# شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

ه.ا. سایه
به‌آذین
محمود دولت‌آبادی
سیاوش کسرائی
احسان طبری
جمال میرصادقی
و...

## دفتر سوم

• بهار ۱۳۶۰ •

شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

مجموعه
یادنامه
۲
۴
۲۹

شورای نویسندگان
و
هنرمندان ایران

درآخرین لحظاتی که کار چاپ فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان به‌پایان رسیده بود باکمال تأسف باخبر شدیم که شاعر، نویسنده و مترجم گرامی **فضل‌الله گرکانی** بدرود حیات گفته است.

یاد او را گرامی می‌داریم واین فقدان رابـه جامعهٔ ادبی و هنری کشور و بازماندگان آن روانشاد تسلیت می‌گوئیم.

●

همچنین **عبدالعظیم گوهرخـای**، نـاشر و دوستدار کتاب، کـه بارها وبخاطر چاپ کتابهای سودمند ادبـی و سیاسی مـورد تعقیب دستگاه ساواك قرار گرفته بود و سال‌ها از عمر خود را در زندان گذرانده بود، جمعه اول خرداد ۱۳۶۰ درگذشت.

یاد اوگرامی باد.

**در این شماره:**


| | | |
|---|---|---|
| بیانیهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران | | صفحهٔ ۱ |
| شعر کار | سیروس نیرو | « ۴ |
| آزادی و انقلاب | م. ا. به‌آذین | « ۵ |
| آرزوهای یك هموند شورا | احسان طبری | « ۲۸ |
| کاری نه‌کارستان (شعر) | محمد زهری | « ۳۴ |
| نوروز، جشن آفرینش | نازی عظیما | « ۳۵ |
| وجین (شعر) | سیاوش کسرائی | « ۴۳ |
| در تئاتر با مردم انقلابی | م. شبنم | « ۴۴ |
| من زحمتکش (شعر) | جعفر کوش آبادی | « ۴۸ |
| طرب و تحول | محمود دولت آبادی | « ۵۱ |
| غمگسار (شعر) | سیاوش‌کسرائی | « ۵۸ |
| احساسی از گذشته | هانی بال‌الخاص | « ۵۹ |
| از تنگنای جبر به‌فراخنای اختیار | احسان طبری | « ۶۶ |
| بازگشت (شعر) | ژاله | « ۷۴ |
| موسیقی ملی روسیه درقرن نوزدهم | هوشنگ کامکار | « ۷۷ |
| آن‌روزها، امروز (شعر) | منوچهر نیستانی | « ۹۳ |
| هنر تئاتر | امیرحسین آریان‌پور | « ۹۴ |
| پیدایش واهمیت «سیستم» استانیس‌لافسکی | مصطفی اسکوئی | « ۱۰۱ |
| دو رباعی | غلامحسین متین | « ۱۳۹ |
| طرح خواب (شعر) | سپیده سامانی | « ۱۴۰ |
| قصه و قصه‌های عامیانه | جمال میرصادقی | « ۱۴۱ |
| هورا (شعر) | عمران صلاحی | « ۱۶۴ |
| مظنون | ناصر مؤذن | « ۱۶۶ |
| تابستان (شعر) | مفتون امینی | « ۱۸۱ |
| سوسنگرد | کاظم هژیر آزاد | « ۱۸۲ |
| لحاف از تاروپود نور (شعر) | محمد مجلسی | « ۲۱۴ |
| بررسی کتاب | — | « ۲۱۵ |
| تارنگ ارغوانی وحدت (شعر) | محمد خلیلی | « ۲۷۵ |
| نتایج انتخابات شورا | — | « ۲۷۷ |
| رزم مشترك | برزین آذرمهر | « ۲۷۸ |


۲۸۵ ریال

# در پردهٔ خون

بهار آمد بیا تا داد عمر رفته بستانیم
بپای سرو آزادی سر و دستی برافشانیم

به عهد گل زبان سوسن آزاد بگشایم
که ما خود در دل این خون خورن خاموش میمانیم

نسیم عطر گردان بوی خون عاشقان دارد
بیا تا عطر این گل در مشام جان بگردانیم

شرار از رعد این آهنگ خون افشان ما دارد
سمند روزگار جانها بر این شعله بنشانیم

جمال سرخ گل در پرتو پیکار پنهان است
سرود عشق بلبل از نوای بربط خونین

بدست رنج بر نا ممکنی ممکن شود آری
بیا تا حلقهٔ اقبال محرومان بجنبانیم

الا ای ساحل امید سعی عاشقان دریاب
که ما کشتی در این طوفان بسودای تو میرانیم

دلا در بال آن گلگون گردون تا رنگ اندر
مبادا گر نشیب این شب سنگین فرو مانیم

شمارهٔ هشتم سال اول مجلهٔ پیام نو — چون ما بیم گر نخوانی این نغمه بر ما — تهران فروردین ۱۳۴۰ ه ا ش

# بیانیهٔ
# شورای نویسندگان وهنرمندان ایران

(به‌مناسبت حوادث ۱۴ اسفند دانشگاه تهران)

**هموطنان**

از برگزاری جشن‌های آغاز سومین سال عمر انقلاب اسلامی ایران یك ماهی بیش نمی‌گذرد. دامنهٔ بسیار وسیع این جشن‌ها و شور و شوق برخاسته از صمیم قلب توده‌های از بند رستهٔ ایران بیانگر نیروی انقلابی بزرگ‌ملت‌ما ویقین وی به‌پیروزی انقلاب مردمی وضدامپریالیستی‌اسلامی ایران به رهبری امام بزرگوار خمینی بوده است. اما اکنون، در فروکش آن موج شادی و امید، می‌توان سرخوردگی وخشم فروخورده‌ای را عیان دید. چرا؟

در حقیقت، از ماه‌ها پیش مردم شاهد قرائن روزافزونی دال بر وجود اختلاف دیدها و دورنماها، برخورد زیانبار جاه‌طلبی‌ها، ناسازگاری منش‌ها در سطح بالاترین مقام‌های جمهوری اسلامی ایران بوده‌اند. در مقابله با دشواری‌های ناگزیر دوران پس از پیروزی انقلاب، در نحوهٔ رویارویی با اخلال‌گری‌ها و توطئه‌های پیاپی امپریالیسم و طیف رنگارنگ ضدانقلاب داخلی، زیان دیدگان از انقلاب، واپس ماندگان وکنار زدگان در مسابقهٔ قدرت، به‌هراس افتادگان ازعمق یافتن‌انقلاب در راستای‌اعادهٔ واقعی‌حقوق مادی و معنوی مستضعفان، و همچنین دربارهٔ ادارهٔ پیروزمندانهٔ جنگی که تجاوز غدارانهٔ حکومت بعث عراق به منظور درهم شکستن انقلاب به ما تحمیل کرد، اختلاف‌ها و ناهماهنگی‌هایی از پیش میان کارگزاران بلندپایهٔ امور مشهود بودکه مردم آن‌را، تا همین حد که می‌توانست انگیزهٔ تلاش

بیشتر در جستن و یافتن مؤثرترین راه حل معضلات باشد، به‌دیدهٔ اغماض می‌نگریستند، اما اکنون با احساس دلهره می‌توان دید که کار به دشمنی رویاروی کسانی کشیده است که ملت، سرنوشت کشور و انقلاب اسلامی ایران را به دست ایشان سپرده است. و این به هیچ‌رو تحمل‌پذیر نیست. نمی‌توان اجازه‌داد که رقابت‌های فردی و گروهی، زندگی مستقل و آزاد ملتی‌درحال جنگ را به خطر بیاندازد وانقلابی را که به‌بهای خون هزاران هزار شهید پاکباخته و راست پیمان و گمنام در سراسر ایران به‌دست‌آمده است و استقلال کشور وامکان پیشرفت وتعالی ملت ما به‌تحکیم وگسترش و پویایی آن بسته است درآستانهٔ شکست قرار دهد.

البته، پنداشت آن که بحرانی با چنین ابعاد گسترده تنها مورد خواست‌ها و هوس‌های فلان و بهمان‌است نمی‌تواند صحیح باشد. در ورای اشخاص وگروه‌ها، دو بخش اساسی‌جمعیت این‌کشور، یعنی‌اکثریت مستضعف و اقلیت برخوردار از امتیازات گوناگون، با هم درکشاکش و نبردند. و در فاصلهٔ این دو، یك قشر خرده‌پای متزلزل قرار دارد که آسان برای کسب و کارکوچك به‌ظاهر مستقل خود به‌هراس می‌افتد، واگر درست توجیه‌نشود و اطمینان نیابد و حقیقت انقلاب ومواهب عام‌آن را درك نکند، می‌تواند به صف مخالف بپیوندد. آنچه امروز در ایران می‌گذرد و دشواری‌های فراوان و دردناك جنگ بدان جنبهٔ خطیری می‌دهد، درحقیقت بحران‌بلوغ انقلاب است، و برای گذار به‌سلامت از آن، باید همهٔ نیروهای مؤمن و مستعد و مصمم به حفظ دستاوردهای انقلاب بسیج شوند. در همان حال، باید از هرگونه انحصارطلبی، هرگونه اعمال قدرت یك سویه، هرگونه دشمن‌تراشی، هرگونه تجاوز به حدود و حقوق افراد و قشرها و گروه‌هایی که با انقلاب به‌صورتی فعال یا غیر فعال همسویی و همراهی دارند پرهیز نمود؛ اما در سرکوب ضد انقلاب وخنثی‌کردن نیروهایی‌که در شرایط‌کنونی سد راه انقلاب شده‌اند با قاطعیت عمل‌کرد.

انقلاب مردمی و ضد امپریالیستی ایران به‌رهبری امام خمینی ـ که تندرستی‌اش پایدار و عمرش بر مزید باد ـ زیر شعار «استقلال، آزادی، جمهوری اسلامی» به پیروزی رسید و راه تکامل در پیش‌گرفت. استقلال

کشور ایجاب می‌کند که جنگ تا رانده شدن آخرین سرباز دشمن و تا پیروزی کامل بر رژیم تجاوزگر صدام، که در عین‌حال پیروزی انقلاب مستضعفان ایران بر امپریالیسم آمریکا و بر همهٔ دست پروردگان داخلی طاغوت خواهد بود، ادامه یابد. همچنین، برای آن‌که شعار آزادی در واقعیت زندگی ملت ما و در جمهوری اسلامی پیاده شود، لازم است تا، با شناخت درست نیروهای دوست و دشمن، همه‌گونه امکان برخورداری از آزادی‌ها در حدود مصرح قانون اساسی برای توده‌های وسیع مؤمن به انقلاب فراهم آید، اگرچه بعضاً در راستای عقیدتی کارگزاران قدرت‌نباشند، و نیز هرگونه امکان سوء استفاده از این آزادی‌ها از دشمنان انقلاب سلب شود. در محیط انقلابی، بویژه هنگامی‌که جنگی تحمیلی در جریان است، همه چیز به معیار مصالح انقلاب و پیروزی در جنگ سنجیده می‌شود. در چنین احوالی، هرگونه زیاده‌روی یا بردباری نابجا درآن‌چه مربوط به‌حدود وحقوق‌افراد و اجتماعات است می‌تواند باعث گردد که فریاد «آزادی» به صورت‌پرچم مبارزهٔ بدخواهان باانقلاب‌درآید. صحنه‌های‌زشت وننگین روز چهاردهم اسفند در دانشگاه تهران نباید امکان تکرار داشته باشد. انقلاب ازچنان مشروعیت و چنان نیرویی برخوردار است‌که می‌تواند و باید نظم قانونی خود را به رغم چماقداران ـ از هر سمت که باشند ـ برقرار سازد.

براساس نکات یاد شده و با توجه به موقعیت خطیرکشور وانقلاب، شورای نویسندگان وهنرمندان‌ایران، به‌پیروی از اصول مندرج دربیانیهٔ خود، هرگونه حرکتی را که به‌پراکندگی نیروهای انقلابی بینجامد محکوم می‌کند و بار دیگر وفاداری‌بی‌دریغ‌خود را به‌انقلاب مردمی وضدامپریالیستی ایران به‌رهبری امام خمینی و حمایت قاطع خود را از نهادهای برخاسته‌از انقلاب اعلام می‌دارد.

پیروز باد انقلاب مردمی و ضدامپریالیستی اسلامی ایران!

**شورای نویسندگان و هنرمندان‌ایران**

# شعر کار

سیروس نیرو
(به مناسبت اول ماه مه)

با قامتی به هیبت طوفان سهمگین
با سینه‌ای ستبر
دستان به‌سان پتك، به سندان سرنوشت
رخساره، سخت و سرد.
باد شمال در نفس کارساز او
چون سرو استوار
بالنده با تهاجم فردای خویشتن

افسانه‌ها از اوست
عشق و ترانه‌های پر از شور زندگی.
شوق بهار،
تا گذر دشت دور دست.
سر سبزی و شکوه درختان باردار
آبادی زمین
دمهای کارساز دم کارخانه‌ها
سازنده‌ی تفنگ،
بنا،
خیش،
داس،
چرخ
تا اوج کهکشان
پرواز بال‌ها
در دست‌های اوست.

این سرور دلاور تاریخ‌ساز ما
دنیا ازآن اوست.
این دست پر ز پینهٔ مردانه‌وار را
دل‌ها ازآن اوست.
از رزم اوست، رونق سرشار زندگی
از عزم اوست، شعله فکن بر بساط ظلم.
این بازوان کار
اینگونه پر تحرك و اینگونه پر غریو.
چون کوه، استوار
پاینده در تهاجم دنیای خویشتن
فردا، ازآن اوست.

←

# آزادی و انقلاب

م. ا. به‌آذین

آزادی را چگونه تعریف کنیم؟

آیا آزادی‌آن است که هیچ عامل بیرونی، آدمی را از بیان و بازنمود خواست‌های خود و از حرکت ارادی‌اش برای تحقق‌آن خواست‌ها بازندارد یا محدودش نکند؟

ساده‌ترین تجربهٔ هر روزه نشان می‌دهد که همچو تصوری از آزادی به‌کمترین برخورد با واقعیت درهم می‌ریزد. نه تنها در زندگی اجتماعی، بلکه حتی در تنهایی بیابان، هیچ‌کس، هیچ موجود زنده، به‌این‌گونه آزاد نیست. درهر حرکتی، به هر انگیزه‌که باشد، ای بسا که مانعی از درون و بیرون سر بر می‌آورد و آدمی را محدود می‌کند، بازمی‌دارد. حتی درخلوت ضمیر، درانتزاعی‌ترین اندیشه‌ها و دربلندترین پرواز خیال، آدمی، درمحدودهٔ داده‌ها و دانسته‌ها و نیز در توان نسبی فعالیت ذهنی خویش، با دیوارها و دربندهای نهفته یا آشکار روبرو است. اندیشه و خیال، همچون مرغان‌پای دربند، با رشته‌های بلند و کوتاه به‌انباشته‌های حافظه، به سرمشق‌ها وتلقین‌ها وتحریم‌ها، به آموزش‌ها وآزمون‌ها باز بسته‌اند. از آن‌ها خورش‌می‌یابند و بدان‌ها باز می‌دهند، و پروازشان در حد نیروی بیش یا کم بال‌هاست.

پس، آزادی آیا نیست؟

آری، اگر مطلق بنگریم، آزادی نیست و نمی‌تواند باشد. جهان هستی مجموعهٔ پیوندهای متعادل مشروط به هم است‌که جایی برای حرکت «آزاد» باقی نمی‌گذارد. هر حرکتی که هست، آن است که راه برای تحقق

آن باز وزمینه‌اش درشبکهٔ به‌هم بافتهٔ اجزا و پیوستگی‌ها فراهم بوده‌است. اما، نکته در این است که در جانداران حرکت مشروط به عاملی درونی‌نیز هست که در تعیین مسیر و دامنهٔ حرکت و آغاز و پایان‌آن دخالت دارد، و ازآن به اراده یا خواست تعبیر می‌شود.

در درجات صعودی تکامل جانداران، خواست نیز از ساده به بغرنج می‌رود، از بازتابی و موروثی و یکنواخت به صورتی پرورده و شخصی و متنوع در می‌آید. بویژه در آدمی، و در روند آزمون و سنجش و شناختی که زندگی در جامعه به‌وی می‌آموزد یا بدو منتقل و بر او تحمیل می‌کند، خواست تا اندازه‌ای با بینش و گزینش همراه می‌شود، و ازهمین‌رو است که پنداشت آزادی دست می‌دهد:

این که گویی این کنم یا آن کنم  خود دلیل اختیار است ای صنم

این «آزادی» ـ آزادی در بود و باش وآمیزش و سایش با دیگران ـ امری است نسبی، و، گذشته از در و دربندها و محدودیت‌هایی که هستی وطبیعت پیرامون در برابرآدمی می‌گذارد، شرط همزیستی دیرپا و بسامان افراد را در چارچوب جامعه با خود دارد، با تعادل پایدار زندگی جامعه باید دمساز باشد. از این‌رو، در شناخت آزادی و دربیان شروط و حدودآن، باید جامعه را شناخت و از آن آغاز کرد.

جامعه ـ تا آن‌جا که زندگی تاریخی بشر نشان می‌دهد، و بی‌شك‌از هزاران سال پیش از آن نیز ـ مجموعهٔ سازمان یافته‌ای است از افراد و گروه‌های هم‌پیوند آدمی‌که درمحدودهٔ جغرافیایی معین و در شبکهٔ گسترش یابنده و بغرنج شوندهٔ روابط اقتصادی، اداری، تاریخی، دینی و فرهنگی معین، به شکلی ثابت یا در گشت و واگشت، به سر می‌برند. از سازمان‌یافتگی زندگی جامعه و هم‌پیوندی افراد آن در چارچوب خانواده و قبیله و ده و شهر وکشور ـ و البته دولت، ـ از یك سو، و از روایی احکام‌سنت و اخلاق و دین و سرانجام قانون در جریان عادی زندگی جامعه، از سوی دیگر، مفهوم نظم به دست می‌آید که با هستی جامعه در همهٔ مراحل آن در پیوندی ریشه‌ای و ضروری درآمیخته است. تا جایی که حتی درگیرو دار بحران انقلاب که نظم سراسری جامعه به ناچار در هم می‌شکند و در هر

گوشه، در هرپاره‌ای از پیکر جامعه، نیروی کم و بیش برتری به استقلال سر برمی‌آورد، نظمی- هرچند نااستوار، محدود، دستخوش‌تجاوزهای مکرر- در قلمرو هر یك از نیروهای رقیب وجود دارد. نظم، قانون‌آلی زندگی جامعه، نمودار تعادل عینی جامعه است، و - دست‌کم از آغاز تاریخ - به‌ویژه بر روابط تولید و حقوق مالکیت مبتنی برآن نظر دارد. فرد، از آغاز کودکی در دامن مادر یا خانواده و، پس از آن، در زندگی «مستقل» خود در جامعه، در آزمون‌های مکرر هر روزه، در فرمان‌بری‌های نا بکام و در سرکشی‌های فرو خورده یا آشکار، وجود و قدرت سنگین نظم را در می‌یابد و، اگر هم نه دربیان حقوقی و در شناخت تك تك اجزای به هم پیوستهٔ آن، به مقتضیات کلی نظم آگاه می‌شود. نظم را با درکی روشن یا مه‌آلود، به هرحال، می‌شناسد. از مجرای یك چنین شناختی است که نظم جامعه مجموعهٔ رفتار فرد - کردار و گفتار و حتی اندیشهٔ نهفتهٔ فرد را - مشروط می‌سازد. این‌جا بدان راه می‌دهد و آن‌جا راه برآن می‌بندد. سخن کوتاه، در شیارهای بست و گشاد نظم جامعه است که هر خواست و هرعمل فردی یا گروهی وقوع پیدا می‌کند یا نمی‌کند. وچنین است که احساس‌آزاد بودن یا در تنگنا بودن دست می‌دهد. این‌احساس آزادی یا تنگنا، نه‌چندان از سرشت رام یا سرکشی فرد و گروه یا از خوب و بد و روایی و ناروایی خواست‌شان، که از طبیعت وترکیب جامعه و روابطی‌که درآن حاکم‌است سرچشمه می‌گیرد. جامعه، در سازمان یافتگی استوار خود، آزادی فرد یا گروه را - در چارچوب حقوق و وظایف - از یك سو تضمین و از سوی دیگرمحدود می‌کند. اما تضمین آزادی درپذیرفته بودن و روابودن استمرار عمل ارادی در حیطه‌های معین و به‌صورت‌های‌کلی معین است، که همین باز مفهوم محدودیت را در خود دارد. و باید توجه داشت که قید صفت «ارادی» امکان بازخواست و پیش‌بینی‌کیفر را به‌دنبال می‌آورد: بدین‌سان، آزادی و مسؤولیت همچون دو رکن اصلی رفتار اجتماعی ظاهر می‌شوند. آن‌کس‌که ضرورت محدودیت را، درشناختی که به هر کیفیت از نظم برایش حاصل شده است، بپذیرد، و آگاهانه یا از روی عادت، در انطباق با آن اراده و عمل کند «آزاد» است. پس، در محدودهٔ جامعه، آزادی رفتار در

راستای نظمی است شناخته و پذیرفته.

در این تعریف نکته‌ای است که بهتر است یک‌بار دیگر تصریح شود، و آن این‌که دو مفهوم آزادی و نظم با هم ملازمه دارند، و این نظم‌است که در بافت خود به تحقق آزادی راه می‌دهد یا نمی‌دهد.

نظم در جامعه مرزبندی فشرده و بغرنجی است از باید ـ نبایدها و شاید ـ نشایدها که، جز آن‌چه بر دوام هستی کل جامعه ناظر است و از برابری طبیعی آدمیان در جوامع ابتدائی نشان دارد[1]، بر همهٔ افراد یا گروه‌ها به یک‌سان نافذ نیست. به‌ویژه درجامعهٔ طبقاتی، بخش بسیاربزرگی از ضابطه‌های نظم بیان امتیازات ثروت و مالکیت و انتقال «مشروع» و «قانونی» آن به فرزندان و خویشان از راه ارث است و پیش از هرچیز به تحکیم و دوام قدرت گروه‌های ممتاز خدمت می‌کند. به دیگر سخن، نظم یک‌پارچه وهمگن نیست. لایه‌هایی دارد. با پیدایش جامعهٔ طبقاتی وتحولات بعدی آن در طول تاریخ، به‌موازات نظم طبیعی و بنیادی جامعه، «نظم»-های دیگری استقرار می‌یابد که، با به‌کار گرفتن اهرم‌های سلطهٔ طبقاتی، نابرابری، بهره‌کشی و بهره‌دهی، فرماندهی تثبیت شده ازیک‌سو و اجبار در فرمانبری از سوی دیگر را، قانون زندگی جامعه می‌سازد. بدین‌سان، در جامعهٔ طبقاتی «نظم بنیادی» و «نظم طبقاتی» هردو وجود دارند و با هم مجموعهٔ کلی نظم را در یک مرحلهٔ معین تاریخ تشکیل می‌دهند.

نظم، در همه حال، با اجبار همراه است. گذشته از اجبارهایی‌که در نظم بنیادی در راستای حفظ و دوام هستی‌جامعه اعمال می‌شود و هرکس، بر عادت ریشه‌دار همگانی، رفتارخود را بی‌هیچ تردید و تأمل باآن‌تطبیق می‌کند، نظم طبقاتی اجبارهای خاص خود داردکه از تقسیم طبقاتی‌جامعه سرچشمه می‌گیرد وهمواره، در عمل یا دراندیشهٔ کسانی‌که محکوم بدان‌اند، به‌نوعی مورد تردید یا انکار است. اجبارهای نظم بنیادی به‌ویژه نمودار

---

۱. مانند مصونیت جان شخص، حق تشکیل خانواده، سرپرستی فرزندان وغیر آن، که از نیاز به بازوی بیشتر در همکاری ضروری افراد برای تأمین خوراك و جای باش و امنیت مشترك قبیله حکایت می‌کند، و یادگاری است از زندگی آدمی در دوران‌های بسیار دور گذشته.

تضاد کلی جامعهٔ انسانی و طبیعت پیرامون است، اما اجبارهای طبقاتی از تضاد درونی جامعه، از خود وجود طبقات دارای منافع متضاد و از کنش و واکنش آن‌ها در برابر هم، سر بر می‌آورد.

نظم طبقاتی در روند بهره‌کشی سازمان یافته و قانونی شدهٔ مبتنی بر مالکیت وسایل عمدهٔ تولید پدید آمده است و می‌خواهد به‌تولیداجتماعی، در فاصلهٔ دو قطب استوار داشتهٔ ثروت وفقر، دوقطب حاکمیت ومحکومیت، امکان تحقق و استمرار بخشد. و این جز با اعمال‌زور، در پوشش مقررات رسوخ یافتهٔ سنت و شریعت و نیز آنچه مصالح و خودخواهی فرمانروایان در بیان قانون می‌آورد، میسر نیست. این نکته هم گفتنی است که طبقه (یا ائتلاف‌طبقات) فرمانروا همواره نظم خاص خود را یگانه نظم سراسری جامعه اعلام می‌کند، و به‌همین دستاویز هرگونه اخلال در «نظم»، هرگونه سرکشی در برابر فرمانروایی «قانونی» یا «مؤید به تأیید آسمانی» خود را، کیفر می‌دهد.

از آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت ـ و درعمل نیز مشاهده‌کرد ـ که در جامعهٔ طبقاتی، به اعتبار نظم‌های بنیادی و طبقاتی، آزادی‌های بنیادی داریم وآزادی‌های طبقاتی. و در این زمینهٔ اخیر، آنچه آزادی یك طبقه شمرده می‌شود، برای طبقات دیگر محدودیت یا حتی سلب آزادی است ـ خواه در بیان حقوقی آمده باشد یا نه. از این‌رو، در جامعهٔ طبقاتی حفظ آزادی‌ها از دستبرد فرمان‌روایان، یا بازیافت آزادی‌های از دست‌رفته وکسب آزادی‌های تازه، همیشه به‌نوعی در زندگی جامعه مطرح است و نیروهایی را به‌مبارزه برمی‌انگیزد. واین‌خود عرصهٔ دیگری ازمبارزهٔ طبقاتی است.

گفته شد که جامعه، همیشه و درهمه حال، با نوعی نظم همراه است و این نظم ـ در جوامع طبقاتی ـ بویژه بر روابط تولید و حقوق مالکیت مبتنی برآن نظر دارد. اما روابط تولید در روند تکامل شیوهٔ تولید و نیرو-های مولد جامعه استقرار می‌یابد و، همزمان باآن، رعایت حقوق مالکیت ـابتدا درضوابط سنت و شریعت و اخلاق، وسپس، در مراحل تکامل‌یافته‌تر تاریخی، در قانون مدون عرفی ـ جنبهٔ الزام به خود می‌گیرد. این الزام،

برای آن که در عمل نافذ گردد، به مراقبتی مستمر نیاز دارد که تنها با پیش‌بینی کیفر و امکان اعمال زور در موارد تخلف می‌تواند مؤثر افتد. و چنین است که، در روند پیدایش و استقرار جامعهٔ طبقاتی، نطفهٔ یك‌دستگاه اجرائی جدا و برتر از تودهٔ مردم برای حفظ «حدود» و «حقوق» از راه اعمال زور بسته می‌شود وپیوسته، به‌انگیزهٔ ضرورت‌های نو به نو درتلاش برای‌گسترش «حقوق» فرمان‌روایان و تنگ‌ترکردن «حدود» بر فرمانبران، شاخ و برگ می‌زند و تناور می‌شود، تا جایی‌که کم و بیش سراسر زندگی و فعالیت جامعه را در چنگ می‌گیرد. این دستگاه، که تجسم قدرت‌استقرار یافتهٔ مـالکیت است، دولت نام دارد. در حقیقت، دولت با ساروج حقوق مالکیت با ساخت جامعه و نظم آن به هم در پیوسته است و از آن همه مجموعهٔ یگانه‌ای پدید می‌آید که، در انتساب به‌سرزمینی با مرزهای معین، کشور نامیده می‌شود.

در تاریخ‌بشر، دولت‌ها به‌اشکال چندی ظاهر شده‌اند، ولی همه‌همین وظیفهٔ اعمال زور را برای پاسداران از نظم موجود داشته‌اند و دارند. دولت بویژه برای آن است‌که توده‌های مولد، این کارورزان محکوم به برآوردن نیازهای زندگی جامعه، از حدود خود ـ به صورتی که توازن نیروها در جامعه ترسیم کرده است ـ در نگذرند و به «حقوق» مالکیت ـ از هر نوع که باشد ـ گردن گذارند. و چنین است که با گذشت زمان، پس از آن که دستگاه دولت در واقعیت زندگی و در خوی و سنت مردم جای‌گیر شد، باور داشت غالب چنان می‌شود که رفتار شهروندان باید در راستای نظم مستقر باشد ـ نظمی که، اگر هم پذیرفته نباشد، دستگاه قهر دولت آماده است تا آن را به‌زور تحمیل‌کند. و باز چنین است‌که سرکشی‌های فرد در برابر تحمیل‌های نظم کمتر بازتاب گسترده‌ای در حال می‌یابد و تودهٔ مردم ـ که خود زیر فشار نظم هستند ـ اگر هم یك چنان نمونهٔ سرکشی را محکوم نکنند، بدان بی‌اعتنا می‌مانند[1]. از این‌رو، تا زمانی‌که

---

۱. مگرآن‌که دورا دور این بخت نصیب فرد سرکش شودکه نام او وکار او در شعر و افسانه زنده بماند.

تشدید تضاد طبقاتی و تعدد واکنش‌های فردی، و آموزندگی و انگیزندگی حاصل از آن، پایه‌های آن باورداشت غالب و آن تسلیم خو گرفتهٔ شهروندان را به نظم جاری سست نکند، سرکشی آزادی‌طلبی از مرز فرد یا گروه در نمی‌گذرد و جنبشی همگانی نمی‌شود. سخن کوتاه، آزادی ـ امری اساساً اجتماعی که خود بافت جامعه به‌صورتی طبیعی بدان راه می‌دهد یا نمی‌دهد ـ در رابطه با زور مسلط، خصلت سیاسی پیدا می‌کند و به‌مسألهٔ قدرت بدل می‌گردد.

آزادی، در معنا و برد سیاسی‌اش، سابقهٔ دیرینه‌ای در تاریخ ندارد و به‌دوران سر برآوردن بورژوازی به‌دعوی حکومت باز می‌گردد.

جامعهٔ فئودالی جولانگاه زور برهنه برای بهره‌کشی نامحدود از کار تودهٔ دهقان درقلمروهای کوچك بی‌شمار بود. همه جا، در زمین‌های گستردهٔ خان وفئودال، چشم «رعیت»آسمان را به‌یك رنگ می‌دید ـ رنگ‌بیگار وفقر وستم.در چارمیخ وابستگی به زمین، زندگی برای تودهٔ برزگر زندان بود. در همان حال، سراسر نظام فئودالی در پوستهٔ سخت سلسله مراتب سپاهی‌گری و زمین‌داری هوا برای نفس کشیدن کم داشت. پراکندگی قدرت، همراه با خودسری و آز سیری‌ناپذیر خاوندان تیولدار، پایه‌های امنیت و وآرامش را سست می‌کرد، کشاورزی را به‌زوال می‌کشاند، دهقانان به‌جان آمده، در طول سده‌ها، بارها و بارها سر به شورش برداشتند و با شمشیر و آتش سرکوب شدند. در این میان، قشر بازرگان و پیشه‌ور در شهرها، به عنوان برآورندهٔ نیازهای تجمل پرستانهٔ اشراف زمین‌دار، آزادی خود را باز می‌خرید و برسرمایه می‌افزود و آهسته آهسته درکارهای حکومت چنگ می‌انداخت. در اروپا، چه بسا که بورژواها حقوق خاوندی فلان‌شهر را، به‌ازای وامی که برای جنگ یا هرگونه هزینهٔ هنگفت دیگر به تیولدارآن می‌دادند و او غالباً از پرداخت آن عاجز می‌ماند، به‌خود منتقل می‌کردند و ادارهٔ شهر را ـ هنوز در چارچوب حقوقی نظام مسلط فئودالی ـ به‌دست می‌گرفتند. بدین‌سان، «شهرهای آزاد» ـ آزاد از وابستگی فئودالی ـ پدید آمد و بورژوازی در اداره آن‌ها به تمرین حکومت پرداخت و کارپردازان و دولت‌مردان و رهبران فکری خود را تربیت کرد.

بورژوازی، در روند رشد بازرگانی و صنعت، در تکاپوی داد و ستد و عرضه داشت کالا به بازارهای دور و نزدیك، پیوسته با مزاحمت شبکهٔ ریز بافت مرزهای فئودالی و باج خواهی خان‌های قلعه نشین درگیر ودر کشاکش بود. از این‌رو، نمی‌توانست خواستار برچیده شدن آن مرزها و برافتادن‌آن قدرت‌های کوچك باج‌خواه نباشد. با نخستین نشانه‌های انحطاط نظام فئودالی ـ و گویی برای تدارك انتقال فرمانروایی از زمین‌داران به طبقهٔ سرمایه‌دار ـ نظریه پردازان بورژوا، در سیر طبیعی اندیشه که خود بیانگرمنافع طبقاتی است، به پیشواز جاه‌طلبی‌های شاهان خودکامه رفتند و لزوم وحدت کشور و مرکزیت حکومت را پیش کشیدند. و چنین شد که اندك اندك اتحاد بورژوازی با برخی چهره‌های استثنائی پادشاهان ، در سیاستی که بعدها به‌نام «خودکامگی روشن‌بینانه» شناخته شد، شکل گرفت. دراین اتحادعملی، نفع مستقیم بورژوازی آن بودکه کار دادو ستد سریع‌تر و آسان‌تر و با هزینه‌ای از همه حیث کمتر در قلمرو وسیع پادشاهی صورت می‌گرفت وبازار بزرگ داخلی تقریباً به‌انحصار سرمایهٔ خودی در می‌آمد. اما، در درازمدت، با پیوستن فرزندان بورژوازی به دستگاه فئودالی شاه، چرخ‌های این‌دستگاه دانسته وندانسته در راستای رشد هرچه بیشتر سرمایه‌داری به حرکت درمی‌آمد و راه برای فرمان‌روایی آن به استقلال هموار می‌شد.

در مرحلهٔ نهائی این پیشروی مداوم، با گسترش تولیدکالایی و سهم فزاینده آن درکل اقتصاد، جوانه‌های روابط تازهٔ تولید و مالکیت از درون جامعهٔ فئودال سر برمی‌آورد و شاخ و برگ می‌زد . تمرکز هرچه بیشتر ثروت در دست بورژوازی و سهمی‌که این طبقه توانسته بود ـ افزون بر تولید و بازرگانی ـ در زندگی فکری و اداری جامعه داشته باشد، اینك آن را در آستانهٔ قبضه کردن قدرت قرار می‌داد. در فرانسه ـ کشوری‌که انقلاب سرمایه‌داری در آن می‌بایست به‌صورتی ریشه‌ای و پی‌گیر گسترش یابد و به‌آخرین نتایج منطقی خود برسد ـ بورژوازی، پس از چند تجربهٔ نارس و ناکام برای ورود به صحنهٔ رقابت‌های اشراف و تحمیل خود به عنوان‌شریك درقدرت دولتی، سیاست‌هم‌کاسگی با طبقهٔ رو به‌زوال فرمانروا

را در کل ترك گفت و راه مستقل خود را در پیش گرفت، اندیشه‌وران بورژوا بانظریهٔ «آزادی وحقوق طبیعی بشر» به میدان کارزار ایدئولوژیکی درآمدند و به‌زودی، با تشکیل انجمن‌ها به سازمان دادن مبارزه و تربیت رهبران تودهٔ مردم پرداختند. در این کارزار، بورژوازی نه تنها با اشراف زمین‌دار بلکه همچنین با کلیسا رو به‌رو بود. زیرا کلیسا، با حقوق خاوندی بر قلمرو بسیار وسیعی در اروپا، به‌ویژه پس از جنگ‌های صلیبی، قدرت فئودالی بسیار بزرگی به‌شمار می‌آمد و سلطهٔ معنوی‌اش بر وجدان‌ها باز بر قدرتش می‌افزود. از این‌رو، مبارزه با فئودالیسم، خواه ناخواه، مبارزه‌با کلیسا در هر دو زمینهٔ مادی و معنوی بود و «آزاد اندیشی» بورژوایی نمی‌توانست ضدمسیحی نباشد.

در ندای آزادی که بورژوازی در داد، انگیزه‌های اقتصادی وسیاسی به یك اندازه دخیل‌بود. «آزادی» زنجیر وابستگی به‌زمین و اشراف‌زمین‌دار را ازپای رعیت روستایی، که هنوز اکثریت بسیار بزرگ جمعیت را تشکیل می‌داد، برمی‌داشت وآن‌را، درتوده‌های میلیونی، به‌عنوان‌متحد بورژوازی به‌میدان مبارزهٔ سیاسی‌می‌کشاند. از آن گذشته، بازوان اضافی روستا برای فروش «آزادانهٔ» نیروی کار به بازار شهر رو می‌نهادند و چرخ‌های تولید سرمایه‌داری را در ابعادی بزرگتر وسریع‌تر ازپیش به‌گردش درمی‌آوردند.

بدین‌سان، آزادی اهرم پر توان جنبش سیاسی شد. به‌زودی هم، در طی مبارزه با استبداد، ازپوستهٔ کلی خود به‌در آمد، اجزاء ترکیب کننده‌اش مشخص گشت: آزادی اندیشه، آزادی گفتار، آزادی مطبوعات، آزادی اجتماعات... این‌همه، درست آن افزاری بود که بورژوازی برای تسلط بر وجدان و ارادهٔ توده‌ها لازم داشت. با نشان‌دادن سراب آزادی به‌محرومان جامعه و آراستن آن با رؤیای برابری و برادری ـ این دو فریب بزرگ در جامعه‌ای که بنیاد آن بر بهره‌کشی سرمایه ازکار است ـ بورژوازی به «رضای» اکثریت فریب‌خورده بر اریکه قدرت عروج‌کرد و حکومت‌طبقاتی خود را دموکراسی، یعنی حکومت تودهٔ مردم، نامید.

شگرد خاص بورژوازی در حکومت، بازی با اصل حاکمیت اکثریت است. این اصل، در سادگی نبوغ‌آمیز خود ـ نبوغ بازاریان حسابگر ـ

بسیار مجاب کننده می‌نماید، اما تحلیل منطقی و آزمایش دویست سیصد سالهٔ دموکراسی سرمایه‌داری همه جا بر نادرستی واقعی آن گواهی می‌دهد. در شکلی که بورژوازی برای تجلی ارادهٔ اکثریت ابداع کرده است، یعنی در تعویض اختیار تصمیم گیری به «نمایندگان منتخب مردم»، کار به نوعی قمار بر سر شمارش‌آرا خلاصه می‌شود، در این قمار بورژوازی به هرچه از دستش برآید توسل می‌جوید تا برنده شود. بورژوازی، برای کشاندن ارادهٔ «آزاد» توده‌ها به مجرای خواست‌های طبقاتی خویش- وآن چیزی جز بهره‌کشی و ثروت‌اندوزی‌و دوام‌حکومت خود نیست،- نه‌تنها ازآزمودگی وتر-دستی‌اش‌در به‌حرکت درآوردن‌عواطف‌نیك وبد جمعی بهره‌می‌گیرد، بلکه در راه‌تجلی‌آراء وتحقق‌مصالح‌تودهٔ محروم انواع‌سد وبندهای «قانونی»یا «آیین-نامه‌ای» تعبیه می‌کند، و گذشته از بند و بست‌های پس پرده، گذشته از فریبکاری و گروکشی و باج خواهی، از جعل و تحریف، از سلب خود - سرانهٔ آزادی رفت وآمد وحتی ازآدمکشی روی‌گردان نیست. بورژوازی، با سازمان‌دادن شبکه‌های ارتباطی دائمی یا موسمی به‌نام جمعیت، انجمن، بنیاد خیریه، کانون فرهنگی و غیرآن، به شکار آراء می‌پردازد، و درفصل انتخابات، که به‌گفتهٔ یکی از دولت مردان مشروطهٔ ایران فصل بره‌کشی است، به‌شکار خود رأی دهندگان می‌رود. با آنان‌گرم ونرم سخن می‌گوید، با گشاده دستی همه‌گونه وعده می‌دهد، قیافهٔ شهروند خدمتگزار به خود می‌گیرد، به زبان با کاستی‌ها و دراز دستی‌ها می‌جنگد، رسوایی‌ها را بو می‌کشد و ضعف کسان را مایهٔ قوت خود می‌کند، دل‌بستگی‌ها، تعصب‌ها و جاه‌طلبی‌های گروهی، ناحیه‌ای، ملی و غیر آن را بر می‌انگیزد، وجدان-های فروختنی را با پول یا به‌امید مقام می‌خرد، و هرجا که بتواند، حتی در شمارش آراء دستکاری می‌کند، و با چنین استادی در دروغ و تزویر و پیمان‌شکنی است‌که درموضع تصمیم‌گیری باقی می‌ماند و فرمان می‌راند.

در دموکراسی سرمایه‌داری اصل حاکمیت اکثریت، برابری حقوقی شهروندان، برخورداری همگان از آزادی‌های اجتماعی و سیاسی، رسمیت قانونی دارد. این اصول که بورژوازی با آن به دژ فرمانروایی فئودال‌ها هجوم برد سلاحی دو دم است، و اگر چنان که باید به عمل درآید، - و

آن‌در صورتی است‌که نیرو وارادهٔ رزمی، همراه با سازمان یافتگی وشناخت ایده‌ئولوژیکی و اتحاد سیاسی اکثریت زحمتکش، راه را بر بهانه‌تراشی و دراز دستی و قانون شکنی در لباس قانون سرمایه‌داران بسته باشد، ـ رهبری سیاسی جامعه ناگزیر به دست زحمتکشان می‌افتد و دموکراسی سرمایه‌داری آمادهٔ تبدیل به دموکراسی توده‌ها می‌شود. و این خطری نیست که بورژوازی بر آن آگاه نباشد. از این‌رو بورژوازی، از همان آغاز دست‌یابی به‌قدرت، درفرصتی‌که ناآگاهی وسازمان نایافتگی توده‌های محروم شهر و روستا هنوز آنان را زیر نفوذ ایده‌ئولوژیکی و سیاسی وی قرار می‌داد، با پیش کشیدن شرایط گفته و ناگفته‌ای مانند میزان پرداخت مالیات، زن و مرد بودن، مدت اقامت در محل، سال عمر، درجهٔ سواد و غیرآن، امکان بهره‌مندی از حقوق و آزادی‌ها را در عمل محدود کرد، و درمواردی هم‌که توانست، آن را به‌کلی ازمیان برد. بدین‌سان، دموکراسی سرمایه‌داری، اگرهم نه درصراحت متن‌قانون، درعملکرد نهادهای‌حکومتی، نگهبان امتیازهای طبقاتی بورژواها و دوام فرمانروایی بورژوازی گردید و در برخورد با هراندیشه و هر شخصیت و هر جنبشی‌که این فرمانروایی را به‌خطر انداخت، به بهانهٔ صلاح جامعه وامنیت کشور، خود را به‌همان اندازه خدعه‌گر و عهدشکن و سخت‌کوش نشان داد که نظام‌های فئودالی و برده‌داری گذشته.

دموکراسی سرمایه‌داری به هرحال پیشرفت بزرگی درشکل ومحتوای نهادهای حکومت و در روند تکامل اندیشهٔ سیاسی بوده است. نمی‌توان‌از یاد برد که آرمان آزادی و برابری، به‌عنوان دو اصل بنیادی دموکراسی، روزگار درازی شور و نیروی توده‌ها را برای دستیابی به حقوق انسانی خود برانگیخته است. هم‌اکنون نیز، در شرایط استقرار سوسیالیسم دربخش بزرگی از جهان و تقویت و گسترش پی‌گیر آن در شصت‌و اند سال اخیر، درحالی‌که حدت مبارزهٔ طبقاتی کارگران و زحمت‌کشان برای دست یافتن به‌قدرت و ازمیان برداشتن‌نظام بهره‌کشی سرمایه از کار، هم‌زمان با اوج‌گیری جنبش استقلال طلبی در کشورهـای زیر سلطهٔ سیاسی و اقتصادی، بحران پیوسته گسترده‌تر و عمیق‌تری را در جوامع سرمایه‌داری موجب

گشته است و سرمایه‌داری برای ادامهٔ موجودیت و حفظ قدرت خود، همه جا، به صورتی پنهان یا آشکار و با شدتی کمتر یا بیشتر، به شیوه‌های دیکتاتوری و فاشیستی حکومت به عنوان افزار سرکوب مستقیم نیروهای دموکراتیک روی آورده است، شعار آزادی وبرابری و دموکراسی هنوزاز کارآیی بسیار دربسیج نیروها برخوردار است. درچنین احوالی‌که بستن‌راه بر دیکتاتوری و فاشیسم ـ یا کوشش در برانداختن آن ـ عاجل‌ترین وظیفه است، شعارآزادی ودموکراسی در گسترده‌ترین‌شمول خود، یعنی‌برخورداری همگان ـ بی‌هیچ حصر و استثناء ـ از آزادی‌های سیاسی و حقوق مدنی، می‌تواند همهٔ قشرهای دموکراتیک جامعه را متحد سازد وآنان را در پیکار با ارتجاع فاشیسم‌گرای سرمایه‌داری به پیروزی برساند.

شرط شمول همگانی در اعلام شعار آزادی، گذشته از آن‌که عدالت و اصل برابری طبیعی افراد بشر به‌درستی چنین اقتضائی دارد، برای آن است که استبداد فاشیستی و دیکتاتوری سرمایه، یا عوامل رو نهفتهٔ آن‌در درون جنبش آزادی‌خواهی واستقلال‌طلبی، نتوانند به‌دستاویزهای گوناگون مذهب و ملیت و ایدئولوژی سیاسی میان نیروهای دموکراتیک جدایی بیفکنند و، با تضعیف کل جنبش، آن را عقیم گذارند یا به راه سازش با دشمن ملی و طبقاتی بکشانند[1].

---

۱. در دو سالهٔ پیش از سرنگونی رژیم پهلوی که مبارزه با دیکتاتوری سر ـ سپردهٔ آمریکا گسترش تازه‌ای توانست بیابد، نویسندهٔ این سطور آزادی عام را، پا به پای استقلال تام کشور، به عنوان شعار متحد کنندهٔ نیروهای مبارز پیش کشید. و از شگفتی‌ها آن که، در آن روزها سر جنبانان مدعی مبارزه با استبداد باهمهٔ «آزادی‌خواهی» شان، به بهانهٔ آماده نبودن افکار عامه ولزوم پرهیز از واکنش شدید دستگاه، از پذیرفتن چنین‌شعاری به سختی سر باز زدند. اما همین‌آقایان، امروزه، در شرایط پویایی‌انقلاب و پیدا شدن زمینهٔ عینی برای حل مسائل بنیادی جامعه به سود توده‌های زحمت‌کش، فریاد آزادی عام سر می‌دهند و با استناد به قانون اساسی، این دستاورد جانبازی و ایثار توده‌ها، درعمل خواستار آزادی فعالیت ضدانقلاب می‌شوند و با آن درجبههٔ واحدی قرار می‌گیرند.

آزادی، به‌ویژه در بعد سیاسی خود، دارای خصلت طبقاتی است و برخورداری از آن، در عمل، به‌نسبت سهمی است که این یا آن طبقه، در رابطه با مالکیت وتولید، ازقدرت دارد. به دیگر سخن، درجهٔ برخورداری از آزادی‌های سیاسی همیشه نمایش‌گر موازنهٔ واقعی نیروها در جامعه است. از این‌رو، هرجا که شعار آزادی و دموکراسی به‌صورت پرچم‌مبارزهٔ سیاسی درآید نشانهٔ آن است که در موازنهٔ نیروها در جامعه تغییری رخ نموده است. بدین معنی که، براثر گسترش کمی و افزایش نقش اجتماعی طبقات محکوم، طبقهٔ فرمانروا، در پوشش قانون و با اعمال زور، دامنهٔ حقوق و آزادی‌ها را بر آن‌ها تنگ می‌گیرد و آن‌ها نیز، به‌موازات فزونی آگاهی و سازمان یافتگی، می‌کوشند تا دامنهٔ حقوق و آزادی‌های خود را گسترش دهند. بدین‌سان، در کشاکش طبقات اجتماعی در دو جهت دستبرد و دست‌یابی به آزادی و دموکراسی، مسئلهٔ قدرت آشکارا مطرح می‌گردد و قدرت مستقر به مبارزه خوانده می‌شود.

این قدرت مستقر می‌تواند قدرت یکپارچه و سراسری طبقهٔ معینی ـ مثلاً فئودال یابورژوا ـ باشد، یا، چنان‌که پس‌از مشروطه در ایران دیده شد، قدرت ائتلاف حکومتی فئودال ـ سرمایه‌دار، و یا نیز قدرت سرمایه‌داران بزرگ وابسته به‌انحصارات امپریالیستی که عموماً در شکل نظامی‌گری فاشیستی نمایان می‌شود و رژیم گذشتهٔ ایران، درکنار بسا رژیم‌های دیگر در کشورهای کم رشد زیر سلطهٔ امپریالیسم، نمونه‌ای از آن بود. چنین قدرتی زاییدهٔ پیوند بخش‌کوچك ولی قدرتمندی از سرمایه‌داری بومی با قدرت‌های امپریالیستی است و درهرحال وظیفه داردکه امکانات‌حکومتی و قانون‌گزاری و پلیسی سرکوبگر خود را برای غارت هرچه بیشتر منابع طبیعی و انسانی جامعه به‌سود امپریالیسم به‌کارگیرد و خود نیز سهمی از آن ببرد.

در هر یك از موارد یاد شده، شعار «استقلال، آزادی، دموکراسی» نافذترین فراخوان بسیج کنندهٔ نیروها است و تا پایان یك مرحلهٔ معین ـ مرحلهٔ دموکراسی انقلابی توده‌ها ـ اعتبار خود را همچنان حفظ می‌کند. زیر یك چنین پرچم مبارزه، آنچه رهبری جنبش را به‌این یاآن طبقه وقشر

می‌دهد و تا اندازه‌ای ویژگی قدرت آینده را درصورت پیروزی مشخص می‌دارد، نیروی کمی، آگاهی‌سیاسی ودرجهٔ سازمان یافتگی هر یك می‌باشد- خواه مستقل و جداگانه عمل کنند و خواه الزاماً در سازمان ائتلافی گرد آیند. اما، به هرحال، عامل کمیت را، همین‌قدر که با اندك آگاهی کلی و همبستگی حسی (به‌جای سازمان یافتگی‌حزبی) همراه باشد، باید تعیین‌کننده دانست. از این حیث، تجربهٔ انقلاب بهمن۵۷ ایران به‌همان‌اندازه‌آموزنده است که جنبش گاندی در هند وهوشی‌مینه در ویت‌نام. دراین هرسه مثال، توده‌های میلیونی محرومان سیل‌وار به میدان‌کارزار سیاسی کشیده شدند، و در وجود رهبرانی‌که توانستند درلحظات مساعد تاریخی وحدت سراسری ملت مبارز را در خود (یا در حزب و جبههٔ میهنی خود) تبلور دهند، به صورت نیروی محرك و بازوی عمل جنبش درآمدند و آن را، برحسب شرایط، جایی کمتر و جایی بیشتر، به رنگ خواست‌های بنیادی خود در آوردند.

درخواست آزادی‌های سیاسی در جامعهٔ طبقاتی و بسیج نیروها برای تحقق آن، چنان‌که گفته شد، دعوی شرکت درقدرت و یا قبضه‌کردن‌قدرت را در خود نهفته دارد. از این‌رو، نه همان با واکنش سخت و حتی‌خونین قدرت مستقر روبرو می‌شود، بلکه همچنین رقابت‌هایی را - به‌ویژه، در مرحله‌ای که زمینهٔ عینی دست به دست گشتن قدرت در کار فراهم شدن است - میان نیروهای خواستار آزادی بر می‌انگیزد. و این طبیعی است. اما چشم‌بسته و پیش از وقت در سراشیب این گرایش طبیعی در افتادن، دشمن واقعی امروز را واگذاشتن و به‌دشمن احتمالی فردا پرداختن، آفت بزرگ جنبش آزادی‌خواهی و استقلال طلبی است: جنبش را ناتوان می‌کند و امکان عمل مؤثر را، درست درلحظاتی‌که دشمن‌آسیب‌پذیر شده‌است، از جنبش باز می‌گیرد. و البته به همین امید است‌که قدرت مستقر- رژیم‌خود- کامهٔ خودی یا دستگاه کارگزار امپریالیسم، - گذشته از سخت‌گیری و سخت‌کشی که افزار اصلی‌کار اوست، از هر شیوه و شگردی برای تیزکردن آتش رقابت‌ها و افزودن بر غلظت پیشداوری‌ها و بدگمانی‌ها بهره می‌گیرد تا صف‌ها را، اگر به هم پیوسته‌اند، از هم جدا کند و اگر هنوز به هم

نپیوسته‌اند، همچنان جدا نگه‌دارد. در این‌باره نیز تجربهٔ بیست‌وپنج سالهٔ رژیم گذشته بسیار آموزنده است: سراسر دستگاه تبلیغاتی شاه، با انبوه استعدادهای اهریمنی و امکانات مالی که درخدمتش بود، در این راه به‌کار افتاد و با تزریق اباطیل زهرآلود در وجدان‌ها زیان‌ها به بار آورد. واگر پایداری و صدق ایمان ونبوغ رهبری امام‌خمینی نمی‌بود تا، در پوشش‌دین و در برابر چشم و چنگ و دندان تیز رژیم، شبکهٔ آماده و گسترش‌یابندهٔ مسجدها و هیئت‌ها و حسینیه‌ها را برای تبلیغ شعار استقلال و آزادی و قسط و برابری اسلامی‌سازمان دهد و، با بهره‌گیری از رشتهٔ استوار «تقلید» که از سده‌ها باز مردم شیعه را به مرجع و نایب امام‌پیوند می‌دهد[1]، توده‌های میلیونی ایران را به‌حرکت درآورد، وحدت سراسری مردم در مبارزه با استبداد وامپریالیسم هنوز تا مدت‌ها امکان تحقق نمی‌یافت.

مبارزه زیر شعار «استقلال، آزادی و دموکراسی» برای‌آن‌که به‌طرد سلطهٔ امپریالیسم ونفی‌استبداد بینجامد، ناگزیر بایدهمهٔ نیروهای دموکراتیک جامعه را بسیج‌کند. در وضع امروزی جهان، جز قشر سرمایه‌داری بزرگ وابسته که محمل نفوذ امپریالیسم در اقتصاد و سیاست و فرهنگ جامعه است و به‌عنوان‌کارگزار مستقیم وشریک‌کوچك امپریالیسم در غارت‌ثروت ملی اهرم‌های قدرت را در دست دارد، و همچنین جز کارپردازان ردهٔ بالای حکومت که با هزاران پیوند مالی و اداری و خانوادگی با سرمایه‌داری بزرگ و متحدان آن از عناصر رو به زوال نظام‌های پیش از سرمایه‌داری جوش خورده‌اند، دیگر طبقات و قشرهای جامعه به ضرورت باید در این مبارزه یار و همگام باشند تا بیشترین نیروی ممکن برای تحقق پیروزی به وجود آید. یاری و همگامی نیروهای دموکراتیك مستلزم آن‌است که‌جاه‌طلبی‌ها و خواست‌های اختصاصی هر طبقه و قشر و گروه تا مدتی در هدف کلی طرد امپریالیسم و استبداد مستحیل شود. در این راه از هیچ‌گذشت و

---

۱. در این زمینه حقاً می‌بایست‌بیشترین احتیاط به‌کار برده شود، خاصه‌برای بستن راه بر بد خواهی دستگاه و همچنین بر وسوسهٔ تبری و انکار ازسوی رقیبان کارگزار «اسلام شاهنشاهی».

بردباری و تفاهم، در عین ایستادگی بر سر اصول، نباید خودداری شود تا، خواه طبق پیمان مدون با پیش‌بینی یك رهبری متوازن جمعی و یك برنامهٔ مشترك برای استقرار نظام حکومتی آینده، و خواه در جریان گسترده و همگانی عمل به موازات هم، بتوان جبههٔ متحدی در مبارزه به وجود آورد و، به‌برکت آن، مبارزه را به‌پایان پیروزمندانه رساند. آن‌جا که رهبری جمعی و برنامهٔ مشترك جبههٔ متحد براثرتوافق نیروهای ترکیب کنندهٔ آن تحقق یابد، می‌توان انتظار داشت‌که پیشروترین نیرو از حیث ایدئولوژی و سازمان یافتگی و تجربهٔ مبارزاتی ـ به‌ویژه اگر مستقلاً یا در ائتلاف با نیروهایی‌که بدان نزدیك‌ترند، کمیت انبوه‌تری را دراختیار داشته باشد ـ بتواند، با کم و بیش‌گذشت در جزئیات، موافقت دیگر نیروهای جبهه را با سرکردگی خود و برنامهٔ حداقل خود به دست آورد. این همان است‌که به‌رهبری هوشی‌مینه در ویت‌نام روی نمود و حزب‌کمونیست آن‌جا توانست مبارزهٔ میهنی بر ضد امپریالیسم فرانسه و سپس آمریکا را در جبههٔ واحدی سازمان دهد، و با تکیه بر اعتماد و یاری وهمگامی دیگر نیروها، مبارزهٔ ملت ویتنام را با چنان پایداری‌قهرمانانه به‌سرانجام پیروزی برساند.

درجایی‌که نیروهای دموکراتیك هریك جداگانه اما به‌موازات هم‌عمل کنند ـ و آن به‌ویژه هنگامی است که انبوه زحمتکشان، یعنی اکثریت‌بسیار بزرگ‌مردم، به هر علتی دچار ضعف ایدئولوژیکی و سازمان طبقاتی هستند و بورژوازی هم ازچنان اعتبار سیاسی برخوردار نیست که بتواند سرکردگی خود را تحمیل کند ـ شعار کلی استقلال و آزادی و دموکراسی ـ یا، در مورد انقلاب ایران، «استقلال، آزادی، جمهوری اسلامی» ـ می‌تواند، در جریان گستردهٔ عمل و در سطح توده‌ها، اتحاد سراسری ملت را تحقق بخشد و راه پیروزی را هموار سازد. ولی، درست به علت جدایی نیروها هریك انگیزه‌های خاص‌خود را دارند و خود جریان مبارزه هم‌بدان‌صراحت و عمق و حدت می‌بخشد، دشواری و خطر از همان لحظهٔ پیروزی آغاز می‌شود. رقابت‌ها شدت می‌یابد، مسابقه برای‌کسب قدرت در تلاشی‌بی‌امان درمی‌گیرد و بنیاد وحدت مبارزهٔ انقلابی ملت، که هیچ سند و سازمان و

رهبری مشترك کار آزموده‌ای تضمینش نمی‌کند، اگر هم فرو نریزد، سست می‌شود.

بسنده‌کردن به شعار «استقلال و آزادی و دموکراسی» و مسکوت گذاشتن مسئلهٔ ایجاد رهبری جمعی و تدوین برنامهٔ سیاسی ـ اجتماعی مبارزه ظاهراً برای آن است که وحدت کلمه در کوتاه‌ترین مدت و کلی‌ترین شکل خود در سطح توده‌ها به‌دست آید، رقابت‌های درونی مهار شود و دشمن ـ بورژوازی بزرگ وابسته و امپریالیسم حامی آن ـ دربارهٔ چگونگی نظام حکومتی آینده و صورت‌بندی پایهٔ اقتصادی آن در تردید بماند، از همان آغاز قطع امید نکند و در دشمنی تا پای جان نایستد. با این همه، درپس این تدبیر سیاست‌بازانه باید به نیت نهفتهٔ بورژوازی ملی پی‌برد که می‌خواهد در برابر خرده بورژوازی انقلابی و طبقهٔ کارگر هیچ تعهدی ازهیچ بابت به گردن نگیرد، و به‌هنگام جایگزینی قدرت، در تصاحب هرچه بیشتر مراکز حکومت پیش‌دستی کند، و در همان حال بخت خود را به عنوان یگانه عنصر جدی و شایان اعتماد برای کنار آمدن با امپریالیسم از دست ندهد. سخن کوتاه، بورژوازی تا جایی که بتواند، می‌کوشد تا رهبری سیاسی خود را برمبارزهٔ ملی تحمیل کند و اگر نتواند، همهٔ تلاش و تردستی و سفسطه‌بازی خود را صرف آن می‌کند که نیروهای ترکیب کنندهٔ این مبارزه را درحال جدایی سازمانی نگه‌دارد.[1]

پیروزی در نبرد برای استقلال و آزادی و دموکراسی، اگر چنان نباشد که محدود وموضعی بماند و راه به‌سازش دهد، طبقه یا قشرفرمانروا را، که بیشتر تکیه بر نیروی امپریالیسم دارد، از پایگاه قدرت به زیر می‌کشد و ترکیبی از طبقات وقشرهای هم‌نبرد را جایگزین آن می‌کند. این دست به دست گشتن قدرت ـ که به‌هر صورت زمینهٔ عینی آن را تغییرکمی

---

۱. در ملاقاتی که در شهریور ۱۳۵۶ با مهندس مهدی بازرگان در محل شرکتش در خیابان غزالی تهران اتفاق افتاد، پس از یك ساعت گفت و گو دربارهٔ اتحاد نیروها و لزوم تشکیل یك دستگاه رهبری جمعی و تدوین برنامهٔ مشترکی برای مبارزه، رهبر «نهضت آزادی» با گفتن آن که «ما معتقد به تفرق هستیم» آب پاکی به‌دست همه ریخت.

وکیفی‌تناسب نیروها در جامعه پدیدآورده‌است ـ چیزی جز انقلاب‌نیست: انقلاب دموکراتیك ضد امپریالیستی که در آن، مانند هر انقلاب دیگری، تعادل اجتماعی ـ سیاسی جامعه به‌هم می‌خورد، چارچوب نظم مستقر درهم می‌شکند و مرزهای آزادی یکباره پس و پیش می‌شود. توده‌هایی که در اجبارهای نظم طبقاتی وابسته به‌امپریالیسم در تنگنا بودند، تا استقرارنظم تازه که آن هم بی‌شك طبقاتی خواهد بود، وسیع‌ترین آزادی‌ها را به‌خود می‌دهند. مستی از بند رستگی. کوتاهی فاصلهٔ خواست تاعمل. سرریز اندیشه و گفتار ونوشتار. این‌آزادی‌خود داده، که هنوز در مجرای قانون ومقررات نظم پس‌از انقلاب محصور نشده است، به‌نسبت نیرویی است‌که درپس‌فرد، گروه یا طبقه قرار دارد و مشروعیت آن ازحضور واقعی و درگیری واقعی نیروها در صحنهٔ انقلاب سرچشمه می‌گیرد. و باز با همین مشروعیت انقلابی است که دامنهٔ آزادی ـ حتی آزادی‌های بنیادی ـ بر قشر یا طبقه‌ای که از پایگاه قدرت به زیر کشیده شده است، و بر بازماندگان گروه ریزه‌خوار خوان غارت آن که دست به‌اخلال‌گری و توطئه بزنند، تنگ‌گرفته می‌شود، آن‌هم به‌نام و برای‌آزادی توده‌های از بند رسته. جای هیچ اعتراض هم نیست. آزادی، اگر حق است، سلاح نیز هست و هیچ انقلابی نمی‌تواند سلاح درکف دشمن شکست‌خورده باقی بگذارد.

در انقلاب دموکراتیك ضد امپریالیستی، به‌ویژه هنگامی که جنبش انقلابی نتوانسته است جبههٔ متحدی با رهبری جمعی و برنامهٔ مشترك عمل به‌وجود آورد، به‌سبب ترکیب ناهمگن نیروهایی که به‌مبارزهٔ انقلابی‌روی آورده‌اند: بورژوازی ملی، طیف گستردهٔ خرده بورژوازی شهر و روستا، کارگران، زحمت‌کشان شهری و دهقانان بی‌زمین . . . پیروزی، نه همان تعدد مراکزقدرت، بلکه انبوه تکه پاره‌های قدرت فردی وگروهی و طبقاتی را به دنبال می‌آورد. در هرگوشه، داعیه‌داران خرد و بزرگ انقلاب، بر حسب زور و نیروی آماده به‌کاری که می‌توانند در اختیار داشته باشند، قلمرو عملی به‌استقلال در دست می‌گیرند و بایکدیگر به‌رقابت وکشمکش، که بی شك تنها در زمینهٔ ایدئولوژی نیست و بسا هم خشونت‌بار وخونین می‌شود، در می‌افتند. در کنش و واکنش نیروها و گروه‌ها و احزاب نمایندهٔ

طبقات و قشرهای مختلف اجتماعی، انگیزه‌های طبقاتی، که خواه ناخواه در گسترهٔ کلی انقلاب دموکراتیک ضدامپریالیستی درکار است و به‌انقلاب پویایی،می‌بخشد، با وضوح پیوسته بیشتری به سطح آگاهی و عمل‌توده‌ها درمی‌آید و بر حسب دامنه‌ای‌که در کم وکیف پیدا می‌کند، تغییراتی در تناسب نیروها پدید می‌آورد. انقلاب، در حرکت‌های کوچك و بزرگ نوسانی وگاه‌نیز باگردش‌های تند قهرآمیز، به‌این‌سو یا آن‌سو تحول‌می‌یابد، تا سرانجام، پس از یك روند کم و بیش طولانی و دردناك رویا رویی و حذف و اتحاد، قدرتی سراسری پدید آید و خود را بر جامعه تحمیل‌کند. این هنگامی است که نیروهای اجتماعی ـ طبقات و قشرها، در رابطه با تولید ومالکیت ـ در مواضعی ازقدرت اقتصادی وسیاسی‌که قادر به‌نگهداری آن هستند مستقر شده‌اند و انقلاب، با حذف انگیزه‌های ارضاء شده وآنچه دیگر توان ارضاء شدنش نیست، از نفس افتاده است و جامعه در نظم‌تازهٔ خود به تعادلی «پایدار»[1] رسیده است.

فاصلهٔ زمانی میان سرنگونی قشر یا طبقهٔ فرمانروای وابسته به امپریالیسم واستقرار نظم تازه، مرحلهٔ پر تب و تاب‌گذار درتکامل انقلاب دموکراتیك ضدامپریالیستی است. دراین‌مرحله، انقلاب از دوسو آسیب‌پذیر است. یکی از جانب ضد انقلاب ـ مجموعهٔ نیروهایی که در داخل و خارج کشور از انقلاب زیان دیده‌اند وامتیازاتی را از دست داده یا در بیم ازدست دادن‌آنند ـ ودیگری ازجانب تعدد واحتمال پراکندگی‌نیروهای دموکراتیك. این نیروها که اتحادشان ـ درعرصهٔ عمل یا برحسب پیمان مدون ـ پیروزی را ممکن ساخت، اگر نتوانند حکومت انقلابی‌شان را به‌رضای همه برپایه همکاری وبرنامهٔ مشترك متوازن‌سازمان دهند، ناگزیر در شیارهای‌جداگانهٔ عمل به مقتضای انگیزه‌های طبقاتی خاص خود می‌افتند. و چنین است که اتحاد ـ مکانیسمی که در مرحلهٔ گذار می‌تواند سرعت پویایی انقلاب را تنظیم کند و پایگاه توده‌ای آن را هرچه وسیع‌تر نگه دارد ـ از هم‌می‌پاشد

---

۱. البته بەیاد داریم‌که جامعه، با نیروهای متضادی‌که همواره درآن درکار است، نمی‌تواند در تعادل خود **به‌صورتی مطلق** پایدار باشد.

وکار به رویارویی و سرکوب می‌کشد، و در مجموع، انقلاب است که نیرو و توان خود را از دست می‌دهد. تأکید بر این نکته ضروری است که این روند تجزیه و تلاشی از سرشت طبقاتی جامعه ریشه می‌گیرد، نه از جاه‌طلبی‌ها و هوس‌ها و خواست‌های فردی. از این‌رو، باید با آن برخوردی عینی داشت و با شناخت ویژگی‌ها و عمل بر مقتضای آن ـ یعنی رفتن بر خط میانگین انگیزه‌های قشرها وطبقات وارد در انقلاب ـ اثرات ویران‌گر این روند را مهار کرد.

برخلاف انقلاب‌هایی که به سرکردگی یك طبقهٔ سازمان یافتهٔ دارای ایدئولوژی و برنامهٔ سیاسی مدون ـ مانند بورژوازی در نبرد با فئودالیسم یا طبقهٔ کارگر در نبرد با سرمایه‌داری ـ صورت می‌گیرد و واقعیت قدرت، پس از پیروزی، به‌دست همین‌طبقه می‌افتد و اوست که انقلاب را درمجموع راه می‌برد وبدان‌شکل ومحتوی می‌دهد، انقلاب دموکراتیك ضدامپریالیستی جز با اتحاد رزمی[۲] همهٔ طبقات و قشرهای دموکراتیك صورت‌پذیر نیست، و در این اتحاد، اصل آن است که همه برابرند. شعار استقلال و آزادی و دموکراسی که این اتحاد سراسری را ممکن می‌سازد، به محض پیروزی، به نحوی خودجوش در واقعیت می‌نشیند و قدرت، اگرهم نه به‌تصریح اعلامیه و قرارداد، در عمل میان طبقات و قشرها و گروه‌های دموکراتیك منقسم می‌شود. در این پراکندگی قدرت، انگیزه‌های طبقاتی که در جریان مبارزهٔ انقلابی زیر سرپوش هدف‌های فراگیر ملی کم و بیش پنهان مانده بودند مجال بروز پیدا می‌کنند و به‌صورتی فعال به کار می‌افتند. در تأثیر متقابل این انگیزه‌های طبقاتی است که خصلت پویایی و دگردیسی انقلاب دموکراتیك ضدامپریالیستی بارز می‌شود. واین امری است ناگزیر. زیرا انقلاب نمی‌تواند، درعین آن که طبقات وقشرهای جامعه را به‌عرصه مبارزهٔ سیاسی فرامی‌خواند و به‌نیروی آن‌هاپیروز می‌شود، از برآوردن خواست‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی‌شان سر باز زند. و چنین است که انقلاب دموکراتیك

۲. اتحاد در یك جبهه، با حفظ استقلال ایدئولوژیکی و سازمانی هر یك از اجزا، یا اتحاد سازمان نایافتهٔ سراسری در صحنه عمل، گرد یك شعار فراگیر کلی.

ضد امپریالیستی از همان آغاز پیروزی نطفهٔ بحران را در خود نهفته دارد. در شرایط آزادی و دموکراسی گستردهٔ آغازین، درحالی‌که هنوز هیچ‌طبقه یا قشری بر انقلاب مسلط نیست، با توجه به‌شمار بسیار بزرگ توده‌های زحمتکش، انقلاب گرایشی طبیعی به سرکردگی سیاسی و اجتماعی ـ و تا حدودی اقتصادی ـ آنان خواهد داشت. و اگر آزادی و دموکراسی براستی در جریان انقلاب تحقق و دوام یابد ـ و این را تنها آگاهی و مراقبت و نیرومندی سازمانی زحمتکشان تضمین می‌کند ـ سیر نهائی کارها به‌سوی ایجاد دموکراسی انقلابی زحمتکشان خواهد بود. ولی این کاری نیست که به‌سادگی بگذرد. بورژوازی، دموکراسی را افزار سنتی سلطهٔ طبقاتی خود می‌داند، و در انقلابی که زیر پرچم اتحاد سراسری نیروهای دموکراتیک به پیروزی رسیده است، همهٔ تلاش وی بر آن است که آزادی و دموکراسی به شیوه‌ای در زندگی جامعه به‌عمل گذاشته شود که راه‌گشای قدرت بلا‌منازع او باشد. از این‌رو، همین‌که انقلاب پیروزمند در تداوم خود به‌جایی برسد که گمان رود راستای دیگری جز سلطهٔ بورژوازی در پیش خواهد گرفت، بورژوازی یك لحظه هم در بر هم زدن اتحاد و تدارك رویارویی با متحدان دیروزی خود درنگ نخواهد کرد. بورژوازی، با به‌کار گرفتن امکانات پردامنهٔ اقتصادی و سیاسی و اداری که دراختیار دارد، به‌کارشکنی خواهد پرداخت و با بهره‌گیری از دشواری‌ها و نارسایی‌هایی که خود در بروز آن سهیم است قشرهای ناآگاه را دلسرد و به‌انقلاب بدبین خواهد کرد، به‌آشوب فکری و سیاسی‌شان دامن خواهد زد و با به‌راه انداختن ارکستر تبلیغات منفی، پیشاهنگ نیروهای انقلابی را از توده‌ها جدا خواهد ساخت تا، پس از آن که صحنهٔ انقلاب از حضور فعال توده‌ها خالی شد، به سرکوب رقیب بپردازد. در سراسر این بازی و رنگ ونیرنگ، بورژوازی از تأیید و پشتیبانی ضد‌انقلاب داخلی و خارجی برخوردار خواهد بود و، اگر به‌خود رها شود، در سازش باارتجاع وامپریالیسم تا مرحلهٔ خیانت پیش خواهد رفت. بدین‌سان، به‌علت انگیزه‌های طبقاتی متضادی که در مرحلهٔ تکاملی انقلاب دموکراتیک ضد امپریالیستی درکارند، سرنوشت انقلاب از دو بیرون نیست: یا پیشروی به‌سوی دموکراسی انقلابی زحمتکشان وقطع‌هرگونه وابستگی به‌امپریالیسم،

یااستقرار دیکتاتوری سرمایه‌داری ـ با یا بدون پیش‌نمای فریبندهٔ دموکراسی پارلمانی ـ در وابستگی مجدد به‌امپریالیسم.

در مرحلهٔ تکاملی انقلاب دموکراتیک ضد امپریالیستی، در مرحلهٔ گذاری که انگیزه‌های متضاد طبقات و قشرهای ترکیب‌کنندهٔ جنبش انقلابی درکارند، هیچ نظم سراسری نمی‌تواند چنان‌که باید مستقر شود. قهرانقلابی بر زندگی جامعه فرمانرواست و جز این نمی‌تواند باشد. درنتیجه، آزادی هم به‌صورت حق‌یك‌نواخت و یکسان‌که همه از آن برخوردار باشند نیست. هم آزادی و هم حقوق مدنی و سیاسی تا آن‌جا رعایت می‌شود که، درهر لحظه از روندتکاملی انقلاب، مصلحت تحکیم گرایش غالب ایجاب کند. در این مرحله، بازشناسی دوست از دشمن، تأمین آزادی و حقوق یکی و سلب یا تحدید آزادی و حقوق آن دیگر، ضابطهٔ ناگزیر حکومت انقلاب می‌گردد. فعالیت نهادها و ارگان‌های انقلابی‌هم‌نمی‌تواند ازکشاکش درونی نیروهای انقلابی، پا به‌پای نبرد مرگ و زندگی‌با ضدانقلاب، متأثرنباشد. تاجایی‌که قانون غالباً موضعی و موقت است، نه عام و پایا. زیرا انقلاب، در پویایی خود، در هیچ چارچوب ساخته و پرداختهٔ ذهنی ـ در هیچ پنداشت قانون ـ نمی‌گنجد و به‌ضرورت از آن سرریز می‌کند. به‌ویژه قانون اساسی که همیشه مایه‌هایی از آرمان‌خواهی دارد، اگر در تدوین آن شتاب رود، ناچار در عمل نقض می‌شود یا بخش‌هایی از آن مسکوت می‌ماند. و این‌همه در چارچوب انقلاب است و مشروعیت انقلاب. در کشاکش این احوال، طبیعی است که‌آرایش صف‌ها به‌هم بخورد و ترکیب تازه‌ای ازاتحاد صورت بندد. وبازطبیعی است که ضدانقلاب وآنان‌که به‌انگیزه‌های طبقاتی درآستانهٔ کناره‌گیری‌از انقلابند از «آزادی» و«دموکراسی» و«قانون اساسی» پرچمی برای پیکار با انقلاب ـ که دیگر از آن این گروه مرتد نیست ـ بسازند. اما غیر طبیعی وشگفت‌آور آن‌است‌که برخی ازمؤمنان به‌انقلاب به‌محتوای این «دموکراتیسم در جنگ با دموکراسی حقیقی» پی نبرند و راه گم‌کنند.

**۱۳۵۹/۱۲/۲۲**

# اهواز

سیروس رادمنش

بر کارون
خون
رنگی تازه نیست
(من این را
در آواز قایقرانان
شنیده‌ام)

بر کارون
همه‌چیزی رفته است
جز ریشه‌ای تشنه‌ی ایران
جز نفس گرم جلگه
به بوی گندم و کاهو
(من بوی باروت را
جهیده از سلاح کار
هر نفس بوییده‌ام)

برکارون
خون
رنگی تازه نیست
(من شناختم
ماهیانی‌که در خون
تخم‌ریزی می‌کنند)
که خون
زاد روز جاودانه‌ی اهوازست

برکارون
خون اگر نبود
پل نمی‌زدند.

آذرماه ۱۳۵۹

# آرزوهای یك همونـد شورا

## دربارهٔ مسائل زندگی جمعی هنرمندان

احسان طبری

### با اسلوب درست کار می‌توان نسلی نو از هنرمندان را پرورش داد

دفتر دوم **فصلنامهٔ شورای نویسندگان وهنرمندان** با فریاد پرشکوه کاوه، اثر تازه وپرمایهٔ استادعلی مطیع، آغاز می‌شود. این«دفتر» یك‌محصول خودرو نیست که در بوته‌زار مطبوعات ایران روئیده باشد. بلکه جلوه‌ایست از خودجوشی‌های دردناك فردی ونتیجهٔ یك پیکار ژرف اصولی واجتماعی که، ولو به‌طور موقت، هنرمندان ما را در دو صف قرار داده است.

آن‌هائی‌که هنر را دوست دارند بناچار زیبائی را دوست‌دارند: یگانگی زیباست، هماهنگی زیباست. ولی گاه برای به‌دست آوردن این یگانگی و هماهنگی باید به جدائی و نبرد تن در داد. زیرا می‌گویند: «برای آن‌که متحد شویم، اول باید جدا شویم.»

همه چیز در این دو دفتر روایتگر آغازی است خوب و ثمربخش. این جمع خجسته (اگر یك نظام خلقی و انسانی امروزین درکشور ما، پس از انقلابی چنین بنیان‌کن، پا بگیرد) حتماً می‌تواند رشد کند و در تاریخ هنر سرزمین ما نقشی برازنده ایفا نماید و هنرکشور ما را در همهٔ جهات‌آن یك پله بالاتر ببرد. ولی اینك این تنها یك آرزو است.

اما این‌که **اسلوب و شیوهٔ کار** این جمع، خواه در روابط افرادش، همونداتش با هم، و خواه در ارتباط با سازمان‌ها و ارگان‌های مختلفش با یکدیگر، چگونه باشد، بسیار مهم است. از خرد است که بزرگ برمی‌خیزد.

خشت نخستین را که کج بنهیم، دیوار کج و لذا فرو ریختنی می‌شود. هنر، انسان ستیزی را بر نمی‌تابد. هنرپیشاهنگ تنها در یك فضای انسانی می‌تواند طاووس‌وار چتر زند و طیف معجزگون و رنگین‌کمان خود را بگستراند.

این سخنان که در این‌نوشته می‌آید، **سخنان یك همونـد ساده‌است و جز برای او، برای احدی تعهدی ایجاد نمی‌کند.** می‌توان آن را در کل آن یا در بخشی از آن پذیرفت یا رد کرد. ولی مطلوب است که **به‌آن‌ها توجه و دقت شود**، زیرا ثمرهٔ آزمون‌های عملی است. به‌نظر وی، در «دفتر» شورا، درکنار آثار ادبی، انتشار اندیشه‌هائی از این نوع نیزکه به سازمان و سامان‌کار مربوط باشد، بی‌راه نیست و حتی لازم است ونوعی کمك فکری به‌رهبران جریان هنری ماست.

در دوران رژیم گذشته، سیاست‌کارگردانان علنی و مخفی امورهنری جامعه از «شهبانو» تا ساواك، همان قاعدهٔ کهنی است که امپراطوران رم بر زبان رانده بودند «Dividere، impere» یعنی«تقسیم‌کن و حکومت کن». یا به سخن دیگر از هر جزئی اختلافی برای ایجاد تفرقه استفاده‌کن، و سپس گروهك‌های «به‌جان هم افتاده» را به‌دست عمالت بگردان! این‌یك نسخهٔ امتحان شده‌ای است که امروزه در حق انقلاب نیز به کار می‌برند. این «شاه قانون» امپریالیست‌هاست.

«انقطاب» قانون طبیعت و جامعه است: مثبت و منفی، تجزیه و ترکیب، جذب و دفع، جنبش و سکون، انتقاد واتحاد، اوتوریته و ابتکار، مرکزیت و دمکراسی... و در مسئله ادبی و هنری «موضوع واقعی» و «شخصیت هنرمند»... و غیره.

در قبال قاعدهٔ «تقسیم‌کن = !Dividere» قاعدهٔ کار گروهی و سازمان یافتهٔ ما هنرمندان و هنر دوستان پیشاهنگ و انقلابی، **قاعدهٔ ترکیب قطب‌های متضاد در درون یك تناسب منطقی است** که ضرورت‌ها و امکان‌های مشخص زمانی و مکانی آن را معین می‌کنند.

برای آن‌که در وادی تجرید نمانیم، یك سلسله مسائل را مطرح‌کنیم.

* * *

۱) باید در عین حفظ اصالت و خودبودگی انفرادی هنرمند و سبك مورد قبول او، با تمام نیرو همبستگی و محبت واحترام انسانی را مراعات کرد. یعنی درعین گونه‌گونگی، همگونی را نگاه داشت. زیرا ما از سویی به تنوع شخصیت در گسترهٔ آفرینش هنری، تنوع شیوه‌های هنری نیازمندیم و ابداً، نباید اجازه دهیم که رنگ خاکستری یك‌نواختی دستوری و اداری از جوشش ویژگی‌های فردی هنرمند در چارچوب سالم جلوگیری کند، و از سوی دیگر به‌هیچ روی روا نمی‌دانیم که این«تنوع شخصیت وسبك ودیدگاه» منجر به «اختلاف شخصی» شود وکار را به گروه بندی‌های متخاصم بکشاند.

باید درعین دفاع استوار و جازم از سبك و شیوهٔ مورد اعتقادخویش، درعین انتقاد مستدل و علمی و سازنده از سبك‌ها و شیوه‌هائی که بدان باور نداریم، درعین احتراز از اسلوب فرومایهٔ «ماستمالی»، «باری به‌هر جهت کردن»، «نان به‌هم قرض دهی»، «رودربایستی‌های ناروا» (که ناچار به‌دو-روئی و فقدان صداقت منجر می‌شود)، از اسلوب‌های مخرب « انتقادی » متداول در دوران رژیم پیش از انقلاب که به‌صورت گستاخی، ویرانگری، رسواگری، دژسخنی و ستبرگوئی در می‌آمد، اکیداً پرهیز داشت . باید **انتقاد آفریننده** را جانشین **انتقاد کوبنده** ساخت و تکاوران سر کش خشم و کین را که بر گزندگی واژه‌ها می‌افزایند و از صلابت و روشنی منطقی آن می‌کاهند به زیر لگام آورد. جان‌های پاك بی‌کینه نبرد می‌کنند[1]. باید اسلوب متداول در جنگ‌ها (کشتن وکشته شدن با خصومت) را با اسلوب-های متداول در ورزش (برد و باخت دوستانه) جانشین ساخت. لحن در کلام نوشته یا گفته، مهم است. می‌گویند لحن سازندهٔ موسیقی است[2]. مراعات تاکت و ادب همیشه مبارزه را مطبوع‌تر و مؤثرتر می‌سازد.

۲) شاید گفته شود: «این اندرز بی‌دردانه‌ای است از کنارگود! برخی از ما با یکدیگر در دوران رژیم گذشته ماجراها داشتیم. چگونه می‌توان یکباره همه را ازخاطر زدود و به خودسازی‌ها و دم‌سازگری‌های بی‌صفتانه

---

1. Les beaux esprits se luttent sans rancune.
2. Le ton fait la musique.

امکان داد» در واقع گذشته را در مورد پدیده‌های زندگی هنری واشخاص نمی‌توان و **نباید** به فراموشی سپرد. ولی آینده را گاه باید از **مبادی نو** شروع کرد. انقلاب مبداء وآغازی‌است تازه. گذشته را **فراموش** نمی‌کنیم. ولی آن‌را به **بایگانی** می‌دهیم. زیرا ساختن انسان‌ها وکارها و پیوندها بر اساس یك مرده ریگ شوم پنجاه ساله کار را آشفته و شوریده می‌کند و ما را در گرداب بی‌پایاب «بگو ـ مگوها» غرقه می‌سازد. باید به‌هم فرصت نوسازی ونوآغازی‌بدهیم. آن‌هم نه‌تنها فرصت بدهیم، بلکه با تمام‌دلبستگی و هم‌پشتی به‌این نوسازی یاری رسانیم. یاری رسانیم‌تا شیوه‌های انسانی و منطقی و انقلابی تفکر، برخورد، استدلال، زیست، همکاری، نبرد، درنزد همهٔ ما پدید شود، شکل گیرد، نضج پذیرد و ما را اوج دهد. شورای ما به ناچار یك وظیفهٔ مهم انسان‌سازی وایجاد جو تازه فرهنگی و روشنفکری را در برابرخویش دارد و باید باایجاد موازین مسلطی‌که در جهت سالم و انسانی وانقلابی باشد به‌دگرگونی تدریجی روش‌ها و برخوردهاکمك رساند.

هر جامعه، هر سازمان و از آن‌جمله محیط هنری‌ما، به‌شخصیت‌های ممتاز، خود بوده، اصیل، دارای نیم‌رخ، نیازمند است‌که به شکل طبیعی و نه به شکل مصنوعی و تحمیلی در جامعه اوج می‌گیرند و به چهرهٔ نظرگیری بدل می‌گردند. شخصیت‌ها، کارسازند. شخصیت‌ها، می‌آرایند. لذا بت شکنی‌های دیوانه‌سر و نیست‌گرایانه، اثبات خود در نفی دیگران، بزرگ ساختن خود در خوار داشت دیگران، کار ما نیست. در عین احترام صمیمانه، در گفتار و کردار، به‌ویژه در **کردار**، نسبت به پیش‌کسوتان، به شخصیت‌های اصیل هنری و اجتماعی و دوستانی‌که با تعب لرزاننده‌ای در کارزار دشوار زندگی آن را به کف آورده‌اند، ما به‌آنچه که «کیش شخصیت» و«شیوه‌های کدخدائی و ریش‌سفیدی» نام‌گرفته، میدان نمی‌دهیم. «جمع» یا «کلکتیف» و ارادهٔ آزاد و ابتکار جوشان آن خود سرچشمه غنا و تبلور شخصیت‌هاست و لذا ابداً نباید پذیرفت‌که حرمت **ضرور** شخصیت‌های پیش‌کسوت با همهٔ نیروی گره‌گشائی آن‌ها، موجب اختناق و انفعال و سکوت جمع شود. شخصیت‌ها باید از جمع تبعیت کنند. جمع باید مقام شخصیت‌ها را تضمین نماید. آن‌ها باید یکدیگر را تکمیل کنند. ما باید در

تقسیم کارها بین خودمان اصل ترکیب مسؤولیت فردی با شور جمعی را به‌وجودآوریم تا نه‌شور جمعی مسؤولیت فردی را لوث‌کند و نه‌مسؤولیت فردی به‌انحصارگرائی بکشد و جمع را فلج سازد.

۳) ما در اینجا از افرادی که دارای **موضع‌گیری‌های اجتماعی ـ تاریخی منفی و مخالف انقلابند** سخن نمی‌گوئیم. زیرا بنای ما اکنون بر فاصله‌گیری از چنین افراد و حتی، به هنگام ضرور، نبرد با آن‌هاست. ولی در میان افراد و عناصر از جهت موضع‌گیری اجتماعی ـ تاریخی مثبت نیز الگوهای روانی مختلف است. ازآن‌جمله، در برخورد به مسائل، به موانع، به مشکلات، به‌نظریات مخالف، دو الگوی روانی بروزمی‌کند، که هر دوی آن‌ها می‌تواند صادقانه، پاك، انسانی، اصیل، صمیمانه و بی‌غش باشد.

یك الگوی روحیات «سخت»، مقاوم، رزم‌طلب، ناسازگار که بیشتر از آن‌جا آغاز می‌کنندکه «با چه چیز مخالفند» [در ژارگون روزنامه نگاری غربی به‌آنها نام «عقاب‌ها» (Hawks) داده شده‌است]. یك الگوی‌روحیات «نرم»، سازگار، آشتی‌جو، رزم گریز که بیشتر از آنجا آغاز می‌کنند که «با چه چیز موافقند». [در ژارگون روزنامه‌نگاری غربی به‌آن‌ها «کبوترها» (Doves) می‌گویند.] با هردوی آن‌ها، در درون یك جمع، به‌ناگزیر برخورد می‌کنیم. چنان افرادی اگر خود، خویشتن را بشناسند و حد نگاه دارند و به‌ویژه اگر جمع آن‌ها را بشناسد و به موقع کنترل نماید، جهت مثبت روحی‌آن‌ها، هر یك به‌نحوی، به پیشرفت کار کمك می‌کند. البته‌اگر کسانی باشند که بتوانند درجای لازم «عقابگونه» و درجای دیگر «کبوتر-آسا» عمل‌کنند، بسیار خوب است. چنین روحیات کاملی یافت می‌شود ولی بسیار نادر است. این جمع است‌که با بصارت و تدبیر خود نباید بگذاردکه «عقابان» رزم طلب و نقاد، محیط را به سنگر شلیك دائمی متقابل بدل‌کنند یا «کبوتران» سازگار و ساده دل محیط ساده‌لوحانهٔ پرده‌پوشی و ماستمالی را به‌نام‌های مقدس «وحدت» و «انضباط» بوجود آورند. زیرا یکی **جنگل درندگان** است ودیگری **مرداب خاموش**... هیچ‌کدام محیط زنده و رونده و آفتابی وپرطپش و سرشار از ملودی‌گرم هستی‌نیست. تضادها باید به‌طور طبیعی و سالم بروز کنند و به‌درستی حل شوند. نبرد باید به‌شکل منطقی و

دوستانه انجام گیرد و وحدت را ژرف‌تر سازد. آزمون‌های فراوان نشان‌داده‌اند که این ـ شدنی است و شرط آنست که مطلب برای ما مطرح شود، اسلوب‌ها را به‌اقتضای محیط ایرانی خود بیابیم و آن‌را مکمل‌تر سازیم و جلو رویم.

مسئله سخت‌گیری و آسان‌گیری نسبت به‌آثار هنری را می‌توان در همین چارچوب مطرح کرد. هنر بدون توقع و سخت‌گیری ونقادی صریح و عادلانه رشد نمی‌کند. ولی ما برای فراختر کردن میدان رشد و گردآوری نیروهای تازه‌برای سپاه هنر به‌نوعی تسامح، میدان‌دادن، تشویق ونوازش، نیاز فراوان داریم. یکی از متفکران بزرگ که چند دوست شاعر داشت (و ازآن‌جمله هاینه) به این‌عامل تسامح در مورد هنرمندان اهمیت می‌دهد. زیرا هنرمند دارای روحی است شکننده و گزند پذیر یا بنا به‌اصطلاح دیگر «ضربه‌پذیر». گاه یك تاخت و تاز نقادانهٔ حتی‌عادلانه، می‌تواند شعلهٔ اوج‌گیری را خاموش‌کند. گاه یك تشویق قادر است پروازی نیرومندتر در بال‌های قریحهٔ هنری برانگیزد. برعکس بدون‌بالابردن حد توقع وسخت‌گیری، خودبسندگی‌آسان، خودپسندی فسرنده و منجمدکننده، «کپك» وگندیدگی پدید می‌آید.

همه جا ما با این ترکیب دشوار قطب‌های متضاد در تناسب درست آن روبرو هستیم. الحق این **قانون زرین** عمل انسانی است.

۴) در رشته تألیف (یا کومپوزیسیون) مقالات وبررسی‌ها، دو اسلوب در کشور ما متداول شده است: ۱ـ اسلوب علمی ـ تحقیقی که با انتظام منطقی زبان عادی و همه فهم نوشته می‌شود. ۲ـ اسلوب ابداعی‌ـ شاعرانه که بدون انتظام منطقی و برپایهٔ نوعی تداعی و رویش خود به‌خودی مطلب و خود انگیختگی عاطفی عرضه می‌گردد. و خاصیت «در یاد باقی ماندنش» ضعیف و کم است. دراسلوب اول، علی‌رغم نوعی‌خشکی آکادمیك، خواننده می‌داند که با چه مطلب، چه استدلالات و چه نتایجی روبرو بوده است. برخی‌ها در نسل جوانتر روشنفکران ما اسلوب دوم را که در ژورنالیسم «خواص‌پسند» غربی باب شده، فرا گرفته‌اند. یعنی نوشته‌ها سرشار ازتعابیر فریبا و اندیشه‌های طرفه است ولی تشنه را درامواج افسنطینی خود مست

ومدهوش می‌کند، بی‌آن‌که سیراب سازد. نگارنده خود هوادار نوعی‌ترکیب دراین دو سبك تألیف است و به علمیت و منطقیت و جنبهٔ تحقیقی نوشته اهمیت می‌دهد، بی‌آنکه نسبت به «استه‌تیك» بیان و ترکیب یا احتراز از بحث‌های مکرر و ملال‌خیز بی‌اعتنا باشد. این نیز مبحثی است بزرگ که‌در سطوری اندك مطرح می‌شود.

* * *

امید است «شورا» بتواند فضائی هنری ـ انسانی، در آن **اوجی** که جامعه و تاریخ مشخص ما اجازه می‌دهد، پدید آورد و تکامل سیاسی‌جامعهٔ ما نیز پس از انقلاب شکوهمند بهمن به‌تحقق این آرزوها مدد رساند. اگر شورا بتواند نقش پرورش نسلی نو از هنرمندان پیشرو را که درعین حال انسان‌های فعال و نقاد اجتماعی‌باشند طی زمان انجام دهد (روشن است‌که باید به وی فرصت داد) می‌تواند در تـاریخ تکامل هنری ما به منزلگاهی بدل شود. **اسلوب کار** سخت مهم است و این‌که **از همان آغاز** اسلوب در مسیر درست باشد از آن مهمتر.

* * *

## کاری نه‌کارستان

**محمد زهری**

**شب؛**
**شاهد است و صادق:**
**ما نیز**
**ـ اگرچه ماندهٔ شبها و روزها ـ**
**با خون دل،**
**به‌سینهٔ دیوار چارسو**
**رنگین، نوشته‌ایم:**
**ـ «ای روز روزان!**
**ای صاحب صدیق زمان!**
**از ما، ترا، درود.»**

# نوروز، جشن آفرینش

نازی عظیما

در میان جشن‌های مهم ایـرانیان باستان، جشن فروردین و عید نوروز تنها جشن پیش از اسلامی است که همچنان زنده و پرمایه باز مانده است وایرانیان، درهرجای جهان، و از هردین وآئینی که باشند، مراسم و مناسك آن‌را، پررنگ ورونق به‌جا می‌آورند. سده ومهرگان نیز زمانی‌هم‌ارز نوروز بوده‌اند. جشن مهرگان که‌جشن خرمن و متعلق به ایزدمهر بود، در عهد اشکانیان ـ به سبب جـامعه دهقانی و رونق مهرپرستی ـ حتی مهم‌تر و پرشکوه‌تر از نوروز برپا می‌شد. اما امروز جشن نوروز تنها جشن آئینی است که از آن روزگاران به جا مانده و همچنان پرمایه و معناست. وسبب آن شاید همهٔ ویژگی‌ها وخصلت‌هایی است که دراین جشن و عید یك جا جمع است.

جشن‌های آئینی عموماً مناسبت‌هـا و خصلت‌های ویژه‌ای دارند که در میان اکثر اقـوام مشترك است. مهم‌ترین ویـژگی جشن یا عید، ریشه‌های مذهبی ـ اساطیری آن است که به‌آن هاله‌ای ازتقدس‌والوهیت می‌بخشید. لغت‌جشن (=«یزن» یا «یسن») خودبه‌معنای‌پرستش وتقدیس است. درعین‌حال، جشن به‌واقعهٔ ملی خاصی که رنگ اسطوره به خود

گرفته است تعلق دارد. وبالاخره مناسبت دیگر جشن یا عید. رابطهٔ آن باطبیعت است. مانند جشن‌های خرمن و باران وآتش وآفتاب وسال‌نو که خاصه در جوامع دهقانی اهمیت بسیار داشته‌اند ـ اما جشن سال نو درعین‌حال جشن مرگ زمان کهن وتولد زمان نو است. و از این حیث حامل معنایی بیشتر از دیگر جشن‌های منسوب به طبیعت است. عید و جشن، باتکرار هرسالهٔ خود در موعد معین در واقع آن واقعهٔ خاص را که درگذشته رخ داده است، به زمان‌حال باز می‌گرداند و یادآوری و بازسازی می‌کند. ودر مراسم آن، جامعه با نذورات وهدایا وقربانی‌ها و «عیدی»هایی‌که می‌دهد ـ و این ویژگی دیگر جشن‌های آئینی است ـ سلامت و نعمت آینده خود را تأمین می‌کند. بدین‌سان، جشن و عید لحظه‌ای در زمان حال است که جامعه به‌گذشته ـ یازمان مرده ـ باز می‌گردد ودرعین‌حال بنابرقانون دیالکتیکی‌که برجوامع حکم‌فرماست، به‌گونه منبعی برای زایایی و خلاقیت آینده تثبیت می‌شود. گذشته و آینده به هنگام جشن در زمان حال دیدار می‌کنند و زمان به «حالی» جاودانه ـ به‌زندگی‌ناب ـ بدل می‌شود. در عید، جامعه رفتار و قوانین وعادت‌های قراردادی خود را یکسره فراموش می‌کند. جهان صحنه‌ای دیگر می‌شود باصحنه‌آرایی خاص ونامعمول. و دربعضی اعیاد، اشخاص، مراتب ونقش‌ها ومناصب وحتی‌گاه جنسیت خود را ـ برای لمحه‌ای از زمان ـ به‌دور می‌ریزند. اما این تئاتری است‌که بازیگر و تماشاگر در آن یکی شده‌اند.

چنین است که در عید و جشن جامعه حس و روشی مشترك و همگانی و مفهوم می‌یابد ـ که خود خصلت‌مهم دیگر عید است. وهمین‌

جاست که عید باتفریحات و شادخواری‌های جمعی جوامع مدرن تفاوت می‌یابد. تعطیلات آخر هفته، مرخصی‌های سالانه، پارتی‌ها و عیاشی‌ها، اجتماعات باشگاهی و سالگردهای خصوصی، همه آن ویژگی اشتراك و مشارکت راکه ذاتی عید است، فاقدند. در تعطیلات و تفریحات مراسم ومناسکی وجود ندارد و به‌فردگرایی وسترونی جامعه‌ای است که آن را برپا می‌دارد. تفریحات بورژوایی عموماً به‌قصد رفع خستگی وکسالت وتنهایی یامصرف‌کردن زمان آغاز می‌شوند وعموماً باخستگی وکسالت وحس اتلاف وتنهایی پایان مـی‌یابند. اما در عید جامعه بـا خود یکی می‌شود. عید، باهر معنای مذهبی یا خلقی، عملی اجتماعی است که به لطف شرکت‌کامل شرکت‌کنندگان درآن تحقق می‌یابد. در عید وجشن جامعه به‌گونهٔ‌کل واحدی درمی‌آیدکـه بـا بکـارگیری آرایش و آئینی خلاف «عادت» جامهٔ کهنه خود را بدل می‌کند و خستگی ازتن می‌گیرد و باز و از نو منبعی می‌شود برای انرژی وخلاقیت.

جشن فـروردین و عید نـوروز گنجینه‌ای از همهٔ ایـن معناها و ارزش‌ها ومناسك وآئین‌هاست.

جشن فروردین جشن فرود «فروهر»هاست ازآسمان وجهان‌مینوی به‌گیتی و جهان زمینی. بنابر جهان‌بینی ایـرانیان باستان، عمر جهان دوازده هزار سال است مطابق دوازده اختر، کـه هر هزاره بـه یکی از اختران تعلق دارد. در سه هزار سال اول، اورمزد، فروغ بی‌پایان و «بخرد همه آگاهی» جهان رابه‌گونه مثالی یا مینوی آفرید، که‌درآن‌همه چیز بی‌زمان و بی‌ضد وبی‌مرگ وبی‌درد وبیکران و بی‌نیاز و درخیر و آرامش مطلق، وزمان ساکن وپیوسته نیمروز بود. در این جهان مینوی

همهٔ آفریدگان جهان، جاندار و بی‌جان ونبات وحیوان، به‌گونهٔ مثالی یا «فروشی» و بدون قالب مـادی و جسمانی خود می‌زیستند. «۱۷ ـ تا آمدن ایبگت [قوهٔشر] ماه وخورشید وایشان ستارگان ایستاده بودند و نمی‌رفتند و بـا اویژگی زمانه را می‌گذرانیدند و همواره نیمروز بود. پس‌ازآمدن ایبگت، به **روش** ایستادند وتافرجام از آن روش‌نایستند».[۱]

پس از پیدایی اهریمن «نابین و نادان» یا منشأ تاریکی بی‌پایان و دارای آگاهی محدود، شب، تضاد ونبرد میان خیروشر، و حرکت‌پدید می‌آید. اهریمن درزمین یاگیتی به‌کار تباهی آفریدگان اورمزد می‌شود واین دوران مطابق قرار ازپیش تعیین شده‌میان اهریمن واورمزد نه‌هزار سال است. در سه‌هزار سال فرجامین انگره مینو (نیروی شر) از پای در آمده وباظهور سوشیانس (نجات دهندهٔ جهان زرتشتی) نبرد به‌نفع خیر پایان می‌پذیرد ورستاخیز آغاز می‌شود.

پیش از آفرینش انسان، اورمزد با فروهرها، که با خود او در جهان مینوی می‌زیستند، پیمان بست‌که یا جاودانه در آسمان بمانند و یابه‌گیتی رفته وصورت مادی پذیرفته و به‌گونه سپاه اورمزدبا اهریمن به‌پیکار شوند. فروهرها پذیرفتندکه به‌زمین‌آیند وپاسدار صورت‌جسمانی خود درزمین باشند. این‌صورت جسمانی درزمان و مکان معین بافروهر خودکه دراوحلول‌کرده است، برزمین می‌زید وبرابر فرصت خوداز زمان سهم خود را درپیکار با اهریمن اداکرده وپس از پایان فرصت خویش، جسم از میان می‌رود وفروهر وی به‌مینو یا «جهان فروری» باز می‌گردد.

---

۱. **بندهشن بزرگ.** ترجمهٔ بهرام گور انکلساریا. در دوم ص ۳۴. نقل از کتاب **زند و هومن یسن**، نوشتهٔ صادق هدایت.

درهمهٔ احوال فروهر وی محافظ و پشتیبان او از بدی و ریمنی است. بدین سان به سبب نیروگرفتن اهریمن و برای غلبه اورمزد براوست که آفرینش انسان ضرورت می‌یابد. در فروردین یشت که یشت مربوط به فروهرهاست صفات فروهرها درباری به‌انسان و به اورمزد به‌کمال آمده است.[1] که خلاصه‌ای از آن چنین است: از فروغ و فرّ فروهرهاست که آسمان و زمین برقرار است، که رودها و آب‌ها روان است، که گیاه می‌روید، که جانداران وستور فراوانند، که دشت‌ها فراخ‌اند، که دروغ پانمی‌گیرد، که باد می‌وزد، که زنان حمل می‌گیرند، که بآسانی وضع حمل می‌کنند، که خورشید وماه وستارگان راه خویش می‌پیمایند. فروهرها در جنگ‌های سخت بهترین یاورند، زورمند و نیك و نیرومند و با جرأت‌اند و رستگاری و تندرستی و برکت و پیروزی را به یاری طلبندگان خویش ارزانی می‌دارند. اسرارمند، دوربیننده، چاره‌بخش، نامدار، پیروزمند، درمان‌دهنده، دلیر و وفاشناس‌اند... و بالاخره ۹۹۹۹۹ فروهر پاسبان نطفهٔ زرتشت مقدس در دریاچه هامون‌اند که در آینده سبب تولد سوشیانتها خواهد شد.

جشن فروردین جشن آفرینش و میلاد است. آفرینش انسان، که باآفرینش طبیعت و آغاز بهار همزمان است، ومیلاد زرتشت. در دین زرتشت آفرینش عالم درشش مرحله یاگاهنبار وبه‌مدت یك‌سال به‌کمال می‌رسد. و این پس از سه‌هزار سال نخستین عمر جهان است که جهان همه صورمینوی و ازلی است. هرگاهنبار ویژهٔ آفرینش‌خاصی است. در گاهنبار اول آسمان، دردوم آب، درسوم‌زمین، درچهارم گیاه، درپنجم

---

۱. **یشت‌ها**. گزارش پورداود، ج. ۲، صفحهٔ ۵۹ - ۱۱۱.

جانوران، ودر ششم که آخرین گاهنبار یا آخرین مرحله آفرینش است انسان آفریده می‌شود. جشن گاهنبار ششم یاگاهنبار همسپتمدم از ۲۶ اسفند ماه آغاز می‌شود و چون پنج روز کبیسه سال بدان افزوده شود، (درگاهشماری باستان، ماه‌ها همه‌سی‌روز بودند. وپنج‌روز افزون را به آخر اسفند می‌افزودند تا باز نوروز در برج حمل باشد) ده‌روز، به‌طول می‌انجامد. واین مقارن است با جشن نوروز یا جشن آغاز سال‌نو. همه ساله درپایان سال ودرجشن‌گاهنبار ششم‌که جشن آفرینش انسان است، فروهرها ـ گرچه به هر خوانده‌شدن به زمین می‌آیند ـ همگی بـه زمین می‌آیند تاازبستگان خود دیدار کنند واز دادودهش ودین ودرستی‌آنان یقین‌کنند وخوشنودوخاطرآسوده به‌آرامگاهان خوددرآسمان بازگردند. ودرعوض به‌اهل خانه برکت و خیر و نعمت و خرمی می‌رسانند. بنا به اهمیت فروهرها نخستین ماه سال راکه با فرود فروهرها ازآسمان مقارن است، فروردین نامیده‌اند. دراین جشن، ایرانیان‌خود وخانه رامی‌آرایند، نووپاك می‌شوند، بو و روی خوش می‌کنند، برسفره‌ها شربت‌و شیرینی و گل و گیاه می‌نهند با هفت‌چیز که با «س» شروع شود. در زمان‌های دورتر، برای خوشنودی فروهرهای رفتگان، در اتاق رفتگان و بربالای بام نیز غذا می‌نهادند وآتش می‌افروختند وعود وبخور دود می‌کردند.

جشن نوروز نـه فقط جشن آفـرینش انسان و طبیعت کـه جشن میلاد اسپنتمان زرتشت نیز هست. کـه به ششم روز از نوروز منسوب است (شاید عددی‌نمادین است به‌اعتبارآفرینش انسان درگاهنبارششم). ایرانیان این روز را نوروز بزرگ یا نوروز خاص می‌خواندند.

در اساطیر ایرانی، جشن نـوروز متعلق به جمشید پسر تهمورث

چهارمین پادشاه پیشدادی است که فلزات و اسلحه و نیشکر را بساخت و شهر استخر را بناکرد و جشن نوروز را بکرد. در زمان او عدهٔ مردم و جانوران فزونی یافت و او سه‌بار زمین را فراخ کرد. در زمان او زمستانی سخت پدید آمد و او دژی به‌نام ورهمکرت ساخت و نمونه‌ای از آفریدگان نیك را در آن‌جا گردآورد. جمشید پس از یکهزار و پنجاه سال پادشاهی پس از آنکه خودستایی و دعوی خدایی کرد یا بنابر اوستا پس از آنکه دروغگویی آغاز کرد، فره‌ایزدی از او روی برتافت و از اژدی‌دهاك (ضحاك) یا بیوراسب شکست خورد و پس از صدسال سرگشتگی در کرانهٔ دریای چین گرفتار و به اره دو نیمه شد.

جشن فروردین حتی پس از تغییر دین نیز معنای مذهبی خود را از دست نداد. تنها بعضی وقایع یا قهرمانان اسلامی بر جای زرتشتی نشست. چنانکه جمشید را با سلیمان نبی یکی گرفتند، و مطابق روایات شیعی قدیمترین یادی که از نوروز در دوران اسلامی شده است از زمان حضرت علی (ع) است. و بنابر همین روایات نوروز روزی است که حضرت علی به‌جای عثمان به‌خلافت رسید، و نیز روزی است که واقعهٔ غدیر خم رخ داد. و نیز روز بعثت پیامبر و نزول وحی برحضرت محمد (ص) و شکستن بت‌ها به‌دست آن حضرت و ظهور امام غایب و پیروزی آن حضرت بردجال و شکستن بت‌ها به‌دست حضرت ابراهیم علیه‌السلام و... را همه به نوروز نسبت می‌دادند. بسیاری مراسم نیز به گونه‌ای صوری دیگر شد. چنانکه مسلمانان به جای اوستا بر سفرهٔ هفت سین قرآن مجید می‌نهند (و یهودیان تورات) یا به‌جای دیدار با فروهرهای پاکان و نیکان درگذشته، به‌زیارت مزار امامان و امامزادگان می‌روند

واوستاخوانی جای‌به‌دعای نوروز داده است که آن نیز منسوب به‌حضرت علی (ع) است.

★★★

چنانکه گذشت هرچه جامعه درفردیت وسترونی بورژوایی غرقه‌تر شود، جشن‌ها و عیدهای آن از محتوای اصلی خود که **شرکت** و یکی شدن است دورتر می‌شود وبه‌ضیافت‌ها و پارتی‌های خصوصی نزدیك‌تر. درایران ما نیز سالها بودکه عید نوروز معنای مشترك و جمعی خود را از دست داده بود وتنها تعطیلی‌رسمی‌ای بودکه به‌سبب طولانی‌تربودنش فرصتی بود تا شهر ودیار را ـ به‌تناسب کیسه و دینار ـ رها کرد و از مراسم آن آسوده شد وزمانی‌را در دیار فرنگ به‌خوشنوشی وخوشپوشی گذراند و با انبانی ازکالاهای فرنگی بازگشت. یاآنکه درخانه ماند و، به‌مراسم خستگی‌آورکسالت‌بار آن، بناچار تن‌داد.

با انقلاب بار دیگر جان‌های جدا مانده به هم پیوست. بار دیگر رودهای زندهٔ مردم جاری شد. بار دیگر مردم با حسی واحد و مشترك اجتماع کردند وگفتار وکردار وپندارشان به‌هم پیوست. وباردیگر عید نوروز معنا ومحتوایافت. باردیگر به هنگام عید نوروز احساس مشترك تقدس، جوشش، آفرینش در دل‌ها و جان‌های ایرانی پدید آمد. بهار، بهاری دیگر شد، بهار آزادی شد، بهاری شدکه با خون پاك شهیدان مظلوم مابرکت وقداست یافت. خون مقدسی‌که منشأ جوشش وآفرینش است وچون رودی پرباروپرخروش جان‌های جزیره‌ای تك‌افتاده ما رابه هم پیوست.

وامسال عید، وقتی‌که با خرمداشت خاطره وخون مبارك شهیدان

عزیزمان شمع‌ها راافروختیم وسفره را انداختیم، شاید باپدران ونیاکان خود ـ که با افروختن آتش و نهادن طعام بربام، فروهرها، آن منابع خیروخرمی و برکت وآن پاسداران نیکی وراستی رابه خانه‌می‌خواندند ـ یکی شدیم.

عید ما به سرچشمهٔ اصلی خود بازگشت و معنای اصلی خود را باز یافت.

## وجین

**سیاوش کسرائی**

**روز هر روز علف‌ها را رعنا زن من**
**می‌کند از ریشه**
**تا درآب و گل این باغچه پا می‌گیرند.**

**من به‌خود می‌گویم**
**ای نیاموخته مرد**
**کی وجین خواهی‌کرد**
**تودهٔ هرزه علف‌هائی را**
**که در اندیشه تو آب گل سرخ تو را می‌گیرند!؟**

**۱۳۵۱**

# در تئاتر با مردم انقلابی

م. شبنم

با اعتقاد راسخ و خلل‌ناپذیر به‌این اصل‌که **در ایران انقلاب شده است**، کارمان را آغاز کردیم. جوان بودیم و کم‌تجربه. ولی می‌دانستیم که هنر باید سهم خود را به‌انقلاب ادا کند.

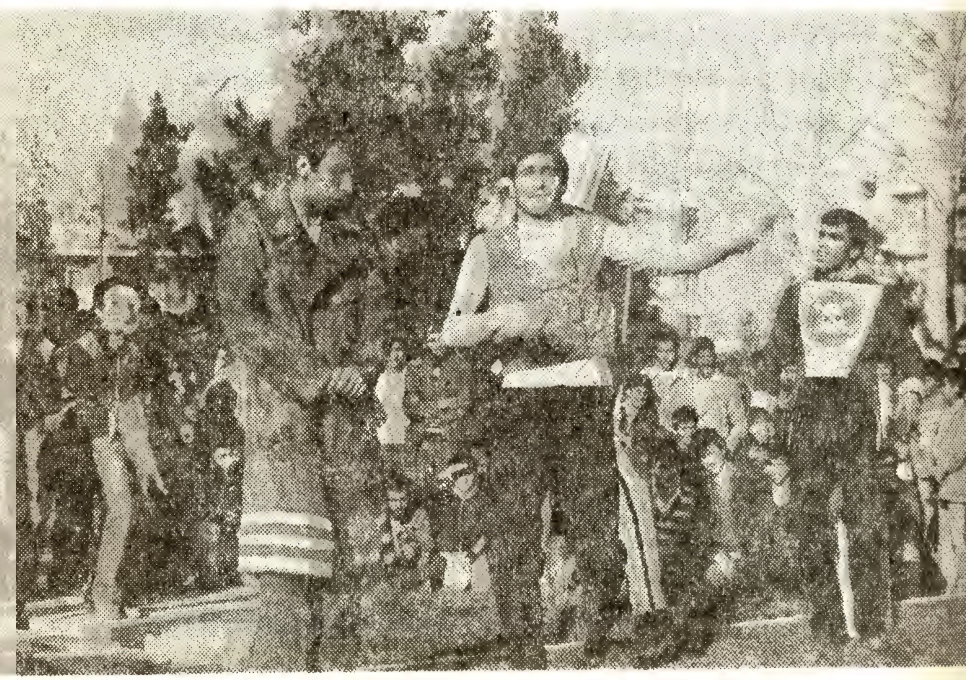
می‌دیدیم‌که مردم محروم و زحمتکش میهن‌مان، که با گذشتی‌تاریخی، انقلابی عظیم‌را به‌پیروزی رسانده بودند، ازجان و دل درتلاشند تاانقلاب را پاس‌دارند و از گزند دشمنان محفوظ نگاه‌دارند.

می‌دانستیم‌که رژیم‌آمریکایی ـ ساواکی‌گذشته برای تسلط غارتگرانهٔ خود و اربابانش ازجملهٔ اقدامات مخرب و ضد خلقی و ایران برباد ده‌اش، هنر و مردم را با دره‌ای از فقر و بی‌سوادی و اختناق جدا کرده بود.

ما تئاتر را به‌عنوان مشعلی‌که می‌تواند فرا راه دستیابی مردم به‌آمال و آرزوهایشان باشد، برگزیدیم.

آقای‌کلاهدوزان دعوت‌ما را برای همکاری با گروه و تعلیم مسائل تکنیکی تئاتر پذیرفت، و به‌اتفاق در روز ۱۳آبان ۵۹ در تظاهرات باشکوه مردم به مناسبت روز دانش‌آموز و سالروز اشغال انقلابی ستاد براندازی انقلاب‌ایران ـ جاسوس‌خانهٔ امریکا ـ کارناوالی‌ضدامپریالیستی به‌راه‌انداختیم. به‌این‌وسیله توانستیم برشور و هیجان مردم در این جشن باشکوه بیفزائیم. کارناوال عبارت بود از ارابهٔ ضدانقلاب جهانی‌که سرکردهٔ آن امپریالیسم جنایت‌کار امریکا سوار و کشورهای ارتجاعی جهان و منطقه یابوهای آن بودند.

اجرای «لوطی عنتری» در میدان هفت حوض نارمک



اجرای «لوطی عنتری» در میدان هفت حوض نارمک

آقای کهنموئی هنرمند قدیمی و ارزندهٔ تئاتر، بر مبنای طرح سنتی « لوطی عنتری » نمایشنامه‌ای نوشت و در اختیار ما قرار داد. «لوطی» امپریالیسم امریکا، نوچه‌اش «بگین» و عنترهایش «انورسادات» و «صدام ـ حسین» بودند و «رضا نیم‌پهلوی» هم عنترك.

آقای کهنموئی نمایش را به‌صورت‌شعر ریتمیك نوشته بود. نمایشنامه این گفتهٔ پر مغز **امام خمینی** که «این دست امریکاست که از آستین صدام بیرون آمده» را مورد تأکید قرار می‌داد و می‌شکافت و درآن «دشمن‌اصلی و شمارهٔ یك مردم محروم ومستضعف جهان» را رسوا می‌کرد و صدام‌حسین این مهرهٔ متعفن بیرون آمده از انبان امپریالیسم و یاران درجه اولش را به‌هجومی‌کشید. نمایش متحدان انقلاب ایران‌را درجبههٔ پایداری بویژه‌خلق قهرمان‌فلسطین وهم‌چنین‌دشمنان داخلی‌انقلاب‌ایران، یعنی عوامل وابسته و سرسپردهٔ رژیم‌پیشین، لیبرال‌ها وهمهٔ آن‌هایی‌که به‌طریقی چه از«چپ» وچه از راست برانقلاب می‌تازند و محتوای عمیقاً مردمی و ضدامپریالیستی‌آن را با سطحی‌نگری مغرضانه و ساده‌لوحی، دگرگونه جلوه می‌دهند، را نیز از نظر دور نداشته بود.

نمایش برای اجراآماده شد. بدون تردید محل اجرای‌آن، جایی‌نبود مگر آنجا که توده‌های مردم باشند: میادین، خیابان‌ها، بیمارستان‌هایی که مجروحین جنگ درآن بستری بودند، محل‌های اسکان جنگ‌زدگان و...

اگر بخواهیم گوشه‌ای از برخورد تماشاگران را، که اکثریت‌شان اولین‌بار بود تئاتر می‌دیدند با خود بیان کنیم، مثنوی هفتاد من‌کاغذ شود. در این‌جا به‌ذکر دو نمونه بسنده می‌کنیم.

در یك بیمارستان اجرا داشتیم. تماشاگران ما شماری از مجروحین جنگ تحمیلی با رژیم مزدور بعث عراق بودند. با تخت ویا باصندلی‌چرخ‌دار به‌محل نمایش آمدند. با پا و یا دست قطع شده و یا حداقل قسمتی از بدن باندپیچی کـرده و گچ گرفته. در پایان اجرا لبخندها و تشویقشان براستی قدرت زدودن خستگی کار را از تنمان داشت. پس از اجرا به اتاق‌های بیماران رفتیم و از آن‌ها عیادتی نمودیم. به هر اتاقی که وارد می‌شدیم، مجروحان به‌احترام تکانی می‌خوردند و با ما به‌خوش و بش می‌پرداختند.

یکی از رزمندگان جبههٔ جنوب که پای راستش از بالای زانو مورد اصابت خمپاره‌های دشمن قرارگرفته بود و تا آخر عمر از داشتن آن محروم شده بود، برای‌مان آن تصنیف انقلابی معروف را خواند.

«ـ ... دایه دایه وقته جنگه...»

و در اتاقی دیگر یکی از مجروحان که «داربستی فلزی» در میان یك پایش قرار داشت پس از تشکر از گروه گفت:

ـ «آنقدر باید این نمایش و اینطور نمایش‌ها را نشون بدید و نشون بدید تا مردم وقتی می‌خوابند، بگن «مرگ برآمریکا» و صبح وقتی بیدار می‌شن، بجای سلام، به‌همدیگه بگن «مرگ برآمریکا» چون دیگه سلام سلامتی نمیاره مرگ آمریکا سلامتی میاره.»

اذهان اعضای گروه ما انبانی از این خاطره‌هاست که مجال ذکر آن‌ها نیست.

ما با به‌راه انداختن کارناوالی عظیم‌تر از قبلی درجشن سالگرد شکوهمند انقلاب شرکت کردیم و برای ایام عید نمایش کوتاهی به‌نام «حاجی‌فیروز» آماده نمودیم و به‌صورت مستقل و یا همراه با نمایش «لوطی‌عنتری» درهمان محل‌های نام‌برده به‌اجرا درآوردیم.

فرصت را مغتنم شمرده، از مأمورین دلسوز و انقلابی کمیته‌ها که با حضورشان به‌هنگام اجراهای خیابانی، کوچك‌ترین امکان تشنج‌آفرینی ضدانقلابیون را از بین بردند، از مسئولین محل‌های اسکان جنگ‌زدگان و کارکنان و پرستاران بیمارستان‌ها وهمهٔ کسانی که به‌طریقی ما را در اجراها یاری کردند، تشکر می‌کنیم وآرزومندیم که آنان همواره در تلاش روزافزون خود به‌راه انقلاب و کمك بی‌شائبه به مستضعفین ومحرومان میهن‌مان موفق و پیروز باشند.

# من زحمتکش

جعفر کوش‌آبادی

زحمتکشم
مردی عیالوار
دار و ندار زندگیم بازوان من
در پای کوره‌های گلی خشت می‌زنم
و زیر سقف ساکت خیاط خانه‌ها
سوزن به تخم چشم
با آنکه سرو زندگی بی‌ملالتان
از اشك چشم و خون دلم آب می‌خورد
درحیرتم چرا
وقتی‌که یاسمن
گل می‌کند به‌باغ
تصدیق می‌کنید
عطر دماغ پرورش از خاك خوب اوست
اما به رنج من
ارجی نمی‌نهید.

زحمتکشم
در بند کار و لقمهٔ نانی بخور نمیر
روزانه می‌رود عرق از هفت بند من
اما چه حاصلی برم از بازگفتنش
تو رنج را کجا
ناداری و برهنگی و فقر را کجا

بر تن کشیده‌ای که بفهمی چه می‌کشم.

تو فکر می‌کنی
بی‌رغبتم به سبزه و با گل غریبه‌ام
بینی اگر که نوبت زحمتکشان رسد
با گل چگونه یارم و با سبزه آشنا

وقتی‌که در بهار
نبض لطافت گل و سنبل به‌دست تست
بر چار میخ کار
در پای‌دار قالیم و روی داربست
در پای چاه نفتم و درکارخانه‌ها
یا بدر می‌نشانم و یا شخم می‌زنم
در کوهپایه‌ها
هر دانهٔ عرق که فشاندم به‌وقت کار
رویید شاخ و برگ درختی و میوه داد
حال آنکه شخص من
در حسرت چشیدن آن میوه سوختم

ویلای دل‌گشای ترا ای نبرده رنج
با آن ظروف نقره و فرش و عتیقه‌ها
دست من آفرید
اما تو درعوض
با من چه کرده‌ای
جز اینکه شیرهٔ گل جانم کشیده‌ای

با آنکه رنج من
از سالیان دور
رنگین‌کمان به‌سفرهٔ رنگین تو نشاند
بر من عنایتی‌که نکردی به‌جای خویش
لحظه به لحظه جانی و جبارتر شدی

تو فکر می‌کنی

امروز هم کبوتر پر قیچی توام
نه کور خوانده‌ای
تا ریشهٔ ترا
از خاك بر کنم
افراشتم به صحنهٔ پیکار سینه را
جنگیدم و شقایق‌خونم به‌کوچه ریخت
خونم هنوز بر در و دیوار تازه است

بردار دام را
در هر لباس و رنگ دگر می‌شناسمت
برچین بساط ظلم
پر شد به‌چشم زحمت من چوب خط تو

دیگر غلام حلقه به‌گوش تو نیستم
من کار می‌کنم
من رنج می‌برم
از کار و رنج خود
باید که در زمین خدا بهره‌ور شوم

با قطع شاخ و برگ تو هرگز اجاق من
روشن نمی‌شود
از صفحهٔ زمین
تا آن زمان‌که نسل ترا بر نیفکنم
راحت نمی‌نشینم و ساکت نمی‌شوم

اردیبهشت ۱۳۵۸

# طرب و تحول

محمود دولت‌آبادی

**توضیح:**

مهدی مصری، هنرمند تئاتر سنتی ایران در تاریخ دهم فروردین ماه هزارو سیصدوشصت درگذشت. سندیکای هنرمندان وکارکنان تئاتر بدین مناسبت، در تاریخ ۶۰/۱/۲۲ در تئاتر دهقان مراسم بزرگداشت این‌هنرمند را برگزار کرد و تنی چند از هنرمندان (آقایان سید حسین یوسفی، مهدی فتحی، حسین کسبیان، حسین قاسمی‌وند، شمشاد، محسن فرید، جمشید مشایخی، سعدی افشار و محمود دولت‌آبادی...) یاد آن عزیز را گرامی داشتند.

متن گفتار محمود دولت‌آبادی را که در مراسم بزرگداشت ایراد شد، در ذیل می‌آوریم.

**عاقبت منزل ما وادی خاموشان است**
**حالیا غلغله در گنبد افلاك انـداز!**

اگر به فرهنگ لغت مراجعه کنیم، در برابر واژهٔ «مطرب» به چنین معناهایی برمی‌خوریم:

۱ـ به طرب درآورنده.

۲ـ کسی‌که نواختن ساز و خواندن آواز را پیشه خود سازد و مردم را به‌نشاط آورد.

اما این، همهٔ معنا نیست!

بلکه آنچه می‌توان از «طرب» مراد کرد، علاوه بر «شادمانی»

سطحی، احوال دیگری است، نظیر: وجد، شور، حال و ـ عمدتاً ـ دگرگونی.

و هر یك از این مفاهیم، مرتبتی خاص و اهمیتی خاص دارد.

و هر یك از این مفاهیم، نه «خود به‌خودی» صورت می‌گیرد و نه «به‌خودی خود» معنا می‌پذیرد. بلکه شعف و شوق و شور و وجد و جذبه و حال، مراحلی و معابری هستند در استحالهٔ روح و در جهت ارتقاء روح: یعنی «دیگر» شدن، از حالتی معمول به حالتی نامعمول. به‌حالتی والاتر رسیدن.

به تعبیری عارفانه. ایجاد وجد و طرب و جذبه، راهی به عشق زدن است، و گذری به‌کمال جستن. از پستی به اوج دست یافتن است و از واقع به‌حقیقت راه پیمودن.

در این احوال، سلطان طریقت، احمد غزالی می‌نویسد:

«روح در سماع با معانی‌یی پیوند می‌یابد، و این معانی درقوای بدنی شخص نیز نفوذ می‌کند و بدن را به همان مقامی می‌برد که روح رفته است و آنگاه حجاب از میان برداشته می‌شود و یکباره همهٔ آن معانی و حقایق را شاهد می‌گردد (تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز!). واین مقام کمال‌عیانی است که اگر شخص مدت‌ها ریاضت کشد، باز بدان نتواند رسید».

بنابراین، می‌توان به شیوهٔ عرفا برای لفظ «طرب» و فاعل آن «مطرب» دو معنا قائل شد. یکی معنای ظاهری و دیگر، معنای باطنی. به‌عبارتی، معنای مجازی و معنای حقیقی.

معنای ظاهری یا مجازی مطرب، ما را به‌همان نقطه‌ای می‌رساند که اهل‌جهل وکبر و چلوکباب ازآن مراد می‌کنند: یعنی کس یاکسانی

که با درآوردن صداهایی از حنجره و سیم و پوست، به مناسبتی ودر مکانی، چند ساعتی حاضران را «شادمان» می‌کنند.

لیکن معنای باطنی وحقیقی طرب، ما را به محور و مفهوم دیگری سوی می‌دهد، که فاصله‌ای بعید و ژرف با معنای ظاهری و مجازی‌آن دارد. و آن، به‌طور فشرده، همانا «دیگر» شدن است.

یعنی ایجاد «طرب»که وسیلهٔ «مطرب» انجام می‌شود، در مفهوم حقیقی‌اش معیت دارد با «دیگر شدن، دیگرگون شدن، تشویق شدن (به‌شوق‌درآمدن)، تبلور یافتن، تطهیرشدن، وجد یافتن، مجذوب‌شدن، و . . . استحالت یافتن» ـ از حالی به حالی متعالی درآمدن، و نهایتاً خویشتن خود را در کل هستی و هم‌آهنگ با کل هستی، باز جستن و هم‌آهنگ با وجود واحد، در تکثر بی‌انتها به چرخ و تابی بی‌پایان‌پیش رفتن.

در این‌باب، نظری هست‌که آن را به فیثاغورث نسبت می‌دهند و این بر می‌گردد به تأثیراتی‌که فرهنگ اسلامی ایران ما، از فرهنگ یونان پذیرفته است. این نظریه برآن است‌که «اصل موسیقی و منشأ آن حرکت افلاك» است.

«حالیا غلغله درگنبد افلاك‌انداز!»

هم در این زمینه و تفسیر آن، مولانا جلال‌الدین ما، می‌سراید:

«نالهٔ سرنا و تهدید دهل　　چیزکی ماند بدان ناقورکل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها　　از دوار چرخ بگرفتیم ما،
بانگ گردشهای‌چرخ‌است‌اینکه‌خلق　　می‌سرایندش به طنبور و به‌حلق»

نزدیك‌ترین افلاك به ما، خود زمین به‌ما است و پدیده‌های آن و

اصوات آن که در موسیقی مطربان بازتاب یافته است و می‌یابد و اهل سماع با گوش تن و نیروی جان، آن نواها می‌شنوند و برمی‌تابانند؛ و این خود نشانهٔ درك و جذب نشانه‌های آن «ناقورکل» است؛ چه‌آواز مرغان باشد و چه نعرهٔ ددان و فریاد بادها: که فرمود «هرکه دعوی سماع کند و او را از آواز مرغان و ددها و از باد او را سماع نبود، در دعوی سماع دروغزن است!»[1].

نیز آمده است که:

«روزی احمد (شیخ‌احمد غزالی) از بغداد به محول[2] می‌رفت. در راه به‌چرخ چاهی رسید. ایستاد وبه‌آواز آن گوش داد. پس براثر غلبهٔ وجد طیلسان خود را برآن افکند و طیلسان با چرخ به‌گردش افتاد و پاره پاره شد.»

آواز چرخ چاه!

وجد. دانسته نیست که چه بر شیخ گذشته است، اما فهمیدنی است که شیخ بر اثر آواز چرخ چاه «دیگر» شده است و از حالی به‌حالی تحول یافته است.

شیخ‌احمد غزالی که خود به سبب شیفتگی‌اش به‌موسیقی وسماع، به‌وجد و طرب و جذبه، مورد عتاب و تکفیر قشریون عصر خود بود، «جنبش در رقص و پایکوبی و سماع» را «اضطراب روح برای شکستن قفس تن و بازگشت او به‌وطن حقیقی» توصیف می‌کند. یعنی: حرکت بی‌قرار روح از برای رها شدن وسوی معشوق شتابیدن.

گرچه نه قصد این گفتار، تحقیق پیرامون ریشه‌های «طرب» و نه

---

۱. حوارق ۲. محله‌ای در بغداد.

این انجمن مناسب تفصیل آن است از جهت فرصت؛ اما دربیانی‌فشرده توان گفت: منشأ طرب، پیش از آن‌که در قالب چنین تعابیری جای بگیرد، نیاز حیاتی‌انسان بوده است درمناسبت با کار وتولید وباروری زمین و بهره‌مندی محصول و عاملی درجهت غلبه آدمی بر طبیعت و بر عوامل محیط پیرامون. تحقیقات بیش از یك قرن اخیر به خصوص ثابت کرده است، آنچه امروز به صورت هنر، اعم از موسیقی ونمایش و دیگر زمینه‌های سمعی و بصری شناخته می‌شود، ریشه درتقابل‌انسان با مسائل پیرامون وی داشته است. و بدیهی است آنچه ما امروز ناظر آن هستیم، شکل تکامل یافتهٔ پیشین خود است.

نهایت اینکه‌ما، اگرچه مناسبات‌بیشرمانهٔ دیکتاتوری طی‌قرون، «طرب» را نیز به‌ابتذال تناغوشی و فساد بیالود و اوج این فساد را مردم ما بوضوح درنیم‌قرن اخیر مشاهده و تجربه‌کرده‌اند؛ اگرچه این‌شیوهٔ زشت حکومت اصحاب جهل و کبر و چلوکباب را به مصرف‌کنندگان متفرعن «طرب» مقام داد؛ و اگرچه شکمبارگان بی‌مایه را به «داوری» طرب گماشت، و درنتیجه، اگرچه «مطربی» پیشه‌ای شد خوار و زبون، اما... بر ما است که با ارج نهادن به هنرمندان استثنایی میهن خود ـ که زنده‌یاد مهدی مصری از زمرهٔ زبده‌ترین و تواناترین آن‌ها در زمینهٔ نمایش سنتی ایران بود ـ (و این مجلس به‌یادبود و بزرگداشت او برپا است) و با گرامی‌داشت نبوغ خود زاد و خود روی این عزیزان، و به قصد وامید اینکه مردم ما بازهم اقبال این‌را داشته باشندکه هنرمندانی چون مصری را درمیان خود بیابند برخود وظیفه می‌دانیم که تأویل کنیم، با درنگ وتأمل جستجو کنیم تا مگر بتوانیم جوهرگمشدهٔ ارزش‌های

هنری را، از عمق انبوه لوش و لجن، بازیابیم.

ما باید بتوانیم حقیقت خود را کشف کنیم.

ما باید بتوانیم جوهر انسانی ـ اجتماعی خود را بازیابیم.

ما باید منشأ هنر خود و هدف بس مهم هنر خـود را بازیابیم و بشناسیم.

ما لودگانی تحقیر شده و زبون و شرمگین نیستیم.

ما آذوقهٔ شکمبارگان و مصرف کنندگان متفرعن نیستیم.

ما میمون‌های دست‌آموز و مقلد هم نیستیم.

اما،... منشأ هنر ما چیست و هدف هنر ما کدام است؟

منشأ هنر ما، آنچه امروز تئاتر نامیده می‌شود و «طرب» رکن تفکیک ناپذیر آنست؛ **نیاز** جامعهٔ بشری بوده است، در آغاز. یعنی ما، در تبار خود، انگل و سربار جامعه نبوده‌ایم. ما ضرورت بوده‌ایم،

و... هدف هنر ما کدام است؟

هدف هنر ما، همانچه امروز تئاتر نامیده می‌شود و«طرب» رکن تفکیک ناپذیر آنست؛ **تحول** جامعهٔ بشری بوده‌است و هست.

هدف هنر یعنی استحاله، یعنی «دیگر شدن» و «دیگر ساختن» و «دیگر آفریدن». ازحالتی به‌حالتی متعالی‌رسیدن و رسانیدن. ازمقطعی‌به مقطعی والاتر رسیدن و رسانیدن. از مرحله‌ای به‌مرحله‌ای دیگر ارتقاء یافتن وارتقاء دادن. یعنی‌ما، در ذات‌پیشهٔ خود متحولیم، دگرگون‌کننده و دگرگون شونده‌ایم. پس ما، ضرورتیم و نه‌موجودیتی پوك وپوسیده. آری، ما ضرورتیم. وحضور ما، با درك ضرورت تحول و اصل پذیرش تحول، توجیه اجتماعی پیدا می‌کند.

جز این اگر باشد، یعنی اگر ما نخواهیم با درك ضرورت تحول و دگرگونی، ارزش‌های واقعی خود را کشف کنیم و آن ارزش‌ها را صیقل بدهیم؛ عملاً به‌آن مصرف کنندگان متفرعن اجازه داده‌ایم که ما را درچهارچوب تعریف خود، یعنی در معنی ظاهری و مجازی «مطرب» قضاوت کنند.

سندیکای هنرمندان وکارکنان تئاتر، با تجلیل از نبوغ هنرمند برجستهٔ تئاتر سنتی ایران، زنده‌یاد مهدی مصری که به طور خودجوش توانست توانایی‌های هنری خود را به‌نبوغ برساند، در آرزوی شرایطی است که جامعهٔ ما بتواند زمینهٔ رشد و تجلی همهٔ استعدادهای بشری باشد؛ با این وقوف که برای رسیدن به‌چنان‌شرایطی مسئولیت هنرمندان را درقبال مردم خود، مبرم می‌شمارد؛ ضمن اینکه خواهان آن است تا در تقابل منطقی هنرمندان و مردم، هنرمندان تئاتر جایی فراخورد شأن حرفه‌ای ـ فرهنگی خود داشته باشند.

درمقامی که صدارت به‌فقیران بخشند
چشم‌دارم که به‌جاه ازهمه افزون‌باشی*

* حافظ

# غمگسار

سیاوش کسرائی

بیاد مهدی مصری
نخستین بازیگری که شناختم
و بپاس شادی‌هائی که او بما هدیه کرده است.

خالیست صحنه، آه
رفتست آن سیاه...

افسانه‌های شاه و وزیر و سیاه گول
افسرده می‌شوند
گلخنده‌های سرخ
در سایه‌های خاطره پژمرده می‌شوند.
با ما بسی سیاه و سپید است درگذار
اما یك از هزار
آن غمگسار نیست
او هم ستاره بود که در شب نشست و رفت
اما ستاره‌های چو او بیشمار نیست.

شمعی بیاورید که خالیست صحنه، آه
تا ما رسیده‌ایم
رفتست آن سیاه...

فروردین ۱۳۶۵

# احساسی از گذشته

هانی بال‌الخاص

به‌آمریکائی‌های مقیم تهران از طرف لانهٔ جاسوسی (سفارت سابق) اخطاریه می‌آمد که در این دو سه روز مذهبی، پائین‌تر از خیابان‌طالقانی (تخت‌جمشید سابق) نروند. گالری‌های نقاشی ازخیابان‌جمهوری و انقلاب و سمیه به حدود خیابان مستوفی (وزرا یا ایران آمریکای سابق) منتقل می‌شدند. خیابان‌های شرقی و غربی مثل دکترحسین فاطمی (آریامهرسابق) و استاد مطهری (تخت‌طاوس سابق) با سرعت روز افزون پا به‌پای جهش به‌سوی «تمدن خیلی گنده» صفت جنوب شهری به‌خود می‌گرفت. پدران تهرانی به فرزندان خود شعار می‌دادند، « جهت به سوی شمال جوان». آشنایی باخیابان‌های امام خمینی، مولوی وشوش برای روشنفکران گالری برو مبحثی بود در حدود فسیل‌شناسی.

## ترمینال جنوب

برای رسیدن به ترمینال جنوب واقع در بخش خیام شهر تهران، جنوب‌تر از خیابان مولوی، از ایستگاه راه‌آهن خیابان شوش را به طرف مشرق ادامه می‌دهی و در خیابان یادآوران باز به جنوب می‌روی. در وضع عادی ترافیك از میدان انقلاب تا آنجا یك‌ساعت طول می‌کشد. وقتی به ترمینال می‌رسی می‌دانی که هنوز شهر ری و نازی‌آباد جنوب‌تر از این محل قرار گرفته‌اند. با درنظر گرفتن جمعیت شهر تهران و حومه‌هایش می‌توان مرکزیتی برای این ترمینال جنوب قائل شد. به دور این ساختمان

بزرگ با معماری معاصر، بافتی کاملاً جدا از اطرافش، چه جنب وجوشی برقرار است! در خیابان و در طول پیاده‌روئی که تو را به درون ساختمان می‌رساند دکه‌های جگرکی، چای و تخم‌مرغ، نوار فروشی، خرده فروشان، و کاسبان فراوانند. روستائیان، شهریان درانتظار، جنگ‌زدگان ومسافران آواره چه فضای پر حرکتی را بر قرار می‌کنند، چه داستان‌های کوتاه، چه طراحی‌های زیبا و متنوع، چه برخوردهایی از طنز ودرد درگیری‌های رند با ساده می‌توان یافت.

## دو نقاش نقاشی دیواری

پیاده‌رو پل مانندکه تمام می‌شود به‌ساختمان ترمینال وارد می‌شوی. بلافاصله در طرف راست و چپ در این غروب سال ۱۳۵۹ دو نقاش را می‌بینی‌که پس از سال‌ها تجربه و مبارزه با گالری‌های شمال تهران پس‌از کشیدن و چشیدن خروارها درد و زجر از مباحث با سفسطیون کم عمق هنری و رو به‌رو بودن با مشقت‌های زندگی یك نقاش، با ایمانی برجا و وفاداری راستین به انقلاب وجمهوری اسلامی مشغول نقاشی‌اند ـ منوچهر صفرزاده و بهرام دبیری. به‌امید این‌که تصویرهای چاپ شده همراه این نوشته جزئیات محتوی را نشان دهد، کلاً می‌گویم که هردو نقاش یکی از بهترین پرده‌های هنری خود را در یکی از مناسب‌ترین محیطها ارائه داده‌اند. هر دو پرده سرشار است از امید مستضعفان به رهبری امام و آمادگی و از جان‌گذشتگی‌شان دراجرای کار سازندگی. حرکت هردو پرده ازطرف راست است به‌طرف‌چپ، از توجه به‌شهر تا توجه به ده، از اهمیت مستکبرین به اهمیت مستضعفین. رنگ‌های هردو پرده روشن‌است و روح‌بخش. صفرزاده از تمام اندوخته‌ها و حتی از تجربه‌های ذهن گرایانهٔ سابق خود برای بیانی زنده و پویا بهره گرفته است. اغراق و استیل او در اندام‌ها کمتر و گرایش به واقع‌گرایی بیشتر شده است، دبیری هنوز در حالت نیمه تمام بر یك‌نواختگی چهره‌ها بخصوص تشابه نیم‌رخ‌ها به‌هم و سطوح کم تحرك فائق نشده ولی فضای شاعرانه و پر تخیل او دیگر روشنفکرانه یا طنزآلود نیست. دشت‌ها و مزارع خوش‌ترکیب، روستاهای

خالی از جوان ولی سرشار از عواطف، پرده را بسیار موفق کرده است. از حرف‌های خودشان، از رابطه‌شان با مردم در حین نقاشی در چنین محیطی بنویسیم:

**منوچهر صفرزاده:**

«محیط بسیار دوست‌داشتنی است. روزی درحدود هزار نفر از دهاتی‌ها به‌تهران می‌آیند و می‌روند. مردم دهات این نقاشی را آسان‌تر می‌پذیرند. با صداقت حرف می‌زنند. ایرادهای بجا می‌گیرند. با عبارات «خسته نباشی»، «زنده باشی» «دستت درد نکند» ما را مدام تشویق‌می‌کنند. چند روز پیش دو نفر اینجا سفره پهن‌کردند. نان و پنیر و ماست نهارشان‌بود. مرا هم دعوت کردند. ضمن صحبت یکی‌شان گفت، «خوب آقا اینجا من می‌بینم که امام پشتش را به طاغوت‌کرده و رویش را به ما، ولی دارد به ما چیزی می‌گوید و این‌را من نمی‌فهمم که امام چه می‌گوید؟ «قبل ازمن دومی جواب‌داد، خوب معلومه امام به ما چه می‌گوید، می‌گوید من امیدم به شماست.، دیدم به جای جواب قلمبه‌ای که در ذهنم آماده کرده بودم جواب او چه توضیح ساده و خوبی بود. بعد از آن شد جواب خود من به‌همین سؤال. کار کردن در میان مردم واقعاً چقدر زیباست. من فکر می‌کنم وقتی که مسائل‌شان را برایشان تعریف می‌کنی لذت می‌برند. می‌آیند و می‌ایستند و با حضورشان سرنوشت نقاشی را تعیین می‌کنند. تا موقعی که شباهتی را درنیاورده‌ای یا ناتمام مانده ایراد می‌گیرند. با سکوتشان‌که علامت رضاست تحسین‌خود را نشان می‌دهند و می‌فهمی که‌کارت را انجام‌داده‌ای این‌جاست که حس می‌کنی وقتی می‌گفتند، «مردم هنر نمی‌فهمند» چه انعکاس معینی از نابخردی بود. روشنفکرانی هم می‌آیند و همان حرف‌های در گالری‌ها را می‌پرسند، که منظور از این‌نقاشی چیست، چرا این‌رنگ را به‌کاربردی، چرا پشت‌سر امام رئیس‌جمهور را نکشیده‌ای؟ ولی من با آن‌ها کاری‌ندارم و اغلب جواب‌شان را دیگران می‌دهند. برای من این‌جا مدرسه‌ای است. با کاسب‌ها و کارگران ترمینال آشنا شده‌ایم. یك قهوه‌چی خودش به‌موقع بدون یادآوری چای ما را می‌رساند. خلاصه خیلی خوب است.»

**بهرام دبیری** در اوائل حرف‌هایش احساساتش را پشت پرده شوخی پنهان می‌کند و می‌گوید:

«اولین حسی که به من دست می‌دهد این است که این‌جا درحال نقاشی هزاران طوطی در قفسند. راستی چقدر این مردم تخمه می‌شکنند! مرا هم مجبور کردند روزی چند مشت تخمه بشکنم. در عمرم این همه تحسین و تمجید نشنیده‌ام. پر از سخاوت و مهربانی‌اند. تشکر می‌کنند و ما را دعا می‌کنند. کار ناتمام را حس نمی‌کنند. هی می‌پرسند چرا این صورت چشم ندارد؟ چرا این چشم کور است؟ به چهرهٔ امام حساسیت عجیبی دارند و در اوائل به این پرچم ایران بالای سر این شهید حساسیت نشان می‌دادند که چرا آرم جمهوری اسلامی نداشت. از گروهک‌های سیاسی می‌آیند و اذیت می‌کنند. یکی‌شان می‌پرسید: چرا اینجانقاشی می‌کنید؟ گفتم پس کجا؟ گفت دانشگاه. گفتم چرا؟ گفت، چون دانشگاه محیط سیاسی است نه‌اینجا. گفتم، خیر برادر سیاست اینجاست، دست‌کم نگیر.

بزرگ‌ترین تعریف از آخوند جوانی بود که گفت: «صورتگر چین باید از شما یاد بگیرد.» می‌بینید مبالغه هم می‌کنند.

## خرج و زمان

روزی که من به‌آن‌ها سر زدم، روز هفدهم کارشان بود. در روز با معدل ۵ ساعت کار کرده بودند، می‌گفتند:

«ده روز دیگر کار به‌همین منوال تمام خواهد شد. این نقاشی‌ها را شهرداری تهران به ما واگذارکرده است. به ما فقط خرج مصالح می‌دهند. در ابتدا سه‌هزار تومان به ما داده‌اند که شاید مزدکار هم بدهند.» مساحت هر پرده در حدود ۲۰متر مربع است. «رئیس وکارمندان ترمینال درتسهیل کارمان کمک‌های معنوی زیادی کرده‌اند. بعد ازمردم، برادران انجمن‌اسلامی بهترین مشوق ما بوده‌اند.»

## حرف‌های کلی

همانطوری که خود نقاشان حس کرده‌اند، این دو پرده نقاشی در راه

رفت و آمد مردم در چنین محل مناسبی، رضایت و خشنودی همه را جلب کرده است و آقایان صفرزاده و دبیری، توانائی‌خوبی نشان‌داده‌اند که‌رنگ و تصویر به فضاهای باز و عمومی تعلق دارد، که نقاشی یکی از راه‌های خوب دربازتاب انقلاب وحفظ شور انقلابی‌است. این‌خود یعنی مستحکم‌تر کردن هنرنقاشی دیواری‌که از دستاوردهای دوران انقلاب و یکی ازبهترین راه‌های مردمی‌کردن هنر است. دربیان مضامین اقتصادی و اجتماعی بزرگ می‌توان یادآور شد که این دو نقاش می‌توانستند و شاید می‌بایستی با جامعه‌شناسان و اقتصاددانان مشورتی کرده باشند تا مبادا بر احساسات و بیان زیبائی‌شان بعد از این‌همه زحمت ایرادی در کل وارد باشد که خود نقد و بررسی خارج از ابعاد این مقاله را می‌طلبد.

بعد از خارج شدن از ترمینال چشمم به پارچه سفیدی می‌افتد که بر آن این‌جمله امام را نوشته‌اند:

«این آزادی، این استقلال حفظ و نگهداریش زحمت دارد.»

واقعاً زحمت دارد ولی این دو نقاش به ما می‌گویند: «به زحمتش می‌ارزد.»

کار محسن جمال

# از تنگنای جبر به‌فراخنای اختیار

احسان طبری

**جان پرور است قصهٔ ارباب معرفت**
**رمزی برو بپرس و حدیثی بیا بگو!**
**حافظ**

یکی از علاقه‌های نویسندهٔ این سطور ـ علاقه‌ای‌که مسلماً برای آن شریکان فراوانی وجود دارد ـ خواندن تاریخ است. متون‌کهن ویا بررسی‌های امروزین دربارهٔ تاریخ ایران وجهان‌که داستان واقعی ومشخص‌زیست انسان‌ها در این«سرای دو در» است، سرشار است از صفحات عبرت‌انگیز و آموزنده: سقوط و عروج انسان‌ها، غرور آنها در ظفرمندی‌های سپری و یأس آن‌ها در دوران‌های ادبار بخت و ضربات سرنوشت، امواج خشماگین جنگ‌ها و انقلاب‌ها، برخورد خردکننده و زلزله‌انگیز اقوام وقبایل، نورهای‌خیره‌کننده‌نبوغ‌ها، اختراع‌ها، اکتشاف‌ها، فاجعهٔستم‌گری‌های‌خون‌آلود و قربانیان این ستم‌گری‌ها، سیر دائم ولو بطئی نیروهای مولده و مناسبات تولید، تبدیل امری به ظاهر تصادفی به رویدادی قانونی، زوال قدرت‌های زرنگار و پرنخوت، نقش‌شگرف شخصیت‌ها و پیچ و خم حیرت‌انگیز روانی بازیگران صحنهٔ تاریخ، تبلور تدریجی نظام‌ها و فروپاشیدن آن‌ها در زیر پتك زمان وامثال آن. تاریخ چنان تنوعی می‌آفریند که تنها باید دانست و ازآن‌آگاه شد. همهٔ انسان‌ها وهمهٔ رویدادها و همهٔ صحنه‌ها درآن یگانه است. درعین وجود ثبات نسبی مختصات عام بشری به عنوان یك نوع بیولوژیك، نقشی‌که هرانسان جداگانه در روند تاریخی ایفاء می‌کند تکرار-

ناپذیر است.

مهم‌ترین قانون‌فراگیری که از این پویهٔ بهت‌انگیز حوادث واشخاص می‌توان بیرون‌کشید آن است که انسان با غلبهٔ دردناك و تدریجی بر جبر قوانین طبیعی و اجتماعی، اختیار و آزادی خود را گره به‌گره وگام‌به‌گام تسخیر می‌کند تا روزی‌که سرانجام عضو آزاد ومختار یك بشریت متحد و مختار وآزاد باشد.

لازمهٔ این سلوك، کار و مبارزه و تلاش معرفتی است. اختیار، جبر شناخته شده است. تا شما نمی‌دانیدکه چرا بیمار می‌شوید، چرا در اسارت اجتماعی بسر می‌برید، چرا تحولات جوی به زیان کشت وکار شما انجام می‌گیرد، تا شما از خواص اشیاء وپدیده‌ها بی‌خبرید و راز نظامات متبلور اجتماعی و سنت‌ها و آداب و رسوم و عرف وعادات را نگشوده‌اید، همهٔ این نیروهای مرموز و خودسر، بر شما تسلطی استبدادی و تحمیلی اعمال می‌کنند. ولی انسان می‌تواند پدیده‌ها را رام کندوآن‌ها را به‌خدمت‌بگیرد. برق خرمن‌سوز را به‌چراغ خانه روشن‌ساز بدل نماید. راز جنگ واستعمار وبهره‌کشی را بیابد و باآن‌ها از راهش برزمد وآن‌ها را به‌سود خود تغییر دهد وغیره.

این روند شناخت قوانین طبیعت و جامعه وسپس رام‌کردن آن‌ها و استفاده ازآن‌ها به‌سود بشر، اگر به‌عظمت دامنهٔ عمل توجه کنید، روندی بسیار بسیار طولانی و تدریجی است که با عمل تراکمی (کومولاتیف) و تلفیقی (انتگراتیف) و طی مراحل (ستادیال) همراه است و ازبالای این‌هفت‌خوان‌های درچیده و پیچیده، هر نبوغی هم‌که در سرشت جوینده باشد، با جهش افلاکی نمی‌توان گذشت.

درهر دوران انسان با دیواری عظیم وخارائین از شرایط مقدرطبیعی و اجتماعی عصر و عمر خود روبرو است‌که باکلند تدبیر وجستجوومبارزه و تلاش تنها می‌تواند آن‌را بخراشد و بتراشد تا سرانجام درآن حفره‌ای پدید آورد. تازه خود را با دیوار دیگری روبرو می‌بیند که اگرچه ازدیوار پیشین رخنه‌پذیرتراست ولی‌به‌هرجهت رادع دیگری‌است درسرراه او، ونسل پیر باید کلند تدبیر را به‌نسل‌نوخیز بدهد تا اودراین دیواررخنه‌ای تازه‌پدید

کند. سرانجام روزی می‌رسدکه دیواری نماند و عرصهٔ دل‌انگیز معرفت و آزادی انسان تا افق بی‌انتها دامن گسترد و زیستن وکار از رنجی که بود به‌لذتی روحانی ومعنوی بدل شود:

بار دیگر از ملك‌پران شوم
آنچه اندر وهم ناید آن شوم

نسل‌های فراوان گذشته و امروز وقتی در بن‌بست تاریخ گیرمی‌کنند و جبر و جباریت قوانین طبیعی و اجتماعی آن‌ها را زیر ضربت می‌گیرد، گاه تصور می‌کنند می‌تواند اعجازی روی دهد و آن‌ها از بند وجود خود و دوران خود بجهند. اگر اعجازی روی دهد فقط در حد معین و آن هم نتیجهٔ کار وپیکار است.

انسان آگاه و مسئول می‌داندکه او فرزند عصر خود است و تنها با شناخت عصر خود و با قبول تمام مختصات این عصرکه زمان به‌او ارمغان کرده، می‌تواند به‌وظایف ویژهٔ انسانی خود قیام‌کند. او قادر نیست عصر خود را نادیده گیرد. او قادر نیست عصر خود را در زندگی خود بلااثر سازد. او تنها می‌تواند این عصر را به‌سمت تکاملی سوق دهد، تازه اگر تمام نیروی خود را بی‌دریغ و خردمندانه در این راه صرف‌کند، والا باید درپس باروی سنگین و عظیم عصر، اشکبار و نوحه‌گر زندگی را بسر برد. و این تحول‌که او باتلاش جان‌سوز ایجادمی‌کند نمی‌تواند چیزی جز گامی ناچیز باشد.

باری در زندگی هر عصر بن‌بست‌ها و تنگناها فراوان است که گاه تمام عمر یك نسل و یا چند نسل را می‌بلعد. برای مجسم شدن مسأله مثال‌هایی از تاریخ اروپا که در قرون اخیرغنی‌تر از تاریخ دیگر نقاطاست می‌آوریم:

درقرن شانزدهم نفوذ هوگه‌نوت‌ها (پرتستان‌های کالوینیست) که برخی از آن‌ها حتی شعار جمهوری را مطرح می‌کردند در فرانسه به‌حدی بودکه به‌نظر می‌رسید پیروزی برخانواده‌های سلطنتی و استبدادی **والوآ و گیز و آنگولم** دیگر دم‌دست است. ولی جامعه علی‌رغم همهٔ مبارزات برای این تحول هنوز نضج یافته نبود. در حادثهٔ خونین «سن‌بارتلمی»، درطنین

ناقوس‌های کلیساها، هزاران هزار هوگه‌نوت (حتی کودك‌شیرخوار) درشهر و ده قطعه‌قطعه شدند و سرانجام جامعه خود را به‌آغوش سلسلهٔ بوربن رها کرد. هنوز می‌بایست زمانی بس دراز بگذرد وهانری چهارم ولوئی‌سیزدهم و لوئی چهاردهم و لوئی پانزدهم ولوئی شانزدهم‌دمار از روزگاردهقان‌ها وکارگران و پیشه‌وران و بازرگانان و روشن‌فکران‌فرانسوی بکشند وآن‌ها را درمیدان‌های صدها جنگ عبث بکشند تا سرانجام فجر انقلاب اجتماعی بر دمد.

تنها لوئی‌چهاردهم که قله استبداد سلطنتی‌بود و خود را شاه‌خورشید می‌نامید ۷۲ سال سلطنت کرد! نوه‌اش لویی پانزدهم ۵۹ سال سلطنت‌کرد! ولترها و روسوها، دیده‌روها و دلباك‌ها و هزاران انسان شریف در محیط مختنق استبداد بوربن‌ها زاییده شدند، قد کشیدند، آرزوهای عالی خود را درمیان گذاشتند، پیر شدند، مردند و هنوز بوربن‌ها دست‌بردار از سرتاریخ نبودند. زیرا تاریخ برای جهش از این عصر به‌عصر دیگرآماده نبود. حتی زمانی‌که طوفان‌عظیم انقلاب‌کبیر فرانسه درگرفت و تا قلهٔ بلندژاکوبینیسم پیش رفت، تازه ناپلئون توانست باکودتای ترمیدور این‌طوفان را خاموش و امپراطوری استبدادی را احیاء کند... ای تاریخ پرحوصله و درازنفس! عمر کوتاه آدمی و آرزوهای شعله‌ورش در مقابل سیر سنگ پشتی تو چه غم‌انگیز است!

چگونه می‌توان ازبند زمان خود جستن‌کرد؟ باهیچ وردی‌ومعجزه‌ای ممکن نیست! شخص یك بار دیگر گالیله‌ئو گالیله‌ای را به‌یاد می‌آورد. کوپرنیکوس (۱۴۷۳-۱۵۴۳) علی‌رغم هیئت بطلمیوسی، گفت کـه این خورشید است‌که درمرکزجهان‌است، نه زمین وکتاب او به‌نام **دربارهٔ انقلاب مدارك آسمانی** در اروپای آن روزگار صداکرد، بعدها کپلر نظریات او را تکمیل نمود. سپس‌گالیله آمد و بدین نظریات دل سپرد و تصور می‌کردکه پاپ‌نوربان هشتم‌که به‌روشنفکری ودانشمندی شهرت و نسبت به او روشی دوستانه داشت، هیچ‌گونه دشواری در کار علمی برایش‌پدید نخواهدآورد. ولی غافل‌که پاپ‌گرفتاری‌های دیگر داشت. آن‌ایام موج پرتستانتیسم‌آلمان و انگلستان و فرانسه و اسکاندیناوی را گرفته بود. پاپ وقت و امکان

نداشت که «لیبرال‌منشانه» و «روشن‌فکرانه» رفتار کند. گالیله که استادی در شهر پادوا بود با خوش‌بینی نسبت به‌حسن نیت پاپ درسال ۱۶۲۴ در سن شصت‌واند سالگی به رم آمد تا دربارهٔ کتابش (به‌نام **بحثی دربارهٔ سیستم بزرگ جهان**) با وی سخن گوید. شنیده بود که پاپ از این‌کتاب که در تأیید هیئت کوپرنیك و کپلر بود خشمناك است. در ۱۲ آوریل ۱۶۳۳ پس از شش مذاکره طولانی با پاپ، سرانجام تصمیم نهایی برای دادرسی گالیله در دادگاه انکیزیسیون (تفتیش عقاید) با حضور ده‌کاردینال از سلك دمی‌نیکن اتخاذ شد. گالیله مجبور بود از نظریه کوپرنیك دفاع کند ولی درآن دوران این تئوری هنوز نقاط ضعفی داشت وکاردینال‌ها نمی‌توانستندتصور کنند چگونه زمین هم‌به‌گرد خود وهم به‌گرد خورشید می‌گردد وحال آن که کسی دراثر این چرخش از روی آن به‌خارج پرتاب نمی‌شود و یا اگر سنگی را به‌زمین رها کنند به‌شکل قائم فرود می‌آید. برای‌آن‌که گالیله در اعتراف به‌خطا تردید نکند دستگاه‌های شکنجه را به او نشان دادند. پاپ (که نام اصلی‌اش مانه‌تو باربرینی بود) بابرادر وبرادر زاده‌خود درمحاکمه حضور یافت. سرانجام گالیله، پیر هفتادساله اعتراف‌نامه‌ای نوشت که‌آغاز آن چنین است: «من گالیلئوگالیله‌ئی، فرزند مرحوم وینچنزو گالیله‌ئی، اهل فلورانس، هفتادساله، که شخصاً دراین دادگاه حضور دارم، در برابر شما کاردینال‌های محترم و معزز که مفتش عقاید علیه ضلال الحادآمیز در سراسر جمهوری مسیحی هستید زانو می‌زنم و انجیل مقدس را که در برابر من است با دستان خود به‌قصد قسم لمس می‌کنم و سوگند یاد می‌کنم که همیشه به عنایت ذات‌باری به همه و هرچیزی که کلیسای مقدس کاتولیك و حواریون مقدس موعظه‌کرده وآموخته‌اند، مؤمن بوده و خواهم بود.» اعتراف‌نامه طولانی است و درمتن آن به‌شکل مشروح نظرکپرنیك انکار و تقبیح و نظر بطلمیوس تصدیق و تقدیس می‌شود و سرانجام به عنوان امضاء می‌نویسد: «گ. گالیله‌ئی مفاد فوق را با قید سوگند به‌دست خود نوشته است.» سپس اورا به‌حال‌خود گذاشتند تا درسال ۱۶۴۲ در۷۶سالگی، هنگامی‌که نابینا بود، جهانی‌را که نتوانست درآن سخن علمی مورداعتقاد خود را بگوید و با سینهٔ گشاده در آن تنفس‌کند برای همیشه ترك گفت.

ولی‌تاریخ پیر درمسیر خودعنود است. حقیقت مانند پریروی شعر جامی‌تاب مستوری ندارد و اگر در را به‌رویش ببندی سر از روزن برخواهدآورد.

درهمان سال مرگ گالیله ایساك نیوتن تولد یافت. درست مانندابن شعر زیبای خاقانی:

چون فلك دور سنائـی در نبشت  آسمان چون من سخن‌گستر بزاد
بـوحنیفه اول شب درگذشت  شافعی آخـر شب از مـادر بزاد

پاپ تنها با سخت‌گیری‌های متعصبانه خود نهال رنسانس علم و هنر را که در اسپانیا وایتالیا روئیده بود پژمرانید. دکارت درهمان ایام رامسوئد را در پیش گـرفت تا خود را از دسیسه مفتشان عقاید بـرهاند. آلمان و انگلستان و اسکاندیناوی و سپس تا حدی فرانسه به‌مرکز رشد علم وهنر و فلسفه و شعر وفن و بازرگانی وکشورمداری مبدل شدند. ریشهٔ خلاقیت‌در ایتالیا خشکید. در همین روزگار بود که قارهٔ امریکا کشف شد و مدیترانه (که‌آن را مرکزعالم می‌دانستند وباعث رونق بنادر ایتالیا بود) ازمرکزیت افتاد و این نیز مزید برعلت شد تا اسپانیا وایتالیا بیشتر در سایه فروروند. باری هرچه‌گالیله در میهن خود تحقیر دید، سر ایساك نیوتن درکشور خود تجلیل شد و ۸۶ سال با احترام زیست وقانون جاذبه و تئوری تجزیه نور را به‌میان آورد و سرانجام به ریاست «جامعه پادشاهی=رویال سوسایتی» رسید ولقب «شوالیه» (Knight) به‌او داده‌شد (لقب مهم نیست، مقصود برخورد جامعه به اوست).

به‌قول کلیله و دمنه این مثال‌ها را از تضاعیف تاریخ بدان آوردیم تا از تنگناهای موقت جبر زمان سخن گوییم. اگر روزی گالیله مجبور بودآن «دادگاه» سراپا جهل و عصبیت و تحقیر را تحمل‌کند، دانش مورد علاقهٔ او امروز بـه‌اوج عیوق رسیده است. بشر در جادهٔ کسب آزادی و اختیار، بسط معرفت، احراز قدرت خلاقه بسی پیش‌رانده است. باستیل لوئی چهاردهم مدتهاست‌ویران وآتش‌دادگاه‌های انکیزیسیون دیری است‌خاموش شده است، ولی جهان ما هنوز باید بندها و زنجیرهای فراوانی را بگسلد، دیوارها و باروهای بسیار را در هم شکند تا به چمنزار فراخ اختیار برسد. ولی آنچه کـه امیدبخش است، سیر ظفرنمون عدالت اجتماعی و حقیقت

علمی است‌که با چشم دیده می‌شود و جای هزاران وصدها هزاران فرج و امید را باقی می‌گذارد.

زمانی لوئی چهاردهم که‌خود را «پادشاه خورشید» می‌نامید می‌گفت: «دولت یعنی من!». همین‌چندی پیش محمدرضا پهلوی در کشور ما مدعی بودکه با شور مستقیم با خدا ایران را اداره می‌کند وگویا صاحب رسالت آسمانی است! ولی انقلاب تازیانهٔ صاعقه‌آسای خود را بر مغز این‌قلتبانان و امثال آن‌ها کوفت و بازهم خواهد کوفت. در کشور ما نیز اینك شمس تحول دمیده است و نور و هوای تازه به‌سراغ کسانی خـواهد آمد که در تنگناها و بن‌بست‌های تاریخ رنج اختناق و درد حقارت را تحمل می‌کنند: دیر یا زود، به‌سراغ خود آن‌ها یا به‌سراغ‌گورشان خواهد آمد ولی به‌هر جهت خواهدآمد.

محل عکس:
**رودان**
**ازتوابع بندرعباس**

زمان عکس‌برداری:
**سال ۱۳۵۵**

محل‌عکس:
**درتوم**
**ازتوابع بجنورد**

زمان عکس‌برداری:
**سال ۱۳۵۴**

**عکس‌ها از بهروز رشاد**

# بازگشت

ژاله

کوچه همان کوچه است و شهر همان شهر
کوه همان کوهسار و نهر همان نهر
بیشه همان‌جا و زنده‌رود همان‌جا
گنبد و گلدسته و منارهٔ زیبا
هست همان‌سان حماسهٔ ابدیت

بانگ بلند اذان و قدرت ایمان
نام امام و جهاد و جنبش و عصیان
بر در و دیوارها هزار شعار است
شهر پس از انقلاب، گرم به‌کار است
شهر هنرمند، شهر صنعت و پیکار
شهر گرفتار فقر و ثروت بسیار
خندهٔ فیروزه‌ها و رقص طلاها
در پس ویترین و در هیاهوی بازار
تازه‌تر از باغ‌های صبح بهاران
باغ گل قالی است و نقش قلمکار
میوه فراوان کنار کوچه و میدان
چشم پر از بهت بچه‌های گرسنه
بوی دل‌انگیز نان تازهٔ خوشرنگ
ساحل زاینده رود و جمع جوانان
هی خبر از جبهه‌ها و هی خبر از جنگ
جنگ که نابود باد روحش و نامش

آن همه خون و خرابه باد حرامش!
باز چراغان شود به‌یاد شهیدان
پنجره‌ها، دکه‌ها کنار خیابان
یک‌سو آوارگان جنگ تبهکار
یک‌سو مردان دل‌سپرده به‌پیکار
در ره حفظ وطن تفنگ به‌دوشند
عازم و عاصی و خشمگین و خموش‌اند

* * *

طرح پر افسون شهر و پرتو مهتاب
رود همان رود و آب رود نه آن آب
دخترک نوجوان شهر کجا رفت؟
سوخت و شد دود و دود او به‌هوا رفت
یا که چو مرغی از آشیانه پرید او
رفت و دگر روی آشیانه ندید او
یا که پس از سال‌های دوری و پرواز
آمده اکنون به‌سوی لانهٔ خود باز؟
پرسه زنم کو به‌کو و خانه به خانه
از همه گیرم سراغ گم‌شده‌ام را
گویند او بود و شادی دل ما بود
سایهٔ آن دختر جوان همه‌جا هست
گه سر آن‌کوه و گه به ساحل این رود.
می‌دود او با شتاب اینجا، آنجا
می‌رود او جستجوکنان سوی فردا

* * *

دخترک نوجوان شهر، کجایی؟
پیش بیا ما دو آشنای هم استیم
همره و هم روح و هم‌نوای هم استیم
سرخی روی تو چین چهرهٔ من شد
عمر من و تو فدای عشق وطن شد
وه، که چه خرسند و سر بلندم از این‌کار!

دورهٔ تاراج و تاج، گزمهٔ مکار
خواست که برگردم و چو بنده شوم من
نزد وطن، خوار و سرفکنده شوم من
گوش نکردم به‌حرف پر خطر او
تا نشوم دود و دودهٔ شرر او
درد وطن ماند و رستگاری وجدان
با دل پر اشتیاق و دیدهٔ بیدار...

گرچه همه عمرمن به‌رنج سفر رفت
هیچ نگویم که عمر رفته هدر رفت

خوب. برو دخترم خدات نگهدار!
من به‌که گویم برو؟ تو دیر زمانی است
رفته‌ای و هیچگاه باز نگردی
آی جوانی، جوانه‌ای که شکفتی
در پسرانم که میوه‌های من‌استند
رفتی و من می‌روم. چه جای تأسف؟
این همه جان جوان چو جای من‌استند
بوده چنین تا که بوده است زمانه
جا به‌گل و لاله داده است جوانه

باز من و آسمان صاف صفاهان
این همه چشم پر انتظار درخشان
دیدن یار و دیار آرزویم بود
شکرگزارم که زنده ماندم و دیدم
با همه دیری به‌آرزوم رسیدم
اینك آغاز هستی من و شعرم
رشد و شکوفایی نهال امیدم

بهمن ۱۳۵۹

# موسیقی ملی روسیه در قرن نوزدهم

هوشنگ کامکار

یکی از برجسته‌ترین عوامل در موسیقی دوره رمانتیك، توجه هرچه بیشتر به موسیقی ملی‌بود که در سرتاسر قرن نوزدهم به‌شیوه‌های مختلفی‌در آثار آهنگ‌سازان مطرح‌شد. در اوایل‌قرن، یك جریان ملی‌گرایانه درجامعهٔ آلمان ظهور کرد که سبب توجه خاص به موسیقی محلی در آوازها و دیگر انواع موسیقی آن کشور گردید. برامس، شوپن و لیست از جمله آهنگ‌سازانی بودند که از عوامل موسیقی فولکلور به نحوی در آثارشان استفاده کردند، ولی در چهارچوب قواعد کلاسیك گذشته.

«جریان ملیت‌گرایی نو» که بعد از سال ۱۸۶۰ رواج یافت، برخلاف «ملیت‌گرایی‌کهنه» اوایل قرن از یك سنت قدیمی واستوار برخوردار نبود. جنبش ملیت‌گرایی نو برای رهایی بخشیدن موسیقی از زیر سلطه عوامل خارجی دستاویزی شد و دراین راه موسیقی‌دانان ملل‌مختلف از موضوعات ملی در اپراها و پوئم ـ سنفنی‌هایشان استفاده کردند. موسیقی فولکلور هر کشوری جمع‌آوری شد و انتشار یافت و به‌طور قابل ملاحظه‌ای در آثار آهنگ‌سازان بکار گرفته شد. اولین کشوری که جریان ملیت‌گرائی درآن ظهور کرد و بعدها درآن‌جا به‌حد کمال خود رسید روسیه تزاری بود.

تا قبل‌ازسال ۱۷۰۰ فعالیت موسیقی در روسیه، به‌جز موسیقی‌فولکلور، محدود به‌آوازهای کلیسائی بود که از قرن‌ها پیش به‌جای مانده بود. در دوران کاترین دوم (سلطنت از سال ۱۷۶۲ تا ۱۷۹۶) موسیقی در سنت ـ پطرزبورگ که از مهم‌ترین مراکز هنری به‌شمار می‌رفت در دست آهنگ‌ـ

سازان مهاجرفرانسوی، آلمانی (جان‌فیلد J. Field) و به‌خصوص ایتالیائی از جمله مانفردینی (F. Manfredini)، گالوپی ( B. Galuppi )، پائیزیلو ( G. Paisiello ) بود. اولین آهنگ‌سازان روسی ماکسیموس ـ برسوفسکی (۱۷۷۷-۱۷۴۵ M. Beresovsky) و دیمیتری بورتنیانسکی (D. Bortniansky) و فومین (E.I. Fomin) سبك اپرای ایتالیائی‌را نزد آهنگ‌سازان خارجی تحصیل نمودند، به نحوی که عوامل موسیقی ایتالیائی در آثار این آهنگ‌سازان تأثیر فراوانی گذاشته بود. بطورکلی به دلیل حاکمیت موسیقی مغرب زمین در دربارهای روسیه‌تزاری موسیقی ملی مدت‌ها مطرود ماند و چندان توجهی بدان نشد. برای نمونه در میهمانی‌ها و مجالس سلطنتی که درحدود سال‌های ۱۷۳۰ برپا می‌شد فقط اپرا بوفای ایتالیا، اپرا کمیك فرانسوی و زینگ اشپیگل آلمانی به‌روی صحنه می‌رفت. قابل توجه است که حدود ۳۵۰ اپرای تصنیف شده‌اروپائی برای اولین‌بار در دربار کاترین دوم اجرا شدند.

کاترین سعی کرد با ترغیب آهنگ‌سازان مهاجر دربارش «اپرای‌ملی» را به‌زبان روسی و با استفاده از قواعد موسیقی غربی ایجادکند، ولی دیگر شاهزادگان عموماً هیچ‌گونه کمکی به‌اعتلای موسیقی جدید روسیه نکردند. در این‌زمان بود که آوازهای فولکلوریك روسی بتدریج در آثار آهنگ‌ـ سازان بومی و خارجی ولی در چارچوب قواعد موسیقی «کلاسیك» ظاهر شدند وحتی‌آهنگ‌سازان بزرگی چون بتهوون از یك تم فولکلوریك روسی به‌نام (Hymn to the Tsar) در قسمت تریوی موومان دوم کوارتت اپوس ۵۹ شماره ۲ به نام «رازموفسکی» استفاده کرد (بعدها این تم توسط موسورگسکی در اپرای بوریس‌گودنف به‌کار گرفته شد) مثال صفحه بعد میزان۵۰ از صحنه تاج‌گزاری اپرای بوریس‌گودنف است که تم فوق را در بخش سوپرانو می‌توان مشاهده‌کرد.

اما تا آنجایی‌که مدارك نشان می‌دهد، جریان اصیل تاریخ موسیقی ملی روسیه از سال ۱۸۳۶ با اپرای زندگی تزار اثر میخائیل گلینکا (M. Glinka) (۱۸۵۷-۱۸۰۴) آغاز گردید که در آن برای اولین‌بار

مثال ۱. میزان ۵۰ از صحنهٔ تاج‌گذاری بوریس گودنف

از موسیقی فولکلور روسی با رنگ محلی خود استفاده شده بود. موفقیت این اثر محرکی برای تضعیف دومین اپرای وی به‌نام «روسلان و لودمیلا»

واپرای روسالکا اثر الکساندر دارگومی‌جسکی (A. Dargomyzhsky) (۱۸۱۳-۱۸۶۹) شد که هر دو موسیقی‌دان حیات تازه‌ای به موسیقی‌ملی روس بخشیدند. شیوه این آهنگ سازان بعدها توسط موسرگسکی M.Mussorgsky(۱۸۳۹-۱۸۸۱)و بورودین(A.Borodin)(۱۸۳۳-۱۸۸۷) و ریمسکی کورساکف (Rimsky-korsakov) (۱۸۴۴-۱۹۰۸) ادامه یافت و کاملتر شد.

بطورکلی در قرن نوزدهم دو مکتب مهم موسیقی در روسیه وجود داشت: نخست مکتب آن دسته از آهنگ سازانی که بشدت تحت تأثیر موسیقی ملی بودند که از مهم‌ترین این آهنگ‌سازان گلینکا و «گروه پنج نفری» ( بالاکیرف Balakirev ، بورودین ، سزارکوئی C. Cui، موسرگسکی، کورساکف) را می‌توان نام برد؛ دوم مکتب آهنگ‌سازانی که تحت تأثیر موسیقی کلاسیك اروپای مرکزی بودند و توسط دو برادر به نام‌های آنتوان و نیکولای روبینشتاین (Anton and Nicholas Rubinstein) بنیان گذاشته شد. از کارهای مهم این دو برادر تأسیس دو کنسرواتوار بود که اولی در مسکو توسط نیکولای و دومی در پطرز - بورگ توسط آنتوان بنیان گذاشته شد. مهم‌ترین شاگردانی که در کنسرواتوار مسکو فارغ‌التحصیل شدند عبارتند از چایکوفسکی و بعدها سکریابین و راخمانینف و درخشان‌ترین چهره‌های موسیقی چون استراوینسکی در کنسرواتوار پطرزبورگ نزد ریمسکی کورساکف به تحصیل پرداختند. کنسرواتواری که نیکولای وشاگردانش چایکوفسکی و راخمانینوف بنانهادند مکتب موسیقی رمانتیك روسیه‌را تشکیل می‌داد که آهنگ‌سازان آن‌را «سنت‌گرا» می‌نامیدند زیرا که پای‌بند سنت‌های کلاسیك موسیقی مغرب بودند. در حالی که کنسر- واتوار آنتوان و آهنگ‌سازانی که از آن‌جا فارغ‌التحصیل شدند، «پیشرفته و تجربی» نامیده می‌شدند.

همان‌طور که ذکر شد مهم‌ترین آهنگ‌سازان ملی روسیه «گروه پنج نفری» بودند که از میان‌آن‌ها به‌جز بالاکیرف همه موسیقی‌دان‌هایی آماتور بودند. این دسته از آهنگ‌سازان برای دستیابی به یك سبك موسیقی کاملاً ملی روس اصول و قواعد مرسوم هارمونی کلاسیك‌ها را نادیده گرفته و

بیشتر به استفاده از فن‌کنترپوان پرداختند. «گروه پنج‌نفری» با بکارگرفتن عوامل مختلف موسیقی فولکلوریك مانند ریتم، ملودی، هارمونی مدال و فرم، راه جدید خود را پیدا کردند و همانند پوشکین و گوگول که‌داستان‌های فولکلوریك را اساس کار خود قرار می‌دادند، موسیقی محلی نیز خواه به‌صورت اصیل و خواه به صورت تغییر یافته‌اش بنیان تصانیف آهنگ‌سازان ملی روسیه را تشکیل داد.

بالاکیرف که تنها آهنگ ساز حرفه‌ای «گروه پنج‌نفری» بود بطور مؤثری از ملودی‌های فولکلور درآثارش بخصوص درپوئم ـ سمفنیك روسیه (۱۸۸۷) و فانتزی برای پیانو به نام اسلاو (۱۸۶۹) استفاده کرده است. بورودین با این‌که یك شیمیست بود، یکی از چهره‌های درخشان موسیقی ملی روسیه به‌شمار می‌رفت که مهم‌ترین آثار او عبارتند از سمفنی شماره۲ درسی مینور، کوارتت زهی در «ر»ماژور، سمفنی در مرکزآسیا واپرای‌چهار پرده‌ای «پرنس‌ایکور» که بعدها پس از مرگش توسط کورساکف وگلازونف در سال ۱۸۹۰ تکمیل شد و به روی صحنه رفت. بورودین بطور مستقیم موسیقی و ترانه‌های محلی را در آثارش بکار نبرد ولی ملودی‌هایش شباهت زیادی به موسیقی ملی روسیه دارند. آثارسمفنیك بورودین از لحاظ سبك و بسط و گسترش موتیفی حائز اهمیت فراوان بوده و از لحاظ رابطه تنالیته‌های هرموومان با همدیگر پدیدهٔ نوی بشمار می‌آید. به عنوان مثال چهار موومان سمفونی شماره۳ به‌ترتیب درتنالیته‌های سی‌مینور، فا ماژور، ربمل ماژور و سی‌ماژور می‌باشند که برخلاف قواعدکلاسیکی رابطه دوری بین تنالیته‌ها وجود دارد.

درآثار آهنگ‌سازان «گروه پنج‌نفری» توجه خاصی به رنگ‌آمیزی ارکستر شده واکثراً موسیقی آن‌ها توصیفی می‌باشدکه از میان اینگونه آثار سوییت سمفنیك «شهرزاد» اثرکورساکف و«شبی برفراز کوه‌سنگی»، تابلوهای یك نگارخانه اثرموسرگسکی وفانتزی اسلامی‌اثر بالاکیرف ازشهرت فراوانی برخوردارند.

سویت سمفنیك شهرزاد، شامل چند «لایت موتیف»[1] می‌باشد که در ارتباط نزدیك با شخصیت‌های داستان بوده و رنگ‌آمیزی درخشان ارکستر آن همراه با ملودی‌های مدال و عوامل دیگر موسیقی ملی روس شهرت فراوانی به‌این اثر بخشیده و تأثیرات مهمی نیز بر موسیقی امپرسیونیست‌ها گذارده است. به‌طورکلی سبك موسیقی کورساکف رابطی میان آهنگ‌سازان ملی قدیم روسیه وآهنگ‌سازان ملی اوائل‌قرن بیستم می‌باشد که درموسیقی شاگردش استراوینسکی گسترش یافت.

ریمسکی کورساکف که یك افسر نیروی دریائی روسیه بود، در سال ۱۸۷۱ در کنسرواتوار پترسبورگ به تدریس آهنگ‌سازی مشغول شد. او نه‌تنها از موسیقی فولکلور به‌صورت دست‌نخورده و اصیل درآثارش‌استفاده کرد، بلکه ملودی‌های‌ساخته شده‌اش نیز ازرنگ و بوی‌خاص‌محلی‌برخوردار می‌باشد. همچنین وی به جمع‌آوری و تنظیم ملودی‌های محلی روسی نیز پرداخت.

آثارمهم‌ریمسکی‌کورساکف عبارتند از«کاپریچیو اسپانیول» (۱۸۸۷)، سویت سمفنیك شهرزاد (۱۸۸۸)، اپرای سادکو (۱۸۹۷)، خروس طلائی (۱۹۰۹) و یك شب ماه مه. با ارزش‌ترین اثری که کورساکف در عالم موسیقی به‌جای‌گذاشته است کتاب هارمونی و ارکستراسیون او است‌که در آن‌نحوه سازبندی و هارمونی را درموسیقی روسیه بسادگی تشریح کرده‌است.

البته باید توجه داشت که استفاده از ملودی‌های موسیقی محلی به صورت اصیل و دست نخورده آن‌کار آسانی نبود و سدهای فراوانی را در برابر آهنگ‌سازان ملی به‌وجود آورد. زیرا که هرآهنگ محلی به تنهائی دارای جوهر و شخصیت ویژهٔ موسیقائی کاملی است که فاقد قابلیت رشد و توسعه موتیفی می‌باشد، به‌این ترتیب که اگر یك قطعه موسیقی محلی به موتیف‌های کوچکی تقسیم شود (همانند آثار آهنگ‌سازان بزرگ کلاسیك) و موتیف‌ها در قسمت‌های مختلف اثر به صورت گسترش یافته آن مورد

---

۱. لایت‌موتیف. **Leitmotiv**. این واژه برای اولین‌بار توسط واگنر در اپرا-هایش به‌کار رفت وآن موتیف‌کوچکی است در ارکسترکه معرف شخصیت، شیئی یا ایده‌ای می‌باشد.

استفاده قرار گیرد، نه تنها خیانتی به خود موسیقی اصیل‌است بلکه بیفایده نیز می‌باشد. زیرا زیبائی ملودی‌ها در موسیقی مشرق زمین، به‌کامل بودن جملات و فرازها بستگی دارد و موتیف‌ها به‌تنهائی اهمیت چندانی ندارند. حتی‌اگر ملودی‌های‌محلی را باتزئینات فراوانی (همچون لیست در راپسودی مجارش) بیامیزیم و ارکستره نمائیم به مثابه آنست‌که یك روستائی را به انیفورم بسیار مجللی ملبس‌کنند.

تنها راه ممکن برای تصنیف قطعه‌ای طولانی براساس ملودی‌های محلی‌توسط‌گلینکا درقسمت‌های «بالاد فین» (Ballad Fine) و کر ایرانی از اپرای «روسلان و لودمیلا» (Russlan and Ludmilla) طرح‌ریزی شده است. موسیقی این اپرا غالباً از تکرارهای بدون‌تغییر یا تا حدی متغیر ملودی‌ها در بخش‌های مختلف ارکستر تشکیل یافته که همیشه همراه با زمینه هارمونی و رنگ‌آمیزی موافقی با هر تکرار ملودی است. اغلب ملودی‌های تکراری همراه هارمونی و با ارکستراسیونی‌جدید معرفی‌می‌شوند، به‌این ترتیب‌که تکرارملودی‌ها هربار در سازهای مختلف سلو بارنگ‌آمیزی ویژه‌ای اجرا می‌شوند. این شیوه به‌کار بردن ملودی‌ها تأثیرات فراوانی بر آهنگ‌سازان مکتب امپرسیونیسم (دبوسی و راول) به‌جای گذاشت.

باید توجه داشت که اکثر نقاشان روسی در این زمان به مکتب رئالیسم روی آوردند و این جریان مستقیماً بردیگر هنرها از جمله موسیقی تأثیر فراوان گذاشت. نزد هنرمندان رئالیست، زندگی توده‌های مردم اهمیت بیشتری یافت و به‌عبارتی عمل‌کرد هنر بیان زندگی حقیقی انسان به‌شمار می‌آمد.

اولین آهنگ سازی که جریان رئالیسم را در موسیقی به کار برد «دارگومیجسکی» بودکه دید حقیقت‌گرای او دربسیاری ازآوازها واپرایش «روسالکا» به‌خوبی نمایان است. او در این آثار اصوات موسیقی را جهت بیان مستقیم آوای کلمات به‌کار برده و برای تأکید هرچه بیشتر برحقیقی بودن با پیروی‌کامل موسیقی از انحنای طبیعی کلمات آن‌ها را به‌موسیقی درآورده است (برخلاف موسیقی آوازی ایتالیائی‌که درآن موسیقی از متن اهمیت بیشتری دارد).

یکی دیگر از مشخصات برجسته‌آثار آهنگ‌سازان روسی فقدان‌مفهوم واحد ساختمانی و فرم اثری می‌باشد. به این ترتیب که فرم قطعات آن‌ها از اپیزودهای متوالی تشکیل می‌شود واین بیشتر به‌خاطر استفاده ازملودی‌های محلی بودکه فاقد قدرت بسط وگسترش موتیفی بوده و لذا آهنگ‌ساز اجباراً هر اپیزود را به یك ملودی اختصاص می‌داد. این شیوه بکار گرفتن فرم‌های اپیزود وار را درآثار نویسندگانی چون تولستوی، چخوف و پوشکین نیز بخوبی می‌توان مشاهده کرد. طبیعتاً چنین گسیختگی و انفصال فرمی دربسیاری از اپراهای‌ملی روسی مانند «روسلان و لودمیلا»، «پرنس ایگور»، «سادکو»، اساس ساختمانی را تشکیل داده و تقریباً چندان توجهی به سنت قدیمی تداوم و تسلسل جنبه‌های نمایشی در آن‌ها نشده است. این‌گونه فرم‌های اپیزود وار در موسیقی سمفنیك نیز مورد استفاده قرارگرفته که نمونهٔ بارز آن را در آثارسازی چایکوفسکی که هیچ‌گونه وحدت ساختمانی بین اپیزودهای مجزا وجود ندارد، می‌توان مشاهده کرد. باید متذکر شد که اکثر آثار استراوینسکی در قرن‌بیستم مخصوصاً «پرستش بهار» او تحت تأثیر چنین فرم ساختمانی بوده که در زیر چگونگی آن‌نشان داده می‌شود:

قسمت اول پرستش بهار «حاصل‌خیزی زمین»:

موسیقی‌جدیدو جدید جدید بدون‌ارتباطباA

A+ B+ C + D+E+F+G+H

قسمت دوم «قربانی»:

A+B+C+D+E+F

همان‌طور که در مثال بالا نشان‌داده شده است، قسمت اول شامل هشت اپیزود مجزا بوده که هرکدام از لحاظ محتوای موسیقی با یکدیگر متفاوت بوده و قسمت دوم نیز از شش اپیزود مجزای دیگر تشکیل شده‌که کاملاً با اپیزودهای قسمت اول تفاوت دارد.

بطورکلی موسیقی ملی روسیه در نیمه دوم قرن نوزدهم مستقیماً

بیانگر احساسات و عواطف پاك انسانی بوده و از بافتی ساده برخوردار است. اصوات ارکستری آن برخلاف سبك کلاسیك آلمانی روشن، مجزا می‌باشد و تاکید فراوانی بر رنگ‌آمیزی و درخشندگی سازهای جداگانه ارکستر شده است. موسیقی آهنگ‌سازان ملی‌روسیه دارای یك‌نوع هارمونی خاص ناشی از بکارگیری ملودی‌های مدال محلی بوده که درآن آکوردهای مبهم، افزوده، کاسته، پارالل (موازی) گام‌های تمام پرده‌ای فواصل‌چهارم افزوده و پاساژهای مدال بطور قابل‌توجهی مخصوصاً در آثار موسرگسکی و کورساکف وجود دارد.

تأثیرمتقابل‌هارمونی وملودی، که اساس آثار بزرگان موسیقی کلاسیك آلمان را تشکیل می‌دهد، بندرت در آثار موسیقی‌دانان ملی روسیه یافت می‌شود. البته آهنگ‌سازانی چون چایکوفسکی، گلینکا و برودین‌که فارغ‌التحصیل کنسرواتوار بودند ازاین‌قاعده مستثنی‌هستند اما به‌طورکلی‌موسیقی ملی‌روسیه با خطوط ملودیك کنتراپوانتیك و رنگ‌سازهای متفاوت ومستقل مفهوم پیدا کرده و هارمونی بیشتر به عنوان حامی و نوعی چاشنی موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

اگر چه آهنگ‌سازان روسی قدرت بسط و گسترش موتیفی را مانند آهنگ‌سازانی چون‌بتهوون نداشتند ولی عوامل‌گوناگون جدیدرا به‌فرهنگ موسیقی زمان خود افزودندکه از جمله می‌توان تسلسل آکوردهای بی‌ربط در مفهوم کلاسیك خود کوارتال هارمونی (آکوردهائی‌که از روی‌هم قرار گرفتن چندین فاصله چهارم درست می‌شوند) مدولاسیون‌های نیم پرده‌ای یا یك پرده‌ای به‌طرف بالا وپایین راکه ازخصوصیات طبیعی موسیقی فولکلوریك روسیه می‌باشد ذکر کرد. این شیوهٔ مدولاسیون‌ها کاملاً برخلاف موسیقی اروپائی می‌باشدکه درآن حداکثر برای مدولاسیون از درجات تنیك (درجه اول گام) به دومینانت (درجه پنجم) یا تنیك به سوب‌دومینانت ( درجه چهارم) استفاده می‌کردند. در بعضی از گام‌های موسیقی فولکلوریك روسی درجه دوم رل عمده‌ای شبیه به دومینانت درگام‌های ماژور- مینور اروپائی را بعهده داشته (درجه دوم نیز در موسیقی ایرانی حائز اهمیت فراوانی است) و اکثراً در کادانس‌ها از تسلسل درجات دوم به‌اول یاچهارم

به‌اول (همانند کادانس معروف به بال کبوتر در موسیقی ایرانی) استفاده شده است. تعویض‌های پی درپی میزان‌ها، جملات بی‌قاعده و میزان‌های لنگ از برجسته‌ترین خصوصیات موسیقی ملی روسیه می‌باشد که برای نخستین‌بار در تاریخ موسیقی توسط آهنگ‌سازان گروه پنج‌نفری (یا گروه کوچك مقتدر) به‌کار گرفته شد و بعدها مبنای موسیقی استراوینسکی ومکتب امپرسیونیست‌ها را تشکیل داد.

برای آشنائی‌بیشتر خوانندگان‌با موسیقی ملی روسیه در قرن‌نوزدهم به‌بررسی‌اپرای «بوریس گودنف» یکی ازمشهورترین‌آثار مودست‌موسرگسکی از «گروه پنج‌نفری» می‌پردازیم.

مودست موسرگسکی یکی‌از بزرگترین‌آهنگ‌سازان «گروه پنج‌نفری» می‌باشد که نزد بالاکیرف (بانی‌گروه) به‌تحصیل‌موسیقی پرداخت وبه‌زودی با آثار دارگومیجسکی (از پیشروان رئالیسم) در موسیقی آشنا شد و تحت تأثیر آن قرار گرفت. گرچه موسرگسکی از موسیقی فولکلوریك به‌صورت اصیل و دست نخورده در آثارش استفاده نکرد ولی آوازهای محلی روسی بطور عمیقی در موسیقی او تأثیر گذاشت. به همراه دیگر هنرمندان نقاش چون کرامسکوی ( Kramskoy ) ، سوریکوف ( Surikov ) و رپین (Repin) و داستان‌نویسان معروفی چون داستایوسکی و تورگنیف کوشش کردندتا سرحد امکان‌هنر را به‌زندگی توده‌مردم نزدیکتر کنند. موسرگسکی‌نیز علاقه‌فوق‌العاده‌شدیدی به‌دهقانان‌آزادشدهٔ‌روسیه[1] داشت وهنرش‌را درخدمت

---

۱. در سال ۱۸۶۱ تزار روسیه برای فرونشاندن قیام‌های دهقانی و دیگر بحران‌های اجتماعی دهقانان برده‌وار را آزاد کرد، ولی به‌خاطر ماهیت ارتجاعی حکومت، همگی دهقانان صاحب زمین نشدند و لذا موج اعتراض روشن‌فکران وهنرمندان انقلابی به‌پشتیبانی ازآن‌ها برخاست. این‌اصلاحات ناتمام روستائی‌که باعث تشدید تضادهای اجتماعی و شعله‌ور شدن قیام‌های دهقانان شد و هنرمندان متعهد را برانگیخت‌که‌هنر خود را در راه مبارزه آنان بکار گیرند. اکثر این هنرمندان از اصول زیبائی‌شناسی بلینسکی، چرنیشفسکی ( که درآن هنر را بازتابی از واقعیت می‌دانست ) پیروی می‌کردند.

تحقق بخشیدن به‌آرمان‌های آن‌ها عرضه کرد.

جریان رئالیسم‌که در ادبیات روسی قرن نوزدهم بسیار مورد توجه بود به‌نحو شایسته‌ای در موسیقی دارگومیجسکی و موسرگسکی دنبال شد و عوامل رئالیسم نه فقط دراستفاده ازکلمات و جملات متن به‌صورت‌حالت طبیعی آن بلکه به صورت تجسم زندگی واقعی در اپرای بوریس گودنف ظاهر شد. بنابراین موسیقی آوازی موسرگسکی از آکسان‌های طبیعی متن آوازها پیروی کرده و در نتیجه بیشتر ملودی‌هـا در خدمت بیان طبیعی اصوات کلمات و به صورت جملات نامتقارن (برخلاف موسیقی اپرائی ایتالیا) بکار گرفته می‌شوند.

همان‌طورکه ذکر شد آهنگ‌های فولکلوریك روسی تأثیرات فراوانی را برآثار آهنگ‌سازان ملی این کشور ودیگر آهنگ سازان خارجی به‌جای گذاشت . این آهنگ‌ها غالباً دارای دامنهٔ وسعت صوتی کوچك (حدود چند نت) بوده و اغلب از تکرارهای موتیف‌هائی که دارای ریتمی لنگ و بی‌قاعده می‌باشند تشکیل شده‌اند. جملات وکادانس‌های این‌آهنگ‌ها اکثراً با حرکت یك فاصله چهارم درست یا دوم به‌طرف پایین، بدون نت محسوس ختم می‌شوند. از دیگر مشخصات ملودی‌های فولکلوریك روسی‌که در سبك هارمونی موسرگسکی تأثیر گذاشت شخصیت مدال آن‌ها می‌باشد. اگر چه مصنفان گذشته همچون براهمس، شوپن ولیست از آکوردها و ملودی‌های مدال در آثارشان استفاده کردند ولی‌آهنگ‌سازان ملی روسیه بودندکه‌برای نخستین‌بار مدهای مختلف را بطور جدی درموسیقی اروپائی وارد کردند.

اساس آثار موسرگسکی مانند دیگر آهنگ‌سازان «گروه پنج نفری» بر تکرارهای پی در پی و روی‌هم قرارگرفتن یك ایدهٔ موسیقی به سبك کنتراپوانتیك بنا شده است نه برمبنای بسط و گسترش موتیفی موسیقی اروپائی. حتی‌اپرای «بوریس‌گودنف» که یك اپرای بزرگ تراژیك می‌باشد فاقد تداوم و تسلسل دائمی درام بوده، بلکه از یك سری اپیزودهای از هم جدا که بیشتر به‌وسیلهٔ یك عامل مرکزی که آن شخصیت بوریس می‌باشد بناشده است. سبك‌کار موسرگسکی دراپرای بوریس‌گودنف کاملاً با سبك اپرای آلمانی متضاد بوده و استفاده از تکنیك لایت موتیف و ارکسترعظیم

که مشخصه سبك آثاروا لتر می‌باشد در این اپرا اهمیت چندانی ندارد و ارکستر بیشتر به‌صورت حمایت‌کننده درام مورد استفاده قرارگرفته. البته او تم‌هائی را برای معرفی بعضی از شخصیت‌های داستان بکار برده که در مثال شمارهٔ ۶ نمونه‌هائی از آن را خواهید دید.

مهم‌ترین آثار موسرگسکی عبارتند از پوئم- سمفنیك «شبی برفراز کوه سنگی» (۱۸۶۷)، «تابلوهای یك نگارخانه» (۱۸۷۴) برای پیانو، مجموعهٔ «آوازهای بدون خورشید» (۱۸۷۴)، «آواز و رقص مرگ» (۱۸۷۵)، «خوانچینا» (که بعدها توسط کورساکف به‌پایان رسید) و اپرای معروف بوریس-گودنف (۱۸۷۴) که در زیر مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

بوریس گودنف[1] یکی از بزرگترین شاهکارهای اپرائی ملی روسیه می‌باشد که براساس داستان تاریخی روسی اثر پوشکین تصنیف شده و درسال ۱۸۷۴ در پترزبورگ به‌روی صحنه آمد. لیبرتوی این اپرا توسط خود آهنگ‌ساز تصنیف شده است که شامل چهارپرده همراه با صحنه‌های بزرگ مجزا می‌باشد. صحنه اول اپرا با یك پرولوگ شروع می‌شود که در آن بطور قابل‌ملاحظه‌ای از ملودی‌های مدال استفاده شده است و موتیف یادآور «به‌نام قدرت» که از نت‌های دولا چنگ (مثال شمارهٔ ۲) تشکیل شده به‌صورت استیناتو[2] (Ostinato) ظاهر می‌گردد. همان‌طور که قبلاً ذکر شد مهم‌ترین خصوصیت موسیقی آهنگ‌سازان ملی روسیه تکرارهای پی درپی ملودی در بخش‌های

**مثال ۲. میزان ۱۰۰ از صحنهٔ دوم**

۱. برای توضیح متن صحنه‌های اپرا به صفحهٔ ۹۶-۹۹ کتاب «مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی» اثر گالاسوا ترجمهٔ ع ـ چارلاقی مراجعه شود.

۲. معنی لغوی استیناتو اصرار و پافشاری است و به یك جمله یا موتیف مشخص موسیقائی اطلاق می‌شود که بطور مداوم بدون وقفه و تغییر درسرتاسر قطعه یا قسمتی از آن تکرار می‌گردد.

مثال ۳. صحنهٔ دوم از اپرای بوریس گودنف

مختلف (چه به‌صورت اصلی یا تغییر یافته آن) واستفاده از استیناتو می‌باشد که بهترین نمونه‌آن را درصحنهٔ دوم « مراسم تاج‌گذاری بوریس» می‌توان نشان داد (مثال شمارهٔ ۳).

درمثال شمارهٔ ۳ الگوی ریتمیك مشخص شده به‌صورت‌های مختلف تکرار شده و به‌همراه آن استیناتوی ریتمیك پیوسته درباس شنیده می‌شود. تسلسل‌آکوردهای غیر معمول که درآن فقط دو نت مشترك (فا دیز ـ دو و سل‌بمل ـ دو) وجود دارند در مثال شمارهٔ ۳ به‌طور قابل ملاحظه‌ای‌مورد استفاده قرار گرده است. البته باید متذکر شد که موسرگسکی دوآکورد

فوق را در باس برای تجسم زنگ‌های مختلف کلیسا بکار برده است. سر- تاسر اپرای «بوریس گودنف» سرشار از ملودی‌های فولکلوریك است که اغلب دارای جملات بی‌قاعده، ریتم‌های لنگ و حالت مدال می‌باشند که نمونه- هائی ازآن را در مثال‌های شماره ۱ و۴ خواهید دید.

صحنه دوم تاج‌گذاری که یکی از قسمت‌های مهم اپرا می‌باشد از لحاظ هارمونی بسیار قابل توجه است. موسرگسکی دراین قسمت ازمرکزیت تنالیته که اساس موسیقی اروپائی محسوب می‌شد دوری جسته و برای تاریك و مبهم کردن تنالیته از فاصله نامطبوع ترایتون (شیطانی یا چهارم افزوده) استفاده کرده. به عنوان نمونه در میزان‌های ابتدائی صحنهٔ دوم (مثال شمارهٔ ۵) فاصلهٔ اکتاو به‌دو فاصله ترایتون تقسیم شده و در میزان دوم و سوم‌نیز «دوآکورد هفتم نمایان پی درپی» (لابمل و ر) که از همدیگر

**مثال ۴:**

**مثال ۵: صحنهٔ دوم از اپرای بوریس‌گودنف**

یك فاصله تراینون دورند مرکزیت تنالیته را مبهم ساخته‌اند.

پردهٔ چهارم دارای دو صحنهٔ بزرگ می‌باشد: نخست صحنهٔ انقلاب شامل گروه عظیم کر که معرف مردم عامی روسیهٔ است؛ وصحنهٔ دوم‌مرگ

**مثال ۶. نمونه‌هائی از موتیف‌های یادآور را که هرکدام در ارتباط با یك شخصیت درام می‌باشند نشان می‌دهد**

بوریس که یکی از برجسته‌ترین قطعات اپرائی تاریخ موسیقی بشمار می‌آید. این پردهٔ اپرا طبق برداشت رهبران ارکستر دارای پایانی متفاوت بوده و به‌همین دلیل است که نسخه‌های متفاوتی از این اپرا وجود دارد . نسخهٔ ابتدائی که درآن‌شخصیت عمده درام بوریس بود با صحنهٔ مرگ بوریس به‌پایان می‌رسد و درنسخهٔ بعدی که موسرگسکی اصلاحاتی درآن‌نمود شخصیت عمده درام‌توده مردم و اپرا با گروه‌کر که سمبل انقلاب مردم است خاتمه می‌یابد.

اپرای بوریس گودنف به‌خاطر ارتباط نزدیکی که با هنر مردمان‌عامی و زحمت‌کش روسیه تزاری داشت یکی از بزرگترین شاهکارهای اپرائی رئالیست قرن نوزدهم بشمار می‌آید و علاوه بر سادگی دستاوردهای جدید موسیقی که در آن بکار گرفته شده است پایه‌هائی برای اپرای «پلئاس و ملیزاند» اثر دبوسی شد، وتأثیرات فراوانی را نیز برآهنگ‌سازان قرن‌بیستم به‌جای گذاشت.

## BIBLIOGRAPHY


1. Abraham, Gerald, London: William Reeves, 1939.
2. Abraham, Gerald, "Mussorgsky's Boris" and Pushkin's.
3. Abraham, G., "Tolstoy and Mussorgsky", in *Studies in Russian Music* (London, n. d.).
4. Barzel, Charles, "Mussorgsky" Paris 1939.
5. Belayev, Victor "Mussorgsky's Boris Godunov" London 1928.
6. Brook, D., *Six Great Russian Composers,* London, 1946.
7. Calvocaressi, M. Q. and Abraham, G. "Mussorgsky" in *Masters of Russian Music,* London, 1936.
8. Calvocaressi, M. D. *A Survey of Russian Music* Middlesex Penguin, 1944.
9. Card, Henry, *The History of the Revolutions of Russia to the Accession of Cattarine the First,* London: Longman 1804.
10. Glebov, Igor, "Kvosstanovleniyu, Borisa Godunova" Musorgskovo'. Moscow, 1928.
11. Leonard, Richard, A. *A History of Russian Music,* New York, Macmillan, 1957.
12. Stassov, V. V., *Modest Petrovich Mussorgsky.* st. Petersburg, 1881.

# آن روزها، امروز

منوچهر نیستانی

روی «بازه»[1]ها،
کنار سبزه‌ها، میان کرت‌ها،
ما دوان و سایه‌های ابرها و سبزه‌ها،
(سایه‌های ابرها ز دیوهاست گرته‌ها)
شهر پشت‌سر نهاده، پیش روی جاده‌ها،
کوه‌ها در انتها.
می‌رسیم، شب شده است. و
مادران، به‌پیشباز می‌دوند:
«آمدید؟ زوده! این چه وقته‌ها؟»
تا دگر نه بی‌اجازه‌ی پدر، به‌در شویم از سرا،
مادر است و اشک‌ها و عهدها و شرط‌ها...
ـ «پس پدر کجاست؟
ـ «رفته شهر و، بعد شهرهای دور دست
(این‌که قصه‌یی قدیمی است!)
ـ نه!
رفته شهر، تا کنار رودها و نخل‌ها
رفته تا دوباره بشکند صف دروج و اژدها»

* * *

من به‌کودکان روزگارمان نگاه می‌کنم،
می‌کشند وکشته می‌شوند و،
باز می‌روند؛
از فراز تپه‌ها
تا فرود رودها
مادران که میوه خشك می‌کنند و می‌پزند نانخورش
جوخه‌ی جوان خویش را که ناشتاست
در نبرد، بی‌امان، پر اشتها
ما میان سبزه‌ها و روی «بازه»ها در امتداد کرت‌ها
مردمی بزرگ، آن‌طرف
مردمی‌که می‌پرد به‌اوج
می‌پرد ز قله‌یی، به قله‌ها ز ورطه‌ها

دی‌ماه ۵۹

۱. «بازه» مرز خاکی بین‌کرت‌ها در مزارع

# هنر تئاتر

امیرحسین آریان پور

**توضیح:**

**هر سال هفتم فروردین، یکی از نام‌آوران تئاتر جهان، پیامی می‌فرستد و این روز را درسراسر جهان، به نام «روز جهانی تئاتر» گرامی می‌دارند. از آن‌جا که در کشور ما ایران، روز هفتم فروردین با تعطیل نوروزی مصادف است، هنرمندان تئاتر ایران، روز بیستم فروردین را به‌جای آن برگزار می‌کنند. امسال هم در تالار رودکی، مراسمی به مناسبت روزجهانی تئاتر با پیام نخست‌وزیر جمهوری‌اسلامی ایران برگزار شد.**

**آنچه در زیر می‌خوانید، پیامی است که ازطرف آقای دکتر آریان‌پور در تالار رودکی قرائت شد.**

یادی ازگذشته‌ها، نامی از مردگان نزد زندگان، نزد زنده‌ترین زندگان، هنرمندان، هنر دوستان شما.

از آغاز انسان‌ها برای زیستن ناگزیر از کار، کارگروهی، ناگزیراز دوکار ـ طبیعت را دگرگون کردن وخود را برای دگرگون کردن طبیعت باکردار گروهی، و بسیجیده‌کردن خود باالقاء و اعلام خواست‌های گروهی، آن یك: تولید اقتصادی، این یك: هنرآفرینی. تولید اقتصادی برای تحمیل خواست‌های همگانی برطبیعت، هنر آفرینی برای تلقین خواست‌های همگانی به انسان‌ها.

پس درجنب تولید اقتصادی، تحکم جادوئی: هنر ابتدائی نمایش آنچه باید باشد به میانجی آنچه هست وبوده است با وسایل گوناگون.

و بنابراین تئاتر ابتدائی: نمایش آنچه باید باشد به میانجی آنچه هست وبوده است باکنش و سخن انسانی.

تولید به همراهی هنر، عامل تسلط انسان برطبیعت. براثر رشد تولید و هنر، تحقق اضافه ـ تولید یعنی امکان‌کار نکردن و زنده‌ماندن برای‌بخشی ازجامعه. پس‌تقسیم جامعه؛ مولدان ناآسوده دربرابرآسودگان نامولد. آغاز داستان طبقات اجتماعی یا به‌اصطلاح مردم ما، کارکردن‌خر، خوردن یابو، وآنگاه بیگانگی انسان از انسان، و بیگانگی انسان از طبیعت.

در جامعهٔ منقسم طبقه‌مند دوگونه زندگی، دوگونه جهان‌بینی و در نتیجه، دوگونه هنر: هنر بی‌پیرایهٔ فرو دستان و هنر رسمی فرادستان. همچنین دوگونه تئاتر.

در جریان زمان به‌نیروی تکامل ـ جامعه‌ها، ظهور انقلاب مکرر و تبدل نظام‌های طبقه‌مند اجتماعی و سپس با تکامل بیشتر، انقلابی‌سترگ‌تر، انقلاب برای نفی نظام‌های طبقه‌آفرین.

به‌موازات تحولات اجتماعی، تحول‌هنرهای فرادستان به‌مدد هنرهای فرودستان. پس تنوع روزافزون: هنر ایستا ـ هنر پویا، هنر واقع‌گریز ـ هنر واقع‌نمای، هنر چاپلوس ـ هنر راستگو، هنر پول‌جو، هنر خواب‌آور، هنر مرگ در برابر هنر مردم پرور، هنر بیداری‌آور، هنر انقلاب‌گرای.

با وجود فراز و نشیب‌ها، تکامل هنری همچنان پایدار. همهٔ هنرها در طی هزاره‌ها در راه کمال، ازآن‌جمله هنرتئاتر، این اجتماعی‌ترین هنر، این مردمی‌ترین هنر.

رویدادهایی از سیر تکاملی تئاتر.

پنج‌هزار سال پیش، مراسم سوگ اوسی‌ریس در مصر. ای خرنفرت ( I-Kher-nefrt ) تئاترپیشه و تئاترشناس دست اندرکار نقادی مراسم اوسی‌ریس.

در هزارهٔ اول پیش از مسیح، نمایش جادویی هندی و سایه‌بازی‌چینی.

سدهٔ ششم پیش از مسیح: سوگ‌پردازی یونانی: نخستین تراژدی در- باره دیونوسوس به‌وسیلهٔ تس پیس (Thespis) شاعر. در همین قرن، برپا شدن تماشاخانه در شهر مقدس دل فوی.

سدهٔ چهارم پیش از مسیح: نخستین نمایش در رم به وسیلهٔ بازیگران راتروسك.

سدهٔ دوم بعد ازمسیح: شروع نمایش‌های دینی، نمایش مصائب عیسی، در رم.

سال ۴۰۴ بعد از مسیح : نخستین شهید تئاتر: قتل گنه سیوس (Genesius)، بازیگر رومی درحین نمایش.

سدهٔ یازدهم مسیحی: عصر کریشنا میسرا (Krihnamisra) درهند: پیشرفت تئاتر هندی.

سدهٔچهارم: ترقی شیوهٔ ژاپونی‌نوه (Noh)، نمایش‌تشریفاتی‌اشرافی.

سدهٔپانزدهم: پدر تئاتراسپانیا، خوان‌دل‌انیکا (Juan del Enica).

سدهٔ شانزدهم: گسترش‌نمایش عروسکی در اروپا. ترقی شیوهٔ ژاپونی کابوکی (Kabuki) نمایش توده‌پسند.

سال ۱۵۲۹: ورود زنان بازیگر به‌جای مردان زنانه‌پوش به‌صحنه‌های ایتالیا.

سال ۱۵۴۸: تأسیس نخستین تئاتر سقف‌دار در پاریس. ممنوع شدن نمایش‌های دینی به‌فرمان شاه فرانسه.

سال ۱۵۵۷: آغاز سانسور در تئاتر: جلوگیری از نمایش «جوالی پر از خبر» درانگلیس.

سال ۱۵۶۸: نخستین تئاتر عمومی در اسپانیا.

سال ۱۵۷۶: نخستین تئاتر دائمی در انگلیس.

سال ۱۵۸۷: نمایش‌نامه‌های سیاسی ـ تاریخی از وان دن ووندل (Von den Vondel) در هلند.

قرن‌هفدهم: بسط نمایش‌عروسکی‌در ژاپون به‌همت گیدایا(Gidaya). ظهور مون‌زای‌مون (Monzaemon)، شکسپیر ژاپون با ۱۶۰ نمایشنامه.

سال ۱۶۲۷: اعطای درجه دکتری الهیات ازطرف پاپ به‌لوپه‌ده‌وگا، نویسندهٔ ۱۸۰۰ نمایشنامه.

سال۱۶۳۳: رواج گرفتن نمایش‌های دینی درآلمان به‌عنوان نذربرای دفع طاعون.

سال ۱۶۴۲: بسته شدن همهٔ تئاترهای انگلیس به‌امر حکومت پاکی‌گرای (پوری‌تانیست).

سال ۱۶۷۲: افتتاح نخستین تئاتر روسی در مسکو.

سال ۱۶۸۶: نخستین تئاتر سوئدی در استوك‌هولم.

قرن هیجدهم: رواج سایه‌بازی در اروپا. طلوع درام سیاسی: در ایتالیا به وسیلهٔ آل‌فی‌یری (Afieri)، در آلمان به‌وسیلهٔ شیلر، در فرانسه به‌وسیلهٔ بومارشه. تأسیس «بال شوی تئاتر» (تئاتر بزرگ) مسکو درمقابل «مالی تئاتر» (تئاتر کوچك).

سال ۱۷۰۲: آغاز نمایش بی‌سخن در لندن.

سال ۱۷۵۷: استفاده از صحنه‌گردان در تئاتر ژاپونی توده پسند ـ کابوکی.

سال ۱۸۹۸: برپاشدن «تئاتر هنری مسکو» به‌وسیله استانیس‌لاوسکی ونمیروویچ دانچنکو (Nemirovich-Danchenko) و سپس برپا شدن تئاتر الکساندرینسکی ( Aleksandrinsky ) در سن پترسبورگ و جنبش روش‌گرایی (Method) در ایالات‌متحدهٔ آمریکا به‌وسیلهٔ پیروان‌استانیس‌لاوسکی مخصوصاً استراسبرگ (Strasberg) و کازان (Kazan).

قرن بیستم: عصر نظام‌های فراوان متعارض: یك‌طرف سنبولیسم‌فور (Fort)و لون‌یه‌پو(Lugn-Poë)،و دادائیسم کوکوشکا(Kokoschka) و تزارا (Tzara) و سوررآلیسم‌دالی و بونل(Bunnel)، و اکسپرسیونیسم ورفل و کای‌زر و پیران‌دل‌لو و اونیل، و پاتافیزیك ( Pataphysic ) ، ژاری (Jarry) و ویان (Vian) ویونسکو (Ionesco)، و «تئاتر پوچ» کامو و بکت و آداموف و پین تروگراس و دوررن‌مات. طرف دیگر واقع‌گرایی اجتماعی ایب‌سن و پریست‌لی و برنارد شو و نی‌ثان (Nathan) و «تئاترحماسی» برشت و پیسکاتور (Picator) و رآلیسم سوسیالیستی بین‌المللی.

سال ۱۹۲۰: تأسیس تئاتر مه‌یرهولد (Meyerhold) در مسکو.

سال ۱۹۵۷: اعطای درجه دکتری آکسفورد به اولیویر، نمایش‌پیشه انگلیسی.

سال ۱۹۶۵: حد نصاب‌های تئاتری جدید درآلمان:
رسیدن شمارهٔ اجراهای آثار شکسپیر به ۲۴/۰۰۹
رسیدن شمارهٔ اجراهای آثار شیلر به ۱۷/۸۶۰
رسیدن شمارهٔ اجراهای آثار برنارد شو به ۱۱/۲۰۰

اما در حول و حوش ما، خاورمیانه، خاور نزدیك: مراسم سنتی، قرن‌ها پس از قرن‌ها. در آغاز سدهٔ نوزدهم امپریالیسم: تکانهٔ نمایش‌های فرانسوی برای ارتش ناپولئون در مصر. ۵۰ سال بعد: حرکتی در لبنان و مصر. تقلید و ترجمه از آثار مولی‌یر و شکسپیر و هوگو و دیگران. تلاشی برای ایجاد تئاتر ملی: مارون نقاش، نجیب حداد، عبدالله البوستانی، احمد شوقی.

دوام نمایش‌های توده پسند مخصوصاً سایه‌بازی در ترکیه تا سدهٔ نوزدهم. آنگاه تقلید و ترجمه. تلاشی کم نتیجه برای ایجاد تئاترملی.

در ایران ما: به اقتضای استثمار داخلی و استعمار خارجی قرن‌ها سکوت، قرن‌ها ثبات. تئاتر توده‌پسند: سوك سیاوش، بازی میرنوروزی، سایه‌بازی، خیمه شب‌بازی، بازی تقلید چی‌ها. تعزیه. در سدهٔ نوزدهم ادامه بازی‌های تقلیدچی‌ها: کچلك‌بازی، بقال‌بازی، سیاه‌بازی: احمدمؤید، حسین توفیق، ناصر اسدی، محمود افشار، حسین مجرد، اکبر سرشار. از ۱۸۷۰ به‌بعد: ترجمه‌هایی از مولی‌یر وشکسپیر ونمایش‌نویسان بزرگ‌دیگر.

نخستین تماشاخانه‌ها، درمحل مدرسه دارالفنون، پارك اتابك، پارك ظل‌السلطان، پارك امین‌الدوله.

تئاتریکالیسم نه‌تئاتر. اما ساده وصادقانه. مورد مخالفت طبقهٔ‌حاکم. اصرار اشراف برای تخطئهٔ تئاتر وتحقیرتئاتر پیشگان چه تحقیر و تخطئه سفیهانه‌ای!

نکته‌ای از سفرنامه یك مسافر اشرافی ایرانی در مغرب‌زمین: (پس‌از ذکر عجایب فرنگ و منجمله مرکب آتشی و ماشین خیاطی).

«به‌مجلس‌تئاتر رفتم. تالاری بس بزرگ وسخت مجلل بود. چلچراغ‌های خورشیدآسا محوطه را چون روز روشن‌کرده‌بود. اعیان شهر باخوانین محترمه ملبس به البسه فاخره و مزین به جواهر نفیسه و معطر به عطریات

محرکه به‌کرسی‌های شاهانه نشسته بودند..... بالاخره باصدای زنگی‌پرده بلندی‌که در مقابل ناظرین آویخته بود، آرام آرام به‌کنار رفت وقصه‌تئاتر شروع شد. عمله تئاتر درکار بازیگری و مطربی ید طولا داشتند و ساعاتی چند ناظرین محترم و محترمه را مشغول خود کردند. دراختتام قصه، عمله تئاتر جلوی پرده قرارگرفتند و چنان مغرور می‌نمودند که گویی آن سفله‌زادگان فرومایه در شمار ذوات محترم مملکت‌اند. و عجبا که اعیان هم با خواتین خود به‌احترام آن‌ها ازجای برخاستند و برای خوشنودی آن‌ها، خندان و شادی‌کنان، دست‌زدن گرفتند. گوئی ایشان را ظن آن نبود که عمله تئاتر، دلقکان یا مطربانی بیش نیستند و بزرگداشت آنان در شأن بزرگان‌نیست. الحق راست گفته‌اندکه «دوره‌ای معکوس گردد کارها، شحنه را دزدآورد بازارها»!

با این‌همه، با همهٔ تخطئه‌ها و تحقیرها، باز هم تئاتر ما از تکامل نه بی‌نصیب. در قرن بیستم. حرکتی به سوی تئاتر ملی: از یکسو حسن‌مقدم، ذبیح بهروز، میرزاده عشقی، سعید نفیسی، صادق هدایت و دیگران، از سوی دیگر فکری، خیرخواه، لرتا، نوشین، پرخیده و دیگران. ادامه پیشرفت تئاترپیشگان توانا، نمایش‌نویسان پرشور. گرایش به‌توده، گرایش به‌انقلاب. اما موانع هم‌چنان انبوه، کوهی از موانع در راه تئاتر.

تئاتر دیروزی ما کم‌دامنه، تئاتر امروزی ما آشفته، تئاتر فردائی‌و پس فردایی ما به‌برکت انقلاب البته گسترده، البته درخشان.

خوشا جامعهٔ انقلابی! خوشا آزادی، حرمت انسانی، آفرینندگی، زیبائی! خوشا هنر انقلابی! خوشا تئاتر مردمی، تئاتر توده‌ها، تئاتر همه خلق‌ها درخور ایران انقلابی!

**امید، امید، امید.**

**۲۵ فروردین ۱۳۶۵**

کار: نیلوفر قادری‌نژاد
تحت تاثیر سرود میهن
اثر: حسین علیزاده

# پیدایش و اهمیت «سیستم» استانیس لافسکی

مصطفی اسکوئی

ضمن تشکر از برپاکنندگان این گردهمائی و همچنین اساتید و همکاران محترم کـه اکثراً استانیس لافسکی(۱) را بهتر از مـن می‌شناسند، زیرا که علاوه‌بر تشکیل هنرکدهٔ آناهیتا و تدریس در آن ، بیشتر آثار اورا هم که ترجمه شده است دراختیار دارنـد ، می‌خواهم نکته‌ای را پیش از طرح موضوع اصلی یادآور شوم.

همه می‌دانیم که مسئله اصلی زمان ما ، مسئله جنگ وصلح است. بلافاصله پس‌ازجنگ دوم جهانی و تشکیل سازمان ملـل ، متفکران و اندیشمندان جهان نیز با تأسیس یونسکو(۲) درصـدد جلوگیری از دسیسه‌هـای جنگی تـازه برآمدند. آن‌هـا با بسط و گسترش تفاهـم ، دوستی و آشنایی ملل تـاکنون نقش عظیمی در جلوگیری از یک فاجعهٔ جدید ایفاء کرده‌اند . ونیز می‌دانیدکه سال ۱۹۸۰ ، از طرف یونسکو ، سال «ابن سینا» نام‌گذاری شده وتمام اعضای جهانی این سازمان کـه شامل کشورهـای غربی ، شرقی و دنیای سوم می‌شوند ، هریک به‌فراخور از «بوعلی» تجلیل‌کرده‌اند و می‌کنند. اهمیت جهانی «ابن سینا» برهیچ‌یک از شمـا پـوشیده نیست. یونسکو امسال در سی‌و دومین سال موجودیت خودش این اندیشمند بزرگ را به‌دلیل نیل بـه اهدافش کـه همان تفاهـم و دوستی ملت‌هاست برگزیده است . حال ، این نکته برای ما دست‌اندرکاران تئاتر چقدر درخـور دقت و اهمیت باید باشد کـه همین نمایندگان جهانی علم و ادب و هنر درسال ۱۹۶۳ ، یعنی هفدهمین سال موجودیت خویش ، «استانیس لافسکی» را برای ایجاد یـک

چنین همبستگی برگزیدند. **باز ضمن توجه به این مسئله که سازمان یونسکو در طول زندگانی سی و چند ساله‌اش فقط از سه هنرمند تئاتر که** به ترتیب **شکسپیر** (۳)، **استانیس لافسکی و مولیر** (٤) بوده‌اند نام برده است، اهمیت برپایی این جلسه ، ولو دیر، آشکار می‌شود . دیر ، چونکه ممکن بود از همان سرآغاز تدوین «سیستم» این گفت و گوها آغاز می‌شد . زیرا که می‌دانیم پس از برگزاری «هزارهٔ فردوسی» (٥) در تهران و اجرای چند صحنه از شاهنامه دربرابر خاورشناسان، سه نفر از اساتید شرکت کننده، لرتا (٦) ، نوشین(۷) وخیرخواه(۸) برای شرکت در تجلیل وتقدیر ازکشفیات استانیس لافسکی به مسکو دعوت شدند . این واقعه درسال۱۹۳۷، پیش از درگذشت استانیس لافسکی ، اتفاق افتاد . اگر این بهره‌گیری منظم ازهمان روزآغاز می‌شد، یعنی درواقع‌امکانات ناممکن‌اش فراهم می‌بود ، تئاتر کشور ما به کلی چهرهٔ دیگری می‌داشت. بعدها برای نخستین بار ، نام استانیس لافسکی بصورت مقالهٔ کوتاهی، به گمانم سال ۱۳۲٤ ، در مجلهٔ «پیام نو» مطرح شد و شش سال بعد در مجلهٔ «تئاتر» ارگان اتحادیه هنرپیشگان ایران.

روزگار هنر تئاتر را پس از کودتای سال ۳۲ همه خوب می‌دانند و از آن هنگام دیگر نامی از استانیس لافسکی برده نشد تا ۱۳۳۷، سال تأسیس هنرکده و تئاتر آناهیتا . سرکیسیان(۹) فقید نیز که از دوستداران صمیمی هنر تئاتر بود و در زمینه کارهای ادبی تئاتر ، کمک‌های فراوانی در تئاترهای فرهنگ،فردوسی و سعدی به مرحوم نوشین و گروه می‌کرد، در سال‌های خاموشی اقدام به ترجمهٔ ملخص فصلی از کتاب استانیس لافسکی ـ اخلاق آرتیستیک ـ از متن روسی کرد که رونوشتی از آن هم‌اکنون نزد من‌موجوداست.البته انگیزهٔ ترجمه، انتشارنبود،بلکه وی به‌یاری آن می‌خواست «وجدان هنری» را در چند نفری که هنوز باهم سلام علیک تئاتری داشتند ، زنده نگه دارد. **ولی راز اصلی عدم طرح «سیستم» درایران را باید در عدم آزادی دانست.**

دلیل اثبات این نظر همین گردهمایی امروز ماست. شورای نویسندگان و هنرمندان ایران می‌بایست به یمن انقلاب بوجود آید و باعث شود که امروز عده‌ای از اعضاء دست‌اندرکار تئاتریش

که کم وبیش از «سیستم» چیزی شنیده‌اند در اینجا حضور به هم رسانند.

و اما موضوع اصلی صحبت امروز «استانیس لافسکی» است و باید متذکر شویم که وی درزمینهٔ تئاتر دارای شخصیت‌های چندگانه‌ایست . برای شناخت شخصیت استانیس لافسکی و درک اهمیت سیستم وی کافی است این یک سطر از زندگی‌نامهٔ او را در دائرةالمعارف اتحاد شوروی مورد تأویل و توجه قرار دهیم:

**«استانیس لافسکی، هنرپیشه، کارگردان، معلم، پژوهش‌گر و متفکر کبیر تئاتر روس وپایه‌گذارتئاتر رئالیستی شوروی»**. حداکثر وقتی که برای سخنرانی امروز ، در این جو جنگ ، تعیین شده دو ساعت و نیم است. یعنی تا آغاز خاموشی . دراین مدت کوتاه و مخصوصاً باتوجه به سؤال برانگیزی بحث «سیستم» (نه دراینجا و در این‌وقت ، بلکه در تمام دنیا و هرکجا که صحبت از استانیس لافسکی به‌میان آمده) من فقط به شرح چگونگی «پیدایش سیستم»، به عبارت دیگر چگونگی کشف استانیس لافسکی ، که درواقع موضوع مورد علاقهٔ همه هنرمندان جهان است می‌پردازم. ممکن‌است عده‌ای استانیس لافسکی را به‌عنوان هنرپیشه دوست نداشته باشند و احتمالا از مکتب ـ کارگردانی‌اش خوششان نیاید . اما این قدر هست که کشفیاتش به طور رسمی مورد تأیید هنرمندان جهان است .

اختلافات کنونی تئاتری ، مولود تضاد منافع عده‌ای دست‌اندر کار و مورد بهره‌برداری سیستم‌های متقابل ایدئولوژیک است . تئاتری که درواقع و اصولا ریشه و سیر پیدایش و تکامل آن یکی بوده و خواهد بود. از ذرات اولیهٔ آفرینش تا به امروز یک خط و یک سیر. تمام حرکات تکاملی و نوآوری‌ها و ابداعات خلاق از درون همین مسیر بیرون آمده است. می‌دانیم هنر کالای خلق ـ الساعه و اختراعی نیست. مغازه هم نیست که هرکس تابلویی به میل خودش بر سردرش بزند . مورخان ، تاریخی ۲۵۰۰ـ۲۶۰۰ ساله برایش نوشته‌اند . این تاریخ را باید تاریخ تئاتر تکامل یافته دانست. یعنی زمانی که تئاتر به شکل کامل امروزی خود رسیده است. اگر تئاتر امروز به‌ظاهر دارای تفاوت‌هائیست ، این

تفاوت در اختراع برق و پیشرفت «ماشین‌لی»(۱۰) است. ۲۵۰۰ سال پیش تئاتر سوفوکل(۱۱) بود که امروز هم آثارش روی صحنه هست. آن‌روز هم اکتورها آن‌را بازی می‌کردند و کارگردانانی‌آنان‌را هدایت می‌کردند. درست مثل امروز . به‌طور مسلم شکل تکامل‌یافتهٔ آن روزی نیز، ثمره و تنها آفرینش بوده است.

اگر کسی بگوید که قدمت تئاتر به‌اندازهٔ تمدن بشری است ، من می‌گویم بازهم بیشتر است. ببینید، اگر چند نفر از بشراولیه، فرض می‌کنیم یک دستهٔ پنج نفری ، در هر موقعیت و مکانی با حادثه‌ای مواجه شده باشند. مثلا با شیری مقابله کرده باشند،پس از ختم ماجرا به هر کیفیت ، آن را برای عده‌ای دیگر بازگو کنند ، که حتماً لازم است؛ تعریف این واقعه ازطرف آن پنج نفر به طور مسلم از کیفیت‌های مختلفی برخوردار خواهد بود . یکی بهتر و دیگری بدتر. در حوادث بعدی به‌طور یقین همراهان نقل رویدادرا به کسی محول خواهند داشت که وقایع قبلی را بهتر نقل و بازگوکرده بوده است. طولی نخواهد کشید که همهٔ اهل خانواده ، سپس قوم و قبیله نیز محتاج بازگویی‌های درست و مجسم کنندهٔ نخستین خواهند بود . ما این خصوصیت را امروز جوهر و استعدادبازیگری و آفرینش می‌دانیم.

پس‌از تاریخ ۲۵۰۰ ساله که فقط تاریخ معماری آمفی‌تئاتر-هاست، و درواقع تاریخ تئاتر تکامل یافته ، امروز هم همان تئاتر با کمی تفاوت در «ماشین‌لی» رایج است. حالا اگر یکی از شما حاضران در آن هنگام می‌خواستید کار هنرپیشگی را آغاز کنید چه می‌کردید ؟ قاعدتاً می‌بایست به‌هرترتیب شده با فرد یا افراد بازیگر آن روزی تماس حاصل می‌کردید ، مرید و شاگرد می‌شدید ، در ته صف می‌ایستادید ، تا در طول زمان براساس استعداد و هرامکان دیگر ، بازیگر باتجربه و استاد شوید. به‌جز این راهی نبوده . این راه را شکسپیر در قرن شانزدهم پیمود و همهٔ علاقمندان امروزهم، دنبال می‌کنند . البته من با جزئیات و حکایات و روایات ضد و نقیض کاری ندارم، منظور نتیجه‌گیری است. می‌دانیم که خیلی جاها نوشته‌اند که اصلا شکسپیری وجود نداشته و این آثار متعلق به «بن‌جونسون» یا دیگرانست، ولی ما درهرحال برای یکصد و

بیست و پنج نمایش‌نامه صاحبی بـه نام شکسپیر می‌شناسیـم . سخن برسر اینست که این آقای شکسپیر چگونه کارش را شروع کرده است. وی اهـل لندن نبوده است، در کنار ساختمان تئاتـر اسب‌های تماشاگران و بازیگران را نگاه می‌داشته است و ازهمین راه ، یعنی آشنایـی با کـارکنان و آفرینش‌گـران صحنه و سپس آفرینش ، به مقام پرافتخار «پدر تئاتر جهان» ملقب شده است. این شیوه در خط تئاتر رایج هنوز هم پابرجاست . اگر سخن ازمدرسه به‌میان آمده ، این به‌آن سبب نیست که رسم آموزش که عبارت از آموزش تجـارب عملی است، ازمیان رفته باشد. پیدایش مـدارس فعلی تئاتر تجربی، نه به‌علت ابداع خاص آموزشی ، بلکه براثـر دوستی ناپلئون با یکی از افسران سخنور و نیاز به تعلیم‌سخنرانی به سایر فرماندهان جنگی بوده است. این تاریخچهٔ ایجاد عالی‌ترین مدرسهٔ هنرپیشگی غرب یعنی «کنسرواتوار هنر دراماتیک پاریس» است. پس‌از برکناری ناپلئون و عدم نیاز ارتش ، این سـاختمان برای ادامهٔ شیوهٔ تدریس بیان «دکلاماسیون»، دراختیار صاحبـان فن ، که غالباً هنرپیشگان بودند قرار گرفت . و تا امروز نیزتئاتر- های فرانسه و به‌خصوص «کمدی فرانسز»(۱۲) از همین محل تغذیه می‌کند. شیوهٔ آن نیز مرسوم و تیپیک تجربی است . من خودم در سال ۱۳۲۹ ، امکان ورود به آن‌جا را پیدا کردم. «ژان یونل»(۱۳) ، دارای عنوان رسمی «پیرترین آرتیست»، استاد هنرپیشگی«مهارت» ما بود . کلاس مهارت تشکیل می‌شد از دانشجویان سال اول ودوم و سوم و چهارم باهم. تازه وارد از کوچک‌ترین نقش آغاز می‌کردو اگر در سال چهارم ابراز استعداد می‌کرد، به دریافت بزرگ‌تـرین نقش نائل مـی‌شد . (درست به خلاف شیوهٔ پـرورش هنرپیشـه استانیس لافسکی) خانم منیرهٔ جمـال زاده ، (برادرزادهٔ جمال‌زاده نویسندهٔ معروف) ایرانی دیگر در سال چهارم همان کلاس بود . تمام دانشکده‌ها و هنرستان‌های معروف کشورهای غربی نیـز، تا همین اواخر که هنوز تحت تأثیر کلاس‌های امریکایی قرار نگرفتـه بودنـد ، بـرنامهٔ درسی همـان کنسرواتوار را تقلید مـی‌کردند . هنرستـان هنرپیشگی تهران نیز که به همت سید علی نصر (۱٤) و یاری استاد نوشین تـأسیس یافت ، برداشتی از برنامهٔ آنجـا

داشتند . در چند ماهی که من نیز افتخار حضور و تدریس در دانشکدهٔ دراماتیک و هنرهای زیبای تهران را داشتم ، داستان از همین قرار بود . چه‌بسا افرادی که پس‌از فراغ از تحصیل و کسب دیپلم از این نوع آموزشگاه‌ها ، اصولا به سمت کار تئاتر نرفته و نخواهند رفت. بی‌استعدادترین فردی‌را می‌شناسم که فارغ‌التحصیل هنرستان هنرپیشگی تهران و هنرکدهٔ هنرهای زیباست و با پشتیبانی ساواک مرحوم همه کارهٔ جشنواره‌های کذایی دولت طاغوت بود . به‌عکس بسیار بودند افراد معروف وبااستعداد حاضر دراین جلسه ، که اصلا پا به مدرسه‌ای در عالم تئاتر نگذاشتند . در جهان غرب هنرمندان سرشناسی که با مدرسه کار خود را آغاز کرده باشند ، تا یک قرن پیش اصلا وجود نداشتند و تا پیش از رواج مدارک تحصیلی نیز بندرت وجود داشته است. استانیس‌لافسکی نیز جدا از این خط سیر عمومی نبوده و او نیز در این خط گام گذاشت و در دل همین تئاتر به کشفیاتی دست یافت.وکشفیات او همین تئاتر را جوان و بارور ساخت. وی زادهٔ قرن جنبش،تحول، برق و صنعت و متولد سال ۱۸۶۳ در مسکو است. در خانوادهٔ بورژوای صنعتگر و بافرهنگی متولد شد ، روسیه در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم با مجامع بزرگ و متعدد فرهنگی و هنری ، زمین انقلابات آتی را شخم می‌زد . خانوادهٔ فرهنگ دوست استانیس ـ لافسکی بنابر رسم زمان ، از بانیان جنب و جوش‌های هنری در خانه بودند . به یقین مادربزرگ فرانسوی و اکتریس او نیز در این شور و شوق‌ها بی‌اثر نبوده است. استانیس لافسکی خیلی زود در معیت پدر و دوستان پدرش وارد «کروژوک‌آلکسیف»(۱۵) و بعداً «انجمن ادبیات و هنر»(۱۶) شد. وی که نخستین بار درسه سالگی پا به صحنه گذاشته بود ، در تمام فعالیت‌های نمایشی اپرت و درام مجامع نام‌برده شرکت داشت. پس از توفیق در فعالیت‌های گروه‌های آماتوری در زمینهٔ موسیقی(۱۷) ، مدیریت و کارگردانی، (۱۸) کارهای حرفه‌ای را نیز تجربه کرد . فعالیت و بازی‌ها و کارگردانی‌های او و گروهش سبب شد که به دعوت و کمک «دانچنکو»(۱۹) و دیگران «تئاتر هنری مسکو»(۲۰) تأسیس یابد . نمایش آثار کلاسیک روسیه و پیدایش «چخوف»(۲۱) و

«گورکی»(۲۲) در صحنهٔ جدید ، شهرت تئاتر را طی دهسال از سرحدات روسیه به خارج و سپس بـه آلمان رساند. «هاپتمان» (۲۳) نویسندهٔ بزرگ‌آن روز پس‌از دیدارنمایش‌های «تئاترهنر» (۲٤) در برلین می‌گوید که همیشه رؤیای وی ازتئاتر خوب همینگونه تئاتر بدون قرارداد و ژست، ساده و ازلحاظ محتوی غنی بوده است . اما بازیگران آلمانی به او گفته‌اند که بازیگری بدون قراردادهای‌مقدس و لایتغیر تئاتر محال است!

بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که «تئاتر هنر» طی هشت سال، با سی سال زمینهٔ کوشش و تحقیق قبلی ، مورد قبول همه‌روشنفکـران و دست اندرکـاران روز واقع مـی‌شود . اگر پروندهٔ کـار استانیس لافسکی را در همان سال ۱۹۰۸ بسته بودند و کارنامـهٔ کار او را با کتاب خاطراتش **زندگی من در هنر** (۲۵) مورد بررسی قرار می‌دادند ، در مقام قیاس با همهٔ هنرمندان و فعالین تـاریـخ تئاتر،جای برجسته‌ای‌را به‌عنوان‌آکتور، رژیسور به‌اواعطاء می‌کردند اما استانیس لافسکی از این تـاریخ به‌بعد ، یعنی در سی سـالـهٔ آخر زندگی خود به‌طور اساسی می‌پردازد به حل مجهولات تئاتر . او می‌خواهد بفهمد چرا و در کجا «لذت پیشین آفرینش را از دست داده‌ام؟ چرا هنگامی‌که بازی نمی‌کردم احساس خلاء می‌کردم وچرا اکنون در هنگام بـازی خوشحال نیستم؟» گفته می‌شود کـه برای حرفه‌ای‌ها همیشه همین جور بوده است و... خیلی چراهای دیگر ! چه کسی این مسائل را دربرابر خود مطرح می‌کند ؟ و چه کسی راه حل آن‌را می‌یابد ؟ و چنین کسی متعلق به کدام دستهٔ هنری است؟ شغلش چیست؟ باید گفت: یکی از فعالین برجستهٔ تئاتر زمـان ! به این دلائل است که من درآغاز سخن گفتم «تئاتر» یکی است نه چندتا، شکسپیر، مولیر،برشت،بکت و...وقتی‌که صحبت«سیستم» و استانیس لافسکی پیش می‌آید ، یعنی تئاتر در تکامل یافته‌ترین شکل‌اش. عظمت‌استانیس‌لافسکی واحترام ما هنرمندان‌سراسرجهان به اوبرای حل مجهولات تئاتربه‌طور اعم است. آیا شما دست اندرکاران باتجربهٔ تئاتر ، در خدمات بیست ساله و سی ساله خود با این سؤالات برخوردی نداشته‌اید؟ آیا «فرانتس هونت» (۲٦) متوـ رانسن برجسته پس از آشنائی با آثار استانیس لافسکی به حـق

نگفته‌است که «...**وقتی من‌کتاب «کارهنرپیشه‌روی خود»راخواندم، باوجد وشعف متوجه شدم که تمام آنچه را که من کورمال، کورمال و لنگان لنگان در جستجوی آن بودم ، درکتاب استانیس لافسکی تحت نظم و قاعده درآمده است.**» (۲۷)

پس ملاحظه می‌شود که فردی از همان تئاتر ، با امکانات و زمینهٔ خانوادگی موافق ، شرایط بسیار مناسب فرهنگی ، هوش و علاقه وپی‌گیری استثنائی، با کار و آشنایی لازم بارده‌های مختلف و تیپیک تئاتری و با تمایزی نسبت به همهٔ هنرمندان تاریخ تئاتر ، به‌عنوان یک پژوهش‌گر ، آزمایش‌گر و موفق در کشف ، پس از توفیق عملی و تجربی سی ساله ـ در پی ورق زدن و زیر ورو کردن تقریباً همه ادبیات تئاتری ، اقدام به آزمایش تجارب و نظرات در رفع موانع و مشکلات می‌کند . نتایج نخستین سال‌های آزمایش پژوهش‌های سی ساله ، رنجاندن همکاران ، مشکل شدن کار با آن‌ها ، رو آوردن به زمینه‌های کاملا بکر ، کار با جوان‌ها ، شکست‌های اولیه و سرانجام پس‌از چهار سال توفیق یافتن وجالب شدن درنظر شاگردان و همکارانش . سال ۱۹۱۲ با تصویب بودجهٔ مخصوص برای «کارگاه» ، استانیس لافسکی امکان آزمایش‌های دلخواه را فراهم می‌آورد و هنرپیشگان «تئاتر هنر» به‌توفیق های تازه‌ای نائل می‌شوند.

جنگ بین‌المللی اول آغاز می‌شود و نخستین انقلاب سو ـ سیالیستی جهان به ثمر می‌رسد(۲۸) . هنر در محدودهٔ تماشاگران خاص سابق باقی نمی‌ماند . خیل عظیم تماشاگر و توده‌ای که تا انقلاب هرگز پا به تالار تئاتر نگذارده بود ، روستایی و شهری ، دهقان و کارگر محروم از فرهنگ ، می‌بایست از قدرت هنر برای استحکام انقلاب و ساختن کشور سوسیالیستی استفاده کنند . انقلاب جو تئاترهای گذشته و حساب‌های آنرا به هم ریخت . واکنش‌های به‌کلی تازه و نامشخص هزاران تماشاگری که برای آموختن به تئاتر می‌آمدند نه برای سرگرمی . هجوم نسل جوان به صحنه . از همه مهم‌تر خواسته‌های تئاتری گروه‌های چپ افراطی . تخریب همهٔ آثاری که کهنه است. «کهنه‌ها به این دلیل منسوخ اند که کهنه‌اند و نوها به این دلیل شکوهمندند که نو

هستند».(۲۹) خواست‌های تازه و بسیار نه تنها هنرمندان را بـه حرکت‌های تازه و زیاد، بلکه به پرسش وادار کرد . فاجعهٔ تئاتر در نخستین سال‌هـای انقلاب فقـدان درام نویس بود. همانطور کـه استانیس لافسکی استدلال می‌کرد و تئاتر امروز ایران کاملا آن‌را احساس می‌کند. بدون وجود نمایش‌نامه نویس ، کار خلقی وتوده‌ای نمی‌تواند حتی آغاز شود.

موضوع سفر به اروپا و امریکا بـه میان آمد و گروه تئاتـر هنر طی یک سفر طولانی ۲ ساله ، ۵۶۱ اجرا در روی صحنه‌هـای اروپا و آمـریکا داشت. کتاب **زندگـی من در هنر** در امریکا و بـه تقاضای امریکائیان نوشته شد . این کتاب در سال ۱۳۵۵ وسیلهٔ آقای علی کشتگر ترجمه شد و وسیلهٔ انتشارات امیرکبیر انتشار یافت. همان‌طورکه می‌دانیم‌کتاب حاوی زندگی‌نامهٔ هنری‌استانیس‌ـ لافسکی تا پیش‌از تدوین «سیستم» است. از زاویه «سیستم» بـه این کتاب نباید نگاه کرد. چون در آن صورت دارای همان تضادهائی است که «سیستم» خود با تئاتر تجربی دارد . آغاز آزمایش‌هـای نهایی و تدوین «سیستم» از زمانی شروع می‌شود که تئاتر درسال ۱۹۲۲ از سفر اروپا و امریکا برمی‌گردد . به نظر من یکی ازانگیزه‌ـ های استانیس لافسکی در تکمیل و تدوین «سیستم» واقعیت هـای نوظهوری بود که استانیس لافسکی با آن مواجه شد. «**انقلابی‌هـا مردمانی ناشکیبا هستند (چپ‌گراها) صبر ندارند. خواستارننایج فوری یا گام‌های سریع ، می‌باشند. نوآوران اگر در انتظار تکامـل تدریجی درونی و طبیعی نشینند ، بـه هنر و به نیروی خـلاقیت بازی‌گران و نمایش‌نامه نویسان آسیب خواهند رساند.** نمـایش ، وعظ یا جوش و خروش معمول با هنر واقعی فرق دارد . زندگی بـا عظمت معنوی را نمی‌توان با فرآورده‌های پرزرق و برق، پوسترهای زیبا و گستاخانهٔ فوتوریستی نمایش داد . همچنین برعکس آن نیز شدنی نیست. **بدبختانه سادگی مطبوع همراه با نیروی تخیل‌غنی، دشوارترین کار در هنر ماست و همهٔ آن‌ها که در هنر بازی‌گری به مهارت کافی نرسیده‌اند ازآن بیم دارند و دوری می‌کنند...**» (۳۰) سادگی ، عمق ، عظمت و تأثیر نظرات استانیس لافسکی و نتایج حاصله از آن به‌سود تحکیم انقلاب و تثبیت هویت ملی جماهیـر

شوروی بود. آموزش لازم و عمیق تئاتر استانیس لافسکی بـرای توده‌های وسیع و کارگر و دهقان ، که در تماشای نمایش‌ها از ته دل می‌گریستند و از صمیم قلب می‌خندیدند ، مورد تأیید و حمایت دولت شوروی بود و هنرمندان نیز مورد ستایش مردم قرارگرفتند .

استانیس لافسکی به‌یاری همکـاران و شاگردانش در پانزده سال آخر زندگی موفق به کشف کامل «سیستم» و تدوین آن گردید و جشنواره‌ای که سه هنرمند ایرانی نیـز در کنار سایر هنرمندان جهان افتخار شرکت آن را در سال ۱۹۳۷ پیدا کردند، جشن تحقق کشفیات او بود. اگر مردن راست نبود ، او هرگز اقدام به تحریـر «سیستم» نمی‌کرد ، زیرا بهتر از هرکس می‌دانست که «سیستم» و آموزش آن کاری است عملی ، نه صرفاً نظری. تدریس اساسـی و منظم «سیستم» به‌گونه‌ای سخاوتمندانـه ، به ملیت‌هـای مختلف جهان وسیلهٔ برجسته‌ترین استـادان و پروفسورهای شـوروی در «انستیتوی دولتی هنرهای تئاتری مسکو» سال‌هاست که ادامه‌دارد و علاوه‌بر هنرمندان ملل اتحاد شوروی ، هنرمندان بسیاری‌ازاکناف جهان برای فراگرفتن آن روانهٔ مسکو می‌شدند ، و می‌شوند . امروز کمتر بازی‌گر و کارگردانی را می‌توان در جهان سراغ گرفت که بـه نحوی از آثار استانیس لافسکی بهـره نبرده و نبرد. در تعـریف «سیستم» بهترین پـاسخ را خود استانیس لافسکـی داده است . «هیچ سیستمی نیست جز رعایت و اجـرای قوانین طبیعت»(۳۱) پیش از استانیس لافسکی نیز منتقدان بـزرگ هنری در تعـریف تئاتر گفته بودند: «تئاتر آیینهٔ زندگی است» ، «تئاتر بازگو کنندهٔ زندگی است»، «تئاتر زندگی است». بله تئاترزندگی است . امـا زندگی مورد نیاز پرسوناژ ، نه شخص بـازی‌گر. انسان در تمـام لحظات زندگی خوب بازی می‌کند . آیا بشری وجود داردکه بد زندگی بکند؟ از این پنجره به خیابان نگاه کنید. آن مرد عجله دارد ، تند می‌رود . آن جوان سرگردان است ، اصلا کاری ندارد . آن رانندـه ماهـر است . و آن دوچرخه سوار ناشی . اصلا خود ما دراین اتاق بزرگ . در قدم اول ، من سخن می‌گویم و شما مستمعید . می‌شود گفت که شخصی در اینجا نقش زندگی‌اش را بد بازی می‌کند؟ یکصد نفر شنونده با یکصد زندگی جاری خصوصی مختلف . اگر پس از

یک قرن به‌واسطه حضور شما هنرمندان نامی ، بخواهند این‌لحظه را مجسم کنند، می‌بایست بزرگترین هنرمندان زمان با مطالعات وسیع و همه‌جانبه ، ماهها بکوشند تا به این لحظه برسند . کدام یک از حاضران نقش زندگی‌اش را بد بازی می‌کند؟ حتی من‌سخنور ناشی! شما می‌دانید آفرینش شخص ناشی آسان‌تر از دیگر نقش‌ها نیست. موجودات به‌موجب زندگی و نیاز، تمام قوانین طبیعت را خوب و درست انجام می‌دهند. آن پدر است، آن مادر. آن دیوانه و آن عاقل. مادر حال «ابن سینا» را تمرین می‌کنیم. «ابن‌سینا» چیست و کیست؟ یک زندگی منظم در زمانی معین، که همهٔ آن‌ها تابع قوانینی معین ومنطقی مربوط به‌خود هستند. **پس درست است اگر بگوئیم «سیستم» یعنی شناخت قواعد قوانین طبیعت و توانایی اجرای آن در هروضعیت پیشنهادی** . این قوانین در طبیعت چند تاست؟ طبیعت چند قانون دارد؟ ده ـ صد ـ هزار؟ هزارها! اصلابر هریک از شما که دراین‌جا نشسته‌اید، چند قانون از زندگی حاکم است؟ موجودیت هریک از شما، جمع چند قانون از طبیعت است؟ توجه بفرمائید این استاد فتحی که کنار این میز پهلوی من نشسته است، زندگی منظم‌اش حاصل چند قاعده و قانون طبیعی است؟ صد سال از این روز گذشته و من می‌خواهم این اکتوربزرگ که معلوم نیست چه چیز امروز او را از صحنه دور داشته است، را در روی صحنه زنده کنم. فتحی نشسته است، دستش روی میز است، نگاه می‌کند، گوش می‌دهد، آیا ناهار خورده است؟ سیر است؟ گرسنه است؟ از کجا به‌اینجا آمده؟ از اینجا به‌کجا می‌خواهد برود؟ حال مادرش که قلب مریضی دارد، در حال حاضر باعث نگرانی او نیست؟ فتحی عاشق نیست؟ فتحی بدهکار نیست؟ فتحی سلامت است؟ و صدها سئوال دیگر، و در واقع رعایت صدها قوانین دیگر.

استانیس‌لافسکی موفق به کشف وجود و حضور همهٔ این اجزاء در هرلحظه از زندگی شد. پاسخ همهٔ چراها را پیدا کرد. طبیعت، یعنی مجموعه‌ای از صدها قاعده و قانون منظم و نامنظم. حالا برای خلق، ولو یک لحظه ، از کجا باید شروع کرد؟ آزمایش‌های چندین سالهٔ او شروع می‌شود. او در لابراتوار است. استودیوهای او آزمایشگاه است. آزمایش می‌کند. نگاه مقدم است یا شنیدن؟ پیدا

می‌کند . **کلیهٔ قوانین‌را قراردادی به دو دسته تقسیم می‌کند. جسمی یاعینی، درونی یا ذهنی.** در یک عمل عینی مثلا برداشتن این بطری آب و ریختن در لیوان، حداقل قانون اندازه، وزن وحجم مطرح‌است. اما ممکن است این آقای «نجات» در میان صحبت‌های من جایی وبه دلیلی بیانات مرا خصمانه تلقی بکند و همان‌جا در مغز خود تصمیم به‌یک عمل‌انتقامی بگیرد. این تصمیم، این آکسیون‌را استانیس‌لافسکی جزء اعمال «ذهنی» می‌داند، و هزاران مثال دیگر. این توفیق در لابراتوار «تئاتر هنر»، پس از آزمایش‌های زیاد، نصیب استانیس لافسکی شد. پس کار در آزمایشگاه ضرور بود. آزمایشگاه، کارگاه، چه کلمه قشنگی! گرفتن این نام و چسباندن تابلو مگر کاری دارد؟ امروزه در سراسر جهان ده‌ها هزار تابلو تئاتر آزمایشگاهی وکارگاهی بالای دکان‌ها آویخته است. اکثر آن‌ها این تابلو را برای آغاز مجاز زده‌اند. می‌گویند ما آغازگریم و می‌خواهیم کار را با آزمایش شروع کنیم! **استانیس‌لافسکی تجربیات و تحقیقات پنجاه سالهٔ خود و همه بزرگان را به آزمایشگاه برد. اینها می‌خواهند که لابراتوار و کارگاه همه چیز را به آن‌ها بدهد. ای کاش در این ادعا نیز صادق بودند. نه، این جماعت بی‌خبر و سردرگم در هنر، به‌علت آنچه به غلط در اطرافشان می‌گذرد ، در باطن خود را پژوهشگران نابغه می‌پندارند و استعداد خود را به هرز می‌کشند و پس از چند صباحی در میان ریش و پیپ و الکل و اعتیاد ذوب می‌شوند. چه فراوان بودند استعدادهای بزرگی که در سراسر جهان قربانی این جهل شده‌اند!؟**

پس علاقه، استعداد، پیگیری، تحقیق، معلومات، سلامت، مطالعه، جهان‌بینی، عشق به‌کار، دولتی انقلابی برای فراهم آوردن وسایل کار وتحقیق و توفیق لازم می‌بود ، تا امروز مشعلی فرا راه همهٔ دست‌اندرکاران قرار گیرد. «سیستم» **نسخه نیست، تئاتر هم نیست، هیچ چیز را از هیچ هنرپیشهٔ با استعداد نمی‌گیرد. به‌هیچ بی‌استعدادی هم چیزی نمی‌دهد.** «سیستم» **به همهٔ با استعدادان در خلاقیت یاری می‌کند . همه را از سرگردانی در وادی بی‌انتهای هنر نجات می‌دهد.** تئاتر از صدها سال پیش از استانیس لافسکی با نوابغ نام‌آورش بوده . اگر کتاب‌های استانیس لافسکی در زمان نوابغی چون «هاریک»(۳۲)، «دوزه»(۳۳) و «سالوینی»(۳٤) هم

می‌بود، آنان هم آن را می‌خواندند و چیزی از نبوغشان کم نمی‌شد.
با در نظر گرفتن وقتی که اختصاص به‌این سخنرانی داده شده، یعنی دو ساعت و نیم، و یک ساعت دیگر بیشتر وقت باقی نیست و باز با در نظر داشتن مقررات خاموشی و این که یک ساعت دیگر این مکان تعطیل خواهدشد، من عرایض خودرا دربارهٔاهمیت پیدایش «سیستم» فعلا به همین جا خاتمه می‌دهم و بقیهٔ وقت را می‌پردازم به سئوالات و نظرات دوستان ـ **سئوالات دربارهٔ «سیستم» به‌طور کلی زیاد خواهد بود، واین البته طبیعی است. نه‌حالا و این جا، بلکه همیشه و در هر نقطه از جهان.**

**س ـ** می‌خواستم ببینم‌که «سیستم» درچه کشورهایی تدریس می‌شود، و آیا در آن کشورها فقط «سیستم» است و یا اینکه در جوارش تئاتر تجربی هم کار می‌شود؟

**ج ـ** تئاتر به‌معنای واحد کلمه، از قرون متمادی در همه جا بوده و هست. «سیستم» مجموع تجربیات صحیح و ارزش‌های ناخودآگاهی است که نبوغ هنرمندان بزرگ از آن مایه و پایه گرفته و می‌گیرد. **«سیستم» چراغی است که هنرمندان با استفاده از آن نیاز به «کورمال کورمال رفتن» دائم را ندارند.** «سیستم» تئاتر تکامل یافته است. در سدهٔ استانیس‌لافسکی که مراسم آن سال ۱۹۶۳ برگزار شد، تقریباً همهٔ بزرگان معاصر تئاتر دربارهٔ «سیستم» اظهار نظر کرده‌اند که از جمله قسمت‌هایی از آن اظهارنظرها را امروز روی آن تابلو نقل کرده‌اند و می‌توانیم بخوانیم. از جمله نظریهٔ «فرانتس هونت» است که قبلا آن را نقل کردم. به محض تدوین «سیستم» علاوه‌بر آموزش‌هایی که به وسیلهٔ خود استانیس‌لافسکی داده می‌شد، شاگردان و همکارانش، مانند زاوادسکی(۳۵)، گارچیکف(۳۶) و کدراوف(۳۷) در سطح عالی به‌تدریس آن پرداختند. تا آن‌جا که می‌دانم پیش از جنگ دوم‌جهانی دونفر امریکائی سال‌های ۱۹۳۲ـ۱۹۳۰ در مسکو آموزش دیدند و شاید هم به همین جهت است که دنیای تئاتر امریکا در میان کشورهای غربی بیش از هرکشور صحبت از اهمیت «سیستم» می‌کند. بدون شک هالیود در دوران طلایی، تا پیش از تصفیهٔ هنرمندان نام‌آور، تحت تأثیر و الهام از «سیستم» بوده است. ولی بعد از جنگ جهانی دوم تعداد داوطلبان و علاقمندان

فزونی می‌گیرد و اگر بگویم در حال حاضر نیمی از کشورهای جهان توفیق آموزش مستقیم آن را در مسکو پیدا کرده‌اند، گزافه‌گوئی نکرده‌ام. اما در مورد تدریس ، بطور مسلم دولت‌های کشورهای سوسیالیستی بدون برخورد بامانع و رادع دراین راه پیش می‌روند، ولی با این‌همه هنر چیزی نیست که با بخشنامه تعمیم داده شود. سال‌ها وقت لازم است تا به‌طور خلاق همهٔ هنرمندان بتوانند ازآن یاری جویند. شما توجه بفرمائید در یک کشور، مثلا خود اتحاد شوروی که بیش از هزارها تئاتر وجود دارد، و تئاتر در آن کشور از وسایل ضرور زندگی و پیشرفت است، در چهل سال گذشته تا چه حد می‌توانسته و برایش مقدور بوده که به «سیستم» جامعیت بخشد؟ ولی دربارهٔ سایر کشورهای غیرسوسیالیستی ، اعم از اروپائی، آسیائی، امریکای لاتین و حتی افریقایی هنرمندان زیادی توفیق کسب فیض مستقیم را پیدا کرده‌اند و به مقتضای شرایط سیاسی و اجتماعی کشورشان در راه تعمیم «سیستم» کوشا هستند. منظورم از اوضاع سیاسی و اجتماعی روشن است. دور نرویم؛ خود من را ببینید؛ به‌من تاکنون بعد از ۲۵ سال با تمام سماجت‌هایی که اعمال کردم امکان دانشگاهی برای تدریس داده نشده لیکن بسیاری ازکشورها درصف نوبت انتظارمی کشندکه استادانی برای تدریس این «سیستم» داشته باشند.

**س ـ** هنرپیشه چگونه می‌تواند از تخیل خود به بهترین وجهی استفاده کند؟

**ج ـ** موضوع بحث امروز ما «دربارهٔ سیستم» است. ما امروز به خود «سیستم» اشاره نکردیم. تخیل بحثی از «سیستم» است. ملاحظه بفرمائید استانیس‌لافسکی اختراعی نکرده. تخیل را همهٔ هنرمندان وازجمله هنرمندان تئاتردرعمل داشته ودارند . و به شکل ناخودآگاه و برحسب میزان استعداد خود از آن استفاده می‌کرده‌اند و می‌کنند. استانیس لافسکی در پرورش منظم بازیگر، به‌عنوان یکی از اجزاء لاینفک زندگی و هنری آن را بازشناسی کرد و در ارتباط با سایراجزاء، طریقهٔ پرورش واستفاده ازآن‌را به‌طور «مشقی» نشان داد. استفادهٔ بازیگر ازتخیل به تنهائی، در ارتباط با بقیه اصول «سیستم» هنگام آفرینش ، به‌طور صحیح ، امری محال است. مثل

این است که در یک انسان زنده، مانند شما، ما فقط بپردازیم به مسئله «شنوایی» و سایر اجزای بوجود آورندهٔ زندگی را کنار بگذاریم. «سیستم» تخیل را می‌شناساند. تمرینات بسط و رشد آن را می‌دهد و طریقهٔ استفاده از آن را به‌طور کلی بازگو می‌کند. استعداد و ممارست بازیگر به کمک کارگردان، هربازیگر را به‌یک نسبت در ایجاد تخیل موفق خواهد کرد.

**س ـ** لطفاً «تیپ» را تعریف کنید؟

**ج ـ «تیپ» عبارت است از «کشف پدیده‌های عمومی درپدیده‌های شخصی یا خصوصی».**

**س ـ** با درود فراوان، تعریف خلاقیت و جریان آن را استانیس لافسکی چگونه تعریف کرده است؟

**ج ـ** استانیس لافسکی چون مردی متفکر بود ، یقیناً از دست‌آوردهای اندیشمندان جهان حداکثر استفاده را کرده است . بهترین تعریف درباره جریان خلاقیت که نمی‌دانم کجا خوانده و یا شنیده‌ام **عبارت است از «بسط ، تعمیق و وحدت شکل با محتوی».**

**س ـ** باتوجه به‌مفاهیم جداگانه‌ای که علم و هنر دارند، چگونه است که عنوان «تئاتر علمی» برسیستم استانیس‌لافسکی گذاشته شده است؟

**ج ـ** گفتم «سیستم» عنوانی است که به کشفیات مدون استانیس‌لافسکی اطلاق کرده‌اند. نامی است که در عمل از آن بیرون آمده است. به‌طور مطلق نیز «علم» علم است و «هنر» هنر. من نیز به‌یاد ندارم که در کتب استانیس‌لافسکی جایی «تئاتر علمی» عنوان شده‌باشد. امامن به‌مداین‌واژه به‌خوبی‌توانسته‌ام توجه دوستداران و دست‌اندرکاران تئاتر را به «سیستم» جلب کنم. موسیقی نیز پنجاه سال پیش در ایران از این واژه یاری گرفته است و مجلهٔ «موسیقی کشور»(۳۸) که وسیلهٔ نویسندگان و هنرمندان بزرگ روز انتشار می‌یافت، واژهٔ «موسیقی علمی» را به‌کار می‌برد و مطبوعات و اهل فن نیز براحتی آن را بازگو می‌کردند و مقصود و منظور را می ـ فهمیدند. در هرصورت چنانچه این واژه در خارج از ایران به‌کار گرفته نشده باشد، در به‌کار بردن آن من از «موسیقی علمی» الهام گرفته‌ام.

**س ـ** با سپاس از شما و زحماتتان:

۱ـ چرا کتاب میزانسن براتللو ترجمه نشده است؟

۲ـ پداگوگ بودن استانیس‌لافسکی را کمی توضیح دهید؟

۳ـ آیا در به‌عمل کشیدن «سیستم» در کارهایتان موفق بوده‌اید؟ (بهزاد فراهانی)

**ج ـ** در مورد میزانسن اتللو، که مقصود کتاب «پلان ژریسوری اتللو»(۳۹) است، باید از مترجمین گرامی این گله را داشت. چون من تاکنون آنقدر درگیر اصل کار و درگیری بادستگاه بوده‌ام که متأسفانه چیزی نتوانسته‌ام ترجمه کنم. باید عرض کنم که ضمن تأکید بر ضرورت این کار و توصیه‌ها و تشویق‌های مکرر دوستان دربارهٔ لزوم و اهمیت ترجمهٔ آثار استانیس‌لافسکی، این افتخار نصیب خود من نشده است. هنگامی که نمایش اتللو وسیلهٔ من به‌روی صحنهٔ آناهیتا(۴۰) رفت، عده‌ای به غلط تصور کردند، و حتی در یک مورد هم دکتر کاووسی در روزنامه‌ای بااشاره به‌همین کتاب، تصور کرد که میزانسن استانیس‌لافسکی مورد استفاده قرار گرفته است. کتاب نمونه‌ای است از کار تحریری کارگردان این‌مکتب، والبته یک کار بی‌سابقه در تاریخ تئاتر و بیانگر فرق فاحش در مقایسهٔ کارگردان «تئاتر علمی و تئاتر تجربی» . **نخستین حاصل «سیستم» در مجموع آموزش، خلاقیت است. «سیستم» هیچ خط معینی را برای شخص و کار معینی تعیین نمی کند.** شما در زبان الف و ب را یاد می‌گیرید. این شما و این نیاز شماست که از آن برای نوشتن «آب» یا «بابا» بهره می‌برید یانه: «سیستم» نه‌تنها هیچ‌گونه محدودیتی برای خلاقیت هنرمند قائل نیست بلکه دشمن سرسخت تمام «قواعد و قوانین» کلیشه‌ای و از پیش ساخته است.

شما معتقدان و تحصیل‌کرده‌های معروف این مکتب را درجهان مورد توجه قرار دهید، ملاحظه خواهید کرد که در ارائه کار ، هریک به‌نحوی خلاقیت داشته و دارند. و در واقع آفرینش هرهنرمند ، انعکاسی از شخصیت هنری شخص باتوجه به‌شرایط مختلف دیگر محیط و از جمله ایدئولوژیک خود اوست . فی‌المثل ، در گذشته مهمانی داشتیم به‌نام «گروتفسکی»(۴۱) . او در دانشکده هنرهای زیبای تهران، خود را پیرو مکتب استانیس‌لافسکی و شاگرد زاوادسکی

معرفی کرد. یوری زاوادسکی کسی که من نیز افتخار شاگردی مستقیم او را داشته‌ام. امکانات کشور سوسیالیستی‌اش وسایل هرنوع کار وآفرینش‌دلخواه‌را دراختیارگروتفسکی‌گذاشت.او درکارآفرینش‌آنقدر ممتاز شد که گردانندگان جشن‌های هنر کذایی، که دنباله‌روی جهان غرب بودند، نتوانستند اشتهار او را در امریکا نادیده بگیرند و در جشن هنر به حق دعوتش کردند ، و این درست پس از زمانی بود که «عالیخانی»(۴۲) معروف و حلقه‌به‌گوش ساواک مرا از دانشگاه بیرون انداخته بود. **گروتفسکی خلاقیت‌های نوینی را در جهان تجربه می‌کرد و من همان‌وقت به‌اتفاق بسیاری از افرادی که در همین جلسه حضور دارند در دبیرستان‌های اهواز و لنگرود قاچاقی نمایش می‌دادم!** در هرصورت فرق فاحشی میان پیروان نام‌آور این مکتب در خلاقیت وجود دارد، شاید درست به‌تعداد افرادشان.

و اما در مورد سئوال دوم آقای فراهانی یعنی «پداگوگ»بودن استانیس‌لافسکی. که باید در واقع گفته شود پداگوگ محقق ـ استانیس‌لافسکی از سفر فنلاند به بعد تقریباً تمام زندگی‌اش وقف پژوهش و تدریس شد. او پاسخ تمام چراها را با کار «پداگوژیک» روی جوان‌های داوطلب، که بعدا به هنرپیشگان نامدار تئاتر هنر و آرتیست‌های شایسته اتحاد شوروی تبدیل شدند، پیدا کرد. او در کار تعلیم «استودیوی تئاتر هنر» آنقدر کارش متمایز و برجسته شد که تأتر واختانگف نیز امر تعلیم «استودیوی واختانگف» را به او واگذار کرد واین استودیو، دومین کلاس استانیس لافسکی خوانده شد و هنرمندان برجسته‌ای چون زاوادسکی و سیمونف از آنجا بیرون آمدند . گفتیم استانیس‌لافسکی در آزمایشگاه، اعمال را به دو دسته تقسیم کرد «جسمی وذهنی» وهریک ازآن‌هارا نیزجداگانه از هم تفکیک نمود و آموخت. امر تعلیم ، تربیت و پرورش هنرپیشگان زیادی وسیلهٔ شخص استانیس‌لافسکی انجام شد و من این را می‌گویم «پداگوژی». درمورد سئوال سوم شما ـ این که من در آموزش «سیستم» در ایران موفق بوده‌ام یانه ـ قبل از هرچیز توجه شما را به یک نیروی بازدارنده جلب می‌کنم و آن دستگاه طاغوت‌بود.

دوستان هم‌دورهٔ من در بسیاری از کشورها تمام امکانات کشوری و دولتی را برای پیاده کردن مقاصدشان در اختیار داشتند،

درست برعکس من. در مورد امکانات، از جمله نوع مالی آن، شما مسئله را ناچیز نشمارید. تنها نمایشی که طی بیست و سه‌سال گذشته آناهیتا به روی صحنه آورد و مجبور نبود کرایهٔ سالن، مالیات، عوارض، چاپ آگهی، تبلیغات، بلیط و، و... بپردازد نمایش اخیر ــ هائی‌تی ــ در تالار رودکی بود. با وجود فروش تمام بلیط ها و پرداخت عین آن به‌اعضای گروه، مبلغ ۱۲۲۰ تومان نصیب هرفرد شد. حال متوجه می‌شوید که آناهیتا در طول ۲۳ سال گذشته تحت اجبار تقبل و پرداخت تمام مخارج و بدون دریافت هیچگونه کمک، حقوق، پاداش و از این دست حرفهای دولتی، چگونه توانسته است به‌موجودیت خود ادامه دهد. امکانات شخص من نه‌تنها ناچیز، توام با قرض و قوله و محدود بود، بلکه زیر یک نظارت جهنمی نیز قرار داشت. من در وهلهٔ اول مایل بودم که «سیستم» را در اختیارفرزندان مردم ستم‌کش قرار دهم و باید اذعان داشت که در این منظور توفیق کامل یافتم. شما میان یک صد نفر هنرپیشه سرشناس که کار خودشان را از آناهیتا شروع کردند، حتی در یک مورد، از لحاظ طبقاتی ناجور نمی‌بینید. حالا اگر میان آن‌ها ساواک چند نفر راجا زد و یا بعدها در خدمت خود قرار داد، امر غیرطبیعی برای آن شرایط نبود.

در وهله دوم، تمام شاگردان از دروس جنبی که بعضی از آن‌ها فلسفه و جامعه‌شناسی که نهایت لزوم را در پرورش ذوق و اندیشه دارد محروم بودند، من خود نیز الزاماً طی بیست سال دچار یک خودسانسوری بودم. توجه بفرمائید که من چه‌وقت، در چه شرایط، از کدام کشور آمده بودم و در چه محیطی می‌خواستم «سیستم» را بنیان گذارم، به‌فترت تئاتر توده‌ای خاتمه دهم، سهل است، که خدماتی نیز انجام دهم. کافی است که فقط شما به‌خرج یک اتاق و یک چراغ در طول ۲۳ سال بیندیشید ــ خوب این‌ها بود شرح گوشه‌ای از امکانات من برای تعلیم «سیستم» و پرورش هنرپیشه. من در همان آغاز ورود نیز آدم ایده‌آلیستی نبودم. پشت دروازه خوب حساب کار را کرده بودم. پرچم سرخی در دست نداشتم. اصلا فکر نمی‌کردم که بتوانم ۲۵ سال گذشته را تا این حد سرافراز و موفق پشت سر بگذارم و امروز پس از ۲۵ سال با گردن افراشته بگویم

که این یکصد نفر زن و مرد بااستعداد، پرورش یافتهٔ این مکتب هستند و آناهیتا توانسته است نزدیک به ۱۵۰۰ اجرا در بیست شهر و ۲۳ برنامهٔ تلویزیونی، البته تلویزیون غیردولتی و ۲ برنامه دولتی داشته باشد. «سیستم» برای چه؟ مگر همهٔ این‌فنون وعلوم و دانش‌های مختلف به‌خاطر کاربرد بیشترشان برای وصول به‌مقصود نیست؟ پس از انقراض پهلوی و اضمحلال آن خاندان کثیف وامکان تجدید سازمان وفعالیت تئاتر، آناهیتا تا کنون یک برنامهٔ بزرگ در تالار رودکی به‌روی صحنه آورده و دست اندرکار آوردن یکی دیگر است. «هائی‌تی» در اسفندماه گذشته و «حجةالحق ـ ابوعلی سینا» امسال. هشتاد درصد از بازیگران این دوبرنامه را هنرجویان جدید هنرکدهٔ هنرپیشگی آناهیتا تشکیل داده‌اند. درمکتب ما نقش کوچک و به‌اصطلاح معروف «نعش» وجودندارد. یکی از صحنه‌های نمایش حجةالحق میدانی در اصفهان است که از پس یک ساختمان نیمه سوخته دیده می‌شود. اصفهان به‌طور تیپیک شهر شلوغی است. مهارت زیادی برای نشان دادن این شهر شلوغ و پر رفت و آمد لازم است. در این صحنه «سیستم» به‌طور موضعی مورداستفاده قرار گرفته است. ازلحاظ اجراء برای تماشاگر، صحنه طبیعی وقابل قبول است، یعنی وی آنرا باور دارد. ولی اگر آن را تجزیه‌کنیدو دونفر از آن عابرین را صدا بزنید و احیاناً آن‌ها از هنرجویان سال اول هم باشند، مسلماً بازی‌شان براساس آگاهی کامل از «سیستم» نیست، آن‌ها «اتود»وار موفق بوده‌اند. کارگردان از آن‌ها موضعی استفاده کرده ولی نمایش در کل منطبق با «سیستم» است و تماشاگر باور نموده است. گواه توفیق دیگر «سیستم» پرورش نسلی است که راه و کار بازیگری را از آناهیتا آغاز کرده است. خوشبختانه حدود صد نفر از معاریف تئاتر امروز کشور ما را همین‌ها تشکیل می‌دهند. آیا اتفاقی است که این صاحبان قرایح باید از آناهیتا کار را آغاز کرده باشند؟ من در استعداد اکثر آنها تردیدی ندارم، لیکن اگر دلیل اصلی آفرینش و رشد آن را «سیستم» ندانیم، بی‌انصافی است. محور اصلی توفیق کلیهٔ برنامه‌های آناهیتا از «اتللو» تا «حجةالحق» به‌تنهایی نه‌نبوغ مخلص و نه استعداد همکارانم، بلکه استعداد همهٔ ما در بهره‌گیری از «سیستم» بوده است. لیکن

عوامل زمان، ابزار کار و امکانات در حداکثر استفادهٔ منظم و یکجا هیچگاه در گذشته وجود نداشته است. شکی نیست که دوستان و همکاران من، تنها به کار در روزهایی که با هم همکاری داشته‌ایم اکتفا نکرده‌اند و هریک به‌قدر وسع و مقدورات خود به‌تحصیل، مطالعه و کار ادامه دادند وتوفیق‌های بیشتری‌کسب کرده‌اند.غرض‌از «عامل زمان» بیان مطالب بسیاری است. مطالبی دربارهٔ ایجاد انواع موانع و محظورات دربرابر هنرجوی علاقه‌مند به آموزش. خانم تحصیل کرده، شریف و نجیبی می‌آمد و داوطلب تحصیل می‌شد، چند ماه با پشت‌کار گرما و سرمای کلاس را تحمل می‌کرد، لیکن نمی‌توانست چشم و گوش خود را ببندد وآنچه را که در اطرافش می‌گذرد نبیند. می‌دید که هر تازه از راه‌رسیده‌ای در سایر سازمان‌های به‌اصطلاح هنری، به‌دست کارچاق‌کن‌های دولتی یکی ـ دو روزه اکتریس و نام‌آور می‌شود، عکس و تفصیلاتش در صفحات نخست روزنامه‌ها و مجلات جای می‌گیرد، به‌هنرمند جاوید رادیو و تلویزیون بدل می‌شود. در جشنواره‌های رنگارنگ داخلی و خارجی، درجمع نامداران ظهور می‌کند، حتی مطبوعات خارجی به‌عنوان چهرهٔ مورد علاقهٔ فلان هنرپیشه مشهور و یا کشف فلان تهیه‌کنندهٔ پولدار از وی یاد می‌کنند. آن‌وقت آیا او می‌توانست به سلامت به‌کار طلبگی بپردازد؟ پرورش هنرپیشه در این مکتب به‌معنای هنرپیشهٔ ناآگاه و چشم و گوش‌بسته نیست. اصلا چنین موجودی که صرفاً تکنیک بداند، صرف‌نظر از هرتکنیک و مکتبی که باشد ـ در این کار خلاقیت نخواهد داشت و هنرمند نخواهد شد. مگر هنر روبنانیست؟ بدون آگاهی از علوم اساسی روز، جامعه‌شناسی، فلسفه و یا مثلا مارکسیسم و زیباشناسی، ممکن است در این روزگار هنرمند شد؟

**س ـ در «سیستم» اصلی‌ترین قوانین که یکبار دیگر برای بازی‌کردن و یا بازآفرینی قوانین طبیعت به‌کار می‌رود چیست؟**

ج ـ بازشناسی قوانین طبیعت و توانایی بازسازی آن‌ها امری است که پداگوژی استانیس لافسکی به تنظیم و طریقه عملی و آموزش آن پرداخته است. البته ممکن است گفته شود طبیعت و قوانین مربوط به آن نامحدود است و ممکن نیست آن‌ها را یکی یکی تفکیک کرد و مورد

مطالعه و شناسایی قرار داد. گفته صحیح است. شناسائی صحیح «سیستم» به منزلهٔ کلید حل همه این معماهاست ، در طبیعت قانون اصلی و فرعی وجود ندارد. موقعی که هنرمندان جهان، مثل امروز با «سیستم» آشنایی نداشتند، خود «سیستم» را قاعده‌ای «دگم» می‌پنداشتند. در صورتی که «سیستم» خودش قاعدهٔ مطلقی نیست. با مثال این مطلب را روشن می‌کنم. ما در هرلحظه از زندگیمان با قواعد زیاد طبیعی برخورد و سروکار داریم. مثلا در برخورد با این بطری آب که من آنرا از روی میز برمی‌دارم، یک سلسله قوانین «جسمی» مطرح می‌شود. ببینید ــ من این را برمی‌دارم. دراین برداشتن به‌طور عینی قوانین اندازه، حجم و وزن بطری مطرح می‌شود. «سیستم» طریقهٔ بازسازی آن را که عبارت از رعایت این قوانین در برخورد با اجسام و اشیاء است به‌عنوان یک قاعدهٔ کلی به من می‌آموزد. به‌طور ذهنی چه قواعدی مطرح است؟ آب سرد است یا گرم ؟ شیرین است یا تلخ؟ من از سرد خوشم می‌آید یا نه؟ وغیره. توجه بفرمائید در یک عمل بسیار ساده، می‌بایست در آن واحد به‌چند قانون توجه داشت. عدم رعایت و عدم توجه دربه‌کار گرفتن هریک از این قوانین به‌منزلهٔ ناشی بودن در امر آفرینش است . پس **در طبیعت قوانین اصلی و فرعی وجود ندارد.**

**س ــ** آیا «سیستم» کامل بوده و اگر نبوده ، آیا کسی آن را کامل کرده؟ در ایران چرا هنوز به‌طور کامل از این «سیستم» استفاده نمی‌شود؟

**ج ــ** این چرا عمدتاً به طاغوت و طاغوتیان مربوط می‌شود. دولت طاغوت وطاغوتیان نه‌تنها وسایل وامکان تدریس وآموزش «سیستم» را فراهم نکردند، بلکه در چارچوب بخش خصوصی نیز مزاحم گسترش آن شدند. عوامل زیادی باتمام قوا مانع تدریس آن در دانشکده‌های دراماتیک و هنرهای زیبا بودند. سال‌های ٤٦ــ٤٧ هنگامی که جنبش‌های دانشجویی در دانشگاه تهران نضج گرفت و دانشجویان یک صدا خواهان تدریس من در دانشکدهٔ هنرهای زیبا شدند، دستگاه به‌موازات کلیهٔ عقب‌نشینی‌های دانشگاهی، در دانشکدهٔ هنرهای زیبا نیز تسلیم دانشجویان شد، لیکن به‌محض تحکیم مواضع و آمدن «عالیخانی» به‌دانشگاه و زمینه‌چینی‌ها و

تفتین‌های پنهانی در میان دانشجویان ، مرا نیز اخراج کردند. آنهم هنگامی که «سیستم» به‌طور موضعی و ناچار طی یک آزمایش ششماهه با اجرای رستم و سهراب روسفید از کار درآمده بود.

پس از انقلاب نیز استادان طاغوتی با فریب باند مشکوکی از دانشجویان کلاس‌های آخر هنرهای زیبا و همدستی با آنان اقدام به‌مقاومت کردند. در آینده نیز ممکن است گرایش‌های انحصارطلبی موانعی ایجاد کند. محیط تئاتری دانشجویی درجریان کار هست و می‌داند که در جهت رفع موانع، من از هیچ کوششی دریغ نکرده‌ام .

اما موضوع تکامل. گفتم که «سیستم» کشف است و کشف درست نقطهٔ مقابل اختراع می‌باشد. معمولا کشف در مورد پدیده‌هایی صادق است که وجود دارند ولی ناشناخته‌اند. مثل باران. باران و علل باریدن آن قرن‌ها نامکشوف بود. لیکن امروز انسان علل کمی و کیفی ریزش آن را به‌خوبی می‌شناسد. این علل کهنه و نو نمی‌شود لیکن به‌یقین با پیشرفت دانش روبه‌تکامل خواهد رفت و شاید در آینده معلوم شود که کرهٔ دیگری نیز به‌جز خورشید در فعل و انفعالات آن تأثیر می‌گذارد. اما اختراع، باید گفت که آیندهٔ بی‌ثباتی دارد و به‌محض اختراع تازه، نو جای کهنه را می‌گیرد. استانیس لافسکی نیز کاشف است. تئاتر وجود داشته، بازیگران هنرمند بوده و هستند. لیکن علل موفقیت‌ها و شکست‌های اجرائی برای‌کسانی که «سیستم» را درست نمی‌شناسند مجهول بوده و می‌باشد.

«سیستم» در گذشته و در عمل وسیلهٔ اساتید عالیقدری چون زاوادسکی، کدرف و گارچیکف تکمیل شده و بدون شک در آینده نیز کامل‌تر خواهد شد، به‌دلیل آنکه «کشف» است. باید در نظر داشت که امرتکامل منحصراً به‌یاری پیروان ومعتقدان خود «سیستم» تحقق خواهد پذیرفت. شناخت «سیستم» در هنرمند خلاقیت آگاهانه بوجود می‌آورد . او نمی‌تواند دیگر درمقابل «چرا»های نامشکوک دنبال پاسخ نگردد. مشکلات را نادیده گیرد و در اندیشهٔ حل مسائل نباشد. شما حاضران اکثراً دارای تجربیات صحنه‌ای هستید. مانند من حتماً بامشکل «تماشاگر» مواجه بوده‌اید. در سازماندهی توجهات تماشاگر ، راضی نگهداشتن ، علاقه‌مند و وادار به اندیشیدن کردن. شاید هم بسیاری از شما به‌طور ناخودآگاه، در عمل آن‌قدر خوب این

مسئله را حل می‌کردید و می‌کنید که توجه به‌اشکالات آن ندارید. اما من‌هروقت نمایش‌داشته‌باشم، برایم‌مسئله‌تماشاگرنیز مسئله تازه‌ایست، به‌تازگی خودنمایشنامه. بسیاری‌ازشماشاهدبودید ودرآینده نیزمتوجه‌خواهید بودکه‌آناهیتا درتماشاگران خود، بدون‌اینکه‌برنامه‌را دیده باشند، یک نوع نظم احترام‌آمیز و علاقه به‌توفیق نمایش به وجود می‌آورد. درلحظهٔ آغاز نمایش دقت همه آن‌هارابه‌طور منظم جلب و منتظر آغاز کار موفقیت‌آمیزی می‌کند . این‌ها تابع چه قوانینی است؟ تا این دقیقه هیچکس در هیچ کجای جهان راجع به‌آن چیزی نگفته. چه‌چیزهایی دقیقاً دلیل واکنش هرجمعیت در تالارها، در شب‌ها، در شهرها و در کشورهای مختلف است؟ آیا گروتفسکی نیز در تجربیاتش جویای حل این مشکل نیست؟ چرا در تالارش فقط باید ۷۰ـ۸۰ نفر تماشاگر باشد؟ چرا پیش از آغاز نمایش در جستجوی شناخت هویت تماشاگران است؟ اینها دلائل محرز تکامل «سیستم» است.

**س** ـ دلائل انزوای «سیستم» در ایران چیست؟ و چرا کارگردانان و اساتید مدارس تئاتری ایران هرچند غیرمستقیم و تلویحاً از «سیستم» مایه می‌گیرند ولی از طرح و بیان و معرفی آشکار آن شانه خالی می‌کنند؟

**ج** ـ من در اظهارات قبلی، دربارهٔ توفیق‌ها و شکوفایی جهانی «سیستم» صحبت‌هایی کردم، لکن دربارهٔ مقاومت‌ها و خصومت‌ها چیزی نگفتم. منشأ خصومت‌ها متفاوت است. تا پیش از انقلاب اکتبر ریشه اختلاف، رقابت بود . اما پس‌از انقلاب مبنای ایده ـ ئولوژیک نیز برجسته‌ترین جا را اشغال کرد. این خصومت منحصر به «سیستم» وتئاتر نبود. همهٔ هنرمندانی که ازانقلاب روگردانیدند ومهاجرت کردند، درعالم غرب به‌عنوان نابغه معرفی شدند. تا جنگ جهانی دوم واقعیات هنری نیز برای جهان غرب و همهٔ کشورهای تحت سلطه مجهول ونامعلوم بود. یعنی تبلیغات عظیم جهان سرمایه، پیشرفت‌های کشور انقلابی را در تمام زمینه‌ها، مکتوم نگاه می‌داشت. اگر صحبتی از یک هنرمند شوروی به‌میان می‌آمد، حتماً آن شخص کسی بود که یا از حکومت شوروی قهر ، یا مهاجرت کرده بود و یابه‌دنیای غرب فرارش داده بودند. به‌ادبیات و

به دائرةالمعارف کشورهای غربی نگاه کنید، در عالم تئاتر فقط نام یکی از شاگردان استانیس‌لافسکی به‌نام «مایرهولد» با سلام و صلوات برده شده است. چرا؟ فقط برای اینکه زمانی پلیس شوروی از او پرسیده است خانه‌ات کجاست؟ و او هم به‌حکم «زودرنجی هنری» رنجیده‌خاطر شده است. حالا که‌دیگر شکوه و شکایت دراتحاد شوروی جایی ندارد وبه‌نام همان «مایرهولد» تئاتر وموزه دائر است، دیگر نامی از او نمی‌برند . چرا ؟ برای اینکه دیگر «آتو» از دست حضرات گرفته شده و «وسه‌والدمایر هولد» نیز افتخاری از هنر شوروی است!

عده‌ای از اساتید خودمان نیز در هنر با پشتوانهٔ سیاست غرب و تحت تأثیر کشورهایی که درآن‌جا تحصیل کرده‌اند ازهمان مایه‌ها ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرند، که امیدواریم خون‌بهای انقلاب آثار آن‌را بشوید واساتید نیزبه‌بقایای باندبازی‌های‌گذشته پایان‌بخشند و همهٔ آن‌ها منافع تئاتر کشور را به منافع خصوصی ترجیح دهند. همهٔ علاقه‌مندان به هنر واقعی باید سعی کنند تا هنر تئاتر به‌مجرای صحیح برگردد و رشد طبیعی را سیر کند. آقای محمدعلی جعفری همکار محترم ما نیز در این جمع، حاضر و شاهد بودند که تا سال ۴۰ شمار کارگردان‌های تاریخ تئاتر ما بیش از چند نام محدود نبود. وجدان هنری اجازه نمی‌داد که هرکس به‌خود عنوان «کارگردان» دهد. «متر» کارگردانی «نوشین» بود. **تورم بازیگر و کارگردان یکی از مظاهر سیر انحرافی هنر شاهنشاهی است. در حال حاضر تعداد کارگردانان اسمی از بازیگران هم فزونتر است.** آن عده هم که به قول صاحب سئوال «... تلویحاً استفاده می‌کنند و از معرفی آشکار شانه خالی می‌کنند» می‌ترسند که اقرار آشکارشان سبب بی‌رونقی کسب‌شان شود و بازیگرانشان به‌فکر استفاده از منابع اصیل‌تر بیافتند. درمورد «انزوای سیستم» باید بگوییم که با توجه به‌شرایط سیاسی گذشته، رهایی از انزوا و ترویج و رشد «سیستم» در ایران خوب بوده است. لهستان به‌غیر از گروتفسکی هنرمندان دیگری را نیز داشته که با خود من شاگردان یک کلاس بودند. از آن گذشته دولت لهستان معتقد به قدرت و خدمت «سیستم» در کشورش بوده، به‌همین دلیل هم، تالار مخصوصی طبق سلیقه و خواست هنرمندش

ساخته و با بودجهٔ لازم در اختیارش گذاشته، درست عکس رفتار طاغوت دربارهٔ من. با همهٔ این احوال، شاید اگر قرعه اول تحصیل به‌نام دیگری می‌افتاد، او توفیق بیشتری پیدا می‌کرد و شاید هم برعکس، درهمان آغاز دردام‌های رنگارنگ نیرنگ‌ها سقوط می‌کرد. لکن پیدایش برخوردها، تضاد منافع سیاسی و خصوصی وحرفه‌ای جزواصول پیش‌بینی نشدهٔ کارمن نبود. تجلیل از نام استانیس ـ لافسکی در سال ۱۹۶۳، به‌رسمیت شناختن «سیستم» است در سطوح بالا و رسمی تئاتری، اما تاتحقق واقعی وعمومی ودانشگاهی «سیستم» هنوز زمان در پیش است.

**س ـ استاد!** محبت کرده، رئالیسم موجود در «سیستم» را که مورد استفاده می‌باشد شرح دهید؟

**ج ـ** «سیستم» کشف واقعیاتی است که بعنوان «تکنیک برتر» مورد استفادهٔ بازیگر قرارمی‌گیرد . ناگزیر این واقعیت واحد فنی، رئالیسم و غیر رئالیسم نمی‌تواند باشد. «سیستم» آخرین مرحلهٔ تکامل تئاتر است. شاید منظور سئوال کننده شیوهٔ واقع‌گرایانه در خلاقیت استانیس‌لافسکی به‌عنوان بازیگر و کارگردان باشد، که خود مبحثی است مفصل و جداگانه. «سیستم» در واقع شیوهٔ پرورش هنرپیشه در عالی‌ترین سطح است. این بازیگر خوب می‌تواند در خدمت شیوه‌های دیگری مانند فرمالیسم و امپرسیونیسم هم قرار بگیرد. اما تئاتر استانیس‌لافسکی تئاتر رئالیستی بوده است.

**س ـ** با توجه به‌اینکه برشت هم برای بازیگری رهنمودهایی دارد، در بررسی شیوه‌ای که او توصیه می‌نماید با آموزش‌های استانیس‌لافسکی چه وجوه مشترک و چه وجوه متضادی می‌بیند؟

**ج ـ** استانیس‌لافسکی بازیگر، کارگردان، مکتشف «سیستم» و پرورش دهندهٔ ممتاز بازیگر است واین تبحر مورد اعجاب وتأئید و ستایش همهٔ هنرمندان، ادبا و دانشمندان زمان قرار گرفته است. جمله‌ای از گفته‌های ماکسیم‌گورکی را امروز روی این تابلو نصب کرده‌اند «**... استانیس‌لافسکی عزیز، نفوذ پالایندهٔ شما در سراسر جهان امری شناخته و آشکار است و همگان از این امر آگاهند. شما در کشف قریحه‌ها چه بزرگ‌مرد و حساسید و در نواخت‌وپرورش**

**آنان، عجب الماس‌تراش چیرمدستی هستید...»** و عده‌ای هم ناآگاه تحت تاثیر کسانی که منافع ایدئولوژیک و خصوصی‌شان را با مخالفت مستور می‌دارند، بدون هیچ ارتباط، «بکت»(٤٥) ، «یونسکو» و «برشت»(٤٦) را به‌عنوان «تئاتر سوپرمدرن» در برابر «سیستم» به‌اصطلاح کهنه می‌گذارند! استانیس‌لافسکی و برشت در چه زمینهٔ واحدی مشترک‌اند که آن‌ها را بشود در برابر هم گذارد؟ برشت شخصیت ممتاز سیاسی، نمایشنامه‌نویس برجسته، با تحریرچندین نمایشنامه پاسخگوی قسمتی از نیازهای تئاتر سیاسی روز و در نحوهٔ بازیگری صاحب سلیقه است. او معتقد است که اگر بازیگران از «سلیقهٔ» او پیروی کنند موفق‌ترند. کجا توصیه‌ای در مورد «چگونه بازیگر شدن» دارد؟ خوب توجه کنید «بازیگران» اگر توصیه‌های او را بپذیرند و به‌کار برند... یعنی اول باید بازیگر شد و بازیگر بود، بعد به سلیقهٔ مخصوصی پرداخت. مگر «فاصله‌گذاری» نمی‌بایست توسط بازیگر انجام شود؟ خوب در نحوهٔ کار، آنجا که صحبت از سلیقه در ارائه کار است استانیس‌لافسکی روی «احساس و زندگی کردن» تکیه می‌کند. اگر نظر مرا بپرسید می‌گویم «اصل» زندگی‌کردن است ولی‌زندگی نیزدقایقی داردکه سفارش برشت را درخود مستتر دارد ، و اگر دقیقاً آن را بکار نبرند به اصطلاح «غلط» بازی شده است.

در نمایش «سلمانی شهر سویل»(٤٧) من نقش کنت را ایفا می‌کردم. می‌دانید کنت شبی برای دیدار «رزین»(٤٨) بالباس مبدل به‌ظاهر سربازی مست وارد خانهٔ دکتر بارتولو(٤٩) می‌شود. دکتر و رزین هردو سراسیمه می‌شوند. کنت با اشاره‌ای خود را به رزین می‌شناساند، ولی دکتر همچنان سراسیمه است. در اینجا نقش به دو صورت، درواقع دو «سیما» دریک تن‌واحد زندگی می‌کند. کنت برای دکتر یک سیمای واحد است. برای دکتر من بازیگر می‌بایست در نقش سرباز زندگی کنم. ولی برای رزین دو سیما و آن‌کنت وسرباز است بافاصله. اگر در اینجا «بازیگر» این «فاصله» را رعایت ننماید و یا نتواند رعایت کند به‌اصطلاح بد بازی کرده است. یادرنمایش‌های روحوضی و سیاه‌بازی خودمان. بازیگران اکثراً برحسب منافع زندگانی روزمره‌شان و بویژه نقاط مخصوص نمایش که نقش از

نظر تماشاگر محکوم یا مسخره می‌شود، بازیگران بااستفاده از نگاه‌ها و رفتار مخصوص، شخصیت خودشان را متمایز نشان می‌دادند. این‌اعمال عمدتاً خودبخود وناآگاهانه ولی صحیح انجام می‌شد، ودرنتیجه منظوربازیگرالقاء می‌شد ومنافع‌اجتماعی یاصنفی ویا کسبی مورد نظر، در برخوردهای روزمرهٔ زندگی محفوظ می‌ماند. پس ملاحظه می‌کنید که برشت در عالم تئاتر نمایشنامه‌نویس است ودرمورد نحوهٔ اجرای نقش صاحب سلیقه. درصورتی‌که استانیس‌لافسکی روش خلاق چگونه بازیگر شدن را کشف نموده است. سلیقه برشت به مقتضای نقش و در جای خود از ضروریات است.

**س ـ** استانیس‌لافسکی از مقوله‌ای صحبت می‌کند تحت عنوان «انواع بازیگر»، و از دونوع بازیگر نام می‌برد. لطفاً درمورد «بازیگر مقلد» و بازیگر «خلاق» توضیحی داده و فرق بین این‌دو را متذکر شوید.

**ج ـ بازیگر «خلاق» بازیگری است که در نقش به‌مرز لحظات «زندگی در نقش» می‌رسد.** و بازیگر «مقلد» کسی است که نمی‌تواند احساس شخصی خود را با احساس نقش تلفیق کند. هیچ بازیگری در هیچ زمان و مکان نمی‌تواند بدون آگاهی از «سیستم» به «خلاقیت» مداوم و یکدست برسد. چون خلاقیت به‌موقع و صحیح و منطبق با نقش علاوه براستعداد، احتیاج به «تکنیک» هم دارد و دراین زمینه «سیستم» عالی‌ترین تکنیک مکشوف تئاتری است.

البته می‌دانید که هنوز در جهان شرط بازی‌کردن دانستن «سیستم» نیست. اما برای ما پیروان «سیستم» شرط خلاقیت علاوه بر داشتن استعداد، دانستن «سیستم» است. علی‌رغم پذیرش‌جهانی «سیستم» و توصیهٔ انستیتوی بین‌المللی تئاتر در این مورد و برگزاری سمینارهای فراوان توسط مراکز ملی تئاتر در کشورهای مختلف، هنوز لزوم دانستن این دانش حتی برای همهٔ حرفه‌ای‌ها هم مطرح نیست. چه بسیارند کسانی که به‌نیروی تنها استعداد، بار بازیگری را می‌کشند و از نیروی «سیستم» بی‌اطلاعند. چه بسا علاقه‌مندان بااستعداد که شب و روز خود را صرف تئاتر: بازی و کارگردانی کرده‌اند و می‌کنند و مرز «کاسبی و هنرمندی» را نمی‌شناسند. اصولا برای هنر پابه‌میدان گذارده‌اند و از کسب هم نفرت

دارند، لکن حاصل کوشش‌های آن‌ها کسب است، چه بخواهند و چه نخواهند.

**س** ـ عده‌ای براین عقیده‌اند که استانیس‌لافسکی در آثار صحنه‌ای گرایشات ناتورالیستی داشته، دراین مورد توضیحات لازم را بفرمائید.

**ج** ـ این وقت دو ساعت ونیمهٔ امروز را اختصاص دادیم به اهمیت پیدایش «سیستم» ولی چون سئوال کلاسیک است و در همه‌جا این سئوال برزبان و قلم معاندان جاری شده چند دقیقه‌ای می‌پردازم به پاسخ آن . **معاندان به عمد «واقع گرایی» استانیس ـ لافسکی را «طبیعت‌گرایی» جلوه می‌دهند و در آن سخت اصرار می‌ورزند.** اگر به معنای لغوی و سطحی طبیعت‌گرا توجه کنیم می‌بایست همه‌چیز و همه‌کار صحنه منطبق با طبیعت باشد. تئاتر آکادمیک هنر، یعنی تئاتر و آزمایشگاه استانیس‌لافسکی نخستین تئاتر جهان بوده است که تمام وسایل صحنه‌ای، حتی لباس معمولی روز را در کارگاه اختصاصی به‌طور گویا به‌شیوهٔ هنری تهیه می‌کند. شما با این لباس که پارچهٔ «گاواردین» رامراه انگلیسی است اینجا نشسته‌اید وتا کنون تمام تئاترهای ما چه قدیم و چه جدید، چه پیشرو و چه پس‌رو، چه کلاسیک و چه پوچ و هیچ، اگر به چنین لباسی در صحنه احتیاج داشته باشند، سه‌متر عین آن پارچه را از بازار می‌خرند و می‌دهند به خیاط خودشان و طبق برش و دوخت سایر لباس‌های معمولی خیاط شان آنرا آماده می‌کند و هنرپیشه باکمال امتنان آنرا می‌پوشد. غافل از آنکه این رنگ و این خطوط را در صحنه اصلا تماشاچی نمی‌بیند. نظر کارگردان در مورد نشان دادن چنین رنگ و چنین خطوطی فقط هنگامی تأمین خواهد شد که هنرمندان کارگاه، لباسی را تهیه کنند و یا در واقع «بسازند» که اگر در طبیعت بالباس شما مقایسه شود، به‌هیچ‌وجه شبیه نخواهد بود. ولی نگاه ما در صحنه آن را همین‌طور می‌بیند که تن شماست. شما چنین کارگاه و چنین توجهی را قبلا در هیچ یک از تئاترهای جهان نمی‌توانید ببینید. خوب حالا همین مثال را در تمام پدیده‌ها، کاراکترها، برداشت‌ها و حتی رفتار و احساس هنرپیشه‌ها تعمیم بدهید. استانیس‌لافسکی از هنر و زیبایی‌شناسی چه برداشتی

داشته؟ او هنر را مناسبات معمولی انسان نسبت به حقایق می‌دانسته ؟ بطور مسلم نه ! معاندان و مخالفان برای حفظ منافع و موقعیت‌ها، نظائر این سفسطه‌ها را در جهان سد راه جویندگان مستعد کرده‌اند، وبه‌این دلیل من آنرا «کلاسیک» نام گذاردم. انشاءالله پس از خاتمه و ترجمه و چاپ آخرین قسمتهای آثار استانیس‌لافسکی دربارهٔ «سیستم»، اجتماع تئاتری ما باید بپردازد به ترجمهٔ ادبیات تئاتری، تا هنرمندان جوان ما در دام این جعلیات نیافتند و مخترعین پیشین این نشخوارها را بشناسند.

**س** ـ طرز تلقی کشورهای غربی (سرمایه‌داری) از «سیستم» چگونه است؟ آیا فرقی بین تدریس در آن‌ها با تدریس در کشورهای سوسیالیستی وجود دارد؟

**ج** ـ فرق میان دولت‌های سوسیالیستی و سرمایه‌داری در این است که ، جوامع سوسیالیستی در پذیرش علوم و فنون پیشرفته هیچگونه ترمز انحصاری ندارند، زیرا نفع، نفع جامعه است نه فرد. به همین دلیل «سیستم» را به عنوان بهترین و آخرین ره آورد آموزش و پرورش هنرپیشه پذیرفته‌اند و به‌آموزش آن رسمیت داده‌اند. ولی دولت‌های سرمایه‌داری به‌طور کلی هنوز به‌فکر پرداختن به‌آن هم نیافتاده‌اند، خاصه در کشورهائی که در آن‌ها تئاتر تجربی گسترده بوده است، مانند فرانسه . فرانسه در زمینهٔ تئاتر تجربی یکی از مهم‌ترین کشورهای جهان به‌شمار می‌رود. دولت‌های متعصب وشوونیست آن‌ها اصلا حاضرنیستند بشنوندکه مثلا مدرسهٔ هنرپیشگی«هانوی» اساسی‌تراز«کنسرواتوارهنردراماتیک‌پاریس» است. و رفیق «کیم» بهتر از مسیو «لوئی ژووه» هنرجو را تعلیم می‌دهد. اما هنرمندان کشورهای سوسیالیستی به‌مترقی بودن و وطن‌پرست بودن دولت‌های خود ایمان دارند و دربارهٔ سرنوشت هنر تئاتر کشورشان مستقلا تصمیم می‌گیرند. اینست که در اخذ شیوه‌ها و متدهای علمی و پیش‌افتادهٔ سایر کشورها بدون تعصب هم‌آهنگ هستند. هنرمندان پیشرو و مترقی در کشورهای سرمایه‌داری حسابشان با دولت‌هایشان به‌کلی متفاوت و مغایر و چه‌بسا خصمانه است . باز بر روی دیوار همین محل از هریک از نامه‌های دو شخصیت ممتاز و معروف اروپا به مناسبت یکصدمین سال تولد

استانیس‌لافسکی جملاتی نقل شده که می‌خوانیم، **ژان ویلار می‌گوید: «کتاب‌های استانیس‌لافسکی بازنگری و تجدید نظر کامل‌العیاری است در هنر بازیگری.** اعتبارهای کاذب را با بی‌رحمی تحلیل می‌کند، خودبینی و پسرعموی آن ، خودنمایی را منکوب می‌نماید. با انجام این مهم، به‌بازیگر شیوهٔ کار منطقی را عرضه می‌دارد که مسلماً تنها شیوهٔ موثر است». **ژاک کپو می‌گوید: «افسانهٔ استانیس‌لافسکی طی سالیان دراز و فاصلهٔ دور از دسترس، چراغ راه من است** و من به‌وساطت کتاب‌ها و مسافران مسکو مرد نابغه و با قریحه‌ای را شناختم که هنر را در حد کمال درک می‌کند» . زیاد دور نرویم، به خودمان و این اتاق نگاه‌کنیم. من خودم درکنار افرادی از پانزده کشور مختلف اروپایی و آسیایی تحصیل کردم و هم عرض آن‌ها فارغ‌التحصیل شدم. بسیاری از آن‌ها حتی پیش از فراغ از تحصیل، برای اینکه دولت‌هایشان می‌خواستند هرچه زودتر کمبودهای تئاتری خود را جبران کنند، به‌کار تنظیم برنامه برای هنرکده‌ها و تئاترهایشان پرداختند، ولی من طی جنگ یک تنهٔ ۲۵ساله هنوز نتوانسته‌ام لزوم استفاده از «سیستم» را به همکاران و حتی رفقای خودم بفهمانم. آیا دست‌ها و نیروهای بازدارنده‌ای در کار بوده؟ آری. جلسهٔ حاضر بهترین دلیل اثبات وجود این دست‌های پنهانی در گذشته است. ما همه باید مدیون انقلاب باشیم. نظیر من و مشکلاتی نظائر مشکلات سیاسی کشور ما شاید در کشورهای دیگر نیز باشد. هنرمندانی از سراسر جهان شائق آموختن «سیستم» در خانه استانیس‌لافسکی و اساتید مطمئن دست اول بوده و هستند و در کلاسی که من تحصیل می‌کردم در کنار دانشجویانی از اتحاد شوروی و چکسلواکی و آلمان و لهستان افرادی از کره و چین و ویتنام نشسته بودند. در دوره‌های بعد از من، دانشجویانی از امریکای لاتین و هندوستان و مصر نیز موفق به‌کسب فیض شده‌اند وبدین‌ترتیب پیش‌بینی می‌کنم در سمیناری که قراراست بهار ۱۹۸۱ با حضور مطلعین «سیستم» به‌دعوت مرکز ملی‌تئاتر اتحادشوروی‌برپاشود، نمایندگان بیش‌ازپنجاه‌کشور وایران که عمیقاً با «سیستم» آشنایی دارند و کار می‌کنند شرکت داشته باشند.

**س-** بـه‌گفته استانیس لافسکـی «سیستم» یعنی طبیعت و زنـدگی. مسلماً نمـایش‌هایی کـه طبق «سیستم» تمرین و انجام می‌شود، هنرپیشه باید روی سن زندگی کند. چنانچه هنگام ورود یک نقش، هنرپیشه‌ای وارد سن نشود، دیگران باید به‌کارخودشان ادامه دهند. یعنی زندگی کنند، که دراینصورت از پیس منحـرف می‌شوند. این مسئله چگونه حل می‌شود؟

**ج-** درست مثل اینست کـه بگوئیم اگر درمیان نمایش بـرق قطع شد چکار باید کرد! اگر دکور برگشت چه خواهد شد؟ من بـه صاحب سئوال باید بگویم کـه معمولا هنرپیشگان پرورش یافتـهٔ «سیستم» دچار این حوادث نمی‌شوند. به همین دلیل نیز آمـوختن «سیستم»برای هرتازه از در رسیدهٔ نامنظم وبی‌دقتی مقدورنیست. خواه این داوطلب درمسکوباشد وخواه درتهران. درمیان‌کسانی‌که به هنرکدهٔ آناهیتا راه یـافته‌اند، طی بیست و پنج سال گذشته نگاه کنید. تقریباً یکصد نفر از آن‌ها امروز برای اهل فن شناخته‌شده‌اند. آیا این یک امر اتفاقی بوده کـه همهٔ آن‌ها دارای خصلت مشترک طبقاتی و اخلاق نزدیک اجتماعـی و خانوادگی و تربیت یکسـان صحنه‌ای هستند؟ اتفاقات و حوادث پیش‌بینی نشده نیز به مـدد «توجیه» که همهٔ پرورش یافتگان مکتب «سیستم» اطلاع کامل از آن دارند بـدون آنکه لطمه‌ای به نمایش وارد آورد توجیه و بـرطرف خواهد شد.

**س-** فرق «سیستم» وتئاتر متداول قبل‌از پیدایش «سیستم» در تعریف و تعیین خلاقیت صحنه‌ای چیست؟

**ج-** گفتم تئاتر خوب! و می‌دانم که تئاتر خـوب و هنرمندان شایستهٔ باتجربه‌ای از قرن‌ها پیش بوده وهستند، البته حالا کمتر. بدون اطلاع از «سیستم» خلاقیت وجود داشته و دارد. برای‌آن‌خوب بودند که جزء و یا اجزایی از «سیستم» را در وجودشان داشتـه و دارند. اجزاء «سیستم» تـرکیب دهندهٔ استعدادهـای آن‌ها بوده و هست . درهمین کشور خودمان بازیگران شایسته‌ای بوده وهستند. همیـن دوسـت و همکـار محتـرممـان آقـای جعفـری یکـی از بهترین هنرمندانند و کارهای بزرگی انجام داده‌اند . بارزترین‌مثال خود بنده هستم. مگر تا پیش از تحصیل و اطلاع از «سیستم»،من

بازیگر نبوده‌ام؟ شهود زیادی درمیان اعضای شورای نویسندگان و هنرمندان ایران وجود دارندکه می‌توانند شهادت بدهند که بد هم بازی نمی‌کردم. یکی از مهره‌های درشت شاهکارهای مرحوم استاد نوشین ، در نمایش‌های ولپن، مـردم، مستنطق ، سه دزد وغیـره بودم. آن روز آنچه به‌عنوان هنر بـازیگری مورد ستایش بـود ، شرف هنری ، وجدان حرفه‌ای، احساسات ، جد و جهدها و احیانـاً کوشش‌های ناخودآگاهـی بود کـه همه ، همکاران و تماشاگران و منتقدان نام آنرا «استعداد» می‌گذاردند. همین تحلیل از گذشته را من امروز به مدد «سیستم» انجام می‌دهم. اصولا «سیستم» بـرای استعدادهاست. تا استعداد داوطلب مسجل نشود، برای آمـوزش پذیرفته نخواهد شد. این رسم تمام هنرکده‌های هنری جهان بـوده و هست. به‌طور مسلم فرد داوطلب چیزی از استعداد خود را ضمن فراگرفتن از دست نخواهد داد. قدرت و استعداد شرط ضروراست. «سیستم» استعدادهـا را پرورش مـی‌دهد، و بهتریـن تجربیـات هنرمندان در طول تاریخ را دراختیار آن‌ها می‌گذارد . خب اگر به‌آن دوندهٔ خوب توانا و علاقه‌مند که فاصله تهران تا قم را پیاده طی ده ساعت طی می‌کند، خلبانی بیاموزند و هواپیما بدهند ، شما چـه قضاوتی می‌کنید؟ **فرانتس هونت گفته است که «سیستم» بـرایش چراغ درتـاریکی محض است** ولی اگـر مثال دیگر لازم بـاشد، من **می‌گویم که «سیستم» برای من پیاده هواپیما بوده است.**

**س ـ** با سپاس فراوان،

۱ـ آیا در زمان «شکسپیر» شخصی بنام «بن جونسون» بود که آثار او را می‌نوشت یا «مارلو»؟ گو این‌که هردوی آن‌ها فـرقـی نمی‌کنند، بلکه به نام «مارلو» معروف است و آثار شکسپیـر را نوشته است.

۲ـ آیا استانیس لافسکی به‌عنوان یک کارگردان درحالی‌که «سیستم» خود را تجربه می‌کرده ، آثار چخوف و گورکی وسایرین را به‌نحو شایسته‌ای به‌اجراء درمی‌آورده است؟ چگونه؟

**ج ـ** پاسخ سؤال دوم شمارا که خود حضرات نویسنده، یعنی چخوف و گورکی، که در خیلی از تمرین‌ها و بحث‌های نمایش های «سه خواهر»، «بـاغ آلبالو» و «دایی وانیا» ، «مرغ دریایی» ، «در

اعماق» ، «خـرده بورژواهـا» وغیره شرکت داشتند داده‌اند و جـز ستایش‌های فوق‌العاده چیزی نگفته‌اند ؛ که من قبلا دو خط از نامه گورکی را که روی دیوار نصب شده خواندم. ولی درمورد سئـوال اول روایات و حکایات زیادی است. شاید مروجین‌اصلی درتحقیقات و تتبعات نخستین بی‌نظر نباشند . آنچه مسلم است یک نفـر یکـصد وبیست و پنج نمایش‌نامه را در قرن شانزدهم نوشته و عالم تئاتر هم احترام عمیقی برای اوقائل است. ونام شکسپیررا هم به‌شکل مستعار یا حقیقی روی این آثار گذاشته‌اند.

**س-** در «لابراتوار» چه کارهایی انجام می‌شود؟ لطفاً توضیح دهید.

**ج-** لابراتوار مکـان تجزیه ، تـرکیب ، تحقیق و پـژوهش است. در حاشیه خوب است این‌سئوال‌را مطرح کنیم که «لابراتوار» جای چه کسانی است؟ محققاً کار درآن در هیچ زمینه‌ای نمی‌تواندبه شخصی یا اشخاصی سپرده شود که بی‌اطلاع از کار خود و به‌قصد یاد گرفتن وارد آن شوند . یعنی آن کاری که در «کارگاه نمـایش» طاغوت به تصدی بیژن صفاری ، منحرف ، کثیف و فاسد انجام می‌گرفت. مطلعید که بالای خانهٔ مرحوم جانبازیان را اجاره کـرده بودند ، به دیوارها گونی آویخته بودند ، با هزینه‌ای گزاف بـرای آن صندلی‌های چوب نما ساخته بودند ، تا دربرابر خارجیان و بـه ویژه مهمانان جشن‌های هنر کذایی شیراز وانمود کنند که بلـه در ایران آن‌قدر آزادی‌های هنری وجود دارد که در کنار تئاترهای‌بسیار بزرگی چون «تئاتر شهر» ، جوان‌ها نیز خودشان (نه پسرخالهٔفرح، آغابیژن) بااندک سرمـایه شخصی، مـانند جوانان بی‌بضـاعت پاریس و برلن پس‌از جنگ ، آزادانه به هنر! می‌پردازند . و صـد البته که این‌ها هیچ ارتباطی با دولت ندارند و پای مبارکشان‌به‌روی صحنه‌های حرفه‌ای! چون تئاتر شهر گذاشته نشده است. واینهایی که بدون سروصدا و پنهان از مطبوعات و مـردم در جشنواره‌هـای خارج شرکت می‌کنند، آماتورهای نوجوان همین «کارگاه» هستند .

باری در تاریخ تئاتر برای بار نخست کلمهٔ «لابراتوار» دربارهٔ آزمایش‌هـای «سیستم» بـه‌کار رفت. یعنی به آزمـایش گذاردن کشفیات استانیس لافسکی ، که نخستین آن سال‌های ۱۰-۱۹۱۲

به نام «استودیوی اول تئاتر هنر» بود.

صحبت «کارگاه» و آزمایش‌های شیوه‌های نوین استانیس‌لافسکی ابتدا پس‌از جنگ اول جهانی با حرکت «تئاتر مسکو» به سوی اروپا و امریکا (سال ۱۹۲۰) به میان آمد و پس از سال (۱۹۳۷) اشتهار یافت. استانیس لافسکی زندگی مرکب را در «لابراتوار» ناگزیر تجزیه می‌کرد. روش استفادهٔ هریک از اجزاء را به‌معرض تجربه می‌گذاشت ونتایج حاصله رامنظم تدوین می‌کرد. کتبی که امروز «کتاب رومیزی» همهٔ هنرمندان معروف ومترقی جهان است محصول سال‌ها ممارست «آزمایش‌گاهی» اوست.

در خاتمه با سپاس فراوان از «شورای نویسندگان وهنرمندان ایران» که آغازگر این بحث هنری است و همچنین تشکر ازهمکاران محترم آقایان محمد علی جعفری و مهدی فتحی به‌خاطر تنظیم برنامه و ادارهٔ جلسه ، به سخن امروز خود خاتمه می‌دهم ، و اظهارامیدواری می‌کنم که تعمیق انقلاب پیروز ما در آینده فرصت‌های بیشتری را برای ادامه این‌گونه مجالس فراهم آورد.

## توضیح ها :

۱ـ استانیس لافسکی، کنستانتین سرگیویچ. ۱۸۶۳ـ۱۹۳۸ .

۲ـ یونسکو: کمیسیون ملی، تربیتی، علمی و فرهنگی ملل متحد .

۳ـ شکسپیر، ویلیام : ۱۶۱۶ـ۱۵۶۴ نمایش‌نامه نویس بزرگ انگلیسی.

٤ـ مولیر، ژان باتیست پوکلن: ۱۶۷۳ـ۱۶۲۲ نمایش‌نامه نویس بزرگ و بازیگر فرانسوی.

٥ـ هزارهٔ فردوسی: بزرگداشتی به‌منظور تجلیل از حکیم ابوالقاسم فردوسی درسال ۱۳۱۶ با حضور مستشرقین خارجی.

٦ـ لرتا: یکی ازنخستین بانوانی که بدون حجاب روی صحنه آمد و به علت عشق عمیق و استعداد سرشار خود از اقلیت ارامنه فاصله گرفت و با استاد نوشین ازدواج کرد. اوج هنر بازیگری او در سال‌های ۲۳ـ۱۳۳۲ در تئاترهای فرهنگ، فردوسی، سعدی و هم کارگردانی در آخرین تئاتر بود. لرتا خوشبختانه هنوز در قید حیات است و درشهر وین سکونت دارد . لرتا حدود پنجاه سال در راه هنر

تئاتر خدمات صادقانه داشته است.

۷ـ نوشین، عبدالحسین: ۱۳۵۰ـ۱۲۸٤ بازیگر، متورانسن ، نویسنده، استاد بزرگ وبه‌منزله «قلهٔ تئاتر تجربی ایران» . تئاتر نو و مبارز ایران مدیون این شخصیت بزرگ هنری ـ ادبی و سیاسی است. برجسته‌ترین هنرمندان تئاتر ایران شاگردی در مکتب او را افتخار می‌دانند. نوشین به‌عنوان عضو کمیتهٔ‌مرکزی حزب تودهٔ ایران در سال ۱۳۲۷ ، از صحنهٔ تئاتر فردوسی به زندان انتقال یافت وچندی بعد با فرار از زندان بقیهٔ عمر را در مهاجرت سیاسی گذراند . درمهاجرت نیز فعالیت‌های ادبی خود را ادامه می‌داد.

۸ـ خیرخواه ، حسین: بازیگر و کارگردانی که طی چهل سال خدمات صحنه‌ای به پیشرفت تئاتر کمک کرد و شدیداً مورد علاقهٔ تماشاگران بود. فعالیت‌های عمدهٔ او نیز در تئاترهای فرهنگ ، فردوسی و سعدی بود . با کودتای ۲۸ مرداد و آتش زدن تئاتر سعدی ، مخفی و ناگزیر از مهاجرت سیاسی شد.

۹ـ سرکیسیان ، شاهین: سرکیسیان به تئاتر عشق می‌ورزید. نوشین سبب‌آشنایی او با گروهش در تئاترهای سعدی و فردوسی شد. او به‌عنوان «دستیار ادبی» در جنب نمایش ، اوضاع معیشتی زمان‌های نمایش‌نامه‌های کلاسیک و خارجی را برای کمک به نمایش تحقیق می‌کرد. در روزنامهٔ «ژورنال دو تهران» مترجم و مماتجا نیز نقدهایی بر نمایش های نوشین نوشته است .

۱۰ـ ماشین لی: پیشرفت صنعت و کمک‌های آن در ساختمان فنی صحنه برای‌تعویض دکورها به مدد آسانسورهای صحنه‌ای وغیره .

۱۱ـ سوفوکل: ٤۹٤ یا ٤۹٦ـ٤۰٦ شاعر و نمایش‌نامه نویس بزرگ یونان قدیم، که از وی فقط هفت نمایش‌نامه به‌دست آمده است.

۱۲ـ کمدی فرانسز: بزرگ‌ترین تئاتر دولتی فرانسه در شهر پاریس است که ساختمان آن در سال ۱۷٦۳ بناشده واکثر بازیگران و متورانسن‌های بزرگ تئاتر فرانسه تا جنگ اول جهانی باآن همکاری داشته‌اند.

۱۳ـ ژان یونل: بازیگر و استاد تئاتر رومانی تبار فرانسه. او از بازیگران کمدی فرانسه و استاد «کنسرواتوار هنر دراماتیک پاریس» بود . درآخرین سال‌های زندگی دارای عالی‌ترین عنوان افتخاری کمدی فرانسز «پیرترین آرتیست» گردید.

۱٤ـ نصر،سیدعلی: هنرپیشه،کارگردان‌فعال ودوستدرا صمیمی‌هنرتئاتر. اوبااستفاده از پست و مقام و نزدیکی با دربار و دولت رضاخان بزرگ‌ترین گام را در راه تأسیس «هنرستان هنرپیشگی تهران» در سال ۱۳۱۷ برداشت و تا اوائل جنگ دوم جهانی ریاست هنرستان نامبرده و همچنین «تماشاخانهٔ تهران» ، نخستین تماشاخانهٔ دائمی‌را، که از بطن هنرستان مذکور بیرون آمده بود، برعهده داشت .

۱۵ـ کوروزوکـ الکسیف: کانون ادبی وهنری، محل دوستداران مترقی ادب و هنر که حدود سال ۱۸۸۰ در مسکو تشکیل یافت و استانیس لافسکی کوشش‌های جدی

و اولیهٔ تئاتری خود را ازآن‌جا و درکنار پدرش آغاز کرد.

۱۶ـ ادبیات و هنر: دومین انجمن ادبی و هنری بود که در سال ۱۸۸۸ شکل عالی هنری خود را پیدا کرد و علاوه‌بر افراد آماتور، هنرمندان حرفه‌ای رشته‌های مختلف را دربرمی‌گرفت.

۱۷ـ موسیقی: استانیس لافسکی نظر به علاقهٔ خانواده‌اش به موسیقی در این زمینه نیز پرورش یافت واطلاعاتی کسب کرد. وی حتی درچند اپرت نیز شرکت جست. در بیست سالگی سرپرست موسیقی مدرسه‌ای نیز شد. کارگردان حرفه‌ای : استانیس لافسکی برای نخستین بار نمایش‌نامهٔ «بازرس» اثر گوگول را با بازیگران حرفه‌ای در کسوت کارگردان تجربه کرد.

۱۹ـ دانچنکو ، نمیرویچ: ۱۹۴۳ـ ۱۸۵۸ ، ادیب ، کارگردان ، نمایش‌نامه نویس و فعال تئاتری روس و شوروی . دانچنکو استانیس لافسکی را به کار حرفه‌ای و تأسیس «تئاتر هنر مسکو» ترغیب و تشویق کرد و تا پایان عمر مدیر این تئاتر آکادمیک بود.

۲۰ـ تئاتر هنر مسکو : این تئاتر با سازمان‌دهی دانچنکو و رهبری هنری استانیس لافسکی در سال ۱۸۹۸ در مسکو تأسیس یافت و پس‌از انقلاب به عنوان قلهٔ تئاتر دراماتیک جهان «تئاتر آکادمیک هنری مسکو به‌نام گورکی» نامیده شد.

۲۱ـ چخوف، آنتوان: ۱۹۰۴ـ۱۸۶۰ داستان نویس و نمایش‌نامه نویس نام‌آور روس که تئاتر هنر مسکو موجودیت ده‌سال نخست زندگی خود را مدیون آثار او می‌داند. «دائی وانیا» ، «سه خواهر»، «باغ آلبالو» و «مرغ دریایی» ازجملهٔ نمایش‌نامه‌های اوست.

۲۲ـ گورکی، ماکسیم: ۱۹۶۳ـ۱۸۶۸ـ شاعر، نویسنده وپایه‌گذار «ادبیات رئالیستی سوسیالیستی» که در زمینهٔ تئاتر آثار کم، لیکن بسیار معروفی نظیر «خرده‌بورژواها» ، «ییلاق نشینان»، «در اعماق»، «دشمنان»، «پسران خورشید» ، «واسازازنوا» و «ایگربولی‌چف» دارد.

۲۳ـ هاپتمان: ۱۹۴۶ـ۱۸۶۲ نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس . چهرهٔ مشهور ادبیات ناتورالیستی آلمان.

۲۴ـ سفر تئاتر هنر: «تئاتر هنر» در سال ۱۹۰۶ به آلمان مسافرت کرد و نمایش‌نامه‌های «دشمنان»، «تزارفئودور»، «باغ آلبالو» ، «سه خواهر» ، «دائی وانیا» ، «دشمن مردم» و «در اعماق» را اجرا کرد.

۲۵ـ زندگی من در هنر: این کتاب نخستین کتابی است که استانیس لافسکی درسفر نمایشی خود به امریکا ، در (سال‌های ۲۲ـ۱۹۲۰) و به تقاضای اجتماع تئاتری آن سامان ، نگاشت و چاپ کرد. این کتاب که حاوی زندگی‌نامهٔ هنری ـ تجربی استانیس لافسکی است، بعدها در مسکو تکمیل شد و مجدداً به‌چاپ رسید . اکنون این کتاب به اکثر زبان‌ها ترجمه و چاپ شده است. در ایران ، علی کشتگر آن‌را به فارسی برگردانده است.

۲۶ـ فرانتس هونت: متورانسن برجستهٔ اروپا.

۲۷ـ نامهٔ فرانتس هونت: این نامه به انضمام نامه‌های معروف ترین هنرمندان‌جهان در سال ۱۹۶۳ به مناسبت برگزاری مراسم جهانی صدمین سال تولد استانیس لافسکی ازطرف «یونسکو» به‌نام «استانیس لافسکی» چاپ شد و گویا به‌زبان فارسی نیز برگردانده شده لیکن هنوز به‌چاپ نرسیده است.

۲۸ـ انقلاب سوسیالیستی: اشاره به انقلاب سوسیالیستی اکتبر و تشکیل نخستین حکومت کارگری جهان است.

۲۹ـ گفتهٔ استانیس لافسکی: نقل از کتاب «زندگی من در هنر»

۳۰ـ همان‌جا

۳۱ـ همان‌جا

۳۲ـ هاریک: ۱۷۷۹ـ۱۷۱۷، برجسته‌ترین بازیگر قرن هفدهم انگلستان.

۳۳ـ دوزه: برجسته‌ترین بازیگر ایتالیایی که در پایان قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم صیت اشتهارش سراسر اروپا را فرا گرفت.

۳۴ـ سالوینی، توم مازو: ۱۹۱۵ـ۱۸۲۹ بازیگر نابغه و مشهور ایتالیایی.

۳۵ـ زاوادسکی، یوری الکساندریویچ: ۱۹۷۷ـ۱۸۹۴، بازیگر، کارگردان، متورـ انسن، پداگوگ بین‌المللی، سرکارگردان تئاتر «موس سوت» وشعبهٔ‌آن درمسکو، رهبر هنری «انستیتوی دولتی هنرهای تئاتری مسکو» به نام «لوناچارسکی» تا پایان عمر بوده است. زاوادسکی به‌عنوان هنرجوی «استودیوی واختانگف» سومین استودیوی استانیس لافسکی بااستاد آشنا شد وبعداً به‌عنوان دستیار، بازیگر و پداگوگ «سیستم» به‌کار ادامه داد. مصطفی اسکویی با پنج سال تحصیل در محضر او، همیشه و هرجا به شاگردی او افتخار می‌کند و تئاتر علمی ایران را مدیون تأثیر آموزش‌های این استاد بزرگ می‌داند.

۳۶ـ گارچیکف: بازیگر، متورانسن، و پداگوگ بین‌المللی تئاتر دراتحاد شوروی. او یادداشت‌های گران‌قدری از دوران تحصیل و کار خود با استانیس لافسکی تهیه کرد و منتشر ساخت که قسمتی از آن‌ها را در کتاب «سیستم و روش‌های هنر خلاق» نوشتهٔ «دیوید مگارشک» کارگردان انگلیسی می‌خوانیم. این کتاب وسیله «اصغر رستگار» به‌فارسی برگردانده شده است.

۳۷ـ کدرف، میخائیل نیکلایویچ: ۱۸۹۳، بازیگر، کارگردان و استاد تئاتر روس و شوروی. وی در سال ۱۹۲۲ شاگرد «دومین استودیو»ی استانیس لافسکی در جنب تئاتر «گریبایدوف» بود و از سال ۱۹۲۴ کار خود را درتئاتر آکادمیک هنری آغاز کرد وبه مقام یکی از عالی‌ترین بازیگران، کارگردانان و رهبران هنری تئاتر و استودیوی آن رسید.

۳۸ـ مجلهٔ موسیقی کشور: مجله‌ای که پیش از جنگ جهانی دوم توسط «هنرستان موسیقی کشور» به‌سرپرستی مین باشیان و هیأتی از روشن‌فکران از جمله صادق هدایت و عبدالحسین نوشین نشر می‌یافت.

۳۹ـ پلان رژیسوری اتللو: نام کتابی است حاوی نقشه نظری نمایش اتللو نوشته استانیس لافسکی که پس‌از مرگش انتشار یافت.

۴۰ـ اتللو: اشاره‌ایست به نمایش «اتللو» به‌کارگردانی مصطفی اسکوئی که در اسفندماه ۱۳۳۷ تئاتر آناهیتا موجودیت خود را وسیلهٔ شاگردان دورهٔ اول هنرکده آناهیتا ، توسط آن اعلام کرد . این نمایش جمعاً ۲۱۲ اجراء داشت ، که علاوه‌بر تهران در خرمشهر ، آبادان ، آغاجاری ، اهواز ، شیراز ، اصفهان رشت، رامسر، انزلی و چند شهر دیگر توسط گروه آناهیتا درمیان استقبالی فراوان روی صحنه آمد و دوبار به‌طور زنده از تلویزیون غیردولتی اجراء شد.

۴۱ـ گروتفسکی: بازیگر، کارگردان و پژوهشگر لهستانی است. او پیرو «سیستم» بود و تحصیلات کارگردانی خود را زیر نظر مستقیم «زاوادسکی» در مسکو انجام داد. گروتفسکی معتقد است که اگر نمایش به‌شیوهٔ «سیستم» که برخوردار ازواقع‌گرایی کامل است، درمیان تماشاگران محدود ، نه بیشتر از یکصد نفر، بااطلاع کامل از هویت تماشاگران اجراء شود ، تأثیری ابدی خواهد داشت . دولت لهستان وسایل چنین آزمایشی را به‌نحو احسن برای او فراهم آورد و وی به موفقیت‌هایی نیزدر کشورهای خارج ازجمله امریکا نائل آمد. سردمداران‌جشن هنر ، تحت تأثیر تجلیل جراید امریکا ازوی ، اورا برای جشن هنر به ایران دعوت کردند. گروتفسکی هنگام جشن در تهران در محل باغ فردوس نیز اجرا ـ هائی داشت و طی دعوتی ازسوی رشتهٔ تئاتر هنرهای زیبا اقدام به‌سخنرانی کرد.

۴۲ـ عالیخانی: علینقی، یکی از «دولتمردان» وابسته به ساواک که هنگام اوج اعتصابات دانشجویی با سمت رئیس دانشگاه تهران در سال ۱۳۴۸ مأمور سرکوبی دانشگاهیان شد.

۴۳ـ واختانگف: ۱۹۲۲ـ۱۸۸۳، بازیگر، استاد ، کارگردان ومدیر تئاتر«واختانگف». از شاگردان نخستین کلاس استانیس لافسکی. او اقدام به تأسیس تئاتری نمود که هنوز در مسکو به‌نام خودش پابرجاست.

۴۴ـ استودیوی واختانگف: این کلاس (استودیو) هنرپیشگی جنب تئاترواختانگف نخستین کلاسی بود که پی به اهمیت «سیستم» و شیوهٔ صحیح تدریس استانیس لافسکی برد و عنوان سومین استودیوی استانیس لافسکی را گرفت.

۴۵ـ بکت، ساموئل: متولد ۱۹۰۶ ، نویسنده و نمایش نامه نویس فرانسوی . «در انتظار سال‌ها»، «بازی تمام شد» و «آخرین ترمز» ازجملهٔ آثار نمایشی اوست.

۴۶ـ برشت، برتولد: ۱۹۵۶ـ۱۸۹۸ ، نویسنده ، شاعر، نمایش نامه نویس و فعال تئاتری آلمان . درکار بازیگری توصیهٔ او در فاصله‌گذاری است. «ننه دلاور» ، «چهره‌های سیمون ماشار» ، «زندگی گالیله»، «کله‌گردها و کله‌تیزها» و «دائره گچی قفقازی» ازجملهٔ آثار نمایشی اوست.

۴۷ـ سلمانی شهر سویل: اثر بومارشه که در سال ۱۳۴۵ توسط گروه آناهیتا به کارگردانی مصطفی اسکوئی به روی صحنه رفت.

۴۸ـ رزین: شخصیت زن نمایش‌نامهٔ «سلمانی شهر سویل».

۴۹ـ دکتر بارتلو: در نمایش‌نامهٔ «سلمانی شهر سویل» دکتر بارتلو رزین را به عنوان صغیر تحت تکامل خود دارد و می‌خواهد او را به‌عقد خودش درآورد.

★★★

# دو رباعی از:

**غلامحسین متین**

## این باغچه ...

**این باغچه، ازباغ خبر خواهد داد**
**این شاخهٔ ترد، بارو برخواهد داد**
**برخیز! که بوی پرنم باد، خبر**
**از خیزش تازهٔ سحر خواهد داد.**

## هشدار !

**خون ریخت زسینه‌ها به‌هرکوی وگذر**
**سنگینی شب سبك شد ازباد سحر**
**هشدار! که تاصبح بود راه دراز**
**بیدار! که‌شب هنوز مکرش درسر ...**

# طرح خواب

سپیده سامانی

ـ غبار غم به رخ ماهتاب می‌ریزد
نگاه خستهٔ من طرح خواب می‌ریزد

ـ غم تو برشفق سرخ آرزوهایم
مذاب نقره‌ای ماهتاب می‌ریزد.

ـ هنوز یاد نخستین مجال دیدارت
به‌جام خاطره‌هایم شراب می‌ریزد

ـ چو برگ‌های خزان اشک‌های من بی‌تو
غریب و سر زده در پیچ و تاب می‌ریزد

ـ بهار خرم افسانه‌گوی لب‌هایت
به‌کام گل غزلی از گلاب می‌ریزد

ـ قرین لحظهٔ تلخ وداع، اندوهیست،
که بر دلم شرر التهاب می‌ریزد

ـ اسیر شعلهٔ کین است آن ملامت‌گوی
اگر برآتش عشق تو آب می‌ریزد

ـ اگر چه نیست پناهی امید آن میعاد
هزار وسوسه در این سراب می‌ریزد

ـ «سپیده» سوز غزل‌های پرگداز تو هست
که در فضا عطش آفتاب می‌ریزد

۱۳۵۶/۹/۲

# قصه و قصه‌های عامیانه

جمال میرصادقی

پیش از آنکه بـه قصه و خصوصیات آن بپردازم، اشاره‌ای بـه اصطلاح‌های مرسوم ومتداول داستان‌نویسی در ایران بکنم‌که برای این مبحث از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، مورد نظرم اصطلاح‌هایی است نظیر: داستان، قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، متل، اسطوره، ماجرا، حدیث، شرح‌حال یاحسب حال وترجمهٔ احوال‌که در فرهنگ‌های‌فارسی مترادف یکدیگر آورده شده است وفرهنگ‌نویسان وجوه افتراقی برای آن‌ها قایل نشده‌اند. در متن‌های ادبی و داستانی گـذشتگان نیز مفهوم این‌اصطلاح‌ها، بهم‌آمیخته است، به‌صورتی‌که مفاهیم‌آن‌ها را نمی‌توان ازهم جدا و منفرد ومشخص‌کرد و برای استعمال وکاربردشان، تعریفی جداگانه داد وهرکدام را به‌معنی خاصی به‌کارگرفت. اگر چنین کنیم و بکوشیم وجه امتیاز وافتراقی برای هرکدام ازآن‌ها قایل شویم مصداق‌هایی برای هریك ازآنها، ازمیان آثار ادبی‌گذشته بیاوریم، خودرا به عبث دچار سرگیجه و دردسر کرده‌ایم. گذشتگان و بزرگان ادب‌ما، از این اصطلاح‌ها، به‌عنوان مترادف یکدیگر درآثار خود استفاده‌کرده‌اند و در جایی داستان، حکایت ودر جـای دیگر اصطلاح قصه و افسانه و

سرگذشت را به‌کار برده‌اند، بدون آنکه برای تك‌تك آنها، حد و رسم جداگانه ومتفاوت‌ازیکدیگر قایل‌شده باشند. همه این‌اصطلاح‌ها درکل، بـه‌آثـاری اطلاق می‌شدکـه جنبه خلاقهٔ آن‌هـا، بر جنبه‌های دیگرشان می‌چربید. معمولاً به‌جای‌اینکه مطلبی‌را به‌جدل ومناقشه‌یا بااحتجاجات فلسفی وعرفانی ودینی مطرح‌کنند، ازاین نحوهٔ گفتار، یعنی ازحکایتی یاحسب حالی ونظیرآن مدد می‌گرفتند و منظور خود را غیرمستقیم در لباس قصه وداستان می‌گنجاندند، یاهرنویسنده وشاعری موضوعی را، سرراست وآشکارا عنوان می‌کرد و از حکایت و داستانی برای تأثیر و تأکید مطلب خود یاری می‌گرفت، درحقیقت این‌نوع آثار را مصداق یا تمثیلی برای‌گفته‌های خود می‌آورد. ایـن قصه‌های منثور، به طورکلی عبارتند از قصه‌هایی که‌بازگوکنندهٔ شرح احوال عارفان وبزرگان‌دینی ومذهبی است چون حکایت‌های اسرارالتوحید و تذکرة اولیاء. در بعضی از این قصه‌ها، مفاهیم عرفانی و فلسفی و دینی به‌وجه تمثیل یارازگونه «سمبلیك» بیان مـی‌شود مثل قصه‌های «عقل سرخ» و «آواز پرجبرییل» سهروردی. دسته‌ای از این قصه‌ها، صبغهٔ اساطیری پیدا می‌کند چون قصه‌های قرآن و قصه‌های پیغمبران که در تفسیرها و قصص قـرآن و کتاب‌هایی نظیر تاریخ بلعمی وغیره آمده است. به‌این‌نمونه که‌از قصص‌الانبیای نیشابوری نقل می‌کنم، توجه‌کنید:

«ودر اخبار چنین است‌که چون آدم علیه‌السلام ازبهشت بیرون آمد پنج چیز با وی بود:

یکی عصای موسی علیه‌السلام وسبب آن‌بود که تا دربهشت بود و نعمت‌های بهشت می‌خورد به‌هیچ‌گونه رنج به وی نرسید، چون آن

یك دانه‌گندم بخورد به‌دندانش درماند. به‌خلالش حاجت آمد، از شاخ مورد بشکست وخلالش‌همی‌کرد، چون آن‌حال پیش‌آمد آن باوی بماند و ازومیراث ماند به فرزندانش از پیغامبر به پیغامبر تا به موسی رسید علیه‌السلام ومعجزهٔ اوشد.

و دیگرآن نگین کـه سلیمان را بود علیه‌السلام. قصه چنان بود که چون تـاج وحله ازایشان برفت حوا آن را به دهان درافکند، گفت باری بامن ازبهشت نشانی بود، باوی‌بماند. خدای تعالی حکم‌کرده‌بود که آن به‌سلیمان رسد علیه‌السلام، وحجت و معجزه و برهان‌اوگردد.

و دیگر آن سنگ کـه به خانهٔ کعبه است کـه چون جنبندگان بهشت قصه اوکردند آن سنگ برداشت و گوهر بود به دنیا با خویشتن آورد. حـق تـعالـی آن سنگ را خـاص کـرد بـرای محـمد مصطفی صلی‌الـله علیه وآلـه وسلم، و در آن سنگ قبالـه و عهدیست مـیان بندگان و خدای تعالی.

و چـهارم دو برگ انجیر بود کـه چون آدم از جلد جـدا ماند دو برگ انجیرکنده بود و خویشتن بپوشید و حوا نیز دو برگ انجیر بکنده بود، چون به دنـیا آمدند از آن دوبرگ یکی آهـو بخورد تـا روز قیامت ازو مشك همی‌آیـد، و یـکی گـاو بخورد تا قـیامت عنبر همی‌دهد. وآن دوبرگ که‌با حوا بود یکی کرم بخورد تا قیامت ابریشم همی‌دهد وآن یك دیگرنحل بخورد تا قیامت عسل همی‌دهد تاخلق بدانند که نعمت بهشت چونست.»[1]

---

۱. قصص‌الانبیاء، تألیف ابوالحق نیشابوری، به اهتمام حبیب یغمایی. تهران، ترجمه و نشرکتاب، ۱۳۴۰. ص ۲۲ ــ ۲۱.

بعضی از این قصه‌ها، مثل «مرد حلواگر» در اسرار التوحید به داستان‌های امروزی بسیار نزدیك می‌شود. خلاصه قصه این است: مردی حلوا فروش، درخواب می‌ماند وکاروان راگم می‌کند و سرگردان و پریشان به هرسوی بیابان خشك و ریگزار می‌دود واز گرسنگی وتشنگی دل به مرگ می‌دهد. آنوقت ابوسعید ابوالخیر بر او ظاهر می‌شود و شیری را می‌طلبد مرد حلواگر برشیر سوار می‌شود و شیر او را به‌کاروان می‌رساند.

در این قصه عامل علت و معلولی وشبکه استدلالی داستان امروزی تا حدودی رعایت شده و قصه از پیرنگ « Plot » ابتدایی و ضعیفی برخوردار است و راوی قصه برخلاف بیشتر نویسندگان و روایت کنندگان این نوع قصه‌ها، تنها به ذکرکلیات وقایع و احوال، نپرداخته و به تشریح واقعه وتوصیف مکان وقوع واقعه وحالات روحی و ناراحتی‌های جسمی مرد حلوا فروش توجه‌کرده است. روانشاد استاد احمد بهمنیار متوجه این نکته شده است و در مقدمه منتخب اسرار-التوحید می‌نویسد:

«در حکایت‌سرایی بر خلاف بیشتر نویسندگان که تنها به ذکر کلیات وقایع و احوال می‌پردازد، جزئیات هر واقعه و حالت را تشریح و منظرهٔ آن را به طور دقت توصیف کرده است. و عالیترین نمونهٔ این نوع شرح و وصف، حکایت مرد حلواگر است‌که نگارنده آن را فصیح وبلیغ‌ترین حکایت اسرارالتوحید می‌داند. دراین حکایت منظرهٔ ریگزار پهناور و بی‌آب و گیاه و پشته‌های کوچك و بزرگ ریگ روان و سرگردانی وهراسناکی مرد حلواگر وتکاپو وتلاش او را در جستن راه

نجات و خوشحالی او را هنگام یافتن سبزی وچشمهٔ آب، با جمله‌های بسیارکوتاه و منسجم وچون حلقه‌های زنجیر بهم پیوسته ، به نوعی تشریح کرده است که خواننده هنگام خواندن آن، خود را شاهد وبلکه صاحب واقعه می‌پندارد ...»[1]

اما موضوعی که این قصه را همچنان در قالب قصه نگه می‌دارد و از داستان‌های امروزی جدا می‌کند، ظاهر شدن ناگهانی ابوسعید در آن بیابان دور افتاده است و احضارکردن شیر و سوارشدن مرد حلواگر برپشت شیرکه امری است غیرعادی و حادثه‌ای و اتفاقی و خارق‌العاده. همانطورکه در تعریف قصه خواهم گفت، اختلاف اساسی و بنیادی قصه با داستان برسر همین نکته است.

در بعضی از این‌نوع قصه‌ها، قصه از زبان حیوانات نقل می‌شود و اعمال و احساسات انسان به‌حیوانات‌نسبت داده می‌شود و اغلب‌جنبهٔ تمثیلی و استعاری دارد و برمفاهیم معنوی و اخلاقی تأکید می‌ورزد، مثل قصه‌های کلیله و دمنه.[2] قصه‌هایی که بازگوکننده احوال شاعران و ادیبان و سلسله‌های پادشاهی در ایران و گروه‌ها و طبقات مختلف مردم است و از نظر ادبی و تاریخی اهمیت دارند از جمله این قصه‌ها، مجموعهٔ قصه‌های جوامع‌الحکایات عوفی است.

قصه‌هایی‌که جنبه‌های واقعی و تاریخی و اخلاقی آن‌ها بهم

---

۱. منتخب اسرارالتوحید، انتخاب احمد بهمنیار. تهران، وزارت فرهنگ ۱۳۲۰، ص. د.

۲. به این نوع قصه‌ها ( افسانه‌ها ) در ادبیات خارجی «Fable» می‌گویند و شخصیت‌های قصه‌ها تنها منحصر به حیوانات نمی‌شود بلکه انسان‌ها و خدایان و اشیای بی‌جان را نیز دربر می‌گیرد.

آمیخته است و بیشتر از نظر نثر و شیوهٔ نویسندگی مورد توجه است و به عنوان نمونه‌ای از بلاغت در ایجاز مورد بررسی و امعان نظر قرار می‌گیرد، مثل گلستان سعدی که درحقیقت نوعی مقامه است. همانطور که می‌دانیم **مقامه قصه‌ای است که درآن بیشتر به‌عبارت‌پردازی و سجع‌سازی و صنایع لفظی توجه بشود و قصه برمحور مضمون «تم» واحدی بگردد**. از هشت باب گلستان، هفت باب از قصه‌های گوناگون ترکیب شده است و هرباب از نظر موضوع قصه‌ها (اگر از استثناها بگذریم) مضمونی واحد دارند و تحت همین مضامین (در فضیلت قناعت، در فواید خاموشی، در عشق و جوانی . . .) تبویب یافته‌اند و برخلاف کلیله و دمنه هر باب مستقل است و درعین حال با رعایت اعتدال از نظر شیوهٔ نگارش، صنایع لفظی خاص مقامات را داراست.

قصه‌هایی که جنبهٔ تاریخی دارد و اغلب در ضمن وقایع کتاب‌های تاریخی آمده است مثل قصهٔ حسنك وزیر در تاریخ بیهقی. گرچه این نوع آثار، یك نوع واقعهٔ تاریخی است اما به‌علت چربیدن جنبهٔ آفرینش داستانی آن‌ها برواقعیت تاریخی‌شان، پهلو به قصه می‌زند نه تاریخ. فرق این‌دو از هم در این است که **واقعهٔ تاریخی قبلا اتفاق افتاده باشد و تاریخ‌نویس آن‌را عیناً گزارش کند**، به عبارت دیگر جنبه کلی و عینی واقعه همیشه مورد نظر تاریخ‌نویس است، اما **واقعهٔ داستانی، برخلاف واقعهٔ تاریخی، زادهٔ ذهن نویسنده است**. گرچه ممکن است نویسنده یك واقعه تاریخی را موضوع داستان خود قرار دهد اما در پرداخت وخلق دوبارهٔ آن، خلاقیت ذهن او دخالت داشته‌است ونویسنده واقعه را با تمام ویژگی‌های داستانی دوباره باز آفریده است. قصه

حسنك وزیر و قصه‌های نظیر آن که درکتاب‌های تاریخی و گاهی در تفسیرها آمده‌است، از چنین کیفیتی برخوردار است.

دست‌آخر، قصه‌هایی که حاوی سرگذشت‌ها و ماجراهای شاهان و امیران و بازرگانان و مردان و زنان گمنامی است که برحسب تصادف با وقایع عبرت‌انگیز و حکمت‌آموز و حوادث شگفتی روبرو شده‌اند و به‌زبان ساده و رایج روزگار نوشته شده‌اند و ازآن‌ها به‌عنوان «قصه‌های عامیانه» نام برده می‌شود. این‌نوع قصه‌ها، اغلب جنبهٔ پهلوانی و حماسی دارد مثل سمك عیار و اسکندرنامه و بعضی از آن‌ها درعین‌حال صبغه اساطیری نیز پیدا می‌کند چون داراب‌نامه طرسوسی.

آثار خلاقه متون گذشته زبان فارسی به‌طورکلی گرد این‌مقولات می‌گردد و محتوای قصه‌ها، همان است که به‌اشاره‌ای ازآن‌ها گذشتم. بحث دربارهٔ همهٔ انواع قصه‌ها در حوصله این کتاب نمی‌گنجد. من‌تنها می‌کوشم به طور اختصار از قصه‌های عامیانهٔ فارسی صحبت کنم و مشخصات و تمایزات آن‌ها را مورد بررسی قرار دهم.

همانطورکه گفتم اصطلاح‌های ادبی چون قصه، حکایت، افسانه، داستان و... به‌همهٔ انواع این‌ها قصه‌گفته می‌شده است و این‌اصطلاح‌ها در متون گذشتگان مترادف هم می‌آمده است وهیچگونه وجه افتراقی با هم نداشته است. بنابراین اگر بخواهیم این اصطلاح‌ها و مفهومهای ادبی را از هم تفکیك کنیم و برای هر یك از آن‌ها از آثار گذشتگان مصداق‌هایی بیاوریم، به‌کار بیهوده وعبثی دست زده‌ایم و ذهن‌خواننده وجوینده را آشفته‌ایم. به‌همین‌دلیل‌من، برسرآن نیستم که این اصطلاح‌ها را ازهم تفکیك‌کنم وبکوشم برای هر یك ازآن‌ها تعریفی جداگانه بدهم،

اما برای این‌که بتوانم دامنهٔ بحث خود را برآثاری‌که امروز با بهره‌گیری از واقعیت‌های زمانه در الگوها و قالب‌های تازه‌ای‌که تحت‌تأثیر ادبیات غرب آفریده شده ، گسترش و تعمیم بدهم، مجبورم به دو اصطلاح «قصه» و «داستان» رسم و حدی تازه بدهم و مفاهیم وکار برد آن‌ها را که امروز بیشتر از اصطلاح‌های دیگر، به‌کار گرفته می‌شود، از هم جدا و متمایز کنم تا خواننده و جوینده در بررسی و شناخت‌این دو نوع اثر ادبی گمراه نشود و معرفت تقریبی صحیحی ازآن‌ها به‌دست آورد، گرچه این حد و رسم‌تازه، شاید برمصداق‌های‌خودشان درگذشته، تطبیق نکند و گاه ممکن است با آن‌ها منافات نیز داشته باشد اما خواننده را در این مبحث از ابهام و سردرگمی، رهایی می‌دهد.

## قصه کدام است؟

برداشت من از مفهوم قصه، همان است که تودهٔ مردم از این مفهوم داشته‌اند و هنوز هم وقتی بزرگان و پیران، برای بچه‌ها، قصه می‌گویند به‌این‌نوع‌اثر ادبی‌متوسل‌می‌شوند. بابابزرگ‌ها، ومادربزرگ‌ها سال‌های سال برای نوه‌های خود قصه گفته‌اند. وقتی بچه‌ای می‌خواهد قصه‌ای برای او نقل‌کنند نیز همین مفهوم قدیمی و سنتی را در مد نظر دارد و نه‌آن نوع داستانی‌که در شکل و قالب داستان‌های غربی آورده می‌شود، حتی در جمله‌های موزونی که در پایان این نوع قصه‌هامی‌آید، کلمهٔ قصه تکرار می‌شود:

«بالا رفتیم هوا بود، پایین اومدیم زمین بود، قصهٔ ما همین‌بود.
(یا) بالا رفتیم آرد بود، پایین اومدیم خمیر بود، قصهٔ ما همین بود.»
«پایین اومدیم دوغ بود، بالا رفتیم ماست بود، قصهٔ ما راست

بود. (یا) بالارفتیم ماست‌بود پایین اومدیم‌دوغ بود. قصهٔ ما دروغ‌بود.»

«قصهٔ ما به‌سر رسید: کلاغه به خونه‌ش نرسید.»

«قصهٔ ما تموم شد، خاك به‌سر حموم (؟) شد.»

«این‌ورکوه‌پلنگ‌بود؛ اون‌ورکوه‌نهنگ‌بود، قصهٔ‌ماقشنگ‌بود.»

از این‌رو، به‌نظر من، اطلاق قصه بر اصطلاح استوری «Story» غربی صحیح نیست وموجب شلوغی ذهن و سردرگمی خواننده می‌شود. گذشته از این معمولاً امروزه، قصه را برای این نقل می‌کنند که‌کودك را خواب کنند و با پایان خوشی‌که اغلب قصه‌ها دارند، خواب خوشی را برای کودکان تدارك ببینند و از این نظر نیز مفهوم قصه بر اصطلاح «استواری» که نقش بیدار کردن و برانگیزاندن و آگاه‌کردن ومفهوم بیدار دلی دارد، صحیح نیست. مفهوم قصه در میان مردم‌کوچه وبازار مفهومی‌شناخته شده است وسال‌های‌سال، ما به‌قصهٔ نقالان‌گوش داده‌ایم، یا قصه‌های کوتاه و بلند فارسی را خوانده‌ایم و با این اصطلاح انس و الفت داشته‌ایم. تعمیم این اصطلاح بر نوع آثاری که ره‌آورد غرب است، همان‌طورکه‌گفته شد، صحیح نیست، یعنی‌معنی وسیع و جامعی‌که بعضی ازآن می‌گیرند و آن را تعمیم می‌دهند و از آن هم معنی ادبیات داستانی «Fiction» و هم معنای رمان «Novel» و هم مفهوم‌داستان «Story» و قصه «Tale» را می‌گیرند واین اصطلاح را بر هر چهارتای این مفاهیم اطلاق می‌کنند، به‌نظر من درست نیست. همان بهترکه قصه را محدود به‌اصطلاح‌انگلیسی تیل «Tale» کنیم‌که درادبیات داستانی دنیا نیز مفهومی مترادف مفهوم «قصه» دارد و تاریخچه‌ای طولانی، و درعین‌حال درمیان ملت‌ها وکشورهای دنیا سابقه‌ای قدیمی داشته است

و ایران نیز از جمله کشورهایی است که به‌داشتن قصه‌های کهن معروف شده و نامش در فرهنگ‌های ادبی و دایرةالمعارف‌ها درکنارچین، هند، مصر، سومر، بابل و یونان آمده است، کشورهایی که زادگان قصه‌های کهن بوده‌اند.

بنابراین در این کتاب این اصطلاح **قصه** را بر هرآنچه قبلاً داشته‌ایم و از آن‌ها به عنوان افسانه و حکایت و سرگذشت و . . . یاد می‌شده است، اطلاق می‌کنم و آنچه را که بعد از مشروطیت به ایران آمده است و از آن‌ها به‌عنوان «داستان‌کوتاه» و «رمان» و «نوول» و... یاد می‌شود، **داستان** می‌نامم. و از مجموع آن‌ها به عنوان ادبیات داستانی «Fiction» یاد می‌کنم.

## تعریف قصه

**معمولا به‌آثاری که در آن‌ها تاکید برحوادث خارق‌العاده، بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست، قصه می‌گویند. در قصه، محور ماجرا برحوادث خلق‌الساعه می‌گردد. حوادث قصه‌ها را به وجود می‌آورد و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد بی‌آنکه در گسترش و بازسازی قهرمان‌ها و آدم‌های قصه نقشی داشته باشد** به‌عبارت دیگر، **شخصیت‌ها وقهرمان‌ها، در قصه کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند.**

**قصه‌ها، شکلی** ساده وابتدایی دارند و ساختمانی نقلی و روایتی. **زبان** اغلب آن‌ها نزدیك به‌گفتار ومحاورهٔ عامه مردم و پر از اصطلاح‌ها و لغات و ضرب‌المثل‌های عامیانه است. در واقع نگارش قصه، ادیبانه نیست و زبان معمول و رایج زمان، در نوشتن قصه‌ها به‌کارگرفته شده است. به‌نمونه‌ای از توصیف روز توجه‌کنید:

«تا آنگاه که روز، دست مبارك از پردهٔ نیلگون بیرون کرد و

گیسوی شب تیره را بگرفت و حلق او ببرید و او را در خون بکشید و سر او ببرید و او را درپس کوه انداخت و خون وی در روی وجامهٔ خود کشید و بمالید و تیغ از میان برآورد و بجنبانید چنانکه شعاع او ازمشرق تا به‌مغرب گرفت و بر خروشید و سر ازکوه البرز برآورد.»[1]

نمونهٔ طنزگونه دیگری بیاورم، شب عاشقان کوتاه است:

«عاشق نخواهد که شب به روز آید خاصه کسی را که دلبر در کنار بود، همی‌گوید که کاشکی این شب را روز نباشدی تا از کنار معشوق دور نمانمی. اما ناگاه چون چشم بازکند بیندکه آفتاب برآمده بود و بر دیوار افتاده، عاشق معشوق را گوید برخیزکه‌آفتاب عاشقان برآمد تا ناگاه غماز ترا با من نبیند و مرا زن به‌قاضی نبرد و ترا شوی به شحنه، و هردو می‌دوند شلوارها زیر بغل!»[2]

**مختصات و ویژگی‌های قصه‌ها:** در قصه کمتر به فضا و محیط معنوی و اجتماعی و خصوصیت ذهنی و روانی و دنیای تأثرات درونی شخصیت‌ها توجه می‌شود، در حقیقت در قصه‌ها قهرمان وجود دارد و در داستان‌ها، شخصیت «Character». گاه یك قهرمان موضوع قصه است و در محور حوادث قرار می‌گیرد و گاهی چند قهرمان. این قهرمان‌ها، اغلب یك بعدی هستند و تمثیلی از خدا و شیطان و خیر و شر؛ از این جهت، ضعف‌ها و ناتوانی‌ها و آسیب‌پذیری‌های انسان‌های معمولی را ندارند. پرتوش و تلاشند و خستگی‌ناپذیر. امراض وبیماری برآن‌ها کارگر نیست و از زخم‌های کاری شمشیر به‌سرعت شفا می‌یابند.

---

۱. داراینامه طرسوسی - به‌کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ترجمه ونشرکتاب، ۱۳۵۶- ج ۲. ص ۶۳-۶۴.

۲. داراینامه طرسوسی - ج ۱ ص ۵۵۰.

معتقد به سرنوشت و تقدیر تغییر نیافتنی هستند و در برابر آن تسلیم محض‌اند و باور دارند که هرچه سرنوشت آن‌ها اقتضاء کند، همان می‌شود.

**هدف قصه‌ها**، به‌ظاهر خلق قهرمان و ایجادکشش و بیدارکردن حس کنجکاوی و سرگرم‌کردن خواننده یا شنونده است و لذت بخشیدن و مشغول‌کردن، اما درحقیقت زیربنای فکری و اجتماعی قصه‌ها ترویج و اشاعه اصول انسانی و برادری و برابری و عدالت است. قهرمان‌ها در فکر سودای خصوصی و شخصی نیستند و اغلب درگیر مبارزه با پلیدی‌ها و بی‌عدالتی‌ها و ستمگری‌ها هستند و دراین مبارزه، خستگی ناپذیرند و هیچ‌عاملی نمی‌تواند آن‌ها را از این راه باز دارد. می‌جنگند، پیروز می‌شوند، شکست می‌خورند و می‌کشند و در برابر مرگ سر فرود می‌آورند اما هرگز از مبارزه علیه ستمگری‌ها و نامردمی‌ها باز نمی‌مانند. البته قصه‌هایی هم وجود دارد با قهرمان‌هایی عاطل و باطل و بی‌هویت که هدف و غایتی جز مشغولیت و سرگرمی خوانندگان و شنوندگان، برای خود نمی‌شناسند. قصه‌های متأخرتر اغلب چنین خصوصیتی دارند و همت والای عیاران و جوانمردان و دلیران، سستی می‌گیرد و قصه‌ها به انحطاط کشانده می‌شوند. قصه‌هایی هم وجود دارد که منحط و نازل نیستند اما هدفی جز سرگرمی ندارند و از این نوع هستند اغلب قصه‌هایی که برای کودکان گفته می‌شود و پایان خوش آن‌ها، خواب خوشی برای کودکان فراهم می‌کند.

**محتوای قصه‌ها از حوادث واقعی و غیر واقعی وتصادفی به‌وجود آمده است**. دربعضی ازقصه‌ها: عملی واقعی، تعبیر وتفسیری‌غیر واقعی به دنبال می‌آورد. مثل قصه حسنی‌که از آن بعداً صحبت خواهم کرد. چنین ترکیب نامتجانس و ناهماهنگی از طرفی به‌طرح نقشه داستانی با

پیرنگ[1] صدمه می‌زند (اغلب قصه‌ها فاقد پیرنگند.) وآن را ازاستحکام و انسجام داستانی باز می‌دارد و از طرف دیگر، از تأثیر وقدرت محتوا و مضامین آن‌ها می‌کاهد. به‌همین دلیل است که تعریف‌هایی که در دایرة‌المعارف‌ها وفرهنگ اصطلاح‌های ادبی آمده به‌این نکتهٔ مهم اشاره دارد که قصه‌ها بافتی سست و پیرنگی ولنگ و باز و آبکی دارد[2] (البته اگر بتوان در قصه‌ها پیرنگی یافت.) وماجراها و حوادث از استدلال منطقی و قابل قبولی پیروی نمی‌کنند.

گاهی وقایع منطقی در قصه برحوادث استثنایی می‌چربد و قصه به واقعیت نزدیك می‌شود و از پیرنگی بدوی و خام برخوردار، گاه در قصه وقایع اتفاقی تصادفی بر واقعیت‌ها غلبه دارد و زمانی قصه، صرفاً اثری خیالی و تخیلی است و از حقایق امور و تظاهرات زندگی فاصله می‌گیرد. شگفتی‌آور است که قصه‌های کهن و قدیمی‌تر، بیشتر ناظر بر حقایق و مظاهر زندگیند تا قصه‌های متأخرترکه اغلب به خیال‌پردازی‌های نامعقول و منحط روی آورده‌انـد. علت این انحطاط را باید در جوامع گذشته جست‌وجو کرد و در پستی و بلندی‌های تاریخ ایران.

گفتم محتوای بعضی از قصه‌ها، از رویدادهای واقعی، غیرواقعی واتفاقی به‌وجود آمده وگاهی عملی واقعی، تعبیری غیرواقعی به‌دنبال می‌آورده است برای این‌که مصداقی برای این‌گفته بیاورم، قصه حسنی

---

۱. پیرنگ «Plot»: «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول.» ای. ام. فاستر. جنبه‌های رمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی ص۱۱۲.

۲. برای نمونه رجوع کنید به:
...Dictionary of world leterary terms. Joseph. T. Shipley. London. 1970.

یا حسن کچل را نمونه می‌دهم که واقعیت‌ها و تعبیرهای غیرواقعی تار و پود قصه را بهم بافته است.

خلاصهٔ قصه این است: حسنی به علت تنبلی مفرط از خانه‌بیرون نمی‌رود. مادرش از این موضوع کلافه است. تدبیری می‌اندیشد وحسنی را از خانه بیرون می‌کند. بچه‌ها سر به دنبال او می‌گذارند و حسنی برای خلاصی از دست‌آن‌ها از شهر بیرون می‌آید. خسته و ناتوان، زیر درختی دراز می‌کشد اما هجوم مگس‌ها، آرامش و استراحت او را بهم می‌زند. حسنی به جنگ آن‌ها بر می‌خیزد و آن‌ها را از اطراف خود می‌راند. بعد از موفقیت خود غره می‌شود و باد درآستین می‌اندازد و بالای سر خود می‌نویسد:

«صدتا را کشتم، صدتا را در راه خدا آزاد کردم، صدتا هم فرار کردند.» لشکریان پادشاهی که ازآنجا می‌گذرند، هیکل گنده و تن‌پرورده او را می‌بینندکه دراز به‌دراز افتاده وخوابیده است ونوشتهٔ بالای سرش‌را می‌خوانند و به‌تصور این‌که حسنی صد نفر را کشته و صد نفررا گریزانده و صدنفر را آزادکرده، او را به‌جای قهرمانی مرد افکن می‌گیرند. شاه را خبرمی‌کنندکه چه نشستی‌پهلوان شیر افکنی به‌شهر ماآمده. شاه‌که درحال جنگ با شاه دیگری است خوشحال می‌شود و فرمان می‌دهد که حسنی را با عزت و احترام به بارگاهش بیاورند. حسنی را با عزت و احترام به بارگاهش می‌آورند. حسنی مدتی می‌خورد و می‌خوابد و بعد تکلیف جنگ به او می‌شود. لباس رزم بر او می‌پوشانند و بنا به درخواست حسنی، انتخاب اسب را به عهده خودش می‌گذارند. حسنی‌که از فنون اسب‌سواری و شناخت اسب، بی‌خبر است، اسبی به ظاهر مردنی و بی-

رمقی را برای خود انتخاب می‌کند که او را موقع سواری به زمین نزند. اسب، درحقیقت، از چموش‌ترین اسب‌های اصطبل شاهی است وهیچ‌کس جرأت سوار شدن برآن را ندارد. چنین انتخابی، ارج و قرب حسنی را پیش شاه و اطرافیانش بالاتر می‌برد. حسنی‌که از اسب‌سواری وحشت دارد و می‌ترسدکه اسب او را به‌زمین بزند، تقاضا می‌کند که او را بر اسب ببندند. چنین تقاضایی، نشانهٔ دیگری از دلاوری و جنگاوری او محسوب می‌شود. حسنی به میدان جنگ می‌رود. اسب چموش او را بر می‌دارد وبه‌طرف صفوف لشکریان دشمن می‌برد، حسنی از ترس، درختی را سر راه خود بغل می‌کند. درخت چون موریانه خورده است از جا کنده می‌شود. سپاهیان دشمن‌که آوازهٔ دلاوری او را شنیده‌اند و به‌چشم می‌بینندکه حسنی درختی را ازجا می‌کند وبه‌طرف‌آن‌ها یورش می‌آورد، وحشت‌زده رو به‌گریز می‌گذارند و لشکر به‌هزیمت می‌رود وشاه پیروز می‌شود. حسنی را به‌عنوان قهرمان قهرمان‌ها، به‌بارگاه شاه می‌آورند. شاه دختر خودش را به او می‌دهد. حسنی با زنش با افتخار و سربلندی پیش مادرش برمی‌گردد.

همانطورکه دیدیم در این قصه حوادث واقعی و غیر واقعی بهم پیوسته و تارو پود قصه را بهم بافته است. هجوم مگس‌ها وکشتن آن‌ها عملی است واقعی اما تعبیر و تفسیری‌که از نوشته می‌شود، برخلاف واقعیت است. انتخاب اسب، خود را به‌آن بستن، بغل‌کردن درخت، همه می‌تواند در واقعیت اتفاق بیفتد اما تعبیر و برداشتی‌که از آن‌ها می‌شود، واقعی نیست بلکه تصوری است. بنابراین عملی واقعی درکنار امری‌تصوری و تصادفی‌قرارگرفته‌که درعین‌آنکه حوادث و وقایع‌قصه را

مستدل جلوه می‌دهد، اما از واقعیت هم دور می‌افتد. اغلب قصه‌ها، همین‌طور است. خواننده یا شنوندهٔ قصه، نیمی از وقایع آن را واقعی و مستدل می‌بیند و آن‌ها را می‌پذیرد و نیم دیگر را نه. به‌همین دلیل قصه‌ها را جدی نمی‌گیرد. اما کودکان به‌این نحوه خلاقیت خوگرفته‌اند، آن‌ها را به همان صورتی‌که هست می‌پذیرند و به آن‌ها انس و الفت می‌گیرند.

## شباهت قصه به لطیفه

قصه‌ها، اغلب ساختمانی مشابه با لطیفه‌ها «Anecdote» دارند. می‌دانیم‌که **لطیفه، داستان مفرح وکوتاهی‌است دربارهٔ شخص یا حادثه‌ای واقعی. بنیادآن بر پیوند حلقه‌های واقعی وتصادفی استوار است.** لطیفه از پیوستن این حلقه‌ها، به یکدیگر تکوین و تحقق می‌یابد. در لطیفه اگر یکی از این حلقه‌ها، وظیفهٔ خود را انجام ندهد، همچون قصه شیرازه‌اش ازهم می‌پاشد. فرض‌کنید اگرحسنی‌خودش‌را به‌اسب‌نمی‌بست، با اولین فرار اسب، از پشت آن به زمین می‌افتاد یا اگر مثلاً درخت ازجا کنده نمی‌شد، قصه، دیگر، قصه نبود. لطیفه‌ای را نقل‌به‌مضمون از فیه مافیه مولانا مثال می‌زنم:

«پادشاهی پسرش را به‌استادی سپرد تا علم رمل بیاموزد. پس‌از مدتی تحصیل علم رمل و اسطرلاب، شاه روزی پسرش را احضار کرد تا او را در فنی که فرا گرفته، امتحان کند. همهٔ اطرافیان شاه و رجال دربار، جمع شدند. شاه انگشتر خود را در مشت پنهان کرد و از پسر پرسید: براساس علمی‌که آموخته‌ای باید جواب بدهی‌که چه چیزی در مشت پنهان کرده‌ام پسر اسباب رمل و اسطرلاب خود را با دقت تمام به

کار انداخت و توضیح دادکه:

ـ از جنس معادن است.

شاه او را تحسین کرد وگفت توضیح بیشتری بده. شاهزاده گفت:

ـ دایره‌شکل است.

شاه او را آفرین کرد و گفت:

ـ خوب درس خوانده‌ای. توضیح بیشتری بده.

شاهزاده گفت:

ـ وسطش هم دایره‌وار خالی است.

شاه گفت:

ـ هزارآفرین. حالا توضیح بده ببینم که دقیقاً چه چیزی درمشت من است، پسر به‌فکر فرو رفت وگفت:

ـ باید آسیا سنگی باشدکه وسط آن را سوراخ کرده باشند.

همین حلقهٔ آخری که برداشت دیگری است از واقعیت، شیرازه لطیفه را به هم بافته است.

**خصوصیات دیگر قصه‌های عامیانه** عبارت است از:

۱ـ مطلق‌گرایی: قهرمان‌های قصه‌ها یا خوبند یا بد، حد میانی وجود ندارد، قهرمان‌های نه خوب، نه بد، در قصه‌ها هیچوقت راه ندارند. محتوای قصه‌ها از برخورد خوبی‌ها با بدی‌ها به وجود می‌آید، قهرمان‌های خوب و نیك سرشت با قهرمان‌های بد و شیطان صفت می‌جنگند و حوادث قصه‌ها را می‌آفرینند. بعد نقل رشته‌های حوادث بر حسب توالی زمانی، موجب تکوین قصه‌ها می‌شود. مضمون قدیمی نبرد تاریکی با روشنی، اهورا مزدا با اهریمن و نیکی با پلیدی هستهٔ اصلی

قصه‌هاست و همیشه نیز قهرمان‌های نیك سیرت و راهبر، در نهایت بر قهرمان‌های بدنهاد، چیره می‌شوند و آن‌ها را در نبردهای گروهی یا تن به تن شکست می‌دهند و از میان برمی‌دارند. البته منظورم قهرمان‌های اول قصه‌هاست، قهرمان‌های خوب دیگر آسیب‌پذیرند ممکن است براثر درگیری‌ها از میان بروند، همان‌طورکه خورشید شاه، قهرمان‌اصلی کتاب سمك عیار، برادر خود فرخ‌روز را از دست می‌دهد. اما اگر احیاناً نبردی میان قهرمان‌های خوب، صورت بگیرد، به خوشی و نیك‌فرجامی می‌انجامد و حوادثی موجب می‌شود که آن‌ها را بهم نزدیك کند و آشتی و مودتی درمیان آن‌ها پیدا شود، بعد درکنار هم و باهم به جنگ پلیدی‌ها می‌روند، اگر به‌ندرت چنین نشود و نزاع قهرمان‌های نیك‌سرشت با هم ادامه پیدا کند، پایانی فاجعه‌انگیز به وجود می‌آورد که نه غالب، نه مغلوب هیچ‌کدام، طرفی از آن نمی‌بندند و تأسف ابدی برای قهرمان پیروز باقی می‌ماند و قهرمان مقتول حکم شهید را پیدا می‌کند. «رستم و سهراب، رستم و اسفندیار.»

همان‌طورکه دکتر محجوب نیز، تحت عنوان «تیپ‌های محبوب و منفور» به این نکته مهم اشاره کرده است، در بیشتر قصه‌های بلند و بعضی قصه‌های کوتاه، شاهان دو وزیر دارند: وزیر نیك‌اندیش، مظهر خوبی، وزیر بدسگال نمونهٔ بدی و وسوسه‌های شیطانی. وزیر نیك‌سرشت به‌اصطلاح وزیر دست راست شاه یا امیر است و وزیر بد سگال، وزیر دست چپ که حیله‌گر و بد اندیش است. از جادوگری و ساحری اطلاع دارد. با جادوگران و ساحران یار و همداستان است. در مواقع لزوم از آن‌ها مدد می‌گیرد و آن‌ها به‌کمك و یاری او برمی‌خیزند. همهٔ کوشش

وزیر دست راست مصروف برآن می‌شود که فتنه‌ها و آتش افروزی‌های وزیر بد سگال را باطل کند و شاه را از نفوذ فکری و معنوی او برحذر دارد و به‌راه راست راهنمایی کند. مثلاً در امیرارسلان وزیر دست راست، شمس وزیر و وزیر دست چپ قمر وزیر نام دارند. شمس وزیر دوستدار امیرارسلان است و قمر وزیر دشمن او.

اگر احیاناً در قصه‌ای شاه یا امیری، وزیری بیش ندارد، اگر آن وزیر بد سگال باشد، شخص شاه یا امیر، مردی است نیك طبع و عادل و در حقیقت جانشین وزیر نیك سیرت اگر آن وزیر نیك سیرت باشد، جادوگری جای وزیر بد سگال را می‌گیرد و نفوذ خود را بر اطرافیان شاه اعمال می‌کند و کارهای نیك وزیر نیك سیرت را بی‌اثر می‌کند. در سمك عیار فغفور، شاه‌چین، مردی است نیك سیرت اما وزیرش مهران دغل و حیله‌گر است و دست در دست جادوگری به نام دایه جادو دارد و اطرافیان شاه وهمه شهر را زیر نفوذ خودگرفته است. دراسکندرنامه‌عامیانه، وزیر نیك طبع، ارسطو نام‌دارد، و وزیر بد سیرت جالینوس نامیده می‌شود. جالینوس به ارسطو حسد می‌ورزد، وقتی اسکندر ارسطو را به وزیری اعظم خود برمی‌گزیند، بدخواهی و دشمنی جالینوس برانگیخته می‌شود و کینه اسکندر را به دل می‌گیرد. از پیش او می‌گریزد و پیشاپیش لشکر اسکندر به شهرها و کشورها می‌رود و شاهان و امیران را برضد اسکندر می‌شوراند. در امیرارسلان، همان‌طور که گفتم، وزیر بد سگال، قمر وزیر که جادوگر قهاری نیز هست، با لطایف‌الحیل می‌کوشد، امیرارسلان را نسبت به شمس وزیر بدگمان کند و به‌طریقی او را از میان بردارد و فرخ‌لقا را ازآن خودکند. در داراب-

نامهٔ بیغمی خواجه الیاس، وزیر محبوب و خواجه طیفور وزیر منفور و دغل‌است و در رموز حمزه، بزرگمهر وزیر نیك‌اندیش است و بختگ‌ـ بن بختیار وزیر بد سگال.

دراین میان، نقش قهرمان‌های اصلی قصه‌ها، سرکوبی قهرمان‌ـ های بد سرشت و وزیران بد سگال و جادوگران است و ایجاد جهانی پر عدل و داد که درآن ظالمان سرکوب و نابود شوند و مظلومان از زیر یوغ ستم ستمگران رهایی یابند. از این‌رو قهرمان‌های اصلی قصه‌ها، از شاه یا امیری حمایت می‌کنندکه عدالت‌گستر و دادخواه مظلومان باشد و بر رعایا و مردم خود به عدل و داد سلطنت‌کند و مدافع راستین، حق و حامی ضعیفان باشد.

۲ـ نمونهٔ کلی ـ مطلق‌گرایی، باعث شده است‌که قهرمان‌ها از انسان‌های عادی جدا شوند و به عنوان «نمونه» و «مثل» از خصلت‌های عمومی وکلی بشر عرضه شوند. از این‌رو در قصه‌ها برخلاف داستان‌ها، توجهی به آفریدن و بررسی خصوصیات درونی و شخصیتی قهرمان‌ها نمی‌شود. قهرمان‌ها به عنوان افراد انسانی، با همهٔ ویژگی‌های خلقی و رفتار بشری‌آن‌ها، مورد نظر گزارنده قصه‌ها نیست. قهرمان‌ها، نمونه‌ـ های‌کلی هستند از خصائل‌کلی و با جهان‌بینی‌های کلی؛ نمونه‌های‌کلی خصائل اصیلی چون شجاعت، جوانمردی، نیکی و نظایر آن‌ها که در مقابله با صفات مذمومی نظیر پلیدی‌ها و دیو صفتی‌ها وپستی‌ها به‌نمایش می‌آید. قهرمان‌ها نمونهٔ دلاوری، بخشش، خردمندی، ریاکاری، خیانت و حماقت و هرزگی هستند. مثلاً در سمك عیار، خورشیدشاه نمونه‌ای از خصایل نیك و دلاوری است و سمك عیار نمونه‌ای از جوانمردی و

عیاری و مهران وزیر نمونه‌ای از حیله‌گری و رذالت.

۳ـ زمان و مکان. در قصه‌ها، زمان و مکان فرضی‌اند و تصوری. مشخص نیست که قصه‌ها مربوط به چه زمانی است. به حدس و گمان باید دریافت که این قصه‌ها به چه دوره‌ای تعلق دارد و بازگو کننده وضع اجتماعی وسیاسی مردم کدام دوره است. این‌زمان و مکان‌فرضی، چون زمان و مکان فرضی و تمثیلی بعضی از رمان‌ها یا داستان‌های کوتاه و بلند امروزی نیست‌که نویسنده فکر و اندیشه‌ای را در حیطه زمانی و مکانی خاصی‌که جنبه تمثیلی و نمادین (سمبلیك) دارد مطرح می‌کند و به‌داستان، بعدکلی و جهانی می‌دهد و به دردها و اسارت‌ها و تنگناهای سرنوشت بشری از دیدگاه عمومی و جمعی نگاه می‌کند.

گزارندهٔ قصه‌ها. شاید در غایت مقصود، شهر یا کشور خود را در مد نظر داشته است و شهر یا کشور فرضی و خیالی او، مظهری از شهر یا کشور خود او بوده است، و وقایعی‌که درقصه‌ها اتفاق می‌افتد، وقایعی بوده است‌که درکشورش روی‌داده است اما کشور یا شهرمفروض او جنبه تمثیلی ندارد و زادهٔ فکر و اندیشه‌ای نمادین نیست، شاید ترس و وحشت از سلاطین و حکام وقت و گریختن از مجازات احتمالی‌آن‌ها موجب شده است‌که آفرینندهٔ قصه‌ها، مکان قصهٔ خود را درجای دیگری غیر از ایران قرار دهد. معمولاً وقوع حوادث و ماجراهای قصه‌ها در کشورهایی مثل چین، ماچین، حلب، یمن و غیره، تحقق می‌یابد مثلاً در سمك عیارکشور چین محل وقوع حوادث قصه است اگر چه خورشید شاه خود ازکشور حلب است و در دارابنامهٔ بیغمی این مکان یمن و در امیرارسلان فرنگ فرض شده است. زمان وقوع حوادث نیز مشخص

نیست وگزارندهٔ قصه آن را به‌گذشته‌ای دور حواله می‌دهد:

«چنین گوید جمع‌کننده این‌کتاب (سمك عیار) فرامرز، که چون عمرم به بیست و پنج سال برسید چنان شنیدیم‌که پیش از مولود رسول علیه‌الصلوة والسلام بـه سیصد و هفتاد و دو هـزار سال در شهـر حلب پادشاهی بود با کمال و با بختی جوان...»[1]

۴ـ همسانی قهرمان‌ها ـ در قصه‌ها، قهرمان‌هـا را نمی‌تـوان از نحوهٔ مکالمه و سخن‌گفتنشان از همدیگر تشخیص داد. میان‌شاهزادگان ادب آموخته و تربیت یافته با سرکردگان لشکر و عامهٔ مردم تربیت نیافته، اختلافی نیست. زنان اگر برای آن‌ها شخصیتی در قصه‌ها قایل شده باشند، چون مردان صحبت می‌کنند وکودکان چون بزرگان، حتی عیاران به پهلوانان و سرکردگان شبیه‌اند تنها اختلاف آن‌ها طرز سلوك و رفتار بی‌باکانه و حاضرجوابی آن‌هاست وآب زیرکاهی و تند و تیزی و چابکی آن‌ها. این موضوع هم همیشه در همهٔ موارد رعایت نمی‌شود. شخصیت‌سازی در قصه‌هـا، اصولاً مطرح نمی‌شود وتحلیل خصوصیات قهرمان صورت نمی‌گیرد. قهرمان‌ها مثل قطره‌های آب بهم شبیه‌اند و اعمال و رفتار یکسانی دارند، تنها سرنوشت آن‌ها متفاوت است، زیرا تقدیر و سرنوشت، قهرمان حقیقی قصه‌هاست نه قهرمان‌ها:

«هرچه تو قضا کرده‌ای من راضیم وگردن به حکـم تـو خدای عز وجل نهاده‌ام، که حکم حکم توست و امر امر تو و تو خدایی عزوجل ومن بندهٔ تو.»[2]

---

۱. سمك عیار، فرامرزبن خدادادالارجانی، با مقدمه وتصحیح پرویز ناتل‌خانلری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۶، ج ۱، ص ۱.

۲. دارابنامه طرسوسی، ج ۱، ص ۳۲۴.

در سمك عیار، مقدر است که دایه جادو به دست خورشید شاه کشته. شود جادوگر از سرنوشت خویش آگاه است، اما نه تنها گریزی از آن ندارد بلکه مقدمات مرگ خود را، خود فراهم می‌آورد. به این صورت که اول به شکل گورخری در می‌آید و خورشید شاه را به دیدار مه پری می‌برد. خورشید شاه شیفته و دلدادهٔ مه‌پری می‌شود. بار دیگر به‌صورت پیر مردی به شهر حلب می‌آید و نشانی مه‌پری را به‌خورشید شاه می‌دهد وخورشید شاه را از شهر حلب به‌چین، جایگاه خود می‌کشد و مرگ را به خود نزدیك می‌کند. در واقع سرنوشت اوست‌که قهرمان قصه است نه خود دایهٔ جادو.

۵ـ اعجاب‌انگیزی ـ خواننده حس می‌کند که گزارندهٔ قصه‌ها، سعی وافری دارد که خواننده یا شنونده را با ماجراها و حوادث خلق‌ـ الساعه و غیرعادی به اعجاب و شگفتی وادارد. شاید این تمایل از آنجا ناشی می‌شودکه در اصل، قصه‌ها، برای گفتن و نقل‌کردن خلق شده و بعدها به صورت مکتوب درآمده. شاید همین تمایل است که قصه‌های جدیدتر را به‌انحطاط می‌کشاند و حوادث اختراعی و خیالی و غیرطبیعی دور از ذهنی وارد قصه‌ها می‌شود تا شنونده و خواننده را بیشتر جلب کند و به‌اعجاب وادارد.

۶ـ کهنگی ـ سرانجام با توجه به خصوصیات و مشخصات ذکر شده، محتوا و مضمون قصه‌ها نمی‌تواند نو و امروزی باشد و موضوع قصه‌ها قدیمی و کهنه و مربوط به زمان‌های دور و جوامع گذشته و از یاد رفته است. گرچه مطالبشان، گاه گاه از نظر پژوهش‌های ادبی و تاریخی و جامعه‌شناسی و مردم شناسی و اسطوره شناسی و غیره بسیار

←

# هورا

عمران صلاحی

**من دو سال از عمرم را، اینجا گم کردم**
**من دو سال از عمرم را، در پائیز به‌سر بردم**
**من دو سال از عمرم را، اینجا پژمردم**
**من دو سال از عمرم را مردم**
**من دو سال**
**زرد بودم، زرد**
**من دو سال اینجا خنجر خوردم**
**زخم من حتی از ترس، دهان باز نکرد**

---

→

قابل توجه و فوق‌العاده حائز اهمیت است اما خواننده عادی امروز را اغلب خسته و کسل می‌کند.

امروز اگر نویسنده‌ای در قالب قصه و با خصوصیات مفروضش، با همان مصالح و مواد و همان قهرمان‌ها و فضای خاص آن، داستانی بنویسد و محتوا و دیدگاه‌های امروزی را درون آن به‌کار گیرد و به قصه جنبه امروزی و تازه‌ای بدهد، داستانش یا کیفیت داستان‌های لطیفه‌وار را به خود می‌گیرد یا جنبه داستان‌های تمثیلی « Ellegory » را پیدا می‌کند، از این جمله‌اند بعضی از داستان‌های مجموعه داستان‌های «مهرهٔ مار» به‌آذین چون «افسانه» و «مهرهٔ مار» و داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی و رمان «سرگذشت کندوها» و «نون والقلم» جلال آل‌احمد.

**از کتاب «قصه، داستان کوتاه، رمان، مطالعه‌ای در شناخت ادبیات داستانی»**

کاشکی در میدان
پوکه‌ای گم می‌شد
و فشنگی ناگاه
باعث شادی مردم می‌شد!
من دو سال
صبح‌ها با شکم گشنهٔ خود داد زدم:
هورا، هورا، هورا
و دعا کردم او را!
صبحگاه
طبل می‌زد شکمم در میدان
و من آهسته و گیج
رژه می‌رفتم با آهنگش
من سر سفره، دو سال
بغض خود را خوردم
ارمغانی که من از اینجا با خود خواهم برد
بغض‌هائی‌ست به‌اندازهٔ مشت
مشت‌هائی‌ست گره کرده به‌اندازهٔ خشم
هرکه ننگین‌تر بود
خون او از ما رنگین‌تر بود
لال بودم، لال
زنگ زد، واژه دو سال
واژه‌ها شمشیرند
واژه‌ها را باید صیقل داد
مثل یك سکهٔ نایاب که در قعر لجنزار افتد،
من دو سال از عمرم را، اینجا گم کردم...

مراغه ۵۲/۲/۵

# مظنون

**ناصر مؤذن**

از یکی دو ماه به‌این سو، تهران ، گفتی زیرمشت و لگد ، بی‌رمق، فرو افکنده و توهین شده ، با دنده و دندان‌های خرد ، زیر پاشنهٔ آهنین ، ناله‌اش در گلو شکسته بود.

باران از صبح یک ریز باریده بود. باد سرگردانی درون شاخه‌های درختان و پنجره‌های شکسته و درز و شکاف خانه‌ها زوزه می‌کشید . میدان راه‌آهن با خانه‌ها، کوچه‌ها ودکان‌های پست آن، چون موشی آب کشیده بود. باد سردی که همراه باران از صبح وزیدن گرفته بود انگار اندوه و تأثری عمیق ، که بازماندهٔ فاجعه‌ای خونبار بود و از حوادث تلخ دیگری خبر می‌داد، بر زوایا و خفایای محله‌های راه‌آهن می‌پاشید ... سو سوی محقرانهٔ چراغ‌های خانه ـ های میدان غار و خانی‌آباد و زیر پل راه‌آهن که صدا را در چهار ـ دیواری‌های آجری و خیس خوردهٔ خود خفه می‌کرد، خاموش می‌شد و شب به نیمه می‌رسید ...

باران بی‌امان ادامه داشت. دریکی از کوچه‌ها، دو مرد نظامی دربرابر در کوچک و چوبی خانه‌ای ایستاده بودند. یکی ازآنان با مشت محکم به در می‌کوبید و رو به دیگری می‌کرد و می‌گفت:

ـ سرکار استوار ، مثه اینکه خواب خوابن.

ـ خواب؟ خواب یعنی چه؟ گور پدرشون کرده که خوابن. فقط ماها باید توی این بلبشو بازار وپدرسوختەبازی تابوق سگ ایزور و اونور بدویم؟

سرکار استوار مکثی کرد و بعد ادامه داد: پدری ازش دربیارم

که خودش بگه احسن. شیرهٔ مارو کشیده پدرسوخته . این توبمیری از اون تو بمیری‌ها نیس .

استوار قدکوتاه کـه فرنچ نظامی‌اش به کلی از باران خیس شده بود، این‌باربامشت خود، محکم‌تر از سرباز، شروع به‌کوبیدن در کرد. در خانه زیر ضربهٔ مشت‌های او می‌لرزید و انگار می‌خواست از لولا کنده شود. صدای ناهنجارآن، در کوچه طنین خوفـمی‌افکند. ضربه‌ها همچنان مثل پتک به روی درفرود می‌آمد. در انتهای‌کوچه، یکی دو در به‌اندازهٔ چند بند انگشت گشوده شد و چشم‌هایی از درز باریک آن درخشید ، و بعد به‌سرعت بسته شد.

چراغی کم‌سو، بالای تیرچراغ برق میان‌کوچه ، بازیچهٔ دست بادی بودکه اکنون گه‌گاه می‌وزید ورشته‌های سرد باران را شلاق‌وار فرود می‌آورد . آب باران جوی میان کوچه را مالامال کرده بود و حالا روی پیاده‌رو را داشت می‌گرفت.

بالاخره درگوئی با خمیازه‌ای خواب‌آلود از هم باز شد. مردی چاق ، با چشم‌هایی خواب گرفته ، درحالی که پالتوی سیاهی‌را روی دوشش جابه‌جا می‌کرد از لای در گـردن کشید . چهره‌اش از اخمی تلخ مچاله شده بود و چشم‌های خواب‌آلوده‌اش به‌تندی باز وبسته می‌شد: آنچه را که جلو روی خود می‌دید باور نمی‌کرد: یک استـوار فرمانداری نظامی همراه بایک سرباز مسلح؟ سرش را پایین وبالا برد ، این‌ور چرخاند ، آن‌ور چرخاند ... نه، اشتباه ندیده بود. اما سردرنمی‌آورد. دوساعت ازنیمه‌شب گذشته بود. شاید هم بیشتر، خروس همسایه یک بار خوانده بود. حس کرد تنش چقدر خسته است و پاهایش چقدر کرخ. یقهٔ مرا دیگر چراگرفته‌اند؟ من کاره‌ای نیستم. نه توی زنده بادشان بودم و نه توی مرد بادشان . از صبح تا بوق سگ پشت پیش‌خوان ایستاده‌ام و هی براشون عرق ریختم که زهرمار کنند.

چشم‌هایش کم‌کم داشت به پرتو چراغ بالای تیرعادت می‌کرد چراغ مرتب با باد تکان می‌خورد و سایهٔ بـی‌شکلی از آن بـر کف کوچه بازی می‌کرد.

استوار کلاهش را برداشت وباکف دست موهای تنک سرش را صاف کرد، قطرات آب روی پیشانی وچهره‌اش‌راپاک کردوگفت:

ها احمدآقا ازخواب ناز پروندمت؟ برو زود کلید دکه تو وردار بیار. احمدآقا درحالی که زبانش بندآمده و نفس توی سینه‌اش حبس‌شده بود ، من من کرد: واسه چی سرکار؟

ـ واسه چی؟ چه زبون درازه! واسه چی نداره! همین‌که میگم، برو کلید و وردار بیار.

کلمات استوار همچون تگرگ بـه سروصورت احمدآقا فـرو کوبیده می‌شد. هری دلش پایین ریخت . زانوانش شروع کردند به لرزیدن . روشنایی لرزان چراغ تندتند روشن و خاموش می‌شد. آب بالاتر آمده بود . باران تندتر می‌بارید و صدای دربدری و دردمی‌داد. صدای ناله‌ای از دوردست می‌آمد. انگار کسی را به شلاق بسته بودند . خیال کرد بچه‌هایش دارند جیغ می‌کشند و ضجه می‌زنند . خوب که گوش سپرد و دریـافت که زوزهٔ بـاد است که در ناودان می‌پیچد و بافروکش کردن و اوج گرفتن باد ، کوتاه و بلند می‌شود.

احمدآقا همان‌طور بی‌حرکت و خیره مانده بود. مغزش انگار کرخت شده بود. انگار عضله‌ای بود که منقبض شده و به‌همان حالت مانده باشد. نه‌پیش می‌رفت و نه پس.

فریادی در کوچه پیچید: مرتیکه مگر با تو نیستم؟

این نعرهٔ استوار بود. با دست ، تهدیدآمیز، به سوی احمدآقا اشاره کرد، دستانش در زیر نور چراغ می‌لرزید، رعشهٔ دست‌های یک الکلی ! سایهٔ پیشانیش بر گونه‌هـا افتاده بود و چهرهٔ او را خوفناک می‌ساخت. سرباز بی‌حرکت ایستاده بـود و یکـی‌دوبار تسمه تفنگش را از این شانه به آن انداخت و گردنش را خم کرد تا آبی که بالای کلاهش جمع شده بود پائین بریزد.

چهرهٔ استوار هراس‌انگیز شده بود. باران انگار به‌زیر پوست بدنش هم رسوخ کرده بود.

احمد که از نعرهٔ استوار تکان خورده بود به‌طرف حیاط دوید و فوراً رفت توی اتاق . در حیاط پشت سرش نیم‌باز مانده بود.

کلید چراغ اتاق را زد . دو کودک، دوساله و چهارساله، گوشهٔ اتاق‌زیرلحاف خوابیده بودند. بچه‌دوساله‌پسربود وچهارساله‌دختر. پسرک لحاف را پس زده بود و غلطیده بود روی بالش و به‌خواب رفته بود. دخترک دهانش باز بود. مادرشان با تعجب زیرلحاف

نیم‌خیز شده بود. چشم‌های خواب آلوده‌اش را نور چراغ آزار می‌داد. اشک از گوشهٔ چشم‌هایش سرازیر شده بود:

ـ چه خبره احمد آقا؟

زبان احمد بند آمده بود. نمی‌دانست به زن چه بگوید . در ضمن نمی‌خواست آن‌هارا زابراه کند:

ـ هیچی ... نمی‌دونم اصلا ... از فرموندار نظامی اومدن ...

زن خودرا از زیرلحاف بیرون کشید. سرپا ایستاد و بادهان باز و چشم‌های‌گرد شده به‌شوهرخیره شده می‌خواست حرف بزند، اما به لکنت افتاد:

ـ فر ... فر... مو... ندار... نظا...می.

احمد با بی‌حوصلگی قرزد: حالا تو دیگه بس کن! ببینم چه خاکی به‌سر می‌کنیم.

بعد انگار کس دیگری ، آدم باانصاف و بامنطقی را در ذهن مخاطب قرار می‌دهد گفت:

ـ آخر آقاجان من کاری نکرده‌ام که با فرموندار نظامی طرف باشم. نمی‌فهمم. تابوده واسه همین‌آدما و همقطاراشون عرق‌ریختم. با لباس فرم اومدن توی دکه، بردمشون توی پستو از شون‌پذیرایی کردم. گفتم بالاخره باید به‌قول معروف تقیه کرد. چقدر نسیه خوردن وپولشو ندادن؟ چیزی نگفتم. یعنی‌نمی‌تونستم بگم.مست‌بازی درآوردن ، عربده کشیدن ، چاقو کشیدن ، توی محل کسبم سر به سر خلایق گذاشتن ، به بساط چغاله بادومی و گردو فروش ناخنک زدن، سروصداشون رو روی سر من هوار کردن ، ایجاد ناراحتی‌کردن، دندون روی جیگر گذاشتم. یعنی اگه نمی‌ذاشتم چی می‌کردم؟ خب مثل این‌که یه چیزم بدهکار شدم؟

دست وپایش یخ کرده بود و چیزی توی دلش پیچیده بود وآن را می‌خراشید . دل ضعفه داشت. مثل همان مواقعی که سوزش معده‌اش او را بی‌طاقت می‌کرد و تا یک پیاله چای یا تکه‌ای نان نمی‌خورد ، سوزش او را رها نمی‌کرد.

زن دستپاچه ، انگار مهمانی سرزده وارد شده باشد، باعجله بچه‌هارا جابه‌جا کرد، سرشان را روی بالش گذاشت و لحاف را رویشان کشید و رفت گوشهٔ اتاق چمباتمه زد . از چشم‌هایش یک

ریز اشک می‌بارید . کف دست را به زانویش کوبید و ناله سرداد: دیدی چه بلایی ناگهانی به سرمان آمد؟ دیدی چه خاکی به‌سرمان شد ؟ یه عمر هی‌آسه بیا آسه برو که گربه شاخت نزنه ، گفتم مرد این شغل لعنتی رو ول کن! یه عمر لعنت و نفرین فامیل و آشنا و در و همسایه رو به خودت خریدی ، حالا معلوم هم نیس به کدوم بی‌پدر و مادری عرق دادی و به‌ناخن از سر استکانشون کسر بوده و رفتن لاپورتتوبه فرموندار نظامی دادن...

احمد آقا داد کشید: بسه زن! تو دیگه خونمو کثیف نکن . به‌حد کافی تن و جونم داره میلرزه که ...

ناگهان کوبش مهیب درحرف‌هایش را برید. به‌طرف پنجره‌ای رفت که رو به حیاط بود. پشت دری‌های چلوار را کنار زد. شیشه بخار گرفته بود . کف دستش را روی شیشه کشید . سرش را جلو برد. ستون نور پریده رنگی از اطاق به حیاط افتاده بود که مثل‌پرتو افسردهٔ آفتاب غروب پاییز، دلگیر و ماتمزده بود. باران به شدت بر کف آجری حیاط می‌کوبید . آجرهای زرد و شستهٔ حیاط زیر پردهٔ ضخیم پشنگه‌های ریز آب که به شکل بخار درآمده بودند ، در پرتو کم‌رنگ نور اطاق، اندوهی سنگین بر دل احمد می‌نشاند.

سرباز به وسط حیاط آمده بود و بادست به سوی او اشاره می‌کرد. احمدآقا از پنجره آمد به طرف جارختی و شلوارش را ازروی میخ برداشت و گفت: بی‌عاطفه‌ها! انگار خون کردیم...

توان نداشت تا پاهایش را توی پاچه‌های شلوارش بکند.یک بار که پایش را بلند کرد توی پاچه‌اش بگذارد ناگهان سکندری خورد و به پهلو توی اتاق افتاد ، نزدیک بچه‌ها. دختر بچه درحال خواب غلتی زد و چیزی در دهان جوید وچند کلمهٔ نامفهوم زمزمه کرد وآرام گرفت. احمدآقا روی یک پا بلند شد و درحالی‌که سعی می‌کرد پای دیگرش را توی پاچهٔ شلوارش بکند ، راست ایستاد . زن به طرف پنجره دوید و پشت دری چلوار را که دیروز شسته بود ، پس زد . جای کف دست احمدآقا روی شیشه مانده بود. حالا کمی بخار روی آن نشسته بود و از پس‌آن باران و حیاط به نظرش موج‌دار می‌آمد . هیکل سرباز ، مبهم ، دربرابر چشم‌هایش پیچ و تاب می‌خورد و در سایه روشن حیاط ترسناک می‌آمد. زن پشت دری را

انداخت و خود را کنار کشید. به سوی احمدآقا چرخید و بـا دست زد به صورتش و گونه‌اش را با سر انگشتان کند، و نالید : خدایا خودت به داد ما برس .

احمد سرش زیر بود و داشت کمرش را می‌بست. باخودگفت: شاید زن راس میگه . نکنه اون حسین موش که پریشب آمده بود موقع بستن دکه عرق میخواس و من بش ندادم لاپورتمو داده باشه. از این آدم هیچکاری بعید نیس. همین چن وقت پیش مگر نبود که حاجی خواربار فروش عرکی‌رو که بش بدهکار بود لاپورت می‌داد و همین جوری ده پونزده نفری رو روانهٔ فرموندار نظامی کرد؟ مأمورا هم واسه اینکه بگن ما بیکار ننشستیم و حقوقی که دولت بهمـون میده بیجا نمی‌ده ، فوراً یخهٔ آدمو می‌چسبن و به فرمونـداری جلب می‌کنن. اون بنده خداها هم تا خواسن ثابت کنن که باباجان یـه همچه چیزایی نیس که حاج حسن میگه و او فقط از اون‌ها طلبکاره دوهفته‌ای از کار و زندگی واموندند.

صدای چند ضربهٔ محکم، که باته تفنگ به در اتاق خورد ، احمدآقا را از خیالات خود بدر آورد و ازجاپراند. زن به طرف بچه‌ها دوید و دست‌هایش را روی سرآن‌هـا گرفت. در که به لرزه درآمـده بود و داشت از لولا کنده می‌شد ، چهارتاق بـاز شد . زن همان‌طور که دستهایش روی سربچه‌ها بود نیم‌خیز شد. پسربچه از صدای‌در برخاست. گریه‌کنان در جایش نشست. چشم‌هایش را باانگشتان کوچک خود مالید. نور چراغ چشم‌هایش را می‌آزرد. مرتب می‌گفت: مادر، مادر، آب، آب، آب...

زن از روی تاقچه لیوان را برداشت و از پارچ کمی آب توی‌آن ریخت. آمد و لیوان را به دهـان پسربچه گذاشت . پسربچه با دو دست کوچک لیوان را چسبید و با چشم‌های بسته ، آن را یکبـاره بالا برد و سر کشید. آب از دو گوشهٔ دهان به یقه‌اش ریخت و بعد روی تشک چکه کرد. مادر لیوان را از او گرفت و او گریه را سـر داد . گریهٔ کودک دل احمدآقا را پاره پاره می‌کرد. بچه را بغل کرد و بوسید و بـه زن داد. روی سر دختر بچه زانو زد ، لحاف را از صورتش پس زد . دخترک دوباره چیزی جوید وچندکلمهٔ نامفهوم گفت. لب‌های دخترک گل انداخته و مرطوب بود. احمدآقا چشم‌های

دخترک را بوسیده به زن نگاهی کرد و از اطاق بیرون آمد.
صدای قدم‌های محکمی توی حیاط طنین انداخت . فریادی برخاست:
ـ مردک چرا معطل می‌کنی؟ می‌خوای از این بدتر سرت بیارم ؟
استوار آمد جلوی در اتاق و رو به سرباز کرد و گفت: حالا تقصیر ماست که خونه‌ش رو زیر و رو نکردیم! خدا می‌دونه چه چیزایی که تو خونه‌ش مخفی نکرده!
احمدآقا که از اتاق بیرون زد سرباز بازویش را چسبید . استوار پشت سرشان راه افتاد . هرسه از حیاط گذشتند . به‌دالان که رسیدند احمدآقا ایستاد و به پشت سر نگاهی انداخت . زن که بچه را به‌بغل می‌فشرد توی قاب در میخ‌کوب شده بود. دوباره‌کەراه افتادند ، بچه زد زیرگریه . مادر فوراً برگشت توی اتاق و دررا پشت سرش بست.

★★★

سرکوچه کمی ایستادند . خیابان‌ها خلوت بود . به فواصل زیاد ، بر سر تیرهای چوبی چراغی با افسردگی سوسو می‌زد . باد سرگردان، آغشته به قطرات باران ، تازیانه‌اش را بر در و دیوار و درخت واسفالت فرود می‌آورد. آب باران کوچه‌هارا گرفته بود. چراغ سر کوچه بر سر تیر خود در اهتزاز بود و سایهٔ تیر چراغ، همچون عقربهٔ ساعتی که فنرش در رفته باشد ، به هرسو می‌چرخید . چند در خانه نیمه باز شد و سرهایی از میان آن‌ها سرک کشیدند وبعد فوراً بسته شدند.
از کوچه زدند به خیابان . مغازه‌های دو سمت خیابان بسته و قفل خورده بودند . هیچ موجود زنده‌ای مگر چند سگ ولگرد وبیمار که توی بشکه‌های نیمه‌خالی آشغال کند وکاو می‌کردند ، در خیابان دیده نمی‌شد. دکهٔ عرق فروشی احمدآقا آن سوی میدان راه‌آهن بود. می‌بایست از میدان بگذرند و به سوی مشرق ، راهشان را ادامه دهند. هنوز با میدان فاصلهٔ زیادی داشتند که صدای «ایست» شنیدند. لحظه‌ای ایستادند . سربازی که تفنگی وارونه سرشانه

داشت به سوی آن‌ها آمد. وقتی نزدیک‌تر شد و درجهٔ استوار را دید ، سلام نظامی داد وگفت: سرکار استوارمعذرت می‌خوام!استوار کارتش را از جیب بغل فرنچ درآورد و بـه سرباز نشان داد آرام گفت: مظنونه، می‌بریم محلشو تفتیش کنیم.

سرباز نگاهی سرسری به کارت کرد و گفت: سرکار استوار امری باشد درخدمتیم! استوار درحالی‌که خمیازه طولانی و از سـر فراغت خیال می‌کشید کارت را توی جیب بغل فرنچ گذاشت وخمیازهٔ دوم را عمیق‌تر کشید ، چنان‌که دندان‌های آسیای زنگار گرفته‌اش، به تیرگی، درخشید ، وگفت: چیزی نیس. مشکوکه. از دکانش‌باید بازرسی بشه ...

به راه افتادند . دل احمدآقا هری پائین ریخت باخود گفت : آره ، درست فکر کردم. لاپورتم دادن . نمی‌دونم کدوم حرومزاده‌ای این کار رو کرده . همهٔ عالم و آدم خبر دارن که من یه آدم عرق‌فروش و کاسب هسم. نه‌کاری به خوب حکومت دارم و نه‌کاری به بدش . با بد و خوبش هم سرکردم.آدمای حکومت همیشه‌اومدن توی دکه‌م، منم بااحترام عرق جلوشون گذاشتم. آخر سر هم بااحترام حقشون رو توی جیبشون چپوندم. بی‌آنکه کسی بوببره. از این بهتر؟شب، نصفه شب، وقت، بـی‌وقت، تعطیل، غیرتعطیل اومدن کـه جنـاب سرهنگ کلانتر محل ، نمی‌دونم ... جناب سروان افسر نگهبـان کشیک فرمودن چند بطـر عـرق خنک و مخلفاتش رو بفرست ... فرستادیم . ده شاهی هم پول نگرفتیم . یعنی‌اگه می‌خواسیم‌بگیریم کی می‌داد؟ حـالا چطور شد مـا یه‌دفعه مظنـون و مشکوک از آب دراومدیم؟ مگه اون دفعه با «قاراپت» دشمنی نکردن و لاپورتش‌دادن. خب ، خودشون راهش رو بلدن. میان یه چیزی ، یه چیز ضاله ـ ماله‌ای میذارن توی دکه ، جایی که صاب دکون نتونه ببینه، بعدش هم میان می‌گردن و میرن درس همونجایی کـه اون ضاله رو قایـم کردن. بعد دیگه خر بیار و معرکه بارکن... بیچاره زن و بچه‌هام . چی می‌کنن؟ توی این بلبشو بازار چی به سرشون میاد؟ ماکه‌کسی رو نداریم. تازه به خاطر این شغل که داریم در و همسایه هم چشم دیدنمون رو ندارن . می‌گن یارو عرق فروشه ! اصلا سلام و علیک باش حرومه ! بعد هم حتماً به‌زن بیچاره چه سرکوفت هایی کـه

نمیزنن. آخه این‌هم شوهر بود که گیر تواومد؟ عرق فروش! تازه ، تقصیرکار دولت، مظنون! خدا هم جزای کاراش‌رو داد...

تصور دربدری زن و بچه مغزش را داشت می‌ترکاند.خواست فریاد بزند ، اما جلو خودش را گرفت. بی‌طاقت شده بود و دیگر در خود شکیبایی نمی‌دید . بااین‌همه ، ظاهر خودش را حفظ کرد. چرا که سالیان بسیار پشت پیشخوان عرق فروشی ایستادن به‌اوآموخته بود که دربرابر هر بهانه گیری و هرگونه زورگویی ، باید صبر و انعطاف داشته باشد. پس دنبالهٔ فکر و خیالاتش را ، همچون دنبالهٔ تازیانه‌ای که حس می‌کرد بر فراز سرش برافراشته مانده است ، رها ساخت. تنها امیدش این بود که از تفتیش دکه چیزی به دست این استوار عبوس ، که درعرض یک ساعت امشب ، جگرش را خون ریز کرده بود، نیاید . در حالی که این شعلهٔ کوچک امید را در کنج دل روشن نگه داشته بود ، به این فکر فرورفت که چه کسی ممکن است «لاپورت» او را داده باشد؟ طلب کاران خود را یکی یکی به‌یاد آورد. لات‌هایی‌را که باج می‌خواستند درنظرمجسم‌کرد.سیاه‌مست‌ها یا الکلی‌های بی‌پولی را که عرق مجانی می‌خواستند درنظر آورد . حتی به خانم رئیسی که در محلهٔ پایین ، کارش با او به چاقوکشی رسیده بود نیز فکر کرد... اما از این همه نمی‌توانست روی کسی انگشت بگذارد ...

استوار کوتاه قد اخمو ، همراه سرباز که بازوی احمد آقا را چسبیده بود از زیر بالکن ممتد ردیف مغازه‌های آن دست میدان راه آهن قدم برمی‌داشتند. استوار با دستمالش ، که الان دیگرخیس خیس بود ، کلهٔ کم مویش را خشک می‌کرد و چنان خمیازه‌های‌بلند و عمیقی می‌کشید که عضلات فکش به‌درد می‌آمد . زیرلب قر می‌زد : «ای که چه خمارم... پدرم در اومده . دوشبه کشیکم ... اینم شد زندگی آخر؟»

احمدآقا که صحبت کردن استوار را نشانهٔ گشوده شدن خلق و خوی او گمان می‌کرد، به خود جرأت داد و با صدایی خفه و ترس خورده پرسید: «سرکار! معذرت می‌خوام! من که کاره‌ای نیسم . تو که خودت بارها اومدی دکهٔ من عرق خوردی . توکه بهتر می‌دونی . من اهل پاگذاشتن روی دم حکومت نیسم...» استوار همان‌طور که

راه می‌رفت گفت: «ارواى شکمت ، اگه هم بخواى ، مگه می‌تونى...» بعد زیرچشمى نگاه تندى به احمدآقا انداخت. چهرهٔ احمدآقا انگـار چند سال پیرتر شده بود . چین و چروک‌ها عمیق‌تر شده بـودند . رنگش پریده بود و لبهایش خشک شده بود. استوار دلش‌سوخت و گفت: «حالا یه طورى میشه. زیاد ناراحت نباش ، جانم...»

آن شعلهٔ کوچکى که در دل احمدآقا روشن بود یک‌بـاره شعله کشید . اما دوباره فروکش کرد: «ازکجا معلوم‌که نخواد دل داریـم بده ؟ شاید نمی‌خواد زیاد زجر بکشم . خوب چرا نمی‌خواد زیادزجر بکشم ؟ بالاخره مشترى من بوده . اما تعجبم ! این استوار از همه بی‌آزارتر بود. خدایا خودت رحمى به زن وبچهٔ ما بکن!»

احمدآقا جلو مغازه‌اى ایستاد . درهاى چوبیش انگار به قفـل بزرگى که به آن زده بودند، آویخته بود. در کاملا چفت نبود و از لابلاى درزهاى آن می‌شد نگاه کرد اما توى دکه تاریک بود. احمدآقا خواست به طرف مغازه برود که سرباز محکم بازویش‌را چسبید . استوار به سر سربازداد زد: «ولش‌کن بابا توهم دیگه! مگه‌نمی‌بینى تو مغازه‌شه؟»

بعد با لحن ملایمى به احمدآقا گفت: «یـالا بجنب باباجان . داریم می‌میریم. یالا دیگه!» دست‌هایش را کرد توى جیبش ورویش را به خیابان کرد.

باران دیگر ریز، مـی‌بارید و انگار بـا ناخن هزاران انگشت طفلانـه‌اش ، اسفالت خیابان را می‌خاراند . استوار گفت: «آى که از خمارى داره پدرم درمى‌آد!اینم شد زندگى؟ دوروز و دوشب‌کشیک؟ که چى؟ بابا بذارین مردم به زندگیشون برسن .شما هم گندشـو درآوردین.»

سیگارى از جیب درآورد و آتش زد و چوب نیم‌سوخته‌کبریت را توى خیابان پرت کرد. بعد برگشت به طرف مغازه و گفت: «یالا بجنب بابا، بجنب جانم!»

احمدآقا با دست‌هاى لرزان کلید بزرگى را که شبیه به پیـچ بود از جیب درآورد و سعى کرد در سوراخ قفل جـا بیندازد امـا دست‌هایش می‌لرزید . بالاخره کلید جاافتاد و قفل بازشد . دولنگه درچوبى غژغژکنان بازشدند. احمدآقا دست پاچه شده بود، کبریتى

گیراند و کلید برق را روی دیوار پیدا کرد. لامپ وسط سقف دکه ، به اندازهٔ یک چراغ نفتی نورداشت. پرتو زرد و غم‌انگیز لامپ ، از توی دکه، خود را روی پیاده‌رو خاموش می‌کشاند.

استوار، شتاب‌زده ، گفت: «در رو از تو ببند مردک! اون چراغ صاب مرده‌روهم خاموش‌کن! شمعی، فانوسی،چیزی نداری؟»

احمدآقا به اتفاق سرباز که یک لحظه هم تنهایش نمی‌گذاشت در را از تو بستند. احمدآقا بازویش را دوباره از دست سرباز رها کرد و رفت پشت پیشخوان و شمعی از توی قفسهٔ بطری‌های عرق کشید بیرون . روشنش کرد و توی جاسیگاری نشاندش. کلید برق را زد و لامپ خاموش شد . دکه چند لحظه در تاریکی فرو رفت . دل احمدآقا انگار در مشت درشت سرباز فشرده می‌شد . بلاتکلیفی‌مثل خوره صبر و طاقتش را می‌خورد . فضای دکه کم‌کم روشن‌ترمی‌شد و چشم‌هایشان با نور شمع آشنا می‌شد.

احمدآقا رفت پشت پیش‌خوان و گفت: «سرکار، همهٔ زندگی من همینه . هرجاش رو که دلتون خواس می‌تونین بگردین.»

استوار سرفه‌ای کرد و دفترچه‌ای را از بغل درآورد ، ابروهایش را جمع کرد و سپس بالا برد و به اوراق دفترچه خیره ماند . چند لحظه بعد با همان اخم و سرفه دفترچه را بست و توی جیب بغل گذاشت . باز سرفهٔ پرسروصدایی از حنجره بیرون داد و گفت: «راستش را مرد و مردانه بگو ضاله ماله داری یا نه؟»

احمدآقا با صدایی خفه گفت : «به مرگ عزیزام هیچی!»

ـ دروغ میگی.

ـ بیاین بگردین.

ـ خب ، ما اگه بخوایم بگردیم بالاخره چیزی پیدا می‌کنیم! حواست هس که؟

ـ والا من که سر درنمی‌آرم.

ـ وقتی چندتا شلاق خوردی سر درمی‌آری. در هرصورت سر درمیاری یا نمیاری، به‌من ربطی نداره. تو مظنونی و باید هرچه داری ، خالصاً مخلصاً روکنی! یه‌بار بسه یا دوباره بگم؟

ـ نه سرکار ، همون یه‌بار بسه .

ـ خب ، حالا هرچی داری بذار توی طبق اخلاص...

احمد بی‌چاره مانده بود . نور پریده رنگ شمع چهرهٔ او را مصیبت‌زده‌تر نشان می‌داد. چهرهٔ سرباز در نور شمع همچون‌تکه‌ای سنگ بود ، اما اندوهناک . اما چهرهٔ استوار انگار مخوف‌ترشده بود .

استوار دست‌های لرزانش‌را روی پیش‌خوان گذاشت . حالا درست روبه‌روی احمدآقا ایستاده بود . کلید بزرگ هنوز توی‌دست او بود و دست‌هایش همچنان می‌لرزید .

استوار که چهره‌اش همان‌طور درهم بود و ظاهراً عصبانیتش کم‌کم داشت اوج می‌گرفت ، خمیازه‌ای طولانی کشید و فریاد زد : «مردک، هرچی داری روکن!»

استوار اشاره‌ای به سرباز کرد. سرباز با قدم‌های جدی رفت پشت پیش‌خوان و شروع کرد به جستجو. پس‌از چند لحظه مجله‌ای درآورد و روی پیش‌خوان گذاشت . گفت: «سرکار استوار ! انگاریه چیزایی توی این باید باشه ؟

استوار با بی‌حوصلگی نگاهی به مجله کرد ، ورق زد و ازروی پیش‌خوان برش داشت وروی زمین پرت کرد. و با عصبانیت گفت: «سرباز! بی‌عرضه! بیا برو پشت در کشیک وایسا کسی مزاحم نشه ! اینا دوست و رفیق زیاد دارن یه دفعه دیدی ریختن و بلایی سرمون آوردن!»

بعد رو به احمد آقا کرد و گفت: «بیا درو واکن سرباز بره پشت در کشیک بده.» احمدآقا در را باز کرد. سرباز بیرون رفت . احمدآقا دررا بار دیگر از تو قفل کرد. استوار داد زد:

«برو پشت بساطت!»

احمدآقا که پشت پیش‌خوان ایستاد ، استوار درحالی که دست‌ها و کیسهٔ تیره کوچک زیر چشم‌هایش رعشه گرفته بود ، فریاد کشید : «هرچی داری روکن مرتیکهٔ مزخرف عرق فروش!»

احمدآقا با صدایی که داشت توی گلو می‌شکست نالید : «سرکار آخه چی‌رو کنم؟ به سرت قسم ...»

استوار حرفش را برید و باردیگر فریاد زد: «چی‌چی‌رو رو کنی؟»

ـ عرض کردم که چیزی ندارم ...

ـ توی این دکهٔ صاب مرده‌ت هیچی پیدا نمیشه؟
ـ سرکار مگه تو این دکه جز عرق ...
ـ خب ، همون رو وردار بیار، مادرمرده ...

استوار چنان نعره‌ای زد که سرباز از بیرون یک چشمش را میان شکاف در گذاشت و توی دکه خیره شد. بعد که حس کرد خبری نیست ، شروع کرد به پاس دادن. احمدآقا پشت پیش‌خوان خشکش زده بود . مات و مبهوت به استوار نگاه می‌کرد . باورش نمی‌شد...

استوار دوباره داد زد: «چیه بربر نگام می‌کنی؟ د وردار‌بیاور دیگه ، صاب مرده‌رو!

احمدآقا باهمان نگاه منگ و گیج پشت پیش‌خوان نشست. دوباره که برخاست ، یک بطر عرق یک دستش ولیوانی در دست دیگرش بود. وهمان‌طور که به‌استوار زل زده بود گفت: «مزه چی؟»

اگر تازه واردی از بیرون تو می‌آمد، بی‌گمان فکر می‌کرد احمد آقا دوچار ضربهٔ روحی شده است . دهانش نیمه باز مانده بود و آب دهان از گوشهٔ لبش داشت کش می‌آمد.

نعرهٔ استوار دوباره زیرطاق‌کوتاه دکه پیچید : «پس مزه‌کو؟»

احمدآقا همان‌طورکه چشم از استوار برنمی‌گرفت ، پشت پیش‌خوان نشست . وقتی از پشت پیش‌خوان برخاست ، توی هردو مشتش پر از سیب زمینی‌های ریز آبپز بود. آن‌هارا روی پیش‌خوان ولو کرد.

استوار سر بطری را باز کرد . درحالی که لیوان را از عرق پر می‌کرد گفت: «پوس‌بکن! نمک یادت نره!»

احمدآقا یک دانه سیب زمینی برداشت که پوست بکند، اما نتوانست. لرزش دست‌هایش نمی‌گذاشت پوست سیب زمینی را بکند. به هر زوری بود یک سیب زمینی را پوست کند. نمک هم آورد . استوار لیوان اول را یک نفس سر کشیده و پشت آن سیب زمینی را به نمک زد وتوی دهن انداخت .

احمدآقا همهٔ این مدت خیره به استوار نگاه می‌کرد . استوار که لرزش دست‌ها و کیسه‌های کوچک تیرهٔ زیر چشم‌هایش قطع شده بود ، همان‌طور که سیب زمینی را می‌جوید به آرامی گفت:«غذا

مذا چی داری؟»

ـ سرکار ، عرض کردم ، به سرتان قسم ضاله ماله...

استوار پرید توی حرفش: «گفتم غذا مذا چی داری؟»

احمدآقا فوراً گفت: «اینجا هیچی، سرکار جان!»

سگرمه‌های استوار دوباره بـه‌هم رفت: «یعنی هیچ هیچی ؟ یعنی چی؟»

ـ دروغ نمی‌گم سرکار، می‌خواین بیان بگردین!

ـ خب نمی‌خواد بگردیم. اگه بخوایم بگردیم بالاخره چیزایی پیدا می‌کنیم.

احمدآقا ناگهان گفت: «سرکار ، بریم از خونه بیاریم؟»

استوار اخمش‌را توی هم کرد و درحالی‌که پیشنهاد احمدآقارا سبک و سنگین می‌کرد گفت: «می‌خوای کلک بزنی وبرنگردی؟»

احمدآقا گفت: «نه به‌خدا سرکار.»

استوار درحالی‌که انگار به‌او امتیازی می‌بخشید گفت:اشکالی نداره! برو! اما زود برمی‌گردی.»

بعد تفی روی کف دکه انداخت و گفت: «تا ایـن تفـ خشک نشده باید برگردی!»

احمدآقا از پشت پیش‌خوان پرید بیرون و به طرف درشلنگ برداشت . استوار درحالی که بطر عـرق و لیوان را بادست پشت خودش پنهان کرده بود ، داد زد: سرباز!

سرباز پرید جلو و سلام نظامی داد: «بله سرکار استوار!»

ـ با احمد آقا میری خونه‌ش ! چیزایی‌داره که باید بیاره‌اینجا تا بازرسی کنیم. مواظبش باش اگه دربره تورو به جاش زندونی می‌کنن! زود هم برمی‌گردی!

بعد تفی روی پیاده‌رو خیس انداخت وگفت: تا این تفـ‌خشک نشده باید برگردی ، والا خودت می‌دونی دیگه...؟

سربازسلام نظامی داد وگفت: «بله سرکاراستوار، می‌دونیم.»

و همان‌طورکه دست‌هایش‌بالا بود، چشم‌هایش‌را روی پیاده‌رو به این سو وآن‌سو گرداند تا تفـ را پیدا کند. فریاد استوار او را به خود آورد : «احمد!»

احمدآقا با همان قیافهٔ منگـ جلوآمد. استوار در گوشش‌گفت:

«هیچ‌کس حتی سرباز نفهمه چی‌داری میاری والا می‌دونی‌که...؟»

ـ بله سرکار، می‌دونم!

و عردو، درحالی‌که سرباز بازوی احمدآقا را محکم چسبیده بود ، با قدم‌های سریع دور شدند.

استوار سیب زمینی‌ها را یکی‌یکی از روی پیش‌خوان برمی‌داشت و با حوصلهٔ تمام پوست می‌کند، نمک می‌زد و پشت هر نصف لیوان عرق آن‌را به دهان می‌گذاشت و زیر لب قرمی‌زد: «آخه چقدر کشیک مردیم بابا . مگه ما چه گناهی کردیم؟ سگ هم الان توی لونه‌شه. اما منو ببین واسه یه چتول عرق چه بازی‌هایی باید دربیارم؟»

روی پیش خوان سیب زمینی‌ها پخش و پرا بود و بطری عرق داشت ته می‌کشید. ناگهان صدای چندتا پا آمد. استوار فریاد زد: «احمد بیا تو در رو ببند ! سرباز! توهم پشت در کشیک بده!»

احمدآقا دستمال بسته‌ای را روی پیش‌خوان گذاشت وبازش کرد. استوار با ولع تمام شروع کرد به خوردن . پس از غذا، آخرین لیوان را هم نوشید و رو کرد به احمدآقا ، و با زبانی که کلمات را کش‌دار و مستانه بیرون می‌داد ، گفت: «حواست باشه! دیگه این دفعه اگه بهت ظنین بشن ، خودت می‌دونی! می‌دونی که چی به‌سرت میاد، ها؟»

احمدآقا با صدایی خفه گفت: «بله سرکار، می‌دونم!»

استوار تلوتلو خوران بیرون رفت و احمدآقا تامدتی پشت پیش‌خوان هاج و واج ماند.

# تابستان

مفتون امینی

هرگز اینگونه نبوده‌ست تن دهکده‌ای تشنه به‌آب
کودکان پل‌ها را دوست نمی‌دارند
گله از رود پراکنده وکج
میگذرد
آسیا روی سفیدش را در خواب طویل پره‌ها نیز نمی‌بیند
ظهر، در بوی غلیظ و گس گردو بن‌ها، راه خروجش را گم‌کرده‌ست
باغبان خرمن زردآلو را پشت در باغ ولو کرده
و خوابیده‌ست
دیگر امروز مترسك‌ها هم می‌گویند
قفل‌ها داغ‌تر از قانون‌هاست.

□ □

زیر خورشید که ساعت‌ها، ساعت‌ها می‌تابد
ما در این راه چرا گم شده‌ایم
آه!
کودکان از رود، از جنگل
چپ
می‌گذرند...

# سوسنگرد

(تاك پرده)

**کاظم هژیرآزاد**

**لازم به ذکر است، حادثه آخرین این نمایش‌نامه ملهم از داستان «پسر» اثر «ملادن اولیاشا» نویسنده یوگسلاو می‌باشد.**

**در ضمن از آقایان «محمد علی مهمید»، «مصطفی اسکوئی»، «ناصر مؤذن»، «ناصر حسینی» و «عباس شادروان» اعضاء محترم شورای نویسندگان وهنرمندان ایران که در تهیه این وجیزه نظرات صائب وراهنمائی‌های خویش را از حقیر دریغ نورزیدند، صمیمانه سپاسگزارم.**

اتاق نسبتاً بزرگ خانهٔ یکی از ملاکان ، در یکی از روستاهای اطراف سوسنگرد را می‌بینیم. وسایل اتاق ساده ، یک میز سمت چپ و سه صندلی اطراف آن قرار دارد . برسر در روبه‌رو ، عکس صدام حسین به چشم می‌خورد . به دیوار سمت چپ ، یک تابلوی نقشه ایران و یک نقشه جهان الصاق شده . ازپنجره بزرگ روبه رو ، پرچم عراق که بیرون نصب شده پیداست . از بیرون صدای تانک‌های شنی‌دار و حمل ونقل خودروهای ارتشی شنیده می‌شود، صدای پای سربازان شنیده می‌شود. فهد سروان توپخانه ارتش عراق پشت میز نشسته مشغول تنظیم لیست نگهبانی‌است. گروهبان نگهبان مقابل او ایستاده منتظر لیست است . از بیرون سروصدا به‌گوش می‌رسد. ستوان قادر و شیخ عثمان ، یکی از

فئودال‌ها، همراه دو سرباز مسلح، دو اسیر جوان‌را داخل‌می‌اندازند. سروان فهد ازجا می‌پرد .

سروان فهد: چیه ... چه خبره ... این‌ها کیند؟

ستوان قادر: جناب سروان ، درحال فرار دستگیرشان کردیم.

شیخ عثمان: این‌ها هم با اون اوباش همکاری داشتند.

ستوان قادر: توی خانه این یکی پر از شیشه‌های خالی و بنزین و فتیله بود.

شیخ عثمان: قربان با اون‌ها ککتل مولوتوف درست می‌کنند.

فهد: اوه ... خوبه ... خیلی عالیه ... همه اون شیشه‌ها قابل استفاده است (می‌خندد)، امشب تفریحات خوبی خواهیم داشت! (لیست نگهبانی را تمام کرده به گروهبان می‌دهد. گروهبان احترام گذاشته بیرون می‌رود) پل را کی منفجرکرد؟ (سکوت) نمی‌خواهند حرف بزنند. این تو بمیری از اون تو بمیری‌ها نیست. کجا می‌خواستید فرارکنید (سکوت) کلک همه‌تون کنده است. کثافت‌های مجوس.

(از بیرون صدای گاز و ترمز خودرو نفربر شنیده می‌شود. خبردار می‌دهند . سروان فهد از پنجره بیرون را نگاه می‌کند. دستور می‌دهد اسرا را کنار بکشند . سرهنگ توپخانه ، فرمانده هنگ وارد می‌شود . پشت سر او خدام سروان ارشد هنگ ، آجودان سرهنگ و چند افسر توپخانه و زرهی به‌ترتیب ارشدیت وارد اتاق می‌شوند و هریک کناری می‌ایستند. هنگام ورود سرهنگ، سروان فهد خبردار می‌دهد).

فهد: ایست خبردار.

سرهنگ: آزاد ... این ها کیند؟

فهد: دوتا اسیر جدید هستند قربان. هنگام فرار دستگیر شدند.

ستوان قادر: در تخریب پل هم دست داشتند . مقدار زیادی مواد

منفجره در خانه‌شان پیدا کردیم.
سرهنگ: (جلومی‌رود) که این‌طور ... مقاومت می‌کنید. پارتیزان‌بازی درمی‌آورید . پل می‌ترکانید، دمار از روزگارتان در می‌آورم عجم‌های کثیف.
(گروهبان مخابرات از اتاق مجاور داخل می‌شود . احترام می‌گذارد)
گروهبان مخابرات: جناب سرهنگ.
سرهنگ: هان؟
گروهبان مخابرات: ازستاد فرماندهی مرکز،باشما کارفوری‌دارند...
سرهنگ: خدام، این مجوس‌ها را ازاین‌جا ببرید.
آجودان: بله قربان.
(سرهنگ به‌اتاق مخابرات می‌رود)
این کثافت‌هارا بسپریدشان بدست عبدالواحد اون بلده چکار کند (به اسرا) اگر بخواهید خرد و خاکشیرتون نکنه مثل بچه‌های آدم هرچی می‌دانید بگوئید.
فهد: می‌تونیم خودمان خدمتشان برسیم.
آجودان: نه، جناب سرهنگ با همه ما کار دارند . دستوراتی‌دارند.
فهد: ما باید از دهنشون حرف می‌کشیدیم.
آجودان: اینو خودم هم می‌دانم، هرچیزی به‌موقع‌اش .
(سرهنگ باعجله وارد می‌شود)
سرهنگ: بهش بگو صبح زود پیش روی مـی‌کنیم. (به افسران) همین امشب باید پل را درست کرد. نمی‌تونیم معطل بشویم.
سروان فهد: قربان ، هرطور کـه شما امر بفرمائید... اما ... خیال نمی‌کنم این پل به‌این زودی‌ها درست بشه .
آجودان: خوب همگی می‌مانیم و درستش می‌کنیم.
سروان فهد: و به نظر من ، صلاح نیست امشب در ده بمانیم ... ممکنه ...
آجودان: (باتحکم) اگر ما امشب از ده بیرون برویم سروان ، آن‌ها شبانه به این‌جا می‌آیند و با کمک اهالی و سلاح‌های جدیدی که به دستشان می‌رسد ، درس خوبی به شما خواهند داد .
سرهنگ: حرف دیگه بسه ... همان که گفتم ... ما امشب این‌جا

اطراق می‌کنیم... افسر نگهبان امشب.
سروان فهد: من قربان.
سرهنگ: فهد، امشب وظیفهٔ سنگینی دارید . نگهبان‌هارا دوبرابر کنید هرپست دونفر . خودم برای بازدید می‌آیم . شب خطرناکی در پیش داریم. کوچک‌ترین حرکت را زیرنظرداشته باشید . قادر!
ستوان قادر: جناب سرهنگ.
سرهنگ: اطراف گورستان را خلوت کنید حتی یک نفر هم در گورستان یا اطراف قبرها نباید بماند.
ستوان قادر: قربان ، مردم دارند کشته‌هاشان را خاک می‌کنند . عزاداری می‌کنند.
سرهنگ: چرا آنقدر طولش می‌دهند... مسئولیت متفرق کردن مردم باشماست. مواظب باشید سربازان ما با آن‌ها تماس نگیرند. حتی یک کلمه نباید حرف بزنند. بعضی از آن‌ها زبان ما را می‌دانند . ممکنه روی، سربازان ما تأثیر بگذارند. فهمیدید ؟
ستوان قادر: بله جناب سرهنگ.
سرهنگ: هرکدام از افرادتان مشروب خواستند بدهید . اگر مقاومتی دیدید، شدت عمل به‌خرج بدهید . اختیار باخودتان. فقط هرچه زودتر مردم را به خانه‌هاشان بفرستید.
ستوان قادر: چشم قربان.
سرهنگ: شب که شد ، همه درخانه‌شان ، از شیوخ و افرادشون هم می‌توانید کمک بگیرید . خدام!
آجودان: بله جناب سرهنگ.
سرهنگ: خود شما کاملا نظارت کنید و به‌من گزارش بدهید.هرکس بدون اسم شب بیرون بود، بازداشتش کنید. کنترل‌کامل... خب شما دونفر یادتان نرود ، سربازان ما نباید بااین اراذل حرف بزنند. بروید .
فهد: قربان اگر اجازه بدهید ، شیخ جابر می‌تواند چندتا ازخانه‌های ده را برایمان خالی کند. چند بار خودش‌این پیشنهاد را داده. حتی گفته امشب برای همه ما سورسات هم تهیه دیده .
سرهنگ: این مجوسان هرآن ممکن است به ما حمله کنند. آیا

تانک‌هایتان را هم همراهتان می‌برید؟

سروان فهد: بله کاملا درک می‌کنم ... اما این شیوخ هم خون و هم وطن ما هستند . خیلی به ما محبت می‌کنند. گوسفندهائی را که موقع استقبال جلوی پایمان کشتند ، همه آماده است قربان.

خدام: اما نباید فراموش کنید که بین آن‌ها عده‌ای هم عجم، رسوخ کردند و ممکن است دست به خرابکاری بزنند. مفهومه ؟

فهد: بله ... کاملا ... ولی... قربان...

سرهنگ: خب دیگه، بعد از خاموشی، بی‌سر وصدا خواب. ولی آماده، کسی پوتین از پایش درنیاورد. بیدارباش نیم ساعت زودتر.

سروان فهد: چشم قربان، خاطرجمع باشید.

سرهنگ: دیگر سفارش نکنم. بروید.

(فهد و قادر احترام می‌گذارند و بیرون می‌روند).

واما شما ، با شما کار مهم‌تری دارم. ما باید هرچه زودتر خودمان را به اهواز برسانیم . با بی‌سیم خبر دادند که لشکر دوم ، با پشتیبانی کامل حرکت کرده و فردا ، حوالی ظهر به ما ملحق می‌شوند . ما تا اهواز را باید از وجود پاسداران و افراد مسلح عجم کاملا پاک سازی کنیم، تا لشکر برسد .

ستوان حبیب: اما جناب سرهنگ، تصور نمی‌کنم که این پل‌لعنتی به‌این زودی‌ها درست بشود. به‌کلی ازبین رفته . افراد من از صبح مشغول مرمت آن هستند ، اما این پل ازجایش تکان نخورده . نسناس‌ها به‌کلی ازبین بردندش.

سرهنگ: بله بله... شما سروان ، چند نفر از افرادتان را به جای نگهبانی به کمک ستوان بفرستید.

سروان خالد: ولی قربان ، افراد من از صبح تا به حال درجستجوی پاسداران هستند . خیلی خسته‌اند . فکر نمی‌کنم آن‌ها قادر به کار باشند؟

سرهنگ: نمی‌فهمم شما مگر فراموش کرده‌اید که این‌جا کجاست ؟ ما هنوز نتوانسته‌ایم یکی از پاسداران را دستگیر کنیم ...

ما هیچ یک از سوراخ سنبه‌های این‌جارا نمی‌شناسیم .هرآن ممکن است مـا را به دام بیندازند . یکبار دیگـر می‌گویم ، این پل حتماً باید درست بشود وهرچه زودتر هم باید درست بشود.

(همه پاهارا به احترام جفت می‌کنند)

خدام! تانکرهای سـوخت را نیمه شب تغییرمکان بدهید و خـوب استتارکنید!

آجودان: چشم قربان.

سرهنگ: لحظه به لحظه کارهایتان را به من گزارش بدهید. شب سیاهی خواهیم داشت . خیلی باید مواظب بود. من فردا از شما یک پل سالم می‌خواهم. تانک‌های من فردا از روی‌همین پل عبور خواهند کرد. می‌فهمید؟ بروید.

(افسران احتـرام نظامی گـذاشته بیرون می‌روند . آجودان بـاقی می‌ماند. چیـزی یادداشت می‌کند) خدام!

آجودان: بله جناب سرهنگ!

سرهنگ: اسرا را کجا فرستادی؟

آجودان: عبدالواحد داره به خدمتشان می‌رسد قربان.

سرهنگ: اگر اقرار نکردند ، کلکشون را بکنید. حوصله شون را ندارم. وضع عجیبی است. نه به آن مقاومتی که می‌کردند و نه به این سکوت و بی‌تفاوتی مطلق.

آجودان: خیال نمی‌کنم بی‌تفاوت باشند.

سرهنگ: کثافت‌ها ، اگر می‌جنگیدند، تکلیف خودم را می‌فهمیدم. هرچه زودتر باید ازاین‌جا رفت.

آجودان: بله... من هم همین طور فکر می‌کنم . بی‌شرف‌هـا بـه نیزارهای اطراف عقب نشینی کرده‌اند . فعلا کار ی‌نمی‌کنند. اما بعید نیست که در تدارک حمله باشند.

سرهنگ: نه ... ازجنگیدن رودرروی آن‌ها ترسی ندارم، یک تیرـ بار کلک همشان را می‌کند . ای کاش می‌دانستم . آن‌ها چه نقشه‌ای درسر دارند . وضع سردرگمی است.

آجودان: ماکه خیلی پیشروی کردیم . عنقریب کارشان تمامه .

سرهنگ: بااین همه نمی‌دانم چرا دلم خوش نیست . این پاسداران آدم‌های متعصب و احمقی هستند. عجیب مقاومت می‌کنند . نعره الله‌واکبر که می‌کشند دیگر هیچ چیز جلودارشان‌نیست. انگار که می‌خواهند خودشان را توی لوله توپ بیاندازند.

آجودان: و ما آنقدر توپ داریم که ازهمه آن‌ها استقبال کنیم‌قربان!

سرهنگ: اگر آشکارا حمله کنند ، می‌دانم چکار کنم. من از بلا ـ تکلیفی دلخورم ،اگر این پل لعنتی را خراب نمی‌کردند،معامله خوبی باآن‌ها می‌کردم . ای کاش یک کاری می‌کردند.

آجودان: تعدادشان زیاد نیست. اسلحه کافی ندارند ...

سرهنگ: بااین حال سه تانک نازنین مرا ازبین بردند، و سه تا ازبهترین افراد مرا با داس وتبر کشتند . تاانتقام آن‌ها را نگیرم دلم خنک نمی‌شود . آخ که اگر گیرشان بیاورم.

آجودان: تلفات آن‌ها هم کم نبوده. خودم ازروی چندتاشان ردشدم.

(گروهبان آشپز داخل می‌شود ، احترام می‌گذارد)

گروهبان آشپز: جناب سرهنگ شام حاضر است.

سرهنگ: باشه ، فعلا میل ندارم . (به آجودان) کاملا از اشتها افتادم. (گروهبان بیرون می‌رود)

آجودان: راستی ... شیخ جابر مشروب خوبی برایمان هدیه‌آورده. عرق خرماست... بدنیست چند گیلاسی بزنید. به‌اشتهاتان می‌آورد .

سرهنگ: خوردنی هست؟

آجودان: عالیه قربان ! قسمت شما در یخدانست.

(از پنجره به بیرون) آهای سرباز.

سرباز: (جلو پنجره می‌آید) بله قربان.

آجودان: به گروهبان آشپز بگو میز غذا را بچینند ... بگو اصل‌کاری یادش نره .

سرباز: چشم قربان.

آجودان: عرقش محشر است قربان . نیرو می‌دهد.

سرهنگ: سهم بچه‌های پل را هم نگه دارید ... تا صبح بدهید بخورند .

آجودان: بله قربان، به‌فکرآن‌ها هم بوده‌ام. برای ده روزشان‌مشروب هست .

(صدای چند تیر فشنگ از راه دوربه‌گوش می‌رسد)

سرهنگ: چه خبره ؟

آجودان: نمی‌دونم.

سرهنگ: (ازپنجره) فهد ... فهد... اونجا چه خبره؟

(فهد داخل می‌جهد) تیراندازی ازکجاست؟

فهد: ستوان حبیبه . با چندتا از پاسدارها درگیر شده .

سرهنگ: چند نفرند؟

فهد: عده‌شان زیاد به‌نظر نمی‌رسد.

سرهنگ: گروهان یک را به‌کمکشان بفرستید. نگهبان‌ها از پست‌هاشان ، تکان نخورند . (فهد عقب گرد می‌کند) صبر کنید ... اول اون جوان‌ها را بیارید . (فهد بیرون می‌رود) خدام ... تا من سروگوشی آب بدهم، حسابی خدمتشان می‌رسی آن‌ها حتماً جای پاسداران را می‌دانند . تا می‌توانی از دهنشان حرف بکش .

آجودان: می‌دانم چطوری به حرفشان بیاورم.

سرهنگ: همه جوان‌ها را باید بگیریم.

آجودان: همه خانه‌هارا گشته‌اند. دیگر جوانی در ده باقی نمانده . اگر بود شیوخ معرفی می‌کردند.

سرهنگ: خوب حالشان را به‌جا بیاور. (بیرون می‌رود).

(اسیران‌را داخل می‌آورند. سمت راست به ردیف می‌ایستند . دوسرباز مسلح مراقب آن‌ها هستند . لباس‌هاشان پاره شده. آثار شکنجه روی سر و صورت و بدنشان هویداست. دست‌هاشان ازپشت بسته‌شده)

آجودان: هان ... امشب بهتان نشان می‌دهم ، مقاومت درمقابل‌ارتش ما چه معنی می‌دهد . درسی بهتان بدهم که برای همیشه توی شناسنامه خراب شده‌تان ثبت بشود. پدرسوخته‌های عجم . کدام یک از شما بودید ؟ (سکوت) کدام یک از شما کوکتل

مولوتوف درست می‌کرد؟ (سکوت) کی پل را منفجر کرد؟ من رحم و مروت سرم نمی‌شه. (سکوت) من ، به مادرم هم رحم نمی‌کنم (سکوت) حرف نمی‌زنید. حرام زاده‌ها . اگر می‌خواهید مثل حیوان با شما رفتار نشه . با ما راه بیائید . تو پسر ... با پاسداران همکاری می‌کردی؟ (سکوت) حرف بزن . حرف بزن . (مشتی به شکم جوان می‌زند . جوان روی شکم خم می‌شود . موی سرش را می‌گیرد ومی‌کشد.)

جوان: بله ... کمکشان می‌کردم.

آجودان: چه نوع کمکی؟

جوان۱: کوکتل مولوتوف ... سه راهی براشان درست می‌کردم . آب و غذا برایشان می‌آوردم.

آجودان: سرباز اون تبر را بده به‌من . (سرباز تبری را از کناردیوار برمی‌دارد و به آجودان می‌دهد.) این تبرمال توست؟

جوان ۱: نه ...

آجودان: دروغ گوهای پست (چند مشت و سیلی به گردن و صورت جوان می‌زند) سه تا از افراد من بااین تبر کشته شده‌اند. این مال کیه؟ (جوان‌ها هریک با حرکت سر نفی می‌کند.) کدام یک از اهالی با تبر کار می‌کنند؟ هان ؟ (با تبر تهدید می‌کند) بگوئید!

جوان ۲: تقریباً همه با تبر کار می‌کنند. توی هرخانه‌ای ممکن‌است یکی از این تبرها باشد.

آجودان: که این طور؟ خیلی خوب . می‌دانید می‌خواهم با شما چکار کنم؟ گلوله حرامتان نمی‌کنم. من شما را بااین می‌کشم... با دست‌های خودم ... اما اگر جای پاسداران و تبر به‌دست‌هارا به من نشان بدهید ، با شما کاری ندارم ، همه شما را آزاد می‌کنم.

جوان ۲: ما از جای آن‌ها اطلاعی نداریم.

آجودان: ازطرف خودت حرف بزن کثافت.

جوان ۲: ما نمی‌دانیم آن‌ها بعد از حمله شما ، کجا رفتند . وقتی پل را منفجر کردند ، آن طرف پل بودند.

آجودان: من از کشته‌های شما پل می‌سازم . شما با آن‌ها همکاری

می‌کردید . مخفی‌گاه آن‌ها را به من بگوئید تا جان سالم بدر ببرید .

(صندلی جلو می‌کشد به سرباز اشاره می‌کند که جوان ۲ را روی صندلی‌بنشانند سرباز جوان را هل می‌دهد و روی صندلی می‌نشاند).

حالا حرف می‌زنی یا نه بلبل ... (دو انگشت خود را داخل سوراخ بینی جوان می‌کند و به‌عقب می‌کشد). خوب. بگوجای اون بی‌شرف‌ها کجاست؟ کجا قایم شدند؟ اگر می‌خواهی‌کنده نشه حرف بزن (جوان سکوت می‌کند).

(صدای ساز و دهل از بیرون شنیده می‌شود . آجودان به طرف پنجره می‌رود . فهد داخل می‌شود).

فهد : اصل کاری را آوردن.

آجودان: بیرون چه خبره؟

فهد: اهالی هستند . به افتخار دستگیری رئیس پاسداران شادی می‌کنند.

آجودان: پاسداره ؟

فهد: آره ... یک پیرمرد پاسداره . دیر رسیدیم . بقیه در رفتند . میگن این یارو آدم مهمی است . رئیسشان است سروان . جناب سرهنگ دستور دادند بازجوئی را از او شروع کنید.

آجودان: خب که اینطور ... شانس آوردید بیچاره‌ها . پاشید گمشید .

(فهد اسرا را بیرون می‌برد. سروان خالدو به دنبالش شیخ جابر وشیخ عثمان ملاکان بزرگ واردمی‌شوند. مرتب تعظیم‌می‌کنند. کنارمی‌ایستند).

آجودان: همان شیخ جابر بگو... بگو چه شیرینی کاشتی؟ زحمات تو فراموش نمی‌شود.

شیخ جابر: قربانت گردم. خدمت گزار شما هستم . جان نثار و چند تا از نوکرهاتان ، به کمک جان بازان قهرمان شما به

جستجوی این بی‌پدر و مادرها رفتیم... هفت تا بودند قربان. این مردیکه دزد سرکرده آن‌هاست . توی آسیاب کهنه پنهان شده بودند . تا متوجه ما شدند ، شروع به تیراندازی‌کردند، ما خیلی نزدیک شده بودیم : صداشان را می‌شنیدیم . باهم دعوا می‌کردند . آن شش نفر همه پاسدار و اعضاء جهاد سازندگی بودند . آن‌ها نمی‌خواستند بروند ، ولی این دزد پدرسوخته همه‌شان را با داد و فریاد فراری داد. من خودم شنیدم که می‌گفت: اگر شما نروید ، یا دستگیر می‌شوید یا کشته . آن‌وقت نقشه‌مان اجرا نمیشه . بچه‌ها منتظر ما هستند . من یک پیرمردم ولی شما جوان ، و پهلوانید . خلاصه همه‌را فراری داد.

آجودان: آخ ... حیف شد ... باید خیلی چیزها بداند ... بیاریدش ببینم.

(سروان خالد بیرون می‌رود . صابر را می‌آورند. هلش می‌دهند. مقابل آجودان نگاه می‌دارند . مردی است پنجاه و پنج ساله موهای سرش سفید شده ، قدمتوسط، سینه فراخ ، ته ریشی صورت استخوانی و سوخته از آفتابش را پوشانده‌پیراهنش پاره شده بدنش از پارگی‌ها پیداست.آثار ضرب و جرح در صورتش دیده می‌شود . دست‌هایش از پشت بسته شده).

آجودان: تو ... قیافه‌ات که به این حرف‌ها نمی‌آید!

شیخ عثمان: قربان اینطور نبینیدش. آدم آب زیرکاه ومزوری‌است. در بلوای پارسال مردم را در مسجد تحریک می‌کرد. برایشان سخنرانی می‌کرد . اعلامیه پخش می‌کرد. بچه‌های مردم‌را علیه ژاندارم‌ها می‌شوراند . باعث کشته شدن چند تا جوان بی‌گناه شد . تو مسجد به بی‌سوادها درس می‌داد و آن‌ها را گمراه می‌کرد.

آجودان: راست میگه پیرمرد؟ تو این‌کارها را می‌کردی؟

صابر: بله ...

آجودان: اوه ... پس انکار نمی‌کنی؟
شیخ جابر: این دزد و غاصب که شلوار پاش ، همهٔ پوست وخونش از من و بابای من است . این که جداندرجدش درخانه باباهای من بزرگ شده و از سفره ما تخم و ترکه ریسه کرده ، بعداز آن بلوای پارسال ، با بقیه دزدها و پدر سوخته‌های منطقه ، شورادرست کردند و زمین‌های‌آبا و اجدادی مارا بین خودشان تقسیم کردند.
صابر: دزد منم یا تو؟ شما چطور خان شدید ؟ آدم از راه شرعی که خان نمیشه .
شیخ جابر: شماها یک مشت گدای بی‌سروپا هستید که دماغ خودتان را هم نمی‌توانید بگیرید . شما می‌توانید زمین کشت کنید و نگهدارید ؟ این کار لیاقت می‌خواهد ، بدبخت‌ها . کار هربز نیست خرمن کوفتن!
صابر: اگر نمی‌توانستیم که شما غمی نداشتید و به این روز نمی‌افتادید که با دشمن همکاری کنید و براشون ساز و دهل بزنید. کی بود که زمین‌های کاشته‌ی ما را با تراکتورش زیرو رو کرد؟ خرمن مارا کی آتش زد؟ کی با کمک چماقداراش برادرهای پاسدار را که برای دفاع از حق ، آمده بودند از ده بیرون کرد؟ اعضاء جهاد سازندگی را کی به ده راه نداد وگفت اون‌ها چپی هستند؟
آجودان : آهای ... آهای ... پیرمرد زبان دراز ... خیلی تند نرو. شما چی فکر کردید . این هرج و مرج وبی‌نظمی ، خیال می‌کنید چه نتیجه‌ای داشته باشد؟ شیخ جابر ، مگر در زمان شاه اصلاحات ارضی نشد ؟ مگر به‌این گدا گشنه‌ها زمین ندادند؟
شیخ جابر: چرا قربان شما بروم. من بدبخت هیچ مقاومتی نکردم. با دست‌های خودم سند برایشان نوشتم به دستشان دادم . این هم مزد دستم!
شیخ عثمان: یکی نیست بگه آخه چه مرگتان بود؟
صابر: در ده خانوار بود که همش دو هکتار آبی و دیم بهش رسیده بود در عوض شما نامردا که در تمام عمرتون ، حتی یک بیل

هم روی زمین نزدید ، نفری دویست هکتار زمین حاصل خیز آبی داشتید . اصلاحات !

آجودان: پس تو دهقان هم هستی؟

شیخ عثمان: دروغ می‌گوید . بیشتر کارش تو مسجده، یک پایش توی این ده یک پایش توی آن ده ، هی عریضه برای مردم می‌نویسد. هی بااین بچه مزلف‌های جهاد سازندگی مردم را علیه ما تحریک می‌کند.

آجودان: شیخ عثمان ، تحمل کن ... من بااو حرف می‌زنم!

شیخ عثمان: چشم قربان!

آجودان: ببینم تو بااین مردم بیچاره چکار داری؟ چرا راحتشان نمی‌گذاری ؟ (سکوت) چرا آن‌هارا به‌کشتن می‌دهی؟

صابر: من بسته زمینم هستم ، اما همه چیزم وقف مردم است . بهشان درس می‌دهم . درهرکاری یاری‌شان می‌کنم . بهشان یاد می‌دهم که چطور با ظالم‌ها مبارزه کنند...

آجودان: اه... بارک‌الله ... بارک‌الله ...

(سرهنگ وارد می‌شود . پشت سر او گروهبان آشپز سینی مشروب به دست داخل شده سینی را روی میز می‌گذارد و بیرون می‌رود.)

سرهنگ: خب خدام، کار این قهرمان پیر به‌کجا کشید؟

آجودان: میکروب خطرناکیست قربان!

سرهنگ: نمی‌گذارم جائی را آلوده کند. (به سروان خالد) برو ببین پل درچه حالیست. برایم گزارش بیاور.

آجودان: میگه من دهقانم و روی زمین کار می‌کنم.

سرهنگ: اه ... ولی شنیدم تیرانداز ماهری هستی پیرسگ؟ ببینم... تو علاوه بر تفنگ ، با تبر هم سر و کار داری ؟

صابر: تبر؟! (سرهنگ به خدام اشاره می‌کند تبر را بیاورد) .

سرهنگ: بله بله ... تبر؟!

صابر: بله .

سرهنگ: تو با تبر چکار می‌کنی؟

صابر: خب هیزم می‌شکنم!

محمد تقی مرتاض هجری

آجودان: و گاهی هم باآن از پشت به سربازان بی‌دفاع حمله‌می‌کنی؟ هان !
سرهنگ: این مال تست؟
صابر: نه ...
سرهنگ: خوب نگاهش کن.
صابر: نه ...
سرهنگ: (جیغ می‌کشد) دروغ می‌گوئی.
صابر: تبر من در خانه است . می‌توانید بروید ببینید.
آجودان: (باندان قروچه) سه تا از افراد مارا بااین کشتند!
سرهنگ: کی می‌تواند این کار را کرده باشد؟
صابر: چه می‌دانم ... فکر نمی‌کنم در جنگ از آدم سئوال کنند که میل دارید چطور بکشمتان.
آجودان: ولی از پشت بیشرف؟ این را از تیرهٔ پشت یکی از سربازام بیرون کشیدم.
صابر: مگر شما از بچه‌های بی‌پناه ، اجازه گرفتید که با تانک از روی آن‌ها بگذرید ولهشان کنید؟ مرگ خوبست برای همسایه؟ به هرحال جنگ همیشه زشت است؟!
سرهنگ: خب خب ... توآدم چیز فهمی هستی. میل دارم با تو منطقی صحبت کنم. تو انکار نمی‌کنی که با پاسداران‌همکاری داشتی؟ نیست ؟
صابر: بله ...
سرهنگ: خب ، پس جای آن‌هارا می‌دانی؟
صابر: کاملا...
سرهنگ: کجا هستند؟
صابر: (خونسرد) خیلی عجله دارید بدانید ... خیلی خب... همه‌جا
سرهنگ: یعنی چه؟
صابر: جای آن‌ها در قلب همه مردم است.
سرهنگ: احمق... کی می‌خواهند حمله کنند؟
صابر: (لبخند می‌زند) نمی‌دانم.
سرهنگ: چه نقشه توی کله‌شونه؟!
صابر: نمی‌دانم.

سرهنگ: (خرخره‌اش را می‌گیرد و فشار می‌دهد) تعداد آن‌ها چند نفر است؟
صابر: زیاد، خیلی زیاد.
سرهنگ: مسخره کردی؟ (به‌فشار می‌افزاید).
آجودان: قربان بسپاریدش بدست من... من می‌دانم بااین چموش‌ها چه رفتاری بکنم. این‌ها حرف حساب سرشان نمی‌شود.
(از بیرون سروصدا می‌آید. سرهنگ از پنجره نگاه می‌کند.گروهبان نگهبان باعجله وارد می‌شود).
سرهنگ: هان چه خبره؟
گروهبان نگهبان: یکی از افراد محلی است. بااصرار می‌خواهد داخل شود.
سرهنگ: کیه ؟ چی می‌خواهد بگوید؟
گروهبان نگهبان: می‌گوید اسمم شیخ صباح است . می‌گوید خبر مهمی دارم.
شیخ جابر: قربان اوهم نوکر شماست. پسر عموی منست ! او را مأمور کردم که رفت و آمدهای دهاتی‌ها را باکمک افراد شما زیر نظر بگیرد و حرکات مشکوک را گزارش بدهد.
سرهنگ: آه ... کار خوبی کردی... بگو بیاید داخل!
(شیخ صباح وارد می‌شود. مردی است سی وسه ساله لباس‌هایش شباهت به لباس‌های شیخ جابر دارد. هنگام ورود به همه کرنش می‌کند و کنار شیخ جابر می‌رود).
شیخ جابر: چیه ... چه شده شیخ صباح ... خبری داری؟
(شیخ صباح آهسته در گوش شیخ جابر چیزی می‌گوید)
راست می‌گوئی؟ آه ... چه خوب ...
سرهنگ: چیه ... چه خبره؟ ... چرا درگوشی؟
شیخ جابر: قربان ، خبر بسیار جالبی دارم. شیخ صباح سیاهی دیده که آهسته به خانه صفرعلی می‌رفته (به صابر) باید

احمدت باشد ، اینطور نیست پیر خرفت؟!
سرهنگ: احمد دیگر کیست؟
شیخ عثمان: قربان احمد پسر این پیرسگ دزد است. مدتی درخرم‌شهر و آبادان یللی تللی می‌کرد . حتماً آمده نامزدش‌را ببیند. آن‌ها می‌خواستند خبر مرگشان عروسی کنند.
شیخ جابر: شاید هم پیامی برای پدرش آورده؟
شیخ صباح: قربان بـه سربازان گفتم تا مـن خبرش را به شمـا برسانم مواظب بـاشند ، اگر خـواست فـرار کند سوراخ سوراخش کنند.
سرهنگ: نه نه ، بـاید زنده دستگیرش کرد. خدام دور خـانه را محاصره کنید، نگذارید فرار کند ، زنده می‌خواهمش. همه‌اهل خانه را زنده می‌خواهم . ممکن است مأموریت داشته باشد.
آجودان: بله قربان همین الآن... عثمان ... صباح برویم.
(بیرون می‌روند)
سرهنگ: خب پیرمرد ، بخت دیگـر از شما بـرگشته، پسـرت و نامزدش هم به اسیران ما اضافه شدند.
شیخ جابر: می‌بینی؟ ازبس مردم بیچاره را به گمراهی کشیدید ، خدا هم به شما پشت کرده!
صابر: بی‌خود جانماز آب نکش.
سرهنگ: حالا پسرت را هم مثل آن‌های دیگر شکنجه می‌دهیم ، تا به زبان بیائی و بگوئی آن پدرسوخته‌ها کجا هستند.
صابر: پسر من هم مثل بقیه . همه آن‌ها پسرهای من هستند.
شیخ جابر: وقتی جلوی چشمت زمین را چنگ زد ، خواهیم دید . خیال کردی؟!
سرهنگ: یعنی می‌خواهی مقاومت بکنی؟ نه فکرنمی‌کنم انقدراحمق باشی . تو موهایت را توی آسیاب سفید نکردی!
صابر: این ملت برای پیروزی انقلابش هزاران شهید داده . جان‌من و پسرم چه ارزشی دارد؟
سرهنگ: آخر چرا؟ که چی بشه ؟
صابر: که ملتم سرش را در جهان بالاتر بگیرد.
سرهنگ: اوه چه غلط‌های زیادی. ولی اختیار جان پسرت که دست

تو نیست. شاید او بخواهد زندگی کند؟
صابر: مرگ بهتر از زندگی زیر یوغ دشمن است.
سرهنگ: خیلی بی‌رحمی ، هرپدری آرزویش اینست که بچه‌اش بزرگ بشود ، صاحب خانواده بشود ، به سر و سامانی برسد ، تو نمی‌خواهی ؟
صابر: چرا هرکسی این را طالب است. ولی وقتی دشمن به زور به خانه‌ات آمده ، چه سری، چه سامانی؟
سرهنگ: جنگ فراز و نشیب زیاد دارد . ممکن بود شما بر من پیروز شوید و ...
صابر: خیلی دیر نیست ...
سرهنگ: بله بله ... ممکن است. خب دراین صورت بامن چه می‌کردی؟
صابر: می‌کشتمت.
سرهنگ: آه. چه بی‌رحم . امامن ، می‌دانی اگر اسیر تو بودم چکار می‌کردم؟ هرچه می‌خواستی بهت می‌گفتم . من که جانم را از سر راه پیدا نکرده‌ام. و تازه جنگ مال سرباز است . شماها که هیچکدام سرباز نیستید؟
صابر: وقتی به یک مملکت تجاوز می‌شود ، تک تک افراد آن سرباز هستند.
سرهنگ: فکر می‌کنید با چندتا کوکتل مولوتوف می‌شود به جنگ یک ارتش منظم رفت؟ همه‌اش سه تا تانک به کجای ما برخورد ؟
صابر: یک دنیا هم توپ و تانک داشته باشید ، نمی‌توانید ازپس ما بربیائید. شما هنوز سرمست این چندقدم پیشروی‌هستید. هنوز ضرب شست مارا نخورده‌اید.
سرهنگ: شماها خیلی به خودتان مطمئن هستید... آخه به چه چیزتان می‌نازید؟
صابر: به مردممان می‌نازیم . به ایمانمان می‌نازیم . به حقانیت راهمان و به سازش ناپذیری رهبرمان می‌نازیم.
سرهنگ: پیرکفتار ، خیلی زبان‌درازی می‌کنی . یک درسی بهتان بدهم که نازیدن و بالیدن را برای ابد فراموش کنید.

سرهنگ، مشروب را باشیشه سرمی‌کشد، جلوآمده وچند سیلی‌به‌صورت صابرمی‌زند. بازهم‌می‌نوشد.)نشانت می‌دهم.
شیخ جابر: قربان مشروب باب میل هست؟!
سرهنگ: آه ، خیلی خوب... خیلی خوب ، عرق یعنی این.
شیخ جابر: نوش جان شما... هرچقدر میل دارید بخورید. به‌اندازهٔ همه سربازان شما دارم . تمام زیرزمین خانه‌ام دراختیارشما. آخ اگر این لامذهب‌ها می‌گذاشتند ، شامپانی ، شراب فرانسوی ، انواع ویسکی‌های آمریکائی می‌دادم نوش جان کنید. اما حیف، این بی‌شرف‌ها ریختند و همه‌اش را نابود کردند .
سرهنگ: عیبی ندارد مرد خوب ، غصه نخور بهت قول می‌دهم ، تا چند روز دیگر اوضاع به کلی عوض بشود.
شیخ جابر: آخ... امیدوارم ... امیدوارم قربان ... من که بیچاره شدم .
سرهنگ: پیرمرد بیا بخور ... آب زندگی است بدبخت . این چند دم‌آخر زندگی‌ات را خوش باش. بیا بزن روشن شی.
صابر: ارزانی خودت (گیلاس مشروب را به صورتش می‌پاشد) .
شیخ جابر: جناب سرهنگ خوردنش لیاقت می‌خواد ...
سرهنگ: آی گفتی ؟ اصلا حیف یک قطره‌اش . کاش یک جو از معرفت شیخ جابر در وجود تو هم بود. یک موش می‌ارزه به صد تا مثل‌تو.
شیخ جابر: خجالتمان می‌دهید قربان.
سرهنگ: پیرسگ ، بهتره این را توی کله پوکت فروکنی ، شما تنهائید . تمام مردم این ده ، مسلمان و همخون ما هستند . آن‌ها با ساز ودهل ازما استقبال کردند و برای ما ...
صابر: آن‌ها مردم نیستند . آن‌ها چماق‌داران این‌ها هستند. شاه هم تکیه‌اش به همین اوباش بود و می‌گفت آن‌ها مردمند!
سرهنگ: مجوس ، خیلی سرمست غروری ، وقتی پسرت جلوی چشمات جان می‌کند ، دلم می‌خواهد حالت را بپرسم . می‌دانی احمق، سنگ هم که باشی نرمت می‌کنم ... شیخ جابر ...
شیخ جابر: عالی جناب ...

سرهنگ: امشب می‌خواهم تا صبح بخورم و تفریح کنم ... لهتون می‌کنم. این سگ خیال می‌کند خیلی قهرمان است! جابر ... این شیشه را پرکن.

شیخ جابر: ای به‌چشم (شیشه را از روی میز برمی‌دارد. وبیرون می‌رود)

سرهنگ: انتقام همه را همین امشب می‌گیرم. بی‌سر و صدا. سر همه‌تان را زیر آب می‌کنم. اما پسرت را یکجور دیگر. جلوی چشمات اول چشماشو در می‌آرم، بعد گوششرو مـی‌برم ، عالیه... خیلی تماشایی است. این‌طور نیست؟

(از بیرون صدای پا و گفتگو به‌گوش می‌رسد)

سرهنگ: خب. آوردندش.

(آجودان احمد را کشان کشان به داخل می آورد. جوانی است بیست و پنج‌ساله . لاغر با صورت استخوانی. رنگش کمی به زردی می‌زند. آثـار خستگـی از صورتش هویداست. راه درازی را از تپه ماهورها، پیاده آمده. لباس ساده و خاکی به‌تن دارد. گروهبان آشپز دختر را که جثهٔ کوچکی دارد و پیراهن مخصوص همان محل به‌تن کرده جلو می‌اندازد. دست‌های هـردو از پشت بسته است. شیخ جـابر با عجلـه شیشه مشروب را آورده و روی میز می‌گذارد.)

آجودان: قربان چیزی نمانده بود سربازان شلیک کنند. می‌خواست دختر را بردارد و فرار کند.

سرهنگ: عجب، باید از شیخ صباح تشکر کرد.

شیخ صباح: خدمتگزارم جناب سرهنگ!

سرهنگ: شیخ جابر پسر عمویت زرنگـتر از تو از آب درآمد!

شیخ جابر: غلام شماست قربان.

سرهنگ: همه اهل خانه را گرفتید؟

شیخ صباح: خانواده‌ای ندارد قربان. یک پدر پیر زهوار در رفته

دارد که در رختخواب افتاده و مشرف به موت است. اگر لازم باشد او را هم به خدمت شما می‌آورم جناب سرهنگ.

زهرا: احمق بی‌شعور. خود فروش. چقدر خوب خودت را نشان دادی از همان اولش هم نوکری به‌تو می‌آمد. خدا را شکر. حالا پدرم می‌فهمد که تو چه جعلقی بودی!

سرهنگ: چی شد؟ نفهمیدم.

شیخ جابر: قربان شیخ صباح هم یک زمانی او را می‌خواسته، ولی این پسره او را از راه به‌در کرده. این دختر خون پدرش را به شیشه کرد و بله را نگفت.

سرهنگ: اوه، چه ماجرایی. پس اینطور... تو آمدی که دختر را از دست رقیب نجات بدهی. پیرمرد، پسر مردنی داری...اما... به‌به... چه دختری! چند سالته کوچولو...

شیخ صباح: هژده سالش است قربان!

سرهنگ: اوه... چه خوب .... چه...

احمد: بهش دست نزن کثافت (سربازان او را می‌گیرند که حمله‌نکند)

سرهنگ: اوه چه غیرتی، می‌دانم، می‌دانم، حق داری پسرم. دختر خوشگلی است. ولی حیف. حیف که این پیرمرد ذره‌ای دردلش محبت نیست. متأسفانه شما امشب از هم جدا می‌شوید. من از او خواستم که جای پاسداران را به ما نشان بدهد. ولی او حاضر است همهٔ شما بمیرید، اما او حرفی نزند. من وظیفهٔ خودم را انجام می‌دهم پسرم. تو موقعیت مرا خوب درک می‌کنی؟ مگر نیست ؟ توجوان عاقلی به‌نظر می‌آئی. آهای. ما این‌خانواده خوب را تنها می‌گذاریم.خب. خودتان،مشکلتان را حل کنید. پسرجان امیدوارم تو بتوانی این پیرمرد را سرراه بیاوری. خدام. همه این جا را ترک می‌کنیم، جابر، صباح بیائید، با شما کارهائی دارم.

(همه بیرون می‌روند صابر، احمد و زهرا می‌مانند)

صابر: برای چی آمدی؟

احمد: آمدم... زهرا را ببینم و...

صابر: نمی‌توانستی کمی دندان روی جگر بگذاری؟

احمد: نمی دونستم... این‌جا هم این طور...

صابر: نمی‌دونستی؟ مگر از آسمان آمدی؟
احمد: گفتم شاید بتوانم... زهرا را بردارم و ببرم...
صابر: چی؟
احمد: می‌بردمش... یک جای امن...
صابر: جای امن؟! کجا؟
زهرا: باباجان... من نمی‌خواستم با او بروم.
صابر: چی شده... تو هیچ وقت از این حرف‌ها بلد نبودی؟!
احمد: خیلی زحمت کشیدم. می‌خواهم زهرا را از این زندگی نکبتی نجات بدهم. نمی‌خواهم او زیر دست و پای شیخ صباح و این بی شرف‌ها بیافتد. صبح که شنیدم به‌این جا حمله شده، نتوانستم طاقت بیاورم.
صابر: بی شعور... تو در این مدت همین‌ها را یاد گرفتی؟
احمد: من می‌خواستم برگردم . فقط می‌خواستم او را از اینجا ببرم. نباید دست شیخ صباح به او برسه.
صابر: بچه‌ی کودن.
احمد: بابا، این دختر بیچاره چند سال است که به خاطر من نشسته هی به مردم جواب رد داده و تو سری خورده. من باید تلافی می‌کردم.
زهرا: ما باید همین جا بمانیم احمد. یا این جا، یا هیچ جا.
احمد: تو متوجه نیستی... اگر می‌دونستی در خرمشهر و آبادان چه‌خبر است، این حرف را نمی‌زدی!
صابر: کیست که نداند!
احمد: بابا... شهر را چندتا پاسدار و چندتا جوان نگه داشته‌اند.
صابر: می‌شنوند... تو جبهه را ترک کردی؟!
احمد: بی‌شرف‌ها با همهٔ قواشان حمله کرده‌اند!
صابر: (نعره می‌زند) تو شهر را ترک کردی؟ سنگرت را رهاکردی و...
احمد: (با فریاد) من به جبهه برمی‌گردم... فقط... فقط... خواستم... زهرا را با خودم ببرم... یکجای ساکت. نمی دونم... نمی‌دونم... باید به ما کمک برسد... ما نفر و اسلحه می‌خواستیم. اما انگار همه خوابند (داد می‌زند) من از این بی‌

خیالی‌ها خسته شدم.
صابر: خب بمیر... یک ذره تحمل... بی‌غیرت.
احمد: خیلی مجهزاند. دیگر امید ندارم که...
صابر: خفه‌شو، بی‌شرم، بی‌حیا... تف...
(سرهنگ سراسیمه وارد می‌شود)
سرهنگ: چه خبر است، چه خبر است. چرا مثل سگ و گربه به هم می‌پرید؟ من حوصله جاروجنجال ندارم. خب پسر؟... تونستی؟! هان؟ پس توهم نتونستی. خب دیگر تقصیر من نیست. پیرمرد حالا می‌بینی چطور ازت حرف می‌کشم. (از پنجره به سربازان) آهای بیائید تو (سربازان می‌آیند وپسر و دختر را از پشت می‌گیرند) می‌خواهی حرف بزنی یا هردوی این‌ها را جلوی چشمت تیرباران کنم؟
صابر: یک بار حرف زدم.
سرهنگ: پسر بدبخت، شهید راه خریت... چکنم بیچاره، طفلک عاشق، پدر عاقل داشتن هم نعمتی است. ببریدشان.
(سربازان پسر و دختر جوان را می‌برند)
شیخ جابر: (جلوی می‌پرد و با تضرع ساختگی) ببین صابر، بگذار این جوان‌ها به‌هم برسند. نقشه و جای پاسداران را به ما بگو. حیفت نمی‌آید این دو گل نورسیده را بادست خودت پرپر کنی؟
صابر: پوزه‌ات را بکن توی توبره‌ات.
شیخ جابر: مگر پسرت را دوست نداری؟ مگر تو عاطفه نداری؟
صابر: چرا. هم پسرم را دوست دارم و هم مملکتم را.
شیخ جابر: او را می‌کشند، کاری بکن.
صابر: من کار خودم را کرده‌ام.
شیخ جابر: تو دیوانه شدی!
صابر: بله دیوانه شدم! دیوانه ملتم.
شیخ جابر: آخ... جوان بیچاره، دلم برایش می‌سوزد. او خیلی کوچک است. هنوز آرزوها دارد. وقتی چشمم به نامزدش می‌افتد دلم کباب می‌شود.
صابر: دلت برای خودت کباب بشود که بعد از این بازی، ملت امانت

نخواهد داد. اگر در انقلاب جان سالم به‌در بردی، این بار دیگر به‌تو رحم نخواهند کرد.

شیخ جابر: آره... ورق دیگه برگشته، اگر پشت گوشت را دیدی، حکومت عدل اسلامی‌ات را هم خواهی دید. کجاست آن ارتش بیست میلیونی‌تان؟

صابر: خوب رجز می‌خوانی، جوجه را آخر پائیز می‌شمارند.

شیخ جابر: می‌بینیم... این‌ها دیگر شاه نیستند که بگذارند شما بی‌سروپاها هرکاری که دلتان خواست بکنید.

سرهنگ: ولش‌کن ... وقتی پرپرزدن پسرش‌را جلوی چشمش دید، عقلش سرجایش خواهد آمد. اینطور نیست؟ آن جوان‌ها را می‌بینی؟ یکی‌یکی‌شان را جلوی چشمت می‌کشم.

صابر: زودتر...

سرهنگ: یعنی چه؟... مجوس نجس، هیچ می‌دانی چکار داری می‌کنی؟ تو مسئول مرگ همهٔ آن‌ها خواهی بود. در آن دنیا چه جواب می‌دهی؟

صابر: تو غصهٔ آن دنیای مرا نخور!

سرهنگ: شاید باور نمی‌کنی چه بلائی می‌خواهم سرت بیاورم.

(جلوی پنجره می‌رود) خدام

آجودان: (از بیرون) بله جناب سرهنگ.

سرهنگ: پسر این دیوانه را به‌درخت ببندید.

آجودان: چشم قربان. بیا جوان... هدیهٔ خوبی برایت دارم.

سرهنگ: حالا خواهی دید که چه آدم خوش‌قولی هستم!

آجودان: (از بیرون) پسره آماده است جناب سرهنگ.

سرهنگ: خب، شنیدی... با یک حرکت دست من کار پسرت تمامه!

(کمی مکث کرده به چشمان پدر زل می‌زند، سپس با فریاد) جوخه آماده... (صدای گلنگدن‌ها به‌گوش می‌رسد. سرهنگ به‌چشم پدر خیره می‌شود) جان او بستهٔ یک کلمه تست. بگو وبه‌زندگی‌اش برگردان... (روبه بیرون) گوش به فرمان من... (به‌صابر) هنوز می‌توانی او را نجات بدهی... هان؟ چیزی گفتی؟ (در حالی که چشم به دهان صابر دوخته است، آهسته دست خود را بالا می‌برد. اندکی دست را بالا نگاه

می‌دارد . پدر سکوت کرده و به گوشه‌ای خیره شده . ناگهان دست سرهنگ پائین می‌آید) آتش... (صدای شلیک شنیده می‌شود. سرهنگ اخم می‌کند. پدر سست می شود. چشم‌ها را می‌بندد. سرش پائین می‌افتد. سرهنگ به طرف میز می‌رود. مشروب می‌خورد. زهرخندی گوشهٔ دهانش دیده می‌شود).

سرهنگ: احمق... (دم پنجره می‌رود) خدام...

آجودان: (از بیرون) جناب سرهنگ.

سرهنگ: اسیران را داخل بیاورید.

آجودان: چشم جناب سرهنگ... یا الله...

سرهنگ: حالا مقاومت را نشانت می‌دهم.

(اسرا را تک‌تک به‌درون می‌اندازند، پسرهم میان اسرا هست! پدر به محض دیدن پسر تکان می‌خورد)

احمد: بابا... آنها علی را تیرباران کردند...

صابر: (با تشر) خب؟

سرهنگ: بگو... پسرم بگو... می‌بینی چه پدر بی‌رحمی داردی ؟ او حاضر است همه شما را به کشتن بدهد، اما چهار کلمه حرف نزند. جان هیچ یک از شما برای او پشیزی ارزش ندارد. پسرم مهر پدری‌اش را دیدی؟ این جوان، این یکی ، این دختر خوشگل که بیش از هژده بهار از زندگی‌اش نمی‌گذرد. همهٔ شما باید فدای کله‌شقی پیرمردی بشوید که پایش لب گور است. ببینید ترا به‌خدا بی‌انصافی نیست؟ این بی‌عدالتی نیست؟ ما آمدیم شما را از دست عجم‌ها نجات بدهیم. باید آدم‌هایی که بی‌تقصیر بودند بازهم زندگی کنند. نجس‌ها و بی‌دین‌ها هم مجازات بشوند. مگر من از او چی می‌خواهم؟ من می‌خواهم جای قاتل سربازانم را نشان بدهد. دوکلمه ، فقط دوکلمه... آن‌ها کجا هستند و چه نقشه‌ای دارند؟ ببینید، این چیز مهمی است؟ آیا من حق ندارم قاتل سربازانم را مجازات کنم؟ این برای کسی که دریک جنگ آزادی‌بخش پیروز شده چیز زیادی است؟

احمد: بابا... آن‌ها... آن‌ها علی را کشتند. بابا... حرف بزن...

ارتش ما نمی تو...
صابر: خفه‌شو... ننگ برتو... تف برتو...
احمد: شما باید واقعیت را درک کنید.
زهرا: اگر ریزریز هم بشویم، نباید حرف بزند.
احمد: بیهوده است.
زهرا: خوبه... جلوی این کثافت‌ها... سرت را بالا نگهدار. (پسر سرش را بالا می‌گیرد) واقعاً که...
سرهنگ: بلبل زبانی بس. خدام. می‌خواهم با این پسر خصوصی صحبت کنم. به‌نظر عاقل‌تر از پدرش می‌آید. بقیه بیرون.
(همه را بیرون می‌برند. احمد و سرهنگ باقی می‌مانند)
دیدی پدرت می‌خواست با تو چکار کند؟ یک ذره رحم و مروت سرش نمی‌شود. نشانت داد که خوشبختی تو را نمی‌خواهد. نمی‌خواهد دختر دلخواهت را ببری و باهاش زندگی کنی. او می‌خواهد عقاید مزخرف خود را به کرسی بنشاند. ماندن یک چنین موجودی روی زمین چه فایده‌ای دارد. من می‌گویم این بهترین فرصت است که تو انتقام خودت و علی را از او بگیری.
احمد: انتقام؟!
سرهنگ: بله، مگر ندیدی چطور راضی شد، تو و نامزدت و بقیه جوان‌ها را به‌کشتن بدهد، او به‌اندازهٔ یک ارزن هم شما را دوست ندارد. فقط به فکر جاه و مقام است که به‌دنبال این کارها می‌رود. ببین. من می‌گویم تو باید با نامزدت آزاد بشوید. با هم ازدواج کنید و سر وسامان بگیرید. این پیرمرد عمرش را کرده... یک پیشنهاد. حالا که او با تو و بقیه، این کار را کرد، توهم تلافی کن. یک تلافی جانانه. خب؟ این تبر را بگیر... با یک ضرب ... اینجور (با دست و انگشت نشان می‌دهد) کارش را بکن.
احمد: بی شرف!
سرهنگ: سخت نگیر... تو با این کار ثابت می‌کنی که چقدر رفقایت را دوست داری. چقدر نامزدت را می‌خواهی؟ ثابت می‌کنی که مثل پدرت دیوانهٔ مقام نیستی، انسان دوست هستی... هان؟

زود باش تصمیم بگیر... ببین با یک ضربه... فقط یک ضرب... کار تمام است.

احمد: تف... نامرد.

سرهنگ: پس تو هم می‌خواهی همه آن‌ها را جلوی چشمت بکشم؟ حقا که پسر همان پدری (فریاد می‌زند) خدام!

آجودان: (از بیرون) جناب سرهنگ...

سرهنگ: نفر اول را به‌درخت ببندید.

آجودان: چشم قربان.

سرهنگ: خواهی دید که چطور به گفته خودم عمل می‌کنم (به سربازان) شما، بیاوریدش جلوی پنجره، (او راجلو پنجره می‌آورند.) دلم می‌خواهد خوب تماشاکنی، زودباش... نجات آن پسر به‌دست توست. قبول کن.

احمد: (باتشنج) نه...

سرهنگ: پسرم ، رحم داشته باش... پدرت پیر است... اما این پسر خیلی مانده تا به‌سن او برسد... قبول کن. نمی‌کنی ؟ (جیغ می‌زند) جوخه آماده (صدای گلنگدن‌ها) یاالله پسر منتظرم... آتش... (شلیک می‌شود. پسر نعره می‌کشد و از حال می‌رود. به اشاره سرهنگ او را کشان‌کشان روی چهار-پایه می‌نشانند و نگهمیدارند. سرهنگ به طرف میز می‌رود لیوان آب را برمی‌دارد. به سوی احمد می‌آید. ته‌مانده آب را به صورت احمد می‌پاشد).

سرهنگ: دیدی پسر... دیدی که خوب به قول خودم عمل می‌کنم... شما هیچ چاره‌ای ندارید. من همینم. زندگی و مرگ شما دست خودتان است. وقتی خود شما نمی‌خواهید زنده بمانید، از من چه‌انتظاری دارید؟ (دم پنجره می‌رود) اوه ... نوبت یکی دیگر است. خب من هنوز منتظر جوابم. این چیز زیادی نیست . پدرت در مقابل سه سرباز و سه تانک! زودباش (جلو پنجره می‌رود) می‌دانی این‌بار نوبت کیست؟ نامزدت. (فریاد می-زند) خدام، دخترک را به‌درخت ببندید (پسر از جا بلند می-شود. می‌گیرندش) چیه؟ می‌خواهی نجاتش بدهی؟ هان... شاید ندانی پسرک. او را به این زودی نمی‌کشیم. او دختر

خوشگلی است . سربازان من مدت زیادی هست که در بیابان‌ها سرگردانند. اول...

احمد: پست فطرت (می‌خواهد حمله کند. سربازان او را می‌گیرند).

سرهنگ: اوه... آرام باش... (به‌سربازان) بیاوریدش جلوی پنجره تاخوب نامزد عزیزش‌راتماشاکند. بیچاره دختر سرنوشتش‌به دست چه کسانی افتاده. (به‌احمد) خب دلت می‌خواهد یک‌بار دیگر ثابت کنم؟ خیلی احمقی... خدام.

آجودان: بله جناب سرهنگ.

سرهنگ: می‌توانید... دست به‌کار شوید.

آجودان: چشم قربان، چشم... الساعه هه‌هه‌هه

احمد: صبر کنید... صبر کنید.

سرهنگ: خدام... به دختر دست نزن... آفرین پسر این شد کار درست.

احمد: (به آجودان) به‌او دست نزن! (به‌سرهنگ) هرکاری بگوئید می‌کنم.

سرهنگ: خدام ... اسرا را بیاورید.

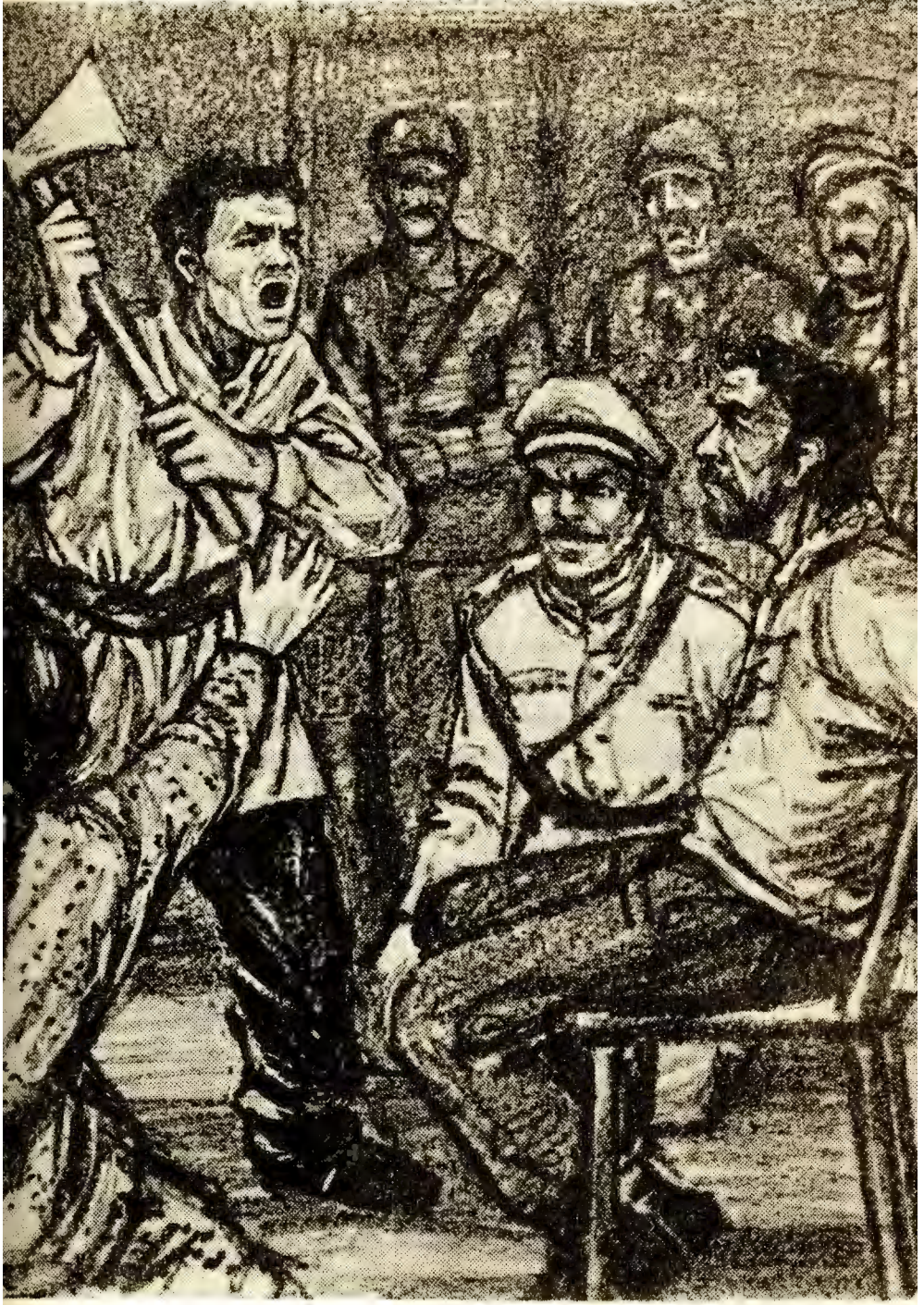
آجودان: چشم قربان همین الان.

سرهنگ: (مشروب می‌خورد) بیا... یک ذره بزن (پسر رویش را برمی‌گرداند) غصه نخور پسرم. توبهترین راه‌را انتخاب‌کردی. من هم اگر جای تو بودم همین کار را می‌کردم (روی صندلی می نشیند) این کار شرافتمندانه‌ایست. با خلاص کردن یکی، چند نفر را نجات می‌دهی. (اسیران یکی‌یکی داخل می‌شوند) دست‌های پسره را باز کنید. (بلند می‌شود. چهارپایه را جلو می‌کشد. تبر را برمی‌دارد وجلوی احمد می‌گیرد. بگیر... بگیر پسر. (پسر با تردید تبر را به‌دست می‌گیرد) بیاریدش جلو (سربازان صابر را جلو می‌کشند).

زهرا: تو... تو چکار می‌خواهی بکنی؟

سرهنگ: او راه خودش را انتخاب کرده. او عاقل‌تر از پدرش است. می‌خواهد نشان بدهد که چقدر زن آینده و همشهری‌هایش را دوست دارد. همه بروید کنار... یاالله پسر... زودباش. همه کنار... (سربازان اسرا را کنار می‌کشند).

زهرا: نه... این کار را نکن.
سرهنگ: آرام بگیر... (پسر به تبر خیره نگاه می‌کند) می ترسی؟ شجاع باش.
زهرا: بابا... آخر چرا چیزی نمی گوئی.
صابر: دخترم... بگذار این کار را بکند. من راضی‌ام. این عمل برای او خیلی مفید است. باور کن.
زهرا: آخر چطور ممکن است! من... من نمی‌گذارم.
صابر: نه دخترجان آرام باش. صبر داشته باش.
زهرا: نه... احمد...
سرهنگ: (تلو تلو می‌خورد. مشروب کم‌کم اثرش را کرده) بروکنار دخترهٔ احمق... یاالله... بکش... بکش این پیرمرد احمق را (به‌سربازان)شماچراایستاده‌اید؟گردنش‌راروی‌چهارپایه‌بگذارید.
صابر: (با ابهت) لازم نیست... گمشید.
(سربازان درجا می‌ایستند. پدر خود آرام، جلوی چهارپایه زانو می‌زند و به‌چشم پسر نگاه می‌کند) پسرم. من ترا خوب درک می‌کنم. بزن. محکم بزن. من هم اگر جای تو بودم همین کار را می‌کردم. محکم بزن. زودتر خلاصم کن... بااین کار هم به‌من خدمت کردی وهم به‌خودت (سرش را آرام روی چهارپایه می‌گذارد).
سرهنگ: (تلو تلوخوران، با دقت به صورت پسر نگاه می‌کند) راست می‌گوید . پسر. بزن این بی‌رحم را. بزن قاتل سربازان مرا بزن. این هیزم بی‌مصرف را بکن بیانداز دور... بزن. نکنه می‌ترسی؟... نامزدت... نامزدت‌را به‌خاطربیاور.ها!
(پسر تبر رابلندمی‌کند. دورسر می‌چرخاند. همه آن‌ها که در اتاق هستند چشم‌ها را می‌بندند. فقط سرهنگ است که زانو زده و به‌صورت پسر چشم دوخته)
هان ... آفرین ... بچرخان ... محکم بزن ... محکم .. آفرین ... آفرین پسر. بزن ... بزن ...
(پسر همین‌طور که تبر رادورسر می‌چرخاند، نعره جگرخراش می‌کشد. ناگهان تبر را بر



ثمیلا امیرابراهیمی

فرق سرهنگ که زانو زده و مستانه به صحنه چشم دوخته فرود می‌آورد . نعره سرهنگ و نعره احمد در هم می‌آمیزد . حاضرین یکی بعد از دیگری چشم‌ها را باز می‌کنند و از تعجب برجا خشک می‌شوند. پدر سر را آهسته بلند می‌کند و لبخند می زند. آجودان عقب‌عقب رفته با فریاد)

آجودان: افراد... آتش (کسی تکان نمی خورد. سربازان گویی چیزی نمی‌شنوند) آتش... آتش... (کلت خود را بیرون می کشد. به‌طرف پسر نشانه می‌رود. دستش می‌لرزد. پسر نعره کشان به سوی او حمله می‌برد. آجودان شلیک می‌کند. پسر نقش زمین می‌شود. از بیرون صدای انفجار پی‌درپی شنیده می‌شود و صدای الله‌اکبر بلند شده رفته رفته نزدیک می‌شود. (آجودان از پنجره) چه خبر است ؟ این سر وصداها چیست؟ (شیخ صباح سراسیمه به‌درون می‌جهد)

شیخ صباح: جناب سرهنگ، جناب سرهنگ، پاسداران، پاسداران. به‌ما شبیخون زدند. تانک‌ها را منفجر می‌کنند. به‌دادمان برسید. شیخ جابر را کشتند. (چشمش به جنازه سرهنگ می‌افتد. عقب عقب می‌رود). وای ... بدبخت شدیم.

آجودان: چند نفرند.

شیخ صباح: دستم به‌دامنتان جناب سروان. عده آن‌ها خیلی زیاد است . از دهات اطراف هم به‌آن‌ها پیوسته‌اند...
در تاریکی حمله کردند... همه جا را آتش زدند، ما را غافلگیر کردند. به‌ما کمک کنید جناب سروان. آن‌ها ما را زنده نمی‌گذارند عجله کنید. (شیخ صباح بیرون می‌دود)

صابر: این هم آن نقشه‌ای که می‌خواستید. کاش زنده بودی و می‌دیدی، جناب سرهنگ.

آجودان: احمق‌ها (صدای انفجار پی‌درپی از بیرون می‌آید آجودان بیرون می‌دود. صدای انفجار و سرود الله‌اکبر اوج می‌گیرد. پدر بلند می‌شود و روی جنازه پسر خم می‌شود. زهرا کنار جسد زانو می‌زند).

# لحاف از تار و پود نور

محمد مجلسی

دولت مردان باید از این بانوان معظم که بی‌ادعا
زحمت می‌کشند درس بگیرند
امام خمینی

گلین‌خانم که تا دیروز
کلاف سال‌ها در کنج تنهائی
به‌هم می‌بافت
بیا امروز او بنگر
برون آورده دست از آستینی
با هزاران دست
کمند از ریسمان کرده
ز سوزن ساخته خنجر
گلین‌خانم که تا دیروز
کنار حوض سنگی می‌نشست و
سایهٔ انجیر را روی لحاف مخملی می‌دوخت
بیا امروز او بنگر
که در سرچشمهٔ خورشید
لحاف از تار و پود نور می‌دوزد.

# بررسی کتاب

## یک‌بازی شگرف: بازی با بی‌نهایت

**(«بازی با بی‌نهایت» ـ چاپ اول ـ انتشارات «توکا» ـ فروردین ۱۳۵۶)**

با پرداخت مبلغ محدود ۴۹ تومان می‌توان کتابی به‌حجم ۴۴۰ صفحه، به‌نام «بازی با بی‌نهایت» به دست آورد، که دانشمند ریاضی‌دان مجار، **بانو دکتر رزاپتر** دارندهٔ جایزه «کوشوت» در این علم، به‌ویژه هنرمندان را دعوت می‌کند که به‌کمک آن با «هنر ریاضی» آشنا شوند. این کتاب را آقای **پرویز شهریاری** مترجم و معلم آزموده و سرشناس ریاضیات با کمال تسلط و روانی به فارسی ترجمه‌کرده و برای همهٔ دوستان «ریاضیات» این دانش رازگشای فیثاغورثی، ارمغانی هم سودمند و هم‌دلپذیر فراهم ساخته است.

کتاب با این‌اخطار شروع‌می‌شود: «اگرکسی باشدکه ریاضیات‌را دانشی **دست نیافتنی** یا **ملال‌آور** بداند، با خواندن کتاب «بازی با بینهایت» تمامی پردهٔ پندار نادرستش فرو می‌ریزد و همانطور که صفحه‌های کتاب را پشت‌سر می‌گذارد، گام به‌گام، به‌ساختمان پرشکوه و زیبای ریاضیات نزدیك می‌شود، لذت دست یافتن به‌ناشناخته‌ها را احساس‌می‌کند ومی‌پذیردکه ریاضیات،ضمن اینکه فرمانروای مطلق همهٔ دانش‌هاست، هنری بزرگ هم به‌شمار می‌رود.»

بدون‌آنکه درگسترهٔ ریاضیات برای خویش «حق فضولی» قائل‌شوم، این اخطار مرا برانگیخت که کتاب را، با این اطمینان که در همان صفحات اول آنرا رها خواهم ساخت، به دست بگیرم. ولی ضمن خواندن، به این نتیجهٔ جسارت‌آمیز رسیدم، که اگر خواننده‌ای متمرکز و پی‌گیر باشم و بتوانم قدرت تخیل علمی خود را همراه مسائل و مباحث کتاب به‌پرواز در

درآورم، می‌توانم این کتاب واقعاً جالب و شگرف را با ادراك کامل مطالب آن بخوانم.

ریاضیات، علم اشکال ومناسبات است، مجرد ازمضامین آنها، موضوع اساسی ریاضیات عبارتست از مناسبات و اشکال کمی و فضائی.

نقاط بدون ابعاد، خطوط بدون ضخامت، کمیت‌های ثابت و متغیر که با خطها، منحنی‌ها، نماها وحروف نشان‌داده می‌شود، عناصر جهان ریاضیات است که آن را یونانیان باستان «دانش محض» می‌شمردند، زیرا واژهٔ «ماته-ماتیك» از ریشهٔ «ماته‌ما» به معنای علم گرفته شده است.

اگر ریاضیات با اشکال و مناسبات مجرد از مضمون مشخص سروکار دارد، هنرمند برعکس با چهره‌ها و تصاویر مشخص، انباشته از مضمون انفرادی، با کیفیت‌های ملموس، روبرو است و لذا به‌نظر می‌رسد که **هنر** برحسب ماهیت خود از **ریاضیات** سخت بدور است. ولی درعین حال این دوری ظاهری است نه سرشتی.

برای روشنی مطلب مثالی بزنیم: جامعه‌شناس به‌افزایش نفوس بشری یا یك جامعهٔ معین در سیر زمان و تاریخ توجه می‌کند. فیزیکدان فشارگاز را در تناسب آن با تغییر دما بررسی می‌نماید. هنرمند دقت می‌کندکه وقوع فلان حادثه درعواطف یا حالات ظاهری قهرمانش چه اثراتی داشته است. ولی ریاضیدان در همه اینها وابستگی «فونکسیونل» عدد y با عدد x را می‌بیند. با قوانین «نمودارها» و «تابع»ها سروکار دارد. آری، همهٔ اشکال معرفت، زیر وبالای موضوع واحدی است که واقعیت نام دارد:

تو می‌بینی و من پیچش مو
تو ابرو، من اشارتهای ابرو

هنرمندان معمولاً از پای هشتن در این وادی تجریدات محض‌هراس دارند ولی خانم رزاپتر درکتاب خود می‌نویسد: «نویسندگان و هنرمندان وکسانی‌که با علوم انسانی سروکار دارند، اینها دروازه زیبائی‌ها را به‌روی من گشوده‌اند و من به پاس آن می‌خواهم درهای ریاضیات را بروی آنها بازکنم. من می‌خواهم به آنها نشان دهم، برخلاف‌آنچه که آنها می‌گویند و می‌اندیشند، ما با دیگران تفاوتی نداریم.» و کمی دورتر: «ریاضیات

درعین حال به طور شگفت‌انگیزی انسانی است و کمتر از هر جای دیگر ضرب‌المثل «دو دو تا چهارتاست» در مورد آن صدق می‌کند.» درمتن کتاب مؤلف چند جا به این موضوع زیبا بودن ریاضی و ریاضی بودن زیبا اشاره می‌کند.

رزاپتر کتاب را در دوران سلطهٔ فاشیسم نوشته و با عاطفهٔ انسانی ژرفی، از دانش مورد علاقهٔ خود (که درآن شخصاً صاحب کشفیاتی است) دفاع می‌کند. او از «قاطعیت» و جزم اندیشی فاشیستی **دو دوتا چهارتائی** بی‌زار است ودر واقع نیز درکتاب خود افق گشائی دائمی دستگاه‌های محاسبه ریاضی به‌سوی پیش را، از خلال حل تناقضات نشان می‌دهد.

مؤلف به‌یاری بیان شیرین و به‌کمك قصه و مثال و طنز (که برای مجارها یك آرایهٔ ناگزیر زندگی آن‌ها است) و با استفاده از تصاویر، کارتون‌ها، نمودارها، جدول‌ها، تمام کوشش خود را به‌کار می‌برد تا بحث‌های تجریدی ریاضی را هرچه بیشتر ملموس کند وفهم کتاب را آسان‌ترسازد، زیرا تنها کسی می‌تواند مطلبی را خوب بفهماندکه آن‌را خوب می‌داند.

کتاب «بازی با بینهایت» از مباحث ومسائل حل شده ریاضیات شروع می‌شود و با ارائه خاصیت‌های گوناگون وحیرت‌زای «رشتهٔ عددهای طبیعی» و آشناکردن خواننده با اعداد درست و جبری گنگ و گویا، راه لگاریتم، هندسه تحلیلی و تصویری، تابع‌ها و متغیرها، مشتق‌ها، انتگرال، نظریهٔ مجموعه‌ها و پارادکسها، منطق علامتی (سمبولیك) لایبنیتس هیلبرت ـ (Leibnitz-Hilbert)، بحث در بارهٔ تبدیل اسلوب «آنالیز» به «اصل موضوع» سرانجام به مسائل حل نشده ریاضی می‌رساند و نشان می‌دهد که در داخل هر دستگاه معین «اصل موضوع» برخی مسائل حل نشدنی است، تا آن‌جاکه ریاضی‌دان چرچ (Cheirch) مسئله‌ای مطرح می‌کند، که‌آن‌را نمی‌توان با هیچ‌یك از امکانات ریاضی امروز حل‌کرد. ولی این، ابداً بدان معنی نیست که ریاضیات به«آخر دنیای خود» رسیده است، بلکه به‌شهادت تاریخ، همیشه توانسته است از حصار و سد محدود کننده فرا بجهد.

این‌سیر بسوی یك حصار محدودکننده وسپس تلاش برای فراجهیدن از آن، خاص ریاضی نیست. این قانون دیالکتیکی تکامل معرفت انسانی

است. در هندسه سد «هندسهٔ اقلیدسی» را به سود هندسه‌های دیگر (لوبا ـ چوسکی، ریمان و دیگران) می‌شکنند. در مکانیك و فیزیك سد نیوتنی راه به‌سود مکانیك کوانتا و سپس به سوی یك تئوری فراگیرتر می‌شکنند... و علت این سد شکنی، حل ناپذیر بودن و تناقض و پارادوکس برخی مسائل در چارچوب گذشته است. خود تکامل معرفت، آن‌را می‌طلبد. تکامل معرفت انسانی دوئی امدادی است با جهش از موانع!

تصور می‌کنم همانطورکه نگارنده با بضاعت بسیار مزجات (!) خود در ریاضیات توانست از کتاب بسیار آموزندهٔ خانم پتر به ترجمهٔ استادانهٔ آقای شهریاری بهره جوید، هنرمندان ما نیز از این کتاب جلد زرد نسبتاً قطور نرمند و با تمرکز عقل وخیال و پی‌گیری در فهم مطلب و تن‌ندادن به ملال، اثر واقعاً هنرمندانه «بازی با بی‌نهایت» را بخوانند و از این گردش در جهان مقادیر و اعداد و اشکال که مانند گلبرف‌ها و بلورها سخت‌گونه‌گون، ولی دارای انتظام درونی و ترکیب‌های هوش رباست، لذت برند و ضمناً از منظرهٔ عام ریاضیات در عصر ما و مسائل و مشکلات و مراحل تکاملی آن سردرآورند.

**احسان طبری**

## آبادان

(دربارهٔ چند قطعه شعر از جعفرکوش‌آبادی از مجموعهٔ چهارشقایق)

**«شعری است ساده و مهربان، و در نهایت معصومیت: بی‌پروا و پرده‌در؛ همچون چشم روشن آبگیر. و آبگیر اگرچه دریا نیست، باز فضای پیرامن خود را هرچه بیشتر دربر می‌گیرد و پاکدلانه بازمی‌نماید...»**

**به‌آذین ـ مقدمه بر ساز دیگر**
**کوش‌آبادی. نوشتهٔ مهرماه۱۳۴۷**

در سال‌های مهاجرت طولانی، نگارندهٔ این سطور که خود را (بی‌اندك غمزهٔ خودسازانه) جز متشاعری بیش نمی‌شمرد، به سبب علاقه‌ای‌که به‌تکامل شعر امروزین پارسی داشت، با بررسی روزنامه‌ها و مجلات وجزوات

اشعار (که به‌حد کافی در دسترسش بود)، این روند را دنبال می‌کرد.

سال‌های آغازین این مهاجرت با بسط فعالیت وتأثیر ادبی نیمایوشیج همراه بود. نیما، از آن‌گوشه ناشناختگی که هم سیاست رژیم‌های ارتجاعی و تنگ‌نظر و هم‌سطح نازل فرهنگ جامعه، او را بدانجا رانده بود، بیرون آمد و توانست ستایش قریحهٔ نوآور خود را در محیط شاعران جوان‌آن‌روز لمس کند. پیش از مرگ زودرس، این برای نیما سعادت معنوی بزرگی‌بود.

در تأثیر شعر نیما و برداشت او در زمینهٔ آفرینش هنری، گروهی از شاعران جوان نوپرداز که برخی از آنان در فضای جنبش و حزب با نفس نیرومندعصر ما همدمی‌کرده بودند، روانهٔ تازه‌ای در شعر فارسی پدیدآوردند که بی‌کمترین تردید، دارای توجیه و اصالت و برد و حق اهلیت است. از آن زمره‌اند شاعرانی مانند سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، شاهرودی، نادر نادرپور، محمد زهری، سهراب سپهری، شرف، مفتون امینی، داریوش نراقی، رؤیائی، منشی‌زاده، منوچهر آتشی، فریدون مشیری، م. آزاد، منصور اوجی، حمید مصدق، م. آزرم و دیگران.

نگارنده آثار این نسل تازه و نوآور شاعران را که در محیط ادبی بازتابی مساعد و نامساعد برانگیخته بودند، در مطبوعات یا در مجموعه‌ها می‌خواند و گه‌گاه دربارهٔ آن‌ها بیشتر از دیدگاه سیاسی، واکنشی می‌کرد.

پس از بازگشت بـه ایران، طیف آشنائی من با نسل‌های جوان‌تر شاعران نوپردازگسترش یافت. در سال‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ (بویژه درسال اخیر) که برف‌گداز یك استبداد حیله‌گر انجام می‌گرفت، دفاتر فراوان شعر منتشر شد و اینك بااطمینان می‌توان از یك جریان نیرومند شعر نوپردازانه در تاریخ شعر فارسی سخن‌گفت‌که نیما مهمترین سلسله جنبان آنست و هم اکنون سه نسل را در برگرفته و از میان آن‌ها شاعران نیرومندی پدید شده‌اند که در تاریخ ادبی‌کشور ما جائی پایدار خواهند داشت و این امر به‌خواست و ناخواست احدی مربوط نیست.

شاعران جوان، از نسل دوم و سوم، بی‌میل نیستند داوری نسل‌مرا دربارهٔ آفرینش خود بدانند، با آن که در این زمینه هرگز خاموش و بی -

واکنش نبوده‌ام. ولی اعتراف می‌کنم که پای هشتن در وادی داوری‌های نقادانه در مورد آثار شاعران نسل‌های پس از نیما کاری است بغرنج و پر مسئولیت که از عهدهٔ یك تن خارج است. ولی کمترین تردیدی درضرورت این کار نیست.

آفرینش هنری در همهٔ اشکال متنوع آن بدون تردید به نقد سازنده (و نه ویرانگر) به نقد عینی ومنصفانه (نه‌براساس سلیقهٔ شخصی یااغراض ذهنی)، به نقدی فنی و خبره (و نه از سر ناشیگری و بی‌اطلاعی به‌قوانین و مقولات روند هنری)، به نقدی منظم و از جهت منطقی مفهوم (و نه فلسفه بافی‌های تجریدی و ادراك ناپذیر) که جاندار و شجاعانه و صائب باشد، نیاز حیاتی دارد. تجربهٔ همهٔ ملت‌ها نشان داده است که بدون چنین نقدی، رویش و بالش هنر می‌تواند نابهنجار انجام گیرد. در کشور ما آن دو ظلمت معروف نکراسوف: ظلمت در بالا (استبداد) و ظلمت در پائین (جهل و سطح نازل فرهنگی) نقد را هم مانند همه چیز دیگر مسخ کرده بود. تا سرنوشت آتی‌اش چه باشد.

نقدهای کلی‌سودمند نیست و نقد باید شاعر به‌شاعر، کتاب به‌کتاب، اثر به‌اثر در زمینه موضوع (تماتیك)، شکل، زبان، تعابیر وتصاویر، آهنگ، ترکیب (کومپوزیسیون) و غیره انجام گیرد تا شاعر بتواند ازآن بهره‌ور شود.

در محیط اجتماعی امروز، بر دشواری‌های نقد هنری، مشکلات ویژه دیگران نیز افزوده می‌شود. نقد در این زمانه باید با مسئولیت و با درك سیاسی گام بردارد، شیوهٔ متداول دوران رژیم گذشته، هنگامی که رژیم نقدرا وسیلهٔ تفرقه‌افکنی و انتقام‌جوئی می‌کرد به‌درد نمی‌خورد. اکنون باید به نحوی عمل کرد که نه **کیفیت فنی** نقد زیان ببیند و نه در محیط حساس و شکنندهٔ ما، **عواقب نامطلوب** ولی احتراز پذیر، ایجاد کند. سنتز دشوار ولی لازمی است. در این نوشته ما ابداً قصد نداریم نقدی با این‌همه شاخص‌ها در مورد آفرینش شعری آقای جعفر کوش‌آبادی عرضه داریم، بلکه قصد ما بیان یك تأثیر و گزاردن یك سپاس به‌عنوان خواننده است.

جعفر کوش‌آبادی یکی از برجسته‌ترین نمایندگان شاعران دوران اخیر استبداد است که شاید بتوان او را به حساب نسل دوم گذاشت. وی با مجموعهٔ **ساز دیگر** در سال‌های چهل به میدان‌آمد. همان مجموعه ویژگی این شاعر را نشان‌داد: او شاعری است که با زبان کنکرت و ملموس، مسائل اجتماعی را روشن و در عین‌حال کاملاً شاعرانه مطرح می‌کند ونمونه‌های جالبی از «اجتماعی‌نویسی» (پوب‌لی سیستیك) هنری بوجود آورده است که آن را باید در ردیف بهترین نمونه‌ها تلقی کرد.

کوش‌آبادی پس‌از فراز و نشیبی که در طوفان سرنوشت پیمود راه‌خود را ادامه داد. غیر از مجموعهٔ **ساز دیگر** دو دفتر دیگر (یعنی **چهار شقایق و منظومهٔ بلند کوچك‌خان**) از این شاعردردوران پس از انقلاب نشر یافت. منطق اجتماعی قریب چهل قطعه‌ای که در این سه دفتر چاپ شده، یکی است. همان‌که در «ساز دیگر» گفته است:

«من، به‌هر راه، که خوشبختی را
به زمین باز آرد، ایمان دارم».

مجموعهٔ **چهار شقایق** با قطعه «آبادان» آغاز می‌گردد: قطعه‌ای کوچك، محجوب که ناگهان پیچ و تاب شگفت‌انگیز زمان به‌آن حجمی تازه عطا کرده است. آبادان درکنار «خونین‌شهر» به مرکز پایداری مردمی انقلاب کرده علیه رژیم بعثی صدام (که سرمایهٔ بین‌المللی مأمورش ساخته است بنای نوبنیاد انقلاب را با آن شگونی شومش برای غارتگران روی زمین، بر سرافرازندگانش ویران کند) بدل شده است.

سطور اول این قطعه، در این بعد تازه طنینی لرزاننده کسب‌می‌کند:

ای شکار لب شط
کاکلت: شعله و دود
مرغ تاراج شده
حرف بزن!

آن‌زمان‌که شاعر، آبادان «صلح‌آمیز» را می‌سرود ترکیبات «شکارلب شط»، «مرغ تاراج شده»، «کاکل شعله و دود» از غارتگری امپریالیستی و جوش تولیدی در یکی از مهمترین پالایشگاه‌های جهان سخن می‌گفت،

ولی امروز همین واژه‌ها معنایی تازه کسب می‌کنند.

همین دوگانگی تصویر در سطور دیگر نیز ادامه می‌یابد:

و تو آیا به چه می‌اندیشی، آبادان؟
آرزوهای بلندی که شکست؟
نهر خونی که فرو رفت در اندیشهٔ خاك
و شقایق شد، در شیون باد؟
آه ای آبادان!
ای به‌دستان خیابانت خوناب گل ابریشم
گیسوی سبز درختان بلند تو، مشوش در باد...

و گوئی با شنیدن پچپچهٔ شوم رازگوی تاریخ، شاعر می‌بیندکه آبادان با چه وظیفهٔ تاریخی شگرفی روبروست:

گر که با خنجر فریاد امروز
سینهٔ تاریکی را ندری
سهم آزادی فردای برادرها را باخته‌ای.

این نوعی «نوزیستی» شعر آبادان در پویهٔ حوادث است: دیروز تاراج غارت‌گران جهانی و ضرورت نبرد نفت‌گران و فقر کوی «احمدآباد»، کوش‌آبادی را به اندیشیدن و سرودن و فراخواندن وا می‌داشت. امروز خمپاره و خمسه خمسه و موشك‌های نابود کنندهٔ ارتش متجاور یك رژیم فاشیستی دست‌نشانده به‌کلمات او رنگ می‌دهد. هر دو سر به‌هم گره‌خورده است و این دوزیستی شعر آبادان نتیجهٔ هیچگونه تصادفی نیست. به‌قول نیما: «داستانی نه تازه».

من به‌این تعبیر غریب و راز وارانه دربارهٔ نخستین **قطعهٔ** مجموعهٔ شعر کوش‌آبادی برای آن دست زدم که «فعلیت» شعر او را برجسته کنم. خواه در منظومهٔ بلند **کوچك خان** و خواه در مجموعه‌های **ساز دیگر** و **چهار شقایق** این فعلیت و اکنونی بودن تاریخی، این سوز و فروز سیاسی-اجتماعی که در حریر تعابیر شعری پیچیده شده‌است، شاخص آفرینش شعری کوش‌آبادی است.

در قطعهٔ دوم و سوم مجموعهٔ **چهار شقایق** به نام «خون و فقر» و

«گلادیاتورها» قطعه‌هائی سخت گیرا وشاعرانه دربارهٔ مرگ کاظم، برادر شاعر که «باغ شهر را، آتشفشان برگ درختان سوخته را با زندگی پر-التهاب خویش تذهیب می‌نمود» بار دیگر خوزستان، این‌بار شهر اهواز، بار دیگر شتك‌های خون، این‌بار در اهوازی که درآن «پیچ و تاب قامت رقاصه‌های لخت در پشت میز بار» دیده می‌شود، به میان می‌آید. سخن از رویدادهای دیگری است در ایرانی که «دشمن بر تخت خویش ناظر» میدان است، این‌بار نیز مرگ برادر، شاعر را بدانجا می‌کشد که انسان‌ها را به برادری و خودداری از کشتن یکدیگر فراخواند، بانگی است امروزی:

تا کی با هم به جنگ، ای همه پیوند
مردم هم سرنوشت
مردم همراه؟
اما افسوس.
هیچ‌کسی را هوای گفتهٔ من نیست.

قصد سیر و سفر دور و دراز در ۱۸ قطعهٔ مجموعـه **چهار شقایق** که در آن نگارگری شاعرانه، با اندیشه و زنهارباش، با عاطفهٔ سوزان برای سعادت انسان همراه است، نیست. با اطمینان می‌توان گفت که کوش‌آبادی از نمایندگان موفق شعر اجتماعی ماست کـه در هر دو عنصرش هم عنصر «شعریت» وهم عنصر«اجتماعیت» اصیل‌ومرغوب وسهل ممتنع‌باقی می‌ماند.

جا دارد نقادان شعری ما دربارهٔ منظومهٔ **کوچك خان** که فراخوانی به رستاخیز، در دورانی بود که شاعر بار دیگر خود رستاخیز کـرده است، توجه کنند. در این عبارت به یاد سخن گته بودم که از زبان فائوست در روز عید فصح، در خطاب به شاگردش، انبوه رنگین مـردم را در صحرای سبز بهاری نشان می‌دهد و می‌گوید: «امروز که خداوند ما مسیح رستاخیز کرده است، به رستاخیز بزرگ مـردم بنگر! و سپس می‌گوید: این‌جا من انسانم، جای من اینجاست». از آبادان در جنوب تا دهکدهٔ ماسوله در شمال کوش‌آبادی همه جا درکنار مردم است.

**نگاهی از سپیده‌دمان به این وقت شب...**

«این‌وقت شب» را داریوش نراقی در سال‌هـای ۳۰ و ۴۰ سروده و با

تیراژ کمی، چاپ شده ولی به لطف شاعر، من آن را در این آستانهٔ سال شصت دریافت داشتم. از همان نگاه‌های اول دیدم که با نمونه‌های بسیار **دل‌انگیز غمگین‌ترین** شعرها سروکار دارم. این احساس به من دست داد که یك ایرانی **گل‌های بدی** بودلر را در تجلی پارسی آن به‌دست گرفته: با همهٔ رنگامیزی الفاظ، و با همهٔ یأس زهرآگین، با همهٔ آهنگینی اشعار بودلر! مجموعه‌ای است کوچکتر از **گل‌های بدی**، در ۹۸ صفحه با **۳۵ قطعه از چهارپاره، دو بیتی، غزل، شعر آزاد، اشعار فولکلوریك . . . و** غیره. من نمی‌دانم آقای نراقی بعد، کار شعر سرائی را دنبال کرده؟ و آیا از کارتنك‌های ملال و کاریزهای خشکیدهٔ حسرت خود را رها ساخته است و شعرش دیگر «خاگینه‌ای زبیضه زاغان ظلمتی» نیست؟ در اوج استبداد، از نراق زادگاهش تا پاریس (شهری که به‌گواهی مجموعهٔ **این‌وقت شب** سال‌های ۱۳۴۴-۱۳۴۶ در آنجا بوده) زنجموره‌های دردآلود شاعر بامحیط همخوان است ولی اکنون؟ درقطعه‌ای با امضاء «تهران، آب خنك ـ زمستان ۳۳» به‌نام «در هراس ننگ» چنین می‌خوانیم:

روزن سلول، این چشم پلید
ضابط رنج آزمای کهنه‌کار
سر نگهبان را، اشارت کرد و گفت:
«باز بیدار است چشم‌انتظار»...

. . . . . .

در کنارم: خشت‌های پرگناه
بر فرازم: طاق‌ها پوسیده رنگ
گرد بر گردم: ستون‌های تباه
در درونم: شعله‌هائی تیزچنگ....

گویا «آب خنك» همان زندان است و من که از زیستنامهٔ شاعر خبری ندارم، رد پای سرنوشت جوانان انقلابی سال‌های ۳۰ را در این سطور می‌بینم. اگر آن بذرها که متأسفانه «در هراس ننگ» دفن شده، در شاعر با غنچه‌های بهاری باز دمد واگر گذار سنگین سال‌ها، تخیل نیرومند شاعرانه را در داریوش نراقی خاموش نکرده باشد، انتظار سوزان من اینست که این

شاعر، شاعر واقعی، با سلاح و طنبورش به میدان تاریخ پای گذارد.

زندگی برای شاعران حساس بیش از آن اندازه دشوار است که در واقع هست، ولی شاعر می‌تواند با آگاهی وخرد خود نگذارد که در پای‌پیل رنج لهیده شود و علی‌رغم رنج خود به دفاع از بهروزی انسان برخیزد. این کار، به‌گواهی آزمون‌ها، شدنی است و این نبردی است در خویش و برای مردم.

احسان طبری

## از خواب تا بیداری

### (نوشته زردشت اعتمادزاده ـ انتشارات اتحاد مردم ـ ۱۴۵ ریال)

«از خواب تا بیداری» نوشته زردشت اعتماد زاده یک اتو-بیوگرافی است . گزارش واقعیتی است هم اندوهبار و هم سخت امیدوارکننده از نسلی که تاریخ ۵۰ـ۶۰ سالهٔ اخیر میهنش ازنظر دلالت بر روی‌دادهای سیاسی و اجتماعی به او واژگونه نموده شده است .

اعتراف نـامه‌ای است از سر صمیمیت که گـاه فاش گوئی لخت و عریانش سر به صداقتی کودکانه می‌زند ، و واقعیت ملموس و نمادین آن حسب حال بخشی عظیم از جوانان این مرز و بوم‌است که به اندیشه و سال و موقعیت ، به تقریب ، همسان نویسنده‌اند.

رژیم ننگین و وابستهٔ پهلوی طی ۵۷ سال سلطنت نکبت بار براین مرز و بوم ، برای هرچه بیشتر تداوم بخشیدن به سلطـهٔ غارتگرانهٔ اربابان امپریالیست خویش ، بخصوص پس از کودتای امپریالیستی ۲۸ مرداد، یکباره با بسیج همگانی مطبوعات وابسته، رادیو و تلویزیون و محققین ومورخین خودفروخته ، آغاز به تحریف تاریخ جنبش‌های انقلابی خلقهای ایران و جهان کرد . چنین شد که عمدتاً نسلی که پس از سالهای ۱۳۳۲ قدم به عرصهٔ وجود گذاشت، در فضای فرهنگی و سیاسی مسموم و منحطی رشد کرد که میان آگاهی و باور او و هویت واقعی مبارزات خلقهـای میهنش ، انبوه نشریـات ، کتب ، اسناد و مـدارک جعلی قرار گـرفت . چنانکه

اعتمادزاده نیز در مقدمهٔ حسب حال خود به این مهم اشاره دارد : «... به‌ویژه روی سخن من با نسل جوان ایران است . نسلی که خود از آن برخاسته‌ام و پیکار بی‌امانش را ارج می‌نهم. نسلی که دربطن مبارزات تودهٔ مردم از سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ به وجود آمده است و کمتر امکان دسترسی به‌کتاب و کتابخانه داشته است. وچه بسا بزرگترین حقایق و آشکارترین وقایع میهن و جهان از او مخفی نگاهداشته شده و با رسوخ فرهنگی پوسیده و منحرف کوشش شده است که افکارش مغشوش بماند».

«از خواب تا بیداری» را می‌توان به‌یک تعبیر درکلیت خویش نه گزارش احوال شخصی و چندی وچونی تحول مشقت‌بارنویسندهٔ آن ، که تأکیدی دانست بر مداومت و تکرار واقعیت مراحل و مراتب زندگی نسلهای آدمی در پروسهٔ تکامل با ترجیع‌بندی که نزد رستگارترینشان ، به تناوب ، تکرار می‌شود: «خام بدم، پخته شدم ...» و یا در مفهوم اخص ازنظر محدودهٔ جغرافیائی، می‌تواند نمادی فرض شود از کیفیت تحول و تکامل اذهان صادق وپویا در نزد نسل جوان امروز ایران ، نسلی که بخشی عظیم از آن با باوری مسموم و تحریف شده از واقعیت های گذشته و حال ایران وجهان، راهی کشورهای خارج می‌شدند . آنجا بیرون از قلعهٔ بیداد آریامهری و دور از جامعهٔ تک بعدی ستمشاهی ، یکباره در جو انبوه‌نشریات، کتب و نظرگاههای مختلفه ، و احیاناً متضاد ، در سرگیجه‌ای سخت اما بظاهر دلچسب وامی‌افتد . بخشی از اینان در همان آغاز که از گیجی ضربهٔ نخست بخود می‌آمدند در دام گروهکهای منحرف ماوراء انقلابی و ماوراء چپ و آنارشیستهای ریز و درشتی گرفتار می‌شدند که برای نمک گیر کردن نوجوانانی از این دست ، بودجهٔ عظیم، سازمان و پرسنل ! مخصوص دم دست آماده داشتند. پس‌از دوران استاژ، دانشجویان تازه وارد نیز به خیل انقلابیونی می‌پیوستند که نقش سلاح جدید امپریالیسم و ارتجاع جهانی در حمله به چپ اصیل و کشورهای سوسیالیستی را، از چپ به عهده داشته و دارند. سلاح جدیدی که می‌رود بطور کامل اسلحهٔ رسوا و زنگ زدهٔ حمله از راست امپریالیسم را از دور خارج کند. البته این شگرد دیری نمی‌پاید چرا که عناصر صادق و صمیمی بزودی

ماهیت واقعی این گروه‌ها را درک می‌کردند و با جدا کردن راه خود از مأموران معذور، جبران مافات را، با شدت و حدت در افشای‌آنان پای می‌فشردند .

نویسندهٔ «ازخواب تا بیداری» خوشبختانه از افراد دستهٔ دوم و خوشبخت ترین آنها بود ، چرایش بعد خواهد آمد . او اتو-بیوگرافی خود را از صبحگاهی سرد در بهمن ماه ۱۳۴۳ آغازمی‌کند که در فرودگاه مهرآباد تهران عازم سفر به آلمان غربی است . دغدغه و هول ساعات نخست سفر نوجوانی ۱۸ ساله به کشوری غریب ، دل‌شوره‌ها ، اضطراب‌ها ، مشکلات و مصائبی که طبیعی سفری اینچنین است و بازتاب همهٔ آن در انفجار بغضی گلوگیر ، گه‌گاه و به تناسب موقعیت ، نمود می‌یابد، همه و همه خوب توصیف شده است و به‌اعتقاد من این عجبی نیست وبرای نویسنده به‌آسانی حاصل شده، چرا که اعتماد زاده گزارشگر صادق وقایعی است که خود از سر گذرانده است . این اصل همراه با دقت و صداقتی که زردشت از همان آغاز در شرح وقایع برذمهٔ خود نهاده ، او را از بسیاری اصول و قراردادها بی‌نیاز کرده است . یک نویسنده،حتی متوسط، درچهارچوب ضوابط ومعیارهای نویسندگی، برای آفرینش و خلق ادبی بدان نیازمند است و، فقدان آن، حتماً ، سخت دست وپا گیر می‌گردد.

«از خواب تا بیداری» که نویسنده خود نیز تصریح می‌کند ، سرگذشت واقعی و بی‌کم وکاست مراحلی است که از سر گذرانده، مراحل و مراتبی که طی آن ذهنی رویائی و اندیشه‌ای نوجوان وخام، البته با التزام صداقت و صمیمیت به تداوم و تکرار در شناخت ماهیت واقعی انبوه پدیده‌های بغرنج زندگی درمیماند و به موضع-گیریهای نادرست کشانده می‌شود . تااینکه در پس پشت سال‌ها بیراهه رفتن ، هر تصور کج و ناراست از حقیقت را به تن خویش تجربه کردن ، سرانجام ، وصول به دنیای ادراک حقیقت را در بیداری تجربه می‌کند . در تمامی این راه طولانی و انصافاً دشوار که کسب هر تجربه خرد و ناچیز و رهائی از دامان هر یقینی باطل، بی‌گمان به بهای رنجی عمیق وتزلزلی دردناک حاصل می‌شده است، تجربهٔ عمیق، جان نگران و همدلی رفیقانه پدر، در قالب نامه‌ها

تکیه‌گاه فرزند بود . و خوشبختی‌ای که گفتم زردشت اعتمادزاده از آن برخوردار بود و آن خوابگردان همرای و همراه او از آن محروم بودند ، همین نامه‌ها بود که به قول خود او از همان ابتدا او را بـه پیشواز سختی‌ها و مبارزه فرا می‌خواند . نویسنده بی‌تردید از من می‌پذیرد که اگر رهروان گروهکهای خوابگرد امروز ، چراغی چنین فروزان فرا راه دیروزشان می‌بود ، چه بسا انبوهی از آنان ـ به جز مأمورهای معذور ، البته ، امروز در صف بیدار شدگان می‌بودند . و حتماً هم بیشتر در تأکید و تصریح این مهم ـ تأثیر عامل نامه‌ها در تحول نویسنده ـ بوده است که سرگذشت مراحل و مراتب «از خواب تا بیداری» جای جای با نامه‌های پدر ـ محمود اعتماد زاده به‌آذین نویسندهٔ معروف ـ ترصیع یافته است . این نامه‌ها که در متن سرگذشت ، به تناسب مـوضوع ، بخوبی جـا افتاده است ، مطمئناً ، تنها رهنمودهای ژرف عمیق پدری مشفق و آگاه به فرزند نوجوان وکج‌اندیش، یا تحذیر صادقانهٔ دوستی مجرب و دلسوز به رفیق خام و ناآگاهش نیست ، چرا که اگر فقط همین بود، انعکاس نامه‌ها بدین صورت در کتاب حتی با همهٔ عمق و ژرف اندیشی و نازک بینی ملحوظ در آن باز سخت سبکسرانه و بی‌ربط می‌نمود. نامه‌ها در کلیت خویش هم ازنظر دلالت بر مواضع درست سیاسی و اجتماعی و احساس ژرف و انسانـی نویسندهٔ آن که در ابعادی وسیع مضمون یافته است و هم از این‌رو که اثر خامهٔ نویسنده‌ای آزاده و متعهد است که همهٔ سال‌های زندگی استوار وخالی‌از لغزش و تک تک آثار ارزشمندش، گواهان صدق وحدت باشکوه اندیشه و عمل در حیطهٔ رسالت اجتماعی است ، نه زردشت اعتمادزاده کـه بخشی عظیم از نسل جوان این مرز و بوم را مخاطب دارد.

از همان ابتدا که دوران یکسالهٔ زندگی نویسندهٔ «از خواب تا بیداری» در «ماینتس» آلمان غربی پا می‌گیرد ، به‌آذین حضوردارد. در تمامی این دوران و بعدهـا در سالهـای اولیهٔ تحصیل زردشت اعتمادزاده در دانشگاه دوستی ملل ـ پاتریس لومومبا ـ در مسکو که اتوپیای ذهنی یک نـوجوان نوزده سالـه و طبیعت صادق و بی‌شیله پیلهٔ او، دربرابر پدیده‌های گوناگون در کنش‌ها و واکنش‌های طبیعی بازتاب می‌یابد، نامه‌های به‌آذین از هزاران کیلو متـر

دورتر، جرثومه‌های ایمان ، امید و پایداری و مبارزه را باخود بـه مسکو حمل می‌کند . اما درمقابل ذهن فرزند نـوجوان مـدام عناد می‌ورزد ، واپس نمی‌نشیند و یافته‌های خود را به بهای خشـم و خروش ، طعنه و لجاج وانمی‌نهد. در این میان خوانندهٔ «از خواب تا بیداری» ناظر جدال مـداوم و مستمر ، عتاب و خطاب رفیقانـه و همدلی و نرمش هوشمندانهٔ اعتقادی استوار ، بینشی دورنگرانـه و عاطفه‌ای ژرف است با احساسی صمیمی و صادق ، امـا ، کور و بی‌تاب و مضطرب که در قالب نامه‌های پدر ـ به‌آذین ـ و اعتقـاد عملکرد فرزند ـ نویسنده ـ تجلی می‌یابد .

زردشت اعتماد زاده گوشه‌هائی از جامعهٔ دانشجوئی اروپارا، که خود در متن آن بوده است ، با همهٔ فرازها و فرودها ، محاسن و معایب کوچک و بزرگش نشان داده است تضادها و تصادمهـای فرقه‌ای ، مسلکی و سیاسی ، جلسات کنگره‌هـا و مجالس بحث و سخنرانی و مجادله‌ای که در قانون مندی پـروسهٔ مبارزات عظیم اپوزیسیون دانشجوئی در خارج از کشور بهر تقدیر ، خوب یا بد، واقعیت داشت به دقت و بی‌نظری وصف شده است . در این میان توصیف گوشه‌ای از جـامعهٔ دانشجوئی اتحـاد شوروی در هیأت محدود و کـوچک دانشگاه دوستی ملل ـ پاتریس لومومبا ـ بـا دانشجویانی کـه دارای ۸۰ ملیت مختلفـانـد و طیف وسیعـی از عقاید سیاسی و گرایشهای مسلکی و ایدئولوژیکی تشکیل می‌دهند، فروگذار نشده است .

جهان در سال ۱۹۶۵ شاهد توسعه و اشاعهٔ افکار مائو وشبه تئوریهای ماوراء انقلابی رهبر چین است . تب جنگهای چریکی نیز آنچنان بر جوانان و دانشجویان مستولی شده است که «روزی‌نیست بین طرفداران جنگهای پارتیزانی و طـرفداران حـزب کمونیست ـ ظاهراً حزب کمونیست شوروی مراد است ـ دعوائی رخ ندهـد ... خود من هم در یکی دوبحث شدیداً به سیاست همزیستی مسالمت‌ـ آمیز شوروی حمله کرده‌ام». زردشت سپس از دانشجوئی ایرانی در دانشگاه دوستی ملل نام می‌برد که حتی شبها با تفنگ می‌خوابید و خواب جنگهای بولیوی را می‌دید ! و در این رابطه پرواضح است که شخصیت برجسته و اعمال و سخنان قهرمانانهٔ انقلابی بزرگ و

و قابل احترام «چه‌گوارا» یا به قول نوجوانان دلشده «چه» جاذبه‌ای عظیم و افسانه‌وار داشت. در این زمان ، اندیشهٔ غالب بـر ذهن و روح این جامعهٔ کوچک دانشجوئی و دیگـر جـوامع دانشجوئی در اروپا و آمریکـا، عمدتـاً ، دشمنی و ضدیت هیستریک بـا اتحاد شوروی یا به زعم مائوئیسم ، رویـزیونیسم حاکم در شوروی ، و دیگر کشورهای سوسیالیستی و احزاب کارگری جهان بود. مسئله‌ای که به عمده‌ترین جنبهٔ مبارزه بدل شده بود و درعرصه عینیت دوش به دوش خواسته و مصلحت امپریالیسم و ارتجاع جهانی حـرکت می‌کرد . یک چنین مرزبندی دشمنانه میان این اندیشه‌ها وتئوری‌های ماجراجویانه که کوچکترین فصل مشترکی با مارکسیسم ، بـا موضع مسئولانه و عمیقاً مارکسیست‌ـلنینیستی اتحاد شوروی و دیگر کشورهای سوسیالیستی و احزاب کمونیستی جهان نداشت ، در تمامی جلسات و کنگره‌های دانشجویان ایرانی وغیرایرانی اروپا و آمریکا بازتابی تأسف بار و تأمل برانگیزداشت . چنانکه در «از خواب تا بیداری» می‌آید در یکی از همین کنگره‌ها مائوئیست هـا ، تروتسکیست‌ها، طرفداران جنگهای پارتیزانی و«چه‌گوارا»، ناسیونالیست ها و... و نویسنده در یک جبهه هستند و درسوی دیگـر هواداران حزب تودهٔ ایران قرار دارند. نویسنده هنگامیکه می‌بیند به جای استدلال و بحث سازنده که لازمه اینگونه جلسات است ، فقط ، باران فحش ، دشنام و کثیف ترین اتهامات است که ازسوی جناح او نثار کشورهای سوسیالیستی و در رأس آن اتحاد شوروی و احزاب کمونیست و بخصوص حزب تودهٔ ایران می‌شود، باوحشت و اندوه متوجه شباهت‌های ناگزیر این ناسزاها و اتهامات ، حتی در کلمه و کلام ، می‌گردد که از سوی محافل ارتجاعی و راست نثـار کشورهـای سوسیالیستی و احزاب کارگری می‌شود . او از خـود می‌پرسد «راستی ، چرا تاوقتی منطق هست، انسان از دعوا استفاده کند؟» اما دیری نمی‌پاید که جواب این پرسش داده می‌شود «در این کنگره در وهلهٔ اول تضادها را می‌توان کـاملا به چشم دید . یک پسر سرهنگ ، که قبلا می‌شناختمش، تروتسکیست شده است ، کاملا مدرن است . با لباسهای گرانقیمت و آخرین مدل ، یک بچه سرتیپ هم مائوئیست شده است ... «م» ـ از هواداران حزب تودهٔ

ایران ـ روبه من می‌کند و می‌گوید : «آقا ! پدر اینا هم‌اکنون برسر کارند . این بچه‌ها هم سالی یکی دو بار به ایران می‌روند و برمی‌گردند. همین‌ها که تز جنگ‌های قهرآمیز را اینجا مثل آدامس توی دهنشان می‌جوند و تف می‌کنند ، به حزب توده ایراد می‌گیرند که اپورتونیست شده ، دیگر حزب انقلابی نیست . می‌پرسم : اگه ما انقلابی نیستیم ، چرا وقتی مارو سر مرز می‌گیرن راست به زیر شکنجه می‌برن ، ولی این آقایون راست راست تو خیابونای ایران می‌گردن و ساواک هم بهشون نمی‌گه بالای چشمتون ابروست ؟ خنده‌ام می‌گیرد . در دلم تفاهمی با «م» احساس می‌کنم.»

رهرو «ازخواب تا بیداری» هرچه بیشتر در منجلاب این عقاید انحرافی بیشتر غرقه می‌شد ، احساس می‌کرد که از پدرش به‌آذین و از هدفی که به خاطر آن رنج دوری از وطن و درد عمیق غربت را تحمل کرده است ، دورتر و دورتر می‌شود . اما ، چه باک، انقلاب جهان‌را باید دریافت ومائوئیسم، تئوری پیش‌آهنگ انقلاب جهانی، ومسلسل یگانه راه آن است ! در این احساس حاد و کور که راه بر روشن بینی عقل بیش از پیش بسته می‌شد نه تنها اتمام حجت قاطع به‌آذین که به قطع نامه‌های او منجر می‌گردد ، بلکه چیزی عظیم‌تر و بزرگتر نیز به‌زعم او نمی‌توانست بر تصمیمش که به ترک تحصیل و پیوستن به صف انقلابیون آمریکای لاتین خلاصه می‌شد ، تأثیر بگذارد ! اعتماد زاده از این دوران سرگشتگی و خوابگردیهایش که حتی گرمی عشق آتشین او به «السا» دختر ترک مهربان کلمبیائی نیز قادر نبود وجدان خفته و ادراک کرخ و مقهورش را توان حرکت بخشد ، به تلخی و هم به افسوس یاد می‌کند . اما واقعیت‌ها بی‌اعتنا به خواستهٔ این و آن در مسیر زمان تن می‌کشید و پی‌درپی از گرد راه می‌رسید . برهان قاطع و بطلان جنگ‌های مسلحانهٔ گروهی پیش‌آهنگ جدا از توده در شهادت اندوهبار اما محتوم انقلابی بزرگ «چه‌گوارا» و یاران وفادارش در «بولیوی» رخ می‌نماید . و خوشبختانه هم دیری نمی‌پاید که ماهیت انحرافی و عمیقاً ضد مارکسیستی شبه تئوری‌های صدرمائو در پروسهٔ طولانی و دشوار انقلابهای رهائی‌بخش خلقهای جهان سوم از عمق به سطح می‌رسد و عینیت می‌یابد . اینجاست که

انقلابیون صادق و صمیمی که زردشت و بخشی عظیم ازدانشجویان ایرانی خارج از کشور از آن زمره بودند ـ به تداوم و تکـرار ، از یکسو شاهد همگامی و همدلی خائنانهٔ چین مائوئیست و همدستان او در سطح جهان با امپریالیسم و سیاهترین محافل ارتجاعی جهان علیه خلقهای بپا خاسته و تحت استعمار بودند و از سوی دیگر بـا ناباوری و حیرت نقش مسئولانه و عمیقاً مارکسیستی کشورهـای سوسیالیستی بخصوص اتحاد شوروی و نیز احزاب کارگری ـ به زعم مـائوئیستها همان رویـزیونیستها و سازشکـاران ، البته ـ شاهدند که در کمکهای بی‌دریغ به خلقهای زیر سلطهٔ نواستعمـار جهانی ، ایمان پرشکوه به انترناسیونالیسم پرولتری را تجسـم می‌بخشید.

همانطور که پیش‌تر هم گفتم و در مقدمهٔ «ازخواب تا بیداری» هم به درستی بدان اشارتی گویا هست ، دقیقاً دراین نقطه ازادراک ماهیت پدیده‌ای امپریالیستی با نام حمله به کمونیسم ازچپ است که ماهیت وعملکرد مائوئیسم، تروتسکیسم و دیگر تئوری‌های‌شبه مارکسیستی که در الفاظ و شعارهای ماوراء چپ و ماوراء انقلابـی نمود مـی‌یابند ، روشن مـی‌شود و انگیزه‌هـای دشمنی و ضدیت هیستری‌وار اینان با اتحاد شوروی و دیگر کشورهای اردوگـاه سوسیالیسم معلوم می‌گردد .

ریاکاری ، دزدی ، دروغگوئی، خیانت و سرانجـام جاسوسی مستقیم به نفع رژیم شاه و سـاواک کـه عادت ثانوی ، مصادیق کوچک و حقیر مائوئیسم و جزء لایتجزای این تئوری ضد انقلابـی است ، در جنبش دانشجویان ایرانی خـارج از کشور نمونه‌هـای فراوان داشته است . در «ازخواب تا بیداری» دراین رابطه نمونه‌ای چند آمده است . برای مثال نویسنده کتاب از دانشجوئـی ایرانی به نام «س» در دانشگاه دوستی ملل نام می‌برد که گزارشی دقیق دربارهٔ یک مبارز توده‌ای که مخفیانه عازم ایران بوده است ، بـه سفارت شاهنشاهی در مسکو تقدیم می‌دارد . بدیهی است نامبـرده به‌محض رسیدن به مرزبوسیلهٔ ساواک دستگیر و روانه شکنجه‌گاه می‌گردد . هنگامیکه این عمل خائنانهٔ «س» افشاء می‌شود،مشارالیه با افتخار در توجیه عمل خود می‌گوید که : رژیم شاه و حزب توده

هردو دشمن ما ـ مائوئیستها ـ هستند ، بنابراین باید آنها را به دست یکدیگر نابود کرد!»

... و یا زمانی که دانشجویان ایرانی در مسکو برای اعتراض به عدم تمدید گذرنامه‌هایشان جلوی سفارت شاهنشاهی تظاهراتی گسترده و منظم ترتیب می‌دهند ، همهٔ دانشجویان ملل دیگر نیز برای همبستگی با دانشجویان ایرانی در تظاهرات شرکت می‌کنند، البته بجزمائوئیستها که به بهانهٔ «خصلت رویزیونیستی» تظاهرات کناره میگیرند!

همهٔ این واقعیت‌های کوچک و بزرگ ، دور و نزدیک و... است که با التزام صداقت وصمیمیت بروجدان‌کرخ شده «داغ‌آگاهی» می‌نهد و چشمان نویسنده «ازخواب تا بیداری» را اندک اندک بر حقیقت می‌گشاید . بدیهی است بازگشتی اینچنین ، انصافاً ، عظیم و دشوار است و «آدمی احساس خلاء می‌کند و از همه گریزان است. در کشاکش این جنگ و جدالهای فکری ، شبی در دفتر خاطراتم نوشتم: چرا در گذشته بمانم ؟ این چه شعله‌ایست که در خاکستر کندهٔ سوخته به آن دل بسته‌ام؟...»

ادراک این واقعیت که چپ روی و مارکسیسم هیچ وجه مشترکی باهم ندارند و نیز شناخت ماهیت انحرافی و ضد خلقی مائوئیسم وتروتسکیسم و...ونقش مخرب‌اینهمه، درپروسهٔمبارزاتی نهضت‌های کارگری و رهائی بخش جهان گرچه اینک از فرط بداهت ریشخندآمیز می‌نماید، اما ، طرد آن بدین سان در نزد نوجوانی که سالهائی چند از عمر کوتاهش در توهمات کابوس‌گونهٔ آن سپری شده و انرژی عظیم جانی پویا و صادق ، در بیراهه‌های آن پراکنده و فرسوده گشته است ، حداقل نمایشگر شهامتی تحسین‌برانگیز است. چه کسانی جز آدمیانی از این دست مصادیق راست و درست این کلام داهیانه لنین می‌شوند که «عاقل کسی نیست که اشتباه نکند ، عاقل کسی است که در رفع اشتباهات جزئی‌اش بکوشد»

لازمهٔ این‌بیداری فرخنده برقرارکردن رابطه گسسته با به‌آذین است. در نامه‌های پدر ، درسراسر دوران خوابگردیهای فرزند ، در نهفت واژه‌ها هم حقیقت زندگی موج می‌زد و هم تصویر فاجعه‌بار و محتومی که در چشم انداز آینده‌ای نزدیک به آسانی قابل رویت

بود . نصیبی سزاوار همهٔ خوابگردان ، نه فرزند او را ، تنهـا . «پسرم ، صریحاً به تو می‌گویم: چه داری می‌کنی ؟ کجا می‌روی ؟ بی‌اندازه نگران توام . این چه التهابی است که در تواست؟ گرفتار چه جریانی شده‌ای که به این سرعت تو را می‌برد و دور می‌کنـد و امکـان قضاوت بی‌غرضانـهٔ عینی را ازت مـی‌گیرد؟.... چرا مثل خوابگردها شده‌ای؟ در حرف و در عملت احساس مسئولیت نیست. احساس واقعیت نیست ... هیچ به فکرت می‌رسد که گاه دشمن در لباس دوست درمی‌آید و کاری ترین ضربه را واردمی‌کند؟»

اکنون، آتش احساس فرو نشسته و دامن ادراک و آگاهـی تا فراسوی واقعیت‌ها گسترده شده است . اگر آتشی این بار درجان رهرو از خواب تا بیداری افروخته گردد ، که بی‌گمان چنین نیـز خواهد شد ، آتشی نه چون گذشته دودناک و دستخوش هر نسیم خرد ، کـه شعله‌ای فروزان و استـوار است . آتشی است خـود پشتوانهٔ دوام شعله چراغی چند فراراه خوابگردان امروز و فـردا ، چنانکه آتش آگاهی و ادراک پدر چنان بود ، چنین باد.

در واپسین صفحات «از خواب تا بیداری» اعتماد زاده به‌شرح چگونگی پایان موفقیت‌آمیز تحصیلات پزشکی‌اش می‌پردازد کـه به تصریح خود او در پرتو ادراک واقعیت بیداری و اوج تفاهم بـا «به‌آذین» به آسانی حاصل آمد .

درلحظهٔ حرکت ازمسکو به‌مقصد فرانسه‌کلمات هم اندوه ژرف و هم سپاس عظیم نویسندهٔ کتاب را روایتگر است . اندوه به‌خاطر ترک شهر و دیاری که به جز آموختن دانش پزشکی به او ، مکان مأنوس و مألوف تجربه‌های گرانبهای از خواب تا بیداری بود و ، سپاس عظیم برای جامعهٔ مهربانی که دست‌آوردهای عظیم سوسیالیسم بدو این توان را بخشیده است که بـه دهها هزار دانشجوی جهان سوم امکانات وسیع تحصیل، آموزش و زندگی رایگان بـه مفهوم واقعی کلمه ارزانی دارد .

نویسنده از ماههای نخستین کار ، و تحصیل تخصص خـود در یکی از بیمارستانهای شهر «لیل» فرانسه به تلخی یاد می‌کند ، اما ، بزودی با درک واقعیت های موجود در هردو سو ، یعنـی ویژگیهای جامعهٔ سوسیالیستی اتحاد شوروی و نظام آمـوزشی

منضبط آن ، که او خود مدت ۷ سال پروردهٔ این نظام بوده است و افتراق عظیم ومحتوم آن با جامعهٔ بورژوازی فرانسه و نظام فرهنگی و آموزشی ملهم از آن تسلی می‌یابد .

اعتمادزاده در گزارش زندگی خود به شرح ماجرائی در رابطه با عدم تمدید گذرنامه‌های دانشجویان ایرانی اتحاد شوروی، توسط سفارت شاهنشاهی می‌پردازد که ذکرش دراینجا بی‌مورد نیست . رژیم ننگین شاهنشاهی در کنار خیانت‌ها و جنایت‌هائی که ابعاد کمی و کیفی وسیع و وحشتناک آن برای تمامی حکومتهای دیکتاتوری و فاشیستی جهان در پهنهٔ تاریخ دست نیافتنی است ، یکی هم دربدری و آوارگی هزاران جوان وطن‌پرست و مبارز این مرز وبوم است. قشری که درمیان آنان پزشکان متخصص ، مهندسین عالیقدر و فارغ‌التحصیلان رشته‌های مختلف علوم کم نبودند . درکنار انواع شگردها وحیله‌ها و دستاویزهای کثیف رژیم پهلوی برای مبارزه با اینان ، یکی هم مهر کذائی بود که بر پاسپورت قربانی بی‌گناه نقش می‌بست با این قید که جز با اجازهٔ مخصوص حق ورود به ایران را ندارد یعنی تعلیق به محال .

البته برای اکثریت عظیم آنان که درد بی‌وطنی، آوارگی، فقر و غربت را بر نشستن بر سفرهٔ رنگین و گسترده ، اما ، خون‌آلود و پلشت آریامهری ترجیح می‌دادند ، ارادهٔ مصمم برای مبارزه تاآخرین لحظه ، اتکای روحی استواری می‌بود . یکی از مباشرین و شاید هم مبتکرین این مهر کذائی شخص بنام کفائی بود که در ماجرای منقول در «از خواب تا بیداری» سرکنسول شاهنشاهی در مسکو بود و نویسندهٔ زندگینامه ، البته ، در مراتب شاهدوستی ، خیانت ، وطن فروشی و ادب و تربیت انسانی و دیپلماسی! مشارالیه شمه‌ای آورده است. با تأسف همین آقای کفائی که خدمات مشفقانهٔ او در لو دادن مبارزترین دانشجویان ایرانی خارج از کشور به ساواک، معروف خاص و عام است، تا دوماه پیش ، تحقیقاً در پشت میز سرکنسولی دولت جمهوری اسلامی ایران در پاریس جا خوش‌کرده بود ! البته اگرهم‌اکنون نیز در این مسئولیت باقی باشد ، باتوجه به عدم تصفیه و پاکسازی ماشین کشوری و لشکری دولت جمهوری اسلامی ایران از عناصر خود فروخته و خائن رژیم سابق که جای

جای در رأس امور باقی مانده‌اند ، عجبی نیست!

بهر تقدیر ، یادداشتهای «ازخواب تا بیداری» در آستانهٔ انقلاب بزرگ و ملی ودموکراتیک ایران پایان می‌یابد. اکنون برای زردشت بی‌گمان بیش از پیش درستی و راستی واقعیتی که با چشمان باز در بیداری تجربه کرده است قابل لمس می‌تواند بود و کیفیت صف بندی مشخص میان نیروهای انقلابی و خلقی وارتجاعی و ضد خلقی در عرصهٔ عینیت ایران و جهان برای او دشوار نیست . نویسنده خود بی‌تردید بهتر می‌داند که نبرد در جبههٔ خلق ، دیگر به او و دیگر خوابگردان دیروز ، مجال نمی‌دهد که در غوغای مبارزهٔ مداوم و خطیر حق و باطل در عرصهٔ جهان ــ اگرچه قانونمندی‌های تکامل تاریخ با خواستهٔ او همراه است ــ چون آن بیدار باشد که «گوش را به لالائی سپرد و باز به خواب رفت».

مهدی قریب

## **حماسهٔ داد** (بحثی در محتوای سیاسی شاهنامهٔ فردوسی)

**ف. م. جوانشیر. رقعی. ۳۴۲ ص. انتشارات حزب تودهٔ ایران. ۱۳۵۹**

اینك کتابی تازه وخواندنی دربارهٔ فردوسی و اثر جاودانهٔ او شاهنامه، در سومین بهار آزادی، نگاشتهٔ ف. م. جوانشیر، نامی آشنا که بیشتر در زمینهٔ مسائل سیاسی به چشم می‌خورد وکمتر در تأملات ادبی.

کتاب در ده فصل است و با پیش‌گفتاری از مؤلف به عنوان یادآوری: فصل اول: تحریف شاهنامه... فصل دوم: فردوسی مؤلف شاهنامه، فصل سوم: دوران فردوسی... فصل چهارم: نظری گذرا به حکمت فردوسی... فصل پنجم: حکومت داد... فصل ششم: نبرد پهلوانان و بزرگان با شاهان خودکامه... فصل هفتم: نژاد در شاهنامه... فصل هشتم: جنگ و صلح در شاهنامه... فصل نهم: عشق و زن در شاهنامه... فصل دهم: تراژدی در شاهنامه...

و هر یك از فصل‌های کتاب به بخش‌هایی درخور منقسم است.

در «**یادآوری مؤلف**» می‌آید:

«درآخرین‌سال‌های سلطنت شوم محمدرضا شاه تبلیغات وسیع و تهوع-

آور درباری می‌کوشید تا نظام خودکامه «شاهنشاهی» دست‌نشاندهٔ اجانب را آیتی از تجلی روح و اندیشهٔ ایرانی جلوه دهد. در این تبلیغات جای بزرگی به تحریف شاهنامهٔ فردوسی داده می‌شد و مبلغین درباری چپ و راست بدان استناد می‌کردند. اوج این موج سرسام‌آور تبلیغاتی مراسم زشتی بود که به نام «جشن‌های دو هزار و پانصدمین سال شاهنشاهی» برگزار شد. این نوشته همان وقت به قصد پاسخ‌گویی به جنجال درباریان و باز یافت شاهنامه تدارك شد، ولی متأسفانه کار روزمره و وظایف عاجل‌تر امکان نداد به موقع تکمیل شده، به چاپ سپرده شود...» (ص۹).

پیداست که مؤلف به احساس وجوبی دست به‌کاری ارزشمند می‌برد، اما وظایف عاجل‌تر او را از ارائهٔ اثر باز می‌دارد، و اینك که «انقلاب شکوهمند مردم ایران بساط سلطنت شوم... را برانداخته» هرچند اثر «در مقابله باتبلیغات درباری کهنه‌شده...» بر اثر کم‌توجهی پاره‌ای کسان «به‌این اثر بزرگ‌فرهنگی» **«شناختن وشناساندن شاهنامه‌در دوران پس‌از انقلاب از نظر دیگر، یعنی آشنا کردن مردم با فرهنگ غنی‌گذشتهٔ ایران‌کسب اهمیت می‌کند.»** (ص ۹) و شایستگی و اهمیت‌کار در این‌جا است. اشاره به ضرورات اقتضایی روز بیشتر در فصل اول است و آن ضرورات قابل بازگفت.

در فصل اول، « **تحریف شاهنامه**»، سخن از «روشنفکرنمایان فرومایهٔ خادم دربار پهلوی» است که فردوسی «و اثر جاودانهٔ او شاهنامه را با بی‌شرمی وصف‌ناپذیری به ابتذال می‌کشانند تا شاید از این راه اعمال و اندیشه‌های زهرآلود خود را... با استناد به فردوسی توجیه‌کنند.» (ص۱۳)

فصل اول‌کتاب به بخش‌های زیر تقسیم‌گردیده است: ۱ـ آغازتحریف شاهنامه، ۲ـ چگونگی تحریف شاهنامه. الف ـ تحریف آشکار و مستقیم شاهنامه؛ ب ـ شیوهٔ محیط سازی.

در این بخش‌ها است‌که نویسنده از همزمانی «پیدایش و تحکیم فاشیسم در اروپا... با پیدایش و تحکیم حکومت رضاخانی در ایران...» گفتگو می‌کند و باز می‌نماید که:

«... یکی‌از خصوصیات تبلیغات فاشیستی رجعت به‌عقب و بازخوانی

تحریف‌آمیز تاریخ است. تئوریسین‌های فاشیسم می‌کوشند تا آنچه را که‌با زندگی زنده قابل‌توجیه نیست با احضار ارواح توجیه کنند. آنان «تئوری» نژادی خود را بر تحریف خودسرانهٔ تاریخ بنا می‌کنند و برتری نژادآریائی... را باتعبیر ویژه‌ای‌که از تاریخ تمدن‌بشری به‌دست می‌دهند، توجیه‌می‌کنند.» (ص۱۶)

«کوچك ابدال‌های هیتلر و گوبلز در ایران همین شیوه را پیش‌گرفتند. به تاریخ ایران‌باستان روی آوردند. مردگان را فراخواندند تا زندگان را دفن کنند... مبارزات مردم ایران... دور افکنده شد، روی خودکامگی‌ها و خیانت‌ها و ستمگری‌های شاهان پرده افتاد، تاریخ هزار و چهارصد ساله پس از اسلام ایران فراموش شد و بویژه جنایات صد سالهٔ استعمار از یادها رفت و سر پهلوی به دم ساسانی پیوند خورد.» (ص۱۷)

«درهمین رابطه بود کـه پای شاهنامهٔ فردوسی به میان آمد. خدمهٔ تبلیغات فاشیستی و گردانندگان «پـرورش افکار» رضا شاهی این اثر بزرگ را مائدهٔ آسمانی یافتند. این اثر طی قرن‌ها در قلوب مردم ایران راه‌یافته و اعتبار عظیمی کسب کرده بود. می‌شد از این اعتبار سوء استفاده کرد. اسم کتاب هم «شاهنامه» است...» (ص۱۷)

در بخش«چگونگی تحریف شاهنامه» که خود به‌دو بخش فرعی: الف- تحریف آشکار و مستقیم شاهنامه، ب ـ شیوهٔ محیط سازی، منقسم است، نویسنده با تتبعی شایسته نشان می‌دهد که نابکاران عالم‌نما «از طریق جدا کردن ابیات از متن و گسستن رابطه و پیوند اندیشهٔ معین با محیط پیرامون، چنان عقایدی را به فردوسی نسبت می‌دهند که در واقع جنایت درحق این مرد بزرگ وجنایت‌علیه مردم ایران‌است...»(ص۲۰) وآنگاه‌به گفتار مرحوم بهار که «... تصرفاتی در اشعار فردوسی شده و می‌شود» اشاره می‌کند و از قول او می‌آورد «... شش‌بیت ازشاهنامه دیدم‌که هرکدام را از یك جای شاهنامه برداشته‌اند وتصحیفی درآن‌ها شده، یك مصراع زیادی به‌آن‌افزوده و یك مصراع کاسته‌اند و در جراید و مـدارس آن‌ها را می‌خوانند و یاد می‌دهند: یا مرگ یا وطن! هنر نزد ایرانیان است و بس!...» و با تحقیقی در متن شاهنامه، شیوهٔ رذیلانهٔ ترکیب و تحریف را باز می‌نماید و قول

صواب مجتبی مینوی را نقل می‌کند: «... اشعار بی‌پدر و مادر را پهلوی هم قرار داده‌اند و اسم آن را شاهنامه گذاشته‌اند... افرادی مـی‌خواهند احساسات وطن‌پرستی مردم را بدین‌وسیلهٔ تحریك کنند و بالا بیاورند هرچه دلشان خواست درآن می‌گنجانند و هرچه درآن گنجانیده شده قبول می‌کنند و می‌گویند این شاهنامهٔ ملت ایران است.» (ص۲۳)

در مبحث «شیوهٔ محیط سازی» نیز از تکرار یاوه‌های روزنامه‌ای که برحسب تلقین جزو بدیهیات شمرده می‌شود و نام نامیمون «شاه» در کنار «شاهنامه» قرار می‌گیرد و آثاری جعل‌آگین و ریائی که بر فرهنگ مردمی ما تحمیل می‌گردد یاد می‌شود و اشاره‌ای به «تاجنامه» از انتشارات مجلهٔ سخن به‌سردبیری خانلری با مقدمهٔ هم او می‌رود.

گفتگو در فصل دوم از «فردوسی مؤلف شاهنامه» است. نویسنده بر آن است که:

«... می‌گویند مآخذ حاضر و آماده‌ای وجود داشت و فردوسی آن را با امانت تمام به نظم کشید. بسیاری از پژوهش‌گران روی «امانت» فردوسی دائماً تأکید می‌کنند و او را به‌خاطرآن می‌ستایندکه در واقع‌نکوهشی شبیه ستایش است...» (ص۴۱)

در مجرای این‌گمان نویسنده استدلال می‌کند: «... براستی نیز اگر این ادعا صحیح باشدکه کار فردوسی‌ثبت توأم با امانت متن حاضر وآماده‌ای است، دیگر هرگونه کنجکاوی در عقاید فردوسی و دوران فـردوسی... بی‌فایده می‌شود...» (ص۴۱)

راست‌آن‌است‌که در این استدلال اصرارآمیز نویسنده جای‌سخن بسیار است. در این امر جای تردید نیست، و ظاهراً این نکته بر نویسندهٔ گرامی «حماسهٔ داد» نیز پوشیده نمانده، که فردوسی از منابعی، که اینك نشانی‌های آن به‌وضوح روشن‌گشته[1]، سود جسته است و در بهره‌گرفتن از منابع

---

۱. بنگرید به گفتار پروفسور محمد نوری‌عثمان در «جشن‌نامهٔ محمد پروین ـ گنابادی» تحت عنوان «خـدای نامه‌هـا و شاهنامه‌های مآخذ فـردوسی»، ص۲۸۷-۳۳۲، از انتشارات توس.

خود امانتی شایان توجه به‌کار داشته است، و جای جای شاهنامه که مورد استناد خود مؤلف این کتاب بوده است نشانی‌هائی از این «امانت» به‌چشم می‌خورد؛ اما در اینکه فردوسی فقط «ناقلی» امین بوده است، البته جای تأمل است. من نمی‌دانم آنان که بر «امانت» فردوسی تأکید ورزیده‌اند چه خواستی داشته‌اند. به‌زعم فردوسی‌شناسان و دوستداران شاهنامه در «امانت» فردوسی به معنای ستایش‌آمیز آن سخنی نیست، اما نه بدان معنا که‌فردوسی در نقل «منابع» به پایگاه «ناقلی بی‌روح و ناآگاه و بی‌طرف نزول کند» بل او «راوی» مسؤول ومتعهد روایاتی است که به‌هر جای شایسته، رأی و نظر خود را در تطبیق داستان‌های کهن با روح زمان باز می‌گوید و به اوج حقایق عروج می‌کند.

در اینجا به نشانهٔ گله از نویسندهٔ «حماسهٔ داد» عدم امانت او را در بازگفت رأی بهرام چوبین، و سرنوشت پیروز در «قیام‌های مردم درآستانهٔ جنبش مزدك» اشاره می‌کنم و به‌جای خود ازآن سخن می‌گویم.

این از شگفتی‌ها است که با وجود اذعان نویسنده بدین امر:

«این اثر ـ شاهنامه ـ طی قرن‌ها در قلوب مردم ایران راه یافته و اعتبار عظیمی کسب کرده...» (ص۱۷) از این اصل مسلم عدول ورزیده که راز جاودانی شاهنامهٔ فردوسی، قبول خاطر مردم است، مردمی‌که رانده و ناپذیرفتهٔ محمودها و دربارها را در سینه‌های خود ازگزند حوادث حفظ کرده‌اند و در اندیشه‌ها و باورهای خود ضبط نموده و به ما انتقال داده‌اند.

نظریه پردازان مزدور و محققان ریایی رسوا را به‌کنار زنید، خود ببینید که فردوسی در نقل امین است و در بازگفت منقولات، چسان جان مایهٔ هنر او از قالب‌نظم لفظ وکلام درمی‌گذرد و به جوهر ناب بازپرداخت «حقیقت و داد» دست می‌یابد و جاودانه باز می‌ماند.

در این فصل، گذشته از این استنباط، که گاه در فصل‌های دیگر نیز گریزی به‌آن زده می‌شود، استدلال‌های مؤلف همه درست و روا است، و قیاس فردوسی با فتحعلی‌خان صبا نیز از این اصالت داوری برخوردار است، در باب صبا آمده است:

«... یکی را گفت از خداوندنامه‌ام قدری بخوان. بخواند. بعد

دیگری را گفت از شاهنشاه‌نامه‌ام پاره‌ای برخوان. او نیز برخواند. پس از آن گفت: شاهنامهٔ فردوسی را هم بیاورید و بعضی از آن بخوانید. حاضر کرده گشودند و اتفاقاً اول صفحه این بیت بود که:

شود کوه آهن چو دریای آب  اگر بشنود نام افراسیاب

به‌محض شنیدن این شعر حالش دگرگون شد و همانا دریافت تفاوت اشعار خود را با استاد کرده مبهوت ماند، و اثر مرض در او ظاهر شد و بعد از چهار روز درگذشت.»[1]

در فصل سوم «دوران فردوسی» مؤلف از نظام حاکم عصر و وضع جامعه و لرزه‌هائی که بر ارکان فئودالیزم درافتاده بوده است سخن رانده. در این میان از «دهقان» سخن به‌میان می‌آید به‌اجمالی که نه دراین‌بخش و نه در جاهای دیگر این کتاب استنباط مؤلف از مفهوم «دهقان» بوضوح دریافته نمی‌شود. اینکه مؤلف می‌گوید: «... نجیب‌زادگان صاحب زمین بودند که در فاصلهٔ میان فئودال‌ها و روستائیان قرار داشتند» (ص۶۱ و نیز ص۶۷) نادرست نیست، اما نارسا است. چند سطر پس از این تعریف عبارتی می‌آید: «... بدین‌طریق در طول قرن دهم[2] (یعنی جلو چشم فردوسی) بر روی هم جریان طولانی ورشکستگی اکثریت «دهقانان» و تبدیل اکثریت روستائیان آزاد ایران به وابستگان و رعایای فئودال‌ها پایان یافت.»

دربارهٔ دهقانان و مفهوم آن گفتگوی بسیار شده است و حاصل آن همان است که استاریکف در کتاب خود «فردوسی و شاهنامه» آورده است: «... به‌طورکلی دهقانان جامعهٔ اساسی بودند که در آن گفتارهای شفاهی حماسی جمع‌آوری می‌شد.»[3] و مجتبی مینوی نیز در طی مقاله‌ای نوشته است: «... طبقه‌ای از مردمان ایران بوده‌اند صاحب مقام اجتماعی‌خاص... این طبقه در هروقت و زمان می‌بایست نزد معلمین دینی به‌خوبی تربیت و تهذیب یافته باشند و حافظ سنت و فرهنگ قوم ایرانی باشند...»[4].

---

۱. مجلهٔ یادگار، سال ۵، شماره ۱-۲، ص۱۴۴.
۲. برابر قرن چهارم هجری.
۳. فردوسی و شاهنامه. چاپ جیبی. ص ۶۸.
۴. مجلهٔ سیمرغ، دهقانان، شمارهٔ ۱، اسفند ۱۳۵۱.

از این تعاریف پیدا است که فردوسی از دهاقین طوس، روشنفکر هنرمند و متعهد و مسؤول روزگار خود است. گزینش مآخذی از روایات کهن به‌انگیزهٔ التزام و تعهدی بوده که بر خود فرض می‌دانسته و او را به «نظم‌شاهنامه» برانگیخته‌است. حاصل کار وی، درضمن‌حفظ «امانتی»سخت آشکار، دربیان ضروری‌ترین خواست‌های ایدئولوژیك مردم روزگار و باز-پرداخت‌آرزوی‌استقرار «**داد و حقیقت**» متجلی گشته‌است. «حکمت‌فردوسی» که‌نظری گذرا برآن شده است‌گویای غفلتی است دراطلاق لفظ «حکیم» به فردوسی، و توجیهی که نویسنده از آن می‌کند ناشی از تسامحی است و یا گذری بی‌تأمل براساس این اطلاق. حدیثی است منقول از پیامبر اسلام‌که «ان من‌الشعرلحکمة»، و وجه تسمیهٔ شاعران به حکیم برگرفته از این‌حدیث نبوی است. فراموش نکنیم چه اطلاق‌های نابجا که در این‌باب نرفته‌است، مثلاً حکیم قاآنی... و بگذریم.

«داد، والاترین آرمان فردوسی» است. و او به استواری و قاطعیت در جای جای اثر جاودانهٔ خود، در نقل هر روایت و داستانی که فرصت می‌یابد «در جستجوی داد» است و بازنمودن این اصل که «بیداد شاهان علت نابسامانی‌ها است» این فصل‌از فصول موفق‌کتاب است. فقط در ص۱۱۴ کتاب، در توضیح مصراع «... که ایدون به‌ما خوار بگذاشتند» به زعم من اشتباهی روی داده است. نویسنده از این مصراع «خوار شدن جهان» اراده کرده است و بر این مبنا چند جای دیگر کتاب نیز به‌آن استناد کرده (بنگرید ص ۱۱۴، ص ۱۱۵، ص ۱۴۴). نمی‌توان «خوار» را قید تلقی کرد، یعنی به آسانی؟ همان واژه‌ای که با پیشوند «دش» دشخوار ساخته است؟ وانگهی تعلیق این بیت به بیت بعدی کـه «چگونه سرآمد به نیك اختری...» با استنباط نویسنده-تعارضی نمی‌یابد؟

در همینجا این مایه غبن را بیان کنم که درکتابی بدین مایه تحقیقی و با ارزش گاه عباراتی ناخوش و روزنامه‌ای نثرگویای نویسنده را سست و ناهموار می‌سازد وعملی بودن مباحث را به مشاجرات ناروا بدل می‌کند: «... روی مردم... اینقدر باز شده‌باشد...» (ص۷۹) «کوسهٔ ریش‌پهن...» (ص ۲۹)، «... دایه از لندن و پاریس و معلم از امریکا... (۱۲۲)،

«... مبالغی تملق او را می‌گوید.» (ص۱۷۷)، «او بچه درباری لوس‌غیر قابل تحملی است... مردم زیر بارش نمی‌روند» (ص۱۷۶) و «... کاوس را آدم حساب نکن» (۱۸۰) و نظایر آن...

نادرستی‌های دیگری در املای پاره‌ای کلمات دیده می‌شود که از آن‌ها است: «غرر» در تمام کتاب بدون استثنا به جای «غرر» ملخص نام کتاب «غرر اخبار ملوك‌الفرس و سیرهم» از ابومنصور مرغنی ثعالبی، و «بوذرجمهر» درتمام مواضیع برخلاف نص صریح‌شاهنامهٔ مورد استناد مؤلف که به درستی «بوذرجمهر» آورده است. املای چندگونهٔ نام باستان‌شناس فرانسوی گیرشمن در ص ۱۳۲ و ۱۳۳، و یا ضبط «محمد دبیرستانی»، که درست آن «دبیر سیاقی» است (ص۷۶)...

«مؤلف گرامی در بیان پاره‌ای اصطلاح‌ها تعاریفی‌جامع ارائه نمی‌دهد و خوانندهٔ نامتخصص را گرفتار و مردد می‌گذارد: مراد از «دموکراتیسم دودمانی» (ص ۱۴۴) چیست؟ و آن «نظام دودمانی مورد پسند فردوسی کدام‌است که» «باکمی‌اغماض» هم‌طراز «دهقانان‌آزاد» می‌شود، آیا «دهقانان» هرگز مجال حکومت یافته بوده‌اند؟ دریافت نویسنده از مفهوم «فره ایزدی» چیست؟

جانبداری نویسنده از پاره‌ای مسائل از اعتبار استناد بی بهره است و پنداری‌که مؤلف را خوشایند است صورت محتوم می‌پذیرد و به فردوسی منتسب می‌گردد: «... سلطنت موروثی امکان استقرار عدل را که‌خواست و آرزوی فردوسی است از میان می‌برد.» (ص ۱۳۲)، دربارهٔ «پهلوانان و دستوران، پاسداران داد» (ص ۱۴۴) و آمار نویسنده، آنجا که مسأله با حکمیت مورد خواست وی ناسازگار است، با صفت «دلسوز» در عبارت «... پهلوانان و دستوران دلسوز...» (ص ۱۴۵) متمایز می‌شود.

اصلی شبهه ناپذیر و پذیرفتنی است که فردوسی ستایشگر راستین «**داد و حقیقت**» است و جز این نیز راهی نه می‌شناخته و نه می‌پیموده، اما چنین اصرارهای ابرام‌انگیز از استواری مباحث دلپذیر کتاب می‌کاهد. «سوفرا» و «بهرام چوبین» چگونه می‌توانند از یاران مردم به‌شمار آیند و در قطبی متضاد و متخالف شاه قرارگیرند؟ در شاهنامهٔ فردوسی چنین‌سخنی

نیست، و باز نمودن شواهد مورد ادعای من در هماهنگی و همسانی این دو گروه، شاهان و وزیران و پهلوانان، که گویای اختلاف سلیقه و مشی دو قطب همگون ستمکار است مجال و زمانی دیگر می‌خواهد. فردوسی بزرگ به‌اقتضای آگاهی و خواست خود و مردم زمان خود آن بوزرجمهر وسوفرا را که دربرابر شاه می‌ایستند و بدخواهی‌های او را ناروا می‌شمرند، می‌ستاید نه طبقهٔ بوزرجمهرها و سوفراها را. شاهد درآستین خود نویسنده است، آنجا که می‌گوید: «... دبیر بزرگ بهرام‌چوبین را... از رستم‌فزون می‌داند.» (ص ۱۵۴) استنتاج نویسنده از خواست «بوزرجمهر» که «شاه باید سلطنت کند نه حکومت...» (ص ۱۴۹) از نمونه‌های انتساب مفهومی امروزی به کلام فردوسی و کاربرد واژگانی اوست. در توجیه‌بیتی دیگر از شاهنامه اشتباهی روی داده است، آنجا که می‌گوید: «بیجادگاه» (ص۱۶۲). معنی بیت جز این‌نیست: «زمانه ربودش چو بیجاده‌گاه» زمانه او را ربود همچون بیجاده‌ای‌که کاه را می‌رباید تمثیل کاه و کهربا برای فارسی زبانان ناآشنا نیست. در بیت:

«بدو باز دادند فرزند او  بخوبی بجستند پیوند او» (ص۱۷۳)

نیز نویسنده «بخوبی» را قید تلقی نمی‌کند و مفهومی دلخواه خود اراده می‌نماید.

فصل «مقابلهٔ بزرگان با بهرام گور» از فصل‌های نمونه‌ای است که چنان‌که اشاره کردم نویسنده در اثبات رأی خود پای می‌فشارد و گزینش فردوسی را ـ که اگر نه‌خواست شخص او بل‌حفظ امانت مآخذ مورد استناد او را گواه است ـ به توجیهاتی نا درخور مردود می‌شمارد. (ص۱۸۶ به بعد). و نیز کوشش مبسوط مؤلف در بزرگ شمردن «سوفرا» ـ که درهمه جا «سوفزا» آورده می‌شود، بی‌توجه به اصل نام در تاریخ طبری و غیرآن که بناچار داوری منطق‌پذیر خود مؤلف در ص ۱۹۸ ناقض قول او است، آنجاکه به‌این‌نتیجه می‌رسد: «... سوفرا رستم‌نیست، به‌جای مقابله باقباد و تن در ندادن به بند... بند را می‌پذیرد.» چگونه می‌توان اساس وابستگی های طبقاتی را نادیدهٔ انگاشت و تضاد منافع را با تضاد طبقاتی دراین‌گونه سرکشی‌های قهرآلود جستجو کرد؟ داوری عالمانهٔ خود مؤلف مؤید این

مدعا نیست؟ «... فردوسی از کسانی نیست که مبارزات طبقاتی را از دیدگاه زحمتکشان بنگرد. او «دهقان» ورشکسته‌ای است وهمهٔ مسائل اجتماعی را نیز از زاویهٔ دید طبقاتی خود می‌نگرد و در مورد زحمتکشان بیشتر روی دستورات اخلاقی از نوع «کمك به‌درویشان» و «دستگیری ازمستمندان» تکیه دارد و نه ضرورت تغییر عمیق مناسبات اجتماعی به‌سود زحمتکشان.» (ص ۲۰۱)

این سخنان نیز از حدتی ناسزاوار علیه فردوسی برخوردار است. فردوسی در آغاز کار ورشکسته نبود، و این‌نکته درفصل «دوران فردوسی» مورد اذعان نویسنده است.

«قیام بهرام چوبین» به‌زعم نویسنده «بزرگترین داستان حماسی دوران ساسانی» (ص۲۲۲) است، و«بهرام چوبین فردوسی، همان شخصیتی را دارد که فردوسی می‌پسندد...» (ص ۲۲۹). این بیت فردوسی را ـ که اتفاقاً نویسنده خود آورده است ـ بخوانید و داوری کنید: خردمند پیر می‌گوید:

«که بیزارم از تخت و ز تاج شاه — چو نیك و بد من ندارد نگاه
بدو گفت بهرام کاین خودمگوی — که از شاه گیرد سپاه آبروی»

(ص ۲۳۱)

در برابر این‌گونه تسلیم طلبی و زبونی بهرام، ایرانیان‌شاه وبهرام، هردو را مردود می‌شمارند:

«چنین یافت پاسخ ز ایرانیان — که ما خود نبندیم زین پس میان
به‌ایران کس او را نخوانیم شاه — نه بهرام را پهلوان سپاه»

(ص ۲۳۲)

«بهرام می‌کوشد لشکر را آرام‌کند، اما هرمز درکار تحریك وتوطئه است و این‌بار خنجر شکسته به‌بهرام و لشکرش هدیه می‌کند.» (ص۲۳۲) بهرام در این خصوص با لشکر چاره‌جویی می‌کند. خواهر او ـ گردیه ـ با سرکشی ازفرمان هرمز مخالف است. و در اینجا از نویسندهٔ «حماسه‌داد» عدم امانتی سر می‌زند که شگفت می‌نماید، بدین معنا که بیت پر معنی‌عدم مخالفت بهرام را با خواهر خود دربارهٔ زشتی سرکشی او نسبت به هرمز نمی‌آورد. از این‌رو است‌که «امانت» فردوسی ستودنی است وبیان آزاده‌وار

اندیشه و اعتقاد او درضمن بیان راستانهٔ روایات تحسین‌انگیز.

رأی بهرام چوبین این است که من از شاهنامه نقل می‌کنم:

«همه انجمن ماند زو در شگفت　　سپهدار لب را به دندان گرفت
بدانست کو راست گوید همی　　جز از راه نیکی نجوید همی»
(ص۴۱۶. ج ۸. شاهنامه)

انجمن ـ ایرانیان ـ به قول گردیه که برادر را از سرکشی نسبت‌به شهریار زنهار می‌دهد و توصیه می‌کند که نام نیك نیاکان به باد مده، با شگفتی می‌نگرد، اماسپهدار ـ یعنی بهرام ـ می‌داند که خواهر راست‌می‌گوید!! در دم واپسین نیز، به هنگام مرگ، بهرام با خواهر همدل و همداستان می‌شود و می‌گوید «حق با تست!!» (ص۲۴۲)

از مؤلف گرامی باید پرسید چنین عنصری قهرمان حماسه است؟ و نافرمانی او به‌هر انگیزه‌ای «قیام»؟ ناخشنودی او ازشاه همسان ناخشنودی رستم است از فرومایگانی چون کاووس و طوس و...؟

وصف فردوسی دربارهٔ بهرام ـ منقول در ص۲۳۴ کتاب ـ با ستایش جانانهٔ فردوسی از رستم‌قیاس ناشایسته‌ای است. لابد رضایت‌نویسندهٔ «حماسهٔ داد» از بهرام که در خطاب به‌شاه می‌گوید:

«بزودی یکی دار سازم بلند　　دو دستت ببندم به خم کمند
بیاویزمت زان سزاوار دار　　ببینی ز من تلخی روزگار»
(ص ۲۳۵)

او را بر می‌انگیزد تافتهٔ هم بافته‌ای چون بهرام را قهرمان بخواند و دریغا گو باشد و بنویسد: «... به‌این ترتیب جنبش بزرگ بهرام چوبین پایان می‌پذیرد.» (ص۲۴۰) جنبشی چگونه؟ جنبشی از سوی که؟ به سود که؟ و برای که؟

از فصل‌های معتبر کتاب، فصل «نژاد درشاهنامه» است. تلاش‌محققان خشك مغز و فرصت طلب درجستجوی اندیشه‌های برتری نژادی درشاهنامه هرگز راه به‌جایی نبرد. چنانکه مؤلف باز نموده است نژاد در شاهنامه جز به معنای دوده و اصل و تبار، مفهومی دیگر اراده نمی‌کند. تحقیق مؤلف به‌نتیجهٔ درست و زیبایی می‌رسد: «فردوسی‌بزرگ مردی‌است برتر ازاندیشه.

های کوچك نژادی و قومی» (ص ۲۶۶).

در این فصل است که مؤلف گرفتار استنباطی نادرست شده است و می‌نویسد: «شاید بزرگترین ستمی که به شاهنامه روا داشته‌اند معرفی این اثر بزرگ باشد به مثابه «حماسهٔ ملی ایران» (ص۲۴۷). شاهنامهٔ فردوسی «حماسهٔ ملی» ایران است و این هیچ تعارضی با بزرگمردی فردوسی، که از حد و مرز نژاد پرستی‌ها و تنگ‌نظری‌های ملی‌گرایانهٔ مبتذل در می‌گذرد، ندارد. جان کلام آن است که «**حماسهٔ ملی ایران، حماسهٔ داد**» است و دراین ستمی نیست، چه راز جاودانگی فردوسی در باز نمودن این‌باور است.

از دیگر فصول کتاب، «جنگ و صلح در شاهنامه» است که خود به بخش‌های: «جنگ داد ـ جنگ بیداد»، «معمای دو جنگ سرنوشت‌ساز»، «همه زآشتی کام مردم رواست» و «بیداد شاهان مشوق دشمن برای هجوم به ایران» و«مناسبات صلح‌آمیز ایران و هند در شاهنامه» تبویب شده است. دراین بخش‌ها ازجهان‌بینی فردوسی یاد می‌شود ومؤلف برآن تأکید داردکه: «فردوسی نخستین حکیم ایرانی و از نخستین حکمای‌جهان است‌که جنگ‌ها را بر دونوع: جنگ داد وجنگ بیداد تقسیم می‌کند» (ص ۲۷۱) اما اصرار مولف دربیان این محور اندیشگی که «حماسهٔ ملی در نفس خود با این‌گونه تفکر مغایرت دارد»، به‌گمان‌ما راه به‌بیراهه می‌برد. فردوسی خودمی‌گوید و تردید نمی‌ورزد که:

«که هر کو به بیداد جوید نبرد — جگر خسته باز آید و روی زرد
گر از دشمنت بد رسد گر ز دوست — بدو نیك را داد دادن نکوست»

(ص۲۷۸)

و نویسندهٔ کتاب نیز به نتیجه‌ای چنین متین و منطقی می‌رسد که: «برای او ـ فردوسی ـ جنگ اسکندر با دارا، جنگ نژاد رومی با «نژاد ـ اصیل» ایرانی و یا جنگ دین مسیح با زردشتی نیست، جنگ برادری است عادل و دادخواه علیه برادری بیدادگر.» (ص۳۸۳).

فردوسی در تمام شاهنامه از «تسامح دینی» برخوردار است و این از رگه‌های تفکر ایرانی است‌که حماسهٔ ملی ایران نیز برآن نهاده شده‌است: آزاد اندیشی، ناروا شمردن تعصبات مذهبی، راندن ستم و تن بذان‌ندادن،

داد را یار شدن و یاور ستمکشان بودن.

«زن و عشق در شاهنامه» فصل نهم کتاب است. در این فصل از «مناسبات شاهان با زنان در شاهنامه» سخن می‌رود و از «عشق پهلوانان» دراین بخش نیز مؤلف بر اصرار خود ابرام می‌ورزد که «گفتیم که شاهنامه، حماسهٔ ملی نیست و حماسهٔ داد است.» (ص ۳۱۵)، و باز باید به تکرار گفت چرا می‌خواهید از «حماسهٔ ملی» آن جنبه را به دیده بیاورید که حکومت فاشیست مآب به دیده می‌گرفت، نمی‌تواند «حماسهٔ قومی» یا «حماسهٔ ملی» از خصیصه‌ای ستودنی برخوردار باشد؟! آیا «حماسه‌های ملی» هر یك از اقوام و ملل جهان گویای باورها و اندیشه‌ها و خصلت‌های آن قوم و ملت نیست؟ به تاکید باید گفت که «**حماسهٔ داد، حماسهٔ ملی ایران**» است. سراسر جنبه‌های تحلیلی کتاب استدلالی مثبت بر این تطابق است نه نفی آن.

فصل پایانی کتاب «تراژدی درشاهنامه» است در این فصل از «مضمون اصلی دو تراژدی بزرگ شاهنامه»: «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» گفتگو می‌شود. استدلال دلپذیر نویسنده گویای همان چیزی است که خود گاه به‌گاه از آن عدول می‌کند. بخوانید و داوری کنید: «تضاد اصلی که پایهٔ تراژدی‌های شاهنامه است تضاد میان دموکراتیسم دودمانی(؟) وشاهی خودکامه، و به‌تصوری دیگر تضاد میان دهقانان آزاد وفئودالیسم اسارتگر که در نظر فردوسی **منطبق است بر تضاد میان حکومت داد و حکومت بیداد.**» (ص۳۳۴)

* * *

«**حماسهٔ داد**» کتابی سودمند و خواندنی است و با بینشی آگاهانه تحریر شده است. بینشی که می‌تواند، و می‌باید، راه‌گشای محققان تاریخ و ادب ایران باشد. چند مورد که برحسب اعتبار شایان کتاب مورد نقد بوده است، گواه ارزش والای آن است. عنوان فرعی کتاب «بحثی در محتوای سیاسی شاهنامهٔ فردوسی» از شمول آن می‌کاهد. از واژهٔ «سیاسی» به روزگار ما استنباط وسیع و درستی در دست نیست، «اجتماعی» می‌توانست

گویای مقصود مؤلف باشد.

با درود و ستایش فراوان از کوشش‌های نویسنده ف. م. جوانشیر، خواندن چنین کتاب خواندنی و ارزشمند، توصیهٔ مؤکد ماست.

م. مزدا

## ویتنام از دیدگاه دادگاه نورنبرگ

### از: ر. نامور

«نورنبرگ واقعیتی است تاریخی واخلاقی که به‌موجب آن از این‌پس هر دولتی باید جوابگوی سیاست داخلی وخارجی خود باشد.»

روزی که ژنرال تایلور رئیس هیئت امریکا در دادگاه جنایتکاران جنگ نازی این جمله را می‌گفت هرگز باور نمی‌کرد که ده سال بعد یعنی در ۱۹۵۶ کشورش امریکا در ۸/۰۰۰ میلی‌مرزهای خود، درسر زمین ویتنام به جنایت‌هایی دست خواهد زد که از دیوانگان نازی کمتر نخواهد بود.

روزی هم که رابرت جکسون قاضی و رئیس هیئت دادستانی امریکا در ادعانامه خود علیه سران فاشیسم اعلام می‌داشت: «موازین و ضابطه‌هایی‌که به موجب آن آلمانی‌ها محاکمه و محکوم شده‌اند شامل هر ملت دیگری نیز خواهد بود که بخواهد اسلوب آن‌ها را به‌کار بندد.» چه بسا هرگز باور نمی‌کرد کشورش امریکا درآن سوی اقیانوس آرام، در آسیای دور دست «اسلوب‌هایی را به‌کار خواهد بست» که هیتلر وکایتل وهیملر... هم از عهده آنها بر نمی‌آمدند.

به‌این صدا گوش فرا دهیم:

«توپخانه آن‌ها و نیروی هوایی و دریایی‌آن‌ها دست به بمباران‌های وسیع و نابودکننده زدند. آن‌ها با به‌کار بردن بمب‌های ناپالم، بمب‌های فسفری، بمب‌های افشان و انواع و اقسام مواد شیمیائی و گازهای‌کشنده دمار از روزگار مردم درآوردند، آن‌ها توده‌های وسیع مردم غیر نظامی و بی‌دفاع اعم از پیران، زنان و کودکان را در اردوگاه اسیران جمع کرده،

بطور دسته‌جمعی کشته و از میان برده‌اند... آن‌ها دهات و قصبات وشهرها را با مجموعه سازمان‌های خدمات عمومی‌شان درهم کوبیده و با خاك یکسان کرده‌اند» ولی این صدا نه از دادگاه نورنبرگ که از کمیسیون مأمور رسیدگی به جنایت‌های امریکا در سرزمین ویتنام بلند شد، صدایی که در سرزمین ما در زیر چکمهٔ نظامیان امریکائی وشاه خفه شد. آیزنهاور رئیس جمهور امریکا به دستیاری دالس وزیر خارجه‌اش، در آن‌سوی آسیا قرارداد مشترك فرانسه با ویتنام شمالی در ژنو را زیرپا می‌نهاد و در این‌سوی‌آسیا با دایدن و همیاری شاهان افغان و عراق و عربستان، شاه‌فراری ایران را بر تخت می‌نشاندند.

رئیس‌جمهور امریکا به نگودین دیم (که وی را به‌جای بائودای بر سرکار آورده بود) خاطرنشان کرد که: «اقداماتش در ویتنام این هدف را دنبال می‌کند که به‌آن‌ها که می‌خواهند ارادهٔ خود را برملل دیگر تحمیل کنند هشداری داده باشد.»

«آن‌ها» جز ملت ویتنام که بودند که آن جناب می‌خواست به‌ایشان «هشدار» بدهد؟ و این مأموریت را چه‌کسی به‌آن حضرت سپرده بود؟ آیا این همان نفس سرمایه‌داری نیست که در آن روز از برلین ندای «فضای حیاتی» برای مردم آلمان سر می‌داد و دیروز رئیس جمهور امریکا را به «دادن هشدار» وا می‌داشت؟ آیا این همان «فضای حیاتی» آلمان نیست که جای خود را امروزه به«مناطق حیاتی» امریکا داده‌است؟ و آیا همان «نژاد برتر» نیست که اکنون شکل «رهبری جهان آزاد» را به خود گرفته است؟

بیهوده نیست که ولش خزانه‌دار استانـدارد اویل فریاد برمی‌دارد: «اینك دنیا برای رهبری شدن چشم خود را به‌امریکا دوخته است.» ولش آنگاه از مسئولیت‌های خطیر امریکا در برابر سراسر جهان یاد می‌کند و به‌آن خصلتی «دائمی و همیشگی» می‌دهد. میان این برتری جوئی‌ها چه تفاوتی است جزآن که‌نمونه آلمان‌نازی سرکوب‌شد ونمونه امریکا چند سالی است که تنها مهار شده است، و نه بیشتر.

همینجا به‌یاد بیاوریم که قاضی‌جکسون برای نشان‌دادن‌آرامش‌اعصاب خود و هموطنان امریکایی‌اش در دادگاه نورنبرگ چنین استدلال می‌کرد:

«وحشت و دهشت نازی‌ها جز برای آن‌عده از نیروی نظامی امریکا که در جنگ شرکت فعال داشته‌اند برای دیگر امریکائیان مفهوم زنده‌ای نداشته است» و سرمایه‌داری اروپا که به‌امریکا کوچ کرده بود با همدستی سرمایه‌داران امریکائی هرگز اجازه ندادند ملت امریکا از «دهشت نازی‌ها» «مفهوم زنده‌ای» پیدا کند زیرا که سرمایه‌داری جهانی همان‌قدر به‌فاشیسم نیازمند است که به منابع طبیعی دیگران: این دو روی یك سکه است. وگرنه رئیس‌جمهور امریکا آیزنهاور چگونه جرأت‌می‌کرد درتابستان۱۹۵۳ (همان‌سال ۱۳۳۲ که ما ایرانی‌ها خوب به خاطرش داریم) چنین بی‌پرده فریاد برآورد: «بر فرض ما دست روی دست بگذاریم تا هندوچین از دست برود. درآن صورت قلع و تونکسرام این مواد بی‌اندازه گران‌بهاکه برای «دنیای آزاد» اهمیت حیاتی دارد از دسترس ما خارج خواهد شد.»

اینجا درست «اهمیت حیاتی» دنیای‌غرب به‌جای «فضای حیاتی» هیتلر نشسته‌است. سرمایه‌داری جهانی خوب می‌فهمدکه بی‌قلع و تونکسرام ویتنام و بدون نفت ایران... امرش پیش نمی‌رود پس «بی‌کار نمی‌توان نشستن».

آیا جهان پس از نورنبرگ قاره‌ای را سراغ دارد که از تجاوزآشکار و نهان امریکا در امان بوده باشد؟ همین‌که برتراندراسل و متفکران زمان در کپنهاك جنایت‌های ارتش امریکا را مورد بررسی قرار می‌دهند گواه بارز آن است که سرمایه‌داری جهان نه از پیمان‌های بین‌المللی، نه از دادگاه‌ها، نه از منشورها پیروی می‌کند و نه از واقعیت‌های تاریخی واخلاقی و مذهبی... دادگاه‌نورنبرگ می‌خواست: «شالودهٔ قضائی‌بین‌المللی استواری را بنیان‌نهد، ومعیارها وضابطه‌های‌آن‌چنان‌انسانی وشرافتمندانه‌ای را شکل قانون دهد که از آن پس دیگر هیچ دولت و قدرتی را جرأت دست زدن به چنان تبهکاری‌ها نباشد.» پس چه شد که همه شالوده‌های نورنبرگ به نسیمی از یادها رفت تا جایی‌که رئیس جمهور امریکا توانست در تابستان ۱۹۵۳ بی‌پرده بگوید: «دکتر محمد مصدق با مراجعه به آراء عمومی خود را از شر مجلس (شاهی) خلاص کرده و راه را بر کمونیسم هموار ساخته و درصدد است با محروم ساختن «دنیای آزاد» از نفت ایران صنایع غرب را فلج کند.»

این «دنیای‌آزاد» که رژیم ویتنام وایران وهند... را بهانهٔ توطئه و تجاوز ودخالت‌های رنگارنگ قرارداده ومی‌دهد مگر جزهمان‌دنیای‌سرمایه‌داری است که از پی قلع و تونکسرام و زغال‌سنگ و نفت و نیشکر و موادغذائی ... قرن‌هاست چهارگوشه افق را به‌خاك و خون می‌کشد؟

مگر هیتلر در روز ۲۳ ماه مه ۱۹۳۹ به رؤسای ستاد خود نگفت: «مسئله بر سر توسعه **فضای حیاتی** است در شرق که مخزنی است برای تهیه مواد غذائی» و باز مگر این رئیس جمهور امریکا کارتر نبودکه درست یك سال پیش اعلام کرد: «منطقهٔ خلیج‌فارس از **مناطق حیاتی** امریکا و قسمتی از مصالح دفاعی ماست.»

بیچاره‌کسانی‌که فریب نام‌هارا‌می‌خورند: انگلیس، آلمان، امریکا... الیزابت، هیتلر، جانسون... و در زیر این‌کلمات به‌طبقه و سود و استثمار عنایت نمی‌کنند. جالب است که این دست رجال اینجا به تغییر «افراد» و یا «احزاب» بورژوائی دل‌خوش می‌شوند و جا به‌جا شدن قدرت سرمایه را در چنگ این و آن به‌فال نیك می‌گیرند ولی درآن سوی زندگی قرن ما نه انقلاب اکتبر را می‌بینند و نه بزرگترین دگرگونی‌های تاریخ را می‌فهمند. اینجا دیگر شوروی همان روسیه و کاخ کرمل همان کاخ یك‌صد سال پیش و لنین و برژنف همان کاترین خورشید کلاه و هوشی‌مین همان نگودین‌دیم و فیدل‌کاسترو همان گروهبان باتیستا... می‌مانند. چاله بزرگی که مغزهای بسیار را در این پنجاه سال در خود فرو برده است. ولی سیر خروشان تاریخ هرگز به فرمان این‌گونه مغزها از حرکت خرد کننده‌اش باز نمانده است. بگذار مغزهای علیل همهٔ انقلاب‌های قرن را نادیده گیرند!

به ادعانامه دادگاه نورنبرگ بازگردیم:

«متهمین مردمان دیگر را به‌نحو بیرحمانه‌ای مورد بهره‌برداری قرار داده‌اند. منابع ثروت و محصول‌کار آنان را غارت کرده‌اند تا ماشین‌جنگی نازی را هرچه سریعتر به‌حرکت درآورند...» آری همه‌چیز روی همین‌نکته دور می‌زند: «**منابع ثروت و محصول‌کار**» آیا ماشین جنگی امریکا از کره جنوبی تا ویتنام و ایران و از کنگو تا کوبا جز برای «غارت منابع ثروت و محصول کار ما» به‌حرکت درآمده است؟

لشکریان نیم میلیون نفری امریکا با ۳۴۰۰ هلیکوپتر و ۲۴۰۰ هواپیمای بمب‌افکن و ۲۰۰۰ واحد توپخانه سنگین و بزرگترین ناو گروه جنگی برای چه منظوری بر سر میلیون‌ها ویتنامی آتش باریدند؟

به فتوای کمیسیون تحقیق تبهکاری‌های مهاجمان امریکائی توجه کنیم: «هیچ جنگی با این‌ابعاد گسترده وحشیگری در تاریخ جهان دیده نشده و ناظران همگی گواهی می‌دهند که وحشیگری تا این‌حد حتی درتهاجم‌های لشکریان هیتلری هم‌دیده‌نشده است.» پس آلمانی و امریکائی ندارد. قضیه چیز دیگر است و گره کار جای دیگر. رویتر در فوریه سال ۱۹۶۴ فعالیت یك ماهه لشکریان امریکا را در ویتنام چنین جمع‌بندی کرده است دقت کنیم:

«ده میلیون گلوله ـ ۸۸ میلیون گلولهٔ هوائی، چهار میلیون و هشتصد هزار موشك بر سر مردم ویتنام جنوبی فرو ریخته‌اند.»

مکنامارا وزیر دفاع امریکا درماه آوریل همان سال ۶۴ درمجلس‌سنا اقرار می‌کند: «باید تا پایان سال یك میلیون تن بمب‌برای هواپیماها تولید شود و از این مقدار ۶۳۸/۰۰۰ تن وقف ویتنام گردد.» باید دید رمز این ترکتازی امریکا در چه بود؟ مگر این همان امریکا نبود که قاضی‌جکسون در دادگاه نورنبرگ چنین توصیفش می‌کرد:

«در میان ملت‌هایی‌که با هم توافق‌کردند تا این متهمین به پای میز محاکمه کشانیده شوند، ایالات متحده امریکا در وضعی است که‌کمتر ازهمه علیه این متهمین برانگیخته است وبه‌این سبب هیئت نمایندگی امریکاکمتر ازهمه تحت‌تأثیر انگیزه انتقامجوئی قرار دارد».

امریکائیان از ویتنامی‌ها چه انتقامی داشتند بگیرند؟ ویتنامی‌ها چه کرده بودند که لشکریان امریکا این‌چنین «برانگیخته» شده بودند؟ قاضی جکسون در همان دادگاه گفته بود: «شهرهای ما در معرض بمباران‌های شبانه‌روزی نیروی هوائی نازی‌ها قرار نداشته‌اند...» آیا هرگز از بیرون مرزهای امریکا یك ویتنامی، یك کره‌ای، یك روسی یا یك ایرانی به‌شهر-های امریکا شلیکی کرده است؟ پس این همه کف بر لب آوردن‌ها و این همه دیوانه‌بازی‌ها برای چیست؟ غارتگری و بس! همان روحیه‌ای که

سرمایه‌داری آلمان را «برمی‌انگیخت». آری، امریکای پس از جنگ که خود را در پناه بزرگترین اقیانوس‌های جهان و با چماق انحصار بمب اتمی به هیچ‌رو و از هیچ سوآسیب‌پذیر نمی‌دید به خود اجازه می‌داد همه‌جا جولان دهد و با یغمای کار و کان ملت‌ها «بالاترین سطح رفاه» را برای کشور خود فراهم سازد. راستی بیچاره کسانی که فریب کلمات تو خالی دموکراسی، آزادی عقیده، حقوق بشر و انتخابات جهان آزاد را می‌خورند و از آب‌های خفته در زیر کاه بیخبر می‌مانند. دادگاه نورنبرگ توطئه هیتلر برای آتش زدن رایشتاك را بررسی می‌کند و چیزی نمی‌گذردکه جانسون رئیس جمهور امریکا صحنه‌سازی خلیج تونکن و قصه «حمله» ویتنام شمالی به ناو امریکائی را علم می‌کند تا با این دغل‌بازی یك قلم ۱۳۰ میلیارد دلار اعتبار برای تبدیل ویتنام به سرزمینی سوخته به‌دست آورد.

ژنرال جانسون افسر ستاد امریکا در ۱۹۶۵ اعتراف می‌کند: «ما با بیرحمی عمل می‌کنیم. مانند بمب‌افکنی که نه یك ناحیه از پیش تعیین شده را، بلکه سراسر منطقه را زیر بمب گیرد.» و رئیس ستاد هوائی امریکا در مارس ۱۹۶۶ به خبرنگار «گزارش‌های جهان» چنین می‌گوید: «در طول یك ماه ۳۰/۰۰۰ پرواز بر فراز ویتنام انجام داده‌اند.» روزانه ۱۰۰۰ پرواز! پاك گمراه می‌شویم اگر ریشه همه این تجاوزهای سنگینن را درنژاد سفید و زرد یا زبان انگلیسی و ویتنامی یا مذهب مسیح و بودا... جستجو کنیم. این رهروی به ترکستان است. هیئت تحقیق در بیانیه خود یادآور شده بود: «وحشیانه‌ترین و غیر انسانی‌ترین بمباران‌ها بمباران به وسیله ناپالم است که دریائی از آتش به‌بار می‌آورد و زن و مرد وکودك راکباب می‌کند . . . تا کنون بمب ناپالم هرگز به این وسعت مورد استفاده هیچ مهاجمی قرار نگرفته است.» دیگر سخن از حمله توپخانه‌های دریایی و زمینی و تانکها و لشکریان ۶۰۰/۰۰۰ نفری خارجی و کشتار با گاز و سلاح‌های میکروبی به‌زبان آسان است. و درمیانه این بزرگترین تجاوز در تاریخ آسیا آقای لیندون‌جانسون به هوشی‌مین می‌نویسد: «ما هر دو تعهد سنگینی به‌عهده داریم.» بیچاره ساده‌لوحانی که فریب کلمهٔ تعهد راخوردند و برای «این هردو» جای یکسانی در ترازوی داوری گذاشتند. پیام جانسون

چه معنایی می‌توانست داشته باشد جز این‌که «من باید فاتح شوم و تو تسلیم» و این چکیده برتری جوئی سرمایه‌داری برتر امریکا بودند خلق و خوی جانسون یا نیکسون یا دیگری.

آیادشمنی امریکا تنهامتوجه هوشی‌مین و ویتنام بود؟ پس رمز دشمنی بی مرز امریکا با شوروی و دیگر ملت‌ها در چیست؟ جز این است که‌امریکا دیگر در پناه امواج اقیانوس‌ها و کشتی‌های هواپیمابر وزیر دریائی‌ها و انحصار بمب چماق نمی‌تواند به تاخت و تاز سی‌سال پیش خود ادامه دهد؟ جز این است که امریکا برای نخستین‌بار در تاریخ خود را در دسترسی موشک‌های قاره‌پیمای چند پیکانه و زیردریائی‌های اتمی و هواپیماهای مدرنی می‌بیند که تا چندی پیش هیچ قدرتی در جهان به آن‌ها دسترسی نداشته است؟ آسیب‌پذیری امریکا بزرگترین عامل باز دارنده و مهارکننده همان امپریالیسم ددمنش است که کشتار هیروشیما و جنایت‌های ویتنام را سیاهتر از خونریزی‌های فاشیسم در تاریخ معاصر به ثبت رسانیده است. این رسوائی تمدن و فرهنگ بشری نیست، این تبهکاری سرمایه‌داری استعماری است‌که کنام خود را از لندن و برلین امروزه به‌واشنگتن انتقال داده است.

از این‌غول خون‌آشام پروا کنیم چرا که برای بشر نورنبرگ تازه‌ای میسر نخواهد بود. جنگی‌که به پیروزی کار یا سرمایه در جهان منجر شود دیگر امکان نخواهد داشت. این پیروزی بدون جنگ میسر تواند بود. ابزارهای زمان وتکنولوژی چهل سال پیش اجازه‌می‌داد طرف هیتلر سرکوب شود و باقی جهان از نو برپا خیزد. دوران این تاریخ سپری شده است. اکنون باید کوشید تا کشوری به کشور دیگر درسی نیاموزد: باید پرچم صلح و همزیستی را بلند برافراشت و با بیداری خلق‌ها سرمایه‌داری تجاوز-پیشه را مهار و محاصره کرد. این همان درسی است که جمعیت ایرانی هواداران صلح‌با نشرکتاب ر. نامور نویسنده روشن‌رأی و نامدار ایران به نام «ویتنام‌از دیدگاه نورنبرگ» به ما می‌دهد. شما هم‌آن‌را بخوانید و رنج غلط‌های چاپی فراوان کتاب‌رابرخود هموارکنید. به‌زحمتش هزاربار می‌ارزد.

**جهانگیر افکاری**

## خاطرات نرودا پابلو نرودا

**ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر. تهران، آگاه، ۱۳۵۹. ۵۲۸ص. ۴۵۰ریال.**

پابلو نرودا بی‌شك بزرگترین شاعر معاصر امریکای لاتین است. هر چند که خصلت شعر او، جهان‌بینی او، خوانندگان بیشمار و مشتاقش در سراسر جهان، و ترجمه‌های فراوانی که از شعر او شده (حدود سی زبان و در تیراژهای میلیونی)، صفت «شاعر جهانی» به او می‌برازد. نام نرودا در سرزمین ما شهرت بسیار دارد، اما از شعر و زندگیش چندان نمی‌دانیم. ترجمهٔ فارسی کتاب **خاطرات نرودا** به همت هوشنگ پیرنظر فرصتی مغتنم است برای پرداختنی بیشتر به‌او.

شاعری که با نام پابلو نرودایش می‌شناسیم، در ۱۲ ژوئیه ۱۹۰۴، با نام نفتالی ریکاردو ریس باسوالتو[1] در شهر پارال[2] شیلی بدنیا آمد. پدرش خوزه‌دل‌کارمن‌ریس، کارمند راه‌آهن و رئیس قطار شن‌کشی بود که به «فرمان بردن و فرمان دادن» خو کرده بود. مادرش، روزا باسوآلتو، یك ماه پس از تولد کودك درگذشت و چیزی نگذشت که زنی دیگر به نام ترینیداد کاندیا ـ که شاعر او را به‌گونه «فرشته نجات کودکی» خویش می‌ستاید ـ جای او را گرفت. خانواده از پارال به تموکو، شهری جنوبی با طبیعتی جنگلی و بسیار مرطوب ـ که باران سنگین آن «همچون‌آبشاری از قطب... به سوی مرز می‌آید، و... گاهی یك ماه تمام؛ یك سال تمام می‌بارید...»[3] و برای همیشه درشعر نرودا ماندگار می‌شود ـ سفر می‌کنند. دوران مدرسه‌ابتدایی ومتوسط شاعردراین شهر و درون این‌طبیعت رام‌ناشده می‌گذرد. دورانی که به‌خواندنی‌حریصانه‌وآشفته می‌گذرد، اولین‌اشعارش در روزنامه‌های محلی منتشر می‌شود و جوایزی می‌برد. دورانی که با گابریلا ـ میسترال شاعر وبرنده جایزه نوبل، که در دبیرستانی درتموکو درس می‌دهد،

---

1. Neftali Ricardo Reyes Basoalto
2. Parral
۳. پابلو نرودا . **خاطرات نرودا** ترجمهٔ هوشنگ پیرنظر. (تهران، آگاه، ۱۳۶۰). ص. ۱۱

آشنا می‌شود. با او با ادبیات روس آشنا می‌شود، و در روزنامه **مانیانا** بکار می‌پردازد.

نرودا درشانزده‌سالگی به‌سانتیاگو- به‌پایتخت - می‌آید تا در دانشکده تربیت معلم به‌تحصیل ادامه دهد. زندگی ادبی‌اش در شیلی دانشجویی و لاابالی‌گرانه است. با اینهمه بین سال‌های ۱۹۲۳-۱۹۲۶ پنج‌کتاب شعر و نثر - شعر می‌سراید و منتشر می‌کند: Crepusculario در ۱۹۲۳، و **بیست غزل عاشقانه و یك غم آهنگ** در ۱۹۲۴. که مجموعه‌هایی هستند سخت ذهنی وبرآمده از تجربه‌های شخصی و درونی. در عین‌حال قطعاتی‌از ریلکه‌را نیزترجمه‌می‌کند. اکنون نرودا که درمقام یکی‌ازشاعران‌جوان‌شیلی، جاافتاده است. در پی‌سنتی‌دیرین باسمتی درسفارتخانه‌ها روانه خارج می‌شود. در۱۹۲۷ از شیلی به اروپا و سپس به شرق سفر می‌کند. سال‌های ۱۹۲۷-۱۹۳۲ سال‌های زندگی و سیر و سفر او در رانگون، جاوه، کلمبو، سنگاپور، باتاویا و بسیاری کشورهای آسیا و اقیانوسیه است.

پس از بازگشت به‌شیلی در ۱۹۳۳، ابتدا به بوئنوس‌آیرس و سپس‌در ۱۹۳۴ به مادرید می‌رود که در آنجا با استقبال و ستایش نسلی درخشان‌از شاعران اسپانیایی رو برو می‌شود - شاعرانی چون فدریکو‌گارسیالورکا، رافائل آلبرتی، لوئیس سرنودا، میگل ارناندس، مانوئل التولاگیره، خوان رامون خیمه‌نس. به‌دعوت‌آنان نشریه **اسب سبز شعر**-(Caballo verde Para la Poesia) را سردبیری می‌کند. و هم در آنجاست که اولین و دومین مجموعه **ماندن برخاك** (Residencia en la tierra) را که‌با شوق و ستایش روبرو می‌شود، منتشر می‌کند (۱۹۳۵). اشعاری که نتیجه دوران پوچ‌گرائی و پوچ‌اندیشی‌ذهنی اوست، اما بااینهمه، حتی در ژرفترین اعماق یأس ویاوگی، به جهان خاضع و بردبار رویش‌های گیاهی امید بسته است. نرودا بعدها خود دربارهٔ اشعار این دفتر می‌گوید: «کمك نمی‌کنند که زندگی کنی. کمکت می‌کنند که بمیری.» و نیز «... نماینده لحظه‌ای مبهم و خطرناك از زندگی من است. شعری است که راه فرار نمی‌گذارد. برای رها شدن از آن تقریباً دوباره متولد شدم... جنگ اسپانیا مرا ازحال و هوای نومیدانه [آن] که هرگز نخواهم توانست به اعماقش پی ببرم،

رهانید... یکبار گفتم که اگر قدرت لازم را داشته باشم این کتاب را تحریم می‌کنم... درنمودن این تصور که زندگی بار و فشاری عذاب‌آور و ستمکار است راه اغراق و گزاف می‌رود... شاعر... باید به‌این فکر کند که شعرش رو به‌کجا دارد...» یکبار «جوانی سرشار از زندگی خودش را کنار کتاب من کشت... آن صفحهٔ کتاب شعر من که از خون جوانی رنگین شده‌است باید همهٔ شاعران را به‌تفکر وادارد...»[1]

در سال ۱۹۳۶ جنگ داخلی در اسپانیا شعله‌ور می‌شود، فدریکو - گارسیالورکا کشته می‌شود و رافائل‌آلبرتی ومیگل‌اوناندس به‌زندان می‌افتند. این‌ها همه بروی تاثیری شدید می‌گذارد و علی‌رغم تعهدات دیپلوماتیک، بی‌پروا و آشکارا در مبارزات ضد فاشیستی شرکت می‌جوید و به‌همین دلیل در۱۹۳۷ به‌شیلی فراخوانده می‌شود. اما بزودی رئیس‌جمهور جدید «دون- پدرواگیره سردا» او را برای آزاد ساختن جمهوریخواهان اسپانیایی که‌در زندان‌های فرانسه بودند، و بازآوردن آنان به شیلی، به‌فرانسه می‌فرستد. در این سفر با نانسی کونارد آشنا می‌شود و با او نشریه‌ای ادبی منتشر می‌کند. نرودا از ۱۹۳۹ - ۱۹۴۳ با سمت کنسول شیلی در مکزیک بسر می‌برد. دهه ۱۹۳۵-۱۹۴۵ را باید سال‌های سیاسی شدن نرودا شمرد. در این دوران است که نرودا از نظر سیاسی به حزب کمونیست می‌پیوندد و به‌نمایندگی مجلس سنا برگزیده می شود. نیز از نظر ادبی تحولی بزرگ در شعر خود بوجود می‌آورد. تحولی‌که در مجموعه سومین **Residencia** (۱۹۴۷) سخت بارز است. از این پس او شعر را نه یك مشغولیت خاص نخبگان‌که بیان مسؤلیتی عام و انسانی و خطاب به مردمان ساده می‌شمارد. در سال‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۴۹ تعارض میان حزب کمونیست و حکومت جمهوری شیلی به اوج می‌رسد و طبق قانونی که از مجلس می‌گذرد، حزب کمونیست غیر قانونی اعلام و نرودا از سنا اخراج می‌شود، مخفیانه سراسر شیلی را می‌پیماید و به مکزیك و از آنجا به‌پاریس می‌رود

---

۱. ریتاگیبرت. **هفت صدا از امریکای لاتین**. ترجمهٔنازی عظیما. (تهران، آگاه، ۱۳۵۷). ص. ۴۵۶-۴۵۷.

و در اولین کنگره جهانی هواداران صلح شرکت می‌کند. به‌عضویت شورای جهانی صلح درمی‌آید، برای اولین‌بار به‌اتحاد شوری سفر می‌کند و اتحادیه نویسندگان شوروی در مسکو ـ شهری‌که عاشقانه از آن سخن می‌گوید ـ از او تجلیل می‌کند. به لهستان و مجارستان سفر می‌کند و با پل‌الوار به مکزیك باز می‌گردد. کتاب‌هایش در سراسر جهان، درآلمان، چکسلواکی، چین، دانمارك، مجارستان، ایالات متحدهٔ امریکا، اتحاد شوروی، مکزیك، کوبا، کلمبیا، گواتمالا وآرژانتین ترجمه و منتشر می‌شود. در سال ۱۹۵۰ دفتر **شعر همگانی** (Canlo general) را منتشر می‌کند. دفتری که از نخستین ثمرات تغییر فکری و روحی اوست.

شعری باابعاد حماسی‌که رو به‌تمامی امریکای لاتین دارد: به‌حیوانات و گیاهان آن، به فاتحان و به توده‌های آن، به طبیعت، به‌کوهستان و به جنگل، به تضادهای طبقاتی، و حتی به سیاست جهانی. برای ملاقات با جواهر لعل نهرو به‌هندوستان می‌رود واشعارش به زبان‌های هندی، اردو، و بنگالی ترجمه می‌شود. همراه با پیکاسو به دریافت جایزه بین‌المللی‌صلح نائل‌می‌شود. ترجمه‌های تازه‌ای ازکتاب‌هایش در سوئد، رومانی، اسرائیل، سوریه، هندوستان، لهستان، چکسلواکی، چین، شوروی و امریکا منتشر می‌شود. و با آنکه چاپ آثارش در شیلی ممنوع است، به‌گونهٔ نشریات زیر زمینی دست به دست می‌گردد. در ۱۹۵۳ پس از رفع حکم توقیف به شیلی باز می‌گردد. هم در این سال است‌که جایزه صلح استالین (لنین امروز) به‌او تعلق می‌گیرد. در سال ۱۹۵۵ مجموعه‌ای ازآثارش به عربی وفارسی ترجمه می‌شود. و همچنان در شیلی و بیرون از شیلی به‌کار ادبی وسیاسی خود ادامه می‌دهد. درچندین‌کنگره کلوب PEN، و صلح بین‌المللی شرکت می‌کند، مجلات ادبی و سیاسی منتشر می‌کند و شعر می‌گوید، تا در سال ۱۹۷۰ از طرف حزب کمونیست شیلی به‌نامزدی ریاست جمهوری انتخاب می‌شود. اما به‌نفع سالوادور آلینده، کنار می‌رود. و از طرف حکومت‌آلینده به‌سمت سفیر شیلی روانه پاریس می‌شود. و هم در آنجا به‌دریافت جایزه نوبل در ادبیات نائل می‌شود. در ۱۹۷۲ بیماری او را به شیلی باز می‌گرداند و سال بعد، دوازده روز پس از کودتای خونین شیلی و مرگ

آلینده از پای در می‌آید. جهان از شنیدن خبر غارت و چپاول وحشیانه خانه نرودا درشب زنده‌داری عزایش درحیرتی‌عمیق فرو می‌رود (۱۹۷۳).

نرودا که همواره شاعری پرکار بود جز آنچه برشمردیم، کتاب‌های زیر را منتشرکرده است: **صدترانه عاشقانه** (Cien sonetos de amor) (۱۹۵۹)، *Contos Ceremoniales* (۱۹۶۱)، *Cancion de gesta* (۱۹۶۰)، *Las Piedras de Chile* (۱۹۶۱)، *Todo el amor* (۱۹۵۳)، *Estravagario* (۱۹۵۸)، *plenos Poderes* (۱۹۶۲)، *Viajes* (مجموعهٔ سخنرانی‌ها، ۱۹۵۵)، *Tercer Libros de las odas* (۱۹۵۷)، *Navegaciones yregresos* (۱۹۵۹)، *Espana en el corazon* (۱۹۳۹)، *Chile os acog* (۱۹۳۹)، *Alturas de Macchu Picchu* (۱۹۴۹)، *Dulce Patria* (۱۹۵۴)، *Odas elementales* (۱۹۵۲)، *Memorial de Isla Negra* (۱۹۶۴)، *Comiendo en Hungaria* (۱۹۶۵)، ترجمه **رومئو و ژولیت** که همزمان به پنج زبان ترجمه شد). نمایشنامه **خشم و مرگ خواکین مورتیا** (۱۹۶۶)، **پایان جهان** (*Fin du mundo*) (۱۹۶۹)، **شمشیر شعله‌ور** (*La espada encendia*) (۱۹۷۰)، *Las Piedras del cielo* (۱۹۷۰)، *Geografia infructuosa* (۱۹۷۲)، خاطرات: *Memoirs* (۱۹۷۲)، *Incitacion al Nixonicidio y apabanza de la revolucion chilena* (۱۹۷۳). دربارهٔ شعر و زندگی اومقالات و کتاب‌های بسیار نوشته شده که در اینجا به مهمترین آن‌ها اشاره می‌رود: **سیاح ساکن**، تألیف امیر رودریگز مونه‌گال (۱۹۶۶)، *Ser y morir en Pablo Neruda* نوشتهٔ هرنان‌لویولا (۱۹۶۷)، **شعر وشیوهٔ پابلو نرودا** نوشتهٔ آمادو آلونسو (۱۹۴۰). **پابلو نرودا** نوشتهٔ ماریو خورخه ده للیس (۱۹۵۷)، **نقدی بر پابلو نرودا** (۱۹۵۷) و بسی خاطرات و شرح حال‌های فراوان دیگر.

***

برای آشنایی عمیقتر با شعر و شخصیت نرودا بیهوده نیست اگر

نظری بر فضا و زمان ادبی دوران او بیفکنیم. سال‌های بین ۱۸۸۰ تا ۱۹۲۰، هنگام و هنگامه اعتلا و انحطاط مدرنیسم (Modernismo) است. مدرنیسم مکتبی است در ادب و خاصه شعر اسپانیایی‌که روبن داریو (۱۸۶۷-۱۹۱۶) شاعر نیکاراگوئه‌ای پیش‌آور و پیش‌گام‌آن بود و هم او این نام را بر آن‌نهاد. مدرنیسم در زمانه‌ای زاده شدکه رمانتیسم به‌ورطه بی‌بندو باری و شلختگی و بی‌ذوقی درافتاده بود. از اینرو مدرنیسم، علی‌رغم و علیه رمانتیسم، و با بکارگرفتن فنون و صنایع ظریف و دشوار و ملهم از سمبولیسم و پارناسینیسم فرانسوی، و نیز با تکیه بر سنت فرهنگ غنی ادب اسپانیایی، قد برافراشت. مدرنیسم، برخلاف رمانتیسم بی‌ذوق و بورژوایی آن دوران، با پرچم هنرآرمانی و جهانی در دست و شور نمونه‌های اعلای اشرافیت فرهنگی و جهان‌بینی یونانی ـ لاتینی در سر (که تا حدی نیز از ترجمه‌های فرانسوی رنگ داشت)، مدافع هنر برای‌هنر بود. شاعران مدرنیست برآن بودند تا با فرهنگ‌ادبی جهانی وکمال‌تکنیکی (کلامی، عروضی و تصویری) به خود تشخص بخشند. و این اعتلای فکری و کلامی خود را در خدمت بیان‌های شخصی و عاطفی، حساسیت‌های شدید، و ذهن‌گرایی‌های خودبینانه، گرایش به نادر و نا معمول و ایده‌آل ومصنوع، و فرار از واقعیت‌های زمانی و مکانی خود بکار می‌بردند. چنین بود که مدرنیسم، چونان همزادان فرانسوی خود ـ سمبولیسم و پارناسینیسم ـ به ناشناخته‌ها و نایافته‌ها کشیده شد، و موضوع‌ها ومضامینی چون تن و هوس، غایت زندگی و مرگ، تقدیر و عدم، و از همه بالاتر، زیبایی آن را تغذیه می‌کرد. نزد مدرنیست‌ها، تجربه شاعرانه، از نوع تجربه مذهبی بود. و البته اینهمه به آنجا می‌کشید که شاعران مدرنیست خود را جدا از جامعه ـ که به‌زندگی روزمره تعلق داشت و از ارزش‌های جاودانی آنان بی‌خبر بود ـ بدانند و از همین‌رو در بکارگرفتن سمبول‌ها و واژگان نو و دور از ذهن و زبان می‌کوشیدند.

با اینهمه وقایعی درکار بود که سبب شد مدرنیسم، به سبب همین ویژگی‌ها، تضعیف وسرانجام فراموش شود. از آن‌جمله بود جنگ‌های کوبا (۱۸۹۸) و ماجرای پاناما (۱۹۰۳) که روبن‌داریو را به‌وجود خطر سر-

زمین انگلیسی‌زبان پروتستان مذهب شمالی متوجه کرد و از این‌رو کوشید تا با رواج وحدت دینی ـ زبانی جبهه امریکای لاتین را علیه خطر امریکای شمالی بوجود آورد ـ همان نگرشی که بعدها ساده‌اندیشانه به «قارهٔ نو-گرایی «(Mundonovismo) یا بازگشت به‌امریکا مشهور شد.

و درکنار این تحولات که درون امریکای لاتین رخ می‌داد، در اروپا فاجعه جنگ اول جریان داشت‌که بسیاری از امریکائیان و غیر امریکائیان را بر سر ماهیت پیشگامی فرهنگی پاریس و برلن به سؤال برمی‌انگیخت و این نیز سبب شد تا پایه‌های مدرنیسم ـ که افسانه فرهنگ بی‌بدیل و نمونه و مسلط اروپا را اساس خود نهاده‌بود ـ به‌لرزه درآید. بحران‌فلسفی و ادبی در اروپا درجامهٔ مکتب‌هایی چون کوبیسم، فوتوریسم، دادائیسم، اولترائیسم، کره‌آسیونیسم، و بالاخره سوررئالیسم بروزکرد. و در شعر نیز همین مکتب‌ها در مقابل مکاتب سمبولیسم و دکادانس ـ همزادان اروپایی مدرنیسم ـ شوریدند. و در چنین بحران و بلوای ادبیات غربی مدرن بود که نرودا در ۱۹۲۰ وارد سانتیاگو شد.

***

نرودا با انبانی پر از خوانده‌های پراکنده و فراوان احساساتی، رمانتیك، ماجراجویانه، رئالیسم روان‌شناسی و جنسی، مدرنیستی و نیز متأثر و سرشار از حال و هوای جنوب شیلی ـ که همیشه در سراسر شوش ماندگار ماند ـ پا به‌میدان می‌گذارد. در سانتیاگو باز و باز می‌خواند. اما این بار به‌ادبیات اصیل رومی‌آورد. با شعر فرانسه تماس مستقیم می‌یابد، و درعین‌حال به آثار مدرنیست‌های بزرگ ودست اول روی می‌آورد. اولین آثارجوانی‌او ازنظر زبان، شعر ومضمون‌سخت متأثر ازمکتب مدرنیسم‌است. با اینهمه‌حتی‌دراین‌اشعار نیز، نرودا به‌بازتاب‌های درون خودگوش می‌دهد. و درهمه‌احوال و باتمام حواس خود ـ با چشم وگوش ودست و دهان و بینی و بدن ـ مراقب ایستاده و نگران واقعیات جهان گرداگرد خویش است. جهان ماده‌ها و عناصر، نه جهان‌آرمانی افسانه‌ای مدرنیسم. شعر نرودا با توجه به‌این جهان رفته رفته با اشعار پیشینش تفاوت می‌یابد و از این‌طریق

است که بتدریج از جهان مدرنیست‌ها فاصله می‌گیرد و تمامی هستی و شعر خود را به‌شور ناشی از جهانی از اشیاء واقعی ـ چه اشرافی و چه پست، و در هر شکل و شیوه ـ تسلیم می‌کند، به همه آنچه مدرنیست‌ها بدان «غیر شاعرانه» و «ضد شاعرانه» می‌گفتند: به‌شعر غیر ناب.

فضای پس از جنگ بر نرودا نیز بی‌تأثیر نیست. او نیز در پی‌تفکر دوران خود، به شعر همچون‌نوعی «رهایش روانی» و«خرد ستیزی» می‌نگرد. خردی‌که جنگ را، و قیدها و بندها و اخلاق را می‌آفریند. نرودا نیز به سهم خود می‌کوشد تا از قوانین عقل دوری گزیند و از طریق شهودی و بی‌واسطه، و نه منطقی و تحلیلی، به درك اشیاء، مفاهیم، و عواطف دست یابد. اینك شعر او متعهد به‌ارضای نیازهای عاطفی است، نه عقلی. وواسطه آن‌نیز ادبیاتی است‌که از راه‌خود جوشی‌ها وانفجارها و الهام‌های بی‌دوام به دریافت‌های عاطفی ناخودآگاه دست می‌یابد. و شك نیست‌که چنین شعری محکوم به انزوا است. چرا که این بیان در انحصار شخص شاعر است و برخواننده است‌که بی‌چون و چرا آن را بپذیرد و در روال و راه شاعرحرکت کند تا بتواند نقبی به‌هزارتوی روان شاعر بزند.

دوران سرایش *Residencia* های ۱و ۲، نیز دوران اعتلای سور ـ رئالیسم است که بر زبان شاعرانه نرودا تأثیر می‌گذارد. سور رئالیست‌ها براهمیت خواب و رویا و بازی اندیشه و خیال ارج می‌نهادند و می‌کوشیدند تا به‌کمك‌خود انگیختگی وخودکاوی‌روان، به‌عمل‌تفکر ناب، بری‌ازآلایش‌ها و منع‌های منطق و اخلاق و زیبایی شناسی، دست یابند. و اینهمه را از طریق تداعی آزاد تصاویر و تخیل، بکارگیری تداعی‌های ذهنی و شفاهی و اوهام و رویاهای خود بخودی بدست می‌آوردند ـ عناصری‌که در دو مجموعه Residencia کاملاً مشهود است. اما نرودا، با همه علاقه‌ای که به ناخودآگاه می‌ورزد و گرچه در جست و جوی واقعیتی مطلق (ابر-واقعیت= سوررئال) است، باز و همچنان، همان ماده‌گرای طبیعت پرست است. که ماده را سرچشمه زایش می‌داند. و ازهمین روست‌که، در جهان فروپاشیده‌ای‌که خود شاهد صادق آن است، نجات را نه در متافیزیك سور-رئالیستی، که در مجموعه و منظومه اشیاء فیزیکی می‌یابد.

اگر هندسه اقلیدس و جاذبه نیوتن کهنه شده‌اند چه باك. خطوط و جاذبه همچنان وجود دارد. هنوز سیب رسیده از درخت فرو می‌افتد وساقه کرفس بر خط رشد خود در فضا بالا می‌رود. از این‌رو شعر نرودا با همه غربت و تنهایی که دارد؛ اما سرانجام راه خود را به‌سوی زندگی و شادی می‌گشاید. چرا که گیاه و خاك و ماده، گرچه فارغ از قوانین عقل ودانش است، اما سرچشمه زندگی است.

در این سال‌هاست که نرودا به نقص فلسفه خرد ستیزی و باورهای فلسفی و ادبی خود پی می‌برد. زیرا که نیروهای غریزی رها شده همچنان که می‌توانند سودبخش و خلاق باشند، درنده و پلید نیز می‌توانند بود. در این‌باره نرودا خود می‌گوید: «جهان دگر شده است، و شعر من نیز». نرودا بینش تازه‌ای را از زندگی، و از شعر ـ و همچنان‌هم پیمان با ماده و تن و طبیعت ـ آغاز می‌کند.

***

آنچه سبب این استحاله بزرگ و یکباره در زندگی و شعر نرودا شد، آتش جنگ داخلی اسپانیا (۱۹۳۶-۱۹۳۹) بود که همزبانان و یاران او را در خود سوزاند و رگه‌هایی از تجربه را که تاآن‌زمان بر او ناشناخته‌بود، عیان ساخت و او را بر آن داشت‌که ورای جهان اشیاء مادی، مائده عشق و برادری انسانی را بجوید.

نرودا دیگر آن وجود فارغ و جدا بافته نیست، بلکه با جهان‌پیوندی تازه یافته است. پیوندی که برخلاف‌گذشته به جریان کور تقدیر و طبیعت جهان کاری ندارد. بلکه از سر اراده و آگاهی و با انسان‌هاست اگر در گذشته غرایز بودند که به او توان می‌دادند تا «آنچه را که از هستی تلف شده‌ام بجا مانده تاب آورم» اکنون اراده اوست که توقعاتی بزرگ از او طلب دارد. نرودا با بیرون آمدن از سایه‌های گذشته، قلبی دیگر شده به جهان عرضه‌کرد. منع ادراك تازه‌ای شدکه با بشریت ستمکش و صف‌آراسته پیوندی سخت محکم داشت.

با این استحاله فکری، شعر و شیوهٔ نرودا نیز تحولی بزرگ می‌یابد. پیش از این، نرودا شاعر تجربه‌های فوری بود که می‌کوشید با یك حرکت

شدید تمامی حساسیت و هوش خود را بر دایره بریزد. و در این هنگامهٔ سرایش، در این تلاش دردناك بودن و سرودن، شکی در فداکردن شعور و آگاهی نداشت. اما اکنون فراتر از هرچیز درجست و جوی رابطه بود. در جستجوی رها کردن هرآنچه میان او خواننده و شنونده‌اش فشار و فاصله ایجادکند. شعر او به‌حد معانی متداول فرودمی‌آید و زبانش روشن و آشکار می‌شود. در این رفاقت تازه با انسان و زحمتکشان و ستمدیدگان، آرزوی نرودا آن است که همه را بفهمد و همه او را بفهمند. دفتر **شعر همگان** (۱۹۵۰) آئینه روشن این شیوهٔ شاعرانه است. اینك می‌گوید:

«... شعر من برای حبس در کتاب‌ها
یا برای نازدانگان نیك‌بخت نیست.
شعر من برای مردمان خوش‌نشین ساده‌ای‌ست
که جان به‌آب و ماهتاب بسته‌اند
به‌پایه‌های استوار نظم
به مدرسه، به نان، شراب
به‌زخمه‌های تار
بر هرچه می‌تراود از بساط کار...»

می‌خواهد که شعرش
«... کارآمد و مفید
همچون فلز و غله
ـ که درانتظار خیش
همچون تمامی ابزارهای کار...»
باشد، در پی سادگی است:
«... ای سادگی
با من باش
در تولد تازه‌ام
مرا یاری بخش
و آواز خروشان حقیقت و پاکی را

همچون زلال پیروزی
بازم بیاموز...»

هستی خود را به‌هستی دیگران پیوند می‌زند و به‌میان مردم می‌رود:

«... هرروز چیزی نو می‌آموزم
سرم را که شانه می‌زنم
به‌همان می‌اندیشم که تو می‌اندیشی
چون تو راه می‌روم
چون تو می‌خورم
معشوقم را چون تو در آغوش می‌گیرم
و پس آنگاه
در فراگیری دانایی
و برابری همهٔ چیزها
شعرم را
با زندگی تو و با زندگی خویش
می‌سرایم...»

آری، شعر در چشم نرودا نوعی رابطه است. عملی اجتماعی است، کاری مفید و عملی است. «ابزار» «حقیقت و اخلاق» است. نرودا برای شعرش قیدوحد قائل می‌شود و آن را تحت قاعده عقل و اراده درمی‌آورد. همین سهولت و سادگی درعین‌حال ممتنع است که سبب شده است تا بعضی منتقدان شعر او را متهم به شعارگونه و سیاست‌زده بودن کرده‌اند ـ که در واقع این هردو نیز هست. چرا که او امریکای لاتین را ـ و جهان را ـ عرصه نبرد دائمی دو نوع از انسان می‌داند. انسان‌هایی همبسته و متحد و دلبسته به خاك و سرزمین خویش در برابر مردان خشن و درنده‌خو که می‌خواهند به سرزمین آنان تجاوز کنند و از آن‌ها بهره برکشند. و نرودا می‌داند وپیش‌بینی می‌کند که این نبرد سرانجام به‌نفع گروه اول پایان‌خواهد یافت. با توجه به اهمیت شعر نرودا و شوق و شمار بی‌حد خوانندگان او شك نیست که نرودا و شعرش از مهمترین تهیج‌کنندگان و برانگیزندگان عقیدتی، سیاسی و انقلابی توده‌های مستضعف امریکای لاتین و نیز جهان

است. اماتنها چنین برخورد وبرداشتی از شعر نرودا داشتن، جز ساده‌اندیشی یا تجاهل نیست.

با شعر نرودا باید به مثابه یك جهان‌بینی روبرو شد. در چشم نرودا آنچه مسلم ـ و شایسته عشق‌ورزی است ـ روندآفرینش، واقعیت، وزندگی است. نرودا ستایشگرزندگی ومعتقد به‌پیروزی زندگی‌برمرگ،مرگ شخصی است. در چشم نرودا هستی همه مواد و ذرات و اشیاء و طبیعت ـ خاك و آب و گیاه و حیوان و خورشید و آسمان ـ به‌هم و به ما پیوسته است. و اینهمه یاران و رفیقان و آموزگاران مایند. ما در خود از نو آفریده می‌شویم (تجربه‌ای که نرودا خود به‌آن دست یافت)، و در این تولد تازه دامان مادری دیگر ـ جهان هستی ـ را کشف می‌کنیم. «من دست می‌کنم و خاك را برمی‌دارم و با خاك یکی می‌شوم.» و این هستی ما تنها ازطریق عشق، و از راه «زندگی بی‌پایان بر بال‌های زمین» است که وجود دارد. چنین است‌که تنها یك زندگی و یك مرگ وجود دارد: نه زندگی من و تو، که زندگی همه موجودات و اشیاء سوسمار، گلبرگ، نیلوفرآبی، خزه‌های سیاهرنگی‌که با باران سبز می‌شوند، و شب سیاه که خونش در رگ‌های ما جاریست و مردگان که با صدای ما حرف می‌زنند. و این حس ستایش و تجلیل از ماده و جهان در تمامی آثار نرودا، از آغاز تا انجام، ناآگاه و آگاه، وجود دارد. خود او می‌گوید که حقایقی که بعدها بر او مکشوف شد، حتی درکودکی نیز به‌طرزی غریزی بر او معلوم بود: «طبیعت تموکو چون شرابی گیرا در سرم می‌فرو رفت. درآن زمان تازه ده‌ساله بودم. اما مدت‌ها بود که شاعر بودم.» مستی او از خاك و از طبیعت است و نیز از عشق او به انسانیت، به زندگی و به شعر. نرودا شاعری است‌که هیچ‌چیز را از خود دریغ نکرده است. حرام و ناروا در مذهب او وجود ندارد. او شاعری همه چیز خوار است. شاعر «گوشت و خون و استخوان». این است دید نرودایی از جهان.

* * *

کتاب **خاطرات**، نثری شاعرانه است که در آن نرودا زندگی خود را نه بر سیرت و سان شرح حال نویسی که به شیوهٔ شاعر شرح می‌دهد.

«آنچه سرگذشت نویس بیاد می‌آورد، با آنچه شاعر بیاد می‌آورد یکی نیست. اولی شاید کمتر زندگی کرده باشد، اما از زندگی بیشتر عکس گرفته است»، و باتوجهی خاص به جزئیات، آن‌را برای ما باز می‌آفریند.

اما شاعر ما را به تالاری از اشباح رهنمون می‌شود که با آتش و ظلمت زمانه او لرزان است.»[1] در واقع نرودا این کتاب را ننوشته است، آن را سروده است. نظم وقایع در این کتاب با آنکه سیر زندگی شاعر را در طول زمان نشان می‌دهد اما به گفته خود او تاریخ نگارانه نیست. خاطرات، خاطره‌وار، و تنها آن‌ها که درخشان و بیاد ماندنی‌اند و جان و دل شاعر را سوده و خراشیده‌اند، بی‌رعایت هیچ نظم و قید روز شمارانه، سر می‌رسند. وگاه در میان آن‌ها قطعات شعرگونه‌ای نیز می‌آید که‌گرچه ربطی به خاطرات و وقایع عمر ندارد، اما از حال و هوای زندگی او خبر می‌دهد. با اینهمه **خاطرات نرودا** کتابی است واقعی و عینی.

**خاطرات** چنان‌واقعی‌است که می‌توان‌آن را **سرایش** تاریخ وجغرافیای معاصر دانست. در این‌کتاب از شرایط فرهنگی و اجتماعی زمانه و سرزمین نرودا، سبک‌ها و سلیقه‌های رایج، حوادث مهم جهان و نیز حوادث جزیی و خصوصی زندگی او و تاثیرآنهمه بر شعر او آگاه می‌شویم. با قهرمانان کتاب او ـ که اکثرشان را می‌شناسیم یا دست‌کم نامشان را شنیده‌ایم. به نحوی عینی وملموس‌آشنا می‌شویم: مشاهیری چون نهرو، مائو، چه‌گوارا، کاسترو، گاندی، استالین و آلینده. و هنرمندان و شاعرانی که دوستانش بودند: الوار، آراگون، لورکا، میگل ارناندس، رافائل‌آلبرتی، پیکاسو، ریورا، ارنبورگ، سیمونوف، یفتوشنکو، گابریلامیسترال، وبسیاری دیگر. و با اینهمه انسان‌های گمنامی که در زندگی و ذهن او جا و خاطره‌ای درخشان اشغال کرده‌اند کم نیستند، که گاه شرح ماجراهای نرودا باآنان شیرین‌تر و شنیدنی‌تر است. در عین‌حال از نظریات او نسبت به بسیاران نویسندگان و هنرمندان آگاه می‌شویم: پروست وسزارفرانك، تولستوی و

---

۱. ترجمه از متن انگلیسی کتاب **خاطرات نرودا:**

Pablo Neruda **Memoirs**. Translated From the Spanish by Hardie St. Martin: (London, Condore book, 1977).

داستایفسکی و چخوف، هوگو، روبن‌داریو، دی. اچ، لارنس...
درکتاب **خاطرات** جاذبه مکان‌ها سهمی اساسی دارد. نرودا در این کتاب با احساسات مختلف از کشورهای فراوانی که دیده است، سخن می‌گوید. به اتحادشوروی عشق می‌ورزد، خاصه به شهر مسکو، که در کوی‌هایش بهترین دوستانش چون ایلیا ارنبورگ و سیمونوف خانه دارند. از چین‌که در سه نوبت: پیش از انقلاب، ابتدای انقلاب، و پس از انقلاب فرهنگی به‌آن سفر کرده است، با دیدی واقعی و نقادانه و با لحنی که از ستایش به طنزی تلخ و دریغناك و سرانجام مرثیه‌ای از پایان کار دوستان شاعر انقلابی‌اش سیائوامی و آی‌چینگ می‌رسد، سخن می‌گوید. هند را باهمه ضعف‌ها و مشکلاتش می‌ستاید، از اسپانیا با عشق و درد و دریغ یاد می‌کند و از فرانسه یادگارهای بسیار دارد. با اینهمه گرچه نوع حکومت این کشورها برحس وعاطفه او نسبت به‌آن‌ها مؤثراست اما از نقش عامل قوی دیگری نباید غافل شد: عشق او به یارانی که در این شهرها می‌شناخته. شهرهایی گاه ظالم و پیمان‌شکن و بی‌رحم وگه‌قدردان و وفاشناس ومهربان.

در این کتاب بار دیگر نرودای همیشه شاعر ـ و عاشق ـ را باز می‌یابیم که زندگی وعشق خود را بر مبنای شعرش، پیش می‌برد. باشعرش عشق می‌ورزد، زندگی می‌کند، و می‌میرد. مراحل‌مختلف عمر او را شاهدیم که با شعرش پیش می‌رود. به گفتهٔ خود او: «هیچ‌کس مرحله به مرحله زندگی نمی‌کند، کسی نمی‌اند که هر مرحله کی آغاز می‌شود و کی پایان می‌یابد. اگر در شعر من فضیلتی هست، همانا زنده بودن آن است. شعر من زنده است و از بدن خودم جان می‌گیرد. وقتی بچه بودم، شعرم بچگانه بود. درجوانی، جوان بود. در نامرادی یأس‌آلود، و در مبارزات اجتماعی گستاخ و مهاجم می‌شد. شعر امروزیم آمیزه‌ای از همهٔ این گرایش‌هاست که ممکن است درآن واحد کودکانه، تهاجمی، و یأس‌آلود باشد... شعر من از ضرورتی درونی برخاسته است...»[1] و چنین است که شعر نرودا به اعماق زندگی نفوذ می‌کند. چرا که ازعمق زندگی‌های رنگارنگ وسرشار او برآمده است.

---

۱. ریتا گیبرت. **هفت صدا**. ص ۴۵۶.

**خاطرات** همچنین شرح عشق‌های نروداست. عشق او به طبیعت و جهان؛ به‌کتاب و به‌شعر، و به‌صلح جهانی و کمونیسم. نرودا در عرصه سیاست از طریق عشق به انسان، و نیز از رنج عمیقی که شهادت دوستانش در اسپانیا ـ و مهمتر از همه، لورکاو ارناندس ـ و نیز جنگ و ستم و بهره‌کشی از انسان، بر او نهاد، به آرمان کمونیسم دست یافت و بدان اعتقادی راسخ بست نرودا دریافت که: «امروز از نقطه‌نظر سیاسی یا باید کمونیست بود، یا ضد کمونیست. بقیه مرام‌ها [ی آنارشیستی] محکوم به زوالند»[1] و خود راه کمونیسم را برگزید. پر خطرترین راه را: «سالهاست که عضو حزب شده‌ام. . . خوشبختم. . . کمونیست‌ها خانواده خوشبختی هستند... پوست کلفت و دل نازك‌اند... همه‌جا شلاق می‌خورند... شلاق‌های مخصوص کمونیست‌ها... زنده‌باد روح‌پرستان، شاه پرستان، منحرفان و تبهکاران از هر ایل و تبار . . . زنده‌باد فلسفه باضافه پرده دودناکش و منهای استن و استخوانش . . . زنده باد سگی که پارس می‌کند وگاز هم می‌گیرد. . . زنده‌باد طالع‌بینان هرزه، هرزه نگاری، سگ صفتی، زنده‌باد میگو، زنده‌باد همه بجـز کمونیست‌ها... زنده‌باد کمربند عفت، زنده باد محافظه‌کارانی کـه پانصد سال است پاهای متعفن ایدئولوژیـك خود را نشسته‌اند . . . زنده‌باد شپش فقرا، زنده‌باد سفر مجانـی با نشئه افیون، آنارشیزم ـ سرمایه‌داری، «ریکله»، «آندره‌ژید» و «کوریدون» کوچولوی نازش، زنده‌باد همه فرقه‌های درویشی . . . همه چیز مجاز است . . . همه قهرمانند... همه روزنامه‌ها باید منتشر شوند... همه‌شان را می‌شود منتشر کرد بجز روزنامهٔ کمونیست‌ها را... بگذار همه سیاستمداران درسانتادومنیکو چون پرندگان آزاد باشند . . . بگذار همه‌شان سال مرگ «تروخیلوی» خونخوار را جشن بگیرند، بجزآن‌ها که سخت‌ترین مبارزه را با اوکردند... زنده‌بادکارناوال، آخرین روزهای کارناوال... صورتك برای همه داریم... صورتك ایده‌آلیست‌های مسیحی، صورتك خانم‌های نیك نفس گیس سفید و مدیره بنگاه‌های خیریه... اما حواستان باشد، کمونیست‌ها را راه ندهید...

---

۱. همان. ص. ۴۳۰.

دروازه‌ها را محکم ببندید... نکند اشتباه کنید... اینان هیچ حقی ندارند... بیائید به‌ذهنیت، به جوهر انسان، به‌جوهر جوهربپردازیم... اینطوری همه خوشبخت می‌شویم... ماآزادی داریم... آزادی‌عالی است... کمونیست به آزادی‌احترام نمی‌گذارد، نمی‌داندآزادی چیست... آزادی برای‌پرداختن به جوهرو ذات... سال‌های‌اخیر اینگونه گذشت... موسیقی‌جاز درآمد، روح‌از راه‌رسید، درمعرکه نقاشی‌آبستره دست و پا زدیم، جنگ مغلوبه‌شد وهمه‌مان را کشت... این طرف همه چیز سر جای خود ماند . . . یا نماند؟ پس از آنهمه سخنرانی‌ها درباره روح و آنهمه شلاق برفرق سرها باز یك جای‌کار خراب بود... خیلی خراب . . . حساب‌ها اشتباه درآمد... مردم متشکل شدند... جنگ‌های چریکی واعتصاب‌ها ادامه یافت... کوبا و شیلی آزاد شدند... مردان و زنان بیشمار سرود «انترناسیونال» را خواندند... عجیب است... نومیدکننده است... اکنون‌آن را به چینی و بلغاری و به‌اسپانیایی امریکای لاتین می‌خوانند... بایدفوراً کاری کرد... بایدجلویش راگرفت... باید هرچه بیشتر از روح سخن برانیم . . . و سرود ستایش دنیای آزاد را بیشتر بخوانیم... تازیانه و دلار بیشتر نثار کنیم... این وضع نباید ادامه یابد... میان آزادی نثار تازیانه و وحشت گرمان آرسی‌نیگاس[1]... و اینك کوبا... درمیان نیمکرهٔ ما، درمیان سیب ما، این ریشوها که همه یك‌سرود را می‌خوانند... و مسیح به چه درد ما می‌خورد؟... کشیش‌ها به‌چه درد ما رسیده‌اند...؟ دیگر به‌کسی اعتماد نداریم... حتی به‌کشیش‌ها... دلشان با ما یکی‌نیست... نمی‌بینید سهام ما در بازار به چه‌سرعت تنزل می‌کند... در عین‌حال انسان به منظومهٔ شمسی راه می‌یابد... جای کفش‌های او روی ماه می‌ماند... همه چیز در راه تغییر می‌کوشد، مگر نظام‌های پوسیده... تخم این نظام‌های پوسیده در تار عنکبوت‌های بیکران قرون وسطی پاشیده شده بود... تار عنکبوت‌های محکم‌تر از فولاد... ولی‌هنوز هستند مردمی که به تغییر ایمان دارند، که تغییر داده‌اند، که از تغییر کار کشیده‌اند... که سبب شده‌اند تغییر گل بدهد... آفرین!... هیچکس نمی‌تواند بهار را

---

۱. German Arciniegas (۱۹۰۶- ). تاریخ‌نگار کلمبیایی.

به‌عقب بیندازد.»[1]

اهمیت کتاب **خاطرات** در جامعهٔ روشنفکری ما، به‌سبب شباهت‌هایش، چه بسا بیش از جوامع دیگری چون اروپا و امریکای شمالی‌باشد. آنگاه که نرودا به شرح جامعهٔ فرهنگی و روشنفکری زمان خود درامریکای لاتین می‌پردازد. گله‌هایش از تنگ نظری‌ها، عناد و عداوت‌ها، و بغض و غرض‌های شخصی حقیر که با نام نقدهای ادبی و تحلیلی و در واقع برای تهمت و افترا و دشنام‌گویی به اوست چه بسا نمونه‌هایی را که در محیط روشنفکری ایران ما تداعی می‌کند، و بی‌شك شناخت و عبرت‌آموزی از آن‌ها درعرصه روشنفکری وسیاسی جامعه امروز ما رهگشا و رهنمای‌خوبی می‌تواند باشد. و البته نرودا پاسخ به این‌گونه رفتار را نیز «نروداوار» به ما تجویز کرده است: سکوت. چرا که «اگر می‌خواستم جوابشان را بدهم وقتی برای نوشتن برایم نمی‌ماند.»

اما مهمترین گروهی که باید کتاب را بخوانند شاعران مایند. کتاب خاطرات را باید کتاب راهنما و دستورالعمل شاعران دانست. در این‌کتاب با موجودی دیگر به‌نام شاعر، با ویژگی‌هایی دیگر، آشنا می‌شویم. شاعری که نه فقط درکنار مردم که **میان** مردم است. شاعرانی‌که در جنگ شرکت می‌کنند و کشته می‌شوند، شاعرانی که به‌دنبال توده‌ها می‌روند و شعرشان را برای آنان در کارخانه و مزرعه و خیابان می‌سرایند و مـی‌خوانند. شاعرانی که لذت ور رفتن به‌کلمات زیبا و ظریف و غوطه زدن در بحور عروض و اوزان و قافیه اندیشی را به‌کناری می‌نهند و عاشقانه و عریان به دریای پر خروش خلق دل می‌سپارند، شاعرانی‌که ثابت کرده‌اند می‌شود «... دربارهٔ هر موضوعی، هرآنچه جامعه در کلیت خود نیاز دارد [شعر گفت]... شاعر می‌تواند برای یك دانشگاه یا اتحادیه‌کارگری یاکارگران ماهر و صاحبان حرفه شعر بگوید . . . الهام غیبی و رابطهٔ شاعر با خدا اختراعی است منشعب از سود شخصی. چه بسا شاعر درآن هنگام که به شدت‌دستخوش‌انگیزهٔ‌آفرینش‌است، براثر [خوانده‌ها] وضرورت‌های‌گوناگون

---

۱. پابلو نرودا **خاطرات**. با دستکاری‌هایی درمتن فارسی. ص. ۵۰۱-۵۰۳.

اثری بیافریند که بخشی از آن عاریتی باشد...»[1] شاعرانی که از قلم ابزار «کار» می‌سازند و «شاعری» را حرفه و «فن»ی شریف می‌دانند که اعتلایش با اعتلای هستی شاعر و شنونده هم‌نواست. بخش «پیشه‌ای به‌نام شعر» از مهمترین قسمت‌های این‌کتاب است که خواننده را با شعر و شخصیت‌نرودا بیش از پیش آشنا می‌سازد.

و سرانجام کتاب **خاطرات**، بالاتر از هر چیز نشانگر زندگی یك انسان است. انسانی که با همه هستی خویش زنده است. که زندگی راحس می‌کند، می‌آشامد، می‌گوارد، می‌شناسد، و می‌سراید. انسانی که هیچ یك از نعمت‌های زندگی را از دست نمی‌دهد و شاد بودن را حق طبیعی خود می‌داند. با همه حواس و شعور خود زندگی را ـ جهان و طبیعت و شعر و سیاست و مردم و میهن و امریکای لاتین را ـ عشق را ـ در خود جای می‌دهد، می‌پروراند، و باز می‌تاباند. نرودا چنین شاعری است، و از آن برتر، چنین انسانی است. و چنین است که **خاطرات**، به‌اعتباری تاریخ و گذشته نیست. بل تمامی هستی و حال است. هستی و حال نویسنده‌ای که تا سه روز پیش از مرگش سرگرم نوشتن این‌کتاب بوده و گرچه چند سالی از مرگش می‌گذرد اما هنوز بوی زندگیش تمامی فضای کتابش را پر کرده است. گویی که به‌گفته خودش قلمش «به خون تنش نزدیکتر بوده است تا به جوهر».

***

ترجمهٔ کتاب **خاطرات نرودا** کاری است سهل ممتنع و در نتیجه بزرگ و شجاعانه، که به‌همت آقای هوشنگ پیر نظر انجام یافته است. ترجمه در اکثر مواقع روان و گویاست. اما متأسفانه در مواردی چند از رساندن معنا، یا فارسی مصطلح نویسی، درمانده است. دیگر آنکه درتنظیم کتاب نوعی شتابزدگی به‌چشم می‌خورد. مانند آنکه مترجم بعضی کلمات را عیناً و ترجمه ناکرده رها کرده است. و یا در ترجمه بعضی کلمات دقت لازم را نکرده است. و یا تلفظ و املای بعضی نام‌ها یکدست نیست که

---

۱. **همان کتاب** ص. ۳۹۸.

برای گریز از اطناب از آوردن نمونه‌ها در می‌گذریم. نیز، اگر مترجم برای اعلام ناآشنا توضیحاتی در پانویس می‌داد بیقین کتاب مفیدتر می‌شد.

خاصه اگر کرونولوژی پایانی کتاب ـ که خود مکملی بر **خاطرات** و شرح کاملی از جزئیات زندگی نرودا‌ست ـ ترجمه و کتاب بافهرستی از اعلام همراه می‌شد.

با اینهمه لذت خواندن این اثر چندان است که جز سپاسگزاری از مترجم محترم کار دیگری نمی‌توان کرد. امید است که در چاپ بعدی ـ که با توجه به استقبال همگان قریب‌الوقوع است ـ این نقائص با فرصت و حوصله کافی رفع و زبان خرده‌گیران بسته شود.

نازی عظیما

* * *

در تهیه این نوشته از کتاب‌های زیر استفاده شده:


1. Neruda, Pablo- *Memoirs*. London: Condor Book, 1977.
2. Neruda, Pablo. *Selected Poems of Pablo Neruda*. Edited and translated by Ben Belitt. Introduction by Luis Monguio. New York: Grove Press, 1961.
3. The Penguin Companion to Literature: United States and Latin American Literature, Ed. by M. Bradbury, E. Mottran, J. Franco. London: Penguin, 1971.

۴ـ گیبرت، ریتا. **هفت‌صدا از امریکای لاتین**، ترجمه نازی‌عظیما. تهران: آگاه، ۱۳۵۷.

# تا رنگ ارغوانی وحدت

محمد خلیلی

چه روزها سپری شد
که هر شکوفه
با نفس مرگ
در شاخسار سبز بهاران، سوخت.
چه روزها به سرآمد
که خون سرخ سرو و ستاره!
خاك عزیز وطن را
تا ارتفاع شور و عشق و شهادت
پیمود
تا این نهال سبز جوان!
از قعر کوهه کوهه خرمن خاکستر
قد برکشید و پا بگرفت و جوانه زد
وز اشك و خون میهن مجروح
نوشید
تا ذره ذره
سایه گسترد
و ببالد.

□

اما، چه روی داد
که با دسیسه و ترفند،
کار آوران شر و پلیدی
می‌خواهند،
بر خاك و خون‌کشند،
نهال سبز جوان را.
و بادهای هرزهٔ وحشی
که می‌وزد از تنگه‌های «غرب»
ـ می‌خواهد
ز هر کرانه برآشوبد،
فلات زخمی ایران را.

باید به‌چاره برد و دست برآورد
و برگدار این وزش مسموم
سدی ز استخوان و جان و عصب
برساخت
و برگلوی کینهٔ سرمایه و ستم
ساروج خشم خلق فرو ریخت.
باید به چاره بود.

□

باید دوباره دست برآورد
و رنگ و بوم و قلم برگرفت،
آبی و زرد را به‌هم آمیخت
و بر کبود قامت این دشت،
ـ این خاکسار عریان ـ
پوشاند
که ریشه ریشه بخندد.
باید
ترکیب آب و آبی را
برآسمان فشاند
که لایه لایه ببارد
و خون و آتش و شنگرف سرخ را
درهم نمود و گلی ساخت،
بر تارک شکستهٔ این کهکشان نشاند
که شعله شعله بتابد.

□

باید هزار بوم و رنگ و قلم برگرفت
و صد هزار دست برآورد
و هرچه رنگ روشن و خونین هست،
درهم نمود...
تا رنگ ارغوانی وحدت!
فواره‌ای شود و بروید.

□

باید به‌چاره بود
و برگدار این وزش مسموم
دیوار اتحاد فرا ساخت
تا این نهال سبز ببالد.

۵۹/۱۲/۲۲

## نتایج انتخابات هیئت اجرائی
## شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

روز پنجشنبه ۲۴ اردیبهشت ماه ۱۳۶۰ مجمع عمومی شورای نویسندگان و هنرمندان ایران تشکیل گردید. مجمع با احراز اکثریت اعضاء در ساعت ۳ بعد از ظهر کار خود را آغاز کرد. آقای بهآذین دبیر و سخنگوی هیئت اجرائی دورهٔ پیش پس از مقدمهای کوتاه گزارش سالیانهٔ هیئت اجرائی را قرائت کرد. سپس نظریات و پیشنهاداتی دربارهٔ رأیگیری ابراز گردید. پس از آن رأیگیری بعمل آمد و نتایج زیرین حاصل گردید:

**اعضای اصلی هیئت اجرائی:**

۱- محمود اعتمادزاده بهآذین (۱۳۵ رأی)، ۲ - سیاوش کسرائی (۱۳۰ رأی)، ۳- فریدون‌تنکابنی (۱۲۹ رأی)، ۴- پرویزشهریاری (۱۲۰ رأی)، ۵- محمدرضا لطفی (۱۱۹ رأی)، ۶- محمد زهری (۱۱۶ رأی)، ۷- شهاب موسوی‌زاده (۱۱۰ رأی).

توضیح: آقای شهاب موسوی‌زاده و خانم نازی عظیما هردو به‌یك تعداد رأی آوردند. خانم نازی عظیما داوطلبانه بنفع آقای موسوی‌زاده کنار رفتند.

**اعضای علی‌البدل:**

۱- نازی عظیما (۱۱۰ رأی)، ۲- بهرام حبیبی (۱۰۹ رأی)، ۳- محمدعلی جعفری (۱۰۹ رأی)، ۴- ثمیلا امیرابراهیمی (۱۰۶ رأی)، ۵- علی‌امینی‌نجفی (۱۰۴ رأی)، ۶- محمدتقی برومند (۱۰۳ رأی)، ۷- ناصر- مؤذن (۹۹ رأی)، ۸- حسین علی‌زاده (۹۰ رأی)، ۹- اکبر افرا(۷۹رأی).

**بازرسان مالی:**

۱- محمد خلیلی (۱۲۸ رأی)، ۲- رکن‌الدین خسروی (۱۱۸رأی).

هیئت اجرائی جدید پس از اعلام نتایج به‌فعالیت و انجام وظایف پرداخت. با آرزوی موفقیت برای شورای نویسندگان و هنرمندان ایران و هیئت اجرائی آن.

# رزم مشترک

آهنگ : پرویز مشکاتیان
شعر : پروین آذرمهر

③
مشعر
مشعر

همراه شوعزیز تنها نمان بدرد دشوار زندگی هرگز برای ما
کین درد مشترک هرگز جدا جدا بی رزم مشترک آسان نمی شود
درمان نمی شود تنها نمان بدرد همراه شوعزیز