شعر و سیاست
و
بیست و چهار مقاله ی دیگر
مجید نفیسی

شعر و سیاست

و

بیست و چهار مقاله‌ی دیگر

مجید نفیسی

۱۹۹۹

ISBN: 91-88297-24-1

BARAN

شعر و سیاست

و

بیست و چهار مقاله‌ی دیگر

مجید نفیسی

نقاشی روی جلد: نوشین نفیسی

نشر باران، سوئد

چاپ اول، ۱۳۷۸، ۱۹۹۹

قیمت: ۱۲ دلار یا معادل آن

Baran
Box 4048
163 04 SPÅNGA, SWEDEN
Tel: +46 (0) 8 471 92 71
Fax: +46 (0) 8 471 93 71
Email: baran@mail.bip.net

فهرست

یادداشت / ۵
۱.عشق در "خسرو و شیرین" نظامی /۷
۲.عشق ممنوع در "ویس و رامین" گرگانی /۱۵
۳.عشقِ گمشده در "کنبد سیاه"/۲۷
٤.چهره زن در شعر احمد شاملو /۳۷
۵.بازگشت به طبیعت در شعر نیما یوشیج /٤۹
٦.زال بدنشان /۷۹
۷.سایَه روشن معلول بودن /۸۹
۸.سه کتاب مقدس /۱۰۱
۹.شعر و سیاست /۱۱۱
۱۰.کتابی در باره‌ی خودمان /۱۲۱
۱۱.ابراهیم در "آینه‌های دردار"/۱۲۷
۱۲.آتشی بی دود / ۱۳۵
۱۳.فردیت و "سفری در مه"/۱۳۹
۱٤.چهره‌مرد در داستان‌های یك زن /۱۵۳
۱۵.سه شاخه از شعر من /۱۵۹
۱٦.خودکشیِ نوشین /۱٦۷
۱۷.نوروز درَ مهاجرت/۱۷۳
۱۸.نامه‌های زندان/ ۱۷۷
۱۹.نامه‌ای به پدرم /۱۹۳
۲۰.خواننده‌ای درون من /۱۹۹
۲۱.اودیسه یا انه‌ئید؟ نگاهی به شعر منصور خاکسار /۲۰۳
پیوست. مارکس، نه چون یك پیشوا /۲۰۹
۲۲."دستنوشته‌های پاریس" و تئوری "جوهر انسان"/۲۱۱
۲۳."مساله‌ی یهود" و تئوری "دولت سیاسی"/۲۲۱
۲٤."نقد اصل دولت هگل" و بررسی شکل و محتوای دولت سیاسی /۲۳۱
۲۵."تزهائی در باره‌ی فویرباخ" و نقد تئوری "جوهر انسان" /۲۳۹

یادداشت

مقالاتی که در این مجموعه می‌خوانید در سال‌های ۹۸ـ۱۹۹۰ نوشته شده و قبلاً در نشریات آدینه (ایران)، آرش (فرانسه)، اندیشه‌ی آزاد (سوئد)، بررسی کتاب (آمریکا)، پویشگران (آمریکا)، دفترهای شنبه (آمریکا) و فروغ (آمریکا) به چاپ رسیده‌اند.

چهار مقاله‌ی نخستین در واقع دنباله‌ی کار نویسنده در کتاب "در جستجوی شادی: در نقد فرهنگ مرگ‌پرستی و مردسالاری در ایران" است. مقاله‌ی پنجم طرح رساله‌ی دکتری من می‌باشد. مقالات ششم و هفتم کوششی است در جهت معرفی مسأله‌ی حقوق اجتماعی معلولین به خوانندگان فارسی زبان. مقالات هشتم و هجدهم به ترتیب کتب مقدس و ادبیات زندان را بعنوان آثار ادبی و نه مذهبی یا سیاسی مورد مطالعه قرار می‌دهند. مقاله نهم که عنوان کتاب از آن گرفته شده به نوعی خمیرمایه‌ی این کتاب یعنی رابطه‌ی ادبیات و اجتماع را در بر دارد. در مقالات یازدهم و دوازدهم به کار دو تن از نویسندگان درون مرز که مدتی مهمان ما بوده‌اند پرداخته شده است. بقیه‌ی مقالات به بررسی آثار نویسندگان ایرانی در مهاجرت یا مسائل زندگی در تبعید اختصاص یافته است.

چهار مقاله‌ی پیوسته کتاب در سال‌های ۸۷ـ۱۹۸۵ نوشته شده و در نشریه‌ی تلاش (سوئد) به چاپ رسیده‌اند. این نوشته‌ها نشانه‌ی تلاش نویسنده است برای شکستن قیود آرمانی و رسیدن به یك موضع فکری مستقل.

من از دیرباز بر این باور بوده‌ام که روشنفکران برون مرز می‌توانند بر زندگی هم‌میهنانِ خود تأثیر مثبتی بگذارند به شرط این که کار خود را

جدی بگیرند و پشت جبهه‌ی این و آن نشوند. امیدوارم که کتاب حاضر گواه این تلاش باشد.

در پایان از فضل الله روحانی و مهرنوش مزارعی که مرا در تصحیح نمونه چاپی این کتاب یاری دادند سپاسگزارم.

م. ن
ژوئن ۱۹۹۸ لُس آنجلس

عشق در «خسرو و شیرین» نظامی

سال‌ها پیش وقتی که برای اولین بار منظومه‌ی خسرو و شیرین اثر نظامی را دیدم تعجب کردم که چرا آن را «خسرو و شیرین» نامیده و نه فرهاد و شیرین. البته در کتاب‌های تاریخ دبستانی از «خسرو پرویز» و مجالس بزم او چیزهایی خوانده بودم ولی نمی‌دانستم که معشوقه او شیرین است و شیرین را فقط جفت و قرین فرهاد می‌پنداشتم. بعد که منظومه نظامی را خواندم متوجه شدم که خسرو و فرهاد هر دو عاشق شیرین هستند با این تفاوت که اولی در عشق خود کامیاب می‌شود حال آنکه دومی شکست می‌خورد و خود را از کوه بیستون به زیر می‌افکند.

اشتباه من بی‌دلیل نبود. آنچه که در حافظه‌ی قومی ما نقش بسته داستان عشق افلاطونی فرهاد به شیرین است و نه ماجرای عشق زمینی «خسرو و شیرین». در ادبیات کتبی و شفاهی ما همه جا فرهاد سنگ‌تراش بعنوان نمونه‌ی عالی پایداری و خلوص در عشق و خسرو بعنوان آدم خوشگذران و هوسباز معرفی می‌شود. من ریشه‌ی این برخورد را در فرهنگ مسلط بر جامعه جستجو می‌کنم که در آن عشق جسمانی و خوشی گناه شمرده می‌شود و در عوض خودآزاری و عشق خیالی تبلیغ می‌گردد.

نظامی داستان خسرو و شیرین را با مقدمه‌ای در باب عشق شروع می‌کند. او سرچشمه‌ی هستی را عشق می‌خواند:

فلك جز عشق محرابی ندارد
جهان بی‌خاك عشق آبی ندارد (ص ۵)

عشق او جنبه‌ی خیالی ندارد و تنها نشانه‌ی کشش دو فرد به یکدیگر است:

طبایع جز کشش کاری ندارند
طبیبان این کشش را عشق خوانند (همانجا)

در واقع نظامی خود نیز هنگام سرودن منظومه خسرو و شیرین از یك عشق زمینی شخصی ملهم می‌شود. همسرش آفاق، زنی از ترکان دشت قبچاق در جوانی می‌میرد و خاطره‌ی او الهام‌بخش کار نظامی می‌شود. چنانچه در ادامه‌ی بیت فوق می‌گوید:

چو من بی‌عشق خود را جان ندیدم
دلی بفروختم جانی خریدم
به عشق آفاق را پر دود کردم
خرد را چشم، خواب‌آلود کردم
کمر بستم به عشق این داستان را
صلای عشق در دادم جهان را

و با این اشاره داستان را به پایان می‌رساند:

برین افسانه شرط است اشك راندن
گلابی تلخ بر شیرین فشاندن
بحکم آنکه آن کم زندگانی
چو گل بر باد شد روز جوانی
سبك‌رو چون بت قبچاق من بود
گمان افتاد خود کافاق من بود (ص ۳۲۶)

در متن داستان چهار رابطه‌ی جنسی، برجسته می‌شوند:
۱ـ رابطه‌ی خسرو و شیرین
۲ـ رابطه‌ی خسرو و مریم

۳ـ رابطه‌ی خسرو و شکَر
٤ـ رابطه‌ی فرهاد و شیرین

مریم و شکَر هر دو نشانه انحراف از عشق هستند. نظامی در اولی، ازدواج بدون عشق را به نقد می‌کشد و در دومی هوس زودگذر را. ازدواج خسرو با مریم از روی عشق نیست بلکه از روی ملاحظات سیاسی است. او برای درهم شکستن شورش بهرام چوبینه و حفظ سلطنت خود به کمك قیصر روم نیازمند است و بهمین منظور با دختر او ازدواج می‌کند. مصلحت‌جویی‌های اقتصادی و سیاسی پایه‌ی بیشتر ازدواج‌ها است و نظامی در واقع با ترسیم رابطه‌ی عاری از مهر مریم و خسرو به اساس ازدواج‌های سنتی حمله می‌کند. خسرو باید از پادشاهی خود بگذرد تا بتواند به عشق واقعی برسد. شیرین یك جا به او می‌گوید:

مرا در دل ز خسرو صد غبار است
ز شاهی بگذر آن دیگر شمار است
هنوزم ناز دولت می‌نمایی
هنوز از راه جباری در آیی
هنوزت در سر از شاهی غرور است
دریغا کاین غرور از عشق دور است
تو از عشق من و من بی‌نیازی
ترا شاهی رسد یا عشق بازی
نیاز آرد کسی کو عشق‌باز است
که عشق از بی‌نیازان بی‌نیاز است. (ص ۲۳۸)

شکَر، مریم وارونه است. خسرو وصف لعبت‌گری او را شنیده و می‌خواهد از او کام بگیرد. شکر اما زیرك است و در شبِ اولِ همبستری، یکی از کنیزان خود را بجای خود به بستر شاه می‌فرستد و

فقط پس از اینکه خسرو حاضر می‌شود او را عقد کند تن به همخوابگی می‌دهد. بدین ترتیب نظامی مخالف هوس‌بازی مردان نیست به شرط این که مهر رسمی شرع بر آن بخورد. ولی با این وجود اینگونه کام‌جویی‌ها را زودگذر می‌بیند و عشق واقعی را مطلوب خود می‌داند. عشق زودگذر عَرَضی است حال آنکه عشق واقعی جوهری است همچنان که شکر خود یك شکل از شیرینی است و شیرین ذات و جوهر شیرینی.

ز شیرین تا شکر فرقی عیان است
که شیرین جان و شکر جای جان است
دلش می‌گفت شیرین بایدم زود
که عیشم را نمی‌دارد شکر سود (ص ۲۱۲)

عشق فرهاد به شیرین خیالی است و همان رابطه‌ای را با عشق واقعی دارد که مُثُل افلاطونی با اشیاء واقعی. فرهاد نشانه‌ی کمال از خود گذشتگی و خلوص مطلق در عشق است و حاضر است برای رسیدن به عشق خود، به معنای واقعی کلمه، کوهی از سنگ را پاره پاره کند و بدون معشوقه مایل به زندگی نیست. کام‌جویی جنسی او را بر نمی‌انگیزد، چنان‌که یك بار که شیرین سوار بر اسب سقوط می‌کند فرهاد برای احتراز از تماس بدنی تن به چنین قدرت‌نمایی می‌دهد:

چنین گویند کاسب باد رفتار
سقط شد زیر آن گنج گهربار
چو عاشق دید کان معشوق چالاك
فرو خواهد فتاد از باد بر خاك
به گردن اسب را با شهسوارش
ز جا برخاست و آسان کرد کارش

به قصرش برد ز آن سان ناز پرورد
که موبی بر تن شیرین نیازرد
نهادش بر بساط نوبتی گاه
به نوبت‌گاه خویش آمد دگر راه (ص ۱۸٤)

فرهاد هیچگاه مستقیماً به شیرین ابراز عشق نمی‌کند و در عوض با رقیب خود خسرو بر سر شیرین به معامله می‌نشیند. او حاضر است کوهی از سنگ را پاره پاره کند و بدین ترتیب رقیب خود را از میدان بیرون براند اما قادر نیست که به شیرین بگوید "دوستت دارم". فرهاد تمثال معشوقه را می‌خواهد نه خود او را. به شیرین که به میل خود برای دیدن او به کوهستان آمده اظهار عشق نمی‌کند ولی در مقابل نقش بی‌جان او بر سنگ، شبانه روز به راز و نیاز می‌پردازد. در واقع عشق برای فرهاد به معنای ایجاد ارتباط بین دو فرد زنده نیست بلکه دل‌مشغولی یك عاشق ناکام است با خودش.

فرهاد برای بدست آوردن دل شیرین هرگز بطور مثبت تلاش نمی‌کند بلکه نومیدانه راه بیابان را در پیش می‌گیرد و همنشین جانوران می‌شود. آیا وجود این نومیدی مفرط را می‌توان به حساب تفاوت طبقاتی بین عاشق سنگتراش و معشوقه‌ی صاحب تاج گذاشت؟ فرهاد تجسم عشق خیالی است و بهمین دلیل باید اسیر ناکامی خود باقی بماند. حتی اگر توطئه‌گری خسرو، فرهاد را از بیابان‌گردی به کوه‌بُری در بیستون نمی‌کشانید باز هم فرهاد نمی‌توانست از قلمرو ناکامی بگذرد و به عشق خود دسترسی یابد. فرهاد اسطوره‌ی عشق است و نه واقعیت آن، و کامروایی با طبیعت این اسطوره در تضاد است.

عشق خسرو و شیرین به یکدیگر بر خلاف عشق فرهاد به شیرین واقعی است. آنها در آغاز مانند عشاق خیالی، ندیده عاشق یکدیگر می‌شوند ولی در جریان داستان برای واقعیت بخشیدن به عشق خود

بطور واقعی تلاش می‌کنند. شیرین به سوی ایران اسب می‌تازد و خسرو به سمت ارمنستان. در طی این راه نه تنها باید آن‌دیگری را عوض کنند بلکه خود نیز دگرگون می‌شوند. خسرو در می‌یابد که برای رسیدن به عشق پایدار باید از مصلحت‌جویی‌های مافوق عشق (مریم) و هوس‌بازی‌های زودگذر (شکر) بگذرد و شیرین می‌فهمد که برای جلب معشوق باید تن به خطر بدهد و از اینکه جامعه او را بدنام بخواند نهراسد. شیرین از ابتدای آشنایی با خسرو به سفارش مهین بانو، خاله‌ی تاجدار خود حاضر نمی‌شود که بدون عقد ازدواج با خسرو همبستر شود ولی سرانجام در اواخر کار ذهناً آماده‌ی چنین کار خلاف عرفی می‌شود. در صفحه‌ی ۲۷۰ از شاپور پیشکار خسرو دو حاجت می‌خواهد:

دوم حاجت که گر یابد به من راه
به کابین سوی من بیند شهنشاه
گرین معنی بجای آورد خواهی
بکن ترتیب تا ماند سیاهی
و گرنه تا ره خود پیش گیرم
سر خویش و سرای خویش گیرم

عشق شیرین و خسرو جسمانی و شاد است. آنها هر دو از دیدار یکدیگر لذت می‌برند و زیبایی‌های یکدیگر را وصف می‌کنند. اسب می‌تازند، در آب تن می‌شویند، گل می‌چینند، می‌گساری می‌کنند و از زبان عود باربد وچنگِ نکیسا به مناظره می‌نشینند. آنها دو فرد واقعی هستند با جسم و روح مشخص که در جریان یك عشق زمینی قرار می‌گیرند و برای رسیدن بیکدیگر خوشبینانه تلاش می‌کنند.

البته این عشق زمینی در متن یك جامعه‌ی مردسالار می‌گذرد و نظامی نیز قادر نیست که از مرز تعصبات آن فراتر رود. شیرین تجسم

پاک‌دامنی و بکارت شمرده می‌شود حال آن‌که خسرو مجاز است با زنان دیگر معاشقه کند. حتی هنگامی که شیرین سرانجام ذهناً آماده می‌گردد که بدون اجازه شرع با خسرو همبستر شود خواننده دچار تردید است که این را به حساب عصیان شیرین علیه تعصبات بداند یا قبول تحقیر شخصیت خود در مقابل خسرو.

ماجرای فرهاد و داستان خسرو و شیرین هر دو با سرانجامی تلخ تمام می‌شوند.

فرهاد با شنیدن خبر دروغین مرگ شیرین خود را از کوه به زیر می‌افکند. خسرو به دست شیرویه پسر مریم کشته می‌شود و شیرین نیز برای فرار از همبستری اجباری با ناپسری خود دست به خودکشی می‌زند. با وجود این شباهتِ پایانی، ماهیت دو عشق همچنان متضاد باقی می‌ماند. عشق فرهاد ذاتاً محکوم به شکست است ولی عشق خسرو و شیرین از امید و شادی سرچشمه می‌گیرد. آیا زمان آن نرسیده که در حافظه‌ی قومی خود گردگیری کنیم و در کنار خاطره‌ی ناکامی‌ها از سرگذشت کامیابی‌ها نیز یاد کنیم؟

آوریل ۹۱

در آوردن نقل قول‌ها از کتاب «خسرو و شیرین» به‌کوشش عبدالمحمد آیتی، چاپ دوم، ۱۳۶۳، سود جسته‌ام.

عشق ممنوع در «ویس و رامین» گرگانی

منظومه‌ی «ویس و رامین» که در نیمه‌ی اول قرن پنجم هجری نوشته شده، از قدیمی‌ترین نمونه‌های ادبیات ممنوع ماست. نظامی که نیم قرن پس از گرگانی منظومه‌ی خسرو و شیرین خود را تحت تأثیر کتاب گرگانی سروده، چنین از ویس فاصله می‌گیرد:

چو ویس از نیکنامی دور گردید
به زشتی در جهان مشهور گردید

و:

وگر لَختی ز تندی رام گردم
چو ویسه در جهان بدنام گردم (از مقدمه‌ی محجوب، ص ۹۵)

در میان معاصرین نیز وحید دستگردی از منظومه‌ی «ویس و رامین» چنین یاد می‌کند: «نظامی در نظم خسرو و شیرین و لیلی و مجنون عشق و عفت را به سرحد کمال تعریف و توصیف و ترویج کرده و گویی از نظم کردن فخر گرگانی، ویس و رامین را که در حقیقت افسانه‌ای است زشت و کتابی است دشمن ناموس و خصم تاریخ عظمت اخلاقی ایران بی‌نهایت متأثر شده و خواسته کسر آن بزهکاری و جنایت را با افسانه‌های عشق و عفت و پاکی جبران سازد و عظمت اخلاقی ایران را نگاهبانی کند، الحق ایرانیان هم عقیده‌ی حکیم نظامی را پیروی کرده و

افسانه‌ی ویس و رامین را به دور انداخته...» (ایضاً ص ۹٤)

گرگانی خود البته داعیه‌ی سرودن اثری ممنوع را ندارد و این عنوانی است که من با توجه به عکس‌العمل اهل قلم بر کار او می‌نهم. او اساساً شاعری‌ست خالی از هر گونه رسالت. نه مانند متقدم خود فردوسی (در شاهنامه) زنده کردن عجم را وظیفه‌ی خود می‌شمارد و نه مانند متأخر خود نظامی (در خسرو و شیرین) ضرورت عشق را مایه‌ی کار خود می‌داند. او این داستان را فقط بدان دلیل از نثر پهلوی به نظم دری بر می‌گرداند که آن را حدیثی زیبا می‌یابد:

مرا یك روز گفت آن قبله‌ی دین
چه گویی در حدیث ویس و رامین
که می‌گویند چیزی سخت نیکوست
درین کشور همه کس داردش دوست
بگفتم کان حدیثی سخت زیباست
ز گرد آورده‌ی شش مرد داناست
ندیدم زان نکوتر داستانی
نماند جز به خرّم بوستانی (ایضاً ص ۲۰)

طرح داستان از این قرار است: شاه سالخورده‌ای در مرو بنام مؤبد منیکان از بزرگ‌زاده‌ای بنام شهرو تقاضای ازدواج می‌کند، اما زن صاحب شوهر و فرزند است. بالاخره هر دو توافق می‌کنند که اگر شهرو دختر بزاید مؤبد او را به زنی بگیرد. نام این دختر ویس است که در کودکی همراه با برادر کوچك مؤبد، رامین بدست دایه‌ای در خوزان پرورده می‌شود و پس از بلوغ به پیشنهاد مادرش به عقد برادرش، ویرو در می‌آید. مؤبد برای تصاحب ویس به مهاباد سرزمین شهرو لشکر می‌کشد و شوهر او قارن را می‌کشد، ولی از ویرو شکست می‌خورد. پس از مدتی

شاه موفق می‌شود که شهرو را به مال بفریبد. مادر درهای دژ را گشوده و ویس و دایه را به مؤبد می‌دهد. در هنگام بازگشت به مرو بادی پرده‌ی عماری ویس را کنار می‌زند و رامین با دیدن چهره‌ی ویس دل‌باخته‌ی او می‌شود. از اینجا تا نزدیك به پایان کتاب صرف بیان ماجراهای عشق پنهان و گاه آشکار ویس با برادر شوهر خود می‌شود. در پایان وقتی که دو برادر برای تسویه حساب نهایی لشکر آراسته‌اند، گرازی به سراپرده‌ی مؤبد حمله می‌کند و او را می‌کشد. سلطنت به رامین می‌رسد و او و ویس هشتاد و سه سال در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند. رامین پس از مرگ دلدارش از سلطنت کناره می‌گیرد و برای سه سال در کنار دخمه گور ویس به ریاضت می‌پردازد و در همان جا می‌میرد.

آنچه بر این سرگذشت برچسب ممنوع می‌زند صحنه‌های بی‌پرده‌ی هم‌آغوشی یا بی‌پروایی زبان آن نیست. از این لحاظ منظومه فخر گرگانی را مطلقاً نمی‌توان پرنوگرافیك خواند. ریشه‌ی این به اصطلاح بدنامی را باید در خلاف عرف بودن برخی روابط جنسی موجود در داستان شمرد؛ بطور مشخص: رابطه‌ی ویس با ویرو، رامین با دایه و از همه مهم‌تر ویس با رامین.

ویس و ویرو

محیط داستان پارتی (و شاید ساسانی) است. ظاهراً از آنجا که در پاره‌ای از آن عصر ازدواج بین برادر و خواهر یا پدر و دختر در میان اشراف زنای با محارم شمرده نمی‌شده است، ما در اثر فوق به ازدواج ویس با برادرش ویرو بر می‌خوریم. هنگام طرح موضوع شاعر نه تنها به طعن و لعن شخصیت‌های اثر خود نمی‌پردازد بلکه می‌کوشد تا از زبان شهرو که پیشنهاد دهنده‌ی این وصلت است برای این کار خلاف عرف

دلیل آورد:

چو مادر دید ویس دلستان را
به گونه خوار کرده گلستان را
بدو گفت ای همه خوبی و فرهنگ
جهان را از تو پیرایه‌ست و اورنگ
ترا خسرو پدر بانوت مادر
ندانم در خورت شویی به کشور
چو در گیتی ترا همسر ندانم
به ناهمسرت دادن چون توانم
در ایران نیست جفتی با تو همسر
مگر ویرو که هستت خود برادر
تو او را جفت باش و دیده بفروز
وزین پیوند فرّخ کن مرا روز
زن ویرو بود شایسته خواهر
عروس من بود بایسته دختر (ص ۳۲)

با وجود این که این دو با یکدیگر ازدواج می‌کنند ولی در شب زفاف چون ویس قاعده است هماغوشی صورت نمی‌گیرد و ویس دوشیزه می‌ماند. اشاره به دوره ماهیانه زن یکی از نمونه‌های کار ممنوع در اثر گرگانی است:

کجا آن شب که ویرو بود داماد
به دامادیش هر کس خرّم و شاد
عروسش را پدید آمد یکی حال
کزو داماد را وارونه شد فال
فرود آمد قضای آسمانی

که ایشان را ببست از کامرانی
گشاد آن سیم‌تن را علّت از تن
به خون آلوده شد آزاده سوسن
دو هفته ماه یك هفته چنان بود
که گفتی کان یاقوت روان بود
زن مغ چون برین کردار باشد
به صحبت مرد از او بیزار باشد
اگر زن حال از او دارد نهانی
بر او گردد حرام جاودانی (ص ٥٤)

رامین و دایه

هم‌خوابگی رامین با دایه از ازدواج ویس و ویرو غیر مترقبه‌تر است. رامین شیفته‌ی زن برادر خود شده و برای گشایش دل تنگ خود به باغی پناه می‌برد. در آن جا دایه را می‌بیند و از او کمك می‌خواهد. ولی از دایه جز سرزنش نمی‌شنود. آنگاه دایه را عاجزانه در آغوش می‌کشد و تماس بدنی کار را به همخوابگی می‌کشاند:

بگفت این و پس او را تنگ در بر
کشید و داد بوسی چند بر سر
وزان پس داد بوسش بر لب و روی
بیامد دیو رفت اندر تن اوی
ز دایه زود کام خویش برداشت
تو گفتی تخمِ مهر اندر دلش کاشت (ص ٩١)

در توجیه این کار شاعر، از خرافات متداول ضد زن بهره می‌جوید:

چو بر زن کام دل راندی یکی بار
چنان دان کش نهادی بر سر افسار
چو رامین از کنار دایه برخاست
دل دایه به تیمارش بیاراست
دریده شد همانگه پرده‌ی شرم
شد آن گفتار سردش در زمان گرم (ایضاً)

کام‌جویی تنها دلیل عشق جنسی است و چون مرد از این زاویه به زنان نزدیك شود همه‌ی زنان در نظر او یکسان می‌رسند:

بدو گفت ای فریبنده سخنگوی
ببردی از همه کس در سخن گوی
دلت از هر کسی جویای کام است
ترا هر زن که بینی ویس نام است
مرا تو دوست بودی ای دل‌افروز
ولیکن دوست‌تر گشتم از امروز (ایضاً)
گسسته شد میان ما بهانه
که شد تیر هوا سوی نشانه
از این پس هر چه تو خواهی بفرمای
که از فرمانت بیرون ناورم پای (ایضاً)

دایه تقریباً همه کاره است. او ویس و رامین را هر دو خود بزرگ می‌کند و تا پایان داستان نقش دایگی را از دست نمی‌دهد. در اثر جادوی دایه است که میان مؤبد و ویس جدایی دائمی می‌افتد، و با تردستی هموست که ویس به معاشقه با رامین تن در می‌دهد.

در این‌جا می‌توان با استفاده از نظریات فروید دایه را نماینده‌ی مادر شمرد و همخوابگی او و رامین را به حساب عقده‌ی اُدیپ گذاشت یا اینکه آن را انعکاس ساده روابط درون خانه‌های اربابی شمرد. ولی نتیجه در هر صورت یکسان است: رامین برای این که بتواند به عشقی پخته برسد باید از دوره‌ی عشق‌های نابالغ بگذرد. همین امر در مورد ویس نیز صادق است.

ویرو می‌تواند نماینده‌ی پدر ویس شمرده شود و عشق ویس به او چون عقده الکترا به حساب آید. اما عشق‌های کودکانه تنها مانع راه نیست.

ویس و مؤبد

ویس برای پخته شدن در عشق نه تنها باید از عشق‌های نابالغ بگذرد بلکه مجبور است در برابر ازدواج اجباری نیز بایستد. عقد این وصلت حتی قبل از اینکه نطفه‌ی او بسته شود بین مؤبد شاه و مادرش برقرار گردیده و تمایل او مطلقاً نادیده گرفته شده است. شاه ویس را کلیددار خزائن خود می‌کند ولی با وجود این، مهر پیرمرد هرگز در دل دختر نمی‌گیرد. ویس یك جا احساسات خود را چنین بیان می‌سازد:

مرا شاه جهان سالار و شوی است
ولیکن بدسگال و کینه‌جوی است
اگر شوی‌ست بس نادلپذیر است
کجا بدرای و بدکردار و پیر است (ص ۱۲۶)

مؤبد مردی سست اراده و شاید هم به تعبیری آسان‌گیر است و با وجود این که از ماجرای عشق رامین و ویس باخبر می‌شود ولی از حد

تبعید کردن و تازیانه زدن ویس (در ماجرای دژ اشکفت دیوان) یا خنجر نهادن بر گلوی برادر (پس از سرود گوسان) فراتر نمی‌رود ولی عشق او در دل ویس نمی‌گیرد زیرا پایه‌ی آن بر اجبار و مقتضیات سیاسی قرار دارد.

ویس و رامین

با وجود این که عشق رامین به ویس با یك نگاه ناگهانی (پرده عماری) شعله‌ور می‌شود ولی زمینه‌ی آن در معاشرت‌های قبلی آن دو ریخته شده است؛ هنگامی که هر دو در خوزان نزد دایه بسر می‌برند. شاعر البته از این زمینه‌ی قبلی در کار خود استفاده نمی‌کند و فقط به اشاره از آن می‌گذرد، ولی به اعتقاد من برای درك عشق ویس و رامین تأمل بر آن مهم است. دو عاشق قبل از این که درگیر روابط عاشقانه شوند با یکدیگر معاشرت دارند و از حالات هم با خبر هستند. تازه پس از آغاز جرقه‌ی عشق، ویس و رامین باید از موانع بسیار بگذرند تا بتوانند عاقبت به عشق ممنوع خود مشروعیت دهند.

رامین مردی است عاشق‌پیشه و طنبورزن و سازنده‌ی چنگی بنام رامتین. او با وجود این که بارها به برادر قول می‌دهد که دیگر گرد همسر او نگردد ولی نمی‌تواند در برابر تمایل آتشین خود تاب آورد و حاضر است از سخت‌ترین راه‌ها بگذرد و از بلندترین دژها فراز آید تا به دلداده‌ی خود برسد. ویس و رامین حتی یك‌بار تصمیم به جدایی می‌گیرند و رامین به گوراب می‌رود و با زنی بنام گل ازدواج می‌کند ولی تجربه‌ی این پیوند نیز به او می‌آموزد که دلدار واقعی او کیست.

ویس ابتدا در برابر اصرار دایه مقاومت می‌کند و نمی‌خواهد پا را از دایره‌ی به اصطلاح عفاف بیرون بگذارد ولی هنگامی که دلباخته‌ی رامین می‌شود عشق خود را آشکارا اعلام می‌کند و از خشم مؤبد نمی‌ترسد:

مر او را گفت شاها مرو آباد
اگر نیك است ور بد مر تو را باد
من اینجا دل نهادستم به ناکام
که هستم گورِوار افتاده در دام
اگر دیدار رامین را نبودی
تو نام ویس از آن کیهان شنودی
چو بینم روی رامین گاه و بیگاه
مرا چه مرو باشد جای و چه ماه
گلستانم بود بی او بیابان
بیابانم بود با او گلستان
مرا گر دل نه با او آرمیدی
تو تا اکنون مرا زنده ندیدی
ترا از بهر رامین می‌پرستم
که دل در مهر آن بی‌مهر بستم
منم چون باغبان اندر پی گل
پرستم خار گل را بر پی گل
شهنشه چون شنید از ویس پاسخ
پدید آمدش رنگ خشم بر رخ (ص ۱۲۹)

و در جای دیگر:
مر او را گفت شاها کامکارا
چه ترسانی به پادافراه ما را
کنون خواهی بکُش خواهی برانم
وگر خواهی برآور دیدگانم
وگر خواهی ببندم جاودان دار
وگر خواهی برهنه کن به بازار

که رامینم گزینِ دو جهان است
تنم را جان و جانم را روان است
چراغ چشم و آرامِ دلم اوست
خداوندست و یار و دلبر و دوست
چه باشد گر به مهرش جان سپارم
که من خود جان برای مهر دارم (ص ۱۳۲)

در بیشتر موارد وقتی که ماجراهای عشقی آنان آشکار می‌شود این رامین است که از صحنه می‌گریزد و ویس را در برابر خشم مؤبد تنها می‌گذارد. با این وجود ویس به عشق ممنوع خود ادامه می‌دهد. او در ده نامه‌ای که پس از ازدواج رامین با گل برای دلدار خود می‌فرستد (و چند نامه‌ی اول آن از قسمت‌های درخشان کار فخر گرگانی است) چنین به ابراز عشق می‌نشیند:

اگر چرخ فلك باشد حریرم
ستاره سر به سر باشد دبیرم
هوا باشد دوات و شب سیاهی
حروف نامه برگ و ریگ و ماهی
نویسند این دبیران تا به محشر
امید و آرزوی من به دلبر
به جان من که ننویسند نیمی
مرا در هجر ننمایند بیمی (ص ۲۶۳)

هنگامی که رامین بالاخره از گوراب به نزد ویس باز می‌گردد دلدار او را نمی‌پذیرد و چنین دلسوخته با اسب او رخش به گلایه می‌نشیند:
دگر ره گفت با رخش ره انجام

نهی رخشا همی بر چشم من گام
مرا هستی چو فرزند دل‌افروز
به تو نپسندم این سختی این روز
چرا همراه بد جُستی و بدخواه
تو نشنیدی که همراه هست و پس راه
اگر با تو نه این همراه بودی
ترا بر چشم من بر راه بودی
کنون بر باد شد اومید و رنجت
نه بارت هست نی ماده سپنجت
برو بار و سپنج از دیگران خواه
دل گم‌گشته را از دلبران خواه (ص ۳۱۷، چاپ بانک ملی)

عشق درباری

عشق رامین و ویس تا حدی به عشق درباری Courtly love شباهت دارد که در ادبیات دوره‌ی قرون وسطی در اروپا رواج داشت. در آن عشق معمولاً شوالیه‌ای آشکارا به همسر ولی‌نعمت خود ابراز عشق می‌کند و در وصف او شعر می‌گوید و در زیر پنجره‌ی اتاق او ساز می‌زند. کلیسا عشق درباری را مذموم می‌دانست ولی با این وجود مقبولیتی عام داشت.* برخی از گویندگان اروپایی (بخصوص دانته در کمدی الهی) کوشیدند تا میان مذهبِ عشق درباری و عشق مادر مقدس کلیسا وحدتی به وجود آورند. منظومه‌ی ویس و رامین یکی از جلوه‌های همین عشق ممنوع است که بعدها در آثار شعرای عرفان پیشه‌ی ایرانی مانند عطار و مولوی (و تا حدی حافظ) با مفاهیم روحانی و رموز عرفانی در هم آمیخته شده است.

کار فخر گرگانی در منظومه‌ی ویس و رامین دارای کاستی‌های بسیار

است و بخصوص از لحاظ زبان شعر و فن داستان‌پردازی قابل مقایسه با کار نظامی در خسرو و شیرین نیست. با این وجود آنچه این کتاب را نمونه می‌کند بی‌پروایی شاعر در بیان عشق ممنوع است که هنوز هم پس از هزار سال از درون حصارهای عرف و شرع، ما را به خود می‌خواند.

اکتبر ۱۹۹۱

---

* به نقل از: ویس و رامین فخرالدین گرگانی به اهتمام محمد جعفر محجوب ۱۳۳۷

* به نقل از: ویس و رامین چاپخانه‌ی بانک ملی، ۱۳۵۵

* رجوع کنید به:

The Allegory of love (study in medival tradition) by C.S. Lewix, Oxford University Press

عشق گمشده در «گنبدسیاه»

نظامی در هفت پیکر می‌خواهد اثری بیافریند که چون عدد جادویی هفت همه‌ی هستی را در بر بگیرد. هسته‌ی اصلی این هستی عشق است. بدین منظور او سنمار را وا می‌دارد تا خورنق را بسازد ـ ارکی که سر به آسمان می‌ساید و به ستارگان فخر می‌فروشد. در دل خورنق اتاقی است در بسته با هفت پیکره از هفت شاهدخت زیبا از هفت اقلیم گیتی که در دست شاعر چون نهان‌خانه‌ی عشق به کار می‌رود. ناکامی اما ثمره‌ی کار است. سنمار از فراز قصر خودساخته به زیر افکنده می‌شود و بهرام گور نیز که هر شب میهمان یکی از هفت شاهدخت قصه‌گو است، عاقبت اسیر گور می‌شود. نظامی در حسرت از دست دادن بهشت گمشده‌ی خود از همان آغاز به سوگ می‌نشیند و اولین داستان خود را به رنگ سیاه در می‌آورد. سیاهی اما رویه‌ی دیگری نیز دارد و چون چشمه‌ی سیاه آب زندگانی که اسکندر در جستجوی آن بود الهام‌بخش زندگی جاوید است. در اینجاست که حسرت به گذشته با آرزوی آینده در هم می‌آمیزد و عشق گمشده‌ی نظامی نویدبخش عشق فردای او می‌شود.

دختر شاه هند، قصه‌گوی گنبد سیاه است و قصه‌ی او نیز چون سرزمین هند جادویی و اسرارآمیز است. راوی داستان را در کودکی (یعنی دوره‌ای که مرز افسانه و واقعیت کم‌رنگ‌تر است) از خویشی شنیده و این یك نیز آن را از زبان کنیزی سیاه‌پوش نقل می‌کند که در کودکی به سرای آن‌ها می‌آمده است. کنیز نیز داستان را از شاه سیاه‌پوش خود شنیده است. این تسلسل روایت‌ها به جای اینکه بر واقعیت داستان بیافزاید (آنچنان که در احادیث مذهبی بکار می‌رود) برعکس فضایی

خیالی می‌آفریند که خارج از زمان و مکان طبیعی و اجتماعی است. تو گویی هر شخص می‌تواند هم گوینده‌ی داستان باشد، هم شنونده‌ی آن. در واقع بهرام گور نه شنونده‌ی ماجرا که خود گوینده‌ی آن است و من و توی خواننده نیز باید به هیأت قهرمان آن درآییم.

اما شاه چرا سیاه می‌پوشد؟ در اینجا قصه‌گو از دری که نمی‌شناسیم وارد می‌شود. شاه مهمانخانه‌ای دارد که همچون خورنق سر به آسمان می‌ساید و پذیرای هر مسافر تازه‌واردی است. تو گویی که ما با کاروانسرای گیتی روبرو هستیم که نمی‌دانیم از کجا به آن وارد می‌شویم و از آن به کجا می‌رویم. شاه از هر رهگذری سرگذشت او را می‌پرسد. روزی مردی سیاه‌پوش وارد می‌شود که مایل به باز کردن راز رنگ جامه‌ی خود نیست:

گفت باید که داریم معذور
که آرزویی است این ز گفتن دور
زین سیاهی خبر ندارد کس
مگر آن کاین سیاه دارد و بس (هفت پیکر، به اهتمام وحید دستگردی)

سرانجام مرد فاش می‌کند که از «شهر مدهوشان»، جای آدم‌های سرگردان و متحیر در چین می‌آید و در راه مه‌آلود گم می‌شود.

چون بر آن داستان غنود سرم
داستان‌گوی دور شد ز برم
قصه‌گو رفت و قصه ناپیدا
بیم آن بود که من شوم شیدا (همانجا)

شاه چنان شیدا می‌شود که شاهی را به یکی از خویشان خود وا می‌گذارد و چون عارفان پاک‌باخته راهی سفر می‌شود.

در شهر مدهوشان همه سیاه پوشیده‌اند اما کسی راز خود را بر شاه نمی‌گشاید. او این راز را خود باید دریابد ولی در این راه احتیاج به

پیری دارد که بتواند بر او تکیه کند. در آثار دیگران نیز ما به این نیاز بر می‌خوریم: مولوی برای پیمودن راه عارفانه‌اش نیازمند شمس تبریزی است و دانته برای رفتن به دوزخ و برزخ و بهشت محتاج ویرژیل، سلف خود و بئاتریس معشوقه‌اش. عاقبت پس از یك سال شاه، مراد خود را در مرد قصابی می‌یابد:

چون نظر ساختم ز هر بابی
دیدم آزاده مرد قصابی
خوبروی و لطیف و آهسته
از بد هر کسی زبان بسته

شاه که قبلاً از مقام خود گذشته، اکنون برای تطمیع مرد قصاب (و در واقع برای رهایی خود) باید ثروت خود را ببخشد. از قصاب خون ریختن بر می‌آید ولی جالب اینجاست که تطمیع شاه، او را نرم می‌کند و از او گاو قربانی می‌سازد:

مرد قصاب از آن زرافشانی
صید من شد چو گاو قربانی

در واقع قصاب، قربانی کننده‌ی خویش است و از شاه نیز می‌خواهد که در این راه از جان خود نیز بگذرد. در داستان ابراهیم نیز ما به چنین رابطه‌ای بر می‌خوریم. ابراهیم ابتدا باید آماده‌ی فدا کردن پسر خود باشد تا این که بعد بصورت قصاب گوسفند در آید. در داستان «گنبد سیاه» نیز مرد قصاب نخست باید ابراهیم شده باشد تا بعداً بصورت قصاب در آید.

از اینجا ببعد سفر سوم شروع می‌شود. قصاب شاه را به خرابه‌ای می‌برد، جایی که از مردم خبری نیست و هر دو نقاب پریان به چهره می‌زنند. تغییر محل از شهر به خرابه حاکی از آن است که داستان در آستانه‌ی تغییری اساسی قرار دارد. قصاب سبدی پیش می‌آورد و از او می‌خواهد که در آن تنها بنشیند تا شاید به پاسخ خود برسد:

گفت یك دم در این سبد بنشین
جلوه‌ای کن بر آسمان و زمین
تا بدانی که هر که خاموش است
از چه معنا چنین سیه‌پوش است

سبد یادآور زهدان مادر است. قهرمان برای رسیدن به راز خود باید از نو متولد شود و پناه بردن او به سبد چنین فرصتی را فراهم می‌کند. در آثار دیگران نیز ما به چنین تعابیری بر می‌خوریم. موسی در تورات و داراب در شاهنامه هر دو در گهواره‌ای به آب افکنده می‌شوند و فریدون تا هنگام بلوغ در غاری پناه می‌جوید. سبد به رسنی آویزان است و با دستی نامرئی بفراز ستون سنگی بزرگی کشیده می‌شود. رسن چون اژدهایی بر گردن شاه فشار می‌آورد، تو گویی مرغِ جانِ او را طلب می‌کند

گر چه بود از رسن به تاب تنم
رشته‌ی جان نشد بجز رسنم

اما این بار مرغ جان او چون سیمرغ افسانه‌ای بر سر ستون سنگی می‌نشیند و او که معلق در آسمان و زمین دیگر دست از جان شسته دو پای مرغ را می‌گیرد. شب سر آمده و خروس سحری می‌خواند و مرغ افسانه‌ای سفر آسمانی خود را شروع می‌کند. در بسیاری از زبان‌ها جان آدمی به مرغ و کالبد او به قفس تشبیه می‌شود و قهرمان چون دست از جان می‌شوید جانش بصورت مرغی در می‌آید و او را از مهلکه رهایی می‌دهد. در شاهنامه سیمرغ زال را پناه می‌دهد و کودك شیرخواره را که بدست پدرش در کوه رها شده از خطر می‌رهاند. مرغ نظامی نیز هیاتی سیمرغ‌گونه دارد:

پر و بالی چو شاخه‌های درخت
پایها بر مثال پایه‌ی تخت
چون ستونی کشیده منقاری

بیستونی و در میان غاری
هر دم آهنگ خارشی دارد
خویشتن را گزارشی دارد
هر پری را که گرد می‌انگیخت
نافه‌ی مشك بر زمین می‌ریخت
هر بن بار را که می‌خارید
صدفی ریخت پر ز مروارید

شاه اکنون از سه سفر گذشته و از سلطنت و ثروت و جان خود دست شسته و توانایی آن را یافته که به ناکجا آباد و بهشت از دست رفته یا به اصل عرفانی خود باز گردد. مرغ به وقت نیمروز فرود می‌آید و شاه خود را براستی در بهشت می‌بیند:

روضه ای دیدم آسمان زمیش
نارسیده غبار آدمیش
صدهزاران گل شکفته در او
سبزه بیدار و آب خفته در او
هر گلی گونه گونه از رنگی
بوی هر گل رسیده فرسنگی
زلف سنبل به حلقه‌های کمند
کرده جعد قرنفلش را بند
لب گل را به گاز برده سمن
ارغوان را زبان بریده چمن
گرد کافور و خاك عنبر بو
ریگ زر سنگلاخ گوهر رو
چشمه‌هایی روان بسان گلاب
در میانش عقیق و دُرّ خوشاب
چشمه‌ای کاین حصار پیروزه

کرده زو آب و رنگ دریوزه
ماهیان در میان چشمه‌ی آب
چون درم‌های سیم در سیماب
کوهی از گِرد او زمرد رنگ
بیشه‌ی کوه سرو و شاخ خدنگ
همه یاقوت سرخ بود سنگش
سرخ گشته خدنگش را رنگش
صندل و عود هر سویی بر پا
باد از او عودسوز و صندل‌سا
حور سر در سرشتش آورده
سرگزیت از بهشتش آورده

این بهشت نه فقط طبیعت زیبایی دارد بلکه سراپا زنانه است. عصر هنگام باد زمین را جارو می‌کند و ابر آب‌پاشی. در کنار هر بوته‌ی سبزی دختری بهشتی شمع بدست ظاهر می‌شود و به پایکوبی می‌نشیند. شاهبانوی پریان چشم خاکی او را در می‌رباید و او را در کنار خود می‌نشاند. صحنه‌ای که در آن مرد نامحرم از چشم زنان به مجلس آنها می‌نگرد در آثار دیگر نظامی نیز تکرار می‌شود. مثلاً در کتاب «خسرو و شیرین» وقتی که خسرو برای اولین بار به ارمنستان می‌آید از دور شاهد مهمانی زنانه‌ی مهین بانو است. یا در داستان «گنبد فیروزه‌ای» از «هفت پیکر» مرد تاجر از فراز درخت به مجلس زنان حوری چشم دوخته است و در «گنبد سفید» مرد قهرمان از پشت دیوار به مجلس زنان درون باغ خیره مانده است. آیا این صحنه‌ها تجسم خاطره‌های دوران کودکی مردان است؟ وقتی که اجازه دارند با مادران خود به گرمابه روند یا در مهمانی‌های زنانه شرکت جویند یا تحقق آرزوی مردان است که بصورت حرمسرا جلوه می‌کند.

شاه به نیروی عشق و عذر شراب به معاشقه با شاه پریان ـ نازنین

ترکتاز ـ می‌پردازد. زن به این کار راغب است ولی نمی‌خواهد که مرد از مرحله‌ی کشیدن گیس و گرفتن گاز و ربودن بوسه فراتر رود و برای کامجویی کنیزان خود را پیشکش می‌کند. در شب دوم ضیافت نازنین به طبیعت زیاده طلب انسانی اشاره می‌کند و شاه را از خویشی کردن با آرزوی خود می‌ترساند. در شب سوم بوسه و کنار به نقطه‌ی اوج می‌رسد و رنگی کاملاً شهوانی می‌یابد:

لغز لغزان چو دزد گنج پرست
در کمرگاه او کشیدم دست
دست بر سیم ساده می‌سودم
سخت می‌گشت و سست می‌بودم

چون نازنین اصرار شاه را می‌بیند از او می‌خواهد تا لحظه‌ای چشم بر بندد تا او در خزینه را بگشاید:

من به شیرینی بهانه‌ی او
دیده بربستم از خزانه ی او
چون یکی لحظه مهلتش دادم
گفت بگشای دیده، بگشادم
کردم آهنگ بر امید شکار
تا در آرم عروس را به کنار
چون که سوی عروس خود دیدم
خویشتن را در آن سبد دیدم

مرغ از قفس پریده و بهشت رؤیایی او فرو ریخته. گویی همه، خوابی شیرین بوده است. صحنه‌ی فوق رانده شدن آدم و حوا از باغ عدن را زنده می‌کند: «... و به آدم گفت: چون که سخن زوجه‌ات را شنیدی و از آن درخت خوردی که امر فرموده گفتم از آن نخوری پس به سبب تو زمین ملعون شد و تمام ایام عمرت از آن با رنج خواهی خورد. خار و خس نیز برایت خواهد رویانید و سبزه‌های صحرا را خواهی خورد.

به عرق پیشانیت نان خواهی خورد تا حینی که به خاك راجع گردی... پس خداوند خدا او را از باغ عدن بیرون کرد.» (سفر پیدایش، باب سوم)

شاه مرد قصاب را در کنار خود می‌یابد و از او می‌خواهد تا جامه‌ای سیاه بیاورد و از آن هنگام در حسرت عشق گمشده و بهشت از دست رفته‌ی خویش سیاه می‌پوشد.

در ابتدای داستان هنگامی که کنیز سبب سیاه‌پوشی او را می‌پرسد به روشنی به بهشت از دست رفته‌ی خود اشاره می‌کند:

آسمان بین چه ترکتازی کرد
با چو من خسروی چه بازی کرد
از سواد اَرَم برید مرا
در سواد قلم کشید مرا

پس در «شهر مدهوشان» همه در عزای بهشت از دست رفته سیاه پوشیده‌اند اگر چه زنان اینکار را از روی تبعیت از مردان انجام می‌دهند زیرا این راه را خود نیازموده‌اند.

شهر مدهوشان فقط منحصر به چین نیست زیرا شاه سیاه‌پوش ما در هند منزل دارد و در همان جاست که راز خود را بر کنیزش آشکار می‌کند. در واقع هر شهری در عالم شهر مدهوشان است، شهر انسان‌های سرگردان و حسرت خورده که در آرزوی رسیدن به عشق گمشده‌ی خود سیاه پوشیده‌اند. آیا کسی هست که بتواند از وسوسه‌ی کامجویی با نازنین ترکتاز برهد و به بوسه‌بازی قناعت ورزد؟ سیاهی لباس گواهی می‌دهد که چنین نبوده است و چنین نخواهد بود.

اما سیاهی خود مفهومی دوگانه دارد. از یك طرف آنچنان که خود شاعر در آغاز کار می‌گوید نشانه‌ی بی‌نشاطی و در سوگ نشستن است ولی آنطور که در پایان داستان اشاره می‌کند نشانه‌ای از آرزوی زندگی جاوید و برنابی و رویندگی است. تو از سیاهی چشم جهان را می‌بینی و

هستی همه از درون این دریچه‌ی سیاه است که به تو می‌رسد. برنابی و بالندگی در سیاهی موی جوانان است و چشمه‌ی آب زندگانی که اسکندر برای نوشیدن آن رفت ظلمانی است پس زندگی با مرگ عجین خواهد ماند و ذهن آدمی در مقابل گره‌های ناگشوده‌ی هستی در غلیان خواهد ماند و خاطره‌ی عشق گمشده الهام بخش شور تازه خواهد شد.

گر نه سیفور شب، سیاه شدی
کی سزاوار مهر و ماه شدی
هفت رنگ است زیر هفت اورنگ
نیست بالاتر از سیاهی رنگ

مشکل بتوان این پیام را بدبینانه خواند.

۱۹۹۱

چهره‌ی زن در شعر شاملو

برای بررسی چهره‌ی زن در شعر احمد شاملو لازم است ابتدا نظری به پیشینیان او بیندازیم. در ادبیات کهن ما زن حضوری غائب دارد و شاید بهترین راه برای دیدن چهره‌ی او پرده برداشتن از مفهوم صوفیانه‌ی عشق باشد. مولوی عشق را به دو پاره‌ی جمع‌ناشدنیِ روحانی و جسمانی تقسیم می‌کند. مرد صوفی باید از لذت‌های جسمانی دست شسته تحت ولایت مرد مُرشد خانه دل را از عشق به خدا آکنده سازد. زن در آثار او همه جا مترادف با عشق جسمانی و نفس حیوانی شمرده شده و مرد عاشق باید وسوسه‌ی عشق او را در خود بکشد: "عشق آن زنده گزین کو باقی است."

بر عکس در غزلیات حافظ عشق به معشوقه زمینی تبلیغ می‌شود و عشق صوفیانه فقط چون فلفل و نمکی بکار می‌رود. با این وجود عشق زمینی حافظ نیز جنبه‌ای غیرجسمانی دارد. مرد عاشق فقط نظرباز است و بجز از غبغب به بالای معشوق به چیزی نظر ندارد. و زن معشوق نه فقط از جسم بلکه از هر گونه هویت فردی نیز محروم است. تازه این زن خیالی، چهره‌ای ستمگر و دستی خونریز دارد و افراسیاب‌وار کمر به قتل عاشق سیاوش وش خویش می‌بندد:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمی از مظلمه‌ی خون سیاووشش باد

در واقعیت مرد ستمگر است و زن ستمکش ولی در خیال نقش‌ها عوض می‌شوند تا این گفته‌ی روانشناسان ثابت شود که "دیگرآزاری" آن روی سکه‌ی خودآزاری است.

با ظهور ادبیات نو زن رخی دیگر می‌نماید و پرده تا حدی از عشق روحانی مولوی و معشوقه‌ی خیالی حافظ برداشته می‌شود. نیما در منظومه

(افسانه) به تصویرپردازی عشقی واقعی و زمینی می‌نشیند، عشقی که هویتی مشخص دارد و متعلق به فرد و محیط طبیعی و اجتماعی معینی است. چوپانزاده‌ای در عشق شکست خورده، در دره‌های دیلمان نشسته و همچنان که از درخت اَمرود و مرغ کاکلی و گُرگی که دزدیده از پس سنگی نظر می‌کند یاد می‌نماید، با دل عاشق‌پیشه‌ی خود یعنی افسانه در گفتگوست. نیما از زبان او می‌گوید:

حافظا این چه کید و دروغ است
کز زبان می و جام و ساقی‌ست
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی‌ست
من بر آن عاشقم که رونده است

بر گستره‌ی همین مفهوم نوین از عشق است که به شعرهای عاشقانه‌ی احمد شاملو می‌رسیم. من با الهام از یادداشتی که شاعر خود بر چاپ پنجم هوای تازه در ۱۳۵۰ نوشته شعرهای عاشقانه‌ی او را به دو دوره‌ی «رکسانا» و «آیدا» تقسیم می‌کنم.

رکسانا یا (روشنک) نام دختر نجیب‌زاده‌ای سُغدی است که اسکندر مقدونی او را به همسری خود در آورد. شاملو علاوه بر اینکه در سال ۱۳۲۹ شعر بلندی بهمین نام سروده در برخی از شعرهای دیگر هوای تازه نیز از رکسانا بنام یا بی‌نام یاد می‌کند. او خود می‌نویسد: رکسانا «با مفهوم روشن و روشنایی که در پس آن نهان بود نام زنی فرضی شد که عشقش نور و رهایی و امید است. زنی که می‌بایست دوازده سالی بگذرد تا در «آیدا در آینه» شکل بگیرد و واقعیت پیدا کند. چهره‌ای که در آن هنگام هدفی مه‌آلوده است، گریزان و دیر بدست یا یکسره سیمرغ و کیمیا. و همین تصویر مأیوس و سرخورده است که شعری بهمین نام را می‌سازد؛ یأس از دست یافتن به این چنین همنفسی.»
(صفحه ۳٤۸)

در شعر (رکسانا) صحبت از مردی است که در کنار دریا در کلبه‌ای چوبین زندگی می‌کند و مردم او را دیوانه می‌خوانند. مرد خواستار پیوستن به رکسانا روح دریاست ولی رکسانا عشق او را پس می‌زند:

بگذار هیچ کس نداند، هیچ کس نداند تا روزی که سرانجام، آفتابی که باید به چمن‌ها و جنگل‌ها بتابد، آب این دریای مانع را بخشکاند و مرا چون قایقی فرسوده به شن بنشاند و بدین گونه، روح مرا به رکسانا —روح دریا و عشق و زندگی— باز رساند.

عاشق شکست خورده که در ابتدای شعر چنین به تلخی از گذشته یاد کرده:

بگذار کسی نداند که چگونه من بجای نوازش شدن، بوسیده شدن، گزیده شده‌ام!

اکنون در اواخر شعر از زبان این زن مه‌آلود چنین به جمع‌بندی از عشق شکست خورده خود می‌نشیند:

و هر کس آنچه را که دوست می‌دارد در بند می‌گذارد
و هر زن مروارید غلطان خود را
به زندان صندوق محبوس می‌دارد.

در شعر «غزل آخرین انزوا» ۱۳۳۱ بار دیگر به نومیدی فوق بر می‌خوریم:

عشقی به روشنی انجامیده را بر سر بازاری فریاد نکرده،
منادیِ نام انسان و تمامی دنیا چگونه بوده‌ام؟

در شعر «غزل بزرگ» ۱۳۳۰ رکسانا به "زن مهتابی" تبدیل می‌شود و شاعر پس از اینکه او را پاره دوم روح خود می‌خواند نومیدانه می‌گوید:

و آنطرف
در افقِ مهتابیِ ستاره‌بارانِ رو در رو،
زن مهتابیِ من...
و شبِ پر آفتابِ چشمش در شعله‌های بنفشِ درد طلوع می‌کند:

"ـ مرا به پیش خودت ببر!
سردار بزرگ رؤیاهای سپید من!
مرا به پیش خودت ببر!"

در شعر «غزل آخرین انزوا» رابطه‌ی شاعر با معشوقه‌ی خیالیش به رابطه‌ی کودکی نیازمند محبت مادری ستمگر مانند می‌شود:

چیزی عظیم‌تر از تمام ستاره‌های تمام خدایان
قلبِ زنی که مرا کودکِ دست‌نوازِ دامنِ خود کند!
چرا که من دیرگاهیست جزین هیبت تنهایی که به دندانِ سردِ بیگانگی‌ها جویده شده است نبوده‌ام
جز منی که از وحشت تنهایی خود فریاد کشیده است نبوده‌ام...

نام دیگر رکسانا زن فرضی، «گل‌کو» ست که در برخی از شعرهای هوای تازه به او اشاره شده.

شاعر خود در توضیح کلمه‌ی «گل‌کو» می‌نویسد: «گل‌کو نامی است برای دختران که تنها یکبار در یکی از روستاهای گرگان (حدود علی‌آباد) شنیده‌ام. می‌توان پذیرفت که گلکو باشد... همچون دخترکو که شیرازیان می‌گویند. تلفظی که برای من جالب بود و در یکی دو شعر از آن بهره جسته‌ام گل‌کوست. و از آن نام زنی در نظر است که می‌تواند معشوقی یا همسر دلخواهی باشد. در آن اوان فکر می‌کردم که شاید جزء «کو» در آخر اسم بدون اینکه الزاماً معنی لغوی معمولی خود را بدهد می‌تواند بطور ذهنی حضور نداشتن، در دسترس نبودن صاحب نام را القا کند. (ص ۲۴۵)

رکسانا و گل‌کو هر دو زن فرضی هستند با این تفاوت که اولی در محیطی مالیخولیایی ترسیم می‌شود حال آنکه دومی در صحنه‌ی مبارزه‌ی اجتماعی عرض اندام کرده بصورت «حامی» مرد انقلابی در می‌آید. در شعر «مه» ۱۳۳۲ می‌خوانیم:

«در شولای مه پنهان، به خانه می‌رسم. گل‌کو نمی‌داند. مرا ناگاه

در درگاه می‌بیند. به چشمش قطره
اشکی بر لبش لبخند، خواهم گفت:
ـ بیابان را سراسر مه گرفته است... با خود فکر می‌کردم که مه، گر
همچنان تا صبح می‌پائید مردان جسور از
خفیه‌گاه خود به دیدار عزیزان باز می‌گشتند.»

مردان جسور به مبارزه‌ی انقلابی روی می‌آورند و چون آبایی معلم ترکمن صحرا شهید می‌شوند و وظیفه‌ی دخترانی چون گل‌کو به انتظار نشستن و صیقل دادن سلاح انتقام آبایی‌ها شمرده می‌شود «از زخم قلب آبایی» (۱۳۳۰)

در شعر دیگری بنام «برای شما که عشقتان زندگیست» (۱۳۳۰) ما با مبارزه‌ای آشنا می‌شویم که بین مردان و دشمنان آنها وجود دارد و شاعر از زنان می‌خواهد که پشت جبهه‌ی مردان باشند و به آوردن و پروردن شیران نر قناعت کنند:

شما که بوجود آورده‌اید سالیان را
قرون را
و مردانی زاده‌اید که نوشته‌اند بر چوبه‌ی دارها
یادگارها
و تاریخ بزرگ آینده را با امید
در بطن کوچك خود پرورده‌اید.
...
و به ما آموخته‌اید تحمل و قدرت را در شکنجه‌ها
و در تَعَب‌ها

چنین زنانی حتی زیبایی خود را وامدار ذوق مردان هستند:
شما که زیبائید تا مردان
زیبائی را بستایند

و هر مرد که براهی می‌شتابد
جادویِ نوشخندی از شماست
و هر مردی در آزادگی خویش
به زنجیر زرین عشقی‌ست پای‌بست

اگر چه زنان روح زندگی خوانده می‌شوند ولی نقش‌آفرینان واقعی مردان هستند:

شما که روح زندگی هستید
و زندگی‌ی شما اجاقی‌ست خاموش؛
شما که نغمه‌ی آغوش روحتان در گوش جان مرد فرح‌زاست
شما که در سفر پر هراس زندگی، مردان را
در آغوش خویش آرامش بخشیده‌اید
و شما را پرستیده است هر مرد خودپرست،
عشقتان را به ما دهید
شما که عشقتان زندگی است!
و خشمتان را به دشمنان ما
شما که خشمتان مرگ است!

در شعر معروف «پریا» (۱۳۳۲) نیز زنان قصه یعنی پریان را می‌بینیم که در جنگ میان مردان اسیر با دیوان جادوگر جز خیالپردازی و ناپایداری و بالاخره گریه و زاری کاری ندارند.

در مجموعه شعر «باغ آینه» که پس از «هوای تازه» و قبل از «آیدا در آینه» چاپ شده شاعر را می‌بینیم که کماکان در جستجوی پاره‌ی دوم روح و زن همزاد خود می‌گردد:

من اما در زنان چیزی نمی‌یابم
گر آن همزاد را روزی نیابم ناگهان خاموش «کیفر» (۱۳۳٤)

این جستجو عاقبت در «آیدا در آینه» به نتیجه می‌رسد:
من و تو دو پاره‌ی یك واقعیتیم (سرود پنجم)

«آیدا در آینه» را باید نقطه‌ی اوج شعر شاملو بحساب آورد. دیگر در آن از مشق‌های نیمایی و نثرهای رمانتیك، اثری نیست و شاعر سبك و زبان خاص خود را بوجود آورده است. نحوه‌ی بیان این شعرها ساده است و از زبان فاخری که به سیاق متون قدیمی در آثار بعدی شاملو غلبه دارد چندان اثری نیست. شاعر شور عشق تازه را سرچشمه‌ی جدید آفرینش هنری خود می‌بیند:

نه در خیال که رویاروی می‌بینم
سالیانی بارور را که آغاز خواهم کرد.
خاطره‌ام که آبستن عشقی سرشار است،
کیف مادر شدن را در خمیازه‌های انتظاری طولانی
مکرر می‌کند.
...
تو و اشتیاق پر صداقت تو
من و خانه‌مان
میزی و چراغی. آری
در مرگ‌آورترین لحظه‌ی انتظار
زندگی را در رؤیاهای خویش دنبال می‌گیرم؛
در رؤیاها.
و در امیدهایم! (سرود آن کسی که از کوچه به خانه باز می‌گردد)

و همچنین نگاه کنید به شعر «و حسرتی» از «کتاب مرثیه‌های خاك» که در آن عشق آیدا را بمثابه زایشی در چهل سالگی برای خود می‌داند.

عشق به آیدا در شرائطی رخ می‌دهد که شاعر از آدم‌ها و بویناکی دنیاهاشان خسته شده و طالب پناگاهی در عزلت است:

مرا دیگر انگیزه‌ی سفر نیست
مرا دیگر هوای سفری به سر نیست
قطاری که نیمه‌شبان نعره‌کشان از ده ما می‌گذرد
آسمان مرا کوچك نمی‌کند
و جاده‌ای که از گرده‌ی پل می‌گذرد
آرزوی مرا با خود به افقهای دیگر نمی‌برد.
آدم‌ها و بویناکی دنیاهاشان یکسر
دوزخی‌ست در کتابی که من آنرا
لغت به لغت از بر کرده‌ام
تا راز بلند انزوا را دریابم. (جاده‌ی آنسوی پل)

این عشق برای او بمثابه‌ی بازگشت از شهر به ده و از اجتماع به طبیعت است:

و آغوشت
اندك جایی برای زیستن
اندك جایی برای مردن،
و گریز از شهر که با هزار انگشت، به وقاحت
پاکی آسمان را متهم می‌کند. (آیدا در آینه)

و هم چنین:

عشق ما دهکده‌ای است که هرگز به خواب نمی‌رود
نه به شبان
و نه به روزان
و جنبش و شور و حیات

یك دم در آن فرو نمی‌نشیند. (سرود پنجم)

رکسانا زن مه‌آلود اکنون در آیدا بدن می‌یابد و چهره‌ای واقعی بخود می‌گیرد:

بوسه‌های تو
گنجشککان پرگوی باغند
و پستانهایت کندوی کوهستان‌هاست (سرود برای سپاس و پرستش)

کیستی که من اینگونه به اعتماد
نام خود را
با تو می‌گویم،
کلید خانه‌ام را
در دستت می‌گذارم،
نان شادی‌هایم را
با تو قسمت می‌کنم،
به کنارت می‌نشینم و بر زانوی تو
این چنین آرام
به خواب می‌روم؟ (سرود آشنایی)

حتی شب که در شعرهای گذشته (و همچنین آینده) مفهومی کنائی داشت و نشانه‌ی اختناق بود اکنون واقعیت طبیعی خود را باز می‌یابد:

تو بزرگی، مثه شب.
اگه مهتاب باشه یا نه
تو بزرگی
مثه شب.
خود مهتابی تو اصلاً. خود مهتابی تو.

تازه وقتی بره مهتاب و
هنوز
شب تنها، باید
راه دوری رو بره تا دم دروازه‌ی روز،
مثه شب گود و بزرگی. مثه شب. (من و تو، درخت و بارون...)

شیدایی به آیدا در کتاب بعدی شاملو «آیدا، درخت و خنجر و خاطره» چنین به نقطه‌ی کمال خود می‌رسد:

نخست
دیرزمانی در او نگریستم
چندان که چون نظر از وی باز گرفتم
در پیرامون من
همه چیز
به هیأت او در آمده بود.
آن گاه دانستم که مرا دیگر
از او
گریز نیست. (شبانه)

ولی سرانجام با بازگشت اجباری شاعر از ده به شهر به مرحله‌ی آرامش خود باز می‌گردد:

و دریغا بامداد
که چنین به حسرت
دره‌ی سبز را وانهاد و
به شهر باز آمد،
چرا که به عصری چنین بزرگ
سفر را

در سفره‌ی نان نیز، هم بدان دشواری به پیش می‌باید برد
که در قلمرو نام. (شبانه)

شاملو از آن پس از انزوا بیرون می‌آید و دفترهای جدید شعر او چون "دشنه در دیس"، "ابراهیم در آتش"، "کاشفان فروتن شوکران" و "ترانه‌های کوچك غربت" توجه او را به مسائل اجتماعی و بخصوص مبارزه‌ی مسلحانه‌ی چریکی شهری در سالهای پنجاه نشان می‌دهد. با وجود اینکه در این سالها برخلاف سالهای بیست و سی که شعر "به شما که عشقتان زندگیست" در آن دوران سروده شده بود زنان روشنفکر نقش مستقلی در مبارزه اجتماعی بازی می‌کنند ولی در شعرهای شاملو از جا پای مرضیه احمدی اسکویی در کنار احمد زیبرم اثری نیست.

چهره‌ی زن در شعر شاملو بتدریج از رکسانا تا آیدا بازتر می‌شود ولی هنوز نقطه‌های حجاب وجود دارند. در رکسانا زن چهره‌ای اثیری و فرضی دارد و از یك هویت فردی خالی است. به عبارت دیگر شاملو هنوز در رکسانا خود را از عشق خیالی مولوی و حافظ رها نکرده و بجای اینکه در زن انسانی با گوشت و پوست و احساس و اندیشه و حقوق اجتماعی برابر با مردان ببیند، او را چون نمادی بحساب می‌آورد که نشانه‌ی مفاهیمی کلی چون عشق و امید و آزادی است. در آیدا چهره‌ی زن باز می‌شود و خواننده در پس هیأت آیدا انسانی با جسم و روح و هویت فردی می‌بیند. در اینجا عشق یك تجربه‌ی مشخص است و نه یك خیالپردازی صوفیانه یا مالیخولیای رمانتیك. و این درست همان مشخصه‌ای‌ست که ادبیات مدرن را از کلاسیك جدا می‌کنند. توجه به مشخص و فرد بجای مجرد و نوع و پرورش شخصیت بجای تیپ سازی. با این همه در "آیدا در آینه" نیز ما قادر نیستیم که به عشقی برابر و آزاد بین دو دلداده دست یابیم. شاملو در این عشق بدنبال پناگاهی می‌گردد یا آنطور که خود می‌گوید معبدی (جاده آنسوی پل) یا

مسجدی (ققنوس در باران) و آیدا فقط برای آن هویت می‌یابد که آفریننده‌ی این آرامش است. شاید رابطه‌ی فوق را بتوان متأثر از بینشی دانست که شاملو از هنگام سرودن شعرهای رکسانا نسبت به پیوند عاشقانه زن و مرد داشته و هنوز هم دارد. بنا بر این نظر، دو دلداده چون دو پاره‌ی ناقص انگاشته می‌شوند که تنها در صورت وصل می‌توانند به یك جزء کامل و واحد تبدیل شوند (تعابیری چون دو نیمه‌ی یك روح، زن همزاد و دوپاره‌ی یك واقعیت که سابقاً ذکر شد از همین بینش آب می‌خورند.) به اعتقاد من عشق «مکمل‌ها» در واقع صورت خیالیِ نهاد خانواده و تقسیم کار اجتماعی بین زن خانه‌دار و مرد شاغل است و بردگی روحی ناشی از آن جزء مکمل بردگی اقتصادی زن می‌باشند و عشق آزاد و برابر اما، پیوندی است که دو فرد با هویت مجزا و مستقل وارد آن می‌شوند و استقلال فردی و وابستگی عاطفی و جنسی فدای یکدیگر نمی‌شوند.

باری از یاد نباید برد که در میان شعرای معروف معاصر به استثنای فروغ فرخزاد، شاید احمد شاملو تنها شاعری باشد که زنی با گوشت و پوست و هویت فردی بنام آیدا در شعرهای او شخصیت هنری می‌یابد و داستان عشق شاملو و او الهام‌بخش یکی از بهترین مجموعه‌های شعر معاصر ایران می‌شود. در شعر دیگران غالباً فقط می‌توان از عشقهای خیالی و زنهای اثیری یا لکاته سراغ گرفت. در روزگاری که بقول شاملو «لبخند را بر لب جراحی می‌کنند و عشق را به قناره می‌کشند» (ترانه‌های کوچك غربت) چهره نمایی عشق بیك زن در شعر او غنیمتی است.

مقاله بالا در هشتمین نشستِ «مرکز مطالعات و تحقیقات ایران» در برکلی، بتاریخ هشتم آوریل ۱۹۹۰ در حضور احمد شاملو خوانده شد

بازگشت به طبیعت در شعر نیما یوشیج

رساله‌ی حاضر ترجمه‌ی فارسی طرح پایان‌نامه‌ی دکترای نویسنده است که در بهار ۱۹۹۵ به تصویب هیأت مربوطه از سوی بخش "زبانها و فرهنگهای خاور نزدیك" در دانشگاه کالیفرنیا واقع در لس‌آنجلس رسیده است.

تعریف مفاهیم

هنگام خواندن ادبیات فارسی دیده‌ام که از قرن دوم هجری که در آن نخستین آثار ادبی به زبان فارسی جدید ظاهر می‌شود تا عصر جدید که "شعر آزاد" و "داستان کوتاه" به بازار می‌آید، ما به پنج شاهواژه بر می‌خوریم که یکی پس از دیگری در متون ادبی فارسی رخ نشان داده سپس ناپدید شده‌اند. این واژگان راهگشا عبارتند از "خرد"، "سخن"، "عشق"، "طبیعت" و "خلق".

اکنون این پرسش پیش می‌آید که چرا پنج شاهواژه‌ی بالا در آغاز، طرح و سپس گسترش یافتند و در پایان جای خود را به دیگری دادند؟ آیا این واژگان از لحاظ اجتماعی و تاریخی مشروط به شرائطی هستند یا ظهور و افول آنها صرفاً زاده‌ی تصادف است؟ اینجاست که من به اصول نظری رو می‌کنم و می‌کوشم در پرتو آن به تحلیل مشاهدات خود بپردازم.

از نظر کارل مانهایم "بطور مشخص گفتن اینکه فرد منفرداً می‌اندیشد نادرست است، بلکه درست‌تر آن است که مؤکداً بگوئیم که او با اندیشه‌ی خود بیشتر در آنچه افراد دیگر پیش از او اندیشیده‌اند شرکت می‌کند. او خود را وارث راههای از پیش کوبیده شده‌ی اندیشه

می‌یابد که تنها درخور این موقعیت هستند و او می‌کوشد تا این شیوه‌های موروثی پاسخ را بیشتر تدقیق کند یا شیوه‌های دیگر را جانشین آنها سازد تا از این راه بتواند بنحو شایسته‌تری به مسایل نوینی که ناشی از دگرگونی‌ها و تغییرات در موقعیت او هستند روبرو شود. بنابراین، این واقعیت که هر فرد در جامعه رشد می‌کند به مفهومی دوگانه او را از پیش مقید می‌کند: از یك سو با موقعیتی حاضر و آماده روبرو می‌شود و از سوی دیگر او در آن موقعیت راههای از پیش شکل گرفته‌ی اندیشه و رفتار را باز می‌یابد.» (ص ۳)

چهل سال پس از مانهایم، میش فوکو همان مفهوم را با اصطلاحاتی نو بکار می‌برد، هنگامی که از «نویسنده» بعنوان «یك اصل یکپارچه» سخن می‌گوید که مقررات، آئین‌ها و رنگهای هر گفتمانی را بهر فردِ نویسنده‌ای املا می‌کند. (ص ۲۲۲)

مانهایم برای برخورد به این «اندیشه و رفتار دسته جمعی» دو مفهوم متفاوت را بکار می‌برد: «آرمان» و «آرمانشهر». «مفهوم آرمان منعکس کننده‌ی کشفی ناشی از درگیری سیاسی است، یعنی این که گروههای حاکم در تفکرشان به دلیل سود شخصی چنان سخت پایبند موقعیتی شوند که بسادگی دیگر آنها نتوانند واقعیات معینی را که منجر به تخریب حس سلطه‌ی آنها می‌شود ببینند. از خود کلمه‌ی آرمان (ایدئولوژی) چنین بر می‌آید که ناخودآگاهِ جمعیِ گروههایی معین در موقعیتهایی مشخص، شرائط واقعی جامعه را هم برای خود و هم برای دیگران ناروشن می‌سازد و بدین طریق آن را پایدار می‌دارد. مفهوم تفکر آرمانشهر (اتوپیایی) نشان‌دهنده‌ی کشفی متضاد در مبارزه‌ی سیاسی است، یعنی این که گروه‌های تحت ستم معینی از لحاظ فکری چنان سخت علاقمند به تخریب و تغییر شرائط اجتماعی هستند که آنها ناخواسته تنها آن عناصری را در موقعیت می‌بینند که گرایش به نفی آن دارد. اندیشه‌ی آنها ناتوان از تشخیص شرائط موجود جامعه است. آنها

بهیچ عنوان متوجه‌ی آنچه واقعاً وجود دارد نیستند، بلکه در اندیشه‌شان پیشاپیش در جستجوی تغییر موقعیتی که وجود دارد برآمده‌اند. فکر آنها هرگز در پی تشخیص موقعیت نیست، و تنها می‌تواند در جهت عمل بکار گرفته شود.» (ص ۳۶)

فوکو، برعکس مفهوم «گفتمان» را بکار می‌برد: «... کوششی است در جهت آشکار کردنِ عمل‌های گفتمانی در پیچیدگی و شدتشان، و نشان دادن این که سخن گفتن در حکم انجام دادن چیزی است ـ چیزی غیر از بیان آنچه شخص فکر می‌کند، برگرداندن آنچه شخص می‌داند و چیزی غیر از بازی کردن باساختهای زبانی (Language). نشان دادن این که افزودن یك عبارت به یك سلسله‌ی از پیش موجودِ عبارات در حکم انجام ایما و اشاراتی پیچیده و پرزحمت است که مستلزم شرائط (و نه فقط یك موقعیت، یك زمینه و انگیزه‌ها) است و قواعد (و نه قواعد منطقی و زبانشناسانه‌ی ساختمان) است. نشان دادن اینکه تغییری در نظام گفتمان بمعنای پیش‌فرض افکار نو نیست، بدعتی کوچك و خلاقیتی کوچك و وضعیت ذهنی متفاوتی نیست، بلکه تغییر شکلی است در عمل و شاید همچنین در عمل‌های مجاور و در به کلام آوردن مشترك آنها.» (ص ۲۰۹)

فوکو در ادامه‌ی همان فکر پائین‌تر می‌گوید: «... گفتمان فی‌الواقع تنها نخست فعالیتی‌ست در نوشتن، دو دیگر در خواندن و سه دیگر در مبادله. این مبادله، این نوشتن، این خواندن، نیازمند چیزی نیست مگر نشانه‌ها. گفتمان بنابراین در واقعیت با قرار دادن خود در اختیار نشانه دلالت‌کننده، خویشتن را بی‌اثر می‌سازد.» (ص ۲۲۸)

من چه این پنج شاهواژه را «آرمان‌ـآرمانشهر» بخوانم، چه «گفتمان» یا بسادگی «واژگان راهگشا» چندان فرق نمی‌کند. مهم مفهومی است که در پشت این اصطلاحات دیده می‌شود. یعنی این که اندیشه‌ها، مشروط به شرائطی تاریخی هستند و در موقعیتی اجتماعی قرار دارند، و رواج یا

بی‌اعتبار شدن آنها زاده‌ی تصادف نیست. بعنوان مثال، واژه‌ی «خرد» یا معادل عربی آن «عقل» از قرن دوم تا اواخر قرن پنجم در ادبیات فارسی رواج یافت، آن چنان که می‌توان در دیباچه‌ی فردوسی بر «شاهنامه» یا آثار شاعر و فیلسوف اسماعیلی ناصر خسرو مشاهده کرد.

اگر ما ادبیات این عصر را بدقت مورد بررسی قرار دهیم، مشاهده می‌کنیم که نام شبِ «خرد» یا «عقل» از جانب سه گروه طرح می‌شد: دسته‌ی نخست «معتزله» بودند که بعنوان یك نحله‌ی فلسفی می‌کوشیدند فلسفه‌ی یونانی را عقلانی جلوه دهند، بنابراین طرفدار خرد و حکمت شدند. دسته‌ی دوم «شعوبیه» یا ملّیون هستند که مفاهیم ماقبل اسلامی ادیان زرتشتی، مانوی و مزدکی را با اندیشه‌های اسلامی مخلوط می‌کردند. از طریق آنان بود که کلمه‌ی «مزدا» (بمعنی «خرد») که پاره‌ی دوم نام خدای زرتشتی «اهورامزدا» را تشکیل می‌دهد، به ادبیات راه یافت. دسته‌ی سوم «اسماعیلیه» یا شیعیان هفت امامی هستند که بقصد پی ریختن الهیاتی از آن خود، بشدت به ادبیات نوافلاطونی رو آوردند. برای آنان «تأویل» قرآن مهم‌تر از «ظاهر» آیات آن بود، و در نتیجه «عقل» و «حکمت» نام شبشان شد.

از آنچه گفته شد بسادگی بر می‌آید که «حکمت» یا «خرد» در امپراتوری اسلامی از قرن دوم تا قرن پنجم بصورت یك گفتمان در آمد زیرا می‌توانست گرایش‌های «مرکزگریزانه» شهروندان غیر عرب امپراتوری را در خود منعکس سازد، بخصوص ایرانیان را که در فروپاشی خلافت اموی و روی کار آمدن عباسیان نقشی اساسی بازی کردند. خلفای عباسی به حاکمان عرب مهاجر در سرزمین‌های مفتوحه‌ی غیر عرب نزدیك‌تر بودند و از اشرافیت عربی در حجاز یا سوریه که امویان به آنها تکیه داشتند، فاصله گرفته بودند.

پس از حمله‌ی چنگیز و تیمور در قرون هفتم و هشتم که منجر به خرابی زیرساخت اقتصادی و منابع انسانی گردید، تغییری در گفتمان

اجتماعی صورت گرفت و تصوف یا عرفان اسلامی که تا آن زمان محدود به برخی ولایات و عمدتاً رشنفکران می‌شد، بسرعت پذیرش عام یافت. در این زمان واژه‌ی صوفیانه‌ی "عشق" به جای کلمه‌ی "عقل" نشست و این کلمه بعنوان داروی همه‌ی بیماریهای شخصی و اجتماعی تلقی گردید.

همچنان که من در کتاب "در جستجوی شادی: در نقد فرهنگ مرگ‌پرستی و مردسالاری در ایران" گفته‌ام، مقایسه‌ای بین رباعیات عمر خیام که در قرن پنجم می‌زیست و غزلیات حافظ که بیش از دو قرن دیرتر آمد، به روشنی نشان می‌دهد که اگر چه آثار هر دو شاعر به خوش‌باشی و نکوهش تقدس مذهبی آمیخته است؛ شاهواژه‌ی رباعیات خیام "شراب" است حال اینکه از آن حافظ واژه‌ی "عشق" می‌باشد. این درست که حافظ متشرعین و متصوفین را به یکسان به سخره می‌گرفت و ریاکاری هر دو را به نقد می‌کشید، با وجود این سنتی غنی و پیشینه‌ای طولانی از تصوف اسلامی او را از خیام جدا می‌کرد، و بقول مانهایم او زندانی آرمان عصر خود بود، یا اگر بخواهیم به فوکو استناد کنیم میان فکر و سخن او فاصله‌ای بود، زیرا می‌بایست از مفاهیم آرمانی در دسترس خود بهره می‌جست. بسیاری از عوامل سیاسی و اقتصادی و فرهنگی چون حمله‌ی مغول و تاتار و تأثیر بودیسم هندی بود که گفتمان "عشق" را به عرصه آورد و آن را به وسیله‌ای آرمانی تبدیل کرد آن‌چنان که افراد می‌توانستند ناخودآگاه آن را برگیرند و در اقوال شفاهی یا متون کتبی خود وارد کنند.

زمینه‌ی تاریخی

انقلاب ۱۲۸٤ که به استقرار سلطنت مشروطه در ایران منجر شد نشان داد که کشور از پیشرفت اقتصاد سرمایه‌داری و دموکراتیک شدن سیاست در غرب تأثیر گرفته و همانطور که از جانب آرمان‌پردازان انقلاب طرح می‌شد، ایران می‌خواست با فئودالیسم رکودآور و خودکامگی

سیاسی تسویه‌ی حساب کند و با گرایش به تجدد در سطح جهانی هم‌آوا شود. البته در آن زمان بسختی می‌شد از وجود یك بازار ملی حرف زد اما عوامل دیگری چون تأسیس یك خط تلگراف بین تهران و چند شهر عمده‌ی دیگر، چاپ روزنامه و کتاب و سفر به غرب، روح ملی را بیدار کرده بود و خواست تأمین آزادیهای مدنی و مشارکت سیاسی را در میان مردم برانگیخته بود. در همان راستا تغییری در گفتمان‌های ادبی صورت گرفت و همراه با تحولات دیگر اجتماعی، شیوه‌های جدید شعر عرض اندام کرده بود.

در اروپا پیش از انقلاب‌های صنعتی و دموکراتیك، نوزایی ادبی صورت گرفت و مکتب کلاسیسیم رواج یافت که بازگشتی آرمانی را به یونان و روم برای رهایی از یوغ تاریك‌اندیشی قرون وسطایی تبلیغ می‌کرد. در ایران نیز ما شاهد جنبشی مشابه برای بازگشت به عصر طلایی هستیم که از زمان فتحعلی‌شاه قاجار شروع شد، و از جانب برخی هوادارانش به «بازگشت» موسوم گردید. همانطور که یکی از تذکره‌نویسان عصر می‌گوید بازگشت‌گرایان می‌کوشیدند تا پس از «خوابی هفتصدساله» خود را از سبك «منحط» هندی رها کنند و به عصر زرین شعر فارسی باز گردند، هنگامی که در قرون دوم تا پنجم سبك خراسانی و در قرون هفتم و هشتم سبك عراقی رواج یافت. (یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما، جلد اول) البته نهضت «بازگشت» در ایران برخلاف اروپا با انسانگرایی و عرف‌گرایی همبسته نبود. اما از لحاظ هویت بخشیدن به عِرق ملّی شباهت زیادی به بدیل اروپایی خود داشت، همانطور که می‌توان تأثیر آن را در دو اثر متعلق به این دوره مشاهده کرد: نخست منظومه‌ی حماسی که فتحعلی‌خان صبا به تقلید از «شاهنامه»ی فردوسی درباره‌ی جنگ‌های شاهزاده‌ی ایرانی عباس‌میرزا علیه‌ی متجاوزین روسی نوشت و دو دیگر «منشات» از یغمای جندقی، شامل نامه‌هایی به پسرش به تقلید از شیوه‌ی مسجع «گلستان» سعدی. اما کار یغما از این لحاظ که می‌کوشد به شیوه‌ای

شبیه نهضت «لاتین‌زدایی» زبان در آلمان، کلمات عربی را از متن فارسی خود پاك کند، بسیار بدعت‌آمیز است.

شیوه‌ی جدید شعر در زبان فارسی پیش از انقلاب مشروطیت پدیدار نشد و ما تنها عناصری از آنرا در شکل «تصنیف» می‌یابیم که از لحاظ وزن و قافیه آزادانه‌تر و از جهت زبان و موضوع خاکی‌تر است. دوره‌ی ۱۲۸٤ تا ۱۳۰٤ که به تغییر سلطنت و دور نوینی از استبداد انجامید، دوره‌ای بالنسبه «باز» بود که طی آن نمایندگان سه دوره‌ی اول مجلس در مذاکرات خود از آزادی نسبی استفاده می‌کردند، و در اقصای مملکت جنبش‌های ملی و چپ در حال شکوفایی بود. با وجود این که این جنبش‌ها عدم امنیت اجتماعی ایجاد می‌کردند و جدایی‌خواهی قومی را دامن می‌زدند، در عین حال بستری برای گفت و شنود اجتماعی ایجاد کردند و به شکوفایی مکتب‌های مختلف رقابت‌آمیز در عرصه‌ی ادبیات و شعر کمك رساندند. در زمینه‌ی راهی که شیوه‌ی جدید شعر باید در پیش می‌گرفت دو عقیده‌ی متفاوت وجود داشت: نخست اصلاح‌طلبان به رهبری شاعر مشهور «بهار» که نشریه‌ای ادبی بنام «دانشکده» چاپ می‌کرد و بر گرد آن انجمنی بهمین نام تشکیل داده بود، و دو دیگر افراطیون به رهبری تقی رفعت که نشریه‌ی ادبی «تجدد» را در آذربایجان منتشر می‌کرد. دسته‌ی اخیر با جنبش ملی در آذربایجان همکاری می‌کرد پس از شکست جنبش و مرگ رهبر آن خیابانی، رفعت خود را در مخفی‌گاهش به قتل رساند.

بهار و دوستانش همانطور که در بیانیه‌ی آنها آمده، می‌خواستند شکل رایج شعر فارسی را دست نخورده نگاه دارند و نوآوری را تنها در زمینه‌ی واژگان و تصاویر می‌پذیرفتند. بهار در قصایدش از کلماتی چون هواپیما، ماشین، مجلس و سفارتخانه استفاده می‌کرد، و از مفاهیمی چون آزادی، ملی‌گرایی و سوسیالیسم نام می‌برد. اما او قاطعانه با هر گونه تغییری در وزن عروضی قدما مخالفت می‌ورزید. و بهمین دلیل خود را

پیرو شیوه‌ی «بازگشت» و نه یك تجددخواه می‌خواند. نویسندگان نشریه‌ی «تجدد» برخلاف بهار، سخن از یك «انقلاب ادبی» می‌کردند و شعرهایی می‌نوشتند که قوافی نامنظم و تساوی طولی متغیر داشت. معهذا وقتی که ما از نظریه و بیانیه‌ی آنها فراتر می‌رویم، محصول کار «تجدد» را کم ارزش و تأثیر آن را زودگذر می‌یابیم.

علاوه بر مباحثه میان «دانشکده» و «تجدد» که بیشتر جنبه‌ی ارزش نمادی داشت تا واقعی، ما می‌توانیم عناصری را که در شعر فارسی در دوره‌ی ۱۲۸٤ تا ۱۳۰٤ به بدعت نیما یوشیج (۱۳۳۸ـ۱۲۷۳) انجامید بطور فشرده چنین دسته‌بندی کنیم:

۱ـ رواج «تصنیف» بویژه از جانب عارف، عشقی و لاهوتی که از لحاظ شکل و وزن عروضی، آزادانه‌تر بود و از آنجا که برای طنز و هزل سیاسی بکار می‌رفت بین عامه‌ی مردم محبوبیت یافت.

۲ـ رواج اشکالی از وزن عروضی چون مسمّط، مستزاد و بحر طویل که پس از هر پاره بندی ترجیعی دارند و از این رو آزادانه‌تر می‌نمایند.

۳ـ سادگی زبان، آنطور که در آثار ایرج میرزا مشهود است.

٤ـ خلق واژگان نو از جانب بهار، همانطور که قبلاً گفته شد.

۵ـ نگارش منظومه‌های عشقی به سبك رومانتیك‌های روسی و فرانسوی یا سخن گفتن از بی‌عدالتی‌های اجتماعی به شیوهٔ واقع‌گرایان انگلیسی و فرانسوی، آنطور که در آثار عشقی، نظام وفا و نیما دیده می‌شود.

خلاصه آنکه ظهور شعر نو کار یك شخص نبود، بلکه بسیاری از اهل قلم به آن کمك کردند، همانطور که فوکو می‌گوید «اصل یکپارچه‌ای از نویسندگی» یا به زبان ساده‌تر «روح زمان» در آن نقش داشت.

طبیعت به عنوان یک سلاح آرمانی

از زمان نوزایی حیات فرهنگی در اروپا تا قرن نوزدهم، واژه‌های راهنمای بسیاری چون «انسان»، «طبیعت»، «عقل»، «فرد»، «پیشرفت» و

«برابری» هستند که نوشته‌ها و گفته‌ها را پُر می‌کنند و طبقه‌ی متوسط از طریق آن‌ها جهان‌بینی خود را در برابر روحانیت و سلطنت ابراز می‌کنند. آرمان‌پردازان جدید از رهگذر این گفتمان‌ها می‌کوشند تا بجای فئودالیسم و حکومت روحانیون زمینه را برای ایجاد اقتصادی مبتنی بر «بازار آزاد» و سیاستی مبتنی بر «آراء عمومی» فراهم کنند. توسعه‌ی سرمایه‌داری و دموکراسی به نوبه‌ی خود راه ورود اندیشه‌های تازه را به قلمرو زبان، شیوه، تصاویر و محتوای ادبیات و شعر باز کرد.

در اینجا، آنچه به ما مربوط می‌شود گفتمان «طبیعت» است که خود را در حقوق و سیاست بصورت «حقوق طبیعی» و «طبیعت انسانی» و در علوم و فلسفه بصورت «قوانین طبیعی» و در هنر و ادبیات بصورت «طبیعی بودن» نشان داد.

بعنوان مثال، فرانسیس بیکن در سال ۱۶۲۰ در کتابش، «ارغنون نو» دیدگاه علوم را نسبت به طبیعت چنین بیان می‌کند: «انسان بعنوان خادم و مفسّر طبیعت فقط تا آن حد می‌تواند بفهمد و عمل کند که در واقعیت و در اندیشه خویش به مشاهده‌ی روند طبیعت دست زده باشد. فراتر از این نه او چیزی می‌داند و نه می‌تواند عمل کند.» («جوهر انسان»ـ ص ۱۵۹)

جان لاك در سال ۱۶۰۰ در «دو رساله در باب حکومت مدنی» به توضیح «حقوق طبیعی» افراد در برابر قانون و حکومت می‌پردازد: «ما باید برای درك درست قدرت سیاسی و کسب آن از سر منشاءاش، دریابیم که در کدام وضع افراد بشر بصورت طبیعی بسر می‌برند، و این طبیعت همانا آزادی کامل است.» (همان جاـ ص ۱۶۵)

ژان ژاك روسو در کتاب «قرارداد اجتماعی» خود به تجویز یك قرارداد اجتماعی می‌پردازد که می‌تواند آئینه‌ی وضع طبیعی افراد بشر باشد:

«... وضع باید کاملاً چنین باشد که اگر قرارداد اجتماعی مورد تجاوز قرار گیرد، هر فردِ مجتمع بلافاصله همه‌ی حقوقی را که زمانی از آنِ او

بود، باز یابد و آزادی طبیعی خود را بار دیگر بدست آورد.» (ص ۱۸۰ــ همانجا)

ویلیام وردزورث و ساموئل تایلر کولریج، مجموعه‌ی «قصایدِ تغزلی» خود را در سال ۱۷۹۸ منتشر کردند. وردورث دو سال بعد بر این کتاب مقدمه‌ای نوشت که معمولاً بعنوان اولین بیانیه‌ی رمانتیسیسم در شعر انگلیسی شناخته می‌شود. نویسنده در این مقدمه پس از طرح ضرورت انتخاب «مردم روستا» و «مناظر طبیعی» بعنوان موضوعاتِ شعر و بکار بردن زبانی «طبیعی»تر و نزدیک‌تر به زبان روزمره، احساسات و هیجانات طبیعی را سرچشمه‌ی اصلی شعر می‌خواند: «... چرا که در آن شرائط، عواطف آدمیان با اشکال زیبا و پایدارِ طبیعت در هم می‌آمیزد.» («مجموعه مقالات انتقادی»ــ ص ۳)

قبل از انقلاب مشروطیت به شکرانه‌ی وجود نویسندگانی چون ملکم خان، که در لندن روزنامه‌ای بزبان فارسی بنام «قانون» چاپ می‌کرد و هم چنین ترجمه‌ی برخی از آثار نویسندگان فرانسوی معروف به «اصحاب دایره‌المعارف»، روشنفکران ایرانی با مقوله‌ی «حقوق طبیعی» در جامعه‌ی انسانی و «قوانین طبیعی» در طبیعت آشنا شدند. همزمان، نویسندگانی چون آخوندزاده و طالبوف تحت تأثیر وقایع سیاسی در آذربایجان، امپراتوری عثمانی، روسیه و بخصوص جنبش سوسیال دموکرات در قفقاز به تبلیغ اندیشه‌های دئیستی و حتی خدا ستیزانه پرداخته، و «طبیعت» را بعنوان قادر متعال تقدیس کردند.

سال ۱۳۰۱ سال پُراهمیتی برای ادبیات جدید فارسی است، زیرا در این زمان هم اولین داستان کوتاه «یکی بود یکی نبود» اثر محمدعلی جمالزاده و هم «افسانه» اثر نیما یوشیج که بعنوان اولین نمونه‌ی شعر نو ساخته شده به چاپ رسیدند. در این شعرِ روایی بلند که نخستین بار در روزنامه‌ی «قرن بیستم» به سردبیری عشقی بچاپ رسید، نیما به نوآوریهای مهمی دست می‌زند: نخست برداشتی تازه و زمینی نسبت به

عشق که کاملاً با عشق صوفیانه و ماوراء طبیعی رائج در ادبیات فارسی فرق داشت و دوم، یك واژگان جدیدِ شعر که با زبان روزمره چندان متفاوت نیست. سوم، تصاویری تازه که از زندگی روستایی برگرفته شده، و چهارم، بکار بردن شکل آزادانه‌تر «ترکیب‌بند» که در آن یك مصراع بدون قافیه در پایان هر بند می‌آید. تأثیر شعر رمانتیك فرانسه بویژه لامارتین در این شعر و همچنین شعر بلند «قصه‌ی رنگ پریده‌ـخون سرد» که در سال ۱۲۹۹ سروده شده، مشهود است. نیما وقتی که از دهکده‌ی زادگاهش یوش در مازندران به تهران آمد، مدتی به یك مدرسه‌ی فرانسوی می‌رفت. استادش نظام وفا نیز فرانسه می‌دانست و در شعر خود تحت تأثیر رمانتیك‌ها بود.

در سال ۱۳۰٤ نیما برگزیده‌ی کوچکی از شعرهای خود را بنام «خانواده سرباز» منتشر کرد و بر آن مقدمه‌ای نوشت که بعنوان بیانیه‌ی شعر نو بحساب می‌آید. در این مقدمه نخست او طرح کوتاهی از زندگی ادبی خود را بدست می‌دهد و سپس به شکافتن دقایق شیوه‌ی جدیدِ شعر خود دست می‌زند، و برای این کار گفتمان «طبیعت» را بعنوان یك وسیلَه‌ی آرمانی به دو مفهوم به کار می‌بَرَد: از یك سو، زندگی روستایی مردمِ کوهستان را در مقابل زندگی «غیر طبیعیِ» شهرنشینان قرار می‌دهد و مطرح می‌کند که چگونه طبیعت، فکر شیوه‌ی جدید شعری را در روح او پرورده است. («دربارهٔ شعر و شاَعری» ص ۱٦) از سوی دیگر، او طبیعت را بعنوان تنها منبع واژگانی موسیقی و مضمون شعرِ خود تقدیس می‌کند: «ناقدین جمعیت کنونی عمرشان به فراخور استعداد و سلیقه در سر این می‌گذرد که... بجای کلمه‌ی «خوب» که زبان طبیعی آن را ابتدا ادا می‌کند «نیك» بهتر است یا «نیکو». (درباره‌ی شعر و شاعری ص ۱۷) «به عکس گذشته، صدا از قلب عاشق زنده، طبیعی و صریح بیرون خواهد آمد.» (همانجا ص ۱۸) «در هر حال نوك خاری هستم که طبیعت برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده است. مقصود

مهم من خدمتی است که دیگران به واسطه‌ی ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت بر ایشان تعیین کرده است، از انجام آن گونه خدمت عاجزند.» (همان جا ص۱۹)

شعر نیما در دهه‌ی اول قرن چهاردهم تنها از لحاظ واژگان، تصاویر و جهان‌بینی نو بود و از نظر وزن همچنان عروضی باقی مانده بود اگر چه از شکلهای «آزادانه‌تر» آن استفاده می‌کرد. از پایان دهه‌ی اول تا میانه‌ی دهه‌ی دوم که رضا شاه خودکامه‌ی جدید قدرت خود را قوام می‌بخشد، ما شاهد اُفتی در کار ادبی نیما و بازگشت او به راه کهن شاعری هستیم. پس از آغاز جنگ دوم جهانی و بویژه پس از پایان آن و باز شدن فضایی بازتر برای تبادل فکر و عمل سیاسی، نیما شعرهایی چاپ کرد که نه تنها از زاویه‌ی واژگان و زبان نو بودند، بلکه از لحاظ وزن و جهان‌نگری نیز تازگی داشتند.

این مسأله که چه عناصری بر نیما تأثیر گذاشتند تا او قدم پیش بگذارد و یوغ وزن قدیمی عروضی را بشکند، هنوز احتیاج به بررسی دارد. با این وجود، یك عامل روشن است: هنگامی که او در اواخر دهه‌ی دوم به هیأت تحریریه نشریه‌ی «موسیقی» پیوست، دوره‌ای از خلاقیت در زندگی ادبی نیما آغاز شد. او در این نشریه رساله‌ی بلندی با نام «ارزش احساسات» نوشت که افکار تازه‌ی او را نسبت به هنر و شعر نشان می‌دهد. تقریباً همزمان با آن، او نگارش قطعات کوتاهی در شکل نامه را آغاز کرد که در آنها خطاب به شخصی خیالی، شاید سایه‌ی خودِ شاعر یا شاعری جوانتر، «حرفهای همسایه»وار خود را نسبت به انقلاب ادبی خویش با ظرافت بیان می‌کند. پس از مرگ نیما، تعداد ۱۷۸ قطعه از این دست توسط سیروس طاهباز گردآوری و بصورت مستقل منتشر شد. قدیمی‌ترین قطعه بتاریخ ۱۳۱۸ نوشته شده و متأخرترین آن به سال ۱۳۲٤ تعلق دارد. اما اکثریت آنها در سالهای ۱۳۲۳ و ۱۳۲٤ نوشته شده‌اند. در این مجموعه، نیما شیوه‌ی جدید خود را «شعر آزاد»

می‌خواند که شاید، همچنان که بعداً خواهیم دید، کاربردِ نادرستی از اصطلاح فرانسوی Verse Libre باشد.

وزن سنتی شعر فارسی در قرن دوم، تحت تأثیر وزن عروض عربی بوجود آمد که در آن وزن «کمّی» است و مصراعها قافیه دارند. در وزن کمّی، دو عامل نقش بازی می‌کنند: تمایز بین مصوّت‌های کوتاه و بلند (که توسط «ارکان» سنجیده می‌شود) و تعدادِ «ارکان» در هر بیت. شاعر باید یك بحر عروضی را در سراسر قطعه‌ی خود رعایت کند و شماره‌ی ارکان در هر بیت باید برابر باشد. نیما تساوی طولی ابیات را بهم زد و بدین ترتیب یکی از پایه‌های وزنِ کمی را از میان برداشت. در نتیجه، اشعاری آفرید که از لحاظ تساویِ ابیات، متغیر و از نظر قافیه، نامنظم بودند. در همان زمان که او سرگرم آزمایش وزن کم قیدترِ خود بود، شاعرانی بودند که نه تنها تساوی طولی بیت‌ها را برداشتند بلکه اساساً رکن وزنی را که پایه‌ی اول وزن کمّی شمرده می‌شود بی‌اعتبار شمردند و به شیوه‌ی «شعر منثور» (با سطربندی شبیه به نثر) یا «شعر آزاد» (با سطربندی «شکسته») شعر نوشتند و آنرا بنادرست «شعر سپید» خواندند. اصطلاح اخیر در زبان انگلیسی به اشعار موزون اما بدون قافیه‌ای اطلاق می‌شود که در نمایشنامه‌های دوران الیزابت چون آثار شکسپیر بکار می‌رفت. نیما در کتابی که در سال ۱۳۲۵ بنام «دو نامه» چاپ شد، به بررسی شعرهای شین. پرتو می‌پردازد و آنها را که به شیوه‌ی «شعر آزاد» نوشته شده «نثر آهنگین» می‌خواند. تا جایی که من می‌دانم، نیما خود هرگز شعر «منثور» یا «شعر آزاد» ننوشت اما کتاب اخیر نشان می‌دهد که او مخالف هیچ یك نبود و حداقل در این جا از این دو شیوه‌ی شعری با لحنی ستایش‌انگیز یاد می‌کند.

هنگامی که نیما در اواخر دهه‌ی دوم شروع به نوشتن شعرهایی کرد که از لحاظ قافیه نامنظم و از نظر تساوی طولی ابیات متغیر بودند، رمانتیسیسم خود را کنار گذاشته بود، اما همچنان بر گفتمان «طبیعت»

پای افشرد و آن را بعنوان یك اسلحه‌ی آرمانی همراه با گفتمان خلق (که از این زمان اختیار کرد) بکار گرفت. در «حرفهای همسایه» خود را «شاعر طبیعی» می‌نامد (همانجا ـ ص ۱۷۸) و در صفحه‌ی ۱۸٦ طول متغیّر ابیات شعر خود را به امواج ریز و درشت استخر مقابلش تشبیه می‌کند و می‌افزاید: «نکته‌ی مهم این است که من می‌خواهم انتظام طبیعی به فرم شعر داده باشم.» (صفحه‌ی ۲۲٦) او می‌گوید که شعر امروز شعری است که باید به حال طبیعی بیان نزدیکی گرفته باشد. (ص ۲۲۷) اما این «حال طبیعی بیان» و این «طبیعت کلام» چیست که نیما این همه در مجادلات خود از آن سخن می‌گوید؟ در صفحه‌ی ۲۳٦ او به روشنی نشان می‌دهد که منظورش سخن روزمره‌ی مردم و نزدیك‌ترین شکل ادبی به آن یعنی «نثر» است: «شکستن قید مصنوعی که نظم کلمات در شعر به وجود آورده است و شعر را از حالت طبیعی بیرون انداخته است. شعر باید از حیث فرم یك نثر وزن دار باشد. طبیعی بودن کلام، ارتباط و تأثیر را ممکن می‌سازد و بگذار هر کس می‌خواهد برای وزن و قافیه زاری کند: همسایه ـ شما ارتباط را عزیزتر می‌دارید یا عادت قرینه‌طلبی مردم را؟» بالاخره در آخرین نامه بتاریخ ۱۳٤٤ که روح اختناق‌زده‌ی سالهای پس از کودتای ۲۸ مرداد را نشان می‌دهد، چنین با ظرافت با «طبیعت» خود را یکی می‌بیند: «من بی‌نهایت دلتنگم. روزها می‌گذرد که هیچ کسی را نمی‌بینم. درِ خانه را به روی خود بسته‌ام، اما رفع دلتنگی نمی‌شود در خلوت من حسرتها بیشتر بسراغم می‌آیند. مثل اینکه درختها در سینه‌ی من گُل می‌دهند. در جمجمه‌ی سر من است که چلچله‌ها و کاکلی‌ها و گنجشکها می‌خوانند... به این جهت نوشتن برای من ضرورتی است اما دیگر کم شعر می‌نویسم...» (همانجا ـ ص ۲۸۰)

در «دو نامه» نیما مجادله‌ی خود را علیه هواداران سبك قدیم شعر پیش‌تر می‌برد و در صفحه‌ی ۲۹۰ به استهزا می‌نویسد: «وقتی که در تهران بودم می‌پرسیدند: آیا تغییر وزن و قافیه، اساس ملیت ما را بهم

نمی‌زند؟ او اظهار امیدواری می‌کند که مخالفین او دریابند که «این اسباب و وسائل که به آن توسل می‌جوید به حکم حاکمی مسجل نشده، بلکه حاکمِ دقیق‌تر و حقیقی‌تر طبیعتِ زندهٔ خود او و زنده‌های دیگر است.» (همانجا ص ۲۹٤) نیما در صفحه‌ی ۳۰۵ دوباره به این استدلال عمده‌ی خود باز می‌گردد: «به عقیده‌ی شخص من ماهیت این وزن با طبیعتِ کلام مربوط است، با حالِ گوینده عوض می‌شود. از راهی بدست می‌آید که به حال طبیعی، همانطور حرف می‌زنند (باید چند دقیقه از آوازه‌خوانی، دور شده) خواننده، شعر را بخواند، تا لذت وزن برای او محسوس گردد.» در صفحه‌ی ۳۳۸ می‌افزاید: «در خود حرفهای معمولی هم این نظم تقریباً هست، یعنی می‌بینیم که صدای کلمات با هر کس یك جور بلند و کوتاه شده، ضعف و قوت فونتیك مخصوص را مخصوصاً در کلمات صدادار با او پیدا می‌کنند... بنابراین برای هر شکلی که وجود دارد، وزنی حتمی است. نباید گفت: فلان شعر وزن ندارد، بلکه باید فکر کرد خوب یا بد آیا وزنی که به آن نسبت داده می‌شود، از روی چگونه درخواستهای نظری و ذوقی بوده است؟»

نیما آنگاه به شعرهای «منثورِ» ش. پرتو اشاره می‌کند و می‌نویسد: «آهنگ در شعرهای شما موزیك نیست و نباید برای آن نُت خواست، ولی موزیك دارد، یعنی آن چیزی را که طبیعتِ زنده و با حرکت می‌خواهد به خواننده‌ی اشعاری که بطور طبیعی و مثل آدمیزاد آنها را می‌خواند می‌بخشد.» (همانجا ص ۳٤۲)

در آخر، در صفحه‌ی ۳٤٦ نیما به «گاتها» یعنی سرودهای مذهبی زردشت اشاره کرده، می‌گوید: «من روابط مادی و عینی را در نظر گرفته‌ام و از گاتها که فرمان اصلی است و اصلیت وزنی را در شعر ما داراست شروع کرده‌ام.»

مسأله‌ی وزن شعر در زبان فارسی پیش از اسلام، حتی امروزه حل نشده است. در «گاتها» که به زبان اوستایی نوشته شده است ما نمی‌توانیم

میان مصوت‌های کوتاه و بلند تمایز قائل شویم. بنابراین با وجود این که شماره‌ی هجاها در همه‌ی مصراعهای یك قطعه، برابر است ما از قواعد وزن در این سرودهای دینی، آگاهی کافی نداریم، زیرا نمی‌توانیم مصوّت‌ها را بدرستی بخوانیم. تساوی طولی مصراع بخودی خود نمی‌تواند وزن را بسازد، و عناصر دیگر باید به حساب آیند. آیا وزن در «گاتها» مانند «وداها» جنبه‌ی کمّی داشت؟ یا آنطور که از سوی برخی محققین برای شعرهای دوره‌ی فارسی میانه چون «درخت آسوری» و «سرودهای مانوی» پیشنهاد شده، وزن مبتنی بر تکیه‌ی روی هجاها بوده است؟ این واقعیات نشان می‌دهد که اشاره‌ی نیما به قواعد وزن در «گاتها» فقط جنبه‌ی آرمانپردازانه دارد، و بدون اینکه نیازی به آن باشد، بمنظور توجیه نوآوری‌اش مطرح شده است.

شعر طبیعت

آدمی بعنوان یك نوع، در محدوده‌ی طبیعت زندگی می‌کند، اما تصورات ما از طبیعت در زمان و مکان تغییر کرده است. در سرودهای دینی «گاتها» که بعنوان قدیمی‌ترین متن در زبان اوستایی (یکی از شاخه‌های زبان ایرانی) شناخته شده، ما «الوهیت»، انسان و طبیعت را نه چون سه مقوله‌ی مجردِ تفکیك‌پذیر، بلکه به شیوه‌ی چند خدایی یونانی و هندی، در هم تنیده و جداناپذیر می‌بینیم. بعنوان مثال، امشاسپندان جاوید هر یك نماینده‌ی عنصری در طبیعت هستند، از جمله اهورامزدا که نماینده‌ی «خرد» در انسان است. بهمان صورت، میترا خدای «قرارداد» با «خورشید»، هویتی یگانه دارد آتش پسر اهورامزدا خوانده می‌شود و آناهیتای زیبا نشانه‌ی «آبهای روان» است. در سند دیگری بنام «منظومه‌ی درخت آسوری» که به زبان فارسی میانه، احیاناً چند قرن پیش از ظهور اسلام نوشته شده، بزی و درخت خرمایی طی یك مناظره، سودمندی خود را برای انسان به رخ یکدیگر می‌کشند. در قصه‌های

«کلیله و دمنه» که در اصل از سانسکریت به فارسی میانه ترجمه شده جانورانِ سخنگو، جامعه‌ای می‌سازند که بر اساس جامعه‌ی فئودالی مبتنی بر سلسله مراتب است.

با تأسیس سلسله‌ی ساسانی سه قرن پیش از اسلام، دین زردشتی بتدریج خود را از چند خدایی و مآلاً دوگرایی دور کرد و در کیش «زروان» به یك گرایی (که نباید آنرا معادل با وحدت خدا گرفت) گرائید، و زمینه را برای رشد اسلام آماده کرد. اسلام بر خلاف دین زردشتی همچون دینی تك خدایی ظاهر شد که در آن مرزهای خدا، انسان و عناصر طبیعی به روشنی از یکدیگر قابل تمیز است، و جنبه‌ی الوهیت بخشیدن به جانوران، درختان و مردم در حکم شرك شمرده می‌شود. با وجود این، نه تنها دینِ طبیعی ایرانیان در شهر و روستا دست نخورده ماند، بلکه مهم‌تر از آن بر الهیات تأثیر گذاشت. برای نمونه، اهل «تشبیه» باور داشتند که برخی از صفاتی که در قرآن برای خدا ذکر شده، مانند دست، کرسی و چشم جنبه‌ی مجازی ندارد. در خود قرآن، رابطه‌ی پیامبر با طبیعت در آیه‌های اولیه‌ی مکی نسبت به دوره‌ی مدنی متفاوت است: در اولی قسم به نمك، فجر، اسبهای دمنده و مناظر طبیعیِ بیابان در جلوی صحنه قرار دارند، حال این که در دومی محمد بر روابط اجتماعی عطف توجه می‌کند.

آلفرد بیزه که تحوّل احساسات نسبت به طبیعت در غرب را بررسی کرده است، راه و رسم مشابهی در میان یونانیان و رومیانِ چند خدایی و یهودیان و مسیحیانِ تك خدا و تحول این احساسات در شرق می‌یابد: «برای یهودیت و مسیحیت، طبیعت، فرشته‌ای نازل شده بود که تا حد ممکن از خدای خود فاصله می‌گرفت. آنها فقط یك جهان متعلق به روح و یك فضای روحانی بیشتر نمی‌شناختند، و مذهب را رابطه‌ای میان خدا و انسان می‌دیدند. چیزهای مادی، پنداری شیطانی بودند، آسمانی که چشمهای آنان به آن دوخته شده بود بسی دور می‌نمود. باورِ هلنی

معطوف به جزئیات دوزخی و کیهانی و نسبت به طبیعت خصومت‌آمیز بود، و طبیعت مانند جهان در نهایت خود تنها برای او در رابطه با خالقش وجود داشت، و دیگر «مادرِ» همه‌ی چیزها شمرده نمی‌شد بلکه تنها وسیله‌ای در دست قادر متعال بود.» (بیزه ـ ص ۲۲)

بیزه عقیده دارد که اقوام ژرمن پس از فتح روم برخی از عناصر چند خدایی را که از دست رفته بود در فرهنگ غرب احیاء کردند: «مشاهده می‌کنیم که احساسات مادرزادِ ژرمن‌ها برای طبیعت که مشروط به آب و هوا و مناظر و مرایاست، و در اساطیرش دیده می‌شود در مسیحیت از یك سو به مانع و از سوی دیگر به حامی برخورد می‌کند ـ مانع از لحاظ گرایش مسیحیت به مافوق طبیعت، و حامی از لحاظ توجه‌اش به باطن.» (همانجا ص ـ ۲۹)

پس از نوزایی فرهنگی، گرایش‌های انسان‌گرایانه و طبیعت‌خواهانه رشد کرد و به شکرانه‌ی پیشرفت علوم طبیعی و عُرف‌گرایی، طبیعت با دقت و در جزئیات خود مورد بررسی قرار گرفت، و چشم‌اندازهای طبیعی در ادبیات و هنر به پیش صحنه آمد. ژان ژاك روسوی دئیست «اولین کسی بود که کوههای آلپ را زیبا دید» (همانجا) و گوته‌ی پانته‌ایست عناصر طبیعت را بمثابه‌ی «جلوه‌ای از الوهیت» دید. با آغاز قرن پانزدهم میلادی در هلند مکتب «اصالت مناظر و مرایا» به وجود آمد که طبیعت را در جزیی‌ترین جلوه‌های آن نقاشی می‌کرد. تا آن زمان مناظر طبیعی تنها پس‌زمینه‌ی تابلو را پر می‌کرد، حال اینکه در نقاشی جدید طبیعت کانون توجه در تابلو نقاشی شد. در شعر از طریق بهاریه‌ها، چوپانی‌ها و شعرهای روستایی شیوه‌ی نوینی از «شعر طبیعت» سر بر آورد که شاعر در آن بین احساسات ذهنی و طبیعت عینی نقطه‌ی مرجعی می‌یابد.

در ایران مناظر و مرایا در نقاشی با رضا عباسی در دوران صفویه آغاز شد. پیش از آن نقاشی در ایران ابتدا بدلیل منع مذهبی صرفاً

جنبه‌ی تزئینی خط و نقش داشت و هنگامی که پس از هجوم چنگیز و تیمور تحت تأثیر چین سبك مینیاتور رواج یافت باز هم نقاشی از سطح کتاب‌آرایی و مصور کردن شاهنامه فردوسی و خمسه‌ی نظامی فراتر نرفت. تنها در اواخر دوره‌ی تیموریان و ظهور صفویه، توجه به واقعیت بیرون از الگوهای قراردادی آغاز شد و در مینیاتورهای بهزاد چهره‌ی آدمها شباهتی به اصل خود پیدا کرد. رضا عباسی نقاشی را بکلی از قید و بند مینیاتور رهانید و چنانچه در برخی از تابلوهای او چون «کاتب» و «جوان نشسته» یا «حمله‌ی خرس» دیده می‌شود (شیلا کنبی- ص ۱۰۰) نقاش از طبیعت و آدمهای پیرامون خود الهام می‌گیرد و از فن سایه زدن برای نمایش سه بُعدی استفاده می‌کند. نقاشیِ مناظر و مرایا که در آن طبیعت به پیش صحنه می‌آید بخصوص تحت تأثیر نقاشی اروپایی جای خود را در تابلوهای نقاشانی که خود را «فرنگی‌کار» می‌خواندند باز کرد.

در شعر، وصف طبیعت خیلی زود در قالب «قصیده» نضج یافت زیرا علی‌العموم در هر قصیده شاعر سخن خود را با وصف طبیعت آغاز می‌کرد و بتدریج «تشبیه» در مقدمه‌ی قصیده بصورت سنتی در آمد. شاعران عرب مشهور به سرایندگان «مُعلقات سبع»، پیش از اسلام پیشتاز این کار بودند، اما ما بهترین نمونه‌ی شعر طبیعت در قالب قصیده را در میان شعرهای سبكِ «خراسانی» بویژه قصاید منوچهری می‌یابیم. سعدی چند قرن پس از او در شاهکار خود «گلستان» که به «نثر مُسجَع» نوشته شده، خدا را بعنوان آفریننده‌ی طبیعت با چنان دید نوگرایانه‌ای ترسیم می‌کند که پنج قرن بعد، الهام‌بخش نویسندگان اروپایی وخصوصاً گوته می‌شود. (رجوع کنید به «ادبیات فارسی» ویراسته‌ی یارشاطر) در سبك «هندی» که در اواخر دوره‌ی تیموریان و آغاز دوره‌ی صفویه رواج یافت، می‌توان ابیات بسیاری را در وصف دقیق طبیعت یافت، منتها این تشبیهات عموماً جنبه‌ی چیستانی و کنایی دارند. در ایران سبك جدید

«شعر طبیعت» با نیما آغاز شد.

شایان توجه است که نیما بعنوان مبتکر نوع جدید شعر در میان روشنفکران شهری خود شاعر روستا بود، نه به این دلیل که در روستا زاده شده بود بلکه از این جهت که او شعری آفرید که در آن نه فقط مناظر و مرایای طبیعی بلکه همچنین مردم روستا از همه رنگ ـ چون دهقان، آهنگر، هیزم‌شکن، سرباز، آخوند ده، ماهیگیر و قایق‌ران همه با وضوح تمام تصویر شده‌اند. حتی امروزه در میان شاعرانی که به سبك او یا به شکل «شعر آزاد» می‌نویسند ما نمی‌توانیم شاعری بیابیم که او را چون نیما «صدای روستا» بنامیم.

«مجموعه‌ی اشعار نیما یوشیج» که سی و سه سال پس از مرگ او اخیراً بوسیله‌ی سیروس طاهباز منتشر شده است، در بر گیرنده‌ی تقریباً ۲۰۰ شعر، ۵۸۲ رباعی و بیش از ٤٥٠ دوبیتی به لهجه‌ی «طبری» است. برخی از این اشعار مانند «دهقانا» یا «وقت تمام» آشکارا سیاسی هستند. همین موضوع در مورد برخی از رباعیات نیز صدق می‌کند که بدلیل قالب کوچکشان هم برای گنجاندن یك پیام اجتماعی مناسب هستند و هم طرح کوتاهی از یك منظره‌ی طبیعی. نوع دیگری از اشعار نیما، شعر بلند «روایی» است که معمولاً حاوی مکالمه بین شخصیتهای گوناگون شعر می‌باشد و به این دلیل نیما آنها را «نمایشی» یا «دراماتیك» می‌خواند، مانند: «افسانه»، «خانه‌ی سریویلی»، «پی دارو چوپان»، «قلعه‌ی سقریم»، «مرغ آمین» و «خانواده‌ی سرباز». با این وجود غالب شعرهای نیما را باید از زمره‌ی «شعر طبیعت» بحساب آورد که به نوبه‌ی خود قابل تقسیم‌بندی به چهار دسته‌ی مختلف هستند: «حکایات»، «دوبیتی‌های طبری»، «شعرهای شب» و «شعرهای طبیعت بطور خاص».

بسیاری از شعرهای نیما در زمان حیات او بچاپ نرسید، و گفته می‌شود که ویراستار او باید آنها را از روی پاکتهای سیگار و تکه‌های کاغذ که درون یك کیسه گونی انباشته شده بود بخواند و گرد آوَرَد. با

این همه نیما خود تصویر روشنی از چگونگی طبقه‌بندی اشعار خود داشت و از قبل دیوانهای گوناگونی را برای چاپ آنها در نظر گفته بود. سه جلد از این دیوان‌ها با طبقه‌بندی من در بالا مطابقت دارند و تنها «شعرهای شب» بدلیل حجم‌شان بایست در مجلدات متعدد گنجانده شوند. دیوان «حکایات» شامل حکایت‌ها، متل‌ها و هزلیات در قالب وزن «عروضی» است و غالباً به مناظر طبیعی یا شخصیتهای روستایی مربوط می‌شود. این قطعه‌ها همه جنبه‌ی آموزشی دارند مثل: «چشمه‌ی کوچك» که در آن نهر باریكِ لافزنی پس از رسیدن به دریا از حیرت در می‌ماند، یا «بز ملا حسن مسأله‌گو» که در آن بزِ آخوند ده آز و دورویی صاحب خود را بر ملا می‌سازد. در این کتاب دسته‌ی مشخصی از شعرها به مردم دهکده‌ی «انگاس» تعلق دارد، دهکده‌ای نزدیك زادگاه نیما که مردم آن بصورت قالبی به سادگی و حماقت شهرت داشته‌اند.

دیوانی که در بر گیرنده‌ی شعرهای نیما به زبان محلی است «روجا» (سرخ) نام دارد. در دیباچه‌ی زیبایی که شاعر در سال ۱۳۱۷ بر این مجموعه نوشته است روشن می‌سازد که اولین شعری که گفته یك دوبیتی است که پس از مرگ گاوشان بنام «روجا» (سرخ) سروده و برای پدرش باز خوانی کرده است. با این وجود در بسیاری از موارد، کلمه‌ی «روجا» به ستاره‌ی سرخ کوچکی اطلاق شده که قبل از سحر می‌دمد و آشکارا کنایه‌ای سیاسی دارد. این دوبیتی‌ها قالبی آزادانه‌تر از رباعی دارند، زیرا اگر چه در هر دو قاعده‌ی قوافی یکسان است اما در دوبیتی نیازی به پیروی بی‌چون و چرا از بحر نیست. گفته می‌شود که رباعی بر اساس قالب ایرانی دوبیتی ساخته شده و بدست شاعرانی چون عمر خیام به مجموعه‌ی بحور عروضی اضافه شده است. در هر حال دوبیتی که نمونه‌ی آن در آثار مربوط به دوران پیش از اسلام ایران نیز دیده می‌شود پس از اسلام در آثار شاعرانی چون باباطاهر همدانی و فائز دشتستانی به لهجه‌های گوناگون محلی به زندگی خود ادامه می‌دهد. لهجه‌ای که دیوان

«روجا» به آن نوشته شده امروزه «مازندرانی» خوانده می‌شود، ولی در قدیم به آن «طبری» می‌گفتند، زیرا به مردم ایالت طبرستان تعلق داشت که قرنها پس از سقوط ساسانیان در برابر اسلام مقاومت نشان دادند. نیما در این شعرها براستی تواناست و براحتی درباره‌ی زندگی شخصی خود حرف می‌زند، چیزی که در شعرهای فارسی‌اش کمتر می‌توان یافت. بعلاوه، عناصر طبیعت در این دوبیتی‌ها استحاله‌ای انسانی می‌یابند و مرزهای بین انسان و طبیعت فرو می‌ریزند، چنان که «جنگل» را «جنگل جان»! خطاب می‌کند و «آفتاب» را «دوست» خود می‌خواند.

من سومین نوع از شعرهای طبیعت نیما را «شعر شب» یا «شب‌نامه» نامیده‌ام، چرا که مضمون اصلی این شعرها جدال استعاری «صبح» با «شب» است. تا آنجا که من می‌دانم نیما نخست این «رمزوارگی سیاسی» را در شعر «مرغ غم» در ۱۳۱۷ بکار می‌بَرَد، و سپس در بسیاری از شعرهای دیگر مانند «هست شب»، «مرغ شباویز»، «شهر خاموش» و «مرغ آمین»، تکرار می‌کند. در سال ۱۳۰۱ قبل از اینکه «افسانه» چاپ شود، نیما شعری در وزن متعارف عروضی بنام «ای شب» چاپ کرد که شهرت بسیار یافت و دلمشغولی شاعر را با مضمون «شب» نشان می‌دهد. با این همه، در این شعر بر خلاف بسیاری از «شعرهای شبِ» بعدی‌اش، شب وجودی واقعی دارد و صرفاً بمنزله‌ی یك استعاره بکار نرفته است. نیما بعدها بار دیگر به این گونه از «شعر طبیعت» بر می‌گردد، شعری که در آن «شب» دیگر چهره‌ای صرفاً رمزواره و سیاسی ندارد.

در دهه‌های بیست و سی و تا حدودی حتی امروز شاعران شعرهای «شب» نیما را سرمشق خود قرار دادند و در نتیجه انبوهی «شبنامه» به بازار آمد، که قادر بود از چشم «ممیزی» پوشیده ماند و پیامهای انقلابی و ضد خودکامگی خود را منتقل سازد. با این وجود در بسیاری موارد، ارزش هنری این نوع، از اشعار ناچیز است، چرا که شاعر با کلمات رفتاری شاعرانه ندارد، به این معنا که به آنها چون هدفی در خود

نمی‌نگرد بلکه برعکس از واژه‌ها چون یك مقاله‌نویس یا مبلغ سیاسی استفاده می‌کند و آنها را چون وسیله‌ای برای انتقال پیام بکار می‌بَرَد.

معمولاً گفته می‌شود که ادبیات سیاسی نازل، بهایی است که باید جامعه‌ی زیر یوغ ممیزی و استبداد سیاسی بپردازد، چرا که نویسندگان و شاعران همّ خود را مصروف رساندن پیام‌های اجتماعی می‌کنند که انتقال آنها از طرق دموکراتیك امکان‌پذیر نیست و در نتیجه از طرح گفتمان‌های عمیق‌تر عمومی غفلت می‌ورزند، و از همه بدتر نسبت به شگردهای حرفه‌ای خود سهل‌انگاری به خرج می‌دهند. اختناق سیاسی بدون تردید باعث اشاعه‌ی سمبولیسم سیاسی در ادبیات می‌شود، با این وجود روشنفکران جوامع تحت یوغ حاکمان سرکوبگر نباید گناه را تنها متوجه‌ی موقعیت سیاسی کنند، و مسئولیت خود را نادیده بگیرند. در روسیه‌ی تزاری فقط در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم نویسندگانی چون تولستوی، چخوف، داستایوفسکی، تورگنیف و گوگول بوجود آمدند که علی‌رغم وجود خودکامگی حاکمان توانستند ادبیاتی غنی بیافرینند که در عین حال نسبت به مسائل سیاسی خنثی نبود.

پیدایش «شعرهای شب» شاید به سرکوب سیاسی رضا شاه نسبت داده شود که در زمانی که نیما داشت اولین شعرهای از این دست خود را می‌نوشت با نازی‌ها در آلمان همکاری می‌کرد و از رهگذر آن در سال ۱۳۲۰ از تاج و تخت خلع شد.

با این وجود دوران اوج سمبولیسم سیاسی «شب» در دهه‌ی بیست اتفاق افتاد، زمانی که یك دموکراسی سیاسی ضعیف وجود داشت و ملّیون به رهبری محمد مصدق و حزب توده هوادار شوروی غالباً از آزادی مطبوعات و اجتماعات برخوردار بودند و دربار ستم شاهی توانایی کافی برای درهم کوبیدن آنها را نداشت. بنابراین پرسشی که پیش می‌آید این است که چرا نیما و شاعران دیگر، به جز در تعداد اندکی از شعرهای‌شان، اندیشه‌های سیاسی‌شان را به زبانی مستقیم، بیان نکردند،

بلکه بنحو روزافزونی به نوشتن شعرهایی با شیوه‌ی استعاری روی آوردند.

در پاسخ این پرسش دو نکته بنظرم می‌رسد: از یك سو، ادبیات یك جانبه‌ی "چپ" که آن زمان از جانب اتحاد شوروی تغذیه می‌شد همه‌ی تنش‌های اجتماعی را به جدال بین "ما" و "آنها" تنزل می‌داد، جدالی که بطور محتوم به پیروزی "خوب" (یعنی "ما") و شکست "بد" (یعنی "آنها") می‌انجامد. ادبیات رئالیسم سوسیالیستی داخل شوروی خود آکنده از همین مبارزه‌ی دوگرایانه بین "خوب" و "بد" بود و بنابراین، مقلدین آن در کشورهای دیگر نیز نمی‌توانستند جز این عمل کنند. از سوی دیگر، مبارزه‌ی بین "روشنایی" و "تاریکی" مضمون اصلی همه‌ی دین‌های دوگرایانه‌ی پیش از اسلام در ایران بویژه دین‌های زردشت، مانی و مزدك می‌باشد. حتی در دین "میترا" و "کیش ستارگان" که احتمالاً پیش از دین زردشت در ایران رواج داشته، خورشید بعنوان منبع روشنائی و روز پرستیده می‌شود، و تاریکی مورد خشم و نفرین قرار می‌گیرد. همانطور که پیش از این گفته شد، ایالت طبرستان که نیما در آن زاده شد، آخرین پایگاه مقاومت تمام دین‌های ایرانی در برابر اسلام بود و بنابراین، چنین باورهائی در این ناحیه ریشه‌دارتر بود و نمی‌شد آنها را به آسانی ریشه‌کن کرد. نیما بویژه در "روجا" بارها به "خورشید" اشاره می‌کند و بنابراین غیرمنطقی نیست اگر او نبرد "شب" و "صبح" و متعلّقات آن را از فرهنگ محلی گرفته و آنگاه آن را مناسب رئالیسم سوسیالیستی تك خطی یافته باشد.

در نیمه‌ی دوم دهه‌ی بیست تیتوئیستهای ایرانی موسوم به "نیروی سوم" از استالینیستهای حزب توده جدا شدند و بسیاری از نویسندگان سرشناس از جمله جلال آل‌احمد را بسوی خود جلب کردند.

نیما نیز در مطبوعات این گروه به چاپ شعر و مقاله پرداخت، اگر چه او هرگز ذهنیت چپ‌گرایانهٔ خود را کنار نگذاشت و آن چنان که از

خاطرات، نامه‌ها و شعرهای او پیداست، تا پایان عمر اندیشه‌های اجتماعی خود را نگاه داشت، اما نیما بتدریج از شعرهای سطحی «شبزده»ی پیشین فاصله گرفت و به آفریدن شعرهایی از نوع «شعر طبیعت» بطور اخص پرداخت که به عقیده‌ی من بهترین قسمت شعرهای او را تشکیل می‌دهند. نیما مجموعه‌ی این دسته از شعرهای خود را به اعتبار نام رودخانه‌ای نزدیك دهکده‌ی یوش «ماخ‌اولا» نامیده است، رودی که او هنگام جوانی در کنار آن می‌رفته و از تخته‌سنگهای آن بعنوان زیردستی برای نوشتن شعرهای خود استفاده می‌کرده است. مهمترین خصیصه‌ی این دسته از شعرهای نیما آن است که تصویرهای آن صرفاً ارزش کنایی ندارند، بلکه برعکس پذیرای تعابیر گوناگون هستند. بعلاوه، در این اشعار، مناظر طبیعی صرفاً جنبه‌ی «وصفی» ندارند، بلکه شاعر نقطه‌ی دید دارد و میان احساسات درونی او و تأثیراتی که اشیاء طبیعی بر او می‌گذارد رابطه‌ی متقابل درونی وجود دارد. برای مثال در شعر «ماخ‌اولا» که کتاب نام خود را از آن گرفته است شاعر رودخانه‌ای را وصف می‌کند که از دره‌ای به دره‌ی دیگر سرگردان است و چون دیوانه‌ای محکوم به انزوا می‌گردد. اگر چه خواننده زود صدای شاعر را در قالب رودخانه تشخیص می‌دهد اما تصویر «رود» به یك کنایه‌ی صرف تنزل نیافته که خواننده بتواند به آسانی به خواندن رمز آن بنشیند.

در شعر «هست شب» شب به «ورم کرده تنی» تشبیه شده، و شاعر که در «تب» می‌سوزد با چند خط کوتاه فضایی می‌آفریند که در آن سه جنبه‌ی طبیعی، اجتماعی و شخصی در هم می‌آمیزد. در «کك‌کی» گوساله‌ای گم شده از دور ماغ می‌کشد، گویا این شخص شاعر و شاید نسل او هستند که در تنگنای حوادث اجتماعی گم شده‌اند.

سخن کوتاه، نیما در «شعر طبیعت» خود از عینت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی هر دو فاصله می‌گیرد و در شعرهای خود مناظر و مرایایی طبیعی می‌آفریند که نه صرفاً «وصفی» است و نه یك دست «مجازی»، بلکه

تصویری است همه‌جانبه که تعبیرهای گوناگونی می‌پذیرد. شعرهایی مانند: «گندنا»، «اجاق سرد»، «مهتاب»، «مرگ کاکلی»، «هست شب»، «سیولیشه»، «کك‌کی»، «ماخ‌اولا»، «شب‌پره‌ی ساحل نزدیك»، «داروك»، «بر سر قایق»، «تو را من چشم در راهم»، «بر فراز دشت» و «برف».

پس از این که نیما در سال ۱۳۱۳ شعر روایی بلندی بنام «قلعه‌ی سقریم» متأثر از منظومه‌های نظامی نوشت، بمدت سه سال شعری ننوشت. تا این که در سال ۱۳۱۶ شعر «ققنوس» را چاپ کرد.

تا جایی که من می‌دانم این اولین شعری است که در آن بیت‌ها طول «متغیر» دارند و قافیه «نامنظم» است. از آن زمان به بعد نیما عمدتاً شعرهای خود را به این شکل می‌نویسد که گاهی خود او و افراد دیگر به اشتباه «شعر آزاد» نامیده‌اند، اما در دو دهه‌ی اخیر بصورت دم‌افزون از جانب شاعران ایرانی پیرو سبك او شعر یا عروض «نیمایی» لقب گرفته است.

تحولات بعدی

همانطور که قبلاً گفته شد، نیما اولین «شعر شب» خود را بنام «مرغ غم» در سال ۱۳۱۷ منتشر کرد، و در سالهای پس از آن به نوشتن اینگونه شعر ادامه داد. در سال ۱۳۲٤ او شعر بلند روایی «ناقوس» را نوشت و در آن، تا جایی که من تحقیق کرده‌ام، برای اولین بار مفهوم و واژه‌ی «خلق» را بکار برد که بتدریج به آثار دیگر او سرایت کرد و برای او، به معنای «فوکوئی» کلمه، تبدیل به یك «گفتمان» جدید شد. او آنچنانکه در دوره‌ی نخست کار شعریش دیده می‌شود، دیگر «صدای روستا» نبود، بلکه «صدای خلق» بمفهوم چپی کلمه بود، یعنی صدای توده‌های زحمتکش شهر و روستا که بسوی یك «انقلاب دموکراتیك» پیش می‌روند. علاقه‌ی او را به رئالیسم سوسیالیستی می‌توان از نامه‌ای که در سال ۱۳۲۵ به شین. پرتو نوشته است دریافت: «باید هنرمند در نظر

داشته باشد که برای مردم است. خودخواهی نباید او را در کوره راه بیندازد که من فقط برای پوست خود هستم. در زندگی با مردم این خودخواهی (وقتی که به آن زیاده از حدّ اهمیت داده شود) خشك و در عمق بسیار شرم‌آور است. هنر واسطه‌ی التیام همه‌ی دردها، و واسطه‌ی پیشرفت در زندگی است، چون زندگی ما را دیگران ساخته‌اند هنر چیزی را به دیگران مدیون است. شاید وقتی لازم باشد باید قسمتِ بیشتر وقت و زحمت هنرمند به مصرف این منظور برسد. هنرمند واقعی نمی‌گوید من رنجبری دیگران را فهم نمی‌کنم، و چون اعتراف دارد وسیله‌ی خدمتی را که هنر اوست بکار می‌برد (پیش از اینکه به او سفارش بدهند.)» (درباره‌ی شعر و شاعری ـ ص ۳۱۲)

نیما تقریباً در همان زمان بصورت نویسنده‌ی «ماهنامه‌ی مردم» در آمد که از سوی حزب توده در تهران چاپ می‌شد. بدلیل همزمانی میان آغاز شعر نو فارسی با جنبش چپ در ایران بطور اعم و تقارن شروع قالب شعر نیمایی با طرحِ گفتمان «خلق» بطور اخص، حتی امروزه در ایران معمولاً شعر نو با جنبش سوسیالیستی همریشه خوانده می‌شود. البته این نوع از خویشاوندی بین مکتب ادبی با یك جنبش اجتماعی در تاریخ بی‌سابقه نیست: ویلیام وردزورث پایه‌گذار رمانتیسیسم در شعر انگلیسی بشدت تحت تأثیر انقلاب کبیر فرانسه بود، و مدتی از دوره‌ی انقلابی را در پاریس گذارنید.

علاقه‌ی نیما به اندیشه‌های سوسیالیستی را می‌توان تا دوره‌ی اول کار ادبی او، دنبال کرد، هنگامی که یك جنبش دهقانی در گیلان قوت گرفته بود و از سوی «حزب کمونیست ایران» حمایت می‌شد. لادبن برادر نیما در جنبش چپ بسیار فعال بود، اما پس از اینکه جنبش دهقانی توسط ارتش برهبری شاه آینده رضا خان سرکوب شد و سلطنت در سال ۱۳۰٤ تغییر یافت و فعالیت سیاسی به انحصار گروه حکمران در آمد، بقایای اعضای «حزب کمونیست ایران» از جمله لادبن به شوروی گریختند

ولی رهبر آنان سلطانزاده تصفیه و بفرمان استالین تیرباران شد. وقتی که «حزب توده» پایه‌گذاری شد لادبن به آن پیوست ولی پس از مدتی از آن کناره‌گیری کرد و به «هسته‌ی یوسف افتخاری» پیوست. نیما از همان آغاز احساسی عمیق نسبت به لادبن داشت و هنگامی که برادرش مجبور به ترك وطن شد با او به نامه‌نگاری پرداخت. در این نامه‌ها ما به موارد زیادی بر می‌خوریم که نیما به انتقاد از وقایع جاری در اتحاد شوروی پرداخته است.

پس از نیما یوشیج، گفتمان «خلق» و نوشتن شعرهای «شب» در میان شاعران نو محبوبیت زیاد یافت، حال آنکه «شعر طبیعت» بطور خاص مورد بی‌مهری روشنفکران که همه شهرنشین بودند قرار گرفت با این وجود به برخی طبع‌آزمایی‌ها بر می‌خوریم.

در دهه‌ی بیست گلچین گیلانی در لندن شعر زیبا و غریبانه‌ی خود «باران» را سرود و در آن از زادگاه خود گیلان و زیبایی‌های طبیعی‌اش سخن گفت. احمد شاملو شعرهای زیادی به زبان عامیانه نوشت، منتها غالب آنها جنبه‌ی سیاسی داشت.

در دهه‌ی سی صدای تازه‌ای از گوشه‌ی دیگر سرزمین بگوش رسید. منوچهر آتشی اندیشه‌ی «بازگشت به طبیعت» را بر گرفت و آن را با منظره‌ی طبیعی و تاریخ سیاسی دشتستان و بوشهر، موطن خود در کنار خلیج فارس انطباق داد. ایالتی که نیما در آن زاده شد آب و هوایی اروپایی، سرسبز و بارانی دارد حال اینکه بوشهر خشك و بایر است. بعلاوه این شهر متصل به تنگستان است که مردم آن در جنگ جهانی اول علیه استعمارگران انگلیسی و «پلیس جنوب» اسلحه برداشتند. منوچهر آتشی در «شعر طبیعت» خود کوچ‌نشینی ایلیاتی و طبیعت ناحیه‌ی جنوب ایران را منعکس کرد. بعنوان نمونه در شعر «اسب سفید وحشی» او اسبی را تصویر می‌کند که عصر بسر آمده و پرافتخار پهلوانان را خواب می‌بیند. در «عبدوی جت» او از یك رابین هود محلی سخن

می‌گوید. اخیراً ما با تجدید حیاتی در کارهای آتشی روبرو هستیم: او اکنون بیشتر در قالب شعر «آزاد» درباره‌ی زندگی شخصی، عشق و تنهایی خود می‌نویسد.

در اوایل دهه‌ی چهل شاه به توصیه‌ی دولت کندی برنامه‌ی «اصلاحات ارضی» را پیاده کرد که به یك شهرنشینی سرطانی و ویرانی روستا انجامید. در پاسخ به این تحولات اجتماعی و تحت تأثیر جنبش «هیپی»ها در غرب، دورِ تازه‌ای از «بازگشت به طبیعت» در میان روشنفکران ایرانی ظهور کرد.

در شعر، فروغ فرخزاد اثر معروف خود «دلم برای باغچه می‌سوزد» را سرود. معهذا صدای تازه در «شعر طبیعت» بی‌تردید به نقاش و شاعر سرشناس سهراب سپهری تعلق دارد که در کتاب «حجم سبز» خود بویژه در شعر بلند «صدای پای آب» عرفانِ اسلامی و بودایی را با دید تازه‌ای از جنبش «حفظ محیط زیست» در هم می‌آمیزد. این واقعیت که او نقاش است به «شعر طبیعت» بُعد تازه و رنگارنگی می‌دهد. «وحدت وجودِ» سپهری، بر خلاف گذشته، مبلّغِ هیچ نوع مذهب یا کیش «متشکل» نیست و به روح‌گرایی نو در غرب نزدیك می‌گردد.

کتابهای مرجع

۱ـ آرین‌پور، یحیی «از صبا تا نیما» تهران کتابهای جیبی ۱۳۵۱

۲ـ بیزه، آلفرد «تحول احساسات نسبت به طبیعت در قرون میانه و عصر جدید» نیویورك بورت فرانکلین ۱۹۰۵

۳ـ کمبی، شیلا «نقاشی ایرانی» نیویورك تایمز اند هودسن ۱۹۹۳

٤ـ فرام، اریك و خیرانو، رامون «جوهر انسان» نیویورك ملمیلان ۱۹٦۸

۵ـ فوکو، میشل «باستان‌شناسی دانش» نیویورك کتابهای پانتنان ۱۹۷۲

٦ـ مانهایم، کارل «آرمان و آرمانشهر: دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی دانش»، نیویورك هارکورت‌ـبریس ۱۹۵٤

۷ـ نفیسی، مجید «در جستجوی شادی: نقدی بر فرهنگ مردسالاری و مرگ پرستی در ایران» سوئد نشرباران ۱۹۹۰

۸ـ یارشاطر، احسان «ادبیات فارسی» آلبانی دبلیوتکا پرسیکا ۱۹۸۸

۹ـ وردزورث، ویلیام و کولریج، ب. «برگزیده‌ی رسالات انتقادی» پکتون سنچری کرافت ۱۹۵۸

۱۰ـ یوشیج، نیما «درباره‌ی شعر و شاعری» تهران دفترهای زمانه ۱۳٦۸

۱۱ـ یوشیج، نیما «مجموعه‌ی کامل اشعار» تهران نقره ۱۳۷۱

۱۲ـ یوشیج، نیما «نامه‌ها» تهران نشر آبی ۱۳٦۲

زالِ بدنشان

ناتوانیِ تن (معلولیت جسمانی) در اساطیر معمولاً نشانه‌ی اهریمن شمرده می‌شود و ضدقهرمان در تن آدمی «ناقص‌العضو» و «معیوب» عرض اندام می‌کند. برای مثال، در شاهنامه ضحاکِ اهریمن‌خو و غاصب تنی غیر عادی دارد و هر روز باید دو جوان تندرست قربانی شوند تا دو اژدهای روئیده بر شانه‌های او آرام گیرند. در مقابل زال را داریم که پس از تولد در کوه رها می‌شود زیرا پدرش رنگ سفید موی او را نشانه‌ی اهریمن می‌داند. زال اما از سوی سیمرغِ افسانه‌ای پرورده می‌شود و چون یلی سرفراز به جامعه‌ی معلول‌ْستیز خود باز می‌گردد. او را باید نخستین قهرمان جنبش حقوق معلولین در اساطیر ایرانی لقب داد.

دایه‌ی دلیر

بگفته‌ی فردوسی در دوران منوچهر سرکرده‌ی یلان سام نریمان رو به پیری می‌رفت و پسری نداشت. عاقبت زنش او را پسری زائید، «خورشید چهر» اما «با مویی همه سپید». همه این راز را از او پنهان داشتند تا این که دایه‌ای دلیر از شبستان او قدم پیش گذاشت:

چو آمد بر پهلوان مژده داد
زبان برگشاد آفرین کرد یاد
که بر سام یل روز فرخنده باد
دل بدسگالان از او کنده باد
بدادت خدای آنچه می‌خواستی
کجا جان بدین خواهش آراستی

پس پرده‌ی نو ایا نامجوی
یك پاك پور آمد از ماه روی
یکی پهلوان بچه‌ی شیردل
نماید بدین کودکی چیر دل
تنش نقره‌ی پاك و رخ چون بهشت
بر او بر نه بینی یك اندام زشت
از آهو همان کش سپیدست موی
چنین بود بختت ایا نامجوی
بدین بخششت کرد باید پسند
مکن جانت نشناس و دل را نژند
(ویراسته‌ی ژول مول ـ جلد اول)

تک گویی پدر

پدر سراسیمه به شبستان می‌رود و کودکی می‌یابد پیرانه سر با مویی چون برف سپید و رخی سرخ و شگفت. آنگاه از این داده می‌نالد و با خدای خویش به گفتگو می‌نشیند:

چو فرزند را دید مویش سپید
ببود از جهان یکسره ناامید
بترسید سخت از پی سرزنش
شد از راهِ دانش بدیگر منش
سوی آسمان سر بر آورد راست
و زآن کرده‌ی خویش زنهار خواست
که ای برتر از کژی و کاستی
بهی زآن فزاید که تو خواستی
اگر من گناهی گران کرده‌ام
و گر دین آهرمن آورده‌ام

بپوزش مگر کردگار جهان
به من بر ببخشاید اندر نهان

مکافات الهی نخستین توجیه‌ی است که جامعه‌ی معلول‌ستیز برای معلولیت جسمانی می‌تراشد. پدر در گذشته گناه کرده و اکنون به بادافره‌ی آن کودکی معلول می‌یابد. سام در اینجاست که پسر آلبینوی* خود را «بد نشان» می‌خواند:

از این بچه چون بچه‌ی اهرمن
سیه چشم و مویش بسان سمن
چو آیند و پرسند گردنکشان
چه گویند از این بچه‌ی بد نشان
چه گویم که این بچه‌ی دیو چیست
پلنگ دو رنگ است یا خود پری‌ست

فرد معلول مظهر بددینی و پیوند با نیروهای اهریمنی شمرده می‌شود و بدین گونه وابستگان او باید پس از احساس گناه دچار شرمساری شوند:

به پیچد همی تیره جانم ز شرم
بجوشد همی در تنم خون گرم
...
بخندند بر من مهان جهان
از این بچه در آشکار و نهان
از این ننگ بگذارم ایران زمین
نخوانم بر این بوم و بر آفرین
بگفت این بخشم و بتابید روی
همی کرد با بخت خود گفتگوی

از مکافات الهی احساس گناه زاییده می‌شود و از حرف مردم شرم. فرد معلول برای چیره شدن بر این شرم باید تن خود را بپوشاند و آن

را از چشم و گوش مردم پنهان سازد. حتی امروزه، در عصر صندلی چرخدار از فرد افلیج خواسته می‌شود که در خانه زمین‌گیر بماند، فرد نابینا به خط بریل، کتاب و کامپیوتر سخنگو مجهز نشود و فرد ناشنوا از زبان اشاره‌ای سود نجوید. در یك کلام فرد معلول باید ترس و نفرت جامعه از خود را درونی کند و به انکار تمامیت خود بنشیند. نتیجه‌ی منطقی این کار وابسته کردن فرد معلول به دیگران یا خودکشی و از میان بردن تن رنجور خویش است. در این مورد چون زال نوزاد نمی‌تواند خود تصمیم بگیرد پس پدرش کمر به نابودی او می‌بندد:

بفرمود پس تاش برداشتند
و زآن بوم و بر دور بگذاشتند
یکی کوه بُد نامش البرز کوه
به خورشید نزدیك و دور از گروه
بدانجای سیمرغ را لانه بود
بدان خانه از خلق بیگانه بود
نهادند بر کوه و گشتند باز
بر آمد بر این روزگاری دراز

با این عمل، سام بصورت یك یوجینیست Eugenist در می‌آید یعنی کسی که برای «پالایش نژاد» دست به کشتار یا عقیم کردن افراد معلول می‌زند. آلمان نازی همین سیاست را دنبال کرد و در دهه‌ی ۱۹۲۰ یوجینیسم بر قوانین مهاجرت ایالات متحده سایه انداخت. باری سام نامی در خور شخصیت معلول‌ستیز خود دارد: یکی از معانی این کلمه گزند و بیماری است، ترکیب سرسام بمعنای سرگیجه است و بالاخره باد سام برای مردم شرق و جنوب ایران، ریگ و آفت بهمراه می‌آورد.

سیمرغ

سام پسر خود را رها می‌کند به این امید که او را نابود سازد. ولی

زال زنده می‌ماند و با جانی تازه به اجتماع باز می‌گردد. در واقع، انفصال و جدا افتادن از اجتماع، دوران آزمایشی برای قهرمان اساطیری است که طی آن او بر عدم اعتماد به نفس فایق می‌آید و با اطمینان به قدرت خویش به جامعه باز می‌گردد. موسی در تورات و داراب در شاهنامه درون گهواره‌ی سبدی در رودخانه رها می‌شوند، اما هر دو زنده می‌مانند و بر دشمنان خود پیروز می‌شوند.

پدر به مهر فرزندی پشت پا می‌زند اما بقول فردوسی خدا سیمرغ را می‌فرستد تا کودك را زیر بال و پر خود بگیرد:

پدر مهر و پیوند بفکند خوار
چو بفکند برداشت پروردگار
...
همان خُرد کودك بدان جایگاه
شب و روز افتاده بُد بی‌پناه
زمانی سرانگشت را می‌مکید
زمانی خروشیدنی می‌کشید
چو سیمرغ را بچه شد گرسنه
به پرواز بر شد بلند از بنه
یکی شیرخواره خروشیده دید
...
فرود آمد از ابر سیمرغ و چنگ
بزد و گرفتش از آن گرم سنگ
ببردش دمان تا به البرز کوه
که بودش در آنجا کنام گروه
سوی بچگان برد تا بنگرند
...

کودك سر راهی نزد سیمرغ و کودکانش در قله‌ی کوه زندگی می‌کند

و می‌بالد، و همانطور که در پایان داستان گفته شده سخن گفتن و دانش را فرا می‌گیرد:

اگر چند مردم ندیده بُد اوی
ز سیمرغ آموخته بُد گفت و گوی
بر آواز سیمرغ گفتی سخن
فراوان خرد بود و دانش کهن
زبان و خرد بود و رایش درست
به تن نیز یاری ز یزدان بجست

در واقع همانطور که عطار پس از فردوسی در «منطق‌الطیر» خود نشان داده، سیمرغ تجسم بازگشت فرد به ریشه‌ها و آشتی با خویشتن است. اگر چه از کلمه‌ی اوستایی Saena Mergoa بمعنای «شاهین مرغ» ریشه گرفته است، ولی بازی شاعرانه‌ی عطار با این واژه بخوبی پرده از راز سیمرغ بر می‌دارد. سی مرغ در جستجوی شاه مرغان بر می‌آیند ولی آخر کار در می‌یابند که سلطنت هر کس در نهایت بعهده‌ی خود اوست و سیمرغ همان سی مرغ است.

در داستان زال نیز سیمرغ نشانه‌ی خویشتنِ تحقق یافته‌ی قهرمان است. او در مقابل جامعه‌ای که مخالف ویژگی جسمانی اوست می‌ایستد، بر قله‌ی تنهایی خود آشیان می‌کند، به عزّت نفس می‌رسد و سرانجام با اعتماد بنفس به جامعه باز می‌گردد.

خواب پدر

چند سال بعد شبی سام بخواب می‌بیند که اسب سواری از هندوستان می‌آید و بشارت می‌دهد که پسر او زنده است. سام خواب خود را به موبد باز می‌گوید، و ترغیب می‌شود که بدنبال پسرش بگردد. او در ضمن از موبد می‌آموزد که اولاً پدر و مادر هرگز نباید عشق به فرزند را فراموش کنند، ثانیاً موی سفید مایه‌ی شرمساری

نیست:

که بر سنگ و بر خاك شیر و پلنگ
چه ماهی به آب اندرون یا نهنگ
همه بچه را پرورانندهاند
ستایش به یزدان رساننده‌اند
تو پیمان نیکی دهش بشکنی
چنان بی‌گنه بچه را بفکنی
ز موی سپیدش دل آری به تنگ
تن روشن و پاك ازین نیست ننگ

سام بار دیگر به خواب می‌بیند که از کوه هند غلامی (در عربی بمعنای پسر) خوبروی با دو مرد روحانی در چپ و راست درفشی برافراشته و با سپاهی گران بسوی او می‌آیند. یکی از دو موبد سام را دشنام می‌دهد و او را از داستان دایگی سیمرغ آگاهی می‌دهد. در این جا سام بار دیگر در زمینه‌ی جنبش حقوق معلولین درس می‌گیرد:

گر آهوست بر مرد موی سپید
ترا ریش و سر گشت چون برگ بید

پدر در خواب می‌گرید و بدین صورت راه را برای پاك کردن درون هموار می‌کند. آن گاه به کوه البرز می‌رود تا گم کرده‌ی خود را بیابد.

دو نام

سام بر قله‌ی سنگی کوه، مردی جوان را می‌بیند که با گیسوئی سفید ایستاده است، توبه می‌کند و در دل می‌پذیرد که پسر او زاده‌ی اهریمن نیست. سیمرغ نیز از فراز سام را می‌بیند و در می‌یابد که هنگام جدایی فرا رسیده است. پس ناپسری خود را فرا می‌خواند و برای اولین بار بر او نامی می‌نهد:

چنین گفت سیمرغ با پور سام

که ای دیده رنج نشین و کنام
ترا پرورنده یکی دایه‌ام
همت مام و هم نیك سرمایه‌ام
نهادم ترا نام دستان زند
که با تو پدر کرد دستان و فند
بدین نام چون باز گردی بجای
بگو تات خواند یل رهنمای

تا کنون قهرمان ما از داشتن نام بی‌بهره است زیرا هنوز به هویت فردی خود دست نیافته است. ولی اکنون که او به اعتماد بنفس رسیده و می‌خواهد به جامعه باز گردد محتاج نام است. نام گزاری به معنای هویت بخشیدن است. اما چرا این نام؟ دستان معانی مختلف دارد: از یك سو به معنای مکر و فریب است و از سوی دیگر لحن و نوای موسیقی ـ مثلاً بلبل را هزار دستان می‌خوانند زیرا نواهای بسیار در منقار دارد. بخش دوم نام قهرمان ما نیز دارای معانی گوناگون است: تفسیر بر اوستا را زند خوانند و این کلمه همچنین بمفهوم مؤبد زردشتی، پرنده‌ی سرود خوان و بالاخره شخص زنده و توانا نیز آمده است. در واقع نام‌گزاری دو پهلوی سیمرغ تصادفی نیست: از یك طرف یادآور دورانی است که سام به پسر خود خیانت کرد و از سوی دیگر اشاره‌ای است به منشاء توتمی قهرمان ما هنگامی که بدست مرغی افسانه‌ای پرورده می‌شود. سابقاً او دستان فند بود و اکنون دستان زند. بُعد روحانی واژه‌ی زند نیز عمق این تحول را نشان می‌دهد.

هنگامی که سیمرغ پسر را به نزد سام می‌آورد پدر برای دومین بار می‌گرید، سپس از سیمرغ پوزش می‌خواهد و به پسر رختی شاهانه پوشانده و او را زال می‌خواند:

همی پور را زال زر خواند سام
چو دستان ورا کرد سیمرغ نام

کلمه‌ی زال نیز دوپهلوست: از یك سو به معنای زر و از سوی دیگر به مفهوم زار و پیر. در واقع آنچه در کوره‌ی کیمیاگری این داستان بدست آمده نه تبدیل مس سفیدگونه‌ی گیسوی زال به زر بلکه استحاله‌ی نقطه‌نظر معلول‌ستیز سام به برداشتهای ناب انسانی است.

سیمرغ پیش از فرود آوردن دستان پری از بال خود را می‌کند و به او می‌دهد:

ابا خویشتن بر یکی پر من
همی باش در سایه‌ی فر من
گرت هیچ سختی به روی آورند
ز نیك و ز بد گفت و گو آورند
بر آتش برافکن یکی پر من
ببینی هم اندر زمان فر من

کلمه‌ی فر آب و رنگی زردشتی دارد و بمعنای پرتو ایزدی است.

زال در طول ماجراهای شاهنامه چند بار برای کمك به پسرش رستم مجبور می‌شود که پر سیمرغ را در آتش بیفکند.

در واقع پر سیمرغ تجسم قدرت زال است، قهرمانی مبتلا به بیماری آلبینیسم که می‌تواند در مقابل تعصبات جامعه نسبت به نشان مادری خود بایستد و از آزمایش سرفراز بیرون آید. امروزه افراد معلول باید هر یك پر سیمرغی بر تارك کلاه خود داشته باشند.

زمستان ۹۳

*) موی سپید زال را من به حساب آلبینیسم Albinism او گرفته‌ام که به شهادت تعریف زیر بیماریی است معلول کننده:

«آلبینیسم یك حالت غیر طبیعی و مادرزاد است که مشخصه‌ی آن فقدان جزیی یا کلی رنگدانه‌های ملانین در بدن است. آلبینوهای کامل پوست پریده رنگ دارند که در آفتاب قهوه‌ای نمی‌شود با موی سفید و چشم‌های صورتی، شب‌کور، آستیگماتیك و نورگریز. آلبینوها مستعد سوختگی شدید از آفتاب، پرتو افکنی، بیماری‌های پوستی و سرطان پوست هستند.»

به نقل از: فرهنگ پزشکی موزبی Mosby ـ چاپ سوم ـ میسوری ۱۹۹۲

سایه‌روشنِ معلول بودن

تعداد معلولین پس از جنگ افزایش یافته و در نتیجه برخورد به مسأله‌ی معلولین، امروزه نسبت به هر دوره‌ی دیگری در تاریخ معاصر ایران مهم‌تر شده است. رژیم جمهوری اسلامی در ظاهر به معلولین بهای زیادی می‌دهد و حتی رئیس جمهور (و حالا ولی فقیه‌اش) کسی است که از داشتن یك دست محروم است. به معلولین لقب پر افتخار "شهید زنده" داده شده و برای آنها اولویت‌های خاصی در صف نماز جمعه، ورود به دانشگاه‌ها و صف‌های جیره‌بندی در نظر گرفته شده است. ولی واقعیت این نیست زیرا رژیم فقط به کسانی توجه می‌کند که در راه ایدئولوژی او معلول شده‌اند و معلولین غیر ایدئولوژیك محلی از اعراب ندارند. در واقع توجه به شهدای زنده جزیی از ایدئولوژی مرگ پرستی رژیم است و بازگشتگان از کام مرگ به اندازه‌ی خود مرگ به شاهرگهای بی‌خون او خون می‌رسانند. متأسفانه وضع معلولین نسبت به دوره‌ی سابق بمراتب بدتر شده: مثلاً بسیاری از مؤسسات نابینایان تعطیل شده و گدایی در کوچه و خیابان بصورت پیشه‌ی عادی بسیاری از معلولین در آمده است.

البته بحران فعلی در ایران فقط بر عمق ستم اجتماعی بر معلولین افزوده و گرنه مسأله‌ی معلولین دامنه‌ای جهانی و ابعادی تاریخی دارد. ولی جنبش آزادی معلولین بسیار نوپاست و حتی در مغرب زمین هم بیش از سه دهه نیست که عرض اندام کرده است. من در اینجا می‌کوشم که بعنوان کسی که سالهاست از ضعف بینایی رنج می‌برد سایه‌روشنِ معلول بودن را بشکافم و بدین ترتیب پرده‌ی شرمی را که در جامعه‌ی ایرانی حول این موضوع کشیده شده کنار بزنم.

معلول کیست؟

گِری در کتاب «افراد دارای معلولیت‌های بدنی» معلول بودن یا Disabilityرا چنین تعریف می‌کند: «از کار افتادگی یا از شکل افتادگی یکی از اعضا یا حواس بدن که قابل اندازه‌گیری و عینی باشد.» معلولین به دو دسته‌ی ذهنی و جسمی تقسیم می‌شوند. دسته‌ی اخیر که موضوع بحث حاضر است خود از گروه‌های مختلفی تشکیل می‌شود. بعنوان مثال بیماران سربرال‌پالسی rCerebral Palsy از اختلال در شبکه‌ی مرکزی اعصاب و مغز رنج می‌برند و نمی‌توانند به اعصاب حرکتی خود فرمان دهند. معلولین ارتوپیدیك از فقدان دست و پا یا آسیب در استخوان‌بندی کلی بدن رنج می‌برند. همینجا گوشزد می‌کنم که چه در زبان فارسی چه انگلیسی وقتی که از معلول یا Disable صحبت می‌شود شنونده بلافاصله دسته‌ی اخیر را در ذهن مجسم می‌کند و اطلاق این کلمه به مبتلایان به معلولیتهای ذهنی و جسمی همه‌گیر نیست. مبتلایان به آسم، امراض قلبی یا خونریزیهای سریع با عدم تندرستی در یکی از اعضای خود و افراد نابینا یا ناشنوا با از کار افتادگی یکی از حواس خود مشخص می‌شوند. معلولین، اقلیت بی‌شماری را تشکیل می‌دهند. آمار مربوط به ایران را نمی‌دانم ولی در آمریکا تخمین زده می‌شود که از ۲۴۰ میلیون آمریکایی چهل ملیون نفر از معلولیتهای گوناگون رنج می‌برند.

عاجز کیست؟

مسلماً نقص عضو یا ضعف حواس محدود کننده است. با وجود این جامعه‌ی غیر معلول نمی‌تواند منتی بر جامعه‌ی معلول داشته باشد. محدودیتهای جسمی معمولاً باعث رشد استعدادهای دیگر در آدمی می‌شود و به همین دلیل بسیاری از پیشروان بهبود جامعه‌ی بشری از افراد معلول هستند. بتهوون زیباترین سمفونی خود را در دوره‌ی ناشنوائی کامل می‌سازد. انیشتین مبتلا به بیماری چشم دیس‌لکسیا ست.

هومر و رودکی و ابوالعلا نابینا هستند و رزا لوکزامبورگ می‌لنگد. پیشرفت فنی در چند سده‌ی اخیر دامنه‌ی بسیاری از این محدودیتها را کاسته است: فرد بدون پا در صندلی چرخدار، دیگر زمین‌گیر نیست. فرد نابینا با خط بریل و کتاب نواری و کامپیوتر سخنگو، دیگر وابسته به خط چاپی نیست و فرد ناشنوا با سمعکهای قوی و زبان اشاره‌ای دیگر بنده‌ی زبان متکلم نیست. آنچه که افراد معلول در درجه‌ی اول از آن رنج می‌برند نه محدودیت‌های فیزیکی بلکه موانع و محدودیتهای اجتماعی است که فرهنگ مسلط بر جامعه در راه زندگی و پیشرفت معلولین به وجود آورده است.

اگر فردی در صندلیِ چرخدار بخاطر فقدانِ شیب مخصوص یا آسانسور قادر نیست به عمارت محل رأی‌گیری برود باید علت دور ماندن از زندگی سیاسی را بحساب محدودیت بدنیش بگذارد یا موانعی که جامعه‌ی غیر معلول بصورت پلکان بر سر راه او بوجود آورده است؟ اگر یك فرد نابینا در ـاین لوس‌آنجلس خراب شدهـ که فاقد وسیله‌ی رفت و آمد عمومی خوب است نمی‌تواند به چنین جلساتی بیاید آیا انزوای اجتماعی را باید ناشی از محدودیت بدنی بداند یا موانع اجتماعی؟

اگر فرد معلولی که ذهناً نمی‌تواند خود را زیبا ببیند قادر نیست شریك مناسبی برای خود بیابد انزوا و تحقیر خود را باید بحساب دست و پایش بگذارد یا سنتهای رائج؟ در واقع این جامعه است که از یك فرد معلول Disabled یك فرد عاجز Handicapped aمی‌سازد و او را روحاً و عملاً ناتوان می‌نماید. معلولیت، یك پدیده‌ی عینی و قابل اندازه‌گیری است. حال آنکه عاجز بودن یك پدیده‌ی ذهنی و احساسی است که فقط در کله‌ی آدمها وجود دارد و قابل شمارش با وسائل آزمایشگاهی نیست. معاینه‌ی پزشکی به ما نشان می‌دهد که یك فرد نابینا قادر به دیدن نیست ولی هیچ وسیله پزشکی نمی‌تواند روشن سازد که چرا او بی‌جفت

مانده یا صاحب شغلی نیست.

من در زیر به پاره‌ای از موانع اجتماعی که از شخص معلول یك فرد عاجز می‌سازد اشاره می‌کنم.

نقش زبان

ما دنیای خود را همانطور می‌سازیم که بیان می‌کنیم. کلمات در زندگی ما نقش سحرآمیزی دارند. کافی است که شما به زن برچسب «ضعیفه» را بزنید و مطمئن باشید که رفتار تعصب‌آمیز، نتیجه‌ی آن است. همین موضوع در مورد معلولین نیز صدق می‌کند: عاجز ـ علیل ـ زمین‌گیر ذلیل ـ افلیج ـ کور ـ غشی ـ پاچنبری و... به دلیل پرهیز از همین گونه پیشداوریهاست که من کلمه‌ی معلول را مناسب‌تر از کلمه‌ی ناتوان می‌دانم با وجود اینکه این دومی لفظاً به معادل انگلیسی‌اش نزدیك‌تر است. بهمین ترتیب اصطلاح فرد «غیر معلول» بقرینه‌ی فرد معلول مناسب‌تر است تا فرد «سالم» زیرا بار منفی و پیشوند سلب کننده را به شخص غیر معلول می‌دهد و نه شخص معلول. حتی برخی اصطلاح «افراد مبتلا به معلولیت» را بجای معلولین بیشتر می‌پسندند زیرا اولی بر فرد بودن این اشخاص تکیه می‌کند تا نقص عضوشان.

پیشداوریهای زبانی فقط محدود به برچسب‌ها نمی‌شود بلکه شامل تعابیر و ضرب‌المثل‌ها نیز می‌گردد. عنوان کتاب خسرو روزبه را بیاد بیاورید: «اطاعتِ کورکورانه». چقدر بار منفی در این تعبیر نهفته است. طبق این اصطلاح همه‌ی سربازانِ جوخه‌ی اعدام که بدون پرسش از فرماندهان خود اطاعت کرده‌اند و از جمله خود روزبه را از میان بردند مانند یك فرد نابینا رفتار کرده‌اند. کوچه‌ای که راه دررو ندارد کور است و گرهی که باز نمی‌شود کور است. آدم لجوج در مقابل واقعیات کور یا کر است. آدم عقب‌مانده بی‌دست و پا است.

پدر من پزشك است و در کتابخانه‌ی او قابی به دیوار آویزان شده که

تصویر دو فرد نابینا را نشان می‌دهد. اولی لباس استادان پزشکی به تن دارد و دومی لباس فارغ‌التحصیلان این رشته را. هر دو دست یکدیگر را گرفته‌اند و چاهی در مقابل آنها دهان گشوده و زیر طرح بخط خوش نوشته‌اند: «کوری عصاکش کور دگر شود». پیام این قاب چیست؟ آیا غیر از این است که طراح می‌خواهد بگوید که اولاً: فرد نابینا نادان است و ثانیاً: به اصطلاح فروتنی کرده و بگوید که استاد دانشکده‌ی پزشکی هم مانند نابینا آدم نادانی است؟ ضرب‌المثلها حکمت جامعه را در خود گرد آورده‌اند و کسی که آنها را به کار می‌برد در واقع می‌خواهد شهادت عمومی را بیاری بطلبد و تأثیر گفته‌ی خود را دو چندان کند.

نقش سنت

حتماً شنیده‌اید که می‌گویند فلانی پاچنبری یا باباقوری شد چون مادرش زنا کرده بود. من خود در کتاب مقدس بودا یعنی «سوترا» خواندم که شخص معلول در دوره‌ی قبلی زندگی خود بدکار بوده و معلول شدن مکافات آن گناهان است. در یونان قدیم افراد معلول را در بیابان رها می‌کردند. من خود در سال ٤٧ وقتی که در دهکده جندق بودم شنیدم که در قدیم سالمندان معلول را در نزدیکی کوهی می‌انداخته‌اند. در روایات یهودیان اروپای شرقی می‌خوانیم که اگر زن آبستنی به آدم معلول نگاه کند بچه‌اش همان عیب را پیدا می‌کند. در کتاب سوم موسی در تورات خواندم که خداوند معلولین را از ورود به معبد مقدس بر حذر می‌دارد. وقتی که این حکم را می‌خواندم تعجب کردم که چگونه خود موسی که در قوه‌ی تکلم نقص داشته می‌توانسته وارد معبد شود. در قرآن نیز بارها از افراد کافر یا مشرک بعنوان کسانی که در مقابل حرف حق، کور یا کر هستند نام برده می‌شود.

بر طبق فتوای نویسنده‌ی «توضیح‌المسائل» نیز مرد می‌تواند در صورت نابینایی یا کوتاه بودن پای زن بدون پرداخت مهریه او را طلاق دهد.

نقش ادبیات

در افسانه‌های شفاهی غول‌ها و دیوها همیشه الگوهای بدنی خود را از آدمهای معلول می‌گیرند. من حتی امروزه هم آدم گوژپشتی که می‌بینم بیاد پیرزنان جادوگر قصه‌های کودکی می‌افتم. تأثیر ادبیاتِ کتبی از این هم بیشتر است. مثلاً به داستان زال در شاهنامه فردوسی توجه کنید. سام پسر نریمان در آرزوی پسری است و چون زنش می‌زاید می‌بیند که آلبینوست یعنی موی سفید و چهره‌ای سرخ دارد. جریان را از پدر پنهان می‌کنند و چون بالاخره خبردار می‌شود پسر را به کوهستان می‌اندازند. در داستان «اودیپ» او ناخواسته با مادر همخوابه می‌شود و بسزای این عمل خلاف عرف، نابینا می‌گردد. به شکسپیر نگاه کنید که آثار او علیرغم قدرت سحرآمیزشان پر است از اشارات تعصب‌آلود علیه زنان، یهودیان، کارگران و معلولین. در «تراژدی ریچارد سوم» این شخصیت شوم، بصورت گوژپشتی تصویر شده که با نیروهای اهریمنی رابطه دارد. در رمان «موبی‌دیك» اثر ملویل دائماً می‌توان تق‌تق عصای ناخدا اهب را شنید که قرار است از حادثه‌ای شوم خبر دهد.

در این فرهنگ راهی که معلول در مقابل خود می‌بیند دو گانه است. یا باید چون ریچارد سوم دست‌نشانده‌ی شیطان باقی بماند و یا چون زال قهرمان شود و بقدرت سیمرغی افسانه‌ای پرورش یابد و پسری چون رستم برآورد. راه میانه برای فرد معلول وجود ندارد و او نمی‌تواند چون شهروندی عادی بعنوان شخص خود شناخته شود.

امحاء و طرد

یکی از دلائل ترس جامعه از معلولین این است که آنها را سربار خود می‌داند. دوست نابینایی به من می‌گفت که پدرش می‌خواسته او را در پنج سالگی به چاه بیندازد چون نانخور اضافی بوده است. بنابراین محو

فیزیکی افراد معلول اولین سیاست فرهنگ ضد معلولین می‌باشد.

ترس دیگر جامعه امکان انتقال نقص عضو به نسلهای بعدی است و بهمین دلیل سیاست عقیم‌سازی معلولین پیشنهاد می‌شود. در آلمان نازی فقط یهودیان و کمونیستها نبودند که از بین برده می‌شدند بلکه معلولین نیز برای حفظ پاکیزگی نسل آریان عقیم یا معدوم می‌شدند. در همین آمریکا در دهه‌های اول قرن بیستم تحت تأثیر تبلیغات یوجنیسم، عقیم‌سازی معلولین در برخی ایالات اجباری بود. هنوز بقایای اینگونه قوانین وجود دارند. مثلاً بر طبق قوانین اداره مهاجرت شخص معلول نمی‌تواند به دولت آمریکا تقاضای پناهندگی بدهد. من خود هنگامی که در پاریس تقاضای پناهندگی به دولت آمریکا دادم از روش زیر استفاده کردم: از شخصی که قبل از من وارد دفتر پزشك مخصوص معاینه چشم شده بود، ترتیب قرار گرفتن نشانه‌های جدول سنجش بینائی را پرسیدم و حفظ کردم و بدین ترتیب از امتحان چشم بسلامت بیرون آمدم. جالب این بود که موقع قرار گرفتن جلوی جدول اشتباهاً به تابلوی دیگری نگاه می‌کردم و پرستار با کمال تعجب می‌دید که من نشانه‌ها را درست می‌بینم ولی رویم جای دیگر است. خواهشمندم که موضوع را به اداره مهاجرت اطلاع ندهید که می‌خواهم برای تابعیت تقاضا بدهم.

اگر جامعه خود معلول را نکشد یا عقیم نسازد شرائط را بنحوی فراهم می‌کند که شخص معلول خود دست به این کار بزند. وقتی که انسان درهای زندگی را بر روی خود بسته می‌بیند لازم نیست که منتظر میرغضب بنشیند. آمار خاصی ندارم ولی شواهد زیادی از خودکشی معلولین شنیده‌ام.

سیاست طرد و انزوای معلولین، مکمل محو فیزیکی آنهاست. هیچ‌گاه از یاد نمی‌برم وقتی که در سال ۶۲ همراه با عصمت از طریق خوی به ترکیه می‌آمدیم شب در خانه‌ی یکی از بلدچی‌های کرد در ترکیه ماندیم و صبح دیدم که پسر نوجوانی را با گاری از طویله بیرون می‌آورند و

چون پرسیدم چرا او را به درون خانه نمی‌آورید گفتند که معلول است و جایش در طویله. مدت کمی قبل از آن، ما داشتیم با صاحبخانه از ستمی که بوروکراسی دولتی در ترکیه بر مردم کُرد روا می‌دارد حرف می‌زدیم و حال من می‌دیدم که چگونه این مردمی که خود دچار ستم هستند به نزدیکترین فرد خود چنین ستم روا می‌دارند.

اگر فرد معلول توسط دیگران طرد نشود غالباً ناچار می‌گردد که خود شخصا دست به این کار بزند. در اول احساس شرم و سپس نفرت از خود و بدن خود بوجود می‌آید و عاقبت فرد مجبور می‌شود که خود را منزوی سازد. سرنوشت آدم خانه‌نشین نیز روشن است: تنهایی و بیکاری و بخصوص احساس وابستگی و نیاز به افراد غیر معلول. در نتیجه این سموم فکری، آدم معلول دائماً در این فکر است که یك جور خود را وابسته کند: به والدین، به برادر، به همسر، به دوستان و... نقطه‌ی ضعف ستم بر معلولین نیز مثل هر نوع ستم دیگری در همین جاست: اگر انسان این تصویر ناتوانی را ذهناً کنار بگذارد و دریابد که می‌تواند مستقل زندگی کند آنگاه دیگر تمام قوانین و چماقهای سرکوبگر نمی‌توانند مؤثر واقع شوند. اگر برعکس، تمام قوانین بنفع او عوض شوند ولی او نتواند این احساس وابستگی را از خود براند معادله تغییری نخواهد کرد.

معلولیت پنهان

نیمه بیناها یا نیمه شنواها یا کسانی که نقص عضو یا ضعف حواسشان بسادگی معلوم نیست مثل شترمرغ هستند. حساب یك آدم نابینا با جامعه روشن است و هر یك قواعد بازی را در برخورد با یکدیگر می‌دانند. ولی آدمی مثل من که ضعف چشم دارد بطوری که به برخی کارکردهای زندگیش خلل وارد شده ولی مثل آدمهای بینا در سایر فعالیت‌ها محدود نیست تکلیف خود را نمی‌داند. امروز ممکن است در این جلسه با شما

آشنا شوم ولی فردا در خیابان متوجه حضورتان نشوم و شما نیز لابد این را بحساب تکبر می‌گذارید.

دوست دیگری که گوشش سنگین است تعریف می‌کرد که از کودکی همیشه او را آدم خنگ بحساب آورده‌اند چرا که دائماً باید یك مطلب را برای او دو بار تکرار کنند. خانمی که مادرزاد از انگشتان یك دست و یك پا محروم است تا چندی پیش که هنوز دچار عدم آگاهی و شرم از خود بود دستکش را کنار نمی‌گذاشت و همه‌ی تلاش خود را می‌کرد تا نقص بدنی خود را بپوشاند.

تصور می‌کنم که این دسته از معلولین خیلی اوقات حسرت معلولیت کامل را بکشند زیرا راههای ارتباطی آنها مبهم است: نه می‌توانند کاغذی به سینه‌ی خود بچسبانند که وضع آنها را اعلام کند و نه اینکه مردم تازه آشنا حال آنها را می‌دانند.

ستم اجتماعی بر معلولین

شواهد و مشاهدات فوق ما را به این جا می‌کشاند که در کنار ستم طبقاتی و جنسی و ملی و سنی باید از ستم اجتماعی جامعه‌ی غیر معلول بر افراد معلول صحبت کرد. این ستم در دو وجه با دیگر ستم‌ها مشابه است و آن یکی ایجاد نفرت از بدن و شخصیت خود و دیگری احساس وابستگی به افراد ستمگر می‌باشد. شخص معلول نیز مانندد‌ختری که با آداب حیض و چادر نماز از کودکی به نفرت از جنسیت خود کشیده می‌شود از بدن خود بیزار است. مثل سیاهپوستی که تصور می‌کند سفیدپوستان برای او تمدن آورده‌اند و در نتیجه باید همیشه زائده‌ی آنها باشد خود را انگل جامعه می‌بیند. این دو وجه در عین حال لازم و ملزوم یکدیگر هستند.

ستم اجتماعی بر معلولین در دو وجه با دیگر ستم‌ها متفاوت است: اولاً ـ افراد غیر معلول بدلیل احساس خطری که در معلول شدن خود

می‌کنند احساس دوگانه ترحم و نفرت نسبت به معلولین دارند. کمتر سفیدپوستی است که تصور کند شب می‌خوابد و صبح سیاه‌پوست می‌شود و در نتیجه اگر مجبور نباشد می‌تواند وجود سیاهان را بکلی فراموش کند ولی کدام آدم غیرمعلولی است که در روزنامه خبر تصادفاتِ منجر به نقص عضو را نخوانده باشد و از تصور اینکه روزی خود معلول شود بر خود نلرزیده باشد؟ فرد معلول بالقوه آینده‌ی فرد غیرمعلول را به او نشان می‌دهد و در نتیجه فرد غیرمعلول از یك طرف می‌کوشد تا با دادن صدقه و ترحم به شخص معلول بر این آینده دل بسوزاند و از سوی دیگر با ابراز نفرت یا طرد شخص معلول می‌خواهد از تحقق این تصویر در آینده جلوگیری بعمل آورد. در میان معلولین بر خلاف زنان یا اقلیتهای ملی یك چندگونگی ذاتی وجود دارد که مانع وحدت آنهاست و به انزوای اجتماعیشان کمك می‌کند. سیاهان حتی در محلات خاصی زندگی می‌کنند و زنان از جنسیت یگانه‌ای برخوردار هستند ولی معلولین در خانه‌های متفاوت پراکنده هستند و میان انواع معلولیت آنها، تفاوتهای زیادی مشهود است. دنیای غیر قابل دسترس برای فرد نابینا کتابهای چاپی است ولی برای صندلی چرخدارها ساختمانها یا اتوبوسهای بدون شیب می‌باشد.

جنبش آزادی معلولین

من بدون اینکه بخواهم بر روی ترتیب مرحله‌بندی زیر اصراری داشته باشم در تاریخ مبارزه علیه ستم اجتماعی بر معلولین سه دوره می‌بینم:

۱ــ دوره دارالعجزه‌ها: در این دوره سرمایه‌داری در مرحله انباشت اولیه قرار دارد. مردم آواره از درون خانواده‌های دهقانی بیرون کشیده شده آواره شهرها هستند. معلولین دیگر در زیر چتر خانواده قرار ندارند و سرمایه‌داری برای تدارکِ ارتش ذخیره‌ی کارِ خویش دست به ایجاد دارالعجزه‌ها و دارالمساکین می‌زند. در همین جاهاست که مبارزه‌ی

معلولین شکل می‌گیرد. نمونه‌ی کلاسیك آنرا می‌توان در رمان «گوژپشت نوتردام» اثر ویکتور هوگو دید. گوژپشتی برای نجات جان یك دختر کولی قیام می‌کند و در راه عشق او جان می‌بازد. اگر چه در این رمان نویسنده از شعار «روح زیبا در اندام زشت» فراتر نمی‌رود ولی با وجود این شخصیت خوبی از یك قهرمان معلول بدست می‌دهد.

۲ــ دوره‌ی مدارس غیرمختلط: و این هنگامی است که جامعه می‌پذیرد که کودکان معلول نیز می‌توانند درس بخوانند و به شغلهای معینی دسترسی یابند بدون اینکه با کودکان غیرمعلول در آمیزند. مثلاً در ایران باغچه‌بانها مدارس «کر و لالها» را ایجاد می‌کنند و برخی مؤسسات مسیحی برای نابینایان مدرسه می‌سازند. این دوره را باید دوره‌ی جدایی و آپارتاید بحساب آورد.

۳ــ دوره‌ی مبارزه قانونی برای برابری حقوقی: این دوره هنوز در ایران شروع نشده ولی در آمریکا در سالهای شصت و هفتاد این قرن همراه با جنبش حقوق مدنی سیاهان شروع به رشد کرد. در سال ۱۹۷٤ قانون «عمل مساعد» Affirmative action شامل حال معلولین نیز شد.

من رئوس خواسته‌های معلولین آمریکا را در این دوره در سه شعار خلاصه می‌کنم:

۱ــ دسترس پذیری: درهای بسته را به روی ما باز کنید. هر عمارت تازه‌ی عمومی باید مجهز به شیب مخصوص عبور صندلی چرخدار یا آسانسور باشد. در معابر عمومی، موانع مزاحم بر سر راه نابینایان از میان برود. در کنار چراغ راهنما مرغك صدادار نیز تعبیه شود. وسائط نقلیه عمومی از اتوبوس گرفته تا هواپیما قابل دسترسی مستقیم معلولین باشد. کتابهای نواری برای نابینایان و زبان اشاره‌ای در مدارس و تلویزیون برای ناشنوایان.

۲ــ مدارس مختلط: وقتی که کودکان معلول با غیرمعلولین پرورش یابند آرام آرام می‌توانند نسبت به یکدیگر و نسبت به پدیده معلولیت

برداشت صحیحی بدست آورند. وسائل مخصوص معلولین فقط می‌تواند بصورت اضافی در همین مدارس مختلط تعبیه شود.

۲ـ تشویق: بر طبق قانون «عمل مساعد» در هنگام استخدام یا اجاره خانه اگر همه شرائط بین متقاضیان یکسان باشد باید اولویت به اقلیت‌ها چون زنان، سیاهان یا معلولین داده شود. در مورد اخراج این ترتیب برعکس است.

* * *

امروزه دیگر می‌دانم که چشم‌های ضعیف من جزیی از بدن من هستند و یکی از پایه‌های شخصیت مرا می‌سازند. شاید این چشم‌ها به من اجازه نداده باشند که جرج کارور شوم یا کتابهای چاپی را آنطور که می‌خواهم بخوانم یا ماشین برانم یا نگاه عاشقانه دختری را بربایم که نگاه سردم را می‌بیند ولی قلب سوزانم را درک نمی‌کند ولی در عین حال همین چشم‌ها هستند که دائم مرا به تعریف مجدد از خود کشانده‌اند و علاقه مرا به بیان احساسات در قالب شعر تقویت کرده‌اند و حتی باعث شده‌اند که در دوران مخفی با عدم تلاقی نگاهی با خائنین و مأمورین در خیابانها جان بسلامت برم. این محدودیت جسمی با من است نه می‌شود آنرا از میان برد و نه باید آنرا پنهان کرد. آنچه می‌ماند روبرو شدن با آن است. آری حتی با چشم‌های کم‌سو نیز می‌توان در چهره‌ی واقعیت نگریست و آنرا به زیر سیطره‌ی خود در آورد.

---

*) این نوشته بر اساس گفتاری تنظیم شده که در تاریخ ۱۹ مه ۱۹۸۹ در «کانون سیاسی روشنفکران» در لوس‌آنجلس ایراد شده است.

**) این نقل قول و برخی شواهد دیگر برگرفته از این کتاب است:

Gary Best:

Individuals with physical disabilities چاپ ۱۹۷۸

سه کتاب مقدس

اخیراً* سه کتاب مقدس تورات، انجیل و قرآن را به انگلیسی خواندم. قبلاً بخشهایی از تورات و انجیل را به زبان فارسی مرور کرده بودم. در سال ۵۲ نیز هنگامی که دعوای مجاهد_فدایی در خانواده‌ی ما بالا گرفته بود، قرآن را بر اساس ترتیب تاریخی نزول آیات از روی تفسیر طبری خواندم. در آن زمان بیشتر دنبال اثبات این حکم معروف فردریك انگلس در کتاب «جنگهای دهقانی در آلمان» بودم که می‌گوید: مذهب پرچم وحدت‌آفرین جنبش اجتماعی است. در نتیجه من قرآن را فقط بمثابه‌ی بیان ایدئولوژیك تحول جامعه‌ی عربستان از دوره‌ی طایفه‌ای به دوره‌ی طبقاتی می‌دیدم. محمد با گفتن اینکه هر فرد خود مسئول اعمال خویش است و هیچ کس نمی‌تواند گناه کس دیگری را بگردن بگیرد، عملاً از سیطره‌ی روابط خونی و تقدم طائفه بر فرد می‌کاهد. بعلاوه او با منسوخ شمردن دیگر خدایان عرب و یگانگی بخشیدن به الله راه را برای وحدت بخشیدن به طوائف مختلف عرب باز می‌کند و بدین ترتیب بنیان امپراتوری اسلامی را فراهم می‌آورد.

این بار مطالعه‌ی من جنبه‌ی دیگری داشت، و در قدم اول پاسخ به نیاز یك فرد مهاجر بود. یکی از بنیادهای فرهنگ غرب پایه‌ی یهودی_مسیحی آن است و اگر قرار است من برای مدتی طولانی در این دیار بمانم لازم است که با این دو دین آشنا گردم. انگیزه‌ی دیگر من ارزشیابی ادبی این آثار است. بنظر من متون مقدس نیز مثل سایر انواع ادبی چون شعر، داستان و نمایشنامه یك «ژانر» ادبی را تشکیل می‌دهند. تورات و انجیل و قرآن را نیز باید مثل «هملت» شکسپیر و «خسرو و شیرین» نظامی خواند تا بتوان هم از آن لذت برد و هم کاستی‌های آنرا

به نقد کشید. آیا این متون آنطور که مثلاً محمد می‌گوید یك پیام الهی است یا برعکس آنطور که انگلس معتقد است تنها پاسخ به یك نیاز اجتماعی؟ و یا بقول ماکس وبر، آفریننده‌ی نظامهای اجتماعی. کارکرد متون مذهبی هم می‌تواند چنین باشد یا نباشد، ولی اختلاف بر سر این تعاریف نباید علاقمندان ادبیات را از خواندن این متون باز دارد. کتاب مقدس هم مثل شعر است. برای شعر ده‌ها تعریف وجود دارد و من خود نیز با وجود اینکه از یازده سالگی شروع به نوشتن شعر کردم هنوز نمی‌توانم آنرا تعریف کنم و با این وجود از خواندن شعر لذت می‌برم.

با همین دید است که من یادداشتهای زیر را می‌نویسم:

تورات

تورات یك مجموعه‌ی تقریباً هزار صفحه ای است از گزارش‌ها، داستان‌ها، شعرها و ضرب‌المثل‌های یك قوم. قومی که دو بار به اسارت دچار می‌شود: بار اول توسط فراعنه‌ی مصر به بردگی ملی در می‌آید و بار دیگر بدست بخت‌النصر آشوری تاراج می‌گردد. چهار یا پنج بخش اول منسوب به موسی است ولی در واقع گزارش یك راوی است از حال او و پیشینیان او. سپس گزارش دوره‌ی داوران (زمامداران ریش سفید ایلی) و پادشاهان (چون داوود و سلیمان) است و دو شقه شدن دولت یهودیان به «اسرائیل» و «یهودیه»، هجوم بخت‌النصر به اورشلیم و فروپاشی نظام و بالاخره احیای قومیت یهود با استفاده از تسامح مذهبی کورش.

بخش مهم دیگر کتاب را نیز گزارش کار سایر پیغمبران بنی‌اسرائیل بخود اختصاص داده است. «سِفر پیدایش» و «خروج»، زیبا و دلکش هستند: اولی یك قطعه‌ی اسطوره ای است و دومی داستان یك مبارزه‌ی آزادیبخش ملی. قوم یهود پس از شکستن یوغ فرعون برای رسیدن به ارض موعود چهل سال در بیابان سرگردان می‌شود (چهل سالی که هر روز آن یك سال بوده) و عاقبت نیز تمام افراد بالغ آن بجز موسی و

هارون و دو نفر دیگر در آتش خشم خدا می‌سوزند. یَهُوَه، خدایی است خشمگین که قوم برگزیده‌ی خود را سرکش می‌خواند. میان او و پیغام‌آورش موسی یك مرز عبور ناپذیر وجود دارد. همیشه در دیدارهای خود با موسی درون آتشی بر سر کوه ظاهر می‌شود و چون مردم هوس دیدن او را می‌کنند کوه بمجرد فرود آمدنش از هیبت دیدار او فرو می‌پاشد. تورات بر روز رستاخیز چندان تکیه نمی‌کند و معمولاً عقوبت‌های خدا در همین جهان صورت می‌گیرد. یکی از قسمتهای زیبای کتاب جایی است که موسی هنگام مردن به بالای کوهستان مشرف به رود اردن می‌رود و از آن جا سرگذشت قوم خود را مرور می‌کند.

می دانیم که موسی لکنت زبان داشته و بهمین دلیل نیز از خدا خواهش می‌کند که برادرش هارون را سخنگوی او قرار دهد. در یکی از غیبت‌های اوست که هارون گوساله‌ای را از زر می‌سازد و مورد پرستش قرار می‌دهد. (در قرآن این کار به سامری نسبت داده شده) وقتی که این قسمت را می‌خواندم از خود سئوال می‌کردم که درجهٔ تأثیر ستم‌کشیدگی معلولین در این ماجرا تا چه اندازه است؟ آیا موسی با تکیه‌ی بی‌جا به قوه‌ی ناطقه‌ی هارون، سرمشق منفی‌ای برای افراد مبتلا به لکنت زبان بجا نمی‌گذارد؟

در تورات از زنان نیز می‌توان سراغ گرفت: «روت» مادر داوود و «استر خاتون» هر دو حکایاتی شیرین و خواندنی هستند. همچنین علیرغم اینکه در بسیاری جاها به حق اولین فرزند پسر خانواده بعنوان یك قاعده‌ی طائفه‌ای احترام گذاشته می‌شود، ولی در بسیاری موارد نیز ما شاهد زرنگی برادر کوچکتر و در واقع مبارزه‌ی او علیه این رسم هستیم. مثل زرنگی یعقوب که حق برادر بزرگ خانواده یعنی عیسی را از او می‌خرد، یا هنگامی که همو در دوره‌ی پیری ندانسته نه در حق پسرِ بزرگِ یوسف، که برای نوه‌ی دیگرش دعای خیر می‌کند.

داستان ایوب بسیار قوی است و دست کمی از آثار خوب ادبیات

پوچی (آبسرد) مدرن مثل «بیگانه»ی کامو یا «موبی‌دیک» ملویل ندارد. ایوب در مقابل دشواری‌های زندگی شکیباست ولی بالاخره طاقتش طاق می‌شود، در همه‌ی ارزش‌های زندگی شك می‌کند، و غایت‌های معمول از جمله وجود خدا را به زیر سئوال می‌برد. داستان البته با سازش و توبه تمام می‌شود ولی تأثیر مکالمات ایوب و همراهان هرگز از یاد نمی‌رود. در همین راستا باید از موعظه‌ی سلیمان (باطل اباطیل) یاد کرد که نمونه‌ی دیگری از ادبیات پوچی است.

«مزامیر» داوود بجز چند قطعه، شعرهای ضعیفی هستند ولی «غزل غزلهای» سلیمان عالی است. فصل مربوط به حمله‌ی بخت‌النصر به اورشلیم و در همین راستا حکایات عزرای نبی و جرومیا از نمونه‌های خوب سوگ‌سرائی می‌باشد، شخصی و با قدرت. من هنوز احساس پیاله‌دار یهودی پادشاه ایرانی را در ذهن دارم که با اجازه‌ی او به اورشلیم ویران باز می‌گردد، و سحر پیش از دمیدن آفتاب از باروهای ویران شهر دیدن می‌کند و سپس با امید فراوان به مرمت شهر می‌پردازد.

ناگفته نماند که تورات نیز مثل هر کتاب مقدس دیگر پر است از بخش‌های فقهی: مکرر و کُشنده‌ی روان. با این وجود وقتی که آنرا تمام می‌کنی می‌بینی که اجر زحمت خود را برده‌ای، و می‌خواهی که بار دیگر به بخش‌هائی از آن، رجوع کنی.

انجیل

انجیل مجموعه‌ی چهار برداشت شبیه به یکدیگر است از کرده‌ها و گفته‌های عیسی مسیح از سوی چهار تن از یاران او و سپس تعدادی نامه از سوی پولس رسول و تنی چند دیگر از پیروان مسیح که در مدتی نزدیك به نیم قرن پس از مرگ او بنیان کلیسای مسیحیت را می‌ریزند و عاقبت «شرح رؤیای یوحنا» راجع به روز رستاخیز. آنچه در نظر اول بلافاصله انجیل را از تورات متمایز می‌کند این است که اولی

زندگی‌نامه‌ی یك شخصیت است حال اینکه دومی کارنامه‌ی دراز یك قوم است.

در مسیحیت صحبت از مبارزه آزادی‌بخش قومی علیه اقوام مسلط نمی‌شود بلکه مسیح چون قهرمان معلولین (نابینایان، جذامیان و افراد زمینگیر) و بی‌چیزان نمودار می‌گردد. مسیح بیماران را شفا می‌دهد و برای گرسنگان غذا حاضر می‌کند. اولین حواریون او از ماهیگیران و زحمتکشان هستند. زنان تن‌فروش نیز که ستم کشیده‌ترین قشر اجتماع هستند در سرگذشت او فراوان دیده می‌شوند. در تورات، این امّت است که باید نابود شود حال اینکه پیامبر خود در صد و بیست سالگی به دیدار مرگ می‌رود. در انجیل این رهبر است که در سن سی سالگی شهید می‌گردد تا امت را از گناه اولیه پاك کند و او را زنده نگاه دارد.

شکل انجیل بسیار جالب است: چهار روایت از یك واقعه و سپس نامه‌های متفاوت از آدمهای متفاوت. مقصود من وجودِ همین تعدد و روحِ دموکراتیك است. تصور می‌کنم وقتی به چهار نفر اجازه داده شود که برداشت‌های خود را از یك واقعه بیان کنند، اولین قدم برای دموکراسی برداشته شده است. انجیل یوحنا البته علاوه بر ذکر وقایع دارای برداشتهای فلسفی و عرفانی نیز می‌باشد و از همه دلکش‌تر است: «در اول کلمه بود...» ولی انجیلهای دیگران نیز ویژگی خود را دارند.

انجیل بشدت رنگ عرفانی دارد. از «تثلیث» شروع کنیم. مسیح هم پسر خدا و هم پسر مریم است. به عبارت دیگر میان انسان و خدا نه فقط یگانگی روحی بلکه وحدت مادی نیز وجود دارد. خدای مسیحیت بر خلاف یهوه، مهربان است و میان او و آفریده‌هایش فاصله‌ای وجود ندارد. مسیح با زنی همخوابه نمی‌شود، بر خود سخت می‌گیرد و بسیاری از گفته‌ها و کرده‌های عرفای ما مثل حلاج خاطره‌ی او را زنده می‌کند. او موافق مبارزه‌ی صلح‌آمیز است و هر وسیله‌ای را برای رسیدن به هدف، موجه نمی‌داند.

هنگامی که پطرس گوش یکی از اسیرکنندگان او را با شمشیر قطع می‌کند، از وی برآشفته می‌شود. به اعتقاد من انجیل یوحنا پایه‌ی فلسفی عرفان مسیحی را می‌ریزد و با قدیم دانستن «کلمه» خدا و انسان را وحدت می‌بخشد.

نامه‌های پولس نشان می‌دهند که چگونه مسیحیان اولیه از وجود امپراتور روم که حاکم بر فلسطین زادگاه مسیحیت بود برای نشر آئین خود به نقاط دیگر جهان استفاده کردند و بخصوص با برداشتن رسم ختنه و تعطیل روز سبط (شنبه) دین جدید را میان اقوام غیر یهودی گسترش دادند. در مکاشفه‌ی یوحنا به دو نقش از زن بر می‌خوریم: یکی زن مادر که بهشتی است و دیگری زن وسوسه‌گر که دوزخی است. رستاخیز در انجیل بر خلاف تورات نقش برجسته‌تری دارد و بر مکافات در این دنیا چندان تکیه نمی‌شود.

قرآن

در ترجمه‌ای که من از قرآن خواندم (بترجمه‌ی داوود ـ چاپ پنگوئن) سوره‌ها بترتیب آیات آمده، و این کار به خواننده دیدی تاریخی می‌دهد و او را در جریان طبیعی شکل‌گیری قرآن قرار می‌دهد. محمد کتاب خود را دنباله‌ی کتب مقدس دیگر می‌داند که همه بمرور از لوح محفوظ ابدی به پیغمبران وحی شده‌اند. او خود را حتی مسئول مفاهیم آن نمی‌داند. و توضیح آیات مبهم را به خدا واگذار می‌کند (سورهٔ آل عمران). محمد یك انسان زمینی است که فقط پیام‌آور خدا می‌باشد. در قرآن نیز مانند تورات فاصله‌ای پُر ناشدنی میان خالق و مخلوق دیده می‌شود که فقط توسط عرفان اسلامی و نظریه‌های وحدت وجود آن قابل پُر شدن است. وعده و وعید روز قیامت بر سراسر کتاب سایه انداخته: روزی که یأجوج و مأجوج از بند اسکندر رها می‌شوند، آسمان و زمین در هم نوردیده می‌شوند، انسان و جن هر دو با کارنامه‌ی اعمال بد در

طرف چپ و کارنامه‌ی اعمال خوب در طرف راست ظاهر می‌شوند، بدکاران به آتش جهنم می‌افتند و هر بار که پوستشان می‌سوزد پوست نوی بر آنها می‌روید، بر سرشان آب داغ می‌ریزند و میوه‌ی تلخ بیابانیِ زقّوم را می‌چشندس، خوبان به بهشت می‌روند، باغی مصفا با نهرهای آب و فرشهای گسترده زیر درختها، با غذاهای خوب در دیسهای الوان و هم‌سفره‌گان زیبارو.

شکل قرآن از تورات و انجیل متمایز است و گاه زبان آن به شعر نزدیك می‌شود. همانطور که در فضای آیات آن می‌توان بیابانهای عربستان را حس کرد، در شکل آن نیز فصاحت شعرای عرب دیده می‌شود. در آیات مکی زیبایی بیشتر و در آیات مدنی کمتر است چرا که در مدینه زمان وضع قوانین اجتماعی و فقهی فرا می‌رسد، و همین نیاز قرآن را به نثر نویسی متمایل می‌سازد. قرآن را محمد از بر می‌کرده و بعد یاران او و از جمله زنانش (آنطور که در خود قرآن آمده) آنها را حفظ کرده و بعد با صدای بلند برای دیگران می‌خوانده‌اند. بدون شك، نثر مسجع قرآن، کار حفظ آنرا ساده می‌کرده است.

وجه تمایز مهم قرآن از تورات و انجیل در این است که محصول کار شخصی یك فرد است و در آن می‌توان زندگی شخصی محمد را حس کرد، حال اینکه دو متن دیگر، محصول کار گروهی است و نوشته‌ی خود موسی یا عیسی نوشته نشده است. محمد در یك جا عمویش ابولهب را نفرین می‌کند و در جای دیگر از تهمت زدن نسبت به عایشه می‌نالد، یا حفصه و عایشه را تهدید به طلاق می‌نماید. در دو جا از (سوره‌های بقره و نسا) از اینکه یهودیان در جواب به او می‌گویند "راعنا" می‌نالد، چون اگر چه در عربی این کلمه بمعنای "گوش بفرمان تو هستیم" می‌باشد ولی در عبری بمعنای "آدم شیطانی" است. محمد از اینکه او را دیوانه می‌خوانند در رنج است و در آرزوی فرزند پسری می‌سوزد. خلاصه همه چیز جنبه‌ی شخصی و مشخص دارد و این به کتاب رنگ

واقعی می‌دهد.

از اقشار تهیدست، محمد بیش از همه به یتیمان توجه دارد، شاید از این رو که خود این مصیبت را تجربه کرده است. او مخالف بردگی نیست ولی از آنجا که برای کفاره‌ی گناهان می‌توان برده‌ای را آزاد کرد، باید نتیجه گرفت که او به بردگان روی خوش نشان می‌دهد. قرآن در برخی آیات لحن ضدیهودی دارد. و در یك جا (سوره‌ی مائده، آیه‌ی ۸۲) مشخصاً مسیحیان را نزدیك‌تر به مسلمانان می‌داند تا یهودیان. مخالف رسم دخترکُشی اعراب است ولی رویهم رفته نسبت به زنان با دیده‌ی سوءظن می‌نگرد و آنها را مزرعه‌ی مردان می‌داند. بر خلاف رهبانیت مسیحی، قرآن مخالف لذت‌جویی جنسی نیست. در مورد قصاص، به شرط قبول وابستگان مقتول پرداخت غرامت را تجویز می‌کند و نه اعدام یا قطع اعضا را. قرآن اگر چه حکم اعدام را بعنوان پادافره‌ی قتل و همچنین فساد فی‌الارض جایز می‌شمارد ولی یك جا در سوره‌ی مائده، آیه‌ی ۳۲ دیدگاه جالبی را درباره‌ی قتل انسان عرضه می‌کند: اگر یك فرد را بکشی مثل این است که همه‌ی افراد را کشته‌ای و اگر جان یك نفر را حفظ کنی انگار همه‌ی بشریت را حفظ کرده‌ای. وقتی که این جمله را می‌خواندم از خود می‌پرسیدم چرا تا کنون یك مکتب صلح‌خواه، ضد خشونت و مخالف حکم اعدام نزد مسلمانان پایه نگرفته تا همین عبارت عمیق را ـ منهای تبصره‌های مسخ‌کننده‌اش ـ مبنای یك جنبش صلح‌خواه مانند کوئیکرها Quaker نزد مسیحیان قرار دهد؟ بنظر من در هر مذهب و کتاب مقدسی می‌توان برای دیدگاه‌های ضد و نقیض جایی یافت. حاکم شرع به قوانین قصاص تمسك می‌جوید و صلح‌خواه مسلمان نیز می‌تواند به بخشی از آیه‌های ۳۲ سوره‌ی مائده استناد کند. در اسلام نیز مانند هر دین دیگری جا برای تفسیرهای صلح‌خواهانه وجود دارد.

* * *

شاید روزگارِ تسلطِ فرهنگِ دینی بسر آمده باشد، ولی مسلماً از ارزش کتب مقدس بعنوان آثار ادبی کاسته نشده است. امروزه تأثیر این نوع ادبی را در ادبیات معاصر ایران می‌توان در "یکلیا و تنهایی او" تقی مدرسی، "مرگ ناصری" و شعرهای دیگر احمد شاملو و "آیه‌های زمینی" فروغ فرخزاد مشاهده کرد. مناجات، نفرین، مرثیه، تکرارهای وردگونه و اشارات تاریخی به اساطیر دینی همه نمونه‌هایی از این اثرپذیری هستند.

کتب مقدس را نباید چون کتب مقدس خواند. تورات، انجیل، قرآن، اوستا، سوترا و کتابهای دیگر دینی باید بتوانند مانند هر اثر ادبی دیگر ما را سرگرم کنند، بخندانند، بگریانند و آموزش دهند، و دست آخر به نقد کشیده شوند.

---

*) این مقاله در فوریه ۱۹۹۱ نوشته شده، همزمان با سرودن شعر "توراتی‌ها" که در مجموعه‌ی "شعرهای ونیسی" به چاپ رسیده است.

شعر و سیاست

سیاست در این روزها بین ما بی‌اعتبار شده است. در میهن خود تجربه‌ی خونینی را از سر گذرانده‌ایم و در صحنه‌ی جهانی شاهد فرو ریختن توهمات سیاسی خود هستیم. از سیاست قدیم خسته‌ایم ولی تاب پرداختن به سیاستی نوین را نداریم. این است که در برابر هر نمایش سیاسی رو ترش می‌کنیم و به هر اقدام گروهی با بی‌اعتمادی می‌نگریم. با این وجود سیاست ما را راحت نمی‌گذارد. در چنین فضائی‌ست که من می‌خواهم از رابطه‌ی بین سیاست و شعر سخن بگویم و بعنوان شاعری که سیاست او را رها نمی‌کند به بررسی شعر سیاسی بپردازم.

شعر سیاسی چیست؟

در کنار انواع مختلف شعر چون عروضی و آزاد و منثور و سبکهای متفاوت آن چون هندی و سمبولیسم و اشکال گوناگونش چون غزل و قصیده شعر را می‌توان از لحاظ موضوع نیز رده‌بندی کرد و حماسه و مدیحه و مرثیه و شعر عاشقانه و اخلاقی و فلسفی و سیاسی و مانند آن را تشخیص داد. شعر سیاسی پدیده‌ی نوینی است که با پیدایش دولت مدرن بوجود می‌آید و سابقه‌اش در ایران از سالهای انقلاب مشروطیت فراتر نمی‌رود. وقتی که حافظ از «میِ ترسِ محتسب خورده» حرف می‌زند و مسعودِ سعد از «بندِ نای»، می‌نالد یا سعدی اتابك را نصیحت می‌کند و فردوسی به زنده کردن پارسی می‌بالد ما هنوز با شعر سیاسی سر و کار نداریم و از قلمرو مدح و ذم و اندرز و حماسه فراتر نرفته‌ایم. در سابق شاعر ناچار از تکیه به این دیوان و آن دربار بود ولی اکنون شاعر می‌تواند مستقیماً قدرت دولتی را مورد سئوال قرار دهد و شعر خود را

مخفی یا آشکار به دست مردم برساند.

منظور من از سیاست معنای خاص این کلمه است یعنی هر آنچه به قدرت دولتی مربوط می‌شود. و گر نه من هم شعار هر «امر شخصی یك امر سیاسی است» را شنیده‌ام و معترفم که سرودن شعر عاشقانه مرا از واقعیات جامعه جدا نمی‌کند. بنابراین شعر سیاسی شعری است که در آن قدرت دولتی مورد سئوال قرار می‌گیرد مثل شعرهای لویی آراگون و پل الوار در فرانسه، هاینریش هاینه در آلمان، والت ویتمن در آمریکا، مایاکوفسکی و یوگِنی یفتُوشِنکو در شوروی، پابلو نرودا در شیلی، ناظم حکمت در ترکیه، محمود درویش و نزار قُبانی در فلسطین و در ایران از تصنیفها و هجویات دوران انقلاب مشروطیت گرفته تا «مرغ آمین» و «هست شب» نیما و از «زخم قلب آبائی» شاملو و «کسی که مثل هیچ کس نیست» فروغ و «سرود مهاجرین» مانی و «چارپاره یك سوگ» خودم.

شعر فرمایشی

مهمترین ایرادی که به شعر سیاسی می‌گیرند این است که بیش از حد فرمایشی است. بگذریم از شاعرانی که دولتی یا حزبی هستند یا در دوره‌هایی از زندگی خود به ندای این رهبر و فرمان آن ره‌بُر، مِعر سروده‌اند. ولی حتی کافیست که شاعری به قصد ترویج مرام و بیان پیامی از پیش صادر شده، دست به قلم برد، محصول کار او سطحی و شعاری خواهد شد و نه اثری خود جوش و عمیق. به عقیده‌ی من این انتقادی است درست و بجا؛ منتها حوزه‌ی تأثیر آن محدود به شعر سیاسی نمی‌شود. ضرورت خود انگیخته بودن شعر معیاری‌ست که دامن هر گونه شعر و از جمله شعر عاشقانه را می‌گیرد. شاعری که هنوز می‌خواهد به گَز عروضیون شعر بسازد و تصاویر و مضامین کهنه و از پیش پرداخت شده را به فاعلاتُن فاعلاتُن در آورد بهمان اندازه از خود جوشی شاعرانه به دور است که لاهوتی و کسرایی و ابتهاج در قطعات

سیاسی‌شان.

شاعر باید به ناخودآگاه خود اعتماد کند و گر نه شعرش از طراوت خالی می‌شود و هنرش به صناعت یك صنعتگر محدود می‌ماند. نمونه‌ی این سقط شدگی را در شکافی که بین مطلع و بدنه‌ی بسیاری از غزلها و قصاید عروضی وجود دارد مشاهده می‌کنیم. شاعر عروضی در ابتدای قطعه سوار بر بال پری الهام است و از این رو می‌تواند سربیتی، زیبا بیافریند ولی چون به بیت دوم می‌رسد ملزومات وزن و قافیه او را منحرف می‌کند.

صراحت یا ابهام

زبان در شعر سیاسی ما همراه با اوضاع اجتماعی تغییر می‌کند. هر زمان که نیروی سرکوبگر قدرت دولتی، ضعیف شده، شعر سیاسی زبانی مستقیم یافته و هنگامی که داغ و درفش مسلط شده، زبانی کنایی پیدا کرده است. مثلاً در دوره‌ی مشروطیت هجویه‌های عشقی و فرخی و عارف و ایرج میرزا و در دوره‌ی ملی شدن صنعت نفت «قطعنامه»ی شاملو و در انقلاب اخیر «حیدر و انقلاب» منصور خاکسار و «خطابه از سکوی سرخ» مانی و «عزت تیرباران شد» مرا داریم که همه بیانی مستقیم و صریح دارند. برعکس در دوره‌های خفقان «آی آدمها» ۱۳۱۹ و «هست شب» ۱۳۲٤ نیما «زمستان» ۱۳۳۵ امید و «کسی که مثل هیچ کس نیست» ۱۳٤۵ فروغ و «کاشفان فروتن شوکران» ۱۳۵٤ و «جدال با خاموشی» ۱۳٦۲ شاملو را داریم که در آنها زبان، کنایی و تصاویر سمبولیك است. شب نشانه‌ای است از ظلمت سیاسی و زمستان تجسمی از شکست و چراغ سر مسجد نوید بخش انقلاب در راه، و شبکلاهِ درد علامتی برای نوع خاصی از شکنجه در ساواك و بیمارستان تمثیلی از جامعه‌ی بیمار. البته در دوره‌های خفقان، شعر سیاسی هر گاه توانسته در مهاجرت سر بلند کند زبانی صریح یافته است. چنانچه نمونه‌ی آنرا پیش از انقلاب

اخیر در «آوازهای بند» و «صدای میرا» و «کشتارگاه» سعید سلطانپور و پس از آن در هجویه‌های اسماعیل خویی «پس از خاموشی» من، «از آن ستارهٔ سوختهٔ دنباله‌دار» سعید یوسف «سرزمین شاعر» منصور خاکسار و مجموعه‌های متعدد مانی می‌توان دید.

نکته‌ی مهمی که اینجا می‌خواهم بر روی آن تکیه کنم این است که صراحت بیان در شعر الزاماً به فرمایشی شدن آن کشیده نمی‌شود. و بزعکس ابهام زبان نیز لزوماً به خودجوشی و عمق شعر نمی‌انجامد. شاملو در شعر «مرگ نازلی» مستقیماً از پایداری وارطان زیر شکنجه حرف می‌زند:

نازلی سخن نگفت
سرافراز
دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت

و فروغ در «کسی که مثل هیچ کس نیست» از فقر و محرومیت بچه‌های جوادیه به صراحت می‌نالد و منتظر کسی است که:

از برادر سید جواد هم که رفته است
و رخت پاسبانی پوشیده است
نمی‌ترسد
و از خود سید جواد هم
که تمام اتاقهای منزل ما مال اوست
نمی‌ترسد

و با این وجود، هر دو شعری عمیق و زیبا و ماندنی هستند. حال آنکه در بسیاری از شعرهای کنایی سیاسی مثل «باغ» سیاوش کسرایی یا «کندو»ی سعید سلطانپور با وجود این که تار و پود شعر به رمز و راز آغشته است محصول کار شعاری و سطحی است و به مجرد این که جوهر نامربی کنایه‌ها ظاهر شود و پیام شاعر آشکار گردد که باغ یعنی ایران و کندو یعنی زندان سیاسی، شعر دیگر تمام می‌شود و کلمات

وظیفه‌ی خود را به انجام می‌رسانند:

وقتی می‌اندیشم که زندانها
انبوه کندوهای خاموشند
و در دل هر بند و هر سلول
زنبوران خونین آشیان دارند

نشانه یا استعاره

من میان این زبان کنایی یك بُعدی با سمبولیسم تفاوت فاحش می‌گذارم. یونگ که بر روی نمادهای اساطیری تحقیق بسیار کرده است تفاوت «نشانه» با «سمبل» را در این می‌داند که نشانه نشان دهنده‌ی چیزی شناخته شده است حال آنکه سمبل فقط پیکانی در جهت شناخت چیزی ناشناخته است. برای مثال کبوتر را در نظر بگیرید. در برخی فرهنگها کبوتر نشانه‌ی صلح است و این قرارداد برای همه روشن است. اما دیدن کبوتر در خواب تعابیر مختلف دارد. مثلاً در قصه‌ی یوسف، مرغانی که نان از سر طبق می‌ربایند شوم هستند و خبر از اعدام شخص خواب دیده می‌دهند. همچنین من معمولاً وقتی که در خواب احساس عجز می‌کنم بصورت پرنده در می‌آیم. بنابراین کبوتر در حالت اول مفهومی تك بعدی است حال اینکه در حالت دوم نمادی همه جانبه است. و دوستان! در شعر، مطلب همه بر سر همین است. شاعری که به شور درونی خود اعتماد می‌کند و در جستجوی چیزی ناشناخته به هنگام احساس آنی شعر برهنه می‌شود، شعری می‌آفریند عمیق و مانند خود زندگی همه جانبه که هر کس می‌تواند در آیینه‌ی آن خود را ببیند. مثلاً در شعر «هست شب» نیما، شب، سه لایه‌ی در هم تنیده‌ی طبیعی و اجتماعی و شخصی دارد که امکان تقلیل آن نیست:

هست شب
همچو ورم کرده تنی

گرم در استاده هوا
هم از اینروست نمی‌بیند اگر
گمشده‌ای راهش را

این شب با شبی که در شعرهای مُقرمَطی فقط به معنای ظلمت اجتماعی است تفاوت بسیار دارد برای مثال توجه کنید به این تکه از شعر «ای فردا» از یکی از شب نویسان پیش‌کسوت، هوشنگ ابتهاج:

آری ز درون این شب تاریك
ای فردا من سوی تو می‌رانم
رنج است و درنگ نیست می‌تازم
مرگ است و شکست نیست می‌دانم
آبستن فتح ماست این پیکار

شعر ناب و غیر ناب

از سمبولیسم در شعر، به رویارویی شعر ناب و غیر ناب می‌رسیم. استفان مالارمه که از بنیان‌گذاران مکتب سمبولیسم در شعر فرانسه شمرده می‌شود، معتقد بود که هر شعر برای خود زبانی خاص دارد و نه تنها کلمات را در آن نباید به مفهوم رایج کلمه درك کرد بلکه حتی خود اشیا و تصاویر درون شعر نیز طبیعتی متمایز از جهان خارجی دارند. غایت شاعر باید این باشد که به زبان موسیقی مطلق در سمفونی‌های بتهوون نزدیك شود. معروف است وقتی که دبیوسی قطعه زیبای موسیقی خود را بر اساس شعر «بعد از ظهر آهو بره» اثر مالارمه نگاشت، شاعر گفت که این موسیقی را دبیوسی مستقیماً از شعر او بر گرفته است و بعنوان یك موسیقی‌دان هنری از خود نشان نداده است.

پابلو نرودا شاعر شیلیایی که خود در آغاز تحت تأثیر سمبولیسم شعر فرانسه بود در دوران جنگ داخلی اسپانیا بیانیه‌ی «شعر غیرناب» خود را نوشت. آثار این دوره‌ی او به زبان نثر نزدیك می‌شود یعنی کلمات فقط

برای رساندن مفاهیم خود بکار گرفته می‌شوند. علاوه بر این شاعر از تمام چیزهای روزمره و زمخت که در به اصطلاح فرهنگ شاعرانه نمی‌گنجند استفاده می‌کند. به اعتقاد من برای شعر خوب و از جمله شعر سیاسی خوب هر دوی این مکاتب چیزهایی برای عرضه دارند. من از شعر ناب مالارمه، سمبولیسم آن را می‌پسندم و پوشیده بودن پیام شاعر و سحرآمیز بودن تصویرها و بالاخره عمق درونی آن (مثلاً در شعر «پنجره») و از شعر غیرناب نرودا، نزدیك شدن آن به زبان محاوره و گنجایش آن برای بیان احساسات ریز و درشت روزانه و استفاده از شگردها و امکانات نثر (چون شعر «بلندی‌های ماچوپیچو»).

اگر شعرهای مرا از همان دوره‌ی نوجوانی بررسی کنید می‌بینید که من همیشه میان این دو نوع شعر در نوسان بوده‌ام و خود آن شعرهایم را بیشتر می‌پسندم که آمیزه‌ای است از هر دو. مثل «جیرجیرك» از مجموعه‌ی «در پوست ببر» ۱۳٤۸ و «چارپاره‌ی یك سوگ» از مجموعه‌ی «پس از خاموشی» ۱۳٦٤ و «پنج پاره‌ی یك میلاد» از مجموعه‌ی «اندوه مرز» ۱۳٦۸. چارپاره‌ی یك سوگ را چهار سال پس از تیرباران عزت در هفده دیماه ۱۳٦۰ سروده‌ام. در پاره‌ی اول عزتِ دربند را برای اعدام صدا می‌کنند و او بیاد شورش خانه‌سازی در تابستان ٥٦ می‌افتد. در پاره‌ی دوم او را به اتاق وصیتنامه می‌برند و او بیاد ده شب شعر گوته در پائیز ٥٦ می‌افتد. در پاره‌ی سوم او را برای تیرباران به تپه‌های اوین می‌برند و او بیاد ۲۲ بهمن ٥۷ می‌افتد که همراه با من و دیگران درهای زندان اوین را گشود. در پاره‌ی چهارم، شاعر در قبرستان «کفرآباد» جایی که عزت را دفن کرده‌اند در ماتم عشق و انقلابی که هر دو از دست رفت با خود در حال گفتگوست. در این قطعه، زبان شعر و زبان نثر در هم آمیخته شده و واقع‌نگاری و تخیل در کنار هم نشسته‌اند. مثلاً در پاره‌ی چهارم در بندی چنین نثرگونه می‌خوانیم:

ما می‌خواستیم می‌خواستیم حق اداره‌ی زندگی خود را

و آنها برایمان ترجمه کردند:

دولتی کردن مرده‌شویخانه

لعنت بر این رونوشت که هرگز مطابق اصل نیست

و سپس چون از جمع‌بندی انقلاب می‌گذرد و به ماتم عشق خود می‌نشیند، زبانی شاعرانه می‌یابد:

اینک در این خاك نفرین شده با تو چه گویم
ای شاهین عزت سیمین بال من
تو رفته‌ای و دیگر ترنم هیچ کوزه‌ی آبی
چشمهای ترا از هم نخواهد گشود
اکنون چهار سال چهار سال می‌گذرد
از روزی که من در بدرقه‌ی زندگیم
چارمیخ شدم
و تو در استقبال مرگت
چارپاره شدی

افراط در هر دوی این گرایش‌ها شعر را به هرز می‌کشاند. در شعر ناب به عدم ارتباط و دربستگی کشیده می‌شود و در شعر غیرناب به ادعانامه‌ی سیاسی و ستون‌های روزنامه‌ای. شعر سیاسی بد معمولاً از این مصیبت دومی رنج می‌برد. چنانچه رد پای آن را می‌توان در برخی از شعرهای "پس از خاموشی" من مشاهده کرد یعنی زمانی که شاعر شیفته‌ی اومانیسم مارکسیستی است و می‌خواهد در شعر خود به شکافتن مفاهیم اساسی کار، دولت، ماشینیسم، علم، رابطه‌ی آزادی و ضرورت و عقل و عشق و ماهیت کمونیسم بپردازد.

غار آلتامیرا

شعر نیز مثل هر هنر دیگر از شور آدمی به آفرینندگی بر می‌خیزد و محصول اضطراب و جوشش آن است. درست ده سال پیش در معرض

یکی از همین اضطرابها قرار گرفته بودم. دی ماه ۱۳۶۰ بود. سرکوب بزرگ آغاز شده بود. سازمان‌های سیاسی از لحاظ فکری و بدنی ریز ریز می‌شدند. چند روزی از تیرباران همرزم و همسر اولم عزت طبائیان می‌گذشت. من می‌خواستم در این محیط مرگبار چیزی را زنده کنم. در برابر آدمکشان بایستم و فریاد کشم که عزت نمرده است. در این حال بود که چشمه‌ی شعر ناگهان در من جوشید. چند سالی بود که شعری ننوشته بودم یعنی از زمانی که بصورت یك مبارز کمونیست در آمده و سلاح انتقاد را به انتقاد سلاح سپرده بودم. شعرهای آن شبِ اضطرابم را «عزت تیرباران شد» نامیدم. همه زبانی مستقیم دارند و از یکجانبگی فکری یك فعال سیاسی رنج می‌برند. اما هنوز هم وقتی به سراغ آنها می‌روم، شور آن دوره را حس می‌کنم.

از خود می‌پرسم آیا این نیازی که مرا دوباره به آفرینش شعر کشانید همان نیست که آدم کرومانیون را در هزاران سال پیش در غار آلتامیرای اسپانیا به نقاشی گاو میش بر روی جداره‌ی سنگی کشانید؟ شاید او می‌خواست با این کار، در غار تنهایی خویش بر احساس عجزی که در طول شکار روز نصیبش شده بود، فائق آید. آری دوستان، غار آلتامیرای من در آن زمان خانه‌ای مخفی در خیابان سرباز تهران بود و نقش دیوار من شعرهای عزت.

اما تخیل واقعیت خود جزیی از واقعیت است و شعر خوب چه سیاسی چه عاشقانه مانند هر هنر دیگر می‌تواند و باید به آدمی کمك کند تا از درون کابوس‌های روحی بگذرد و شور آفرینش خود را باز یابد.

ژانویه ۹۲

---

*) متن فوق بار اول در فوریه ۹۲ در استکهلم و بار دیگر با اندکی تغییر در لوس‌آنجلس در کنفرانس سیرا در آوریل ۹۲ خوانده شد.

کتابی درباره‌ی خودمان

اخیراً دو کتاب درباره‌ی ایرانیان مقیم لوس‌آنجلس در آمریکا منتشر شده است: یکی «آفرینش فرهنگهای تبعیدی (تلویزیون ایرانیان در لوس‌آنجلس)» اثر حمید نفیسی از طرف دانشگاه مینه‌سوتا و دیگری «ایران جلس» ویراسته‌ی ران کلی از سوی دانشگاه برکلی. یادداشت زیر شرحی است بر کتاب اول.

در سال ۱۳٦٤، یك سال و اندی پس از آمدنم به آمریکا، وقتی داشتم شعرهای «پس از خاموشی» را می‌نوشتم دائماً خواننده‌ای فرضی را در ذهن می‌پروراندم که در تهران نشسته و از زبان و محیط لوس‌آنجلس بی‌خبر است و همه چیز را فارسی و ایرانی می‌خواهد. من دچار غم وطن نبودم، اما همچنان که حمید در کتابش می‌گوید: ذهنم مستعمره‌ی وطن شده بود و من هنوز در میان اشباح انقلاب، زندگی می‌کردم. می‌خواستم آن دوره‌ی سپری شده را از نو بیافرینم و دوستان از دست رفته‌ام را دوباره زنده کنم، بر رنجی که کشیدیم تأمل کنم و در حد امکان، ریشه‌های نظری و عملی آن شکست را دریابم. تازه وقتی هم که از لوس‌آنجلس می‌نوشتم، همیشه آن را به معیاری ایرانی می‌سنجیدم تا خواننده‌ی من که در تهران نشسته، محکی برای سنجش داشته باشد. مثلاً اگر درباره‌ی اتوبوس در لوس‌آنجلس. می‌نوشتم بلافاصله قیاسی تهرانی برای آن می‌یافتم یا اگر از وجود شاهراههای بزرگ و کمبود پیاده‌رو در لوس آنجلس به ماشین‌زدگی و از خود بیگانگی گریز می‌زدم، بلافاصله خیابانها و پیاده‌روهای تهران را بیاد می‌آوردم و از کمبود جا برای ابراز فردیت می‌نالیدم.

این کار از روی تعمد یا تصنع نبود. چرا که از ایران و برای ایرانی نوشتن، خواست قلبی من بود و خواننده‌ی فرضی هم کسی نبود جز خود من. مدتی گذشت تا توانستم از این چارچوب احساسی خارج شوم و به خود بعنوان کسی که در ل.آ. زندگی می‌کند نزدیک شوم. البته هنوز هم گاهی اشباح گذشته بر من هجوم می‌آورند ولی دیگر پایم از زمینی که روی آن راه می‌روم کنده نمی‌شود و شش‌هایم از تنفس هوای پیرامون، باز نمی‌ماند. کتاب حمید نفیسی هم در واقع کاوشی در چند و چون همین دگردیسی است.

«آفرینش فرهنگهای تبعیدی» از یک مقدمه و شش فصل تشکیل شده به انضمام جداول و مراجع. در مقدمه، حمید از خود می‌نویسد و با آوردن نامه‌ای که از آمریکا برای خانواده‌اش به ایران فرستاده، خواننده را با تجربه‌ی شخصی خود از مهاجرت آشنا می‌سازد. ایران او تغییر کرده، دایی مرتضی و سکینه مرده‌اند و خواهرزاده‌های نورسیده همه ناشناسند. با این همه شبح گذشته همچنان بر او چنگ می‌اندازد و پای او را سنگین می‌کند. در فصل اول به مبحث «تبعید» می‌پردازد و می‌کوشد تا با آوردن نقل قولهایی از نویسندگان ایرانی و خارجی آنرا بشکافد. در بخش دوم جوانب مختلفِ فرهنگ عامه‌ی تبعیدیان ایرانی را در ل.آ. می‌کاود و از تفاوتِ گروهبندی‌های سیاسی، وضعیت رسانه‌های گروهی، کتاب و کتابفروشی و کاباره و دانسینگ سخن می‌گوید. در بخش‌های سوم و چهارم منحصراً به مسأله‌ی تلویزیون ایرانیان در ل.آ. توجه می‌کند (موضوعی که عنوان دوم کتاب از آن گرفته شده است.): نخست به ساختار و اقتصاد سیاسی این تلویزیون و سپس به شکل و محتوای برنامه‌های آن. در دو بخش آخر بر دو دیدگاهِ رایج تأمل می‌کند: یکی غربت‌زدگی و چشم دوختن به گذشته و دیگری دوگانگیِ فرهنگی، از اینجا مانده و از آنجا رانده شدن.

همچنان که از این نگاه کوتاه بر می‌آید نویسنده از سه قلمرو فکری و

سه شیوه‌ی کار سود جسته: شخصی، تحقیقی و تحلیلی. و کتاب او از این امتیاز برخوردار است که نه خشکی متون صرفاً علمی را دارد و نه احساسی بودن متون صرفاً شخصی را. البته کتاب همیشه از سازماندهی خوبی برخوردار نیست و مطالب گاهی تکرار می‌شوند، یا برعکس فقط به آنها نوك زده می‌شود. باری خواننده در می‌یابد که این دویست تا هشتصد هزار ایرانی که در ل.آ. گرد آمده‌اند در دهه‌ی هشتاد چگونه بیش از هشتاد نشریه و شصت و سه برنامه‌ی تلویزیونی و هجده برنامه‌ی رادیویی را اداره کرده‌اند و تجربه‌ی شخصی آنها و از جمله نویسنده چه بوده است.

به عقیده‌ی من لایه‌ی تئوریك کتاب که درون دو لایه‌ی شخصی و تحقیقی در هم تنیده شده، یك آن واحد در بر گیرنده‌ی ضعف و نقطه قوت کتاب است. حمید هنگامی در کار تئوریكِ خود موفق است که نمادها و تصویرها و حادثه‌ها را باز می‌شکافد و جاپای تبعیدیان و دیدگاه‌ها و گرایش‌های متفاوت آنها را در آثارِ معین و حوادثِ مشخص تحلیل می‌کند. مثلاً ما درمی‌یابیم که بسیاری از فیلم‌های ایرانیان در تبعید کلستروفوبیك است. یعنی کارگردان تمایل به محیط‌های دربسته دارد و از آسانسور و اتاق خواب و چاردیواری خانه و درونِ ماشین با تو حرف می‌زند. یا این که شاعر و نویسنده در تبعید، غالباً به وجه گذشته می‌نویسد و فکر می‌کند و عمل می‌نماید. تلویزیون ایرانی، محل تلاقیِ ایرانیان در تبعید است و جایی است که جامعه‌ی آنها در تبعید در آن شکل می‌گیرد و رشد می‌کند. این دستگاه در عین حال به تبعیدیِ در حال نوسان، احساس ثقل می‌دهد تا او در خیال، وطنی و جامعه‌ایِ ثابت برای خود دست و پا کند. نقطه‌ی ضعف اما در جایی است که نویسنده می‌خواهد از تئوری‌های رایج، چون «هژمونیِ فرهنگی» گرامشی یا «کودك در آئینه» لاکان یا «سمبولیسم تن» فوکو و تئوری «متن» دریدا استفاده کند. غالباً در اینگونه موارد از خود پرسیده‌ام: آیا

برای فهمیدن این واقعیت که سلطنت‌طلبان در جامعه‌ی ایرانی مقیم ل.آ. سلطه دارند یا اینکه این مهاجرین در آمریکا به مرور به شالوده‌های جامعه‌ی مدنی چون فردیت و احترام به حقوق فردی، آشنا می‌شوند احتیاجی به گرامشی دارم؟ و علی‌الخصوص هنگامی که با تصوراتِ خیالی از "وطن مادر" آشنا می‌شوم چه احتیاجی به تئوری فروید درباره‌ی ترس پسر از اخته شدن دارم؟ یا هنگامی که از تکیه زیاد مجاهدین خلق بر شکنجه و کشتار با خبر می‌شوم چه نیازی به "سمبولیسم تن" میشل فوکو هست؟ اصرار در استفاده از روش ساختار زدایان نه تنها بر عمق کتاب نیافزوده بلکه به روانی آن نیز لطمه زده است.

حمید نفیسی در آخر کتاب پس از اینکه به دو گرایش منفی، یکی گذشته‌گرایی و دیگری احساس بی‌ریشگی برخورد می‌کند، راه رهاییِ تبعیدی و از جمله خود را در پاره کردن پیله‌ی تبعید و پذیرش خود به عنوان عضوی از جمعیتِ قوی "ایرانی-آمریکایی" می‌داند و به گزارش قدمهایی که عملاً در این زمینه برداشته شده (چون کاندیدا شدن یك ایرانی-آمریکایی برای سناتوری در ایالت مریلند) می‌پردازد. منظور او البته از این دگردیسی نه نفی ارزشهای قومی است و نه بت ساختن از دموکراسیِ سیاسی یا چشم پوشیدن از محدودیتهای جامعه‌ی صنعتی؛ بلکه تنها قبول این نکته است که ایرانیِ تبعیدی باید بپذیرد که در اینجا زندگی می‌کند و ناگزیر است از مکانیسم‌های همین جامعه برای رسیدن به اهداف خود استفاده کند. نه اینکه بیهوده چشم به رؤیایی در گذشته بدوزد و یا در غم بی‌ریشگی، ریشه‌ی شادی را در خود بخشکاند.

دگردیسیِ ایرانیان از یك جماعتِ پناهنده، بصورت یك جمعیتِ قومی در آمریکا، پدیده‌ای است که خواه ناخواه در حال صورت گرفتن است و مهم‌ترین شاهد آن کودکان ما هستند که در این جا بدنیا آمده‌اند. پذیرش این راه بخصوص برای ایرانیانی که در کشورهای مهاجرپذیر چون آمریکا و کانادا زندگی می‌کنند شاید دشوار نباشد اما البته برای

ایرانیانی که مقیم آلمان و سوئد و فرانسه هستند، بسی دشوارتر است. چرا که جامعه‌ی میزبان آنها اساساً تك قومی است.

من پیام حمید را می‌پسندم و آنرا نافی بازگشت به ایران هم نمی‌دانم. مهم دیدگاه است نه مُهر پاسپورت. مهم طرد گذشته‌گرایی و نفی احساس بی‌ریشگی و برعکس، دیدن خود و توانایی‌های خویش است. در گذشته در "سازمان پیکار" منتظر قدرت‌نمایی پرولتاریا بودم و خودِ روشنفکر را نمی‌دیدم. اکنون هم که شاعری در مهاجرت هستم، در حسرتِ چاپ شعرهایم در تهران نشسته‌ام. براستی تا کی پشت جبهه بودن؟ من، تو و دیگری باید خود نماینده‌ی خود باشیم. نه دیگر چون گذشته خود را نماینده‌ی دیگری بدانیم و نه اینکه در زمان حال در جستجوی وکیل تازه‌ای باشیم. بقول حمید: "جای دیگر در واقعیت و در خیال نابود شده است. جای دیگر اکنون و اینجاست. فقط من اینجا هستم و تمام چیزهایی که به من تعلق دارند، یك باره اینجا در من هستند. هیچ فاصله‌ای ما را از یکدیگر جدا نمی‌کند. ولی نگاه کن: تغییری در شرف وقوع است... جای دیگر دیگری، در حال نُضج است. از میهن سخن می‌گویم که باید در برابر آن به تعریف تازه‌ای از خود بپردازم." (صفحه‌ی ۱۹۷)

دسامبر ۹۳

ابراهیم در «آینه‌های دردار»

داستان آینه‌های دردار ۱۵۸ صفحه دارد، ولی خواننده تازه در صفحه‌ی ۱۰۳ با نام قهرمان داستان آشنا می‌شود: ابراهیم. او نویسنده‌ای است که به دعوت ایرانیان مهاجر همزمان با فرو ریختن دیوار برلن برای خواندن داستانهای خود به چند کشور اروپایی می‌رود و در پاریس به صنم بانو بر می‌خورد؛ دختری که در نوجوانی دوست داشته و شاهد ازدواجش با دیگری بوده است. در خانه‌ی صنم بانو کتابخانه‌ای وجود دارد که به آن خانه‌ی زبان می‌گویند چون آکنده از کتابهای ادبی و نشریات سیاسی فارسی است. صنم بانو به ابراهیم پیشنهاد می‌کند که در کنار او در پاریس بماند زیرا این شهر هنوز هم چون زمان ارنست همینگوی مرکز هنری جهان است و اگر ابراهیم در این خانه‌ی زبان بماند می‌تواند جهانی شود بدون این که پیوندش را با فرهنگ مادری از دست بدهد. نویسنده اما می‌خواهد به ایران باز گردد جایی که زنش مینا او را با واقعیت‌های زمینی پیوند می‌دهد. برای اولین بار درون پله‌های مارپیچی که به اتاق خانه‌ی زبان ختم می‌شود ما با نام نویسنده آشنا می‌شویم.

چرا صنم بانو نویسنده را ابراهیم خطاب می‌کند؟ چرا هوشنگ نه؟

«آینه‌های دردار» از سرگذشت شخصی (اتوبیوگرافی) مایه‌های بسیار دارد و برای کسی که با هوشنگ گلشیری آشناست شناختن این ردّ پا دشوار نیست:

جنوب با دریا و نخل و پالایشگاه و دوبش (صفحه‌ی ۱۲) اصفهان با خورشیدی که از سی و سه غرفه‌ی پل غروب می‌کند (صفحه‌ی ۱۰۵) و محله‌ی جلفا و پیاله‌فروشیهایش (صفحه‌ی ۱۰۹) سه راه محمودیه در تهران

با برگ‌ریزان زیبای پائیزش (صفحه‌ی ٦٤) و بالاخره اروپا، میزبان گلشیری و داستانخوانیهایش.

ابراهیم کیست؟ شاید گشودن وجه تاریخی این نام گره را باز کند. به روایت تورات خدا از ابراهیم می‌خواهد که پسر دلبند و بی‌گناهش اسحاق (و به روایت قرآن اسماعیل) را بر سر کوهی قربانی کند. پدر بقول کیرکگارد در رساله‌ی «ترس و لرز» دچار دلهره‌ی انتخاب می‌شود: اگر پسرش را بی‌دلیل بکشد جنایتکار است و اگر از حکم خدا سرپیچی کند گناهکار است. او قهرمان تراژدی نیست تا چون آگاممنون خود را بخاطر مصالح عمومی به خطر اندازد. او سلحشور ایمان است و باید علیرغم افکار عمومی و وجدان فردی جگرگوشه‌ی خویش را ذبح کند: ابراهیم کارد را بر گلوی پسر می‌گذارد که ناگهان قوچی از آسمان نازل می‌شود. خدا قوچ را بجای پسر می‌پذیرد زیرا مهم نه ارزش نمادین قربانی شونده که خواست قلبی قربانی کننده است. بدین ترتیب ابراهیم از دلهره‌ی انتخاب می‌رهد و تنها هر ساله بیاد آن روز قوچی را قربانی می‌کند.

در «آینه‌های در دار» دو جا هست که ردّ پای اسطوره‌ی تاریخی ابراهیم را می‌بینیم: یکی هنگامی که ابراهیم نوجوان شاهد عروسی صنم بانو با حریف است و دیگری هنگامی که صنم بانو در پاریس از ابراهیم نومید می‌شود ـ منتها در دو موقعیت متفاوت. بار اول این ابراهیم است که عشق خود را چون شتر قربانی می‌بیند و بیاد مراسم قربانی در دهات کاشان می‌افتد: «دست گردان شتری می‌خرد و چند ماهی به او نواله می‌دهد تا گوشتی شود. بعد که خوب با او اخت شد آذینش می‌کند با گل و گیاه. آینه‌ای هم می‌گذارد روی پیشانیش. چشم‌هایش را هم سرمه می‌کشد و با نقاره و طبل دورش می‌گرداند و از هر سر خانه نیازی می‌گیرد تا روز عید که همه می‌آیند به میدان محله و نحرش می‌کنند و گوشتش را تکه تکه می‌برند.» (صفحه ٢٨) بار دوم این صنم

بانوست که احساس قربانی شدن می‌کند: «صنم بانو گفت: من فکر می‌کردم که سعید مرا کشت حالا می‌بینم تو مرا کشته‌ای مثله کرده‌ای و هر تکه‌ام را داده‌ای به کسی.» (صفحه‌ی ۱۰۸)

صنم بانو روح‌الصنم ابراهیم است (صفحه‌ی ۱۳۸) یعنی مهرگیاهی که به تن و پای آدمی می‌چسبد و همه‌ی عمر او را دنبال می‌کند، یکی از دو ساق روئیده بر ریواس نخستین است که مشی و مشیانه از آن پدید آمدند؛ نیم‌دایره‌ای است که دایره‌ی او را کامل می‌کند. خیال‌بازی با این چهره‌ی خیالی همزاد، میراث ابراهیم است (صفحه‌ی ۱۳۸). صنم بانو در نوجوانی به ازدواج سعید ایمانی در می‌آید و پس از آن خیال این عشق ناکام همه‌ی عمر نویسنده را دنبال می‌کند. حتی اکنون که صنم بانو از شوهرش جدا شده و به او پیشنهاد زندگی مشترک می‌دهد ابراهیم نمی‌پذیرد و ترجیح می‌دهد تا تکه‌های چهره‌ی خیالی او را در این زن و آن زن ببیند و در داستانهای خود دنبال کند تا اینکه در کنار او زندگی نماید.

مردم دهات کاشان شتر عروس را برای عید قربان نحر می‌کنند اما ابراهیم چرا چهره‌ی خیالی صنم بانو را تکه تکه می‌کند؟ برای اینکه بتواند با مینا زندگی کند، زنی که او را با واقعیت‌های زمینی پیوند می‌دهد. مینا چون صنم بانو خال و چال گونه دارد ولی احساس نویسنده به او ناشی از عشق نیست. مینا نشانه‌ی صبوری و تسکین دهنده‌ی دردهای زندگی است. در اینجا باز به همان تقابل همیشگی بین زن اثیری و زن لکاته می‌رسیم که گلشیری می‌خواهد زیرکانه از زبان صنم بانو در پاریس به نقد آن بپردازد (صفحه‌ی ۱۳۰) ولی در واقع به تکرار آن می‌نشیند. تقابل بین فخری زن روشنفکر با فخرالنسا کلفت خانه در داستان «شازده احتجاب» در قالب صنم بانو و مینا بازسازی می‌شود.

پنجاه صفحه‌ی آخر کتاب را شاید بتوان ابراهیم در مذبح نامید. این

قسمت با بالا رفتن نویسنده و صنم بانو از پلکان مارپیچی آغاز می‌شود ـ صحنه‌ای که یادآور صعود ابراهیم پیغمبر به کوه قربانگاه است. در همین جاست که اول بار با نام ابراهیم آشنا می‌شویم.

در نقل قول زیر بخصوص کلمه‌ی شقه شایان توجه است که در وصف صنم بانو گفته شده و بوی شقه کردن می‌دهد: «دست به نرده از پلکان تیزی بالا می‌رفتند. آسانسور تا طبقه‌ی چهارم بود. صنم بانو دو سه پله جلوتر از او بود. بر پاگرد ایستاد روبروی او. صورت و سطح اریبی از گردن‌اش فقط روشن بود... یکی دو شقه از پیراهنش هم روشن بود و برشی از پای چپ. گفت ببین ابراهیم... (صفحه‌ی ۱۰٤)» در آخرین صحنه‌ی داستان ابراهیم و صنم بانو هر دو در زیر شمد دراز کشیده‌اند، یکی روی کاناپه و دیگری روی تخت. در اینجاست که صنم بانو از احساس تکه تکه شدن خود بدست ابراهیم سخن می‌گوید. صحنه‌ی صاف اتاق خواب یادآور سکوی قربانگاه در کوه است. قربانی کننده خود نیز قبلاً به نقش خود اعتراف کرده است: «خب البته تو هم سمنو هستی و هم صنم و هم صنم بانو ولی راستش من نمی‌توانم آن یکی را، آنرا که همیشه دیده‌ام حی و حاضر ببینم. می‌ترسم؟ نمی‌دانم، ولی به احترام همانکه گاهی به خواب دیده‌ام، یا بی‌آنکه بدانم هر جزیی از او را به این و آن داده‌ام می‌خواهم بروم، نمی‌خواهم تو بشکنی یا خودم بیش از این پریشان بشوم. مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاك است که با صبوری ادامه می‌دهد... (صفحه‌ی ۱۵۱)»

اما چهره‌ی خیالی صنم‌بانو فقط مترادف با همزاد آدمی نیست این مهرگیاهی است که به تن و پای آدمی می‌چسبد و می‌تواند با شور مبارزه‌ی اجتماعی نیز همسان شمرده شود. در واقع گلشیری درست هنگامی به وجه تسمیه‌ی صنم می‌پردازد که تازه از شرح تابلوی اعدام گویا فارغ شده ـ تابلویی که زینت‌بخش خانه‌ی زبان صنم بانوست و نویسنده مثل اغلب ما اول بار آنرا در پشت جلد کتاب خرمگس اثر

لیلیان وینچ دیده است: «اعدام سوم ماه مه را هم دیده بود. پیراهن سفید گشاد بر تن و خردلی شلوار تور بپا و دو دست برافراشته منتظر تا مگر آتش کنند صف تیره‌پوشان ناپلئون.» (صفحه‌ی ۱۲۸) در صحنه‌ی مبارزه‌ی اجتماعی نیز ما با قربانی روبرو هستیم: طاهر چریك اعدام می‌شود و سعید ایمانی که به دوستان خود پشت پا زده و چهره‌ای چون عباس شهریاری‌نژاد، مرد هزار چهره‌ی ساواك دارد عشق ابراهیم را تصاحب می‌کند. دیوار برلن سقوط کرده و آرزوی انقلاب جهانی در هم ریخته و سرنوشت داخل نیز از جای خالی آن پیداست. آنها که می‌خواستند دنیا را عوض کنند فقط خود عوض شدند (صفحه‌ی ۱۰۷) نه جَنگ انقلابی نه جُنگ انقلابی ـ تحول جامعه فقط ذره ذره ممکن است (صفحه‌ی ۱٤۸) ترانه‌ی بید تعزیه‌ای است بر این مرگ انقلابی.

ابراهیم برای اولین بار این ترانه را از زبان خواننده‌ای رومانیایی در مراسم اول ماه مه در اروپا می‌شنود. عاشقی در کنار آب در انتظار دلداده‌ی غرق شده‌اش آنقدر می‌ماند که تبدیل به درخت بید می‌شود.

در قربانگاه ابراهیم معاوضه‌ای صورت می‌گیرد و قوچی مابه‌ازای انسانی بعنوان قربانی پذیرفته می‌شود. در خانه‌ی زبان صنم بانو نیز ما شاهد معاوضه‌ای هستیم: صنم بانو احساس می‌کند ابراهیم او را قربانی کرده ولی در عوض چهره‌ی خیالی او را به کف آورده است. ابراهیم بعنوان یك نویسنده با این چهره خیال‌بازی می‌کند و آنرا در کلمات جان می‌بخشد. در واقع آنچه در خانه‌ی زبان بوی قربانی می‌دهد کتاب است؛ زبان است. آیا در کارکرد نوشتن و سخن گفتن چیزی وجود دارد که بوی ابراهیم را بدهد؟ بقول هایدگر «زبان خانه‌ی بودن است*» و بر خلاف نظر هوسرل فکر، ماقبل زبان و بدون آن ممکن نیست. زبان اما نظامی سمبولیك است که در آن آوایی دلالت کننده‌ی مفهومی می‌شود ـ مثل کلمه‌ی درخت که در ذهن فارسی زبانها مدلول درخت را زنده می‌کند.

آدمی تا هنگامی که زبان باز نکرده خود و اشیا را در آئینه می‌بیند ولی هنگامی که زبان باز کرد جهان برای او فقط از طریق دنیای نشانه‌ها ممکن می‌شود. کلمات نشانه‌ی اشیا هستند، مابه‌ازای واقعیت‌اند. ابراهیم پیغمبر باید قوچی را بجای پسر خود قربانی کند و ابراهیم نویسنده نیز باید آوایی دلالت‌کننده را بجای مفهومی دلالت‌شده بنشاند. در این نظام سمبولیك است که آن دو، فصل‌مشترك می‌یابند.

اما آدمی نه فقط می‌تواند از طریق زبان واقعیت را صاحب شود بلکه تنها با بکار بستن آن است که می‌تواند از مرزهای زمان و مکان بگذرد و بر غبن خود فائق آید: «گفت می‌بینی صنم آدم همیشه بنوعی مغبون است... آدم هر لحظه به ضرورتی جابی‌ست که جای دیگر نیست یا هزار جای دیگر.» (صفحه‌ی ۱۲٤) زبان چاره‌ساز این غبن است. ژاك لاکان نویسنده‌ی فرانسوی بر اساس همین فکر بود که شعار معروف دکارت «می‌اندیشم پس هستم» را به این صورت تغییر داد: «من نیستم، جابی که فکر می‌کنم و فکر می‌کنم جابی که نیستم.» *

اگر به زبان از این زاویه‌ی هستی شناسانه نزدیك شویم دیگر به سئوالی که نویسنده در آغاز داستان از خود می‌کند: «من کجائیم؟» (صفحه‌ی ششم) جوابی جغرافیایی نخواهیم داد. زبان به من اجازه می دهد که باشم ـ جهانی و انسانی. تا هنگامی که زبان هست آدمی می‌تواند مرزهای جغرافیایی و تاریخی را درنوردد، هم در کنار ابراهیم پیغمبر به سر مذبح رود هم پاریس و تهران را در کنار یکدیگر ببیند. البته زبان جنبه‌ای قومی نیز دارد ولی آن نیز محدود به جغرافیا و تاریخ نیست. پیوند با ایرانی و فرهنگ ایران می‌تواند از داخل خانه‌ی زبان صنم بانو در پاریس هم صورت بگیرد. (صفحه‌ی ۱۲۸)

ابراهیم اما نویسنده است و از زبان برای آفریدن داستان استفاده می‌کند. او در داستان به ثبت لحظه‌ها می‌پردازد: «ولی کار من حالا می‌فهمم بیشتر تذکر است به کسی یا چیزی آنهم با کنار چیدن آنات و

اجزاء آن کس یا آن چیز.» (صفحه‌ی ۱۴۲) او تصور می‌کند که با تجسم کابوسهای فردیش در داستان بتواند قدمی در جهت احضار و به نمایش گذاشتن کابوس‌های همگانی بردارد. (صفحه‌ی ۱٤) ابراهیم آنگاه کار نویسنده را از منظری تاریخی می‌سنجد و تفاوت مدرنیسم را با کار قدما در مشخص بودن کار آن می‌داند: «گفت من فقط همین را دارم از پس آنهمه تاخت و تازها فقط همین برایمان مانده است. هر بار که کسی آمده است آن خاك را به خیش کشیده است، با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده‌ایم، مجموعمان کرده‌اند. گفته‌ایم که چه کرده‌اند مثلاً غزان و مغولان و مانده‌ایم ولی راستش ننوشته‌ایم فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. از شکل و شمایلشان حرفی نیست و یا اینکه دور آتش که می‌نشسته‌اند پشت به مناره‌ی سر آدمها پوزارشان به پا بود یا نه.» (صفحه‌ی ۱۲۸)

ابراهیم برای اینکه جانمایه‌ی خود را نکشد باید هر سال قوچی هدیه کند و نویسنده نیز برای اینکه بتواند بر واقعیت زندگی مسلط شود باید به ثبت این لحظات در قالب هنری بنشیند. آینه‌های در دار در واقع کتابها، قصه‌ها و شعرها هستند که نویسنده در آنها به ثبت زندگی می‌پردازد. ابراهیم اول بار آینه دردار را در خانه‌ی مینا می‌بیند که یك لنگه‌اش را ساواکی‌ها شکسته‌اند. بعد در بازار تجریش مینا دو آینه دردار می‌خرد: یکی برای خودش و یکی برای ابراهیم. «مینا می‌گوید: آدم وقتی هر دو لنگه‌اش را می‌بندد دلش خوش است که تصویرش در پشت این درها ثابت می‌ماند.» (صفحه‌ی ۷۲) در واقع داستان‌ها و شعرها هم همین طورند و نویسنده دلش خوش است که با دردار بودن آینه چهره‌ی او در آن ثابت می‌ماند و بازآفرینی او از واقعیت، ابدی می‌شود و برعکس هر کس که لنگه‌ی در آینه را بگشاید، چهره‌ی خود را در آن می‌بیند و هر خواننده‌ای تصویر خود را در داستان و شعر باز می‌یابد. شاید بهمین دلیل است که صنم بانو از آینه درداری که ابراهیم به او

هدیه می‌دهد چندان استقبال نمی‌کند: «آینه را در آورد. گفت می‌بخشی برای من همین مانده است. امیدوارم که خوشت بیاید. گرفت و گفت متشکرم اما خوشحال نشد. پرسید خوشت نیامد؟ چرا ولی راستش این آینه فقط آینه نیست. یادت که هست؟ آینه را بر پایه تکیه داد و درش را باز کرد. سر خم کرده چیزی را می‌دید که او نمی‌توانست ببیند.» (صفحه‌ی ۱۲۹)

این جا به خواننده می‌رسم و نقطه‌ی خوبی است که قلم را زمین بگذارم. در مثلث نویسنده_کتاب_خواننده، قدرت هیچ یك شیطانی‌تر از این آخری نیست!

سپتامبر ۹۳

---

*) گلچین کیرکگارد _ترجمه‌ی برل_ نیوجرسی _ ۱۹۹۱ صفحه‌ی ۳٤

*) در این باره من سابقاً در دو مقاله‌ی «چهره‌ی زن در شعر احمد شاملو» و «حافظ و طبل خوشباشی» به تفصیل سخن گفته‌ام.

*) مارتین هایدگر: در مسیر زبان_ ترجمه‌ی هرتز_ نیویورك ۱۹۷۱ صفحه‌ی ٦۳

*) ژان لاکان: اکری Ecrit (برگزیده) _ لندن ۱۹۷۷

آتشی بدون دود

خانم‌ها، آقایان

امشب منوچهر آتشی در میان ماست و با خود از ایران آتشدانی از شعر به ارمغان آورده است. من پیش از شعرخوانی چند دقیقه‌ای درباره‌ی او و شعرش سخن می‌گویم. نخست تاریخ‌ها و نامها و سپس ویژگی شعرش.

منوچهر آتشی در ۱۳۱۲ در دشستان بوشهر بدنیا آمد. نخست معلم شد و در بوشهر و حومه‌ی آن به معلمی پرداخت. پس از گرفتن لیسانس در رشته‌ی انگلیسی و خدمت دبیری خود را به رادیو تلویزیون در تهران منتقل کرد و ویراستار برنامه‌های آن شد. در سال ۵۹ بازنشسته شد و به بوشهر باز گشت. اکنون در استخدام یك شرکت خصوصی است و دو دختر دارد بنامهای شقایق و شیرین.

اولین کتاب شعرش "ریشه‌های شب" نام دارد که هنوز بصورت کامل چاپ نشده و در بر گیرنده‌ی شعرهای ۳۰ تا ۳۲ است. از او مجموعه شعرهای زیر تا کنون بچاپ رسیده است: "آهنگ دیگر" ۳۸، "آواز خاك" ٤٦، "دیدار در فلق" ٤٨، "بر انتهای آغاز" ۵۰، "برگزیده اشعار" ٦۵، "وصف گل سوری" ٦۹، و "گندم و گیلاس" ۷۱. او در ترجمه نیز دستی دارد و چند کتاب شعر آماده‌ی چاپ.

آتشی در دهه‌ی چهل با "اسب سفید وحشی" و "عبدوی جت" خود شناخته می‌شد، اما اکنون او را باید با "وصف گل سوری" شناخت. در این کتاب شاعر ـ اگرچه از این اصطلاح خوشش نمی‌آید ـ تولدی دیگر یافته و نحوه‌ی برخوردش به موضوع و تصویر و زبان شعر دگرگون شده است.

۱ـ موضوع

در گذشته آتشی شاعر حماسه‌های سپری شده بود: اسب سفید وحشی/شمشیر مرده است (بوسه‌ها خنجرها و پیمانها). قلعه شد تهی ز سرگذشت (شکست). شهر خاموشان یغما زده است (درد شهر). در بگشائید/شیهه می‌کشد اسبم/خسته سوارم هنوز پا به رکاب است (نعل بیگانه). در این شعرها اسب چهره‌ی آشناست و کوهزاد و شیرخان و عبدوی جت قهرمانان اصلی. شاعر همه جا جای خالی دلیران تنگستانی را در کوهپایه‌ها باز می‌شناسد و از اینکه با پیدا شدن نفت در آبادیش به زودی دوشیزگی دشتها از میان می‌رود افسوس می‌خورد (باغهای دیگر). آتشی در پیش‌گفتار برگزینه‌ی اشعارش می‌نویسد: «تو همیشه در گذشته می‌زیستی ـ گذشته‌ای که در آفاق آینده قرارش داده بودی.» (ص ۷)

اما اکنون آتشی به زمان حال می‌نویسد و شاعر روزمرگی‌هاست. توجه کنید به تکه‌ای از شعر زیبای «آواز تلخ و طولانی نومیدی»:

مرگ؟
وقتی تو شبانگاهی بعد از مردن
بی‌سایه و سرد
و کلیدی در قفل می‌چرخانی
از کنار نارنجها می‌گذری
پله‌ها را می‌پیمایی
و کسی از دیدارت هیچ به حیرت نمی‌آید
و تو مثل هر شب
دست و رو می‌شویی
و پیژاما می‌پوشی
می‌نشینی سر سفره
و در آخر با بستر می‌آمیزی

و سحرگاه به گورستان بر می‌گردی
و ترا هیچ به حیرت نمی‌آیند
از این همه حیرت‌زا

هیچ

مرگ زیبا نیست.

در این شعر تو فرد انسانی را می‌بینی در لباس خانگی‌اش، در کلیدی که در قفل می‌اندازد و در امیدها و نومیدی‌ها روزانه‌اش. دیگر او در هاله‌ای از حماسه پدیدار نمی‌شود و با ارواح تاریخی در جنگ نیست. هم چنین او نماینده‌ی توده نیست بلکه فقط نماینده‌ی خودش است. و همین جاست که به مدرنیسم آتشی می‌رسیم. کافی نیست که به روی زمین بیائیم بلکه باید خود را از تمام ارواح گروهی که ما را بر روی زمین دنبال می‌کنند نیز رهایی بخشیم. "وصف گل سوری" تجسم همین فردیت مشخص است. آتشی خود می‌گوید:

شعر امروز با باز کردن کلاف زبان کوشش در ظرفیت بیشتر بخشیدن به زبان برای بیان زندگی پیچیده و پر هیاهوی امروز را دارد. (ایضاً ص۲۲)

۲ـ تصویر

در دفترهای گذشته هنوز جاپای توللی را در شعر آتشی می‌بینیم یعنی بقول خودش: «نگرشی رمانتیك به طبیعت و اشیا» (ص ۳۲) خصیصه‌ی اصلی این نگرش، مبالغه در تشبیه است. چنین شاعری مسحور تشبیهات خود می‌شود و به جای فضاسازی کلی در شعر در هر مصراع بدنبال تشبیهی مجزا می‌افتد. دفترهای گذشته آکنده بود از تعابیری چون "پلنگ برنو"، ولی در "وصف گل سوری" ما با یك فضاسازی رنگین سر و کار داریم. در "آوازهای آتش" می‌گوید:

خانه‌ات سرد است

خورشیدی در پاکت می‌گذارم
و برایت پست می‌کنم
ستاره‌ی کوچکی در کلمه‌ای بگذار
و به آسمانم روانه کن
بسیار تاریکم.

فضای شعر کامل است بدون اینکه در آن اثری از ادوات تشبیه باشد. حال تصور کنید که بجای آن با چنین بندی روبرو بودیم: خانه‌ات چون زمهریر سرد است پس خورشید قلبم را برایت می‌فرستم و... در این حال مشبه‌ها و مشبهٌ بها همه جا تأثیر یکدیگر را مخدوش می‌کنند: زمهریر مفهوم خانه‌ی سرد را و خورشید مفهوم قلب را.

۳ـ زبان

آتشی می‌گوید: کار شعر امروز وزن و قافیه سازی نیست، فضاسازی و تجسم است. (ص ۳۲) در وصف گل سوری بیشتر شعرها بی‌وزن هستند و اگر موزونند غالباً وزن آنرا حس نمی‌کنی. این خصیصه بر ظرفیت شعری آتشی افزوده است. او اکنون می‌تواند آزادانه ناخودآگاه شعری خود را بکاود و از اشیا و لحظات ریز و درشت روزانه سخن بگوید، بی آنکه ملزومات وزن و قافیه منبع الهام او را بخشکاند. احمد شاملو نیز وزن و قافیه را رها می‌کند اما اغلب بجای آن سجع را می‌نشاند که نثری فاخر است و به درد بیان روزمرگیها نمی‌خورد. در "وصف گل سوری" آتشی بیشتر به زبان شعر فروغ در "تولدی دیگر" و سپهری در "حجم سبز" نزدیك می‌شود. من این زبان را پر ظرفیت می‌بینم.

آتشی جان آتشت بی‌دود باد. برخیز و ما را با شعرهای خود گرما بخش. (*)

*) متن بالا پیش از شعرخوانی منوچهر آتشی در آوریل ۱۹۹۲ در لس‌آنجلس خوانده شد.

فردیت و «سفری در مه»

گاهی، تاریخ زیرِ شعر، گره‌گشاست. امروز «قصیده‌ی سفری در مه» را پیش رو داریم که در تابستان ۱۳۷۲ سروده شده. بیست و یك سال پیش از آن «کارنامه‌ی خون» از منصور خاکسار منتشر شد که امضای چریکهای فدایی خلق را داشت. مقایسه این دو شعر نشان می‌دهد که شاعر در طی این مدت تغییر کرده و از صورت شاعر خلق به هیأت سخنگوی فردیت خویش در آمده است.

منصور در جستجوی این فردیت از همان آغازِ «قصیده»، راه به کودکی خود می‌برد و شاخ و برگهای نخلِ جنوبی را از سر راه خود پس می‌زند تا بهتر ببیند که کیست و کجایی‌ست و «وهم رهیدن» چگونه او را از کرانه‌ی خلیج فارس به ساحل اقیانوس آرام کشانیده است. «قصیده‌ی سفری در مه» در واقع سرگذشت شخصی نویسنده است. از گشت و گذارهای کودکانه در نخلستانهای آبادان و کرانه‌ی رود کارون شروع می‌شود:

در می‌نوردم
آینه‌ی هر شط را
خیس و برهنه در شکوهِ توانستن
و در خماخمِ هر پندار
نابرابر
با شیهه‌ی فلاخن
سر می‌زنم به هر درِ ممنوع
پا در کلافِ وهمِ رهیدن.

وسپس به محفل ادبی که «نشریه‌ی ویژه‌ی هنر و ادبیات جنوب» را

در نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل منتشر می‌کرد می‌رسد:

شب پای پویه‌های کلکم
با سهمِ منتشرِ خاک
و خالکوبِ سینه‌ی دفتر
در شهرِ بادِ خیس و کوزه و موسیقی
ودکا و دود و ماهی و ساغر
بعد زندان است و مبارزه‌ی مسلحانه‌ی چریک شهری:
باغ هزار قافله را می‌شوراند
گویی آینه عریان شده است
و توفان با شکوه می‌وزد
آه این هلالِ تیره کژدم پیری است
از تبار عشق
که از پیله می‌خزد
بین گل و افق
ایستاده‌ایم
و واژه‌ها را صدا می‌زنیم
و قدیس عشق دایره را می‌بندد.

در سال پنجاه و پنج ضربات خرد کننده‌ای بر سازمان چریکی فرود می‌آید:

پنجاه و پنج خاطره بر شانه‌ام
پنجاه و پنج برف بر پیشانی‌ام
در کدام فاصله‌ام با زمان
که جانی تمام پراکنده‌ام
و قطره قطره‌ی خونم
از هر روزن
می‌گذرد.

منصور راهی خارج می‌شود و بعد در کنار چریکهای فلسطینی می‌جنگد:

تقویم را شبانه ورق می‌زنم
در سرزمین موعود
و روی طره‌ی هر عشق
در انفجار خون مقدس
می‌تابم

بعد «فضای بازِ» سیاسی‌ست و گامهای قیام بهمن:

بر گرده‌ی کدامین اسبم
در کهربای خاکِ سرو و ترانه
که عاشقانه‌تر از سهره می‌سرایم باز

افسوس که این دوره‌ی کوتاه به استبداد سیاه می‌انجامد:

نوزایی عتیقه و دستار
در خلسه‌ی بخور و قاری و کُندر

شاعر همراه با همسر و دو دختر کوچکش راهی خارج می‌شود و هنگام عبور از مرز مجبور است که برای خاموش کردن صدای گریه‌ی شیده دهان او را با نوار چسب ببندد:

بلد می‌گوید:

صدایش را قطع کن متواری
صدایش را قطع کن
و نوار چسبی بدستم می‌دهد

نسرین می‌گوید:

می‌دانی سالگرد تولد اوست
زمان را حاشا می‌کنم و خودم را
فراسوی تب و هذیانم
وقتی با اهداء ریشخندم

در بهت شب
دهان شیده را می‌بندم
و در کفن مه
گم می‌شوم.

بدین ترتیب شاعر که از کودکی خود آغاز کرده آنرا در کودك خویش باز می‌یابد و دهان‌بندی را که استبداد سیاسی برای دو دهه بر دهان او نهاد، این بار خود بر دهان کودك خویش می‌گذارد تا بتوانند همگی از مهلکه جان سالم بدر برند.

در «کارنامه‌ی خون» فردیتی در کار نیست و شاعر تنها بیان کننده‌ی مبارزه‌ی گروهی فدایی از جان گذشته است که با گلوله‌هایی از آلیاژ مخصوص بر دشمن خلق می‌تازند تا قدرت سیاسی را بنام کارگر و دهقان در ایران بر پا سازند:

سال جنبش
سال چریکهای فدایی خلق
و طلوع مبارزه‌ی مسلحانه
آنان به نابودی ستم برخاستند
چرا که نان و آزادی را برای همه می‌خواستند
برای خلق میهنشان مسلسل به دوش گرفتند
و خشاب اسلحه‌شان با گلوله‌هایی
از آلیاژ کینه و خشم پُر بود

شاعر در این شعر به نام ده‌ها شهید اشاره می‌کند ـ مثلاً:

سالی که نابدل و مؤید و عرب هریسی
شاخه‌های بارور توفان از شاخ و برگ رها شدند
و به خاك ملتهب میهن در غلطیدند

و از ده‌ها واقعه‌ی بمب‌گذاری و خلع‌سلاح یاد می‌کند ـ مثلاً:

سال انفجار تریبونهای تظاهرات و اشك تمساح

سال کینه‌ی منفجر
سالی که در گنبد و رشت و ساری چندین مجسمه به هوا رفت

ولی در هیچ یك اثری از فردیت دیده نمی‌شود. همه‌ی نام‌ها یك آوا دارند (فدایی) و تنها در هماهنگیِ گروهی، معنا پیدا می‌کنند. «کارنامه‌ی خون» چون سرود کار عمل می‌کند که ماهیگیران هنگام کار می‌خوانند تا کارشان از نظم دلخواه برخوردار شود. بدین منظور شاعر، ساختمان شعر خود را بر تکرار عبارت «سال ۵۰، سالی که...» بنا می‌کند و با آوردن ترجیع‌بندی در سراسر شعر بندهای مختلف را بیکدیگر پیوند می‌دهد:

سالی که لبخند سیاه پوشید
سالی که خلق لر عزادار بود
سالی که زنگ خون بصدا در آمد
و توفان شکوفه داد.

گریز از فردیت با تار و پود «کارنامه» آمیخته است چنانچه منصور تا دوران پس از قیام بهمن امضای فرد خود را پای آن نمی‌نهد و بهمین دلیل تا آن زمان بسیاری آن را کار سعید سلطانپور می‌دانستند. از همه جالب‌تر برخوردی‌ست که در سالهای پنجاه در زندانهای شاه با این شعر می‌شده:

زندانیان چریك آن را مال خود دانسته و بعنوان نظم دهنده به شور و مقاومتشان بکار می‌برده‌اند، همانطور که ماهیگیران از خود نمی‌پرسند که سرود کارشان را کی آفریده و بنا به موقعیت در اصل آن تغییراتی ایجاد می‌کنند. سعید یوسف که خود شاهد این مدعاست می‌نویسد: «منصور خاکسار شعر طولانی «کارنامه‌ی خون» را می‌سراید که به گونه‌ای روایت شاعرانه‌ی واقعه‌ی سیاهکل است و حوادث سال ۵۰... به نقل از حافظه و نیز با تکیه بر نوار کارنامه ی خون تکثیر سچفخا این شعر در زندان بسیار گل کرده بود و هر کس به سلیقه‌ی خود بر آن چیزی می‌افزود و تغییرش می‌داد. شکلی که در نوار ضبط شده است بیشتر به یك کار

جمعی و گروهی شباهت دارد.» (نوعی از نقد بر نوعی از شعر ـ ۱۳۶۵ صفحه‌ی ۵۷)

در «قصیده» شاعر بدنبالِ وهمِ رهیدن است و در این راه سفری را در مه شروع می‌کند: «آینه‌ی مِه روشن است» و در مِه به انجام می‌رساند: «و در کفن مه گم شدم». در مِه همه چیز عوض می‌شود. اجسام کج می‌شوند و صداها به گوش نزدیك می‌رسند. بهمین طریق مفاهیم نیز برای شاعر در مه گم شده‌اند و حقایق موجودیتی نسبی دارند. منصور هنگامی که از نوزایی عتیقه و دستار سخن می‌گوید کسانی را که تصور می‌کنند به حقیقت مطلق دست یافته‌اند به سخره می‌گیرد:

حقیقت سی پاره‌ای که راز توازنهاست
و آینه‌ی جهان بین است
نامه تعالیِ این نظام معلق
که بر مدارِ جاذبه می‌چرخد
و ناکجا نامیِ اعظم
ـتنهاـ
بر طریقت و تمکین است
حقایقی که بنظر تو می‌آیند در واقع کهنه هستند:
آه ای قبیله‌ی شب بیداران
کدام معنی را باید یافت
در نای خلسه‌وار نظامی
و یا ضیافت اسکندر
کدام حقیقت نوست؟

حال این که در «کارنامه» حقیقت روشن است و چون خورشید می‌درخشد و مِه سرگردانی و بی‌ایمانی را می‌پراکند. گروهی که حقیقت را در انحصار خود دارد زنگ بزرگ خون را بصدا در آورده است و توفان بطور قطع شکوفه خواهد داد. آنچه که لازم است فقط فدا کردن

جان خویش در راه این حقیقت است همانطور که سیزده چریك سیاهکل در سپیده‌دم تیرباران از خود نشان دادند:

سالی که خلق پرپر شدن سیزده شکوفه‌ی زحمت را دید
سپیده‌دم آنها را به چوبه‌ها بستند
بهترین فرزندان ما
بر پاهای نیرومند ایمان ایستاده بودند
و با دندانهای خندان کینه به لوله تفنگها می‌نگریستند

در «کارنامه» مرز بین ما و دیگران ــ خلق و ضد خلق روشن است و هیچ بخش بینابینی بین کارگران، دهقانان و روشنفکران کمونیست از یك طرف با امپریالیسم و سگهای بومیشان وجود ندارد و فقط گلوله و خون این دو را از یکدیگر جدا می‌کند:

از آن روز سرخ خونین، روز قصاص که از راه خواهد آمد خبر می‌دهد
با غرش مسلسل چریك‌ها
با پتك خشم کارگران
با داسهای نفرت دهقانان
و این قصرهای خون و ستم را در هم خواهد کوبید
بر لاشه‌ی سگان زنجیری و بر سر تمامی اربابهاشان

در «قصیده» اما مبارزه‌ی بین خلق و ضدخلق فقط از درون مه دیده می‌شود و مرزها همیشه به روشنی قابل رؤیت نیستند. شاعر نه تنها از همان ابتدا تلاش خود را «وهم رهیدن» می‌خواند بلکه بهنگام بخاك افتادنهای سال پنجاه و پنج نیز چنین می‌گوید:

می‌گفتم بتمامی تاریخند
با سهمی از عدالت و آزادی
و صداتان بی‌پژواك نمی‌ماند
می‌پنداشتم زمانه دگر می‌شود سرشار مهر و شادی

انسان خواهد شکفت
و مسلخی بر خاك نمی‌ماند
اکنون تمام پلکم با شب در آمیخته است.

نمونه‌ی کامل در همریختگی این معادلات را در بخش پایانی شعر می‌یابیم هنگامی که شاعر بر دهان نوزاد خود دهان‌بند می‌زند تا از مرز بگذرد و با اهداء ریشخندی می‌گوید:

زمان را حاشا می‌کنم و خود را

تا دیروز استبداد سیاسی بر دهان او دهان‌بند گذارده بود و حال او خود بر دهان خویش نوار چسب می‌زند. شاید برای او و همسرش روشن باشد که دلیل این کار چیست ولی در چشم بچه‌ی نوزاد چه؟ او که پدر را جز سرچشمه‌ی مهر نمی‌شناسد اکنون در مقابل این بیرحمی چه کند؟ و تازه اگر دلیل این کار برای شاعر روشن است چرا می‌گوید خود و زمان را حاشا می‌کند؟ آیا این دهان‌بندی است که در سازمان مسلح بر دهان فرد می‌گذارند تا از «اراده‌ی گروهی» پتکی خارا بسازند؟ آیا این میراث خفقان سیاسی در جامعه است که اکنون شاعر نشانه‌ای از آنرا بر دهان کودك خویش می‌گذارد؟ آیا به‌سخریه گرفتن خود و زمانه‌ی خویش است که آدمی را به انجام چنین ستمی در حق یك کودك وا می‌دارد؟ خواننده می‌تواند یکی از این جوابها را بپسندد یا چون من، ذهن خود را به همه‌ی آنها مشغول دارد ولی در هر صورت آنچه که آشکار می‌شود چند بعدی بودن و عمق «قصیده» است در مقابل سادگی و تك‌بُعدی بودن «کارنامه».

البته «قصیده» هم خالی از مبارزه‌ی اساطیری بین خلق و ضدخلق، نور و ظلمت نیست و بخصوص ما شاهد آنرا در سمبولیسم سیاسی شب می‌بینیم. همانطور که در جای دیگر هم گفته‌ام (مقاله‌ی «شعر و سیاست») استفاده از شب به معنای خفقان سیاسی، از سالهای بیست در شعر امروز ایران شروع شد و همانطور که نمونه‌ی مورد بحث نیز نشان

می‌دهد علت بکار بردن آن تنها برای فرار از دست سانسور نیست تمایل به شاعرانه جلوه دادن شعر هم می‌تواند دلیل دیگر آن باشد:

و پتیارگان مرداد
از شاخه‌ی مقدر شب
میوه می‌خورند

یا:

رؤیای ساده‌ای داریم
آن سوی استخوان فلز از روز
و شب هنوز درو می‌کند

شب اما همیشه جنبه‌ی کنایی ندارد و گاهی همان شب طبیعی است:

شب پای پویه‌ی کلکم

یا:

شب غوطه می‌زند در کوه و کنگره‌ی نور
و ماه می‌گذرد با من، از کندوی گوزن و دره‌ی آهن
شب نهر نقره است...

در «کارنامه» زمان خطی است. از گردش واقعه‌ی سیاهکل در اواخر سال ۴۹ شروع می‌شود و یك به یك تیربارانها و بمب‌گذاریهای سال ۵۰ را بر می‌شمرد. در واقع شاعر با تکرار عبارت «سال پنجاه، سالی که...» مدام واقعیتِ تقویمیِ زمان را به خواننده گوشزد می‌کند. بر عکس در «قصیده» زمان، دُوری است و شروع و پایان آن معلوم نیست. در آغاز، شاعر از کودکی خود شروع می‌کند و در پایان به کودك خود می‌رسد که در واقع به دور جدیدی از خود او اشاره دارد. وقایع تاریخی اگر چه تقریباً بر اساس توالی آمده‌اند (بجز مورد اسکندرنامه خواندن که به دوران تبعید شاعر تعلق دارد ولی قبل از صحنه‌ی فرار از مرز آمده) ولی ما در همه جا منِ دوم شاعر را می‌بینیم که از زمانِ حال به زمان گذشته نقب می‌زند و قضاوت امروزی خود را در موردِ واقعه‌ی دیروزی اضافه

می‌کند:

می‌گویدم بخوان
هان؟
گفتم راز هجای باران...
می‌خوانمش
و خام پر می‌گشایم
و تا بازجستِ یای تجربه می‌آیم
آن سوی قاب اما
خط غبار از اعتبار صفر
گذر می‌کند

زبان در «کارنامه» صریح و تا اندازه‌ای روزنامه‌نگارانه است. شاعر وقایع را فهرست‌وار ذکر می‌کند و فقط با اضافه کردن شعارهای سیاسی آنرا هیجان‌آور می‌سازد. در «قصیده» زبان مبهم و مه‌آلوده است حتی وقتی هم که وقایع ذکر می‌شوند منظور شاعر نه توصیف ساده‌ی خبری آنها بلکه برعکس کاربردشان در خدمت فضاسازی کلی شعر است. مثلاً هنگامی که در تکه‌ی پیش گفته، معلم از او می‌خواهد که الفبا را بخواند ما ناگهان بیاد نزول جبرئیل بر محمد در غارِ حرا می‌افتیم. همچنین گفتگو با مادر در خدمت بیان شکست محتومی قرار می‌گیرد که در کمین «وهمِ رهیدن» شاعر نشسته است. هنگامی که شاعر در فلسطین چشم براه چریکهای همرزمش نشسته فضا و لحن شعر یادآور «معلقات سبعه» می‌شود و بکلی با زبان روزنامه‌ای «کارنامه» متفاوت است:

فنجان چایم را می‌جویم و حافظه‌ام را
اما شب تا شب دلهره بیدارم نمی‌کند
... شب گرد ماست چون بوریا و جسد
و گامهای مشکوک
کدام حنجره می‌موید

در پاره‌های مراثی
کدام دیرك برجاست؟
آه... من حتی، پاره آهی از هر خیمه‌گاهی نیستم

ویژگی دیگرِ زبان در «قصیده» زبان گفتگو با زبان ادبی است که به شعر غنا می‌بخشد و حجمی از کوچه و خیابان را وارد فرهنگ شعری خود می‌کند:

شاید قرار آخر باشد
می‌گویمش ــ بگاه گذر ــ بدرود
می‌گویدم: قرار دگر فرداست
چك کن دقیق
دیدار ما کجاست
در پشت پلكِ خفته
جنگاوران وحشی آزادند

تصویر سازی در «کارنامه» تك بعدی است و شاعر چون عکاس ساده‌ای می‌کوشد تا عین واقعیت را بازآفرینی کند: پاکت گوجه فرنگی که می‌تواند مجسمه‌ای را بهوا بفرستد ــ سیزده چریك در میدان اعدام و اعتصاب کارگران جهان چیت. نمادهای شعر نیز غالباً جنبه‌ی کنایی دارند یعنی تصاویر در آنها فقط برای رساندن مفاهیم بکار گرفته شده‌اند و بخودی خود ارزشی ندارند. زنگ بزرگ خون نشانه‌ی جنبش مسلحانه است ــ توفانی که شکوفه می‌دهد نشانه‌ی توفان جنبشی است که انبوهی از شهدا را تقدیم خلق می‌کند ــ بهار خبر از آزادی می‌دهد و گوزن علامت چریك مسلح است. در واقع این نمادها همان کارکرد باسمه‌ای را دارند که چکش و داس در پرچم شوروی.

در «قصیده» ما با سه دسته تصویرسازی سر و کار داریم: یکی همان نوع باسمه‌ای «کارنامه» چون گوزن بمعنای چریك ــ گوی سرخ خورشید بمعنای جنبش چریکی ــ شب برای خفقان و نیلوفر برای آزادی و مانند

آن. دسته‌ی دوم تشبیهاتی هستند که اگر چه تازه هستند اما دربسته‌اند و در خدمت فضاسازی شعری بکار نمی‌روند. شاعر فقط محسور زیبایی آنها می‌شود و چون صنعتگر اصفهانی دوست دارد تا آنها را بطور زینتی در کنار یکدیگر بچیند. تعابیری چون: آینه‌ی مه ـ بادبان صبح ـ صلابت گلبرگ سرخ ـ جاذبه‌ی عشق ـ کام راه ـ چشم روز ـ شاخ و برگ قرق ـ خدنگ دشت ـ اشتهای گستاخ ـ پیله‌ی نگاه ـ شیهه‌ی فلاخن ـ درِ ممنوع ـ کلافِ رهیدن ـ پیرهن باد ـ خط اهتزاز غریزه ـ روشنای کودکی باور ـ راز هجای باران ـ باغ صدف ـ خورشید سدر ـ سوده‌ی الماس جان ـ یای تجربه ـ اعتبار صفر ـ چین در کمین ـ قانون ناگزیر مخاطب ـ خون باده ـ سبوی جگر ـ خیل خاك ـ شراع آتشبار ـ زخمه‌ی تقدیر ـ اوراق خون ـ زادروز ناخوشامد ـ پتیارگان مرداد ـ شاخه‌ی مقدر شب ـ مشاطه‌کار آینه ـ زخم عشق ـ خنجر گلو ـ پستوی خون ـ پرچین خار ـ جقه‌ی سرخ ـ ساقه‌ی رنگ ـ جیوه‌ی شاداب آب ـ زنجره‌ی شور ـ اعتماد شك ـ پلك آزادی ـ هزاره‌ی زنجیر ـ خوابگرد کژدم ـ قوس سرخ دایره‌ی آفاق تن ـ شاخ نمك ـ آینه‌ی ابریشم ـ ژرفای دادخواهی تاریخ ـ عصر تلخ ـ کهنه گرگ زخمی ـ ساق تلخ جان ـ شب‌پای پویه‌ی کلك ـ سهم منتشر خاك ـ خالکوب سینه‌ی دفتر ـ شهر بادِ خیس ـ صبح خیز عشق ـ بوسه‌ی خنجر ـ شهر بلور ماه ـ شهر شقایق آبی ـ عشیره‌ی کولی ـ چشم وحشی آهو ـ خورنگ آتش ـ برج مفتش ـ شیون معدن ـ استخوان فلز ـ هلال تیره ـ تبار عشق ـ قدیس عشق ـ مردمك جان ـ حلقه‌ی شبتاب خون ـ قانون سرخگون شقایق ـ گوی سرخ ـ بهت تب ـ پلك خون ـ ضربه‌ی دندان شب ـ اعدام گل ـ سکته‌ی عشق ـ سلطنت وحشت ـ کفه‌ی آتش ـ خاك نفس ـ ساق آب ـ خرام شیرین ـ طره‌ی فرهاد ـ ناخن تقدیر ـ صفای سلسله‌ی ماه ـ رگ خونین شب ـ کاکل زمان ـ بار آبله ـ بازگفت جان ـ تلنگر آگاهی ـ شکوفه‌ی بیداری

ـ همزاد شب ـ ترنم شفاف ـ چنگ باد ـ باغ مهر ـ نقش عبث ـ نطفه‌ی نسیان ـ پیله‌ی پستان ـ زهدان آب ـ جامه‌دان سرخ ـ شبگیر دره‌ی تقدیر ـ الیاف مِه ـ آینه‌ی صبح ـ شهروند آفتابی سفر ـ کاکل عصب ـ خاربن ترکش ـ تگرگ سرخ ـ ترنج کامل دل ـ ضیافت آتش ـ کنگره‌ی نور ـ کندوی گوزن ـ دره‌ی آهن ـ جنگل عشق

این تعابیر فقط از صفحات آغازین شعر برگزیده شده و گرنه می‌توان فهرستی چند برابر آن فراهم آورد. اشکال این تشابیه و تعابیر یکی در تعقید بسیاری از آنها و دیگری در زیاده‌روی «استفاده» از آنهاست. مثلاً منصور بجای این که بگوید: شبها روزنامه می‌نوشتیم می‌گوید: «شب‌پای پویه کلکم» این پیچیدگی زبانی با عمق طبیعی ابهام در شعر کاملاً متفاوت است. خواننده وقتی گره تعبیر پیچیده را می‌گشاید دیگر آنرا به کناری می‌اندازد. حال اینکه، ابهام در شعر، چون خودِ زندگی باقی می‌ماند و همیشه پذیرای تفسیرها و تعبیرهای جدید است. ما بعداً به این موضوع بر می‌گردیم.

زیاده‌روی در استفاده از تشبیه باعث خنثی شدن و کند شدن لبه‌ی تیز آن می‌گردد و خواننده قبل از اینکه بتواند به تجسم یکی بپردازد گرفتار تشبیه دیگری می‌شود و لاجرم در پی درك و حس آنها نمی‌رود. این مشکل مهمی است که شعر کلاسیك ما بخصوص سبك هندی از آن رنج می‌برد و در دوره‌ی معاصر نیز گریبانگیر شعر توللی و مشیری و نادرپور است.

وقتی که «قصیده‌ی سفری در مِه» را می‌خواندم غالباً از خود می‌پرسیدم: کارکرد این سیل تشبیهات و تعبیرات چیست و آیا براستی می‌توان برای آن توجیهی یافت؟

شاید این بندها که قسمت اصلی بدنه‌ی شعر را نیز تشکیل می‌دهند خاصیتِ مِه را دارند که فضای شعر را گنگ و مِه‌آلوده می‌کند و فقط به ما اجازه می‌دهد که از درون آن قسمتی از این تخته سنگ و نمایی از آن

درخت را ببینیم. این اشیایی که در واقع در این مِه غلیظ قابل رؤیت هستند، همان تصاویر دسته سوم هستند که اکنون می‌خواهیم به آن بپردازیم.

تصاویر دسته‌ی سوم آنهایی هستند که با بستن کتاب از ذهن نمی‌گریزند و در ذهن خواننده باقی می‌مانند. بعنوان نمونه در این شعر می‌توان از صحنه‌ی گشت و گذار کودکانه در کنار شط ـ گفتگو با مادر به هنگام قطع ارتباط با خانه ـ آخرین قرار با دوست چریک ـ مشاهده‌ی گلی که در ریگزارهای فلسطین روئیده ـ خواندن اسکندرنامه با مجید و خسرو و از همه مهم‌تر صحنه‌ی پایانی عبور از مرز و بستن دهان شیده می‌توان نام برد. این صحنه‌ها بیشتر از بمباران تشابیه منفرد دسته‌ی دوم در ذهن می‌مانند و بهمراه خود باری از احساس و اندیشه را به خواننده منتقل می‌کنند. تفاوت دسته‌ی سوم با دسته‌ی دوم این است که اولاً آنها تعقیدی نیستند ثانیاً زیاد بکار گرفته نمی‌شوند و ثالثاً عمیق و پذیرای تفسیرهای گوناگونند.

منصور خاکسار سراینده‌ی «کارنامه‌ی خون» در «قصیده‌ی سفری در مه» سیاست را رها نمی‌کند بلکه فقط آن را فردی می‌سازد و می‌کوشد تا از ورای معادلات طبقاتی تأثیر سیاست را در روحیه‌ی فردی دریابد و منعکس کند. بدین ترتیب «قصیده» نه تنها از لحاظ ادبی بر «کارنامه» پیشی گرفته بلکه در قلمرو اندیشه‌ی سیاسی نیز بر آن برتری دارد زیرا به عقیده‌ی من به مهم‌ترین کمبودی اشاره می‌کند که جنبش سیاسی ما در هنگام سرودن «کارنامه» از آن رنج می‌بُرد: نادیده گرفتن فردیت و حقوق فردی به بهانه‌ی اهداف گروهی. شاید این را بتوان یکی از ره‌آوردهای «سفری در مِه» دانست.

دسامبر ۹۳

چهره‌ی مرد در داستان‌های یک زن

«بریده‌های نور» مجموعه‌ی هجده طرح و داستان کوتاه از مهرنوش مزارعی است که اخیرً در آمریکا به زبان فارسی منتشر شده است. قطعات این کتاب همچنانکه از نام آن پیداست بریده‌هایی‌ست از زندگی شخصی یك نویسنده‌ی ایرانی مقیم لوس‌آنجلس. او از شوهرش جدا شده و با پسرش زندگی می‌کند. صاحب شغل و متکی به خود است و می‌خواهد جدا از دنیای مردانه و تعصبات مردسالارانه بر تن و ذهن خود مسلط باشد و زنانگی خود را بجوید. در این راه او نه تنها باید با مردسالاری در لوس‌آنجلس بخصوص بین ایرانیان مهاجر بستیزد بلکه همچنین لازم است به بازشکافی زندگی گذشته‌ی خود در ایران بپردازد و از غمهای مادر و خواهر و خاله بگوید و از جور پدر و برادر و مردان دیگر بنالد.

البته پرداختن به وضعیت زنان در ادبیات فارسی بی‌سابقه نیست و قبل از مهرنوش هم بسیاری از نویسندگان ایرانی از هر دو جنس به این موضوع پرداخته‌اند ولی آنچه «بریده‌های نور» را ممتاز می‌سازد بینش زن‌گرایانه (فمینیستی) نویسنده است که بر سرتاسر کتاب پرتو افکنده و آگاهانه در تمام داستانها خودنمایی می‌کند. همین وجه امتیاز کتاب در عین حال چشم اسفندیار آن هم هست. ما سابقاً در ادبیات خود تأثیر جانبداری ایدئولوژیك را بر داستان و شعر دیده‌ایم و مثلاً دریافته‌ایم که نفوذ رئالیسم سوسیالیستی چگونه می‌تواند سرچشمه‌ی خودجوشی هنری را بخشکاند و قهرمانان داستان را به سطح مهره‌های بی‌جان جنگ طبقاتی تقلیل دهد. در واقع زن‌گرایی در «بریده‌های نور» چون شمشیری دو سر عمل می‌کند: به آن روح می‌دهد ولی در عین حال تن آن را از شکل می‌اندازد.

برای شناخت این امر کافیست به بررسی چهره‌ی مردان در این داستانها بپردازیم. در داستان اول «جاده» از مردی بنام حسینی نام برده می‌شود که پستانهای دختری نوبالغ را لمس می‌کند. در داستان «ماهی» زن که از شوهرش جدا شده نامه‌ی پدر را که لابد سرزنش‌آمیز است تا چند روز باز نمی‌کند و نامه‌ی برادر را نخوانده به آشغالدانی می‌اندازد. در قطعه‌ی «خاطره» پدر پنهان از خانواده‌ی خود زنی را صیغه کرده و حال مردی غریبه این خبر را برای مادر می‌آورد. در قصه‌ی «شاهزاده‌ی شهر تنهایی» شازده دودول طلا عشق را می‌یابد ولی بخاطر موقعیت اجتماعی آن را از دست می‌دهد. در «قهوه‌ی تلخ» شوهر که قبلاً در بگومگوهای خانگی به زن و فرزندان خود را مورد آزار قرار داده، اکنون می‌خواهد از روی سازش باز گردد ولی زن نمی‌پذیرد. در طرح «مردی با چمدانهایش» مردی ایرانی که سالهاست در آمریکا اقامت دارد به ایران می‌رود و با دختری جوان‌تر از خودش ازدواج می‌کند ولی هنوز نمی‌داند که آیا دختر برای گرفتن کارت سبز با او ازدواج کرده یا واقعاً به او عشق می‌ورزد. در «پسرم با واقعیات آشنا می‌شود» دوست پسر سابق یك دختر آمریکائی را می‌بینیم که همه‌ی مردانی را که با دختر آشنا می‌شوندکتك می‌زند. در «غریبه‌ای در رختخواب من» زن، مرد هم‌بستر خود را چون غریبه‌ای می‌بیند. در «آن لحظات گرم» دو زن ایرانی را می‌بینیم که می‌خواهند دور مردان ایرانی را خط بکشند. در ماجرای «زندگی شاید یك خیابان دراز است» مردی را می‌بینیم که به زن خود خیانت کرده و با پرستار بچه می‌خوابد. در «واقعیت و رؤیا» یك نویسنده‌ی مرد ایرانی را می‌یابیم که قادر نیست استقلال اقتصادی قهرمان زن کتابش را تحمل کند. در داستان «آن تابستان» باز هم به‌همان پدر موذی و بدجنس برمی‌خوریم که میان وابستگان خانواده‌ی خود با آدمهای طرف زنش فرق می‌گذارد.

حتی هنگامی که با مردانی سر و کار داریم که خشن و موذی نیستند

باز هم از آنها چهره‌ای موفق ارائه نمی‌شود. در داستان «دو مرد» دو مرد انقلابی سابق فقط بیاد گذشته عرق می‌خورند و در دکه‌ی تیراندازی کودکان ادای گذشته‌ی خود را در می‌آورند. حال اینکه برعکس زن راوی بیشتر داستانها چهره‌ای موفق است. در داستان «ماهی» او علی‌رغم دلهره برای آینده‌ی کودکش از شوهر جدا می‌شود و برای ماهی جفت مرده، ماهی تازه‌ای می‌خرد. در طرح «پیک‌آپ» او بعنوان خریدار به مردانی که چون تن‌فروشان در خیابان منتظر کار ایستاده‌اند نگاه می‌کند، و بالاخره «در زندگی شاید...» با مردی پرشورانه می‌خوابد. در یك کلام، زن می‌تواند بند ناف گذشته را قطع کند، به مردان چون تن‌فروشان بنگرد و در یافتن جفتی تازه توفیق یابد.

در عشق هم مردان چهره‌ای فعال و جاندار ندارند و حتی هنگامی که به آنها ابراز عشق می‌شود حضوری غایب دارند. در داستان «بریده‌های نور» زن پنهانی از اتاق خود بدن برهنه‌ی مردی آشنا را در کنار استخر می‌بیند و با لمس بدن خود به خودارضایی می‌رسد. در «غریبه‌ای در رختخواب من» مردِ هم‌بستر هم در خواب است و هم غریبه و حتی در «زندگی شاید...» که ما شاهد معاشقه‌ی پرشور مردان هستیم آنها به همسران خود خیانت می‌کنند.

تنها مورد استثنا، پسر زن راوی است که در داستان «پسرم...» می‌خواهد به دختری که به او پناه آورده کمك کند و در نتیجه کارش به بیمارستان می‌کشد. بعد مادر را می‌بینیم که علیرغم توصیه‌های قبلش در مورد انساندوستی از اینکه می‌بیند پسرش در این ماجرا دخالت کرده آشفته می‌شود و او را نکوهش می‌کند. این تنها جایی‌ست که مرد از زن آگاه‌تر و مثبت‌تر و زن‌گراتر تصویر می‌شود.

مسلم است که همه‌ی این موارد که در آن مردان چهره‌ای منفی دارند در زندگی روزمره حتی صد پله بدتر وجود دارد، با این همه باید از خود سئوال کرد که آیا همه‌ی مردان مردسالارانه عمل می‌کنند و

مواردی را نمی‌توان یافت که مردان چهره‌ای مثبت و عاری از تعصب داشته باشند؟ بعلاوه آیا زنان خود عاری از فرهنگ مردسالاری هستند و آیا در بسیاری موارد مادر و مادر بزرگ خود چون عاملین سنت‌های کهنه عمل نمی‌کنند؟ مردسالاری هم چنان که من در جایی دیگر از آن سخن گفته‌ام* یك رابطه‌ی اجتماعی است و هیچ فردی با این تعصبات به دنیا نمی‌آید بلکه آنها را از محیط خانواده و مدرسه و کوچه و بازار کسب می‌کند. این درست است که در این رابطه‌ی قدرت، مرد دست بالا را دارد و زن مقام پست‌تر را، ولی هر دو از این رابطه‌ی ناسالم زیان می‌بینند. هر جا که مهرنوش توانسته دو جانب این رابطه را نشان دهد در انتقال پیام خود موفق‌تر بوده است. نمونه‌ی آن داستان «غریبه‌ای...» است که در آن زن، مردِ هم‌بستر خود را چون غریبه‌ای می‌بیند ولی بخاطر سرمای بیرون و بازوان گشوده‌ی مرد دوباره به آغوش مرد غریبه باز می‌گردد. همان طور که هگل در تمثیل «ارباب و بنده» خود نشان می‌دهد لازم است که بنده در ذهن خود توجیه‌ای از رابطه‌ی بندگی داشته باشد و گرنه سخت‌ترین فشارها هم قادر نخواهد بود که بنده را در یوغ بندگی نگاه دارد. این درست که بی‌حقوقی اجتماعی زن، او را وا می‌دارد که به همبستری بیگانه‌خو تن دهد ولی حتی اگر همه‌ی این عدم تساوی‌ها قانوناً هم از میان برداشته شود باز هم تا هنگامی که زن خود تصویر ذهنی بندگی را از روان خود پاك نکرده بار دیگر داوطلبانه به بسترهای بی‌شور کشیده خواهد شد.

انتقاد از تأثیر جانبداری ایدئولوژیك در ادبیات به معنای نادیده انگاشتن نفوذ ایدئولوژی نیست. زیرا هر داستان‌نویس یا شاعری در لحظه‌ای که اثر خود را می‌آفریند بهر حال در ذهن باورهایی دارد که علیرغم میل او تأثیر خود را در کار او می‌گذارند. مهم این است که نویسنده بتواند در بیان باورهای خود هنرمندانه رفتار کند و نه مانند

مبلغ یك مرام سیاسی یا یك جامعه‌شناس مقاله نویس. داستان‌نویس برای این کار می‌تواند قهرمان بیافریند، حادثه خلق کند، فضاسازی نماید و از شگردهای زبانی کمك بگیرد. بعلاوه خوانندگان خود باید سهمی در یافتن پیام اثر داشته باشند و به آنها این فرصت داده شود که انتخاب کنند. در بریده‌های نور، هر جا که مهرنوش توانسته پیام خود را هنرمندانه منتقل کند بر گیرایی کار خود افزوده است. مثلاً به داستان «جاده» نظر اندازیم. زن راوی می‌خواهد زن مسنی را که تازه از ایران آمده با ماشین به خانه‌اش برساند. در راه از ایران حرف زده می‌شود و زن که دچار غم غربت شده می‌خواهد نوار شجریان را بگذارد ولی چون نمی‌خواهد که باعث غرولند پسرش شود که در صندلی عقب خوابیده از این کار منصرف می‌شود. در آخر وقتی زن به خانه‌اش بر گشته او را می‌بینیم که نمی‌تواند بخوابد زیرا صدای تلویزیون از اتاق پسرش مزاحم اوست. در متن داستان به هیچ موعظه‌ای درباره‌ی تفاوت نسل‌ها بر نمی‌خوریم ولی آفریدن دو فضای نام برده به خواننده اجازه می‌دهد که به چنین موضوعی فکر کند. در داستان «ماهی» همزمان بودن جدایی زن از شوهر با مردن جفت ماهی در ظرف آب فضای مناسبی را بوجود می‌آورد که قهرمان داستان می‌تواند در آن پرورش یابد و بالاخره با خریدن جفتی تازه برای ماهی، گره‌ی داستان را بگشاید. آنچه که به این فضا لطمه زده مداخله‌ی بی‌جای نویسنده است که با آوردن خواب احساساتی زن راوی و انداختن نامه‌ی برادر در سطل آشغالدانی خواننده‌ی خود را حلق‌آویز می‌کند. در «قهوه‌ی تلخ» بجای اینکه از فضاسازی استفاده شود منحصراً روی مفهوم کلیشه‌ای تلخ بودن قهوه تکیه شده و از خواننده انتظار می‌رود که خود تلخی رابطه‌ی زن و شوهر را بسازد. در «آن تابستان» بی‌کسی مادر و کوته‌بینی پدر در طی دو واقعه باز می‌شود. بعلاوه شخصیت‌ها از حد نمایندگان تیپ‌های اجتماعی فراتر می‌روند و هویتی فردی می‌یابند: مادر در کوته‌بینی از پدر دست کمی ندارد و یکی از خواهرها علیرغم

جنسیتش طرف پدر را می‌گیرد.

در داستان «بریده‌های نور» نیز هماهنگی خوبی میان آب دادن گل‌ها، تماشای مرد برهنه در کنار استخر و خود ارضایی زن وجود دارد و نویسنده بدون این که درباره‌ی سرکوب احساس جنسی در زنان موعظه کند، با آفریدن زنی که می‌تواند از بدن خود لذت جنسی ببرد چشمان خواننده را گشوده است.

ژوئیه ۱۹۹٤

---

*) رجوع کنید به کتاب «در جستجوی شادی (در نقد فرهنگ مرگ پرستی و مردسالاری درایران)» از همین قلم.

سه شاخه از شعر من

می‌خواهم از شعرم سه شاخه برگیرم و آنها را در برابر چشمان تو برهنه سازم: تنوع زبانی، عرف‌شکنی و شرح حال خود.

تنوع زبانی

زبان شعر می‌تواند مانند زبان مردم، گوناگون باشد. در کنار زبان رسمی هر کشور، معمولاً زبانها، گویش‌ها و لهجه‌های متفاوت بکار می‌روند. هر شهر، ده، محله، صنف و حتی خانواده ویژگی‌های زبانی خود را دارند. کودکان به زبان خاصی حرف می‌زنند. و عشق، خشم، نومیدی و شادی، هر یك لهجه‌ی خاص خود را دارند.

در شعر قدیم تنوع زبان کمتر دیده می‌شود. مثلاً در شاهنامه‌ی فردوسی زبان همه جا حماسی است، و علی‌رغم بخش‌های عاشقانه، در سراسر پنجاه هزار بیت آن، واژگان و بحر شعر، تغییر نمی‌کند. نظامی برعکس، در منظومه‌های عاشقانه‌ی خود، به تنوع زبان توجه دارد. گاهی از زبان نامه استفاده می‌کند، و جایی از شیوه‌ی «گفتا_گفتم» که به زبان محاوره نزدیك‌تر است. در «اسکندرنامه»، او همه جا بخش‌های داستانی را با قطعات کوتاهی بنام «ساقی‌نامه» و «مُغنی‌نامه» آغاز می‌کند که در آن‌ها شیوه‌ی زبان بکلی با بخش‌های داستانی متفاوت است، و معمولاً به حدیث نفس یا بیان مضمونی عاشقانه یا فلسفی اختصاص دارد.

در شعر نو، زبان مانند عناصر دیگر، دامنه‌ای بالقوه وسیع، بخود می‌گیرد و دست شاعر، در بازی بین شیوه‌های گوناگون زبانی باز می‌شود. نمونه‌ی خوب آن را می‌توان در شعر «سرزمین هرز» اثر تی.اس.الیوت دید، که در آن شاعر فضاهای مختلف می‌آفریند و متون

گوناگون را در کنار هم می‌نشاند. ترانه‌ی کودکانه، نقل قولهایی به زبان اصلی از متون آلمانی، لاتین و حتی سانسکریت، بریده‌هایی از یك مکالمه و روایاتی از کتاب مقدس، همه در کنار هم چیده شده‌اند و سمفونی زببایی را بوجود آورده‌اند. «سرزمین هرز» و داستان «اولیس» اثر جیمز جویس هر دو در یك دهه انتشار یافته‌اند، و به عقیده‌ی من، هر دو به شیوه‌ی «جریان آزاد ذهن» نوشته شده‌اند. شاید استفاده از این شیوه، علت تنوع زبان را در شعر «سرزمین هرز» نشان دهد.

من در تجربه‌های اولیه‌ی خود در این زمینه، از «سرزمین هرز» الهام گرفتم. که تأثیر آن را فی‌المثل می‌توان در شعر «آواز در کمد لباسهای کهنه» از اولین مجموعه‌ی شعر من «در پوست ببر» ۱۳٤۸ دید. در این شعر تکه‌هایی محاوره‌ای در لابلای متن روایی اصلی گنجانده شده‌اند. بازی بین این دو شیوه، به خواننده این فرصت را می‌دهد که مرتباً بین حماسه و واقعیت روزمره در تردد باشد و گذشته و حال و آینده را در آن واحد ببیند. در شعر «جیرجیرك» از همان دفتر، ما با اختلاطی از زبان تغزلی و حرفهای ساده‌ی روزمره سر و کار داریم، که نتیجه‌ی آن آفریده شدن فضایی است که با مضمون اصلی شعر در تناسب است.

در مجموعه‌ی «پس از خاموشی» ۱۳٦٤، ما با امتزاج زبان محلی و زبان ادبی روبرو می‌شویم. مثلاً در شعر «حسینا» چندین شیوه‌ی زبانی به دور یکدیگر چرخ می‌زنند: روائی، ترانه‌ی محلی خرمنکوب، قطعات محاوره‌ای و دوبیتی محلی. در کتاب «اندوه مرز» ۱۳٦۸ به امتزاج زبان کشور میزبان (فرانسه و انگلیسی) با زبان فارسی بر می‌خوریم. مثلاً در «گُل یا پوچ»، «من یك پناهنده‌ام» و از همه روشن‌تر «پنج پاره‌ی یك میلاد» که در آن از ترانه‌ی «لالائی»، قطعات محاوره‌ای، مرثیه، روایت، زبان کودکانه و انگلیسی استفاده شده است. در «شعرهای ونیسی» ۱۳۷۰، استفاده از زبان کودکانه را در شعر «دستش را می‌گیرم» و امتزاج قطعات محاوره‌ای و زبان انگلیسی را در شعر «دیدار در قطار شبانه» می‌بینیم. من بیش از ده

سال است که در محیطی انگلیسی زبان، به فارسی شعر می‌گویم، و از این لحاظ تنوع زبانی پیوسته مرا بخود می‌کشاند، زیرا قادر است که دوگانگی زندگی مرا منعکس سازد.

در شعر قدیم نیز «فهلویات» و «ملمعات» داشتیم، که اولی ویژه‌ی شعر محلی بود (مثل شعر «هارون ولایت» وحید دستگردی به لهجه‌ی اصفهانی) و دومی ویژه‌ی اختلاط شعر عربی، ترکی، هندی و... با شعر فارسی (مثل «ملمعات» و «مثلثات» سعدی و شاید از همه جالب‌تر آمیختگی کلمات یونانی با فارسی در غزل‌های شمس). استفاده از این شیوه‌های شعر بیشتر جنبه‌ی تفننی داشت، و از تفاوت زبانی در یك قطعه شعر برای هزل استفاده می‌شد یا به اعتبار اینکه زبان دینی مسلمانان عربی است برای القاء فضای مذهبی. امروزه دست شاعر بازتر است و می‌تواند بین شیوه‌های مختلف زبانی، بازی کند.

عُرف شکنی

اعتیاد، آدمی را بی‌حس می‌کند، و هنر اگر می‌خواهد عادت‌زدا باشد باید بتواند پیوسته علیه قواعد خود دست به شورش بزند. برای شاعر، وزن و قافیه، پیش پا افتاده‌ترین این قواعد هستند و او در حین پرورش کار خود پیوسته دست به ایجاد قواعدی می‌زند که در آغاز زیبا و تازه هستند، ولی پس از مدتی دست و پای او را می‌بندند، و آفرینش هنری او را در جهت پیش‌بینی شده‌ای سوق می‌دهند. مثلاً ممکن است او شعر خود را دائماً با فعل «بگذار...» شروع کند که فعلی است بین امر و خواهش، یا به جملاتِ منفیِ زوج عادت کند: «نه... را می‌خواهم نه...»، «اختناق» را همیشه به «شب» تشبیه کند، «امید» را به «خروس» و مانند آن.

به نظر من، یك شاعر نه فقط باید دائماً خود را تعریف کند، بلکه هم‌چنین در هر شعر خود باید به تعریف ماهوی شعر بنشیند. «بحران

تعریف» فقط خاص شعر نیست، و بسیاری از رشته‌های دیگر چون روانکاوی و فیزیك قادر به تعریف پایداری از خود نیستند، و با این وجود دچار عقده‌ی خود کم‌بینی نمی‌شوند. زمانی وجود وزن و قافیه، شعر بودن چیزی را ثابت می‌کرد، ولی امروزه ما در یك اضطراب دائمی به سر می‌بریم. هر شاعر مجبور است که از درون این اضطراب بگذرد و هر شعرش ثابت کند که شعر است و نه چیز دیگر.

در دوره‌ای که من با شعر آشنا شدم، موج جدیدی از فرهنگ «ضد فرهنگ» داشت از غرب به ایران می‌رسید، مثل «مطربه‌ی طاس» اثر اوژون یونسکو که در ارتباط‌پذیری زبان شك می‌کرد، یا موسیقی بیتل‌ها و شعر گینزبرگ. من در آن فضا به شعرِ ضد شعر رسیدم، و در شعر «جیرجیرك» نوشتم:

مَهراس که نثر است
با تداعی پیش رو...

علاقه‌ی من به نثرگونگی یا بیان روزمرگی‌ها از همین تمایل آب می‌خورد. نظم در سابق تنها شکل بیان شعر شمرده می‌شد، ولی از زمانی که شاعرانی چون آرتور رمبو شعرهایی به نثر نوشتند، که نه فقط عاری از وزن و قافیه بودند بلکه از لحاظ سطربندی نیز به نثر شباهت داشتند، معلوم شد که تقارن نظم و شعر فقط موقتی بوده است.

نیما زمانی نوشت که می‌خواهد شعر را به نثر نزدیك کند. امکانات نثر چیست که او غبطه‌ی آن را می‌خورد؟ قدرت بیان چیزهای پیش‌پا افتاده، جائی که می‌رویم، غذایی که می‌خوریم، پرنده‌ای که می‌پرد و... . نیما خود شعر منثور ننوشت، ولی برخی از شعرهای منظوم او از شعرهایی که دیگران به سجع یا بقول خودشان «نثر آهنگین» نوشتند، ساده‌تر و در بیان «چیزهای کوچك» قوی‌تر است.

من برای همین بیان روزمرگی‌هاست که به آثار منثور (چون داستان و مقاله) دستبرد می‌زنم، و دوست دارم که همیشه سر مرز راه بروم. مثلاً

در شعر «جیرجیرك» من از داستان زندگی یك کارمند بایگانی سود جسته‌ام. آن زمان در دبیرستان شبانه درس می‌خواندم و صبح‌ها در «سندیکای کامیونداران» بایگان بودم. دوست داشتم این فضا را به شعر بیاورم، اگر چه شاعرانه بنظر نمی‌آمد، و در عُرفِ شعر نمی‌گنجید. در دوره‌ای که «پس از خاموشی» را نوشتم، با سیاست بهمین طریق روبرو شدم. شعر سیاسی من، شعر لاهوتی یا کسرایی نبود که در آن شعار حزبی داده شود، بلکه بیان دقیقه به دقیقه‌ی یك زندگی سیاسی بود: انقلابی که بر آمد و فرو نشست، مردان و زنانی که زندگی کردند و سپس بی‌رحمانه از میان رفتند، امیدها و نومیدی‌ها... و بالاخره یك سیاست هضم شده.

امروزه، هنوز هم دوست دارم روی مرز شعر راه بروم، و پایم را دزدانه یا از روی عمد، آن سوی شعر بگذارم، جایی که زندگی با کفش‌های گل‌آلوده‌اش پرسه می‌زند.

شرح حالِ خود

ارسطو در کتاب «بوطیقا»ی خود، شعر و برخی هنرهای دیگر را یك Mimesis می‌خواند. این کلمه را در گذشته معمولاً به معنای «تقلید» می‌گرفتند، ولی امروزه آن را به انگلیسی Representation می‌خوانند، که شاید بتوان آن را در فارسی به «نمودار» ترجمه کرد. شعر نمودارِ زندگی در قالب زمان است. موسیقی در قالب آهنگ و وزن، و رقص در قالب وزن.

مهم‌ترین مشخصه‌ی شعر بعنوان یك هنر نموداری، خصلتِ عمومی، غیر شخصی و عینی آن است. ارسطو در «بوطیقا» می‌گوید که شعر باید عمومی (اونیورسال) باشد و نه تاریخی، به این معنا که شاعر باید قهرمانان خود را از هر گونه قالب تاریخی تهی سازد و فراتر از زمان و مکان قرار دهد. نمونه‌ی این کار را ارسطو در منظومه‌های حماسی هومر یعنی «ایلیاد» و «اودیسه» می‌بیند و کوچك‌ترین اشاره‌ای به شعرهای

تغزلی شاعرانی چون سانو نمی‌کند. در نتیجه‌ی همین برخورد غیر تاریخی و غیر شخصی است که ارسطو می‌تواند بطور "عینی" به شعر بنگرد و قوانین و هنجارهایی را در آن کشف نماید که شعر و دیگر هنرهای نموداری را تا سطح علوم ارتقاء می‌دهد.

اینجا باید به سراغ هایدگر رفت که در کتاب "هستی و زمان" خود، تقسیم "هستی" به "عینی" و "ذهنی" را نادرست می‌خواند، و کار دکارت و کانت را در پی افکندن یك تحلیل علمی ادامه‌ی تفکر ارسطو در زمینه‌ی "نمودار" Representation می‌داند. هستی برای هایدگر "آن هستی" است: مشخص، تاریخی و شخصی، و بیهوده نیست که در توضیح این هستی، او تا این حد به تغییر شعرهای شخصی شاعرانی چون هولدرلین و ریلکه و تراکه تکیه می‌کند. برای او ذهن و عین در هم آمیخته شده، و جدا کردن آن‌ها سر چشمه‌ی مصائب دوران نو را نشان می‌دهد.

پس از ارسطو در میان معاصرین ما تی. اس. الیوت را داریم که در کتاب "جنگل مقدس" دنباله‌ی تئوری ارسطو را می‌گیرد و معتقد است که پیشرفت هنر "در گسستن هنرمند از شخصیت خود" نهفته است، و اثر هنری عموماً و شعر خصوصاً باید نمایانگر فرار هنرمند و شاعر از شخصیت خودش و پاك کردن تمامی رد پاهای شخصی باشد. شاعر باید بکوشد تا در شعر از زندگی شخصی بگریزد و آن را در اثر خود سرکوب سازد، زیرا کار شعر نه تاریخی که عمومی است او تنها مجاز است که واقعیات ملموس را از زبانی غیر شخصی بیان کند.

در جهت مخالف ارسطو، رمانتیك‌ها شاید اولین گروهی بودند که اهمیت فرد، زندگی و احساسات شخصی را مطرح ساختند، و در مقابل قواعد ارسطوئی نئوکلاسیك‌ها، تعریف شعر "به عنوان بیان احساس شخصی" وردز ورث را قرار دادند. در همین راستا، امروزه آلن روب گری‌یه را داریم که در کتاب اخیرش "اشباح در آینه" هر اثر هنری را یك شرح حال شخصی (اتوبیوگرافی) می‌خواند و معتقد است که هنرمند

دائماً در اثر هنری خود در جستجوی شبح خود می‌گردد و با گوشه‌هایی از شخصیت خود دست به گریبان می‌شود.

به نظر من هنرمند در اثرش می‌تواند از خود بگریزد یا بر عکس خود را بیان نماید، و از این لحاظ بین الیوت و روب گری‌یه تضادی نمی‌بینم. مشکل در نظریه‌ی ارسطو نهفته است که شعر را عمومی می‌خواند و نه تاریخی. اگر شاعری مفهوم عشق را فقط بطور عمومی بیان کند بدون اینکه در آن اثری از تجربه‌ی شخصی‌اش نهفته باشد، حاصل کارش جز عبارت پردازی‌های کلی چه خواهد بود؟ از شخصی است که باید به عمومی رسید و نه از عمومی به شخصی. این شعاری است که من کار شاعری خود را با آن آغاز کردم.

شعر برای من در درجه‌ی اول دست و پنجه نرم کردن با زندگی خودم است، و از همین روست که در میان شعرای معاصر ایران، من شعر خود را از همه نزدیک‌تر به فروغ می‌بینم. برای من فرد و مشخص نقطه‌ی شروع هستند، و نه نوع و کلی، آنطور که ارسطو طبقه‌بندی می‌کرد و در دوره‌ی معاصر رئالیست‌های سوسیالیست.

سه شاخه‌ای را که از شعر خود برگرفته‌ام، دوباره بجای خود باز می‌گردانم. تنوع زبانی، شگرد کار مرا نشان می‌دهد، عُرف شکنی روحیه‌ی مرا، و شرح حال شخصی مضمون کار مرا. امیدوارم بار دیگر که سراغ شعر خود می‌روم، جوانه‌های تازه‌ای بیابم.

دسامبر ۹٤

خودکشی نوشین

بار اول نوشین امانی را سر مزار نیوشا دیدم. سپتامبر ۸۷ بود. جمعیت روی چمن ولو شده بود و به سخنرانها گوش می‌داد. خواهرش ما را بیکدیگر معرفی کرد. شعرهایش را در نشریه‌ی "پر" چاپ واشنگتن دیده بودم و حال دریافتم که در ایران هم کتاب شعری چاپ کرده بنام "ندای دعوت رفتن". می‌گفت که مدتهاست شعری ننوشته است. بهنگام پراکنده شدن نسخه‌ای از کتاب شعر تازه‌ام "پس از خاموشی" را بدستش دادم و او هم بعداً نسخه‌ای از کتاب شعرش را برایم فرستاد. در طول این هفت سال شاید هفت بار هم نشد که او را دیدم. یکی دو بار در تالار سخنرانی، چند بار در مهمانی‌های خواهرش و این آخری‌ها هم دو بار در محفل "دفترهای شنبه"... کم حرف بود و هرگز شعرهایش را برایمان نخواند، و تازه پس از مرگش نقاشی‌ها و مجسمه‌هایش را دیدم.

و حال از خود می‌پرسم آیا میان نوشین با نیوشا پیوندی‌ست؟ آن یکی خود را آتش زد و این یکی خود را حلق‌آویز کرد. نیوشا در اعتراض به خفقان سیاسی و نوشین شاید در وسوسه‌ی میان بود و نبود. می‌گویم شاید، زیرا نوشین از خود نامه‌ی واپسینی بجا ننهاده و تنها خالی وجود اوست که بر ذهن‌های خسته‌ی ما سنگینی می‌کند.

چرا او خودکشی کرد؟ می‌گویند که او دچار افسردگی روحی بوده و این آخری‌ها هم قرص‌هایش را نمی‌خورده است. می‌گفته شور آفرینش را در من می‌کشد. لابد اگر قرص‌هایش را می‌خورد دست به این کار نمی‌زد؟! آیا از این ساده‌تر می‌شود خودکشی و وسوسه‌ی نیست شدن را تخطئه کرد و با برچسب بیماری روحی به آن گریبان خود را آزاد

کرد؟

چرا نوشین خودکشی کرد؟ آیا کار او را باید انعکاسی از زندگی سخت یك زن هنرمند در مهاجرت دانست؟ از جا کنده شدن ارزشهای کهن، بی‌ثباتی ارزش‌های نوین، بی‌شغلی، بی‌زبانی، نداشتن مخاطب و تنهایی و تنهایی. در این سالهای دوری، چند ایرانی مهاجر را می‌شناسم که خود را کشته‌اند؟ یکی آن دختری که خودش را در کردستان کشت و ما خبرش را در ترکیه شنیدیم. بعد، آن مردی که نزدیك پاریس خودش را زیر قطار انداخت، و بعد محمود ایازی که خواست کتایون را با چمدان از مرز هوایی عبور دهد و چون در فرودگاه لوس‌آنجلس فقط جسدش را یافت گلوله‌ای در مغز خود چکاند. آن پدر هم یادت نرود که برای پسرش مجلس ختم گذاشت بدون این که خودکشی او را آشکار کند.

آیا وسوسه‌ی خودکشی فقط از یك مغز ناتوان بر می‌خیزد و کار بیماران روحی و درماندگان بی‌چاره است؟ چرا تا این حد از فکر خودکشی می‌ترسیم و از بررسی آن طفره می‌رویم؟ زیرا آن کس که خود را می‌کشد نفس بودن ما را زیر سئوال می‌بَرَد ــ مار را که بجا مانده‌ایم و به هستی که با چشمانش بر ما می‌گرید و با لبانش به ما لبخند می‌زند خیره مانده‌ایم. آری، شاید همین سئوال بزرگ است که ما را بر جا میخکوب می‌کند: چرا زنده بودن؟ چرا زندگی؟

تولد و پا نهادن بر خاك، دست خود ما نیست ولی مرگ ما می‌تواند و باید دست خود ما باشد. همین جاست که وسوسه‌ی فکر خودکشی اهمیت فلسفی خود را برای آنها که زنده هستند و می‌خواهند آگاهانه زندگی کنند آشکار می‌سازد. آیا زنده بودن بهر قیمت ارزش دارد؟ کدام قاضی ما را به جبر زنده بودن محکوم کرده است؟ چرا زنده هستم؟ چون قرار است نفس بکشم؟ چون ممکن است متهم به نومیدی شوم، چون باید بچه‌ای پس بیندازم و شغلی داشته باشم؟

بیشتر مذاهب فکر خودکشی را زشت می‌شمارند، درهای بهشت را به روی شخص خودکشی کرده می‌بندند و حتی از بخاك سپردن جسد او پرهیز می‌کنند. شکسپیر بر پایه‌ی تفکر مسیحی‌اش، اوفیلیای خودکشی کرده را وا می‌دارد تا در نمایش هملت برای همیشه بر آبها سرگردان بماند، چرا که خاك پذیرای تن او نیست.

خودکشی جدا از مفاهیم پزشکی و اجتماعیش، بُعدی فلسفی دارد. کدام انسان فرزانه‌ای است که در طول عمر خود برای یك بار هم که شده دچار این وسوسه نشده باشد. آن کس که گرفتار این وسوسه می‌شود تمام ارزشهای کهن را یکسره زیر سئوال می‌برد و در برابر این ندای درونی قرار می‌گیرد: چگونه ارزشی بیابم که مرا به ادامه‌ی زندگی راضی کند؟ در اینجاست که قدرت زندگی سازِ خودکشی آشکار می‌شود زیرا اگر شخص می‌خواهد از آن برهد باید بتواند به تنهایی مسئولیت زندگی خود را بپذیرد و بار آن را بر دوش سنت و مذهب یا چرخ تاریخ نیندازد. پس بدورد با ضرورت‌گرایی دینی یا تاریخی که روح آزاده‌ی آدمی را می‌کشد و حس مسئولیت فردی را از او باز می‌ستاند! پس بدرود به کرنش حیوانی و درود به انسانی که بر دو پا ایستاده! هایدگر گفت: حیوان نمی‌میرد بلکه فنا می‌شود («هستی و زمان» بخش دوم) و من می‌افزایم: انسان حیوانی است که خودکشی می‌کند.

البته فکر خودکشی شرط‌پذیر نیست و نمی‌توان گفت که فقط آن کس که از وسوسه‌ی خودکشی خود را رها می‌کند سزاوار ستایش است و آن کس که آن را عملی می‌کند در خور نکوهش. زیرا اگر وسوسه‌ی خودکشی را به دو دسته‌ی خوب و بد تقسیم کنیم دیگر خود را از موقعیت شخص خودکشی کننده جدا کرده‌ایم و از زاویه‌ی شخص بجا مانده، نگاه کرده‌ایم. اگر فرد از ابتدا می‌داند که خود را نخواهد کُشت پس دیگر چگونه می‌تواند وارد کشمکش‌های روحی ناشی از آن شود؟ همین برداشت خوش خیالانه از خودکشی مرا بیاد موضع‌گیری هایدگر

نسبت به نهیلیسم نیچه می‌اندازد. نیچه گفت چون خدا مرده است پس همه چیز پوچ است و فرد خود باید بر زمینه‌ی این پوچی به پی‌ریختن ارزشهای تازه دست یازد. هایدگر در کتاب «اراده‌ی معطوف بقدرت بعنوان دانش» (جلد سوم ـ ذیل بخش نهیلیسم) نهیلیسم را به مثبت و منفی تقسیم می‌کند و پوچی نیچه را از آن جهت مثبت می‌داند که هدف از آن بی‌اعتبار ساختن مطلق ارزش‌ها نیست بلکه فقط انتقاد از ارزشهای کهن برای رسیدن به ارزشهای تازه است. از هایدگر باید پرسید: آن کس که به پوچی می‌رسد اگر در کار خود صداقت نداشته باشد و از قبل برای خود راه گریزی بجا گذاشته باشد چگونه می‌تواند واقعاً به بی‌اعتبار ساختن ارزشهای کهن برسد و از این کشمکش روحی برای خود و دیگران با دستی پر باز گردد؟

انتقاد از مرگ پرستی بمعنای فراموش کردن مرگ نیست. مرگ را نباید در پستو گذاشت که فقط بهنگام تنهایی و تاریکی بسراغ آدم بیاید. مرگ را باید به اتاق نشیمن آورد تا کنار تو بنشیند و با تو در گفتگو باشد. سالها پیش در دهکده‌ی جندق در کنار دشت نمك شنیدم که مردم در قدیم سالخوردگان را در سبدی گذاشته به کنار کوه می‌برده‌اند تا در تنهایی خود بمیرند. بعدها در کتاب تاریخ خواندم که سکاها نیز همین رسم را داشته‌اند و امروزه در فیلم‌ها و داستان‌های مربوط به اسکیموها هم همین سنت را می‌بینیم: پیرمردی را می‌نشانند روی یك تکه یخ و سپس از او دور می‌شوند. اگر به این سنت از زاویه‌ی ستمی که بر سالمندان و معلولین روا می‌شود نگاه کنیم البته دل آدم به درد می‌آید. ولی از سوی دیگر نباید از یاد برد که این خودکشی اجباری نیست و بهر شخص زنده باید این حق را داد که اگر می‌خواهد رشته‌ی حیات خود را بگسلد. حق مردن برای بیماران علاج‌ناپذیر نیز از همین جا آب می‌خورد.

برای من که در کتاب «در جستجوی شادی» به انتقاد از مرگ پرستی

در فرهنگ ایران نشسته‌ام، اینك سخن گفتن از مرگ دشوار می‌نماید. ولی خودکشی نوشین رویدادی‌ست که به من فرصت می‌دهد تا از این زاویه‌ی تازه به مرگ نزدیك شوم. منظور من البته ترغیب به خودکشی نیست بلکه زیستن با وسوسه‌ی آن است. این اضطراب درونی تو را وا می‌دارد تا پیوسته به ارزیابی خود و ارزشهای موجود بنشینی و به زیستن از روی عادت یا ترس ادامه ندهی.

نوشین را از خود نرانیم و او را بخاطر پرسشهایش نکوهش نکنیم: چرا زنده بودن؟ چرا زندگی؟ بار این پرسشها را نمی‌توان بر دوش اولیاء الله یا مصلحین اجتماع گذاشت و هر کس محکوم به آن است که چون سیزیف این سنگ را خود بر دوش بکشد. نوشین تصمیم خود را گفت و به پایان خود آویخت، و تو اگر در جستجوی شادی و عشق و آفرینش تصمیم به ادامه‌ی زندگی داری نمی‌توانی خود را از اضطرابِ نوشین رها سازی

سپتامبر ۹٤

نوروز در مهاجرت

پارسال نوروز به خانه‌ی مادر بزرگ می‌رفتیم ـ من اسکیت‌کنان و آزاد سوار دوچرخه. سر راه به فروشگاه تهران رفتیم. نمی‌دانم کارگر اسپانیولی زبان پشت پیشخوان چه شنید که یك بسته گردوی مغز شده دستم داد. خندیدم و گفتم: «بامیه می‌خواستم!» و بعد نگاه کردم به سینی‌های هفت سین و حاج آقا که داشت ماهی سرخ زنده‌ای را توی کیسه‌ی پلاستیکی پر آبی می‌گذاشت. از خیابان بیستم که می‌آمدیم پائین، سرازیری تند می‌شد و من که ترسیدم زمین بخورم دستم را روی شانه‌ی آزاد گذاشتم و هر دو گفتگوکنان سرازیر شدیم. در کودکستان یك خانم ایرانی کار می‌کرد. از دو هفته‌ی قبل سبزه سبز کرده بودند و برای همه‌ی خانواده‌ها متنی درباره‌ی نوروز فرستاده بودند. آزاد پرسید: «پس حالا بهار است؟» به کاج‌های خوشرنگ و اکالیپتوسهای خوشبو نگاه کردم و گفتم: «اصفهان چهار فصل دارد. صبح عید که به خانه‌ی خانم جون و بعد خانم می‌رفتیم گیلاسها همه شکوفه داشتند. لوس‌آنجلس فقط دو فصل دارد و تو برای همین آمدن بهار را حس نمی‌کنی». آزاد خندید: «ولی عید را که جشن می‌گیریم». راست می‌گفت. کریسمس هم اینجا برف نمی‌آید ولی از شادی مردم چیزی کم نمی‌شود. هر آدمی دنبال ریشه می‌گردد و شاید گروهها و قومها برای همین جشن‌ها و سوگهایشان را می‌آفرینند. در اینجا همه روز استقلال را جشن می‌گیرند ولی هر قوم مهاجری هم روزهای خاص خودش را دارد، و کودك من هم می‌تواند برای نوروز یك روز رسماً به مدرسه نرود.

ساختمان مادر بزرگ دروازه‌ی بزرگی دارد مثل کاروانسراهای قدیمی. دور تا دور مستاجرها نشسته‌اند. پیرزن اوکرائینی روی صندلی راحتیش

چرت می‌زند. علیل و تنهاست ولی مادر بزرگ او را دوست دارد و گاهی برایش نوبرانه می‌برد و آزاد دیلماج آنها می‌شود. در را هُل می‌دهیم و می‌رویم تو. عصمت مادر آزاد روی مبل نشسته و به تلویزیون نگاه می‌کند. گوینده دارد معکوس می‌شمارد و بعد ناگهان صدایی می‌ترکد: «هموطنان عزیز! تحویل سال جدید را...» که ناگهان مادر بزرگ از توی آشپزخانه می‌زند بیرون. اول دخترش را بغل می‌کند و بعد نوه‌اش را. بسته‌ی بامیه را بدستش می‌دهم. دختر دیگرش که با او زندگی می‌کند سر کار است و تا شب نخواهد آمد. همانطور که اسکیت‌هایم را باز می‌کنم دماغم را می‌برم توی سبزه‌ی گندم و با تمام وجود نفس می‌کشم. گندمهای «پوده» چقدر قد کشیده‌اند؟ تا روز سیزده دشتبان می‌گذاشت گوسفندها توی گندم بچرند. سرم را بلند می‌کنم و می‌گویم: «آقا رضا همیشه برای ما عیدها کوزه‌ی شاهی می‌آورد.» روی میز هفت سین چیده شده. یك دانه شیرینی آرد نخودچی می‌گذارم دهنم. بوی سبزی پلو ماهی همه جا را پر کرده است. عصمت بلند می‌شود و از اتاق دیگر بسته‌ی بزرگی را می‌آورد و می‌گوید: «دیروز پنج ساعت ایستادم توی صف تا این را بگیرم». یك آدم «مگازُورد» است ــ مال فیلم‌های آمریکایی ژاپنی مخصوص کودکان. هر بار که یك فیلم تازه از تلویزیون پخش می‌شود با خودش اسباب‌بازیها و حوله‌ها و لباسها و کفشها و کتابهای ویژه‌اش را می‌آورد. من از دست این مصرف‌زدگی خسته شده‌ام. ولی یك بار که آزاد نشست و برایم توضیح داد که مگازورد را می‌شود پیاده کرد و از هر تکه‌اش موجودی ساخت متقاعد شدم. فکر کردم به تخیل بچه اجازه‌ی رشد می‌دهد. عموهای من از زور بی‌چیزی با کفشهای مهمانان روی نقش قالی ماشین بازی می‌کردند. آزاد پاکت مادر بزرگ را باز می‌کند و از شوق فریاد می‌کشد: «یك اسکناس پنجاه دلاری!» خانم جون به ما پنج تومان می‌داد و خانم دو تومان. زیر کرسی می‌چپیدیم و زولبیا می‌خوردیم. مادر بزرگ می‌پرسد: «چای می‌خوری یا

نهار؟» همه سر میز می‌رویم. از رادیوی بیست و چهار ساعته صدای آواز می‌آید: «گل پامچال؛ گل پامچال» چشم‌هایم را پائین می‌اندازم. چقدر حسین این آواز را قشنگ می‌خواند. توی زندان شاه یاد گرفته بود. آزاد چند لقمه بیشتر نخورده می‌زند بیرون، می‌خواهد با بچه‌ی مستأجر بالائی بازی کند. دو رگه است، آمیزه‌ی قشنگی از نژاد زرد و سیاه.

من و عصمت چند سال است که از یکدیگر جدا شده‌ایم. آزاد یك روز پیش اوست یك روز پیش من، و مادر بزرگ در این میانه نعمتی است. با محیط زود اُخت شده و با همسایه‌ها رفت و آمد دارد. هفته‌ای چند بار با اتوبوس به کرس انگلیسی می‌رود و با وجود اینکه پایش درد می‌کند چهارشنبه‌ها به بازار می‌رود و با چغندر و نعناع و ریحان و پیازچه و نارنگی بر می‌گردد. آزاد از او فارسی می‌آموزد و گاهی به تقلید از او کلماتی یزدی می‌پراند که من هم نمی‌دانم. مادر بزرگ گاهی دلش برای نوه‌های دیگرش تنگ می‌شود ولی می‌ترسد که اگر برگردد شوهرش اجازه‌ی بازگشت ندهد و فعلاً دلش بهمین یك نوه و دو دخترش خوش است. وقتی آزاد نوجوان شد آیا باز هم این چهره‌ی مهربان و شاد را در کنار خود خواهد داشت؟

من و عصمت پا می‌شویم تا سری به خانه‌ی او بزنیم و کمی خلوت کنیم. نیم ساعتی بیشتر نگذشته که ناگهان زمین بشدت شروع به لرزیدن می‌کند. می‌خواهیم با همان حال بیرون بپریم که دیوارها آرام می‌گیرند و گاو خشمگین به خواب می‌رود. یکی از پس‌لرزه‌های زلزله ۱۷ ژانویه است. دلواپس خانه‌ی خودم می‌شوم. آنجا به گسل زلزله نزدیك‌تر است و هیچ گاه نمی‌توانم آن کابوس صبحگاهی را فراموش کنم. در خانه را باز می‌کنم. فقط چند تائی کتاب پائین افتاده‌اند. عصمت روی صندلی می‌نشیند و می‌گوید: «آخرین عیدی را که در ایران گذراندیم یادت می‌آید؟» خودم را توی آن کلاه شاپو و ریش کمرگیوه‌ای مجسم می‌کنم، و می‌گویم: «و این اولین عیدمان را بیرون از ایران.» در آن قصر قدیمی

بین پاریس و لیون، شب عید با پناهندگان شیلیایی پیاده رفتیم تا ده مجاور، و شب عالی داشت. کتابی را از روی زمین بر می‌دارم: «قصه‌ی سنجان» ـ استاد زبان پهلوی‌ام دکتر اشمیت آنرا به من داد، روایتی‌ست منظوم به سبك شاهنامه از بهمن کیقباد که در سال ۱۴۹۹ میلادی در گجرات هند نوشته شده و شرح مهاجرت بهدینانی‌ست که در قرن اول هجری از تنگه‌ی هرمز به دریا زدند و در سنجان از توابع گجرات به خشکی رسیدند. مدتی زمان می‌خواهد تا در هند ریشه بگیرند اما امروزه اگر چه به زبان گجراتی حرف می‌زنند ولی آتش مقدس را هنوز نگاه داشته‌اند. جالب اینجاست که در دوره‌ی صفویه کسی را به یزد می‌فرستد تا درباره‌ی برخی سنت‌ها از مؤبدان استفتا کند و از این رهگذر است که نوشته‌های معروف به «روایات» شکل می‌گیرند. در دوره‌ی معاصر حرکت بر عکس می‌شود و از یزد به گجرات آدم روانه می‌گردد.

رو به پنجره می‌ایستم و بلند می‌گویم: «این حرکت دو جانبه است: از وطن به دیار هجرت و برعکس. آن کس که در مهاجرت فقط وطن را می‌بیند در غم غربت خواهد افسرد و آن کس که در وطن افق‌های فراتر را نمی‌بیند در پیله‌ی تنگ خود خواهد پژمرد.» شاخه‌ی پشت پنجره‌ی من اگر چه چون گیلاس پشت خانه‌ی خانم جون شکوفه‌باران نیست ولی با چنان اعتمادی بسوی من دست گشوده است که می‌توانم حضور نوروز را حس کنم.

بهمن ۷۳
فوریه ۹۵

---

*) این متن در شماره‌ی نوروزی نشریه‌ی «آدینه» چاپ شد.

نامه‌های زندان

یکی از عرصه‌های کار در خارج از کشور ادبیات زندان است. امروزه در میان ایرانیان مهاجر، شمار انبوهی هستند که مدتی از عمر خود را در زندانهای شاه و امام گذرانده‌اند و اکنون در مهاجرت این فرصت را یافته‌اند که بدور از محیط اختناق داخل ایران به بازشکافی دوران اسارت خود بپردازند و از این رهگذر نه تنها گوشه‌هایی از تاریخ زندگی سیاسی ایران معاصر را روشن سازند، بلکه هم چنین نشان دهند که زندانیان سیاسی علیرغم وجود شکنجه و اعدام، مانند هر گروه اجتماعی دیگر، خالق یك فرهنگ هستند؛ فرهنگی که در آن در کنار افسردگی و ترس از مرگ، شادی و شیطنت، و در برابر دستگاه مغزشویی زندانبان، شور آفرینندگی هنری و ادبی زندانی به چشم می‌خورد. متأسفانه، آنچه تا کنون در این زمینه منتشر شده غالباً جنبه‌ی صرفاً سیاسی داشته و در بهترین حالت خود از شرح خاطرات فراتر نرفته است. البته سرگذشت زندان باید چون سندی برای افشا و مبارزه با نظام اختناق و سرکوب به کار رود، منتها این کار نباید به قیمت فراموش کردن جنبه‌های دیگر زندگی زندانی سیاسی تمام شود. آیا تا بحال چند نمایشگاه هنری از آثاری که زندانیان سیاسی ما با کار بر روی هسته‌های خرما و شفتالو و شیشه و سنگ و خمیر نان و یا گلدوزی روی پارچه آفریده‌اند تشکیل شده است؟ چند شعر و داستان و نمایش آفریده در زندان در دست داریم، و چه تعداد از نامه‌ها و وصیت‌نامه‌ها و گزارش دستنوشته‌ها و نقوش یادگاری بر دیوارهای زندان تا کنون منتشر شده است؟ مقاومت زندانی فقط در اتاق شکنجه و بازجوئی و صحنه‌ی دادگاه و میدان تیر خودنمایی نمی‌کند، بلکه هم چنین خود را در گلکاری باغچه‌های زندان،

در ریزه‌کاری‌های روی سنگ و استخوان و هسته نشان می‌دهد.

در زیر پس از بررسی کوتاهی از سابقه‌ی نامه در ادبیات جهانی، به هجده نامه از یك زندانی سیاسی برخورد می‌شود. او طی سالهای ٦٣ تا ٦٧، شانزده نامهٔ اولی را از زندان اوین خطاب به مادر و خواهر همسرش به بیرون از زندان فرستاده است. نویسنده نامه‌ها در جریان قتل عام زندانیان سیاسی در سال ٦٧ تیرباران شد. در پایان این نوشته، با اجازه‌ی صاحب فعلی نامه‌ها، سه نمونه از آنها را بدون کوچکترین تغییری چاپ می‌کنم و امیدوارم که این کار مشوق دیگران در کار چاپ و ارزیابی ادبیات زندان گردد.

نامه، بعنوان یکی از انواع ادبی

ارزش نامه را به دلیل جنبه‌ی شخصی آن نباید دست کم گرفت. نامه‌های رهبران جنبش‌های سیاسی و مذهبی حتی گاهی به کتابهای مقدس یا مرجع راه یافته است، مثلاً در این زمینه می‌توان به نامه‌های پولس به رسولان در انجیل یا مراسلات حضرت علی در «نهج‌البلاغه» اشاره کرد، و یا از مجموعه‌ی نامه‌های عین‌القضات همدانی و مارکس و انگلس و روزا لوکزامبورگ نام برد. استفاده از نامه در آثار ادبی نیز سابقه‌ای طولانی دارد و بعنوان مثال می‌توان از ده نامه‌ی رامین به ویس در منظومه‌ی «ویس و رامین» گرگانی، نامه‌های خسرو و شیرین در منظومه‌ی «خسرو شیرین» نظامی و همچنین «اخوانیات» ملك‌الشعراء بهار اشاره کرد. در قرن هجدهم و نوزدهم تحت تأثیر مکتب رمانتیسم که به احساسات شخصی اهمیت فراوان می‌دهد، نوشتن رمان‌هایی که قسماً یا تماماً از مجموعه‌ای نامه تشکیل شده رواج یافت؛ مثل «غرور و تعصب» اثر جین آستین، بابا لنگ‌دراز، نوشته‌ی جین وبستر و «روابط خطرناك» اثر لاکلو. در ایران نیز می‌توان به دو اثر «نامه‌ها»ی بزرگ علوی و «از آن سوی دیوار» به‌آذین اشاره کرد.

خصوصیات نامه

نامه معمولاً متنی است که از طرف فردی (توسط خود او یا از طرف او بوسیله‌ی شخص نامه‌نویس) به شخص دیگری فرستاده می‌شود و غالباً مشتمل بر عنوان گیرنده ـ خوشامدگویی ـ مقدمه و سپس متن اصلی و در آخر، پایانه ـ بدرود گویی ـ امضا و احیاناً بعدالتحریر و تاریخ نامه در پائین یا بالای متن می‌باشد.

برای نوع نامه می‌توان سه ویژگی قایل شد: یکم ـ زمینه‌ی نوشتن نامه که از وجود جدایی مکانی و زمانی بین نویسنده‌ی نامه و گیرنده‌ی آن حکایت می‌کند، و از نامه خواسته می‌شود که این مشکل را پُر کند و به جدایی بین طرفین به نوعی خاتمه دهد. دوم ـ محتوای شخصی نامه: معمولاً در نامه به مسائلی اشاره می‌شود که کاملاً جنبه‌ی شخصی دارد و ممکنست به استثنای فرستنده و گیرنده‌ی آن برای دیگران قابل درك نباشد، بعنوان نمونه کسانی که نویسنده به آنها سلام می‌رساند یا از احوال آنها جویا می‌شود، و مهم‌تر از آن موضوعات خصوصی، یعنی مطالبی که فقط دو طرف از آن با خبر هستند. سوم ـ شکل شخصی نامه: از آنجا که نامه یك سند غیر رسمی است معمولاً از نویسنده انتظار نمی‌رود که فکر خود را بصورت منظم، آنچنانکه در قوالب رسمی مقاله و کتاب وجود دارد منعکس سازد و وجود قطع و وصل و حاشیه‌روی و بی‌توجهی به دستور زبان از خصوصیات نامه است. بعنوان مثال در نامه‌های تحت بررسی ما می‌توان تأثیر زبان ترکی آذری را گاهی احساس کرد.

نامه بعنوان یك اثر ادبی به داستان‌نویس و شاعر فرصت خوبی می‌دهد تا به درون روابط قهرمانان نفوذ کند و از مجرد به مشخص و از عمومی به شخصی گریز زند.

خصوصیات نامه در زندان

نوشتن نامه به افراد درجه اول خانواده مثل همسر، پدر، مادر، خواهر و برادر که خود زندانی هستند یا در خارج از زندان بسر می‌برند حقی است که مکرراً از جانب رژیم‌های سابق و حاضر زیر پا گذاشته شده و بنا به شرائط بیرونی و درونی زندان دستخوش تغییر بوده است. مثلاً می‌توان این تغییر را در لحن و محتوای نامه‌های تحت بررسی در طول سالهای مختلف مشاهده کرد. در نامه‌ای که در سال ۶۳ نوشته شده به ندرت اشاره‌ای به مسائل غیر روزمره می‌شود، حال اینکه در برخی از نامه‌های سال ۶۷ میزان جسارت نویسنده در بیان نظرات خود شگفتی می‌آفریند. در طول این سالها، جنگ بین ایران و عراق، اختلافات جناح‌های مختلف هیأت حاکمه و از همه مهم‌تر سیاست نرمش‌خواهی که از جانب گروه منتظری تعقیب می‌شد در وضع اداره‌ی زندان و از جمله نامه‌نویسی زندانیان تأثیر داشت. ولی بطور کلی طول یك نامه نمی‌توانست از پنج سطر در یك دوره و از هفت سطر در دوره‌ی دیگر تجاوز کند و اگر مسئول مراسلات زندان در آن نشانه‌ای از پوشیده‌نگاری می‌دید از فرستادن آن خودداری می‌کرد. زندانی چنانچه فرم نامه را در دست داشت می‌توانست علی‌العموم در هر زمان که می‌خواست نامه‌اش را بنویسد ولی مأمور جمع‌آوری مراسلات فقط در موعد معین به بند می‌آمد. نامه‌های رسیده معمولاً توسط زندانیان دیگر بدون اطلاع گیرنده‌ی آن خوانده نمی‌شد ولی گاهی پیش می‌آمد که بدلیل روحیه‌ی نفی حقوق فردی و تقدیس روحیه‌ی گروهی حتی قبل از حضور شخص گیرنده، نامه‌ی او میان زندانیان دیگر دست بدست می‌گشت و درباره‌ی مطالب آن اظهار نظر می‌شد.

در زیر با در نظر گرفتن نامه‌های تحت بررسی به توضیح برخی از خصوصیات نامه‌های زندان می‌پردازم.

ایجاز

ایجاز یا بیانِ فشرده یکی از ویژگیهای مهم شعر است و جالب اینجاست که زندانی با توجه به محدودیتی که زندانبان برای طول نامه قائل است مجبور است که از همین شگرد شاعرانه استفاده کند و مفاهیم خود را در قوالبی کوتاه بگنجاند. این کار مستلزم مدتها وقت و آمادگی ذهنی است ولی نتیجه‌ی کار می‌تواند متنی باشد که مانند کلمات قصار، کوتاه و پرمغز گردد. مثلاً در نامه‌ی دوم می‌خوانیم: «باید بی‌هم، با هم بودن را بیاموزیم.» این عبارت نه تنها از لحاظ معنا عمیق و موجز است بلکه از لحاظ شکل نیز خوش آهنگ و شاعرانه می‌باشد.

رمزوارگی

نویسنده‌ی ما یك زندانی مقاوم یا به اصطلاح رائج زندان «سرِ موضع» بود و از این رو می‌کوشید تا با استفاده از یك سبك رمزواره، اندیشه‌های ممنوع خود را به همسرش منتقل سازد و امید به آینده و شوق به حرکت را در خود نشان دهد. در نتیجه در نامه‌های او ما با سبکی روبرو هستیم که یادآور سمبولیسمِ سیاسی رایج در شعر نو بین سالهای ۵۷ـ۱۳۳۲ می‌باشد، هنگامی که شاعر برای فرار از سانسور پیام اجتماعی خود را در قالب تصاویری رمزواره چون مبارزه‌ی روز با شب یا بهار با زمستان بیان می‌کرد. مثلاً اشاره‌ی زندانی ما در نامه‌ی دوم به «نوزادان آینده» مسلماً نشانه‌ی امید بستنِ او به افراد یا هسته‌های سیاسی است که در آن زمان از سازمانهای چپ در بیرون و درون زندان جدا شده و می‌خواستند با مطالعه‌ی دوباره‌ی تئوری مارکسیستی و تعمق بر آنچه در جامعه‌ی انقلاب‌زده‌ی ایران گذشت به راه‌های جدید دست یابند. در نامه‌ی شانزدهم به پرواز «کبوترِ اندیشه» اشاره می‌کند و از طریق آن می‌خواهد بلندپروازی و اراده‌گرائی را مورد انتقاد قرار دهد. در نامه‌های هفتم با توجه به سالگرد ازدواجشان در روز ۲۹ اسفند

از رمزواره‌ی رسیدن بهار و رخت بربستن زمستان استفاده می‌کند و احساس عاشقانه‌ی خود را به همسرش با مبارزه‌ی نو علیه کهنه در صحنه‌ی اجتماع پیوند می‌دهد. در نامه‌ی هفدهم که به مناسبت زادروز همسرش در شب یلدا خطاب به مادر او نوشته، از سمبولیسم مزدیسنایی چنین بهره می‌گیرد: «هر سال چنین شبی سعی می‌دارم شب سرد و طولانی پائیزی را تصور کنم که باد سرد زمستانی دیوانه‌وار شلاق بر پیکر طبیعت می‌کوبد و سیاهی شب می‌خواهد مذبوحانه مانع از صبح گردد، اما فارغ از همه‌ی اینها مادرانی در تب زایمان می‌سوزند و قهرمانانه شب سختی را متحمل می‌شوند. بالاخره صبح با تمام زیبائیش فرا می‌رسد و شب رخت بر می‌بندد، باد فرو می‌نشیند، مادران پیروزمندانه آرام می‌گیرند و فرزندانی پای بر عرصه‌ی وجود می‌گذراند.» آنگاه نویسنده همسرش را به «گل نرگسی» تشبیه می‌کند که برای او باری توأمان شخصی و اجتماعی دارد ـ نخست از آن جهت که در دوره‌ی پیش از اسارت نویسنده همیشه زیبایی و در عین حال دوام‌پذیری گل نرگس را در وجود همسرش می‌دیده و گاهی او را به این نام می‌خوانده است، و دیگر آن که گل نرگس در اواخر زمستان سبز می‌شود و همراه با نوروز بهاری در دستهای گل‌فروشان دوره‌گرد به شهر می‌آید تا پیام‌آورِ شادی گردد، همچنان که همسر او در طولانی‌ترین شب سال بدنیا آمده اما برای او و خانواده‌اش پیام‌آور رویش و امید بوده است: «و تو مادرم، همان روز گل نرگسی را بر پهلوی خود می‌بینی که چون صبح روشن و بسان برفهای قله‌ها پاك که با تابش آفتاب بهاران و همراه با جویباران زلال در دل اجتماع جاری می‌شود. تولد... بر همه‌مان مبارك باد!»

شاید پیچیده‌تر از همه اشاره‌ای‌ست که نویسنده در نامه‌ی نهم به علاقه‌ی همسرش به ابر و بهمن دارد و اگر خواننده نداند که منظور او انقلابِ «بهمن» ۱۳۵۷ بوده مسلماً پی به کنایه‌ی ظریف او نخواهد برد.

نقش بندگسلانه‌ی طبیعت

طبیعت در این نامه‌ها نقشی بندگسلانه و اسارت‌ستیز دارد. ماه و ابر و پرندگان مهاجر در آسمان نه فقط پیام‌آور آزادی و گسستن از بند هستند بلکه بعلاوه می‌توانند نقطه‌ی تلاقی و اشتراکِ دو دلداده‌ی دربند را فراهم آورند. زندانی ما و همسرش هر دو در دو بند متفاوت از یك زندان واحد زندانی بودند و اگر هر دو در یك شب به ماه می‌نگریستند می‌توانستند فراتر از میله‌های بند یکدیگر را ملاقات کنند و با یکدیگر به گفتگو بنشینند. این احساس را بخوبی می‌توان در نامه‌ی نهم مشاهده کرد. بعلاوه، من خود نیز آن را از زبان مادر و خواهرم شنیده‌ام: در زمانی که مادرم هنوز از خبر تیرباران برادرم سعید یقین نداشت و او را زنده می‌انگاشت در شعری که برای او سروده بود از ماه می‌خواست تا نقطه‌ی عطفِ نگاه‌های آن دو باشد. خواهرم نوشین و همسرش حسین نیز پیش از دستگیری با یکدیگر قرار گذاشته بودند که در صورتِ هجران همیشه در ساعت نه شب به ماه بنگرند و بدین ترتیب بیکدیگر وصل شوند. تصور می‌کنم که نوشین تا سالها پس از تیرباران حسین این کار را ادامه می‌داد.

نگاه باستان‌شناس

زندانبان می‌کوشد تا علاوه بر شیوه‌های سرکوب و شکنجه از طریق برنامه‌های ایدئولوژیك به مغزشوییِ زندانی بنشیند و با پاك کردن حافظه‌اش برای او هویتی تازه بتراشد.

زندانی برای مقابله با این تلقینات معمولاً به قوای حافظه و تخیل خود، چنگ می‌زند. او چون باستان‌شناسی که در زیر خروارها خاك، تکه سفالی می‌یابد و مجبور است برای بازسازیِ تمدنِ خالقِ آن اثر به قدرت حافظه و تخیل خود روی آورد، بهمان سیاق با دیدن هر شیئی به

حفاری باستان‌شناسانه دست می‌زند و در پشت آن به بازسازی و کشف سرزمین خاطره و رؤیا بنشیند. نمونه‌ی خوب آن را می‌توان در نامه‌ی هشتم یافت، وقتی که نویسنده برای مدتی به بندی منتقل شده که سابقاً همسرش در آن زندانی بوده، و او دیوانه‌وار به میله‌های پنجره می‌آویزد و می‌کوشد تا از درون چشمهای همسرش به آسمان بنگرد و با یاری گرفتن از اشیاء بی‌جانی که زمانی در معرض دست و نگاهِ او بوده‌اند به بازسازی وجود او بپردازند. در نامه‌ی هفتم او خود را در یك «ملاقات خیالی» بین همسر و پدر و مادر وی در محل ملاقات زندان مجسم می‌نماید و مدتها با تصور حالت‌ها و گفتگوهای طرفین به قلمرو خیال سفر می‌کند.

باید گفت که در زندان نه فقط اشیایی چون هسته‌ی شفتالو و سنگ‌ریزه، که در بیرون از زندان چیزهای بدردنخور تلقی می‌شوند، ارزشی تازه می‌یابند و در زیر انگشتان توانای هنرمندانِ دربند به اشیایی هنری تبدیل می‌شوند، بلکه علاوه بر آن هر شئی و واژه‌ای به یُمن حافظه‌ی زندانی عمق و بُعدی تازه می‌یابد. در واقع محدودیت‌های مادی زندان باعث تقویت قوای روانی زندانی می‌شود و او چون مرغِ توفانِ شارل بودلر که بدست دریانوردان بی‌رحم بر عرشه‌ی کشتی پای بسته رها شده، تنها می‌تواند بسان شاعر بر بالهای خیال پرواز کند.

تقویت حس ششم

همانطور که نابینایی می‌تواند حس شنوایی را تقویت کند، دیوارها و درهای بسته‌ی زندان نیز در روان زندانی باعث پدیدار شدن نقب‌های جدیدِ حسی می‌شود. زندانی ما در نامه‌ی نهم می‌گوید که همسرش را در حال تشنج در خواب دیده و در نامه‌ی پنجم پس از اینکه از نرسیدنِ نامه شکایت می‌کند این چنین به حس ششم خود روی می‌آورد: «امروز بخصوص از عصر ببعد خیلی دلم برایت تنگ شده است. حالت

خاصی دارم. گفتم شاید نامه‌ات در راه است ولی الان که ساعت حدود یك بعد از نصفه شب است و از نامه ناامیدم بیشتر دلواپس شده‌ام که نکند مریض شده باشی.»

هم چنین وی چند بار ـ از جمله در نامه‌های پنجم و هجدهم ـ می‌نویسد که قلبش با نفسهای همسرش می‌تپد، و این جمله‌ی او را نباید تنها به معنای مجازی آن گرفت. وقتی که دو نفر عمیقاً در فکر یکدیگر باشند قلبهایشان بهم نزدیك می‌شود و جریانی تله‌پاتیك ماوراء حواس پنجگانه، آنها را بیکدیگر پیوند می‌دهد. من خود بیاد می‌آورم که درست در روز ۱۷ دی‌ماه ۶۰ احساس کردم که قلب عزّت همسرم که چهار ماه پیش دستگیر شده بود دیگر نمی‌تپد، وقتی که دو روز بعد خبر تیرباران او را تلفنی شنیدم تعجب نکردم. دیوارهای زندان نمی‌توانست قلب‌های ما را از یکدیگر جدا کند.

نیروی عشق

آنچه در این نامه‌ها بخصوص آدمی را تکان می‌دهد جسارت نویسنده در بیان عشق خود نسبت به همسرش می‌باشد. همسر او نیز مثل خودش فردی مبارز و مقاوم بود و ناگزیر عشق فردی این دو یار نسبت بیکدیگر، بر ایستادگی روانی و مقاومت آنها در مقابل فشار زندانبان می‌افزود. با این همه، این عشق بالنده از جانب برخی از زندانیان، خشك‌مغزانه مورد نقد قرار می‌گرفت و از این که نویسنده‌ی ما در نامه‌هایش از چشمان زیبای همسرش می‌گفت یا عشق به او را نیروی محرك زندگی خود می‌دانست شکایت می‌شد و این کار نشانه‌ی بی‌حرمتی به آرمان تلقی می‌گردید. وی در نامه‌ی پنجم به روشنی به این موضوع اشاره می‌کند:

«شاید برای خیلی‌ها این مسأله قابل درك نباشد که چطور در این شرائطی که مردم وقت و بی‌وقت با صدای انفجار سراسیمه و وحشت‌زده

در ویرانه‌های باقی‌مانده از بمباران‌ها به دنبال عزیزانشان می‌گردند و هزاران صحنه‌های دلخراش از بمباران مدارس و کارخانه و غیره... آن موقع تو این چنین نگران گل نرگسی. کلمه‌ای، جمله‌ای پیدا نمی‌کنم که مسأله را توضیح دهد، که بگویم این نرگس، گل وجودم، تمام عمرم و... است. ولی زندگی من کمترین چیز در مقابل شکوفایی این گل است. چطور می‌توانم نگران نباشم؟»

زندانی ما برای دفاع از عشق خود جمله‌ای نمی‌یابد ولی روشن است که صرف بیان این عشق بهترین سند برائت آن است.

برای اذهان خشك، فردیت وجود ندارد. ابراز عشق دو دلداده بیکدیگر بمنزله‌ی فردگرایی بورژوایی محکوم می‌گردد. بیهوده نیست که این وصف عاشقانه که نویسنده از اولین ملاقات خود با همسرش در زندان بدست داده، به یکسان مورد نکوهش زندانیان متعصب و زندانبانان قرار گیرد: «نشاطِ جانبخشی از یك لحظه دیدار غیر منتظره و گیج و منگ و ناراحت از این که این لحظه چقدر سریع گذشت و حتی نفهمیدم چی گفتم و چی شنیدم. اما روی گشاده‌ات و لغزش نگاهِ گرمت بر وجودم، در آن لحظه، نشان از عشق پاك و بی‌آلایشت می‌نمود، و بیان خنده‌ای بود که به تمام سختی‌ها می‌زنی و ترجمان دردها و دوری‌هایی‌ست که می‌کشی. و این برای من عجیب نبود، که تو همیشه این چنین بودی. (از نامه‌ی هفتم)

پاسداران بخصوص در بند زنان کلمات یا عباراتی عاشقانه را از نامه‌ی زندانی گرفته و گاه و بیگاه با تکرار آن به تمسخر زندانی می‌پرداختند، و او را متهم به فساد اخلاقی می‌کردند. البته برای رژیمی که همه چیز را از زاویه‌ی تنگ شرع می‌نگرد و زن را تنها زیر حجاب می‌پسندد، طبیعی است که جایی برای بیان احساسات عاشقانه وجود نداشته باشد.

با وجود این که سالهاست از نوشتن این نامه‌ها می‌گذرد، ما هنوز هم

گرمای شور عاشقانه‌ی این دو دلداده را حس می‌کنیم. این عشق به آنها نه تنها اجازه می‌دهد که در مقابل رژیم مذهبی حاکم بایستند، بلکه هم چنین به آنها فرصت می‌دهد تا خود را از خطرِ بی‌اعتنایی به نقش فردیت که در آن زمان گریبانگیر جنبش چپ بود، در امان نگاه دارند.

نقش محوری نامه در زندان

فلسفه‌ی ایجاد زندان بر بنیانِ جدایی زندانی از جهان بیرون پایه‌گذاری شده و از این رو نامه بعنوان وسیله‌ی ارتباطی زندانی نقشی محوری می‌یابد و بصورت مشغله‌ی اصلی ذهنی او در می‌آید، و همه‌ی فعالیت‌های دیگر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. زندانی سیاسی از طریق نامه نه تنها می‌تواند در سازماندهی مبارزه‌ی زندانیان در بندها و زندانهای دیگر دخالت کند و بین دنیای داخل و خارج از محبس هماهنگی بوجود آورد، بلکه هم چنین نامه برای او چون دفترچه‌ی یادداشت اندیشه‌ها، وسیله‌ی تداوم زندگی دو همسر جدا از هم و حتی گاهی آئینه‌ی ذوق ادبی زندانی عمل می‌کند و ذهن او را، چه هنگامی که در انتظار رسیدن نامه روزشماری می‌کند و چه وقتی که برای تهیه و نوشتن نامه‌ی خود نیرو می‌گذارد، پر می‌کند. در این زمینه می‌توان به عبارات مختصری اشاره کرد که همسر زندانی ما پس از دریافت نامه‌های شوهرش در ذیل آنها نوشته و اثرات فوری نامه بر خود یا اوضاع و احوال محیط بند را در آن لحظه ذکر کرده است: «چه دلِ تنگی!» یا «پس از رختشویی، خستگیم را در بُرد» و «برای کشیدنِ جنس به فروشگاه می‌رفتم» و مانند آن. این یادداشتها به ما اجازه می‌دهد که در شرائط عدم دسترسی به نامه‌های متقابل همسر زندانیِ ما، به او، لااقل به تأثیرات مستقیم، نامه‌های فرستنده بر گیرنده پی ببریم، و بدین طریق به اهمیت نقش نامه در زندگی آشنا شویم.

در یك کلام، نامه که در زندگی بیرون از زندان تنها چون یك وسیله‌ی

مبادله‌ی اطلاعات، افکار و احساسات بین افراد عمل می‌نماید، در داخل زندان نقشی محوری می‌یابد و بصورت مهم‌ترین وسیله‌ی ارتباطات زندانی با جهان خارج از بند و عامل پیوند او با گذشته، حال و آینده‌ی خود و دیگران در می‌آید.

سپتامبر ۹۵

پیوست‌ها:

نامه‌ی سوم

۶۵/۱۰/۱۶

... جان، عزیزترینم

سلام! پریشب دریافتِ چهارمین نامه‌ات که چند روز پس از روز تولدت نوشته بودی و هنوز من در حال و هوای آن روز بودم، خاطرات و آرزوهای شیرینی را در ذهن من زنده کرد. امروزها، روز تولد تو بیش از هر چیزی مرا در خود فرو برده بود. به تو، به تولدت، به شور و شوقی که هنگام صحبت از تولد و زایش از خود نشان می‌دادی فکر می‌کردم، و بیاد می‌آوردم تولدِ نوزادانی را که چندی قبل از دستگیری شاهدش بودیم و چقدر دلم می‌خواست بتوانم شرایطی فراهم کنم که تو با تمام علاقه‌ات در تربیت و پرورش آنها بکوشی، و می‌دانم که چه مادر خوبی می‌توانستی باشی، بودی و هستی. و من سعی می‌کنم مجسم کنم و بفهمم که آن نوزادان تا چه حد رشد کرده‌اند. حتماً پس از سه چهار سال، دیگر راه افتاده‌اند، حرف می‌زنند، می‌خندند، می‌گریند، راه می‌روند و در دل اجتماع جاری می‌شوند. مریضی‌هایت چطوره؟ فکر می‌کنم با توجه به ناراحتی‌های اخیر، تشدید شده باشند. از این جهت خیلی نگرانم. چقدر راحت بودم اگر تمام دردهایت را من داشتم، و تو

آنی آسوده می‌بودی. سلام گرمم را به مادرم... خانم و آقا جان برسان و از روی ماه... ببوس. به تمام دوستان و فامیل سلام دارم.

همسرت...

آتش عشقمان هر چه بیشتر و شعله‌ورتر باد

یادداشتِ گیرنده: سه شنبه ۶۵/۱۰/۳۰ ساعت ۵ بدستم رسید. خیلی دلم گرفته بود.

نامه‌ی هشتم

۶۶/۴/۲۴

... جان همسر خوبم

روزت خوش. در طول این چهار ماهی که از امسال می‌گذرد هنوز نامه‌ای از تو نداشته‌ام. نمی‌دانم این نامه بدستت خواهد رسید یا نه. بهر حال به بهانه‌ی نامه ساعتها زندگی مشترکمان را مرور می‌کنم. از اولین روز دیدارمان در آن روز آفتابی کنار منبع آب توی خیابان آذربایجان تا دیدارِ «ملاقات» گونه‌مان در اسفند ماه پارسال، لحظه لحظه‌هایش از ذهنم می‌گذرد؛ آن چنان که نگاه گرمت و صدای زیبایت را به جان حس می‌کنم و یاد مریضی‌هایت تنم را می‌لرزاند. تنها با یاد روحیه‌ی شادت و عشق سرشارت به دشتهای سرسبز و زیبا جانم آرام می‌گیرد. حدود هفده روز است که به بند جدید منتقل شده‌ایم، بندی که مدتی مأوای ...ام بود، بندی که تو روزگارانی را آنجا گذراندی. وقتی که یادت بی‌تابم می‌کند به اتاق ۲ پناه می‌برم، به نرده‌ها چنگ می‌زنم، به تپه‌ها و آسمان و ابرها و به هر آنچه که فکر می‌کنم تو از لای نرده‌ها چشم می‌دوختی و در افکارت غرق می‌شدی خیره می‌شوم و سعی می‌دارم که به افکارت راه یابم. دستهای مهربان و فداکارت را بر قلبم می‌فشارم. سلام و ارادت قلبیم را به آقا و مامان برسان بهر طریقی از وضعیت جسمیت مرا با خبر کن. قلبم با نفسهای تو می‌تپد.

همسرت...

۳۲۵ بند ۲ بالا

یادداشتِ گیرنده: یکشنبه ٦٦/٥/٤ ساعت ده و نیم صبح رسید. بند ۲ــ ۳۲۵ سابق

نامه‌ی نهم

٦٦/۳/۷

عزیز جانم ... خوبم

آخرین نامه‌ای که از تو داشتم آخرین روزهای سال گذشته بود. از آن ببعد کوچکترین خبری از تو ندارم و می‌دانی که چقدر برایم طاقت‌فرساست و می‌دانم که برای تو هم چنین است. وقتی از موعد مقرر رسیدن نامه‌ات می‌گذرد و من در انتظار نامه می‌مانم، یارای هر کاری را از دست می‌دهم و آن وقت به ماه پناه می‌برم، و شبها از لای نرده‌های پنجره به آن چشم می‌دوزم تا از این طریق، نگاهِ خنده‌ناکت را احساس کنم، چرا که می‌دانم تو ابرها را تماشا می‌کنی، به باران و برف و بهمن عشق می‌ورزی، با نگاه‌های گرمت ماه را خرسند می‌سازی، و آنگاه من می‌توانم گل نرگسی را در چهره‌ی برافروخته‌ی ماه ببینم. ولی باز جانم آرام نمی‌گیرد. فکر می‌کنم که کجا می‌توانم باز یابمت. به نامه‌هایت پناه می‌برم، و بارها می‌خوانمشان. آخر سر می‌بینم که باید به دلم و جانم بزگردم که تو در دلم جای داری و ندایت را به گوش دل می‌شنوم: «تا زمانی که قصه‌ی سود و زیان مانع وصل است باید که رنج و تعب عشق را بجان خرید.» جانم آرام می‌گیرد و در تنهایی با تو به گفتگو می‌نشینم که صحبت با تو برایم مایه‌ی زندگی است و افسوس می‌خورم که از لحظه لحظه‌های آن یك سال بهار زندگیمان برای صحبت با تو استفاده نکردم و

گذاشتم که زمان بگذرد. سخت نگران سلامتیت هستم. چند روز پیش در خواب بحال تشنج دیدمت. کاش می‌توانستم تمام دردهایت را بجان بخرم، آن وقت چقدر آسوده می‌بودم. به تمام عزیزانم سلام گرم دارم. یاد نگاه‌هایت همواره سرشارم می‌کند.

همسرت... سالن ۳، اتاق ٦٦

یادداشت گیرنده: پنج‌شنبه ٦٦/٦/١٩ ساعت ٦ عصر رسید. پس از رختشویی خستگی‌ام را به در بُرد.

دو فصل از مهاجرت

مقدمه:

آنچه در زیر می‌خوانید مجموعه‌ی دو متن است که من به فاصله‌ی تقریباً شش سال از یکدیگر نوشته‌ام. متن اول را در ۲۰ مه ۱۹۹۱ خطاب به پدرم نوشتم، اگر چه برایش نفرستادم، و تنها برای بچه‌های «دفترهای شنبه» روخوانی کردم. متن دوم ترجمه‌ی سخنرانی من است در سمپوزیومی بنام «نوشتن در تبعید» که در تاریخ ۲ دسامبر ۹۵ در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی از سوی «مرکز روابط فرهنگی اروپا و آمریکا» به زبان انگلیسی برگزار شد. در این برنامه بجز من یك نویسنده از الجزایر، دو نویسنده و یك شاعر از چین و یك منتقد از روسیه شرکت داشتند.

م. ن
ژانویه‌ی ۹۶

نامه‌ای به پدرم

پدر جان

امروز عصر داشتم به جدا شدنم از وطن فکر می‌کردم و خود بخود به یاد پدر و پدر بزرگت افتادم و میان مهاجرت خود و مهاجرتهایی که شما هر سه داشته‌اید پیوندی دیدم. آقا میرزا ابوتراب در کرمان بر "رکن رابع" شیخی‌ها می‌شورد و از باقری‌ها در مقابل ناطقی‌ها دفاع می‌کند و بعد برای تبلیغ می‌آید به دهکده‌ی "پوده" نزدیك شهرضای اصفهان و بعد مهاجرت پدر تو و خود توست، از پوده به اصفهان. و هیچ یادم نمی‌رود که می‌گفتی آن موقع سه سالت بوده و سرت یکی از آن کلاه‌های نمدی بوده گرفتار بچه‌های تخس اصفهانی می‌شوی. یکی کلاهت را می‌قاپد و دیگران آنرا دست رشته می‌کنند و همین‌طور که تو دنبال کلاهت می‌دویده‌ای برایت می‌خوانده‌اند:

کلاه نمدی خنده داره

توش برینی مزه داره

یادم نمی‌آید که بالاخره با کلاه نمدیت چه کرده بودی ولی می‌دانم که دل شکسته شده و دائماً دلت هوای پوده را داشته و نمی‌توانسته‌ای با شهر و شهری‌ها اخت شوی، و حال من اینجا نشسته‌ام در لس‌آنجلس و بعد از هشت سال دوری از وطن هنوز نمی‌دانم که کلاه نمدیم را کجا گذاشته‌ام و چه کسانی دارند آنرا دست رشته می‌کنند و آیا اصلاً می‌توانم بین خودم و تو پیوندی ببینم، و شباهتها و تفاوتهایمان چیست؟

ما هر دو از زادبوم خود جدا می‌شویم و از جای کوچك می‌آئیم به جای بزرگ. تو در اصفهان با لهجه‌ی پوده‌ای حرف می‌زنی و من هم انگلیسی را هنوز که هنوز است با لهجه ادا می‌کنم و همچو که با پوزخندی روبرو می‌شوم به تته پته می‌افتم. تو قیافه‌ات متفاوت بوده و کلاه نمدی سر می‌گذاشته‌ای و من اگر چه کلاه نمدی ندارم ولی مویم

سیاه است و قیافه‌ام خاورمیانه‌ای. من از وطن کنده شدم یعنی نمی‌خواستم که بیایم. مجبورم کردند. در مورد تو نمی‌دانم. می‌دانم که پدرت آمیرزا عبدالجواد، حکیم باشی ده بوده و در اصفهان کارمند ثبت احوال می‌شود و تو که پسر او بوده‌ای لابد سختت بوده که از ده بیایی به شهر ولی حتماً پس از مدتی کوتاه عادت کرده‌ای و دلت در شهر آرام گرفته. تازه هر وقت که دلت هوای پوده را می‌کرده می‌توانسته‌ای برگردی و دیداری تازه کنی. ولی من نه. نمی‌توانم و همین نفس نتوانستن عذابم می‌دهد. تو سه سالت بوده و با خانواده‌ات آمده بودی و در اصفهان هم خویش و قوم داشته‌ای. من هم البته با عصمت آمدم و بعد هم برادرم حمید را دیدم و دوست و آشنا هم زیاد داریم و در سه سال گذشته نیز با پسرم آزاد هستم. با این همه وقتی بر می‌گردم و به این هشت سال نگاه می‌کنم می‌بینم که تك و تنها مانده‌ام. تو مدارج ترقی را یك به یك طی می‌کنی و بعد می‌روی تهران دانشکده‌ی پزشکی و با عنوان دکتر بر می‌گردی اصفهان و بصورت بزرگ فامیل در می‌آیی. و از لحاظ شهرت و ثروت یك سر و گردن از پدرت بالاتر می‌ایستی. ولی من اینجا چه کرده‌ام؟ هنوز هم همان لیسانس تاریخ دانشگاه تهران به گردنم آویزان است و با کمك دولتی زندگی می‌کنم. آن جنبش سیاسی که به آن تعلق داشتم از هم پاشیده و دیگر آن موضع و آوازه‌ای را که آن زمان داشتم ندارم. کارم شاعری و نویسندگی است ولی در دیار انگلیسی زبان به زبان فارسی. نه آثارم در وطن پخش می‌شوند و نه در جامعه‌ی فارسی زبان اینجا استقبالی می‌یابم. تو ارزشهایی برای خود دست و پا کردی و زندگیت را روی آنها بنا کردی و با وجود کنکاشها و تردیدهایی اینجا و آنجا به راه خود رفتی و می‌روی. من دو و شاید هم سه بار تا کنون ارزش‌هایم را از ریشه مورد سئوال قرار داده‌ام و دیگر دریافته‌ام که نمی‌خواهم به هیچ ارزش ثابتی تکیه کنم و یا شاید می‌ترسم که تکیه کنم. نمی‌دانم اصلاً کار درستی است که خودم را با تو مقایسه کنم و ببینم که

ترازوی تو از من سنگین‌تر است یا نه. ولی تو و کفهٔ نُه تا بچه‌ات و خانه‌ی دو یا سه طبقه‌ات و پُست استادی دانشگاهت و مطب دکتریت و کتابهایت و چند زبانی که می‌دانی از من یك آدم تك و تنهای تبعیدی بدون خانواده، بدون شغل مسلماً سنگین‌تر است. آنقدر کفه‌ی ترازوی من سبك است که احساس سبکباری می‌کنم و دلم می‌خواهد پرواز کنم به آسمانها و میان ستاره‌ها تاب بخورم. ولی نمی‌دانم چرا گاهی اوقات حسرتم می‌گیرد و دلم می‌خواهد خودم را محکم یك جا بند بکنم و از این طرف ترازو شیرجه بزنم به کفه‌ی تو، جایی که محل ثابت‌هاست و سنگین‌هاست و کسانی که به زمین بسته شده‌اند و ارزشهایشان مشخص و محترم است و راهشان کوبیده و هموار. ببین تو رفتی دنبال ارزشهای خودت و پزشك شدی و علائق فکری و مذهبیت را نیز دنبال کردی و روی آنها ماندی. من مارکسیست بودم. شروع کردم به نقدش. از آن بیرون آمدم. حقیقت این است که احساس خوبی دارم زیرا این نیست که رها کرده باشم یا بریده باشم نه من فراتر رفته‌ام ولی دلم قرص نیست و زیر پایم سفت نیست. تو رفتی خانواده تشکیل دادی ـ نُه تا بچه و بعد بچه‌هایت بچه‌دار شدند و نوه‌هایت و نبیره‌هایت را دیدی. درست که داغ پسرت سعید را هم دیدی و داغ‌ها و مصیبت‌های دیگر ولی خانواده برایت کانونی گرم با مرزهایی مشخص بود. من چه کردم؟ عصمت و من از یکدیگر جدا زندگی می‌کنیم. یك روز من آزاد را نگه می‌دارم یك روز او. رابطه‌مان خوب است. پیش خودمان می‌گوئیم آیه نیامده که دو یار باید زیر یك سقف زندگی کنند و حتی اگر از هم بگسلیم چرا نتوانیم بچه را مشترکاً نگه داریم؟ خوب، اینطوری بد نیست برای دوتامان. هم استقلال داریم و هم هر وقت دلمان برای یکدیگر تنگ می‌شود به دیدار هم می‌رویم. بچه هم که از دو طرف محبت می‌بیند و دعوا و مناقشه در کار نیست. ولی با این همه این رابطه‌ی نوین ثابت نیست، قائم نیست و زیر پایمان سفت نیست و دلمان قرص نیست. تو پزشك شدی و درآمدت

خوب بود و هست. ولی من چه؟ هنوز هم با کمك دولتی زندگی می‌کنم و پیش خودم حساب می‌کنم که اگر بروم سر کار درآمدم بیشتر از مقرری فعلیم نمی‌شود. پس بهمین می‌چسبم و می‌گویم لااقل اینطوری می‌توانم به علاقه‌ی فکریم برسم. از وقتی هم که آمده‌ام غالباً کلاسهایی گرفته‌ام که مورد علاقه‌ام بوده ولی از آنجا که نمی‌توانم ریز نمراتم را از دانشگاه تهران بگیرم هنوز نتوانسته‌ام لااقل فوق لیسانسی دست و پا کنم. (۱) این است که وقتی سئوال می‌کنند «کارت چیست؟» مجبورم بگویم بیکار، «درآمدت از کجاست؟» از گدایی دولتی. این یعنی خفت. این یعنی خواری. می‌توانم بگویم گور پدرشان و می‌گویم. چرا که من عقیم نیستم و زندگیم آکنده از خلاقیت است ولی با وجود این همیشه نمی‌توانم توی خودم و برای خودم زندگی کنم. آن موقع است که احساس می‌کنم بدون مدرك و شغل و ثروتی آینده‌ی پسرم ناروشن است و خون خونم را می‌خورد. با حرفه‌ی شاعری چه بکنم؟ می‌دانم که اگر می‌خواهم اینجا بمانم باید به انگلیسی بنویسم و اگر می‌خواهم فارسی بگویم جایم در ایران است و این فارسی که من با آن حرف می‌زنم فارسی مهاجرین است و جداست از فارسی درون مرز. می‌دانی که در شعر اصل موضوع حس کردن کلمه‌هاست و من که هنوز کلمات انگلیسی را زندگی نکرده‌ام چگونه با آنها شعر بگویم؟ و اگر هم بخواهم این تمایل را در خود ایجاد کنم از این می‌ترسم که از شعر خودی دور شوم و دلم نمی‌خواهد. یك مانع درونی وجود دارد. و گرنه انگلیسیم بد نیست. از شعر گفتن لذت می‌برم و به کار خود ارج می‌گزارم ولی فقط برای دل خودم نیست که می‌گویم و چون این توجه را از دیگران نمی‌بینم غمگین می‌شوم. و تازه اگر بخواهم در این محیط بمانم حس کردن با کلمات فارسی را از کجا بیاورم؟ همه‌اش از خاطره‌ها؟ این می‌شود خیالبافی محض. زیر این سئوالات خفه می‌شوم و به تو غبطه می‌خورم. تو از شغلت رضایت داری و مردم از تو. احساس می‌کنی که به مردم خدمت می‌کنی و آنها هم این قدردانی را با

نگاه و زبان و پول نشان می‌دهند و همین به تو رضایت می‌دهد.

نمی‌دانم! شاید من هم مثل پدر بزرگت آمیزابوتراب یاغی شوم و مثل او که از کرمان آمد به پوده‌ی کوچك از این لس‌آنجلس خراب شده برگردم به اصفهان. گیرم که اینطور بشود آن وقت با پسرم چه کنم که اینجا بزرگ شده. مگر می‌شود او را مجبور کرد که از زادبوم خود جدا شود؟ شاید هم بشود ـ نه؟ همانطور که مرا جدا کردند. من وامانده نیستم و احساس واماندگی نمی‌کنم. ارزش‌های جدید زیادی یافته‌ام و فضاهای تازه ای دیده‌ام و تجربه‌های نوی داشته‌ام که تو نداشته‌ای. لحظات زیادی هست که از زندگی خود راضیم و می‌بینم که چیزهای خوبی آفریده‌ام ولی بعد دوباره آن حالات یقه‌ام را می‌گیرند و از خودم می‌پرسم کی هستم و کجا هستم و کلاه نمدی مرا چه کسی برداشته و چه کسانی با آن دست رشته می‌کنند؟ اداره‌ی مهاجرت آمریکاست؟ نامه‌های سراپا کثافت اداره‌ی گدایی دولتی است؟ کاغذهای عدم قبولی از دانشگاه‌های اینجاست چرا که من ریز نمرات لیسانسم را ندارم؟ عدم استقبال مردم از کار فرهنگی است؟ خودم هستم که یقه‌ی دریده‌ام را رها نمی‌کنم و یا تو هستی که چنان نمونه‌ای از خود در مقابل ما قرار دادی که گذشتن از آن آسان نباشد؟ اصلاً من کیستم و چرا احتیاج به کلاه نمدی دارم و اصلاً چنین کلاهِ نمدینی داشته‌ام که حالا ادعای از دست دادنش را می‌کنم؟ و چرا هی بین خود و پدرم مقایسه می‌کنم و چرا این قدر احساس عقده می‌کنم؟ گور پدر این حرفها. و بعد غروب که می‌شود و من صندلیم را می‌گذارم توی این ایوان و فکر می‌کنم به ایران و آن خانه‌ی بزرگ با شب‌ها و شب‌بوهای تازه اش و حوض آب آبیش و چنارهایش، می‌بینم که بین خودم و تو پیوندی هست.

۲۰ مه ۱۹۹۱

---

(۱) امروز باید اضافه کنم که دکترایم را گرفته‌ام (بهار ۹۶)

خواننده‌ای درون من

در مثلثِ نویسنده، متن و خواننده، خواننده نیرویی خدایی دارد، زیرا اگر او متن را نخواند، هیچ چیز به وجود نخواهد آمد و نویسنده درون حروف بی‌جانِ متن خود گرفتار می‌ماند. بعلاوه آغاز کارِ خواننده به پایانِ نگارش متن موکول نمی‌شود بلکه نویسنده بمحض اینکه قلم بر می‌گیرد خواننده‌ی خود را در ذهن دارد و تصویر خواننده هرگز در جریان کار نگارش ناپدید نمی‌شود. به عبارت دیگر، هر نویسنده، درون خود خواننده‌ای دارد که نه تنها به او گوش می‌دهد بلکه هم‌چنین با او سخن می‌گوید، و حتی گاهی چون همبازی خیالی کودکان، دارای نام است.

وقتی که من از کشور خود ایران در سال ۱۹۸۳ گریختم، خواننده‌ی خود را با خود به خارج آوردم. من بعنوان یك پناهنده‌ی سیاسی چیزهای تازه‌ای را در ترکیه، فرانسه و آمریکا تجربه کردم و با این وجود برای نیم دهه هر زمان که قلم بدست گرفتم تا بعنوان شاعر و نویسنده چیزی بنویسم، خواننده‌ای را در ذهن داشتم که اگر چه با من به خارج آمده بود، هنوز در تهران زندگی می‌کرد، تنها به فارسی حرف می‌زد، غذای ایرانی می‌خورد و تنها در چارچوب فرهنگ ایرانی فکر می‌کرد. گواه این مدعا را می‌توان در دومین مجموعه‌ی شعر من "پس از خاموشی" یافت که حاوی ۱۰۳ شعر است که من در خلال یك انفجار هنری چهار ماهه از ۲۲ دسامبر ۸۵ تا ۲۳ آوریل سال بعد در لوس‌آنجلس نوشته‌ام. به استثنای کمتر از ده شعر که من بعداً درباره‌ی آنها سخن خواهم گفت، بقیه‌ی اشعار این مجموعه راجع به "موقعیت" من نسبت به ایران در گذشته و حال نوشته شده‌اند. شاعر هنوز گرفتار شبح انقلابی‌ست که بدست حکومتی تازه از ریا و زور در هم کوبیده شد. او

می‌کوشد تا به یارانش جان دهد، آنها که در خیابان کشته شدند یا در زندانها یکی پس از دیگری به جوخه‌های تیرباران سپرده شدند، و بعنوان یك متفکر بر آن است تا از چهارچوب اندیشه‌ی مارکسیسم سنتی فراتر رود و آن را با افزودن انسانگرایی رقیق‌تر سازد و بر هر مفهوم فلسفی و اجتماعی چون دولت، کار، سازمان، پیشرفت و جنسیت درنگ ورزد. تن من در لوس‌آنجلس می‌زیست، ولی روح من هنوز در ویرانه‌های انقلابی شکست خورده در ایران سیر می‌کرد.

در میان شعرهای اندکی که من در این مجموعه درباره‌ی موقعیت جدیدم بعنوان یك مهاجر نوشته‌ام، نمی‌توان حتی یك شعر یافت که برای آن خواننده‌ی تهرانی درون من سروده نشده باشد. در واقع من ناخودآگاه می‌کوشیدم تا او مرا بعنوان یك مهاجر تصور نکند. چه بدین طریق که ویژگیهای زندگی در لوس‌آنجلس را از شعرهایم حذف کنم، چه بدین صورت که میان آنها و خصوصیات زندگی در تهران مقایسه‌ای به عمل آورم. بعنوان مثال در شعر اول کتاب که «خطاب به دریا» نامیده شده کوچکترین اشاره‌ای به ساحل اقیانوس آرام که من در آن ایام در کنار آن زندگی می‌کردم دیده نمی‌شود تو گویی این شعر می‌توانست بهمان آسانی در ساحل شنی دریای خزر نیز نوشته شود. در شعر دیگری به «در سالن تشریح» که من به دکتر مارکس تقدیم کرده‌ام زیرا در آن کوشیده‌ام تا اندیشه‌ی او درباره‌ی فتیشیسم کالایی را تشریح کنم، خواننده با جوانب آشنای یك سوپر مارکت آمریکایی چون «لاکی» یا «رالف» روبرو می‌شود اما گفتگوی خیالی میان تولید کنندگان فرآورده‌ها با لهجه‌ی غلیظ فارسی صورت می‌گیرد. کشاورزانی که کلم، طالبی و انگور تولید کرده‌اند در حومه‌ی تهران زندگی می‌کنند و حتی نامهای آن منطقه را یدك می‌کشند. در دو شعر «حرف مردم» و «رفع نیاز» که به ترتیب یك زندگی ناشاد زناشویی و رابطه‌ای بهره‌جویانه مابین دو هم اتاقی را نشان می‌دهند، خواننده کوچکترین اشاره‌ای به زندگی در

لوس‌آنجلس که این شعرها بر پایه‌ی آن نگارش شده نمی‌یابد. در دو شعر «نامه‌ای از ایران به امریکا» و «خانه و خیابان» نویسنده برای نخستین بار کلمه‌ی «لوس‌آنجلس» را بکار می‌برد. با این وجود او قادر نیست که آزادنه از موقعیت تازه‌ی زندگی خود سخن بگوید و بلافاصله آنرا با زندگی سابقش در ایران مقایسه می‌کند. در شعر «کس و بی‌کسی» شاعر از مردم بی‌خانه سخن می‌گوید ولی این بار نیز اشاره‌ای به خیابان‌گردهای لوس‌آنجلس نمی‌شود و تنها به مسأله‌ی بی‌خانمانها از زاویه‌ی تئوری مارکسیستی ارتش ذخیره‌ی نیروی کار نظر کرده می‌شود. در یك شعر روایی بلند بنام «تب تبعید» من خود را چون یك پناهنده می‌بینم و برای خواننده‌ام در تهران به شرح ماجرای فرار خود به ترکیه، فرانسه و آمریکا می‌پردازم. در آخرین بند این شعر ناخودآگاه خود را از خطر انکار موقعیت جدید خود بعنوان یك مهاجر بر حذر می‌دارم و علیه گرفتار شدن در تار و پود خاطره‌ها و حسرت به گذشته بخود نهیب می‌زنم:

در این سه سال
شُش‌هایم از هوای تازه، پُر شد
ولی تب تبعیدم نمی‌ریزد
ای وای اگر چون کولیان مهاجر
اسیر گاری خاطره‌هایم گردم.

چنین بنظر می‌رسد که پس از این دفتر شعر که در خارج چاپ کردم خواننده‌ی درون من بتدریج با موقعیت تازه‌اش کنار می‌آید و خود را چون فردی که در آمریکا زندگی می‌کند می‌بیند، هم میراث فرهنگی و هم هویت تازه‌ی خود را ارج می‌گذارد. در مجموعه‌ی «اندوه مرز» چاپ شده در سال ۸۹ سهم شعرهایی که موقعیت تازه را تصویر می‌کنند بنحو قابل ملاحظه‌ای افزایش یافته است. در شعر بسیار بلندی که به پسر نوزادم «آزاد» تقدیم کرده‌ام نه تنها من جهان دوزبانه‌ام را با افزودن نقل

قولهایی به انگلیسی در بدنه‌ی متن فارسی ترسیم می‌کنم، بلکه همچنین پسرم را چون ریشه‌ی تازه‌ای می‌بینم که در وطن دوم من نمو می‌کند. در مجموعه‌ی بعدی بنام «شعرهای ونیسی» که در سال ۹۱ چاپ شده خواننده به جوانب گوناگون زندگی در شهرك ساحلی ونیس آشنا می‌شود، جایی که من برای هفت سال در آن زندگی کردم.

نقطه‌ی عطف در این سفر طولانی از قلمرو انکارِ خود به خطه‌ی پذیرش و انطباق، شعر بلندی است که من در ۱۲ ژانویه ۹٤ بنام «آه لوس‌آنجلس» نوشتم، در مجله‌ی ادبی «دفترهای شنبه» که خود یکی از ویراستاران آن هستم چاپ کردم. این شعر بلند با این بند آغاز می‌شود:

آه لوس‌آنجلس
ترا چون شهر خود می‌پذیرم
و پس از ده سال با تو آشتی می‌کنم.

خواننده‌ای که من با خود هنگامی که سوار بر اسب از منطقه‌ی کردنشین میان ایران و ترکیه می‌گریختم با خود حمل می‌کردم دگرگون شده است. او دیگر نمی‌خواهد با حسرت نسبت به گذشته زندگی کند و در جستجوی هویتی تازه در اینجاست. با این همه، امروزه، وقتی که به عقب می‌نگرم از اینکه درباره‌ی انقلاب از دست رفته یا غم غربت شعر نوشتم افسوس نمی‌خورم. من در این شعرها خود و هزاران تن از نسل خود را می‌بینم که در زندان تیرباران شدند یا هنوز در ایران با وحشت زندگی می‌کنند یا چون من در جستجوی آزادی از وطن گریخته‌اند.

اودیسه یا انه ئید؟

نگاهی به شعر منصور خاکسار

«لس‌آنجلسی‌ها» مجموعه‌ی بیست و سه شعر بهم پیوسته است که اخیراً از سوی منصور خاکسار در آمریکا منتشر شده است. هنگامی که این دفتر را با مجموعه‌ی قبلی منصور «قصیده‌ی سفری در مه» ۱۹۹۳ مقایسه می‌کنیم * در می‌یابیم که شاعر چه از لحاظ زبان و چه از لحاظ بیان هویت فردی فراتر رفته است. اگر چه هنوز هم به ترکیبات نامأنوس و تشبیهات تصنعی چون «ناخن شخوده» و «خلیده خیز» (ص ٦) بر می‌خوریم؛ ولی من‌حیث‌المجموع زبان ساده‌تر و بی‌پیرایه‌تر شده است. به علاوه، هنگامی که خواننده کتاب را به پایان می‌رساند در ذهن خود تصاویری رنگارنگ و تأثیرگذار از دنیای فردی شاعر باز می‌یابد، از کودکی که به دنبال سنجاقکی می‌دود:

هی هابی می‌کشم
و پا برهنه دنبالش می‌کنم
گوبی پرنده‌ی آتشم
و در حیطه‌ی تصرف اویم (ص ۸)

یا مردی که خود را چون دفتری ورق خورده می‌یابد:

به دفتری ورق زده می‌مانم
که هیچ چیزم نهان نیست
گذشته‌ای ویرانم
از قبیله‌ای دور
که نخل‌هایش
عریانم می‌کنند (ص ۳۳)

از «مهاجری خوابگرد» که صدای خود را روی پیام‌گیر تلفن بسختی

می‌شناسد:

صدای خودم
یا صدای شبیه به خودم را
از پیامگیر
می‌شنوم
و در می‌مانم
از خفآوای خسته‌ای
که گریبانم را رها نمی‌کند. (ص ۲۸)

یا شاعری که در وصف برهنگی بی‌پروا سخن می‌گوید:

مژه بر نمی‌دارم
به اختیار
از خم ابرو
و بی‌پردگی چشم
و لغزش ترمه‌ای به کوتاهیِ نفس
بر پستان (ص ٦٦)

اگر شاعر دفتر خود را «لس‌آنجلسی‌ها» نمی‌نامید و این انتظار را در خواننده به وجود نمی‌آورد که در این کتاب با فضای شهر لس‌آنجلس ـ دریا، ساحل، خیابان و بالاخره آدمها و فرهنگهای متفاوت موجود در آن روبروست، کار تمام بود و خواننده پس از «قصیده‌ی سفری در مه» که حکایت رانده شدن شاعری مبارز از زادگاه خود بود، اکنون با دفتری روبرو می‌شد که شرح سفر درونی‌ی مهاجری تنها را در بر دارد. آنچه بیشتر در این دفتر خودنمایی می‌کند جدایی شاعر از مکان در غربت اوست، و کوشش منصور در آوردن چند نمونه چون: «می‌دانم که قرمطی‌ام در Third strerrt» (ص ۲۰) یا «اوراقی که در سن پدرو گم شد» (ص ۳۱) به نتیجه نمی‌رسد و او همچنان در بند ذهن تنهای خود می‌ماند. حتی شعر آخر کتاب که به وصف اعتراض کارگران مهاجر

اسپانیولی زبان اختصاص داده شده پیش از این که بیان آشتی شاعر با لس‌آنجلس باشد، انسان را بیاد شعرهای سیاسی‌ی سابق منصور (چون «کارنامه‌ی خون») می‌اندازد که «من» شاعر در «ما»ی جمعیت گم شده و شعار جای شعر را گرفته است:

فرا باشی یك نفس
که گویی
از یك دهان شنیدنی‌ست
و در حافظه‌ی تلخ من دست می‌برد
صف شادی
که شانه از افق
فراتر می‌کشد (ص ۸۱)

در میان شاعران ایرانی که در این دو دهه به مهاجرت آمده و در کشورهای گوناگون اروپایی، آمریکایی، آسیایی و حتی قاره‌ی استرالیا پراکنده شده‌اند، نسبت به مسأله‌ی مهاجرت بطور کلی دو گرایش دیده می‌شود: دسته‌ای در غم جدایی از وطن باقی مانده‌اند و به هیچ وجه نمی‌خواهند یا نمی‌توانند نسبت به جامعه‌ی میزبان عنایتی نشان دهند. در مقابل، گرایشی قرار دارد که خواهان آشتی با محیط تازه است و از آن ابا ندارد که در خاك نو ریشه بدواند. البته تمیز این دو گرایش نباید موجب آن شود که خواننده ابعاد این افتراق را بیش از آنچه در واقعیت هست در نظر گیرد. بیشتر شاعران ما، مثل هر شخص مهاجر گاهی غربت‌زده می‌شوند و گاهی بر عکس مجبورند که نسبت به وطن دوم خود مثبت فکر کنند و خود را با آن تطبیق دهند. در نتیجه نوسان بین این دو گرایش بیشتر یك قاعده است تا استثناء و در آثار هر شاعری می‌توان نمونه‌های غربت‌زده و انطباق‌جویانه را یك جا یافت.

با این وجود، اگر بخواهیم برای هر یك از این دو گرایش نمونه‌های نوعی بیابیم، می‌توان برای گرایش اول «زمین و زمان» اثر نادر نادرپور

(۱۹۹۶) و برای گرایش دوم «شعرهای ونیسی» (۱۹۹۱) و بخصوص شعرهای پس از آن چون «آه لس‌آنجلس» (۱۹۹٤) سروده‌ی مجید نفیسی را نام برد.

عنوانِ کتاب «زمین و زمان» با ظرافت تمام، موضوع آن را نشان می‌دهد: از یك طرف شاعر از سرزمین مادری خود جدا شده و به شهری اهریمنی که به نادرست «شهر فرشتگان» نامیده شده، افتاده است:

این شهر در نگاه حریص زمینیان
جای فرشته‌هاست
اما جهنمی‌ست به زیبایی بهشت
کز ابتدای خلقتِ موهومِ کائنات
ابلیس را به خلقت خود راه داده است
وین آدمی‌وشان که در آن خانه کرده‌اند
ـ غافل ز سرنوشت نیاکان خویشتن
در آرزوی میوه‌ی ممنوع دیگرند. (ص ۱۲٦)

از سوی دیگر شاعر خود را محروم از طراوتِ جوانی می‌بیند و چهره‌ی پیر خود را در آینه باز نمی‌شناسد:

دشمن من جا گزیده در بدن من
نفرت من بیش کرده نخوت او را
بر سر آنست کز تنم بکند پوست
تا بستایم همیشه قدرت او را
وای که چون از درون من بدر آید
آینه حس می‌کند کراهت او را
جمجمه‌ای با دو چشمخانه‌ی خالی‌ست
وین همه زشتی فزوده هیبت او را
اسکلتی پیر زاده می‌شود از من
منتظرم ساعت ولادت او را (ص٤٦)

او بجای اینکه دوره‌ی پیری را چون حلقه‌ای طبیعی از زندگی ببیند که مانند برگهای زرد پائیزی زیبایی خود را داراست، بر عکس در پیری جز زشتی و تباهی باز نمی‌شناسد. پیری و غربت دو حلقه‌ی پیوسته هستند که شاعر را از سرچشمه‌ی حیات جدا کرده‌اند.

در «شعرهای ونیسی» شاعر به تصویر زندگی در شهرکِ ساحلیِ ونیس در کرانه‌ی اقیانوس آرام دست می‌زند، و خواننده مطالعه‌ی تاریخی شعرها به فرآیند تدریجی انطباق شاعر با محیط تازه پی می‌برد. البته این کار به سادگی صورت نمی‌گیرد و آکنده از پرسش‌های گزنده است:

در تو کیستی مانده‌ام
و از چه می‌خواهی آکنده‌ام (ص ۸۵)

با وجود این در شعرهای پس از این دفتر، از جمله در «آه لس‌آنجلس» مندرج در دفتر دوم از دفترهای شنبه می‌توان این حس تسلیم و پذیرش را یافت:

آه لس‌آنجلس!
تو را چون شهر خود می‌پذیرم
و پس از ده سال با تو آشتی می‌کنم. (ص ۲۱)

بازگشت به وطن یا پی‌افکندن وطنی تازه در غربت؟ این سئوالی نیست که تنها برای شاعران ایرانی در مهاجرت طرح شده باشد و در فرهنگهای مختلف دیده می‌شود. نمونه‌ی بارز آن را می‌توان در ادبیات یونان و روم باستان مشاهده کرد. هومر در «ایلیاد» از لشکر کشی یونانیان به شهر تروا در آسیای صغیر سخن می‌گوید. آنها پس از نه سال محاصره‌ی این شهر عاقبت موفق به فتح آن می‌شوند، اما در راه بازگشت به وطن بر سر غنائم جنگی به منازعه با یکدیگر می‌پردازند. رهبر آنها آگاممنون کشته می‌شود و سردار دیگر اولیس برای بازگشت به زادگاه خود اتیاك و گوشمالی مردانی که در غیاب او به آزادر همسرش پنه‌لوپ و پسرش تلماك دست زده‌اند به‌کوشش می‌پردازد. «اودیسه» در

واقع داستان تحقق آرزوی یك تبعیدی برای بازگشت به وطن خویش و انتقام از غاصبین است.

در مقابل هومر یونانی، ویرژیل رومی قرار دارد که در حماسه‌ی منظوم خود «انه‌ئید» به داستان رانده شدن جنگجویان شهر تروا از سرزمین مادری و مهاجرت آنها به ایتالیا می‌پردازد. این شکست خوردگان به رهبری سردار خود انه‌اس در سرزمین تازه، وطنی نو پی می‌افکنند و به ویرژیل رومی فرصت می‌دهند تا برای امپراتوری روم پیشینه‌ای افسانه‌ای بسازد.

«اودیسه» و «انه‌ئید» در ادبیات غرب هر دو اثری ماندنی هستند و با وجود پاسخ‌های متفاوتی که به پرسش بنیادی انسان مهاجر، یعنی بازگشت به وطن یا استقرار وطنی تازه در غربت می‌دهند، هر دو به دل آدمی راه می‌یابند. به عبارت دیگر، هیچ یك از این دو پرسش نسبت بیکدیگر برتری ندارد و هر شخص مهاجر باید با توجه به موقعیت فردی خود به آن جواب دهد. آنچه باقی می‌ماند فقط یك ارزشیابی ادبی‌ست: آیا شاعر غربت‌زده توانسته غم دوری از وطن را به قالبی زیبا و پراحساس فرو ریزد و آیا شاعر آشتی‌جو توان آن را یافته که انطباق جویی خود را با جامعه‌ی میزبان به قالبی هنری در آورد؟ منصور خاکسار با دادن نام «لس‌آنجلسی‌ها» به کتاب خود این انتظار را در خواننده به وجود می‌آورد که او با شعرهایی انطباق‌جویانه با جامعه‌ی میزبان روبروست. حال این که در واقعیت شاعر در محیط تازه همچنان خود را بیگانه حس می‌کند و تحمیل بینش انطباق جویانه بر کتاب از حد یك جانبداری مافوق هنری فراتر نمی‌رود. اگر این پرده‌ی عاریتی را کنار بزنیم شعرهای این دفتر می‌توانند با خواننده بی‌پرده‌تر سخن بگویند.

ژانویه ۹۸

*) رجوع کنید به مقاله‌ی مفصلی که من بر کتاب فوق نوشته‌ام بنام فردیت و سفری در مه

مارکس، نه چون یک پیشوا

توضیح:

پس از شروع سرکوب خونین تابستان ۱۳۶۰ به فواصل زمانی مختلف، موضوع کنار گذاشتن کار عملی و پرداختن به کار تئوریك در داخل اکثر جریانات چپ ایران مطرح گردید. من نیز در جزوه‌ی «گذشته چراغ راه آینده» که در اسفند ماه همانسال در تهران نوشتم به گرایش فوق پیوستم. تا مدت دو سال و نیم از آن تاریخ کار من مطالعه و ارزیابی از آثار مربوط به انقلاب اکتبر و ساختمان سوسیالیسم در شوروی بود. اما در اوائل سال ۱۹۸۵ به مطالعه‌ی مجدد کتابهای مارکس و آثار برخی از ناقدین اندیشه‌ی او کشیده شدم. و جرأت آنرا یافتم که ماحصل این مطالعات را بصورت گفتارهایی کوتاه از ژوئیه ۸۵ تا نوامبر ۸۶ در معرض برخورد برخی از دوستان قرار دهم. این ارزیابی از کتابهای مارکس البته هنوز تمام نشده و ادامه دارد.

متونی که از این پس تحت عنوان مارکس، نه چون یك پیشوا انتشار می‌یابد نسخه‌ی حك و اصلاح شده و در برخی موارد کاملاً تجدید نظر شده‌ی آن گفتارهاست. ذکر دو نکته را در پایان لازم می‌دانم:

اولاً در این متون بیشتر به طرح نظریات خود پرداخته و تفضیل آنها را به آینده موکول می‌کنم. ثانیاً در همه جا نقل قولها نقل به معنی هستند و فقط نام کتابها بعنوان مرجع آمده و نه شماره‌ی صفحات. این امر البته از مستند بودن اثر می‌کاهد ولی طبیعت طرح‌گونه‌ی این متون اجازه موشکافی بیشتر را نمی‌دهد. امیدوارم که در متن تفضیلی بتوانم به رفع این نقیصه بپردازم.

نوامبر ۱۹۸۷ م. ن.

هنگامی که نهضتهای اجتماعی دچار بحران می‌شوند، معمولاً ساز بازگشت به تئوری نواخته می‌شود. هر چه دامنه‌ی این بحران عمیق‌تر باشد آوای آن ساز بلندتر است. جنبش چپ در ایران در سالهای اخیر نمونه‌ی بارز این پدیده است. گروگانگیری سفارت و آغاز جنگ ایران_عراق فقط این ساز را کوك کرد ولی با آغاز سرکوب بزرگ در تابستان ۱۳۶۰ صدای این ساز همه جا شنیده شد: باید به سرچشمه باز گشت، باید تئوری مارکسیستی را کاوید، باید آنرا مطالعه و نقد کرد.

«بازگشت به سرچشمه»، دیر یا زود ما را به یکی از آثار اولیهٔ مارکس یعنی "دستنوشته‌های فلسفی_اقتصادی پاریس ۱۸٤٤" می‌کشاند؛ هنگامی که بروز بحران در یك نهضت فکری دیگر یعنی جنبش هگلیهای جوان، آب در خوابگهٔ مورچگان ریخته و مارکس را به کالبدشکافی هگل و منتقدین رادیکال او کشانیده بود. به دلیلی که نمی‌دانیم این دستنوشته‌ها تا اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ منتشر نشد و فقط با تشدید بحران در جنبش جهانی کمونیستی پس از جنگ دوم جهانی در دو دهه‌ی پنجاه و شصت بود که عنایت به این اثر در شرق و غرب بالا گرفت. شورش در جمهوری دموکراتیك آلمان ۱۹۵۳، انقلاب در مجارستان ۱۹۵٦، بهار پراگ ۱۹٦۸، انقلاب کوبا و انقلاب فرهنگی چین در دهه‌ی شصت همه و همه ولایتِ دولت، حزب و مکتب مارکسیستی را زیر سئوال برد و موضوع رابطه‌ی اومانیسم و مارکسیسم را برجسته کرد. در پاسخ به این موضوع مکاتب مختلف از جمله مکتب بوداپست لوکاچ در مجارستان، اگزیستانسیالیسم سارتر و استروکتورالیسم لویی آلتوسر در فرانسه، مکتب دلاولپو در ایتالیا، هربرت مارکوزه، اریك فرام و رایا دونایفسکایا در آمریکا، همه دستنوشته‌های پاریس مارکس را ورق ورق کردند. نتیجهٔ این کالبدشکافی احیا و حفظ مکتب شد _منتها از دو جهت مختلف: گروهی

چون لویی آلتوسر امانیسم و دستنوشته‌های اومانیستی مارکس را مانعی شمردند که مارکس جوان فقط با گذشتن از آن می‌توانست به ماتریالیسم تاریخی دست یابد، و گروهی چون کولتی و دونایفسکایا برعکس آنها را سنگ بنای مارکسیسم شمردند و کوشیدند تا آثار بعدی مارکس چون «سرمایه» را در پرتو مضامین دست‌نوشته‌ها دوباره خوانی کنند. در دستهٔ اخیر به نوبهٔ خود دو نوع گرایش از یکدیگر جدا گردید: یکی تفسیر فوئر باخی از نوشته‌ها توسط کولتی که سعی می‌کرد با برجسته کردن اندیشه‌هایی که مارکس در این نوشته‌ها در نقدهای فوئر باخ به، اومانیسم مارکس را مساوی با نفی هگلیسم از جانب او بداند، و دیگر تفسیر هگلی از دستنوشته‌ها توسط دنایفسکایا که بر عکس سعی می‌کرد با برجسته کردن اندیشه‌هایی که مارکس از هگل در این دستنوشته‌ها به وام گرفته، مارکسیسم را بعنوان هگلیسم نو معفی نماید. با همهٔ اختلافات آنچه که نزد آلتوسر و کولتی و دونایفسکایا یکسان است همانا برخورد مکتبی و غیرانتقادی آنها به اندیشهٔ مارکس می‌باشد. یکی میخواهد تئوری او را منحصر به ماتریالیسم تاریخی بداند و هر آنچه را که در اندیشه‌ی او جنبه اومانیستی دارد قلع و قمع نماید؛ دیگری برعکس میخواهد تئوری او را نوعی از اومانیسم بشمارد و هر آنچه را که در اندیشه‌ی او در ستایش ضرورتهای تاریخی، تکنولوژی و قهر سیاسی گفته شده یکسره پاك سازد. اولی مارکس را به روایت «مانیفست کمونیست» میخواند، دومی به روایت دست‌نوشته‌ها. در هر دو مارکس پیغمبری مکتب‌ساز است ـ منتها با دو کتاب مقدس مختلف. هر دو مارکس را چون پیشوایی می‌بینند مقدس و اشتباه‌ناپذیر و نه چون انسانی متفکر که در هر مرحله از فعالیت فکری و عملی خود دچار تغییر شده و آنچه در کتابهای مختلف خود بیان کرده لزوماً با یکدیگر یکسان نیست. نمونه‌ی برخورد انتقادی و نه مکتبی را ما نزد مارکس در سالهای ۴۵ـ۱۸۴۳ می‌بینیم. او تا سال ۴۳ نه تنها خود را کمونیست نمی‌خواند بلکه داعیه‌ی نقد آنرا

داشت. یکبار گفت که در نقد دکترین‌های کهن طالب ایجاد دکترین نوینی نیست تا از پیروان بخواهد که: «حقیقت اینجاست! زانو بزن!» شرکت او در نهضت انتقادی هگلیهای جوان از این جهت نبود که میخواست تفسیری نوین بر متون استاد بنویسد بلکه بر عکس هگل را ایدئولوگ بورژوازی آلمان می‌دید و میخواست با نقد فلسفه و متد تفکر او راه را برای مبارزه‌ی جنبش کارگری در آلمان روشن نماید. (جنبش بافندگان سیلزی در ۱۸٤٤ زنگ بیدارباش این جنبش در آلمان بود) مارکس برای اینکه خود را با جنبش کارگری همداستان نماید می‌بایست به نقد دستگاه فکری هگل و هگلیهای جوان می‌پرداخت. زیرا در غیر این صورت، این دستگاهها بعنوان موانع فکری جلوی این نزدیکی را می‌گرفتند.

نوشته‌های هگل مبهم و بغرنج بود و جنبه‌ی عرفانی و مذهبی داشت. مارکس این ویژگی اندیشه‌ی هگل را محصول عقب‌ماندگی رشد سرمایه‌داری در آلمان و انعکاس سازش بورژوازی با فئودالیسم شمرد. نخست از نقد فلسفه‌ی حقوق هگل شروع کرد و سپس چشمش به اهمیت اقتصاد سیاسی انگلیسی و فرانسوی گشوده شد و در عرض مدت یکسال اقامت در پاریس بیش از ده هزار صفحه از آثار اقتصاددانان سیاسی انگلیسی چون آدام اسمیت و ریکاردو و سوسیالیستهای فرانسوی چون سن سیمون را مرور کرد. محصول این بازخوانی و نقد، «دستنوشته‌های پاریس» می‌باشند.

برخورد انتقادی به این نوشته‌ها نشان می‌دهد که بر خلاف آنچه پس از مکتبی شدن مارکسیسم شایع گردید اندیشهٔ مارکس نه با تکمیل اقتصاد سیاسی انگلیسی، سوسیالیسم فرانسه و فلسفه‌ی آلمان که با نقد این سه منبع مهم اندیشه در اروپای آنزمان شروع گردید. در آن ایام مارکس اقتصاددان سیاسی را کارخانه‌دار آگاه یا ایدئولوگ بورژوازی نامید. سوسیالیستهای فرانسوی را تحت عنوان «کمونیستهای خام»

انقلابیونی دانست که میخواهند بجای مالکیت خصوصی افراد جداگانه، مالکیت خصوصی مجردی را بر کل جامعه تعمیم دهند. دیالکتیك هگل را «پول منطق» خواند و بجای مقابله‌ی ماتریالیسم با ایده‌آلیسم، صحبت از اومانیسم و ناتورآلیسم کرد. امروزه شایع است که با استفاده از مقوله‌ی هگلی «نفی در نفی» کار اقتصادی مارکس را به حفظ جنبه‌های مثبت سه منبع فوق و کنار گذاشتن جنبه‌های منفی آنها معنا کنند. گویا مارکس تئوری «ارزش کار» اقتصاد سیاسی کلاسیك را نقد نکرد بلکه فقط آنرا با تئوری «ارزش اضافی» تکمیل نمود تئوری «برابری» سوسیالیستی را به نقد نکشید بلکه فقط آنرا از تخیل به علم کشانید! و بالاخره متد و فلسفه کار هگل را کنار نگذاشت بلکه برعکس مغز دیالکتیکی آنرا نگهداشت و پوستهٔ ایده‌آلیستی آنرا بدور انداخت! من گناه این تحریف را بر خلاف نظر کولتی به گردن انگلس یا بزعم دونایفسکایا بگردن «مارکسیسم پس از مارکس» نمی‌اندازم بلکه این خود مارکس نویسنده‌ی «مانیفست کمونیست» و مقدمه بر چاپ فرانسوی جلد اول «سرمایه» و «نقد برنامهٔ گوتا» می‌باشد که «نقد سه منبع» خود را به «تکمیل سه منبع» تبدیل می‌نماید. معهذا قبل از اینکه بر روی موضوع فوق تکیه نمائیم لازمست ببینیم که مارکس چگونه در «دستنوشته‌های پاریس» به نقد اقتصاد سیاسی، سوسیالیسم و فلسفه می‌پردازد.

مرکانتالیستها طلا و فیزیوکراتها کار مولد در کشاورزی را منبع اصلی «ارزش» می‌دانستند. اما آدام اسمیت بنیانگذار اقتصاد سیاسی کلاسیك کار بمفهوم مجرد کلمه را مولد ارزش خواند. از نظر او انسان باید سرچشمه ارزش را در نیروی کار دماغی و عضلانی خویش جستجو کند و نه در یك شیء خارجی چون طلا یا زمین و نه در یك نوع بخصوص از کار مثل کشاورزی. اما از نظر مارکس تئوری ارزش اسمیت در حکم ایجاد مذهبی جدید در مقابل مذاهب قدیمی است: پرستش کار بجای پرستش طلا یا زمین کشاورزی. بدین سبب مارکس ــ با استفاده از

مقاله‌ای که انگل در همین سال راجع به اقتصاد سیاسی نوشته بود ـ آدام اسمیت را لوتر اقتصاد سیاسی می‌خواند. لوتر مسیحیت را از میان نبرد بلکه آنرا فقط «درونی» کرد. او واسطه‌گری و دخالت قشر روحانیت میان خداوند و انسان را مردود اعلام کرد و هر فرد را بیواسطه در برابر خدا قرار داد. اما خدا در واقعیت آفریده‌ی ذهنی انسان است؛ تمثیل ایده‌آلی که بر نقاش خود چیره شده است. در نتیجه، کنار گذاشتن وساطت کاتولیکی، مسیحیت را از میان نمی‌برد بلکه فقط آنرا درونی میسازد. در اقتصاد سیاسی هم وضع از همین قرار است. آدام اسمیت وساطت طلا یا زمین کشاورزی را از میان بر می‌دارد و از هر فرد انسانی میخواهد که به نیروی کار عضلانی و دماغی خود چون تنها سرچشمهٔ مولد ارزش بنگرد. او انسان را به پرستش بلاواسطه کار بر می‌انگیزد ـ کاری که در واقع جنبه‌ی از خود بیگانه شده‌ی فعالیت خلاقانه‌ی انسان است. بنظر مارکس آفرینندگی «جوهر انسان» است، چیزی که انسان را از حیوان جدا می‌سازد. خصلت مهم این آفرینندگی در آگاهانه بودن آن است. هر انسانی قبل از آفرینش تصویری ذهنی از آنچه که میخواهد بسازد در ذهن دارد. از این لحاظ، بهترین کارگران زنبور عسل از بدترین معماران انسانی کودن‌تر هستند. با این حال همین فرآیند آفرینش آگاهانه‌ی انسان در روند کار تولیدی، مسخ شده و دیگر طبیعت نوعی انسان را منعکس نمیسازد. این مسخ شدگی شامل حال طبیعت اجتماعی انسان نیز می‌گردد. در روند تولید، هم کارگر و هم کارفرما هر دو به منفعت فردی خود توجه دارند: یکی به تأمین درآمد یعنی دستمزد و دیگری به تأمین عایدی یعنی سود. آنچه که بلاواسطه برای هر دو مطرح است منفعت فردی است و نه اجتماعی. دو جنبه‌ی مهم دیگر از خود بیگانگی، عدم کنترل انسان بر روند و محصول کار خویش است. تقسیم کار، نوع روند کار را تعیین می‌سازد و بازار، نوع توزیع و مصرف محصولات را. در کل دستگاه عظیم تقسیم کار اجتماعی هر کارگری یك آچار فرانسه

است ـ یعنی موجود بی‌فکر و بی‌جانی که فقط بعنوان یك وسیله‌ی تولیدی بکار گرفته می‌شود. محصول کار او ممکنست بفروش برسد یا روی دست بماند، زینت پای کدبانوی ثروتمند گردد، یا مورد حسرت زنی پابرهنه باقی بماند. تولید، توزیع، تقسیم کار و بازار و نظایر اینها اجزاء مُثله شده و مسخ شده‌ی فعالیت خلاقانه‌ی انسان هستند. انسان همانطور که در روند مذهب‌سازی، وجود ایده‌آل خویش را بصورت تمثیل مسخ شده‌ی خدا می‌پرستد، بهمین طریق در فرآیند کار تولیدی از جوهر انسانی خود بیگانه می‌شود. انتقاد مارکس از مذهب و روند کار با نقد آته‌ایستی و کمونیستی فرق می‌کند. فرد بی دین میخواهد فقط بسادگی تمثیل خدا را الغا سازد بدون اینکه در نظر بگیرد که باید نخست ریشه‌های زمینی این تمثیل‌سازی را از میان بُرد. کمونیست "خام" میخواهد مالکیت خصوصی را از افراد جداگانه بگیرد و آنرا به کل جامعه تعمیم دهد. در اینحال "از خود بیگانگی کار" بسر حد ممکن خود می‌رسد و جامعه خود بصورت یك سرمایه‌داری مجرد در می‌آید. تئوری "برابری دستمزدهای" پرودن، تئوری تعادل بخشیدن به کار "از خود بیگانه" است و نه از میان برداشتن از خود بیگانگی کار. از نظر مارکس مالکیت خصوصی در واقع بیان حقوقی کار از خود بیگانه شده است. در این‌حالت، چه جامعه کارفرمای آن باشد چه کارفرمایان خصوصی و چه خود صاحب نیروی کار به فعالیت خلاقانه‌اش چون یك کار تولیدی از خودبیگانه بنگرد، نتیجه در هر حال یکسان است. الغاء مالکیت خصوصی هدف نیست فقط وسیله‌ایست که باید از طریق آن روند زدودن کار از خود بیگانه آغاز گردد.

تا اینجا به نقد مارکس از اقتصاد سیاسی انگلیسی و سوسیالیسم فرانسوی پرداختیم، حال نوبت به نقد فلسفه‌ی آلمان یعنی ایده‌آلیسم و دیالکتیك هگل می‌رسد. مکتب انتقادی هگلیهای جوان هدف خود را نقد مذهب و بطور اخص مسیحیت قرار داده بود. مارکس متد نقد این

منتقدین را اسلوبی مذهبی خواند. هگل مسیحی اصول مسیحیت را فرستاده شده از آسمان و مقدس می‌دانست. منتقدین بی دین او نیز این اصول را بسادگی باطل و یاوه اعلام می‌کردند. فوئرباخ اولین هگلی جوان بود که بقول مارکس از الهیون منتقد الهیات فراتر رفت و سعی کرد در نقد مذهب از اسلوب مذهبی استفاده نکند. جوهر مسیحیت یاوه‌گویی یا خرافه‌بافی نیست، بلکه تصویر ایده‌آلیزه شده‌ی انسان است.

یك مسیحی تثلیث خدا را چون اصلی از پیش فرض شده می‌انگارد و منتقد بی دین او نیز بسادگی این اصل را مردود اعلام می‌کند. فوئرباخ برعکس می‌کوشد ـ تا با متدی که مارکسیستها امروزه متد ماتریالیستی میخوانند ولی مارکس در آن زمان بدان نام متد ناتورالیستی اومانیستی داد ـ علل زمینی بوجود آمدن اصل تثلیث خدا را توضیح دهد. بدین گونه او بجای اینکه مانند هگل مسیحی یا منتقدین بی دین او کار تحلیل خود را از «مسندأعلیه» ـ یعنی اصل تثلیث خدا ـ شروع کند از «مسند» ـ یعنی انسانی که این اصل مذهبی را اختراع کرد ـ آغاز می‌نماید. بر اساس همین تحلیل است که مارکس سیستم دیالکتیك را نظامی از پیش‌فرض‌ها می‌خواند. برای دیالکتیسین قوانین طبیعت، تاریخ و شعور از قبل مشخص شده‌اند و آنچه باقی می‌ماند فقط اسناد دیالکتیك به جهان است. در مقابل، مارکس دیالکتیك را پول منطق عقل می‌خواند. پول در برگیرنده‌ی اضداد است: از یك طرف تکه «کاغذ بی‌ارزشی» بیش نیست ولی از سوی دیگر صاحب خود را بهر گونه لذتی می‌رساند. دیالکتیك نیز از همین منطق پولی پیروی می‌کند. در آن واحد همه چیز است و هیچ چیز، هم عقل است هم نفی عقل، هم تاریخ است و هم نفی تاریخ، هم طبیعت است و هم نفی طبیعت. بدینگونه مارکس سیستم دیالکتیك را هم به لحاظ ماوراء تجربی بودن و هم به لحاظ صوفیانه بودن آن رد می‌کند. و بجای آن به تحلیل اجتماعی و تاریخی پدیده‌ها روی می‌آورد.

بنظر من اساس نقد مارکس از سه منبع اندیشه‌ی معاصر خویش در "دستنوشته‌های پاریس" بر تئوری "جوهر انسان" قرار دارد. تئوری "حقوق طبیعی" روشنگران قرون هفدهم و هجدهم اروپا جوهر انسان را چون مقوله‌ای حقوقی جلوه‌گر می‌سازد. هر فرد بمحض تولد از آزادیهای فردی چون آزادی عقیده، قلم، بیان، اجتماع و نظایر آنها برخوردار می‌گردد. امنیت شغلی و مالکیت باید برای همه تأمین شود و همه‌ی افراد در برابر قانون برابر هستند. تئوری "حقوق طبیعی" بصورت اساس نظری رشد صنعت جدید و انقلابات سیاسی در اروپا در آمد. بمرور کاست پیشه‌وری و محلی‌گرایی فئودالی از میان رفت و امتیازات مادرزادی اشرافیت ملغی گردید. ولی اختناق، سرکوب، فقر و بی‌عدالتی اجتماعی به اشکال جدید بروز کرد. از تصادم با همین واقعیت است که تئوری "جوهر انسان" مارکس در نقد تئوری "حقوق طبیعی" نشأت می‌گیرد. جوهر انسان یکرشته از مواد قانونی نیست که بصورت حقوق طبیعی تدوین شده باشد، بلکه، برعکس خلاقیت خودانگیخته‌ی هر فرد انسانی است. اگر هر فرد بحال خود گذاشته شود کاری را انجام خواهد داد که هم به مصلحت خود اوست و هم به مصلحت اجتماع و طبیعت. دو سیستم اقتصاد و سیاست که با رشد سرمایه‌داری به وجود آمده‌اند فقط جوهر انسان را در ظاهر، یعنی در قانون برسمیت می‌شناسند ولی در واقع هر فرد را از انسانیت خود تهی کرده و چون رقیب در مقابل یکدیگر قرار می‌دهند. مارکس این روند تهی شدن انسان از جوهر انسانی خود را "از خود بیگانگی" می‌نامد و بنا به مورد، از سه نوع از خود بیگانگی اقتصادی، سیاسی و مذهبی_فلسفی اسم می‌برد. در جامعه‌ی معاصر فقط یك طبقه تجلی جوهر انسان است _پرولتاریا، طبقه‌ای که مولد جوهر انسان است ولی خود از مواهب آن محروم می‌باشد. هنگامی که پرولتاریا از طبقه‌ای در خود بصورت طبقه‌ای برای خود در آید یا به بیان دیگر خود را از خود بیگانگی مذهبی_فلسفی

آزاد نماید تبدیل به نیرویی خواهد شد که می‌تواند نخست از خودبیگانگی سیاسی را در هم شکسته و سپس به از خود بیگانگی اقتصادی پایان دهد.

مارکس با نوشتن «تزهایی درباره فوئرباخ» در سال ۱۸۴۵ تئوری جوهر انسان خود را که محور «دستنوشته‌های پاریس» است کنار گذاشت. در این زمان او جوهر انسان را چکیده‌ی روابط اجتماعی شمرد ـ جوهری که دیگر در هر فرد به ودیعه گذاشته نشده بلکه جنبه‌ی اجتماعی دارد و بعلاوه ساکن نیست و با حرکت تاریخ تغییر می‌کند. در کتاب «ایدئولوژی آلمانی» تئوری از خود بیگانگی یکسره بمسخره گرفته می‌شود و در «مانیفست کمونیست» هواداران «جوهر انسان» و «از خود بیگانگی» در آلمان بعنوان «سوسیالیستهای حقیقی» همدست ارتجاع فئودالی یونکری شمرده می‌شوند. در مقدمه بر چاپ فرانسوی «سرمایه» جلد اول، از دیالکتیک هگل بعنوان اسلوبی نام برده می‌شود که باید هسته‌ی علمی آنرا نگاه داشت و پوسته‌ی صوفیانه‌اش را بدور افکند. و در «نقد برنامهٔ گوتا» تئوری «ارزش کار» و «کار مؤظف همگانی» که در «دستنوشته‌های پاریس» به کمونیستهای خام نسبت داده شده بود اکنون مبنای اقتصادی مرحله اول سوسیالیسم قرار می‌گیرند. در کنار حرکت فوق که گرایش مارکس را به دور شدن از تزهای اصلی «دستنوشته‌ها» نشان می‌دهد، ما در برخی مراحل زندگی و برخی آثار بعدی مارکس بخصوص در دهه‌ی آخر عمر او گرایش نزدیک شدن به تزهای دستنوشته‌ها را دوباره ملاحظه می‌کنیم ـ از جمله در بخش اول کتاب «سرمایه» جلد اول، مبحث «فتیشیسم کالایی» یا در نامه‌هایی که او در اواخر عمر راجع به انقلاب روسیه به انقلابیون روسی نوشته است و انعکاس آن در مقدمه بر چاپ روسی «مانیفست کمونیست» دیده می‌شود. در بحث مربوط به فتیشیسم کالایی ما دوباره تئوری آشنای از خود بیگانگی کار را مشاهده می‌کنیم و در نامه به زاسولیچ انتقاد از جبرگرایی تاریخی و سیستم‌سازیهای نظری

مافوق تاریخی را!

حال در مقابل این گرایشهای مختلف در مارکس تکلیف ما چیست؟ می‌توان برای «نجات» مکتب، گناه را بگردن بانیان درجه‌ی دو انداخت و مانند کولتی گناه ابداع سیستم ماوراء تاریخی ماتریالیسم دیالکتیك را به گردن انگلس انداخت و مقدمه مارکس بر چاپ فرانسوی «سرمایه» را بنوعی ماستمالی کرد، یا چون دونایفسکایا، نقد مارکس به هگل را در «دستنوشته‌ها» نادیده گرفت و تقصیر هگل‌زدایی در مارکسیسم پس از مارکس را به عهده انلگس و استالین گذاشت؛ می‌توان برعکس برای «نجات» مکتب و بانی قائل به دو دوره‌ی ماقبل و مابعد «بعثت» شد و مانند آلتوسر نه تنها «دست‌نوشته‌های پاریس» را متعلق به دوره‌ی جوانی و ماقبل «ظهور» مارکس خواند بلکه حتی با کنار گذاشتن بخش اول کتاب «سرمایه» و تحریفات دیگر، این کتاب را که بعنوان «نقد اقتصاد سیاسی» نوشته شده، بصورت یك درسنامه‌ی عادی اقتصاد سیاسی در آورد. ولی من مکتب‌سازان را بحال خود می‌گذارم و مارکس را چون یك انسان می‌بینم نه چون یك پیشوا. او نیز مانند اکثر انسانها در معرض تغییر و تحول بوده و وجود گرایشها یا نظرات متضاد در زندگی و آثار او امری طبیعی است. این فقط پیشوایان و کتب مقدس هستند که تغییر ناپذیر می‌باشند.

آیا مارکس خود در مکتبی شدن اندیشه‌اش نقش داشته؟ تأثیر دیگر مارکسیستها چه بوده است؟ شرائط تاریخی و اجتماعی تا چه حد در این امر نفوذ داشته‌اند؟ بگذارید سفر خود را ادامه دهیم و مارکس را قدم بقدم دنبال نمائیم، شاید عاقبت بتوانیم برای این سئوالها جوابی بیابیم.

ژوئیه ۱۹۸۵

امروزه گرایش به رفرمیسم، پارلمانتاریسم و قانونیت در چپ ایران رشد می‌یابد. ما که دیر زمانی زیر بیرق رادیکالیسم سیاسی مبارزه می‌کردیم، و از شنیدن عناوین فوق چون جن از بسم‌الله گریزان بودیم، اکنون خود را در مقابل وسوسه‌ی سوسیال دموکراسی غرب ناتوان می‌بینیم. چرا چنین است؟

آیا محك تجربه و ندای عقل ما را به این سمت هُل میدهد؟ یا برعکس این نشانه‌ی سستی در ایمان به مبارزه انقلابی‌ست؟ آیا نتیجهِ شکستِ جنبش انقلابی و فشار سرکوب و اختناق سیاسی‌ست؟ یا برعکس نشانه‌ی به بن‌بست رسیدن تئوری‌های سنتی انقلاب؟ محصولِ نفس کشیدن در فضای «باز» جوامع غربی است یا برعکس، فاسد شدن و گندیدن درپی‌آمد این فضا؟ هر کس جواب خود را دارد. با وجود این یك نکته مسلم است که رادیکالیسم سیاسی سنتی برای من و بسیاری از شما جاذبه‌ی خود را از دست داده است و دیگر جوابهای آن به رفرمیسم، پارلمانتاریسم و قانونیت مجاب‌کننده نیست.

رادیکالیسم سیاسی چه دارد که عرضه کند؟ انقلاب سیاسی در مقابل رفرم سیاسی، حکومت فردی در مقابل حکومت قانون، دیکتاتوری تك‌حزبی در مقابل دیکتاتوری چند حزبی، انتصاب در مقابل انتخاب. اگر به جوابهای فوق دقت کنیم علیرغم تفاوتهایی که بین دو طرف مقابله ـرادیکالیسم و رفرمیسمـ وجود دارد بین آنها زمینه‌ی مشترکی می‌یابیم: تصرف قدرت سیاسی. بلشویك و رادیکال قدیمی ـلنینـ یکبار گفت: «مسأله‌ی اساسی هر انقلاب تصرف قدرت سیاسی است.» و جان کلام همین جاست. رادیکالیسم سیاسی به نفی رفرمیسم سیاسی می‌پردازد ـمنتها در محدوده‌ی سیاست. این یك می‌خواهد قدرت سیاسی را به قوه‌ی قهر تصرف و اداره کند، آن یك به قوه‌ی قانون. این یك اساساً به

بوروکراسی تکیه می‌کند، آن یك اساساً به پارلمان. این یك هر گاه می‌خواهد از در نرم‌خویی برآید به قانون و حق رأی و انتخابات تمسك می‌جوید و آن یك هر گاه که می‌خواهد ضرب شست نشان دهد به آئین‌نامه‌ی اجرائی و قهر پلیسی تکیه می‌کند. راهها و روشها مختلف ولی افق دید یکسانست.

جزوه‌ی «مسأله‌ی یهود» به ما کمك می‌کند که افق مشترك میان رادیکالیسم و رفرمیسم را بشناسیم. این رساله در اواخر سال ۱۸۴۳ در برخورد به برونو بائر، یکی از اعضای «هگلیهای جوان» نوشته شده است. هگلیهای جوان سیستم تفکر هگل را مورد نقد قرار داده بودند. حوزه‌ی اصلی نقد آنها مذهب بود. آنها می‌خواستند پوستهٔ مذهبی تفکر هگل را بدور انداخته و به اصطلاح مغز منطقی آنرا نگاه دارند. از آنجا که هستهٔ منطقی تفکر هگل چیز دیگری نیست جز فلسفه‌ی حقوق بورژوایی، رادیکال‌های هگلی نمی‌توانستند از چارچوب حقوق مدنی و سیاسی یعنی بنیاد اصلی ایدئولوژیك جامعه‌ی بورژوازی فراتر بروند. دولت آلمان در آن ایام نه یك دولت سیاسی، بلکه یك دولت مسیحی بود. بسیاری از اتباع آلمان از حقوق مدنی و سیاسی بی‌بهره بودند. و از جمله یهودیان، برای بدست آوردن حقوق مدنی و سیاسی مبارزه می‌کردند. اما برنو بائر که یك منتقد مذهب است در مقابل طرفین این دعوا، یك راه حل می‌گذارد: دولت مسیحی، مسیحیت و تبعهٔ یهودی، یهودیت خود را کنار بگذارید و اجازه دهید که در آلمان جامعه‌ای مدنی و دولتی سیاسی بوجود آید. در چنین جامعه‌ی آزادی دیگر نه مذهب که علم بر روابط انسانی حکومت خواهد کرد. مارکس در مقابل این راه حل از برنو بائر می‌پرسد: ماهیت آزادی سیاسی چیست؟ و چرا در جامعه‌ای که بر بنیاد حقوق سیاسی و مدنی سازمان یافته است مردم می توانند از خرافات مذهبی دست شسته و به علم پناه آورند؟

چگونگی طرح سئوال فوق در واقع جواب مسأله را هم در خود نشان

می‌دهد: باید به جامعه‌ای که دولت سیاسی در آن به نقطه‌ی کمال رسیده نگاه کرد. در آلمان که دولت مسیحی است؛ در فرانسه هم که دولتی مبتنی بر قانون اساسی وجود دارد از آنجا که مسیحیت مذهب رسمی شمرده می‌شود در واقع آزادی وجدان بطور ناقص وجود دارد و دولت سیاسی هنوز به نقطهٔ کمال خود نرسیده است. دولت سیاسی فقط در برخی از ایالات متحده آمریکا از جمله پنسیلوانیاست که به کمال خود رسیده است. در آنجا مذهب در رأس قدرت دولتی نیست و مذهب رسمی نیز وجود ندارد. به نظر مارکس علت اینکه نقد برونو بائر و دیگر هگلیهای جوان از دولت فقط به حوزهٔ مذهب خلاصه می‌شود در مسیحی بودن دولت آلمان نهفته است. فقط در آمریکاست که نقد از دولت می‌تواند به حوزه‌ی سیاست کشیده شود، چرا که دیگر در آنجا دولت مذهبی نیست. معهذا در همین جا هم مذهب ریشه‌های عمیق دارد. آنگاه مارکس علت این تناقض را جویا می‌شود: چگونه در آمریکا که دولت جنبهٔ مذهبی ندارد، روحیه‌ی مذهبی بر مردم تسلط دارد؟ سپس نویسنده خود به تحلیل آزادی سیاسی می‌پردازد و نشان می‌دهد که تناقض فوق در بنیاد جامعه‌ی معاصر یعنی جامعه‌ای که بر اساس حقوق مدنی و سیاسی شکل گرفته قرار دارد. دولت آزادِ پنسیلوانیا یك آزمایشگاه تاریخی‌ست که مدافعین آزادی سیاسی در آلمان باید آینده‌ی جامعه پیشنهادیِ تناقض‌آمیز خود را در آن ببینند.

تناقض میان دولت غیرمذهبی و جامعهٔ مذهبی در واقع انعکاسی است از دوگانگی نهفته در روحِ جامعه‌ی معاصر. شهروندان جامعه همه بعنوان افراد حقوقی شناخته می‌شوند. هنگامی که آنها بدنیا می‌آیند خصلت اجتماعی‌شان ـ یعنی مجموعه‌ی آن روابطی که افراد را به اجتماع انسانی متصل می‌سازد ـ از آنها گرفته شده و بصورت حقوق مدون در قانون اساسی حفاظت می‌شود. قانون اساسی در واقع مادرِ حساب حقوق افراد جداگانه است. افراد جامعه‌ی مدنی یعنی در روابط اقتصادی فقط به

دنبال منفعت فردی خود هستند و به آنها آموخته می‌شود که فقط منفعت فردی خود را ببینند. قدرت اجتماعیشان از آنها گرفته شده و بصورت مجموعه‌ای از حقوق مجرد در آمده است. سرچشمه‌ی تناقض در جامعهٔ معاصر در همین جاست: اجتماع‌گرایی در قانون، فردگرایی در عمل.

مارکس آنگاه به بررسی حقوق بشر که در ۱۷۹۳ در زمان انقلاب کبیر فرانسه تدوین شده و پایه‌ی قانون اساسی برخی از دولتهای آزاد در آمریکای شمالی قرار گرفته می‌پردازد. از نظر این قانون، "حقوق طبیعی" افراد چهار فقره است: اول آزادی ــ هر فرد تا جایی آزاد است که با آزادی دیگران تصادم پیدا نکند. دیگران آئینه‌ی آزادی من نیستند. برعکس آزادی من جایی شروع می‌شود، که آزادی دیگران پایان می‌پذیرد. اساس این آزادی بر رقابت بین افراد نهفته است و در نتیجه موجد خودخواهی می‌شود. دوم برابری ــ همه در برابر قانون برابر هستند ــ چه از لحاظ مجازات چه از لحاظ حفاظت. اینکه افراد در واقعیت نابرابر هستند ــ یکی متمکن است دیگری بی‌چیز، یکی سالم است دیگری معلول و... ــ مهم نیست. در نتیجه برابری فقط جنبه‌ی صوری دارد و خود ملازم نابرابری از لحاظ امکانات مادی بین افراد جداگانه می‌باشد. سوم مالکیت ــ هر فرد می‌تواند از ثمره‌ی کار و مالکیت خود بهره‌مند شود. این اصل نیز چون اصل اول بر رقابت بین افراد بنا شده و هر فرد را چون گرگ هاری می‌بیند که باید فقط از کنام خود دفاع نماید. چهارم امنیت ــ هر فرد برای شخص خود، حقوق خود و مالکیت خود احتیاج به امنیت دارد. جامعه‌ی حقوقی برای اینکه گرگهای درنده یکدیگر را ندرند احتیاج به چماق امنیت یعنی پلیس دارد.

در جامعه‌ی سرمایه‌داری، در کنار تناقض بین شخصیت مدنی و شخصیت سیاسی فرد، دو حوزه‌ی اقتصاد و سیاست بنا شده، و بر اساس این تقسیم کار اجتماعی جامعه‌ی مدنی از جامعه‌ی سیاسی جدا

می‌گردد. در جامعه‌ی مدنی، من فرد واقعی هستم: بقال، کارگر، شاعر یا وکیل. در جامعه سیاسی، من فرد ایده‌آل‌ام، یعنی کسی که همبستگی اجتماعی را فقط در قوانین صوری جستجو می‌کند. بدین ترتیب بی‌جا نیست اگر بگوئیم که در جامعه‌ی مدرن، اجتماعی بودن افراد جنبه صوری دارد و فرد بودن آنها جنبه‌ی واقعی. بهمین دلیل است که مارکس سیاست را اجتماعی بودن صوری یا فرمالیسم اجتماعی می‌نامد.

مارکس میان کارکرد سیاست و مذهب همانندی می‌بیند. در مذهبِ تمثیل، انسانِ ایده‌آل بصورت خدا در می‌آید. مؤمنین در مواقع عبادت در مقابل این تمثال پاك زانو می‌زنند؛ جانشان پر صفا می‌شود و قلبشان بخاطر بشریت شروع به طپیدن می‌کند. بعبارت دیگر، در از خود بیگانگی مذهبی انسان جوهر انسانی را از خود می‌زداید و آنرا به نیروئی خیالی واگذار می‌کند. در از خود بیگانگی سیاسی نیز عین همین واگذاری صورت می‌گیرد. در قانون تمثیلِ ایده‌آل شده‌ای از انسان ـ انسان آزاد و برابر ـ مجسم می‌شود. شهروندان در هنگام مراسم سیاسی در مقابل این تمثیل سجده می‌کنند و به آزادی و برابری انسانها درود می‌فرستند. ولی در مواقع عادی هر کس پی کار خود می‌رود: کارگر بجان کندن و سرمایه‌دار به بهره‌کشی. پس سیاست همان مذهب است در شکلی غیر مذهبی. دولت سیاسی بنیاد مذهبی را بصورت عرفی یعنی غیر مذهبی در روی زمین بوجود می‌آورد. دولت مذهبی بر عکس ریا کار است و به مذهب بعنوان جزء مکمل بنیاد زمینی خود احتیاج دارد. دولت سیاسی راه را برای بقاء و گسترش روحیهٔ مذهبی درون جامعه باز می‌گذارد بی‌آنکه نیازمند آن باشد که خود را مذهبی بخواند. در نتیجه برنو بائر که تصور می‌کند با ایجاد یك دولت آزاد سیاسی و غیرمذهبی در آلمان می‌توان جامعه را از آفت مذهب رها کرد در اشتباه است.

ناتوانی دولت سیاسی در حل مشکلات جامعه‌ی انسانی فقط به همین نکته خلاصه نمی‌شود. از آنجا که وسائل سیاسی صوری هستند راه

حلهای آنها نیز صوری می‌باشند. در قانون اساسی دولتِ آزاد پنسیلوانیا بطرق سیاسی و در محدوده‌ی سیاسی رای دهندگان را از یوغ مالکیت خصوصی رها کرده‌اند. با این وجود در واقعیت مالکیت خصوصی در جامعهٔ مدنی به حیات مصیبت‌بار خود ادامه می‌دهد و سر مویی از تقدس آن کاسته نشده است.

از این بالاتر ناتوانی انقلاب سیاسی است. در انقلاب کبیر فرانسه ژاکوبین‌ها یعنی رادیکالهای سیاسی حتی به مالکیت خصوصی خارج از قانون انتخابات سیاسی حمله بردند. املاك را ضبط و برخی مالکین را به‌زیر گیوتین کشاندند. ولی درام «انقلاب مداوم» آنها بزودی به کمدی تبدیل شد و تقدس مالکیت خصوصی از نو در جامعه‌ی مدنی احیاء گردید. دولتی کردن مالکیت خصوصی فقط در شکل آنرا الغاء می‌کند و در واقعیت تأثیری در کارِ از خود بیگانه که جوهر مالکیت خصوصی را تشکیل می‌دهد نمی‌گذارد. ژاکوبینیسم، بلشویسم، بناپارتیسم و فاشیسم با همه‌ی تفاوتهای اساسی که دارند از این لحاظ بیکدیگر شبیه هستند که مالکیت خصوصی را فقط با وسائل سیاسی الغاء می‌کنند. با وسائل سیاسی نمی‌توان عناصر جامعه‌ی مدنی چون مالکیت خصوصی را از میان برد. مارکس انقلاب سیاسی را انقلاب جامعه‌ی مدنی می‌داند. بورژوازی با استفاده از انقلاب سیاسی عناصر جامعهٔ‌ی مدنی یعنی فرد حقوقی و مالکیت خصوصی را از قید روابط فئودالی آزاد می‌کند. قلعه‌ی اربابی در ده و صنف پیشه‌وری در شهر را از بین می‌برد. جامعه را به عناصر منفرد تجزیه می‌کند و تنها میان آنها یك وابستگی حقوقی بوجود می‌آورد. فرد در این حال دیگر یك فرد محلی نیست و ظاهراً بصورت یك فرد اجتماعی در آمده است ولی از آنجا که این اجتماعی شدن فقط جنبه‌ی قانونی و صوری دارد فرد در جامعه‌ی سرمایه‌داری بمراتب از فرد در جامعه‌ی فئودالی تنهاتر است. انقلاب سیاسی عناصر جامعه‌ی مدنی را انقلابی نمی‌کند، بلکه فقط سیاست را انقلابی می‌نماید: آزادی

مذهبی به‌وجود می‌آورد نه آزادی از مذهب، آزادی شغلی به‌وجود می‌آورد، نه آزادی از شغل و کار از خود بیگانه. آنکس که میخواهد مذهب و کار از خود بیگانه را از میان بردارد باید فرد و جامعه را انسانی کند. این کار نه با انقلاب سیاسی که فقط با انقلاب اجتماعی ممکن است ـانقلابی که با زدودن از خود بیگانگی مذهبی، سیاسی و اقتصادی به جوهر انسان تحقق می‌بخشد. در جامعه‌ی انسانی هر فرد آزادی خود را در آزادی اجتماع می‌بیند و آزادی اجتماع را در آزادی فرد. در چنین جامعه‌ای دیگر منفعت شخصی انگیزه‌ی فعالیت نیست و هر فرد قادر است به اندازه‌ی نیازش ـو نه کارشـ مصرف کند.

نقد مارکس در جزوه «مسأله‌ی یهود» از دولت سیاسی مدرن با همه‌ی سادگی بسیار بنیادی است. دولت مدرن حکومت قانون است و نقد مارکس دقیقاً متوجه‌ی همین فرمالیسم اجتماعی است. این موضع، زمین تا آسمان با آنچه که انگلس در کتاب «منشاء خانواده، دولت و مالکیت خصوصی» و لنین در کتاب «دولت و انقلاب» در نقد دولت دموکراتیک انتخابی مدرن آورده‌اند متفاوت است. انگلس و لنین دولت سیاسی را از چهار جهت مورد نقد قرار می‌دهند: اولـ قوهٔ مقننه یا پارلمان در این دولت، «پرگو خانه» ای بیش نیست و قصد از این «نمایش» دموکراسی فقط تحمیق مردم می‌باشد. دومـ قوه مجریه یا بوروکراسی در این دولت قابل خریدن است و کارمندان دولتی رشوه‌گیر می‌باشند. سومـ قدرت پلیس و زندانها از مردم جداست و در انحصار قوه‌ی مجریه می‌باشد. چهارمـ نفوذ مالی و امکانات تحصیلی به بورژوازی اجازه می‌دهد که دستگاه دولتی را در انحصار خود در آورد. همچنانکه در گفتار بعدی راجع به کتاب «نقد اصل دولت هگل» بتفصیل شرح می‌دهیم،ـ مارکس محتوی دولت سیاسی را قوه‌ی قانونگذاری می‌داند و شکل آنرا قوه‌ی مجریه. قوه‌ی مقننه در مجلس مؤسسان، قانون اساسی را تدوین می‌کند و در پارلمان بر تغییر و تبدیلات قانونی نظارت دارد. بعبارت دیگر در

اینجاست که اساس اجتماعی بودن صوری دولت معاصر ریخته می‌شود. نقد او متوجه‌ی خود حکومت قانون است نه نمایش قانون، نه قوانین بد، نه سوء استفاده‌های غیر قانونی، نه قابل خرید بودن مجریان قانون و قانونگذاری و بالاخره نه قدرت اسلحه‌ی پشت قانون. جان کلام همین جاست. دولت یك وسیله نیست بلکه یك نوع از رابطه‌ی اجتماعی است. اسبی نیست که دیروز بورژوازی بر آن سوار بوده و اکنون گروه نخبگان پرولتاریا آنرا به غنیمت می‌برد. چنین دست بدست گشتنی، کوچکترین تغییری در فرمالیسم اجتماعی دولت به‌وجود نخواهد آورد.

موضع مارکس نسبت به دولت سیاسی مدرن در برخی از آثار بعدیش رو به تعدیل گذاشته و لبهٔ تیز حملهٔ او نه دیگر متوجه‌ی فرمالیسم اجتماعی‌ی دولت، بلکه معطوف به شکل آن گردید. در کتاب «هجدهم برومر لوئی بناپارت» و مقالات مارکس راجع به «کمون پاریس» ما این تغییر رویه را بخوبی مشاهده می‌کنیم. در اینجا مارکس از خرد کردن دستگاه دولتی یا بوروکراسی صحبت می‌کند که شامل سه مورد زیر است: اولاً_ تفکیك بین قوهٔ مقننه و قوهٔ مجریه باید از میان برود. ثانیاً_ کارمندان دولتی انتخابی و قابل عزل باشند و دستمزد آنها بیشتر از کارگران دیگر نباشد. ثالثاً_ ارتش حرفه‌ای باید از میان برود و اسلحه در دست میلیشیا قرار گیرد. آنچه در برنامهٔ فوق مطرح نیست نقد فرمالیسم اجتماعی دولت معاصر است. تو گویی که سیاست دیگر مذهب نیست و دولت سیاسی معاصر دیگر بر تناقض میان اجتماع‌گرایی صوری و فردگرایی واقعی بنا نشده است. این عقب‌گرد مارکس به سمت برنامهٔ ژاکوبین‌ها یعنی رادیکالهای سیاسی است. رادیکالهای سیاسی پارلمان را بعنوان پرگوخانه منحل می‌کنند، کارمندان دولتی را بصورت سربازان قانع، مؤمن و تخطی‌ناپذیر مذهبی در می‌آورند، اسلحه را بدست گروه‌های بسیج مردمی می‌دهند و بالاخره جامعه را بصورت یك سربازخانه‌ی دولتی در می‌آورند. این نفی قانون است، این خرد کردن

بوروکراسی است، این از میان بردن ارتش حرفه‌ای است و این زدودن تفکیک قوا بین مجریه و مقننه است. منتها همه و همه در محدوده‌ی از خود بیگانگی سیاسی، در محدوده‌ی سیاست. بدین گونه باید گفت که نقد رادیکال سیاسی از پارلمانتاریسم و قانونیت می‌تواند موجد نظامی گردد که بمراتب از پارلمانتاریسم خطرناکتر است. مارکس خود در زمان حیاتش نمونه‌ی بناپارتیسم را ملاحظه کرد و جهان پس از او شاهد پیاده شدن تئوری «دولت یکپارچه» به‌صورت فاشیسم بوده است. حکومت بلشویکی در روسیه نیز منجر به نظامی گردید که در آن نفی تفکیک قوا بین مجریه و مقننه منتهی به ایجاد جامعه‌ی انسانی نگردید بلکه برعکس باعث بلعیده شدن قوه‌ی مقننه توسط قوه‌ی مجریه شد.

نقد سیاست محدود به دولت سیاسی نمی‌شود و شامل دیگر مسائل سیاسی از جمله سازمان و حزب سیاسی نیز می‌گردد. احزاب سیاسی هر نامی که می‌خواهند بر خود بگذارند در واقعیت مینیاتوری از جامعهٔ سیاسی معاصر هستند. در آنها برنامه و اساسنامه‌ی حزبی جای قانون اساسی دولتی را می‌گیرد، کنگره جای پارلمان را و رهبری و کارمندان حزبی جای قوهٔ مجریه را. برنامه رادیکالها یا رفرمیستهای سیاسی هیچ یك ماهیت احزاب سیاسی را تغییر نمی‌دهد. یکی می‌خواهد انقلابی عمل کند پس انتصاب را بجای انتخاب بر می‌گزیند، دیگری می‌خواهد دموکراتیك عمل نماید برعکس شیوه‌ی انتخابی را پیاده می‌کند. یکی می‌خواهد بوروکراسی را از میان ببرد پس یك شاخه‌ی جدید بوروکراتیك برای تفتیش کارمندان حزبی بوجود می‌آورد. یکی گناه را سر کیش شخصیت رهبری می‌اندازد دیگری سر صنفی‌گرایی توده. هر یك از ما می‌تواند بر اساس تجربه‌ی خود بر این فهرست دو چندان بیفزاید. سازمان دادن افراد بصورت سیاسی همان روابطی را بین اعضاء بوجود می‌آورد که جامعه‌ی سیاسی برای شهروندان دارد: فرمالیسم اجتماعی در یك طرف و فردگرایی واقعی در طرف دیگر. در نتیجه تعجبی ندارد که سازمان

حزبی در اولین وهله اعضاء خود را مسخ می‌کنند تا بعداً راه را برای مسخ کردن اعضای جامعه هموار نمایند.

قبل از اینکه به وسیله فکر کنیم باید هدف را روشن نمائیم. نقد دولت سیاسی در واقع بی‌دولتی است: جامعه‌ای که از طریق دموکراسی مستقیم اعضاء آن اداره می‌شود. در رسیدن به چنین جامعه‌ای، دولت انقلابی همانقدر ناتوان است که دولت قانونی. تجربه‌ی دولتهای مختلف انقلابی و انتقالی مؤید این نکته است. شکست دولت بلشویکی در رسیدن به هدف کمونیستی نه در غلبه‌ی کیش شخصیت رهبری، نه در محاصره‌ی جهان سرمایه‌داری و نه در عقب‌ماندگی اقتصادی جامعه، بلکه در درجهٔ اول به تکیه کردن آن به وسائل سیاسی برای حل مسائل جامعه مربوط می‌شد. با این وجود حتی اگر بخواهیم برای رسیدن به دموکراسی مستقیم و «نادولتی» بصورت فرعی از وسائل سیاسی نظیر انتخابات، حزب، یا دولت استفاده کنیم نباید خود و دیگران را فریب داده و حزب یا دولت را بصورت بتهای مقدس در آوریم. استفاده از این وسائل باید همیشه جنبه‌ی فرعی داشته باشد. وسیله، هدف را توجیه نمی‌کند. برعکس وسیله باید همیشه تا حد قابل قبولی هدف را در خود نشان دهد. برای سازمان دادن مبارزه علیه نظام سرمایه‌داری باید بدنبال آن نوع روابط سازمانی گشت که جنبه‌ی صوری یعنی سیاسی یا مذهبی نداشته باشد. فراموش نکنیم: وعده و وعید به بهشت‌های آسمانی معمولاً برای پوشاندن جهنم‌های زمینی است.

اوت ۱۹۸۵

۳ـ «نقد اصل دولت هگل»
و
بررسی شکل و محتوای دولت سیاسی

مارکس در سال ۱۸۴۳ انتقاد از هگل را با بررسی «فلسفه‌ی حقوق» او شروع کرد تا کاری را که هگلی‌های جوان با انتقاد از مذهب پی ریخته و فوئر باخ با انتقاد از روش فلسفی هگل ادامه داده بود به انتها برساند. اما کار او ناتمام ماند؛ در سال ٤٤ تنها «مقدمه‌ای بر نقد فلسفه‌ی حقوق هگل» انتشار یافت و دست‌نوشتهٔ ناتمام، سالهای سال چاپ نشده باقی ماند. «نقد اصل دولت هگل» همین دست‌نوشتهٔ ناقص است که در ماههای مارس تا اوت ۱۸٤۳ نوشته شده و فقط قسمت کوچکی از بخش «دولت» کتاب «فلسفه‌ی حقوق» هگل را بررسی می‌کند. اثر فوق نه فقط کنکاشی در تئوری «دولت سیاسی» است بلکه همچنین تحول فکری مارکس را در زمینهٔ روش بررسی نشان می‌دهد.

هگل می‌گوید که دولت نظام امور عمومی و جامعه‌ی مدنی (اقتصادی) نظام امور خصوصی است و اولی را ضرورت خارجیِ دومی می‌شمارد. مارکس می‌پرسد: چرا؟ هگل دولت را عقل اخلاقیِ (Ethical) خودآگاه می‌شمارد که برای رسیدن به منفعت عمومی باید از شیوه‌ها و وسائلی چون قوای سه‌گانه‌ی مجریه، مقننه و قضائیه استفاده کند. مارکس می‌پرسد: چرا؟ سئوال مارکس در واقع متوجه‌ی روش هگل است چرا که او بررسی خود را با آوردن احکام و پیش‌فرض‌ها شروع می‌کند و نه با مطالعهٔ احوال واقعی افرادی که جامعه‌ی انسانی را تشکیل می‌دهند. نگاهی به فهرست کتاب «فلسفه‌ی حقوق» خود برای بیان روش مافوق تجربی هگل کافی است. او بنا بر سنت متفکرین مسیحی عاشق تثلیث است و سعی می‌کند که هر پدیده‌ی واحدی را چون خدای مسیحیان به سه بخش اب و ابن و روح‌القدس تقسیم نماید. کتاب به سه بخش تقسیم

شده: حقوق مطلق، اخلاقیات و زندگی اخلاقی. بخش اخیر خود شامل سه بخش خانواده، جامعه‌ی مدنی و دولت است و تثلیث فوق در اجزاء دیگر نیز همچنان ادامه می‌یابد. در «فلسفه» هگل، ایده از طریق این تثلیث‌ها چون بت عیاری هر لحظه به شکلی در می‌آید و تمام هستی را در بر می‌گیرد. انتقاد مارکس البته فقط متوجه‌ی پوشش صوفیانه یا بزك مسیحی روش بررسی هگل نیست. منتقدین غیرمذهبی هگل نیز بررسی خود را با آوردن پیش‌فرض‌ها شروع می‌کردند و بقول فوئرباخ جای مسند را با مسندالیه اشتباه کرده و بجای بررسی زندگی آدمیان، اعتقادات آنها را مبنای تحقیق خود قرار می‌دادند. مارکس مخالف این روش مافوق تجربی است و معتقد است که باید منطق ویژه‌ی هر موضوع را از خود آن موضوع بیرون کشید. همانطور که در نقد مذهب به باورهای افراد مذهبی تکیه نمی‌کنیم بلکه شیوه‌ی زندگی آنها را مورد مطالعه قرار می‌دهیم، بهمان صورت در نقد دولت نیز نباید به پیش‌فرضهای حقوقی متفکرین سیاسی اتکا کرد بلکه باید شیوهٔ زندگی اجتماعی را که دولت سیاسی مدرن محصول آن است مطالعه کرد. تفاوت روش بررسی مارکس با هگل را می‌توان در برخورد آنها به موضوع حاکمیت مشاهده کرد.

بنظر هگل قوهٔ مقننه، قوانین مربوط به امور عمومی را تدوین کرده و قوه‌ی مجریه بر اجرای این قوانین عمومی توسط افراد خصوصی نظارت می‌نماید. با این حال اِعمال حاکمیت متعلق به شخص سلطان است و قانونی بودن دولت از او ناشی می‌گردد. مارکس برعکس حاکمیت را دموکراسی خوانده و آنرا وجود اجتماعی یا به اصطلاح فوئر باخی آن دوره وجود نوعی «افراد» انسانی می‌داند. این حاکمیت یا وجود اجتماعی بشر در دورهٔ معاصر دو پاره شده و بصورت امر عمومی و امر خصوصی در مقابل یکدیگر قرار گرفته است. مردم در جامعه‌ی مدنی دنبال منفعت شخصی خود هستند و هر کس به شغلی وابسته است حال اینکه در

پارلمان و بوروکراسی دم از منفعت عمومی زده می‌شود. البته حاکمیت همیشه به شکل معاصر خود نبوده و اشکالی چون استبداد آسیایی، دموکراسی آتنی و فئودالیسم اروپائی را از سر گذارانده است. تمایل هگل برای سازش با فئودالیسم و حفظ سلطنت یونکری در پروس موجب شده بود که اعمال حاکمیت را که در عرف حقوقی به اراده‌ی ملت واگذار می‌گردد به شاه خودکامه تفویض نماید ولی برای مارکس همین اراده‌ی ملی یا عمومی است که موضوع اصلی انتقاد است و نه پوشش فئودالی آن. مارکس تقسیم زندگی اجتماعی به امور دولتی یا عمومی و امور خصوصی یا اقتصادی را فقط محصول شیوه‌ی زندگی بورژوایی معاصر می‌شمارد و از این رهگذر توانایی آنرا می‌یابد که بر خلاف هگل و حقوق‌دانان غیرمذهبی در ابدیت دولت معاصر شك نماید و انتظار زمانی را بکشد که حاکمیت، جنبهٔ دو پاره‌ی خود را از دست داده و آزادی فردی با آزادی اجتماعی هماهنگ شود. از همین جاست که اهمیت دو روش متفاوت مارکس و هگل را در برخورد به موضوع حاکمیت در می‌یابیم.

اراده‌ی عمومی نخست خود را در قانون اساسی نشان می‌دهد و قوه‌ی مجریه فقط با اتکا بر آن است که می‌تواند به تدوین قوانین جاری بپردازد. قوانین اساسی اما از آسمان صادر نمی‌شوند و علی‌العموم محصول انقلابات مردم هستند. هگل برعکس می‌کوشد تا به قانون اساسی تقدس بخشد و سرچشمهٔ الهام آنرا وارونه جلوه دهد. بنظر او مجلس مؤسسان، قوانین را تدوین نمی‌کند بلکه کشف می‌نماید.

این قوانین در واقع همان ضرورتهای ابدی هستند که در ایده‌های مطلق هگلی جمع شده‌اند و آزادی اراده‌ی قانونگذاران تنها بمفهوم شناخت این ضرورتها تلقی می‌گردد.

مجلس قانونگذاری مرکز قدرت دولتی است زیرا در اینجاست که جامعه‌ی مدنی بیان سیاسی خود را بدست می‌آورد. افراد جامعه هر چند سال یك بار نمایندگانی از میان خود انتخاب می‌کنند و به پارلمان

می‌فرستند تا به نیابت از طرف آنها امور عمومی جامعه را رتق و فتق نمایند. بنابراین قوه‌ی مقننه را باید محتوای دولت سیاسی بشمار آورد. هر چقدر دست و بال این قوه بازتر باشد، میزان ثبات دولت بیشتر و ریشه‌های دموکراسی حقوقی عمیق‌تر است. قوه‌ی مجریه برعکس شکل دولت سیاسی است و از طریق آن جامعه‌ی سیاسی به جامعه‌ی مدنی پیوند می‌یابد. هر چقدر دست و بال قوه‌ی مجریه بازتر و قدرـ قدرتی بوروکراسی و کارمندان دولتی بیشتر باشد، میزان ثبات دولت کمتر و احتمال تصادمات خونین اجتماعی بیشتر است.

بیشتر علمای حقوق میان قوه‌ی قضائیه با دو قوه‌ی دیگر قائل به تفکیك می‌شوند، حال اینکه هگل آنرا جزو قوه‌ی مقننه بحساب می‌آورد. او این خیل عظیم کارمندان بوروکراسی را طبقه عمومی (اونیورسال) می‌خواند زیرا شغل خصوصی آنها انجام امور عمومی مردم است. البته کارمندان ثبت احوال یا پلیس شهربانی نیز مانند هر شاغل دیگری بقصد تأمین درآمد خصوصی کار می‌کنند و خصلت عمومی یا دولتی کارشان انگیزه‌های شغلی آنها را تغییر نمی‌دهد. بوروکراسی مدرن همانقدر از دیوانسالاری قدیم متفاوت است که مؤسسه‌ی اقتصادی مانوفاکتور یا کارخانه از کارگاه پیشه‌ور یا مزرعه خان. هدف، صرف حداقل نیرو با حداکثر بهره‌جویی است. از این رو رقابت بر سر بهره‌وری تولید، مؤسسات بوروکراتیك و کارمندان آن را نیز مانند هر مؤسسه‌ی اقتصادی دیگر دستخوش تغییر می‌سازد. رابطه‌ی میان کارمند با دفتر کارش بقول هگل "عینی" است و به فرد بستگی ندارد. معلومات و مهارتهای اداری را هر کس می‌تواند بیاموزد، همانطور که کارگر کارخانه از روند کار و محصولات آن جداست و ارزشی بیش از یك پیچ و مهره ندارد، یك کارمند اداری نیز نسبت به سرنوشت ارباب رجوع بی‌اعتناست و در کل تشکیلات اداری گم شده است. آنچه یك بوروکرات مؤمن را بظاهر بی‌رحم جلوه می‌دهد همان خصلت عمومی کار در جامعه‌ی

سرمایه‌داری است یعنی تهی شدن کار از جنبه‌ی شخصی و ذوقی.

روابط حاکم بر کارمندان از بالا به پائین است. پایهٔ طبقاتی آن بقول هگل طبقه‌ی میانی یا افراد تحصیل کرده می‌باشند. مهم‌ترین اصل انظباطی آن رازداری است. هیچ بیگانه‌ای نباید از اسرار این فراموشخانه آگاه گردد و میزان اطلاع بر آن، معیار سنجش مراتب اداری است. بقول مارکس بوروکراسی جوهر اجتماعی انسان‌ها را که بصورت وارونه در دولت سیاسی منعکس شده همچون مالکیت خصوصی خود نگهداری می‌کند. هنگامی که بوروکراسی دچار بحران می‌شود بالایی‌ها گناه را بگردن پائینی‌ها می‌اندازند چرا که دسته‌ی اخیر به خصوصی (پارتیکولار) نزدیك‌تر هستند و پائینی‌ها نواقص را از چشم بالایی‌ها می‌بینند زیرا دسته‌ی اخیر به عمومی (انیورسال) نزدیك‌تر است. ولی در واقع اساس بحران بوروکراسی نه در رشوه‌گیری مراتب بالا یا سهل‌انگاری مراتب پائین بلکه در ماهیت متضاد جامعه‌ی مدرن بورژوایی نهفته است، یعنی تضاد بین فرمالیسم جامعه‌ی سیاسی با خودپرستی جامعه‌ی مدنی. بوروکراسی می‌خواهد این دو را با یکدیگر جوش دهد ولی در مواقع بحرانی، بی‌کفایتی آن آشکار می‌گردد. این راز تمام انواع دموکراسی از دولتی گرفته تا حزبی و از انقلابی گرفته تا ارتجاعی است. تفکر حقوقی ـ بوروکراتیك قادر به دیدن سرشت ضد انسانی بوروکراسی نیست و همیشه بدنبال رفرم‌های اداری و تصفیه‌های گروهی می‌گردد، و تصور می‌کند که با کاهش کارمندان یا افزودن هیأت‌های بازرسی می‌تواند بر بحران فائق آید. حال اینکه راه حل واقعی فقط در الغاء "طبقهٔ عمومی" و پر کردن شکاف میان دولت سیاسی با جامعه‌ی مدنی، یعنی ایجاد جامعه یا سازمانی است که در آن میان فرد و اجتماع تعارض در میان نباشد.

مجلس قانونگذاری پروس که هگل سعی می‌کند حقانیت آنرا ثابت نماید دارای دو بخش انتصابی و انتخابی است: اعیان و عوام. مجلس اعیان بقول مارکس تشکیلات مالکیت خصوصیِ غیر قابل انتقال می‌باشد.

بر اساس اصل «انتقال مالکیت به فرزند ارشد خانواده» لقب و سمت‌های نمایندگی، همراه با املاک به فرزند ارشد فئودال‌های پروس انتقال می‌یافت. مجلس عوام نیز که جنبهٔ انتخابی داشت فقط منحصر به تجار بود و دیگر اهالی در آن جایی نداشتند. بوروکراسی پروس نیز مانند قوه‌ی مقننه با بقایای قرون وسطایی جوش خورده بود و هنوز فرد حقوقی، بلاواسطه به دولت سیاسی وصل نمی‌شد، بلکه افراد از پائین توسط تشکیلات صنفی و از بالا توسط هیأت‌های مشاورین عالی به مرکز حاکمیت یعنی سلطان پیوند می‌یافتند. هگل بسختی از وجود این بقایای قرون وسطایی دفاع می‌کرد و کوشش می‌نمود تا با رنگ‌آمیزی رمانتیك وجود این ارکان را مایه‌ی وحدت ملی آلمان بشمارد. تجربه‌ی فرانسه و انگلیس که نشان داده بود که جدا شدن دولت سیاسی از جامعه‌ی مدنی نمی‌تواند دردهای اجتماعی را التیام بخشد بلکه خود مولد دردهای تازه است، این جنبش ها در آلمان باعث بروز جنبش‌های رمانتیسم ارتجاعی شده بود می‌کوشیدند تا با پناه بردن به گذشته‌ی فئودالی که در آن میان دولت سیاسی و جامعه مدنی جدایی وجود نداشت نهضتهای ضد سرمایه‌داری را بزیر سلطه‌ی خود در آورند. مارکس در مقابل از شعار «هر کس یك رأی» دفاع می‌کرد، بدین منظور که با جدا شدن کامل دولت سیاسی از جامعه‌ی مدنی، واهی بودن راه‌حل‌های حقوقی-بوروکراتیك بر مردم آشکار گردد و زمینه برای حرکت بسوی جامعهٔ انسانی یعنی جامعه‌ای که آزادی فرد در گرو آزادی اجتماع است فراهم شود... وجود این شعار لیبرالی و همچنین نقد مارکس از عناصر قرون وسطایی در نظریات هگل از جانب برخی صاحب‌نظران به این صورت تعبیر شده که مارکس هنوز در این زمان در موضع یك لیبرال قرار داشته است. بنظر من چنین نیست و مارکس در آن واحد در این کتاب به پایه‌های تئوریك حقوق بورژوایی و نظریات قرون وسطایی هگل حمله می‌کند.

جالب‌ترین نکته در دستنوشته‌ی ناتمام مارکس، تمایز میان شکل و محتوا در دولت سیاسی است. قوه‌ی مقننه با نظام نمایندگی و توهمات قانونیش «محتوای» این دولت را تشکیل می‌دهد و قوه‌ی مجریه با دستگاه بوروکراسی و «چماق» پلیسش «شکل» آنرا. اگر پارلمان منحل شود و قوانین حقوقی لغو گردند ولی بوروکراسی باقی بماند و سرکوب پلیسی شدت گیرد، جامعه با رژیمی مواجه خواهد شد که بمراتب دهشتناک‌تر از جمهوری پارلمانی است. همانطور که در گفتار قبلی توضیح دادیم جمهوری قزاقی بناپارت و دولت یکپارچهٔ هیتلر و دیکتاتوری تك حزبی لنین با همه تفاوتهای فاحشی که با یکدیگر دارند، ولی همه بطور واحد نمونه‌ی منفی راه‌حل‌های بوروکراتیك را نشان می‌دهند. لنین یك بار در کتاب «چپ‌روی بیماری کودکی، در کمونیسم» نوشت که محتوای جدید گاهی می‌تواند در شکل کهنه ظاهر شود. زندگی نادرستی نظر او را نشان داد.

۱۵ نوامبر ۱۹۸۵

٤ـ «تزهایی درباره‌ی فوئرباخ»
و
نقد تئوریِ «جوهر انسان»

مارکس در سال ۱۸٤٤ در مقدمه بر "دستنوشته‌های پاریس" خود، فوئرباخ را فاتح فلسفهٔ هگل می‌خواند و می‌گوید که او تنها کسی است که از هگل یك نقد "اثباتی" یعنی اومانیستی ـ ناتورالیستی ارائه داده است. در فلسفهٔ نظری هگل، ما به عمل تجریدسازی یك فیلسوف برخورد می‌کنیم که یك شخصیت مجرد بنام "ایده" را وارد یك سلسله تناسخات می‌کند. ایده پس از اینکه از خود بیرون آمد به قلمرو طبیعت می‌آید و پس از سیر و سلوکی چند به قلمرو تاریخ قدم گذارده و بالاخره در سرزمین عقل مطلق به ابدیت می‌پیوندد. چاشنی فلسفی تناسخ عرفانی ایده، تثلیث خدای مسیحیت است. ایده برای اینکه بصورت خودآگاه در آید باید بعنوان سوژه از خود فرا رود، و خود را بصورت شئی (ابژه) در آورد. گردش او در قلمرو طبیعت و تاریخ و تفکر در واقع مبین ابژه شدن سوژه و خوابیدن او در آغوش عقل مطلق، نشانه‌ی خودآگاه شدن ایده است. هگل تجریدات فوق را "پدیدارشناسی ایده" می‌نامد. به قول مارکس اما واقعیت آن عمل تجرید یك فیلسوف است و بس. فوئر باخ ـ همانطور که در گفتار قبلی اشاره شد ـ در مقابل فلسفه‌ی نظری هگل، تئوری "اسناد وارونه" را قرار می‌دهد. بر اساس این نظر در جریان تناسخ ایده؛ جای مسند با مسندالیه عوض شده است، جهان واقعی یعنی تاریخ و طبیعت که به ایده، اسناد شده‌اند باید خود بصورت مسندالیه در آیند و ایده به آنها نسبت داده شود.

فوئر باخ انتقاد خود را محدود به روش فلسفی هگل نمی‌کند بلکه الهیات و بخصوص مذهب پروتستان را بعنوان پایه‌ی فلسفه‌ی نظری هگل، زیر ذره‌بین تئوری «اسناد وارونه» خود می‌گذارد. در الهیات می‌خوانیم که خدا آفریننده‌ی انسان است، حال اینکه بنظر فوئرباخ درست برعکس انسان، خدا را آفریده است. خدا در واقع جوهر یا طبیعت انسان است که در الهیات بطور اسرارآمیز و ناپیدا در آمده و جنبهٔ عرفانی بخود گرفته است. باید این پوستهٔ عرفانی را شکافت و خدا را چون تجلی کمال انسانی یا انسان کامل دریافت. از همین جاست که تئوری اسناد وارونه فوئرباخ را گاهی انتقاد از عرفان‌زدگی نیز نامیده‌اند. بهمین سیاق فوئرباخ در کتاب «جوهر مسیحیت» خود به تجزیه و تحلیل مذهب بخصوص پروتستان لوتر می‌پردازد. برای او خدای سه‌گانه‌ی مسیحیان (پدر و پسر و روح‌القدس) که در عین حال یگانه است در واقع تجلی سه جزء جوهر انسانی یعنی عقل و عشق و اراده می‌باشد. فوئرباخ برای توجیه نظر خود به عکس برگردان روابط خانوادگی جامعه‌ی خود دست می‌زند: او پدر را نماینده‌ی عقل و پسر را نماینده‌ی مادر و مادر را نماینده‌ی عشق می‌شمارد. پسر تا هنگامی که بمرحلهٔ بلوغ نرسیده، نماینده‌ی مهر مادری و در جامعه‌ی مردسالاری که زن در آن هویت مستقل ندارد جانشین اوست. بنظر فوئرباخ روح‌القدس فقط نشانه‌ی این‌همانی پدر و پسر یا بعبارتِ دیگر عقل و عشق یعنی اراده می‌باشد. نهایت‌ناپذیری تفکر انسانی، خود را در جزء عقلانیِ جوهر بشری و سیری‌ناپذیری محبت انسانی، خود را در جزء عاطفیِ جوهر انسانی نشان می‌دهد.

کمال‌ناپذیری عقل و عشق در انسان، طبیعت او را خدایی می‌کند چرا که خدا چیزی نیست مگر کمال دسترس‌ناپذیر جوهر انسان و به عبارت دیگر تندیس آرمانیِ انسان کامل. عقل در هیأت قانون، انسان را مهار می‌زند و عشق در هیأت عواطف انسان‌دوستانه، او را آزاد می‌کند.

جالب اینجاست که فوئرباخ همین روش را نه فقط برای توضیح جزمیات مذهبی بلکه همچنین برای تفسیر مراسم مذهبی بکار می‌برد. مثلاً او نان و شراب را که مسیحیان در مراسم «عشاء ربانی» به نیت گوشت و خون مسیح مصلوب، تناول می‌کنند نشانه‌ای از احترام نسبت به خود این فرآورده‌های انسانی می‌داند. همچنین آبی را که عده‌ای از مسیحیان در مراسم «غسل تعمید» به نیت شستن کودک از گناه اولیه بر سر او می‌ریزند، نشانه ستایش از خود این مایه‌ی اصلی زندگی می‌داند. در واقع فوئرباخ نیز چون خیام که فردوس را «دمی از وقت آسوده» و دوزخ را «شرری از آه» آدمی می‌خواند، می‌کوشد تا در تعلیمات ماوراءالطبیعی مذهبی، ریشه‌های زمینی بیابد. او پس از اینکه به انتقاد از مذهب بعنوان جوهر مسخ شده انسان می‌پردازد خود در صدد ایجاد مذهب جدیدی بر می‌آید: مکتب عشق. فوئرباخ جنسیت را مبین پیوند فردیت انسان با نوعیت او شمرده و برای رابطه‌ی عاشقانه جنسی بین مرد و زن اهمیت بسیار قائل می‌شود. بقیه‌ی اصول عشق او از حد اندرزهای اخلاقی فراتر نمی‌رود.

تا سال ۱۸۴۵ که مارکس از پاریس به بروکسل در بلژیک رفت و دستنوشتهٔ «تزهایی دربارهٔ فوئرباخ» را نوشت (که انگلس آنرا چهل سال بعد بصورت ضمیمه‌ی کتاب «لودویگ فوئرباخ و پایان فلسفهٔ کلاسیک آلمان» چاپ کرد)، او در نقد هگل خود را همراه فوئرباخ می‌دید و در مقابل ایده‌آلیسم و ماتریالیسم از اومانیسم و ناتورالیسم جانبداری می‌کرد. در این یادداشتهاست که مارکس ظاهراً برای اولین بار مکتب فوئرباخ را بعنوان «ماتریالیسم قدیم» مورد انتقاد قرار می‌دهد. بنظر او «اومانیسم قدیم» موضوعات مورد حس را فقط موضوع تفکر (Contemplation) و نه موضوع عمل (پراتیک) انسانی. کلمه «تفکر» یاContemplation بکرات در کتاب «جوهر مسیحیت» بکار رفته و بنظر من کلید درک تزهای مارکس می‌باشد. در آنجا فوئرباخ گوشزد می‌کند که انسان هنگام مطالعه اشیا در

واقع جوهر یا طبیعت انسانی خود را مورد تفکر قرار می‌دهد. مثال این موضوع را هنگام نقد مذهب مسیحیت و اصول و مرامس آن دیدیم. کار فیلسوف این است که هاله های عرفانی را از جلو چشمان بشر کنار زده و به او نشان دهد که همه چیز در واقع انعکاسی است از فطرت خود او. حتی روابط اشیاهٔ بی جانی چون کرات آسمانی نیز از منطق تفکر (Contemplation) پیروی می کند و خورشید برای دو کرهٔ مریخ و زمین بصورت دو خورشید متفاوت که تاثیر گرفته از بعد مسافت و اندازه ها و خواص فیزیکی و شیمیائی هر کره است در می آید. مارکس برعکس فوئرباخ برآن است که هنگام مطالعه واقعیت نباید به دنبال انعکاس ذات خود در آن بگردیم بلکه لازم است آنرا موضوع پراتیك خود قرار دهیم. در پراتیك، انسان نه فقط اشیا را مشاهده می کند، بلکه به تغییر آنها در می‌زند. حواس ما تا تغییراتی در اشیا بوجود نیاورند قادر نیستند که آنها را مورد شناسائی قرار دهند. به قول مرحوم مائو برای چشیدن مزه گلابی باید آنرا جوید. بعلاوه پراتیك تنها معیار حقیقت است و اثبات وجود سنگ را فقط با کوبیدن پا به آن می توان مدلل ساخت نه با براهین تجریدی و فلسفی. ماتریالیسم تفکری یا کانتمپلیتیو نه فقط از لحاظ اسلوب فلسفی خود با پراتیك انسانی مغایرت دارد بلکه همچنین اسیر یك درك غیر تاریخی و غیر اجتماعی از فطرت انسان است. به نظر مارکس جوهر انسان ودیعه ای نیست که به فرد فرد آدمیان تزریق شده باشد بلکه در واقع چکیده‌ی روابط اجتماعی است.

در نتیجه فوئرباخ که مدعی انتقاد از تجرید سازی ایده هگلی بود خود اسیر مفهوم مجرد و بدون تغییر طبیعت سه گانه انسانی می شود و خود را از پراتیك اجتماعی و تاریخی انسان کنار می کشد. ماتریالیسم او محصول جامعه مدنی معاصر است، یعنی جائی که در آن هر فرد فقط دارای یك شخصیتِ مجرد حقوقی است و روابط بین انسانها بر اساس قوانین صوری تعیین می گردد. مارکس ماتریالیسم خود را بعنوان

«ماتریالیسم جدید» از فوئرباخ جدا می کند و آنرا متعلق به جامعه ای می داند که انقلابی و اجتماعی شده است. در آن جامعه فرد در هیئت انسانهای دیگر نه تعاریف مجرد حقوقی بلکه افرادی با گوشت و پوست واقعی را مشاهده می کند و سرنوشت فردی خویش را از آنها متمایز نمی شمارد.

به اعتقاد من مارکس برای اینکه به تئوری «روابط اجتماعی تولید» برسد لازم بود که به نقد از تئوری جوهر انسان یا ناتورالیسم فوئرباخ بپردازد. او در نقد هگل از فوئرباخ تئوری «اسناد وارونه» را به عاریت گرفت ولی اکنون برای اینکه «خانواده مقدس» و «ایدئولوژی آلمانی» را بنویسد باید به نقد از تئوری جوهر انسان دست می زد.

مفهوم جوهر انسان بخصوص از دوره رنسانس در بین متفکرین اروپائی گل می کند و لی قبل از آن نیز در اندیشه مردم مختلف مطرح بوده است. نمونه مشهور آن تئوری «عناصر چهارگانه» می باشد که بنا برآن به نسبتی که یکی از چهار عنصر آب و باد و خاك و آتش در فردی چیره‌گی داشته باشد مزاج و یا طبیعت او نیز به همان صورت در می آید مانند فرد آتشین مزاج که عنصر آتش در او غلبه دارد. بعلاوه در میان متکلمین اسلامی ما به تئوری «عالم صغیر و عالم کبیر» بر می خوریم که بنا بر آن، درون هر فرد می توان مینیاتور جهان بیرون را یافت. در میان متأخرین لاك، هیوم و کانت بیش از دیگران به تبیین ناتورالیستی تئوری جوهر انسان دست زدند. در دورهٔ آنها اصطلاح «ناموس طبیعی انسان» بصورت تکیه کلام علمای حقوقی و اقتصاددانان سیاسی درمی‌آید. کانت مدعی می‌شود که قوانین حقوقی منتج از جوهر مجرد بشر هستند که عاری از هر گونه عارضه‌ای بوده و در طبیعت عقلی (راسیونال) او گرد آمده‌اند. فیزیوکراتها مبنای برتری کار کشاورزی بر پول و طلا را در طبیعی بودن آن می‌دانند. فوئرباخ میراث‌بَر همین تفکرات است. برای او نیز فطرت سه‌عنصری بشر (عقل و عشق و اراده)

پدیده‌ای است تحول‌ناپذیر، ازلی و ابدی. مارکس در نقد این بینش خشک و ایستا از انسان در واقع از تفکر خود هگل مایه می‌گیرد. نزد هگل، ایده عنصری است «خودپو» و تحولات طبیعی و تاریخی نتیجهٔ همین حرکت خود انگیخته است. مارکس در تئوری روابط اجتماعی تولید یا ماتریالیسم تاریخی خود بر همین تاریخگرایی هگل چنگ می‌زند تا فطرت‌گرایی فوئرباخی خود را التیام بخشد. او در عرض مدتی کوتاه چنان از فوئرباخ دور می‌شود که در سال ۱۸۴۸ در «مانیفست کمونیست» شاگردان فوئرباخ را تحت نام «سوسیالیستهای حقیقی» بعنوان همدستان مرتجع دولت فئودالی-یونکری پروس مورد حمله قرار می‌دهد. سوسیالیستهای حقیقی در آلمان با استفاده از مبارزه‌ی پرولتاریای فرانسه علیه بورژوازی سعی می‌کنند تا به مبارزه‌ی بورژوازی آلمان علیه دولت یونکری حمله کرده و پرولتاریای آلمان را به همداستانی با ارتجاع بکشانند. ادبیات سوسیالیستی آنها چیزی نیست جز حاشیه‌نویسی‌های کلی و مجرد بر متون مشخص مبارزه‌ی سوسیالیستها در فرانسه. مثلاً اگر فرانسوی‌ها از «برانداختن پول» حرف می‌زنند آنها از آن به «تحقق ماهیت انسانی» تعبیر می‌کنند. مارکس پایه‌ی طبقاتی سوسیالیستهای حقیقی را خرده‌بورژوازی قرن شانزدهم پروس می‌داند که کارش ساختن کالسکه‌های مجلل و لباسهای زربفت برای اعیان پروس بود و از پیشرفت صنعت جدید لطمه می‌دید و بهمین دلیل با آن مخالف بود.

در آثار بعدی مارکس ما بازگشت مجدد به هگل، اسلوب فکری و بخصوص تاریخگرایی او را مشاهده می‌کنیم حال اینکه دیگر تقریباً از فوئرباخ اثری نمی‌یابیم. بدین ترتیب فوئرباخ که از جانب مارکس بعنوان «فاتح» فلسفه‌ی هگل لقب گرفته بود در سیر اندیشه‌ی خود مارکس بصورت مغلوب هگل در می‌آید.

۲۰ دیسامبر ۱۹۸۵

از همین نویسنده:

- در پوست ببر (شعر) ۱۳۴۸
- شعر بعنوان یك ساخت (نقد ادبی) ۱۳۴۹
- راز کلمه‌ها (برای کودکان) ۱۳۵۰
- نقد فلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی سارتر ۱۳۵۳
- بهره‌ی مالکانه در چین (ترجمه) ۱۳۵۵
- کلریکالیسم و سرمایه‌داری دولتی ۱۳۵۹
- پس از خاموشی (شعر) ۱۳٦٤
- اندوه مرز (شعر) ۱۳٦۸
- شعرهای ونیسی ۱۳۷۰
- در جستجوی شادی: در نقد فرهنگ مرگ‌پرستی و مردسالاری در ایران ۱۳۷۰
- مدرنیسم و ایدئولوژی در ادبیات فارسی: بازگشت به طبیعت در شعر نیما یوشیج (رساله‌ی دکترا به زبان انگلیسی) ۱۳۷۵
- کفش‌های گل‌آلود (شعر به انگلیسی) ۱۳۷۸
- سرگذشت یك عشق (عشق) ۱۳۷۸
- شعر و سیاست و بیست و چهار مقاله‌ی دیگر ۱۳۷۸

Poetry & Politics

Twenty -four other Essays

By Majid Naficy

1999

Poetry & Politics

& Twenty-Four other Essays

By Majid Naficy

BARAN