

«جامعه‌شناسی هنر – جامعه‌شناسی هنری»

(نگاه و نقدی بر اندیشه‌های هنری – زیباشناختی دکتر آریانپور)

پیشگفتار

زمانی که «دکتر آریانپور»، بتدریج از دهه‌ی چهل این قرن شمسی، بطور سیستماتیک مقوله‌ای بنام هنر و نقش آن در جامعه را، در اینجا و آنجا – این و آن مجله، مطرح نمود، از همان آغاز بحثی ترمینولوژیک را هم دامن زد که حتی خود نیز در آن فرو رفت، که خود نیز فرصت نیافت، یا شاید ضرورت اش را ندید یا توجهی نکرد تا آن را روشن کند، تعریفی مشخص از آن بدست دهد!

و آن بحث که اغلب به صورت سؤال در دهان‌ها و جمع روشنفکری می‌چرخید، چنین بود:

جامعه‌شناسی هنر یا جامعه‌شناسی هنری؟!

و هر چند تیتز نظرات چاپ شده‌ی استاد (به صورت کتابی نامرغوب که دانشجویان چاپ اش کردند) جامعه‌شناسی هنر است، اما خود او هم بسیار کوتاه و به گونه‌ای معشوش، و فقط دو بار اصطلاح جامعه‌شناسی هنری را در همان کتاب در فصل:

«کوششی برای تنظیم روش‌های هنرشناسی» بکار برده است و پس!

و اکنون، از این منظر است که ما می‌کوشیم در یک مقدمه و دو گفتار و یک سرانجام که آینده نیز باشد نگاهی بر اندیشه‌های هنری – زیباشناختی استاد بیاندازیم و نقدی بدست دهیم.

مقدمه

در نقد دیدگاه‌های هنری «دکتر آریانپور» (دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه اش که خیر – که البته پشت و روی یک شناخت‌اند؛ چرا

که وقتی، برای مثال، از روی شیر سگه ای سخن می رود، روی خط آن خود به خود مشخص است) باید بگوئیم: اولاً – آنچه او گفته است می تواند، طبیعتاً، به طور نسبی درست باشد. اما، آنچه نگفته است هم می تواند به طور نسبی غلط نباشد؛ و تاکید عمده ی ما در این بحث بر روی نگفته هاست! ثانیاً – بدیهی است که نگاه هنری استاد بستگی به نقطه نظرات (جهان بینی) وی داشت. اما، از نظر او، این بدین معنا نبود (و نیست) که نقطه نظرات مخالفان صد در صد غلط است؛ و ما نیز، در این نقد، بر روی این عدم صد در صد غلط تأکید می ورزیم. ثالثاً – با توجه به دو نکته ی فوق، آیا باید نظرات هنری استاد را در بست پذیرفت؟ تماماً رد کرد؟ یا میانه را گرفت؟ و ما چنان که در طول کار خواهیم دید، می گوئیم: هیچیک! بلکه نقطه نظرات استاد را می توان پله ی دانشی گرفت که بر آن پا می گذاریم، بالا می رویم و عبور می کنیم ... به کجا؟! پرسش عظیمی است! شاید به بی نهایت! و بی نهایت کجاست؟! بی نهایت می تواند هستی بالقوه ای باشد که شاید اسم رمزش، کلید گشایش اش انسان باشد، خود او باشد، خود استاد باشد یا جوهره ی اندیشه های هنری اش!

بنا بر این، در دو گفتاری که در پی می آید، با پرهیز از مسائل گرامری زبان که هنر اسم است و هنری صفت و چه و چه و چه، ما از جامعه شناسی هنر و جامعه شناسی هنری، یعنی از تعبیر هنر از نظر جامعه شناسی و از تعبیر هنری جامعه (و هستی)، یا دقیق تر بگوئیم: ما از ساختار (مکانیسم) بیرونی و ساختار (مکانیسم) درونی نگاه آریانپور به هنر و زیبایی سخن خواهیم گفت و نقد خواهیم کرد. و در سرانجام، از بی نهایت، از خود استاد در زهدان مادری اش، یعنی از آینده ای که همواره بر رکاب امیدآن سوار بود، اوراقی خواهیم نوشت.

دنیای مائوس - گفتار مائوس

در این گفتار بر مواردی اشاره و نقد خواهد شد که گمان می رود «ساختار بیرونی» نگاه «دکتر آریانپور» به هنر و مقوله‌ی زیبایی را شکل می دهند. این موارد از دید برخی از خوانندگان، ممکن است، بسیار متعددتتر یا معدودتر از هفت موردی باشند که ذکر خواهند شد، اما به هر حال، این موارد می توانند نقطه‌ی گشایش عامی باشند برای: الف - نقد و تحلیل تفکرات زیباشناختی استاد؛ ب - آغاز جستجو در حقیقت هنری در جامعه‌ی ای که در تاریخ پُر مصیبت اش، هنرش بیش از علم و فلسفه اش در تقیه زیست و عَده دار شد!

پس روان می شویم با این سخن زبده‌ی فیلسوفی که گفت: «من استادم را دوست دارم، اما حقیقت را بیش از او دوست دارم!»

مورد اول (قاضی القضاة):

جمله‌ی می دانیم که نگاه «دکتر آریانپور» در کتاب «جامعه‌شناسی هنر» به هنر و زیبایی و اصولاً به هستی، نگاهی متکی بر ماتریالیسم - دیالکتیکی، و دقیق تر و رایج تر، سوسیالیسم علمی (در برابر سوسیالیسم تخیلی)، یعنی سوسیالیسم واقع‌گرا و عمدتاً، از روزنه‌ی سوسیالیسم موجود (اتحاد شوروی سابق) بود.

این نگاه ماتریالیستی - دیالکتیکی بود، چرا که حکمت این نگاه فلسفی، «شدن تکاملی ماده» و در شکل مشخص آن انسان، و شعار آن «تغییر نه تفسیر (دو باره‌ی) جهان» بوده است؛ و گفته شد: «علمی (واقع‌گرا)»، چرا که بر اساس نظریه‌ی شناخت پُر آوازه‌ی استاد، شناخت معلول برخورد ارگانیسم (انسانی) با محیط است که نتایج آن ادراک، یعنی انعکاس انگیزه‌های محیط در ارگانیسم، و عاطفه، یعنی واکنش که انگیزه‌های محیط در ارگانیسم بوجود می آورند، می باشد. و گفتیم «سوسیالیسم موجود»، چرا که در هیچ نوشته یا سخنرانی از استاد، نشانه‌ی جدی از انتقاد یا برخورد با

سیاست های عمومی، و خصوصاً در مورد بحث ما، با سیاست هنری «اتحاد شوروی سابق» نمی یابیم، و بر عکس، تائید و نقل قول فراوان است!

و اکنون، با توجه و بر اساس نکات فوق، ضرورتاً می باید در مرکز چنین نگاه و شناختی، هنر سوسیالیستی، یعنی، در تحلیل نهایی، هنر سودمند، آن هم عمدتاً در جهت منافع طبقه ی مشخصی قرار داشته باشد! به سخن دیگر، و در رابطه با گفتار ما، با این نگاه، اگر نه آفریننده، می باید مفسر نهایی زیبایی انسان سوسیالیستی باشد! این اوست که آقاست! این اوست که قاضی الفضات است! حال آن که می تواند چنین هم نباشد! این قاضی، چنان که در گفتار دوم خواهیم دید، خود می تواند بخشی از پروسه ی فانتزی رئالیسم حیات باشد که در آفرینش هنری و تفسیر زیبایی سهم خود را دارد، نقش خود را بازی می کند!

مورد دوم (تعصب – پلمیک):

این مورد که بناگزیر بر پایه ی مورد اول بنیان شده است، هر نوع تعریف و شناخت دیگری، از جمله شناخت هنری را، اگر نه غلط، حداقل نارسا می یابد، چرا که در جهت اثبات انسان سوسیالیستی (و نظرات او در مورد هنر) در مرکز مقوله ی زیبایی نمی بیند، قاضی الفضات نمی یابد، و لذا بر رد و حذف آن اهتمام می ورزد، ضمن آن که ترک ها (عیوب)، و چه بسا سؤاستفاده از تحلیل های خود را نمی بیند، یا بر آن ها چشم می پوشد! و چنین است، به عنوان مثال، آنجا که استاد در رد نظریه ی بازی به عنوان یکی از انگیزه های هنر آفرینی (در کتاب مذکور، در فصل: بررسی نظرهای گوناگون در باره ی هنر) سخن می گوید، از دو نکته غافل می ماند: الف – آنگاه که نظریه ی بازی «شیللر» را مردود می داند که او – «شیللر» می گوید: هنر تئاتر همچون دین، یک نهاد فرهنگی است، و بنا بر این در بازی (تئاتر) (Spiel) نوعی تعالی انسانی می بیند، یعنی همان چیزی که استاد جهت اثبات سودمندی – وظیفه ی هنر، در چهارچوب شناخت هنری خود، می کوشد؛ ... و مهم تر، استاد

بازی را نوعی غریزه ی (غریزه حیوانی) می داند که با اهداف انسانی هنر سر و کاری ندارد، در صورتی که «شیلر» از بازی انسانی تئاتر نوعی تعالی فرهنگی استخراج می کند! به سخن دیگر، استاد همان چیزی را با تعصب - پلمیک رد می کند که بر اساس نگاه و شناخت ماتریالیستی خود در پی اثبات آن است، در پی اثبات وظیفه مندی هنر است و ب: نوع دیگری از تعصب - پلمیک استاد را می توان این گونه پی گرفت آنجا که می گوید: ... از (علم) زیست شناسی بر می آید که زیبایی برای جانوران مطرح نیست. اما، سؤال: پس چگونه است که حتی گیاهان به موسیقی پاسخ می دهند که خود استاد نیز، در فصل آغاز «شعر و موسیقی» بدان اذعان دارد؟!

و آیا، چنان که دو باره خواهیم دید، اصولاً غرایز نمی توانند جزیی از پروسه ی تکامل حیات، یعنی پروسه ی زیبا آفرینی آن هم باشند؟!

مورد سوم (کار آموزشی یا کار تحقیقی؟)

بر اساس دو مورد فوق، و مهم تر، بر پایه ی آنچه در پی خواهد آمد، نگاه (شناخت) «دکتر آریانپور» را، تا اینجا، باید نگاهی آموزشی گرفت که هدفی آموزشی را تعقیب می کند تا، در تحلیل آخر، آگاهی طبقاتی دهد، طبقه ای را برای تغییر جهان (شرایط تأسف بار انسانی) برانگیزد! به سخن دیگر، کتاب جامعه شناسی هنر، یا بهتر بگوئیم، کتاب وظیفه مندی هنر، کتابی درسی است (و چنین است هم، کتاب «جامعه شناسی» استاد)، و در این رابطه، هر دو، کتاب های بسیار ارزشمندی هستند. خرد و کلان ندارد، هر کس که آن ها را بخواند، و باید بخواند، توشه ای بر خواهد گرفت. من خود شاهد بوده ام که چگونه در افغانستان و در (اتحاد شوروی سابق)، فارسی زبانان، آن ها را بر سر دست می بردند!

اما، با تمام این احوال، کتاب ها کار تحقیقی کاذبی هستند: روشنگری، افشاء می کنند، سؤال ایجاد نمی کنند! دو دوتا چهارتا می گویند، دو دوتا می توانند شش تا شوند نمی گویند!

کار تحقیقی راه را باز می‌دارد، اگر و اما و شاید و احتمالا و... بسیار دارد/ پس، باید، بنا بر این، بی‌گمان، بی‌شک، چون، به حق، در این صورت که در کتاب مورد این بحث، بویژه در بخش اول آن موج می‌زند، کم‌تر دارد. به سخن دیگر، کتاب تحقیقی منبر نیست، مؤلف اش منبر نمی‌رود؛ بلکه چیزی، پدیده‌ای را کنکاش کرده و آن را با احتیاط جلو می‌گذارد، با شک فلسفی پیشنهاد می‌کند (همچون «تبیین آزمایشی سبک‌های شعر فارسی» در انتهای کتاب) جلو می‌گذارد، پیشنهاد می‌کند، چرا که محقق از یقین دوری می‌جوید، از خطر شکست و اشتباه (اضمحلال همچون «اتحاد شوروی سابق») که نه تنها برای بشریت امروز و فردا، بلکه برای هستی می‌تواند فاجعه‌بار باشد، بیم دارد! پرهیز دارد! تقوا دارد! تقوا، صفتی بشری که «شیلر» در بازی می‌بیند که او را تعالی می‌دهد، که دیگر محقق در خود آرای بی‌عنوان انگیزه‌ی هنر می‌بیند که برهنگی (فقر مادی و فقر معنوی) زشت است؛ که «نیچه» در غریزه‌ی تناسلی که بی‌سکسی بی‌تقوایی است؛ و استاد بر تمامی این‌ها خط بطلان می‌کشد!

مورد چهارم (عوام پروری)

در ادامه‌ی مورد سوم، می‌توان به مورد چهارم رسید که باری: کار تحقیقی یکسویه نمی‌نگرد، شفته آقایی، عوام‌افرازی، عوام‌پروری، عوام‌اثباتی، عوام‌تهیجی - تهیجی نمی‌کند (و تجربه کرده ایم که اغلب فجایع تاریخی، و آخرینش تا کنون، فاشیسم هیتلری، نتیجه‌ی چه نوع تهیج - تهیجی بوده است!)

کار تحقیقی با نگاهی، بینشی پرسشی - پر حوصله (و نه نگاه و بینشی از پیش تصمیم‌گرفته شده) شفته‌را، فاکت‌ها را الکی می‌کند، با چشم مسلح نمی‌نگرد، ریز و درشت، زیر و زبر می‌کند، بر خواص احترام می‌گذارد، حتی با ابهت می‌نگرد: دیوار چین و بنای تاج محل و برج ایفل و ... همه‌اش ساخته‌ی توده‌ی زحمتکشان نیست، دیوار و بنا و برج خواص - فکر بلند پرواز هم هستند! دیوار و بنا و برج تمدن‌ها، کار جمعی عوام و خواص هر

دو، و نه فقط ... همانگونه که منظومه ی ایللیاد و اُدیسه و شاهنامه و کمدی الهی و بهشت گم شده و ...، همانگونه که اهرام های مصری و اینکایی و تخت جمشید و آکروپولیس و مجسمه های فیدپاس و نقاشی های میکل آنژ و آثار پیکاسو، همانگونه که بینوایان و اولیور تویست و دُن آرام و آثار موتسارت و بتهوون و شوستاکویچ، همانگونه که لامپ برق و مرسدس بنز و اسپوتنیک و آپولو و ... چنین اند، نماینده ی خواص – فکر بلند پرواز نیز، هستند! اگر بدون فرهنگ عوام (و کار بازویی آنان) فرهنگ خواص سر بر نمی داشت، بدون دومی هم اولی شفته می ماند، یعنی تاریخ در جا می زد! و تاریخ (تمدن بشری) توده ی شفته نیست! به سخن دیگر، تاریخ بشری همچون پیکانی است که بدنه ی آن عوام است و نوک آن خواص، خاص، پرورده، آبدیده که، جبرا، هم می کشد (تخریب می کند) و هم می شکافت تا پیش رود، تا بسازد – از نو بسازد (تولدی دیگر)، عوام در خودش خواص را می پرورد، راهی می کند، و خواص راه بُر و رهبر می شود، « لنین » می شود! و هر گاه از این دیدگاه بنگریم، تحلیل ها و برداشت های استاد در مورد بسیاری از سبک ها و جریانات هنری، از جمله سبک نئوکلاسیسم (و به قول ایشان، سبک هنری فنودال – بورژوازی قرن هفدهم فرانسه) بسیار قابل سؤال است؛ چرا که این سبک انباشته است از عناصر اساطیری – تاریخی – فولکلور، شامل بازی تئاتری غربی، از دوره ی یونان باستان تا زمان شکل گیری سبک نئوکلاسیسم. حتی «در قالب ملی نه روح ملی» که اُستاد ایرادی جدی بر موسیقی واگنری می داند، این عناصر هنوز پاسخ می دهند و خواهند داد ... چرا که این سبک از نظر ادبی و آن موسیقی از نظر موسیقایی هم، ادبیات فرانسه و موسیقی آلمانی را غنی تر کرده اند. و نه تنها ادبیات و موسیقی ملی، بلکه ادبیات و موسیقی جهانی را. (اینجا مسئله ی خوش یا ناخوش آمدن اینان بیشتر مسئله ای شخصی – عاطفی است تا طبقاتی – ادراکی، اگر حتی از منظر مقوله ی شناخت اُستاد هم بگوئیم).

باری. و بدین خاطر است که راسین و کُرنی و مولیر جاودانی اند، اما نمی توان گفت که فلان فنودال و فلان بورژوا جاودانه اند! فلان فنودال و فلان بورژوا را می توان همراه دوران شان مقطعی از تاریخ بشری دانست، اما راسین و کُرنی و مولیر را خیر! چرا که، از زبان و ادبیات شان که بگذریم، بازی تئاتری (عمل - آکت شان) برخوردار از عناصری (سوی ارثیه ی فرهنگ تئاتری آنان)، از انسان زمان گذشته، زمان حال خود و زمان آینده ی تاریخ بشری در خویش اند، در خویش فیزیکی، در ساختار بدن خودند، و نه فقط برخوردار از عناصری ابدانی - فیزیکی از زمان حال خود که با مرگ شان مرده باشند! چرا که اینان آرخی تایپ های آنترپوزی - هنری (تئاتری) اند! به سخن دیگر، تا مادامی که انسان این فیزیک (اندام ها) را دارد: با مغز خود می اندیشد، با چشم خود می بیند، با گوش خود می شنود، با بینی خود می بوید، با زبان می چشد، با دو دست کار می کند و با دو پا راه می رود، بر روی هم، این گونه هم بازی (تئاتر) می کند، مولیروار تئاتر بازی می کند! او - انسان، حتی در این قرن، با چشم خود نمی شنود و با پای خود نمی بیند که بگوئیم مولیر، کُرنی، راسین دیگر پاسخ نمی دهند! یا با دهان خود از نقاشی های بوتچلی و کمال الملک و ... لذت نمی برد. که بگوئیم این هنرمندان و سبک شان نارسا شده اند، چون طبقه شان مرده است. روشن است چه می گوئیم؟ حال بگذریم که امروزه چنان که در همین گفتار اشاره ای خواهد شد، پاسخ ها و رفتارهای بیولوژیک انسانی، با دستاوردهای عظیم علمی - هنری او، در حال تغییرند. امروزه انسان می تواند هم شعر را بشنود و هم شعر را به بیند، یک «پژوه» را به بیند! همانگونه که هم یک رُمان را می خواند و هم، همان رُمان را می بیند، در یک فیلم می بیند، در یک بازی تکنولوژیکی!

باری. بگذریم و در مورد سبک های هنری دیگر و جدیدتر، از جمله کوبیسم و سوررئالیسم و دادئیسم و فوتوریسم و هنرمندان شان، از جمله «پیکاسو» و «برتون» و «مایاکوفسکی» با آثار و نظرات بسیار متنوع تر و پیچیده ترشان حرفی نگوئیم که استاد، شفته وار،

تمامی شان را در انطباقاتی مکانیکی، در سبک نورمانتی سیسم، با فلسفه عمومی فرد ستیزی و اخلاق اجتماعی آشوب گرایی انگ زده است و بی پروا به عوام ستیزی شان متهم کرده است!

مورد پنجم (محافظه کاری هنری):

اُستاد، با تمام درگیری های ایدئولوژیکی خود با هر دو رژیم (بویژه با رژیم پهلوی)، جوهره ای محافظه کار داشت و این جوهره در زمینه ی هنری بیش تر خود نشان می داد. و هر چند این محافظه کاری متعقلانه، در موارد بسیار حساس، او را از گزند هر دو رژیم حفظ کرد، برای ما گذاشت، اما در موارد بسیاری، هم برای خودش و هم برای ما گران تمام شد، چرا که تحلیل های محافظه کارانه زیاد می داد؛ اگر و اما و شاید و باید زیاد داشت؛ لیکن این ها (اگرها و اماها) ناشی از شک علمی اش نبود؛ ناشی از گسترش مطالعات و تردید ناشی از وسواس دقت یک آموزنده هم نبود، بلکه بیشتر ناشی از محافظه کاری سیاسی اش بود که آن هم از برداشت های سیاسی - هنری برادر بزرگ نشأت می گرفت! به سخن دیگر، اُستاد (به قول خودش) از افراط و تفریط می گریخت. هنرمند و شخصیت هنری او را در دو قطب متضاد قبول نداشت؛ هنرمند را در این حالت آنارشیست می دید، «ایبسن» می دید و سبک های عجیب و غریب امروزی که هم اکنون، در موارد پیشین اشاره کردیم. («ایبسن» را هنرمندی در جستجوی راه های نو در سبک های مختلف جهت یافتن راه حل هایی برای دردهای بشری قبول نداشت!) سبک مورد قبول اش رئالیسم اجتماعی بود و بس! و رئالیسم اجتماعی هم عمدتاً همان سبک عوام بود با صیوررت تکاملی متصورش که دیدیم شفته ای ماسیده بیش نیست! به سخن دیگر، اُستاد بسیار مقید بود، در چهارچوب می زیست؛ در چهارچوب می دید! در زندگی شخصی خود، نیز چنین بود. بسیار منضبط بود: یک معلم کلاسیک که حتی از تنبیه بدنی تنها فرزندش، اگر لازم بود، ابایی نداشت! ولی شاید هم، چنان که در گفتار دوم خواهیم دید، بسیار می دید، اما به خود اجازه نمی داد که بگوید!

شاید فکر می کرد رشته ی کار، در این صورت، از دستش بدر رود! و این خود تفریطی بود که به افراط انضباطی – تنبیهی می گرائیدش. به سخن دیگر، او ظاهراً، نمی خواست بپذیرد که این در آن سوی قطب ها (شامل قطب های سیاسی) است که انسان به شک می افتد، خود را می درد، کشف می کند و کشف می شود، اختراع می کند و اختراع می شود تا، برای مثال، جبران کند کمبودهای فیزیولوژیکی خود را برای سفرهای آینده – فضایی؛ یعنی رُبوتی شود که در فرهنگ عوام او دیگر جایی ندارد، چرا که آن را ورزیده ترین کارگر – هنرمند – دانشمند – فیلسوف خلق کرده است، ساخته است، نه توده ی عوام ...! همان کارگر – هنرمند – دانشمند – فیلسوفی (انسانی) که «مارکس» اش پیش بینی کرده بود، ساخته است: انسانی که صبح زود به ماهیگیری می رود، در میانه ی روز به کارخانه، بعد از ظهر به کتابخانه، و شب به تئاتر و کنسرت!

مورد ششم (یک سَم مهلک)

و اکنون، بر اساس و در ادامه ی این شخصیت هنری محافظه کارانه، و نیز شاید، بدلیل طبع بسیار خیره پسندش بود که اُستاد بسیار نادر با جریانات هنری معاصر کشور برخورد می کرد. از گذشته هم، عمدتاً، در زمینه ی شعر (سبک های شعر خراسانی، عراقی و هندی)، آن هم به قول خودش با احتیاط (و بر اساس بینش سوسیالیستی خود – برادر بزرگ) سخن گفت. از شعر و موسیقی و تئاتر و سینما و مجسمه سازی و رُمان نویسی و نقاشی معاصر کشور، با آن نظرات هنری پر دامنه خود، بسیار نادر سخن گفت و بسیار نادرتر نوشت. بیش از همه در باره ی تئاتر نوشت و گفت که آن هم بسیار ناچیز بود. از «ایبسن» نوشت که هم اکنون بدان اشاره شد و باز هم خواهد شد. (ناگفته نماند که این علاقمندی به تئاتر بیش تر ناشی از همکاری با تئاتر آناهیتا و عضویت در هیئت رئیسه ی مرکز تئاتر یونسکو در ایران بود که مدیریت هر دو مؤسسه را «دکتر مصطفی اسکویی» بر عهده داشت.) در واقع، شعر نو، و

در نتیجه «نیما» برای اُستاد هنوز کاملاً هضم نشده بود، یا کامل نشده بود! از «فروغ» و سنت شکنی (تخریب) جنسی – خانوادگی او می هراسید، بویژه آن که همسرش یکی از شاگردان اش بود و بسیار جوان تر از خودش! به «شاملو» نزدیک نمی شد، چون او – «شاملو» همچو اکثر روشنفکران و هنرمندان پس از کودتای 28 مرداد 1332 شمسی، میانه ی خوبی با حزب توده ی ایران، به خصوص با برادر بزرگ، نداشت؛ و بنا بر این، احتمالاً، فکر می کرد، با آن روحیه ی محافظه کار هنری، می باید با حریفی پنجه در افکند که گمان نمی رفت، حداقل، در زمینه ی شعر و شعرشناسی حریف اش شود! از «گلشیری» و فضای داستان های اکثراً، غیر رئالیستیک اش، طبیعتاً، روی بر می تافت؛ از «دولت آبادی» چیز مطلقاً زیادی نگفت و ننوشت، چون حجم عظیم آثارش، احتمالاً، وقتش را می گرفت. اما از «احمد محمود» کم نخوانده بود، چون حداقل، از نظر فکری بسیار به او نزدیک بود. به تئاتر و سینما و گالری نقاشی و پیکر تراشی و کنسرت بسیار کم می رفت، یا اگر هم می رفت، به آنانی می رفت که در راستای دیدگاه های فکری اش بودند؛ و این برای یک جامعه شناس و خبره ی هنری یک سَم مهلک بود! و این سَم در مورد هفتم سخت کارگر افتاد!

مورد هفتم (بیگانگی با هنر روز):

اُستاد با آن محافظه کاری هنری، و نیز اعتیاد به سَم مهلک یاد شده (با وجود توجه فراوان برادر بزرگ به هنرهای ترکیبی – فیزیکیال (امروزین) اصولاً با هنر امروز بیگانه بود. تنها مثالی که از رادیو و تلویزیون، به عنوان یک رُبوت هنری آورده است – و صد البته نه با ذهنیت آزاد هنری، بلکه با ذهنیت بسته ی آموزشی – در بخش «تأثیر هنر پروران در هنرمندان» در کتاب مورد بحث است.

با وجود تاکید دائمی این که «هنر مؤید علم است و علم پشتیبان هنر. این دو بهم پیوسته اند و با هم پیش می روند»، و با وجود شخصیت ورزشکاری (وزنه بردار) و هنری عمیقی که در اُستاد سراغ داریم، او از ترکیب عملی – نوین علم و هنر، از رقص روی یخ یا

رقص در آب، یا از مسابقات اتومبیل رانی که موسیقی دانان از صدای آن ها سنفونی ساخته اند، یا از بازی فوتبال که برزیلی ها هنر اش کرده اند، از تاب - رقص قرینه ای یک سفینه در فضا، از یک «تویوتای» ژاپنی که کارگر - شاعر - مهندس ژاپنی یک واژه - شعر فیزیکیال «های کو» اش کرده است، از خطوط و باندهای بی پایان اتوبان ها که حس نظم، نظم شعری را در انسان ایجاد می کنند که می توان آن را دید، بر خلاف شعر گذشته که فقط می شود آن را شنید و ... از، از، از ... او - اُستاد چه گفته است؟! و اصولاً چه داشت که بگوید که نگفته است - با آن برداشت کلاسیک - پیر- عوام پرور - محافظه کارانه از هنر که گفته آمد، برآستی چه داشت بگوید که نگفته است؟! و فراموش نکنیم او در دوره ای زیست و عمرش آنقدر کفاف داد تا شاهد تحولات هنری - علمی فوق باشد.

و البته اجازه دهید، در اینجا این را هم به اشاره گفته باشیم که خط تفرقی است میان آنچه که هنرهای کاربردی (و حتی امروزه هنرهای کار خورده) نامیده شده اند و برداشتی که اُستاد به طور عام، از کار برد و کار خورد هنر دارد: هنرهای کاربردی، نظیر نقاشی و تزئین و طراحی بر روی منسوجات و پاسیوهای داخل منازل، و حتی خال کوبی های امروزی بر روی بدن، و هنرهای کارخوردی، نظیر مجسمه - کیکی خوردنی که مجسمه ساز در کمال مهارت می تراشد (می سازد و می پزد) و بعد تناول می شود، شاخه هایی از هنر امروز (و دیروز) را تشکیل می دهند که تقبل وظیفه مندی اجتماعی به معنای، در تحلیل نهایی، یک انقلاب اجتماعی را نمی کنند؛ لیکن کاربرد و کارخوردی که اُستاد از هنر متصور است، در درجه نخست، وظیفه مندانه - آموزشی در راستای یک انقلاب سوسیالیستی است.

باری. با اتکاء به مواردی که تا کنون ذکر کرده ایم، می توان در پایان این گفتار چنین نتیجه گرفت که: ساختار بیرونی نگاه «دکتر آریانپور» به هنر که در کتاب جامعه شناسی هنر فرموله شده است، نگاهی جامعه شناسانه، نگاهی علمی به هنر است. اُستاد با این نگاه

ترجیحا، تحلیل های جامعه شناسانه از هنر می دهد، وظیفه ای جامعه شناسانه را بر هنر تحمیل می کند، و این در حالی است که باز هم تاکید کنیم: «علم و هنر را مؤید یکدیگر می داند (و هر دو را بسیار غمخوارانه، در کنار فلسفه، می خواهد در خدمت بشر و تکامل اش بگذارد). اما، در عمل چنین نمی شود، یا نمی تواند چنین کند، آنگاه که جانب دارانه با هنر برخورد می کند. به سخن دیگر، او همانند هنرمندی (همچون «اکبر رادی» بزرگ مان) رفتار می کند: کتابی جامعه شناسانه را پیش روی می گذارد و بر اساس تحلیل های آن کتاب از شرایط اجتماعی و انسان ها، تیپ و کاراکترهای نمایشنامه های خود را می آفریند! یا گسترده تر گوئیم: استاد، با وجود انتقاد از

«ایبسن» در دوره ی گرایش ناتورالیستی اش، باز هم همچون هنرمندان ناتورالیست اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که بر اساس آخرین تحقیقات علمی، آن هم علم خودشان، یعنی علم ژن شناسی (و در مورد استاد البته «جامعه شناسی آریانپور»)، آثار خود را خلق می کنند، نظر می دهد! به سخن دیگر، استاد استقلال هنر (و هنرمند) را می گیرد. آن و او را در قید یک علم، علم جامعه شناسی می گذارد. و این یعنی جامعه شناسی برای جامعه شناسی، یعنی علم برای علم! و گفتن ندارد که چنین نگاهی از هیچ چیز آب نمی خورد مگر از یک دکماتیسم علمی که طبیعتا، ضد علم است که هیچ، ضد هنر است که هیچ، ضد فلسفه است که هیچ، ضد حیات است!

و آیا سقوط برادر بزرگ گوشه ای از این نگاه ضد حیاتی (ضد زیبایی) را به معرض قضاوت قرار نداد؟!*

دنیای نامأنوس – گفتار نامأنوس:

زمانی که به ساختار درونی (مکانیسم درونی) نگاه «دکتر آریانپور» به هنر و مقوله ی زیبایی نظر می اندازیم، که خود نیز

نادر، آشکار از آن سخن گفت، تقیه می کرد، شاید از رقفا هم تقیه می کرد، روزنه ای گشوده می شود و با منظره ای روبرو می شویم بسیار حیرت آور! جامعه و جهان هستی اینجا متعارف نیست. اینجا، هستی ای هنری – شعرگونه حکم فرماست که شاید بتوان آن را با عنوان «شعر تئوری حیات» فرموله نمود که استاد خود نیز، در پایان فصل «آفرینش هنری» در کتاب مورد بحث، چنین فرموله کرده است: «... دنیای شعر، دنیای ظاهرا ثابت «وجود» یا «بود» نیست، دنیای کون یا سیروورت است. کار شعر دگرگون ساختن هستی بالفعل و تحقق هستی بالقوه است.» و در ادامه ما می توانیم بگوئیم: آری. کار شعر، به سخنی دیگر، در وحله نخست تخریب است، سپس دیگر سازی است، نوفانتزی – جهان سازی است. اشتباه نشود! اینجا در تلافی گفتار اول، یعنی «علم برای علم»، صحبت از «هنر برای هنر» یا «فلسفه برای فلسفه» و این گونه پُر سنگلاخ مقولات نخواهد شد! اینجا صحبت از حیات، صحبت از حقیقتی خواهد شد که زیباست، یا بر عکس، زیبایی که حقیقت است آن چنان که «جان کیتس» (J. Keats) شاعر ژرف بین انگلیسی گوید!

و کار ما اکنون، در این گفتار، گذر از آن روزنه و ورود بدان هستی بالقوه است، ورود به آن بی نهایی که در مقدمه آمد، که اسم رمزش، کلید گشایش اش انسان باشد، خود او باشد، استاد باشد، برای دیدار زیبایی. و اینجا هم، برای شناخت ساختار درونی فکر استاد، به حکم اختصار، ناگزیر، تنها بر مواردی انگشت می گذاریم، سه موردی که به گمان مان موارد کلیدی، اسم شب های عبور از روزنه و دیدار از بی نهایت، از هستی بالقوه است. پس روان می شویم با ستایش حقیقت، ستایش فانتزی رئالیسم حیات که: آری ... آری ... زندگی زیباست ...

مورد اول (پارادیگم – مثال وارِه):

روز 11 سپتامبر سال 2001، چند ساعتی پس از حادثه ی برج ها در نیویورک، «اشتوک هاوزن» موسیقی دان آلمانی حادثه را (نقل

به معنی) «زیبایی مطلق» خواند! و عصر همان روز یا فردای آن، برنامه ی کنسرت اش، به خاطر همین عبارت، در مونیخ لغو شد! «اشتوک هاوزن» پس از آن سکوت کرد و چند سالی بعد هم مُرد، و ما هیچوقت نتوانستیم بدانیم که منظور موسیقی دان از چنان عبارتی، کشتار سه هزار انسان بی گناه و با گناه، هم بودیا صرفاً، عمل فوق تصور دراماتیک حادثه، مسحورش کرده بود؟! اما، هر چه بود، عمل یک پارادیگم (مثال واره) بود، چرا که عمل قواعد (تناسبات) مبارزاتی (به حق و نا به حق) را، در سطح بین المللی، شکست! عمل بی سابقه بود، چرا که قاعده ی نو(تناسب جدید) نبردی مهلک را بنیان گذاشت که ابعادش جهانی شد!

اکنون، کشتار بی رحمانه را رها کنیم که غرب، به تلافی و به بهانه ی آن، بیش از این ها در افغانستان و (مناطق دیگر) کشته است و خواهد کشت، و به لحظه ی عمل بنگریم که فانتزی – تناسب رئالیستی حیات را که اصل زیبایی نیز هست، در هم ریخت، شکست و، اجباراً، فانتزی – تناسبی دیگر در سطح معادلات بین المللی وارد نمود که نظم یا اصل زیبایی (حقیقت – حیات) دیگری است. روشن تر بگوئیم، هر گاه نقاشی (هنرمندی) بخواهد لحظه برخورد هواپیماها با برج ها، یعنی لحظه ی واقعه را تصویر کند، ناگزیر به رعایت مناسبات خطوط و رنگ ها و نوری است که تا کنون، هیچ نقاشی (هنرمندی)، در طول تاریخ بشر، آن را تجربه نکرده و به تجربه نگذارده است! به سخن دیگر نقاش (هنرمند) ناگزیر به خلق حیات (زیبایی) دیگری است که تا کنون بالقوه بوده است، هستی بالقوه داشته است.

حال، با این مقدمه چینی خطرناک، لابد می پرسید: چه می خواهیم بگوئیم؟! می خواهیم بگویم که ساختار درونی هستی (شامل هستی بالقوه – بی نهایت) و لذا ساختار بیولوژیکی ما (و فکر ما) به شمول استادمان، نه یکبار، بلکه دائماً و پیوسته، نه در آستانه، بلکه در جریان عمل چنان تخریب (جنگ اضداد) و در نتیجه آفرینش چنان پارادیگم ها، یعنی فانتزی تناسبات، یعنی اصل زیبایی جدیدی است، حیات جدیدی است! و در واقع، به گمان من «اشتوک هاوزن» (با

موسیقی که روح شعر است) با آن عبارت، چنین منظوری داشت، که می شود آن را چنین فرموله نمود: تخریب (جنگ اصداد دائم = زیبایی دائم = زیبایی مطلق). اما، برهنگی عمل و برهنگی گفتار، و لذا، خوف آن و نیز، ترس مقامات هنری - علمی - فلسفی آلمانی از برادر بزرگ (و این بار البته «ایالات متحده امریکا») سبب شد تا کنسرت «اشتوک هاوزن» که خود مثال واره ی در هنر موسیقی می توانست شود، لغو گردید. لیکن، اصل حرف «اشتوک هاوزن» و ما - اُستاد که یگانه است نمی تواند لغو گردد؛ زیرا، کار آن پیکانی که در گفتار اول در مورد چهارم به مثال در آمد (کشنده - مخرب) و این تغییر (کون یا صیرورت) که اُستاد در شعر (هنر) می بیند و با اصطلاح دگرگونی (تکامل) جان اش می دهد، در واقع، از یک سو بیانگر مکانیسم درونی هستی و از سوی دیگر بیانگر مکانیسم درونی نگاه اُستاد به هستی، حیات، و در نتیجه به جامعه است که به خود نیز هست؛ و باز هم از سوی دیگر، بیانگر ترس آن افراطی است در مورد پنجم گفتار اول که او را به تفریط می کشاند، تارشته ی کار (این که مثلاً، «ایبسن» آشوبگر است) از دستش بدر نرود، تا نگوید آنچه را که می دید! و می دید که کار شعر دگرگونی - تخریب است، که «شعر جهان شعر ظالمی است»، چرا که شعر (زیبایی) کشنده است؛ چرا که مرگ تخریب است (تراژدی) و در همان حال، نوید تولدی است (کمدی): نوید نو حیاتی، نوید نو فانتزی - نظمی، نوید زیبایی دیگری است: تولدی دیگر! و حال باز هم می پرسید: «اُستاد چرا از فروغ می هراسید؟!»، «چرا اُستاد تقیه می کرد؟!»

مورد دوم (چنگ جهان):

«نیچه» در تولد تراژدی از موسیقی می نویسد: «هستی یک قطعه هنری است».

من نمی دانم که این گفته ی «نیچه» با نظر اُستاد در مورد «شعر» که در آغاز این گفتار آمد تا چه حد، در اصول، در تناقض اند. اما، می توانم توضیح دهم که این دو نظر تا چه حد می توانند آبخوری

یگانه داشته باشند؛ آبخوری، از یک سو علمی – جدید که هنوز بسیار قدیمی است؛ و از سوی دیگر آبخوری هنری – قدیمی که هنوز بسیار جدید است!

الف (آبخوری علمی – جدید):

نظریه‌ی سوپراسترینگ در مورد ساختمان هستی که آن را تئوری قرن بیست و یکم می‌دانند و اما، به طور اتفاقی، در نیمه دوم قرن بیستم، سال 1968، توسط فیزیکدان ایتالیایی «ونیزیانو» (G. Veneziano) عنوان شد، ساختار حیات، کیهان، هستی و طبیعتاً انسان را، در تجزیه و تحلیل نهایی، نه از پروتون و نوترون و الکترون و انرژی و ... بلکه از نُت – نما – حالت های (Mode) می‌داند که نتیجه ارتعاشات سیم – شبکه های تشکیل دهنده‌ی هستی اند. در این ساختار هر سیم – شبکه می‌تواند یکی از (سه بُعد و چهار بعد و پنج بعد و یازده بعد و بیست و شش بعد که خیر) بلکه N بُعدهای هستی باشد که از فرم منحنی هستی (که فیثاغورثیان و صوفیان با اصطلاح علمی – هنری دوران خود، در «معارف بهاء ولد»، به چنگ جهان تشبیه اش کرده اند) تشکیل شده اند! به سخن دیگر، انسان و حیوان و هر چیز دیگر موجود در هستی و همراه هستی، در آخرین تجزیه، از نما – نُت – حالت – نشانه (عدد) بر آمده اند! به سخن دیگر، ما و هر چیز موجود دیگر، پس از مرگ (تخریب) به اصل خود که نُت – عدد (صدا!) باشد، بر می‌گردیم، تا چه وقت، دو باره، نواخته شویم، جمع شویم، ترکیب شده، شعر، ترانه، سرودی شده، خوانده شویم، تا شاید مهره ای، درختی، موشی، انسانی، ماشینی و ... شویم! و در این پروسه، بهر حال، هر چه که شویم یک حقیقت باقی می‌ماند، و آن این که حیات زیباست! حیات زیبایی است، چرا که هستی (فانتزی – رئالیسم حیات) عین تخریب اش نظم دارد، در تخریب اش می‌سازد، عین آن پیکان، عین آن هواپیماها، عین آن نقاشی که لحظه‌ی واقعه را نقاشی خواهد کرد، عین قطعه شعری که پارادیگم است، کارش دگرگونی (تخریب) هستی بالفعل و تحقق هستی بالقوه است!

آری هستی به حیث قطعه ای هنری (یک تابلوی نقاشی) زیباست!
هستی به حیث یک شعر زیباست.

ب (آبخوری هنری - قدیم):

«سیاوش کسرای» در منظومه ی «آرش کمانگیر» می سراید:

آری آری

زندگی زیباست

زندگی آتشگهی دیرنده پا بر جاست

گر بیفروزش

رقص شعله اش کران تا کران پیدا است

ورنه خاموش است و خاموشی گناه ماست!

با نگاهی از روزنه ای که داخل شده ایم بدین مصراع، که می تواند، نه تنها جوهر «آرش کمانگیر» بلکه جوهر نگاه هنری استادمان به زندگی، و بیشتر، جوهره ی حیات باشد، آشکارا می توان نتیجه گرفت که شاعر، در اینجا، نه از نگاه خود است که سروده است: «آری - آری زندگی زیباست ...» بلکه زندگی بدون وجود او هم باز زیباست! و فقط می ماند که تو بتوانی با افروزش آن، زیبایی اش را به بینی! و هر آینه نیفروزی اش و آن را نه بینی، بدین معنی نیست که زیبایی وجود ندارد، بلکه تو وجود دیدن زیبایی را نداری که وجود دیدن خودت را هم شامل می شود! به سخن دیگر، اگر از این منظر بدین چند مصراع بنگریم، از همان آغاز با تکرار و در ادامه ی مصراع اول می توانیم به سرائیم: آری آری زندگی زیباست ... برف زیباست ... باران زیباست ... جنگل زیباست ... ببر زیباست ... دریا زیباست ... نهنگ زیباست ... «مرغ دریایی» زیباست ... ماه و ستاره و کهکشان ها زیباست ... و بیشتر ... ماشین، مرسدس، لونا، اسپوتنیک، آپولو زیباست ... (و بیشتر! به لایه های عمیق تر و درونی تر زیبایی - فانتزی رئالیسم حیات فرو رویم) ... ساعات طولانی در نیمه شبان در سایه ی نوری بیداری کشی تا شور شعری به سراغات آید زیباست ... یا در آفتاب سوزان ظهرگان در صحرایی بر بوم نقاشی ات دیوانه وار رنگ پاشی و

خط کشی تا به هارمونی درونی ات رسی زیباست! یا به یاری درمانده ای و محتاجی بشتابی زیباست ... یا ساعات طولانی در سلولی نیمه تاریک و نمودر با جمع هم بدان، یا با خود، طرح انقلاب آینده را کشی زیباست ... آری مثال واره ها زیباست ... «میر» زیباست ... آری آری هستی به حیث قطعه ای هنری زیباست!

و در اینجا، در ادامه ی سرایش، شنونده ای عجول، غیرت مند معتقد به سوسیالیسم علمی ممکن است گردن بر افرازد و اعتراض کند که پس تکامل کجاست؟! تو اُستاد را مسخ کرده ای، از خود گفته ای! و پاسخ آن که: تکامل توانایی افروزش آتش، توانایی نظاره ی ساختار درونی یک دانه برف است که چند ضلعی که نظم دارد، که زیباست (در حال تخریب است) و تو آن را، زیبایی برف را فقط می توانی با چشم مسلح در لحظه ی ذوب و در لحظه ی واقعه (تخریب) نظاره کنی، یعنی با اختراع یک میکروسکوپ ... به سخنی دیگر، تکامل، رعایت کاربرد و انطباق اصل زیبایی، یعنی رعایت تناسبات اعداد - نماها - نُت ها در ماتریال (شفته ی) مهره ای است که قصد ساختن آن را داری، در سفینه ای است (شعری فیزیکیال - بصری) یا شعری سمعی - دماغی که خواهی ساخت. به سخن دیگر، تکامل یعنی تخصص، آبدیدگی، پرورده گی! آری - چنگ جهان شفته نمی زند! بیشتر بگویم تکامل چیست، تناسب کجاست؟ تکامل توانایی خلق یا کشف پارادیگم هاست! از اُستادمان مایه بگذاریم: تکامل یعنی توانایی و شهامت عبور از روزنه ها و برپایی تناسبات نوین هنری - علمی - فلسفی (سیاسی - مبارزاتی و ...) رعایت نظام مناسبات از هر نوع (انسانی و غیر انسانی)، تکامل یعنی پرهیز از افراط و تفریط ها که اُستاد را بر آن می داشت تا رعایت کند تا رشته ی کارها از دستش بدر نرود! و خلاصه کنیم: تکامل یعنی توانایی زیستن و بهی کردن شرایط دنیای مأنوس مان: در این سوی خود نه در آن سوی خود! در این سوی بی نهایت نه در آن سوی بی نهایت!

آری ... باز هم بگوئیم که اُستاد چرا بس خبره چنگ می زد هر چند خطا هم می زد؟!!

مورد سوم (هستی بیومکانیک):

اکنون، و در ادامه ی مورد دوم، احتمالاً، پرسشی پیش خواهد آمد و آن این که: نوازنده ی این چنگ جهانی کیست، چه وجودی است، چه نیرو - محرکی است و اصولاً به چه منظوری می زند؟! باری. از آنجا که این گفتار را با نگاه شعری استاد به جهان و هستی شروع کرده ایم، بگذارید با همین نگاه شعری و طبیعتاً با چه کسی شایسته تر از «حافظ»، به سؤال فوق پاسخی گفته و گفتار را پایان دهیم، تا پاسخی هم به آن حقیقت هنری همواره در تقیه ی آغاز گفتار اول داده باشیم؛ و این که چگونه است که استاد می تواند جوهره ی فرهنگ ما، یعنی شعر ما به عنوان جزیی از فانتزی رئالیسم حیات مان باشد!

در دفتر «شعر حافظ نمایش جهانی حافظ»، و در نتیجه گیری در باره ی سبک «حافظ» آورده ام:

« آری! ادراک زیبایی شناسانه حافظ، و در نتیجه سبک وی، ناشی از رندی (معرکه گیری - بازی) در صحنه ایست که همه چیز آن، به شیوه ی کمیک - تراژیک قابل تبدیل بیکدیگر است. به گفته ی دیگر، سبک حافظ ناشی از بازیگری در فانتزی لندی است که «دانته» ی هم عصر حافظ، آن را کمدی الهی و «بالزاک»، مادر جامعه شناسی امروزی، آن را کمدی انسانی نامیده اند. آری. سبک حافظ گروتسک است: شبکه ای لایتناهی و تو در تو از روابط و ارتباطات همه چیز و هم کس با هم؛ با حسی، حافظه ای اسرار آمیز و لاینحل در میانه و عمق شبکه، و با ورطه هایی بی انتها، خفته میان ارتباطات. اسم این شبکه حیات است!

آری. حافظ را باید حیاتی، گروتسک وار (کمیک - تراژیک) بازی کرد، رقصید: ترکیبی از خطوط منحنی در رقص کلاسیک، خطوط مخطط و مقطع در رقص مدرن، و طرح و رنگی از بازیگری (رندی) ملهم از تئاتر کارخانه ای، بیومکانیک (زیست مکانیکی)، یعنی بازی توتم - عروسک - روایت. تعجب ندارد! «حافظ» خود، قبلاً، پیشنهاد بازی کارخانه ای خود را داده است:

فی الجملة اعتماد مکن بر ثبات دهر

که این کارخانه ایست که تغییر می کند

*

بیا که رونق این کارخانه کم نشود

به زُهد همچو تویی و به فسق همچو منی!»

اما، اکنون، آن حس و آن حافظه ی اسرار آمیز و لاینحل در میانه و در عمق شبکه ی حیات و پخش در آن چیست؟ چگونه فاکسیونی دارد؟ و اصولاً چرا...!؟

به گمان من، برای دست یابی، یا حداقل نظاره – پاسخی بر پرسش های فوق، و مهم تر پاسخی نهایی بر ساختار درونی نگاه استادمان به هنر، باید بر شد، بالا شد، به هوا شد؛ از روزمره گی، عوامانگی، خُرده بیندگی، خود مشغولیگی، و سرانجام از جهان سه بُعدی و چهار بُعدی مان رها شد؛ باید از بالا نظاره کرد، حتی اگر آن بالا پائین باشد! باید به جهان های چندین و چند بُعدی: پنج بُعدی، یازده بُعدی، شانزده بُعدی، بیست و شش بُعدی، و حتی n بُعدی گاس (Gas) و «ری من» (G. B. Riemann) ریاضی دانان آلمانی، و سپس به تئوری سوپر استرینگ، که در مورد پیشین گفته آمد، روی آورد: به چنگ جهان و اعداد – نماها – نُت های بر آمده از ارتعاشات n بُعد شبکه – سیم ها! و چه فانتزای لندی از تبدیلات، روندها، حالت ها، ایماژها، تجربه های ناشی از پرش ها و پرپرهای راه های ارتباطی میان شبکه ها (تونل ها کرمی و پُل های صراطی)، جهان ها، بُعدهای نامتصور بس متعدد با یکدیگر ... انسان، حیوان، گیاه، سنگ، آب، آتش، موجودات اثری دیگر جهانی، موجودات امروزی، دیروزی، فردایی! و سر انجام، چه بگویم: هر چیزی و هر کسی که دائماً، پی گیر تجزیه و تجزیه (تخریب) شده، برج ها بر خاک فرو شده، و در آخر به نمایی، نوایی، نُتی، صدایی، عددی، صفری رسیده، یعنی در ورطه های بی انتها (سیاه چاه های فضایی) فرو شده، و دو باره ارتعاشات و بناگزیر ترکیب و ترکیب و ترکیب، یعنی دو باره نما و حالت و نُت و ایماژ و روح و آب و آتش و سنگ و گیاه و حیوان و انسان و سایه و رؤیا و کابوس و شیون ها و سرودهای میلیارد میلیارد سالی گم

گشته در فضا - ابعاد (شبهه - سیم‌های) n تعدادی! و دو باره روز از نو و روزی از نو! تجزیه‌ها، ظهور نماها، نواها، نُت‌ها، صداها، اعداد و سرانجام صفرها، یعنی ورطه‌های بی‌انتها (سیاه چاه‌ها) و دو باره و دو باره و دوباره و ...! آه که چه روندی، چه کنسرتی! چه منظومه‌ای! چه نمایشی! چه رقص مرگی (هیولایی)! چه رقص تولدی (فرشته‌ای)! چه تراژدی - کمدی، چه بیداد - دادی، چه تخریب - تناسبی و چه زیبایی!

و این کنسرت - بازی عظیم شدنی (دگرگونی هستی بالفعل و تحقق هستی بالقوه) که یکی چنگ جهان‌اش نامیده و یکی موزیک و رقص ستارگان‌ش و یکی «انی‌ما» (نفس - روان و یکی خدا و دیگری الله) تا راز باورهای مولانا و تعقلات هگلی و تئوری «سوپر استرینگ»، ما با توجه به راهی که کوبیده و طی کرده ایم: برشده، بالا شده، فرو شده، چپ شده، راست هم شده، از همه سو ناظر شده، چه می‌توانیم به نامیم‌اش جز نظم (تناسب) اما، نظمی بیومکانیکی، بیگانه با نظمی مکانیکی که برخی از فیلسوفان قرون هفده و هیجده بدان معتقد بودند!

آری. زیستی نظمی در زیستی نظم بی‌نظمی خود! زنده فرشته‌ای در زنده هیولای خود! آری! آن حس، آن حافظه‌ی اسرار آمیز و لاینحل را می‌گویم، آن زنده نظم در زنده نظم بی‌نظمی خود، آن بیو نظم در بیو حرکت هدف مند بی‌نظم (تخریبی) در خود، آن بیو کار: بیو ارتعاشی در بیو سیم تارهای (شبهه‌ها) n بُعدهای کیهانی، یا برعکس بیو سیم - تارهای کیهانی به ارتعاش در آمده از بیو ارتعاشی! بیو ارتعاشی، بیو نُتی (بیو صدایی - حالتی - نمایی) که حتی گیاهان هم بدان پاسخ می‌دهند، چرا که از جنس خودشان، اصلاً خودشان است!

به سخن دیگر و مشخص‌تر و خلاصه‌تر: بیو ارتعاشی (حالتی، تپشی، حساسیتی) در ورطه‌های وجودت، در سیاه چاه‌های کیهانی (بی‌نهایت) ات، یعنی زخمه‌ای در هیولا (افراط - تقریط) n بُعد تارهای نا شناخته‌ی وجودت که وادارت می‌کند بخوانی تا فرشته شوی، شعوری شوی، شعر شوی، شروع شوی! جرقه‌ای در ظلمت

خویش شوی، بصیرتی از درون بی بصیرتی (تباهی) خویش، از نا
امیدی جوهری خویش که شعر جهان شعر ظالمی! و هر چه سخت
تر زخمه خوری، تو بناگزیر پُرطنین تر خواهی سرودن در آستانه
ی خویش، از هیولا، از صفر، از تخریب خویش برای باز گشت از
روزنه و ورود به دنیای مأنوس - گفتار مأنوس خویش، به هستی
بالفعل خویش تا باز، دو باره پرورده تر روانه شوی به آینده، به
هستی بالقوه خویش به بی نهایت!

یک و دو و سه و چهار/ بچه ها آمد بهار
پنج و شش و هفت و هشت/ آفتاب آمد سرما رفت
نه و ده - یازده دوازده/ هلا - حیات دو باره سر زد.
آری! همین قدر ساده و همین قدر عمیق! آن حافظه ی اسرار آمیز
را می گویم، فانتزی رئالیسم حیات را می گویم، ساختار درونی نگاه
استاد را به هنر می گویم، سر چشمه زیبایی را که نمی تواند زیبا
نباشد! علت آن تقیه را می گویم!

سرانجام (آینده)

«ارثیه ی دکتر آریانپور»
آری. از جهان نامأنوس به جهان مأنوس باز گردیم تا مأنوس تر
سخن گوئیم تا مأنوس تر از استاد و آینده اش یاد کنیم:
(الف) من همیشه فکر می کنم انسانی خوشبخت هستم، و دلائل این
خوشبختی متعدّدند، از جمله برخورداری از آموزش آموزگاران -
استادانی چون: «دکتر ذبیح الله صفا»، «دکتر عبدالحسین زرین
کوب»، «دکتر جعفر محبوب»، «دکتر احمد بهمنش»، «دکتر
مهدی فروغ»، «رکن الدین خسروی»، «دکتر محمود خوشنام» و
«دکتر امیر حسین آریانپور».

از «دکتر صفا» نگاه به شاهنامه - اساطیر را آموختم، از «دکتر
زرین کوب» نگاه به حافظ و عرفان را، از «دکتر محبوب» نگاه
به ادب عوام (فولکلور) را، از «دکتر بهمنش» نگاه به تاریخ را، از
«دکتر فروغ» و «خسروی» نگاه به تئاتر را، از «دکتر خوشنام»

نگاه به هنر را، و از «دکتر آریانپور» نگاه به آینده را، نگاه به آینده را از طریق محمل عینی آن، یعنی دانش. واگر «دل پیرش برنا نبود»، مگر می توانست تا به آخر بایستد، به چالد، به چالشد، مبارزه کند و بسراید:

آفتاب زندگی پاینده باد چشم ما بر طلعت آینده باد

(ب) زمان آشنایی من، سعادت نخستین دیدار اُستاد، حوالی سال 48 شمسی، هنگام تدریس جامعه شناسی توسط او در «دانشکده ی هنرهای دراماتیک بود»، یک سمستر کوتاه. و همین کافی بود تا با شخصیت مبارز، غمخوار و عشق به دانش او آشنا شوم. وقتی در کلاس های گوش تا گوش جوانان سراپا گوش، دهان باز می کرد جوهره ی حرف اش همواره آن بود که هنرمند یونانی «سوفوکل» می گفت: «نمی توانم که نخواهم، نمی توانم که ندانم!» - که «سعدی» می گفت: «ز گهواره تا گور دانش بجوی!» - که آموزگار بزرگ «لنین» می گفت: «بیاموز، بیاموز، بیاموز!» - که «برشت» می گفت:

یاد بگیر، ساده ترین چیزها را
برای آنان که بخواهند یاد بگیرند
هرگز دیر نیست.

.....

ای آن که در تبعیدی، یاد بگیر
ای آن که در زندانی، یاد بگیر
ای زنی که در خانه نشسته ای، یاد بگیر
ای انسان شصت ساله، یاد بگیر
ای آن که بی خانمانی، در پی درس و مدرسه باش
ای آن که از سرما می لرزی، چیزی بیاموز
ای آن که گرسنگی می کشی، کتابی به دست گیر!

(پ) آری. «دکتر آریانپور» با کماندو بازی دانشجو مخالف بود، اعتقاد داشت کار دانشجو آموختن ژرف است. اگر خوب، ژرف آموختی آینده از آن تو است، آینده را فتح کرده ای!

درخت تو گر بار دانش بگیرد به زیر آوری چرخ نیلوفری را

(ت) و در همین سال ها بود که حزب، پس از فاجعه ی «عباس شهرپاری»، در پی سازماندهی دو باره ی خود، در داخل و خارج از کشور بود؛ و لذا تشکیل حوزه های تئوریک حزبی در دستور کار بود و «دکتر آریانپور» مسئول تئوریک تمامی این حوزه ها در هر کجا که امکان داشت (خود آگاه، با، یابی رهنمود حزب!).

(ث) در حوزه ی ما که به سرپرستی رفیق بزرگ و مبارز «اصغر محبوب»، شکل گرفت 19 تن شرکت داشت. با اجاره ی محلی (آپارتمانی) در خیابان شادان، ایستگاه «بپسی کولا» (البته حوزه های دیگری هم بود که در آن کسانی چون برخی از تارنوازان و نقاشان برجسته ی امروزی ایران، نظیر «محمد لطفی» و «شهاب موسوی زاده» شرکت می ورزیدند. در این حوزه ها، گاهی رفقای چوچون شاعر مبارز «سعید سلطانیپور» هم سهم می گرفتند)

(ج) به هر حال، اکثر اعضای حوزه ی ما دانشجو بودند و بی پول، نهایت ماهی 5 تا 10 تومان برای اجاره ی آپارتمان می پرداختیم. باقی، ماهیانه حدود 250 تا 300 تومان را، شخص «دکتر آریانپور» می پرداخت. و شما تصور کنید در آن سال ها که «رژیم شاه» در پی هر چیز، در شکار هر کسی بود، استاد با چه اعتقاد و قبول چه مخاطراتی پا پیش گذارده بود. او مفتون دانش – آینده بود. و رژیم شاه تنها حریف نبود.

(چ) در آن سال ها دو حریف دیگر هم، عرض وجود می کردند که هر دو به مبارزه ی مسلحانه بر علیه «رژیم پهلوی» اعتقادی راسخ داشتند؛ «سازمان فدائیان خلق» و سازمان های اسلامی و در رأس آنها، «سازمان مجاهدین خلق» ... بنا بر این «دکتر آریانپور» از هر سه سو مورد حمله بود: از سوی «رژیم شاه» به عنوان عاملان

دست بیگانه، از سوی «سازمان فدائیان خلق» به عنوان رویزیونیست‌ها، و از سوی «اسلامی‌ها» به عنوان کافر - ملحدان. باقی ماجرا را شما خود خوب می‌دانید؛ جریان آواره‌گی‌هایش از این دانشگاه به آن دانشگاه، از این مضمون به آن مضمون، و عاقبت حضورش در دانشکده‌ی معقول و منقول و ناجوانمردی‌های «آیت الله مطهری» که تا پای تحریک طلاب برای کتک زدن و حتی قتل استاد هم پیش رفت!

(ح) بهر جهت، با این تشریحات تصور نرود که استاد مخالف حرکت مسلحانه و قهرآمیز بود و هرگونه صلحی را زیر بار می‌رفت. به عنوان نمونه، مشخصاً بخاطر دارم در جریان حرکت مسلحانه «سازمان مجاهدین خلق» پس از انقلاب، در اواخر سال 59 و آغاز سال 60، روزی در جلسه‌ی «یونسکو» (بخش بین‌المللی‌تئاتر که او عضو هیئت مدیره‌ی آن بود - در انجمن آناهیتا) موضوع حرکت مسلحانه «مجاهدین» پیش آمد و استاد در جمع خودی، به روشنی گفت: «من به رهبران آنها، رهبران مجاهدین گفتم، گوشزد کردم که حرکت‌شان بسیار دیر است، و این‌ها (خمینی‌ها) نابودتان می‌کنند. شما باید، اگر این قصد را می‌داشتید، در آغاز انقلاب، قبل از آن که این‌ها مسلط شوند دست به اسلحه بر علیه‌شان می‌بردید. شاید آن هنگام - شانسی داشتید»

(خ) و می‌بینید که این نظر و برداشت تا چه اندازه با تحلیل‌های حزب در مورد «خمینی» و جنبش او تحت عنوان «راه رشد غیر سرمایه‌داری»، در جهت مخالف قرار داشت. در واقع چه در جلسات علنی «شورای نویسندگان» و چه در جلسات دیگر، اکثراً، حزب با برداشت‌ها و تحلیل‌های استاد مخالف بود و آن را افراطی می‌نامید، به طور مشخص افراطی می‌نامید! او حی با مهاجرت، با تبعید مخالف بود. شاید با کاراکتر پهلوانی‌اش نمی‌ساخت، شاید هم شنیده بود، دریافته بود که مبارز دیروز، امروز در تبعید چه می‌شود، چه شده است، چه شده ایم!

(د) و هم از این نقطه نظرها بود که «دکترآریانپور»، حداقل در سال‌های بعد از انقلاب، هیچگاه عضو حزب نشد! در غیر این

صورت اگر کوچک ترین بویی برده می شد که او یک حربی است، در درجه ی اول از سوی کسانی چون «آیت الله مطهری» و ایادی اش تکفیر می شد و بعد هم ... همه می دانیم بر سر انسانی که حداقل پنجاه سال بر علیه جهل و خرافات و به نفع دانش – آینده جنگیده بود، چه پیش می آمد!

(ذ) در واقع همکاری و همگامی «دکتر آریان پور»، در جریان و پس از انقلاب، با حزب از قول «ب – کیوان» چنین بود که: در اواخر سال 57 شمسی از او دعوت شد تا در کلوب حزب، به همراه رفقا «طبری»، «نیک آئین»، «به آذین» و «برومند»، او هم به تدریس فلسفه بپردازد. استاد دو یا سه جلسه ای برگزار کرد و سپس کناره گرفت. مدتی نیز عضو هیئت اجرایی «خانه ی صلح» به مدیریت فرهیخته مرد «به آذین» بود. در «شورای نویسندگان» هم به ندرت پیدا می شد، اما هر زمان که در آنجا حضور می یافت پر شور و ژرف نظر می داد و سخن می راند! و کمتر کسی است بیادش نمانده باشد آنگاه که او در باره ی هنر «دوران پهلوی»، در «شورا» سخن می راند، از ابتدال می گفت، وقتی این ترانه ی ایرج – فردین را خواند و قدری هم تکان خورد، به خودش تکان داد: «اومدم ... از هند اومدم ... با ماشین بنز اومدم ...» جمعیت «شورا» از خنده مثل توپ نترکید و بُهت زده تحسین اش نکرد!

یا آنگاه که پیام روز جهانی تئاترش را می خواند، ما چه می توانستیم خواند جز امید ... امید ... امید ...:

«تئاتر دیروزی ما کم دامنه، به برکت انقلاب، تئاتر امروزی ما بی سامان، تئاتر فردایی و پس فردایی ما به برکت انقلاب البته گسترده، البته به سامان.

خوشا جامعه ی انقلابی! خوشا آزادی!، حرمت انسانی، آفرینندگی، زیبایی! خوشا هنر انقلابی! خوشا تئاتر مردمی، تئاتر توده ها، تئاتر همه ی خلق ها، در خور ایران انقلابی. امید امید امید!»

(ر) و براستی ارثیه ی «دکتر آریانپور»، انسانی که همواره پُر غرور می گفت: «حلم تو را به حمله دشمن چه التفات؟ البرز را چه

باک ز سنگ فلاخن است؟»، به جز امید به آینده از طریق دانش چه می تواند باشد؟ به جز این فرمول ساده، اما عمیق:
دانش به اضافه ی امید، میوه اش آینده - آینده (دانش + امید =
آینده!)

پس: آفتاب زندگی پاینده باد چشم ما بر طلعت آینده باد

«تقصیر کیست»

«اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم سمرقندو بخارا را»

ورود

چندی پیش رفیقی (سیروس مددی) سخنرانی منصفانه و افشاکننده‌ای درباره‌ی «جنبش دمکراتیک خلق آذربایجان» (۴۵-۱۹۴۴) در ارتباط با شوونیست‌های آذری و شعار پان ترکیستی آن‌ها نمود که به قول رفیق دیگری «ریختن آب در لانه‌ی مورچگان» بود!

اما، در این سخنرانی مواردی ناگفته و ناشکافته ماند که مطرح نمودن آن‌ها، با وجود، احتمالاً، برخی نکته‌هایی دردناک و برخوردارنده به خلق تُرک، از یک سو، افشاءکننده‌ی مشکل تاریخی «پان ترکیسم» (و هر «پان» دیگری، با توجه به وضعیت و ظرفیت تاریخی آن‌ها) است؛ و از سوی دیگر، نان قرض ندادن به رفقای آذری است که خلاف آن، توجیه رفاقت‌ها است که در قاموس ما نیست، چرا که این توجیه نوعی ماستمالی (فرصت‌طلبی ناسالم) سیاسی است که از آن ضربه بسیار دیده‌ایم! پس اینک مقدمه، دو گفت، و شاید نتیجه که خواننده خود خواهد گرفت!

مقدمه

ضمن تأیید دوباره‌ی آنچه که آن رفیق درباره‌ی «جنبش دمکراتیک خلق آذربایجان» (۴۵-۱۹۴۴) گفته است، و الف: صرفنظر از این واقعیت که در طول تاریخ هزارچهارصد - پانصد ساله‌ی بعداز

هجوم اعراب، به حوزه‌ی فرهنگی مختلط قوم- نژادی بنام ایران، حداقل، بیش از هزار و دویست سال آن را اقوام مختلف ترک فرمان رانده و سرورمان بوده‌اند؛ و ب: و صرفنظر از آخرین کشتار ترک‌ها از فارس‌ها که هنوز دوصدواندی سال از تاریخ آن ستمگری نمی‌گذرد، آنگاه که «آغامحمدخان قاجار» پس از فتح کرمان، در غارت سه شبانه روزی شهر، ۳۰ هزار جفت چشم درآورد و بیش از هزار زن بی‌شوهر توسط مردان‌اش آبستن شدند؛ و ج: صرفنظر از این که، امروزه کدامیک بهتر می‌بود: این که سیاهان بیش از ۳۰۰ سال زیر ستم سفیدان آمریکای شمالی برای ایجاد یک کشور مستقل - سیاه نژاد در آنجا می‌کوشیدند، یا این که آنچه امروزه کوشیده‌اند؟! و د: صرفنظر از تجربه‌ی قوم‌کشی در یوگسلاوی سابق، به تحریک و رهبری سرمایه‌داری جهانی؛ و ه: صرفنظر از این که من ظاهراً فارس اصیل با همسر، واقعاً تُرک آذری اصیل خود، بیش از سی و پنج سال است که بدون هیچ‌گونه اختلافی از نوع اختلافاتی که امروزه بنام فارس و تُرک، آگاهانه، دامن می‌زنند، در کنار هم زیسته‌ایم. کار کرده. آفریده‌ایم؛ و بالاخره و: صرفنظر از این یادآوری هوشمندانه‌ی «شکسپیر» که «آن کس که باد می‌کارد توفان درو خواهد کرد»، باید گفت:

گفت اول

در این گفت، در پنج مورد، دلایل و نکاتی در ضرورت عنوان و محتوی این مقاله آورده می‌شود تا روشن گردد: چرا «پان ترکیسم» پتانسیل نگاه به آینده را ندارد، و لذا «شونویسم آذری» (فرزندش) سرنوشتی محتوم را انتظار می‌کشد؛ ضمن آن که، امیدوارم، خواننده، یکبار دیگر همچو آغاز، پوزش مرا در مورد برخی نکات، احتمالاً، برخوردار پذیرد، و لذا قدری شکیبیا و منصف باشد، با عصبیت گردن برنفر از د!

مورد اول - سپر بلا

دوستان، رفقا! با اتهام وتوهین و حمله به قوم فارس (و دیگر اقوام، از جمله ارمنه)، به عنوان سپر بلا، نمی‌توان از کم‌کاری تاریخی اقوام ترک منطقه دفاع نمود، دیگران را باعث و بانی مشکلات آنان قلمداد کرد، انگشت اتهام را به سوی اقوام دیگر نشانه گرفت، دراز نمود! از جمله این اتهامات (سپر بلاها) شعار پایانی مطلب رفیق مورد بحث است: او برای آن که هم سخنرانی خود را از زیر هجوم آذری‌های ترک شوونیست بیرون بیاورد، و هم، شاید، حرف خودش باشد، با شعاری ضد قوم فارس، مطلب خود را پایان داده است! و این از یک مبارز آگاه و درگیر بعید است، چرا که او به استعمار طبقاتی اعتقاد دارد، که خود آن را در نظراتش آورده است، نه استعمار قومی- نژادی! دلیل آن که به قول «مارکس»: «در قرون وسطی منافع فنودال اروپائی و فنودال چینی بیشتر بهم نزدیک بود و باهم می‌خواند تا منافع توده‌های زیردست و مربوطه‌اشان با آن ها.» و این از دیروز بود، تا چه رسد به امروز که دامنه‌ی ارتباط سرمایه‌داران قاره‌ها و حفظ منافع یکدیگر، مفهومی گلوبال به‌خود گرفته است!

مورد دوم - جمهوری آذربایجان

اینجانب، نه تنها از رفیق‌مان «احسان طبری»، بلکه، مکرر، از دیگران هم شنیده‌ام (بودم) که در «اتحاد شوروی سابق»، «جمهوری آذربایجان» عقب‌افتاده‌ترین جمهوری از جمهوری‌های شانزده‌گانه‌ی آن کشور است! و باور نمی‌کردم، تا آن که خود مدتی (دوسال) در «اتحاد شوروی» تحصیل و زندگی کرده و به طور نزدیک و ملموس، شاهد نظرات «طبری» و دیگران بوده و آنرا تجربه کردم! البته نه آن که در «باکو»، بلکه در «لنین‌گراد». در این شهر، این عقب‌افتادگی را در شیوه‌ی زندگی و تحصیل محصلینی که بدانجام اعزام می‌شدند، من دیدم؛ می‌دیدم که محصلین آذربایجانی کم‌ترین بی‌اعتقادترین، و حتی در مواردی ضدانقلابی‌ترین محصلین خارجی و داخلی بودند؛ و دردناکتر،

مذهبی‌ترین و شوونیست‌ترین آن‌ها! و هرگاه فردی بدین تجربه اعتراض دارد، وی را به آمار اخیری که از سوی دولت آلمان، در مورد وضعیت مهاجرین و خارجی‌های مقیم این کشور، بررسی و اعلان شده، ارجاع می‌دهم! وضعیت، حداقل، نسل دوم و سوم ترک‌ها در اینجا اسفناک است! و اگر خواننده‌ای هنوز اعتراضی دارد، او را به محافل خانوادگی خود خواننده و دیگر مهاجرین ارجاع می‌دهم: در حالیکه مدارس موسیقی شبانه‌ی آلمانی (روزانه که بجای خود) از فرزندان مهاجرین افغانی و فارس و ارمنی و ژاپنی و... هیچ کم ندارند، از فرزندان مهاجرین چندین میلیونی تُرک در آلمان، هیچ یا بسیار نادر دارند! و چرا؟! می‌گوئید، اینان برخلاف آنان، اکثراً، مهاجرین- کارگران- مهمانان روستائی بودند! ولی، فراموش نکنیم که بحث ما بر سر نسل دوم و نسل سوم مهاجرین تُرک است! می‌گوئید دولت آلمان حتی برای نسل سوم اینان تبعیض قائل می‌شود؛ می‌گوئیم، دولت آلمان، و اصولاً هر دولت سرمایه‌داری، برای چه کسی تبعیض قائل نمی‌شود؟! بگذریم...!

مورد سوم - عثمانی‌ها

کم‌کاری تاریخی فوق، نه تنها در دیروز و امروز (فردی-منطقه‌ای/ جمهوری آذربایجان شوروی دیروز و ترکیه‌ی امروز) نمایان است، بلکه در امپراتوری میلیتاریستی «عثمانی‌ها» نمایان‌تر و ریشه‌دارتر است. این امپراتوری که بیش از چهارصدسال (۱۹۱۸- ۱۴۹۲) حضور جهانی و منطقه‌ای داشت، در دوره‌ای حضور داشت که بیشترین اختراعات و اکتشافات و دست‌آوردهای جهانی : فلسفی، علمی و هنری جهان، توسط ملل و اقوام دیگر انجام گرفت. انقلاب صنعتی صورت گرفت. حتی... حتی نتوانست یک فرمول ریاضی کشف کند، یک ماشین ساده اختراع کند، یک رُمان خوب بنویسد، یک سبک شعری نو بیافریند! یک فیزیک‌دان، یک فیلسوف، یک هنرمند برجسته که بجای خود! و یک جریان علمی، فلسفی، هنری که بجای بجای خود! یک هواپیما... ببخشید...!

می‌گویند معماری داشتند! خیر. معماری، معماری «بیزانسی» بود که به دلائلی بسیار که این‌جا جای‌اش نیست، آن را خراب‌باش هم کردند! و بیشتر... می‌گویند شاعر داشتند... «مولوی» داشتند... آخر او هم که به فارسی شاهکارهای خود را آفرید! می‌گویند «هنر خطاطی» (Calligraphy) داشتند! دردا که آن هم عربی بود!

مورد چهارم - دیررسی تاریخی

کم‌کاری تاریخی مورد بحث، حتی ریشه‌هایی بسیار بسیار عمیق‌تر از امپراتوری میلیتاریستی «عثمانی‌ها» با جان‌نثاران آدمخوار-همه‌کاره‌اش دارند! این سخن بدین معنی است که، هرچند مرحله‌ی بلوغ، مرحله‌ای ناگزیر است، چه فردی و چه قومی (مگر آن که نقصی ژنتیک در میان باشد که بناگزییر بلوغی صورت نخواهد گرفت و آن فرد و قوم محتوم به نابودی است)، دوران بلوغ اقوام ترک و برخی دیگر، برخلاف اقوام فارس و ژرمن و انگلوساکسون و قبطی و هندی و چینی و... بسیار طول کشیده و کند بوده است. به‌عنوان مثال، نگاه کنید به دوران شکل‌گیری «اسطوره‌ی کورأغلو» (قرون هفتم و هیجده میلادی)، و دوران شکل‌گیری اساطیر اقوام ذکر شده! در واقع، فاصله‌ی قیرات (اسب افسانه‌ای کورأغلو) با رخس (اسب افسانه‌ای «رستم») حداقل دو هزارسال است! از سوی دیگر و مهم‌تر، رخس و قیرات هیچ حرفی برای اسب بخار (ماشینی) که در همان قرون هفده و هیجده میلادی در حال شکل‌گیری است، ندارند. و بدیهی است که این سواران رخس و قیرات اند (رستم و کورأغلو) که در این حالت هیچ حرفی برای گفتن در برابر سوار ژرمنی-انگلوساکسونی، یعنی سوپرمن (انسان-ماشین) ندارند و در هر نبردی و جنگی مقهور این سوارکار ماشینی‌اند! آری! نمی‌توان پیوسته قوم فارس را مقصر دید و مشکل خود را ندید! یا همچون فلسطینی‌های «کبک سر در برف فرو برده بود»: نتوانند عقب‌ماندگی قوم محمدی خود را به بینند (دیررسی امروزه‌ی خود را به قافله‌ی تمدن که البته خیر، به ماشین تمدن) و لذا، بی‌جهت، قوم برگزیده‌ی یهوه (قوم مبتکر-ابزارساز) را بانی

تمامی مصائب و دیررسی تاریخی‌اشان (مان) قلمداد نکنند!

مورد پنجم - خط - الفبا

سرانجام، کم‌کاری تاریخی مورد بحث (دیررسی تاریخی)، در خط و زبان اقوام ترک نیز، به شدت خود نشان می‌دهد، بارز است! هیچ-هیچیک از اقوام ترک پراکنده و حاکم در آسیا، از چین گرفته تا ترکیه‌ی امروزی، الفبا و خطی از خود ندارند، یا اگر داشتند- دارند بسیار بدوی- در نطفه در مانده است، و لذا برای خلق آثار بزرگ، هنرمندان‌شان، به خط و در نتیجه به زبان دیگری پناه برده‌اند، به زبان دیگری دست دراز کرده‌اند، به زبان دیگران نوشته‌اند! از نمونه‌های امروزی گرفته تا نمونه‌های دیروزی: از «چنگیز آتیماتف» که به روسی نوشت و «شهریار» که به فارسی، تا «نظامی گنجوی» (اگر بپذیریم که او ترک آذری بود) و «صائب تبریزی» که هر دو به فارسی آفریدند! و لاُبد، اکنون که «جمهوری آذربایجان» به دامان غرب پناه برده است، فردا، هنرمندان‌اش به انگلیسی اظهار وجود خواهند نمود و چه فاجعه‌ای! آخر مگر می‌شود با خط دیگری از خط خود گفت؟ از درد خود گفت؟! حال بگذریم که مشکل خط و الفبا، مشکل فرعی است و «آخوندزاده» و بعدها «کمال آتاتورک» بی‌جهت و نادانسته برای تغییر خط و الفبای فارسی- عربی کوشیدند، چرا که ترکیه‌ی جوان با تغییر خط و الفبای خود از فارسی- عربی به لاتین هنوز که هنوز است اندر خم یک کوچه است، اما ژاپن پیر با خط و الفبای مهجورش یکی از سروران جهانی‌مان شده است، چرا که مبتکر-ابزارساز شده است!

گفت دوم

این گفت که مکمل گفت اول است و دوباره شامل پنج مورد- تذکر است (اگر و اماها، نکات و باید و نبایدها است)، هرگاه در گفت اول می‌آمد، تمامیت و یکپارچگی (Integrity) آن را مختل می‌نمود و

تمرکز را از خواننده می‌ربود، و در نتیجه جای بحث را محدود و مشکل می‌کرد، و بنابراین مستقل آورده می‌شود.

تذکر اول

بدیهی است که خواننده‌ای اعتراض کند: اگر از گشتار دو صدواندی سال پیش «آغامحمدخان» مثال آورده می‌شود، چرا از گشتار ۲۵ هزار آذری سال نحس (۱۳۲۵) «محمدرضاخانی»؛ در واقعه‌ی «جنبش آذربایجان» صحبتی نمی‌شود! اما، نباید فراموش کرد که در گشتار ۲۵ هزار آذربایجانی زحمتکش در آن سال نحس، خود مالکان و سرمایه‌داران آذری بیشتر سهم داشتند تا «محمدرضاخان» آلت دست. البته، «محمدرضاخان» گفته بود که «دستم را قطع می‌کنم، ولی سند جدائی آذربایجان را امضاء نمی‌کنم!»، اما او بی‌اختیارتر از این‌ها بود؛ چرا که طولی نکشید چندین سال بعد، بحرین را دو دستی تقدیم انگلیسی‌ها کرد! و دردا، حتی یک انگشت خود را قطع نکرد که هیچ، زبان دیگرانی را هم که اعتراض نمودند، برید!

تذکر دوم

بدیهی است روی سخن در مطالب گفت اول، همچون همیشه، بجانب رهبران و نخبگان ستمگر است تا توده‌های همواره زیر ستم؛ چرا که به حیث نمونه: سؤال- چه شد آن غنائم و ثروت‌های کلانی که «چنگیز» و فرزندان‌اش از جوامع متمدن دوران‌شان به یغما و چپاول بردند؟ جواب- آن غنائم و ثروت‌ها دردل دشت- صحراهای مغولستان و دل مردمان‌شان بلعیده و آب شد! و نتیجه- و چنین شد که در دل آن صحرا- دشت‌ها، حتی یک مکتب نیز، دوام و قوامی نیافت تا، به‌عنوان مثال، ضرورت پیدایش الفباء و خطی حس شود! مدرسه و مکتب را هشتصد سال بعد، کشور شوراها ساخت و دوام و قوام داد و لاجرم، خط و الفبای روسی را هم تحمیل نمود!

تذکر سوم

بدیهی است که نخبه‌گان و رهبران غمخوار توده‌ها نیز، ممکن است راه خطا روند، و لذا روند بلوغ و کمال توده‌ها را گنْد کنند، چنان که، به اشاره در مورد «آخوندزاده» و «کمال آتاتورک» دیدیم: یکی (آخوندزاده) پیشنهاد تغییر خط را داد، و دیگری (آتاتورک) آن را به اجراء گذارد! و چنین شد که ملت بی‌شناسنامه شد: هم از آسیا برید، هم به اروپا نرسید! معلق پشت درهای باز اروپای مشترک، پشت درهای باز، حتی، برای کشور همچو قارچ برآمده‌ای چون کوسوآ، نگاهش داشته‌اند!

البته، نویسنده هنرمندانی چون «آخوندزاده» و بعدها «صمد بهرنگی»، صادقانه، اما نه ضروری، جهت اختراع حروف الفبائی مستقل از الفبای عربی- فارسی و لاتین برای زبان مادری خود کوشیدند؛ اما بی‌ثمر! چرا که پیدایش و نه اختراع حروف الفبائی برای هر زبانی کار یک یا چند نفر، یا یک یا چند نسل نیست! این پیدایش، بلکه محتاج پروسه‌ایست تکاملی که این تکامل، چنان که مختصر آمد، در اقوام تُرک زبان صورت تحقق نیافت، یا اگر یافت، بدلائل تاریخی (و مهم‌ترین آن‌ها، قدرت برتر فرهنگ- زبان اقوام مغلوب‌شان) در همان نطفه باقی ماند؛

و البته که اقوام گذشته‌ای چون مادها و پارت‌ها و تورانی‌ها، و اقوام امروزی‌ی چون آفریقائی‌ها و اسکیموها و استرالیائی‌ها و...، در راه این پروسه‌ی تکاملی دست و پنجه نرم کرده و می‌کنند، اما نامیدانه‌تر؛ چرا که هم در مورد تورانی‌ها و مادها و پارت‌ها در گذشته، و هم در مورد آفریقائی‌ان و... امروزه، اقوام مهاجم پارس قبل از اسلام، و اقوام اروپائی امروزی‌ن، هم نظامی قوی‌تر بودند و هستند، و هم، فرهنگ- زبانی، و لذا خط و زبان خود را تحمیل کردند و می‌کنند!

تذکر چهارم

بدیهی است که، بهرحال نباید فراموش کرد، الفبای قوم فارس (پارس) هم، هیچگاه از آن خودش نبوده و نیست، و اصولاً نیز،

همانطوری که در تذکر سوم آمد، ضروری هم نیست که از آن خودش- هر قومی باشد؛ بلکه ضروری آن است که تو- قوم، با هر الفباء و خطی، به زبان خود از احوالات قوم خود گوئی، چنان که غربی‌ها با وجود الفباء و خط مشترکشان (لاتین)، هر یک به زبان خود (انگلیسی، فرانسه، آلمانی، ایتالیائی، اسپانیائی و...) از احوالات خود گفته و می‌گویند؛ و چنان که «شهریار» و نه «صائب تبریزی» با الفباء و خط عربی- فارسی، به زبان آذری برخی از زیباترین احوالات قوم خود را در «حیدربابا» گفته است.

اما، با این وجود، گفتنی است که پروسه تکاملی فوق هم، پروسه‌ای مربوط به گذشته (بورژوائی ناسیونالیستی) است. امروزه که آغاز فردا هم، هست، همانگونه که ملت‌ها (و اقوام)، بدلائل تاریخی که اینجا جای گفتن‌اش نیست، هرچه بیشتر تمایل به همزیستی، و حتی ادغام دارند، زبان‌ها نیز، بناگزیر روندی به سوی این گرایش نشان می‌دهند، هرچند عصبیت، آن هم از نوع طبقاتی‌اش، چون همیشه دندان تیز می‌کند!

بهرجهت، بدین خاطر که این دندان تیز را در مورد مشکل خودمان، حداقل، اندکی کُند کرده تا شاید، در آینده، موفق به کشیدن‌اش، با توافق یکدیگر، شویم، باید در مورد الفبای یادشده‌ی فارس‌ها بگوئیم: در دوره‌ی «هخامنشیان» پارس‌ها الفباء و خط (خط میخی زبان خود، پارسی قدیم) را از «آشوریان» قرض گرفتند! پس از هجوم «یونانیان»، این خط و زبان فراموش شد و به مدت چند صد سال خط و زبان یونانی، در کنار زبان‌های محلی اغلب بدون حروف الفباء غالب بود، تا در دوره‌ی «ساسانی» الفبای سُریانی برای زبان «پارسی میانه- پهلوی» به عاریه گرفته شد؛ و پس از حمله‌ی «اعراب»، باز هم همین پارس‌ها، الفبای عربی را به عاریه گرفته، آن را با برخی حروف زبان فارسی میانه (دوره‌ی ساسانی) ادغام نموده، زبان فارسی دری را آفریدند تا طی پروسه‌ای تاریخی- پیچیده، همراه با تلاشی و کوششی طاقت‌فرسا، در رکاب سروران جدید، اکثراً، ترک زبان خود، زبانی بین‌المللی، در عصر خود، با شعری حیاتی خلق نمایند که حتا امروزه (قرن ۲۱)، در قلب آسیا

اُزبکستان)، هنگام مسابقات بُزکشی سالیانه (نوعی Ritual)، نه مسلمان، بلکه شمن‌پرست تُرک زبان، برای تفهیم معنی مسابقات و تشویق سوارکاران، اشعار «حافظ» را به زبان فارسی بخوانند، و نه آن که اشعار «پوشکین» را به زبان روسی!

تذکر پنجم

و باز هم، بدیهی است و دیده‌ایم، جایی که اقوام تُرک با دیگر اقوام جوش خوردند و همزیستند، بلوغ‌شان عاجل شد و استعدادهای بکرشان سریع سربرآورد؛ نمونه‌ی «مغولی» شان «سلطان محمد خدابنده» است که در میان اقوام ایرانی، بخصوص فارس‌ها، به امارت و عدالت و آزادگی شهره است؛ نمونه‌ی آذری‌شان «آخوندزاده» است که به گردن همه‌ی اقوام ایرانی دین بزرگی دارد؛ و نمونه‌ی ترک عثمانی‌اشان که با توده‌های زیر ستم انترنالیستی آمیخت، همزیست شد، «ناظم حکمت» است که از سرگلان جنبش ادب انترنالیستی است.

از دیگر بسیار گردن‌فرازان‌شان، نظیر «حیدرخان» و «ستارخان» و «باقرخان» از یک سو، و سپاه‌گران استادان و دانشمندان‌شان، از جمله «ارانی» و «کسروی» و «هشترودی» از دیگر سو، تا به امروز، نام نمی‌بریم، و اصولاً نیازی به نام‌آوری نداریم، چرا که بدون حضورشان ایرانی وجود نداشت و ندارد و نخواهد داشت تا «حافظ»ی می‌آمد در رکاب «ترک شیرازی» اش در قلب فارس، در قرن سیزدهم، تا آن شمن اُزبکی در Ritual بُزکشی‌اش، در قرن بیست و یکم، در قلب آسیا، پارادوکس محبت فارسی را، «شعر حیات» اش را، جادو خوانی کند که:

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم سمرقندو بخارا را.

«آفا افیون»

«مذهب افیون توده هاست»

مارکس

پشت و روی یک سکه

اینجانب، قصدم همواره این بود که هر زمان و هر کجا بیدار آقای دکتر «عبدالکریم سروش» نائل شدم، به طور خصوصی از ایشان گله و انتقاد کنم:

در باره ی دریافت نامه ای اداری - رسمی با خطی کج و معوج به عربی بر سر برگ اش و با امضای قلمی خود ایشان در ته برگ اش از سوی «ستاد انقلاب فرهنگی»، حوالی سال 1361 شمسی، در خصوص باز گشتم به تدریس در دانشگاه، پس از اخراج به عنوان اُستاد توده ای در «انقلاب فرهنگی».

اما، اکنون که می خوانم و می شنوم که ایشان اینگونه دریده قلم در مورد بزرگی چون «محمود دولت آبادی» به میدان بر آمده، رجز خوانده و توهین می کند، خود را موظف به افشای مجرمی فرهنگی می داند که در مجازات اش باید کوشید، چرا که هنوز بر قبح عمل اش (شناخت اش) آگاهانه پای می فشارد.

اما، شرایط بازگشت به تدریس چه بود:

الف - توبه از وابستگی به فرقه ی ضاله ی توده.

ب - اقرار به مسلمانی و شیعه دوازده امامی.

ج - تائیدیه ای از سوی مجتهد محل راجع به اخلاق و رفتار اسلامی ام.

متأسفانه، اگر آن نامه را از شدت خشم مچاله و در توالت فرنگی منزل یهودی شریفی که زندگی می کردم، پرتاب نکرده و سیفون را نکشیده بودم، آن را امروز می توانستم ارائه دهم و نشان دهم که چگونه می شود تا «محمود دولت آبادی» (با علم به این که حداقل اگر نه هزاران، بلکه صدها نامه از این دست به استادان و دانشجویان - به نخبگان فرهنگی امان - نوشته شده) معیار های

دانشگاهی آقای دکتر «عبدالکریم سروش» را خوار شمارد، انقلاب فرهنگی (بوی عطر و اندیشه ی اسلامی)، حرکت ضد علمی ایشان را شنیع توصیف نماید.

و البته، در پایان این آغاز، تذکر چند نکته را هم ضروری می دانم:
الف – آقای دکتر در قلم درایی بی معرفتانه ی خود از تعدادی یاران «ستاد انقلاب فرهنگی» شان هم نام می برد، مگر از یار غارشان و یکی از بانیان اصلی و آب زیر گاه آن حرکت شنیع فرهنگی، یعنی آقای «ابوالحسن بنی صدر» که هر دو در چپ – توده ستیزی کاراکتری مادر زاد دارند.

ب – بسیار خوب، می پذیریم که ایشان در آن «ستاد فرهنگی» و بخاطر نیات قرآنی شان قرآنی دریافت نکردند، اما، آیا این بدین دلیل نبود که جناب فیلسوف قبلا «یا بعدا» از جانب امام شان قابل خریداری ارزیابی شده (یا خواهد شده) بودند؟ در غیر این صورت چطور می شد جوان سی و چند ساله ای (در آن هنگام)، آنهم با دانش فلسفی عهد عتیق اش، به خود اجازه دهد در مورد استادانی چون «عبدالحسین زرین کوب»، «امیرحسین آریان پور»، «پرویز شهریاری» و دیگران و دیگران تصمیم بگیرد، اظهار وجود نماید؟
ج – امیدوارم هنوز برخی از استادان اخراجی آن سال ها که برگ سبزی همچو اینجانب از قلم خدادادی آقای دکتر یا برادران و هم پیاله های کوثری شان دریافت نموده اند، چون من دچار خشم آنی نشده بوده باشند، و اگر شده، حتی یکی از آن تحفه های درویشی ایشان یا اینان را برای محکومیت این جانی (جانیان) فرهنگی، در دادگاه های آینده حفظ کرده باشند!

می گویم جانی فرهنگی، زیرا اکنون که به گذشته می نگرم، از دریافت آن نامه ی اسلام طلبانه همانقدر خشمگین و سرخورده شدم که از شنیدن و دیدن انفجار و نابودی «مجمه ی بودا» توسط طالبان اسلامی این دوره! این دو عکس برگردان های یکدیگر، پشت و روی یک سکه اند، یک شناخت اند، یک شناخت فرهنگی!

مشکل در کجاست؟

«آریستوفانس» کمدی نویس یونانی (388 - 480 ق.م) در اکثر نمایشنامه های خود، بویژه در (بابلی ها، شوالیه ها و زنبوران) به دموکراسی برده داری آنتی تاخته و آن را، تراژیک وار، حکومت دباغان و نو کیسه گان و تازه به دوران رسیدگانی می نامد که یکشنبه در پی ثروت و مقام سر بر آورده و جامعه را به جنگ و فساد و تباهی کشانده اند.

هر چند دیدگاه «آریستوفانس» در این نمایشنامه ها، و اصولاً در مجموع آثارش، ارتجاعی است، چرا که خواهان باز گشت به حکومت آریستوکراسی - تیولدار آنتی است، اما نظرش در مورد حکومت دباغان و ... بسیار صائب بود و بدین خاطر، و نیز تکنیک بدیع کارش بود که میان توده ها محبوبیتی کم نظیر داشت و آثارش جاودان مانده اند.

و اکنون، امروزه، هر گاه کسی به تکرار کمیک وار دموکراسی دباغان و نو کیسه گان و تازه به دوران رسیدگان جمهوری اسلامی ایران، جنگ و فساد و تباهی که این حکومت به بار آورده است باور نداشته باشد، نه تنها در تعقل او شک باید کرد، بلکه باید باور نمود که شاید هم، ریگی در کفش داشته باشد، بویژه آن که تعدادی صاحب نفوذ و سر دمدار از این دباغان و نو کیسه گان و ... و از جمله یکی از اصیل ترین آنان، در روز روشن و در برابر چشم های مان، از نظر مادی که هیچ (جای ش باشد دو باره گفته خواهد آمد که چگونه، تا سیه روی شود هر که در او غش باشد)، بلکه معنوی هم، بر ثروت و توان و مقام جامعه ی ایرانی دست تجاوز و تطاول گشوده است: بدین صورت که می خواست در سایه ی «انقلاب فرهنگی»، دانشگاه های ما «عطر و بوی اندیشه اسلامی» به خود گیرند، که دانشگاه «این گلستان گلستان معطر» شود، که بزرگان علم و هنر و فلسفه ی این سرزمین در مباحثه ها خیر، در مجادله های اسلامی - تلویزیونی اش مجاب و خوار شوند، که به تقلب نماینده ی نویسندگان ایرانی در «انجمن جهانی قلم» شود؛ و

اخیراً، بدین صورت که «محمود دولت آبادی» را «محمود دولت آباد» می نامد، که ایشان «محمود دولت آبادی»، این «خفته در غار»، (لابد در غار کهفی و اکنون بیدار شده) را نمی شناسد! و فروتنی را کنار بگذاریم: یعنی که او، وی را نمی شناسد؛ «محمود دولت آبادی» معلم اش را نمی شناسد! و چه و چه و چه ... و عجباً!

چرا و با چه پشتوانه ای این ربّانی دباغان و نو کیسه گان و ... تجاوز می کنند، این متقلب باوران درخت همیشه سبز گناه چنین شناخت می کنند؟! مشکل در کجاست؟ من اگر می توانستم، در قدرت ام بود، بر روی تمامی دیوارهای جهان با خط سرخ می نوشتم:

«مذهب افیون توده هاست».

آری! مشکل این افیون است. مشکل در آگاهانه مذهبی کردن دو باره ی توده های جهان است.

آلفا افیون

«اسماعیلیان» برای فعال (انقلابی) کردن توده های خود آنان را معتاد می کردند! بر عکس، «انگلیسیان» برای غیر فعال (ضد انقلابی) کردن توده ها آنان را معتاد می کردند. و «مارکس» که معادله ی چند مجهولی مبارزه - انقلاب - مذهب - اعتیاد - توده ها را کشف کرده بود، بیش از 160 سال پیش نوشت: «مذهب افیون توده هاست!» و در نتیجه، بیش از یک قرن پیش «نیچه» خدا، این آلفا افیون را می کشد تا مانع انقلاب (انتقام) توده ها از خود و دیگران شوند. تا دمکراسی تجربه شده او (دمکراسی سرمایه دارها) از میان برداشته شود.

ولی، اگر «نیچه» با راه حل های افراطی اش موفق نشد، «مارکس» با راه حل های انقلابی خود، بگونه ی وسیعی، موفق شد تا دخمه - خانه های آلفا افیون، بر پا شده توسط گماشته گانش،

روحانیون (و به قول «نیچه» این پارازیت های مقدس) را، در طول قرن گذشته، بر سرشان خراب کند!

اما، دشمن: سرمایه داران (نو دباغان، نو کیسه گان و نو تازه بدوران رسیدگان) هم، بیکار ننشستند. دست به کار شدند؛ و تنها راه برقراری مجدد آقایی خود را در پخش مجدد اسلحه ی ازلی و ابدی خود، در تزریق افیون (و صد البته آلفا افیون) خود به توده ها، و در نتیجه اعتیاد مذهبی دو باره ی توده های مردم جهان دیدند! و موفق هم شدند! و توانستند، اگر هم شده، به طور موقت، نطفه ی نوید و نجاتی زمینی بنام سوسیالیسم در حال شکل گیری را جلو گیرند؛ موقتا سردش کنند! لاجرم خدا دو باره زنده شد، دو باره کلمه شد! و کلمه جاری شد با احکام اش، و این بار حتی بر سر در خلاها که برای ورود بدانها کدام صواب است: ابتدا پای راست یا پای چپ را پیش گذاردن!

و سر انجام هم کلمه جهاد شد و جهاد جنگ های صلیبی (افیونی) امروزم!

آری. امروزه دیگر کسی نیست که نداند اصطلاح کمر بند سبز بدور اتحاد شوروی سابق چه معنا می داد؛ امروزه دیگر کسی نیست که نداند پاکستان (به معنای کشور پاکان – مسلمانان در برابر نجس های هندی) چگونه شکل گرفت، آنهم در آغاز به وضعی فاجعه بار در دو بخش شرقی و غربی و کشور عظیم هند در میانه اش! امروزه دیگر کسی نیست که نداند جامعه ی به شدت مذهبی – بسته ی اسرائیل را چه کسی و کسانی حمایت می کنند! امروزه دیگر کسی نیست که نداند ستیز سیک های سرمایه دار هندی با توده های پاره رهنه ی هندوان بر سر چیست! امروزه دیگر کسی نیست که نداند چگونه جنبش به شدت عقب افتاده ی اسلامی حماس آلترناتیوی برای جنبش آزادیبخش سوسیالیستی فلسطین (الفتح) شد، تا جایی که حتی «یاسر عرفات» هم مجبور شود، ریاکارانه، نماز بخواند و از قرآن کد بیاورد و بالاخره هم سم اش دادند! امروزه دیگر کسی نیست که نداند انقلاب مردمی ایران چگونه انقلاب اسلامی شد! امروزه دیگر کسی نیست که نداند جنگ های مذهبی دارفور میان

مسیحیان و مسلمانان سودان بر سر چیست! امروزه دیگر کسی نیست که نداند چرا در عراق «صدام حسین» رفت و جنگ شیعه و سنی به راه افتاده است! امروزه دیگر کسی نیست که نداند چرا «دالایی لاما» را بر سر چوب خیمه شب بازی کرده اند و او را در اطراف و اکناف می گردانند! امروزه دیگر کسی نیست که نداند طالبان ها چگونه بدنیا آمدند و چه کسانی هنوز شیرشان می دهند! امروزه دیگر کسی نیست که نداند «پاپ ها» چرا این قدر مسافرت می کنند، آنهم بخصوص، به کشورهای فقیر امریکای لاتین و افریقا! امروزه دیگر کسی نیست که نداند چرا «بوش» مذهبی مرتجع و احمدی نژاد مذهبی عقب افتاده و ناتان یاهوی مذهبی ماوراء راست را بر سر کار آورده و می آورند! امروزه دیگر کسی نیست که نداند خلق کثی مذهبی میان «صرب ها» و دیگر خلق های یوگسلاوی سابق را چه کسانی براه انداختند! امروزه دیگر کسی نیست که نداند حمایت بیدریغ ایالات متحده امریکا از عقب افتاده ترین و مرتجع ترین جامعه ی مذهبی جهان - عربستان سعودی (دایه ی شیر ده طالبان) بخاطر چیست! و امروزه و امروزه و امروزه که یک دفتر شرم و غم شود!

باری، بگذریم. برگردیم. به خود برگردیم. از سیاست (جهان بیرونی) بدر آئیم و قدری نیز، به جهان درونی، به فاکسیون روانشناسانه ی آلفا افیون در روان فیلسوف مان بپردازیم که چگونه می بیند، می شنود، لمس می کند، می گوید، می بوید! باری! او از رحم مادر تا کودکی تا نوجوانی تا جوانی تا میان سالی و تا آغاز خزان سالی اش، در فضای سه بُعدی سه حرف خ د ا (که بسیار پر معنی، در بسیاری از زبان های دیگر نیز، با سه حرف، سه بعد شناسایی می گردد)، تفسیر و تعبیر و توصیف می کند و می شود. این سه حرف کلید رمز دنیای اعتیاد اوست. به سخن دیگر، جناب فیلسوف مان شناسنامه ای افیونی دارد! به سخنی دیگر، او جاودان در بخارات اثری آلفا افیون خود شناور است. او همانند ماهی شناور در حوض آبی است که از سطح آب بالاتر و از کف حوض پائین تر را نمی شناسد! بُعد دیگری جز آن سه بُعد نمی شناسد، حتی

بُعد چهارم را که به تعبیری زمان باشد، تا چه رسد به بُعد های پنجم و ششم و هفتم ... و ...؛ در غیر این صورت فیلسوف می دانست که خدایش را همان بُعد چهارم مدت هاست که بلعیده است و او باید نو شود! به سخن دیگر، او قادر به بیرون آمدن از آب نیست. ساختمان جسمی - روانی اش اجازه ی تجربه ی دیگری را به او نمی دهد. روزی تا کنون نیامده است تا با خود بگوید: از آب بیرون شو، بر شو، بالا شو، پائین شو. لعنت بر تو ای بند! (و چند فحش آبدار جانانه!). به سخن دیگر، او از انقیاد این آلفا مخدر، این آلفا ضاله - جوهر، این آلفا افیون که در عمق اندیشه های فراماسونری اش (به بخشید) در ته روح دمکراسی خواه اش (بخوان دمکراسی غربی، بخوان اسلامی، بخوان لوتری، بخوان شیعه ای، بخوان مولوی، بخوان کنفوسیوسی، بخوان هر کوفت و زهر ماری دیگر، چه فرق می کند؟) رسوب کرده و او را وادار به شناخت می کند، او را وادار به اخراج صدها استاد و هزاران دانشجو می کند و در نتیجه آن ها را یا به زیر تیغ جلادش می فرستد، یا روانه زندان، یا به آوارگی در غربت - همچو من - ، یا او را وامی دارد به توهین و ناسزا به آنتی تزی، به خدا کشی بنام «استالین»، بدر نیامده است!

(ضمناً، نمی دانم- آیا ایشان می دانند که «یلتسین» معروفه تمامی خاک اتحاد جماهیر شوروی سابق - یک ششم از خشکی های کره ی زمین - را در اختیار سازمان های جاسوسی غرب گذارد تا یکی از آن قبرهای دسته جمعی 30 میلیون انسانی را که ادعا می کنند «استالین» کشت پیدا کنند، پیدا نکردند! و عاقبت به سه چهار تکه - بند استخوان تزار، انگلی که توده ها را در انقلاب 1905 به توپ و گلوله بست، اکتفا نموده و آن ها را «پارازیت های مقدس» با سلام و صلوات افیونی، از جنس مسیحی - ارتدکسی اش، در یکی از آن صدها دخمه - خانه هایی دهشت افیونی که «استالین» بر سرشان خراب کرد و دو باره بر پا کرده اند، در بخارات معطر مقدس افیونی ب خاک سپردند!)

آری، و چنین است که روشنفکران دینی مان، این پارازیت های مقدس در شئل غیر روحانی اسم شب، اسم رمز، راه ورود به مراکز

علمی، راه تحقیق، راه کشف امراض، راه کشف قوانین فیزیکی و اجتماعی، راه مسافرت های فضایی، راه مبارزه با فقر، با فحشاء، با بیسوادی و جهل را نهایت مستی، بی خیری، بی خردی، بی خودی (بی رگی) از مصرف مؤثرترین ضاله جوهر مخدر، یعنی خدا می دانند!

اما، خوشبختانه، چنانکه پیداست و خودشان نیز، اذعان دارند، امروزه سرمایه داری، بنیادی، از نظر ساختار زیر بنایی خود به بن بست رسیده است! (جهان دو باره در جستجوی راه حل های سوسیالیسم علمی «مارکس و انگلس» و ... بر آمده است)؛ و لذا این نظام از لحاظ روبنایی نیز، دچار بحران جدی گردیده، و در این حالت کاراترین نهاد آن، یعنی نهاد مذهبی نیز، به بن بست رسیده است! و فرقی نمی کند: چه بن بست اسلامی باشد، چه مسیحی، چه یهودی، چه بودایی و چه هر افیونی - به بن بست رسیده است: بن بست پاکستان، بن بست افغانستان، بن بست ایران، بن بست تبت، بن بست سومالی، بن بست سودان، بن بست اسرائیل، بن بست لبنان، بن بست عراق، بن بست ترکیه، بن بست مصر، بن بست گرجستان و ...!

و نگاه کنید که چگونه در امریکای لاتین و افریقا سیلی خورده است: سیلی از «چاوز»، سیلی از «اُرتوگا»، سیلی از «موررالس»، سیلی از «موگابه»، سیلی از ...! و چه بی خدایی، چه «اوبامایی» در قلب آن، که مجبور می شوند از او دو بار قسم بگیرند!

و تازه این شروع کار است: آغاز رهایی از نشئه های افیونی، آغاز قربانی، آغاز خدا قربانی است! آری ... جناب فیلسوف! بشریت ناگزیر است که قربانی دهد ... بخاطر گناه کبیره ای که مرتکب شده، قربانی دهد ... بخاطر اعتیاد به افیون ... بخاطر ترک اعتیاد به افیون قربانی دهد ... خدا کشی کند تا شمایان، میلیون ها امثال شمایان دیگر هرگز قادر نباشید تجاوز کنید، شناعت کنید!

و ... کور شوم اگر دروغ بگویم

هزاران سال پیش، در آغاز نخستین تقسیمات طبقاتی - جنسی، در ریگ ودا (قدیمی ترین سخن خدادادی مکتوب)، آن زمانی که نه اوستا بود و نه زبورها، نه تورات بود و نه انجیل ها، نه قرآن بود و نه هیچ کتاب دیگر، آقایی پیدا شد که هیچ تعلق مادی و زمینی نداشت، کار زمینی هم نداشت، اصلا جسم نداشت! اسم این آقا کلام بود، و مهم تر آن که این آقا - کلام متعلق به گروهی از انسان ها بود که برهن (بخوان ملا، بخوان کشیش، بخوان خاخام، بخوان مُغ، بخوان مؤبد، بخوان دالایی لاما، بخوان هر چه که می خوانی - اما، ما او را به گفته ی «نیچه» پارازیت مقدس با لباس یا بی لباس روحانی، می خوانیم!) نام داشتند. و باز هم مهم تر آن که، این برهمنان، تمامی صاحب کاستی بودند، برخوردار از کل نعمات زمینی! و باز هم مهم تر آن که، این آقا - کلام مدعی بود که خالق و صاحب همه چیزها و کس هاست:

من (کلام) با روداس، من با واساس، من با آدی تیاس،
من با جمله خدایانم.

من میترا، من وارونا، من ایندرا و هر دو آسورین را همراهم.

من سومای غنی، من تواستر، من پوسام،
من باهاگو را ناقل ام.

من شاه ام، من فراوانم، من دارام!

کسی که می خورد، کسی که می بیند، کسی که می دمد، کسی که
می شنود

از گوهر من است.

گوش کن، گوش کن تا چه می گویم،
گوش کن:

من آنم که می گوید،

من آنم که می بخشد،

من آنم که می خشمند

من خردمند،

من بر همد،
من پدر سازم!
جایگام در آب،
سرم در افلاک،
من ماورای هر دو جهانم!
من همین، من همان،
من چنین،
من چنانم!

صرفنظر از روانشناسی شوق تاریخی انسان تازه به کلام دست یافته که در این شعر موج می زند، شباهت بنیادین این طرز تفکر با بنیادهای بینشی فیلسومان، و در نتیجه با سبک نگارش وی، این آیه – شعرهای بی نهایت اکوئیزی – افیونی، شخص را در برابر یک حقیقت و دو قضاوت متفاوت قرار می دهد:

الف: این که گفته ایم فیلسوف مان شناسنامه ای افیونی (تاریخی) دارد حقیقت، اما این که فیلسومان مقصر نیست، چرا که این گونه اعتیاد یک پدیده ی موروثی – جبری است، و بنا بر این غیر قابل کنترل از سوی فرد معتاد، قضاوت ما / حکم تبرئه ی ما است.

ب – این که گفته ایم فیلسوف مان شناسنامه ای افیونی (تاریخی) دارد حقیقت، اما این که فیلسوف مان مقصر است، چرا که او اختیار داشت (و دارد) و بر اساس این اختیار می توانست (و می تواند) از اعتیاد، از شناخت خود (شناخت خدای خود – چون هر دو از یک جنس اند) پرهیز نماید قضاوت ما / حکم جلب ما است.

بهر حال، موارد فوق، مواردی مربوط به شخص فیلسوف مان است و آینده ی او در جامعه ی بشری! اما، قضاوت ما در مورد آلفا افیون همان است که تا کنون گفته آمده است. به سخن دیگر، اکنون، امروزه، در آغاز قرن بیست و یکم و در برابر بن بست بنیادی سرمایه داری، می توان همچو آغاز قرن بیستم، هوشیار برشد و بانگ بر کشید: آری ... خدا مرده است ... خدا از شدت شناخت اش مرده است! «و ... کور شوم اگر دروغ بگویم».

«از داریوش کبیر تا محمود صغیر»

پیشگفتار

از آنجا که، به تجربه، بخش عمده ای از درگیری ها و مخالفت های غربی ها، و نیز، طرفداران دمکراسی غربی در ایران (فعلا در چهارچوب نظام اسلامی) بر حول و محور برخورداری یا عدم برخورداری جمهوری اسلامی از نیروی هسته ای (شامل سلاح اتمی) می گردد و بزودی شدیدتر هم خواهد شد؛ یا به دیگر سخن، از آنجا که هرگاه جناح حاکم امروز بر ایران از دست یابی به نیروی هسته ای چشم پوشد، و یا بر کنترل اکید غربی ها بر این صنعت و تکنولوژی سر فرود آورد، بخش عمده ای از مشکلات امروزی خود با غرب را به زیر کنترل در خواهد آورد؛ یا، باز هم به دیگر سخن، از آنجا که غربی ها نیز، همچون روس ها و چینی ها بیش تر در فکر منافع لحظه ای - اقتصادی خود هستند، و لذا سریعاً، در صورت ضرورت، دمکراسی شان را به معامله می گذارند (همچون آخرین نمونه ی آن در هندوراس) و بنا بر این برای التیام دردهای مشترک انسانی، به دادخواهی ندای «ندا» های خون در گلو بر آمده نخواهند شتافت، یا اشتیاق چندانی نشان نخواهند داد، این گفتار می کوشد تا برخی از نکات و ارجحیت های جناح فعلی حاکم در ایران را نسبت به جناح معترض غیر حاکم، در رابطه با انرژی هسته ای، در مقایسه ای تاریخی (از داریوش کبیر تا محمود صغیر) درشت کند، از میان انبوه شفته - فاکت های هنوز نا آزموده ی آب گل آلوده ی امروزی، جدا کند، بازجویی کند تا بازم، و این بار، با دفاع از «جنبش سبز» و نخود سیاه های آن، از طلب ها و خواست های میرم تر و اساسی تر ایران خود غافل نشویم، ضمن آن که آگاهم در این آشفته بازار دمکراسی خواهی امروزی، توسط بسیاری (دوست و دشمن) زیر سنوال خواهم رفت. اما چه باک! برخی حقیقت را بیش از دمکراسی غربی، حداقل با شکل کنونی اش، دوست دارند!

طرح مسئله

از «داریوش کبیر» (500 ق.م) تا «محمود صغیر» (2009 ب.م)، ما ایرانیان (زرتشتی و مسلمان)، همواره با تمدن غربی و دمکراسی غربی در تضاد بوده ایم، جنگیده ایم، تا پای انهدام کامل آن رفته ایم! تصور کنید در «نبرد ماراتون» (490 ق.م) پیروز می شدیم! و آنگاه، «داریوش کبیر»، هم دمکراسی نوپای غربی را در خانه اش، در زهدانش، یعنی آن، می کشت، هم «تئاتر» نو پای غربی را که یکی از نخستین و بزرگترین بنیان گذاران اش، «آشیلوس»، در دشت ماراتون جنگید، و هم بازی های المپیک را که «دوی ماراتون» آن سرگل بازی های امروز آن است.

براستی، هیچ فرمانروائی بیش از «داریوش کبیر» مخالف سرسخت تمدن و دمکراسی غربی نبوده است.

«داریوش کبیر» در تاریخ، نخستین و قوی ترین نیروی ایرانی بود، و هنوز هم هست، که برای انهدام غرب مصمم شد، و بی شک قدرت اش را هم داشت، اما خوشبختانه، فرصت اش را نیافت!

اکنون، «محمود صغیر» (احمدی نژاد) نیز، چنین می خواهد! یا، ظاهراً، در این رویاست! پس گناه او چیست؟ چرا این یکی را صغیر و آن یکی را کبیر می نامیم؟! آیا ریگی به کفش داریم؟! یا جاهلیم؟! یا حقیقت جوئی که به بیراهه رفته ایم؟! و حرف آخر آن که، براستی، مشکل در کجاست!؟

مطلب حاضر در این راستا است که می کوشد روشنگری کند: دریک مقدمه و دو گفتار و یک سرانجام.

مقدمه

در این مقدمه باید گفت: برای یقین بیش تر به حقانیت موضوع و پاسخ قانع کننده تر به مشکل یا سئوالات مسئله مورد طرح، می توان مثال ها را متقابل، متعدد و وسیع تر (حتی خارج از حوزه ی

جغرافیائی ایران امروز) گرفت، و در نتیجه زمینه را بسیار گسترده تر تجزیه و تحلیل نمود که ما از آن پرهیز می کنیم، چرا که الف: برای آنان که پرورده اند يك اشاره کافیت، ب: این تجزیه و تحلیل زمان می خواهد و ما در این مقطع از آن محرومیم،

ج: در دام جنگ تمدن های تئوری پردازان آمریکائی خواهیم افتاد، د: موضوع از راستای اصلی آن منحرف خواهد شد.

با این وجود، برای مثال، می توان از «اسکندر مقدونی» هم گفت که «تخت جمشید» را به آتش کشید تا، اگر هم شده، بخشی از فرهنگ مادی یک تمدن را به تلافی نابود کند و کرد؛ یا از دو سلسله ی ایرانی «پارتیان» و «ساسانیان» یاد آورد که در مجموع بیش از 700 سال با امپراتوری رُم (غربی و شرقی) جنگیدند، برای انهدام آن امپراتوری (انهدام تمدن غربی) جنگیدند؛ یا آن امپراتوری برای انهدام این دو سلسله کوشید؛ و بعد از «محمود غزنوی» نوشت که چرا راه اش را دورنزد تا بجای هند، غزوه های خود (غارت هایش) را در اروپا انجام دهد؛ یا بر عکس، از صلیبیون ریا کاری شاهد آورد که مذهب توجیه نیاز های اقتصادی شان در شرق شد؛ یا از «سلاطین عثمانی» یاد کرد که، خوشبختانه، تا پشت دروازه های وین پیش تر نتوانستند بتازند، سلاطین، خلفائی که در قلمرو امپراتوری شان، در طول 471 سال (1918 - 1453)، حتی يك اختراع ساده انجام نشد، يك فرمول ریاضی حل نگردید، يك فیلسوف صاحب دستگاه پیدانشد، يك شعر و يك داستان خوب به نظم در نیامد و تحریر نشد!

و در ادامه، از تعصب سرشار از جهالت «شاهان صفوی» نمونه آورد که در دربارشان جای پای سفیران فرنگی را خاکستر می ریختند تا از نجسی به درآید، و لذا چه ها خاکسترنمی کردند اگر مشغول عثمانی ها نمی شدند و به غرب روی و هجوم می آوردند؛ و یا از وقاحت «انگلیسی هائی» نوشت که تأمینانه های قرن بیستم، تا همین پنجاه سال پیش، در داخل خاک ایران، بر سر در کلوب هایشان می نوشتند: "ورود برای سگ ها و ایرانی ها ممنوع؛" یا از «محمد

رضا شاه پهلوی» سر سپرده ی غرب گفت که از دمکراسی غربی تا بن جان اش متنفر بود؛ و یا از تصورات نابخردانه ی «امام-رهبری» گفت که با اسلحه غربی قصد اورشلیم گشایی داشت و برپائی جهانی اسلامیزه؛ و یا و یا و یا...!

باری ... از این ها می گذریم و به گفتارها می پردازیم.

گفتار اول

در این گفتار، هرگاه به مثال های «داریوش کبیر» و «محمود صغیر» به دلالتی که آمد، بسنده کنیم که ما نیز، چنین خواهیم کرد، ناگزیریم جهت آشنائی بیش تر با موضوع و با کاراکترهای مورد بحث، نخست، به مقایسه یا مقایساتی میان «داریوش» و «محمود» به پردازیم که، مسلماً، به نفع «داریوش» مان تمام نخواهد شد! اول آن که، «داریوش کبیر» عملاً، و به عنوان بزرگ ترین قدرت جهان آن روزگار قصد بلعش (انهدام - ایرانیزه) کامل تمدن غربی را داشت، یعنی قصد محو بخشی از تمدن آن عصر را (چنان که فرزندش «خشایار شاه» «آکروپولیس» را به آتش داد تا «اسکندر» به تلافی با «تخت جمشید» چنین کند!)؛ در صورتی که «محمود صغیر» ما فقط نطایقی می کند، حرف می زند، چرا که عملاً هیچ قدرتی، دهانی و معده ای، برای این بلعش (انهدام - اسلامیزه) ندارد. او عملاً، نماینده ی بزرگترین امپراتوری جهان روزگارش نیست؛ به سخن دیگر، «محمود صغیر» بچه گانه می اندیشد، حال آن که «داریوش کبیر» پخته اندیشه می کرد، پس برخلاف تصور بسیاری مسئول تر بود و خطرناک تر برای بشریت، پس نامتعادل تر! لذا، این یک دلیل کبارت داریوشی و صغارت محمودی. دوم آن که، هر دو می خواست- می خواهد جهان خود را گسترش دهند، بندهای بیش تری را بگسلند تا افق های دورتری را نظاره کنند، تا دورتر روند، تا اندیشه (ایدئولوژی) خود را پیش و پیش تر رانند. اما، یکی (داریوش کبیر) قصد داشت که محمل، وسیله بالقوه

ی آن دورنگری، آتن را نابود کند، خاک آن را به توپره کشد، که اگر موفق می شد ما امروز، حداقل، از شر برخی از امراض مهلك درامان نبودیم، «فارابی» و «ابن سینا» نداشتیم! به سخن دیگر، «داریوش خان» برشاخه ای که یکی از شاخه های درخت تمدن بشری است نشسته بود و ازّه می کشید؛ در صورتی که این یکی (محمود خان) عجالتاً، می خواهد از تکنولوژی بالفعل این تمدن، از جمله (انرژی هسته ای) بهره برد؛ به قول خودش برای پیشرفت و خوشبختی جامعه اش که بخشی از جامعه ی بشری است بهره گیری کند! به سخن دیگر، می خواهد بر شاخه ای که نشسته است بپاییزد تا بهتر به بیند، فراتر را، فردا را بهتر نظاره کند! بنابراین، یکی واپس گر بوده است و دیگری پیش گرا است. پس، اینجا نیز، «محمود صغیر» عاقل تر است، پس انسان تر، زمینی تر به معنای متعارف، به معنای خاکی تر، به معنای خردتر، کوچک تر، صغیر تر است.

سوم آن که، «داریوش کبیر» نماینده يك ایل برگزیده (هخامنشیان)، حتی يك مذهب الیت (زرتشتی) و یکی از سرکردگان يك رژیم کودتائی بر علیه «گئوماتای مغ» مردم گرا بود؛ در صورتی که «محمود صغیر»، ظاهر، (و حداقل تا قبل از انتخابات پر سؤال و خونین 22 خرداد 1388) نماینده ی توده های زحمتکش يك مذهب همه گیر، و مهم تر، سرسپرده ی يك انقلاب است! به سخن دیگر، کجای تاریخ نوشته اند یا خوانده ایم که میلیون ها انسان در سطح خیابان ها (اگر در آن زمان خیابانی وجود داشت) سرریز شدند تا «داریوش هخامنشی» را در جهادش یاری رسانند؟! برعکس، نوشته اند و خوانده ایم که «داریوش خان»، شبانه دريك اصطبل با سران ارتش مطیع پارس ها (بخوان يك خونتای نظامی و به تعبیری همچون دریا دار «پینوشه» و یا ملموس تر بگوئیم همچون «سرلشگرزاهدی - فیروزآبادی» خودمان)، مخفیانه طرح کودتا را ریخت و صبحانه قدرت را قبضه کرد! به سخن دیگر، «داریوش کبیر» سربه ته، واژگونه، ایستاده بردست، پا بی مصرف (یعنی بدون یاری توده ها)، خواست تا با دمکراسی نو پای غرب بجنگد، همانگونه که عشیره اش (یزگرد سوم) با زنجیربرپای توده- سپاهیان

اش خواست بر اعراب پیروز شود؛ در صورتی که «محمود خان» ایستاده برپا، ظاهراً، برشانه های نه اندک از مردم اش به میدان درآمده است! به میدان درآمده است، چرا که بیابید واقع بین باشیم، شانتاز نشویم و شانتاز هم نکنیم، او «محمود» در این انتخابات (پر کلک) رأی کم نیاورده است؛ حتی اگر هم شکست خورده باشد میلیون ها میلیون رأی آورده است! پس، اینجا هم «محمود صغیر»، برخلاف تصور مخالفان اش، آگاه تر، یعنی زیرک تر، یعنی جزئی، صغرائی از مردم اش با دمکراسی غربی به مصاف برخاسته است تا «داریوش» مان در رأس مردم اش، کبرای مردم اش! اما، از این مقایسات که بگذریم که بسیارند، يك وجه تشابه، «داریوش کبیر» و «محمود صغیر» را در کنار هم قرار می دهد، و آن این که هردو بر این باور بود - هست که نماینده قدرت برحق لایزال آسمانی، بر روی زمین اند! پس وظیفه مندند با ناحق که تمدن غربی، یا حداقل، با سیستم اداره اش که دمکراسی غربی باشد، به ستیزند، به جهاندند! و در این حالت، البته هردو پشت و روی یک سکه، صغرا و کبرای یک حماقت اند؛ چرا که فراموش کرده بود - است که انسان ها، با وجود تنوع و تفاوت فرهنگی شان، در توافق- وحدتی یکپارچه می کوشند (بویژه بخش متعقل تر آن) ناظر بر يك هدف که «بنی آدم اعضای یکدیگرند...»، زندگی بهتری برپا دارند. به سخن دیگر، تلاش های پرشور- رنج بار انسانی، وسیله - پیکانی است ناظر بر هدفی یگانه - عدالتخواهانه، و لذا دلبرانه، با نوید: «برای هم، بهتر زیستن»؛ و گفتن ندارد که امروزه، نوک کارا، اما مهلك این پیکان - وسیله، یعنی هادی - رهبران، فرهنگ غربی است، همانگونه که دیروز تاریخی فرهنگ اسلامی و پیش تر، فرهنگ های چینی و هندی و ایرانی بود و پریروز تاریخی فرهنگ مصری و پس آن پریروز تاریخی آن، فرهنگ بین النهرینی... و همین گونه تا به اعماق، به سرچشمه ی واحد بازگردیم و برسیم به نخستین ابزارها (اختراع و اکتشافات) که از جمله، اختراع چرخ و اکتشاف آتش باشد که هردو درسایه ی تلاش انسانی برای بهتر زیستن، تحقق یافتند و همگان از آن ها بهره مند شدند؛ در انحصار

فرد و گروهی نماند و نمانده است، آن چنان که، امروزه، می خواهند "انرژی هسته ای" به ماند!

گفتار دوم

مگر آن که به ایده هائی، نظیر آن چه که "مارگارت تاجر" در مورد انسان باوردارد، باور داشته باشیم که او (انسان) ذاتا شروراست، ذاتا میل به جنایت دارد، پس همواره باید پائیدش، تاریخ، تکامل، تعقل همه بی معناست، عاقل تنها خداست، باید گفت: ضرورت هائی که انسان ها و جوامع بشری را وادار به آفرینش، از جمله وادار به ابزار سازی می کنند، ضرورت زیباتر سازی زندگی، یعنی، دوباره بگوئیم، ضرورت بهتر زیستن است؛ ضرورت این باور که ابزار کهنه پاسدار معانی - افکار - آواهای کهنه اند، و بالعکس، معانی و آواهای کهنه پاسدار ابزار کهنه اند؛ ضرورت این پرسش از خود که آیا تکامل و توسعه يك جامعه در رابطه با تکامل، اختراع و دست یابی به ابزار تولیدی جدید (واژه، امروزه، دست یابی به انرژی هسته ای) نیست؟ آیا انسان با کشف و اختراعات جدید، از خود، جامعه و خود جدیدی نمی سازد؟ به دیدگاهای جدیدی دست نمی یابد؟ به فراتراز دیوار خود نمی نگرد؟ همچون "شارون"، دوباره، بدور خود دیوار نمی کشد و از تاریخ، عملا، نمی آموزد؟! بگذارید طور دیگری به قضیه بنگریم، از روزنه دیگری که در جای دیگری ("چرا حافظ جاودانی است؟") گفته ام:

بدویان، چادر نشینان، مغولان را چه شده بود که در هجوم های شان شهرها و عمارات را با خاک یکسان می کردند، سنگ بر روی سنگ باقی نمی گذاشتند، حتی سگ ها و گربه ها را کشتار می کردند؟! آنان را این شده بود که معانی و آواهای کهنه زندگی بیابانی شان را، لذت زیبایی شناسانه بدوی وارشان را، افق های دوردست صحرایی شان را، برج ها و باروها، عمارات و ابنیه های شهرها، کتابخانه ها و آسایشگاه ها و شفاخانه ها، و لاجرم سازندگان

شان، از آن ها می گرفتند می ربودند، ذایل می کردند، مانع لذت
 غریزی- ژنتیک شان می شدند!

و اکنون، من شکی ندارم که اگر، برفرض هواپیمائی هم در شهر
 نیشابور آن زمان بر زمین نشسته بود، درموزه ی شهر بر زمین نشانده
 بودند، آن را هم این مغولان، بجای یادگیری مکانیسم اش، تکنیک
 اش، نابود می کردند، پاره آهنش می کردند! اما، به یقین که
 «محمود صغیر» امروز ما، چنین رفتار نمی کند، آن ماشین را
 پاسش می دارد؛ چرا که می داند که بدان نیاز دارد. و برعکس،
 باورکنیم که «داریوش کبیر»، عقل کل، امید بزرگ آن زمان، شاه
 شاهان مان چنین می کرد! مغول وار رفتار می کرد؛ چرا که نیاز
 به ابزار نو، نیاز به فکر نو و آواهای نو دارد، و بالعکس، فکرنو و
 آوای نو نیاز به ابزار نو دارد! این فکر تکامل نایافته، معانی و آواهای
 کهنه اند که ستیزه گردند! فکرنو، ازیک سو، از تخریب می گریزد،
 فکرنو ازدامنه ی تخریب انرژی هسته ای (اگر نابجا به کارش گیرند
 که گرفتند و «انیشتین» را ناگزیر به افسوس اکتشافش کردند) آگاه
 است؛ پس محتاط و بیمناک است، لذا خود داراست؛ چرا که خواهان
 بهتریستن است. ازسوی دیگر، «محمود صغیر»، می خواهد از
 تکرار چند صد ساله کهنه - طوطی وار این آوا که «دل هرزهره را
 که بشکافی / آفتابی ش درنهان بینی»، بدرآید، خلاص شود؛ می
 خواهد آن را به تحقق برساند، ابزار نو بسازد. او می خواهد،
 بطورعینی، آواها و معنای خورشید های دیگر را کشف و ضبط
 نماید تا دل مغولی اش را بدرد، تا دیگر برسر منابع و معابر،
 درقرنی چون این قرن، حدود و جغرافیای شهر و کشور را با واژه و
 معنای قرون وسطائی دروازه، مشخص نکنند، تا جامعه نو الله سازی
 کند، تا الله را ازکیست به چیست تبدیل نماید، همچون ساتورن (خدای
 زمان غربیان) که چیست شد، راکتی غول آسا شد، همچون آپولو
 (خدای شمس غربیان)، همچون لونا (ماه روسیان) که آرک های
 (ARKS) فضائی شدند، کشتی نوح دیگری شدند!

آری. خلاصه کنیم: همه می دانیم، «محمود صغیر» هم می داند، غرب هم می داند، فقط «داریوش کبیر» نمی داند که: «ما اکنون مغولیم، مغول زمانه ایم، نه آن هنگام که صاحب نیروی اتمیم!»

و بگذارید، بازهم، قضیه را طور دیگری بنگریم، از روزه ای دیگر، اما از همان منبع: تفکیک آواها و اصوات يك جامعه با درجه ی تکامل (دست آورد های مادی و معنوی) آن جامعه، و توانائی در حفظ و گسترش این دست آوردها، ارتباط مستقیم دارد. هرچه جامعه به دست آوردهای، به ویژه، مادی - تکنولوژیک بیشتری دست یابد، آواهای آن جامعه متنوع تر، پرتعدادتر، حجیم تر، منبسط تر، و درعین حال مشخص تر و تجزیه پذیرتر خواهد بود. به سخن دیگر، ابزار نو، صدا و ترکیبات اصواتی نو می آفرینند. ابزارنو، تداوم اصواتی ابزارکهنه را می شکنند و آن ها را به گوش بیگانه (ناشنوا- ناخوانا) می سازند، یا به سطح نازل و درجه دومی تنزل می دهند. به سخن دیگر، و به همین دلیل است که پژواک سیاسی - اجتماعی (از جمله پژواک آزادی، آوای آزادی، صدای آزاد) و پژواک هنری (حتی پژواک شعری) آواهای ابزارنو در آواهای (فونتیك) زبان فارسی ما غایب اند؛ چرا که در طول هزارسال گذشته (این دو سه ده ی اخیر را فعلا پرانتز می گیریم)، ما حتی يك موتور ساده هم نساخته ایم، حتی واژه ی موتور هم وارداتی است، تا چه رسد به صدای آن! صدای موتورمغز موتوری می خواهد، نه فرد موتوری (رضا موتوری)! صدای موتور بازتاب صدای کارابزار خلاق است که از مغز و دست، جان جامعه ی سازنده آن برون فکنی شده است، نه به آن صادرشده است. صدای موتور صدای تراکتوری است که زمین را شخم می زند، نه صدای گاوی که همچنین می کند! و مشخص است که، به عنوان مثال، صدا - آواهای «شعرنیمای» فونتیك «شعر نیمائی»، پژواک هنری صدای کارکدامیک از این دو ابزارکاری است، گاو یا ماشین!

به سخن دیگر، و بسیار دامنه دارتر، هرچه جامعه به دست آورد های، بویژه مادی- تکنولوژیک بیش تری (از جمله امروز، انرژی هسته ای) دست یابد، آواهای آن جامعه متنوع - متکامل - آزادترند،

دمکراسی قابل دسترس تراست. آزادی «محمود صغیر» از خود و آزادی ما از «محمود صغیر»، از مغولیت زمانه ی خود، قابل پیش بینی تراست و غرب این آزادی/ آزادگی را نمی خواهد! به «میرحسین» هم روی خوش نشان نخواهد داد، اگر او نیز چون این یکی، یا هریکی، سرتقی کند!

به سخن دیگر، هرچه ایران و ایرانی به دست آورده‌ای، بویژه مادی- تکنولوژیک بیش تری (از جمله، انرژی هسته ای) دست یابد، از معیارهای بهتری جهت ارزش گذاری رفتارهای (نظری- عملی) «محمود صغیر» و «داریوش کبیر»، یعنی واکنش شان در برابر تمدن غربی، دمکراسی غربی، و بطور عام، دمکراسی (مردم سالاری) برخوردار خواهد بود، به راه اشان- خیال انهدام غرب - نخواهد رفت، و بنابراین قابل اعتماد و احترام بیش تری از سوی دیگرجوامع خواهند بود.

و در این حالت نیز، من شکی ندارم که معنا - آواهای «محمود صغیر» نسبت به «داریوش کبیر» خوش آیندترند؛ چرا که نوترند؛ چرا که خواستار دست یابی به تکنولوژی جامعه برتر است، نه ظاهراً، انهدام جامعه برتر که «داریوش کبیر» دو هزار و پانصد سال پیش در پی اش بود.

آری پاسخ به سئوالات طرح مسئله مان، مشکل آغازین - بنیادین مان، در اینجاست، در این پرسش و پاسخ است: «ما چه هنگام مغولیم؟!» ما اکنون مغولیم، مغول زمانه ایم، نه آن هنگام که صاحب نیروی اتمیم!"

آری، گناه این مغول، «محمود صغیر» در اینجاست! او می خواهد دل اش را ببرد، خود را بشکافد... و ما نیز؛ و غرب و تمدن غربی، دوباره به هراس افتاده است، همچون زمان «داریوش کبیر»! اما آن زمان هراس به جا بود! اکنون ...
هزار علامت سؤال!

سرانجام

سرانجام می بینیم که امروز، با وجود تمام تلاش های به حق جامعه ی «محمود صغیر» برای بهترزیستن به یاری ابزارنو، غرب (دمکراسی غربی) با آن مخالف است؛ به شدت کارشکنی می کند، او را به شورای امنیت ارجاع می دهد، تهدید به بمباران می کند، بی شک دست و سهمی هم در کودتای 22 خرداد دارد، و چرا؟ آیا به شخص و جریان «محمود صغیر» باور ندارد؟ یا آن که، دمکراسی، آنهم از نوع غربی اش، حدود و ثغوری دارد؟ یا ترس تجربه دوهزار پانصد ساله دشمنی «داریوش کبیر» و «محمود صغیر» را دارد؟ به عقیده من، هرسه عامل، و بویژه عامل دوم، در این مخالفت نقش اساسی بازی می کنند. و در این بحث، ما کما بیش به کفایت، نقش دو عامل یک و سه را تجزیه و تحلیل نمودیم. آنچه می ماند، بررسی و کنکاش نقش اساسی عامل دوم است. و در این مورد باید گفت:

آری، در تعبیر و تفسیر غرب از دمکراسی (آزادی) حدود و ثغوری وجود دارد، غرب از دمکراسی، معنا و مقصود خود را برداشت می کند. او (غرب) همواره، و بویژه در دوران اخیر، بر اساس قانونی حرکت می کند و لاجرم به تزی می رسد که بنام قانون "همه یا هیچ" و "تز" هرکه با ما نیست برماست" (تروریست است) شهره گشته است. این قانون - تز، هرچند امروزه، از سوی بسیاری از خردمندان غربی، حتی برخی از رئیس جمهوران قبلی و امروزین آمریکا (از جمله «جیمی کارتر» و «باراک اوباما») به شدت مورد انتقاد قرار گرفته است، معذالک چون ریشه در تئوری جهان مذهب زده ی امروزین دارد، ریشه در تئوری «جنگ تمدن» ها، بنابراین تا حدود زیادی (و به کمک افراطیون هردو یا چند طرف)، در تحلیل نهائی، کارگر شده است، توجیه گران مخالفت شده است.

اما، بهر حال، این یک روی قضیه است. روی دیگر آن که، دنیای سرمایه داری (غرب)، بازهم امروزه، در خود به تضادی حل ناشدنی رسیده است؛ چرا که او تا دیروز، بر اساس (و به بهانه ی) تزمبارزه با کمونیسم بین الملل، در جوامع بویژه در حال توسعه، این

همیشه منبع و بازار، با کودتا و رأی جعلی و صدها حقه و کلک دیگر، دیکتاتور و دیکتاتوری و شاه و شاهنشاه می آفرید که آخرین شان همین «مبارک مصری» و «شاه اردنی» اند! (از «خمینی» و «جمهوری اسلامی» اش، فعلا، پرانتز می گیریم).

و امروز، با شانس حذف اتحاد شوروی، رقیب بزرگ، با و به کمک دمکراسی مشروط خود چنین می کند! مشروط، چراکه تحمیلی است؛ تحمیلی، چرا که مخالف روند مکانیسم متقابل و درهم بافته نو فکری نو ابزار سازی در جوامعی است که تا کنون از آن صحبت می داشتیم. لذا، این دمکراسی، در مواردی، تبدیل به یک مترسک شده است: افغانستان و عراق اشغالی و...؛ در مواردی به ضد خود (غرب): ونزوئلا و بولیوی و فلسطین و...؛ و در مواردی به رو در رویی با یک همیشه دشمن: ایران!

به سخن دیگر، جهان غرب، بویژه امروزه، در برابر یک سؤال بزرگ، یک بلا تکلیفی، یک بحران اخلاقی بزرگ قرار گرفته است، و آن این که: «با این دمکراسی، با دمکراسی اش چه کند؟»

به عقیده من، راه حل (کمک به پاسخ این سؤال) به عهده ی ما، و حتی بیش تر... وظیفه ی ما است؛ وظیفه ی ما است که این عنصر بنیادین و بسیار ارزش مند فرهنگ غربی را از بحران و بلا تکلیفی درآوده و سپس... همچون "چشمه ی آب حیات" بشری، در حفظ و توسعه آن، برای آیندگان، کوشا باشیم! و چگونه؟

این گونه: جوامع در حال توسعه ی پیشرفته، نظیر چین و هند، با تکنولوژی اتمی خود، به عنوان یکی از سه مدل فرهنگی جهان امروز، یعنی مدل فرهنگ بومی - التقاطی در برابر مدل فرهنگ سوسیالیستی و مدل فرهنگ سرمایه داری (دمکراسی غربی) با نو ابزار سازی - نو فکری می روند تا قدر قدرتی (تا اینجا، مسالمة جو) در برابر جناح هار - مذهبی محافظه کار غرب شوند. این قدر قدرتی، این مدل فرهنگی، اکنون، محتاج یاری نیروهای بالقوه ای از مدل خود است، تا بالفعل شوند، تا به کمک نیروهای مسالمت جوی بالفعل دو مدل دیگر، سدی در برابر آتش افروزی های مدل

فرهنگ سرمایه داری گردند. و ایران ما، بی تردید، یکی از این نیروهای بالقوه ی مدل فرهنگ بومی است، مشروط بر آن که نو ابزارسازی - نو فکری کند؛ یعنی مشروط بر آن که نیروی بالفعل شود، «صاحب انرژی هسته ای» شود!

و تنها از این راه است که می توان الف: با تئوری «جنگ تمدن ها» - جنگ مذاهب دنیای مذهب زده ی امروزی - (چه با خودی و چه با بیگانه) مقابله نمود؛ چرا که زورگو را قانع خواهد کرد، هشدار خواهد داد که، از یک سو، با زورگویی و در نتیجه ستم و استثمار، دیگر نمی توان به امتیازات ویژه دست یافت؛ گذشته گذشته است. و از سوی دیگر، «بنی آدم اعضای یکدیگرند...» را با گفتگو بهتر می توان تفهیم نمود، فهم کرد تا پس از یک فاجعه خونین - جهانی، یک جنگ هسته ای!

ب: دمکراسی، این «چشمه ی آب حیات» را به راه آب و طعم اصلی خود بازگرداند، تا آزاد شویم، تا آزاد شوند، تا برای هم، بهتر زیستن، شاید، متحقق شود. و در این حالت، باز هم این «محمود صغیر» است که امکان عملی تبدیل نیروی از بالقوه به بالفعل شدن را دارد نه «داریوش کبیر»، پس یاری تا دل مغولی اش را بدریم، بشکافیم. یاری!

یاری تا دل مغولی مان را بشکافیم، چرا که «ما اکنون مغولیم، مغول زمانه ایم، نه آن هنگام که صاحب نیروی اتمیم!» یاری!

«یک حرکت جوهری»

نقدی بر کتاب

«سال‌های پشت سر»

ورود

«پلخائف» در جایی می‌نویسد: «در هر شکست انقلابات اجتماعی، برخلاف زحمتکشان، نخستین گروه یا گروه‌هایی که ناامید و دلسرد شده، دست به انکار و توبه برداشته، اکثراً با توجه به پایگاه طبقاتی‌اشان، روشنفکران‌اند (از جمله هنرمندان و دانشمندان و فیلسوفان)؛ چرا که، زحمتکشان تاریخی شکست‌خورده و زندگی‌اشان تاریخی با شکست توأم و عجین شده است؛ پس، اینان تحمل و بردباری تاریخی بیشتری دارند، و لذا به پیروزی خود در درازمدت فکر می‌کنند، نه لحظه‌ای-مقطعی (دیروزی و امروزی). آنان نسل اندر نسل شکست‌خورده و باخت‌های تاریخی‌اند، و بنابراین شکست یک یا دو یا، حتی، چند نسل دیگر را تحمل‌پذیرترند و با گشاده‌روئی بیشتری پذیرا!»

پیشگفتار

هرگاه به گفته‌ی فوق‌باور داشته باشیم، که نگارنده باور دارد، شکست مقطعی انقلاب سوسیالیستی در «اتحاد شوروی» سابق، هم فروری‌ها و بریدن‌های روشنفکری خود را داشته است که اگر نه بشمار، بس شمارند، که تعدادی از آنها، بناگزیر، به‌صورت تجربیات شخصی، با قلم همین اکثر- روشنفکران و بیاری آشکار- غیبی رقیب غالب، چاپ و تکثیر شده و در جهان - شهرمان دست‌بدهست، در حلقه‌ی کنجکاوان حقیقت، می‌گردند! و بیشتر! این تجربیات نگارشی، غالباً، بلندگوئی شده‌اند در دست منکران حقیقت،

جهت انکار و اخطار و تهدید که: «دیدید چه کردند، دیدید چه بودند و چه شدند، چقدر ما گفتیم! پس عبرت عبرت، پس زنهار زنهار از تکرار تکرار!»

و نتیجه؟! و نتیجه هم، روشن است. ذکر نام و مشخصات صادق و ناصادق روشنفکران عبرتی، چه داخلی و چه خارجی، نیازی به گفتن ندارد، همگان می‌دانیم! همگان می‌دانیم که صادقان‌شان، اکثراً، سرخورده‌ی اسیر اعتیاد، و قلبی، خاطرم - افسوس‌نگار و صوفی از آب درآمده‌اند؛ و ناصادقان‌شان، اکثراً، فرصت طلب خودفروخته - مجیزنویس سلطنت و سُلطه‌ی سرمایه‌داری!

طرح مسئله

اکنون، مسئله، سئوالی که مطرح می‌شود، چنین است: هرگاه فرد یا افرادی از خانواده‌ی تاریخی - باخته‌گان، از خانواده‌ی هنوز زحمتکشان، با نگارش خاطراتش (سال‌های پشت سر) دست به چنین کاری زند، دست به انکار سوسیالیسم موجود، به انکار دست‌آورده‌های عظیم انسانی آن (علمی - هنری، فلسفی) زند، دست‌آورده‌های عظیمی که جهان سرمایه‌داری از آن بیشتر سود برد تا جهان سوسیالیستی، چرا که سوسیالیسم ایده ایست همگانی - جهانی تا منطقه‌ای - خودمدار، تکلیف چیست؟ آیا «پلخائف» نادرست گفته است؛ چون زحمتکشان هم، هنگام شکست، سرخوردگی‌ها و دلسردی‌های خود را دارند، چرا که فراتر از پایگاه طبقاتی‌اشان، بالاخره، آنها هم انسان‌اند؟! یا آن که، سوسیالیسم موجود) و به معنایی محدودتر «اتحاد شوروی» (سابق) واقعاً، آن بود (و هست) که انکارگرایان‌اش می‌گویند و نوشته‌اند و می‌نویسند و خواهند نوشت؟! و یا آن که، نویسندگان این‌گونه مکتوبات، به‌تناسب - کمابیش، مجذوب و مرعوب جو سوسیالیستی حاکم در غرب (چپ - شوروی‌ستیزی) و امکانات رفاهی (هرچند محدود) در اختیار نهاده

شده‌اشان، در این سو شده‌اند؟! و یا آن که دهها دلیل و فاکتور آشکار و مجهول دیگر؟! و یا مجموعه‌ای از تمامی دلایل- فاکتورها. تلاش مطلب حاضر، ضمن تأیید دوباره‌ی نظر «پلخانف»، جستجوی یکی از آن دلایل- فاکتورهای مجهولی است، که به عقیده نگارنده، به‌عنوان مهم‌ترین علت، کاتب «سال‌های پشت سر» «محرم سرابی» را برآن داشته تا دست به‌قلم برد و خاطره‌نگاری کند، اثری بیافریند.

گفتار

الف، ویژگی ناب

به اعتقاد نگارنده، آنچه، غالباً، از خواندن «خاطره‌نویسی‌های سوسیالیستی» تاکنون چاپ شده می‌توان استنتاج و استخراج کرد، سه ویژگی عام- پیوسته در محتوای‌شان است که در سه مقوله‌ی «پیش قضاوتی معوق»، «تعمیم عجولانه» و «الگوپذیری خودباخته» قابل بحث‌اند که امید است، در آینده‌ای نزدیک، تحت عنوان «خاطره‌نویسی سوسیالیستی» عرضه شود. اما، منصفانه، باید گفت که در «سال‌های پشت سر»، آگاهانه و ناآگاهانه، سعی بر آن شده است تا از سه ویژگی عام نامبرده‌ی این‌گونه خاطره‌نویسی‌ها، تا حد امکان، پرهیز شده، و برعکس، بر یک ویژگی ناب پای فشرده شود که، حداقل، این ویژگی ناب (که نیروی پتانسیل همان دلیل یا فاکتور مجهول باشد) انسان درگیر را وامی‌دارد تا کتاب را با اشتیاق تا آخر دنبال کند و در انتهای راه، پُرتوان‌تر، توشه‌ای بر گرفته و در راه تازه آینده گام نهد!

اما، ویژگی ناب

مختصر و مفید- جامع و مانع بگوئیم: ویژگی‌یاب «سال‌های پشت سر»، آنچه که این کتاب- خاطره را از هم سبک‌هایش جدا می‌کند، پایدارش می‌سازد، زیبایی‌ش، پس چون چراغ راهش می‌نماید، همان

خصیصه، همان کاراکتری است که «پلخانف»، هنگام شکست انقلابات اجتماعی، به زحمتکشان نسبت می‌دهد: اعتقاد به آینده و ایده‌های سوسیالیستی، پایداری در برابر مصائب، حس اعتقاد جوهری به سعادت بشر، دوستی و یگانگی با طبیعت، و هم‌می اینها نه با شعار و کلمات درشت و زمخت و نه‌چسب، بلکه با زیباترین و روان‌ترین توصیفات برآمده از ذهنی سالم و قوی، نگاهی موشکاف-غمخوارانه (هنری) و حسی، «تی تا نی» که نه لرزان از شک و تردیدهای شناخت منطقی، بلکه سرشار از حس و یقین‌های کور-جبر زندگی و هستی است که باید بود، باید زندگی کرد، «زندگی زیباست، زندگی آتشگهی دیرنده پا برجاست»، پس باید دوباره و دوباره آفریدش، با مایه‌ها و انباشت‌های جانی پیر و پرتجربه، و شورورزی‌های روحی جوان و سودازده!

«محرّم» وقتی از زندگی و تجربیاتش در زندان می‌نویسد گله و شکایت نمی‌کند، اظهار ندامتی ندارد. حتی با این ذهنیت یقین در اجبار ضرب‌المثل عامیانه‌مان: «کسی که خربوزه می‌خورد باید پای لرزش هم بنشیند» نگاه نمی‌کند و نمی‌نویسد؛ برعکس، در توصیفات او از زندگی در زندان (زندگی زندانش) آدمی گمان می‌کند که نه در بند، بلکه در آموزشگاه است، نه آن که زندان شاهی، و اصولاً هر زندانی آموزشگاه است؛ بلکه حالا که در اینجائی و فرصت داری، باید یاد گرفت، تحصیل کرد، بزرگ شد؛ خلاصه آن که دوباره متولد شد! و تولد درد، مصیبت، شکنجه دارد، چرا که تولد آغاز شناخت است. به سخن دیگر، «محرّم» در اینجا، حرمت زندگی پُررنج‌اش را پاس داشته است! حرمت طبقه‌اش، حرمت مشعل زندگی‌اش که ایده‌های سوسیالیستی‌اش باشند؛

از سوی دیگر، و مهم‌تر، در سراسر کتاب - او کسی را انگ نمی‌زند، از وی بد نمی‌گوید، چنان که رایج این نوع خاطرهنویسی‌هاست؛ و اگر هم انتقادی کند بسیار ظریف و پوشیده است، همانگونه که درباره‌ی «لاهرودی» در آن شعر-نمایش (تعزیه‌ی شام غریبان) آورده است، که اگر من بودم کامل‌اش را می‌آوردم که:

قافله سالار: اي رفيقان منم از تبار باقر أف
 فکر ريشت کن گر تو داري پف
 روح نوشين هنوز در ماتم است و نوحه گري
 که منم قائل “ محمدعلي جعفري ”
 شهر باکو دارالخلافي فرقه است
 ترس و رُعبش فزون تر از کوفه است
 ابن زياد آن والي معلون جهنمي
 بايد که درس گيرد از محضر همچو مني!

آري. او- محرم فقط عمل را توضيح مي دهد تا خواننده خود قضاوت
 کند. او، دوباره، حرمت خود و رفايش را نگه داشته است، و مهم
 تر، حرمت زندگي حزبي اش را! او پيمان شکسته است، چنان که
 ديگران شکسته اند و بي شرمانه شکسته اند!

ب، نگاهی به نگارش

دستور زبان و امر نگارش، با توجه به زبان مادري نويسنده
 (آذري)، و با اذعان خود نويسنده در محروميت از يادگيري
 سيستماتيک زبان فارسي، چندان مورد انتقاد نبود، اگر مصححي در
 کار نمي بود، اديتوري بر کتاب نظارت نمي نمود. اين سخن بدین
 معني است که (A) مصحح مي توانست به عنوان نمونه اي از نثر و
 گرامر کتاب و کاري که انجام داده و زحمتي که کشيده، یک يا چند
 پاراگراف را، به عنوان نمونه، تصحيح ناشده مي گذارد و باقي را با
 حوصله و دقت بيشتري ادبت مي نمود تا در کتاب، خواننده کم تر با
 افعال نابجا صرف و مصرف شده، حروف اضافهي کم يا زياد،
 صفات و قيود بي محل و... روبرو مي شد؛ و در نتيجه خواندن
 کتاب، از یک سو، راحت تر و سريع تر پيش مي رفت، و از سوي
 ديگر، ايده هاي درخشان- جوهری نويسنده که در «ويژگي
 ناب» آمدند، بيشتري مي درخشيدند. و بديهي است که در اين قسمت،
 انتقاد بيشتري بر اديتور وارد است تا نويسنده!

(B) در يکي دو مورد اساسي و هنوز مبهم تاريخ «حزب توده ي
 ايران»، از جمله دوره ی «ملي شدن صنعت نفت» و کودتاي ۲۸

مرداد سال ۳۲، به نظر می‌رسد این‌گونه خاطرات سوسیالیستی، بدلیل حضور زنده شفاهی خاطرنویس در وقایع، با صراحت بیشتری می‌توانند زبان بگشایند و روشنگری کنند که در مورد بحث حاضر، با توجه به آگاهی نگارنده از دانش خاطرنویس، این روشنگری ناچیز است، بسیار کم سو است، و چرا؟!

دلایل متعددی در این باره می‌توان برشمرد که شاید، از آن جمله، و احتمالاً مهم‌ترین، مخالفت با شرط و شروط مصححان در توضیح و تفسیر وقایع از سوی خاطرنویسان باشد. به‌سختی دیگر، این‌گونه شرط و شروط ها، ظاهراً، در خاطرنویسی سوسیالیستی، آنجا که ادیتور مخالف ایده‌های خاطرنویس است، فی‌المثل، مخالفت با سیاست‌های اتحاد شوروی، یا موافقت با توده‌ای ستیزی، از جمله در «خاطرات یک زن توده‌ای»، شایع و رایج است. و این تأسف‌بار است و غیرقابل بخشش! چرا که در اینجا صداقت قلم به معامله گذارده شده است، قلم شکسته است، پس حقیقت خدشه برداشته است! پس بیان-تصاویر نارسا گردیده اند! پس آسیب دیده اند!

و در این حالت، برخلاف مورد (A) بیشتر نویسنده خاطرنویس قابل انتقاد است تا ادیتور! چرا که، ادیتور ایده‌اش شوروی-توده‌ای ستیزی است و کاری اش نمی‌شود کرد. ما به آزادی افکار احترام می‌گذاریم، یا حداقل، یاد گرفته‌ایم که احترام بگذاریم! این خاطرنویس است که نباید زیر بار چنین بده و بستانی برود! تسلیم بشود!

ج، سبک نگارش

هرچه دست‌ورزیان و امر نگارش قابل انتقاد و تیره است، سبک نگارش قابل ستایش و درخشان است! به سخن دیگر، سبک نگارش، برخلاف این‌گونه خاطرنویسی‌ها، خطی و یک بُعدی نیست؛ بلکه سبکی حجمی و چند بُعدی است. و اگر اغراق نشود، سبک در اینجا می‌تواند پست‌مدرنیسم هم، توصیف و تعبیر شود! چرا که ما در اینجا، با تاریخ تقویمی خاطره‌ها روبرو نیستیم؛ بلکه در تاریخ تحلیلی- کیفی وقایع وارد می‌شویم! نویسنده، در اینجا،

به‌گونه‌ای پویا ما را در لایبرنت‌های خاطراتش حرکت می‌دهد، به‌گونه‌ای کشونی در کانالی از کانال- لایبرنت‌ها وارد شده و لختی بعد به‌جای نخست بازگشته، اما این‌بار به کانال دیگری سرکشی می‌کنیم- کرده‌ایم! به سخن دیگر، ما در شبکه‌ای از خاطرات غوطه می‌خوریم: فرو می‌رویم و بیرون می‌آئیم، و در همان حال فرو روی و بیرون‌آئی، دوباره و دوباره و دوباره در خاطره و خاطره‌های دیگر شناور می‌شویم- زندگی می‌کنیم! به سخن دیگر، دینامیسم نوشتاری دینامیسمی پویا- ناتمام است. ناتمامی آن خواننده را تشنه نگه می‌دارد و پویائی آن به حرکت! به سخن دیگر، در اینجا، در سبک نگارش، خواننده با خاطره‌های بالقوه‌ای درگیر است که هنوز پتانسیل حرکت- بازگوئی دارند، نه با خاطره‌های بالفعلی که پتانسیل حرکت- بازگوئی‌اشان رو شده است، تمام شده است. به عنوان مثال: در خاطره‌ای فرو می‌روی، اما هنوز آن خاطره پایان نرسیده در خاطره و خاطره‌ی دیگری وارد می‌شوی، و هنگامی که به‌پایان خاطره‌ی اول می‌رسی، در آغاز خاطره‌ی دوم، کمرکش خاطره‌ی سوم، و نزدیک به انتهای خاطره‌ی چهارمی، یعنی آغاز خاطره‌ی پنجم! و در این حالت است که سبک نگارش بس بُعدي می‌شود؛ از یک خاطره به‌علت حضور خاطره‌های دیگر، چند نوع تصویر- تفسیر می‌توان استخراج کرد! حال این سبک نگارش، آگاهانه یا ناآگاهانه انتخاب شده است، یا از توان‌های غریزی غیرسیستماتیک- غیرآکادمیکی نویسنده ناشی می‌شود، ما به این بحث وارد نمی‌شویم؛ فقط همین را باید گفت که این سبک خاطره‌نویسی، سبک جدیدی است که برای ثبت نوشته نشده است، بلکه برای نقل- گفتار بر کاغذ آمده است!

به سخن دیگر، سبک، سبک ثباتی نیست، بلکه سبک، سبک نقالی است؛ به گذشته تعلق و بنابراین نگاه تأسف به امروز ندارد، بلکه به امروز تعلق، و لذا به فردا، به آینده چشم دارد! و این خصیصه، با آن مکانیسم پیچیده‌ی به‌توصیف‌درآمده‌ی خود، بی‌شک سرچشمه‌ای مگر آن ویژگی ناب ندارد، تغذیه از آن می‌شود! و همین است که خواندن کتاب را شیرین می‌کند، خواننده را درگیر می‌کند، همچون

یک رُمان! رُمانی واقعی در سبک فرامدرنی! آری. در «سال‌های پشت سر» خواننده، بیشتر، با یک رُمان روبروست تا با یک اتوبیوگرافی بسیط اما، منبسط!

سرانجام

سرانجام، زحمتکشی، کارگر چاپخانه‌ای، یک رُمان نوشته است، یک رُمان تاریخی با کیفیت، در سه جلد و نهصد و اندی صفحه! به سخن دیگر، زحمتکش- پاک‌باخته‌ای یک نویسنده، یک روشنفکر شده است، آنهم نه یک روشنفکر منفعل، بلکه فعال! و آیا این حرکت جوهری، آن مهم‌ترین دلیل- فاکتور نیست که «محرم سرابی» را بر آن داشت تا دست به قلم برد، همان دلیل - فاکتور مجهول «طرح مسئله»ی‌مان؟! و بنابراین، الف - آیا این حرکت جوهری، این دین عظیم را محرم مدیون ایده‌های سوسیالیستی‌اش، سوسیالیسم موجودش (اتحاد شوروی با آن زمینه و ثروت عظیم سنت رُمان‌نویسی‌اش، که محرم از آن بسیار یاده نموده و بسیار بهره برده) نیست؟! ب - و آیا، آنی که روشنفکر شدي در آستانه‌ی آنی نیستی که «پلخائف» در مورد روشنفکران و شکست انقلابات اجتماعی می‌نویسد؟!

ویراستی هرگاه، اکنون، از این منظرنگریسته شود، کتاب (در چهارچوب آن «پیش قضاوتی معوق»، «تعمیم عجولانه» و «الگوپذیری خودباخته») مواردونکات منفی و قابل انتقاد کم ندارد که در این مجال، بحث و بررسی آن‌ها کاروبار این نقد نیست، ضمن آن که، رفیق مان «محرم سرابی» هنوز در معرکه است، مدعی است! چرا که، به قول رفیقی، «حرمت زندگی هشتادساله‌ی خود را پاس داشته است، زحمتکشی تاریخی - امیدوار باقی مانده است، با کوهی از تجربه؟!» پس در انتظار رُمان دوم پیرمان از «وقایع آذربایجان- سال بیست و پنج» روزشماری می‌کنیم، معوق پیش قضاوتی نمی‌کنیم، تعمیم عجولانه نمی‌دهیم، خودباخته الگونی پذیریم، تا «محرم» درباره آن وقایع چه گوید!؟

«شعر تنوری حیات»

زیبا یعنی زندگی،
هنر یعنی زندگی زیبا!
«چرنیشفسکی»

طرح مسئله

در زمستان سال ۱۹۹۱، در پایان نخستین جلسه از پنج جلسه‌ی سخنرانی «درباره‌ی حافظ»، با عنوان «شعر حافظ، نمایش جهانی حافظ» در نتیجه‌گیری در مورد سبک او گفتیم:

«آری! ادراک زیبایی‌شناسانه‌ی حافظ و در نتیجه سبک وی، ناشی از رندی (معرکه‌گیری- بازی) در صحنه‌ایست که همه‌چیز آن، به شیوه‌ی کمیک- تراژیک قابل تبدیل به یکدیگر است. به گفته‌ی دیگر، سبک حافظ ناشی از بازیگری در فانتزی‌لندی است که «دانته‌ی» هم عصر حافظ آنرا کمدی الهی و «بالزاک» مادر جامعه‌شناسی امروزمین، آنرا کمدی انسانی نامیده‌اند. آری سبک حافظ گروتسک است: شبکه‌ای لایتناهی و تودرتو از روابط و ارتباطات همه‌چیز و همه‌کس باهم؛ با حسی، حافظه‌ای اسرارآمیز و لاینحل در میانه و در عمق شبکه، و با ورطه‌هایی بی‌انتهای خفته میان ارتباطات. اسم این شبکه حیات است! آری، حافظ را باید حیاتی، گروتسکووار (کمیک- تراژیک) بازی کرد، رقصید: ترکیبی از خطوط منحنی در رقص کلاسیک، خطوط مخطط و منقطع در رقص مدرن، و طرح رنگی از بازیگری (رندی) ملهم از تئاتر کارخانه‌ای، بیومکانیک (زیست‌مکانیکی)، یعنی بازی توتم-

عروسک- روپات؛ تعجب ندارد! حافظ خود، قبلاً پیشنهاد بازی کارخانه‌ای خود را داده‌است:

فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر
که این کارخانه‌ایست که تغییر می‌کند

بپا که رونق این کارخانه کم نشود
به زهد همچو توئی یا به فسق همچو منی!»

باری، در آن زمان که این را گفتم، نه‌چندان از «تئوری سوپر استرینگ» (Super-String Theory) - تئوری چندین و چند شبکه‌ای- درباره‌ی ساختار جهان، هستی، حیات، که نخستین بار توسط «ونزیانو» (G.Veneziano) در ۱۹۶۸ مطرح شد و سپس در محاق «تئوری نسبیت» (Theory of Relativity) و «تئوری فیزیک کوانتوم» (Quantum Theory)، قرار گرفت و فراموش شد تا در سال ۱۹۸۴، به‌طور جدی توسط «گرین» (M. Green) و «شوارتز» (J. Schwarz) دوباره مطرح شود، می‌دانستم، و نه طبیعتاً، از ارتباطی که سبک و شعر حافظ با «تئوری سوپر استرینگ» می‌توانست داشته‌باشد. آنچه که در آن هنگام قصد من بود، پیشنهادی (نظریه‌ای) در مورد جوهر تئاتر، یعنی رقص، در شعر حافظ بود، در برابر نظر «نیچه»، یعنی «تولد تراژدی (یونانی) از موزیک».

و اکنون که مدت زمانی است در مورد «تئوری سوپر استرینگ»، به‌گونه‌ای پی‌گیر خوانده و شنیده و جستجو کرده‌ام، بتدریج، به‌طرز شگفت‌آوری، دو دیدگاه فوق را، در تحلیلی نهائی، بسیار مشابه همان دیدگاه «تئوری سوپر استرینگ»، می‌بینم، یعنی حیات، کیهان، هستی، و طبیعتاً انسان هم، در تجزیه و تحلیل آخر، نه از «پروتون»، «نوترون»، «الکترون»، «انرژی»، بلکه از «نُت- نما- حالت» هائی (Mode) که نتیجه‌ی ارتعاشات سیم- شبکه‌های تشکیل‌دهنده‌ی هستی‌اند، بوجود می‌آیند!

به سخن دیگر، انسان و هرچیز دیگر موجود همراه هستی، در آخرین تجزیه، از «نما-نت» (حالت، صدا، نشانه، عدد) به وجود آمده‌اند! به سخن دیگر، ما و هرچیز و موجود دیگر، پس از مرگ، به اصل خود که «نت- عدد» باشد، برمی‌گردیم. تا چه وقت، دوباره نواخته‌شویم، جمع شویم، ترکیب شده، شعر شده، خوانده‌شویم. تا شاید مُهره‌ای، درختی، موشی، انسانی، ماشینی، ترانه‌ای و ... شویم!

اما به هر حال، برای آن که زیاده ذهنی جلو نرویم، پیش نتازیم، بگذارید از سوی دیگری، از زاویه‌ی دیگر و مطمئن‌تری، یعنی عینی- تاریخی، به مسئله بنگریم! و بنابراین دوباره چنین شروع می‌کنیم:

و اکنون که مدت زمانی است، در مورد «تئوری سوپر استرینگ» به گونه‌ای پی‌گیر خوانده، شنیده و جستجو کرده‌ام، به تدریج به طرز شگفت‌آوری سه دیدگاه فوق را نگاه یگانه‌ای برخواسته از سه بنیاد فعالیت بشری، یعنی بنیادهای فلسفی، هنری و علمی، راجع به ساختار و تعبیر حیات می‌بینم که شعر، بویژه «شعر حافظ» می‌تواند پایان آغاز آن نگاه یگانه، یا نقطه‌ی حرکت آن باشد، یعنی همان حس یا «حافظه‌ی اسرار آمیز و لاینحل در میانه و در عمق شبکه»!

و از این قرار، مقصود از «شعر تئوری حیات» و هم‌اینک، ورود، و پویش آن حس در رابطه با سه بنیاد فوق! ... و سرانجام «نتیجه»!

ورود

بر اساس طرح مسئله‌ی فوق، ما از هرکجا که این پویش را شروع کنیم، برخلاف عنوان مسئله، یعنی «شعر تئوری حیات» که ممکن است ذهنیتی «ناب خواهانه» (Puristic) را منتقل کند، ما نه معتقد به «هنر ناب» (Pure Art) هستیم و نه به «علم ناب» (Pure

(Science)، و نه به «فلسفه‌ی ناب» (Pure Philosophy)، بلکه ما هر سه بنیاد را ستون‌های معلق در حال پرواز، یا بال‌های پروازی می‌بینیم که انسان به یاری و متکی بر آن‌ها، به جستجوی خود و جهان پیرامون خود برشده، بالا شده، تا نه تنها در فضای چهاربعدی شناخته‌شده‌ی خود، بلکه حتی در فضا‌های ناشناخته‌ی چندین و چندبعدی (Hyper Space) دیگر، شاید دریابد از کجا آمده؟ به کجا می‌رود؟ چرا آمده و چرا می‌رود؟

او و جهان پیرامون‌اش از چه ساخته‌شده و چرا ساخته شده‌اند؟ چطور می‌شد، می‌شود، خواهد شد که این نظم برهم ریزد، یا برهم بریزاند؟ «سقف فلک گشاید و طرحی نو دراندازد؟» و ...!

لذا بدین خاطر که ما از هر کجا شروع کنیم، بر هر یک از سه ستون که اتکاء کنیم، یا با هر یک از سه بال، اگر میسر شد، پرواز کنیم، از حضور دو دیگر بال‌گریزی نداریم، دو دیگر یا این یک دیگر «بنده‌ی (آنانی‌اند) که آنی دارد»، پس از فلسفه شروع می‌کنیم با آن دو دیگر در دل این یک دیگر!

فلسفه

جهان، هستی، حیات می‌تواند تجسم عینی-مادی پیکری تراشیده و موزون باشد که درون‌اش، بناگزیر، زبر و ناهموار، و برون‌اش، نما-حالت‌اش (ایماژش) شکیل و صاف و درخشان است؛ چنان که «ارسطو» (واژگونه) از طبیعت (Physic) گوید: ماده، هیولا است و شکل موجود در آن فرشته که با تراش (کار بر روی آن) از ماده بدر می‌آید! یا چنان که «مارکس» (به تعبیری هنری-راست‌گونه) می‌توانست بگوید: کالا، ماده‌ی خامی است که کار، تجربه، ارزش، کاراکتر، (نما-ایماژ) انسانی، بر آن اعمال شده‌است: قصری است، دیوار چینی است، برج ایفلی است، اتوبانی است، سفینه‌ای است که با وساطت کار انسانی از ماده‌ی خام سر

برآورده‌است؛ و خلاصه، وسیله‌ی تولیدی، ماشینی است که به یاری انسان از ماده بر آمده‌است!

اکنون، در اینجا، هرگاه این برداشت فلسفی از حیات را که ریشه در علم و هنر هم دارد (چنان که حتی برخی از متفکران و دانشمندان غربی، در مورد نخستین پایگاه فضایی، ساخته‌ی کشور شوراه‌ها، بنام «میر» - به معنای جهان، صلح، اتحاد- می‌گفتند: «یک قطعه‌ی هنری») گسترش دهیم و عمیق‌تر رویم، سرانجام، به آن فرمول جادویی می‌رسیم که بسیار هم مورد سوءاستفاده قرار گرفته‌است، یعنی «کار، انسان را آفرید!» یا آنگونه که «سعدی» مان بسیار پیش‌تر و زیباتر آن را فرموله کرده‌است:

نابرده رنج، گنج میسر نمی‌شود مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد!

به‌سخن دیگر، می‌توان این نکته‌ی بدیهی را باز هم تکرار کرد که علم و هنر و فلسفه و هر دست‌آورد دیگر انسانی، وجوهی از کار هستند، یا به قول «گورکی»: «هنر ریشه در صنعت و صنعت ریشه در کار دارد!»

و باز هم به سخن دیگر، و این‌بار هرگاه دوباره واژگونه، همچون فیلسوف اول‌مان بنگریم، یعنی فرم را بر محتوی ارجحیت دهیم، می‌توانیم همچون «نیچه»، زیبا به افراط‌گراییم که: «انسان خود یک قطعه (کار) هنری است!» و یا اصولاً «هستی خود یک قطعه کار هنری است!» به سخن دیگر، حیات و طبیعتاً انسان، فرشته‌ای برآمده از هیولا، خیری از شر، فرمی از بی‌فرمی، نظمی از بی‌نظمی، توازنی از بی‌توازی، نوایی از بی‌نوایی، صوتی از بی‌صوتی، نشانه‌ای از هیچ، و سرانجام عددی برآمده از صفر است که اگر ادامه دهد، ناگزیر است که بخواند:

| | |
|----------------------|---------------------|
| یک و دو و سه و چهار | بچه‌ها آمد بهار |
| پنج و شش و هفت و هشت | آفتاب آمد، سرما رفت |

هلا- حیات دوباره سرزد

نه و ده - یازده دوازده

آیا عمیق‌تر و بیش‌تر از این، از صفر باید رفت و تجزیه‌کرد تا
باور نمود شعر هم می‌تواند آغاز حیات باشد؟! «تئوری حیات
باشد؟!»

هنر

جهان، هستی، حیات، گیتی می‌تواند همچون آن تجسم فلسفی،
این‌بار تجسم ذهنی- معنوی نظمی باشد که درونش سخت و ناهموار،
و برونش، صوتش دل‌نشین و پر استحکام است؛ چنان که «رودکی»
گوید:

هموار کرد خواهی گیتی را گیتی است کی پذیرد همواری...

یا آنگونه که فردوسی، واقع‌گرایانه‌تر و هولناک می‌گوید:

ز مادر همه مرگ را زاده‌ایم همه بنده‌ایم ارچه زاده‌ایم...!

و دوباره اکنون، هرآنگاه قول «نیچه» را درمورد هنرمند
بپذیریم، بنابراین، اینجا نیز هنرمند - شاعران‌مان (رودکی، فردوسی
و ...) خود یک قطعه هنری‌اند! نمایی، شکلی، کاری، کاراگری،
تولیدی، تولدی، ارزشی، شادی‌ای، نظمی، توازنی، صدایی، نئی،
عددی و خلاصه بصیرتی‌اند انباشته از ناهمواری، بی‌نمایی، رنج،
تباهی، مرگ، خاموشی، بی‌نوایی، بی‌نتی، بی‌نشانگی، بی‌عددی،
هیچی و پوچی!

به سخنی دیگر، و برعکس و بازگونه، در این حالت که هستی،
حیات، گیتی، زندگی در ذات خود یک هیولا، یک شر، یک نیستی،
یک شکست، یک ناامیدی جوهری، یک تراژدی است که همچون

«اسفندیار» و «اودیپ» و «هملت» و «ننه کوراژ» و ... هرچه بیشتر بجویی، بیشتر در رنج و تباهی و مرگ فرو خواهی شد: پیروز شوی شکست خورده‌ای، متولد شوی مرده‌ای، به قله رسیدی در فرودی، همچون آن یونانیان در مصاف با ایرانیان، در مصاف با مهلک‌ترین قدرت آن عصر (ترس آن عصر) که پیروز شدند شکست خوردند، چرا که علم و هنر و فلسفه‌شان خشکید، چرا که به آن ناامیدی جوهری تازه بصیرت یافتند، فهمش کردند و بنابراین بی‌عمل شدند، آری، در این حالت **ناامیدی جوهری**، در این بی‌عملی به قول «نیچه»: «هملتی»، اگر که هستی که ناگزیر هستی، به هستی نه ورای و فرای پیروزی و شکست، بلکه در درون و بیش‌تر، در عین پیروزی و شکست معنی داده‌ای، چرا که با کارت تراشش داده‌ای، تولیدش کرده‌ای، نظمش داده‌ای، قطعه‌ای هنری (شعارش، شعورش، شعرش) کرده‌ای، آغازش، راه حیانتش کرده‌ای، «آرش» اش کرده‌ای:

دلم از مرگ بیزار است
 که مرگ اهرمن‌خو آدمی‌خوار است
 ولی آن‌دم که زاندوهان روان زندگی تار است
 ولی آن‌دم که نیکی و بدی را گاه پیکار است
 فرو رفتن به کام مرگ شیرین است
 همان، بایسته‌ی آزادگی این است!

آری! چگونه بگویم، با چه زبانی باید گفت که شعرش کرده‌ای... راه حیات اش کرده‌ای... «تئوری حیات اش کرده‌ای»!... و اگر صلابت و تزلزل‌ناپذیری «آرش»ی را قبول نداری، آیا شمارش‌های لرزان نخستین گام‌های کودکانه را قبول داری که می‌خواند:

یک و دو سه و چهار بچه‌ها آمد بهار...!؟

علم

علم، علم فیزیک، همچون فلسفه و هنر، جهان، هستی، حیات، کیهان را حداقل تا امروز، تجسم تئوریک-فیزیکیال نظمی می‌بینند که به تعبیری درونش زیر و ناهموار و برونش شفاف و مرمین است. این دو نگرش علمی(فیزیکی) به دو جریان بزرگ فیزیک نظری (Theoretical Physic)، در قرن گذشته، قرن بیستم، بر می‌گردد که، نگرش قدیمی‌تر، یعنی جهان، حیات مرمین بر اساس تئوری نسبیت از «اینشتین» استوار است، و دومین نگرش، یعنی جهان، حیات زیرین- ناهموار بر پایه‌ی و بنیاد تئوری جوان تر، یعنی «تئوری فیزیک کوانتوم» که پیش‌قراولان اش «پلانک» (M. Planck) و «شرودینگر» (E. Schrödinger) بودند.

از این دو تئوری، نخستین جهان را دارای آغاز و پایانی می‌داند و ساختار آن را بر پایه‌ی نظمی، فرمولی (فرشته-خدایی) می‌بیند قابل شناخت، هرچند که تا پایان عمر جهان هم، بدان نظم (ظاهراً فرمول تجمع چهار نیروی هستی، یعنی «نیروی جاذبه» (Gravitation)، «نیروی الکترو مغناطیس» (Electromagnetism)، «نیروی ذره‌ای هسته‌ای اتم» (weak force)، «نیروی عظیم هسته‌ای جهان» (strong force) دست نیابیم، کشف اش نکنیم. (می‌گویند: «اینشتین» تا لحظه‌ی مرگش بر روی این فرمول که از تکه‌پاره‌ها و برگ‌های یادداشت‌هایش بر روی میز کارش، بر می‌آید، کار می‌کرد.)

و دومین، دومین تئوری که جهان را بی‌آغاز و بی‌پایان می‌داند، ساختار هستی را بر مبنا و پایه‌ی امکانات، پیش‌آمدها (بی‌نظمی‌های) بی‌شماری که گاه قابل پیش‌بینی‌اند و اغلب غیر قابل پیش‌بینی می‌بیند! و لذا، جهان، هستی، هستی ناهموار، جهان حوادث غیر مترقبه، بی‌نظمی‌های جوهری (هیولایی) است!

بنابراین، این جا نیز در آغاز قرن بیست و یکم هم، می‌توان حداقل نظری، ساختار هستی را همان دید که دو هزار و چندصدسال پیش «ارسطو» هیولا- ماده / فرشته- فرم فرموله‌اش کرده‌بود و یا

بسیار پیش از او، اندیشمندان شرقی خیر و شر، بی‌نظمی و نظم‌ش. به سخن دیگر، علم فیزیک، فیزیک نظری، که مادرش ریاضیات، جدهاش اعداد، بزرگ جدهاش نما، نشانه، اصوات و بالاخره اُر (Ur) جدهاش صفر، یعنی به تعبیری «فضای خالی» (Empty Space)، سکوت، سکون (نیروانا)، بی‌صوتی، بی‌نوایی، بی‌نتی است و به تعبیر دیگر هیولا، اگر قرار باشد که از خود بدر آید، از سکوت، از بی‌نوایی بدر آید، باید که فرشته بخواند، یعنی موزون، دل‌نشین، هموار، با شعاع، باشعور و با شعر بخواند، از شروع بخواند، یعنی: یک و دو سه و چهار / بچه‌ها آمد بهار، یعنی انسان آمدی تو، تو حیات، تو هارمونی، تو نظم، تو کار، تو موسیقی، تو نقاشی، تو پیکر تراشی، تو تئاتر، تو فیلم، تو ...، تو ابزار، تو ماشین، تو سفینه، تو میر، تو یک قطعه‌ی هنری، تو یک ناامیدی جوهری، تو فضای خالی. و چه ...
و چه پارادوکسی!

«پارادوکس»

در اساطیر یونانی آمده‌است که در آتن باستان، از تأثر و وحشتی که از سوزاندن برخی از محکومین به اعدام، در تماشاگران گردآمده در میدان شهر ایجاد می‌شد، در پی چاره برآمدند؛ در ادامه‌ی چاره‌جویی، مجسمه‌سازی (پیکر تراشی) پای پیش‌گذار و مشکل را با ساختن پیکری برنزی تو خالی از گاو با گلویی ساز مانند (نی- فلوت مانند) چاره نمود.

بدین ترتیب، زمانی که محکومی را در شکم گاو فرو می‌بستند و به زیر شکم آتش می‌افروختند، فریادهای دلخراش و استغاثه‌های پردرد و سوز ناشی از سوختن محکوم، از طریق و بواسطه‌ی گلو- نای سازی گاو، تبدیل به زیباترین ملودی‌ها می‌گشت، و در نتیجه تماشاگران با رغبت و شوق وافر بدین موسیقی دل‌نشین و سحرآمیز، گوش فرا داده و در لذت آن غرق گشته و از خود بی‌خود، به رقص و پایکوبی می‌پرداختند! هیولا را فرشته می‌پنداشتند.

اما جالبتر آنکه، اتفاقی، پیش‌آمدی (از نوع پیش‌آمدهای تئوری کوانتومی)، یعنی اتفاقی غیر قابل پیش‌بینی رخ می‌دهد، و آن این‌که روزی خود مجسمه‌ساز (قطعه‌ی هنری)، محکوم به اعدام گردیده و در شکم همان گاو خود ساخته، او را می‌سوزانند تا از ناامیدی جوهری‌اش، از هیولایش (ذغال شدنش- سیاه چاه فضایی شدنش، صفر شدنش) فرشته بخواند. از صفر، از فضای خالی و در فضای خالی بخواند: یک و دو و سه و چهار / بچه‌ها آمد بهار؛ تا تماشاگر برقصد. تا هیولا، فرشته‌وار برقصد! تا فرشته، هیولاوار برقصد! و در این حال چه سوءتفاهمی!

از چرخ به هرگونه همی دار امید وز گردش روزگار می‌لرز چو بید

گفتی که پس از سیاه رنگی نبود پس موی سیاه من چرا گشت سپید

آیا بیش‌تر از این باید گفت که «شعر تئوری حیات» یعنی چه؟!!

باری. ظاهراً، هرچند که ما در این‌جا، به راه (نقطه‌خیز) مشترک‌مان میان فلسفه و هنر و علم که تا کنون توضیح داده‌ایم، رسیده‌ایم و تا حدی به حل مسئله‌ی خود که «شعر تئوری حیات» باشد، پاسخ شاید گفته‌ایم، اما هنوز پاسخی برای آن حس، آن حافظه‌ی اسرار‌آمیز و لاینحل در میانه و در عمق شبکه‌ی حیات حافظی که در طرح مسئله، در مورد «شعر حافظ، نمایش جهانی حافظ» باشد، نرسیده، دست نیافته‌ایم.

بهرحال، به گمان من، برای دستیابی، یا حداقل نظاره‌ی آن حافظه‌ی اسرار‌آمیز، باید بر شد، بالا شد، به هوا شد؛ از روزمرگی، عوامانگی، خُرده‌بینندگی، خودمشغولی، و سرانجام از جهان

سه‌بعدی و چهاربُعدی‌مان، رها شد، باید از بالا نظاره کرد، حتی اگر آن بالا پایین باشد. باید به جهان‌های چندین و چند بعدی: پنج‌بعدی، یازده‌بعدی، شانزده‌بعدی، بیست‌بعدی، بیست‌وشش بعدی و حتی n بعدی «گاس» (Gas) و «ری‌من» (G. B. Riemann) ریاضی‌دانان آلمانی، و سپس به «تئوری سوپراستری‌نگ» (جهان با ساختاری مشبک-سیمی/هر شبکه یا هر سیم، همچون زمان و مکان و طول و عرض و ارتفاع یک بعد) روی آورد. به آن نظریه‌ای باید اندیشید که ساختار جهان، ساختار کیهان را نه مرمر می‌بیند و نه چوب (نه تئوری نسبیت و نه تئوری کوانتوم)، نه شر می‌بیند و نه خیر، نه فرشته و نه هیولا، نه ماده و نه انرژی، نه پروتون و نه نوترون و نه الکترون، بلکه در تحلیل و تجزیه‌ی نهایی، ساختار حیات-گیتی و صد البته سنگ و گیاه و آب و آتش و حیوان و انسان و... را نما، حالت (Mode)، یعنی نُت (Note)، تحریرهای کلیدی (Key Notes) می‌بیند که از ارتعاشات شبکه‌ها (سیم‌ها)، ابعاد که ناشی (شاید) از شکل انحنائی هستی است، تولید می‌شوند. و چه فانتزی‌لندی از تبدیلات، روندها، ایماژها، تحریرهای ناشی از راه‌های ارتباطی میان شبکه‌ها (تونل‌های گرمی، از جمله پل صراط!) جهان‌ها، بعدهای بس متعدد با یکدیگر... انسان، حیوان، گیاه، سنگ، آب، آتش، موجودات اثیری دیگر جهانی، موجودات امروزی، دیروزی، فردایی و سرانجام، چه بگویم، هر چیزی و هر کسی که دائماً پی‌گیر تجزیه و تجزیه‌شده و در آخر به نمایی، نوایی، نئی، صدایی، عددی، صفری رسیده، یعنی در ورطه‌های بی‌انتهای (سیاه‌چاه‌های فضایی) فروشده، و دوباره ارتعاشات و بناگزیر ترکیب و ترکیب و ترکیب، یعنی دوباره نما و حالت و نت و ایماژ و روح و آب و آتش و سنگ و گیاه و حیوان و انسان و سایه و رویا و کابوس و شیون‌ها و سرودهای میلیارد میلیارد سالی گم‌گشته در فضا-ابعاد (شبکه-سیم‌های) n تعدادی. و دوباره روز از نو و روزی از نو. تجزیه‌ها و ظهور نماها، نواها، نت‌ها، صداها، اعداد و سرانجام صفرها، یعنی ورطه‌های بی‌انتهای (سیاه‌چاه‌ها)، و دوباره و دوباره و دوباره. آه که

چه روندی، چه کنسرتی! چه منظومه‌ای! چه نمایشی! چه رقص مرگی! چه رقص تولدی! چه تراژدی- کمدی: بی‌داد- دادی!

و این کنسرت- بازی عظیم هستی- نیستی (دهری- حیاتی) را که «فیثاغورث» موزیک ستارگانش، صدای رقص ستارگانش نامید و دیگران چه و چه و چه تا انی‌ما (Anima- نفس/ روان) تا رازباورهای «مولانا» و تا تعقلات «هگلی» و سرانجام تا خدای، خوشبختانه آخرین پیامبر (الله)، ما با توجه به راهی که تا کنون کوبیده و طی کرده‌ایم و اکنون برشده، بالا شده، از بالا نظاره‌گریم، چه می‌توانیم به نامیمش به جز نظم، اما نظمی بیومکانیکی، بیگانه با نظمی مکانیکی که فیلسوفان قرون هفده و هجده بدان معتقد بودند.

آری! زیستی نظمی در زیستی نظم بی نظمی خود، زنده فرشته‌ای در زنده هیولایی خود. آری! آن حس، آن حافظه‌ی اسرارآمیز و لاینحل را می‌گویم، آن زنده نظم در زنده نظم بی نظمی خود، آن بیونظم بیوحرکت هدفمند در خود، آن بیوکار: بیوارتعاشی در بیوسیم- تارهای (شبه‌ها/ n بُعدفضاهای) کیهانی؛ یا برعکس، بیوسیم- تارهای کیهانی به‌ارتعاش درآمده از بیوارتعاشی! به سخن دیگر و مشخص‌تر و خلاصه‌تر: بیوارتعاشی (حالتی، تپشی، حساسیتی) در ورطه‌های وجودت، در سیاه‌چاه‌های کیهانی‌ات، یعنی زخمه‌ای در هیولا، n بُعدتارهای ناشناخته‌ی وجودت که وادارت می‌کند بخوانی تا فرشته شوی، شعوری شوی، شعر شوی، شروع شوی! جرقه‌ای در ظلمت خویش شوی، بصیرتی از درون بی‌بصیرتی (تباهی) خویش، از ناامیدی جوهری خویش! و هر چه سخت‌تر زخمه خوری، تو بناگزیر پُرطنین‌تر خواهی سرودن در آستانه‌ی خویش، از هیولا، از صفر خویش:

| | |
|--------------------------|-----------------------|
| یک و دو و سه و چهار | بچه‌ها آمد بهار |
| پنج و شش و هفت و هشت | آفتاب آمد، سرما رفت |
| نه و ده - یازده و دوازده | هلا- حیات دوباره سرزد |

همین قدر ساده و همین قدر عمیق. آن حافظه‌ی اسرارآمیز را می‌گویم.

نتیجه

زمانی بود که به علت اختصار شناخت بشری، فلسفه همه چیز بود: هم علم بود و هم هنر و هم خودش، هر سه باهم. و چنین بود که فیلسوفان، از جمله، و در مورد بحث ما، برتر از همه‌شان «فیثاغورث»، موسیقی (نت، نما، اعداد) را صدای ستارگان، صدای هستی می‌دانست. در طول زمان و طی پروسه‌های طولانی و پیچیده، بتدریج علم و هنر از دل فلسفه برآمده (زائیده‌شده) و جدا گردیدند و هر کدام صدها و بلکه هزاران شاخه‌ی شناخت بشری و کیهانی! و چنین شد که هنر موسیقی شد، اعداد پایه و مبنای ریاضیات، و شناخت مقوله‌ای فلسفی و ...

و اکنون، دوباره، اینان بهم و درهم می‌آیند. اما، این اختلاط و حتی ترکیب، برخلاف دوران نخست، نه آن که نتیجه‌ی کمی و کمبود شاخه‌های شناخت بشری، بلکه نتیجه‌ی آگاهی عمیق درباره‌ی ارتباطات درونی‌اشان، ارتباطات ارگانیک میان فلسفه و علم و هنر (و شاخه‌ها و شبکه‌های بس متعددشان) و راه‌های عملی تبدیل‌شان به یکدیگر است.

به سخن دیگر، آن ارتباط درونی و الهامی که فیلسوف- هنرمند- دانشمند عصر عتیق در فلسفه میان شاخه‌های گوناگون شناخت بشری می‌دید و در جستجوی توضیح‌شان بود، و لاجرم جملگی را یکی می‌گرفت، در فلسفه خلاصه می‌نمود، امروزه، مدت زمانی طولانی است که کشف، و حتی ایجاد گردیده و آگاهانه اعمال و به کار برده می‌شود.

امروزه، ورزش اسکی (ترکیبی از دانش بدن و دانش ابزار)، هنر رقص هم به‌شمار می‌رود؛ همان‌طور که یک شناگر را به‌عنوان یک بالرین، و یک انقلابی اجتماعی، یک «لنین» (W. I. Lenin)

را به‌حیث یک فیلسوف قدر می‌نهند؛ و همچنین است یک زیست‌شناس (مثلاً «داروین» (C. Darwin) و یک ریاضی‌دان (مثلاً «برتراند راسل» (B. Russel) را به‌عنوان یک فیلسوف.

شعر فیزیکیال- فضایی (شعر بدنی- ابزاری) می‌سرایند؛ یک بازیگر تئاتر باید که در کنار تبحرهای دیگر، از جمله رقص و خوانندگی، یک ورزشکار (مثلاً بوکسور) ورزیده هم، باشد. و یک بازیگر فوتبال، یک هنرمند برجسته تا این ضرب‌المثل مصداق یابد که: «چینی‌ها بازی فوتبال را اختراع کردند، انگلیسی‌ها قواعد آن را وضع نمودند و برزیلی‌ها آن را هنر ساختند.»

امروزه، یک سفینه‌ی فضایی را، چنان‌که اشاره رفت، یک قطعه (کار) هنری هم می‌بینند، همانگونه که یک ماشین را! و چنین است که می‌توان هر ماشین، هر «مرسدس بنز»، هر «پژو» و... را یک واژه‌ی شعری دید که در اتوبان‌ها، که جای بندها و وزن‌های شعری به‌شمار می‌روند، می‌سرنند و می‌سرایند! و لذا یک کارگر را یک شاعر بیومکانیک، و بیش‌تر، کارگران یک کارخانه‌ی ماشین‌سازی (ابزار سازی) و یک جامعه را، همچون جامعه‌ی آلمانی یا ژاپنی و یا... شاعرانی دید که شعر کلکتیو- بیومکانیکی می‌سرایند، با ماشین‌ها و اتوبان‌های‌شان (رانندگان خوانندگان آن‌ها و مسافران شنوندگان) شعری فیزیکیال را ابداع نموده‌اند و دیگر، لذا، کم‌تر نیاز به شاعران کلام باز دارند که بی‌جهت، اگر نه همه‌شان، اکثرشان در کوه و صحرا و در و دشت، و یا در جنگل شهرها ولگردی می‌کنند، و یا در خلوت خانه و اطاق‌های‌شان خواب‌گردی.

و چنین است که شعر هم می‌تواند یک تئوری شود، یک تئوری علمی، یک نظریه‌ی فلسفی با عنوان «شعر تئوری حیات».

و آیا این کندوکاو هرچند بسیار فشرده و مختصر، کافی نیست تا باور کنیم، حداقل به آستانه‌ی بهار رسیده‌ایم:

| | |
|----------------------|---------------------|
| یک و دو و سه و چهار | بچه‌ها آمد بهار |
| پنج و شش و هفت و هشت | آفتاب آمد، سرما رفت |

نه و ده - یازده و دوازده

هلا- حیات دوباره سرزد

«الله اصغر»

پیشگفتار:

در آغاز گفته شود:

الف: بخش عمده ای از گفتاری که زیر عنوان فوق ارائه می شود، در رابطه با کاراکتر جنبش اخیر است در خارج از کشور، در ارتباط با آنچه که امروزه، در داخل کشور، ایران مان، می گذرد؛ اما بدیهی است که در انتها، سرانجام، پیشنهادی در باره ی انطباق دو سویه ی مبارزاتی اینجایی - خارج از کشور - و آنجایی - داخل کشور - خواهیم داشت.

ب: دست به قلم نمی بردم و تحت عنوان فوق چیزی نمی نوشتم، اگر نیمی از دوره ی دوم عمر خود (مدت سی و چند سال) را قبل و بعد از انقلاب سال 1357، در خارج از کشور، و مهم تر، در چهار کشور با فرهنگ های مختلف، به حیث دانشجو - تبعیدی - استاد - هنرمند نزیسته و ترکیب (کردار، گفتار، پندار) ایرانیان، از مهاجر سیاسی تا مهاجر اقتصادی، مهاجر هنری، مهاجر مذهبی، مهاجر جنسی، مهاجر فرصت طلب، مهاجر ولگرد، مهاجر لومین، مهاجر ... و یا ترکیبی از آنان را از نزدیک تجربه نکرده بودم!

ج: نظرات از پی آمده، تأیید یا انکار هیچیک از طیف های در گفتار آمده نیست، کما این که از هیچیک از آنان، به استثنای طیف چپ، و آن هم مختصر برای مثال، تحلیلی داده نشده است. آنچه آمده، عمدتاً، بر حول عنوانی که ارائه شده، می گردد.

مقدمه:

«خمینی» عادت داشت که بگوید: «همه با هم»، (و «کیانوری» بسیار زیرک، اما بد شانس هم آن را تحت عنوان «جبهه ی متحد خلق» فرموله و راهی نمود) و ما دیدیم که این مؤجز - شعار جادویی در روند زورمند خود چه بر سرمان آورد! ابتدا عامه و نخبه را در هم آمیخت، و سپس این شفته ی زورمند رنگ و رنگ

اسلامی گرفته، نه تنها نخبه را، بلکه خود را هم، شفته را هم بلعید، تا جایی که رئیس جمهورش «خس و خاشاک» اش خواند!

اما، این «خس و خاشاک» هنوز هم دست بردار نیست، هنوز هم در داخل کشور همه با هم (الله اکبر) می گوید، و در خارج کشور که، حداقل، فضای ذهنی اش بازتر است و بنا بر این توقع بیشتر، زیر جلدی «میر حسین یا حسین»، یعنی همان همه با هم - الله اکبر با ورزیونی دیگر! و دردناک تر آن که سایت اینترنتی بسیار پر تجربه و با نفوذی در خارج از کشور، پا را از این ها هم فراتر نهاده و دعوت به تشکیل جبهه ی متحدی از داخل و خارج کشور می کند با رهبری «عبدالکریم سروش» از خارج و «میرحسین موسوی» از داخل! و عجب! «سروشی» که «محمود دولت آبادی» را (به رسمیت) نمی شناسد، می خواهی تو را و من را (به رسمیت) بشناسد؟! دردا! انگار نه انگار که نوفل لوشاتویی بود با تجربه ای از همین دست، اما با شکل اصیل اش که بی اصالت شد، امروز شد! نمی دانم، از یاد برده ام که بود، آیا «شاملو» بود که اولین بار گفت: «ایرانی حافظه ی تاریخی ندارد»؟! «براستی این آشفتگی از کجاست؟! این سر در گمی، این شفته - شیفتگی از کجا می آید؟! و دو باره، آیا این شاعر، این «تئوری پرداز حیات» و این بار «رودکی» نبود که گفته است:

هر که نامخت از گذشت روزگار هیچ ناموزد ز هیچ آموزگار

از سوی دیگر، مگر این «ناصر خسرو قبادیانی» نبود که پندمان داد:

درخت تو گر بار دانش بگیرد بزیر آوری چرخ نیلوفری را

پس این گروه های دانشجویی پراکنده در سطح اروپا و ... بریده از ارثیه، از دانش مبارزاتی نسل های گذشته، بریده چنان که خواهیم دید، چگونه است که از یک طرف علم مبارزاتی بر سر دست گرفته

و تو و من را به زیر آن فرا می خواند و از طرف دیگر، و باز هم چنان که خواهیم دید، سرود - شعارهای ارتجاعی - اسلامی - لاله زاری شان را حقه مان می کنند، و اگر بیعت نکنی و نخوانی، بار اول اخطار مان می دهند و بار دوم ... نکند که باز هم (زبانم لال) کاسه ای زیر نیم کاسه هست؟! بویژه آن که پلیس و دادگاه های آلمانی - اروپایی به فوریت و سر ساعتی به آنان اجازه و محل مناسب تظاهرات اهداء می کنند، حال آن که به تو و من آن زمان ها و حتی این زمان ...؟! بگذریم ... باید صبور بود، چرا که اهل صبر عمر بیشتری می کنند و لذا، خوش بین تر هستند!

گفتار

I) ترکیب شفته - شیفته گان - خارج از کشور (اکثرا گرد آمده زیر پرچم دانشجویی یا در جوار آن):
این ترکیب شفته - شیفته گان در سه مقوله می گنجد:

الف: مقوله ی چپ - شامل طیف وسیعی از نیروهای چپ محافظه کار تا نیروهای چپ افراطی (از سوسیال دمکرات های ایرانی تا...)

ب: مقوله ی راست - شامل طیف وسیعی از نیروهای محافظه کار راست تا نیروهای راست افراطی (از ... تا پان ایرانیست ها)

ج: مقوله ی التقاطی - شامل طیف های وسیعی از نیروهای التقاطی محافظه کار تا نیروهای التقاطی افراطی (از مجاهدین خلق امروزی تا مجاهدین خلق دیروزی)

و در این میان طیفی ماجراجو از جاسوسان نفوذی گرفته تا هم جنس بازان و معتادان و لومپن ها و ... پخش در سراسر اروپا!

و اکنون این ملقمه، اکثراً، زیر یک شعار دهان پُر کن - فرصت طلبانه ی روز:

«رأى من كجاست؟»، و یک رهبری ظاهرأ صادق، اما بی بنیه ی دانشجویی گرد آمده تا به یاری ملقمه ای، کمابیش از همین دست، در داخل به شتابد!

اما، اگر در داخل پتانسیل انقلابی، بدلیل برخوردارى از ارثیه - دانش مبارزاتی گذشته گان، بسیار بالا است، حتی می رود تا به نبردی خیابانی بیانجامد، در اینجا، خارج کشور وضع کاملاً طور دیگری است! به عنوان مثال:

نگاهی به دو سرود تکراری و تکراری و تکراری بدنه ی اصلی جنبش در خارج از کشور، یعنی سرود ای ایران ای مرز پر گهر و یار دبستانی، ما را از سویی یاد آور فقر فرهنگی جنبش و از سویی دیگر، فقر مبارزاتی آن می نماید.

یک نمونه در مورد سرود ای ایران- کافی است بگوئیم که هیچ قوم - خلق غیر فارسی از اقوام ایرانی، این سرود اولترا ناسیونالیستی - غیر واقع بینانه را که زیر فشار طیف راست تحمیل شده است، با میل و رغبت نمی خوانند! تعجب نکنید، خشمگین هم نشوید - آخر در جهانی که کره زمین اش از نوک سوزنی هم بی نهایت خرد تر است، خاک اش چه باشد که تو برای ایران اش قداره بدست گیری و جنگ و خون راه بیاندازی؟! یا زرتشت اش (نور ایزدی اش) تا ابد راهنمای تو باشد؟! یا خاک اش سرچشمه ی هنر باشد، حال آن که بدانیم جز هنر شعر، تا این اواخر، ما هیچ هنر دیگری نداشته ایم که از خودمان باشد، حتی معماری، حتی مینیاتور؟!!

به سخن دیگر، این سرود تحمیل اندیشه های کاذب آریایی دوران پهلوی اول بود که خودش هم به آن باور نداشت، و لذا امروزه فاندکسیون اش را که حفظ زمین و خاک تو و من است از دست داده است! امروزه، به قول «نیما»: «دنیا خانه ی من است»، این معنای تفکر ایرانی است، این ایرانی است نه آن!

و یک نمونه از سرود یار دبستانی - کافی است بگوئیم که این سرود که زیر فشار طیف التقاطی و طیف ماجراجو سر بر آورده،

نه تنها از نظر گرامری و موسیقایی (که یاد آور موسیقی منحنی افیونی دوره ی پهلوی دوم است) مشکل خوانش دارد، بلکه، و مهم تر، در شرایط امروزی، از نظر محتوایی (اندیشمندی) انحرافی است و توهینی است برای هر فرد ایرانی! گوش کنیم: «دشت بی فرهنگی ما هرزه تموم علفاش/ خوب آگه خوب ... بد آگه بد ...» آخر این که حتی در تناقض با منطق این همانی، منطق ایستای ارسطویی است! چرا که از یک سو می خوانیم: «ایران ای مرز پر گهر» و از سوی دیگر، آن را خطاب و لقب اش می دهیم: «دشت بی فرهنگی!» اگر این شفته – شیفتگی نیست، پس چیست؟! البته، اینجانب منکر حتی این نوع ترانه – سرودها هم نیستیم؛ واقعیتی در آن هاست که می توان در خلوت آن ها را خواند و گریست، اما هر فرد آگاهی منکر آن ها برای رهبری و حرکت جنبش مردم سالاری است.

براستی کجایند سرودهای مردمی – کوشنده با پتانسیل تی تانی آن ها، در آغاز انقلاب شکوهمند 1357: سر آمد زمستون ... ایران ای سرای امید ... ای شهید مردم ... پهنه ی سرخ میهن ... قسم خوردم بر تو من ای عشق ...؟! یا ژرف تر و عمیق تر رویم، به دوره ی مشروطه و «عارف قزوینی» برسیم؟! یا انترناسیونالیستی بنگریم و با «ویکتورخارا» هم ندا شویم؟!

به عقیده ی اینجانب، پاسخ این پرسش ها را باید در دو مشکل: «چپ خود باخته» و رهبری صادق، اما بی بنیه «نیروی دانشجویی» خارج از کشور دید!

(II) «چپ خود باخته خارج از کشور»:

چند روز پیش مقاله ای می خواندم به توصیه ی دوستی (دکتر محمود کریمی حکاک) از «آرگان رؤیاهای مشترک» (www.commendreams.com) به تاریخ دوشنبه 29 ژوئن سال 2009، به قلم ریزه ارلیش (Reese Erlich)، تحت عنوان «ایران و سر در گمی چپ ها» (Iran and Leftists Conf union). مقاله محتوی اش نسبتاً سطحی بود، اما عنوان اش، چنان که می

خوانیم، پُر، که می شد آن را با محتوی دیگر و پرتری «از خود باختگی چپ ایرانی»، نام گذاری کرد! و آن وقت با این عنوان ثانی می شد عمیق تر و مستقیم تر به سر چشمه ی این سر در گمی یا خود باختگی، یا حتی خود فروشی برخی از نیروهای چپ رفت و در آنجا علت فقدان یا فقر حضور فعال شان را در جنبش اخیر دید! و دید که چگونه می شود تا آن سایت پُر نفوذ و با تجربه و پُر خواننده، هنوز حلال مشکلات را (مثال ایرانی - امیرالمؤمنانی و نه یونانی - دموکلسی بز نیم)، در شمشیر ذوالفقاری « موسوی - سروش » آدم ها می بیند!

آری. همه می دانیم شکست انقلاب شکوهمند 1357، و مهم تر، فروپاشی اردوگاه سوسیالیسم موجود، چنان ضربه ای بر نیروهای چپ وارد آورد که هنوز که هنوز است طیف چپ از سر گیجه آن شکست ها بدر نیامده، به طوری که: بخشی بریده اند و به خانه ها و شغل شان پناه برده اند، بخشی جانانه ایستادند و زندانی و کشته شدند، بخشی خود فروخته و بدامان غرب و اقوام شاهنشاهی شان پناه بردند، بخشی سرخورده، افسرگی گرفته و سرگردان شدند، و بخشی هم که باقی مانده اند، سرگیجه وار عقب نشینی کرده، و شاید آگاهانه - بی کنش میدان را (فعلا) خالی کرده اند! و در چنین موقعیتی است که گروه های دانشجویی، در جنبش اخیر، با حداقل تجربه ی مبارزاتی و آگاهی از گذشته، به میدان در آمده و رهبری تظاهرات را بر عهده گرفته و شعارها و سرودهای نازل خود را تحمیل نموده اند! در چنین شرایطی است که آن سرودهای مردمی - کوشنده با پتانسیل تی تانی شان در محاق رفته اند، تا جایی که، حتی « چپ خود باخته » شرم خواندشان دارد!

(III) «جنبش دانشجویی خارج از کشور»: کمتر کسی است که باور نداشته باشد، رهبری بخش عمده ای از جنبش اخیر، چه در داخل و چه در خارج از کشور، بر دوش قشر روشنفکر - نسبتاً مرفه، خصوصاً قشر دانشجویی است؛ قشری که خود، از نقطه نظر پایگاه طبقاتی - فکری، مشتى از آن شفته -

شيفته توده ای است که تا کنون از آن سخن گفته ایم. و از آنجا که طبق ضرب المثل معروف: «مشت نمونه ی خروار است»، بناگير در این قشر دانشجويی، گروه ها و افرادی یافت می شوند که جایشان در گروه های بسیجی دولتی داخل کشور است؛ این ها آماده ی زد و خورد، و حتی نابودی فیزیکی طرفی هستند که بر این جنبش دانشجويی خرده می گیرد یا خواهد گرفت! بهر حال، این رهبری از دو فقدان به شدت رنج می برد:

الف: فقدان تشکیلات

متأسفانه، پس از سی سال که از عمر مهاجر – تبعیدیان ایرانی بدین سو (غرب) می گذرد، دانشجویان ما، هنوز تشکیلاتی سیاسی، حتی نظیر آنچه در دوران پهلوی دوم کنفدراسیون دانشجويی نامیده می شد، ندارند! این فقدان که علت اش، عمدتاً، (بر خلاف دوران پهلوی) ناشی از تصمیم گیری خانواده ی دانشجو و خود دانشجو، در اقامت نهایی و زندگی در خارج از کشور است، ما را به فقدان دوم راهنمایی می کند.

ب: فقدان تجربه و ارثیه ی مبارزاتی:

تماس و برخوردی نزدیک با، اگر نه تمامی این قشر دانشجويی مورد بحث، اما با اکثر آنان، انسان مبارز ایرانی را به تحیر و در ادامه به سرگیجی و سرخوردگی ناباورانه ای دچار می سازد! چگونه است که این دانشجویان، حتی با زبان گویشی مادری خود (زبان نوشتاری که به جای خود) مشکل دارند؟! به سخن دیگر، بخش عمده ای از تجربه و ارثیه ی هر فرهنگی از طریق زبان آن (و بویژه زبان نوشتاری آن) است که به نسل بعدی منتقل می شود؛ و لذا مسلم است که این عدم انتقال، از یک سو نسل جوان – آینده را از تاریخ گذشته اش بیگانه و تهی می سازد، و از سوی دیگر، در مورد حالت ما، او را – جوان را – دانشجو را – وادار می سازد که از زبان دوم و سوم یا ... جامعه ی اقامتی اش خوراک گیرد، خوراک آنچه که در کشور اجدادی اش می گذرد! و دردا هر گاه

کسی باور داشته باشد آنچه که از (برای مثال) زبان شفاهی - نوشتاری آلمانی در مورد جامعه ی اجدادی اش می گیرد، بیش تر، در درجه ی نخست، غمخوار و در راستای منافع جامعه ی آلمانی نباشد تا جامعه ی ایرانی طاعون زده - اسلامی!

در چنین حالتی است که دانشجوی مبارز خارج از کشور، از سوپی تهی است، از سوپی خوراک نامناسب می گیرد، از سوی دیگری راه را، نا آگاه، باز می کند برای عناصر کم مایه، مغرض، مشکوک و نفوذی در جنبشی که رهبری آن را بدست گرفته است. و چنین است که در یک همایش اعتراضی چند ساعته بیش از سی بار ترانه ی لاله زاری یار دبستانی تکرار می شود، اما یک بار ... چه بگویم، از که بگویم که متهم نشوم، توهین نشوم، که آن بسیجی جنبش دانشجویی بر سرم نتازد!

(البته، این را هم بگویم که روز گذشته 4 / 7 / 2009 در گردهمایی بزرگ بروکسل، پس از یک هفته که از تاریخ اعتراض فوق می گذرد، این انحصار سرودخوانی، خوشبختانه شکسته شد.)

سرانجام

«الله اصغر»

«حقیقت» را همه با هم فریاد نمی زنند، الله اکبر نمی گویند، در غیر اینصورت «دروغ» تاب تحمل نداشت، زود از میدان می گریخت! بلکه «حقیقت»، همواره همانند یک سلول، یک یاخته، ابتدا در محاصره است، در محاصره ی شرایط خورنده ی او، در محاصره ی دشمن، در محاصره ی دروغ، دروغی که همه با هم فریاد می زنند، «الله اکبر» می گویند. اما، از آنجا که حقیقت بخاطر حقیقت اش نیرومند است، نظیر نخستین تک یاخته ای که میلیاردها سال پیش حیات گیاهی - حیوانی را بوجود آورد، بتدریج ضمن آن که شرایط مساعد برای خود فراهم می سازد، و نیز برایش فراهم می

شود، رشد می کند. به سخن دیگر و هنری بگوئیم: آن کس که اول بار ترکیب شمع و گل و پروانه را به کار برد، هنرمند – شاعر بود، تکان دهنده و تاثیر گذار بود، نه مقلدینی که همه با هم، در طول صدها، بلکه هزاران سال آن را تکرار نموده اند، ضایع و حرام اش کرده اند.

به سخن دیگر، زمانی که «خمینی» یا هر مُسلم دیگری، در روند شکل گیری لنتقلاب 1357، شعار «الله اکبر» را برای نخستین بار ندا در داد شاه را تکان داد، تو و من را تکان داد! و اکنون، ما دو باره آن را تکرار می کنیم که چه؟ بر نظام «محمدی» شهادت می دهی یا «قرآن» بر سر نیزه می کنی؟ پیش لوتی و معلق زدن؟ پیش آیت خدا و «الله اکبر» گفتن؟!!

یافتن شعار مناسب، همچون یافتن حقیقت، همچون یافتن یک فرمول فیزیکی – ریاضی ($E=mc^2$) کار نخبه گان است، کار انقلابیون حرفه ای ست، کار تشکیلات حرفه ای است، نه کار جنبش دانشجویی داخل یا خارج از کشور با خصوصیتی که از آن بر شمردیم. و در این حالت، و فقط در این حالت (برخورداری از انقلابیون حرفه ای و تشکیلات حرفه ای - حزب) است که سره از نا سره جدا می شود، شفته، اگر شد، الک می شود: در الک – صافی انقلاب!

به سخن دیگر و دقیق تر بگوئیم: جنبش عظیم و بی نظیر مردمی در طول تاریخ بشریت سال 1357 ش، هرگز، هرگز، توسط انقلاب اسلامی بلعیده نمی شد، اگر اسلامی ها برخوردار از انقلابیون حرفه ای و در رأس شان «خمینی» و تشکیلات حرفه ای – مساجد (حزب) نبودند!

به سخن دیگر، جنبش عظیم مردمی امروزی در ایران سال 1388 ش، هرگز ... هرگز بدون برخورداراری از: یک ایدئولوژی انقلابی – یک رهبری انقلابی حرفه ای – یک تشکیلات حرفه ای انقلابی (حزب) (حزبی که این بار، هر حوزه – سلول آن یک آدرس اینترنتی خواهد بود.) موفق نخواهد شد «الله اکبر» را «الله اصغر» کند، حقیرش کند، از پشت بام ها به زیرش افکند، و لاجرم خود در

خیابان ها، جاده ها، کوه و دشت ها ... وُش ... سرازیر شود؛ اگر شد، ترجیحاً، نظیر ونزوئلا، بولیوی، نیکاراگوئه و ... صلح جویانه؛ و اگر نشد، همچون نخستین مثال قهرمانی در قرن بیستم (انقلاب مشروطه) در قرن بیست و یکم، هم مسلحانه!

«تئاتر بیو مکانیک»

تبلور کار یدی زحمتکشان در تئاتر

طرح مسئله

«تئاتر بیو مکانیک»¹ یا «زیست مکانیکی در تئاتر» که برای نخستین بار توسط «و. مایر هولد»²، اولین کارگردان انقلابی کشور شوراهای مطرح شد، مقوله‌ای تاریخی است. اجزای سازنده و بنیادین این تئاتر عبارتند از: بازیگر کارگر (انسان)، بازیگر ماریونت (توتم) و بازیگر ماشین (رُبات). در این تئاتر، عمل مکانیکی سه عامل بنیادین فوق، برگردانی است از حرکت پویای بدن انسان ضمن خلاقیت هنری (کار). و چون کار یدی زحمتکشان، عمدتاً، منشاء حرکت پویای بدن انسان است، لذا «تئاتر بیو مکانیک» می‌بایست تبلور هنری آگاهانه کار یدی زحمتکشان در تئاتر باشد. مبحث فشرده و تکنیکی این فصل، در اثبات چنین دیدگاهی می‌کوشد.

ورود

از آغاز تاریخ بشر، یعنی از آن هنگام که انسان شروع به ساختن خود می‌کند، دو شیوه بیان تئاتری در کار تولیدی انسان‌های اولیه قابل رویت است که در ابتدا از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. این دو شیوه عبارتند از:

الف، بیان تئاتری از طریق بدن³. ب، بیان تئاتری از طریق کلام⁴. اما، به مرور که تقسیم کار، و در نتیجه تقسیمات طبقاتی پدیدار شد،

¹ BIO-MECHANIC THEATER

² VSEVOLOD MEYERHOLD

³ MIME

⁴ LOGOS = WORD

این دو شیوه نیز، از یکدیگر جدا گردید، تا جایی که تئاتر طبقات محروم و زحمتکش، عمدتاً، توسط بازي بدن و تئاتر طبقات حاکم توسط بازي کلام متمایز گردیدند. این اتفاق به دلیل کار یکنواخت دایمی و مکانیکی طبقات محروم و زحمتکش که فرصت توسعه و تکامل کار ذهنی را کمتر دارند، رخ می‌دهد.

جریان تاریخی فوق، نه تنها در تئاتر آسیا، بلکه در تئاتر اروپا، و به طور کلی، در تئاتر توده‌های زحمتکش و عقب‌افتاده هر پنج قاره قابل دیدن است. ویژگی مورد بحث، به‌عنوان مثال، در تئاتر اروپا، از طریق فرم‌های تئاتری توده‌ای، نظیر «دورین میم»⁵، «میم‌های قرون وسطی»⁶، «کم‌دی دلارته»⁷ و «تئاترهای عروسکی»⁸ قرون هیجده و نوزده و بیست اروپا، قابل ردیابی است. و در تئاتر آسیا، از طریق تئاترهای سنتی چینی، ژاپنی، هندی، ایرانی، تبتی و... که در آن‌ها ارجحیت بازي بدن بر بازي کلام، غیرقابل سؤال است. نکته‌ی دیگر آن که، با توسعه و بسط هنرهای نمایشی (تئاتر، باله، اپرا، رقص و سینما) می‌توان برهان آورد:

الف: طبیعت هنر بازیگری در سینما بیشتر متمایل به بازي بدن است تا بازي کلام؛

ب: نمایشنامه‌های میمانندی که در حوزه «تئاتر پوچی»⁹ تألیف شده‌اند، نظیر «بازی بدون حرف یک»¹⁰ و «بازی بدون حرف دو»¹¹ نگارش «ساموئل بکت»، در واقع، نشانه‌هایی از انحطاط هنر میم، در جوامع سرمایه‌داری است.

ج: همگام با تئاتر توده‌های زحمتکش، تئاترهای درباری و بورژوازی هم، به تقلید و با بهره‌گیری از تئاتر زحمتکشان، وجود

⁵ DORIAN MIME

⁶ MIDDLE AGES MIME

⁷ COMMEDIA DELL'ARTE

⁸ MARIONETTE THEATRES

⁹ THE THEATRE OF THE ABSURD

¹⁰ ACT WITHOUT WORDS 1

¹¹ ACT WITHOUT WORDS 2

داشتند و دارند، نظیر «ماسک درباری»¹² قرن هفدهم انگلیس (ترکیبی از هنر باله، اپرا و میم) که همانند تئاتر زحمتکشان، اساساً جاذبهٔ بصری در آنها ذاتی است. اما، این همانندی صوری است، چرا که عدم کار تولیدی، و به خصوص کار یدی، در نزد اشرافیت بورژوازی درباری، همچون زهرکشنده‌ای، در مورد این قبیل فرم‌های نمایشی، عمل می‌کند.

پژوهش

۱. منشاء فلسفی

یکی از القاب «برهمن» (خدای خدایان هندی = جوهر جهان) «سوتراداهارادا»¹³ است، به معنای: «کسی که سرخ‌ها را به‌دست دارد». این معنا در تئاتر، یعنی «عروسک‌باز» یا «عروسک‌گردان». همچنین، کلماتی نظیر «برده»¹⁴، «ماشین»¹⁵ و «آدم ماشینی»¹⁶، از جمله معانی «عروسک»¹⁷ در زبان‌های اروپایی است که، به‌طور وسیعی، به صورت ترم‌های سیاسی، در دیگر زبان‌ها نیز، کاربرد دارند.

اکنون، در مثال فوق از دو فرهنگ مختلف، چنان که می‌بینیم، تفاوتی میان انسانِ عروسک و بازیگرِ عروسک وجود ندارد. در جوامع بدوی که بیشتر افراد غریزی «عمل»¹⁸ می‌کنند تا عقلانی، یعنی اکثراً زیستی طبیعی (مکانیکی) دارند، چنین نحوهٔ تفکری، خمیرمایه و کاراکتر فرهنگ آن‌هاست. در چنین جوامعی، اکثر قریب به اتفاق افراد، کارگران، عمال، برده‌های یک هستی بیومکانیکی و یا به زبان تئاتری، آکتورهای یک تئاتر

¹² THE COURT MASQUE

¹³ SUTRADAHARADA

¹⁴ SLAVE

¹⁵ MACHINE

¹⁶ ROBOT

¹⁷ PUPPET = MARIONETTE

¹⁸ ACT

بیو مکانیکی کیهانی اند.

در جوامع طبقاتی نیز، این جهان بینی ریشه دار و غالب است، چنان که «افلاطون»، «ارسطو»، «عمر خیام» و بسیاری دیگر از فلاسفه و هنرمندان دوره های برده داری و فئودالی به هستی و انسان این گونه نگریده اند:

ما لعبت کانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز
بازیچه همی کنیم بر نطع وجود
افتیم به صندوق عدم یک یک باز
(خیام - رباعیات)

حتی، در جوامع پیشرفته ی سرمایه داری، با آن دستاوردهای عظیم علمی، هنری و فلسفی، نیز چنین می اندیشند. مثال بارز، کاراکترهای هیروگلیفی «آنتونن آرتو»¹⁹ در «تئاتر قساوت»²⁰ است.

بنابراین، «تقدیرگرایی»²¹ که: الف، یک مفهوم جهانی، ب، یک مفهوم طبقاتی است، منشاء فلسفی و آغازین تئاتر بیو مکانیک است.

۲. منشاء طبقاتی

در جوامع طبقاتی، منافع طبقه حاکم، عامل تعیین کننده تولید، و در نتیجه عامل تعیین کننده تولید هنری، و لذا تولید تئاتری است. و به همین دلیل است که تقریباً دو سوم نمایشنامه های تالیف شده در دوران برده داری، فئودالی و سرمایه داری، به اشتغال و درگیری های طبقات حاکم اختصاص دارند. و به همین علت است که «پارودی»²² و «گروتسک»²³ (از فرم های هجوآمیز تئاتری، که

¹⁹ ANTONIN ARTAUD

²⁰ THE THEATRE OF CRUELTY

²¹ FATALISM

²² PARODY

بیشتر بر بازی بدن تأکید دارند) از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر طبقات محروم و زحمتکش‌اند. (پارودی در «دوریان میم» و «گروتسک» در «تئاتر بالی»)²⁴. به‌عین‌دیگر، منافع طبقه حاکم، هنرمند طبقات محروم را، به اجبار، به سوی بازی بدن سوق می‌دهد، حال آن‌که در تاریخ تئاتر، نخستین بازیگرانی که به بازی کلام پرداخته‌اند، از روحانیون بوده و به طبقات حاکم تعلق داشته‌اند. حتی، در تئاترهای مصری مربوط به سه‌هزارسال قبل از میلاد مسیح، بازیگر اول «فرعون» بود که نقش «شاه روحانی خدا» را بازی می‌کرد. (بعدها که مهارت بازی بدن بر بازی کلام فزونی یافت، روحانیون به تلافی، به تقبیح تئاتر پرداختند.)

بهرجهت، در یک جامعه طبقاتی، همان‌گونه که جامعه به خرج کار یدی توده‌ها رشد و تکامل می‌یابد، کلام (لوگوس) نیز به خرج مراسم و باورهای توده‌ها، توسعه و تکامل می‌یابد. از درون فستیوال‌های موسمی و اعیاد کشتکاری، که در اساس فستیوال‌ها و اعیاد میمیک جمعی‌اند، برای مثال، «لوگوس» (متن‌های مذهبی-نمایشی)، «تئاتر سانسکریت» هندی، «اوزیریس-ایزیس»²⁵ مصری، «سیاوش» آریایی، «دیونی زوس»²⁶ یونانی، «عیسی مسیح» آسیایی-اروپایی، «امام حسین» آریایی-سامی، سربرمی‌آورند. یا از درون «کم‌دی دُلاتره»²⁷ ایتالیایی، «مولیر»²⁷، «گلدنی»²⁸، «ماری‌وو»²⁹، و کاراکترهای عروسکی نظیر «پانچ»³⁰ و «جودی»³¹ انگلیسی، و همتای روسی (اسلاوی) آنان، ظاهر می‌شوند. و به همین دلیل است

²³ GROTESQUE

²⁴ BALINESE THEATRE

²⁵ OSIRIS - ESIS

²⁶ DIONYSUS

²⁷ MOLIÈRE

²⁸ GOLDNI

²⁹ MARIVOUX

³⁰ PUNCH

³¹ JUDY

که درک و فهم «مولیر» حتی برای کسانی که حداقل آشنایی با زبان فرانسه را دارند، بسیار آسان‌تر است از دو نمایشنامه‌نویس معروف دیگر فرانسوی، یعنی «کرنی»³² و «راسین»³³، چرا که نمایشنامه‌های «مولیر» نزدیک‌تر به منشاءشان، یعنی بازی‌بدان تا نمایشنامه‌های دو نمایشنامه‌نویس دیگر.

از سوی دیگر، در زبان‌های هند و اروپایی و هندو ایرانی که ریشهٔ سانسکریتی یگانه‌ای دارند، از نقطه‌نظر «علم معانی بیان»³⁴، معانی کلماتی نظیر هنرمند و بازیگر، ضمن این که بر منشاءشان، یعنی کار یدی توده‌ها، مهر تأیید می‌گذارند، دیدگاه و منطق تحقیرگر طبقات حاکم را، در جوامع طبقاتی، نسبت به بازیگر و تئاتر توده‌ها، و در تحلیل نهایی، نسبت به زندگانی و کار یدی زحمتکشان (که آن را پست می‌شمارند) نیز، نشان می‌دهند. به عنوان مثال، لغاتی چون: حاجی فیروز³⁵، دلک³⁶، دلک³⁷، کاریکاتور³⁸، مقلد³⁹، شعبده‌باز⁴⁰، بازیگر بدن⁴¹، تقلید هجوآمیز⁴²، گروتسک⁴³، بازیگر خوانندهٔ دوره‌گرد قرون وسطی⁴⁴، پانتومیم⁴⁵، بازیگر خوانندهٔ موسیقی‌نواز دوره‌گرد قرون

³² CORNIELL

³³ RACIN

³⁴ SEMANTIICS

³⁵ MINSTREL

³⁶ FOOL

³⁷ CLOWN

³⁸ CARICATURE

³⁹ IMITATOR

⁴⁰ JUGGLER

⁴¹ MIME

⁴² PARODY

⁴³ GROTESQUE

⁴⁴ JONGLEUR

⁴⁵ PANTOMIME

وسطی⁴⁶، «فن بازیگریِ خوانندگی در قرون وسطی»⁴⁷،
 نمایشی⁴⁸، تئاتر بازی⁴⁹، بازیگری⁵⁰، بازیگر⁵¹، هنر⁵²، هنرمند⁵³،
 که جملگی در حوزه هنر تئاتر، با مشتقات و صور گوناگون آن به
 کار برده می‌شوند، و عمدتاً، بر بازی بدن دلالت دارند تا بازی
 کلام، از نظر معنا، هر یک و یا هر گروه از آنها، به معنا و مفهوم
 لغات ذیل که جملگی در حوزه کار یدی و مهارت بدنی واقع‌اند و
 منشاء مردمی دارند، هم، مصرف می‌گردند: احمق⁵⁴، برده⁵⁵
 جنگاور⁵⁵، برده⁵⁶، رعیتِ دهقان⁵⁷، دهاتیِ روستایی⁵⁸، نادان
 و بی‌دست و پا⁵⁹، مزبلهِ توده زبانه⁶⁰، کارگردانِ تولیدکننده⁶¹،
 کارگر⁶²، پیشه‌وری⁶³، صنعتگری⁶⁴، صنعتگر⁶⁵.
 نتیجه آن که، کار یدی توده‌های زحمتکش، که در شکل یکنواخت و
 مکانیکی، اما در محتوا متنوع و دینامیک است، منشاء طبقاتی تئاتر

⁴⁶ TROUBADOUR

⁴⁷ HISTRIONICS

⁴⁸ DRAMATIC

⁴⁹ THEATRICALITY

⁵⁰ ACTING

⁵¹ ACTOR

⁵² ART

⁵³ ARTIST

⁵⁴ FOOL

⁵⁵ GLADIATOR

⁵⁶ SLAVE

⁵⁷ COUNTRYMAN

⁵⁸ PEASANT

⁵⁹ YOKEL

⁶⁰ DUNGHILL

⁶¹ PRODUCER

⁶² PROLETARIAN

⁶³ CRAFTSMANSHIP

⁶⁴ ARTISTRY

⁶⁵ ARTISAN

بیو مکانیک است.

۳. منشاء ساختاری

نقطه شروع در اینجا، «تئاتر ابرماریونت»⁶⁶، ایده «ادوارد گوردن کریگ»⁶⁷، یکی از تئوریسین‌های معروف تئاتر است.

مسحور از دستاوردهای تکنولوژیکی اوایل قرن بیست، «کریگ» به این تصور ذهنی گرایید که یک هواپیما (ماشین) مخلوق انسان، قابل ستایش‌تر از خالق آن است، چرا که انسان متفکر، اغلب تابع غرایز و احساسات شخصی خویش است، و بنابراین دچار خطاها و انحرافات فاجعه‌آمیزی می‌گردد؛ در صورتیکه هواپیمای مخلوق تفکر آدمی، در داخل چارچوب مشخص از پیش ساخته خود، طوری حرکت می‌کند که برای انحرافات فاجعه‌آمیز غرایز و احساسات جایی ندارد، و در نتیجه کامل‌ترین و بی‌نقص‌ترین حرکات را داراست.

متأثر و خشمگین از ابتدال هنر بازیگری و سانتی‌مانتالیسم تئاتر بورژوایی قرن نوزدهم اروپا، «کریگ» پیشنهاد می‌کند در تئاتر نیز، برای دستیابی به کامل‌ترین و بی‌نقص‌ترین حرکات، به جای بازیگر انسان، که هر لحظه در صحنه تحت تأثیر احساسات شخصی خود قرار می‌گیرد و به نقش صدمه وارد می‌کند، باید آکتوری یافت و یا ساخت که از نقایص انسانی تهی باشد. این آکتور را «کریگ» «ابرماریونت» نامید که از نقطه‌نظر شخصیت مذهبی وی، یک توتم = خدا = آفریننده = «سوتراداهارادا»، و از نقطه‌نظر شخصیت اومانیزست وی، یک ابرانسان، و از نقطه‌نظر شخصیت علم‌گرایش، یک ابرماشین و یا «صورت نوعی»⁶⁸ یک بازیگر ماشین است.

در تئاتر «کریگ» همچنین، جایی برای صحنه‌آرایی

⁶⁶ ÜBER- MARIONETTE THEATRE

⁶⁷ EDWARD GORDON CRIAG

⁶⁸ ARCHETYPE

«رنالیستیک⁶⁹، و ناتورالیستیک⁷⁰» اوایل قرن نوزدهم و اوایل قرن بیست، وجود ندارد. آنچه وجود دارد، علایم و نشانه‌ها و سمبل‌هاست. به گفته خود وی: «برای تفهیم و نشان دادن یک خر، احتیاجی به روی صحنه آوردن و یا نقاشی کردن خود خر نیست، تنها نشان دادن دو گوش حیوان کافیست.»

مصدق علمی عینی تئاتر «ابرماریونت» از «گوردن کریگ»، بهر جهت، با قدری اغماض، «تئاتر بن راکو»⁷¹ از ژاپن است، یعنی انسان+ماریونت. در پشت هر ماریونت غول‌آسای «تئاتر بن راکو» یک عروسک گردان دیده می‌شود که به گونه‌ای وهم‌انگیز، ماریونت‌های غول‌آسا (دوسوم و حتی برابر با قد انسان) را حرکت می‌دهد. تماشاگر نیز، چنان مجذوب حرکات کامل و تخیل‌انگیز عروسک‌ها می‌شود که اساساً «عامل محرک» (عروسک‌گردان) را با وجود قابلیت دید، با عروسک‌ها یگانه می‌پندارد. نکته دیگر آن که، همه چیز در این تئاتر در جهت «استیلیزه‌شدن»⁷² (شاخص‌شدن) سیر می‌کند.

در تئاتر بیو مکانیک هم، روند کار، کمابیش، نظیر «تئاتر بن راکو» است، با این تفاوت که به جای ماریونت‌ها، به عنوان آکتور، بازیگران زنده (انسان) قرار دارند. این بازیگران، از درون، کالبد خود، بدن خود را چنان حرکت می‌دهند که گویی بدن یک دستگاه مکانیکی است. به سخن دیگر، به نظر می‌رسد که هر آکتور در تئاتر بیو مکانیک، یک آدم مکانیکی است، یا یک بازیگر ماشین پوشیده در لباس کارگری و محصور در فضایی تهی از دکورهای قراردادی (رنالیستیک-ناتورالیستیک و کلاسیک). بازیگر ماشین‌ها در صحنه‌ای باز و گسترده که اینجا و آنجا یک پلکان فلزی و یک در به نشانه آپارتمانی، یک میله آهنی به نشانه آسمان‌خراشی، یک دودکش به نشانه کارخانه‌ای و یا...

⁶⁹ REALISTIC SETTING

⁷⁰ NATURALISTIC SETTING

⁷¹ BUNRAKU

⁷² STYLIZATION

به‌نشانه... به‌کار رفته است. خلاصه آن که، «مکانیسیسم»⁷³ منشاء ساختاری تئاتر بیومکانیک است.

۴. منشاء نمایشی

معیار برای توده‌هایی که کار پدید می‌کنند، عمل است و نه حرف (کلام):

بزرگی و مردی به گفتار نیست

دو صد گفته چون نیم کردار نیست

در حوزه هنر تئاتر، برگردان غریزی (ناآگاهانه) عمل توده‌ها به حرکت، ژست، نگاه، حالت، علامات، صدا (موزیک و کلام)، رقص، طرز تلقی، در مرحله نخست، تئاتر طبیعی و بومی زحمتکشان و فرم‌های متنوع آن را، در فرهنگ‌های مختلف، شکل می‌دهد. عناصر ویژه این فرم‌های متنوع که در آن‌ها، با وجود تفارق فرهنگی، تفوق جذابیت بصری بر جذابیت سمعی بی‌گفت‌وگوست (چرا که بازی بدن بر بازی کلام، در اغلب آن‌ها، برتری دارد) عبارتند از: پارودی، گروتسک، کاریکاتور، رقص، موسیقی، بدیه‌سازی، آواز، صحنه‌آرایی، استیلیزاسیون، لباس، گریم، تئاترگرایی، فرم صحنه (دایره و نیم‌دایره بر طبق شکل جمع‌شدن تماشاگر و نه معماری صحنه). در مرحله دوم، برگردان عقلانی (آگاهانه) ویژگی‌های فوق به حرکت، ژست، نگاه، حالات، علامات و... طی پروسه‌های پیچیده صحنه‌ای، تئاتر بیومکانیک را می‌سازد. برای مثال، در تئاتر مردمی «تعزیه ایرانی»، فرم گردآمدن تماشاگر به گونه‌ای است که امکان تماس وی را با بازیگر، به حداکثر می‌رساند، یعنی تماشاگر، عمدتاً، بر محیط صحنه محاط یا نیم‌محاط است (به دور بازیگر حلقه و یا نیم‌حلقه می‌زند). در تئاترهای بورژوائی ساختمان صحنه قاب عکسی است، یعنی امکان تماس مستقیم تماشاگر و بازیگر، صفر است. تئاتر بیومکانیک با بیرون کشیدن بازیگر ماشین خود از صحنه

⁷³ MECHANICISM

قاب‌عکسی و به میان تماشاگر آوردن وی، همان رابطه‌ای را میان تماشاگر و بازیگر ایجاد می‌کند که در تئاتر مردمی «تعزیه ایرانی»، به‌طور طبیعی (غریزی) موجود است. یا در استفاده از موسیقی و آواز، تئاتر بیو مکانیک با ترکیب امواج صوتی و امواج تصویری (الکترومغناطیس) و در مرحله‌ای عالی‌تر، با تبدیل امواج صوتی (سمعی) به امواج تصویری (بصری) از طریق بدن بازیگر ماسین، و یا عناصر صحنه‌ای دیگر، قابلیت نمایشی و امکانات استفاده از حرکت بدن را هنگام کار تا مرزهای الهام‌دهنده‌ای گسترش می‌دهد. و یا در «گروتسک» که مرز موجود میان انسان، حیوان، گیاه و طبیعت منتفی است، و در نتیجه موجودی که در صحنه (تئاتر بالی از تبت) ظاهر می‌شود، جالب، مضحک، دوست‌داشتنی، نفرت‌انگیز و هول‌آور، و به‌طور کلی خارق‌العاده و دیگر جهانی (خدایی شیطانی) است، و نشانی از عدم تمیز میان هستی شعورمند و لاشعور، توسط آدمی است، در تئاتر بیو مکانیک، برای مثال، با تأکید آگاهانه و بیشتر بر جنبه نفرت‌انگیز و هول‌آور آن، تبدیل به سرمایه‌دار هیولاشی می‌گردد که بی‌شکلی‌اش ناشی از بی‌صفتی اوست.

بنابراین، برگردان آگاهانه عناصر ویژه تئاتر توده‌ها که نتیجه الف: توسعه و تکامل شعور طبقاتی زحمتکشان و هنرمندان وابسته به آن، ب: دست‌آوردهای تکنولوژیکی انسان دوران صنعتی است، منشاء نمایشی تئاتر بیو مکانیک است.

۵. کاربرد بازی بدن در دیگر هنرهای صحنه‌ای

گفتن ندارد که تئاتر، اپرا، باله، رقص و سینما، جملگی بر یک بنیان مشترک قرار دارند و آن استفاده از ماتریال زنده، یعنی استفاده از بدن انسان است. بنابراین، بازی بدن شرط قبلی برای موجودیت هنرهای صحنه‌ای فوق است. لکن، این هنرها به علت تفاوت شرایط، دوره‌ها، جهان‌بینی‌ها و پیشرفت‌های تکنولوژیکی و بیولوژیکی، کاراکترهای متفاوتی به‌خود می‌گیرند. بنابراین، از چنین دیدگاهی است که کاربرد بازی بدن در دیگر هنرهای

صحنه‌ای، از جمله در سه‌بخش پایانی قسمت ورود این فصل، یعنی «تئاتر پوچی»، «سینما» و «ماسک درباری» باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند و روند پیش‌گرا یا پس‌گرای آنان ارزیابی شود. برای مثال، در «تئاتر پوچی»، به علت جهان‌بینی حاکم بر آن، بازی بدن (میم) وضعیت انحطاطی را طی می‌کند. و دلیل این امر، بدون شک، نتیجه تفکر تقدیرگرای اگزیستانسیالیستی است که در تمام «نمایشنامه‌های پوچی»، کم یا زیاد، نفوذ کرده و حتی نام «پوچی» نیز از آن نشأت گرفته است (و این با نقطه خیز طبقاتی «تئاتر پوچی» نیز، مطابقت دارد. «تئاتر پوچی»، در واقع، بازتاب هنری تئاتری روشنفکر بورژوازی سرخورده غربی است). این تقدیرگرایی که به طور فشرده در بخش منشاء فلسفی، تجزیه و تحلیل گردید، به دلیل جهان‌بینی «مایر هولد»، کمتر جایی در تئاتر بیو-مکانیک دارد. در چشم‌اندازی وسیع‌تر، نگاهی به دلقک سیرک‌های دو نظام سوسیالیستی و سرمایه‌داری که در هر دو نظام منشاء مردمی دارند، و استفاده بسیار گسترده‌تر از دلقک‌ها، در نظام سوسیالیستی، به روشنی بیانگر سیر پیش‌گرا و پس‌گرای بازی بدن در دو نظام است؛ و نشان می‌دهد که حتی از یک دیدگاه هنری تئاتری کدام نظام به خواست توده‌هایش، نزدیک‌تر است. در «سینما»، صرف‌نظر از دستاوردهای تکنولوژیکی آن، تصور این که این هنر بدون وجود هنرمندانی چون «چارلی چاپلین» و «باستر کیتون»⁷⁴ و مانند آنان، می‌توانست موفقیتی کسب کند، بسیار مشکل است. و به‌نوبه خود، تصور این که این هنرمندان نیز، بدون وجود سنت‌های نمایشی «کمدی دلارته» می‌توانستند موفق شوند، به مراتب مشکل‌تر. از جهت دیگر، تاثیر تئاتر بیو-مکانیک بر «آیزنشتین»⁷⁵، و سینمای وی، بی‌گفتگو است. «آیزنشتین» مدت‌ها به عنوان شاگرد «مایر هولد» در مکتب تئاتر بیو-مکانیک تجربه می‌اندوخت.

و در مورد هنرهای صحنه‌ای بورژوازی و درباری، و از جمله

⁷⁴ B. KITON

⁷⁵ EISENSTEIN

«ماسک درباري» انگليس و غيره که در آن‌ها، همچون تئاتر توده‌هاي زحمتکش، جذابيت بصري ذاتي است، مي‌توان «مولير» و «بن‌جانسون»⁷⁶ را، به‌عنوان دو مثال مشخص، ذکر کرد. درحالي که «مولير» بهره بسياري از «کمدی دلارته» برد، «ماسک درباري» قسمت اعظم نبوغ «بن‌جانسون» را تلف کرد، و چرا؟

براي پاسخ به اين سؤال، نخست بايد روشن شود که در یک جامعه طبقاتي چه کساني توليدکننده و آکتور واقعي‌اند، طبقات حاکمه يا توده‌هاي محروم و زحمتکش.

*

تبصره

«ماير هولد» در جستجوي تئاتري‌اش از دو نظريه مهم علمي روز هم، بهره گرفت که هر دو نظريه، بدليل تحقيقات الف، بيو فيزيولوژيک»⁷⁷، ب، «بيو متديک»⁷⁸ شان نقش مهمي در شکل‌گيري تئاتر بيو مکانیک بازي نمودند.

نخستين نظريه، همانا تئوري معروف «انعکاس شرطي پاولف»⁷⁹ است که، در واقع، نقطه جدابي و بنیان علمي پرورش بازيگر، از سوي «ماير هولد» در مقابل با «سيستم استانیسلافسکي»⁸⁰ است. اين سخن، دقيقاً، بدین معناست که پرورش حسي (رواني) بازيگر تابعي است از پرورش فیزیکی (بدني) بازيگر. روشن‌تر و با مثالي بگويم: براي نمايش خري برصحنه، بازيگر بايد، ابتدا، فیزیکی عيني توانايي خردن بر صحنه را داشته باشد تا بعد به حس خريت برسد! به سخن ديگر، پروسه رسيدن به یک حس (حس گرسنگي) از طريق یک عادت و واکنش اوليه غريزي

⁷⁶ BEN JONSON

⁷⁷ BIO- PHYSIOLOGIC

⁷⁸ BIO- METHODIC

⁷⁹ PAVLOV'S THEORY OF CONDITIONING

⁸⁰ STANISLAVSKY'S SISTEM

دیدن غذا و ترشح بزاق) به یک عادت ثانویِ غریزی (شنیدن صدای زنگ و ترشح بزاق)، یعنی توانایی برپایی «تداعی معانی‌ها»، پروسه‌ای است بیو-فیزیولوژیک. لذا، از این نظر، در رابطه با تئاتر، بی‌علت نبود که وقتی از «پاولف» پرسیدند که پس از تکمیل آزمایشاتش بر روی سگ‌ها از چه موجوداتی تحقیقات خود را دوباره شروع خواهد کرد؟، پاسخ می‌دهد: «از بازیگران تئاتر»!

پروسه فوق که در تئاتر بیو-مکانیک از طریق تمریناتی چون ژیمناستیک، آکروباتیک، رقص، پانتومیم، ریتم‌شناسی، شمشیربازی، بوکس‌بازی و... برای بازیگر حاصل می‌شود، در تحلیل نهایی، توانایی جابجایی سنت‌ها و عادات گذشته (غذا) با پیام‌ها و ایده‌های انقلاب (زنگ) از سوی بازیگر (و تماشاگر) را در مد نظر داشت که، در اساس، یکی از اهداف مهم جنبش هنری افراطی «پرولت-کالت»⁸¹ به حساب می‌آمد. «لنین» با این جنبش به شدت مخالف بود.

دومین نظریه، دیدگاه‌های جنجالی (زیبا و زشت) «تایلوریسم»⁸² از «فردریک وینسلو تایلور»⁸³، نظریه‌پرداز آمریکایی (۱۹۱۵-۱۸۵۶) است با عنوان «قوانین مدیریت علمی»، که «لنین» نیز، از برخی ایده‌های آن بهره برده است. این نظریه، در واقع، ترکیبی از یک فلسفه و مجموعه قوانینی است که سازمانی (بخوان سازمانی تئاتری) برای بهره‌گیری از بیشترین توانایی‌های فیزیکی کارگران (بخوان بازیگران)، آن‌ها را بکار می‌گیرد.

ترجمه هنری تئاتری برخی از عناصر مهم این نظریه که در زیر می‌آید، با قدری انعطاف و جابجایی، ما را بیواسطه در بطن تئاتر بیو-مکانیک قرار می‌دهد.

الف، فلسفه:

«در گذشته انسان (در صف) اول بود؛ در آینده سیستم باید (در

⁸¹ PROLET- CULT

⁸² TAYLORISM

⁸³ F. W. TAYLOR

صف) اول باشد»/ «در (چهارچوب) طرح‌مان، ما هیچگونه پیشگامی و ابتکار نمی‌خواهیم؛ آنچه می‌خواهیم انجام ده و سریع انجام ده»/ «از مدیریت پیشگامی و انگیزه‌کاری به مدیریت علمی رسیدن محتاج انقلاب دربستی است در نظرات و عادات مدیران و کارگران.»

این نقطه نظرات، اعتقاد «مایر هولد» را به این که بازیگر، کارگرِ ماتریالی است در دست کارگردان در صحنه، متیقن‌تر می‌کرد.

ب، مجموعه قوانین:

۱- «متدهای کاری تجربی را با متدهای تحصیل علمی وظایف جابجا کن.»

۲- «هرکارگر را علمی انتخاب، تعلیم و تکامل‌اش ده، نه این که او را منفعلانه به تعلیم خودش واگذاری.»

۳- «با کارگران همکاری کن تا مطمئن شوی متدهای تکامل‌یافته علمی بکار گرفته می‌شوند.»

۴- «کار را، تقریباً مساوی، میان مدیران و کارگران تقسیم کن تا مدیران، قوانین علمی مدیریت را برای طرح‌ریزی کار به مورد اجراء گذارند، و کارگران، دقیقاً کار را انجام دهند.»

این قوانین، اعتقاد «مایر هولد» را به این که بنای هنر بر علم است، خوراک می‌داد. و بالاخره، این نظر و تجربه «تایلور» که «مطالعات زمانی»⁸⁴، یا آنطور که مشهور است «بررسی و تحقیق زمان و حرکت»⁸⁵، باید ناظر بر دو هدف باشند: الف، «حداکثر بهره در حداقل زمان»، ب، «کنترل حرکات اضافی که نیروی اضافی مصرف می‌کنند»، «مایر هولد» را به اکونومی حرکت در تناثرش راهبری کرد.

برای مثال، این اکونومی را «مایر هولد» در تمرینات تناثری‌اش موسوم به «پرتاب تیر» (کمان‌کشی) بدین‌گونه بکار می‌گرفت که فاصله پرتاب تیر از کمان تا لحظه پرتاب تیری دیگر که شامل ۱-

⁸⁴ TIME STUDIES

⁸⁵ TIME AND MOTION STUDIES

رهایی و آرامش عضلات پس از پرتاب تیر، ۲- بازگشت دست- بدن به تیردان در پشت سر و انتخاب تیری دیگر، ۳- گذاردن تیر در کمان و آماده‌کشش زه‌شدن، هم، زمان استراحت بازیگرِ کارگر به حساب می‌آید و هم، زمان آمادگی دوبارهٔ او برای پرتاب تیری دوم، سوم، چهارم و...!

* * *

سرانجام

۱. نتیجه‌گیری از مبحث فشرده و تکنیکی فوق، بدون شک، فشرده‌تر و سؤال‌برانگیزتر خواهد بود. خواننده ممکن است بپرسد: «اگر کار یدی زحمتکشان در بازی بدن، و آگاهانه، در تئاتر بیو_مکانیک، متبلور است، پس نمایشنامه‌های «ماکسیم گورکی» و تئاتر «برتولت برشت» در کجا قرار دارند؟ یا در این تحقیق آیا به کار ذهنی (تئوریک) که به قول «لنین» قطب‌نمای عمل است، کم بها داده نشده؟ آیا یکی از دلایل محکومیت و تیرباران «مایر هولد» در سال ۱۹۳۹، همین دیدگاه‌های، به‌قولی فرمالیستی، وی نسبت به تئاتر نبود؟ و...»

در پاسخ به سؤالاتی از این قبیل می‌گوییم که تئاتر بیو_مکانیک نفي کلام نمی‌کند، اما همچون تئاتر مکتوب غرب، آن را پایه و مبنا نیز، قرار نمی‌دهد. متأسفانه، «مایر هولد» با اظهاراتی نظیر: «کلام فقط تزیینی بر پهنهٔ بادبان حرکت است»، با وجود زیبایی تشبیه، بر حجم و شدت انتقادی سؤالات، ممکن است افزوده باشد و پاسخ‌گویی را دشوارتر کند. در واقع، در پاسخ به تمام سؤالات، شایسته‌تر آن است که بگوییم: در تئاتر بیو_مکانیک، کلام صدای عمل است، یا به قول «کارل بوخنر»⁸⁶ کلام صدای کار است، و هرچه کار سازنده‌تر، هدفمندتر و انسانی‌تر، کلام نیز، درخشان‌تر، موجزتر، برقی‌تر، شعری‌تر. اگر تئاتر «برشت» و نمایشنامه‌های «گورکی»، تبلور کار ذهنی، یا

⁸⁶ K. BUCHENER

تجربهٔ مکتوب هنرمندانِ روشنفکران طبقات زحمتکش‌اند، تئاتر بیومکانیک تبلور هنریِ آگاهانهٔ کار ی‌دی خود زحمتکش‌ان است. ۲. ممکن است ارزیابی تاریخی تئاتر، از دیدگاه کار ی‌دی زحمتکش‌ان، این شبهه را برای خوانندهٔ متخصص ایجاد کند که تحقیق حاضر سعی بی‌حاصلی است در نفی تاریخ مکتوب تئاتر. ولی، درحالی که هیچ بحثی در مورد نادیده‌انگاشتن تواریخ مکتوب تئاتر، تا زمان حاضر نیست، ضرورت بررسی و تحلیل تئاتر زحمتکش‌ان، و اصولاً تاریخ هنر تئاتر، از یک دیدگاه نوین، همان‌گونه که «مایر هولد» عملاً سعی در انجامش داشت، یک وظیفه است.

اضافه آن که، نگرش حاضر اصول امانت‌داری و ارجح به تعاریف کلاسیک تئاتری، حتی از نقطه‌نظر لغوی را هم، کاملاً مراعات نموده است؛ چنان که «درام»⁸⁷ از ریشهٔ یونانی درائو⁸⁸، به معنی عمل کردن، به فعل‌درآوردن، فعلیت‌بخشیدن/ و تئاتر از ریشهٔ یونانی تئاترون⁸⁹، به معنای محل نشستن، نشستن و دیدن، نشستن و عملی را تماشاکردن، جملگی با محور اصلی تحقیق حاضر، یعنی ارجحیت عمل بر حرف، بازی بدن بر بازی کلام، مطابقت کامل دارند.

۳. و سرانجام، در برابر این سؤال اساسی که، آیا دوره یا دوره‌هایی بوده، هستند، و یا خواهند بود که بازی بدن و بازی کلام با یکدیگر ترکیب و یا در کنار و دوش به دوش هم، کارکرد یکسان و مشابهی داشته باشند؟، باید پاسخ مثبت قطعی داد. این دوره یا دوره‌ها، بازتاب هنریِ تئاتری انقلابات اجتماعی، یعنی تحولات و تغییرات کیفی در ساختار طبقاتی جوامع‌اند.

هر زمان که جامعه‌ای در آستانه و یا در درون انقلابی اجتماعی قرار گیرد، روند مطابقت بازی بدن و بازی کلام، و یا اتحاد دوبارهٔ بازی بدن با بازی کلام، تشدید می‌گردد و در نتیجه، جامعه به اوج پتانسیل‌های هنریِ تئاتری خود نزدیک‌تر می‌شود، چرا که

⁸⁷ DRAM

⁸⁸ DRAO

⁸⁹ THEATRON

روند تاریخی محو و نابودی استثمار طبقاتی، در آن جامعه، تشدید شده است. صحت این نظریه را ما، به مقیاس‌های بسیار گسترده، در شکوفایی دوران‌های تئاتری، تحت لوای انقلابات اجتماعی، در جوامع و اعصار مختلف تجربه کرده‌ایم. بنابراین، در واقع، باید گفت: «تئاتر بیومکانیک سرود پیروزی زحمتکشان، در قرن بیستم، در عرصه تئاتر است.»

برخي از منابع اوليه

الف: منابع تاريخي-فلسفي-هنري

- 1- "FEUERBACH OPPOSITION OF MATERIALISTIK AND IDEALISTIK OUTLOOK". K. MARX AND F.ENGELS:
- 2- "SELECTED PHILOSOPHICAL WORKS", G. PLEKHANOV
- 3- "THE SOCIAL HISTORY OF ART", A. HAUSER
- 4- "ON THE ORIGIN OF SPECIES BY MEANS OF NATURAL SELECTION", CHARLES DARWIN
- 5- "PRINCIPLES OF SCIENTIFIC MANAGEMENT", F.W.TALOR
- 6- "THE OXFORD COMPANION TO FILM", Ed. L – A. BAWDEN
- 7- "THE NECESSITY OF ART", E. FISCHER
- 8- "CIVILIZATION", F. FERNANDEZ - ARMESTO
- 9- "HISTORY OF WORLD", J. M. ROBERTS
- 10- "LAROUSSE WORLD MYTHOLOGY"
- 11- "POLITICS AND LITERATUR", J. P. SARTRE
- 12- "CONTEMPORARY LINGUISTICS - AN INTRODUCTION", W. O'GARDY-M. DOBROVOLSKY
- 13- "CONDITIONED REFLEXES", I.P. PAVLOV
- 14- "MAN MAKE HIMSELF", G. CHILD
- 15- "PHILOSOFICHESKY SLOWAR", E. T. FROLOWA
- 16- "ENCYCLOPEDIA BRITANICA".

۱۷- «جامعه شناسي (علمی)»، ا.ح. آريانیپور

۱۸- «جامعه‌شناسی هنر»، ا.ح. آريانیپور

۱۹- «تاريخ تمدن ويلي دورانت»، و. ج. دورانت

۲۰- «تاريخ جهان»، نگارش محققين رومي

- ۲۱- «پایه‌های هنرشناسی»، زیس.
 ۲۲- «رنالیسم و ضدرنالیسم»، دکتر میترا
 ۲۳- «انسان و سمبول‌هایش»، ک. یونگ
 ۲۴- «منشاء انسان»، میخائیل نستورخ
 ۲۵- «تاریخ ادیان»، ه. رضی

ب. منابع تئاتری

- 1- "OXFORD COMPANION TO THE THEATRE",
OXFORD, UNIVERSITY PRESS
- 2- "THEATER- LEXIKON", M. BRAUNECK- G.
SCHNEILIN (HG.)
- 3- "THE SEVEN AGES OF THE THEATRE". G.
SOUTHERN.
- 4- "ON THE ART OF THEATRE", E. G. CRAIG.
- 5- "THE THEATRE AND ITS DOUBLE", A. ARTAUD
- 6- "THEATRE OF THE OPPRESSED", A. BOAL
- 7- "TOWARDS A POOR THEATRE", E. BARBA
- 8- "THE EMPTY SPACE", P. BROOK
- 9- "THE THEATRE OF B. BRECHT", J. WILLET
- 10- "MEYERHOLD ON THEATRE". E. BRAUN
- 11- "VSEVOLD MEYERHOLD", R. LEACH
- 12- "MEYERHOLD'S THEATRE OF THE
GROTESQUE", J. M. SYMONS
- 13- "THE POETICS", ARISTOTEL
- 14- "DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM
GEISTE DER MUSIK", F. NIETZSCH
- 15- "ERWIN PISCATOR'S POLITICAL THEATRE",
C. D. INESS
- 16- "DIE MUSIK UND DIE INSCENIERUNG", A.
APPIA
- 17- "MY LIFE IN ART", K. STANISLOVSKY

- 18- "THE PLAYWRIGHT AS THINKER", E. BENTLEY
- 19- "THE THEORY OF THE MODERN STAGE", E. BENTLEY
- 20- "THE THEATRE OF THE ABSURD", M. ESSLIN
- 21- "THEATER IM JAHRHUNDERT", M. BRAUNEK
- 22- "DIRECTORS ON DIRECTINGS", T. COLE, H. K. CHINOY
- 23- "EXPERIMENTAL THEATRE FROM STANILAVSKY TO BROOK", J. EVANS
- 24- "EXPOSED BY THE MASK", P. HALL
- 25- "THE MOVING BODY", J. LECOQ
- 26- "THE GROTESQUE", W. KAYSAR
- 27- "TEXTE ZUR THEORIE DES THEATERS", K. LAZAROWICZ
- 28- "AECHYLUS AND ATHENS", G. THOMPSON
- 29- "RUSSIAN AND SOVIET THEATRE 1905-1932". K.RANITSKY

۳۰- «نمایش و نمایشنامه‌نویسی در اتحاد شوروی (۱۹۸۵-۱۹۱۷)»، م. فلاحزاده

ج: منابع لغوی:

۱- لغت‌نامه دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران

- 2- "THE ORIGINAL ROGETS THESAURUS OF ENGLISH WORDS- PHRASES"
- 3- "THE OXFORD DICTIONARY" OXFORD UNIVERSITY PRESS
- 4- "SANSKRIT- WÖRTERBUCH", OTT BÖHTLINGK

***Hässlichkeit und Schönheit im klassischen
griechischen Theater
Oder
Tragödie als Kampf ums Überleben***

Eine wenig bis gar nicht beachtete, aber überaus wichtige Frage im klassischen griechischen Theater lautet: Hätte Medea nach der Untreue ihres Mannes ihre Kinder auch dann ermordet, wenn diese zwei Töchter gewesen wären? Wir glauben nicht. Nein, Medea, Mutter, Schönheitserschafferin, hätte ihre Töchter nicht getötet, denn das griechische Theater ist sehr viel politischer, als wir annehmen.

Nun aber und im vorliegenden Fall: Ist Medeas Mord nur eine Rache an ihrem Mann oder eine Rache an das aufkommende und das Matriarchat verdrängende Patriarchat? Ist also Medeas Rache nicht vielmehr eine Rache an eine neue Ordnung, welche durch die Hände des Mannes entsteht; eine Rache, die allen Männern gelten kann, zu denen auch ihre Söhne zählen?

Wenn dies so ist: Ist diese Rache nicht auch ein Ergebnis des Kampfes ums Überleben des Matriarchat? Ist dieser Kampf dann nicht ein rückwärtsgewandter, reaktionärer und hässlichkeiterschaffender Kampf, weil es versucht an der Notwendigkeit der Geschichte (Schicksal), deren Erschaffer ein Mann, also Euripides war und selbst an die Rechte der Frau glaubte, aber die Notwendigkeit der Geschichte anerkannte, Rache zu üben?

Ist das nicht ein hässlich-schönes (tragisch-konisches) Spiel? Ein groteskes Spiel? Ist diese geschichts-politische Sicht nicht die wirkliche Essenz dieser Tragödie?

Aber ist das Erheben des Widerspruchs von Medea an sich nicht Schönheitsschaffend und damit der Idee der Tragödie widersprechend, wenn von ihr gesagt wird, sie sei der Bocksgesang,⁹⁰ also der Todesgesang des Dionysos, also der Todesgesang des Huma-Suma im Mithrakult,⁹¹ also des Ur-eins.⁹² Wäre die Tragödie dann nicht inkonsequent? Nein, denn ihr Widerspruch gilt dem aus einer geschichtlichen Notwendigkeit entstandenem Patriarchat. Ihr Widerspruch ist ein Ausspruch für das schon vergangene Matriarchat und seiner Gerechtigkeit.

Ihr Widerspruch ist ein Ausspruch für das schon vergangene Matriarchat und seiner Gerechtigkeit. Es ist ein Widerspruch gegen eine neue, evolutionäre und patriarchalische Gerechtigkeit. Ihre Gerechtigkeit liegt in der Vergangenheit. Medea ist mit anderen Worten nicht in der Lage die Gerechtigkeit der kommenden Zukunft zu sehen, einer Zukunft, an deren Anfang sie sich gerade befindet und deren Ende nicht abzusehen ist, weil sie ein endloser Prozess ist. Medea ist also eine hässlichkeitschaffende, also tötende, also tragisch handelnde Figur.

Sie ist eine mehr der Vergangenheit, also der schon toten Gerechtigkeit, also dem Tod (Tragödie) und nicht der Geburt, der Komödie⁹³ zugewandte Figur. Mit anderen Worten: Sie ist mehr von der vergangenen, tragischen, als der zukünftigen, komischen Agonie fasziniert.

⁹⁰ Tragos = Bock, Ode = Gesang.

⁹¹ Huma - Suma ist eine Kuhgottheit (Jesus Christus?), deren Sterben und Wiedergeburt durch die Hand Mithras (=Barmherzigkeit / Sonne) ein Symbol für das Sterben und Wiedergeboren der Welt ist,

⁹² Siehe „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ von Friedrich Nietzsche.

⁹³ Komod = Verkehr, Ode = Gesang

Mit den Worten eines Philosophen der Arbeit aus einem anderen Kontext gesprochen: Medea betrachtet die Geschichte verdreht. Sie handelt verdreht. Ihr Kampf ums Überleben ist im Gegensatz zu unserem Kampf des Überlebens instinktiv und nicht rational und das, weil sie erst am Anfang der Schönheitsschaffenden Periode steht, die ein evolutionärer, komplexer und unendlicher Prozess ist.

Das Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit können wir nun auf die athenische Gesellschaft übertragen. Die athenische Gesellschaft war eine Gesellschaft im Prozess der Geburt. Sie war somit eine zukünftige Gesellschaft und befand sich im Kampf mit der Vergangenheit. Dieser Kampf, der sich in den meisten griechischen Theaterstücken widerspiegelt, fand nicht nur innerhalb der Gesellschaft statt, sondern auch mit Rückwärtsgewandten und Reaktionären außerhalb ihrer Grenzen, an dessen Spitze sich das Achamenidenreich (Perser) befand. Warum soll sie denn nun, wenn sie auf dem Gebiet des Schwertes (Spiel der Körper) gegen die Achameniden kämpft, nicht auch auf anderen Gebieten z. B. der Theaterarena (Spiel der Gedanken) kämpfen, die zu einem wichtigen Teil ihres Überlebenskampfes geworden ist, also im Kampf der Zivilisationen?

Ja! Schönheit ist Revolution und Revolution ist Schönheit. Und die athenische Gesellschaft befand sich gerade in einer Revolution, am Anfang einer neuen Ära. Die Tragödie „König Ödipus“, deren Thema sich um Inzest dreht, ist in Wirklichkeit die Ablehnung und der Kampf mit dem ethischen Gedankengut des großen und dominierenden Achamenidenreiches, das gerade Inzest betrieb.

Das Hässlichkeiterschaffende des Achamenidenreiches bestand also darin, durch die Unterdrückung und Ausbeutung anderer Völker mehr Profit zu erlangen. Ein Profit, der eben auch durch die Idee der Reinheit ihres Blutes und ihrer Kaste, also durch Endogamie (genauer: Der Heirat des Sohnes mit der Mutter, des Vaters mit der Tochter, des Bruders mit der Schwester) sicher zu stellen galt. Dieses bewirkte nicht nur den moralischen und charakterlichen Abstieg dieses Volkes, sondern resultierte sogar auch in der genetischen Degenation. Die Reflexion über diesen Kampf finden wir z. B. in „König Ödipus“. Mit anderen Worten: Das tragische Schicksal des König Ödipus und seiner Familie könnte der tragisch-künstlerisch-theatralische Ausdruck des Schicksals des Achamenidenreiches sein. Und wieder mit anderen Worten: Sophokles stellt mit seinem Stück das gesamte Gedankengut der Achameniden in Frage. Er kämpft also als Grieche nicht mehr nur mit dem Schwert, sondern auch mit der Feder, genauso wie Aischylos bei Marathon mit dem Schwert und im Stück „Die Perser“ mit der Feder.

In Wirklichkeit versucht die athenische Gesellschaft also mit diesem Theaterstück, gegen das große aber reaktionäre Reich der Achameniden zu kämpfen.

Auch „Antigone“ könnte in dieser Richtung gedeutet werden: Im zoroastrischen Glauben war es verboten einen Toten zu begraben. Er musste in die Berge gebracht und dort an der freien Luft der Natur überlassen werden. Der Grund dafür war der Glaube der Zoroasterer, dass die Erde als etwas Heiliges rein zu halten war. Die Erde, als Ernährer der Menschen, war heiliger als der (tote) Mensch. Im Gegensatz dazu kommt für Sophokles und für das griechische zuallererst der

Mensch, dann die Erde. Der Mensch ist heiliger und wichtiger als die Erde. Und das ist eben der Grund weshalb Antigone ihren Bruder begraben will, aber Kreon der Despot, gleich einem achamenidischen Despoten, es ihr nicht erlaubt. Auch hier sehen wir wie Sophokles, mit der Frage, wer denn wichtiger sei, der Mensch oder die Erde, achamenidische Weltanschauung in Frage stellt und in den Kampf mit ihr tritt. Viele andere Beispiele könnten sich noch finden lassen.

Und noch mehr: diese Analyse, dieser geschichtlich-politische Blick, das Zeigen der hässlichkeiterschaffenden Neigung des Menschen, könnte die Essenz einer jeden guten Tragödie sein. Und so war sie auch vermutlich der antrieb vieler großer Tragödien in der Geschichte, wie z. B. Hamlet, Mutter Courage oder der Tod eines Handlungsreisenden. Nur eben in einem anderen Kontext.