مس

مجموعه مقالات در ادبیات و هنر

بکوشش : محمد محمد علی

نیما یوشیج و تاریخ، رضا براهنی / سایه روشن یک چهره، اکبر رادی / ملک جمشید و کرهٔ بادی، احمد شاملو

ناظم حکمت در زندان / اورهان کمال، جلال خسروشاهی

گفتگو دربارهٔ شعر و شاعری، سیمین بهبهانی / م ـ آزاد /

حسن پستا صلیب «هنر» بردوش «روان» / جابر عناصری

آواز کشتگان / محمدمحمدعلی / تکنیک بازی در بازی

اصغر عبداللهی / بازار کتاب داغ است! اما، ابوالقاسم

محمدطاهر غروب جلال / محمدعلی جمالزاده

مـــس

مجموعه مقالات در ادبیـات و هنر

بکـوشش : محمد محمد علی

تهران ۱۳۶۶

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

مس
مجموعه مقالات در ادبیات و هنر
بکوشش : محمد محمد علی
چاپ اول : ۱۳۶۶
تیراژ ۳۳۰۰ نسخه
چاپ : باستان
صحافی : سهند

فهرست

مقالات :

نیمایوشیج و تاریخ ..... رضا براهنی ۷

سایه روشن یك چهره ..... اکبر رادی ۳۵

قصه ، داستان ، یادداشت روزانه .....

یك اشاره مختصر ۶۰

ملك‌جمشید و کرهٔ بادی ..... احمد شاملو ۶۳

ناظم حکمت در زندان ۸۹

نوشته ..... اورهان کمال .....

ترجمه ..... جلال خسروشاهی

گفتگو ، مصاحبه ، مباحثه .....

گفتگو دربارهٔ شعر و شاعری ۱۰۷

سیمین بهبهانی

م ـ آزاد

حسن پستا

نقد، بررسی و معرفی کتاب

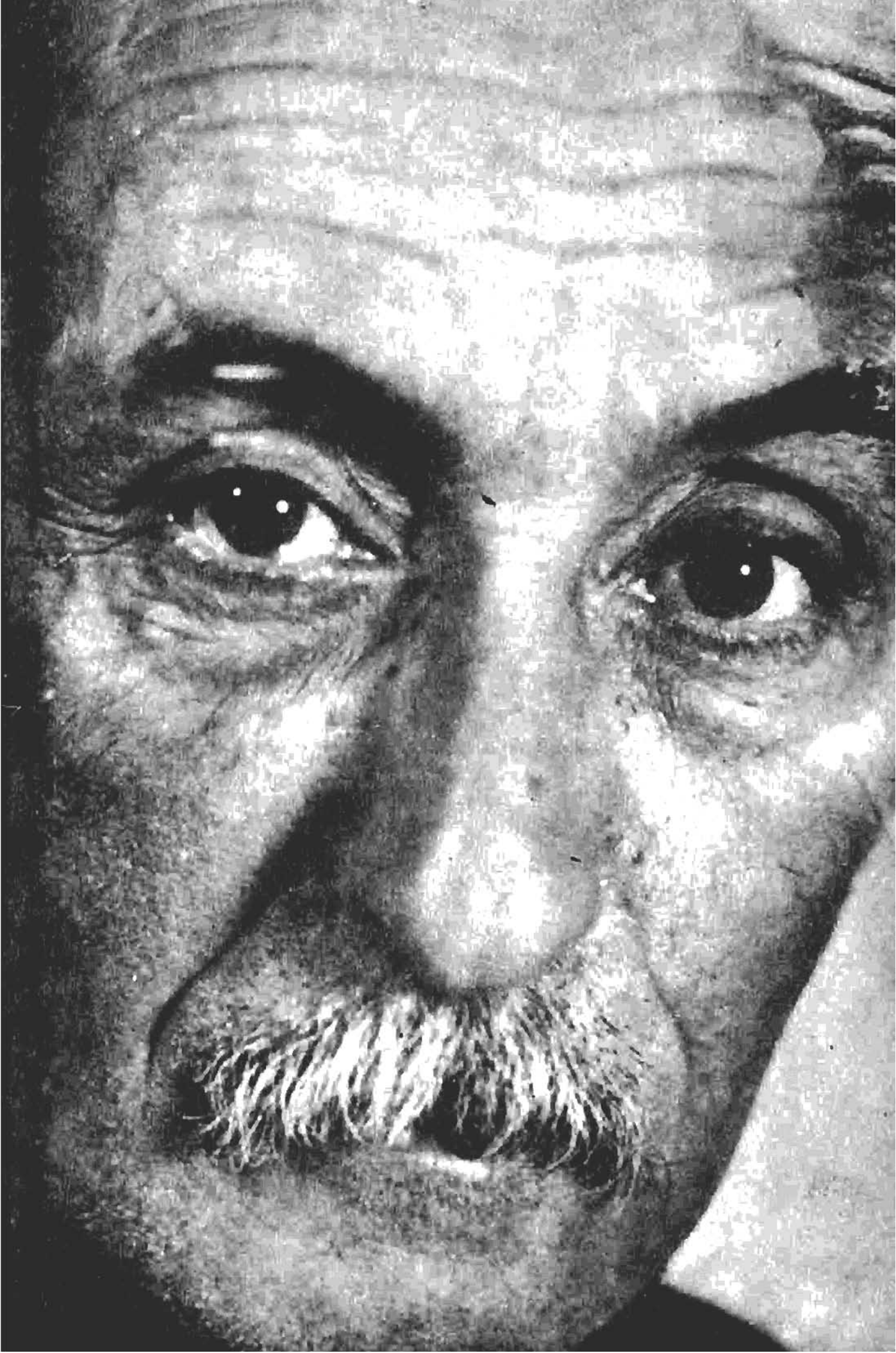
صلیب «هنر» بر دوش «روان» ... جابر عناصری ... ۱۲۹

آواز کشتگان ... محمد محمدعلی ... ۱۴۱

تکنیك بازی در بازی ... اصغر عبداللهی ... ۱۵۷

بازار کتاب داغ است! اما ... ابوالقاسم محمدطاهر ... ۱۷۱

غروب جلال ... محمدعلی جمالزاده ... ۱۸۴



نیمایوشیج و تاریخ

تقدیم به آینده دره آخرین نبرده

رضا براهنی

دوستان عزیز کانون *

جلسه‌ای که امروز برای بزرگداشت نیمای عزیز برگزار کرده‌ایم، باید در این بیست و یکمین سال خاموشی او، برای ما دلگرم‌کننده باشد. چرا که ما به‌چشم خود می‌بینیم که حاضر نیستیم اجاقی را که یکی از اصیل‌ترین چهره‌های ادبی کشور ما قریب ۶۰ سال پیش از این روشن کرد، تاریک و سرد و افسرده ببینیم. فراموشمان نشود که وقتی در روزهای آغازین کانون نویسندگان ایران، در همان نخستین دههٔ خاموشی نیمایوشیج، بزرگداشت او را مستمسک قرار دادیم تا صلای آزادی در زمهریر شوم خفقان شاهی سر دهیم. و بقول خود نیما چراغی در سرای کوران برافروزیم. هنوز پیشگوئی‌های پیامبرانهٔ نیمایوشیج تحقق تاریخی خود را نیافته بود،

---

* این خطابه در کانون نویسندگان ایران در روز سه شنبه هفتم دیماه ۵۹، بمناسبت بیست و یکمین سال خاموشی نیما ایراد شده است.

هنوز مصرعهـای پایانی « مرغ آمین » معنای تاریخی خود را در واقعیت متجلی نکرده بود، وکلمات شعر دلکشی چون « ناقوس »، بیشتر به‌رؤیائی، تاکجاآبادی شباهت داشت :

بارید خواهد از دم این ابر پرکشش
(کز آههای ماست)
باران روشنی
مانندهٔ تگرگ
و قصه‌های جانشکن غم
خواهد شدن بدل
با قصه‌های خشم.
و میرسد زمانی کاندر سرای هول
آتش به‌پای گردد و درگیرد ؛
وین زخمدار معرکه را، دستی آهنین
با لرزه‌ای محبت برگیرد؛
زاو کشت‌های سوخته خواهد شدن چنان
بیدار گلستان.
و راه منزلی‌که نسل طلب راست آرزو ،
در جایگاه چشم کسان خواهد بود .
و آتشی که گرمی از آن می‌جوید
سرمازده تنی،
در دستگاه گرم جهان خواهد بود.
. . . . .
. . . . .
دینگ دانگ . . . یکسره
از میمنه

تا میسره
آن بافته گسیخت
و اعریمن پلید
افسون بر آب ریخت.
برچیده گشت،
آمد نگون،
وزهم گسست
شالودهٔ فسانهٔ دیرین.
الفاظ ناموافق
معنی نامساعد آیین
عیبی (که بودشان
در چشم‌ها هنر)،
سودی (که کردشان
همخانهٔ ضرر)
منسوخ شد
منکوب ماند
مردود رفت
بادی که بود از آن
مرده چراغ خلق ؛
راهی، کز آن برفت
غارت به باغ خلق
. . . . . .
ناقوس با نواش درانداخته طنین
از گوشه‌جای جیب سحر، صبح تازه را
می‌آورد خبر.

واو مژدهٔ جهان دگر را
تصویر می‌کند.
با هر نوای خود
جوید به ره (چو جوید با تو)
وین نکتهٔ نهفته گوید با تو:
« در کارگاه خود به‌سر شوق آن نگار
زنجیرهای بافته زآهن
تعمیر می‌کند! »۱

شاید نیما که ناقوس را در سال ۲۳ سرود توجه به حرکات تاریخی خلق‌های ستمدیدهٔ ایران در یکی دو سال بعد داشت، شاید او پیشگوی مبارزات قهرمانانهٔ کارگران نفت در سال‌های پیش از سقوط دکتر محمد مصدق بود. شاید او پیامبر سی تیر بود، شاید مفسر بیست و نهم بهمن تبریز، بیست و دوی بهمن تهران، و دیگر تاریخ‌های نزدیک به‌مقاطع زمانی عصر ما بود. شاید از آن بالاتر نیما مفسر ادامهٔ حرکات تاریخی توده‌های ما در طول قرون است، و در واقع شعرش حرکتی است در مرافقت با موج بلند تاریخ، یعنی ساده‌تر، شعرش رفیق نزدیک تاریخ است که دوشادوش آن حرکت می‌کند، و تأویل شاعرانهٔ آن را تعهد می‌کند. در نامه‌ای که در تاریخ ۱۴ اردیبهشت ۱۳۰۴، یعنی در همان سال تاجگذاری رضا شاه، به «عالیهٔ نجیب و عزیز»، یعنی همسرش نوشت، گفت:

«بالعکس دیشب را خوب خوابیده‌ام. ولی خواب را برای بی‌خوابی دوست می‌دارم. دوباره حاضرم. من هرگز این راحت را به‌آنچه در ظاهر ناراحتی بنظر می‌آید ترجیح نخواهم داد... حال، من یک بستهٔ اسرار مرموزم. مثل یک بنای کهنه‌ام که دستبردهای

۱ـ نمونه‌هایی از شعر نیما یوشیج، بهمت سیروس طاهباز، امیرکبیر، سال ۵۷، ص ۸۴ تا ۹۱.

روزگار مرا سیاه‌کرده است. یك دوران عجیب خیالی در من مشاهده می‌شود. سرم به‌شدت می‌چرخد.» و بعددرهمان نامهٔ بظاهر عاشقانه ادامه داد: «چقدر قشنگ است تبسم‌های تو ! چقدر گرم است صدای تو وقتی‌که میان دهانت می‌غلتد!»[۲] و نامه را با یکی دو کلمهٔ محبت‌آمیز دیگر پایان داد.

هیچ چیز نباید ازچشم تیزبین منتقد تاریخی‌فرارکند. نیما خواب‌را برای بی‌خوابی دوست می‌دارد. و دوباره حاضراست. جملاتی تا این حد فلسفی در نامهٔ خصوصی این روستائی عاشق چه می‌کند؟ انگار نویسندهٔنامه درست از اعماق یك تراژدی شکسپیر بپاخاسته است و سخن می‌گوید، ویا شاید بهتر است بگوئیم، خواب و بیداری‌اش راتبدیل به‌تفسیروتأویل تاریخ، وحتی بهتر ازآن، تبدیل به‌یك توازی تاریخی می‌کند. ازاعماق یك‌خواب عمیق خوب، از رؤیای مشروطیتی‌که آنهمه پایش خون‌ریخته شد، ناگهان بیخوابی تاریخی ما، بنام سلطنت پهلوی سر برمی‌کشد. آنگاه شاعرشروع می‌کند به‌تبدیل شدن به «یك بستهٔ اسرار مرموز». این سخن خود اوست، نه سخن ما. وسرش به«شدت می‌چرخد.» این خواب و بیداری نیما، ویابهتر همان خواب و بیخوابی او،بی‌درنگ یك ثنویت تاریخی را پیش‌می‌کشد: انقلاب وضدانقلاب، آزادی و خفقان. ستار و باقر در یك‌سو ، عین‌الدوله ومحمدعلی میرزا در سوی دیگر. پسیان وشیخ محمد خیابانی ومیرزاکوچك در سوئی، ووثوق‌الدوله، قوام‌السلطنه ورضاخان‌درسوی‌دیگر، مصدق‌سی‌تیر دریك سو، وکودتای بیست و هشت مرداد در سوئی دیگر. حرکات تاریخی درخشان خلق‌های ما در بیست و دوم بهمن درسوئی، وخدعه‌های‌امپریالیسم وضد انقلاب و سرمایه‌داری وابسته برای‌کوبیدن انقلاب، درسوئی دیگر. دیالکتیك تاریخ حتی خواب‌ها، حتی نامه‌های عاشقانه، حتی مهروبی‌مهری و کم مهری دو دلداده را در خود فرو می‌برد . نیما این نکته را فهمیده

---

[۲] نامه‌های نیما به‌همسرش، آگاه ۲۵۳۷، ص۸/۹.

بودکه این اجتماع است که آگاهی فرد را می‌سازد، ونه برعکس. و درسال آغاز سلطنت رضاشاه، نیما سرش به‌شدت می‌چرخد. یك‌دوران عجیب‌خیالی در او مشاهده می‌شود، وآنگاه خود را «بستهٔ اسرار مرموز» می‌خواند. این ترکیب وتعبیر «بستهٔ اسرار مرموز» را بعنوان سرفصلی که‌نیما برای‌شعرش می‌توانست انتخاب کند، دستکم برای شعرهائی که دراوج خفقان‌رضاشاهی، در زمان همکاری‌اش با مجلهٔ موسیقی چاپ کرد بپذیریم. وقتی‌که پس از سقوط رضا خان، بوی دموکراسی بمشام نیما بخورد، درسال ۱۳۲۵ به کنگرهٔ نویسندگان خواهدگفت :

« مایهٔ اصلی اشعار من‌رنج من است. بعقیدهٔ من گویندهٔ واقعی باید آن مایه‌را داشته باشد. من برای‌رنج خود ودیگران‌شعرمی گویم. خودم وکلمات و وزن و قافیه در همه وقت برای من ابزارهائی بوده‌اندکه مجبور بعوض‌کردن آنها بوده‌ام تابارنج من و دیگران بهتر سازگار باشد».

و با صراحتی افتخارآمیزخواهد افزود: « من‌مخالف‌بسیاردارم ــ می‌دانم، چون خود من بطور روزمره دریافته‌ام، مردم هم باید روزمره دریابند. این کیفیت تدریجی و نتیجهٔ کار است. مخصوصاً بعضی از اشعار مخصوص‌تر به خود من برای‌کسانی که حواس جمع در عالم شاعری ندارند مبهم است . اما انواع شعرهای من زیادند . چنانکه دیوانی بزبان مادری خود به اسم «روجا» دارم. می‌توانم بگویم من برودخانه شبیه هستم‌کـه ازهرکجای آن لازم باشد ، بدون سروصدا می‌توان آب برداشت»[۳].

این درست است‌که مایهٔ اصلی اشعار او رنج اوست ــ و من دو نفر دیگر هم می‌شناسم در شعر معاصر فارسی‌کـه براستی رنجشان مایهٔ اصلی شعرشان است. و منظورم، بصراحت بگویم، فروغ است و امید ــ لکن‌این مایهٔ‌اصلی « رنج خود و دیگران » ، در آغـاز سلطنت خفقان در دوران

۳- نخستین‌کنگرهٔ نویسندگان ایران، چاپ (؟) ثبت۱۳۹ مورخ۵۷/۷/۱۴.

رضا شاه، نیما را تبدیل به « بستهٔ اسرار مرموز » می‌کند، که در شعرش ــ چنانکه خواهیم دید ــ منعکس می‌شود ، و بعد همان مایه، بعد از سقوط رضا خان ، نیما را تبدیل به رودخانه‌ای می‌کند که « از هر کجای آن لازم باشد، بدون سر و صدا می‌توان آب برداشت.» در واقع نیما « بستهٔ اسرار مرموزی» است که به‌آب‌های رودخانه‌ای سپرده شده است. و آنان که مدام به نیما ایراد می‌گرفتند و هنوز هم می‌گیرند که چرا شعرش پیچیده است، به‌راز آن « بستهٔ اسرار مرموز»، در واقع به‌راز پیدائی آن « بستهٔ اسرار مرموز» سرسری نگاه می‌کنند ؛ یا اینکه تضادهای نهفته در آن بسته را می‌دانند ، ولی بدان معترضند ، و صریحاً اعتقاد دارند که شاعر می‌توانست ساده‌تر، روان‌تر و بلیغ‌تر بگوید، و مثلا شبیه اواخر عمر ملك‌الشعرای بهار باشد ، یا شبیه وحید دستگردی، یا شبیه مهدی حمیدی. درحالیکه نمی‌دانند و یا می‌دانند، ولی نمی‌خواهند بگویند که اگر ضعف تألیفی درکار نیما باشد ــ که بهیچ صورت، بدان معنائی که اینان از ضعف تألیف استنباط می‌کنند ، نیست ــ ضعف تألیفی است دیکته شدهٔ دیالکتیك تاریخ . این ضعف تألیف درساخت شخصیت پیرمرد خنزرپنزری، قصاب، رانندهٔ نعش‌کش و پدرزوعموی شخصیت اصلی، یعنی «من» بوف‌کور هدایت هم دیده می‌شود. این پیرمردها دست به اعمالی می‌زنند که رضاخان درمورد مردم ایران می‌زد. این ضعف تألیف خصیصهٔ ادبیات بزرگ است. نمی‌توان گفت: رضا خان، اصلا نباید گفت: رضاخان . باید گفت: پیرمرد خنزرپنزری. بدین ترتیب **بوف‌کور** هم بسته‌ای است اسرارآمیز. شعرهای دوران مجلهٔ موسیقی از نیما ، در واقع نمایشگر کامل حضور آن « بستهٔ اسرارآمیز» است .

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان،
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد.

برگرد او، به هرسرشاخی، پرندگان
او، ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند
از رشته پارهٔ صدها صدای دور،
در ابرهای همچو خطی تیره روی کوه،
دیوار یك بنای خیالی
می‌سازد
از آن زمان که زردی خورشید، روی موج
کمرنگ مانده است و به‌ساحل گرفته اوج
بانگ شغال، و مرد دهاتی
کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه را
قرمز به‌چشم، شعلهٔ خردی
خط می‌کشد به‌زیر دو چشم درشت شب؛
و ندر نقاط دور
خلقند در عبور...
او، آن نوای نادره، پنهان چنانکه هست،
از آن مکان که جای گزیده‌ست، می‌پرد.
در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد.
یك شعله را به پیش
می‌نگرد.

جایی‌که نه‌گیاه درآنجاست، نه دمی
ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش،
نه این زمین و زندگیش چیز دلکش است،

حس می‌کند که آرزوی مرغها، چو او
تیره‌ست همچو دود. اگرچند امیدشان
چون خرمنی زآتش
در چشم می‌نماید و صبح سپیدشان...
حس می‌کند که زندگی او چنان
مرغان دیگر ار بسر آید
در خواب و خورد،
رنجی بود کز آن نتوانند نام برد.

آن مرغ نغزخوان
در آن مکان زآتش تجلیل یافته،
و اکنون به‌یك جهنم تبدیل یافته،
بسته‌ست دم به‌دم نظر و می‌دهد تکان
چشمان تیزبین.
وز روی تپه
ناگاه، چون به‌جای پرو بال می‌زند،
بانگی برآرد از ته دل، سوزناك و تلخ،
که معنیش نداند هر مرغ رهگذر،
و آنگه زرنج‌های درونیش مست،
خود را به‌روی هیبت آتش می‌افکند.

باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ،
خاکستر تنش را، اندوخته است مرغ،
پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به‌در؟۴

۴- نمونه‌هائی از شعر نیما یوشیج، بهمت سیروس طاهباز، امیرکبیر، ۵۷، ص ۵۰ تا ۵۳.

دراین‌شعر، وسایر شعرهای این دوره ــ وبراستی چه فاصله‌ای پیموده است نیمای افسانه تا برسد بهققنوس! ــ و حتی در برخی دیگر ازشعرهای دوران‌های بعدی، نیما با آن بستهٔ اسرارآمیزسروکاردارد. نیما هرگز بدنبال تعقید لفظی ، و یا Hermetism ، کـه از اختصاصات شاعران سمبولیست فرانسه از سوئی. شعر مکتب هندی خود ما از سوئی دیگر، و از مشخصات شعری شاعران سرسپردهٔ لفظ به‌خاطر خود لفظ، ولو لفظی از اعماق نظم و نثر قرون گذشته، نیست. این. دقت در بیان عینیت‌ها، واقعیت‌ها ، ملموسات و محسوسات است، و نیز دیدنیما دربارهٔ آن « بستهٔ اسرارآمیز » است، که شعرنیما را پیچیده جلوه می‌دهد. یك شعربه‌چندین معنا رنگ می‌دهد،تصویر آن معانی می‌شود. و یا منظومه‌ای از تصاویر معنی‌دارودقیق. دقت اساس‌کار شاعری نیماست. مشکل است‌که انسان هم دقیق باشد و هم روان. درواقع دقیق و روان بودن امری است نادر. و در شعر باشکوه فارسی تنها یك تن را می‌توان پیداکردکه دقیق است، بلیغ است، یك‌بیتش منظومه‌ای‌ازچندین معناست، شعرش تفاسیر فردی را به‌مبارزه می‌طلبد، و هرگونه ملانقطی‌بازی را یکسره طرد می‌کند. و آن حافظ است. وحافظ شدن سخت دشواراست. حتی برای نیما .

ولی اهمیت نیما بیشتر در دقتی‌است‌که‌برای‌بیان معانی می‌کند، یعنی در شعری مثل «ققنوس»، هرکلمه بخشی‌ازمعماری‌کل شعراست؛ اضافه‌کردن کلمه‌ای از خارج. کم‌کردن‌کلمه‌ای از خود شعر، اگر نه محال، که سخت دشوار است. این معماری درونی شعری.که نیما ازآن به «آرمونی» تعبیر می‌کند ــ و ما به بررسی آن هم مختصراً خواهیم پرداخت ــ در شعرهای کوتاه نیما بیشتر نمود می‌کند تا در شعرهای بلندش. در شعرهای بلند، نه از نوع مرغ‌آمین ، که با تشکیلات معماری شعرکوتاه ساخته شده است و برغم دراماتیك (نمایشی) بودنش سخت غیرقابل تجزیه است، می‌توان هر پاراگراف و یا بند شعری را ممتاز به‌همان خصیصهٔ تشکل درونی ومعماری

ذهنی دانست که شعرهای کوتاهش را.

وقتی که نیما درهمان سطرهای آخر «ققنوس» می گوید:

باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ،
خاکستر تنش را، اندوخته‌ست مرغ،
پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش بدر،

حرکات دقیق طبیعت را با کلمات دقیق زبان بیان می کند: باد شدید است؛ مرغ سوخته است؛ مرغ خاکسترتنش را اندوخته است؛ و حالا جوجه‌های مرغ از دل خاکسترش بدر هستند. استحالهٔ مرغ به خاکستر، خاکستر به جوجه‌ها نه در هزاران کلمهٔ احساساتی و گریزان از مرکزمغناطیسی تصویر اصلی شعر، یعنی اسطورهٔ استحالهٔ ققنوس، بل درنوزده کلمهٔ دقیق، پرمحتوا و پر معنا صورت می گیرد. نیما حتی یك فعل را از مصرع آخر حذف می کند. چراکه بی کمك آن هم معنا کامل است. در واقع شعرنیما شعرحذف است، حذف کلیهٔ آن چیزهائی که به‌معماری شعر ممکن است لطمه بزنند. اکثریت قریب به‌اتفاق شاعران کلاسیك فارسی، معاصران سنت‌پرست نیما و حتی بسیاری از بزرگانی که بدنبال نیما، و یا زیر سایهٔ نام واسلوب و شیوه‌های پیشنهادی او به شاعری، حتی به شگردهای کارخود دست یافته‌اند، ازین ویژگی دقت بیان گهگاه غافل مانده‌اند؛ و این یك حقیقت است که بسیاری ازمعاصران ما ازآن پرداخت دقیق که درشعرنیما و شعرهای دوران آخر حیات فروغ فرخزاد دیده می‌شود، غافل مانده‌اند. این اعتراض هرگز به‌معنای آن نیست که معاصران را دعوت کنیم که همگی تبدیل به «بسته‌های اسرار مرموز» بشوند، و نیز دعوتی نیست از خانم‌ها و آقایان، که تبدیل به رودخانه بشوند. تقلیل دادن تعدادکلمات، بالا بردن قدرت وحتی تعداد معانی بهم پیوسته و تودرتو، کنترل داشتن براعصاب خلقت ادبی درزمان خلق یك اثر، احترازازکوشش برای سبك‌دار شدن، ویا بقول امید «تسبك» که خود امید هم گهگاه دچارآن شده است، پیشنهادهائی نیستندکه فقط من ناچیز، شاعران معاصر را به‌سوی آنها دعوت کنم. نیما خود نیز نخستین

دعوتگر به‌سوی این اختصاصات مهم شعری نبوده است. ایجاز، اساس هنر شاعری است، چراکه اگر ایجاز، بظاهر فقط یك عنوان مجرد و مجزا جلوه کند، باید دانست که در باطن این‌طور نیست. در پشت سر ایجاز، بعنوان یك صناعت ادبی، استعاره و اسطوره نهفته است. دعوت به‌ایجاز، دعوت‌از توصیف ساده به توصیف تخیلی است، ازتوصیف پرتشبیه، به‌سوی‌توصیف پراستعاره‌است ــ چراکه استعاره حداقل دوکلمه یعنی مشبه یا مشبه‌به وادات تشبیه را ازاطراف خودحذف می‌کند ــ دعوت بسوی توریه ومجازاست و ازاستعاره وتوریه و مجاز، بسوی منظومه یا منظومه‌هائی‌ازاینها، منظومه‌های مستعار، یعنی اسطوره‌هاست. چرا که نیما بنیانگذار اسطوره‌سازی جدید در شعر فارسی است. «ققنوس»، «پریان» ، «مرغ مجسمه» ، « اندوهناك شب» ، «سایهٔ خود» و چند شعردیگر از همان حول و حوش سال‌های بیست، وحتی بسیاری ازشعرهای بلند، «پادشاه فتح»، «مرغ‌آمین»، «ناقوس»، و دهها شعر دیگر از او، هم‌کوتاه و هم بلند، ساخت اساطیری دارند ، نه به معنائی‌که مثلادر «قصهٔ شهرسنگستان» ازامید می‌بینیم‌که درواقع بازسازی‌اسطوره‌های کهن با معانی جدید است، بلکه به‌معنای ساختن ساختی اساطیری است، از نوع « کتیبه » از همان امید . یعنی شاعر در وضع (Situation) و محل Locus خیالی‌خاصی‌قرار گیرد که در آن کل‌توازی‌های‌تاریخی(Historical Parallels)را، یك‌جا، درقالب‌اسطوره‌ای که‌خودآفرینندهٔ آن‌است، می‌ریزد. آفریدن این نوع ساخت هندسی و ریاضی با ارقامی ازنوع استعاره‌ها و نمادها کاری است بسیار دشوار ، و نه‌تنها ساخت، بلکه ایجاز هم از نوع ریاضی است. همانگونه‌که عدد یك در وجود دو، اعداد یك و دو دروجود عدد سه و اعداد یك و دو وسه دروجود عدد چهار شرکت می‌کنند،استعارهٔ اول دروجوداستعارهٔ دوم، استعارهٔ اول و دوم دروجود استعارهٔ سوم وهرسه استعارهٔ اول، در وجود استعارهٔ چهارم شرکت می‌کنند. و ایجاز ریاضی در شعر یعنی این‌که: وقتی می‌گوئیم چهار، دیگرلازم نیست بگوئیم یك ، دو ،

سه، بعد چهار. از چهار آن سه عدد قبلی را حذف می‌کنیم. بدلیل اینکه در چهار سه عدد قبلی شرکت دارند. این تکوین، تبدیل و استحاله، که اساس حذف ـ بیان، حذف. حذف ـ بیان، حذف، حذف، حذف ـ بیان را تشکیل می‌دهند. صناعت ایجاز را بسوی اسطوره می‌برند، یعنی یك معماری نمادی فی‌نفسه کامل باقی می‌ماند که عصارهٔ ساخت‌هاست، با ساختی است بزرگ و عمقی، که دهها ساخت کوچك و صوری براساس همان ریاضیات حذف و بیان در آن گنجانیده شده است.

اگر «ققنوس»، «مرغ آمین» و یا «پادشاه فتح» نبودند، شاید بازهم «قصه شهر سنگستان» امید بود. چرا که «مانلی» بعنوان الگو وجود دارد. ولی نوشتن «کتیبه»، بدون در نظر داشتن الگوئی چون «مرغ آمین». اگر محال نباشد، سخت دشوار است. آن «بستهٔ اسرار مرموز»، از رودی به رودی منتقل می‌شود. در واقع «بستهٔ اسرار مرموز» به معنای همان اسطوره است؛ اسطوره بسته‌ای است که در آن نه یك سر، بلکه چندین سر. و همگی مرموز، نهفته است. در عین حال این اسطوره به معنای سنت هم هست. ساخت اسطوره‌ای مرغ آمین به ساخت اسطوره‌ای کتیبه منتقل می‌شود. سبك‌ها روی هم منتقل می‌شوند. در این معنا، سنت، هرگز بمعنای تقلید از گذشتگان نیست. بلکه به‌معنای داشتن نگرش‌های همسو. همسان و همسایه‌است، یا در ادامهٔ هویت اسطوره‌ای قرار گرفتن است. ادامهٔ فرهنگ یعنی تکرار ساختی آن فرهنگ در ساخت‌های دیگر. رودکی ساختی است که در فردوسی تکرار می‌شود. فردوسی ساختی است که در سعدی و حافظ تکرار می‌شود. بوف کور ساختی است که در مرغ آمین نیما تکرار می‌شود. مرغ آمین ساختی است که در کتیبه تکرار می‌شود. چیزی که در آن ساخت‌ها قرار می‌دهیم اجزاء آن ساخت‌ها هستند. و این ربطی به فرمالیسم ندارد. ساخت یك اثر. مشتی است که از ترکیب انگشتان، کف و پشت دست، یعنی کل محتوای یك مشت، ساخته شده است. چگونه مشت جدا از انگشتان، کف و

پشت دست می‌توان داشت؟ با وجود این به مشت می‌توان از پائین، از بالا، از روبرو، و یا از زاویه‌های دیگر نگاه کرد، و این دید خاص شاعر است. در جائی که امید نومید است و به‌جبر به‌معنای مابعدالطبیعی آن اعتقاد دارد، نیما معتقد به اختیار تاریخی توده‌هاست. امید مشت را در زیر مشت دیگر، یعنی مشت جباران می‌بیند: « نادری پیدا نخواهدشد امید، کاشکی اسکندری پیدا شود.» نیما مشت توده‌ها را بالاسر جباران نگاه می‌دارد. «شط جلیل» اُخوان در پایان شعر کتیبه به «شط‌علیل» تبدیل می‌شود. ولی در پایان «مرغ آمین»، در بسیط خطهٔ آرام، می‌خواند خروس از دور /می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان / . . . می‌گریزد شب /صبح می‌آید . » یعنی ساخت متوازی با تاریخ شعر نیما به‌حرکت تاریخ نزدیک‌تراست تا ساخت متوازی با تاریخ شعر امید. گرچه هردو شاعر تاریخ را در برابر خود با سرعت آهسته، و یا بهمان تعبیر سینمائی‌اش slow motion نظاره می‌کنند ، لکن نیما هرگز از سیلان عظیم آن به‌سوی فلاح و رستگاری که روی خواهدکرد ، غافل نمی‌ماند. درد امید آماسی از جبرمابعدالطبیعی در روان اوست. فرخ‌زاد نیز نومید نیست، چراکه دست‌هایش راکه در باغچه‌کاشته، سبز می‌خواهد. و « پرستوها در گودی انگشتان جوهری»اش «تخم‌خواهندگذاشت» ، و از پری‌ئی سخن می‌گویدکه با یك بوسه می‌میرد و با بوسهٔ دیگرزنده خواهد شد. و نطفهٔ امیدواری زنانه در همان اسطوره‌سازی نیما است؛ جوجه‌هااز دل خاکستر سربرخواهند آورد ، و این سربرآوردن جوجه‌ها ، شعر را به مرافقت و موافقت با تاریخ دعوت می‌کند، وباتاریخ حرکات جدید مردمان ما سنخیت نزدیکتری دارد.

درك این طرز تصور ازشعر بسیار دشوار است. ولازم است‌که تاریخ ورق بخورد تا مردم بفهمندکه شاعر چه می‌گوید. نیما خود در شعری که‌به سال ۱۳۲۹ گفته است، به‌معاندان جوابی نجیبانه می‌دهد. مفهوم این‌جواب را چهار سال پیشتر، بصورت نثر، خطاب به اولین‌کنگرهٔ نویسندگان ایران

بیان کرده بود: «چون خود من بطور روزمره دریافته‌ام. مردم هم باید روزمره دریابند. این کیفیت تدریجی و نتیجه کار است.». همه باریاعی بسیار معروف او:

از شعرم خلقی به‌هم انگیخته‌ام
خوب و بدشان به‌هم درآمیخته‌ام
خود گوشه گرفته‌ام تماشا را کاب
در خوابگه مورچگان ریخته‌ام،

آشنائی داریم. ولی من دوست دارم شعری را بخوانم که فاقد این صنعت مفاخرهٔ کلاسیك است. لکن جامعیتی دارد که از نیما انتظار میتوان داشت. علاوه بر این، نیما باهمان دید تاریخی. یعنی همان اسطوره سازی درموازات تاریخ. در این شعر، که بدرغم زیبا بودنش ازچندان شهرتی درمیان اشعار نیما برخوردار نیست. باچهان روبرو میشود. نام شعر «صبحدمان» است وواقعاً شعر عمیقی است:

تا صبحدمان در این شب گرم
افروخته‌ام چراغ زیراك
می‌خواهم برکشم بجاتر
دیواری درسرای کوران

برساخته‌ام نهاده کوری
انگشت که عیب‌هاست با آن
دارد به‌عتاب کور دیگر
پرسش که چراست این، چرا آن؟

وین گونه به‌خشت می‌نهم خشت
درخانهٔ کوردیدگانی
تا از تف آفتاب فردا

بنشانمشان به‌سایبانی

افروخته‌ام چراغ از این‌رو
تا صبحدمان در این‌شب‌گرم
می‌خواهم برگشتم بجاتر
دیواری درسرای‌کوران۵

شاید نیما بشعر خود بمثابهٔ دیواری میبنگـرد کهدرسرای کوران بنا میکند. وچراغی که برافروخته است‌درسرای کوران قابل‌شناسائی‌خودکوران نیست. ودرنتیجه فقط اعتراض وایرادکوران‌شنیده‌میشود. لکن‌نیما. بنظرمن اشاره به‌مسائل مهم‌تری دارد. ازروی اشاراتی‌که نیما بزندگی‌خوددارد.و دوستانش آنهارا با ما درمیان‌گذاشته‌اند. بنتایجی‌دربارهٔ دید اواززندگی یك شاعر در اجتماع می‌رسیم‌که بی‌ارتباط به‌مفهوم این شعـرنیست: نیما بکلی از تبلیغ‌گـریزان‌بود . شاعری نبودکه بکوشد خود را بهیك مؤسسه تبدیل‌کند ویا وقت خودرا بسامان دادن‌روابط عمومی خود بگذراند. نیما سخت مشغول ساختن آن‌بنا بود. عملا ازآن «ساخته» سخن‌می‌گوید. و شاید منظورش ازآن‌ساخته. دقیقا همان «ساخت» شعرش باشد. ولی شعر در این معنا مفهومی وسیع‌تردارد. بدرغم‌کوری‌کوران شاعر متعهد است چـراغی برافروزد وتاصبحدمان آن «ساخته» رابسازد. بگذاردیگران ندانندکه‌توچه میگوئی وچه‌میکنی. سفارش تاریخی شاعر درمعروف شدن، در تبـراژهای فراوان. در تبدیل‌کردن شعر به‌بنگاه معاملات ملکی ویا منم‌منم گـوئی‌هـای سخیفانه‌نیست. نیما آفریننـدهٔ ساخت‌های اعتراض بسخافت و جلافت و بازاری و تجاری شدن است. سفارش تاریخی شاعـر اورا درمقامی بسیار رفیع قرار میدهدکه‌شاید از این‌دیدگاه درشعر معاصرایران تنهایك‌نفر.یعنی

۵ـ همان‌کتاب **نمونه‌ها**...ص۱۰۵ تا۱۰۶.

فروغ فرخزاد، با او قابل مقایسه است. این دیوار باید ساخته شود. این دیوار درسرای کوران باید ساخته شود. کوران نمیتوانند حالا بفهمند که جریان از چه قرار است. اعتراض، البته که باید بکنند؛ عتاب، البته که باید باشد؛ دشنام، البته که باید داده شود؛ شایعه پراکنی بعد از پرخوری های شبانه، ریشخندها. خودگنده بینی ها، فحش و فضیحت ها، حتی دکان باز کردن برای پیروان خیالی این یا آن سبك، ودر همه حال کور ماندن. البته که باید باشد. اگر این قبیل جلافت ها. شمایل گردانی ها و بازاریابی ها نبود، که اصلا این شعر سروده نمی شد. نیما ساخت رابطهٔ موجود بین خود وادبای باصطلاح گردن کلفت و شهپر دوران خود را فقط یك لایه از یك مجموعهٔ روابط چندین لایه ای بین شاعر، متفکر، و فرزانه با کل تاریخ، توده ها، و کل روابط انسانی میداند. براساس این روابط است که نیما اسطورهٔ اعتراض خودرا خلق میکند. و تازه چه انسانیتی بخرج میدهد! باید خشت روی خشت بگذارد. از آغاز شب تا صبحدمان: باین منظور چراغ افروخته است که دیواری در برابر تف آفتاب فردا درست کند و آن را سایبان سر خود همان کوران بکند. بدین ترتیب نیما بهما هشدار می دهد که جهل توده ها شمارا از کوره بدر نکند. اعتراض و عتاب آنان، پیروی آنان از کوران دیگر، که ممکن است حتی بقیمت جان شما هم تمام بشود، نباید شما را مجبور بدخالی کردن میدان بکند. هنر در این است که انسان به توده ها درزمانی خدمت کند که آنان قدر خدمت را نمی توانند بگذارند. جالب این است که مرگ نیما، شعر اورا زنده تر می کند، واین در مورد فرخزاد نیز صادق است. مرگ او، شعرش راعزیز ترکرد. دشوار است که قدر یك شاعر درجه یك درزمان خود اوشناخته شود. اگر مردم میفهمیدند که شاعر واقعی چه می گوید، دیگر چه نیازی بود که دربارهٔ فلسفهٔ سفارش تاریخی، اجتماعی و ادبی هنرمند داد سخن داده شود؟ فردوسی، مولوی وحافظ، نه حافظ قهور بودند، نه صاحب ضریح، و نه ملك الشعراء. وکسی که از قبل شعر دیگران از زرزد، به زباله دان تاریخ افتاد، و زود باشد که دیگران هم بیفتند. خدمت

به‌خلق، درمفهوم خود فروشی به‌خلق نیست، بلکه ساختن آن دیوار است تا این خلق از تف آفتاب فسردا در امان بمانند. البته نیما شعر خود را هم بعنوان خشتی از آن دیوار به‌شمار می‌آورد. خشت بر خشت نهادنش در خانهٔ کور دیدگان. دقیقا در همان معنای ساختن شعری چندین تعبیری است که یك تعبیرش هم دربارهٔ خود همان شعر باشد. یعنی هر شعرخوب، شعری دربارهٔ خود همان شعر هم هست. نیما دریك نوشتهٔ دیگر، باز به مسألهٔ زحمتی‌که برای شعرش می‌کشد، اشاره دارد. منتها یك تصویر اصلی را جانشین تصویر اصلی شعر «صبحدمان». یعنی «دیوار» میکند. و این‌بار، در **دونامه** از «پل» حرف میزند:

«هرچندکه فشارزندگی آسان مرابراه انداخت. رمیده خیلی دیررام شد. هر سنگ باچه‌کند وکو وبرآورد دقیق ازجاکنده شدوپل به روی آب باچه‌روز وشب‌های پرزحمت طرح بست تادیگران آسان‌بگذرند ودیوانه‌ها به‌آب‌زده بگویند: پل‌لازم‌نیست! اما درپیش پای‌کسی‌که میگویدلازم‌است، هرکار بعدی درعالم هنر از یك‌کار قبلی آب میخورد.»۶

وآن «پل»چیست؟دیگرانی پیش‌ازمن،من درزمان خود،و بازدیگرانی بعد ازمن. حرف‌هائی درباره آن‌پل زده‌ایم .این‌بارهم به‌تفصیل به‌آن«بستهٔ اسرارمرموز» پرداخته شد.لکن من میخواهم چندمسأله درمورد نیمارا هم بسرعت طرح کنم‌وبراساس‌نوشته‌های خودنیما، نقدهائی که‌دیگران‌نوشته‌اند و من‌خود نوشته‌ام. نشان دهم‌که نیما هم بالفعل وهم‌بالقوه قدرت پیشگوئی شکل‌های مختلف شعری این مرز وبوم را داشت. نه‌تنها خود او باین مسأله اشاره میکند، بلکه درهمان خشت اول، ازنظر ساخت شعری، آینده‌رادرنظر دارد. دیگرانی‌که ازپشت سراو میرسند، راه اورا به ترتیب خاصی ادامه می‌دهندکه‌بنظرمن بسیار جالب است. قصد من پیگیری در شیوه‌های مختلف شعر بعد ازنیما نیست. این‌کار را هم من درکتابهایم‌کرده‌ام و هم دیگران .

۶ــ دونامه، ص ۲۵

یکی دونکته‌ای که‌در پایان این گفتارمی آورم برای‌من تازگی‌دارد. برای‌شما نیزشاید تازگی داشته‌باشد. مقدمات را از خود نیما می‌آورم.این مقدمات مربوط‌میشود بوزن و آرمونی، وشاید معروفترین‌حرف‌های‌نیما باشد. منابع همان **حرف‌های‌همسایه**،**دونامه** وخطابه‌نخستین کنگرهٔ‌نویسندگان‌ایران است.

« من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی‌وزن و قافیه شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این بنظر می‌آید. اما به نظر من شعر در یك مصراع یا یك بیت ناقص است: ــ از حیث وزن ــ زیرا یك مصراع یا یك بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولیدکند. **وزن‌که طنین و آهنگ یك مطلب معین است ــ در بین مطالب یك موضوع ــ فقط به توسط «آرمونی» بدست می‌آید، این است‌که باید مصراع‌ها وابیات دسته‌جمعی و بطور مشترك وزن را تولیدکنند. من واضع این‌آرمونی هستم...** (تأکیدها همه از ماست).

« به شما گفتم ــ اوزان قدیمی ما اوزان سنگ شده‌اند. و باز برای شما گفتم. برای این است‌که همسایه می‌گوید یك‌مصراع یا یك‌بیت‌نمی‌تواند وزن را ایجادکند. **وزن مطلوب‌که من می‌خواهم، بطورمشترك ازاتحادچند مصراع وچند بیت پیدا می‌شود.** بنابراین وزن‌نتیجهٔ‌روابط است‌که برحسب ذوق تکوین‌گرفتند. وزن، جامد ومجرد نیست ونمی‌تواند باشد، وزنی که او معتقداست: **جدا از موزیك و پیوسته با آن ، جدا از عروض و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته با آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند.** بشما گفتم... درخصوص وزن. شعر فارسی سه دوره رامتاز دارد: **دورهٔ انتظام موزیکی، دورهٔ انتظام عروضی** که متکی به دورهٔ اولی است. **و دورهٔ انتظام طبیعی** ، که همسایهٔ معقول پیشقدمی‌است در آن.

« منظور، همسایه می‌خواهد وزن شعر را ازموزیك جداکند. میگوید ــ و در مقدمهٔ مفصل خود ثابت می‌کند ــ که موزیك سوبژکتیو و اوزان شعری ، (که بالتبع آن سوبژکتیو شده‌اند) بکار وصف‌های ابژکتیو که

امروز در ادبیات هست نمی‌خورد... این‌کار را در **اوزان عروضی** و بعد در **اوزان هجائی** در نظر دارد. **اما اینکه پرسیدید کدام وزن جامد است، اصطلاح خود اوست. وزن‌هائی‌که نمی‌توانند طولانی بشوند، جامدند و غیر مستعد، به‌عکس، وزن‌های دیگر مستعد و متحرك.**»

« در اشعار آزاد من وزن و قافیه بحساب دیگر گرفته می‌شوند. **کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها درآنها بنا برهوس وفانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم بنظمی اعتقاد دارم.** هرکلمهٔ من از روی قاعدهٔ دقیق به کلمهٔ دیگر می‌چسبد. **و شعرآزاد سرودن برای من دشوارترازغیرآن است.**»

و باز در **دونامه** می‌نویسد:

« در دفتر عروض من یك مصراع یا دو مصراع هرقدرکه منظوم باشد، حاکی از وزن ناقصی بیش نیست. **چند مصراع متوالی و باشتراك همند که وزن مطلوب را بوجود می‌آورند.** من روابط مادی وعینی رادر نظر گرفته‌ام... این قسمی ازاقسام شعر است. **پایهٔ این اوزان بحور عروضی است. منتها من می‌خواهم بحور عروضی بر مـا تسلط نداشته باشد،** بلکه طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم.»

و نیز می‌گوید:

« چطور **هرجزئی** جلوه خود را داراست؟ **ازترکیبی‌که‌درمیان‌اجزاء دارد،** شناخته می‌شود».

بطورکلی همهٔ ماکه شکل ظاهری شعر نیما را شناخته، بکاربرده‌ایم، یا بکار بردن آن را برای دیگران توضیح داده‌ایم ــ و بدون شك بهترین توضیح شکل ظاهری شعر نیما همان مقالهٔ « نوعی وزن در شعر فارسی» از مهدی اخوان ثالث است ــ بچند نکته پی برده‌ایم.

۱) شعری‌که با یك رکن شروع شد، به‌محض اینکه در یك مصراع وزن خاص خود را پیداکرد، تا پایان در وزن آن مصرع وزحافات آن گفته خواهد شد.

۲) کلیهٔ مصرع‌ها باید با همان رکن شروع شود.

۳) در اوزان ساده و یا بقول نیما «مستعد ومتحرك» باید هرمصرع استقلال عروضی داشته باشد، یعنی پایان‌بندی مصرع‌ها، که رویهم‌اززحافات یك وزن ساخته می‌شود، به‌منظور استقلال شکلی بخشیدن، از نظر عروضی، به‌آن مصرع، در پایان آن می‌آید. و استقلال باین معناست که شعرمتکی بر اوزان ساده ، از نوع تکرار فاعلاتن ، فعلاتن، مستفعلن ، فعولن ، مفتعلن و یا مفاعلین و غیره، تبدیل به بحر طویل نشود. خواننده در پایان مصرع بایستد، دوباره از آغاز مصرع بعدی حرکت کند و دوباره بایستد، تا برسدبه‌پایان شعر. پایان‌بندی نوعی نقطه‌گذاری عملی درگوش هوش است.

۴) طول مصرع باندازهٔ طول مطلبی است که در آن مصرع گفته می‌شود. تساوی طولی مصرع‌ها قهری نیست. اگر دو مصرع با هم مساوی باشند، بعلت مطلب است. اساس بر روی عدم تساوی طولی مصرع‌هاست. مصرع در اوزان ساده بلندتر از حد معمول عروض کلاسیك می‌تواند باشدو در اوزان مرکب و ساده می‌تواندکوتاهتر ازحد معمول عروض کلاسیك هم باشد. بدین ترتیب یك رکن مثل فاعلاتن و زحافات آن ، مثل فَ ، فا، فع، فع، فاع، فاع ، فعل، فاعل، فاعلا و غیره ، نقش اساسی در ایجاد هارمونی پیدا می‌کنند. مصرع‌ها بوسیلهٔ وزن عمومی شعر به یکدیگر تنیده می‌شوند، در عین حال استقلال مصرع‌ها حفظ می‌شود. «شب» ، «مانلی» ، «دل فولادم» و دهها شعر دیگر از خود نیما بهترین مثال این طرز تصوراز عروض نیمائی در رمل مخبون می‌توانند باشند.

۵) نیما اعتقاد داردکه در وزن‌های جامد، یعنی بحرهای مختلف الارکان مثل مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات، یا مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات، یا در اوزان مربوط به بحر معروف رباعی‌که مردم در وزن لاحول ولاقوة الا بالله، می‌شناسند، بلندی مصرع‌ها بلندی قراردادی شعر فارسی‌است، ولی می‌توان با استفاده از زحافات‌این‌بحور، مصرع‌ها راکوتاهترگرفت. شعر-

های نیما در این وزن‌ها، ازین قرارداد تجاوز نمی‌کنند. ولی چون نیما فکر بلندی وکوتاهی مصرع‌ها را پیش‌کشیده است، شاعران دیگر، بعد از نیما، در بعضی موارد، طول اوزان مختلف‌الارکان را هم طولانی‌تر از بلندی قراردادی شعر فارسی گسرفته‌اند. در واقع نیما در اینجا پیش‌بینی بالقوهٔ یکی از اشکال آیندهٔ شعر راکرده است. اخوان این ظرفیت بالقوه را هسم بخشی از آن رودی بشمار می‌آورد که نیما خود را بدان تشبیه‌کرده است. اخوان دانش عروضی خود را بکار می‌اندازد، از رودخانه سطلی آب برمی‌دارد، از آن برای تفسیر خود ازعروض استفاده می‌کند، منتها تاحدی استادانه، و نه شاعرانه و استادانه با هم:

ای صوفیان سرخوش میخانهٔ الست

ای لولیان مست به‌ایام کرده پشت به خیام کرده رو

ای عاشقان او

راهم دهید آی پناهم دهید آی

این جا منم

(منم

کز خویشتن نفورم و با دوست دشمنم...۷

اساس وزن برروی مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات است، ولی مصرع دوم، یعنی، ای لولیان‌مست به‌ایام‌کرده پشت به‌خیام‌کرده رو، هم‌طولانی‌تر از مصرع‌های قراردادی شعر فارسی در این وزن است، و هم طولانی‌تر از مصرع‌های نیمائی در اوزان مختلف الارکان، و وزن سالم هم هست و بر اساس مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات قابل تقطیع.

چند سالی پس از مرگ نیما، عده‌ای از شاعران نیمائی، بی‌آنکه‌به

۷- نگاه‌کنید به‌بدعت‌ها وبدایع نیمایوشیج، از مهدی اخوان ثالث،انتشارات توکا، سال ۵۷، تهران، از ص ۶۱ تا ۲۰۷. و دراین مورد بخصوص به‌صفحات ۸-۱۳۷.

این پیشنهاد امید چندان توجهی کرده باشند. بعلت طبیعت کارشان. ازین پیشنهاد هم تجاوز کردند. این شاعران شروع کردند بطولانی کردن مصرع های اوزان مرکب. در جهتی که بشعر انعطاف بیشتر بدهد. مثلاً فروغ فرخزاد. در اوزان شعرهای آخر عمرش وزن را فقط بعنوان یك اولا بکار برد. در یك سطر و در یك شعر. نه یك رکن. که چند رکن را. که طبق قراردادهای عروضی و نیمائی با هم مانعة الجمع هستند. بیك جا جمع کرد. و از مجموع این ترکیب‌ها. نوعی موسیقی بوجود آمد که در برابر عروض نیمائی متکی بر هارمونی رکن. باید آن را « هارمونی گفتار » نامید. شعر فروغ بگفتن نزدیك تر است تا بلند خواندن. فروغ بعنوان بنیانگذار شعر مؤنث فارسی. بدنبال آهنگی دیگر برای بیان حالات و بینش زنان ازمحیط خود بود. می گوید :

چرا نگاه نکردم؟

مانند آن زمان که مردی از کنار درختان خیس گذر میکرد.

که سطر اولی را براساس مفاعلن فعلاتن تقطیع می کنیم، ولی وقتی که می‌رسیم بسطر بعدی، چندین اشکال پیدا می‌شود: « مانند آن زمان که». بر اساس ــ مفعول فاعلات ــ «مردی ازك». براساس فاعلات ، « نار درخ »، مفتعلن. «تان خیس». فاعلات. « گذر میکرد ». مفاعیلان. تقطیع می‌شوند . و طبیعی است که در عروض و اوزان نیمائی چیزی بصورت مفعول فاعلات فاعلات مفتعلن فاعلات نداریم. اخوان نیز به پیش‌بینی چنین‌وضعی درمقالهٔ « نوعی وزن درشعر فارسی » نپرداخته است. ولی این شعر نیز دارای وزن است . منتها وزنی است که وقتی می‌خواهیم تقطیعش کنیم، فرار می‌شود، و وقتی که نمی‌خواهیم برداشت صناعتی از وزن بکنیم، فوت و فن ادبی را کنار می گذاریم و می‌خواهیم فقط شعر را بخوانیم . با آهنگش بسراغ ما می‌آید. این نوع موسیقی سازی از امور سهل وممتنع شعر فرخزاد است . موسیقی شعر گفتن و نه باخواندنی صدای بلند . از این‌جا سرچشمه

می گیرد.[۸]

یك نکتهٔ جزئی دیگر اینکه ازتفسیری که اخوان ازهمآهنگی در شعر نیما ودرمقالهٔ «همآهنگی وترکیب» ازهمان کتاب **بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج** کرده چیزی مستفاد می‌شود که بیشتر از اختصاصات هر گونه شعر است: باید بین مطلبی که گفته‌می‌شود و وزنی که برای گفتن این مطلب بکار می‌رود، همآهنگی وجود داشته باشد. درواقع وزن از درون مطلب جوشیده، بیرون آمده باشد. البته اخوان تنها ازوزن وقافیه صحبت نمی‌کند. بلکه‌می‌گوید:

«... وقتیکه پای بیان و ارائه بمیان میآید و القاء احساسات وافکار و ارتباط بادیگران، کار ازسادگی‌محض وبسیطی مطلق‌درمیگذرد و بی‌توجهی بعناصر واجزاءتشکیل دهندهٔ یك‌واحدبیانی. موجب‌پریشانی درکاراست...

« یك‌قطعه‌شعرخوب، باهمهٔ‌سادگی، آنچنان ترکیبی است. واجزاءآن باهم آنچنان پیوستگی وهمآهنگی کامل دارند: کداگر ناتندرستی و نقصی درهریك از اجزاء وجودداشته باشد یك‌مجموعهٔ واحد را ازتوفیق وکمال دور نگه‌می‌دارد و بالنتیجه‌از تحلیل وتأثیر وثبت والقاءکه هدف‌اصلی‌است. بی‌بهرگی نصیب‌می‌شود.»[۹]

این‌حرف‌ها بسیارجالب وخوب است. ولی‌اگرقرار براین‌است‌که از تحلیل وتأثیر وثبت والقاء. «بی‌بهرگی نصیب‌نشود» عناصر واجزاءتشکیل دهندهٔ یك واحدبیانی چه‌چیزهاهستند وپیوستگی وهمآهنگی بین‌کدام‌اجزاء باید برقرار باشد؟ اخوان بلافاصله بحث وزن و قافیه. شمس‌قیس، رشید ـ وطواط، مهدی‌حمیدی وچندین‌شاعر کلاسیك را پیش می‌کشد. وباوجوداینکه

۸ـ پیرامون این نکته نگاه‌کنید به مقالهٔ « تاملاتی پیرامون شعر و نثر » از رضابراهنی درنگین، شماره تیرماه ۵۸. متن سانسور شدهٔ این مقاله درسال۵۲هم یکبار بچاپ رسیده بود.

۹ـ ازهمان‌کتاب **بدعت‌ها و بدایع**... ص۲۱۰. هنگام خواندن سخنرانی در کانون این اقوال را از اخوان نخواندم تا ازتفصیل کلام پرهیز کرده‌باشم.

از نیما دو سه قول دقیق دربارهٔ پیوستگی و ترکیب می‌آورد. لکن بیشترین قسمت بحثش دربارهٔ این است که آیا وزن و قافیه را مثل نسخه‌ای که بعضی از دستور-نویسان وزن و قافیه پیچیده‌اند، باید پیش از گفتن شعر انتخاب کرد، یا هنگام گفتن شعر خود به‌خود همه‌چیز جور می‌شود! اخوان تصمیم می‌گیرد که: «این امر تجربی است که در شعرهای **مطبوع** [تأکید از اخوان است] نخست کلیات معنای یک شعر همراه با وزنش به‌خاطر خطور و خلجان می‌کند و کیفیت ترکیب کلی یک شعر است که خاطر را به‌خود مشغول می‌دارد و شاعر را متغنی می‌سازد. قبلاً از ارسطو نقلی کرده‌ایم که می‌گفت طبیعت معنی و موضوع است که ما را بسوی وزنی مناسب رهبری می‌کند.»[۱۰]

« اما آنان که قصه‌ای دارند یا غصه‌ای. آنان که رازی دارند یا گدازی. هیچ‌گاه چنین نمی‌اندیشند که قبل از ادای معنی. در فکر وزن و قافیه باشند. معنا همراه با غنا و زمزمهٔ جادوئی خود و با هماهنگی و پیوند کامل، پرده به پرده ساز سرود خوان قریحه‌شان را به آواز می‌آورد و ایشان فقط سراینده و راوی و ناقلند نه چیز دیگر. فقط خود را پرده‌گشائی میان مبنای الهام که زندگی و عالم معناست. و میان زمانه و تاریخ... شعر آدمی محصول شعور نبوت آدمی است در قلمرو زیبائی و حس و تأمل و تازندگی باشد و جهان باشد این نبوت نیز هست... و شعر و سخن نیما نیز چنین صفتی دارد سازی همنوا با اسرار زندگی او و سرود پویای زمانهٔ اوست هر تکه از هر منظومهٔ او دارای زندگی و زایندگی تازه‌ای است و پیوسته و هم‌آوازو هم‌آهنگ با تکه‌های دیگر آن مجتمع و ترکیب کلی و همه پاره‌هایش مثل ساعتی کامل و کوک است که در آن تعبیه‌ها و دنده‌ها و گردنده‌ها و کشنده‌های کوچک و بزرگ با هماهنگی یک سخن می‌گویند.»[۱۱]

کلیه این حرف‌های زیبا را می‌توان قبول کرد. شاعر «سراینده و راوی

۱۰ــ همان کتاب، ص ۳۷-۲۳۶.

۱۱ــ همان کتاب، ص ۴۲-۲۴۱.

وناقل » است. « شعر آدمی محصول شعور نبوت آدمی است» و هرنکته از شعرهای نیما«پیوسته و هماواز وهماهنگ با نکته‌های دیگر آن مجتمع و ترکیب کلی است». و الی آخر. می‌توان گفت حرف اول را الیوت هم زده است: شاعر یك کاتالیزور است. یونگ هم گفته است که شعرخوب ازطریق شاعر سروده می‌شود ونه بوسیلهٔ او. یعنی هرشعر خوب وجود دارد. منتهـا یکی می‌آید و آن را بیان می‌کند. استاد ازل می‌گوید«بگو». و حافظ هـم می‌گوید.وهماهنگی‌وترکیب‌هم. درست. نبوت آدمی هم احتیاج به‌توضیح ندارد وبسیارهم زیباست.ولی اجزاء آن‌هماهنگی وترکیب.نامشان چیست؟ اخوان ازاین‌مقوله فقط هماهنگی ارسطوئی را می‌داند. مطلب. وزن‌وقافیه و شکل‌وساختش را پیدا می‌کند. ولی ترکیب چه چیز باچه‌چیز. هماهنگی کدام جزء باکدام‌جزء را.نمی‌گوید. واین‌یکی ازمهم‌ترین مسائل کارنیماو شعر جدید است. آرمونی یعنی چی؟

نیما بیش ازده شعر در رمل‌مخبون‌دارد با پایان‌بندی‌ها در زحافات همین وزن. ولی مطلب.یکی«مانلی»است.دیگری «شب».سومی «دل‌فولادم». و چهارمی«خونریزی».پنجمی « می‌تراود مهتاب»، والی ماشاءالله. اگروزن برای هربیست شعری که دراین وزن سروده‌شده‌اند.مناسب است. باید چنین نتیجه گرفت که مطالب آنها هم یکی است. درحالیکه چنین نیست. مطلب‌هر شعر جداست. واگر نیما پنجاه سال‌دیگرهم عمرمی‌کرد و بیست شعر دیگر در این‌وزن می‌گفت. مطلب هرشعر بازهم جدامی‌بود. پس این‌چیست که‌هر شعر راتبدیل به‌حادثه‌ای‌واحد می‌کند، برغم تشابه صوری و وزنی بین‌آنها، وهرکدام از این‌حوادث را درهماهنگی نگاه می‌دارد، واجازه نمی‌دهـدکه یك‌شعر با شعر دیگر اشتباه شود. اخوان خواهد گفت، ترکیب اجزاء، ولی کدام اجزاء را نخواهد گفت. اگر «شعر آدمی محصول شعور نبوت‌آدمی است». نقد شعر هم‌شناسائی‌ساخت شعور نبوت‌آدمی است. چیزی‌که«شاعر را متغنی می‌سازد» نه‌وزن و قافیه، نه مطلب، اندیشه و عاطفه و غیره، بلکه

ترکیبی ازسه‌عنصر اصلی است: شکل‌ظاهری، یاساخت‌صوری شعـر، وزن و قافیه، آهنگ، موسیقی ــ که عروض وغیر عروضش باهـم فرقی ندارند ــ، شکل درونی وذهنی ویاساخت عمقی که عبـارت ازنحوهٔ ترکیب وتشکل و حرکت هماهنگ استعاره‌ها، نمادها، مثال‌ها، تشبیهات، مجازها،توریه‌هـا و اسطوره‌ها، ومعنا ومحتوای کل این‌صناعات ذاتی شعر دریك شعر . آرمونی درشعر بمعنای هماهنگی کامل است بین شکل‌ظاهری یاساخت قشری، شکل ذهنی یاساخت عمقی، و معانی‌یك‌شعر. هماهنگی این اجزاء اصلی ، یك شعر را از بقیه اشعار جدا می کند. شعور نبوت آدمی، مستمر نیست. هـر گاه که صاعقه بزند، حادثه بوجود می‌آید. این‌حادثه آن‌لحظهٔ نبوت است که شاعر را غرق در هماهنگی می کند، و او شعری می گوید جدا ازشعرهای‌دیگران و شعرهای دیگرش. اجزاء هماهنگی عبارتند از سه ضلع آن‌مثلث که در آن وزن وقافیه، بطورکلی، و موسیقی ازهرنوع، می گنجند، تصاویر ازهر نوع می گنجند، ومعانی هم می گنجند. شعـروقتی کامل است که بین این اجـزاء هماهنگی وجود داشته باشد[۱۲].

این‌بحث را بپایان می‌برم، بایك اشاره‌به‌مسأله‌ای دیگر، بایك‌ابراز ــ تأسف ودعوت ازشما برای یك امرخیر.

پیوسته این‌احساس‌غبن بامن‌بوده‌است که هرگز درزمان‌حیات‌نیما بخت یارم نبود تا بااوحضوراً محشور شوم. حشرونشر من دریکی ازمقاطع‌اصلی وکاری زندگیم باجلال آل‌احمد، که‌ازیاران‌مهربان‌وصمیمی نیما بود، از نیما درذهنم‌تصویری‌فراهم‌کرد که بیشتر شبیه‌جلال بود تانیما، و چون دیگرانی که نیما را می‌شناختند، مثل دوستی که‌حالاازاوسخن‌می گویم، ازسخنان‌طنز‌آلود نیما هم بامن حرف میزدند، همیشه احساس می کردم تصویری که جلال از نیما ترسیم‌می‌کرد، تصویری بود جدی‌تر وعبوس‌تر ازآنکه نیما

۱۲ــ دراین مورد نگاه‌کنیدبه مقالهٔ « شکل ذهنی‌درشعر » در طلا در مس، چاپ زمان، ازرضا براهنی.

براستی بود. شاید این خصیصه‌ای بود در دوست روانشادم جلال، که طنز دیگران را هم به‌جد بر گزار کند.

و اما همیشه من یك دوست دیگر هم در کنارم داشته‌ایم که گرچه نامی بوده‌است نه به بزرگی نیما و نه به‌شهرت جلال. اما بهر معنائی که در اونگاه کنیم، سخت به‌نیما نزدیك بود. وهنوزهم هست. دیروزمن از اودیدن کردم تا ازاو دعوت کنم که در جلسهٔ ما شرکت کند. و بدرغم جنونی که ده‌سالی است او با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند. و بدرغم سکته‌ای مغزی که اخیراً متحمل شده‌است. طوری که دیگر سخن گفتن فراموشش شده است. در جمع ما بیاید. وبعنوان یاد ویادگاری از نیما. باما حاضر باشد. ولی این دوست عزیزمن. این نخستین شاگرد صدیق نیما، یعنی اسماعیل شاهرودی. همان آینده‌ما. آنچنان بیمار است وبا بیماری‌اش آنچنان منزوی. تنها ودورافتاده ازسیلان وحال واحوال جهان وتحرك جلسات وکلمات ما. که پس ازهمان لحظهٔ اول دیدار با او، دیگر دعوت را فراموش کردم، و چون فهمیدم که پزشکان جوابش کرده‌اند. و اوکه در زمان سخن گفتنش. بهترین خوانندهٔ شعرهای نیما بود. دیگر صدائی نامفهوم بیش نیست. وتنها چیز زنده، وبراستی زنده‌اش. چشمهایش هستند نگران عبور عمری برلب بام. می‌خواهم ازشما دعوت کنم که از اودیدن کنید. بدخانه‌اش بروید. بنشینید. تماشایش کنید واز اوبخواهید که برای شما لبخند بزند. چرا که این چیزی بود که دیروزمن از او خواستم، و او سخاوتمندانه لبخند زد، لبخندی که در این برزخ بین زندگی ومرگ، مثل شعری بود هم دردآلودو هم‌سخت دلنشین. ومن، به‌لبخند آن مردزیباترشده درچند قدمی ابدیت بود، که این‌ملاحظات ناچیز دربارهٔ شعرنیما، یعنی استاد اول‌او، وهمهٔ ما، درشعر را تقدیم شاهرودی کردم. ✻

تهران ـ ۵۹/۱۰/۷

✻ این‌خطا به‌دورزمانی ایراد شدکه شاهرودی هنوززنده ودر میان ما بود. او پائیز سال ۶۰ ازمیان ما رفت.

سایه‌روشن یک چهره

گذری به تمثیلات

اکبر رادی

برای من «آخوندزاده»سیمای موقری است که درتآتر واقعگرای این حدود مشرق کرسی بلندی دارد. از «نوخه»[1] برخاسته، در «تفلیس» نشسته.و هر شش نمایشنامه‌ی خودرا یك قلم بدترکی نوشته است. همین بعدهامحملی شدکه در ماورای «ارس» برایش آرشیو و موزه و تشکیلات بچینند و با گذاشتن معادل پسوندی «اوف» بدجای «زاده» او را بدشیوه‌ای ظریف و سمبولیك مال خودکنند.این شاید نشانه‌ی تلقی بزرگمنشانه‌ای است که آقایان ازنفس فرهنگ و اندیشه دارند. ولی گویا «آخوندزاده»خود تصریح داشته که پارسی‌است، اجدادش از طرفین رشتی وتبریزی و مراغه‌ای بوده‌اند و بالمآل آثارش‌را بدحب ایران نوشته است. بدهرحال. ماکه نه‌پاسبان مقابر عتیقه‌ایم، و نه اصلاً برای اندیشه حریمی‌قائلیم و بقعه‌ای، دعاوی‌خصوصی را به اهلش می‌سپاریم و فوراً بدمحور بحث می‌رویم که «تمثیلات» است. اما قبلاً دو کلمه گریز می‌زنم:

یك قرن و خرده‌ای از مرگ «میرزا فتحعلی آخوندزاده» گذشته است[۲]. تهران و تفلیس در باب او سخن بسیار گفته‌اند. ولی من این جا به هیچوجه قصد ندارم که این حرف و نقل‌ها را تائید کنم. زیرا که یا یك‌سره تحسیناتی بوده است همچو بهتانی، یا سرنائی که از ته می‌دمیده‌اند، یا سکوت و احیاناً تمجمجی که کلاً بوی بخل می‌داده است. و این‌ها همه پیش‌از آنکه نمایشنامه‌های «آخوند زاده» را به درستی بشکافند و روده‌هایش را بیرون بریزند، وضعیت او را برای ما بغرنج کرده‌اند. نقد مکتب قفقازی که اغلب در سطح نازلی به ادبیات ما عشق ورزیده ـ یك مارك «مولیر شرق» به او زده و اسم اعظمی از او ساخته که تأثیرش ششدانگ است و حکمتش خدشه ناپذیر، و خود را خلاص کرده است. محمد حسن خان اعتمادالسلطنه ـ که با افاضل نویسندگان دارالطباعه‌ی ناصری تفوق ادبی می‌کرده ـ با خود عهد کرده بوده است که روزی «آخوندزاده» را «به حکم یا به حیله به خاك ایران آورده (. . .) سزای او را به‌شرع شریف» واگذارد[۳]. فرهنگیان دیگر زمانه، حتا کسانی که با «آخوندزاده» مراوده داشتند، کما بیش مهر بردهان زدند و درباره‌ی او سمات‌الاسود گرفتند. و این گویای آن معنی است که مجامع بالای ایران او را تحویل نگرفته، بلکه عنعنات قاجار زیر نیش طنزهای او جریحه دارهم بوده است. نقد ادبی معاصر ما نیز ـ مستقیم و غیرمستقیم ـ تحت نفوذ حوزه‌ی قفقاز نگاهی مدهوش فقط به نیمرخ این چهره انداخته، احساساتی در وجه نقد واریز کرده ولامحاله به غلظت ابهام افزوده است. چند نمونه می‌آورم: فریدون آدمیت، اگرچه تلویحا معترف است که به اموزفنی نمایشنامه آشنائی ندارد، در «اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده» می‌گوید: «اهمیت میرزا ـ فتحعلی تنها در تقدم او بردیگر نویسندگان خاور زمین نیست. درخبرگی او و تکنیك ماهرانه‌ای است که در نمایشنامه نویسی و داستان پردازی جدید به‌کار بسته است.» باقر مؤمنی در پیش درآمدی که برتمثیلات نوشته،

قاطعانه نظر می‌دهد: آخوندزاده نشان داده است که بر تمام ریزه‌کاری‌های نمایشنامه نویسی تسلط دارد و« دراین زمینه استادی مسلم بشمار می‌رود.» یحیی آرین پور، صاحب کتاب «از صبا تا نیما» مایه را غلیظ‌تر گرفته، « آخوندزاده » را یك تکه همسنگ شکسپیر و مولیر می‌داند و در مقایسه با مولیر برای اوچرب هم‌می‌گذارد: « آخوندزاده خودرادر چهارچوبه‌ی تنگ و فشرده‌ی سبك کلاسیسیسم و راسیونالیسم که مولیر(...) به‌کارمی‌بست، محصور ومقید نکرده، وبا همان آزادی واستقلالی که شکسپیردر آثارخود راه داده، افرادکمدی‌های خودرا باصفات و سجایای طبیعی مجهز کرده است.»[۴] اماهیوا گوران دررساله‌ی «کوششهای نافرجام» برخوردمنطقی‌تری با «آخوندزاده» می‌کند:»آنچه (او) نوشت، کارهائی بودکه از نظر شکل دارای عیب‌های اساسی فراوان است.» ولی معلوم نمی‌کند این معایب کدامند. ضمن اینکه بی‌درنگ این « عیب‌های اساسی » را زیر « قوت محتوا»ی آثار او موجه وپوشش نم‌می‌کند ــ به‌هرجهت!

من این مقدمه راگشوده‌ام تا نمائی داده‌باشم از تمثال گردگرفته‌ای که به اسم « آخوندزاده » بالای سرمان نصب کرده‌اند. می‌بینید؟ سوای حسابی که آن خواجه‌ی ناصری ــ آقای اعتمادالسلطنه ــ برای « آخوند ــ زاده » بازکرد. (و ما البته‌کینه‌ی عمیق او را درك می‌کنیم.) فتاوی همه یکدست، بی‌مدلول و ــ باادای احترام برای آقایان ــ تصدیق‌های بلاتصور است. و مهم‌تر اینکه ازکسانی صادر شده است که در اجرای نوعی نقد « نورماتیف » حساسیتی نشان داده‌اند و هریك در مرتبه‌ی خود بطورعمده نظر به‌ماهیت اجتماعی اثر دارند. از این جاست که می‌خواهم گامی در این قلمروی ممنوع بردارم وبانکمله‌ای بر « تمثیلات » ــ که فریضه‌ی من است ــ هم غباری از تمثال این پیر ما بگیرم، و هم سخنی گفته باشم با ناقدان جوان این دیارکه باید نقش قطعی خود را در حفظ بیضه‌ی نقد تحلیلی ایران ایفاکنند.

«آخوند زاده» اولین نمایشنامه‌ی خود، « ملا ابراهیم خلیل کیمیا گر » را به‌سال ۱۸۵۰ نوشت. و این دوسالی است که از انقلاب فرانسه گذشته و موج شدید آن سراسر اروپا را متلاطم کرده است. زمانی است که نامه‌ی سرگشاده‌ی بیلینسکی به گوگول محافل ادبی اسلاوفیل‌های مسکووژورنالیسم آغشته به استبداد پترزبورگ را به ولوله انداخته و تهال نقد اجتماعی را در ادب روس نشانده است. زمانی است که اختناق سی ساله‌ی نیکلای اول به اوج خود رسیده و داستایوسکی جوان در تبعید است. زمانی است که تفلیس ـ پایتخت ایالت قفقاز ـ مجمع سلاله‌ای از نویسندگان و شاعران مهذب است. زمانی است که طلسم خرقه‌سالاری در تهران شکسته و اصلاح‌طلب نیرومندی چون میرزا تقی خان امیرنظام بر اریکه‌ی قدرت نشسته است. و این زمانی است ضمناً ـ به‌یاد داشته باشید ـ که هنوز چخوف متولد نشده، ایبسن با اولین نمایشنامه‌ی رمانتیک خود ـ «کاتیلینا» ـ تازه سیاه‌مشق می‌کند، و کمدی‌های بی‌مغز و مایه‌ی « وودویل ». درام‌های اخلاقی اتاق خواب و « فارس » های مفرح قرون وسطائی برهمه جای اروپا سایه انداخته . . . «آخوند زاده»ی سی و هشت ساله درچنین فضائی است که به‌نمایشنامه نویسی روکرده است. او بی شك کسی نیست که از کنار این چشم اندازهای انبوه، متناقض و بیدار کننده‌ی وجدان اجتماعی چشم بسته بگذرد. مضافا اینکه هرچند وی جز به‌چند مأموریت وملاقات در تمام عمر از تفلیس جم نخورده .اما جاذبه‌ی شگفتن او را بدارتباط وسیعی با مواضع فرهنگی جهان کشانده بوده است. چنانچه پیش از این لسرمانتوف را حضوراً و بیلینسکی را غیابا می‌شناخته. وبعدها با ملکم خان . یوسف خان مستشار. میرزا حسین خان مشیرالدوله، فرهاد میرزا معتمدالدوله و تنی چند از نخبگان دوران مکاتبه داشته. و از وجاتش پیداست که نیشخند شکنی والتر را درك کرده. با « پوزیتیویسم » علمی هرزن الفتی به هم رسانده و عمیقا مسحور سنت کمدی‌های نئوکلاسیك بوده است. سنتی که **شخصیت** را در پس پشت

آداب تجزیه می‌کند و هر بار با درشت‌کردن یکی از طیف های آن نظر بدجوهر اخلاقی تآتر، یعنی پالودن کردار آدمی دارد. و بی‌تردید، زمانی که « آخوند زاده » به‌همتای نو رسیده‌اش، میرزا آقاتبریزی می‌نویسد: «غرض از فن **دراما** تهذیب اخلاق مردم‌است. وعبرت خوانندگان و مستمعان». داد می‌زندکه از چشمه‌های هنر استاد جرعه‌های نافعی نوشیده و الگوی او در تمامی « تمثیلات » کمدی‌های مولیر بوده است. و این « ملا ابراهیم خلیـل کیمیاگر ». مسطوره‌ی اول این الگوست‌که من طرح آن را در زیر می‌آورم:

مردی بدنام « ملا ابراهیم خلیل کـلدکی » درکوه‌های « خاچمـز » پیدا شده‌که داعیه‌ی کیمیاگری دارد. وشهرت داده است اکسیری ساخته‌که مثقالی از آن یك من مس را نقره‌ی ناب می‌کنـد. آوازه‌ی این مـرد در « نوخه » پیچیده. وکاسبکاران ورشکسته‌ی شهر رابه این طمع انداخته‌است که هریك مایملك‌خودرا رهن بگذارد و هزار منات نقدبند بگیرد وبه‌برکت کیمیای ملا دو مقابل نقره بـدچنگ بیـاورد . این طرف و آن طـرف و تهیه‌ی مقدمات. و به سوی « خاچمز »حرکت می‌کنندکه قرارگاه «ملا- ابراهیم » است. ملاپس از سه روز با اهن وتلپ از زاویـه بیرون‌می آید ودرلابه‌لای چند ژست ملس جمع پنج‌هزار منات به و عده‌ی یك مـاهه از همشهریان ما تیغ می‌کشدکه در ازاء به‌هرنفر دو پوت نقره‌ی‌خالص تقدیم کنند. نوخه‌ای‌ها می‌روند و می آیندکه الوعدوفا. ولی ملادبه‌در می آوردکه چون نابهنگام آمده‌اید و البتـه بدفتوای واجب‌الامتثال ما عمل نکـرده‌اید. لذا خاصیت اکسیر ضایع شده است. بروید ورأس ماه دیگر بیائید تاوعده اجابت شود. حضرات دمهاشان را روی‌کول می‌گذارند ومی‌روند.و ملای داغوله‌باز بایك سولی لوکت زندانه ختم بازی‌را اعلام می‌کند:« به‌خواست خدا تا آنوقت چاره‌ای پیدا می‌کنم‌که دیگر رویتان را نبینم. » ـفاتحه!

این کوتاه‌تـرین نمایشنامه‌ی « آخوندزاده» است. در چهـار مجلس

مردانه. و زمان اجـرایش به تقریب نیم ساعت. مجلس اول به دو مسأله‌ی اساسی پاسخ می‌دهـد. یك : موضوع، یعنی سوراخ دعائی که نوخـه‌ای‌ها برای رسیدن به‌اسب‌وعلیق پیداکرده‌اند. دو:ترسیم سریع شخصیت‌ها به‌این ترتیب: حاجی‌کریم زرگر که میزبان مجلس است وبشارت دهنده‌ی اکسیر. هفت خط نابکاری‌که در طلای سپرده‌ی مردم مس داخل می‌کند. آقا زمان حکیم است‌که دلاك‌زاده‌ای است خنگ، ومعلوماتش سفارش آب هنـدوانه برای بیماران و تاراج مکنت پدری. دیگـر ملا سلمان است‌که انگ یك قاطرچی است . دیگر مشهدی جبار تاجر است‌که خلایق را به بهـره‌های کلان دوشیده. دیگر صفربیك ارباب است‌که رعیت رابه شرارت آزرده . دیگر یك شیخ صـالح است‌که جاسنگین و لُنبه نشسته، و در سرتاسر این مجلس فقط یك دیالوگ خاصه خرجی می‌کند، و آن امضای عمل‌کیمیا و جا انداختن ملاست. وبالاخره‌شاعری‌است به‌اسم حاجی نوری که‌درحقیقت چشم مجلس است وبشیرونذیـر جماعت. و این جماعت یك عمـر به‌ناموس جامعه ناخنك زده، وبرشانه‌های نحیف عوام‌الناس لمیـده، وحال‌که بی‌پا شده است، دست نیاز به دامن‌کرامت مـلا برده، تا به‌یمن اکسیر او نوایی بسازد و دنبه‌ای بیاورد و از نو همان شلتاق‌ها. اما حاجی نوری‌که نوعاً از قماش دیگری است ، زیـر بار این حـرف‌ها نمی‌رود: دربست منکـر کـرامت ملاست. علـم‌کیمیای اورا « دستگاه عوام فریبی » می‌خـواند و همشهریان را مصرانه از رفتن به « خاچمز » نهی می‌کند. بدیهی است‌که دمش در مزاج سرد مجلسیان بی‌اثر است. چنانکه در یك مناقشه‌ی نا برابر او را به‌گوشه‌ی « رینگ » می‌اندازند و چپ وراست می‌کننـد، تا اینکه عاقبت می‌برد وشل وپل ونوك چیده ازصحنه دور می‌شود. یعنی در جهانی که عفاف خود را به‌نقره آمیخته، تقدیر آنکه شاعر است، البته انزواست.

بسیار خوب!شورای محرمانه‌ی نوخه‌ایان است. الوات شهـر سبیل در سبیل نشسته‌اند: جمعی است جورکه « مرض » مشترکی دارد ومجلـس

انسی و نقشه‌ی داغی. اما اگر قدری با ظرافت، به این مجلس نگاه کنیم ، شاید بگوئیم که پس حاجی نوری ناجور آن میان‌چه‌کاره است که یك‌ریس بدلعابی می‌کند، تك مضراب می‌زند و کاسه کوزه‌ی حضرات را بهم ریخته؟ ما قبلاً به اجمال گفتیم که او کیست. و حالا اندکی درقیافه‌ی او درنگ کنیم: حاجی نوری درقاموس ما یك روشنفکر است. اما نه از جنس « نی‌هی‌لیست » های سبك بازاروف است، نه از تبار نفله‌هائی همچون ابلو موف. نه آن کلاغ «نارسیس» لافونتن‌است، نه‌حتا اهل عوروعشوه‌های باب روز. آدمی است بظاهر ساده، با تأثرات‌ویژه‌ای که از اعماق آرمان‌ها نشأه گرفته است. مشرب آشنایی که هشدار می‌دهد، به حباب‌های الوان پندارها تلنگر می‌زند و بانگ بلندش بگوش می‌رسد که هرگاه «عمل صالح» به‌عنوان تنها معیار « اخلاق اجتماعی » به‌سستی گرائید، آنگاه موهومات پیش می‌خزند، دلالان پادرمیانه می‌نهند و شیادان برگرده‌ها جلوس‌می‌کنند. خلاصه کنم: حاجی نوری نمونه‌ی بدوی آن روشنفکران دو نبشی است که اگرحواس جمعی‌داشت و قرص به‌راه خود رفته بود، شاید بعدهاحسابی گل‌می‌کردومی‌توانست درلیست شاعرانی چون صابر واشرف (نسیم‌شمال) قرار بگیرد. اماحیف که نمونه‌ی بدی‌است. چرا؟« آخوندزاده»دردستورصحنه آورده‌است:«اما حاجی نوری شاعر اتفاقاً نخوانده آمده است . » برای ما طبعاً این ملاحظه پیش می‌آیدکه اگر حاجی نوری **اتفاقاً** نیامده‌بود، چه می‌شد؟ آیا پاره‌ای ازنمایشنامه به‌هم نمی‌ریخت؟ بسیار محتمل است که **اتفاق** در تثبیت‌یابرهم زدن‌یك « حالت » اجتماعی نقش‌برجسته‌ای داشته باشد اما نظر کارشناسان خبره این است که در تآتر اصطلاحاً رئالیست‌حتا پشه مأذون نیست **اتفاقاً** در صحنه پرواز کند ؛ تا چه رسد به‌حاجی‌نوری شاعرکه یك تنه دریك طرف معادله ایستاده و ادعای قلم درشتی هم‌برصحنه بارکرده است. « آخوندزاده» حتا در این اولین نشست باید به‌این‌نص‌اول « دراما » التفات‌می‌داشت و می‌دانست که درصحنه همه‌چیز ــ از یك تبسم خفیف‌گرفته تا صف‌آرائی در اصول عقاید ــ فقط تابع یك قانون است.

و آن قانون وحدت علی است. پس چگونه است که شالوده‌ی نمایشنامه‌ی خودرا بر تصادف گذاشته است؟ این محقق است که نویسنده درجمع کاسبکاران نوخه‌ای حضور یك «آنتی‌ژن» راضروری می‌پنداشت، تا بدیك تیر دو نشان زده باشد. دریك نشانه ریاکاران و ظاهرالصلاحان را افشا ورسوا کند.و با نشانه‌ی دیگر- دریك جدال در امانیزه - مجلس را به شور بیاورد. امـا مقصود خود را چگونه عملی کرده است؟ کاسبکاران ما باخلقیات شاعرالبته آشنائی مبسوط دارند. بهمین دلیل‌هم اورا به انجمن‌خود دعوت نکرده‌اند. چرا این‌شاعر برالفضول را به محفل محرمانه‌ی خود بخوانند که حال آقایان را با رده‌گوئی بگیرد؟ پس تدبیر چیست؟ « آخوندزاده » چاره‌ی‌کار را در اتفاق جسته وشاعر، یعنی نماینده‌ی رسمی‌خود را بصحنه زورتپان‌می‌کند.و این‌ته‌تنهاز نجیره‌ی مناسبات را درصحنه گسسته،که در پی خود چالدای هـم به‌جا نهاده است: حتا اگر از این «اتفاق» صرفنظـر کنیم. باز هم شاعـر به‌دلیل همان « خلقیات » در جمع جور آقایان یك عضـو خارجی است. عنصر نامحرمی است‌که قاعدتاً حضـرات باید در برابر او «گارد» شان را ببندند و رو نشان نـدهند . پس چرا جماعت بی‌محابـا سفره‌ی دلشان را می‌گشایند.و مبدان را برای جست و خیزهای حکیمانه‌ی اوخالی می‌کنند؟ جواب درطراحی معیوب آدم‌ها نهفته است‌که عمده‌ی آن‌ها همین شاعـر است. حاجی نوری علاوه بر آنکه خیلی شاخ شکسته بصحنه آمده، در آغاز شاعرزینت‌المجالس دستمالی شده‌ای ازخود معرفی می‌کند‌که هنوزدلبسته‌ی تفنن‌های مبتذل مداحان وقصیده‌سرایان ولایتی است. آن‌هم در چنان محفل پرتی‌که نه‌حالش را دارد. نه اهلیتش را. او بمحض ورود قطعه شعری از جیب درمی‌آورد. تا بی‌ربط و بی‌مقدمه ثابت کند‌که شصت سال پیش در شبیخون لزگی‌ها بسر اجـداد آقایـان چه‌ها آمده است.با مبلغی به به و چه‌چه و اظهار لحیه: « گوش بدهید بخوانم. ببینید به چه فصاحت‌و بلاغت گفته‌ام. » جناب ایشان در مناظره با اهل مجلس‌کلی هم پرده‌دری می‌کند و

اطلاعات می‌دهد. و جالب اینکه این **اطلاعـــات** در ایجاد نوعی **تعلیـق** جانشین عمل می‌شود و ما را نسبت به‌آنچه در این صحنه می‌گذرد، لحظه‌ـ هائی برانگیخته نگه‌می‌دارد. اما این اطلاعات مسطح است. صعود نمی‌کند. به خورد متن نرفته. نتیجه اینکه تعلیق. آنچه ما « آستانه‌ی عمل انعکاسی» می‌گوئیم، زیرسنگینی یك مشت کلمه سقط شده است. لطفا به این مکالمات توجه کنید:

حاجی کریم: ... منکه زرگرم، برای‌خرج‌یومیه‌ام عاجز مانده‌ام.

حاجی نوری: برای اینکه میان مردم از اعتبار افتاده‌ای.

آقا زمان: خوب. من چرا بی‌اوضاعم؟

حاجی نوری: برای آنکه صنعت خود را ترك‌کرده. رفتی بی‌کاری که بلد نبودی.

ملا سلمان: پس (من) چرا غیر ازحصیر ولولهنگ مالك‌چیزی نیستم؟

حاجی نوری: زیراکه ریخت تو لایق قاطرچی‌گری است (؟)

صفر بیك: من‌چرا دولت ندارم؟

حاجی نوری: تو ارباب. بایستی واداری بکارند. بدروند. دولت جمع کنی.

ما به‌این ترجمه‌ی پلشت میرزا جعفر قراچه داغی کاری نداریم. « آخوند زاده» خود صاحب علم بوده. ترجمه‌ی اورا هم دیده ونادرشت‌هم گفته است. ما نیز به میرزا جعفر حرجی‌نمی‌بندیم. که بنده‌ی خدا جز قلت آشنائی به محاوره فارسی (منظورم‌محاوره‌ی‌قجری‌است.)وحسن‌نیت‌گناهی نداشته. غرض اشاره به یك مباحثـه‌ی مجلسی است ــ و نه یك مکالمـه‌ی بااستیل نمـایشی ــ که طبیعت ناهنجـار آن حتا از پشت این زبان شلخته پیداست. وحرکت مسطح همین است ... باری!

« آخوندزاده » با آنکه در مواعظ بالغه‌ی خود به میرزا آقا نقادی

نازك اندیش و با اصابت نظر است. خود شکافی‌را در بدنه‌ی نمایشنامه‌اش ندیده است. واین شکاف تضاد منقطع « ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر » است: حاجی‌نوری‌شاعر کداز جانب نویسنده‌مدیریت فنی‌مجلس اول را به عهده‌گرفته. به‌دلیل‌همان شخصیت معیوبش درست به‌صحنه جوش نخورده ودر خلق یك تضاد کارساز حریف تن آسا ونیمه راهی است. به این معنی‌که اوهرچه‌را که در چنته داشته . درهمین مجلس اول روکرده. وناگهان از مدارنمایش خارج می‌شود و از مجلس دوم به بعد طرح درونی تضاد را ناتمام و لنگ می‌گذارد . خلاصه اینکه شاعر ما با وجود آنکه در مجلس اول روی **خط مقابل** ایستاده و مانند یك « آنتاگونیست » با قدرت رفتاری انگیزشی دارد. « تار » ی نیست‌که در « پود » موضوع تافته شده باشد:که وقتی سر « تار » را بگیری وبکشی. بافته را رشته‌کرده باشی . اوشخصیت نصفه‌نیمه‌ای است‌که چون تکه تخ زائدی‌روی متن افتاده.که هرگاه باروانگشت برش‌داری و دور بیندازیش . نه تنها صدمه‌ای به‌هسته‌ی نمایشنامه نزده‌ای؛ که ارکان معنوی آنرا منسجم‌کرده‌ای.و این به لفظ قلم یعنی نقش منجمد. ما درکمدی‌کلاسیك ایرادی به این **نقش منجمد** نداریم. زیرا این‌نقش پیش از آنکه نقیصه‌ای باشد. یك خصیصه است. یك رسم رایج است: در مرکز نمایشنامه آدم عظیم‌الجثه‌ای را از نوع « تیپ » می‌نشانی. و افراد را ــ بی‌آنکه در جدول منازعات عمومی جابگیرند ــ حلقه‌وار به دور او می‌ایستانی . تا آدم‌عظیم الجثه با تغذیه از « چربی » اینان مجلس به مجلس رشدکند ودر مرکز دایره حسابی غول شود. این رشد مشئوم‌براساس کشمکش‌های منفرد. قطعاً بازتاب سیره‌ی قدرت‌های سیاسی در مستملکات فرهنگ فئودالی‌است که‌می‌خواهدتناسب بسیار گسترده‌و بسیار پیچیده‌ی‌انسان‌ها را دربرش‌های پراکنده. موضعی. ساکن و بی‌حس کند. بنابراین سکودایره‌ی جبروت شخصیت مرکزی است: درحالیکه نقش‌های دیگر زیرپای غول‌آسای او مانده‌اند و در واقع مفعول های بی‌چهره‌ای هستندکه شناسنامه‌ی

تاریخی ندارند. می آیند و بحکم وظیفه باری ازدوش غول بـرمی‌دارند، یا چوبی لای چرخ او می گذارند ومی‌روند. که اگر نقش‌های دیگری‌هم با اعمال نازای دیگری بیایند و وظایف محـوله را ایفاکنند. نمایشنامه تکان نمی‌خورد. چراکه بدهرحال ستون اصلی، یعنی غول: در مرکز دایره‌ایستاده است. همه‌ی آثارمولیروکوچك ابدال‌های او قتلگاه این‌مفعول‌های بی‌هویت است.همه‌ی این آثار جلوه‌گاه سیطره‌ی‌غول است سوار بـر این نقش‌های منجمد . و « آخوندزاده » که در دوره‌ی نمایشنامه نویسی‌از من‌تبعان‌مولیر بوده است. ناچار به این رسم رایج گردن نهاده؛ نهایت اینـکه از یك‌نکته غفلت‌کرده است. اینکه: حاجی نوری در این نمایشنامه**نقش منجمـد** نیست که در مرحله‌ی معینی او را بهصـحنه بیاوری و هویتش را بـردازی و در میانه‌ی راه حذفش کنی؛ چنانکه توگوئی وظیفه‌ای جز معرفی آدمها نداشته است. ندا! او باطل‌السحر ملاست. ابوالکلام مجلس‌اول‌است. ذات باحرمتی است‌که به سلاح تهذیب دست ازپر شال درآورده وبـر سر ملا با اوباش نوخدای سرشاخ شده‌است. (خواهم گفت که در این سرشاخ هم مختصـری قیقاج زده.) و این. هم ضعف ساختمان است،هم انصاف نیست‌که شاعـر دور از آن دکه‌ی دلفریب ملا نعره‌ی حق بردارد وبه جای بهره‌برداری از این « مانور » ناقص، در دم از جایگاه خطابه به زیر بیاید و درهمین‌مجلس اول برای ملا لنگ بیندازد.

این‌ها بهجای خود! می‌خواهیم بدانیم شاعر با همین قامت نصفه نیمه همشهریان ما را از چه نهی و به چه‌ارشاد می‌کند ؟ بشیر کدام بهشت است و نذیر از چه‌دوزخی؟ نگاه کنیم: بهحاجی کریم . زرگر ورشکسته می‌گوید : اگر بهراستی رفتار می کردی، حال یکی ازمردمان **دولتمند** بودی . به ملا سلمان‌که از جفای روزگار نالان‌است. سرکوفت می‌زند:«از کجا **دولتمند** می‌شدی ؟ اگر به این قد و قواره قاطرچی گری می کردی ، سالی به صدو پنجاه مثقال قانع نبودی. » برای صفر بیك از باب‌که این روزهـا خاکستر

نشین مجلس مفلسان است. خیر خواهانه نشر می‌کنند: « تو ارباب. بایستی واداری بکارند. بدروند. **دولت** جمع کنی . اما (...) امنای دولت را به شکوه‌های بی‌جای تقصیردار و بی تقصیر به‌تنگ آوردی . آخر مفسد قلم رفتی. سه‌سال به دست دیوانیان افتادی .» وغیره ... بسیار خوب! با وجود این اقدامات . ما به‌راستی هنوز نمی‌دانیم که این آقایان چرا همه با هم تصمیم گرفته‌اند ــ یک‌جا و یک هو ــ بدزمین گرم بخورند. همچنین برای ما جزء «رموزات» مانده است که چرا حاجی نوری اینگونه ازصدق دل خواهان **دولتمند** شدن این اراذل است. اما بی‌اختیار ازخودمان‌می‌پرسیم: این شاعر کیست ؟ آیا نعم‌البدل مختار نویسنده است؟ داستان دیوان‌مبارزه با منکرات است؟ ایلچی درباره والی قفقاز است؟ یانه. مرشد مبلغ‌مستجاب الدعوه‌ای است که درگوش این دنیاداران دولت مقبول‌زمزمه می‌کند؟حاجی نوری چه بدل یکی از اینان باشد. چه ملعمه‌ای از این‌هرچهارتن.بی‌درنگ دربرابر این سئوال دوقبضه قرار می‌گیرد: شاعر! اگر حاجی‌کریم‌زرگردر طلای مردم مس‌داخل نکند. به‌واقع دولتمندمی‌شود؟! گرملاسلمان‌قاطرچی‌گری کند. دستاب‌لگن فراهم است؟ یا اگر صفر بیك ارباب امنای دولت را به شکوه نیازارد ، و رعایای خود را وادارد تا بکارند و بدروند . به‌کعبه‌ی حاجات می‌رسد؟ حاجی نوری از میانه‌ی قرن‌گذشته اندکی برآشفته فریاد خواهد کشید: «منتقد! این واقعیت زمانه‌ی من است. ومی‌دانی‌که من‌تهذیب می‌کنم» و ما با همدردی کامل جواب می‌دهیم: ولـی شاعر ! این واقعیت ظالمانه‌ای است . آیا شعار تو فقط موقوف به واقعیت است ؟ پس خودت چه؟ توئی‌که اهل قلم قرطاسی و روح بیدار زمانه‌ای . کجای این واقعیت ظالمانه را نقض کرده‌ای‌که من بگویم آری؟ قیقاج‌زده‌ای پسرجان! ووای برتوکه تا در دنیای این ناجنابان اینگونه پاك وپوك نشسته‌ای ورطب و یا- بسی ازاین دست سر قدم می‌روی، شیخنا«ملاابراهیم» درکوه‌های«خاچمز» کلك را به ملت پت وپاره ودولت محبوب تو تمیز زده، و تا بجنبید . یاهو

که برمرکب مراد هم جسته و فلنگ را بسته.

مجلس دوم. «خاچمز». ستادعملیات «ملا ابراهیم»است. شیخ‌صالح که ازپر قیچی‌های ملاست. قبلاً حرکت نوخدای‌ها را با نامه‌راپرت کرده. وملا برای افزودن نعناداغ آشی‌که برای دوستان ما پخته. بست سه روزه نشسته. و تا ازپشت پرده ظهورکند. ملا حمید. نوچه ی او مهماندارآقایان است. و البته مشکل ماهم ازاین‌جا شروع می‌شود: با آن همه اشتیاقی کـه نوخدای‌ها برای زیارت ملا ابراز می‌کنند. دیگر اعتکاف سه روزه و این جوسازی‌ها چه صیغه‌ای است؟ بازار گرمی و صحنه‌پـردازی زمانی موجه است‌که مشتری دو بدشك و بی‌دل باشد. پس‌هنگامی‌که جماعت هرکه هرچه داشته. بدسکه تاخت‌زده وجان بی‌نفس. خودرا به«خاچمز» رسانده تاباری ازکیمیای ملا ببندد. (وجزئیاتش ازکانال شیخ به ملاهم رسیده.)این‌اداهای آبکی‌چه‌چیز است ؟ نویسنده تصویر دقیقی ازملانمی‌دهد. همینقدرمی‌گوید کیمیاگری است که از مقامات رسمی مجوز دارد. ولی ما ازقرینه‌ها-حدس می‌زنیم‌که این جناب از فرقه‌ی انگل‌هائی است‌که در مکان‌های آلوده می‌روند و از مدفوعات حاصله برای خودشان ارتزاق شسته رفته‌ای می‌کنند. که باوجاهت وشترمآب‌هم هست. یالانچی مخصوص‌هم دارد. (شیخ‌صالح). انگشتش را هم به خوب جای خلایق فروکرده. اما حقه هنوز چلفته وناشی است. کما اینکه در دلبری. ازآن اعتکاف غلط انداز هم پیش‌تر می‌رود و باباشملی مثل درویش عباس را باآن شیپور شاخی وخروس‌کذائی به‌صحنه می‌کشاند ونمایشی. سراپا مسخره(ونه مضحکه) برای نوخدایان اجرامی‌کند. بسیار خوب! درست است‌که حرص جیفه‌ی دنیـا مغزهـای کـودن این ناکسان را فلج‌کرده و دربرآورداوضاع پائین و بالای‌شان‌قاطی شده‌است. ولی ماهم به حکم کسب وکارشان هزارپای پیری را زیردنب‌شان‌دیده‌ایم، که حیوان بسیار خردمندی‌است ومی‌داند رمالان‌وکاسبکاران‌واین‌کیمیاگران هم اسرار مگوئی دارندکه ارزان‌لو نمی‌دهند. پس این حضرت ملا ــ که

دست‌کم به اندازه‌ی ما آدم‌های چلمن در فن کاسبی فراست و بویائی داشته است ــ برای‌چه اینگونه بی دریغ اسرار را زیرچشم آقایان می‌گیرد؟ ایشان افاده‌ی مرام می‌کند: «اما مردمان احمق، از قراری که می‌شنوم. در هرجا شهرت می‌دهند که من صاحب‌کشف و کرامتم. هرگز همچو نبوده است.» بله! وصاف وپوست‌کنده مدعی است که عمل‌کیمیا از مقامات بالای علم است. تاجائی‌که دکانش را هم فی‌الواقع نمایشگاهی ازکوره وقرع‌وانبیق و تیزاب و جوهرگوگرد و مخلفات آزمایشگاهی کرده است. بنابراین اگرچه ملاخفقش جناح فرودوده، ما هم می‌پذیریم که حضرت ایشان اهل‌کشف و کرامت نبوده است. اما جداً به ریش گرفته است که مرد علم ــ درمعنای لابوراتواری آن ــ است. (به‌شهادت آن‌هیأت پشکل شکن واینکه در مدح علم کلی‌هم به‌فارسی‌وعربی لائیده است.) دراین صورت با آن دم خروس‌های پرده نشینی‌و حق حق وهو هو و درویش عباس و آن اسرار مغیبه چه‌کنیم؟ می‌بینیم‌که بنیاد ملامتناقض است. وچون این مجلس. وحتا دو مجلس دیگر پاسخی برای این تناقض ندارد. و چون حرکت و پیشرفت جای خود را به دوز بازی و فترت داده است. ما مجلس دوم را دراین قواره به‌کلی مردود می شناسیم.

طی دو مجلس آخر «ملا ابراهیم» پنج هزار منات از نوخه‌ای ها سروکیسه می‌کند که یك ماهه برای آن‌ها نقره بریزد. اما وقتی نوخه‌ای‌ها رأس ماه می‌آیند، ملا می‌زند زیرش‌که امروز سی‌ام است و آقایان‌یك‌روز زودتر از وعده آمده‌اند. و حالاکه همچه شد، باید تافردا منتظر بمانند؛ بی‌آنکه قیافه‌ی میمون را درنظر مجسم‌کنند. کذا! ولی ازآن جاکه الناس حریص علی‌منع. جماعت یکی‌بعدازدیگری گرفتارکابوس میمون می‌شوند. و ملا هم‌که صفرایش سخت جنبیده. به‌یك طرفةالعین کوره‌ی اکسیررا منفجر می‌کند. که یعنی بفرمائید، عمل‌کیمیا باطل شده است... بسیار خوب،سئوال: مگر ملا نمی‌دانسته عمل کیمیا قمپزی‌است‌که ازکت هفتاد مثل اوهم‌خارج

است؟ مگر نقشه‌ی او برداشتن کلاهی از سر این و گذاشتن کلاهی بر سر آن نبوده است؟ پس چرا ملت یك ماه هلالی ملت را سردوانیده. خود دست دست می‌کند؟ آیا همان یك روز حلال مشکلات اوست؟ واگر حضرات مثلاً فردایش می‌آمدند، پوت‌های نقره حاضر می‌بود؟ نکند نسناس می‌خواستند در فاصله‌ی همین روز غزل « جیم » را بخوانند؟ (که نشانه‌ها تداعی بر همین دارند.) ولی چرا در این تنگامه‌ی آخرین روز؟ آیا نمی‌شد در غیبت سی روزه‌ی آقایان این کار را بکنند؟ دیگر چه الزامی به آن‌همه زمینه سازی و سالوسی! ما که از همان سطر اول دست ملا را خوانده‌ایم. ما که می‌دانیم سوسه‌ای در کار او هست. اما اگر تو بگوئی: « نوخدایان که نمی دانستند. چرا که می‌بایست تجربه کنند. رودست بخورند و بیدار شوند. که اتفاقاً تم‌را همین گرفته‌ایم.» آنوقت سئوالات دیگری قطار می‌شوند: پس تکلیف ملاچدمی‌شود که در همین چراغ اول مچش باز شده است؟ پس ارمنی‌های «اکلیس» و یهودیان « وارتاش »ـ مشتری‌های دیگر دکانـ چه؟ آیا آنها هم مشمول حقه‌ی ملا شده‌اند؟ یا مشتری‌های ادعائی به‌جهت بازار گرمی‌اند؟ در این صورت این بوق ومنتشای ملا چه بوده‌است؟ و این‌شهرت زاهداندر اچگونه به‌هم زده؟ می‌بخشید که زیر باران این سئوالات خایه‌ی ملای مالای سنگ مانده است: جزای آدمی‌که در تمامی این دو مجلس بازی نکرده. بلکه بازی درآورده. وما را هم به‌همراه نوخدایان بازی داده‌است.

بله، تآتر فن‌بسیارشریف تمثیل است. تمثیل چیست؟ یعنی که تو پهنه‌ی جهان را در جامی به‌وسعت صحنه فشرده کنی و پیش روی من بگیری، تا من قناسی آن‌را در این جام ببینم و باخود بگویم: آری، این جهان من‌است. و آنگاه اگر هنوز بقایائی از آن زیبائی گمشده در ویرانه‌های من مانده بوده باشد، درکوبیدن گوشه‌ای از این جهان با تو مشارکت کنم. پس‌هر کجای تاریخ که بوده‌باشی استاد من، برای ساختن این‌جام جهان‌نما باید مبانی ترکیب را بشناسی، و اجزای فشرده را، وقدرت رابطه‌ها را، وگسترش

شتابنده‌ی خطوط را، وحس ظریف کلام را، وسرشت کلی اشیاء را ، و بی‌قراری قلب وروح را. . . بی‌لفت و لعابی. تا فریبه نکنی.و بی‌خست و امساکی. تالاشه تحویل ندهی.وبدانی که‌هر کلمه‌درصحنه‌آیه‌ای‌است،وهر گام ارادەی بی‌پایانی که درجست وجوی انسان بەقعرجهان فرو می‌نهی.وچون آئین این جادورا به تمامی شناختی وبەجاآوردی. آنوقت تو یك **ساخت** خواهی‌داشت.که‌بی این نه « اویپ شهریار »ی از بحران خونین این دو هزارەی تاریخ جان سالم به در برده بود. نه دورەی مولیر به عنوان یك مجموعەی معماری نفیس آنقدر جلا وجلوه داشت‌که چشم‌های مارا خیره کند و نەحتا این آقای دورنمات‌می‌توانست پیام انحطاط غرب‌را از این‌دو قدم راه بەگوش ما برساند. مقصود من این است استاد من. تو هر شرایطی که داشته بوده باشی، درمقام یك «دراماتورژ»ـ که‌بەقرب یقین «آفت‌عقل»[۶] و «بازرس»[۷] را هم در تأثر تفلیس دیده بوده‌ای ـ نمی‌توانی مسلمات ساخت را پشت‌گوش بیندازی. و فی‌المثل در ظرف کوچك « ملا ابراهیم خلیل » . هم مسأله‌ی فروش نقره به ارمنی‌های « اکلیس » را چهار بار تکرار مخل کنی. و هم آنقدر قحط مایه داشته باشی‌که اثرت از لاغری دولك‌شود. یادر نمایشنامه‌ای‌که زمینه‌اش را بایك رئالیسم استقرائی سایه ـ روشن داده‌ای، مکالمات را بی‌ضرورتی شبه‌کر بیاوری وکاربردشخصیت را در صحنه زایل کنی. آیا امکان‌اجرای همچو مکالمه‌ای رادر صحنه‌سنجیده بوده‌ای ؟ ـ **نوخه‌ای‌ها** (اجماعاً) : « آقا، ساکت بشوید . آرام بگیرید. شدنی می‌شود. چاره‌ندارد. حالا تکلیف ماچیست؟» منکه‌گمان نمی‌کنم حتا یك تیم قدر از شهیدانی چون زنجانپورها وفنی‌زاده‌ها بتوانندتنگه‌ی‌همچو صحنه‌هائی را خردکنند. که تازه ازعهده هم برآیند، که چه؟ آیا نویسنده با تنظیم اینگونه مکالمات چشم به نوعی اکسپرسیونیسم یونانی داشته‌است؟ آیا با « استرئوتیپه »کردن آدمها می‌خواهد منافع سراسری یك طبقه را نشان بدهد؟ یا نه، قضیه کلاً یك اشتباه لپی است‌که بر اثر عدم تماس با

آداب صحنه رخ داده است؟ درحالیکه نویسنده راحت می‌توانست دیالوگ‌های از این قبیل را تکه تکه کند و هر تکه را در دهان یکی بگذارد، تا در یک نمای عمومی بدانیم که هر کس کیست و جنسش چیست. و به این صورت است که نه تنها طرح ریزی صحنه‌ها فاقد آرایش فنی از کار در آمده، که قلمکاری کمرنگ چهره‌های مجلس اول در سه مجلس بعدی به کلی محو و مفقود شده، و ما جز نیمرخی از شاعر و ملا قادر به تشخیص قیافه‌ی هیچیک از آدم‌های نمایشنامه نیستیم. آدم‌هائی که در پرتو جرقه‌های شاعر لحظه‌های برق آسائی شناسائی می‌شوند، وچون شخصیت که ند، حتا اصالت تمثیلی ندارند. ردپائی هم در سرتاسر نمایشنامه از خود بجا نگذاشته اند. چرا؟ من ریشه‌ی همه‌ی این نارسائی‌ها را در **ساخت** نمایشنامه می‌بینم که دارای یک خصلت غریزی است. نویسنده هرچند با ورود شاعر صحنه را مسند وعظ پنداشته، اما عملا بر حرکت خزنده‌ی موضوع تکیه می‌کند وشعار خودرا نه از طریق ارتباط با سیستم شنوائی، بلکه در یک سلسله رفتار به نمایش می‌گذارد. با این تفاوت که برخلاف دیگر تمثیلاتش که با تمهید زیرکانه به نقطه‌ی ارضاء می‌رسد. پایان « ملا ابراهیم خلیل » فاقد پالایش وتنبیه است. زیرا صرفنظر از اینکه « آخوندزاده » این نمایشنامه را منباب دست گرمی نوشته. درحقیقت مسأله را هم از راه برهان خلف حل کرده است. یعنی که درمجلس اول حکم راداده و درمجلس های دیگر به صغرا کبرای قضیه پرداخته. به این مناسبت نمایشنامه به علت فقدان عنصر آرامبخش « کاتارزیس » از پایان طلائی انواع خود محروم مانده و سلوکی نزدیک به کمدی‌های « سینیک » پیدا کرده است. وشاید دلیل این پایان بندی دم بریده این است که « آخوندزاده » این جا همچو یک خبرنگار خیلی مکتبی تعهدی به عین واقعه داشته است. مؤمنی در مقدمه‌ی « تمثیلات » به نقل از ر. افندی‌زاده داستانی روایت می‌کند که شخصی به همین نام «ملا ابراهیم» در قفقاز می‌زیسته، دعوی کیمیاگری داشته، دولت و ملت را به این مدعا

چاپیده. وقبل از اینکه دستش رو شود، از کوه‌های «خاچمز» به ایران گریخته است. پس «آخوند زاده» داستان نمایشنامه‌ی خود را عیناً از واقعیت گرفته و در نگارش آن مجالی به تخیل مهاجم، تخیلی که جسمیت واقعه را تا سرحد مسخ تصرف کند، نداده است. بسیار خوب، اما نکته این است که اگر وفاداری به **عین واقعه** در گزارشات تاریخی فضیلتی است، باسمه‌ی آن واقعه در قالب قصه یا نمایشنامه ابداً هنری نیست. و گرده برداری از اجزای واقعه استحکام ساختمان قصه یا نمایشنامه را ضمانت نمی کند؛ مگر آنکه از یك تمامیت مستقل اجرائی سود جسته و در مفسردات خود مکتفی به ذاته بوده باشد. چراکه میان واقعیت و هنر بندی است باریك‌تر از مو که نه با تخیل، تنها به‌نیروی وحی می‌توان از آن عبور کرد. و آیا «آخوندزاده» به‌سلامت ازروی این بند گذشته است؟

هیوا گوران در کتاب «کوششهای نافرجام» می‌نویسد: «حتامی‌شود مسائل فنی (تمثیلات) را ناگفته رها کرد. که با در نظر گرفتن نکته‌های فنی نمایشنامه‌ها و روشن کردن ایرادهای آن‌ها گرهی را نگشوده‌ایم..» این فی‌نفسه حرف درستی است که در نقد ادبی ما اغلب درجای نادرست از آن استفاده شده‌است. در گذشته نغمه‌این بود که «مسائل فنی» جزو خنس‌های دست دوم‌است. کسانی هنوزهم آن‌چنان تیز می‌تازند که در حضور «مشکل» و «محتوا» سخن از «مسائل فنی» گفتن را کفر کبیر می‌دانند. من با اندکی شرمساری اعتراف می‌کنم که نمی دانم «محتوا»ی آقایان فی‌الواقع چه‌جور چماقی است. ولی آیا زمانه‌ی آن نرسیده است که ما بی‌ملاحظه خبط‌ها را بگوئیم؟ یا کسی که خبط می کند، چون همیشه مظلوم است، همیشه باید در لفاف مجامله محفوظ بماند؟ در هر حال، فرصتی است که به هیوا گوران وسایرهمسرایان بگویم: سروران! اگر این **ایرادها** روشن، وبالاتر از آن اصلاح و برطرف نشوند، شما اساساً نمایشنامه‌ای ندارید تا به فیض محتوای آن نمایشنامه نائل شوید یامثلاً گرهی از آن را بگشائید. نه، این نیست آقا. مسأله بسیار ساده است. وقتی شما چیزی بنام نمایشنامه نوشتید و دست من‌دادید، آنگاه من‌از شما یك نمایشنامه‌می‌خواهم، یك‌ساخت، دیالکتیك‌پنهان‌انگیزه‌ها را، ملاط نیرومندی که‌یك بنا را ازمرگ

یك نسل . از سیلابه‌های انقلاب ، حتا از ایلغار مغول‌مصون می‌دارد. و گرنه بدان مقاله‌ای را تکثیر کرده‌ای و داده‌ای دست ارواح غیر قابل رؤیتی که آن‌را به‌نوبت بخوانند. و آیا ملاك سنجش ما درتأتر یك مقاله‌ی پاره پوره است؟ یا کلمات بی‌حشمتی که باطبل وسنج به سوی تماشاگر شلیك کنند ؟ تأکید یك جانبه بر محتوا سوء تفاهم بزرگی است از جناح نقد آرمانی که در مقابله با نقد فرمایشی طی دهه‌ی چهل و پنج ـ پنجاه وپنج خوش خوشك اعتباری به‌هم زده بود. درکشاکش این لشکرکشی است که نقدهای فراوانی از هر دوجناح نوشته شده است که نه‌تنها در اعلای تآتر ایران رمقی نداشته. بلکه عدم‌کفایت خود را هم به‌سرعت نشان داده‌است. نتیجه آنکه تآتر ما ازدوسو زیر ضربه رنگ‌باخت. یك‌سو نقدی بودهمچو نعل وارونه‌ای. صادره ازکارگاه فرهنگ فرمایشی که «شین» را باشش‌نقطه می‌نوشت و کلامش مثل مخمل خواب داشت و تنها مهارت‌های فنی‌صحنه را زیر «لنز»های‌قوی می‌گرفت ومحتوارا ـ اگرکه‌صحنه «محتوا»ئی‌داشت ـ با یك برچسب «مبتذل است» و «عوامانه است» به‌رذالت‌می‌آلود ومی‌گذشت. واز سوی دیگر نقدی دبش و اخموکه به تحلیل محتوای اجتماعی اثر می‌نشست و ازتآتر مرجعی برای مطالعات‌اقتصادی می‌خواست والبته‌شامه‌ای در برابر زیبائی شناسی صحنه نداشت. (هیچیك از این دونقد نمی‌گفت‌که محتوا به‌تنهایی کافی نیست.) واین تعرض دوگانه‌ای بود که ما در گذشته لطمه‌های آن را درآثار وطایفه از نمایشنامه نویسان وطن دیده‌ایم: یکی مطلقاً فارغ از هرگونه دغدغه‌ی اجتماعی ، و دیگری اصولاً به‌آئین صحنه بی اعتناست. یکی حیوانی بدصحنه‌آورده که‌لنگ‌هایش را هوا کرده است تا ازمیان ماتحت جهان رانظاره‌کند، و دیگری انسانی را تعریف‌می‌کند که بسیار شریف‌است ؛ اما فقط شریف است. یکی دردانه‌ی محافل اسنوب پایتخت است که‌بامخلوطی از طنازی ومدرنیسم و بینش قدری، رذایل‌رسمی نوکیسگان چاق وچله را در صحنه ماستمالی می‌کند. و دیگری شخص منزه اما بی بنیه‌ای است که غالبا به دلایل غیرحرفه‌ای و بدون هرگونه جذابیت پایداری بمیدان آمده وبا عمده‌کردن تعینات مسلکی صحنه‌ی آزاد را قفل کرده است. (هرچند این نویسنده عاقبت زیر طغرای سانسور به‌زانودر آمده

و پرشکسته‌کناره گرفته است.) هیچیك از این دوطایفه تحلیل‌گر نبوده‌است. هیچیك شخصیت متبلوری را به‌جامعه عرضه نکرده است. هیچیك پیامی جوشیده‌از شبکه‌ی نامرئی تضادها را برای مخاطب خود ارمغان نیاورده است. واین‌ها همه درزمانه‌ای بوده است که‌آسان‌پسندی درمیان عامه‌ی ناس مد، وبی فرهنگی امتیازی برای رسیدن به‌آب و دانه شده است. امروزکه ما با تجربه‌ای‌سنگین و دست خالی روی صفر ایستاده‌ایم، امروزگمانم‌این است‌که دیگر زمان‌آن سپری شده است‌که عناصر متشکله‌ی یك درام را به حالت تجزیه مورد مطالعه قراربدهیم. ما می‌خواهیم مناسبات مسئولانه‌تری بایك ساخت هنری داشته باشیم. می‌خواهیم انسان را نه‌مانند قورباغه‌ای ـ که لایق تخته‌ی تشریح ـ بلکه همچو عضو زیبائی در رابطه با تپش های تمامی اعضای یك درام ببینیم. انسانی‌که نه غرقه در وحشت‌های‌ناهشیار و نه مبتلا به مالیخولیای ایده‌آل‌های قلابی است. انسانی با یك آناتومی شکیل ـ ونه‌الزاماً به اندازه‌های موجود ـ واشتهای بسیار برای زنده‌زیستن، که در دایره‌ی نور ایستاده ودست درازکرده است‌تادرانبوه مه دست‌انسان دیگری را بگیرد. اگر این تعریف ساده اما تنگاتنگ با فرهنگ جاری این ملك را به مثابه شاخصی درنقدآثار نمایشی انتخاب کنیم، اینك به‌این استنباط سوم می‌رسیم‌که اصالت بخشیدن به‌هریك از وجوه شکل و محتوا لوث مطلق ماهیت هنر است. محتوا یعنی اندیشه‌ی به‌نظم درآمده و شکل به معنی تسلسل یکاهنگ آن بالحن معین است. و چنانچه یکی از مراتب این تسلسل ـ طرح، سبك، تکنیك، شخص، عمل، زبان و بافت ـ به‌هردلیل گرفتارعارضه‌ای‌شودوازرفتارهماهنگ‌وابماند، درحقیقت نظم ونسبت‌اسباب صورت به‌هم خورده و البته قسمتی از شدت محتوا فرو ریخته است. حال اگر هدف انسدام های خارجی این پیکره لمس و مفلوج باشند، بدیهی است‌که نه‌تنها قادر به‌انتقال محتوای خود نیستند، که هریك درجای خود مانعی است‌که عامل خفقان محتوا نیز خواهدبود. اتفاقاً اگر مشکلی در «ملاابراهیم خلیل» هست‌که بایدبگشائیم، همین‌جاست. دراین‌جا حتا الفبای‌صحنه ـ منشور وحدت‌ها ـ به‌هم‌ریخته. مکث می‌کنم: به‌هم‌ریخته. زیراکه فرق است میان شکستن و به‌هم‌ریختن. ارسطوطبیعی‌ترین زمان‌واقعی

داستان یك نمایشنامه را منطبق بر زمان اجرائی آن نمایشنامه دانسته است[۸]. دوسه ساعت. واگر دست نداد، حداکثر یك شبانه روز. روشن است که انطباق زمان اجرائی برزمان واقعی، مکان محدود و مشخصی را هم طلب می کند. «آخوندزاده» که نویسنده‌ای از مکتب ارسطو و پاسدار تعدادی از احکام او درفن تمثیل است، خود در این نمایشنامه چه کرده است؟ به خاطر همان تعهد محتاطانه‌ای که به عین واقعه داشته، دکان ملا را درهمان «خاچمز» گذاشته، که از «نوخه» تا به آن‌جا ـ در فاصله‌ی دو مجلس چند صفحه‌ای ـ گوئی که باید به سفر بلخ رفت. وتازه در این صحنه بندی بی‌قاعده هم دچار اشکال می‌شود؛ طوری که مجبور است در آغاز مجلس دوم دیالوگ یك دقیقه‌ای ملا ونوچه‌اش و ـ با آن ـ رشته حسی داستان را قطع کند، تا با یك جهش گسیخته ما را از صبح به عصر روزی پرتاب کند که زمان ورود نوخه‌ایان است.

با این مایه‌ها « آخوندزاده »می‌خواهد هر گونه گرایشی را که بافطرت علم وعمل در ستیز است، بی‌صورت کند . می‌خواهد برای جامعه‌ای که مسامات آن آلوده به‌این‌میکرب‌های نوخه‌ای است، نسخه‌ی شفا بخش بنویسد. وما می‌توانیم تصور کنیم که انگولك غده‌ای چنین دردناك، آن‌هم درمحیطی چنان لبالب از جهل ومفسده، اقدامی دلیرانه بوده است. اما نسخه چیست؟ « نوخه‌ایان ! شما که لبخندرا ازلبان رعیت ربوده‌اید، بیائید صحیح باشید تا به‌حقیقت دولتمند شوید. که چون دولتمند شدید، دیگر حاجتی به کیمیای ملا نخواهید داشت. » به این تدبیر «آخوندزاده» از یك طرف قانون کلی ارزش را تابع نوسان های پوزیتیویستی می‌داند، و از طرفی درجست و جوی اکسیر سعادت ـ و پشت‌پای انقلاب ۱۸۴۸ ـ هنوز درحاشیه‌ی گلستان سعدی پرسه‌می‌زند. بسیار خوب، در این میان چه کس قدکشیده‌است تاسیب‌سرخ رابچیند؟ انتقاد از اوضاع اداری و انگشت گذاشتن برجراحت‌های ناسور جامعه، وآنگاه تجویز شربت‌های مسکنی ازقبیل تهذیب‌اخلاقی

به‌جای عدالت اجتماعی نه اینکه بشارت به‌عزت آدمی‌نیست، که چار میخه کـردن یك نظـم ورکاب گـرفتن بـرای خناسـان نیز هست. و آیـا « آخوندزاده » نمی‌دانسته است که در دنیائی که‌نظام آن بر تحقیر آدمیان بنا شده، تحصیل دولت مضبوط از عمل صالح امکان ناپـذیر است؟ پس او منادی کـدام مدینه است؟ مدینه‌ای که درزلال‌ترین حالات بر تعادل نامعقول جهان در دونسبت آکل ومأکول صحه‌می‌نهد؟ یامنادی‌یك موازنه‌ی‌استکباری با اسانس دل‌انگیز تهذیب و تنقیه؟ «آخوندزاده» در این نمایشنامه‌ازدرون گرفتار نوعی تعارض درصورت مجرد مفاهیم شده و درکمال مطلوب مایل به تئوری عمل به‌قوه‌ی‌اخلاق طبقاتی است. و آیا – با درنظـر گرفتن جمیـع جهات – این یك‌جور تقیه است؟ یاسفت‌کاری‌است؟ یا تخم لق اول‌است ؟ ما کما بیش جهانی راکه او با دوچشم زنده در آن زیسته است، می‌شناسیم. ولی آیا از این راه‌دور می‌توانیم تجسمی از حضـور او در جاده هـای شبانه‌ی بن‌بست داشته باشیم؟ می‌توانیم برخی از تنگنـاهای او را در این قضاوت به حساب بیاوریم؟ ما تأکید برشرایط اوداریم. که فارغ ازشرایط هرچه بگوئیم، نقش بر آب است. پس با توجه به‌شوق مخلصانه‌ای که « آخوند- زاده» برای پخش واجرای نمایشنامه‌هایش داشته. وتقدیم رامچه‌ای که به‌نام شاهزاده بازاتینسکی – فرمانفرمای‌قفقاز– بر«تمثیلات» نوشته، شایداندکی در طول موج قرار بگیریم . از این‌گذشته ، اگـر بدانیم « آخوندزاده » نمایشنامه‌های خودرا در روزگاری به‌رشته‌ی تحریر کشیده‌که نظارت فائقه‌ی نیکلا تآتر را از همه طرف زیر نور افکن گذاشته وشریان‌های زندگی را به روی صحنه بسته است، وهرگاه به یاد بیاوریم‌که «تمثیلات» بارها در آستانه‌ی صحنه به تخماق سانسور موردتجاوز قرارگرفته، و «آخوندزاده» حتا بعداز مرگ هم از شرتجسس پلیس در امـان نبوده است، وسپس این مدارك معدود رادرجو خوفناك حاکم برتمامی جنبه‌های زندگی‌در روسیه‌ی امپراطوری‌کنار هم‌بگذاریم . . . بله، شاید سرنخ برخی از « تنگنا » های

نمایشنامه نویس ما به دست بیاید، و ایضاً معلوم شود چرا «کومدیا» تنها قلمروی مجازی است که پیش پای او مانده بوده است. درخط سیر طولانی تآتر، ما اغلب به‌سلسله‌های درخشانی از کمدی، برمی‌خوریم، اما ضرورت تاریخی این فرم در حلقه‌ی فشارهای سیاسی همیشه آمیخته به زهری مخفی و ماهوی بوده است. کمدی یکی از اشکال نمایش است که در دفع مظالم قابلیت انعطاف شگفت آوری دارد. کمدی نیش پیکان نیست که بر قلب شیطان اصابت کند؛ کمدی دشنام ملیحی است که از بیخ گوش او می گذرد. کمدی ضربه نمی‌زند؛ تحقیر می کند. یعنی کمدی عصاره‌ی تلخ یك «وضعیت» است که با روکشی از رنگ‌های شاد به تماشاگر هدیه می‌شود. از این روست (و این قیاس عبث نیست.) که من کفش‌های تاب خورده‌ی چارلی را از انگشتان مرصع مولیر بیشتر دوست دارم. چرا که آن ولگردهای خود را در «جریان» می گذارد، و این هیاکل باستانی خود را در خلاء. من قهقهه‌ی تیره فام گوگول را از مطایبات فاخر اسکار وایلد بیشتر می‌پسندم. چرا که آن در همه‌حال یکی از نهفته‌ترین عواطف اجتماعی ما را تحریك می کند. و این اشرافیتی را با خنده استریلیزه می کند که حتا خرامیدنش بوی نعش می‌دهد. و نیز درسطحی دیگر همین قیاس را میان میرزا آقا و «آخوندزاده» قائلم. زیرا میرزا آقا (قطع نظر از همه‌ی ناپختگی‌ها) مستقیما پایه‌های پوسیده‌ی سازمان‌های اداری ایران را آماج حمله قرار می‌دهد: درحالیکه «آخوندزاده» دراین‌جا معماری است که روی ترك‌ها بدلیت و لعل مالد می کشد. در اندیشه‌ی عدالت است؛ اما آرمان رفورمیستی او برای ما جاذبه‌ای ندارد. در ارائه‌ی نظر نویسنده‌ای با جرأت و شاداب است: اما در قالب ریزی آن (با همان اسلوب های مألوف زمانه.) سست و پژمرده و بی‌فروغ است. و به این ترتیب «ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر» نمایشنامه‌ی نارسی است که ابعاد آن در هیچیك از موازین استتیك تآتر نمی گنجد، وروان شناسی تاریخی آن برانسان متوسطی دلالت می کند

(شاعر) که تا اعماق آغشته به زنگارهای سنت سوداگرانه با نقش و نگار تهذیب است.

بهر تقدیر، با برگشتی به آغاز، تمثیل اول را می‌بندیم. آدمیت گفته است: «اهمیت میرزا فتحعلی تنها در تقدم او بر دیگر نویسندگان خاور زمین نیست، در خبرگی او و تکنیک ماهرانه‌ای است که در نمایشنامه نویسی و داستان پردازی جدید بکار بسته است.» و ما که حق تقدم «آخوندزاده» را در تأتر ایران محترم می‌شماریم، زائده‌ای بر این توصیف اضافه می‌کنیم: آری! اهمیت «آخوندزاده» در این نیست که فخر ابداع تأتر مشرق زمین از آن اوست. که ما هیچگاه حضرت حکیم سعدی یا هر کدر را که نامش در تذکره‌ی احوال شاعران بدشت رسیده، بحکم اینکه اولین نمونه‌های شعر دری را سروده است، مهم‌ترین شاعر ایران نمی‌دانیم. و نیز اهمیت «آخوندزاده» در خبرگی و تکنیک ماهرانه‌ای نیست که در نمایشنامه‌نویسی بکار برده است. بدلیل همین «ملا ابراهیم خلیل» که از ملاحظه‌ی ما گذشت. (اگر چه این یکی از ضعیف‌ترین نمایشنامه‌های اوست؛ اما به آن معنی نیست که تمثیلات دیگرش از خبرگی و تکنیک می‌درخشند.) از نظر ما اهمیت «آخوندزاده» در این است که سرانجام کلید طلایی رشد تاریخی ارزش‌ها را یافته، انسانی را با محرکات عقلی به خطه‌ی درام فرستاده و در برابر تعزیه‌ی ساخت دربار ایران،[۹] اولین نمایشنامه‌های ملی ما را نوشته است. او البته نبوغی در این صحنه آشکار نکرده. اما کامیابی نهایی «عقل» در تنازع با «پندار» گام بلندی به پهنای تاریخ و مسابقه‌ای با شکوه برای دستیابی به حقیت است. و اهمیت «آخوندزاده» در همین است. و اینکه: با وجدانی پیشرس به حساس‌ترین سئوال زمانه‌ی خود پاسخی روشندلانه داده و در تدوین تفکر نوین، کلنگ اول «تمثیل» را بر خاک فرهنگ ایران فرود آورده است. هرچند که با دستی لرزان و بر زمینی نامستعد. آری... تا تمثیل دوم.

توضیحات

۱. از محال آذربایجان قدیم ایران .

۲. آخوند زاده به سال ۱۸۷۸ در تفلیس درگذشت.

۳. سفرنامه‌ی «ازتفلیس به تهران» ، به‌کوشش محمد گلبن .

۴. عبارت تعقید دارد. گمان براین است که نویسنده می‌خواسته بگوید: آخوند ـ زاده مانند مولیر «تیپ» نساخته، بلکه مثل شکسپیر دست به خلق «شخصیت» زده است .

۵. ازنامه‌ی مورخ ۲۸ ژوئن ۱۸۷۱ که طی آن آخوندزاده نمایشنامه های میرزا آقا را به نقدکشیده است .

۶. نمایشنامه اثر الکساندر گریبایدوف (۱۸۲۹ـ۱۷۹۵)

۷. نمایشنامه اثر نیکلای گوگول (۱۸۵۲ـ۱۸۰۹).

۸. این تعبیری ازوحدت زمان است که به علت تراکم دینامیك شکل.هنوز برای زبده‌ای از درام نویسان جهان آرزوئی وسوسه انگیز است .

۹. اشاره‌ی من ربطی به تکنیك تعزیه نداردکه امروز با محتوای دیگری از آن استفاده می‌شود .

ملت‌های قدیمی بیش از ملت‌های جوان قصه و افسانه دارند. بخصوص آن‌هایی که با نژادهای گوناگون اصطکاك و تماس داشته‌اند، قصه و افسانه‌های متنوع‌تری را نیز به فرهنگ خود افزوده‌اند.

فرهنگ ایران با پشت سر گذاشتن چندین قرن تاریخ پرتلاطم مانند گنجینه‌ای است از قصه‌ها و افسانه‌ها. افسانه‌هایی که کم و بیش سایر کشورهای قدیمی نیز نظیر آن را دارند.

تحقیق دربارهٔ ریشهٔ قصه وافسانه، چه ازلحاظ چگونگی پیدایش وچه ازنظر قدمت ونحوهٔ حرکت ازمنطقه‌ای به‌منطقهٔ دیگر مربوط بدکارمحققان فرهنگ مردم است ــ که با دسته‌بندی این قصه‌ها در زمینهٔ روانشناسی جمعی، جامعه‌شناسی فردی، جامعه‌شناسی هنری و... هرکدام گوشه‌ای ازنکات تاریك فلسفی و تاریخی این قصه‌ها و افسانه‌ها را روشن می‌کنند، و ما با مقایسه ریشه و مبدأ اعتقادات مختلف مردم،

در یك دورهٔ زمانی خاص. که بی‌شك به‌عصر «کهنه» مربوط می‌شود پی می‌بریم.

بعضی قصه‌ها و افسانه‌های موجود، یادگارهای خیلی پیشین نژاد هند و ایرانی است که در ایران بجا مانده است. بعضی از آن‌ها نیز بی‌اندازه قدیمی و شاید بازماندهٔ یادگارهای دورهٔ ابتدایی بشر و به زمان کوچ خانواده آریایی به‌فلات ایران مربوط می‌شود. مانند قصه‌هایی مربوط به‌اعتقادات و افسانه‌ها راجع به ماه، خورشید، اژدها، صحبت کردن با جانوران، گیاه‌ها و غیره که نشان می‌دهد؛ در دیر باز تاریخ، مردم کشور ما نه‌تنها، برای بعضی اشیاء روح و برای بعضی حیوانات هوش و ذکاوت قائل بوده‌اند بلکه مدعی شده‌اند که آن‌ها از بان آدمیزاد را هم می‌فهمند. از همین جمله است حرف زدن شخصیت‌های افسانه‌ای با جانوران و مدد گرفتن از آن‌ها ــ منظومه درخت آسوریك و شاهنامه فردوسی از منابع بارز است ــ باری،

قصه ملك جمشید تا جایی که می‌دانم نوشته **نقیب الممالك** قصه پرداز معروف عصر قاجار است. و بازهم تا جایی که می‌دانم **قصهٔ ملك جمشید و کره بادی** در آن کتاب نیامده و شاید مرحوم نقیب الممالك اصلا از وجود چنین افسانه‌ای بی اطلاع بوده است. پس این که چگونه شخصیت اصلی قصهٔ مورد بحث نام ملك جمشید را به خود گرفته و ملك جمشید درمیان مردم کوچه سمبل چه‌شخصیت مقبولی می‌باشد خود مسئله‌ای است.

به قول احمد شاملو: « این نکته اگر به‌نوعی « تصحیح نیم خدایانهٔ جهان هستی » تلقی شود یا به صراحت نشانهٔ آن باشد که ملك جمشید قاطعانه به مستجاب‌الدعوگی خود آگاه است . اختلاط آشکار اسطورهٔ سلیمان و افسانه‌های منسوب به ملك جمشید را نشان می‌دهد که باید پیگیری شود. »

قصه ملك جمشید و کرهٔ بادی (کرهٔ بادی Korre(y)e ـ کرهٔ اسبی که درهوا طی‌طریق‌می‌کند، و شخصیت اصلی قصهٔ ملك ابراهیم و ملك جمشید است.) را قبلا مرحوم صبحی مهتدی با عنوان کرهٔ دریایی با وجوه افتراقی چند نوشته و ضبط کرده و احمدشاملو، این بزرگ‌مرد ادبیات معاصر، در فرهنگ وسیع و جامع خود «کتاب کوچه»، درقسمت حرف « ب » آن را مجدداً بازنویسی کرده است ـ که می‌خوانید.

م ـ محمدعلی

قصهٔ

ملك جمشید و کرّهٔ بادی

احمد شاملو

یکی بود و یکی نبود

غیر از خدا هیچکی نبود.

یك پادشاهی بود یك پسری داشت که به‌اش ملك جمشید می‌گفتند. این ملك جمشید یك نامادری داشت که ـ خدایا توبه ! ـ چشم نداشت ناپسریش را ببیند. ملك جمشید هم می‌سوخت و می‌ساخت وشکایتی نمی‌کرد. یك کرّهٔ بادی هم داشت که کنج سرطویلهٔ شاهی بسته بود وتو عالم فقط دلش به همین خوش بود که کاه و جوش را بادست‌های خودش به‌اش بدهد وبادست‌های خودش کشمش ونقل و نبات دهنش بگذارد و بادست‌های خودش قشو و تیمارش بکند.

هرروز صبح، پیش از آن که راهی مکتب بشود سری به کرّه‌اش می‌زد و آب وعلفش را وامی‌رسید. ظهرهم که برای ناهاری می‌آمد قصر، اول کاری که می‌کرد سرکشی کرّه‌اش بود. بعداز ظهر هم

پیش ازبر گشتن به مکتب و عصر هم پس از بر گشتن از مکتب،باز کارش همین بود که یك‌ساعتی دور و بَر او بپلکد، سرو تن ویال و دُمش را ناز و نوازش کند و اگر حرفی وغم و غصه‌ئی دارد، درد ـ دلش را با او بگوید. تا این که یك‌روز ظهر، وقتی ملك جمشید از مکتبخانه آمد ، دید کُـرّه لب به‌کاه و جُوش نزده و حالی دارد که انگار غم عالم را رودلش بار کرده‌اند. همین که‌چشمش به‌ملك‌جمشید افتاد آهی کشید و گفت: ـ ای ملك جمشید! بلات به جانم ، همه‌اش نگران بودم که نکند پیش از دیدن من بروی به خانه و دست تو سفره دراز کنی. بدان و آگاه باش که نامادریت امروز به دست خودش از غذائی که تودوست داری پخته زهر توش کرده که‌بخوری و بمیری!

گفت: ـ حالا من چه‌کار باید بکنم؟

کُـرّه بادی گفت: ـ هیچی. باید بگوئی سیرم و، هرچه هم اصرار کرد که اقلاً یك لقمه بگذار دهنت اصلاً زیر بار نروی.

ملك جمشید سر وچشم کُـرّه‌اش‌را بوسید و رفت‌یك‌جوری با یك تکه نان خودش را سیر کرد ووقتی سفره را انداختند، هرچه نامادریش اصرار کرد که این غذا را من بادست‌های خودم برای تو پخته‌ام اقلاً یك‌لقمه بچش که خستگیش به تنم نماند زیربار نرفت که‌نرفت.

روز بعد، باز ، وقتی ملك جمشید از مکتبخانه برگشت دید کُـرّه‌اش غصه‌دار کنار آخور ایستاده، نه‌کاه خورده نه جُو. رفت

جلـو، سر و گوش و پوزهٔ کُـرّه را نوازش کرد و کُـرّه به گوشش گفت: ـ درد وبلات بخـورد به سرِ نامادریت، ملك جمشید! چـه نشسته‌ای که امروز داده وسط دالان یك گاوچاه کنده‌اند، توش کارد و وخنجر وقمه وشمشیرِ زیادی نشانده و سرش را پوشانده که وقتی تو بخواهی رد بشوی بیفتی آن تو وتکّـه بزرگه‌ات گوشـت بشود.

ملك جمشید گفت: ـ غصه‌نخور. نمی گذارم نامادریم به آرزوی دلش که مرگ من باشد برسد.

آن روز هم وقت رفتن توی اطاق، ملك جمشید کنارِ دیوارِ دالان را گرفت و، خطر گذشت.

امـا بشنوید از نامادریِ کینه‌کش، که وقتی این جور دیـد با خودش گفت: «همهٔ این‌ها درس‌هائی است که آن کُـرّهٔ بادیِ حرامزادهٔ جادو یادش می‌دهد. باید اول هر جوری که شده آن کُـرّه لعنتی را از سر راه بردارم!»

همان ساعت صدا زد، گفت برایش یك سفره نان خشك آوردند بست کمرش، یك تلـبکی زردچوبه هم آوردند مالیـد به صورتش، برای حکیم باشی پیغام کرد: «وقتی آمدی بالا سرمن و نبض وزبانم را دیدی باید سری به تأسف تکان بدهی. بگوئی این مـریض خوب شدنی نیست الاّ به‌خوردنِ دل وجگرِ کُـرّهٔ بادی!» ـ انعام‌ریادی هم برای حکیمباشی فرستاد و، داد رختخوابِ ناخوشی، برایش پهن کردند، ناله‌کنان رفت گرفت آن تو خوابید.

خبر بردند برای پادشاه که:ـ چه نشسته‌اید که حلال وهمسرتان

دارد از دست می‌رود.

پرسید: ـ چی شده چی نشده؟

گفتند: ـ قبلهٔ عالـم به‌سلامت باد! باید ناخوشی خطـرناکی گرفته باشد، چون رنگش شده زرد، عینهو زعفران، و تکان هـم که می‌خورد تـرق وتوروق استخوان‌هایش عالـم را برمی‌دارد.

گفت: ـ دوا درمان چی؟

گفتند: ـ فرستاده‌ایم پی حکیمباشی ابونـواس یهودی، تاحالا دیگر باید رسیده باشد.

پادشاه هم که خاطر این ضعیفه را خیلی می‌خواست، اینهـا را که شنید تو هم رفت و گفت:«ای دل غافل! نکند جان جانم از دستم برود!» ـ به وزیر دست راست و وزیـر دست چپ گفت مرخصید؛ مجلس و بارگاه را هم تعطیل کرد وباچشم گریان و دل بریان، تو سر زنان دوید طـرف قصرش. وقتی رسید، که دید بع‌له، حکیـم باشی ابونواس از پشت پردهٔ زنبوری با یك دست نبض حلال و همسرش را گرفته و بادست دیگر، همین جور موهای ریش باریك درازش را می‌کشد و غرق فکر، به زبان جهودی یك چیزهائی زیر لب بلغـور می‌کند. ضعیفه هم بارنگ زرد وقیافهٔ درد تو رختـخواب افتاده، تکان که می‌خورد همهٔ استخوان‌هایش مثل نان خشك صدا می‌دهـد و نالهٔ یا قُـدّوس که می‌کشد دل مـرغ هوا و ماهی دریا و سنگ صحـرا برایش کباب می‌شود.

حکیم را صدا کردبیرون، گفت: ـ خوب، حکیمباشی، این چه‌جور ناخوشی ودردی است؟

حکیم ابونواس گفت: ـ قبله عالـم! این ناخوشی را به‌اش

« شَنقولوسِ دریائی»sanqulus می گویند. تشخیصش مشکل نیست، چیزیش که مشکل است پیدا کردنِ دواش است که عبثْ عبث گیر نمی آید.

پرسید: ــ مگر دواش چیست؟

-گفت : ــ قبلهٔ عالم به سلامت باد! تو کتاب‌های من که مال هزار سال پیش است وپدر از پدر به ما ارث رسیده نوشته‌اند این ناخوشی‌چاق نمی‌شودالاّ به کُرّه بادی، که باید گیربیارند بکُشند، دل وجگرش را بدهند ناخوش بخورد؛ استخوان‌هایش‌را بجوشانند مغز وچربیش راکه پس داد بگیرند، مریض را ببرند تو حمامِ داغ، سه بار تن و بدنش را باآن بمالند؛ مثل آبی که بریزند رو آتش اثر می کند... اما خدا به ابونواس مرگ بدهدکه نمی‌داند کُرّهٔ بادی دیگر چه جور کُرّه‌ئی است وکجا می‌شود به‌تورش زد.

پادشاه که این‌را شنید گل از گلش شکفت. دستورداد فوری‌در خزانه راباز کردندجواهر وطلای زیادی به‌حکیمباشی داد ومرخصش کرد. تودلش گفت: « اَلحمدالله کُرّه بادی را خودمان داریم. مشکل، راضی کردنِ ملك جمشید است که آن‌هم‌فکرش راکرده‌ام !»

اما بشنوید از آن‌طرف که ظهر شد و ملك جمشید از مکتبخانه آمد به‌قصر و اول یکراست رفت به سرُ طویله،سراغ کُرّهٔ‌بادیش. دید حیوان امروز از روزهای دیگر هم غصه‌دارتر است. به‌کاه وُجو ونقل ونباتش که اصلاً لب نزده هیچ، همین جور هم اشك است که مثل ابر بهار ازچشم‌هایش می‌ریزد. رفت جلو، دستمال حریرش را درآورد اشك‌هایش را پاك کرد، سرو چشمش را بوسید و پرسید: ــ مگر باز امروز هم خبری شده؟

گفت: ـ درد و بلات به‌جانم بخورد ملك جمشید! نامادریت یك همچین خوابی برای من دیده و، پدرت همین الآن یك فـرّاش فرستاده پیش آخوندِ مکتبدار که به‌اش بگوید امروز عصـر تو را آنجا نگه‌دارد وهرکار بکنی نگذارد بیائی خانه. تا در نبود تو مراسر ببُـرند دوا درمانِ نامادریت کنند... اما من غم و غصهٔ سرنوشت خودم را ندارم؛ غصه‌ام از بدبختی‌هائی است که بعد ازمن نامادریت سر تو می‌آورد.

-ملك جمشید به‌حال و روز خراب خودش و کـُـرّه‌اش گـریهٔ زیادی کـرد اما کـُـرّه آرامش کـرد و گفت: ـ بیخودی از بدبختی نیامده استقبال نکن. هنوز که نه‌چیزی شده نه‌کاری از کار گذشته. یك سیب را که بیندازی هوا، تاپائین بیاید هزار جور چرخ می‌زند! اگر این کارهائی را که می‌گویم بکنی ، انشاءالله نه فقط هیـچ چشم ـ زخمـی به من نمی‌رسد، بلکـه توهم از چنگال این عفـریته خلاص می‌شوی ...

آن وقت دونائی حرف‌هاشان را باهم زدند، نقشه‌هـاشان را با هم کشیدند، قول وقرارهاشان را باهم گذاشتند ، و ملك جمشید رفت به‌هرجوری که‌بود ظاهر سازی کرد که از مریضیِ نامادریش ناراحت است اما از چیزهای دیگـر خبر ندارد. ناهارش را خورد، دستمال کتابش را برداشت گذاشت‌زیرَ بغلش وبرگشت‌به‌مکتبخانه. اما دلش آن زیز مثل سیر وسرکه می‌جوشید.

عصری که شد، آخوند همهٔ بچه‌ها را مرخصِ خانه کـرد الاّ ملك جمشیدرا، که‌نشاند وخودش هم نشست رو به‌روش، عَـمِ جـُزو را باز کرد گذاشت جلوش، یك بغل ترکهٔ انار هم آورد گذاشت کنار

دست خودش و گفت:ـ ملك جمشید! تو ولیعهدی وبعد ازصدوبیست سال که شاهٔ بابات سرش را گذاشت زمین ، پادشاهیِ این مملکت می‌رسد به‌تو. این است که چه بخواهی چه نخواهی باید تو درس و بحث از بچه‌های دیگر سرباشی. امروز هم اگر تورا نگه داشته‌ام برای همین است که یك خُرده بیشتر به درس ومشقت برسم.

جانم برای‌تان بگوید؛ کُرّه بادی به ملك جمشید گفته بود: ـ وقتی آمدند بازم کردند ازطویله بیرونم آوردند یك شیهه می کشم؛ لب باغچه که درازم کردند شیههٔ دوم را می کشم ؛ قصاب باشی که شروع کرد به‌تیز کردنِ کارد، شیههٔ سوم را... اگر شیههٔ سوم را کشیدم و تو تا آن لحظه نتوانسته باشی خودت را برسانی، بدان که‌کار از کار گذشته و دیگر دیدارمان به‌قیامت است.

این بود که وقتی شیههٔ اول کُرّه بادی بلند شد، ملك‌جمشید که زیر چشمی تو نخِ آخوند بود انگشتش را بلند کرد و گفت : ـ ملاّ ادب!

آخوند یك تَرکه زد به انگشتِ ملك‌جمشید و گفت:ـ بنشین، بی ادب!

ملك جمشید چیزی نگفت . چشم‌هاش پرِ اشك شد، انگشتِ دردش را مکید وسرش را انداخت‌پائین روکتابش. اما دیگر کو هوش وحواس !

شیههٔ‌دوم کُرّهٔ بادی که آمد ملك جمشید یك خُرده پا به پا شد وباز انگشت.بلند کرد و گفت: «ملا، ادب!»ـ اما این بار،همچین که آخوند دستش را دراز کرد که تَرکه را بردارد، ملك جمشید یك مشتِ پُرخاکستر و فلفل که تو جیبش قایم کرده بود پاشید توچشم

وچارِ آخوند و، تا آخوند گفت کور شدم و آمد بفهمد دنیا چه خبر است فلنگ را بست، پرید تو کوچه، دوپا داشت دوتا پای دیگر هم قرض کرد ومثل برق وباد بنا کرد دویدن، و دُرست موقعی خودش‌را رساند به‌قصر، که قصابُ‌باشیِ دربار کاردش را گرفته بود دستش، و، کُـرّهٔ‌بادی آماده‌شده بودشیهۀسوم‌را بکشد.

چشم پادشاه که به پسرش افتاد زبانش بندآمد. سعی کرد یك حرفی‌پیدا کند ویك‌چیزی بگوید، که ملك جمشید امانش نداد وبنا کرد زبانُ‌ریزی کردن که: ـ پدر! من می‌دانم نامادریم شَـنقولوسِ دریائی گرفته وناخوشیش دوائی جز دل وجگر ومغزِ قلم کُـرّهٔ بادی‌ندارد وبرای ما هیچ راهی باقی نمانده الاّ فداکردنِ کُـرّهٔ بادی. اما من همهٔ‌آرزویم تو دارِ دنیا این بود که وقتی یك‌خُـرده بزرگتر شدم تاج جواهر نشان وجُـبّهٔ پرنقش ونگارالماس وزمرّد و زبَـرجَـد دوزی دوشم بیندازم وبا زین ویراق مرصعِ طلاکوبی شده سوار این‌حیوان بشوم پیش سر وهمسرخودی نشان بدهم... البته‌آرزو برجوانان عیب نیست؛ امّا حالا که مجبوریم به‌خاطرِ سلامتی نامادریم سراین‌حیوان رابِـریم اقلاً اجازه بده من با همان ترتیباتی که‌آرزو داشتم سوارش بشوم وهفت هشت دور دورِ حیاط قصر بگردم که حسرت‌به‌دل‌نمانم؛ آن‌وقت این شما واین کرهٔ من. هرجور که صلاح است باش رفتار کنید!

پادشاه که این‌ها راشنید به‌عقل وفهم‌پسرش آفرین گفت و گفت: «حقا که توپسرِ حلال زادهٔ خودمی!» ـ فوری دستور داد رفتندجُـبّهٔ الماس و زمرد وزبرجد دوزی شدهٔ خودش راآوردند بادست‌خودش انداخت به‌دوش ملك جمشید؛ تاج‌پادشاهیش رابرداشت‌روی کاکلش

گذاشت، شمشیرمکلّل مرصّعش را هم باز کرد بست کمرش، حتی خنجر جواهر نشانش را هم برای این که سنگ تمام گذاشته باشد زد پرشال زریش، یك دست زین و یراق طلای جواهر کوب هم داد آوردند گذاشتند پشت کرهٔ بادی؛ دستی به‌پشت شاهزاده ملك جمشید زد پیشانیش را بوسید و گفت : ـ بنازم غیرت و همت تو پسر را ! سوارشو وبتاز که حقّت است و، من بابرآمدن آرزوی یك همچین پسر عاقل ودانائی که دارم نمی‌توانم مخالفت کنم!

ملك جمشید پرید به‌پشت کُرّهٔ بادی و دور حیاط قصر بنا کرد تاخت کردن؛ و پادشاه و دُور و بَری‌هاش، همان جور که محو تماشای تاخت اسب وشیرینکاری ها و قد و بالای ملك جمشید بودند بنا کردندبه‌صدای بلند دوره‌ها را شمردن:

یك... دو... سه... چهار... پنج... شش...

همچین که همه‌باهم گفتند «هفت» ، ملك‌جمشید گفت: «بگیر که رفت! » ـ وهوشتی کرد که، تا پادشاه و عمله اکَرداش آمدند بفهمند دنیا دست کیست ، کُرّهٔ بادی به‌یك خیز بلند شد روهوا ، ازسر دیوارهای بلند قصر گذشت وپشت ابرهای آسمان از نظرها گم شد و، رفت که رفت که رفت...

پادشاه وهمهٔ اهل قصر دست به‌دست زدند و افسوس خوردند، اما دیگر چه افسوسی، که‌خُود کرده چاره ندارد!

امّا ، جانَم برای‌تان بگوید، بشنوید ازملك جمشید:

کلّهٔ آفتاب روز بعد کُرّهٔ بادی ملك جمشید را نزدیك در

باغی گذاشت زمین . ملك جمشید پیاده شد تاج و جُبّهٔ پادشاهی را برداشت تا کرد گذاشت توخورجین وبست به تـرك کُـرّهٔ بادی. از چوپانی که داشت گلّه را می‌برد صحرا گوسفندی خرید، زیرجامه‌های شاهزادگیش را هم با شال وقبا و کپـنـك چوپان تاخت زد. گوسفند را کشت کباب کرد خورد تا سیر شد. بعدشکمبهٔ گوسفند را لب‌جوی آب شست کشید به‌سرش و لباس‌های چوپانی را هم کشید به تنش . وقتی می‌خواست با کُـرّهٔ بادی خدا نگهدار کند، کُـرّه گفت: ــ ای ملك جمشید ! از حالا به‌بعد دیگر بـاید مَـرد مردانه باشی . زندگی آدمیزاد، صدی دَهش تقدیر است صدی نودش تدبیر . بروببینم چه می کنی! فقط یك مُشت ازموهای یال من بکـن پیش خودت نگه‌دار هروقت کاری بامن داشتی یك‌تارش را بینداز توآتش تا هرکجا کـه هستم خودم را برسانم .

این راگفت وخیز برداشت به‌آسمان و، ازنظرغایب شد.

ملك جمشید رفت جلو، درِ باغ را زد . ازقضای اتفاق ، این باغ ، باغِ تماشای پادشاه بود. باغبان که‌در راباز کرد دید کچلی پشت در ایستاده.

پرسید: ــ چه‌کار داری؟

گفت : ــ من یك جـوان غریبم . کس و کاری ندارم . گفتم عـلَـی‌الله، درِ این باغ را بزنم ، شـاید غریب‌نـوازی در را بـه روم باز کند.

پرسید: ــ باغبانی بلدی؟

گفت: ــ ای پدر ! اگر نخورده‌ایم نان گندم، بالاخره دیده‌ایم

دست مَردُم ! بلد نباشم هم‌یاد می گیرم. هنوز که سال وماه‌چندانی‌از عمرم نگذشته.

باغبان از طرز اختلاط کردن کچله خوشش آمد. پیرمردی‌بود و دیگر عُمرِ خودش‌را کرده بود. گفت : باشد . می‌آئی می‌شوی کومك حال من.به‌فرزندی قبولت می کنم. دستی زیربال من‌می کنی ویك‌لقمه نانی راکه درمی‌آریم با هم می‌خوریم.

گفت: «خدا خیرت بدهد!» ـ دستِ پدرفرزندی به‌هم دادند، آن شد بدرِ این واین شد پسرِ آن.

یك چند وقت گذشت، تا یك روزکه پیر مردِ باغبان‌رفته بود حمّام، ملك جمشید به‌فکر روز و روزگار خودش افتاد . دید عجب دلش گرفته. فکر کرد حالاکه جزخودش کسی توی باغ نیست کُرّهٔ بادیش‌رابخواهد،ساعتی کَپَنَكِ چوپانی وشکمبهٔ کچلیش رابگذارد کنار، تاج وجبهٔ پادشاهیش را به‌سر و دوشش راست کند و میان باغ جولانی بدهد. این بودکه رفت کنار دریاچهٔ وسط باغ، شکمبه‌وقبای دهاتیش راکَنَد گذاشت زیر یك بُته، سر وتنی صفا داد آمد بیرون یك تار یالِ اسب راآتش زدکه‌ناگهان کُرّهٔ بادی کنار پایش نشست به‌زمین.سروگردنش‌رانوازش‌داد وچشم‌ورویش رابوسید،بقچهٔ‌بَندی را از خورجین کشیدبیرون،لباس‌های سلطنتیش را پوشید، تاج‌مکلّل راکج گذاشت بالای کاکلش، شمشیر مرصع‌را بست، خنجرجواهر-نشان را زد پُر کمرش،رو خانهٔ زین‌جا گرفت بناکرد توچهارخیابانِ باغ ازاین‌وربه‌آن‌ور رکاب کشیدن.

نگو از سه تا دختری که پادشاه آن‌شهر داشت ، آن روز،دختر

کوچکه هوس کرده بود بلند شود تك و تنها بی خبر بیاید به‌باغ و برای خودش توعالم تنهائی صفائی بکند.. همان‌جور که کنار دریچهٔ کوشك نشسته بود و گل و گیاه را تماشا می‌کرد صدای تاخت و شیههٔ اسبی شنید، وسرش راکه آورد بالا، یك بار چشمش افتاد دیدجوانی مثل شاخ شمشاد، با جبّه وتاج وخنجر و کمرشمشیر سلطنتی‌روی اسبی نشسته که هوش از سرآدم می‌برد. چه جوانی، مثل ماه شب چهارده؛ که به‌آفتاب می‌گوید کورشو، دورشو، من درآمده‌ام که تو درنیائی!

هوش ازسر دختر پرواز کرد وبه‌یك تیر نگاه، یك دل نه‌که صد دل عاشق ملك جمشید شد. با خودش گفت:ـ ای دل غافل،

آب در کوزه و ما تشنه لبان می‌گردیم
یار درخانه و ما گرد جهان می‌گردیم!

یك وقت به‌خودش آمد که دید دیگر نه از اسب خبری هست نه‌ازسوار. سروپا برهنه ازکوشك دوید بیرون، این وروآن‌وررانگاه کرد، خوب‌گوش داد، دید نه، صدای تاخت و تازی که نمی‌آید اما انگار یکی نزدیك دریاچه دارد یك کاری می‌کند. گفت بروم از او بپرسم، لابد می‌داند.

رفت جلو، دید پسرهٔ کچلی است که همین جور رك و رك زفت سرش را می‌خاراند. گفت:ـ آی‌پسر! کی بوداین سوار؟

کچله نگاه‌کرد طرف دختر، دید عجب نازنین صنمی‌است که محال است ما درروزگار دوباره بتواندنظیرش را بزاید. دلش رمید امّاخودش را از تنگ وتا نینداخت. گفت:ـ سوار مُوار کجابود؟

اینجا من تنهام وصبح تا حالا هم دیّاری را ندیده‌ام.

اما نگو که دختر، زیر آن شکمبه و آن قبای کهنهٔ دهاتی از یك چیزهائی بو برده بود.

پرسید:ـ تو کی هستی که من تا حالا ندیده بودمت؟

گفت:ـ من پسر باغبانم. تازه چندوقت پیش از دِ دمان آمدم اینجا پیش بابام بمانم تو کارهای باغ کومکش کنم.

دختر گفت:ـ دست از این کَلَك‌ها بردارو راستش رابگو: چند دقیقه پیش من خودم با آن تاج وقبا و کمرْشمشیرِ قیمتی سوار اسب دیدمت!

کچل سرش را خاراند، غَشْغَشْ خندید وگفت:ـ خانهٔ خرس وبادیهٔ مِس! منِ بیچاره فقط همینم مانده که تاج بگذارم و کمرْشمشیرِ قیمتی ببندم سوار اسب بشوم بگویم سردارِ جنگم! آخر این حرف‌ها باکَلّهٔ کچلِ منِ بی سر وپا راست می‌آید؟ خدا یك عقلی به‌تو بدهد یك مال وثروتی به‌من!

اینهارا گفت‌وبنا کردبه‌راست‌وریس کردن‌شاخه‌ها وسرشاخه‌ها. امّا دختر، دیگر هرچه نبایست بفهمد فهمیده بود. راه افتاد رفت و تو دلش گفت: «باش تا به‌هم برسیم! تو بختِ منی که خودت را به‌این ریخت ولباس درآورده‌ای. امّا رازت چیست که خودت را قایم می‌کنی، شب دراز است وقلندر بیکار!»

از قضای اتفاق، آن دو تا دخترِ دیگرِ پادشاه ـ که یکیش رسیده‌تر بود ویکیش دَمِ بخت ـ خاطرخواهِ پسرهای وزیرِ دست

راست و وزیرِ دست چپ پدرشان بودند.

وقتی خواهر کوچکـه برگشت به قصر، دید آن دوتا به‌هم می‌گویند:ـ دارد وقتِ شوهر کردن ما می‌گذرد و شاه باباماناصلاً به فکر نیست. چه‌طور است یك جوری که اسبابِ اوقات تلخی او وخجالت وسرشکستگیِ خودمان نشود موضوع را حالیش کنیم؟

دختر کوچکه‌که همان جور تو خیال ملك جمشید بود، وقتی این حرف را شنید گفت: «آنـش بامن!»ـ زود کنیزشان را صدا کرد فرستاد بازار، گفت: ـ می‌روی برای ماسه‌تا گرمـك‌می‌خـری!یکیش یك‌خـُرده کال، یکیش رسیده، یکیش پخته.

وقتی آورد، هرسه تا را چید توسینی طلا، کارد و بشقاب هم گذاشت کنارِ سینی، یك حریرِ بـُقچهٔ تـرمه دوزی شدهٔ با سلیقه هم کشید روی همه‌شان، داد دستِ غلامِ سیاه، گفت ببرد بارگـاه، بگذاردجلو باباشان، بگوید: «این را سه‌تا شاهزاده خانم‌فرستاده‌اند: دَمِ رَس و نـُورَس وخوش‌رَس.»

پادشاه‌که حریرِ بقچه را از روی سینی برداشت و گرمك‌ها را دید خیلی تعجب‌کرد. کارد را برداشت. اولی را بـُرید چشید، دید اگرمثلاً دیروز چیده بودند بهتر بود. دومی را بـُرید دید هنوز یك خـُرده سـِفت است، گفت این را باید تا فردا می گذاشتند به‌بـُتّه بماند. اما سومی راکه بـُرید وچشید، گفت به به، به به، این یکی را درست به‌وقتش چیده‌اند.ـ امّا با وجودی که شصتش‌خبردارشد یك کاسه‌ئی زیر این نیمکاسه هست، هرچه فکرکرد عقلش به‌جائی‌قدنداد. این بود که‌رو کرد به‌طرف وزیردست راست و گفت: ـ وزیر! تواز

این راز سردرمی آری؟

وزیر به‌خاك‌افتاد و گفت:ـ همان‌جور که خودتان موقع امتحان گرمك‌ها فرمودید، ازاین سه تایکیش خوردنی است و به‌موقع چیده شده، یکیش باید دیروز چیده می‌شد، یکیش بهتر بود فردا چیده بشود. ازطرف دیگر، غلام سیاهی‌هم که این‌ها را به‌حضور آورد، به خاك پای قبلهٔ عالم عرض کرد که تقدیمی سه‌تا شاهزاده خانم است به اسم‌های دم‌رس و نورس وخوش رس ... اگر نظر این خانه‌زاد را سؤال بفرمائید عرض می کنم که اینها را پردگی‌های حرمسرای مبارك فرستاده‌اند و منظورشان‌هم تذکر این واقعیت است که دختر حکم طالبی را دارد: یك روز زودتر به شوهر برود کال است، یك روز دیرتر لهیده.

پادشاه که آدم عاقلی بود لبخندی‌زد و گفت:ـ آفرین‌بر هوش‌تو، وزیر! سی سال نان ونمکی که تو دستگاه من خورده‌ای حلالت! حق بادخترها است: باید به‌فکر بخت وبالین‌شان بود.

امّا ازآنجابشنوید که تو آن ولایت، رسم براین بود که‌دخترها بخت وبالین‌شان‌را خودشان‌انتخاب کنن؟. خوب، هرگزی‌وبازاری!ـ دخترها را می‌نشاندند پشت پردهٔ زنبوری ؛ همهٔ عزب‌های ولایت راازجاو پرده می گذراندند؛ودختر، سیب طلائی‌راکه کنار دستش‌بود پرت می کرد برای مردی که پسندش افتاده بود. وچون رسم‌شان این بود، برای‌آن که توش حرف درنیاید همهٔ عزب اوغلی‌های ولایت راـ از شاهزاده و گداـ آن تو شرکت می‌دادند .

باری. سه‌تا دخترهای پادشاه را نشاندند پشت پرده زنبوری و جوانهای ولایت را عرض دادند. دختر بزرگه سیب طلا را انداخت برای پسر وزیرِ دست راست ودختر وسطی بـرای پسر وزیرِ دست چپ و؛ این دوتاخلاص،اما دختر کوچکه، سیب همین‌جورتودستش ماند. نه پا شد برود که بگویند منظورش این است کـه حالا موقعِ شوهر کردنِ من نیست؛ نه‌سیب را طرف کسی انداخت که خوب ، یعنی این‌را می‌خواهم.

گفتند: «لابد خـواسته اول همه را ببیند ، بعد انتخاب کند.»- صفِ عـزب اوغلی‌ها را دوباره وسه‌باره عرض دادند، بازهم‌خبری نشد .

خاله خامباجی‌های ولایت جمع شدند، مشورت کردند، عقل-هاشان را روهم ریختند و بـه این نتیجه رسیدند که «چشمِ دختر پیِ کـسِ بخصوصی است که یا نخواسته‌بیاید، یا بی‌خبر مانده، یابه‌این دلیل وبه‌آن دلیل نتوانسته خودش‌را برساند.»

شاه و وزیرهاش بـاحیرت به هم نگاه کردند و گفتند : « پس بگو!»

از لجِ شان آدم فرستادندچهارگوشه ولایت، هرچه کور و کچل و تون تاب‌وشاگرد دلاك ومیمون‌باز ولوطی ومرده‌شور وسـرناچی بود جمع کردندآوردند عرض‌دادند؛ معلوم شد حق باخاله‌خامباجی‌ها بوده:وقتی پسرِ کچل باغبانباشی شاه، با سرِ شوره‌زده‌ومـفِ آویزان و تکه نانی که دست گرفته بود وسـق می‌زد از جلوِ غرفه‌می‌گذشت، سیب طلا پرده زنبوری را پـاره کردآمد چنان به‌تختهٔ سینه‌اش خورد

که خودش یك طرف افتاد نان خشکش یك‌طرف!

پسر حاجی‌های از رو رفته، گفتند: «مرده شور!»

فاطمه ارقه‌ها و دمامه‌ها گفتند: «بعضی‌ها اصلا گنده خورند وطبع ان گداست!»

خواهرهاش گفتند: «منظورش سرشکسته کردن‌ما است!»

فقط پادشاه بود که خودش را خورد ویك کلام حرف‌نزد، هیچی نگفت.

وزیردست چپ که‌فکر می کرد پسرهٔ کچل‌بی‌سرو پاراهمریش پسرش کرده‌اند که‌آبروی چندین چند سالهٔ اورا ببرند؛ گفت.ـقربان! اصلا چرا امر نمی‌فرمائید با توسری ازشهر بیرونش بیندازند؟

پادشاه، یك جوری که ازصد تافحش بدتر بود گفت:«ماحافظ قانون ولایتیم!»ـ این را گفت واز غصه پس‌افتاد. هرچه حکیم و سر کتاب بازکن ودعانویس وجن‌گیر بودآوردند، دوا درمان عالم را کردند خوب نشد که نشد. تااین که حکیمی، همین‌جور اختر گذری گذارش به‌آن شهر افتاد وخبر ناخوشی پادشاه راکه شنید گفت باید بره‌آهو به‌اش‌بخورانند.

وزیر زاده‌ها که حالا دامادهای پادشاه شده بودند . برای خود-شیرینی گفتند: «می‌رویم بادست خودمان‌برای شاه بابا آهو بره‌شکار کنیم.»

کچله که بادختر کوچکهٔ پادشاه اتاق خرابه‌ئی کنج همان‌باغ بهشان داده‌بودند،وقتی‌این‌را شنیدسرش‌را رك و رك‌خاراند،مفش را کشید بالا و گفت:ـ من‌هم باهمریش‌ها می‌روم بادست خودم برای‌شاه

بابا آهو بره شکار کنم!

گفتند:ـ اگر هر کی می‌خورد نان و پنیر، تو یکی دیگر سرت را بگذار و بمیر! ... همهٔ درد و مرض بیچاره پادشاه از دق این جوانمرگ شدهٔ کچل است ؛ تازه خودش را لوس‌هم می‌کند !

پسرهای‌وزیرها خندیدند، گفتند:ـ از قضا بگذاریم بیاید. برای رفع خستگی رادمان بدنیست!

چی سرتان را درد بیاورم؟ـ وزیرزاده‌ها با آلنگ دولنگ وقبل منقل وخیمه خرگاه و علم و کتل‌وطبل واردو راه افتادند؛ خرلنگ ونیزهٔ شکسته‌ئی‌هم برای مسخرگی دادند به ملك جمشید، گفتند: «بفرما، خلایق هرچه لایق!» آنها تاخت‌کنان از پیش و ، ملك جمشید نُچ نُچ کنان وهین‌کنان از پس ، رفتند و رفتند و رفتند تا رسیدند کنار رودخانه‌ئی که خرِ ملك جمشید چهار دست وپا به گل فرورفت و آنهاهم‌بایك مشت نیش و کنایه وزخم زبان که بارش کردند جاش گذاشتند وخودشان خندان ومسخرگی کنان جلو رفتند تایك‌روز مسافت میان شان فاصله افتاد. آن وقت ملك جمشید که کنار رودخانه تنها مانده بود میخ طویلهٔ خر را زیر درختی به‌زمین کوبید، لخت شد رفت تو رودخانه سروتنی صفا داد، بعد موئی از کاکل کُرّهٔ بادی آتش‌زد و، حیوان که رسید لباس‌های مجلّل ومکلّلش را پوشید وسوارشد وهوشتی کرد که حیوان پر درآورد. و همان جور که تو هوا می‌رفتند، ملك جمشید همهٔ حال و حکایتش را برای او تعریف کرد.

کُرّه بادی گفت: ملك‌جمشید! حکیمی که بَرّه‌آهو برای

پادشاه تجویز کرده حکیم ناقص عقلی بوده؛ واینی که گفته‌اند آدم ناقص عقل خطرناك‌تر از آدم بی‌عقل است حرف حکیمانه‌ئی است. این حکیم نادان همین جوری یك چیزی به‌گوشش خورده که «بـرّه آهو»، اما دیگر نکرده بنشیند ته و توی مطلب را در بیاورد... بله، بـرّه آهو درست است؛ اما آنچه آدم دق زده را چاق می‌کند فقط وفقط شیردان بـرّه آهو است، وگرنه گوشتش برای این ناخوشی از سم کفچه مار هندی‌هم کشنده‌تر است. خواست جمع باشد!

باری. فردا کلهٔ آفتاب که پسرهای وزیرها بیدار شدند واز خیمهٔ خرگاه شان آمدند بیرون، از حیرت چیزی که دیدند نزدیك بود یك جفت شاخ روکلهٔ هرکدام‌شان سبز بشود: دیدند به‌فاصلهٔ دوتیر پرتاب، شاهزاده‌ئی باتاج وجبّه وزین ویراقی که قیمتش خراج ده سال هفت پرکنهٔ هند است بالای تپّه رو گردهٔ اسب ابرشی نشسته که ازشکیلی پنداری اسب شطرنج؛ و دور و برش، همین‌جور انواع واقسام شکار از چرنده وپرنده تنگ هم تا دامنهٔ تپّه را پوشانده‌اند. بابیرون آمدن پسرهای وزیرها از خیمه خرگاه، شاهزاده سوتی کشید ودستی تکان داد که انگار علامت مرخص کردن حیوان‌ها بود، چون ناگهان همهٔ آنها از دور و برش پراکندند یك‌طرف بیابان را گرفتند رفتندواز چشم پنهان شدند، مگر بـرّه آهوئی که همان‌جا ماند وپشتش را به‌شاهزاده کرد و اوهم بایك ضرب تیرجانش را گرفت!

وزیرزاده‌ها به‌شان آگاه شدکه این، هرکه هست، جانورهای بیابان سربه فرمانشند؛ وفهمیدند که دیگر محال است بتوانند درآن

بیابان شکاری گیر بیارند. این بود که ناچار بـا گردن کج رفتند جلو ، تعظیم وتکریم چاپلوسانه‌ئی کردند، حال وحکایت ناخوشی پدرزن‌شان را گفتند وباخفت و خواری به‌پاهایش افتادندوالتماس کردندحالا که‌همهٔ وحش وطیر این بیابان تسلیم ارادهٔ اوست هرجور که صلاح می‌داند بزرگواری و آقائی کند واجازه بدهدآنهاهم آهو برّه‌ئی شکار کنند ، و گفتند که: «راستش، بااین کار آبروی‌مارا مـی‌خری ومارا تا زنده‌ایم غلام حلقه به‌گوش خودت می کنی.»

ملك جمشید گفت:ـ بااین شرط ایرادی ندارد. خط غلامـی بنویسید بدهید به‌من، وتنبان‌هاتان را بکشید پائین تا لُمبَرهاتان را مُهرداغ کنم، همین آهو بره را به‌تان می‌بخشم کـه بردارید ببرید. همین قدر که من‌شیردانش را بردارم برایم بس است.

پسرهای وزیر باهم مشورت کردند، گفتند:ـ حالا بگذاربه‌اش خط غلامی بدهیم.ازکجا مَرد به‌این محترمی و محتشمی بلند بشود بیاید در به‌در ولایت هابگردد مارا پیدا کند وبوق بردارد که‌غلامشیم؟ مُهرش راهم بگذار بزند. حالا کـی جرأت پدرش است بیاید تـوی تنبان ما را که دامادهای پادشاهیم نگاه کند ببیند در کون‌مـان داغ غلامی‌زده‌اند؟

گفتند:ـ باشد. شرطهایت را قبول مـی کنیم، منتت را هـم می کِشیم!

سر خط غلامی‌شان را نوشتند دادند دستش. پشت تپّه هم، دور از چشم قروقچی و قراول و یساول وخدم و حشم، تنبان هـا را کشیدند پائین که مُهر داغ‌شان کـرد. آن وقت دستور دادند خیمه

خرگاه را برچینند، لاشهٔ برّهٔ آهو را کـه ملك جمشید شیردانش را برداشته بود بار کردند، راه افتادند طرف شهرشان.

اما بشنوید از ملك جمشید، که پس از رفتن آنها با کُـرّهٔبادی خودش را رساند لبِ رودخانه، رخت ولباسش را عوض کرد و شد همان پسر باغبانِ کچلی که بود.

وزیرزاده‌ها که رسیدند، دیدند کچله هنوز خرش را که چهار-دست و پا توی گل مانده هین می کند و زور می‌زند از آن تو بکشد بیرون. باخنده ومسخرگی فراوان کـومکش کردند از هچـل بیرون بیاید، وخودشان خوشحال وخندان راهیِ شهر شدند و آهو برّه را رساندند به مطبخ شاهی، کـه فـوری کباب کردند بردند گذاشتند جلو پادشاه. اما یك لقمه‌اش به دولقمه نرسید کـه حالش از اول هم بدتر شد.

از آن طرف ملك‌جمشید باخرِ لنگـش وارد باغ شد، دستمال بستهٔ شیردانِ آهو برّه را گذاشت جلـو زنش، گفت:ـ بیا دختر. اگر می‌خواهی همه چیز را بدانی باید این را بپزی بـرداری ببری پیشِ شاه بابات وهرجور که شده، حتی یکی دو قاشق هم که باشد، به‌اش بخورانی. راستش را بخواهی دوای دردش این است؛ گوشت آهو برّه حالش را از این‌هم که هست بدتر مـی کند.

دختر شیردان را پخت توکاسه کردبرداشت‌برد داد دست مادرش وحال وحکایت‌را هم برایش گفت. مادرداول باورش نمی‌شداماخواهی نخواهی کاسه‌را برداشت رفت کنار رختخواب شوهرش نشست گفت:ـ این را دختر کوچکه‌ات پخته. حتی اگر شده یك قاشق ازآبش راهم

سربکشی باید این‌کار را بکنی. دلش شکسته است. اگر نخوری‌فکر می‌کند لابد چون او پخته به‌اش لب نزده‌ای . هـرچه نباشد دخترت است ووصلهٔ تنت: گیرم حالا از روی جوانی وجهالت یك غلطی هم کرده باشد!

پادشاه چشم‌هایش رابا زحمت زیاد بـاز کرد و گفت:ـ از قضا بویش که خیلی خوب است، اشتهایم را تحریك می‌کند.

اما هنوز دو سه قاشق نخورده بودکه پاشد نشست، و ته‌کاسه‌را که بالا آورد انگار یکهو ناخوشیش دود شد رفت هوا!

همهٔ اهل قصر خوشحال شدند. جمع شدند دور دختر کوچکه که این چی بود، چه معجونی بود؟ـ گفت: راستش شوهرم گفت این شیردان آهو بره است که علاج ناخوشی شاه بابا است.

پرسیدند:ـ شیردان آهو بره را از کجا آورد؟

گفت:ـ نمی‌دانم . به‌من که چیزی نگفت ، لابد خودش شکار کرده دیگر.

به‌پادشاه که این‌ها را گفتند، گفت:ـهرچه فکر می‌کنم می‌بینم باید یك کاسه‌ئی زیر این نیمکاسه باشد. ته وتویش را بایددرآرم.

رفتند کچله‌را آوردند پیش پادشاه. ازش که پرسیدند ، گفت:ـ والله مطلب پیچیده‌ئی نیست . مـن آهو را زده بودم‌می‌خواستم راه بیفتم که این دوتا رسیدند بناکـردند خاك پـا شدن و تملق گفتن و چاپلوسی کردن که‌آهو را بده به‌ما که آبرومان درخطر است واز این حرف‌ها. مـن هم دلم بـه‌حال‌شان سوخت ، چون فقط شیردانش را می‌خواستم، آن‌را برداشتم باقی‌آهو را دادم به‌شان.

پادشاه ازاین حرف خنده‌اش گرفت و، وزیرزاده‌ها که‌بدجوری از کوره در رفته بودند گفتند:ـ عجب پررو است ایـن کچله! رفتنا با خرش فرو رفت تو گل ولجن‌های کنار رودخانه، برگشتنا که‌به‌اش رسیدیم دیدیم هنوزهمان‌جور دارد با خرد کلنجار مـی‌رود و دم و افسارش‌را می‌کشد. که‌اگر خودمان به‌دادش نرسیده بودیم لابد هنوز هم همان‌جا بود. اگر حرف مـاها را قبول نمی‌فـرمائید از عـدد که همرادمان بودند بپرسید.

کچله‌گفت:ـراستی، یك نشانه‌هم دارم. برای این‌که به خیال خودشان آهوبره راازچنگ من‌درآرندو به‌اسم‌خودشان درکنندحاضر شدند به‌ام سرخط بندگی بدهند و غلامم بشوند. ایـن هم‌قباله‌اش!

ودست‌کرد جیبش، خط ومُهرشان را درآورد گذاشت جلو پادشاه.

وزیرزاده‌ها بازهم از تنگ و تا نیفتادند و بنا کردند سر صدا راه‌انداختن که: ـ خدا می‌داند چه حرامزاده‌ئی است این پسر!...مـا نمی‌دانیم قضیهٔ این‌کاغذ چیست، اما از این کچلِ واویـلا برمی‌آید که خط ماهم ساخته باشد!

کچل‌گفت:ـحالاکه روی این دو تا این قدر زیاد است‌ناچارم یك نشانی دیگرهم بدهم: قربان، دستور بفرمائید تنبان این نامردها را بکشند پائین، چون مـن برای محکمکاری داغِ مُهرم را هـم به لمبرهاشان زده‌ام!

به‌هزارخواری وزاری تنبان آنها را درآوردند نگاه کـردند، دیدند بعله! داغِ مُهر دارند آن هم به‌چه گُنده گـی، به‌اسم ملك-

جمشید .

همه باتعجب گفتند: ـ ملـك جمشید؟ این که اسم شاهزادگی است!

ملك جمشید دست کرد شکمبهٔ گوسفندرا از سرش برداشت و گفت:ـ بله، من پسر باغبان نیستم. شاهزادهٔ فلان مملکتم و اسمم هم ملك جمشید است.

و آن وقت ، سرگذشت خودش را ازسیر تاپیاز بـرای پادشاه تعریف کرد تا آنجا که رسیدبه‌قضیهٔ شکارگاه و گفت:ـ من آن قدربیخود وبی‌جهت از دستِ زن پدرم سختی کشیدم که ترك خان ومان کردم واز سلطنت وپادشاهیم دست کشیدم آمدم کنج آن باغ،باکار وزحمت خودم لقمهٔنانی درمـی‌آوردم و راضی بودم، تا مجبور نباشم با اهل زمانه که نه‌دوستی‌شان حکمتـی دارد نه‌دشمنی‌شان علتی ، سروکاری پیدا کنم. اما چه کنم که باتقدیر نمی‌شود درافتاد: شاهزاده‌خانم کوچولو برحسب اتفاق مـرا دید وخواست و بـاخواستِ دل هم هیچ‌جور نمی‌شود کنار آمد... امـا این دوتا جوان که تمامِ هنرشان وزارت پدرشان است بیخود وبی‌جهت بامن که این میان هیچ‌گناهی نداشتم بنا کردندبه‌ناسازگاری وریشخند ومسخرگی. انگار که من، چون‌مثلاً پسر خواندهٔ باغبانم، آدم نیستم یا جای‌آنها را تنگ کرده‌ام. این بود که خواستم درسی بدشان بدهم که تا عمر دارند یادشان بماندودیگر به‌کسی که ظاهراً ضعیف و افتاده است افادهٔ بـی‌جهت نفروشند، که دست بالای دست بسیار است. وگرنه، آنهاهم برادرهای عزیز منند، من که دشمنی وبدرکشتگی باآنها ندارم.

وبااین حرف کاغذ را از جلو پادشاه برداشت جر و واجر کرد ریخت دور، و پاشد رفت جلو، روی جفت‌شان را بوسید.

پادشاه که‌اشك تو چشم‌هاش جمع‌شده‌بودفرستاد دختر کوچکش راآوردند، اورا کنار خودش نشاند و گفت:ـ تو تا حالا دختر پادشاه بودی، ازاین به‌بعد می‌شوی زن پادشاه. آفرین برآن هوش وگذشتت که مرا صاحب همچنین داماد همه چیز° تمامی کردی!

بعد دست برد تاجش را از سرش برداشت گذاشت سر ملك جمشید،دستور دادشهرراچراغان وآینه بندان کنند ونقاره خانه‌ها طبل شادیانه بزنند.

گفت: من دیگر پیر شده‌ام وآدم پیربه‌درد پادشاهی نمی‌خورد. خدا باید این مردم را خیلی دوست داشته باشد که همچنین پادشاهی نصیب‌شان کرده!

همه تعظیم کردند ودست ملك‌جمشید راگرفتند بردند نشاندند روی تخت‌اوهم همریش‌هایش‌راوزیردست‌راست و وزیر دست چپ خودش کرد وهمه باهم به خوشی وخوبی زندگی کردند.

خدا همان‌جور که‌مراد آنها را داد مراد همهٔ بندگانش‌رابدهد!

بالا رفتیم ماست بود، پائین آمدیم دوغ‌بود، قصهٔ ما دروغ‌بود.
پائین‌آمدیم، دوغ‌بود، بالارفتیم ماست بود،قصهٔ ماراست بود.
قصهٔ ما به‌سر رسید
کلاغه به‌خونه‌ش نرسید!

قصه قصه‌ها

ناظم حکمت
ترجمه : انور

کنار آب ایستاده‌ایم
چنارومن :
تصویر مابرآب افتاده‌است
چنارومن .
پرتو آب برما می‌تابد
چنارومن .
کنار آب ایستاده‌ایم
چنار ومن ، گربه‌ای نیز .
تصویر مابرآب افتاده‌است
چنار و من ، برگبه نیز .
پرتو آب برما می‌تابد
چنار ومن ، گربه رانیز .
کنار آب ایستاده‌ایم
چنار ، من ، گربه ، آفتاب نیز
تصویر مابرآب افتاده‌است

چنار ، من ، گربه ، آفتاب را نیز
پرتو آب برما می‌تابد
چنار ، من ، گربه ،برآفتاب‌نیز .
کنار آب ایستاده‌ایم
چنار ، من ، گربه ،آفتاب، عمر مانیز
تصویر مابرآب افتاده است
چنار ،من ، گربه ، آفتاب ، عمر ما رانیز
پرتو آب برما می‌تابد
چنار ، من ، گربه ، آفتاب ، برعمر مانیز .
کنار آب ایستاده‌ایم
ابتدا گربه خواهدرفت
وصورتش برآب محو خواهد شد
ازآن پس ، من خواهم رفت
وصورتم برآب محو خواهد شد
آنگاه ، چنار خواهد رفت

وصورتش برآب محو خواهدشد
پس آنگاه ، آب خواهد رفت
وآفتاب میماند،
پسین‌بار اونیز خواهدرفت .
کنار آب ایستاده‌ایم
چنار ، من ، گربه ، آفتاب، عمرمانیز
آب ، سرد
چنار ، پرشکوه
من ، شعر می‌نویسم
گربه ، چرت می‌زند
آفتاب ، گرم است .
بسی شکر که زنده‌ایم ،
وپرتو آب برما می‌تابد ،
برچنار ، برمن، برگربه، برآفتاب ،
برعمرما
نیز .

ناظم حکمت در زندان

یادداشتهای زندان «بورصه»

اورهان کمال
Orhan Kemal

ترجمهٔ جلال خسروشاهی

«اورهان کمال»، نویسندهٔ سرشناس ترک (۱۹۱۴–۱۹۷۰). در طول سالهائیکه با «ناظم حکمت» بود، در زندان «بورصه» هم سلول بود. یادداشتهای روزانه‌اش را در دفتری می‌نوشت. بعدها این دفتر گمشد. ولی «ناظم حکمت» در نامه‌هائی که خطاب به همسرش «پیرایه» می‌نوشت. قسمتهایی از یادداشتهای روزانه «اورهان کمال» را بدون کم و کاست میآورد. بهمین دلیل. بخشی از خاطرات زندان این نویسندهٔ بزرگ. از گزند حوادث مصون مانده است. قسمتی از یادداشتهای روزانه «اورهان» کمال را که از نامه‌های «ناظم حکمت» گرفته شده است. می‌خوانید:

از «ناظم» به «پیرایه»

«صبح ساعت شش بیدار شدم. ساعت هشت به‌کارگاه نجاری رفتم و برای تو کار کردم. ناهار شله‌برنج خوردم. بعد از ظهر «قسمت اول» را پاکنویس کردم. برای تو کار کردم. بعد تا غروب به‌کار نجاری پرداختم. برای تو... شب با قلا باسیرماست خوردم. «**راشد کمالی**»[1] از سرکار برگشت. خیلی سرحال بود. خوش و خندان شام خوردیم. راستی می‌خواهم چیزی بتو بگویم: «راشد» بی‌خبر از من، دفتر خاطراتی درست کرده است. در این دفتر چیزهای خیلی با مزه‌ای دربارهٔ بعضی از خصوصیات من وجود دارد. گهگاه برای تو از این دفتر، یکی دوصفحه رونویس کرده خواهم فرستاد. میتوانی تصویر خوب وبدم را در آن ببینی. شاید هم علاقمند باشی بدانی که کس دیگری بجز تو، مرا درزندگی خصوصی‌ام چگونه می‌بیند.»

از یادداشتهای روزانهٔ «اورهان راشد»

سه‌شنبه ۱۹ مه ۱۹۴۲

هوا خراب است. باران نم‌نم می‌بارد. سرد است. نتوانستیم سرکار برویم. ناظم حکمت برای بارانی که می‌بارید گفت: «این طلاست که می‌بارد. طلاست» بعد گلهای پلاسیده را روی میز پخش کرد. آبشان را عوض کرد و موقعیکه داشت گلهائی را که شاداب مانده بود. تك‌تك از میان آنها جدا میکرد و توی گلدان می‌گذاشت، آواز می‌خواند. پرسیدم: «برای گلها آواز می‌خوانی؟» گفت: «بله. گلهای من به آواز عادت دارند. آنها با آواز بزرگ شده‌اند».

۱ــ نام اصلی اورهان کمال، «اورهان راشد کمالی» است. بعدها در آثار خود از نام مستعار «اورهان کمال» استفاده کرد و بهمین نام شهرت یافت. م

شیر خوردیم. مدتی راجع به‌پیشاهنگی صحبت کردیم. ناظم حکمت همچنان داشت گلها را مرتب میکرد. مادر بزرگ **ارطغـــرل**[2] وقتی تعلیمات پیشاهنگها را در دبیرستان استانبول دیده، گفته است: « اوه،دلم بازشد ». ناظم حکمت گفت: «پس این پیر زن‌تو ، پیرزن دختر بازیست» . ارطغرل اعتراض کرد. ناظم حکمت هم به اعتراض او، اعتراض کرد و سپس گفت: «خوب، گلها را مرتب کردیم» و برخاست. یك دور، دور خود چرخید. مثل این بودکه نمیدانست چکار باید بکند . بالاخره روی تختخوابش نشست و و گفت : « حالا اینها را جمع وجور بکنیم » و شروع کرد به‌مرتب کردن تختخوابش. هم کار میکرد و هم‌حرف‌میزد: دیروز به«علاءالدین بیك‌میگفتم که ماها چطور از قبل کارگرها زندگی می‌کنیم . خیلی متأثر شد و گفت : «اما ترا بخدا، مواظب باش این موضوع بگوش آنها نرسد!»

از دفترخاطرات «اورهان راشد»

۲۵ مه ۱۹۴۲

امروز صبح ساعت شش از خواب بیدارشدم. برخاستم. مجبورشدم توی چمدان دنبال سنجاق قفلی بگردم. در چمدان بطور عادی صدا کرد. گویا باز ناظم حکمت را از خواب پراندم. حضرت، چنان‌اخم کردکه‌نگو. اول اززیر لحاف‌نگاه ملامت‌باری بمن‌انداخت و بعد باعصبانیت‌ازرختخواب بیرون آمد. جورابهایش را پوشید، پرید پائین و کفشهای کتانی معروفش را برداشت. گفتم کفشهای کتانی. یادم افتادکه دراین‌کفشها که پارسال به‌قیمت پنج‌لیره خریده بود، امسال تغییرات مختصری‌انجام داد. باکاغذ بازکن‌دفتر زندان، در رویه آنها چند سوراخ باز کرد . گویا این سوراخها، هواکش

2— Ertugrul

هستند. دیروز، وقتی در حیاط قدم میزدیم راجع به فوائد سوراخهای هواکش کنفرانس مفصلی بمن داد.

شلوارش کتانی است. بغیر از تیک‌تاک ساعت کوچك ژاپونی اطاقمان، کوچکترین صدائی بگوش نمیرسد. ناظم حکمت با همان حالت عصبی، بسرعت شلوار کتانی‌اش را خش خش کنان پوشید. کتش را برداشت و بعد قلم، دفتر و قوطی سیگار چرمی‌اش را که روی صندوق من بود، جمع کرد. بعد خم شد و به ساعت نگاه کرد و از اطاق بیرون رفت. کجا رفت، نمیدانم. گویا رفت سراغ رادیو. چکار کنم. چیزی که عوض دارد گله ندارد. دیشب من خوابیده بودم و آنها با « ایوب بیك » تخته نرد بازی می‌کردند. بطور عجیبی خوابم می‌آمد. درست وقتی که چشمم گرم می‌شد از صدای ترق و تروق تخته بیدار میشدم و برای اینکه دوباره خوابم ببرد خیلی بخودم فشار می‌آوردم.

استاد برای رادیو پائین نرفته بوده. شیر می‌جوشانده. برای من هم یك لیوان فرستاده بود. پس فهمیده که من صبح او را عمداً از خواب بیدار نکرده بودم. عجیب است. او همیشه بزرگی خودرا با عفو کسانی که در حق او بدیهای زیادی کرده‌اند، نشان می‌دهد.

۲۱ - ۵ - ۱۹۴۲

صبح، سرکار . . . عصر خسته و خراب برگشتم. حالا با ناظم حکمت در اطاقمان هستم. او عیناً چنین گفت : «دست پدر را ببوس! . . . ای داد . . . نکند از کسی پول اضافه‌ای گرفته باشم؟ حسابم جور در نمی‌آید. زیاد آورده‌ام ».

از رفقائی که در زندان « سینوپ » دارد اشیاء چوبی رسیده است.

فروش آنها بعهدهٔ ناظم حکمت است. از اینکه استاد علی رغم دکتر برای اقتصادش نمی‌تواند حساب ده‌لیره و خورده‌ای را تنظیم کند به‌قهقهه می‌خندم. **عاکف آرناوود** [۳] آمد. قرار است استاد به او یك قوطی سیگار اتوماتیك بفروشد. تا آنجائیکه می‌دانیم معمولا فروشنده‌ها سعی می‌کنند نسبت به مشتری‌هایشان رفتار محترمانه‌ای داشته باشند، درحالی که این حضرت تا آنجائی که می‌تواند آنها را تحقیر می‌کند و بعد هم شروع می‌کند به نصیحت کردن و کنفرانس دادن ـ محض رضای خدا (برگشت به‌طرف من) بیائید این ارقام را برای من جمع به‌بندید. آخر چطور می‌شود که در چهارده لیره. چهل و پنج قروش اضافه در بیاید؟ وانش کنید بابا، ننویسید.» این بار، رو به **شاکر مرمره** می‌کند و می‌گوید:

« ـ دو جعبه سوزن نخ ۳۱۰ قروش. درسته «مرمره»؟ . . . صبر کن جانم، زحمت نکش. بقیه‌اش را خودمان حساب می‌کنیم.»

۲۲ ـ ۵ ـ ۱۹۴۲

غروب از محل کار به‌زندان بازگشتیم. ناظم حکمت با **یوزباشی بقال ونجاتی** مشغول بده و بستان بود. روی دیوار ارقام را جمع می‌زدند. بالاخره حساب کتابش را جور کرد و به‌مطبخ رفت. حالا می‌خواهیم شام بخوریم. شاممان شلهٔ برنج است: مثل شلهٔ بلغور، آدم را مجبور می‌کنند که بگوید: « خدا نصیب نکند». از سرشام بلند شدیم. ناظم حکمت اخم کرده

۳ـ Arnavut در ترکیه به معنی آلبانیائی است. مردم این اصطلاح را در مورد تر لهائی که اصل آلبانیائی دارند و نیز درمورد اشخاص خشن و ابتدائی بکار می‌برند. م

است . دلیلش را پرسیدم. گفت: « امروز درکارگاه نجاری خیلی کار کردم . خسته شدم». اخم کردن به او نمی‌آید. شاید که من اینطور خیال می‌کنم . چونکه بطور عجیبی به چهرهٔ خندان او عادت کرده‌ایم. در هر صورت فکر می‌کنم امشب بخوابد. حالش جا می‌آید . مثل اینکه رفت پائیدن سراغ رادیو .

۲۳ - ۵ - ۱۹۴۲

شب. . . قورباغهٔ وقت نشناسی ظهور کرد. قور قور کنان لاینقطع فریاد می‌زند. این موجود بدترکیب چنان صدای کریهی دارد که نگو. درست مثل اینکه دارند خفه‌اش می‌کنند. ناظم حکمت از این صدا اعصابش خورد شد و گفت:

« قرمساق خیال می‌کند بلبل است. گمان نمی‌کنم در دنیا حیوانی پیدا بشود که مثل این یکی نسبت به صدای خودش تا این درجه حسن نیت داشته باشد!»

درست در این اثنا ــ خواست خدا ــ حیوان پنج پرده بالا گرفت. ناظم حکمت اضافه کرد:

« ــ گوش کن. مثل اینکه دیوث شنیدا! »

۲۴ - ۵ - ۱۹۴۲

صبح . ناظم حکمت جعبه‌ای را که در کارگاه نجاری درست کرده‌است. بما نشان می‌دهد و فخرمی‌فروشد. یکی از خصوصیات او اینست که: دربارهٔ کارهائی که واقعا در آنها استاد است. ذره‌ای خودستایی نمی‌کند . اما در

کارهائیکه ناشی و تازه‌کار است نگو و نپرس. مثلا ادعا می‌کند که در کار شاعری هنوز بسیار مبتدی است و بزرگترین آرزوی زندگیش اینست که روزی بتواند شاعر و ادیب خوبی بشود. اما از طرف‌دیگر معتقد است که نجار ماهر و بی‌نظیریست و دلیلش هم آن جعبهٔ کذائی است.

از دفتر خاطرات «کمال»

۱۳ - ۶ - ۱۹۴۲

بعد از ظهر ... ساعت از پنج گذشته است. هوا بسیار گرم است. ناظم حکمت روی تختخوابش نشسته وروی سنگ گردی‌مشغول نقاشی‌یك گل‌لاله است. مداد پاك‌کن خواست: «مداد‌پاك داری. مداد‌پاك‌کن؟»

روی چمدانم بود. ناظم‌حکمت گفت: «آهان» ومداد‌پاك‌کن‌را برداشت.

گفتم:

ـ آقا جان، این مداد پاك‌کن را نباید با مالیدن روی سنگها تمام کرد.

خندید و گفت: «درعمرم آدمی ندیدم‌که اینقدر مبالغه بکند.»

و شروع کرد به پاك کردن لاله از روی سنگ . خنده‌ام گرفت . گفت:

«ـ چرا لالهٔ مرا مسخره می‌کنی، جانم؟

بعد بلند شد و روی رف دنبال چیزی گشت :

«ـ اینجا یك‌کتاب تاریخ بود. این «مرتیف» دی‌ترك‌کجاست جانم؟ آهان مثل اینکه آنجاست.»

من‌خنده‌کنان گفتم: «صبر کنید کمی‌یواشتر حرف بزنید‌می‌خواهم‌حرفهای شما را یادداشت کنم» درحالیکه‌سعی‌می‌کرد جلوی‌خنده‌اش‌را بگیرد گفت: «جان

من.لااقل اینکار را بدون اینکه من بفهمم انجام بدهید. که من هم بتوانم در این دنیا راحت زندگی کنم. شما کاری می‌کنید که من نتوانم تکان بخورم.»

ناظم حکمت دوباره مشغول نقاشی شد. من هم اورا زیر نظر گرفتم: پیراهن رکابی و شلوار پیژامای قرمز راه راهی به‌تن دارد. درحالیکه روی سنگ . عکس لاله را نقاشی مـی‌کند لب پائین خود را می‌لیسد و سوت می‌زند. یکی از خصوصیات او ــ یکی نیست دوتاست ــ : اینست که‌وقتی دارد نقاشی می‌کند حتماً سوت بزند . آنچنانکه . اگر بداین سوت‌زدنش دقت کنید، آهنگ کار قلم مویش را خیلی خوب می‌توانیدحدس بزنید .

مثلا اگر قلم مو درقسمت بی اهمیت نقاشی کارمی‌کند، صدای سوت تند ومنظم است. وقتی به قسمتهای دقیق و مهم می‌رسد، صدای سوت خفه‌و آرام است. خصوصیت دوم: یك چشمش رامی‌بندد ونقاشی‌را بادست به‌دور ونزدیك می‌برد وپیاپی نگاه می‌کند.

سنگی راکه ناظم حکمت روی آن عکس لاله نقاشی می‌کند، من و «شاکر مرمره» ازحوالی «کستل» از «دلی‌چای» پیداکرده وآورده بودیم.

نقاشی‌لاله درحال پیشرفت است.

«محمدبافاری»واردطاق شد:

ــ استاد، وقت رادیو دارد می‌گذرد.

استاد باحیرت سنگ را از دستش انداخت،

ــ راستی؟ پس‌چرا نمیگوئی برادر ؟

بطرف در اطاق بهداری دوید:

ــ بازکن، در را بازکن !

در باز شد. حالا از پائین صدای رادیو بگوش می‌رسد،

« دراین نامه ، همینقدر کافیست . بقیه‌اش در نامه آینده. با این وصف همسر عزیزم ، وقتی از این‌کار «کمال» مطلع شدم ، حقیقتاً دستپاچه شدم. براستی

که برای ادب کردن هرکسی و برای اینکه آدم را از بدو بیراه گفتن منصرف کنند. راه حل بدی نیست. اما من باز هم فراموش می‌کنم و آنطور که دلم می‌خواهد حرف می‌زنم...»

«قسمتهائی از یادداشتهای «راشد» را برایت می‌فرستم :»

سه‌شنبه ۹ ـ ۲ ـ ۱۹۴۳

امروز صبح از سروصدای معاون رئیس گارد زندان «بصری‌افندی» بیدار شدم. دم در ورودی بهداری بلند بلند میگفت : «حسن هم مرده!»

ازدیروز تابحال یعنی ظرف هیجده ساعت این سومین قربانی فرزندان بابا آدم است. **دیروز یکی از مرده‌هارا با ماشین زباله‌کشی برده بودند.** دومی را در داروخانهٔ زندان که چسبیده بدسلول ماست، گذاشته‌اند.

«حسن» دیوانه‌بود. اززندانیان بندهفتادو دو بود. آنچنان به‌تیره‌روزی عادت کرده‌ایم که صبح وقتی مرده راکه یك مشت پوست و استخوان بود، دیدم، دلم نسوخت. دلم بهم خورد. اورا بخاطر میآورم، گه‌گاه میدیدمش که زباله‌دانی کنار دربزرگ وآهنی زندان راهم می‌زد. چهره‌ای زرد و باریك داشت. به سینه و یقهٔ کت ژنده پاره‌اش، قطعه‌های حلبی، دگمه‌ها و پارچه‌های رنگی دوخته بود. روی کاسکتش هم همینطور. اورا به شوخی **مارشال** صدا می‌زدند.

نیمه شب بود. چشمهای خواب آلودم را می‌بستم و باز می‌کردم. «ناظم‌حکمت» پایم را تکان داد:

ـ هی، هی، «کورسك» سقوط کرد. «کورسك»!

با خوشحالی بخود آمدم. **ناظم‌حکمت** رادیو را آورده بود توی اطاق. از رادیو که صدایش تا حد امکان پائین بود . اعلامیه فوق‌العاده دولت شوروی پخش میشد . چشمهای ناظم حکمت میخندید. موهای زرد و مجعدش بهم ریخته بود. مثل جیوه نمی‌توانست یکجا آرام بگیرد:

ـ می بینی. می بینی. «کورسك» سقوط کرده!

ـ «کورسك» سقوط کرده . خیلی عالیست پسر . کار تمام است آقاجان!

ـ فردا « خارکف». پس فردا هم « روستف » تا اینکه ...

و « ارطغرل» را بیدار کرد:

ـ ارطغرل... ارطغرل. هیشت! «کورسك» سقوط کرد!

« ارطغرل» خواب آلود گفت : «شنیدم»

بعد ناظم حکمت رادیو را برد پائین. رفته بوده به‌قسمت« علاءالدین بیك ». بند پنجم... اصولا هرشب کارش همین است. پس از گوش دادن به اعلامیه فوق‌العاده دولت شوروی و یادداشت کردن اسامی شهرهائی که پس گرفته‌شده، به‌قسمت «علاءالدین بیك» میرود. آنجا نقشهٔ مفصلی وجود دارد. شهرهای پس‌گرفته شده را روی نقشه پیدا می‌کند. این‌کار، شاید از نظر ناظم حکمت کاملا طبیعی و بدون هیچگونه بد جنسی باشد، اما برای « علاءالدین » و ستون پنجمی‌های محترم از فحش مادر و خواهر هم بدتر است .

علاءالدین» بخاطر اینکار ناظم حکمت گفته است که :«حالا او مرا نصف شبی بیدار می‌کند، فردا وقتی که آلمانیها به‌حمله تابستانی دست زدند من او را بیدار خواهم کرد ! » گنده بك ابامه ! هر چند که حرفش خیالات پوچی بیش نیست . اما بهرصورت اگر چنین غلطی بکند و مرا از خواب بیدار کند میز و صندلی را روی سرش خورد می‌کنم.

چهارشنبه ۱۰ ـ ۲ ـ ۱۹۴۳

برف می‌بارد. ساعت ازده گذشته بود که من وناظم حکمت هردو از خواب بیدار شدیم. دیشب شورویها بازهم یك اعلامیه رسمی پخش کردند. بعد ازشنیدن آن و پس از مدتی مطالعه خوابیدم. نصف شب بصدای دادو بیدادی که از در ورودی بهداری زندان می‌آمد از خواب بیدار شدیم. این سروصدا و هیاهو مدت زیادی طول کشید. یکدفعه در اطاق بازشد. دو نفر داخل شدند. اطاق تاریك بود ونمیشد فهمید که اینها چه کسانی هستند. ناظم حکمت با فریاد از رختخواب بیرون پرید. کسانیکه وارد اطاق شده بودند شناسائی دادند. معلوم شد «ارطغرل»و«رجب» هستند. موضوع روشن شد: نگهبان در بهداری زندان «نوری» دیوانه شده است.

چهارشنبه ۱۷ ـ ۲ ـ ۴۳

مرگ ومیر ادامه دارد. دو پیر مرد دیگر رفتند. یکی «علی‌بابا»بود و دیگری « امین دد» علی بابا پیرمردی ریزه میزه با عینك بیضی شکل شبیه عرضحال نویسهای قدیم. پیرمردی بود بی‌سر وصدا و گوشه‌گیر. بطور عجیبی خسیس و بسیار جدی وخشك ولی درعین‌حال دوست داشتنی وسالم بود. هنوز پانزده سال‌دیگر می‌بایست درزندان بماند.از یك نظر راحت‌شد. امادربارهٔ «امین‌دد»: آدم بسیار جالبی بود. یکی ازآن آدمهائی که ناظم‌ـ حکمت درکتاب «مناظری از انسانهای سرزمینم» آنها را توصیف کرده است و آنجا که‌می گوید:

«کلاغها دیدم ـ برنج آب طلا داده شد ـ انسان حرامزاده...

این کلمات را از «امین‌دد» گرفته است.

این دو پیرمرد، فوق‌العاده فقیر وبینوا بودند. هر دو شدیداً مذهبی

بودند وسخت متعصب.

من و«امین‌دد» یعنی باهم دریك گروه، مدتها سرکار رفته و برگشته بودیم. روی سینه‌اش یك مدال مسی بود باروبان قرمز. همیشه این مدال را روی سینه پیراهن راه راه چرك و پر از وصله‌اش آویزان می‌کرد. تنها نقطهٔ اتکاء او و تنها افتخار زندگیش همین مدال بود. نمیدانم آنرا در جنگ بالکان گرفته بود یا خیلی پیشتر. این آدم مسلمان اگر می‌دانست که بدون غسل، دفن خواهدشدچه می‌کرد؟

مرض آبله بطور وحشتناکی شیوع پیدا کرده است. اولین مایه‌کوبیمان نگرفته بود. ناظم حکمت پریروز بار دیگر مایه‌کوبی کرد. من‌هنوز پشت گوش می‌اندازم. البته بهیچوجه مایل نیستم که مثل علی‌بابا و امین‌دد و دیگران بمیرم. دنیا را دوست می‌دارم. ومعتقدم که در این دنیا کارهای زیادی دارم که باید انجام بدهم.

صبح است. دیشب ناظم حکمت‌خبر خوش بازپس‌گرفتن «خارکف» را به ما داد. حالا خوابیده است. شاید هم نخوابیده و در زیر لحاف با چشمهای بسته خود را به‌خواب زده است. ازپریروز دیگر همسفره نیستیم. خودش اینطور خواسته است. گفت اگر بتوانم تا یکی دو ماه دیگر وضع مالی‌ام را سروصورت بدهم‌باز باهم غذا خواهیم‌خورد. چون فعلامجبورم باماهی دد لیره‌گذران‌کنم. انگارکه وضع من بهتر از این‌است.

دوشنبه ۵ ـ ۴ ـ ۱۹۴۳

«از دفتر خاطرات روزانهٔ راشد»:

دیشب زنم را در خواب دیدم. نه، دقیقاً خود او را ندیدم. فقط حادثه‌ای مربوط به‌او اتفاق افتاد. بدین‌طریق‌که: دیدم از زندان آزادشده‌ام

و به «عدنه» برگشته‌ام. خسته و خراب وارد خانه می‌شوم و قبل ازهمه‌چیز حمام می‌کنم و بعد روی نیمکت دراز می‌کشم. خواهرهایم بزرگ‌شده‌اند- باکنجکاوی دور و برم می‌پلکنـد و ازمن سئوالات زیادی در بارهٔ این پنج- سالی که درزندان گذرانده‌ام می‌کنند. ناگهان به‌فکر زن و بچـه‌ام می‌افتم: زنم کجاست؟دخترم کجاست؟مادرم‌می‌گوید:درهتل «آلتان»هستند. . . پدرت اینطور صلاح دید » ای بابا... دلم آتش می‌گیرد... نمی‌دانم ازدست چه کسی باید عصبانی بشوم. هزار و یك جور خیال به سرم می‌زند: زندگی کـردن یك زن جوان بیست ساله، تك و تنها، آن‌هم درجائی مثل هـتل... دیوانه وار از روی نیمکت بلند می‌شوم. با سرعت وچابکـی زیاد شروع می‌کنم به پوشیدن لباس . اما غیـر ممکن است. همان‌طوری‌که درکابوسها وقتی می‌خواهیم بدویم برعکس پاهایمان چنان‌سنگین می‌شودکه‌نمی‌توانیم قدم از قدم برداریم، اینجا هم علی‌رغم عجله‌ای‌که دارم نمی‌توانم لبـاسهایم را به سرعت‌بپوشم و شدیداً عصبی می‌شوم . . . بالاخره به زور شلوارم را به‌پایم می‌کشم و درست موقعی‌که‌کتم را برمی‌دارم ومی‌خواهم از خانه خارج شوم، از خواب بیدار می‌شوم. بدین ترتیب، حتی‌درخواب هم از فرصت دیدار زنم محروم ماندم . در چنان دنیائی زندگی می‌کنم‌که آدم حتی در عالـم خواب هـم نمی‌تواند زنش را به‌بیند . روز باصبحی خاکستری رنگ آغاز شد. هوا گرفته و خفه است. آنقدر عصبی هستم‌که اگر امروز باکسی سرشاخ نشوم خیلی خوبست...

ناظم حکمت باردیگر با «امین ساری میرلی» جنگ وصلح‌تولستوی را شروع کـرده‌است. من یك استکان لبالب از قهوه‌را همـراه با دودکردن سیگار اعلایی می‌خورم. هنوز عصبی‌هستم.

این روزها اشتهای ناظم حکمت خوب شده است . صبحـانه‌اش را خورد و آمد . با موهای زرد مجعد و پرپشت. دورگردنش یك دستمال به رنگ سبز روشن از محصولات بافندگی خود را بسته است.

نیم تنه‌ای با آستر پوست. که‌اورا خیلی شبیه پرنس نمی‌دانم‌چی‌چی می‌کند. روی شانه‌اش انداخته و پشت ماشین تحریر کهنه وزهـوار در رفتهٔ سی‌سالـه‌اش که علامت «شیکاگو» دارد، نشسته است. «امین ساری میرلی» دارد مسوده‌های ترجمهٔ جنگ وصلـح‌را برایش می‌خواند و ناظم‌حکمت با سرعتی که نشان می‌دهد در ماشین نویسی نه تنهـا مبتدی نیست بلکـه قابل تحسین هم هست آنها را ماشین می‌کند. قبـل از شروع کار ماشین نویسی این گفتگو بین ما جـریان یافت . من از او سئوال بی‌موردی کردم ــ حال یادم نیست چی پرسیدم ــ او جواب داد؛ آهان حالا سئوالم یادم افتاد از او معنی یك کلمهٔ فرانسه را پرسیده بودم: Limalon گفت:

ــ والله نمی‌دانم،استاد. من، خوب معلوم است دیگر مثلا بین‌ماهی‌ها، فرق نهنگ و ماهی خمسه را خیلی خوب می‌توانم از هم تشخیص بدهـم. خندیدم. شوخی شروع شد. او ادامه داد.

ــ در بین درختها، چنار وزبان‌گنجشك و سرو را باهم اشتباه‌می‌کنم اما سپیدار وبید مجنون و یکی‌هم کاج را خیلی خوب می‌شناسم.

چنان جالب حرف می‌زندکه به شرفم قسم، از همهٔ سخنانش ــ اگر تشبیه درستی باشد ــ مثل عسل شعر می‌ریزد. این آدم فقط شاعـر نیست ، بلکه، بطور طبیعی وبراساس عوامل حیاتی خود، مثل ماشینی است که شعر تولید می‌کند. اگر ماده نادر وکمیاب شعر درهرکسی باندازهٔ قطرهٔناچیزی باشد در اوخروارها وجود دارد. چطور بگویم، ناظم حکمت مثل کنـدوی عسلی است‌که موم آن نسبت به عسلش بسیارکم است وعسل، یعنی شعر،در آن می‌جوشد.

اینها را نـه‌برای خوش آیند او، بلکـه علی رغم فشاری‌که به خود می‌آورم، می‌نویسم. چون رابطهٔ بین ما، فقط رابطهٔ استاد ـ شاگرد نیست . ماهم‌گاه‌گاهی با هم بگو مگو می‌کنیم، حرف‌های تلخی به‌هم می‌زنیم. از دست هم عصبانی می‌شویم وبعضاًروزهای متمادی باهمدیگرحرف‌نمی‌زنیم.

یعنی نه با ناظم حکمت بلکه باهـر کـسی که آدم بطور عادی بحث و جـدل می‌کند، قهر و آشتی می‌کند، من و او هم گاهگاهی با هم، همانطور رفتار می‌کنیم. صریح‌تر بگویم، این حس حسادت یا غرور و خودپسندی را که در ظاهر و یا باطن ما، یعنی همهٔ انسان‌ها وجود دارد، خیلی وقتها شده که نسبت به‌دیگران، درخود احساس کرده‌ام. اما نسبت به «ناظم» ولر درعمق‌وجودم، حتی نسبت به‌خودم هم احساس نکرده‌ام، نتوانسته‌ام احساس کنم. حتـی در مواقعی که سخت از دستش عصبانی بوده‌ام، بازهم او درنظرم یك‌ماشین‌شعر عظیم ودست نیافتنی بود.

نمی‌دانم، هدفم از نوشتن اینهاچیست. تنهاچیزی که می‌دانم اینست: او را خیلی دوست می‌دارم. خیلی بیشتر از آنچه‌که انسان برادر بزرگ، معلـم و استادش را دوست دارد. بطور مثال در این عشق، عـلاوه برنوع محبت وعلاقه‌ای که نسبت به‌پدر، مادر، خواهرها و دخترم دارم، درروجودم تودهٔ عظیمی از عشق ومحبت حمل می‌کنم.

با خودفکر می‌کنم که روزی ــ البته معلوم نیست کدامیك ازمازودتر ــ از مرگ دیگری درکجا وچگونه باخبر خواهدشد؟ در برابر مرگ او چه خواهم کرد؟ مـرگ اورا، اغلب در خیالم شبیه مرگ «عبـدالحق‌حامد» تجسم می‌کنم. من، اکثراً در بارهٔ کسانی که خیلی دوستشان دارم دچـار این توهمات می‌شوم. خلاصهٔ کلام، ناظم حکمت را آنقدر دوست می‌دارم که بعضاً بخاطر اینکه او می‌تواند انسانی تا این‌حد خوب وبزرگ، حتی بطور دست نیافتی بزرگ باشد، از او لجم می‌گیرد. حالا که سخن بدینجا کشید این‌را هم اضافه کنم که:

بعضی‌وقت‌ها، او آنقدر خود رابه‌بی‌خیالی وخونسردی می‌زندکه از عصبانیت خودم را می‌خورم و از او دور می‌شوم. فرار می‌کنـم. مثلا، در زندان عده‌ای هستندکه اجباراً باید هرروز، قیافه‌شان راببینم، اینها ازتیپ فکل‌کراواتیهای درب‌وداغونی هستندکه بیشترشان صـندوقدار ــ بـرای

اینکه تحقیرشان بکنم حسابدار نمی‌گویم ـ ثبات و تحصیلدار و مأمور وصول مالیات. چه می‌دانم خلاصه از این « خرده بورژواها »که شخصیت‌و طرز رفتارشان معلوم است: از خود راضی و گستاخ. از تمام صحبت‌ها و حرکاتشان غرور و خود پسندی می‌ریزد. بطور مثال یکی از اینها به ناظم‌ـ حکمت می‌گوید:

ـ به‌بین ناظم! (آنها که ناظم حکمت را اینطور خطاب می‌کنند کسانی هستند که وقتی خطابشان می‌کنی، اگر به اول اسمشان کلمهٔ « آقا» نه‌بندی. آقای فلان . آقای بهمان. فوراً به تریج قبایشان برمی‌خوردو کینهٔ شما را به‌دل می‌گیرند و اینجا و آنجا پشت سرتان هرچه دهنشان بیاید می‌گویند) بهرصورت به‌ناظم حکمت می‌گویند:

ـ عزیز جان! تو از آدمها چیزی سرت نمی‌شود. تو از تشخیص‌فرق بین انسان‌ها عاجزی...

وقتی این حرف‌ها را می‌زنند، فکر نمی‌کنندکه دارند با بزرگترین شاعر دنیا، با بزرگترین نمایشنامه‌نویس، سناریست (فیلمنامه‌نویس) ،حتی قصه نویس و رمان نویس دنیاکه با دیپلم دانشگاه نمی‌دانم چی به پایهٔ « مهندس روح‌ها » نرسیده، بلکه بقول قدما در سایهٔ استعداد خدادادی‌خود باین مقام دست یافته، حرف میزنند .

وقتی من از خشم‌بخود می‌پیچم،ناظم حکمت‌از ابلهی که‌به‌اومی‌گوید « تو از تشخیص فرق بین انسان‌ها عاجزی» ناراحت نمی‌شود. بلکه لبخند می‌زند وبا نگاهی خالی به او چشم می‌دوزد. می‌دانم‌که این‌نگاه، آنقدر خالی از معنی وتهی است‌که برای‌کسی‌که درك وفهم داشته‌باشد میفهماند که این سخنان از وز وز پشه‌ای برای او بی ارزش‌تر است... وقتی او اینطور نگاه می‌کند، خدا می‌داندکه درآنحال‌روی چه موضوعی‌می‌اندیشد و درون این احمقی را که‌جلوی روی اوست ـ شاید برای هزاران بار ـ همچون آئینه‌ای می‌خواند. و آنچه‌که مرا خشمگین می‌سازد همین حالت

بی‌اعتنا و خون‌سرد اوست. یك لحظه‌دلم می‌خواهد سر کسی که این حرف‌ها را بداو می‌زند داد بزند و بدتلخی با او رفتار کند. حتی از فکرم می‌گذرد که از طرف او من اینطور را بکنم. ولی بعد به نظرم می‌رسد که اگر چنین رفتاری یا جوابی لازم باشد ناظم حکمت خیلی بهتر از من می‌تواند از عهده آن بر آید. گذشته از این او کسی نیست که نتواند از حق خود دفاع کند تا من برای او وکیل مدافع باشم و اگر لازم باشد طور دیگری کمك کنم. با همه فشار منطق عقل سلیم باز هم با یك حالت عصبی خیلی شدید بلند می‌شوم و ناسزا گویان ــ وهیچکس نمی‌تواند بفهمد که این ناسزاها را به کی و بچی می‌گویم ــ از آنجا دور می‌شوم.

برگردیم سر مطلب. ناظم حکمت ادامه می‌دهد:

ــ یکی هم درخت بلوط را می‌شناسم. آنهم بعد از آنکه میوهٔ خود را بدهد.

تا تمام

دخترك بومی

از آوازهای فولکلوریك شیلی

یکی از مرثیه هائی که بین مـردم شیلی متداول استقصه غصه‌های زنی‌بومی است که ستمگران و زورگویان مال و منال او را از چنگش بیرون آورده ، خانه وزندگیش را به‌آتش می‌کشند .

***

برکنار رودخانهٔ تولتن ،
در پس بوته‌های انبوه و سبز ،
دخترکی بومی است ،
که لباسش‌را باحرکاتی موزون می‌شوید.
و برپیشانی پرچین وبلندش ،
غمهای بسیاری نمایان است .
که در آوایش موج میزند
(آواز دسته جمعی)
تو ای سفید ! دیگر جنگ کافی است !
تو ای سفید ! به چپاول‌گری پایان ده!
آه !
اسب مرا ربوده‌اند ،
و ندیم پیر و مهربانم‌را به اسارت برده‌اند

***

در پس بوته‌های انبوه و سبز ،
دخترکی بومی است
که لباس تیره و گلدوزی شده‌اش را
می‌شوید و باخود زمزمه میکند .

در زمزمه‌اش آوای نشاط‌انگیزی نیست
و از شادی تهی است
آوازش ، سراسر غم واندوه است .
برکنار رودخانهٔ تولتن ،

درباره

شعروشاعری

گفتگوی

سیمین بهبهانی
م ـ آزاد
حسن پستا

بدون‌حاشیه‌پردازی

حسن پستا: این روزها بیشتر راجع به اوزان و تصاویر تازه‌یی که در غزلهای دفتر شعر « خطی ز سرعت و از آتش » آمده صحبت می‌شود. و تأکید غالبا بر این است که رابطهٔ غزل سیمین با گذشته بکلی قطع شده است. حالا این سؤال مطرح می‌شود که : بدراستی ، صرف تازگی وزن و تصویر می‌تواند تعیین‌کنندهٔ ارزش کار شعری سیمین باشد؟

از نظر من، مفهوم و جوهر شعری بیش ازهر چیز در شعرمهم است. به غزلهای گذشتگان نگاه کنید: طی چند صد سالی که غزل سروده‌اند، یك حافظ پیدا می‌شودکه شعر را بکمال می‌رساند: با این‌حال، اوزان شعر او خیلی هم عادی و آشنا هستند. یعنی حافظ هرچند غزل را بکمال رسانده اما بدعتی در وزن نیاورده و از همان اوزان قدیمی ـ که حتا مورداستفاده رودکی هم بوده ـ بهره گرفته است، وبدعتهای اودر کلام شعری درمحدودهٔ

همین وزنها بوده است. آنچه شعر حافظ را جاودانه‌کرده است صرفاً قالب یا اوزان غزلهای او نیست ؛ بلکـه وقایع سرزمین او و مقولات اجتماعی زمان اوست، بی‌آنکه شاعر اشاره‌یی مستقیم به هیچ مطلب یا واقعه‌یی‌داشته باشد ــ مگر در چند غزل. یعنی حافظ از واقعه‌نگاری و تاریخنویسی فراتر می‌رود و تاریخگزار زمانهٔ خویش می‌شود وشعرش محدودهٔ زمان را درمی‌نوردد. شعرحافظ در دو جهت حرکت می‌کند:

از جهتی گویای شرایط خاص تاریخی ــ اجتماعی‌است کـه هزاران سال ادامه داشته است و دارد، و ازجهت دیگر بیانگر ارزشها واصول‌عام و « ابدی » بشری است و از جامعیت و تضاد هنروالای‌کلاسیك برخوردار است ــ یعنی « لحظهٔ ابدی » . غزلسرایانی‌که بعد از حافظ می‌آیند نمی‌توانند کاری، حتا باکمی اختلاف ونزدیك به‌سطح کار او، به‌وجودبیاورند. علت‌آن است‌که زمان را در شعرشان نمی‌توان یافت. مثلا به این شعر دقت کنید :

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند؟...

هم زمان حافظ و هم زمان قبل وبعد اودر شعر جریان دارد، اما هیچ اشارهٔ صریحی هم به هیچ واقعهٔ خاصی ندارد ــ هرچند از لحاظ تاریخی بتوان شأن نزولی هم برای این شعر پیداکرد.

نمونهٔ دیگری هم از کلیت و جامعیت شعر حافظ می‌توانیم به دست بدهیم (هرچند این دو ارزش در شعرهـای حافظ از هم تفکیك شـدنی نیستند) :

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی از نو بباید ساخت، وز نو آدمی...

سؤال دیگری‌که مطرح می‌شود این است‌که چرا سیمین،که تااین‌حد به نوجویی و نوگرایی اهمیت می‌دهد؛ به‌وزن وشیوهٔ نیمایی‌شعرنمی‌سراید. محتوی تازه زبان تازه و جولانگاه وسیعتری می‌طلبد. نیما این ضرورت را

دریافت و. برای بیان مفاهیم تازه. اوزان تازه‌یی را طرح و تجربه و پیشنهاد کرد. و همچنین شیوه و شکلی نو.

سیمین، با تغییرهایی که در وزن غزل داده، توانسته است راه بهتری برای بیان اندیشه‌های تازهٔ خود پیدا کند؛ و گرنه، گمان نمی‌کنم قصد او از این‌کار افزودن تعدادی اوزان تازه به وزنهای آشنای قدیم باشد. البته وزن تازه تنها یك روی سکهٔ بدعت سیمین در شکل غزل است؛ روی دیگر کار بردِ بدیع واژه‌ها و ترکیبهای کلامی تازه در آنهاست: در خلق تصویرهای نو و القای حس و اندیشهٔ تازه است. مثلا به این بیت توجه کنید:

در من نشسته به نرمی، تحدیر سبز بهاری،
تکرار آبی باران، تسلیم زرد قناری...

یا:

سر در نشیب حضیضم، شاهین اوج خیالم،
سر بی دویده به قلبم، سرخی چکیده زبالم.
آنك سیاهی خطی بر بی‌نهایت آبی
از ابتدای سقوطم تا انتظار زوالم...

یا:

واپسین شعله‌های روز، گاه معراج مغربی،
پرنیان بنفش را بر سپیدار می‌کشد...

اما مطلب این است که سیمین، در غزل، مفاهیم گسترده‌تر و جامعتری را آورده است. مثل اندیشیدن به مردمی که در اجتماع او زندگی می‌کنند و پرداختن به آنچه در محیط و اطراف او می‌گذرد: و این نیز مهمترین مطلبی است که باید، سوای اوزان تازه، به آن توجه شود.

به هر حال، امیدوارم که کار نوجویی سیمین در حد آوردن اوزان تازه

متوقف نشود، و همچنان رو به‌گسترش تخیل و تصویر و توسع بخشیدن به واژگان و ترکیبات. و پرداختن به مفاهیم اجتماعی و توجه به زمان خود، گام‌بردارد.

من به‌یاد دارم‌که سیمین نخستین‌کارهای شعری خود را با شعری به‌نام « نغمهٔ روسپی » عرضه‌کرد. البته این شعر. در شروع‌کار او، نظر مردم را بسیار به سوی خودکشید؛ توجه به یك مسئله مربوط به‌زن وجامعهٔ بیماربود که موجب رواج این شعر درمیان جوانها شد ــ در حالی‌که وزن‌آن‌بسیار ساده و عادی بود. حالا این سیمین است‌که باید بگوید‌آیا به‌راستی به‌وزن تعصب می‌ورزد و آن را عامل مهم و اساسی کار خود می‌داند.

سیمین: پیش از هرچیز بگویم‌کــه من به‌لزوم « وزن » یا ، به واژهٔ گسترده‌تر. «آهنگ» در شعر معتقدم ــ خواه عروضی یا غیر آن. یعنی‌گمان می‌کنم‌که یکی از عوامل ایجاد تخیل و تلطیف احساس در شعر وزن است. شما از شنیدن نثر توقع‌آهنگین بودن ندارید ؛ امــا یك شعر، بــه موازات ارتعاشات صوتی‌که درگوش ومغزایجاد می‌کند. نوعی همخوانی‌وهمنوایی با تخیل پدید می‌آورد. به همین دلیل است‌که دوست داریم شعررا‌باصدای بلند بخوانیم. حتا وزن شعر. علاوه بر لذتی‌که‌گوش از شنیدن آهنگ انتظار دارد. چشم نیز خواهان لذت بردن از طرز نگارش وهمخوانی‌آن باعامل تخیل است؛ مثلا این‌همه به‌کار گرفتن تحنیسهای خطی در کار گذشتگان، و همین‌طور در کار شاعران غرب، حکایتی است از همین توقع چشم. حتا شما به‌هنگــام ادای الفاظ نیز توقع داریدکــه حروف با مفاهیم مطابقه داشته باشند. این مطلب. آگاهانه یا ناآگاهانه. در کار شاعران مورد توجه قرار گرفته است.

به این بیت رایج توجه‌کنید :

همت بلند **دار**. که **مردان روزگار**

از همت بلند به جایی رسیده‌اند.

وقتی صحبت از بلندی همت است، می‌بینید که بلافاصله حروف به تناوب با «آ»های کشیده بلندی را درچشم تداعی‌می‌کنند. گوش نیزدر این معرکه بیکار نمی‌ماند که کشیدگی الفاظ «دار» و «گار» و « جا » نیز بلندی را، باکشیدگی اصوات، به‌یاد می‌آورند.

حافظ درغزلی بامطلع :

کنار آب وپای بید وطبع **شعر** و یاری **خوش**

معاشر ،دلبری **شیرین** و ساقی، گلعذاری**خوش**

تا آخر غزل بارها وبارها از الفاظی که دارای حرف «ش»هستند بهره می‌گیرد (حرفی که در اوج سرشاری لذت به‌صورت صوتی برزبان می‌گذرد). این الفاظ، علاوه برهمخوانی‌یی که با لفظ «خوش»دارند، گویی که شرابی ازلذتی ملموس درجام گوش پرمی‌کنند. باید قبول کرد که اگر این الفاظ به‌طور طبیعی و بدون قصد هم درشعر نشسته باشند ــ که به‌اغلب گمان چنین است ــ ازروشن‌بینی وهوش نهان‌شاعر سرچشمه گرفته‌اند. برای دقت بیشتر، تمام‌غزل‌را بخوانید، ومن نیز بیت آخر را یادآور می‌شوم که:

به غفلت ، عمر**شد** ؛ حافظ! بیا با ما به میخانه

که **شنگو**لان **خوشباشت** بیاموزند کاری **خوش**

شعر مجموعهٔ تناسبهاست؛ مجموعهٔ اصوات‌و واژه‌ها و اشکالی است که با ابعاد مختلفی که دارد، همخوان باتصاویر، مجموعهٔ کلامی دلپذیری‌را به‌وجود می‌آورد. اگر درشعر توانستید کلمه‌یی را بردارید و نظیری بجای آن بگذارید که در مفهوم خللی ایجاد نکند در ماهیت آن شعر تردید کنید.

وزن کلاسیك یاعروضی‌شعر نیزنوعی ازعوامل ایجاد تخیل‌است. اما این به آن معنا نیست که اوزان و آهنگهای تازه چنین خصوصیتی ندارند؛ بلکه گاه بیشتر و متناسب‌تر در عامل تخیل و عاطفه مؤثرند. گاه می‌بینیم اشعاری از معاصران را به‌عنوان « شعربی‌وزن » رده بندی می‌کنند که دقیقا

دارای حساب شده‌ترین وخوش‌نواترین آهنگ است.

گذشته ازنثر مسجع قدیم. که دربارهٔ آن‌زیاد بحث‌کرده‌اند، بسیاری از نمونه‌های موفق نثر قرون گذشتهٔ ما دارای آهنگ یا، بهتر بگوییم ، وزن است ــ منتها نه‌وزن عروضی و نه‌وزنی‌که با ضربات متساوی‌الزمان قابل شمردن باشد. من‌هم، مثل بسیاری از دوستان، وزن یا آهنگ را عنصرلازم شعر می‌دانم. هرشاعری، بنا به‌اقتضای نوع مفاهیمش، ازنوعی وزن استفاده می‌کند ــ خواه عروضی ، خواه نیمایی و خواه موسیقی و آهنگ درونی کلمات. درواقع می‌توان‌گفت شعر بدون آهنگ تقریبا وجود ندارد: و اینکه پاره‌یی از اشعار راکه وزن عروضی ندارند « بی‌وزن » می‌خوانند درست نیست: آنها دارای نوعی آهنگ هستندکه ممکن است ریتم منظم نداشته باشد.

گاه فکر می‌کنم‌که فرار شاعران از ریتم منظم، دردنیای امروز، ضرورتی باشد که ریشه‌اش درعمق بیزاری ازصدای منظم ماشینها وچرخ‌ــ هاست‌که بی‌وقفه ویکنواخت گوش را می‌آزارند. در قرون‌گذشته، بشر بیشتر باصداهای طبیعی وآرام‌وبدون ریتمهای یکنواخت و منظم آشنا بود. مثل‌صدای باد، صدای پرندگان و صدای‌آب. شاید همین سبب می‌شدکه، برای فرار از «آریتمی» صداهای طبیعت. بشعر خود ریتم وآهنگ دقیق حساب شده بدهد.

گاه من از خود می‌پرسم: تغییری‌که در اوزان رایج غزل داده‌ام‌آیا به‌دلیل میل ناخودآگاه به‌نزدیک شدن به‌طبیعت و فرار از ریتمهای تند و رقصان گذشته نبوده است؟

بعضی از این ریتمهای تازه آن‌قدر ملایم وکشیده وسنگینند که، در وهلهٔ اول شنیدن، شنونده را در وجود وزن به‌تردید وامی‌دارند:وبایدچند بار شنیده شوند تاگوش به‌آنها انس بگیرد و ریتمشان را حس‌کند. این بدیهی است‌که من برای ادای مفاهیم تازه نیازمند ریتمهای تازه بوده‌ام.

واقعیت این است که در قالبهای مأنوس، بیش از آنچه در مجموعهٔ «رستاخیز» و چند غزل از «خطی ز سرعت» کرده‌ام. نوآوری میسر نبود. به این بیت توجه کنید:

موج اندوه چشم من، با درخشان‌ترین پیام،
خط سیال گرم را روی رخسار می‌کشد...

یا:

کاکتوس جوان را زادگه استوایی‌ست:
من بیابان قطبی، سینه‌ام سرد سراست...

اگر این حسها و نظایر آن‌را ــ با همین گونه تصویرها ــ می‌خواستم در وزنی مألوف بیان کنم، توی ذوق می‌زد: اما در اوزان تازه، به‌اصطلاح «خوش نشسته».

البته من به‌عمد و قصد تغییری در اوزان ایجاد نکرده‌ام: اگر کاری صورت گرفته است ناآگاهانه ولازمهٔ مفاهیم و نوع تصاویر شعری بوده‌است: و این ضمیر نهان شاعر است که او را به‌پذیرش یا رد یک شکل شعری برمی‌انگیزد: و تردید نیست که من نیز، به‌هر صورت. ازاین قاعده مستثنا نبوده‌ام. اما در مورد اشاره‌یی که به‌شعر «نغمه روسپی» شد باید بگویم که آن شعر نوعی تازه در کارهای گذشته‌ام بود ــ تلاشی برای بیان رئالیستی مسائل اجتماعی. اگر می‌بینید، نسبت به‌سن وسال و آگاهی آن روزگار من. آن شعر و نظایرش در اوزان ساده. موفقیتی در میان بعضی از قشرهای خواننده داشت شاید به‌این‌دلیل باشد که آن نوع رئالیزم، خود، متضمن نوعی سادگی است. و البته چنان مفاهیمی را حتا در وزن معمول غزل نیز نمی‌شد بیان کرد: همان وزنهای کوتاه بسیار آشنا برایشان مناسب بود.

تلاش نوجویی از آغاز با من بوده ــ اگرچه بارها گفته‌ام که غزلهای «جای پا» و «چلچراغ» همه نسخه بدل کارهای گذشتگان و تکنیک آنهاست. اما درهمین تقلیدها گاه نشانه‌هایی از نواندیشی به‌چشم می‌خورد...

پستا : اینجا می‌خواهم، با اجازه، سخن سیمین را قطع کنم و، تا یادم نرفته، نکته‌یی را یادآور بشوم : سیمین دارد می‌گوید که غزلهای اولیه‌اش، کم و بیش، نسخه بدل کارگذشتگان و تقلید از آنها بود. این ، در واقع، همان مسئلهٔ «استعمار» و «استقلال» در هنر است. در هنر به‌طور اعم، و در شعر به‌طور اخص، چه بسیارند شاعرانی که در کارهای اولیه‌شان سنت را، حتا در واژها و ایماژها و در اوزان و عناصر دیگر شعری، حفظ کرده‌اند؛ در واقع، شخصیت‌های مستقلی نیستند و مستعمرهٔ شاعر یا شاعران دیگرند. ما، در ادب گذشته‌مان، به‌شاعرانی که نسخه‌بدل پیشینیان هستند بسیار برمی‌خوریم؛ اما شاعران دیگری هم هستند که، اگرچه در ابتدا مستعمره یا مقلد بوده‌اند، در مراحل بعد توانسته‌اند به استقلال برسند و زنجیرهای تقلید یا استعمارزدگی را بگسلند و به‌شخصیت‌های مستقلی تبدیل شوند. فرنگیها نیز برای این دو مفهوم، یا دو مقوله، اصطلاحات و تعاریف خاص خود را دارند. طبق یکی از این تعاریف، هر هنرمند ــ و بالطبع هر شاعری ــ تا تثبیت موقعیت خود از دو مرحله می‌گذرد: مرحلهٔ اول اصطلاحاً «ستایشگری»* یا «شیفتگی» خوانده می‌شود. در این مرحله شاعر نسبت به شاعر دیگر سرشار از احساس تحسین و شیفتگی است، و طبعاً در سرودن شعر نیز زیر تأثیر آن شاعر است. مرحلهٔ دوم مرحلهٔ «آفرینشگری»** یا «خلق» خوانده می‌شود؛ و هنرمند یا شاعر اصیل کسی است که از مرحلهٔ ستایش و تقلید بگذرد و به‌مرحلهٔ آفرینش برسد ــ یعنی به‌استقلال برسد.

سیمین: بله من‌هم گرچه در آغاز کار در غزل مقلد بودم، اما از همان ابتدا تلاش چشمگیری برای رهایی از این تقلید داشتم. البته آسان نبود. ولی به‌هر حال تدریجاً رها شدم. ابتدا از تغییر جهت در استفادهٔ از مضمون شروع کردم مثلاً در این بیت:

---

* admiration

** creation

خمیده پشت چو نرگس نمی‌توانم زیست
درین امید که از تاج زر کلاه کنم . . .

با نگرشی به خمیدگی ساقهٔ نرگس و تاج زر مانندش ، خواستهام یك مفهوم اجتماعی را بیان کنم . بدیهی است که از این نرگس دیگر مفهوم قراردادی آن ـ که چشم بوده است ـ تداعی نمی‌شود.

اما این که پرسیدید چرا در قالبهای عروضی نیمایی شعر نسروده‌ام مثل این است که از «آزاد» بپرسیم : تو که شعر « بی‌تو خاکسترم. بی‌تو، ای دوست» را به این شیوه در مایهٔ تغزل سروده‌ای، چرا غزل نمی‌سرایی؟ این مطلب دلیل این نیست که آزاد غزل را دوست نداشته باشد . یا من شعر نیمایی را. اگر ازمن بپرسند که از شاعران معاصر کدام را می‌پسندم، از ده تن، نه تن شاعرانی هستند که در قالبهای تازه شعر می‌سرایند.

واقعیت این است که این ضمیر نهان و حس درونی ماست که نوع کار را انتخاب می‌کند؛ و همین ضمیر یا حس درونی مرا به تجربه در نوع کار فعلیم ـ در محدودهٔ غزل ـ واداشته است. من در این زمینه تلاشهایی کرده‌ام، امکانات تغییر اوزان را تجربه کرده‌ام، و از این ورطه گلیمی بیرون کشیده‌ام. واقعاً عمرهای کوتاه و فرصتهای اندك ما اجازهٔ دست زدن به همهٔ تجربه‌ها را نمی‌دهد؛ و حیف است آنچه را که دیگران به‌کمال آزموده‌اند دوباره بیازماییم و بهتر است این فرصت را در آزمایش مایهٔ اندك خود به‌کار ببریم .

و اما درمورد اوزان تازه، معتقدم که مفاهیم شعری ایجاب می‌کرد که در جست وجوی فضای تازه‌تری باشم. من چیزی ابداع نکرده‌ام، بلکه ریتم کلامی را که به‌ذهنم گذشته است دریافته و ادامه داده‌ام.* همچنانکه نیما می‌گوید و آزاد هم به‌آن اشاره کرد، شعر اگر بخواهد به طبیعت کلام

---

* دراینجا «آزاد» گفته نیما را دربارهٔ نزدیکی شعر به طبیعت کلام و رهایی کلمه‌ها، جمله‌بندیها و فرازهای شعری یادآوری کرد.

نزدیك شود. شاعر باید همان وزنی‌را انتخاب کند که با ماهیت کلام‌سازگار است. در واقع، من وزنی را به‌کلام تحمیل نمی‌کنم. بلکه‌کلام وزن خود را به من تحمیل می‌کند: وقتی در شعری می‌گویم «این صدای چه مرغی بود». طبیعی‌ترین کلام را سروده‌ام. من دنبال همین‌کلام طبیعی را می‌گیرم و رینم آن را ادامه می‌دهم. اما یك نکته را نیز یادآور می‌شوم که اگر آن دقت خاص و آن شم کافی به‌کار گرفته نشود، یعنی همین‌کلام طبیعی‌دارای جوهر شعر نباشد، شعر که هیچ، نثر روزنامه هم از کار درنمی‌آید.

البته این‌کار، همین تلاش ناچیز، نیازمند تمرین وممارست زیاداست. برای باراول چندان هم ساده نبود. کلام طبیعی شاعرانه چندان هم دم‌دست نریخته است؛ و بالاخره احساس، تخیل، تکنیك و فرم همه با هم باید کمك کنند تا نتیجهٔ کار چیزی قابل قبول باشد. باید این نوع اندیشیدن و سخن گفتن ملکهٔ ذهن شود. به‌هرصورت، الان برایم به‌این شیوه کارکردن دیگر عادت شده است.

یکی از عواملی‌که شاید باز مرا به سوی گسترش ابعاد وزنی‌کشیده است این است‌که بتوانم امکان بیشتری برای استفاده از لغات داشته باشم. در قالبهای قدیم‌کلمات خاصی جایگزین شده و هویت خود را تثبیت کرده‌اند. این‌کلمات با واژه‌های امروزین غریبی می‌کنند و به آنها اجازهٔ نشستن در میان خود را نمی‌دهند؛ اما در اوزان تازه‌تر وفضای نو هنوز کلمات مشخصی صاحب هویت نشده‌اند. به‌عبارت دیگر، کلماتی که اجازهٔ ورود درقالب غزل سنتی را ندارند دراین اوزان تازه ورودشان منع نشده است و شنونده از شنیدن آنها، در این محدوده، دچار حیرت نمی‌شود. و مسلم است‌که شاعر هرقدرکلمات بیشتر در اختیار داشته باشد، شعرش از لحاظ مفهوم غنی‌تر خواهد بود؛ زیرا تردید نیست که ما با کلمات می‌اندیشیم.

مسئلهٔ دیگر این‌که همیشه دوست دارم دست به تجربه‌های تازه بزنم.

یکی از تجربه‌هایم استفاده از روایت و همچنین گفت‌وگو در قالب غزل و یا همین اوزان تازه‌است. به‌عنوان نمونه، غزل «اسب می‌نالید، می‌لرزید». داستان مرگ شبدیز و استفاده از آن به‌عنوان سمبل است؛ دیگر، «من آن روز می‌گفتم» اشاره به‌روایات ضحاک؛ دیگر «خاکی که بخش او کردند» سودجویی از تفسیر و قصص قرآن و اسطورهٔ آدم و حواست. از این‌نمونه چند غزل دیگر هست. تجربهٔ دیگر استفاده از اخبار روزنامه است، مثل غزل «حمید آزاد شد»؛ یا استفاده از مشاهدات روزانه. مثل گزارش شهادتی در آمبولانس که همه در مجموعهٔ اخیرم به نام «دشت ارژن» جای گرفته است. و گمان می‌کنم که باز به‌طور جدی دست به‌تجربه‌هایی خواهم‌زد؛ و این که گذشته‌یی و، به اصطلاح، «اعتباری» در شعر داشته‌ام (که ممکن است به «خطر» افتد) هرگز موجب نخواهد شد که از پرسشها بهراسم.

آزاد: مجموعهٔ «خطی زسرعت و از آتش» در آن حد از تازگی و ارزش شعری بود که ناقدی بدعتهای سیمین را در شکل غزل از لحاظی با نوآوری‌های نیما مقایسه کرد. اما از آنجا که ناقد محترم* زبانشناس هستند، طبیعتاً بیشتر به‌جنبه‌های زبانشناسانهٔ شعرهای «خطی‌زسرعت...» پرداخته‌اند، که در نقد ادبی ما کاری است تازه؛ اما دربارهٔ نوآوری‌های شاعردرشکل غزل و انگیزه‌های او جای بحث بیشتری است. به‌خصوص که شعر، در این لحظه از تاریخ فرهنگی سرزمین ما، دوران حساسی را می‌گذراند.

من فکر کردم که شاید بهتر باشد که خود شاعر ــ که دست درکار تجربه است ــ بیاید و حرفش را دربارهٔ شعر خودش و تجربهٔ کارهایش بزند.

اجازه بدهید این را هم ضمیمه کنم و صریح بگویم که: برخورد قبلی بسیاری ازما با فروغ فرخزاد ــ فرخزادی که شعرهای «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» را گفته بود ــ برخورد با شاعری احساساتی (سانتی‌مانتال) بود؛

---

* علی‌محمد حقشناس

ولی برخورد بعدی‌مان، از « تولدی دیگر » به بعد، با شاعری بود رها از « سانتی‌مانتالیزم» که عمیقاً تازگیهایی در اندیشه و بیانش پدید آمده بود. تغزلش غنایی داشت، با بعدی اجتماعی و با بیان شدید عاطفی که هم شعر، هم شاعر، و هم خوانندهٔ شعر را درمی‌نوردید.

مسلم است که به هرحال شرایط حاد اجتماعی ما، در سالهای اخیر، درشعرسیمین اثر کرد. و ما ناگهان با شاعری روبروشدیم که مسائل اجتماعی را دیگر مثل «نغمهٔ روسپی» ــ که به آن اشاره‌شد ــ با یك‌دیدصرفاً احساساتی نگاه نمی‌کند: مسائلی که سیمین مطرح می‌کند ریشه‌دارتر است و با تفکری از صافی عاطفه‌گذشته بیان می‌شود. خاصه اینکه برخورد قبلی ما با این شاعر برخورد با شاعری احساساتی بودکه، در بیان عواطف شخصیش هم، حتا به حد یك شاعر رمانتیك نزدیك نمی‌شد؛ اما شعر تازهٔ او چهره‌یی‌تازه از سیمین به‌ما ــ که دوستداران کمال شعریم ــ می‌شناساند.

از اولین شعرهایی که از نمونهٔ شعرجدید سیمین خواندم می‌توانم « بنویس، بنویس...» را نام ببرم. این شعریك شعر «خطابی» است. درسنت شعر خطابی، ما کاری نظیر «آی آدمها»ی نیما را داریم. اخوان هم‌شعرهای خطابی درخشانی دارد. اما شعر « بنویس، بنویس... » خطابه‌یی نو بود ــ تاریخگزاری.

راستش را بخواهید، امروز که‌من به‌قصد شعر خوانی ✲کوشیدم‌باتکیهٔ دقیق ودرست روی‌بعضی‌کلمه‌ها و جمله‌های شعری، ارزش بیانی شعر را کشف کنم، متوجه شدم‌که شاعر حتادرشکل نوشتاری شعرها ــ بی‌آنکه‌شاید خودش‌هم قصدی در این‌کار داشته باشد ــ به‌شعر نیمایی شباهتهایی پیدا کرده است. ساخت شعرها طوری است که، به خلاف غزل و قصیده و...، مطلب در بیت‌قطع نمی‌شود. این‌شعرها ساخت منسجمی‌دارند و هر مصرع

✲ مقصود خواندن شعر سیمین به‌شیوهٔ بیانی درست و طبیعی است. و گرفتن‌لحن مبالغه‌آمیز شاعر در خواندن شعرش، انگیزهٔ تلاش برای این‌گفت و گوشد.

مصرع قبلی را تکمیل می‌کند. حتا گاهی هر کلمه به کلمهٔ قبلی پیوند دارد؛ اصلا می‌توان آنها را به‌شکل «شعر آزاد» نوشت. منظور این است که اگر به مفاهیم توجه شود، حتا می‌توان در حروف‌چینی، جمله‌ها را طوری چید که مثلا سه مصراع بالا و یک مصراع پائین چیده شود. و این مطلب نشان می‌دهد که در سرودن تصنعی در کار نبوده است. گاهی هم هر سه مصرع، یک جملهٔ کامل است: یعنی سه قسمت از یک جمله‌یی‌ست که تکنیک را کامل می‌کنند؛ و گاهی هر چهار مصرع و گاهی حتا یک کلمه در واقع خود جمله‌یی است مستقل. و بقیهٔ مصراعها به یکدیگر پیوند می‌خورد. روی این مطالب باید دقت کرد. خود من با شنیدن بعضی شعرها ــ که به‌شیوهٔ معمول غزل‌خوانی ادا می‌شد، و نه با بیان طبیعی ــ متوجه این مطالب نشده بودم، فقط با خواندن دقیق، به‌قصد بیان، این نکات را دریافتم. ضمنا متوجه شدم که این شعرها برای خواندن و بیان هم شکل مساعدی دارد و کاملا جا افتاده است. دربارهٔ تازگی و بدعتهای کار، خود شاعر حرف می‌زند. اما از لحاظ محتوی ــ شعرها هم بازگوی مسائل زندگی فردی و اجتماعی روز است، در عین حال که شامل مسائل کلی‌تر و جاودانه‌تر از قبیل عشق، ابدیت، بودن و نبودن نیز هست.

آنچه می‌شود در شعرهای جدید سیمین حس کرد این است که بعضی از اشعار کمتر از بعضی دیگر تصویر دارند، یا روایی هستند که در آنها کلام و اندیشه و حس، گویی «جُبران کنندهٔ» تصویر است. اما باید سیمین کاملا دقت کند که در این گونه اشعار احساساتی نشود. و آنجا که شعر ایجاب می‌کند خشونت لازم حفظ شود. گاهی موضوع شعر و شیوهٔ بیانی مناسب با آن ایجاب می‌کند که، بجای تصویر پردازی، از شگردهای مستقیم بیانی استفاده شود ــ بخصوص که در شعرهای اخیر، سیمین به‌طرف مسائل روزمره و عادی نزدیک می‌شود.

اما دربارهٔ بعضی از اشعار که همراه با تصویر است باید گفت این شعرها ابعاد مختلفی دارند. البته در برخورد اول بعد ظاهری تصویر شنونده و خواننده را جذب می‌کند، وای بسا که به‌عمق آن توجه نشود. این گونه شعرها گاهی

مستلزم چند بارخواندن است. اما این که چرا سیمین به‌شکلهای بیانی نوتر و آزادتر رو نکرده است سؤالی است که تاکنون بسیار مطرح شده‌است. اینکه او به‌شعر شکسته اقبال کند یا نکند خود به‌خود مسئلهٔ مهمی نیست؛ ای بسا که این کار را بکند یا نکند. به‌قول اخوان، هر شاعری «جهت عمر»ی دارد؛ یعنی همان‌طور که اشاره شد، بالاخره یك شاعر در مدت عمر خود بیشتر از حدی که مهلت اجازه می‌دهد نمی‌تواند تجربه کند و بیشتر از آن جهتی که دارد نمی‌تواند خود را تغییر بدهد، و پرشهایی دارد برای اینکه خود را به‌کمال برساند. و در کلیهٔ این تجارب و پرشها لحظه‌های اوج و حضیض هم دارد. و این نکته را هم فراموش نکنیم که در کار شاعر دوره‌های گوناگون و متنوعی هم هست. یعنی هر فرمی و هر مجموعهٔ کلامی، همراه با محتوایی که دارد، یك ظرفیت خاص خود را دارد که شاعر همان ظرفیت را تکرار می‌کند و گسترش می‌بخشد. و بعد هر وقت احساس کند که دیگر این فرم و این مجموعهٔ کلامی بیانگر کامل احساسش نیست، دست به‌تجربهٔ تازه‌تر می‌زند برای اینکه به‌اصطلاح «نمیرد».

سیمین هم می‌تواند دوره‌های مختلف کارش را تقسیم کند: کار کردن در فرمهای چارپاره و ترکیب‌بند و مثنوی. و بالاخره غزل با محتوای «لیریك» و اجتماعی و سیاسی و غیره... ضعف‌هایی هم داشته که به تدریج جبران شده است. ممکن است مدتی شعر نگفته باشد و دوباره شروع کرده باشد: بعد دست به‌جست وجوی تازه در فرم غزل زده‌است و حالا چشم‌اندازهای متنوعی در غزل دارد: گاه تصویر و گاه روایت را بکار گرفته است: گفت و گو را در شعر راه داده‌است: تکنیکهای متنوع گفت و گو را در شعر رعایت کرده است و به‌هرحال همهٔ اینها ضرورت زمانه بوده‌است. گفتم که تازگی‌ها بعضی از مسائل روز در شعر سیمین مطرح شده‌است. می‌خواهم بگویم که حتا بعضی از این غزلها «ضدغزل» هم هستند. غزل، بمعنای کلاسیك آن. می‌دانیم که وحدت موضوعی ندارد: اما در بیشتر غزل‌های جدید سیمین وحدت موضوع هست: حتا در شعرهای کاملا تصویری. کل تصاویر که مکمل و موازی یکدیگر

هستند یك موضوع واحد را بیان می‌کنند؛ مصراعها به‌هم پیوسته است و پس و پیششان نمی‌توان کرد. در عین تنوعی که در تصاویر دارد. در موضوع پیوستگی را نشان میدهد. مثل شعر نیمایی: شعر نیمایی موفق شعری است که. در عین تنوع در بیان و حتا تنوع در وزن و حتا گاه گریز از وزنی به وزن دیگر، باز بیانگر یك وحدت موضوعی است که شعر را قالب میزند و به اصطلاح همخوانی شکل و محتواست که دلیل موفقیت این نوع شعر است. این وحدت موضوعی در شعر سیمین خیلی مهم است که غزل اورا از نوع غزل متعارف جدا می‌کند. همچنین در این غزلها، گاهی زبان آمیزشهای جالب توجهی دارد؛ مثلا ناگهان یك کلمهٔ عامیانهٔ متعارف را می‌گیرد و بعد با پیوستن و همراه کردن با کلمهٔ دیگر ترمیمش می‌کند که از «شعریت» نیفتد.

آوردن کلمات به اصطلاح غیر شعری در غزل مشکل است؛ اما می‌بینیم که سیمین با بکار گرفتن این تکنیك، از کلمات متعارف روزبه‌خوبی استفاده می‌کند. همچنین بسیاری از کلمات خاص شعر کلاسیك را برای مطالب و مفاهیم امروزی با این ترفند قابل استفاده می‌کند.

همچنین خصیصهٔ دیگر شعر سیمین گفتاری بودن زبان اوست، البته نه زبان گفتاری متعارف؛ زبانی مرکب از زبان شعری موزون و زبان گفتاری امروزهٔ ما.

درست است که، به‌زعم خود سیمین، گفتارها به‌طور طبیعی خاصیت موزون شدن هم دارند، اما اگر این گفتارهای موزون شده فرم نگیرند، با تصاویر شاعرانه همراه نشوند، از نرمش و لطف خاص شعری بهره‌ور نباشند، با تمام موزون بودن، شعر نخواهند بود. معلوم است که سیمین برای به‌ثمر رساندن این تجربه مراحل دشواری را پشت سر گذاشته تا اورا بر این روش چیره ساخته است.

پستا: آزاد اشاره کرد که سیمین اگر در قالبهای شکسته کار کند یا نکند در کار او و دیگران چندان تعیین کننده نیست، اما من می‌خواهم بگویم که

اگر شاعری درکار خود به‌رضایت کامل برسد و آن‌را حد کمال شعریش بداند به‌قول «فاکنر» دیگر چاره‌یی جزاین برایش نمی‌ماند که‌رگهایش راپاره کند! خوشبختانه سیمین باجست وجوی پیگیرش نشان داده که به‌همین‌حداز کار شعریش راضی‌نیست. پس‌چرا به‌همهٔ‌نوگرایی‌ها ونوجویی‌هایش به‌شکلهای تازه‌تر ـ فی‌المثل قالب آزاد نیمایی‌گرایش نشان‌نمی‌دهد؟ اگـرمن‌روی شکلهای آزادتر شعری این‌همه تأکید می‌کنم، نو به‌صرف‌شیفتگی به‌نوآوری درفرم یانفی ارزش‌قالب‌غزل است؛ درواقع این‌اندیشه ومحتوای تازه است که‌قالبهای تازه‌تر راطلب می‌کند. سؤال من، صمیمانه، ازسیمین این‌است که چرا نمی‌خواهد ازقالب غزل‌جداشود، به‌خصوص که‌تلاش او در بهره‌گیـری ازبعضی شگردها وشیوه‌های شعرنیمایی درکارهای تازه‌اش چشمگیراست.

سیمین: جواب این مطلب راقبلا به‌طور خلاصه‌دادم. توضیـح بیشتر این‌که: من‌کارکردن دراوزان نیمایی وآزاد یااوزانی باریتمهای نامنظـم و، به‌اصطلاح، استفاده از موسیقی درونی‌کلمات راقبول دارم، امادرکارغـزل خود هنوز تمام‌تجربه‌ها به‌انجام نرسانده‌ام. فکرمی‌کنم دراین زمینه هنـوز می‌تـوان‌کارهای تازه‌تری‌کرد، ازاین‌بیشترهم فکـرنمی‌کنم روزگار به من فرصت دهد؛ چون به‌فرض که‌سالیان‌عمر بی‌حاصل‌بسیار دراز شود، فرسودگی مغز واندیشه‌را چه‌می‌توان‌کرد؟

اما تاکیدشما براین سؤال مرا وامی‌داردکه ازخود بپرسم چرادرآن هنگام که‌آغاز کارم بود، باوجود آشنایی‌کامل باشعر نیما، کارخود رادرسبك وروش واوزان اوشروع نکرده‌ام. بایدبگویم اگرچنین نیزمی‌کردم درنتیجهٔ کار تغییری حاصل‌نمی‌شد، چون به‌ناچار درمراحل بعدی ازاوجدا می‌شدم‌و سبك خاص خودرا می‌یافتم: همه‌شاعرانی‌که روی‌گرتهٔ شعر نیما کارخودرا آغازکرده‌اند اکنون‌دیگر، به‌قول‌خود شما، به‌استقـلال رسیده‌اند ودیگـر کارشان تقلید ازنیما نیست.

یك نکتهٔ ظریف را باید یادآور شوم : هنرمند وقتی به مرحلهٔ کمال می‌رسد که نه‌تنها از کسی تقلید نکند، بلکه‌کارش هم غیر قابل تقلید باشد. به‌نظرمن، کار نیما غیرقابل تقلید است. با آنکه در ظاهر، به‌سبب شکستگی اوزان و آزادی در انتخاب قافیه ، چنین به‌نظر می‌رسد که روش او بسیار آسان است، اما در عمل همان اصطلاح « سهل ممتنع » معنای خود رانشان می‌دهد.

همهٔ شیفتگان وشاگردان نیما، بدون استثنا، امروز حتا اوزان پیشنهاد شدهٔ او را دستکاری کرده‌اند و از تنگنای یکنواخت بحور متحدالارکان بیرون جسته‌اند ؛ یعنی دریافته‌اندکه کار او با همهٔ خصوصیاتش امکان تقلید نمی‌دهد.

اصلا پیدایش یك هنرمند اصیل یك حادثه است. در طول قرنها یك حافظ پیدا می‌شود با غزل خاصش. خیلی‌ها در زمان او و بعد ازاوبه‌تقلید کارش می‌پردازند، اما هیچکدام به‌کمال‌اونمی‌رسند مگر آن‌که، درامتدادی خواه‌کوتاه یا طولانی، راه خود را از او جداکرده باشند. بنابراین ، اگر منظورتان این است‌که چرا من از تساوی طولی مصراعها نگریخته‌ام . برای این‌گریز در آینده هنوز فرصت باقی است. و شایدکند وکاو من برای‌توسع بخشیدن به‌اوزان وکوشش برای گسترش قالب، مقدمه‌یی‌برای این فرار باشد و شاید روزی برسد کـه از تساوی طولی مصراعها خسته شوم ــ از فردا خبر ندارم.

اما یك مسئله را هم ، خارج از این بحث ، می‌خواهم عنوان کنم؛ و آن این‌که چرا با همهٔ قشرها نمی‌توانیم ارتباط برقرارکنیم، و چراهمگان شعر شاعر را نمی‌فهمند . اگر معتقدیم‌که باید رسالتی در کار باشد، باید زبان این رسول هم برای همه قابل فهم‌باشد. اما شعر یا متعالی‌است‌که در آن‌صورت شعر است، و یا نیست‌که درآن‌صورت شعر نیست؛ واگرمتعالی باشدکه، به‌اغلب احتمال، قابل درك برای همگان نیست-به‌خصوص درجامعهٔ

ما که تعداد بیسوادان چند برابر باسوادان است ــ پس چه باید کرد؟ آیا شعر را تا حد درک عامه تنزل دهیم یا صبر کنیم که پس از سالیان دراز درک عامه به شعر نزدیک شود؟

آزاد: درسالهای اخیر، با پیداشدن مخاطبان زیادی که براثر تحولات جامعه پدید آمدند، شاعران احساس کردند که بهتر است آن زبان تمثیلی را رها کنند و با مردم ساده به صحبت بپردازند. اما این مطلب اشکالی ایجاد کرده است، به این معنا که یك بازگشت یا، بهتر بگوییم، «پسرفت» در کار بعضی از شاعران حتا نوگرا می‌بینیم. ــ گویا گفته شده است که: شاعر سرمنزل مقصود ندارد، فقط طی طریق می‌کند. * اما به‌نظر من این طور نیست. هرشاعری دین و آیین آرمان و آرزویی دارد. نقطهٔ عزیمتی دارد؛ اگر منزلگاهها را بامقصد یکی نگیرد رو به‌کمال خواهد بود، کــه البته قابل تعریف و تحدید نیست. گفته آقای حقشناس البته ممکن است از لحــاظ فلسفی بحثی را مطرح کند. اما درشعر نه. شعر، مثل زندگی یك انسان، مراحل مختلفی دارد: کودك است. بزرگ می‌شود، به‌کمال می‌رسد و «کمال» او صدای رهایی اوست. واگر شاعرانی مثل ما باشند که نرسند، حافظی پیدا می‌شود و به‌قول پستا آنها را به‌کمال می‌رسانند. * *

سیمین: تا آنجاکه من به‌یاد دارم، منظور آقای حقشناس این نبود که شاعر یا هنرمند ــ به‌طور کلی ــ منزل مقصودی ندارد؛ بلکه منظور این بود که آنچه در این دنیا هست، راه است و رفتن؛ و هنرمند خود منزل مقصود را تا آنجاکه همتش اجازه می‌دهد، پی می‌افکند. و در پایان آن بحث عقیده داشتند که از اینجاکه ماییم تا آن منزلگاهها که فردوسی و مولوی و حافظ

---

* نقل از مقالهٔ آقای علی محمد حقشناس.

** این اصطلاح ژان ککتو کــه هنرمند بزرگ مثل عنکبوت است کــه پشه‌ها را می‌خورد، البته خیلی فرانسوی است.

پی افکنده‌اند مراحل بسیار باقی است، و دراین گستره کسی می‌تواند به‌بازده خود شاد باشد که نیم منزل دست‌کم ازآنان جلوتر افتاده باشد. این‌مطلب را من درمورد خودم قبول دارم:

ما بدان مقصد عالی نتوانیم رسید

هم مگر لطف شما پیش نهدگامی چند...

این معترضه بود و حالا برویم سر بحث شاعر و مخاطبش...

آزاد: درمورد زبان شعر و این‌که چگونه باید باشد، در همه جای دنیا بحث می‌شود. این یکی از مسائل پیچیدهٔ ادبیات و هنراست‌که آیا ما باید مردم را به تعالی وادار کنیم یا هنر خود را تا سطح درك مردم تنزل بدهیم..این هردو سؤال نابجاست. البته باید مردم با فرهنگ شوند، رشد فکری داشته باشند، باسواد شوند تا بعد بتوانند همهٔ ظرافتها و ارزشهای شعر را درك کنند. بگذریم از این‌که به‌هرحال مردم نوعی بینش سیاسی و اجتماعی دارند، اما این برای درك هنرکافی نیست؛ باید به مرحلهٔ والاتری برسد. اما هنرمند هم نباید در انزوا بماند یا مثلا زبان الکنی انتخاب‌کند که فهمش دشوار باشد. این مسئله را اخوان هم مطرح‌کرد که بسیارند در میان ما شاعرانی که صرفاً دنبال فرم رفته‌اند و یك زبان مشکل «قالب» آورده‌اند و در واقع حرفی هم نزده‌اند. منظور زبان تمثیلی نیست؛ تمثیل ــ در هرحال ــ یك وجه از شعر است و شعرنمی‌تواند بدون تمثیل باشد.

پستا: یك مسئله‌را هم یادآوری‌کنم وآن این‌که هنرمند باید خویشتن‌دار-و متکی به‌نفس باشد؛ از اینکه چرا فلان قشر از جامعه هنرش را درك نمی‌کند، نباید دچاریأس‌شود. شکیبایی یك‌هنرمند درجوامع عقب‌مانده ودر کشورهای‌جهان سوم،که فرهنگ پیشرفتدیی ندارد، یك مسئله عمده واساسی است. در چنین جوامعی هنرمند باید با همهٔ عشق و علاقهٔ خود حرف بزند

و از عدم استقبال عامه واهمه‌یی نداشته باشد. چون اگر یك‌کار هنری‌مورد قبول عامه باشد، دیگرهنر نیست. می‌دانیدکه وقتی «نسیم‌شمال» شعرمی‌گفت مردم صف می‌کشیدندکه روزنامه‌اش را بخرند و شعرهای او را بخوانند. اما در واقع او، با ظاهرشعر، روزنامه‌نگاری می‌کرد.

من به دوشخصیت ادبی معاصرمان بسیار احترام می‌گذارم، از لحاظ این‌که به‌کار خود واقعاً معتقد بودند و آن شکیبایی وکف نفس‌راکه گفتم. به‌حدکمال داشتند. این دوشخصیت «نیما» درشعر و«هدایت» درنثراست. نیما راتاپس‌از مرگ کمتر می‌شناختند، یاحداقل قبولش‌نداشتند. اما او به‌کار خود معتقدبود و برایش مهم‌نبودکه شعر حمیدی شیرازی را مردم مثل«ورق زر ببرند».

هدایت نیز شاهکار خود «بوف‌کور» را درپانصد نسخه به‌خرج‌خود چاپ‌کرد وبه‌دست دوستان داد، درحالی‌که نوشته‌های حسینقلی مستعان و جواد فاضل تیراژ قابل توجهی ازفروش رابه‌خود اختصاص داده‌بود.

البته‌کسانی‌هستندکه هنررا ازجنبهٔ اجتماعی بودنش بررسی می‌کنند و،به‌گفته تولستوی، هنررا «اجتماعی‌کردن احساسات انفرادی» می‌دانند. این به‌آن معنی‌است‌کدسیمین بتواند احساسش‌را مثلا به‌امثال من منتقل‌کند. دراین صورت او موفق‌است؛ وقرار نیست‌که هنرمند در جوامع بی‌فرهنگ (و حتا بافرهنگ) بتواند لزوماً احساسش به‌همهٔ افراد منتقل‌کند؛ چون هر هنرمندی مخاطبان خاص‌خود را دارد. حتا درجوامعی مثل فرانسه، ناگهان کسی‌مثل «فرانسواساگان» بایك‌کتاب « سلام برغم» به‌شهرت حیرت‌انگیز می‌رسد. اما آنکس‌که «سلام برغم» رامی‌خواند، احتمالاکتاب «ماندارن» نوشتهٔ «سیمون دوبوار» رانمی‌خواند؛ کارهای «سارتر» راهم نمی‌خواند. پس سارتر یا سیمون دوبوار باید از این‌بابت دچار یأس واندوه شوند؟آیا به‌راستی ارزش‌کارهای سارتروسیمون دوبوارکمتر ازرمانتیسم‌ساگان‌است؟ جامعهٔ ماالکنون متحول شده‌است ومردم‌کتابخوان وشعر دوست انتظار

دارند که شاعر، غمها وشادی‌ها، خواستها ونیازها، وآرمانها و آرزوهـای آنهارا بسراید، وتوقع‌دارند که‌شاعر تاریخگزار باشد وخارج از« زمان ومکان » بسراید، ونیز پیداست که هر قشر وطبقه‌یی ازمردم، بسته‌به‌دریافت وپایگاه اجتماعیش، بیشتر شاعر وهنرمنـدی رامی‌پسندد که به‌خـط فکریش نزدیکتر باشد و امید وآرمانهایش را بهتر بسراید.

آزاد: من معتقدم که در جامعهٔ ماکـه به هرحال «قطبی» شده ــ یا هر اصطلاح دیگرــ هنرمند نباید خود را وابسته به‌یك گروه خاص کند. هنرمند اگرکاری کرده باشد، کارستان همه مردم بافرهنك است . دسته بندی و فرقه بازی، در کار هنر، درست نیست. البته هرهنرمندی می‌تواند، در یك زمینه کلی فرهنگی، مسائلی از قبیل غمها و شادیها و آرمانها و امیدهای «آدم» را مطرح کند.

سیمین : این مطلب درست، اما ما به کار یك شاعر از دو نقطه نظر نگاه می‌کنیم: یکی برای مـاندنش در طول تاریخ و سند شدن و این‌کـه شاعر بتواند پس ازمرگ نیز مخاطبانی داشته باشد؛ و یکی دیگر این‌که، به اعتقـاد بعضی، شعر در زمان خودش هـم کاربردی داشته باشد. تأثیری بگذارد، مطلب ومفهومی را القاکند و راهبر وراهگشا باشد؛ یعنی درواقع بدرشد جامعه‌کمك کند. برای تحقق این امر باید جامعه حداقل سوادی هم داشته باشد. وقتی من‌حرفی می‌زنم که مخاطبم قادربه‌شنیدن یا فهم آن نیست. دیگر مسئلهٔ ارشاد و تأثیرگذاری منتفی است. من متوقع نیستم که همهٔ مردم شعر بفهمند. اما در جامعه‌یی کـه اکثریتش باسوادند شعرفهم هم زیادتر از جامعه‌یی است که اکثریتش بی‌سوادند، و حداقل این‌کـه شاعر می‌تواند با درصد بیشتری از مردم تماس برقرارکند.

آزاد: به این هم توجه کنید که شعر در ایران هنر مادر است و سنت

داشته است، ولی این به‌آن معنی نیست که تودهٔ مردم شعر می‌فهمند، به هر حال اگر همه مردم هم باسواد شوند بازهم فقط بخشی ازجامعه شعر را می‌گیرد. البته نقش ناقد و معرف و وسایل معرفی‌کنندهٔ هنرمند را هم نباید فراموش‌کرد، منتها نباید این رابطه کاذب باشد. در غرب هم‌گاهی‌ناقدانی هستندکه کارشان تحمیق است ؛ بی‌جهت‌کسی را بزرگ می‌کنند یا نوعی ادبیات معدل نشان می‌دهندکه هم در پسند فلان‌کارگر و هم در پسند فلان خانوادهٔ متوسط باشد. گاهی هم ادبیات به‌کمك موسیقی (نوعی تصنیف) به‌میان مردم‌کشیده می‌شود، مثل تصنیف اعتراضی‌که « باب دیلن » خواند تا بتواند راجع به‌تجاوزآمریکا در ویت‌نام با مردم حرف بزند.

غرض این‌که نقش ناقد در معرفی ادبیات خیلی مؤثر است، به‌شرط این‌که کار خود را صحیح انجام دهد. ما ناقد به‌معنای واقعی نداشته‌ایم. در گذشته، ناقدان ما برای هنرمندان یا تعارف‌تکه‌پاره می‌کردند یا شاخ‌وشانه می‌کشیدند؛ به همین دلیل، نتوانستیم یك سنت ادبی انتقادی داشته باشیم. البته تلاشهایی در زمینهٔ نقد و نظر انجام شده است‌که یا کلی‌گویی بوده یا اگر مورد خاص داشته‌کاملا به‌جا ننشسته است: همچنین غالباً ازسردوستی یا دشمنی بوده است. به‌هرحال امیدواریم درجامعه سلامت روحی باشد و هر شاعر ورشکسته‌یی هم نرود ناقد شود. چون بعضی فکر می‌کنندکه شعر هنر آسانی است: وقتی‌کارکردند و دیدند آسان نیست رها می‌کنند وکاردیگری را درپیش می‌گیرند....

صلیب «هنر» بردوش «روان»

جابر عناصری

(به بهانهٔ نقد چند کتاب
در قلمرو هنر و روانکاوی و...)

آن یکی نحـوی بـه کشتی در نشست
رو بـه کشتیبان نهـاد آن خود پرست
گفت: هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا
گفت نیـم عمـر تو شد در فنـا!
بـاد کشتی را به گـردابی فکنـد
گفت کشتی‌بان بـدان نحوی بلنـد :

☆ صلیب به دوش کشیدن، نشانه انجـام وظیفه و تحمل رنج مقسوم است و از انجیل سرچشمه می‌گیرد که:
«... پس (عیسی) گفت اگر کسی به‌خواهد مرا پیروی کند، می‌بایست نفس خود را انکار نموده ــ هر روز صلیب خویشتن بردارد و مرا متابعت کند»
انجیل لوقا باب ۹.

هیـــچ دانی آشنا کـــردن بگـــو
گفت نـــی از من تو سباحی مجـــو
گفت کل عمـــرت ای نحـــوی فناست
زانکه کشتی غرق این گرداب هاست!
محو می‌بایـــد نه نحو این‌جا بـــدان
گر تو محوی بی خطـــر در آب‌ران.

افلاطون، حکیم شاعـر مسلك یونانی و نویسندهٔ کتب معتبـر مربوط به «زیبائی» و شاگرد خلفش ارسطو محرر «فن شعر» به‌گفتار سنجیـده و نغز از طبیعت هنرمند و آفرینش هنری به صور گوناگون سخن گفته‌اند. اهل نظر از سکینهٔ خاطر وطمأنینه‌ای که ارسطو تحت عنوان «کتارسیس» در فن شعر ــ بحث می‌کند، نیك آگاهند و به‌پیوند حکمت شعری و ذوقی با مسایل روانی در گفتار ارسطو کاملا پی برده‌اند.

حقیقت اینکه دیرگاهی است صلیب هنر بردوش روان جای خوش کـرده است و آفرینش هنـری موجب نشاط هنرمند شده و وی با توفیـق یافتن در خلق یك اثر هنری ــ احساس آرامش ولذت و بهجت‌می‌نماید. از طرف دیگـر عدم توانائی هنرمند درگزینش یك شیوهٔ هنری خلاقه، ممکن است باعث اختلالات عصبی گردد.

بحث‌درباین‌مقولات به‌ظرافت‌کنکاش وچالش درقلمرو هنر از یك سو و به درك تئوری‌های علمی در حیطهٔ روان شناسی و روان کاوی و روان ــ پزشکی ــ از جانب دیگر ــ نیازمند است.

بیش‌از این‌از «جمهور» افلاطون گرفته تا «فئدروس» و«ضیافت» که رسالات خاص این حکیم فرزانه در زمینه هنر وزیبائی قلمدادمی‌گردد، بخصوص در فن شعر ارسطو جسته‌وگریخته‌شاهد وصلت هنر وعلم‌بوده‌ایم.

هرچند افلاطون به شیوهٔ تخیلی مباحثه می‌کند. ارسطو بصورت علمی در طبقه بندی مطالب فلسفی به حکمت نظری وحکمت عملی وحکمت ذوقی ـ رابطهٔ هنـر حداقل با پزشکی را نادیده نمی‌گیرد. زیراکه علم طب آن روزگار نیز به‌گوشهٔ چشم التفات به هنر نگریسته بود. ـ گرچه‌این‌نگرش دورنگری بود و درمان تن بیشتر در مد نظر می‌آمد ولی روان درمانی(از طریق حضور درصحنه‌های نمایش) نیز توصیه می‌گردید.

اوایل قرن بیستم بودکه صاحبـدلی دور اندیش به‌نام « مورنـو » (J. L. Moreno) در حلقـهٔ وین از سیستم جـدید روان درمانـی گفتگوکرد. یعنی از پسیکودرام (Psychodrama) که تئاتر درمانی‌و وسیلهٔ مداوای برخی از بیماری‌های روانی تلقی‌گردید. بدین معنی که‌روان‌کاوی ازحوزه وحیطهٔ فردی و مداوای شخصی بیرون آمد ومیدان عمل آن به قلمرو هنر اتصال یافت. توگوئی چنگ‌ارفئوس ولحن و صـوت داودی برای مداوای بیماران روحی مؤثرتر از شیوه‌های معالجهٔطبی جهت‌رهائی تن از چنگال امراض‌گردید. بیماران روانی وآشفتگان‌روحی به‌صحنه‌های نمایش نگریستند تا درحرکت هریك از بازیگران راز ورمزی دریابند و خویشتن را در آئینهٔ دیدگان آنها بیابند ومسایل روزمرهٔ زندگی رابروی صحنه ببینند و جان سبك سازند و آنگاه سالن‌های نمایش‌را ترك‌کنند.

انصاف باید دادکه بنیان‌گزار روان کاوی به معنای جدید لفظ یعنی زیگموند فروید نیز به‌دیدهٔ بصیرت در رابطهٔ « هنر » و « روان » نگریسته بود. او درسال ۱۹۰۷ در این باره چنین نوشت:

«... شرح زندگی روانی انسان‌ها، تخصص نویسندگان هنرمنداست»

شاگردان فروید نیز با رغبت وبه راهنمائی استاد ـ دنبال تحقیقات هنری راگرفتند. صاحب نظرانی همچون اتو رانك (Otto Rank) و هانس‌ساکس (Hanns Sachs) وبرخی دیگرازیاران فرویدبه‌اهمیت تئوری نوظهور روان‌کاوی در هنر توجه فراوان نمودند.

فروید درسال ۱۹۰۰ درکتاب معروف خود به نـام « تعبیررؤیا » ، بـرای اولین بار به تفسیر شعر و نمایش پرداخت که شامل نقطه نظـرهای جالب و الهام بخش او راجع به هاملت و اودیپوس بود.

نوابغی نظیر جیـمز جویس (James Joyce) نویسندهٔ معاصـر ایرلنـدی و اونیل (O' Neill نمایشنامه نویس معاصـر آمـریکائی) عقایدی راکه به‌طور مستقیم یاغیر مستقیم از روانکاوی تأثیر پذیرفتـه بود به‌صورت آثار ادبی عرضه‌کردند. اما خبره‌مردان هنر وعلم انگشت‌شمـار بودند و تسلط برفرضیه‌های مربوط به‌روان‌شناسی و روان‌کاوی و روان ـ پزشکی و درکنارش داشتن قدرت نقد آثار ادبی یا برخورداری ازذوق‌و عاطفهٔ ظریف ولطیف‌چندان آسان‌نمی‌نمود . همان‌طورکه برخی از روان ـ کاوان از تربیت هنری بی‌بهره بودند ـ هنـرمندان نیز غالبـاً از دقایق و ظرایف روان شناسی چندان تصویر روشنی در آئینهٔ دل نداشتند و این مشکلی است‌که از دیرگاه ماندگارگشته است و سعی‌صاحبدلان براین‌است که تعهد هنر در برابر مسایل روانی وصبوری و متانت«روان» را درمقابل نیازهای هنرمندان مطرح نمایند.

پیش از این بعضی از نظرات فروید در قلمرو هنر وروان شناسی‌در خلال نوشته‌های او به زبان فارسی برگردانده شده است وگروهی ازاهل قلم‌نیزدراین‌باره اظهارنظرکرده وپیشنهاداتی داده‌اند یا نویسندگان هموطن ما ضمن تألیف و تصنیف‌کتبی باعناوین روانکاوی و هنر و یا روان شناسی هنرمند خواسته‌اند منظور فوق‌الذکر را عیان سازند.دریغ‌که به‌همان‌اشکال اساسی مربوط به غربت از هنر یا عدم آگاهی از فرضیه‌های روانی وطبی گرفتارگشته وبه‌کلی‌گوئی و در نهایت به ترجمهٔ لغت به لغت بـرخی از متون پرداخته‌اند. اما حقیقت این است‌کـه این مبحث اساسی سخت غریب و مهجور افتاده و دربند الگوهای ازپیش مفروض‌گرفتار شده است. گرچه واقفیم که تهیه آثار و انتشارکتبی در زمینهٔ هنرکه هنوز نیاز به پـژوهش

اساسی و پی‌گیری عمیق دارد کاری بس مشکل و بحث از فصول متعدد روان پزشکی و... کاری چندان سهل نیست و بدواژه‌های ویژه‌ای درحد و مرز هردو بخش از معرفت بشری (هنر ـ علم) نیاز داریم و بتفسیر و توضیح گوناگونی محتاجیم تا معضلات را از جلوی چشم ودل و دماغ برداریم.

پسیکو درام یا تئاتر درمانی در بیماری‌های روانی جزوهٔ مختصری است از دکتر جواد نوربخش ـ دکتر عزالدین معنوی و دکتر فیروز نقش تبریزی که در فروردین ماه سال ۱۳۴۵ و از انتشارات مجلهٔ بهداشت روانی بدست خوانندگان رسیده و در اندك مدتی به فراموشی سپرده شده است. شاید بسیاری ازهنرجویان و هنر آموزان ازچاپ چنین اثری آگاه نباشند (بیمارستان روزبه وکتابفروشی چهر وکتابفروشی دهخدا که ظاهراً مراکز فروش این جزوه بوده‌اند ـ درپیشخوان خود هیچ نسخه‌ای از این کتاب را محفوظ نداشته‌اند).

در این کتاب مختصر ـ تاریخچهٔ پسیکو درام و قوانین وروش‌های اساسی مربوط به این شیوه از مداوا مطرح شده است.

منابع مندرج در پایان کتاب جملگی به زبان‌های خارجی است و کوچکترین اشاره‌ای به فرهنگ وروحیهٔ مردم ایران نشده است.

درحد تئوری می‌توان این کتاب را بدیدهٔ منت گذاشت.

در سال ۱۳۴۶ دکتر احمد صبور اردوبادی استاد دانشگاه تبریز در کتابی به‌نام اصالت درهنر وعلل انحراف احساس هنرمند (از انتشارات انجمن علمی ـ مذهبی دانشگاه آذرآبادگان) به زبان سخت پیچیده و معضل از هنر ونقش آن درزندگی و از احساس هنرمند و مباحث روانی بحث می‌کند. مطالب کتاب چندان راه‌گشای مشکلات نیست وشیوهٔ نگارش بدل نمی‌نشیند.

دکتر پرویز فروردین نویسندهٔ دیگری است که کتابی تحت عنوان

روان‌کاوی و روان‌شناسی هنرمند نوشتهٔ دکتر لورنس هژر استاد روان ـ پزشکی دانشگاه کورنل نیویورک را به فارسی ترجمه کرده است.(مرداد ۱۳۵۱)که همانند اکثر آثار آقای دکتر فروردین بلااستفاده می‌ماند.در مقدمهٔ این کتاب ازقول مترجم چنین آمده است:

«...کتاب حاضر راجع بدروان‌کاوی وروان‌شناسی هنرمند یا بعبارت دیگر راجع بخلق وخوی و گرایش‌های شخصیت آفریننده و در بارهٔ داد- وستد گیر ودار، پیکار وکشمکش وی با محیط‌درعصر حاضر ودریك‌جامعهٔ صنعتی می‌باشد».

نویسنده کتاب ـ دکتر لورنس هژر ـ نیز در مقدمهٔ خود برکتاب می‌نویسد:

« .... هستهٔ مرکزی مشکلات هنرمندان که بالاخره در اثر تشدید ممکن است منجر به بیماری‌های آنها شود عبارتست ازعدم توانائی آنان در تلفیق دلخواه و رضایت بخش یك زندگی هنرمندانه با یك زندگی متعارف ومعمولی».

کتاب مذکور به حواشی و پراکنده‌گوئی بسنده می‌کند و در بسیاری از موارد ازدقایق علمی و هنری دور می‌افتد.

کتاب « هنراز دیدگاه روان‌پزشکی » اخیراً بدست ما می‌رسد. از انتشارات شرکت سهامی چهر و در اردیبهشت ماه ۱۳۶۳ به چاپ‌رسیده است. باقطع وزیری در ۸۸ صفحه. مؤلف دکتر عزالدین معنوی (استاد دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران) است [یکی از نویسندگان کتاب‌مختصر پسیکودرام‌که قبلا بدان اشاره شد] و دو نفر از همکارانش (دکتر فرید فدائی ـ رزیدنت روان‌پزشکی دانشکدهٔ پزشگی دانشگاه تهران و کریم امیر خسروی بنا به اشارهٔ آقای دکتر معنوی در مقدمهٔ کتاب ـ ظاهراً آقای امیرخسروی سالیان دراز در هنرکارکرده‌اند).

کتاب شامل یك مقدمه و ده‌بخش است که از تاریخچه (هنروروان-

پزشکی) روش‌های تحقیقی ادبیات، نمایش و اسطوره ـ هنرهای تجسمی ـ هنرمعماری ـ موسیقی ـ رقص ـ سینما ـ اصول مربوط به زیبائی وشکل ـ وقفه در خلاقیت سخن می‌گوید. فهرست منابع ـ به زبان های خارجی ـ ضمیمه کتاب است .

ادبیات. نمایش و اسطوره سومین مبحث مطرح شده در کتاب اشاره می‌کند که فروید افسانهٔ اودیپ را به عنوان اساسی‌ترین داستان انسانی می‌داند. هرچند خود فروید هرگز مانند پیروان خویش فرضیهٔ مشخص و سازمان بندی شده‌ای راجع به هنر بوجود نیاورد و نظرات او اغلب به صورت جملات پراکنده‌ای است که در آثار مختلف او یافت می‌شود . فروید درکتاب معروف خود بنام تعبیررؤیا، سیر حوادث نمایشنامهٔاودیپ شهریار را بهجریاناتی‌که در جلسات روان‌کاوی می گذرد، شبیه می‌داند. نویسندگان‌کتاب هنر از دیدگاه روان پزشکی فروید را اولین منتقد روان‌کاوانهٔ نمایشنامه‌ها می‌دانند.

دربخش هنرهای‌تجسمی قید شده است‌که مطالعهٔ شکل های مبهم‌تر هنری محتاج به درك رساندها و زبان‌های تمثیلی مربوط به آن می‌باشدکه برای اکثر پزشکان روان‌کاو ناآشناست . ودربخش بعدی یعنی هنرمعماری‌ـ نویسندگان‌کتاب سهم نوشته‌های روان‌کاوی را در محدودهٔ این هنر ناچیز می‌دانند و ازقول یکی از محققان می‌نویسندکه :

« ... محیط تئاتر بعنوان یك اقتباس سمبولیك‌از غار و از محل‌های نخستین زندگی بشر صورت گرفته است».

نویسندگان هنر ازدیدگاه روان پزشکی اظهارنظر کرده‌اندکه:

« ... موسیقی هنری است‌که‌کمتر از سایر هنرها مورد توجه‌روان‌ـ کاوان قرارگرفته است و شاید دلیل این امر طبیعت بیش از حد انتزاعی و تجریدی موسیقی باشد».

چند سطری در موردرقص ـ بعنوان یك وسیلهٔ درمانی‌ـ بصورت

رقص‌های کلاسیك، محلی وعامه‌پسند و پانتومیم (نمایش‌هائی که بدون لفظ اجراء می‌شده و به‌صورت لال‌بازی و اداء حرکات منظور نمایش را بیان می‌کرده‌اند) و توضیحاتی در بارهٔ سینما و اصول مربوط به زیبائی وشکل، مباحث بعدی کتاب را تشکیل می‌دهد. « وقفه در خلاقیت » آخرین بخش کتاب است که با این جمله شروع می‌شود:

« ... مهار هنری که به معنی ناتوانی هنرمند در خلق آثار جدید می‌باشد، به اندازهٔ خود انگیزهٔ هنری مرموزاست».

اما آنچه مجموعاً می‌شود در بارهٔ کتاب اظهار نظر کرد اینست که مسلماً قدم خوب برداشتن در هر امری جرأت می‌خواهد ودر کمال بی‌طرفی باید گفت که متاسفانه کمتر درقلمرو « هنر وروان » و نقش متقابل آنها درهم و سهم هریك در پیشبرد اهداف دیگری، به تحقیق پرداخته شده یا حد اقل یکجا در مجموعه‌ای چنین کاری انجام گرفته است. ولی از این نکته نیز نباید غافل شد که طرح مطالب بصورت بسیار فشرده و در نهایت پیچیدگی و بعید ازذهن و ترجمهٔ جمله به جملهٔ نوشته‌های دیگران گاهی مشکلی در تفهیم وتفاهم پیش می‌آورد. توضیح پاره‌ای ازلغات برای کسانی که قدم‌های نخستین در زمینهٔ التقاط و ارتباط هنر وروان‌شناسی و ... برمی‌دارند و از ریزه‌کاری‌های علمی روان پزشکی مطلع نیستند بسیار ضروری می‌نماید. حتی تفسیر برخی از اصطلاحات در زیر نویس یا صفحات الحاقی لازم جلوه می‌دهد. در این کتاب اصطلاحات روان پزشکی چنان به کار رفته که تو گوئی خوانندهٔ معمولی نیز از این مصطلحات آگاه است. یادمان باشد که در ارتباط با بخش ادبیات. نمایش و اسطوره ـ کتابی از کارل گوستاو ـ یونگ (و چندتن از همکارانش)به نام « انسان وسمبول‌هایش » به فارسی برگردانده شده است (انسان و سمبول‌هایش، کارل گوستاویونگ و .... ترجمه ابوطالب صارمی، چاپ اول ۱۳۵۲، چاپ دوم زمستان ۱۳۵۹ . کتاب پایا با همکاری انتشارات امیرکبیر، ۵۴۳ صفحه)که هرچند ترجمهٔ

ثقیل کتاب اجازهٔ بهره‌مندی بیشتر از این متن برگزیده را نمی‌دهد ولی بهرحال مطالب اساسی مربوط به « اساطیر باستانی و انسان امروز » به موشکافی تمام در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته است. احیاناً این کتاب می‌توانست منبع قابل استفاده‌ای برای محرران کتاب هنر از دیدگاه روان‌پزشکی قرار گیرد .

در بخش مربوط به موسیقی و تأثیر درمانی موسیقی ـ نویسندگان کتاب مذکور کم التفاتی کرده و به اختصار و اجمال، طرح مسأله نموده‌اند. در حالیکه کتاب ارزندهٔ گزا روش (G. Revesz) آهنگساز معروف مجارستانی تحت عنوان « روان شناسی موسیقی » (۱۹۴۶) در گوشهٔ ذهن هر هنرشناس و دوستدار هنری نقش بسته است. گزاروش به صورت سیستماتیك در کتاب خود، روان‌شناسی و موسیقی را بهم ارتباط داده است. پس از او نیز کتاب‌های گوناگونی در روان‌شناسی موسیقی ـ روان شناسی صوت و روان‌پزشکی موسیقی و موسیقی درمانی نوشته شده است.

افلاطون نیز (قرن‌ها قبل از گزاروش) ـ در نظریهٔ اتوس(Ethos) که مبنای اخلاقی و زیبائی شناسی دارد ، اصوات موسیقی را در ایجاد حالات و انفعالات روحی موثر می‌دانست.

ارسطو برای نخستین بار به قدرت روان پزشکی موسیقی اشاره می‌کند و به‌عقیدهٔ او موسیقی می‌تواند انفعالات شدیدی در روحیهٔ انسان به‌وجود آورد که برای برطرف کردن حالات بیماری بسیار موثر است .

از آغاز قرن ۱۸ ببعد بخصوص برای درمان بعضی از بیماری‌ها از موسیقی استفاده می‌کردند. روان پزشکان عقیده داشتند که چون موسیقی تحریکاتی در فیزیولوژی بدن به‌وجود می‌آورد، می‌تواند تغییراتی هم در حالات روانی تولید کند .

در نیمهٔ اول قرن ۱۹ دانشمندانی چون **شنایدر** و رودنیتس(Roudnitz) نظرات جالبی دربارهٔ تأثیر انواع موسیقی و سازهای مختلف در

ایجاد حالات روحی بیان داشتند و خلاصه آنکه موسیقی به عنوان عامل مؤثر در رهبری فرد و جامعه در پزشکی و روان‌شناسی مورد تحقیق قرار گرفته است. و در این‌باره بسیاری از روان شناسان و پزشکان مانند بانی (۱۹۶۵) باتلر، بونهایم، داگلاس واگنر(۱۹۶۶) استیل (۱۹۶۷) و گاستون (۱۹۶۸) نظرات جالبی بیان کرده‌اندکه امروزه‌در تمام‌رشته‌های روان‌شناسی مورد استفاده قرار گرفته است.

در قسمت رقص ــ مطلب عنوان‌شده در کتاب هنر از دیدگاه روان ــ پزشکی بسیار مختصر و شتابزده است. در حالیکه نویسندگان محترم کتاب می‌دانندکه بسیاری از روان‌شناسان هرحرکتی از رقص و پایکوبی (حداقل در میان بومیان مناطق مختلف جهان) را ازدیدگاه روانی با موشکافی‌کامل مورد توجه‌قرارمی‌دهند. شایدکتاب «رقص وزندگی» نوشتهٔ **روژه‌گارودی** با پیشگفتاری از موریس بژار ترجمهٔ افضل وثوقی از انتشارات سروش. تهران ۱۳۵۵ می‌توانست مورد استفادهٔ مؤلفان کتاب هنر از دیدگاه روان پزشکی قرار گیرد.

غریب بودن از فرهنگ بومی و هنرهای سنتی سرزمین‌خودمان نیز. نویسندگان‌کتاب مذکور را بدسوی ترجمه‌کشانده و شواهد ومثال‌های بعید از ذهن خوانندهٔ‌کتاب را مطرح نموده‌اند. در این زمینه راقم این سطور (جابر عناصری) اخیراً به تفصیل در باب پسیکو درام عامیانه سخن گفته‌ام (کتاب فصل‌قاموس، دفتر پنجم. بهار ۱۳۶۳ ص ص۲۵۸ ــ ۲۷۴)التفات به‌این مقاله‌در تکمیل مطالب کتاب ودر تجدیدچاپ آن احتمالاً مؤثر خواهدبود.

توجه به مطالب منظوم و منثور برخی از نویسندگان خوب وطن ما و تفسیر گوشه‌هائی از آثار هنرمندان چدور زمینهٔ موسیقی و رقص ومعماری وچه در فلمرو هنرهای نمایشی و ... می‌توانددید وسیع‌تری بوجود آورد. تحقیقات عینی در بارهٔ بسیاری از هنرهای بومی نیز راهگشای محققان درتحریر کتاب‌های مربوط بهنر از دیدگاه روان‌شناسی وروانکاوی

و روان پزشکی قرار خواهد گرفت.

بهرحال سعی نویسندگان کتاب هنر از دیدگاه روان پزشکی، قابل تحسین است به شرط آنکه از فرهنگ خودی بیشتر بهره برگیرند و از روش مطالعه کتابخانه‌ای به روش پژوهشی عینی در این زمینه توجه فرمایند.

دوازدهم تیرماه ۱۳۶۳

منتشر شده است :

دانتون / رومن رولان / علی‌اصغر خبرزاده / انتشارات تیراژه / ۱۷۶ ص / ۲۵۰ ریال

پیکاسو سخن می‌گوید / دراشتن / محسن کرامتی / انتشارات نگاه / ۲۴۰ ص / ۵۵۰ ریال

زندگی و آثار گوستا و کوربه / تی.ج. کلارك / علی معصومی / انتشارات نگاه / ۳۱۰ ص / ۶۵۰ ریال

سفرنامه حاج سیاح / بکوشش: علی دهباشی / نشر ناشر ۵۴۲ ص / ۱۲۵۰ ریال

حقیقتی دیگر / کارلوس کاستاندا / ابراهیم ملا / انتشارات آگاه / ۳۰۴ ص / ۴۸۰ ریال

مامورسری / جوزف کنراد / پرویز داریوش / انتشارات بزرگمهر / ۱۳۶ ص / ۷۵۰ ریال

سینمای جنگی / ابوالحسن علوی طباطبائی / نشر هنرهفتم ۲۲۰ ص / ۵۰۰ ریال

فرهنگ فیلمهای فارسی / جمال امید / انتشارات نگاه ۶۸۰ ص / زیر چاپ

سفر به ولایت عزرائیل / جلال آل احمد / انتشارات رواق ۱۲۰ ص / ۲۰۰ ریال

گاوخونی / جعفر مدرس صادقی / نشر نو / ۱۰۴ ص ۱۸۰ ریال

آوازکشتگان

محمد ـ محمد علی

رومانی است از
ادبیات زندان
و جامعهٔ شهری

این نزدیک شصت هفتاد سال است که با معیار اروپایی سابقه قصه، داستان، و رمان‌نویسی داریم. حالا این نهضت از محمدعلی جمالزاده شروع شده با آخوند زاده یا طالبوف یا ترجمهٔ آزادی که میرزا حبیب اصفهانی از حاجی بابا[1] کرده‌است بماند ـ هرچه‌هست با جمالزاده وهدایت وعلوی و یکی چند تن دیگر شکل گرفته و آمده جلو. که باز هم به خوب و بد وچندوچون این آثار فعلا کاری نداریم. زحمتی کشیده‌اند درخور ستایش و در زمینهٔ وسیع و بکری که در اختیارشان بوده قلم زده‌اند و... که درود و سپاس بر آن‌ها باد.

۲

یکی از معدود پیشکسوت‌های گونهٔ ادبی مورد بحث، بزرگ علوی است که با نوشتن کتاب ورق‌پاره‌های زندان[۲] و تشریح اوضاع و نحوهٔ ارتباط‌های پیچیدهٔ درون زندان دورهٔ رضاخان، ساحتی بامحتوای ادبیات زندان (البته این نام اخیراً روی چنین ادبیاتی گذاشته شده است.) را به ادبیات معاصر ما افزود. ادبیاتی که جدا از زندگی و ادبیات قشر روشنفکر نبوده و نیست. این را تاریخ زندان‌های کشور ثابت کرده است؛ که اکثریت قریب باتفاق زندانی‌های سیاسی ما ــ که کم هم نبوده‌اند ــ درطول قرن‌ها، از قشر تحصیل کرده و این اواخر بخصوص از دانشگاهیان بوده است. پس ما وقتی از مقوله‌ای با عنوان ادبیات زندان صحبت می‌کنیم لاجرم پای قشر روشنفکر را هم به‌میان می‌کشیم. و در این رهگذر خیلی از نویسندگان ما دربارهٔ قشر روشنفکر زندان رفته و زندان نرفته نوشته‌اند. (این تقسیم‌بندی را از آن جهت توصیه می‌کنم که در طول قرن‌ها ساختار روابط اجتماعی سیاسی کشور ما طوری بوده است که اغلب کسانی که منورالفکر می‌شدند، در اوایل فعالیت، خود را در تقابل حاکمیت مستبد و سلطه‌جو می‌دیدند. که یا در این تقابل باقی می‌ماندند و سرنوشت محتوم خود را که همان زندان و شکنجه و تبعید بود پیدا می‌کردند یا نه، لب فرو می‌بستند و احیاناً جزو دیوانی‌های دربار درمی‌آمدند). که دیده‌ایم وخوانده‌ایم وضمناً می‌دانیم که کمتر کسی بوده که در داوری از یك سوی پشت بام نیافتاده باشد. گذشته‌از خود بزرگ علوی که اثرش عمدتاً یك سند تاریخی است وسمت و سویی معین دارد، غالباً یا با توصیه‌هایی که برای پیوستن به‌یك قشرمعین اجتماعی کرده‌اند، چماق تکفیر را داده‌اند دست عده‌ای از خدا بی‌خبر، یا مثل عزیزان دیگر ازفرط خودمحوری و جداافتادگی ازنه‌تنها سلیقهٔ تودهٔ مردم، بلکه حتی قشر دانشجو و کارمند، آثاری باکمتر از پانصد خواننده از خود

بجا گذاشته‌اند ـ که صد البته نه آن اولی چراغی روشن کرده است و نه این دومی راه به‌دهی می‌برد. روشنفکر کسی است که هرگاه از حقیقتی ناب لبریز شد، بی‌هیچ مضایقه و بی‌هیچ ملاحظه از مکتب‌های سیاسی اجتماعی و... حرفش را با سند برائت حقیقت‌گویی بزند، بی آن که قید و بند تازه‌ای را در روابط اجتماعی ایجاد کند. بگذرم که قصد نوشتن یادداشتی است بر رومان آواز کشتگان رضا براهنی، که خود گاه جزو دستهٔ اول و گاه جزو دستهٔ دوم از روشنفکرها بوده است.

۳

یادم نیست کدام نویسنده گفته است: «هیچ رومانی نیست که بخشی از زندگی خود نویسنده در آن مستتر نباشد»، این به‌یک‌معنا درست است. چون اساساً زیاد نوشتن و حرف تازه زدن، مستلزم زیاد زندگی کردن است و لاجرم زیاد دانستن. و زیاد دانستن خود خطر کردن و دست یافتن به‌تجربه‌های تازه و کشف افق‌های بکر در پهنهٔ هستی است. اگر زندگی را مجموعهٔ کامیابی‌ها و ناکامی‌ها ببینیم، مفاهیم گذشتن از فراز و نشیب به صورت عام و پشت سر گذاشتن زندان، آزادی، عشق، نفرت، آسایش، مخمصه، خوش‌نامی، بدنامی و... به‌صورت اخص، خود در بطن و متن زندگی قرار گرفته است.

۴

و مارضا براهنی را نیز سال‌هاست که می‌شناسیم. آثارش را در زمینهٔ شعر، قصه، داستان، رومان، نقد ادبی و ترجمه خوانده‌ایم. و می‌دانیم که علی‌رغم حرف و سخن‌هایی که بجا و نابجا در طول سال‌ها قلم‌زنی پیرامون خود ایجاد کرده است، نویسنده‌ای است دردکشیده و پرکار که بیشتر از

بهاران عمرش زندگی کرده است. زندگی پرتلاطمی که حالا ــ مدعی‌اش ساخته‌که صدای آوازکشتگان سال‌های ۵۵ــ۴۰ را به‌گوش ما می‌رساند. اثری که جا دارد بیشتر از رومان چاه به‌چاه (کـه مسئله شهادت را مطرح می‌کند). و بیشتر از رومان بعد ازعروسی چه‌گذشت (که مسئله تقابل بین‌لمپن حاکم و روشنفکر محکوم! را عیان می‌سازد). و هردو دارای شخصیت‌های مفعول ذهنی هستند. نگاهش کرد.

کتاب در پیوندی آشکار و پنهان با دورومانی‌که اخیراً ازاین‌نویسنده و توسط انتشارات نشر نو چاپ شده است قرار دارد، کـه در واقع باید آوازکشتگان را با پنج حدیث چاه به چاه، بعد از عروسی چه گذشت، قهرمان زشت، پری‌داران. و آیینه چشمان معرفی‌کرد. چراکه این سه رومان با پنج حدیثش یك سیر تکاملی از وحدت تم و هنر و تکنیك را پیموده تا رسیده است بدصفحات پایانی آوازکشتگان. و هرسه رومان مربوط است به دوران ستم‌شاهی! واین درحالی است‌که با توجه بسیرحوادث یکی‌دوسال اخیر در جامعهٔ مـا، اکثریت هنرمندان. درحال تصحیح افاضات بی‌مهابای خود در سال‌های پنجاه و هفت و پنجاه وهشت هستند.

۵

بـ

غداز بزرگ علوی و چند نفر دیگر ازجمله؛ احمد محمود، نسیم خاکسار، محسن حسام، علی اشرف درویشیان، وغلامحسین بقیعی[۳] ودیگران و دیگران‌که نسبتاً جدی‌تر در زمینهٔ ادبیات زندان و تبعید کارکرده‌اند، و جمع قابل توجهی‌که در طول سی چهل سالهٔ اخیر از زندگی شهری سخن گفته‌اند، ما حالا با آوازکشتگان روبرو هستیم‌که هردو جنبهٔ ادبیات زندان و ادبیات مردم شهرنشین و « بورژوازی » را دربر دارد. (بورژوازی‌که به معنای طبقه متوسط به‌کار می‌رود و نه به معنای مصطلحش کـه بیشتر به

سرمایه‌دارهای شهری و کسانی که به انقلاب بورژوازی خیانت کرده‌اند). طبقه‌ای که حدود دویست سیصد سال است در غرب و حدود شصت‌هفتاد سال است در ایران بوجود آمده و تاریخی با قصه و داستان‌هایی پرتحرک‌تر و متنوع‌تر از داستانهای عصر فئودالیسم برای جوامع شهری ساخته است. داستان‌هایی از آموزگاران، سردفتران، فاحشه‌ها، بازیفروش‌ها، گداها، جاشوها، دلال‌ها، ارتشی‌ها، اشراف‌زاده‌ها، دزدها، لمپن‌ها، کودکان پرورشگاهی، کارگران غیرانقلابی، پیشه‌وران انقلابی، کمونیست‌های واپس‌گرا، بازاری‌های ملی‌گرا و... که شاید خیلی از شخصیت‌ها مضمون و مورد استفاده نویسندگان ایرانی هم قرار گرفته باشد. که همه را می‌شود فهرست کرد و گفت که مثلا چه‌کسی در چه زمانی کدام شخصیت یا تیپ تازه را در ادبیات ما وارد کرده است.

۶

••• باری و اما داستان... محمود پسر مشهدی قربان (پادوی یکی از تجارتخانه‌های بازار تبریز)، که بعداز سال‌ها تحمل سختی و محرومیت توانسته به‌استادی دانشگاه برسد، از بیداد رژیم پهلوی به ستوه می‌آید و نوعی مبارزه روشنفکرانه را در محیط دانشگاه درپیش می‌گیرد. ودرهمین گیرودار دست به‌یك سری اقدامات افشاگرانه علیه نظام‌موجود می‌زند ــ که خوب، عاقبتش هم معلوم است؛ چند بار زندان رفتن و مزه کابل وشوك‌برقی و شکنجه‌های جورواجور را چشیدن ودست‌آخر شاید مرگ هم‌درانتظارش باشد، و... فاجعه این جاست! که اگر مرگ نباشد سوء تفاهم مردم بیرون از زندان، در مقابل آزادی او خود نوعی مرگ تدریجی است. (که‌البته این فراز علی‌رغم تلاش براهنی برای عمومی جلوه دادنش عمومی نیست. شاید یك بدبیاری است‌که بعضی‌ها دچارش شده‌اند.)

درفصل اول کتاب. محمود به‌عنوان قهرمان زشت، حدیث نفس می‌کند و پاسخ بیشتر پرسش‌های درست و نادرست مردم و دوستانش را که انتظار خلاص شدن او را از دست دژخیمان ندارند می‌دهد. او ابتدا از ترس سخن می‌گوید: / ترس وجود دارد. هیچ‌کس بهتر از خود زندانی معنی ترس یك زندانی را نمی‌داند. یك زندانی ترس را بهتر ازشما مردم زندان نرفته می‌فهمد. چون تجربه‌اش کرده است. ولی معلوم نیست که شما چرا اززندانی آزادشده وحشت دارید. البته قبول نمی‌کنید که ازاو وحشت دارید. بلکه می‌گوئیدکه یك نفر نباید به زندان برود ووقتی که رفت دیگر نباید بیرون بیاید. و وقتی بیرون آمد. باید بطور منطقی نتیجه گرفت که اصلاشجاع نبوده.../ودرجای‌دیگرمی‌گوید: /وشماکه جرأت مبارزه ندارید. این‌طور وانمود می‌کنیدکه‌کسی‌که جرأت مبارزه دارد. باید مرده‌اش از زندان بیرون برود./

واین‌بخش درواقع همان‌پاسخ دردآلود است‌که محمود به‌معترضینش می‌دهد: /شما عاشق مرگ هستید. منتها نه مرگ خودتان... بلکه مرگ یك آدم دیگر، به‌دست یك آدم دیگر... آقا با توام. تو چرا از مرگ من لذت می‌بری؟ من چه هیزم تری به‌تو فروخته‌ام.../و در پایان این فصل که بیشتر بافت مقاله دارد تا داستان محمود، چهرهٔ زشت آدم‌هایی که پشت سرش چشمك می‌زنند و می‌نمایانندکه حتماً کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه‌اش هست که اول دستگیرش کرده‌اندومدتی نگهش‌داشته‌اند وبعدآزادش کرده‌اند. را به‌وضوح نشان می‌دهد و خیلی جدی یقه‌شان را می‌گیرد. وما آدم‌هایی را می‌بینیم که بی‌آن‌که حتی قدمی علیه اختناق نظام برداشته باشند در مجالس خصوصی پز یك «قهرمان زیبا» را می‌گیرند و به‌واسطه تحصیلات عالی یا نام و آوازه‌ای‌که دارند لابد چند شنونده هم دارند.

۷

رومان حاوی دوداستان مجزا ازهم‌است که یك سلسله حوادث فرعی را هم در پی دارد. بخش نخست این داستان به شهروندی اختصاص دارد که به‌مسائل دمکراتیك و روشنفکرانه سخت پایبند است. و دیگر، خاطراتی خواب‌گونه و جسته‌وگریخته‌است. از زمان کودکی‌وجوانی‌خودمحمودوپدر و برادرش ــ که با تصویرهایی کمرنگ از دخترعمویی زیبا به نام ماهنی درهم‌می‌آمیزد ــ پاساژهای‌گاه طرح‌گونهٔ سراسرروما‌ن با دومحوردا‌ستانی که‌گفتیم هرکدام با تکنیك نه چندان ضعیف . اما صادقانه و عینی در طول ۴۲ صفحه رومان چهره‌ها و ماجراهایی باورکردنی و لمس‌شدنی ازیك‌یك شخصیت‌ها نشان می‌دهد. درزندگی‌گذشته محمود ما چهرهٔ مصمم وپرتوش و توان پدر محمود و چهرهٔ سلیمان برادر محمود را با آن چشمان عسلی و گاه فیلی‌رنگ و لطافت روح و عمق دلباختگی‌اش را بـه‌کفتر کـه برای محمود در لحظـات دشوار زندان به‌عنوان یك پشت و پناه و محرم راز و تقویت‌کنندهٔ روح عمل می‌کند داریم. بخصوص چهره و رفتار پدرکه گـاه در حد یك قدیس انقلابی ظاهرمی‌شود. وسلیمان‌که چون پرنده‌ای سبکبال کـه دچار ضرب منقار قرقی شده است. در رومان ظاهر و ناپیدا می‌شود. همچنین ماهنی دخترعموی محمودرا با چشمانی به‌رنگ‌آسمان و مشکلاتی که‌درابرازعشق به‌سلیمان دارد. را احساس‌می‌کنیم. ازصحنه تجاوزکربلایی فیروز جن‌گیر به‌ماهنی از پشت شیشه اتاق احساس انزجار و ترس داریم: /هیکل فقط برای یك‌لحظه در پشت شیشهٔ مهتاب‌زده ظاهر شد. لخت بود. پاهای‌کج ومعوج داشت. دندان‌های‌کجش از داخل یك دهان محاصره شده با موهای‌کثیف. مثل دندان‌های درشت یك حیوان بود.../ و بعد مـرگ ماهنی است‌که (از بالای برج ارگ تبریز)، ما را متأثر می‌کند.

صحنه فروختن‌اسب‌گاری پدرمحمود. زیرهندوانه‌ها تاریم‌شدن محمود

و سلیمان ، رقص « سالدات »های روسی با پدرشان ، پاساژکوتاه مرگ حاجی‌بلشویك، کفترهـای رها شدهٔ سلیمان در پهنهٔ آسمان و بالاخره پرواز قرقی‌های بی‌رحم و شکار شدن کفترهای آئینه چشم معصوم توسط قرقی‌ها، از صحنه‌های مشغول کننده هستند: / اگر در زمستان پرنده‌های همان سال را پرواز بدهی، پرنده‌ها آئینه چشم می‌شوند و دیگر نمی‌بینند. آنوقت قرقی بسراغ آئینه‌چشم می‌رود / ـ کـه امان از این آئینه‌چشمی! که امان از این جوانمرگی ! کـه امان از حـرص و طمع قرقی‌های پیر! و این یکی از تاکیدهایی است که براهنی در رومان کرده است. جوانمرگی درجامعه ما. جوانمرگی در تاریخ ما. دراین‌رومان ماهنی، سلیمان، اکبرصداقت.ایشیق، جمال‌وکمال رهنما که همه جوان هستند می‌میرند. جوان‌هایی که همه قابلیت بالیدن و بزرگ‌شدن و تبدیل‌شدن دارند. ماهنی اگر رشد می‌یافت سهیلا زن محمود می‌شد . سلیمان اگر رشد پیدا می‌کرد، دکتر خرسندی یا اکبر صداقت یا ایشیق می‌شد. و اکبرصداقت و ایشیق...

۸

در زمینهٔ مسائل خانوادگی زندگی محمود بسیار معمولی وساده‌است. یك استاد دانشگـاه با زن نسبتاً زیبا و دخترچهارده سالداش (گلناز) در محیطی گرم و عادی گذران عمر می‌کنند. عشقبازی‌های رایج بین یك زن و شوهر وگاه شیرین‌زبانی‌های یك دختر تازه رس نمك زندگی است . البته لطف و تازگی‌کار دراین است که سهیلا زن محمود با تمام صداقت، همراه و همرأی محمود است وگاه برای کسب خبر وبدست‌آوردن اطلاعات در بارهٔ تعداد زنـدانیان سیاسی وارد معرکـه‌هایی می‌شود. شخصیت متین و استواری که او در رومان کسب می‌کند. به‌عنوان یك‌زن شهری تازه است و ما با نگاهی به‌پیرامون خود درمی‌یابیم که سهیلا و زن‌هایی که صرفاً برای

شهوت‌رانی و بچه‌بزرگ‌کردن ساخته شده‌اند، در جامعه ما کم نیستند. این یك نمونهٔ زن شهری است که شوهری دانشگاهی دارد.

۹

اما در زمینهٔ شغلی، براهنی روشنفکرها را به دو دستهٔ موجه و غیر موجه تقسیم می‌کند. یك دسته شخصیت‌هایی مثل دکتر قاصد، دکتر معلم، دکتر عرب و رئیس دانشگاه که در عین پفیوزی برای جامه‌عمل پوشاندن افکارشان عوامل اجرایی مثل ، غضنفرها و پرنیان‌ها را در اختیار می‌گیرند. و دسته دیگر کسانی که خود فکر می‌کنند و خود وارد عمل می‌شوند. مثل دکتر محمود شریفی، دکتر خرسندی، جمال و کمال رهنمایی، اکبر صداقت و ایشیق و... که هردو در تقابل تاریخی نقش‌های خود راایفا می‌کنند و سنتزی به نام آوازکشتگان پدید می‌آورند. در این فصل بین محمود ودانشجوها چندان ارتباطی نمی‌بینم. فقطمقداری حرف وسخن‌است که به‌صورت روایت از خود نویسنده می‌خوانیم. و این کاستی این سئوال را پیش می‌آورد که دکتر محمود شریفی چگونه محبوب قلوب و بت دانشجوها بوده است؟

اما براهنی در وصف اوضاع دانشگاه و روانشناسی جمعی حاکم بر آن و روکردن چهرهٔ معدود چاپلوسان فطری نظیر استاد ادبیات فارسی که مدتی متولی انجمن صائب بود، علت حضور مستمر شخصیت زن‌باره‌ای مثل دکتر عرب در دانشگاه و جنجالی که وی درمخزن کتابخانه با یك دختر دانشجو آفرید و نشان دادن حمایت‌ها و پشتیبانی‌های علنی وغیرعلنی که از «بالا» از او شد موفق است. البته با این تأکید که ما همواره داریم یك رومان‌را تعقیب می‌کنیم ونه یك رساله مستدل وعلمی ازجامعه دانشگاهی‌را. باری،

بلوای راه‌رفتن طالبی، دانشجوی دیوانه با دوازده! آفتابه مسی در راهروهای دانشکده، سخنرانی علی‌اکبرخان‌هوشمند با آن فوت‌فوت و پف‌پف کردن که می‌خواست انقلاب را تلفظ کند، سخنرانی دکترفیلسوف باحی‌گر، حی‌گر، گفتنش و جملهٔ استفهامی « مگر شما هستید؟ » که به دکترمعلم گفت، گفتگوی تلفنی دکتر شریفی با دکتر فیلسوف و اشغال کنگره‌ای که قرار بود شهبانو فرح افتتاح کند توسط دانشجوها. از ماجراهای خواندنی رومان است ــ که با کمی اغراق هنرمندانه و سوءظن‌های مخل همراه است. نگاهی که همراه پروازهای خیال ، از یك جمع صرفاً صنفی دانشگاه، یك محفل فراماسونری ساخته و دستاویز خوبی است برای افرادی که‌انقلاب‌فرهنگی‌را با بستن دانشگاه اشتباه‌گرفته بودند.

در فصل دوم (حدیث پری‌داران)، براهنی اجمال فصل اول‌را می‌گشاید (که ای‌کاش پاسخ‌های لازم را در همان فصل می‌داد.)، محمود که تا قبل‌اززندان باراول، استاد ادبیات‌تطبیقی است، به‌استادی پیش‌بینی‌منصوب می‌شود و در مخزن کتابخانه دانشگاه پشت میزی زهوار دررفته می‌نشیند . او روزها مشغول نوشتن قصهٔ حملهٔ گرگ‌ها به تبریز است. قصه‌ای که بعدها خواننده، درمی‌یابد زندگی نویسنده و قصه‌ای که دردست نوشتن دارد باهم پیش می‌رود. و مشکل قصه مشکل خود محمود هم هست. او یکی‌ازگرگ‌ها را نزدیك خود حس می‌کند، اما هنوز نتوانسته پوزه‌اش را از نزدیك.لمس کند. تا این‌که عکس شاه و شهبانو از روی دیوار مخزن‌کتابخانه مفقود می‌شود و این مقارن تشریف‌فرمایی شهبانو فرح به تالار فردوسی دانشگاه، و مقارن ساعاتی است‌که محمود گرگ را نزدیك‌تر به خود می‌بیند . اما چیزی عجیب در داخل قفسه‌های مخزن وجود داردکه مخل آسایش اوست. چیزی شبیه به‌یك ساعت بزرگ،که با هزاران پیچ مهرهٔ‌کج ومعوج وپیچیده و مرموز با هزاران عقربك پیدا و ناپیدا در میان قفسه‌ها پنهان شده است . که ناگهان ترس و وحشت سراپای محمود را فرا می‌گیرد و ازمخزن فرار

می‌کند. که در واقع از مقابل پیش‌آمدهای احتمالی آینده که احیاناً می‌شد جلویش را گرفت جاخالی می‌دهد. (دقیقاً یك عمل روشنفکرانه می‌کند ونه یك حرکت انقلابی). و این شروع فاجعه و گرفتاری مجدد اوست. شهبانو فرح در روز معین به‌تالار نمی‌آید ومحمود ضمن سخنرانی استاد علی‌اکبر خان هوشمند زیر صندلی‌های تالار استفراغ می‌کند. ساواکی‌ها به علتی نامعلوم، شاید هم وجودشایعهٔ بمب‌گذاری درمخزن‌کتابخانه به‌کوی‌دانشگاه شبیخون می‌زنند. اکبرصداقت یکی از رهبران دانشجوها به خانه محمود پناهنده می‌شود. روز پایان‌کنگره. دانشجوها تالارفردوسی را اشغال‌انقلابی می‌کنند. و اکبرصداقت برای مستشرقین سخنرانی می‌کند. (درطول‌رومان‌ما نمی‌فهمیم این مبارزین. صرف‌نظر از ضدیت با دیکتاتوری و خفقان حرف و سخن و پیام واقعی‌شان کدام است؟ که البته می‌توان حدس زد. نویسنده این‌آدمها را اگر با افکار و اهداف اصلی‌شان نشان‌می‌داد انتشار رومانش‌را از سوی نشر نوزیر سؤال می‌برد.)، دانشگاه شلوغ می‌شود. اکبر صداقت با قصد فرار در ماشین محمود پنهان می‌شود. و محمود صحنهٔ مرگ اکبر صداقت دانشجو را در مناسب‌ترین جای ممکن، در بالای میله‌های دانشگاه نظاره می‌کند. و بالاخره زمانی می‌رسدکه اشباح درون و بیرون زمان و مکان ! دست به‌دست هم می‌دهند ومعمای حضور محمود را در دانشگاه زیر سؤال می‌برند. ساواك با ترفندی ماهرانه او را چشم بسته دور چند خیابان می‌گرداند. و در بازگشت، در خود مخزن کتابخانه، آن ساواکی معروف توی دهان محمود ادرار می‌کند: /دهنت را باز کن، باز هم نگهش دار! / دهان محمود بی‌اختیار باز می‌ماند و سیل گرم شاش فاعل که روی بلندی ایستاده است در دهان مفعول سرازیر می‌شود. و سه روز بعد، (رومان در دوازده روز اتفاق می‌افتد)، وقتی‌کنگره تمام می‌شود محمود پشت همان‌میز و همزمان با پایان‌گرفتن قصه‌که حالا گرگ‌ها فرصت‌کافی دارندتا به‌قهرمان داستان نزدیك شوند، توسط گروهی ساواکی‌که قبلا هم او را بازداشت

کرده‌اند دستگیر می‌شود.

فصل دوم با جمله‌ای که دکتر فیلسوف خطاب به‌دکترمعلم در کنگره، وموقع سخنرانی گفته بود پایان می‌پذیرد. و محمود را که دچارسرگردانی و بی‌هویتی شده است نجات می‌دهد: /مگرشما هستید؟/ انگارجمله خطاب به‌او گفته شده بود: / آقا مگرشما هستید؟/ وناگهان محمود فکرمی‌کندکه‌باید باشد: / فکرمی‌کنم، پس هستم. تو ذهنم شاشیده‌اند، پس حتماً هستم... /.

۱۰

فصل سوم (حدیث آئینه‌چشمان)، با تلفنی که دکترخرسندی، (که‌دراصل اعلام به‌جریان افتادن پروژه افشاء ساواک وشاه در خارج ازکشور است.). از استانبول به‌تهران می‌زند شروع می‌شود. و با خاطره‌ای که نویسنده از بیروت و خیابان الحمراء دارد ادامه می‌یابد. شهری که «طبیعتی چندگانه دارد و ترکیب فصولش اعجاب انگیز است». محمود در کافه‌ای نشسته و شاهد پخش سه نوع موسیقی متضاد که درواقع سه نحوهٔ زندگی متفاوت شهروندان است، می‌باشد. موسیقی اول موسیقی آدم‌های پرتحرك است که جهان را می‌شوید و غبار از روی شهرها می‌گیرد و قلب مشتاقانش را شاد می‌کند و سمبلش پیرمردگل‌فروشی است که روبروی‌کافه مغازه‌ای دارد. موسیقی دوم، موسیقی است که در اعماق جهان فضله می‌اندازد و بچه‌هایش را می‌پروراند. موسیقی‌که با وزن و آهنگ خاص خود نعمت‌های جهان‌را متعفن می‌کند و بیماری و مرض می‌آورد و مثل روح خبیث شیطان تحجرو عقب ماندگی همراه دارد و قصیدهٔ بلند نشاط را به‌مبارزه می‌طلبد ــ که سمبلش موشی است در دست رفتگر پیری که قصد آزادکردنش را دارد. وموسیقی‌سومی هم هست‌که در لحظه سکوت این‌دوموسیقی‌صدای‌تیانچه‌اش بلند می‌شود و موسیقی دوم را خاموش می‌کند ــ و سمبلش جوانی بیست

ساله است با صورتی لاغر و کشیده و چشم‌های ملتهب و...

و بالاخره با تصویری از یک بازجویی جهنمی در خانهٔ فقیرانهٔ بازجو. و در حضور مادر پیر بازجو ادامه پیدا می‌کند. مادری که به بازجو بودن پسرش اعتراض دارد. مادری که می‌داند پسرش یک بی‌سروپا بیشتر نیست. مادری که می‌داند پسرش از راه شرافتمندانه امرار معاش نمی‌کند. مادری که هنوز پسرش را با لگد می‌زند و عاقش کرده است.

همچنین با درجریان قرارگرفتن اقدامات تحقیقی آقای اسماعیلی. (نشانه‌هایی که نویسنده از آقای اسماعیلی می‌دهد با شخصیت زنده‌یاد اسماعیل شاهرودی، شاعری که درسکوت مرد، منطبق است.). از رفت‌وآمد درون و بیرون زندان قزل قلعه و کشف نحوهٔ کشته شدن انقلابیون تحت عنوان قاچاقچی شکل می‌گیرد. تا می‌رسد به‌زمان‌حال رومان که‌رئیس‌زندان محمود را از بندآورده به‌دفتر زیر «هشت» و مقابل یک نفر خارجی. (احیاناً آمریکایی)، که متخصص خط است می‌نشاند و با تست‌های متفاوت می‌خواهد از محمود اعتراف بگیرد که نوشته‌های افشاگرانه‌ای که درخارج ازکشور چاپ شده و می‌شود به خط و امضاء اوست یا نه، تداوم می‌یابد. بعدکه او اعتراف نمی‌کند و به‌قولی قلیچ می‌زند، بازجویی‌های مکرراین بار مهم‌تر و سنگین‌تر ازقبل‌شروع می‌شود. محمودرا به‌سردخانه‌بیمارستانی می‌برند و اجسادکشته‌شدگان روز حادثه دانشگاه را نشانش می‌دهند. و محمود طی یک رودررویی عجیب درحضور بازجوها یکی از برادران رهنما راکه او نیز قابلیت انقلابی شدن را دارد، (حتی از نظرچهره هم دقیقاً شبیه برادر دیگرست.) از مرگ حتمی نجات می‌دهد! و خود زیر شکنجه برای از دست ندادن قوهٔ تفکر و تجدید روحیه، گذشته‌ها را با «فلاش‌بک»هایی بی‌مقدمه‌که عمدتاً تجسم روحیه مبارزه‌جویانه پدر خود اوست مرور می‌کند. همچنین زیباترین خاطرات را بین خواب و بیداری و بیهوشی به‌یاد می‌آورد. به‌پرواز و چرخش کبوترها واین‌که اگر پرنده‌ها

هرچند تازه‌سال و آئینه چشم، همگی با هم و پشت و پناه هم باشند قرقی‌ها نمی‌توانند کاری بکنند، فکر می‌کند. یعنی، به‌چیزی مهم‌تر از خود شکنجه فکرکردن و نهایت آسان نمودن عمل شکنجه برای شخص زندانی ــ که‌البته گوایـن رهنمود، خود حـرف تازه‌ای نیست در ادبیات زندان، (حتی این حقیر نیز قبلا این شیوهٔ برخورد را در داستان «پرمایه درگرداب» به‌کار گـرفته است.). اما از یك طراوت و تازگـی برخوردار است کـه قابل تأمل است.

و بالاخره رومان تا بخش ماقبل‌پایان که دقیق و درست و حساب‌شده پیش رفته است یك باره با یك بازنگری سرسری به واقعه ۳۰ تیر و ۲۸ مرداد و ۱۵ خرداد که از زبان محمود و پدرش بیان می‌شود و حاوی هیچ نکته تازه و تصویری عینی و ملموس نیست سرهم‌بندی می‌شود. (انگاردر بازبینی مجددکه در سال ۶۱ انجام‌گرفته به‌محمود شریفی و پدرش نیز نقشی درخور واگذاشته شده است.)

ازاین‌ها که بگذریم، رومان برخلاف اکثریت‌قریب به‌اتفاق رومان‌ها که می‌خواهند در پایان سروته موضوع را بهم بیاورند پایانی‌ضعیف‌ندارد. بلکه قسمت ماقبل آخرش‌که همان واقعه ۱۵ خرداد و... بود ضعیف است. شوخی دلهره‌آور مرد زیباروی ساواکی در حمام زندان به‌عنوان لحظات پایانی رومان شناخته می‌شود. محمودکف آ-بری حمام افتاده و از وحشت گلوله‌هایی‌که درتاریکی به‌پیرامونش‌شلیك‌می‌شود، درحالت‌نسیان می‌بیند: /....انگار در زیرزمین شهرها بودند، باپل‌ها، خیابان‌ها، میدان‌ها،خانه‌ها، و اداره‌ها، مردم هلهله‌کنان می‌آمدند، آوازمی‌خواندند وسرهاشان‌می‌خورد به‌سقف زیرزمین. ناگهان میلیون‌هـا منفارکوچك به جدار داخلی خورد. پوست زمین کاهیده بود، وتنك بود. جدار زمین ترك‌برداشت وهمه‌آن‌هایی که‌آن زیر مانده‌بودند بیرون پریدند. صدای پدرش درتلفن می‌گفت‌قیامت است! قیامت است! و قیامت شروع شد و قرقی‌ها روی پشت‌بام‌های شهر

سقوط می‌کردند. و پشت‌بامهای شهر پوشیده از نعش قرقی بود. و بعد دید که سهیلا و گلنار نمی‌توانند معاصر ماهنی و سلیمان نباشند. نمی‌توانند معاصر ایشیق و صداقت و آن جوان خونین‌چشم سردخانه بیمارستان نباشند. و بعد صدای پدرش را بدروشنی شنید: «پاهای هزاران جوان بر کف آجر فرش این حمام خواهد افتاد. ولی زمین بدآن‌ها وعده داده شده. زمین از آن، آن‌هاست. صورتش را برزمین چسباند. گفت «خاک!» وماند. /

که پیام اصلی رومان همین چند سطر بالاست. اصولا در هیاهوی متافیزیك زمان حدوث چاپ رومان. ازفیزیك سخن گفتن و بدزمین فکر کردن و به خاك وطن اندیشیدن و تاریخ را فراتر از خود دیدن و هم‌عصر کردن شخصیت‌های رومان با بزرگان تاریخ خود بزرگ‌ترین پیام است. /

۱۱م

جموعارومان به عنوان اثری که ادبیات زندان و زندگی روشنفکر جامعهٔ شهری را مورد بحث قرار داده قابل تأمل است. ما آدم‌های جدیدی را در آن می‌بینیم. آدم‌هایی که همواره با خصلت‌های خوب و بدبورژوازی و خرده‌بورژوازی‌شان حضوری ملموس در شادی و ناشادی ما داشته و در پیوندی تنگاتنگ و مکانیکی با هم عمل می‌کنند. شخصیت‌هایی نظیر دکتر معلم، دکتر قاصد، پرنیان، دکترعرب و... از یك‌سو. نگهبانان، بازجوها، مسئولین زندان از سوی دیگر. دکتر فیلسوف، دکترهوشمند و... ازیك‌سو، دکتر خرسندی، دکترشریفی، اسماعیلی، اکبرصداقت، ایشیق، سهیلا، سلیمان و پدر محمود از جانب دیگر. ــ که همه در تقابلی خستگی‌ناپذیر قراردارند و این خود طرح تازه‌ای است در رومان‌نویسی معاصر ایران.

۱۲ ب

براهنی در آواز کشتگان تیزهوش است . خوب می‌بیند : آدم‌های خوب و بد را تشخیص می‌دهد، اما خود، (دکترمحمود شریفی)، قدرت این را ندارد که در رومان خوب خوب یا بد بد باشد.

غیر از این آوازکشتگان نقائص آشکاری هم دارد. نقائصی که اگر خود براهنی در کار دیگران می‌دید صرف‌نظر نمی‌کرد . بخصوص از نظر نثر که باید گفت. از فرط بی‌پیرایگی بی‌سبك است. گاه روزنامه‌نگارانه و گاه کاملا ادبی رومانتیك و تعدادی غلط دستوری که ناشی ازترکی فارسی نوشتن اوست . چندتایی بدعنوان نمونه می‌آورم : /کبابها بر برنجها پیاده می‌شد/ــ /طوفان مهیبی که در خونش بالا آمده بود / ــ / پلك جسد را انـداخت/ــ وایضاً اشتباه بدکار گـرفتن اصطلاحات عامیانه مثل: «الم‌شنگه که بجای شلنگ تخته و خار بدپهلو رفتن که بجای خار به چشم‌رفتن‌استفاده شده است.» و «که»های بی‌شماری که در هر صفحه مورد سوء استفاده قرار گرفته است.

ایراد بعد تناقض‌هاست. براهنی گـاه در برخورد با ترك‌زبانها چنان تعصبی نشـان می‌دهد که گـویی تم اصلی رومان همین است: /محمود همهٔ اشکالات آذربایجانیها راداشت که مهم‌ترین آنها یکدندگی‌درمقابل قدرتمندان بود... / که‌گویی ایستادگی در مقابل زورمندان مثلا جزو خصلت‌های مردم کردزبان ما نیست... و گاهی هم خود زبان گویای معدود مضمون‌سازهای تهرانی برای ترك‌ها می‌شود ــ که نمونه، یا مثالش بماند.

۱ــ حاجی بابا اصفهانی/جیمز موریه/ ترجمه: میرزاحبیب اصفهانی /بکوشش : دکتر یوسف رحیم‌لو/انتشارات حقیقت تبریز/۸۶۶ صفحه/بها:ــ/

۲ــ ورق‌پاره‌های زندان/بزرگ علوی/انتشارات: امیرکبیر/چاپ‌اول ۱۳۲۰. چاپ دوم۱۳۵۷/۱۲۰صفحه/بهاء ۹۰ریال/

۳ــ انگیزه/غلامحسین بقیعی/ چاپخانه مصطفوی شیراز/مرکز پخش: انتشارات رواق/۳۴۵صفحه/بهاء: ۳۵۰ریال/

تکنیک بازی در بازی

حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس
فیلمنامه : نوشته: بهرام بیضائی
انتشارات: دماوند. تهران ۱۳۶۲

اصغر عبداللهی

بهرام بیضائی نویسنده و کارگردان سینما و تآتر است. در هنر نمایش تحقیق کرده و فرم‌های گوناگون تآتر سنتی ایران را می‌شناسد. همین تحقیق در تاریخ تآتر و جستجو در فرم‌های نمایش سنتی در جهت‌یابی هنری او مؤثر واقع شده است. تکنیک بیضائی بیگمان از همین جستجوها حاصل شده است. شگردهای تآترهای سنتی شرق در بیشتر آثار نمایشی بیضائی بازنویسی می‌شود و جزئی از ساختمان نمایش را تشکیل می‌دهد.

بیضائی به شیوهٔ تآتر سنتی از تجسم واقعگرایانه اشیاء، زمان، مکان و آدمها پرهیز می‌کند: فقط عمل بیرونی را نشان می‌دهد و از روانشناسی جزء به‌جزء حوادث می‌گذرد. بیضائی «بازی» بودن اتفاق درحال وقوع را نشان می‌دهد (درمرگ یزدگرد... و هنرپیشه نقش‌دوم) اما نمی‌توان گفت

که این عمل همسان تـآتر داستانی و بیگانه سازی برتولت برشت‌است. بیضائی برخلاف برشت، راه نفوذ مخاطبش را درحادثه نمی‌بندد . مخاطب او از نقش شاهد فراتر می‌رود و خود را درهمین نقش بیاد می‌آورد.حادثه روی صحنه. ازمحدودیت یك «بازی» به‌مشارکت شاهد می‌انجامد. درتعزیه هم وضعیت تماشاچی همین است . در ابتدا شبیه خوان را می‌بیند و بعد بتدریج واقعیت زمان. مکان و اشیاء را ازیاد می‌برد وبه‌مشارکت عاطفی‌در حادثه‌ای اقدام می‌کندکه هیچ خاطره بصری از آن‌ندارد. به‌همین‌گونه در تآتر روحوضی: تماشاچی ابتدا مخاطب شوخی و هزل‌گویی‌هنرپیشه است؛ اما موسیقی و شتاب حوادث دراطراف صحنه او را به‌مشارکت و حضـور عملی می‌طلبد.

تأثیر بیضائی از تآترسنتی، سرعت وشتاب موجود در بازگوئی‌حادثه است. عملی‌که باعث انفعال و در نتیجه قـال ماندن مخاطب او در داوری دقیق اجزاء حادثه می‌شود.

بیضائی همیشه یك تمثیل محوری دارد.ومی‌خواهد باشتاب مخاطبش را به‌آنجا بکشاند. به‌همین‌علت درقید داستان‌گوئی نیست وقواعدکلاسیك داستان پردازی رادر درام نویسی رعایت نمی‌کند. درسینما هم همینطور ، بیضائی تکامل یك سکانس رادر سکانس بعد دنبال نمی‌کند. مجموعـه‌ای از سکانس‌های متعدد فقط درذهن‌تماشاچی‌تدوین می‌شود. درهمین فیلمنامه«لیلا دختر ادریس» چهارده سکانس بازمانی کمتر از۵ دقیقه اتفاق می‌افتد.شتاب سکانس‌ها شبیه « شهر فرنگ » های قدیمی است،که تند تند تصویر تعویض می‌شد وفقط یك‌لحظه ارتباط باتصویر ممکن بود. درهمین‌جاست‌که شگرد- های بیضائی بزعم شباهت‌های صوری آن با فاصله گذاری خـلاف جهت تآتر داستانی برتولت‌برشت‌عمل می‌کند. برتولت برشت پی‌آمدهای‌متحول یك حادثه‌را دنبال می‌کند، بیضائی‌برعکس تکلیف فرجام حادثه راازپیش تعیین ومترصد فرصت می‌ماندکه باتداخل انگیزه‌های مهـم نمایشی (دستی

پیر وچروکیده‌که وارد گیشه می‌شود) به‌همان محور تمثیلی (بازی) نزدیك شود.

بنیاد ذهنی بیضائی مجموعه‌ای از همین تمثیل‌هاست. تفکر اجتماعی او نیز در چنبرهٔ فراخوانی مکرر تمثیل در اجزاء یك حادثه اجتماعی و تاریخی سیر می‌کند.

تاثیر بیضائی محقق بر بیضائی درام نویس در همین شگرد یاساخت ذهنی نمود پیدا می‌کند. تحقیق در آئین‌های سنتی و صورتك‌های تآتر، بر بیضائی تأثیری بیش از آموختن سادهٔ تاریخ نمایش گذاشته است.

بیضائی از (بازی) به مفهوم گسترده‌تری دست یافته است: جایگزین کردن کسی یا رویدادی به‌جای کسی یا رویدادی دیگر در تاریخی دیگر. پس تاریخ می‌تواند در کسی یارویدادی تعمیم یابد و نیز بدون هیچ تغییری در اصول، باقی بماند. این همان ساختی است که تکنیك بازی در بازی را به‌بیضائی آموخته است. یعنی هرکسی می‌تواند امروز در نقش متاخر خود یاکسی شبیه خودظاهرشود. یا اصلاً به ادامهٔ نقش خوددر تمام طول‌تاریخ اصرار بورزد. درمرگ‌یزدگرد، پدرجایگزین‌شاه می‌شود وچون درعین‌حال شاه ممکن است همان پدر (آسیابان) باشد، وقتی دختر آسیابان که مورد تجاوز شاه‌هم درضمن قرارگرفته است، از پدریاد می‌کند. این پدر،که در زهدان دختر هم راه‌یافته است به تمثیلی از تداوم یك‌حضور جاودانه‌تبدیل می‌شود.

قرار شاه وآسیابان این است که جایگزین همدیگر شوند. می‌دانیم که این سنت و آئین، رسم هم بوده است (میرنوروزی). اما چرا دختر آسیابان که ناظر به این تعویض نقش بوده است، دچار اختلال حواس می‌شود و این بازی دربازی‌شاه وآسیابان را یاد نمی‌آورد؟ چون‌شاه رااو، با اقتدار و احساس یك‌پدر بدیاد می‌آورد، حضور دائمی این احساس در بیشتر آثار بیضائی مشهود است. گاهی البته شکل روانی هم

بخود می‌گیرد. تعویض و بازی درفردیت روانی کسی که خودرا جایی در تاریخ گم کرده است. پیر زن فیلم کلاغ، هویت خودرا ازیاد برده‌است. بیضائی تهران قدیم را بازسازی می‌کند تا پیرزن، هویت خودرا در آن سالهای دور پیداکند. همینطور در فیلنامهٔ «لیلا دختر ادریس» زن مسن آقای اداری، احساسی مشابه پیرزن کلاغ را القاء می‌کند:

عکس عروسی‌ما! چقدر زود گذشت. هفته اول‌هرشب می‌رفتیم لقانطه. رستوران خیلی خوبی بود توی بهارستان. شما ندیده‌اید. وسط حیاطش استخر بزرگی بود که توی اون قایق سواری‌می‌کردند. به‌قایق‌ها می‌گفتند لنکا. ارکستر داشت، فوکستروت می‌زدند. ما رقص بلد نبودیم. متجددین همه بلد بودند...

سراج: عمه جان

لیلا نگاه می‌کند، خانم اداری سرش پائین می‌افتد

خانم اداری [لبخند می‌زند] قرار نبود منوعمه صداکنی. بدقول! من مادرو بیشتر دوست دارم.

بیضائی مارا نسبت به همهٔ نام‌ها، روابط ونسبت‌ها مشکوک می‌کند. همه‌کس برای تکمیل فردیت وجودی‌خود ناچار است عاریتی را بپذیرد تا از تنهائی‌نجات یابد. کسی‌زندگی خودش رانمی‌کند. همه بازی‌می‌کنند. هیچ‌کس به‌نقش خود قانع نیست. چون همه‌کس درنقش خود تنهامی‌ماند.

آقای‌اداری: همیشه‌همینطور خوابش‌می‌بره [روی اورامی‌پوشاند]

خیلی تنهاست.

لیلا: شما که هستید؟

آقای ادباری: [می‌نشیند] منهم تنها هستم.

همین تنهائی آقای ادباری است که باعث می‌شود عکس فوری لیلا را پنهان کند. می‌باید سالها پیش در بایگانی آقای ادباری (در اداره ثبت احوال) لیلا بدنیا می‌رسیده اما هیچ نشانه‌ای از لیلا در بایگانی آقای ادباری وجود ندارد. البته بایگانی . اینجا تمثیلی از مجموعهٔ حضور آقای ادباری درزندگی است. اوبی (لیلا) تنها خواهد بود. همچنان که آن پیر مرد و پیرزن دهاتی که کسی را (با مشخصات لیلا) گم کرده‌اند.

لیلا: این نشانی هیچ جانیست پدر. سربه‌سرتون گذاشتن.

مرد دهاتی: البته هرچی‌شما بفرمایی صحیحه. حالا ماچه‌کنیم؟ گمشده داریم.

لیلا: آخه چه نشانی دارین؟

زن‌دهاتی: نشانی همه هیچ. خانم چند سالیون صبر کردیم پیدا نشد، تا گفتیم اگه ما نگردیم چطوری پیدا بشه؟ خانم جان پیشانیت بلنده ، معلومه کمالات داری به ما بگو بین این همه غریب. گمشده‌ی مو چطور پیدا میشه ؟

لیلا: چی بگم مادر، سنش چیه؟ چند سالشه؟

زن‌دهاتی: گوش بگیر خانم جان ، طفلك مو بچه ساله.

مرد دهاتی: بچه سال بیده. حالا که دیگه اونطور نمانده. حالا باید رشید و رعنائی شده باشه؛

زن‌دهاتی: من‌چه عرض کنم. بچهٔ ما جخ به سن وسال شما. جخ بدقد وبالای خودت نگاه‌کن، من‌که سالیون سال اونو ندیدم‌به‌تو چی‌عرض کنم ؟

لیلا : آخه مادر جان، بالاخره اقلا خودتون باید بدونین عقب کی می‌گردین.

زن‌دهاتی: برای ما فرق نمی‌کنه خانم جان. گم‌کرده دیرم...

همین گم‌کرده داشتن. بیضائی در فیلم‌کوتاه سفر، دوکودك رانشان می‌دهدکه یکی از آنها درجستجوی پدر ومادرش است بی‌آنکه کمترین آدرس ونشانی ازآنها داشته باشد. در آن فیلم‌کودك از محله‌های فقیر و گذرهای قدیمی جنوب شهر به‌ساختمانهای نو ساز بالای شهر می‌رود.مرد وزن جوانی در را می‌گشایند، وضعیت کودك، به مرد و زن احساسی مشابه را هشدار می‌دهد : آیا آنها در آینده کودکی راگم نخواهندکرد؟ نمای بعدی از بالاست ـ شاید از ساختمان مسکونی آن مرد وزن ـ کودك در خیابان وسط یك دایره سرگردان مانده است. این مضمون محوری است؛ اما بیضائی فقراجتماعی را هم پیش می‌کشد. به‌مصائب ناشی از بی‌عدالتی اجتماعی هم نظر می‌اندازد. در تصورکودك. پدر ومادرش باید حتماً در منطقه مرفه شهر سکونت داشته باشند تا بایافتن آنها نجات پیداکند . در تصور اونمی‌گنجدکه پدر و مادرش در محله‌ای فقیر سکونت دارند.کودك احساس می‌کند که او را از وجود واقعی‌اش جدا کرده‌اند. درگذرهایی تا این‌حد فقیر و درهم ریخته (که بیضائی در فیلم نشان می‌دهد) همیشه‌در وحشت خواهد بود. درفیلمنامه(لیلا دختر ادریس) با مضمونی مشابه فیلم سفر، لیلا می‌خواهد از انجماد یك محلهٔ فقیر خود را نجات دهد.سوژه‌ای که البته بارها درپاورقی‌های مجلات دستمالی شده‌است.یعنی‌همان مضمون قدیمی دختری‌که ازدست فقر می‌گریزد اما به‌دامن فحشا می‌افتد.

لیلا : من می‌رم به‌محله‌های بزرگ . بابا بزرگ. نترس. از خودم مواظبت می‌کنم. این وضعی نیست که هیچ‌کس خوشش بیاد... ولی خب، درعوض کارش یك کار حسابیه . درآمدش هم همینطور. باید یه جوری باشه‌که بتونم شماهارو هم ببرم. آره. یه‌روزی برمی‌گردم همهٔ شمارو با خودم می‌برم. اول ازهمه جیران ـ

اما بیضائی جهت رمانتیك‌های مبتذل را دور می‌زند و لیلا را به‌ادارهٔ ثبت احوال می‌کشاند. سوژه تبدیل شدن دختر فقیر بدیك فاحشه در حاشیه باقی می‌ماند. حضور ادباری و سراج ابعاد داستان را گسترش می‌دهـد . بیضائی حدفاصل میـان حوادث فرعی و اصلی را تا آخرین سکانس حفظ می‌کند. البته دو مضمون واقعی و تمثیلی درعین‌حال‌که به‌موازات همدیگر پیش می‌روند، برهم تأثیر می‌گذارند و رشدکلی اثر را موجب می‌شوند . بیضائی سعی‌کرده است واقعیت را ازگزند تمثیل محوری دور نگهدارد اما گاهی موفق نمی‌شود. مثلا دستی پیر وچروکیده‌کـه واردگیشه می‌شود، و لیلا از ترس همهٔ پول‌ها را به‌آن می‌دهد.

بیضائی در ترسیم محلهٔ لیلا اگرچه همان تصاویر فیلم سفررا تکرار می‌کند ولی موفق می‌شود از محله نمودی تمثیلی ارائه دهد. تصاویری‌کـه بعلت‌کوتاه بودن‌آنها واقعی جلوه می‌کنند. این‌فضاسازی خوب ازگذرهای قدیمی شگرد دائمی بیضائی است. هر نما بطور مجزا و در ضمن‌گذرا با نماهای بعدی درهم می‌آمیزد و در مجموع حس مورد نظر بیضائی‌را القاء می‌کند.

محله. روز. خارجی

یك کوچهٔ سقف دار؛ لیلا و ارسلان در آن می‌روند. یك کوچهٔ سقف‌دار دیگر: لیلا و ارسلان در آن می‌روند. یك کوچهٔ سقف‌دار دیگر؛ لیلا و ارسلان در آن می‌روند. این سه تصویر باید دهلیز پیچاپیچی را القاء کند.

ـ کوچه‌ای که در آن دهها زن در لباده‌های بلند سیاه می‌آیند.

ـ لیلا و ارسلان می‌ایستند. ارسلان کاملا رنگ باخته.

ارسلان: از اینجا به‌بعد بهتره خودت تنها بری.

ـ لیلا راه می‌افتد، و ارسلان درجمعیت زمینهٔ تصویر دور می‌شود. بین جماعت زنهای لباده‌پوش لیلا محو می‌شود.

این گذرهای پیچ در پیچ، لیلا را از واقعیت تاریخی خود آگاه می‌کند: (بین جماعت زنهای لباده‌پوش لیلا محو می‌شود).

ارسلان (نامزد) یعنی نامزد لیلا، او را تنها می‌گذارد. در بیرون‌از این محله هم سراج او را تنها می‌گذارد. لیلا برای استقلال فردی خود نیاز به‌کار دارد. بیضائی در شش سکانس و در شش شرکت، لیلا را ناامید از یافتن شغل نشان می‌دهد تا بالاخره در سکانس هفتم لیلا که آدرس صنایع وطن را از زن همسایه گرفته است متوجه یك واقعیت می‌شود.

زن همسایه: [تکه‌روزنامهٔ مچاله‌ای را باز می‌کند] اینه، شرکت صنایع وطن. حقوق‌های عالی می‌دن. این اسمش، اینم نشونی؛ ایناهاش! شماره چهل وهفت.

لیلا: قربون شما، چه جوری تشکر کنم؟ نمیدونم چی بگم.

ممنونم. ممنونم.

لیلا با خوشحالی تکه روزنامه را گرفته است. بی‌اختیار برمی‌گردد و می‌دود..

شرکت صنایع وطن. روز. خارجی

لیلا جلوی دری بزرگ ایستاده که بالای آن بر کتیبه کاشی نوشته «شرکت صنایع وطن» و زیر آن شمارهٔ ۴۷ـ تصویر وسیع: این دری است تنها در بیابانی از قراضه‌ها ایستاده. دوربین بالا می‌رود: دور و بر این در هیچ نیست جز اسقاط و آهن پاره‌هایی از یك شرکت پیشین بر جای مانده. لیلا از دور به این ویرانه می‌نگرد: کاغذ روزنامه‌اش در دست. از جایی نامعلوم نالهٔ سگی.

سکانس یاد شده آنقدر شتابزده گنجانده شده است که شبیه یك شوخی است تا واقعیت. بیضائی در سه سکانس دیگر هم لیلا را نشان می‌دهد که پی کار می‌گردد. اینجا دیگر بیضائی دارد دست به‌دست می‌کند تا دو خط فرعی و اصلی داستان را برای حضور لیلا آماده کند و چون لیلا هنوز آنقدر کوفته نشده که پذیرش نقش اعظم منطقی جلوه کند، این دو، سه سکانس اضافی را می‌گنجاند و همان تأثیر هزل‌آمیز شرکت صنایع وطن را هم بر باد می‌دهد. واقعیت این است که بیضائی قصد تحلیل جامعه شناختی از محیط اجتماعی لیلا را ندارد. البته بیضائی زمینهٔ رشد اجتماعی لیلا را در سکانس افتتاحیه، ادارهٔ ثبت احوال، گیشه سینما، اتوبوس و محیط کار نشان می‌دهد و نسبت به واقعیت‌های معاصر متعهد است. حتی آنقدر نگران شخصیت لیلاست که

از آن طنز زنده و پرتحرک « مرگ یزدگرد » اینجا هیچ اثری نیست. اما بدرغم همهٔ این واقعیت‌گرایی‌ها. بیضائی برعلائق تمثیلی خود بهاء بیشتری داده است. مثلا گم‌شدن شناسنامه لیلا می‌تواند واقعیت داشته باشد ولی‌این که لیلا توانسته بدون شناسنامه درس بخواند! (لیلا دریك شرکت مشغول تایپ نامه است) وباهیچ مشکلی تا بیش از این روبرو نشده، توجیه منطقی ندارد.

سکانس مربوط‌به‌لیلا وشرکت صنایع وطن نیز می‌توانست با واقعیت نمایی از صنایع مونتاژ معاصر نشان داده شود. بیضائی قصد داشته است بگوید در جامعه‌یی‌که صنایع ملی آن از پیشرفت و رونق افتاده یا اصلا صنایعی هرگز وجود نداشته، بدنبال کار بودن، پی نخود سیاه رفتن است. بنابراین اسم شرکت صنایع وطن را روی یك «کاشی» حکاکی‌کرده است تا بگوید این صنایع مربوط به‌سالهای خیلی دوری می‌شود ودراثرمثلاهجوم صنایع مونتاژ ویا مصرفی به تلباری از آهن‌پاره تبدیل شده است. فیلمنامه محیط اجتماعی ـ اقتصادی سالهای حکومت شاه را نشان می‌دهد. پس‌این صنایع باید مربوط به دوران قاجاریه باشد! مثلا اگرلیلا درزمان رضاخان یا قاجاریه دنبال کار می‌گشت حتماً در همین صنایع استخدام می‌شد و. . . تازه این صنایع همان روز در روزنامه آگهی استخدام داده است. شاید بیضائی این صنایع را هم «گمشده» تلقی می‌کند. شاید این صنایع باید روزی ساخته می‌شده و وجود می‌داشته. اما چون در هجوم صنایع‌وارداتی نابود شده، امروز در وجدان مغفولهٔ اقتصادی ما به تلی از آهن پاره‌تبدیل شده است... بگذریم. حتی از صدای نالهٔ آن سگ هم‌که ازجائی نامعلوم می‌آید روی تصویر لیلا بگذریم‌که از بیضائی بعید بود اینقدر دچار رقت قلب بشود... بهرحال لیلا بدیك ضربه دیگر نیاز دارد تا ازپا دربیاید و بپذیرد‌که او همان «اعظم» است. (اعظم فاحشه‌ای است‌که لیلااکنون در اطاقش زندگی می‌کند) . این ضربه را ارسلان می‌زند یعنی کسی‌که «مرد»

لیلا محسوب می‌شود.

ارسلان : ولی قبل از رفتن یه موضوعی هست لیلا ـ [در را می‌بندد] من هیچوقت این موضوع اعظم‌رو نفهمیدم. اعظم اسم دیگهٔ تو نیست؟

پیش از این همه‌کس لیلا را اعظم می‌خواند. یا اساساً می‌خواهند کـه لیلا کس دیگـری باشد. زمینه هم آماده است. لیـلا شناسنامه ندارد. بوروکراسی‌هویت اورا ثبت نکرده است واصلاموجودیت اوزا نمی‌پذیرد.

لیلا : شما باید رئیس باشین. درسته؟ شما یه‌چیزی بهشون بگین آقا؛ چیزی‌رو که جلو چشمشون هست نمی‌بینن. آقایون می‌گن که من مرده‌ام.

آقای ادباری: راستی؟

آقای ضروری : من به همچین مسئله‌ای برنخورده بودم!

لیلا : آقایون می‌گن باید ثابت کنم.

آقای ادباری: باید یك استشهادتنظیم کنید.

آقای ضروری : [توضیح میدهد] استشهاد! مردم محله‌تون شهادت بدن!که من زنده‌ام؟

لیلا :

گفتیم که همه چیز وهمه‌کس «لیلا» بودن لیلا را نفی می‌کنند. لیلا مقاومت می‌کند. وقتی در اطاق اعظم که توبه‌کرده است جاگیر می‌شود این فشار به‌مرحلهٔ نهائی می‌رسد. از یکسو هرشب دراطاقش را می‌زنند واورا

اعظم می‌خوانند و از سویی ، آینه‌ساز و خیاط لباس و آیه سفارشی اعظم را برای اومی آورند وحتی بقیه پول را ازلیلامطالبه می‌کنند. لیلامستأصل می‌شود. رؤیاهای نجیبانه دختر فقیر همینجا به پایان می‌رسد . لیلا شروع مرحله‌ی جدید را درك می‌کند.

پاسبان: شما اعشم هستید؟

لیلا: اسم من لیلاست.

پاسبان : خیلی‌ها که توی این‌کار می‌افتن اسم دیگه‌ای روی خودشون می‌ذارن.

لیلا تاچار می‌شود بپذیرد که او لیلا نیست. دختر ادریس نیست. نه اینکه چون همه‌این را خواسته‌اند. نه اینکه چون شناسنامه ندارد. بلکه لیلا باید مسئولیت تمام تاریخ را یکجا بپذیرد . مسئولیت همهٔ «لیلا»هایی که همان اعظم بوده‌اند یا شده‌اند. هویت لیلا و اعظم بدیکسان درطول تاریخ گمشده است. اگر « لیلا » همچنان روی هویت خود اصرار کند ، اعظم گم خواهد شد.

آقای ضروری: لیلافرزند ادریس.

تصویر لیلا آقای ادباری وارد تصویرمی‌شود.

آقای ادباری: اسم شمارو صدا می‌کنند.

لیلا: [مات] اسم من ؟

آقای اذباری: بله. لیلا.

لیلا : اسم من ــ لیلاست ؟

آقای ادباری : بله. شناسنامه حاضره،نمی گیرید؟

لیلا : شناسنامه. آه چرا.

آقای ادباری: تو دیگه زنده‌ای لیلا. این روز اول توست همانطور که روز آخر من.

لیلا آرام می‌رود شناسنامه را می‌گیرد و برمی‌گردد و بدون اینکه به آن نگاه کند.

لیلا: [به آقای ادباری] من بدون اینم زنده‌ام

شناسنامه را آرام پاره می‌کند...

لیلا نقش اعظم را بعهده می‌گیرد. لباس اعظم را می‌پوشد و خود را در آینه اعظم بزك (گریم) می‌کند. پدر بزرگ یك شمشیر برای او بارث گذاشته که تمثیلی از یك سلاح عتیقه است. جایی در تاریخ صیقل‌دیده‌است و نسل به‌نسل مانده است تا امروز به لیلا برسد. لیلا صاحب واقعی این شمشیر است. و حالا یك حادثه در کلیت تاریخی خود اتفاق می‌افتد.

اطاق لیلا. شب. داخلی

لیلا جلوی آینه نشسته است. و خود را آرام و باشکوه بزك می‌کند: چشم‌ها را می‌کشد. و آنها درشت‌تر جلوه می‌کنند. لبها را رنگ می‌زند: و گونه‌ها را تغییر می‌دهد. مژه‌ها را صاف می‌کند و به‌گردن خود دست می‌کشد. موها را به‌دوطرف می‌ریزد. و اینها همه آرام. اطاق نیمه تاریك است. صدای در؛ لیلا بی‌حرکت می‌ماند. و باشکوه در آینه به خودمی‌نگرد. صدای در، لیلا سر برمی‌دارد. و اینك او اعظم است.

صدای مرد: اعظم...

لیلا لبخند می‌زند و روی چهارپایهٔ خود بطرف در می‌گردد.

لیلا: در ــ بازه.

در آهسته و آرام باز می‌شود و مردی به‌درون می‌آید درشت اندام.

لیلا شمشیر را بالا می‌برد و فریادکشان می‌زند.

لیلا از مسیر تاریخ عبور کرده است. همچنان‌که قابل بازگشت به تمامی سابقهٔ تاریخی خود است. موجودیت لیلا تمثیلی است. زن هزار ساله است که مانده است تادرنقش اعظم ظهور کند. یا درواقع عوامل‌محیطی او چنان است که لیلا گمشده خود (اعظم) را می‌یابد وحالاکه یافته است با سلاح قدیمی میراث گذشتگان تقاص می‌ستاند...

حقایق در بارهٔ « لیلا دختر ادریس » فیلمنامه خوبی است که جابجا علائق قدیمی بیضائی به‌آن آسیب رسانده است: دستی پیر و چروکیده‌که واردگیشه سینمامی‌شود ولیلاپولها را باوحشت‌درکف‌آن دست می‌گذارد، کارمند بازنشسته‌ای‌که هرصبح به اداره می‌آید. و... سراج روشنفکر مالیخولیائی‌که توانائی نجات لیلا (دختر فقیر) را ندارد. همان حکایت قدیمی‌که بنا به رسم تواضع وکرنش در مقابل‌تهیدستان درآثارادبی‌ادبای لوچ اجتماعی گنجانده می‌شود تا روشنفکران نیزازحقارت عمومی‌بی نصیب نمانده باشند. بگمان ما بیضایی نویسنده و هنرمند باارزشی است‌که آثار و آراء او بدون شك تأثیر مثبتی بر تاریخ تاتر و حتی سینمای ما برجای گذاشته است.

اما بیضائی ناگزیر است برای بیان صریحتر تاریخ، داوری‌تازه‌ای برگزیند.

پائیز ۶۲

بازارکتاب داغ است، اما چه کتابی!

ابوالقاسم محمد طاهر

نصف شب است دیگر، دکتر شوایتزر!

نوشته: ژیلبر سسبرون. ترجمهٔ: احمد شاملو

انتشارات: ابتکار. چاپ اول: زمستان ۶۲

درکشور ما نیز از دیر باز، هر موضوع تازه‌ای درعرض چند روز مثل جذر و مد دریا، آبهای آرام را بهم می‌زند، و در اثر طوفان، امواج خروشان به پا می‌شود، ساحل‌نشین‌های فراوانی را درکام خود می‌کشد، و بعد دوباره همه چیز به‌حال اول خود بازمی‌گردد، و تکرار مکررات، پیش‌زمینه‌یی برای جذر و مد بعدی می‌شود. مثل همهٔ اتفاقات معاصر که خوانده، دیده، یاشنیده‌اید.

عجیب نیست که کتاب هم، اسیر این کش وقوس‌های گاه ویرانگر شده باشد؛ چه بعضی از ناشرین، باهر وزش باد، بادبان راست می‌کنند و به‌آب

می‌زنند و براستی مزهٔ دهان خلق‌الله را خوب می‌دانند: دیروز راز کامیابی فلان رقاصه و فردا چه باید کرد را به زیور طبع می‌آرایند.

خلاصه برای ما خوانندگان نجیب! چنان داروهایی تجویز می‌کنند، که اگر کور نکند، شفا هم نمی‌دهد!

امروز غیراز چند ناشر انگشت شمار، مابقی یا دارندنبش قبرمی‌کنند یا بادنمای دکانشان جهت منافع را جای دیگر نشان می‌دهد، وباب روز و زور به نشر اراجیف می‌پردازند.

مثلا در موردکتاب تاریخ ایران: تا دیروز آثار و آراء نویسندگان و محققین شوروی زیر چاپ می‌رفت وحالا سر وکلهٔ زندگان و مردگان انگلیسی‌ها پیدا شده است. ازجمله: تاریخ ایران، سرجان مالکم؛ آنهم با قطع‌های کوتاه و بلند، با جلدهای زرکوب و گرانقیمت، که ازدکان ناشرین سرشناس وناشناس بیرون آمده ودر ویترین کتابفروشی‌ها دیده می‌شود.

بعد از چه‌بایدکردهای جلد سفید وارزان قیمت. چشممان به جمال سفرنامه‌های خارجی‌خاصه انگلیسی‌هاروشن شده است.(**سفرنامهٔ‌اوزلینسون، سفرنامهٔ بهلر، سفرنامهٔ ژنرال کاردان، تره‌زل...**) و بعد چاپ چیزهائی از جمله: احیاء شعرکهن، تعبیر وتفسیر اشعار شعرای‌کهن‌سرا و خوابنامه‌ها و هجویات خرما فروش شاه‌عبدالعظیم تا سوهان فروش بلبل تبار بی خاصیت که خزعبالاتشان را طبق پیشگویی‌های (بزرگان‌کوچك) به فرزندانشان سپردند، و یاد آوری‌کردند: « روزی خواهد رسید که این‌ها بازار پیدا کنند. »

اکنون ناشرین محترم دست به‌کار نبش قبرشده‌اند و اجساد مومیایی شده را همراه‌با نوشته‌هایشان‌که بوی گند پوسیدگی می‌دهد، به معرض‌فروش گذاشته اند.

عملشان از دوحال خارج نیست. یاقصد دارندبه‌ریش‌خریدار بخندند، یا خریدار را بخندانند؛که هر چه خواندید قصه بود وقصه بود وقصه بود.

و این نوعی آموزش ناپسند است به شیفتگان تاریخ ایران که در جستجوی حقیقت، باید هزاران صفحه اباطیل بخوانند. داستان آن مسافر غریب‌رادر مثنوی حتماً به‌یاد دارید، که صوفیان خرش را شبانه فروختند و صاحب خر را دعوت کردند تا در سماع آنها شرکت کند. صوفیان رندانه می‌خواندند: **خربرفت وخربرفت وخربرفت**. وهمراه آنان صاحب خـرهم می‌خوانـد و می‌رقصید وشادی می‌کرد. « خربرفت وخربرفت وخربرفت. »

ازخاطرات‌دوگل،چرچیل،مارگارت‌تاچر،شارل‌جردان،ویلیام‌سرلیوان ومستر کارتر که بگذریم، می‌ماند خاطرات روزنامه‌نویس‌های خارجی‌چپی‌ی دست راستی‌نما وراستی‌ی وست چپی نما از جمله: آقای آندره فونتن از **لوموند** و آقای سروان شرایبـر از **اکسپرس** که دونسخه از در فشانی‌ها و یادداشتهای سردستی‌اشان به‌فارسی ترجمه و باتیراژ زیاد چـاپ، و حتی به چاپ دوم هم رسیده است. این آقای شرایبر تکلیف جهان‌سوم رارو شن کـرده و آب پاکی را روی دستمان ریخته‌اند، که : « شما محکوم به فنـا هستید و بایدبدانیدابرقدرت جهان را تقسیم کرده‌اند و شما، ای کشورهای عقب مانده، ول‌معطلید»

دراین آشفته بازار، به‌حقیقت مطالب‌درست و واقعی، کم چاپ‌می‌شود وبیشتر شاهد یك آش شله قلمکار در مطبوعات هستیم، وبه راستی، این‌چند کتاب خوب مرهمی نیست که بر این جثهٔ هزاران زخم خورده بگذاریم. درکار این ناشرین جای بسی شك وشبهه است.واما:

نصف شب است دیگر، دکتر شوایتزر

در مقدمه‌کتاب، مترجم یا ناشر چنین نوشته‌اند:

در «گابون»ـ مستعمرهٔ آفریقایی فرانسه ـ در دفتر بیمارستانی سر ـ هم‌بندی شده، که خوابگاهایش را از تنهٔ درختان ساخته بام آنها را به نی

و برگهای پهن و بلند پوشانده‌اند، در نور نیمرنگ چراغ‌های نفت سوز مردی سرگرم نواختن پیانو است. با صدای زنی که می‌گوید « نصف شب است دیگر دکتر شوایتزر ! » نوازندگیش را قطع می‌کند. این زن **ماری**، دستیاراوست که به‌جراح خسته لزوم استراحت رایادآور می‌شود. اما همان دم، از اعماق ظلمت، اخطاری که باطبل بدوی تام تام مخابره می‌شود به گوش می‌آید. «کودك بیماری در راه بیمارستان است.» شب از نیمه گذشته و نخستین لحظات اولین روز ماه اوت ۱۹۱۴ آغاز شده است. آنگاه، جنگ وعشق ومرگ قدم برصحنه می‌گذارند؛ ودر کنار شوایتزر چهره‌هایی آشکار می‌شوند که درمیان آنها سیماهای تاریخی ژنرال لیوتی **lyauty** (زیر نام « فرمانده لیوون ») وکشیش فوکو **foucauld** (زیرنقاب« پدر شارل ») آشکارا قابل شناسایی است و تضادهای اصلی فاجعه‌ای را می‌سازند که یکی از مقاطع دردناك تاریخ بشریت است.»

سپس مترجم با ناشر محل تولد و تحصیلات شوایتزر را یاد آور می‌شودوتأسیس بیمارستانی در گابون به‌سال ۱۹۶۵ و اینکه ایشان نویسنده، دانشمند الهیات، فیلسوف، طبیب، وجراح وموسیقی شناس بزرگی است. سپس اشاره می‌کند که شوایتزر، مردی که « در هیچ لحظه‌یی از عمرچیزی برای شخص خود نخواست ».

شوایتزر تا پایان جنگ ـ تاسال ۱۹۱۸ رنج اسارت را متحمل شد. اما در ۱۹۲۴ بار دیگر توانست خود را به‌آفریقا برساند وکار انسانی‌را دوباره پی بگیرد.

سسبرون، نویسندهٔ نمایشنامه شاید قصد این داشته است، شوایتزر را ازچند بعد مورد بررسی و به معرض قضاوت قرار دهد. از یك طرف،

چهرهٔ انسان دوستانه و خستگی ناپذیر شوایتزر که جهت معالجهٔ بیماران آفریقائی ودرمان روان خود به گابون می‌رود وشبانه روز خویش را وقف سلامتی قبائل بدوی افریقا می کند.

بعد دیگرش ماری است که جنبه‌های عاطفی زنانه همراه با علائق شخصی‌اش را نویسنده از گفت وشنود ماری با دیگر شخصیتهای نمایشنامه. دومین چهرهٔ شوایتزر را به‌نمایش می گذارد.

مثلا درصحنهٔ یك:

ماری: چقدر غیر انسانی این سرزمین!

شوایتزر: قلمرو داموکلس damoclos استاینجا؛ مرگ، در هر لحظه، درهمه‌جا معلق‌است. گیرم برحسب‌ساختمان موجودات، گاهی مثل زهر عمل می کند گاهی مثل نوشدارو.

(ناگهان ساکت می‌شود وبی‌حرکت می‌ماند)

می‌شنوید؟ یك‌نفر دارد می آید به‌این‌طرف

(ماری حرکتی عصبی از خود نشان می‌دهد.)

وحشت نکنید! به‌تان که گفتم؛ اینجا ، چیز خطرناك ، صداش شنیده نمی‌شود!

ماری: آخر، من‌هم صدایی نشنیدم!

شوایتزر: (خندان) ضمناً بایدچیزهای غیرمنتظره راپیشاپیش دوست داشت، بالو آلا ... یك روز صورتی تو چارچوب در نمایان می‌شود، یاکتابی به دست‌تان می‌افتد، یاصدای ناشناسی‌را می‌شنوید، وزندگی‌تان یکهو معنی خودش را پیدا می کند.

ماری: دست‌بردارید! یك زندگی باارزش، هیچ چیز را به تقدیر وتصادف واگذار نمی کند.

شوایتزر: هرزندگی‌بزرگی براثر یك تصادف بزرگ‌بوجود آمده .

در این مکالمه است‌که شوایتزر دلیل رها کردن زن وفرزندش را در زادگاهش‌اروپا مطرح می‌کندو برای ماری‌به‌زبان‌می‌آورد‌که: « زندگی‌تان یکهو معنی خودش‌را پیدا می‌کند. » شوایتزر این حیات دوباره را در دل‌آفریقامی‌یابد ، وبی‌شك بایـد جوابی باشد به خـانواده‌یی که از آن گریخته است.

سوی دیگرچهرهٔ شوایتزر، پدر شارل وبینش اوست. که‌درصحنه‌هایی رو در روی هم قرار داده می‌شود. مثلا در پردهٔ اول ، صحنهٔ دو:

شوایتزر: نه، پدر شارل! این‌که‌سلطنت عـدل خداوندی بیست قرن است شروع به‌حرکت‌کرده، دره‌ی از من دوا نمی‌کند . من می‌خواهم این عدالت هرچه زودتـر برسد ومستقر بشود. هرچه زودترا وگرنه من بدچه دردی می‌خورم ؟

پدرشارل: هر کدام ما از راه خودش به سمت هدف می‌رود . این است‌که موقع حرکت پشتمان را به‌هم‌می‌کنیم.

شوایتزر: وآنور زمین، توی نیمه راه زندگیمان رو در روی هم درمی‌آییم؛ سینه به سینه وناتوان و غمزده. آخ ، این جوری است‌که فقـط ستمگرها و خـسر پول‌ها به هدفشان می‌رسند!

پدرشارل: مرا بگوکه خیال می‌کردم اینجا تنهاکسی را پیـدا می‌کنم که هیچ وقت خدا دست ناامیدی به دامنش نمی‌رسد .

شوایتزر: علتش این است‌که نصف شب است، پدر.سنگینـی نصف شب‌ها را من عادتاً در تنهایی تحمل‌می‌کنم

این ابعاد چهرهٔ شوایتزر است که در قالبهای ماری و پدر شارل رخ می‌نمایاند. وغریبانه شکوه می‌کند، امید می‌دهد، می‌جنگد واستقامت‌می‌کند. ته سنجاق کوچکی است در اطلس جهانی، نقطه‌یی غریب که می‌درخشد مثل کرم شب تاب.

باخودش می‌گوید: چه ریاضت بی‌جهتی، بدن، رفیق راه خوبی‌است پدر، بداش برسید!

وچهرهٔ دیگرش جواب می‌دهد:

نوکری‌است پرخوروتنبل، ودوباره جواب می‌شنود. « اما وفادار تادم مرگ! ».

درصحنهٔ ۴ ، شوایتزر کلافه از بینش اینکه جهان یك مثل است.

پدر شارل: ظلمات جهان خارج...

ماری: این در را باید ببندیم، پدر.

برای خاطر پشه‌ها؟

برای خاطر همهٔ دشمن‌های بیرون؛ همهٔ قدرت‌های شب!

کلنجار رفتن با شبی‌که در وجودمان است بس‌مان نیست ؟

ودر همان صحنهٔ ۴ درجای دیگر می‌گوید: وقتی دوتا نابینا با هم بجنگند، زخم‌های وحشتناك بهم میزنند.

و این‌کلنجار دکتر شوایتزر، در قالب‌های پدرشارل، ماری‌وشوایتزر به خوبی نمایانگر انسان عصرما است‌که سراسیمه، گاه عشق می‌ورزد، گاه می‌جنگد وگاه درمی‌ماند. ودر این هنگام است‌که نظامیان با پشتوانهٔ خرپول‌ها، سرمی‌رسند، وتهدید و زور وتجاوز را بدانسان درماندهٔ این عصر تنقیه می‌کنند.

در مقابل دکتر شوایتزر،فرمانده لیون‌و فرماندار لبلان‌ظاهرمی‌شوند.

هر دو به‌روش خودشان در مستعمرهٔ فرانسه،حکومت می‌کنند، فرمان‌می‌دهند وتلاش دارند تا جان‌های شیفتهٔ شوایتزر، ماری، پدرشارلی را به مستعمرهٔ خود منضم نمایند، و این جدال طولانی و ابدی انسان با جهالت است و قلدری.

برای شوایتزر این دوچهره، هیچ فرقی باهم ندارند. ولی در ظاهر قدرت نظامی‌ای‌که با پنبه سرمی‌برد و آن قدرت دیگرکه بازور و اسلحه، در جستجوی رد پای آدمیت است تا او را به مسلخ بسپارد، تفاوت بسیار دیده می‌شود. یکی حکومت را می‌خواهد تاحکمرانی‌کند، و آن دیگری حکومت را می‌خواهد تا اندیشه آدمی را به زنجیر بکشد.

در صحنه ۷ شوایتزر به لیون می‌گوید:البته برای بومی‌هاخیلی‌بهتر بودکه این دوتا چهرهٔ فرانسه، یك مختصر شباهتکی با هم داشته باشند.

رو در رویی این دوچهرهٔنظامی هم پر دور نیست.زیرا یکی‌دمکرات است و دیگری جمهوری خواه؛ ولی هردو ازیك قماش‌اند.

لیون: پدر بزرگ من و هسرسه تا پسرش، ژنرال بودند. این‌که ناشی از آن به‌قول شما همقطارگرایی‌نیست؛ نشانهٔ استعداد ولیاقت است.

لبلان: می‌دانم. می‌دانم‌که پدرتان توانست به چهار نظام حکومتی مختلف خدمت‌کند؛ آن‌هم فقط از راه بو کشیدن هوا وپی بردن به این‌که دیگجوش کدام طرف چرب‌ترك است!

لیون: خوب،این خودش ثابت می‌کند که تو خانواده ما، عشق به خدمت، به فرقه‌بازی وگاوبندی و این‌جور حقه بازی‌ها می‌چربد.

لبلان: معذالك این موجود سلطنت طلب‌که برای حکومت جمهوری شمشیر می‌زند و جهانگشایی می‌کند باید

جنم بخصوصی باشد.

هنوز به‌پایان پردهٔ اول نرسیده‌ایم، این‌جدال بیرونی قدرت و آن، یعنی دکتر شوایتزر و ماری وپدر شارل، جدال درونی انسان گرفتار عصر ماست؛که چه‌بکند با این اژدهای دوسر ومتحد.

دکتر شوایتزر بااینکه نجات دهندهٔ آفریقای بومی از بیماری وجهل است، خودش هم منتظر یك غریق نجات است؛ منتظر یك ماهی یونس،ولی کوسه‌ها، به‌سروقتش می‌آیند، و سرنوشت سه ضربه بردر می‌کوبد، و از کارهای او بیزار است، نقشه می‌کشد و توطئه می‌کند.

شوایتزر و دیگران در این مستعمرهٔ فرانسوی، دو چهره از اروپا را نشان می‌دهند: فرهنگ و تکنولوژی، خشونت و اسلحه، ارمغان اروپای سلطه‌گر است . یکی انتخاب می‌کند که آفریقا را نجات دهد و دیگری انتخاب می‌شود تا به فساد بکشاند .

شوایتزر جنگ با دشمن انسان افریقایی را برمی‌گزیند و درمقابل بیماری‌ها، انسان افریقایی را، انسان جهان سوم‌را، مسلح می‌کند، تا در مقابل جادو و جهالت مقاوم شود، لبلان و لیون سرتاپا مسلح توطئه می‌کنند تا افریقا را مایملك اروپاکنند . غرب متمدن در دستی اسلحه برای چپاول ذخایر، ودر دست دیگر ، دارو برای زخمهای چندین هزار ساله.

افریقا دراین نمایشنامه، ساکت است. ازکمینگاه نگاه می‌کند،سیاهی در شب نشسته است؛ مانند همهٔ ملت‌های جهان سوم، فقط نگاه می‌کند.

بند و بست‌ها دربالای سر این انسان‌های زارگرفته ، جفت و جور می‌شوند، حکومت‌ها باهم کنار می‌آیند ودر این‌میان، مردم هستندکه‌قربانی می‌شوند. مانند مرغی‌که درعزا وسروردولت‌ها، سرش بریده می‌شود.جنگ اول وجنگ دوم جهانی را، نه افریقا شروع‌کرد ونه ملت های جهان سوم، ولی همهٔ کاسه‌کوزه‌ها بر سراینان‌شکسته‌شد .

در صحنه ۹ لیون به‌پدر شارل می‌گوید: پس بجنب، فریه، سیاه‌هاترا

می‌پرستند؛ یك کلمه از دهن تو کافی است که آنها را با فرانسه متحد کند.

پدرشارل: وظیفه من این نیست! من باید آنها را با مسیح متحد کنم.

لیوون: هر دوش یکی است.

درهمان صحنه درجای دیگر:

پدرشارل: می‌ترسم حق نداشته باشی!

لیوون: تو باید انتخاب بکنی؛ یا این یا آن.

پدرشارل: انتخاب یعنی قربانی کردن !! اگر مایل به این کار نباشم چه؟

لیوون: در آن صورت، حوادث بجای تو تصمیم می‌گیرند. چه سرشکستگی شرم‌آوری! و بالاخره نظامیان جنگ را انتخاب می‌کنند.

چهرهٔ انسان وحشت‌زده از خودش می‌پرسد، جنگ!؟ و بعد جواب می‌شنود، بله جنگ.

در صحنهٔ ۱۰:

شوایتزر: انگار امروزه روز، نظامی‌ها، خاطر خواه جنگ نیستند!

پدرشارل: نکند شما هم چون پزشکید، خاطرخواه ناخوشی ـ هائید؟

لیوون: سعی کنیم منصف باشیم؛ جنگ، در عمل، بیش‌از صلح قهرمان بوجود مسی‌آورد...

شوایتزر: بله، آدم‌هایی هستند که وقتی‌می‌میرند قیافهٔ خوشگل‌تری پیدا می‌کنند!

پدرشارل: سرپل خربگیری که می‌گویند، همین‌جااست:انسان، در حال جنگ، با خداوند بیشتر در صلح و صفا

است.

شوایتزر: برای یك انسان کدام یکی از این دوتا وحشتناکتر است از دست یك بچه. یا پی بردن به اینکه هیچ وقت صاحب بچه نخواهد شد؟

وقتی طبل جنگ زده می‌شود، مردم وحشت زده از این سو به آن‌سو می‌روند. چون در طول تاریخ قحطی بعد از جنگ، دمار از روزگار اجدادشان درآورده. پس مجاز هستند، هجوم بیاورند، ذخیره کنند و دوست ودشمن را نشناسند. در این بحران پول بی‌ارزش می‌شود، آذوقه نایاب می‌شود، دارو نایاب می‌شود، همه‌چیز گران می‌شود، واگردم برآری، فریاد می‌زنند «جنگ است، جنگ. مگر نمی‌فهمید؟» آخر کسی نیست که جواب بدهد: پدر آمرزیده‌ها، چرا جنگ را بالای خانهٔ من شروع کردید؟ چرا فرزند مرا قربانی می‌کنید! چرا بدن مرا زخم می‌زنید؟

پدرشارل: سرتا پاشان پر ازغده‌های بدخیم گندگی است. ریخت و روزشان دیگر اصلاً به آدمیزاد نمی‌برد. یك زورق، تو دل شب، پر از جانورهایی با نگاه انسان. وحشتناك است.

شوایتزر: چیز تازه‌ای نیست. من اینجا غده‌هایی درآوردم یکی بیست کیلو... آفریقا، اروپایی است که از پشت ذره‌بین نگاه کنند. **درست** مثل جهنم، که همین زندگی است منتها پشت ذره‌بین!

پردهٔ اول با این گفتارها تمام می‌شود.

ماری: راستی عید میلاد مسیح کی است؟ (برگ تقویم دیواری را می‌کند و با صدای بلند می‌خواند) دوم اوت ۱۹۱۴؛ هنوز کو تانوئل!

پدرشارل: نه. معجزهٔ مسیح هم همین‌جا است: انسان می‌تواند

نجات پیدا کند. ماری می‌تواند هر لحظه از نو متولد بشود. برای انسان‌ها هر روز، نوئل است.

پردهٔ دوم هم، مانند پردهٔ اول، با ۱۱ صحنه تمام می‌شود: که شکافتن روحیهٔ لبلان، لیون و ماری می‌باشد. در جایی لبلان وقتی صدای تام تامی می‌شنود، به شوایتزر می‌گوید:

لبلان: پیامشان که روشن بود. می‌گفت: «سفیدها که آمدند این‌جا جلوی جنگ‌های مارا بگیرند، حالا خودشان دارند میروند، دخل همدیگر را بیارند!».

شوایتزر: آنهم هزاران کیلومتر آن ورترا!

در پردهٔ دوم، صحنهٔ ۱۰، همه چیز تمام شده است. حالا جنگ شروع شده است. شوایتزر کودک سیاهی را در پرده اول معالجه کرده و در بیمارستان بستری است.

ماری: آخ، هروه، هروه!

(بچه بر اثر شنیدن صدای ماری به‌گریه می‌افتد)

ماری: کوچولوی من! برای چه از تختت آمدی پائین؟ چرا نخوابیده‌ای؟

بچه: می‌ترسم.

ماری: می‌ترسی؟ از چی؟ از آن تام تام‌های تمام‌روز؟

(بچه باحرکت سر می‌گوید: نه.)

ماری: از این سکوت حالا؟

(بچه باحرکت سر تصدیق می‌کند.)

ماری: اما عزیزکم، تو از آن باید وحشت کنی نه از این.

(گهواره وار تکانش می‌دهد تا هنگامی که بچه بخواب برود)

ماری: اول روز است، بعد شب. اول سروصداست، بعدش سکوت... دیروز تو درد داشتی، مگر نه؟

(بچه با حرکت سر تصدیق می‌کند)

ماری: امروز چی؟ درد نداری؟

(بچه با حرکت سر می‌گوید: نه)

ماری: همیشه همین جور بوده، همیشه خدا همین جور می‌ماند. آقا کوچولو: اول چشم انتظاری، بعد فردا؛ آخر سر، پشیمانی... اولش شادی و بعدش شاید نا امیدی... حال و روز تو این جور است، حال حال و روز ما این جور است، حال و روز همهٔ خلایق همین جور است. وقتی جنگ سر برسد، حالا به‌هر بهانه‌ای چیزی برای گفتن نمی‌ماند، جز افسوس.

در پایان پردهٔ دوم، صحنهٔ ۱۱، وقتی برای دستگیری دکتر شوایتزر می‌آیند، شوایتزر به لبلان می‌گوید: آقای لبلان، سر اسکلهٔ رودخانه یك فانوس آویزان کرده‌ایم که مراجعین غریب، شبانه محل بیمارستان را راحت پیدا کنند... ممکن است لطف بفرمائید، آن‌را از آنجا بردارید؟

پف کردن این شعله، حق خاص شماست!

نمایشنامه، با ترجمهٔ زیبای مترجم، با چند جملهٔ دیگر که بین شوایتزر، لبلان و ماری رد و بدل می‌شود، پایان می‌یابد، والحق، مترجم کاری بزرگ انجام داده است.

برای یادنامه جلال

M. A. Djamalzadeh
78 Florissant
1206 Geneva

ژنو ۲۲ خرداد ۱۳۶۱

با سلام و درود بی پایان خدمت حضرتعالی و خانمتان بویژه خانم عزیز که چشم بزرگ و زیبا دارد. ۱۲ اردیبهشت ۱۳۶۱ شمسی آل احمد همراه با نجف بازپرده سعدی و دست سرتاپا صفیم حضرتعالی شمس آل احمد همراه با نجف گاب "غروب جلال" هم امید و برستت دلانتام از فرد خوانام و شرحی نوشته ام که ملاحظه میفرمائید نمیدانم اگر مجله ای باقی مانده باشد که این نوع مطالب را چاپ کند. در هر صورت سرنیم دیشم بر اهم چاپ شود دیگر نمانده تا زمانی هم دارم که البته لم منجمله چاپ شود گمان میکنم در حدود ۲۲۰ الی ۲۵۰ صفحه بشود. اگر واقعاً مایلید که در "روزگار" چاپ شود مقاله نامه را در نسخه با تمام شرایط کاربرد بفرستید و هر دو را امضا فرمائید برای ارسال دارایی تا یک نسخه را برای خودم نگاه بدارم و نسخه دیگر را امضا کرده برای من بفرستید و دستخط هم لازم نیست بفرستید خدا بخواهد به این کار بطور منظم و دائم آغاز کنم. برای حضرتعالی که امید و ایمان تزلزل هیچ کس نمی تواند شبهه کند در مورد کسی که "طاعتی نامه" و تألیفات دیگران با نامه ای کوتاه خبر گرفتن آن را آغاز و اوراق سیاه کرده (A) در میان امواج اوراق با دیده بینا دیدم و تبسم بدارم خدا توفیق بدهد که زنده باشم صدرتش را ببینم و دست شما را هم بفشارم

«غروب جلال»

محمد علی جمالزاده

کتابی با این‌عنوان وبقلم توانا واستواراستادسیمین دانشورازطهران بدستم رسیده است. با نکته‌سنجی وعواطف انسانی برشتهٔ تحریر درآمده و درضمن «انتشارات رواق»در زمستان ۱۳۶۰ بچاپ رسیده است. کتابچه‌ایست در۴۸ صفحه وچند قطعه‌عکس که هرچندبصورت کوچك است ولی ازلحاظ مطلب و معنی و مخصوصاً **معرفی روح و فکر جلال‌آل احمد** بسیار ارزشمند است.

من تأسف دارم‌که مرد مردانه‌ای چون جلال‌آل‌احمد را یك‌بار بیشتر (آن هم تنها یك‌روز) درطول عمر ندیدم. چندین سال پیش ازین روزی تلفونمان در ژنو زنگ‌زد وصدائی گفت جلال‌آل‌احمد هستم‌واشتیاق‌ملاقات دارم. گویا در مراجعتی از سفر امریکا در ژنو بهمین قصد پیاده شده بود. با مسرت قلبی خالصانه همدیگر رادرآغوش گرفتیم ومعلوم شد باآنکه‌روز وروزگاری بعلت مطالبی که درباره کتابش‌که «مدیر مدرسه» عنوان دارد

و خودش برایم فرستاده بود نوشته بودم **از من آزرده‌خاطر است.** چنانکه می‌دانید **آزردگی در نزد مردان خدا حکم همان گردوان برگنبد است** بدین معنی که‌زود گذر است وچه بسا صفا ومحبت جای آن‌را می گیرد.

همان روز درضمن صحبت بمن گفت فلانی، کم کم درتهران زندگی برایم سخت می‌شود و حتی خود را در خطر می‌بینم. گفتم هر وقت **خطر را نزدیك دیدی خودت را به‌ژنو برسان** هرطور باشد با هم کنار خواهیم آمد اما اندك مدتی پس از آن خبر وفاتش رسید. اشخاصی که از تهران به‌ژنو می‌آمدند معتقد بودند که او را کشته‌اند ولی کسان دیگری می‌گفتند که این مطلب بی اساس است و خودش به‌حکم قضا و قدر **نمی‌دانم آیا به‌قضا و قدر معتقد بود یا نه** وبه‌علت‌مرض‌وبیماری‌درگذشته است و اکنون بدقلم **همسر وفا و صفاپرورش می‌خوانیم‌که ندای یا ایتها النفس المطمئنه وارجعی الی ربك‌راضیة مرضیة بگوش جانش رسیده بود**

دوست بر دوست شدیار بر یار

چیست‌درین‌روزگار بهتر ازین‌کار

غریق رحمت است و احتیاجی ندارد که غفران او را ازآفرینندهٔ جهان خواستار باشیم.

در صفحهٔ ۴۶ کتاب « غروب جلال » می‌خوانیم که شمس برادر **آل جلال** هم درآن موقع حضورداشته و«زبانش‌بندآمده بود» وکدام‌زبانی است‌که سرانجام بند نیاید.

درکتاب «غروب جلال» بهتر و بیشتر با او آشنا شدم وبرمن معلوم گردیدکه در **داوری سابق خودم دربارهٔ او زیاد دور نیفتاده بودم.** من خانوادهٔ آل‌احمد را از هشتادسال قبل می‌شناختم. منزل‌پدربزرگ آنها حاج سید محمدتقی طالقانی (حالا درست‌درخاطرندارم‌که **حاجی بودیانه** ولی بلاشك قدم در راه‌کعبهٔ حقیقی برمیداشت و در تهران مقام و **حرمت** بسیار داشت هرچند تهیدست وساده می‌زیست) درمحلهٔ سید ناصرالدین در

همسایگی بود وعموی جلال احمد سید محمود بهترین دوست صدیق من بود واکنون با برادر جلال یعنی شمس آل احمد هم دوسه سالی است دوست شده‌ام وسر سپرده‌ام.

در وصف جلال در کتابی که موضوع این **گفتار بی سروته است** به قلم خانم محترم و والا مقامی که در بهار سال ۱۳۲۷ با جلال آشنا شد و خودش از «دابستگی چهارده سال زندگی مشترک» (صفحه ۹) صحبت می‌دارد مطالب اساسی را دربارهٔ جسم وروح و طرز فکر و کردار و نویسندگی جلال می‌خوانیم و من دراینجا برای اینکه خوانندگان، از خودی و بیگانه، بدانند که جلال آل احمد چه وجود نادر وفیاض وسرمشق سعی و کوشش و نمونهٔ خدمتگزاری ومردم دوستی بوده است پاره‌ای از آن مطالب را درذیل نقل می‌نمایم:

« جلال خیلی شبیه نوشته‌هایش است یعنی سبك جلال خود اوست. (ص ۷)

*

« جلال در نوشته‌هایش تلگرافی، حساس، دقیق، تیزبین، خشمگین، افراطی، خشن، صریح، صمیمی، منزه طلب و حادثه طلب است. اگر کوشش دارد خانه ظلم را ویران کند، اگر در نوشته هایش میان سیاست و ادب، ایمان و کفر، اعتقاد مطلق و بی اعتقادی درجدال است، در زندگی روزمره نیز همین طور است». (ص ۸)

*

«دوگانگی شدید میان زندگی روحی وجسمی او شك نیست که ریشه‌های عمیق خانوادگی هم دارد.» (ص ۸)

۱ــ درصفحهٔ ۱۷ کتاب « غروب جلال » می‌خوانیم که پدر آل احمد روز عقد کنان پسرش بداعتراض به قم رفت ودوسال تمام به خانهٔ پسرش پا نگذاشت.

«چنانکه خـــودش برایم گفته است در آغـاز جوانی ... **سخت پای‌بند مذهب بوده است واز نماز شب وجعفرطیار وانگشتر در و عقیق وامربه‌معروف ونهـی از منکر یکـدم غافل نبوده است.**» (ص۹)

*

« موادخام نوشته‌هایش مردمند و زندگی ودرحقیقت آنچه راکه می‌نویسد زندگی کرده است یا می‌کند.»(ص۱۱)

*

« ...کلمـــهٔ احتیاط در قاموس جلال وجود نـدارد. جلال نمی‌نشیند تا حادثه براو فرود بیاید بلکه خودش به‌پیشواز حادثه و خطر می‌رود.» (ص۱۷)

*

«جلال باهمه‌خشونت‌ظاهری‌در **ته‌دل شاعرو** گاه‌حتی **رمانتیك** است.» (ص۲۰)

*

« جلال**مارکسیزم** و **سوسیالیسم** و **تا حدی اگزیستانسیالیسم** راقبلا آزموده بود و بازگشت نسبی او به **دین‌وامام‌زمان** راهی بود بسوی **آزادی** از **شر امپریالیسم** واحرازهویت ملی.» (ص ۳۰)

*

«جلال قلمزنی بود متعهد و مردی بـا انضباط تـا سرحد فداکردن خودش.» (ص۳۱)

*

«کسی‌که با جلال بود هرگز تنها نبود.» (ص۳۵)

*

«کم کم کشف حقیقت و جستجوی واقعیت و یا خود را به خطر انداختن و یا با سماجت و پی گیری مدام جلال داشت **ادبیات ناب** را شکل می‌داد.» (ص۳۷)

*

از این قبیل توصیفها به قلم دانشور که **شاید هیچکس جلال آل احمد را مانند او نشناخته است** در کتاب بازهم پیدا می‌شود و خرد خوانندگان که قلبشان نسبت به جلال مملو از اخلاص و ایمان است خودشان به‌آسانی پیدا خواهند کرد و بر فهم و ادراك و تزبینی این بانوی بسیار کم‌نظیر آفرین خواهند گفت ولی دلم راضی نشد که از آخرین صفحهٔ کتاب این عبارت را که شرح حال خود نویسنده است درموقع جدا شدن ابدی‌ازشوهر دراینجا نیاورم. نوشته است:

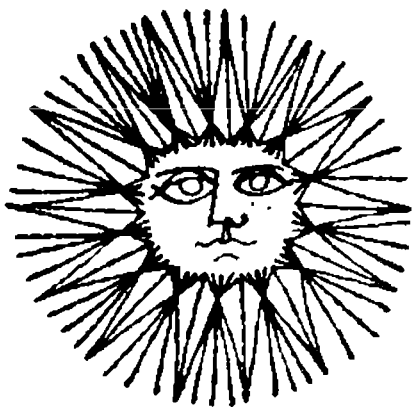
« نه شیون کشیدم و نه‌زاری کردم. قول‌داده‌بودم. بوسیدمش و بوسیدمش. در این دنیا کمتر زنی اقبال مرا داشته که جفت مناسب خودش را پیداکند.»

*

راقم این سطور می‌خواست در همین‌جا دردسر راکم کند و به‌گفتار خود پایان بدهد ولی مطلبی به‌خاطرش آمد که دلش راضی نشد نگفته بگذارد و بگذرد: «می گویند صدوبیست وچهار هزار پیامبر آمده‌اند ورفته‌اند. کتابها وسخنان آنها و دستورهای آنها را (با استثناهای بسیار نادری) در دست نداریم ولی آنچه در دست داریم و مقبول عالمیان است این‌است که دراین جهان سرتاپا مملو از مجهولات آنچه به‌عقل نزدیك‌تر است و می‌توان‌قبول کرد و بدان عمل کرد همان‌چیزی است که **نیکی کردن** نام دارد و **مامسلمان‌ها** که کم کم تعدادمان به‌یك میلیارد خواهد رسید هرروز چند بار درنمازهای خود تکرار می کنیم که « حی‌علی خیرالعمل» وبهترین اسباب و وسیله برای امکان به‌عمل کردن این دستور بسیار عاقلانه همانا این است که زن‌ومردی که

باهم عروسی می‌کنند وعمری را باید باهم بپایان برسانند(چه دارای فرزند باشند یانباشند) **باید نهایت کوشش را مبذول دارندکه باهم دوست باشند و همدیگر را دوست بدارند و نسبت بیکدیگر صادق و خیرخواه وسازگار باشند** والا اگر چنین نباشد، **اعم‌ازآنکه درتحت‌حکومت‌مشروطه‌وجمهوری ویا مستبده وانواع واقسام حکومتها ورژیم‌های‌گوناگون و رنگ برنگ دیگرباشند** (البته با تفاوتهای فاحش و مهم) زندگانی آنها شبیه بهمین زندگانی معلوم‌الحالی خواهد بود که درگذشتهٔ دور و دراز بوده و امروز هم هنوز هست و نمونه‌های نامبارک آنرا هر روز در کتابها ودر مجله‌ها و در ستون‌های‌روزنامه‌ها می‌خوانیم وانگشت عبرت بدهان می گیریم«سیمین دانشور هم درکتاب موجز ولی با مغز ومعنا، تجربهٔ خود یعنی«غروب‌جلال» جز این درس دیگری بما نمی‌دهد وراه دیگری جلو پای ما نمی‌گذارد و بکمك فکرنیرومند وقلم باتأثیر خود **بما وعالمیان** می‌گوید: «وچنین است مرد باش وبرو». اکنون جلال‌آل‌احمد درآغوش **خاك‌آرامی‌بخش و خوش پذیرائی فارغ از آن همه دردسر و امید ویأس و تنفر و زد وخوردهای فکری غنوده است** وزبان احدیت در گوش وجود خاکی و جاودانی او می‌گوید «**شب ثمورگذشت و لب تنورگذشت**» و «ان‌الله و انا‌الیه‌راجعون».

ژنو ۲۱ خرداد ۱۳۶۱ ش



بخشی از...

رومان و داستان کوتاه ...

۱- **وداع با اسلحه** / نوشته: ارنست همینگوی / ترجمه: نجف دریابندری / چاپ: ؟ / انتشارات: نیلوفر / قیمت: ۶۵۰ ریال

۲- **...و گلهای آبی** / مجموعه ۲۱ داستان کوتاه / ترجمه: محمدعلی صفریان و منوچهر پوریان خیر / انتشارات: ؟ / قیمت: ۴۰۰ ریال

۳- **بعل زبوب** / نوشته: ویلیام گلدینگ / ترجمه: م. آزاد / قیمت: ۴۳۰ ریال / انتشارات / ابتکار.

۴- **یک گل سرخ برای امیلی** / نوشته: ویلیام فاکنر / ترجمه: نجف دریابندری / انتشارات: نیلوفر

۵- **لرد جیم** / نوشته: جوزف کنراد / ترجمه: صالح حسینی / انتشارات: نیلوفر / قیمت ۶۰۰ ریال.

۶- **ازچشم غربی** / نوشته: جوزف کنراد / ترجمه: احمد میرعلایی / انتشارت زمان / قیمت: ؟

۷- **جبه خانه** / نوشته: هوشنگ گلشیری / انتشارات: تهران / قیمت: ۲۲۰ ریال.

۸- **حدیث ماهیگیر و دیو** / نوشته: هوشنگ گلشیری / انتشارات: آگاه / قیمت: ۱۲۵ ریال.

۹- **خانم دالووی** / نوشته: ویرجینا وولف / ترجمه: پرویز داریوش / انتشارات رواق و زمان نو.

۱۰- **هشت داستان** / مجموعه هشت داستان از نویسندگان جدیدایران / انتشارات: اسفار / چاپ اول / قیمت ۲۵۰ ریال

۱۱- **باغ آلبالو** / نوشته: انتوان چخوف / ترجمه: سیمین دانشور / انتشارات رواق.

۱۲- **جی پی** / نوشته: ماریولودی / ترجمه: حسین افشار / نگارش: ناصر زراعتی / انتشارات: پچوالک

شعر...

۱- **فضای خالی مسدود** / مجموعه شعر از حمید رضا رحیمی / انتشارات: رواق. قیمت ۱۱۰ ریال / نشر و پخش ۶۳

۲ـ **اشراقیا** / نوشته: آرتور رمبو / ترجمه: بیژن الهی / انتشارات : فاریاب. (این کتاب درشماره بعد معرفی خواهدشد.)

۳ـ **بهار در آوازهای ما** / مجموعه شعر از عزیز ترسه / انتشارات : آشتیانی / قیمت: ۱۰۰ ریال / ۵۲ صفحه

۴ـ **خط‌ها و نقطه‌ها** / مجموعه شعر از فرامرز سلیمانی / ناشر: واژه و کتاب موج / مجموعه آثاری از ۱۳۵۴ تا ۱۳۴۸ / ۵۵ صفحه.

هنر...

۱ـ **فرهنگ سینمای ایران** / نوشته: مصطفی زمانی‌نیا / انتشارات: آدینه.

۲ـ **نشانه‌ها و معنا در سینما** / نوشته: پیتر وولن / ترجمه: ناصر زراعتی / انتشارات: تیراژه

۳ـ **سیکه‌ایروس** / نوشته: سیکه ایروس نقاش / ترجمه : سیلویا کالز و فریده شبانفر / انتشارات: دنیای نو.

۴ـ **موسیقی فیلم** / نوشته :تورج زاهدی / انتشارات :فاریاب.

سفرنامه...

۱ـ **سفرنامه برادران شرلی** / به‌کوشش علی دهباشی / انتشارت: نگاه.

۲ـ **سفرنامه فرنگ حاج سیاح** / به‌کوشش علی دهباشی / انتشارات : نشر ناشر

تاریخ و تحقیق و ...

۱ـ **چشم‌اندازهای اسطوره** / نوشته :میرچا الیاده / ترجمه: جلال ستاری / انتشارات: توس / قیمت: ۳۲۵ ریال.

۲ـ **روانشناسی یادگیری** / نوشته علی اکبر شعاری نژاد / انتشارات : توس قیمت ۶۰۰ ریال.

۳ـ **اندیشه‌های طالبوف تبریزی** / نوشته: فریدون آدمیت / انتشارات : دماوند / قیمت ۲۰۰ ریال.

۴ـ **نقد و تحلیل جباریت** / نوشته: مانس اشپربر / ترجمه :کریم قصیم / انتشارات : دماوند.

قیمت ۳۵۰ ریال

ناشر و گردآورنده: محمد محمدعلی