوسائل بهتری برای دوام بیشتر یك نقاشی دیواری در هوای‌آزاد هست. این را نیز بگویم که باآمدن جلا و صمغهای پلاستیکی‌نو به بازار، بخصوص ماده‌ای مثل پولی‌یستر کـه در اصفهان خودمان تهیه می‌شود، دگرگونی‌بارزی در روش نقاشی دیواری می‌توان پدید آورد. یعنی بازدن رویه‌ای از این ماده بر رنگ می‌توان در ساخت وپرداخت مواد و رنگهای اولیه وسواس کمتری داشت. باری اگر لازم باشد وشایسته، راههائی برای حفاظت این پرده ودوام بیشتر آن وجود دارد.

آخرین حرفها : ما معتقدیم هنر نقاشی شاخه‌های بیشمار دارد. در بسیاری از مسائل اجتماعی،اقتصادی وسیاسی نیز ریشه دارد. در نتیجه در همپائی با انقلاب ، چه در روندکل آن وچه در سهم مهم آن‌که، انقلاب آموزشی وفرهنگی باشد، هنرنقاشی‌می‌تواند روح پویائی انقلاب ما را حفظ کند وزیبائی آنرا به ثبت برساند.

نقاشی دیواری شاخه‌ایست که در مردمی کردن هنر قدرت بی‌نظیری دارد. بسته شدن گالریهای کوچك بوتیك‌وار گذشته و ننوشتن مقالات‌فراوان در مجلات رنگارنگ عیبی نیست، فقط در ذهن لیبرال‌های بورژوامی‌توانند این اثر را بگذاردکه فکرکنند از توجه ودادن اهمیت به هنر کم شده است. جوانهای باقدرت‌طراحی، خاص‌ملتی‌انقلابی، فراوانند. به‌آنها درکارخانه‌ها در بیمارستانها و وزارتخانه‌ها خلاصه در امـاکن عمومی درونی و بیرونی دیوار بدهید.

در برنامه‌های‌آموزشی سهم بزرگی را به‌این هنر واگذارید. رنگ و تصویر درحدکلام در روح، روان، ذوق وشوق جوانان ومردم مؤثراست.

طراحی ونقاشی باعث می‌شودکودکان‌به‌شناخت از زندگی اززراعت ازکار ازمنابع طبیعی با درك خلاق‌تری نائل شوند. هنرها مکمل و توان‌بخش علوم‌اند.

اشاره

سیاوش کسرائی

مست از طراوت نفس خاك سبزپوش
بر شیب تپه‌ای
سنگین لمیده بودم درپیشگاه شوش.

درپیش چشم من
یك‌پرده از تمامی نقش زمانه بود
نقشی زکوشش‌و کششی نازکانه بود.
آونگ مانده کرمکی ازساقه‌ای نزار
تن را
تاب فراکشیدن و رستن داشت
وان سبز ساقه ـ خمشده زین‌بار ـ بیقرار
هربار انحنای شکستن
هربار ارادهٔ نشکستن داشت.
تن میکشیدکرم که برساقه جاکند
سر میکشید ساقه‌که تن را رهاکند.

گفتم‌که کوشش وکششی نازکانه بود
اما اشارتی
ازآن درشتناك
ازآن نبرد نو شده درهر زمانه بود.

بالای پشته‌ها
در شور این نهالك‌و آن کرم سخت‌کوش
بیرنگ می‌نمود سراسرشکوه شوش.

۱۳۵۵

تعریف داستان

جمال میرصادقی

ای. ام. فاستردر «جنبه‌های‌رمان» داستان راچنین‌تعریف می‌کند: «داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان ـ در مثل ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس‌از دوشنبه وتباهی پس‌از مرگ می‌آید.»[1]

همانطورکه می‌دانیم در داستان کوتاه ورمان، اغلب زمان نقل وقایع درپی هم نمی‌آید، یعنی ممکن است اول مسالـه مرگ مطرح شود و بعد مسالهٔ تباهی و همینطور چاشت بعداز ناهار. فاستر متوجه این‌نکته است‌که در داستان می‌شود عقربه زمان را پس و پیش‌برد اما بر این نکته اصرار دارد که داستان نویس برای اینکه رشته داستان از دستش‌درنرود، مجبور است به نوعی به‌این «زمان» بچسبد و هرگز نمی‌تواند وجود زمان را دربافت زمان خویش نادیده بگیرد.

«مـن فقط می‌خواهم این نکته راتوضیح بـدهم‌که اینك‌کـه بـه سخنرانی مشغولم صدای تیك‌تـاك آن سـاعت دیواری را می‌شنوم یـا نمی‌شنوم، حس «زمان» را دارم یا که از دست می‌دهم، حال آنکه در زمان همیشه یك ساعت هست، نویسنده ممکن است از این ساعتی‌کـه

۱. جنبه‌های رمان ـ ترجمه ابراهیم یونسی. ص ۳۶، تهران. امیرکبیر. ۱۳۵۲

دارد خوشش نیاید امیلی‌برونته در ودرینگ‌هایتز کوشید که این ساعت را پنهان‌کند. «استرن» در تریسترام شندی این ساعت‌را وارونه کرد. مارسل پروست، بازیرکی بیشتر پیوسته جای عقربه‌هارا تغییر می‌دهد چندان که قهرمان داستانش درعین‌حال که از رفیقه‌ای به‌شام پذیرائی می‌کند. درپارك با پرستاری مشغول توپ‌بازی است. همه این‌تمهیدات مجاز است لیکن هیچیك ازآنها تزاصلی مارا مشعر براین‌که اساس رمان داستان وداستان نقل وقایع است به ترتیب تقدیم و تأخر زمانی ردنمی‌کند.»[1]

درتعریف فاستر ازداستان به دونکته مهم اشاره‌شد. یکی «واقعه» ودیگری «زمان» که داستان‌ازترکیب‌وآمیختن‌آنهاباهم به‌وجودمی‌آید. امااین ترکیب به‌چه صورتی‌باید باشد؟ چند واقعه می‌تواند در تشکیل هستهٔ داستانی دخالت داشته باشد؟ زمان وقوع وقایع باید به‌چه کیفیتی باشد؟ آیااین وقایع باید رابطه‌ای منطقی باهم داشته باشند یانه؟ این مواردی است‌که باید یك‌یك به‌آنها جواب داد. گفته‌اند حداقل وقایعی‌که می‌تواند داستانی را به‌وجود آورد سه واقعه است وکمتر ازآن ازعهده ساختن داستانی برنمی‌آید و زمان وقایع نیز، نباید یکی باشد ولااقل زمان دوتا از آنها باید باهم متفاوت باشد، مشروط برآنکه وقایع به صورت علت و معلولی به‌هم پیوسته باشد، به عبارت دیگر، وقوعشان به صورت رابطه‌ای منطقی صورت‌گرفته باشد. بیاییم این موضوع را بشکافیم. مثلا اگر بگوییم:

«او را دیدم.»

۱- جنبه‌های رمان ص ۳۹

این جمله حاوی یك واقعه است: دیدن مرد یا زن، یکدیگر را : اما اگر بگوییم:

«او را دیدم واز اوخوشم آمد .»

در این عبارت دو واقعه گنجانده شده : یکی دیدن و دیگری خوش آمدن که هنوز برای تکوین و آفرینش داستان ، کافی نیست، مگر اینکه واقعه سومی نیز پیش بیاید:

« اورا دیدم واز اوخوشم‌آمد وبعد باهم عروسی‌کردیم. »

دراین مفهوم همه آن چیزهایی‌که یك داستان به آن نیازمند است وذکر آنها گذشت، وجود دارد. یعنی: سه‌واقعه، وزمان دوتااز این وقایع نیز باهم متفاوت است . زمان اتفاق « اورادیدم » با زمان رویداد «بعد باهم عروسی‌کردیم» فرق دارد واتصال زنجیری ومنطقی وقایع، نیز حفظ شده است و وقایع به صورت علت ومعلولی به هم پیوند یافته است ومی‌تواند هسته اصلی داستان را به وجود آورد. بسیاری از مشهورترین وموفق‌ترین داستانهای جهان براین سه واقعه ساده استوار شده‌است. بی دلیل نیست که چخوف این‌توصیهٔ معروف را به کوپرین نویسنده دیگر روسی می‌کند :

«نویسنده باید ، ساده بنویسد و درباره اینکه چطور پیتر ـ سیمونوویچ باماریاایوانووا عروسی می‌کند وداستان یعنی همین.»

البته چنین قاعده‌ای، به ظاهر خیلی هیجان انگیز به نظر نمی آید مگر آنکه آدم بعضی از داستانهای چخوف را بخواند که درآن‌ها از این قاعده پیروی شده است مثلا داستان «زندگی‌من» .

برگردیم به سراصل موضوع. ممکن است بپرسیم چرا حتماً

سه واقعه. دیدیم که ازسه واقعه کمتر حتی اسکلت داستان رانمی‌تواند به وجود آورد، اما فرض برسه واقعه، برای تکوین داستان، شاید متکی است بر اظهارنظر ارسطو. ارسطو در فصل هفتم «هنرشاعری» متذکر می‌شود که داستان باید واجد سه مرحله اساسی باشد: آغاز، میان وپایان:

«آن چیز را تمام گوییم که دارای آغاز ومیان و پایان باشد. آغاز آنست که ناگزیر، پس‌از چیز دیگر نیاید ولی بالطبع پس‌ازآن، چیزدیگری باشد. بالعکس پایان آنست که خود ناگزیر- ویا برحسب معمول- پس‌از چیزدیگر بیاید، ولی پس‌ازآن، چیزدیگر نباشد. میان آنست که پس از چیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری در پس داشته باشد.»[1] شاید همین اظهار نظر ارسطو، شالوده‌ای است براین استدلال که داستان نیزباید ازسه واقعه کمتر نداشته‌باشد:

«مردگفت اورادیدم.» آغاز داستان، «ازاوخوشم‌آمد.» میانه‌اش و«بعد باهم عروسی کردیم.» پایان آن است.

ازکتاب «قصه، داستان‌کوتاه، رمان»،

۱- هنر شاعری. ارسطو. ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی. ص ۷۶ — تهران، اندیشه، ۱۳۳۷.

یادداشتهایی دربارهٔ داستان

محمود دولت‌آبادی

تجربهٔ آفرینش به‌ما می‌آموزد کـه «داستان» را همچون پدیده‌ای باز شناسیم که نه بعنوان واحدی مجزا و مستقل تعریف می‌پذیرد، و نه چون مجموعه‌ای مرکب از اجزاءِ مجزا می‌تواند قابل درك باشد. در عین‌حال، داستان این سراب را در نگاه ما می‌گستراندکه هم در آن به‌مثابه یك‌واحد مستقل بنگریم وهم آن را مجموعه‌ای از اجزاء مجزا بپنداریم. حال‌اینکه هر دوگونهٔ این برخورد، ناقص است و نمی‌تواند ما را به‌شناخت عمیقی‌از داستان برساند. زیرا، اگر داستان را به‌مثابه یك «ساخت» ناشی از خلاقیت آدمی پذیرفته باشیم، نـاگزیر هستیم رکن‌هـای شاخص وعمدهٔ آن، اجزاءِ تعیین‌کنندهٔ این ساخت، روابط پیچیدهٔ حاکم‌بردرونهٔ اجزاءِ، تأثیرمتقابلشان بریکدیگر و سرانجام تأثیر پیش‌برندهٔ یکایك این رکن‌ها را برکلیت ساخت، درك‌کنیم. در این معنا، ناگزیریم بپذیریم کـه «ساخت» داستان، از پیوند ضروری عضوی ارکان، و بافت طبیعی و منطقی (منطق ویژهٔ هر داستان) اجزاءِ اثر، پدیدار می‌شود.

بنابراین برخورد به شیوهٔ نخستین ـ یعنی درك داستان به مثابه یك واحد خودزاد و مجزا ـ ما را در وادی وهم‌آلود الهام سرگردان خواهد کرد و سرانجام در مغاك‌پندار «نبوغ ناب» و لاجرم «بی‌باری‌نـاب!» یله خواهدکرد تا سر در مالیخولیای خرافات‌هنری ـ عامیانه‌ترین شیوه برخورد با هنر و تلقی از هنر ـ گم‌کنیم.

برخورد به‌شیوه دومین ـ یعنی درك داستان بـه مثابه مجموعه‌ای

مرکب از اجزاء مجرد و قابل تعریف ـ ما را در مخاطرهٔ سمت‌گیری در جهت نمودارهای آماری، ریاضی و این قبیل قرار خواهد داد و سرانجام در محاسبات چهار عمل اصلی وجبر و مثلثات گرفتار خواهدکرد و سرانجام در تاروپود مفاهیمی از پیش ساخته، چون «طرح» و «توطئه» و «کشمکش» و «اوج» و«فرود» و این‌قبیل، دچار خواهدکرد و به بن‌بست خواهد رسانید. هم از آن دست‌که فیلمنامه نویسان و فیلمسازان هالیوودی زیر جبر عرضه و تقاضای بازار ـ که خود دستادست ابتذال، سراشیب سقوط را پیمود ـ به کارهنر پرداختندوتا حد دکانداراني با فراست که در جورکردن جنس دکان از حد عالی مهارت برخوردارند؛ بهورطهٔ کسب پرتاب شدند.

پس، نه‌پندارپایی «الهام» ونه الزامات «ریاضی»، هیچکدام نمی‌توانند به‌داستان پرداز راهی‌بنمایند. ونیزنمی‌توانند به‌علاقه‌مندان نقدادبی درسمت شناختن داستان، یاری برسانند. اما شاید بتوان در این‌میانه، راهی جست. یعنی در حدفاصل این دوشیوهٔ برخورد، دریچهٔ ناگشوده‌ای به‌شناخت،لابد هست. و بایدکلید گمشده‌ای هم باشد. دریچه‌ای‌که در جریان خلاقیت هر اثر، یك بارگشوده می‌شود؛ وکلیدی که در جستجوی بی‌امان هرخلاقیت، یك‌بار یافت می‌شود. وما رخنمایی این «یافتن» را در حاصل‌کار هنرمند ـ هنرمند برگذشته از صافی عصر خود ـ می‌توانیم مشاهده کنیم. به عبارتی، ما پژواك و بازتاب «یافتن و کشف» را درآثار چنین هنرمندانی می‌توانیم مشاهده‌کنیم واین‌خود، البته نه‌اصل «حال‌وسانحه» است، بلکه **نشان** «حال وسانحه» است. از اینروکه اصل نه‌فقط برما، که برخالق اثر نیز ـ اگرچه آشنا ـ اما شناخته نیست: کانرا که خبرشد، خبری بازنیامد!

به‌دیگرسخن، برما مکتوم است‌که رهرو سالك در پیمودن راه وپیکار جانکاه ویافتن‌کلیدگمشده وکشف وگشودن آن دریچه، چه حال وقال‌داشته، و چه براوگذشته. مشکل است بتوانیم باورکنیم که او خود نیز قادر به ارائهٔ تصویر روشن و گویایی از سلوك خویش، باشد. حتی آنچه درآن باب به‌بیان درآورد وبه‌تصویر کشد، چیزی جز «نشانه» نخواهد بود. حدیث و روایت حال.

«... و حقا که نمی‌توانم‌که ننویسم وجزگوی بودن درمیدان‌تقدیر،

روی نیست. خدا می‌داندکه نمی‌دانم‌که این‌که نبشتم طاعتست‌یا معصیت! کاشکی چون نمی‌دانم یکبارگی نادانی شدمی تـا از خود خلاص یافتمی! چون در حرکت و سکون چیزنویسم رنجور شوم از آن بغایت، وچون در معاملت راه خدا چیزی‌نویسم هم رنجور شوم، وچون در وجه تفضیل‌انبیاء چیزی نویسم خود نعوذبالله! و چون احوال عاشقان نویسم نشاید، چون احوال‌عاقلان‌نویسم هم نشاید، وهرچه نویسم هم نشاید، واگر هیچ‌ننویسم هم نشاید واگرگویم نشاید واگرخاموش‌گردم هم نشایدواگر این واگویم نشاید واگر وانگویم هم نشاید و اگر خاموش شوم هم نشاید»[1]

حتی‌بیان حال، با صراحتی تا بدین‌حد از سر صدق، چیزی جزتصویر ونشانی ازآشوب وآشفتگی جان‌آدمی، که‌خوددریابی ازمجهولات‌وگنگی‌ها پیش نگاه ما می‌گستراند، نیست. سرانجام آیا عارف از پس افت وخیزهای فرساینده‌اش، چگونه توانسته است چنگ بردریچهٔ معرفت بیندازد؛ وچگونه آیا توانسته است دیده با دیدهٔ «بصیرت» نوکند؟ آیا از آن، هیچ می‌دانیم؟ آیا او خود، آن لحظهٔ دیدار، توانسته است بداند؟

«با عشق درآی تا عجبهابینی!»[2]

و آیا بعد از آن هنگامه، قصدقربت دوباره را، مسیرمکررکرده‌است؟

و آیا تا «عجبها» بیند، «عشق» فرونهاده و «تقلید» برگزیده است؟

نه! که «عجبها» را فارغ از عشق و بـه تقلید، حتی تقلید از خود، نمی‌توان دید. و تقلید، بـدور از بصیرت آفریننده است. کـه «آفرینش» و «تقلید» دوخصم خونی‌اند. هم بدان‌سان‌که «آفریننده» و «مقلد».

فرض‌محال، حتی‌اگر شیفتگی بدان «آن» سالك را چندانش به‌گمراهی بکشاند که بازجستن را مکرر در تکاپـو افتد، چیزی جز «عبث» و «تهی» فراچنگ نخواهد آورد. فرض محال! چرا که بصیرت، خصم بلاهت است. و، اصل را براین می‌داریم‌که بصیر، بلید[3] نیست.

«تا از پستی تقلید به‌بلندی بصیرت مقام گیرم[4]»

۱ـ عین‌القضات

۲ـ همان

۳ـ کند ذهن. کاهل. کودن

۴ـ همان

غرض اینکه، آنچه به‌مطالعهٔ کامیاب و در نتیجه به‌شناخت دربیاید، «نمود خلاقیت» ـ (یعنی اثر خلق شده) ـ است و نه «بود» و «ماهیت»آن. نمود آفرینش، نه‌ماهیت آفرینش. به عبارتی، شناخت روند خلاقیت هنرمند، امکان‌پذیر نیست. چراکه در حیطهٔ تخیل و جذبه ـ کـه بازتاب پیچیده و هردم متغیر جهان جاری و بغرنج بیرونی ازیکسو، وانبوه ذخیره‌های‌پیچیده و ای‌بسا غـریب جهان جـوشان درون از سویی دیگر است، وآغشتگی بلاتفکیك این دوسوی، که جهانی بس پیچیده‌تر و بغرنج‌تر در ذهن هنرمند می‌آفریند ـ عملکرد ذهن هنرمند را در جریـانی بی‌قرار وشتابان، غیرقابل پیش‌بینی می‌کند. وآنچه راکه نتوان «پیش بینی» کرد، نمی‌توان پیشاپیش‌به قید وقالب شناخت درآورد. آنچه می‌توان دربـارهٔ این سیل مهار گسیختهٔ ذهن به‌تصور درآورد، اینست که بروزاتش بیرون از گنجای جهان‌نیست. واین «پیش‌بینی» از مقولـهٔ بدیهیات است، نه درآمدی برشناخت یك‌روند سیال‌که هویت‌آن با «پویش بی‌قرار به‌قصدکشف مجهولات» مصداق‌می‌یابد.

بنابراین، درچنین کارزاری آنچه از افت‌وخیز وزیر وفرارفت‌وخیزش وجهش وپیچ‌وتاب وشکستن وبرخاستن وکوری‌وکری و بینائی و بصیرت و جنون ومعرفت برهنرمند می‌گذرد، وجه درونـی‌کار و «هستی» اوست، راز ومحرمات اوست، مشکل ومجهول اوست، عرصهٔ سوانح وتمهیدات اوست، ورطه ومغاك اوست و ـ بازهم ـ کارزار اوست وکنکاش وفضولی درآن ـ گمان می‌برم فقط درپرورش تخیل وذهن می‌تواند مفید فایده باشد.

به‌عبارتی روشن‌تر، مـا اگر روانشناس ماهری هم بـاشیم، فقط از تظاهرات وواکنش‌های روحی یك‌فرد، پیشینه وشرایط‌اجتماعی او، چگونگی روابط او با محیط اجتماعی وطبیعی‌اش وفوقاً بامطالعه در خطهٔ توارثی‌اش، می‌توانیم «نشانه»هـایی از حالت عمومی او را درك‌کنیم. واین، اصلا به معنای درك‌ماهوی اونیست. زیرا، شناخت ساخت حالات انسانی، بخصوص درروندخلاقیت، امری‌مکتوم است وگمان می‌رودکه‌مکتوم هم خواهدماند!

کدام انسان تیزبین تاکنون توانسته‌است‌واکنش ـ کردار «پی‌یر»[1] را را درآن مجلس میهمانی پیش‌بینی‌کند؟ آیا خود تولستوی، پیش از آفرینش آن، توانسته بوده است چنان واکنش ـ کرداری را پیش‌بینی‌کند؟ آیا خود

۱. قهرمان رمان جنگ و صلح

«پی‌یر» توانسته‌بوده‌است واکنش ـ کردارخودرا درآن‌شب ودرآن‌میهمانی، پیش‌بینی کند؟ وآن همپیاله‌ها، آیا...

و، رمز عجیب خلاقیت، آیا درهمین نیست؟ رمز عجیب رئالیسم؟! رمز شگفت زدگی هنرمند هم جز در همین نیست.

□

باری، هرگاه بپذیریم که جریان خلاقیت و مجموعهٔ شگفتی‌های آن ماهیت پیچیده‌مجهول، غیرقابل پیش‌بینی‌هردم دگرگون‌شونده‌ای‌ست‌که زیر ذره‌بین شناخت تاب نمی‌آورد ولاجرم در قالب تعاریف نمی‌گنجد ـ که من البته پذیرفته‌ام وشما خود دانید ـ پس باقی‌می‌ماند دو وجه عمدهٔ دیگر که بخش‌های عمده وتفکیك ناپذیر، موضوع مورد بحث ما هستند.

نخست: خالق = هنرمند (نویسنده و...)

سپس: مخلوق = اثر (داستان و...)

دراین‌مقال‌مطالعه‌دراحوال‌هنرمندرابه‌علاقه‌مندان‌بدین‌کاروامی‌گذاریم؛ که‌چنین وعده‌ای‌نیزدر این یادداشتها داده نشده است وچنین داعیه‌ای‌هم‌این قلم، نداشته است. بنابراین، برجا می‌ماند، بحث پیرامون اثر و بویژه داستان‌که نسبت به‌نویسنده، مخلوق ونسبت به‌ذات خلاقیت، «نمود» نامیده می‌شود.

اما داستان چیست؟

هرگاه داستان را به‌مثابه یك «ساخت» ناشی از پویش خلاق پذیرفته باشیم، ناگزیر هستیم رکن‌های عمده و اجزاء تعیین‌کنندهٔ این «ساخت» را بشناسیم و دریابیم‌که ساخت یك‌داستان از پیوند عضوی وچاره‌ناپذیرارکان و بافت طبیعی و لاجرم ضروری اجزاء، پدید می‌آید. در این رابطه ناچاریم داستان را به‌مثابه پدیده‌ای در پهنهٔ فرهنگ، پیش نگاه خود باورکنیم.

پذیرفتن چنین رابطه‌ای، یعنی پذیرفتن اینکه داستان موضوعی است آفریده‌شده‌که پیش‌روی‌ونگاه‌ما قراردارد، وادارمان‌می‌کندکه باآن‌برخوردی نه الزاماً هنرمندانه، بلکه‌پژوهمندانه داشته باشیم. چراکه، صرف نظرازروند خلاقیت‌که در حیطهٔ توانایی و به‌اصطلاح قریحهٔ هنرمند است، یك داستان ظرفیت‌هایی دارد، اسباب و وسایلی دارد، اجزاء و ارکانی دارد، کـه راه

می‌دهند تا مورد شناخت قرار بگیرند.

در چنین برخوردی، می‌توانیم داستان را بعنوان «موضوع شناخت» انتخاب کنیم، وموضوع را بشکافیم ویکایك اندامهایش را مورد مطالعه‌قرار بدهیم. البته امید اینکه با واگشودن وبه اصطلاح «تشریح» این پیکرهٔ در هم بافته و منسجم، پیرایه و پوشش خیال‌انگیز و «افسونی» این هنر را ـ بیش از حد ـ خدشه‌دار نکنیم!

بنابراین، داستان؟!

داستان، اگرچه در نخستین‌برخورد ونخستین نگاه از بیرون به‌مثابه یك واحد ادراك می‌شود، لیکن ساخت و پرداخت آن ناشی از هم‌آمیختگی فعال سلاسل اجزاء وعناصر است که در وحدت‌پذیری خود، بربستری خاص، داستان را همچون یك واحد به‌ما ارائه می‌دهد.

پس، برای اینکه بدانیم «داستان چیست؟» باید دریابیم که اجزاء و عناصر سازندهٔ یك داستان چیست؟ وبرای اینکه از این عناصر، درك روشن وصریحتری داشته‌باشیم می‌بایست آنها را در بستر وزمینهٔ داستان، برحسب جای و موقع و ویژگی‌شان، برحسب ماهیت‌شان دسته‌بندی کنیم وآنها را به‌نسبت خویشاوندی، درکنار هم قرار بدهیم. بنابراین، ناچار هستیم یك مرزبندی ظریف ـ و توان گفت، مرزبندی فرضی ـ برای مجموعهٔ سازندهٔ داستان قائل بشویم.

نخست: بستر یا زمینه.

بستر یا زمینهٔ داستان، بسته به‌ویژگی هر اثر، متفاوت است. بستر یا زمینه به‌مثابه پهنه‌ای از مکان ومقطعی از زمان، که در برگیرندهٔ‌مجموعهٔ حوادث و روابط است، مشخصاً ومحض مثال، می‌تواند خانواده باشد. چون **حاجی‌آقا**، اثر هدایت یا **شوهر آهوخانم**، اثرعلی‌محمد افغانی می‌تواند یك حوزهٔ جامعه باشد، چون **چشمهایش**، اثر بزرگ علوی یا **برهٔ گمشدهٔ راعی**، اثرگلشیری می‌تواند جامعه و درعین حال مقطعی از تاریخ باشد، چون **همسایه‌ها**، اثر احمد محمود.

در زمینهٔ هرداستان، یك کانون عمده وجود دارد که با شخصیت‌ها، روابط، مشخص می‌شود. مثلاً کانون اصلی یا عمده در داستان حاجی‌آقا،

شخص حاجی‌آقا و روابط اوست با افراد و مسایل پیرامون. در چشمهایش، استاد ماکان است در ارتباط با افراد ومسایل یك‌جامعهٔ مقیددر دیکتاتوری. در همسایه‌ها، محور داستان کـه با اشخاصی چون خالد ودیگران نشانه‌گذاری می‌شود، یك جریان اجتماعی است در برابر حـاکمیت، در مقطعی ملحوظ از تاریخ سیاسی ـ اجتماعی ایران.

جاری‌برزمینهٔ هرداستان،یك نیروی‌پنهان‌که درنمودها آشکارمی‌شود، وجود داردکه می‌توان رگه‌هـای درشت ومشخص آن را بدین ترتیب بر شمرد: تأثر، تخیل، تفکر درتخیل، ناگزیری، اراده ومیل، آرمان وعقیده.

و در هر داستان، «نمود»های مشخص و برجسته وقابل درکی‌وجود داردکه محمل جریان یا نیروی پنهان اثر، وجه آشکارگی اثر، و بعبارتی وجه عینی اثراست. وآن «نمود»ها هرکدام بجای خود، قالب‌هایی هستند که مضامین، مفاهیم، تأثرات و هرآنچه را که در پنهان اثر جریان دارد، در خود می‌گیرند و به‌ما منتقل می‌کنند. رگه‌های مشخص و برجستهٔ این «نمود»ها را می‌توان بدین ترتیب، برشمرد: موضوع، افراد، روابط، زبان.

در این معنا، هرداستان رئالیستی بیان‌کنندهٔ تأثرات پیچیده ازموضوعی خاص، در تخیلاتی اندیشمندانه است‌برزمینهٔ مشخص‌که ناگزیر و به‌نیروی اراده، وسیله شخصیتهای گونه‌گون، در ارتباطاتی مناسب وطالب آرمانی خاص، بواسطهٔ زبان، باززاده می‌شود.[1]

بناچار، تکرار می‌کنم: طبقه‌بندی اجزاء و عناصری کـه ما در مقام پژوهشگر «فضول!» در داستان باز می‌شناسیم، امری است که پس از خلق اثر، میسر وممکن است. یعنی حضور پدیده‌ای به‌نام داستان، این امکان را به‌ما داده‌است‌که وجودوابعاد مشخص آن، نشانه‌ها ونمودهای‌آن رابتوانیم تماشا کنیم و رکن‌ها ورگه‌های عمده وبرجسته‌اش را بشناسیم. در حالیکه

۱ـ کم‌وبیش باید برخواننده‌روشن شده‌باشدکه‌من‌قصد ندارم تاجهات‌فنی و لاجرم جزمی وکلاسه شدهٔ داستان را چون «مقدمه، کشمکش وحادثه و اوج‌و فرود...» رامعلوم‌کنم. بلکه‌احتمالا آشنایی ما با موضوع مورد مطالعهٔخود، این امکان را در اختیارمان خواهد گذاشت تـا چنان جنبه‌هایی را بتوانیم دوباره ببینیم.

ربط حسی وخلاق جزئی‌ترین واحد یك نوشته، مثلاً یك حرف یا حتی یك علامت، برای آفریننده‌اش ممکن است ازقدر واهمیتی برخوردار باشد که ما بعنوان ناظر، عاجز از درك آن هستیم.

بنابراین، نخست اینکه آشنایی به‌خطوط ونشانه‌های برجستهٔ یك‌اثر، به‌معنای درك وشناخت عمیق وهمه جانبهٔ آن اثر نیست.

دوم‌اینکه، آشنایی‌بیرونی با این‌خطوط ونشانه‌ها، فقط می‌تواندپرتوی برای کار نویسندگی باشد. بخصوص به‌اعتبار درك این نشانه‌ها ـ و صرفاً درك ـ نمی‌توان دست بکار برپـا داشتن ساختی بنام داستان شد. بنابراین، توجه وتمرکز نویسنده روی لایهٔ بیرونی این ارکان یا ابعاد داستان وتلاش جهت سرهم‌کردن‌این نشانه‌ها بطرز مکانیکی، ولاجرم غافل از بافت‌درونی، هم از آغاز شکست خورده است.

زیرا آموزش وتجربه به‌ما می‌آموزد کـه داستان‌پرداز ـ به‌عللی که جزئیات آن قطعاً برای خودش هم شناخته شده نیست ـ ای‌بسا ناگهان و غیرمنتظر، درسایه روشن مجموعه‌ای از اشکال گنگ وگسسته وپدیده‌های پراکنده خودراغرق می‌بیندوبرای نجات ازانبوه‌اوهام‌واشکال‌گنگ و روابط کنده پاره، که بی‌تردید در نهاد و نهفتشان بافت و پیوندی عضوی وطبیعی برقرار است ـ ناچار وناگزیر از آن می‌شودکه به‌این سایه‌های رمنده،تجسم وسامان بدهد. زیرا اگردست به‌تجسم وسامان دهی به‌این سایه‌های گریزان وپاره‌های شبح‌وارنزند، ممکن‌است درخطر ویرانی وتخریب درونی«روحی» قرار بگیرد. ای‌بسا دیوانگان، گرفتار انبوهه‌ای از گمان و وهم و پندار هستی وعاجز از بیان‌کمترین جزء، از آنهمه داشته! ای بسا دیوانگان که هنرمندان بی‌آثار هستند!

در این ورطه، نویسنده نجات خویش و از راه رسیدگان خود را،نوح است تا بکار ساختن‌کشتی می‌شود. با این تفاوت‌که‌کشتی نویسنده‌آمیزه‌ای است از خود و توفان و از ره رسیدگان. بال از باد و بروزات‌جان و سینه از سیل و سایه‌ها و شراع‌ازرعد ورهایی، وسکان از اراده ونیرو؛ تاپریشانی جان را مگر مهار می‌شود.

اما... درداستان نویسی دههٔاخیرایران ما، در پهنهٔ کمیت و مقدار،

بخصوص در بخش به اصطلاح متعهد ! آن، کمتر توجهی مبذول چگونگی رویش و رشد مایه‌های اثر در درون نـویسنده، شده است. رویش و رشد هماهنگ و همبافت هسته و ریشه‌ها، از خاك درون نویسنده. هم از اینرو، جابجا دیده می‌شودکه هرکدام دچار وگرفتار پاره‌ای از این اندام، گرفتار رکنی از این ساخت ومجذوب گوشه‌ای از این جمال شده‌اند. نویسنده‌ای در جستجوهای مقدماتی خود، به‌دام زبان‌گرفتار آمده است ویکسره دل به وصف و وزن سپرده است و در این‌مایه چندان پیش رفته است‌که داستانش به‌مرزهای شعر پهلو می‌زند و بساکـه از آن هـم در زیبایی توصیف، فراتر می‌رود؛ فارغ از اینکه زیبایی وغنای زبان بی‌بار مادی موضوع، بی‌التفات به‌تحلیل روابط فیمابین شخصیت‌ها، بی‌بررسی احوال شخصیت‌ها، بی‌شرح مناسبات اجتماعی، در فراگرد خویش فقط مسحور زیبائی خود می‌شود ودر نتیجه، قدمی فراتر از خود برنداشته است و در آنسوی خود چیزی‌راکشف نکرده است و نهایتاً بار داستان را به‌سمت جلو بردوش نکشیده است و به عبارتی هماهنگی لازم میان یك مجموعهٔ همراه را رعایت نکرده است وخود به‌دلخواه و سرخود، بسوی وبه‌سمت خود شراع کشیده است.

نویسنده‌ای‌دیگر را می‌بینی که‌همه هم خودرا برسرشکلبندی و شکیلی فرم‌وصنعتگری‌وموازین‌آن صرف کرده ومی‌کند وآنچه‌در قالب کارمی‌گنجاند، تابع قوانینی است‌که ازپیش برای خود وضع وتعیین‌کرده است و نهایتاً او را شیفتهٔ صنعتگری وتجمل مـی‌بینی وطبیعتاً چنین هنرمند ـ صنعتگری نیز به‌باور رویش و رشد هماهنگ وهمبافت‌هستی وریشهٔ اثر در درون، نرسیده است وساختن بنا را شیفته قواره و تزئینات، آغاز می‌کند.

نویسنده‌ای دیگر را می‌بینی کـه سخت ولجوجانه در اسارت «حجم» مانده است وبی‌اندیشهٔ پیراستن و وجین‌کردن اثر خود، می‌شتابد تا دست‌در آستین **دوما** فروکند، که این خود یعنی قرنی به‌پس واگشتن. این‌یکی دیگر پایبند هیچ اصل وقاعده‌ای نیست. بیماری لجوج است کـه می‌خواهد تمام میوه‌های باغ را ناشسته با بوته وشاخ وبرگ بجود و بجود، که حاصل‌آن چیزی جزتشدید بیماری نیست. پس در انبوه ناجویده‌ها،سرگشته وحریص، باز هم بسوی سرشاخه‌ها هجوم می‌برد تا بیش ازپیش هرچه را، خام‌ونارس

در دامان کودکانهٔ خود بینبارد و به‌دندان‌بکشد.

وآن‌دیگری، داستان را سراپا ـ ونتیجتاً بطرزی مضحك ـ به‌خدمت نیش زبان ویك فحش جانانه می‌گیرد تا ـ در پناه نام مبارزه ـ دق‌دلی‌خالی کرده باشد.

مهمتر از همه ـ مهم از این حیث که نویسندگان نسل جوان با آن دمساز و بدان دچار هستند ـ مسئلهٔ «فکر» و القاء «ایده» است که آنهم به ترتیبی عجولانه می‌خواهند آن را ارائه بدهند وبه‌سرعت باد نتیجهٔ تأثیرش را بدست بیاورند.

این گروه کثیر، بیشتر تحت تأثیر شرایط سیاسی جامعه ازیکسو، و نداشتن شناخت وتلقی صحیح از هنر داستان‌نویسی ولاجرم ناآگاهی‌به‌کیفیت برد سیاسی و اجتماعی ادبیات از دیگرسو، وخواص جوانی از سوی دیگر، دست به‌چنین شیوه‌ای عجولانه می‌زنند. این گروه از نویسندگان ازمفاهیم اجتماعی «تعهد و التزام و مسئولیت سیاسی نویسنده» هم تلقی بسیار نارسا و ناقصی دارند. تلقی ناقص ایشان از این مفاهیم، خود نـاشی می‌شود از تلقی نادرستشان ازکار نویسندگـی. این گروه نه‌فقط در محدودهٔ هنر و فن نویسندگی وارونه حرکت‌می‌کنند، بلکه مسائل اجتماعی وسیاسی، ومناسبت آن را باخود هم، وارونه می‌بینند. در یك‌کلام ساده، این‌گروه هنری براین گمان باطل هستندکه جامعه از ایشان متوقع است که سنگین‌ترین بارها را باضعیف‌ترین پیکر خود، بردارند و به‌منزل هم برسانند. در حالیکه جامعه، اگرچه در قضاوتهایش روی فرد، بسیار بی‌رحم است ـ اما آنقدر هم شقی نیست‌که بطلبد سنگین‌ترین بار را ضعیف‌ترین شانه‌ها حمل‌کنند. زیرا چنین باری هرگز به‌منزل نخواهد رسید.

چنین افرادی در چند مورد، اشتباه می‌کنند.

نخست در مورد خودشان. یعنی ظرفیت خودشان را نمی‌شناسند وبه حدود توانایی وقدرت‌هاشان نگاهی واقعبینانه نینداخته‌اند.

دوم، در مورد جامعه. یعنی جامعه را نشناخته‌اند وبرحسب پندار و گمان چنین استنباط کرده‌اند کـه: قرعهٔ فال‌به‌نام من دیوانه زدند.

سوم، در مورد کاری که پیش گرفته‌اند. یعنی ظرفیت‌های کار، جوانب گوناگون آن، وحدود وضوابط را در نیافته‌اند وچون ـ به‌گمان ـ خود را حامل پیامی می‌دانندکه به هرقیمتی باید آن را به‌جامعه منتقل کنند، چشم بردشواری‌های راه بسته‌اند و برپندار تنگ میدان خود گشوده.

بنابراین، گروه مورد بحث‌درسه‌اصل‌اساسی، یعنی «خود» ـ «جامعه» و «کار نویسندگی» دچار اشتباه هستند وبرگمان می‌رانند. البته، جای امید هست. زیرا زندگانی جاری‌ست، انسان زنده و پویاست، و دامنهٔ تجربه و آموزش بسی گسترده و بی‌مرز است. یعنی آنچه «امروز» هست، همانی نیست که «فردا» خواهد بود.

اما... صرف‌نظر از اینکه چه‌کسی چه‌کاری انجام می‌دهد وچگونه، طرح‌موضوع بصورت‌مستقل از افراد،ضروری‌ست. زیرا، میان‌انبوه‌مشکلاتی که در نوشتن داستان فراروی نویسنده قرار می‌گیرد، بیان و ارائه «فکر» در شمار عمده‌ترین مشکلات است.

توجه‌نویسنده به‌یکی از ابعاد داستان، فی‌المثل: (زبان ـ توصیف ـ شکلبندی ـ قهرمـانسازی ـ ایده و غیره...) سبب می‌شودکه اثری ناقص بوجود بیاید. در اینجا، چون روی سخن با شکل‌گرایان نیست وطرفداران اصالت تکنیک هم موردنظر این‌مقاله نیستند؛ بنابراین‌آن‌گروهی رامخاطب ومورد مثال قـرار می‌دهیم کـه در حوزهٔ «اصالت واقعیت» و به‌عبارتی، رئالیسم قرار می‌گیرند. این‌گروه از نویسندگان، بخصوص برای مسئلهٔ «ایده» در داستان اهمیت ویژه‌ای قائل هستند کـه بی‌شك «ایده ـ فکر» از اهمیت ویژه‌ای نیز برخوردار هست. اما بخشی از این‌گروه، بخصوص به علل بیشمار تحمیل ایده را به‌داستان در باور خود گنجانیده‌اند وبدون‌توجه به‌ایجاد حس وشرایط پذیرفتن فکر، آن را نابجا مطرح می‌کنند وکوشش در القاء آن دارند. چنین نویسندگانی چنان دچار وگـرفتار یك شیوهٔ تفکر و بعبارتی دچار یك نگرش‌فلسفی ـ غالباً سطحی ـ می‌شوندکه لزوم وضرورت ایجاد زمینه، روابط، فضا ومناسبات‌حسی ومنطقی داستان را ندیده می‌گیرند و تمام هم خود را وقف تلاش در القاء فکر می‌کنند. بنابراین بدون توجه بـه‌وجوه لازم ساختار یك داستان، همهٔ ارکان ضروری ولازم اثر را فدای

«یك چیز» می‌کنند یعنی که سنگپایهٔ کار خود را در خلاف جهت‌واقعگرایی بنا می‌کنند.

چنین مشکلی ـ علیرغم داعیهٔ رئالیسم ـ در نخستین مرحله، از نحوهٔ برخورد نادرست نویسنده با موضوع کار خود وقبل از آن از نحوهٔبرخورد نادرست و انتزاعی او با حیات اجتماعی‌اش ناشی می‌شود. چرا که برای‌یك نویسندهٔ رئالیست، هیچ موضوعی برای داستان وهیچ بعدی از داستان نمی‌تواند بصورت تجریدی مورد نظر و کار قرار بگیرد. گویاتر اینکه در هنگام انتخاب موضوع هم ـ گرچه نویسنده موضوع را جهت کار، تجرید می‌کند ـ اما این موضوع درکلیت خود، یك مجموعهٔ غیر قابل تجرید را تشکیل می‌دهد. یعنی موضوع داستان، اگرچه در حین انتخاب و کار، بدل به‌مفهوم و در نتیجه تجرید می‌شود، اما در درون خود واجد یك مجموعه و یك سلسلهٔ پیچیده از ارتباطات است و دارای ارکان و اجزائی است که در پیوند عضوی با یکدیگر عمل می‌کنند وهیچك از آنها قابل تفکیك و تجرید نیستند.

مثلاً: هرگاه‌زمینه وموضوع‌یك داستان‌بطورعام، کشاورزی ومسائل وروابط وافراد مربوط بدان باشد، احساس وادراك هنرمند داستان‌نویس از زمینه و موضوع نمی‌تواند صرفاً در یك واکنش زیباشناسانه بازتاب یابد. بلکه مجموعهٔ روابط ومناسبات حاکم‌برامرکشاورزی ـ در زمینهٔ مخصوص وگزیده شده ـ باتمام فعل و انفعالات ناشی از نیازها وموقعیت‌های‌افراد، ومجموعهٔ ارتباطات متنوع این افراد بایکدیگر، باکار و با طبیعت، احساس و ادراك هنرمند را می‌انبارد، واین‌تلنبار خود به‌نیرویی به‌قصد خلاقیت‌بدل می‌شود. پس، آنچه درچنین ارتباطی، یعنی درارتباط باچنین موضوعی‌مطرح می‌شود، نمی‌تواند صرفاً بازتابی از یك بعد یا یك رکن این مجموعه باشد.

بنابراین، هرگاه بپذیریم که این مجموعه، یا هر مجموعه‌ای، هرگاه به‌ادراك دربیاید به‌نحوی ازواقعیت‌منتزع‌می‌شود؛ اما به‌هیچ وجه‌نمی‌توانیم قبول‌کنیم‌که اجزاء این مجموعه بصورت انتزاعی به ذهن انتقال می‌یابد. مگر تعمد یا ناتوانی نویسنده درآن دخیل واقع شود.

بدیهی است که پس از احساس وادراك موضوع و در روند خلق و

آفرینش آن، جریان مسلط برمجموعه، حسب روحیه وبینش نویسنده، چهرهٔ شاخص‌تری می‌یابد. اما این‌بدان معنا نیست که‌نویسنده، مجذوب این‌جریان مسلط، ابعاد اصلی وارکان و اجزاء ضروری اثر را نادیده بگیرد. البته در قانون عام رئـالیسم، درست وشایسته آن است کـه نویسنده به‌تبع حرکت تاریخ و ناظر بر واقعیت‌های دوران ومحیط اجتماعی خود، **جریان مسلط** برمجموعه را درك کند وبکار بندد.

در این‌معنا، «ایده» که خود می‌تواند جریان مسلط بریك اثر هنری باشد، کاری و مؤثر خواهد بـود اگر دربافت عمومی موضوع و در پیوند عضوی مجموعهٔاندامها وارکان و اجزاء موضوع، طرح‌شده باشد. واتفاقی نیست اگر در رابطه‌یی چنین طبیعی وبجا و در هماهنگی متعالی ابعاد یك داستان، «ایده» بتواند جای درخشان وثمربخش خود را بیابد.

امابالعکس،همینکه «ایده» به‌تصنع وخارج ازطبیعت وبافت‌موضوع، چنان بکارگرفته شدکه سایر ارکان و اندامها واجزاء داستان را نادیده وبه هیچ انگارد، یا در آنها بصورت محمل‌هایی بـی‌جان نظرکند وعنان قهر و حاکمیت برپوزهٔ هر یك بزند، نابهنجاری ویرانگر در اثر رخ نموده است. زیرا سایرابعاد و اجزاء که‌می‌بایست‌بصورتی عجین‌وهمبافت، ایده‌را درتارو پود خود جاری داشته باشند واکنون به‌هیچ‌گرفته شده‌اند، با خنثایی خود، ایده را نیز خنثی و بی‌اثر می‌کنند. به‌عبارتی، با نفی ضروریات داستان در جهت شاخص‌کـردن ایده، خود ایده نیز نفی می‌شود. چون، هیچ رکنی از داستان نمی‌تواند چرخ پنجم ارابه باشد. نیز هیچ رکنی از داستان‌نمی‌تواند اولین وآخرین چرخ ارابه باشد. چنین اگـر شد، نمی‌توان متوقع بود که داستان در روندی هماهنگ‌وکمال‌جویانه پیش‌برود؛ بلکه باید منتظر بودکه درتعارضی چنین مخرب، روی به‌ویرانی کامل برود. که سرانجام ـ برسبیل مجاز ـ نمودی هم اگربـاقی بماند، درخورد عنوان «داستان» نیست. زیرا هنگامی‌که بریك رکن داستان تـأکید ورزیده شود، عملاً پاره‌ای از پیکرهٔ مخلوقی به‌رشدی نابهنجار راه مـی‌کشد و در این واقعه، ما از داشتن یك «واحد جامع» محروم‌خواهیم‌بود وبجایش‌چیزی بدآهنگ، تصنعی وآزارنده بدست خواهیم داشت‌کـه در اولین وهله، خود ـ نقش ومـاهیت خود را ـ

نفی خواهد کرد.

پس، در ساخت و پرداخت داستان، **اصل** خود داستان است.

اما خود داستان، چیست؟

صرف‌نظر از تفکیک ساخت‌وارهٔ داستان ـ آنطورکه ناگزیر آورده شد در بیانی فشرده توان گفت: داستان، بافت هماهنگ همهٔ اجزاء ومفاهیم‌است در یك امکان ضروری.

بنابراین، هنگامی‌کـه از هماهنگی در یك اثر سخن بـه‌میان می‌آید، دقیقاً اشاره به‌مهمترین شرط (بدیهی‌تـرین، عمده‌ترین‌ونهایی‌ترین شرط) یك اثر هنری می‌رودکه فقدان آن به‌معنای نقض ونفی هویت اثر، و وجود آن به‌معنای زمینهٔ کمال یك اثر است. کـه کمال را در هماهنگی جمیع ابعاد، (وحدانیت هماهنگ) یك اثر هنری می‌توان جستجوکرد.

در چنین حیطه‌ای از طرز تلقی، «ایده» یـکی از ارکان بسیار عمدهٔ داستان است، اگردربافت‌هماهنگ داستان‌متولدشود. و«ایده» زائدونابهنجار ومنافی است اگر براسکلت بی‌قواره وساختگی به‌تصنع تحمیل شود. «ایده» مکمل است، اگر بالضروره باشد؛ ومخرب است، اگر به‌غرض باشد. زیرا که «بود ـ نمود» و«هستی ـ جلوهٔ» منطقی‌هرپدیده‌ای درگرو روابطناگزیر وضروری آن با سایر پدیده‌های متنوع و مربوط، است. واین‌خود، در کار هنر، به‌معنای نفی تجرد وضرورت هماهنگی است.

اما هرگاه‌کسی به‌نام داستان نویس ـ به‌علل واسبابی‌که برما روشن نیست ـ امکان بـاروری، رسش وخلق کامل داستان، این «واحد جامع» را نیافته باشد ولاجرم تیز وشتابان دست به‌قطعه قطعه کردن جنین نارس وجود خود، روح خود بزند و تکه پاره‌هایی از این جنین مقتول را درقنداق لفظ بپیچاندودرگاهوارهٔ پنداربجنباند، نهایتاً حاصلی جزعذاب‌دایمی‌وجدان برای‌خود، وبهره‌ای جز کلافگی نـاشی از وقت‌کشی بـرای دیگران، نخواهد داشت. بدیهی‌است، چنین شخصی‌برخورد جدی واصولی باهنر داستان‌نویسی بعنوان یك کار توانفرسا، نداشته است ونمی‌تـوان از وی انتظارات جدی داشت، مگر اینکه در مرحله‌ای باخود دست به‌تسویه حساب صادقانه وجانانه‌بزند. نشانه‌های چنین نوشته‌هایی به‌ما آموخته است‌که نویسندگان آنها،

اسیر ومقید «هدف بیرونی» اثر هستند. البته درجای خود، می‌توان دربارهٔ «هدف بیرونی» اثر سخن گفت، اما تا آنجاکه به‌این مقاله مربوط می‌شود، بطور فشرده می‌توان گفت که مقصود از هدف بیرونی اثر، جلوه‌ای از آن است که در رابطه با هنرپذیر معنا پیدا می‌کند. یعنی هدف بیرونی، مرحلهٔ تأثیراجتماعی هنر را شامل‌می‌شود. به‌عبارتی، هدف بیرونی، آخرین‌مرحلهٔ کار نویسنده و اثر است. و این «نهایت» کار است، نه «بدایت»آن!

دراین رابطه شرح «هدف درونی» لازم می‌افتد، که مقصود از آن دقیقاً چیزی است که ازکلیت یك اثر، از طبیعت یك اثر تراوش می‌کند و و در ارتباط با هنرپذیر، وجه بیرونی پیدا می‌کند و جریان می‌یابد و نهایتاً به‌نیرویی مادی بدل می‌شود و زندگانی اجتماعی خود را آغازمی‌کند.

مرزبندی این دو وجه، یعنی «هدف بیرونی» و «هدف درونی» بسیار ظریف است؛ اما چون نیك بنگریم این برخورد دوگانه، به‌دوطرز تلقی از هنر و به‌دوطرز برخورد بازندگی و کارهنر، مربوط می‌شود. وهرگاه این‌دقت نظر راتقویت کنیم، درخواهیم‌یافت که‌دریکسوی‌این‌واقعه‌تریحه‌است که چالش وکنکاش می‌کند و درسوی دیگر ـ دست بالا ـ آگاهی و اکتساب است که به‌رویه‌کاری مشغول است. دریك طرف، هنرمند است که‌هدف از جانش‌مایه می‌گیرد، در جزء جزء همبافت اثرش می‌جوشد و در منطقی‌ترین شکلش به هنرپذیرمنتقل می‌شود. ودریك‌طرف، ـ دست بالا ـصنعتگر است که‌دکمه‌ای مرغوب یافته ـ کسب کرده، بدست آورده ـ و بدنبال پاره پاره پارچه‌هائی است تانیمتنه‌ای برآن بدوزد! دریك طرف صداقت است که به‌ایثارمی‌انجامد، دریك‌طرف محاسبت است که به‌وظیفه منتهی می‌شود. در یك طرف حقیقت است و دریك‌طرف مجاز دریك‌طرف‌آفریننده به‌تکاپوست و دریك طرف‌مقلد به‌ادا... ونهایتاً تفاوت این دو شیوهٔ عملکرد، ریشه در تفاوت دو شیوهٔ نگرش دارد.

یعنی، آن دسته از نویسندگان که «هدف بیرونی» را ـ که اکتساب کرده‌اند ـ وجه غالب نوشتهٔ خود قرار می‌دهند، اگر چه داعیهٔ رئالیسم‌در سر داشته باشند ـ که غالباً دارند ـ نمی‌خواهند بدین نکتهٔ صریح اذغان کنندکه‌تاك، نخست‌ریشه درخاك‌دارد وزان‌پس، بار برشاخ. وعطش‌ایشان،

با زبانه‌ای شتابنده در چشمها، فقط میوه را برشاخه طالب است و دست بالا، نمونه‌واری ازمیوه برای خود مهیا می‌کند. یعنی می‌سازد.

اما، آن‌دسته از نویسندگان که «هدف» را محصول طبیعی و منطقی رشد و رسش و بسامانی وجه درونی اثر می‌شناسند، بی‌تردید براین باور واقعی‌اندکه تاك ریشه درخاك دارد و تا به‌بار بنشیند رونـد و پویه‌ای فراخورد می‌طلبد؛ و پیش ازآنکه با زحمت و کار دشوار به بار بنشانیش، میوه‌اش برسر بازار بفروش نبایست رسانید. این‌دسته چه داعیه‌ای از درك «رئالیسم» درسر داشته یا نداشته باشند، این باور را آزموده‌اند که «هدف‌ـ بیرونی» هر اثرکه ایده وآرمان هنرمند را دربطن خود حمل‌می‌کند، ازجان هنرمند به‌موجودیت هنری‌که بدان درآویخته است راه می‌یابد، و از دل این‌موجودیت هنری برون‌می‌جوشد و ناگزیر به‌هنرپذیر وجامعه‌راه‌می‌گشاید و نهایت را به‌نیروی مادی بدل‌می‌شود. و این پویشی طبیعی ومنطقی‌است و، بی‌گمان جانفرسا. و این عمیقاً خلاف‌آن‌روی است‌که حریف اراده‌کرده باشد تا اسکلتی نابهنجار و عجزه را محمل مفهوم مجرد ذهن خود کند و بی‌پویشی و سلوکی، بی‌پژوهشی و پیکاری آن دانستهٔ دستیافتنی را که از فیلسوفی توان به‌وام گرفت، منتزع از روند درونی[۱] اثر، به‌خواننده القاء کند.

نویسندهٔ رئالیست از نخستین گامهای دشوار خلاقیت، می‌بایست‌به این حقیقت سخت‌برخورده باشدکه عقیده وآرمان هنرمند ـ که ای‌بسا نقطه عزیمت خلق اثر تواند بود، ـ درجزء جزء اثر بافته‌می‌شود وگام‌درگام‌رشد و رسش اثر، رشد می‌کند تا به‌فرجام کار، هویت اصیل خود را ارائه کند. یعنی که این عقیده وآرمان با ظهوری ناگهانی، از جایی بیرون از بافت کلی اثر، نازل نمی‌شود و به‌آن وصله‌نمی‌شود و به‌آن پیوند هم نمی‌شود و نمی‌تواند بصورت چیزی قلمبه وقراردادی به‌هنرپذیر پیشنهاد بشود و از چنین‌کاری توقع تأثیر درست هم نباید داشت.

برعکس، اثری‌که هدف عقیدتی وآرمانی را در جریان رشد و تحول خود پرورانده‌است وآن هماهنگ با بلوغ‌اثر به‌ظهور می‌رسد، تأثیری‌عمیق و بطئی بر هنربذیر می‌گذارد و این خود ویژگی آنست. زیرا اثرمتعالی و

روبه‌کمال، هنرپذیر را ـ ناگزیر ـ درپیوند پنهانی همهٔ اجزاء مکشوف، و درنهاد و نهفت روابط انسانی بازآفریده قرار می‌دهد. چرا که هنری ازاین دست، اصلاً به‌دانستنی‌های دست‌یافتنی و عینیات آشکـار و مشخص، و شکلبندی‌های از پیش‌کشف شده بسنده نمی‌تواند بکند. چون به‌قصد مرگ زودرس، زندگی را آغاز نمی‌کند. چون بعنوان یك «واحدجامع» درارتباط هماهنگ با دیگر مجموعه‌های زندگی، برخوردی زنده و بهنجار وبنواخت دارد.

دراین معنا و با این تلقی، یك اثرهنری (داستان) نه به‌عنوان‌اندام‌های پراکنده، منتزع، بیگانه به‌هم وناقص؛ که همچون‌یك «واحد جامع»، یك «کل هماهنگ» ویك بافتهٔ منسجم، شکیل و بهنجار، قابل‌پذیرفته شدن است و نه جزاین. که کمال یك اثر را در هماهنگی جمیع ابعاد (وحدانیت هماهنگ) آن می‌توان جستجوکرد ویافت، که به‌فرمودهٔ گوته «در طبیعت، ما هرگز چیزی را مجزا نمی‌بینیم».

۵۹/۷/۱

■

ریا

وقتی بود که آنچه می‌کردند به ریا می کردند
اکنون بـدانچـه نمی کنند ، ریـا مـی‌کنند

از: تذکرةالاولیاء (در ذکر فضیل‌عیاض)

جنگ‌کردن با خردمندان. آسان‌ترست از حلواخوردن با بی‌خردان

از: تذکرةالاولیاء (در ذکر فضیل‌عیاض)

البرز ایستاده

اسدالله عمادی

البرز ایستاده :
برتارکش ستاره
گلخند آفتابش
روی لبان شکفته
پیچیده‌گاه برتن
تن پوش ابر پاره
البرز ایستاده،
در هایهوی باران
در خشم رعد، طوفان
می‌گوید این هماره :
رستنگه بلوطم
پروازگاه مرغان
جوشنده از درونم
بس آب چشمه‌ساران
یکسوی پیش‌پایم
گیسوی سبزه‌زاران
سوی دگر خروش
دریای تندجوشان

البرز ایستاده
ایران انقلابیست
طوفان تند دریا
جز خشم خلق مانیست

اشك یتیم گوید
خون شهید گوید
طوفنده باش دریا
در خون عاشقانت
جوشنده باش دریا.
چون قامت شهیدان
استاده باش البرز
مغرور چون بلوطت
آزاده باش البرز.

۵۹/۶/۲۵

دو سخنرانی از گردهمایی بین‌المللی نویسندگان
(صوفیه، ۷-۱۰ ژوئیه ۱۹۷۷)

ترجمهٔ ع. ن. جویا

سومین کنفرانس بین‌المللی نویسندگان جهان بخاطر دفاع از صلح درتاریخ ۷-۱۰ ژوئن سال ۱۹۷۷، درصوفیه (بلغارستان)، برپا گردید.

بیان‌نامه تدارکاتی‌این‌کنفرانس را ۷۲تن ازنویسندگان نامدار وصلحدوست‌جهان، خطاب به‌نویسندگان اروپا، آمریکا، کانادا و دیگر نویسندگان سراسرجهان امضاء نمودند.

این بیان‌نامه، و نیز نطق افتتاحیهٔ تئودور ژیوکوف رئیس‌شورای دولتی جمهوری‌توده‌ای بلغارستان، سخنرانی‌های نویسندگان شرکت‌کننده درکنفرانس، و پیام‌های‌تهنیت عده‌ای از نویسندگان، که به‌هرعلت نتوانسته بودند در آن شرکت جویند، درکتابی به‌نام «صلح ــ امیدسیاره»، گردآوری و از طرف انتشارات «صوفیا پرس» بلغارستان در سال ۱۹۷۸ چاپ ونشر یافت.

آنچه اینجا عرضه میشود سخنرانی «محمود درویش»، نویسنده وشاعر فلسطینی وعزیزنسین، نویسندهٔ ترک در این کنفرانس است.

«محمود درویش در سال ۱۹۴۲ در فلسطین پا به دنیا گذاشت. او دورهٔ دانشگاه زبان و ادبیات عرب را به پایان رسانید. نویسنده و شاعری‌است نامدار، دارای ۸ مجلد دیوان اشعار و سه جلد رمان، که «یادداشت‌های روزانه اندوه مانوس»در میان آنهامتمایز است».

«عزیزنسین» طنز نویس ترک هم، کم‌وبیش برای خوانندهٔ ایرانی، شناخته شده است. داستان‌های کوتاه بسیاری از این نویسندهٔ با ذوق و مترقی به زبان فارسی ترجمه شده است.

سخنرانی محمود درویش
نویسنده و شاعر فلسطینی

آقای رئیس! دوستان عزیز!

تازگی ندارد اگر گفته شود ادبیات بخاطر خصلت جستجوگر خویش عاملی اثربخش بشمار می‌آید، وبخصوص از این جهت‌حضورآن در زندگی مردم وتأثیرآن بر سرنوشت مـردم آشکاراتر احساس می‌شود. من معنای دیدار پراهمیت‌ما را دراین شهرزیبا، که‌بی‌جهت نمی‌گویند جزئی ازمایملك پروردگار بشمار می‌آید، به‌درستی چنین درك می‌کنم.

از برپائی کنفرانس (هلسینکی) ببعد، صدای دعوت مبرم مردم برای نجات بشریت از جنگ، مدام طنین‌انداز است. از کدام جنگ؟ گمان نبرم هیچکس ازما بپنداردکه صلح یعنی، آشتی اسیر در زنجیر با زنجیرهایش.

ادبیات وصلح ـ اینست مضمون ما، درمان همیشگی ما و کوشش‌ما برای یکی کردن آنها. آیا ادبیات شایستهٔ آن خواهد بود که به‌صلح تحقق بخشد؟ آیا می‌کوشد تا به‌تجسم عظمت و زیبائـی صلح یاری رساند؟ آیا شایستگی‌آن‌را داردکه انسان‌رادگرگون سازد، به‌وی الهام بخشد وآزادش نماید؟ دراین دوران تند پوی طوفان‌زای ما، استفاده ازچنین امکانات آن چه‌اندازه دشوار است!

نویسندگان نمی‌توانند صلح را برکرسی بنشانند، آنها وسیله‌ای جز قوای تخیلی خویش دراختیار ندارند. اما زمان‌به‌ما اجازه می‌دهد ببینیم‌که درتمام‌طول تاریخ‌ادبیات، انعکاس‌این‌تخیلات برشعورمردم فرمانروائی‌داشته است.

هرانسانی دارای صفات و خصائلی‌است‌که به‌دیگر انسان‌ها نیز تعلق دارد، وآنگاه‌که‌ادبیات حقیقت را آشکار می‌سازد، این حقیقت برای مردم بصورت یك زیبائی ضرور درمی‌آید وصلح بعنوان هم‌پیوندی متقابل ادبیات ومردم حضور می‌یابد. آدمی‌ممکن است بیاد نیاورد چه‌کسی کتابی راکه‌او خوانده نوشته است، اما مهم‌آنست‌که‌کتاب او را دچارهیجان ساخته‌است. همین است‌که به‌ما جرأت وجسارت بیشتری می‌بخشد واعتقاد درما به‌وجود

می‌آورد، چراکه‌لحظه، به‌سرعت‌درگذراست ونمی‌توان‌آن‌را متوقف ساخت، اما زمان‌همیشه دوست وفادار ومتحد ما باقی‌خواهد ماند. اختلاف وتصادم در مرحلهٔ معین تاریخی به‌آمادگی سرنوشت ما می‌انجامد. ما الهام خویش را از زندگی می‌گیریم، و زندگی مشحون است از کشش انسان در جهت رسیدن به‌تفاهم با انسانی دیگر و یکی‌شدن بااو. صلح درحد معینی‌عبارت است از سازش. صلح حالتی است که به‌آدمی اجازه می‌دهد همهٔ توان و واحساس خویش را تسلیم خلق زیبائی واقعی‌نماید. خلاقیت ماهیت صلحی نوین است. ارتباط‌آن‌با هنر یکی از معیارهای عظمت انسان بشمار می‌رود. صلح می‌تواند بدست‌آید، اما درشرایط معین و در مبارزه‌ای سخت. و تنها درچنین حالتی است‌که صلح بر روی‌کرهٔ زمین‌گام برخواهد داشت.

ادبیات وهنر ستون فقرات این ساختمان را پی‌ریخته‌اند، چرا که‌آنها احساسات برخاسته از اعماق روح‌آدمی را ابراز می‌دارند.

ادبیات به‌من می‌آموزد که با دیگران درتماس باشم و می‌آموزد که خود را دراطرافیانم ببینم. ادبیات افق دیدم را وسیع‌تر می‌سازد و وادارم می‌کند تا خود راجزئی از تودهٔ مردم احساس‌کنم، هنگامی‌که به‌کنج زندان افتاده‌بودم، شعر زیبای پابلونرودا به‌کمک‌شتافت تا برآن‌محیط غلبه یابم، و مرا به‌ساحل اقیانوس آرام، آنجا که همراه ماهیگیران تور می‌گستردم، منتقل ساخت. اسب آتیماتوف، به حال تاخت در دشت، وادارم ساخت بی‌اختیار به‌دوردست روم واز روزمره جدا گردم...

اما ادبیات تغییر شکل اساسی به‌صلح نمی‌دهد، و ادبیات‌هنوز قوت لایموت همگان‌نشده است. چه بسیار موانع‌که مزاحم‌کار واقعی‌نویسندگان و شاعران است. آنها رهبری زمان را در دست ندارند، زمانی‌که دنیا رابه دیوانگی سوق می‌دهد. آنها چنان قدرتی ندارندکه بتواند دیوارهای نفرت ونژادپرستی را منهدم سازد، وتیرگی‌های‌مستمر مشاعر مردم را نابودنماید، تیرگی‌هائی که اکنون بیش از هر زمان دیگر بوسیله اخبار و اطلاعات، در آن‌کشورهاکه پول به‌محورهای اساسی‌بدل می‌شود وبه‌گفته لورکا کودکان را دنبال می‌کند، چیره می‌گردد.

نویسنده وشاعر، علاوه برخلق آثار هنری، وسایل دیگر ابراز وجود

را جستجو می‌کند، می‌کوشد تا به‌نیازهای جاری زندگی پاسخ گوید، نقش معینی را درآن برعهده گیرد و در روند تحولات زندگی شرکت جوید. واین گردهمائی انعکاس همین تلاش‌ها است.

همکاران عزیز!

صرفنظر از اینکه بحث دربارهٔ مسئلهٔ صلح، بیش از هرچیز مربوط می‌شود به‌تلاش‌هائی که برای حفظ آن درغرب دریای مدیترانه صورت می‌گیرد، همهٔ ما، یعنی کسانیکه در شرق مدیترانه زندگی می‌کنند، لازم می‌دانیم که نباید مسئلهٔ صلح را نسبت به‌نواحی مختلف تجزیه کرد. از این‌رو ما مایلیم مشارکت فعال‌تری درمبارزه بخاطر برقراری صلح در کرهٔ زمین داشته‌باشیم.

ضمناً مامی‌خواهیم که این کوشش عظیم تا آنجاکه ممکن است مناطق بیشتری از سیارهٔ ما را فراگیرد و توجه خاصی نسبت به‌جنبش‌های رهائی‌بخش درآسیا، آفریقا وآمریکای‌لاتین مبذول گردد. چرا که شرکت کنندگان دراین جنبش‌ها اساس واقعی برقراری صلح و عدالت را تشکیل می‌دهند. کانون جنگ که درمناطق شرقی‌تر دریای مدیترانه قرار دارد یکی‌ازبزرگترین مخاطرات بشمارمی‌آید. عواقب این جنگ سراسر اروپا را به‌لرزه‌درخواهد آورد.

من فرزند سرزمینی هستم با تمدنی کهن، سرزمینی که آن را مقدس و سرزمین صلح می‌نامیدند. زمانی که مردم آنرا ازآنجا بیرون‌راندند وزمانی که ایدئولوژی اعمال زور و ترور جایگزین آموزش پیامبران آنجا گردید، صلح نیز ازآنجا رخت‌بربست، ادبیات نمایندهٔ اینگونه ایدئولوژی با سلاح کشتار ونابودی جمعی عمل می‌کند، خلق فلسطین وتمدن وی اسیرچنگال چنین ایدئولوژی است. صهیونیسم اسرائیلی موجبات نفرت متقابل کشور - های‌خاورنزدیك را فراهم‌آورده‌است، چهارجنگ دریك‌ربع‌قرن! تجاوزکاران صهیونیست باز خود را آماده جنگ‌های تازه می‌سازند وکسی نمی‌داند این جنگ‌ها چه‌وقت پایان خواهند یافت!

تاکنون خلق عرب فلسطین، که بالغ برسه میلیون نفر می‌باشند، به دوقسمت تقسیم شده‌اند، که قسمتی ازآنها در اردوگاه‌ها وقسمت دیگر در چنگال ترور صهیونیست‌ها هستند. تا امروز تصمیمات پیاپی شورای‌امنیت،

که براساس آنها محافل اجتماعی جهان خلق فلسطین را برسمیت می‌شناسند، برای سردمداران اسرائیلی همچنان روی کاغذ باقی مانده‌اند.

مجمع عمومی سازمان ملل صهیونیسم را به‌عنوان نوعی از راسیسم محکوم کرد. یونسکو این تصمیم را پذیرفت وطلب کرد تا بوسیلهٔ رسانه‌های گروهی، در سراسر جهان، مبارزه برعلیه نژادپرستی آغاز گردد، مبارزه بر علیه نژادپرستانی که نه‌تنها به‌حقوق خلق فلسطین ودیگر خلق‌های عرب تجاوز می‌کنند، بلکه یهودیان را نیز به فساد می‌کشانند و ازگوشت جوانان آن همچون گلوله توپ برای جنگ احمقانه استفاده می‌نمایند.

صهیونیسم برای حفاظت از خود دست به‌تلاش‌های خطرناك می‌زندو همزمان تأکید می‌ورزدکه مظهر ایدئولوژی همهٔ یهودیان است. اما ماآگاه هستیم که سربازان یهود نخستین کسانی بودند که به‌صهیونیسم جواب رد دادند، چه صهیونیسم آشکارا اعلام می‌کندکه مرکزآن درحال حاضر نه‌تنها ازآن جهت به‌فلسطین منتقل گردیده که مسئله مبرم یهودیان را حل کند و وطنی برای آنها بوجود آورد، بلکه از آن جهت نیز که مرکز عملیات سوق‌الجیشی جهت برپاکردن جنگ بدست‌آورد.

هواداران صلح می‌گویند بدون‌صلح، بشریت‌آینده‌ای نخواهد داشت. این راست است، اما این نیز راست است که آینده انسان‌ها بـدون آزادی امکان‌پذیر نیست، و آزادی نیز بدون وطن برای انسان‌ها میسر نیست. اما ملت من ملتی‌است بدون وطن، بدون آزادی وبدون‌صلح. ملت من‌ازتجربهٔ تلخ‌خود دراردوگاه‌ها، کشتارگاهها و زندان‌ها می‌داندکه مسئلهٔ صلح عبارت است از مسئلهٔ مبارزه. از اینرو سه مسئلهٔ مرتبط با هم ـ آزادی، وطن و عدالت ـ برسر راه انقلاب او قرار دارند. خلق فلسطین در مبارزه بخاطر آزادی به صلح دست خواهد یافت، چرا که صلح به‌معنای امتناع ملت‌هااز دست‌یابی به‌حقوق خویش‌نیست، بلکه به‌معنای مبارزه درراه کسب‌آن‌است. مگر فلسطینیان می‌توانند صلح‌خود را در اردوگاههای فراریان، درزندان‌های اسرائیلیان و در تل زعترها بنا نمایند؟ چنین صلحی است‌که آدمی را وادار می‌سازد تا اسلحه در دست از خود دفاع‌کند. زیرا صلح نیز، همانند آدمی، به‌وطن وخانهٔ خویش نیازمند است... زیرا صلح نیز، مانند آدمی،

به‌زیستن نیازمند است! هم از این‌رو است که افکار عمومی جهان دعوت رهبر فلسطین یاسرعرفات را، که دراجلاسیهٔ مجمع‌عمومی سازمان ملل‌متحد اعلام نمود، مورد تأیید قرارداد. عرفات چنین اعلام داشت: «ما با شاخه زیتون در یك دست و با سلاح دردست دیگر به‌نزد شما آمدیم. ومن نه‌این را از دست رها می‌کنم و نه‌آن‌را!»

اگرمسئلهٔ‌وطن برای فلسطینیان درپیش‌روقرار نگیرد، بحث ومذاکره درباره مسئلهٔ صلح‌تام و تمام درخاور نزدیك، جز به‌معنای راندن این‌منطقه به‌سوی جنگ‌هایی تازه‌نیست. محروم ساختن فلسطینیان از وطن، یعنی‌عدم حضور صلح و شکست آن. وطن برای فلسطینیان یعنی صلح برای همهٔ یهودیان، اعراب، وبرقراری صلح برسراسر این سرزمین.

چنین است درك ما ازصلح. و ما ازشما دعوت می‌کنیم:

به‌صلح فلسطینی وطن بدهید تابتوان از شمشیرها گاوآهن‌ها ساخت. به صلح فلسطینی خانه بدهید تا قدیسین تورات و انجیل از نثار نفرین بر اورشلیم بازایستند. بگذارشعر فلسطینی به‌گلی‌بی‌خار بدل شود! بگذارجوان فلسطینی، محمد، جشن عروسی خود را برپا سازد! بگذار با اوآن نگذرد که درشعر زیر وصف‌آن آمده است:

بدون جنگ می‌زیست او تا به‌روز عروسی خود.
برتن خود بهترین جامهٔ خویش،
غرق در سرور، پوشیده در قرنفل‌ها،
گام‌گذاشت درحلقهٔ رقصندگان.

درانتظارش بود فاطمه ـ
گلچهره‌ای ازگلچهرگان!
آوازخوان بودند مردم به‌گرداگردشان،
آوازخوان بودند درختان تبسم‌کنان،
آوازخوان بودند برگ‌های لطیف درختان زیتون!

دست‌گندم‌گونش

می‌لرزید ازهیجان،
زمانی‌که مماس شد
با دست محبوبه‌اش،
زمانی‌که شنید
نواهای مقدس زنان را...

و پرواز کردند دراین‌لحظه
به ناگهان هواپیماها،
هواپیماها،
هواپیماها.
و تاراندند دلباختگان‌را
از درگاه خانه‌هایشان!
منهدم‌کردند خانه‌های زیبا را.
پراکندند دختران گلرو را.

با این‌وجود ازدواج‌کرد محمد باهمهٔ‌آن دختران.
تو امیر دلدادگانی، محمد.
با شاخه‌های زیتون ازدواج‌کردی، محمد!
با دنیا ازدواج‌کردی، محمد!
با شهر ازدواج‌کردی، محمد!
با وطنت ازدواج‌کردی، محمد!

دوستان‌عزیز، بیائید دست دردست هم دراین‌زمینه بکوشیم که‌محمد، نه‌آن‌چنان‌که درشعر توصیف شده، بلکه واقعاً بتواند جشن عروسی خود را برپا سازد.

سخنرانی عزیزنسین
نویسندهٔ ترك

دوستان عزیز ـ رجال فرهنگ، معماران افکار عمومی!
این سومین‌بار است‌که نویسندگان کشورهای‌گوناگون جهان بخاطر

استقرار صلح درکره زمین گردهم جمع می‌شوند. نخستین گردهمائی به‌ابتکار رومن رولان، در سال ۱۹۳۸، در پاریس برپا شد. دومین گردهمائی بین ـ المللی نویسندگان ضد فاشیست، بوسیله جمهوری دموکراتیك آلمان، در سال ۱۹۶۵ در برلن و ویمار، سازمان داده شد. سومین ـ گردهمائی کنونی ما است. از طرف کلیه نویسندگان مترقی کشور همسایه ترکیه، و از طرف ملت صلحدوست ما، از میزبانان گردهمائی امروز ـ اتحادیه نـویسندگان بلغارستان ـ به‌خاطر دعوت برای آمدن به‌صوفیه، سپاسگزاری می‌نمایم.

می‌خواهم به اطلاع همکاران محترم خود برسانم که این گردهمائی امروزی، در شرایط کنونی، برای ملت ما وملت کشور همسایهٔ مـا یونان، دارای اهمیت استثنائی است، چراکه ترکیه ویونان در مرکز بازیهای‌دائمی سیاسی قدرت‌های امپریالیستی قرار دارند.

جنگ‌های جهانی اول ودوم، که ۶۴ میلیون تن‌را به‌هلاکت رسانید ومیلیون‌ها تن دیگر را معلول ساخت، نه تنها هیچیك از مسائل بشری را حل نکرد، بلکه مسائل پیچیده‌تر دیگری را نیز به‌وجود آورد.

از این لحاظ یك جنگ جهانی تازه تا حدودی کمتر امکان‌پذیر بنظر می‌رسد. لکن قدرت‌های امپریالیسم در سرزمین ما خونریزی بپا می‌کنند و بجای جنگ‌جهانی دائماً تصادمات محلی‌ایجاد می‌نمایند. از روز پایان‌جنگ دوم جهانی، طی مدت سی‌سال، بیش از یکصد فقره از اینگونه جنگ‌هـای محلی برپا شده وضمن آنها میلیون‌ها تن انسان به‌هلاکت رسیده‌اند.

مجسمهٔ غول پیکرامپریالیسم، که استثمار زحمتکشان برای وی‌اندك است و بـرای ادامه حیات به خون انسان نیاز دارد، جرأت نمی‌کند جنگ جهانی تازه‌ای برپاسازد، ومی‌کوشد اشتهای سیری‌ناپذیر خویش را با بر پا ساختن جنگهای محلی ارضاء نماید. او میخواهد جهان را ببلعد، اما نه به یکباره، بلکه قطعه قطعه.

اجازه دهید لطیفه‌ای را بـرای شما حکایت کنم. روزی میهمانی در خانهٔ توانگری گوسفندی را درگلهٔ وی دیدکـه پائی چوبین داشت. سؤال کرد، از چه‌رو این گـوسفند پای چوبین دارد. توانگر پـاسخ گفت: «من گوشت تازهٔ گوسفند را بسیار دوست می‌دارم، و به‌همین‌جهت هر روز بدان

اندازه‌که قدرت خوردن دارم ازگوسفند می‌برم. دلم میسوزد بخاطر یك‌تکه گوشت یك گوسفند درسته را سر ببرم. دیروز پای این‌گوسفند را بریدم و خوردم، و بجای آن پای چوبی نصب کردم تا بتواند چرا کند و پروار شود».

امپریالیست‌ها رحم‌دل هستند. دل آنها برای آدم‌ها می‌سوزد. وبیش از اندازه‌ای‌که لازم دارند آدم نمی‌کشند. از این‌رواست که آنها جهان را قطعه قطعه می‌بلعند. اما چون‌خیلی رحم‌دل هستند، با استفاده از سطح‌عالی پیشرفت صنعتی‌خود، بجای‌دست‌ها، پاها، وچشمهائی‌که قورت‌میدهنداعضای مصنوعی نصب می‌نمایند...

همکاران محترم!

ملت ترکیه در زمرهٔ آن ملت‌های بزرگی قرار داردکه مهر و نشان خود را در تشکیل تاریخ برجا گذاشته است. در تاریخ ما نیز، همانند همهٔ ملل‌کهنسال، صفحاتی‌وجود دارندکه ما به‌آنها افتخارمی‌کنیم ونیز صفحاتی که ما را اندوهگین می‌سازد.

در قرن بیستم ترکیه نخستین کشوری بود که جنگ رهائی بخش علیه امپریالیسم را آغازکرد وبه استقلال نائل‌آمد. ما به‌این‌افتخارمی‌کنیم. اما در عین‌حال همین ترکیه‌که نخستین‌شکست را برامپریالیسم واردساخت، درکنار دیگر نیروهای امپریالیستی در جنگ کره شرکت جست. بسیاری از سربازان ما جان خود را در جنگ‌کره از دست دادند، وآنهاکه نجات یافتند دست‌ها وپاهای خود را در میدان جنگ به جای گذاشتند. مقصر اصلی این جنگ، یعنی امپریالیسم آمریکا، چنان «انساندوستی» و چنان «رحمی» نسبت به‌قربانیان جنگ از خود نشان داد، که به افسران همکلاسی سابق من اعضای‌مصنوعی اهداءکرد. امپریالیسم آمریکا بامدال‌ها و دیگرنشان‌ها جراحات سربازان‌مارا پوشانیده‌وسینه‌هایشان را زینت‌بخشید. امپریالیست‌ها برای اینکار آنقدر مدال ونشان آماده ساخته بودند، که ده سال پس از جنگ‌کره، صندوقهائی مملو از مدال‌ها ونشانهای زنگ‌زده‌که مورد استفاده قرار نگرفته بودند، در باراندازهای گمرك اسلامبول پیدا شدند. سربازان معلول، در جنگ‌کره، به‌هنگام بازدید ژنرال‌های آمریکائی از کشورما، آن

مدال‌ها ونشانها را از سینه‌های خودکندند و به سوی آنها پرتاب کردند.

شرکت در جنگ‌کره همان صفحه ازتاریخ ما است‌که ما را اندوهگین می‌سازد. اما درهمین حادثه اندوه‌زا لحظاتی نیزوجود دارندکه مایهٔافتخار ما می‌باشند. در تاریخ ۲۱ ماه مه ۱۹۵۰ برای نخستین‌بار کمیته دفاع از صلح در ترکیه تشکیل شد. نخستین مبارزان راه صلح، کـه در این کمیته وارد شده بودند، بخاطر اعتراض به‌تصمیم حکومت وقت دایر برشرکت در جنگ‌کره، وبخاطراینکه ازملت می‌خواستند به‌سیاست تحمیلی امپریالیست‌ها تن در ندهند، دستگیر شدند وسالهای دراز رنج زندان را تحمل‌کردند.

جنگ کره... بعد ملت‌های ویتنام، لائوس و کامبوج به پیروزیهای بزرگی در جنگ با امپریالیسم نائل آمدند.

امپریالیست‌ها، که درتصادمات محلی جنوب شرقی آسیا دچارشکست گـردیدند، توجه خود را به خاور نزدیك معطوف ساختند. محروم ساختن ملت فلسطین از سرزمین آبا و اجدادی آنها وقتل و کشتار در لبنان، همه اینها نتیجهٔ سیاست امپریالیستی برپا ساختن جنگهای محلی است.

انتقال تصادمات ودرگیریها از جنوب شرقی آسیا به‌خاور نزدیك و قبرس، نشان‌دهندهٔآنست‌که ترکیه ویونان اکنون در مرکز توجه امپریالیسم قرارگرفته‌اند. قدرت‌های امپریالیستی درگیری بین این دوکشور همسایه‌را، که ملل آنها اشتراك منافع فراوانی با هم دارند، هدف خود قرارداده‌اند. قدرت‌های امپریالیستی‌که در بسیاری جهات مقصر اصلی عقب‌ماندگی این کشورهـا بشمار می‌آیند، اکنون تخم‌نفاق و خصومت بین‌آنها می‌پـاشند، آنها را به‌سوی مسابقه تسلیحاتی دیوانه‌وار می‌رانند و هردوکشور را به بازارهای رقابت‌آمیز فروش تولیدات صنایع جنگی و سوداگری اسلحه‌مبدل می‌سازند. نیروهای طرفدار امپریالیسم، چه درترکیه و چه دریونان، برای دعوت به‌مسلح‌شدن هیاهوی زیادی براه می‌اندازند. این ملت‌های ترکیه و یونان هستند کـه قربانیان امپریـالیست‌ها و همدستان آنها در امر مسابقهٔ تسلیحاتی به‌شمارمی‌آیند، زیرا تمام‌سنگینی‌بار این‌مسابقه بردوش‌زحمتکشان ترکیه ویونان تحمیل می‌شود. دولت‌یونان برمالیات‌ها به‌میزان ۲۵ درصد افزود، از ملت خواست تـاکمربند خود را محکم‌تـر بندند وهزینهٔ مسابقهٔ

تسلیحاتی و ارتش را تأمین نمایند. در ترکیه قیمت اجناس روز بروز بالا می‌رود، زندگی دشوار و دشوارتر می‌گردد و یك سوم بودجه، صرف تأمین هزینه‌های نظامی می‌شود.

ترکیه و یونان دوکشور همسایه‌ای هستند که نمونه‌های غنی ولطیف شعر جهانی را، که برای ما گرانبهاتر از طلا و جواهرات هستند، بوجود آورده‌اند. این دوکشورکه مناسبات جغرافیائی مشترکی دارند چنان‌شعرائی را عرضه‌کرده‌اند که بشریت به‌وجودآنها افتخارمی‌کند. شاعر بزرگ ماناظم حکمت، دارندهٔ جایزه بین‌المللی صلح و سراینده‌ای‌که شهرت جهانگیردارد، نه‌تنها بخاطر ملت ترکیه‌بلکه بخاطر ملت یونان نیز رنج می‌برد. شاعر بزرگ یونان یانیس‌ریتسوس، که او نیز شهرت جهانی دارد وشاعر ما نیز هست، و اونیز به‌دریافت جایزهٔ لنینی صلح مفتخر گردیده در ۲۴ آوریل، در جشن «بانیان صلح» در آفریقا، اعلام داشت: «ملت‌های یونان و ترکیه باهم برادرند ومیخواهند در همسایگی هم درصلح و صفا وبدون تشنج و درگیری زندگی‌کنند. امپریالیسم جهانی ومخصوصاً جنگ افروزان‌آمریکائی می‌خواهند کارگران‌ترکیه ویونان را به‌جنگ بایکدیگرسوق‌دهند، نیروهای مترقی هر دوکشور را به نابودی بکشانند واندیشه صلح را ریشه‌کن سازند. این دو ملت باید هشیار باشند».

من ریتسوس را از صمیم قلب در آغوش می‌فشارم ومی‌بوسم، کسی که اشعارش‌به‌زبان ترکی ترجمه شده وهمانند اشعار ترکی‌درگوش‌انقلابیون ترکیه‌طنین‌می‌افکند. بله، ملت‌های‌ترکیه ویونان که‌امپریالیست‌هامی‌خواهند آنها را به‌دشمنان خونی هم مبدل سازند، نه‌تنها همسایگان‌یکدیگرند، بلکه با هم‌برادرند. ما می‌خواهیم با هم، برادروار ودرآن محیط زیبای صلح و صفا زندگی‌کنیم که زحمتکشان دارای حقوق برابر هستند وثروت با تقسیم عادلانهٔ آن برای همه‌کافی است.

استقلال وحاکمیت ملی پس ازجنگ دوم جهانی‌معنا ومفهوم تازه‌ای یافت. امروز ما باید بدانیم که استقلال و حاکمیت ملی چنان نیست که ما پیش از جنگ جهانی دوم می‌فهمیدیم. درگذشته ممکن بود ملت‌ها واقعاً فکرکنندکه مستقل وآزادند. اما اکنون دیگر آشکار شده است‌که آزادی و

استقلال هرملتی بستگی کامل به‌آزادی واستقلال ملل دیگر دارد. از این‌رو است که ملت‌ها، مخصوصاً ملل کوچك، فقیر وکم رشد یافته، اگرچه خود را آزاد ومستقل محسوب می‌دارند، علی‌رغم ارادهٔ خود در موقعیت‌های سخت و دشواری قرار می‌گیرند. قدرت‌های امپریالیستی وکارگردانان محلی آنها می‌خواهند چه کشورما وچه همهٔ اینگونه کشورها را به‌لبه پرتگاه بکشانند. کشور من که شصت درصد مردم آن بیسوادند اکنون بزرگترین ارتش نـاتو را تشکیل می‌دهد.

حکمروایان ترکیه، برای وادار ساختن ایالات متحده آمریکا به لغو تحریم تحویل‌سلاح‌های جنگی‌وبرانگیختن یونان به‌امر مسابقات‌تسلیحاتی، با غرور اعلام می‌دارندکه ترکیه دارای یك ارتش ۵۰۰ هزار نفری است. کشور من فقیرترین‌کشور عضو ناتو است، کشوری است که دومیلیون تن از کارگران آن در ممالك دیگر به‌کار مشغولند، و دو میلیون تن بیکاردیگر بزرگترین‌ارتش بیکاران را تشکیل می‌دهند. بطوریکه فقط در همین ایام‌اخیر روشن شده، در خاك ترکیه ۱۰۲ پایگاه نظامی خارجی وجود دارد.

موقعیت یونان نیز از این لحاظ بهتر از ترکیه نیست.

بزرگترین و غنی‌ترین انحصاری که به تبهکاری‌های بین‌المللی دست می‌زند، یعنی اداره مرکزی ضد جاسوسی آمریکا (سیا)، مثل زالو به‌مکیدن خون بدن ترکیه مشغول است، به‌انواع‌توطئه ودسیسه دست‌می‌زند وشبکهٔ شوم خود را در سراسرکشور می‌گستراند.

این موضوع بوسیله وزرای دولت ترکیه نیز پیش از انجام انتخابات تأیید شده است. رهبر حزب بـزرگ مخالف اعلام کـرد کـه در ترکیه **«سازمان‌هائی حکمروائی دارند که خارج از قـواعد و ضوابط حقوق دموکراتیك دولتی عمل می‌کنند»**. از مدتها پیش در تـرکیه سازمانهای ارتجاعی، کـه بوسیله سیا تشکیل شده وتحت حمایت آن قـرار دارند، به اقدامات تروریستی دست می‌زنند.

برهمهٔ ما آشکار است که سیا درکشورهای عراق وشیلی دست به چه کارهائی زده، ودرکوبا می‌خواست چه‌کارهائی انجام دهدکه نتوانست‌موفق به‌انجام آنها شود. اگرچه سیاست سیا در ترکیه از هر لحاظ روشن است،

اما مدارکی در دست نیست که این سازمان برای آینده نزدیك چه‌نقشه‌هائی را برای اجرا آماده ساخته است.

«ننه‌ماهی» ماهی بچه‌ها را بدور خود جمع کرد وبرای آنها توضیح دادکه چه خطراتی در کمین آنها است. او در مقام پند و اندرز می‌گفت: «سعی کنید هیچگاه به قلاب ماهی‌گیری نیفتید!» اما غفلتاً تور ماهیگیری‌از بالاروی آنها افتادوهمه درآن گرفتار آمدند. بچه ماهی‌ها از مادرپرسیدند: «این دیگر چه بود؟» مادر جواب گفت: «از آن چه از بالا فرود می‌آید راه نجاتی نیست».

سیا چه می‌خواهد؟ آیا سیا نمی‌خواهد هر دو کشور را به بن‌بست اقتصادی کشانیده وآنها را به‌طرف مسابقه تسلیحاتی سوق دهد؟ یا شاید زمینه‌سازی می‌کند تا فاشیسم‌پنهان امروزی را به‌رژیم فاشیستی آشکارمبدل سازد؟یامی‌خواهد شرایط یك‌کودتای نظامی را آماده سازد؟ یا می‌خواهد ما را در دامی که از «بالا» رها خواهدکرد گرفتار سازد وبا ایجاد بحران‌سیاسی تصنعی بین ترکیه و یونان جنگ برپا نماید؟

ما اطلاعات کافی در دست نداریم تا مانند کامپیوتر اهداف کثیف سیا را معین سازیم. اما ازیك چیز کاملاً آگاه هستیم. ترکیه و یونان در مقدم‌ترین دستور کار امپریالیسم قرار دارند. برنامه‌های امپریالیسم، مانند همه‌جا، نه در راه خیر، که درجهت شر است.

مهمترین وظیفه ما نویسندگان ترکیه آنست که به‌موقع این بازی را پیش‌بینی وکشف کنیم، آن‌را خراب کنیم وملت خودراازآن آگاه سازیم. ملت ترکیه هشیار وگوش بزنگ است.

همکاران عزیز!

وظیفه ما آنست که تجارب کشورهای خود را با هم رد و بدل کنیم، صلح را استحکام بخشیم و افکار عمومی را درجهت خدمت به‌صلح به‌سوی خود جلب نمائیم. بهمین جهت می‌خواهم تاریخچه‌جنبش طرفداری ازصلح را درترکیه به‌اختصار برای شما بازگو کنم. نخستین کمیته دفاع از صلح‌در ترکیه درسال ۱۹۵۰ تشکیل شد. پس از دستگیری سازمان دهندگان آن، تحت ریاست ناظم‌حکمت عضو دفتر اجرائی‌شورای جهانی صلح، نمایندگان

اقشار روشنفکری ترکیه خود شخصاً درهمه کنگره‌های دفاع ازصلح شرکت می‌نمودند. درتاریخ اول سپتامبر سال ۱۹۷۶، جشن بزرگ روزصلح را در اسلامبول برپاکردیم که هزاران تن از هواداران صلح درآن شرکت جستند. مردم‌ترکیه که دراین‌جشن شرکت جستند ما را مکلف ساختندکه باهواداران صلح دریونان و سازمانهای دموکراتیك‌آنان تماس برقرار سازیم.

ماهواداران صلح در ترکیه دست خود را به‌سوی هواداران صلح در یونان، برادران مبارزخود در راه‌صلح، دراز می‌کنیم. درتاریخ ۲۱ آوریل سال ۱۹۷۷ مجدداً کمیته دفاع ازصلح در ترکیه تشکیل گـردید. ده‌تن از اعضای آن درآخرین‌کنگرهٔ صلح منعقد در ورشو شرکت نمودند.

فکرمی‌کنم خبرکشت وکشتار جشن‌اول ماه مه در اسلامبول راشنیده باشید. دراین روز تظاهرات اول ماه مه دراسپانیا، یـونان و لبنان آماج حمله قرارگرفتند. بیش از ۴۰۰ هزارنفر ازکارگران‌شهر ۴ میلیونی‌اسلامبول به‌همراه‌اعضای‌کلیه سازمان‌های‌دموکراتیك درتظاهرات‌شرکت جسته‌بودند. هزاران تن از شرکت‌کنندگان دراین جشن پرشکوه مورد حمله مسلحانه‌ای که ازپیش‌برنامه‌ریزی شده بودقرارگرفتند. حمله‌کنندگان که درادارات‌رسمی وهتل‌های مجلل موضع‌گرفته بودند، به‌روی‌کارگرانی‌که درمیدان‌گرد آمده بودند آتش‌گشودند و ترس ووحشت در میان مردم آفریدند. درنتیجهٔ این حمله۳۵ تن‌کشته وصدها تن‌مجروح گردیدند. درمیان‌کشته‌شدگان‌هموطنانی که ملیت یونانی و ارمنی‌داشتند نیز وجود داشتند، واین ثابت‌کننده وحدت ملت ما و زحمتکشان ما بود.

جراید راست‌گرای ارتجاعی ترکیه خبر این‌کشت وکشتار روز جمعه را، که ما عمیقاً معتقدیم تحت‌رهبری سیا صورت گرفته، به‌صورت تحریف شده‌ای منتشر ساختند. آنها باکوشش در گمراه ساختن مردم، حادثه خونین را نتیجه برخوردگروه‌های چپ‌گرائی‌که گویا با هم اختلاف‌نظر واصطکاك داشته‌اند معرفی نمودند. این دروغپردازی نیز بی‌تردید زیر سر سیا بود.

بورژوازی ترکیه شیوهٔ حکومت سرمایه‌داری دولت‌های اروپائی را نمونه، و تقلید ازغرب را هدف خود قـرارداده است. اما این بورژوازی برای اولین‌بار درتاریخ خود قادرنیست‌که ازغرب تقلیدکند. پس ازحوادث

پرتقال و اسپانیا، ترکیه تنها کشور اروپائی است که تشکیل حزب طبقهٔ کارگر درآن قانوناً ممنوع است. لکن طبقهٔ کارگر مـا با مبارزات خویش علیه امپریالیسم وعمال آن درکشور مالغو این‌ممنوعیت را تحصیل‌خواهد کرد.

ما طرفداران صلح هستیم، اما نه‌طرفدار صلح توأم‌باخیانت. ملت ما خواهان صلح واقعی است. امپریالیسم برای نیل به‌اهداف خـود جنگ را برگزیده است، ومدت دوسال است که در ترکیه تقریباً هـرروز یکی دونفر دانشجو یاکارگر به‌قتل می‌رسند. قتل وکشتار سیاسی امـری معمولی تلقی می‌شود.

زندگی درشرایط آزادی، دموکرامی، صلح وامنیت حق اساسی هـر انسان است. اما برای تحصیل این حق بـاید وظیفه خویش را انجام داد. از این‌رو وظیفه مـا عبارت است از مبارزه با امپریالیسم، امپریالیسمی که تجاوز درنهاد اوست، تانیل به‌پیروزی نهائی.

شاعرما ناظم‌حکمت‌می گفت: «اسلامبول‌من‌زیباترین‌ومناسب‌ترین‌شهری است که‌میتواندپایتخت‌صلح وعظیم‌ترین‌اجلاسگاه‌صلح‌باشد. این‌نیرومندترین میل وآرزوی من است. من‌اعتقاد دارم‌که حتماً روزی‌کنگره بین‌المللی‌صلح دراسلامبول برپا خواهد شد».

این‌آرزوی ناظم‌حکمت آرزوی‌ما نیز هست. من‌نیز اعتقاد راسخ‌دارم که روزی هواداران صلح‌سراسر جهان دراسلامبول زیبای ما گرد هم‌خواهند آمد.

ملت‌های ما باید درصلح و امنیت زندگی‌کنند. اما صلح وسعادت‌تنها درسایه‌آزادی امکان‌پذیرند.

زنده‌باد دوستی بین ملت‌های ما!

درود به‌هواداران صلح!

به آن‌که در تردید است

برتولد برشت

می‌گویی:
وضع ما وخیم است.
ظلمت فزونی می‌گیرد. نیروها به‌تحلیل می‌روند.
اینك، پس از این همه سالها که کارکرده‌ایم.
وضعمان دشوارتر است تا در آغاز.
دشمن ولی ایستاده برجا قوی‌تر از هر وقت
چنان پیدا است که نیروهایش افزون شده. شکست ناپذیر
هیاتی به‌خود گرفته است.
ماولی اشتباه کرده‌ایم، انکارپذیر نیست.
عده ما به تحلیل می‌رود.
شعارهایمان مغشوشند. بخشی از حرفهای ما را
چندان قلب‌کرده دشمن‌که باز شناخته نمی‌شوند.
حال، از آنچه گفته‌ایم کدام غلط است
بعضی یا تمامی‌اش؟
که را هنوز درکنار داریم؟ ما که مانده‌ایم، بیرون از این
زنده رود
افتاده‌ایم؟ در جا می‌مانیم
بی‌آن‌که درك کنیم کسی را و درکمان کنند؟
باید بخت یاورمان شود؟
این‌گونه سئوال می‌کنی. منتظر پاسخی نباش
مگر پاسخ خودت!

ترجمه بهرام حبیبی

«مغ کشی» صورت خندان و گریان تئاتر ایران

مجید فلاح‌زاده

به‌نظر می‌رسد که تاریخ تمدن درایران نظیر داستان زندگی «سیاوش» است؛ داستانی‌از مرگ و رستاخیز دائم؛ مرگ و رستاخیز به‌ظاهر تسلسلی.

ایران، به‌دلیل موقعیت جغرافیای سیاسی خود ـ گذرگاهی مهم‌میان شرق وغرب وبه‌دلیل برخورداری از ثروت ومنابع طبیعی فراوان، هرصدیا دویست و یا سیصد سال با طغیانها وهجوم‌های‌بزرگ وکوچکی روبروبوده است.

طغیان‌ها وهجوم‌های کوچك یاداخلی، عمدتاً براثراختلافات وتضادهای درونی میان طبقات، قبایل، خانها، ویا سلسله‌های پادشاهی رخ‌داده، یکی از قدیمی‌ترین این اختلافات و تضادها حدود دو هزار سال پیش میان قبایل «پارتی» و «ساسانی» اتفاق می‌افتد، که‌تقریباً با نابودی کامل فرهنگ پارتی همراه است:

> کاری که ارتش‌های امپراطوری رم قادر به‌انجامش نشدند، با توسعهٔ داخلی روابط اجتماعی به‌نتیجه رسید. به‌مرور زمان، نظام عظیم برده‌داری پارتی‌ها رو به‌تجزیه گذارد و بالاخره در قرن سوم‌میلادی درهم فروریخت. پارت توسط یکی ازشاهان‌ایران جنوبی، اردشیر، بنیان‌گذار سلسله ساسانی، فتح گردید. این سلسله مدتها درایران‌حکومت‌کرد، تاآنجاکه می‌توانست کوشید تا تمامی آثار قدرت وشوکت پارتی‌ها را ازمیان بردارد. حتی خود اسم پارت هم محو ونابودگردید. (۱)

هرگاه به‌یادآوریم که پارت‌ها حدود پانصدسال درایران سلطنت کردند

(۲۵۰ ق.م. - ۲۲۴ ب. م.) آن‌وقت است که می‌توان شدت ومعنی محو و نابودی تقریباً کامل فرهنگ پارتی و درنتیجه بخشی از فرهنگ ایرانی را حدس زد. و جدیدترین نوع این اختلافات و تضادها و نتیجهٔ ناگزیر آن، اضمحلال فرهنگ ایرانی، در دوران کوتاه «پهلوی» (۱۳۰۴-۱۳۵۷شمسی) و به‌دستیاری قدرت‌های غربی دامن زده‌شد؛ و تاکنون از نقطهٔ‌نظر هنری، چهار وجه از زیباترین وعمیق‌ترین وجوه فرهنگی پیشینیان، یعنی معماری (معماری اسلامی)، نقاشی (مینیاتور)، موسیقی (موسیقی سنتی) وتئاتر (تعزیه و تقلید) از میان رفته و یا درآخرین مراحل اضمحلال‌اند.

اما طغیان‌ها وهجوم‌های بزرگ یا خارجی عمدتاً به‌علت عدم کفایت وفسادنهادهائی نظیر دولت ومذهب اتفاق افتاده‌است. طغیان وهجوم اعراب یکی ازاین‌هاست:

> ممکن‌است که تمدن ساسانی چشم‌را خیره کند ونیروی نظامی‌اش هم هراس‌انگیز به‌نظر رسد، لیکن ساخت اجتماعی آن پوسیده و فاسد بود و این امرکشور را بدامان فاتحان انداخت.
> ساسانیان در برابر اعراب مهاجم ثابت کردند که فاقد قدرت هستند.(۲)

یورش مغولها مثال دومی از نوع طغیان‌ها وهجوم‌های خارجی‌است. دراین یورش نه‌تنها با دست‌آوردهای انسانی، بلکه بادست‌آوردهای غیر-انسانی نیزدشمنی شد؛ قتل‌عام سگ‌ها وگربه‌های «نیشابور» درواقع بازتاب مسخ گونه‌ایست ازعدم‌امنیت درجامعه‌ای‌که نهادهای‌فوق، به‌علت‌پوسیدگی و فساد، قادر به‌ادامه فعالیت محوله نباشند.

خلاصه آن‌که طغیان‌ها، هجوم‌ها و جنگ‌های مکرر درطول حداقل سه‌هزار سال تاریخ مدون این سرزمین، کمتر مجال وفرصتی پیش‌آورد تا فرهنگ گسترده اما مغشوش ایرانی به‌صورتی انسجام یافته متبلور شود و درنتیجه زمان‌کافی برای رشد هنر تئاتر فراهم آید. لیکن عدم وجود زمان کافی، یا تداوم زمانی، تنها دلیل‌توقف رشد هنر تئاتردراین سرزمین‌نیست. فقدان فضای‌کافی، یا وجود خفقان فکری می‌تواند علت دومی براین‌نقیصه باشد. زیرا، اولاً حاکمیت متزلزل یك‌قبیله، یك‌سلسله ویا یك قوم مهاجم ناشی از طغیانها وهجوم‌ها وجنگ‌های مکرر، سبب شده است که دولت‌هادر

این سرزمین بیشتر به‌دولت‌های‌سیاسی ـ نظامی بدل‌شوند تا فرهنگی: تفاوت کارکرد دولت‌های دوگانه مذکور را می‌توان در دولت‌های «آتن» و «اسپارت» دید؛ ثانیاً استبداد حاکم درطول‌سه‌هزارسال که از یك‌طرف‌تبلور اندیشهٔ بیمارگونهٔ ضرورت اتحاد خلق‌های گوناگون این سرزمین است و از طرفی تبلور اندیشه پدر ـ شاه ـ خداگونهٔ نظام‌های برده‌داری و فئودالی است، سبب شده است‌که بیان هرگونه جهان‌بینی متضاد با جهان‌بینی‌رسمی زمان و درنتیجه نمایش‌هرگونه تضاد، یعنی بدیهی‌ترین اصل‌هنر تئاتر،نوعی سرکشی و تمرد محسوب شود و منع گردد.

معذلك، علی‌رغم‌فقدان دوشرط ضروری فوق، ازآنجاکه هرکجاتمدنی است اجباراً هنر تئاتری نیز وجود دارد،(۳) باقدری سعی و کوشش و به کمك اسطوره یا اسطوره‌های نمایشی، می‌توان صورتك‌همیشه ناتمام تئاتر ایران، یعنی تعزیه وتقلید را از اعماق قرون ردیابی و بازسازی نمود.

صورتك همیشه ناتمام

در ربع چهارم قرن نوزدهم، مأمور سیاسی آمریکا درایران، ساموئل بنجامین S. G. W. Benjamin، پس از تماشای تعزیهٔ‌تکیه دولت، دو نظریه به‌ظاهر بی‌معنی، اما درباطن قابل تأمل، درباره منشاء تعزیه ارائه می‌دهد ومی‌نویسد:

> فکر بزرگداشت وقایع غم‌انگیزی که براساس آن مذهب شیعه بنا نهاده شده، به نظر می‌رسد از جشنی که توسط معاویه، نخستین خلیفه‌اموی، پی‌ریزی شده، قرض‌گرفته شده باشد؛ این جشن هم به‌احتمال زیاد از طریق مراسم پرشور وخیال پردازانهٔ قبایل عرب پیش‌از اسلام به‌معاویه تلقین شده بود. شرایط‌مربوط به‌قتل عثمان، خلیفهٔ سوم، بی‌اندازه نمایشی بود. معاویه سبب شد این‌واقعه هرسال، روز قتل عثمان، در بارگاهش در دمشق به نمایش گذارده شود، حال‌تنها به‌وسیلهٔ نقل واقعه یابازی‌اشخاص ویا هر دو، مطلب روشن نیست. به هرحال این مطلب به‌احتمال قریب به‌یقین فکر بزرگداشت مراسم مشابهی از وقایع عمده در زندگی بنیان‌گذاران و حامیان مذهب شیعه را به‌ایرانیان القاء کرد. صرفاً همچون آغازی‌برای تحقیقی تازه، جسارتاً پیشنهاد

می‌کنم که احتمالاً ایرانی‌ها ممکن است فکر برگزاری سالیانهٔ یک‌چنین واقعه‌ای را ازجشنی قرض‌گرفته باشندکه به‌نظرمی‌رسد قرنها قبل معمول بوده، از قتل بردیای مغ توسط داریوش شاه. این جشن سالیانه‌را یونانی‌ها مگافونیا Mogophonia جشنواره مغ‌کشی نامیده‌اند. (۴)

هرچندکه احتمالاً دونظریهٔ ارائه شده فوق، درتحلیل نهائی ازمنشاء واحدی سرچشمه می‌گیرند وبعداً دراین مورد اشاره‌ای‌خواهد شد، لیکن‌آنچه که اکنون موردنظر است کاوشی است درطبیعت تراژیك ـ کمیك جشنوارهٔ مغ‌کشی. شناخت‌طبیعت این‌جشنواره، نه‌تنها تأییدی است بر یگانگی‌منشاء صورت خندان و گریان تئاتر بومی ایران، بلکه بیانگر این واقعیت است‌که فقدان دوشرط از شرایط ضروری برای رشد هنرنمایش (زمان‌کافی و فضای کافی)، باعث عدم رشد طبیعی شرط سوم یعنی رشد طبیعی‌اسطورهٔ نمایشی یا اسطوره‌های نمایشی‌درجامعهٔ ایرانی‌گردیده است.

* * *

هنگامیکه‌کمبوجیه در سالهای ۵۲۶-۵۲۳ ق. م. مصر رافتح کرد، ترکیب عمدهٔ جمعیت در امپراتوری وسیع هخامنشیان چنین بود: پارس‌ها، قوم حاکم‌که هخامنشیان یکی از هفت فامیل تشکیل دهندهٔ آن بود، عمدتاً درفارس مستقر بودند؛ مادی‌های به‌تازگی منکوب شده توسط پارس‌ها، در شمال و شمال‌غربی ایران، یعنی کرانه‌های غربی دریای خزر، آذربایجان و قسمت‌هائی ازکردستان سکنی داشتند؛ سکایی‌ها (نورانی‌ها)، که پارتی‌ها شاخه‌ای ازآن‌ها بودند، اغلب درشمال وشمال‌شرقی، یعنی نواحی شرقی دریای خزر، خراسان بزرگ ـ تاحوالی‌رودهای‌سیحون وجیحون ـ وقسمت‌هائی از سیستان زندگی می‌کردند؛ و اقوام بومی (ایلامی‌های مستقر در خوزستان ـ سامی‌های مستقر دربین‌النهرین).

بدیهی‌است دریك‌چنین‌امپراتوری وسیع ومتنوعی‌با سازمانی‌عشیره‌ای ـ سلطنتی، دوری پادشاه از یك طرف مناسب‌ترین فرصت برای کسانی از افراد خاندان یا طبقه حاکم است تا با کودتائی قدرت را به‌دست‌گیرند، و از طرف دیگر فرصت مناسبی است برای طبقات و اقوام استثمار شده تا با

قیامی همگانی خود را از زیر یوغ استثمار کنندگان رهائی بخشند. ظاهراً کمبوجیه پیش از لشکرکشی به‌مصر، هنگام به‌سلطنت رسیدنش در حوالی ۵۲۸-۵۲۹ ق. م. باکشتن بردیا، برادر موردعلاقهٔقوم خود، به‌ظاهرامکان هرگونه اقدامی را از جانب نزدیکان خود می‌گیرد. اما همین برادرکشی مجرائی می‌شود برای اقوام استثمار شده، به‌ویژه مادها و سکایی‌ها، تا انقلاب خود را راهی کنند. گئوماتای‌مغ به‌یاری برادرش‌که هردو ازمادها بودند و به‌طریقی‌ازکشته‌شدن پنهانی بردیا توسط‌کمبوجیه مطلع شده‌بودند، به‌نام بردیا قدرت را به‌دست می‌گیرد واقدام به‌انجام‌کاری می‌کندکه‌نیروی محرك هرانقلابی است، یعنی‌توزیع ثروت و اشاعهٔ جهان‌بینی یا ایدئولوژی اکثریت:

بدینقرار کمبوجیه مرد؛ وگئوماتای‌مغ اکنون با خاطری‌آسوده حکومت می‌کرد و خود را بردیا پسر کورش قلمداد می‌نمود. و بدین‌ترتیب هفت ماه باقیمانده از سال هشتم سلطنت کمبوجیه گذشت. مردم زیر فرمان گئوماتا، تا پایان حکومتش، مزایای بسیاری از او دریافت کردند تا بدان‌حد که وقتی او مرد، تمامی اقوام ساکن آسیا، باستثنای پارس‌ها، سوگواریها در مرگش نمودند. چراکه به‌محض رسیدن به‌حکومت‌کسانی را نزد اقوام زیر فرمانش فرستاد و مالیات و خدمت نظام سه‌سال را به آنها بخشید. (۵)

***

تقریباً تمامی ایالات امپراتوری حکمران جدید را که با بخشش سه سال مالیات به‌مردم جای خود را درمیان آنان بازکرده‌بود و برای یك رفورم مذهبی از طریق انهدام معابد موجود کوشیده بود، می‌پذیرند. موفقیت گئوماتا به‌نظر می‌رسد که نسبتاً سریع بوده است. معلوم نیست کمبوجیه با شنیدن خبرطغیان، بطور اتفاقی درائنای بحران جنون، خود را مجروح می‌کندیا درحال هوشیاری انتحارمی‌نماید، هرچه‌بود، ارتش به‌هخامنشیان‌وفادار ماند وبراه هفت توطئه‌گرجوان خاندان برجسته پارسی به‌رهبری داریوش رفت...(۶)

همانطورکه می‌بینیم، شدت نارضایتی توده‌ها و انقلابی بودن اقدام

گئوماتای‌مغ از آنجا آشکار می‌شود که تقریباً تمامی ایالات امپراتوری حکومت او را می‌پذیرند و قیام پایان نمی‌گیرد مگر به‌کمك ارتش مطیع و متشکل پارس‌ها.

امامذهب (جهان‌بینی) این‌اکثریت استثمارشده وانقلابی که‌می‌خواست زیر چترآن به‌استیلاء وبهره‌کشی قوم پارس پایان دهد، چه بود؟

دو جهان‌بینی حاکم در نزد اقوام آریائی آغاز تشکیل امپراتوری هخامنشی‌شامل دوگانه‌پرستی Dualism پارس‌ها ـ مادها و جانور ـ طبیعت پرستی سکایی‌ها ـ مادها تحت نام دین مغی Magism بود. در حالی‌که پارس‌های نسبتاً متمدن و سکنی‌گزیده ـ احتمالاً به دلیل متمرکز کردن هرچه بیشتر قدرت میان خود ـ به‌طور پی‌گیر سعی در پاکسازی و دوری دین دوگرای خود از عناصر جانور ـ طبیعت‌پرست مغی داشتند، مادها نه‌تنها از ابتداکوشش چندانی‌درجهت راه پارس‌ها ننمودند، بلکه ـ احتمالاً به‌دلیل گردآوری نیروی مردمی هرچه بیشتر برای مقابله با پارس‌های تازه به‌قدرت رسیده ـ نفوذ هرچه بیشتر عناصر دین‌مغی را نیزپذیرا شدند.

نتیجهٔ سیاست‌های دوگانه فوق آن شدکه از یك‌طرف با قدرت‌گرفتن هرچه بیشتر پارس‌ها (هخامنشیان) خدای آنها ـ اهورا مزدا ـ نیز به‌تدریج خدای خدایان می‌گردد چرا که شاه پارس‌ها به‌تدریج شاه‌شاهان (شاهنشاه) می‌گردید، وبه‌ناگزیر خدایان ـ شاهان دیگراقوام، اگر هنوز به‌گردن‌کشی ادامه می‌دادند، به‌صورت دیوان واهریمن‌پرستان‌مجسم می‌شدند؛ و ازطرف دیگر ترکیبی از دو دین جانور ـ طبیعت‌پرست‌مغی و دوگانه‌پرستی‌پارس‌ها، به‌صورت دین اقوام‌مادی وسکایی متبلور می‌گردد.

خدایان مهم تشکیل‌دهنده دین ترکیبی‌فوق‌که درمراسم‌آن حتی‌قربانی انسان نیز معمول بود، عبارت بودند از : میترا (خـدای آفتاب)، آناهیتا (خدای زمین وحاصل‌خیزی و باروری)، هوما (گاوخدائی‌که مرده ودوباره زنده شده و خون خود را همچون نوشابه‌ای‌که زندگی جاودانی می‌آورد، به‌انسان اعطاء کرده بود).

از دیگر نمادها یا خدایان مهم، اما درجه دوم دین ترکیبی فوق،که در اوستا (گوش‌یشت) نیز نام برده شده، یکی هم «سیاوش» است. این نماد

که ازنظر لغوی «سیاه‌تر» معنی می‌دهد و ازنظر محتوائی دارای کارکردی نباتی است، بیانگر مرحله انتقالی زندگی آریاهای ایرانی سکنی‌گزیده به شیوه‌های مترقی‌تر و مولدتر اقتصادی، یعنی کشاورزی، و جدائی از دیگر برادران آریائی (سکایی) بیابانگرد و گله‌دار خود می‌باشد.

صورت سمبولیك این مرحله انتقالی در جنگهای اساطیری ایرانیان و تورانیان (سکایی‌ها) به خونخواهی سیاوش، بخوبی متجلی است، رستاخیز سیاوش به‌هیأت گیاه (پر سیاوش) درضمن‌اینکه نشانه‌ایست ازرویش وسبزی دوباره طبیعت وشکست سرما ومرگ ونیستی، شکل سمبولیك پیروزی‌نهائی آریائیان‌سکنی‌گزیده‌ای که به‌شیوه‌های تولیدی نوین‌تری دست‌یافته‌اند نیز هست، شکل سمبولیك تکاملی حق برباطل.

به‌هرجهت، همان‌طورکه ذکرشد، اسم وکارکرد «سیاوش» درعین‌حال که بیانگر مرحله انتقالی دو ساخت اقتصادی گله‌داری و کشاورزی اقوام آریائی است، تجلی وحدت دین ترکیبی مادها وسکایی‌ها نیز هست. چراکه به‌یادآوردن سیاوش تاجدار توسط روستائیان برخی از نقاط ایران، دراوائل تابستان، به‌محض دیدن «گوکیل» یا کاکل و «خروهٔ» خوشه‌های گندم، نشانهٔ‌همذات‌پنداری سیاوش وخروهه (خروس) و درنتیجه‌نشانهٔ وحدت‌دینی نامبرده درنزد اقوام آریائی است:

می‌توان داستان قتل سیاوش را با مراسم آئینی مربوط به‌فصل زراعی دربرخی از روستاهای ایران مرتبط ساخت.

قتل سیاوش در اوائل تابستان صورت می‌گیرد و دفتر ایام‌ورق می‌خورد و داستان سیاوش سینه به‌سینه به‌روزگار ما می‌رسدو آن‌گاه که فصل زراعی و جشن برداشت محصول شروع می‌شود یکبار دیگر در اوائل تابستان روستائیان برخی از نقاط ایران به‌محض دیدن «گوکیل» یا کاکل و«خروهٔ» خوشه‌های‌گندم‌بیاد سیاوش تاجدار می‌افتند.

دربرخی‌از روستاهای ایران، هنگام درو، درتیرماه اگر دسته‌ای ازساقه‌های‌گندم بیش از میزان معمول رشد کرده باشد می‌گویند: «گندم کوکیل یا کاکل‌زده است» در خراسان کاکل‌زدن گندم را خروهه = خروس می‌گویند. چنین‌کاکلی‌را نباید به‌سادگی‌درو

کرد، (چون سیاوش شاهزادهٔ تاجدار ایران شهر بوده و به‌ناحق سراز تن وی جدا ساختند). باید خروههٔ گندم‌خودبخود خشك‌شود و برزمین بریزد تا دانه‌های آن را پرندگان بخورند. زیرا اگر گندم‌های کاکل‌زده را دروکنند، برکت از کشت‌زارها و خرمن‌ها خواهد رفت وصاحب مزرعه به‌مرگی سخت خواهد مرد. درپاره‌ای از روستاها زارعان کاکل‌زدن گندم مزرعهٔ خود را از یکدیگر مخفی می‌سازند و جنبهٔ اسرارآمیزی به آن می‌دهند و دربرخی دیگر از روستاها جشنی برپا می‌کنند و درکنار گندم‌های کاکل‌زده قربانی می‌دهند. جنبه‌های نمایشی این مراسم درخور توجه است. قربانی‌کردن درکنار این‌گندمها ازواجبات است‌بخصوص که حیوان قربانی حتماً باید نر باشد.

دربسیاری‌از روستاها به‌هنگام کاکل‌زدن گندم‌ها یا دیدن خروههٔ گندمها باید خروسی قربانی‌کنند وخون آنرا درطشتی بریزند و بروی گندمهای کاکل‌زده بپاشند.

درگندم‌زارها نیز آنگاه که چشم روستائیان بر کاکل گندمها می‌افتد باید صلوات بفرستند و به‌قبله نگاه‌کنند و اگرآئینه یا سکه‌ای داشته باشند بدان بنگرند. (۸)

و نیز در رابطه با همذاتی سیاوش وخروس و درنتیجه در رابطه با وحدت دین مادها وسکاییها، در «تاریخ بخارا» می‌خوانیم:

افراسیاب‌او [سیاوش] رابکشت. و هم‌دراین حصار [ارگ‌بخارا] بدان موضع‌که از درشرقی اندرآئی(اندرون در درکاه‌فروشان)، و آنرا دروازهٔ غوریان خوانند او را آنجا دفن کردند. و مغان بخارا بدین سبب آنجای را عزیز دارند وهرسال مردی آنجایکی خروس برد وبکشد، پیش ازبرآمدن‌آفتاب روز نوروز.(۹)

همذاتی خروس و سیاوش، سیاوش دارای فـر (فر = جوهر آتش) همچون صورت دوگانه یك نماد نمایشی گله‌داری ـ کشاورزی وقتی‌آشکارتر می‌شودکه به‌یاد بیاوریم این هردو پیام‌آوران سحر، روشنائی، میترا (مهر = عهد و پیمان)، خیر، و در تحلیل‌آخر، فراخوانندگان آدمیان به‌تقوا و کشت‌وکار روزانه و زدودن‌سستی و کاهلی اهریمنی شبانه‌اند. درهمین‌رابطه «پورداود» می‌نویسد:

مرغ سحرخیز خروس از طرف سروش فرشته بخت‌زنده‌دارگماشته

شده بامدادان بانگ‌برداشته مردم را ازپی‌ستایش خداوند بخواند بخصوص سحر خیزی نزد مزدیسنان بسیار ممدوح و از فضایل بزرگ شمرده‌می‌شود، بنابراین خروس‌که در سپیده‌دم مژده‌سپری شدن تاریکی شب و برآمدن فروغ روز می‌دهد نزدآنان مقدس و خوردن‌گوشت آنرا بخود روا نمی‌دانند. (۱۰)

همذاتی خروس و سیاوش همچون صورت دوگانه یك نماد نمایشی گله‌داری ـ کشاورزی وقتی‌عمیق‌تر می‌شودکه بشنویم درنزد ایرانیان‌اولیه، میان‌شاه (خدا) که بی‌شك سیاوش‌کامل‌ترین مظهرآنست، وپرنده (خروس) نوعی رابطه تصور می‌شده است.

آریستوفانس Aristophanes (۳۸۰-۴۴۸ ق. م.) کمدی نویس یونانی در نمایشنامه پرندگان *The Birds* (۴۱۴ق. م.) از زبان «پیس ـ تتاریوس» Pisthetariaus و «یول‌پی‌دس» Euelpides، دوشخصیتی‌که از «آتن» ومردمش‌گریخته واکنون درصدد قانع‌کردن پرندگان برای‌ساختن شهری درفضا هستند، این‌رابطه را چنین بیان می‌کند:

پ: در آن روزهای باشکوه این خدایان نبودند که برآدمیان فرمان می‌راندند، بلکه پرندگان بودند. بگذارید یکی دو دلیل‌برایتان ذکرکنم. خروس را درنظر بیاورید.
مدتها قبل از داریوش و مگانبیز، خروس شاه پارسیان بود، و چنین شاهی ازآن زمان به‌نام پرنده پارسیان خوانده شده‌است.

ی: به‌این‌دلیل است‌که‌حتی همین‌حالا، خروس‌ها نظیرشاه می‌خرامند؛ و ازتمامی پرندگان تنها آنها هستند که‌حق داشتن تاج‌دارند.

پ: چه قدرتی داشت! عجب،همین حالا هم وقتی خروس هنگام‌دمیدن آفتاب می‌خواند، همه‌ازجا پریده و روانه‌کار می‌شوند: آهنگر، کوزه‌گر، دباغ، کفاش، بقال، مشت‌مالگر، چنگ‌ساز وسپرساز ـ حتی بعضی از آنها قبل‌از سپیده سخت مشغول‌کارند.(۱۱)

تردیدی نیست‌که انتخاب خروس از جانب ایرانیان به‌عنوان پرندهٔ مظهر، علاوه بر محمل عینی، دارای محمل ذهنی و روان‌شناسانه نیزبود: آریائی‌های ایرانی عدم قدرت پرواز بالفعل خروس راکه سمبول تن‌دردادن آن‌ها به‌زندگی ایستاگونه‌کشاورزی ـ روستائی‌شان بود، باتوانائی بالقوه پرواز خروس به‌عنوان یك پرنده که می‌توانست یادآور زندگی پرتحرك

گذشتهٔ آن‌ها (آریائی‌ها) و امیدی برای تحرك و تعالی آینده‌شان باشد، جبران می‌کردند.

به‌هرحال شهادت‌سمبولیك «سیاوش» که ازیك‌طرف با مرگ‌سمبولیك نخستین انسان اساطیری آریائی ـ ایرانی یعنی «کیومرث» به‌دست اهریمن و تولد دوباره او به‌صورت دوشاخه «ریباس» (نرینه و مادینه آدمیان و یا مشیا ومشیانه) در ارتباط است و ازطرف دیگر با شهادت سمبولیك عیسی مسیح و امام‌حسین، ازچندنظرقابل تأمل است. این‌نظرات که بعضی‌ازآنها، به‌دلیل اهمیت‌شان، درآینده بیشتر مورد بررسی قرار خواهند گرفت‌عبارتند از: (الف) قدمت حداقل سه‌هزارساله یکی از معدود اشکال تئاتری زنده از یك مراسم مذهبی ـ نمایشی‌یعنی«تعزیه»؛ (ب) ارتباط میان مرگ‌سمبولیك «سیاوش»، «عیسی مسیح» و«امام‌حسین»؛ (ج) انتقال مفاهیم رنگ‌سبز(تولد دوباره طبیعت) و رنگ قرمز (احترام به‌آتش) از دو دین توده‌ای و رسمی دورهٔ هخامنشی به‌فرهنگ اسلامی و ازآنجا به«تعزیه»؛ (د) ظهور انتزاعی علامات باروری دین توده‌ای ـ ترکیبی ذکر شده در دسته‌های عزاداری دوره اسلامی وسرانجام در «تعزیه»؛ (ه) شهرت واهمیت‌نقش «ذوالجناح»، اسب معروف امام‌حسین، و «شبرنگ بهزاد»، اسب سیاوش‌که (۱) ناشی از ادغام دوساخت اقتصادگله‌داری اعراب و کشاورزی‌ایرانیان بعد ازهجوم اعراب است، (۲) ناشی از انتقال بقایای اعتقادات توتمیك (جانورپرستی) اقوام باستانی به‌فرهنگ اسلامی است.

اما، علاوه‌بر زمینهٔ مشترك عقیدتی موجود میان مادها وسکایی‌ها، زمینهٔ عقیدتی مشترکی نیز میان‌اقوام آریائی فوق واقوام بومی‌امپراتوری (ایلامی‌ها وسامی‌ها) وجود داشت‌که جانور ـ طبیعت‌پرستی، مذهب اکثریت جوامع زیر سلطه پارس‌ها بود.

وجود مجسمه‌های سفالین متعددی ـ درمیان بقایای اقوام بومی‌سه تاچهارهزار سال قبل‌ازمیلاد ساکن‌درایران ـ ازربة‌النوع‌مادر Deamater (خدای باروری وفراوانی و زادو ولد) و وجودمجسمه‌های برهنهٔ سفالین‌از ربة‌النوعی که‌احتمالاً دارای شوهر ـ پسررب‌النوع نیزبوده (۱۲)،می‌تواند بیانگر (الف) انتقال مذهب جانور ـ طبیعت پرست اقوام‌بدوی ساکن در

نجد ایران به‌مادها وسکاییها، ویا (ب) اعتقاد به‌جهانی‌بودن مذهب‌مذکور درنزد همه اقوام‌ابتدائی ودرنتیجه‌درنزداقوام زیرسلطهٔ امپراتوری‌هخامنشی باشد. آنچه‌که تأییدی است براظهارات فوق، احتمال‌نقش انتقالی‌ربةالنوع معروف ایلامی «کیریرشه» Kirirsha است که سمبول باروری و فراوانی بود. این رب‌النوع مادر اقوام آسیایی، از آسیای‌صغیر تاشوش موردپرستش بوده است و پیکرآن دراشیاء زینتی‌گوناگون تصویر می‌شده است:

قطعه‌ای از این دسته اشیاء مربوط به‌شعائر دینی ربةالنوع‌مذکور را نشسته، درحال زایمان نشان می‌دهد. او پستانهای خود را در دست‌گرفته است، هزاران پیکره از این‌ها در امکنهٔ شرق نزدیك پیدا شده مخصوصاً در شوش که این ربةالنوع فراوانی، به‌نام عیلامی کیریرشه Kirirsha، قرنهامورد پرستش بوده است. آیین او تحت‌عنوان نانایه Nanaia، تا عصر پارتها ادامه یافت وما پیکره‌های سفالین متعددی می‌یابیم که ربةالنوع مذکور را در گورستان پارتی دراین نقطه مهم نشان می‌دهد. دراینجا مسأله‌ای مطرح می‌شود: آیا این ربةالنوع مادر قدیم، مظهر فراوانی و تولید، همان نیست‌که به‌طریقه سنکرتیسم Syncretisme (عقیده به توحید عقاید گوناگون) به‌صورت ربةالنوع آناهیتا (ناهید) درآمد، وآیا همان نیست‌که دربعضی از این تصاویر نشان‌داده شده؟ مؤید این فرضیه کناره‌های برخی از بشقابهای خاص تشریفات دینی است‌که باشکل ماهی ودرخت انار ـ دومظهر این خدای آب وفراوانی ـ تزئین‌گردیده است، وهمچنین‌مؤید دیگر، تصویریست‌که درظرفی مفرغی متعلق به‌موزهٔ لوور دیده می‌شود و شاید نمونهٔ اصلی تصویر اهورمزدا باشد . . . این سنجاق‌ها که دارای صفحه‌ای می‌باشند، به‌نظر می‌رسد که فرو رفته در شکاف‌های دیوارهای سنگی ساختمانی (معبدی؟) یافته شده‌اند، و این‌عمل عادت بسیارکهن رومیان را به‌خاطر می‌آوردکه عبارت بود از فرو کردن میخ در دیوار معبدی برای رفع طاعون. در لرستان اشکال کوچك ربةالنوع به‌نظر می‌رسد که با آرزوی فراوانی وخصب نعمت ساخته شده باشد. تصاویر مذکور تمام‌رخ نشان داده شده، به‌نحوی که احساس تماس مستقیم مؤمن را با مقام الوهیت وقدرت الهی تولید می‌کند.(۱۳)

درنزد اقوام سامی استثمار شدهٔ ساکن دربین‌النهرین‌نیز مذهب جانور-طبیعت پرستی، صورتی غالب داشت. لیکن آنچه‌که مقدمتاً قابل توجه است، وجود مذهب طبیعت‌پرستی در قدیمی‌ترین فرهنگ این‌منطقه یعنی‌در فرهنگ سومریها است.

سومریها که بودند و ازکجا می‌آمدند، برای ما چندان مهم نیست؛ هرچند که درمیان نظریه‌های عنوان‌شده مبنی برمنشاء و نژادآنها (الف: آمدن آن‌ها از آسیای میانه یا قفقاز، ویا ارمنستان؛ ب: تعلق‌آنان به‌نژاد مغولی؛ ج: ارتباط منشاء آنان با اهالی شوش؛ د: مهاجرت از راه دریا و خلیج‌فارس، از مصر و یا دیگر نقاط؛ ه: بومیان‌سرزمین‌بین‌النهرین) دونظر نخست، به‌دلیل ارتباطی که با سکایی‌ها و اسطورهٔ سیاوش می‌توانندداشته باشند، در رابطه با بحث‌کنونی ما قابل تأمل‌تر هستند.

آنچه‌که برای ما مهم است محتوی جشنواره‌های مذهبی ـ نمایشی مربوط به‌سال نوی سومریها و ظهور پدیده‌ای به‌نام پادشاه دروغی یا امیر یکشبه ویا میر نوروزی درآن‌هاست:

مدارکی‌مبنی بروجودتمدن‌سومری از ۳۰۰۰ق. م. در دست‌است. سومریها که دراصل از قفقاز می‌آمدند، بین‌النهرین ــ سرزمین میان دو رود دجله و فرات ــ را اشغال و شهر ــ کشورهائی‌با قصور و معابد درآن بنا نهادند. هر شهر خدای مربوط به‌خود داشت‌که روحانیانش نفوذ واهمیت بسیاری درجامعه داشتند.
جشنواره مذهبی‌عمدهٔ‌سومریها، جشنواره سال نو بودکه درپائیز و بهار با مراسمی مذهبی جشن‌گرفته می‌شد و نشانگر امید مردم بر دائمی نبودن زمستان (وقتی‌که خدای باروری مرده است) و آمدن سال نوی پربرکتی بود. در زمان سلسلهٔ نخستین اور Ur (۲۵۰۰ ــ ۲۶۵۰ق. م.) رسم جدیدی در جشنوارهٔ بهاری پدید آمد که ممکن است انعکاسی از تغییری اساسی در وضع حکومت باشد: شاهی مردم‌پسند برای مدت یك روز برشهر حکم می‌راند، شاهی‌نالایق. این‌رسم بعداً در زمان مسیحیت‌دوباره ظاهر می‌شود، زمانی‌که ساخت قدرت برای مدت یك‌روز درجشن قدیسین معصوم وارونه می‌شود ــ و درچنین جشنواره‌ای روحانی ارشد نیزبه‌طور تشریفاتی به‌صورت شاه حقیقی، سیلی می‌نوازد. (۱۴)

شکی نیست که ترکیبی از خدایان مهم مذهب ایلامی ـ سومری را می‌توان در اسطوره‌ها و درمذاهب بابلی وآشوری دنبال نمود. خدایان‌مهم جوامع اخیرالذکر یعنی تموز Tammuz و ایشتار Ishtar از یك طرف دارای خصوصیات زناشوئی مادر ـ پسر یا خواهر ـ برادر ربةالنوع بومی نجد ایران یعنی Deamater هستند.

از این یادبود مبهم توفان‌بلاخیز زیباتر، افسانه رویش‌گیاهان است. که با نام ایشتاروتموز همراه است درمتن سومری داستان، تموز برادرکوچك‌ایشتار است، ودرمتن‌بابلی‌گاهی‌عنوان‌معشوق و گاهی‌عنوان‌پسر او را دارد.(۱۵)

و ازطرف دیگر از ویژگی جشنواره‌های مذهبی ـ نمایشی سال نو و باروری مادر ـ زمین سومری، برخوردار است:

تموزو ایشتار خدایان رستنی‌ها وحاصل‌خیزی خاك بودند. هرسال مراسمی به‌سبب مرگ و رستاخیز تموز برپامی‌گردید واین‌مراسم به‌صورت یك میستر Mystere (نمایش مذهبی. م.) نمایش داده می‌شدکه درآن ایشتار درماتم شوی خود می‌گریست، درجستجوی وی«به‌سرزمین بی‌بازگشت» فرومی‌آمد، باارشکی‌گالErshkigul الههٔ سرزمین تاریکی‌ها می‌جنگید و سرانجام تموز زنده می‌شد و و از نو برزمین باز می‌گشت.(۱۶)

وهمچنین:

پس ازآنکه بانوایشتار به سرزمینی که بازگشت ندارد درآمد دیگر گاونر برپشت گاوماده نجهید و خر نر به‌خر ماده نزدیك نشد؛ و هیچ مردی درکوچه به‌دختر جوانی نزدیك نشد؛
مرد دراطاق خود می‌خوابید،
و زن تنها به‌خواب می‌رفت.(۱۷)

درنزد اقوام سامی وقبطی مصر جدیداً فتح شده توسط کمبوجیه نیز جشنواره‌های نمایشی ـ مذهبی اوزیریس Osiris وایزیسIsis دارای‌منشاء جانور ـ طبیعت پرستی وفالیکی بود. ایزیس، خواهر و زن اوزیریس، در حقیقت مادر ـ زمینی است که مجموعهٔ‌خصوصیات‌رب‌النوع اقوام‌بومی‌ساکن درنجدایرانDeamater، کیریرشهKirirsha ایلامی،آناهیتایAnahita آریائی، ایشتار Ishtar سومری ـ بابلی ـ آشوری را درخود جمع‌داشت.

بنابراین اسطوره اوزیریس و ایزیس هم بیانگر آن وحدت ایدئولوژیکی‌ای بودکه جامعهٔ استثمار شده مصری می‌توانست درآغاز قیام گئوماتای مغ، با دیگر اقوام استثمار شده امپراتوری هخامنشی داشته باشد:

مصریان قدیم بز نر وگاو نر را به‌شکل خاصی تقدیس می‌کردند وآن‌ها را رمز ونمایندهٔ نیروی جنسی خلاق می‌دانستند؛ این‌دو جانور درنظر آن مردم نه تنها رمز و علامت اوزیریس به‌شمار می‌رفت، بلکه آن‌ها را صورت پیکر یافتهٔ این‌خدا می‌دانستند. غالباً اوزیریس را با علامت فالیکی بزرگ ترسیم می‌کردند و پیکرش را بزرگ می‌ساختند تا به‌این‌ترتیب نیروی فراوان وی رانشان‌دهند؛ مصریان‌درمراسم ودسته‌های‌دینی‌که راه‌می‌انداختند، نمونه‌هائی از این خدا را به‌این صورت ویا به‌صورت دیگری با سه علامت فالیکی با خود حرکت می‌دادند.
زنان نیز درپاره‌ای مناسبات چنین مجسمه‌هائی را با خودهمراه داشتند وآن‌ها را با بندی به حرکت درمی‌آوردند. آثار پرستش جنسی منحصر در نقاشی‌هائی‌که بردیوارهای معابد برجای مانده و فالوس مردی‌را به‌صورت راست ایستاده نمایش می‌دهدنیست، بلکه دربسیاری از رموز مصری که به‌صورت صلیب دسته‌داری است و علامت اتحاد جنسی و نیروی حیاتی است نیز جلوه‌گر می‌شود. (۱۸)

و از آنجاکه مراسمی نظیر جشنواره‌های تموز و ایشتار، اوزیریس و ایزیس وسوگواری بر مرگ سیاوش دارای محتوائی یکسان‌اند، حضور تجریدی‌عناصر فالیکی‌فوق‌را می‌توان درعلامات‌عزاداری دوره اسلامی و در تعزیه تشخیص داد.

از مصر می‌شود به‌فنیقیه و آسیای‌صغیر و یونان رفت و درنزد اقوام ساکن دراین نواحی پرستش عناصر وابسته به‌طبیعت و جانوران و خدایان باروری وکشاورزی را دید. دریونان به‌حق می‌توان مدعی‌بودکه پیروزی پارس‌ها در نبرد ماراتون به سال ۴۹۰ ق. م.، (سالی که حوالی آن نخستین نمایشنامهٔ باقیماندهٔ یونانی ـ آتنی یعنی «زنان زاری کننده» *The Suppliants* نوشتهٔ اشیلوس Aschylus نگاشته شد و برروی صحنه رفت) (۱۹) می‌توانست پایانی باشد بر جشنواره‌های دیونیسوسی ـ

Dionysian Festivals و درنتیجه پایانی باشد برتئاتر نوپای جهان غرب.

به‌هرجهت، همان‌طورکه می‌دانیم، قیام اقوام‌استثمار شدهٔ‌امپراتوری هخامنشی زیرپوشش احیای دین مغی که با دخالت ارتش پارس‌ها منجر به شکست شد، علت‌تولد جشنوارهٔ مغ‌کشی یعنی یادگارپیروزی پارس‌هااست؛ وطبیعت خندان و گریان جشنوارهٔ مغ‌کشی نیز از این شکست و پیروزی سرچشمه می‌گیرد.

شکست تراژیك‌وار قیام که صورت‌گریان‌جشنواره است نه‌تنها سبب تحمیل جهان‌بینی پارس‌ها به‌عنوان مذهب رسمی امپراتوری وبه‌وجودآمدن خفقان فکری شد و به‌داریوش این فرصت را داد تا با مفهوم خدا ـ شاه باعث عدم وجود فضای‌کافی برای فعالیت‌های هنری (تئاتری) گردد،بلکه موجب شد تا محتوی توده‌ای ـ نمایشی جهان‌بینی مغی وخصوصاً اسطورهٔ نمایشی سیاوش زمان‌کافی‌برای رشد نیابد وهمیشه به‌حالت ناشکفته وناتمام باقی بماند. وفور نسبتاً فراوان آثار و بقایای رقص‌های مذهبی ـ نمایشی دین جانور ـ طبیعت پرست اقوام بومی ساکن درنجد ایران قبل از تشکیل امپراطوری هخامنشی علی‌رغم فاصله زمانی پنج تا شش‌هزار ساله با عصر حاضر، و قلت این‌آثار وبقایا در دوره‌های قدرتمندی آریائی‌های ایرانی، خصوصاً پارس‌ها، علی‌رغم فاصلهٔ‌زمانی دوهزارو پانصد ساله با عصر فعلی، به‌روشنی تأثیر مخرب آریائی ـ ایرانی‌های متمدن، به‌ویژه پارس‌ها را، پس از درهم‌شکستن قیام توده‌ها، درهنر نشان می‌دهد.(۲۰)

اما این تأثیر مخرب بیش ازآنکه مربوط به‌ویژگیهای فرهنگی این‌قوم باشد، درشرایط تاریخی زمان خود، یعنی در روندانحصارگرایانه آریائی‌ها (پارس‌ها) به‌علت اهمیت‌جغرافیای‌سیاسی محل سکونت‌شان، و ضعف‌تدریجی و روبه‌تزاید اقوام همسایه، به‌دلیل جنگهای دائم، نهفته است.

در «هند» که شرایط تاریخی وجغرافیائی‌دیگری حکمفرما بود، همین آریائی‌های فاتح که دربند جهان‌بینی برهمائی گرفتار می‌آیند و پائین‌تر از کاست روحانیان (برهمنان) درکاست سپاهیان (کشاترایا) قرار می‌گیرند، خود از عوامل رشد تئاتر سانسکریت می‌گردند.

و پیروزی کمیك‌وار پارس‌ها که صورت خندان جشنواره‌است، درعین حال که دارای محتوی سمبولیك و دروغین ـ کـوتاه جشنواره‌های مربوط به‌سال نوی سومری، یعنی امیر دروغی، شاه دروغی، حاکم یکشبه و میر نوروزی‌است، دارای‌محتوی‌سمبولیك ودروغین‌ـ کوتاه‌حکومت گئوماتای‌مغ، یعنی بردیای دروغی، امیر دروغی، شاه دروغی، امیر یکشبه، کشتن شاه دروغی، شاه‌کشی، دیب‌کشی وغیره نیز هست.

حال تاچه‌اندازه پارس‌ها دربرگذاری صورت‌خندان جشنوارهٔ مغ‌کشی به‌بقایای جشنواره‌های مذهبی ـ نمایشی سال نوی سومری‌ها چشم داشته و از شکل این‌جشنواره‌هاقرض گرفته‌اند به‌درستی روشن‌نیست،لیکن‌درکردستان ـ سرزمینی‌که درمجاورت بین‌النهرین قرار دارد ومردم دلاور اما تهی‌دستش اصیل‌ترین بازماندهٔ آریائی‌ها هستند ـ تا همین اواخر جشن‌های‌نمایشی‌ای برگذار می‌شد که مطمئناً بی‌ارتباط با جشنواره‌های سال نوی سومری‌ها ویا جشنواره‌هائی‌نظیرآن‌ها نمی‌توانستند نباشند. گواه اظهارات فوق مشاهدات یك‌فرانسوی«دو مورگان» DeMorgan، ویك‌انگلیسی«اس، ج.ویلسون» S. G. Wilson، در اواخر قرن نوزدهم وآغاز قرن بیستم، ازجشن‌های مربوط به‌صورت خندان تئاتر ایران درمنطقه فوق‌الذکر است:

> درمیان رسوم قدیمی **Moukri** (کردستان) **جشن** امیر دروغی هر سال در ساوجبلاغ [مهاباد] برگذار می‌شود. مردم شهر مذکور امیر یا حاکمی را نامزد کردند، و او که برای مدت سه روز قدرت را در دست دارد به‌انواع و اقسام امور عجیب و غریب می‌پردازد.
>
> به‌محض این‌که امیر انتخاب شد، وزرایش را برمی‌گزیند... و گارد خود را تشکیل می‌دهد، و درمیان شکوه وجلال‌چشم‌گیری، درحالی که تمام اهالی به‌دنبالش هستند، بدیدن حاکم حقیقی می‌رود تا به‌او بگویدکه از خدمت اخراج است.
>
> ... امیر انتخابی درموارد عجیب وغریبی حکم‌صادر می‌کند... در زمان‌های قبل کارناوال امیر دروغی بیشتر عجیب و غریب بود، زیرا تمامی‌کردها، پوشیده در زره و درحال حمل نیزه‌های بلندشان، ظاهر می‌شدند.

* * *

در ساوجبلاغ [مهاباد]، یك رئیس کرد که ردای افتخاری از شاه دریافت نموده، یکی‌دو روز بعد از آن، جشنی عمومی براه می‌اندازد. «درچنین مواردی... برای مدت یك روز دلقکی شاه خوانده‌می‌شود واوجرایمی برحاکم ودیگران تحمیل می‌کند». (۲۱)

اما صورت‌خندان جشنواره مغ‌کشی به‌دلیل وجود سه‌عامل‌درمحتوی آن هیچ‌گاه، حتی هنگام تولدش هم، اسیر فرم فرمایشی و ضد مردمی‌اش نمی‌گردد. نخستین‌عامل ارتباطی است‌که این جشنواره با محتوی مردمی جشنواره‌های سال نوی سومری ویاجشنواره‌هائی‌نظیرآن دارد. دومین‌عامل استفادهٔ خلاق‌و راستینی‌است‌که توده‌ها ازمفهوم‌کشتن‌شاه دروغی وشاه‌کشی دارند. برای توده‌ها برخلاف پارس‌ها، شاه دروغی وکشتن شاه دروغی به تمسخر گرفتن و کشتن هرشاهی است که خصوصیات غیرمردمی دارد. این مفهوم خلاق و راستین است‌که بعدها به‌مفهوم مطلق شاه‌کشی، یعنی‌کشتن تمام ستمگران ـ شاهان ـ دیوان منتهی می‌گردد. سومین عامل درشکست گئوماتای‌مغ به‌عنوان یك‌رهبر مذهبی‌نهفته است. شکست گئوماتای‌مغ در واقع‌نه‌تنها شکست یك‌رهبرتوده‌ای ـ سیاسی، بلکه‌شکست یك‌رهبرتوده‌ای‌ـ مذهبی نیزهست؛ بنابراین شاه‌کشی‌از دیدگاه توده‌ها نه‌تنها کشتن‌شاه‌دروغی و ستمگر، بلکه‌کشتن یك رهبرمذهبی دروغی و ستمگر نیزبود.

بعدها، به‌تدریج‌که دین‌مغ به‌علت‌خصیصهٔ خلاق ومردمی خودشروع به‌نفوذ در دین زرتشتی نمود، مغ‌ها ـ روحانیان دین مغی ـ نیز به‌تدریج مقام از دست رفته خود رابازیافتند؛ در دوره ساسانی این‌روحانیان‌که‌اکنون از توده‌ها دورمانده بودند، به‌دسته‌گرگها پیوستند. (۲۲)

نواختن سیلی‌بطورتشریفاتی بگونه‌شاهان توسط روحانیان‌درجشنواره‌های مذهبی ـ نمایشی سومری، و هزاران سال بعد در جشن‌های مذهبی ـ نمایشی اروپای قرون‌وسطی، از مقولهٔ جبران همین‌عقب‌افتادگی است.

* * *

درمورد ریشه نمایشی مربوط به قتل عثمان دربارگاه معاویه که اس، ج. دبلیو بنجامین S. G. W Benjamin به‌عنوان یکی‌از دومنشاء تعزیه ذکرمی‌کند، سه‌منبع‌می‌توان پیشنهاد نمودکه‌تنها یکی ازآنهامی‌تواند

در ارتباط مستقیم با جشنواره‌های سال نوی سومری‌ها و اقوام سامی‌ساکن دربین‌النهرین و درنتیجه در ارتباط مستقیم با جشنوارهٔ مغ‌کشی و سرانجام با تعزیه باشد؛

(الف) می‌دانیم که‌دمشق، پایتخت خلفای اموی وکشور سوریه،یکی از متصرفات امپراتوری رم باستان‌بود. بنابراین‌دورنیست‌که نمایشات‌مربوط به‌قتل عثمان تقلیدی خام از بقایای نمایشات رمی باشد. اما این احتمال بسیار ضعیف است، چون تا زمان معاویه (۶۶۱ تا۶۷۰م. - ۴۱ تا ۶۱ه.) مدتها بودکه تئاتر در رم‌شرقی، امپراتوری بیزانس (رم غربی‌دراین تاریخ دیگروجود خارجی نداشت) منسوخ وممنوع گردیده بود.

(ب) امکان دارد داستان مربوط به‌دشمنی برادران یوسف با وی و بردن پیراهن خون‌آلود برادر نزد یعقوب که در تورات و قرآن‌کریم آمده است(۲۳)، انگیزه‌ای جهت برگذاری وقایع مربوط به‌قتل عثمان دردمشق و بارگاه معاویه باشد. «علم‌کردن پیراهن خون‌آلود عثمان» توسط‌معاویه، دارای همان طبیعت مزورانه ونمایشی پسران یعقوب است.

(ج) سرانجام، در ارتباط باجشنواره‌امیردروغی ویا کشتن شاه‌دروغی است‌که اجراء و یا نقل وقایع مربوط به چگونگی قتل عثمان در دستگاه خلافت معاویه محتاج تعمق بیشتری است. نمایشات مربوط به‌چگونگی‌قتل عثمان درعین‌حال‌که می‌تواند به‌دلیل وحدت‌منشاء فرهنگ سومری - بابلی (سامی) ریشه درجشنواره امیر دروغی سومری‌ها داشته باشد، در رابطه با طبیعت خلاق و راستین‌کشتن شاه دروغی وشاه‌کشی اقوام آریائی و سامی نیز هست. در واقع امویان با علم کردن پیراهن خون‌آلود عثمان و بستن تهمت دروغین به‌امیرالمؤمنین، همان‌قدر به‌قلب تاریخ و مسخ یك جنبش توده‌ای پرداختندکه هخامنشیان درمورد گئوماتای‌مغ واقوام استثمار شده امپراطوری خود پرداخته بودند.

ازجهت دیگر، از دیدگاه امویان قتل‌عثمان به‌عنوان‌یك رهبرسیاسی- مذهبی قتل امام‌حسین را به عنوان یك رهبر سیاسی - مذهبی مخالف نیز توجیه‌کرد. لکن قرنهابعد، شرایط تاریخی، دیلمیان‌ایرانی - شیعه رانا گزیر ساخت تا دربرابر برداشت خلاق و راستین توده‌های ایرانی - شیعه از قتل

امام‌حسین، سر تسلیم فرود آرند. دیلمیان با رجعت به‌اصل مردمی ماجرا و همذات یافتن‌سیاوش و امام‌حسین، صورت‌گریان تئاترایران را بنا نهادند.

زیرنویس‌ها

1 . Mongait، Alexander. *Archaeology in The U.S.S.R.* Moscow: 1959. PP. 295 - 296.

ـ حکیم ابوالقاسم فردوسی از قریب شصت هزار بیت شاهنامه تنها بیست بیت به‌اشکانیان اختصاص داده و عذر این اختصار را چنین توضیح می‌دهد:

چوکوتاه شد نام‌و هم‌بیخشان　　نجوید جهاندیده تاریخشان
از ایشان بجز نام نشنیده‌ام　　نه درنامه‌ی خسروان دیده‌ام

2. Girshman، R. *Iran; From the Earliest Times to the Islamic Conquest.* Translated by M. Munnrankin. London: Penguin Books، 1954. P. 346.

۳ـ هنر درام بنحوی از انحاء تقریباً درهرجامعه‌ای، بدوی ومتمدن، پیدا شده ووظایف وسیع ومتنوعی را انجام داده است.

The New Encyclopaedia Britannica. 15th ed. 1976. Vol 5. P. 981.

4. Benjamin، W.G.S. *Persia and the Persians.* London: 1887. PP. 375-376.

5. Herodotus. *History of Herodotus.* Edited by G. Rawlinson. London: 1880. Vol. II، P. 465.

6. Girshman. R. *Op. cit.* P. 139.

7. Herodotus. *Op. cit.* Vol. I، PP. 346 - 350

همچنین:

Rawlinson G. «Mythology of Ancient Persia» in *New Larousse Encyclopaedia of Mythology.* 1975. PP. 309 - 312.

همچنین:

Durant, G.W. *Persia: Our Oriental Heritage.* New York: 1954. PP. 365, 370-372.

۸- عناصری، جابر. «جنبه‌های نمایشی برخی از مراسم آئینی در ایران» **فصلنامه تئاتر**. شماره ۴، تابستان ۱۳۵۷.

۹- نرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر. **تاریخ بخارا**. ترجمهٔ ابونصر احمدبن‌محمدالقبادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۱. ص ۳۲.

۱۰- پورداود، ابراهیم. **یشت‌ها**. بکوشش بهرام فره‌وشی. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۶. ج ۱، ص ۵۲۰.

11. Aristophanes. «The Birds» *Four Comedies.* English Version by Dudley Fitts. New York: Harvest Books, 1957. P. 184.

12. Girshman. *Op. cit.* PP. 40, 44.

۱۳- گیرشمن، ر. **ایران از آغاز تا اسلام**. ترجمهٔ محمد معین. تهران: بنگاه ترجمه ونشرکتاب، ۱۳۵۵. ص‌ص۱۰۳-۱۰۵.

14. *The New Encyclopaedia Britannica*: «Macropaedia». London: 1976. Vol. 18, P. 219.

۱۵- دورانت، ویل. ج. **تاریخ تمدن**. ترجمهٔ احمد آرام. تهران: اقبال. ج ۱، ص ۳۵۸.

۱۶-دیاکوف، و.، کووالف، س. **تاریخ جهان‌باستان**. ترجمهٔ صادق انصاری و دیگران. تهران: نشر اندیشه، ۱۳۴۷. ج ۱، ص ۱۵۴.

۱۷- دورانت. **همانجا**. ص۳۶۰.

همچنین:

New Larousse Encyclopaedia of Mythology. Op. cit. P. 58.

۱۸- دورانت. **همانجا**. ص ۳۰۱.

19. Nicoll, A. *World Drama.* New York: Harcourt, Brace and Co. PP. 25, 36-37.

۲۰- جهت‌آگاهی درباره رقص‌های اقوام بومی ساکن درنجد ایران، قبل از تشکیل امپراتوری هخامنشی، به سلسله مقالات آقای یحیی ذکاء تحت‌عنوان «تاریخ‌رقص درایران» ـ **مجله هنر ومردم**، خرداد، تیر ومرداد ۱۳۵۸، شماره‌های ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، مراجعه شود.

21. De Morgan. *Mission Scientifique en Perse.* Paris: 1894 - 1904. Vol. II. P. 39.

همچنین:

Wilson. S. G. *Persian life and Custom.* London: 1896. P.102.

همچنین:

Masse, Henri. *Persian Beliefs and Customs.* Translated by C. A. Messner. New Haven: 1954. PP.163-164.

۲۲- راوندی، مرتضی. **تاریخ اجتماعی ایران.** تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶. ج ۱، ص‌ص ۶۰۲، ۶۳۴، ۶۸۸.

۲۳- **تورات.** سفر پیدایش. باب سی‌وهفتم .

۲۴- **قرآن‌کریم.** سوره یوسف. آیه‌های ۱۵-۱۸.

برای یك‌سیر تکاملی‌سالم درموسیقی کشور ما

احسان طبری

غزل سرائی ناهید صرفه‌ای نبرد
درآن مقام‌که حافظ برآورد آواز

پیش از هرسخن دیگر، باید این مطلب را با اهل فن و خوانندگان طی کنیم که نگارندهٔ این سطور درهنر عالی و بغرنج موسیقی، (که آنرا از دیرباز برادرریاضی دانسته‌اند) اعم‌ازموسیقی شرقی یاغربی، به‌هیچ‌نحو، خواه ازجهت نظری و خواه از جهت عملی، خواه در زمینهٔ نوازندگی و خواه خوانندگی، کمترین موهبتی فطری یاکسبی ندارد و دراین عرصه عامی بحث وبسیط است وگستاخی‌نگارش این مقاله تنها از جهت علاقهٔ به‌هنرها و از آنجمله این هنر شریف است و باب ادعا یا تمایل دوستداری را نیز برکسی نبسته‌اند، لذا خوانندگان و بویژه افراد وارد به موسیقی (اعم از موسیقی‌دانها یاموسیقی‌شناسها) ـ که‌اکنون درکشور ما تعدادشان کم‌نیست ـ لغزش وناشیگری‌سخنش را عفوکنند واگر دراین‌نوشته‌آثاری از «کمال‌حسن ارادت» یافتند بدان‌توجه فرمایند ونه به «نقص‌گناه».

انقلاب ایران فصل نوینی درتاریخ موسیقی‌کشور ما گشوده است‌که امید است فصل خیر و برکت باشد. عجالتاً جو تفتهٔ اجتماعی و نبرد علیه توطئه‌های رنگارنگ ضدانقلاب داخلی و خارجی بحق ما را از آن اشکال موسیقی تخدیری‌که باب‌طبع قشرهای مرفه دوران پهلوی باهمهٔ مختصات آنهابود، دور نگاه‌داشته و به‌مارش‌ها وسرودها وترانه‌های هیجان‌آورمیدان داده و تاحدی حاشیه‌ای هم برای موسیقی کلاسیك، گاه به‌صورت آرایشی در رسانه‌های گروهی، گشوده‌است.

معضل دراینجاست‌که حکومت اسلامی با همهٔ احکام‌گوناگون برخی

ونه همهٔ فقیهان دربارهٔ کراهت یاحرمت غنا وسماع و تشخیص آنکه چه‌چیز لهو ولعب است وچه چیز موسیقی سالم و مبری ازلهو، اندیشهٔ نهائی‌خود رابابد گردآوری وترازبندی‌کند. دراین‌تردید نیست که‌وقتی پیمبراسلام(ص) نزد بلال بن‌رباح حبشی مؤذن می‌رفته ومی‌گفته: «أرحنی یا بلال» یا نزد عایشه بنت ابوبکر زوجه‌اش می‌رفته و می‌گفته: «کلمینی یا حمیراء» یا بنا به‌روایات صحیح و موثق شوخ و خنده‌رو بوده چندانکه به‌هنگام خنده «نواجذ مبارك» پدید می‌شده و هرکس را طیبت آمیز نامی می‌نهاده (مانند «ابوتراب» برای علی‌بن‌ابیطالب و «ابن‌البق» (به‌علت کوچکی جثه) برای حسن‌بن‌علی (ع) در دوران‌کودکیش و غیره)، ما با شخصیتی سروکار داریم که روح گرم و لطیف انسانی داشته لذا برای درك این شخصیت و سلیقهٔ حیاتی اوکسانی مانند غزالی که‌خود از اعاظم‌فقها و فلاسفه وعرفای‌اسلامی است و دربارهٔ حلیت سماع سخن‌گفته، صالح‌ترند تا متعصبان قشری ازنوع ابوالفرج ابن‌الجوزی محدث بغدادی‌که دربارهٔ حرمت‌آن‌اصرار ورزیده‌است.

اذان وتلاوت‌کلام‌الله ازجنس موسیقی است و سپس درجنبش شیعیان موسیقی مذهبی میدانی وسیع داشته و در مدیحه‌ها و دسته‌ها و نوحه‌ها و حراره‌ها و روضه‌خوانیها و تعزیه‌ها ومناجات‌ها اشکال مختلف موسیقی ما تجلی یافته است و خود این‌موسیقی مذهبی شیعی مایه حفظ و بسط موسیقی سنتی ما شده است.

حد اینجانب نیست‌که دراین مسائل حکمی یا نظری بدهم ولی باآن روشن‌بینی و دورنگری‌که برخی از رهبران جنبش‌انقلابی اسلامی درمسائل نشان‌دادند، باید امیدوار بودکه سیاست هنری درهمهٔ عرصه‌ها و از آنجمله درعرصهٔ موسیقی به‌شکلی که خرد وفرهنگ رشد یافته انسانی آنرا پذیرا باشد، حل‌گردد. دراین زمینه تاکنون برخی اظهار نظرهای مثبت از طرف جمعی از مسلمانان هنرشناس انجام گرفته‌که مایهٔ خوشوقتی است و شاید مطلب بیش از آن حل شده است‌که نگارنده از آن اطلاع دارد.

طی سدهٔ اخیر بویژه واپسین دهه‌ها برای تدوین و معرفی تاریخ موسیقی ایران‌درگذشته و در دوران معاصر ماکشف ویژگی‌های فنی‌موسیقی یك‌صدائی ما از لحاظ **گام** و پرده‌بندی آن و **دور** (یا اکتاو) و **مایه** (یا

تنالیته) و **نغمه** (یا ملودی) و **ضرب و وزن** (یاریتم) و **تلائم‌الحان وایقاع نقرات** (یا هارمونی البته به‌معنای خاص شرقی آن) و معرفی سازهای نو وکهن ایرانی (سازشناسی) و گردآوری ردیف موسیقی ایرانی و گوشه‌های آن و نیز موسیقی مردمی وفولکلوریك بسیارغنی کشور ما، خواه ازجهت تألیف وترجمهٔ کتب و رسالات ومقالات، خواه ازجهت نشر مجلات خاص موسیقی، کارنسبتاً جالبی انجام گرفته است.

نقص‌همهٔ کارهای ما ضعف انضباط سازمانی ومدیریت و فقدان‌اسلوب (متدولوژی) علمی‌پژوهش و تحلیل وناپیگیری است و این‌نقص البته‌موجب پیدایش روشهای دیمی وخود بخودی، تکرار مکرر، سرسری شدن امور و رفع تکلیف‌است‌که در زمینهٔ مورد بحث ما نیز بروزکرده است. ولی الحق تلاش صادقانه نیزکم نبوده است.

کتب علمی موسیقی متقدمین مانند **مخارج‌الحروف** ابن‌سینا و ادوار صفی‌الدین‌ارموی و**مقاصدالالحان** عبدالقادر مراغه‌ای و برخی از متأخرین مانند **بحورالالحان** فرصت شیرازی و**مجمع‌الادوار** مهدی‌قلیخان هدایت ویا کتب تاریخی‌که درآن‌اطلاعاتی راجع به تاریخ موسیقی وجود دارد (مانند **اغانی** و **مروج‌الذهب** و**نفائس‌الفنون** و**مجالس‌النفائس** ونظایر آنها) مورد بررسی کمابیش خوبی قرارگرفته است. درگذشتهٔ دور، علم ادوار (یا علم موسیقی) به‌عنوان‌شعبه‌ای‌از ریاضی ازطرف افرادی‌که‌موسیقی می‌دانسته‌اند یا تنها آنرا علماً می‌شناخته‌اند با فیض‌گیری از یونانیان، تنظیم شده که برای ما اهمیت عملی آن‌کم و اهمیت نظری و تاریخی آن قابل‌توجه است و تصور می‌رود هنوز دراین‌زمینه‌کار زیادی باید انجام گیرد ومسلماً مقایسه این‌کتب با آنچه درمکاتب آتن و اسکندریه تنظیم‌شده می‌تواندگره‌گشای برخی مشکلات باشد. متقدمین ما درپخش موسیقی عملی ونظری درایران و کشورهای دیگر اسلامی نقش بزرگی داشته‌اند و فرهنگ غنی ایران را در این‌زمینه به‌نقاط دور برده‌اند، چنانکه بحق می‌توان موسیقی ما را (اعم‌از آوازی یا سازی) مادر ومنشاء موسیقی بسیاری از کشورهای منطقه‌دانست و اثرات دور و دراز آن را دربسط اشکال دیگر هنر، بویژه شعر به‌حساب آورد.

سیر مشخص موسیقی ایران در ادوار تاریخ قبل و بعد از اسلام واز آنجمله در دوران‌معاصر نیز موردبررسی‌هائی قرار گرفته است ولی‌صرف‌نظر از سرگذشت موسیقی‌ایران اثر شادروان‌روح‌اله خالقی‌که داستان‌خوانندگان ونوازندگان وسازها و آهنگهای ساخته شده دوران قاجار و پهلوی را به شکل نسبتاً غنی وجالبی روشن می‌سازد. وصرف‌نظر از اینکه کسانی مانند آقایان حسنعلی ملاح و دکترمهدی فروغ ومهدی برکشلی و برخی دیگر از موسیقی‌شناسان معاصر پژوهشها وتلاشهای درخور سپاسی برای شناخت وشناساندن موسیقی‌ما انجام داده‌اند، با این‌حال‌می‌توان گفت‌که امرنگارش تاریخ خوش پیوند وتفصیلی و علمی موسیقی ایرانی از باستانی‌ترین ازمنه تا امروز کماکان فیصله نیافته است ویا اینجانب از آن بی‌اطلاعم.

بررسی ویژگیهای موسیقی ایرانی کاری است که باید ادامه یابد. نگارنده برآن است‌که موسیقی یك‌صدائی ما ازجهت فنی و هنری در درجهٔ بدوی‌تری نسبت به‌موسیقی چند صدائی (پولیفونیك) باختر است. متأسفانه این واقعیتی است. واین امر تنها درمورد موسیقی‌هم صادق نیست. درمورد نقاشی و پیکرتراشی ومعماری و درام وحتی نثر ادبی هم صادق است.تنها شعر قرون‌وسطائی ماست‌که برد وتلألو جهانی دارد. لذا سخنان عاطفی و مدیحه‌آمیز برای‌اثبات نوعی برتری فنی وهنری موسیقی ما ازطرف‌موسیقی شناسان ایرانی و خارجی هراندازه ژرف یا زیبا باشد، منطبق با واقعیت نیست. نبوغ مردم ایران در شعر ونقشهای زینتی قالی وکاشی و معماری گنبد ومناره و بسیاری چیزهای دیگر تجلی یافته است. اما درمجموع‌شرایط جغرافیائی، استبداد شرقی، گسستگی درتداوم سنت‌ها، فقر، جهالت‌عمومی، استعمار وعواملی از این‌قبیل‌کار خود را کرده است. مسئله رکود مدنی در آسیا خود مسئله‌ایست‌عیان وقابل بررسی ـ واین رکود دامن‌گیر موسیقی‌ما نیز شده‌که هنوز نمی‌تواند از چاه‌ویل آن بدرآید واین امر ابداً ربطی به استعدادات ذاتی یا «مختصات نژادی» مردم آسیا ندارد. در اثر این رکود موسیقی ایرانی نه‌تنها ازقدرت و دقت فنی، تنوع مضمون عاطفی وحیاتی، گونه‌گونی شکل تا حد زیادی محروم ماند، بلکه لهیدگی نظام پوسیده و فرتوت فئودالی‌استبداد و استعمار و رنجهای‌آن دراین موسیقی عکس‌انداخته

وآن‌را گاه تا حد بیمارگونه‌ای ندبه‌آمیز و غم‌آلود ساخته و درونمایهٔاندوه را به‌عنصر مشخصهٔ بسیاری از نغمات ما مبدل کرده است. چنانکه دستگاه عظیم شور با تمام گوشه‌ها ونغمه‌ها و بیات‌ها ومثنوی‌ها و دوبیتی‌خوانی‌های متنوع وغنی‌آن، نمونه‌ایست از این‌نکته (باقید آنکه دشتی را جزءاین دستگاه وارد سازیم).

شناخت تاریخ و ویژگی موسیقی ایرانی را ما یك مقصود ومقصد بذاته حساب نمی‌کنیم و سودمند است که این‌کار مقدمهٔ «چه باید کرد» و تعیین میزان‌های (نرماتیف) کار درموسیقی ایرانی باشد تا ازگسترش دیمی وگاه زیان‌بخش برخی جهات جلوگیری شود وامور برروی اساس‌های‌درست وسنجیده قرارگیرد.

نگارنده بدون واردشدن دربحثهای دقیق و اختصاصی (که برای‌آن به‌کلی فاقد صلاحیت است)، تنها از دیدگاه جامعه‌شناسی پویا و انقلابی، برخی سلیقه‌های‌خود را برای تکامل‌آتی‌منظم موسیقی ایران مطرح می‌کند با تصریح اینکه همه این نکات می‌تواند قابل رد، بحث، تصحیح وتکمیل باشد:

۱ـ یکی از وظایف حاد پایه‌ای عبارت است‌از تنظیم وتألیف تاریخ مفصل سیر تکامل موسیقی ایران. برای‌روشن‌ساختن‌این سیرتکامل در دوران‌های مادی وهخامنشی مصالح زیادی در دست‌نیست. اساطیر اوستائی‌مانند اساطیر یونانی، نمادهای ویژه‌ای برای موسیقی عرضه نمی‌دارد. دراساطیر یونانی‌نمادهایی‌مانند «آنوئید» (Anoide) موزخاص‌موسیقی، «ارفه‌ئوس» (Orpheus) نوازندهٔ آلت موسیقی زهی موسوم به «لیر» (که می‌توانست با الحان سحرکنندهٔ موسیقی، کوه‌ها را فراخواند و جانوران درنده را رام سازد) آپولون خداوند فروغ‌وزیبائی وموسیقی، «لینوس»(Linus)آموزگار موسیقی، «هراکل» (Hérecle) (یکی ازخدایان باعظمت المپ)، «آریون» (Arion) نوازنده دیگر لیر (که ماهیان و دلفین‌ها را افسون‌می‌ساخت) و غیره وجوددارد‌که هریك موضوع‌داستانی‌دلکش‌است. البته دراساطیرپهلوانی ما (مانند شاهنامه) یا داستانهای غنائی کهن ما (مانند ویس و رامین) از موسیقی رزمی و بزمی سخن بمیان‌آمده است. دراساطیر ما تاآنجاکه‌اینجانب

درخاطر دارم ضمن داستان‌برزو (زروناهه) از زنی تورانی‌که شغل‌رامشگری داشته، به‌نام سوسن یاد شده‌که پهلوانان ایرانی را به‌دام می‌کشد. اززمان پره‌داتان (پیشدادیان) تا دوران اخیر سلسله‌پهلوی، موسیقی‌دان ایران‌یعنی نوازنده یا خواننده، اگر درصف نوازندگان‌کرنا وکوس جنگ نبود، دردربار شاهان وکاخ اشراف درحکم «عملهٔ طرب» بود و این‌ترکیب ترجمه همان چیزی است‌که در دوران ساسانیان **رامش‌گر** می‌نامیدند (از واژه «رامیشن» به‌معنای تفریح واستراحت).

وجود عناوین «سورن» و «کارن» بـرای خاندانهای اشرافـی زمان اشکانیان و ساسانیان، علامت آنست‌که نوعی تقسیم کار در دربـار برای رسیدگی به‌جشن‌ها (سور) ویا رسیدگی بـه‌امور جنگی (کار) وجود داشته است. واژه سرنا (سور ـ نای) وکـرنا (کار ـ نای) و احتمالا واژهٔ عربی «نقاره» (گویا از ریشه فارسی نای ـ کاره) به‌همین دورانها مربوط است. شاید بتوان سازبادی نای را در نزد ما مانند ساز زهی‌لیر در نزد یونانیان مهمترین «ساز مادر» حساب کرد!؟

در مجالس تفریح مسلماً خوانندگی و نوازندگی می‌شده است. واژه کهنهٔ«خنیا» (از پهلوی: هونیوك) که‌باواژه‌هائی‌نظیر canto وCantata وغیره در زبانهای اروپائی همریشه است، نماینده این هنر است. دردوران ساسانی موسیقی ایرانی به‌ترقی وتحول بزرگی می‌رسد. علل آنرا نه‌تنهاباید در تراکم ثروت وقدرت در نزد شاهان اخیر سلسله (مانند خسرو پرویز) و تداوم نسبتاً خوب سنن فرهنگی در دوران تسلط طولانی آن دانست، بلکه نمی‌توان از تأثیر تمدن درخشان رم وبیزانس وبـویژه شهرهای نزدیك به ایران غافل ماند.

درکنار موسیقی آتشگاهی وخواندن گاتها و یشتها وگـرفتن واج و امثال‌آن، موسیقی درباری بویژه دردوران خسرو پرویز به‌گسترش وجلای افسانه‌ای می‌رسد. اسناد تاریخی‌کهن از باربد ورامتین ونکیسا و بامشاد و سرکش (سرکیس) وآزاد (معروف به‌چنگی) سخن می‌گوید. باربد به عنوان مهمترین‌آهنگساز وآفرینندهٔ هفت‌سرود خسروانی (برای چکامه‌های مدیحه‌آمیز) و ۳۰ لحن (به‌مقدار سی روز ماه) که با آن چامه‌های غنائی‌خوانده

می‌شد و ۳۶۰ دستان (به مقدار ۳۶۰ روز سال) که با آن ترانه‌ها را می‌خواندند معروف است. نام بسیاری از این قطعات در کتب ضبط است و برخی از آنها هنوز به‌عنوان گوشه در ردیف‌های موسیقی سنتی ما باقی است. مسلماً موسیقی دربار خسرو پرویز بعدها سرچشمه و الگوی اولیه برای دربارهای عشرت‌طلب عباسی وتیموری وصفوی وحتی قاجاری قرار گرفت. پس از تصرف ایران بدست اعراب، ایرانیان ویا پروردگان آنان (مانند نشیط، سائب‌خاثر، زلزل رازی، ابن‌مسجح، مسلم‌بن‌محرز، ابراهیم و اسحق موصلی، طویس، ابن‌شریح وغیره) در پخش نغمات وسازهای‌ایرانی درکشورهای خلافت نقش مهمی ایفا کردند. این‌نکته باورکردنی نیست‌که عرب خود فاقد موسیقی‌بود، ولی این نکته باورکردنی است‌که ایرانیان‌در غنی‌کردن این موسیقی وتنوع آن مؤثر بوده‌اند.

با آنکه پاره‌ای ازفقهاء بویژه فقها سنت و جماعت نسبت به‌موسیقی علی‌العموم نظر مساعدی نداشتند، موسیقی در مذهب و عرفان (مثلاً در مراسم سماع صوفیانه) رخنه داشت‌وبحث‌مشبعی در این زمینه درآثارصوفیان شده است‌که در بالا نیز به‌آن اشاره‌گونه‌ای‌کرده‌ایم.

در دوران‌تیموری (دربار شاهرخ) وسپس در دوران صفوی، موسیقی اعم از مجلسی ومذهبی اوج تازه‌ای می‌یابد. در همهٔ این دورانها توجه نظری نیز به‌علم ادوار یا موسیقی می‌شودکه درگذشته از آن سخن گفتیم. خصیصهٔ دوران قاجار رخنهٔ موسیقی‌علمی اروپا (بیشتر به‌صورت مارش‌های نظامی) وپیدایش نوعی خود آگاهی هنری در نزد موسیقی‌دانهای ما برای گردآوری ردیف‌ها، بسط اشکال‌موسیقی (تصنیف، پیش درآمد)، سازشناسی وتکمیل‌سازها، ارکستربندی وغیره است. به‌همت‌کسانی‌مانند علینقی‌وزیری وشاگردانش این‌کار در دوران پهلوی نیز دنبال شد. وکوشش شد تا به موسیقی سنتی وملی ما پایهٔ علمی از جهت نت‌نویسی وتحلیل موسیقائی داده شود.

تاریخ موسیقی نه‌تنها این داستان درازرا باید با جزئی پردازی‌های لازم عرضه‌کند، بلکه از سیر تاریخ نتیجه‌های علمی وعملی خود را انجام دهد وتکامل موسیقی ما را با نظیر این تکامل در باختر بسنجد. موسیقی

دیرتر از برخی انواع دیگر هنر (مثلاً نقاشی) مورد تقلید قرار می‌گیرد و اصالت وخود بودگی‌اش را بیشتر حفظ‌می‌کند، زیرا ادراك وسلیقهٔ‌موسیقی، امری است‌که به‌مکانیسم روحی وتداعی بغرنجی نیاز داردکه نقاشی‌واقع‌گرایانه را بدان نیازی نیست. لذا موسیقی چندصدائی اروپائی که برپایهٔ سازهائی‌که در شرق ناشناخته بود وموافق قواعد پیچیده کنترپوآن و سپس هارمونی‌ازاوائل‌قرن‌شانزدهم به‌وسیله‌استادانی‌مانندپالسترینا(Palestrina) وبعدها باخ وهندل ودیگران پدید شد، هنوز درکشور ما شنوندگان مشتاق وآگاه نسبتاً معدودی دارد. زیرا اصولاً از موسیقی همان نغمات ولحنیه و غیرلحنیه وخوشخوانی‌وتحریرها واوج وفرود معمولی را می‌فهمند وجزآن بنظرشان غریب وکژآهنگ (Cacophonique) است. این داستان مانند داستان‌کشف حساب جامعه و فاضله به‌وسیله نیوتن و لایب‌نیتس در مقابل حساب وجبر ابتدائی ویا داستان‌رشد شیمی (پس از رد تئوری فلوژیستون) در مقابل کیمیاست وقس‌علی‌هذا. همین رکود مدنی موجب پیدایش‌آنچنان شکاف ژرفی بین تمدنهای باختری و خاوری (اصطلاحی که دقیق نیست) شد که امروز برای ما انواع صداع‌ها را می‌آفریند و به صورت افراطهای تقلیدی باختر پرستانه ویا تفریطهای تعصب‌آمیز باختر ستیزانه در می‌آید. نعوذبالله‌من‌شرالفتن.

۲ـ نکته دیگری‌که‌موازی‌باتألیف تاریخ موسیقی ایران بنظراینجانب ضرورمی‌آیدتدوین فرهنگ یا لغت‌نامه این‌موسیقی‌است‌که نام‌همهٔ‌نوازندگان وخوانندگان وسازندگان وسازهاومکاتب جریانات موسیقی وقطعات‌معروف و مصطلحات علمی (علم‌الادوار) و مصطلحات متداول در نزد اهل فن و واژه‌های مربوط به‌موسیقی اعم از موسیقی محض یا تطبیقی را در برگیرد وتوضیح دهد (البته منظور ما موسیقی ایرانی است). اگر این مصطلحات گردآید، فردمدون خود ازغنا وکثرت آنها تعجب خواهدکرد وروشن‌کردن معانی دقیق‌آنها، جهشی‌به‌معرفت امروزی ما از موسیقی ایرانی خواهدداد. طبیعی است وقتی موسیقی‌دانی چنین گنج آماده و آموده ومدونی را زیر دست داشته باشد، بغرنج‌تر وهمه‌سویه‌تر خواهد اندیشید ومایهٔ فکر به‌مایهٔ فن مدد خواهد رساند. این فرهنگ برای معرفی‌سازها وشیوهٔ تدارك آنها و

نشان‌دادن اسناد تاریخی راجع به‌موسیقی مجلسی وتصویر یاعکس‌استادان فن، بناچار باید مصور باشد. برای اینکه این فرهنگ در سطح لازم تدارك شود، بهتر است استادان فن به‌فعالیت جمعی‌دست‌زنند وهرکس در رشتهٔ‌خود به‌کار پردازد. درعصر ما تلاش انفرادی نمی‌تواند دارای مرغوبیت ودقت ضروربشود وتجربهٔ‌کار جمعی درمورد دائرةالمعارف فارسی ثمرهٔ خوبی‌داده است‌که خوبست دنبال وتکرارگردد.

۳ـ از آنجاکه فراگیری موسیقی‌کلاسیك علمی (که به غلط موسیقی غربی می‌نامند، از آنجمله برای آنکه موسیقی غربی معنایش اعم است از علمی وفولکلوریك‌ومدرن وغیره) درتمام ابعاد باعظمت امروزی، ازاوجب واجبات است. لذاکاری‌که دراین زمینه چند ده‌سال است آغاز شده ودراین اواخر نسبتاً پیشرفتی داشته، باید با قوت تمام ادامه یابد. هنرستانها و آموزشگاه عالی موسیقی، کورها (همسرائیها)، ارکستر فیلارمونیك، اپرا، مجلات ونشریات موسیقی، سازمانهای دیگر وابسته به‌موسیقی؛ صرف نظر از پاکسازی از عناصر واقعاً نامطلوب باید فضای تنفس و وسایل‌کار داشته باشند. هرعملی غیر از این‌واردکردن زیان وجریحه به‌یك روند ضرورتکامل هنر موسیقی در ایرانست، امری‌که رژیمهای انقلابی حتماً از آن پرهیز خواهندکرد.

بنظراینجانب درگسترهٔ موسیقی ایرانی بایدبرروی این‌کار تکیهٔ‌خاصی بشود زیرا آینده موسیقی ماتنها در چارچوب‌حفظ وبسط موسیقی سنتی‌نیست (چیزی‌که بخودی خود روشن‌است) بلکه‌بویژه‌گسترش در چارچوب‌موسیقی علمی است. خود زندگی وکارکسانی مانند امین‌اله حسین، پرویز محمود، علینقی وزیری، مرتضی حنانه، روبیك گریگوریان، محمد رضا لطفی، مسعودیه، روح‌اله خالقی، مجید انتظامی وبسیاری دیگر از آهنگسازان ایرانی (که ما تنها نمونه‌های پراکنده‌ای از آنها ذکرکردیم) نشان می‌دهد که بهره‌گیری از موازین علمی وپیاده‌کردن آنها برنغمات ایرانی می‌تواند از نظرگاههای مختلف انجام گیرد ودرجهٔ تأثیر نغمه ایرانی یا فن اروپائی درآن‌به‌شکل متفاوتی تجلی یابد ونتیجه حاصله «ایرانی‌تر» یا «اروپائی‌تر» از آب درآید. واین بخودی خود بلامانع است.

تجربه کشورهائی که مانندمادارای موسیقی یك صدائی هستند ومدتها است از تکنیك علمی استفاده می کنند، می‌تواند برای ما آموزنده باشد.

این‌مطلب شاید مهمترین‌مسئله‌تکامل‌موسیقی کشورماست ودرپیرامون آن دهها سال است بحث انجام می گیرد ودرکنار بحث، زندگی راه‌حل‌های مشخص خود را ادامه می‌داده است.

۴- درمورد موسیقی‌ایرانی‌علاوه برتوجه به‌موسیقی ما ازجهت‌نظری وعملی وسازشناسی علاوه‌برگردآوری دقیق موسیقی‌فولکوریك، که تامدتی انجام گرفته، باید بررسی وسیع‌تری روی اشکال وژانرهای موسیقی ایرانی (مانند: موسیقی عزا وتعزیه، موسیقی سور وعروسی، تصنیف‌ها وترانه‌های عامیانه، کوچه‌باغی‌وروحوضی، موسیقی درویشی ومداحی، موسیقی‌زورخانه واشکال خاص «کاباره» ایرانی) انجام پذیرد. می‌توان از درون این‌اشکال، نوعی طبقه‌بندی و ژانربندی درموسیقی ایرانی بوجود آورد وفقرمضمونی وعاطفی موسیقی را تا حدی جبران کرد. تظاهر حالات روحی در موسیقی ایرانی، با آنکه شاید از لحاظ فلسفه عمومی نغمات ومایه‌ها، با همه جای جهان یکی باشد، دارای مختصات خود است که اگر بدرستی مورد بهره‌برداری‌قرار گیرد، قادر است موسیقی را به‌معنای مطلق ونسبی‌آن غنی‌سازد. این‌سؤال درتاریخ‌مطرح است: آیا موسیقی یك صدائی مشرق زمین‌می‌تواند هنوز در درون قوانین ویژهٔ خود امکان گسترش و بالش داشته باشد، یا تنها نجات آن شرکت در فرهنگ عالی موسیقی کلاسیك وعلمی جهانی با انبانی ازنغمه‌هاست؟ بهرصورت در همه زمینه‌ها، بلااستثنا در همهٔ زمینه‌ها، باید آزمود وکوشید. برای هرتلاشی پاداشی است.

سخن خود را با تکرار پوزش از اهل فن به‌پایان می‌برم.

موسیقی ایرانی

ناصر پورقمی

شادترین ترانه‌ام را خواندم
اما تو می‌گریی
ـ و من خود نیز.
من درین اندیشه‌که ترا سرشار وسرانداز کنم
اما
این غمزده آوا،
ترانهٔ من...

چه‌کنم،
چه‌کنم،
چه‌کنم که من غم نژاده‌ام؛
که ترانهٔ من
پیوند اندوهانست،
که، ترانهٔ من
تاریخ منست؛
من و تبار من
و تبار من...
چه‌کنم‌که اندوه همزاد منست
که براندوه چشم‌گشادم
و
با اندوه زیستم؛

چه‌کنم که اندوه را به‌میراث برده‌ام، من
و تبارمن
و تبار من...

اشك بر چشمان تو،
اشك برچشمان من
و شادترین ترانه‌ام را همچنان می‌سرایم.

درین دیار
هیچ سازی نیست
که تا نغمه‌ای سر دهد
«زخمه»ای را انتظار نکشد.
و شادترین ترانهٔ من، ما
- من و تو-
تنها همسرایی زخمه‌هاست
- و پیوند زخمه‌ها را
شادتر از این
ترانه‌ای برنمی‌آید -
چه‌کنم
که ترانهٔ من
تاریخ منست
و تبار من
و تبار من...

اشك بر چشمان تو،
اشك بر چشمان من
. . . . . .
در لغزش آوای اندوهبار من
ضجهٔ مادری مترنم است
که
واپسین پستانی‌که نوزادش مکید
پیکان نیزه‌ای پولادین بود

که پیش ازآن
به‌زهرش آغشته بودند
تا هرگز تردید نکند.
چه رقت‌انگیزست هنگامی‌که انسانی‌می‌گرید!
و بانگی که وامی‌ماند به‌ناگه، در ترانه من،
انگارهٔ دهشت جنبش‌کش آدمیزاده‌ایست
که ازیاد برده است
تمامی واژه‌ها
درآن دم‌که
بر بلند مناره‌ای می‌نگرد
که تنها یك «سر» برای‌آذین‌کم دارد.
چه دردانگیزست نگاه‌ترس‌زدهٔ یك‌انسان!
ونالهٔ مردی‌کشیده می‌شود در ترانهٔ من
که سر از تنش قطع، نه؛
پاره کردند،
پاره کردند.

زمزمهٔ فروخوردهٔ ترانهٔ من
موية لبان دوخته شده را گزارش می‌کند.

سم ستوران...
شهر ویران...
شمشیرآخته...
سرخ‌چشمان خامخوار...
گزمه‌های مست...
چه‌کردند،
چه‌کردند!
چه هولناکست زندگی،
چه ننگین است؛
چه ننگین برخلق من‌گذشته است تاریخ.

درترانهٔ من...
و تبار من...
سروران ما
آب را، حتی،
شلاق زده‌اند
هنگامی‌که به‌خروش آمده است.

شلاق‌ها فرود می‌آیند،
فرود می‌آیند
و من
شادترین ترانه‌ام را همچنان می‌سرایم،
می‌سرایم.
اشك بر چشمان تو،
اشك برچشمان من...
می‌سرایم،
می‌سرایم
و تن‌های شمع‌آجین شده
درگذرگاههای ترانهٔ من
به‌عبرت آویخته شده‌اند
و
دو سپیدار به‌هم آورده شده
با همهٔ توان
از هم می‌گریزند
تا هریك سهم خویش بگیرند
از انسانی‌که به‌هردوان پیوند داده شده است
و
نعره می‌کشد
انسانی‌که پوست ازتنش می‌کنند
تا جامه‌ای از سرب مذاب بپوشانندش.
و
چشم‌هایی

که نوازش میله‌ای سرخگون را انتظار می‌کشد؛
دادگری فرمان می‌دهد:
به‌گور کنید این نافرمانان را
که ترانهٔ امید می‌سرایند
و قصابان شهر را فراخوانده‌اند
که
امروز از خروشندگان آغاز کنید.
چه هولناکست زندگی
چه ننگین بر خلق من گذشته است تاریخ.
این غمزده‌آوا، ترانهٔ من
و تبار من
و تبار من...
شادترین ترانه‌ام را همچنان می‌سرایم،
می‌سرایم،
می‌سرایم...

تابستان ۱۳۵۶

حادثه

هوشنگ عاشورزاده

می‌ترسیدم . دلم شور می‌زد ، جور غریبی شور می‌زد. نفسم تنگی می‌کرد. تنم مور مور می‌شد . سردم بود. خسته بودم. دلم می‌خواست می‌خوابیدم . فقط یک آن مـی‌خوابیدم . آسوده چشم روی هم می‌گذاشتم . بی‌خیال پاهایم را دراز می‌کردم. دست‌هایم‌را می‌گشودم ، و سرم را رها می‌کردم روی پشتی صندلی . درست مثل همان وقت‌ها که از مدرسه می‌آمدم ، خسته بودم، و تنم درد می‌کرد. صندلی را روی ایوان می‌گذاشتم . زیر آفتاب ملایم و رنگ پریده‌ی پائیزی . خودم را توی صندلی رها می‌کردم ، و کف پاها را بـه لبه‌ی خنک نرده‌ها ی‌ایوان تکیه می‌دادم . آفتاب نرم و سبک روی پوستم می‌سرید و گرمای دلچسبی را توی تنم می‌دواند. چشم‌هایم را می‌بستم . آن‌قدر تا خستگی از تنم می‌گریخت ، و خورشید پشت حصار بلند خانه‌ی همسایه گم می‌شد . آن وقت تازه احمد و بچه‌ها از راه می‌رسیدند . خانه شلوغ می‌شد ، و سروصـدا و هیاهـوی بچه‌ها خانه را پر می‌کرد . احمد ماشین را توی حیاط می‌زد ، مثـل همیشه ، و جوری که لبه‌ی طایر درست روی جدول سیمانی باغچه میزان می‌شد ، موبه‌مو. انگار عمدی توی کارش بود . و بی‌خیـال پیاده می‌شد، درصندوق عقب را باز می‌کرد، وکیف وقابلمه‌ی غذای بچه‌ها را روی ایوان می‌گذاشت مینو می‌دوید و تندی روی پایـم می‌نشست. خودش را لوس می‌کرد. دستش را آرام روی موهـایـم می‌کشید، و می‌گفت :

«مامان کاش موهای منم مثل تو صاف و بلند بود.»

تنم درد می‌کرد . عرق سردی روی پیشانیم نشسته بود. نور تند لامپ سقف ، صاف تو چشمهایم می‌تابید . چشم‌هایم تاب انعکاس نور را نداشت، اشک زده‌بود، و می‌سوخت. مرد همانطور تو چشم‌هایم زل زده بود . سرم را پایین انداختم . نگاهش عصبانیم می‌کرد . یک جوری بود . هیز و وقیح بود.

گفت:

«به من نگاه کنید.»

چشم‌هاش گود نشسته بود ، و پایین پلک‌هاش به سیاهی می‌زد . صورت لاغر و استخوانی داشت ، و گونه‌های برجسته‌ش رنگ پریده بود.

ـ گفتید شوهرتان چکاره‌ست؟

ـ حسابدار .

ـ بله گفته بودید . کارهای حسابداری شرکتی را گفته بودید انجام میدهد ، کار شاق اینجا حواس برای آدم نمی‌گذارد . می‌دانید از صبح تا شب آدم باید باهزار کس و ناکس سروکله بزند. باور کنید بعضی شب‌ها فرصت خانه رفتن نمی‌کنم ، همینجا می‌مانم ، روی یکی از همین تخت‌های سفری می‌خوابم ، خواب که نه ، همین که چشم روی هم بگذارم ، کمی از این پهلو به آن پهلو بشوم غنیمت است . فرمودید معلم هستید ، بله ؟ معلم کلاس چندم؟

ـ پنجم .

ـ کلاس دشواری‌ست. امتحان نهایی و سئوالات لاک و مهر شده‌ی آموزش و پرورش ... می‌دانید معلم واقعاً باید زحمت بکشد، خب کلاس‌های دیگر این قدر گرفتاری ندارد. معلم درسش را میدهد. نم نمک تا پایان سال کتاب را تمام می‌کند، اگر هم نکرد، خب نکرده است ، کسی یقه‌اش را نمی‌گیرد ، اما کلاس پنجم شوخی ـ بردار نیست . بهرحال باید یک جوری سروته قضیه را هم آورد، دختر کوچک خود من هم کلاس پنجم است . شما بچه هم دارید؟

ـ بله ، دوتا، یک پسر پنج ساله ، و یک دختر هشت ساله.

نگاه‌های سرخ و دریده‌اش انگار پوستم را می‌سوزاند. حس می‌کردم گونه‌هایم داغ داغ شده است . اگر آینه کوچک دستی‌ام بود حتماً تویش نگاه می‌کردم، و سعی می‌کردم سرخی شرم را با سرانگشت لمس کنم. همانطور که تمام صبح‌ها پای میز توالت آن قدر با ملایمت روژ را بر گونه‌ام صاف می‌کنم، تا از آن جز سرخی طبیعی چیزی بجا نماند.

مرد گفت :

«میزان تحصیلاتتان ؟»

گفتم:

«دیپلم .»

گفت:

«کجا؟»

گفتم:

«چی را کجا؟»

گفت:

«منظورم این بود که دیپلم را کجا گرفته‌اید، خب همه که‌توی یک شهر درس نخوانده‌اند هرکس تو شهر خودش ، همان‌جا که زندگی می‌کرده درس خوانده، غیر از این که نیست، هست؟»

ـ تهران.

ـ پس تهرانی هستید ، چه خوب . راستی تهران شما هم از آن شهرهای عجیب و غریب دنیاست . من که روی هم رفته دوستش دارم . حالا سال‌هاست در تهران زندگی می‌کنم. با بد و خوبش می‌سازم . هرچند گاهی هم حسابی کلافه‌ام می‌کند و حوصله‌ام را سر می‌برد. باورکنید گاهی وقت‌ها چنان عصبانی می‌شوم که به سرم می‌زند، بار و بندیلم را ببندم و تقاضای انتقال به یکی از شهرستان‌ها کنم. می‌دانید تا گرفتارش نشده‌ای دلت هوای پایتخت را دارد . اگر جوان باشی و دست وبالت گیر خانه و زندگی نباشد، که دیگر تهران برایت آیینه جادوست ، آرزوی پرسه زدن درخیابان‌ـ

هاش را دارای. دلت برای یک دقیقه نشستن تو کافه تریاهاش‌لک می‌زند ، همین‌که از خانه بزنی بیرون ، خود به‌خود سرت گرم می‌شود ...

چقدر نشستن روی این صندلی‌های فلزی دشوار است . بخصوص که قرار باشد یک بند پاسخ‌گو باشی، و نتوانی بلند شوی ، این پا و آن‌پا بکنی ، قدمی بزنی ، و لحظه‌ای هم شده تنت را به دیوار، یا به چارچوب در تکیه دهی . توی کلاس هم همیشه یکی از همین صندلی‌ها هست ، تکیه داده بر دیوار ، اما نه به این تمیزی ، بچه‌ها آن‌قدر رویش پریده‌اند که پایه‌اش لق شده، وانحنای نشیمنگاهش چنان شیب برداشته که اگر مواظب نباشی وبی‌خیال روی آن بنشینی ، یعنی خودت را رها کنی ، سر می‌خوری ، و فرز باید باشی که نیفتی ، روی لبه ، پایت را سفت کنی و دستت محکم میله‌ی کنار را بگیرد.

مرد گفت:

«همه‌ی فتنه و فسادها از همین خراب شده به‌پا می‌شود ، از همین تهران گل و گشاد ، و بی‌در و پیکر، که اگر حساب کاردستت نباشد ، وسربه‌هوا هم باشی که خب جوان‌ها هستند، یعنی معمولا هستند ردخور ندارد ، کله پا شده‌ای توی چاه . باور کنید هر روزبا چند موردش ما این‌جا مواجهیم. کاری هم از دستمان ساخته‌نیست، چکار می‌شود کرد . به‌هرحال کسی که خربزه می‌خورد ، باید پای لرزش هم بنشیند . نه‌که فکر کنید برای‌مان بی‌اهمیت است ، یا مثلا می‌گوییم گور پدرشان هم کرده ، بگذار چوب خطاها و سر ـ تغی‌هاشان را بخورند . نه ، این حرف‌ها نیست ، چطور می‌شود بی‌تفاوت بود ، همین دیروز به جان پسرم آن‌قدر با یکی‌شان سرو کله زدم ، که از حال رفتم ، اما مگر به خرجش رفت.»

در که باز شد باد سرد هجوم آورد تو ، و سرمای خشکی اطاق را گرفت . تنم مور مور شد و دلم برای بچه‌ها شور افتاد . ساعت از هفت گذشته بود ، هوا حتماً تاریک شده بود . ازجایی

که نشسته بـودم آسمـان پیدا نبود، اصلا پیدا نبود. چهـارسمت اطاق دیوار بـود، سفید ولخت، که از کف بـا یک ردیف قـرنیز جدا می‌شد ، و سرد و سخت توی چشمت می‌ایستاد ، بی‌پنجره و روزنه‌ای که لااقل بتوانی تیرگی هردم افزون شونده‌ی آسمـان را بپایی . مرد سرش را بلند کرد و به‌طرف در نگاه کرد . سرباز کوتاه و پت و پهنی پاهایش را محکم بهم کوبید ، سرش را بالا گرفت و با قدم‌های بلند رفت جلوی میزوگفت :

«جناب سروان این را آقای افتخاری دادند و گفتند هرچه زودتر رویش تصمیم بگیرید قربان.»

و پوشه زرد رنگ و قطوری را گذاشت روی میز.

مرد گفت:

«آقای افتخاری آمده‌اند؟»

ـ بله .

ـ چه وقت؟

ـ همین حالا .

ـ همراه اکیپ رفته بودند؟

ـ مثل اینکه قربان.

مرد گفت:

«خوب باشد .»

پوشه را باز کرد و چند صفحه‌ای ازآن را ورق زد . وآنوقت، در همان حال که به صفحه‌ای خیره شده بود . از جیب کت قهوه‌ای تیره‌اش پاکت سیگاری را درآورد . سرباز روی پاشنه‌ی پا چرخید و رفت و در را پشت سر بست . مرد سیگاری به لب گذاشت و بـا تأنی کبریت کشید، و قوطی کبریت را پرت کرد روی میز وگفت:

«چه می‌گفتم ؟ ها ... بله ، می‌گفتم ، قبل از این که کار بیخ پیدا کند، ازیک جا باید شروع کرد. چقدر مگر می‌شود این دست و آن دست کرد . بالاخره باید طرف را نشاند و گفت ، این راهست و این هم چاه ، حالا انتخاب با خودش است ، از ما گفتن است .

مثل همین دیروز . گفتم که چی ؟ گفتم، نه. حالا خودت بگو ، فایده‌اش چیست ؟ بی‌خود دردسر درست می‌کنی که چه بشود.سری که درد نمی‌کند، دستمال نمی‌بندند . بنشین و حرفت را بزن، مثل بچه‌ی آدم ، مثل همه‌ی آن‌ها که زدند و رفتند پی زندگی‌شان ، بگو و خودت را خلاص کن . خودش هم می‌دانست راهی ندارد . اما همانطور لب‌هاش مثل سرب چسبیده بود بهم . گفتم، آب هم که بخورید خبرش را داریم. اگر غیر از این بود، چطور می‌شد مملکت به این گل و گشادی را اداره کرد . آن‌هم بااین همسایه‌ی ولدالزنای هفت خط ، که سال‌ها گوش خوابانده تا دری به تخته بخورد، تقی و توقی بشود ....

تا حوالی توپخانه را خوب به یاد داشتم . از خیابان سعدی آمدیم توی لاله‌زار ، و بعد ماشین پیچید به طرف توپخانه . هنوز ظهر نشده بود، شاید یک ربعی به ظهر مانده بود . میدان مملو از جمعیت بود، و ماشین‌ها که توی هم وول می‌خوردند . میدان توپخانه را که دور زدیم ، چشم‌هایم را بستند . دیگر هیچ ندیدم، جز سیاهی . اما هیاهو همچنان بود ، سروصدای دوره گردها ، و خیلی صداهای دیگر. آنکه کنارم نشسته بود گفت:

«جایی را که نمی‌بینی ؟»

گفتم:

«نه .»

گفت:

«راست بگو.»

گفتم:

«نمی‌بینم.»

گفت:

«پس سرت را خم کن و بگذار رو زانوهات .»

گفتم:

«برای چه؟»

گفت:

«کاری را که می‌گویم بکن.»

گفتم:

«نمی‌توانم ، کمرم درد می‌کند.»

دستش را گذاشت پس سرم و به شدت فشار داد.

گفتم:

«آخ... ولم کن.»

راننده گفت:

«ولش کن شاهین ، چکارش داری می‌کنی؟»

و بازگفت:

«خوب نیست ، مردم می‌بینند.»

آنکه کنارم نشسته بود گفت:

«گور پدرشان.»

از یکی دو چهار راه گذشتیم . گمانم یک بار هم پیچیدیم سمت راست . و بعد ... درست یادم نیست . انگاری آمدیم روبه شمال ، و باز پیچیدیم به راست . راه به‌این تو درتویی را محال است با چشم بسته نشان کرد. همین که از یکی دو پیچ و خم رد شدی ، جهت را در ذهنت گم می‌کنی و دیگر مطمئن نیستی که به چه سمتی می‌روی ، فقط امتداد مسیر را دنبال می‌کنی . از ماشین که پیاده شدیم ، هنوز چشم‌هایم بسته بود و جایی را نمی‌دیدم .

گفتم:

«چشم‌هایم را بازنمی‌کنید؟»

ـ همین حالا، عجله نکن. مواظب باش زمین نخوری، جلوت پله‌ست. کمی پایت را بلند کن .

از پله که آمدم بالا، یکی بازویم را گرفت وگفت:

«از این طرف بیا.»

و مرا دنبال خودش کشید.

گفتم:

«یواش ، چه خبرت است.»
گفت:
«زر نزن ، راه بیا .»
و بازویم را محکم کشید. پاشنه‌ی کفشم پیچ خورد ، تعادلم را از دست دادم و با زانو افتادم روی زمین . بلند زدم زیر گریه ، جوری که تمام تنم می‌لرزید. توی اتاق چشم‌هایم را باز کردند. هواسنگین و خفه بود. نفسم تنگی می‌کرد. نشستم روی صندلی ، هنوز هق‌هق می‌کردم. مرد جوان و سیه چرده‌ای که پشت میز نشسته بود،گفت:
«وحشت نکنید خانم، چیز مهمی نیست، با شما کاری ندارند، هیچ کاری ندارند، فقط به یکی دوتا سئوال باید جواب بدهید ، همین.»
بعد از پشت میز بلند شد و گفت:
«کیف تان را ما اینجا نگه می‌داریم ، مقررات است،خودتان که می‌دانید ، کاریش نمی‌شود کرد.»
گفتم:
«بله.»
مرد گفت:
«گفتم نمی‌شود همه چیز را رها کرد به امان خدا و گفت ، هرچه باداباد . مملکت بهرحال نظم می‌خواهد . حساب و کتابی که مردم به آن اعتقاد داشته باشند . امنیتی که در سایه‌ش به کار و کاسبی بپردازند. مردم امنیت می‌خواهند. می‌فهمید ؟ امنیت ...»
گفتم:
«درست می‌فرمایید.»
ـ شما خودتان معلم هستید . با تاریخ کم وبیش سروکارداشته‌اید، بهتر از من می‌دانید. در تمام طول تاریخ ، درست همان جاکه امنیت هست ، رفاه و آسودگی هم هست . مثلا همین تاریخ دوهـزار و پانصد ساله‌ی شاهنشاهی خودمان را خوب درنظر بگیرید. می‌دانید چه می‌خواهم بگویم ؟ یک پیوستگی ، یکنوع ارتباط منطقی میان

این دو بوده ، همیشه بوده . مثل ارتباط آب و خاک . آن‌جا که آب هست، آبادانی هم هست، کشت وکارهم هست، زندگی وجنب و جوش هم هست. اما همین که باریکه‌ی آب برید، دریک چشم بهم زدن ، همه چیز از هم می‌پاشد ، وویران می‌شود. درست نمی‌گویم؟
گفتم:
«چرا .»
گفت:
«پس باید جلوی ناامنی را گرفت . به‌هر قیمت که شده، باید جلوی ناامنی را گرفت . تما مکسانی را که به نحوی اخلال می‌کنند، هرج و مرج راه می‌اندازند، باید کوبید ، بهشان رحم نکرد ، گذاشتشان جلوی جوخه‌ی اعدام و پدرشان را درآورد. من همیشه گفته‌ام باعث و بانی همه‌ی گرفتاری‌ها در کشور ما کمونیست ها هستند . هر کجا آشوبی‌ست ، پای کمونیست‌ها هم در کار است . هرجا بلوائی راه می‌افتد ، اگر ته وتوی قضیه را دربیاورید ، می‌بینید زیرسرکمونیست‌هاست. نخود هرآشی هستند،لعنتی‌ها...»
مرد کمی ساکت شد و به صفحه‌ای ازپوشه باز مقابلش به‌دقت نگاه کرد و آنوقت به لحنی خودمانی و مهربان گفت:
«حالا راست بگویید ، شما هم کمونیست هستید؟»
ـ کی، من؟»
ـ بله ، شما.
ـ دارید شوخی می‌کنید؟
ـ نه ، جدی می‌گویم.
ـ چه حرفها .
ـ شوهرتان‌چی ؟
ـ احمد ؟ ایوای نه ، چطور ممکن است کمونیست باشد.
مرد به تندی گفت:
«راست بگویید خانم . این‌جا نمی‌شود حرفی خلاف واقع زد. ما از همه چیز مطلعیم . اگر دروغ بگویید دستتان رو می‌شود ، خود

به خود رو می‌شود، می‌فهمید؟ به صرفه‌تان است حقیقت را بگویید.»
ـ به خدا حقیقت را گفتم.
ـ چی را حقیقت را گفتید ، بچه گول می‌زنید؟
ـ نه ... نه به جان خودم.
ـ ببینید خانم، نمی‌خواهم تصور کنید خدا نکرده دارم برایتان خط و نشان می‌کشم. کاری نکنید حرمتتان بشکند ، تا به‌حال کسی به شما بی‌حرمتی نکرده . اما ازاین به‌بعد دست خودتان است .

سر کلاس بچه‌ها داشتند تمرین‌های حساب را حل می‌کردند . ساعت اول را دیکته گفته بودم . تصحیح دیکته‌ها پاک کلافه و خسته‌ام کرده بود . نشسته بودم روی صندلی ، روبروی پنجره ، و آسمان را نگاه می‌کردم ، که آبی یکدست بود، پاک و روشن بود، و خورشید مثل یک جام بلور در آن می‌درخشید . آفتاب کلاس را پر کرده بود ، و بلورهای نور بر دفترهای بچه‌ها انگار سنجاق شده بود . باد ملایمی از قاب پنجره به درون می‌وزید ، و با خود بوی پاییز را می‌آورد . در کلاس که صدا کرد، از پنجره چشم برداشتم و گفتم:

«بفرمایید.»

صدیقه خانم، مستخدم مدرسه لای در را باز کرد وگفت:

«ببخشید خانم آذری، با شما کار دارند.»

گفتم:

«خانم مدیر؟

گفت:

«نه خانم، دوتا آقا آمده‌اند ومی‌گویند با خانم آذری کار داریم .»

گفتم:

«از اولیاء بچه‌ها هستند؟»

ـ نه خانم فکر نمی‌کنم. تا به‌حال که ندیدمشان .
ـ کجا هستند؟

ـ یکی‌شان دم درمدرسه ایستاده، یکی هم توی دفتر منتظرشماست.

به بچه‌ها گفتم دنباله‌ی تمرین‌ها را حل کنند، و ازکلاس‌آمدم بیرون. خانم مدیر دم دفتر ایستاده‌بود، وپا به‌پا می‌کرد. بنظرم آمد رنگش پریده بود و انگار حرفی نوک زبانش باشد ، تندی به طرفم آمد، اما ناگهان ایستاد و به دفتر نگاه کرد، و بعد من و من کرد و حرفش را خورد .

گفتم:

«از اولیاء بچه‌ها هستند خانم؟»

گفت:

«نه.»

گفتم:

«نه ؟ پس کی هستند؟»

من‌ومن کرد:

«مأمور...»

گفتم:

«کی؟»

گفت:

«می‌گوید مأمور...»

مرد طاس و خپله‌ای تند از دفتر بیرون زد و دوید توی حرف مدیرو گفت:

«خانم آذری شما هستید؟»

ـ بله ، خودم هستم.

ـ خانم سوسن آذری ؟

ـ بله .

ـ اگر اشکال ندارد یک تک پا تشریف بیاورید سازمان امنیت ، همین نزدیکی‌ست .

و روکرد به مدیر وگفت :

«زیاد طول نمی‌کشد. خودشما زحمت کلاسی‌شان را بکشید.

هنوز زنگ نخورده برمی‌گردند.»
گفتم:
«من؟»
ـ بله ، احضار شده‌اید .
ـ برای چه ؟
ـ درست نمی‌دانم، گمانم یک پرس وجوی مختصر باشد، زیاد طول نمی‌کشد ، چند دقیقه‌ای شاید وقت تان گرفته شود.
گیج و حیران ماندم. به مدیر نگاه کردم. رنگش پریده بود و مدام ناخنش را می‌جوید . قلبم به شدت می‌زد ، گفتم:
«اشکالی ندارد کیفم را از کلاس بیاورم؟»
مرد کله طاس گفت:
«مستخدم می‌آورد.»
وبه مدیر گفت:
«به مستخدم بگویید کیفشان را بیاورد.»
از مدرسه که آمدیم بیرون، ماشینی جلومان توقف کرد. مرد در اتومبیل را باز کرد و گفت:
«بفرمایید سوار شوید.»
و خودش هم نشست کنارم . ماشین راه افتاد . از شیشه عقب به بیرون نگاه کردم. مدیر همین طور ایستاده بود و مات به ماشین نگاه می‌کرد ، گمانم هنوز بیست دقیقه به زنگ دوم مانده بود .
مرد بی‌ادبانه گفت :
«به همین سادگی ؟ هان ... این طورها هم که خیال می‌کنید نیست . کور خوانده‌اید، خیال می‌کنید با کی طرفید؟ زیر تا بالای کارتان را خبر داریم . شبکه تان را کشف کرده‌ایم ، تک تک افراد شبکه را داریم دستگیر می‌کنیم، یک نفر هم نمی‌تواند قسر در برود ، چی خیال کردی؟»
از ترس داشتم زهره ترک می‌شدم . گفتم:
«شبکه ... کدام شبکه؟»

ـ حالا نشانت می‌دهم کدام شبکه ، بـا شماها نمی‌شود مثل آدم رفتار کرد ، وقتی زیر مشت ولگد خرد و خاکشیر شدی ، می‌فهمـی کدام شبکه . پتیاره‌ی ...

حسابی توی دلم خالی شده بود. باوجود این گفتم:

«چرا توهین می‌کنید؟»

ـ خفه شو . دو قورت و نیمش هم باقیست جنده‌ی بی‌همه چیز.خیال کردی خونه‌ی خاله‌ست. اینجا چوب به‌هرجا نـه بدتر آدم می‌کنند. تنم داغ شد ، طاقت نیاوردم ، وبلند زد مزیرگریه .

ـ بی‌خود آبغوره نگیر ، کجاش را دیدی . اگر حرف نزنی ، میری اونجا که عرب نی‌انداخت . مگر این که بنشینی و از سیر تا پیـاز همه چیز را بگویی . یک کلمه هم پایین وبالانکنی.

ـ آآآخه ...، چی را بگویم . چیزی ندارم که بگویم.

و هق‌هق مجال نداد . گلویم را فشرد و بلندتر از پیش زدم زیرگریه.

ـ ببین انکار فایده نداره . ما اطلاع دقیق داریم که تو عضو یک گروه مخفی کمونیستی هستی . شبکه را هم کشف کرده‌ایم . رهبر گروه هم دستگیر شده . بی‌خود داری همه چی را انکار می‌کنی .

ـ درست نیست ، به‌خدا درست نیست ، چرا حرفم را باورنمی‌کنید؟

ـ باز که شروع کردی به آبغوره گرفتن ، بس کن.

ـ به خدا ...

ـ گوش کن ببین چه می‌گویم . اگر روراست همه چیز را بگویـی شاید بتوانم کمکت کنم. والا کارت بیخ پیدا می‌کند، و درست و حسابی میفتی تو هچل .

و از پشت میز بلند شد و آمد روبرویم ایستاد . انگشت هایش را بهم حلقه کرده و صدایش لحن آرامی به خود گرفت .

ـ باور کن نمی‌خواهم اذیتت کنم، والا تا حالا پوستت راکنده بودم. چرا بی‌خود برای خودت دردسر درست می‌کنی . رک و راست همه چیز را بگو و خودت را خلاص کن .

ـ چه بگویم آخر؟ می‌خواهید چه بگویم؟

قدمی به عقب برداشت . چشم‌های تنگ و گود نشسته‌اش برق زد و گفت :

«حالا شدی دختر حسابی .»

سیگاری از پاکت درآورد و گوشه لب گذاشت ، و بدنبال کبریت گشت. منگ از تغییر حال ناگهانی مرد ، تکرار کردم:

«چه بگویم آخر؟»

کبریت را از روی میز برداشت ، سیگار را آتش زد، و گفت:

«از اول هم بهتر بود لج نمی‌کردی. راهش‌همین بود . چاره‌ای هم نیست ، هرکس می‌آید اینجا باید حرفش را بزند . رک وراست باید حرفش را بزند.»

اشک‌هایم را پاک کردم ، و سرم را انداختم پایین.

ـ خب حالا درست و حسابی تعریف کن ببینم سروان شاکررا چطور ترور کردید؟

ناگهان لرزیدم:

ـ چی ؟

ـ مگر کری؟ گفتم سروان شاکر را چطور ترور کردید؟

واقعاً منگ شده بودم:

«ترور کردیم ...؟ ما ...؟ ترور؟ ...»

ـ زیرش که نمی‌خواهی بزنی ، نمی‌گویی که خبر نداری ، ها ... ؟ جرأت داری انکار کن تا ببینی چه بلایی سرت می‌آورم. همین دیروز صبح ، شما بی‌شرف‌ها ، توی میدان ژاله از پشت زدینش.

ـ م ...ن !!! **صلا سروان شاکر را نمی شناسم.**

ـ نمی‌شناسی؟ ها...؟ پتیاره خودم مقرت میآورم، راهش را خوب بلدم.

ـ به خدا...

ـ خفه‌شو، تو به خدا کجا اعتقادداری، تو کمونیستی، یک جنده‌ی کمونیست.

ـ من کمونیست نیستم.

ـ اگر زیاد پررویی‌کنی، همین‌جا خدمتت می‌رسم، جلو وعقبت را خودم یکی می‌کنم، مادر قحبه‌ی بی‌همه‌چیز.

ـ به خدا نمی‌دانم. چرا دست از سرم برنمی‌دارید.

ـ نمی‌دانی؟

ـ نه، به پیغمبر نمی‌دانم...

ـ پس از کجا خبرداشتی؟ ها... از کجا؟

ـ چی را خبر داشتم؟

ـ ترور سروان شاکر را.

ـ من؟

ـ بله، تو، تواز کجا می‌دانستی؟ ما که هنوز ترور شاکر را علنی نکردیم. هیچکس خبر ندارد. حتی روزنامه‌هاهم از جریان بی‌اطلاعند. پس تو از کجا قضیه را می‌دانستی مادرسگ که همین امروز صبح توی سرویس مدرسه، برای همکارانت تعریف کرده‌ای. تعریف کرده‌ای یانه؟

ـ بله.

ـ خب از کجا خبر داشتی؟

امروز صبح هوا سرد بود. حسابی سرد بود. باد که می‌آمد تنم مورمور می‌شد، وسرمای خشکی می‌دوید توی تنم. یکی از همین صبح‌های سرد پاییزی بود، که باد سرمای خشک وسوزنده‌ی البرز را می‌آورد، ووقتی هجوم می‌کند، توی صورتت هجوم می‌کند، و می‌پیچد به پروپایت، خیال می‌کنی صدها سوزن یکهو زیر پوستت فرورفته، وسست می‌شوی، بی‌حس می‌شوی، جوری که دلت‌می‌خواهد یک آن، فقط یک آن هرم خورشید گرمت کند. هوا ابری بود. یک دست خاکستری‌بود، وغم‌انگیز. یک ربعی‌بود توی‌این هوا همین‌طور معطل مانده بودم. بازهم عباس‌آقا دیر کرده بود. این عباس‌آقاهم از آن آدم‌های بی خیال روزگارست. امکان ندارد هفته‌ای یکی دو روز دیر نیاید.گاهی‌حسابی ازدستش‌شکار می‌شوم، گندش‌رادیگردرآورده. راننده‌ی سرویس به این بی‌خیالی‌هم نوبر است.

اتوبوس از پیچ خیابان که سرازیر شد روبه پایین ورنگ تند سبزش توی چشم‌زد، از پیاده‌رو آمدم توی خیابان وکیفم را انداختم روی شانه.

عباس‌آقا نگه داشت وگفت:

«بفرمایید خانم.»

گفتم:

«بازهم که دیر آمدی عباس‌آقا.»

واز پله‌های اتوبوس رفتم بالا.

ـ چکار کنم خانم؟بااین وضع قاراشمیش خیابونا از اینزودتر نمیشه اومد. صبح کله‌سحر ازخونه اومدم بیرون، دیگه می‌خواستید چکار کنم. خودمو که نمی‌تونم بکشم.

گفتم:

«ماچه گناهی کردیم؟»

ونشستم پهلوی مینو که همان ردیف جلو، پشت عباس‌آقا نشسته بود.

گفت:

«سلام سوسن چطوری؟»

گفتم:

«خوبم. عجب هوای سردی شده.»

عباس آقا غرغرکرد. ناهید که پشتم نشسته بود، گفت:

«عباس‌آقاهم تقصیر ندارد، خیابان‌ها واقعاً شلوغه.»

گفتم:

«خب بگوید دیر می‌آیم، توی‌این هوای سرد علف زیر پایم سبز شد.»

مینو گفت:

«مثل این که امروز همه با سرویس آمده‌اند.»

گفتم:

«حتماً خانم مدیر حسابی عصبانی‌ست، هیچ کدام سروقت

نمی رسیم.»

ـ آب خنک بخورد، وقتی سرویس دیر می‌آید، تقصیر ما چیست؟»

این‌طوری‌ها بود که رسیدیم میدان ژاله، که شلوغ بود، و از سه چهار طرف ماشین‌ها توی‌هم گره خورده بودند وراه پس وپیش نبود. عباس‌آقاهم دستش را گذاشته بود روی بوق ویک بند بوق می‌زد. میدان شده بود صحرای محشر. هیچکس به هیچکس نبود. مریم از ته اتوبوس گفت:

«عجب خرتوخری‌ست.»

ـ افسری کسی‌هم نیست بیاید راه را باز کند.

این را ناهید گفت، واز پنجره چشم دوخت به بیرون، به صف طویل اتومبیل‌ها که درهم و نامنظم ایستاده بودند.

گفتم:

«راستی بچه‌ها دیروز صبح یک افسر شهربانی را اینجا ترور کرده‌اند.»

ـ راست می‌گویی؟

ـ آره به خدا.

ـ از کجا می‌دانی؟

ـ می‌دانم دیگر.

عباس‌آقا گفت:

«توی همین میدان ژاله؟»

گفتم:

«آره همین‌جا.»

ـ عجب.

ـ با گلوله درست می‌زنند توی مخش، درست اینجا.

وبا انگشت پیشانیم را نشان دادم. یکی از پشت‌سر، از چند ردیف آن طرف‌تر پرسید:

ـ گفتید طرف افسر بوده؟

عباس‌آقا گفت:

«آره.»

جریان را از ایرج شنیده بودم. شب آمده بود خانه‌مان وداشت با آب‌وتاب قضیه را برای احمد تعریف می‌کرد. خودش دیده بود، محل کارش همان دوروبرها باید باشد.

گفتم:

«ایرج بازداری چاخان می‌کنی؟»

جلوی سرش. بعدهم مثل برق پرید ترک موتور رفیقش وتا مردم

ـ نه جان‌تو، باچشم‌های خودم دیدم، پسره گلوله را درست زد آمدند بگویند آی‌بگیر، طرف جیم شد. انگار یک چکه آب شدو رفت توی زمین.

گفتم:

«طفلک افسره، حتماً زن وبچه‌م داشته، آخی...»

ـ پسره موهای بور وبلند داشت، لاغر بود، چشم‌هاشم آبی آبی بود. وقتی از کنارم رد شد درست دیدمش. پاک بی‌خیال بود، انگار نه انگار، مثل این که اصلا هیچ اتفاقی نیفتاده بود. کفش کتانی پاش بود، بعدهم پرید پشت موتور رفیقش، بهمین سادگی.

گفتم:

«افسره چی‌شد؟»

گفت:

«چه می‌خواستی بشود؟»

گفتم:

«یعنی مرد؟»

ـ نخیر، پاشد وزدبه چاک. خب معلومه که مرد، جابه‌جا، انگار که اصلا از اول در این عالم نبوده.

گفتم:

«طفلک بیچاره. حالا زن‌وبچه‌ش چه خاکی به سرشان بریزند؟»

مرد باخشونت گفت:

«جواب زن وبچه‌ش را چه بایدداد؟ تو بودی چه می‌کردی؟»

گفتم:

«به خدا من‌هم وقتی شنیدم، گفتم حالازن وبچه‌ش باید چه‌خاکی به سرشان بریزند.»

گفت:

«آره جون عمه‌ات، خرپدر دیوثت است.»

وبا غضب نگاهم کرد.

گفتم:

«به جان بچه‌هام دروغ نمی‌گویم.»

گفت:

«بسه‌بسه خودت را به موش‌مردگی نزن، راست بگو ببینم از کجا خبر داشتی؟»

گفتم:

«برادر شوهرم برایم گفت. خودش دیده بود، همه‌ی جریان را دیده بود.

محل کارش همان طرف‌هاست، توی بانک کار می‌کند.»

زیر چشمی نگاهم کرد، جوری که انگار حرفم را باور ندارد.

ـ اسمش چیست؟

ـ ایرج. ایرج بهنام.

ـ کجا کار می‌کند؟

ـ او که کاری نکرده، از آن‌جا رد می‌شده، می‌رفته سرکارش. خیلی‌های دیگرهم حتماً دیده‌اند، صبح اول‌وقت خیابان‌ها شلوغست، همه می‌روند سرکارشان. او که تقصیری ندارد.

ـ پرسیدم کجا کار می‌کند؟

ـ توی بانک ملی.

ـ کدام شعبه؟

ـ همان طرف‌های میدان ژاله. گمانم توی خیابان شهباز.

ـ حالا معلوم می‌شود. اگر دروغ گفته‌باشی پوستت را غلفتی

می‌کنم. آدرس خانه‌ش رابده.

●

خواب بودم، وقتی فریاد ایرج پیچید توی اطاق، خواب بودم. تنم درد می‌کرد، وسرم سنگین بود. آن‌قدر سنگین که خیال می‌کردم تاب نگهداشتن‌اش راندارم. خسته بودم، جوری که همانطور نشسته خوابم برده بود. به زحمت سرم را از روی دسته‌ی صندلی بلند کردم وگوش خواباندم. سکوت بود. یک لحظه خیال کردم خواب دیده‌ام. اما فریاد دوباره‌ی ایرج چرتم را پاره کرد.

ـ آخ...

ـ مادرقحبه‌ی جاکش حرف میزنی یا پدرت را درآورم؟

هوای سلول سنگین ودم‌کرده بود، خیس عرق شدم.

ـ آخ، آخ... نزن، تورا به خدا نزن.

صدای ایرج بود. روشن وواضح. گوشم را تیز کردم.

ـ بگو وخودت را خلاص‌کن. راه دیگری نداری، بگو وکلک قضیه را بکن.

ـ به خدا نمی‌دانم.

ـ بی‌خود انکار نکن. سوسن همه چیز را گفته. عاقل‌باش.

ـ آخر چه چیز را بگویم؟

ـ شاکر را...

ـ گفتم که رد می‌شدم. داشتم می‌رفتم بانک ... که یار و هفت‌تیرش را کشید...

ـ باز که داری چاخان می‌کنی مادرقحبه.

ـ آخ... نزن..... به ابوالفضل دروغ نمی‌گویم. تورابه‌خدانزن.

ـ پس حرف بزن، بگو.

ـ والله‌نمی‌دانم، ازکجا بدانم، داشتم ردمی‌شدم، می‌رفتم‌بانک.

یک آن صدای هیاهو آمد، صدای بکوب بکوب، گنگ وکوتاه. وبعد سکوت شد، ویکی دادزد:

«کجایش زدی احمق؟ زود دکتر را صداکن.»

ـ نگهبان، نگهبان، بگو دکتر فوری بیاید پایین.

ـ ... مثل این‌که...

ـ دکمه‌های پیراهنش را بازکن، یالاعجله‌کن. بخوابانش روی زمین، زودباش احمق. هوای گندیده وخفه‌ی اطاق روی قلبم فشار آورد. چشم‌هایم سیاهی رفت، ودیگر چیزی نفهمیدم.

●

صدای خشک وکشدار در که بلند شد، چشم‌هایم را بازکردم. سربازی توی چارچوب در ایستاده بود.

ـ بلند شوید، یالا.

به زحمت بلند شدم واز اطاق آمدم بیرون.

سرباز گفت:

«از این طرف بیایید.»

از راهروی باریک وسیمانی گذشتیم، وجلو دری بزرگ و آهنی ایستادیم. سرباز به نگهبان‌دم در گفت:

«آزاد است.»

نگهبان در را بازکرد. آمدم توی‌خیابان. کاملا شب بود، تاریک وسیاه. خیابان خلوت بود. راه افتادم. فکر کردم، کاش شاکر را خودم کشته بودم با دست‌های خودم.

نجف ـ پاییز ۱۳۵۸

انسان بزرگ

از : واقف ابراهیم ـ شاعر آذربایجان شوروی

او، مثل یك کشتگر
مثل یك دروگر
روزها را بافه کرد،
ماه‌ها و فصول را ...
سالها را بافه کرد،
سپس،
بافه‌ها را بردوش کشید
و روی به آینده نمود
که بگوید:
ـ به روزهای خوب آینده،
با دستهای خالی، رهسپار نباید شد.
او، بزرگی خود را نیز
با خود داشت.
او، با باور خویش
می‌رفت،
در خط نگاهی که،
به آینده دوخته بود.

ترجمهٔ محمد خلیلی

شعار، شعر مقاومت توده‌ها

محمود احیائی

شعار، این‌هنرمقاومت توده‌ها از دورترین زمان‌ها همواره‌بازگو کنندهٔ اوج‌ستیزهای طبقاتی ـ سیاسی بوده و با سیر زمان شکلی‌کامل‌تر یافته‌است. کوچه‌های باریك وگلی، خیابان‌های فراموش شده، محله‌های دورافتاده، بازارهای‌تنگ وتاریك وگذرهای خاك‌گرفته، خاستگاه اصلی‌شعارهاست، مکان‌هایی‌که همواره‌خشم‌توده‌ها را در سینه‌پرورده و شکل داده است.

شعار، هنرمردمی‌است. هنری‌به‌دور ازویژگی‌ها، قالب‌ها وتکنیکهای پیچیده. هنری‌که همچون فواره‌ای بلندپرواز، همچون آفتاب پس از ابر که دوام زندگی پرابهت خورشید را بنمایاند، نشانه‌ای راستین ازخشم انقلابی توده‌ها را جلوه‌گر می‌سازد.

این چنین است‌که شعار از دل توده‌ها شکوفه می‌زند، شکل می‌گیرد و اوج رزم توده‌ها را برذهن‌های بیدار می‌نشاند، ذهن‌های راکد را به‌جنبش در می‌آورد، محتوای ذهن‌ها را تکامل می‌بخشد واین تکامل درمتن‌شعاری تازه‌تر به‌بیرون می‌تراود. گام‌ها را هماهنگ می‌سازد، نظم می‌دهد و مردم را در متن نبرد انقلابی به‌جانبازی می‌کشاند:

* **تا شاه کفن نشود**
این وطن، وطن نشود
* **نظام شاهنشاهی حکومت فساده**
توپ، تانك، مسلسل دیگر اثر نداره

و یا بعد از روی کارآمدن بختیار عامل امپریالیسم:

* **ما می‌گیم شاه نمی‌خوایم**

نخست‌وزیر عوض می‌شه
ما می‌گیم خر نمی‌خوایم
هی پالونش عوض می‌شه

و یا بعد از پیروزی انقلاب و فرار شاه:

*** شاه باید برگردد**
اعدام باید گردد
*** شاه جنایت پیشه**
اینجا مجازات میشه
*** شاه اگر آمریکا حامی و یاور توست**
طناب دار ملت منتظر سر توست

خاستگاه شعارهای خلقی از نظر اجتماعی در تضاد بـا طبقه حاکمه است. طبقه‌ای که زندگی‌اش تنها با نابودی‌تدریجی توده‌ها امکان‌پذیراست. شعار در حقیقت بـازگوکنندهٔ اوج جدائی و تضاد افراد زیر ستم با طبقه حاکمه است وتنها وجود چنین تضادی می‌تـواند اصالت محتوای شعار را باعث شود.

شعارپرداز هرگزباهدف پرداختن‌ودرست‌کردن‌شعار با مردم‌نمی‌جوشد، بلکه نخست جوشیدن او با مردم مطرح است و سپس حضور دائمی‌اش در بطن توده‌هاست‌که به‌او الهام می‌بخشد و شعار را می‌آفریند.

این‌چنین است کـه شعار زود می‌جوشد. پروبال می‌گیرد و برذهن‌ها می‌نشیند و به عنوان ساده‌ترین و اصیل‌ترین هنر مردمی جلوه می‌کند.

راستی چرا تاریخچهٔ ادب کلاسیك و معاصر ایران با آن همه ارزش و ابهت، در روزهای آتش وخون در اوج انقلاب ما جائی در ذهن‌توده‌ها نداشت؟ چرا آن همه شعار به‌طور خودجوش از دهان مردم انقلابی درآمد و جای شعر را گرفت؟ چرا آن همه آفریده‌هـای ادبی در این انقلاب جائی پویا و شایسته نداشت؟!

این جریان به‌تحلیل همه‌جانبه نیاز دارد، اما می‌توان گفت‌که‌کمبود جنبه‌های مقاومت و یا خفه شدن جنبه‌های مقاومت در زیر فشار قالب‌های هنری، باعث عدم همبستگی ادب ایران با ذهن مردم انقلابی شده است.

البته وجود جنبه‌های مقاومت را در پاره‌ای از اشعارکلاسیك و در

آفریده‌های برخی از شاعران پس از مشروطیت مانند: ایرج، عارف، بهار، فرخی یزدی و پروین اعتصامی وهمچنین در شعر عده‌ای از شاعران‌معاصر نباید نادیده‌گرفت، اما این جنبه‌ها محدود است.

جایگزین شدن ناز وکرشمه‌های شاعران به‌جای ستیز هنرمندانه در برابر طبقهٔ حاکمه، ازسوی بسیاری از شاعران بورژوا لیبرال و تأئیدضمنی سیستم حاکمه ازسوی این‌گونه‌شاعران انگیزه دیگری برخنثی ماندن‌بخشی از شعر معاصر ماست.

این واقعیت زمانی روشن‌تر می‌شودکه دوربودن بسیاری ازشاعران معاصر را از همگامی راستین با مردم درطی سالیان خفقان از یک‌سو و سیر دایمی آن‌ها را به‌سوی معیارهای تکنیکی و تصویری شعر از سوی دیگر دریابیم.

این جریان پیش از هر چیز باعث شده تا بخشی عمده از شعر معاصر ازهستهٔ مقاومت تهی شود ودر بسیاری از موارد به‌قالبی بی‌محتوابیانجامد. این‌چنین است که مردم به‌ناچار در هر لحظه وبنا برهر رویدادی شعاری تازه می‌سرایند:

*** مرگ بر سه مفسدین**
کارتر و سادات و بگین
*** فلسطین، فلسطین متحد خلق ما**
آمریکا، اسرائیل دشمن سرسخت ما
*** این کارتر دیوانه**
از خاور میانه
اخراج باید گردد
*** این کارتر دیوانه**
در خاورمیانه
اعدام باید گردد
*** این کارتر و باید کشت**
چه با لگد چه با مشت

البته شعار از حیث شکل، جنبه‌ای کامل ندارد و بـه این تـرتیب همواره مورد نکوهش بسیاری از شاعران است. به‌طوری‌که شاعر معروفی

طی مصاحبه‌ای می‌گوید:

«من ازتوده‌ها پول نگرفته‌ام که برایشان شعر بگویم»!! انگارآن‌همه شاعرانی‌که در راه سرودن شعر مردمی جان فدا کردند، از توده‌ها پول گرفته بودند!

البته گفتهٔ این‌شاعر زیاد هم ازحقیقت دورنیست. چراکه هرهنرمندی خواهی نخواهی با الهام از طبقهٔ خود و مواضع طبقاتی‌اش به آفرینش می‌پردازد! وگفتهٔ این شاعر نیز بهترین نمایانگر ماهیت جهان‌بینی اوست!

اما نکتهٔ مهم این است‌که شعار با وجود کمبود معیارهای تکنیکی سرشارترین و با ارزش‌ترین محتوای مردمی را ارائه می‌دهد.

بررسی واقعگرا از هر شعار می‌تواند ژرفای اصیل وهمچنین پیوند بدیهی و تنگاتنگ آن را با واقعیت‌های موجود در هر جامعه نشان‌دهد.هر شعار دنیایی از واقعیت‌های گوناگون را در متن خود دارد. واقعیت‌هائی‌که بنیان جامعهٔ زمان را تشکیل می‌دهد:

آمریکا، آمریکا مرگ به نیرنگ تو
خون شهیدان ما می‌چکد از چنگ تو

نیرنگ آمریکا چیست؟ نیرنگ آمریکا عنوانی مردمی بر کتاب میلیاردها صفحه‌ای استثمار، استعمار و جنایت‌پیشگی امپریالیسم آمریکا است. امپریالیسمی‌که طی دهه‌های قرن بیستم سراسر جهان را برای سود-آوری‌های خود به‌خاك وخون‌کشیده است وهمچنان به‌این‌کار ادامه‌می‌دهد. **امپریالیسم گذشته از به‌کارگیری ارتش، پلیس و سازمان‌های جاسوسی خود، روباه‌صفت، نیرنگ باز و بوقلمون‌صفت است:** آتش می‌افروزد بی‌آنکه چهره نشان دهد؛ کشتار می‌کند، بدون اینکه ردپایی برجا بگذارد؛ نیروهای خلقی را به‌جان هم می‌اندازد وخود کناره می‌گیرد.

امپریالیسم به‌ویژه در سالیان اخیر به‌تلاش افتاده‌است تاکمتر به‌طور رویارو پای به‌معرکه بگذارد. با این وجود، چهره زشت و جنایتکارانه‌اش برای خلق‌های ستم‌زدهٔ جهان شناخته شده است، ولی همچنان به ناگزیر چهره می‌پوشاند. این چهره پوشاندن جز با ریاکاری امکان‌پذیر نیست. امپریالیسم‌که رشته‌های سرطانیش همواره درکمین فرو رفتن در تن رنجور

خلق‌ها برای در اختیارگرفتن وجود آن‌هاست، نیرنگ بازی را راهی‌شایسته برای این هدف خودمی‌داند، اما این نیرنگ از چشم مردم ستمدیده‌که‌هنوز چنگال‌های خونین آمریکا را می‌بینند، هرگز به‌دور نمی‌ماند:

آمریکا، آمریکا، ننگ به نیرنگ تو
خون جوانان ما می‌چکد از چنگ تو

درواقع هیچ‌گونه‌شعاری‌بدون‌انگیزه‌های ژرف سیاسی شکل‌نمی‌گیرد. هرچند در بسیاری از موارد ژرفای واقعیت‌ها برمردم هویدا نیست و تنها گونه‌ای خود انگیختگی‌آن‌ها را به‌تکاپومی‌اندازد، اما همین خودانگیختگی که انگیزهٔ شعار است، آگاهی بعدی آن‌ها را در پی‌دارد:

آمریکا توخالیست
ویتنام گواهیست

اما امپریالیسم با وجودتمامی جلوه‌های رزمی، سیاسی وریاکارانه‌اش بپری کاغذی بیش نیست و در برابر یك جریان انقلابی شایسته و حساب‌شده، بسیار آسیب‌پذیر است وزود عقب می‌نشیند.

از آنجا که امپریالیسم به انگیزهٔ فطرت استثمارگرانه‌اش هیچ‌گونه پایگاه خلقی ندارد، بمانند ساختمانی بی‌پایه همواره در حال فروریختن‌است و شاهد این همه تو خالی بودن خلق ویتنام است. خلق رزمنده‌ای‌که درطی نبردی پانزده ساله امپریالیسم تو خالی را درهم شکست.

در اوج ماههای انقلاب بودکه شعار **«نه قانون اساسی، نه سازش سیاسی، جنگ مسلحانه»** در یك لحظه درتضاد با سیستم سلطنتی وقانون اساسی آن از میان مردم جوشید و همچون پتك بـرسر لیبرالیسم سازشکار فرود آمد، لیبرالیسمی‌که درجمع «طرفداران قانون‌اساسی» در امجدیه چهره می‌نمود و با های وهوی مسخره و بیهوده می‌کـوشید تـا راه را برتداوم حکومت رژیم گندزده سلطنتی هموارکند.

نه قانون اساسی نه سازش سیاسی
جنگ مسلحانه

این‌شعار نمایانگرشناخت بسنده خلق‌های‌ایران نسبت به‌نظام‌سلطنتی بود. نظامی‌که وجودآن بدون تکیه بریك طبقه‌استثمارگر امکان‌پذیرنیست.

سلطنت به‌انگیزه‌پیوند ناگزیر با فردی‌به‌عنوان «شاه» و تداوم ارثی‌حکومت در وجود این فرد نمی‌تواند شکلی خلقی داشته باشد. چرا که همان جنبه ارثی‌آن، چنان تشریفات سیاسی را با خود داردکه سرانجام تشکیل یك‌طبقهٔ استثمارگرحاکمه را ایجاب می‌کند و «شاه» هم همواره به‌عنوان فردی‌بالاتر از یك بشر عادی نمایانده می‌شود، چیزی‌که ماهیت ضد مردمی وضد انسانی اورابیشتر نمایان می‌کند. درهمین زمان بودکه شعار **«نیایش شبانه، جنگ مسلحانه»** در تضاد با حکومت استثمارگـر و وابسته به‌امپریالیسم پهلوی اوجی تازه یافت. اقدام‌های استثمارگرانه وجنایتکارانه رژیم پهلوی‌بمانند دوکودتای ضدخلقی،آن همه خیانت وکشتار پنجاه‌ساله و سرانجام برقراری حکومت نظامی و سرکار آمدن دولت نظامی در واپسین روزهای زندگیش انگیزهٔ شکل‌گیری این شعار بود.

همبستگی شبانه مردم در شب‌هـای حکومت نظامی تنها بـه وسیلهٔ نیایش‌های شبانه در پشت بام‌ها امکان داشت، اما این نیایش تنها یك بخش مبارزه بـود و بخش عمده یا زیـربنای آن در روال جنگ مسلحانه شکل می‌گرفت.

این دو اقدام مبارزگرانه در واقع دو قطب مبارزه ملت ومکمل‌هم به‌شمار می‌رفت وسرانجام همبستگی شایستهٔ این دو مورد بودکه انقلاب را به شکوفائی‌کامل رساند:

نیایش شبانه، جنگ مسلحانه

برخی مسائل مربوط به

تکامل ادب فارسی در دوران پس از اسلام

احسان طبری

دربارهٔ منشاء زبان دری و عروض فارسی، دربارهٔ اشکال و انواع و سبکهای ادبی در کشور ما، درباره ضرورت بررسی زندگی‌نامهٔ فردی هنرمندان و ایجاد گزینهٔ آثار.

این مطلب برهمه روشن است که ادبیات فارسی در دوران پس از اسلام از جهات قوی و برجستهٔ فرهنگ ایرانی است. طی پنجاه سال اخیر ـ اگر در زمینهٔ علوم و معارف دیگر کار جدی و نظرگیری انجام نگرفته باشد ـ دراین رشته‌کار زیادی صورت گرفته است. خاورشناسان اروپایی از لحاظ اسلوب تحقیق دراین گسترهٔ بررسی‌های ادبی و تاریخی نقش راهنما برای روشنفکران ایرانی داشتند. آن روشنفکران ایرانی که از مدارس قدیمهٔ ما بیرون آمده و از تعلم صمدیه و صرف میر آغاز کرده و تا مغنی و مطول رسیده و زبان عربی کلاسیك را می‌دانسته و به علوم ادبی علاقه داشته‌اند، باآموختن اسلوب اروپایی تحقیق، خیلی زودتوانستندبه‌کارشناسان معتبری مبدل شوند وگاه از معلمان باختری که غالباً کمیت‌آنها درفارسی و عربی می‌لنگید، درگذرند و نمونه‌های باارزشی از تحقیق و تحلیل‌عرضه کنند.

طی این نیم سده کسانی مانند علی‌اکبر دهخدا صاحب لغت‌نامه، محمد قزوینی (پسر عبدالوهاب قزوینی یکی ازنویسندگان نامه دانشوران) که خود نقش مؤثری درتربیت جمع‌کثیری ازکارشناسان جوانتر ایفاءکرد، ملك‌الشعراء بهار که درکنار استادی در شعر فارسی از نوادر ادیبان و

محققان این عصر است، حسین‌پیرنیا نویسنده تاریخ ایران‌باستان، پورداود نخستین متخصص ایرانی متون اوستا، فروزانفر (بدیع‌الزمان بشرویه‌ای) و فاضل‌تونی وجلال‌الدین همایی‌که هرسه در علوم قدیمه ومعارف اسلامی دست قوی داشتند وآثار تحقیقی‌گرانبهایی پدید آوردند، عبدالعظیم قریب ومجتبی مینوی وسعیدنفیسی و سیداحمد کسروی و احمد بهمنیار (دهقان) و رشید یاسمی و پروین‌گنابادی و نصرالله فلسفی و عباس اقبال و محیط طباطبائی و سپس نسل جوانتری ازقبیل صادق هـدایت و ذبیح‌الله صفا و دکتر محمدمعین، و دکتر خانلری و فره‌وشی و باستانی پاریزی و محمد جعفر محجوب وعبدالحسین زرین‌کوب ومحمدعلی‌اسلامی‌ندوشن وشفیعی ـ کدکنی و دهها تن دیگر که برای احتراز از اطالهٔ سخن نام نمی‌بریم وحال آنکه درمیان آن‌ها پژوهندگانی درحد ارزش نامبردگان کم نیستند وما تنها به‌دادن نمونه‌هایی چند اکتفا کـردیم و سکوت ما دربارهٔ دیگران به‌معنای نشناختن قدرکارهای ارزشمند آن‌ها نیست.

ذکر این نام‌ها صرفاً از جهت‌کار تحقیقی ادبی این آقایان است والا درمیان آن‌ها از دیدگاه سیاسی افرادی بودندکه یا بااستبداد خاندان پهلوی کنارآمدند ویا حتی به‌عملهٔ جور بدل شدند. این‌نام‌ها نشان می‌دهد که در رشتهٔ ایران‌شناسی و بررسی زبان و ادب فارسی، درواقع در پنجاه‌سال اخیر افراد برجسته وکارشناسی پدید شدندکه هریك صاحب دهها تألیف و صدها مقالهٔ تحقیقی معتبر هستند و بسیار بجاست که گزینه‌هایی از این مقالات تحقیقی‌که دارای ارزش علمی سپری نیست، چاپ شود، چنانکه این‌کار در حق برخی مانند بهار وکسروی و قزوینی و گنابادی و افراد دیگر انجام گرفته است و تا این‌حد ابداً کافی نیست. علم ناچار است بدون ملاحظات سیاسی‌کار کند (البته هرگاه وقت این کار برسد) زیـرا متأسفانه بجز افراد بسیار معدود، اکثریت مطلق این ادیبان چنانکه یاد کردیم درعرصه سیاست روش سازگاری با قدرت را درپیش‌گرفتند. وحتی برخی از آنها گاه خود را به‌مدیح و چاپلوسی و دولتخواهی و آستان‌بوسی نیز آلودند ـ مانند دکتر صورتگر و رضازادهٔ شفق و سیدحسین نصر و شجاع‌الدیـن شفا و احسان یارشاطر ـ، وگاه در دستگاه‌گذشته نقش مـؤثری داشتند ـ مانند فروغی و

علی‌اصغر حکمت و تقی‌زاده ـ و از این راه به‌فضیلت علمی خود گزندی جبران‌ناپذیر واردساختند. داوری‌رابه‌تاریخ وامی‌گذاریم وبهرجهت‌معتقدیم، همان‌طورکه درمورد گذشتگان، مجرد از مواضع سیاسی و اجتماعی آنان، از آثارشان استفاده می‌کنیم، و تعصب و تنگ‌نظری را درعرصهٔ تحقیقات باارزش‌علمی‌رخنه نمی‌دهیم، ماکه درموردآثارکارشناسان خارجی همین‌روش را داریم، درمورد آثارکارشناسان ایرانی نیز منطقاً باید از همین‌روش‌پیروی نماییم. عرب می‌گوید: العلم یعلو ولا یعلی.

برای رسیدن به مرحله توغل و تحقیق در ادب فارسی زمینه‌های اولیه‌ای ضروری است‌که دامنهٔ آن بتدریج بسط یافته است. تردید نیست‌که مقدم برهمهٔ ضرورت‌ها، ضرورت آشنایی کامل با عربی‌کلاسیك است‌که‌بخش عمدهٔ آثار مربوط به‌معارف اسلامی بدین زبان ازجانب ایرانیان و اعراب نوشته شده و آن ادیبانی‌که دراین عرصه اطلاع‌کافی‌ندارند، قادربه‌استفاده از آثار مورخان وادیبان عرب یا ایرانی عربی‌نویس (و مانند مثلاً ابن‌مقفع و ابن‌جریر طبری و ابن‌خلدون و ابن‌خلکان و مسعودی و ابن‌اثیر و یاقوت حموی وبیهقی و ابن‌قفطی ومقریزی وجاحظ و ابوحیان وبسیاری دیگرکه آثارشان از منابع مهم فرهنگ ماست) نمی‌شوند. درکنار آشنایی با زبان عربی، آشنایی با اوستایی وپهلوی نیز ضرورت انکارناپذیریافته‌است والبته تسلط بریکی دوتا از زبانهای مهم اروپایی نیز شرط ناگزیر استفادهٔ مستقیم از پژوهشهای خاورشناسان است و بدون آن کوته بینی وکم بینی پدیدار می‌شود.

ادبیات رشته‌ای از هنر، و چنانکه فلاسفه وهنرشناسان سراسرتاریخ دراین نکته‌متفق‌القول هستند، به‌علت نیروی بیانگری لفظی ومعنوی‌بسیار قوی وقدرت انتقال اندیشه و عاطفه و نقش فرهنگ‌ساز و روان‌پروری که دارد، درمیان انواع هنرها ـ (مانند هنر تصویری وتزئینی، هنر صحنه‌ای، هنر پلاستیك، هنر موسیقی) ـ مهمترین آنها محسوب می‌شود. نگارندهٔ‌این سطور تمایل فراوانی داشت‌که درکنار کوشش ناچیزی که برای دادن یك چشم‌انداز از سیر جهان‌بینی‌ها وجنبش‌ها در تاریخ ایران‌انجام داده، به‌همین اقدام نیز دربارهٔ ادب فارسی دست زند. البته درگذشته‌کسانی در زمینهٔ سیر

تکوین ادب فارسی و مشخصات این سیر اندیشیده‌اند، و بویژه می‌توان از ملك‌الشعراء بهار نام برد که از ایام انتشار مجلهٔ دانشکده تا اواخر عمردر این باب افکار جالبی عرضه داشته است. بعلاوه کتابهای متعدد وبی‌اغراق هزارها مقالهٔ جالب دربارهٔ تاریخ ادبیات فارسی ودربارهٔ تاریخ زبان‌فارسی بوسیله کارشناسان‌خارجی و ایرانی نوشته شده و الحق باید گفت که‌ابهامات و تاریکیها ومشکلات بسیاری برطرف گردیده است، ولی هنوز از دیدگاه جامعه‌شناسی و هنرشناسی علمی سخنان گفتنی کم نیست و چنان نیست که «بروبام دانش همه رفته‌اند».

وظیفهٔ یك مقالهٔ محدود نمی‌تواندا‌حاطهٔ مسائل وسیع وبغرنجی‌مانند **دوره‌بندی** تاریخ ادبی ایران، **اشکال** مختلف ادبی‌شعر ونثر فارسی،**انواع** مختلف ادبی و **سبکهای** گوناگون نثر ونظم و بیان ارزش و **مقام‌تاریخی** ادبیات ایران باشد و به‌همین جهت هدف ما در این مختصر تنها پرداختن به‌برخی نکات است. درگذشته نیز همین مؤلف در مقالات دیگری راجع به‌ادب و شعر و نثرفارسی، مطالب دیگری را گفته که همهٔ آنها می‌تواند نمایانگر اندیشه‌ها واستنتاجات او باشد و بتدریج به‌کار روشن‌سازی قوانین عمومی تکامل روند ادبی از دیدگاه خاص وی کمك کند.*

دو معضل مهم ونسبتاً تاریك که کماکان دربارهٔ سرچشمه‌ها وزمینه‌های روند ادبی کشور ما هنوز باقی است، یکی چگونگی پیدایش زبان‌دری است ودیگر چگونگی پیدایش شعرعروضی فارسی پس ازاسلام. زیرانا گهان می‌بینیم که از اوان صفاریان شعر و نثرفارسی دری با حد معینی از پختگی دستوری ولغوی وقدرت معینی ازبیان هنری و منطقی وارد صحنه‌می‌شود- به‌قول رومیان‌قدیم مانندالههٔ خرد «آتنا» که تمام وکمال از پیشانی‌پدرش رب‌الارباب «ژوپیتر» به‌بیرون جستن کرد! عده زیادی از کارشناسان ادبی دراطراف توضیح این‌دو پدیده سخن گفته‌اند. اینجانب با فیض‌گیری از این احتجاجات، می‌کوشم تا استنباط خود را بیان دارم:

*) احتمالا مجموعه‌ای از برخی نوشته‌های سابق این مؤلف در زمینهٔ مانحن‌فیه درآینده نشر خواهد یافت که مقالهٔ حاضر را باید نوعی مکمل آنها شمرد.

۱ـ **دربارهٔ زبان دری.** مدتهاست که همگان متوجه شده‌اند که این زبانی نیست که پیش از اسلام وجود خارجی نداشته و تنها پس از اسلام پدیدشده باشد. اما اینکه آیا به‌این زبان در دوران ساسانی گفتگو می‌شده و یا نه، و اگر می‌شده درکجا، و حد نفوذ زبان پهلوی از جهت نوشتارو گفتار چه بوده، مطلب سراپا حل‌شده نیست. به‌نظر می‌رسدکه زبان ایرانی درکشور ما به‌سه گروه مهم دری وپهلوی (فهلوی) و طبری درآستانهٔ فتوح عرب قابل‌تقسیم بود. اگر دری را زبان خاور ایران وفهلوی را زبان مرکز و باختر و جنوب و طبری را زبان شمال ایران بشمریم[۱]، آنگاه منظره چنین است که از عهد اشکانیان در ایران به‌پهلوی می‌نوشته‌اند و به‌دری سخن می‌گفته‌اند وزبان طبری که بعد از عرب خواست جانشین پهلوی شود[۲]، درقبال اعتلاء سلسله‌های شرقی (صفاری، سامانی، غزنوی) که حامل زبان دری بوده‌اند، عقب نشست. دراین نبرد، زبان دری آمادگی بیشتری از طبری داشت و از جهت ساختار صرف ونحوی کامل‌تر وفصیح‌تر بود. زبان پهلوی‌شاید به‌علت‌دیوانی وآتشکده‌ای بودنش، دشواری خطش وناهمواری تلفظش بنوبهٔ خود نتوانست رقیب دری شود و مردمی که در خاور ایران برخاسته بودند با آن انس چندانی نداشتند(؟!) زبان دری برخلاف پهلوی علمی ـ که به‌مصطلحات دینی، فلسفی وعلمی زمان خود مجهز بود وقتی به‌عنوان زبان‌رسمی به‌صحنه آمد، بطور خود بخودی مصطلحات را بخشی از پهلوی وبخشی از عربی قرض کرد و چون رسم «هزوارش» و وام‌گیری

---

۱. البته در شمال ایران طبری و گیلکی و تالشی و آذری و سمنانی مرسوم‌بوده وطبری به‌یاری خاندانهای وشمگیر وآل‌زیار جرأت کرد که‌به‌میدان آید. نام اعم «فهلوی» نیز برای زبانهای مرکز و غرب و جنوب ایران چون کردی و لری و خوزی و لاری و بسیاری دیگر صادق است. دربارهٔ تقسیم‌بندی زبانهای ایرانی بررسیهای تحقیقاتی مفصلی وجود دارد. داوطلبان می‌توانند به‌نوشته‌های کارشناسان مراجعه کنند، ازآنجمله به‌مقدمه دکترصفابر **گنج‌سخن** و دکتر معین بر **برهان قاطع** و **لغت‌نامهٔ دهخدا**.

۲. تاحدی این‌مطلب را درمورد زبان‌کردی نیز می‌توان‌گفت که‌آن‌نیز مانند طبری نتوانست میدان بگشاید.

از واژه‌های آرامی درپهلوی نیزسنت داشت، برای ایرانی مسلمان این کار، در شرایط تسلط دویست‌سالهٔ اعراب برایران امری گاه ناگزیر وگاه طبیعی بود. طی این دویست‌سال سرنوشتی، از درآمیزی عربی (شاید درحدود ۲۰ درصد) با فارسی متداول در خاور ایران (و اتفاقاً از مراکز عمدهٔ قبایل کوچیدهٔعرب نیز بود) فارسی دری ساخته شد که با فارسی دری عهدساسانی بدون تردید تفاوتهای لغوی، تلفظی و شاید صرف ونحوی داشت و حدود این تفاوت‌روشن نیست. قاعدتاً بایستی فرض‌کردکه فارسی دری عهدساسانی «پهلوی‌مآب»تر بوده و سپس از آن دورتـر شده است. زبان‌طبری هم که می‌خواست به‌صحنه بیاید به‌شهادت اشعاری‌که مثلاً از مسته مرد (دیوار دز یا دیواروز) و شاعران دیگری باقی‌است، خیلی‌راحت بسیاری از واژه‌های عربی را به‌وام گرفته و وقتی به سرنوشت ترکی و اردو و پشتو نظر افکنیم، می‌بینیم چیزی از این درآمیزیها عادی‌تر نیست. ایرانیان‌آن‌قریب ۲۰٪ واژه‌ای را که ازعربی برحسب نیاز گرفتند، چنانکه تحقیقات متعدد نشان‌داده، آنها را «پارسیده‌اند»، یعنی خواه ازجهت تلفظ، خواه از جهت مورد استعمال، خواه ازجهت تابع ساختن به‌قواعد دستوری فارسی و غیره فارسی مآب و «مفرس» کرده‌اند.

اما اینکه‌آیا پهلوی درعصرساسانی زبان‌گفتگو هم بوده یانه، برخی از کارشناسان برآنند که در دربار تیسفون و دیوانهای آن کـه به‌پهلوی می‌نوشتند قاعدتاً نمی‌توانستند بدین زبان (که مسلماً در آتشکده‌ها و بین موبدان نیز بدان سخن می‌گفته‌اند) سخن نگویند. عقل سلیم حکم می‌کند که این‌نکته را بپذیریم. منتهاپهلوی **گفتار** تا چه حد باپهلوی **نوشتار** (که صیقل خوردگی فونتیك آن کم است) نزدیك بوده، مطلبی نیست که‌بتوان دربارهٔ آن روشن‌گفت. سندی‌که به‌خط عبری ولی به‌زبان پهلوی‌درسالهای اخیر کشف شده و درکتاب تاریخ زبان فارسی اثر دکترخانلری ازآن سخن به‌میان‌آمده است، امکان وجود تفاوتهایی را نشان می‌دهد. البته پهلوی علمی‌با لهجات موسوم به«فهلوی» مرکز، غرب وجنوب ایران تفاوت‌جدی دارد، زیرا پهلوی زبان علمی و ادبی و نضج یافتهٔ این لهجه‌های فهلوی به‌شمار است. گویا هنوز کار زبان‌شناسی فراوانی باید انجام گیرد تاتبلور

زبان ادبی ـ علمی پهلوی از دوران اشکانیان روشن گردد. وسایل تحقیقی (هوریستیك) مدرن امروزی باید به کمك بشتابد تا گره‌های زیادی بازشود. اما چه‌می‌توان کرد که هر نسلی شتاب دارد تا منظره‌ای برای خویش بسازد و این «منظره» تااینجا از نظر نگارنده این بررسی چنین می‌شود:

۱ـ۱ـ در دوران اشکانی‌وساسانی یك زبان‌پهلوی‌علمی وجود داشت که زبان آتشکده‌ها ودیوانهای‌مختلف دربار تیسفون واسناد رسمی واحیاناً گفت‌وگو بوده است. زبان پهلوی پس از اسلام ازصحنه خارج می‌شود و لهجات خلقی آن به‌نام فهلوی دربخشی از ایران باقی است.

۱ـ۲ـ زبان دری، زبان بخش خاوری ایران است که پس از پهلوی حتی در دوران ساسانی دارای تداول وکاربرد است. ولی جنبهٔ کتبی‌ندارد و تنها پس از اسلام جانشین پهلوی می‌شود و با درآمیزی با عربی به‌زبان علمی و ادبی بدل می‌گردد و فارسی امروزی ما وکابلی و تاجیکی فرزندان آن هستند.

۱ـ۳ـ تلاش زبانهای طبری وکردی برای گرفتن جای پهلوی تلاش کوتاه‌مدتی بودکه به‌ناکامی انجامید.

۲ـ اینك به‌مطلب معمایی دیگر، یعنی ظهور ناگهانی **شعر عروضی فارسی** بپردازیم. شادروان بهار معتقد است که شعر عروضی فارسی پیاده کردن «عروض» عربی بر اوزان هجایی ایرانی‌است‌که در«چکامه» و«چامه» و «ترانه» زمان ساسانی‌متداول بوده‌است. یعنی ایرانیان آن‌بحور وازاحیفی یا زحافاتی را که با اوزان هجایی خودشان شباهت داشت گرفته‌اند وشعر را درقالب افاعیل گنجانده وسرکشی‌های شعرهجایی را ازآن حذف‌کرده‌اند. دربارهٔ شعر ساسانی و بقایای‌آن در اوزان شعرخلقی وعامیانهٔ ایرانی،بهار مسلماً ازکسانی است‌که بیش ازهرپژوهندهٔ دیگر اندیشیده وکشف واستدلال او بنظر اینجانب دارای اساسمندی‌علمی است. خود عروض‌را هم شادروان بهار اقتباس از ضرب و ایقاع موسیقی ایرانی می‌شمرد که به‌وسیلهٔ اعراب (خلیل‌بن‌احمد) تنظیم شده ولی سپس به‌ایران آمده و اوزان چکامه وچامه و ترانه فارسی را متحول‌کرده وبدان نظم و نسق امروزی‌را بخشیده‌است. بهار به‌دنبال مارگلیوث خاورشناس معتقد است‌که عرب بطور عمده‌دارای

شعر وموسیقی نبوده وپیدایش این دوپدیده درمیان آنان مربوط به ایران است و لفظ «شاعر» (که درقرآن نیز از آن یاد شده) در نزد عرب تنها بمعنای ساحر و عزایم خوان بوده است. عقل سلیم این دعاوی را غلوآمیز وباور ناکردنی می‌داند. دراینکه پس از دیری به‌نام شعرای جاهلیت ومخضرمین اشعاری سروده و یااشعار خام آنهارا (که ازطریق روایات‌شفاهی‌شنیده‌اند) بهنگام نوشتن‌نظمی‌داده‌اند، می‌توان‌حدسیاتی زد. همین پدیده را ما درزمینهٔ جعل خبر و روایت وحدیث نیز می‌بینیم. ولی انکارشعر وموسیقی درنزد عرب قبل‌از اسلام، خلاف تکامل فرهنگی عادی همهٔ خلق‌هاست. تردید در بارهٔ اصالت اشعار جاهلیت و ازآنجمله «معلقات سبع» حتی از قدیمی‌ترین ایام اموی وعباسی مرسوم بوده است. لذا مطلب را باید چنین انگاشت که شعر وموسیقی‌عرب‌هردو وجودداشته‌ولی به‌همان‌ترتیب که‌ازخلوص واصالت اوستا و حتی‌بخش گاث‌ها نمی‌توان سخن گفت، اشعار «امرؤالقیس» و«زهیر» و «نابغهٔ ذبیانی» و «امیة بن‌ابی‌الصلت» را هم نمی‌توان دست‌نخورده و اصیل دانست و این‌حکم دربارهٔ شعرای مخضرم (که در دوران‌جاهلیت و اسلام هردو می‌زیسته‌اند) مانند «حسان» و «خنسا» و «حطیئه» و دیگران نیز صادق است. استدلالات شادروان بهار ازنوع جوش‌هایی است که‌گاهی غرور ملی نام‌گرفته و بهرحال ربطی به‌علم ندارد.

فرضیهٔ بهتر ومنطقی‌ترآنست که خلیل‌بن احمد (وبعدها اخفش‌نحوی) برروی سنن شعر عربی، که تا زمان آنها به‌پختگی و تنوع رسیده بود، و شاید هم با استفادهٔ **نظری** از افکار هندیان دربارهٔ وزن شعر، علم عروض را بوجود آورده باشند. نام «علم» ومصطلحات علم بکلی عاری ازواژه‌های ترجمه شده از سریانی یا هندی و یا پهلوی و به‌طور خالص عربی است و این خود قرینهٔ دیگر است بر اصالت عربی علم. بخش‌دوم نظر بهارکه این عروض در ایران بر اوزان هجایی بومی انطباق داده شد وبحور وزحافاتی پدیدآوردکه درعربی متداول‌نیست، البته درست است وبرای اثبات‌آن‌دلایل عدیده موجود است. (از همین نظر، یافت‌های جالب دکتر خانلری دربارهٔ ایجاد یك متریك دقیق تراز عروض برای اوزان فارسی بجای‌ارکان ودوائر عروضی کلاسیك نیز به‌نظر این‌جانب‌درست است:

ازترکیب تکامل زبانی (زبان دری) و تکامل شعری (عروضی) در اوائل قون سوم، نوع تازهٔ بی‌سابقهٔ شعرفارسی پدید می‌آید که با سرودهای خسروانی‌یا «چکامه»ها واشعار داستانی یا «چامه»ها واشعار غنایی وعشقی یا «ترانه»ها (که سه شکل اساسی شعر هجایی در دوران ساسانی به‌عقیدهٔ شادروان بهار بوده است) فرق داشت و این ترکیب در قرع و انبیق ایران دوران خلفای راشدین وعصر اموی و اوائل عباسی بتدریج انجام می‌گیرد و در اشعار نخستین شاعران ایرانی مانند مثلاً محمدبن‌وصیف سیستانی و حنظلهٔ بادغیسی و فیروز مشرقی و ابوسلیك گرگانی «بناگاه» تجلی‌می‌کند. وجود برخی‌اغلاط وزنی وضعف‌های لفظی دراشعار این شعرا نشانهٔنارسایی و ناپختگی این روند است که بعدها تکمیل می‌شود و در اشعار رودکی و دیرتر فرخی سیستانی وعنصری به‌اوج‌کمال وپختگی خود می‌رسد وجاافتاده می‌شود وکسانی مانند شمس‌قیس رازی‌بعدها قواعدآنرا در افق علوم‌عروض وقافیه منسجم می‌کنند وبرای‌آن پایه‌های متقن پدید می‌آورند.

شاید بتوان دوپدیدهٔ معمایی «پیدایش زبان فارسی دری بعدازاسلام» و «پیدایش شعر عروضی فارسی پس از اسلام» را بنحوی که گفته شد حل کرد، یا حل شده انگاشت. روشن است‌که ما، به‌علت وفاداری اکید به‌علم و اسلوب علمی، کاملاً به **نسبیت**این قضاوتها معتقدیم وحتی برآن‌نیستیم که جمع بست مانوعی ترازبندی **قطعی** برای یافته‌های علم تا امروزاست. آنچه مسلم است، طرح این نوع مباحث بـرای انگیختن به‌تحقیق و تفکر بیشتر می‌تواند سودمند باشد و طبیعی است‌که درمیان فرضیات مختلف باید چندان جمع وتفریق صورت‌گیرد تامسئله به‌شکل نهایی حل شود. درهمین گستره بایدگفت‌که توسل‌به‌وسایل تحقیق عینی تاریخی‌بمراتب ازانتزاعات تجریدی‌گرانبهاتراست ونباید تنها با عصای خود راه رفت‌که به‌قول **مولوی** خطر شکاندن قندیل‌های حقیقت درمیان است.

«ما که‌کورانه عصاها می‌زنیم
لاجرم قندیل‌ها را بشکنیم»

بعدها به‌برکت یکسانی جهان‌بینی (دین، کلام، عرفان) و درآمیزی

مدنی وزبانی، بین عربی وفارسی‌قوی‌ترین رابطه برقرار می‌شود. با این‌حال ادب فارسی وادب عربی، علی‌رغم داشتن وجوه اشتراك، هریك استقلال و رنگ و بوی خاص خود را حفظ می‌کنند.

در ادبیات فارسی، اعم از نثر و نظم، تنوع فراوانی پدید می‌آید. شعر ازجهت ترتیب ابیات وقوافی در تناسب با مضمون اشکال مختلفی‌را در بحور عروضی گوناگون بوجود می‌آورد. اشکال عمدهٔ شعر کلاسیك ما عبارت است از: قصیده، تشبیب ونسیب، مسمط (تسمیط)، غزل، مستزاد، فرد، رباعی، دوبیتی، مثنوی وقطعه. این اشکال هریك، چنانکه گفتیم، به مضامین‌معینی خدمت می‌کنند. مثلاً قصیده‌بیشتر به‌مدیحه، غزل به‌مضامین غنایی وعرفانی، و مثنوی به‌مطالب وصفی و روائی . اگرچه این توازی شکل ومضمون‌امری اکید نیست وغزل‌مدیحه‌آمیز و قصیدهٔ غنایی نیزوجود دارد، ولی این التزام شکل و مضمون بطور عمده صحیح است. این خود مبحث ادبی‌قابل تحقیقی‌است که‌التزام‌شکل ومضمون ورابطهٔ بحور ومضامین درشعر فارسی به‌چه نحو است.

ازجهت سبك در شعر کلاسیك فارسی، سبکهای خراسانی، عراقی، هندی (که در دوران صفوی در ایران و هند متداول بوده) سبك بازگشت (در دوران زندیه تا قاجاریه) و سبك جدید (در دوران مشروطیت به‌بعد) را از هم جدا می‌کنند. شادروان بهار برآنست که تفاوت سبکهای خراسانی و عراقی تفاوت **زمانی** است نه **مکانی** . یعنی سبك عراقی دیرتر از سبك خراسانی پدید شده، والا شاعران‌عراقی، که‌به‌سبك خراسانی شعر سروده‌اند ویا برعکس، بوده‌اند.

این‌مطلب بخودی خود درست است. ولی تردید نیست که بین‌سبك خراسانی وتکامل اولیه‌صرف ونحو ولغت‌فارسی‌دری‌درخراسان وسبك‌عراقی وتکامل بعدی فارسی دری دربخش عمدهٔ ایران نیز ارتباط است. یعنی دو سبك هم زائیده دو **زمان** است و یعنی زائیده دو **زبان**. مثلاً زبان شاخص عمدهٔ این‌سبك همان جست‌وجوی «مضمون بکر» و «نازك‌خیالی» و «ارسال مثل در هربیت» است که‌آن را گاه بغرنج ونامطلوب وزمانی غریب ودلنشین ساخته است. یعنی درمورد سبك هندی ممیزات زمانی و ادبی دخیل است

نه‌زبانی. سبك بازگشت که از اواخر صفویه و بویژه در دوران افشار و زند و قاجار متداول می‌شود، بازگشت به سبکهای خراسانی وعراقی است (شاید بیشتر خراسانی)، البته همراه با بازتاب مشخصات مدنی و زبانی عصر. همین سبك‌پس از مشروطیت با قبول‌یك رنگ شدید اجتماعی وملی، فصل نوی را درتاریخ سبکها بوجود می‌آورد که می‌توان آن‌را سبك جدید نامید (یعنی‌مابین مثلاً صبا وایرج‌میرزا ازجهت سبك سخن‌نمی‌توان‌علامت تساوی گذاشت).

حال این سؤال مطرح می‌شود: چه ارتباطی مابین سبکهای ما و سبکهای متداول در ادبیات اروپا وجود دارد؟ به نظر این‌جانب جستجوی «کلاسیزم»، «رمانتیسم»، «ناتورالیسم»، «سوررئالیسم»، بدان‌معنی که در ادبیات اروپا تجلی‌کرده، در ادبیات کلاسیك ما جست‌وجوی بیراهی است. البته قوانین عام روند ادبی بطورکلی بر روند ادبی زبان فارسی نیز صادق است. مثلاً در ادب فارسی نیز می‌توان از رئالیسم وآنتی‌رئالیسم (وسور-رئالیسم) سخن گفت. ولی‌کاربرد مفاهیم‌یادشده‌که ازتاریخ‌کشور ما برخاسته دربارهٔ ادبیات معاصر ایران‌گره‌گشاتر است.

تنها طی سدهٔ اخیر روابط ادبی فارسی وزبان‌های اروپایی زیادشده و شیوهٔ فکر وبیان امروزی به‌ما زمینه می‌دهد که از اشتراك سبکها بمعنای جهانی‌آن سخن گوییم. پس باآنکه‌اصطلاحات سبك خراسانی، عراقی، هندی و غیره دارای حجم مضمونی و برد علمی زیادی نیست وبیشتر صوری و متوجه شیوهٔ بیان است، با این‌حال نمی‌توان آنها را بـدور انداخت. این مطلب دیگری است‌که ما بحثهای عمیق‌تری را دربارهٔ اشکال و سبکها در تحقیقات ادبی وارد سازیم، ولی نباید به‌ویژگیهایی که درتاریخ ما بوجود آمده، ونام خود را یافته، بی‌توجه‌باشیم وآن اصطلاحات‌را متروك‌گذاریم و الا سردرگمی پدید خواهد شد.

اما نثرکلاسیك فارسی ما از جهت **سبك** به «مرسل (ساده نویسی)» و «مصنوع (با مراعات صنایع لفظی ومعنوی بدیعی)» تقسیم می‌شود. این برخورد نیزصوری است. واما ازجهت **اشکال** نثر، با «حکایت» و«مقامه»، «ترسل» (اخوانیات و رسائل دیوانی)، «وصف» و «داستان» و «اندرز» و

«تاریخ‌نگاری»، متون دینی و عرفانی وعلمی و فلسفی و «هزلیات» سروکار داریم. نثر فارسی قرون‌وسطایی ما (مانند همه‌جا) کمتر ازشعر جلوه‌گاه‌هنر ادبی قرار گرفته است و درآن تنوع وتکامل بیانی‌محدودتری راه یافته‌است. تحقیق دربارهٔ نثر فارسی هنوز بحدکافی رسا نیست و باید ثغورآن را معین کرد و روشن ساخت‌که تاچه حد مثلاً کتب تاریخی را می‌توان وارد ارثیهٔ ادبی‌کرد، اما ازلحاظانواع (ژانرها) درادبیات فارسی (بویژه شعر) باانواع وصفی (یاروائی)، غنایی، حماسی، رثاء، هزل، موعظه، تحقیق، مدیحه سروکار داریم. «طنز وکنایه» غالباً به‌صورت هزل (اهاجی) درآمده. نوع «غنایی»، دراشکال‌غزلها و رباعیات و دوبیتی‌های عشقی وعرفانی وتشبیب‌های‌آغاز قصاید ومثنویها ومسمطهای توصیفی جای‌گرفته است. «موعظه» بشکل قصاید و مثنویها و قطعه‌ها و«تحقیق» (اگر آن را به‌معنای اشعاری بگیریم‌که نظرخاصی را تبلیغ می‌کند) به‌صورت قصاید و مثنویات درآمده است. اما شکل اساسی«مدایح» قصیده است و«هزل» به‌اشکال بسیارمختلف و «حماسه» و «وصف» به‌طور عمده به‌صورت مثنوی وجود دارد. این‌تلازم **اشکال** با **انواع** نیز بطورنسبی‌گفته شده و درحوزهٔ واقعیت، جریان ازاین درهم‌تر وآشفته‌تر و مطلب درخور بررسی همه‌جانبه است.

باتوجه به‌تنوع سبکها، اشکال وانواع ادبی، ما می‌توانیم‌درگنجینهٔ ادبیات خود راهیابی کنیم. ولی این البته‌کافی‌نیست. **دوره‌بندی تاریخی** ادبیات و **ارزیابی انفرادی** هنرمندان وادبیات کارلازم دیگری است‌که‌باید انجام گیرد.

به‌نظر اینجانب **دوره بندی** متداول‌تاریخ ایران‌که درکتب متداول تاریخ مرسوم‌شده منافاتی با قبول‌دوره‌بندیهای‌جامعه‌شناسانه (نظام‌دودمانی، نظام بردگی، نظام زمین‌سالاری، نظام سرمایه‌داری) یاتاریخ‌شناسانه (عصر باستانی، سده‌های میانه، قرون جدید، تاریخ معاصر) ندارد و جانشین آنها نیست، بلکه جست‌وجوی مرزبندیهای طبیعی در درون‌تاریخ‌کشورماست و خوبست بماند و مراعات شود، گرچه تحول سلسله‌های سلطنتی و هجوم‌ها و انقلابها ملاك و پایهٔ تقسیم باشد و روحیهٔ ضد سلطنتی ما نپذیرد که از عصر ساسانی یا صفوی سخن‌گوییم یا تاریخ رابه‌پیش وپس ازهجوم‌اسکندر

مقدونی یا حملهٔ مغولان تقسیم کنیم.

امادربارهٔ **ارزیابی انفرادی** ادیبان(شاعران‌ونویسندگان) وشخصیت آنها وآثارآنها کار بسیاری انجام گرفته‌است که هنوز ناقص‌است. ازشگفتی‌ها اینکه درتاریخ نگاری‌عرب، ولو درمواردی که ذکر جزئیات سودمند دربارهٔ زندگینامه‌های مشاهیر امری متداول است و شما می‌توانید مثلاً طبری یا ابوالعلاء و جاحظ یاابوحیان توحیدی را به‌عنوان «انسان» درتمام‌ابعادش بشناسید ولی درنتیجهٔ سرسری‌گویی ومجمل‌نگاری وافسانه‌بافی ولفاظیهای صدتا یك‌غاز متداول درکشور ما، هنوز از زندگی سعدی و حافظ هم (که تقریباً با دانته و پترارك و بوکاچیو قریب‌العصر بودند) سرگذشت بهم پیوسته و موثق و تفصیلی نمی‌دانیم. و حال‌آنکه این برای ما بسیار مهم است. بدون‌آن، روان شاعـر، رخدادهای حیات او، شأن نزول آثـارش، نیمرخ اجتماعی او درعصر خودش وغیره روشن نمی‌شود و ازهمهٔ ادیبان، مشتی نامها باقی می‌ماندکه زندگیشان بهم شبیه است یعنی درسالی‌زاده‌اند و درسالی مرده‌اند (که صحت هردوی آنها مشکوك است!) و کنیه ونامی هم داشته‌اند (که حتی در مورد سعدی معلوم نیست مشرف‌الدین است یا مصلح‌الدین) و مداح امیران وشاهانی بوده‌اند واحیاناً مزارشان در فلان‌ـ جاست. پژمان‌بختیاری در دیوان حافظ‌نمونه‌ای‌آورده است‌که نشان‌می‌دهد هیچ نکتهٔ مهم در زندگینامهٔ این مهمترین شاعر غنایی ما مسلم و روشن نیست، ولی اواین مطلب را سهل وبی‌اهمیت شمرده وحال‌آنکه‌چنین‌نیست. تجربه نشان‌داده که می‌توان باابررسی دقیق‌آثار هنرمندان موردنظر، همراه با بررسی تاریخ عصر وآثارمعاصران‌آنها وامثال‌آن، «زندگینامهٔ»هنرمندان را ترتیب داد. برخی از این زندگی‌نامه‌ها واقعاً شگرف و لرزاننده است و می‌تواند به‌آثار هنرمند روحی دیگر بدمد. زندگینامه‌ها را باید چنانکه در کتاب «کاروان حله»آمده است بدون چم وخم‌تحقیقاتی و اشارات‌وحواشی نوشت، بطوری‌که خصلت توصیفی و داستانی داشته باشد. تنها باید بسط وتفصیل بمراتب بیش از چارچوب کتاب نام برده باشد.

درکنار تدارك **زندگینامهٔ** هنرمندان ادیب ما، تنظیم **گزینه‌های‌آثار** آن‌ها برای استفادهٔ عموم مردم، همراه با شروح لغوی، تاریخی، فکری و

نقطه‌گذاری و تنظیم به‌شیوهٔ امروزی از جهت عرضه داشت مطالب، ضرور است. این کار از طرف جمعی از محققان معاصر شده و می‌شود، ولی کامل نیست. این گزینه‌ها، غیر از **متون انتقادی** است که علماً موظف است ادیب موردنظر را در «کل آثارش» با «اصالت و دقت تمام» معرفی کند. این گزینه‌ها چنانکه گفتیم برای قرائت عمومی است و از جهت چاپ و خط و تصاویر و حواشی باید آثار ادبی ما را که غالباً کهنه شده و کسل‌کننده و دشوارفهم است، به‌ذهن و درك و ذوق معاصران نزدیك سازد. ملاك گزیدن در درجهٔ اول شهرت اشعار و آثار است که طی زمان انجام گرفته و فقط در درجهٔ دوم ضرورتهای معین (و از آنجمله ذوق خودتدوین‌گر) می‌تواند ملاك قرار گیرد. حذف قطعات مشهور براساس ذوق شخصی نارواست زیرا آزمون نشان‌داده است که هیچ‌شهرتی بدون پایه نیست. ازجهت مضمون گزینه‌ها باید به اعتلاء غرور منطقی و احساس میهنی و مردم‌دوستی و جوش انقلابی و عواطف عالیه دیگر یاری رساند.

نکته مهم دیگر در مورد شناخت روندادبی کشور ما **روابط و تأثیر متقابل آن با فرهنگ کشورهای دیگر** است. فرهنگ ادبی ما بویژه و در درجهٔ اول با فرهنگ عرب و هند و در درجهٔ دوم ترك روابط داشته و البته ادبیات «معاصر» ما پیوند فراوانی با ادبیات جهانی بویژه اروپایی پیداکرده است. دراین پیوند، خصوصاً با عرب‌ها، تأثیر متقابل انجام گرفته است. آیات قرآنی و احادیث و مأثورات و ادبیات حماسی و غنائی عرب و مطالب مربوط به‌تاریخ انبیاء و مصطلحات دینی و کلامی و مشائی و اشراقی در ادبیات ما اثرات بسیار گسترده دارد و بدون شناخت آن‌ها، شناخت ادب ما متعسر است. روابط ایران و هند نیز در ادوار مختلف (ساسانی، غزنوی، دوران مغولان، افشاریه و بعد) وسیع بوده و تعاطی فکر و ذوق شدیدی انجام گرفته است. دراین زمینه بررسی‌هایی شده که هنوز نارساست. و اما تأثیر اروپا بر نسل معاصر ما روشن است. طرح مسائل دراین نوشته کوتاه شاید بتواند محققان دانشمند ما را از رکودی که ممکن است تصاریف ایام ایجاد کند بیرون آورد و به‌ادامهٔ تلاش سودمند وادارد.

قلمکار بهار

محمد زهری

سوز دلسوز، گلاویز گل است
سایهٔ بید مجنون،
از سر چینه، کم است
دست دلباز چنار
خشك خشك است
تو هنوز اما می‌گویی
باغ در راستهٔ سبز بهاران است!

■

باغ در راستهٔ سبز بهاران است
که هنوز
تاپ سبزینهٔ رستن،
درخاك است
خاك است،
چهره پرداز قلمکار بهار.

فرضیه ـ نظریه ـ دکترین

(تاریخچهٔ یك کشف علمی)

پروفسور ل. زیلبر
ترجمهٔ پرویز شهریاری

ایلیامچنیکوف
عکسی باخط و
امضای او
(مربوط به‌سال
۱۹۰۱)

... سال ۱۸۶۵. مچنیکوف ۲۰ ساله، روی کرم‌های پست، به نام پلاناریای خاکی (planaria) مطالعه می‌کند. او معتقد می‌شود که این کرم‌ها، دارای دستگاه مستقل گوارشی نیستند. هضم غذا در این جان‌داران نه در حفره‌های گوارشی (مثل موجودات عالی)، بلکه در داخل یاخته، همچون نم‌رویان (infusoria) ودیگر موجودات تك یاخته‌ای، انجام می‌گیرد. ضمناً، یاخته‌های «گوارشی»، برخلاف دیگر جانوران پریاخته‌ای متحرك‌اند.

... سال ۱۸۷۵. مچنیکوف، اسفنج‌ها را بررسی می‌کند. اومتوجه شدکه دراین جان‌داران هم، گوارش درون یاخته‌ای، به‌وسیلهٔ یاخته ـ های متحرك، انجام می‌شود.

این بررسی‌ها، جانورشناسی و جنین‌شناسی را دربر می‌گرفت و برای این‌رشته‌های دانش، اهمیت زیادی داشت. ولی، این بررسی‌ها، چه ساز وکاری را برای دفاع این موجودات در برابر میکروب‌ها، نشان می‌داد؟ به‌نظر می‌رسید، که هیچی. و درجریان سال‌های طولانی تحقیق، حتی گمانی دورهم، دربارهٔ نقش گوارش درون‌یاخته‌ای در دفاع موجودات از میکروب‌ها، مچنیکوف را به‌تشویق نینداخت. این بررسی‌ها، هنوز فکر نظریهٔ بیگانه‌خواری ایمنی را به‌وجود نمی‌آورد، ولی در واقع، توانست به‌عنوان پایه‌ای برای به‌وجودآمدن وپیشرفت این‌نظریه‌درآید. وبالاخره این‌لحظه فرا رسید.

... سال ۱۸۸۲. ایتالیا. طبیعت‌زیبای‌ساحل مه‌سینا. مچنیکوف، دور از مخمصه‌های دانشگاهی استراحت می‌کند. البته، کار را هم فراموش نکرده است. او، تنهاست. افراد خانواده به‌سیرك رفته‌اند و ونمایش میمون‌های تعلیم‌دیده را تماشا می‌کنند. چشمان خسته وبیمار

او، از میکروسکوپ دور نمی‌شود. او زندگی یاخته‌های متحرك را، در کرمینهٔ ستاره‌های دریائی مشاهده می‌کند. کرمینه شفاف است، و این یاخته‌ها به‌روشنی دیده می‌شوند. ناگهان این فکر پیدا می‌شود که این یاخته‌ها باید به‌موجود زندهٔ «برای مقاومت در برابر فعالیت‌های زیان‌بخش» خدمت کنند. این فکر، او را به‌هیجان می‌آورد. مچنیکوف در اطاق به‌این‌سو و آن‌سو می‌رود، با ناآرامی ازآنجا خارج می‌شود وخود را به‌ساحل دریا می‌رساند. احساسی پنهانی به‌او می‌گفت که همین فکر، اورا به‌جای زیبا وجالبی خواهدکشاند. اگر به‌بدن شفاف کرمینه، خاری واردکنیم، چه‌اتفاقی می‌افتد؟ اگر به‌واقع، وظیفه این‌یاخته‌ها، مقاومت دربرابر هرچیززیان‌بخشی است، آیا این چیز خارجی‌را محاصره‌نخواهند کرد؟

درباغچهٔ جلوخانه، گل‌های سرخ شکفته‌اند. ولی مچنیکوف، رایحهٔ آنها را احساس نمی‌کند. او به خار آنها نیاز دارد. او چند تیغهٔ کوچك خاررا زیرپوست کرمینهٔ اسفنج‌دریائی (که مثل‌آب شفاف‌است)، وارد می‌کند.

جانکاه‌ترین و پررنج‌ترین لحظه‌های آزمایش علمی است: باید انتظارکشید. شب پر اضطرابی بود. مچنیکوف، با هیجانی‌که داشت، نتوانست بخوابد. صبح زود، به‌طرف میکروسکوپ پرید. یاخته‌های متحرك از همه‌طرف تیغه‌های خار را محاصره و به‌آنها چسبیده بودند.

و درهمین‌شب بی‌خوابی بودکه فرضیهٔ بیگانه‌خواری، زاده شد.

... سال ۱۸۸۴. مچنیکوف روی خاکشیرها ـ خرچنگیان ریز شفاف ـ مطالعه می‌کند. او می‌بیندکه گاهی‌هاگ‌های تیغ مانند قارچ‌های‌میکروسکوپی‌انگل، همراه‌باغذا، به‌آنها وارد می‌شود. این‌هاگ‌ها،

مجرای روده را زخم می کنند و درحفرهٔ جسم مستقر می‌شوند. ولی در بیشتر موارد، مرگ دراینجا انتظار آنها را می‌کشد. یاخته‌های متحرك ـ بیگانه‌خواران‌خاکشیر ـ آنها را احاطه می‌کنند و ازبین می‌برند. این، پدیده‌ای بسیار جالب و تایید درخشانی از فرضیهٔ بیگانه‌خواری بود. عکس‌العمل بیگانه‌خواری، آشکارا شفابخش است وخاکشیرها را از شر قارچ‌هائی‌که برای‌آنها مرگ‌آور است، نجات می‌دهد.

ولی خاکشیرآدم نیست، حتی خرگوش هم نیست. لازم بود که آزمایش را با باکتری‌های بیماری‌زا و روی جانوران انجام داد.

وکار مربوط به‌این آزمایش‌ها آغاز می‌شود. معلوم می‌شود که بیگانه‌خواران، استعداد جذب دارند و میکروب‌های ضعیف سیاه‌زخم و میکروب‌هائی راکه مصنوعاً ضعیف شده‌اند، هضم می‌کنند. میکروب ـ های‌فعال‌تر، جذب‌گلبول‌های سفید نمی‌شوند، زاد وولدمی‌کنند وموجود زنده را به‌طرف مرگ می‌برند. بیگانه‌خواران دراینجا هم، عکس‌العمل شفابخش دارند. درجانورانی‌که نسبت به عفونت، مصونیت دارند، بیگانه‌خواران بسیارنیرومندند، ودرمقابل‌سرایت‌مقدار زیادی‌ازباکتری‌ـ های فعال هم، زنده می‌مانند. در جانوران مستعد به بیماری، تقریباً بیگانه‌خواران وجود ندارند و با اندك عفونتی، از بین می‌روند. همهٔ آزمایش‌ها، کاملاً به‌نتیجهٔ مشابهی می‌رسند، نتیجهٔ آزمایش‌هایی‌که از میکروب‌ها وخرگوش‌ها به‌دست می‌آید، همان است‌که ازخاکشیرها وقارچ‌ها به‌دست‌آمده بود. فرضیه، ضمن تجربه تایید شد. فرضیه، به صورت نظریه درآمد.

جانورشناس، به‌عرصهٔ دانش بیماری‌ها (پاتولوژی) وارد شد.

اینجاسنت‌ها و نظریه‌های خاص خودش‌را دارد، وچه‌بساکه اصلاً برمبنای زیست‌شناسی نباشند. ولی این سنت‌ها و نظریه‌ها را، همه قبول دارند. به‌سختی می‌توان نظریه‌ای را به‌پزشکان قبولاند که براساس موضوعی به‌کلی دور از تخت بیمارستان و یا میز تشریح باشد. چنین نظریه‌ای، به‌نظرآنها بیشتر وهم وافسانه است.

مبارزه‌ای طولانی، سخت و حماسه‌وارآغاز می‌شود، که قریب‌یك ربع‌قرن ادامه پیدا می‌کند.

بوشاردر فرانسه و **بوخنر** در آلمان، ضربه‌های سنگینی به‌نظریهٔ بیگانه‌خواری وارد می‌آورند. درآزمایش‌های‌آنها، سرم خون جانورانی که‌درآنها نه‌بیگانه‌خواری وجود داشت ونه یاختهٔ دیگری، مانع تکثیر میکروب‌هاشد وحتی‌آنها را ازبین برد. این‌وضع به‌وسیلهٔ محققان دیگر هم‌تایید شد. مچنیکوف به‌درستی حقایقی‌که به‌وسیلهٔ مخالفانش اطلاع داده شده بود، گردن‌گذاشت. در واقع، سرم‌خون بسیاری از جانوران وقتی‌که با باکتری‌های بیماری‌زا، درلولهٔ‌آزمایش ریخته می‌شود، آنها را می‌کشد.

ولی‌این‌مواد نابودکنندهٔ میکرب ازکجاآمدند؟ آیا، با همهٔ‌اینها، این وضع رابطه‌ای با بیگانه‌خواران ندارند؟ آخر وقتی‌که خون لخته می‌شود، بیگانه‌خواران ازبین می‌روند، وموادی‌که درآن‌ها وجوددارد، به‌سرم خون وارد می‌شود. آیا ممکن است‌که ویژگی ضد میکروبی‌سرم، به‌همین موضوع مربوط باشد؟ آیا ممکن است....

آزمایشگاهها به‌کار می‌افتد. آزمایش پشت‌آزمایش. وسرانجام، پیروزی. قابلیت مایعی که باکتری‌ها را می‌کشد، درواقع مربوط به بیگانه‌خواران است. همه‌جا بیگانه‌خواران. بدون‌آنها، مبارزهٔ بدن با

میکروب‌ها ممکن نیست.

...سال ۱۸۹۴. مقالهٔ **پفی‌فر** (Pfeifer) ، باکتری‌شناس‌مشهور، چاپ می‌شود. دراین‌مقاله ثابت می‌شودکه نابودی میکروب وبا، ضمن واردکردن‌آن درحفرهٔ شکم خوك دریائی، بدون هرگونه شرکت‌بیگانه‌خواران، انجام می‌شود. ضربهٔ تازه‌ای برنظریهٔ بیگانه‌خواری!

البته، بدن موجود زنده، غیر از بیگانه‌خواری، از عامل‌های دفاعی‌دیگری‌هم استفاده می‌کند... در واقع، مچنیکوف هم هرگزنگفته بود که بیگانه‌خواری، تنها وسیلهٔ دفاع بدن موجود زنده، دربرابر بیماری‌هاست... ولی، پدیده‌ای که «پفی‌فر» اعلام داشته بود، آرام را از دانشمند ماگرفت: دراینجا باید اشتباهی رخ‌داده باشد.

مچنیکوف، آزمایش«پفی‌فر» را تکرار می‌کند. نه، اشتباهی‌وجود ندارد. پس، موضوع ازچه قرار است؟ فکر او درشب‌های بی‌خوابی، در اطراف‌طرح‌آزمایش‌های تازه‌ای دور می‌زندکه امکان روشن‌کردن‌پدیدهٔ «پفی‌فر» را فراهم‌کند.

سرانجام سرنخی پیدا شدکه می‌شد از آن استفاده کرد. تایید... بازهم یك تایید دیگر... دوباره همه چیز به‌همان وضع اول برگشت. همه‌چیزسرجای خودش‌بود: وقتی‌که‌میکروب وبا واردحفرهٔشکم‌می‌شود، بیگانه‌خواران را می‌کشد. آنها به مقدار زیادی‌کشته می‌شوند و باکشته شدن‌آنها، ماده‌ای تراوش می‌شودکه میکروب وبا را درخودحل‌می‌کند.

به‌این‌ترتیب، نابودی‌میکرب وبا درحفرهٔ شکم (وبه‌همین‌ترتیب، درسرم خون) مربوط به‌ماده‌ای است‌که بیگانه‌خواران تراوش می‌کنند.

نظریهٔ بیگانه‌خواری دوباره پیروز شد.

■

... ولی زمان‌می‌گذرد. پیشرفت دانش در زمینهٔ ایمنی، پدیده‌های تازه وتازه‌تری را کشف‌می‌کند. بسیاری‌از این پدیده‌ها، به‌کلی‌جدا ازآزمایش‌های مربوط به‌رد یا تایید نظریهٔ بیگانه‌خواری، و متناقض با آن بود. نظریهٔ بلغمی (هوموری) استدلال‌های زیادی به‌نفع خود جمع می‌کرد. برای قانع کردن می‌گفتندکه ضمن وارد کردن زهر میکروبی (توکسین) به‌جانور یا انسان، درخون پادزهر (آنتی‌توکسین) ظاهر می‌شود. **ارلیك**، نظریه‌ای ساخت‌که ترتیب ساخته شدن این پادزهرهارا توضیح می‌داد، و البته، دراین‌نظریه، هیچگونه نقشی به‌بیگانه‌خواران داده نشده بود.

سرم جانوران دارای خاصیت‌های دفاعی است (درمانی و پیش‌گیری). نظریهٔ بلغمی «راه‌حل را در عمل» جستجو می‌کند. آیا درچنین صورتی، دیگر به‌نظریهٔ بیگانه‌خواری نیازی وجود دارد؟

مچنیکوف می‌داندکه تا زمانی‌که مسألهٔمربوط به‌پیدایش‌پادزهر حل‌نشود، نظریهٔ‌بیگانه‌خواری نمی‌تواند مدعی‌باشدکه موضوع‌مصونیت دربرابر بیماری‌های واگیردار را به‌طورکامل روشن کرده است. دوباره همه‌چیزآغازمی‌شود: جستجوهای رنج‌آور، کارسخت وطولانی، تردیدها، ناامیدی‌ها و عدم موفقیت‌ها. البته، او از همان راهی می‌رودکه قبلاً رفته بود. او باید موضوع تشکیل پادزهر را درتمام مرحله‌های مختلف جانوران، از ساده‌ترین‌آنها، تا سرانجام انسان، بررسی‌کند: هر رده را به‌دنبال دیگری: ماهی‌ها، قورباغه‌ها، تمساح‌ها. اگرتمساح رابه‌تدریج به‌مقداربیشتر وبیشتری زهر میکروبی عادت دهیم، بعد از مدتی‌می‌توان پادزهر را در سرم پیدا کرد. در مورد جانوران خون گرم، وضع کاملاً

روشن است: درآنها به‌مقدار زیادی پادزهر پیدا می‌شود. به‌این ترتیب معلوم می‌شودکه پادزهر را نمی‌توان درهمهٔ جانوران پیداکرد: پادزهر تنها درجانوران‌عالی، ازجانوران خون‌سردعالی به‌بالا، تشکیل می‌شود. یعنی، محل‌تشکیل پادزهر را باید در جان‌دارانی جستجوکردکه‌به‌اندازهٔ کافی تکامل یافته‌اند وبه‌خصوص درجانوران خون‌گرم.

آزمایش، این پیش‌بینی را تایید می‌کند. پادزهرها، قبل ازهمه، درعصارهٔ اندام‌های جانوران خون‌گرم ـ طحال ومغز استخوان ـ پیدا می‌شود. ولی، مگر درهمین اندام‌ها، نمی‌توان بیگانه‌خواران را کشف کرد؟ درچنین وضعی، می‌توان فرض‌کردکه بیگانه‌خواران، ضمن‌جذب زهرمیکروبی، پادزهرآن‌را هم، می‌سازند. دراین‌صورت، همه‌چیزبه‌جای خودبرخواهدگشت. پادزهرها دوباره جای خودرا درنظریهٔ بیگانه‌خواری اشغال می‌کنند.

مچنیکوف درسال ۱۸۹۷، درکنگرهٔ مسکو، دربارهٔ بررسی‌های خودش، گزارش‌داد. **نوکار**، دانشمند مشهور فرانسوی‌که دراین‌کنگره شرکت‌کرده بود، دربارهٔارثیهٔ مچنیکوف، چنین می‌نویسد: «اوموفقیت فوق‌العاده‌به‌دست‌آورده است. نظریه‌ها وآگاهی‌هائی راکه مطرح‌کردند، قسمتی از این موفقیت را دربر داشت...»

■

نظریهٔ بیگانه‌خواری به‌برکت مشاهده‌ها، آزمایش‌ها و حقایق زیادی، غنی می‌شود. معلوم می‌شودکه نقش بیگانه‌خواران، تنها دفاع دربرابر میکروب‌ها نیست، بلکه در بسیاری از جریان‌های دیگر مربوط به‌موجود زنده هم، نقش جدی دارند. ضمناً این‌حقایق، تنها در مکتب

مچنیکوف کشف نشد، بلکه در سراسر دنیا و در آزمایشگاه‌های همهٔ کشورها، مورد تحقیق وآزمایش قرارگرفت.

مچنیکوف در سال ۱۹۰۱، کتاب خود را به‌نام «ایمنی دربرابر بیماری‌های واگیردار» منتشرکرد. این، چکیده‌ای از بیست‌وپنج سال بررسی‌های او بود. او درمقدمهٔ این کتاب با طعنه می‌نویسد: «اگر من نتوانستم مخالفان خود را به درستی موضع خودم قانع‌کنم، دست‌کم توانستم چنان‌آگاهی‌هائی‌را که برای مخالفت با من‌لازم‌داشتند، به‌آنها بدهم». ولی دیگر لزومی به‌قانع‌کردن دیگران نبود. دیگر، کسی‌به‌طور جدی مخالفت نمی‌کرد. دیگر، پدیدهٔ بیگانه‌خواری، برای اکثریت دانشمندان، نه‌یك‌نظریه، بلکه حقیقتی انکارناپذیر درزیست‌شناسی‌بود.

نظریهٔ‌بیگانه‌خواری، به‌صورت‌یك‌طرزتفکر پزشکی‌وزیست‌شناسی درآمد. نظریهٔ تبدیل به‌دکترین شد.

سه شعر

غلامحسین متین

سفر در مه و باران

ای به آهنگ تو
پیوسته
ستایش‌ها
آن که برمی‌خیزد خواب نخواهد ماند.
آن که می‌داند:
خورشید بر آید آخر
خواب
در بستر مهتاب
نخواهد ماند.

■

ای قطار غم روزان مصیبت‌بار!
تند بگذر
بگذر از
تونل
باران
ابر می‌گرید،
می‌غرد رعد بیمار.
ریل اندوه،
نمی‌گیرد آیا
پایان؟

■

صبح می‌آید با مه
با غم
خاکستر

دره بگریزد از زیر قطار مه‌پوش
فوج پرگوی کلاغان سیه در پرواز
از فراز ده کوهستانی
خاموش
می‌وزد باد،
فرو می‌ریزد برگ هنوز،
کس در آن مقصد بر من نگشاید آغوش،
صبح برخاسته،
اما نه اثر
از رخ روز...

مهرماه ـ ۱۳۴۹

حوادث...

امروز،
در کوچهٔ امید،
کسی،
با تمام خشم
پیش از سپیده،
گردن خود را
بریده بود.
انبوه مردمان تماشاگر...

■

امروز،
وقتی که آفتاب
طلوع
می‌کرد
مردی برهنه،
لخت،
ـ بی‌هیچ پوششی ـ
در چار راه تنگ حقیقت، که
ساکت

است،
فریاد می‌کشید...
او را بنام نامی مجنون،
اکنون،
زنجیر کرده‌اند...
■
امروز،
مردی دگر، که
داغ فراوان
داشت.
و
در آفتاب صبح،
گام می‌گذاشت
و
با آن سر سپیدتر از برفش،
گوئی
یك توده نور بود،
می‌گفت:
از چار راه تنگ حقیقت،
که ساکت
است،
باید
علایم منع عبور را
برداشت».
او، می‌گذشت از همه‌جا، در نور
فریاد می‌کشید زکین ـ شب‌کور
▒
امروز،
مردی دگر،
که دوست یك زن بود
و
لحنی عجیب داشت،

می‌گفت:
«زن‌های خوب ما
جز با برهنگی تن و اندام،
خود را بنام نامی آدم،
ثابت نمی‌کنند...»
می‌گفت:
«باید
روحی برهنه داشت،
باید نقاب‌های دروغین را
از روح برگرفت،
و
بذر برهنگی حقیقت را
در بطن کذب، کاشت».
■
من در میان مردم خود موج می‌زنم.
گوئی
مردم در انتظار کسی هستند،
در انتظار آن که ظهورش را
مردان بی‌شمار
در هر سپیده دم،
با آخرین شعار
اعلام
کرده‌اند...

شهریور ۱۳۵۰

به خویشتن گفتم...

به خویش گفتم با پرچمی که خواهم ساخت.
زخون پاك برادرهای شاعر خویش،
زخون عشقی و یزدی و خسرو گل سرخ،

به‌پیش خواهم تاخت،
چنان به‌پیش،
که لرزد به‌خویش
دشمن خلق.

■

به‌خویش گفتم با پرچمی که خواهم داشت،
و برفراز سر خویش خواهمش افراشت،
به هرکجا که گذر می‌کنند مردم شهر،
درون هرکوچه،
و بر سر هر راه،
به‌سان مشعلی، از درد می‌کشم فریاد:
«براین سکوت،
و تسلیم
ننگ ونفرت باد!»

■

به‌خویش گفتم اینک که رعد می‌غرد،
و باد می‌تازد،
بجاست شعرم را
به‌سان شمشیری
درآورم
و سپس،
بنام نامی خلق
ز جای برخیزم،
هزار فتنه و آشوب وشر برانگیزم.

■

به‌خویشتن گفتم:
ستاره باید شد.
چرا که هرچه دراین آسمان ژرف سیاه-
ستاره باشد بیش،
به جبر می‌کاهد
شب از سیاهی خویش...

آبان ۱۳۵۳

نگاهی به‌فلسفهٔ هنر و زیباشناسی کانت

دکتر شرف‌الدین خراسانی ـ شرف

مبحث زیباشناسی وهنر، درنظام فلسفی **ایمانوئل کانت**(Immanuel Kant ۱۸۰۴-۱۷۲۴) فیلسوف نامدار وبزرگ آلمانی از اهمیت ویژه‌ئی برخورداراست، تابدانجاکه پژوهشهای ژرف وی را دراین‌دو زمینه‌می‌توان چرخشی دورانساز درتاریخ فلسفه بشمار آورد، درست همانند دستاوردهای دیگرکانت درپهنه‌ی‌فلسفه‌ی‌نظری وعملی. کانت نظام نوین‌فلسفی‌خود را در سه اثر مهم وبنیادی گنجانده است: ۱ـ **انتقاد عقل‌ناب** (Kritik der reinen Vernunft) که چاپ نخست آن در سال ۱۷۸۱ وچاپ دوم و دگرگونشده‌ی آن در۱۷۸۷ منتشرشد. ۲ـ **انتقاد عقل عملی** (Kritik der praktischen Vernunft) که درسال۱۷۸۸ انتشاریافت. سومین اثر بنیادی کانت که فلسفه‌ی هنر و زیباشناسی و نیزمبحث مهم غایت‌ـ یا هدفشناسی(تلئولوژی) را دربرمی‌گیرد**انتقاد نیروی داوری** ـ(Kritik der Urteilskraft) است‌که چاپ اول‌آن درسال ۱۷۹۰ و چاپ دوم‌آن در۱۷۹۳منتشر شد. مادراین نوشته می‌کوشیم‌که طرحی اجمالی ازمهمترین جستارهای آنرا بخوانندگان عرضه‌کنیم.

نخست باید اشاره‌کنیم‌که این‌کتاب به‌دو بخش اساسی تقسیم می‌شود. پس از یك دیباچه‌ی کوتاه و یك پیشگفتار مهم، بخش یکم زیر عنوان «انتقاد نیروی‌داوری استتیك» وبخش دوم زیر عنوان «انتقاد نیروی‌داوری هدفشناسانه» قرار می‌گیرند. مباحث متن کتاب نیز به‌نودویك پاره تقسیم شده‌اند.

برای اینکه بتوانیم نگاهی اجمالی به‌زیباشناسی کانت بیاندازیم، در آغاز لازم‌است که اصول‌فلسفه‌ی نظری کانت‌را همراه‌خودش ازنظر بگذرانیم: اگر ما درباره‌ی شناختهای خودمان از لحاظ دو توانائی بنیادی مختلف، یعنی **حسیت** و **فهم**، که در واقع دوسرچشمه‌ی اصلی‌شناخت‌اند به‌اندیشه بپردازیم، بفرق‌میان‌دوچیزبرمی‌خوریم: **بینش‌حسی** و **مفاهیم**. بدیگرسخن، همه‌ی شناختهای ماازاین‌لحاظ یا**بینشهای‌حسی‌اند** (Anschauangen) **یا مفاهیم** (Begriffe). دسته‌ی‌نخست سرچشمه خود را در **حسیت**،یعنی توانائی بینش حسی و دسته‌ی دوم سرچشمه‌ی خود را درفهم دارند، یعنی توانائی‌مفاهیم. کانت این را فرق **منطقی** میان فهم و حسیت می‌نامد، که بنابرآن اولی فقط بینشهای حسی و دومی فقط مفاهیم‌را بدست‌می‌دهد. این دوتوانائی بنیادی را ازجنبه‌های دیگری نیز می‌توان تعریف‌کرد: حسیت را چونان توانائی **پذیرندگی** (Rezeptivitat) و فهم را چونان توانائی **خودانگیزی** (Spontaneitat) بشمارآورد. امااین‌نحوه‌ی توضیح دیگر منطقی نیست، بلکه متافیزیکی است. معمولاً همچنین حسیت را توانائی **زیرین** و فهم‌را توانائی **زبرین** می‌نامند. زیرا حسیت فقط ماده یا مایه برای اندیشیدن می‌دهد، اما فهم برخلاف آن این مایه‌را دراختیار می‌گیرد وآنرا زیر قواعد ومفاهیم می‌آورد. براین پایه‌بنظرکانت مسئله‌ی کمال شناختهای ما بمیان می‌آید. یك شناخت می‌تواند یا طبق قانونهای حسیت یا طبق قانونهای فهم‌کامل باشد: درمورد نخست ازلحاظ **استتیك** و در مورد دوم ازلحاظ **منطقی** کامل است.

هردو اینها: یعنی کمال حسی (استتیك) وکمال منطقی از گونه‌ی مختلفند. اولی معطوف به‌حسیت و دومی معطوف به‌فهم است. کمال منطقی شناخت مبتنی برتوافق یا هماهنگی‌آن باشئی است، یعنی برقانونهای‌دارای اعتبارکلی‌که درنتیجه می‌توان‌دربارهٔ‌آن بنحوی‌پیشین (a priori) داوری کرد. اما کمال استتیك عبارت است از توافق شناخت با **ذهن** و مبتنی بر حسیت ویژه‌ی انسان است. بنابراین نزد کمال استتیك هیچگونه قانونهای عینی دارای اعتبارکلی یافت نمی‌شوند که درپیوند با آنها بتوان بنحوی‌پیشین وبگونه‌ئی‌که بتواند برای‌همه‌ی موجودات اندیشنده دارای اعتبارکلی‌باشد،

داوری کرد. باوجود این تا آنجائی که همچنین قانونهای کلی حسیت یافت می‌شوند، که هرچند عینی نیستند وبرای همه‌ی موجودات اندیشنده بطور کلی معتبر نمی‌باشند، اما بنحوی ذهنی برای **جمیع بشریت دارای اعتباراند، می‌توان به‌یك کمال استتیك نیز اندیشید، که بنیاد یك خوشایندی ذهنی** همگانی یا کلی را دربر دارد. این‌همان چیزی‌است که **زیبایی** نامیده‌می‌شود- یعنی آنچه که حواس را دربینش حسی خوش می‌آید و درست بهمین علت می‌تواند موضوع یك خوشایندی کلی باشد، زیرا قانونهای بینش حسی قانونهای عام یا کلی حسیت‌اند. دراینجاست که کانت به‌یك نکته‌ی مهم‌در فلسفه‌ی هنر و زیباشناسی خود اشاره می‌کند و می‌گوید که از راه‌این‌توافق با قانونهای کلی حسیت، یك چیز زیبا ازلحاظ نوع بدوگونهٔ مختلف تقسیم می‌شود: ۱- زیبای واقعی و مستقل، که ماهیت آن عبارت است از **شکل یا صورت محض** و ۲- چیز دلپسند که صرفاً دراحساس بوسیله‌ی انگیزه و تهیج خوش‌آیند است و بدین‌علت فقط می‌تواند بنیاد یك‌خوشایندی خصوصی محض باشد. بدینسان از دیدگاه گانت، میان کمال استتیك و کمال منطقی شناخت‌ماهمیشه گونه‌ئی جدال برپاست که نمی‌توان آنرا رفع کرد. زیرافهم می‌خواهدکه‌آموزنده‌شود، درحالیکه‌حسیت‌می‌خواهدکه‌زنده وانگیخته گردد. (نگاه کنید به‌کتاب **منطق** کانت، درمجموعـه‌ی آثار، چاپ آکادمـی، جلد نوزدهم پیشگفتار، ص۳۷-۳۵).

نتیجه‌ی خلاصه‌ئی که از اندیشه‌ها وجستارهای کانت می‌توان گرفت چنین است: ازآنجا که مفهوم آزادی بوسیله‌ی‌عقل عملی بمیان آمده‌است، ناگزیر باید قانونهای آزادی درجهان حسی نیز متحقق‌شوند. بدینسان‌باید درجستجوی یك‌گونه‌توانائی فهم برآئیم که میان‌فهم و اراده‌ی‌آزاد یامیان توانائی شناخت و توانائی رغبت جای گیرد. کارکرد این توانائی باید این باشدکه بتواند طبیعت را تابع قانونهای آزادی کند. این توانائی همان **نیروی‌داوری** است، اما نیروی داوری‌نیز باید دارای یك‌اصل(Prinzip) باشد. این‌اصل متعلق به نیروی داوری مفهوم **هدف** یا **هدفمندی** است، که‌فهم انسانی‌آنرا درطبیعت می‌نهد، درحالیکه‌خود طبیعت‌نمی‌تواند به‌هیچ‌روی دارای هدف باشد. ازسوی دیگر این اصل متعلق بفهم برپایه‌ی لذت

و رنج یا خوشی وناخوشی قرار داردکه ما در برخورد یا ملاحظه‌ی چیزها احساس می‌کنیم. بدینسان همه‌ی تصوراتی‌را که مبتنی براین‌دواحساس‌اند، می‌توان‌تصورات استتیك نامید. پیوند نیروی داوری باعقل ناب وعقل‌عملی مانند پیوند احساس لذت و رنج با توانائی شناخت و توانائی رغبت است. وهمانگونه که جهان مفاهیم‌فهم، طبیعت بود وجهان ایده‌ها قلمرو اخلاقی آزادی بود، جهان هدفمندی طبیعی نیز جهان‌زیبائی وهنر است.

درفلسفه‌ی هنر یا زیباشناسی کانت، سه‌مقوله‌ی بنیادی‌یافت می‌شود: **ذوق، زیبا** یا **زیبائی** و**والا**. بنیاد هرگونه داوری زیباشناسانه، داوری ذوق است: ولی ذوق چیست؟ کانت درتعریف آن می‌گوید: «**ذوق‌توانائی داوری است درباره‌ی چیزی (یا موضوعی) یا گونه‌ی‌تصوری بوسیله‌ی خوشایندی‌یا ناخوشایندی، بدون‌هرعلاقه‌ئی.** موضوع‌یك‌چنان‌خوشایندی همان **زیباست.**» (انتقاد نیروی داوری پاره‌ی۵، پایان). بتعبیر دیگر ذوق را می‌توان بسادگی توانائی داوری‌کردن درباره‌ی زیبا دانست. اماازآنجا که خصلت هرگونه داوری این است‌که باید بتوان آنرا بدیگران منتقل یا تفهیم‌کرد، بنابراین داوری ذوق نیز باید چنین باشد. از اینجاست کـه ما تعریف دیگری از ذوق نزد کانت می‌یابیم‌که می‌گوید «ذوق آن توانائی است‌که درباره‌ی انتقال پذیری احساسهائی که با تصور داده شده (بدون میانجیگری یك مفهوم) پیوسته‌اند، بنحوی پیشین داوری کنند.» (همانجا پاره‌ی ۴۰). اکنون دیدیم که کانت هرگونه **علاقه** (Interesse) را از داوری ذوق‌حذف‌می‌کند. علاقه بتعریف‌کانت «آن خوشایندی‌نامیده می‌شود که ما آنرا با تصورهستی یك‌چیزپیوند می‌دهیم.» (همانجا، پاره‌ی۲). این چنین خوشایندی درعین حال همیشه پیوندی با توانائـی رغبت دارد، یا چونان‌بنیاد تعیین‌کننده‌ی‌آن یاچونان ضرورتاً پیوسته به‌بنیاد تعیین کننده‌ی آن. اما درست سخن برسر این است‌که خوشایندی زیباشناسانه یادآوری ذوق **بهیچروی با هستی‌شئی یامو ضوع خود**، هرچه‌خواهد باشد، سروکار ندارد. کانت‌برای روشن‌کردن این‌نکته تمثیلی را بمیان‌می‌آورد ومی‌گوید: «امااکنون هنگامیکه پرسش این‌است‌که‌آیا چیزی زیباست، انسان‌نمی‌خواهد بداند که آیا برای ما یا برای کسی، چیزی درباره‌ی هستی شئی مطرح

است یا فقط می‌تواند مطرح باشد، بل اینکه ما چگونه آنرا در مشاهده‌ی محض (بینش حسی یا بازاندیشی) داوری می‌کنیم. اگر کسی از من بپرسد که‌آیا این کاخی را که دربرابر خود می‌بینیم، زیبا می‌یابم یا نه، آنگاه‌در واقع می‌توانم بگویم که: من اینگونه چیزها را که فقط برای کنجکاوانه خیره شدن درآنها ساخته شده‌اند دوست ندارم، یا مانند آن‌مرد سرخپوست امریکائی ازقبیله‌ی ایروکوآ باشم که درپاریس از هیچ‌چیز خوشش نمی‌آید جز دکانهای خوراکپزی. من همچنین می‌توانم بشیوه‌ی ژان‌ژاك روسوئی غرور بزرگانی را نکوهش‌کنم‌که عرق پیشانی‌خلق را در راه چنان چیزهای زائد هدر می‌دهند. سرانجام من می‌توانم‌خود را به‌آسانی مجاب کنم‌که‌اگر درجزیره‌ئی نامسکون می‌بودم، بی‌امید اینکه هرگزبتوانم بار دیگربه‌سوی انسانها بازگردم، ومی‌توانستم تنها درآرزوی خودچنان ساختمان‌باشکوهی را جاودانه برپا سازم، آنگاه حتی یکبار این رنج را به‌خود نمی‌دادم، اگر قبلاً کلبه‌ئی به‌اندازه‌ی‌کافی‌آسوده می‌داشتم. اکنون می‌توان همه‌ی اینها را بمن حق‌داد و پذیرفت. فقط اکنون سخن برسراینها نیست. مامی‌خواهیم فقط بدانیم‌که آیا **تصور محض‌شئی** درمن با خوشایندی همراه است یا نه، هرچند هم که‌من ازلحاظ **هستی** موضوع این تصور بتوانم بی‌تفاوت باشم. به‌آسانی می‌توان دیدکه دراینجا موضوع مربوط به‌آن چیزی است که من ازآن تصور درخودم‌می‌سازم و نه‌مربوط به‌آنچه‌که من درآن وابسته‌به‌هستی شئی‌ام، برای اینکه بگوییم‌که آن‌شئی **زیباست** و ثابت کنم‌که ذوق دارم. هرکسی باید اعتراف‌کندکه‌آن داوری درباره‌ی زیبائی، که‌کمترین **علاقه‌ئی** باآن آمیخته است بسیار جانبدارانه است و بهیچ‌روی یك داوری ذوق‌ناب نیست. نبایدبکمترین نحوی به‌هستی چیز دلبسته بود، بلکه از این‌لحاظ‌باید کاملاً بی‌تفاوت‌بود تا بتوان درموضوعهای ذوق‌نقش داور را بازی‌کرد.» (همانجا، پاره‌ی۲). بدینسان داوری‌ذوق تنها باتصور محض شیء، چونان پیوسته با احساس خوشی‌یا ناخوشی‌سروکار دارد. اما تصور محض نیزتنها در ذهن یافت می‌شود. این تصور هیچگونه شناختی از شیء یا موضوع‌خود بمانمی‌دهد. ازاینجاست‌که بنظرکانت برای تشخیص اینکه‌آیا چیزی‌زیباست یا زیبانیست، ماتصور آنرا نه از راه فهم به‌موضوع‌بمنظور شناخت‌آن‌پیوند

می‌دهیم، بلکه آنرا از راه **نیروی خیال**، که شاید هم بافهم پیوسته باشد، بذهن و باحساس لذت‌یا رنج ناشی ازآن پیوند می‌دهیم. پس داوری ذوق یك داوری شناختی و درنتیجه یك داوری منطقی نیست، بلکه یك داوری استتیك‌است که مراد ازآن‌آنگونه داوری است‌که بنیاد یاعلت تعیین‌کننده‌ی آن چیز دیگری جز **ذهنی** نمی‌تواند باشد. زیرا هر مرجع تصورات، حتی مرجع دریافتهای حسی، می‌تواند عینی باشد، جز مرجع احساس لذت و رنج‌که بوسیله‌ی‌آن‌هیچ‌چیز درشیء مشخص‌نمی‌شود، بلکه بوسیله‌ی‌آن‌خود ذهن‌آنگونه‌که از راه‌تصور متأثرمی‌شود، خود را احساس‌می‌کند. (همانجا، پاره‌ی۱). کانت‌همچنین‌فرق می‌نهد میان‌خوشایندی زیباشناسانه وخوشایندی وابسته به‌آنچه **دلپسند** وآنچه **نیك** است. دلپسند (Angenehm) چیزی است‌که حواس را در دریافتهای حسی خوش می‌آید. مراد از دریافت‌حسی برای کانت یك تصور عینی حواس است. نیك (Gut) نیز آن‌چیزی است که با واسطه‌ی عقل، بوسیله‌ی مفهوم محض خوش می‌آید. در این رهگذر ماگاه مرادمان از نیك این است‌که برای چه خوب است، یعنی مفهوم سودمندی را درنظر داریم. دراینجا نیك یا خوب درواقع وسیله می‌شود. بار دیگر مراد ما نیك درخود یا خیر فی‌نفسه است، یعنی آنچه‌که در خودش خوش‌آیند است. درهرحال همیشه مفهوم یك هدف و درنتیجه پیوند عقل‌به یك‌اراده یا خواست وسرانجام یك‌گونه خوشایندی ناشی ازهستی یك شیء یا یك عمل یافت می‌شود، یعنی گونه‌ئی علاقه در آن گنجانده شده است. (همانجا پاره‌های ۳ و۴). درحالیکه دیدیم خوشایندی یك‌چیز زیبا یازیبائی دارای هیچیك از این خصلت‌ها نیست. زیبائی یا زیبا نزد کانت‌آن است‌که **موضوع یك خوشایندی کلی یا همگانی باشد**، اما آنگونه‌که دربالا در تعریف کانت یافتیم، بدون آمیختگی با هیچگونه علاقه. اکنون اشاره‌باین نکته لازم است‌که مراد کانت از داوری ذوق که معطوف بزیبائی است، ذوق شخصی یا فردی‌نیست. مثلاً اگرکسی بگویدکه این‌نوع شراب‌دلپسند است، باید فوراً گفته‌ی او را تصحیح‌کنند وبگویند: بگو برای من‌پسندیده است. هرکسی‌دارای ذوقی است. اما مقصود از ذوق‌زیباشناسانه‌این‌نیست. خنده‌آور است اگر کسی به‌ذوق خود چیزی را خیال کند و بگوید: این

ساختمان که در برابر من است، یا جامه‌ئی که فلان کس برتن دارد یا کنسرتی که شنیده می‌شود یا شعری که خوانده می‌شود **برای من زیباست.** زیرا وی حق ندارد چیزی را که فقط برای او خوشایند است زیبا بنامد.(همانجا، پاره‌ی ۷). زیبائی دارای اعتبار فردی یا شخصی نیست. داوری ذوق که درباره‌ی زیباست باید ناگزیر شایستگی انتقال و بدینسان دارای خصلت عام وهمگانی باشد. ازاینجاست که کانت این نکته راتأکید می کند که **انتقالپذیری** (Mittei barkeit) کلی یك گونه تصور در یك داوری ذوق، ازآنجا که باید بدون شرط پیشین یك مفهوم روی دهد، نمی‌تواند چیز دیگری باشد جز **حالت ذهنی** (Gemetszustand) دربازی آزاد نیروی خیال و فهم (تاآنجاکه این دوچونان شرط لازم شناخت بطورکلی، بایکدیگر هماهنگ‌اند). ما دراین مورد آگاهیم که **این** پیوند درون‌ذهنی که برای شناخت بطورکلی معتبر است، باید برای همه کس معتبر وبدینسان بطورکلی وهمگانی انتقالپذیر باشد. اینگونه حکم‌ذهنی محض استتیك درباره‌ی یك‌شیء یا درباره‌ی تصوری که آن شیء از راه آن داده می‌شود، همیشه مقدم بر لذت ناشی ازآن است و در واقع بنیاد یا علت این‌لذت است. از سوی دیگر این اعتبارکلی درون‌ـ ذهنی آنگونه خوشایندی که ما آنرا با تصور شیئی که زیبا می‌نامیم پیوند می‌دهیم، برپایه‌ی آن عمومیت شرائط ذهنی برای حکم درباره‌ی اشیاء قرار دارد. اما در اینجا کانت تأکید می کند که انتقال حالت روحی یا ذهنی بدیگران ولذت ناشی ازآنها تنها بعلت گرایش انسان بسوی اجتماعی بودن (چه تجربی چه روانشناسانه) نیست. منظور ما در اینجا این نیست، بلکه بگفته‌ی کانت «لذتی راکه ما احساس می کنیم، ضرورتاً بهرکس دیگری در داوری ذوق نسبت می‌دهیم، درست چنانکه گوئی هنگامیکه ما چیزی را زیبامی‌نامیم، آنرا باید چونان یك خصلت شیء که درآن هماهنگ بامفاهیم معین شده‌است تلقی کنیم. **اما زیبائی برای خودش بدون پیوندبااحساس ذهن هیچ است.**» (همه همانجا، پاره‌ی ۹). پس داوری درباره‌ی زیبائی یك شیء با مفهوم یا مفاهیم سروکار ندارد. زیرا اگر تصوری که یك‌داوری ذوق سبب آن می‌شود یك مفهوم می‌بودکه‌فهم و نیروی خیال را در حکم درباره‌ی یك شیء به‌صورت شناختی ازآن‌یگانه می‌ساخت، آنگاه آگاهی ازاین

پیوند یك آگاهی عقلی می‌بود ودیگر نمی‌توانست یك‌داوری معطوف‌به‌لذت و رنج باشد، یعنی یك‌داوری‌ذوق نمی‌بود. درحالیکه داوری ذوق، مستقل از مفاهیم، شیء را از لحاظ خوشایندی و صفت یا محمول زیبائی تعیین می‌کند. از اینجاست‌که کانت نتیجه می‌گیرد و در یکی از تعریفهای زیبائی می‌گوید «**زیبا آن چیزی است‌که بدون (نیازبه) مفهوم بطورکلی‌خوشایند است.** »(همانجا، پاره‌ی۹، پایان). و درجای دیگری‌همین‌تعریف‌را اینگونه می‌دهد «**زیبا آن است‌که بدون مفهوم، چونان موضوع یك خوشایندی، ضروری شناخته می‌شود.**» (همانجا، پایان پاره‌ی ۲۲).

نکته‌ی مهم دیگری‌که کانت دراین همبستگی برآن‌تأکید می‌کنداین است‌که زیبا یا زیبائی هدفمند نیست یا دارای هدف نیست، و نیز اینکه در زیبا ما فقط با صورت ناب ونه با ماده‌ی آن سروکار داریم. داروی ذوق همیشه فقط صورت (Form) هدفمندی را در بنیاد خود دارد. زیرا **هدف** بنابر تعریف کانت «بطورکلی آن است، که مفهوم آن بتواند چونان بنیاد یا علت امکان خود شیء تلقی شود. بدینسان برای اینکه یك هدفمندی عینی‌را درچیزی تصور کنیم، باید مفهوم آنچه‌که آن چیز می‌تواند باشد از پیش باشد.» (همانجا، پاره‌ی۱۵)، امااکنون هرگونه هدف، اگر آنرا چونان‌علت خوشایندی‌تلقی‌کنیم، همیشه‌یك علاقه را چونان علت تعیین کننده‌ی‌داوری درباره‌ی موضوع لذت بهمراه دارد. پس هیچ هدف درونذهنی نمی‌تواند در بنیاد یك داوری ذوق قرار داشته باشد وهمچنین هیچ تصور یك‌هدف‌عینی. (همانجا، پاره‌ی ۱۱) از اینجاست‌که کانت تعریف مهم دیگری از زیبائی می‌دهد ومی‌گوید «**زیبائی صورت هدفمندی یك شیء است، تاآنجا که آن، بدون تصور یك هدف درآن ادراك می‌شود.**» (همانجا، پایان‌پاره‌ی ۱۷).

والا ـ پس از پژوهش درباره‌ی زیبائی و زیبا، کانت بفراگذشت (انتقال) نیروی داوری بسوی **والا** (Sublime - Das Erhabene) می‌پردازد. وی نخست باین‌نکته اشاره می‌کندکه میان زیبا ووالاهمانندی‌هائی یافت می‌شوند: هردو آنها درخودشان خوش‌آیند. هیچیك از آن‌دو یك داوری حسی یا یك داوری تعیین کننده‌ی منطقی را چونان شرط‌پیشین

ندارند، بلکه یك داوری بازاندیشی را. و نیز خوشایندی‌آنها نه‌وابسته به یك ادراك حسی است چون آنچه دلپسند است، نه وابسته به یك مفهوم معینی چون نـزدیك. نیك، با وجود این پیوندی با مفاهیم دارد، هرچند مفاهیم نامعین، و درنتیجه خوشایندی ناشی از آنها پیوسته به‌صرف نمایش یا تصویر موضوع آنها یا توانائی این تصویر است، چنانکه درمورد یك بینش حسی داده شده، این توانائی تصویر یـا نیروی خیال با تـوانائی مفاهیم نیروی خیال با توانائی مفاهیم فهم یا عقل، چونان پیشبرد اینها هماهنگ تلقی می‌شود. بنابراین هردو نوع این داوریها **جزئی‌اند**، و با وجود این چونان دارای اعتبار کلی برای هر ذهنی ادعا می‌شوند، هرچند صرفاً هردو معطوف باحساس لذت‌اند و نه معطوف به‌شناخت شیء. اما با اینهمه تمایزهای آشکاری میان زیبا و والا یافت می‌شوند. زیبا در طبیعت مربوط بصورت یا شکل شیء است‌که دارای حدود معینی است. برخلاف آن والا را می‌توان دریك شیء بی‌شکل‌یافت تا آنجا که‌درآن یا بانگیزه‌ی آن **«نامحدودی»** و با وجود این کلیت آن همزمان اندیشیده می‌شود: چنانکه‌زیبا رامی‌توان چونان تصویر یا نمایش یك مفهوم نامعین فهم، اما والا را چونان نمایش یك مفهوم آنچنانی عقل‌تلقی‌کرد. بنابراین خوشایندی ناشی از زیبا با تصور **کیفیت** پیوسته است وخوشایندی برخاسته از والابا تصور **کمیت**. آن‌دو ازلحاظ نوع نیز متمایزاند: در حالیکه زیبا مستقیماً احساسی از پیشبرد زندگی را بهمراه دارد، و بدینسان متناسب با جذابیت ونیروی خیال‌بازی‌کننده است، والا لذتی است که فقط غیرمستقیم ناشی می‌شود، یعنی چنان است که بوسیله‌ی احساس یك منع یا بازدارندگی‌نیرو های زیستی و نیز فراریزش همزمان هرچه نیرومندتر این‌نیروها پدیدمی‌آید، و درنتیجه چونان انگیختگی یا هیجان، در اشتغال نیروی خیال نه چونان بازی بلکه چونان جدی آشکار می‌شود، و بنابراین‌با جذابیت نیز متناسب نیست. کانت از اینجا نتیجه می‌گیرد که در زیر تأثیر والا، روح یا ذهن بوسیله‌ی شیء نه‌تنها جذب بلکه متناوباً همچنین دفع می‌شود. بدینسان خوشایندی ناشی‌از والا نه‌چندان یك لذت مثبت بلکه بیشترستایش یااحترام را دربر دارد و شایسته است که یك **لذت منفی** (negative Lust)

نامیده شود. اما مهمترین تمایز یا فرق میان زیبا و والا این است که اگر ما چنانکه قرار است پیش از هرچیز والا را در اشیاء طبیعت مورد ملاحظه قرار دهیم (زیرا والا درهنر همیشه محدود بهماهنگی آن با طبیعت است)، همیشه زیبائی طبیعت یك هدفمندی درصورت یا شکل آن را بهمراه دارد، که بوسیله‌ی آن نیروی داوری ما گوئی ازپیش معین شده است و بدینسان درخود یك موضوع خوشایندی را تشکیل می‌دهد. اما برعکس آنچه که«در ما، بدون دلیل پردازی، محضاً در ادراك آن، احساس والارا برمی‌انگیزد، براستی ازلحاظ صورت چنین می‌نمایدکه برای نیروی داوری ما خلاف‌هدف و بانیروی تصور یا نمایش ما نامتناسب و برای نیروی خیال ما قهرآمیز باشد، با وجود این چونان هرچه والاتر داوری می‌شود». کانت می‌گوید از اینجا می‌توان‌فوراً نتیجه گرفت که تعبیر ما درست نخواهد بود اگر ما **یك‌شیء را درطبیعت** والا بنامیم، هرچند می‌توانیم بسیاری چیزهارا درآن زیبا بخوانیم. تنهاچیزی‌که می‌توانیم‌بگوئیم این‌است‌که شیء ویا موضوع برای تصویر یا نمایش یك **والائی** که در روح یا ذهن ما یافت می‌شود، بکارمی‌آید. زیرا «والای‌واقعی‌درهیچ **صورت یاشکل محسوسی نمی‌تواند گنجانده شود**، بلکه فقط مربوط به‌ایده‌های عقل است، که‌هرچند هیچگونه تصویر یانمایش متناسب با آنها ممکن‌نیست، درست‌بوسیله‌ی همین‌نامتناسبی که می‌توان‌آنرا بنحوی‌محسوس‌تصویرکرد، برانگیخته و در روح‌فراخوانده می‌شوند». کانت در توضیح این‌نکته می‌گوید مثلاً ما نمی‌توانیم اقیانوس پهناور توفانزده را والابنامیم. زیرا منظره‌ی آن زشت و وحشت‌انگیزاست و ذهن بایستی قبلاً خود را با بسیاری ایده‌ها یا معانی آکنده کند تا بتواند دربرابر چنان منظره‌ئی دارای احساسی بشودکه والاباشد: یعنی روح‌حسیت را رها کند و برانگیخته شودکه خود را با ایده‌هائی‌که هدفمندی برتری‌را دربر دارد مشغول سازد.

کانت دراین همبستگی بفرق میان زیبائی طبیعت و والا اشاره می‌کند ومی‌گویدکه‌زیبائی‌مستقل‌طبیعت تکنیکی‌رابرای‌ماکشف می‌کندکه‌آنراچونان نظامی هماهنگ با قانونها نشان می‌دهدکه اصل‌آنرا ما بهیچروی نمی‌توانیم درتمامی نیروی‌فهم خودمان بیابیم. این‌همان اصل هدفمندی است ازلحاظ

کاربرد نیروی داوری ما درباره‌ی پدیده‌های طبیعت که حکم می‌کند ما نباید درباره‌ی آنها صرفاً چونان متعلق به‌طبیعت درمکانیسم بیهدف آن، بلکه همچنین باید چونان متعلق بهنرداوری کنیم. بدینسان این اصل در واقع نه شناخت ما را درباره‌ی اشیاء طبیعت، بلکه مفهوم ما را ازطبیعت گسترده می‌کند، یعنی نه‌چونان مکانیسم بلکه چونان هنر. اماآنچه که ما درطبیعت آنرا والا می‌نامیم بهیچروی چیزی نیست که باصول عینی ویژه وصورتهای طبیعت هماهنگ با آنها رهنمون شود، بلکه طبیعت بیشتر درآشفتگی یا در وحشی‌ترین ونابهنجارترین بی‌نظمی و ویرانگری‌آن، هنگامیکه فقط عظمت وقدرت را بما نشان می‌دهد، به بیشترین‌اندازه، معنا یا ایده‌ی والا را درما برمی‌انگیزد. اینجاست که کانت نتیجه‌می‌گیرد که «برای زیبا درطبیعت ماباید بنیاد یا علتی را در بیرون از خودمان جستجو کنیم، اما برای والا باید صرفاً درخودمان و در رویکرد اندیشه‌ئی که والائی را درتصور (طبیعت) وارد می‌کند جستجو کنیم». (همه در همانجا، پاره‌ی ۲۳).

دراینجاباید به‌تقسیم‌بندی کانت از والا نیزاشاره‌کنیم. تاآنجاکه‌مربوط به‌تقسیم‌بندی لحظه‌های داوری‌کردن زیباشناسانه‌ی (استتیك)اشیاء درپیوند با احساس والاست، باید همان‌کاری را انجام دهیم که در تحلیل داوریهای ذوق روی داده‌است. زیرا خوشایندی ناشی از والا نیز درست مانند آنچه نزد زیبا یافت می‌شود و ازلحاظ حکم نیروی داوری بازاندیشنده‌ی استتیك باید ازلحاظ **کمیت** دارای اعتبارکلی وهمگانی، **ازلحاظ کیفیت** برهنه از علاقه، ازلحاظ **پیوند یا رابطه** هدفمندی ذهنی و از لحاظ **جهت یا نحوه** چونان ضروری نشان داده شود. اما دراین میان تحلیل **والا** نیازمند به‌یك تقسیم‌بندی است که تحلیل زیبا نیازمند آن نیست. بدینسان کانت والا را بدوگونه‌تقسیم‌می‌کند: **والای‌ریاضی‌ووالای‌پویا**(des mathematisch-dynamisch - Erhabene) (همانجا، پاره‌ی ۲۴). والای ریاضی آن است که مطلقاً و بیرون از هرگونه سنجش عظیم یا بزرگ است. بتغییر کانت «والا آن است که در سنجش با آن هرچیز دیگری کوچك است». بدینسان درطبیعت هیچ‌چیزی را نمی‌توان یافت که هراندازه هم که ما آنرا بزرگ بدانیم، نتواند در رابطه‌ی دیگری تاحد بی‌پایان کوچك بی‌ارزش‌شود

و برعکس. از اینجاست که کانت والای ریاضی را درآغاز اینگونه توصیف می‌کند «ما والا را آن‌چیزی می‌نامیم که مطلقاً بزرگ است». و درپایان در تعریف آن می‌گوید «والا آن‌است، که حتی برای‌آنکه بتوان به‌آن‌اندیشید، یك توانائی ذهن رانشان می‌دهد که‌ازهر معیار حس فراتر می‌رود». (همانجا پاره‌ی **۲۵**). به‌این‌اعتبار والای ریاضی احساس عدم لذتی بما می‌دهدکه در عین‌حال لذت است، لذتی که از یافتن عدم تناسب هرگونه معیار حسی مابا ایده‌های عقل به‌ما دست می‌دهد.

اما هنگامیکه ما **والای‌پویا** را درطبیعت داوری می‌کنیم، باید آنرا چونان هراس‌آمیز یا ترس‌انگیز تصور کنیم. البته این بدان‌معنا نیست‌که‌هر چیز ترس‌انگیزی در داوری زیباشناسانه‌ی ما باید والا نامیده شود. «در داوری زیباشناسانه، طبیعت چونان قدرت، که برما هیچگونه زوری ندارد، والای پویاست.» کانت می‌گویدکه مناظر هراس‌انگیز طبیعت مانند صخره‌های عظیم، ابرهای انبوهشده‌ی تندرزا وآکنده از آذرخشها وآوازها و نیز آتشفشانهای ویرانگر و توفانهائی که ویرانیها درپی می‌نهند، اقیانوسهای بیکران توفانزده وآبشارها و رودهای نیرومند و مانند اینها همه و همه کوچکی وناچیزی نیروی پایداری و ایستادگی ما را درمقایسه با نیروی خودآشکار می‌سازند. امامنظره‌ی‌آنها جذابتر است هرچه ترس‌انگیزترباشد، بشرط آنکه ما درایمنی باشیم، ازسوی دیگر ما آنها را والا می‌نامیم، زیرا نیروهای روح را برتر از اندازه‌ی متوسط آنها برمی‌انگیزند و بالا می‌کشند وسبب‌می‌شوندکه ما نیروی مقاومت‌را ازگونه‌ئی کاملاً دیگر درخودمان کشف کنیم، نیروئی که به‌ما جرئت و یارا می‌دهد تابتوانیم خود را بازور وقدرت مطلق‌طبیعت‌بسنجیم. زیرا درست است که‌توانائی‌سنجش‌زیباشناسانه‌ی ما دربرابرعظمت‌طبیعت‌ناچیز است، اما درعین‌حال‌به گفته‌ی‌کانت‌مادرتوانائی عقل خودمان یك «معیار دیگر غیرحسی می‌یابیم، که‌آن‌بی‌پایانی (طبیعت) را چونان وحدت در درون خود دارد، که دربرابر آن همه چیز در طبیعت کوچك است، و بدینسان در روح خودمان یك برتری بر خود طبیعت در اندازه ناپذیری آن‌می‌یابیم. پس حتی مقاومت‌ناپذیری قدرت آن نیز به‌ما، چونان موجودات طبیعی، براستی ناتوانی جسمانی ما را می‌شناساند، اما

درعین‌حال یك‌توانائی را درما کشف می‌کندکه خود را چونان مستقل ازآن داوری‌کنیم، و یك برتری یا تفوق برطبیعت است‌که یك خودنگهداری از گونه‌ئی کاملاً دیگر برپایه‌ی آن برپا شده است، ازگونه‌ئی غیر از آنچه‌که بوسیله‌ی طبیعت بیرون از ما می‌تواند موردحمله قرار گیرد و بخطرافکنده شود. بدینوسیله انسانیت درشخص‌ما تحقیر ناشده برجای‌می‌ماند، هرچندفرد انسان باید دربرابر آن زور سرفرود آورد. بدینگونه طبیعت در داوری زیباشناسانه‌ی ما، نه‌تا آنجاکه ترس‌انگیز است چونان والا داوری‌می‌شود، بلکه بدان‌علت که نیروی ما را (که طبیعت نیست) فرا می‌خواند، برای اینکه آنچه را ما نگران آنیم (مانند دارائی، تندرستی و زندگی) ناچیزتلقی کنیم و بنابراین قدرت‌آنرا(که بواقع ازلحاظ آن چیزها مطیع آنیم) باوجود این نه‌چنان زوری تلقی‌کنیم‌که می‌بایستی دربرابر آن سرفرودآوریم، آنگاه که برترین اصول بنیادی ما و تأکید یا ترك‌آنها مطرح است.» از اینجاست که‌کانت نتیجه می‌گیردکه والائی درهیچ‌چیزی ازطبیعت‌یافت‌نمی‌شود، بلکه در روح یا ذهن ما جای‌دارد، تاآنجا که ما برطبیعت در درون خودمان (از لحاظ‌آنکه برما تأثیرمی‌کند) وهمچنین برطبیعت دربیرون‌ازخودمان‌می‌توانیم احساس برتری‌کنیم. آنچه‌که این‌احساس‌رادرما برمی‌انگیزد، یعنی‌قدرت‌طبیعت که نیروهای ما را فرا می‌خواند، آنگاه والا نامیده می‌شود. سرانجام کانت دو تعریف از اینگونه والا می‌دهد. «والا آن است‌که از راه مقاومت خود دربرابر علاقه‌ی حس بی‌میانجی خوشایند است.» و درمقایسه‌ی آن با زیبا می‌گوید «زیبا ما را آماده می‌کندکه چیزی را، حتی طبیعت را، بدون‌علاقه دوست بداریم، اما والا ما راآماده می‌کندکه چیزی را، حتی برضد علاقه‌ی (حسی) خودمان پر ارج‌نهیم.» و سرانجام تعریفی‌از والا می‌دهدکه‌می‌گوید «آن شیئی یا موضوعی (از طبیعت) است‌که تصور آن روح یا ذهن را بر می‌انگیزدکه دست نیافتنی بودن طبیعت را چونان تصویر یا نمایش ایده‌ها بیاندیشد.» (همانجا پاره‌های ۲۸ و۲۹). بدینسان والا با احساس اخلاقی پیوند می‌یابد.

هنر ـ اکنون‌نگاهی‌کوتاه‌بنظریه‌ی‌کانت درباره‌ی‌هنر. چنانکه‌می‌دانیم مفهوم آزادی در سراسر اندیشه‌ی انتقادی کانت در پهنه‌ی عقل عملی و

فلسفه‌ی اخلاق‌اوموج می‌زند. وی‌بیاری و با بکارگیری‌این مفهوم‌توانسته بود بسیاری از مسائل را از دیدگاه خود پژوهش‌کند وپاسخ دهد. درپهنه‌ی فلسفه‌ی هنر نیز بهمین سان عمل می‌کند. انسان باعتبار عقل عملی خود آزاد است، بنابراین آفریننده‌ی هنر است. هنر ازطبیعت بهمانسان جداست که ساختن از کردار یاکنش بطورکلی جداست. محصول **ساختن**(Facere) یا نتیجه‌ی آنرا ما ساخته یا اثر (opus) می‌نامیم، همانگونه که محصول کنش، نتیجه (effectus) خوانده می‌شود. کانت پس از این فرقگذاری در تعریف مفهوم عام هنر می‌گوید «**بحق ما باید فقط پدیدآوری (یا ایجاد) از روی آزادی را، یعنی بوسیله‌ی یك‌خواست گزیننده که عقل دربنیاد اعمال آن قرار دارد، هنر بنامیم**». بدینسان‌هنر یك‌ویژگی انسانی است. زیرا بگفته‌ی کانت در ادامه‌ی تعریف‌کلی هنر «هرچند ما دوست داریم که فرآورده‌ی زنبوران عسل (لانه‌های منظم ساخته‌شده‌ی مومی) را یك اثر هنری بنامیم، اما این فقط بعلت تشابه‌آن با دومی است. بمحض اینکه‌به‌یاد آوریم که‌آنهاکارشان را برپایه‌ی تفکرعقلی بنا نمی‌کنند، درآن‌دم‌می‌گوئیم که آن یك محصول طبیعت (غریزه) آنهاست و چونان هنر فقط بخدای آفریننده‌ی آنها نسبت داده می‌شود.» ازسوی دیگر هنگامیکه ما درجریان جستجو دریك گلابه یا باتلاق به‌یك تکه‌ی چوب تراشیده و شکل‌گرفته بر می‌خوریم،می‌گوئیم‌آن‌کارطبیعت‌نیست،بلکه‌کارهنراست. علت‌پدیدآورنده‌ی آن‌هدفی را درنظرداشته است‌که آن تکه‌ی چوب، شکل خود را مدیون‌آن است. دراینجا کانت باین نکته اشاره می‌کندکه هنر چونان مهارت انسانی‌با دانش نیز فرق دارد، همانگونه‌که توانستن از دانستن متمایز است وتوانائی عملی از توانائی نظری. هنر با کار دستی نیز فرق دارد. ما هنر را «آزاد» و دومی را می‌توانیم «هنر مزدی» بنامیم، زیرا اولی را می‌توان یك بازی هدفمندانه نامید، یعنی اشتغالی که درخود دلپسند است، اما دومی چونان اشتغالی است‌که گوئی اجباراً چونان‌کار تحمیل شده است وهدفش بیرون‌از خودش است، یعنی به‌انگیزه‌ی مزد انجام‌گرفته است. (همانجا، پاره‌ی۴۳).

اما هنر زیبا چیست؟ کانت پیش از هرچیز براین نکته تأکید می‌کند «که نه یك دانش مربوط به‌زیبا یافت می‌شود، بلکه فقط نقد از آن وجود

دارد، نه دانش زیبا، بلکه تنها هنر زیبا وجود دارد». زیرا اگر بنابودکه داوری درباره‌ی زیبائی متعلق بدانش باشد، دیگر داوری ذوق نمی‌بود. درباره‌ی دومی نیز باید گفت‌که یك دانش که چونان دانش زیبا باشد، یك ناموجود و یاوه است. براین پایه‌کانت می‌گویدکه اگر هنری‌مناسب برای شناخت یك شیء ممکن باشد واعمال لازم‌برای ساختن آنرا انجام دهدآنگاه «هنر مکانیکی» است. اما اگر قصد بیواسطه از هنر، احساس لذت باشدآنگاه «هنر زیباشناسانه یا استتیك» نامیده می‌شود. و این نیز یا هنر دلپسند یاهنر زیباست: هنر دلپسند است اگر هدف‌آن این باشد که لذت همراه تصورات ناشی از موضوع آن چونان ادراکهای حسی محض باشد، و هنر زیباست هنگامیکه آن تصورات چونان گونه‌هائی از شناخت تلقی شوند. هنر زیبا همچنین دارای امتیاز دیگری است: «هنر زیباگونه‌ئی تصور است، که‌برای خودش هدفمند است، و هرچند بیهدف است، با وجود این پرورش نیروهای روح را بمنظور انتقالدهی (یا ارتباط) اجتماعی پیش می‌راند». (همانجا، پاره‌ی ۴۵). از سوی دیگر نقش واهمیت طبیعت درنظریه‌ی هنرکانت‌تأکید می‌شود. وی زیر تأثیر اندیشه‌های **ژان‌ژاك‌روسو** پیوند میان هنر وطبیعت را مشخص‌می‌کند. البته‌هنرغیرازطبیعت است، هرچندکانت **بگونه‌ئی پیوند دیالکتیکی میان‌هنر و طبیعت اشاره می‌کند.** دریك فرآورده‌ی هنرزیبا ما بایدآگاه‌باشیم که‌هنراست ونه‌طبیعت. **زیراهنر محصول‌آزادی است.** بتعبیر کانت «برپایه‌ی‌این‌احساس‌آزادی دربازی توانائیهای شناخت‌ما، که درعین حال‌باید هدفمند باشد، آن‌لذتی قرار داردکه بتنهائی‌بنحوی همگانی انتقالپذیر است، بی‌آنکه برپایه‌ی‌مفاهیم قرارگیرد. طبیعت زیبا بود، اگر در عین‌حال چونان‌هنرنگریسته می‌شد، وهنرفقط هنگامی می‌تواندزیبا نامیده شودکه ما آگاه باشیم که‌هنراست وبا وجوداین‌درعین‌حال‌چونان‌طبیعت بنظرما‌آید». زیرا ماچه با زیبائی طبیعی چه با زیبائی هنری سر وکار داشته باشیم، بطورکلی می‌توانیم بگوئیم که: زیبا آن‌چیزی است که در داوری‌کردن محض درباره‌ی آن خوشایند‌است (نه‌در ادراك‌حسی‌آن ونه‌بوسیله‌ی‌یك مفهوم). هنرهمیشه یك‌قصدمعین‌داردکه چیزی راپدید آورد. اما اگر این‌چیز ادراك حسی‌محض، یعنی چیزی صرفاً ذهنی می‌بودکه بایستی با لذت‌همراه باشد، آنگاه‌محصول

هنری در داوری درباره‌ی آن فقط با میانجی ادراك حسی خوشایند می‌بود. و نیز چنانچه هدف یا قصد تنها متوجه تولید یا پدید آوردن یك شیء معین می‌بود، اگر این قصد از راه هنر حاصل می‌شد، آنگاه شیء فقط بوسیله‌ی مفاهیم خوشایندمی‌بود. اما درهر دوصورت دیگر هنر درمحض‌عمل داوری خوش‌نمی‌آمد، یعنی‌نه‌چونان‌زیبا، بلکه چونان هنرمکانیکی می‌بود. دراینجا است که‌کانت نکته‌ی مهمی درنظریه‌ی هنر خود را توضیح‌می‌دهد ومی‌گوید «پس هدفمندی درفرآورده‌های هنر زیبا، هرچند در واقع دارای قصد است، با وجود این باید بدون قصد بنظر آید، یعنی هنر زیبا باید چونان طبیعت **درنظر آید**، هرچند انسان در واقع از آن چون هنر آگاه است». اما یك فرآورده‌ی هنر تنها بدانوسیله چونان طبیعت پدیدار می‌شود، که هرچند در واقع همه‌ی **نکته‌سنجی** درهماهنگی آن با قواعد لازم برای ساختن آن فرآورده رعایت‌شود، با وجود این باید این‌کاربدون **وسواس** انجام شود، یعنی‌بی‌آنکه رد پائی نشان دهدکه‌آن قواعد دربرابر چشمان هنرمند قرار داشته‌اند و نیروهای روحی یا ذهنی او را به بند کشیده‌اند.» (همانجا پاره‌ی ۴۵).

دراین‌همبستگی کانت‌مفهوم **نبوغ** و پیوند آنرا با هنر بمیان می‌آورد و در تعریفی که ازآن می‌دهد می‌گوید «نبوغ (Genie) آن موهبت (دهش طبیعت) است که قواعدی به‌هنرمی‌دهد. از آنجا که موهبت، چونان‌توانائی فطری هنرمند، خودش بطبیعت تعلق دارد، بدینسان می‌توان‌اینگونه تعبیر کردکه: نبوغ‌استعداد ذهنی فطری‌است‌که بوسیله‌ی‌آن طبیعت‌قواعد رابه‌هنر می‌دهد». ازاینجا پیداست‌که نظریهٔ هنرکانت‌هرچندنکات مثبتی‌را دربر دارد، تامرزگرایش‌عقل‌گریزانه (ایراسیونالیستی) پیش‌می‌رود ودراینجا مانندجاهای دیگر درتفکر فلسفی خود، میان تفکر متافیزیکی و تفکردیالکتیکی درنوسان است. هنگامیکه داوری درباره‌ی زیبائی بیرون از مرزهای پهنه‌ی مفاهیم قرارداده و قانونمندیهای هنر زائیده‌ی نبوغ تلقی‌می‌شود، گرایشی‌متافیزیکی و غیرعقلانی آشکار می‌گردد. کانت استدلال خود را درباره‌ی پیوند میان هنر ونبوغ، بهتر بگوئیم قانونمندیهای هنر (که وی‌آنهارا قواعد می‌نامد) چنین ادامه می‌دهد: «زیرا هر هنری قواعدی را از پیش فرض می‌کند که

به‌وسیله‌ی بنیادگذاری آنها، یك فرآورده، اگر بنا باشد هنری نامیده شود، نخست ممکن تصور می‌شود. اما مفهوم هنر زیبا اجازه نمی‌دهدکه داوری درباره‌ی زیبائی محصول آن، از یك گونه قاعده مشتق شود، که یك مفهوم را چونان علت‌تعیین‌کننده دارد، وبنابراین‌مفهومی را ازگونه‌ئی که‌محصول هماهنگ با آن ممکن می‌شود دربنیاد قرار می‌دهد. پس هنر زیبا نمی‌تواند خودش قواعدی را براندیشدکه فرآورده‌ی خود را باید طبق‌آنها پدیدآورد. همچنین ازآنجا که یك فرآورده بدون قاعده‌ئی قبلی هرگز نمی‌تواند هنر نامیده شود، پس طبیعت باید در ذهن (و بوسیله‌ی همنوائی توانائیهای‌آن) قواعد را به‌هنر بدهد، یعنی هنر زیبا فقط چونان فرآورده‌ی نبوغ امکان پذیر است». برپایه‌ی این استدلال، کانت نتیجه می‌گیردکه نبوغ‌رانمی‌توان یك مهارت بشمار آوردکه‌بتوان‌آنرا طبق قواعدی‌آموخت و بنابراین **ابتکار** یا **اصالت** را نخستین خصلت نبوغ می‌شمارد. خصلت دوم نبوغ آن است که فرآورده‌های آن باید الگو ونمونه‌ئی باشند نه‌نتیجه‌ی تقلید. سوم‌اینکه نبوغ نمی‌تواند توصیف‌کند یا بنحوی علمی‌نشان‌دهدکه چگونه محصولهای خود را پدید می‌آورد، بلکه درست مانند طبیعت قواعدی به‌دست می‌دهد. بنابراین آفریننده‌ی یك اثر هنری که آنرا مدیون نبوغ خویش‌است، خودش نمی‌داندکه چگونه باندیشه‌های خود دست یافته است وحتی در توانائیش نیست‌که بدلخواه یا طبق نقشه آن ایده‌ها را تعبیه کند وآنها را در چنان دستورالعملهائی به‌دیگران بدهد تا ایشان نیز بیاری آنها بتواند فرآورده‌هائی همانند آن پدید آورند. چهارمین خصلت نبوغ این است که طبیعت بوسیله‌ی نبوغ نه بدانش بلکه به‌هنر قواعدی را دستور می‌دهد، آن‌هم فقط تاآنجا که این هنر هنری زیبا باشد. (همانجا، پاره‌ی ۴۶). کانت پیوندمیان نبوغ و ذوق را اینگونه بیان می‌کندکه ذوق برای داوری‌کردن درباره‌ی چیزهای زیبا ونبوغ برای هنر زیبا، یعنی‌ایجاد یا پدیدآوردن چنان‌چیزهائی لازم است. فرق میان زیبائی طبیعت وزیبائی هنر نیز در این است‌که «یك زیبائی طبیعت یك **چیز** زیباست؛ زیبائی هنر یك تصویر (نمایش) زیبا ازیك چیز است». زیرا برای اینکه ما بتوانیم درباره‌ی یك زیبائی طبیعت از حیث خودش داوری‌کنیم، نیاز نداریم‌که قبلاً مفهومی داشته‌باشیم که‌آن

چیز چه‌باید باشد، یعنی لازم نیست‌که به‌تعبیر کانت «هدفمندی مادی» یا هدف را بشناسیم، بلکه صورت محض بدون شناخت هدف بخودی خود در داوری خوشایند است، اما اگر شیء باید چونان یك فرآورده‌ی هنر معرفی و از این حیث زیبا اعلام شود، پس چون هنر همیشه یك هدف را از پیش درعلت آن (و درعلیت‌آن) فرض می‌کند، بایستی نخست مفهومی از آنچه که آن‌چیز باید باشد، دربنیاد قرارداده شود، و نیز چون توافق و هماهنگی تنوع در یك‌چیز باتعین درونی‌آن، یعنی هدف‌آن، کمال آن‌چیز را تشکیل می‌دهد، نتیجه این است که در داوری یك‌زیبائی هنری درعین‌حال‌کمال‌آن نیز باید بشمار آورده شود. اما در داوری‌کردن دربارهٔ یك زیبائی طبیعت (چونان اینگونه زیبائی)، چنین مسئله‌ئی مطرح نیست. البته درست است که ما در داوری درباره‌ی چیزهای طبیعت، بویژه چیزهائی کـه جا ندارند مانند انسان یا اسب، همچنین هدفمندی عینی‌آنها را درنظر می‌گیریم برای اینکه درباره‌ی زیبائی‌آنها داوری‌کنیم، اما آنگاه داوری دیگر یك داوری زیباشناسانه‌ی‌ناب، یعنی یك‌داوری محض ذوق‌نخواهد بود. دراینجاطبیعت دیگر آنگونه‌که چونان هنرآشکار می‌شود مورد داوری قرار نمی‌گیرد، بلکه آنگونه‌که بواقع هنراست، هرچند یك هنرابر انسانی، یعنی‌آفریده‌ی‌خداست. و داوری هدفشناسانه چونان بنیاد و شرط داوری زیباشناسانه بشمارمی‌رود که بایدآنرادرنظرگیرد. درچنین موردی‌نیز مانندهنگامیکه مثلاً می‌گوئیم: این یك‌زن زیباست، در واقع‌مقصود ما چیز دیگری نیست‌جز اینکه: طبیعت درشکل یا دیسه‌ی این زن هدفها را در ساختمان زنانه، زیبا تصویر کرده است. زیراماباید ازصورت محض فراتر برویم و به‌یك‌مفهوم برسیم تااینکه شیء به‌این‌نحو بوسیله‌ی یك داوری زیباشناسانه‌ی مشروط منطقی بتواند اندیشیده شود: کانت از اینجا به‌این نتیجه می‌رسدکه: هنر برتری خود را درست‌دراین نشان‌می‌دهدکه چیزهائی را که‌درطبیعت زشت یا ناخوشایندند، زیبا توصیف می‌کند. بیماریها، ویرانگریهای‌جنگ ومانند اینها، حتی‌چونان فاجعه‌ها، می‌توانند بسیار زیبا توصیف وحتی درنقاشیها نمایش داده شوند. تنها یك‌گونه زشتی نمی‌تواند هماهنگ طبیعت تصویرشود، بی‌آنکه درعین حال هرگونه‌خوشایندی زیباشناسانه را و درنتیجه‌زیبائی هنررا نابودسازد،

وآن آنگونه زشتی است که نفرت یا هراس (غشیان) بر انگیزد. (همانجا، پاره‌ی ۴۸). دراینجا شایسته است که به‌نظریه‌ی کانت درباره‌ی توانائیهای ذهن که نبوغ را تشکیل می‌دهند اشاره کنیم: نخست روح است؛ به‌این‌معنا که می‌گوئیم فلان‌چیز بیروح است. روح به‌معنای زیباشناسانه‌اصل زنده‌کننده‌ی ذهن است، یا به‌تعبیر دیگر توانائی نمایش‌ایده‌های زیباشناسانه است. مقصود کانت از «ایده‌ی استتیك» آنگونه تصور نیروی خیال است که انگیزه‌ی اندیشه‌های بسیار می‌شود، بی‌آنکه یك اندیشه‌ی معین، یعنی یك مفهوم بتواند متناسب باآن باشد و درنتیجه هیچ‌زبانی نمی‌تواند کاملاً به‌آن‌دست یابد وآنرافهمیدنی سازد. بنابراین به‌آسانی می‌توان دیدکه‌یك تصورآنچنانی درواقع پاره‌ی مقابل یك ایده‌ی عقل است، که معکوساً مفهومی است که هیچ بینش حسی (یا تصویر نیروی خیال) نمی‌تواند با آن متناسب باشد. کانت براهمیت نیروی خیال تأکید می‌کنندومی‌گوید: «نیروی خیال (چونان توانائی شناخت زاینده) به‌ویژه درآفرینش‌طبیعت دیگری ازماده‌ئی که‌طبیعت واقعی به‌آن‌می‌دهد، بسیار نیرومند است.». (همانجا، پاره‌ی ۵۰). سرانجام کانت هنرهای زیبا را به‌سه‌دسته تقسیم می‌کند: **هنر سخنگو، هنر سازندهٔ** و **هنر بازی ادراکهای حسی**، چونان تأثرات حسی بیرونی، هنر سخنگو شامل **سخنوری** و **شعر** است. هنر سازنده نیز **هنر تجسمی** (پلاستیك) و **نقاشی** را دربر می‌گیرد. هنر بازی زیبای ادراکهای حسی نیز شامل **موسیقی** و **هنر رنگ** می‌شود. (همانجا، پاره‌ی ۵۱).

تمثیل بودا از خانه آتش‌گرفته

برتولد برشت

گوتامای بودا می‌آموخت
درس چنبر حرص را که ما برآن‌گره خورده‌ایم وتوصیه می‌کرد
خواهش نفس را برانند به‌تمامی و این‌چنین
تهی از آرزو به نیستی که نیروانایش می‌نامید، بپیوندند.
روزی شاگردان پرسیدند:
این نیستی چگونه است استاد؟ ما جملگی مایلیم
خواهش نفس را تمام دفع‌کنیم، چنان‌که می‌فرمایی، ولی به‌ما بگو
این نیستی‌که سپس بدان می‌پیوندیم
چیزی چون آن یکی‌شدن است باتمامی مخلوق،
همچون‌که درآب لمیده باشیم با پیکر سبك‌شده، در نیمروز
بی‌مشغلهٔ فکرگویی، تن‌آسان درآب لمیده، یاچون‌آن‌که بخواب‌می‌رود
انسان
بی‌آن‌که درست بداند لحاف را بقاعده برخود می‌کشد
درحالی‌که غرق می‌شود به‌سرعت، آیا این نیستی
شادمانه چیزی است، نیستی خوبی‌است، یا این‌که این
نیستی تو، ساده، یك نیستی است، سرد، تهی وبی‌معنا.
درسکوتی دراز فرو رفت بودا، سپس سرد و بی‌حوصله گفت:
پاسخی به‌پرسش شما نیست.
اما شب‌هنگام، پس از رفتن آنها
بودا نشسته بود هنوز زیر درخت نان و به‌دیگران
به‌آنها که نپرسیده بودند، تمثیل زیر را گفت:
چندی پیش خانه‌ای را دیدم. می‌سوخت. شعله برلب سقف

زبانه می‌کشید. جلو رفتم دیدم
هنوز کسانی درآنند. پا به‌درون گذاشتم وفریاد زدم برآنها
که آتش درسقف گرفته، پس فرا خواندمشان
بیرون روند به‌سرعت. اما این‌کسان
پیدا بود شتابی ندارند؛ یکی پرسید-
درحالی‌که آتش ابروانش را می‌سوخت-
بیرون وضع چطور است، آیا باران نمی‌بارد،
آیا باد نمی‌وزد، آیا خانه دیگری فراهم است
و از این‌گونه بازچیزهایی. بی‌آن‌که جواب دهم
بیرون آمدم. اینها، فکر کردم،
باید بسوزند، پیش ازآن‌که دست از سئوال بردارند. به‌راستی دوستان
آنکس را که هنوز جایش چنان‌سوزان نیست که به‌جان
با هرجای دیگری عوض‌کند و برهمان جای می‌ماند، به‌او
من چیزی برای‌گفتن ندارم. چنین‌گفت گوتامای بودا.
اما ما نیزکه دیگر هنر صبر و شکیب را رها کرده
بیشتر هنر ناشکیبی را پیشه کرده‌ایم و بسیاری پیشنهادهای
این جهانی عرضه کنان به‌انسانها می‌آموزیم
آزار دهندگان آدمی شکل‌شان را فرو افکنند، برآنیم که ما به‌کسانی‌که
رو در روی فوج برخیزندهٔ بمب‌افکن‌های سرمایه باز به‌طول و تفصیل
می‌پرسند که
برای فلان چیز چه اندیشیده‌ایم و از بهمان چه تصوری داریم و برسر
قلك‌ها و شلوار میهمانی آنها چه خواهدآمد از پی یك انقلاب، مطلب
چندانی نداریم که بگوئیم.

ترجمهٔ بهرام حبیبی

نمایشنامهٔ «شیشهٔ عمر»

در تابستان گذشته، گروه تئاتر تهران نمایشنامه شیشه عمر را به‌روی «صحنه» آورد، ولی صحنه این نمایش، کوچه و بازار و خیابان‌های تهران و بعضی از شهرستان‌ها بود. همه‌جا مورد استقبال قرار گرفت و بسیاری از مردم، بدون این که ناچار باشند به‌سالن بروند و از قبل جا ذخیره‌کنند، آن‌را دیدند.
جمشید جهان‌زاده، کارگردان و نویسندهٔ این نمایشنامه، از تلاش خود ودوستان همکارانش‌دراین‌جا، سخن می‌گوید.

فعالیت گستردهٔ همهٔ طبقات و اقشار جامعه در انقلاب شکوهمند ما نمی‌توانست هنرمندان را نیز، که همیشه در کنار سایر روشنفکران علیه طاغوت مبارزه می‌کرده‌اند، به‌میدان مبارزه نکشاند. این مبارزه در جهات مختلف ادامه دارد. اکثریت مردم ما را زحمتکشانی تشکیل می‌دهند که‌از نظر آموزش در مراحل ابتدائی نگهداشته شده‌اند و حتی هنوز هم سواد خواندن روزنامه را ندارند. خوب این مردم باید با مسائل انقلاب آشنا شوند باید دشمنان انقلاب را بشناسند تا بتوانند بیشتر و بهتر از انقلاب دفاع کنند. من و دوستانم «بازیگران نمایش وکسانی‌که درتدوین متن‌نمایش با هم همکاری داشته‌ایم» به‌عنوان کسانی‌که‌کار هنری می‌کنند هم این‌وظیفه را داشتیم و هم این نیاز هنری را درخود احساس می‌کردیم که نمایشی با این خصوصیات به‌میان مردم ببریم بدین‌جهت شروع به‌کار کردیم. و در این‌کار ساده‌ترین و مشخص‌ترین و اصلی‌ترین انگیزه ما این بودکه نمایشی را تدوین کنیم که در جهت دفاع از انقلاب باشد. هر گروه یا سازمان یا

حزبی که قاطعانه و بدون درگیرشدن در چنبره‌های ذهنی از انقلاب دفاع کرده باشد می‌تواند این نمایش را منسوب به‌خود بداند. برای این کار ما مسائل عینی و روزمره را مقابل خود داشتیم. باید نقش تعیین‌کنندهٔ امام خمینی را در انقلاب برجسته کنیم. امپریالیسم آمریکا را به‌عنوان دشمن اصلی انقلاب که به هیچ‌وجه نمی‌خواهد دست از انقلاب ما بکشد به مردم نشان بدهیم دشمنان داخلی انقلاب مثل گام به گامها «لیبرالها»، ساواکیها ـ طرفداران رژیم سابق. فئودالها سرمایه‌داران بزرگ ـ را به‌مردم نشان بدهیم. وبعد این نمایش‌را به‌میان مردم ببریم، مردمی که به‌علت گرفتاریهای زندگی‌وقت ندارند به‌سالن تئاتر بیایند یا به‌دلائلی تاکنون نمایشی ندیده‌اند. بزرگترین شادی من زمانی است که می‌بینم درمیدانها و پارکها مردم نمایش را تماشا می‌کنند و ازاین نمایش لذت می‌برند.

لذت و خوشحالی آنها بزرگترین خوشحالی من است. ضمناً آنها به این وسیله از امورسیاسی به‌طور روشنتری آگاه می‌شوند. یك کارگر به‌یك بازیگر ما گفته بود با من چند ماه دربارهٔ لیبرال و گام‌به‌گام صحبت‌کردند، اما من فقط امروز زمانی که آقای گام به‌گام به‌مدت ۵ دقیقه درصحنه بود فهمیدم لیبرال یعنی‌چه.

این کاری نیست که ما برای اولین‌بار شروع کرده باشیم، کاری‌است که سابقهٔ طولانی‌دارد، اما بعد ازانقلاب درایران شکل چشم‌گیرتری یافته‌است.

اما «شیشه‌عمر» بدین‌طریق به‌وجود آمد.

من و دوستانم آقایان اکبر افـرا ـ محمد نـامی ـ محمود افشار ـ رضامیرفخرائی‌دربارهٔ اسکلت این‌طرح صحبت کردیم، بعد من‌یادداشت‌برداشتم وباگروه بازیگران شروع به‌کارکردم. ضمن‌کارباگروه مسائل جدیدی‌کشف می‌شد و بعد از مشورت با دوستانم‌آنها را اضافه می‌کردم. بدین طریق من توانستم این متن را کامل‌کنم و به‌کمك بازیگران به‌مرحله اجرا درآورم.

درضمن «شیشه عمر» دومین‌کار گروه می‌باشد. اولین‌کار گروه تئاتر تهران، نمایشنامهٔ طاغوت درصحنه به‌کارگردانی آقای محمدنامی بود.

دو شعر

واقف ابراهیم، شاعر آذربایجان شوروی

شعری که جسور نیست

شعری که جسور نیست،
توپی‌ست، بی‌لوله
تفنگیست، بی‌گلوله
شمشیریست، بی‌تیغه
و مثل یك خانه‌ایست، متروك...

شعری که جسور نیست.
مثل کاریست که بدست یك «بزدل» انجام پذیرد.

اگر به انسانش تشبیه کنیم،
شعری که جسور نیست،
مثل یك مرد بی‌غیرت است.

پیر

بادهای سرد زمستان عمر
می‌وزد،
دستانش می‌لرزد.
پنجه‌های لرزان،
هم‌اکنون
به زمین خواهد افتاد،
همچون دو برگ خزان‌زده.

بازوانش
از دلسردی حیات
همچون دو شاخهٔ خشکیده.

سرگشته و هراسان است،
از عمری
که همچون قطره‌های آب، تبخیر می‌شود.

تیرگی چشمانش
از روزگارانیست، تبخیر شده،
چه تلخ، چه شیرین؛
چشمها،
این پنجره‌های بخارآلود.

در دیدگاهش،
تار و تاریك است، دنیا
همچون پگاهان پائیزی، مه‌آلوده.

چشمهایش،
بسان چراغی
با پت پت شعله‌های آفرینش.

حافظه‌اش،
چونان زمینی‌ست که گونی:
در «آیش» است.
بی‌حاصل،
خسته،
فرسوده.

خمیده است، پیکرش
از خاطرات گرانبار سالیان
که در خرجینی بدوش می‌برد.

اینك،
در راهست ـ پیرِ مرد ـ
از کودکی... تاکنون.

ترجمهٔ محمد خلیلی

△ نقاشی بر دیوار شهر ▽

پیام به‌نویسندگان، شاعران و هنرمندان عراق

به‌شما، ای‌کسانی‌که بایدپیام‌آور شادی و زیبایی زندگی‌باشید
به‌شما، ای‌کسانی‌که نبوغ هنری‌تان باید به‌سوی آزادی وبرابری و برادری راهگشا باشد
به‌شما، ای کسانی‌که قلب امیدوار بشر در واژه‌هاتان باید بتپد
به‌شما، ای کسانی کـه آرزوی بهروزی فرزندان آدم بـاید از نوك خامه‌هاتان بتراود.

این پیامی است نه‌از بهر شماتت، که ازسودای حیرت، نه ازسرعجز، که به‌پاس شرف مردمی، نه‌به‌انگیزهٔ دشمنی، که به‌جستجوی زبانی مشترك و گویا به حق.

ما خود را وشما را برادرمی‌دانیم، خود را وشما را رهروان یك‌راه، کارورزان یك کارگاه، رزمندگان‌یك سنگر می‌شماریم. از همین‌رو درحیرتیم که شما را چه‌می‌شود؟ کجایید؟ آیا باورکردنی است‌که ندانید در خرمشهر وآبادان، در دزفول واهواز، در قصرشیرین وکرمانشاه گروه گروه‌کودکان در دبستانها، بیماران در بیمارستانها، و نیمه‌شبان مردم خفته در خانه‌هابا شلیك توپها و موشکهای ارتش بعث کشته می‌شوند؟ چه می‌گـویید؟ این‌چه جنایتی است‌که پیش چشمان‌تان مرتکب می‌شوند و شما دم بر نمی‌آورید؟ زندگی در دوسوی شطی‌که رگ زندگی ما وشماست به هزار گلوی بریده فریاد برمی‌دارد: چرا این سیل آتش وپولاد وخون؟ چرا این شتاب به‌سوی مرگ وویرانی؟ چرا این انبوه‌کشتگان و سوختگان و زخمیان وآوارگان؟ این ترکش بمب‌ها و موشکها و خمپاره‌هـا برای چه شهرهـا را با مردمش بیکباره شخم می‌زند و زیرورو می‌کند؟ این کارگاه‌ها وکارخانه‌ها برای چه

بر سر کارگرانش ویران می‌شود؟ این خانه‌های فرو ریخته، این کشت‌های سوخته، این نخل‌های شکسته وسرنگون افتاده، این رگهای گسستهٔ لوله‌های نفت، این شعله ودود گسترده برپهنهٔ آسمان، برای چه؟ این چه جنایت سهمگینی است؟ و دست جنایتکار برای چه قطع نمی‌شود؟

شما، ای نویسندگان و شاعران و هنرمندان عراق،

شما، ای کسانی که درعرصهٔ اندیشه وهنر انتظار می‌رود پاسداران خرد و سلحشوران عدل وانصاف باشید، ما شما را به‌داوری خردوانصاف می‌خوانیم. واقعیت خونبار گویاست وچشمان‌تان بینا.

بنگرید که از شومی جاه‌طلبی فردی و از ملعنت تعصب قومی بعث بر دو ملت عراق و ایران ـ و در پایان، اگر به‌چاره برنخیزیم، برهمهٔ ملتهای ستمدیدهٔ منطقه ـ چه می‌رود. پردهٔ اوهام عظمت‌طلبی محال را بدرید واین جنگ، این خیانت بزرگ نابخشودنی را چنان که هست ببینید و بازنمایید: فاجعه‌ای ناروا، دوست‌شکن ودشمن‌نواز، آنجاکه برادر خون برادررا به‌عبث می‌ریزدوشغالان درکمین نشسته امپریالیسم وصهیونیسم دست به‌هم می‌سایند و دم می‌جنبانند. ولی تا کی وچند؟ دیده‌اید و می‌بینیدکه در این جنگ تجاوزکارانه، در این بزرگترین غبن خرد وشرف و آزادگی، هرچه هست کشتار است و ویرانی است وهدردادن نیروهای مغتنم. واگردست توانای توده‌های عراق برای متوقف ساختن این تبهکاری بلند نشود، آنچه نصیب مردم‌تان خواهد شد ناگزیر غارت‌زدگی بیشتر و وابستگی بیشتر خواهد بود، و خود باختگی وواخوردگی. واین پذیرفتنی نیست. نگذارید فریب و دروغ خود شما راه برشما وبرملت عزیز عراق بزند. رهایی توده‌های عرب و ایرانی، آزادی فلسطین وهمهٔ سرزمین‌های دربند مانده، جز به‌همبستگی و همکاری و همرزمی این توده‌ها میسر نیست.

شما، ای نویسندگان و شاعران وهنرمندان عراق، ای کسانی که زبان گویا، دست هنرور ووجدان اندیشمند ملت خود هستید، به‌خود آیید وآنجا که حق وانصاف سیلی می‌خورد سکوت رواندارید. بگویید و باز بگویید که این جنگ، جنگ تجاوزکارانهٔ تحمیلی است. بگویید وبازبگویید که جنگ دو برادر تنها موجب نیرومندی و شادکامی دشمن است. با هر بیان وهر افزار

هنری که دارید، بردوستی‌وتفاهم وهمپشتی توده‌های بند گسل تأکید ورزید. ملت‌های مستضعف را، در هرکران که هستند، به‌اتحاد برای برکندن ریشهٔ ستم‌فراخوانید. سلاح‌های ما نه‌به‌روی یکدیگر، بلکه به‌روی دشمن مشترك صهیونیسم غاصب سلطه‌جو و امپریالیسم غارتگر جنگ افروز باید آتش کند. هرگز مبادکه در شناخت هدف، درکاربرد سلاح یا درتعیین سمت آتش به‌اشتباه‌مان افکنند.

باسلام و درود

شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

تهران - ۱۳۵۹/۸/۶

آبیاری

برتولد برشت

خوشا آبیاری باغچه، توان‌دادن به‌سبزه،
نوشاندن درختان شنه.
سیرآب‌کن، بازهم بپاش
از یاد مبر آن بوته بلند را، نیز
آن خفته بی‌یاد، آن خسیس را!
و نادیده نگیر
هرزه گیاه را درمیان گلها که آن هم
تشنه است. بازهم بپاش
بر چمن تازه یا برآن گیاه افسرده:
زمین لخت را هم تو شاداب کن.

خاموشی

شعر : سیاووش کسرائی

موسیقی: حسن علیزاده

شب که خاموشی می افتد بیگاه به بام من و تو
I
II
حطر می بُرد رشتهٔ کلام من و تو
Az.
Nay.
Kh.
San
Tar
Bs.
3
حطر می بُرد رشتهٔ کلام من و تو
2
موزیک
Az.
Vay.
Kh.
San.
Tar.
mf
p
p
3

Naz.
Kh.
San.
Tar.
B.S.
f
Az.
Naz.
Kh.
San.
Tar.
Bs.
می مانیم
شب کربلار
نه ناجار
نه غمخواری هم
می مانیم
4
موزیک

5
6
تنو می اندیشم
به خود می نگرم
راستی راجه جرانی است
Az.
Nay.
Kh.
San.
Tar.
Bs.
بیابان من و تو
که اندر آنجا که خطرهاست
بیابان من و تو
که اندر آنجا که خطرهاست بجان من و تو
I
II