

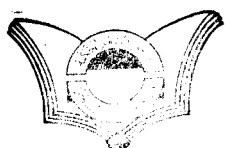
ادب و عقاید

دکتر علی شکری



ادب مقاومت

نوشته
دکتر غالی شکری



گردانیده
دکتر محمد حسین روحانی

نشر نو

تهران، ۱۳۶۶

این اثر ترجمه‌ای است از:

ادب المقاومة

الدكتور غالى شكرى

دارالمعارف، القاهرة، ۱۹۷۰

بخش تعلیقات افزوده مترجم است

چاپ اول: ۱۳۶۶

تعداد: ۳۰۰۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

حروفچینی: مؤسسه غزاله

لیتوگرافی: لیتوگرافی بهار

چاپ: چاپخانه کتیبه

از مترجم همین اثر:

۱. در خاورمیانه چه گذشت، تهران، توس، ۱۳۵۷ ش.
۲. حکم غیابی (آشنایی با ماشین دوزخی آوازه گری صهیونیستی)، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ ش.
۳. رسالت زبان و ادبیات، تهران، توکا، ۱۳۵۷ ش.
۴. تاریخ معاصر کشورهای عربی، تهران، آوا، ۱۳۶۰ - ۱۳۶۱ ش (دو جلد).
۵. تاریخ مفصل عرب قبل از اسلام، تهران، نیل، ۱۳۶۶ ش.
۶. اعلال تفصیلی، تهران، نیل، ۱۳۶۶ ش.

فهرست

هفت

یازده

یک توضیح

سخن مترجم

ادب مقاومت

۱

پیش درآمد

بخش یکم

۱۹

نمودگار قهرمانی در ادب پایداری

فصل ۱

۵۵

درخشندگی پایداری های قهرمانی در میراث فرهنگ
توده ای

فصل ۲

۸۹

قهرمان پایداری در داستان سرائی نوین مصری

فصل ۳

۱۴۳

قهرمان پایداری در داستان سرائی فلسطین

فصل ۴

۱۵۹

قهرمان پایداری در داستان سرائی الجزایر

فصل ۵

بخش دوم

۲۰۱

بحران قهرمانی در تئاتر پایداری

فصل ۶

۲۷۳

قهرمان پایداری در تئاتر مصری

فصل ۷

۳۱۱

قهرمان توده ای در نمایشنامه عربی

فصل ۸

بخش سوم

۳۶۷	چهره قهرمانی در شعر پایداری	فصل ۹
۴۰۹	دیدگاه قهرمانی در شعر پایداری مصری	فصل ۱۰
۴۵۹	بعدهای قهرمانی در شعر پایداری عربی	فصل ۱۱
۵۰۹	شهادت شعر امریکایی	فصل ۱۲
۵۲۹	تعلیقات	

به نام آنکه هستی نام از او یافت

يك توضیح

گمان می‌رود خوانندگان گرامی این کتاب با ما متفق‌القول باشند که آنچه بیش از همه تمدن اصیل و سنتی ما را تهدید می‌کند، فرهنگ مبتذل و امپریالیستی غرب است که در همه زمینه‌ها در حال رخنه‌گری است و می‌خواهد در همه زوایای فکر و دانش و زندگی فردی و خانوادگی و اجتماعی ما رسوخ کند و آن را به ابتدال و تباهی بکشانند.

از عرصه‌های رخنه‌گری فرهنگ غربی یکی هم عرصه زبان و ادبیات است. برای مثال، با آمدن هر رشته‌ای از رشته‌های علوم و هر وسیله صنعتی غربی، سیل انبوهی از واژگان بیگانه به زبان فارسی راه می‌یابد و این روند با چنان شتابی ادامه دارد که اگر جلو آن گرفته نشود، بیم آن می‌رود که ما نیز مانند مردم شبه‌قاره هند یا برخی از کشورهای افریقایی، زبان ملی و میهنی خود را از دست بدهیم یا از آن جز نام چیزی نداشته باشیم.

مترجم این کتاب از آغاز کار به اقتضای طبیعت اثر که پدیده‌ای است هنری و سیاسی، خود را با انبوهی از واژه‌های انگلیسی و فرانسوی زوَبُرو دید و به حکم وظیفه دینی و ملی خویش کوشید حتی الامکان از کاربرد آنها خودداری کند و به جای آنها واژه‌های درست و جامع فارسی و عربی به کار برد - واژه‌هایی که اصالت و صحت آنها مورد تأیید ادیبان و دانشمندان این مرز و بوم است.

نمونه‌ای از این واژه‌ها بدین گونه است: ارگانیسم، استراتژی، ایماژ، بک‌گراوند، پرسوناژ، تاکتیک، تکنیک، تم، رئالیسم، رکورد، سمبول، سمبولیسم، سوژه، فلاش‌بک، فیدبک، کاراکتر، کنفرانس، کنگره، ماکزیموم، مینیموم، ناتورالیسم و جز آن.

در برابر اینها واژه‌های اصیل و سره فارسی یا مرکب از عربی و فارسی برگزیده شد. به ترتیب: اندامگان، راهبرد، صورت ذهنی (صورت خیال، تصویر)، پس زمینه، شخصیت (شخص، اشخاص)، کارآرایی (آرایش)، ورزه، محتوا، واقع‌گرایی، پیشینه، نمودگار، نمودگارگرایی، موضوع، دستگاه، بازتافت، بازخورد، سرشت، همایش، گردهمایی، پیشینه، کمینه، طبیعت‌گرایی و جز آن.

باید یادآور شد که مترجم در فارسی‌گرایی، بیش از همه تحت تأثیر تفسیر مقدس کشف‌الاسرار میبیدی بود. نثر این کتاب در ترجمه آیات شریف قرآن مجید، زیباترین و درست‌ترین و ارزنده‌ترین نمونه نثر فارسی است در همه روزگاران علی‌الاطلاق.

پیداست که مترجم هرگز نکوشیده است در برابر واژگان عربی، واژه‌سازی و واژه‌پردازی کند. این کار هم ناممکن است هم نادرست. ناممکن است زیرا واژگان عربی طی هزار و چهارصد سال در اعماق تمدن و فرهنگ ما نفوذ کرده‌اند و با روح و فکر ما درآمیخته‌اند به گونه‌ای که تفکیک آن از لغات فارسی محال است. و نادرست است از آن‌رو که انجام آن مستلزم جدایی ما از چهارده قرن تمدن و فرهنگ اصیل مذهبی و ملی و میهنی ماست.

خوشبختانه، رویارویی با واژگان فرنگی، مسأله‌ای است که ضرورت آن را کارگزاران دولت جمهوری اسلامی ایران دریافته‌اند و از این‌روست که می‌بینیم پیوسته لغات و اصطلاحات و نام‌های فرنگی جای خود را به معادل‌های فارسی و عربی می‌دهند. از این قبیل است: ایران خودرو، خودروسازان، بنگاه پاستور، بنگاه رازی، کارشناس، کارشناس ارشد به ترتیب به جای ایران‌ناسیونال، ایران. O. M، انستیتو پاستور، انستیتو رازی، لیسانس، فوق‌لیسانس و همچنین «وزارت پیک و پیام‌رسانی» که تعویض و جانشینی آن اخیراً در هیأت دولت (در برابر «وزارت پست و تلگراف و تلفن») تصویب شده و برای تأیید علمی و ادبی با «مؤسسه مطالعات و تحقیقات

فرهنگی» به مشورت گذاشته شده است.
مترجم این اثر نه مخالف واژگان عربی بلکه عاشق زبان و ادبیات
عربی است.
باری،

بر این نبسته آفرین کند کسی که پارسی شناسد و بهای او

سخن مترجم

خواننده‌ای که از کسی کتابی برمی‌گیرد و می‌خواند، با آن «ندیده» شناخته»، باب عنایتی می‌گشاید. از این عنایت خوانندگان است که من می‌خواهم سودجویی کنم و سخنی کوتاه درباره این کتاب و نگارنده آن و چگونگی برگردانش به پارسی با ایشان در میان بگذارم.

این کتاب را دوست پیکارمند فلسطینی‌ام دکتر محمد اسماعیل خاروفی از اردن برایم آورد. آن روزها، در پاییز ۱۹۷۰، میان ارتش اردن و رزمندگان فلسطینی جنگ برپا بود و برپایه قراری که رژیم گذشته با دولت اردن داشت، زخمیان ارتش اردن را می‌آوردند و در بیمارستان «شفا یحییایان» می‌خواباندند و شفا می‌دادند و باز روانه آوردگاه می‌کردند. این ارتشیان، از بازرسی در گمرک فرودگاه مهرآباد بخشوده بودند. دکتر خاروفی کتاب «ادب المقاومة» را در چمدان یکی از این ارتشیان (با شیوه‌ای که خودش می‌داند و من هنوز چیزی از آن نمی‌دانم) جاداد و برای من به تهران آورد. خاروفی در اینجا دکترای فرهنگ اسلامی از دانشکده الهیات گرفت. برخی دانش ستیزان و برخی تماشاگران بی تفاوت، میزبانانی بس نانجیب و رذل برای دکتر خاروفی بودند.

دکتر غالی شکری، نویسنده پیکارمند انقلابی، تحلیل‌گر سیاسی و اجتماعی و یکی از برجسته‌ترین ارزیابان ادبی خاورمیانه است. باید زاده پیرامون

۱۹۴۵ باشد که از ۱۹۶۶ سردبیری بخش فرهنگی روزنامه مصری «پیشاهنگ» را به عهده گرفته، کار ادبی - سیاسی خود را تاکنون دنبال کرده است. او زاده مصر است. به روزگار عبدالناصر در پیکارهای سیاسی شرکت می‌جست و در زمان انور سادات چندین بار به زندان افتاد و به پاریس و بیروت و دیگر جاها تبعید شد و سرانجام در آغازهای ۱۹۷۳ با ۱۲۰ ادیب و نویسنده دیگر، از کار دولتی پاکسازی شد و به اروپا رفت و در سال ۱۹۷۸ کتاب «جنبش و فرو افتادگی در اندیشه نوین مصری» را نوشت و از دانشگاه سوربن دکترای گرفت و در همان جا به تدریس پرداخت. او را نوشته‌های ادبی و سیاسی فراوان است: شکست ادبیات یا ادبیات شکست (۱۹۶۸)؛ امریکا و جنگ فکری (۱۹۶۸)؛ سلامت موسی و بحران اندیشه عربی (۱۹۶۹)؛ بحران جنس در داستان‌سرایی عربی (۱۹۷۰)؛ شعر نوین ما، به کجا؟ (۱۹۷۰)؛ ادب مقاومت (۱۹۷۰)؛ معنی تراژدی در داستان‌سرایی عربی (۱۹۷۱)؛ از بایگانی نهانی فرهنگ مصری (۱۹۷۲)؛ فرهنگ ما میان آری و نه (۱۹۷۲)؛ چه بر وجدان عرب افزودند؟ (۱۹۷۳)؛ یادواره‌های فرهنگی در دم مرگ (۱۹۷۳)؛ یادداشت‌های نسل پایمال شده (۱۹۷۳)؛ میراث و انقلاب (۱۹۷۳)؛ پژوهشی در ادب توفیق‌الحکیم (۱۹۷۳)؛ عربت مصر و آزمون تاریخ (۱۹۷۴)؛ از طه حسین چه می‌ماند؟ (۱۹۷۴)؛ دامادی خون در لبنان (۱۹۷۶)؛ غادة السمان بی پروبال (۱۹۷۷)؛ متعهد: پژوهشی در ادب نجیب محفوظ (۱۹۷۸)؛ سیمرغ تازه: چالش نسل‌ها در ادب هم‌روزگار (۱۹۷۸)؛ روزی دراز در یک زندگی کوتاه (۱۹۷۸)؛ جنبش و فرو افتادگی در اندیشه نوین مصری (۱۹۷۸)؛ واژگون‌سازی انقلاب (۱۹۷۸)؛ فلسفه علمی و ادبیات (۱۹۷۹)؛ اعتراف‌های روزگار نومید شده (۱۹۸۰)؛ در شب سال نو دست افشانی می‌کنند (۱۹۸۰)؛ گفت و گوهای روز هفتم: پژوهش‌هایی در ادبیات نوین عربی (۱۹۸۱)؛ جامعه‌شناسی نقد نوین عربی (۱۹۸۱). همه این آثار به چاپ سوم تا چهارم رسیده‌اند.

* * *

برگردان «ادب مقاومت» به پارسی، پیرامون پانزده سال به درازا کشید: از آغازهای سال ۱۹۷۰ تا پایان‌های ۱۹۸۴ که این سال واپسین صرف نگارش توضیحات درباره اعلام کتاب شد: ۲۳۷ مقاله کوتاه و بلند. برگردان متن به

پارسی (از بس دشواری اصل)، در آغاز با کندی فراوان همراه بود و هر سه روز يك صفحه بیشتر ترجمه نمی‌شد. در پایان‌های کار در تابستان ۱۹۷۳ به اندازه سر سوزنی در زندگی فردی و خانوادگی و اجتماعی من آرامشی پیدا شد و این بر اثر آن بود که چندی به يك روستای دور افتاده در خراسان پناه بردم و روزانه در حدود ۱۲ صفحه ترجمه کردم و بی‌خبر ماندم و نمی‌دانستم روزگار برایم چه خواب‌هایی دیده است.

در آغاز، در سال ۱۹۷۰، يك بار از آغاز تا پایان کتاب را در نزد دوستانم دکتر محمد حمویه به صورت درسی خواندم. در جلو دانشکده حقوق دانشگاه تهران، روی سکویی سنگی می‌نشستیم و کتاب می‌خواندیم و از ادبیات و سیاست سخن می‌گفتیم و آن دانشمند بزرگ به من چیزها می‌آموخت. او نیز از دانشکده ادبیات دانشگاه تهران دکتر گرفته و به سوریه رفت و نمی‌دانم پرزیدنت حافظ‌الاسد چه بر سرش آورد که جز یکی دو نامه ننوشت و از ما بریده شد. او همواره می‌گفت: شما ایرانیان از نگاه تاب پایداری در برابر خود کامگان، «مردمی هراس‌انگیز» هستید، و من می‌گفتم: تازه کجایش را دیده‌ای؟

با اینکه همه این کتاب را در نزد دکتر حمویه خوانده و حاشیه‌نویسی کرده بودم، چون پای عمل و انجام ترجمه به میان آمد، انبوهی دشواری‌ها سر برآوردند و من يك بار دیگر کتاب را نشانه‌گذاری کردم و به نزد سرورانم دکتر جعفر سامی‌الدبونی و دکتر قیس آل قیس بردم و در حقیقت کتاب را برای بار دوم و سوم بازخوانی کردم و اشکال‌های خود را برطرف ساختم. باز هم در جریان کار اشکال‌هایی پیش می‌آمد. در بخش تئاتر و شعر، اشکالات پیچیده‌تر بودند. روزها در «فرهنگستان زبان ایران» (رحمة‌الله علیه) می‌نشستیم و همراه دوستان به گفت‌وگو درباره تئاتر و شعر پایداری می‌پرداختیم و در این زمینه دوست گرامی‌ام محمد جهان‌پناه رهنمودهای ارزنده خود را ارزانی می‌داشت و گره‌ها را می‌گشود. با این همه، برخی دشواری‌ها دست بردار نبودند و مثلاً بخش مربوط به ارزیابی کارهای ژان پل سارتر را برای آقای دکتر مصطفی رحیمی خواندم و ایشان با شکیبایی گوش دادند و راهنمایی فرمودند که گوهر سخن چیست. کتابی چنین پر مغز و سرشار از معانی باریک و حساس، به هرحال سنگینی خود را بر دوش من

به‌جا گذاشت و این هنگامی بود که همراه دکتر رحیمی به نقد «مکس‌ها» و معجزه‌پایداری ملت فرانسه و انباز شدن گروه‌های گوناگون و لایه‌های اجتماعی در برابر فاشیسم و سهم هرکدام در پیروزی پس از جنگ رسیدیم که نویسنده می‌گوید مردم از لاک ابریشمی خود بیرون آمده‌اند و هرگز آهنگ آن ندارند که زیر هیچ پوششی به درون آن باز کردند: وهی لاتعودالی الشرفقة والقوقعة الصدفة مرة اخرى، ولكنها لاتمنع مع الاخرين ايضاً شرفقة جديدة كبيرة تضم الجميع. لقد تحررت حقاً و التزمت بهذه الحرية. «فهي لن تبددها شيوعاً كما تبددها غثيانا». پیدا بود که نویسنده بازی ظریفی با واژه شیاع و شیوع و مشتقات آن (از آن میان آن اصطلاح بلند آوازه) کرده است. ولی آن مغز پوست‌کنده سخن چیست و چه گونه باید بر آن جامه پارسی شایانی پوشاند؟ هرچه کوشیدیم نه آن پیدا شد نه این (ص ۲۵۶ ترجمه حاضر). [این، تنها موردی در این کتاب و در سراسر زندگی من بود که چنین حالتی پیش آمد].

مقصود این است که من بسی کوشیده‌ام تا متن اصلی را بازبانی هرچه روان‌تر و آسان‌تر و ساده‌تر به پارسی برگردانم و از این نگاه، این در حقیقت يك ترجمه تشریحی است. با این همه، هرچه کتاب رو به پیش می‌رود، جملات سنگین‌تر و درازتر می‌شوند و از محتوای معنوی گرانبارتر می‌گردند. کوشش بر این است که با زیرو زیر گذاری، خواندن را آسان‌تر گردانیم. اما از خوانندگان هم خواهش می‌کنیم که دقت بیشتری فرمایند و درنگ بیشتری ورزند تا معانی برای‌شان آشکارتر گردد.

می‌ماند تقدیم واهدای کتاب «ادب پایداری»: من این کتاب را با فروتنی به پیشگاه مردم ایران تقدیم می‌کنم که همواره، در درازای تاریخ، آوازه زیباترین پایداری‌هاشان در برابر زشت‌خوترین واپسگرایی‌ها، از مرز کهکشان‌ها در گذشته است.

پیش درآمد

هرزمان که ملتی در جنبش چرخ گرفتار گردد، جدلی بی‌پیشینه درباره اهمیت ادب و نقش هنر در میان آن درگیر می‌شود.

اما اگر این ملت از جوش و خروش زندگی محروم و سر در آغوش زمستان باشد، این جدل در مداری بسته دور می‌زند و هیچ فرآوردی نمی‌پروراند. آنگاه اگر در اثر فاجعه‌ای که این ملت را تا ژرفاها لرزانده، یکی از مراحل عصبی آن در گذر باشد، تجدید این جدل با اختلاف کیفی آن پیش می‌آید. فاجعه خود به خود، و به دلیل عناصر مثبت و منفی و ترکیبات روانی و تاریخی که دارد، ملت بحران‌زده را با این پرسش همیشگی رویاروی می‌کند: نقش هنر و ادب چیست و رسالت آن کدام است؟ ولی این بار پرسش در سطحی دیگر مطرح می‌شود: در سطح واقعیت موجود و نبرد پنهانی که همه فعالیت‌های انسان و از آن میان فعالیت‌های هنری و ادبی وی را در بر می‌گیرد. این مرحله خود آزمون عملی وظیفه ادب در اجتماع است.

این تنها فرصتی است که مشکل را از جنبه عینی و برونی و محدودش می‌نگرد. پیش از این براساس فلسفه نظری قفر و بی‌حاصل، این مبحث هرگز از مرداب خیال‌پردازی، درون‌نگری و مجردجویی پا بیرون نمی‌نهاد. تنها عنصر نظری که مشکلات موجود، ما را تدریجاً به سوی آن می‌کشند، این است که

آن پرسش در حقیقت شامل دو جنبه است: یکی این که ادب و هنر در برابر مشکلات اجتماعی چه نقشی دارند و دیگر این که وظیفه‌شان در برابر این مشکل به خصوص چیست.

اگر نمونه‌ای مشخص مانند قصه «مرد پیر و دریا» تنها داستانی از همینگوی* را که در آن از کلمه جنگ به خوبی یا بدی سخنی نرفته است، به عنوان مثال یاد کنیم، در آن چه خواهیم دید؟ خواهیم دید که انسان و دریا به وسیله تور ماهیگیری بر سر طعمه‌ای که خوراک وی را تشکیل می‌دهد، با یکدیگر در نبرد هستند. در اینجا دیگر پیروز شدن یا شکست خوردن ماهیگیر سالخورده در برابر دریای وحشی، اهمیتی ندارد. آنچه مهم است نگارگری^۱ این راز ژرف و مستقیم در لحظه‌های تاریخی شایان آن است. رازی که می‌گوید: انسان — به حکم آن که موجودی زنده است — همواره درگیر نبردی بی‌امان و خستگی‌ناپذیر در راه زندگی است. این بنیادی‌ترین اندیشه‌ای است که همینگوی جان و دل انسان همروزگار^۲ را از آن پر می‌کند. همین ره‌توشه است که وجدان خسته را از سرسپردن به واقعیت موجود بازمی‌دارد. این واقعیت گاه در چیرگی اهریمنی زنجیر گسسته مجسم می‌شود، گاه در وجود اشغالگری بیگانده، گاه در ادامه خفقان اجتماعی کشنده‌ای و گاه در گونه‌های دیگر فشارهایی که انسان همواره و در هر کجا که باشد، با آن رو به روست.

حتی اگر صدها سال به دنبال برگردیم^۳، می‌توانیم در میراث فرهنگی یونان چهره‌ای از نبرد قهرمانی میان انسان و جهان بازباییم که ذوق یونانی آن را در افسانه سیزیف*^۴ نسیم کرده است. این قهرمان که آماج خشم خدایان گشته، محکومیت جاودانی دارد که صخره‌ای سنگین را با رنج بسیار به قلعه کوهی بلند برساند که هنوز بدان بلندی رسیده یا نرسیده، از بازوانش رها می‌شود و به ژرفای دره درمی‌غلتد و او به دنبال آن فرو می‌دود تا صخره را با خود به بالا کشاند و باز گواه افتادن آن و تباہ شدن رنج خود باشد. و

(۱) نگارگری: ترسیم، تجسم‌دائن، مجسم کردن.

(۲) همروزگار: معاصر. (۳) به دنبال برگردیم: به عقب برگردیم.

این تلاش همچنان تا بی‌نهایت ادامه دارد.

آلبر کامو* این افسانه را محور فلسفه خود پیرامون بیهودگی هستی انسان ساخته است، در صورتی که این افسانه از نگاه مفهوم و از این جهت که مجسم‌کننده نبرد همیشگی میان انسان و محیط زندگی است، با داستان همینگوی فرقی ندارد. تنها فرق «مرد پیر و دریا» و افسانه یونانی در این است که همینگوی نبرد انسان را تقدیری غیبی، یا کيفری از سوی خدایان نمی‌داند بلکه آن را پارهای جدافاشدنی از ماهیت پیوندهای دینامیک میان انسان و جهان می‌بیند. پیوندهایی که بر پایه کنش و واکنش دوجانبه نوع بشر و محیط زندگی او استوار است.

ولیکن خرد یونانی باستان این نبرد را پیامد خطا در حق خدایان پنداشت نه سازنده زندگی با همه تناقضاتی که از برخورد آنها آنچه نبرد می‌خوانیم، فراهم می‌آید. این نبرد به جز زندگی با همه شکفتگی و دوام و تحولات ابدی آن، چیزی نیست.

اینک آیا «مرد پیر و دریا» در ادبیات معاصر و افسانه سیزیف در ادبیات یونان را می‌توان آثاری در قلمرو ادب پایداری شمرد؟ پاسخ این پرسش حاوی دو قضیه کاملاً متمایز است. نخست آنکه: آفرینش ادبی ذاتاً واکنشی است انسانی، در برابر عوامل ناتوانی و سستی که در لحظات شکست به انسان روی می‌آورد. بنابر این در تاریخ گذشته یا معاصر زندگی انسان هیچ اثر ادبی ارزنده‌ای نمی‌توان یافت که از این نشان آشکار - یعنی عنصر پایداری - بی‌بهره باشد، چه هر اثری که به گونه‌ای فارغ از اندیشه نبرد میان انسان و جهان آفریده شده باشد، در حقیقت یکی از ترکیبات اصلی خود را از دست داده است. پیداست که در اینجا مصداق «جهان» می‌تواند هم وجود طبیعی آن باشد و هم بافت بشری‌اش.

دوم آنکه: ادب پایداری چهره انسانی عامی دارد که به هنگام ترسیم اشکال مختلف تضادهای زندگی انسان، در هیچ قالب ملی یا چهارچوب اجتماعی خاص نمی‌گنجد و این یکی از جنبه‌های ایجابی مهم این گونه آثار ادبی است که عموماً برای وصل کردن آفریده می‌شوند و نه برای فصل کردن. برای مثال، هنگامی که بانویی انگلیسی به نام اثل مانین اثر معروف خود به

عنوان «راه بزرگ» را در باره فاجعه فلسطین می‌آفریند، یا خانم سفید پوست امریکایی - هاریت بیچر استو* - «کلبه عمومت» را درباره سرنوشت تیره سیاهان امریکا می‌نگارد، هیچ کدام از جنبه قومی یا دینی یا اجتماعی این دو فاجعه تأثیر نمی‌پذیرند بلکه با برداشتی انسانی و کلی پا به عرصه می‌گذارند که اگر نبود، این دو اثر پدید نمی‌آمد. مقصود این نیست که این بعد انسانی تنها از راه آثار ادبی مجردی (نمی‌گویم تجربیدی) به دست می‌آید که مانند قصه همینگوی یا افسانه یونانی قابلیت تطبیق بر هر زمان و مکان و هر فرد انسانی را داشته باشد. مقصود این است که از راه کشش دادن به فاجعه‌های بشری که در این یا آن زمان و مکان محدود هستند، نیز می‌توان بر این بعد انسانی دست یافت. مثلاً فاجعه فلسطین که جنگ ۱۹۴۸* را پدید آورد، ماده خام محدود قصه مانین و بحران ثرادرستی ایالت‌های متحد که به جنگ‌های درونی امریکا انجامید، بافت محدود داستان بیچر استو است. ولی آن دیدگاه فکری که از خلالش چنین دورنمای روشنی پدیدار می‌شود، دیدگاه انسانی بیکرانی است مانند پرتو خورشید که «صد بود لیکن به صحن خانه‌ها».

چشم‌انداز نویسنده در این دو اثر نه قومیت عربی است و نه رنگ سیاه، زیرا که هیچ کدام بدان وابستگی ندارند. این ادب انسانی، با این بیان، تا آن اندازه همگانی است که بافت «انسانی» اش نظر و توجه - و حتی همدردی - کسانی را که با مضمون اجتماعی یا تشکیل ناسیونالیستی آن بیگانه هستند، برمی‌انگیزد.

خوشبختانه گروهی از نویسندگان جوان عرب هم به اهمیت این بعد انسانی پی برده‌اند و غسان کنفانی داستان «مردان آفتاب» را که نشان‌دهنده گوشه‌ای از فاجعه فلسطین است، بر همین پایه نوشته است. این مردان پس از رانده شدن از خانه و کاشانه خود، خواسته‌اند در پی قوت زندگی از راه بصره وارد کویت شوند. هنرمند به خوبی نشان می‌دهد که اینان گرفتار چه بلاهایی بر دست حمله‌داران و قاچاقچیان شده‌اند. سرانجام نفتکشی پیدا می‌شود و رانده‌اش پیشنهاد می‌کند که ایشان را از مرز گذر دهد به شرط آنکه از دریچه بالایی وارد مخزن شوند و او به هنگام عبور از برابر پاسگاه‌های مرزی دریچه را ببندد. مردان پیشنهاد را می‌پذیرند و سوار گاری می‌شوند و

به محض نمودار شدن پاسگاه به درون مخزن می‌شتابند و به دستور راننده دریچه را به روی خود می‌بندند. وقتی از حوزه پاسگاه دور می‌شوند، راننده دریچه را می‌گشاید و مردان تیره‌بخت عرق‌ریزان و نفس‌زنان، میان مرگ و زندگی، در حالی که شعله‌های سوزان آفتاب، مخزن آهنین را برای ایشان دوزخی سر بسته کرده است، از درون آن بیرون می‌آیند. آنگاه پاسگاه دیگری از دور پیدا می‌شود و مسافران خود را به درون سلول جهنمی می‌افکنند ولی دوست راننده ما این بار کمی دیر می‌کند، چرا که مدارک خود را برمی‌دارد و برای کسب اجازه گذر به این و آن نشان می‌دهد. یکی از اینها از او خواهش يك شب‌نشینی با رقاصه‌ای به نام کوکب می‌کند و با او به شوخی می‌پردازد. راننده سرانجام برمی‌گردد و مسافران را از منطقه خطر دور می‌کند. آنگاه بالای مخزن می‌رود و ایشان را صدا می‌زند ولی هیچ پاسخی نمی‌شنود، زیرا همان چند دقیقه تأخیر همگی را در درون کوره گدازان خفه کرده است. البته از مرگ آنها مشکل تازه‌ای پدید نمی‌آید. تنها چند دقیقه وقت، صرف بیرون کشیدن پیکرهای مردگانی می‌شود که کشف شدنشان خطری پیش نمی‌آورد زیرا ممکن است برای زنده‌ها چیزی در آن یافت شود.

بدین گونه این قصه، فاجعه فلسطین را از پوشش ناسیونالیستی آن برهنه می‌کند و جامعه انسانی خالصی بر آن می‌پوشاند. همین جنبه انسانی است که وجدان کسانی را که شريك احساسات قومی این فاجعه نیستند، بر می‌آشوبد. عنصر انسانی محض «مردان آفتاب» این است که افراد بشر در این بخش از جهان پهناور تنها به این دلیل جان می‌سپارند که در عرف قانونی کسانی که خانه و زندگی ایشان را به زور گرفته‌اند، حق زندگی ندارند. با این حال، اینان مانند مرد پیر در قصه همینگوی و سیزیف در افسانه یونان، می‌جنگند و بر خلاف پندار آلبر کامو، این کار را بیهوده نمی‌شمارند، بلکه آن را جوهر زندگی و نیروی گرداننده آن می‌دانند. درست همین انگیزه، نویسنده دیگری به نام حلیم برکات را بر آن داشته که در قصه «شش روز»، خود را به اوج این بعد انسانی برساند. او قهرمان خود سهیل را در بوته آزمایشی هراس‌انگیز می‌گذارد. امتحان کننده افسری از ارتش دشمن است که سهیل را به اسارت گرفته است. نخست نیروهای دشمن

به روستای سهیل شش روز مهلت می‌دهند که در پایان آن یا تسلیم و یا از روی نقشه فلسطین ناپدید شود. سهیل چشم می‌گشاید و دو انتهای يك فاجعه را از نظر می‌گذراند: از يك سو عقب‌ماندگی و بدبختی ملت خود را و از دیگر سو تمدن درخشانی را که به بهای بدبختی و عقب‌ماندگی ایشان در اروپا برجوشیده است. يك روز که در پی مأموریتی جنگی از دهکده بیرون می‌رود، در محاصره سربازان دشمن می‌افتد و این شش روز آزمون دشوار، برایش به صورت نخستین روزهای آفرینش آدمی جلوه می‌کند. هر روز پرتو تازه‌ای برداش می‌تابد و هرروز با معنی‌درست‌تری از تمدن و قدرت و آزادی آشنا می‌شود. در واپسین روز به دست دشمن اسیر و گرفتار شکنجه هراسناک می‌گردد. در حالات میان بیهوشی و هوشیاری، رویدادهای شش روز به صورت فیلمی سینمایی از پیش چشمش می‌گذرد ولی با این ویژگی که سراسر زندگی خود را محو در آن می‌نگرد. برای او تنها يك انتخاب می‌ماند: این که باشد یا نباشد، و لیکن با تفاوت بسیار با آنچه بر هملت گذشته بود. بدین گونه که چون تن به تسلیم نمی‌دهد و سر به دژخیم می‌سپارد، هستی خود را پایدار می‌بیند و هنگامی که سرزمین خود را تسلیم می‌کند و تن را وامی‌رهند، به پرتگاه نیستی در می‌افتد. اما سهیل فرصتی به تردید نمی‌دهد و با هوشیاری تمام، گام در راه عشق و فنا می‌گذارد.

چنین داستان‌هایی تنگنای مرزهای ناسیونالیستی را می‌شکافند و ژرف‌ترین ژرفنای وجدان عام بشری را مخاطب می‌سازند. به همین جهت چنین آثاری را نمی‌توان به صورت يك شعار مستقیم نگریست، بلکه اینها بیشتر همانند تپش دل آدمی هستند که به هنگام باز ایستادنش پزشکی از کشور سوئد و آن دیگری از جنوب آفریقا به يك اندازه هراسان می‌شوند. این گونه چشم دوختن به ابعاد انسانی موجود در ادب مقاومت است که حدود آن را از ادب مناسب جدا می‌سازد. به عنوان مثال، ادبیات پایداری عربی این فرصت را به خوانندگان غیر عرب می‌دهد که جنبه انسانی عام آن را در نظر آورند و با مسأله خاص اعراب هماهنگ شوند، یا فاجعه‌های دیگر کشورها را که دارندۀ همین مشخصات هستند با آن بسنجند. و آنگاه کلمه فلسطین واژه‌ای می‌شود مترادف با رودزیای سفید و آفریقای جنوبی و حتی

— به این دلیل که تژادپرستی تنها رشته‌ای است که همه این فاجعه‌ها را به هم پیوند می‌دهد — مترادف با رهبر دنیای آزاد یعنی ایالت‌های متحد امریکا. خواننده غیر عرب همچنین می‌تواند انسان را در این بخش از جهان به نام آن چنان انسانی بشناسد که در راه زندگی پیکار می‌کند و معنی زندگی در اینجا قانون پویای تغییرناپذیر آفرینش است که ما با این ادبیات نه تنها در برابر سستی خود و داعیان تسلیم و خاکساری پایداری می‌ورزیم، بلکه در پیکار همگانی نوع بشر نیز شرکت می‌جوئیم.

باید متوجه بود که این جنبه انسانی مطلقاً با شکل قومی ادب مقاومت ناسازگاری ندارد، زیرا هرگز نمی‌توان یک جریان مستقل و مجرد و مطلق یافت که اختصاص به آفرینش هنری داشته باشد. آنچه مهم است پای‌بند ماندن در ورطه قومیت یا چشم‌گشودن به آفاق انسانی قضیه است. در تاریخ ادبیات نوین مصری، می‌توان داستان «بازگشت روح» نوشته توفیق‌الحکیم* را پیشاهنگ آثار ضد استعماری با رنگ ناسیونالیستی شمرد. تردید به یک چهارم سده پیش از آنکه حکیم اثر خود را منتشر کند، یعنی به سال ۱۹۰۶، محمود طاهر حقی داستان «دوشیزه دنشوی*» را نگاشت که گرایش قومی بیشتری دارد. البته اختلاف میان «بازگشت روح» و «دوشیزه دنشوی» چندان فاحش نیست که بتوان قصه اخیر را نمونه بارز آثار ناسیونالیستی شمرد. ولی «بازگشت روح» اندیشه‌های ملی زودگذر-انقلاب‌زدانگی و کسب استقلال — را پشت سر می‌گذارد و طرح ناسیونالیستی جامعی درمی‌افکند که مصر را با انقلاب، عقب‌ماندگی، تمدن، شکست‌ها و لایه‌های اجتماعی آن به صورت زمینه‌ای پهن‌آور و حاصلخیز برای ادب پایداری در چهارچوب قومی آن درمی‌آورد. شگفت نیست که بیشتر ناقدان اروپایی — که داستان را به زبان‌های غیر اصلی آن خوانده‌اند — درباره آن گفته‌اند که آنچه به‌راستی آفرین‌شان را برانگیخته، نگارگری روستای مصر با مردم، سرزمین، جانداران، گیاهان، محیط زندگی آن و به‌گونه خلاصه، روح لطیف داستان است. غرض این است که آنچه مایه آفرین‌گویی ایشان گشته، عنصر ناسیونالیستی داستان است و این، به احتمال بسیار بدان سبب است که اینها پرتو انسانی خیره‌کننده‌ای در آن نیافته‌اند. گرچه این اثر فنی به یکباره از آن تهی

نیست با آنکه جنبه تاریخی «بازگشت روح» از انقلاب ۱۹۱۹* مایه می‌گیرد، ولی توفیق‌الحکیم ترجیح داده است که این انقلاب را تعمیم دهد و بدین سان «بازگشت روح» گرارشگر روحیه انقلابی مصر است نه برداشتی از یک انقلاب به خصوص. بلکه حتی این داستان، تصویری از همه مصر است و نه فقط بازتابی از ویژگی‌های انقلابی‌اش. هنرمند، معنی مصر را با معنی انقلاب آن چنان درآمیخته است که از آن ترکیبی به نام انقلابیگری مصر پدید آمده که با جان مردمش آغشته است. همین آتش انقلاب است که هر زمان بیدادگران کاخ ستم برافرازند، آسیمه سر برمی‌افروزد و در خرمن ایشان می‌افتد. حکیم این اندیشه بنیادی را به گونه‌ای در تار و پود قصه‌اش تنیده است که پنداری تقدیری ازلی است که هر زمان زندگی مصر در خطر افتد، بیدرنگ روحش باز می‌گردد و انقلاب را آغاز می‌کند. در عین حال این داستان مضمونی متافیزیکی ندارد، گرچه می‌توان گفت با تعبیری متافیزیکی - اگر این برداشت روا باشد - وجدان مصری را آکنده از اعتماد مطلق به توان انقلابی نهفته در ژرفاهای خود می‌کند که هر زمان توفان رویدادها گرد خستگی بر چهره نیلش بیفشاند، از ژرفا بر می‌خیزد و خود را به سطح می‌رساند. حکیم از خلال این داستان نشان می‌دهد که انسان مصری در تاریک‌ترین ظلمات و بدترین شکست‌ها از اراده پیروزی سرشار است. پس شگفت نیست اگر قصه «اصحاب کهف» تعبیر دیگری از «بازگشت روح» باشد گرچه ساختمان قصه از گرارشگری به درام نویسی تغییر شکل یافته است. این خیزاب ناآرام انگیزش که در «اصحاب کهف» برمی‌جوشد، همان روحیه انقلابیگری در «بازگشت روح» است: راه هر دو یکی است و آن از خودگذشتگی است و آرمان هر دو نیز یکی و آن جاودانگی. انگیزه فرهنگی در «بازگشت روح» از افسانه فرعونیان برمی‌خیزد و در «اصحاب کهف»، از روزگار مسیحی‌گری مصر. غرض این است که حکیم به شکوفندگی مصر چشم دوخته است و این خود، انگیزه‌های ناسیونالیستی است که راه خود را از ابتدای تاریخ آغاز می‌کند و به زندگی همروزگار مصر می‌رساند. بدین گونه است که آثار بدیع توفیق‌الحکیم و اشعار بیرم‌التونسی* در تاریخ ادبیات نوین پایداری عربی، حکم پیشاهنگ و راهگشای دارند. این عنصر انگیزش، در ادب پایداری عربی - به ویژه آثار شعری - شکل‌های

گوناگون دارد. مثلاً گروهی انبوه از سخنوران را می‌شناسیم که خود را شاعران تموز* می‌خوانند و برخی از ناقدان نیز از ایشان به همین عنوان یاد می‌کنند. اینها همان کسانی که شیوه «انگیزش» را به‌سان اندوخته‌ای فنی درآورده و آن را در ساختمان انواع نظریات خود، پیرامون زندگی همروزگار عربی، به کار گرفته‌اند. از این میان کسانی هستند که فینیقیه را چون قبله‌ای روحی نماز می‌برند و می‌خواهند شکوه و بزرگی دیرینه را به این پهنه از جهان بازگردانند. این خیال را به ویژه قومی*های سوریه در سر می‌پروراندند. گروهی دیگر تموز را خدای باران می‌شناسند و از او می‌خواهند که زمین‌های تشنه را بی‌تبعیض سیراب کند. این اندیشه را شاعران سوسیالیست مانند بدر شاکر السیاب و عبدالوهاب البیاتی ترویج می‌کنند. برخی دیگر نیز، مانند خلیل حاوی، اندیشه انگیزش را در بافت‌های تمدن عربی یا قومیت آن می‌تینند. این اشعار همگی صرفاً بدین لحاظ که انگیزش را با يك دید فکری می‌نگرند، داخل در حوزه ادب پایداری هستند. این دید اساساً يك دید قومی است که از نوام بارور* تا ناسیونالیسم عربی و تا چشمداشت فقط به جنبه‌های اجتماعی نبردهای میهنی نوسان دارد. آنچه مسلم است این است که تا چندی پیش مصداق راستین شعر پایداری را — از يك دیدگاه بنیادی — شعر توده‌ای یا به دیگر سخن، شعر عامیانه می‌دانستند. در این زمینه سخنوری بزرگ و توانا مانند بیرم التونسی توانسته است مصر را به شکل چراغی فروزان در دل دوستان و تیری جانشکار در سینه جهانخواران گنجر درآورد. اینجاست که فریافت^۱ مصر به‌صورت قانون ایمان درمی‌آید و با جان مصریان درمی‌آمیزد. بیرم التونسی را می‌توان از این نگاه بنیادگذار و پرورنده جنبش سخنرایی توده‌ای همروزگار مصر دانست که پس از وی صلاح جاهین تا عبدالرحمن الابنودی و سید حجاب آن را دنبال کردند. شاید ارزش واقعی فرآوردهای این مدرسه تونسی این باشد که والاترین حد هماهنگی میان پیکارهای میهنی و نبردهای اجتماعی را نمایش می‌دهد. گریش زبان عامیانه مصر با توجه به میراث سترگ فکری و فنی آن، برای این گونه اشعار، نمایانگر چهره قومی چنین نمونه‌هایی از ادب پایداری،

و برگزیدن انقلاب اجتماعی به عنوان بافت ایده‌ئولوژی‌اش، نماینده‌ی برش انقلابی آن است. در اینجا گونه‌ای اندیشه‌ی افراطی نیز هست که ادب توده‌ای را - با توجه به قهرمانان گمنام و نامدار و قهرمانی‌های فردی و گروهی که در درازای تاریخ در برابر جنگ‌افروزان و خودکامگان دارد - به عنوان تنها مصداق ادب پایداری می‌شناسد. حق این است که این گونه آثار، سهم به سزایی در ادب پایداری دارند، ولی نمی‌توان آنها را تنها آثار ادبی شمرد که در برابر خودکامگان و جنگ‌افروزان ایستادگی کرده‌اند. ارزش این آثار بیش از این نیست که نمونه‌هایی از توان پایداری مردم را به دست می‌دهند. پس بی‌گمان آثار نوشته شده به زبان فصیح، سهم بیشتری در آفرینش کارهای قهرمان پایداری بر ضد استعمار بیگانه و یاغیان محلی دارند. حتی می‌توان به دو دلیل، ادب فصیح را نقطه‌ی اتکای بنیادی در نبردهای میهنی هم‌روزگار دانست: نخست آن که گسترش آموزش به زبان کتابی به آن حق اولویت در تعبیر می‌دهد و دیگر آن که «یگانگی سرنوشت» که امروز فراگیر همه ملت‌های چپاول شده است، ایجاب می‌کند که افزارهای نبرد - و از آن میان زبان ادبی - نیز هرچه بیشتر هماهنگ شوند. معنی این سخن این نیست که گویش عامیانه از ایفای نقش خود در صحنه نبرد بازمانده یا رسالت خود را از دست داده است، بلکه می‌خواهیم بگوییم که زبان فصیح در حال کنونی ستون بنیادی ادب پایداری است.

این زبان که منعکس‌کننده وجدان و ذهن عربی است، نبردهای اجتماعی «محلی» را در کشورهای گوناگون نوب نمی‌کند. از این رو، بعد اجتماعی را در ادب پایداری می‌توان از آن ابعاد گرانها دانست که هم در خور افزودن بر ابعاد انسانی و هم ابعاد قومی است. مثلاً توفیق‌الحکیم و نجیب محفوظ هر دو به زبان عربی می‌نویسند و بیشتر آثار یوسف ادریس و عبدالرحمن شرقاوی نیز چنین است ولی جنبه اجتماعی در آثاری که اینان بر ادب پایداری افزوده‌اند، به صورت درخشانی تجلی دارد.

اکنون هنگام آن است که میان شکل‌های گوناگون ادب پایداری فرق بگذاریم. برخی آثار، پیش از رخ نمودن فاجعه در برابر آن می‌ایستند و تا حد ایفای يك رسالت تاریخی اوج می‌گیرند. برخی در «میان» جنگ

یا پس از رخ دادن شکست وارد میدان می‌شوند و برخی پس از پایان یافتن کار - بیدرنک یا پس از گذشت زمان - به نگارش «تاریخ» آن می‌پردازند. حتی میان آثار گوناگون يك نویسنده می‌توان از این نگاه فرق گذاشت. همین نجیب محفوظ پیش از انقلاب ۱۹۵۲* مصر، گرم نبرد با اوضاع تباه اجتماعی بود و اصول آن را که در جسم و جان مردم و گروه فرمانروا، هردو، ریشه دوانیده بود، با شمشیر قلم خود می‌شکافت و در آثار انبوهی که پس از انقلاب منتشر کرد، به نگارگری جنایات فئودال‌ها و استعمارگران و سرمایه‌داران پرداخت. همچنین توفیق‌الحکیم در آغاز کار، وظیفه خود را ویران کردن دژها و سنگرهای فکری - که در مغز قشرهای روشن‌اندیش جای گرفته بود - می‌دانست و پس از رانده شدن استعمار از کشور، در راه نگارش تاریخ آن افتاد.

فرق دیگر این است که نجیب محفوظ، در آن زمان که هنوز کابوس استعمار انگلیس بر سینۀ مصر سنگینی می‌کرد، در داستان «کوچه تنگ سندان» با این کابوس دست و پنجه نرم می‌کرد و در داستان‌های «پرگویی بر سر نیل» و «میرامار» دامی را که اکنون در آن افتاده‌ایم، با چشمان باز می‌دید و به ما پیرامون گرفتار شدن در آن هشدار می‌داد. مقصود این است که او با هوشیاری تمام توانسته بود جریان رویدادهای تاریخی را دنبال و به ژرفای آن نفوذ کند و رهگنر آینده آن را - البته به صورتی کلی - بشناسد و خواستار درمان فاجعه پیش‌از‌رخ‌دادن آن گردد. خواننده «کوچه تنگ سندان» می‌تواند انتظار برآمدن خورشید ۲۳ ژوئیه را در حالت بحران‌زده اجتماع مصر به خوبی لمس کند. همچنین پیش از آنکه نکبت کنونی با این بیرحمی خودنمایی کند، نجیب محفوظ در داستان‌های «میرامار» و «پرگویی بر سر نیل» به جنگ ریشه‌های بنیادی آن در بنیاد ساختمان جامعه شتافته بود. همین سخن را درباره برخی از نمایشنامه‌های توفیق‌الحکیم مانند «پادشاه سرگردان»، «صرصار شهریار»، «سفر با قطار»، «در پی شکار»، و همچنین «مهران جوانمرد» نوشته شرقاوی، «آرایشگر بغداد» از آلفرد فرج و «سوکنامۀ حلاج» نوشته صلاح عبدالصبور، می‌توان گفت. این آثار همگی به صورت‌های گوناگون و از دیدهای فکری مختلف، پیش از رخ نمودن بحران با آن چهره خونین و تراژدی آفرین، به پایداری در برابر آن

پرداختند. بامداد روز پنجم ژوئن نیز که بحران چهره خشونت‌بار نظامی خود را نشان داد، بسیاری از هنرمندان به رویارویی با آن برخاستند. ده‌ها آهنگ، ترانه، داستان و نمایشنامه در عرض چند ساعت پرداخته شد که بیشترشان — متأسفانه — زیر عنوان ادب یا هنر جای نداشتند، گرچه به آسانی می‌شد افتخار پایداری را تا حد یا حدودی به ایشان بخشید. منظورم این است که واژه ادب خود به خود باید رساننده معنی جاودانگی و پایداری در برابر زمان باشد.

در میان میراث‌های ادبی دیگر ملت‌ها، آثار بسیاری می‌توان یافت که در میان جنگ‌های درازدامن آفریده شده و در همان زمان، دلایل زندگی‌دراز خود را به همراه آورده‌اند. علت این بوده است که این گونه آثار زیر فشار يك لحظه گذران پدید نیامده‌اند، بلکه در زیر سنگینی هیولای جنگ — با توجه به همه معانی گسترده‌ای که این واژه در فرهنگ انسانیت دارد — پدید آمده‌اند. و لیکن ما از آثار ادبی مربوط به جنگ سوئز* به سال ۱۹۵۶، جز نوشته اندکی نداریم. با اینکه هنوز فاصله زمانی ما از این جنگ به بیست سال نرسیده است. پس اگر پنجاه سال بگذرد، چه خواهد شد؟ قهراً چیزی از آن بر جای نخواهد ماند. البته دلیلش واضح است. این آثار فقط برای پایداری سروده شده‌اند و آفرینندگان‌شان برای يك لحظه هم به یاد نداشته‌اند که دارند کاری ادبی می‌کنند.

از اینجا می‌توان به فرق میان نمایشنامه‌ای که در اثنای مقاومت فرانسویان در برابر هجوم اشغالگران نازی آفریده شده (یعنی نمایشنامه «مگس‌ها» نوشته ژان پل سارتر*) و نمایشنامه‌های دیگری گزارشگر شهوت‌پرستی سربازان انگلیسی، سبک‌سری سربازان فرانسوی، خودخواهی سربازان عثمانی، خون‌آشامی رومی‌ها و وحشیگری هیکسوس‌ها* و آثار دیگری از این دست که هر روز از راه صفحه تلویزیون، صفحه تئاتر و ایستگاه رادیو بر سر ما می‌بارند، پی‌برد. مقصود این است که در گرماگرم نبرد نیز می‌توان چیزی به نام ادب داشت، ادبی که در دل‌های جنگاوران کارگر افتد و به ایشان توان پایداری بخشد. بزرگترین جایزه این ادب انقلابی، که از میدان نبرد و وجدان

هنرمند و صمیمیت او برمی‌جوشد، این است که عمری دراز می‌یابد و پرتو آن مناطق و روزگارهایی را که پایداری آن هنوز نیازمند کمک‌های روحی و فکری است، به گرمی می‌پوشاند. همین ادب است که بر اندوخته فکری و هنری ما می‌افزاید و برای ما میراثی زنده، پایدار و پیشگام بر جای می‌گذارد. شاید موفقیت چکامه «از پدری مصری به پریزدنت ترومن*»، الهام‌بخش عبدالرحمن شرقاوی گردید که قصیده‌ای در همین مایه خطاب به جانسون* بسراید. و لیکن چکامه نخست که نزدیک بیست سال از عمرش می‌گذرد، سرشار از ژرف‌ترین اندوخته‌های راستی‌گفتار و اصالت و گرمخویی است، حال آنکه این دیگری مانند یک پرهیب^۱ و امتداد کمی آن جلوه کرده و از نشان دادن رشته‌های ناگسستگی همدردی میان پیکارمندان مصری و دیگر جنگاوران جبهه ضد امپریالیستی سراسر جهان درمانده است.

اما ارزش آثاری که تاریخ پایداری‌های گذشته را می‌نگارد، تنها جنبه نمودگاری^۲ آن است که به هنگام هجوم مصیبت‌های بزرگ، ما را به یاد پایداری مردان بزرگ در درازای تاریخ می‌اندازد. این گونه آثار گاه مانند سه داستان پیوسته «میان دو کاخ» از نجیب محفوظ، «سلیمان حلبی» از آلفرد فرج، «دروگر» از عبدالحمید سحر و «مردی در خانه ما» از احسان عبدالقدوس، تا پایگاهی بلند اوج می‌گیرند و گاه که نویسنده از برون‌گرایی هنری دور می‌ماند و در گرداب دودلی و بی‌ارادگی می‌افتد به پستی می‌گریند. به هر حال کارهایی بزرگ مانند «راه‌های آزادی» سارتر، «روشن‌اندیشان» سیمون دوبوار، «دون آرام» شولوخوف* و «جنگ و صلح» تولستوی* همواره به صورت وثیقه‌های فناپذیر و گراشگر نبرد قهرمانانه انسان بر روی این کره خاکی، باقی خواهند ماند.

تا اینجا توانستیم سه بعد بنیادی را در هر اثر ادبی که از امتیاز افتخارآمیز پایداری برخوردار باشد، بشناسیم. چنین اثری ممکن است مطلقاً انسانی یا محدود در حدود ناسیونالیستی و یا دارای جنبه‌های اجتماعی با رنگ و بوی مردمی آن باشد. گاه در یک اثر ادبی این ابعاد سخت به یکدیگر نزدیک

(۱) پرهیب (در گویش مردم خراسان): شیخ. (۲) نمودگاری: سمبولیک.

می‌شوند ولی هنرمند به اقتضای موهبت فنی و زاویه فکری خود، بر یکی چشم می‌دوزد. بنابر این ادب پایداری بسیار بزرگ‌تر از آن است که در چنین قالب‌های محدود گنجانیده شود. اگر به یاد داشته باشیم که ادب اساساً زندگی خود را به صورت يك فعاليت مقاوم آغاز کرده است، این حقيقت به صورتی تردیدناپذیر برای ما روشن خواهد شد که نقش ادبیات در زندگی انسانی برتر از آن است که انکارش بتوان کرد؛ و نیز خواهیم دانست که این نقش عبارت است از انگیزش غریزه پایداری و تولید نیروی ایستادگی در جان آدمی به هنگامی که آن غریزه خفته و این نیرو باگذشت روزگاران رو به کاستی نهاده باشد.

در جهان معاصر ما يك نهضت ادبی جهانی در برابر امپریالیسم یانکی‌ها، که خود پدیده‌ای جهانی است، در حال اوج گرفتن است. در این مرحله وظیفه ادب در چهارچوب وصف و سند سازی محدود نمی‌شود بلکه این مراحل ابتدایی و آسان را به سوی مقاصد ژرف‌تر و دشوارتر پشت سر می‌گذارد. هزاران چکامه، داستان و نمایشنامه که هنرمندان چین، ویتنام، اروپا، افریقا و اتحاد شوروی در کار آفرینش همیشگی آن هستند، برای بایگانی کردن پرونده اتهام هولناکی که امیل زولا* در پرونده دریفوس* گشود، بسنده نیست. کار هنرمند امروزی از ترتیب دادن محاکمه‌های پرآوازه برتراند راسل* بر ضد جنایتکاران جنگ ویتنام نیز دشوارتر است. هنرمند امروزی جهان ما، در برابر امپریالیسم با جنگ‌افزار ادب خود، پایداری خطیر و حساسی را به‌جان می‌خرد. او می‌خواهد مرده‌ریگ فکری امپریالیسم را به دور افکند و ته‌نشت‌های روانی آن را که در درون انسانهای استعمار شده و ناشده‌اش رخنه کرده است، بزدايد. می‌خواهد اندیشه آمریکایی، احساس آمریکایی و به گونه‌ای کلی آمریکازدگی را که چون اختاپوت بر سراسر گیتی پنجه افکنده است، از بیخ و بن برکند. تصفیه درونی از ته‌نشت‌های امپریالیسم، بافت بنیادی آثار ادبی همه هنرمندان پیکارگر امروزی است. برای برافکندن استعمار و امپریالیسم از این یا آن سرزمین، حماسه‌سرایی بسنده نیست بلکه باید نسبت به اجزاء تکوینی این کابوس فکری و روانی آگاهی هرچه بیشتری پدید آورد. پاکسازی وجدان

انسان همروزگار از این تباهی، نخستین گام جدی در راه پایداری است. همین آگاهی است که آثار سترگ حوزه ادب مقاومت را از حسب‌الحال‌های مناسبت‌های زودگذر، تمایز می‌بخشد.

بخش یکم

فصل یکم

نمودگار قهرمانی در ادب پایداری

نه هر داستانی را که گزارشگر کارهای قهرمانی باشد، می‌توان اثری در حوزه ادب پایداری شمرد، زیرا که قصه قهرمانی و قصه پایداری مترادف نیستند. و لیکن اگر يك قهرمان، نمودگار پایداری نیز باشد، آنگاه ما یکی از زیباترین آثار ادبی را در دست خواهیم داشت، مشروط بر اینکه توان فنی نویسنده آن را به پایگاه عمل انسانی پخته‌ای رسانده باشد.

شاید هنر داستانسرایی - کوتاه یا بلند - را بتوان تنها هنری دانست که توان گریش فرم‌های آسان و دلنشین دارد و شعاع کارش نامحدود است. بدین گونه هنرمند فرصت می‌یابد که با آهستگی به چاره‌جویی بپردازد و از اقدام فعالانه آنی - که ویژه سخنسرایی است - بپرهیزد. مقصود این است که داستانسرایی ذاتاً این توانایی را دارد که ضرورت‌های ناشی از لحظات زودگذر و انفعال‌های ناگهانی را پشت سر بگذارد و یگراست به سوی قلب مسأله و ژرفنای قضیه تاخت آورد.

داستانسرایی از این دیدگاه، از هنر نمایشنامه‌نویسی نیز مشخص می‌شود چرا

که جریان رویدادها در این یکی پیرامون مجسم کردن يك مشکل می‌چرخد و بافت دراماتيك آن - اگرچه نویسنده از چندین زاویه در آن بنگرد - طبیعتاً در چنین تنگنایی گرفتار می‌ماند. و لیکن وضع قصه از این دیدگاه فرق می‌کند زیرا به اقتضای سرشت فنی خود وسایل گوناگون توصیفی و تکنیکی را به کار می‌گیرد: از شرح ساده رویدادها، تا تك گویی^۱ و قطعات آن که گاه رگه‌های برجسته شاعرانه دارند، تا محاوره^۲ و گفت‌وشنودهای آن که تا آستانه درگیری دراماتيك پیش می‌روند. و بدین‌سان، قصه - که از این همه امتیازات برخوردار گشته - در بیان مقصود چندان آزادی عمل دارد که گویی خیزی از جنبش سپهر در پیکرش روان است. داستان، از میان فنون ادب، مرادف ساده سینما یا دوربین سینمایی از میان هنرهای مرکب صنعتی است. مقصود این نیست که مانند ناقدان قرن گذشته، داستان را آئینه طبیعت بخوانیم بلکه می‌خواهیم بگوییم داستان یکی از ویژگی‌های عمده طبیعت یعنی آزادی حرکت را در اختیار دارد و بر حسب مکتب‌های گوناگون هنری، گاه می‌کوشد که واقعیت موجود را با دقت هرچه بیشتر باز نماید و گاه تلاش می‌کند که واقعیتی نوین بیافریند.

می‌خواهم بگویم که این نشان آشکار در هنر داستان‌سرایی از مهم‌ترین عواملی است که توانسته است مفهوم قهرمانی پایداری را به صورتی هرچه مرکب‌تر مجسم سازد. از این روست که این‌گونه قهرمانی در داستان‌های پایداری شکل يك نمودگار به خود گرفته نه مشکلی در صحنه تئاتر یا خیالی در اندیشه شاعر. بی‌گمان هنگامی که نویسنده جنبه‌های قهرمانی متعددی در برابر خود می‌بیند، جز این چاره‌ای نمی‌شناسد که برای آن نمودگاری برگزیند نه اینکه بريك جنبه چشم بدوزد و جنبه دیگر را از یاد فرو نهد یا اینکه از بس پافشاری در شرح واقعیت‌ها کار را به ابتذال بکشانند. متعدد بودن بعدها در يك قصه مانع از این نیست که نویسنده در نشان دادن یکی از آنها درنگ بیشتری کند. نیز مانع از آن نمی‌شود که قصه‌ای تا ارتفاع دوراندیشی و آینده‌نگری اوج بگیرد زیرا چنین داستانی چشم خواننده را بر امواج ناپیدای تاریخ می‌گشاید

1) Monologue 2) Dialogue

و نیازی به غوطه‌ور شدن در کرانه‌های واقعیت نمی‌بیند. برخی از داستان‌ها نیز به حکم «لحظه حضور» به رده‌های پایداری می‌پیوندند و برخی با آنکه گزارشگر پایداری‌های گذشته‌اند، عقل و قلب انسانی را در هر زمان و مکان از نیروی ایمان سرشار می‌کنند.

در قلمرو ادب پایداری، گرچه هر قصه‌ای مضمونی ناسیونالیستی دارد ولیکن ممکن است عنصر انسانی ایستادگی، نویسنده‌ای را که وابسته به يك ملت نیست، شیفته نبرد قهرمانی آن کند. بدین‌سان جای شگفتی نیست اگر می‌بینیم دو نویسنده نام‌آور، فرانسوی و امریکایی - آندره مالرو* و جان اشتاین‌بک* - یکی داستان «سرنوشت بشر»^۱ را درباره پایداری قهرمانانه مردم چین در دهه سوم قرن حاضر می‌نگارد و دیگری با الهام از پایداری مردم نروژ در برابر اشغالگران نازی در گرماگرم جنگ جهانی دوم، قصه «ماه پنهانست»^۲ را می‌آفریند. برخی می‌گویند که چون نظام‌های فاشیستی و نازیستی به صورت دشمن مشترکی برای همه ملت‌های جهان درآمده بودند، نویسنده باختاری در آن جنگ جهانی مفهومی جهانی و قابل گنجایش در هر قالب ناسیونالیستی دید و ایلیا ارنبورگ* - نویسنده شوروی - نیز داستان «سقوط پاریس» را بدین سبب نگاشت که می‌دانست بالای جنگ در آینده‌ای نزدیک فرانسه و شوروی هر دو را در کام ویرانی خواهد کشید. این سخن درست نیست. در حقیقت آن عنصر انسانی که نویسنده‌ای را شینته پایداری مردمی جز از ملت خود می‌کند، بسیار گسترده‌تر و ژرف‌تر از عنصر سیاسی مشترك یعنی جنگ جهانی در برابر نازیسم است. عنصر انسانی گسترده‌تر همان است که در قصه مالرو از مردم چین و در داستان اثل مانین از فلسطین برمی‌جوشد. حال آنکه پایداری چینی‌ها یا مردم فلسطین جزئی از نبرد جهانی در برابر فاشیسم نبوده و نیست.

اینک از داستان اشتاین‌بک آغاز می‌کنیم. این داستان در اثنای جنگ جهانی

1) *La condition humaine*

2) *The Moon is Down*

دوم نوشته شد و بدین جهت نه انگیزنده پایداری و نه جنبه تاریخننگاری برای آن داشت، بلکه بایکی از مراحل نبرد خونین مردم نروژ در آغاز یورش نازی ها به این کشور همگام بود. نوشتن این قصه خشم فاشیست ها را تا آن اندازه بر اشتاین بك برانگیخت که او را در غیاب محاکمه و محکوم به اعدام کردند. حکم اعدام سال ها بر بالای سر وی آویزان بود تا اینکه دستگاه یاغیگری هیتلر* و موسولینی* برای همیشه برجیده شد و جان از خطر مرگ وارheid. و داستان «ماه پنهانست» نیز باقی ماند تا در زندگی نویسنده اش نقشی دیگر داشته باشد. سال ها گذشت و باز قصه مانند حکم محکومیتی در گردن جان اشتاین بك افتاد، ولی این بار نه بدان سبب که او پیشتر تکاپویی درخشان در صفوف حق و عدالت می داشته، بل بدین علت که نویسنده در دام آزمندی افتاده و حق مسلم ملت ها را در داشتن رفاه و آزادی از یاد هشته بود. نویسنده ای که روزی مردم دوست خوانده می شد، در پایان زندگی به رده دشمنان ملت ها پیوست و یاوه سرایی در برابر مردم قهرمان ویتنام و پایداری دلیرانه ایشان را آغاز نهاد. اینك این اشتاین بك رو در روی اشتاین بك «ماه پنهانست» ایستاده است. ولی قصه وی - برخلاف موضع گیری دشمنانه نویسنده اش - همچنان به ایفای نقش سازنده خود در انگیزش پایداری قهرمانی مردمان جهان برضد همه نظام های خشن و فاشیستی نوین ادامه می دهد. شاید این نکته را بتوان مؤید استقلال نسبی کارهای هنری دانست که اگر آفریننده شان از حوزه آن کارها روی برتابد، بازهم نقش ویژه خود را دنبال می کنند.

«ماه پنهانست» با عبارتی برنده چون لبه شمشیر آغاز می شود: «در ساعت ده و چهل و پنج دقیقه همه چیز پایان یافته بود. شهر اشغال شده بود، مدافعان در هم شکسته بودند و جنگ به پایان آمده بود». نویسنده، قصه خود را از لحظه ای خونین رنگ و اندوهبار - لحظه شکست يك ملت - آغاز می کند و به سراغ مردمی آرام، آشتی دوست و مسالمت جو یعنی مردم نروژ می رود که قرن ها از شنیدن مرغوای جغد جنگ در امان می زیسته اند. این گرینش بی اندازه موفقیت آمیز است، زیرا حقیقتی بس خطیر و حساس را در زندگی انسان تأکید می کند که حتی جنگ ناشناس ترین و آشتی دوست ترین ملت ها نیز تجاوز را با آغوش باز نمی پذیرند. اشتاین بك داستان خود را در شهری

کوچک مطرح می‌کند که ارتش اشغالگر در مرکز آن مستقر شده است. در این شهر کوه یا جنگل یا حتی بیشه‌ای نیست. این گرینش نیز بسیار به‌جاست، زیرا نشان می‌دهد که در اینجا طبیعت هم یاری خود را از بشر در برابر دشمن دریغ داشته و انسان فقط به پایمردی استعداد انسانی خویش توانسته است زمین را در زیر پای پرخاشگران تبدیل به دوزخی توانفرسای کند. آنگاه نوبت به اشخاص داستان می‌رسد. اینان از میان مردمی عادی برگزیده شده‌اند که در این شهر و هر شهر دیگری با ایشان سر و کار داریم: شهردار، پزشک شهر، کارگر معدنچی و همسرش، پیش‌خدمت شهردار با زنش و کسانی از این دست که از میان قشرهای ملت مغلوب وارد ماجرا گشته‌اند. و از آن سوی، فرمانده نیروی مهاجم را با گروهی از همکارانش، در درجات گوناگون، می‌بینیم و یک نفر جاسوس غیر نظامی که راه اشغال شهر را برایشان هموار کرده است. اشتاین‌بک هرگز در پی آن نیست که یک رویداد شگفت‌انگیز بیافریند و جزئیات کار را بر گرد آن بیافد. او یکراست به سراغ جزئیات کار می‌رود و همه داستان را روی هم رفته، به صورت بزرگترین رویدادی عرضه می‌کند که اندیشه شکست‌دهنده و شکست خورده را به یک اندازه نگران ساخته است.

نویسنده قصد ندارد که قصه خود را بر روی قطعه سنگی تاریخی و گرانبها بنیاد کند. او در جست‌وجوی آن معدنی به راه می‌افتد که قطعات عادی و معمولی زندگی بشر را از آن بیرون می‌کشند. در راه خود سستی و توانمندی افراد را به موازات یکدیگر پشت سر می‌گذارد و سرانجام بر فراز این قله می‌ایستد که: آدمی ذاتاً به حکم سرشت انسانی خود از زورگویی به ستوه می‌آید. و با این حساب نمی‌شود گفت که تنها معدودی افراد استثنایی به نام **قهرمان** (که نیروی خیال توده بر گردشان هاله‌ای از افسانه می‌تند) یارای ایستادگی در برابر دشمنان خلق دارند.

سرهنگ لاسر با آقای اوردن - شهردار - قراربیداری می‌گذارد. اشتاین - بک با نگاه انسانی پرمعنایی در این دیدار می‌نگرد و درددل خود را به زبان دکتر وینتر می‌دهد که «ما مردم بسیار نازنینی هستیم. کشورمان دارد فرو می‌پاشد، شهرمان به اشغال دشمن درآمده و با این حال آقای شهردار می‌خواهد فرمانده قوای فاتح را به حضور بپذیرد. و در این گیرودار خانم

شهردار خود را به گردن شوهر شتابزده‌اش آویخته که ظاهر او را بیاراید و موهای اطراف گوش او را پاك كند». و در همان صفحه اندکی چاشنی نمودگارگرایی بر ماجرا می‌افزاید بدین‌سان که یکی از سربازان برای واریسی اتاق پیش از ورود فرمانده وارد می‌شود و اشتاین‌بك می‌گوید: «به ناگاه چنان شد که گویی لختی از آن روشنایی گرم و نجیب از اتاق رخت بربست و اندکی تاریکی برجای آن نشست».

سرهنگ احترامات بایسته را نسبت به آقای شهردار معمول می‌دارد و دلایل بازرگانی و هندسی این دیدار دوستانه‌را توضیح می‌دهد. لحش گویای پوزش خواهی و اظهار تأسف از پیشامدهای ناگوار چند لحظه پیش است که ضمن آن شش نفر از مدافعان شهر کشته، سه تن زخمی و دیگران وادار به گریز شده‌اند. تا اینکه: «و این مسأله تماماً بیش از آنکه يك اشغال نظامی باشد، قضیه‌ای هندسی است». و به همین دلیل فرمانده آلمانی تصمیم می‌گیرد که فرمانروایی محلی را همچنان که هست، ابقا کند زیرا که مردم بدان اعتماد دارند و زیرا که تنها با حسن تفاهم و همکاری متقابل است که هر کاری را به خوبی می‌توان انجام داد. از اینجا این پیشنهاد نتیجه می‌شود که به منظور جلب اعتماد هرچه بیشتر مردم، فرمانده به کاخ شهرداری وارد شود و ستاد عملیات خود را در آنجا مستقر سازد. پرخاش‌های مکرر شهردار بر باد می‌رود: «آخر ملت من اعتماد کرده‌اند. آنها مرا به این مقام برداشته‌اند و قدرت آن را نیز دارند که پایین بیاورند»، «ملت من دوست ندارد که دیگران به جای او فکر کنند (و) در اینجا فرمانروای شهر خود شهر است». مردم شهر از دیدن این صحنه پاك مبهوت می‌شوند، ولی افسر کارآزموده بدین جنبه منفی که از نظر برخی از همکارانش نیز بی‌ارزش است، وقعی نمی‌نهد. او به خوبی می‌داند که شکست مردم زود گذر است و دیری نخواهد پایید. پس گوش دادن به آنچه مردم در پشت درهای بسته می‌گویند، لازم‌تر است. هنوز خاطرات جنگ جهانی نخست را به یاد دارد. در آن زمان در بروکسل پیرزنی را دید که پسرش به جرم فعالیت در جنبش اعدام شده بود: سرانجام هنگامی پیر زن را تیرساران کردیم که دوازده نفر از ما را با يك سنجاق سر بسیار بلند و سیاه به قتل رسانده بود. «ولی پس از کشتن او نیز کشتار به پایان نرسید». و سرانجام «چون ما واپس قشستیم، مردم پیوند سربازان گمشده را با یکان‌های ارتش

بریدند و به جان ایشان افتادند. بعضی‌ها را آتش زدند، چشمان برخی را در آوردند و عده‌ای را نیز به صلیب کشیدند». تجدید خاطرات سرهنگ با رسیدن خبری تکان دهنده گسسته می‌شود. خبر این است که سروان بنتیک بر دست یکی از معدن‌چیان کشته شده است. و به این ترتیب، لانسر می‌گوید «باز همان قصه تکرار می‌شود. اکنون ما این جوان را تیر باران می‌کنیم و بیست نفر بر شمار دشمنان خود می‌افزاییم». به راستی هم بر شمار دشمنان به صورتی دهشت‌انگیز افزوده می‌شود. آنی همسر ژوزف، پیشخدمت شهردار، یکی از پیشگامان پایداری در برابر تجاوزکاران است. او کار خود را با ریختن آب جوش بر سر سربازان آغاز می‌کند. مولی همسر آلکس نیز (که شوهرش را به جرم کشتن سروان بنتیک اعدام کردند) یکی دیگر از پیشاهنگان پایداری است. او ستوان توندر را که در کمند عشق افکنده، به خانه خود می‌کشد و بی‌درنگ نابودش می‌کند. خانه او پیشتر به تشکیل نشست‌های نهانی اختصاص یافته بود.

شهردار آوردن خود یکی از برجسته‌ترین شخصیت‌های پایداری بود که — با نیرنگ هنرمندانه اشتاین بک — تا پایان قصه درسایه به سر برد و سرانجام دانسته شد که او عقل روشن و وجدان بیدار مردم بوده است. ولیکن همین که اشغالگران به راز او پی بردند، به سوی سرنوشت قطعی رهسپارش کردند.

بدین گونه اشتاین بک دوربین را در برابر رخسار يك تن نگه نداشته بلکه فرصت ظهور در عرصه عمل را به تساوی میان همه بخش کرده است. همه مردم، هر — کس بر حسب کاری که از روی نقشه پایداری به او سپرده شده، در افتخار نبرد با دشمن اشغالگر شرکت جسته‌اند. گاه می‌شود که نقش ملتی با ملت دیگر در پایداری در برابر جنگ‌افروزان فرق می‌کند. همین سخن درباره افراد گوناگون نیز درست است. اما هرگز نمی‌توان گفت که این تفاوت‌ها ملتی را بر ملت دیگر یا فردی را بر دیگران «مزیتی» می‌بخشد. وانگهی به نظر اشتاین بک در اثنای جنبش پایداری جایی برای فردپرستی و قهرمان‌پروری نیست، زیرا این جنبش طبیعتاً جنبشی همگانی است. قهرمانی در قصه «ماه پنهانست» به شکلی جاندار، قهرمانی سراسری ملتی آشتی دوست است که سر سپردن به حکم زور را با دست توانای پایداری پس زده است. اشتاین بک این

جنبش دلیرانه را از رهگذر عرضه کردن تیپ‌های نمونه تصویر نمی‌کند، بلکه از راه شخصیت‌های زنده‌ای که وابستگی‌شان به پایداری به همان اندازه وابستگی به زندگی خصوصی است. به این ترتیب نویسنده این جنبش را از چندین زاویه تصویر می‌کند، یعنی اینکه به جای عرضه کردن تیپ‌های تك بعدی به «انسانی کردن» نمونه‌های بشری گرایش دارد. مثلاً ما از زندگی خصوصی ژوزف - پیشخدمت سالخورده شهردار - و رفتار او با همسرش آنی، یعنی از لحظه‌های عادی و معمولی زندگی او بی‌خبر نیستیم. ولیکن هنگامی که سخن از پایداری به میان می‌آید، باعلاقه بیشتری رفتار هردو را دنبال می‌کنیم. آنی می‌شنود که می‌خواهند الکساندر، کارگر معدنچی و قاتل سروان بنتیک را اعدام کنند. از شنیدن این خبر بر می‌آشوبد و به شوهرش می‌گوید: «بسیار خوب، حالا می‌بینی. اگر به آلکسی آسیبی برسانند مردم به سختی خشمگین خواهند شد. من هم عصبانی خواهم شد. من ساکت نخواهم نشست.»

ژوزف می‌پرسد: «تو چه کار خواهی کرد؟»
 آنی می‌گوید: «خودم چند تن از ایشان را خواهم کشت.»
 ژوزف می‌گوید: «ترا هم تیرباران خواهند کرد.»
 و آنی پاسخ می‌دهد: «بگذار تیرباران کنند. آنگاه کارشان به جاهای باریک خواهد کشید. ناچار خواهند شد ساعات نوشین شب‌هایشان را به پرسه زدن در شهر و تیرباران مردم اختصاص دهند.»

ژوزف خود مردی نبود که از این گفت‌وگوها به شناختن اندیشه‌های همسرش قانع شود. او هم برای خود عقایدی داشت. نمونه اندیشه‌اش همان است که يك بار با آنی در میان گذاشت، «مردم دارند برای فعالیت‌های آینده متحد می‌شوند. هیچ کس دوست ندارد کشورش در تسخیر بیگانگان باشد. به زودی حوادثی جدی روی خواهد داد. خوب چشم‌هایت را باز کن. حتی کارهایی هست که تو باید انجام دهی.»

این نخستین رمز داستان است. می‌بینیم که ژوزف و آنی بر سر اعدام الکساندر در دام کشمکش پیچیده‌ای گیر می‌کنند. این کشمکش طرف

دیگری هم دارد و آن مولی موردن همسر زیبای آلکس است که پس از تیرباران شدن شوهرش مردانه شکیب می‌آورد و خطر بدگمانی مردم را به جان می‌خرد تا بتواند ستوان توندرا را در کام مرگ افکند.

اشتاین‌بک برای تأکید هرچه بیشتر این نکته که این جنبش را «همه مردم» پدید آورده‌اند، موقعیت ژوزف و آنی را از خلال يك چنین کشمکش روانی نمایش می‌دهد. ما هرگز نمی‌توانیم رشته‌های شخصیت ژوزف، الکساندر، آنی و مولی موردن را از یکدیگر جدا کنیم. این هر چهار رشته با هم آن چنان تار و پودی را تشکیل می‌دهند که ما آنها را به نام «گروه‌های میهنی» می‌خوانیم. گروه‌هایی که هر کدام از موضع مخصوص خود در جبهه نبرد يك پارچه میهنی آتش پایداری را بر سر دشمن می‌ریزند. با بیانی دیگر، این رمز در «ماه پنهانست» همان بعد اجتماعی آشکاری است که اشتاین‌بک آن را تصویر کرده است: از میان قشرهای مردم، این عده بیش از همه توان ایستادگی دارند زیرا سرنوشت اینان بیش از هر گروه دیگری با راندن چیرگی بیگانگان بستگی دارد.

رمز دوم را آقای شهردار آوردن و دکتر وینتر نمایش می‌دهند. این دو از آن کسانی هستند که البته از يك وجب خاک میهن چشم نمی‌پوشند، لیکن آخرین تلاش خود را هم برای باز یافتن «راه‌حلی مسالمت آمیز» که رنج نبرد مسلحانه را برای ایشان در بر نداشته باشد، به کار می‌برند. آوردن حاضر نیست ریاست دادگاه را بپذیرد و حکم اعدام الکساندر را صادر کند، ولی همواره از خود می‌پرسد که چه‌گونه می‌توان شهر را از چنگ اشغالگران خارجی بیرون آورد. بیشتر اوقات خود پاسخ می‌دهد که «نمی‌دانم». دکتر وینتر نیز يك بار تا ورطه نومییدی پیش می‌رود و این زمانی است که با صراحتی قاطع می‌گوید: «مردم هیچ امکانی برای جنگیدن ندارند. آخر با دست خالی سینه سپر کردن در برابر تیرباران که جنگ نمی‌توان نامید». وینتر نمی‌خواهد با این سخنان پرچمی سفید در برابر دشمن برافرازد. آقای شهردار نیز تن به تسلیم و زبونی نمی‌سپارد. و لیکن این دو، نماینده قشر اجتماعی خود - یعنی طبقه متوسط - هستند. این طبقه به هنگام فرا رسیدن بلاهای سخت، فضل و بزرگمردی و سالاری پدید نمی‌آورد بلکه گرفتار تردید و نومییدی نیز می‌شود. و لیکن همین طبقه چون به ناگاه با واقعیتی تازه بر می‌خورد و در می‌یابد که

مقتضیات وضع نوین، بدان سان که هر گز بر خاطرش نمی گذشته، از اراده مردم جنگ افزار برنده‌ای برای پایداری ساخته است، آنگاه دیگر از آن رخ بر نمی تابد بلکه جنبش پایداری را یاری می کند و گاه نیز رهبری آن را در دست می گیرد. و این همان چیزی است که در اینجا رخ نموده است. در اینجا دکتر وینتر و آقای اوردن تغییری ناگهانی در اوضاع می بینند، چرا که پرده‌های خود باختگی از برابر چشمان مردم فرو افتاده و از ژرفای آن شعله‌های خشم برخاسته است. کشتار پنهانی و آشکار سربازان اشغالگر آغاز شده و تخریب روز افزون - این نماینده پر تکاپوی بیزاری مردم - در راه آهن و تأسیسات ارتشی خانه کرده است. مهم تر از همه آنکه در چهره‌ها و دیدگان مردم آثار دگرگونی‌های فکری تازه‌ای، که زندگی آرام ایشان با آن آشنا نبوده، جان گرفته است. در اینجا دیگر کلمه «نمی دانم» از زبان شهردار شنیده نمی شود، بلکه به هنگام بدرود الکساندر می گوید: «آلکس عزیز، تو اکنون از میان ما می روی، ولی پیش از رفتن بدان که دشمنان ما از این پس روی آسایش نخواهند دید. هر گز آسوده نخواهند زیست تا اینکه بروند یا بمیرند». اینک او را می بینیم که در دل شب از این خانه به آن خانه و از این جلسه به جلسه دیگر «در حرکت» است. تا آنجا که تخریب و کشتار منظم اوج می گیرد و راه برای بریدن کامل پیوندها با دشمنان مردم از هر سو هموار می شود. اکنون دیگر اشغالگران با این شکل نوین پایداری به خوبی آشنا هستند. کار به آنجا کشیده که یکی از افسران گرفتار طغیان احساسات می شود و می گوید: «این مردم وحشتناک... و دخترهای منجمد... اصلاً به آدم نگاه نمی کنند». سپس بر خود می لرزد و اعتراف می کند که در زیر این بار سنگین «خاموشی» و «کینه توزی» و «تجاهل» شکسته شده است. آنگاه به یکباره سلسله اعصابش فرو می گسلد و دیوانه وار فریاد می زند که: «حالا ببینید چه بر سرمان آمده است. دشمن همه جا در کمین ماست... همه مردم، همه مردها و زنها و حتی کودکان به خون ما تشنه هستند». باز لحظه‌ای درنگ می کند و به اندیشه فرو می رود و ناگاه دیو آسا می خندد زیرا «در گزارش‌های رسیده می نویسند که اختیار همه چیز در دست ماست. اهالی کشورهای تسخیر شده برای سربازان ما هورا می کشند. اما در گزارش‌هایی که از اینجا پخش می شود راجع به ما چه می نویسند؟ حتماً می نویسند که مردم برایمان هورا می کشند، دوستان

دارند و گل زیر پایمان می‌ریزند». ولی حقیقت چیزی دیگر است. حقیقت را می‌توان از نگاه‌های این مردم وحشتناک خواند که مانند بوته‌های عصیان در میان توده‌های برف کمین کرده‌اند.

و این سومین و آخرین رمز داستان است. رمزی که حاکی از تناقض سخت میان انسانیت دشمن و مأموریت نظامی‌اش و یا میان عقل و وجدان اوست. این رمز را می‌توان از ناآرامی و گفت‌وگوهای درونی فرماتده نیروهای دشمن دریافت. این همان مردی است که «خاطره معینی» هم دارد. همچنین از سخنان هذیان‌آمیز آن افسر که اینک حالت هیستریک بر او چیره شده، می‌توان به همین نکته پی برد. او با جرأت و قاطعیت خواستار بازگشت به میهن می‌شود، زیرا «در آنجا دوستان و یارانم را در پیرامون خود می‌بینم. می‌توانم با جرأت و اطمینان به مردم پشت کنم، و اگر کسی از پشت سرم بگذرد احساس وحشت نکنم»، «اکنون ما این کشور را تسخیر کرده‌ایم ولی از مردمش می‌ترسیم، مردم را شکست داده‌ایم ولی در چنگ محاصره ایشان گرفتاریم». در این هنگام مدهوشانه فریاد می‌کشد و رؤیایی را که جرأت پر زدن در خلوت خوابش یافته، برای همگان باز می‌گوید: «خواب می‌دیدم یا فکر می‌کردم. خواب می‌دیدم که پیشوا دیوانه شده است». در اینجا اشتاین بک پر معنی‌ترین بازی سرنوشت را با هنرمندی هرچه تمام‌تر نمایش می‌دهد، زیرا قلب این افسر با دست انتقام زنی زیبا که او را از جان و دل می‌پرستید، شکافته می‌شود. این ماهروی خشمگین کسی جز مولی موردن همسر الکساندر نبود.

قصه «ماه پنهانست» با پیروزی یاشکست پایان نمی‌پذیرد، زیرا نویسنده ترجیح داده است که ضربان قلب ما را با تپش حرکت پایداری هماهنگ سازد. آوردن می‌گوید: «مردم ما شکست خورده‌اند. ولی فکر نمی‌کنم سرکوب شده باشند». نیروهای اشغالگر سرانجام از «فعالیت‌های» شهردار آگاه می‌شوند و تصمیم می‌گیرند که او را به عنوان گروگان بازداشت کنند، شاید که بدین ترتیب از فشار پایداری کاسته شود. و لیکن دکتر وینتر - پزشک ناامید دیروزی - بازداشت او را چنین تفسیر می‌کند: «اینها چون یک پیشوا و یک سر دارند، گمان می‌کنند ما هم چنین هستیم. اینها می‌دانند که اگر سرهای ده نفر از

ایشان بریده شود، نابود می‌شوند. ولی ما مردمی آزاد هستیم و سران ما درست برابر با شمار توده ما هستند. به هنگام ضرورت مانند سبزه از میان ما رهبران راستین می‌رویند»^۱. آوردن نیک می‌داند، و ما نیز، که سرنوشتی جز مرگ در انتظار گروگان‌ها نیست. بدین جهت با خاطری افسرده و اندوه فراوان راه خود را در پیش می‌گیرد. نگران است که چرا اجل چنین زود به سراغش آمده است. ولی می‌گوید: شهردار در میان مردم آزاد حکم يك «خاطره» دارد، و چه کسی می‌تواند خطرات مردم را بازداشت کند؟ «من مرد کوچکی هستم و اینجا نیز شهر کوچکی است، اما در درون مردم كوچك بی‌گمان شراره‌هایی هست که شعله‌های آتش از آن زبانه می‌کشد»، «آزاد مردان نمی‌توانند جنگ را آغاز کنند ولی همین که جنگی آغاز شد، در ژرفای شکست نیروی دنبال کردن رزم را باز می‌یابند».

اینك در اینجا به ارزش عالی و فلسفه بنیادی این قصه می‌رسیم. اشتاین بك آن رمزهای سه‌گانه را برای كشاندن ما به همین مرحله با یکدیگر در آمیخته است. این فلسفه با پوششی فراگیری که دارد، از حدود نبرد مردم نروژ در می‌گذرد. حتی جنگ جهانی در برابر نازیسم را پشت سر می‌نهد و به‌سان نمودگار جاودانی پایداری قهرمانی انسان بر ضد قهر و بیدادگری در خیال بشریت و تاریخ آن ماندگار می‌شود. این فلسفه را نباید نمودگاری مجرد پنداشت بلکه خود ترکیبی از آن سه عنصر است که قصه «ماه پنهانست» از متن زندگی انسان و واقعیت هستی او بیرون کشیده است. اشتاین بك در این داستان سه بعد گوناگون را با توانمندی و باریک‌بینی ترسیم کرده است، ولی این ارزش والا تنها نماینده یکی از آن ابعاد نیست بلکه هر سه بعد انسانی، ناسیونالیستی و اجتماعی را با هم و در يك سطح نشان می‌دهد. کار ترکیب این هر سه رنگ چندان استادانه صورت پذیرفته است که هیچ کدام را نمی‌توان روشن‌تر از دیگری دانست.

(۱) گفت:

چون روح بهاران آید از اقصای شهر،
مردها روید ز خاک

آنان که از باران گیاه ...

(م. سرشك)

قصه «ماه پنهانست» - با توجه به این دلایل - از نگاه فن داستان‌نویسی جنبه همگامی با پایداری یکی از ملتهای جهان دارد. بدین معنی که نه انگیزنده آن است و نه مژده وقوعش را می‌دهد. نه عنوان تاریخی دارد و نه سندی تاریخی است، ولی در عین حال ارزشی عالی و جاودانه را در خود می‌پروراند. این داستان يك بار چنان بازی درخشانی عرضه کرد که نویسنده‌اش را در همان زمان به جرم نگارش آن محکوم به اعدام کردند. ولی اعتبار بیشترش در این است که رمزهای زمان و مکان را پشت سر گذاشت و افتخار ایفای هم‌زمان سه نقش انسانی و ناسیونالیستی و اجتماعی را به دست آورد: قصه اولاً با عرضه کردن آزمون‌های گرانبهای عملی، پیوسته راه را برای انقلاب انسان در برابر بیدادگری هموار می‌کند؛ ثانیاً چنان که در گذشته این جایگاه را داشت، اکنون نیز همگام نبرد خلق‌های جهان با نظام‌های مردم ستیز نوین پیش می‌تازد؛ ثالثاً خود گراشگر یکی از مراحل خونین زندگی انسان است.

و لیکن آندره مالرو در داستان حماسی «سرنوشت بشر» مسأله پایداری را به گونه‌ای دیگر مطرح می‌کند. اشتاین بك و مالرو از این جهت با یکدیگر مشترك هستند که هر دو مسافتی عینی را برای رسیدن به ماده خام کار خود پیموده‌اند چه رویدادهای «سرنوشت بشر» در چین می‌گذرد و رویدادهای «ماه پنهانست» در نروژ. این مسافت در عین حال فاصله‌ای میان نویسنده و مواد کار اوست. اثر آندره مالرو با کار اشتاین بك دو وجه اشتراك دیگر نیز دارد. نخست آنکه هر سه بعد انسانی و اجتماعی و ناسیونالیستی را به يك اندازه درخشندگی می‌بخشد و دیگر آنکه در سراسر داستان از پروردن يك قهرمان پرهیز می‌کند. او هرگز نمی‌گذارد که يك تن تنها وارد معرکه شود و میاندار انگشت‌نمای هر گیروداری باشد.

از اینها که بگذریم، اشتاین بك و آندره مالرو با یکدیگر اختلاف بسیار دارند. اشتاین بك در این ماجرا بدنیاال آن چیزی می‌رود که مجرد و کلی و مشترك میان همه افراد انسانی است. به یاری همین فصل مشترك است که انسان از رمزهای زمان در می‌گذرد و دژهای مکان را می‌شکافد. ولی آندره مالرو بعد انسانی قضیه را با دیدی نوین می‌نگرد. از دیدگاه او دیگر آن جنبه کلی پیدا نیست. او در جست‌وجوی انسانیت انسان است و برای دست یافتن

بر آن، خصوصی‌ترین و شخصی‌ترین تجربیات افراد را در پیش روی می‌نهد. از اینجاست که او نمی‌خواهد دوربین سینما را در دست گیرد و اجتماعات را برشوراند، بلکه می‌خواهد در برابر فردی از افراد عادی و معمولی - و نه قهرمانی خارق‌عادت - درنگ ورزد. آندره مالرو این فرد را در يك موقعیت و به عبارت دقیق‌تر در برابر يك آزمایش می‌گذارد و صمیمانه می‌کوشد که خطوط ژرفاهای روان او را بخواند. بدین‌سان می‌بینیم که چن را در برابر آزمون مرگ نگه می‌دارد، کیو را با مشکل آزادی فردی درگیر می‌کند و آزمایش تحمل درد را به سراغ پروفیسور گیسور می‌فرستد.

من حتی پا را از این فراتر می‌گذارم و می‌گویم که مالرو قصه «سرنوشت بشر» را درباره پایداری مردم چین یا برای پایداری ایشان ننوشته بلکه آن را در درون پایداری آفریده است. منظورم این است که او پایداری را به عنوان آزمون شخصی افراد نگریسته است و نه هرگز به صورت ماده خام. به دیگر سخن، پایداری در نگاه او آیینی است که هریک از اشخاص داستان به اقتضای شرایطی که در تکوین و موضع‌گیری‌اش مؤثر افتاده، مستقیم یا غیر مستقیم، از مسافت دور یا نزدیک، از زاویه تمام‌رخ یا نیم‌رخ به مدتی کوتاه یا بلند در برابر آن درنگ ورزیده است. ولی این آیین، این آزمونی که پایداری‌اش می‌خوانند، از جنس ویژه‌ای است، زیرا سطح برونی را نشان نمی‌دهد بلکه ظرف‌ترین مویرگ‌های سرشت انسان را، که در عین حال تعیین کننده مسیر زندگی او هستند، در خود منعکس می‌کند. آن افراد معمولی که در زندگی روزانه‌شان هیچ کار غیرعادی و شگفت‌انگیزی نمی‌کنند، همین که از برابر آیین می‌گذرند، گوهر قهرمانی انسانی‌شان آشکار می‌شود و دلیل کارهای اعجاب‌آور خود را برای ما توضیح می‌دهند و سرچشمه آن را باز می‌نمایند. در اینجا مالرو به ما می‌گوید که: قهرمان بودن امتیاز انحصاری گروه ویژه‌ای نیست. یعنی مردم صرفاً شیفته قهرمانی نیستند بلکه این قهرمانی است که همه‌جا، در هنگامه مرگ و زندگی و در حالات اندوه و شادمانی به دنبال انسان می‌گردد. ولی این پیگرد مصرانه در هر فرد، هر لحظه و هر مورد آزمایش، میوه شیرین قهرمانی نمی‌پروراند، بلکه باید مجموعه‌ای از شرایط عینی فراهم آید تا این پدیده ظهور کند. در عین حال ممکن است نتایج با علت‌ها متضاد باشند به این معنی که برخی افراد برخلاف خواسته

خودشان قهرمان شوند و برخی شرایط شخصیت يك قهرمان را از هم بدرند و کار را به نوعی تراژدی افسانه‌ای بکشانند.

«سرنوشت بشر» داستانی حماسی است که نشان می‌دهد چه گونه تکاپوی حزب کمونیست چین در يك مرحله از مسیرش به فاجعه‌ای وحشتناك انجامید. این مرحله مربوط به سال ۱۹۲۷ است که حزب گرفتار انحراف چپ روی ویران‌کننده‌ای گردید. این انحراف را پافشاری برخی عناصر برای تحقق بخشیدن به آرمان انقلاب سوسیالیستی پدید آورد، حال آنکه شرایط سیاسی و اقتصادی و اجتماعی جز برای انقلاب میهنی فراهم نیامده بود. در این انقلاب حزب کمونیست چین شرکت جست ولی این حزب تنها نبود، بلکه افراد چیانگ کای‌شک* نماینده بورژوازی چین که در آن هنگام با استعمار برونی تضاد منافع پیدا کرده بود، نیز در آن پیکار میهنی شرکت داشتند. همین افراد چون دانستند که حزب کمونیست می‌خواهد ضمن رانیدن استعمار برونی، بورژوازی درونی را نیز براندازد، بی‌درنگ دست به کار شدند و پیشوای ایشان چیانگ کای‌شک کشتار همگانی معروف و افسانه‌ای شانگهای را به راه انداخت و حزب را یکسره نابود کرد. آندره مالرو به جزئیات این کشتار همگانی کاری ندارد. آنچه برای او مهم است اولاً تضاد پیچیده‌ای است که آن را پدید آورد و ثانیاً اثر این تضاد در روحیه کسانی که جان گرامی خود را در راه چین مستقل و در راه سوسیالیسم — هر دو — بر کف نهادند.

برخلاف قصه «ماه پنهانست» که گرایش به نوعی سادگی دارد، آندره مالرو در پیچیده کردن کار می‌کوشد. به گونه‌ای کلی می‌توان گفت: رویدادهای پایداری قهرمانی در این داستان دو کرانه دارد. در يك سو توده‌های سترگ انسانی دیده می‌شوند که در آغل‌هایی به نام کارگاه‌های بافندگی جا داده شده‌اند. «آنان که از زمان کودکی در هر روز شاترده ساعت کار می‌کنند، ملتی غوطه‌ور در بیماری و رنجوری و گرسنگی» که در عین حال، حضورشان در رده‌های پایداری به همان اندازه جوشش عشق انقلاب در خون مردم، روزافزون است. در سوی دیگر، برزن‌های پولدار شهر جای دارند. برزن‌هایی که بر دست سرمایه‌داران فرانسوی و ژاپنی تبدیل به «خطرهای جدی و راهبندها و دیوارهای بلند زندانی بی‌بام و روزن برگرد مردم شده‌اند». مالرو نمی‌خواهد از آغاز این دو دسته را رو در روی یکدیگر بگنارد. حتی

کشمکش بنیادی داستان را میان این دو بر نمی‌افروزد. او می‌خواهد مسأله ناسیونالیسم را در حال برخورد با مسأله اجتماعی بنگرد و چاره‌ای برای آن بیندیشد. چنان که چاره این هر دو مسأله را در مدار گوهر انسانی ژرف افراد و اجتماعات - که ساختمان دراماتیک «سرنوشت بشر» را ساخته‌اند - جست‌وجو کند. حتی نام داستان با دوراندیشی و تأمل بسیار برگزیده شده تا بتواند مفهوم این اثر هنرمندانه را در دو کلمه جامع باز نماید. بدین ترتیب، وضع یا سرنوشت انسانی شخصیت‌های پایداری است که انگیزه‌ها و حدود فاجعه ۱۹۲۷* را به تفصیل بیان می‌کند. به عنوان مثال، چن و کیو و کاتوف هر کدام گرفتار مشکلی هستند که با فاجعه سراسری مردم هماهنگ است. مالرو به هنگام گذر از برابر این اشخاص، در مقابل هیچ کدام چندان درنگ نمی‌کند که انسان گمان برد اینک «قهرمان» داستان را باز شناخته است. مثلاً کیو پیکارمند فداکاری است که کمیته مرکزی حزب از نقشه‌ها و کارهای او به خوبی آگاه است منتها در پرونده عضویت؛ حال آنکه او خود، زندگی‌اش را با آن کارها و برای آن گذرانده است. شهر شانگهای مانند خون در رگ‌های او روان است چنان که گویی «نقاط ضعف شهر زخم‌هایی بر پیکر اوست». از طرف دیگر با چن آشنا می‌شویم. چن ایمان مذهبی خود را که سال‌ها مایه جدایی او از چین و از دنیا شده بود، از دست داده ولی اکنون دریافته است که همه چیز می‌تواند آنچنان پیش آید که آن مرحله از زندگی‌اش مدخلی به سوی قهرمانی باشد. اینک فعالیت سیاسی به زندگی او معنی می‌بخشد و «احساس قهرمانی‌اش نه مجوزی برای ادامه زندگی بل نظامی است که سر سپردن بدان را بر خود فرض می‌شمارد.» دیگری کاتوف است که در جریان انقلاب ۱۹۰۵* روسیه شرکت کرده و توانسته است به شکلی معجز آسا از کام مرگ بگریزد. ولی اکنون هیچ دلیلی نمی‌بیند که از تجدید فعالیت‌های انقلابی در کشوری مانند چین باز ایستد. نویسنده بر ضد این اشخاص لشکری جرار تجهیز نمی‌کند که بتوان از آغاز در برابر آن جبهه‌ای محکم بست و تکلیف خود را با آن روشن کرد. مالرو ترجیح می‌دهد که نمونه‌ای از سرمایه‌داری کلاسیک را بر سر راه این اشخاص و در معرض دید خواننده بگذارد. این نمونه مسیو «فرال» است که پیشه‌اش دلالی برای بانک‌ها و انحصارهای فرانسوی است. برای این مرد کشور چین هیچ ارزشی ندارد مگر

از آن جهت که زمان حال آن باید راه آینده او را به سوی مسند وزارت در پاریس هموار کند.

زندگی چن در قصه آندره مالرو با کشتن یکی از دلایان در يك مهمانخانه آغاز می‌شود. در جیب این مرد حواله‌ای است برای تحویل گرفتن جنگ‌افزار از يك کشتی که در بندر شانگهای لنگر انداخته است. او جنگ‌افزارها را برای نبرد مشترك حزب کمونیست و کومین‌تانگ* با اشغالگران بیرونی می‌خواهد. چن برای نخستین بار در زندگی موفق می‌شود يك تن را بکشد. در سراسر داستان احساس مرگ بر هستی او سنگینی می‌کند و هر بار که به یاد این پیروزی مرگبار می‌افتد، برخورد می‌لرزد. از آن پس پیوند چن با مرگ به مرز پیوند دو موجود زنده می‌رسد. بارها می‌کوشد که خود را در آغوش مرگ افکند ولی موفق نمی‌شود. «در پای تخت چین آنجا که سرنوشت کشور تعیین می‌شد، جریان‌های خون مانند جویبار از هر سو روان بود». ولی کسی خون او را بر زمین نریخت. سرانجام فرصتی زرین مانند يك معجزه بر سر راهش پدیدار شد. حزب کمونیست با کومین‌تانگ اختلاف پیدا کرد و چن شخصاً تصمیم قطعی گرفت که چیانگ کای‌شک را - بر خلاف آموزش‌های حزب که با کشتن افراد مخالف است - به قتل رساند. برای يك لحظه احساس کرد که در يك نقطه حساس، که انسان تنها يك بار در سراسر عمرش بدان می‌رسد، مصالح عمومی بر منافع شخصی وی منطبق گشته است. تصمیم گرفت خود را در زیر اتومبیل چیانگ کای‌شک بیندازد و بمیرد. ولی استثنائاً همین بار، دیکتاتور در درون اتومبیل نبود. این هم بازی بی‌رحمانه‌ای است که آندره مالرو برای ترسیم شخصیت چن بدان دست می‌زند. آن بار که چن نیازی به آدم‌کشی نداشت، در انجام آن کامیاب شد ولی از انجام تنها قتلی که می‌توانست به زندگی او ارزشی ببخشد، درماند.

بدین‌سان بر سراسر داستان سایه‌ای سترون خیمه گسترده که با پایان فاجعه‌آمیز انقلاب چین در آن روزگار هماهنگ است. زندگی کیو در بازداشتگاه به خودکشی انجامید و کاتوف بر دست دشمن تیرباران شد. «شکی نبود که آنها همگی در راه نابودی گام برمی‌داشتند، ولی مهم این است که مرگشان هرگز بیهوده نبود». جان سخن همین است. قصه مالرو با در هم شکستن و فرو ریختن یکی از خیزاب‌های انقلاب و مرگ پاره‌ای اشخاص

پایان نمی‌پذیرد. فرجام خوش این شاهکار رساننده این پیام است که چین بر فراز همه توفان‌ها همچنان آزاد و سربلند خواهد زیست. حتی مالرو در آن روزگار آینده چین را — که اکنون به فعلیت پیوسته است — پیش‌بینی می‌کند. نویسنده انجمنی از سرمایه‌داران فرانسوی را نشان می‌دهد که به رهبری مسیو فرال وزیر در پاریس اجتماع کرده‌اند. حاضران پیش‌بینی می‌کنند که پیروزی سوسیالیسم و بر باد رفتن بساط چیانگ کای شک (و در پیامد، خوان یغمای ایشان) نزدیک است. این معنی را برای بار دوم از زبان هم‌لریش می‌آورد: «در گذشته وقتی از کارخانه بیرون می‌رفتم احساس زنده بودن می‌کردم ولی اکنون هنگامی که به درون کارخانه می‌آیم احساس می‌کنم که زنده هستم. و این نخستین باری است که می‌فهمم در زندگی برای چه کار می‌کنم. اکنون دیگر در انتظار فرا رسیدن مرگ نیستم». ولی او در گذشته جز مرگ امیدی نداشت. «انقلاب اکنون دچار بیماری نابود کننده‌ای شده ولی از میان نرفته است.» این بیماری همان آفت چپ‌روی کودکان سوسیالیستی بود که ما اکنون در اصطلاح سیاست آن را کژروی می‌خوانیم و مالرو آن را تجسم عینی و صادقانه سرنوشت بشر چین در آن زمان می‌داند. کار چپ‌روی در آن زمان به جایی کشیده بود که یکی از یاران چن در توجیه اقدام او می‌گفت: «کشتن دیکتاتور وظیفه شخصی هر فرد است و باید حساب این کار را از فعالیت‌های سیاسی همگانی جدا نگه داشت.» بدین‌سان، در درون یک حزب چپی، آقای چن از چپ‌روترین افراد آن بود. منظور این است که بلایی دشوارتر از انحراف ایده‌ئولوژیکی — که عنوان این قصه و نمودگار قهرمانی آن است — بر بالای سر حزب می‌چرخید، تا بدان پایه که برخی آن را بازی سرنوشت و برخی دیگر جبر تاریخ می‌خواندند. و لیکن آندره مالرو آن را «سرنوشت» بشر می‌داند که از هنگام زادن در جسم و جانش ریشه می‌دواند و در همه مرحله‌های زندگی تا دم مرگ در کنارش می‌ماند. با این حساب، قهرمانی در قصه سرنوشت بشر نه قهرمانی فردی بود و نه توده‌ای، — زیرا که انقلاب شکست خورده بود — بلکه قهرمانی تمدن چین و به دیگر سخن، قهرمانی روح چینی بود. شاید بتوان گفت که مظهر این قهرمانی نه کسانی بودند که در راه انقلاب جان باختند و نه کسانی که ایستادگی کردند، بل یکی از آن کسانی که در اوج آسمان‌های تجرید و تصوف به جاودانگی

پیوستند. و این گیسور پدر کیو بود. او به این کسانی که اکنون راه خود را برگزیده‌اند. گوشزد می‌کرد که: «مارکیسم يك آیین نیست، بلکه اراده‌ای انسانی است. شما نباید به این دلیل مارکیست باشید که راه حق همین است، بل برای اینکه بدون خیانت ورزیدن به خود، پیروز شوید».

همچنین راز قهرمانی را در قصه پایداری چین می‌توان از سخنان آن زنی خواند که شوهرش را تا سر حد مرگ دوست می‌داشت. این زن، همسر کیو بود که به پدر شوهرش - گیسور - می‌گفت: «اکنون نیز که ما نبرد سیاسی را باخته‌ایم و بیمارستان‌هایمان بسته شده است، اجتماع‌های نهانی در استان‌های گوناگون در حال پایه‌گذاری است. مردان ما هرگز فراموش نخواهند کرد که نه برای گذشته خود بلکه برای آینده دیگران، بار سنگین نبرد را بر دوش گرفته‌اند». من با خود می‌گفتم: «مردم از خواب سه هزار ساله بیدار شده‌اند و دیگر باره به خواب نخواهند رفت. با خود می‌گفتم: آن کسانی که شناخت انقلابی خود را به سیصد میلیون انسان تیره‌بخت منتقل کردند، سایه‌های زودگذر نبودند. برای آنها فرق نمی‌کرد که شکست بخورند، یا گرفتار شکنجه ددمنشانه شوند، یا در راه آرمان خود جان بیازند». آری، به گفته مالرو ارزش هر کسی فقط برابر با میزان تغییری است که می‌تواند در اوضاع پدید آورد.

قصه «سرنوشت بشر» با دو منظره کامل به پایان می‌رسد. منظره نخست از انجمن سرمایه‌داران فرانسوی است و منظره دوم از گفت‌وگوی گیسور پدر کیو با همسرش مای. این دو منظره گویای واپسین سخنان مالرو هستند: تضاد حقیقی چین در آن روزگار، تضادی بود میان قشرهای گوناگون مردم از يك سو، و استعمار برونی از سوی دیگر. و کمونیست‌ها گرچه با دادن شعارهای تند راه اشتباه پیمودند ولی خط بزرگ را چنانکه کای‌شک مرتکب شد که خون آنان را بر زمین ریخت و بی‌آنکه بتواند حزب را براندازد، کشور را به بیگانگان فروخت. مالرو در اینجا گوشه‌ای از دلار امریکایی را که از جیب ژنرال‌سیم بیرون زده است، به ما نشان می‌دهد و اشاره‌ای آگاهانه به فردای آن روز می‌کند. باری، نمودگار قهرمانی در سرنوشت بشر منحصر به «شکل» پایداری و گرایش‌های دست‌چپی یا میهنی آن نیست. بلکه پا را از

این مرحله فراتر می‌گذارد و به مسأله‌ای جامع می‌رسد که همانا تلاقی مهرآمیز سرنوشت فرد یا سرنوشت جمع است. هرچند که این تلاقی - در يك مرحله دراز مدت و در خلال قوس‌های صعودی و نزولی انقلاب - به پایانی تراژدی آفرین انجامید که خود بازتابی از فاجعه بنیادی بود. در اینجا معنی فیزیکی بازتاب را باید از خاطر دور کرد چرا که آنچه رخ داد، پیامد کنش و واکنش پیچیده آزمون‌های شخصی در زندگی چن یا کیو یا کاتوف و آزمون‌های انقلابی در زندگی چین بود. شاید ژرف‌نگری مالرو، شناخت عمیقش از چین و شرکت عملی وی در انقلاب این کشور بود که داستان «سرنوشت بشر» را تا حد پیش‌بینی صادقانه آینده نیرو بخشید، زیرا چنان که او خواسته بود، چین سوسیالیست پا به عرصه هستی نهاد و چنانکه کای شک برای همیشه به زیر بال امپریالیسم گریخت. افزون بر این، قصه دارای ارزش تاریخی انکارناپذیری است، زیرا خود گرانبهاترین سندی است که از این مرحله خونین تاریخ هم‌روزگار چین برجای مانده است. و نویسنده گرچه بر جنبه ناسیونالیستی فاجعه چشم‌دوخته، با این حال از نگارگری بعدهای اجتماعی آن غفلت نورزیده است. در اینجا ابعاد اجتماعی انعکاس‌درگیری شکوهمند انسانیت انسان با ماهیت چین، یا جوهر فرد با روح و تمدن چینی است.

گفتیم یکی از وجوه شباهت میان «ماه پنهانست» و «سرنوشت بشر» این است که نویسندگان هر دو اثر، مسافتی عینی را برای رسیدن به مقصود در نوشته و مایه کار را از خانواده‌ای جز خانواده اصلی خود برگرفته‌اند. آن یکی گوشه‌ای از نبرد مردم نروژ را با نازی‌ها باز نموده و این یکی نبرد قهرمانی خلق چین را با امپریالیسم شرح کرده و ضمن آن، از فاجعه انشعابی که صفوف پایداری را از هم دریده بود، تصویری روشن پرداخته است. این گونه داستان‌سرایی با آن شیوه‌ای که فرد را پایه کار خود می‌سازد - به ویژه اگر این فرد از میان جامعه خود نویسنده برگزیده شده باشد - فرق بسیار دارد. به عبارت دیگر، قصه‌ای که (مانند «ماه پنهانست» و «سرنوشت بشر») مسأله پایداری را از خلال جنبش سراسری توده‌ها باز نماید، با آن قصه‌ای که بر این مسأله از دیدگاه فردی از افراد خیره شود، فرق می‌کند.

برای روشن کردن این اختلاف از يك سو، و پی بردن به راز قهرمانی در این گونه داستان‌ها از سوی دیگر، دو قصه از دو فرهنگ گوناگون برگزیدم. قصه نخست از نویسنده همروزگار شوروی میخائیل شولوخوف* آفریدگار «دون آرام» و «زمین نوآباد» است. این قصه «سرنوشت يك انسان» است که جزو داستان‌های کوتاه به شمار می‌آید. شولوخوف در پیشگفتار آن می‌گوید: «من به سرنوشت افراد عادی در جنگ اخیر اهمیت به سزا می‌دهم. سرباز ما در این جنگ ثابت کرد که يك قهرمان است. جهانیان همگی دلاوری سرباز روس و خصلت‌های سلحشوری وی را می‌دانند ولی این جنگ پرتوی دیگر بر سرپای وی افکند که چهره او را هرچه روشن‌تر باز نمود». این قصه که پاره‌ای از فرازهای آن ابیات چکامه‌ای را می‌ماند، عبارت از همین پرتو دیگر است که انسان روسی (و نه تنها سرباز روس) را در وضعیتی کاملاً متفاوت با گذشته انعکاس بخشید.

آندره ساکالوف رانندگی ساده بود که دل به دختری مهربان سپرد و با وی پیوند زناشویی بست و از وی دارای يك پسر و دو دختر شد. هنگامی که آتش جنگ فاشیستی زبانه کشید، او را به خدمت زیر پرچم فرا خواندند و ساکالوف تا ماه مه ۱۹۴۲ در جبهه جنگید و در این ماه در لحظه‌ای که گمان آن را نمی‌برد، بر دست دشمن اسیر شد. گلوله‌های آتشباری که ساکالوف در آن خدمت می‌کرد، به پایان رسیده بود و فرمانده گردان از او خواست که هرچه زودتر کامیون حامل مهمات را به آتشبار برساند. ساکالوف مأموریت را شجاعانه پذیرفت ولی به جای رسیدن به مقصود، در چنگ دشمن افتاد. او را با هزاران اسیر دیگر به اردوگاه‌های کارهای توانفرسا در آلمان رانندند. در اردوگاه بر مقدار زمینی که هر نفر باید برای چال کردن رفیقش بکند، پرخاش کرد. شب که خبر به افسر آلمانی رسید، او را به دفتر دژبانی خواست: «آندره ساکالوف اسیر شماره ۳۳۱، پایان شکنجهات فرا رسیده است». یقین داشت که مرگ در انتظار اوست. بار دیگر همان حالات آغاز اسارت بر او تازش آوردند. در آنجا نیز که ترکش گلوله توپ او را بر زمین افکنده بود، با رسیدن سربازان آلمانی مرگ را بر بالای سر خود دید. به یاد همسر نازنینش افتاد که او را به هنگام بدرو از خود رانده بود. و همسرش دوباره خود را

در آغوش وی افکنده و شیون کنان گفته بود: دیگر ما همدیگر را در این دنیا نخواهیم دید. به یاد کودکان خردسالش افتاد که معصومانه در گوشه‌ای بر خود می‌لرزیدند و نمی‌دانستند که در پیرامون‌شان چه می‌گذرد. و به یاد همسایه‌های خود افتاد. و لیکن افسر آلمانی رشته‌خاطرات او را برید و شرافت نظامی او را به بازی گرفت و از وی خواست که به شادمانی پیروزی نازی‌ها با وی باده بنوشد. نگاه ساکالوف با يك کلمه که مترادف با واژه مرگ بود، بر رخ افسر آلمانی تپانچه زد: هرگز. ساکالوف نخواست که شرافت خود را از دست دهد و زنده بماند. نخواست در برابر دشمن سر کرنش فرود آورد. شرافت او در سربلندی میهنش بود و این هر دو با خون او یکی شده بودند. افسر آلمانی او را به باد ریشخند گرفت و به عنوان پاداش مقداری پیه خوک و يك قرص نان به او داد. ساکالوف آنها را گرفت و میان رفقای خود بخش کرد. يك روز او را احضار کردند و دستور دادند که به شغل رانندگی میان برلن و پوتسدام بپردازد. او را در اختیار يك سرگرد مهندسی آلمان گذاشتند. «ما به شهر بولوتسک وارد شدیم. با دمیدن پگاه، آوای شلیک توپخانه خودمان را شنیدم. پس از دو سال این نخستین باری بود که به این موسیقی دلنواز گوش می‌دادم. اگر بدانی برادر چگونه دلم به تپش افتاد. آن روزهایی که هنوز مجرد بودم و برای راز و نیاز با ایرینا به میعادگاه می‌رفتم، دلم این گونه نمی‌زد.» فرصت مناسبی برای گریز گیش آمده بود. ولی آیا تنها بگریزد؟ پس از تلاش فراوان و طرح نقشه‌ای دقیق، خود را با ارمغان گرانبهائی به جبهه روسیه رسانید: جناب سرگرد آلمانی که با او کار می‌کرد، بی‌هوش، دست و پا بسته و عاری از سلاح. سرهنگ روسی به آندره نوید داد که او را به دریافت نشان مفتخر سازد. ولی ماجرا به پایان نیامد. بزرگترین مدال برای او این بود که پس از سال‌ها غیبت به ترد زن و فرزندانش باز گردد زیرا هنوز خاطرات لحظه بدرود از برابر چشمانش محو نشده بود. اما جنگ اگرچه او را به دریافت نشان قهرمانی مفتخر کرد، لیکن از دادن این مدال دیگر دریغ ورزید. «آلمانی‌ها در ماه ژوئن ۱۹۴۲ کارخانه هواپیماسازی را بمباران کرده بودند و يك بمب بزرگ هم درست روی کلبه کوچک من افتاده بود. ایرینا و دختر بچه‌ها همان هنگام در خانه بوده‌اند». پسرش آنا تولی در هنگام یورش هوایی در شهر بوده، شب به خانه

آمده و نگاهی به آن گودال افکنده و همان هنگام به شهر بازگشته بود. «پیش از رفتن، به همسایه گفته بود که می‌خواهد داوطلبانه به جبهه برود». بدین ترتیب - آندره ساکالوف می‌گوید - : «من خانه و خانواده‌ای داشتم. سال‌ها رنج بردم تا توانستم آنها را گرد هم آورم. اما همه در يك ثانيه نابود شدند و من تنها ماندم». در بازداشتگاه ساکالوف هر شب مدتی دراز با ایرینا و بچه‌هایش به گفت‌وگو می‌پرداخت. به آنها می‌گفت که به زودی به نزدشان باز خواهد گشت زیرا او مردی پر طاقت است و می‌تواند به آسانی سختی‌ها را تحمل کند. «پس معلوم می‌شود من در تمام این مدت دو سال با مرده‌ها صحبت می‌کرده‌ام».

شولوخوف در اینجا نیز قصه یا قصیده خود را به پایان نمی‌برد. بلکه در برابر دیدگان ما دو منظره دیگر می‌گشاید: نخست منظره محلی که خانواده ساکالوف در آن می‌زیسته است. اکنون در آنجا گودالی ژرف و مالا مال از آب زنگرده بر جای مانده، علف‌های هرزه بر گردش روییده و سکوتی مانند سکوت گورستان بر آن سایه افکنده است. «دیدم که يك ساعت هم نمی‌توانم در آنجا بمانم. همان روز سوار قطار شدم و به لشکر بازگشتم». این، در حقیقت نمایشی دیگر از رفتار پسر است که همان گودال را دیده و یکر است به سوی جبهه جنگ شتافته بود. منظره دوم دارای عناصر بشری نیست، بلکه چشم‌اندازی است از فضای بیکران طبیعت که پاره‌های ابر مانند بادبان‌های سفید کشتی، در آن شناور است: «و با این حال، در آن لحظات خاموشی اندویدار، این جهان پهناور که خود را برای گلباران کردن مقدم بهاران و فرا رسیدن پیک پیروزی جاودانه زندگی بر مرگ آماده می‌کرد، در نگاه من جلوه‌ای دیگر داشت. جلوه‌ای که تا آن لحظه با آن آشنا نبودم». این دو منظره سرنوشت يك انسان را از نگاه شولوخوف و از نظر تضاد زندگی و گیرودار همیشگی آن، توضیح می‌دهند. به همین دلیل است که انسان می‌پندارد قصه در اینجا به پایان می‌رسد. مخصوصاً که آندره نامدای از پسرش سروان آنا تولی دریافت می‌دارد و از حضور او در جبهه نبرد آگاه می‌شود. ولی میان پدر و پسر - برخلاف انتظار ما - دیداری صورت نمی‌پذیرد و داستان نیز به پایان نمی‌رسد. افسر جوان پگاه فردایی که برای پدرش نامه نوشته، در کنار آتشبار خود کشته می‌شود. «واپسین امید و مایه دلخوشی من

بود که در سرزمین آلمان به خاک سپرده شد.

این فریاد نومیدانه يك پدر اندکی پیش از پایان ماجراست. و لیکن نه فرصت سپری گشته و نه امیدها بر باد رفته است. امید و آرزو، اینك همان كودك خردسالی است که ساكالوف نزدیک یکی از کافه‌ها با او دیدار کرد. يك بار، دوبار، و سه بار. و سرانجام جرأتی یافت و پسر بچه را از پیاده‌رو صدا زد و با خود به خانه برد و به دوستان جدیدی که به تازگی از میان همه مردم دل در ایشان بسته بود - همسایه و زنش که بچه‌ای نداشتند - معرفی کرد. «او بچه پر جنب و جوشی بود. يك لحظه آرام نمی‌گرفت. اما گاهی اوقات ناگهان سر جای خود می‌ایستاد، در اندیشه فرو می‌رفت، از زیر مژگان بلند و برگشته‌اش مرا می‌پایید و از ته دل آه می‌کشید. مگر این گنجشك خرد را چه شده که چنین آه‌های جانسوز بر می‌کشد؟ آیا این چیزها با سن و سال او مناسبتی دارد؟ از او می‌پرسم: وای جان پدرت کجاست؟ آهسته در گوشم می‌گوید: در جنگ کشته شده است. و مادر؟ مامانم وقتی با قطار مسافرت می‌کردیم با بمب کشته شد». اگر آناتولی زنده بود و پدرش از دست می‌رفت، این حکایت را عیناً او برای مردم تعریف می‌کرد. ولی شولوخوف می‌خواسته داستان خود را به گونه‌ای دیگر بسراید. می‌خواسته رمزی دیگر بر قصه پایداری روسی بیفزاید. رمزی گویای این نکته که سرنوشت يك انسان را مقدمات شناخته شده پیشین تعیین نمی‌کند. به این دلیل بود که آندره در خط مقدم جبهه زنده ماند و افراد خانواده او در داخل خانه او کشته شدند. و آناتولی در لحظه‌ای که نیروهای روسیه طبل پیروزی بر دروازه‌های برلن می‌نواختند، در خون غلتید. آنگاه آندره ساكالوف با كودك خردسال آشنا شد. هنوز ابری سیاه در برابر چشمان مردانه‌اش می‌چرخید و او را به یاد مفاك زُرفی می‌انداخت که ایرینا و دو دختر نازنینش برای همیشه در آن فرو رفته بودند. ساكالوف راز قهرمانی را در پایداری انسان روسی باز یافت. این راز همان «پیوستگی» است که زاده مرگ و زندگی هر دوست و از برخورد مثبت و منفی در يك مدار به نام «هستی» پدید می‌آید. این راز در حقیقت بازتابی از واپسین سخنان شولوخوف است: «دو موجود یتیم. دو ذره كوچك شن، که گردباد سهمگین جنگ با فشار هر چه بیشتر آن دو را به گوشه‌ای دور و ناشناخته رانده است. تا مگر باز فردا چه بر سرشان آید».

بدین سان، «سرنوشت يك انسان» به زندگی یا مرگ، به گذشته یا آینده پایان نمی‌پذیرد. بلکه گام در راه «پیوستگی» می‌گذارد. هنرمند البته گرفتار این وسوسه بوده است که قصه خود را به پایان‌های فریبنده‌ای برساند. می‌توانست ساکالوف را پیروزمند و سربلند از میدان جنگ برگرداند و ما را به کف‌زدن برای «پاینداری قهرمانی» او برانگیزاند. می‌توانست هنگام کشته شدن همسر و دو دخترش دم فرو بندد و ما را در چشمه‌سار فاجعه «تعمید» دهد. می‌توانست پسرش را به جبهه جنگ بفرستد و به ما اشاره کند که برای پدیدار شدن «نسل نو» کف بزنیم. همین پسر را می‌توانست در پایان قصه و در نخستین لحظه‌های پیروزی افتخار شهادت بخشد تا ما دل از فرد برگیریم و چشم امید به «جمع» بدوزیم. ولی شولوخوف نخواست به بود که قصه را با پیروز شدن یکی از دو سوی کشمکش (مرگ و زندگی) به پایان رساند. خواست او این بوده و هست که پیرمرد سالخورده و کودک خردسال در جست و جوی فردا، «گام در راه بی‌فرجام بگذارند». او می‌خواهد که آنها دست در دست هم نهند و خود را در گرداب پیوندهای پویای عوامل گوناگون هستی افکنند. می‌خواهد سخن از پیوستگی به میان آورد که نشانه آشکار پایداری روسی و نمودگار قهرمانی آن است.

دومین داستان که در تنگنای قصه‌های کوتاه، از نگاه گرینش فرد به‌عنوان اساس کار - و بدون قهرمان‌پروری شخصی - با کار شولوخوف شباهت می‌برد، اثری است به نام «خاموشی دریا»^۱ که به عقیده برخی از ارزیابان باید آن را يك «قصه کوتاه طولانی» خواند نه يك «نوول کوتاه». این قصه را نقاشی فرانسوی به‌نام مستعار «ورکور»^۲ در ماه اکتبر ۱۹۴۱ نوشت و سالی پس از آن در روزنامه‌های پنهانی «نیمه‌شب» در پاریس به چاپ رساند. «خاموشی دریا» نیز «به زبان فرانسه» گزارشگر «سرنوشت» همان انسانی است که تصویرش را پیشتر در دست شولوخوف دیده بودیم. گفتم این قصه با زبان «فرانسه» از پایداری سخن می‌گوید و نه با زبان ورکور،

1) *La silence de la mer*

2) Jean Bruller dit Vercor

زیرا به گمان من، گرازشگران پایداری فرانسه بر ضد نازی‌ها - سخنسرای و نویسنده - همگی در این خصلت شریک هستند. این خصلت به تعبیر دیگر دفاع از «روح فرانسوی» است که با روشنی تمام در اشعار آراگون* مشاهده می‌شود. شاید همین خوی و خصلت موجب شده است که آندره مالرو داستان حماسی خود را در دفاع از «روحید» چینی بنگارد. منظور این است که خط اول دفاع در جبهه پایداری فرانسوی‌ها آن چیزی است که نام «روح» یا «وجدان» یا «اندیشه» به خود گرفته است. برخی از ارزیابان خواسته‌اند این پدیده را به نام «جوهر تمدن و انسانیت و تاریخ» بخوانند. دفاع از این جوهر، آهنگ بنیادی آثار پایداری فرانسوی‌هاست. چه آنها که مانند ورکور از مقاومت خود سخن گفته‌اند و چه آنان که مانند مالرو از پایداری دیگران الهام گرفته‌اند.

ورکور، بر خلاف شولوخوف، یکی از شخصیت‌های جنبش پایداری میهنی را بر نمی‌گزیند، بلکه به سراغ یکی از افراد سپاه دشمن می‌رود. این مرد افسری آلمانی است که به عنوان میهمان بر یک خانواده فرانسوی وارد می‌شود. آلمان‌ها که در پاره‌ای مناطق اشغالی سخت نیازمند جاهایی آبرومند برای افسران خود بودند، به چنین شیوه‌هایی دست می‌زدند. نویسنده فرانسوی شخصیت خود را نه تنها از رده‌های دشمن برگزیده بلکه چهره‌ای آرام و دوست‌داشتنی نیز به او داده است. افسر آلمانی، جوانی است با ادب، خوش خوی، تحصیل کرده و دوستدار موسیقی که گاه آهنگ‌هایی هم می‌سازد. نمی‌خواهد مایه رنجش «میزبانان» خود باشد و مسأله «اشغال» را در خاطرشان برانگیزد، بلکه صمیمانه می‌کوشد که در جامه میهمانی رهگذر بر ایشان وارد شود. خانواده میزبان از یک مرد کهنسال و دختر برادر او تشکیل می‌شود. این دختر تمام وقت خود را به بافندگی می‌گذراند. ورنرفون ابرناک - افسر آلمانی - هر شب گوشه‌ای از زندگی خود را برای آن دو تعریف می‌کرد ولی آنها واکنشی که حاکی از توجه به سخنان او باشد، از خود نشان نمی‌دادند. او فرانسه را از کوچکی دوست می‌داشت. عقیده داشت که جنگ میان دو کشور به زودی پایان خواهد یافت. آلمان به فرانسه آزادی خواهد بخشید و فرانسه لطف و مهربانی آلمان را به آن باز خواهد گرداند. دو ملت بار دیگر با هم دوست خواهند شد و همکاری و اعتماد

مقابل میان‌شان بر پا خواهد گشت. ولی دختر جوان و مرد کهنسال کوچک‌ترین توجهی به گفته‌های او نمی‌کردند. به‌ناچار می‌گفت: «شب‌خوشی را برای شما آرزو می‌کنم» و از سالن بیرون می‌دفت و آنها را در کنار بخاری به حال خود می‌گذاشت. «خاموشی به درازا کشید و رفته رفته مانند مه غلیظ صبحگاهی همه جا را فرا گرفت. سکوتی غلیظ و پایدار. بی‌اعتنایی دختر برادر من و بی‌تفاوتی خودم البته این خاموشی را هر چه سنگین‌تر می‌کرد و از آن گلوله‌ای جان‌شکار می‌ساخت». دلایل بسیار گویای این بود که این خاموشی تبدیل به جبهه‌ای نیرومند شده و افسر آلمانی را وادار به محترم شمردن آن کرده است. افسر جوان در عین حال نمی‌خواست خاموشی دریای خشمگین و مهیب را تحمل کند و در کام آن هلاک شود. این روحیه فرانسوی را از خلال ده‌ها تابلو نقاشی و کتاب و ترانه شناخته بود. این همان روحیه‌ای بود که پایداری شکوهمند خود را به صورت سکوتی کشنده نشان داد و افسر آلمانی را وادار کرد که آشکارا بدان اعتراف ورزد: «فرانسه هرگز خود را در آغوش ما نخواهد افکند مگر آن زمانی که احساس کند کبریای خاص خود را از دست داده است». ولی کوه خاموشی آب نشد. افسر آلمانی از میزبانان خود اجازه خواست که برای دو هفته به پاریس برود. میزبانان در خلال این مدت کوتاه «ناگهان» دریافتند که نسبت به مرد ناشناس محبتی ژرف دارند ولی از اعتراف به آن پرهیز می‌کنند. افسر جوان از مرخصی برگشت ولی غریب‌تر از آنچه که در گذشته بود. اندوهگین و دل شکسته. پیش از این سفر، دختر جوان و مرد پیر که او را می‌دیدند، چشم به زمین می‌دوختند ولی حالا «او چشم‌های خود را به زمین می‌دوزد». در پاریس با همکاران و از آن میان با برادرش که شعر می‌گفت، دیدار کرده بود. نازی‌ها برادرش را تبدیل به جانوری مؤمن و صمیمی نسبت به نازیسم کرده بودند. به نظر ورنر این بزرگترین فاجعه بود. دوستانش در پاریس به او گفته بودند «تو خیال می‌کنی ما اجازه خواهیم داد که فرانسه بار دیگر در مرزهای ما قد برافرازد؟» هرگز. «ما که اهل موسیقی نیستیم»، «سیاست‌رؤیای شاعرانه نیست. فکر می‌کنی ما برای چه خواسته‌ای اقدام به جنگ کرده‌ایم؟ به خاطر مارشال پیر^۱ اینها؟»

(۱) مارشال هانری فیلیپتن*

باز خندیدند. «ما نه دیوانه هستیم نه احمق. هم اکنون فرصتی پیش آمده که فرانسه را نابود کنیم و نابود خواهیم کرد. نه تنها نیروی ارتشی‌اش را بلکه روحش را به ویژه روحش را. بزرگترین خطر در روحش نهفته است. وظیفه کنونی ما همین است. اشتباه نکن جانم. ما با لبخند و مهربانی این کار را خواهیم کرد که فرانسه مانند سگی پشت سر ما جست و خیز کند». نکته اینجاست. این روح شکست ناپذیر فرانسه است که در دل افسر دشمن می‌تابد، ژرفای هستی‌اش را می‌لرزاند و او را بر سر سخن می‌آورد. «آلمان‌ها شعله این آتش را برای همیشه نابود خواهند کرد». علت این است که پنداشته بودند فرانسوی‌ها «در برابر بشقاب عدس روح خود را خواهند بخشید». اما نه. این همان روح بزرگ بود که او را در گرداب خاموشی دریا افکند و همان روح بود که چون دلش از راستی لبریز شد، از خود بیخودش کرد. روح فرانسه بود که او را در آغوش فشرد و به او فهماند که در رکاب نازی‌ها «در ژرفای ظلمات گنبدیده جنگلی غم‌افزا غوطه‌ور بوده است». در قصه مالرو دیدیم که «چن» در سراسر زندگی خود یک‌بار به نقطه تقاطع دلخواه رسید و پس از آن سر در دامن مرگ نهاد. ورنر نیز اکنون به همین نقطه رسیده است اما چه وحشتناک. از اینجا او می‌خواهد به «دوزخ» برود. به همان جایی که در دامن دشت‌های بیکرانه‌اش پیکرهای کشتگان خوراک گندم‌های آینده خواهد بود. جان کلام اینجاست. افسر آلمانی که تازه توانسته است کوه خاموشی را از میان خود و خانواده میزبانش بردارد، در همین حال به فلسفه هستی خود در این سرزمین پی برده است. آری، او برای «رهایی بخشیدن» به فرانسه به اینجا نیامده است بلکه برای ویران کردن آن. هنگامی که پرده غفلت هنوز بر روی دیدگانش بود، جز «خاموشی» هم‌سخنی‌نداشت و اکنون که آن پرده فرو افتاده است، خود را بر لب پرتگاه می‌بیند و از میان برخاستن خاموشی را احساس نمی‌کند. اکنون دیگر دلاوری راستین را در این می‌داند که خود را در ژرفای دوزخ افکند. که باز به جبهه جنگ برگردد و در همان جا زندگی را بدرود گوید. دیگران او را گول زده‌اند و او نیز گروهی را فریفته و این فریبکاری دوگانه را چاره‌ای جز خودکشی نیست. بار دیگر می‌گویم که این، نکته‌ای پر معنی است. این همان نمودگار قهرمانی در پایداری پیرمرد و دختر جوان است.

این «روح فرانسه» است که از رهگذر خاموشی دریا وارد يك وجدان بی‌آلایش می‌شود. وجدانی که بسیار رنج خواهد برد و هنگامی که بمیرد، قصه سرنوشت او در ژرفاهای هستی نسل‌ها به فریاد بلندی بدل خواهد شد که خیزاب‌های خروشان دریا از فرو پوشاندنش درخواهند ماند.

قصدهای «ماه پنهانست»، «سرنوشت بشر»، «سرنوشت يك انسان» و «خاموشی دریا» را يك رشته استوار به یکدیگر پیوند می‌دهد. این رشته را می‌توانیم «قهرمانی انسان عادی» بخوانیم. فرق نمی‌کند که این قهرمانی، نمودگار پایداری «توده‌ای» داشته باشد یا «ناسیونالیستی» یا مطلقاً «انسانی». نیز فرقی ندارد که این قهرمانی، به شیوه ورکور و مالرو، در دفاع از روح فرانسه یا چین متجلی شود یا به شیوه اشتاین‌بك و شولوخوف در «زندگی روزانه و معمولی افراد بشر». وانگهی پایداری قهرمانی در راه آرمان‌های میهنی، منحصر به ترکیبات بشری نمی‌شود بلکه پارمای از نویسندگان پا از این حد فراتر می‌گذارند و برای مثال يك «خیابان» یا «شهر» یا «ساختمان» را از عناصر مکانی، یا يك «دوران تاریخی» را از عناصر زمانی، پایه کار خود می‌سازند. شاید قصه حماسی «پلی بر رودخانه درینا» نوشته ایوآندریچ* - داستان‌سرای یوگسلاو - را بتوان از آثار انگشت شماری دانست که بافتی مرکب از عناصر زمانی و مکانی هر دو دارد. حقیقت این است که من دوست دارم این قصه را يك «داستان حماسی» بخوانم. و این نامگذاری از راه مجاز لفظی نیست بلکه برپایه تشخیص عینی من از این اثر هنرمندانه استوار است. احتمالاً «پلی بر رودخانه درینا» روشنی بیشتری برای کسب این عنوان دارد. می‌گوییم «روشنی بیشتر» و نه «استحقاق بیشتر». این «روشنی بیشتر» چندین دلیل دارد: نخست آنکه این داستان از نگاه توان دراماتیکی، به شکلی درخشان از یگانگی زمان و مکان برخوردار است. دیگر آنکه نبرد «بسیار ساده» میان خوبی و بدی را با صراحت نشان می‌دهد. سوم آنکه می‌گوید به رغم وجود همه اهریمنی‌ها و تاریکی‌ها، پیروزی نهایی از آن خوبی است. و سرانجام آنکه عنصر افسانه‌ای پرتپشی در ژرفایش نهفته است و ریشه حماسی آن را آشکار می‌کند. برگزیدن پایداری به عنوان موضوع داستان و

«قهرمانی» به عنوان نمودگار آن، بهترین وسیله برای تجسم بخشیدن به آثار زیبای حماسی است.

گفتم که «زمان» و «مکان» در عرصه هنر داستان‌نویسی وسایلی مناسب برای آفریدن قهرمانی‌های بزرگ هستند. امکانات بی‌حساب زمان و مکان را در نگارگری نمودگارهای دلخواه هنرمند، از «دون آرام» شولوخوف و «زمان‌های از دست رفته» مارسل پروست*، با اختلاف ژرفی که میان این دو داستان هست، می‌توان باز خواند. البته نویسندگان از نظر برداشت فنی و فکری نسبت به معنی زمان و مکان، با یکدیگر فرق دارند. ایواندیریچ در قصه «پلی بر رودخانه درینا» از این معنی دوگانه، نمودگاری برای نبرد «انسان» با طبیعت و اجتماع می‌سازد. ماده کار او یک نوع «قهرمانی ناسیونالیستی» است که توده‌های گسترده انسانی با نیروی خیال خود نسل‌اندز نسل آن را به یکدیگر سپرده‌اند. مردم در طول چهار سده تمام، پیوسته سخن از حکایت‌ها و افسانه‌ها و قصه‌ها و معجزاتی گفته‌اند که پلی بر رودخانه درینا آنها را در خون و زندگی و نبرد پایان‌ناپذیر انسان‌ها پرورش داده است. آن همه گفتنی‌ها با خود «پل» رهسپار ابدیت گشته و پس از آن با گذشت زمان یادگارهایی از ده‌ها رویداد خونین و پایداری قهرمانی برجای مانده است که گرچه قدرت خیال مردم آن را هر چه پیچیده‌تر کرده، باز هم پشتیبان‌های محکم از واقعیت به همراه دارد.

اینک آیا می‌توان «پل» را قهرمان قصه ایواندیریچ دانست؟ تا اندازه‌ای چنین است. تا آن اندازه که این پل نمایشگر پایداری دلیرانه «افراد انسانی» است. سرنوشت پل هرگز در آن مکان از زندگی «بشر» جدا نبوده و در بستر زمان هرگز آن را رها نکرده است. در حقیقت این پل «سرگذشت بشر» در راستای دو بعد زمانی و مکانی است. بعد مکانی، سرزمینی است که پل بر فراز آن ساخته شده و بعد زمانی، روزگارهایی که از آغاز ساختمان تا روز ویرانی از کنارش گذشته‌اند.

به نظر من، ایواندیریچ توانسته است همه رازهای قصه را در همان شرح ساخته شدن پل بگنجانند. به عبارت دیگر، همان شرح ابتدایی، محور اصلی داستان است. مطالب بعدی برای تأکید همان معنی نخست و روشن کردن

رویدادهای صفحات نخستین کتاب است. ولی این مطالب تهی از هر گونه تکرار و ملال است، بدان سان که بسیار نکته‌های بدیع در تأیید آن معنی اصلی می‌آورد بی‌آنکه اندکی از ارزش یا اهمیت آن کاسته شود.

قصه در عهد امپراتوری عثمانی آغاز می‌شود. پل رودخانه درینا در سده شانزدهم، صربستان و بوسنی را به یکدیگر پیوند می‌دهد، آنگاه در کنار کشور گشایی‌های امپراتوری اتریش - هنگری پا به پای تاریخ پیش می‌آید، جنگ صربستان را با امپراتوری اتریش پشت سر می‌گذارد، پدیدار شدن نسل‌های نوین انقلابی را با شادمانی می‌پذیرد و برای آگاهی از پیامدهای کشته شدن آرشیدوک فرانسی فریدیناند* به سال ۱۹۱۴ نیز لحظاتی درنگ می‌کند. توفان‌های سخت، شورش‌ها، بیماری‌های همه‌گیر، جنبش‌های اجتماعی، جنگ‌های بالکان و دیگر رویدادهای سراسر قصه را می‌توان امتداد خط پر پیچ و خمی دانست که از يك نقطه یعنی همان سرگذشت پیدایش پل آغاز می‌شود. سرگذشت پیدایش پل در ژرفاهای وجدان مردم نهفته است و با هر پیشامدی چهره دیگرگون می‌کند و بر عرصه می‌آید. چنین می‌نماید که نخستین شکل‌بندی داستان، تفسیری برای يك افسانه محلی است. نسل‌های گذشته این افسانه را چنین باز گفته‌اند که بر کرانه سمت راست پل قبری است که هر شب ستونی از نور مانند روشنایی هزاران شمع از آن بر اوج آسمان می‌تابد، با پرتوی خیره‌کننده اطراف را روشن می‌کند و به زودی فرو می‌خوابد. این قبر آرامگاه شهید یا قدیسی است که در طول تاریخ به نام «رادیسلاو» معروف بوده است. افسانه‌های محلی می‌گویند که این مرد «روبین‌تن» بوده و شب و روز در برابر ساختن پل پایداری کرده است. وزیر و پاسداران پل تا مدت‌ها از دستگیری او درمانده‌اند چرا که اگر دستگیرش هم می‌کردند، نمی‌توانستند به وی آسیبی برسانند. سرانجام يك شب توانسته‌اند دوست او را با رشوه بفریبند و وادارش کنند که دست و پای رادیسلاو را در حال خواب با رسن‌های ابریشمین ببندد و او را سر ببرد. ابریشم تنها ماده‌ای بوده که رادیسلاو در برابر آن درمی‌مانده است. در اینجا داستان تا اندازه‌ای به سرگذشت شمشون* شباهت می‌برد. افزون بر آن، راویان می‌گویند که در پایه مرکزی در زیر «کاپیا» که در میان پل ساخته شده، هیولایی سیاه زندگی می‌کند که هر کس از بخت بد چشمش بر او افتد

جا به جا می‌میرد. ایواندیریج می‌کوشد این افسانهٔ مردمی را چنان پیروراند که اندیشهٔ انسان امروزی را آزار ندهد. در ادبیات عربی نجیب محفوظ هم در قصهٔ «بچه‌های محلهٔ ما» همین شیوه را به کار می‌برد. ایواندیریج برای ما شرح می‌دهد که يك روز بامداد در سال ۱۵۱۶، آن زمان که ترکان کودکان مسیحی را به عنوان «خراج خون» از آغوش مادران به زور جدا می‌کردند، کودک ده‌ساله‌ای با کاروان اسیران خردسال به استانبول آورده شد که بعدها دست بازیگر روزگار از وی سرداری بزرگ و وزیری باتدبیر به نام «محمد پاشا» ساخت. همین وزیر بود که به آهنگ پیوند دادن بوسنی و صربستان و آسوده کردن مردم از رنج گذر با قایق‌سیاه و اسقاط «یاماک» دستور داد پلی بر روی رودخانهٔ درینا بسازند. وزیر مردی ددمنش به نام «عابد آغا» را مأمور ساختن پل کرد و عده‌ای کارگر با مهندسی به نام «توسون افندی» را در اختیارش گذاشت و اختیارات گسترده‌ای به او داد. شهر ویشه‌گرا در محل تقاطع رودخانه‌های درینا و ساوا با ورود عابد آغا تبدیل به يك دوزخ شد. جنب و جوش دیوانه‌وار، کارهای حیرت‌آور، بیگاری، گرد و خاک، آشفتگی و هیاهو. «سال‌ها یکی پس از دیگری می‌گذرد، هرروز بر دامنهٔ کار افزوده می‌شود ولی اثری از پیشرفت ساختمان پیدا نیست. نه کسی پایان کار را می‌داند و نه هیچ کس از این کار سر در می‌آورد. این کارها را به همه چیز می‌توان شبیه دانست جز به ساختن پل». کار پل‌سازی در سال‌های نخست برای مردم منطقه مصیبتی بزرگ بود به‌ویژه که چیرگی قهرآمیز ترکان و خود کامگی عابد آغا نیز آن را کشنده‌تر می‌کرد. بدین سبب فریاد ناخرسندی از دل‌های مردم برخاست و زبان‌ها به شیون باز شدند. نخست به صورت زمزمه‌های درونی و سپس به شکل ترانه‌های محلی که از خانه‌ای به خانهٔ دیگر در گردش بود. از میان این خانه‌ها کشاورزی برخاست که مأموران عابد آغا او را به بیگاری گرفته بودند. این مرد «رادیسلاو» نام داشت. رادیسلاو وارد رده‌های کشاورزان شد و به تبلیغ آنان پرداخت. يك بار و دو بار و ده‌ها بار. در محل کار، در بازار، در خانه‌ها، در خواب و بیداری. «برادرها، دیگر بس است. بس است! ما باید از خود دفاع کنیم. شما می‌بینید که این پل دارد همهٔ ما را نابود می‌کند. همهٔ ما را می‌بلعد. حتی کودکان ما هم اگر زنده بمانند، در این پل به بیگاری

گرفته خواهند شد. در اینجا به جز نابودی سرنوشتی نخواهیم داشت. مسیحیان و پابرهنگان نیازی به این پل ندارند. این کار تنها به درد ترکان می‌خورد. ما نه اهل اردو کشی هستیم و نه می‌توانیم دست به بازرگانی‌های بزرگ بزنیم. همان قایق کوچک یاماها برای ما بس است. به همین جهت چند نفر از ما قراز گذاشته‌اند که در دل شب، در تاریک‌ترین ساعت‌ها بروند و تا آنجا که می‌توانند، هر چه که ساخته شده، ویران کنند؛ سپس این شایعه را پراکنده سازند که پریان پل را نابود کرده‌اند زیرا با ساخته شدن پلی بر رودخانه درینا مخالفند».

کار تخریب به گونه‌ای منظم ادامه یافت. هر چه در روز ساخته می‌شد، در دل شب ویران می‌گردید. عابد آغا سرنگهبان را بیم داد که اگر در عرض سه روز خرابکاران را دستگیر نکند، سر از تنش جدا خواهد کرد. در شب سوم نگهبانان توانستند رهبر ویرانگران را دستگیر کنند. این مرد رادیسلو بود. عابد آغا تصمیم گرفت او را با مرگ تدریجی کیفر کند. دستور داد که او را بر خازوق^۱ نشانند و بر بالای چوب بستی بر فراز پل استوار دارند تا همه مردم از دیدن او «عبرت» بگیرند و اندیشه گستاخی را برای همیشه از سر بیرون کنند. ایو آندریچ در اینجا مناظری از اعدام مسیح به عاریت می‌گیرد. رادیسلو را نشان می‌دهد که مانند مسیح در میان موکب اعدام، خازوق بر دوش گرفته و به قتلگاه می‌رود. آنگاه نشان می‌دهد که چه گونه میله چوبی را از پایین تنه‌اش وارد و از بالای شانه، نزدیک گوش راستش خارج کردند تا به اندام‌های حیاتی بدنش آسیبی نرسد و هر چه بیشتر زنده بماند و زجر بکشد. همان گونه که برای مسیح «لشکریان تاجی از خار بافته بر سرش گذاردند» و آنگاه کف دست‌ها و پاهایش را با میخ آهنین به صلیب کوفتند. درخیم، رادیسلو را بر فراز دار تنها گذاشت و پی کار خود رفت. مسیح نیز تا غروب آفتاب بر فراز کوه «جلجتا» باقی ماند. رشتن نازکی از خون بر تیر چوبی جریان داشت، اما مرد هنوز زنده و به هوش بود.

(۱) خازوق: تیری چوبی نزدیک سه متر بود که نوک آن را تیز و آهن‌کوبی و چرب می‌کردند. این تیر را از نشیمن‌گاه محکوم وارد و از بالای شانه راستش خارج می‌کردند و آنگاه او را بردار می‌بستند. بدین ترتیب، محکوم بینوا که قلبش آسیب نمی‌دید، مدتی بر فراز چوب‌بست عذاب می‌کشید و سپس جان می‌سپرد. - م.

پهلوهایش بالا و پایین می‌رفت. سیاهرگ‌های گردنش می‌تپید. چشمانش آهسته اما دردناک می‌چرخید. از میان دندان‌های کلید شده‌اش ناله‌های کشیده‌ای بیرون می‌آمد که در میان آن می‌شد به دشواری چند کلمه را تمیز داد: «ترك‌ها.. ترك‌ها بر فراز پل.. مانند سگ بمیرید.. مانند سگ سقط شوید». این واپسین سخنان او بود چرا که پس از آن چشم از زندگی فرو پوشید. دوستان وی پیکرش را از نگهبان خریدند و نهان درجایی به‌خاک سپردند تا مبادا عابدآغا که دستور داده بود تنش را پیش سگان بیندازند، از رازشان باخبر شود. گفتم که ایواندربچ در اینجا مناظری از اعدام مسیح را به عاریت گرفته است. مقصودم ترکیبات مادی صرف آن مناظر نیست، مقصودم آن خیال افسانه‌ای دراز دامنی است که نسل‌های بشری بیشترین مهارت خود را در بافت آن به کار برده‌اند. نویسنده با صداقت کوشیده است که آن را تفسیر کند ولی (از جنبه هنری محض) زیر تأثیر نیروی خیال توده‌ای باقی مانده است. می‌گوید کسانی که او را بر فراز دار آویزان دیده بودند می‌پنداشتند که «در آن بالا سخت فناپذیر است و مانند پیکره‌ای جاودانه آنجا خواهد ماند». برخی آهسته می‌گفتند: «حالا همه فهمیده‌اند که او چه امتیاز سترگی کسب کرده است». این عبارت با فرازهای انجیل درباره اعدام مسیح شباهت بسیار می‌برد. «آن شب، که چادر سیاهش ناگهان بر سر شهر افتاد، آشفتگی و هیجانی غریب و نامفهوم در رده‌های کارگران آغاز شد. حتی آنهایی که نمی‌خواستند درباره تخریب و پایداری سخنی بشنوند اکنون برای بزرگ‌ترین فداکاری‌ها آماده شده بودند». شهید شدن رادیسلاو موجب گردید که «فراخوانی^۱ نوین برای پایداری» آغاز شود. فراخوانی که او خود مظهر و قهرمان مرده و همیشه زنده آن بود. این «خیال توده‌ای» سرتاسر قصه ساختمان پل را می‌پوشاند و تنها در پایان‌های داستان است که از شدت آن کاسته می‌شود و امواج خیال با واقعیت‌های تاریخی درهم می‌آمیزد. به هر حال، عنصر خیال مردم سنگ بنیادی در ساختمان پلی بر رودخانه دریناست. به همین سبب، گرداگرد این ساختمان را انبوهی از افسانه‌های محلی فرا گرفته که جز «پل» هیچ وسیله پیوندی با هم ندارند. این افسانه‌ها از نگاه مفهوم اصلی، امتداد همان افسانه نخستین هستند. و

قصه ایواندریچ نیز پیش از آنکه سرگذشتی معمولی و مشور باشد، شاهکاری حماسه آفرین است.

شاید همان چیرگی قدرت خیال توده‌ای بر اندیشه نویسنده بوده که او را وادار به تسلیم در برابر نمودگار قهرمانی نهفته در کشمکش ملت با آن پل کرده است. ولی این قهرمانی از نوع شخصی آن است که به شکل سنتی‌اش در حماسه‌های ملی موجود است: این همان قهرمان مافوق بشری است که در گفتار و کردار و زندگی و مرگش از نیرویی جادویی برخوردار است. مرگ او پایان زندگی‌اش نیست بلکه «فراخوانی» یا «پایداری‌اش» پا به پای تاریخ و نسل‌های بشری پیش می‌رود و خود را در مسیر حرکت جاودانی آن از یک پیروزی به پیروزی دیگر و از یک فداکاری به فداکاری دیگر می‌رساند. مظهر قهرمانی را با این معنی جز در میراث توده‌ای ملت‌های گوناگون نتوان یافت. نویسنده یوگسلاوی از این معنی سخت متأثر است: سرنگهبان که رادیسلاو را دستگیر کرده بود، دیوانه و زنجیری شد. عابدآغا به اتهام اختلاس از کار برکنار گردید. و محمد پاشای وزیر خود «در یک روز جمعه هنگامی که با ملترمان به مسجد می‌شد، درویشی ژنده پوش و نیم‌دیوانه خود را به او رساند و دست چپش را فراز آورد و تقاضای صدقه کرد. وزیر برگشت و به یکی از ملازمان دستور داد که به او چیزی بدهند. اما درویش خنجری تیز از آستین راستش بیرون کشید و آن را بی‌رحمانه در دنده‌های وزیر فرو برد. همراهان، درویش را سربردند. ولی وزیر و قاتلش در یک لحظه واپسین نفس را برآوردند». رادیسلاو در گور خفته بود و از همان جا گردن قاتلان خود را یکایک می‌شکست. چنین قدرتی را جز قهرمانان توده‌ای نتوانند داشت.

بدین ترتیب هر چه «پلی بر رودخانه درینا» اثر ایواندریچ و «بچه‌های محله ما» نوشته نجیب محفوظ را بیشتر می‌خوانیم، به وجوه شباهت بیشتری میان دو شاهکار بر می‌خوریم. هر دو داستان برداشتی بدیع از تاریخ دارند، هر دو زیر تسلط خیال معجز‌آسای توده‌ای هستند و هر دو کشمکش جاودانی میان انسان و جهان را تأکید می‌کنند. در اینجا این خطر در کمین نویسنده هست که جاذبه تجرید او را در کام کشد و از نشان دادن پیوندهای منطقی میان حرکات بلند تاریخ بازش دارد. اگر چنین آفتی در کار نویسنده

افتد، هر مرحله تاریخی، تکراری از مرحله پیشین می‌شود و ملالی بر ملال حاصل از آن می‌افزاید. ایواندریچ استادانه خود را از این تنگنای خطرناک هنری بیرون می‌کشانند. بدین گونه که پلش را «بر روی رودخانه درینا» می‌سازد و نه در جای دیگر. محور زمانی قصه را از آغاز سده شانزدهم تا آغازهای سده بیستم برمی‌گیرند و نه از يك زمان مجرد دیگر. آن بعدمکانی و این محور زمانی در «پای بر رودخانه درینا» چنان همکاری ثمربخش و خلاق میان خود پدید آورده‌اند که از آن نمودگاری جاودانه به‌بار آمده است. نمودگاری شامل هر سه بعد انسانی و اجتماعی و ناسیونالیستی. و این نمودگار — در آخرین سطر داستان — آیینهای است از پایداری قهرمانی انسان در برابر زمان و مکان.

فصل دوم

درخشدگی پایداری‌های قهرمانی در میراث فرهنگ توده‌ای

نیروی خیال توده مردم را نباید افرار ساده‌ای از افرارهای بزرگنمایی پنداشت. هر زمان که شخصیت جمعی مردم چهره متکامل خود را در افسانه بنماید، نیروی خیال توده‌ای، از دیدگاهی بنیادی چنان که در کانون دیدش جای گیرد، به نگارگری آن می‌پردازد. قهرمان افسانه‌ای نیز که چکیده‌ای پاک از روح جماعت است و ابعادی بیکران و ناپیدا از آن را تصویر می‌کند، انگار از هر گونه ویژگی شخصی تهی است زیرا خود از بنیاد، کشمکش میان نیروهای خارق عادت از يك سو و نیروهای نابرابر با آن از دیگر سوی را به نمایش می‌گذارد. آن زمان نیز که این شخصیت بر صحنه حماسه یا تراژدی گام نهد، خیال توده‌ای دیگر بار مجموعه‌ای از آن را مجسم می‌سازد. در مورد نخست، گرچه قهرمان حماسی با روح جماعت هم‌آواز و گاه سخنگوی آن است، به داشتن بسیاری از نشانه‌های فردیت متمایز می‌گردد و در مورد دوم، قهرمان تراژدی چنان در نهانخانه سرنوشت خود تنهای تنها می‌ماند که راه رسیدن بدو بر روی جماعت بسته می‌شود ولی با این حال، همو را هم نمی‌توان از «ته نشست‌ها» و «بازمانده‌های» روان جمعی سترده دانست. بدین سان، کارکرد خیال توده‌ای محدود به

پرواز موهوم در دیار آرزوها نیست بلکه جلوه گر ساختن یکی از چهره‌های روح خلق در جامه قهرمانی‌های رنگارنگی که نمودگارهای آن، بر حسب تحول محور فنی از قالب افسانه به تراژدی* و حماسه*، دیگرگون می‌شود.

هنگام بررسی نمودگار قهرمانی در داستان‌های مردمی، باید به یاد داشت که در افسانه‌های بسیار کهن عربی بر چنین چیزی نمی‌توان دست یافت زیرا موضوعی چون پایداری، سرشار از انبوه دلایل و معانی، از دسترس آن به دور بوده است. از این نمودگار، در تراژدی هم اثری دیده نمی‌شود زیرا، به دلایلی که اکنون مجال گفت و گو از آن نیست، تراژدی و در نتیجه مظاهر قهرمانی آن، در میراث فرهنگی عربی پیشینه‌ای ندارد.

بنابر این، موضوع بحث ما در حقیقت نزدیک به منطقه حماسه‌های ملی است که برخی دوست دارند آن را زندگی‌نامه‌های قهرمانانی بخوانند که باری به گونه‌ای از آن گونه‌ها که روزگار یا روزگاران ایشان با آن آشنا بوده — و از نظر گوهر، بر معنای قهرمانی در ادب مقاومت نوین انطباق‌پذیر است — «پایداری» کرده‌اند.

پیش از آنکه درباره زندگی‌نامه‌ها با اندکی تفصیل سخن بگوییم، بایستی پاره‌ای اندیشه‌های رایج در این زمینه را نیک بشناسیم و بررسی کنیم. اکنون دیگر سخنسرای دوره گرد که حماسه‌های یونان و روم و عرب را آفرید، در زندگی ما جا ندارد. نجیب محفوظ در داستان «کوچه تنگ سندان» نشان می‌دهد که چه گونه رادیو به قهوه‌خانه‌ها هجوم آورده، انجمن گرم نقالان و سخنسرایان را برهم زده، ایشان را از آنجا رانده و نشان را بریده است. وانگهی قهرمانانی که وجدان پدران و نیاکان ما را شاداب می‌کردند از عرصه خیال بشری رخت برسته‌اند و موضوع‌های خارق‌عادتی که قدرت خیال گذشتگان را بر می‌افروختند، فرصت برابری با معجزات دانش نوین را از دست داده‌اند. حتی برای مدتی، نیروی خیال توده‌ای که خود «شگفتی‌ها» می‌آفرید، سر در گریبان برد و فرو آرمید. لیکن این مدت در برابر پیدایش پاره‌ای عوامل، چندان به درازا نکشید: نخست و مهم‌تر آنکه: احساس گرند زدن تمدن نوین بر اندوخته فرهنگ ملی ما، برخی از دانشمندان را بر آن داشت که خواهان عنصر ماندگاری و پیوستگی در میراث فکری انسان

کردند. دوم آنکه: گسترش روح قومیت، موجب شد که هر ملتی با میراث فکری جداگانه خود پیوند بیشتری پیدا کند. دیگر آنکه: بر اثر پیشرفت دانش‌های اجتماعی، بسیاری از رشته‌های علمی به پژوهش دربارهٔ انسان عادی، ویژگی‌های روانی، سنت‌های موروثی و هنرهای وی روی آوردند. این موج دلبستگی به نیروی خیال توده‌ای، در سدهٔ نوزدهم به کالبد روماتیسم* درآمد و فرا خواندن به زندگی پاک و آرام روستا، زاری بر گذشته و دفاع از «سنت‌های نیک پدران و نیاکان» را آغاز نهاد. و چون روزگار نوین ما روزگاری است که انسان، هستی فردی خود را در گرماگرم زندگی نوینش و در کنار ملتی باز می‌یابد که او نیز به نوبهٔ خود در جست و جوی ویژگی‌های بنیادی جداگانه خویش است، سرگذشت‌های مردمی و حماسه، مناسب‌ترین شکل‌های ادبی موروثی که می‌توانند میان گذشته و آینده پلی برپای دارند. حماسه در سرشت بنیادی خود حامل چنان خاصه‌هایی است که می‌تواند خیال توده‌ای کهن را با نیازهای انسان هم‌روزگار پیوند دهد. انسان امروزی خواستار عرصه‌ای «معین و شناخته» برای عرضهٔ قهرمانی فردی، به دور از محدودیت قهرمانی افسانه‌ای و «شگفتی‌های» خیال توده‌ای، و نزدیک به خصلت‌های آن ملتی است که قهرمان حماسی و سرگذشت‌های راز آلوده و هراس‌انگیزش هردو بدان وابسته‌اند. حتی پافشاری دانشمندان فولکلور* (فرهنگ مردم) برای گریزش نمونه‌های «زنده» از میان آثار گفتاری مردم، و چشم‌پوشی از آثار مرده به سود باستان‌شناسان و زبان‌شناسان و تمدن‌شناسان... استوار بودن آن «رشتهٔ ناپیدا» میان این نمونه‌ها و قهرمانی‌های امروزی را تأکید می‌کند. از همین رو، عنوان ادب توده‌ای، نامگذاری دقیقی برای آن چیزی است که روایت گفتاری رسالت نگهبانی‌اش را بر عهده می‌گیرد و منطق کاربرد، ماندگارش می‌سازد. به دیگر سخن، ادب توده‌ای را می‌توانیم نوعی از تاریخ زندگی عاطفی خویش در درازای روزگاران یا به گفتهٔ دانشمندان بلژیکی روزه پینو «اتاق مخصوص تاریخ» بشماریم که عامهٔ مردم چکیدهٔ عواطف، آمیختهٔ رؤیاها و حقایق وجودشان را در آن نگهداری می‌کنند. مقصود این است که میان تاریخ، به معنای علمی آن، و تاریخی که از این

حماسه‌ها و سرگذشت‌ها مایه می‌گیرد، فرقی بنیادی در کار است. این تاریخ، متکی بر دقت سندها و سنجش علمی و کاوش پیگیر نیست بلکه سراسر وابسته به خیال گردآورنده گمنام - در مواردی انسک، نسام آور - و راوی دوره گردآن است که بیشتر بهمان گزارشگران رسانه‌های تودم‌ای، از اینجا بدانجا می‌رود و دانسته‌های خود را از زبان فرزندان مردم، که سرشتشان نسل اندر نسل و جای به جای دستخوش دگرگونی است، فراچنگ می‌آورد.

این حماسه‌ها و سرگذشت‌ها از سوی محدثان و عالمان کهن، به يك اندازه، آماج بی‌مهری و بدسگالی گشته است. گذشتگان گاه آن را، به گمان اینکه مدعی نگارش تاریخ درست است، دروغ خوانده‌اند و بیشتر به انگیزه بیزاری از عرضه کردن ارزش‌هایی ناسازگار با هوس‌های ایشان، همپایه کفر دانسته‌اند. جلال‌الدین سیوطی* در کتاب «اتقان» ضمن برشمردن دانش‌های فراگرفته از قرآن، چنین می‌گوید: «گروهی چشم به افسانه‌های قرون گذشته و امت‌های از یاد رفته دوختند، اخبار ایشان را باز گفتند و آثار و سرگذشت‌هاشان را گرد آوردند، تا آنجا که پیدایش کیهان و نخستین پدیده‌ها را برشمردند و نام آن را تاریخ و قصه نهادند»^۱. در جایی دیگر از همان کتاب می‌گوید: «امام احمد بن حنبل* گفته است: سه چیز است که هیچ پایه‌ای ندارد: تفسیر، ملاحم، مغازی»^۲. این‌کثیر* در کتاب «تفسیر قرآن» می‌گوید: «آنچه عامیان درباره بطلال و سرگذشت دلهمه و امیر عبدالوهاب و قاضی عقبه می‌گویند، جز دروغ، ژاژخایی، یاوه‌سرایی خنک و خبط فاحش چیزی نیست». می‌توان گفت که این جایگاه‌گیری سرسختانه در برابر حماسه‌ها و سرگذشت‌های مردمی، در حقیقت بیانگر جایگاه طبقاتی و بازتاب دشمنایگی ایشان با «توده» مردم می‌بوده است. همین جایگاه‌گیری واپسگرایانه را نسل‌های بی‌شماری از «استادان» ادب رسمی پیشه خود ساخته در هر زمانی به نوجوانان چنین فرا نمودند که تنها ادبیات و زبان‌شناسی رایج در درون

(۱) الاتقان، ج ۲، ص ۱۲۷.

(۲) همان کتاب، ج ۲، ص ۱۷۸.

چهار دیواری موزه‌های ایشان شایستگی نام «ادب» دارد و جز آن، هر چه باشد، پلید و برساختهٔ اهرمن و پیروان «توده‌ای» اوست. در این میان می‌توان از جبهه‌گیری دیگری سخن گفت که در حقیقت بازتاب واکنشی تند و ناچار آمیخته به درشت‌گویی و بزرگ‌انگاری است. در اینجا گاه گفته می‌شود که ما، در حوزهٔ داستان، هیچ اندوخته‌ای نداریم و داستان‌سرایی باختری تنها میراث ما در این زمینه است. گاه نیز گفته می‌شود که انبوه حماسه‌ها و سرگذشتهای ملی ما، تقریباً تنها مایهٔ الهام همهٔ داستان‌سرایان هم‌روزگار ماست و اینکه این میراث فرهنگی در پایگاهی بلند از تکامل است و روی‌هم‌رفته، از داستان‌های باختری چیزی کم ندارد. از این اندیشهٔ اخیر گروهی از جوانان کارآزموده، با پشتکار و کوششی در خور هر گونه شگفتی و آفرین، دفاع می‌کنند که پیشاپیش همه‌شان فاروق خورشید است. وی پژوهش‌ها و آزمون‌های تطبیقی بسیار ارزنده‌ای در این زمینه دارد که گرچه با وی اختلاف دارم، ارج کار بزرگی را که انجام داده است، نیک می‌شناسم. خورشید، افسانه‌های کهن را در کالبدی نوین و زیبا ریخته به گونه‌ای که در عین بهره‌وری ژرف و استادانه از دستاوردهای تکنیک هم‌روزگار، بوی خوش گذشتهٔ مردمی و بنیادی‌اش نیز، جان خواننده را نوازش می‌دهد.

راستی را، من دوستر دارم این سرگذشت‌ها را گزارش عربی حماسهٔ توده‌ای بخوانم ولی بر این نکته واقفم که میان حماسهٔ روم و یونان با حماسهٔ عربی، تفاوت‌های چشم‌ناپوشیدنی در کار است. در همین حال، بر آنم که تفاوت، به سرحد اختلاف نوعی نمی‌رسد بلکه بیشتر، از دگرگونی محیط و زمان پیدایش سرچشمه می‌گیرد که بر اثر آن، گونه‌ای ادب به برکت سرزمینی که در آن روییده است، رنگ و بوی ویژه‌ای می‌افشاند ولی نسب مشروع خود را با همان خاندان ادبی که در سرزمینی دیگر پرورده شده است، از دست نمی‌دهد. گرچه بیشتر اعتراف کرده‌ام که حماسه یا سرگذشت توده‌ای، در پاره‌ای موارد از تاریخ الهام می‌گیرد، لیکن نامگذاری ناشی از این پیوند را که می‌خواهد سرگذشت را «روایتی تاریخی» بخواند، به آسانی نمی‌پذیرم. به همین ترتیب، نامگذاری پیشنهادی دکتر محمود ذهنی و فاروق خورشید به عنوان «روایت مادر» یا «روایت سرگذشت» را هم نمی‌پسندم زیرا این

نامگذاری، در محدوده همان واکنش تندی است که از آن پرهیز دارم. اثبات اینکه خویشاوندی میان میراث کهن و داستانرایی همروزگار عرب، قرابتی مشروع است، نیازمند آن نیست که سرگذشت به صورت يك نوع حماسه جداگانه و «مادر» داستان‌نویسی نوین شناخته شود؛ حال آنکه روایت منشور ادب اروپایی، از درون حماسه منظوم سر برآورده است. به هر حال تژاد بردن از يك دودمان مستلزم آن نیست که همانندی تمام آشکار باشد و شاخه‌ها همه با ریشه برابر باشند. از سوی دیگر، این پافشاری بر پدیدآوردن جهان ادبی مستقلی برای سرگذشت، بدان‌سان که آن را از ادب توده‌ای جدا گرداند، در لابلای خود شکی نمایان را درباره وابستگی ادب توده‌ای به‌خاندان ادبی همگانی جای می‌دهد و ارزش جایگاهی را که این گونه ادب درمیان گونه‌های ادبی دیگر اشغال کرده است، گرفتار تردید می‌سازد. سرگذشت، به هر تقدیر و با ساده‌ترین تعریف‌ها، عبارت از همین افسانه‌های بلند است که شعر و نثر هر دورا دربر می‌گیرد و پیرامون قهرمانی‌ها و جوانمردی‌ها می‌چرخد (و به گفته احمد رشدی صالح، به‌همین جهت شامل اشعار حماسی است) یا چنان که دکتر عبدالحمید یونس در پژوهش گرانبهای خود درباره «بنی هلال» می‌گوید، همان حماسه است که جامه‌ای عربی برتن کرده است.

به عقیده برخی از نگارندگان تاریخ ادبیات مردمی، سرگذشت عنتره* کهن‌ترین حماسه توده‌ای عربی است که نمودگار پایداری قهرمانی مردم این منطقه از جهان را در قالبی همساز با تکامل داستانی، به معنای قدیم آن، طرح‌ریزی می‌کند. هسته نخستین این سرگذشت، شخصیتی تاریخی است: او عنتره پسر شداد عیسی (۵۲۵ - ۶۱۵ م) است که شرح زندگی‌اش در کتاب‌های اخبار و ادب آورده شده است. زندگی وی آمیخته به جوانمردی و سخنرایی است که اوج خصلت‌های نیک عربی در آن روزگار است. سرگذشت او گویای رخدادهایی است که ظرف مکانی آن، جزیره عربی، سرزمین‌ها و مسکن‌های پیرامون آن، و ظرف زمانی آن پیش از آمدن پیامبر و پس از درگذشت او را فرامی‌گیرد. سرگذشت عنتره قصه زندگی برده‌ای

است که زنجیر بندگی بشکست و آنگاه قبیله خود و سپس تمامی امت عرب را آزاد ساخت. این سرگذشت، یکی از حماسه‌های شورانگیز آزادی‌خواهی در آن روزگار است و برخلاف پندار آنانی که ادب توده‌ای را تسنجیده بررسی کرده‌اند، افسانه‌ای عشقی یا رزمی نیست. سرگذشت، از آغاز تا انجام تندیس‌ی شکوهمند از گوهری ناسفته در گنجینه فرهنگ بشری تراش می‌دهد که فاروق خورشید و محمود ذهنی بدان پی برده، در کتاب مشترکشان «فن سرگذشت‌نگاری» یادآوری کرده‌اند. اینان می‌گویند: نبرد بر ضد بردگی و جدایی‌تزادی، مضمون سیاسی سرگذشت است و این مضمونی پیشگام است که داستان عنتره در سده یازدهم میلادی بدان پرداخته، وجدان انسان را از نخستین فریاد بر ضد نابرابری پرکرده است. این فریاد می‌گوید: آدمیان اعضای یک پیکرند و ریشه تژاد یا رنگ پوست نمی‌تواند ایشان را بر یکدیگر مزیتی بیخشد. نتیجه‌ای مانند این، سپس‌ها بر اندیشه محمد مفید شوباشی گذشته است. وی در کتاب «داستانسرای کهن عربی» عنصر نبرد طبقاتی را در تلاش پیگیر عنتره نمایان می‌سازد. می‌گوید: سرسختی عنتره برای اینکه فرزندش شروع شدادش بخوانند و شایستگی‌اش را - به دلیل جوانمردی، سخنسرای و نسب درست - برای همسری «عبله» دختر عمویش مالک به رسمیت بشناسند، گواهی راستین بر این حقیقت است. بدین سان، عبلة خود هدف نیست بلکه محوری فنی برای ابراز خواسته‌های گردآورنده سرگذشت است به این بیان که عنتره، اولاً: مردی ستم‌دیده است که می‌خواهد حق خود را در زندگی بازستاند؛ ثانیاً: اصلاح‌طلبی است که می‌کوشد میان مردم برابری برپا سازد؛ ثالثاً: دلاوری است که آرزو دارد شهسوار شهسواران، یا به گفته همگانش ابوالفوارس (سرنامداران) - عنوانی که محمد فرید ابو حدید، در کتابی به همین نام بدو داده - باشد، و سرانجام: شاعری تواناست که می‌خواهد بر قلّه افتخار شاعری آن روزگار (آویخته شدن چکامه‌اش بر دیوار کعبه) برآید - خواستدای که سخنسرایان هم‌روزگارش برای رسیدن به آن سر و جان می‌بازند.

برای یافتن گردآورنده این سرگذشت، بیشتر پژوهشگران ادب توده‌ای گرفتار سرگشتگی شده‌اند. علت این است که پدیدآورنده گمنام این یا آن

سرگذشت، اغلب يك فرد نیست بلکه افرادی همپای روزگاران از هر کنار و گوشهٔ گیتی. حتی راویان و نیوشندگان آن، طی نسل‌ها، به هم چشمی با یکدیگر چیزها بر آن می‌افزایند که افسانه را از آنچه در بنیاد بوده، کم و بیش دور می‌سازد و الگوی نویسندهٔ معین آن را به کناری می‌نهد. باری، مؤلف این سرگذشت را کسان گوناگون دانسته‌اند. در مؤخرهٔ چاپ حجاز او را عبدالملك اصمعی* شناسانده‌اند؛ هامر پورگشتال* در بررسی خود در «مجلهٔ آسیایی» او را ابوالمؤید بن صایغ ملقب به عنتری دانسته؛ پدر لوئیس شیخو در «سخنوران مسیحی» او را شیخ یوسف بن اسماعیل* گفته است. ولی به گمان من آنچه مهم است، ساختار آن است که تقریباً در چاپ بغداد و شام و حجاز یکی است؛ جز اینکه در این چاپ اخیر پیشگفتاری دیده می‌شود که باید آن را گونه‌ای تفسیر داستانی رخدادها انگاشت. اخیراً نیز روایت‌های دیگری از این اثر فراهم آمده است که با گذشته فرق دارد. مثلاً: احمد عباس صالح در مجلهٔ «روزالیوسف» نگارشی بر پایهٔ تکنیک نوین از آن ارائه داده، احمد شوقی* در نمایشنامهٔ منظوم خود انگارهٔ فنی آن را دیگر کرده خواسته است شخصیت عنتره را بر اساس شجاعت عربی توجیه کند و محمود تیمور در قصهٔ «حوای جاودان» کوشیده است سرگذشت را بر پایهٔ عشق سخت میان عبله و عنتره بنگارد.

ولی ما، سرگذشت را بدان سان که افسانه خود گویای آن است، می‌پسندیم. قصه می‌گوید: عنتره بن شداد از کنیزکی که سواران بنی عبس به اسیری گرفته بودند، به دنیا آمد و با زندگی بندهٔ سیاه خو گرفت. اگر از کودکی، نیروی جسمی شگرفی در او نمودار نمی‌شد و روزگار، قدرت سخنوری شکوفنده‌ای بدو ارزانی نمی‌داشت، زندگی‌اش می‌توانست راه معمول خود را مانند هر بردهٔ دیگری در پیش گیرد. اینک او خود را رها می‌خواست. ولی در قبیله‌ای که پایه‌های برتری خود را بر آزادی و سروری نهاده است، بنده را کجا می‌رسد که با مالک آزاد خود لاف برابری زند؟ دیری نپایید که او در کنار سواران قبیله در دنبالهٔ کاروان، دست به چند حملهٔ سبک زد و در همان یورش‌های اندک، مظاهر انبوه دلاوری اندوخته در نهاد خود را پیش روی ایشان برآورد. در همان حال که دل به او بستند، از او گریزان

گشتند زیرا وی تحسین و ترس ایشان هر دو را برانگیخته بود. به هر حال، گردش او با ایشان ادامه یافت. برای قبیله‌اش، به بهای جان، افتخار می‌خرید و برای خود احساس فریب‌خوردگی و سرکوب و پایمال‌شدگی. دلاوری‌اش نورها را روی وی متمرکز کرد، حال آنکه پیش از آن از دیده‌ها پنهان بود و کسان او را بر تژاد و خاندان و رنگ چهره طعن می‌کردند. از آنجا سوگند خورد که این تنگ را با تیغ آبداده از تن بشوید؛ پس مردانگی را دلیلی بر آزادی خود در برابر دشمنان آورد. اگر همگان به آزادی‌اش گردن ننهند و نسبش را مشروع شمارند، هرگز با ایشان روانه آوردگاه نخواهد شد زیرا - بنا به تصویری که فاروق خورشید در «پرتوهایی بر سرگذشت‌های توده‌ای» از موقعیت او پرداخته است - کسی که حقوق انسانی ندارد، مسئولیت هم ندارد. گویا نویسنده سرگذشت می‌خواسته بگوید نخست باید فرد را آزاد ساخت تا بتواند در کوشش برای آزادی جمع شرکت جوید و به هنگام نبرد در صفوف ایشان احساس مزدوری نکند بلکه خود را شهروندی جنگاور و کوشا بشناسد. هر گام که به مقصود نزدیک می‌شد، موجی از مهر نسبت به دختر عمو عبله بر دلش می‌بارید و در پی آن دشواری‌های زناشویی با وی در برابرش دیوار می‌بست. قبیله پیوسته در گوشش افسون می‌خواند تا از زور بازوی وی در نبردهای پایان‌ناپذیر خود بهره بگیرد، ولی حق همسری عبله را از وی دریغ می‌داشت.

عنتره احساس می‌کرد که همچنان در دیده کسان و افراد قبیله خود فروتر از پایگاه شایسته است، به ویژه که در همان هنگام یکی از اشراف قبیله، به نام ربیع بن زیاد*، گام فراییش نهاده از دلدار او خواستگاری کرده بود. پس در خانه ماند، با غمان خود هم‌آغوش گشت و زندگی شبانی را با گوشه‌گیری، از زندگی جنگاوران با احساس‌خواری و زبونی، بهتر انگاشت. این مرحله از سرگذشت عنتره، نمایانگر نظام اجتماعی ناهنجاری است که عرب پیش از پیدایش اسلام گرفتار آن بود. نظامی که بر اثر چیرگی آن، قهر اشرافیت و اجبار خصلت‌های طبقاتی، عقده‌های روانی گسترده بود و رشته‌های زندگی از هم گسسته؛ مردم در گروه‌های تژادی و رنگین دسته‌بندی می‌شدند؛ ویژگی‌های جسمی - همچون شکل و رنگ - و صفات موروثی، مانند وضع اجتماعی مادر، دارای اهمیتی بیش از

موهبت‌های ذاتی بود که در جامعه‌ای برابر، مرد را شایسته دست‌یابی بر خواسته‌هایش می‌گرداند. نویسندگان «فن سرگذشت‌نگاری» با چشمداشت به همین چیزها گفته‌اند: آماجی که عنتره از نبرد در راه آزادی دنبال می‌کرد، به راستی نمودگار هدف‌های جامعه عرب، یعنی وارستن از بند سنت‌های نادرست و نظام‌های محدودکننده رهایی و فرگشت^۱ آن، بود.

نکته دیگر آنکه در اینجا، بنا به اظهار گوینده سرگذشت، خداوند رازی پنهان در نهاد عنتره به ودیعت سپرده است که در پناه آن روانه میدان کارزار می‌شود، کام از دشمن می‌ستاند و بی رنجی به جایگاه خود باز می‌آید. این رویین‌تنی امتیازی است که بیشتر قهرمانان حماسی در خاور و باختر از آن برخوردارند. و همین امتیاز است که سرنوشت قطعی جنگ میان قهرمان توده‌ای و جبهه مخالف او را تعیین می‌کند. این جبهه اگر قبیله‌ای دیگر یا کشوری دیگر باشد، در هر حال نماینده اهریمنی و بدی است، چرا که از آن سوی، قهرمان حماسی همواره از راستی و خوبی پشتیبانی می‌کند و شاید همین واقعیت، انگیزه - و نیز پیامد - آن باشد که خداوند راز نهران خود را بدو ارزانی می‌دارد. خوبی از آنجا در سرگذشت عنتره نمودار می‌شود، که جنگاور قوم، عمرو بن ورد عامری، خبری بزرگ به وی می‌رساند و می‌گوید او با اسب و شمشیرش راه را برای آمدن پیامبر هموار خواهد کرد و به بویه او گرد بدی از چهره زمین خواهد سترد.

عنتره بار دیگر، در امتثال دعوت قبیله و به پاس آنکه تژاد او را به رسمیت شناخته شایسته همسری عبله‌اش دانسته‌اند، شمشیر از نیام برمی‌کشد ولی این بار هدفی متعالی‌تر برای خود برمی‌گیرند: دیگر به شهسواری قبیله خویش که پنجه بیشتر دلیران آن را برتافته، خرسند نمی‌ماند بلکه می‌خواهد با گردن‌کشان دیگر قبیله‌ها هم مصاف دهد تا به برتری سخنش خستو شوند، بر سران عرب سروری کند و نسل‌های پیاپی، در امتداد روزگاران، از او، از شعر و قبیله وی به شایستگی یاد کنند.

در نبردی سرشار از کشاکش‌های خونبار، همه سرکشان، بزرگی‌اش را گردن می‌نهند و چکامه‌اش را بر کعبه می‌آویزند. پیش از آنکه آیین‌های

جشن به پایان آید، سواره‌ای از گرد راه فرا می‌رسد و به انبوه حاضران مژده می‌دهد که پهلوانی از قبیلهٔ بنی عبس راه پیشاپیش کسی والانتر از خود را در تاریخ عرب خواهد گشود. در اینجا برای همگان روشن می‌شود که این به جز رؤیای نبوت و آن پهلوان به جز پورشداد کسی نیست.

پس از آن باز عنتره وارد نبردهای سهمگین می‌گردد. این نبردها میان وی و توطئه‌گرانی درگیر می‌شود که گاه می‌خواهند عبله را برابند، گاه می‌کشند سمند بادپایش را بدزدند، شمشیرش را بشکنند، دوستان و همراهانش را از پای درآورند، و بارهای بسیار نیز برای اسیر کردن خودش دام می‌گسترند.

ولی مفهوم جنگ از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر فرق می‌کند. خواستهٔ جنگجو نه‌دیگر شخصی است، مانند نبردی که با قبیلهٔ خود برای به دست آوردن آزادی خویش می‌کند؛ نه‌عشیره‌ای، مانند ستیز با قبایلی که بر بنی عبس می‌تازند و یا قبیله رو به جنگ ایشان می‌آورد - و او در هر حال، ستم‌دیده یا ستمکار، کسان خود را پاس می‌دارد؛ و نه به صورتی کلی، انسانی، هنگامی که به فریاد زنی بینوا می‌رسد، جنگاوری شکست خورده را درمی‌یابد، یا دوستی ستم‌کشیده را در سایهٔ پشتیبانی خود می‌گیرد. همچنین، جنگ او قالبی تهی از هدف نیست که تنها در پی کسب روزی باشد یا بزرگ‌بینی و آوازهٔ خود را بیاید، چه این اندیشه از آنجا می‌تواند برخاست که دیده می‌شود خود را بیرون از سرزمینش در اختیار هر خواهنده‌ای می‌گذارد و از این پادشاه در برابر آن يك و از آن امپراتوری بر ضد این پشتیبانی می‌کند.

راستش آنکه سرگذشت آکنده از رخدادهای شگفت است. عنتره گاه چنان تصویر می‌شود که گویی مردی هوسباز است؛ بر روی تازه‌عروسی درون کجاوماش در بیابان شمشیر می‌کشد و او را به زور وادار به همسری خود می‌کند؛ گاه نیز چنان بر صحنه می‌آید که گویی برای مزدی که به او می‌پردازند، وارد ارتش خسرو گشته با رومیان به نبرد برخاسته است. ولی در این گیرودارها از آنچه در می‌هش می‌گذرد برکنار نمی‌ماند و این پیشامدهاست که چهرهٔ راستین عنتره را به نام شهسواری که دفاع از ملت عرب را بر عهدهٔ

همت خود گرفته است، نمودار می‌سازد. ما البته انتظار نداریم که وی «پیکارمندی قومی» به معنی امروزی کلمه باشد زیرا روزگار او روزگار قومیت‌ها نبود. نیز از کالبد حماسی سرگذشت انتظار نداریم که گزارشی تاریخی باشد زیرا جنبه خیالی حماسه او را برای پیروزی بر دشمنان مجهز به توانایی‌هایی شگرف می‌سازد ولی اینها توانایی‌هایی اسطوره‌ای نیستند که تنها از او بذری برای پرورش روح جماعت پیرامونش بسازند. او یک فرد منعکس‌کننده روان جمعی، و مستقل با فردیت خویش است و همین فردیت است که از محدوده شخص به تنگنای گرایش‌های قبیله‌ای و از آنجا به قلمرو سراسر سرزمین‌های عربی یعنی جزیره عربی منتقل می‌گردد. اگر این نبود که شام زیر سلطه روم و عراق زیر فرمانروایی ایران بود، عنتره مظهر جاهلی اندیشه فراگیر عربیت می‌شد.

عنتره پس از پشت‌سر گذاشتن نبردهایی هولناک میان شمال و جنوب که او در آن پیروزی شمال را می‌کوشید، از مرز یمن گذشت و به سودان و حبشه رفت. در حبشه به گونه‌ای ناگهانی و باورنکردنی، بر دنباله تژاد خود دست یافت به این ترتیب که فهمید مادرش دختر نجاشی پادشاه حبشه است که بدرش شداد او را به تصادف از میان کنیزکان برای خود گزین کرده است. بدین‌سان، مشروع گشتن تژادش از سوی پدر، آراسته به مشروعیت این تژاد از سوی مادر و پیوستگی آن به یک پادشاه می‌گردد. گویا گردآورنده سرگذشت، از بدگمانی نبوشندگان حماسه بر قهرمانش در بیم شده است که خیال کنند او نیرومندی (در سخنرایی یا شمشیرزنی) را برای رسیدن به اوج افتخار به تنهایی بس می‌داند. پس کوشیده است که قهرمان را به گمان خود، به وضعی سالم، به طبقه اشراف جامعه کهن برگرداند تا همروزگاران و آیندگان، اندیشه خام تقلید از این حالت استثنایی را که قاعده‌ای همگانی نتواند بود، در سر نپرووراند.

آنگاه عنتره در جنگ‌هایی درازآهنگ شرکت می‌جوید، پادشاهی سزار* و خسرو* را استوار می‌سازد و به خانه باز می‌گردد. به هنگام بازگشت، تیری به سوی وی گشاد می‌گردد و او را از پا درمی‌آورد. قاتل کسی است که سه بار از او شکست خورده بار سوم بینایی خود را در نبرد با عنتره از دست داده‌است. فرزندان و برادران و یاران او، رسالت تاریخی وی را که وارد

شدن به دین اسلام و دفاع از آیین نوین است، دنبال می‌کنند. در آمدن عنتره به کیش اسلام، دنباله کار عنتره است که مقدمه چاپ حجاز، او را در ژرفنای تاریخ عرب تا ابراهیم* به پیش می‌برد و از آنجا تا فرزندان او که در سایه فرمانروایی اسلام دیده به جهان گشوده‌اند، امتداد می‌دهد. گویی این حماسه، نمودگار پایداری قهرمانی است که شهسوار توده‌ها طی آن وظایف جهاد را به عنوان مظهر پایداری عربی در سرزمین نوآباد خویش به انجام می‌رساند. باید دانست که پایان فاجعه‌آمیز کار عنتره، پایانی تراژیک نیست. او در نتیجه بذری منفی که در جانش ریشه دوانیده باشد، به چنگ مرگ نیفتاد و نیز با مرگ او همه چیز از هم نپاشید. در نبردی آشکار و بر اثر شکست خوردن از دشمن، بدرود زندگی نگفت، بلکه در دوران سالخوردگی یعنی پس از آنکه وظیفه خود را در زندگی به کمال رسانده بود، با تیری رها شده از نهانگاه، بردست دشمنی فریبکار، از جهان درگذشت. هنگامی بدرود زندگی گفت که از عرصه رزمی پیروزمند برمی‌گشت. وی در این آوردگاه به سود دیگران کوشیده نخست برای افراد امت خود پیروزی اندکی به دست آورده و آنگاه از یمن تا شام و تا عراق، سراسر همسایگان نیرومند جزیره عربی را از کران تا کران بر جای خود نشانده بود. شگفتا که مرگ او شباهت بسیار به پایان دردناک زندگی رستم، قهرمان ملی ایرانیان می‌برد.

سرگذشت «شاهزاده خانم بلند همت» را می‌توان دنباله تاریخی سرگذشت عنتره دانست زیرا رویدادهای آن از روزگار جاهلی آغاز می‌گردد و در درازای دولت اموی و عباسی امتداد می‌یابد. قصه از این دیدگاه، از آنجا آغاز می‌شود که سرگذشت عنتره به پایان می‌رسد. آنگاه گسترده می‌شود و سرانجام در دوران فرمانرانی خلیفه عباسی واثق*، رو به پایان می‌نهد. در سرگذشت، دلایل بسیار هست که اندیشه جای داشتن آن در دنباله افسانه عنتره را کاملاً تأیید می‌کند. مثلاً خصلت‌های قهرمانی‌اش را برابر با خصلت‌های عنتره بر می‌گیرند و نام او را نشانی خود می‌سازد. همچنین اسب قهرمان به اسب عنتره (ابجر) می‌ماند.

بخش نخست سرگذشت که خود مقدمه‌ای بلند است، پیرامون زندگی

صحاح، نیای بلند همت و پهلوان بنی کلاب* می‌چرخد و حتی برده‌ای که در آن ظاهر می‌شود، شباهت به شیبوب برادر عنتره دارد. بدین سان، جز اینکه این افسانه را از نگاه تاریخی دنباله سرگذشت عنتره بشناسیم، چاره‌ای نیست به ویژه که از درگیری میان روم و عرب بر سر تعیین خط‌های مرزی میان دو دولت بزرگ، و در همان هنگام، سروری بر منطقه دریای مدیترانه، حکایت می‌کند. زندگی صحاح که عبدالملك مروان* تاج پادشاهی عرب بر سرش می‌نهد، پایانی بردنك دارد و از همین رو می‌تواند نگاه داستان‌سرایان را از هر کران به سوی خود برگرداند.

عباس خضر این داستان را با نگارشی نوین به چاپ رسانیده و همین نگارش است که اینك ما بدان استناد می‌کنیم. وی ضمن پیشگفتاری که بر آن نوشته می‌گوید: «من می‌خواستم نظریه اسلامی درباره پیوند مسلمانان با مسیحیان و هدف‌های نبرد اعراب مسلمان با دشمنان عرب و اسلام را تصحیح کنم. این نبرد، به گمان من - و بر پایه روحیه آشتی‌خواهی - نبردی است که به اصطلاح روزگار ما، در پرتو همزیستی آشتی‌آمیز امکان‌پذیر گشته است». مقصود از این سخن این است که نویسندۀ هم‌روزگار به خود اجازه داده است، نه بدان اندازه که به اصل مطلب زیبایی وارد آید، به تصرف در آن دست یازد.

شاید نخستین فرق میان این افسانه و افسانه عنتره این باشد که هسته مرکزی آن یکی - عنتره - شخصیتی تاریخی است، حال آنکه شاهزاده بلند همت و نیای وی صحاح افرادی خیالی بیش نیستند و شخصیت‌های تاریخی در اینجا نقش‌های درجه دوم برعهده دارند. لیکن به هر حال، این نیز افسانه‌ای مردمی است که در آن تاریخ با خیال توده‌ای درآمیخته چنان که نمی‌توان خط فاصلی میان حقیقت و خیال محض پیدا کرد.

چنان که گفتیم، قصه صحاح را عباس خضر از روی اصل توده‌ای آن بازنویسی کرده است. دکتر فؤاد حسنین در کتاب پیشگامش «قصه‌های توده‌ای ما» دلایلی می‌آورد گویای اینکه گردآورنده این اصل نجد بن هشام هاشمی حجازی بوده است.

باری، راوی قصه می‌گوید: داستان سرگشتگی صحاح از آن زمان آغاز شد که پادشاه غطریف دست تپاول بر پدر دلاورش جندبه گسترد و کره اسب

وی مزنه را از چنگش بیرون آورد. از آن پس زندگی جندبه رو به تباهی نهاد و سروری قبیله بنی کلاب به برادرش «عطاف» رسید. جندبه از جهان درگذشت و همسر خود با پسرش صحصاح را به امید برادر، همسر وی و دخترش لیلا پشت سر گذاشت.

صحصاح از آغاز جوانی دل به مهر دختر عمویش لیلا می‌بندد. مادر این دلدادگی را گونه‌ای گستاخی از پسر تهیدستش می‌شمارد لیکن پسر بدو پاسخ می‌دهد: «بینوایی عیب نیست و آن کس که توانگری از ما دریغ داشت، می‌تواند بار دیگر با نگاه بخشایش در ما نگیرد و ارجمندی‌مان را به ما برگرداند». عمویش گرفتار سرگردانی سختی می‌شود زیرا می‌ترسد پسر برادر در آینده سر به شورش بردارد و تخت فرمانروایی قبیله را خواستار گردد. بنابراین، میان وی و دخترش طرح دوری می‌افکند و بارها برای نابودی‌اش دام می‌گسترد. سرانجام، به ظاهر با همسری او و لیلا روی خوش نشان می‌دهد مشروط بر آنکه مهر سنگین او از گوهران و چهارپایان را فراهم آورد. صحصاح سر به بیابان می‌گذارد تا از راه تاراج قبیله‌های ثروتمند، کابین لیلا را گردآورد لیکن به ناگاه خود را در نقش جوانمردی عربی می‌بیند که از ناتوانان در برابر گردن‌فرازان دفاع می‌کند، کین پدر از شاه غطریف می‌کشد، مزنه را از او باز می‌ستانند و قبیله‌ای را از چنگ راهزنان خانه خدا وامی‌رهاند. اینان خواسته بودند دختر خلیفه عرب عبدالملک مروان را برابیند. دخت عبدالملک او را به دیدار پدر در قصر خلافت دمشق می‌خواند و به نام «نگهبان دیار از اشرار» به کسان خود می‌شناساند. عبدالملک مقدم صحصاح و یارانش را گرامی می‌دارد و از او می‌خواهد خود را برای انجام وظیفه‌ای دشوارتر به هنگام بایستگی آماده سازد. این وظیفه، برگرداندن تجاوز رومیان بر دولت عرب از سوی پادشاه قسطنطنیه است که گاه با سپاهیان خود بر مرزها تازش می‌آورد تا بر کشورهای اسلامی چیره گردد و مردم آن را سرکوب فرمانروایی خود گردانند. اندوه و اندیشمندی صحصاح افزون می‌گردد و اندیشه پیکار در راه خدا و سرزمین مسلمانان در دیدش ارزش ویژه‌ای پیدا می‌کند. عادت‌های جاهلی در دلش می‌میرد و تعصب‌های جاهلی که بازمانده‌اش در میان قبیله‌های

عرب رایج است، از جانش رخت بر می‌بندد.

تا هنگامی که زمان رویارویی با «سگ رومی» فرا رسد، خلیفه صحاح را به جای مروان بن هشتم به امارت قبیله‌های عرب در بادیه بر می‌گمارد تا داد و آسایش را در سراسر آن بگسترانند و راه زیارت میان شام و حجاز را ایمن گردانند. «دشوارترین جنبه کار او در رویارویی با قبایل، این است که بدانند این کار تنها با دلیری و جانفشانی در عرصه کارزار آسان نمی‌شود بلکه همچنین با چاره‌جویی، مردم‌داری و نیک‌اندیشی».

خلیفه پسر خود مسلم را با او روانه می‌کند تا با زندگی نوین، زندگی فرمانروایان، آشنایش سازد. در آن میان عمویش عطف به او خیانت می‌ورزد و با مردی به نام حرث از بنی کنده* قرار می‌گذارد که لیلا را به همسری به او بدهد زیرا خبرهای مربوط به صحاح، از مرگ یا زندگی او حکایتی باز نمی‌گویند. ولی پیش از آنکه حرث با لیلا هم‌آغوش گردد، صحاح از راه فرا می‌رسد و او را از چنگش می‌رهاند. پس عمویش عطف و حرث و دیگران را می‌بخشاید، جشن‌ها برپا می‌دارد و بخشش‌ها می‌کند.

امیر برکنار شده، مروان بن هشتم، از کار صحاح و خلیفه آگاه می‌گردد و بر آن می‌شود که امارت خود را به زور بازستانند. در این هنگام، سواره‌ای از رعایای او به نام «آفت دنیا» انجام این مهم را برعهده می‌گیرد. مروان به وی می‌گوید: «دست زدن به کارهای گران بدون بازپرسی از حال کسان جز مردم نادان را شایان نیست». ولی «آفت دنیا» گوش به این سخن فرا نمی‌دهد؛ شمشیر از نیام برمی‌کشد، سوار بر اسب اشهب خود می‌گردد و پنهانی به جایگاه صحاح می‌آید. در اینجا مردان صحاح به ادب کردن او و سرورش برمی‌خیزند و ریاست صحاح همه کس را مسلم می‌گردد.

آنگاه روز موعود فرا می‌رسد زیرا خلیفه طی پیامی به امارت‌های گوناگون، همه را به این مضمون به یاری می‌خواند که: «سگ رومی» با سپاهیان خود بر مرزهای مسلمانان تاخته، بر اهل آن تجاوز روا داشته و دیار آن را پایمال آرز خود کرده است. بر دلاوران عرب است که برای دفاع از حوزه اسلام و اسلامیان آماده کارزار شوند. در قصر خلافت، عبدالملك آگهی می‌کند که پسرش مسلم نماینده او، و صحاح فرمانده ارتش مسلمانان است — «و صحاح را، به ویژه، سفارش می‌کنیم تا پیوسته جویای حال آوارگان

باشد و آنان را که اموالشان به غارت رفته، خانه و خوراک روزانه خود را از دست داده‌اند، در پناه رعایت خویش بگیرد».

صحاح و مسلمه با صد هزار سپاهی عازم نبرد با ارتش دویست هزار نفری آرماتوس پادشاه روم، به فرماندهی آشمونیس و مکلائوس می‌گردند. آنگاه صحاح از خود می‌پرسد: «آیا آنچه این سپاهیان ویرانگر و متجاوز می‌کنند، با آنچه پاره‌ای قبیله‌های عربی می‌کردند، فرقی دارد؟ اگر اندک فرقی دارد، این است که آنان در محیطی محدود، به کشتار و تاراج می‌پرداختند و اینان در پهنه‌ای گسترده، میان اقوام و کشورها، دست به پرخاش و بیدادگری می‌آلایند». هنگامی که سر از تن سواران رومی می‌درود، احساس می‌کرد که این کشتار برای برکندن ریشه کثری و برنشاندن راستی انجام می‌شود. پس راستی پیروز گشت و کثری از میان برخاست. سپاهیان رومی رو به گریز نهادند، در خشکی و دریا گرفتار توفان هلاکت گشتند و جز اندکی ناتوان و درمانده کسی از ایشان به کرانه نجات برنیامد. ولی سواران عرب دست از پیگرد ایشان برنداشتند و ایشان را تا قلب کشورشان دنبال کردند. پس از نبردی خونبار، پای تختشان قیساریه سقوط کرد. کراز قرطبی بزرگ‌ترین جنگاور ایشان، عملاق پادشاه تاجدار فرنگ و بختوس پادشاه کرج که به یاری آنان بر ضد عرب شتافته بودند، همگی تارومار شدند. کوشش آرماتوس برای تسلیم و حفظ آبروی خویش به جایی نرسید. او و فرماندهانش از دم شمشیر گشتند و سپاهیان عربی برای گستردن داد و راستی، سراسر ملک روم را درنوشتند. و چون مرزهای ایشان از ترکنازی رومیان ایمن گشت، همگی به سلامت به شهر و دیار خود بازگشتند.

در اینجا قصه‌ای که عباس خضر از «سرگذشت شاهزاده خانم بلندهمت» ترتیب داده است، به پایان می‌رسد. وی به شرح زندگی نیای او صحاح بسنده می‌کند ولی اصل توده‌ای افزون بر آن، می‌گوید که لیلا برای صحاح پسری به نام ظالم و همسر دیگری که صحاح پس از لیلا با او پیوند زناشویی بست، برایش پسری مظلوم نام آورد. در این هنگام صحاح سر به بیابان

گذشت و تنها اسبش نجات یافت که بی‌خداوند^۱ رو به دیار بنی کلاب نهاد. دیگر همگی دانستند که قهرمان از جهان در گذشته است. قصه صحاح در اینجا به سر می‌رسد و داستان زندگی فرزندان و نوادگان وی آغاز می‌شود. بار دیگر یادآوری می‌کنیم که: سرگذشت عنتره گویای پایداری اعراب در برابر همسایگان نیرومند، و سرگذشت شاهزاده خانم بلندهمت - و پیشاپیش آن داستان صحاح - گویای نبرد سراسری ایشان بر ضد تجاوز برونی است. نبردی که به گفته دکتر فاروق خورشید «به گونه‌ای فشرده، عبارت از ایستادگی دولت‌های اسلامی در برابر روم شرقی، بزرگ‌ترین دولت مسیحی آن روز است.» همچنین، بار دیگر یادآوری می‌کنیم که نمودگار قهرمانی در پایداری جنگاوران عرب، به آن معنی که قرن‌ها پس از پیدایش حماسه‌های توده‌ای رایج گشت، نمودگاری «قومی» نبود. همانا دین و زبان و زمین آمیزه پیچیده‌ای بود که در دل رزمنده عرب احساس مرکب یکنواختی پدید می‌آورد و او را به جنگیدن تا حد جانبازی برمی‌انگیخت. این عنصرهای سه‌گانه، به منزله قومیت به معنی امروزی آن بود. اسلام، میهن جنگجوی و زبان و عقیده او بود و پایداری در برابر مسیحیان روم، در جوهر آن، پایداری در برابر تجاوز به سرزمینی که مسلمانان در اختیار داشتند.

بعد اجتماعی در داستان صحاح روشنی کمتری از داستان عنتره ندارد. او هم تهیدست به بار آمد، در زندگی و در گرماگرم نبرد در کنار تهیدستان زیست و برای دفاع از ایشان دست به شمشیر برد. دفاع از اسلام و سرزمین مسلمانان و زبان ایشان هم جز دفاع از تهیدستان مفهومی نداشت. ارزش بنیادی سرگذشت صحاح نیز همین است. افزون بر این، ارزش‌های دیگری در قصه «بلند همت» عرضه می‌شود که نباید از آن بی‌خبر ماند. یکی از اینها برابری مرد و زن در هر حال و هنگام است و این ارزشی است که پیشگامی حماسه عربی را در بنیاد نهادن پیشرفته‌ترین اندیشه‌ها ثابت می‌کند. ولی تهیدستی، در سراسر داستان، فراگیرترین مفهوم است و صحاح همچنان به صورت یکی از مظاهر شکوهمند پایداری عربی در سرگذشت بلند همت و پا به پای این نمودگار اجتماعی بزرگ برجای می‌ماند.

پژوهشگران، سرگذشت ظاهر بیبرس* را چه از لحاظ مرحله‌ای که نمایندۀ آن است و چه از لحاظ روزگاری که در آن نوشته شده است، دنبالهٔ بلافصل سرگذشت شاهزاده خانم بلند همت می‌شمارند زیرا ظاهر بیبرس، به عنوان يك حماسهٔ توده‌ای، از عصر عباسی دوم نمودار می‌شود و در عصر مملوکان (ممالیک*) در زمان جنگ‌های صلیبی*، به پایان می‌رسد.

شاید یادآوری این نکته دارای اهمیت ویژهٔ خویش باشد که باید میان پیوند این سرگذشت با تاریخ، و پیوند دیگر سرگذشت‌ها با آن، فرق بگذاریم. عنتره، برای مثال، شخصیتی تاریخی و یا اگر خواهان باریک‌بینی بیشتری باشیم، شخصیتی واقعی است. مقصود این است که او مانند دیگر دلاوران عرب دارای وجودی حقیقی در دوران جاهلی است. ولی اگر سرگذشت وی تشریفی معجزآسا از جوانمردی و سخنرایی و قهرمانی بر قامتش نمی‌پوشاند، آوازهٔ او چنین همه‌جا گیر نمی‌شد. اما در «سرگذشت بلند همت» قهرمانان اصلی زادهٔ خیال تودهٔ خلقتند و شخصیت‌های تاریخی نقش درجهٔ دوم بازی می‌کنند. در سرگذشت ظاهر بیبرس، وضع فرق می‌کند زیرا تاریخ برای ما چهره‌ای روشن از وی، نه تنها به عنوان سرداری شجاع بلکه به عنوان فرمانروایی از فرمانروایان مسلمان، ترسیم می‌کند و این می‌رساند که «شکل تاریخی» این نمونه، دقیق‌تر و آشکارتر و مفصل‌تر از دیگر نمونه‌هایی است که بازیگران آن از میان والیان و امیران و فرمانروایان و شاهان برگزیده نشده‌اند. با این حال، سرشت حماسهٔ توده‌ای چنان است که گرچه بخش‌هایی از آن همگام تاریخ باشد، نمی‌توان آن را سندی تاریخی به شمار آورد.

تاریخ می‌گوید: برده‌ای به نام بیبرس به شهر حلب منتقل گردید و در قاهره به ملك صالح نجم‌الدین ایوب* فروختد شد که چون از شایستگی او آگاه گشت، وظیفه‌ای شایسته به او محول فرمود. بیبرس پله‌های پیشرفت را يك به يك پیمود و سرانجام فرمانده لشکر ممالیک شد و این همان لشکری بود که در دفع یورش لویی نهم* بر مصر، نقش اول را به عهده داشت. پس از مرگ صالح، بیبرس بر تخت پادشاهی نشست بدین گونه که پسر صالح، تورانشاه در سال ۶۴۸ و ايبك* ترکمن به سال ۶۵۶ بر اثر توطئهٔ بانو شجرة الدر* کشته شدند و بیبرس در ۶۵۸ با گروهی از ممالیک همداستان شده ملك قطر* را در راه آمدن به مصر، به‌هنگام شکار از پای

درآورد.

بدین سان، امیران و فرماندهان، بیبرس را به پادشاهی برداشتند. فرمانروای دمشق کوشید که با ظاهر به مخالفت برخیزد لیکن یاران پادشاه تازه بر او دست یافتند و دستگیرش کردند. در این هنگام، سرزمین‌های مصر و شام از هر سو در محاصره دشمنان بود. در شمال پادشاه ارمنستان، در جنوب نوییان، در باختر و مرزهای شام صلیبیان، در خاور مغولان و در داخل دسته‌های حشاشان* یکایک هستی کشور را تهدید به نابودی می‌کردند. ظاهر بیبرس توانست همه این دشمنان را یکی پس از دیگری از پیش پای خود بردارد. هربار که از جنگ با دشمنان برونی فراغتی به دست می‌آورد، همت خود را صرف بهبود اوضاع درونی کشور می‌کرد و بدین جهت نام او به دادگستری، بدخواهی ستمکاران و دادخواهی برای تهیدستان و بینوایان بلندآوازه گشت. آغاز فرمانروایی او، چنان که گفتیم، سال ۶۵۸ و مرگ او در ۶۷۶ هجری بود. بنابراین، او نزدیک به هفده سال مالک تاج و تخت مصر بود.

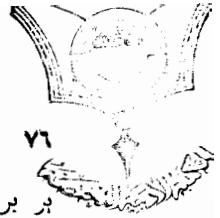
در اینجا کار تاریخ به پایان می‌رسد و وظیفه قدرت خیال توده‌ای آغاز می‌شود تا از این شخصیت تاریخی، محوری برای آفرینش داستان‌های حماسی بسازد و نژاد او را به یکی از خاندان‌های پادشاهی خوارزم برساند. در این داستان، وضع جسمی او موصوف به آرامش، حالت فکری او به هوشیاری و چهره روانی او به وسیله از برگردن قرآن مشخص می‌گردد. میان او و دوستان نزدیک خدا، مانند سید مغاوری، سید بدوی، نفیسه و زینب خاتون پیوند استوار می‌شود. اینان گاه بینشی ژرف به او می‌بخشند که از راه آن می‌تواند دشواری‌های آینده و نیرنگ‌های دشمنان را دریابد، و گاه در جنگ به یاری او می‌شتابند زیرا خود از رازهای نبرد به خوبی آگاهند.

داستانسرای توده‌ای که در گزارش جنگ‌های بیبرس داد سخن داده است، جنبه‌های تاریک سرگذشت را - حسب معمول - به خود او نسبت نمی‌دهد بلکه به یاران و اطرافیان وی. خود او هرگاه که به عنوان جنگجو، یا کشورگشا، یا مدافع، گام به سرزمینی می‌نهد، اندیشه‌اش تنها گرفتار

دادستانی برای کسان خدا یعنی بینوایان مسلمان است و از این‌روست که راویان لقب دادگر بدو ارزانی داشته‌اند. سرگذشت، بسیاری کسان را در کنار بیبرس جای می‌دهد و او را با بسیاری پیشامدها رو به رو می‌سازد که بیش یا اندک پیوندی با تاریخ ندارند. مقصود از این کار، دنبال کردن شیوه‌ای تعلیمی و ستودن قهرمانی‌های جنگجوی عربی است که جز رفتاری‌های اکثریت قطعی توده‌های عرب، از سوی مهاجمان و کشورگشایان ماورای دریاها، یا از سوی توطئه‌چینان و ستمگران و تبهکاران درون کشور، اندوهی به دل راه نمی‌دهد.

به همین گونه، سرگذشت پیرامون دو شخصیت دیگر به جز بیبرس دور می‌زند که نام یکی «جوان» و دیگری «شیحه» است. جوان، جاسوس صلیبیان است که از راه نیرنگ و فریبکاری و کارآموزی، شرایط بایسته برای احراز منصب قاضی بزرگ مصر را به دست می‌آورد و این شغل پرخطر را در دست می‌گیرد. پیدایش او در این سرگذشت، نشان عنصر بدی در بنیاد هستی است و قصه‌پرداز می‌خواهد مفهوم و چهره اهرمن را در وجود او مجسم سازد. شیحه مردی است که سرنوشت، او را برای رهاندن مسلمانان از شر قاضی جاسوس برمی‌گزیند تا رازش را آشکار سازد و نیرنگش را باطل گرداند. ظهور او به نوبه خود، نشان خوبی در بنیاد هستی است. در این میان شخص دیگری نیز هست که می‌توان وی را مقابل عینی جوان دانست. نام او عثمان است و چنان‌که از پارامای بخش‌های سرگذشت برمی‌آید، او فرد مورد اعتماد بیبرس است. بیبرس هیچ کاری بی‌مشورت او به انجام نمی‌رساند، او همه کارهای بیبرس را اداره می‌کند، قهرمان را از تنگناها می‌رهاند و دارای شایستگی ویژه‌ای است که وی را برگزیدن توطئه‌ها و نیرنگ‌ها و دسیسه‌ها توانا می‌سازد. راه او را «ولایت» و دانش درونی‌اش روشن می‌کند. به گفته دکتر فاروق خورشید، در «نگاهی بر سرگذشت‌های توده‌ای»، با توجه به ایمان صادقانه و صفای روح، جوانمردی و دلیری، نیروی شگرف برای تأثیر در دیگران و هوشمندی عثمان، می‌توان او را نمونه جاندار همه مردم مصر انگاشت.

قصه مردمی بدین سان آغاز می‌گردد که حکیمی یونانی - از آنان که از نهان آگاهی می‌دارند - آینده دشمنان ملت عرب را پیش‌بینی کرد و



بر برگ‌هایی از زرنگشت تا، به علت زردی و گرانی آن، نشانی از بدشگونی باشد. پس از وی، پسرش آینده اعراب و مسلمانان را پیش‌بینی کرد و بر برگ‌هایی سیمین نوشت که با توجه به سپیدی‌اش، به فال نیک گرفته شود. گویا این برگ‌های زرین و سیمین، به گفته دکتر عبدالحمید یونس در کتاب «ظاهر بیبرس در افسانه‌های توده‌ای»، چیزی مانند لوح محفوظ هستند.

می‌توان گفت که آزادی انسان در رویارویی با سرنوشت خویش محوری برای رخدادهای این داستان است. ملک ظاهر یک‌جا به وزیر خود شاهین می‌گوید: «هر چیزی انگیزه‌ای دارد و ستایش سزاوار خدایی است که پدیدآورنده همه انگیزه‌هاست. نام خوش‌بختان از پیش نوشته شده است و کیست که با این فرمان خداوندگار ما سر ناسازگاری تواند داشت». بدین‌سان، جوان در نقش کسی پدیدار می‌شود که می‌خواهد بدی در کار آورد و با خواست خدا که گستردن خوبی است، درآویزد. گاه نیز بدی نمودار می‌شود لیک در قلمرو دانش خدایی که مظهر آن در این سرگذشت، رؤیاهای دوستان خداست. در اینجا بیبرس شخصیتی می‌شود که خواست خدا را برای گسترش خوبی به انجام می‌رساند و این در هر زمانی است که بدی چیره می‌گردد و می‌تواند با پیش‌آوردن رشته‌ای از شکست‌ها و ناکامی‌ها، یک چند خواسته خدا را واپس افکند. سرانجام جوان مستقیماً بر ضد بیبرس توطئه می‌چیند و همین بدسگالی، با همه دوراندیشی و بی‌آنکه خود بخواهد، رازش را که آگهی‌رسانی به دشمن صلیبی است، آشکار می‌سازد. بیبرس آهنگ نبرد با صلیبیان نمی‌کند مگر پس از زدودن شوخ‌های تباهی و بدی از چهره اجتماع درونی که مظهر آن بیدادگری کشنده بر بینوایان تا حد پایمال کردن حقوق ایشان است.

همچنین، بیبرس عازم نبرد با صلیبیان نمی‌شود مگر پس از پایدگذاری مفهومی نوین برای عربیت و اسلام. امروز دیگر ریشه‌های نژادی فرمانروایان و الیان و امیران و شاهان که هر یک پس‌ازدیگری بر معر فرمان می‌رانند، چندین و چندگونه گشته است. نه چنان است که در سرگذشت عتره بود و فرزندان جزیره عربی را فرامی‌گرفت و نه چنان که در دنباله آن در سرگذشت شاهزاده بلندهمت بود و زادگان شام و عراق را هم در خود می‌گرفت. خیزاب

تمدن مشترکی که امروز با آن سروکار داریم و از زمان جهان‌گشایی اسلام تاکنون، ملت‌های منطقه از خلیج فارس تا اقیانوس اطلس را در بر می‌گیرد، ریشه‌های نژادی گوناگون را در بوتۀ يك واقعیت نوین حاصل از دین و زبان همگانی و وحدت جغرافیایی و موجودیت اقتصادی تردیک به یکدیگر، ذوب کرده است.

همۀ اینها عناصرِ جنینی آن چیزی هستند که ما امروز «ناسیونالیسم عربی» می‌خوانیم. ظاهر بیبرس که از نژادی غیر عربی پدید آمده بود، نمودگار پیش‌آهنگ این مفهوم نوین بود. می‌گویم «مفهوم» و نه «واقعیت» زیرا این واقعیت روزگارهای درازی پس از آن، متبلور گشت و شکل پایانی قومی را به خود گرفت. مقصود این است که نمودگار قهرمانی در پایداری ظاهر بیبرس همین آمیزشی است که برای نخستین‌بار در تاریخ حماسه‌های توده‌ای، به صورتی پخته خودنمایی کرد: آمیزش میان همبستگی حاصل از عدالت اجتماعی و یکپارچگی قومی در برابر تجاوز برونی. ارزش راستینی که گردآورندگان و راویان حماسه‌ها را دلبسته سرگذشت ظاهر بیبرس کرد و قهرمانی بزرگ همچون صلاح‌الدین ایوبی* را از یادشان برد، همین است.

پژوهشگران ادب توده‌ای به هنگام بررسی سرگذشت علی زیبق با يك مشکل واقعی درگیر می‌شوند زیرا همراه قهرمان راهی دراز به دنبال تاریخ در پیش می‌گیرند بی‌آنکه راهنما در دست داشته باشند، یا نشانی بر سر راه‌شان پدیدار گردد که بفهمند چه مسافتی پیموده‌اند، از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند. علت این است که گردآورنده خواسته است پیشامدهای روزگار خود را از راه اشاره به روزگاران پیش از خود باز نماید. پس پادشاهانی مانند ابن طولون* و هارون رشید* را به‌گونه روایتگران به خدمت خود خوانده چنان که نه تنها زمان را به رسمیت نمی‌شناسد بلکه آن را به یکباره از شمار می‌افکند. از این رو، بیشتر پژوهندگان خوش دارند شخصیت‌های تاریخی را همچون رخت‌آویزی بشناسند که نویسنده سرگذشت، بارهای گناه روزگار خود را بر آن آویخته تنها برای اینکه از رو به رو شدن با آن بگریزد. همچنین دوست دارند بگویند سرگذشت علی زیبق با همۀ این آشفتگی، از نظر تاریخی در دنباله سرگذشت ظاهر بیبرس جای دارد زیرا

در گفتار و کردار، از نگاه قالب و محتوا، به بررسی دشواری‌های روزگار ممالیک می‌پردازد.

هر چند چاپ جداگانه‌ای از يك قصه به نام «احمد دنف و حسن شومان با دلیله فریبکار و دخترش زینب چاره‌گر» در دست است، لیکن می‌توان مرجع بنیادی یا تنها مرجع برای سرگذشت را کتاب «هزار و يك شب» دانست. در آن قصه، نقش بنیادی را علی زبیق مصری پسر حسن غولپیکر بازی می‌کند و این همان شخصیتی است که مضمون فنی آن در قالبی تازه ساخت به خامه یوسف شارونی در مجله «روزالیوسف» و به خامه فاروق خورشید همراه داستان‌های «الهلال» منتشر شده است.

افسانه علی زبیق از مجموعه‌ای عناصر فراهم آمده است که قهرمان را از دیگر قهرمانان توده‌ای در حماسه‌های عربی جدا می‌سازد. قهرمانی او متکی بر شمشیر یا سخن آبدار نیست و او از عشق و جاه‌طلبی خود الهام نمی‌گیرد. فردی است معمولی از فرزندان مصر، از آنان که در گوشه‌ای از يك «محل»، در کنار کوچه و در میان دزدان زاده و بزرگ می‌شوند. بنابراین، قهرمانی او از نوع قهرمانی «مرد عادی» است که بیدادگری و بینوایی پایمالش کرده، پس بر آن شده است که با جنگ‌افزار ویژه تاراج‌گران، به نبرد با ایشان برخیزد. از این رو، دزدی را یاد گرفته است تا داد خود را از دزدان - چه کاخ‌نشین و چه خاکنشین - بستاند. روزگار مملوکان، به گونه کلی، نمونه‌ای از يك جامعه ستم و ستمگران بود که آفت آن همه مصر را دچار کرد. و علی زبیق تجسم عینی و صادقانه قهرمان توده‌ای بود که با زرنگی و تردستی از بیدادگران انتقام می‌گرفت.

بدین سان می‌بینیم که از آغاز کودکی سر به نافرمانی برمی‌دارد. در مکتبی را که در آن درس خوانده می‌بندد و دروازه بازاری را که نیایش در آن کار می‌کرده، می‌گیرد. مادرش او را به مدرسه‌الازهر* می‌فرستد ولی در آنجا از شوخی با معلم باز نمی‌ایستد و در نتیجه بیرونش می‌کنند. ناچار، پناهگاه و کعبه آرمان‌های خود را در رميله و قره میدان یعنی در جایی می‌یابد که گردآورنده داستان درباره آن می‌گوید: «... دشتی گسترده بود و آن زن خود نیز یکی از شگفتی‌های روزگار ... شاطران و عیاران

در آنجا گرد می‌آمدند و دست به هر گونه سرگرمی مانند شمشیربازی و گرز و نیزه‌افکنی، کشتی، اسب‌سواری و گونه‌گونه زورآزمایی‌ها و کشاکش‌ها می‌زدند.

تنها در این محل است که علی احساس آرامش ژرف در دل خود می‌کند و به کمک استعداد فطری بی‌چون و چرایش، در چاره‌گری و هوش‌آزمایی بر همگان پیروز می‌شود. در اینجا به او لقب زیبای می‌دهند یعنی کسی که با کاردانی گسترده، هوش تند و کاربرد پیوسته افزارهای «شیطنت» می‌تواند شعبده‌ها و شگفتی‌ها بنماید و از تنگناها به آسانی بیرون آید. از زبان مادرش می‌شنود که پدرش در مصر بر دست صلاح کلبی، رئیس گرمگان، کشته شده است. پس به نزد احمد دنف در اسکندریه می‌رود تا رازهای کارسازی و چاره‌جویی را از او فراگیرد. تحریک‌هایی که بر ضد صلاح کلبی می‌کند، نخست آسان و ساده می‌نماید و او در چنگال جنگجویان و دزدان کارکشته کلبی می‌افتد. مادرش با دلاوری خود او را از این گرفتاری می‌رهاند و او بار دیگر با محتسب درمی‌افتد بدین سان که گاه به صورت زنی درمی‌آید، گاه به صورت پزشکی و گاه نیز آشکارا خواستار مقام صلاح کلبی می‌گردد تا اینکه سرانجام آن را به دست می‌آورد.

سرگذشت با توجه به ستم و شکنجه‌ای که صلاح کلبی بر مصریان وارد می‌آورد، او را به صورت شر مطلق تصویر می‌کند زیرا شخصیت مملوکی نشان از آن چیزی نمی‌برد که پیش از آن در شخصیت ظاهر بیبرس نمودار بود و ریشه‌های تژادی خود را در بوتۀ تفاهم با ملت عرب ذوب می‌کرد. فرمانروای مملوکی در اینجا نشاندۀ استعمار به معنی جدید آن، و علی زیبای نشاندۀ قدرت رو به روی آن یعنی مظهر قهرمانی در پایداری توده‌ای است. سعید مهران در قصه «دزد و سگ‌ها» اثر نجیب محفوظ، چنین شخصیتی دارد. سعید به راستی یک دزد نیست بلکه قهرمانی است که عوامل بازدارنده آزادی در میهنش، توان انقلابی او را فرو کوفتد است. گرچه سرکشی او جنبه فردی دارد ولی پایداری قهرمانی توده‌های سرکوب شده را در خود باز می‌تاباند.

علی زیبای، به همین گونه، یک قهرمان توده‌ای بود که ویژگی‌های فرد عادی را داشت. کارهای شگرف نمی‌کرد گرچه - بی‌شتگرمی به نیروهای

غیبی - دست به کارهای خطرناک می‌زد. این ویژگی منحصر به فردی است که در سرگذشت‌های توده‌ای دیگر دیده نمی‌شود و به گفته فاروق خورشید، در نگارش جدیدش از این اثر، «شبهات بسیار به قهرمانی‌های واقعی در ادبیات هم‌روزگار می‌برد.»

خطرجویی بعدی‌اش در شهر بغداد آغاز می‌شود ولی او در سر راه خود ریاست گرمگان شام را برعهده می‌گیرد. در بغداد با دلیله فریبکار برمی‌خورد. این زن، احمد دنف را - که اصول هشیاری و چابکدستی را به علی زیبق آموخته بود - رندانه از کار برکنار و مقام او را اشغال کرده است. علی زیبق با او از هردری سخن می‌گوید و او را به گفت‌وگو می‌کشانند تا اینکه به گونه‌ای پایانی بر او چیره می‌گردد. دلیله برتری او را گردن می‌نهد و او را به ریاست برمی‌دارد. علی در دام عشق دخترش زینب چاره‌گر می‌افتد. دلیله این فرصت را غنیمت می‌شمارد و او را برای آوردن کابین به کام خطرهای می‌افکند، باشد که از این راه بازنگردد. عطف نیز در داستان «شاهزاده بلند همت» همین بلا را بر سر برادرش صحاح آورد. قصه چنین پایان می‌یابد که دلیله کشته می‌شود، علی زیبق دختر او را به همسری می‌گیرد، از کار کناره می‌جوید و جای خودش را به پسرش وامی‌گذارد.^۱ چنین می‌نماید که بعد اجتماعی سرگذشت، بافت حماسی آن را فرو پوشانده است ولی این نیز چهره دیگری از پایداری قهرمانی علی زیبق - و مردم مصر - در برابر مظاهر گوناگون تجاوز برونسی است که در دوران فرمانروایی مماليك و در زیر حکومت جابرانه ایشان به اوج بیدادگری خود رسیده بود.

اگر علی زیبق دزد است، این کار چیزی از قهرمانی او نمی‌کاهد زیرا دزدی او گذشته از این که شمشیری برنده برای کینه کشیدن از بیدادگر با جنگ‌افزار خود اوست، مضمون مردم‌ساخته‌اصیلی است که در ادبیات سراسر جهان زیر عنوان‌های گوناگون متواتر است و همگی در تعبیر

(۱) در نگارش فارسی اثر، بخشی از این سرگذشت آمده است. رك: هزار و يك شب، ج ۴، چاپ ۱۳۱۶، تهران، به همت محمد رضانی، «حکایت احمد دنف و حسن شومان با دلیله محتاله و دخترش زینب نصابه»، «حکایت دلیله محتاله و علی زیبق مصری»، ص ۳۱۴ - ۳۸۴.

«دزد شرافتمند» خلاصه می‌شود. این گونه دزدان از توانگران به جبر می‌ستانند و به تهیدستان می‌بخشند و چون بینند بنیاد جامه‌ای برچپاولگری و خیانت و بی‌وجدانی نهاده شده است، آن را به تباهی می‌آلایند و دستگاه فرمانروا را دچار اختلال و فروپاشی می‌کنند.

از این بدتر آن است که فرمانروا از اشغالگران بیگانه یا دست‌نشانده ایشان باشد زیرا او شرف ملی سرزمین اشغال‌شده را آلوده می‌کند و پایمال می‌سازد. علی‌زبیک نمودگار پایداری قهرمانی چنین ملتی است که - از راه پیچیده‌ای مانند دزدی و کارآشوبی - به پایداری در برابر فساد ملی و اجتماعی برمی‌خیزد.

گرچه سرگذشت سیف‌بن ذی‌یزن* به لحاظ عاریت گرفتن یکی از شاهان روزگار جاهلی به عنوان قهرمان حماسه توده‌ای، می‌تواند یادگاری از آن دوران شمرده شود، لیک بیشتر مورخان ادبیات مردمی و پیشاپیش ایشان دکتر فؤاد حسنین، گرایش دارند که تاریخ را در این داستان سرپوشی بر روی زنجیره‌ای از رویدادهای خیالی و بی‌پیوند با واقعیت بشناسند زیرا برگزیدن قهرمان از سده ششم و هماورد او «سیف‌ارعد»، پادشاه حبشه، از پایان‌های دوران مماليك، یعنی سده پانزدهم، با یکدیگر سازگار نیستند. از این رو، این تاریخ داستانی با آن تاریخ واقعی منطقه که رخدادها را به صورتی کاملاً متفاوت با سرگذشت سیف بن ذی یزن بازگو می‌کند، پیوندی ندارد و به همین دلیل، فاروق خورشید که نگارشی نوین از قصه مردمی ترتیب داده، با آنچه دکتر فؤاد حسنین در «قصه‌های توده‌ای ما» آورده است، موافقت می‌کند و می‌گوید: به رغم هاله‌ای جاهلی که پدیدآورنده یا آورندگان سرگذشت برگرد آن بافته‌اند، زمان سرگذشت، روزگار مماليك و جای رخ دادن آن به دلیل واژه‌ها و نام‌های مصری که در آن به کار رفته است، سرزمین مصر است.

شاید سرگذشت توده‌ای از آن روی سیف‌بن ذی یزن را از دوران باستان برگزیده است که این پادشاه یمنی به کمک خسرو پادشاه ایران به نبرد با حبشیان اشغالگر پرداخت و ایشان را از یمن یهودی بیرون راند و این چنان بود که پادشاه روم به علت هم‌کیش بودن با حبشیان مسیحی از کمک

به او دریغ ورزید. ولی محتوای واقعی نبرد به هیچ‌روی نبردی میان دین یهودی و مسیحی نبود، بلکه در وهله نخست، نبردی اقتصادی و سیاسی بود. حتی خسرو به هنگام یاری به سیف ذی یزن با او شرط کرد که چیزی مانند خراج سالیانه به وی پردازد. باری، آنچه موردنظر ماست این است که نام سیف در لابلای روزگاران با این نبرد آزادیخواهانه که یمن را از چنگ حبشیان رها ساخت، هم‌آواز گشته است.

تاریخ واقعی، پیوند حبشه با جنگ‌های صلیبی را، آن هم در پایان‌های آن، به دیده تردید بسیار می‌نگرد. وانگهی، در این زمان پیوندهای مصر و حبشه، به علت سرکوبی بیرحمانه مسلمانان در این کشور از يك سوی، و یورش‌های پیاپی حبشیان بر مصر بالا از دیگر سوی، به اوج وخامت خود رسیده بود. تقریباً بر عکس اندیشه بنیادی سرگذشت عنتره که می‌شود گفت خواهان یکپارچگی تژادهای حامی و سامی بود، سرگذشت سیف، دم از جدایی تژادی میان سامیان و حامیان می‌زند. سرگذشت با این پیشگویی شگفت بر زبان وزیر ذی یزن آغاز می‌شود که می‌سراید:

همانا پادشاهی که بر سراسر جهان فرمان براند،
بی‌گمان از قبیله حمیر، از شاخه تبع، و مسلمان خواهد بود
او با فراخواندنی به سان نوح*، همه سیاهان را
به فرمانبری و چاکری فرزندان سام خواهد خواند.

این اشعار اشاره به داستان نوح در کتاب مقدس کهن است:
«و نوح به فلاح زمین شروع کرد و تاکستانی غرس نمود. و شراب نوشیده مست شد و درخیمه خود عریان گردید. و حام*، پدر کنعان*، برهنگی پدر خود را دید و دو برادر خود را بیرون خبر داد. و سام* و یافث* ربا را گرفته بر کتف خود انداختند و پس پس رفته برهنگی پدر خود را پوشانیدند و روی ایشان باز پس بود که برهنگی پدر خود را ندیدند. و نوح از مستی خود به هوش آمده دریافت که پسر کهترش با وی چه کرده است. پس گفت: کنعان ملعون باد. برادران خود را بنده بندگان باشد»^۱.

(۱) عهد عتیق، سفر پیدایش باب نهم، آیه ۲۱-۲۵.

در پی این نفرین، چهرهٔ حام سیاه گشت و فرزندانش بندهٔ فرزندان برادر شدند. این سرگذشت نیز مانند سرگذشت عنتره می‌کوشد ریشهٔ ایمان را به ابراهیم، به عنوان زمینهٔ تاریخی اسلام، برگرداند. بدین سان، این حماسه تاریخ نبرد آیندهٔ پادشاه یمنی سفید و پادشاهان حبشی سیاه را از دیدگاه دین و تژاد بیان می‌کند. ولی رهگذر رویدادها تأکید می‌کند که دست زدن به جنگ برای رویارویی با تجاوز برونی است. می‌بینیم که این دعوت از آن سوی بدین گونه بر زبان شامه دختر پادشاه افریقایی افراچ می‌آید:

امید است که پاکی و پاک‌تژادی دودمان حام
ایشان را به شکوه و ارجمندی برساند
و خشم روزگار دامنگیر فرزندان سام شود
و ایشان را چون سگان زیون گردانند.

به گفتهٔ دکتر فؤاد حسنین، توجیه این موضع‌گیری‌ها، در پرتو همین جنگ‌های بنیادکن میان سامیان و حامیان، یا میان عرب و حبشه و سودان، میسر است. همچنین، برعکس اندیشهٔ ذوب شدن تژادهای گوناگون در بوتۀ تمدن مشترک فرزندان امت واحد عربی - اندیشه‌ای که سرگذشت ظاهریبرس طرح کرد - می‌بینیم که سرگذشت تازه شعاری مقابل آن یعنی «وحدت خون عرب» را مطرح می‌کند. بر این بنیاد، قهرمان دو پسر می‌آورد، یکی به نام «مصر» که بر مصر حکومت می‌کند و دیگری به نام «دمر» که بر شام فرمان می‌راند. این اندیشه نیز نطفهٔ همبستگی اعراب در برابر تجاوز صلیبیان است.

سرگذشت سیف بن ذی یزن برای اینکه بالاترین درجهٔ آزادی را به گردآورنده‌اش ببخشد و بدو امکان دهد که آن پیام دیرینه، گویای پیوند میان پیکار قهرمان عربی و میراث ابراهیم خلیل را محقق سازد، محور داستانسرایی خود را بر پایهٔ خوارق افسانه‌ای می‌نهد. کارهای خارق عادت سرگذشت منحصر به قهرمانی سیف نیست، هرچند از آن غفلت نورزیده، نیز محدود به سخن‌آوری و چابکدستی و هوشمندی نیست، هرچند بهره‌گیری از همهٔ اینها را پیش چشم داشته، بلکه تجلی آن در بهره‌وری از جادو و

پریان و نیروهای نهانی، با همه شکل‌های گوناگون آن است. حماسه می‌گوید: پدر سیف یکی از اشراف یمن در روزگار چیرگی حبشه بر این کشور بود. همسر زیبایش برای وی پسری آورد که نام او را «سیف» نهادند. ولی پادشاه شیفته زیبایی این زن گردید و او را از چنگ شوهر درآورده به همسری خود برگزید که برایش پسری به نام مسروق زایید. سیف و مادرش در دربار حبشیان می‌زیستند. او پس از چندی آگاه شد که خداوند کاخ پدرش نیست. پس میهن‌پرستان را پیرامون خود گردآورد و برای ریشه‌کن کردن قدرت حبشه سر به شورش برداشت و سرانجام به یاری خسرو، شاه ایران، توانست ایشان را شکست دهد و استقلال کشور خویش را به دست آورد.

پس از آن، دشواری‌های هولناک را یکی پس از دیگری پشت سر گذاشت، پرده‌ها را درید و موفق شد افزارهای «سام» را به چنگ آورد و مجزئه را تحقق بخشد: بشناسد و پیروز گردد. شك نیست که حماسه می‌خواهد سیف بن ذی یزن را نمونه‌ای از نوع انسان فرا نماید که انگیزه قهرمانی‌اش عشق به شناسایی در درجات گوناگون آن، حتی به بهای مرگ حتمی در برابر فضولی و سرکشیدن به همه ناشناخته‌هاست.

ولی سودای معرفت این بار به صورت «کتاب نیل» خودنمایی می‌کند، کتابی که بایستی به دست آید تا زمینه‌سازها و تهدیدهای حبشیان برای بستن سرچشمه نیل و نابود کردن مصریان از بی‌آبی، برهم خورد. از اینجا چنین برمی‌آید که رویدادهای سرگذشت، پیش از پیدایش سه کیش آسمانی اتفاق افتاده زیرا از جنگ میان حبشیان ستاره‌پرست و اعراب خداپرست، یا پیروان ابراهیم خلیل، سخن می‌راند، لیکن وقایع بعدی اصرار دارند که این رویدادها را بازتابی از اوضاع اجتماعی پایان‌های روزگار مماليك باز نمایند.

نخستین وظیفه سیف، چنان که از جریان رویدادها فهمیده می‌شود، به دست آوردن «کتاب نیل» است که در سرزمین حبشه است. نویسنده یا نویسندگان سرگذشت چنین پنداشته‌اند که حبشیان با تصرف این کتاب توانسته‌اند آب نیل از مصر بازگیرند و چون سیف بیاید و با فرزاندگی خویش این کتاب را باز ستاند، آب نیل را روان خواهد گردانید، مصر را

به نام فرزند مهتر خویش بنیاد خواهد نهاد و او را به فرمانروایی آن برخواهد گماشت.

این، نمودگار قهرمانی در پایداری سیف بن ذی یزن است. او دو پسر آورده است: یکی مسئول پایه‌گذاری مصر و فرمانروایی بر آن و دیگری مسئول پایه‌گذاری شام و فرمانرانی بر آن است. اینان فرزندان يك پدرند، تاریخ و سرنوشت مشترکی دارند که ایشان را به هم پیوند می‌دهد و هر دو در سرزمین‌هاشان رهبری نبرد مشترکی را بر عهده دارند که هدف آن دفع تجاوز برونی است. گویا، به گفته فاروق خورشید، گردآورنده سرگذشت می‌خواسته است در برابر همه افراد ملت عرب، چهره‌ای نمادین از وحدت و اصالت ایشان بگذارد و وحدت خون ایشان را زیرساخت یکپارچگی سیاسی و اتحادشان در نبرد گرداند. این اندیشه، باردیگر یکپارچگی و همبستگی این مردم را در برابر تازش صلیبیان، در روزگاری معین که دوران فرمانروایی «ممالیک» است، مؤکد می‌سازد.

معنی این مطلب این است که قهرمانی سیف در این حماسه، آفریده خیال توده خلق است نه بازتابی از تاریخ. شخصیت خود قهرمان نیز بیش از هر چیز، رمزی از افسانه خارق عادت است که بیش و کم گامی برای ره یافتن به دژهای واقعیت برنمی‌دارد لیکن یکباره هم از آن رخ برنمی‌تابد، بلکه گاه از آن الهام می‌گیرد و گاه آن را در کنار مضنون فنی والایی می‌نهد و به دست فرزندان زمان خود و زمان‌های آینده می‌سپارد. مقصود این است که اگر در سرگذشت سیف بن ذی یزن پاره‌ای رویدادهای تاریخی دیده شود، نباید فکر ما را به خود مشغول دارد، یا چون بینیم که «افسانه» بافت بنیادی این حماسه از آغاز تا پایان است، نباید اندیشه‌مان در دام خیال‌پردازی گرفتار و فروزان گردد. باید سراسر حواس‌مان مجذوب پایداری قهرمانی مردم مصر در برابر یورش برونی شود که مظهر آن تجاوز حبشیان بر ملت عرب به پشتیبانی صلیبیان در پایان‌های روزگار ممالیک است.^۱

شك نیست که ما می‌توانیم از خلال گشت و گذاری که همگام حماسه‌های

(۱) در اینجا کمتر از ۶ صفحه (۷۶- تا ۸۱ متن) ترجمه نشده است.

توده‌ای و چهره‌ها و نمودگارهای قهرمانی و مفاهیم پایداری آن کردیم، رشته واحدی پیدا کنیم که اولاً همه اینها را فراگیرد و ثانیاً نقشه روشنی برای تحول از يك حماسه به حماسه دیگر در دسترس مان بگذارد.

رشته واحد، همان تصویری است که این حماسه‌ها از جامعه عرب - از روزگار جاهلی تا پایان کار مماليك - ارائه می‌دهند و آشکار می‌سازند که این تصویر در بیشتر موارد مضمونی انقلابی دارد و برای پایداری در برابر ستم برونی و خودکامگی درونی، در کنار مردم می‌ایستد. همین نگارگری، روشن می‌کند که چرا اریستوکراسی فکری در تاریخ نوین و کهن، ادب توده را نادیده انگاشته است. پیداست که حضرات با موضع‌گیری طبقاتی آشکاری - بیگانه با علم و فضل ایشان - درگیر بوده‌اند.

اما نقشه روشنی که این حماسه‌ها در حدود قالب کلی خود رسم می‌کنند - که آن نیز نبض تپنده روح جمعی ملت عرب در درازای نسل‌ها و روزگاران گوناگون است - همانا آگهی این حقیقت است که ایستادگی این مردم در برابر تجاوزکاران، قهرمانی‌هایی بی‌شمار و اندازه پرورده است. ولی قهرمانی عربی در حماسه توده‌ای، از يك مرحله به مرحله دیگر فرق می‌کند و این فرق از يك حماسه به حماسه دیگر آشکار می‌گردد. از خلال همه حماسه‌هایی که به دست ما رسیده است، این اختلاف، نمایانگر تحول معنای قهرمانی در نزد عرب و نمودگار آن به هنگام ایستادگی در برابر تجاوز برونی بوده است. معنای قهرمانی همان است که در قهرمان حماسی متجلی می‌شود و او نیز در هستی عینی خود، همه ویژگی‌های ملتی را که از میان ایشان برجوشیده است، خلاصه می‌کند و در عین حال، نشانه‌های فردیت خویش را برای خود نگه می‌دارد. او فردی است که روح جماعت را در قالبی حماسی، به شکل نبرد میان خوبی و بدی، تصویر می‌کند. پس او قهرمان افسانه‌ای نیست. جمع هم نیست، گرچه او در ایشان و ایشان در او محو شده هر دو يك چیزگشته‌اند. او معنایی است که چون پرده از رخ برگیرد، می‌بینی که آمیزش بعد اجتماعی با بعد قومی است به گونه‌ای که بیشتر اوقات جدا کردن‌شان از یکدیگر دشوار می‌نماید زیرا گاه پایداری اجتماعی، زمینه‌ای است برای پایداری در برابر تجاوز بیگانگان، و گاه پایداری در برابر همین تجاوز، مقاومتی است اجتماعی.

اگر حماسه‌های توده‌ای عرب شامل پاره‌ای بعدهای انسانی، مانند دعوت بر ضد جدایی نژادی، برابری زن و مرد یا شهادت در راه شناخت است، این چهرهٔ انسانی، همه چیز حماسهٔ عربی و نیز پیام بنیادی آن نیست. اصالت قومی است که گهوارهٔ تاریخی این حماسه‌هاست. این فریاد وجدان‌های عربی است که در جان و زمین ما روان است و پیوسته روزگاران و نسل‌ها را مخاطب می‌سازد.

فصل سوم

قهرمان پایداری در داستانسرایی نوین مصری

با همه کوششی که برخی از پژوهشگران و مورخان ادبی ما می‌کنند و می‌خواهند داستانسرایی نوین مصر را فرزند مشروع میراث فرهنگی کهن عرب بشناسانند، پیوند میان داستانسرایی در دیار ما و رمان اروپایی، محور بنیادی همه نتایج علمی اصیلی خواهد بود که از بررسی‌های عینی و بی‌تعصب حاصل شده باشد زیرا امتداد حس داستانسرایی، از میراث ملی به داستان‌نویسی هم‌روزگار مصری، هرگز بدین معنی نیست که رمان مصر فرزند این میراث است. البته ما، در حماسه‌های توده‌ای و مقامه‌ها و حکایت‌ها و لطیفه‌ها و چیستان‌ها، اندوخته فراوانی از وجدان داستانسرایی؛ و در نقالی‌ها و شبیه‌گردانی‌ها و خیمه‌شب‌بازی‌ها و حاجی‌فیروزها و بازی‌های گوناگون، اندوخته‌ای همچنان از حس درام در اختیار داریم. ولی این یا آن اندوخته، گرچه در لابلای کارهای فنی نفوذ کرده باشد، و گرچه خود روح آن ساختمان‌ی باشد که هنرمند از روی الگوهای نویسن می‌سازد، نمی‌تواند آفریننده داستان یا نمایشنامه مصری شمرده شود، زیرا هنرمند ما بی‌گمان همین الگو را هم از ادب اروپایی می‌گیرد چه این ادبیات، به برکت عوامل پدیدآورنده تمدن و پیوستگی تاریخی آن، توانسته است پیش از ما

بر این الگوها دست یابد.

در عین حال، باید انصاف داشت که داستان‌نویسی هم‌روزگار مصر يك قالب وارداتی محض نیست بلکه فرآوردهٔ کنش و واکنش آن صورت با این آزمون محلی اصیل و محتوای مصری اصیل است. آزمون اساسی زندگی مصریان در آغاز این سده به هنگام انقلاب بر ضد استعمار انگلیس رخ داد که خود در پایان سدهٔ گذشته، پس از شکست انقلاب احمد عرابی*، پنجه بر مصر افکنده بود. بدین سان، نخستین شکوفه‌های رمان مصری برمدید و در همان حال، نبض ملتی که در پروردن این شکوفه‌ها کوشیده بود، از زنده بودن پایداری خبر می‌داد. پایداری وی گاه در سکوتی آغشته در بی‌تابی، تردیدتر به مرز سنگرگیری و ساعت‌شماری، تجلی می‌کرد و گاه در جهش‌هایی فردی که خشم سوزان و پایان‌شکيبایی را نشان می‌داد. گاه نیز شکل جنبش‌های دلیرانهٔ سازمان یافته را داشت.

این زمینه، از آن که رمان اروپایی را آفرید، بسی به دور بود. زمینهٔ تاریخی میهن رزمندهٔ ما بر ضد چیرگی بیگانگان، پدر قانونی داستان‌سرایی مصر است که در آغازهای این سده همراه انبوه مشکلاتی که در برابر ما صف آراسته بودند، گام به پهنهٔ هستی نهاد. در آن هنگام، به تنگنایی بدین شرح برخوردیم: کشور را نمی‌توان از ورطهٔ نیستی بیرون کشید مگر با وام گرفتن بسیاری چیزها از اروپا، و این اروپا در عین حال، همان تمدنی است که انسان ما را لگدمال ستم خود کرده است. داستان‌نویسی مصر میوهٔ این پیکار است که در شکل خود، با الهام از قالب اروپا، خواست ما برای برآمدن به سطح زمان، و در مضمون خود پایداری ما در برابر عنصر پرخاشگری در تمدن اروپا را خلاصه کرده است.

داستان در مصر بدین گونه زایید. اینک از نگاه اصالت و همزمانی، سلاح انقلابی نوینی در دست انسان پویندهٔ عرب مصری است و از نگاه قهرمانی، هم‌رکاب پایداری در برابر تجاوز بیگانگان است و از همین‌جا جزئی جدایی‌ناپذیر از موج انقلاب در تاریخ هم‌روزگار ما.

داستان «دوشیزهٔ دانش‌آورد» که محمود طاهر حقی به سال ۱۹۰۶ نگاشت، مقدمهٔ «تولید ملی» در فن داستان‌سرایی مصری است. قصهٔ «بازگشت روح»

از توفیق‌الحکیم، که به حق طلیعه داستان‌نویسی ملی مصر شمرده می‌شود، از این‌گونه بذره‌های نخستین به بار آمده است، ولی ناقدان ما، متأسفانه، این اثر را بسی اندک به یاد می‌آورند. «دوشیزه دنشواي» البته به پایه‌ی اثر حکیم یا قصه «زینب» از هیکل* نمی‌رسد ولی به هرحال، در تاریخ ادبیات ما موقعیتی ممتاز دارد — یا باید داشته باشد — زیرا در لابلای خود دارای همه‌ی ویژگی‌های جنینی است که در طول سال‌ها و نسل‌ها پرورش یافته، اکنون نهالی برومند به نام داستان‌سرایی مصر گشته است. جنینی که طی هفتاد سال رو به فرگشت داشته، دوره‌های گوناگون داستان‌نویسی مصر را از اصالت نخستین رویش گاه و سرزمینی که توشه‌بخش‌های اصلی را بدان داده، سیراب کرده است.

مصر در آن هنگام نزدیک به يك چهارم قرن در زیر چیرگی بریتانیا گذرانده همه‌گونه شکنجه‌ها را از فرمانروایی بیگانگان چشیده بود. ادب مصری هنوز میان مایه گرفتن از میراث فرهنگی خویش یا روی آوردن به باختر در نوسان بود. اما آفرینش تجربه‌ی محلی نه خود روشن بود و نه راه رسیدن به آن. اقتباس و برگرداندن به زبان مصری و عربی، از راه تصرف در اصل و تقلید از پیشینیان، همگی راه‌های بسته‌ای بودند که به نقطه‌ی آغاز، برای آفریدن ادب مصری نوین، نمی‌انجامیدند.

در این هنگام، برخلاف آنچه مورخان ادبی در کشور ما پراکنده‌اند، این «دوشیزه دنشواي» بود و نه «حدیث عیسی بن هشام» از محمد هویلحی*، که نخستین گام‌ها را در این راه دراز برداشت. نویسنده‌ی آن نه از مقامه‌های عربی متأثر بود نه از حماسه‌های توده‌ای. رمان باختری را نیز پیش روی خود ننهاد بود که جامه‌ی اروپایی از تن اشخاص و رخداد‌های آن درآورد و جامه‌ی مصری بر ایشان پوشاند بلکه به سختی کوشیده بود که از آغاز دست به آزمونی راستین بزند — آزمونی که آب از چشمه‌ی نیل نوشید و از گل آن سرشته شد. همچنین سرسختانه کوشید این آزمون را با کلماتی تراشیده از ژرفای واقعیت ما و از ترکیب‌هایی که سازنده‌ی آن سوگ و سور و تلخ و شیرین زندگی ماست، پدید آورد.

آزمونی «واقعی» که محمود طاهر حقی مایه‌ی فنی خود را از آن برگرفت،

فاجعهٔ دشوای* بود که وی آن را هرچه بیشتر به مایهٔ تاریخی‌اش نزدیک ساخت. تاریخ می‌گوید: در سال ۱۹۰۶ گروهی از افسران انگلیسی در روستای دشوای مشغول شکار کبوتر بودند و ضمن تیراندازی، یک تن از اهالی را از پای درآوردند. در پی آن، زدو خوردی میان دو طرف در گرفت که به کشته شدن یک افسر و کتک خوردن بی‌حساب همکاران او انجامید. تلفات دهکده آتش گرفتن خرمن یکی از دهقانان بود و کشته شدن همسر او. چون خبر ماجرا را به لرد کرومر* رساندند، دستور داد دادگاه ویژه برای رسیدگی به این مسأله تشکیل شود و این دادگاه حکم اعدام گروهی از اهالی و زندانی کردن و شلاق زدن گروهی دیگر را صادر کرد. حکم اعدام در همان نقطه‌ای اجرا شد که میان افسران انگلیسی و کشاورزان مصری زدو خورد در گرفته بود.

در اینجا تاریخ به پایان می‌رسد و هنرمند خامه برمی‌گیرد تا ساختی نوین بدان ببخشد. در آغاز به دختری به نام ست‌الدار (بانوی خانه) برمی‌خوریم که دل به عشق جوانی کشاورز به نام محمد عبد می‌سپارد. هردو می‌کوشند با یکدیگر پیوند زناشویی ببندند که احمد زاید وارد میدان می‌شود و برای ربودن دل دختر دام می‌گسترد. در اینجا نویسنده صحنه‌ای دیگر در برابر ما می‌گشاید و حال کشاورزان را پیش از آمدن افسران انگلیسی شرح می‌دهد. اینان با این دیدارهای ناخوشایند خو گرفته‌اند. هرچند گاه یک بار انگلیسی‌ها از راه می‌رسند و کبوتران ایشان را که مایهٔ روزی‌شان است، شکار می‌کنند. کدخدا هم به خود زحمت نمی‌دهد که قضیه را به کارگزاران دولت گزارش دهد و چاره‌ای بخواهد. او پیوسته نوید می‌دهد ولی هرگز به نویدهای خود رفتار نمی‌کند. در این حال، باز خبر آمدن انگلیسی‌ها به گوش می‌رسد و احساسات ایشان را به باد ریشخند می‌گیرد. در آن سوی، پنج تن از افسران انگلیسی را همراه مترجم‌شان «عبدالعال» و یکی از ارتشی‌های مصری می‌بینیم که انتظار گلگشتی خوش و در پایان آن خوراک خوشمزهٔ کبوتر و نوشیدن ویسکی را می‌کشند. همین که گلوله‌ها از دهانهٔ تفنگ‌ها به پرواز درمی‌آیند، دسته‌های کبوتر مانند برگ خزان بر زمین می‌ریزند. حتی هنگامی که آتش در خرمن یکی از اهالی می‌افتد، ایشان دست از تیراندازی نمی‌کشند. مردم به ناچار به سوی انگلیسی‌ها هجوم می‌آورند و آنان را به باد کتک

می گیرند. انگلیسی ها از ترس جان سلاح بر زمین می گذارند و تسلیم می شوند. البته در این میان یکی از ایشان از بس کتک خوردن جان می سپارد. در اینجا نویسنده، مجموعه ای از شگفتی ها را در کنار هم می گذارد. مثلاً اهالی پیش از این جریان، گرایش بیشتری به سازش و نومییدی از پایداری نشان می دهند و لسی وقتی کار به اینجا می کشد، دل هاشان از کینه مالا مال می گردد، خشم در جانشان زبانه می کشد و دست و دلشان به انقلاب باز می شود. در آن سوی دیگر، یکی از کشاورزان را نشان می دهد که روی کاپیتان پول خم شده به او که در آخرین لحظه های مرگ و زندگی است، با دو دست خود از کاریز مجاور آب می دهد. در این هنگام که نیروی امدادی از راه می رسد، کاپیتان آخرین نفس را برمی آورد و کشاورز، برای اینکه درباره کار انسانی اش دچار بدگمانی نشوند، می کوشد خود را پنهان سازد. لیکن سربازان به او مجال نمی دهند و او را با زخم سرنیزه از پای درمی آورند.

یکی دیگر از هنرنمایی های نویسنده، تصویر صحنه خلوت کردن آقای هلباوی است که می کوشد خود را از تنگنای وجدان و غریزه فجات بخشد. وجدانش به او حکم می کند که در کنار میهن و ملتش جای گیرد - و مقام دادستانی دادگاه ویژه را نپذیرد - و غریزه سودجویی اش او را وسوسه می کند که در برابر اشغالگران سرفروود آورد و از مردم دشوای انتقام بگیرد، به ویژه که یکی از بزرگان انگلیس این حسن انتصاب را طی تلگرافی به او تبریک می گوید. بدیهی است که این تلگرام و آن منصب هر دو مایه افتخار است. در همین هنگام، کشاورزان دشوای سرگردان در انتظار سرنوشت مجهول خویشند. برخی امید به عدالت دارند و برخی دیگر به زبان حاج عمران می گویند: «عدالت کجا و مصر کجا؟ اگر آن گونه که می گویند عدالتی در کار بود، انگلیسی ها به کشور ما هجوم نمی آوردند، کبوتران ما را شکار نمی کردند، زنان مان را نمی کشتند و خرمن هایمان را نمی سوزاندند. عدالت يك وقتی بود پسر، يك وقتی.»

شاید صحنه محاکمه، زیباترین صحنه های هنرمندانه این داستان باشد. نویسنده، ظاهر هیأت دادرسی و واقعیت ایشان را، از رئیس تا اعضا و گواهان، به خوبی نشان می دهد. دادستان يك نوع ادوکلن خارجی می طلبد که هوای دادگاه را از بوی تن کشاورزان پاک سازد و افسران انگلیسی، گواهانی را

دست چین می کنند که حاضر باشند گواهی مثبت بدهند و اینان کسانی هستند که وضع چهره شان اهمیتی ندارد و تنها باید متوجه اشاره دادیار انگلیسی از پشت میز دادرسی باشند. دادگاه، به هر حال، کیفرخواست دادستان را می شنود، به گواهی گواهان گوش فرا می دهد، پای دفاع و کیل مدافع می نشیند، وارد شور می شود و البته «در نهایت بی طرفی» متهمان را به اعدام و زندان و شلاق محکوم می کند. نویسنده حتی سگی به نام «درنده شب» را فراموش نمی کند که «در آنجا حاضر شده بود و پرسه می زد و سر خود را بر پایه یکایک آن چوبه های منفور می مالید.»

داستان پایان می یابد و افتخار قهرمانی آن برای همه مردم دشواری به جا می ماند. زهران که انگلیسی ها گمان می کنند رئیس این عده است، حسن محفوظ که دخترش را به احمد زاید نمی دهد و بر اثر خبرچینی او به دام می افتد و بانوی خانه که داستان با حکایت دلدادگی خوشبختی آفرین او آغاز می شود و با اعدام پدر در برابر چشمان اشکبارش پایان می یابد، هیچ کدام تنها قهرمان این سرگذشت نیستند. ناپیدا بودن قهرمان فردی تا اندازه زیادی طبیعی است زیرا قهرمان فرد هنوز در سرزمین واقعیت مصری و در میان این توده هایی که «دوشیزه دشواری» گراشگر پایداری ایشان بود، زاده نشده بود. اینان در چنان مرحله ای از نظم و نیرومندی نبودند که برای خود قهرمان یا رهبری داشته باشند. به همین جهت، قهرمانی گروهی درست ترین تعبیر درباره این مرحله تاریخی بود. نویسنده نیز حسن سلیقه خود را در نمایش این مشکل نخستین قهرمانی، به زبان قصه های عامیانه که در شب نشینی های پراکنده روستا ایراد می شود، به کار برده است. قهرمانی گروهی در اینجا قهرمانی سازمان داده ای نیست بلکه گونه ای فروش خود به خود است که رایحه دل انگیز آن گاه در خودداری عبدالعال و سپاهی مصری از گواهی بر ضد همشهریان شان به مشام می رسد و گاه در آنجا که اهالی، خود را درگیر دفاعی مرگبار از روستای خویش می بینند: دفاعی که در ژرفای وجود ایشان آرام خفته است و جز این تکان ناگهانی ناشی از آتش گرفتن خرمن عبدالنبی و کشته شدن همسر او، بهانه ای ندارد.

نویسنده برای اینکه قهرمانی راستین مردم را، بدرغم ابتدایی بودن آن تصویر کند، خطوط منفی را پهلوی به پهلوی خطوط مثبت می آورد. نه از یاد

می‌برد که هلباوی به خاطر جاه‌طلبی خود در پرتگاه خیافت سقوط کرده و نه اینکه احمدزاید به دنبال کینه شخصی مزدور انگلیس گشته است. واقع‌بینی او به هنگام تصویر افسران انگلیسی به درجه والایی از اهمیت می‌رسد زیرا اجازه نمی‌دهد احساسات شخصی‌اش بر بیان حقیقت چیره گردد. در میان ایشان کسانی را نشان می‌دهد که حقایق را می‌فهمند لیکن نقش مأمور معذور ایفا می‌کنند. کسانی که یکباره خود را به نادانی می‌زنند و کسانی که دستور می‌دهند و دادگاه را تبدیل به خیمه‌شب‌بازی دموکراسی می‌کنند و می‌خواهند طناب دار را در اطراف گردن مردم دنشوای هرچه محکم‌تر کنند.

این داستان از نظر قالب و مفهوم، تعبیر هنرمندانه زیبایی از زندگی کشاورزان مصر است. هنگامی که نوشتن به زبان عامیانه کاری فضیحت‌آمیز شمرده می‌شد، هنرمند به کشف نادیدنی‌های زبان پرداخت و شخصیت‌های خود را از قلب تپنده روستا، از میان غم‌ها و دردها و رنج‌های خلق بیرون کشید. سراغ خانه کدخدا یا جناب پاشا را نگرفت بلکه مستقیماً به دیدار نمایندگان واقعی روستای مصر یعنی بینوایان و رنجبران رفت. ساختمان فنی خود را در میان جلسات شب‌نشینی مردم ده، جایگاه رایزنی و غمگساری ایشان، بنیاد نهاد و آزمونی نمونه‌ای و زنده از ژرفاهای وجدان مصریان، از نبرد خونبار ایشان بر ضد استعمار بیگانه، برگزید. این عوامل، «دوشیزه دنشوای» را به صورت بذری مثبت و پیشرو در تاریخ داستان‌سرایی مصر در می‌آورد که در لابلای خود حامل مضمونی انقلابی در قالبی به راستی ساده است.

در عین حال، این داستان، ساده‌ترین گزارشگر قهرمانی توده‌ای در آن مرحله و گویای این حقیقت است که پایداری مانند دیگی جوشان در درون سینه مصریان بر خود می‌پیچید. گاه زنگارهایی از فراموشی و نومیدی و سستی بر آن می‌نشست ولی همین که در پی بحرانی انفجارآمیز، راهی به بیرون می‌یافت، همچون آتشفشانی از گوشه دل‌ها برمی‌خاست و در این حال، غریو ترکش آن را جز کشورگشایان تجاوزکار نمی‌شنیدند و جز ایشان کسی در میان شعله‌های آن نمی‌سوخت. قهرمان توده‌ای حماسه‌های عربی و همچنین قهرمان بورژوازی داستان‌های اروپایی، جایی در «دوشیزه دنشوای» ندارد زیرا آغازهای سده بیستم نه آغاز شهسواری عربی بود و نه هنگام پیدایش قهرمانی بورژوازی در تاریخ مصر.

انقلاب ۱۹۱۹* از نگاه بیشتر نویسندگان تاریخ ناسیونالیسم عربی، نخستین تجلی پایداری فعالانه مصر پس از شکست انقلاب احمد عرابی شمرده می‌شود که دو پیشگام شعر عرب، محمود سامی بارودی* و عبدالله ندیم*، آن را در شعر خود منعکس کردند. شعر در سال ۱۹۱۹ یکی از افزارهای انقلابی گزارش خواسته‌های مردم بود ولی گزارش ادبی دیگر انقلاب که توان بیشتری بر فراگیری ابعاد گوناگون آن داشت، از راه فن داستانرایی محقق شد و آن‌چنان بود که توفیق‌الحکیم، داستان «بازگشت روح» را در سال ۱۹۲۷ نوشت و در ۱۹۳۳ منتشر کرد. آنگاه فرصت دیگری برای این انقلاب پیش آمد که نجیب محفوظ در یکی از برجسته‌ترین آثارش، یعنی «بین القصرین»، به گفت‌وگو از آن پرداخت.

با اینکه این دو داستان از نگاه تاریخی در دنباله رویدادهای آن انقلاب پیش‌آمدند، ولی ساختمان فنی خود را بر پایه نگارش وقایع نهادند، بلکه آن يك نوعی تعبیر فلسفی از آن ارائه داد و این يك با اندیشه‌ای اجتماعی در پی تفسیر آن برآمد.

اهمیت «بازگشت روح»، که نخستین اثر تقریباً کامل در تاریخ داستان‌نویسی نوزاده آن روز مصر است، از این رو نیست که بازتاب روشنی از انقلاب است، بل از این روست که گویای واقعیتی درخشان‌تر است یعنی می‌گوید که: پیدایش داستان، به عنوان فنی ادبی در تاریخ هم‌روزگار ما، هم‌زمان با پدیدارشدن لایه میانه و انقلاب اجتماعی آن بود. توفیق‌الحکیم به محتوای پایداری مردم مصر رنگی فیلسوفانه می‌دهد، آن را منحصر به انقلاب ۱۹۱۹ که الهام‌بخش داستان‌ش بوده است، نمی‌داند بلکه عنصری اصیل در گوهر وجود مصریان از هزاران سال پیش می‌شمارد. به عقیده او، این عنصر پایداری گاه چنان که گویی مرده است، فرو می‌خوابد ولی به هنگام بایسته، مانند معجزه‌ای به پای می‌خیزد^۱.

(۱) این نه اگر معجزه‌ست، پاسخ‌تان چیست؟

در نفس اژدها، چگونه روییده است

این همه یاس سفید و نترن سرخ.

(م. سرشك)

به گمان من، توفیق‌الحکیم در آن هنگام زیر تأثیر جریانی بوده که در آغازهای این سده گروه در خور توجهی از اندیشمندان مصری را به خود جذب کرده بود. گرایندگان به این جریان عقیده داشتند که تمدن مصر باستان با همه ارزش‌هایش، دارای ویژگی استمرار است بدان‌سان که هم‌اکنون سرچشمه انسان فرعون، وجدان انسان هم‌روزگار مصری را به گونه‌ای ناخودآگاه شاداب می‌کند. این جریان در آغاز کار، واکنشی رمانتیک بر ضد بیداد استعمار از یک سوی و چیرگی فرمانرانی خودکامانه عثمانی از دیگر سوی بود. جریان می‌خواست افتخارات گذشته دور را - گاه به نام تمدن و روشنایی و دانش اروپایی و گاه به نام دین و میراث و مقدسات فرمانروای ترک و خلیفه مسلمان - در برابر زمان حال تاراج گشته، برپای دارد. اندیشه مصرگرایی نخست به‌صورت کوشش طبقه متوسط نوظهور برای کسب استقلال در برابر این دو نیروی ماسط - استعمار اروپایی و واپسگرایی عثمانی - وارد عمل شد. ولی چون به فرمان شرایط پیدایش خود گرفتار سستی و ناتوانی بود، دوربینی رمانتیک پیش روی نهاد و برای به دست آوردن نیرو به‌ترفای تاریخ فرو رفت. «بازگشت روح» پخته‌ترین گرایش هنرمندانه از این مرحله و از آن جریان فکری هم‌روزگارش بود.

توفیق‌الحکیم داستان خود را تقریباً به دو پاره بخش می‌کند: یکی آن بخش که با چشم غیرمسلح دیده می‌شود و دیگری آنکه در زیر سطح، در اعماق، پنهان است. بخش نخست برای ما داستان خانواده‌ای بورژوا را بازگو می‌کند که زندگی در پای‌تخت را برگزیده است. برخی از اعضای این خانواده درس می‌خوانند و برخی دیگر کار می‌کنند. از میان ایشان کوچک‌ترین پسرشان محسن برتر از دیگران می‌آید و ضمناً در دام عشق دختر همسایه‌شان سینه می‌افتد. گرچه دختر از رفتار همسایگان می‌فهمد که همه را در کمند مژگان سیاه خود افکنده است، ولی هنگامی که پای انتخاب به میان می‌آید، او آن پسر جوان ثروتمند را برمی‌گزیند که اتفاقاً در همان آپارتمان محسن و عموهایش سکنا دارد. خانواده محسن در آغاز داستان در بستر بیماری خانه خود و در پایان آن در بیمارستان یکی از بازداشت‌گاه‌ها دیده می‌شوند. ماجرا چنین است که پلیس به دنبال تظاهرات خیابانی سراسری مصر و در پیگرد

تظاهر کنندگان، وارد خانه‌های مردم می‌شود و محسن را در اتاقکی بالای‌بام، همراه انبوهی اعلامیه دستگیر می‌کند.

این، چهره آشکار داستان است. ولی چند صفحه پایان که به سرعت می‌گذرد، به ما اجازه می‌دهد وقتی آن را برای دومین بار می‌خوانیم، نشانه‌هایی از يك چهره دیگر در آن تماشا کنیم. حکیم این چند جمله را از سرود مردگان برمی‌گیرند و سرلوحه بخش نخست می‌سازد: «هنگامی که زمان به جاودانگی گراید، ما دیگر باره خواهیم دید زیرا تو اینک به آنجا می‌روی که همگان یکی هستند». آنگاه این چند جمله را در آغاز بخش دوم داستان می‌آورد: «برخیز. برخیز ای اوزیریس... من پسر تو حوریس هستم... آمده‌ام که زندگی را به تو برگردانم. قلب راستین تو، قلب زمان گذشته تو هنوز در تپش است».

از آنجا که نویسنده اصرار دارد این متن را دوبار بدین گونه وارد اندیشه ما سازد، ناچار باید در خود داستان به دنبال دلایل او برای این کار بگردیم. در اینجا است که گفت‌وگوی طولانی باستان‌شناس فرانسوی و بازرس انگلیسی را از نو می‌خوانیم. این گفت‌وگو درباره اصلت مصر صورت می‌گیرد که در دل زمان هشت هزار سال به پیش می‌رود. از نشانه‌های بنیادی مصر این است که گاه، چون معبودی به عنوان مظهر بیداری خود نبیند، به خواب گران فرو می‌رود ولی چون معبود را بازیابد، مانند گردبادی تند از جای برمی‌خیزد و دیگران را هم از هول غریو خود برمی‌انگیزاند. در اینجا بیننده باور نمی‌کند که این همان آتشفشان سرد و خاموش سالیان گذشته است.

باری، این مصر است، به خواب می‌رود ولی هرگز نمی‌میرد. ناچار باید روزی فرا رسد که همه جهانیان، بزرگی و نیرومندی نهفته در ژرفای جان این کشاورز ساده را که روزگاری از دیدشان پنهان بوده است ببینند و بر آن گواهی دهند. هنگامی که روح باز گردد و معبود یا رهبر یا فرمانده ظاهر شود، این کشاورز دیگر آن چیزی نیست که آن بیابانگرد مغرور در گفت‌وگوی طولانی خود با محسن می‌پنداشت. او به تنهایی ادعای اصلت می‌کرد ولی نمی‌فهمید که سرچشمه اصلت همان وادی نیل است و مصر خاستگاه تمدن.

حکیم این عبارت‌های گزارش‌گونه رو در رو را از زبان رویدادها و اشخاص و موقعیت‌های داستان تکرار می‌کند. به‌خانواده نجیب و مهربان محسن همواره عنوان «خلق» می‌دهد: چه در آغاز داستان که اعضای این خانواده بیمار می‌شوند، چه در میان که در دام عشق دخترکی جوان می‌افتند و چه در پایان که بازداشت می‌گردند. هنگامی که ایشان گرفتار عشق «سنیده» می‌شوند، با یکدیگر اختلاف پیدا می‌کنند یا به هم نزدیک می‌شوند، در حقیقت دل به‌عشق «ایزیس»^{*} می‌بندند که محسن نامش را در کتاب‌های تاریخ خوانده و گمان می‌برد که او اکنون در وجود سنیه مجسم شده است. ایزیس یا سنیه، مصر است و مصر همان انقلاب. کلمهٔ خلق که افراد این خاندان بر خود می‌نهند، اشاره به تودهٔ بزرگ مردم است و کلمهٔ معبود اشاره به رهبری است که همهٔ مردم مصر را یکدل و یکزبان پیرامون خود گرد می‌آورد و از دوزخ بدبخت انقلاب رهنمون می‌گردد. سنیه، یا ایزیس، در آن واحد هم مایهٔ رنج این خلق کوچک است هم مایهٔ راحت ایشان.

حکیم، برای اینکه درستی نظریه‌اش را از نگاه فنی اثبات کند، تا نزدیکی صفحات پایان کتاب به فریفتن ما ادامه می‌دهد. نام انقلاب بر زبان هیچ شخص یا پیشامد یا موقعیتی جاری نمی‌شود بلکه ناگهان معجز آسا منفجر می‌گردد و در این حال گویی جانی است که در پیکری مشرف بر مرگ دمیده می‌شود یا رستاخیزی است که از پی رنج و نومیدی، راز خود را در خاکستر می‌دمد و آن را تبدیل به زندگی پرتپش می‌کند. مقصود این است که ناپیدا بودن انقلاب در رویدادهای داستان یک نوع غیاب فنی یا حیا زیباست که نویسنده می‌خواهد بدین ترتیب یاد آن را از خاطر و اندیشهٔ ما دور نگه دارد ولی با اشاره می‌فهماند که انقلاب همچنان در متن واقعیت، جریان پیوستهٔ خود را حفظ می‌کند: اتا قك بالای بام انباشته از نشریات و اعلامیه‌های گوناگون است. غیاب انقلاب از دید ما، به این معنی است که بذر آن در زیرزمین در حال شکفتگی است. بدین‌سان، وقتی در پایان کتاب ناگهان بدان برخورد می‌کنیم و گمان می‌بریم که معجزه‌ای آسمانی رخ داده است، می‌فهمیم که این ناگهانی بودن جنبهٔ فنی دارد تا نویسنده اندیشهٔ خود را دربارهٔ مصر و انقلاب توجیه کند. اندیشهٔ او این است که «پایداری»، عنصری اصیل از عناصر تشکیل‌دهندهٔ جسم و جان مردم مصر است که در نهان به آرامی پیش می‌رود ولی هنگامی که

از خفا بیرون می‌آید، زمان هم از رسیدن به گردش وا می‌ماند. در آن بخش دیگر داستان نیز با نمودگار پایداری دیدار می‌کنیم. قهرمان بازگشت روح، هیچ يك از شخصیت‌هایی نیستند که در کنار محسن و عموهایش با ایشان آشنا شدیم. قهرمان، آن چهره ناپیدایی است که گوشت و خون و استخوانش را در لابلای کتاب لمس نمی‌کنیم ولی تردید به پایان داستان، به گونه‌ای پدیدار می‌گردد که گویی تنها رشته پیونددهنده همه این شخصیت‌ها و همه این شریان‌هایی است که از مصر سرچشمه می‌گیرند و به سوی قلبی واحد به نام انقلاب سرازیر می‌شوند. این، نمودگار همان اندیشه یکی شدن همگان است. حوریس است که آمده است زندگی را به ما برگرداند زیرا قلب راستین یعنی قلب گذشته هنوز ما را رها نکرده است.

آیا با توجه به اینکه اشاره داستان متوجه سعد زغلول* است، می‌توان گفت که بازگشت روح، نگارنده تاریخ میلاد قهرمانی فردی در ادب پایداری مصر است؟ هرگز. فرد در اینجا تنها يك فرد نیست بلکه نمودگار فراگیرنده همه مصر و همه انقلاب سراسری آن است.

در اینجا نوعی تمایز با مرحله قهرمانی جمعی به صورت ابتدایی آن، که محمود طاهر حقی تصویر کرده بود، پدید می‌آید. طبقه متوسط رو به رشد و انقلاب آن، ماده خام «بازگشت روح» بود و بنابراین، فرد بودن قهرمان چهره‌ای تازه داشت و در مراحل جنینی آن به سر می‌برد. تعمیمی که حکیم در این داستان بدان دست می‌زند، از اینجا ناشی می‌شود. به رغم اینکه محسن و سنیه افراد ممتازی هستند، بزرگترین فرد یا معبود به درجه‌ای از شفافیت رسیده است که می‌توان او را رمز والای پایداری و برتر از قهرمان يك انقلاب به‌خصوص دانست. به تدریج، پایداری جزئی تفکیک‌ناپذیر از قهرمانی مصر و انقلابیگری آن در درازای تاریخ می‌شود.

آن‌سان که توفیق‌الحکیم در کتاب «زندان زندگی» یادآوری کرده است، انقلاب ۱۹۱۹ نخستین انگیزه‌ای بود که اندیشه «بازگشت روح» را به او الهام کرد. هنوز که او کودکی خردسال بود، شیفته انقلاب گردید و اگر شخصاً در تظاهرات خیابانی شرکت نجست، برای آن سرودهایی میهنی ساخت که به گفته خودش، در آن زمان بازتابی گسترده داشت. البته شرکت جستن در

انقلاب به این یا آن صورت، سرچشمه الهام «بازگشت روح» نبود. آنچه بود، به قراری که خودش گفته، «ناگهانی» بودن و همه گیر بودن این انقلاب بود که روح او را تکان داد و در مغز و اندیشه او این مفهوم سترگ را برانگیخت که عقل آفریننده اش توانست آن را بدل به «نظریه» ای درباره انقلاب و پایداری و تمدن سازد.

اما وضع نجیب محفوظ از این جهت کاملاً فرق می کند. داستان «بین القصرین» او را - که در لابلای آن اشاره هایی گذرا به رخداد های ۱۹۱۹ دیده می شود - نمی توان برکنار از دو جزء مکمل آن، «قصر الشوق» و «السكریه»، ارزیابی کرد. این داستان سه گانه خواسته است رویداد های میان ۱۹۱۷ تا ۱۹۴۴ را، که مرحله «زایش» در تاریخ نوین مصر است، با شیوه ای داستانی از نظر بگذراند. سال ۱۹۴۴ همچنین هنگام تخمیر بذرهایی است که برای نخستین بار در سال ۱۹۱۹ تا اندازه ای پیروزمندانه شکوفا شدند. این، تصویری است که نجیب محفوظ در «بین القصرین» از این مرحله برداشته است. در عین حال، این داستان سه گانه، گزارشی مستند یا پژوهشی تاریخی درباره این بخش حساس از زندگی همروزگار مصر نیست. بیشتر شبیه تصویر فنی یکی از مسائل فکری مهمی است که نبرد انقلابی در دهه ۴۰ این سده در برابر روشنفکران ما گذاشت. ریشه های این مسأله به زمینه تاریخی انقلاب ۱۹۱۹ باز می گردد. در اینجا فهمی نمودگار پایداری قهرمانی است و جلد نخست را به خود اختصاص می دهد. همین مسأله در دهه ۳۰ تبدیل به پریشانی و سرگستگی کشنده ای می شود که نماینده آن «کمال» در جلد دوم اثر است. سرانجام، این مسأله به احمد و عبدالمنعم در جلد سوم می رسد. بدین سان، مسأله بنیادی، مسأله آزادی در مراحل گوناگون تحول و سطوح و ابعاد و تجلی های مختلف آن است.

اگر، به این علت که جلد نخست اثر - «بین القصرین» - گزارشگر انقلاب ۱۹۱۹ است، ما اکنون سخن خود را روی آن متمرکز می کنیم، این تمرکز سخن، برکنار از تصویر کامل مسأله انقلاب در داستان سه گانه نجیب محفوظ نیست. ما این بحث را - که احیاناً اندکی دراز دامن است - از آن روی پیش کشیده ایم که دست روی معنی پایداری و نمودگار قهرمانی، از دیدگاهی کاملاً متفاوت با دیدگاه توفیق الحکیم، بگذاریم - گرچه می دانیم که رشته ها

و پیوندهای بسیاری، داستان سه گانه محفوظ را به اثر پیشاهنگ حکیم مربوط می‌سازند.

در حالی که توفیق‌الحکیم برای انقلاب و فلسفه آن مثالی متافیزیکی می‌آورد و آن را با معبودی که پدیدار خواهد شد و روحی که باز خواهد گشت، پیوند می‌دهد و این اندیشه را از آغاز تا پایان دنبال می‌کند و پایه ساختمان فنی خود می‌سازد، نجیب محفوظ در سراسر داستان سه گانه خود به راه دیگری می‌رود. او ماده تاریخی را بدون پیشداوری در کارگاه خود به بررسی می‌گیرد. اندیشه ویرمای درباره آن ندارد مگر در پرتو خطوط کلی تفکر اجتماعی خود، یعنی روش و دیدگاهش در برابر کارها، و جهان بینی کلی‌اش درباره این هستی و اجتماعی که در آن زندگی می‌کند. اما تفصیل نوعی ویرمای که در ماده داستان هست، آن را با دیدی عینی می‌نگرد. عناصر مستقل آن را از هم می‌گشاید و باز گردهم می‌آورد. آنگاه به تحلیل علمی محض آن می‌پردازد و در این حال رفتارش رفتار دانشمندی را می‌ماند که با چاقوی جراحی راز یاخته‌ها را کشف می‌کند یا فیلسوفی که عناصر اصلی دانسته‌ها را در یک ساختمان نظری هماهنگ به هم پیوند می‌دهد یا هنرمندی که هستی نوین اثر را، با شیوه‌ای انحصاری و برکنار از گرایش کلمه به کلمه واقع و سرزمین خام آن، پدید می‌آورد.

این شیوه تعبیر فنی در پی لگنمال کردن آزمون‌های انسانی به مدد پیشداوری خود نیست بلکه می‌خواهد آزمون بشری را تعمیم دهد و به یاری فن زیبایی‌شناسی در قالبی نوین ریزد که روح دانش و اخلاق و فلسفه، همگی، بر آن فرمانروا باشد. آنچه به راستی نجیب محفوظ بر آزمون‌های پیشین می‌افزاید، همین است و از اینجاست که داستان سه گانه او مرحله نوینی در تاریخ داستان‌سرایی مصر شمرده می‌شود هر چند می‌دانیم که دنباله واقع‌گرایی رومانتیک توفیق‌الحکیم در داستان «بازگشت روح» است.

پایداری، بنیادی‌ترین عنصر «بین‌القصرین» است که هنرمند آن را از میان انبوه رویدادهای انفجار آمیز ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ بیرون کشانده است. ماده تاریخی این آزمون، که مردم مصر در آن زمان از سر گذرانند، جنگ جهانی نخست بود که شعله‌های آن سه سال پیش از این زبانه کشیده بود. آزمون

دیگر، استعمار انگلیسی بود که تا این زمان ۳۵ سال از چیرگی آن می‌گذشت. شاید این دوگانگی، که انگلیس را طرف اصلی نبرد جهانی با آلمان و نبرد محلی با مصریان می‌ساخت، همان بود که آن ترکیب فنی را پدید آورد. داستان با گزارش زندگی خانواده‌ای آغاز می‌شود که همه افراد آن وابسته به حزب وطنی* و خدیو تبعید شده هستند. این وابستگی برای ایشان نوعی آزادی روحی و ملی است زیرا انگلیس در آن هنگام با باب‌عالی* (امپراتوری عثمانی) در جدال بود و برعکس آن، آلمان با عثمانیان متحد بود و دم از ستایش اسلام می‌زد. بدین ترتیب نویسنده زمان داستان خود را به موازات جنگی برمی‌گیرند که سه سال است سراسر جهان را درهم می‌کوبد: هنگامی که سربازان آشکارا و بدون مانعی، هستی مردم را از زیرپای ایشان می‌ریايند و با دست زدن به هرگونه تجاوز و پرخاشگری، دل خود را خالی می‌کنند. نویسنده در تعیین زمان به درجه‌ای از دقت می‌رسد که مرگ سلطان حسین در «روز گذشته» و نشستن «امروز» احمد فؤاد* بر تخت شاهی مصر را مبداء آغاز رویدادها می‌سازد. مقصود این است که محور زمانی در «بین‌القصرین» از عام به خاص و سپس به خاص‌ترین می‌گراید تا به افسری عاشق‌پیشه می‌رسد که دل در هوای دختر كوچك احمد عبدالجواد بسته است و از زیر چشم، با احتیاط، به پنجره روبه‌رو می‌نگرد ولی سربلند نمی‌کند «زیرا در آن زمان کسی در مصر جرأت سربلند کردن نداشت».

بدین سان، در آغاز منظره‌ای استعماری گشاده می‌شود که در برابر آن منظره‌ای میهنی نهاده شده و هنرمند موضع اشخاص را در نبرد با یکدیگر و نبرد با استعمار برونی، از خلال همین دو منظره نمایش می‌دهد. نویسنده اشخاص داستان را با عینیتی استوار برگزیده و بر سرشت ایشان پوششی از «ترکیب» افکنده است. اینان تنها بلندگوهای انقلاب ملی نیستند بلکه انسان‌هایی از گوشت و خونند. به طبقه‌ای اجتماعی با منافع ویژه آن وابسته‌اند و خود یکی از گروه‌های این طبقه‌اند که دارای میراث فرهنگی و شیوه خاص بینش محدود و سطح زندگی مخصوص به خویشند. دیگر عوامل حرکت ایشان که در ضمن فعالیت‌های کلی‌شان گنجانده شده است، به همین گونه توصیف می‌شود. یکی از مظاهر زندگی ایشان کارهای میهنی، موقعیت سیاسی و شیوه تفکر اجتماعی‌شان است.

با اینکه هنرمند در سراسر سه داستان کوشیده است پیدایش طبقاتی خرده‌بورژوازی را نشان دهد، هرگز از یاد نبرده است که همان اندازه بر فردیت نمونه‌های بشری تکیه کند زیرا خواسته است از راه نمایش خصلت‌های ذاتی ایشان، درگیری‌های هر کدام را در عرصه زندگی توجیه کند و آنگاه وضع اجتماعی ایشان را در برابر خطری جدی که طبقه‌شان را تهدید به نابودی می‌کند، فرا نماید. به همین جهت کوشیده است لحظات عادی در جریان زندگی روزانه را پهلوی پهلوی لحظات حساس در تاریخ ملت بگذارد تا از عوامل جدایی میان افراد و همبستگی ایشان در ضمن طبقه اجتماعی پرده بردارد. تصویری که از مصر ارائه می‌دهد، به همین ترتیب است. در اینجا لحظات نبرد میان طبقات گوناگون، در کنار لحظات وحدت ملی گذارده می‌شود. نویسنده «بین‌القصرین» این کار را به شیوه‌ای خشک و سطحی دنبال نمی‌کند زیرا عقیده دارد که گاه ممکن است افرادی در زندگی روزانه با یکدیگر متحد شوند و گاه می‌شود که طبقات جامعه در لحظه‌های حساس تاریخ ملی رودرروی یکدیگر قرار گیرند. به هر حال، «تمرکز»، پدیده‌ای محتمل مانند «تنوع» است بی‌آنکه جبری مکانیکی در کار باشد و هستی را بدل به معادله‌ای ریاضی کند. بدین سان است که ما به پیشواز اشخاص «بین‌القصرین» می‌رویم: احمد عبدالجواد، امینه، یاسین، خدیجه، فهمی، عایشه، کمال و شیخ متولی عبدالصمد.

امینه، در بخش نخست داستان، دست دعا به سوی پروردگار برمی‌دارد و از وی می‌خواهد که انگلیس را محض خاطر فهمی که از ایشان بیزار است از مصر بیرون براند. این مادر پاکدل چیزهایی درباره مصطفی کامل* و محمد فرید* از پدر پیر و پسر کوچک خود شنیده و اکنون همان عواطف صادقانه‌ای که نسبت به «خلافت» و «افندی تبعید شدمان» دارد، نسبت به ایشان هم ابراز می‌دارد و حتی مقام ایشان را تا پایگاه «یاران خدا» بالا می‌برد. وی در متن داستان با پرسش فهمی به بحث می‌پردازد زیرا می‌ترسد بلایی که انگلیسی‌ها بر سر عرابی پاشا آوردند، بر سر سعد زغلول هم بیاورند. نزدیک به پایان داستان به این پیامد می‌رسد که «سعد مردی خوشبخت است زیرا خدا او را بر انگلیس پیروز گردانیده و خدا جز مؤمنان را یاری نمی‌کند». ولی

با همه اینها، اگر به آسمان بروی و اگر به زمین بیایی، نمی‌توانی این مادر را خرسند گردانی که «تن دادن به گزند در راه میهن، وظیفه‌ای ملی است». او نیز هرچه گریست و زاری کرد نتوانست فهمی را از آشکار کردن این عقیده باز دارد که «اگر در برابر هراس‌افکنی، خشم و سرسختی بایسته از خود نشان ندهیم، این کشور هرگز روی خوشبختی نخواهد دید».

احمد عبدالجواد پدری خودکامه است. در میانه‌های داستان می‌بینیم که برای برگردیدن نمایندگان مردم مصر جهت گفت‌وگو با انگلستان، به پای صندوق می‌رود و پس از نوشتن رأی خود با چشمانی درخشان می‌گوید: «به راستی مسأله جدی است». و درباره پایداری سعد در برابر انگلیس می‌گوید: «همین حرکت بس است که به سعد گرامی‌ترین جایگاه در چشم و دل مصریان ببخشد». آنگاه روح یاوه‌سرایی‌اش بر او چیره می‌شود و آهسته در گوش رفیقش می‌گوید: «از این پیروزی ملت چنان نشئه شده‌ام که گویی جام هشتم را در کنار زبیده سر می‌کشم». با این حال، میهن‌پرستی این مرد به گفته نویسنده، در ابراز سخاوتمندانه احساسات و بذل بی‌دریغ پول نمودار می‌شود «ولی حاضر نیست دست به اقدامی بزند که زندگی روزانه‌اش را که بدان خو گرفته است، برهم بزند». دل او در کنار عشق و شراب و خوشگذرانی، جایگاهی گسترده برای عواطف میهنی اصیل دارد و این نتیجه پرورش کودکی و چیزهای بسیاری است که از همان زمان درباره قهرمانی‌های عربی پاشا شنیده‌است. یک‌روز او پسر خود فهمی را «کشف» می‌کند. تاکنون نفهمیده بود که قهرمانی با خون او درآمیخته است «و حالا می‌خواهد برای این مصیبت راه علاجی پیدا کند». شب و روز بر شهیدان درود می‌فرستد اما هرگز اجازه نمی‌دهد که پسر او یکی از ایشان باشد. نویسنده، این روحیه مسالمت‌جویانه‌ا را به باد مسخره می‌گیرد و او را زیر دست و پای انگلیس می‌افکند: نیمه‌شب که به خانه برمی‌گردد، ناگهان او را دستگیر می‌کنند تا سنگری را که پیکارمندان برای نبرد با سربازان انگلیسی کنده‌اند، به کمک همسایگان پر کنند. در حالی که خاطرات تلخ به مغز پدر خودکامه عبدالجواد یورش می‌آورد، آهسته به خود می‌گوید: اگر عمری در کار باشد، این لحظه وحشتناک را همیشه به یاد خواهم آورد. همه‌اش تیراندازی، چوبه دار... و دشوای.

شخصیت عبدالجواد از راه شخصیتی بسیار مهم تکمیل می‌شود. وی متولی عبدالصمد است که از خدا می‌خواهد «سرور ما عباس* را به یاری سپاهیان خلیفه به میهن بازگرداند و انگلیسی‌ها را دچار شکستی سازد که هرگز کمر از آن راست نکنند». با این حال، او بیرون رفتن انگلیس را بی‌پیکار مسلحانه دور می‌شمارد و در همان هنگام بر شرکت فهمی در نبرد پرخاش می‌ورزد زیرا خودش می‌داند که «چه بلایی بر سر عزیزیه و بدرشین آوردند». به عبدالجواد اندرز می‌دهد که پسرش را از سر راه انگلیس دور سازد «زیرا تنها خداست که می‌تواند ایشان را مانند دیگر جبارانی که سر از فرمان او برتافتند، نابود کند».

برادران و خواهران، از نگاه اهمیت داستانی و برخورد با چیرگی استعمار و پایداری میهنی، در مرتبه‌ای پس از پدر و مادر جای دارند. برادر بزرگتر یاسین، مانند دیگر افراد خانواده آرزو می‌کند که آلمان برانگلیس پیروز شود تا خلافت به نیرومندی پیشین آن بازگردد، مصر از کابوس ایشان برهد و عباس و محمد فرید به خاک میهن بازگردند. یاسین با آرامشی حاکی از بی‌توجهی، به اندیشه‌های برادرش فهمی می‌نگرد. خواهر بزرگتر خدیجه تنها مورد استثنایی خانواده است که می‌گوید: چرا آلمان‌ها را دوست دارید، مگر یادتان نیست که همین‌ها زبیل را فرستادند که خانه‌های ما را بمباران کند؟ وقتی یاسین یکی از اعلامیه‌هایی را که فهمی توزیع می‌کرد، به دقت خواند، بی‌اندازه متأثر شد. او تنها کسی بود که از کار فهمی یکه نخورد بلکه به او گفت: «تو در تمام مدت زندگی دنبال چنین روزی بودی تا همه وجودت را وقف افکارت کنی». باوجود این، وی نگرانی و ناراحتی خود را از خطری حتمی که پیش‌پای فهمی بود، پنهان نمی‌کرد به‌ویژه که دولت سقوط کرده بود و مقررات حکومت نظامی به سختی اجرا می‌شد. دو برادر یک روز درباره خبرهای هیجان‌انگیز انقلاب سخن می‌گفتند که سرتاسر کشور از آخرین حد شمال تا دورترین نقطه جنوب را فرا گرفته بود:

— این یک انقلاب راستین است... بگذار هرچه می‌خواهند بکشند.
هرچه بیشتر وحشیگری کنند، مردم بیدارتر خواهند شد.
یاسین سر تکان داد و گفت:

— من هرگز گمان نمی‌بردم ملت ما دارای چنین روح پایداری شگرفی باشد. فهمی که ناامیدی خود پیش از زبانه کشیدن آتش انقلاب را از یاد برده بود، گفت:

— این مردم، از آسوان* تا دریای مدیترانه، سرشار از روح مقاومتی جاودان هستند که در دلشان موج می‌زند. این آتش را انگلیسی‌ها دامن زدند ولی تا جاودان خاموش نخواهد شد.

یاسین لبخندی زد و گفت:

— دسته‌های انبوه زنان نیز در تظاهرات شرکت جستند.

برادر کوچک‌تر کمال در جهان دیگری بود. اندیشه او به دنبال دانشجویان بزرگسال بود که دست به اعتصاب زده بودند و در نمایش‌ها شرکت می‌جستند. گرچه با نگاهی ترسان و پرسنده در ایشان می‌نگریست ولی از ته دل آرزو می‌کرد که در نبردهای خونبار ایشان شرکت جوید. او برخی از صحنه‌های نبرد را با چشم خود دیده و مشاهده کرده بود که سربازان انگلیسی، جوانان و پیرمردان و کودکان همسال او را زیر رگبار مسلسل گرفته‌اند. لخته‌های خون را در کوی و برزن می‌دید و چهره برافروخته فهمی را در یکی از صحنه‌های نمایش خیابانی به یاد می‌آورد. گرچه سربازان انگلیسی در رفت و آمد شیرینی به کودکان می‌دادند ولی وقتی او با دوستان خردسال خود روی پشت‌بام شكك درمی‌آورد، پس از چندی زدوخورد و بر خاک افتادن پاره‌ای شهیدان، معرکه به سود میهن‌پرستان و با شکست سربازان پایان می‌یافت و انگلیسی‌ها ناچار می‌شدند کشور را ترك گویند. پس از اینکه با یکی از سربازان آشنا شد، به خود اجازه داد از او بخواهد که سعد زغلول را از تبعید بازگردانند. سرباز گوش او را کشیده و گفته بود: «سعد پاشا، نه!».

منظره میهنی در «بین‌القصرین» با پراکنده شدن خبری در سراسر کشور آغاز می‌شود گویای اینکه هیأتی مصری مرکب از سعد زغلول، عبدالغزیز فهمی* و علی شعراوی به اداره سرپرستی رفته از نماینده انگلستان خواسته‌اند که این کشور به سرپرستی خود بر مصر پایان دهد و استقلال آن را آگهی کند.

«به گفته مصطفی کامل، همه انگلیسی‌ها باید خاک مصر را ترك گویند». این چیزی بود که فهمی با لحن عصبی خود بیان کرد. و چون تظاهرکنندگان به خیابان‌ها ریختند و خواستار بیرون رفتن انگلیس شدند، آتش انقلاب از همه جا زبانه کشید. برخورد خونین با نیروهای اشغالگر آغاز شد و زندگی همگانی در اثر اعتصاب‌ها به کلی از هم پاشید. انگلیسی‌ها با درنده‌خویی به سرکوب مردم پرداختند. دو شهر را آتش زدند، مردان را به خاک و خون کشیدند و حرمت زنان را دریدند. در منطقه اطراف دو شهر بیم و اضطراب فرمانروا شد.

شخصیت فهمی، فرزند میانه احمد عبدالجواد، جای مشخصی در دو منظره استعماری و میهنی دارد. همواره بهترین آرزوها در درونش موج می‌زند. «در برابر چشمانش دنیایی رؤیایی مجسم می‌شد با میهنی نوین، خانه‌ای نوین و مردمی دیگرگونه با آنچه تاکنون دیده است». وقتی یاسین از او پرسید که سعد و یارانش چه می‌توانند بکنند، پاسخی برای گفتن نداشت. «با همه هستی خود آرزو می‌کرد که کاری بکند. احتمالا خواسته خود را در جهان واقع نمی‌دید اما هستی آن را در دل و در خون خود احساس می‌کرد. یا باید او از سایه خیال به روشنایی واقعیت می‌آمد یا اجازه می‌داد زندگی عبث اندر عبث به هدر رود». از رنج و تلخکامی، در درون دیوارهای خانه‌ای که زندگی روزانه خود را در آن می‌گذراند، بر خود می‌پیچید. گویا هیچ اتفاقی نیفتاده و گویا مصر زیر و زبر نشده است.

اگر آن انفجار هولناک رخ نمی‌داد، او از درد و اندوه جان می‌سپرد. با این حال، هنوز به درستی نمی‌دانست کار از کجا آغاز شده است. سوار تراموای جیزه* شده بود که به دانشکده حقوق برود و ناگاه خود را در میان گروه انبوهی از دانشجویان دید که درباره پیشامدی گرنده‌ناک سخن می‌گفتند. سعد، زبان گویای این مردم رنج‌دیده و مظهر آرمان‌های ایشان، از میهن تبعید شده بود. یکی از دانشجویان پیشنهاد اعتصاب کرد و ناگهان دل نومید او سرشار از حماسه گشت. تنش آتش گرفت و همراه دوستان خود فریاد زد: «مرگ بر استعمار، زنده باد استقلال، زنده باد سعد!». دانشجویان حقوق با دانشجویان دیگر دانشکده‌ها دست به تظاهرات گسترده‌ای زدند. پلیس وارد عمل شد و برخی از تظاهرکنندگان را دستگیر کرد. خود او با زحمت بسیار

از معرکه نجات یافت. روز دیگر، دانش آموزان و توده مردم وارد دانشگاه شدند و به تظاهرکنندگان پیوستند. «انگار مصر کشور تازه‌ای شده بود. او خود را با شور و شادی به میان انبوه جمعیت افکند و در این حال آواره‌ای را می‌مانست که پس از روزگاری سرگشتگی خانواده خود را پیدا کرده باشد». چیزی نگذشت که انگلیسی‌ها آتش گشودند و گروهی را به شهادت رساندند. خون ایشان آتش کینه مردم را شعله‌ور ساخت و بقیه گروه‌ها هم دست به اعتصاب زدند.

فهمی در حالی که روپوش را از روی خود کنار می‌زد و بر بستر می‌نشست، با خود گفت: «چه فرق می‌کند که من زنده باشم یا بمیرم؟ ایمان از مرگ نیرومندتر و مرگ از زبونی گرامی‌تر است. این آرمان نازنینی که زندگی در برابرش بی‌ارزش است، بر ما گوارا باد. خوشا به این بامداد نوین آزادی». آنگاه لحظه بزرگ در رسید و این نه رگبار مسلسل سربازان انگلیسی بر روی تظاهرکنندگان بود بلکه آمدن پدر خودکامه که می‌خواست پسر در برابرش سوگند بخورد که از این پس دست از نبرد برخواد داشت. برای نخستین بار در زندگی او و سراسر زندگی خاندان عبدالجواد بود که خواسته پدر را رد کرد و حاضر نشد دستورش را به کار بندد. ضربت روحی ناگواری بر عبدالجواد فرود آمد. با دو گوش خودش سرکوجه شنیده بود که یکی به پسرش اشاره می‌کند و می‌گوید: این جوان از دوستان پیکارمند است، ما هر دو در یک کمیته کار می‌کنیم. همان روز پدر وارد جدالی سخت با پسرش شد و چون رفتارش را برخلاف انتظار خود یافت، از پا افتاد و دل به مرگ بست. با دلی رنجور به سخنان فهمی گوش داد که می‌گفت: هر روز مردم جنازه ده‌ها نفر را روی دست بلند می‌کنند و شعارهای میهنی می‌دهند. حتی کسان قربانیان گریه نمی‌کنند. زندگی من چه‌ارزشی دارد؟

آنگاه خبر پاور نکردنی آزادی سعد در همه جا پیچید و گفته شد که انگلیسی‌ها نیروهای خود را برای کوچ کردن به عباسیه* فراخوانده‌اند. خیزایی از شادمانی در همه‌جا پراکنده شد. مردم شیرینی پخش کردند و پرچم‌های مصر را در همه‌جا به اهتزاز درآوردند. احمد عبدالجواد تصویری از سعد در اتاق خود آویخت و با خونسردی گفت: «روزگار ترس و

خونریزی برای همیشه رخت بریست. نمایش دهندگان دسته دسته از برابر سربازان انگلیسی گذر می کنند بی آنکه از سوی آنها واکنشی نشان داده شود». فهمی که مانند کودکان ذوق زده بود، گفت که اگر انگلیسی ها تسلیم خواسته های ما نشده بودند، سعد را آزاد نمی کردند. «باری، هر چه باشد، هفتم آوریل ۱۹۱۹ روز پیروزی انقلاب مصر شمرده خواهد شد». آنگاه پیش مادرش همه چیز را اعتراف کرد. گفت که در کمیته دانشجویان عضویت دارد، اعلامیه پخش می کند، نمایش ها را سازمان می دهد و مردم را تشویق به اعتصاب می کند. سپس از خانه بیرون رفت و به دوستان خود در الازهر پیوست تا راه پیمایی بزرگی را به عنوان جشن پیروزی ملت ترتیب دهند.

با این حال، شخصیت فهمی، بر پایه نگارگری نجیب محفوظ، شخصیتی مسطح است زیرا در پیکار خود «رفتارگونه ای ناراحتی پنهانی است که هیچ کس جز خودش از آن آگاهی ندارد». سرچشمه این ناراحتی این است که عقیده دارد دیگران در کارها از او جری تر و گستاخ ترند. «اقدام های قهرمانی افراد در نظر او شگفت و تحسین انگیز و خیره کننده می نمود. وجدانش همواره بر او نهیب می زد که گام پیش گذارد و به دنبال قهرمانان روانه گردد. ولی درست در لحظه حساس، اعصابش از کمک به او دریغ می ورزید و چون موج ها فرو می نشست، خود را پشت سر دیگران می دید». بدین سان بود که از رفتاری های دیگران - زندان و کتک، تا چه رسد به مرگ - در امان می ماند. وقتی به عنوان نماینده کمیته عالی دانشجویان در تظاهرات بزرگ شرکت جست، این درد جانکاه را که گاه گاه آزارش می داد، از دل خود زدود. بار دیگر در اثر شنیدن ترانه های انقلاب و سرودهای پیروزی، و دیدن این چشمانی که از شوق پایداری قهرمانی نهفته در ژرفای جان مصریان برق می زد، چهره اش درخشیدن گرفت. این جان های گرامی اکنون زیر عمامه ها، سرپوش ها^۱ و سرهای برهنه دانشجویان، کارگران و کارمندان، شیوخ، کشیش ها و قضاتی توزیع شده است که پیش از این خیابان ها و میدان های قاهره از ایشان موج می زد. پس از آن غریبوی برآمد که خود باورش نمی کرد: زوزه گلوله های خائنه دشمن اشغالگر رو در روی نمایش دهندگان ایستاد و ایشان را به زور جنگ افرار پراکنده کرد. گویا استعمار نمی توانست این منظره

(۱) سرپوش (مغرب آن «طربوش») کلاه فینه مصری. - م.

تاریخی بزرگ را تحمل کند پس کوشید که از شکوه آن با شکافتن سینه‌ها و ریختن خون‌هایی بکاهد که صاحبان‌شان بی‌هیچ میعاد با مرگ، ساغر شهادت نوشیدند.

مرگ فهمی در چنین روزی در نمی‌رسد، لیکن مردن او در تظاهرات آشتی‌جویانه سپسین هم نباید شگفت باشد زیرا نویسنده در پی بیان مطلبی مهم است و آن اینکه نبرد با استعمار در آن روز به پایان نرسید؛ و قهرمانی منحصر به کسانی نیست که در صحنه نبرد مسلحانه جان می‌بازند. آنان نیز که پس از پیروزی می‌مانند و پایداری را دنبال می‌کنند، قهرمانند زیرا هر زمان که نیروهای اهریمنی با خلق درافتند، آنان جان برکف می‌نهند و مانند گذشتگان خود به پیشواز جانبازی می‌شتابند.

با مرگ فهمی، آن ناراحتی پنهانی که جز خودش کسی از آن خبر نداشت نیز می‌میرد. این ناراحتی در حقیقت شوربختی قهرمان روماتیکی بود که با مرگ خود میلاد قهرمانی فردی را آگهی می‌کرد: قهرمانی خرده بورژوازی که در دهه بیستم این سده پا به پای قهرمانی جامعه، در مرحله نوینی از فرگشت خود، سربر آورد.



«مردی در خانه ما» که احسان عبدالقدوس در پیرامون سال ۱۹۵۶ نوشته است، تقریباً تنها داستان مصری است که در آن از «قهرمان ملی» واندیشه‌ها و کارهای او چهره کاملی ارائه شده است. این داستان از هرگونه ابعاد اجتماعی و انسانی رها گشته، زمینه رویدادهای خود را منحصر به «بعد قومی» ساخته است. بدین سان، از نگاه این داستان تنها قضیه‌ای که در طی ده سال پیش از انقلاب ژوئیه ۱۹۵۲* مطرح بوده، این بوده است که باید انقلابی سراسری بر جوشد و انگلیس را از مصر براند و فضای آن را از نفس مزدورن انگلیس پاک سازد. اندیشه انقلاب، به این معنی، در یک گام متبلور نمی‌شود بلکه طی مراحل پیوسته‌ای از درگیری میان ملت و استعمار که نبرد میهنی از خلال آن با نمود گارهای گوناگونی از قهرمانی آشنا می‌گردد. احسان عبدالقدوس چیزی بر ما عرضه می‌کند که می‌توان آن را قهرمان ملی کامل نامید یعنی این کسی

که از صفر، از مرحله بازی کردن با جان، آغاز کرد و توانست خود را به مرحله پیکارمندان برساند. او در همه این مرحله‌ها از دایره «قهرمان فرد» یا بیرون نگذاشت. شیوه کارش از ترور فردی تحول یافت و به صورت انقلاب سازمان یافته درآمد به گونه‌ای که نظم حزبی شکل آن و نبرد مسلحانه مضمون آن گشت.

ابراهیم حمدی قهرمان این داستان را می‌شد هر روز در دهه ۴۰ این سده در میان امواج دانشجویان دانشگاه پیدا کرد. وی نمونه جوانانی بود که شیفته بازی با هفت تیر می‌شوند و سینه این سرباز انگلیسی یا آن مزدور مصری انگلیس را می‌شکافند زیرا که خیزاب خشم، درون‌شان را برمی‌آشوبد و چون با این بازی پرده از آن برداشته شود، دل آرام می‌گیرد و نفسی به راحت از درون بر می‌خیزد.

این بازی گاه به تنهایی ادامه می‌یابد و گاه يك یا دو جوان دیگر مانند خود را جلب می‌کند ولی به هر حال، از پیوستن به يك «سازمان» یا حزب به هر شکلی که باشد، سر برمی‌تابد زیرا همه حزب‌ها را صورت مکرر یکدیگر می‌شمارد که می‌خواهند کشور را در دست پادشاه یا استعمار باقی بگذارند یا راه نفوذ و شهرت شخصی خود را هموار کنند. در اینجا تنها مصر است که زبان می‌بیند. ملت ستمدیده آن همچنان در زیر بار گران اشغال بیگانگان رنج می‌کشد، خشم خود را با تلخکامی فرو می‌خورد و گاه به صورت اعتصاب یا تظاهرات خیابانی بیرون می‌ریزد. همین که احساس وجود کند، چکمه مزدوران بر سرش فرود می‌آید؛ پس لختی آرام می‌گیرد و ضربات قابش چنان که گویی از کار افتاده باشد، به کندی می‌گراید. آنگاه توده‌های گدازه در درون آتشفشان متراکم می‌گردد و انفجار رخ می‌دهد. پس آرامش و به دنبال آن مرگ و خاموشی فرا می‌رسد. و بدین سان مصر در دور باطلی بر گرد خود می‌چرخد، گویی کشور از مرد خالی گشته است. به ناچار باید مردانی زاده شوند که مرگ را خوار شمارند و باید این برجسته‌ترین خصلت ایشان باشد.

داستان از لحظه‌ای آغاز می‌شود که ابراهیم حمدی تصمیم می‌گیرد از بیمارستان «قصر عینی» بگریزد. او را به اتهام شرکت در کشتن عبدالرحیم پاشا شکری، از مزدوران انگلیس، بازداشت کرده از آنجا به بیمارستان آورده بودند. «ابراهیم عقیده نداشت که از دیگر جوانان دلیرتر یا میهن‌پرست‌تر

است». با این حال، توانست پاشای انگلیسی را از پای درآورد تا به گفته خود، خواست مردم را درباره راندن مزدوران بیگانه و سپس خود بیگانگان، برکسی نشانده باشد. پیش از این هم او عادت به خطر کردن داشت چرا که گاه سربازی انگلیسی را هنگام بیرون آمدن از پادگان یا رفتن به آنجا از پای درمی آورد. ولی يك روز ناگهان در برابر نشان پرسش بزرگی قرار گرفت: «فایده این کارها چیست؟» این گونه کارها انگلیس را از مصر بیرون نخواهد راند و بازتاب لازم ترد مردمان نخواهد یافت. پس نخست باید این گروه خیانت کار یعنی زمامداران مصری را که راهبند بنیادی در برابر جنبش میهنی هستند، از پیش پای برداشت. و بدین سان بود که نقشه کشتن عبدالرحیم شکری را کشید و به کار برد.

تمامی مصر بر اثر این رویداد سترگ به هم برآمد. از خلال جنجال فهمید که بدل به قهرمانی شده است. حقیقت اینکه او کار مهمی نکرده بود لیکن این مردم بودند که رنج پوشاندن تشریف قهرمانی بر اندام او را بر خود هموار کردند. اندیشید که اگر بتواند بگریزد، در خانه یکی از دوستان خود، آن جوانك كمرو، محیی که کاری به سیاست ندارد و وقت خود را صرفاً در درس و تحصیل می گذراند، پنهان خواهد شد. او از آن جوان هایی است که نمی تواند قهرمان باشد ولی اگر فرصتی پیش آید و ناچار شود، از دست زدن به کارهای قهرمانی خودداری نمی کند. وقتی ابراهیم در خانه محیی را زد، او کاملاً یکمخورد و چون ابراهیم به او گفت خانه اش را به این جهت برگزیده که کسی به او بدگمان نخواهد شد، احساس کرد که انسانی در خور مقام قهرمانی نیست. افراد خاندان محیی از دیدن این میهمان خطرناك رنگ باختند. فقط دختر كوچكشان - نوال - بود که از زبان وجدان خانواده سخن گفت: «او قهرمان است... يك انگلیسی کشته است... نه به خاطر دزدی و نه برای ارتکاب جنایت: تنها برای میهنش. چنان که سربازان در میدان جنگ دشمن را نابود می کنند».

ابراهیم که در زندگی خود برای دختران حسابی باز نکرده بود، به گونه ای طبیعی به سوی نوال کشانده شد. این دختر پاك و معصوم و میهن پرست وادارش کرد که وضع ناموجه خود را نسبت به دختران تعدیل کند و از سوی خود عواطفی ابراز دارد که تاکنون جانش، دلش و همه هستی اش با آن بیگانه

بود. «حتی لحظه‌هایی بود که می‌توانست خود را شوهر او تصور کند». بی‌آنکه کلمه عاشقانه‌ای رد و بدل شود، دل‌های دو جوان به یکدیگر نزدیک شدند. نوال گام پیش نهاد و برای خود نقشی نه‌تنها در زندگی شخصی ابراهیم بلکه در زندگی سیاسی او نیز در نظر گرفت. به‌یاری یکی از هم‌زمان ابراهیم برای او یک دست لباس افسری و درشکه‌ای تهیه دید و وسایل گریز او را فراهم کرد. این کار را به رغم دشواری‌هایی کرد که خانواده‌اش در طول چهار روز وحشتناک ماندگاری او در این خانه برایش پیش آورده بودند. بدترین دشواری‌ها عبدالحمید، پسر عموی محیی، بود که خانواده حاضر نشده بود او را به عنوان شوهر سامیه، خواهر بزرگ‌تر، بپذیرد. او تحصیلات خود را ناتمام گذاشته بود و نام نیکی نداشت. چون عبدالحمید از بودن ابراهیم در خانه دختر عموی خود آگاه شد، احساس کرد که برگ برنده‌ای به دستش افتاده است. دولت برای پناه‌دهنده او سه سال زندان و برای معرفی‌کننده‌اش پنج هزار جنیه^۱ در نظر گرفته بود. او می‌توانست جای پنهان شدن ابراهیم را خبر دهد، پول را بستاند و خانواده عموی خود را بر باد دهد. ولی نه، او سامیه را بر همه اینها ترجیح می‌نهد. خانواده عمو برای پرهیز از گزند، با ازدواج همداستانی نمود. به او گفته بودند ابراهیم دو هفته در این خانه خواهد ماند اما سپس‌ها فهمید که روز چهارم خانه را ترك گفته است. از این نیرنگ برآشت و یکراست به سوی دفتر سیاسی رفت تا همه چیز را برملا سازد. ولی در لحظه حساس از رای خود برگشت و ناچار شد دروغی سرهم کند تا عمو و پسر عموی در بلا نیفتند و وجدانش گرفتار شکنجه نگردد. البته دفتر سیاسی چنان ساده نبود که فریفته ظاهر سازی او شود. دستور داده شد که خانه او و عمویش زیر نظر گرفته شود. خانه خودش در غیابش و خانه عمویش در حضورش آماج تازش پلیس گشت. ضمن بازرسی، پارهای نشانه‌ها بدست آمد گویای اینکه «چیزی» میان اینها و ابراهیم حمدی در کار است ولی چیز مهمی نیست.

محیی و عبدالحمید را به زندان بیگانگان بردند و ایشان را زیر سخت‌ترین شکنجه‌های کهن و تازه گذاشتند ولی هیچ کدام حاضر به اعتراف نشدند. محیی احساس کرد که چیزی در درونش، نه چندان وابسته به میهن‌پرستی، از اعتراف

بازش می‌دارد. گرچه پیکری کوچک داشت و از تندرستی کامل برخوردار نبود، شکنجه را به خوبی تاب آورد تا وقتی که از هوش رفت و شکنجه‌گران به گمان اینکه مرده است، او را به بیمارستان فرستادند. عبدالحمید این وضع را فرصتی گرانبها شمرد تا از همه نقاط منفی زندگی خود انتقام بگیرد. نه تنها اعتراف نکرد بلکه در بازداشتگاه رفتاری در خور تحسین از خود نشان داد. دست به اعتصاب غذا زد، راه‌هایی برای تماس با بیرون پیدا کرد و زندانیان را وادار به زدوخورد با افسران و سربازان کرد. زندان در زندگی هریک از ایشان نقطه تحول بزرگی به شمار آمد. یکی به دنبال کامیابی زندگی خود بود و دیگری از جان و دل در پی انجام وظایف انقلابی و میهنی خویش. تحول از زندان به بیرون کشید و خانه محیی و پدر و مادر و دو خواهر او را فراگرفت. پدر در زمره ناراضیان درآمد و به جهان سیاست کشانده شد. اکنون تنها خاطرات دوران کودکی‌اش از انقلاب ۱۹۱۹ نبود که او را دلبسته سیاست می‌کرد بلکه پسر زندانی‌اش که مانند همه مردم مصر جانش بر لب آمده بود، نیز. ابراهیم حمدی در همه جاهایی که خود را از دیدگان پلیس پنهان می‌کرد، از این تحول بهره‌ای برد. رفته رفته به این پیامد رسید که ترور کردن عبدالرحیم شکری یا افسران پلیس سیاسی کار بی‌ارزشی است. برای نخستین بار نور تازه‌ای بر خود ابراهیم تابید. نخست پرتو اندکی بود ولی سپس همه زوایای مغزش را روشن کرد. فهمید که افراد، چه انگلیسی‌های استعمارگر و چه اندکی مصریان مزدور، همگی افزارهایی از یک رژیم بزرگ‌تر از خویشند. رژیمی که سهم هر کدام‌شان در نگهداری آن، عشق به پایدار ماندن آن و کوشش برای ابقای آن فرق می‌کند. ولی این رژیم را با ترمیم دستگاه‌ها یا عوض کردن دولت‌ها نمی‌توان اصلاح کرد بلکه باید آن را از پایه واژگون ساخت. برق امید از چشمان ابراهیم درخشیدن گرفت و به زودی گونه‌ای اندیشوری آرام و سامان یافته برجای آن نشست: دگرگونی بنیادی جز با انقلاب صورت نمی‌پذیرد. انقلاب جز با سازماندهی میسر نمی‌شود و سازماندهی ضرورتاً بر عناصری متکی است که عبارتند از انسان وایمان و تجهیزات جنگی.

او که بیشتر به دنبال وسیله‌ای برای گریز به بیرون کشور می‌گشت، اینک در پی آن درآمد که وسایل ماندن خود در درون کشور را فراهم کند. می‌دانست که مصر آبستن سازمان‌های پنهانی و حزب‌های علنی است. می‌دانست

به رغم خواب آلودگی که در چشمان مصریان دیده می‌شود، همگی‌شان تشنه لحظه‌ای هستند که همه چیز به پایان رسد و هر چیزی از نو آغاز گردد. در ذهنش چهره مشخصی از انقلاب نداشت. مهم این است که انقلاب آغاز گردد، جزئیات آن سپس روشن خواهد گشت. اندیشه‌اش متوجه آن گرداب‌هایی گشت که بدون پیش‌بینی، در آن فرو رفته است. برای خود و دوستانش تصمیمی قطعی و برگشت‌ناپذیر گرفت: بگذارید من نخستین تیری باشم که به سوی دشمن رها می‌شوم. اینها کشته شدن يك سرباز یا مزدور را با خاموشی برگرار می‌کنند ولی نمی‌توانند نابود شدن کامل يك پادگان را نادیده بگیرند. باید نبرد مسلحانه را بر پایه برنامه‌های گسترده و سامان‌یافته آغاز کرد. اگر چنین شود، آتش انقلاب در سراسر مصر زبانه خواهد کشید و مصریان تنها راه رسیدن به آرمان‌های خود یعنی باز ستاندن سرزمین‌های خویش را درخواهند یافت. کافی است که من نشانی خونبار بر سر این راه باشم. همکارانش برای او بمب‌دستی و دینامیت و دیگر تجهیزات بایسته را فراهم آوردند و او را به محل عملیات هدایت کردند. پس از چند دقیقه، پادگان انگلیس در عباسیه به ویرانه‌ای بدل شد. لحظه‌ای دیگر تن بی‌جان ابراهیم حمدی نیز به گوشه‌ای پرتاب گشت و در حالی که می‌کوشید بوسه بر زمین زند رخساره بر آن نهاد. می‌توانست هفت‌تیر بزرگش را برای دفاع از خود به کار برد لیکن مأموری مصری که او را تعقیب می‌کرد، پیشدستی نمود و جام شهادت بر او پیمود. قطرات خونس کلماتی جاودان بر خاک نقش می‌کردند که تاریخ انقلاب مصر هیچ‌گاه از یاد نخواهد برد. محیی در زندان از داستان آگاه گشت ولی مطمئن بود که «ابراهیم نمرده و هرگز نخواهد مرد زیرا یاد او همیشه در دل ما زنده خواهد بود». اگرچه در هیچ يك از نبردهای دوستانش در زندان شرکت نجسته بود، ولی این بدان معنی نبود که از گرایش به اندیشه‌های نوین برکنار مانده باشد. این اندیشه‌ها پیرامون خشونت می‌چرخید ولی خشونت این بار همراه نظریاتی درست تبلیغ می‌شد که مستقیماً به هدف می‌رسید و ملتی را به طور کامل برمی‌شوراند.

انقلابی که نسل‌های پیش از ۱۹۵۲ در بر افروختنش شرکت داشتند، آغاز شد. محیی احساس کرد که نه‌تنها در ساختن قهرمان نوین بلکه در ساختن خود

«قهرمانی» شرکت داشته است. این، قهرمانی يك فرد نیست که بتوان آن را از میان برداشت. نیرویی است که فرد آن را نمی‌سازد بلکه ملتی می‌سازد و جامعه فرد بر آن می‌پوشاند. اگر این فرد شهید شود یا منحرف گردد، افتخار قهرمانی به دیگری ارزانی می‌شود. قهرمانی‌ها نه هرگز می‌میرند نه منحرف می‌شوند. قهرمانی ابراهیم حمدی نه از میان رفت نه منحرف گشت. قهرمانی سعد زغلول، مصطفی کامل و احمد عرابی هم با مرگ ایشان از میان نرفت. يك روز هم آرام نگرفت بلکه همواره جاودان و پایدار بود. قهرمانی‌ها از زندگی ملت جان می‌گیرند و رهبران را یکی پس از دیگری پدید می‌آورند.

بدین‌سان، چنان که پیشتر گفتم، این داستان می‌خواهد نمونه «قهرمانی کامل میهنی» را به ما ارزانی دارد زیرا قهرمان آن، حسب معمول، وابسته به یکی از گروه‌های طبقه متوسط است و سرپرشور او جز از نهادها و ارزش‌ها و اندیشه‌های این طبقه مالا مال نیست. این نهادها و ارزش‌ها و اندیشه‌ها در زیر همبستگی ناخجسته استعمار و تیول‌داری و سرمایه‌داری بزرگ، محکوم به سرکوب هستند. و چون در یکی - دو خط از داستان، سخن از کارگران و کشاورزان به میان می‌آید، یا به کمیته میهنی دانشجویان و کارگران و یا به سازمان‌های انقلابی نهانی اشارتی می‌رود، دیده می‌شود که این طبقه - طبقه متوسط - در نردبان اجتماعی، به طبقه‌های همسایه خویش نزدیک‌تر است. ولی «قهرمان»، تجسم عینی راست‌رفتار این طبقه متوسط در دهه چهل سده کنونی است. ابراهیم حمدی، صلیب طبقه خود را تا پایان بردوش برد و همه گناهان آن را به گردن گرفت و از این‌رو، با «فردیت» کامل زیست. قهرمانی او با دو نشانه همراه بود: پیشتازی و جانبازی. او تنها يك قهرمان در میان قهرمانان نیست بلکه قهرمان قهرمانان است. او رهبر است. این، درست همان نقشی است که طبقه متوسط، خود را برای برقرار کردن آن آماده ساخته است: يك «انباز» برای دیگر طبقه‌ها در نبرد میهنی نباشد بلکه پیشتاز این پیکار و پیشوای آن. از این‌رو، حمدی برای برآوردن خواسته‌های خویش به هیچ سازمانی نییوست. خواسته او به گونه کامل روشن بود: انگلیس از مصر بیرون رانده شود. از اینجا، یاد کارگران و کشاورزان به نام عنصرهایی در میان می‌آید که می‌توان از ایشان برای رسیدن بدان خواسته یاری گرفت. و همین، اما ارزش‌های اجتماعی و بهتر آمده‌های دیگری که این لایه‌ها پس از نابستگی (استقلال) دارند، اینها

در آن نقشه‌ای که ابراهیم حمدی به خویشتن خویش و برای خود کشیده است، نمایان نگشته است. ابراهیم حمدی تنها يك پيشتاز نیست بلکه جانبا‌ز هم هست. او مرد بی‌آنکه قهرمانی با سرنوشت اندوهبار باشد؛ بی‌آنکه مرگش پیامد بذری منفی در ژرفای هستی شخصی و پیراهش باشد و بی‌آنکه قهرمانی شورانگیز و پیشگام و نماینده خوبی مطلق ستیزنده با بدی مطلق باشد و مرگش به پیروزی خوبی انجامد.

هرگر. ابراهیم حمدی به سان يك قهرمان با سرنوشتی اندوهبار یا يك قهرمان شورآفرین نمرد، بلکه همچون قهرمانی میهنی و نمودگار جاویدان انقلاب، جان باخت. انقلاب با مرگ او به پایان نرسید زیرا با پایان وی طبقه‌اش از میان رفت. این نشانی، نخستین چیزی است که قهرمان میهنی از آن برخوردار می‌گردد. او به راستی دارای فردیت کامل است ولی این تك بودن بیش از اندازه، گراشگر يك طبقه کامل و نمایشگر آن و ستون مهره‌های آن است. یعنی: او تك بودن خود را از چکیده ارزش‌هایی که هستی طبقه متوسط را پی‌می‌ریزند، به چنگ می‌آورد. او همان اندازه قهرمان است که نماینده این طبقه است. او و جانبا‌زی‌اش، گراشگران جوشان شکست‌ها و زیان‌ها و دشواری‌های جانکاه این طبقه در نبرد با نیروهای درگیر با آن، هستند. طبقه متوسط، خوبی مطلق نیست و پیکاری که سر رشته آن را به دست دارد، نمی‌خواهد بدی مطلق را از بن براندازد زیرا هستی عینی آن فراگیر بخشی از بدی، در کنار بخشی از خوبی است. ترازوی خوبی و بدی آن، ترازوی عینی محض یا ذهنی محض نیست؛ ترازوی است آمیخته از جهان درون و برون. پله‌ای از آن در جهان عین است و پله‌ای دیگر در جهان ذهن. از يك سو جامعه، ترازوی آن است زیرا به همان اندازه که از خوبی این طبقه برخوردار می‌گردد، از بدی آن آسیب می‌بیند و از دیگر سو، بالندگی نوعی مستقلانه این طبقه نیز ترازوی آن شمرده می‌شود.

این همان تناقضی است که احسان عبدالقدوس استادانه در شخصیت ابراهیم حمدی نگارگری کرده است. این، يك تناقض ذاتی در ژرفای جان آدمی نیست که با مرگ او، به قهرمانی اندوه‌آفرین تبدیل گردد. قهرمان این داستان، حامل تناقض جوهری بنیادی طبقه‌ای است که وی نماینده آن است. او نماینده خوبی مطلق نیست که در آوردگاه قهرمانی‌های شورانگیز جان سپارد.

او يك قهرمان «میهنی» است که در درونش، خوبی و بدی زاییده از نمایندۀ عینی بودن او نسبت به طبقه متوسط، با یکدیگر می‌ستیزند. اینها، به معنی ذاتی یا روانی‌واژه، «خوبی» و «بدی» نیستند. اینها نه‌سرنوشت ابراهیم حمدی، بلکه سرنوشت طبقه متوسط محضند، بدین سان که این طبقه از جای برخیزد و برشورد و انقلاب‌های دیگران را رهبری کند و جان بیازد و از راه قهرمانی، سرآمد دیگران گردد.

احسان عبدالقدوس، طرح این معانی را به گونه‌ای ریخته است که آن را به عرصۀ داستان‌های پلیسی نزدیک می‌سازد. این داستان، از راستی، نویسنده‌اش را به هوس می‌اندازد که در ژرفای پیگرد قهرمان از سوی پلیس فرو رود. وانگهی، سرشت هفتگی مجلۀ «روزالیوسف» که داستان برای نخستین بار در آن به چاپ رسید، از نگاه روزنامه‌ای محض، مایۀ آن می‌شود که نویسنده، موضوع‌های دل‌با را به درازا بکشاند و خواننده را وادار به پیگیری دنبالۀ داستان در شمارۀ آینده گرداند. پیامد، آن شده است که دایرۀ پنهان شدن چهار روزۀ ابراهیم حمدی در خانه محیی، گسترش یابد و پهنۀ تکامل همگی، از آن میان خود حمدی، به تنگنا گراید. پیشروی ابراهیم از شیوۀ کار يك «خطر باز» میهن پرست به آوردگاه قهرمانی میهنی، نیاز به دایرۀ گسترده‌تری داشت تا نویسنده ناچار نشود خود را در گرداب «گزارش» این پیشروی (به جای تحلیل عینی آن) بیندازد. او به نگارگری استادانۀ جنبۀ پلیسی کار پرداخته به گونه‌ای که داستان - تنها از همین نگاه - یکی از گرانبهاترین سندهای تصویر فنی سرکوبگری و شیوۀ‌های رفتار دستگاه‌های امنیتی پیش از انقلاب از کار درآمده است.

آنگاه، با آنکه نویسنده می‌توانست به هنگام جان باختن ابراهیم حمدی و آزاد شدن محیی، داستان خود را به پایان آورد، می‌بینیم بخش دیگری به نام «فصل پس از پایان» بر آن افزوده و گوشزد کرده است که انقلاب، رخ داده‌است و آرمان ابراهیم برآورده شده است! این، يك پرتگاه فنی زشت است که نویسنده‌ای چیره‌دست مانند احسان عبدالقدوس می‌توانست از افتادن در آن

بپرهیزد. این نیز مانند آن پرتگاهی است که نویسنده در آغاز کتاب در آن لغزیده و پیش از نخستین صفحه، یادآور شده است که رخدادهای داستان، پیش از انقلاب انجام یافته است.

این اشاره در آغاز با آن خرسندنمایی از انقلاب در پایان، از لغزش‌های سنگینی است که نویسنده بدان آلوده گشته تا (حسب ظاهر) بر گرد داستان خود، گرد بداندیشی نیفشانده باشد: زنهار، که رژیم کنونی هرگز آن دستگاه‌های پلیسی و شکنجه و پیگرد و سرکوبگری را ندارد! ولی گزارش درونی داستان، این رنج را از روی دوش نویسنده برداشته زیرا نام‌ها و شخصیت‌ها و جایگاه‌ها و رخدادها همگی فریاد می‌زنند که پیش از انقلابند و بدین‌سان، اشاره آغازین از ارزش می‌افتد. باز، روایت - از درون - آواز در می‌دهد که قهرمانانی تازه در آوردگاه میهنی که ابراهیم حمدی در آنجا جان باخت، نمودار گشته‌اند و این، گویای آن است که جوشش پایدار است و پیش‌آمدن انقلاب، ناچار. برای هنرمند همین بس که این نقش پشاهنگ را برقرار کند نه اینکه سندها را گردآورد و بدل به گزارشگر شود. او به جای اینکه بگوید: «برومند و بالنده زیستند و از خود پسران و دختران به یادگار گذاشتند»، می‌گوید: انقلاب سر برآورد و قهرمان نوین آن افسر پیروزی بر سر نهاد. این، یک پایان ساختگی است که ضرورتاً هیچ پیوند هنری استواری با پیش از خود ندارد. این حتی فریاد چیز دیگری جز بیم بداندیشی را که در آغاز فرا نموده بود، برمی‌آورد. آگهی می‌کند که می‌خواهد اکنون را (به حساب تاریخ و هنر) با گذشته پیوند زند. آنگاه «زمان کنونی» به علت پرتگاهی که نویسنده با داستان در آن افتاده‌اند، تنها چیزی است که بر جای می‌ماند و ارزش آن پشیزی. با این همه، به خواری این لغزش در حق هنر، که ارزش «مردی در خانه ما» را کاسته، این داستان، همچنان، تنها داستان مصری است که در آن چهره قهرمان میهنی با خطوط برجسته‌اش که نمودگار بسی ارزش‌هاست، به کمال خود رسیده است.

پیوند قهرمان میهنی دانش آموخته با زن و عشق، جایگاه دومین را در داستان احسان عبدالقدوس فرا می‌گیرد، حال آنکه این دو، در «داستان عشق» از یوسف ادريس، گسترده‌ترین پهنه را می‌پوشانند. علت این است که احسان

عبدالقدوس، برای داستان خود، قهرمان میهنی کامل را به سان محور هنری برگزیده که توده انبوهی از جزئیات و عنصرهای تافته درهم، با بیشترین پیچیدگی برگرد آن تنیده شده‌اند. از این‌رو، از زن یا عشق، تنها چیزی که بر جای ماند، عنصری تك است که فقط با غیر خود یعنی دیگر عنصرهای آفریننده کار هنری به عنوان کل، گام در راه فرگشت می‌گذارد. ولی یوسف ادریس، این جزئی‌گران در زندگی همگانی انسان را برگرفته و (هنگامی که این جزئی، یکی از ویژگی‌های انسان «قهرمان» به عنوان خاص آن گشته) همه روشنی‌ها را روی وی متمرکز ساخته است.

ما «فصل پس از پایان» یا دنباله (ولی نه پایانه) یعنی گام‌زنی شتابان و نسجیده داستان احسان عبدالقدوس را از چنو نویسنده‌ای دور شمردیم. اینک بنگریم تا زنجیره تاریخی رخدادها چه گونه است. خود را در برابر «داستان عشق» یوسف ادریس می‌نگریم و می‌بینیم زمان، پگاه خطیری را نشان می‌دهد که با خیزش ۱۹۴۶ آغاز شد و در نبرد مسلحانه ۱۹۵۱ متبلور گردید. ما اکنون در پیشواز لحظه‌های برنده تاریخ‌مان در شباهنگام آتش‌سوزی ۲۶ ژانویه ۱۹۵۲ هستیم و این رویدادی بود که اثری ژرف در جریان کارها گذاشت و فاصله میان آن تا انقلاب ۲۳ ژوئیه این سال را هرچه کوتاه‌تر ساخت.

ابراهیم حمدی که رویدادهای «مردی در خانه ما» با افتادن و جان باختن او به پایان می‌رسد، از نو در «داستان عشق» سر بر می‌آورد و در خانه یکی از همکاران خود، که مانند محیی در داستان احسان عبدالقدوس از کار سیاسی کناره گرفته بودند، پنهان می‌شود. ولی اینان که در زیر نگهداشت يك دوست، از چشم پلیس به دور می‌مانند، تا هنگامی که بدگمانی پلیس کاملاً از ایشان به دور باشد، ایرادی در این کار نمی‌بینند. وضع شخصیت بدیر در «داستان عشق» چنین است. او با خوشامدگویی به دوستش حمزه برمی‌خورد تا اینکه فوزیه پا به درون زندگی‌اش می‌نهد. اینجاست که از دیدن این‌دو، رشك دلش را می‌جود زیرا نمی‌تواند ببیند که دختران از هرکنار و گوشه به دیدن این دوست گریزان زیرپیکرد و بی‌آینده، می‌شتابند. در زندگی بدیر، از آن‌سان دگرگونی‌های بنیادی که در زندگی محیی پس از افتادن به زندان رخ نمود، شانی نیست.

ولی دگرگونی‌هایی که برای او رخ داد، بعدها ی انسان‌های همگانی به خود

گرفت. و چون با یکی از دیدگاه‌های سیاسی حمزه آشنا شد و آن را به خوبی دریافت، همان‌جا که بود، یعنی در مرز دوستی با حمزه درنگ ورزید و اندیشه‌اش گنجایش دوستی سیاست را پیدا نکرد زیرا (در خانه آسوده خویش) از آن جز پرهیب پیکرد و آوارگی و گرسنگی و زندان چیزی یاد نگرفت. روزگار دوستش، مهندس حمزه، چنین است. از کار خود برکنار گشته و اینک سرگرم سامان دادن کمیته‌های پیکار مسلح، ساختن اردوگاه‌های رزمی، بالا بردن روحیه نبردآزمایان، گردآوری پول برای کارهای میهنی و تکاپوی شبانروزی و خستگی‌ناپذیر در راه رهایی مردم است. حال نه پولی دارد که خود را با آن سیر کند نه پوستینی که تن تکیده‌اش را با آن در برابر سرمای هراسناک بپوشاند.

داستان یوسف ادریس در جریان پیشرفت خود، مانند داستان احسان عبدالقدوس بر پایه «رویداد» استوار نیست. در این یکی، گریختن و پنهان شدن، همان رویداد دراماتیکی است که در زندگی همه شخصیت‌ها و همراه آنها، به کمال می‌گراید. ولی نویسنده «داستان عشق»، کار خود را بر پایه ساختمان شخصیت‌ها استوار می‌سازد نه رخدادها. چگونگی آنکه پنهان شدن، در زندگی حمزه و فوزیه و بدیر، گوهر ساختار دراماتیک را پرریزی نمی‌کند زیرا در فرگشت داستان و شخصیت‌ها و محتوای فنی آنها سهمی ندارد. شخصیت «قهرمان» همان محوری است که دیگر «شخصیت‌ها» برگرد آن می‌چرخند نه رویدادها. و رشته‌ای که یکی از شخصیت‌ها را به قهرمان پیوند می‌دهد، همان است که ساختار داستان را در این یا آن راستارهنمون می‌گردد؛ همان است که این یا آن چشم‌انداز را می‌نگارد و همان است که به گونه‌ای برنده، گذرگاه کنش و واکنش میان شکل و محتوا در کار فنی را معین می‌سازد. ما با شخصیت حمزه در گرماگرم پیکار میهنی با استعمار انگلیس در آغاز دهه ۵۰ از این سده، آشنا می‌شویم. نویسنده، دیگر شخصیت‌ها را به سان عیارسنج بهای کانی که این شخصیت از آن هستی یافته است، به کار می‌گیرد. آنگاه از همین شخصیت، در یک زمان، همچون یک «بازتافت»^۱ و «تک‌گویی»^۲ درونی بهره می‌جوید تا کیمیای

1) flashback

2) monologue

زمین و سرشت آن را که این کان انسانی را از آن بیرون کشیده است، بازشکافی و ارزیابی کند.

ما از درون شخصیت فوزیه با پاره‌ای ویژگی‌های این کان آشنا می‌شویم. يك بار فوزیه به او گفت: «کار مردم ساخته شد... همه تن به خواری سپردند. درست نهنگ مرده را می‌مانند که هرچه سیخ در تنش فرو کنی، چیزی در نمی‌یابد». و او پاسخ داد: «اگر آنجا بودی و می‌دیدى که بچه‌ها چه گونه سینه‌های خود را در برابر تیربار سپر کرده‌اند، چنین سخنی نمی‌گفتی». پس، گفت و گوی نظری (به تنهایی) نیست که روحیهٔ پیکارجویی حمزه را نشان می‌دهد بلکه واقعیتی که حمزه آن را همراه فوزیه زیسته نیز از رفتار انقلابی برای کانی که شخصیت حمزه از آن هستی یافته است، منشی جوهری می‌سازد. ما از درون فوزیه با منشی دیگر در کان هستی حمزه آشنا می‌شویم. يك بار وی باناباوری از حمزه پرسید که چه گونه پیکارگری مانند او می‌تواند دلباختهٔ دختری باشد و حمزه با سادگی شیداکننده‌ای گفت: تو از ما، از من و خودت، يك پندار بزرگ ساخته‌ای. من «قهرمان» یا چیزی از این دست نیستم. باید به یاد بسپاری که من هم از همین گوشت و خون دیگر مردمانم. من همان دشواری‌های جنسی و روانی آشکاری را دارم که همه جوانان همسال من دارند.

بار دیگر می‌گویم تنها از راه گفت و گو نیست که دشواری‌های زندگی قهرمان جان می‌گیرند بلکه واقعیتی که حمزه آن را همراه فوزیه زیسته نیز از «سرشت انسانی آشنا در ترده‌همه»، برای کانی که شخصیت حمزه از آن هستی یافته، منشی جوهری می‌آفریند.

باز به شخصیت دیگری به نام «ابودومه» برمی‌خوریم که پیشه‌اش گورکنی است. وی برای حمزه گزارش می‌دهد که: در روزگار سعدپاشا^۱ با يك دسته از سربازان انگلیسی برخورد کرده؛ دو تن از ایشان را با چه ترفندهایی به گورستان کشانده و هر دو را سر به نیست کرده است «و گوش از بینی خبردار نشد». حمزه گمان کرد این مرد گراف می‌گوید و از این رو نمی‌تواند

(۱) سعد زغلول، نخست‌وزیر مصر. - م.

وی را در جایی پنهان سازد. ولی با شگفتی دید که گورکن او را به آرامگاه داود پاشا «که هیچ کس بو نمی برد» راهنمایی کرد و پناه داد. و چون حمزه خواست به او پولی بپردازد، هراسان گفت: «چون من مردی بینوا هستم؟...» این شخصیت، این حقیقت را برای حمزه آشکار ساخت که «هر انسانی، دارای بخشی پاک، پاکیزه و انقلابی است». به همین سان، دیگر شخصیت‌ها، هر کدام به هنگام برخورد با حمزه، منش‌های منفی و مثبت خویش هر دو را نشان می‌دهند. نیز می‌توان گفت که این برخوردها بامردم، در درون خود، شخصیت حمزه و کان هستی او را پدید می‌آوردند.

امارسیدگی به زمینی که این کان از دل آن بیرون کشیده شد، به تک‌گویی‌های درونی و یادکردهایی واگذار گشت که گاه خود را از لابلای بازتافت و بیشتر، از درون گفت‌وگو با این و آن، نمودار می‌ساختند. آن، چه زمینی بود که این کان قهرمانی را با همه جنبه‌های مثبت و منفی‌اش پرورش داد؟

حمزه در مرحله‌ای جوشان و زنده از تاریخ مصر، بدین سرای خرامید. چون چشم گشود، تظاهرات شورانگیز خیابانی، از نخستین پدیده‌ها به شمار می‌آمدند که از نگاه او، این جهان از آنها هستی یافته بود. چندان زیست که دید این گونه نمایش‌ها دیگر پای‌بند مرز نرده‌های دانشگاه نیستند. «دانشجویان هستند و دانش‌آموزان، آدم‌های بزرگ، آدم‌هایی با جامدهای بلند میهنی مصریان، بلیت‌فروشان تراموا و کارگران، بچه‌هایی که توی آشغال‌ها می‌لولند، بچه‌های واکسی و کودکان درون کارگاه‌ها و جوانانی که آنها را «شلوغ» و جنجال‌آفرین می‌خوانند.» ولی بعد اجتماعی انقلاب، همان بعدی بود که بر هستی حمزه چیرگی داشت و این، چیزی بود که او را يك گام از نمونه قهرمان کامل میهنی در داستان احسان عبدالقدوس دور می‌ساخت. به رغم همه نشانه‌هایی که حمزه و ابراهیم حمدی را به هم پیوند می‌دهند، میهن‌پرستی حمزه همراه این عنصر اجتماعی آشکار زاده شد. حتی باید بگوییم: این فرگشت واپسین (فرگشتی که وادارش ساخت به توده‌های پایمال شده و انقلاب میهنی سامان یافته بیندیشد) در زندگی حمزه آغازگر پویش بود ولی در زندگی ابراهیم حمدی پایان کار او شمرده می‌شد.

با این همه، آغازگاه‌های پویش ابراهیم حمدی و حمزه از رشته‌های پیوند دهنده آنها به همدگر تهی نبودند. حمزه نیز در آغاز کارهای میهنی خود با دیدی به هفت‌تیر می‌نگریست که او را به تکرور آشوبگران تردید و از سازمان‌یافتگی انقلابگران دور می‌ساخت. حمزه می‌گوید «در دبیرستان و در نخستین سال‌های دانشگاه، همه‌اش دلم می‌خواست یک هفت‌تیر به دست بیاورم. همه زندگی‌ام در این فشرده می‌شد که هفت‌تیر داشته باشم... برایم مهم نبود که آن را در کجا به کار ببرم. مهم این بود که یک هفت‌تیر در دستم باشد». حمزه فرزند یک کارمند مانند پدر ابراهیم یا محیی نیست. او فرزند یک عضو فروپایه ژاندارمری است که خودش و زنش در گرسنگی و بیماری زیسته، بردباری پیشه ساختند تا او درس بخواند. چون برادرش اندکی بزرگ‌تر شد ولی هنوز نورس بود، او را به یکی از کارگاه‌های راه‌آهن فرستادند تا تَخشاگر (تکنیسین) بشود. ولی یک روز سیاه، قطار یکی از پای‌های او را برید و جدا کرد و او به سوزن‌بانی تن در داد.

همه اینها برای این بود که به برادر بزرگ‌ترش فرصت درس خواندن در دانشگاه بدهد تا از آنجا مهندس بیرون آید و مایه سرافرازی مادر و خواهر خود گردد - مادری که زندگی خویش را در راه او باخت و با روستری پولک‌دارش به گلدوزی برای زنان روستایی نشست و خواهری که از ناداری، در خانه ماند و شوهری نیامد دست او را بگیرد و آبرویش را از پایمال شدن وارهند. حمزه توانست یک چند میان مدرسه با تظاهرات خیابانی، و دانشگاه با میهن‌پرستی، همکاری برپای دارد تا از دانشگاه به نام «مهندس» فارغ تحصیل گردد. لیک دیگر پاك دیر شده بود زیرا وضع کشور، میان او و توانایی بر دنبال کردن زندگی عادی و انقلابی‌گری، جدایی افکند. در آن زمانی که یک آرزو به پدر و مادر و برادر و خواهر دلگرمی می‌داد که «مهندس» (یادست‌کم پاسخ نامه‌های ایشان از سوی او) به روستا باز آید و به ایشان جانی ببخشد و از رنج و شکنجه‌شان برهند، حمزه برای خود راهی دیگر گشوده بود و آرمانی دیگر؛ که انگلیس و ربایندگان روزی مردم را در یک مفاك اندازد و آتشی در ایشان افکند که خاکسترشان را تا جاودان برباد دهد. «آقا جان، مسأله انگلیس در میان نیست؛ مسأله خودمان در کار است - ما، زندگی ما و آینده ما». حمزه یک لحظه نقش بنیادی خود را به نام یکی از قهرمانان پایداری

میهنی رها ساخت. نبرد مسلحانه در برابر اشغالگر، تنها راهی است که می‌تواند مردم را در زیر پرچم خود گرد آورد و ایشان را به سوی نابستگی (استقلال) رهنمون گردد.

در همین راه بود که وی با فوزیه آشنا شد. او یکی از بسیار آموزگارانی است که با هر چه در توان دارند، در نبرد شرکت می‌جویند: دختری جوان که از شور شیدایی روی پای خود بند نیست، به سوی شناخت می‌شتابد و حمزه را می‌ستاید. در گرماگرم شور خود، سر در بیابان خیال می‌گذارد و با آن به سان واقعیت می‌زید. آن را واقعیت می‌انگارد و از این دید با آن برخورد می‌کند و از این رو، در نگاه ما «دروغ‌گو» می‌نماید. ولی او آرمان‌خواهی است که می‌خواهد باروهای واقعیت را بشکافد و مانند هر بانوی رومان‌تیک اصیای، در سرزمین زیبای آرزو زندگی کند. درست از همان عصری که «نوال» بود. وی نیز به ابراهیم حمدی دل بست و در او، به انقلاب و پیکار مهر ورزید و برای او در برخی کارها که انقلاب آن را بایسته می‌ساخت و پیکار ناگیرش می‌کرد، شرکت جست.

بدین سان، فوزیه برای حمزه مقداری پول آورد و به گراف گفت که آن را همکارانش داوطلبانه پرداخته‌اند در جایی که آنها آن را جز به نام وام به وی نداده بودند. چنین فراموشد که به عشق نمی‌اندیشد و ناگهان عاشق او گشته است. حمزه گمان برد که او قهرمان بانویی پندارباف است و این درست در همان هنگامی بود که فوزیه سر تا پا غرق در دلبستگی بدو بود. فوزیه به «ادعا» پناه برد و وانمود کرد که می‌تواند بسته دینامیت را پنهان سازد ولی در همان حال می‌خواست از راننده تاکسی بگریزد. در واپسین دم، که از کابوس دوگانگی به هوش آمده بود، به ترد حمزه بازگشت و بر آن شد که همه چیز را پوست‌کنده با او در میان بگذارد و به خواری همه رخدادهای ناخوشایند گذشته، به همسری‌اش درآید. در این هنگام، دل‌حمزه بر لبانش سرریز کرد: «من، به گونه‌ای معمولی تو را دوست ندارم. من مصر را در تو می‌پرستم... نیای که در خون توست، سپیدی پنبه‌ای که رشک روی تو را می‌خورد و آفتاب شیرین کشورمان که از چشمان علی تو بر می‌تابد».^۱

(۱) مصریان، چشمان «علی» را بسی دوست می‌دارند و این اصطلاح را بسیار به کار

شخصیت‌ها در «داستان عشق» تنها آئینه شخصیت بنیادی نیستند بلکه هر کدام هستی ویژه و سرشت جدا یافته خود را دارند. برای مثال، بدیر که دوستش را در گزندناك‌ترین لحظه‌ها با آغوش باز پذیرفت، همو، چون رشك آغاز به جویدن دلش کرد، وی را از خود راند و باز دیگر باره در اهرام فریاد برآورد که: به ترد من برگرد! و مادر محمود - همسر ابو دومه - زنی زیباست که خواندن و نوشتن می‌داند و شوهر گورکن خود را دوست می‌دارد و از این رو، حمزه او را برای عضویت در کمیته نبرد مسلحانه نامزد می‌کند. همچنین، سعید پیکارگر که فوزیه را به درون پادگان به‌ترد حمزه آورد، در زیر فشار فرمانرانی ارتشی بدل به مردی تباه گشت که در ارابه‌های پرشکوه به جست‌وجوی کامرانی‌های زودگذر برآمد ولی چون فوزیه با او تماس گرفت و به وی آگاهی داد که کمیته نبرد مسلحانه کار خود را از سر گرفته و جای گردآمدن رزمندگان در بهمان گورستان است، همین سعید، پیش از همه خود را به نویدگاه رساند و آمادگی خویش را برای کار آگهی کرد. رشدی نیز که زبانه آتش پیکارمندی میهنی بود، از اینکه تنها يك شب حمزه را پناه دهد رخ برتافت و سپس دانسته شد که با نیروهای امنیتی «اندکی» همکاری دارد.

بدین سان، یوسف ادریس در ساختمان داستانش بر شخصیت‌هایی تکیه می‌کند که هر کدام از هستی ویژه خود برخوردارند و در همان هنگام پاره‌ای منش‌ها را که در کان گوهر شخصیت بنیادی است، دارا هستند.

۲۶ ژانویه، انقلاب توده‌ای در برابر انگلیسیان و بهره‌کشندگان از مردم را نارسیده فرو افکند. بر انقلابگرانی مانند حمزه بود که از افتادن در چنگ پلیس پرهیزند تا بتوانند آتش را فروزان نگه دارند. «مردم دانستند که چه کسی ایشان را می‌سوزاند و چه کسی بر ایشان سیلی می‌زند. هنگامی که مردم دشمنان خود را معین کنند، هیچ پروایی به خود راه نمی‌دهند. ریشخند آغاز

→

می‌برند. گویند گلرخان آن شارسان، دارای چشمانی درشت و فراخ (وشیرین) و علی‌رنک (رنک نیل در پاره‌ای از سال) هستند. - م.

گشت و نکته‌پرانی، از آن بالانشین تا وزیران وی و تا فرودستان همه را به لجن کشید^۱. دشمنان بر پنجه‌های خود فشار بیشتری آوردند تا دهن‌ها را ببندند ولی ریشخند کار خود را کرده و شکوه ایشان را پایمال و ارجشان را پوچ ساخته بود. مردم با این احساس که باید گام‌های شتابان‌تری به پیش برداشت، به رویارویی با فشار در ایستادند. دشمنان، خطر را دریافتند و به ضربت‌زدن‌های کورکورانه پرداختند. با هر ضربتی، توده‌ها بیشتر گردهم آمدند، بیشتر آموختند و پیرامون آسیب‌دیدگان را بیشتر گرفتند. زندگان، خود، هراس بیشتری برداشتند، سخت‌گیری را افزودند و پایان کار نزدیک‌تر شد.

حمزه گرم پیکار بود. در تردی‌های پایان، هنگامی که با یکی از رزماوران نوید دیدار گذاشته بود، پلیس فرارسید و چیزی نمانده بود که دستگیرش کند. او خود را به میان مردم افکند و پلیس برای اینکه ایشان را به اشتباه اندازد، فریاد زد: «بگیرید، دزد!». ولی توده‌های آگاه گول نخوردند و او را آرام از خیابان به درون بازارچه‌ها، کوچه‌تنگ‌ها و پس‌کوچه‌ها لغزانده از چنگ جانوران کمین‌کرده گریزان‌دند. این پایان، با پایان «مردی در خانه ما» از نگاه شکل فرق می‌کند، هرچند فروافتادن ابراهیم حمدی با کامیابی حمزه در رها کردن خود از چنگال دشمن، از نگاه گوهر کار یکی است.

راستش آنکه (گرچه ابراهیم و حمزه قهرمانان حماسی نیستند) داستان‌سرایی مصر، از این دیدگاه، به حماسه‌سرایی نزدیک است. خواسته نویسندگان، نشان دادن روحیه چالش قهرمان میهنی با نیروهای بیرونی و حتمیت پیروزی عنصر خوبی بر عنصرهای بدی است، چه قهرمان - مانند داستان احسان عبدالقدوس - از پای درآید یا (مانند «داستان عشق» یوسف ادیس) رهایی یابد.

داستان نخست، وظیفه‌های «قهرمان کامل میهنی» را به انجام رسانده و داستان دوم، واپسین فرگشت او را فراموده است. این، فرگشتی محدود به نمودگار

(۱) مصریان، مانند عجمان، در لطیفه‌سازی برای فرمانروایان سیاسی‌شان سخت چیره‌دستانند و آنچه را از بیم سرنیزه در خیابان‌ها نمی‌توانند گفت، با شوخی و خنده در انجمن‌ها، یارند بر زبان آورد. - م.

قهرمانی نیست که اینک آغاز به فراگیری ویژگی‌های تازه‌تری کرده بلکه پیشرفت انقلاب میهنی تا پایگاه جوش خوردن با انقلاب اجتماعی، یا تکامل قهرمان میهنی به قهرمان انقلابی است که با مرگ خود، گام‌های بلندی از کشور تراژدی دورگشته و گام‌های فراخ‌تری به سوی جهان حماسه برداشته است.

اگر بستگی زن مصری به جنبش پیکارمندی میهنی در داستان احسان عبدالقدوس جایگاه تنگی را فرا گرفته و این بستگی در داستان یوسف ادریس بالندگی و گسترش یافته است، در داستان «در باز» نوشته لطیفه‌الزیات به سال ۱۹۶۰، جایگاه بنیادی یافته است. نوال در داستان «مردی در خانه ما» در اندهان مرد مهرپرورده‌اش ابراهیم حمدی شرکت جست. کارهای میهنی، یکی از این اندهان بود و این بدان معناست که آن بانو، میهن را از راه این مرد شناخت. فوزیه «داستان عشق» نیز در زندگی محبوبش حمزه که يك لحظه از زندگی توده‌های مصر جدا نبود، شرکت ورزید یعنی میهن را از راه مرد و مردم باهم، باز یافت. اما در «در باز» لیلا با مردان بسیاری آشنا شد ولی میهن را پیش از همه ایشان و پس از همه‌شان ارج نهاد. مرد، در هیچ يك از چهره یا جزئیاتش، پیوندی میان خود با دل لیلا و دل مصر برپا نداشت بلکه دیدار گرم او با نبرد استعمارستیز مردم مصر، خودجوش و مستقیم بود. بدین‌سان، قهرمانی میهنی در «در باز» با این ویژگی نشانه‌گذاری می‌شود که قهرمانی همه مردم است نه یکی از میان ایشان؛ چه این یکی مانند عصام در عرصه پیکار کشته شود، چه مانند لیلا زخمی گردد و چه مانند محمود و حسین رهایی یابد. و معنای قهرمانی و نمودگارش — بیش از آنکه لابلای موضوع پایداری به عنوان محور فکری کار هنری آشکار گردد — از درون ساختار گزارشی آن، که بانو لطیفه‌الزیات با چیره‌دستی و باریک‌بینی برافراشته است، خودنمایی می‌کند.

داستان، از نگاه تاریخی، مساحتی زمانی به درازای ۱۰ سال را می‌پوشاند که از ۲۱ فوریه ۱۹۴۶ آغاز می‌شود و به کوبیدن تجاوز سه‌گانه نوامبر ۱۹۵۶ پایان می‌پذیرد. ولی نویسنده روز به روز با این ساختار تاریخی به پیش نمی‌رود زیرا داستان در پی آن نیست که بدسوی سرزمین گزارش‌های دراز دامن

رودخانه‌وار، که بر فرگشت گام به گام و برداشت دیر به دیر تکیه دارند، رهسپار گردد. نمایش‌های فوریه و مارس ۱۹۴۶ و نبرد پارتیزانی ۱۹۵۱ در پهنه آبراه سوئز و بر تافتن دست تجاوزکاران در ۱۹۵۶، نشانه‌هایی در رهگذر پیکار میهنی مصری‌اند که نویسنده «در باز» می‌خواهد با راهیابی از آنها، پویش به سوی تکامل از یک سو و ریشه‌های آن در ژرفای دل خاک مصر از دیگر سو را فرا نماید. مقصود این است که چهره تاریخی داستان، خواسته بنیادی نیست و از این رو، شاید واقعیت تاریخی و واقعیت گزارشی را در کار لطیفه‌الزیات باهم برابر یا تطبیق کرد زیرا وی هرگز بر آن نبوده که تاریخ جنبش‌رهایمی بخش میهنی مصر را بنگارد بلکه تا از کارکرد این جنبش بفرگشت زن مصری، گزارشی فنی آماده سازد و به دست تاریخ بسپارد.

داستان، از نگاه ساختار اجتماعی، هم کاروان انبوه و سترگی از آرمان‌ها و پیشروی‌ها و عنصرهای پدیدآورنده طبقه متوسط مصر در پله‌های گوناگون بالندگی آن، دگرگونی قشرهای آن و مرحله‌های زندگی آن است ولی گزارشگری خود را، به ویژه، روی گروه دختران و پسران دانش آموخته این لایه متمرکز می‌سازد و بحران بحران‌ها در زندگی فکری و اجتماعی ایشان در دهه ۴۰ (یعنی بحران هستی معنوی یا بحران ارزش‌ها یا بحران خودآگاهی ایشان) را برمی‌گیرند و به نمایش می‌گذارد.

باز در اینجا نیز، نویسنده هرگز نمی‌خواسته طبقه متوسط مصر از درون آن را (به گونه‌ای عام) یا لایه خرده‌بورژوازی را (به گونه‌ای خاص) نگارگری کند بلکه می‌خواسته بحران خودآگاهی فکری دانش‌آموختگان انقلاب دموکراتیک میهنی را در قالبی فنی و هنری بریزد. اینان همان کسانی که «در کتاب‌ها» پروانه‌وار از شراره دانش سوختند ولی «در زندگی واقعی»، واپس‌ماندگی را رو در روی خود دیدند. دل‌هاشان در عشق انجام وظیفه‌های انقلاب میهنی گداخت و در کنار آن، هر بار که دردهای تکان‌دهنده «وضع اجتماعی» را به یاد آوردند، شکنجه تلخ کامی گلوگاه‌شان را فشرد و تا ژرفای استخوان‌شان فروخلید و از این رو، «نابستگی» (استقلال) در اندیشه‌های ایشان معنایی کاملاً جدا از معنای کلاسیک آن پیدا کرد.

داستان در ساختار اندیشگی و هنری خود، این توازی استوار میان رشته‌های سازندهٔ بافتی که آن را قهرمانی مردم مصر در چالش با جهان‌گشایان می‌خوانیم، برای ما تفسیر می‌کند. این قهرمانی، در چهرهٔ سه یا چهار شخصیتی نقش می‌بندد که بر سطح رویدادها نمودار می‌گردند و در چهرهٔ صدها هزار تن که در ژرفاها در کار تکاپویی گرمند؛ با دستان توانای خود قهرمانی را می‌سازند و جامهٔ زیبای این یا آن نام خاص را بر آن می‌پوشانند تا در یاد ما به عنوان نمودگار میلیون‌ها نامی پایدار بمانند که برگ‌ها گنجایش نگاشتنش را ندارند و نویسندگان و مورخان، از تنگنا، آن را «مردم» یا «توده‌ها» می‌خوانند.

باری، اگر «مردی در خانهٔ ما» از آن‌گونه اثرهای ادبی است که داستان‌های میهنی خوانده می‌شوند و رویدادهاشان برگرد محوری واحد یعنی همان قهرمان کامل میهنی می‌چرخند؛ و اگر «داستان عشق» کار میهنی و زندگی عاطفی قهرمان را باهم درآمیخته و نیز بعد اجتماعی و میهنی را چنان درهم تنیده که (به رغم نمودار شدن مفهوم قهرمانی در جامهٔ قهرمان پایداری میهنی) به دشواری می‌توان آن را تنها در زیر داستان‌های میهنی گنجانند، لطیفهٔ الزیات در داستان «درباز» به کار زر دوزی درخشانی برخاسته رشته‌های گوناگون روانی و اجتماعی و اندیشگی و تاریخی را بدان سان از لابلای هم گذرانده که چهرهٔ میهنی‌اش تنها يك عنصر از عنصرهای اثر گشته و اینك معنی و دلالت آن جز در کنار آن عنصرهای به هم بسته بایستهٔ دیگر، آن هم در سراسر داستان، به سوی تکامل و تبلور نمی‌گراید.

پس محور میهنی تنها رشتهٔ برجستهٔ این بافت نیست بلکه این محور، با محورهای فراوان دیگری شبکه‌وار برمی‌خورد که دگرگونی‌های آن بسته به دگرگونی اوضاع لایهٔ خرده‌بورژوازی است؛ و برشی از آن، یعنی روشن‌اندیشان و بحرانی از بحران‌های ایشان که به محض جوانه‌زدن تناقض میان ارزش‌های پدید آمده در اندیشه‌های ایشان با پیوندهای اجتماعی استوار در رفتار و فرو رفته در دل‌هاشان، گریبان‌گیر این گروه می‌گردد.

همهٔ این رشته‌ها، در «درباز» به هم می‌پیوندند: گاهی گام به گام، گاه در ستیز با هم ولی در دادوستد با یکدیگر. همچنین، یکی از فرآورده‌های

این زردوزی موشکافانه، این است که در اینجا «قهرمانی فردی» از نبرد میهنی رخت بر بسته است. در این گمانی نیست که لیلا قهرمان داستان به عنوان «کل» است ولی او هرگز قهرمان جنبه میهنی‌اش نیست. لیلا، گامی است به دنبال «داستان عشق» یوسف ادریس از این نگاه که در آنجا حمزه، به رغم وابستگی‌اش به توده‌های گسترده مردم، یک قهرمان تنهاست ولی سه نبردی که لطیفه‌الزیات (از جهش ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۱ و تا ۱۹۵۶) گزارشگر آن است، یک قهرمان داستانی‌تر را فرا نمی‌نماید بلکه همواره چهره «قهرمانی همگانی» توده‌های بشری را نشان می‌دهد بی‌آنکه این گل را از بوستان یک طایفه یا گروه یا لایه ویژه‌ای چیده باشد. وانگهی، بعد قومی داستان بر بعد اجتماعی آن - پدیدار شده در زنجیره بی‌پایانی از کنش‌ها و واکنش‌ها (چه در سطح خرده بورژوازی که پهنه بنیادی کار هنری را فرا می‌گیرد و چه در سطح دیگر لایه‌ها که مرکزهای درجه دوم را اشغال می‌کنند) - سرپوش نمی‌گذارد.

معنای این سخن این است که ما نمی‌توانیم میان زندگی لیلا در خانه، در مدرسه و در هنگامی که - به سال ۱۹۴۶ - به تظاهرات خیابانی پیوست، جدایی افکنیم. «او دخترکی سرگشته در میان کسانی ناآشنا بود که بدو می‌نگریستند ولی اشک‌های این مادام‌کوری را نمی‌دیدند. این قهرمان را نمی‌دیدند که میله‌های زندان را یک‌یک می‌گسلاند تا مردم خود را از بند استعمار وارهاند. او همه اینها و بیش از اینها یا دست کم با همه اینها بود». لیلا، در زیر فشار دختر خاله‌اش جمیله، کوشید برای خود راهی جداگانه بگشاید که او را از خیزاب‌های خروشان پیکارجویی آدمیان برکنار دارد «ولی موج او را در همان راه فروگرفت و اندک اندک از جمیله دور ساخت. و لیلا خود را در خیابان یافت».

آنگاه چشم لیلا بر پدرش افتاد؛ خود را بردوش دختران دانشجو در حال شعار دادن دید و برای یک لحظه فهمید که هنگام بازگشت به خانه چد روی خواهد داد ولی به زودی پروانه‌وار به آن هنگامه شورانگیز کشانده شد. «دیگر پدر را ندید و جز این توده‌های انبوه چند و چندین هزاری که یکی شده‌اند، به چیزی ننگریست. همه او را به پیش می‌رانند، همه او را در بر گرفته بودند و از او نگهداری می‌کردند. باز دیگر باره فریاد برآورد لیکن با آواز دیگران؛

آوازی که هستی او و دیگران را یگانه ساخته بود.

خانواده لایلا، به کیفر شرکت او در تظاهرات خیابانی، در برابرش واکنشی سنگدلانه نشان داد و چون برادرش محمود نیز در یکی دیگر از این تظاهرات شرکت جست و با گلوله سربازی انگلیسی زخمی گردید، با او همین رفتار را کرد. از اینجا بود که لایلا آزمون‌های فراوان به چنگ آورد - واکنش خانواده او در برابر کارهای میهنی، واکنشی فراگیر و سراسری از نگاه برخورد با همه «زندگی» بود. بدین سان، آیین‌ها و نهادهای استوار گشته، نگذاشتند که لایلا زندگی خود را دنبال کند و در لابلای چنگال خواست‌های دیگران و خواست خود از هم دریده نگردد.

آنگاه چون محمود در گرما گرم نبرد رهایی‌بخش میهنی ۱۹۵۱ بر آن شد که به خط آتش برود، خانواده‌اش او را بیم داد که در بازگشت، فرزند آنها به‌شمار نخواهد آمد. ولی محمود پروای آن را به خود راه نداد و رفت. «در دل هر انسانی، آرزویی زبانه می‌کشد که در آنجا باشد و در نبرد مرگ و زندگی، رو در روی دشمن به پایداری درایستد». اما «عصام» - پسر خاله‌اش که بدو مهر ورزید - در واپسین دم، در دام رفتار و بازیگری‌های چیره‌دستانه مادرش افتاد و به دنبال برگشت. شکست عصام در شتافتن به پهنه آبراه سوئز، آغازگر «شکست» در زندگی لایلا نیز بود و آزمون عشق او پایان پذیرفت زیرا يك روز جمیله آنچه را هر شب، در تاریکی، میان عصام و خادمه می‌گذشت، به آرامی در گوش او فرو خواند.

ولی بانوی نویسنده، هیچ انسانی را نامزد خوبی و بدی مطلق نمی‌سازد. او شخصیت‌های پیرامون قهرمان را به‌هنجار انسانی ژرفی برمی‌گزیند: این يك نیرومند است و آن سست بنیاد. با این همه، او در شخصیت نیرومند پاره‌ای نقطه‌های سستی و در سست‌نهاد، برخی نیرومندی‌ها را که وی از آن برخوردار است، راستکارانه به نمایش می‌گذارد. از اینجاست که می‌بینیم همان «عصام» به سال ۱۹۵۶ بر خط پیشاپیش آتش نمودار می‌گردد و مردانه جان می‌بازد.

این دوگانگی در گرایش کسان و هستی بخشیدن به ایشان، همان شیوه هنرمندانه‌ای است که لطیفه‌الزیات آن را در پیش گرفته تا شخصیت‌هایش، انسانی‌تی جوشان از گوشت و خون همین ما آدمیان به چنگ آورند. این شیوه

است که از قهرمانی لیلا نمونه‌ای برای ناآرامی و سرگشتگی و رنج‌کشی آفریده است. زندگی پیرامون او نه سراسر سپید است نه یکدست سیاه تا او بتواند میان سپید و سیاه تصمیمی برنده بگیرد و کار را یکسره کند. میان این دو، رنگ‌ها چنان هراس‌انگیزانه فراوانند که او را در گرداب آشفتگی می‌افکنند و چیزی نمی‌ماند که به چنگال فروپاشی‌اش واسپارند.

شاید بتوان گفت که شخصیت گزارشی لیلا را جز در تنگ‌ترین دایره‌ها نمی‌توان شخصیتی هماهنگ خواند. او آمیخته پیچیده‌ای از ترکیب‌های بسیار است که در سامان دادن همه روندهای فرگشت وی شرکت کرده‌اند. عصام را از راستی راند ولی حسین را که می‌ستود، به شیوه‌ای ساختگی نادیده گرفت. حسین را از آن‌رو می‌ستود که به رده‌های جانبازان پیوست، در رزم شرکت جست و (به خواری آتش‌سوزی قاهره، سستی رژیم و کمبود شمار پیکارمندان) همچنان خوش‌بین ماند. از آن‌رو حسین را می‌ستود که در آوردگاه در کنار محمود ایستاد و به او نیرو بخشید و این هنگامی بود که بدینی بر محمود سایه افکنده بود و پیوسته سخن پدرش را بازگو می‌کرد: «رژیم در هیچ کاری استوار نیست و راه‌های خیانت از همه‌سو باز است... در چنین وضعی، دلیری و مردانگی چه کاری می‌تواند از پیش ببرد؟».

این سخنان، رشته‌های بنیادی اندیشه محمود نبودند زیرا همو از جبهه برای لیلا نوشت که: ترس، به راستی، نبرد را گوارا می‌سازد زیرا انسان، بیمناک به پیش می‌رود ولی نیرویی بزرگ‌تر از وی و ترس وی، او را همراهی می‌کند و به جلو می‌راند. باز، لیلا از آن‌رو حسین را می‌ستود که حسین همواره می‌گفت: «پایان کار نمی‌تواند چنین باشد». این را در زمانی می‌گفت که (در روز شوم ۲۶ ژانویه ۱۹۵۲) زبانه‌های آتش، زیبایی قاهره را در کام فرو می‌برد.

چنین می‌نماید که این ستایش حسین، در ژرفای جان او بدل به عشقی گشت که بر سطح نیامد بلکه لیلا توانست آن را با زبردستی فرونشاند و این واکنشی در برابر آزمون او با عصام بود و آزمون تازه‌ای در زندگی به گونه‌تن سپردن به خانواده و آشنایان و دوستان، و پیوند بستن با دکتر رمزی استاد او در دانشگاه که نه این به او مهری داشت و نه او به این امیدی؛ بلکه این همه، پوششی به دنبال آیین‌ها و نهادهای زندگی همگانی بود که لیلا تصمیم گرفت خود را در زیر

آن به خاک بسپارد. پذیرفتن پیوند با رمزی، گوندای خودکشی و روزگار نامزدی، مرگ آرام آرام بود ولی او مرگ را پذیرفت و زندگی با حسین را پس زد.

از این سو، حسین همراه يك گروه نمایندگی روانه بیرون کشور گشت و مرغ دلش در دام لیلا بود. «به قهرمانانی می‌اندیشید که سرفراز در برابر دشمن ایستاده بودند. بر اثر شادمانی که پای تاسر کودک را فرا گرفته بود، هنگامی که برای واپسین بار سر بر آورد تا گستردن آتش را در یکی از پادگان‌های انگلیس بنگرد، برق از چشمانش درخشیدن گرفت. اوستا مدبولی با زخم‌های پیکرش خود را بر روی زمین می‌کشید تا یکی از انبارهای بتزین انگلیس را با نارنجک دستی بترکاند و خود همراه آن آتش بگیرد. واپسین فریاد او — مرگ بر استعمار! — در خاموشی شب طنین افکند، ژرفاها را لرزاند و چشمه‌های انقلاب را فروزاند».

چیزی نگذشت که حسین (در شب تجاوز به پرت سعید*) از اروپا بازگشت. همان هنگام دکتر رمزی درفشانی می‌کرد: «روشن‌اندیشان گروهی برگزیده هستند که پیکار نمی‌کنند. هر کشوری به دوپاره بخش می‌شود — یکی می‌اندیشد و دیگری می‌جنگد. دفاع از میهن باید به دیگران — یعنی ناروشن‌اندیشان — واگذار گردد». هنگامی که دکتر رمزی این سخنان را می‌گفت، حسین و محمود و عصام و سناء و لیلا همگی در دل آوردگاه جانبازان می‌کوشیدند. لیلا سخنان حسین را در یکی از گفت‌وگوهایشان به یاد آورد. سخنانی که از ژرف‌ترین لرزه‌های دل و درون وی برمی‌جوشید و گفته‌های حمزه به فوزیه در داستان یوسف ادریس را به یاد می‌خواند: «سرچشمه دشواری این است که عشق من به میهنم با عشق تو در آمیخته به گونه‌ای که تو نمایندۀ همه آن چیزهایی گشتی که من میهنم را برای آنها می‌پرستم».

هنگامی نیز که غریو بمب‌ها و رگبار تیر دشمن لیلا را در میان گرفت، احساس کرد که چیزی مانند آتش‌فشان در درونش خروشیدن آغاز نهاده است. «چیزی بس شورانگیز که به هیچ‌روی از او جدا نمی‌گردید. چیزی نیرومندتر از آتش دل وی و برفی که بر سرش می‌بارید. نیرومندتر که بگذارد کسی آرام بگیرد؛ نیرومندتر از خاک و نیرومندتر از مرگ». شاید وی در يك لحظه — در يك آذرخش مغز — هنگامی که در میان خون و پیکرهای جان‌باختگان

و زخمیان دست و پا می‌زد، سنجشی میان این «سرنوشت» و فرجام کار خود با سرانجام «احتمالی» خویش در کنار دکتر رمزی انجام داد. این همان سرنوشتی بود که بخشی از آن را در کنار دختر خاله‌اش جمیله زیسته بود. جمیله بر پایه نهادهای آیین‌های استوار شده، پیمان زناشویی بست و پیامد آن همین «زندگی دیگری» گشت که وی از رهگذر آن، به سپری کردن روزگار خویش در آغوش این یا آن مرد که مانند مگس بر گرد او می‌چرخیدند، روی آورد. یا سرنوشت دولت بانو که بهتر دید خودکشی کند و زندگی را به سود دیگران نگذراند. نمونه‌های فراوانی که گوناگونی و تک بودنشان مرزی ندارد و نویسندگان آنها را زنجیروار، به سان تاروپودهم، در پیوند و بستگی باهم و فرو رفتگی در یکدیگر، به نمایش گذارده است.

سرنوشت و فرجام کار لیلا را آوردگاه خونبار معین کرد. او انگشت نامزدی خود را، یعنی تنها چیزی را که پیوندگاه او با دکتر رمزی و خانواده خودش و همه ارزش‌های ایشان شمرده می‌شد، از دست فرو افکند و آنگاه خود را در آغوش حسین و ارزش‌های او انداخت. آیا این «فرجام» یا سرنوشت، با پیش زمینه خود پیوندی دارد یا رخدادی ناگهانی است که ارزش‌های داستان را درهم ریخته است؟ اگر این را دریابیم که لطیفه‌الزیات - به گونه‌ای تردید به مطلق گرایی - بر ساختار فراز و نشیب‌ها، پایین و بالا زدن‌ها و دیوار به دیوار بودن سلب و ایجاب‌ها تکیه می‌کند، خواهیم گفت که این فرجام کار لیلا - و همراه آن، مصر - هرگز حالتی عارضی و ناگهانی نداشته بلکه نهالی با ریشه‌های سخت فرو رفته در ژرفناها بوده است.

گاه شکوفه‌ای از آن فرو می‌افتد، یا شیرۀ دانه‌ای از دانه‌هایش می‌خشکد، یا باد یکی از شاخه‌هایش را می‌پیچاند، یا برگ‌های آن می‌پژمرد ولی خود آن در پایان همه اینها، از میوه گرانبار می‌گردد و میوه‌اش را بر می‌افشاند. این میوه، پرورده همان درخت و ریشه‌های فرو رفته آن در ژرفاهاست که از شیرۀ جان دودمان‌ها سیراب شده، از خون ایشان ستر گشته و آنگاه گل به بار آورده و پیراهنی از برگ سبز بر تن کرده است.

همان لیلا که در ۲۱ فوریه ۱۹۴۶ به تظاهرات خیابانی پیوست - و این نخستین بذر افشانی زندگی وی بود - خود او در پرسش‌نامه کاریابی درخواست کرد که جای کار او را در پرت سعید معین کنند و همو بود که در کارهای

رزمی شرکت کرد و زخمی گشت. تصمیم او برای پذیرفتن حسین و بیرون انداختن انگشتر نامزدی دکتر رمزی، افسری بود که بر تارك این راهپیمایی قهرمانی در تاریخ زندگی وی و تاریخ ملتی که بدان وابسته بود، گذاشته شد. هنگامی که لیلا از ترك پرت سعید خودداری کرد، محمود فهمید «همان‌چه در ضمن پیکارهای جانبازان در پهنه آبراه سوئر برای وی رخ داده بود، برای لیلا نیز رخ داده است. او از دایره خانواده و از دایره «من» بیرون رفته و به دایره همه گام نهاده است. اکنون دیگر هیچ‌کس نمی‌تواند او را بایستاند». شاید لیلا خود نیز این را دریافته بود. او زنی جوان را که پایش در جنگ از میان رفته بود، به سینه خویش تکیه داد و آنگاه سر بر او فرود آورد و پارچه‌ای سفید بر وی کشید. نگاه‌هاشان به هم برخوردند. عصام را دید که خون از او می‌بارد و نارنجك را همچنان در دست راست می‌فشارد. چهره زجرکشیده‌اش فروغی ائیری دارد و از چشمانش درخشندگی فروزنده‌ای برمی‌تابد. «گویی خوابی شیرین می‌بیند».

داستان «در باز» - چنان که گفتم - تاریخ جنبش‌های بخش میهنی مصر را نمی‌نگارد بلکه اثر این جنبش را بر فرگشت زن در این کشور، از راه آفرینش هنری ثبت می‌کند. اگر نه این بود که بانوی نویسنده پافشاری ورزیده داستان را به پاره‌هایی مانند بخش‌های تاریخی تقسیم کند - بخش نخست از شامگاه ۲۱ فوریه ۱۹۴۶؛ بخش دوم از انقلاب ۲۲ ژوئیه ۱۹۵۲ و بخش سوم از آغاز یورش سه‌گانه انگلیس و اسرائیل و فرانسه بر مصر در ۲۹ اکتبر ۱۹۵۶ - آری، اگر این تقسیم‌بندی جبر کارانه نبود، این اثرگذاری و دلالت داستان بر پیشرفت لیلا به نام نماینده بالندگی جنبش‌های بخش مصر، بیشتر می‌شد. این تقسیم، بیشتر همانند دیواره‌هاست نه پرده‌های موسیقی. وانگهی، با شیوه سراسری داستان که (در نخستین فصل‌ها) بر پایه درهم تافتگی و فرورفتگی درهم، و زردوزی استادانه باریك استوار است، هماهنگی ندارد. باید به یاد سپرد که تمیز میان مرحله‌های داستانی با تمیز میان مرحله‌های تاریخی فرق می‌کند. آمیزش این دو با همدیگر، گونه‌ای گزارشگری مستقیم به بار می‌آورد و رنگی بیگانه با بافت داستانی بر آن می‌زند. گویا لطیفه‌الزیات که می‌خواسته است راهی به درازای ۱۰ سال پایداری مصریان را بیماید، از این

تقسیم، هدف نشانه‌گذاری راه برای قهرمان بانوی خود لیلا را دنبال می‌کرده است. ولی او می‌توانسته این نشانه‌های راهنمایی را در ساختار هنری داستان کار بگذارد نه اینکه آنها را به سان پنجره‌هایی با روشنایی چشم‌آزار به روی بیننده باز کند. با این همه «در باز» همواره همچون يك نشان راهنما بر سر راه فرگشت داستان‌سرایی مصر که نوترین دستاوردهای تکنیک باختر زمین را دوش به دوش آزمون محلی به کار گرفته است، پایدار خواهد ماند. این آزمون، آزمون نسلی بود که در دهه ۴۰ زمین را شخم زد و در دهه ۵۰ لنگر انداخت. آزمون قهرمانی‌هایی که مانند آرمان‌های شیرین، در لابلای برگ‌های کتاب هوش و آرام از روشن‌اندیشان می‌ربودند و سرانجام واقعیت‌هایی تلخ از کار برآمدند که برفراز سرزمینی آهار داده به خون، بر دل و خرد ایشان چنگ می‌زدند. لیلا و محمود و حسین و عصام و سناء نمودگارهایی بودند که پرت سعید ایشان را در بوته بلای جانکاه خویش مجسم ساخت و جان بخشید.

باری، اگر قهرمان احسان عبدالقدوس، از نگاه داستانی، سر بر دامان مرگ نهاد؛ و اگر قهرمان یوسف ادریس از مرگ وارheid؛ قهرمانان لطیفه‌الزیات (هماهنگ با شیوه سراسری داستان) با مرگ و زندگی دست به گریبان شدند. این، شیوه‌ای است که با کار میهنی - به نام یکی از عنصرهای چندین‌گانه زندگی - آغاز می‌گردد و اینها عنصرهایی هستند سخت باهم ناسازگار، بر یکدیگر پیچیده، به هم بافته و درهم فرو رفته. همین شیوه است که شخصیت‌های داستانی این اثر را در چهارچوب انسانی آن (توزیع شده میان توان‌مندی و سستی؛ نه میان يك فرد و فرد دیگر بلکه در هستی فرد واحد) پدید آورده است. همین شیوه است که رویدادها را در سلب و ایجاب و فروکش کردن و بالا رفتن، بنیاد نهاده است. و همین شیوه است که افرارهای گوناگون بیان هنری از گزارش، گفت‌وشنید، تک‌گویی درونی، بازتافت، یادواره، رؤیا، نامه‌نگاری، هذیان و خواب دیدن در بیداری را به کار گرفته و همه آنها را با ساختار سراسری داستان درآمیخته است. این همان چیزی است که من «زردوزی استادانه باریک» خواندم و گفتم که در «ناسازگاری باهم، پیچیدگی بریکدیگر، به هم بافتگی و درهم فرو رفتگی» بازتاب یافته است. باز می‌گویم: این شیوه، درفش قهرمانی را به دست یکی از افراد نسپرد

و از این جهت، بافت سنتی این قهرمانی از دستش بیرون لغزیده است. بدین سان، گرچه بسیاری از شخصیت‌های آن فرجامی اندوه‌آفرین دارند و گرچه دل‌ها و خرده‌های ایشان گرفتار تکان‌های هراس‌انگیز گشته است، این، يك قهرمانی تراژیک نیست. همچنین، يك قهرمانی حماسی نیز نیست که در آن بدی مطلق از خوبی محض جدا باشد و کار با پیروزی خوبی پایان پذیرد.

بانوی نویسنده «در باز»، در عین انسانیت و زندگی پیوندی جوشان قهرمانانش به سان بشرهایی از گوشت و خون، توانسته است از فریافت قهرمانی يك نمودگار ژرف و دیدگاه چندین بعدی بیافریند گویای اینکه: پایداری - در گوهر هستی خود - یکی از عنصرهای پدیدآورنده ساختمان سرشت انسانی است نه چیزی عارضی. نبردهای میهنی «انگیزه‌هایی» هستند که شعور پایداری را از خوابگاه آن برمی‌شوراند و کار میهنی همان آزر پرتیشی است که حس پایداری را از چشمه‌اش می‌رویاند. ولی غیبت نبردها، و فرورفتن انسان در زندگی عادی که بیشترین بخش داستان را فرا می‌گیرد، به معنی پنهان شدن با نبودن پایداری نیست زیرا پایداری، عنصری زنده در گوهر هستی آدمی است. این عنصر، گاه در شخصیت عمام از دیده پنهان می‌شود اما گرچه روزگار به درازا کشد، سرانجام پدیدار می‌گردد. گاه نیز در خود عرصه نبرد، چنان که برای محمود رخ نمود، لختی از پا درمی‌آید لیکن به زودی سر برمی‌دارد. چون پایداری يك عنصر است نه همه عنصرها، نویسنده کار خود را بر این پایه استوار بنیاد گذارده و شتابان به دنبال چشم‌اندازهای فریبای میهنی که آن را در حجم‌های طبیعی‌اش یعنی در نسبت آن به هستی همگانی، نگارگری کرده است، به راه نیفتاده است. باز چون پایداری، عنصری انسانی است، پس در همه کس هست هرچند اندازه آن از يك تن تا تن دیگر و از يك مرحله تا مرحله دیگری کم و بیش می‌گردد. در همه هست با میانگینی هماهنگ با ساختار سراسری.

این است آن گوهر نهفته در «در باز» و آن جامه‌ای که بیشتر شخصیت‌ها و رویدادها و جایگاه‌های داستان بر تن کرده‌اند. این، جهان‌بینی قهرمانی است که لطیفه‌الزیات آن را به شیوه‌ای ژرف و نافذ ابداع کرده است. قهرمانی انسان در نیرومندی و ناتوانی، در زندگی روزانه و در میدان کارزار. میدان کارزار، یکی از جزئیات زندگی روزانه در «در باز» است و از این رو، اگر

این «جهانبینی قهرمانی» را جهان‌بینی پایداری - پایداری در برابر سستی‌ها و ناتوانی‌های خویش، در برابر قهر اجتماعی و در برابر چیرگی بیگانگان - بخوانیم، سخنی به هنجار گفته‌ایم. گویی پایداری در این داستان پربها، پادزهری است که در برابر سستی و تن‌آسانی به انسان ایمنی خودکار می‌بخشد. این، همانا پادزهر قهرمانی است زیرا در این داستان، همگی در برابر شکست‌ها قهرمانند. بانوی نویسنده به هر محوری و هر انسان پایداری‌کننده می‌گوید: تو از بنیاد، قهرمان هستی و هسته پیکار و پایداری در ژرفای جان توست. رویدادها تنها کاری که می‌کند، رویاندن این هسته است تا درختی برومند گردد، برگ و شکوفه برآورد و نشانه‌هایی از گونه‌گونه شگفتی‌ها را میوه خود گرداند. قهرمان، تنها رهبر یا فرمانده یا رزمنده آوردگاه رهایی میهنی یا انجام‌دهنده کارهای فراتر از عادی نیست. هرزن و مردی است.

اینک می‌توانیم در راستای فرگشت نمودگار قهرمانی در داستان‌های پایداری مصر، یکایک مرحله‌ها را به درستی ببینیم: این نمودگار، از قهرمانی «گروهی» به گونه آغازین آن در داستان «دوشیزه دانش‌آورد» پدیدار گشت و سرانجام نیز به قهرمانی گروهی - این بار با چهره نوینش - بازآمد. شکل «ابتدایی» قهرمانی داستانی در ۱۹۰۶، به معنی سادگی و خودجوشی و پراکندگی پایداری توده‌های مصری در آغاز این سده بود و چهره نوینی که قهرمانی داستانی در ۱۹۵۶ بدان گرایید، پیچیدگی و درهم‌بافتگی و همبستگی و سامان یافتگی بیشتری را می‌رساند. اینها عامل‌هایی بودند که خط سرتاسری پایداری مصریان در دهه ۵۰ را پدید آوردند.

در درازای پنجاه سال نبرد پیوسته که داستان‌سرایی مصر از آن پرده برمی‌دارد، نمودگار قهرمانی از شکل گروهی آغازینش، به سوی برجستگی ناشی از بالندگی کنونی بورژوازی نوپدید، پیشروی کرده است. این پیشروی از داستان‌های «بازگشت روح» و «بین‌القصرین» پیرامون انقلاب ۱۹۱۹، تا داستان «مردی در خانه ما» که نگارگر قهرمان کامل میهنی است، به روشنی دیده می‌شود. همین‌گونه، این فرگشت داستانی، در قوسی صعودی دنبال می‌شود و چیزی نمی‌گذرد که آن قوس (این بار همراه بافتی نوین) سر برمی‌گرداند و ما با قهرمان اجتماعی دیدار می‌کنیم که از

پیوندهای سیاسی و سازمانی ویژه خویش برخوردار است و در «داستان عشق» و «در باز» نمودار می‌گردد. این فرگشت ادبی را می‌توان خطی متوازی با فرگشت اجتماعی و سیاسی جنبش‌های بخش میهنی مصر به شمار آورد.

بیننده در اینجا درمی‌یابد که داستانسرایی مصر، انقلاب ۱۹۱۹ و جهش‌های دهه ۳۰ و ۴۰ و ۵۰ را نگارگری کرده ولی برانقلاب ژوئیه ۱۹۵۲، به شیوه‌ای بنیادی دیده نگشوده است. معنی این سخن این است که داستانسرایی، روح ضربت‌خوردگی و لحظه‌های شکست را بیش از هنگامه پیروزی و روزهای شادمانی بازتابانده است. این ترانه اندوهبار، داستانسرایی مصر را به جهان تراژدی نزدیک ساخته ولی در جهان برونی و عینی، این دروازه به روی آن گشوده نیست. داستانسرایی مصر، از نگاه تکیه ورزیدن بر نگارگری نبرد نیروهای بیگانه از یک سو و قهرمان از دیگر سو (در عین تفاوت سرنوشت‌های قهرمانان از این تا آن داستان)، می‌خواهد به سوی حماسه‌های توده‌ای بخرامد. ولی نگرش باریک‌بینانه می‌گوید: آن روح فاجعه‌پوری که بر فراز قهرمانی‌های پایداری مصر در اهتزاز است، بیش از آنکه بسته به پیوندش با تراژدی باشد، دنباله‌خاستگاه رومان‌نوستی داستانسرایی مصری است. این چهره حماسی نیز که گاه در این داستانسرایی بدان برمی‌خوریم، پیش از هر چیزی، پرده‌ای است که بر رخساره راستین خود افکنده است - رخساره‌ای نزدیک به «ناکجا آباد»^۱ پروازکننده در لایه‌های آسمانی آرمان‌های پندارگونه بر بال‌های خیال. شاید این را نیز دریابیم که داستانسرایی مصر، در بیشتر جاها، نه به پایگاه پیشگامی و همگامی بل به پایگاه تاریخ‌نگاری برآمده ولی با این همه، و گرچه رویداد تاریخی در اینجا رویداد بنیادی است، شخصیت تاریخی شخصیت بنیادی نیست. در مرحله‌های گوناگون فرگشت داستانسرایی مصر، بعد اجتماعی از آن رو بازتاب یافته که مسأله میهنی در تاریخ مصر، در جوهر خود، نبردی اجتماعی در کشوری واپس مانده و نیمه‌تیولداری بوده است. دو چشم‌انداز تاریخی و اجتماعی، به شیوه‌ای دور از شخصیت خارق‌عادت، در ساختن «قهرمان پایداری» شرکت جسته‌اند. آن شخصیت خارق‌عادت، کسی است که شگفتی‌ها پدیدمی‌آورد حال آنکه این قهرمان پایداری، بیشتر نزدیک به شخصیتی

است که در فرایند انقلاب دست به کاری مثبت می‌زنند نه شخصیتی که بار گران بزرگ‌ترین جانبازی‌ها را — اگرچه بارآور — بر دوش می‌کشد. با نگرش بد همهٔ این انگیزه‌ها، روی هم رفته، می‌توان گفت که داستان‌سرایی مصر، به رغم همهٔ فراز و نشیب‌ها، در نبرد سرنوشت‌ساز این سرزمین خجسته، همواره جنگ‌افزاری انقلابی بوده است.

فصل چهارم

قهرمان پایداری در داستان‌سرایی فلسطین

اگر تراژدی روزگار کنونی، جدایی نژادی شمرده شود، باید گفت که فاجعه فلسطین و پا گرفتن چیزی بدنام «کشور اسرائیل»، یکی از زشت‌ترین نشانه‌های این تراژدی است: ستون مرکزی که دولت «پرخاشگری و تجاوز» بر آن استوار گشته است، اندیشه نژادگرایی است. از این دیدگاه که نگریسته شود، زخم درونی ما در فلسطین، به طبیعت خود، زخمی انسانی می‌گردد فراگیر گسترده‌ترین تپش‌های ستیزنده با روزگار و اماندگی و تاریکی.

یهودیان به ارزش پرده‌برداری روان‌کاوانه از روی آنچه سرزمین نوید داده خوانده بودند، پی بردند و از این‌رو، در آورده‌گاه داستان‌سرایی استوار بر اندیشه صهیونی‌گری* به زبان‌های گوناگون جهان، ترکتازی‌ها کردند. ولی ما عرب‌ها، خداوندان راستین تراژدی، برای روزگاری دراز چکامه خطابی را که زمینه‌ای سترون است، گردش‌گاه گزیده خود ساختیم؛ چنبر فاجعه را بر گلوی مسأله فلسطین فشرده‌تر کردیم و بدین‌سان، جامه برازنده انسانی‌اش را از آن ستانده جامه قومی تنگی بر آن پوشانیدیم. به همین علت، برای این‌گونه «سخن‌سرایی‌ها» دشوار بود که ترد دیگر ملت‌های بمباران شده با آوازه‌گری‌های شبانروزی صهیونیان، سفیری هنرمند و پاسخ‌گوی نیازمندی‌های ایشان باشد.

اگر نیز برخی داستان‌ها به نگارگری این زخم خونبار پرداختند، کارشان از چهارچوب چکامه‌های خطابی (و محتوای این گونه چامه‌ها یعنی پناه بردن تنها به زمینه سیاسی و شیوه‌های آن که گراشگری و مستقیم‌گویی است)، پا فراتر ننهاد. پویش، از ایستگاه معنی ناسیونالیستی تنگ‌نگرانه آن آغاز گشت و نه پایگاه گسترده انسانیت. کارهای نگاشته شده در این زمینه، چکیده‌ای از اندیشه غصب و غارت‌گری را پیش آوردند و پراگندند ولی هرگز نکوشیدند پرتوی بر روی پرده سیاه اندیشه نژادپرستی بیفشانند در جایی که به گمان من این اندیشه ستون مرکزی اسرائیل و ریشه تراژدی است.

روشن‌تر بگوییم: اگر ما می‌خواهیم ادبی انسانی بیافرینیم که از تراژدی ویژه ما در فلسطین پرده بردارد، باید از فرورفتن در پرتگاه ساده‌انگاری و سطحی‌گرایی و بسندگی فقط به عنصر سیاسی، پرهیز کنیم. معنی این سخن این است که ما بایستی بر همه بعدهای این آزمون و درهم‌فروفتگی پیچیده آن، احاطه سرتاسری داشته باشیم و گرانباترین شرط کارهای ادبی را که همان درستی و راستی هنری است، به چنگ آوریم. همچنین، در درگیری با این آزمون، ما باید از ایستگاه آگاهی ژرف (با گوهر انسانی همگانی‌اش که به سادگی بر دل و جان همه جهانیان می‌نشیند) به راه افتیم.

بدین گونه، ما با کل محتوای تراژدی خود صمیمانه برخورد کرده توانسته‌ایم به هر انسانی در هر گوشه‌ای از گیتی، چکیده تراژدی این جهان را فرا نماییم. شگفت نیست که ببینیم انجم این کار گران را دو تن از تبار تراژدی به گردن گرفته‌اند. دو نویسنده: حلیم برکات و غسان کنفانی همان کسانی که تلخی فاجعه را چکه چکه فروخورده و به گونه‌ای با یکایک تپش‌های تراژدی زندگی کرده‌اند. این دو، از این گذشته، فرزندان نسل عرب دانش‌آموخته‌ای هستند که رنج تیره‌روزی‌های ناشی از واپس‌ماندگی هراس‌انگیز کشور خود را در آوردگاه تمدن کشیده و نسیم‌های شکوفایی مادی و فرهنگی اروپا و امریکا را بوییده‌اند. بحران این نسل در پاره پاره شدن جانگداز میان دلبستگی به زیستن دور از چنگ و دندان درنده واپس‌ماندگی، و گرایش به زیستن در جامعه‌ای از آن گونه که خود می‌خواهند، منفجر گشت.

آنگاه مصیبت فلسطین فرا رسید و — شگفتا! — گردن‌بند رهایی بخش این نسل سرگردان رنج دیده گردید. ابعاد این داستان به همان گونه برنده‌ای برگرد

این نسل مرزبندی شد که برای جوانانش مقدر شده بود بار سنگین آن را با شایستگی و صمیمیتی بی‌مانند به گردن گیرند. اینان دریافتند که بارگران خود را اولاً و آن ملت‌شان را ثانیاً و بار سنگین تمدن انسانی در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم را ثالثاً برعهده گرفته‌اند. مقصود این است که فاجعهٔ فلسطین، در میان این پدیدهٔ سه‌گانه، برای اینان جای بزرگ‌ترین تناقض‌ها را اشغال کرد. باز معنی این سخن این است که از هم دریدگی‌های پراکندهٔ این مردم، به‌سان از هم دریدگیِ سترگِ یگانه‌ای درآمد که همهٔ از هم پاشیدگی‌های ایشان را که روزگار برای‌شان در رویارویی با خاورِ زمینِ خودی (از راه دیدن و نوشیدن ارزش‌های والای باختر، در سطح تمدن بشری) بر هم انباشته بود، فرا گرفت. این، درست مانند دو جنگ جهانی بود که برای جوانان اروپایی عامل برنده‌ای گشت و همهٔ آشفته‌گی‌های ایشان را در بوتهٔ آشفته‌گی بزرگِ یگانه‌ای به نام دشواری کار انسان به هنگام برخورداری از ارزش‌هایی که وی را به سوی ناپستگی کشاند، فروریخت و آب کرد.

حلیم برکات در داستان «شش روز» مسألهٔ وابستگی را در زندگی این‌تبار پیش می‌کشد. این همان چیزی است که پیشترها، نجیب محفوظ در داستان سه‌گانه‌اش (بخش سرگذشت کمال عبدالجواد) بررسی کرده بود. او از میان انبوه گفت‌وشت‌ها با این پیام بیرون آمد که: بحران وابستگی در این جامعه، نیستی آزادی است. اینک حلیم برکات عنصر تازه‌ای بر این بحران می‌افزاید که واپس‌ماندگی از کاروان تمدن بشری است.

حق این است که بحران واپس‌ماندگی فرهنگی در منطقهٔ عربی، از خطرناک‌ترین عامل‌های سازندهٔ مشکل «وابسته» در سرزمین ماست زیرا فرق‌های بنیادی میان ما و باختر در روزگار کنونی، این است که ما مرحلهٔ کنونی تمدن خود را از میان گرداب واپس‌ماندگی هراسناک از کاروان تمدن جهانی و از درون شیوه‌های خودکامانهٔ فرمانروایی به ارث برده‌ایم. از این رو، «وابستگی» به نظریه‌های اجتماعی و راه‌گشایش‌های اقتصادی و سیاسی، برای وجدان عربی چاره‌ناپذیر بوده است و «ناپستگی» تنها به گونهٔ يك آرمان خودنمایی کرده که شرایط دشوار، آن را بر وجدان‌های فرو کوفته بار می‌کرده است. ولی در کشورهای باختر، وارونهٔ این درست بوده زیرا جایگاه‌گرینی بنیادی،

«وابستگی» بوده است و «وابستگی» تنها يك آرزو که شور و شیدایی، آن را به گردن وجدان‌های شکنجه دیده می‌گذاشته است. از این رو، نجیب محفوظ (هنگامی که بحران کمال عبدالجواد را به سوی «وابستگی» به انقلاب جاودانی و گرایش به فریاد و سخن برادرزاده اش احمد شوکت کشاند) در بالاترین درجهٔ راستی و درستی هنری و یکدلی نسبت به حقیقت عینی به سر می‌برد.

اما حلیم برکات، شخصیت بنیادی خود «سهل» را در «کوره» بحران، در قلب مصیبت و در لحظهٔ برنده‌ای از تاریخ فاجعه، به بار می‌آورد.

سهیل یکی از فرزندان روستای «دیرالبحر» است که یهودیان بدان هشدار دادند یا خود را تسلیم کند یا نابودی همیشگی و بربادرفتن از روی زمین را به جان خریدار گردد. اهمیت زمان و مکان در اینجا از دو دیدگاه به گونه‌ای بس ارزنده نمایان می‌شود: دیدگاه نخست، فکری است بدین بیان که هنرمند خواسته است ژرفاهای این نمونهٔ بشری را در حساس‌ترین لحظه‌های دشواری بازکاود و پرتونگاری کند. دیدگاه دوم، شیوهٔ بیان آن است بدین معنی که ساختار گزارشی داستان از هرگونه حاشیه‌نویسی و دنباله‌نگاری تهی است و این از آنجاست که زمان نه به سوی سستی و دراز دامنی بل به سوی ژرفی و گسترده‌گی می‌گراید. از این رو، نویسنده از تک‌گویی درونی، یادآوری‌های شخصی، آرمان‌ورزی و همهٔ افزارهای پرده‌برداری از گذشته و اکنون و آیندم‌آن هم در يك برش زمانی بسیار کوتاه - بهره‌برداری می‌کند.

رویداد بنیادی داستان «شش روز» به گزارش نخستین سطر آن، همانا مصیبت دیرالبحر در برابر هشدار دشمن است که «یا تن به تسلیم در دهد یا از روی زمین سترده گردد». این رویداد، در شخصیت اول داستان یعنی سهیل خودنمایی می‌کند. در درون و برون او، سخن گفتنی دراز دامن با خویش دنبال می‌شود که بافت نخستین رشته‌های فاجعه را پدید می‌آورد. «مه انبوه بر پیرامون و بالای دیر البحر پیچیده است و آن را از جهان بریده. این، کشتی از سرزمین کنعان است که برای نخستین بار دریا را می‌شکافد و مرگ دوزخ‌وار را در کرانه‌های هستی به نبرد می‌خواند؛ «کشتی، بدون بادبان، با مرگ

دست به گریبان می‌گردد ولی به رغم این، باز هم ایستادگی می‌کند؛ «به زودی ملتی بزرگ نابود خواهد گشت» (ص ۹). این رشته، میان او با جامعه یا ملت، پیوندی از اندیشه برپا می‌سازد که با آن بیگانه نیست. یعنی او تا ژرفای استخوان احساس می‌کند که با خاکی که در آن روییده است، اندیشه واحد جدایی‌ناپذیری پدید آورده است. داستان «وابستگی» و دلبستگی از اینجا آغاز نمی‌گردد؛ از تصور فرد درباره جامعه، بهسان مجموعه‌ای از افراد از تصور سهیل درباره فرید، عبدالجلیل، ناهده، خالد، لمیاء و لیلیان آغاز می‌شود. از پویش فرد در جامعه است که داستان (یا به دیگر سخن، بحران) آغاز می‌گردد. از آنجا که نویسنده، فاجعه فلسطین را محور هنری گفت و گو پیرامون این مسأله ساخته است، می‌توانیم روی بسیاری چیزها دست بگذاریم. هنرمند، خود به خود، پای بند دیدگاه وابستگی به فاجعه و «تعهد» در برابر آن است. این گرینش، در همان هنگام گزارشگر آن است که این فرد «متعهد» در حالتی از بحران به سر می‌برد. این، چهارچوب فکری داستان «شش‌روز» است. سهیل، جوانی فلسطینی است که اروپا را به گونه‌ای ژرف باز شناخته است. خود را جان باخته چیزی کرده است که نمی‌داند چیست. گاه احساس بی‌آشنایی و تنهایی می‌کند و گاه چنین می‌بیند که زندگی زیباست. همان بس که در آن آواز باشد و کتاب و زن و گفت و شنود (ص ۱۲).

در اروپا چیزهای بسیاری در درونش از هم می‌درند و او آنگاه به دیرالبحر باز می‌گردد تا تندی آن از هم دریدگی را افزون گرداند زیرا او با تن عربی و خرد غربی باز می‌آید. همراه تمدنی پیشرفته، به جامعه‌ای واپس مانده باز می‌آید و از اینجا است که درگیری آغاز می‌شود. «آمیزه‌ای شگفت از آدمیان او را در بر می‌گیرد. به رغم این، گاه احساس می‌کند که دوست‌شان دارد و حتی می‌خواهد به ایشان چیزی ببخشد که یکپارچه‌شان کند و موجودی زنده از ایشان بسازد».

این همان شعار وابسته و «متعهد» عربی است که بیش یا کم هیچ‌گونه تردیکی با متعهد اروپا، جایی که پرورش آزادوار مردم دارای ریشه‌های ژرف است، ندارد. در آنجا تمدن تکنولوژیک نیز در اوج سر بلندی و بالندگی است. «وابسته» اروپا با آزادی و بهسادگی دل می‌بندد. این شعار، با نا متعهد

اروپا نیز پیوندی ندارد زیرا این یکی، احساس می‌کند که در جهانی برهنه از ارزش‌ها به سر می‌برد. او با شیفتگی دیوانه‌واری به سوی «وابستگی» پر می‌گشاید ولی نمی‌تواند خود را بدان برساند.

سهیل در «شش‌روز» نه وابسته اروپایی تن‌آسان آسوده دلی است و نه بی‌تعهدی سخت‌بی‌پروا و انکارکننده همه ارزش‌ها. او، «وابسته» بحران‌زده‌ای است. «سینه‌اش مالا مال است از بوی عرق و عطر، دوستی و خودپسندی، نومیدی و امید، گریز و نبردجویی، و مرگ و زندگی. رشته‌ای شگفت، اینها را از هم جدا می‌سازد. نه می‌تواند امید ببندد نه نومید باشد؛ نه می‌تواند بیزار گردد نه آرام گیرد. او درحالتی از گسستگی و از هم دریدگی جاودانی است» (ص ۱۳). هنگامی که در برابر توده‌های انبوه مردم می‌ایستد و سخنرانی می‌کند، سخت وابسته است و متعهد: «پرسش این است که تن به خواری بسپاریم یا بمیریم. پاسخ بسیار ساده است — بمیریم یا پیروز گردیم» (ص ۱۰). «مردم دیرالبحر چنان با گزندها بارآمده‌اند و بدان خو گرفته‌اند که برای ایشان دور ماندن از آن دشوار است. موج‌های پیاپی تجاوز دشمن بر این شهرک، آسیب‌ها زده و ویرانی خود را در آن به جای گذاشته است. ما می‌خواهیم آن را باز ایستانیم؛ می‌خواهیم پایداری ورزیم زیرا جز پایداری چیزی برای ما نمانده است. جز مرگ، راهی به روی ما باز نیست. این واپسین نعمتی است که می‌توانیم از آن برخوردار گردیم. این همان کشتی است که وجدان نسل‌های آینده را در خواهد نوردید. تواند بود که ما پیروز نگردیم لیک در این پیکار برای فرزندان خود اسطوره‌ای به‌جا خواهیم گذاشت — اسطوره نبرد جویی، قهرمانی و جانبازی. آنها با همه هستی خود به سوی آن بالا خواهند رفت و بی‌گمان پیروز خواهند گشت» (ص ۱۴).

این وابستگی بنیادی، در درون او با همه نشانه‌های واپس‌ماندگی گلاویز می‌گردد: چه گونه باید رو در روی دشمن ایستاد؟ با تفنگ‌های کهنه، هفت‌تیر، خنجر، پندارهای پوسیده‌ای که مغزها را آکنده یا ساعتی که از پویش بازمانده است؟ (ص ۱۳). وابستگی، با این تردید (که: «آیا واپس‌ماندگی می‌تواند دشمن را برماند؟») برخورد می‌کند و در اینجا وابسته عربی — سهیل — بحران‌زده می‌شود و به سوی بی‌تعهدی، انکار ارزش‌ها و شک در آنچه به

هنگام سخنرانی‌ها به مردم گفته است، گرایش می‌یابد. در اینجا نویسنده رشته دیگری میان وابسته، با جامعه (به عنوان مجموعه‌ای از افراد) برپا می‌دارد و این پس از آن است که نخستین رشته را میان او با جامعه (بهسان يك اندیشه) استوار ساخته است. سهیل، ناهده را دوست دارد. «چرا هم اکنون نزد او نرود و دوستی خود را آشکارا با او در میان نگذارد؟ تواند بود که در همین هفته، یا او بمیرد یا ناهده. باید گنجشک را از قفس دل بر روی دریا و باران‌ها و ابرها پرواز دهد» (ص ۱۹).

ناهده چهره دیگری است که رویاروی لمیاء است. سهیل، ناهده را با آنکه پیرو کیش دیگری است دوست دارد. افزون بر این، وی دخت شهید ابراهیم عامری است که پیکره‌ای بزرگ از او، به نام نمودگار سرسختی و پایداری، بر افراشته‌اند. از این‌رو، دختر او نیز نمودگار پاکی و استواری و پایداری است. بدین‌سان، نویسنده در گزینش ناهده - و نه لمیاء - موفق است و توانسته است نمودگار بحران برخورد با جامعه را نشان دهد. او می‌تواند بی‌برخورد با جامعه، ساعتی را به شادمانی با ناهده بگذراند ولی دختر نمی‌تواند. کیش وی، او را از زناشویی با سهیل باز می‌دارد و تندیس پدرش او را از دیدار با وی بی‌بهره می‌سازد. شرایط زندگی ناهده، انبوهی از ارزش‌های پوشالی در این مرحله واپس مانده از تمدن ماست. از همین‌روست که سهیل، هم او را دوست دارد و هم به سبب او دست به گریبان بحران است.

در همین نقطه، کار فرید از گونه دیگری است. او وابسته‌ای است که در برابر گردباد سر فرود می‌آورد و ارزش ارزش‌ها در زندگی خود (آزادی) را زیر پا می‌گذارد. فرید از ته دل به همه نهادها و سنت‌های ملت خود وابسته است و آن را گرامی می‌دارد ولی تنها برای آنکه در پایان به خواسته سیاسی خویش (یعنی بیرون راندن دشمن اشغال‌گر از سرزمین نیاکان) برسد.

سهیل نیز وابسته این خواسته دور و دیر رس است لیکن از راه ارزش‌های ویژه خودش نه آنها که بر جامعه فرمان می‌رانند. از این رو مهر او بر ناهده، به بحران می‌گراید. فرید می‌خواهد همان سخنانی را بر زبان آورد که مادر گفت: دشمنان بر در خانه‌اند و ما سرگرم گفت‌وگوهای بی‌معنی.

باز سهیل، دشواری کار خود و هزاران جوان عرب را بدین‌سان بازگو می‌کند: «دشمنان، تنها مشکل ما نیستند. ما در درون نیز دشمنانی داریم و از

آن‌رو تاکنون در برابر دشمنان برونی در مانده‌ایم که دشمنان درونی خود را نادیده گرفته‌ایم» (ص ۳۷). این، چیزی بود که وی به مادر گفت؛ نزدیک به آنچه فرید بر زبان آورد: «همه سخن بر سر این است که من تنها به دلیل باور داشتن خاندان و کسانم به یک چیز نمی‌توانم بدان روی آورم. من نمی‌خواهم «پیرو» باشم بی آنکه «گرینش» را خودم انجام داده باشم. من حق ندارم نسل‌های آینده را توی دیگ بگذارم و بر آن سرپوش نهم و ایشان را از دم زدن آزادانه بی‌بهره گردانم» (ص ۴۷).

ناحده نیز بر مادر می‌شورد، سر از فرمان جامعه برمی‌تابد، تنها به سهیل دل می‌بندد و از جامعه خویش و همه ارزش‌ها آزاد می‌گردد.

در اینجا رشته‌های دیگری نیز هست که هنرمند آنها را میان سهیل و مردم برپا می‌دارد. او عموی دینداری دارد که راه «رهایی» را در نماز می‌جوید و همواره دست بردن به جنگ‌افزار را نادرست می‌شمارد؛ و عموی دیگری که دارایی‌های خود را در جایی به خاک می‌سپارد، در کوچه‌ها پابرهنه رام می‌رود و پیوسته این سخن را بر زبان می‌آورد که میراث‌خوار ندارد.

کس دیگری به نام عبدالجلیل نیز در اینجا هست یکی از جنگجویان که از روستای پیکارگر پول گرد می‌آورد و سپس آنها را برداشته می‌گریزد. این عبدالجلیل همان است که پیوسته شعار می‌داد: «چه بسیار زیباست. زیباست که انسان از برای آرمانی زنده بماند. بسیار زیباست» (ص ۸).

گویا هنرمند می‌خواهد در گوش ما به آرامی بگوید: وابستگی بی‌آگاهی، بی‌آزادی، یعنی آن گونه که در برابر گرد باد کمر خم کند، به خیانت می‌انجامد. و بدین‌سان، فرید آن شخصیت تنهایی می‌شود که با این گونه ابرآلود از وابستگی سنجیده نمی‌شود. همچنین، وابستگی ترسوی دورو، به خیانت می‌کشد. لمیاء از روی آگاهی نیست که پشت پا به ارزش‌ها می‌زند بلکه چون می‌خواهد به سلامت بگذرد و زندگی کند و بخورد و بنوشد. به سهیل می‌گوید: «من به زودی برای تو این توده‌های بی‌سروپا را به جا خواهم گذاشت و سنت‌های خجسته و کوچه‌های تنگ و برج‌وباروها بر گرد خانه‌ها و جامه‌های زیرینم را که روزهای تابستان در سرزمین پندار با آن هم‌آغوش گردی و خوش باشی. ما همگی خواهیم گریخت. ما خواهیم گریخت.»

این وابستگی دروغین، هیچ پیوندی با وابستگی باختری ندارد زیرا در

پی گریز از مرگ است اگر چه این مرگ در راه گرامی‌ترین ارزش‌های هستی باشد. ولی سهیل اعتراف می‌کند که وابسته به حقیقت است. «این، سرزمین ماست. در آن گرسنگی می‌کشیم، در آن سیر می‌شویم، در آن بر لبه زندگی بهسر می‌بریم و هم‌در آن است که می‌توانیم در درون دل زندگی بهسر ببریم» (ص ۶۹). «تو يك چیز را از یاد برده‌ای که از حقیقت نیز والا تر است - این حق ماست که بر روی زمین خودمان زندگی کنیم. این زمین از آن ماست» (ص ۹۹).

لمياء لب به سخن می‌گشاید و می‌گوید: «من با این ملت، سده‌ها از یکدیگر دوریم. من چه گونه می‌توانم احساس وابستگی کنم؟». در اینجا ما در می‌یابیم که این گفته او چه اندازه دروغین و ساختگی است. او این سخنان را بر زبان می‌آورد و در همان هنگام با اشک‌ها و پیکر خود به سهیل نزدیک می‌شود که از دهان او سخنی مهرآمیز (اگر چه نه از دل و جان) بشنود. او به توده‌ای از شهوت بدل گشته و این کار در زیر سرپوش مهر دروغین انجام یافته است. او پیش از این نیز به توده‌ای از ترس و زبونی بدل گشته بود و این بار در زیر پوشش «عدم تمهیدی» پوشالی‌تر. از همین روست که سهیل او را رها می‌کند و در همان هنگام در درون خود خروش برمی‌آورد: «برای اینکه با خود راست باشد، به سترگ‌ترین بخش از آنچه مردم باور دارند، پشت کرد. راستی، تنها پناهگاه او بود ولی در يك لحظه از زمان احساس کرد هر گونه پناهی را باخته است» (ص ۱۰۵).

این کلاف تشکیل شده از رشته‌های بشری را هنرمند (حلیم برکات) در وهله نخست به‌سان شخصیت‌هایی منفرد پی‌ریز می‌کند، چنان که هر کدام از درون خود پرده برمی‌دارد؛ آنگاه اینان را در چهره شخصیت‌هایی نمودگاری آرایش می‌دهد که هر کدام‌شان، جنبه‌ای از جنبه‌های مشکلات انسان «متعهد» عربی را به نمایش می‌گذارند.

بلکه حتی خود سهیل، در درازی داستان، از نشانه‌های فرد تنها از يك سوی، و نمونه بشری نمودگارین (سمبوليك) از دیگر سو، روبه فرگشت می‌گذارد. در این سطح بلند است که رویدادهای داستان از درآمدن به صورت رویدادهای جزئی زندگی روزانه اوج می‌گیرند و بدل به قضیه‌ای فکری و شایان طرح در جامعه می‌گردند. این رشته‌ها، در يك زمان، هم سهیل را یکدست می‌سازند

و هم او را از هر سو به خود می‌کشاند. او ناهده را دوست می‌دارد و ازدواج را دشمن؛ دیرالبحر را می‌پرستد و از واپس ماندگی بیزاری می‌جوید؛ به رده‌های پیکارمندان می‌پیوندد ولی فرمانبرداری کورانه را وامی‌زند. در گرداب این از خود دریدگی، به او فرمان داده می‌شود که از ستاد ارتش کشور برادر دیدار کند. در راه، او را می‌گیرند و بحران به اوج می‌رسد.

این، شیوهٔ حلیم برکات در گزارشگری هنری است. او همهٔ شخصیت‌ها را در چهارچوب زمانی و مکانی تنگی می‌گذارد که بیم گرند بر آن‌ها می‌رود. به دیگر سخن، او ایشان را، یکایک، رو در روی رخداد سرنوشت ساز زندگی‌شان می‌گذارد. آنگاه او از میان این شخصیت‌ها ناآرام‌ترین و بحرانی‌ترین‌شان را می‌گزیند و بر این پایه است که سهیل همهٔ آزمون‌های «همگانی» و تلخ و دشواری را که دیرالبحر گذرانده است، از سرمی‌گذراند. پس هنرمند، به‌ویژه همین شخصیت را در برابر آن رویداد سترگ می‌گذارد سهیل به چنگ دشمن می‌افتد و با تن و جان خود دردناک‌ترین شکنجه‌ها را می‌چشد. اینک باید چه جایگاهی برگزیند؟ آیا دانسته‌هایش را در دسترس دشمن بگذارد، خود را وارهاند و به دیدار دلدار بشتابد یا بداند که «شرف» وی گروگان این لحظهٔ سرنوشت‌ساز زندگی اوست؟

بسیاری از وابستگان و متعهدان-هنگامی که وابستگی‌شان به معنی درست این واژه، ناپخته باشد یا آزاد و بنیادی نباشد و نیز هنگامی که میان وابستگی ایشان با آرمانی که بدان دل بسته‌اند، فاصله افتد در زیر فشار این لحظهٔ دردناک فرومی‌ریزند و از پا درمی‌آیند. ولی سهیل این آرمان همگانی را بدل به آرمانی فردی می‌سازد که از درون شخص او برمی‌جوشد. او دلبستهٔ گوهر این آرمان همگانی است که از گوهر خود او جدانیست و آن آزادی است. آزادی کشورش، آزادی خود اوست. پس به‌گونه‌ای بنیادی و بی‌پشیمانی، در زیر شکنجه تاب می‌آورد. او وابسته به گرامی‌ترین گرامی‌های گوهر هستی آدمی است و از این رو، با سرسختی و پافشاری، هر آلاشی را که خواسته باشد بر این گوهر ناب لکه فرود آورد، و می‌زند و بر سینهٔ آن دست می‌کوبد. از اینجاست که چون دشمن پا روی گفتهٔ خود می‌گذارد و پیمان را می‌شکند و شهرک را پیش از هنگام ویران می‌کند، سهیل یکه نمی‌خورد. افسر دشمن، او را بالای بام بازداشت‌گاه می‌برد تا به چشم خود ببیند که چه گونه زادگاهش

بدل به تلی از دود و خاکستر خواهد شد. افسر با ریشخند می گوید: چند لحظه دیگر آنجا خرد و خاکستر خواهد گشت. سهیل پاسخ می دهد:

«خاکستر، زمین را بارور می سازد.
— ولی بهره اش را ما خواهیم برد.
— برای روزگاری بس کوتاه... اصلاً من از چیز دیگری سخن می گفتم...»
(ص ۲۳۱)

پس از ده سال از آغاز فاجعه، نوبت به رویدادهای داستان «مردان آفتاب» از غسان کنفانی می رسد. او سرگذشت این مجموعه بشری را پیش می کشاند. مجموعه ای که زورگویان زمین را از زیر پایش بیرون کشیده برای او تنها امید «زنده ماندن» به جا گذاشته اند.

دیدیم که حلیم برکات در داستان «شش روز» کوشش خود را روی بافت زمانی و مکانی متمرکز کرد و از آنجا بود که تک گویی درونی دراز دامن، پایه بنیادی کارهنگری او گشت. غسان کنفانی روی نمونه های بشری و ژرف سازی گزارش های داستانی، از خلال تک گویی های درونی (گاه با دل خویش و گاه با همراهان خویش)، تکیه ورزیده است. «مردان آفتاب» ابوقیس و اسعد و مروان هستند که توانسته اند خود را به شهر بصره در عراق برسانند و از آنجا به کویت بگریزند شاید زندگی کم خون دل تری برای خود فراهم آورند.

ابوقیس در برابر مرد فربهی می ایستد که پیشه او گذر دادن مردم از مرز در برابر ۱۵ دینار برای هر یک تن است^۱؛ و در این هنگام یادواره های گذشته تردید و دور بر مغزش تازش می آورند — یاد استاد سلیم، آموزگار روستای فلسطینی اش که او را در یکی از نیم سال های درسی از پنجره دبستان در حال درس دادن دید. به شاگردان می گفت: رودهای بزرگ فرات و دجله در یک جا به هم می پیوندند و اروند رود را پدید می آورند. به یاد پسرش قیس افتاد

(۱) چنین پولی در عراق و در هنگام رخ دادن داستان، بسیار سنگین است. شخص بینوا باید هست و نیست خود را بفروشد تا بتواند چنین پولی فراهم کند. — م.

که چون خواست او را بیازماید و از او بپرسد ارونند رود کجاست، بچه فرمان نبرد و سر از پاسخ برتافت. او به پرسش گفت که دیدم چون آموزگار این درس را می‌داد، تو از پنجره به بیرون نگاه می‌کردی. و اینک این خود اوست که در برابر ارونند رود، روی تپش‌های دل خود ایستاده است و گفته‌های دوستش سعد را به یاد می‌آورد: «تونیا زمند به ده سال آزرگار گرسنگی کشیدن هراسناک بودی تا باور کنی که بوستان‌های میوه و جوانی و روستای خود همه را از دست داده‌ای» (ص ۱۴).

ابوقیس در هر جا باشد، احساس ناآشنایی می‌کند. هنگامی که بر لب رود ایستاد و به آن چشم دوخت «بیش از هر زمان دیگری احساس کرد که ناآشنا و تنها و خرد و کوتاه‌آواست». به درستی می‌داند که کویت، بهشت گم شده نیست، گریزگاهی برای «زنده‌ماندن» است. باز به خوبی می‌داند خانه‌ای که با خانواده‌اش در آن به سر می‌برد، از خودش نیست. «مردی بزرگوار آمد و به تو گفت: اینجا بنشین. همه‌اش همین بود. پس از یک سال به تو گفت: نیمی از اتاق را به من بده و او دیواری از گونی‌های پاره پاره پینه دوخته از این سو تا آن سو برکشید و اتاق را به دو نیم کرد...» (ص ۱۵). به همین‌سان، پروایی به این نمی‌دهد که در راه گریز بمیرد زیرا روزگار کنونی‌اش بهتر از مرگ نیست. با این همه، نمی‌تواند «پاترده دینار پول» به مرد فربه بدهد زیرا دار و ندارش همین است و بس.

عین همین احساس‌ها در سینه اسعد جوش می‌زند. این جوان، از اردن از چنگ ملک حسین، گریخته است. «راه... آیا هنوز در این گیتی راهی به روی کسی باز است؟ مگر در درازای همین چند روز، راه را با پیشانی خود نیپموده و با عرق خود نشسته است؟» (ص ۲۲). «هنگامی که آن جامه کمتر از هیچ را می‌پوشید، احساس می‌کرد که در همه‌جا تنهاست». او توانسته بود اندکی پول از عموی خود بگیرد تا - به گفته عمویش - دختر او را به همسری برگزیند، اما درباره آنچه اکنون پیش آمده هر گز چیزی نیندیشیده بود.

اما مروان. «آنجا، توی دکان، واپسین رشته‌های امید و آرزوی او که در درازای چندین سال تافته شده بود، از هم گسست. همه‌چیز در درون او از میان رفت» (ص ۳۵). او نمی‌تواند بیش از پنج دینار بپردازد زیرا از پدرش بیش از ده دینار نستانده است. پدر، با زن دیگرش، که یکی از پاهایش از بالای

ران در جنگ بریده شده است، روزگار می گذراند. «نمی داند چه گونه به خود روا داشت که پدرش را سگ پست بخواند» (ص ۴۰). میان پدر با برادرش زکریا چه فرق که به کویت رفت و برای ایشان پول می فرستاد و چون زن گرفت، آن را از ایشان دریغ داشت.

این سه مرد، روی هم، ملت آواره فلسطین را نمایش می دهند. هر کدام فاجعه ویژه خود را دارد ولی آن بزرگترین فاجعه همه شان را به یکدیگر پیوند می دهد و ایشان را در دامن مرد چهارم که او را ترد مرد فربه یافتند، می افکند. گفت و گو با مرد فربه به این سوی و آن سوی کشید تا اینکه او گفت آماده است ایشان را در توی نفتکش خود «فقط در برابر ۱۰ دینار برای هر یک تن» به کویت ببرد. تنها دشواری، برخورد با پاسداران مرزی خواهد بود. از این رو، دوبار در هنگام گذر از دو پاسگاه مرزی ناچار خواهند بود «برای پنج دقیقه» درپوش را بردارند و توی نفتکش پنهان گردند.

این مرد ابوالخیزران است که در میان فاجعه، بر اثر آسیب دیدن از ترکش بمب دشمن، مردی خود را از دست داده است. او همان فاجعه را به گونه دیگری می گذراند: «روزی به دنبال روز دیگر، و ساعتی از پی ساعت پیش، این خواری را چون خاری در پهلوی خود نگه داشته کبریای خویش را فرو جویده است. بیش از ده سال آزرگار کوشش کرده است که رویدادها را بپذیرد. ولی کدام رویدادها را؟ به سادگی بپذیرد که در راه میهن، مردی خود را از دست داده است؟ چه هوده ای از این کار؟ مردی از دست شده است و میهن هم. این را نپذیرفت مگر هنگامی که زیرچاقوی جراحی اش بردند و خرسندش گردانند که از دست رفتن مردانگی سبک تر از نابود شدن زندگی است. روزگاری دراز را پشت سر گذاشت تا توانست با زندگی کردن خشک و تهی خو بگیرد» (ص ۶۸). این است که اکنون جز افزودن پول خواسته ای ندارد تا دو سال بر این بگذرد و او به دنبال آن همه چیز را رها کند و آرام بگیرد. «می خواهم آرامشی پیدا کنم و سر به نرمی بر بالین بگذارم. در زیر سایه بر پشت بخوابم و بیندیشم یا نیندیشم. هیچ نمی خواهم از جای خود برخیزم. در زندگی بیش از آنکه باید و شاید، رنجه گشته ام» (ص ۷۲).

بدین سان، این گاری، این همه فاجعه های گوناگون و یکپارچه شده در

فاجعه‌ای بزرگ‌تر و فراگیرتر را در میان خود جای داده است. «آن اتوبوس سترگ، راه را می‌شکافت و آن گروه را همراه خواب‌های شیرین و خانواده‌هاشان، آرمان‌ها و آرزوهاشان، بدبختی و سرسختی‌شان، توانمندی و ناتوانی‌شان و گذشته را در کنار آینده‌شان با خود می‌برد. گویی سر بر دری آه‌نین می‌کوفت که آن را بگشاید و با سر نوشتی ناگهانی برخورد کند. چشم‌ها انگار با رشته‌هایی ناگستنی و ناپیدا به روی صفحه‌ آن دریچه دوخته شده بودند» (ص ۸۷).

لحظه سرنوشت فرا رسید و نخستین پاسگاه مرزی پیدا شد. مردان به درون نفتکش دویدند، هفت دقیقه سر کردند و سپس ابوالخیزران آمد و سرپوش را برداشت و هریک از پی‌دیگری بیرون آمدند. این کار در پاسگاه دوم تکرار شد ولی مانند آن‌بار به پایان نرسید. ابوالخیزران نزد کارمند مسئول سرگردان شد. او با ابوالخیزران به شوخی پرداخت و با کنایه به او فهماند که می‌داند با دخترک رقاص زیبایی به نام کوبک در بغداد آشناست و از این‌رو گذرنامه‌اش را مهر نخواهد کرد مگر پس از آنکه یک شب برای وی از دخترک نوید بگیرد. ابوالخیزران سوار شد و از خطرگاه گذشت و در را گشود ولی کسی بیرون نیامد. هر سه مرد مرده بودند. «در حالی که راه خود را دنبال می‌کرد، سر به درون سوراخ برد و چون بیرون آمد، ندانست چرا در مغزش چهره مروان درخشیدن گرفت و حاضر نشد از آن زدوده شود. احساس کرد که چهره مروان مانند تصویری که از دیوار آویخته باشند، در درون او می‌جنبد و آن را می‌لرزاند. سرش را به سختی بیرون کشید و به تندی تکان داد و خورشید مهرشناس، بر سرپایش آتش می‌افشاند» (ص ۹۸).

هنرمند، هنگامی که «جنس» را، به ویژه، به‌سان موضوعی برمی‌گزیند که ابوالخیزران را از کار بازمی‌دارد، جوهر آن نمونه‌ای از آدمیان را نمودار می‌سازد که در جنگ با دشمن مردی خود را باخته‌اند. سپس همراهان سه‌گانه در آن تناقض سخت و شگفت گرفتار می‌مانند - تناقض از دست رفتن مردی و پندار بافی‌های کارمند مرزی درباره‌ خوش‌گذرانی‌های آینده جنسی. نویسنده، پوچی زندگی و منطق هستی را به ریشخند می‌گیرد.

پیداست که ابوالخیزران پول‌های مردان مرده را از یاد نمی‌برد چه لاشه‌ها را یکایک بیرون می‌کشاند و جیب‌ها را می‌کاود و سپس آنها را در کنار راه رها

می‌کند. ولی ناگهان اندیشه‌ای چون آذرخش در مغزش آتش می‌زند و او بر سر مردگان فریادی بلند می‌کشد که پژواک آن در بیابان غریو می‌افکند:

« — چرا بر دیوار نفتکش تردید؟ چرا بر دیوار زندان مشت نکوفتید؟ چرا؟ چرا؟ چرا؟ » (ص ۱۰۶).

شك نیست که ما می‌توانیم این داستان را از سطح جزئیات واقعی زندگی روزانه‌مان به سطح نمودگاری آن ترجمه کنیم و بگوییم: احساس بی‌آشنایی جوشنده در سینه‌های سه مرد، همان احساس همگانی انسان در این جهان هستی است. ارباب مرگ نیز به جز این گیتی نابخرد نیست که از درون آن، در پایان گردشی دردناک، بدان فرجام بدشگون می‌رسیم. پرسش ابوالخیزران هم عبارت از محکوم‌شدگی جاودانی نوع بشر از سوی وجدان هستی است. بشر محکوم است از آن‌رو که پا از مرز شهوت‌های خشونت‌بار خود فراتر نمی‌گذارد.

ولی این تفسیر، به گمان من، در همان هنگام، ریشه‌های محلی ژرف این فاجعه را از یاد می‌برد. سخن درست، در نزد من این است که داستانرا مردم عرب فلسطین را بدین‌سان نگارگری می‌کند که از هنگام آواره شدن از میهن نیاکانی خویش، جز ارباب مرگ برای خود دوستی پیدا نکرده‌اند. کویت، نه برای ایشان بهشت گم شده است نه آرزوی نوید داده؛ کمترین پایه زندگی است که به ابوقیس امکان آموزش دادن به پسرش را می‌بخشد، به اسعد امکان زناشویی با همسر دلخواه و به مروان این فرصت را که به پدر دل بسپارد و به مادر خود نان برساند.

و مرد فربه که پیشه‌اش گریزانیدن از بصره به بیرون است، در نگاه نویسنده نمودگار لایه بهره‌کش در جامعه‌های عربی است. ولی مرد فربه پست‌تر از ابوالخیزران است زیرا لایه بهره‌کش، پاره‌ای جدا نشدنی از پیکره تراژدی عربی است.

سجش میان «ش‌روز» و «مردان آفتاب» جز از دیدگاه همانندی‌های دو داستان با همدگر، ما را به کار نمی‌آید. حلیم برکات قهرمان بحران را برای ما زنده نگه می‌دارد زیرا، به ویژه، سهیل در پایان داستان و در دنبال

آن همه شکنجه‌ها، همچنان زنده می‌ماند و این به‌رغم آن است که روستا یا شهرک دیرالبحر ویران گشت و دوستان همگی مردند. غسان کنفانی نیز تنها ابوالخیزران را که مردی خود را از دست داده است، زنده بر جای می‌گذارد در حالی که تانکر دوزخی، سه دوست او را نابود می‌سازد.

نمودگار در هر دو داستان به خوبی روشن است و آن اینکه: بحران به هر اندازه از بلندای فاجعه که برسد، نماینده آن پایدار می‌ماند و در اینجا فرق نمی‌کند که فاجعه، نابودی دیرالبحر باشد یا سه یار همراه. معنی این سخن آن است که فاجعه ماندگار است و نماینده آن، مشکل وابستگی و تعهد در «شش‌روز» است و سترون بودن در «مردان آفتاب».

«جنس» در کار حلیم برکات نقش بزرگی بازی می‌کند و اندازه و پس‌ماندگی فرهنگی و نمایش‌گری ظاهرکارانه «بی‌تعهدی» را در ترازوی ارزیابی می‌گذارد. نقش جنس نزد غسان کنفانی نیز اهمیت کمتری ندارد و این همان است که بدان اشارت کردیم: از دست رفتن میهن به دنبال از دست رفتن مردانگی. همچنین، عقربک‌های ساعتی که در دیرالبحر از پویش بازمانده بودند، اربابه مرگ را در انکار گذشت زمان می‌مانستند.

سهیل در پایان «شش‌روز» به افسر دشمن هشدار می‌دهد که خاکستر، زمین را بارور می‌سازد و ابوالخیزران بر مردان آفتاب فریاد می‌زند که: چرا بر دیوار زندان مشت نکوفتید؟ چرا؟

از این دو پایان ناخوش، امید بزرگی نزد حلیم برکات شکوفا می‌گردد که شش روز او روز هفتم نزدیکی خواهند داشت و در آن روز، انسان «متعهد» خجسته‌ترین ارزش‌های خود یعنی آزادی را به دست خواهد آورد. همچنین مردان آفتاب غسان کنفانی به‌درون نفتکش مرگ نخواهند خزید بلکه راه خود را به سوی خورشید زندگی خواهند گشود. و این، همان معنای گسترده ژرف این دو داستان است.

فصل پنجم

قهرمان پایداری در داستانسرایی الجزایر

در میان ادبیات گوناگون ملت‌های عربی، ادب الجزایری به گونه‌ای انفرادی، دارای انبوهی ویژگی‌هاست که در گذرگاه تاریخ برای کمتر ادبی فراهم می‌آیند و امتیاز برخورداری از آن، برای ادب قومی واحدی، به سختی دست می‌دهد. پیشاپیش این ویژگی‌ها که ادب الجزایری از آن بهره‌ور است، همان پیوند تو در توی پیچیده خیزاب‌های سه‌گانه است که شرایط خاص تاریخی این کشور آن‌ها را فرآورده و پایدار ساخته است و عبارت‌اند از: عنصرهای بربری و عربی و فرانسوی؛ چه خود این زبان‌ها و چه فرهنگ‌شان. زبان و دل ادیبان جزایری در بهترین حالت‌ها به هم درآمیخته و اندیشه‌هاشان در بیشترین حالت‌ها میان رانش و کشش و میان اوج‌گیری خروشان و فروریزی آرام و خرامان، در نوسان بوده است. فرهنگ فرانسوی که پرچمدار آن اشغال یک‌صد و سی ساله بوده، در لابلای خود بذرهایی «پیشرفت» و «فرگشت» و «دگرگونی» را نهان داشته است.

این معنی‌های باریک در سینه‌ها برمی‌جوشیده و با نشخوار شدن فرآورده‌های مراحل انحطاط‌آمیز تاریخ ادب عربی از سوی کهنه‌پرستان، سرو کاری نداشته است. ولی استعمار فرانسوی در همان هنگام نشانگر و انگیزه مرده ریگ‌های هراسناک واپس‌ماندگی و بینوایی و مرگ است و عربی بودن الجزایر نماینده

تنها راه‌هایی ممکن از چنگال‌های اشغال‌گران. میان فرهنگ فرانسوی گفتاری و نوشتاری و فرهنگ عربی گاه‌گاه گفتاری، زبان بربری بر اندیشه گروهی از قبیله‌های ماندگار کوهستان‌ها می‌چرخیده است. اینان شیفته‌وار، از جان و دل و به‌گونه‌ای ژرف، ادب زبانی خود را نگه می‌داشته‌اند و این چیزی بوده که توجه و یاد و قلم‌های بسیاری از نویسندگان شهرها را به سوی خود کشانده است و اینان گاه به نگارش آن پرداخته‌اند و گاه به نگهداری آن در دل و مغز خود بسنده کرده.

ولی روزگار، در پویندگی تند و ناگستنی‌اش در شاهراه خود، میان یک فرهنگ و فرهنگی دیگر، دیواری ناشکافتنی بر نمی‌آورد و از این‌رو، ادب‌های سه‌گانه، از سه راه بایکدیگر برخورد کردند: درگیری؛ کش و واکش‌ها و درهم بافتگی. اینان پیش از هر چیزی، ادبی «الجزایری» پدید آوردند - پیش از آنکه فرانسوی باشند و گرچه به فرانسه خوانده شدند، و پیش از آنکه عربی و بربری باشند هرچند رخدادها و کسان آن از زندگی عرب و بربر بافته شدند. آنچه بود، اینکه: عنصرهای زبان و اندیشه و محیط زندگی و تاریخ و انسان، در چهره‌ای بسیار پیچیده و پر ثروت یکی شدند که همان صورت ادب الجزایری هم‌روزگار، با سرچشمه‌ها و پایه‌ها و ریشه‌های گوناگون آن است. باز همین‌ها به هم پیوستند و در ضمن جریانی بسیار فراگیرتر از همه جریان‌های این جامعه، یعنی انقلاب خروشان و شکوهمند الجزایر، یکپارچه گشتند. این انقلاب، آن بوته‌ای بود که «روان» در آن آب شد؛ کوره‌ای بود که «وجدان» در آن پاکیزه گشت و خونی که «اندیشه» را آبیاری کرد و متبلور ساخت و از اینجا، داستان‌سرایی الجزایر در هنگام آغاز جنگ جهانی دوم چنان بارور بود که در لابلای خود، این تاریخ مالا مال از درگیری را جای داد و کفه انسان جزایری را سنگین ساخت هرچند، گاه به‌گاه، در میان صفحات خود به زبان دشمن سخن می‌گفت.

بانو دکتر سعاد محمد خضر در کتاب «ادب هم‌روزگار الجزایر» می‌گوید: «سختی درگیری در الجزایر در فترت پس از جنگ جهانی دوم و در فترت سترگ شدن جنبش‌های بخش میهنی، بر پیدایش داستان‌سرایی نوین جزایری اثر گذاشت. داستان‌سرایی نوین الجزایر، پر تحول‌ترین رشته ادب جزایری و تواناترین آن بر روشنگری ماهیت الجزایر در برابر خواننده است زیرا برای

دشواری‌های گوناگون مردم سرزمین خود پاسخ‌های گوناگون فرا می‌نماید و راه آینده را روشن می‌سازد. آغاز نبرد مسلح، از انگیزه‌های نیرومندی بود که مایهٔ پیدایش داستان‌سرایی الجزایری گردید.

اهمیت این گفتار، به گمان من، این است که نشان می‌دهد چرا مهر «پایداری» بیش از دیگر خط‌ها و رنگ‌ها بر فرا آوردهٔ داستانی الجزایر نقش‌ونگار به‌جا گذاشته است. در ادبیات جزایر، شاخه‌ای به‌نام «ادب پایداری» نیست زیرا این ادبیات، روی هم و در کل و جزء، همان ادب پایداری است. شاید همین گفته بتواند نکته‌ای را که دکتر ابوالقاسم سعدالله در این زمینه در کتاب «بررسی‌هایی دربارهٔ ادب الجزایری نوین» گفته است، روشن گرداند. وی می‌گوید: «قهرمان» در داستان جزایری، جز شخصی عادی نیست که نویسندگان این سرزمین، همهٔ احساس‌های هم‌میهنان خویش را در او و بر او متمرکز کرده‌اند. او نمودگاری والا یا نمونه‌ای خارق‌عادت نیست که در هستی وی، اندیشه یا آیینی همگانی نمایان باشد. او انسانی واقعی است با همهٔ اندوه‌انگیزی و گرمی و صراحتِ واقعیت. او دارای «توانایی‌های ویژه و استعدادهای فوق‌العاده» نیست.

این پدیده، برای ما این حقیقت را روشن می‌سازد که ادیبان الجزایری با «فراغت» به کار ادبی نپرداخته‌اند بلکه از رهگذر انبوه آزمون‌های هراسناک و انباشته که در زندگی روزانه و در هنگام انجام پیشه‌ها و کارهای گوناگون، با آن درگیر بوده‌اند؛ و از این رو، بیشتر آثار ایشان چهرهٔ «خودزیست‌نگاری»^۱ یافته است. دکتر سعدالله این اندیشه را آموزش می‌دهد و می‌گوید: نخستین کاری که معمولاً ادیبی از شمال آفریقا می‌کند، نگارش زندگی‌نامهٔ شخصیتی است که از رهگذر او وابستگی خود را به دو جهان دیگرگون آشکار می‌سازد و در همان هنگام رنج خود را نشان می‌دهد که چرا نمی‌تواند برای خویش در هیچ یک از این دو جهان جایی بیابد.

بیشینهٔ ادیبان الجزایری از این کشمکش نهفته در درون‌شان - میان زبان گویا و وجدان تپنده - پرده برداشته‌اند. این، یک درگیری است میان فرهنگ نوینی که همچون خون در رگ‌هاشان روان گشته با زندگی نخستینی که نطفه‌اش در پشت پدرانشان بسته شده است. هنگامی که خون تازه بر خون

1) Autobiographie (اتوبیوگرافی)

پیشین چیره می‌گردد، نویسنده الجزایری، ادبی فرانسوی — سرشار از نام‌ها و رویدادها و جای‌های جزایری — می‌آفریند و چون خون پیشین بر خون تازه فیروز می‌شود، او ادبی الجزایری به زبان فرانسوی می‌نگارد. هنگامی که درگیری میان کهنه بنیادی و نوین تازه‌وارد به سختی می‌گراید، هنرمند الجزایری از استوار ساختن ترازمندی و همسری و هماهنگی در کار خویش در می‌ماند و این، گواهی بر پاره پارگی سراسر همگنان او می‌گردد. در این فصل، سه نمونه عینی برای این حالت‌های سه‌گانه، که هر کدام ادب الجزایری را به سوی خود می‌کشاند، گواه می‌آوریم. این سخن به‌ویژه هنگامی روشن می‌شود که مسأله پایداری، ماده خام کار ادبی گردد.

* * *

محمد دیب، پیشاهنگ داستان‌رایی الجزایری نوین است زیرا از نخستین کسانی است که شکل گزارشگری کنونی (رمان‌نویسی) یعنی شکل متعارف در باخترزمین را ویژه نثر زدن بر اندهان^۱ انسان جزایری گردانید. پیش از او، به گونه‌ای همگانی، شعر و ادب زبانی (گفتاری) بود که توشه روانی بنیادی او شمرده می‌شد. از میان کارهای فراوان و گونه‌گون او، سه داستان وی «خانه بزرگ، آتش‌سوزی، تون»^۲ پیشاپیش کارهایی است که زادروز داستان‌رایی الجزایری را نشاندار می‌سازد و نویسنده‌اش را در صف مقدم نویسندگان جزایری جای می‌دهد. بر سه داستان وی همان تعریفی راست می‌آید که می‌گوید این کار، زندگی‌نامه شخصی پدید آورنده آن و در همان هنگام، به گفته آراگون^۳، «دفتر خاطرات مردم الجزایر» یا — بر پایه ارزیابی بیشتر ناقدان — همان خود الجزایر است. چگونگی آنکه: آثار محمد دیب، با شیوه‌ای نزدیک به شیوه داستان‌رای مصری نجیب محفوظ، گرچه نه در آن پایگاه بلند، زندگی الجزایری را در مرحله «درد زایمان» پیش از انقلاب، نگارگری می‌کنند. این آثار، زندگی کارگران شهری و کشاورزان روستایی را آماج پژوهشگری می‌سازند و سرانجام بدین پیامد می‌رسند که «زبان کشیدن آتش آغاز گشته است و هرگز فرو نخواهد خوابید. این آتش، آرام و بی‌پروا، زبانه کشیدن خود را دنبال خواهد کرد چندان که شراره‌های خونبار آن

(۱) اندوه‌ها، غم‌ها.

(۲) دستگاه قالی‌بافی و پارچه‌بافی کهن و دستی.

سراسر کشور را با گرمای گدازان‌شان در نوردند». سه بخش کتاب، یکی پس از دیگری در سال‌های ۱۹۵۲، ۱۹۵۴ و ۱۹۵۷ از چاپ در آمدند. سه داستان در آستان «پیش‌بینی» آنچه خواهد شد، از پویش باز می‌ایستد و گفت و گو را از آنچه شده است، به داستان دیگر دیب زیر نام «تابستان افریقایی» (چاپ ۱۹۵۹) وا می‌گذارد.

«تابستان افریقایی» از استواری هنری سختی برخوردار است که محمد دیب با آن، از نگاه فنی، مرحله «خانه بزرگ» را در می‌نوردد و افزون بر این، محتوای انسانی ژرفی دارد که نویسنده با آن مرزهای زمانی و مکانی نخستین داستان خویش را پشت سر می‌گذارد. پایداری در اینجا در مرحله «پیش‌بینی» نیست بلکه محمد دیب در اینجا با تند نویسی چالاک يك داستان‌سرای توانمند و استعداد جوشان يك هنرمند که سراسر جهان را با چند خط کوتاه نمایش می‌دهد، کاروان پویای انقلاب الجزایر را که به هنگام پایان یافتن واپسین بخش داستان او فروزان گشت و آرزوی پیش‌دیده‌ او را برآورده ساخت، همراهی می‌کند و گام به گام در کنار آن به پویش می‌پردازد.

بار دیگر محمد دیب به گرینش همه نمونه‌های بشری الجزایر، نه از این یا آن گروه و این یا آن لایه، روی می‌آورد: بازرگان، زمین‌دار، کارمند خرد، دختر دانش‌آموز یا دانشجو، زن خدمت‌کار، انقلابی، خائن و... یاغی. همچنین، فرانسه را با همه ویژگی‌های استعمارگرانه آن برمی‌گزیند که به «انقلاب فرانسوی» خیانت می‌ورزد. برای فرانسه چهره ددمشانه پر خاشاکر آن را برمی‌گزیند که همه ارزش‌ها را به بازی می‌گیرد و به هیچ اصلی پای‌بند نمی‌ماند.

دیب در «تابستان افریقایی» خویش به آن گره‌گاو سنتی که بحران را به اوج می‌رساند و از آنجا پله به پله رو به سوی گشایش پایانی می‌آورد، گرایشی ندارد. او ساختار فنی خود را از «شخصیت‌ها» می‌تند بدین‌سان که یکی را يك یا دو گام همراهی می‌کند و سپس او را رها می‌سازد و به شخصیت دوم و سوم می‌پردازد. آنگاه از نوبه سوی نخستین‌رو می‌آورد و در همان هنگام، چهارمی و پنجمی را برایشان می‌افزاید و سرانجام باز به شخصیت یا حالت اول بازمی‌گردد. در حقیقت، يك شخصیت که وی آن را دنبال می‌کند، ویژگی‌های

خود را در تاروپود شخصیت‌های دیگر آشکار نمی‌سازد. کار چنان است که شخصیت مورد نظر (چنان که گفتم) بدل به يك حالت می‌گردد یا (چنان که دوست دارم بیفزایم) به يك برش یا لایه.

شخصیتی که محمد دیب او را دنبال می‌کند، «زکیه» است. او گواهی‌نامه پایان درس‌های دبیرستانی را گرفته می‌خواهد کاری پیدا کند و آموزگار گردد. مادر بزرگش به سختی از این تصمیم دلخور می‌شود و بهتر آن می‌داند که وی شوهر کند زیرا کار کردن مایه تنگ خود و خانواده‌اش خواهد گشت و داماد را، اگر برای همیشه رم ندهد، برای روزگاری دراز دور خواهد ساخت. مادر چنان فرا می‌نماید که رایی ندارد ولی آشکار می‌سازد که از آینده دخترش پریشان و آشفته است. نویسنده، گفت‌وگویی میان پدر و دایی سامان می‌دهد چه «کدخدا راعی» می‌گوید شاید «علال» بداند که کارها به کجا خواهد انجامید و او در پاسخ می‌گوید: «راستش آنکه... به نظر نمی‌رسد کارها رو به آرامش و بازگشت به گذرگاه طبیعی داشته باشند».

آنگاه نویسنده به شخصیت دوم روی می‌آورد. او کشاورزی است به نام «مرحوم». سوار بر خر است و صندوقی نان پیش روی خود دارد و مانند تندباد به سوی شهر می‌تازاند زیرا نمی‌خواهد سربازان را در رفت و آمد شتابزده در خودروهای ارتشی ببیند. زیر لب می‌گوید: «ساز و برگ امریکایی، کلاه خود و کت امریکایی، جنگ‌افزار امریکایی... آیا اینها به جز پوست تن‌شان چیزی از خود ندارند؟» دیشب، جنگاوران، راه‌آهن را ترکانده بودند و او سربازان فرانسوی را دیده بود که سرآسیمه بدین سوی و آن سوی می‌دوند و با رگبار و خون و مرگ، خیابان‌ها را بدل به گورستان می‌کنند. بر دروازه شهر، «مرحوم» را سخت کنجکاوانه بازرسی کرده بودند و او در یافته بود که انسان الجزایری، به ویژه اگر کارگر یا کشاورز باشد، از سوی سربازان بازرسی بیشتر و سختگیرانه‌تری می‌شود. در دکان یکی از عطاران ایستاد و مردی را دید که او را از پیش نمی‌شناخت و جلیقه‌ای از پارچه زرد بر تن داشت. از او دو لیتر بترین خواست و هنگامی که ظرف را گرفت، پرسید «احمد کجاست؟» مرد با خشم و گرفتگی پاسخ داد: او را گرفتند. «یکی از پسرهای برادر مرا نیز بازداشت کردند». مرحوم، خاموشی هراسناک را شکست و گفت: دو تن از کشاورزان در مرغزارها کشته شدند و سه تن دیگر -

پس از تاراج خانه‌هاشان - به بازداشت گاه‌ها کشانده شدند. آنگاه آنجا را و رهگذران را خوب واری کرد و با شتاب گفت «شنیدی... دیشب». و دیگری تکرار کرد: «دیشب». بی‌درنگ به یکی از قهوه‌خانه‌ها رفت و به یادآوری خاطرات آن شبی پرداخت که پسرش از خانه کوچ کرد که به کوهستان برود و به انقلابگران پیوندد. در قهوه‌خانه کمی منتظر ماند و سپس به دنبال کار خود رفت.

محمد دیب سپس ما را به شخصیت سوم منتقل می‌سازد؛ به مردی که نیاز به نشانه‌های توانگری ندارد و او «بابا علال» است که بامداد زود، به دنبال کوفته شدن سخت در خانه‌اش، از خواب برخاست و ناگهان با مردی رو به رو شد که او را آرامش می‌بخشید و راهنمایی‌اش می‌کرد که به کجا برود؛ به نزد مردی به نام «سیلکا» برود و در آنجا پنهان گردد. این سیلکا، آهنگری است که در کوخی بر دروازه بومدین زندگی می‌کند. بابا علال اندکی خشمگین گشت؛ ولی خشم چه گرهی از کار این جوانان پرشور «نادان» باز می‌کند؟ اینک او در راه رسیدن به نزد سیلکاست و نمی‌داند که جهان پنهان با خود چه همراه دارد. این را می‌داند که پسرش «حمید» را نخواهد بخشید. او تا این اندازه پدر را خوار کرده و آبرویش را برده است. گفت‌وگو میان بابا علال و سیلکا تند و سخت و آتشین گشت چه آهنگر به او گفت: «از اینکه جوانی مانند پسر تو یافت شود، زیانی به بار نمی‌آید». بابا علال گفت: «این درست، ولی بی‌گمان این کار به فرجام بدی خواهد کشید» و آنگاه به جوش آمد و فریاد کشید «اگر پسرم بمیرد چه خواهد شد؟» و سیلکا فریاد خود را بلندتر کرد: «در این صورت زندگی‌اش بیهوده نخواهد بود».

دیری نمی‌پاید که نویسنده ما را به نزد شخصیت‌های گذشته باز می‌گرداند؛ آنها که پیش از دیگران با ایشان آشنا شده بودیم. ما را به نزد «مرحوم» باز می‌گرداند و او را می‌بینیم که بر خرش نشسته به روزهایی می‌اندیشد که او را به جاهای بلند رساندند - که «مسئول رساندن خوراک و ساز و برگ به پیکارمندان» باشد؛ «قاضی پنهانی» هم میهنانی باشد که نمی‌خواهند داوری به نزد استعمارگر ببرند؛ و سرپرست خانواده‌های شهیدان و جان‌باختگان و جنگاوران منطقه گردد. آنگاه چون آگاه گشت که احمد عطار را گرفته‌اند،

دل شکسته شد و همین اندازه به زن خُشمناك خود گفت: «این چه وبایی است که سرتاسر جهان را در نور دیده است!». ما را به تزد زکیه باز می گرداند و می بینیم که وضع وی بدتر گشته و امروز یا فردا انتظار افتادن در دام زناشویی با پسر عموی خود را می برد - جوانی که جز خون، کوچک ترین پیوندی میان خود با او نمی بیند. زن، آرام و آزرده با خود گفت - و انگار روی سخن با شب داشت - «ما باید سر فرود آوریم. باید همه چیز را بپذیریم. جاودانگی زندگی همین گونه آغاز می گردد».

محمد دبیب، مسیر داستان خود را دنبال می کند و جوانی به نام «جمال» را در سر راه ما می گذارد. او مردی است که هر گ و زندگی هر دو می کوبندش و او از زندگی گریزان است و از مرگ هراسان و میان این دو، سرگردان. روزگار خود را تباه می سازد و فلسفه بافی می کند و می گوید: «بیشتر ما مانند کسانی زندگی می کنیم که يك چیزی را گم کرده اند و در گرداب سرگستگی اندیشگی خود پیوسته به دنبال این «چیز» می گردند؛ بارها بر زمین می خورند، فریاد می کشند و نفرین می کنند».

در گشت و گذار جمال میان دوستانش، در می یابیم که تباه شدگی، گریبان او به تنهایی را نگرفته است؛ «هراس» نفس خود را در همه چیز دمیده بدان گونه که برخی از مردم بدل به پرهیب شده اند و برخی پرهیب ها به مردم. در برابر جمال هیچ راهی باز نیست به جز اینکه برای خود کاری پیدا کند «همه مانیا موند به تکاپو هستیم؛ از هر گونه ای که باشد. کسی نمی تواند در پیاده روی زندگی به سر ببرد». این بود واکنش او و سخن درویش هنگامی که دوستش «حاج» به او پیشنهاد کرد که برود و در سرای بازرگانی یکی از دوستان به کار بپردازد. «حاج» به سخن جمال گوش می داد و این نا آرامی نهفته را که تزدیک بود مایه برباد رفتن همه چیز گردد، در می یافت. جمال در اندیشه های ویژه خود فرو رفته بود: «هر چه انسان بیشتر درباره انگیزه های تلاش مردم بیندیشد و هر چه پژوهش او درباره راه و رفتار ایشان افزون تر گردد، بیشتر یقین پیدا می کند که در کارگاه هستی، مدیری هست مصمم بر نابود کردن همه این کائنات. این مدیر، مهر خموشی مطلق بر لب نهاده است».

اینها تقریباً همان سخنان زکیه، ليك در جایی دیگر، بودند - آنجا که گردش را گرفته کار را بر او سخت کرده بودند. و این چه حصار هراسناکی است که

نامش پدر، مادر، دوستی و بیم از آینده زندگی است! «در این جهان، درست خود همین دوستی است که بدل به تلخ کامی می گردد. مسئول کیست؟ هیچ کس... شاید همه مردم جهان». در آن هنگام که نخستین نشانه های مثبت بودن بر جان جمال پرگسترده بودند و نخستین نشانه های سرکشی، جان زکیه را در می نوریدند، بابا علال روزگار دیگری داشت. او در شهر می گشت و به این پروایی نمی داد که شمار بزرگی از افراد ارتش و پلیس، دست به بازداشت گروهی مردمان زده اند. از اروپاییانی نیز که می دانست مسلح و خشمگین هستند، پروایی به خود راه نمی داد و راه را برای ایشان باز نمی کرد.

سخنان به گونه ای ناگهانی مانند رگبار گلوله از دهانش بیرون جهیدند. «من شما را دشمن می دارم و آرزو می کنم که همین را ببینید! شما را دشمن می دارم و از شما بیزارم. من هم در آنجا پسری دارم. به امید چه هستید که مرا نمی کشید؟ مایه هراس شما جز این نیست که زبون و ترسو هستید. همه ارتش های جهان نیز نمی توانند شما را وارهاند. پسر من و همه فرزندان این سرزمین، شما را به خاک خواهند سپرد». بدین سان، هراس افکنی، خواسته تجاوزکاران را وارونه کرده است. جمال از این پس هرچه بکند، کارهایش جز نمایشی از یادآوری های پیچیده نخواهند بود. از هم اکنون، اندیشه وی از اینجا غایب است و او انتظار روزی را می برد که از این پهنه کوچ کند، گویی برایش نام زندگی نوینی پیدا خواهد کرد. با خود گفت: «زندگی چه شگفت است. خوابی تلخ یا شیرین را می ماند... خوابی که پس از بیدار شدن، جز آثاری گذرا، چیزی از آن برجا نمی ماند».

پس از این با شخصیت دیگری به نام «مصطفی والی» آشنا می شویم که نمی خواهد عادت هفتگی خود را در دیدار از برادرش احمد رها کند. با دخترش «نورا» آهنگ آنجا می کرد. به دخترش حساب می آموخت و راه حل مسأله های مشکل را به او یاد می داد و این در حالی بود که تردید بود بیماری، دختر را از چنگالش در رباید. همین که به آنجا رسید، یکه خورد زیرا دید مأموران امنیتی، برای آگاهی همگان، یادداشتی بر در خانه برادرش آویخته آگهی کرده اند که: احمد والی پسری دارد «وابسته به گروه های بزه کار قانون شکن». چون گام بدانجا نهاد، نیروهای فرانسوی ریختند و بازداشتش کردند و هرچه کوشید خود را به ایشان شناساند، سودی نبخشید. دختر خود

را از یاد برد گرچه فریاد او گوش‌ها را کر می‌کرد. به این بسنده کرد که در برابر فرانسویان لبخندی زد و گفت: «این سروران، مردمی نازنین هستند». با آنها بیرون رفت در حالی که احساس می‌کرد چیزی در درونش دارد از هم می‌گسلد.

يك روز، «مرحوم» با سه تن از کشاورزان در سایه خانه‌اش بر روی زمین نشسته بودند و ناگهان کاروانی ارتشی فرا رسید و سربازان در همه‌جا پراکنده شدند و به کاوش‌گری کوخ‌ها پرداختند. رگبار گلوله زوزه کشید و پیکرهای آدمیان و جانداران مانند برگ درخت بر زمین ریختند؛ خون‌ها جویبارهای كوچك پدید آوردند که سربازان آنها را لگدمال ساختند و هرچه را از هرجا می‌توانستند، چپاول می‌کردند. دام‌هایی که جان به در بردند، به سوی کوهستان گریختند. چون بازرسی به پایان رسید، مرحوم با گروه خود به راه افتاد ولی در همان هنگام که خود را آماده رفتن می‌کرد، یکی از سربازان، او را به نام آواز داد و چون مرحوم سر برگرداند، سربازان وی را به تنهایی دستگیر کرده با خود بردند. همه چیز آرام گرفت: جاندار، گیاه، بی‌جان و انسان. «اینک ایشان به دل ستبر و تپنده شب گوش فرا می‌دادند. این آرامش همه‌جا گسترده را به جز ترانه‌خوانی باد تند، چیزی بر هم نمی‌آشت. باد از کنار و گوشه‌های دور افتاده، آواهایی پنهان را با خود به همراه می‌آورد؛ آواهایی چنان آرام و نرم و گنگ که گوش نمی‌توانست آن را فرا گیرد».

شب در این پهنه نگین شده در میان بلندی‌های تاریک ترشروی، چهره مرگ را به خود گرفته بود که دو مرد رو بسته با گام‌های استوار خویش، خلاء و تاریکی و خاموشی را دریدند. یکی از ایشان «باسهیلی» بود و دیگری پسرش «ماجد» که از چنگال مرگ جان به در برده بودند. آنها ناگهان بر در خانه کشاورزی به نام «عیاشی» ایستادند و در زدند. پس از گفت و شنفتی از درون، مرد از خانه بیرون آمد که آنها او را به جایی دور از خانه بردند و پسر او را با کمر بند پدر بست. مرد فریاد زد: «توبه کردم... من مسلمانم» «باسهیلی» هیچ بدو ننگریست بلکه با سختی و خشم و اندوه گفت: «تو، دو پسر مرا به کشتن دادی. آیا گستاخی‌اش را داری که انکار کنی. و آنچه امروز رخ داد... اینان که بازداشت شدند، بی‌گمان کشته خواهند شد. هی! بگو که بی‌گناهی! دلت بر برادرانت نسوخت؟ تو ما را فروختی. ما با تو چه کرده بودیم؟

باید همه اینها را در برابر خدا پاسخ بگوییم». مشتش با تبر در تاریکی بالا رفت و فرود آمد و مرد فریاد برآورد: «مرا ببخش!» و فرو غلتید و سگ، هم آواز با مرگ، زوزه کشید.

محمد دیب در پایان «تابستان افریقایی» خود ما را به آغاز آن، به نزد زکیه و پدر و مادر بزرگ و دایی و پسر عموی وی باز می گرداند و ما او را می بینیم که همچنان در زیر لب خروشان می گوید: «نفرین، ما را دنبال می کند، و زندگی ما همین است». کدخدا راعی، سرگردانی خود را در کالبد سخنانی کوتاه می ریزد: «من شرط می بندم... دارد کاری صورت می گیرد. کاری که من از آن هیچ نمی دانم». اما زکیه، تنها همین را برای شکستن خاموشی خود دارد: «من نمی دانم چه خواهم شد. همین را می دانم که درباره چیزهایی محال بیندیشم. گویا جان من در دره تاریکی ها فریاد می کشد ولی با این همه، باید چیزی «باشد» که من به سوی آن آغوش بگشایم».

این، همان «تابستان افریقایی» است که الجزایر در آن، پایداری خونبارانه خود را به نمایش می گذارد. پایداری: نخست در برابر خود و زنجیرهایی که از گذشته بدان وابسته است؛ پایداری در برابر هرگونه منفی گری که پاکی آن پیکار خجسته را می آلود، چه در بی پروایی شخصیتی مانند جمال و چه در خیانت مستقیم عیاشی؛ و پایداری در برابر گراز کبود چشمی که جامعه تمدن پوشیده ولی به اصول کهن خود خیانت می ورزد و حتی به گونه ای که شرافت گوهر انسان را لکه دار سازد، آن را لجن مال می کند.

از آنجا که محمد دیب در «تابستان افریقایی» خود، «شخصیت» را ماده خام کار هنری خویش ساخته است، ما رویداد دراماتیک را در این اثر، به صورت محسوس و دیدنی آن، مشاهده نمی کنیم بلکه آن را در «فرگشت» شخصیت ها از یک حال به حال دیگر «احساس» می کنیم. این رویداد که میان شخصیت ها پیوند برپا می سازد - چه اینان با هم برخورد بکنند چه نکنند - یکی استعمار فرانسوی است که سنگینی خود را بر سرزمین الجزایر افکنده است و دیگری پایداری مردانه جوانان الجزایر در برابر این استعمار. محمد دیب بهتر آن دیده است که دیدگان ما را بر چشم اندازهای زنده ای از بخش نخست رویداد (یعنی استعمار) بگشاید و منظره های پایداری را از دید ما نهان دارد.

ولی آثار این بخش دوم، بر فرگشت رویدادها در زندگی روزاندشان سایه گسترده است. این همان فرگشتی است که در تحول جمال از بی‌پروایی به کار ایجابی خودنمایی می‌کند و در تحول بابا علال از خشم بر پیکارمندان به کینه بر اشغال‌گران. محمد دیب عمداً ترجیح داده است که از استعمار، چهره ددمشانه آن را برجسته سازد تا دلیل سرشار بودن وجدان انسان الجزایری از بیزاری نسبت به دشمنانش را روشن گرداند. نیز عمداً ترجیح داده است که قهرمانان پایداری را نهان دارد و از آن تنها يك نمودگار نشان دهد. نمودگاری که تیر آن بر نشانه می‌خورد و این همان کشاورز «مرحوم» است که پیشتر پرش را گرفته بودند و او تا جایی که توانست، بار سنگین پایداری را به نمایندگی از سوی فرزند خود بردوش گرفت تا اینکه سرانجام بازداشت گردید. بهتر آن دیده است که قهرمانان پایداری را پنهان سازد و به جای آن يك نمودگار، مانند زکیه را برجسته سازد. نمودگاری که آماج را به درستی نشانه می‌گیرد. این یکی، زکیه است که در مرزبند دیروز گرفتار نماند بلکه در دل شب سیاه، به جست و جوی پرتو خورشید فرو ناشونده برخاست.

این پیوند خوردگی شبکه‌وار میان سلبی و ایجابی و میان مرگ و زندگی، مایه آن شده است که در سرخ‌رگ‌های محمد دیب، خون‌های کهن بنیادی بر خون‌های تازه رسیده با تمدن فرانسوی (که وی داستان خود را بدان نگاشته است) چیره گردند. از اینجاست که داستان، به‌رغم زبان آن، اثر الجزایری پاك و پاکیزه‌ای از کار درآمده است. اثری که با بیشترین بهره در جنبش پایداری شرکت می‌جوید و پرده از روی پیش‌بینی «خانه بزرگ» بدین‌سان برمی‌دارد که زبانه‌های آتش‌سوزی همه چیز را در کام کشیده‌اند... اندکی بردباری می‌بایست تا خاکستر، زمینی سخت و استوار به جا گذارد و پیکارگران در آن «الجزایر نوین» را بسازند.

درست وارونه محمد دیب، مالك حداد در آن سوی دیگر ایستاده است چه خون‌های تازه در پیکر او بر خون‌های پیشین چیره گشته‌اند و از این یکی، به جز یادهایی که آن را در ساعات افسردگی در زیر دندان‌های خود می‌جود، چیزی به‌جا نمانده است. کارها در درون او به هم درآمیخته‌اند و از این‌رو، او میان چیزهایی که باید و شاید، فرق نمی‌گذارد: میان نومییدی خیمه گسترده

بر ادب فرانسوی پس از دومین جنگ جهانی و سرکشی لازم بر مردی که برای خوب زیستن دیگران، تن به مرگ می‌سپارد و زندگی را چنین می‌پسندد و می‌خواهد با این روحیه، با جهان رو به رو گردد؛ و میان انقلابی که در سرزمین این هنرمند برمی‌جوشد تا خود را از چنگال پیامبران ویرانی‌آور برهاند و میهنی شرافتمند برای این گونه «زندگی» که در آن برگزیده است، پایه‌گذاری کند.

از دیدگاه اندیشه، کارها در درون مالك حداد به هم درآمیخته‌اند و به این دلیل، ابری سیاه او را به تمدن تازه‌واردی که به سوی آن کوچ کرده، نزدیک ساخته و از تمدن مادری که آن را پشت سر گذاشته، دور گردانیده است. ولی این دوری، مالك حداد را از دایره «انقلاب» بیرون نیفکنده بلکه او را وادار ساخته تا چیزی را ببیند که دیگران ندیده‌اند.

محمد دیب، «خورشید» الجزایر را دید و مالك حداد شب آن را. ادب او، آن روی دیگر سکه است و رنگ سیاه و تیره آن را منفی‌گری‌های پیکار توجیه می‌کند. سروده‌های سوگوارانه او، تعبیرهای فاجعه‌سان ساعت‌های فرو افتادگی پایداری‌اند. چه بسیار که با شعر و تشر خود برای آن آواز خواند ولی واژه‌ها دیگر باره با مزه خاکستر به گلوی خود او باز گشتند. به جای اینکه فرانسه تمدنی آرمانی باشد که باید آن را در سرزمین الجزایر پدید آورد، آن یکی بدل به واقعیتی گشته که هنرمند با همه چکه‌های خون خویش در آن به سر می‌برد و این یکی آرزوی دست نیافتنی جاودانه پیچیده‌ای.

داستان «شاگرد و درس» مالك حداد تقریباً ژرف‌ترین نگارگری‌های هنرمندانه او از این تناقض‌های خونباری است که درون او را بریان کرده است. چهره فنی نیز، خود به خود، چیزی در مایه همان چیرگی خون‌های تازه بر کهنه بنیادی است. مالك نگارش خود را از کلمه آغاز می‌کند، پس به جمله می‌رسد و آنگاه به دیگر بافت‌های داستانی کار خود می‌پردازد نه برعکس: اینکه ساختاری داستانی را در کالبد کلمات بریزد. مقصود، به گونه ساده، این است که در اینجا سخنرا بر داستانرا چیرگی دارد و داستان نیز در بسیاری جاها به چکامه می‌گراید. از اینجا می‌توان دریافت که آنچه داستان بدان پایان می‌پذیرد - و نه هرگز بدان آغاز می‌گردد - سخن گویی درونی با خویشتن - مونولوگ - است. «شاگرد و درس» در گوهر خود، تك گویی

درونی دراز دامنی است چه ما در سراسر داستان، جز با يك چهره آن هم از يك پزشك الجزایری سالخورده، که پس از مرگ زنش، تك و تنها در یکی از شهرهای فرانسه ماندگار گشته است، آشنا نمی‌شویم. دختر وی نیز که گاه به گاه به چشم می‌خورد، جز خیالی چرخنده در دل و مغز وی نیست. گویی گذشته به رغم گوشه‌گیری دورشونده آن، نمی‌تواند از زمان کنونی با همه انبوهی آن جدا گردد و یا پیوندهای خود را با آینده با همه تازگی‌اش بگسلاند. آن رویداد داستان گیج‌کننده‌ای که مالك حداد کار خود را با آن می‌آغازد و از آنجا روانه می‌گردد، این است که پزشك (پدر) می‌کوشد نوه‌اش را در شکم دختر پیکارمند خویش که به‌نزد وی آمده‌خواستار افگانه کردن^۱ گشته است، زنده نگه دارد. اندکی از نیمه داستان که در می‌گذریم، دکتر صلاح قدیر، رشته خاموشی را پاره می‌کند و به دخت خود می‌گوید «نه»، هرگز به جان این جنین دست نخواهد یازید.

در نیمه دوم داستان، دشواری تازه‌ای سر برمی‌آورد: مرد برگزیده این دختر از میان صدها مرد را کارگزاران فرانسوی بیم داده‌اند که بازداشت خواهند کرد. دختر از پدر می‌خواهد که جوان را چند روزی در خانه خود پنهان سازد تا وسایل سفر او به بیرون کشور آماده گردد. در نزدیکی‌های پایان داستان، دست دکتر قدیر به سوی رشته خاموشی دراز می‌شود و آن را پاره کرده می‌گوید «آری»... میان آن «نه» در آغاز و این «آری» در پایان است که مالك حداد برای ما از روی نمودگار قهرمانی در پایداری الجزایر پرده برمی‌دارد. این کار، با نشان دادن برشی پیچیده در اثری برجسته به نام «شاگرد و درس»، به ما نمایانده می‌شود.

داستان هنگامی آغاز می‌گردد که همکار وی دکتر «کوست» واپسین نفس‌ها را در خانه وی برمی‌آورد. پیش روی وی، دخترش «فاضله» نشسته است و دکتر صلاح قدیر از وی می‌خواهد که برایش از الجزایر سخن بگوید گرچه می‌داند يك «دقیقه» ماندگاری دختر در نزد پدر، يك شب سرتاسری به درازا خواهد کشید. دکتر دهان به سخن می‌گشاید ولی گفتارش جز يك محاکمه چیزی نیست: «من نباید پس از مرگ زنم در فرانسه می‌ماندم. نباید چنین می‌کردم، نباید چنان می‌کردم. گمان می‌بری من در پی آشتی و خواهان

(۱) افگانه کردن: سقط جنین، کورتاژ.

تندرستی خودم بودم؟ من جز يك خودپسند عامی بی بهره از وجدان میهن پرستی، و حتی بی بهره از هر گونه وجدان، چیزی نبودم. من دنبال راه گشایش های آسان می گشتم، به آن سوی دریا و آن سوی تاریخ پناه بردم... سخن گفتن از همسر، وی را به یاد آن روزهای آشنایی با آن دختر دانشجو می اندازد که يك واژه عاشقانه نیز باهم نگفتند. «از الجزایر سخن می گفتند».

در ماه مه (اردی بهشت) گل های بهاران را به یاد نیاوردند. یاد رویدادهای آن «ماه شوم»، آن ماه نفرین شده در میان همه ماه ها و ماه دروگری خونبار به مغزشان تازش آورد و این زمانی بود که بیش از يك صد سال از ۱۸۳۰ که نخستین پیشاهنگان سپاه دشمن به سرزمین الجزایر گام نهادند، سپری گشته بود: «گویی جهان به پایان می رسید». چندین سال بود که هر هفته روزهای دوشنبه رادیو فرانسه «آمار پیروزی» خود را به رخ مردم می کشید: «چندان و چندان تن از رزمندگان الجزایری از عرصه کارزار بیرون رانده شدند». خشم، چندی بیش به درازا نمی کشد اما کینه تا جاودان می ماند. پدر که چنان مشت سختی بر دهانش خورده بود، از ژرفای دل فریاد می کشد: «يك تن الجزایری نمی شناسم که به سن ۲۰ سالگی رسیده باشد». بدین سان، این همان فاجعه راستین نهفته در ژرفای جان اوست. فاجعه به او می گوید دخترش از رشته ای بافته شده که او را سرافکنده نخواهد کرد. کار سیاسی دختر مانند آن نوجوانانی نیست که وقت بیکاری خود را با رؤیاهای رومانتیک پر می کنند. او دردمند است، بسیار دردمند است و بیش از آنکه کار می کند درد می کشد.

از این رو، بر دختر دل نمی سوزاند. از درون به وی گفته می شود: «این چنین زنده خواهد ماند و برای مردم است که زنده خواهد ماند». پیش از آنکه این اندیشه در درون تابه جوشنده پخته شود، پرهیب واژه های سترگ در پیش چشم او سر برمی آورند: مرگ، قهرمانی، زمان... از میان دنده هایش آوازی برتر از همه آوازه ها، خیزابسان فریاد می کشد: «من در دریای قهرمانی غرق هستم. نه مرگ را می شناسم و نه قهرمانان را. قهرمانان سخت فراوان شده اند. هر که مرگ را برگزیند، قهرمان است. در چنین روزگاری، داستان آن نیست که انسان بیش از اندازه زنده بماند، داستان آن است که خود از بنیاد زنده نماند. بیماران که به پزشکان رو می آورند، قهرمان نیستند. پس

همه مردم بیمارند. ولی من بر قهرمانان رشک می‌برم. قهرمانان بیش از ۲۰ سال زندگی نمی‌کنند. جوانی‌شان جاودانی است زیرا همگی در جوانی در می‌گذرند. اینان زمان را به نبرد فرا می‌خوانند».

او خوش‌بخت است زیرا ترسویی است که ترس، شور او را محدود ساخته است ولی این کار را چنین توجیه می‌کند که دلاوری، در پاکیزگی طبیعی‌اش، نفی دلاوری است. میان قهرمان و قهرمانی، پیوند مشترکی در کار نیست و انسان نمی‌تواند در یک زمان هم قهرمان باشد و هم یک مرد مقدس، با اینکه «باید» چنین باشد. از این جهت «نه این در میان بوده است نه آن». هنگامی که «فاضله» با آوازی آرام، به‌سان کسی در دم مرگ، آهی کشید و گفت: «من بسیار بدبخت هستم»، او در انتظار این سخنان بود زیرا اینها چکیده تاریخ میهن او بودند. پس محال است که در یک زمان، آدمی هم خوش‌بخت باشد و هم الجزایری. آن خوش‌بختان، یاد خود را از دست داده‌اند و فرقی میان ایشان و خری که می‌خندد، نیست — «حتی‌هنگامی که به زبان فرانسوی عرعر می‌کند». او می‌داند که فاضله رها شدن از دست بچه را بر رها کردن مرد خود مقدم می‌دارد و میهن اینک هم فرصت است و هم انگیزه. اگر دختر به او بگوید: تو ده‌ها سال است که در فرانسه به سر می‌بری و جوانان و پیران الجزایر را نمی‌شناسی «زیرا کوچ کرده‌ای»، بی‌درنگ یاد قهوه‌خانه زادگاهش در او زنده می‌شود که درخت انجیر صد ساله در روستایی که به خوبی می‌شناسدش، از آن پاسداری می‌کند. روستا رنج بسیار برده است ولی او یقین دارد که درخت انجیر همچنان پا برجاست. «وجودی است تفسیرناپذیر ولی کبوتران رخت بر بسته‌اند». قهرمان، وقتی برای آن ندارد که خود را تبدیل کند زیرا او انسان است ولی هر انسانی قهرمان نیست. طبیعی است که فرزند بر شورد ولی او به همین دلیل بر انقلاب آفرین می‌گوید اما محاکمه بیش از این به درازا نخواهد کشید زیرا او از گفت و گو درباره حساب می‌هراسد و راه گشایش را بهتر می‌شمارد. «پاییز» در جایگاه متهمان نشسته است و جز یادها کسی به سراغ او نمی‌آید.

ولی افگانه کردن یک تنگناست، کوچه بن‌بست است — دکتر صلاح‌قدیر می‌گوید — در شرایط کنونی بر ماست که هر چه می‌توانیم، فرزند بزاایم «زیرا اینان فریاد

پیکارجویی ما هستند». هیچ چیزی در این جهان، مانند چهرهٔ کودک آرامش نمی‌بخشد. او در تابستان ۱۹۴۰ در ردهٔ فرانسویان در یکی از لشکرهای رزمی کار می‌کرد و در زمستان چیزی باور نکردنی دید. گورستان سر جای خود نبود و چشم‌انداز آن اندیشهٔ آشتی را که معمولاً به مغز می‌آورد، بر نمی‌انگیخت. برج کلیسای همسایه فرو ریخته بود و مسخره آنکه تابلوی در آنجا با این کلمات که روی آن نوشته بودند، دیده می‌شد: «بادۀ لورن* بنوشید». در اینجا نیز، بیهودگی بر مجلس جشن فرمان می‌راند. گردش اندوهای خود را دنبال کرد و در همان هنگام به خود می‌گفت: جنگ بالاترین گمراهی آدمی است. آنگاه با کشاورزی برخورد کرد که کشتاراش در زیر بمباران آلمان‌ها می‌سوخت و آتش از آن زبانه می‌کشید و او همچنان در آن کار می‌کرد. نتوانست از خود نپرسد: چرا این مرد هنوز به کشت بوستان خود سرگرم است با اینکه آلمان‌ها هم‌اکنون یا لختی دیگر از راه فرا می‌رسند؟ کشاورز، از خود بیخود، به او نگرست و کشتار خود را یکپارچه آتش دید و سرانجام به او گفت: «با این همه، بایستی در اینجا چیزی بروید».

بدین‌سان است که در داستان مالک حداد، واقعیت با افسانه در می‌آمیزد چه در اینجا، به جز کودک، چیزی حقیقی در کار نیست و این را فاضله نمی‌داند. کشاورز پیر لورن به او یاد داد که چه باید بکند. اما مانند نیرویی جاودانی دلاور بود؛ به زندگی پشتگر می‌داشت و با مرگ درمی‌افتاد و از آن کینه می‌کشید. ولی تبعیدگاه جز يك تلخی زننده چیزی نمی‌پروراند «مگر اینکه از جان و دل، کاری راستین انجام دهیم». کودکی که فاضله از پذیرفتن آن سر برمی‌تابد، جز پلی بزرگ میان تبعیدگاه تلخ و درخت انجیر روستا، چیزی نیست. ولی آیا پاییز دست از پندارهای خود بر خواهد داشت؟ او در پاسخ سوگند می‌خورد که این کودک را ارزشی هم‌سنگ سرنوشت خواهد بود زیرا وی تاریخ را خواهد ساخت. این تواند بود که انسان کودکی را بیرون بیندازد ولی هرگز نمی‌توان يك اندیشه را از مغز بیرون انداخت. تا هنگامی که فاضله از کودک به نام يك فرزند یاد کند، باید پذیرفت که او هست؛ نه تنها در شکم او بلکه در شکم تاریخ نیز. و او — پدر بزرگ تبعید شده یا پاییزی که شکاف‌های زمین را می‌بندد و می‌پوشاند — هرگز درخت انجیر صد ساله‌ای نخواهد رویاند مگر هنگامی که دخترش از نو دختر او گردد و

نوه اش کاشتن دشت را آغاز کند. چون فاضله رشته اندیشه وی را می برد و می گوید «این بچه همه چیز را پیچیده می کند»، شگفتی سر تا پایش را فرا می گیرد که چه گونه انقلاب کردن می تواند آسان تر از بچه دار شدن باشد. او - درست وارونه دختر خود - بر این باور است که چون کودکی در میان باشد، باید پیکار کنیم «بایستی به خوبی بجنگیم». او نه دختر خود فاضله را سرزنش می کند و نه محبوب او عمر را نکوهش. ولی هرگز این دو را نمی بخشد اگر يك روز هم، به «کوچاندن» کودکی اندیشیده باشند که جز خودشان کسی او را دعوت به حضور نکرده است.

صلاح قدیر دخترش را نيك می نگرد و با چشمانی تیز دنبال می کند. گمان می برد که او را - صلاح را - در سر جای خودش نگذاشته اند. «من روزگار را گم کرده ام. تاریخ چنین خواسته است که بر اسبی تازنده بر دو روزگار و دو تمدن، سوار شوم». از این رو، به دختر خود و پسرش دستوری نمی دهد که آزمون را از سربگذرانند. اگر او کودک را بیندازد، وی نیز همان سواره بر اسبی تازنده بر دو روزگار، بیش نخواهد بود. کسی که بسیار سوارکاری کند، همواره خم شده بر يك سو اسب می راند. سرخی که انگشتان خود را رنگین کند، گویش خود را نیز رنگین می سازد - گویشی فراز آمده از آسمان لوار* که با زبان فرانسوی از جهان «عربی» سخن می گوید. پاییز، یعنی همان دکتر صلاح قدیر، با بهار همروزگار خود یعنی دخترش، آشنا شده است. آیا فاجعه تکرار خواهد شد؟ عکسی که بر دیوار آویزان است و فاضله با اشاره به آن، خیزاب زمان را می شکافد، عکس مادر اوست که پیش از هشت ساله شدن وی در گذشته است. عکس سعدیه است که پدر دکتر پیش از پایان زندگی، با آوایی که به سختی از گلویش بیرون می آمد، گفت: «تو با سعدیه پیوند زناشویی خواهی بست». و چون پدرش، از او مردی نام آور و دانش آموخته در پاریس ساخته بود، بر او بایسته بود که سعدیه را به همسری برگزیند. نیز، چون او پزشکی پاریسی بود و از خاندان و خانه خویش به دور می زیست، زنی که او را مانند خواهر خود دوست می داشت، در آسایشگاه بیماری های روانی درگذشت. هم از آن رو که در پاریس دانش آموخته بود، «ژرمین» را دوست می داشت - به گونه ای جز دوستی سعدیه - ولی ژرمین

نامزد کرده بود و بدین جهت او سر بر دیوار کوفت. يك روز، ژرمین را آبتن در کنار فرماندار فرانسوی منطقه‌ای از الجزایر که وی در آن کار می‌کرد، بازیافت ولی این بار سری نداشت که بر دیوار بکوبد.

شبی از شب‌ها ژرمین به دیدار وی آمد ولی او در درمانگاه را به روی خود بسته و به پرستار گفته بود که نگذارد هیچ کس پا به درون بگذارد اگر چه خداوند جهانیان باشد. اینک تنها امید آینده او همین کودک است که گرچه آن زن نخواهد، او بزرگش خواهد کرد. يك روز که ژرمین با وی بود، فاضله که هنوز دخترکی بیش نبود، به تزدش آمد و از فروپاشی او جلوگیری کرد. کودکی که از این پس می‌خواهد بیاید، نیروی کمتری برای پیشگیری از فروپاشی نخواهد داشت. اکنون این معادله در درون او دادگرانه شده است: کودک رو در روی عمر ایستاده است. کودک خواهد ماند و عمر نیز خواهد زیست. اما اگر کودک برود، عمر نیز باید رخت بربندد. فاضله به او گفت: «این گناه نیست که انسان میهن خود را دوست بدارد». این سخنان، او را گزیدند ولی معادله پنهانی را همبسته‌تر و سخت‌تر کردند. دلش آغاز به خونریزی کرد: «فاضله، دختری رزمنده است که او را می‌ستایم و بزرگ می‌شمارم. از دریچه سستی خود بدو می‌نگرم. من می‌دانم که کنار کشیدن از توده مردم خیانت است؛ این کار طلاق است و من هنوز کسی را طلاق نگفته‌ام. من، نه تاب زندگی را دارم نه دوستی و نه حتی مرگ را. تو بازنشسته شده‌ای دکتر قدیر، این را بپذیر. تو مانند آن مرد قهرمان نیستی. او قهرمانی شاعرانه‌ای داشت که از روزگار خود بیشترین بهره را برگرفت و سرانجام به همین خرسند گشت که يك مربی و یا يك دوچرخه فروش باشد. فاضله‌ها، عمرها و بسیاری مانند ایشان که زندگی را چنین می‌گذرانند، قهرمان هستند. اینان قهرمان شده‌اند؛ فقط همینان قهرمانند».

اما او، اینک پاییز را می‌ماند و با برگ‌های پژمرده‌ای که بر کوچه‌های شهر کوچک فرو می‌ریزند، بر زمین می‌خزد و خش خش پایش آوای ریزش آنها و پرپر زدنشان را در برابر باد نرم می‌ماند. بر آنان که نمی‌دانند چه گونه جایگاهی برای خود برگزینند، بایسته است که برای همیشه کناره‌گیری کنند و بدان خرسند گردند. او خود را روی سکو می‌بیند و قطار را با بیشترین شتاب در گذر می‌نگرد. کسانی که به سن او رسیده‌اند، نمی‌توانند روی قطار بپرند

زیرا این کار محال است؛ نیز نباید به دنبال آن بدوند زیرا منظره‌شان خنده‌آور می‌شود؛ نباید هم قطعه‌های چوب و آهن را بکنند زیرا این کار جرم است. «جرمی که تاریخ را تباه می‌گرداند». از این رو به همین بسنده می‌کند که از فراز سکو به قطار درود بگوید. ترس اندکی بر او چیره می‌گردد ولی به یاد می‌آورد که این شتاب، با چهره دژم و رحم‌شناس آن، اگرچه برای مدتی کوتاه، پاره‌ای منظره‌ها را دگرگون خواهد ساخت و از زیبایی آن خواهد کاست. «حق با شتاب است اگرچه دل مرا به درد آورد». اگر فاصله به او گفته است که سه تن از برادران عمر (یعنی سه تن از عموهای این کودک) در جنگ جان باخته‌اند، چه گونه از وی می‌خواهد که این بچه را بکشد؟ باز از سوی دیگر، به نظرش می‌رسد که بپرسد: چرا فاصله از او می‌خواهد که میهن‌پرستی رزمنده مانند عمر را پناه دهد، حال آنکه اگر احساس‌های پدر-فرزند در میان نباشد، او را (دکتر صلاح قدیر را) از خائنان خواهد شمرد؟ پیکارگران جز رنگ‌های روشن را نمی‌شناسند: سیاه و سفید، و میهن‌پرست و خائن. همین. او، نه از سربازی [در ارتش آزادی‌بخش] گریخته و نه به آن معنایی که رزمندگان در می‌یابند به ارتش [فرانسه] پیوسته است. ولی اگر انسان در این روزگاری که در آن به سر می‌برد و در روزگاری که هنوز بدان نرسیده است، کاری نکند - قدیر می‌گوید - اینکه انسان هیچ کاری نکند، گونه‌ای خیانت است. پس - دیگر باره باز - چه گونه یک خائن می‌تواند یک میهن‌پرست را پناه دهد؟

مالك حداد، داستان یا چکامه خود را با واپسین نفس کشیدن‌های دکتر صلاح قدیر به پایان می‌رساند: من پیری سالخورده هستم و پیش از هر چیزی، ژرمین را دوست دارم. دوستی من نفی زمان است. معنی ژرمین هنگامی به روشنی آشکار می‌گردد که دکتر قدیر پرده زمان را از روی چهره او کنار می‌زند: آنچه از زندگی من مانده است، از آن ژرمین است... در جنگ و آشتی... و در پاییز و بهار، ژرمین را دوست دارم. هنگامی که هنوز شش ساله بودم، به ژرمین دل بستم. «پیش از آنکه زاده شوم، عاشق ژرمین گشتم؛ من از آن هنگام پدید آمدم که به ژرمین عشق ورزیدم». این راز هنگامی برای ما روشن و روشن‌تر می‌گردد که می‌بینیم پی در پی و پافشارانه می‌گوید: میان من

و گذشته‌ام نه تنها زمان در کار است بلکه يك «شكاف» و يك «بریدگی» نیز. آیا این شكاف یا این دره، همان مسافتی است که در اندیشه فاضله، میان او (صلاح قدیر) و عمر هست؟ همان دو تصویری که آنها را در مغز فاضله پیدا کرده است؟ این مسافتی را که لبان عمر ترسیم کرد، «اندازه نبردجویی او روشن می‌سازد». پس آیا او نیز حق دارد آنچه را فاضله می‌خواهد، رد کند؟ خوبی و بدی - بر پایه پرسش او - در کجایند حال آنکه مرگ، این دو مرز را به يك پایان می‌رساند؟ پاسخ را بامداد فردا هنگام رساندن جنازه کوست به آرامگاه، بر لبان خود نقش بسته دید.

احساس کرد که آیینی ویژه خود را می‌گذراند. اوست که مرده است و اکنون می‌خواهند به خاکش بسپارند. اوست که پیش از حال، بارها زندگی را بدرود گفته است. چه نادرست سخنی است اینکه «انسان تنها يك بار می‌میرد». شبانگاه که برای دلداری دادن به بانو کوست به خانه او رفت، در یکی از اتاق‌های در گشوده به سالن پذیرایی، جوانی را دید که بر صندوقی روستایی تکیه زده بود و او بی‌درنگ وی را باز شناخت و گفت: «بیا پسر کم، فاضله در انتظار ماست». بدین‌سان، واپسین «عمل» همکاریش دکتر کوست به درستی انجام یافت و به پیروزی رسید و اکنون در گور، لبخندی نابه‌کارانه بر لب دارد. باز بدین‌سان روشن شد که انسان می‌تواند بسیار استادانه‌تر از دکتر کوست، زخمی را عمل کند ولی هرگز نمی‌تواند چنان لبخند نابه‌کارانه‌ای بسازد.

من برای نشان دادن ساختار و گرایش کلی داستان، کوشیدم سخنان خود مالك حداد را به وام بگیرم تا - با کوتاهی در حاضر ساختن ویژگی‌های برجسته کار او در پیش چشم و اندیشه خواننده - ارزیابی نادرستی انجام نداده باشم. مالك حداد از آغاز کار کوشید که «تبعیدگاه» را زمینه بذرافشانی نمودگارهای خود سازد و بدین جهت نیز نسلی برگزید که بتواند گهواره خوبی برای پروراندن شوق‌ها و آرمان‌هایش باشد. اگر چنین باشد، «نسل تبعیدگاه» واژه شایان و تعبیر درستی از اندیشه پایداری در داستان «شاگرد و درس» خواهد بود. يك صد و سی سال بود که - به دلایل بسیار - فرانسویان توانسته بودند بر کرانه‌های الجزایر لنگر بیندازند. نسل‌های الجزایر یکی پس از دیگری بر اشغال‌گر غاصب شوریدند. ولی پس از جنگ جهانی دوم، وضع

دگرگون گشت و چهره جهان و فرانسه و الجزایر دیگر شد. پاره‌ای از دگرگونی‌ها با هر چشمی دیدنی بود و پاره دیگر نیاز به افزار بیشتر و ژرف نگری بهتر داشت. آن نسلی از الجزایر که با جنگ جهانی هم‌وزگار بود، برای متبلور ساختن پایانی فاجعه سنگین کابوس افکنده بر کشور نامزد گشت. دوش به دوش فرانسه به جنگ در ایستاد و بارگران آن را به گردن گرفت ولی چون پیروزی فرا رسید، فرانسه روی از آن برتافت. سپس روز هشتم مه ۱۹۴۵* فرا رسید و تراکم زشت و زننده همه بدبختی‌های بار آمده از استعمار گردید. این روز، در دل الجزایریان زخمی ژرف به جا گذاشت که جز با فروزان گشتن آتش انقلاب سراسری در مدتی کمتر از ۱۰ سال پس از این رویداد، رو به بهبود نهاد.

این همان ماه شوم نفرین شده در میان همه ماه‌های سال، بر پایه گفته قهرمان داستان «شاگرد و درس» است... او یکی از فرزندان این نسل است که درندگی فاجعه را پیش از آغاز انقلاب به‌خوبی بیان کرده است. هنگامی که این نسل بزرگ شد، سرزمین سخاوت‌مند، نسل تازه‌ای در کوه‌ها و بیابان‌ها و روستاها و شهرها و تبعیدگاه‌ها به‌بار آورده بود. نسلی که به گفته مالک حداد، پس از رویداد ۸ مه ۱۹۴۵ دیگر باره از مادر زاده شد و از این‌رو، شکاف میان آن با نسل فاجعه، گود و ژرف گردید. مالک حداد در اینجا بالاترین کامیابی را به چنگ آورده چه این شکاف را گاه مانند يك دره نگارگری کرده است و گاه به اندازه يك دوزخ. میان دونسل، فصلی سخت و جاودانی پدیدار ساخته است که تنها به درگیری میان ایشان بسنده نمی‌کند. میان نسل صلاح‌قدیر و نسل فاضله و عمر درگیری نیست زیرا اینان با هم نقطه برخوردی ندارند و از اینجا است که داستان، چهره يك تك گویی درونی دراز دامن را به خود گرفته است. حتی فاضله و عمر جز پرهیب‌هایی نیستند که در مغز دکتر صلاح‌قدیر می‌چرخند. گفت و گوی پدر و دخترش نیز به جز قوس‌های صعودی و نزولی این يك تك گویی نیستند و به هر حال، هر گر سخن گفتن من با دیگری به شمار نمی‌آیند.

از این‌رو، داستان «شاگرد و درس» در يك خانه^۱ به نام گزارشگری شخصیت

(۱) مقصود خانه شطرنج است. - م.

واحد، برای خود جا باز می‌کند و در همان خانه ماندگار می‌گردد. این، بیش از هر چیز، به ساختمان اولیس* می‌ماند زیرا جایگاه زمانی آن که محدود به ۲۴ ساعت یا کمتر است، به گونه‌ای بی‌کرانه گسترش می‌یابد و یک عمر کامل و یک زندگی تمام را فرا می‌گیرد - عمر یک انسان و زندگی یک نسل را. ساختار زمان همراه ساختار شخصیت، کشش پیدا می‌کند و از اینجا دیگر یک ساعت در مرز ۶۰ دقیقه درنگ نمی‌ورزد بلکه در برابر دیدگان صلاح‌قدیر تا یک شب کامل به‌درازا می‌کشد و درون آن امتداد یافته سر به‌بیابان جاودانگی می‌گذارد. هنرمند، بدین‌سان، در برابر کردن بی‌مانند ساختمان شخصیت با محدودسازی آن در چهارچوب زمان و مکان، استادانه کامیاب می‌گردد و چون شخصیت، بیشتر به مادهٔ رؤیا نزدیک است، زمانی نیز که وی آن را در می‌نوردد، لافی است و مکان بیش از هر چیزی، پردهٔ سینما را می‌ماند. این سرشت صلاح‌قدیر است - الجزایری گم شده‌ای دور از میهن خویش که رویدادها او را از تاریخ بیرون افکنده‌اند و رژیم او را به پیاده‌رو زندگی پرت کرده است. کسی که در درون زندگی خود روزگار نمی‌گذراند. بدین‌گونه، داستان به‌برش‌های طولی چندگانه (و نه یک برش طولی) بخش می‌گردد که برش‌هایی عرضی و چندگانه (و نه یک برش عرضی) راه را بر آنها می‌گیرند. این یک ساختمان مرکب، در بالاترین اندازهٔ پیچیدگی است ولی آن حالت نیز که داستانرا به نگارگری هنرمندانه‌اش پرداخته است، برش انسانی هرچه پیچیده‌تری است. براین پایه، صلاح‌قدیر که نمونه‌ای تپیک برای نسل فاجعه است، چون به خوبی نگاهش می‌کنیم، می‌بینیم خود او در همان هنگام شخصیت یگانهٔ بی‌مانندی است. او که به‌سختی دامان زندگی را می‌گیرد و (با سرتافتن از افگانه‌کردن دختر) همچون پیامبران در نگهداری آن پافشاری می‌ورزد، در همان حال عاشق پاک باختهٔ مرگ (بی‌دلبستگی به زیبایی‌های آلوده‌کنندهٔ زندگی دنیا) از کار درمی‌آید و چنان دست‌اندرکمر بیهوده‌گرایی، به‌پایکوبی می‌پردازد که خود را با جنازهٔ دوستش کوست به خاک می‌سپارد.

هنرمند از قهرماش برش طولی ممتازی جدای سازد و این هنگامی است که پدر همهٔ توش و توان خود را برای او هزینه می‌کند تا وی بتواند در پاریس درس بخواند و سعديه را به همسری برگزیند. سعديه می‌میرد. و هنرمند، به زودی، برشی عرضی از او برمی‌گیرد که ارزش کمتری ندارد:

او برای ما داستان شیفته شدن وی را بر ژرمین باز می‌گوید و ما می‌دانیم این دختر نامزد مردی فرانسوی است که دکتر به گونه‌ای تصادفی و در زندگی روزانه، در روستایی الجزایری که به عنوان پزشک سرگرم کار است، با او برخورد می‌کند و آن مرد بر سراسر آن استان فرمان می‌راند. هنرمند کار خود را از سر می‌گیرد و قشری از يك برش طولی دیگر بر ما ارزانی می‌دارد: ما دکتر صلاح قدیر را می‌بینیم که به سان يك پزشک در یکی از لشکرهای فرانسه در جنگ جهانی دوم کار می‌کند؛ ویرانی را می‌بیند که ساختمان کوییده شده کلیسا را توده می‌سازد و در کنار آگهی باده‌فروشی می‌گذارد؛ گورستان را می‌نگرد که آگاهی از پیش آمدن آشتی نمی‌دهد و در پایان گردش به کشاورزی پیر برمی‌خورد که آتش آلمان‌ها از کشتزارش زبانه می‌کشد و او بازهم، افشاندن بذر گیاه تازه را دنبال می‌کند. بدین‌سان، در نمایشگاه‌های پیوسته کنارهم چیده، برش‌های طولی و عرضی به هم برمی‌خورند و دادوستد می‌کنند و رشته‌های زمان و مکان از درون یکدیگر می‌گذرند و درهم بافته می‌شوند. شخصیت، بیرون از مرزهای تاریخ زندگی می‌کند، ما همراه او بوی خوش قهرمانی را می‌چشیم و چشمان‌مان از وزش تند فاجعه پرپر می‌زند. نه بیرون جهیدن اندیشه‌ها و یادواره‌ها بدل به همخوانی ذهنی می‌گردد و نه گردش در گذشته به بازتافت می‌انجامد؛ آنچه هست، این است که جزئیات انبوه می‌شوند و بدل به کلیات می‌گردند و نسبی‌ها به مطلق‌ها.

این، يك شیوه گزارشگری داستانی است که زندگی پیوند بودن خود را از کار داستان‌سرایان جوان اروپا فرا می‌گیرد ولی پری و انبوهی آن از مسایلی است که بر اندیشه داستان‌سرای اروپایی نمی‌گذرد — مسایلی مانند گرفتاری‌های انسان الجزایری در مرحله پویش خونبارش به سوی تمدن و فرهنگ نوین. مالک حداد، این شیوه پرتوش و توان را در گزینش ساختار داستانی خویش به کار می‌گیرد که باواپسین ساعت‌های زندگی دکتر کوست آغاز می‌گردد و به آرامگاه او (یعنی در دایره بیهودگی این هستی از دیدگاه خرد) پایان می‌پذیرد. ولی... این داستان، پیش از هرچیز، با فاصله آغاز می‌شود و پس از پایان یافتن همه کارها در ترد عمر به پایان می‌رسد. میان فاصله و عمر از يك سو و دکتر کوست و لبخند شگفت او از دیگر سو، مالک حداد تندیس بلندبالایی

از دکتر صلاح قدیر می‌سازد. این تندیس از گلی سرشته می‌شود بسیار نرم و هرچه بیشتر سخت. این تندیس که مالک حداد آن را با توانایی و برخورداری بی‌مرز و پایانی می‌تراشد، همان پیکره نسل فاجعه‌زده‌ای است که خود را کنار می‌کشد ولی به‌دیگران روا نمی‌دارد که پیش از زاده شدن، خود را کنار بکشند. کودک باید به‌این جهان بیاید و آنگاه خودش بپذیرد یا برگرداند. اما اینکه ما به نمایندگی از سوی او چیزی را برگزینیم، کاری است نادرست و بیهوده که دکتر صلاح قدیر (این قهرمان سر تا پا بیهوده کار) آن را هرگز نمی‌پذیرد. بدین‌سان، می‌بینیم آن مثل توده‌ای که می‌گوید «آتش، خاکستر به جا می‌گذارد»، وارونه می‌گردد و در اینجا این خاکستر است که به نوبت خود می‌تواند آتش برافروزد. از عنصرهای گل نرمی که هنرمند با آن تندیس بالا بلندش را می‌سازد، فاضله و عمر هستند. داستان‌را تا دورترین مرزهای راستی و درستی پیش می‌رود و این هنگامی است که «پیکارگران» خود را با این چهره‌های مات و لاغر دست‌چین می‌کند. او ایشان را در کوه‌های اوراس در حال نبرد مسلحانه با شهریاران «ماه شوم نفرین شده در میان همه ماه‌های سال» نمی‌جوید بلکه بهتر می‌داند ایشان را در پاریس بجوید و در چه زمانی؟ در هنگامی که فرصت گریختن به بیرون مرزها، به سرزمینی بی‌طرف همچون سویس (برای مثال) پیش می‌آید، و در حال کوشش برای پنهان گشتن و خود را از هر آشنایی دور ساختن. پس، فاضله و عمر در حالت يك درنگ رزمی هستند نه اینکه رزمنده باشند و حتی اینان، بیرون از خیال صلاح قدیر، از بنیاد فاقد هستی عینی جداگانه‌اند. اینان پرهیب‌هایی ذهنی‌اند که گور اندیشه‌های صلاح قدیر را می‌کاوند و عنصرهایی در میان عنصرهای فراوان دیگر هستند با ویژگی نرمش بسیار، که هنرمند با آن تندیس‌های خود را می‌سازد و به آن بلندا برمی‌افرازد.

در چهارچوب گویش سوگوارانه‌ای که مالک حداد، آهنگ‌های بنیادی داستان خود را از آن گرد می‌آورد، واقعیت با افسانه درمی‌آمیزد: برزگر پیر پافشاری می‌ورزد که در زمین سوزان بکارد، ژرمین می‌کوشد به تزد صلاح باز آید گرچه شوهرش فرمانروای آن پهنه است، فاضله به نوبت خود اصرار می‌کند که از کودک رها شود هرچند انقلاب بیشترین نیاز را به مردان دارد و

عمر در تلاش است که خود را نهان سازد و از چنگال کارگزاران بگریزد اگرچه این کارگزاران در سرزمین او جنگ ویرانگرانه‌ای را در برابر هم میهنان وی دنبال می‌کنند. و مالک حداد... کجای کار است؟ او بسی همانند صلاح‌قدیر و بخش بزرگی از فاضله و عمر است. صلاح در نزدیکی‌های پایان آشکارا گفت که از برای ژرمین آفریده شده است در حالی که نیاز به فریاد کشیدن نبود تا بدانیم قهرمان تبعیدگاه و نسل فاجعه برای سرزمین تبعید (برای فرانسه) آفریده شده است. فاضله خود را در رنج افکند، سخنان در دهان وی فرسودند و او سرانجام گفت: «این شگفت نیست که آدمی میهن خویش را دوست بدارد». ولی فاضله نیز دخت آن تندیس است، او عنصری از عنصرهای سستی است. قهرمان پنهانی که هر دم یادش به میان می‌آید ولی هرگز و در يك چشم برهم زدن نیز دیده نمی‌شود، الجزایر است. پنهان بودنش نمودگار آن است و فاجعه نسل تبعیدگاه در قهرمانی‌اش نهفته است. چنین است، اگرچه خون‌هایش در سرخ‌رگ‌های مالک حداد (در زیر فشار خون‌های تازه) نرم گردند و به سستی گرایند.

* * *

دیدیم که در داستان‌سرایی محمد دیب، خون‌های پیشین بر خون‌های تازه چیره گشتند و در داستان‌سرایی مالک حداد اینها بر آنها؛ ولی این خون‌ها در داستان «ستاره» از کاتب یاسین، به گونه‌ای متوازی و تلخ و دردناک به پیش می‌روند و ساختار «الجزایری» داستان‌سرایی را پدید می‌آورند - گرچه از هم‌دریدگی‌های کشمکش نهفته میان تمدن بنیادی و تمدن تازه وارد، این ساختمان را می‌آلاید و سامان آن را درهم می‌آشوبد. اما همین از هم‌دریدگی جانگداز، گواهی راستگو بر درستی کوشش و صمیمیت آزمون است. «خانه بزرگ» مرده‌بخش زایمان داستان‌سرایی الجزایر است و «ستاره» از میان همه کوشش و آزمون‌ها و به رغم همه از هم‌دریدگی‌های آن - آشکارا آگهی می‌کند که داستان‌سرایی «الجزایری» پا به آوردگاه نهاده است و زخم‌های آن جز همان زخم‌های الجزایر و پیامد شکنجه دیدن‌های این یکی، چیزی نیست.

در اینجا دوست می‌دارم آنچه را يك ارزیاب الجزایری می‌گوید، گواه بیاورم. وی دکتر ابوالقاسم سعدالله است که به سال ۱۹۵۷، یعنی اندکی پس از

بیرون آمدن «ستاره» از چاپ در ۱۹۵۶، کتابی زیرنام بررسی‌هایی درباره ادبیات نوین الجزایر بیرون داده در آن می‌گوید: «فرهنگ الجزایری دارای بختی لغزان و گریزپاست و چهره‌ای جدایی‌گرایانه دارد که چیزی نمانده است برای خود این جامعه گرندی به بار آورد. راستش آنکه در این سرزمین دو فرهنگ در کار است که هر يك با آن دیگری دشمنی می‌ورزد و پیکار می‌کند: فرهنگ فرانسوی و فرهنگ عربی‌ناب. فرهنگ عربی دارای رنگی افراط‌گرایانه است که واکنش آن فرهنگ دیگر است. خشکی و دنباله‌روی بر آن فرمان می‌راند و هرچه می‌دود، باز تا نیمه راه بیشتر نمی‌رسد. پهنه کارکرد آن از یاد گرفتن و دادن تعلیمات دینی و شاخه‌های زبان عربی در نمی‌گذرد. گروهی این، گروهی آن پسندند. ولی می‌توان گروه سومی نیز پیدا کرد که هر دو فرهنگ را در خود گرد آورده‌اند ولی شمار اینان بسیار اندک است و از این گذشته، اینان نتوانسته‌اند گرایش فرهنگی خود را به جامعه الجزایر بپذیرانند». کاتب یاسین از این گروه است. ولی او، به شیوه‌ای فرهنگستانی (آکادمیک) محض، این دو فرهنگ را فرا نگرفته زیرا درس کلاسیک منظم خود را به پایان نرسانده است و به دنبال سرکوب ویرانگرانه خون‌افشان تظاهرات خیابانی مردم در هشتم مه ۱۹۶۵، که هنوز نوجوانی ۱۶ ساله بیش نبوده، آواره گشته است. کاتب یاسین به این گرایشی وابستگی دارد که خواهان همکاری گرم و دوشادوش الجزایر با فرانسه است بی‌آنکه در درون او، هیچ‌یک از این دو فرهنگ، در آن دیگری واکنشی برانگیزد یا خود از بنیاد واکنش آن باشد.

کودکی او از پستان زندگی چادرنشینی در میان قبیله‌اش در کوهسارها و بیابان‌ها شیر نوشید و آموزشگاه با دوبرال آن (زبان عربی و دین اسلام) دوره جداگر کودکی و نوجوانی وی بود. چون به نوجوانی رسید، مدرسه فرانسوی او را در ربود تا آنکه زندگی با همه گستردگی‌اش که هم از بیابانگردی و عربی‌گری (با اسلام آن) و هم از فرانسه (با تمدنش) پهناورتر است، او را به آوردگاه خود کشاند. این عنصرهای سه‌گانه، در وجدان کاتب یاسین و خردش به‌سان عنصرهای پدید آورنده خون، به هم درآمیختند و این کار از خلال درگیری‌های هراسناک میان اطراف سه‌گانه که هر کدام او را با تندی و سختی به سوی خود کشیدند، انجام گرفت: الجزایر با عربیت و اسلامش

و فرانسه با دانش و تمدنش. این کشمکش، تنها يك ورزش فكري خستگی‌آور نبود؛ واقعیتی تلخ بود که کشورش آن را می‌زیست - واقعیتی استعمارگر و برتر در دانش و تمدن، فرمانروا بر واقعیتی میهنی و شکنجه‌خوار و آرد شونده در زیر آسیا سنگ واپس‌ماندگی. کاتب یاسین این واقعیت را با همه ذره‌های خونس زبست. این، سخنی گراف نیست بلکه هر واژه آن را من، آگاهانه به کار بردم. رنجشِ خونبار او از واپس‌ماندگی میهن و پیشرفتگی سروران بیگانه‌اش، پدر قانونی - و نه اشرافی‌گری ذهنی - برای آن از هم‌دریدگی سوزان در درون سینه وی بود: آن‌چنان از هم‌دریدگی که داستان بی‌مانند او «ستاره» یعنی بزرگترین فرآورده ادب الجزایری (به اتفاق آرای همه ارزیابان باختری و عربی) را آفرید.

اهمیت «ستاره» بر پایه برآورد من این است که فراگرد شکنجه درنور دیده از سوی نویسنده داستان و میهن او (هر دو) را به اندازه طبیعی آن به تجسم می‌آورد. این داستان، از نگاه شکل و محتوا، از همه مرحله‌های فرگشت و شکل‌های گوناگون تناقض‌ها و گرایش‌های ناشی از درگیری و پیامدهایش که فراگرد خونبار بدان انجامید، يك پیکره نمایان می‌آفریند. شاید نخستین میوه این بار سنگینی که داستان زیر بار آن رفته است، این باشد که درجه والایی از یکپارچگی دینامیک را تحقق بخشیده است به گونه‌ای که به دشواری می‌توان آن را به دو عنصر شکل و محتوا بخش کرد. این داستان، همچنین، درجه والایی از روح آفرینش را پدید آورده است که به سختی می‌توان از آن دو عنصر خیال و واقعیت بیرون کشید. شکل و محتوا از يك سو و خیال و واقعیت از دیگر سو، در این داستان پیوندی دینامیک و ژرف دارند به گونه‌ای که آن را تا پایگاه خلاق زنده هر ابتکار سترگ بالا می‌برند. شکل، شایسته آن است که پیش درآمدی برای مضمون باشد و عکس آن هم درست است و افسانه شایستگی آن را دارد که مدخلی برای رسیدن به واقعیت باشد و در اینجا نیز عکس قضیه درست است.

شکل در «ستاره» بی‌اندازه شبیه به هنر کاربردی^۱ در نوترین مرحله‌های آن

1) Applied Art

است زیرا مانند يك تابلو تجریدی نمودار می گردد که پیدا کردن آغاز و انجام آن دشوار یا ناشدنی است. داستان «ستاره» افزون بر اینها، از هر گونه ساختار کلاسیک، به هر شکلی و در هر درجدهای از تکامل که باشد، برکنار است. داستان محمد دیب نیز چنین بود. «ستاره» از پایان آغاز می شود و در آغاز به پایان می رسد یا با سخن دقیق تر، این داستان، هم از آغاز تهی است و هم از فرجام؛ چه شخصیت ها و رویدادهای آن هیچ کدام بر منطق فرگشت طولی مستقیم اعتماد نمی ورزند و این از آن روست که جهان بینی و دید آن نسبت به زمان، از منطق پیشروی به جلو، به گونه ای خود به خودی و تردید به «جبر» سرچشمه نمی گیرد. آنچه هست، این است که گذشته و اکنون و آینده به شیوه ای زنده و مشخص و نمایان و بی هندسه ورزی و برنامه ریزی، در کنار هم گرد می آیند. این داستان تا اندازه ای مانند داستان «خشم و هیاهو» از فاکنر* یا «چهار داستان اسکندریه» از لارنس دارل است از این نگاه که هر شخصیتی، زمان و جهان بینی ویژه خود را دارد. این جهان بینی ویژه، فاکنر و دارل هر دو را وادار ساخته است که این نوسازی را در ساختار داستانرایی نوین انجام دهند و به هر شخصیتی، جایگاهی از زمان ببخشند که از آنجا و از دیدگاه ویژه خودش، رویداد مشترك را بازگو می کند. فتحی غانم، صوفی عبدالله و نجیب محفوظ (در داستان های «مردی که سایه اش را گم کرده است»، «نفرین تن» و «میرامار») از این نوسازی دنباله روی کرده اند.

«ستاره» را با همه این کارها شباهت است به ویژه از نگاه منتسب کردن زمان به تکوین درونی شخصیت به گونه ای که هر يك از شخصیت ها درباره هر کدام از رویدادها دیدگاهی مختلف با آن دیگری، برای خود برمی گیرند. ولی «ستاره» چیزی کاملاً تازه، بر همه اینها می افزاید و آن منتسب ساختن زمان است — در همان هنگام — به آزمونی که این داستان برای نگارگری اش رنج فراوانی بر خود هموار کرده است. می گویم «آزمون» و نه «رویداد»، زیرا داستان به همان سان که از «آغاز» و «پایان» تهی است، «رویداد» هم با خود به همراه ندارد بلکه «آزمونی» را نگارگری می کند که آغاز آن به گذشته بسیار دور باز می گردد چنان که گویی آغازی ندارد یا این آغاز به هیچ روی شناخته نیست و پایان آن به آینده هرچه دورتر کش می یابد به گونه ای که گویی پایانی ندارد یا این پایان را از هیچ راهی نمی توان شناخت.

پس، زمان در «ستاره» انتسابی دوگانه، به شخصیت از يك سو و آزمون از ديگر سو، دارد. آزمون، در شخص «زن وحشی» برانگیخته می‌شود. وی از پشت پدری الجزایری بدین جهان آمده که نژادش به پدر پدران و نیای نیاکان یعنی «قبلوت» کهن می‌رسد. این زن در همان هنگام، از شکم مادری فرانسوی زاده که چهار مرد شیفته او گشتند؛ دو تن از ایشان بر سر او با یکدیگر به چالش پرداختند که این کار به کشته شدن یکی از ایشان در شب سالگرد زادن «ستاره» — همان زن وحشی سپسین — انجامید؛ یکی از ایشان زنده ماند؛ این یکی پدر ناشناخته این دختر جوان گشت که ندانسته با برادر خود پیوند زناشویی بست؛ و پیران هر کدام کوشیدند که پدر بودن خود را به زور بر گردن او بار کنند.

شاید آسان‌ترین کارها، این باشد که پژوهشگر همه تعبیرهای گفته شده درباره «ستاره» را راست بشمارد و بگوید: وی نمودگار الجزایر نوین است و مرد سیاهی که پدر راستین دختر را کشت و در سراسر راه پویش به سوی پدران تازه‌اش از او پاسداری کرد، افریقای سیاه است. آسان‌ترین کار این است که انسان این تفسیرهای فریبنده را بپذیرد زیرا اینها وی را آسوده می‌سازند. ولی من می‌گویم: این حق کاتب یاسین است که از ما رنج بیشتری را برای پیدا کردن دیدگاهش خواستار گردد زیرا ما هرچه بکوشیم، به اوج رنج کشیدن‌های او در بالاترین پلکان آشفته‌گی و دردناک‌ترین گونه‌های از هم دریدگی، نخواهیم رسید. اگر «ستاره» الجزایر می‌بود و بس، این خود يك نمودگار زودیاب می‌شد و مانند شخصیت «زهره» قهرمان داستان «میرامار» نجیب محفوظ از کار درمی‌آمد. ولی «ستاره» به گمان من، «آزمون» بسیار ژرفی در زندگی دیگر شخصیت‌هاست که بدون آن معنای زمان داستان — و در پیامد، شکل آن — معین نمی‌گردد. ستاره، آزمونی است که زمانش در روزگار نیای کهن شکوفان شد: نیایی که رشته کوه «ندحور» راماندگاه فرزندان قبیله ساخت و نوادگان بدو خیانت ورزیدند و این هنگامی بود که فرانسویان توانستند سرها را از تن جدا سازند و همه چیز (به جز پیران و بیوه‌زنان و کودکان) را به ارث ببرند. اما جوانان، از ترس سر بریده شدن، بهانه‌های گوناگون پیش کشیدند و هریک از گوشه‌ای فرارفتند. این، آزمونی است که زمان آن چسبیده به چهار جوان — اخضر، مراد،

رشید و مصطفی - ست که پس از نسل‌ها و نسل‌ها خیانت نوادگان به نیاکان در عشق ستاره به یکدیگر پیوستند و در این کار، هر کدام شیوه خود را در پیش گرفتند و سرانجام، به دنبال گذراندن روزگارهای کوتاه یا بلند در بازداشت گاه، و پس از پیش آمدن رخدادهایی که به کشتار همگانی ۸ مه ۱۹۴۵ کشید، از نو پراکنده شدند و در سه جهت جداگانه به راه افتادند زیرا چهارمی بازمانده مدت زندان خود را می‌گذراند - یکی به قسطنطنیه، دیگری به عنابه* و آن سوم به سومین راه. ولی مسافت میان پراکندگی نخست (که تازش ناگهانی فرانسویان بر نوادگان قتلوت در کوهستان‌های ندحور آن را پدید آورد) و پراکندگی تازه‌ای که ستاره آن را در خلال سال‌های عشق و زندان و وصال و گناه و شکنجه پدید آورد (مسافت میان این دو)، همان گوهر ناب «آزمون» است: جوانان از نو پراکنده شدند تا در کوهسارها و بیابان‌ها و شهرها چیزی بسازند که یاسین هیچ کلمه‌ای درباره آن نگفته است ولی فریاد آن در سینه‌های ایشان به آسمان بلند است. پراکنده شدند پس از آنکه قتلوت در سلول زندان بر ایشان پدیدار شد و با چشمان درخشان خویش رسالت ویژه‌شان را به همگی گوشزد کرد. این، يك پیام برای جوانان قبیله و برای همه الجزایریان بود - که برخیزند و کوهستان ندحور را از غاصبان آن بازستانند؛ الجزایر را از چنگال فرانسه بیرون بیاورند.

«سی مختار»، دختر قانونی خود را از چنگ مادر خوانده‌اش بیرون کشید و مرد سیاه، به عنوان پدر بودن، او را در ربود و با خود به ترد مردان قبیله برد. گویا این يك «پیش‌گویی» بود که برای انجام یافتنش باید عاشقان چهارگانه پراکنده می‌شدند. «اگر مراد با ایشان می‌بود، می‌توانستند در هر چهار جهت بنیادی به راه افتند و راستای معینی را در پیش گیرند». ولی اکنون که مراد در زندان است، اخضر مالی را که مرد ریش‌دار به او داده با رشید که به قسطنطنیه می‌رود بخش خواهد کرد و با مصطفی که هوای راهی دیگر در سر دارد؛ خودش به عنابه خواهد رفت. اینان فرستادگان ستاره - زن وحشی - هستند که به رستگاری نوید داده فرا می‌خوانند. بدین‌سان دل قتلوت کهن آرام خواهد گرفت و دیگر درد از چشماش زبانه نخواهد کشید. او در آرامگاه خجسته خود خواهد غنود زیرا نوه‌زاده‌های نوادگان، تاوان گناه کاری پدران در حق نیای نیاکان را پرداخت کرده‌اند.

بنابراین، جوانان چهارگانه فرزندان الجزایر نو یا با تصویری باریک بینانه‌تر، مژده‌رسانان زادن الجزایر نوین هستند. اما ستاره... او بهره‌ای از الجزایر نو دارد، بهره‌ای از الجزایر کهنه و بهره‌ای از فرانسه. این بهره‌ها، در گذشته و اکنون و آینده او کنش و واکنش خود را به جا گذاشته و این انقلاب خروشان را پدید آورده‌اند که پرده از چهره خود کنارزده ولی هرگز ریشه خود و رویش‌گاه خود را از یاد نبرده است. او با برادر خود پیوند زناشویی بست و با دیگری همخواب شد ولی پاکی و پاکدامنی او بالاتر از این است که شبهه یا گناهی بتواند آن را بیالاید. ستاره، دختر همه و معشوقه همه است. بر پایه گفته خود کاتب یاسین در یک گفت و گوی ادبی «ستاره، جان الجزایر است که از آغاز پاره پاره بوده و بسیاری آشفته‌گی‌ها و از هم‌دریدگی‌ها همواره آن را بیم داده است و اکنون بیم می‌دهد».

این روان، همان انقلاب است و انقلاب همان آزمونی است که زمان ویژه خود را به گونه‌ای بسیار پیچیده، از گذشته و اکنون و آینده فرو مکیده است. بر این پایه، این داستان، چنان که ناشر فرانسوی‌اش در آغاز چاپ نخست آن گفته است «همین فصل‌های دوازده‌گانه کتاب است. هر فصلی دیدگاهی کامل دارد و بر هر دیدگاهی از خط هذلولی آن، هنرمند دوازده شماره کاشته است. دیدگاه در شماره یکم آغاز می‌شود و در شماره دوازدهم شکسته و گسسته می‌گردد. تا آوردگاه را برای حرکتی نوین که همان دوره را در می‌نوردد، باز بگذارد». شاید نیز این داستان، منظومه‌ای خورشیدی باشد که «هنرمند، خورشید - ستاره - را در میان گذاشته و اخترانی با اندازه‌های خرد و بزرگ، بر گرد آن در چیده است. این اختران نیز هر یک ماهواره‌هایی دارند. با اینکه خورشید جایگاه میانی را فرا گرفته و همواره با تاب و توان یکنواختی پرتوافشانی می‌کند، ما از بودن آن جز از راه پرتوی که بر اختران پیرامون خود می‌تاباند، آگاه نمی‌شویم. ولی این خورشید، نیروی دورسازی و نزدیک‌سازی اختران را - بر پایه چرخش‌گاه عادی ایشان - سامان می‌دهد. باز تا هنگامی که اختران با این چرخش که ایشان را بر پایه آیینی همیشگی به مرکز پرتو باز می‌گرداند، پیوسته هستند، پیامد، همواره بازگشت به سوی

خورشید («ستاره») و آمیزش کامل میان گذشته، اکنون و آینده خواهد بود». این است وصفی که يك سخن‌سنج فرانسوی (در مجله اسپری در شماره‌های ژوئیه و اوت ۱۹۵۸) زیر عنوان «داستان نوین» از آن کرده است.

از این دو فراز که بازگو شد، دانسته می‌شود که سخن‌سنجان فرانسوی، با استادی بی‌مانندی، دست خود را روی شکل «ستاره» گذاشته‌اند و از این دروازه پهن‌اور به‌جایی زُرف‌تر و گسترده‌تر راه نیافته‌اند. اینان حتی در اشتباهی سترگ فرو رفته تنها به همین جنبه بسنده کرده‌اند و یکباره از جا برخاسته چنین پیامدی گرفته‌اند که «ستاره» به «داستان‌رایی نوین» پدید آمده بیش از ده سال پیش در فرانسه، وابسته است. «ستاره» گرچه گاهی به گونه‌ای تصادفی در پاره‌ای از جزئیات شکل به داستان‌رایی نوین نزدیک می‌گردد، با آن پیوندی ندارد زیرا نگارنده‌اش برخاسته از آزمونی انسانی است بسیار مختلف با آزمون نویسنده «داستان نوین» اروپا. آزمون کاتب یاسین یا ستاره او در شب دیرباز ما همان انقلاب است. از این‌رو، درفش «نمودگار قهرمانی در پایداری الجزایری» به دست هیچ يك از قهرمانان آن سپرده نمی‌شود. کاتب یاسین، این نمودگار را در آن روانی باز می‌جوید که نزدیک به انگاره توفیق الحکیم در داستان «بازگشت روح» است ولی با پیچیدگی بیشتر. از اینجا، ساختار داستانی پیچیده «ستاره» تنها يك شکل هنری نیست بلکه مضمونی فکری نیز. هنرمند، از وهله نخست، روی این پیوند بنیادی میان شکل و مضمون پافشاری می‌ورزد و چون ما در گردش‌های خود به اندام‌های پاره پاره برمی‌خوریم، بی‌درنگ در می‌یابیم که این پاره پارگی، معنای خود را از چیزی مانند شکاف‌داری و شبکه‌واری پیش گفته در آثار مالک حداد یا برهم پیچیدگی زمان و انسان در داستان اولیس به دست نیاورده است. اندام‌های پاره پاره در «ستاره» باز تاباننده افسانه نیای کهن (قبلوت) است که از برخی راه‌ها شباهت به افسانه کهن مصری می‌برد که در آن، ایزیس* پاره‌های پراکنده پیکر اوزیریس را گرد می‌آورد و از نو در آن جان می‌دمد.

داستان، با گریختن اخضر از زندان آغاز می‌گردد. او پس از گریز، به نزد یاران خویش بازمی‌گردد که در کارگاهی با کارفرمایی مسیو ارنست کار می‌کنند. این ارنست را دختری زیبا به نام سوزی است که ریش‌سار، راننده

درشکه می‌خواهد با وی پیوند زناشویی ببندد. او زمین باروری هم دارد ولی خاندانش دانسته نیست و کس نمی‌داند پدرش که بوده یا کجا می‌زیسته است. اخضر از آن رو به زندان افتاده که خواسته است رو در روی ارنست بایستد و مراد از آن رو که در برابریش ایستاده و در شب دامادی‌اش او را از پای درآورده است. بر این داستان یا این رویداد، تاپایان تحولی عارض نمی‌شود. این رویداد، به‌سان کالبدی باقی می‌ماند که «آزمون» را — ستاره یا روان یا انقلاب یا هر نام دیگری که می‌خواهید روی آن بگذارید — از هر سو در میان می‌گیرد و بدین‌سان هر گوشه از گوشه‌های آزمون زمینه‌ثابتی می‌شود برای صورتی واحد که در آن خط‌ها و رنگ‌ها از این تا آن گاه دچار هیچ دگرگونی نمی‌گردند. این آزمون يك بار میله‌های زندان است: «وای مادر جان! این باروها چه بلندند»؛ مراد چنین می‌گوید — کورسیکیان جای رومیان را گرفته‌اند «و ما همچنان زندگی بردگان را دنبال می‌کنیم». باز، بر آن صورت واحد، گاه سایه زندان می‌افتد تا رشته‌های پیوند میان کارگران [جزایری] و کارفرمای فرانسوی برجسته گردند. «درست مانند دو پادگان ارتشی که هريك آن دیگری را از دیر باز به خوبی می‌شناسد».

این چشم‌انداز هم از میان می‌رود تا چشم‌انداز دیگری جای آن را بگیرد. «شما پولدارها در خانه‌های فرانسویان می‌خوابید و هر چه را می‌خواهید، از انبارهای ایشان برمی‌دارید. ولی ما به يك مشت جو بسنده می‌کنیم و دام‌های ما نیز همه چیز می‌خورند».

سپس همه این رنگ‌ها رفته رفته می‌پرند و جا را برای رنگ سرخ هشتم ماه مه ۱۹۴۵ باز می‌گذارند زیرا این تنها رنگی است که ستاره آن را شایسته زدودن ننگ همه رنگ‌های گذشته ساخته است. نخستین تظاهرات خیابانی پراکنده گشت ولی همان خود، شیوری بود که غریو آن در همه جا طنین افکند و در مدتی کمتر از ده سال، توده‌های گسترده میلیونی را بر پیراهون خود گرد آورد. اکنون اخضر و رشید و مصطفی — و مراد از درون زندان — در هر کنار و گوشه الجزایر پراکنده شده‌اند و آمدن روزی را مژده می‌دهند که در فرا رسیدنش هیچ گمانی نیست. این همان روزی است که چشمان قفلوت از شور دیدن آن درخشیدن گرفت و همان روزی است که سی مختار در راه میان مصر و جزیره عربی سفارش آن را به رشید کرد و به او گفت:

«باید دربارهٔ سرنوشت این سرزمینی که ما از آن به اینجا آمدیم، نیک بیندیشی. این، يك استان فرانسوی نیست و هیچ «يك» یا «سلطان» دست‌نشانده‌ای بر آن فرمان نمی‌راند. شاید تو دربارهٔ آن الجزایری می‌اندیشی که در درازای تاریخ و در گذشتهٔ فرو بسته‌اش همواره آماج تاخت و تاز کشورگشایان بوده است. این از آن روست که ما يك ملت نبوده‌ایم و هنوز هم نشده‌ایم. تو باید این را بدانی. ما جز شماری قبیله‌های سرکوب شده چیزی نیستیم». اینك این همان کانونی است که نویسنده در جایی دیگر از آن پرده برگرفته است «... ولی اشغال، گرندی بود که باید بر سر ما می‌آمد. مزهٔ دردناکی داشت و با خود نوید بالندگی درخت میهن را می‌داد که ضربه‌های تبر هربار محکم‌تر بر پی و ریشه‌اش فرود می‌آمد. بر فرانسویان - مانند ترکان و رومیان و عربان پیش از ایشان - بایسته بود که به‌سان گروگان‌ها در این سرزمینی که درد زایمانش گرفته بود و اینان برای بخش کردن برکت‌هایش با یکدیگر گلاویز شده بودند، جایگزین گردند». ولی بالا زدن‌ها و فروکش کردن‌ها «کار خود را با این سرزمین کرده بودند و گردباد پژمردگی سرتاسر آن را در نوردیده بود. این، پژمردگی ملتی در دم مرگ بود».

ولی به جای مرگ، «ستاره» ای در آسمان الجزایر درخشیدن گرفت. در بامداد پایان جنگ جهانی دوم، که الجزایریان پیشاپیش همه برای پیشگیری از فرو رفتن الجزایر و فرانسه - هر دو - در کام ویرانی، می‌جنگیدند، اخضر با کارد بر صندلی‌ها و درهای چوبی این چند واژه را می‌کند: «استقلال برای الجزایر». کشاورزان و کارگران و دانشجویان و جوانان همچون سیلی خروشان از جا کنده شدند تا فریاد شادمانی خود را از پیروزی به آسمان برسانند - پیروزی نه تنها برای فرانسه بلکه برای الجزایر نیز. ناگاه گلوله‌ای رها شد و پرچم را فرو افکند. این منظره، همانند منظرهٔ آن نمایش خیابانی آشتی جویانه‌ای بود که با اجازهٔ انگلیسی‌ها - به گفتهٔ نجیب محفوظ در «بین‌القصرین» - در نزدیکی‌های پایان انقلاب ۱۹۱۹ برگزار شد و سربازان اشغال‌گر آن را به رگبار بستند و «فهمی» بر زمین افتاد و شهید گشت. لیکن سربازان اشغال‌گر فرانسوی، بر مسجدها تاختند و جنگ

افزارها را از دست مردم بیرون آوردند و از این‌رو، مردم با صندلی و چوب و بطری‌های شیشه به رویا رویی با ایشان در ایستادند. پرچمدار فرو افتاد. افراد پلیس و کوچ‌نشینان معمولی فرانسوی (زمینداران) و مزدوران ایشان به خیابان بزرگ تازش آوردند و به روی ژنده‌پوشان آتش گشودند. پلیسان و کوچ‌نشینان به برزن‌های بومی ریختند؛ با دستان کینه‌توزانه‌شان آتش را باز کردند و درها به روی هر زنده‌جانی بسته شد.

رنگ سرخ بر چهره ستاره در دایره جاودانی آن که با دگرگونی چهره و خطوط آن هیچ از جای فرو نمی‌لغزد، چیره گشت. داستان شگفتی بود: در روز پیروزی بر نازیس، فرانسه با گام‌های آهنین، برادری و برابری و آزادی را لگدمال کرد و نازیگری زبان خود را از دهان فرانسه بیرون آورد و پیروزی را به ریشخند گرفت. «ما در اینجا نیاز به هیچ قانونی نداریم، اینان تنها به زبان زور گوش می‌دهند و بسی. اینان به هیتلر* تازه‌ای نیاز دارند». خط‌ها دیگر باره در ستاره به یکدیگر می‌پیوندند تا باز در چهار راستای بنیادی به راه افتند گرچه یکی از عاشقان چهارگانه هنوز در زندان به سر می‌برد. انگار این همان «پیش‌گویی» فردا بود - آنچه دیروز ایشان را پراکنده می‌ساخت، اکنون درست خود آن، ایشان را بدین سوی و آن سو گسیل می‌دارد. لیک دیروز روز گریز از کارد بود و امروز روز دیدار با آن است. امروز نوادگان انتقام نیای دیرین‌شان را می‌گیرند و این، از برکت ستاره دوست داشتی وحشی است. ستاره نمودگار قهرمانی در پایداری الجزایری است که روز هشتم ماه مه ۱۹۴۵ را چاره کرد و پیروزی نوینی به‌چنگ آورد. پیروزی تازه‌ای که پراکندگان را به گرد یکدیگر کشاند و زخم را به هم آورد تا الجزایر زندگی نوین خود را آغاز کند.

بدین سان، کاتب یاسین داستان خود را به سان يك تابلو آبستره بی هیچ آغاز روشن، آغاز می‌کند و آن را بدون فرجامی قطعی، به پایان می‌رساند. آزمون خود را بی رویداد فرگشت‌پذیر می‌آغازد چنان که گویی این داستان بی «داستان» است. او جزئیات آزمون را از ساده‌ترین رویه^۱ آن آغاز می‌کند و چندان به پیش می‌برد که در یکی از مرحله‌هایش بدل به يك بافت نوین

(۱) رویه: سطح.

می‌گردد و این به نوبت خود آرام آرام به ترکیب پیچیده‌تری می‌گراید. پس این داستان، از نگاه ساختار چندین اشکوب است بر زیر یکدیگر، از پایین‌ترین زینه‌های سادگی تا بالاترین درجات پیچیدگی. گاه در يك اشکوب، همه نام‌ها و رویدادها و جایگاه‌ها «یکی» هستند و بدین‌سان ما در هر فصلی از فصل‌های داستان، همان پیکره کلی‌اش را پیش رو داریم ولی اختلاف زمانی میان يك سطح و سطح دیگر، سرچشمه دیدگاه نوینی در هريك از فصل‌ها می‌گردد. سرانجام، همه دیدگاه‌ها، در واپسین خط داستان به پیشرفت بایسته خود می‌رسند و دیدگاه یکپارچه‌ای، فراگیر باریک‌ترین جزئیات و همه تفصیل‌ها و بزرگ‌ترین کلیات و گسترده‌ترین تعمیم‌ها را پدید می‌آورند.

چنین چیزی می‌تواند برای خواننده‌ای نابردبار، آشفتگی بی‌پایان به بار آورد زیرا در وهله نخست گمان می‌برد که خواندن يك فصل، وی را از خواندن دیگر فصل‌ها بی‌نیاز خواهد ساخت چه می‌بیند رویدادهایی که پشت سر یکدیگر می‌آیند و داستانی که گزارش می‌شود، «هیچ دنباله‌ای ندارد». گاه، گمان، انسان را به دورترین مرزهای گناه می‌برد و او چنین می‌پندارد که رخدادها در اندیشه نویسنده آشفته گشته‌اند و او نتوانسته است یکی را از دیگری جدا گرداند. کسی دیگر که با درنگی بیشتر، داستان را بخواند، چنین گمان می‌ورزد که این يك داستان است که چهار تن — هر يك با منطق ویژه خویش — آن را گزارش می‌دهند. ولی نه... کاتب یاسین هنگامی که آزمون خویش را در اندازه طبیعی‌اش نگارگری می‌کند، بیش از هر چیزی، پیکرتراش و آهنگ‌ساز را می‌ماند نه داستان‌سرا به معنی کلاسیک آن را. او از آغاز بر آن بوده است که «چیزی را گزارش ندهد» گرچه به گونه الهام و در گوش، چیزهای بسیاری را روشن ساخته است ولی به هر حال، تن به شیوه گزارشگری نسپرد بلکه راه پیکرتراشی و آهنگ‌سازی را در پیش گرفته است. او بی‌کلنگ و بی‌نت موسیقی، نخستین ضربت را می‌نوازد؛ ماده خام به گونه‌ای معین و در نخستین گهواره‌اش در پیش روی وی آماده می‌گردد و آنگاه ضربت‌های پیاپی فرود می‌آیند ولی نه برای «کامل کردن» ساختمان بلکه برای گسترده‌تر کردن و ژرف‌تر ساختن آن.

در داستان «ستاره»، يك رشته واحد در کار نیست که فصل نخست را به فصل پایانی پیوند بخشد بلکه گروهی از رشته‌ها که به گونه‌ای در بست از این

به آن فصل کشیده می‌شوند و گاه در سر راه خود رشته‌ای را بر گروه خویش می‌افزایند. مهم‌ترین چیزی که روی می‌دهد این است که چون حرکت این رشته‌ها به آزمون یا شخصیت می‌پیوندد (یعنی هرگاه که به زمان نسبی یا زمان مطلق داستان وابسته می‌شود) رشته‌ها از این وضع به وضع دیگر تبدیل می‌گردند. از اینجاست که گاهی کار در دید ما تار می‌گردد و گمان می‌بریم آنچه در پیش روی ماست، بازتافت یا گونه‌ای از «همخوانی ذهنی» یا «یادواره‌ها»ست. ولی حقیقت این است که هنرمند هرگز ما را به دنبال «بر نمی‌گرداند». او هنگامی که رویدادهای کهنه را به مغز ما فرا می‌خواند، بر «همیابی» و «همزیستی» این رخدادهای گذشته در دل زمان کنونی پافشاری می‌ورزد.

گاه نیز چشم‌انداز پیش روی‌مان تیره می‌گردد و می‌پنداریم با يك «رؤیا» سر و کار داریم که بیننده‌اش آینده را می‌نگرد. ولی حقیقت این است که نویسنده مطلقاً ما را به سوی آینده «نمی‌کشاند». وی چون رویدادهای پیش نیامده را به سوی خیال‌مان می‌ریاید، بر «همیابی» و «همزیستی» آینده در قلب زمان کنونی پا می‌فشارد.

این است ابعاد «ستاره» دخت قبلوت و زن فرانسوی و دلبر جوانان چهارگانه. او بعدی است که زمان را برای ما در کالبد مطلق آن می‌ریزد و در همان هنگام، دیگر شخصیت‌ها را چهره نسبی می‌بخشد. میان زمان مطلق - ستاره - و زمان نسبی (اخضر و رشید و مراد و مصطفی)، درگیری‌ها و کش‌ها و واکنش‌ها و در هم‌بافتگی‌هایی است که گاه در چهره هشتم مه ۱۹۴۵ نمودار می‌گردد؛ گاهی (در درازای چندین و چند سال) در پیکر يك میلیون شهید^۱ و گاهی در انقلابی‌گری جاودانی الجزایر. داستان این است که انقلاب، «جان» الجزایر است؛ آن دختر دوشیزه است؛ آن زن وحشی است؛ همان «ستاره» است. هم از اینجاست که می‌توان داستان «ستاره» را نخستین فرزند داستان‌رایی الجزایر با گسترده‌ترین و ژرف‌ترین معنی آن شمرد زیرا

(۱) الجزایر از یکم نوامبر ۱۹۵۴ که نبرد رهایی‌بخش میهنی خود را در برابر امپریالیسم فرانسه آغاز کرد تا ۱۸ مارس ۱۹۶۲ که با آن پیمان آتش‌بس بست (۷ سال و ۴ ماه و ۱۸ روز) در راه رهایی و رستگاری خود يك میلیون شهید داد و از این رو، این کشور را «ارض‌المليون شهید» (سرزمین يك میلیون شهید) می‌نامند. - م.

در لایه‌های گوناگون ساده و مرکب خود، مرحله‌های گوناگون بزرگ‌ترین شکنجه‌های این میهن را که در کنار بزرگ‌ترین نسل‌های سراسر تاریخ آن بر سرش آمده، نگارگری کرده است.

ابوالقاسم سعدالله در کتاب یاد شده‌اش می‌گوید: «بیداری اینان [جزایریان]، در بیشترین زمان‌ها به پیوستگی و شناخت ایشان از فرهنگ فرانسوی باز می‌گردد و از این‌رو، برای این مردم که به فرمان ضرورت‌ها، می‌خواهند از گذشته دور گردند و همگام سده بیستم شوند، محال است که آن را رها سازند و واپس گرایند. لیک در همان هنگام، برای ایشان محال است که پیوندهای خود را با روزگار کودکی و جوانی و با فرهنگ ویژه خویش ببرند». این همان وظیفه‌ای است که انجام آن در ادب الجزایری را کاتب یاسین به گردن گرفته زیرا نه خون‌های پیشین بر جان او چیره گشته‌اند و نه خون‌های تازه؛ بلکه این هر دو ریزابه، پس از کشمکشی هراسناک و کش و واکنشی ژرف و ادغامی همه‌جاگیر، در سرخ‌رگ‌های او به موازاتی تند و تلخ و دردناک رسیده‌اند. به همین دلیل، بعد انسانی در «ستاره» چندان فراوان است که تاکنون در هیچ کار ادبی الجزایری بدین اندازه نبوده است. بعد قومی ستونی است که این داستان برگرد آن چرخیده و از جایگاه خود نلغزیده است. اما بعد اجتماعی، برای روشن‌بود آن همین بس که بدانیم داستان‌سرا ماده خام بشری خود را از میان کشاورزان و کارگران و درس خواندگان انقلابی برگزیده است به سانی که «ستاره» بی‌گمان، داستان «نسل انقلاب» گشته است و این در برابر «نسل فاجعه» است که مالک حداد به گزارشگری روزگار آن پرداخته بود. بانو دکتر سعاد محمد خضر در ارزیابی این بعدهای سه‌گانه به چنان درجه‌ای از حماسه رسیده است که در کتاب «ادب هم‌روزگار الجزایر» گفته است: «کاتب یاسین، از انقلاب و از الجزایر، ترانه‌ای سخت خوش آهنگ ساخته؛ زشتی جنگ ویران‌گرانه و شکنجه‌های زندان‌ها را وصف کرده و از روی آرمان‌ها و دردهای ملتش با چنان نیرویی پرده برداشته است که هیچ‌کس نه پیش از وی توانسته است و نه پس از وی». این داستان‌های سه‌گانه از محمد دیب و مالک حداد و کاتب یاسین، نمونه‌هایی هستند که اندیشه طرح شده در این فصل را بیشتر و بهتر نشان می‌دهند و آن اینک: بافت بنیادی ادب داستانی الجزایر، پایداری است. ما

با سه راستای گوناگون برای نگارگری نمودگار پایداری در ادب الجزایر سر و کار داریم: در یکی خون‌های کهن چیرگی دارد، در دیگری خون‌های تازه و در سومی آمیزه‌ای از این هر دو. ولی داستان‌سرایی الجزایر در همین مرزها از پویش باز نمی‌ایستد زیرا چه بسا ادیبان بزرگی در این سرزمین هستند که يك روز هم از کار میهنی چه در پهنه نبرد و چه در عرصه هنر، دست برنداشتند. حتی یکی از ایشان در نخستین روزهای آزاد شدن کشور شهید گشت. او مولود فرعون است. فرآورده ادبی او و کوشش‌های هنری‌اش همراه مولود معمری در پیشگیری از فراموش گشتن میراث توده‌ای الجزایر به‌ویژه شعر بربری و ادب گفتاری قبیله‌ها، از گرانبهاترین کوشش‌ها در راه ساختمان فرهنگ الجزایری نوین است.

بخش دوم

فصل ششم

بحران قهرمانی در تئاتر پایداری

شاید بتوان چنین انگاشت که تئاتر پایداری، شکلی جداگانه از شکل‌های نگارگری دراماتیک است زیرا بیشترین بخش آن، فرمانبردار تقسیم ارسطویی* تئاتر به دو گونه کمدی* و تراژدی* نیست. این گونه تئاتر، همچنین، از تصنیف نوین که بر آن دو درخت بزرگ شاخه‌های نوینی مانند ملودرام*، وودویل*، تئاتر موزیکال، تئاتر سیاسی و... سرانجام تئاتر پوچی می‌افزاید، پیروی نمی‌کند. به جز اینها نیز گونه‌های دیگری از تئاتر پدیدار شده که سخن‌سنان و مورخان ادب نمایی، از آغاز پیدایش این هنر با آن سرو کار داشته‌اند و گونه گونه نام‌ها افزوده‌اند. باری، بی‌گمان، تئاتر پایداری در هر یک از این زمینه‌ها کارهای فراوان و گران آفریده ولی با این همه، به گمان من، دارای ویژگی‌هایی جوهری است که اگر نگوییم آن را از دیگر گونه‌های نگارگری دراماتیک «جدا» می‌سازد، دست کم بدان «استقلال» می‌بخشد.

پایداری در گوهر خود، گونه‌ای درگیری میان دو نیروست و از این رو، سرشت آن ماده خامی برای درام* است. همچنین، چون پایداری کاری نیست که در اندرون انسان انجام گیرد - اگرچه از آن اثر می‌پذیرد - به یقین ماده خامی تراژیک^۱ نیست که از رنج دوپارگی بر خود بیچد. باز چون میان

1) tragique

دو «مطلق» رخ نمی‌دهد - گرچه در يك سوی آن خوبی است و در دیگر سو بدی - که با پیروزی بی‌چون و چرای خوبی پایان پذیرد، قطعاً ماده خامی حماسی نیز نیست. تئاتر پایداری، از جهان تراژدی برخی از ویژگی‌های خود را وام می‌گیرد و از جهان حماسه پاره‌ای را. فرایافت^۱ پایداری، ساختمان «پیروزی پایانی» را در سطح کلی و در درازای روزگار، بنیاد می‌نهد و از این راه گام‌هایی به سوی دروازه حماسه برمی‌دارد. همچنین، ساختمان «فاجعه» را در سطح فرد و در کوتاه زمان بنیاد می‌نهد و بدین‌سان به سوی جهان تراژدی اندکی می‌خرامد. قهرمانان پایداری گاه می‌میرند بی‌آنکه پایداری‌شان پیروزی را به دنبال آورده باشد لیکن در حالی می‌میرند که «یقین» به این پیروزی دارند. اینان، بر این پایه، دیدی جهان‌بین و آینده‌یاب دارند که چیزی نمانده است ایشان را بدل به افسانه رومانتیک سازد. جانبازی در اینجا، ستون مهره‌های نماینده پایداری است و باختن جان، مسابقتی است که - از راه مرگ - برای دست یافتن بر بهای نوین به جای بهای کهنه برگزار می‌گردد. از این‌رو، مرگ در تئاتر پایداری - برخلاف تراژدی - مرگی نوشته بر پیشانی مرد نیست، مرگی حتمی نیست ولی به همان گونه - و باز برخلاف حماسه - مرگی اختیاری نیز نیست. پس پیداست که هرگز نمی‌تواند مرگی در اثر پیشامدی بیهوده - مانند تئاتر نابخردانه - باشد.

شاید بتوان «مرگ و جانبازی» را محور بحران قهرمانی در تئاتر پایداری خواند زیرا مرگ، درست مانند زندگی يك حقیقت عادی بشری است ولی این حقیقت، پَرشگاهی نیست که قهرمان را به کام نابودی در صحنه پایداری بیفکند چه‌اگر چنین می‌بود، پایداری تنها بدل به يك «مناسبت» می‌شد که در آن یکی از شخصیت‌ها زندگی را بدرود می‌گفت. سپس‌ها آشکارا نشان خواهیم داد که پایداری تنها يك «مناسبت» نیست بلکه یکی از واقعیت‌های هستی آدمی است و اهمیتی کمتر از مرگ و زندگی ندارد. مرگ، واقعیتی نهانی - بی‌کم و کاست مانند روانه شدن به این سرای دو در - است که نمی‌دانی چیست و چه گونه به این گیتی راه یافته‌است. ولی این واقعیت، پرشگاه قهرمانان پایداری نیست زیرا اینان «کار» زندگی خویش را در پرتو «چیستان هستی» یا «راز رازها» نمی‌آغازند چه شك یکی از عنصرهای هستی

ایشان نیست بلکه این «یقین» است که این هستی را به تکاپو وا می‌دارد. مرگ، بازهم، واقعیتی چاره‌ناپذیر است. ولی این واقعیت، پرشگاه شخصیت‌ها در تئاتر پایداری نیست زیرا فرود آمدنش، ستمی خیره‌سرانه از يك «نیروی والا»، یا سرنوشت محتوم، یا نفرین خدایان، یا پاسخ‌گویی خود به خود و ناخودآگاه به بازی نیرنگ و تصادف ناگهانی نیز نتواند بود.

مرگ در تئاتر پایداری، مرگی «ناچاری» است که از قانون احتمالات پیروی می‌کند نه از بازی سرنوشت یا تصادفات. این، مرگی است پیچیده که با «زمین» و «ارزش» پیوند دارد و این دو، روی هم، همان چیزی است که ما آن را «جانبازی» می‌نامیم ولی این مرگی «شخصی» نیست زیرا گاه این یا آن «فرد» بر زمین می‌افتد و در همان هنگام کسانی که مرده‌اند، خود را زنده نمی‌شمارند و آنکه زندگی را باخته از سوی دیگران مرده شمرده نمی‌شود. دیالکتیک زیستن یا مردن در آوردگاه، به «فرو افتادن» مزه فاجعه یا بوی شکست نمی‌بخشد؛ از فرو افتادن، قهرمانی تراژیک یا بدی حماسی در خون و خاک تپیده نیز نمی‌سازد بلکه بدان مزه «جانبازی» ارزانی می‌دارد و این جانبازی، تنها رهگذر برای رسیدن به ارزش نوین به جای ارزش کهن است.

جانبازی، نزدیک‌ترین چیز به دید صوفیانه است که دیدی است یقینی و روشن و بی‌پوشیدگی و بی‌پیچیدگی. باینکه انسان جانباز جز به دنبال مرگ خود «شهید» خوانده نمی‌شود، ولی او از راه آنچه می‌توانیم «جان شهادت» بخوانیم، زندگی پایدار خویش را دنبال می‌کند. همین جان شهادت است که وی را به پایداری وا می‌دارد در حالی که می‌داند مرگ بیشترین احتمالات و ولی در همان هنگام باور دارد که پیروزی نیز احتمال کمتری ندارد. مرگ برای فرد شاید ولی پیروزی برای همگان حتماً.

پیروزی در اینجا گذرگاهی است که به آینده از راه زمان می‌پیوندد، به زمین از راه مکان و به گروه از راه انسان. از این رو، پیروزی يك «دیدگاه» است که آن را ایمانی ژرف و بینشی بسیار شفاف و نزدیک به لبه حدس، می‌باید. ولی «پایداری» يك آرزو نیست، مرحله‌ای است که بر آرزو پیشی می‌گیرد؛ واقعیت است با فرو رفتن‌ها و بالا زدن‌های آن، مانند فرمانروا ساختن ارزش تازه یا تبدیل آرزو به يك واقعیت نوین. بحران قهرمانی در

تأثر حماسی، همین درگیری میان واقعیت و آرزوست یا به دیگر سخن، کشمکش است میان ارزش‌ها. اگر جانباز، به گونه‌ای همگانی، همان انسان «برای يك چیز» باشد، رزمنده میهنی همان جانباز «برای زمین» است و پایداری میهنی از راه شهیدانش با این معنی و این ارزش پیوند پیدا می‌کند. این هر دو، نسبی هستند و از مطلق‌های رومانتیسم و مطلق‌های روزگار میانه به دورند، به همان اندازه دوری‌شان از دین در زمانی که «جهان» مسیحی‌گری تنها جهانی بود که فرد مؤمن در سایه کلیسا (یعنی سایه خدا) از آن آگاه می‌گشت؛ و به همان اندازه دوری‌شان از شوونیسم در روزگاری که نازیسم و فاشیسم تنها ارزش‌های باور دارنده بدانها در سایه هیتلر و موسولینی* شمرده می‌شدند. «آزادی انسان در سرزمین خودش»، آرمان پیکارگر میهن‌پرست یا جانباز نوین است که شکوفایی‌های «ناسیونالیسم» در درازای جنبش تکامل تاریخی، آن را پدید آورد.

اگر «آزاد سازی سرزمین» در نزد قهرمان پایداری همان یقین تردیدك به دیدگاه صوفیانه است، پایداری در گوهر خود مطلق از مطلق‌ها نیست؛ دفاعی از يك مطلق آسمانی مانند دین یا يك مطلق زمینی مانند تراث نیز نیست. باز اگر تعبیر پیوند داشتن پایداری با زمین و انسان و آزادی روا باشد، آن را باید حرکتی نسبی انگاشت زیرا اینها عنصرهایی نسبی‌اند که میان خود، نفی و اثبات، بالا آمدن و فروکش کردن و رانش و کشش را داد و ستد می‌کنند. میان یقین صوفیانه در نزد رزمنده و دیالکتیکی بودن پایداری یا نسبی بودن حرکت آن، بی‌درنگ «بحران قهرمانی» نمودار می‌گردد که تأثر بیش از هر هنر دیگری که با پایداری سروکار داشته باشد، آن را نگارگری می‌کند. داستان‌سرایی، نمودگارهای قهرمانی را متبلور می‌سازد و شعر صورت آن را، ولی تأثر، در میان همه هنرها، تنها هنری است که می‌تواند «بحران» را متبلور سازد.

این همان بحرانی است که پیش از این مضمون آن را کوتاه ساختم و گفتم: این، يك بحران تراژیک نیست که «قهرمانی» [قهرمان بودن] در آن از دوپارگی و حتمی بودن فروپاشی رنج ببرد و نیز بحرانی حماسی نیست که نماینده خوبی مطلق در برابر بدی مطلق به‌کارزار در ایستد و بر «قهرمانی»

دست یابد و پیروزی در آن حتمی باشد. بحران قهرمانی در تئاتر پایداری از رویارویی قهرمان با مرگ سرچشمه نمی‌گیرد بلکه از پدیدار شدن تناقض بنیادی میان یقینی بودن دیدگاه و نسبی بودن پایداری. از این روست که قهرمان پایداری، تنها «قهرمان - شهید» در میان همه قهرمانان است زیرا مانند قهرمان تراژدی، تاوان گناه خود را پس نمی‌دهد و نیز مانند قهرمان حماسی با مرگ دشمنش به‌زندگی نمی‌رسد. «قهرمان - شهید» گرچه جامه «حق مطلق در آزاد سازی سرزمین» می‌پوشد، برای این زندگی می‌کند یا می‌میرد که پیوندی مطلق با مسأله‌ای (در جوهر خود) نسبی دارد. این، يك ارزش جانشین^۱ است که حرکت جانشینی آن برزنجیره بی‌پایانی از نسبی‌ها استوار است. این، همچنین، بحران قهرمانی در ادب پایداری است.

نگارگری دراماتیک این بحران در رهگذرهای گوناگونی می‌افتد ولی این گذرگاه‌ها همگی در يك نقطه به هم می‌رسند و آن اینکه رویداد دراماتیک از یک سو و شخصیت بنیادی از دیگر سو، هردو با هم، بنیاد سخت و استوار ساختمان تئاتری هستند. رویداد دراماتیک در تئاتر پایداری - زاویه‌های آن هر چند باشند - مثالی دارای ضلع‌های برابر است که دو ضلع، نیروهای رزمنده با هم را در خود خلاصه می‌کنند و ضلع سوم همواره آن پاره زمینی است که هر دو بر آن تکیه دارند. از این که بگذریم، رویدادهای دیگر، به‌جز حرکت درگیری میان دو نیرو - که از خلال حرکت‌شان، چیزی به نام شخصیت بنیادی را می‌سازند - هیچ نیستند. شرط کار این نیست که این شخصیت، از این یا آن دسته باشد بلکه باور یقینی آن به حق یکی از دوسوی درآزادسازی سرزمین خود و انجام دادن «کار» بایسته برای نشان دادن این باور در جامه پایداری است.

شکل‌های پایداری، به گونه‌ای سرسام‌آور فراوانند - از جنبش‌های رهایی‌بخش میهنی گرفته (از آغاز پدیدار شدن قومیت‌ها تا کنون)، تا هر چیزی که نیروی خیال هنرمند روی آن آرام گیرد. لیکن این شکل‌ها همگی، در نگارگری ارزش «آزادی» و کوشش برای فرمانروا ساختن آن به جای بردگی و بندگی، یکپارچه می‌گردند. باز به‌رغم همه سایه روشن‌های اجتماعی که

1) alternative

در اینجا و آنجا پراکنده است و مایه گرینش رویدادها یا شخصیت‌های گوناگون می‌گردد، و به‌رغم جدایی گسترده‌ای که از این تا آن زمان یا از این تا آن محیط زندگی درکار است، فرمانروایی بر «سرزمین خود» - به معنی میهنی ویژه‌اش - همچنان مرکز دایره درگیری میان آزادی و بندگی است. کار نگارگری تئاتری، گاه از راه «نبرد فکری» انجام می‌گیرد، گاهی در کالبد «پیکار خونین»، گاه به گونه «نمایش تاریخی» و گاهی در چهره «واقعیت هم‌روزگار». از این‌رو می‌توان «قهرمانی» را به‌جای ویژه‌ساختن به یک تن، بر مجموعه‌ای بشری تعمیم داد که می‌تواند این یا آن - هر چه را می‌پسندد - نمودگار قهرمانی سازد ولی «بحران» همچنان به‌سان محوری درامی که نویسنده برگرد آن «رویداد» را می‌تند و «شخصیت» از خلال آن پدید می‌آید، باقی می‌ماند.

* * *

در پرتو بررسی تاریخی، می‌توان به فرگشت نشانه‌های ویژه تئاتر پایداری پی‌برد و پذیرفت که این ویژگی‌ها از آن، تئاتری جداگانه در میان شکل‌های گوناگون تعبیر دراماتیک می‌سازند یا می‌خواهند بسازند. از این دیدگاه (به‌تنهایی) نمایشنامه «سنت‌جان» از برناردشاو* پیشگام همه کارهایی است که از این رهگذر بدین آوردگاه پا نهاده‌اند زیرا این اثر، نخستین مرده رسانی‌های زایش اندیشه قومی را به‌کار می‌گیرد. این اثر، تنها گزارشگر پایداری‌های آغازین فرانسه در برابر اشغال انگلیس نیست، بلکه چیزی فراتر از آن است. این اشغال، در سایه پدری کاتولیکی گسترده‌ای انجام گرفت که «جهان مسیحی» را کلیسایی واحد می‌شمرد و از این‌رو معنی گزندناکی را که به‌دنبال روزگارهای استعمار به‌خود گرفت، هنوز نداشت. این همان معنایی است که بشریت - پس از استوار شدن اندیشه «میهن» در وجدانش به‌جای دین - به «اشغال» داد.

شاید نخستین انگیزه‌شو برای برگزیدن ژاندارك* یکی از اولین پیامبران قومیت - به‌عنوان قهرمان پایداری میهنی، همین باشد و شاید این دومین انگیزه باشد که شو را وادار ساخته است تا سده پانزدهم را زمان صورت پذیرفتن رویدادها گرداند. پژوهشگر برای نخستین‌بار با چیزی برخورد می‌کند که می‌توان آن را تناقضی در شخصیت ژاندارك شمرد. او که دختر

کاتولیک پایبندی بود و از آوای دو بانوی خجسته بدنام کاترین و مارگارت الهام می‌گرفت، در همان هنگام، پيشاهنگ پیکار با انگلیس و بیرون راندن ایشان از خاک میهن (فرانسه) بود. حق این است که برناردشو از این تناقض آگاه بوده و حتی آن را داربست هنری شخصیت خود ساخته است. از این رو می‌بینیم که واژه «دختر پروتستان» را به فراوانی بر زبان لردها و کاردینال‌ها به کار برده است و این، واژه‌ای است از نگاه دینی، مرادف با پوششی فکری که لوتر* بهتر دید آن را برجنبش قومی نوشکفته ببوشاند. از سرگذشت ژاندارک به خوبی می‌توان دریافت که — گرچه او از بانوان خجسته کلیسای کاتولیک الهام می‌گرفت و گرچه در دامن کشیش‌های کاتولیک می‌آویخت و پافشاری می‌ورزید که از رعیت‌های پاپ و کلیساست — از راه مجموعه گفت‌وگوهایش با داوران خویش، می‌خواست این را بگوید که پیوند انسان با خدا نیاز به میانجی ندارد. این، مغز آموزش‌های پروتستانی و گوهر بنیادی آن است.

اما اینکه او آوازه‌ها را از راه ضربت‌های زنگ کلیسا می‌شنید، چیزی است بیشتر نزدیک به دید صوفیانه یا یقینی که وی را، با روح شهادت خواهی، وادار ساخت که جنبش پایداری را تا پایان رهبری کند. در حقیقت، از همین جاست که می‌توانیم دریابیم چرا کشیشان چنان شتابزده بودند تا ژاندارک را از «بست» کلیسا برمانند و به نیروی مسلط زمانه بسپارند. حتی یکی از کشیشان انگلیس چندان درنگ نورزید که آیین‌های ظاهری پیش از اجرای حکم انجام گیرد. او ژاندارک را به جایگاه ویژه، به تزد سربازان انگلیسی کشاند تا به محض آگهی کردن رسمی کلیسا (که سایه پشتیبانی خود را از روی سر دخترک برمی‌دارد) او را در آتش افکنند و بسوزانند. بدین سان، دستگاه فرمانروایی انگلیس توانست امضای فرانسه را در کنار امضای خود (درباره مرگ ژاندارک از راه سوزاندن) بگذارد. درست است که انگیزه‌ها گوناگون بودند اما پیامد یکی شد و آنها در پایان به هم رسیدند. کشیش کاتولیک فرانسه از آن رو حکم را امضا کرد که دختر را بی‌دین می‌شمرد و نیروی ارتشی انگلیس از آن رو که دختر در برابر اشغالگری ایشان به پایداری برخاسته بود. پایان کار یکی بود و آن «جانبازی» ژاندارک در راه «اندیشه قومی». فرقی نمی‌کرد که این اندیشه بافتی دینی می‌داشت یا سیاسی زیرا پوشش

بنیادی آن به‌هرحال «پایداری میهنی» بود.

نمایشنامه برناردشاو دارای چهار پرده است. نخستین پرده آن درباره دیدار ژاندارک با روبر، فرمانروای منطقه‌ای است که وی در آن به‌سر می‌برد. او در این دیدار از روبر می‌خواهد که به وی دستوری دهد تا به‌ترد ولی‌عهد رود و کار آزادسازی اورلئان* از اشغال انگلیسی‌ها را سامان داده، آیین تاج‌گذاری او در کلیسای رنس* به‌عنوان پادشاه کشور را به‌پایان رساند. هنگامی که یکی از شهبازان، «دوشیزه» را ریشخند می‌کند که می‌توان انگلیسی‌ها را بیرون راند، ناگهان همگی از این سخنان آهین و یکه می‌خورند: «به‌هرحال، آنها نیز مردانی مانند مردان ما هستند. خداوند آنها را به‌همان گونه‌ای آفریده که ما را آفریده است. او بدانها کشور ویژه خودشان را بخشیده همان سان که زبان ویژه‌شان را. خدای بزرگ از اینکه آنها کشور ما را به‌زور بگیرند، خرسند نیست. سوارکاران ما تنها در اندیشه گرفتن پول در برابر آزاد کردن اسیران و گروگان‌هایی هستند که در جنگ به‌چنگ می‌آورند».

پرده دوم گویای دیدار او با ولی‌عهد (شارل هفتم*) است که پس از دشواری‌های فراوانی که نزدیک بود گفت‌وگو میان ایشان را از هم بگسلاند، به او اجازه می‌دهد جامعه سربازان برتن کند، شمشیر از نیام برکشد و به اورلئان روانه گردد.

پرده سوم گزارشگر دیدار ژاندارک با سپهسالار «دنوا» در کرانه جنوبی رود لوآر* است. هنگامی که وی بدانجا می‌رسد، بادهای دلخواه در راستای باختر وزیدن آغاز می‌کنند و رسیدن به‌صحنه نبرد را آسان می‌سازند. این سه‌پرده، در میان خود چنان هماهنگی دارند که گویی می‌خواهند در کالبد یک پرده ریخته شوند و فصلی جدا از رویدادهای آینده نزدیک را پدید آورند. هم در این فصل، شخصیت ژاندارک متبلور می‌گردد و به ذهن‌ها، بعدها تاریخی دوشیزه‌ای را بازمی‌گرداند که آشکارا آگاهی کرد: آواهایی شنیده است و آن آواها او را به راندن انگلیسیان از فرانسه فرا خوانده‌اند. در پیشگفتار دراز دامنی که برناردشاو پس از نخستین اجرای این نمایشنامه نگاشت، چنین فرامود که گویا می‌خواهد برای ساختمان این شخصیت،

برنامه‌ریزی هندسی سخت‌گیرانه‌ای پی‌ریزی‌کند. او با این کار، درحقیقت چشم انداز هنرمند در خلال کار آفرینش این شخصیت تاریخی را بازتاباند زیرا برای وی بسی مهم بود که به همه این نمایشنامه نمودار گشته (به گونه بنیادی) در شخصیت ژاندارک، رایحه دل‌انگیز تاریخی را ببخشد. از این‌رو، جامه «قداستی» را که خود برتن کرده بود و کلیسای کاتولیک نیز پنج سده پس از سوزاندن او این جامه را بر وی پوشاند، از تن او درنیاورد. ولی شاو، از این حالت به شیوه هنرمندانه محض بهره‌برداری می‌کند یعنی این «قداست» را جانشین دیدگاه صوفیانه یقین‌آور می‌گرداند و از آن همان چیزی می‌سازد که من روان «شهادت جویی» اش خواندم که شخصیت را به سوی مرگ می‌خواند. بدین‌سان، دیگر مرگ پیشامدی ناگهانی نمی‌شود بلکه پایانی سنجیده یا از پیش دیده همچون تاجی بر سر زندگی و پیکارمندی‌های آن و یا حتی چنان‌که گویی این زندگی خود نبردی «برای» مرگ و در راه آن است. مرگ، با این کار، از درون خود معنی تازه‌ای به دست می‌آورد که با «نابودی» محض اختلاف پیدا می‌کند و به نقیض کامل آن بدل می‌گردد. نقیض آن، یعنی جان بخشیدن به ارزش تازه بازمانده پس از نابود شدن وجود شخصی «قهرمان»؛ همان وجودی که وی پیش از مرگ در آیین آن پدیدار گشته بود. بدین‌سان، بحران قهرمان - چنان‌که حال ژاندارک است - از همان هنگامی که وی بارگران قهرمانی را به‌دوش گرفت، یعنی از همان زمان که وی «رسالت» خود را پذیرفت، سایه‌وار وی را دنبال می‌کند.

این، بحرانی است که برای قهرمان در برخورد با «دیدگاه» یا جهان‌بینی او از یک سو پدید می‌آید و در برخورد با «واقعیت» از دیگر سو. این بحران، تنها با پایان یافتن وجود شخصی قهرمان - یعنی با مرگ او - پایان می‌پذیرد. برخلاف همه بحران‌های دیگر که مایه تناقض و دوپارگی و از هم دریدگی هستی شخصیت می‌گردد، این بحران، سرچشمه نواخت و هماهنگی شخصیت او به شمار می‌آید. وظیفه برنارد شاو در بخش نخست نمایشنامه‌اش همین است. او می‌خواهد این توازی استوار را در شخصیت ژاندارک برپای دارد. از یک سو بحران روانی^۱ بسیار ژرف در اندرون اوست که چهره‌ای واقعی

(۱) بحران روانی: بحران روحی، نه آنچه امروز اصطلاحی پزشکی گشته و گونه‌ای ناخوشی را می‌رساند. - م.

به خود می‌گیرد و از راه کار سیاسی يك رزمنده برای بیرون راندن بیگانه اشغال‌گر خودنمایی می‌کند و از دیگر سو هماهنگی کامل در شخصیت دراماتیک و انسانی او که هنرمند آشکارش می‌سازد. پس، ژاندارك، از يك نگاه بنیادی، از امتیاز تکامل خود آگاهانه باریك بینانه میان عنصرهای پدید آورنده هستی هنری و بشری‌اش برخوردار است و به هیچ گونه‌ای، از تنش و آشفتگی و دویارگی رنج نمی‌برد. برناردشاو در این دیدارهای سه‌گانه او با فرمانروای منطقه‌ای که وی در آن ماندگار است و با ولی‌عهد و فرمانده کرانه جنوبی رود، به شیوه‌ای روشن تمرکز می‌ورزد و این الهام‌را پدید می‌آورد که گوهر شخصیت و گوهر قهرمانی همین است و این، هرچه بیشتر از قهرمانی تراژیک به دور است. بی‌گمان ژاندارك با دشواری‌های فراوانی دست به گریبان است: با خداوند خانه‌ای که وی در آن بهسر می‌برد و با برادران خودش که می‌خواهند او را در آب افکنند و بکشند؛ با فرمانروا در کاخش که از پذیرفتن وی سربر می‌تابد و بارها بیم می‌دهد که او را به دست پدرش خواهد سپرد؛ با پادشاه که هنرمند او را بی‌اندازه ناتوان آفریده است و نمی‌تواند هیچ گونه کمکی به دوشیزه پیکارمند ارزانی دارد و با فرمانده برکرانه رود که از باده‌ها خواهش می‌کند که در سوی خاور به‌وزش درآیند. این دشواری‌ها هیچ کدام، «بحران» شخصیت پدید نمی‌آورند. اینها آرایش‌هایی هستند که ویژگی‌های امتیاز بخش او از خلال آنها به پویش درمی‌آیند. اما بحران، از راستی، هنگامی آغاز می‌گردد که تصور غیر هنری، انتظار پایان آن را می‌برد. هنگامی که ولی‌عهد با فرستادن او به ترد فرمانده از در سازگاری درمی‌آید و ناگهان جوجه سترون او تخم می‌گذارد؛ هنگامی که هویت حقیقی ولی‌عهد، به‌رغم ظاهر ژولیده‌اش، آشکار می‌گردد و جوان خوش چهره‌ای که حاشیه نشینان به‌دروغ او را ولی‌عهد فراموده‌اند، شناخته می‌شود و هنگامی که فرمانده نیروی دریایی با پاک‌سازی اورلئان موافقت می‌کند و باده‌ها قایق‌های جنگی را در سوی باختر به پیش می‌رانند.

می‌خواهیم بگوییم: بحران هنگامی آغاز می‌شود که «رؤیا» بر واقعیت چیره می‌گردد و ایمان، با ارزش نوین خود، به‌کوه می‌گوید از جای بجنب و او می‌جنبد. داستان این است که چیرگی جهان بینی برواقعیت و جنبیدن کوه از جای خود، جز چاوش سر بر آوردن بحران حقیقی چیزی نیست -

بحران تبدیل شدن پایانی واقعیت به جهان‌بینی. در اینجاست که نمایشنامه تکامل می‌یابد و رو به پایان می‌نهد و این در بخش دوم است که آن نیز دارای سه پرده است.

پرده چهارم گزارشگر دیدار میان دستگاه فرمانروایی انگلیس با کلیسای فرانسه است. این، دیداری است که برناردشاو از راه آن رای خود را دربارهٔ محکمه‌ای که فرمان به‌سوزاندن ژاندارك داد از يك سو، و درگیری میان اندیشهٔ قومی و اندیشهٔ جهانی از دیگر سو را آشکار می‌سازد. این پرده تقریباً برپایهٔ دو شخصیت بنیادی می‌چرخد که یکی بزرگ‌زادهٔ انگلیسی «واریک» است و دیگری اسقف فرانسوی «کوشون». شخصیت سوم (کشیشی انگلیسی) جز امتداد افراط‌کارانهٔ شخصیت لرد نیست. شاو توانسته است تناقض نیم‌بند پیوندها میان لرد و کشیش از يك سو، و توافق گسترده‌تر میان آنها از دیگر سو را به‌خوبی نگارگری کند. تناقض هنگامی پدیدار می‌گردد که لرد «اعدام» دخترک را با دید واقع‌بینی می‌نگرد و می‌گوید این کار باید بی‌هیچ‌گونه کمک ستاندنی از قانون (اگرچه کلیسایی) انجام گیرد ولی اسقف اعدام را از وظیفه‌های نیروی مسلط زمانه و بی‌ارتباط با خود می‌شمارد و به‌همین اندازه اعمال توان معنوی. خویش بسنده می‌کند که دوشیزه را از کلیسا برماند (وبی‌گمان او را یکر است به‌جایگاه مردم‌سوزی براند). ولی این دگرگونی در شخصیت اسقف، چندان بهایی برای وی ندارد. راست است: او نمی‌خواهد جایگاهی مانند جایگاه‌گیری حثان و قیافا* در دار زدن مسیح داشته باشد که نیروی فرمانروای زمانه، پوتتیوس پیلات* را به‌کشتن وی برانگیختند و او دستان خود را از آلودن به‌خون این «مردنیک» شست و مسیح را به‌ایشان سپرد. کوشون چنین خواسته یا هنرمند او را این چنین آفریده که تردید به فرمانروای رومی و دور از کاهنان بزرگ یهود باشد. ولی تناقض، در پایان کار، چه میان خاخامان یهود و امپراتوری روم در محاکمهٔ مسیح و چه میان دستگاه فرمانروایی انگلیسی و کاتولیکی‌گری فرانسه در محاکمهٔ ژاندارك، تناقضی نیم‌بند می‌نماید چه جایگاه بنیادی و فراگیر، همانا «اتفاق» بر خلاص شدن از دست مسیح و ژاندارك است. دربارهٔ ژاندارك، این اتفاق از «یکپارچگی جهان مسیحی» مایه می‌گیرد که پاپ و بزرگ‌زادگان

و بزرگان همگی بر آن آفرین می‌گویند. لرد واریک آشکارا چنین می‌گوید: «مردم نمی‌توانند همزمان از دو سرور فرمان ببرند. اگر اینان در گرداب خدمت به‌میهن بیفتند، باید سروری بزرگان زمیندار و سروری کلیسا هر دو را بدرود گفت».

بر پایه این دیدگاه و از نگاه لرد انگلیسی، رفتار ژاندارک چنان است که «می‌تواند هستی اجتماعی جهان مسیحی را به نابودی بکشاند»؛ «این، یک شیوه فریب‌کارانه برای ریشه‌کنی اشرافی‌گری است». اما کوشون، به‌رغم همه کوشش‌هایش برای اینکه داوری دادگر و فرستاده آسمان باشد نه یک فرمانروای انگلیسی، در پایان از لرد می‌پرسد: «آیا نمی‌توانیم اختلاف‌هایمان را در برابر دشمن مشترک خود کنار بگذاریم؟» دشمن مشترک یا دوشیزه ژاندارک، هنگامی که بیرون راندن انگلیسیان از خاک فرانسه را بیم می‌دهد، از نگاه اسقف سرتاسر سرزمین‌هایی را خواهان می‌شود که به زبان فرانسوی سخن می‌گویند. به‌گمان این دختر، آنچه در کتاب مقدس پیرامون «امت یکپارچه» آمده است، به‌معنی سخن‌گویندگان به‌فرانسه است. شما می‌توانید این بخش از بی‌دینی او را ملت‌خواهی بنامید زیرا من نامی بهتر از این نمی‌یابم. آنچه می‌توانم بگویم این است که این اندیشه از بنیاد سازگاری با کاتولیکی‌گری را دارد زیرا کاتولیسیسم چیزی به‌نام کشور جداگانه نمی‌شناسد بلکه «سرزمین مسیح» را درست می‌داند. اگر کسی خواسته باشد این سرزمین را میان ملت‌ها و خلق‌ها بخش‌بندی کند، او در حقیقت اندیشه برکنار کردن مسیح را در سر پرورانده است. در اینجا واریک پرچم پیروزی بردشمن موقت خود را برمی‌افرازد و آگهی می‌کند: «بدین‌سان، ما به‌همسازی رسیدیم. تو کار سوزاندن پیروان پروتستان را برعهده گیر و من میهن پرستان را می‌سوزانم».

پرده پنجم نمایشگر پیروزی ژاندارک و مردم فرانسه در آوردگاه اورلئان است. اینک او تاج بر سر شارل می‌گذارد و او را پادشاه کشور می‌سازد ولی در چشمان هم‌زمان و حتی خود پادشاه که در کلیسای رنس تاجگذاری کرد، دگرگونی اندکی را نمایان می‌بیند. این همان است که از آغاز پیش‌بینی کرده بود. این دگرگونی، خواهان آن است که وی به پیروزی‌های به‌دست آمده بسنده کند و گرامی و سپاس داشته به‌روستای خود بازگردد. «و آیا

کشیشان بزرگ آمادگی خواهند نمود که حتی بردست قدیسان، از قربان گاه‌های خویش در کلیساکنار زده شوند؟» این سخن را دنوا به وی گفت. او سخن‌های درگوشی و اشاره کردن‌هایی را به وی‌شان داد که در پیرامون او بلند گشته و خواهان راندن او شده است تا توده‌های انبوه مردم که در پیرامون کلیسا گرد آمده خواستار دیدن او (تنها دیدنش) گشته‌اند، وی را نبینند.

در لحظه پیروزی، دوستان او که وی ایشان را به کامیابی رساند، بدل به دشمنان و بدخواهان او شدند زیرا چنین پنداشتند که وی در تخت فیروزی مزاحم ایشان خواهد بود. ولی این، جز یک نمود بیرونی برای بحران تناقض میان واقعیت و آرمان در مرحله نوین از قهرمانی ژاندارک، چیزی نیست زیرا دیگر ناسازگاری، در حد پیوندهای او با انگلیس متوقف نمانده بلکه از آن درگرفته و مردان جنبش پایداری فرانسه را نیز فرا گرفته است. پادشاه و پیرامونیان او به گرفتن اورلئان و تاجگذاری بسنده کرده‌اند و از اینجاست که خواست درونی ایشان یعنی ناپدید شدن ژاندارک از عرصه رویدادها، سربرآورده است. ولی او انگلیسی‌ها را در پای‌تخت کشور خود می‌بیند و از این‌رو تاجگذاری را ناقص می‌شمارد و می‌خواهد رزم را دنبال کند. اما پادشاه و پیروانش دنبال چیزی به نام «پیمان آشتی» می‌گردند و این را راه‌پایانی‌رهایی می‌دانند زیرا براین باورند که نبرد اورلئان و پیروزی در آن کاری «نادرست» بوده و هرگز نباید تکرار شود.

این را همه می‌پسندند گرچه هرکس برای پسند آن «دلیل» ویژه خود را دارد. فرمانده دنوا، آنچه را که پیش آمده، بختی آسمانی نمی‌شمارد و حتی بر آن است که «خداوند، مزدور هیچ مرد یا هیچ دوشیزه‌ای نمی‌گردد». او دنبال شدن جنگ را از دیدگاه ارتشی دارای پیامدی بی‌چون و چرا به نام شکست می‌انگارد. ولی دختر که بحران قهرمانی‌اش در درازای بخش دوم نمایشنامه متبلور گشته است، این یا آن «منطق» را تن سپردن به دشمن می‌داند و پیش‌زی بیش بر آن نمی‌افزاید. از دیدگاه ارتشی، او «مردم» را برخوردار از نیرویی سرکوب ناشدنی می‌شمارد و همه را به‌یاد روزی می‌آورد که «افسران و سواران شما از همراهی با من در نبرد اورلئان سربرتافتند. شما درها را بستید تا مرا از بیرون آمدن بازدارید. کسانی که دنبال من بودند، شهروندان و توده‌های مردم بودند. اینان به‌سوی درهای بسته تاختن آوردند

و به‌شما آموختند که نبرد جدی چه‌گونه تواند بود». و از دیدگاه خدای آسمان، او بر سر همهٔ ایشان فریاد می‌زند: «گمان نبرید اگر به‌من بگویید تنها هستی، مرا خواهید ترساند. فرانسه تنهاست و خدا هم تنهاست. اینک از تنهایی من در برابر تنهایی کشور و پروردگارم چه‌باك؟» بدین‌سان، این بحرانی که کارها بدان انجامیده‌اند، راه چاره‌ای ندارد. این، بحرانی است که تناقض آن دوچندان گشته، و برهم بافته شده است و محدود به پیوند ژاندارك با زورگوی بیگانه نمانده بلکه رهبران کشورش را نیز فرا گرفته است. راه چاره‌ای نیست مگر همان که ژاندارك آن را از ژرف‌ترین ژرفناهای جانش بر زبان آورد «من هم اکنون به‌آغوش توده‌های مردم پناه می‌برم».

این، دقیقاً، اوج بحرانی بود که قهرمانی ژاندارك در راه پایداری رنج آن را به‌جان خرید. از آن لحظه‌ای که این واژه‌ها از دهان او بیرون آمد، پیوند او با گوهر پایداری، با دورترین بعدها آن و نه کوتاه‌ترین راه‌هایش، جوش دیگری خورد. این واژه‌ها، بی‌درنگ او را به «ارزش» زندگی نوینی پیوند بخشیدند که ژاندارك تلاش ورزید آن را جایگزین ارزش کهنهٔ حاکم‌گرداند. ارزشی که اشغال بریتانیا، تیولداری فرانسه و کاتولیکی‌گریِ بال گسترده بر سر آن دو، نماینده‌اش بودند. این واژه‌ها همهٔ رشته‌های استوار گشته میان او با دیگران را بریدند، او را تنها ساختند و چنان کردند که وی نمی‌توانست جز بامرگ خویش، دست به‌هیچ کاری بزند. آری، تنها مرگ او بود که می‌توانست کاری برای میهنش انجام دهد: چیزی فراتر از یاران نیمه راهی که تا اورلئان با او آمدند و گام‌هاشان تاب پیش رفتن بیشتر نیاورد. بدین‌سان، مرگ او «ضرورتی ناگزیر» گشت؛ نه‌سرنوشتی نبشته، نه‌گزینشی شخصی و بیهوده‌ای در میان بیهوده‌ها. مرگ او نگارگر آن روحیهٔ شهادت جویی شد که در آوردگاه‌ها بسی برفراز سر او چرخید و سرانجام پیشاپیش داوران او در سالن دادگاه سرپا ایستاد.

پردهٔ ششم، نمایش محاکمهٔ ژاندارك است. این، چشم‌انداز «شهادتی» است که او در بامداد مرگش فرمایش آورد. مرگی که لرد واریک دربارهٔ آن گفت: «شاید مایهٔ افسوس باشد ولی از آن‌گیری نیست». مرگی که برای پیشواز آن، کلیسا گرداگردش را گلباران کرد و این، از راه بردباری داوران آن‌بود

که شاو آن را نمایان ساخته و کوشش‌های ایشان را پیرامون «ادعاهای» او و برداشت ایشان از «پیام» وی را آشکار کرده است. این محاکمه یکی از زیباترین محاکمه‌های تاریخ تئاتر است چه جهان ادب تماشاگر محاکمه‌های هنرمندان فراوانی بوده که بسیاری از آنها به زودی در جریان کار، بدل به منبرهای پند و اندرز و راهنمایی‌گشته گرچه گونه «درگیری» از جنس کشاکش میان خوبی مطلق با بدی مطلق بوده است. برناردشاو خواسته است که محاکمه‌اش هم «دادگرانه» باشد، هم «عینی». او روزگار را در برابر دید ما زنده کرده و از این راه، تاریخ از خوابگاه خویش برخاسته و به ما امکان داده است که هرچیزی را در سرجای زمانی و تاریخی ویژه‌اش بگذاریم. بدین‌سان، کوشون از دیدگاه وی دادگر می‌نماید زیرا همه راه‌های خونسردی، آرام سازی و روشن کردن هرچیزی را از راه گواهی دادن گواهان عادل، پیموده و هرگز شیوه هراس افکنی یا ترساندن دختر را به کار نگرفته است. ولی لادونو در همان هنگام به همه این شیوه‌ها دست می‌آلاید و شتابزدگی و سرخوردگی، چنان او را از متهم نومید می‌کند که بی‌تابانه می‌خواهد بداند جایگاه مردم‌سوزی آماده شده است یا نه.

در اینجا صحنه محاکمه، نمایشنامه را به سوی بالاترین قله‌های فرگشت دراماتیک برمی‌افرازد. همین‌که ژاندارک از سرنوشت خود آگاه می‌گردد و می‌بیند زبانه‌های آتش می‌خواهند او را در کام کشند، از پا درمی‌آید و فرمان دادگاه را گردن می‌نهد و پشیمان‌نامه را صحه می‌گذارد و کارهای گذشته خود را ناروا می‌شمارد. این، ضربه توانای هنرمند است که در سراسر دادگاه — دادگاه آشفته درمانده — جانی تازه می‌دمد. دادگاه سخت آرزومند است که «روان» ژاندارک را از دوزخ محرومیت از مهر کلیسا برهاند ولی درست به همان اندازه کوشاست که نگذارد تن وی برسیاسی‌گری و «میهن پرستی» پایدار بماند. از این رو، بخشیدن روان وی و زندانی کردن همیشگی تن او در سیاه‌چالی تاریک، همان معادله‌ای هنری است که نویسنده از راه آن، جایگاه گرینی کلیسا را مجسم ساخته به گونه‌ای که «وجدان» آن برآساید و «سران» آن آرام گیرند.

ولی همین ژاندارکی که هنرمند خواسته است با فروپاشی ناگهانی وی، نشان دهد که در برخورد با مرگ انسانی معمولی است (زیرا چهره

معجزه‌ساز وی باید همواره نشانه‌های «بشری‌اش را دارا باشد»، هموناگهان به‌خود می‌آید؛ رؤیای صوفیانه یقین‌آور خویش را باز می‌یابد؛ به‌نیروی روان شهادت‌خواه به‌پیش می‌تازد؛ با گام‌های استوار به‌سوی داوران روی می‌آورد؛ پشیمان‌نامه را می‌رباید و آن را پاره پاره می‌کند و به‌دست باد هوا می‌سپارد. آنگاه با گام‌هایی استوارتر به‌جایگاه مردم سوزی می‌خرامد تا تنش فروزان گردد و از میان برخیزد و دلش بی‌آنکه آتش بدان رسد، جاودان بماند. این دل، نشانه‌ای از روان همیشه پایدار می‌شود و تا کوچیدن واپسین سربازی که گام‌هایش خاک فرانسه را آلوده کرده است، آتش‌های پایداری را گدازنده نگه می‌دارد. بدین‌سان، ژاندارک با گذر کردن از گودال واقع در میان آنچه آبی و عرضی و گذراست، به‌سوی آنچه ماندگار و گوهرین و پایدار است، از بحران قهرمانی خود وا می‌رهد.

طبیعی این بود که نمایشنامه در این «اوج» به پایان می‌رسید زیرا ساختاری که برناردشاو از آغاز برای آن برگزیده بود، ساختاری کلاسیک نبود که در آن، بحران قهرمان به‌گونه‌ای تدریجی به‌گسترده‌گی گراید و رو به‌سوی بلندای احساس آورد و خواننده یا بیننده را به‌سانی که گویی در آغاز خواندن یا تماشاقت، به درنگ وادارد. سه پرده واپسین به‌منزلت بخش دوم نمایشنامه بودند یعنی بخشی که در آن، رویداد به‌گونه‌ای کامل و پایانی متبلورگشت و از نگاه افزوده‌های توضیحی و تفصیلی هیچ‌گونه کاستی نداشت. کنش و واکنش میان شخصیت و رویداد (در سراسر آن سه پرده) کشاکشی زنده و جوشان و داغ بود.

ولی اندیشور در خرد برناردشاو برهنرمندی وجدان وی چیره گشته و بر اثر همین کار، او بخشی به‌نام صحنه پایانی برنمایشنامه خود افزوده که می‌توان گفت جنبه تاریخی را به خوبی فرو پوشانده ولی کار هنرمندانه را از گرانبهاترین ویژگی‌اش تهی ساخته است - توانایی آن برجانشین ساختن يك ارزش به جای ارزش دیگر؛ پیامدها هرچه می‌خواهد باشد: مرگ یکی از ایستگاه‌های میان راه و قهرمانی گرفتار بحرانی همیشگی که جز جان‌باختن، چیزی نتواند آن را بازگشود. برناردشاو - برپایه برداشت

خود - خواسته است برای «خطای تاریخی» کفرهای پردازد و بگوید: «انسانیت»، اعتبار ژاندارک را در درازای روزگاران به او بازگرداند بهسانی که وی در سال ۱۹۲۰ زنی «قدیس» شد و در سایه کلیسای کاتولیک، پاس داشتن او بر مؤمنان روا گردید. گویی قهرمانی وی نیاز به مهر پاپ و شناخته شدن «قداست» او از سوی این یکی داشت. یا انگار این قهرمانی «مردمی» تاریخی که (به گفته خود برنارد شو در پیشگفتار دراز آهنگش) ژاندارک را یکی از «نخستین پیامبران ملت گرایی» گردانید، نیاز به تقدیس دستگاه کلیسایی داشت تا مردمی که وی از ژرفای ایشان برخاست، او را به رسمیت بشناسند. هنرمند، با افزودن این صحنه، پایان دراماتیک زیبای شورانگیز نمایشنامه را قربانی کرده است. قربان سازی او، بهای سنگینی است برای این مجموعه اندیشه‌هایی که بر زبان برخی از شخصیت‌ها در این صحنه پایان روان گردید مانند آنچه - در جهان مردگان - بر زبان کوشون رفت که «آیا معنی پیشامد این است که باید در هر روزگاری يك مسیح باشد که رنج بکشد و نابود گردد تا بی‌خیالان را وارهاند؟» یا آنچه دنوا به روان ژاندارک گفت: «باکی نیست. شمشیرها را می‌توان درست کرد. روان تو درهم شکسته نشد زیرا تو جان فرانسه هستی». یا آنچه شارل به پرهیب ژاندارک گفت: «به‌جز خودپسندان همه تو را ستایش می‌کنند زیرا تو بارسنگین قهرمانی را که بر دوش ایشان سنگینی می‌کرد، از جا برداشتی و به مقصد رساندی».

این سخنان زیبا را امروزه «شعار» می‌خوانند. نمایشنامه هیچ نیازی به این «پوشش تاریخی» نداشت تا قدیس بودن ژاندارک را استوار گرداند - قدیس بودن که در راستای کار دراماتیک معنایی کاملاً دگرگون با خواسته کلیسا و بازگرداندن «اعتبار» او از سوی آن پیدا کرده بود. بزرگی ژاندارک، در عرف کلیسا این بود که وی - و نه دیگری - روزی از روزها برگزیده شد تا آوای قدیسان را بشنود. ولی بزرگی ژاندارک در تاریخ این بود که به درجه‌ای بس والا از شفافیت رسید و در آن پایگاه، به خواری داد و بیداد کلیسا و «بزرگان»، سخن مردم را نیوشید و آن را آوای خدا به‌شمار آورد. کلیسا، بی‌درنگ، در برابر این کار دست به آدم‌کشی بزهکارانه‌ای زد که آب اقیانوس‌ها و باران آسمان‌ها نمی‌توانند آن را بشویند. این «بخشایش»

که پس از پانصد سال انجام گرفت و ژاندارك از رهگذر آن به نام يك «قدیس» شناخته شد، گناهی دیگر بر روی همه گناهان کلیسا بود. باری، در خاور و باختر کسان بسیاری درباره ژاندارك چیزها نوشته‌اند ولی نمایشنامه برنارد شاو — به رغم این لغزش واپسین — پیشاهنگ تئاتر میهنی است که برای نخستین بار، چهره «قهرمان-شهید» را فرا آورد. حتی این نمایشنامه، در میان کارهای فراوان شاو، اندام ژاندارك را چنان آراست که وی سری بالاتر از دیگر سرها گردید و کار نویسنده به دنبال آن.

باز، قهرمان پایداری از درد دیگری رنج می‌برد که همواره گونه‌ای از خاموشی، او را گام به گام به «شهادت» نزدیک می‌سازد. این، همان بحران درونی اوست که در اندرونی برمی‌جوشد و آن را برمی‌شوراند. بحران، از وابستگی ظاهری او به میهنی ویژه در هنگام برخورد با آزادی ویژه‌ای سرچشمه می‌گیرد که نویسنده فرانسوی اسپانیایی نژاد امانوئل روبلس آن را برای ما نگارگری می‌کند. وی در کنار آلبر کامو*، یکی از پرآوازه‌ترین ادیبان فرانسوی در میان الجزایریان است. داستان مرگ در کارهای او اوضاع گوناگونی به خود می‌گیرد مانند آنچه در نمایشنامه‌های زیرین وی می‌نگریم: «رو در روی مرگ»، «شب‌هایی بر فراز جهان»، «بالاهای شهر»، «آنچه پگاه نامیده می‌شود» و «راستی مرده است».

ولی نمایشنامه «مونتسرا» که با نام «بهای آزادی» به عربی برگردانده شده است، نهمردن را موضوع خود ساخته و نهمرگ در آن وضع ویژه‌ای دارد. مرگ در اینجا به‌سان تاجی بر تارک بحرانی بسیار ژرف و بسی پرییچ وتاب، به‌سوی قهرمان (که نامش بر روی کتاب نهاده شده است) روی می‌آورد. هنرمند، مایه نمایشنامه‌اش را از هراس افکنی اسپانیا در وتروئلا به سال ۱۸۱۲ الهام می‌گیرد.

در این زمان، سیمون بولیوار* رهبر و پیکارمند وتروئلایی، از چنگ دشمنان استعمارگر گریخت تا یاران خود را گردآورد و انقلاب را در برابر زورگوی بیگانه فروزان گرداند. این کار با کمک افسری اسپانیایی به نام «مونتسرا» انجام گرفت که آزادی را چیزی گرانبهاتر از کالایی بخش‌پذیر یافت. او نمی‌توانست خود را «آزاد» بنامد و در همان هنگام، مردم وتروئلا را

بردگانی خوارمایه در زیر چکمه‌های سروران اسپانیایی‌شان بنگرد. بدین‌سان، اسپانیایی‌بودن او به‌کرانه‌های انسانی گسترده‌تری روی‌آورد و در هنگام شایسته بولیوار را از گزند وارها نید. به ناچار، راز وی نزد کارگزاران و مسئولانش آشکار گشت و سرانجام او با گام‌های خود آزادانه - یا، بهتر بگوییم، ناگزیر - به‌سوی مرگ شتافت.

میان آزاد شدن بولیوار بردست مونتسرا و شتافتن این یکی به‌سوی چلیپای مرگ، نویسنده بحران آزادی‌خواهی و میهن‌پرستی را در درون او نگارگری می‌کند. این کار از راه فشار آوردن بر گروهی از گروگان‌های بی‌گناه انجام می‌گیرد که اشغالگران ایشان را بازداشت کرده به اتاق مونتسرا آوردند تا اگر او جای بولیوار را به ایشان نشان ندهد، آنان را در برابر او بکشند. نویسنده، این‌سوی بحران را برمی‌گزیند - یا ناچار بدان می‌گردد - که این شخصیت‌های بی‌گناه شش‌گانه، همراه مونتسرا بمیرند تا او یک ملت کامل را در دوزخ بندگی نیفکند. پژوهشگر و تاریخ‌نگار بولیویا میشل وکر می‌گوید: «دژخیمان هیچ اندازه‌ای نمی‌شناختند. همه‌گونه وحشی‌گری و ددمنشی چنان فراوان انجام می‌گرفت که حتی اسپانیایی‌های نزدیک به‌پادگان مخته‌ورده نیز به بیزاری گراییدند. ولی داستان در دید افسران اسپانیایی، پیگرد نافرمانان با چنان شیوه سرسختانه‌ای بود که مردم برای همیشه از انقلاب رمیده گردند.» امانوئل روبلس خود در پیشگفتار این کتاب می‌گوید: «از آنجا که این وحشی‌گری‌ها و کشتارها منحصر به آن فترت از تاریخ نبودند، و چون درد از قرن‌ها پیش تاکنون - فریاد آدمیان را بلند کرده بود، و این کار در سراسر جهان انجام می‌گرفت... چهره صایب‌هایی که مردان اسپارتاکوس* برفراز آن جان می‌سپردند و صلابه‌هایی که تفتیش‌گران عقاید مردم در سده‌های میانه، ایشان را بر آن می‌کشیدند و شکنجه‌گاه‌های گروهی کنونی می‌کنند... باید آهنگ نویسنده دانسته می‌شد که وی تاریخ را جز به‌سان آرایش و رنگ کار خود برنگزیده است».

نمایشنامه از همان آغاز و به‌گونه‌ای روشن، بر بعد انسانی تکیه می‌ورزد و این از آنجاست که نویسنده قهرمان خود را از میان افسران دشمن برمی‌گزیند - درست چنان‌که ورکور در «خاموشی دریا» کرده بود. این‌گونه کارها گرچه سرسختی مردم زیر ستم و حق ایشان را در داشتن زندگی

آزادانه‌ای - برتر از مرگ و زندگی - نشان می‌دهند، ولی بعد انسانی‌شان در مرکز روشنایی جای می‌گیرد چه هنرمند قهرمان خود را از رده دشمنان برمی‌گیرند تا گرایش خود را به مردم در زنجیر کشیده آشکار سازد. «انسانیت» اینجا معنی تجریدی عاطفی فرو رفته‌ای در پندارگرایی ندارد بلکه بدین معنی است که ایمان يك تن به آزادی، گاه از مرزهای يك میهن درمی‌گذرد و دیگر میهن‌ها را نیز فرا می‌گیرد به این اعتبار که آزادی پدیده‌ای یکپارچه و بخش‌ناپذیر است زیرا سرکوبی که يك ملت از آن رنج می‌برد به ناچار، از این یا آن راه، بر دیگر ملت‌ها و از آن میان ملتی که سرکوب‌گران از آن برخاسته‌اند نیز، بازتاب می‌یابد. همچنین، به این اعتبار که انسان هم، وابسته به هر رنگ و کیش و نژاد باشد، یکی است و از این رو، هرستمی در هر جای گیتی بر او فرود آید، آن دیگری را در آن سوی جهان دربر می‌گیرد. از همین جاست که می‌بینیم نویسنده فرانسوی است، ملت اشغال شده و تروئلایی و زورگوی بیگانه اسپانیایی. یکپارچگی سرنوشت مردم، پوشش‌گاه فکری در نمایشنامه امانوئل روبلس است. خواهیم دید که شخصیت‌ها، رویداد بنیادی و جایگاه‌گیری‌های شاخه گرفته از آن، همگی از این نقطه برنده سرچشمه می‌گیرند.

افسر موتسرا این نقطه را به گونه‌ای پایانی متبلور می‌سازد و این هنگامی است که بر سر کشیش - پدر کورونی - فریاد می‌کشد: «آیا شما، پدر، هرگز در برابر این همه کشتار و چپاول‌گری و خشونت به پا نخواهید خاست؟ شما که از جنبش همه مردم در اسپانیا در برابر مزدوران بوناپارت پشتیبانی می‌کنید، چه گونه می‌توانید مردمان این سرزمین را که در آب‌و‌خاک خویش برای آزادی پیکار می‌کنند، محکوم سازید. در اسپانیا، فرانسویان ستمگر و سرکوب‌گر زیر نفرت ما هستند و در اینجا در این سرزمین نوین، سربازان اسپانیایی‌اند که ملتی را در بند اسارتی سیاه نگه داشته‌اند». ولی کلیسا که همواره در همه‌جای گیتی، دشمن آزادی ملت‌ها بوده است و هست، نمی‌توانست از توجیه سرکوب و ستمکاری پادشاه دست بردارد. کلیسا می‌گفت این بردگان، جز بدکارانی پلید نیستند که ما با کشتن ایشان، بدی درون ایشان رامی‌کشیم. «بوی گند لاشه‌هاشان جز گندیدگی اهریمن زشت‌کار چیزی نیست. پس تو، ای موتسرا، چون از کنار ویرانه‌های دهکده‌ای می‌گذری، از شنیدن بوی گند

تن‌ها شاد باش زیرا این همان خشم بیهوده دیو است که تا جاودان در آتش دوزخ گرفتار آمده است». درست همان چیزی که فرانسویان، در داستان «ستاره» از کاتب یاسین، دربارهٔ جانبازان الجزایری می‌گفتند.

آری، دشمنان آزادی همیشه در همه‌جای جهان از يك منطق پیروی می‌کنند و جنبش ملت‌های به‌زنجیر کشیده نیز يك آیین‌مندی دارد. نویسنده برای روشن‌تر نمودن بعد انسانی، دست به‌این ترفند تئاتری زیبا می‌زند چه‌ناگهان مغز ایزکیاردو شکوفان می‌گردد و نقشه‌ای دوزخی که پیامد آن از پیش تضمین شده است، از آن بیرون می‌تابد. چکیدهٔ نقشه این است که وی سربازان خود را به خیابان‌های همسایه بریزد و آنان به‌شیوه‌ای ناگهانی و چشم بسته، شش تن از مردم بی‌گناه و بی‌توان را بازداشت کنند و مونتسرا را بیم دهند که اگر نهانگاه سیمون بولیوار، سرکردهٔ جنبش پایداری و تروئلاییان در برابر اسپانیا را آشکار نسازد، همگی را در پیش چشمش خواهند کشت زیرا او تنها کسی است که آن را می‌داند و خودش پس از آگاهی از لحظهٔ آغاز یورش همکارانش بر بولیوار - به‌رغم بیماری سخت وی - او را بدانجا برده است. مونتسرا نخست گمان می‌برد این هم یکی از شوخی‌های بی‌مزهٔ ایزکیاردو است ولی ناگهان می‌بیند که در باز شد و شش تن، یکی از پی دیگری، به‌درون آمدند بی‌آنکه بدانند چرا به‌اینجا آورده شده‌اند و کدام سرنوشت انتظارشان را می‌برد. بدین‌سان، منظره از نگاه شکل به‌یک‌سای از منظره‌های ناب ساختهٔ فرانتس کافکا* بدل می‌گردد زیرا این شش‌تن، در مسأله‌ای متهم گشته‌اند که هیچ از آن نمی‌دانند. از سوی دیگر، اینان در پیوند بی‌منطق خود به مونتسرا، در دادگاهی هستند که از آن چیزهای بسیار می‌دانند زیرا متهم و داور، هردو، خودشانند.

روبلس، شخصیت‌های شش‌گانه را به‌شیوه‌ای باریک و آگاهانه برمی‌گیرند زیرا همینان، رویداد دراماتیک را تا پایان آن دنبال می‌کنند: یکی بازرگان است، یکی کوزه‌گر، يك مادر، يك دختر جوان در سن شوهر کردن، جوانی خردسال و هنرپیشه‌ای اسپانیایی که با یکی از گروه‌های نمایش دهنده به و تروئلا آمده است. ایزکیاردو همهٔ اینها را با مونتسرا در يك اتاق می‌گذارد تا به ایشان بگوید: کشندهٔ شما این مرد است که نمی‌خواهد سخن بگوید. پیوند ناهمنطقی میان ایشان با او افزون می‌گردد ولی نه‌از نگاه معنی بلکه از نگاه

فشردگی. میان ایشان با مردی که او رانمی‌شناسند، ناگهان و بی‌هیچ انگیزهٔ راستینی، دشمنی برپا شده است. این، دردناک‌ترین مرحله‌های شکنجه‌ای است که موتسرا گرفتار آن گشته است. او به‌سخنان همهٔ ایشان و به فاجعه‌شان در صورت کشته شدن، گوش می‌دهد: زنش بیوه خواهد شد، مادرش داغدار خواهد گشت و کسی نمی‌داند برسر کودکان خردسالش چه خواهد آمد [من داشتم از خیابان می‌گذشتم. می‌رفتم که نان بگیرم. دو بچه‌ام را در خانه تنها گذاشته‌ام. بچهٔ کوچک‌ترم ده ماهه است و همین حالا وقت شیر دادنش رسیده است. بچهٔ دیگرم دوساله است. اکنون خوانند. زیاد نگهم می‌دارند؟]. ولی موتسرا نمی‌تواند سخن بگوید زیرا زندگی اینان شفاعت مرگ بولیوار را نمی‌کند.

نمایشنامه، در گوه‌رش، عبارت از همین گرینش دشوار است زیرا در درون موتسرا برسر اسپانیایی بودن و دلبستگی داشتنش به بولیوار کشمکی نیست بلکه داستان این است که او شخصیت فردی بولیوار را از يك سو برتن خود پوشیده است و شخصیت گروهی این شش بی‌گناه را از دیگر سو. این دوگانگی پوشش است که دقیقه به دقیقه او را از هم می‌درد: «هریک از شما واقعیتی دارد که از آن دفاع می‌کند و چیزی که برایش از زندگی نیز مهم‌تر است. ولی بولیوار هنوز هم تنها امید است. واپسین امید مردم و تروئلا برای رهایی از بند اسپانیا. پس من اگر بولیوار را تسلیم کنم، تنها او را تسلیم نخواهم کرد بلکه همراه او، آزادی و زندگی چندین میلیون انسان را نیز به دست دشمن خواهم سپرد». موتسرا با این وضع، دیگر يك افسر از ارتش اشغال‌گر اسپانیا نیست بلکه از يك دیدگاه، قهرمانی از قهرمانان پایداری که و تروئلا را آوردگاه پایداری خود ساخته است. چون پوشش‌گاه پایداری او دارای انگیزهٔ انسانی و نه دفاع از يك قومیت محدود است، نویسنده او را در تنگنای انسانی محضی می‌گذارد و شش انسان بی‌گناه را رو در روی او جای می‌دهد که خاموشی او ایشان را به کشته شدن بیم می‌دهد. او، از يك دیدگاه، قاتل به‌شمار می‌آید گرچه صحنهٔ مردم‌کشی او این چهرهٔ بیهوده را به او می‌دهد. بدین‌سان، روبلس میان لحظهٔ گرینش بودن و لحظهٔ بیهودگی تن به سرنوشت سپردن، در ترکیبی یگانه، ازدواجی پدیدمی‌آورد که جز با جایگاه گرینی

برنده‌ای از گونه ژاندارك، نمی‌توان از آن گذشت. این جایگاه گرینی همان است که موتسرا در آن فریاد برآورد - و گویی فریاد رنج کشیده او پژواک آوایی کهن از گلوی تاریخ، از فراز چوبه صلیب بود - : «داستان این است که امشب ما باید جان خود و نه تن خویش را وارهانیم. داستان امشب این است که ما بمیریم و از این راه میلیون‌ها مردم را رهایی بخشیم تا شایسته قربانی شدن مسیح باشیم».

همه کسانی که خداوند ایشان را «برمی‌گیرند»، باید رنج بکشند. منطق موتسرا این است و این منطق، دست رد بر سینه شخصیت یهودا* می‌زند. منطقی است که بالاترین اندازه پوشیده شدن در جامه مزدوج بولیوار و بی‌گناهان شش‌گانه را نگارگری می‌کند. سرانجام، این تنها منطقی است که از دوگانگی گرینش بودن و بیهودگی تن به سرنوشت سپردن «درمی‌گذرد» و این کار را سوار بر بال ترکیبی یگانه انجام می‌دهد که همان مسیح یا ژاندارك یا چه‌گوارا* یعنی «قهرمان-شهید»ی است که چشمانش از رؤیای یقین‌آور صوفیانه سرشار است؛ چیزی جز «صلیب» را نمی‌بیند و در آن واحد، همه درد های خود و دردهای دیگران را بر آن می‌آویزد - چه این صلیب جایگاه مردم‌سوزی باشد که زیانه‌های آن ژان را در سده‌های میانه در کام کشیدند یا آوردگاه جنبش رهایی‌بخش میهنی باشد که از رگبار آن گوارا در روزگار کنونی پرپر گردید.

رؤیای یقین‌آور صوفیانه‌ای که دیدگان موتسرا را مالا مال کرد، این بود که هم‌اکنون چندین هزار کودک در جاهای گوناگون این کشور در حال زادنند که جز به سان بردگان سرنوشتی نخواهند داشت. او چاره‌ای جز این ندید که صلیب خود را بردوش گیرد و در این زمان گویی جهان‌بینی او سراسر هستی‌اش را پر کرده بود: «من می‌دانم... می‌دانم که توانایی گرینش را دارم و در حقیقت همین است که هستی مرا از هراس مالا مال می‌سازد. این آزادی، همان چیزی است که در این لحظه بیش از یقین به مرگ، مرا آزار می‌دهد». ولی شاید نیز، این همان آزمونی باشد که «خداوند می‌خواهد آن را برای من نگه‌دارد». شاید خدا دوستان خود را می‌شناسد که ایشان را دستخوش «این آزادی» می‌گرداند.

چنین است فاجعه موتسرا: از يك سو باید میان زندگی گذرای خود و

بی‌گناهان شش‌گانه یا زندگی پایدار بولیوار و میلیون‌ها و تروئلایی یکی را برگزیند و از دیگر سو پیشاپیش، براین گزینش و برتری بخشیدن به شهادت و ره‌پیمودن به‌سوی آن از گذرگاه بینش یقین‌آور صوفیانه، محکوم باشد.

باری چون دیدگاه صوفیانه، در گوه‌رش، انقلابی برای فرو افکندن آن چهره‌ای است که دستگاه کلیسا از بزرگی پروردگار نگاشته است، به‌ناگاه پیمانی ناخجسته میان دارو دسته دین‌پیشگان با نیروی فرمانروای زمانه استوار می‌گردد و پدر کورونی و افسر ایزکیاردو، به‌گفته هنرپیشه اسپانیایی — پیش از فرا رسیدن نوبتش برای جان باختن در میان بی‌گناهان شش‌گانه — به‌اشترک، دست به جنایتی برضد خداوند و برضد مردم می‌آلایند که «هیچ‌نامی نمی‌توان روی آن گذاشت». کشیش کاتولیک به‌آسانی می‌تواند با این بهانه جنایت خود را «توجیه» کند که شاه سایه خدا روی زمین است و بولیوار در برابر او به‌پا خاسته «پس او دشمن خداست» و از اینجاست که بربک مسیحی واجب است همه‌چیز را بیازد تا کار دستگیری بولیوار انجام گیرد. براین مرد — این هنرپیشه که با گروه پادشاهی هنر به اینجا آمده و از پایداری و تروئلاییان چیزی نمی‌داند — نیز بایسته است که از این سرنوشت «خدایی» خوش بخت باشد و مرگ را با آغوش باز پذیرا گردد. پیامدهایی که موتسرا و کورونی، هرکدام به‌شیوه خود بدان می‌رسند، به‌گونه‌ای شگفت به‌هم می‌مانند زیرا خدا — در پایان — تنها راه چاره بحران و مایه بهبود همه ناآرامی‌ها و بی‌تابی‌ها می‌گردد. ولی خدا، در نزد موتسرا، در رده پایداری است در جایی که خدای کشیش و کورونی پشت سرش ایستاده است. عینی بودن برنده‌ای که روبلس در ساختمان نمایشنامه از آن الهام می‌گیرد، همین است. او کوچک‌ترین روزنه‌ای باز نمی‌گذارد که پیکان‌های ذهن‌گرایی و پندار بافی از آن گذر کنند. وی «درباره» پایداری و «برای» آن می‌نویسد. لیکن در آغاز، و پیش از هرکاری، «نمایشنامه» می‌نگارد یعنی کاری دراماتیک می‌آفریند که در هر گوشه‌اش زندگی جوشش دارد. او این کار را با پدید آوردن ترازمندی موشکافانه عینی‌گرایانه میان عنصرهای زندگی، به‌انجام می‌رساند. از این‌رو، گفت‌وگو میان دو هم‌اورد موتسرا و ایزکیاردو — برپایه‌ای به‌گونه زیرین می‌چرخد:

مونترسا:

من پیکار بولیوار را پیکار خود خواهم ساخت حتی اگر نوید مسیح را باور نداشته باشم. سخن این است که شرافت هزاران هزار بینوا، به نام آفریدگان کردگار، به ایشان باز گردانده شود.

ایزکیاردو:

ولی کتاب مقدس می گوید که پروردگار در درون همه ما هست. و تو، اگر بکوشی که مستقیم یا نامستقیم، به روی بشرهای زنده آتشی بگشایی، چنان است که لوله تفنگ را به سوی خدا نشانه گرفته ای. این گناه نخواهد گذاشت که تو هرگز از نفرین او در امان باشی.

مونترسا:

من می خواهم هرگز از نفرین او در امان نباشم.

نویسنده، بدین سان عینی گرایانه، دل داستان را شکافته چنان که با گزینش زیبای هوشمندانه دو شخصیت «النا» و «ریکاردو» در میان کشتگان بی گناه، به زینت والایی از هنرمندی برآمده است. راست است: بازرگان و کوزه گر و هنرپیشه، در برابر يك لحظه گذرا کور شده اند و بازمانده زندگی خود را، چه در بدبختی جاودانی و چه در آزادی همیشگی، نمی بینند ولی هنرمند، پسر جوان ریکاردو و دختر نوجوان الننا را برای این در کنار ایشان گذاشته است که بر ضد لحظه گذرا، اصالت مردم و تروثا را فرا نمایند. ریکاردو آرام در گوش مونترسا زمزمه می کند که «من با تو هستم». پدر او در کودکی وی کشته شده است. اسپانیایی ها او را کشته اند. ایزکیاردو بی تاب می شود و به دژخیم فرمان می دهد که جوان را بی درنگ ببرد و آنگاه می گوید «دیدن قهرمان، هر قهرمان، همواره مرا آزار می دهد. من دوست ندارم بینم کسی بهانه ای برای مردن دارد». ریکاردو به هنگام رفتن به سوی مرگ - به سان جانبازی از جانبازان پایداری - با سادگی هرچه بیشتر رو به سوی مونترسا برمی گرداند و از نو، خونسرد، به وی می گوید «من با تو هستم». اینجا دیگر ایزکیاردو، در چهار چوب شیوه عینی گرایانه امانوئل روبلس ناچار می شود به زبان آید که: این تنها کسی است که

راهش را خود برگزیده است. «این تنها کسی است که می‌داند باید مرگ به خدمت چیزی گرانباتر از زندگی درآورده شود».

دژخیم که از مغاك جنایت باز آمده تا «النا» را ببرد و روانه سرنوشت گرداند، به یاد می‌آورد که «مرد جوان دلاورانه مرد. نگذاشت چشمانش را ببندم ولی من رویش را به سوی دیوار برگرداندم. در آن هنگام که می‌خواستم آتش بگشایم. فریاد زد: زنده باد... (نمی‌دانم چی، هیچ کس نشنید). ولی گویا باید این گونه می‌بود: زنده باد آزادی، زنده باد انقلاب». نزدیک به همین صحنه، با اندك تفاوتی، در کشتن دخترک زیبا «النا» تکرار می‌شود. ایزکیاردو می‌خواهد او را بفریبد که به شرط دیدار در بستر مهرورزی، می‌تواند از مرگ وارهد ولی رد کردن پولادسان این خواهش و پافشاری او بر دوشیزه ماندن، همان اندازه که رویارویی با دژخیم است، پشتیبانی از موتسرا، بولیوار و انقلاب نیز هست.

برای هماهنگ شدن این نمایشنامه «انسانی»، نویسنده همراه ما از شش نمونه بشری سان می‌بیند. اینان بی‌گناه کشته می‌شوند زیرا موتسرا نمی‌خواهد زبان بگشاید و نهان‌گاه بولیوار را نشان بدهد. ولی همو، در نزدیکی پایان، چون می‌بیند سربازان النا را کشان کشان به سوی قربان‌گاه می‌برند تا نونهای زیبای خرم او را به رگبار ببندند، به ناگاه از پا در می‌آید و داد می‌زند «خانه‌ای دور افتاده در پانصد متری راه...». و چه شبیه است جایگاه گرینی و فروپاشی موتسرا به ژاندارك به ویژه هنگامی که از وی نوشتن پشیمان‌نامه را خواستار شدند. ولی النا نمی‌گذارد فرصت از دست برود. وی با استواری و سرسختی، از فروپاشی «قهرمان» پیشگیری می‌کند و او نیز برخویشتن چیره می‌گردد و استواری خود را باز می‌یابد و بازمانده نشان را ناگفته می‌گذارد. درست مانند ژاندارك - هنگامی که دید او را به زندان همیشگی محکوم کرده‌اند، پشیمان‌نامه یا فرمان بردگی خود را ریز ریز کرد و سرفراز به جایگاه مردم‌سوزی شتافت.

شش انسان بی‌گناه می‌میرند و دژخیم بیم می‌دهد که اگر موتسرا سخن نگوید، شش تن دیگر و همین سان دسته دسته را روانه نیست گاه خواهد ساخت و گرچه کار به کشتن میلیون‌ها تن از مردم وتروئلا نکشد. خواننده می‌پندارد در برابر دژخیم خون‌آشامی سیر ناشدنی است ولی روپلس که

نمایشنامه‌اش ساختار عینی گرایانه سختگیرانه‌ای دارد، روبند سرخ را از چهره ایزکیاردو و مغز یخ بسته وی کنار می‌زند و ما می‌بینیم او به راستی خود را با این بهانه خرسند ساخته است که «چاکر فرمانبردار» اعلاحضرت است؛ کاری جز بر پایه وظیفه خود نمی‌کند؛ بیش از يك افسر در ارتش پادشاهی چیزی نیست و دستور دارد به هر بهایی شده «فرمان آن اعلاحضرت را در این کشور پا برجا بدارد و از این رو همه و تروئلاییانی که حتی در خیال خویش به رویارویی با این دولت برخیزند، بزهکارند».

نویسنده با این کار، با خشونت، چشم ما را بر زرفای فاجعه می‌گشاید. فاجعه، پیامد گرایش يك مزاج شخصی به خون آشامی نیست بلکه برآیند «وضع سراسری» است، فراگیر دو گونه فرمانرانی و دو کشور، که یکی - به سود آن دیگری - آزادی خود را از دست داده است. ایزکیاردو تنها يك اقرار اجرایی با ویژگی‌های خویش است ولی به هر حال از يك «افزار اجرایی» گام فراتر نمی‌گذارد. هنرمند، با کامیابی، توانسته است ویژگی‌های شخصی ایزکیاردو را برای ما باز نماید. او برای ما گزارش می‌دهد که يك بار، انقلابگران وی را گرفته تا گردن در خاک فرو کردند و چهار شب و روز در این حال بداشتند. باز دیگر باره فرو پاشی به سراغ موتسرای «قهرمان» می‌آید و این هنگامی است که دژخیم می‌گوید آماده است ده‌ها بی گناه دیگر را بدینجا آورد و در برابر يك کلمه وی، که از گفتش دریغ می‌ورزد، جان‌های همگی را در يك چشم برهم زدن درو کند. این ایستادن بر «لبه پرتگاه»، تأکیدی پافشارانه از سوی هنرمند بر «انسان بودن قهرمان» است نه بر بذر فرو پاشی تراژیک نهفته در هستی وی. دو نیرویی که در روان فاوست نوین - یا موتسرا - با یکدیگر گلاویزند، دو نیروی درونی جوش خورده با بافت ذهنی شخصیت نیستند؛ یزدان و اهرمن نیستند و دو نیروی آسمانی نیز نیستند که مانند «قدر و قضا» سرنوشت مرگ و زندگی وی را به نفرین خدایان پیوند داده باشند. اینها دو نیروی بیرونی جوشنده از زمینند نه بارنده از آسمان، از زمین قهرمانی‌های بشری، قهرمانی‌های پایداری میهنی و دارای بعدهای انسانی بی‌کران.

از این روست که در اینجا قهرمان گرچه زمانی دراز بر لبه پرتگاه به سر می‌برد، چالش به فروپاشی او نمی‌انجامد بلکه به بازگشت گوهر نهفته

در ژرفای او: پیروزی آزادی خواهی بر میهن پرستی. موتسرا را به کشتن گاه می‌کشاند ولی دید یقین‌آور صوفیانه، میان او با مرگ پرده‌ای برمی‌کشد: «من هم اکنون آواز چریک‌های پوئبلو* را می‌شنوم که از آمدن بولیوار دست افشانی و پایکوبی می‌کنند؛ آنان بر او آفرین می‌گویند؛ پرچم‌ها و گل‌ها، پنجره‌ها را آراسته می‌دارند؛ پرتو امید می‌درخشد؛ مردان، جنگ‌افزارهای خود را بالا می‌برند؛ من فریاد شادمانی‌شان را می‌شنوم؛ همه ناقوس‌ها می‌نوازند و همه زنان ترانه می‌خوانند». چون ایزکیاردو، به هنگام کشانده شدن موتسرا از سوی دژخیم به قربان‌گاه، به وی می‌گوید: «همه چیز به پایان رسید»، او با فریادی سرشار از شادی راستین و باوری ژرف پاسخ می‌دهد: «این تازه آغاز کار است».

پس، مرگ در تاریخ زندگی شخصی قهرمانان پایداری، «درگذشت» نیست؛ چیزی همسان «حل» بحرانی است که قهرمان از رهگذر آن نثرهای لحظه‌گذرا را می‌شکافد و برای میلیون‌ها مردم، در سایه آزادی، زندگی می‌آفریند. مرگ مسیح «درگذشت» نبود بلکه پس از او — و با مرگ او — پیامش جهانگیر گشت. مرگ ژاندارک نیز مرگ نبود زیرا انگلیسیان از فرانسه بیرون رانده شدند و کلیسا روان‌زان را به پایگاه قدیسان برافراشت. مرگ ارنستو چه‌گوارا در روزگار ما نیز مرگ نبود بلکه گزارشی انقلابی و زنده درباره تنه‌راهی بود که پیکارگر امروز باید برای رویارویی با امپریالیسم، آن را بییماید. در سال ۱۹۶۸ که جوانان جهان فریاد خود را در تظاهرات خیابانی سراسری بلند کردند، این کار، آگهی نیرومند توفنده‌ای بود گویای اینکه گوارا نمرده است. سرگذشت موتسرا نیز چنین بود. او مرد که بولیوارو الناوریکاردو و میلیون‌ها قهرمان پایداری نستوه و تروئلا زنده بمانند. مرد تا افسانه را به جا بگذارد و «قهرمان‌شهید» به نام نمودگار برجسته پیکار مشترک اسپانیایی و تروئلایی برضد دشمنان آزادی، و نبرد همگروه هرانسان و انسان دیگر در برابر دشمنان بشریت، پایدار بماند.

امانوئل روبلس بهتر دیده است که بولیوار در این نمایشنامه پدیدار نگردد تا پیشاپیش، قهرمانانی را برای ما ترسیم کند که تاریخ نام ایشان را ناگفته گذاشته است؛ تا قهرمانی آن پسر و دختری را ترسیم کند که بی دلیل به

آوردگاه کشانده شدند، و تا قهرمانی یکی از افسران دشمن را برای ما آشکار سازد - مردی که پا بر روی وفاداری به ژنرال اسپانیایی گذاشت؛ سرکوب شدن اسپانیاییان را در زیر چکمه‌های خودکامگان فرانسوی یادآور شد؛ از زندگی خود در زیر سایه لگد مال سازی آزادی درگذشت و مرگ را برای خود و بی‌گناهان شش‌گانه پذیرفت تا با روانی آرام به‌خواهی خوش فرو رود و با چشم دل، قهرمان پایداری و تروئلا را در حال دنبال کردن پیکار بنگرد. شاید همین بود که چنان در جان پندر کورونی آتش افکند و وادارش کرد از افسر بپرسد: «در واپسین لحظه‌ها چه می‌گفت؟ آیا پشیمان می‌نمود؟». ایزکیاردو خیره در او نگرست و با لبخندی شگفت پاسخ داد: «هرگز. او از شادمانی دیگران سخن می‌گفت».

بعد انسانی بر پایه دید نویسنده فرانسوی رومن رولان* به اوج آن می‌رسد. گرچه وی نمایشنامه و داستان هر دو را نوشته است، نگارندگان تاریخ ادب و سخن‌سنان آن، وی را در میان پیشاهنگان سرگذشت‌نامه‌نویسی جا می‌دهند زیرا چون نوشته‌های او پیرامون زندگی بتهوون*، میکلاثر* و تولستوی را به یاد می‌آورند، در برابر کارهای سترگ دیگر او مانند «ژان کریستوف» و دو نمایشنامه انسانی او «گرگ‌ها» و «آن زمان خواهد رسید» چندان درنگ نمی‌ورزند. نمایشنامه نخست، یورش سخت برداوران فرانسوی است که آلفرد دریفوس را محاکمه و بی‌دلیل محکوم کردند و نمایشنامه دوم، تازشی سرسختانه بر جنگ اهریمنی سه ساله (۱۸۹۹ - ۱۹۰۲) انگلیسی‌ها در جنوب آفریقا است که به نام «جنگ بوئر» شناخته گردید. آن رشته بنیادی که همه این کارها - از نمایشنامه و سرگذشت و داستان - را به هم پیوند می‌دهد، احساس انسانی چیره بر وجدان رومن رولان است. وجدانی که [همراه سعدی] می‌گوید:

بنی آدم اعضای یک پیکرند
که در آفرینش زیک گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار
دگر عضوها را نماند قرار

این پیشگفتار بسی مهم است زیرا پرتو را بر روی معنی بنیادی «آن زمان خواهد رسید»، متمرکز می‌سازد. ما بر آنیم که این اثر را به نام یکی از کارهای ارزنده جا گرفته در تئاتر پایداری، ارزیابی کنیم گرچه می‌دانیم خرده‌های تاکتیکی چندی به‌عنوان کاری دراماتیک، بر آن گرفته شده است. حق این است که فرمانرواسازی عنصر انسانی بر دیگر عناصر، تقریباً جایگاه‌گیری فکری متکاملی است که از سوی بخش بزرگی از ادبیات باختر زمین دنبال می‌شود. این جایگاه‌گیری از نگاه فنی چنین فراموده می‌شود که اینان سرزمین رزمنده‌ای به جز کشور خود را بر می‌گیرند و نمونه‌ای انسانی برای پایداری از رده دشمنان. دیدیم که جان اشتاین‌بک با گرینش نروژ در داستان «ماه پنهانست»، چنین کرده بود و ورکور در داستان «خاموشی دریا» با گرینش افسری آلمانی در ارتش اشغالگر آلمان در فرانسه. به‌همین گونه: ایلیا ارنبورگ* فرانسه را برمی‌گیرند و امانوئل روبلس یک افسر اسپانیایی را. یعنی اینکه احساس ژرف به یگانگی بشر، همان جایگاهی فکری است که نویسنده باختری از رهگذر آن و به بویۀ آن با هر گونه تجاوزی پیکار می‌کند: چه تجاوزی قومی باشد بر سرزمین، یا تجاوزی دینی بر باور دیگران و دیگر اندیشان یا تجاوزی نژادی بر فرزندان انسان. باری، پوشش انسانی، همه معنی‌ها و اندیشه‌ها و دلالت‌هایی را که نویسنده باختری کارهای هنری رزمنده خود با امپریالیسم و تجاوز به هر سرزمینی را در آن می‌گنجاند، فرا می‌گیرد. رومن رولان، به گفته ه. ج. ولز*، همان نویسنده باختری نمونه‌واری است که همه جهان را گنجد در روستای کوچک خود می‌دید.

این ویژگی «انسانی» که در نخستین نمایشنامه وی به نام «گرگ‌ها» (نگارش ۱۸۹۸) در پشتیبانی از آلفرد دریفوس، به روشنی دیده می‌شود، در نمایشنامه دوم او به نام «آن زمان خواهد رسید» به گونه درخشان‌تری نمایان می‌گردد. وی در این اثر به پشتیبانی از افریقاییان و هاندگاران هلندی در برابر جهان-کشایان انگلیسی برخاسته است. شاید تناقض بنیادی از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد زیرا انسانیت جوشنده از درون شخصیت‌ها، انسانیتی مجرد و حساب شده و تفصیل یافته بر پایه ارزش‌های فکری نهفته در جان رومن رولان است چه در

هنگامی که ما کسانی را، ساخته شده از گوشت و خون، می‌پسیدیم تا انسان بودن ایشان به‌سان مادهٔ خامی بشری، برای‌مان مسلم گردد، ناگهان با این یا آن شخص برخوردیم و دیدیم او نمودگار اندیشه‌ای مجرد است که بر روی رویدادها پرواز می‌کند نه اینکه به فرمان ضرورت از آن بیرون تراود؛ و همراه جایگاه به شناوری می‌پردازد نه اینکه به‌سان حتمیت از آن زاده گردد. شخصیت‌ها و رخدادها و جایگاه‌گیری‌ها در نمایشنامه «آن زمان خواهد رسید»، مانند پرهیپ‌هایی ذهنی پیرامون آن اندیشه‌ای در چرخشند که هنرمند، از آن گفت و گویی تئاتری ساخته است. بی‌گمان باکی نیست که هنرمند، احساس‌ها و اندیشه‌های خود را در یک رشته مقوله‌های ذهنی «تجربید» کند؛ بلك راستین، این چرخش در میان شکل و مضمون است؛ بلك، در میان مهر و نشان انسانی انبوه و سرشار از آزمون‌های بشری با همهٔ عنصرهای منفی و مثبت آن، با ساختار تجربیدی تردید به تیزی لبهٔ کارد است که نمی‌توان به آن دست زد. این است آن شکافی که ساختار نمایشنامه در ژرفا از آن رنج می‌برد. دیگر ویژگی‌های لاغری و سستی که در مرحله‌های گوناگون پیدایش نمایشنامه عارض آن گشته است، از اینجا سرچشمه می‌گیرد.

رومن رولان کوشیده است نمونه‌های کار خود را با هوشمندی هرچه بیشتر دست‌چین کند و از این رو، شخصیت‌هایی از هر گونه را در دو سوی رزمنده، برگزیده است - سوی میهن افریقایی هلندی شکست خورده و سوی پیروز-گشتگان انگلیسی. نمایشنامه در خانهٔ بانویی هلندی آغاز می‌گردد که شوهرش در جنگ با پرخاشگران کشته شده و برای او تنها يك پسر خرد شش‌ساله به‌جا گذاشته است. لرد کلیفورد، فیلدمارشال و فرمانده نیروهای انگلیسی، از او می‌خواهد اجازه دهد که بخشی از خانه‌اش را ویژهٔ ستاد فرماندهی خود گردانند. دبورا* می‌کوشد شکست مردم خود را در برابر جهان‌گشایان به گونه‌ای تفسیر کند که خودش و پسرش داود و پیرمردنعومی را خرسند سازد. هنگامی که از دبورا پرسیده می‌شود چرا مردم شهر را بی‌دفاع رها کرده به بیرون گریخته‌اند، نعومی پاسخ می‌دهد: مردم نگریخته‌اند، بلکه خواسته‌اند دشمن با پای خویش در گودال بیفتد و آنگاه او را در میان گیرند و همه چیز را در کام آتش افکنند. باز دبورا با شیوه‌ای همسان تك‌گویی درونی تکرار می‌کند:

«اگر بایسته باشد، ما نیز خود را در آتش خواهیم افکند. بگذار همان‌سان که شمشون* در میان دشمنانش مرد، من نیز جان ببازم».

اما کلیفورد، از همان نخستین لحظه با نشان تنهایی سخت در میان افسران و سربازان مشخص می‌گردد زیرا به گونه‌ای مانند پیش‌بینی در می‌یابد که پایان کار به خوبی آغاز آن نخواهد بود. او جز راه‌های بی‌رهر و، سگ‌هایی که نیش‌های خود را نشان می‌دهند، مرغان لاغر و چندتن مسخره چیزی نمی‌بیند. «و گروهی از یهودیان که برای آزاد شدن دست‌شان در چپاولگری، فریاد می‌زنند: زنده‌باد انگلستان. پشت پنجره‌ها، چهره‌های رنگ پریده زنان است و نگاه‌های کینه‌توزانه. کسی پایداری نمی‌کند. دشمن ناپیداست و پیوسته از دسترس دورتر می‌گردد».

رومن رولان ضربت خود را با گفت و گو میان این نمونه‌تک و تنها و نمونه دیگری که نماینده بیشینه جهان‌گشایان است، آغاز می‌کند. کلیفورد، رو به سرتوماس مایلز، سرگرد جراح، می‌آورد و می‌گوید:

کلیفورد:

من شرمنده هستم عزیزم. این لشکرکشی سترگ برای گرفتن باغ‌ها و کشتزارها از مشی برزگر است. لذت پیروزی آن است که با دشمنی همپایه و هم نیروی خود گلاویز گردی. این کارها کی پایان خواهد یافت؟

مایلز:

همیشه همین‌سان است. اگر توانمندان، فاتوران را نمی‌خوردند، هرگز تمدن پدید نمی‌آمد.

گفتار پیرامون «آشتی» میان همین کلیفورد و همسر بیوه شهید هلندی آغاز می‌گردد. زن، در کلیفورد به جز جامه درخشان ارتشی بازینه^۱ فیلدمارشال، چیزی نمی‌بیند ولی او، در آن زن و کودک خردسالش چیزهای دیگرگون باز می‌یابد: همسر و کودک خردسال خودش که تب، آنها را در نخستین روزهای رسیدن به این سرزمین فرو خورد. هنگامی که دُورا از این رخداد آگاه می‌شود، گفتار

(۱) زینه: رتبه، درجه.

دو احساس ناسازگار و سرگردانی خشونت‌بار پدید آمده از آن می‌گردد: همدردی با شوهری که زن خود و تنها فرزندش را از دست داده است و خشم و کینه بر افسری از افسران دشمن که شریک خون شوهر و پدر تنها فرزندش بوده است. لیک نویسنده چشم از این صحنه برمی‌دارد، خود را به چیز دیگری سرگرم می‌کند و روشنایی را روی شخصیت کلیفورد متمرکز می‌سازد. این کار از چند راه انجام می‌گیرد: برجسته کردن شخصیت نقیض او ژنرال گراهام که می‌گوید انسانی‌ترین شیوه، جنگیدن بی‌رحمانه است تا کارزار به زودی پایان پذیرد؛ و بافتن رویدادها به گونه‌ای که همه‌گان‌ها را ذوب کند مانند دستگیری یکی از شهروندان از سوی سربازان و جلب او به نزد مارشال با این اتهام آغازین که پرچم بریتانیا را پاره کرده و کوشش ورزیده است که یکی از ارتشیان را از پای در آورد. کلیفورد با این مرد به گفت و گو می‌نشیند و در می‌یابد که او دست کم نیم‌دیوانه‌ای است یا از کارهای خود خواست و ویژه‌ای ندارد. ولی پزشک (سرگرد مایلز) بی‌درنگ پاسخ می‌دهد که ما همگی، از این یا آن راه دیوانه هستیم. و بدین‌سان، مرد به‌رغم خواست فرمانده و اندیشه‌ها و کوشش‌های «شگفت» او، به دست مرگ سپرده می‌شود.

نویسنده در اینجا بر سه تار می‌نوازد: نخست اینکه این شهید گمنام گیج یا دیوانه، با تلاش گستاخانه‌خویش، از روی «انبار خشم ناخودگاو» اندوخته در ژرفای جان این مردم شکست خورده پرده بر می‌دارد و نشان می‌دهد که این انبار در هر لحظه آماده انفجار است؛ دوم اینکه پزشک تیمارخوار که گمان می‌رود بیش از جهان‌گشایی و استعمارگری، به انسانیت و دردهای آن دلبستگی داشته باشد، همو خودش کار اعدام آن مرد را شتاب می‌بخشد و سوم اینکه «یک» تن و گرچه فرمانده باشد، نمی‌تواند رهگذر تاریخ و کارهای آن را بگرداند.

اما اگر ژنرال گراهام و سرگرد دکتر مایلز، آن سوی نقیض افراط‌کارانه را در برابر مارشال کلیفورد نشان می‌دهند، این رویارویی و ناسازگاری جز به سود صاحب اصلی فرآورده‌های جهان‌گشایی، سرلویس براون، انجام نمی‌گیرد. او باور دارد که در تاریخ، جنگی با این همه «انسانیت» رخ نداده است. «آیا چیزی زیباتر از این جانبازی‌های ما برای آوردن تمدن به این سرزمین در بسته بر اثر نادانی دارندگانش، هست؟ ما می‌خواهیم به زور به این

کشور درآییم و با خود بازرگانی و «دین» و صنعت را به اینجا بیاوریم. وانگهی، باید ثروت انبوهی را که خدا در اینجا انداخته است و بهره نبردن از آن، ناسپاسی به شمار می‌آید، به کار گیریم. ریچارد کارنی بر این اندیشه‌های درخشان آفرین می‌گوید و می‌افزاید: «این، منطق زیبایی است لوئیس. انگلستان بانکدار خداست، پرورنده ثروت‌های پروردگار است». لوئیس خود نیز در نمی‌ماند که برای این «منطق زیبا» دلیل بیاورد. او با سرگردانی می‌پرسد: «چرا برخی مردمان از اینکه هوشیارتر از دیگرانند، شرمسار می‌شوند؟ جنگ - یا زور - آیین پیشروی و آرایش زندگی است. همه آواهای سپهر، از وزوز حشره تا خروش تندر، گزارشگران پیروزی‌ها یا شکست‌ها در این پیکار نازنین برای زندگی هستند». چون بانو سمپسون به این گفت و گو کشانده می‌شود، می‌گوید: من از آمدن به این سرزمین بسی خوش‌بختم. این کشور نیازمند مردمی است که پیامی داشته باشند؛ اینجا نیازمند آموزش فرهنگ، اخلاق و سخن پروردگار است: «انگلستان، اسرائیل روزگار نوین است که خدا رسالت ویژه‌ای به آن سپرده است». هنگامی که همگی از پولدار و پزشک و زن، جام‌هاشان را به شادمانی میهن و امپراتوری و زمین گشایی بالا می‌برند، کلیفورد آهسته با خود می‌گوید: «زمین؟ شش پا از خاک است». آیا او، همراه رگباری که مرد نیم‌دیوانه را به زانو درآورد، به یاد زن، تنها فرزند، و خفتن آنها در زیر این خاکی افتاد که وی نامردمانه، دوشادوش دیگران و بر سر ایشان، برای گشودنش بر آن پا نهاده است؟

رومن رولان به صراحت چیزی را باز نمی‌گوید و شاید سزاتر آن باشد که بگوییم برای بیان چیزی آواز خود را بلند نمی‌سازد. او برخی از افراهای تکنیک نوین را به کار می‌برد و نمونه‌هایی از فرهنگ توده‌ای و سخنان دینی و گفته‌های رهبران بزرگ نیروهای استعماری را یاد می‌کند تا ما با ژرفای درون شخصیت‌ها آشنا گردیم و گول آراستگی برونی‌شان را نخوریم. هنگامی که شخصیت‌ها سخن می‌گویند یا مثال می‌آورند، رولان گریده‌هایی از آیه‌های تورات را به زبان ایشان می‌دهد برای اینکه آشکار سازد اینان روحیه‌ای نژاد - پرستانه دارند، افسانه «مردم برگزیده خدا» را دنبال می‌کنند و هنوز در پی ستونی از روشنایی‌اند که پیشاپیش اسرائیلیان در بیابان راه می‌سپرد.

همچنین، او بر زبان برخی دیگر از ایشان گفتارهایی از لردهای انگلیسی روان می‌سازد. نمونه برجسته‌شان لرد کیچنر* است که ژرف‌ترین احساس‌ها را نسبت به دردهای این مردم بدبخت دارد و مسئولیت آن را به گردن «سرکشان و رفتار ناپسند ایشان» می‌اندازد. بی‌گمان اندوخته فرهنگی توده‌ای دینی، وجدان توده‌ای دینی شخصیت‌های رومن رولان را پایه نمی‌گذارد بلکه این گونه بهره‌گیری، بیشتر همانند يك «بازی فکری» است که از رهگذر آن، دو سوی رزمنده، به اندوخته اندیشه خود رو می‌آورند. از این روست که می‌بینیم چون بانو سمپسون از کودک خردسال (داود) می‌پرسد آیا می‌دانی داود* که بوده است، او آیه‌هایی از تورات را برایش باز می‌خواند: «داود به فلسطینی گفت: تو با شمشیر و نیزه و مزارق نزد من می‌آیی اما من به اسم یهوه صبايوت خدای لشکرهای اسرائیل که او را به ننگ آورده‌ای نزد تو می‌آیم. و خداوند امروز تو را به دست من تسلیم خواهد کرد و تو را زده سرت را از تنت جدا خواهیم کرد. و لاش‌های لشکر فلسطینیان را امروز به مرغان هوا و درندگان زمین خواهیم داد تا تمامی زمین بدانند که در اسرائیل خدایی هست»^۱. گویی این بچه به نام يك مات کامل، ملتی سرکوب شده که رشته‌های سرنوشتش را از دستش بیرون کشیده‌اند، سخن می‌گویند.

دوره دراماتیک با سختی گرفتن بحران کلیفورد و گرفتاری‌های چندگانه‌ای که بر سر او تاختن آورده‌اند، به کمال می‌گراید. بازداشتگاهی که شهروندان را از اینجا و آنجا گرد آورده در آن ریخته‌اند، نمایشگاهی گویا از ویرانی و شکنجه گشته است. گراهام نیز توانسته است کلیفورد را از بیرون دادن اعلامیه‌ای انسانی پشیمان کند و آن را بدل به آگهی دمدنشانه‌ای سازد که مردم را از دست زدن به پایداری یا پناه دادن و پشتیبانی از کسانی که چنین کارها می‌کنند، برحذر می‌دارد و بیم می‌دهد که ایشان را بازداشت خواهد کرد، دارایی‌هایشان را خواهد گرفت و خانمان و کشتزارهایشان را خواهد سوزاند. همه اینها اندکی کلیفورد را به درنگ وامی‌دارد و اندیشه کناره‌گیری را به سر او می‌آورد. همچنین، سربازی مانند اوون را برمی‌انگیزد که از

(۱) کتاب اول سموئیل، باب ۱۷، آیه ۴۵ - ۴۶. ترجمه فارسی، کتاب مقدس، عهد عتیق،

انجام فرمان‌ها سر باز زند و از شرکت در جنگ خودداری ورزد. آن «ایتالیایی» نیز تصمیم می‌گیرد برای همیشه از این کشور بگریزد لیکن در هنگام پیگرد، با گلوله از پا در می‌آید. کلیفورد آشکارا به خودش و به دوستش دکتر مایلز می‌گوید که جان وی آوردگاهِ دوخواستِ ناسازگار گشته است. «اگر من حالتی طبیعی می‌داشتم، به سادگی تصمیم می‌گرفتم و خواسته خود را هرچه بود، بی‌آنکه بگذارم خردم در آن دخالت ورزد، انجام می‌دادم. ولی من بیش از اندازه ناتوان هستم». نیروهای پایداری در دام افتاده‌اند و جز توپ‌های انگلیسی چیز دیگری را نمی‌پسوند که روان همگی را به یکباره درو کند. یکی از گرفتار شدگان، رهبر این ملت است که يك لحظه نیز از کنار ایشان دور نگشته است. در برابر ساختار نیم‌کاره قهرمان تراژدی همین مانده است که هفت‌تیرش را به مایلز بدهد و از او پیمان بستاند که به محض بیرون دادن فرمان برای درو کردن مردم، مغزوی - کلیفورد - را با گلوله سوراخ کند. به نام يك فرمانده، او باید ضربت را بر مردم فرود آورد ولی همین که این کار را بکند، خودش می‌میرد و این همان سنگ زیرین تراژیک در ژرفای هستی کلیفورد است. رولان با گفت‌وگویی که میان کلیفورد و اوون سامان می‌دهد، این شخصیت را به کمال تردیک می‌سازد.

اوون:

تو خوبی و دوستان من هم خوبند و من هم بد نیستم. با این همه ما دست به بدی می‌آلاییم.

کلیفورد:

اگر خوبان، چنان که تو می‌کنی، از آوردگاه کنار بکشند، جز بدان کسی در آنجا نخواهد ماند.

اوون:

اگر خوبان دست به بدی بزنند، از بدان بدتر خواهند بود زیرا اینان می‌دانند که چه می‌کنند.

باری، اوون به جرم سر تافتن از انجام دستور به زندان می‌افتد؛ آلان با گلوله ایتالیایی کشته می‌شود و ایتالیایی با گلوله آلان. داود خردسال، هفت

تیر کلیفورد را که مایلز روی میز مجاور گذاشته است، برمی‌دارد و نسنجیده، با آن يك تیر شلیک می‌کند و به زندگی مردی که در سراسر نمایشنامه تك و رنجور زیسته است، پایان می‌دهد. انکار این گلوله تنها راه گشایش برای تراژدی فرمانده دشمنان است که خواسته است پیش از هر چیزی «انسان» باشد و انسانیت او خود بدل به بحرانی شده که در نزدیکی‌های پایان نمایشنامه، به اوج رسیده است. شاید شخصیت کلیفورد همان گریزگاهی باشد که نمایشنامه را از فرو ریختگی و اره‌انیده است، ولی قهرمانی تراژیک، بی‌ساختار تراژیک، خود تراژدی را از پایه ویران می‌گرداند. باز از آنجا که ماده خام این درام، «پایداری» است، این کار به دوپارگی جوهری در ساختمان اثر انجامیده است: از يك سو عنصر بیرونی است که قلب نمایشنامه و نبض تپنده آن را نگارگری می‌کند و از دیگر سو عنصر درونی است که قلب کلیفورد و نبض تپنده وی را. به همین گونه است دو پارگی میان محتوای انسانی آن و شکلی که بیشتر بخش‌های این یکی بدل به تجریدی گشته است که شخصیت‌ها را بلندگوهای برای این یا آن اندیشه ساخته است.

خواننده یا بیننده، از این تئاتر، همراه نگرش رومن رولان درباره استعمار بیرون می‌آید نه گزارش او از يك فاجعه انسانی. نگرش این است که: پولدار یعنی لوئیس، ارتشی‌گشن را گسیل می‌دارد تا به‌او برای بیرون کشیدن گونه‌گونه دارایی‌هایی انبوه از جنوب آفریقای «واپس مانده» کمک رساند و دستاویز وی در این راهزنی، گستردن فرهنگ و تمدن و دین و اخلاق است... استعمارگر هفت تیر را در يك دست دارد و انجیل را در دست دیگر. کلیفورد قربانی بحرانی شخصی شد زیرا به محض رسیدن به این زمین جنگ‌زده، زن و فرزندش مردند و از همین‌جا در اندرون او کشمکش آرام‌نشدنی در گرفت - میان وظیفه سپاهی‌گری و احساس انسانی. تنها گلوله داود بود که توانست او را رام سازد. ما، تقریباً، ملت شکست خورده را در حالت پایداری راستین نمی‌بینیم بلکه در حال گفت‌وگوی انسانی تند و خشونت‌باری که چندین چیز آن را نمایش می‌دهد: گفتارهای اندوهبار دوبرا درباره مرگ شوهرش؛ حالت کودکی که هفت تیر را با دلاوری شگفتی برمی‌دارد و آتش آن را به روی مردی می‌گشاید که او را دوست می‌داشته و در آغوش می‌گرفته است؛

رفتار مرد نیم دیوانه‌ای که پرچم بریتانیا را می‌درد و آغاز به کشتن یکی از سربازان انگلیس می‌کند و حالت رهبر میهن‌پرستی که گرفتار گشته ولی يك لحظه هم در دفاع جانانه از کشورش، خرده‌ای بر او گرفته نشده است. اینها همگی حالت‌های انسانی کلی و مجردی هستند که نویسنده در آنها جانب نیروهای میهنی را می‌گیرد ولی از يك دیدگاه انسانی پاك و ناب.

* * *

شاید ادب تئاتری، آمیزشی ژرف میان بعدهای سه‌گانه انسانی و قومی و اجتماعی به‌سان کار نویسنده ایرلندی‌شان اوکیسی* به خود ندیده باشد. این کار او، نمایشنامه‌ای است که عنوان آن را از جنبش میهنی ایرلند گرفته و «خیش و اختران» خوانده است. ولی انسان‌گرایی اوکیسی برعکس رومن رولان، ایمانی مجرد به انسانیت نیست بلکه اعترافی است به جنبه‌های کاستی‌بشری و همدردی مهربانانه‌ای با لحظه‌های سستی انسان. از این‌رو، نمایشنامه او بیشتر تردید به نمایشنامه «شخصیت‌ها» است که جایگاه‌ها و رخدادها پیاپی بر ایشان فرو می‌آیند تا گوهر ایشان را بیازمایند و اندازه ارزش ایشان را معین سازند. پس پایداری در اینجا جز يك «مناسبت» نیست که اوکیسی از رهگذر آن با انسانیت اشخاص خود آشنا می‌گردد و به همین «مناسبت»، قهرمانی تنها جان باختن دلاورانه در راه دفاع از میهن به شمار نمی‌آید بلکه «قهرمانی پایداری» در نمایشنامه اوکیسی، خود از بنیاد، این معنی تردید و مستقیم را درمی‌نوردد و به ابعادی بسیار ژرف‌تر در شخصیت انسان فرو می‌رود.

نویسنده از آغاز، پیش زمینه اجتماعی خود را در میان نخستین جویندگان بهروزی در انقلاب، می‌جوید: لایه‌های رنجبر و تیره‌بخت که باید زندگی را همواره بر لبه پرتگاه بگذرانند. اگر یکی از پاهای خود را به سوی پله‌ای بالاتر بردارند، می‌لغزند و فرو می‌افتند و اگر پای دیگر را در راه سرکشی و دگرگونی بنیادی و سراسری ساختار اجتماعی بگذارند، باز هم بسیار تواند بود که از پرت شدن رهایی نیابند. این پیش زمینه اجتماعی از کسانی بدین گونه فراهم می‌آید:

کارگر ساختمان جك کلیشرو و همسرش نورا؛ عموی این یکی پیتز که او نیز وابسته به طبقه کارگر است؛ کووی ریخته‌گر پسر عموی جك؛ دختر گل فروش دوره‌گرد بسی‌برگس؛ خدمت‌کار دوره‌گرد بانو گوگان و دختر

او مولسر که گرفتار بیماری سل است؛ و مرد درودگر فلاتر گود. اینان رشته‌های بنیادی بافت نمایشنامه‌اند و چنان که می‌بینیم، لایه زیرین ساختار اجتماعی در سرزمین ایرلند رزمنده با امپریالیسم انگلیس هستند. ولی ایرلند، گرچه مستعمره انگلیس است، خود نه تنها در ته «گودال» و ژرفای دره است بلکه جامعه‌ای است دارای لایه‌های شکن در شکن و کشمکش‌های گوناگون. از این رو، در کنار این پایمال شدگان در گرداب درگیری‌های اجتماعی، کسانی نیز هستند که وابسته به لایه‌های بالاترند و اینان نیز از پایگاه خویش، در نبرد میهنی شرکت می‌جویند زیرا اینها هم بهتر آمد خود را در راندن اشغال‌گر می‌دانند هرچند سرانجام سود ایشان با مصلحت بینوایان ناسازگار افتد.

نویسنده «خیش و اختران» که در پی پدید آوردن کاری میهنی است، روشنایی را روی تناقض طبقاتی میان کارگران پیوسته به «ارتش میهنی ایرلند» و بورژوازیان وابسته به «سپاه داوطلبان ایرلندی» متمرکز نمی‌سازد زیرا نبردی که اینان با رگبار خون خویش در آن شرکت می‌کنند، مصالح ایشان را و گرچه به گونه‌ای گذرا، یکپارچه می‌سازد. هنرمند - بی‌گمان گراینده به طبقه کارگر - بر زمینه «انسانی» پایداری، اصرار می‌ورزد. ریخته‌گر کووی می‌گوید: «چیزی به نام ایرلندی، انگلیسی، آلمانی، ترک در کار نیست؛ ما همگی آدمیم و بس». او کمونیستی است که تازه به جهان‌بینی مارکسیسم باور آورده است و از همین‌رو، همه ویژگی‌های نوباوران بر او راست می‌آید: شور و شیدایی، گراف‌گرایی و سادگی، آسان‌انگاری تکان‌دهنده و عشق پروانه‌وار.

او درست نقطه عکس کارگر پیر پیتر است که اندیشه‌های فرسوده سده‌های میانه را در مغز خود انباشته است و گفته‌های کووی جوان را جز ناسپاسی و بی‌دینی نمی‌انگارد. هر دو به همین بسنده می‌کنند که جنبه‌های «منفی» رویدادها را بنگرند و از این‌رو، گرچه همواره پیوندهاشان به تنش می‌گراید، باز در لحظه‌هایی از در دوستی باهم درمی‌آیند. وضع بانوان سه‌گانه، نورا و گوگان و برگس نیز چنین است. برگس بر نبرد نیشخند می‌زند، فریاد خود را به شادمانی کاخ پادشاهی انگلیس بلند می‌کند و روزگار خود را در بگو مگو با همسایگان می‌گذراند. نورا می‌خواهد از عشق شوهرش دیوانه شود و بس که

او را دوست دارد، از هر وسیله‌ای برای جلوگیری از رفتن او به سربازی و نیز پیوستنش به نیروهای پایداری، با زینۀ فرماندهی، بهره‌برداری می‌کند. چون نامه‌ای رسمی می‌آید که او را به فرماندهی برگزیده‌اند، می‌کوشد نامه را از او پنهان دارد. نویسنده نیم نگاهی به ما می‌افکند تا شخصیت کلیثرو شوهر او را نیز بشناسیم زیرا وی در برابر همسر از این راه بر خود می‌بالد که بر اثر عشق او، از رفتن به سربازی خودداری ورزیده ولی زن بی‌درنگ در پاسخ می‌گوید از این رو ترفته‌ای که تو را فرمانده نکرده‌اند. به هر حال، سروان برنان سر می‌رسد و حکم فرماندهی او را به دستش می‌دهد. اینجاست که جک کلیثرو کمر بند براون را برمی‌دارد و استوار می‌بندد، هفت تیر را در پوشش آن جا می‌دهد و مانند ارتشیان آزموده سر را بالا می‌گیرد و گام برمی‌دارد!

شان او کیسی در یکی از میکده‌های مشرف برجایگاه بزرگ بسیج ارتش میهنی ایرلند، از «بارمن»، زن روسپی و میهمانان، «آمیزه‌ای انسانی» می‌سازد و همه عناصرهای مثبت و منفی را در آن متمرکز می‌کند. پیتز که همچون پرهیبی از گورستان سده‌های میانه سر برمی‌دارد، جامه منفی بافی را از خود فرو می‌افکند و خواستار دو جام باده می‌گردد: یکی برای خود و یکی برای دوستش فلاتر. آنگاه شتابکارانه به براون می‌گوید: «چنین اجتماعی، این احساس را در من پدید می‌آورد که دریای ارین پر از باده باشد و من آن را یکجا سر بکشم». خواننده عرب زبان بی‌درنگ به یاد احمد عبدالجواد در سه داستان نجیب محفوظ می‌افتد. او یک روز توماری را به پشتیبانی از گروه نمایندگی مصر برای رویارویی و گفت و گو با انگلیس امضا کرد - و این تومار سند قانونی بودن این گروه در نمایندگی از سوی توده‌های گسترده مصری گردید - و بی‌درنگ پس از امضا گفت: چنان سر مستم که گویی جام هشتم را در میان ران‌های زبیده بالا می‌کشم.

همگان از پنجره سر تا پای سخنران را می‌نگرند که در دل مردم آتش می‌افروزد و در همان هنگام کووی در باره «ارزش اضافی» داد سخن می‌دهد. رزی نیز دم را غنیمت می‌شمارد و با برهنه کردن پای خود، بینوایان را در تردیکی خوابگاه خود برمی‌انگیزد تا سرانجام بتواند به جای کووی که او را خوار ساخته، فلاتر را بدانجا بکشانند. آنگاه کلیثرو سروان برنان و

ستوان لانگون از راه می‌رسند و جام‌هایی به شادمانی انقلاب سر می‌کشند و لانگون پافشاری می‌ورزد که هم‌اکنون هنگام برخاستن فرا رسیده است «زمان پیکار همین حالا است و جای آن، اینجا در ایرلند است». سایه‌ای گرد-آلود و تیره از پنجره به درون می‌تابد و همگی گوش فرا می‌دهند: «دشمنان ما نیرومند هستند، ولی با همه نیروی خود هم نمی‌توانند معجزه‌های خدا را یاوه گردانند. این معجزه‌ها، در دل جوانان بذرهایی رویانده است که جوانان دودمان گذشته آن را افشانده‌اند». هنگامی که رزی و فلاتر از خلوت‌گاه بیرون می‌آیند، فریاد یکی از افسران طنین می‌افکند که داوطلبان ایرلندی را به آماده‌باش می‌خواند. و رزی آغاز به ترانه سرودن می‌کند:

«من يك روز دوستی بافنده داشتم،
ولی او نتوانست برای من کاری بکند.
آنگاه در دام عشق دریانوردی نیرومند و خشن مانند دریا افتادم،
ما دست در آغوش یکدیگر می‌افکندیم،
و مانند ترسایان شب‌زنده‌دار بیدار می‌ماندیم،
و همدیگر را می‌بوسیدیم،
تا آنکه تاریکی از برابر پگاه پا به گریز می‌نهاد.
و در آنجا، از بس شادمانی ما،
کودکی درخشان و سرتا پا پر از شور زندگی،
با خوشی در رخت خواب می‌رقصید؛
در رخت خواب می‌رقصید،
و برای نان و روغن فریاد می‌کشید».

آنگاه آواز او با فریاد کلیثرو - که به گردان دیلن در ارتش میهنی ایرلند فرمان آماده باش می‌دهد - درمی‌آمیزد. شان اوکیسی، بدین گونه، پیوند زنده زیبایی پدید می‌آورد میان آرمان زندانی شده در مغز يك روسپید درباره کودکی سرتا پا پر از شور زندگی که برای نان و آب فریاد می‌کشد و میان راه رسیدن به این آرمان: جنگ مسلحانه مردم ایرلند. رزی در همان هنگام که ترانه طرد دلداز بافنده ناتوان خود را می‌خواند.

سرود پذیرفتن دلبر دریا نورد نیرومند و خشن دریا خوی خود را سر می‌دهد. گویی این زن زیبای جوان، ترانه انقلاب خروشان در کوی و برزن‌های ایرلند را می‌نوازد. و نویسنده نیز انگار می‌خواهد بگوید: روسپید هم حق دارد در آرمان‌های توده‌های میلیونی شرکت جوید و حتی بهترین آن را در سر پیروراند زیرا چون او در ته فهرست پایمال شدگان مغاک جامعه جای دارد، زبان راستین - و دردآور - فاجعه به‌شمار می‌آید.

با فروزان گشتن پیکار، همه‌چیز فروزان می‌گردد و هسته‌ها خیزاب‌وار بر روی هم می‌غلطند. رگبار در هر جا زوزه می‌کشد؛ بسی و فلاثر برای شرکت ورزیدن در چپاول و تاراج بیرون می‌تازند و نورا پس از آنکه همه جا را زیر پا گذاشته است، بی کلیثرو و بی‌هشانه به خانه باز می‌آید زیرا با دیدن خون و پیکرهای به‌خون‌خفته، شوی را گم کرده است و دور نمی‌بیند که او نیز یکی از ایشان باشد. همه چیز در درون کلیثرو، برنان و لانگون بینوا که خون از او فرو می‌بارد، می‌ترکد و نورا چنین گمان می‌برد که هوش خود را بازیافته است. فلاثر، مست بر می‌گردد و در همان هنگام کلیثرو می‌کوشد نیروی خود را بازیابد و تفنگ خود را به‌چنگ آورد و به آوردگاه بشتابد. نورا زانو می‌زند و سرنوشت را نماز می‌برد ولی دیگر هرگز نمی‌تواند از جا برخیزد زیرا برنان، هم‌رمز شوهرش، با جامعه‌های کشوری از راه فرا می‌رسد و نامه‌ای با خود می‌آورد: «ما نبرد را دنبال کردیم تا اینکه آنجا آتش گرفت. گلوله‌ای به بازوی او خورد و گلوله دیگری به ریه‌اش. آنگاه من ناگیر شدم او را واگذارم تا خود را واره‌انم. او مانند یک مرد خود را در آغوش سرنوشت افکند. واپسین واژه‌های نرم و نیم شفته‌اش این بود که به نورا بگوید دلیر باشد. من آماده‌ام که با پروردگارم دیدار کنم و بر خود می‌بالم که در راه ایرلند می‌میرم. چون فرمانده ما این را شنید، گفت: پایان کار کلیثرو، آذرخشی از مردانگی بود و از این رو، چون بانو کلیثرو بداند که همسر یک قهرمان بوده است، اندوهش بدل به شادی خواهد گشت».

ولی نورا برای همیشه هوش خود را از دست داده است به گونه‌ای که نه می‌تواند شادمان باشد نه اندوهگین. او تنها می‌تواند از یاد خویش درخشش سخنان خود را به شوهر، پیش از رفتن او، (که با لایسه همراه بود) بیرون بکشاند. به شوهر گفته بود: همه می‌ترسند و از تو می‌خواهند ایشان را در

پیکار همراهی کنی زیرا چه بسا که دست مرگ تو را در رباید و از رسیدن به دامن ایشان کوتاه آید. اینک این برنان است که می گوید برای کلیشرو در دم مرگ آموزش خواسته و سپس رو به گریز نهاده تا مانند وی بر خاک نیفتد. آیا این زن شیدای شوهر، به میهن خود خیانت ورزیده و به کاری از گونه هرزه گری رزی دست یازیده است، یا به پایگاه پیش گویی برآمده چنان که رزی آینده را پیش از آمدن آن دیده بود؟ نویسنده پاسخ نمی دهد. او هیچ گونه «حکمی» در باره هیچ کس نمی دهد بلکه برای دنبال کردن جزئی ترین تفصیلات، به گونه ای تکان دهنده پافشاری می ورزد تا ما حکمی گراف بیرون ندهیم.

مولس از بیماری سل جان می سپارد؛ نورا از لطمه عصبی دیوانه می شود و بسی برگس در حالی که نورا او را به سینه چسبانده با گلوله ای که از پنجره می گذرد، بر زمین می افند. همان هنگام که پیکر مولس را در زیر مراقبت سربازان انگلیسی بیرون می برند، بانو گوگان از نورا یاری می خواهد تا پیکر تازه را آماده بردن سازند و در همان زمان فریاد سربازان در بیرون به هم در می آمیزد که برای همزمان شان در درون ترانه می خوانند:

آتش ها را در خانه ها فروزان بدارید،
همان هنگام که دلهاتان از آرمان های نیرومند پرپر می زند؛
گرچه جوانان تان بسی دورند،
آنان در آرزوی میهن به سر می برند؛
آنجا در پس ابرهای تیره،
آستری سیمین هست که از درون آنها پرتو افشانی می کند.
ابرهای تیره را واژگون سازید،
تا جوانان به خانه باز آیند.

شان اوکیسی با این سرود، نمایشنامه ارزنده خود را به پایان می برد. نمایشنامه ای که از راستی، افزون بر گزارشگری جنبش رهایی بخش میهنی ایرلند، به سوی پایگاه پیش گویی هنرمندانه نیز بال می کشاید. این نمایشنامه، در فصل های چهارگانه اش، می خواهد شیوه کلاسیک نابی در پیش گیرد

جز اینکه «خیش و اختران» با هیچ رخدادی از گونه رخدادهای کلاسیک آشنایی ندارد و این تنها «پایداری» است که بهسان يك «آزمون» انسانی در زندگی همه شخصیت‌های آن پدیدار می‌گردد، با رفتاری منفی ترد برخی از ایشان و رفتاری مثبت ترد برخی دیگر. شاید این «بافت عینی» برجسته‌ترین چهره نمایشنامه‌ای باشد که در برنامه‌ریزی خود به‌راستی بر شخصیت متناقض تکیه می‌ورزد ولی از راه «زندگی واحد»، با همه کشش‌های آن و درگیری‌هایش، ایشان را در کنار هم گرد می‌آورد. این بافت عینی، در کنار زدن پرده از روی چهره‌ها و دریدن آن به شیوه‌ای که گاه عواطف را زخم‌دار می‌سازد، با روشنی هرچه بیشتر نمودار می‌گردد زیرا به رغم گرایش فکری اوکیسی، این خواسته در میان است که درسی ژرف از نخستین و بزرگ‌ترین گرایش در هنر، بر ما عرضه گردد و این همان گرایش به انسان، به انسانیت انسان با همه توانمندی‌ها و سستی‌ها و پیروزی‌ها و شکست‌های اوست. باری، سرانجام، او می‌خواهد با سادگی و آسانی به ما بگوید: قهرمانی نه يك پدیده کمیاب است و نه فرمانی که از پیش بنگارند و به‌دست کسی دهند. قهرمانی، عنصری است نهفته در جان آدمی که همواره در رهگذر فرد یا گروه، بر پایه میانگین‌های زمان و مکان، پدیدار می‌شود. زندگی، در جوشش روزانه گرم خود، وضع یکایک عنصرهای جان آدمی را پیوسته جا به جا می‌کند و براین پایه، ناگاه می‌بینیم این، و نه آن عنصر، در آسمانی که آن را سرتاسر تاریکی اندر تاریکی می‌پنداشتیم، فروزان می‌گردد. عنصرهای سستی جاك کلیثرو بر عنصرهای توانمندی او چیره گشتند و این هنگامی بود که او ارتش را رها کرد. ولی در هستی همو، چون فرصت فرا رسید، عنصر قهرمانی سربرآورد و او دست از مهر همسر شست و در راه میهن جان باخت. باز از این سو، دلبستگی به «ماندن»، بر شخصیت برنان چیره گشت و او پیش از آنکه کشته شود، از آوردگاه گریخت. کار بسی برگس نیز چونان بود و او که پیوسته در بگومگو با همسایگان خود روزگار می‌گذراند، در آغوش نورا جان سپرد.

پس عنصر قهرمانی، گوهری نایاب نیست بلکه این «جوشش زندگی» - و تنها جوشش زندگی - است که بدان فرصت شکوفایی می‌بخشد و بدین‌سان، شخص به گونه‌ای افسانه‌ای، پایداری می‌ورزد. باز همان زندگی، گاه آن را از چشم

دارنده‌اش نهان می‌سازد و نقش آفریننده‌ی وی از میان می‌رود. ولی، به‌هرحال، درخشندگی و پوشیدگی آن، همواره از پویایی سازنده‌ی زندگی گزارش می‌دهد.

قهرمان پایداری، در نمایشنامه نویسنده فرانسوی آرمان سالاکرو* به نام «شب‌های خشم» وضع انسانی نوینی به خود می‌گیرد. سالاکرو در اینجا به‌شکافتن آن لحظه‌ای می‌پردازد که آدمیان عادت به «خیانت» نامیدن آن کرده‌اند و این هنگامی است که «ارزش» با «رفتار» از در ناسازگاری در می‌آید و «خیانت‌کار» بهتر می‌بیند ارزش را به بویه لحظه گذرا یا پندار زندگی، از پای دز آورد. «شب‌های خشم» از نگاه تکنیک، با همه آثار دیگر تئاتر پایداری، اختلافی روشن دارد. این، يك اختلاف کمی در سطح نیست بلکه تردید به آن است که اختلافی کیفی در نوع باشد زیرا به رغم همسان بودن سالاکرو با فرزندان دودمان میان دو جنگ، در نگرش «سیاه» به زندگی - نگرشی فرآورده ضروری آتش‌گدازنده‌ای که زبانه آن در درازای بیست سال میان جنگ‌های جهانی یکم و دوم هرگز فرو نخت - «دوزخ پایداری»، او و ایشان را مالا مال از باور و یقینی تردید به کلکشت جهان‌بینی صوفیانه کرد که در خرمن قهرمانان پایداری، آتش روانی «شهادت جویی» می‌افکند و داستان «بمیرید پیش از آنکه بمیرید»^۱ را در گوش ایشان زمزمه می‌کند.

بدین سان، «سیاه‌بینی» در کارهای سالاکرو به گونه همگانی و در «شب‌های خشم» به ویژه، با روحیه هموردجویی و کینه کشی متمایز می‌گردد: روحیه «کشیده شدن» به ارزشی جانشین که پایداران، آن را آرمانی دست-یافتنی می‌نگرند و مرگ را در راه آن ناچیز می‌شمارند. تکنیک نوین در «شب‌های خشم»، جز نگارگری بنیادی این «حضور فراوان» مرگ و جز بالا بردن شاعرانه پرمعنای این گروه ارزش‌ها - که جوان‌های نیروی پایداری فرانسه در سیاه‌ترین روزهای تازش سپاهیان فاشیست بر کشورشان، آن را در سر می‌پروراندند - چیزی نیست. فرانسه با ادب پایداری سترگ

(۱) موتوا قبل ان تموتوا.

خود - سواز نگاه فراوانی تولید آثاری که تاریک‌ترین لحظه‌های زندگی بشری در نیمه نخست سده بیستم را به راست‌تر گونه‌ای نگارگری می‌کنند - می‌خواهد مرکز دوم را پس از اتحاد جمهوری‌های شوروی به‌چنگ آورد. «شب‌های خشم» از پایان رویدادی آغاز می‌شود که همه جایگاه‌های فراگیرنده نمایشنامه را در یکدیگر می‌تند زیرا نویسنده در آن هنگام زود، آن چیزی را به کار می‌گیرد که ما در فرهنگ سینما «بازتافت» می‌نامیم. یکی از پیکارگران به نام ریووار به خانه برنار بازیر تازش می‌آورد و او را به کیفر خیانت به دوست دیرینش که از پیشترها به رده‌های پایداری پیوسته و ناچار شده برای دور ماندن از چشم آلمان‌ها به خانه وی - برنار - پناه آورد، می‌کشد. خیانت برنار این است که همراه زنش، از کسی به نام «پیزانسون پسر» یاری می‌جوید و مرد رزمنده را به دست گشتاپو* - که پیزانسون زیر سرپرستی آن کار می‌کند - می‌سپارد.

هنوز پرده کنار نرفته، پیکرهای برنار و ریووار و پیزانسون پسر که پیش از مرگ توانسته است کشنده خود را با گلوله‌ای از پای درآورد، بدین گونه پدیدار می‌گردند که با یکدیگر برخورد می‌کنند و به گفت‌وگوها می‌پردازند. آنچه نویسنده توانسته از راه بازتافت بگنجاند، این است که: مردگان سخن می‌گویند. هنرمند به خویشتن دستوری داده که از همه افزارهای نگارگری آزادانه بهره بگیرد، به هر سو بچرخد و بدین‌سان، بتواند همه چیز را بگوید. سالاکرو با این چشم انداز گشایشی، که پیکرهای گلاویز گشته با هم، در آن رو در روی ما امتداد پیدا می‌کنند، خواسته است از منظره‌ای بس کمیاب از فاجعه انسان عکس‌برداری کند: منظره‌ای از جایگاه مرگ - جایگاهی که به گمان برخی از مردم و تأیید پاره‌ای کسان در همین زمان خودمان، همه چیزها به پایان می‌رسند و با یکدیگر هموار می‌گردند. مرگ در اینجا، هواپیمایی را می‌ماند که در آسمانی افسانه‌ای پرواز می‌کند، از شخصیت‌ها و جایگاه‌ها با ابعادی بی‌پایان دوری می‌گیرند و ... بدین‌سان، از رویداد به شیوه‌ای برنده جدا می‌گردد و در همان هنگام استوارترین پیوندها را با آن برپا می‌سازد. مرگ، همانا مرگ این شخصیت هاست، به‌ویژه، در این جایگاه معین به گونه مشخص؛ و در همان هنگام عبارت از مرگ است با جوهر جدای آن از هر ذاتی و با حقیقت آن که هیچ مرزی نمی‌شناسد. پس در اینجا

دو گونه مرگ در کار است: مرگی مطلق و رها از هر بند بشری در زمان و مکان، و مرگی نسبی و گریبان گیر مردم در جای و گاه آن. و زندگی جز گفت و گو میان مرگ مطلق و مرگ نسبی - میان حقیقت کلی و نمودهای جزئی آن - چیزی نیست. جزء، همان پدیدار کننده دیدنی و مستقیم کل یا تأکید پیوستگی بخش آن است ولی کلی فرآورده گردآوری جزئیها نیست بلکه بیشتر، چیزی است از گونه «جهان نموده‌ها» در فاسفۀ افلاطون که جهان خود ما چهره آن است و پیوند این با آن، پیوند بازتاب است با آینه یا پژواک با آوا.

این سخن فرو رفته در ژرفای تجریدگری را از آن رو می گویم تا تکنیک سالاکرو پیرامون سخن گفتن مردگان را روشن گردانم. اینان حتی گاه به یکدیگر یادآوری می کنند که مرده اند ولی مرگشان به معنی «پایان دشواری» یا «پایدار ماندن داستان» یا در بند کشیدن آن «برضد يك مجهول» نیست بلکه اینان تنها از جایگاه مرگ سخن می گویند و از این رو، مرگ جزئی ایشان جز آن «بزرگترین مرگ» چیزی را نمایش نمی دهد. انگار این مرگ کوچک، ایستگاهی است برای برآسودن از رنج گشت و گذاری تلخ که در آن، هرکسی می پرسد: اگر من به زندگی بازگردم، چه می توانم کرد؟ برای مثال به این گفت و گو میان پیزانسون پسر و ریووار بنگرید:

پیزانسون پسر:

من با تو موافقم. من در جایگاهی نبودم که به من اجازه دهد بگویم از آنچه می کردم، آگاه بودم. آه! هنگامی که کار من به پایان می رسد، تفسیر کردن آن و گفتن اینکه چه کاری باید انجام می شد، دشوار نیست. ولی هنگامی که من در کار خود فرو رفته بودم، از من می خواستی چه بکنم؟ این، کاری دشوار مانند چرخش عقربك های ساعت است: آسایش بخش است زیرا هرگز نمی توان از آن بیرون رفت و چون هرگز بیرون رفتنی از آن نیست، هراس انگیز است. فرض کنیم که من می خواستم از آن راه بازگردم و به رده های شما پیوندم. آیا شما به من اعتماد می ورزیدید؟

ریووار (با ریشخند): چی؟ اعتماد؟

پیرانسون پسر:

خوب می‌فهمم. من هرگز چیزی را از خود نرانده‌ام زیرا زندگی خوش و گوارا را دوست دارم. آه! «انسان دو بار زندگی نمی‌کند». این را من در آن زندگی نخستین خود همواره می‌گفتم. و اینک نخستین زندگی به پایان رسیده است... و تو، آیا باور داری که انسان می‌تواند دو بار زندگی کند؟

وناگاه ریووار پاسخ می‌دهد: آری، انسان «بی‌چشم داشت به جهان دیگری که باید پس از مرگ به سوی آن خرامید» می‌تواند دو بار زندگی کند و این زندگی دوم در همین جهانی است که اکنون در آن بسر می‌بریم. همین، خود، جهان دیگری می‌شود که دیگران در آن می‌زیند زیرا آدن جز دنباله زنده این جهان چیزی نیستند و حتی جوشش زندگی در ایشان پیش از آن کسانی است که در سطح فرد و لحظه گذرا، زندگی خوش و گوارا را بهتر شمرده و از کار و پیکار برای زندگی گوارای راستینی که در آن، فرد میوه شیرین پیکار کسانی را بچش، که بدو خیانت نورزیده‌اند، رخ بر تافتداند. او نیز به نوبت خود به ایشان خیانت نخواهد کرد بلکه بار دیگر — و شاید به گونه‌ای دیگر — برای دودمان‌های آینده خواهد جنگید.

این تناقض بنیادی میان قهرمانی و خیال، محوری فکری است که رویداد های «شب‌های خشم» برگرد آن چرخ می‌خورد. ندهیانت منحصر به «قهرمان فرو افتاده» است و نه قهرمانی ویژه گروه مشخصی از مردم. برنار ورنش به زندگی آرام و آسوده در همسایگی کلیسای شارتر* دل خوش کرده‌اند و — در نهان — هم فاشیستان و هم رزمندگان جبهه پایداری را دشنام می‌دهند و «بز هکار» می‌خوانند زیرا هر دو دسته آسایش آنها را می‌گیرند و آرامش ایشان را برمی‌آشوبند. زن و مرد، خود، به این زندگی همانند به زندگی فرو رفته در خون سردی و تن آسانی کلیسا رو آورده‌اند و از آن دست بر نمی‌دارند. اگر برنار و همسرش این‌گونه زندگی را برگزیده‌اند، همین خود، ایشان را بدخیانت خواهد کشاند نه به زندگی و منفی‌گری. مرکی نیز

که برنار از آن می‌ترسید و برخورد می‌لرزید، درست در درون خانه‌اش به‌سراغ او آمد زیرا پویش زندگی، این آسایش منفی‌بی‌طرف را به انسان ارزانی نمی‌دارد و خود زندگی نیز به این گونه ساده گریز، دنبال نمی‌شود.

قهرمان و خائن دو ضد مانند سیاه و سپیدند و سایه‌ای میان این دو در کار نیست و از این روست که برنار و پیزانسون پسر يك سرنوشت پیدا می‌کنند و این کاملاً از سرنوشت ژان، ریووار، دده و لوکوک جد است، هرچند همگی با هم در سایه مرگ می‌آرمند. برنار زندگی خود را در چنگال ترس از مرگ سپری کرده بلکه عملاً «مرده» زیسته است. او حتی در سراسر زندگی خود يك بار نیز زندگی نکرده است. اما ژان، ریووار و همزمان ایشان زندگی خود را در هر سه راستای درازا و پهنای ژرفا به سر آورده‌اند. ترس ایشان هراس از مرگ نیست بلکه شتاب برای پیشی گرفتن از زندگی به‌سوی پیروزی است. سالاکرو این تناقض میان دو گونه زندگی و دو گونه مرگ را در گفت‌وگو میان ژان و برنار بدین سان نگارگری می‌کند:

برنار:

ولی من مسئول شکست نیستم زیرا من فرمانده ارتش نبوده‌ام.

ژان:

شاید. ولی تو مسئول اشغال «هستی» زیرا هنوز زنده‌ای و از آن خرسندی.

برنار:

آیا تو گمان می‌بری که به تنهایی ایشان را بیرون خواهی راند؟

ژان:

من به تنهایی توانستم ایشان را از زندگی خودم بیرون برانم.

برنار:

ولی این کار، جلوگیری ایشان نمی‌شود که به نام پلیس در خیابان‌ها کار کنند.

ژان:

ما در سراسر اروپا گروه سترگی از مردان را بسیج کرده‌ایم. خودمان به تنهایی این کار را کرده‌ایم و هرگز تن به دشمن نخواهیم

سپرد. ما تا پای مرگ خواهیم جنگید.

برنار:

تو می‌خواهی مرا خوار بشماری ولی با این همه من از مرگ
بیزارم و زندگی را دوست می‌دارم. می‌خواهم با زن و کودکانم روزگار
بگذرانم.

ژان:

آری، من تو را خوار می‌شمارم و بیشترین چیزی را که خوار می‌دارم
کودنی توست. آیا تو نمی‌دانی تا هنگامی که ایشان در سرزمین ما
باشند، تو هرگز نخواهی توانست زندگی کنی؛ و اگر ماندن ایشان
دنبال شود، کودکان تو هم از هرگونه زندگی بی‌بهره خواهند بود؟

این است آن داستانی که نویسنده روی آن پافشاری می‌ورزد ولی نه تنها
از راه گفت‌وگوی مجرد بلکه از راه رویداد عینی نیز. این مرد «آشتی‌جوی»
با گلوله یکی از مردان پایداری ریووارب از پا در می‌آید و اگر این
تعبیر روا باشد گرفتار مرگی خوارمایه می‌گردد زیرا او «خیانت‌کار»،
به دوست و میهن خود هر دو، می‌میرد. اما زن و کودکان او؛ مرگ ایشان را
نیز می‌بوسد زیرا ویران کردن سراسری خانه‌ها اکنون کاری «تاکتیکی»
و حتمی در رویارویی با جنبش پایداری گشته است.

بدین گونه است که رویدادها در هم تافته می‌شوند و ما را به‌سوی گرینش
یکی از دوگونه زندگی گسیل می‌دارند تا ما به یکی از دوگونه مرگ برسیم:
مرگی بیوسیده در این یا آن لحظه که در همان هنگام، يك «زندگی» تپنده
و يك «پل» به سوی زندگی زیباتری است؛ و مرگی ناگهانی‌نما، که در
حقیقت پایان مرگ دیربازی است که دوستانش آن را زندگی آرام و
خوب و آسوده دور از گرندها می‌نامند. در اینجا، به ناچار، خواننده عرب -
زبان به یاد نمایشنامه یوسف ادريس با عنوان «لحظة دشوار» می‌افتد که
نمونه‌ای از این کار در آن عرضه می‌شود: او... تا هنگامی که دور از آوردگاه
است خود را از گرند مرگ به دور و در امان می‌انگارد ولی مرگ درست
هنگامی گریبانش را می‌گیرد که آرام و آسوده به نماز در ایستاده است!

با این همه، سرانجام، ترس يك ويژگي انساني طبيعي است هرچند چهره آن از این تا آن شخص دگرگون شود. ژان، قهرمان پایداری «شب‌های خشم»، که دوست دیرینش او را لو داده، لحظه‌های شکنجه دوزخی هراسناکی را به یاد می‌آورد که به محض سپردن او به گشتاپو، برسرش آورده‌اند و اعتراف می‌کند که دردناک‌ترین رنج وی در آن شب‌ها، تنهایی کشنده‌ای بوده که می‌خواسته است وی را از هم بدرد و این هنگامی بوده که بربل پرتگاه این پرش رسیده است: پایداری در برابر چه چیز و برای چه؟ لوکوک نیز پیش از هرکاری دچار هراس می‌گردد و می‌پرسد: این بار چه بر سرم خواهد آمد؟ و باز چون رهایی می‌یابد، می‌گوید: چه شد که چنین بخت یارم گردید؟ ولی این بخت پایدار نمی‌ماند. دهنده نیز می‌خواهد به آنچه می‌کند معنایی ببخشد و ریووار آن را برایش چنین فرا می‌نماید: اگر بخواهی به هر چیزی معنایی ببخشی، معنی همه چیز را از دست خواهی داد ولی بدان که بمب و نارنجك تو سرشار از معناست. پس لحظه‌های سستی، لحظه‌هایی مشروع هستند گرچه دارای رگه‌های برجسته‌ای از بیم و پریشانی و - گاه - دستپاچگی و خامی باشند.

ژان کوردو، به ویژه، نمونه این قهرمان میهنی رنج دیده است که بر سر دو راهی فروپاشی ارزش انسانی و گرفتن یا رها کردن رشته دوستی با یار دیرینش برناربازیر گیج و سرگردان مانده است. او مهندس شیمی است و وظیفه‌اش نابود کردن قطار باربری پراز بتزینی است که فاشیست‌ها قطاری مسافربری را به سان سپر بلا در برابر بمب‌های پایداران، به فاصله پنج دقیقه پیش از آن به راه انداخته‌اند. ژان کارش را با کامیابی انجام می‌دهد گرچه پاره‌ای جزئیات، آن را به‌کندی می‌کشاند و پس از پایان، از جمع کردن سرو ته کارها پیشگیری می‌کند زیرا رزمندگان به‌گونه دیگری از آنچه قرارش را گذاشته بودند، پراکنده می‌شوند. ولی مهلت زمانی به‌اندازه بسنده نیست که بتوان خود را از دید گشتی‌های آلمانی که بر سر همه راه‌های منتهی به‌جای رویداد کمین کرده‌اند، با شتاب نهان ساخت. ژان ناگزیر می‌شود به خانه دوستی از دوران کودکی که برای سه سال وی را ندیده، پناه ببرد و

— به رغم خونی که از بازویش فرو می بارد، زیرا نتوانسته است به هنگام، از رگبار گلوله آلمانیان بگریزد — بهانه هایی بترشد تا در دل او و دل همسرش اطمینان پدید آورد. ولی پیوند خانواده با کسی به نام پیزانسون پسر (مزدور گشتاپو) عواطف برنار و همسرش را به سختی برهم می آشوبد و آمدن دوست دیرین، زندگی آرام خانوادگی شان را به گونه ای ناگهانی که نتوانسته اند از پیش بسنجند، پریشان می گرداند.

راست است؛ در گذشته دور، برنار به لوئیز همسر ژان دلبستگی فراوان داشته ولی زن به این دلبستگی پروایی نمی داده و از این رو، طبیعی است که هر دو خانواده دل آسوده ندارند و بدانند که خللی عاطفی رخ نخواهد نمود به ویژه که پیرت همسر برنار برای او سه دختر زاده که گرامی ترین چیزهای زندگی اش هستند. وانگهی، شوهر نیز می تواند زندگی آرام بخشی برای خانواده خود فراهم سازد. اکنون این خانواده که از دیرباز، دوستی استواری با آن در میان بوده و مانند کلیسای شارتر تا ژرفا در آسایش فرو رفته، دستخوش تیرگی شده است. آمدن پیزانسون پسر، دشواری را پیچیده تر کرده زیرا دوستی وی با این خانواده کمتر از دوستی ژان نیست و پیوند او با آلمان ها، به ویژه در زیر بار گران اشغال بیگانگان، دردسری بزرگ برای خانواده به بار آورده است. از این رو، به يك معنى مرکب تر، میان خانواده برنار با گشتاپو پیوندی نامستقیم برپا شده است و به همین دلیل، گزیده شدن این خانه — و نه دیگر خانه ها — از سوی ژان به معنی برگزیدن سرنوشت با دستان خویشان است. ولی ژان را چه گناه که گردن بند رهایی بدل به دام شده و برنار چه گناهی دارد اگر خاطره های عشقی دیرین مبدل به خوراکی وسوسه کننده شکار گشته است؟

اینها پرسش هایی است که همراه با پاسخ هایش — اگر پاسخی داشته باشد — سالاکرو در می افکند و از آن تندیزی شکوهمند می سازد. او پرسش را در يك پرده به میان می آورد و پاسخ را در پرده ای دیگر می دهد و بدین سان میان پرسش و پاسخ، یا يك پرده با پرده دیگر، پیوند بر پا می سازد. این کار، در زمینه آزادی کامل حرکتی انتقالی انجام می گیرد که در سینما «بازتافت» خوانده می شود. همه شخصیت ها با همدگر دیدار می کنند اگرچه برخی از ایشان مرده

باشند و برخی دیگر در ژرفای زندان‌ها. این همه از آن روست که نویسنده نخست - و پیش از هر کاری - داستان را از دیدگاه مرگ به نمایش می‌گذارد، و نشان می‌دهد که مرگ همه را با یکدیگر همسان و برابر نمی‌سازد و زندگی پیش از آن، بر پایه‌گونه‌های مرگ، بسی دگرگونی‌ها پیدا می‌کند. اگر مرگ از این گونه‌ای باشد که زندگی برنار با آن پایان یافت، این ریشخند آمیزترین گونه‌ای از زندگی است که يك تن می‌تواند داشته باشد. آنگاه نویسنده، بار دیگر، داستان را از دیدگاه رویارویی و برهنه‌سازی سراسری خود و دیگران به نمایش می‌گذارد و ازین‌رو، درگیری در اینجا بدل به يك درگیری کلاسیک نمی‌گردد که رخدادهای ناگهانی را در خود نهان داشته باشد و چفت و بست‌ها را دور از دیدگان با همدگر پیوند بخشد. این، يك درگیری آشکار است که چندین بار و بارها از درون فریاد می‌زند: جز بودن، چه پیدا چه پنهان، هیچ‌گیری نیست.

ژان کوردو نمایشگر شخصیت قهرمان - شهید است گرچه زندگی او در برابر ما به پایان نمی‌رسد زیرا، بی‌هیچ‌گمان، شکنجه‌گر نازی او را چندان گونه‌هایی از مرگ چشانده که بر اندیشه هیچ کس گذر نکرده است. ژان حقیقتی گوهرین از حقیقت‌های قهرمانی و پایداری را می‌شناسد و بحران پنهانی آن را آب کرده می‌گوید: «آیا من به‌خود می‌بالم؟ هرگز. آیا از خود شرمسارم؟ هرگز. نه بالندگی در کار است نه شرمندگی. هرچه هست، همین پیکار است... هنگامی که يك فرمانده، مردان خود را به آوردگاه می‌فرستد، آیا نمی‌داند کار بسیاری از ایشان به‌مرگ خواهد انجامید؟ و آیا برای چیره شدن بر تنگنایی که از آن رنج می‌برد، خود را بارها همراه جانبازان در آغوش مرگ نمی‌افکند؟» مرگ به خودی خود، فاجعه‌ای دراماتیک پایه نمی‌گذارد بلکه - اگر این سخن روا باشد - جایگاهی برای نگرستن به‌زندگی برمی‌گزیند و در همان هنگام بینشی در برابر آن پدید می‌آورد. مرگ در زندگی ژان «آیین پایداری» است که قهرمانی را نمی‌سازد بلکه از روی آن پرده برمی‌دارد. اما قهرمانی، آن را خواست مردانی می‌سازد که می‌کوشند خود و میهن‌شان را آزاد سازند - خواستی که ژان آن را در کالبد این سخنان می‌ریزد: «از هنگامی که ارتش‌های ما شکست خورده‌اند، ما دیگر مرد نیستیم. آینده ما

جز آینده پا اندازان و هرزگان چیزی نخواهد بود. و شما، آیا هنگامی که می‌گویید تژاد سروران را بدل به بردگان می‌کنید، گمان می‌برید بسیار چیره دستید؟ من می‌خواهم مردی پاکیزه باشم، نه سرور و نه هرزه؛ بلکه مردی در میان مردان».

* * *

گویی این سخنان، درست همان سخنانی است که اورست*، به هنگام انجام قطعی و پایانی کار خود و رها کردن مردم آرگوس* از خطای موهوم‌شان بر زبان می‌آورد. او، در توجیه ماندن خود گرچه برای زمانی کوتاه و گذرا به جای کوچیدن بی‌درنگ، به خواهرش الکترا* می‌گوید: «می‌خواهم وابسته به جایی در روی زمین و مردی در میان مردان باشم». شاید این سخنان را بتوان پیش از هر سخنی، نمابشگر بعد راستین اورست شمرد زیرا در بخش‌های نخست نمایشنامه «مگس‌ها» از ژان پل سارتر*، چهره فلسفی مهر خورده برپیشانی‌اش، می‌کوشد که ویژگی‌های این شخصیت را فرو پوشاند. ولی چه‌شکاف ژرفی میان سالاکرو و سارتر در کار است با اینکه این دو در یک روزگار به سر برده‌اند، به یک مسأله پرداخته‌اند و از یک پوشش‌گاه به راه افتاده‌اند که احساس ژرف پوچی و بیهودگی باشد! اما شاید بعد راستین سخن اورست که نزدیک به سخن ژان کوردوست - و سارتر و سالاکرو را از یکدیگر جدا می‌کند - کامل نگردد مگر پس از یادآوری سخن الکترا پیرامون دلبستگی‌اش به کورنت* و زیبایی آن: «آنچه مرا می‌شوراند، این است که همواره به کشور خویش ببالم». سارتر دیده است که فرانسه به زانو درآمده و جام‌های پشیمانی را تا سیاه مست شدن، یکایک سر می‌کشد و این نگرش، هایه اختلاف بنیادی او با نویسنده دیگری است که فرانسه را استوار و ایستاده می‌نگرد. حتی «خائن» سالاکرو به گونه‌ای تصادفی دست به خیانت می‌آلاید حال آنکه اژیست* و کنیتمنستر* از عمد به خیانت رو می‌آورند. باز در حالی که خائن سالاکرو گزارشگر برشی از مردم فرانسه - و برشی از همه ملت‌ها - است که می‌خواهند زندگی آرام خود را در زیر کابوس جنگ و اشغال و پیامدهای فاجعه‌زای آن داشته باشند و گمان می‌برند این کار شدنی است، خائن سارتر گزارشگر رژیم فرمانروا در فرانسه است که در همان هنگام مزدور و دست‌نشانده اشغالگر

بیگانه فاشیست نیز هست.

«مگس‌ها» که در سال ۱۹۴۳ بیرون آمد، نشانه‌ای جداگر میان اندیشوری سارتر پیش از این و پس از این تاریخ بود. این نشانه، فرگشت خطیری را ثبت کرد که - به گفته آلبرس^۱ در کتاب «سارتر و هستی‌گرایی» - جنگ و گرفتاری و پایداری، در وجدان و خرد وی پدید آورد. این نشانه، جداگر مرحله «غشیان» و مرحله «مگس‌ها» است. قهرمان آن یکی «روکاتن» است که فرو رفتگی مردم در کارها و سرگرمی ایشان را چیزی شکفت و خنده آور می‌بیند و قهرمان این یکی، اورست است که می‌کوشد با انجام دادن کاری، حق شاروندی در میان مردم را به دست آورد. آلبرس چنین به سخن خود پایان می‌دهد: «سارتر در فترت میان بیرون آمدن این دو کتاب دریافت که گرمی و همبستگی مردمی، اندیشه‌ای است نیرومند که می‌تواند به آزادی محتوایی راستین و عملی، و آوردگاهی برای کار کردن ببخشد». آری، آزادی فردی گوشه گرفته در لولایی صدف‌گونه که دیواره آن را چیزی نمی‌شکافد - آزادی دوشادوش روکاتن و غشیان وی - به جز آزادی فردی مسئول در برابر دیگران است که در همان هنگام، بار تن‌سپردن اجباری بدان را بردوش کسی نمی‌گذارد - آزادی اورست که تصمیم فردی خالصی درباره کشتن کشندگان گرفت و بارهای گران آرگوس را آزادانه بردوش کشید. این نرمش سارتر است که به وی این توان بر حرکت را بخشیده ولی اصالت او نیز جهش‌های اندیشه وی را در رهگذر بنیادی یکپارچه‌ای افکنده است. مقصود این است که اندیشه «آزادی» که غشیان روکاتن از آن آغاز گشت، همان خود، اندیشه پایبندی فردی به ایستادگی در برابر فرو افتادن فرانسه در زیر سم ستوران فاشیسم را در کنار خود رویاند. سپس‌ها، با کنش و واکنش مثبت و زنده سارتر در برابر رویدادها، افزایش‌ها یکایک در کنار هم جا گرفتند و او را در کنار جنبش‌های رهایی بخش مردمان در بیرون فرانسه - الجزایر و کوبا و ویتنام - جای دادند. ولی ریشه فلسفی فرو رفته در ژرفای آن دیگر نگشت گرچه موهای بلند و کوتاه، انبوه‌وار بر آن روییدند و آن خود شاخه‌های گوناگون از این و آن سو برآورد. این ریشه ژرف این است

1) R. M. Albérès, Jean Paul Sartre, 1960 — translator.

که مردم در این جهان، «آزاد» هستند و به ارزشی بیش از کار خود، پایبند نیستند و نتوانند بود. چون واژه «آزادی» ده‌ها بار در نمایشنامه «مگس‌ها» بازگو می‌شود و چون نگارنده‌اش در آفرینش فکری و دراماتیک آن به ساختار افسانه‌ای روی آورده است، این کار، یک‌بار و برای همیشه چنین معنی می‌دهد که شوربختی کار فرانسه را ساخته است و از این رو، دیگر لولای صدفی و دیوار سخت آن نمی‌تواند آزادی روکاتن را پاس بدارد و راه را برگام‌های سنگین آلمانیان ببندد و نگذارد آن را بازیچه خود سازند و به ریشخند بگیرند. پس این دیواره ستر باید شکافته گردد پیش از آنکه آن را به زور بشکنند و پایمال کنند. بایستی تنها و تنها با گزینش «خودش» آن را بشکافد چنان که پروانه، پیلۀ ابریشم را سوراخ می‌کند و از آن بیرون می‌پرد. باید نابستگی فردی ناب‌خود را بیرون بکشاند و در برابر گزند دشمن مشترک میان وی و همه همگانش، به پدافند برخیزد.

آزادی وی — چنان که خودش به ناچار ناگهان دریافته — در آزادی دیگران است. او به خویشتن خویش، پیلۀ را می‌درد، از گور ابریشمین خود بیرون می‌آید و رخ دادن معجزی را که پایداری قهرمانانۀ مردم فرانسه و خیانت زشت رژیم ویشی* پدیدش آورده است، آشکارا آگهی می‌کند. وی دیگر به پیلۀ یا لولای صدفی باز نخواهد گشت، ولی همراه دیگران پیلۀ نوینی نیز نخواهد بافت که همگان را فرا گیرد. راستی را که او آزاد گشته و بدان سخت پایبند مانده است.

او که آزادی را بالا آورده است، بار دیگر از راه پخش کردنش آن را پایمال و پراکنده نخواهد کرد.

باری، اورست با «پرورنده» خود به آرگوس می‌آید در حالی که از پیش می‌داند پدرش پاترده سال پیش پادشاه آن بوده و به هنگام بازگشت پیروزمندانه از جنگ تروا*، زنی او را کشته و سپس با برادر او اژیست پیوند زناشویی بسته و این برپایۀ کارآشوبی زشتی بوده که این دو با هم در افکنده‌اند. مردم به این کار بو برده ولی راز را در دل نهان کرده، زندگی پشیمانی آمیز را برگزیده و «روز مردگان» یعنی روز مرگ آگاممنون* را روز برگزاری آیین‌های ویژه خود ساخته‌اند. اژیست رهبری برگزاری آیین پشیمانی را

به دست گرفته و شهبانو کلیتمنستر هم از او پیروی کرده اما دخترش الکترا از پیمودن این راه رخ بر تافته است.

اورست هنگامی فرا می‌رسد که مردم خود را برای برگزاری آیین کفاره - پردازی آماده می‌سازند - روزی که راهب بزرگ، تخته‌سنگ پرستش‌گاه را بر می‌دارد و مردگان برای دیدن بستگان‌شان از گور بیرون می‌آیند و شب را با ایشان سپری می‌کنند. ولی ژوپیتز*، بزرگ خدایان، که خود را زیر نام دمتر* پنهان ساخته، به‌دیدار اورست می‌آید و پس از چندی با او آشنا می‌شود. گفت‌وگویی تلخ میان ایشان درمی‌گیرد که همان کشمکش میان مردم و نیروهای برین است. اینجا پای الکترا به‌میان می‌آید. وی که انگیزه اورست است و راه انجام «کار» را به او فرا می‌نماید - کاری که او آگاهانه برمی‌گزیند و همه الترام‌های سرچشمه گرفته از آن را می‌پذیرد - از نیمه راه وا می‌ماند، از «کار خود» دست می‌کشد و از ترس مزدوران شکنجه‌گر ژوپیتز، بدو پناه می‌برد. این‌نهدنبال دست‌یازی اورست به‌کشتن اژیست و مادر خودش کلیتمنستر و به‌رغم هشدار بزرگ خدایان به پادشاه، بلکه به علت این هشدار است که ژوپیتز از راه آن به راز او و همه خدایان و شاهان [و فرمانروایان] پی می‌برد و آن اینکه مردم در گوهر سرشت خود آزادند ولی این را نمی‌دانند و وظیفه خدایان و شاهان [و همه فرمانروایان] است که برای استوار سازی تخت خویش، در راه افزایش ناآگاهی مردمان از این حقیقت بکوشند. ولی این پس از گذشتن وقت است زیرا این حقیقت که مانند آذرخش بر اورست فرو می‌تازد، نامش «آزادی» است. از این رو، او نه مانند دیگر مردم آرگوس احساس پشیمانی می‌کند و نه مانند الکترا از پیامدهای هراس انگیز این آزادی بیمناک می‌شود و سرکوب آیین‌های پشیمانی و کفاره پردازی - تنها راه رستگاری و رهایی‌اش از گزند مکس‌های ژوپیتز و شکنجه‌گران دوزخ - می‌گردد. اورست فریبندگی‌های ژوپیتز را که به‌آگاهی وی می‌رساند، وامی‌زند. پیشاپیش اینها تخت پادشاهی پدر او در برابر نشان دادن «اندکی پشیمانی» است. نیز چون او را از گزند توده‌های انبوه گردآمده بر در پرستش‌گاه آپولون* که وی در پناه آن پشتگرمی گرفته است، بیم می‌دهد، اورست سخن او را وامی‌زند و طرد می‌کند. چنان‌که تخت خدای خدایان را نمی‌پذیرد، از پذیرفتن تخت پادشاهی مردم نیز روی برمی‌تابد و تنها، در کنار «آزادی»

به راه خود می‌رود... درست همان سان که آمده بود، به جز آزادی و چیزی همراه ندارد لیکن او اکنون تنها آزاد نیست بلکه ژوپیتتر، مگس‌های وی و مزدوران شکنجه‌گر او را نیز شکست داده زیرا راز رازها را با مردم در میان گذاشته است: شما آزادید؛ از گناهی که نکرده‌اید، پاکید؛ مردگان شما مردگان منند و راندن مگسان و مزدوران شکنجه‌گر را خودم به گردن می‌گیرم (اینان به دنبال او روان می‌گردند و يك دم از داد و فریاد آرام نمی‌گیرند).

فیلیپ ثادی^۱ در کتاب خود پیرامون سارتر می‌گوید: «سیاست رسمی رژیم ویشی این بود که به مردم فرانسه بگوید: شکست سال ۱۹۴۰ کیفر دادگراانه خودپسندی فرانسویان در روزگار میان دو جنگ بود و از این رو، باید برای پذیرفتن آن آماده گردند. این شیوه باور سازی از پشتیبانی بخشی از کلیسای کاتولیک برخوردار بود و همین، سارتر را وادار ساخت که — در هنگام همکاری با حکومت پایه‌گذاری شده در آرگوس — خود را اندکی دیندار وانمود کند». نمایشنامه — به گفته ثادی — می‌خواهد این پیام‌ها را برساند: در این جهان، ارزش‌هایی پیش پرداخته در کار نیست که بتوان مردم را از راه آنها به‌گرینش چگونگی رفتار اخلاقی بایسته رهنمون گردید؛ هرکسی باید به‌تنهایی، شیوه‌ای را که می‌پسندد، برگزیند و هیچ‌يك از مردم را نمی‌سزد که از هیچ نشانه‌ای فرمان بگیرد زیرا مردم خود، ارزش هر نشانه‌ای را روشن می‌سازند و بدان معنی می‌بخشند. ارزیاب (فیلیپ ثادی) با این سخن، به نشانه‌ای اشاره می‌کند که اورست از ژوپیتتر درخواست کرد و نشانه دیگری که الکترا خواست و ژوپیتتر بی‌درنگ هر دو را آماده ساخت. در اینجا اورست برآورده شدن خواسته خود را با منطق انسان آزاد تفسیر کرد و از این رو، معجزه‌نهایی برای او بندی نگشت که راهش را بگیرد در حالی که الکترا به محض کشته شدن مادرش از پای درآمد و این مادر همان بود که او يك عمر برایش جامه تنگ را می‌شست — جامه درونی او را که همراه آن با اژیست بر بستر آگاممنون می‌خفت. این کار را برای خوار کردن هرچه بیشترش با او می‌کردند. بدین سان، فیلیپ ثادی به این پیامد می‌رسد که انسان در نمایشنامه «مگس‌ها» تصمیم خود

1) Philip Thody, *Jean Paul Sartre: A Literary Study*, 1960.

را در نگرانی و گوشه‌گیری از دیگران می‌گیرد و او خود، به تنهایی، پاسخ‌گوی تصمیم‌های خویش است و حتی اگر چیزی به نام خدا در کار باشد، باز هم بنیادهایی اخلاقی نیست که بتوان آنها را از هستی خدا بیرون کشید زیرا آزادی انسان، او را از خدایی که وی را آفریده است، مستقل می‌سازد.^۱ او (ثادی) در اینجا به درگیری سخت میان اورست و ژوپیتز اشاره می‌کند که بزرگ خدایان راز خود و راز همه خدایان و شاهان را با او در میان گذاشت. اورست از این راز چنین دریافت که این کشورهایی که ژوپیتز وی را از آنها آگاه ساخته، برای او هیچ معنایی ندارد زیرا خدای خدایان، سرور کوه‌ها و دریاها و همه چیزهای هستی است به جز انسان که خدا را بر او دستی نیست. حتی اگر خدا او را مانند دیگر جانداران آفریده باشد، او با زدن خود، از قلمرو خدا بیرون می‌رود و موازی وی می‌گردد. این دو، به یکدیگر برخورد ندارند، دیدار نمی‌کنند و هر دو از یک اندوه‌گران و گوشه‌نشینی کامل و تنهایی مطلق رنج می‌برند. ثادی سخن خود را چنین دنبال می‌کند: پیدایش آزادی چیزی شاد کننده نیست بلکه راست آمدن گوشه‌گیری انسان و تنهایی و رها گشتگی اوست و بدین‌سان، گرینش درست (گرینشی که به تنهایی انجام گیرد) آدمی را به آزادی بزرگ‌تری برای خودش و دیگران می‌رساند و هر کوششی برای انکار مسئولیت، به انکار آزادی می‌انجامد. «پیام سیاسی نمایشنامه مکس‌ها روشن است: با جهان گشای آلمانی و فرانسوی همکار او بجنگ و از آن چیزی که جنایتش می‌پنداری پشیمان مباش... همه خودکامگان از مردم می‌ترسند زیرا می‌دانند که مردم آزادند و چون مردم خود نیز دریابند که آزادند، سرنوشت خودکامگان راه نیستی را خواهد پیمود. این خوش بینی سیاسی، همان شوری را باز می‌تاباند که روشن اندیشان چپ‌گرا از راه آن بر جنگ با نازیان توانا می‌گشتند».

بی‌گمان، در تابستان ۱۹۴۳ که این نمایشنامه در زیر اشغال آلمان‌ها روی

(۱) بر پایه اصول مسلمة فلسفی و کلامی اسلامی (مسلمه عندالعقل)، ذات باری تعالی هم علت موجدۀ عالم خلقت است و هم علت مبقیۀ آن. علی‌هذا این سخن سارتر از اساس ناوارد است. - م.

صحنه آمد، فرانسویان همین معنی را از آن در می‌یافتند. باز، بی‌گمان، چنان که موريس کرنستون^۱ در کتاب خویش پیرامون «سارتر میان ادب و فلسفه» می‌گوید، اختراع «آیین‌های گناهکاری قومی» از سوی سارتر در شهر آرگوس که وی آن را در خیال خویش ساخت، پرخاشی بر روان‌شناسی رسمی فرانسه ویشی بود و همین، مایه آن شد که بازکاوی^۲ آلمان دستور دهد از نمایش آن جلوگیری کنند زیرا نازیان - به یاری برخی از فرانسویان - دریافتند که اژیست نمودگار اشغال‌گری فاشیستی است و کلیتمنستر نمودگار خیانت فرانسوی.

ولی پایان نمایشنامه، درگیری سختی را میان ناقدان سارتر برانگیخته است: بیرون رفتن اورست از آرگوس نمودگار چیست؟ اورست در پایان این نمایشنامه، داستان شهر سیروس* را بازگو می‌کند که در یکی از تابستان‌ها گرفتار وبای موش‌ها گشت و اینها آغاز به جوییدن و اوباردن همه چیز کردند چنان که مردم شهر گمان بردند زمان مرگشان فرا رسیده است. سرانجام روزی يك نوازنده نی آمد و در دل شهر بدین گونه ایستاد (اورست راست می‌ایستد) و آغاز به نواختن نی کرد و موش‌ها از همه جا به سوی او روی آوردند. سپس او این‌گونه با گام‌های بلند به راه افتاد (اورست از پای تندیس ژوبیتر پایین می‌آید و به راه می‌افتد) و بر سر مردم سیروس فریاد زد «کنار بروید» (مردم کنار می‌روند). آنگاه همه موش‌های بیابانی سربلند کردند چنان که اکنون مگس‌ها می‌کنند. اورست ناگهان فریاد می‌زند: «مگس‌ها را بنگرید، مگس‌ها را بنگرید!» و سخن خود را چنین از سر می‌گیرد: موش‌ها به یکباره همگی به دنبال او روان شدند و نوازنده نی و موشان بیابانی برای همیشه از دیدگان بدین‌گونه پنهان گشتند (اورست بیرون می‌رود و ارینی‌ها ناله کنان به دنبال او روان می‌شوند).

سخن‌سنجان و پیشاپیش‌ایشان ژانسون^۳ در کتاب «سارتر به خامه خودش» این پرسش را پیش می‌کشند که آیا الترام اورست، قهرمان پایداری فرانسه،

1) Maurice N. Cranston, *Sartre*, 1965.

(۲) بازکاوی: سانور

3) Jeanson, *Sartre par lui-même*, 1955.

با آزاد سازی کشور پایان می‌پذیرد؟ و سارتر پاسخ می‌دهد: مسأله بنیادی در زندگی اعضای جنبش پایداری فرانسه، به‌جز کمونیسم^۱، دقیقاً این بود که «ما اکنون با آلمانیان می‌جنگیم و این کار، دربارهٔ دوران پس از جنگ به ما حقی نمی‌بخشد»^۲. ولی ژانسون نشان نمی‌دهد که از این پاسخ کاملاً خرسند گشته است. او بهتر می‌بیند علت را این‌گونه ارزیابی کنند که جهان بینی پایداری در دید سارتر این است که این کار، يك «خطر کردن شخصی» برای هر پایداری کننده است و از این رو، گویی پایداری، فریاد خوان گرینش آزادی است که هنوز هم، به‌جز گونه‌ای از «قهرمانی وجدان»، پاسخی دریافت نداشته است.

شاید نمایشنامه «مگس‌ها» به گونهٔ مشخص، آن چیزی باشد که بهترین پاسخ را به گفته‌های لوک‌لووار در کتاب «سارتر و فلسفه» می‌دهد. وی می‌گوید: «انسان سارتر، بی‌خواست راستین کار می‌کند و اگر هم خواستی داشته باشد، پس از انجام یافتن کار است و از این رو خواست وی معنایی ندارد. او انسانی است که آزادانه کار نمی‌کند بلکه از درون، به سوی آن رانده می‌شود و آزادی او به‌جز همان کیفی که برگسون* از آن سخن می‌گوید، یعنی صرفاً يك رانده شدن برخاسته از ژرفای زندگی، چیزی نیست». من می‌گویم: پایداری در نمایشنامه «مگس‌ها»، هم يك کار است و هم يك ارزش؛ و قهرمانی آن در «جایگاه گیری» اورست است نه در خود شخصیت او. هم‌اکنون او

(۱) کمونیسم فرانسوی می‌گفتند: ما نباید پس از بیرون راندن آلمان‌ها، جنگ‌افزار را بر زمین بگذاریم بلکه باید پس از نابودی فاشیسم برونی، گام در راه ریشه‌کنی فاشیسم درونی بگذاریم که می‌خواهد به دنبال پایان جنگ، سر رشته فرمانروایی را در دست بگیرد (چنان که گرفت و هنوز هم امپریالیسم فرانسه به دست بازمانده‌های فاشیسم چرخانده می‌شود). - م.

(۲) سارتر از نزدیک تماشاگر کارها بوده و چنین می‌نماید که بیش از ما در این زمینه حق بازگویی نگرش خود را داشته باشد. ولی این هم هست که هرکس پایداری ورزیده، رنج کشیده، شکنجه دیده و جان برکف نهاده است، به‌ناچار می‌تواند پیرامون دوران پس از جنگ هم سخنی بگوید و حقی را خواستار گردد. - م.

خود را آزاد ساخته و به آزاد سازی دیگران پای بند مانده است و از اینجا، آزادی او بدل به يك «ارزش» در زندگی خودش و دیگران گشته است. به گمان من، همین، فرق برنده میان اورست سارتر از يك سو با اورست یونانی کهن از دیگر سو، و هملت شکسپیر* از آن سوی دیگر است. اورست یونانی کهن يك اقرار ساده در دست خدایان برای پیاده کردن سرنوشت نگاشته بر تخته آسمان است و هملت شکسپیر دودل بر لبه کار و تهیدست از گستاخی بایسته برای انجام آن. از اینجا، اورست آشیل* (در «زنان لابه گر») و هملت شکسپیر هر دو وارونه اورست سارتر هستند. آن يك، قهرمانی تراژيك و سرکوب گشته است که با فاجعه خود، بر مرگ آزادی انسان گواهی می‌دهد و این يك نیز قهرمانی تراژيك است که مرگش گویای بیهودگی کار و پیکار انسانی است. اما اورست سارتر در «مگس‌ها» قهرمانی از قهرمانان پایداری در فراگیرترین سطح آن یا، به معنایی دقیق‌تر، «دیدگاهی درباره قهرمانی» است که ژان پل سارتر ناچار شده است برای آن ساختاری تراژيك برگزیند. از این رو، چهره هنری «مگس‌ها» چهره‌ای ناگزیر است که به خودی خود خواسته نویسنده نیست ولی بر آماج خویش در دو سطح دست می‌یابد: سطح فلسفی که آزادی را بنیاد قانونی می‌سازد که با هر کاری به کمال می‌گراید ولی جز با پایان زندگی دارنده‌اش کامل نمی‌گردد (و آزادی در اینجا آن چهره دیگر الترام فردی خالص است)؛ و سطح زندگی واقعی که «انسان‌گرایی» را جای‌گزین «تژادگرایی» به عنوان يك «قانون آزاد پیوسته رو به تکامل» می‌سازد نه يك سرشت پایدار یا نمونه والا (و تژادگرایی در اینجا يك اندیشه قبیله‌ای و همانند حتمیت پایدار و جبر بی‌رحمانه است).

سارتر در نمایشنامه «مگس‌ها» پاره‌ای نمونه‌ها از اندیشه مسیحیت را وام می‌گیرد که دارای اهمیتی سترگ است. نخست آنکه اورست، آزاد و داوطلبانه، گام فرا پیش می‌گذارد که دردهای يك ملت را به جان بخرد. او در روز جشن مردگان در برابر آشوب و چپاول‌گری و در برابر مردمی که دسته دسته بیدار شدن سالانه مردگان خود را می‌پسوند، به الکترای می‌گوید: «فرض کن من گناهان همه این مردمی را که در لانه‌های تاریک و در میان مرده‌های گرامی‌شان برخود می‌لرزند، بپذیرم. فرض کن که من خواسته باشم سزاوار نام

«دزد پشیمانی» کردم و همه توبه‌های آنان را در خود جای دهم: توبه‌های زنی که به شوهرش خیانت ورزیده، توبه‌های بازرگانی که گذاشته مادرش بمیرد و توبه‌های سودخواری که بدهکارانش را تا دم مرگ دوشیده است. بگو آن روز، هنگامی که همه پشیمانی‌های انبوه‌تر از مگس‌های شهر آرگوس، بر من تازش آورند، آیا حق ماندن در میان شما را به دست نیاورده‌ام؟». او خود عملاً در برابر مردم آرگوس که با سنگ به دست بر در پرستش گاه آپولون در انتظار به سر می‌برند، با دلاوری بی‌مانندی پاسخ می‌دهد: «همه گناهان و پشیمانی‌های خود را بردوش من بیفکنید. همه دلهره‌ای که شب‌هاتان را بر می‌آشوبد و جنایت اژیست را، بگذارید دوش من از سنگینی آن گرانبار گردد. از مردگان خود نترسید که آنان مردگان من نیز هستند».

ژوپیتر و اژیست توانسته بودند توده‌های انبوه سرکوب شده را فریب دهند و از حقیقت حال‌شان نا آگاه نگه دارند و از این رو مردم کسی را که مایه از دست رفتن پشیمانی‌شان می‌شد، به چشم دشمنی سرسخت می‌نگریستند. اورست آشکارا به الکترا گفته بود: «ژوپیتر با من چه کار دارد؟ دادگری از کارهای زندگی انسانی است و من نیاز به خدایی ندارم که این حقیقت را به من گوشزد کند» و «دادگری، آزادسازی مردم آرگوس از گزند فرمانروایی تو [اژیست] است؛ دادگری این است که احساس شرافت انسانی مردم به ایشان بازگردانده شود». آنگاه رو به ژوپیتر آورده گفته بود: «من نه سرورم نه برده. من آزادی خودم هستم. همین که تو مرا آفریدی، من از زیر فرمانروایی تو بیرون رفتم» و «من به سرشت تو باز نخواهم گشت: هزار راه برای رسیدن به تو کشیده شده ولی من تنها راه خود را دنبال خواهم کرد زیرا من يك انسان هستم ای ژوپیتر، و هر انسان باید گشاینده راه خویش باشد».

راه او این است که چشمان مردم آرگوس را باز کند اگر چه این کار، ایشان را در دامن نومیدی افکند ولی باکی نیست زیرا «زندگی انسانی جز در آن کرانه دیگر نومیدی آغاز نمی‌شود». اورست به یکی از ارپنی‌ها رو آورده می‌گوید: «من تا هنگام مرگ تنها خواهم زیست». این دورنما، چهره مسیح را بر صلیب به یاد می‌آورد که به نمایندگی از سوی مردم جهان جان باخت. در آن زمان آزادی او [اورست] و همچنین آزادی دیگران فراچنگ آمد ولی

مسئولیت، سرتاسر، بر دوش او گذاشته شد و «من دریافتم که جنایت من از آن خود من است و من دارنده آن هستم. در پیش روی خورشید پافشاری می‌ورزم که آن را به من منسوب دارند. این، گوهر زندگی و سرچشمه بزرگواری من است؛ شما نه می‌توانید به من پاداش دهید و نه کیفر کنید و از همین روست که از من می‌ترسید». همچنین، هنگامی که ژوپیتر تخت پادشاهی آرگوس را به او پیشنهاد می‌کند، ما را به یاد سرگذشت مسیح می‌اندازد که دیو او را به جایی بس بلند برد و پادشاهی سراسر جهان را به او پیشنهاد کرد. بر آن یکی «اندکی پشیمانی» شرط کردند و بر این يك، نماز بردن اهرمن را^۱.

اگر اورست یا مسیح شرط را می‌پذیرفتند، فرو می‌افتادند زیرا تبعیدگاه اختیاری اورست و صلیب اختیاری مسیح، «اوج جایگاه گیری ارادی» برای قهرمانی و پایداری است که بی آن، جنایت اورست جنایتی فردی می‌شود اگرچه انگیزه‌اش «خون خواهی» باشد و خطای مسیح خطایی فردی اگرچه انگیزه‌اش «یهودا». قهرمانی اورست و مسیح از آنجا معنی راستین خود را پیدا می‌کند که ایستادگی در برابر واقعیت است به عشق آرمان؛ در برابر جزئی‌ها به عشق کلی و در برابر نسبی به عشق مطلق. این دیدگاه یقین آور صوفیانه همان است که اورست را با روحیه شهادت جویی به تبعیدگاه فرستاد و مسیح را به چوبه صلیب برآورد. آن يك به جای تخت پادشاهی آرگوس و این يك به جای تخت امپراتوری روم.

ولی سارتر هرگز يك اندیشور مسیحی نیست بلکه حتی این اندیشه را با دورترین اندیشه‌ها از مسیحی گری در می‌آمیزد: فریاد بلند نیچه* که خدا مرده است. گفتار یکی از «برادران کارامازوف» که: «اگر خدا مرده باشد، هر کاری رواست»، با این گفتار از سوی سارتر تکمیل می‌شود که: «حتی اگر خدایی در کار باشد، باز هم ما آزادیم».

(۲۴) آنگاه عیسی به دست روح به بیابان برده شد تا ابلیس او را تجربه نماید... پس ابلیس او را به کوهی بسیار بلند برد و همه ممالک جهان و جلال آنها را بدو نشان داد. به وی گفت اگر افتاده مرا سجد کنی، همانا این همه را به تو بخشم. آنگاه عیسی وی را گفت دور شو ای شیطان زیرا مکتوب است که خداوند خدای خود را سجده کن و او را فقط عبادت نما. در ساعت ابلیس او را رها کرد و اینک فرشتگان آمده او را پرستاری می‌نمودند (انجیل متا، باب ۴، آیه ۱-۱۲؛ ترجمه فارسی، ص ۴-۵). م.

وانگهی، نمایشنامه «مگس‌ها» جز «يك دیدگاه درباره قهرمانی» چیزی نیست؛ دیدگاهی که نویسنده‌اش در زیر چکمه‌های اشغال بیگانگان ناگزیر شد آن را در این ساختار افسانه‌ای بریزد. اما تطبیق‌های آن، سه سال پس از این زمان - یعنی سه سال پس از نگارش آن - در «مردگان بی‌گور» پدیدار شدند و این تجسم راستین فریافت پایداری و قهرمانی بود که پیشترها سارتر انگاره آن را فرو نبسته بود. ولی واقعیت همواره با افسانه فرق می‌کند زیرا از «بار تاریخی» تهی نیست و حتی از آن گذشته، از «روان روزگار» مالا مال است. از اینجاست که اهمیت فراوان نمایشنامه «مردگان بی‌گور»، هرچه بیشتر در لابلای خط‌های آن فرو رویم، افزون‌تر می‌گردد.

سارتر «مردگان بی‌گور» را در ۱۹۴۶ نوشته است. رخداد‌های این اثر به سال ۱۹۴۴، روزگار اشغال فرانسه از سوی نازیان، بازمی‌گردد. سخن‌سنان سارتر شناس، خود، پیرامون بهای فنی این کار به‌سختی اختلاف دارند و این به‌ویژه هنگامی آشکارتر می‌گردد که پای ارزش گذاری ساختار هنری آن به میان می‌آید. برخی آن را سست‌ترین چیزی می‌دانند که سارتر نوشته است و برخی آن را در میان کامیاب‌ترین کارهای وی به‌شمار می‌آورند. این به‌جای خود. ولی گابریل مارسل* در این کار، جز يك خودآزاری نکوهیده و گونه‌ای سادگرایی* چیز دیگری نمی‌بیند. باری، سخن‌سنان هر اختلافی در میان خود داشته باشند، این را نمی‌توانند نادیده انگاشت که تاریخ ادب پایداری فرانسه، این کار سترگ را از یاد نخواهد برد؛ کاری انجام یافته در روزگاری که نویسنده پیکارمند فرانسوی جز با گزند خریدن، هرگز نمی‌توانست دهان به‌سخن گفتن باز کند. اگر نه این بود که آفریننده این اثر دارای بهره بزرگی از دلاوری درونی و پایبندی به گرامیداشت «آزادی» بود، گشتاپو و خیانت‌کاران فرانسوی مزدور آن نمی‌گذاشتند که چنین نمایشنامه‌ای حتی گام به مرحله نگارش بگذارد. از این رو، «مردگان بی‌گور» الترامی با معنی ژرف به همه ارزش‌هایی از کار درآمد که پیشتر، «مگس‌ها» پای آن را استوار ساخته بود.

اینک اینجا ما با گروهی از رزمندگان فرانسوی برخورد می‌کنیم که در رده‌های نیروی پایداری پنهانی سامان یافته‌اند و پس از چندی کوشش و نبرد، کارگزاران رژیم اشغال‌گر ایشان را بازداشت کرده و به درون سیاه‌چال‌های

(۱) ترجمه فارسی: مرده‌های بی‌کفن و دفن.

زندان افکنده‌اند. یکی از این رزم‌آوران دختر جوان لوسی و دیگری برادر کوچک‌ترش فرانسواست. چشم اندازهای بازپرسی و شکنجه ددمشانه (که لرزه براندام گابریل مارسل افکنده است) یکی از پی‌دیگری تازش می‌آورد که راهی به سوی رهبرشان ژان بیابد. ولی این پیکارگران - و این همان نقشه ذهن شکاف هنرمند است - از نهان‌گاه او چیزی نمی‌دانند. یعنی اینکه شکنجه در اینجا بیهوده است زیرا چیزی از گوهر این شخصیت‌ها را نمودار نمی‌سازد. از این رو، گذرگاه قهرمانی ایشان که در سر راه خود پیوسته با رخدادهای نابیوسیده‌ای برمی‌خورد، به ناگاه با رسیدن جنگاوری تازه، دگرگون می‌گردد و این همان ژان است که نازیان سرآسیمه به دنبالش می‌گردند. راست که از آن سو کارگزاران فاشیست از هویت او چیزی نمی‌دانند، ولی از این سو، در تژد رزم‌آوران (به‌ناخواه) سخنی برای گفتن پیدا می‌شود؛ سخنی که زبان بدان بکشایند و بحران قهرمانی‌شان را به گونه‌ای دادگرانه بکشایند.

جایگاه‌گیری‌های شخصیت‌ها گاه از هم جدا می‌گردند و گاه به یکدیگر می‌رسند. جدایی‌شان از رهگذر جدایی «فرد» است، با همه «خود بودن» و «یکپارچه بودنی» که فرد آن را به نمایش می‌گذارد - و این نخستین ریشه فلسفی در اندیشوری سارتر است - و به هم رسیدن «همه»‌شان در هنگامه پایداری است به عنوان بهترین بیانگر آزادی و مسئولیت - و این ریشه دیگر اندیشوری فلسفی سارتر به شمار می‌آید. سوربیه در يك لحظه غفلت نگهبانان، خود را از پنجره پایین می‌افکند و می‌میرد. این «جایگاه‌گیری»، بیش از آنکه يك خودکشی باشد، نگارگری دیدگاه برگزیده او - باخواست کامل و آگاهانه - در راستای پایداری است زیرا او در حالی می‌میرد که این خواست برخواست رویارویی خود (و خواست دشمن درباره شکنجه‌گری و سرکوب‌گری) پیروز گشته است. او می‌میرد بی‌آنکه هیچ اشاره‌ای به هویت ژان بکند و بدین‌سان، بحران درنده را بدل به گونه‌ای از گونه‌های پایداری می‌سازد. اما هانری؛ او با بحران در اوج آن به رویارویی می‌پردازد، قمار را با همه شرط‌هایش می‌پذیرد و مسابقه را می‌برد. در برابر هم‌اوردجویی دشمن، شمشیر شکنجه چشی از نیام برمی‌آورد و مهر از لبان به هیچ بهایی بر نمی‌دارد. این، گونه دیگر از قهرمانی است که سارتر نمی‌گوید اهمیت کمتر یا بیشتری از کار سوربیه دارد

زیرا معیار قهرمانی در زندگی هانری، همواره بیش از آنکه توانایی وی برچسیدن شکنجه باشد، مشخص کردن جایگاه خویش در برابر «دلبَر» خود، لوسی است.

با فرا رسیدن نقش لوسی، کرشندو*^۱ اوج می‌گیرد زیرا در این هنگام ژان - رهبر و دوستش - تصمیم گرفته است که پیرامون هویت خود هیچ نگوید تا مایه گرفتاری‌های سنگین برای پایداری و پیکارکنندگان بیرون دژها نگردد. او می‌داند چه گونه ددمشانه با این دختر جوان پری‌پیکر زیبا رفتار خواهند کرد. او را با همهٔ افزارهای دوزخی و شیوه‌های اهریمنی بیم خواهند داد، تا فروترین پایه او را خوار و پایمال خواهند ساخت و دامن پاکیزه‌اش را خواهند آلود. ولی چه می‌توان کرد؟ میان دلبستگی به لوسی و پایبندی به پایداری، آنچه روی خواهد داد، جان باختن ژان در راه آزادی (آزادی خود، آزادی لوسی و آزادی دیگران) خواهد بود زیرا مسئولیت وی و لوسی همین است. لوسی باز می‌گردد و دانسته می‌شود که دست به دامن پاکش یازیده‌اند. فرانسوا فریاد می‌زند که همه چیز را خواهد گفت و لوسی می‌گوید: «آنان به من دست ن‌زدند... هیچ کس به من دست ن‌زد... من بدل به یک تخته سنگ شدم. دست‌های سرکوب‌گر ایشان را احساس نکردم. به چهره‌های ایشان می‌نگریستم و می‌اندیشیدم که هیچ چیزی رخ نداده است... نه، هیچ کاری پیش نیامده است. در پایان کار، من به ایشان مزه ترس را می‌چشاند. و تو، فرانسوا، بدان که اگر لب به سخن بگشایی، در حقیقت پایمال کردن آبروی من به دست تو انجام خواهد گرفت».

هانری با شتاب دست به کشتن پسرک نوجوان می‌زند بی آنکه هیچ کس بر وی پرخاش ورزد. آنگاه نقش ژان پیش می‌آید و او همگان را آگاه می‌سازد که برگ‌های شناسایی و کاغذهای ویژهٔ خود را در جیب کشته‌ای، در تردیکی جایی که ایشان را شکنجه می‌کنند، پنهان خواهد ساخت و بدین سان، پس از بیرون رفتن او، ایشان می‌توانند هویت او را آشکار سازند و پیکرهای خویش را از تازیانهٔ دژخیمان واره‌اند. سپس ژان رو به لوسی می‌آورد و می‌گوید: «چشمان تو را خشک می‌بینم و می‌دانم که از دلت آتش زبانه می‌کشد ولی نه بر پیکرت اثری از درد نمایان است و نه در دیدگانت چکه‌ای اشک. همه چیز

1) crescendo

در هستی تو، از بس تافتگی، به سپیدی گراییده است. باید از اینکه درد نمی‌کشی دردناک باشی. من درباره‌ی شکنجه کشیدن‌های تو بسیار اندیشیده‌ام ولی با این همه، گمان نمی‌بردم والامشی درد، چنین فاجعه‌ی هراسناکی بر تو بیاویزد. لوسی پاسخ می‌دهد: «یک دانه اشک؟ من تنها یک آرزو دارم و آن اینکه یک بار دیگر مرا بگیرند و آغاز به کتک‌زدن کنند تا بار دیگر مهر بر لب گذارم، خاموشی بگیرم، ایشان را به ریشخند گیرم و در دل‌هاشان بیم و هراس افکنم. تو گمان می‌بری من کاری کردم یا گناهی داشتم؟ اینان بودند که منشی مرا پایمال ساختند. من از ایشان بیزارم. اگر من در دست ایشان هستم، اینها نیز در چنگال منند. من هم اکنون احساس می‌کنم بیش از آنکه به تو نزدیک باشم، به ایشان نزدیک هستم». چرا؟ انورالمعداوی در کتاب خود «سخنانی پیرامون ادب»، پاسخ می‌دهد: آنان که می‌خواهند هرچیز پاک و ارزشمند و زیبایی را در هستی مردم ویران گردانند، لحظه‌ای را می‌ببوسند که به رغم خواست انسان، اندک نشانه‌ای از ناتوانی و سستی در او پدید گردد. این، درست لحظه‌ی احساس شکست ما و پیروزی ایشان است. ما در دست ایشان هستیم، این درست است ولی این نیز راست است که اینان هم در چنگال ما هستند. حتی شاید این درست‌تر باشد. ایشان ما را آزاد نخواهند ساخت و برماست که از این سوی نیز چنین کنیم و ایشان را آزاد نسازیم. آزادی‌شان در این است که یک روز، نشانی از خواری و زبونی در ما پیدا کنند ولی چنان که ما اسیر آنان هستیم، آنان نیز اسیر ما هستند. تنها از این راه است که می‌توانیم احساس کنیم که هستی‌مان چیزی راستین و مجسم است و هستی ایشان دروغ و ناچیز. بر ما بایسته است که بر خود پیروز گردیم و برای این کار، باید معنی «درد کشیدن» را از فهرست شکنجه دیدن خویش فرو افکنیم. این درد باید شکست بخورد. فرا یافت قهرمانی آزمون، و آزمون بزرگمنشی همین است.

باری، هانری که آن پسر نوجوان را کشته بود، در برابر اندیشه‌ی زنده‌ماندن پس از این کار، سر به شورش برمی‌دارد و لوسی نیز همراه او با همان اندازه از خشونت، بر می‌آشوبد. او گرچه فراموش نمی‌کند که هانری برادرش را کشته است، این را نیز به یاد دارد که ددمنشان نازی چه‌ها بر سرش آورده‌اند. از اینجا، به گونه‌ای ژرف، در می‌یابد که از این پس دیگر زنده ماندنش

معنایی نخواهد داشت. باز، همچنان که شکنجه کردن ایشان در آغاز کار، کاری بی‌ارزش بود زیرا اینان سخنی برای گفتن نداشتند، در پایان نیز به پیشکش کردن زان از این نگاه می‌نگرند که این يك ارمن‌بی‌ارزش است زیرا زندگی را در هنگامی به ایشان ارزانی می‌دارد که آن را بیهوده می‌دانند و نیازی بدان ندارند. ولی سارتر، گفت‌وگوها و یادآوری را به یکباره می‌برد چه در این هنگام افسری نازی بر ایشان وارد می‌شود، بر گمان‌مندی و هشدار می‌خویش درباره‌ی ایشان چیزی می‌گردد و همگی را به رگبار می‌بندد.

این نمایشنامه، چنان که امیر اسکندر در کتاب «سارتر: اندیشور و انسان» می‌گوید می‌تواند پژوهشی درباره‌ی روان‌شناسی پایداری از يك سو و روان‌شناسی شکنجه از دیگر سو، به شمار آید. در این نمایشنامه، اندیشه‌های فلسفی تازه و برجستای نیست ولی نکته‌هایی زوانی هست بی‌گمان همراه بنیاد فلسفی‌شان — که به هريك از شخصیت‌ها روا می‌دارد از دیدگاه «خودش» با آزمون شکنجه رو به رو گردد و بدین‌سان دریابد که در هر چه برمی‌گزیند، آزاد و مسئول و تنهاست. شاید این جایگاه‌گیری، در فصل سوم و پایانی بیش از هر جای دیگری فشرده و متمرکز و انگیزنده‌ی انفعال باشد چه در اینجا در حالی که جز چند گامی کوتاه با مرگ فاصله‌ای نمانده است، هريك از پیکارمندان نیروی پایداری، به کار خویش سامان می‌دهد و تصمیم خویش را پیرامون ایستادگی و تن‌سپاری برمی‌گیرد.

اکنون، پس از این بررسی، آیا دستوری داریم از مجموعه‌ی این کارها، برخی ویژگی‌های همگروهی را بیرون بکشیم که تئاتر و نمایشنامه‌ی پایداری را از دیگر گونه‌های دیر آشنای درام جدا گرداند؟ گمان می‌برم پاسخ منفی نباشد ولی این به خودی خود به معنی مثبت بودن آن هم نیست زیرا نشانه‌های بنیادی تئاتر پایداری، از تئاتر دراماتیک سنتی در هر جای و گاهی برکنار نیستند. اما به گمان من، يك عنصر اضافی راستین هست که اندیشه‌ی پایداری — به عنوان محوری فنی — بتواند آن را بر ساختارهای شناخته شده‌ی تئاتر بیفزاید. این عنصر اضافی، با سخنی کوتاه که گوهر و چکیده‌ی ویژگی‌ها را فرا نماید، این است که قهرمان پایداری نه يك قهرمان تراژیک است نه يك قهرمان حماسی و نه قهرمان هیچ‌يك از مطلق‌ها چه دینی چه نژادی و چه هر باورسازی مدار

بسته مدعی جاودانگی. علت این است که پایداری کننده گاه مانند دختر نوجوان و قدیس ژاندارک و لوسی می‌میرد ولی مرگ او نه يك مرگ «توجیهی» برای دویارگی درونی است و نه يك مرگ بیهوده تصادفی که بر چهره هستی برچسب بی‌معنی‌گری بزند و بر چهره زندگی برچسب پوچی. این يك مرگ احتمالی و ناگیر و پیامد «نسبیتی» است که قهرمان را با دیگر طرف‌های کار - و پیشاپیش آن زمین - پیوند می‌بخشد. مرگ در زندگی پایداری کننده، پلی میان واقعیت و آرزوست و پیشی گرفتن برای دستیابی بر ارزشی نوین که آن را جای‌گزين ارزش کهن می‌گرداند. از این رو، هم رؤیاست هم شهادت. هر قهرمان پایداری‌کننده که جان بیازد، پیشاپیش پیامبران رهایی‌بخش میهنی جای دارد زیرا با رسنی استوار و درهم تافته از «اندیشه‌ها» بر لبه کار سرگردان نمی‌ماند و از دویارگی میان کار و اندیشه رنج نمی‌برد بلکه اندیشه‌هایش را بر سر می‌گذارد و به سوی سفر هماوردجویی، سفر مرگ و زندگی، رهسپار می‌گردد. مرگ در کرانه‌ای است که وی پیش از دریانوردی، در آن ایستاده است: کرانه آرامش جاودانی اندیشه؛ و او هنوز جینی ایستاست و همراه خاطره‌ها در گشت و گذار. و زندگی در کرانه دیگری است که وی پس از دریانوردی، بدان فرا می‌رسد: کرانه حرکت آفریننده اندیشه پس از تحول یافتن به مرحله پختگی و پویایی. این مرحله را قهرمانان برناردشاو، روبلس، رولان، اوکیسی، سالاکرو و سارتر درنوشتند؛ برخی مردند و برخی دیگر زندگی را دنبال کردند ولی اینان همگی در زندگی و مرگ خود به ما نشانه‌ای برای پیمودن راه درست بخشیدند. این راه در برخی از این کارها «تاریخی» بود، برخی «افسانه‌ای» و بسیاری از آن «واقعی». نشانه‌ای که به ما بخشیده شد، بیش از آنکه گزارشگر گذشته باشد، الهام‌بخش اکنون و آینده بود.

نشانه ما چنین می‌گوید که قهرمانی يك تن در آوردگاه پایداری، يك قهرمانی «فردی» نیست بلکه بافت آن آفریده گروه است آن هم در متن یکپارچگی و درگیری‌هایی پایان‌ناپذیر. این «نشانه»، همچنین، می‌گوید: شهادت، امتیاز ویژه‌ای برای يك مرد یا زن با «سرشت» بخشنده‌گی و جانبازی نیست بلکه دیدگاهی یقین‌آور و تردیدک به جهان‌بینی صوفی‌منشی است. سرانجام، این نشانه می‌گوید: بحران قهرمانی در تئاتر پایداری، بحرانی ویژه نیست که

قهرمان - جدا از دیگر مردم - از امتیاز دارندگی آن برخوردار باشد بلکه یکی از بحران‌های انسان عادی در زندگی روزانه اوست که در زندگی رزمی وی معنی و بعدهای راستین خود را پیدا کرده است.

این «نشانه‌ها»، بازتاب خود را بر ساختار زیباشناختی تئاتر به جا گذاشته و میان آن با ساختار کلاسیک جدایی افکنده‌اند و راه را برای آنچه ما امروز تئاتر حماسی می‌خوانیم، هموار ساخته‌اند. راستی را، تئاتر سیاسی که کارگردان آلمانی پیسکاتور* بدان فرا خواند، زیرساخت نظری تئاتر حماسی بود ولی پایداری (به سان مسأله‌ای سیاسی، در نخستین وهله) واقعاً یکی از مهم‌ترین مویرگ‌های بنیادی بود که به تئاتر سیاسی و پس از آن به تئاتر حماسی، مایه زندگی رساند. شاید این را نیز دریابیم که پایداری - یا انقلاب نوشتاری - انقلاب‌هایی پیاپی را در آوردگاه کارهای هنری به یاری تئاتر فرستاد. این مجموعه از کارهای تئاتر پایداری که در اینجا به بررسی آن پرداختیم، فراگیر مهم‌ترین انقلاب‌ها بود: درهم شکستن وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی، به کار گرفتن بازتافت و تک‌گویی درونی و بهره بردن زنده آفریننده از افسانه‌های دیرین انسانی. باز به‌رغم اینکه پایداری به معنی گونه‌ای از گونه‌های «قطب‌گرایی» میان دو نیروی چالنده با یکدیگر است، «حرکت» تئاتری در ادب پایداری، بر آنچه می‌تواند گردآوری نادرست و نابه‌جای نیروهای خوبی و بدی هستی انسان در کنار هم به شمار آید، چیره می‌گردد و آن را می‌زداید. ژاندارک چنین بود: «انسانی» که انگیزه‌های ایستادگی و تن‌سپاری، در هستی او باهم گلاویز بودند. موتسرا نیز بدین‌سان زیست چه او افسری از ارتش دشمن بود ولی «وجدان» وی توانست او را به پیکار در رده انقلابگران گسیل دارد. پس پایداری، «سفید و سیاه» نیست زیرا پا از دایره مطاق‌های کلاسیک و روماتیک (چه واقعی و چه غیبی) بیرون می‌گذارد و به مرزهای نسبت میان انسان و هستی، میان شهروند و زمین، فرا می‌رسد. این همان پیوندی است که ما نام «آزادی» بر آن می‌نهیم.

فصل هفتم

قهرمان پایداری در تئاتر مصری

هنگامی که نویسنده نمایشنامه، به کار کردن در زمینه پایداری میهنی می‌پردازد، چه این پایداری در چهره قهرمانی يك فرد معین نمودار گردد یا در قهرمانی همه مردم خودنمایی کند، واقعیت تاریخی، بار خود را روی دوش وی می‌گذارد. شاید پیوند میان تاریخ و تئاتر، از استوارترین و کهن‌ترین پیوندها در لابلای برگ‌های تاریخ و در میان شکل‌های گوناگون ادبی بوده باشد زیرا سرشت رویداد تاریخی، به خودی خود، به نویسنده گونه‌ای مایه خام دراماتیک ارزانی می‌دارد که نویسنده، برپایه شیوه نگارگری و دیدگاه اندیشوری خویش، آن را با تعدیل شایان، در ساختار فنی دلخواه می‌ریزد. فرق ندارد که آفرینش هنری او به «بازسازی» و توانگیزی رویدادهای تاریخی محدود بماند یا از این مرحله درگذرد و از این رویدادها يك چهارچوب نمودگاری برای نگرش و اشاره به چشم‌اندازهای زنده هم‌روزگار بسازد. به هر حال او بر واقعیت تاریخی «يك دیدگاه» می‌افزاید. اگر «تاریخ»، به گونه‌ای همگانی، تا این اندازه برای نویسنده نمایشنامه سودمند باشد، هنگامی، که «پایداری» محور دراماتیک وی گردد، سودمندی آن چندین برابر می‌شود. در این هنگام، تاریخ میهنی ملتی که وی وابسته بدان است، قهرمانی‌هایی «مجهز» به او ارزانی می‌دارد که هوش‌ربایی و توانمندی

آن برای نگارگری خواسته نویسنده، پایان و اندازه‌ای ندارد.

شاید فترتی که عادل الغضبان در نمایشنامه «آماسیس نخست»^{*} به بررسی آن پرداخته، کهن‌ترین انقلاب‌های تاریخ کشور ما باشد که در کالبدی دراماتیک ریخته شده است. این هنگامی درست است که این کارها را از آن استثنا کنیم: «واژگونی فرعون» از آلفرد فرج که «پایداری» را مایه خام خود نساخته؛ «نبرد طیبه»^{*} که نجیب محفوظ آن را در کالبدی داستانی ریخته؛ نمایشنامه «ایزیس»^{*} از توفیق‌الحکیم که پایداری آن در برابر جهان‌گشایی بیگانه نیست بلکه میان دادگری و ستمکاری یا به گفته نویسنده‌اش میان خوبی و بدی است. بدین‌سان، «آماسیس نخست» - تنها از این دیدگاه - کار دراماتیک منحصری است که مرحله‌ای رزمی و بس فرو رفته در روزگار باستان از تاریخ نبرد مصریان را نشان می‌دهد. این همان انقلاب ۱۸۵۰ پیش از پیدایش مسیح در برابر هیکسوس^{*} است. نمایشنامه برای نخستین بار در ۱۹۳۴ منتشر شد و گروه فاطمه رشدی و عزیز عید در فستیوال تئاتر ۱۹۳۶/۳۵ آن را در قاهره اجرا کرد. برعکس نمایشنامه‌های منظوم شوقی که دردهای میهن را مایه خام فنی خود ساخته و دانسته یا ندانسته بر لحظه‌های سستی در تاریخ کشورمان پافشاری ورزیده، می‌بینیم که نگارنده «آماسیس نخست» آگاهانه یکی از لحظه‌های «نیرومندی» را برگزیده است که طی آن مصر بر خروشید و اشغال‌گر زورگو را در نخستین انقلاب‌های رهایی‌بخش، از خاک خود بیرون راند.

باری، نویسنده که لحظه نیرومندی را برگزیده، نخواست است رویدادهای نمایشنامه‌اش را در چهارچوبی از شخصیت‌های مثبت سطحی و جایگاه‌های آسان پیش پا افتاده، خشک سازد بلکه وی از روی یقین - و با دیدن آماج در برابر دیدگان خویش - خواسته است قهرمانی مردم مصر را بستاید و پیکارمندی هم‌روزگاران خود را برانگیزد. این، کاری سخت و بس دشوار است که هنرمند، «آماج» را چندین گام از خود دور گرداند تا مسافتی عینی پدید آید و او از این راه، چیزی را ببیند که دیدن آن از نزدیک برایش ناممکن بوده است زیرا «پیروزی» آماجی زودرس نیست؛ «پایداری» همواره اقرارآسانی برای رسیدن به خواسته‌ها به شمار نمی‌آید و «قهرمانی» توشه‌ای نیست که

به هر کسی خوراك برساند. از این رو، رویدادهای فصل نخست با سخنان متروفیس گنجور و گفت‌وگوی اندوه‌زای وی با وزیر فرباس آغاز می‌گردد: «زنده کردن یاد گذشته سودی ندارد زیرا تنها همان لحظه‌ای که ما در آن هستیم از آن ماست. جنگ، دام و کشت را در کام نابودی کشیده است و ما هیچ روزنه‌امیدی به پیروزی نمی‌بینیم. آیا باز هم شما می‌خواهید آن را تا پایان دنبال کنید؟» مقصود این است که نویسنده کار خود را از ژرفای مفاک نومیدی می‌آغازد چه کشور از درون آشفته است؛ گنج‌خانه تهی است؛ مردم نوبه* سر به شورش برداشته‌اند و همه اینها چنین انبوه و ناگهان در کنار هم جا گرفته‌اند تا امید را بر هر کسی که به رهاندن مصر از چنگال‌های هیکسوس می‌اندیشد، ببرند. فصل یکم این نمایشنامه، بهتر و پرت‌تر از هر بخش دیگر آن، مضمون دراماتیک نویسنده را نگارگری می‌کند. نگارنده در دام یکی از فترت‌های فروپاشی تاریخ مصر کهن گرفتار نگشته ولی هنگامی نیز که دست روی یکی از مرحله‌های پیروزی آن گذاشته، تا آنجا در آن فرو نرفته است که رؤیا به سان ابر بر فراز دیدگانش سایه افکند و آن را بیوشاند و نمایشنامه به آفرینی بر یادهای گذشته بدل گردد. نخستین همت او فرو رفتن در «پایداری» برای دست یافتن بر پیروزی بوده است. از اینجا است که فصل نخست را می‌توان نزدیک‌ترین فصل‌ها به مرحله تحقق این خواسته‌ها دانست چه تنها آذرخش امیدی که در لابلای این چشم‌اندازها دیده می‌شود، همان است که طی چند خط کوتاه، بر زبان حابی - سرکرده کارآگاهان - روان می‌گردد: «اگر دوست ما متروفیس از آنچه من آگاهی دارم آگاه می‌شد و شور مردم را می‌دید، یقین می‌کرد که ما می‌توانیم از این مردم، ارتشی بسیج کنیم که آسمان را بکشد. دیشب من از چنده و کشتار دیدار کردم و دیدم همه کشاورزان و برزگران از پیر و جوان و دختر و پسر درباره جنگ سخن می‌گفتند و گویی همگی زبانه‌های آتش بودند».

در همین چند خط است که آذرخش امید جای دارد - آذرخشی که عادل غضبان با آن، چهارچوب اجتماعی انقلاب را معین می‌سازد زیرا این انقلاب همه مصریان است از آن رو که انقلاب ایشان در برابر بیگانگان اشغالگر است. ولی این در همان هنگام انقلاب مصر زحمت‌کشی است که برای زمین رنج می‌برد؛ بیش از اشرافی که فرماندهان و سران‌شان بر سر پایگاه‌ها و هوسرانی‌ها

مانند سگان به جان یکدیگر افتاده‌اند. میهن از این رو مهر ایشان را برمی‌انگیزد که بر آن چنگ اندازند و چیره گردند. ولی کشاورزان و برزگران و بینوایان در صف واحد در برابر بیگانه زورگو به ایستادگی بر می‌خیزند و این نه از روی آزمندی به فرمانروایی یا دنبال کردن کامرانی و خوش گذرانی است بلکه — بسیار ساده — از این رو که اینان خداوندان قانونی «زمین» هستند. فصل نخست که پایان می‌پذیرد، می‌بینیم پادشاه طی جنگ با دشمن در نزدیکی باروهای استوار افاریس که هیکسوس‌ها در پشت دژهای ستبر آن پناه گرفته‌اند، کشته شده است. هیکسوس‌ها در جایی دژگرین گشته بودند که آب و کوه، ایشان را از تیررس رزمندگان به دور می‌داشت.

در اینجا نام آماسیس پدیدار می‌گردد و پرده از روی اندهان برمی‌گیرد زیرا خواهر او نفرتاری* که خداوند قانونی تاج و تخت است، نه پادشاه پرتوانی است و نه فرمانده فرزانه‌ای که شکست را بدل به پیروزی گرداند و بدین جهت است که رهگذر دراماتیک رویدادها از تنش بیشتری انباشته می‌شود: پسر «کوش» فرمانروای نوبه به «طیبه» رسیده است و می‌کوشد نفرتاری را به همسری بگیرد تا از این راه، نخست تاج و تخت نوبه ناپسته را به دست آورد و سپس فرمانرانی سراسر مصر را. در اینجا وزیر فرباس می‌گوید: «گروهی از فرمانروایان و کاخ‌نشینان که دشمن ایشان را با پول و نوید و آزمندی فریفته و خریده است، به زهرافشانی در سراسر کشور برخاسته‌اند، خبر شکست‌های ارتش دلیر ما را این سوی و آن سوی می‌پراکنند، اراده مردم را سست می‌سازند و پیامدهای ویرانی‌زای این جنگ را به گردن برادر تو می‌اندازند — مهر و درود خدایان بر او باد». او همچنین بر گنججور (منزوفیس) نفرین می‌فرستد که گفته است: دولت در آستانه شکست قرار گرفته است؛ گرسنگی سرتاسر کشور را بیم می‌دهد و به این دلیل شاهزاده آماسیس چاره‌ای جز این ندارد که با خواهر خود نفرتاری پیوند زناشویی ببندد و از این راه پول و سپاه بسنده را به دست آورد زیرا می‌تواند از دارایی‌های وی برای میهن وام‌های بی‌کران و بی‌شمار بستاند؛ فرمانروای جاه‌طلب نوبه را گوشمالی دهد و فرماندهان کاخ‌نشین را که به تندرستی خود می‌اندیشند و آن را از سرنوشت کشور گرامی‌تر می‌شمارند و به سر سپردن به دشمن فرا می‌خوانند، برکنار سازد. ولی این پیشنهاد فراگیر و پیشگیرانه که

به آماسیس - در صورت شاه شدن - امکان تازش مقدس بر شبانان زورگو می‌دهد، به آسانی و سادگی انجام‌شدنی نیست زیرا آماسیس نخست، بسی پیش از این در دام عشق «تریتا» دختر زیبای حابی افتاده و به وی نوید زناشویی داده است. پس اکنون چه‌گونه می‌تواند او را رها کند و از وی دور گردد و چه‌گونه می‌تواند به هم‌آغوشی با خواهر تن دهد با اینکه جز عاطفه برادری، در برابر وی احساسی ندارد؟ تریتا داستان را به‌گونه درست آن در نمی‌یابد و آماسیس را به فریب‌کاری و خیانت متهم می‌کند در حالی که از دل آماسیس، بر اثر فشار اندوه، خون می‌بارد.

او خواهر خود را به همسری برمی‌گیرند؛ به نام پادشاه، تاج بر سر می‌گذارد؛ برای گشودن دژهای استوار، ارتشی گشن‌گیل می‌دارد و تریتا را دستخوش عواطف کینه‌توزانه بر وزیر فریاس رها می‌کند چه می‌پندارد آینده‌اندوه‌بار او را وزیر پیش‌پایش گذاشته است. سرکرده پاسداران طاهو نیز فرصت می‌یابد که امید دست یافتن بر دختر دلربای سرکرده کارآگاهان را در سر پیورراند. ولی آماسیس که بازتاب آوای رنج کشیده او را گرانبار ساخته است، سرانجام به ندای مردم که فریاد می‌زنند «زنده‌باد آماسیس یکم» گوش فرا می‌دهد؛ اندیشه گذشته را از مغز بیرون می‌راند؛ با مجهز شدن به خواست مردم، فرماندهی ارتش و فرمانروایی کشور را به دست می‌گیرد و بر آن می‌شود که اشغال بیگانه برونی و تباهی درونی هر دو را با هم از سرزمین خود به یکباره بزدايد. پرده فصل اول در حالی فرو می‌افتد که ما با مجموعه پیچیده‌ای از کشمکش‌ها آشنا گشته‌ایم که «روح» تراژدی یونانی را فرایاد می‌آورند. ولی این مجموعه در کالبدی است نزدیک‌تر به نمودگارگرایی اشاره‌گر به این پیکار تلخی که مصر آن را در میانه‌های دهه ۱۹۳۰ به آزمون گذاشت. این، پیکاری است که «داستان عشق» را گرانیک‌گاه جریان رویدادها و فرگشت آن می‌سازد تا «جانبازی» از سوی شاهان معنایی پیدا کند. نویسنده، به کوششی سترگ برمی‌خیزد تا از رویدادهای واقعی روزگار خویش الهام بگیرد زیرا فضایی که بر مصر واقعی فرمان می‌راند، از فضای چیره بر مصر تاریخی بی‌اندازه به دور است ولی به مصر دراما هرچه نزدیک‌تر.

این همان چیزی است که من به نام کوشش ستایش‌انگیز عادل غضبان به آن

اشاره کردم — کوشش برای ترازمندساختن هنرمندانه واقعیت و توانا بر آماده‌سازی اکنون با تکیه برگزیده و پیشینی آینده. این ترازمندسازی عینی، او را از «غرق شدن در پیروزی» پایان از يك سو و شکست آغاز نمایشنامه از دیگر سو، رهایی بخشیده است. او بهتر دیده است که در فصل نخست این ساختار مرکب، در «پایداری» غرق گردد و از این‌روست که ما در فصل دوم در نزدیکی باروهای استوار «افاریس» — پایگاه جنگی هیکسوس‌ها — با فرمانده سپاهیان مصر دیدار می‌کنیم. در اینجا اردوگاه ارتش آماسیس به چشم می‌خورد: سربازان در ترانه‌خوانی و خوشی و پایکوبی فرو رفته‌اند، سه‌تن از فرماندهان پیرامون جایگاه‌گیری رزمی سخن می‌گویند و گفتارهایی بسته گریخته است گویای اینکه فرمانده پاسداران (طاهو) همراه نریتا دختر سرکرده کارآگاهان (که از اندوه جان سپرده) بیرون گریخته‌اند. پادشاه با فرماندهان خود خلوت می‌کند تا اندازه‌آبادگی جنگی سپاهیان خویش را بداند و وزیر فرباس را به‌تنهایی نزد خویش نگه می‌دارد تا اندهان دل خود را با او در میان بگذارد به ویژه که خبر خیانت طاهو و نریتا به گوشش خورده است. به ناگاه گروهی از سربازان همراه زنی بر شاه وارد می‌شوند که گفته است جز در برابر آماسیس رویند از چهره برنخواهد گرفت. این بانو به جز نریتا کسی نیست و او چنان آماج خشم و کین است که شاه سر وی را خواستار شده است. ولی وی با خونسردی و بی‌پروایی خواستار خلوت با پادشاه می‌شود و راز خود را با او در میان می‌گذارد: راست است؛ او با طاهو به دژ دشمن رفته ولی نه برای گریختن از خاک خود بلکه برای آکندن دل مصریان از کینه دشمنان و آگاهی از جنبه‌های سستی و ناتوانی ایشان. اینک او به اینجا آمده است که بگوید: پادشاه هیکسوس امشب تا بامداد جشن خواهد داشت و همگی خوراک‌های خوشمزه خواهند خورد و باده‌های کهن خواهند نوشید. نریتا می‌داند که فرمانده نگهبانان دروازه بزرگ دلباخته اوست. پیشنهاد او این است که به فرمانده روی خوش نشان دهد؛ ارتش مصر در گرماگرم خوش‌گذرانی و سرمستی دشمن به دژ تازش آورد؛ آن را از هر سویی در میان گیرد و پلیدی آن را برای همیشه از کشور بزدايد.

گرچه شاه، سخن او را راست می‌شمارد و وی را می‌بخشد ولی نیرنگ او را

نمی‌پذیرد و با او بدرود می‌گوید و همراه ارتشیان خود روانه «افاریس» می‌گردد. او، بی‌گمان، امشب بر دشمن یورش خواهد آورد ولی نه با این نیرنگ زنانه که به دو دلیل با آن مخالف است: یکی اینکه پایداری در برابر دشمن از راه فریب و نیرنگ انجام نمی‌گیرد بلکه از راه رویارویی و دلاوری؛ و دیگری برای اینکه او هنوز گرفتار عشق تریستا و خطر کردن او را برنمی‌تابد. ولی تریستا پس از بیرون آمدن از نزد پادشاه، باز هم کار خود را دنبال می‌کند: نخست آنکه می‌کوشد فرمانده نگهبانان دروازه بزرگ را بفریبد و دیگر اینکه با طاهو طرح دوستی می‌ریزد و به او نوید زناشویی می‌دهد به این شرط که از دشمن رخ برتابد، فرمانده پاسداران را بکشد و به نیروهای مصری بپیوندد.

اینها رویدادهای فصل سوم یعنی واپسین فصلند. فرمانده دژبانان شیفته نویدی می‌گردد که تریستا آن را در ژرفای دلش کاشته است و طاهو سپاه دشمن را رها می‌کند و به نیروهای خودی می‌پیوندد. تریستا در برابر شاه هیکسوس به خنیاگری و دست‌افشانی می‌پردازد و چیزی نمی‌ماند که در مغاک بدبختی فرو افتد لیکن در واپسین دم رازش آشکار می‌گردد زیرا یکی از افسران می‌شنود که او به طاهو گفته است: «بککش!». چون سرباز فرا می‌رسد و خبر کشته شدن فرمانده را می‌آورد، افسر به پادشاه اشاره می‌کند که به این بانوی زیبا بدگمان است. ولی اکنون دیگر دیر شده است. آماسیس با سپاهش فرا می‌رسد و طاهو بدان می‌پیوندد و چندان می‌جنگد تا کشته می‌شود. همچنین است سرنوشت تریستا زیرا او وظیفه خود را به نیکوتر گونه‌ای انجام می‌دهد و چون در دل دلداری جایی برای خود نمی‌بیند، خویش را از میان می‌برد و جان باخته عشق و میهن به شمار می‌آید. آماسیس از هراس آنچه رخ داده، بر خویش می‌لرزد ولی سرانجام بر خود چیره می‌گردد و رو به همگان آورده می‌گوید: «افسران، سربازان، این دختر جوانی که مرگ را بر زندگی برتری بخشیده، تریستا دختر حابی است که رحمت خدایان بر او باد. او نمونه میهن‌پرستی و جانبازی و از خودگذشتگی است. یاد او را جاودان بدارید و به پاس ارزانی داشتن وی، رهانده میهن - ایزیس* - را ستایش کنید».

بدین‌سان، این نمایشنامه بیشتر نزدیک به روح تراژدی یونانی است تا حماسه

توده‌ای عربی؛ و شاید قهرمانی آن، برخلاف نام‌گذاری نویسنده، شایسته تریتا باشد نه آماسیس. نخست چه در حقیقت، از هنگامی که آماسیس تاج بر سر می‌گذارد و با خواهر خود پیوند زناشویی می‌بندد، تا گردن آشوب را از کشور براند، ما در شخصیت او هیچ‌گونه قهرمانی نمی‌بینیم. گزارش‌های رسیده پیرامون یورش وی بر کار آشوبی‌های فرمانروای نوبه و درباریان، و ریشه‌کنی این کارآشوبی‌ها، گونه‌ای قهرمانی «گفتاری» - از گونه شایعه‌سازی - برگرد او می‌تند که از محور نمایشنامه یعنی پیکار در برابر هیکسوس، گام‌های بلندی به دور است. ولی پیروزی این پیکار، از راستی تریتا را می‌سزد و فاجعه‌ای را که وی گرفتار آن شد. آغاز این فاجعه کشمکش درونی او با خود بود که دست از آماسیس برداشت تا وی بتواند فرماندهی ارتش و فرمانروایی کشور را به‌دست گیرد. این فاجعه تا بدانجا پیش رفت که او با طاهو گریخت و آوازه نیکوی خود را نزد هم‌میهنان خویش دستخوش کردند و برچسب «خیانت» گردانید و از آن سو نیز زندگی خود را در میان دژ دشمنان دچار خطر ساخت که هم می‌توانستند از زیبایی او سودجویی کنند و هم به مصری بودنش پی‌برند و کارش را یکسر سازند. میان این دو احتمال هر اسناک، تریتا چندان خونسردی و چالاکی و شکیبایی و تیزهوشی نشان داد که بدل به اسکلتي استخوانی گردید. او به رغم همه آنچه بر سرش آمد، يك لحظه از این غفلت نورزید که در دژ ستبر و استوار دشمن رخنه یا شکافی بیابد یا بسازد و ارتش کشورش را بدان رهنمون گردد تا همگی همگروه بر آن بتازند. طاهو نیز از عنصرهای دراماتیکی است که هنرمند به خوبی آن را نگارگری کرده تا آینه‌ای سراسر نما برای درگیری‌های تریتا با خود و با میهنش باشد. اگر نویسنده آهنگ آفرینش تریتا را با این بافت پیچیده نمی‌کرد که عشق کوچک‌تر با عشق بزرگ‌تر درهم آمیزد، چهره مرد و چهره میهن بر روی هم افتد و عواطف و اندیشه‌ها بر هم بافته شوند، تریتا نمونه قهرمانی تراژیک می‌گردید. ولی نویسنده بهتر دیده است که از او قهرمانی میهنی بسازد که نخست، در آغاز نمایشنامه، به‌پایداری در برابر خود برمی‌خیزد و در پایان در برابر دشمن برونی. اگر شیوه غنایی و کالبد زبانی کلاسیک در کار نبود (که هر دو میان آفرینش هنری و زبان نمایشنامه جدایی می‌افکنند)، این نمایشنامه پشاهنگ کارهایی می‌شد که سخن‌سنان تئاتر مصر تاریخ این شاخه هنری را با آن آغاز

می کردند. با این همه، این نمایشنامه برای خود جایگاهی بلند و رهنمودبخش برگزیده که پیشاپیش تئاتر میهنی گام برمی دارد و از پایداری، محسوری دراماتیک و از قهرمانی بشری، بافت بحران کشاکش میان آرمان و آنچه هست، پدید می آورد.

نمایشنامه «راهب» از لوئیس عوض، همان کار دراماتیکی است که بی درنگ پشت سر «آماسیس نخست» جای دارد به ویژه که مرحله زمانی پس از رویدادهای مربوط به راندن هیکسوس را برگزیده است. این، همان انقلاب استقلال خواهانه سال ۲۹۶ میلادی به رهبری فرمانده رومی لوسیوس دومیتیوس دومیتیانوس (شناخته در نزد مردم اسکندریه به نام «آشیل») است. نمایشنامه به ما می گوید: مصریان، از مسیحی و بت پرست، خودشان انقلاب ضد رومی را فروزان ساختند و آشیل مانند دیگر فرمانروایان پهنه های گوناگون امپراتوری، از گسستگی رشته ها به خوبی آگاهی داشت و فروپاشی را در آینده ای نزدیک پیش بینی می کرد. او بر خیزاب انقلابی که مصریان عملاً رهبری می کردند، سوار شد و در نقطه ای بنیادی با ایشان دیدار کرد بدین معنی که افزارهای در دست گرفتن فرماندهی را او در دست داشت. وی، افزون بر این، خواسته ای لحظه ای را نیز دنبال می کرد که آزاد شدن از یوغ خودکامگی دیوکلسین* بود. نمایشنامه راهبی را به ما می شناساند که در برابر کلیسای رسمی و پاتریارخ* سر به شورش برمی دارد. نام او «پدر نوفر» است و او خود به سان قهرمانی نمودار می گردد که آرمان ها و تناقض های زندگی مردم را فرا می نماید - ناسازگاری های وی با خودش، با فرمانروایی رومی، با نیروی اهریمنی کلیسا و با رومیان انقلابگر در برابر جهان خواری روم. لوئیس عوض کوشیده است جنبه تراژیک پدر نوفر را برجسته تر از پیوند وی با این مردمی سازد که وی نماینده ایشان است و ایشان از او يك «قهرمان» ساخته اند حتی پیش از آنکه وی قهرمانی تراژیک باشد. مقصود این است که وی کوشش خود را در راه نگارگری «بحران قهرمانی» به کار برده است نه خود «قهرمانی». از این رو، نویسنده خود را در گرداب تناقضی بنیادی افکنده است: تناقضی میان نگارش يك تراژدی کلاسیک و پذیرای هرچه بیشتر شرط ها و رهنمودهای ارسطو از يك سو، و نگارش نمایشنامه ای میهنی که مرحله ای پیکار خیز و نیمه تاریک از

تاریخ مصر را روشن سازد، از دیگر سو.

ما با پدر نوفر در آغاز فصل دوم به گونه‌ای راستین آشنا می‌شویم و این هنگامی است که آن خبر دردناک را به او می‌رسانند: نفرین کلیسا که پاتریارخ بزرگ بر وی فرستاده زیرا شنیده است که یکی از زیردستانش مردم را به دست بردن به جنگ افرار در برابر رومیان فرا می‌خواند. اینجاست که پدر نوفر هراسان فریاد می‌زند: «من چه کرده‌ام؟ جانبازی... جانبازی... این آیین مسیح است. من می‌گویم هر مصری که خون خود را در راه کشورش ارزانی دارد، وارد ملکوت می‌گردد». راهب، به‌رغم ردای سیاهی که می‌پوشد، و به‌رغم اینکه همین ردای سیاه، به ظاهر، تنها افرار پیوند میان او با توده‌های مسیحی است — و این نخستین تناقض در زندگی اوست — نمایندهٔ چهرهٔ رسمی کلیسای مسیحی نیست در حالی که از نگاه محتوا، فرا خواندن او به انقلاب و استقلال، افرار پیوند میان او و همهٔ مصریان از پیروان هر کیش و آیین است. مردم فریاد می‌زنند: «پدر نوفر و آزادی... مصر و آزادی». ولی گرچه پدر نوفر کشیشی است که برای مصر «بر کلیسا» به درآمده است، در آتش تناقض دیگری می‌سوزد و آن اینکه او یک انسان است و از جان و دل شیفتهٔ رقاصه «مارتا» است که از نگاه رخساره، تائیس* زیبای افسونگر اسکندریه* را می‌ماند که در لابلای کتابی با همین نام از آتاتول فرانس* با وی آشنا گشته‌ایم.

اینکه پدر نوفر، پرهیزکار انقلابی، دل به مهر ماهرویی ببازد، مایهٔ آن می‌شود که این‌بار نه تنها از کلیسا، بلکه از خودش، از هم‌زمش مارتا و از رومیان و مصریان پیرامونش نیز، نفرین بر او فرو بیارد. هرچه فریاد زند «من به‌خدا و به‌مردم خدمت کرده‌ام و جز حق خودم در زندگی، چیزی را نمی‌جویم»، فریادش بر باد خواهد رفت زیرا دیگر اینک نفرین دو برابر گشته است. باز، همچنان که او نفرین پاتریارخ را پذیرفت و به خواری آن پیکار را دنبال کرد، نفرین خویشتن بر خود را نیز پذیرفت و این در حالی بود که مارتا در تاریکی آمد و پگاه زود «همراه روشنایی رو به گریز نهاد» و پایه‌های فروپاشی در هستی او استوار گشتند. در اینجا، برپایهٔ ساختار کهن تراژیک این قهرمان که از نگاه «نفرین‌باران شدن»، به بازیچه گشتن در دست سرنوشت یونانی دیرین می‌ماند، ما برای او فرو افتادن هراستاکی را می‌بینیم، ولی به ناگاه می‌بینیم او

از راهی فرو می افتد که از جوهر تراژدی هر چه بیشتر به دور است. چگونگی آنکه پدر نوفر در گزینش نقشه ارتشی خویش برای پاسداری از مصر در برابر دیوکلستین درست اندیشیده بود، و فرماندهان رومی در اشتباه بودند ولی اشتباه ایشان از درست اندیشی او پرشتاب تر بود و از این رو اسکندریه بشکست و پدر نوفر خودکشی کرد. این یک خور دن، بی درنگ ما را رها می کند زیرا به زودی در می یابیم که تناقض بنیادی، همانا تناقض میان ساختار تراژیک قهرمان در این نمایشنامه از یک سو، و انقلاب میهنی به عنوان محتوای درام از دیگر سوست. بر پدر نوفر بایسته بود که مانند هر قهرمان تراژیک به معنی ارسطویی آن — که نویسنده برگزیده است — فرو افتد ولی وی به عنوان یک قهرمان «تراژیک» فرو نیفتاد بلکه به عنوان قهرمانی «میهنی». سیاق بنیادی وادارش می ساخت که «او» سرچشمه فاجعه اش باشد، فرقی نمی کند که این «او» یک سرنوشت باشد یا گزینش ولی مهم این است که دویارگی درونی وی باید عامل اصلی فاجعه باشد نه اینکه نویسنده برای او نقش دیگری بترشد؛ او در راه مصر جان ببازد و واپسین سخنانش چنین از کار درآید که: «امروز هر مصری، یک پدر نوفر است». نمایشنامه در حالی پایان می پذیرد که آتش از کتابخانه بزرگ اسکندریه زبانه می کشد و افسر اییب به مورخ مانیتون می گوید: «بر کتابهای خود لابه نکن. پیش از تو کتابسوزان بسیار بوده و پس از تو نیز بسیار خواهد بود. خدایان، همین گونه، همه گازهای سوزان را مسخر خویش دارند تا دنیا به یاد آورد که خرد و وجدان این جهان ماییم و تا هنگامی که در مصر یک تن زنده باشد و بیندیشد، بگذار هر چه می توانند، بسوزانند و بسوزانند زیرا ما از ساختن خسته نخواهیم گشت».

معنی این سخنان این است که لوئیس عوض در یک زمان، هم می خواسته است یک «نمایشنامه میهنی» بنگارد و هم یک «تراژدی کلاسیک»؛ و از این رو ساختار قهرمان با ساختار درام از در تناقض درآمده است و بر همین پایه، بحران قهرمان، بحرانی «عینی» نگشته است که تضادهای جنبش پایداری مصر در آن هنگام را فرامی داند بلکه بدل به بحرانی «شخصی» — و نمی گویم ذهنی — شده که بیش از گزارشگری درباره مرحله تاریخی مورد نظر نویسنده، به گزارشگری درباره «خود» پرداخته است. ما در این نمایشنامه تقریباً اثری حقیقی از مردم مصر

نمی‌بینیم مگر چیزهایی مانند پژواک‌های خفه‌ای که از دور شنیده می‌شوند یا پرهیب غولانی که چون سر رشته‌کار را در دست گیرند، از محاکمه دخترکی جوان که پدر نافر او را متهم به خیانت کرده است نیز در نمی‌گذرند. چنین می‌نماید که اینجا چندین عامل، به گونه‌ای همگروه و روشن، از کامل شدن و شکل گرفتن ستون‌های قهرمانی میهنی-تثاثر پایداری، در نمایشنامه «راهب» جلوگیری کرده است: دشواری پا گرفتن يك قهرمان تراژیک بر پایه ویژگی‌های ارسطویی در روزگار کنونی؛ جهان‌بینی نویسنده که روزنه آن توده‌های گسترده مردم مصر را دسته‌هایی «آشوب‌انگیز» دیده است؛ پندارهای رومانتیک وی که نتوانسته است خود را از بند آن وارهاوند و برداشت‌های متافیزیکی او از مصر به عنوان يك روان‌جاودان و يك تمدن بی‌آغاز و انجام. آنچه از کار درآمده، بیشتر تردید به نمایشنامه‌ای «فکری» است که تاریخ را به نام چهارچوب فنی خود برگزیده است. ولی با همه اینها، يك چیز را نمی‌توان انکار کرد: نمایشنامه، در همین حدود خود، بر فرآورده ادب تثاثری در کشورما اثری را افزوده است که وظیفه‌ای دشوار و دوگانه دارد و آن اینکه از يك سو مساحت زمانی نیمه تاریکی از تاریخ ما را روشن ساخته و از دیگر سو، به کوششی پیشگامانه برای آفرینش قهرمان تراژیک مصری برخاسته است.

جنگ‌های صلیبی* که در آن اروپا کوشید با سودجویی از نام مسیح، بر خاور عربی جنگ‌اندازد، مرحله دوم در نبرد مردم ما بر ضد بیگانه اشغالگر است. پرداختن به این موضوع تا اندازه‌ای جنبه تصادف داشت چه «شورای والای بزرگداشت هنر و ادب» مصر آگاهی کرد که خواستار برگزاری مسابقه‌ای به صورت نمایشنامه است که شکست فرانسویان در منصوره* را نشان دهد. از اینجا بود که گروهی از نویسندگان ما به این موضوع روی آوردند یا به یاد آن افتادند و از آن آگاه گشتند. راست را بگویم که من در نمایشنامه یعقوب شارونی، با نام «قهرمانان کشور ما»، اثری دراماتیک نیافتم که بتواند خود را تا پایگاه رویدادهای تاریخی بالا بکشانند. این اثر با اینکه برنده جایزه نخست گشت، چیزی بیش از يك فیلم یا تابلو مستند نبود. نمایشنامه علی احمد باکثیر با نام «خانه بن‌لقمان» نیز راه را از آغاز نادرست پیمود چه نویسنده آن کوشید چهره «دینی» این جنگ‌ها را برجسته سازد در حالی که به گمان من،

آنچه بود مسئله نبرد با استعمار به معنی اقتصادی و سیاسی آن بود.

از این رو، ما ناچاریم از آستانه آن مرحله‌ای که تاریخش ۱۲۵۰ میلادی [نبرد با فرانسویان صلیبی در منصوره] است، درگذریم و خود را به دروازه روزگار نوین یعنی تازش فرانسویان بر مصر به سرکردگی ناپلئون بوناپارت* [در سده هجدهم] برسانیم. نمایشنامه آلفرد فرج به نام «سلیمان حلبی» نزدیک به این است که يك اثر فنی نمونه‌وار در فراگیری آن فترت دراماتیک از تاریخ سرزمین ما باشد زیرا مرحله‌ای پس از نخستین انقلاب قاهره یعنی زمانی را می‌پوشاند که ویرانه‌ها و ویرانی‌ها و گورستان‌ها، خط‌های بنیادی چهره مصر و پای‌تخت آن را ترسیم می‌کردند. نویسنده «سلیمان حلبی» خود را از بسیاری آشفته‌کاری‌های عبدالرحمان جبرتی* که جز بر تیرگی و انبوهی مه نمی‌افزایند و هرگز ما را به خانگاه یقین نمی‌رسانند، وارهانده است. سلیمان تنها يك «قاتل سیاسی» یا پیکارمند گمراه دینی نبود. او از نخستین لحظه‌ای که چهره‌اش را دیدیم، «قهرمانی سیاسی» بود و بحران او، گرد آمده بحران‌های میهنی که وابسته بدان بود و قهرمانی وی قهرمانی توده‌هایی که نهال هستی او را در ژرفای دل خود کاشتند و پرورش دادند. او مانند پدر نوفر از بحران‌های «خود نفرین شده» رنج نمی‌برد. سلیمان پوششی بشری است که به شیوه‌ای عینی، بحران جامعه‌ای را که در میان آن می‌زیست، باز می‌تاباند. باز، به رغم سرنوشتی حتمی که فرا رسیدن سلیمان را می‌بوسد، نمایشنامه با يك فاجعه پایان نمی‌پذیرد. او از شام به راه می‌افتد و یگراست به مصر می‌آید و راز خود را آرام در گوش یاران خویش فرو می‌خواند و آنگاه، در هنگام بایسته، خنجر خود را تا دسته در جگرگاه ژنرال کلبر سرکرده سپاهیان فرانسوی فرو می‌برد.

سلیمان می‌پرسد: «ستم یا داد... مسئله این است»؛ و با جانبازی خود بدان پاسخ می‌گوید ولی این هرگز يك پایان تراژیک نیست بلکه به سرآمدن طبیعی و سنتی حماسه یعنی پیروزی «خوبی مطلق» بر «بدی مطلق» است اگرچه با فدا شدن شهسوار به پایان می‌رسد. قطعه‌هایی از مناجات‌های سلیمان حلبی که تا پایگاه والای سروده‌های دلنشین و آینده‌نگری‌های روشنی آفرین اوج می‌گیرند، جز آرایش‌های طبیعی شهسواری و مردانگی چیزی نیستند. نویسنده در پیشگفتار

خود، سلیمان حلبی را بدین گونه به ما می‌شناساند: «قهرمانی راستین او در آمادگی‌اش برای پذیرفتن اندیشه‌های خطرناک و توانایی‌اش برای دادن پاسخ شایان به آنها از هرگونه‌ای که باشند، نهفته است. حتی اگر آن اندیشه‌ها وادارش سازند که مزه خون را بچشد... دست از آستین بیرون آورد و با دشنه دل دشمن را بشکافد و آنگاه خون فوران زند و با گرمای هراسناک خود بر سر و روی او افشاندن گیرد. قهرمانی سلیمان حلبی، همچنین، در آمادگی‌اش برای پذیرفتن پیامدهای کارش نهفته است: بازپرسی، دادرسی، شکنجه و دردآورترین گونه‌های مرگ. او در سراسر راه از سرنوشت تکان‌دهنده خویش آگاه است؛ آن را با چشمانی باز و مغزی درخشان و پذیرای پریشان‌سازترین پیشامدها می‌پیماید و با یک کار در لحظه واحد، پاسخی شایسته به نخستین هم‌اوردخوانی‌های استعمار اروپایی و تازش آن بر خاور زمین در روزگار کنونی ما، می‌دهد».

این سخنان، مایه گمراهی برخی از ارزیابان این اثر گشته است. اینان گمان برده‌اند این گفتار برای اشاره به این نکته است که ما با قهرمانی تراژیک و نزدیک به هملت سر و کار داریم. راست که پارمای از صحنه‌ها از این گونه برخورد با این اشاره پشتیبانی می‌ورزند. یکی از اینها، پرسش‌های پیاپی سلیمان حلبی و برآمدن او به جایگاهی بارو مانند است که از آنجا با خویشتن و سرنوشت و دیگر مردم، به‌راز و نیازی‌پردازد. ولی اینها همه، آذرخش‌هایی هستند که ساختار نمایشنامه را روشن می‌سازند بی‌آنکه آن را از رساندن پیام بنیادی «حماسی»‌اش بازدارند و به جهان تراژدی بکشانند. از اینجاست که همه ارزیابی‌های انجام شده بر پایه آیین‌مندی‌های ارسطو دچار ناکامی گشتند زیرا به درون ساختار نمایشنامه‌ای این اثر راه نیافتند. به هر حال، خط سیر در اینجا بیشتر نزدیک به برشت* است تا به درام، و رویداد نمایشنامه‌ای، انقلاب سرکوب گشته است نه زندگی‌نامه سلیمان حلبی. قهرمان در این اثر گرفتار نفرین‌های سرنوشت و کوری راه نیست حتی اگر بگوید: «کمتر از آنچه مرا بس باشد، یاد گرفتم و بیش از آنچه توانایی‌اش را داشته باشم، نادانسته ماندم». درگیری او یک درگیری «درونی» نیست، درگیری بی است برونی میان نیروهای خوبی و بدی. این درگیری، در جانی شفاف آرام گرفته است که «نیمی از دادگری را سرکوبگرانه‌تر از بیدادگری می‌داند».

ولی به رغم اینکه این اثر، پیش آگاهی نیرومندی دربارهٔ فرا رسیدن گونه‌ای از نمایشنامهٔ حماسی مصری به ما می‌دهد که بسیاری از کنار و گوشه‌هایش متأثر از برشت است، از يك دیدگاه که به گمان من دیدگاهی بنیادی است، با برشت فرق دارد و آن اندیشهٔ «قهرمانی» است. سلیمان حلبی از این دیدگاه، حماسی‌تر از نمایشنامهٔ برشت است زیرا قهرمان نمایشنامه‌ای، در آستانهٔ رسیدن به پایگاه قهرمان توده‌ای در حماسه‌ها و افسانه‌هاست. او «شهواری» است که توانایی انجام کار را دارد گرچه خود بر سر این کار جان بیازد و گرچه این جانبازی — مانند همیشه — برای دیگران باشد. آلفرد فرج نه مانند برشت برای شکستن ایهام، به آفرینش مسافتی عینی میان توده‌های مردم و صحنهٔ تئاتر می‌پردازد و نه مانند پیراندلو* دیوارهٔ چهارم را فرو می‌افکند. او رویدادها را در رشته‌های طولی که بیشتر همانند سناریوست، درهم می‌تند. این کار، ساختار حماسی او را استوارتر می‌سازد — ساختاری که نزدیک به تقسیمات قصه‌گوی توده‌ای و حماسه‌ها و داستان‌های شعری است و دور از ساختار نمایشنامه‌ای سنتی. این همه، ویژگی‌هایی هستند که حماسهٔ «سلیمان حلبی» را از هر حماسهٔ دیگری ممتاز می‌سازند و بر قهرمانی آن، اصالت فراوان می‌افشانند.

بحران قهرمانی در زندگی سلیمان حلبی از آن هنگامی آغاز می‌گردد که این رویداد گذرا، نیروی خودآگاه او را در چنگال خویش می‌گیرد و او، به گزارش نویسنده، «حدایت لنگ» را به نیروهای امنیتی فرانسه می‌شناساند [شاید به نام همکاری در کشتن ژنرال کلبر] تا هم گزند او را از مصریان دور گرداند و هم دخترش را (دختر حدایت را) وارهاوند و به زندگی آسوده‌ای برساند. ولی این راه «چاره»، قهرمان ما را از سرگردانی و دلبستگی به یقین بهبود نمی‌بخشد زیرا «زندگی يك دختر در برابر کینه‌کشی از يك دزد، نیمی از دادگری است. و بدین‌سان است که دادگری به نام بهای دادگری بر باد می‌رود و شرع در برابر شرع و بزرگساری مردم در برابر زندگی‌شان و گلسته‌های خجستهٔ الازهر در برابر پیکار در راه راستی». و «نیم» همیشه — حتی اگر نیمی از دادگری باشد — در سوی سلب، گسترده‌گی پیدا می‌کند و در سوی ایجاب، فسرده‌گی.

از این رو، دختر «حدایت لنگ» در مغاکي ژرفتر از مغاک پدرش فرو می‌افتد. سلیمان او را از يك تاریکی کوچک بیرون کشید ولی او خود را در تاریکی بزرگ‌تری افکند. هم از این رو، حدایت از سطح يك هرزه کوچک بالاتر می‌رود و به سطح سروران فرانسوی‌اش، در هرزگی سترگ، برمی‌آید. بدین‌سان، نیمی از دادگری به بیدادگری کامل می‌انجامد ولی بیدادگری کامل جز دادگری کامل، چاره‌ای ندارد و این قضیه‌ای است که در آن هیچ حکمی داده نمی‌شود مگر بر پایهٔ برهانی (چنان که شیخ عبدالقادر به او گفته است). باز، پیش از آنکه سلیمان حلبی خود را به‌سان «برهان» بر عدالتی ببیند که در میان ویرانه‌ها به‌دنبال آن می‌گردد، این حکم در درون خود - آگاهش درخشیدن می‌گیرد که «گرسنگی، پدر شرعی هر گونه پستی و فرومایگی است» ولی این قضیه به همین سادگی فرگشت نمی‌پذیرد زیرا «اگر در جهان ما خوشه‌ها بیش از واژه‌ها بودند و سخن بیش از تفنگ و تفنگ بیش از دزد، من چنین دیوانه نمی‌شدم». اما دیوانگی، همان یکی‌شدن با یقین در ترکیبی واحد است که عنصرهای بنیادی آن از هم گسسته نمی‌شوند و از اینجاست که او به قاهره خطاب می‌کند و می‌گوید: «اگر باید بخشی از تو بهای بخشی دیگر گردد، این از پستی است که زندگی را در برابر شرف بخری و شرف را در برابر زندگی خریداری نکنی. خدایا مرا ببخش! زیرا من هنوز اطمینان ندارم. پس یقین کجاست؟ شاید هم زبان را من می‌چرخانم و سخن را اهریمن از دهان من می‌گوید!».

بدین‌گونه، مشکل آلفرد فرج این نیست که «قاتلی سیاسی» و آشفته مغز را به جهان هستی بکشاند یا «ناگهان کشی فردی» را آیین انقلاب گرداند. او پرسشی حماسی در می‌افکند که شکست آن احتمالی و پیروزی‌اش حتمی است. پرسشی که نه بر اندیشهٔ سعید مهران در داستان «دزد و سگها» از نجیب محفوظ می‌گذرد و نه بر اندیشهٔ چن در داستان «سرنوشت بشر» از آندره مالرو، زیرا فاجعهٔ این دسته از قهرمانان این است که يك بار برخواستهٔ خویش چنگ نمی‌اندازند و حتی پیش از آنکه بر آن دست یازند، جان در رهش می‌بازند. اما آلفرد فرج، پرسش حماسی خود را چنین پیش می‌کشد: «ولیکن... چه کسی در آب فرو خواهد رفت، کشنده یا کشته؟ آیا جان سرباز مانند خانه‌های مردم فرو می‌پاشد؟ کدام پله با بار خود فرو خواهد آمد: داد یا بهای داد؟» با زبانی

دیگر، سینه سلیمان از ژرفای دل چنین بدان پاسخ می‌گوید: «آیا در نزد خدا، آنکه دامن از بدی پاک می‌دارد با آنکه بدان دست می‌آلاید، یکی است؟» هنگامی که بحران همچون هیكلی سترگ از جای برمی‌جهد، داستان چهره پایانی‌اش را به خود می‌گیرد زیرا «گاه مرد آگاهانه می‌زند در حالی که در حقیقت ناآگاه است؛ گاه ناآگاهانه خویشنداری می‌کند در حالی که در حقیقت آگاه است». این، درست نقیض شکنجه «پوچی» است که همچون ددی دهان گشود و سعید مهران و چن را فرو بلعید. نیز ناسازگار با پرسش تند و تراژیک هملت است که پیش از اینان می‌زیست و سخن از «بودن یا نبودن» به میان می‌آورد. او پشاهنگ این کسانی بود که خلاء را فرو می‌کوبند و آنگاه می‌بینیم که بی‌گناهان بر زمین می‌افتند نه عموی خیانت کار در نزد شکسپیر، یا پیکارمند برگشته در نزد نیب محفوظ یا چیانگ کای‌شک* در نزد مالرو. داستان سلیمان حلبی در آن سوی ناسازگار پرسش تراژیک قهرمانان این داستان‌ها جای دارد زیرا در گوهر خود، فراگیر پرشی حماسی است که پاسخی پر و برهانی برنده را جویا می‌گردد. «ریشخندآمیز بودن این روزگار در این است که قتل جامه اعدام می‌پوشد و اعدام جامه قتل. و حق در این میان لال می‌شود». از اینجاست که «خود این زندگی شگفتی‌زاست: داور جامه دژخیم می‌پوشد و دژخیم جامه داور؛ و هر دو، یکی از کار در می‌آیند: سلیمان حلبی».

این، حل حماسی داستان است که سلیمان حلبی، ژنرال کلبر را «می‌کشد» و بها را می‌پردازد! و این همان دادگری مطلق است که او در پی آن بود حتی اگر چه در این راه جان باخت. سرنوشت محتومی که وی به سوی آن رانده شد، برخلاف پندار برخی از سخن‌سنان، پایانی تراژیک نیست زیرا پایان حقیقی داستان، در خاک و خون تپیدن ژنرال فرانسوی است نه اعدام سلیمان حلبی. فرو افتادن کلبر، به گفته تاریخ‌نگاران ادب حماسی کهن، همان «پیروزی خوبی مطلق بر بدی مطلق» است و از همین رو، مرگ سلیمان، کم یا بیش، همانند پایان کار قهرمانان تراژیک نیست که تیرهاشان پس از ناکامی از رسیدن به آماج، به سینه‌های خودشان باز می‌گردد. سلیمان حلبی می‌میرد تا این معادله زیبا را که بحران قهرمانی او را در آغاز پیرخت، باز گشاید: «داد یا بیداد؟». و برای اینکه پاسخ راست آید، ناچار باید داور جامه دژخیم را ببوشت و دژخیم

جامه داور را؛ و هر دو - کشنده و کشته - یکی باشند: سلیمان حلبی. باز چون قهرمانی سلیمان حلبی قهرمانی حماسی است، «بحران» آن سرانجام رو به گشایش سراسری می‌نهد حال آنکه «فاجعه» قهرمان تراژدی از پذیرفتن هرگونه راه‌حل برونی رخ برمی‌تابد و حل درونی یگانه‌اش نهفته در آن بذر ناشناخته‌ای است که آرام و پنهان رشد می‌کند ولی میوه خونبارش را آشکار و زود به بار می‌آورد. و چون قهرمانی سلیمان حلبی، قهرمانی حماسی است، بحران آن نگارگر عینی و امین انقلاب مصر در آن هنگام (۱۸۰۰) است بی‌آنکه آلفرد فرج نیازمند به جداسازی قهرمان از عرصه قهرمانی گردد یا به قهرمانی‌های مجرد یا گروهی بسنده کند (چنان که وضع نمایشنامه‌های برشت است که در آن شیوه حماسی تنها بر ساختار نمایشنامه‌ای تکیه می‌ورزد و بس) بی‌آنکه نیاز به «قهرمان فرد» پیش آید و حالتی رخ دهد که نویسنده آلمانی را به‌سختی گریزان و آزوده می‌گرداند. از اینجاست که «قهرمان» در نمایشنامه حماسی، در نزد آلفرد فرج، از ویژگی‌های اصیل این نویسنده مصری هم‌روزگار ماست.

یگانگی پیکارمندی‌های اعراب در راه بهروزی، که به نویسنده «سلیمان حلبی» الهام کرد تا قهرمان خود را از سرزمین شام برگزیند، همان انگیزه‌ای بود که رهنمودبخش عبدالرحمان شرقاوی در نگارش «فاجعه جمیل» از الجزایر گشت. هر دو، گزارشگر نبرد همگروه ملت‌های این منطقه با استعمار نوین اروپایی در جامه فرانسوی آنند. شرقاوی می‌خواسته است یک تراژدی شعری بنگارد ولی در حقیقت، مرحله‌ای خونبار از نخستین مراحل انقلاب الجزایر را نگارگری کرده است و این، زمانی است که گردان‌های انبوه سپاهیان اشغالگر در اوج توانمندی خود بودند، یا چنان که یکی از پیکارمندان برزبان می‌آورد:

مردم در بیابان‌ها و خیابان‌ها با پرشی دردناک دست به گریبانند «چه بکنیم؟».

پرشی که همچون تندیس ابول‌لهول بر شهر طیبه، سنگینی می‌کند.

سخنرا برای ما مجموعه‌ای از شخصیت‌ها را گرد می‌آورد که در نبرد

شرکت جستند، سرنوشت خود را دلیر و مردانه پذیرفتند و ساختمان آینده الجزایر را بنیاد نهادند. او، همچنین، پاره‌ای موقعیت‌ها را نشان می‌دهد که میان توانمندی و سستی در کشاکش بوده‌اند. نه پیروزی‌ها زنجیره‌ای به هم پیوسته پدید می‌آورند و نه شکست‌ها؛ بلکه این و آن، در آوردگاهی یگانه، چنان در یکدیگر تافته هستند که اشک و لبخند آن در يك چهره خواننده می‌شود. سرانجام، شرقاوی نمایشنامه خود را به صورت شعر نو عرضه می‌دارد که بیشتر بر «وحدت تفعیله» استوار است و کمتر بر استوانه خلیل‌بن احمد* و قافیه‌های وی. ولی این ساختار، با تکاملی که دارد، نمایشنامه را به سطح «فاجعه» بر نیاورده است مگر به آن معنی رایج عادی که در آن رویدادها به يك پیشامد اندوهبار می‌انجامند. داستان این است که شرقاوی پیش از نگاشتن نخستین خط داستان، پاره‌ای از مهم‌ترین مسأله‌ها را نیز با خویشتن در میان نگذاشته است: امکان‌های راستین ساختن يك تراژدی امروزی کدامند؟ امکان‌های راستین برای الهام‌گیری فاجعه از انقلاب الجزایر در کجای این انقلاب جای دارند؟ شخصیت جمیله بوحیرد چه امکان‌هایی را برای ساختن يك قهرمانی تراژیک در دسترس می‌گذارد؟ به جز اینها نیز پرسش‌های بسیاری است که خود این کار در لابلای ساختمان دراماتیکش پیش می‌کشد.

از آنچه برخی ارزیابان بزرگ می‌گویند - و پدید آمدن قهرمان تراژدی را در روزگار کنونی محال می‌شمارند - چشم می‌پوشیم ولی این را نتوانیم پنهان کرد که شرایط عینی برای پدید آمدن تراژدی، چه با عنصرهای سازنده کلاسیک و چه با تحول‌های گوناگون آن، به هیچ روی در نمایشنامه شرقاوی امکان یافت شدن ندارند. لوئیس عوض تراژدی خود را از رویدادی تاریخی بیرون کشید که طی آن مصر به بن‌بست تراژیک تنیدی کشانده شد؛ نویسنده «راهب» نیز قهرمان خود را از لابلای هستی شخصیتی برگزید که ناسازگاری‌های بنیادی ریشه گرفته در درون خویشتن را داشت. ولی در این میان، پردازنده «تراژدی جمیله» - برعکس اینها - سرزمینی را برگزید بارور از پیکار حماسی میان راستی و ناراستی، داد و ستم و خوبی و بدی. ما در ژرفای جان جمیله هیچ نشانی از ناسازگاری‌های درونی نمی‌بینیم که او را میان این تا آن جایگاه از هم بدرد، چنان که در انقلاب الجزایر نیز پایانی تراژیک

نمی‌یابیم که آن را سزاوار صفت تراژدی گرداند. قهرمانان آن نیز ویژگی‌های قهرمانی تراژیک را ندارند.

شاید گزیده شدن شخصیتی واقعی از سوی نویسنده، علت مستقیم دور گشتن آن، چندین گام، از جهان تراژدی باشد به ویژه که با شخصیت خود رفتاری مانند نجیب محفوظ در پیش نگرفته که در داستان «دزد و سگها»، از پیش خود چیزهایی بر شخصیت واقعی افزوده و آن را از اصل بسی دور گردانیده است. اما شرقاوی، وی بهتر دیده است که از نیروی خیال خود چیزهای فراوانی بر «چرخش رویدادها» بیفزاید ولی «مضمونی» که جمیله از رهگذر آن بدان بند زندان دوزخی افتاده، میان اصل واقعی و کار هنری، پذیرای هیچ دگرگونی نگشته است. گاه نیز در این اثر، «رویداد همروزگار» رنگی تیره به خود می‌گیرد که «شخصیت واقعی» را با رنگی تیره‌تر نمودار می‌سازد. یکی از اینها، همان است که بر چهره جمیله می‌بینیم، جمیله‌ای که هنوز دخترکی خردسال بیش نیست:

جمیله:

صفحات همسانند و روزهای مرا می‌مانند.

مصطفی:

در این صفحات همانند چه خوانده‌ای؟

جمیله:

داستان بدبختی را.

مصطفی:

دخترم، تو هنوز خردسال‌تر از آنی که بتوانی بار چنین اندوهی را قاب‌آوری.

جمیله:

من از بسیاری دختران که به قله زندگی برآمدند، کوچک‌تر نیستم.

مصطفی:

راست است.

جمیله:

در سن من، هزاران شهید بر زمین می‌افتند و زبان‌شان، همراه خونی

که از رگشان بیرون می‌جهد، فریاد می‌زند «زنده باد الجزایر!»

جمیله، شخصیتی نمونه‌ای است که به ردهٔ رزم آوران پیوسته چه پدرش در نبرد کشته شده، مادرش بر روی پل جان باخته و عمویش رساندن پیامی را برای رزم آوران به گردن گرفته و در همین پیوند، در برابر چشمان او به خاک و خون در غلتیده است. پس وی به گونه‌ای «ضروری» نامزد پایگاه بلند یک پیکارمند بی‌باک است ولی او در نیمهٔ نمایشنامه نبرد خود را آغاز می‌کند. از اینجا است که انسان گمان می‌برد نویسنده می‌خواسته است ما را برای بخشیدن آن پایگاه بلند به شخصیت خود، خرسند گرداند و در این راستا، به کوششی برخاسته است که نمایشنامه نیازمند آن نیست و حتی شاید این کار به گونهٔ گزندناکی بر ساختار دراماتیک اثر آسیب‌زده باشد. برای نمونه: گرچه نمایشنامه با «شعر نو» سروده شده است، بخش‌های بزرگی از بافت نمایشی آن بدل به قطعه‌های کاملی از «شعر غنایی» گشته‌اند. درست در نیمهٔ نمایشنامه است که جمیله زندگی راستین خود را آغاز می‌کند چه فرماندهی جههٔ میهنی به او فرمان می‌دهد رستورانی از آن افسران فرانسوی را که شب گذشته در کشتار گروهی روستا شرکت جسته بودند، ویران گرداند. او بار نخست به هنگام انجام کار خویش، جامه‌ای تن‌نما می‌پوشد و رهایی می‌یابد. ولی بار دوم به هنگام آماده شدن برای گریز، در نزدیکی مسجد گیر می‌افتد و گرفتار دشمن می‌گردد. دارودستهٔ سیاهکاران بر او چنگ می‌اندازند و در دژ بارباروسا* زندانی‌اش می‌کنند. او در دادگاه فرانسویان، به سان ژاندارک در برابر انگلیسیان، با تنی خرد و خونین و روانی پولادین سر بر می‌افرازد.

در اینجا جمیله به عنوان شخصیتی نمایشنامه‌ای به پایان می‌رسد در حالی که بیننده احساس می‌کند اندیشه‌های همگانی جهانیان، دختر قهرمان الجزایری را نجات بخشیده‌اند. چیزی پیش می‌آید که از این هم تکان‌دهنده‌تر است: پیروزی انقلاب الجزایر. این پایان «واقعی» از یافتن مرادف خود در نمایشنامه در می‌ماند و این همان تناقض بنیادی در «فاجعهٔ جمیله» است که پیش‌درآمدها را از سرزمین انقلاب می‌گیرد و به صرف اینکه چیزی به نام «تراژدی» در کار

باشد، از پیامدها چشم در می‌پوشد. از همین جاست که می‌بینیم گریش «جميله»، به‌ویژه، آماجی فنی را دنبال نمی‌کند بلکه «گزارشی مستند» را عرضه می‌دارد زیرا قهرمانی جميله که وی در این نمایشنامه از آن برخوردار است، از قهرمانی انبوه رزم‌آوران دیگری که در همین اثر دیده می‌شوند، بهای گران‌تری ندارد. حتی پاره‌ای شخصیت‌ها هستند که نویسنده، به حق ولی بی‌آنکه بخواهد، به آنها اجازه داده است که در مرکز قهرمانی جای گیرند و با این هم، او این پایگاه را آگاهانه به جميله ارزانی داشته است. این، بسی دورتر از آن است که هدفی فنی گردد و سیاق دراماتیک اثر بدان حتمیت ببخشد. انگیزه این گریش این است که جميله شخصیتی پر آوازه در جهان واقعی است که پیش از این، اندازه فراوانی از آفرین و همدردی را دریافت کرده است.

اگر نه این باشد، چه گونه می‌توان روا دانست که جميله قهرمان باشد و هند نباشد؟ این یکی در درون خود عشق سترگی را به هم‌رزمش در دل پرورانده و آن را با همگان در میان گذاشته است. آنگاه مغزش آشفته گشته و اکنون دیگر نمی‌تواند از ترریق مخدر مرگباری که پزشکی مزدور، وی را در زندان گرفتار آن ساخته است، خودداری ورزد. باز، چه گونه می‌توان رواداشت که جميله به پایگاه قهرمانی برآید و «جاسر» نیاید؟ او در سراسر نمایشنامه، مردانگی‌های راستین از خود نشان می‌دهد، نبرد نهایی جبهه آزادی بخش میهنی را رهبری می‌کند و با آنکه شیفته جميله است، همچنان خویشتن‌دار می‌ماند تا اینکه به چنگ دشمن می‌افتد و باز هم سرسختی و پافشاری بیشتری را عرضه می‌دارد. این را چه گونه می‌توان تفسیر کرد که جميله قهرمان باشد و «ژان» نباشد؟ او سربازی فرانسوی است که نیمی از زندگی خود را در هندوچین تباه کرده و اینک نیمه دیگر آن در الجزایر در حال تباه شدن است. نمی‌داند به خانه‌اش برخواهد گشت یا يك رزم‌آور الجزایری، وی را از روی جامه‌اش دشمن خواهد انگاشت و با گلوله‌ای از پای در خواهد آورد. ولی او هرگز دشمن کسی نیست؛ در گفتار و کردار با این مردمی که ایشان را «قربانی» می‌خواند، همدردی دارد و از این‌رو، «به ناچار» با گلوله فرمانده فرانسوی‌اش (ستوان پیر) کشته می‌شود و در دم مرگ، با واپسین گلوله کار آن افسر را می‌سازد. چه گونه جميله قهرمان باشد و «سیمون» نباشد؟ او کاباره‌ای دارد که به شب هنگام در آن از بازدیدکنندگان پذیرایی می‌کند و بی‌آنکه پاداشی

بخواهد، از عزام اجازه می‌خواهد که ضربت خود را فرود آورد. این کار را از آن‌رو می‌کند که شوهرش در هندوچین کشته شده و در بایگانی ارتش فرانسه بدل به يك «شماره» کشته که برای وی و کودکانش جز گرسنگی چیزی به ارمغان نمی‌آورد. کاباره برای او پناهگاهی در برابر مرگ است و همکاری با رزم‌آوران، گلوله‌ای که وی با آن از خواری و تهیدستی و پامال‌شدگی همیشگی کینه می‌کشد. بحران‌های این شخصیت‌ها، همگی‌شان را نامزد قهرمانی‌های سترگ می‌سازد. پس آیا نویسنده می‌خواسته است از راه شخصیت جمیله، «قهرمانی انسان عادی» را به ما ارزانی دارد؟ گمان نمی‌برم، زیرا اصل واقعی شخصیت — به دلیل نام‌آور بودن وی — صفت عادی و آشنا بودن را از او باز می‌گیرد و جامه‌ای آراسته از جنس قهرمانی بر او می‌پوشاند. بازهم می‌گویم گمان نمی‌برم، زیرا بحران جمیله در لحظه حضور در کنار دیگر شخصیت‌های نمایش، که بی‌درنگ و خود به خود و ناخواسته میان او با ایشان سنجش برپا می‌گردد، رو به فروپاشی می‌گذارد.

سعدالدین وهبه در نمایشنامه «میخ‌ها» به شیوه‌ای جز این شیوه، یکی از مرحله‌های مهم در تاریخ نوین ما — یعنی انقلاب ۱۹۱۹ — را باز می‌کاود و بررسی می‌کند زیرا وی می‌کوشد میان رویداد تاریخی و زندگی همروزگار، در بافتی یگانه و پدید آمده از گذشته و اکنون، پیوند زناشویی ببندد. تاریخ می‌گوید که وضع در «کفرالشیخ*» و روستاهای پیرامون آن رو به تنش نهاد و از این‌رو، کارگزاران انگلیسی در بامداد ۲۶ مارس ۱۹۱۹، گروهانی از سربازان خود را روانه آنجا ساختند و اینان در ساختمان یکی از دبستان‌ها اردو زدند و به تاراج خانه‌ها و برزن‌های بازرگانی و کشتزارها پرداختند و گونه شگفتی باز بر مردم بستند که عبارت از تازیانه زدن ایشان بود. عبدالرحمن رافعی* در جای دیگری می‌گوید: در شهرک ترلة الشوبك چنین رخ داد که سربازان انگلیسی چهار تن از مردم را به بهانه بازجویی بازداشت کردند و سپس ایشان را تا سینه در خاک سپردند و آنگاه به رگبار بستند. نویسنده، این رویداد را به شیوه‌ای بسیار ساده بررسی می‌کند که گویی درست همان قصه‌گوی روستاست جز اینکه از ناخودآگاهی قصه‌گو برکنار است. حقیقت آنکه نویسنده «میخ‌ها» آگاهی سختگیرانه‌ای در گزینش

شخصیت‌ها و رویدادها و جایگاه‌ها دارد. زقزوق می‌گوید: «جارچی داشت خبر می‌داد که همهٔ مردم شهر را تازیانه خواهند زد مگر کسی که زمین داشته باشد یا کارمند دولت یا دانش آموز دبستان باشد».

از همین‌جا ما باید انتظار برخورد با مجموعه‌ای سخت ناهمساز از شخصیت‌ها را داشته باشیم. برخی از ایشان وابسته به لایهٔ بزرگ زمیندارانند که «زیدان» بر سر اینهاست؛ برخی کشاورز خرده‌پایند؛ برخی کارگر کشاورزی و پیشاپیش ایشان عبدالله؛ و برخی روشن‌اندیش - یا با سخنی سنجیده‌تر، «دانش‌آموخته» - مانند پیشنماز روستا شیخ عبدالصمد و آموزگار رمزی. ناهمسازی میان شخصیت‌ها محدود به بافت طبقه‌ای ایشان نیست بلکه ساخت درونی و ذهنی‌شان را نیز فرا می‌گیرد. این ناهمسازی در سراسر نمایشنامه پایدار و دست‌نخورده نمی‌ماند بلکه خواننده و بیننده احساس می‌کند که «چیزی» در حال پیش آمدن به سوی رهگذر رویدادهاست که جایگاه‌گیری شخصیت‌ها را از این سوی به آن سوی نقیض برمی‌گرداند. در پرتو همین گوناگونی ساخت شخصیت‌ها، جایگاه‌گیری ایشان نسبت به رویداد فرعی و بنیادی به يك اندازه دیگرگون می‌شود. رویداد فرعی، تازیانه خوردن است و دگرگونی برخورد با آن، چنین که «هرکس زمینی داشت، آن را سپر بالای خود ساخت؛ آنکه دانش‌آموخته بود، با خود حساب می‌کرد که زدش به‌درازا نخواهد کشید؛ و آنکه زمین نداشت و پول داشت، دنبال کسی می‌گشت که پول بگیرد و به جای او کتک بخورد». این چیزی بود که شیخ عبدالصمد می‌گفت.

اما در برابر رویداد بنیادی، آنان که چیزی نداشتند، یکدل و یکجان، رای بر «نبرد» نهادند زیرا زندگی‌شان شب و روز دستخوش تاخت و تاز استعمارگران بود و برجان و ناموس و دسترنج خودایمن نبودند. هر زمان که نیش‌های اشغالگر نمودار می‌شد، همهٔ اینها آماج چپاول می‌گردیدند. اینان رای بر دیدارهای نهانی نهادند و به زمینه‌چینی و آماده‌سازی و طرح‌ریزی پرداختند. در میان این بی‌چیزان نیز که همهٔ رستگاری‌شان درگرو پیکار است، به کسانی سست‌جان و آماده برای سرفرود آوردن برمی‌خوریم. در حالی که پیشنماز به پیکارمندان می‌پیوندد، آموزگار از ایشان می‌گریزد؛ دشتبان به آزارشان می‌پردازد و مالک ایشان را به‌سان لقمه‌ای گوارا ارزانی سروان استعمارگر خود می‌دارد. ولی رویدادها، شخصیت‌ها را نیز همراه خود

دگرگون می‌سازند و از این روست که می‌بینیم رمزی به مرکز پلیس می‌رود تا بر تبدیل شدن دبستان‌ها از سوی سربازان به ستورگاه^۱ اسبان‌شان «پرخاش ورزد». در آنجا از دیدن روستاییان یکه می‌خورد زیرا می‌بیند پر و پیکرشان در زیر تازیانه له شده است و از سر و روی‌شان خون می‌بارد. او را نیز بازداشت می‌کنند و همان دم در اندیشه او «تمدنی» که به خاطر آن اشغالگری انگلیسیان را می‌بخشید، برباد می‌رود.

رمزی در زندان با «روشن‌اندیشانی» از گونه دیگر برمی‌خورد: این، رئیس کلانتری است که همه کشاورزان بی‌گناه را آزاد ساخته؛ این مهندس آبیاری است که آمادگی ننموده است آب را از آبیگر باختری قطع کند و این دفتردار مرکز بهداشت است که در گواهینامه مرگ نوشته است: کشاورز با گلوله انگلیسی‌ها کشته شده است. و بدین‌سان «اکنون دیگر بزرگ و کوچکی در کار نیست. سخن این است که چه کسی با ایشان است و چه کسی بر ایشان». تازش‌های ناگهانی بر انگلیسیان، یکی پس از دیگری رخ می‌دهد و نام عبدالله به‌سان رهبر این پیکار پنهانی کشاورزان، از میان همه نام‌ها بر زبان‌ها می‌افتد. ولی همسر او «فاطمه» و عموی فاطمه (سالم)، رزم‌آورانی راستین هستند که نبرد را با دل‌هایی سخت و استوار دنبال می‌کنند و از کوره آن آبدیده بیرون می‌آیند. یک‌بار، در یکی از کارزارها، انگلیسیان علوان و منصور و سالم را دستگیر می‌کنند - دو تن خواستار تن سپردن به دشمن هستند و سومی که «قهرمان» است، با چهره خود همه صفحات نمایشنامه را پر می‌کند و آن را از امیدی سترگ به آینده مالا مال می‌سازد. این سه تن، از میان همان کسانی هستند که انگلیسی‌ها ایشان را تا نیمه در خاک کردند و نیمه بالا را رها گذاشتند تا پذیرای رگبار باشند و خون آنها، همراه خون‌های دیگر نسل‌ها جهیدن کند و از نو بکوشد با گرمای خود میخ‌ها را ذوب‌سازد؛ میخ‌هایی را که استعمارگران در سرزمین ما فرو کوفتند. «میخ‌هایی که روی زمین بودند، ذوب و پوشانده شدند. خون‌ها آنها را پوشاندند؛ خون بینوایانی که زندگی می‌کنند و می‌گذارند دیگران هم زندگی خود را داشته باشند».

نمایشنامه با منظره اعدام به پایان نمی‌رسد بلکه با راز و نیاز فاطمه

(۱) ستورگاه: اسطبل.

با زندگان و مردگان و رگبارهای گلوله‌ای که از جایی ناشناخته فرومی‌بارند «بزئید، همه‌تان بزئید... زمین بدل به ابریشم گشته است و دیگر در آن میخی نیست. آسمان از شما پشتیبانی می‌کند زیرا زاغ شومی در آن دیده نمی‌شود. دست شما آهن است و دل‌هاتان از آهن... بزئید. جهانیان دارند شما را می‌نگرند... شما را می‌بینند و فریادهاتان را می‌شنوند. همه‌چیز پایان یافت... نه تازیانه‌ای در کار است و نه میخی. کشورما از آن خودمان است، تنها خودمان». اینها واژه‌ها یا رگبارهای گلوله‌ای هستند که از راه آن، سعدالدین و هبه در گرما گرم نبرد کنونی ما با صهیونی‌گری و امپریالیسم امریکایی، شرکت می‌جوید. او در برابر این پرسش که «چه باید کرد؟» آشکارا پاسخ می‌دهد که جز پیکار و نبرد مسلحانه، راهی در پیش نیست. این، از راستی پاسخی انقلابی است ولی یک چیز کم دارد: ساختاری نمایشنامه‌ای که بر نگارگری آن توانا باشد. برای مثال، نیاز به منظره‌ای از انقلاب ۱۹۱۹ تقریباً به یکباره منتفی است زیرا این منظره، جز اندیشه «تازیانه خوردن» را به نویسنده ارزانی نمی‌دارد و این اندیشه چندان بارور نیست که ضرورت بودنش را ایجاب کند. باز، بار دیگر، این نیاز از میان بر می‌خیزد زیرا نمایشنامه خود برای نیوشنده آن، هیچ اندازه‌ای - بیش یا کم - از بوی خوش تاریخی و مزه انقلاب ۱۹۱۹ را به ارمغان نمی‌آورد. از این‌رو، تکیه ورزیدن بر ستون‌هایی از آن انقلاب که آئینه‌ای برای نمایاندن منظره‌ای هم‌روزگار و زنده باشد، از یک‌سو تکیه ورزیدن بر چیزی است که اکنون در کار نیست و از دیگر سو، دست‌یازیدن به چیزی که هیچ رشته‌ای، آن را با لحظه کنونی ما پیوند نمی‌دهد.

محور دراماتیک در نمایشنامه «میخ‌ها»، بی‌هیچ پیچ و تاب، بر گرد دشواری‌های امروزی ما می‌چرخد و نیازی به نمودگار و کنایه ندارد. منظره‌ای هم که نویسنده آن را از کتاب عبدالرحمان رافعی وام گرفته است، نمی‌تواند مجوزی نمایشنامه‌ای برای پیامد و پایان انقلابی اثر باشد، زیرا نه پیکار کفرالشیخ به چنین پایان دلفریب و خوشی انجامید و نه انقلاب ۱۹۱۹. از اینجاست که می‌گوییم بر نویسنده بایسته بود یگراست و بدون پناه بردن به رخت‌آویزی تاریخی، با واقعیت هم‌روزگار برخورد کند چه در حد امکانات اندک آن رخت‌آویز نیست که جامه‌های سنگین یا میخ‌های نوین ما را تاب

آورد.

از سوی دیگر، قهرمانی عبدالله که سراسر نمایشنامه را در می‌نوردد، يك قهرمانی «شفق‌تاری» و گفتاری است نه رفتاری، زیرا قهرمان، هر که باشد، باید قهرمانی خود را در بوته سوزان آزمایش بگذارد تا ما از رهبر بودن راستین او برای این پیکار فرساینده هراسناك خونبار، دل آسوده گردیم. ولی ما با عبدالله آشنا نمی‌شویم مگر از راه گفت‌وگوهایش با کشاورزان، غیابش از تازیانه خوردن و گفتار نویسنده پیرامون بازوی شکسته وی. اما در برابر او، ما قهرمانانی راستین داریم همچون فاطمه و عمویش سالم که دو نمونه از قهرمان درحالت کنونی و لحظه حضور هستند.

باری، از يك شاهراه بزرگ، بخت با سعدالدین وهبه یار آمده است که نمایشنامه وی از همان آغاز، چیزی تردیک به تئاتر تهی از قهرمانی فردی از کار درآمده لیکن دریغ که نویسنده، در گفتار، به رهبری و پیشوایی عبدالله گراییده است. وی او را به سان سایه‌ای حرفی برای چهره‌ای ذهنی برگزیده که از نگاه فنی، در نمایشنامه هستی ندارد و از آن گذشته، رویدادها برای نگارگری بحران قهرمانی و زندگی پیوند بودن آن، کسان دیگری مانند سالم و فاطمه را نامزد می‌کنند. اما از آن چیزهایی که انسان را به ستایش نگارنده «میخ‌ها» وامی‌دارد، این است که او برای پرورش یافتن قهرمان با فلان هنجار ویژه، مهدی ساختگی درست نکرده بلکه رویدادها را به حال خود باز گذاشته است تا با قهرمانی‌های ساده، بحران‌های ساده خویش را نگارگری کنند. از دیدگاهی دیگر، گرچه به علت متمرکز کردن پرتو بر شخصیتی معین بی‌دلیل فنی، کامیابی از نویسنده کناره گرفته، این امر اصالت توده‌ای ژرف نهفته در لایه‌های درونی «بحران» چیره گشته بر مردم در این کالبد زمانی و این چهارچوب مکانی را از میان بر نداشته است. این اصالت، به نوبت خویش، بر بافت سرشار از گرمی و خودجوشی نمایشنامه چنان پرتوافکننده که این اثر ساختار «فطری» تئاتر در سرزمین ما گشته است.

یوسف ادریس در نمایشنامه «لحظه گزندناك» به کوششی راستین برخاسته تا

به این پرسش سخن‌سنان پاسخ دهد که: آیا در روزگار کنونی و در این مرحله تاریخی، امکان‌های بایسته برای نگارش يك تراژدی «امروزی» در دسترس هست یا نیست؟ او برای این کار، یکی از جوانان نیروی پایداری سال ۱۹۵۶ در گرماگرم جنگ سوئز* در پرت‌سعید* را برگزیده است. برای اینکه ثابت کند که سرزمین انقلاب‌ها ضرورتاً همان سرزمین حماسه‌ها نیست، بلکه گاهی قهرمان «تراژدی» از ژرفای آن برمی‌جوشد، چشم‌انداز بنیادی یعنی جنگ را به‌سان محور نبرد قهرمان با جهان بیرون برنگزیده و حتی آن را از دیدگان دور ساخته است. او کوشیده است قهرمانی بسازد که از رفی درونی (همچون دوزخی سوزان، که جنگ بر درندگی آن می‌افزاید) برخورد می‌پیچد. این قهرمان، داوطلبانه راهی پادگان‌های آموزش جنگ‌های پارتیزانی می‌گردد و چون می‌بیند پدر و مادر می‌خواهند راهبندش گردند، جایگاهی سرسختانه در برابر ایشان برمی‌گزیند و می‌گوید: «به خدا سوگند که يك دشمن دانا بهتر از شما نادانان دوست است. حتی يك دشمن دیوانه هم بهتر است. شما چه هستید؟ يك مشت برده با اخلاق بردگان و فلسفه بردگان. خدا را نیز از ترس می‌پرستید. همه زندگی شما يك محور دارد و آن ترس است». در نزدیکی پایان فصل نخست، درگیری میان سعد و خانواده‌اش رو به سختی می‌گذارد و این هنگامی است که برادرش محمد از بیرون کشور فرا می‌رسد و آگهی می‌کند که آتش جنگ امروز یا فردا زبانه خواهد کشید. سوسن کوچک به آسمان می‌نگرد زیرا چنین فاجعه‌ای از نگاه او به معنی برپا شدن رستاخیز است. مادر از بس درستی و سادگی اندیشه‌ها، یقین دارد که گردبادهای جنگ پیش از این وزیدن گرفته است و پدر باور نمی‌کند که انگلیسی‌های بیرون رانده، حتی اگر ما آبراه را ملی کنیم، دوباره برگردند. جنگ در نگاه سعد، پیش از آنکه محمد افروخته شدن آتش آن را آگهی کند، بیشتر به يك آرمان می‌مانست که وی از راه آن می‌توانست کت خاکی‌رنگ بر تن کند و تفنگ در دست بگیرد. اما اکنون که بدل به واقعیتی سرشار از آتش و خون و ویرانی و پیکرهای جانبازان گشته است، نگاه سعد نیز نسبت به آن به گونه‌ای ژرف دیگر شده است. اکنون، خیلی ساده، جنگ تنها يك معنی دارد و آن اینکه جامعه خاکستری بر تن کند و تفنگ به دست گیرد و روانه آوردگاهی گردد که شاید از آن باز گردد و شاید باز

نگردد؛ شاید لنگ یا ناتوان یا کور باز آید و شاید نیز تندرست فرا رسد. ولی در هر حال، این مشکلی است که هم کلاش سامح را وادار ساخته تا از او با شور و گرمی یاد کند و در حالی که خوراک ویژه مصریان را با شتاب می‌خورد، بگوید: «محال است من گرفتار ترس گردم. من نیرومندترم. او آمده است کشور مرا تاراج کند و من می‌روم از آن دفاع کنم. او ناآشناست و من روی سرزمین خودم هستم. او با مزد ماهانه می‌جنگد و من با ایمانم پیکار می‌کنم. اوست که باید پیش از من و بیش از من دچار ترس گردد». این همان مشکلی است که برادرش سعد گرفتار آن گردید چه رخساره‌اش را رنگ‌هایی ناخوشایند و آشوبنده در پوشاندند و از این‌رو، او به وی گفت: «می‌دانی سعد مشکل تو چیست؟ تو در حقیقت هیچ هراسی نداری جز اینکه هنگام کار جدی فرا رسیده است».

فصل دوم بر آن است که فیصله دهنده بحران باشد. پدر این کار را چنین پایان می‌بخشد که او را به اتاق خواب می‌برد و به او قول می‌دهد که خودش وی را به ایستگاه خواهد رساند و آنگاه در را به رویش می‌بندد. داد و بیدادهای سعد به جایی نمی‌رسد. او فریاد می‌زند: «من باید بدانم که سزاوار نام مرد هستم یا نیستم. من باید کاری کنم، باید خود را بیازمایم. باید از تنها لحظه کار جدی که در زندگی‌ام پیش آمده است، بهره بگیرم». به ویژه همین فریادهاست که نویسنده از آن به سان آغازگر کار سود می‌جوید و آن را در دل بحران می‌کارد. ولی حقیقت این است که (اگر این گفته روا باشد) سعد نقش زندانی را به شیوه‌ای ناخودآگاه نمایش می‌دهد، زیرا بی‌گمان، از گفت‌وگوی پدر و مادر درباره خود به خوبی آگاه است:

هنیه:

می‌خواهی چه کارش کنی؟ گمان می‌بری زندانی‌اش کرده‌ای؟

نصار:

زن، مگر جلو خودت در را رویش قفل نکردم؟

هنیه:

چه فایده؟ تو می‌دانی که این کلون در خراب است و بایک دندانه بسته می‌شود. یعنی بچه کوچکی به اندازه سوسن که قدش همین‌قدر

باشد، با يك هل دادن آن را باز می‌کند.

درست در همین هنگام، خواهر بزرگ‌ترش «کوثر» که عادت داشت اوقات بی‌کاری خود را دم پنجره بگذراند و به پاییدن «دوستان» پردازد یا با زن برادرش «فردوس» گلاویز گردد، همین زن، سرگرم پر کردن قمقمه‌ها از آب و رساندن آن به سنگرهای جنگاوران بود. و در همین هنگام برادر بزرگ‌تر «مسعد» که روزگار خود را در جنجال با همسر و خانواده خود می‌گذراند و شب را در کارگاه به سر می‌برد و جان می‌کند و عرق می‌ریخت، او نیز بر اثر نبوشیدن سخنان برادرش درباره مصر و آزادی و استعمار، تصمیم گرفت که جنگ‌افزار به دست گیرد و پیکار کند. چنین کرد و چیزی نمانده بود که در این راه جان بیازد ولی در حالی که خون از بازوی راستش فرو می‌ریخت، به خانه باز آمد. مادر همچنان در تب و تاب عشق فرزندان و نگرانی از آینده ایشان می‌سوخت و پدر با لج‌بازی شگفتی پافشاری می‌ورزید که انگلیسی‌ها دیوانه نیستند و کسی را که دست بر ایشان دراز نکند، نمی‌آزارند. جز اینکه ابری از اندوه و نگرانی که سرچشمه‌اش را نمی‌دانست، چشمانش را فرو گرفت. آیا برای اینکه نگذاشت پسرش به پیکارمندان پیوندد؟ برای این کار که پسر را از پیوستن به رده‌های نیروی پایداری بازداشت، دلایل خردپسند و بسنده به چنگ نیاورد.

سرانجام يك سرباز انگلیسی با پای خود به درون این خانه می‌آید. در این هنگام پدر نماز می‌خواند، سعد در اتاق خواب زندانی است و مسعد با بازوی خونبار در میان زن و بچه خود نشسته و در را به روی خود بسته است. لحظه ماندگاری سرباز انگلیسی در این خانه، به لحظه بزرگ‌ترین آزمون در زندگی سعد بدل می‌گردد. او جامه خاکی بر تن دارد و این مانند رنگ سرخ در چشم گاو است. بی‌آنکه بفهمد چه می‌کند، در يك چشم برهم زدن آن را بیرون می‌آورد و پنهان می‌سازد. او می‌داند که پدر هفت‌تیری در خانه دارد که وی از جای آن آگاه است ولی این، شمشیری دو دم است که هم می‌توان دشمن را با آن کشت و هم می‌توان با آن بهانه به دست دشمن داد. باز بی‌آنکه بفهمد چه می‌کند، هفت تیر را برمی‌دارد و در يك پارچه می‌پیچد و همه چیز را پنهان می‌سازد و خود با هراسی کشنده به زیر تخت می‌خزد.

او بارها کوشیده است خود را فریب دهد: يك بار در آن هنگام، در نیمه‌های شب که می‌خواست با سامح سفر کند، خود را به خواب زد و پدرش بیدار شد و کار با زندانی کردن او در اتاق خواب پایان گرفت. بار دیگر نیز خود را به فراموشی زد که در اتاق را به آسانی می‌توان باز کرد و دست کم او می‌تواند با يك تیر آن را بکشد و به آوردگاه بشتابد. این بار سوم و واپسین نیز ناکام گشت چه جبهه در بست به خانه او آمد و این همان سرباز انگلیسی بود که اینک راست بر سر پا ایستاده بود. خانه در برابر چشم او ناگهان بدل به عرصه کارزار گشت و این همان لحظه‌ای بود که در سراسر زندگی آرزویش را داشت. او در آزمون فرو افتاد و فرو افتادش سترگ بود: جرج به سوی پدر بی‌سلاحش در حالی که نماز می‌خواند، آتش گشود و سعد کوشید باز هم خود را فریب دهد: «این دیگه چیه؟ اسلحه پر، بیرون از میدان جنگ؟ باور نکردنی نیست! بهتر است تکان نخوری و گر نه پدرت از میان می‌رود». ولی پدر مرد و کوشش‌های او برای خودفریبی برباد رفت.

پدر در يك چشم برهم زدن مرد. ولی پیش از مردن، از مردی که میان دل و خرد خویش در نوسان بود، بدل به مردی چشم و دل باز گردید و آگاه گشت که اندوه سنگینش از کجا سرچشمه می‌گرفته است. نه از اینجا که او سعد را از رفتن به جبهه بازداشت بل از اینجا که سعد فقط يك «زبان» داشت و نه چیز دیگر زیرا نکوشید که در بسته را به زور بکشد و بیرون رود. از این سو، مادر نیز بدل به ماده پلنگی می‌گردد که می‌خواهد انتقام خون شوهرش را بگیرد. سعد هفت تیر را می‌رباید که خود را بکشد، برادر او را به خود وامی‌گذارد که این کار انجام دهد ولی باز هم سعد جرأت بایسته را پیدا نمی‌کند و خود را در آغوش مسعد می‌اندازد، سر را در سینه او پنهان می‌سازد و با صدایی گریه در گلو می‌گوید: «اگر نمی‌توانم این بیگانه را بزنم، بگذار کار خودم را بسازم».

جرج که می‌بیند سوسن کوچولو انگشت خود را در خون پدر فرو می‌برد، دلش از درد می‌شکافد زیرا در این نازنین، دختر خردسال خود را به یاد می‌آورد که او را در ساوتمتن* به جا گذاشته است. او نیز گرفتار سرنوشت همتایان پیشین خود می‌گردد: ستوان توندر در داستان جان اشتاین بک و گروهان ژان در نمایشنامه شرفاوی که دیوانگی کشنده‌ای بر او چنگ می‌اندازد - توندر بر دست

زنی از پیکارمندان که شوهرش کشته شده بود و افسر دل به مهر او بسته بود، کشته شد؛ ژان به دست افسری فرانسوی به نام پیر نابود گشت زیرا می‌خواست «آوازه نیکوی» ارتش فرانسه را لکه‌دار سازد و بر قربانیان دل بسوزاند؛ و جرج با واپسین فشنگ بازمانده در هفت‌تیر مردی از پای درآمد که چند لحظه پیش در آزمون فرو افتاده لیکن در فرو افتادن خود، قلب خویش را در برابر همگان آشکار ساخته بود. هراس در دلش لانه گزیده بود، پس او فرو پاشید و همراه او ترسی که برجانش چیره گشته بود؛ و از این‌رو، هفت‌تیر را برداشت و آخرین فشنگ آن را در سینه جرج خالی کرد.

سعد در میان سرودخوانی زنان مصری بیرون می‌دود؛ آوای سرود فروکش می‌کند و غرش توپ‌ها بالا می‌گیرد. پیکر پدر در درون خانه، در کنار لاشه سربازی انگلیسی جای می‌گیرند که مدتی دراز پیش از ایستادن قلبش، خردش خودکشی کرده بوده است.

بسیاری از سخن‌سنجان گمان برده‌اند که یوسف‌ادریس، در گرما گرم آن پیکار داغ، برای ایشان «قهرمانی منفی» نگارگری کرده است. از این‌رو، برخی از ایشان سنگ در مشت گرفته شتابان به سراغش رفته‌اند که سنگسارش کنند. حق این است که نویسنده «لحظه گزندناك» خواسته است يك قهرمان تراژدی هم‌روزگار به ما ارزانی دارد ولی تلاش‌های او در گیرودار آن «تحلیل روانی» که قهرمان در زیر پرتو تندش به هوش آمده، دچار لغزش گشته است و از این‌رو، او چیزی را که برای شکسپیر چندین صفحه گرفته (و هملت با آن ازدایره «شك معلق» به گسترش گاه یقین مطلق راه برده است)، در چند کلمه کوتاه فشرده کرده است. زدوده شدن ناگهانی «ترس» از دل سعد و دست یازیدن او به «کار»، گونه‌ای گراف‌گویی و درگذشتن از اندازه است زیرا در اینجا، تراژدی با کشته شدن پدر و خویش‌داری پسر پایان می‌پذیرد و رها کردن آخرین فشنگ، جز امتداد نامنتیقی فرگشت رخدادها چیزی نیست. بیرون رفتن سعد به سوی آوردگاه نیز به جز درهم شکستن کالبد تراژدی و گام نهادن به گستره کهن درام، نتواند چیزی به شمار آمد؛ يك بحران که رو به تحول می‌نهد و به‌اوج می‌رسد و آنگاه به گشایش می‌گراید و رفته رفته از بالا به زیر می‌آید. این چیزی است کاملاً دیگرگون با بحران قهرمان تراژدی

که پایان فاجعه آمیز، به سان يك جبر، از آغاز درهستی بنیادی او لانه دارد و بدان پایان می‌یابد و از اینجا توان واکنشی و گرمای آن به درون جان ما راه می‌یابد و از آن پدیده‌ای پیش می‌آید که ارسطو پاکسازی‌اش می‌نامد. اما اینکه نویسنده از قهرمان خود تحلیلی روانی انجام دهد و این قهرمان، همراه او همه زهرهایی را که درونش را از هم دریده‌اند، از دهان بیرون بریزد، این چنین کاری او را دچار بهبود ناگهانی می‌گرداند و او خود از قهرمانی فاجعه آمیز خویش که خون ما در سراسر درام با آن آغشته گشته است، دست می‌شوید و بدل به قهرمانی سنتی می‌شود که از بحران خود پاك شده و آرامش گرفته است. همراه او، نمایشنامه بدل به ترانه‌ای میهنی می‌گردد و سرانجام، یادوارهای زیبا از کار درمی‌آید.

از این بررسی پیرامون تئاتر میهنی مصر، برای ما روشن می‌گردد که این تئاتر در هنگام خرامیدن از نقل زبان به زبان و سینه به سینه به آوردگاه خرد، و باز به هنگام فرگشت از جایگاه خردورزی به پهنه خیال افروزی، استوارترین پیوند را با تاریخ دارد. از این رو، اگر يك دادرسی تاریخ برای عادل غضبان و لويس عوض و آلفرد فرج ترتیب دهیم، هر سه در آن بازنده خواهند شد زیرا اینان، در الهام از رویدادهای تاریخ و شخصیت‌ها و موقعیت‌های آن، هرگز کلاه مورخ بر سر نگذاشتند بلکه پشمینه هنرمند بر تن کردند. در اینجا آن گفت‌وگوی دیرین درباره پیوند هنر با تاریخ درمی‌گیرد. ما می‌گوییم: هنرمند، گاه از ماده تاریخی آن را برمی‌گیرند که بهتر از هر چیزی يك نمودگار را نگارگری کند؛ گاه از این ماده، آن را پی‌جویی می‌کند که در برنامه‌ریزی برای رویداد دراماتيك استوارترین باشد؛ گاه از این خرمن آن خوشه را برمی‌چیند که به نیکوتر گونه‌ای بتواند اندیشه‌ای را تفسیر کند و برای درستی آن دلیل «تاریخی» بیاورد؛ گاه مرحله تاریخی معینی را پیش می‌کشد تا در پرتو نظریه‌ای از نظریه‌های جهان به تحلیل آن بپردازد و گاهی به این منظره یا موقعیتی از تاریخ را که رباینده هوش مردم است، گرین می‌سازد تا ببخشد. ولی هنرمند را در همه این احوال، هیچ گونه چیزی از تاریخ پای‌بند نمی‌سازد و همه چیز هنر او را مقید می‌گرداند. در حقیقت، چیزی به نام ادب

«تاریخی» به معنی دقیق این واژه، در کار نیست چه رویدادهای کنونی که هنرمند همروزگار آنها را ماده خام هنر خویش می‌سازد، به نوبت خود جزئی از رهگذر بی‌پایان تاریخ هستند و از این‌رو، تاریخ عیناً همان زندگی است که جامعه گذشته یا حال یا آینده بر تن کرده است و از اینجا و در درون مرزهای این معنی است که هنر پیوند استوار و همیشگی با تاریخ پیدا می‌کند. هنر را اگر بر کنار از رهگذر زندگی و گوهر آن بنگریم، به گونه‌ای درست، از تاریخ مستقل می‌گردد. از این‌رو، کارهای سعد و هبه، عبدالرحمان شرقاوی و یوسف ادریس «کارهایی تاریخی» گشته‌اند هر چند برای خود نام‌ها یا نشان‌هایی از میان اسناد تاریخ‌نگاران فرهنگستانی برنگزیده‌اند. ولی اینها نیز - درست و درست - مانند دیگر کارهایی که رنگ و بوی تاریخ پذیرفته‌اند، اصالت خود را از برداشت زنده تازه به تازه‌شان از زندگی (با درهم رفتگی پیچیده آن) و از واقعیت انسانی مرکبی که به لحاظ باروری و توانگری از تاریخ (به معنی گذشته) پیش می‌افتد، فرا می‌گیرند.

وانگهی، تئاتر میهنی مصر صرفاً به کار ثبت و نگهداری اسناد گذشته نپرداخته بلکه کوشیده است با جنبش‌های بخش میهنی این کشور از دهه ۳۰ تا دهه ۵۰ گام به گام در پویش باشد زیرا شکی نیست که نمایشنامه «آماسیس نخست» پرواک متمرکزی از مرحله گسستگی فرود آمده بر نسل انقلاب ۱۹۱۹ و مرحله امید پرتو افکننده بر نسل نو پس از استواری پیمان سازش دو سوئه ۱۹۳۶ بود. از این‌رو، این نمایشنامه اثری است که نخستین ستون آن - گذشته از همگامی تاریخی و ثبت رویدادها - «آینده‌نگری» است. اگر رویدادهای این نمایشنامه بر صحنه رویدادهای واقعی، و از آن میان اشغال مصر از سوی انگلیس، را حذف کنیم، در پیش خود اثری خواهیم داشت که حرکت تاریخ را به پیش می‌راند: هیکسوس‌هایی که دل آماسیس در میان دلتا در زیر گام‌های سنگین اشغالگر ایشان رنج می‌برد، جز انگلیسی‌ها در روزگار کنونی ما نیستند. ولی «سلیمان حلبی» از نگاه تاریخی چشم به گذشته، بادیدی گذرا به زمان کنونی، دارد زیرا آنچه توجه نویسنده را به سوی خود کشانده است، «بافت دراماتیک» آن بر پایه گزارش عبدالرحمان جبرتی است در مقام نخست، و توجیه نویسنده نمایشنامه از این داستان تاریخی است در مقام دوم، و دلالت نمایشنامه بر رویدادهای روزگار

ماست در مقام سوم. اما این نمایشنامه در همین جا از پویش باز می‌ایستد و به پایگاه آینده‌نگری بر نمی‌آید.

نمایشنامه «راهب» نیز چنین است زیرا این نمایشنامه می‌خواسته است آن خلاء تاریخی وجدان ما را با تاریخ پر سازد و همچنین کوشیده است میان گرینش یک مرحله تاریخی معین و تفسیر تازه این مرحله، به گونه‌ای که پژواک آن به زمان ما برسد، پیوند پدید آورد. ولی این هم به آستانه آینده‌نگری هنری فراز نیامده است. اما نمایشنامه‌هایی که از نگاه واقعیت خود «همروزگار» هستند، یعنی نمایشنامه‌هایی که از چشم اندازه‌های تاریخ نزدیک الهام می‌گیرند، اینها در نوسان‌اند میان ثبت رویدادها مانند «تراژدی جمیله» که نویسنده‌اش می‌کوشد برای قهرمان خویش تندیسى بتراشد؛ و همگامی با روزگار کنونی که مانند «لحظه گزندناك» نگارنده‌اش می‌خواهد این روزگار را به زیر پرسش بکشانند؛ و آینده‌نگری مانند نمایشنامه «میخ‌ها» که می‌گوید آینده نزدیک ما را چه می‌سازد و این آینده چه گونه می‌تواند باشد.

این کارها، همه‌شان، وابسته به گرایش نوین در نمایشنامه نویسی مصر هستند و این گرایشی است که تا اندازه‌ای از توفیق‌الحکیم اثر پذیرفته است. ولی این، گونه‌ای اثرپذیری از سنت‌هایی است که این گرایش در آغازهای دهه ۵۰ کوشیده است پایه‌های آن را همراه پایه‌های خود به ژرفاها فرو برد و استوار بدارد. شکی نیست که آثار توفیق‌الحکیم از نگاه سلب و ایجاب همگام واقعیت تاریخی ماست و این گونه‌ای همگامی هنری آگاهانه از سوی نمایشنامه نویسی است که در برابر توده‌های خواننده خود احساس رسالتی می‌کند و از این رو از ثبت رویدادها یا پیشگویی آینده سخت به دور است. ولی تئاتر نوین مصر که تئاتر میهنی بخشی جدا ناشدنی از آن است، نیروی شگرف بر ثبت رویدادها و توان سترگ بر آینده‌نگری را از آن کنش و واکنشی می‌گیرد که در آن واحد هم بارور است و هم در یکدگر تافته: کنش و واکنش با تحول‌های تمدن نوین که از آغاز انقلاب وارد بر جامعه ما گشتند، و گزارشگری پیشاپیش در باره این تحول‌ها. آنگاه کنش و واکنش با خیزاب‌ها و گرایش‌های فرا رسنده از اروپا در زمینه تئاتر که معانی گذرجویی و مرزشکنی بر جهان‌بینی پیشینه نگارندگان آن چیرگی دارد.

می ماند نکته ای واپسین که فرگشت تئاتر میهنی مصر آن را فرایاد می آورد و آن چیرگی گونه ای از قهرمان گرایی بر آفرینش اشخاص در این نمایشنامه هاست چه در حالی که گرایش به دیدن «نقطه ضعف» در آفرینش قهرمان بر بیشتر آنها چیرگی دارد که عبارت است از دوستی ناروا در «آماسیس نخست» و ترس از مرگ در «لحظه گزندناك» که مشکلی دینی است... این نقطه ضعف در «سلیمان حلبی» از برابر دیدگان دور می گردد، در «میخ ها» به فروپاشی می گراید و در «تراژدی جمیله» از بنیاد یافت نمی شود. بهای «نقطه ضعف» نیز تفاوت پیدا می کند میان اینکه «بذری سلبی و نهفته» در جان قهرمان باشد که امکان دارد او را دچار تحول گرداند و به سطح قهرمانی تراژیک بکشاند چنان که در «لحظه گزندناك» و «راهب» دیده می شود و میان اینکه ضعفی گذرا باشد و نویسنده بخواهد از راه آن بر شخصیت قهرمان رنگ بشری بزند و از این راه تناقض بین قهرمان بودن و انسان بودن را بگشاید چنان که در «آماسیس نخست» و «میخ ها» دیده می شود. ولی ضعف قهرمان میهنی در تئاتر مصر، در هیچ يك از این کارها از خواسته بنیادی خود باز نمی ایستد و آن عبارت است از نگارگری جزر و مد موجود در گیر و دار کشمکش میان قهرمان و نیروهای بیرونی فالج کننده بنیادهستی میهن پرستی - یعنی نیروهای اهریمنی و تجاوزگری بر خاک میهن. از خلال تجاوز بر میهن، بدی گسترش می یابد تا بدان پایه که جانها به گونه ای دردناك فشرده می گردند. این فشرده گی، یکسان و به يك اندازه، در لحظه های «کار ایجابی» و پرت گاه های «کار سلبی» از چهره خود پرده برمی دارد. اگر کفه کار نخست سنگین گردد، کننده اش را قهرمان می خوانیم و اگر کفه کار دوم به سنگینی گراید، کننده اش را قربانی تلخ کام راه دشوار می انگاریم. ولی به رغم وجود برابری هر دو کار در يك شخصیت، کشمکش بنیادی در شخصیت قهرمان، میان او و نیروهای بیرونی درمی گیرد نه میان او با خودش. حتی تناقض های درونی او راهی به کرانه گشایش نمی یابد مگر از گذرگاه بوته دیگری که درگیری او با بیرون در آن ذوب گردد.

با اینکه درگیری درون با بیرون از يك ساختار حماسی در متن تئاتر میهنی پیش آگهی می دهد، ولی بیشتر نگارندگان آن توانسته اند گونه دراماتیک مستقلی

از ساختار حماسی بیافرینند گرچه روان حماسه نیز در اثری مانند «سلیمان حلبی» به چشم می‌خورد. این روان برشتی تا آن اندازه به سرشت داستان‌سرای مصری راه یافته است که مژده پیدایش تئاتری حماسی در مصر را می‌دهد. ولی «گونه دراماتیک مستقل» نشان بنیادی نمایشنامه میهنی مصر است که آن را از نگاه‌شکل و مضمون از تکوین تراژیک یا ترکیب حماسی جدا می‌گرداند. نخستین ملاحظه درباره قهرمانی‌های این گونه نمایشنامه‌ها این است که بیشترشان با مرگ قهرمان فرد پایان می‌پذیرند ولی مرگ این قهرمان پیامد بذری منفی و نهفته در ژرفای جان او نیست؛ کار سرنوشتی پنهانی نیز نیست که پیش از هستی گرفتن فرد قهرمان پدید آمده باشد. مرگ قهرمان میهنی، اگر مرگی در کار باشد، پیامد فعالیت نیروهای برونی مجسم شده در بدی تجاوز بر سرزمین است و از این رو، نه نفرین جاودانی یونانیان را می‌ماند و نه خطای بنیادی مسیحیان را. بدین سان، در این کارها مرگ نه قهرمانی تراژیک را پدید می‌آورد و نه قهرمانی حماسی را زیرا «پیروزی» ضرورتی حتمی در ساختار نمایشنامه میهنی نیست ولی همین پیروزی گوهر حماسه را شکل می‌بخشد. آنچه گوهر تئاتر میهنی را تشکیل می‌دهد، «پایداری» است چه با پیروزی پایان یابد چه با شکست، با مرگ یا زندگی. در هر دو حال، این نه یک پیروزی حماسی است و نه یک شکست تراژیک زیرا قهرمان پایداری در بنیاد واقعی خودش نه قهرمانی تراژیک است که فاجعه رفتاری انسان در چنبر هستی را نمایش دهد و نه قهرمانی حماسی که نشان دهنده شهنواری انسان در روزگارهای میانه باشد. قهرمان پایداری، برخی عنصرهای فاجعه را از اینجا به وام می‌گیرد که پایداری‌اش در معرض درست روی و کج روی، کامیابی و ناکامی هردوست. پس اگر «فاجعه» بر او فرود آید، هرگز نفرینی نوشته در لوحه سرنوشت نخواهد بود چنان که پیامد پیش ساخته‌ای از نبرد او با راز رازها نیز نخواهد بود. همچنین، اگر قهرمان پایداری برخی از عنصرهای حماسه را به وام می‌گیرد—زیرا به دلیل پیکارش با نیروهای برونی به این نزدیک‌تر است تا به تراژدی—نبرد او پیامدی حماسی نخواهد داشت که پیروزی را پایان حتمی چالش خویش بشناسد. به ویژه اگر این حتمیت پیروزمند از آغاز براندیشه حماسه سرا چیره باشد، قهرمان خود را در حالت جنینی وی به گونه‌ای منفرد و به دور از ساختار «قهرمان پایداری» شکل می‌دهد حال آنکه این قهرمان در برابر ویژگی‌هایی

پیش پرداخته سر فرود نمی‌آورد زیرا او از آغاز و برای همیشه، فرمانبردار دگرگونی‌های «نبردی» است که نقش‌وی در آن به‌هنگام زادنش تعیین نمی‌گردد و اصولاً کسی را نمی‌سزد که برای او نقش آفرینی بکند.

اینها نشانه‌هایی هستند که قهرمان پایداری را از قهرمان تراژدی جدا می‌سازند. او «قهرمانی نسبی» است که نمایشگر خوبی مطلق در برابر بدی مطلق نیست بلکه به گونه‌ای عینی جنبه‌های منفی و مثبت نبردی همیشگی و پیوسته را یکسان و به یک اندازه به نمایش می‌گذارد و در این کار از عنصرهای بنیادی درام فرمان می‌گیرد. از اینجااست که او با قهرمان حماسه نیز گام‌های بلندی فاصله دارد. او در درجه نخست از نگاه «نبرد آزمایی» قهرمان حماسی را می‌ماند زیرا «پایداری» در گوهر خود گونه‌ای پیکارگری است. در درجه دوم از این رو قهرمان حماسه را می‌ماند که پیکار او گونه‌ای دفاع از حق و ستیز با کثرتی است ولی این پیکار در همه حال نزدیک به گوهری نسبی است یعنی گوهر پایداری میهنی که به زیر پرچم مطلق‌ها در نمی‌آید. این پایداری، در مشروعیت خود میان مد و جزر در نوسان است و حرکتی است که عنصر بنیادی آن «نسبی» است نه مطلق زیرا با زمین و واقعیت و انسان پیوند دارد. اینها همگی عنصرهایی نسبی و مایه‌های خام پایداری‌اند که هیچ رشته پیوندی با قدر، خوبی، بدی و سرنوشت ندارد. اینها همگی عنصرهایی مطلق‌اند که هر کدام از راهی مایه خام متافیزیک شمرده می‌شوند.

تأثیر میهنی مصر به بعد قومی بسنده نکرد گرچه تلاش خود را روی آن متمرکز ساخت. بعدها دیگر نیز در آن فراوانند. مثال آن جهان بینی انسانی گسترده در «لحظه گردن‌ناک»، «راهب» و «سلیمان حلبی» و جهان بینی انسانی روشن و آشکار در «میخ‌ها» است. مقصود این است که تأثیر پایداری مصر، هر سه عنصر سه‌گانه بنیادی قومی و انسانی و اجتماعی را داراست گرچه کالبد واحدی در بر گیرنده آن است که همان پایداری میهنی است.

فصل هشتم

قهرمان توده‌ای در نمایشنامه عربی

قهرمانی توده‌ای همان آمیخته مرکب از واقع و پنداربافی است زیرا اصل واقعی قهرمانی‌های پایداری، در نیروی خیال توده‌ای از مرزهای واقع و باروهای تاریخ در می‌گذرد تا سپس‌ها خصلت‌های يك ملت و ژرفنای گروه‌های گسترده آن را در يك فرد گرد آورد. از این روست که می‌بینیم حماسه تواناترین قالب‌های فنی برای نگارگری قهرمان توده‌ای است زیرا توانایی‌های ویژه آن که نخستینش بافت شعری — پانورامیک — است، به طبیعت خود این توانایی را دارد که چهره فراگیر ملتی را پیروراند و عرضه بدارد.

ولی روزگار نوین که دیگر حماسه یکی از شکل‌های ادبی آشنای آن نیست، در حقیقت از قهرمانی‌های توده‌ای تازه‌ای که به راستی از قهرمانی‌های باستانی جداست (اگرچه در بسیاری جاها با آن تلاقی دارد) مالا مال است. این تلاقی میان قهرمانی‌های امروز و قهرمانی‌های دیروز، همان چیزی است که هنرمند هم‌روزگار را وادار می‌دارد تا به گونه‌ای ژرف به «قهرمان توده‌ای» روی آور گردد. او در این گونه از قهرمانی، تجسمی امین از این مرحله حماسی — اگر این تعبیر روا باشد — می‌بیند که جهان کنونی از راه آن با زشت‌ترین امپراتوری‌های تاریخ بشری پیکار می‌کند. او در همان هنگام می‌بیند که شکل حماسی سنتی از رنگ‌های پسندیده روزگار ما نیست. از همین‌رو، راه چاره به گمان من، آن

شکل فنی مرکبی است که برتولت برشت آن را ابداع کرد و تئاتر حماسی نامید. این گونه نمایشنامه، راه حلی زیباشناختی و فلسفی برای مسأله‌ای گردید که هم‌اورد جویی راستینی برای ادب در سده بیستم از کار برآمد. ناگفته پیداست که چشمان برخی از سخن‌سنان باختری را پرده‌ای فرا گرفت که به سبب آن در تئاتر حماسی جز «تئاتری تلفیقی و ساختگی» که همگام و برخاسته از سنت‌های هنر تئاتر و فرگشت آن نیست، چیزی ندیدند. این چشمان، از دیدگاه فکری خود، حقیقت آنچه را که با پیدایش سوسیالیسم — به سان یک نظام و جامعه نه یک اندیشه تنها — در جهان رخ داده است، باز نشناختند حال آنکه پایه‌گذاری جامعه سوسیالیستی، به گمان من، همان چیزی بود که ادب را به نبرد خواند و از آن‌خواست تا با هنر مبتکرانه خود، در عرصه عمل و تطبیق و نه در زمینه نظریه پردازی به تنهایی، آنچه را که در خور و همگام آن است، بیافریند.

باز، به گمان من، بخشی و دست‌آورد سترگ سوسیالیسم در زمینه ادب، آن سان که در مرحله حماسی تئاتر برشت متبلور گشت، همانا پاسخ گویی آگاهانه ژرف به آن نبردخوانی بود زیرا به حق باید گفت که این مرحله، تنها دگرگونی کیفی پس از شکسپیر بود هرچند در درازای این تاریخ دیرزی از آن تا این، بسی آزمون‌ها انجام گرفت و بسیاری گرایش‌ها پدید آمد. کارهای شکسپیر، ضربت روزگار نوزایی^۱ بر تئاتر ارسطویی بود چنان که آثار برشت ضربت روزگار سوسیالیسم بر تئاتر بورژوایی. یک بار نیز این تئاتر بورژوایی کوشید که تئاتر حماسی برشت را فرو بلعد و این چیزی است که در اثر پذیری‌های اوژن یونسکو*، جان‌آزبورن، ژان‌ژنه و هارولد پینتر به روشنی دیده می‌شود. ولی آن کوشش به ناکامی انجامید زیرا این اثر پذیری جزئی بود و جز پاره‌ای جنبه‌های زیباشناختی را نپوشاند و به هر حال تأثیری سراسری نبود که بنیادهای فکری این ساختار تئاتری نوین را فرا گیرد. بی‌گمان این را می‌دانیم که بسیاری از سخن‌سنان باختر و خاور هر دو، بر تئاتر حماسی برشت خرده‌ها گرفته‌اند چنان که می‌دانیم به جز برشت کسان دیگری نیز در این زمینه ابداع‌هایی کرده و حتی از او در گذشته‌اند. ولی اینها منکر این حقیقت نیست که روزگار نوینی در تاریخ تئاتر آغاز گشته و کارهای حماسی برشت، مرز جدا کننده دو روزگار در این تاریخ هستند.

1) Renaissance

چرا؟ زیرا برشت تا ژرفای جان خود احساس کرد که جهان کنونی روزگار حماسی نوینی را می‌گذراند که البته روزگار حماسی باستان نیست ولی نشانه‌های بنیادی پیکار حماسی، بی‌هیچ گمانی، در این مرحله خونباری که معمولاً جنگ جهانی نخست را آغاز می‌شمارند و هر روز شکل‌های تازه‌تری به خود می‌گیرد، نهفته است و هستی دارد: جنگ جهانی نخست پرده از روی نخستین کشور سوسیالیستی برداشت و جنگ جهانی دوم شیوه سوسیالیسم را پابرجا ساخت به سانی که پیش از یک سوم بشریت به زیر بال‌های آن در آمدند. ولی جهان هنوز از آتش پیکار تلخ و نبرد دیرپا زرهایی نیافته و حتی تلخی پیکار و تیزی نبرد با گذشت سالیان رو به فرونی نهاده است. در چنین حالی، طبیعی بود که آن «قهرمان توده‌ای» که پیش از این با تیولداران و پیش از آن با شاهان و کشیشان و خدایان جنگیده بود، از نو سر برآورد.

باید او را زندگی نوینی بخشید که وی را از راستی با نبرد حماسی‌اش در درازای روزگاران و تبارها پیوند بخشد. بی‌گمان او خود استوارترین پیوندها را با روان روزگار کنونی دارد، روزگاری که دیگر جامه حماسی کهن بر تن نمی‌کند زیرا آن جامه برای وجدان تازه تنگ است و اینک تنها درام است که جامه برازنده شایان او تواند بود. این قهرمان یا این نمونه را تئاتر بورژوازی از روزگار نوزایی تا روزگار نوین نمی‌توانست شناخت زیرا در مراحل پیشرفته این تئاتر، «قهرمان توده‌ای» - پوشیده یا گمنام - نمونه‌ای نبود که چشمان بورژوازی بتواند آن را بر عرصه رویدادها ببیند. در آنجا هملت آغاز بود و ابر مرد («سوپرمن») پایان؛ و برنارد شاو، با همه ارزش‌هایی که وی نماینده آنها بود، مهر ختم بر این داستان نهاد. حتی شان او کیسی، با آن همه برتری که بر شاو داشت، نتوانست از دیوارهای بلند «قهرمان بورژوازی» گذر کند. در مراحل واپس‌گرای دنبال‌مانده این تئاتر، «قهرمان توده‌ای» را نویسندگان بزرگ و نیک اندیش این گرایش نادیده گرفتند و نمایندگان صمیمی‌اش خوار شمردند. این نمونه نتوانست از خوابگاه خویش سر برآورد مگر هنگامی که با پیروزی نخستین انقلاب سوسیالیستی، خودش بر عرصه رویدادها آمد زیرا آن انقلاب ثابت کرد که پیش از صحنه تئاتر، در صحنه زندگی قهرمان است و شایستگی بالا نشینی را دارد. مقدر چنین نبود که این نمونه در سرزمین نخستین انقلاب

سوسیالیستی بعثتی فنی و بلند پایه داشته باشد زیرا مسافت عینی میان چشم هنرمند و قهرمان، آن را از دید درست بی بهره می‌ساخت. اما در همان هنگام، چشمانی سوسیالیست که از عرصه رویدادها به دور بودند، یعنی چشمان برشت، فرصت یافتند به گونه‌ای بارور و گسترده با قهرمان روزگار بگذرانند و در پرتو همین همزیستی - بی‌کمان با برخورداری از يك توان هنری والا - بود که «قهرمان توده‌ای» به بار آمد و ما با وی در آثار تئاتری گوناگون برشت آشنا گشتیم. مابا این قهرمان، پیش از آنکه از واقعیت به صحنه هنر آید آشنا بودیم و این در سراسر جهان کنونی بود که هنوز نبرد حماسی میان سوسیالیسم و بهره‌کشی سرمایه‌داری گرم بود و شکل‌های گوناگونی از قهرمانی‌های پایدار میهنی به خود می‌گرفت چنان که اکنون هم می‌گیرد. حماسه، عموماً هنر آرامش نیست بلکه هنر پیکارمندی است و از این رو جان آن گوهری برای روزگار نوین است زیرا نبردآزمایی میان دو نیروی چالشگر برای آن يك قانون اساسی به شمار می‌آید. نیز از همین رو بود که تئاتر حماسی هنر مرحله انتقال جهانی از بورژوازی به سوسیالیسم گردید. این درست همان‌سان بود که هنر شکسپیر برای انتقال از دوران سیاه سده‌های میانه به روزگار «نوزایی» به کار آمد. هنرهای مراحل انتقال چنینند. اینها نشانه‌های بنیادی هستند که بر سر راه تاریخ هنر گذارده می‌شوند. وظیفه‌شان انجام دادن کار دشوار «زایمان» است: بسیار می‌کوبند و بسیار می‌سازند؛ بسیار می‌پذیرند و بسیار وامی‌زنند؛ بسیار می‌میرانند و بسیار زنده می‌کنند. و آنگاه نشانه‌های ویرانگری و سازندگی و تفصیل رد و پذیرش را بر چهره روزگاران و تبارها به جا می‌گذارند تا اینکه فرگشت نوینی برای فرزندان انسان پیش آید و این چرخش همه‌اش از نو آغاز گردد. بدین‌سان است که هنر به پیش می‌رود و می‌ماند تا هنگامی که رشته‌های پیوند میان آن با انسان در کار باشد؛ هم بدین‌سان هنر به سرایش می‌گراید، بحرانی می‌گردد و راه زوال را در پیش می‌گیرد: همین که پیوند آن با انسان پست گردد و به سستی گراید.

پس چه بسیار نویسنده‌ای که وحدت‌های سه‌گانه ارسطو را شکست ولی تاریخ به او جایی در کنار شکسپیر نسپرد؛ و چه بسیار نویسنده‌ای که حماسه را به سان قالب نمایشنامه‌های خود برگزید ولی تاریخ او را با برشت

در يك رده نگذاشت. این از آن روست که همواره فرقی بزرگ به جا می‌ماند میان پیشاهنگ گزندجویی که نخستین گام را در راهی ناشناخته برمی‌دارد و بیم آن را بر خود هموار می‌سازد با کسانی که راه رفته او را دنبال می‌کند. این، فرقی است که برخی از ایشان آن را با تلخی بسیار به جان می‌خرند زیرا بسیار اتفاق می‌افتد که انگیزه‌های آن از اختیار ایشان بیرون می‌رود. از میان کسانی که همین ره را می‌پیمایند، هنرمندان بزرگی برمی‌خیزند و لسی لحظه تاریخی ایشان در مدار زمان با لحظه تطابق با نقطه چرخش تاریخی که — آن و نه جز آن — به پیشاهنگ و نخستین کاشف اجازه دیدن و دریافتش را می‌دهد، اختلاف پیدا می‌کند.

این مایه آن نمی‌گردد که حق بسیاری از هنرمندان بزرگ را نادیده انگاریم، هنرمندانی که راه رفته‌ای را پیمودند پیش از آنکه بیافرینند و ابداع کنند و از این‌رو فرصت پیشاهنگی و حضور در نقطه تحول از دست ایشان بیرون شد. باری، آفرینش ایشان جبران کننده بسیاری از پیشاهنگی‌ها و کشف‌ها در راه دشوار و درازی است که ایشان پس از دیگران در آن گام نهادند. همین برای ایشان بس که با خود و با تاریخ یکدل و یکران بودند و دست به کارهای پیش پا افتاده ساختگی نزدند. فرق ایشان با دیگرانی که بر اثر کوتاه دستی به تقلید پرداختند یا بر اثر ناتوانی به دنباله روی بسنده کردند، همین است. هنرمند بزرگ با دید تیزش پرده‌های واقعیت انبوه را می‌شکافد، غنای بی پایان خود را می‌بیند و از همین جا چیزهای فراوانی را می‌افزاید.

در جهان عرب که مالا مال از پیکار حماسی پیش گفته است، نمایشنامه نویس می‌تواند چیزهای بسیاری بر میراث محلی بیفزاید. او اگر از نگاه فنی و فکری به گونه‌ای ژرف نسبت به سرزمین محلی خویش وفادار و صمیمی باشد، بی‌گمان گونه‌ای حماسه بر میراث همگانی انسان خواهد افزود زیرا، برای مثال، هم‌آوایی میان جهان‌بینی سراسری و فراگیر، از آن دست که برشت عرضه داشت، و واقعیت الجزایر، همان انگیزه‌ای بود که یکی از نوایغ بزرگ جهان کنونی را از این کشور در دسترس ما گذاشت. همین هم‌آوایی بود که به نویسنده‌ای مصری الهام بخشید تا چیز تازه‌ای بر میراث محلی ما بیفزاید و هنر و ادب مارا برتری دهد. مقصودم از نابغه الجزایری کاتب یاسین است و از نویسنده مصری

نجیب سرور.

من در اینجا به بررسی کارهای این دو نویسنده بسنده خواهم کرد چه برایم باورم که این دو از آنچه «تئاتر حماسی» نامیده می‌شود و به ویژه از آثار نویسنده آلمانی برتولت برشت، بیشترین اثر را پذیرفته‌اند. ولی این دو در همان هنگام، با اختلاف درجه استعداد و فرهنگ و رنجبری، با واقعیت محلی خود به گونه‌ای خلاق هم‌آوایی نشان دادند که در پیامد، از راه کاتب یاسین چیزی بر میراث انسانی افزود و از راه نجیب سرور چیزهایی بر میراث قومی.

کتاب «تئاتر سیاسی» نوشته هنرمند آلمانی نژاد پیسکاتور در دنباله جنگ جهانی دوم، به منزله نخستین میلاد اندیشه تئاتر حماسی شمرده می‌شود که نخستین مرد برجسته آن برشت بود. در نگاه پیسکاتور، تئاتر سیاسی بیش از آنکه یک دیدگاه صرف در باره درام باشد، حقیقت بخشیدن به یک نظریه در باره انسان است چه انسان، چنان که این نویسنده می‌گوید، در وهله نخست و پیش از هر چیز، یک «موجود سیاسی» است و از این رو بر تئاتر است که این دلالت را به خوبی فرا گیرد و دریابد تا بتواند آن را در افزارهایی تکنیکی که شایسته این گونه برداشت از انسان باشد، بسازد. برای همین است که پیسکاتور به گونه‌ای بنیادی فرق می‌گذارد میان اینکه تئاتر یا هنر عموماً تئاتر و هنر سیاسی باشد و اینکه سیاست خودش تئاتر و هنر باشد. تئاتر سیاسی از انسان ماده خامی بشری برای خود برمی‌گیرد و این موجود سیاسی در همه جزئیات زندگی و تفصیل آن و مسأله‌های کلی و دشواری‌های بزرگ آن از روی واکنش‌های درونی خود پرده برمی‌دارد.

معنی این سخن این است که بایستی به ناچار «تئاتر کامل» را از راه تکنیک خلق کرد. چنین تئاتری همان خواهد بود که همه دستاوردهای فنی تمدن در درازای روزگاران در آن به کار گرفته شود: افزارهای حرکت سینما دوش به دوش افزارهای صحنه‌پردازی مانند آرایش و چهره‌سازی و رقص و اپرا* و موسیقی سمفونیک*. این افزارها همگی‌شان، از تئاتر سیاسی هنری بنیادی می‌سازند و این برعکس آن‌هنگامی است که سیاست خودش تئاتری شعاربدهنده باشد چه در این صورت «این شعارها جز تسطیح ویرانگر انسان و تئاتر

هر دو، چیزی نخواهند بود». پیسکاتور با این معنی نوین تئاتر برخوردی صمیمانه کرد و این تئاتر، انقلابی خروشان بر مکتب اکسپرسیونیسم* بود که در دهه ۲۰ و ۳۰ این سده در آلمان چیرگی داشت. نمایشنامه «زندگی این است» اثر نویسنده آلمانی تولر* از نخستین کارهایی بود که این مکتب در ۱۹۲۷ آن را روی صحنه آورد. این نمایشنامه چهره‌ای سراسری از وضع سیاسی آلمان در دنباله جنگ جهانی نخست ارائه داد. واپسین نمایشنامه‌ای که این مکتب در ۱۹۵۶ ارائه داد، نام «آموزش» داشت و نویسنده آلمانی پیتروایس آن را نوشته بود. وی در آن از بازداشت گاه‌های همگانی و کوره‌های مردم‌سوزی که نازیان برپا داشته بودند، سخن می‌راند. پیدایش برتولت برشت نقطه تحول برنده‌ای بود که اندیشه‌های پیسکاتور و آزمون‌های پیشینیان را از برج‌های ذهنی آویخته در فضای ذهنی بیرون کشید و به زمین واقعیت تجربی فرود آورد و آن را تئاتر حماسی خواند.

همه تلاش‌هایی که پس از وی پیتروایس بدان دست یازید، در گوهر خود کوشش‌هایی خستگی آور برای رسیدن به برشت بودند بی آنکه بتوانند به مغز نهفته در ژرفای آن دست بزنند. حتی از پاره‌ای جهات می‌توان این تلاش‌ها را انحرافی از این مغز و جوهر به‌شمار آورد. شاید اگر موشکافانه بنگریم، بپذیریم که آزمون‌های کاتب‌یاسین دقیقاً در آن‌سوی نقیض آزمون‌های وایس هستند و پیشرفت و ژرفسازي کارهای برشت به شمار می‌آیند و می‌خواهند آشکارا آگهی کنند که ملت‌های «عقب مانده» ای که روزگارهای دراز در زیر یوغ استعمار جان کنده‌اند و رنج کشیده‌اند، ماده خام بشری روزگار ما برای حقیقت بخشیدن به آرمان‌های پیسکاتور پیرامون آفرینش «تئاتر کامل» و تحقق دادن به آرزوهای برشت در زمینه انتقال عملی از نظریه «تئاتر سیاسی» به واقعیت «تئاتر حماسی» هستند. این آزمون‌ها می‌خواهند دیدگاه پیتروایس در باره انقلاب (در تئاتر ثبت گرای وی) را تصحیح کنند. آزمون او برخاسته از نگرشی مه‌آلود و ابر گرفته بود که در نمایشنامه «مارا - ساد»^۱ به اوج پیچیدگی خود رسید.

اینک به کاتب یاسین بپردازیم. او از خلال پیکاری حماسی که میهنش سالیانی دراز در میان آتشی‌های آن زیست، آگاهانه پی برد که نبرد خونبار

جهان کنونی نبردی سرتاسر حماسی است. پس اگر جهان همروزگار، در مجموع آن، مرحله انتقالی برنده‌ای از تاریخش را می‌گذراند، الجزایر در جان کاتب یاسین در حال گذر از مرحله انتقالی برنده‌تری است. سرگذشت شخصی وی می‌گوید که دیدگان او به معنی درست این سخن، درحقیقت پرتو زندگی را در روز هشتم مه ۱۹۴۵ دیدند یعنی همان روز خون افشانی که مردم الجزایر به دنبال پیروزی متفقین در جنگ جهانی دوم به پیشواز آن شتافتند به گمان اینکه روز پیروزی به دست آمده بر ضد نازیان و فاشیستان با شرکت و بر باد رفتن جان‌های گرامی ایشان، روز آزادی‌شان از یوغ استعماری خواهد بود که زمان آن بیش از يك صد سال به درازا کشیده است. ولی سرمستی پیروزی چشمان اشغالگر را کور کرد و از این رو، او برای آزادی معنایی جز این ندید که خودش به تنهایی از آن بهره بگیرد و فرزندان انقلابی الجزایر را فرو کوبد، فرزندان که مردانه در کنار وی در نبرد با دشمنان آزادی به معنی گسترده‌تر آن، یعنی آزادی همه مردم جهان، شرکت جستند. باری، گلوله‌های فرانسویان روز هشتم مه ۱۹۴۵ را با رنگی سیاه رنگین کرد و این گواه آن بود که ایمان ایشان به آزادی، ایمانی ناقص و محدود به هدف‌های زودگذر و تنگ نگرانیشان بود و همچنین ایمانی بود وابسته به زورمندی و ناتوان‌کشی.

چشم و گوش کاتب یاسین بر رنگ خون و زوزه رگبار گلوله باز شد. پیکرها را دید که بر روی هم تلنبار شده‌اند. ناباورانه از خود پرسید که آیا کار می‌تواند به همین جا پایان پذیرد؟ عمرش بیش از شانزده سال نبود و در آن بامداد زندگی خویش دریافت که این کار نمی‌تواند در اینجا پایان پذیرد چه بیدادگری هیتلری مانند هر دستگاه بیداد و خود کامگی دیگری سر به نیست شد. انسان حتی با يك نگاه تند و گذرا می‌توانست دریابد که این پایان نمی‌تواند جز آغازی برای چرخش‌های جزر و مدی باشد که از رهگذر آن انقلاب الجزایر مراکز گиро دار را با استعمار فرانسوی دست به دست خواهند کرد و پیکاری هراسناک در خواهد گرفت که جز با نام «يك نبرد حماسی» کس نخواهد یارست آن را شناساند.

نخستین نمایشنامه‌اش که آن را هفت سال پس از آن روز تاریخی (یعنی در ۱۹۵۲) نگاشت و شبانگاه افروخته شدن آتش انقلاب الجزایر (یعنی در

(۱۹۵۴) به پایان رساند، دلیلی روشن بر این حقیقت است که وجدان کاتب‌یاسین به سان رادار کار کرده و پدیده‌هایی دور از چشمان معمولی را فرا گرفته است. هشتم ماه مه ۱۹۴۵ در برابر دید بسیار کسان جای گرفت و بحرانی زود گذر به شمار آمد ولی چشم ژرف کاو هنرمند در «خزانة» آن روز آینده را دید و رویدادهای آن را باز شناخت. اینک نخستین نمایشنامه او به نام «پیکر در میان گرفته» چه می‌خواهد بگوید؟

می‌خواهد بگوید که ساختار دراماتیک آن بر دو پایه استوار است: شخصیت و موقعیت. رویداد یا رویدادها تقریباً نایاب هستند. شخصیت، «موجودی در حال فرگشت» نیست که با سرنوشت دیگر کسان درگیر گردد؛ بلکه «حالتی از حالت‌های هستی» است که همواره در جنبش است لیکن از درون. موقعیت نیز افسری نیست که بر تارک موجودات و چیزها گذاشته شود بلکه «دیدگاهی از دیدگاه‌های بینش» است که شخصیت از رهگذر آن حالت هستی خود را نگارگری می‌کند. شخصیت بر لبه پرتگاه گردن‌ناك میان واقعیت و افسانه جای می‌گیرد زیرا او نه يك موجود واقعی محض است نه يك موجود پندار-بافته محض؛ بلکه «مرگب» تازه‌ای است از واقعیت و پندار بافی. موقعیت نیز نه مساحتی از مکان است و نه مسافتی از زمان؛ ترکیبی پیچیده از زمان و مکان است بیرون دایرة جذابیت زمین و درون مدارهای زمینی در همان هنگام. شخصیت به راستی از موقعیت جداست ولی هرگز از آن گسته نیست. «شخصیت در موقعیت» همان ستون تطبیق حماسی خلاق درنخستین نمایشنامه کاتب‌یاسین است که از جنبه‌ای دیگر نمایشنامه‌ای تجربی است و از این روست که دیدگاه برشت پیرامون حذف و تعدیل و اضافه را به کار می‌گیرد و در همان هنگام گوهر ژرف‌تر خود را نگه می‌دارد.

نمایشنامه دربرخی از بخش‌های خود بدل به تك‌گویی دراماتیک دراز دامنی می‌گردد که «موقعیت» را گاه با همسرایان دست به دست می‌کند و گاه با بینندگان. ولی این نمایشنامه همواره يك «منطقه امان» را نگه می‌دارد تا بینندگان را از گرند سرمستی در هم تافتگی و جادوی از خود شدگی در آن جای دهد. باز این نمایشنامه در پاره‌ای از مرحله‌های خود بدل به شعر ناب می‌گردد که «رؤیا» را با نثر دست به دست می‌کند ولی همواره يك «بوی خوش

توده‌ای» را نگه می‌دارد تا با آن قهرمان را از فرو غلتیدن در پرتگاه شعر نیست‌گرایی یا پرواز در آسمان شعر غنایی بازگرداند و استوار سازد.

اینک ماییم و «اخضر» در میان پیکرهای انبوه کشتگان بر پیشانی خیابانی پرآوازه از خیابان‌های برزن «قصبه» در الجزایر. آوای اخضر تنها آوایی است که از ژرفای تاریکی‌های خیابان به گوش می‌رسد. شاید اگر چیز دیگری دیده شود، پرتقال فروشی باشد که در گوشه‌ای از خیابان در برابر گاری بی چیز خویش، سر در گریبان فرو برده است. جان باختگان واپسین دم‌های خود را برمی‌آورند. نو میدی ایشان را تکان‌های کوتاه بازوان و سرهای هذیان‌گوی، نمایان می‌سازد. از این رو، ما و نویسندگان در آن سوی رویداد بنیادی زندگی می‌کنیم — رویدادی که در همین جا واقع شده است، یعنی آن کشتار همگانی که پیامد نبردی نابرابر میان سربازان فرانسوی و انقلابگران الجزایری بود. اخضر در آن لحظه «حالتی از حالت‌های هستی» و واقعاً همیشه در حرکت بود لیکن از درون.

«اینجا خیابان ماست... برای نخستین بار آن را احساس می‌کنم که مانند تنها سیاهرگ جهنده می‌تپد. من می‌توانم بی‌آنکه آن را گم کنم، واپسین دم را برآورم. من یک پیکر نیستم بلکه یک خیابانم. اکنون باید یک تیربار مرا به رگبار ببندد و اگر چنین کند، من بدل به روشنایی ستاره‌ای خواهم گشت که اطلال را سرافرازی ببخشد. پس از این دیگر هیچ موشکی خانه مرا فرو نخواهد کوفت مگر اینکه کودکی نارسیده پیش از هنگام از نیروی جاذبه زمین دست بکشد تا همراه من در عطر ستاره‌ای، در موکبی دوستانه که مرگ در آن جز بازیچه نباشد، بخار گردد. اینجا خیابان ستاره است، ستاره من یا تنها سیاهرگی که در آن بار زندگی را از پشت فرو می‌نهم. این، یک خیابان همیشه غروب است که خانه‌ها در آن درخشندگی خود را از دست می‌دهند مانند خون‌ها و مانند خشونت هسته‌ای که نزدیک به انفجار است.»

با این حالت از حالت‌های هستی، امکان‌های فرگشت شخصیتی که در برابر ماست، از میان می‌رود و سرنوشت ویژه آن با دیگر سرنوشت‌ها گره

نمی‌خورد. نه از این رو که او «موجودی است میرا که مادرش او را بر لب گور زاییده است» چنان که حالِ قهرمانِ تراژیکِ باستان یا قهرمانِ نیست‌گرایِ نوین است، بل از آن رو که اخضر شخصیتِ تك و تنهایی نیست که شیوهٔ زندگی شخصی خودش او را در زندگی به جنبش درآورد. نیز او نمودگاری مجرد نیست که گوشهٔ چشمی به اندیشه‌ای از اندیشه‌ها کند و پیوندی با زندگی تپنده از خون و گوشت نداشته باشد. اخضر به یقین «حالتی انسانی» از حالت‌های «وجود الجزایر» است یعنی او از يك راه، خاص و عام را در شخصیت فرد و میهن در کنار هم می‌گذارد. از دیدگاهی دیگر، او «حالتی زمانی» است که پاره‌هایی از گذشته و اکنون و آینده را با هم به گونه‌ای گرد می‌آورد که برخی از ویژگی‌ها و جنبه‌های آن از مرزهای زمان در می‌گذرند. از این رو است که این موجود انسانی (اخضر) در حیز مکانی (خیابان و اندال) چنان یکپارچه می‌گردد که نمی‌توان آن را از هم گسست و بدین‌سان است که اخضر و خیابان يك چیز می‌شوند: او در آن به جهان آمده، در آن زیسته و آغشته به خورش در آن خواهد مرد - خونی که با ذرات زمین خیابان به گونه‌ای جاودانی در آمیخته است.

بدین‌سان است که مرگ بازیچه می‌شود و كودك نارسیده بدل به نمودگاری می‌گردد گر اینده به آینده‌ای که فرمانبردار ناموس‌نیروی جاذبهٔ زمین - شاید استعمارگر و قوانین اشغالگری غاصب - نباشد. هم بدین‌سان، ستاره‌ای که به سوی آن خرامیده و آن را در آن گردش والا بر فراز اطلال همراهی کرده، جفت «نجمه» یعنی تنها سیاهرگ کشیده شده از بیابان مرگ تا کرانه‌های زندگی از کار درمی‌آید. پس نجمه معجزهٔ مسیح نوین است که شناور در خورش از کرانهٔ مردگان به سرزمین زندگان راه می‌پیماید. هنرمند نمی‌توانست این «حالت» انسانی را برای هستی الجزایر بسازد مگر از راه شعر که در آن تنش وزن و تصویر درونی، این یکپارچگی دینامیکِ ژرف میان خاص و عام را در شخصیت فرد و شهروند به زیور آفرینش می‌آراید و یکپارچگی ژرف دیگری را میان گذشته و اکنون و آینده استوار می‌سازد. از این رو، اخضر فقط يك پیکارمند الجزایری نیست که در آوردگاه به خاك و خون در غلتیده باشد بلکه او «قهرمان توده‌ای» است که لحظهٔ رستاخیز خود را می‌گذراند و اگر بر زمین افتد بارها و بارها از جای بر می‌جهد. یا چنان که نجمه می‌گوید «اطمینان

داریم که شکست خواهیم خورد ولی در دل‌های مان کبریای کسانی خواهد بود که خود را مردمی شکست‌ناپذیر می‌شمارند. و مادام که تنها دوست و مایه امید از میان رفته است، ما اکنون بیش از هر زمان دیگری انتظار او را می‌کشیم». بدین گونه، اخضر بر عکس قهرمان تراژیک و نیست‌گرا هر دو، قهرمانی است که «زندگی می‌کند» اگرچه بمیرد، و شاید نیز در مرگش نیروی زندگی بیشتری داشته باشد. این نخستین نشان ویژه درخشان برپیشانی «قهرمان توده‌ای» در نمایشنامه «پیکر در میان گرفته» است.

موقعیتی نیز که اخضر خود را در آن یافت یا پدید آورد، «پایان رویدادها» یا تاجی بر تارک آنها نبود زیرا این رویدادها هرگز در درازای نمایشنامه یافت نشدند. موقعیت محیط بر اخضر، اندازه نیروی او برگذر از دیوارهای ستبر مرگ یا به دیگر سخن، بیشترین توان انقلاب در دنبال کردن راه خود بود. دور از او (او تنها با مرگ و سرشار از هم‌رهان و یاران درزندگی) دیگر شخصیت‌ها بودند که دکور^۱ نمایشنامه را فراهم می‌کردند و این صحنه تلخ را پدید می‌آوردند: طهار پدر ناتنی‌اش که در پیکرهای جانبازان به دیده فریبندگان یکدیگر می‌دید یعنی آنان را کسانی می‌انگاشت که ابزار کار و کتاب‌های درسی را به کناری پرت کرده‌اند تا سربازان ایشان را به «همکاران» شهیدشان ببینند. مصطفی، یکی از این کسان که طهار او را می‌زد، پیکرها را در این خیابان هراسناک چیز شگفتی نمی‌دید چه پیش از این در آن بسیار دیده بود و پس از این هم خواهد دید؛ از آن میان پیکر خود طهار است زیرا مرگ، آیین زندگی است و از این رو باکی نیست که مرد با آن دیدار کند لیکن بی‌زبونی و بی «خیانت به گذشتگان».

این نخستین باری است که از «گذشتگان» در نمایشنامه یاد می‌شود ولی ایشان چنان که خواهیم دید، پاره‌ای جدا ناشدنی از بافت دراماتیک آنند. مصطفی گفتار خود را خطاب به طهار و نسل او دنبال می‌کند که مردمی‌اند ستاینده پیروزی‌های بیگانگان بر «نیاکان»؛ مردمی که دیگر پیکار در دید ایشان معنایی ندارد زیرا با روان‌شناسی چاکران به سوی ننگ شکست رانده شده از پذیرش آن لنت برده‌اند. «شکست، شما را وادار کرده که از راه

دنبال روی استعمارگران و به زیان فرزندان‌تان، آرمان‌های بردگان را به خورد خود دهید. ولی شما واپسین فریب‌خوردگان خواهید بود. فرزندان‌تان به خواری شما در خیابان بزرگ شده‌اند. آنها برای برده شدن وقت نداشتند و دیری نپایید که دیدند شما با آرزوهای خوش بختی آمیزتان بر باد رفته‌اید». اخضر از راه يك تك گویی دراز آهنگ پوشیده، رشته امید را بر می‌گیرد و در میان هذیان‌گویی و نفس زدن‌های احتضار آورده پایپی، زبانه آگاهی بی‌مانندی از سخنانش سر بر آسمان می‌ساید. «من می‌شنوم که جوشش خروشان خون‌های بر زمین ریخته، در پی دنبال کردن زندگی است. فریاد مادرم را به ناگهان پیدا می‌کنم که او را درد زاییدن گرفته است. می‌شنوم که قبیله در زیر باد زهرناکی که به رگ‌های من رسیده است، زندگی خود را دنبال می‌کند. هنگام فرو شدن خورشید، بدسوی بلندای درخت‌های سپیدار کهنه‌ای پر می‌گشایم که برگ برگ تنه آن بر پایه توان و پوشش گیاهی همه جا گسترده‌ای که پایداری آن را هیچ نمی‌توان فرو شکست، به لرزه در می‌آید». بدین‌سان، شخصیت با موقعیتی که راه را بر او گرفته، در يك دوره پرسش و پاسخ به کشش و واکنش دو سویه روی می‌آورد و این دوره‌ای دیالکتیکی است که از نو «شخصیت» را در «موقعیت» آن می‌گذارد ولی با ترکیبی انبوه‌تر، چه اخضر افزون بر اینکه «حالتی از حالت‌های هستی» است، «شخصیتی در موقعیت» نیز هست بدین معنی که حرکت درونی آن در چهار چوب «دیدگاهی از دیدگاه‌های جهان بینی» که شخصیت با آن حالت هستی خود را نگارگری می‌کند، روی می‌دهد و به‌پوش می‌پردازد. از این رو، دیدار او بانجمه و مارگارت و حسن و مصطفی، همین «دریچه جهان بینی» بود که حالت هستی او را نگارگری کرد. نجمه که در ژرفاهای غارها به دنبال او می‌گشت «از راه دوست شدن دوسویه قاتلان، راه شکار خارپشت را یاد گرفت... تو همواره مرا گم می‌کردی». عاشق و معشوق، از ازل تا ابد خود او بوده چنان که از یاد برنده و از یاد رفته نیز او خودش. عشق او را از هنگامی به دل گرفت که وی همان دختر شیرین، آن زن ماء پیکر بیگانه و معشوق الجزایری دلباخته‌اش بود. عشق او را آنگاه به دل گرفت که دید وی هم از اصالت نژاد برخوردار است و هم تمدن رحم. نجمه نیز چنان عاشق اخضر گشت که سراز پا نشناخته بی‌آنکه بداند به کجا می‌رود، به راه افتاد. يك بار او را در میان پیکرهای کشتگان جست و جو کرد، بار دیگر در میان زخمیان

و دیگر باره باز دنبال کسانی که از ترس پا به گریز نهاده بودند. او در این احوال، از لگدهای کسانی که شهوتشان با لگد زدن بر سر و سینۀ زنی ناآشنا فرو می‌نشیند، باکی نداشت. ولی اخضر دیگر آن اخضر نبود چه هنگامی که مارگارت در واپسین لحظه‌های زندگی‌اش او را به خانۀ خود برد، نجمه از راه فرار رسید و گمان‌ها بدو برد و چون این گمان از مرز خوبی درگذشت و به بدی گرایید، او پدر مارگارت را با شلیکی از هفت تیرش از پای درآورد. وانگهی هیچ يك از اینها نمی‌توانست گوهر پیکار را دیگرگون کند زیرا اخضر به مرحله واپسین هذیان رسیده بود و از این رو چاره‌ای جز این نبود که او نجمه را رها سازد و نجمه او را؛ نیز به جز این چاره‌ای نبود که طهار دست به کشتن او یازد - کشتن همین مردی که از نگاه او يك «دیوانه» بود، از نگاه دیگران يك شهید و از نگاه تاریخك قهرمان میهنی.

اخضر در «پیکر درمیان گرفته» همان شخصیتی است که بر لبۀ پرتگاه و گردن‌دناک میان واقع و افسانه زندگی می‌کند. به نجمه می‌گوید: «ما در این شهری که بیگانگان تاب آن را نمی‌آورند، هیچ کس را نمی‌رانیم. هر کشورگشایی به نوبت خود می‌تواند بار دیگر بر ما ضربت بزند و گورستان ما را آباد سازد. او به یتیم‌های ما زبان خود را می‌آموزد و با احساس ایمنی همراه کسانش در میان ما به سر می‌برد بی‌آنکه پرخاش‌های ما آرامشش را برهم زند - پرخاش‌هایی که از جهان دیگر فرستاده می‌شوند. از این روست که هیچ کس نمی‌تواند آوای ما را بشنود. این از بی‌فریادی نیست... ما هرگز در این تبعیدگاهی که به جای شما در آن به سر می‌بریم، یعنی در این گورستان خودمان، از فریاد زدن دست برنداشته‌ایم. ما را منفی گری به این روز نشانده است. آیا تواند بود که این يك نیرنگ باشد؟» نجمه دست خود را دراز می‌کند و دهان او را می‌بندد تا دنبالۀ سخن او را نشنود ولی ما بهتر می‌دانیم بگوییم که او با این سخنان، نه يك موجود واقعی محض بود و نه يك موجود خرافی محض زیرا او از يك جنبه کاملاً «واقعی» بود و این هنگامی بود که چهرۀ منفی سرزمین پیکار را آشکار ساخت که گشوده بودن آن در برابر هر جهان‌گشای است؛ و از جنبۀ دیگر کاملاً افسانه بود و این هنگامی بود که با فریاد گذشتگان یکپارچه گشت و آوایی نهان و خاموش نشدنی برآورد، از شهر مردگان به جهان زندگان که از خواب گران

برخیزند و در برابر بزرگ‌ترین — و شاید واپسین — هم‌وردجویی به پایداری در ایستند.

اینجا دیگر اخضر آن پیکارمند الجزایری محتضر در یکی از گوشه‌های دراز دامن از کوچدهای نیست که خیابان و اندال را به برزن قصبه گذر می‌داد. او پوست درخت پرتقالی گشت که در نزدیکی آن مرد فروشنده و گاری تهی وی، بر آن تکیه کرد. همان درختی که پیرامون «توان و پوشش گیاهی ژرف و ستبر و گسترده» ای هشدار می‌داد که پایداری بر نمی‌تابد. درختی که فرزند او و فرزند نجمه، علی، از آن بالا رفت و با خنجر پدرش به چیدن پرتقال از شاخه‌های آن پرداخت. اینها نیز همان شاخه‌هایی هستند که از آنها پیکان ساخت و با آن به فرو ریختن باران پرتقال بر انبوه مردم در صحنهٔ تئاتر دست یازید. در این هنگام آوای همسرایان از دور به گوش می‌رسید که می‌خوانند:

ای پیکارمندان حزب مردم،
از نهان گاه‌ها و سنگرها تان بیرون نیایید.

اینجا پندار بافی از نو به اوج می‌رسد و لگام نمودگار گراینده به واقعیت را در دست می‌گیرد تا دیگر باره در مرکبی پیچیده‌تر از واقع و پندار به ساختمان آن بیردازد. این، چیزی است که از این گفت‌وگوی پرمعنی میان اخضر و نجمه برمی‌آید:

اخضر: همچون دوره گردی که بر پشت خود راه می‌رود
در حالی که با تو آمیخته هستم، به کود دادن تو بر می‌خیزم
تو را با دهانی دوخته می‌پوشانم
در حالی که از ابر بارندهٔ تو سرشار هستم
همچون دوره گردی که بر پشت خود راه می‌رود
در حالی که با تو آمیخته هستم، به کود دادن تو بر می‌خیزم
ای دوستی که نمی‌توان او را پیش‌بینی کرد
ای سرزمینی که گندم خشك آن با زور بر آن ریخته شده و آن را سخت
خسته کرده است

نجمه: این من بودم که تو را دیدم
و دیدم که داس تو را درو می کرد
اخضر: ولی من از انبار گندم بیرون خواهم آمد
و پس از آن هرگز نخواهی دانست
که کدام تازش کهن تو را فرو خواهد پوشاند
و برهنگی زمستانی تو
فراموش خواهد شد!

موقعیت در اینجا مساحتی از مکان یا مسافتی از زمان نیست بلکه کنش و واکنشی است که از دایره نیروی جاذبه زمین بیرون می رود همان سان که در گفتار مصطفی می نگریم: «از همان زمان کودکی می دانستم که باید ایشان را شکست دهیم. از هنگامی که توانستیم راه برویم، تیرها را برگرفتیم و به جنگل ها پناه بردیم. هیچ چیزی ایشان را سود نبخشید که از ضربت های ما پیش از فرود آمدن آن آگاه گردند. این نیز که ما به جای ایشان نابود گردیم، دردشان را درمان نکرد... گورستان ما ویژه ایشان خواهد بود. آنها تنها زیر تأثیر غیاب ما مانند مگس بر زمین خواهند ریخت. چه گونه می توانند بی ما زندگی کنند؟» این گفتار که در ظاهر در بالاترین درجه تناقض به نظر می رسد، در درون بیشترین هماهنگی و هم نواختی را دارد البته اگر کلمات را از بارهای گران مکان و پیامدهای سنگین زمان برهنه سازیم و آن را از دایره نیروی جاذبه زمین که از راه گوش دیدنی محسوس بر واژه ها چنگ می اندازد و کلمه را با عدسی چشم عاری از افزارهای کمکی می بیند، بیرون ببریم. می گویم اگر کلمات را از این بارهای گران و سنگینی ها برهنه سازیم بی آنکه از مدارهای زمینی بیرون رویم، به سادگی خواهیم توانست بر جوهر این تناقض برونی دست بگذاریم. مقصود همین هماهنگی والایی است که به این درجه بلند از دقت و پختگی می رسد و به ما نشان می دهد که پیکارمندان تیر و کمان برمی گیرند و تنها با همین جنگ افزار، برای رویارویی با توپ و تانک به درون جنگل ها روی می آورند. گاه بر اثر خیانت، پشت جبهه ایشان به روی دشمن باز می شود و گاه بر اثر نداشتن پوشش بسنده، در برابر وی بی پناه می گردند. با این همه، سختگیری و ضربت های کوبنده دشمن سودی نمی بخشد بلکه حتی غیاب

پیکارمندان با مرگ ایشان، همان چیزی می‌شود که اثر خود را بر اشغالگران به جا می‌گذارد و آنان را مانند مگس بر زمین می‌ریزد. دارنده حق پایمال گشته دارای شجاعتی چند برابر تا حد شهادت‌جویی می‌گردد و در برابر غاصبان و زبونی خود به خودی ایشان بر اثر سستی موقعیت اخلاقی‌شان در دیدگاه خودشان، جانی تازه می‌گیرد. راستی را «اینان چه گونه می‌توانند بی‌ما زندگی کنند؟» مردگان جزئی و موقت ما هشدار دهندگان مرگ سراسری و همیشگی ایشانند.

باری، شخصیت اخضر به راستی از موقعیتی که در آن یافت شده و خودش خود را در آن پدیدار ساخته است، جداست ولی هرگز از آن گسسته نیست. چون اندکی رگ وی می‌زد، او را به زندان بردند و زخم گرانی که برداشته بود، شفیع وی نگشت بلکه به رغم این، او را زیر شکنجه ددمنشانه گذاشتند چنان که به گرمی‌ترین چیزی که يك انسان دارد، در هستی او آسیب رسید: عقل خود را از دست داد و با هذیان بیشتری بیرون آمد. حتی هذیان مرگ در برابر هذیان این شکنجه ناچیز بود. هذیان مرگ، هذیان قلب خون افشانی است که نزدیک است از تپیدن باز ایستد و هذیان شکنجه، هذیان عقل خروشانی که به لحظه خاموشی خود رسیده است.

زخم‌های دل و خرد وی در يك خون‌ریزی شتابان که واژه‌ها را پیش از فرو خفتن زبانه آتش بیرون می‌ریخت، در هم بافته شدند؛ این همچنین پیش از آن بود که دوری دوستان (حسن و مصطفی) پیش‌آید؛ یاران (مارگارت و نجمه) آهنگ فراق کنند و پیش از آنکه سرانجام خنجر جان‌شکار طهار بر وی فرود آید. اخضر این واژه‌ها را بیرون ریخت. واژه‌هایی که در آن از موقعیت جدا می‌گشت و بدان می‌پیوست، جدایی و پیوستنی که دنباله‌ای نداشت جز آن معنی‌های زوال‌ناپذیری که آن کلمات از خود به جای می‌گذاشتند:

روز به روز احساس بیداری سراسری بیشتری می‌کنم
 اکنون که کوچک‌ترین کلمه
 از اشک سنگین‌تر گشته است
 من کشور خود را می‌بینم و می‌بینم که بینواست

می بینم این کشور پر از مردانی است که سرهاشان فرو افتاده است
این مردان را یکایک در درون سر خود می بینم
زیرا ایشان در پیش روی ما هستند
و ما چندان فرصت نداریم که از پی ایشان روان گردیم.

اینها احساساتی بودند که بر اخضر به هنگام جدایی کامل از موقعیت محیط
بر او، تازش می آوردند. ولی پیوندهای استوار گشته میان این تنهایی
ژرف و جهان پیرامون آن، همان چیزی است که صفت نو میدی مطلق را از آن
می زداید زیرا این، تنهایی قهر است نه تنهایی اختیار... تنهایی مقدری در لوح
نشته نیست بلکه تنهایی اضطرابی است که روح شهادت جویی قهرمان توده ای به سان
پارهای جدا ناشدنی از وی به عنوان قهرمان پایداری، بر وی فرو می خواند. او
قهرمانی است که مادرش - مادر اخضر و مادر هر انقلابگری - نام او را به
آواز بلند بر زبان می آورد، نامی که در اندرون او احساس سنگینی بیشتری
پدید می آورد. حتی او سه فصل از چهار فصل را از دست داد «تا ددی گریزان
به دنیا آورد». هنوز به روزگار جوانی نرسیده بود که به فرانسه کوچید ولی
مادر می دانست که وی به میهن بازگشته است. او هرگز به دیدار من نمی آید
و همواره پافشاری می ورزد که مانند راهزنان در خیابان روزگار بگذراند.

«شخصیت در موقعیت»، ستون تطبیق حماسی خلاق در نمایشنامه کاتب یاسین
است. این، از سوی دیگر، نمایشنامه ای تجربی است که برومند و بالنده نگشت
مگر از راه آزمون ها و کوشش های انجام شده در کنار آن، که میان گرفتن از
برشت و بخشیدن به تئاتر هم روزگار در نوسان است. ولی این گونه نمایشنامه،
همواره در برخورد با نظریه برشت از خود ابتکارهایی نشان می دهد همچون
حذف، تعدیل و اضافه، مانند بی نیازی از قصه پردازی و ترانه های توده ای، و
مانند تبدیل جهان بینی قهرمان که آن را موقعیت خواندیم - تبدیلی که گاه
«گشتگان» را در سر جای خدایان می گذارد. ولی، با این همه، نمایشنامه
کاتب یاسین، ژرف ترین گوهر تئاتر حماسی برشت را نگه می دارد و آن عبارت
است از: قهرمانی توده ای.

این، گونه‌ای قهرمانی است که با حالت روانی نویسنده در نمی‌آمیزد بلکه چیزی در آن به‌جای می‌گذارد که برشت آن را «حالت‌جهان» می‌نامد. به دیگر سخن، وی در آن چیزی به جای می‌گذارد که بر پایه مشاهده عینی استوار است و این به درستی نقیض آن چیزی است که معمولاً حالت روانی خواننده می‌شود. این، قهرمانی است که شخصیت را در گرما گرم تناقض‌های همواره در کشاکش با هم، متمرکز می‌سازد. از این رو، گرچه در حال فرگشت «کمی» به موازات رویدادهای برونی نیست، همواره از درون دستخوش دگرگونی است زیرا به گفته برشت، هیچ موجودی انسانی دیده نمی‌شود که بتواند در همه لحظه‌ها «یکی» باشد چه شرایط برونی دست از دگرگونی و دگرگون‌سازی بر نمی‌دارند و در پیامد، «توازن درونی شخصیت پیوسته به تعدیل می‌گراید و بر پایه همه اینها، آنچه «من» پایدار» نامیده می‌شود، جز یک افسانه چیزی نیست».

وظیفه تئاتر بورژوایی، بر پایه گفتار برشت، عبارت است از ارزش‌گذاری روی آن چیزی که غیر زمانی است زیرا نمایش دادن انسان از سوی این تئاتر بر آن چیزی استوار است که ما عادت کرده‌ایم آن را انسان جاودان بخوانیم. «ساختار فنی حکایت به گونه‌ای انجام می‌شود که موقعیت‌هایی با هدف‌های همگانی بیافریند؛ و به انسان در هر روزگار و از هر نژاد - یعنی انسان عموماً - اجازه می‌دهد که خود را بازگو کند». پس شرایط برونی - در تئاتر طبیعی - دگرگون می‌شود و محیط، متنوع می‌گردد ولی انسان خودش گرفتار هیچ دگرگونی نمی‌شود. به رغم این (وجه پدیده شگفتی) مشاهده می‌کنیم که بیننده تئاتر دراماتیک (تئاتر کهن در نگاه برشت، یعنی تئاتر بورژوایی) می‌گوید: آری، من نیز از این رنج می‌برم؛ من چنین هستم؛ این چیزی کاملاً طبیعی است؛ همواره همین‌سان خواهد بود؛ رنج این موجود مرا تکان می‌دهد زیرا برای او راه بیرون شدی نیست؛ این هنر سترگی است؛ در اینجا چیزی نیست که به من آسیب رساند؛ من با آنکه می‌گرید می‌گیرم و بنا آنکه می‌خندد خنده سر می‌دهم.

از اینجا است که تئاتر حماسی نقیض کامل این پدیده شگفت از کار برآمد: محیط زندگی در چهارچوب خودش ظرف شیشه‌ای خشکی نیست که انسان را بر پایه سرشت خود شکل دهد. انسان نیز موجودی جاودانی و ناپذیرای شکست و دگرگونی نیست که محیط زیست او در زیر باران شرایط و بادهای هستی

هیچ اثری بروی نگذارد. تئاتر حماسی از راه آن چیزی این پیشامد شگفت را از میان برمی‌دارد که برشت آن را دور سازی و نا آشنا سازی می‌نامد. او برای ما دربارهٔ دور سازی مثالی می‌زند و می‌گوید: «دور سازی هنگامی روی می‌دهد که شخصی بپرسد: آیا پیش از این به ساعت خود نگاه کرده‌ای؟ کسی که چنین چیزی می‌پرسد، می‌داند که من بارها به ساعت خود نگاه می‌کنم ولی او با پرسش خود، نگاه معمولی مرا که عادت به افکندن آن داشتم، از من می‌ستاند - نگاهی که تقریباً خبری به من نمی‌داد».

از اینجا است که گزارش در تئاتر حماسی جانشین جنبش در تئاتر دراماتیک می‌گردد. بیننده بدل به پاینده^۱ ای می‌گردد که تکاپوی مغزی‌اش را برمی‌انگیزانند و وادارش می‌کنند که تصمیم بگیرد نه اینکه در ضمن حرکت پا به میان بگذارد و بهره‌وری از تکاپوی ذهنی خود را تا پایان یافتن آن دنبال کند و برای پرواز دادن مشاعر خود فرصتی فراخ گیر بیاورد. او در اینجا در چیزی غرق است حال آنکه بیننده در تئاتر حماسی در برابر یک چیز موضع‌گیری می‌کند. او برای نخستین بار «بیننده‌ای» حقیقی می‌شود و با محو شدن جادو و آمیز، بدل به جزئی جدایی ناپذیر از پندار مجسم گشته در برابرش بر صحنه تئاتر نمی‌گردد. او در تئاتر دراماتیک در رویدادها شرکت می‌جوید و در تئاتر حماسی برای خود در برابر آن جایی برمی‌گزیند. محور دراماتیک در تئاتر سنتی همان آزمون زنده، مشاعر دست نخورده و الهام-انگیزنده است و در تئاتر حماسی «نگرشی به جهان»، چالش پیرامون آن و رانده شدن مشاعر به بلندای آگاهی پویان.

تئاتر بورژوایی بر این پایه انسان را نگارگری می‌کند که چیزی شناخته شده است ولی تئاتر حماسی افزارهای نگارگری را به کار نمی‌گیرد زیرا انسان در نگاه آن موضوع کاوش و پژوهش است، پژوهش به عنوان «کاری» که در حال انجام شدن است نه یکی از داده‌های ثابت بدانسان که در تئاتر بورژوایی است. همچنین، انسان در تئاتر حماسی موجودی اجتماعی است که حدود اندیشه را معین می‌سازد و این درست نقیض تئاتر سنتی است که در آن اندیشه به تعیین حدود این موجود می‌پردازد. تئاتر سنتی به گشودن «عقده» همت می‌گمارد؛

(۱) از پاییدن، به معنی مواظبت و مراقبت

هر پرده‌ای در آن راه را برای پرده سپین هموار می‌سازد؛ رشدی ارگانیک دارد؛ خط واحدی را یگراست دنبال می‌کند و پیشرفتی پیوسته دارد، در حالی که تئاتر حماسی همت خود را به دنبال گیری می‌بخشد؛ هر پرده‌ای در آن به خودی خود استوار است؛ نویسنده‌اش يك عمل مونتاز کامل انجام می‌دهد؛ پیگیری‌ها رو به بالا هستند و شکل برجهیدن دارند. سرانجام آنکه تئاتر سنتی «شعور» است و تئاتر حماسی «عقل»-بی‌آنکه بخواهیم نقش عقل را در شعور بکاهیم یا عاطفه را از عقل فرو افکنیم. جز اینها نیز فرق‌های بسیاری میان این دو گونه تئاتر هست که ارزیاب ادبی ما صبحی شفیق دریکی از پژوهش‌هایش پیرامون برشت، آنها را در جدولی بلند بنیاد و استوار، بررسی کرده است. این فرق‌ها را، همچنین، می‌توانیم در بحث‌های مختصر و مفصل خود برشت در «ارگانون کوتاه» و «مسینگکاو» ردیابی کنیم.

اینک از باب تأکید، باز یادآوری می‌کنیم که داستانرا و نمایشنامه نویس الجزایری کاتب یاسین، در این حدود یاد شده، گوهر تئاتر حماسی را نگهداری کرده است. او در تطبیقی خلاق، موضوع‌هایی را پاس داشته است که يك روز در «قاعده و استثنا»، و «طبل‌های شب» و «انسان انسان است» بر اندیشه برشت گذشته بودند. ولی این موضوع‌ها در وجود وی از چشمه جوشانی آب نوشیده‌اند که عبارت است از داستان پیکار مردم الجزایر با استعمار فرانسوی و این چیزی است که با اندوخته‌های ذهنی برشت پیرامون جنگ و استعمار و سوسیالیسم تا اندازه‌ای فرق می‌کند. برشت، هم در میان دو جنگ و هم پس از پایان جنگ جهانی دوم، با این مسأله‌ها سروکار داشته است. همچنین، میراث قومی کاتب یاسین، از نگاه فن و اندیشه با میراث قومی برشت اختلاف‌های بسیار و چشم ناپوشیدنی دارد.

از همین میراث توده‌ای بود که یاسین شخصیت «جحا»^۱ را در دومین نمایشنامه خود به نام «گردهوش» الهام گرفت. این، يك نمایشنامه کمیک است که مطلقاً بر میراث فرهنگی فرانسه در زمینه هزلیات مسخره‌آمیز تکیه ندارد، میراثی که در وجود نویسنده بزرگی همچون مولیر* به اوج خود رسید و تا همین

(۱) شخصیتی همچون ملانصرالدین در ادب تودم‌ای ایران. - م.

چندی پیش در میان انبوه الجزایری‌هایی که به زبان فرانسه سخن می‌گفتند، محبوبیت گسترده‌ای داشت و حتی بر پیشاهنگان تئاتر الجزایر مانند «رشید قسطنین» و «محبی‌الدین باشطرزی» اثر آشکار خود را نشان می‌داد. ولی کاتب یاسین که با میراث فرهنگی فرانسه به خوبی آشنا بود، از نخستین روزهای آغاز کار خویش دریافت که میراث قومی ویره خودش می‌تواند او را با توشه روانی بی‌پایانی یاری رساند البته اگر بر تحول و پیشرفت بخشیدن بدان از جان و دل همت گمارد و آن را از نگاه شکل و مضمون با روح روزگار هماهنگ سازد.

کمدی «گرد هوش» کوشی کامیاب در این راه است یعنی در راه ذوب کردن تناقض موهوم میان اصیل بودن و جهانی بودن. شخصیت «ابر دود» که در بخش‌های برونی آن از شخصیت توده‌ای «جحا» گرفته شده، بر کاربرد شیوه‌های فولکلوری معروف این مرد استوار گشته که عبارت است از مسخرگی‌های گرنده برخاسته از شگفتی‌های زندگی روزانه و متوجه ساختن این مسخرگی‌ها به سوی بشرهای «زورمند» از میان گردن‌کشانی که سر رشته فرمانروایی را در دست دارند و یاغیانه با سرنوشت مردم بازی می‌کنند. ابر دود «مسخرگی‌های» خود را از راه مشاجره با همسرایان و رهبرانشان آغاز می‌کند که اصرار دارد در هر لحظه با مناسبت و بی مناسبت بر او «سلام» بگوید، او را سخت به ستوه آورد و وادارش کند که سیلی آبداری بر بناگوشش بنوازد. چون به نزد قاضی می‌روند، ابر دود همین بلا را بر سر او می‌آورد و پیایی او را «سلام» می‌گوید تا جایی که قاضی خسته می‌شود، خونس به جوش می‌آید و سیلی سختی بر چهره او (ابر دود) می‌کوبد. ابر دود تنها کاری که می‌کند، این است که به قاضی می‌گوید کار من نیز مانند کار خودت بود و جنبه دفاعی از این «سلام» خفه کننده داشت. آنگاه ابر دود وارد مشاجره دیگری با رهبر همسرایان بر سر کاربرد کلمه «انشاءالله» می‌گردد که بر زبان آوردن مکرر آن خفه کنندگی کمتری از واژه «سلام» ندارد.

ولی ریشخند کردن پاره‌ای عادت‌ها و سنت‌های توده‌ای، محوری نیست که نمایشنامه کمدی «گرد هوش» بر گرد آن بچرخد بلکه این شاه و مفتی و دینمردانند^۱ که یاسین از ایشان محوری می‌سازد به سان پرده‌ای که تجاوزگر

(۱) این اشاره به وضع دین و پاره‌ای رجال دینی پیش از انقلاب الجزایر است و ربطی به دین حقیقی و علمای حقیقی دین ندارد. م.

بیگانه خود را در پشت آن پنهان می‌کند. از این رو، کسی که می‌خواهد با استعمار بجنگد، باید در همان هنگام با مزدوران محلی آن به پیکار برخیزد... بهایی که «ابر دود» با جامه جحای توده‌ای فراچنگ می‌آورد، همین است زیرا او پایداری مردم الجزایر را در برابر فرمانروایی مطلق و خودکامه‌ای نگارگری می‌کند که يك نماینده‌اش سلطان است، دیگری پول است که در دست مفتی است و سومی دین است که سردمدارانش دینمردانند. از راه «بازی‌های جادویی»، ابر دود به چالش با این قطب‌های سه‌گانه‌ای می‌پردازد که پیکار مردم برضد اشغالگران بیگانه را تا بتوانند، به دنبال می‌افکنند. او در برابر شاه چنین وانمود می‌کند که خرش به جای سرگین، زر خواهد ریست و کشور را پر از زر خواهد کرد اگر دینمردان با بازی‌های جادویی مخالفت آمیز خود فرصت را بر او تباه نسازند. وی بار دیگر ایشان را بدین گونه به نبرد می‌خواند که در برابر شاه وانمود می‌کند که گردی بسیار مؤثر روی دماغ دارد که مغزی پر از گچ را تبدیل به پاره آتشی بس هوشمند می‌گرداند. شاه کیسه پر از ماسه را بو می‌کشد و آشکارا می‌گوید: «احساس شعور شگفتی می‌کنم.. گمانم این مرد دیوانه راست می‌گوید. احساس شعور غریبی دارم که شاید نبوغ باشد». ابر دود، شاه را به میهمانی به خانه خود می‌خواند و شاه در خانه او چشم به زنش می‌دوزد در حالی که «فیلسوف توده‌ای» آهسته کفش‌هایش را برمی‌دارد و می‌جوشاند و می‌پزد و به خورد او می‌دهد. شاه تنها چیزی که از این ماجرا می‌فهمد این است که به هنگام بیرون رفتن هرچه دنبال کفش‌های خود می‌گردد، آن را پیدا نمی‌کند.

از این سو مفتی بر آن می‌شود که ابر دود را دچار درد سر کند و از این رو، به مناسبت فرا رسیدن ماه رمضان، کار آگاه ساختن مردم از آغاز و پایان روزه را به او موکول می‌سازد چه «او بی‌گمان حساب را اشتباه خواهد کرد و مردم را بر خود خواهد شوراند». ابر دود ظرفی پیش زنش می‌آورد و از او می‌خواهد که هر روز به یادش آورد تا ریگی در آن بیندازد که چون به شمار دلخواه برسد، عید فطر را آگهی کند. ولی ناگاه گرد باد بسیار تندی وزیدن می‌گیرد و ظرف را پر از ریگ می‌سازد و شماره بر هم می‌خورد. هنگامی که مردم بر می‌شورند و برای پرسش از روز عید به خانه او روی می‌آورند، از ایشان می‌پرسد که آیا می‌دانید برای چه به اینجا آمده‌اید و مردم

یک‌زبان می‌گویند: «نه». او می‌گوید: با مردمی که به این اندازه از نادانی رسیده‌اند، چه می‌توانم بکنم؟ بروید و فردا بیایید. چون فردا می‌آیند، همان پرسش را از ایشان می‌کند و مردم یک‌زبان می‌گویند «آری». می‌گوید پس چرا نزد من آمده‌اید زیرا شما همه چیز را می‌دانید. بروید و فردا بیایید. مردم در فردای آن روز چنین می‌اندیشند که برخی بگویند «نه» و برخی بگویند «آری». ابر دود به نیرنگ پی می‌برد و می‌گوید: گروهی می‌دانند و گروهی نمی‌دانند؛ دانایان به نادانان یاد دهند!

اینک در برابر ابر دود تنها مرد پولدار می‌ماند. او سر را به سوی آسمان (در حقیقت به گونه‌ای دقیق، به سوی خانه یکی از پولداران) بلند می‌کند و می‌گوید: «خدایا، مرا ببخش اگر در خیابان به درگاه تو لابه می‌کنم زیرا تو را در مسجد نیافتم». او از خدا می‌خواهد که صد پاره زر از آسمان بر او فرو بارد برای اینکه سخت بدان نیازمند است و برای اینکه می‌خواهد به خدایی و حقانیت پروردگار ایمان بیاورد. باز مانند شاه و مفتی که می‌خواستند او را گرفتار درد سر سازند، یکی از بازرگانان که نیایش او را شنیده است، ۹۹ پاره زر از بالا در دامن او می‌ریزد. ولی آیا ابر دود ایمان می‌آورد؟ هرگز. بازرگان پشیمان می‌شود و زرهای خود را خواستار می‌گردد و از بس آزمندی، می‌گوید آنها صد پاره زر بوده‌اند. و چون ابر دود از دادن زر خودداری می‌کند، «فیلسوف» را به نزد شاه می‌برد و هنگامی که باز هم با انکار او رو به رو می‌شود، بر رخس سیلی می‌زند و بیرون می‌رود. ابر دود بی‌درنگ از جا بر می‌خیزد و سیلی آبداری بر صورت شاه می‌نوازد و می‌گوید: هنگامی که مدعی من برگردد، این سیلی را عادلانه به او برگردانید.

شاه که می‌فهمد گرد هوش چه اثرتند و گیرایی دارد، می‌کوشد فیلسوف توده‌ای را گرفتار چنان بلایی کند که هرگز نتواند از آن بیرون آید و از این‌رو طی فرمانی او را به عنوان مربی شاهزاده بر می‌گزیند تا خواهندگی او در میان مردم افرون نگردد و تاج و تختش را چیزی بیم ندهد. این اشاره‌ای از سوی نویسنده به فرمانروایان مردم ستیز است که می‌کوشند دارندگان اندیشه‌های انقلابی را با پول و جاه بخرند تا خصلت انقلابی‌گری خود را در دستگاه گمراه‌سازی و فریبندگی ایشان از دست دهند.

ولی ما ناگهان شکل‌های دوایری را می‌بینیم که رفته رفته رو به گسترده‌گی می‌نهند و ما در آن تصویر عقابی را مشاهده می‌کنیم. این، بر روی صفحه تله‌ویزیون است. اما بر روی صحنه تئاتر، می‌بینیم که نور در حال انتقال و کم شدن است و سرانجام روی پرهیب علی (پسر نجمه و اخضر) متمرکز می‌گردد. در اینجا است که ناگهان ضربان نمایشنامه از چهارچوب کم‌دی مردمی بیرون می‌آید و در پهنه تراژدی افسانه‌ای جای می‌گیرد. اینک علی است که در بیابان یتیم و سرگردان و آواره گشته و سایه عقاب از پیگرد او دست بر نمی‌دارد. «از آغاز ساعت غصب و گریز، از آن هنگام دردناک من پیوسته می‌کوشم و چاره‌جویی می‌کنم که تاریکی را از پرنده دور گردانم و پرنده را از تاریکی... چشمان دیوانگی سرشک می‌بارند». رهبر همسرایان آگهی می‌کند که مردم دلیلی برای پیگرد علی ندارند. این در آن هنگامی است که علی سرآسیمه از خواب بر می‌جهد و می‌پرسد «چه اتفاق افتاده است؟». همسرایان با رهبران‌شان بدین سان به گفت‌وگو می‌پردازند:

همسرایان: او بی‌گمان يك سرکش است. دوست مردم ناچار شده است بی‌دوست به سر برد.

رهبر همسرایان: یا پناهنده‌ای که آزمون‌هایش افرون از عمر اوست. جنگ او را از انسانیتش تهی کرده است.

همسرایان: باید انگیزه‌ای در کار باشد که مرد، چنین در بیابان روزگار بگذراند.

علی می‌کوشد که از راه افسانه، چیستان‌های واقعیت انبوه را پاسخ دهد و از این رو می‌گوید: «گنشتگان پیش‌بینی کردند که چون واپسین ساعت قبیله در رسد، بر عقاب والا تبار نیرومند بایسته خواهد بود که جای خود را به مرغ مرگ و شکست بدهد ولی این اهمیتی ندارد. توتم ما بر سر پاست. او پرنده‌ای بسیار تنومند است». رهبر همسرایان به درختی اشاره می‌کند و از علی می‌خواهد که به سوی آن روان گردد «آنجا کسی هست که حشیش می‌کشد. فیلسوفی توده‌ای هست... او در جست و جوی توست و انتظار تو را می‌برد». این دو با هم آشنا می‌شوند. پیش از آنکه ابر دود نخستین درس خود به علی را آغاز

کند، شاه او را می‌خواهد و سینی پر از حلوائ زهرناکسی را بر زمین می‌گذارد «برای یکی از شرکت کنندگان در توطئه‌ای ضد دولتی». او به علی هشدار می‌دهد که بدان تردید نشود ولی هنوز از آنجا بیرون نرفته، علی گرسنه وار به جان آن می‌افتد و بدین‌سان، ابر دود در می‌یابد که او «از این شاگردانی است که تا پایان درس تاب نمی‌آورند». در این هنگام واپسین پرده آغاز می‌گردد: دو درخت که نماینده جنگل‌اند، گنبد کریستال که نماینده کاخ شاهزاده است و رهبر همسرایان که دو نگاه فرو می‌افکند: یکی بر آواره‌ای که از بیابان فرا می‌رسد و دیگری بر کسی که خود را از هر گرندی به دور می‌انگارد. آنگاه می‌پرسد «کدام خوش بخت است و کدام بدبخت؟ حتی آرزو هم کالایی قابل خرید و فروش است». همسرایان پاسخ می‌دهند «حتی آرزو هم کالایی مسخره آمیز است». میان علی و شاهزاده گفت‌وگویی آغاز می‌شود که با شکسته شدن گنبد کریستال از سوی علی پایان می‌پذیرد. آنگاه رهبر همسرایان و افرادش بدین‌گونه با هم به سخن می‌پردازند:

رهبر همسرایان (در تاریکی): سرانجام دیوار آرزوها را شکستند.

همسرایان: سرانجام آزاد گشتند.

رهبر همسرایان: اینان در ژرفای جنگل فرو می‌روند.

همسرایان: بی شاهزاده.

رهبر همسرایان: مرد آواره رسالت خود را انجام داد.

همسرایان به رخدادهای سترگی اشاره می‌کنند که در شرف روی دادن‌اند زیرا مردم به زودی به سوی پای‌تخت روان خواهند شد؛ گنبد شیشه‌ای ناپدید گشته است؛ شاه اندوهناک است؛ و پیر و فرسوده به پشت بر روی تختش خفته. در این هنگام سه جوان که یکی از ایشان علی است، به او نزدیک می‌شوند و می‌گویند که از دوستان شاهزاده‌اند و او از اینجا دور نیست (بی‌درنگ دو پرستار که برانکارد حمل می‌کنند، پدید می‌آیند و آن را در میان افراد ارتش آزادی‌بخش که هر در و درگاه و روزنه‌ای را می‌پایند، به چرخش در می‌آورند) و هوش از سر شاه پرواز می‌کند و او نمی‌پذیرد که این پسرش باشد ولیکن علی همه چیز را با خونسردی شرح می‌دهد «من متأسفم. ما

متأسفیم. تو بودی که جنگ را خواستار شدی... ما شاهزاده را ربودیم تا از او در برابر دسیسه‌های ایشان نگهداری کنیم و تا تو را ناچار به گفت‌وگو با ارتش آزادی‌بخش کنیم که تصمیم به نابودی و سرکوب آن داشتی در حالی که این ارتش به استوار سازی تخت تو کمک ورزید... شاهزاده مرد و علت مرگش تو هستی». شاه با گویشی هذیان آمیز فریاد می‌زند «من علت؟ من علت؟». عالی تفسیر خود را از آنچه رخ داده است، کامل می‌گرداند بدین گونه که سواران او همچون مور و ملخ بر پیکارمندان جبهه آزادی بخش که شمارشان به هنگام شکست از شمار انگشتان دست در نمی‌گذاشته، تازش آورده‌اند «زمانی که عقاب نمودار گشت، ما همگی مرگ را می‌پسیدیم». در تازش دوم، او بر سینۀ شاهزاده فرو نشست و بال‌هایش را به پیکر خود چسباند گویی وی نیز می‌خواست بخوابد. در اینجا آوای دم زدن‌های احتضار آمیز شاهزاده بلند می‌گردد؛ بر صفحه تله‌ویزیون، عقاب در آسمان به پرواز درمی‌آید و همسرایان در میان تاریکی می‌گویند که شاهزاده واپسین خواب خود را می‌بیند «ای عقاب، دور شو». رهبر همسرایان پرده فاجعه‌خیز افسانه‌ای را با همان کلمات به پایان می‌آورد «ای عقاب، دور شو، او واپسین خواب خود را می‌بیند».

اگر ما جامعه جحای مردمی را از تن ابر دود بیرون آوریم، او را قهرمانی توده‌ای از گونه نوین خواهیم یافت. او از آن گونه‌ای است که نقش پیامبران را در تئاتر دینی بر عهده می‌گیرد؛ آن آوای بلندی است که رو در روی بشریت می‌ایستد و مژده آمدن مسیح را سر می‌دهد. گویا می‌خواهد بگوید که با مرگ اخضر «قهرمان توده‌ای» نمرود و قامت بلند او از آوردگاه پایداری الجزایر ناپدید نگردید بلکه در بافت حماسی شخصیت الجزایر و نبرد آن با ستم و بهره‌کشی تنیده گشت. از این‌رو، فیلسوف توده‌ای همان مرحله آماده‌سازی واسطه میان مقدمات پیکار در «پیکری در میان گرفته» و پیامدهای آن در نمایشنامه سپسین اوست زیر نام «گذشتگان با خشم نمودار می‌گردند». مقصود این است که این مرحله، همان مرحله آماده‌سازی برای «پدیدار شدن دیگر باره قهرمان توده‌ای» است که اکنون با ترکیب و پیچیدگی بیشتری باز می‌گردد. نویسنده در پایان «پیکر در میان گرفته» با روشنی به حزب مردم اشاره می‌کند و از رزم آرایان می‌خواهد که سنگ‌های خود را رها نکنند؛

و در پایان «گرد هوش» آشکارا از ارتش آزادی بخش نام می‌برد و به آگاهی شاه می‌رساند که انگیزه کشته شدن تنها فرزندش این بود که در برابر پیشروی این ارتش کار شکنی کرد.

بدین سان کاتب یاسین گام به گام جنبش‌های بخش میهنی الجزایر را همراهی می‌کند و برجسته‌ترین ویژگی‌های آن را نشان می‌دهد. او در «گرد هوش» نبرد را در دو جبهه به هم پیوند می‌دهد: جبهه درونی که در این فکاهی توده‌ای، زیر ساخت دراماتیک آن است؛ و جبهه برونی که نویسنده جز در تزدیکی‌های پایان روی آن تکیه نمی‌کند. او می‌خواهد میان این نمایشنامه و سومین بخش این تریلوژی (گذشتگان با خشم نمودار می‌گردند) پیوند برپا سازد. در جبهه درونی، قهرمان توده‌ای با راهبدهای پیکار در جبهه برونی می‌جنگد: فرمانروایی مزدوران؛ پول‌پرستی و سودجویی از نام دین برای خواسته‌های دنیوی.

اگر از تن قهرمان توده‌ای در «گرد هوش» جامه جحا را بیرون آوریم و به عنصرهای ساختار تئاتری آن مانند دکور و شیوه نمایش و موزیک بنگریم، یقین خواهیم کرد که این نمایشنامه ردای برازنده اصیل حماسه را بر خود فرو پوشیده است. برشت پیرامون دکور در تئاتر حماسی می‌گوید: «چشم‌اندازهای آن جمله‌هایی هستند که دارای داد و ستد با حقیقت‌اند. دکور، خطی برجسته رسم می‌کند بی‌آنکه بگذارد تفصیل غیرضروری یا آرایشگری افراطی به جمله آسیب رساند، جمله‌ای که هم فنی است و هم فکری. ولی تا آنجا که به دکوراتور مربوط می‌شود، یعنی هنگامی که وی شکل‌های برونی یا درونی را می‌سازد، او به دادن اشاره‌هایی بسنده می‌کند».

نمایشنامه مورد نظر ما چنین است. «گرد هوش» از همان نخستین پرده به کمترین دکور بایسته بس می‌کند: دو درخت، بخشی از یک دیوار به سان یک حاجب، درخت دیگری دور افتاده و درخت خرمایی خشک. آنگاه تاریک و روشن در نشان دادن شب و روز - و نه در تمرکز روی یک وجه و سبک گرفتن آن وجه دیگر - نقش بنیادی بازی می‌کنند تا فضایی از «خرافه» بر روی صحنه‌ها بکشاند به گونه‌ای که عدسی نشان دهنده عقاب، افزاری تکمیل‌کننده تاریک و روشن باشد و نه دارای کمترین مایه‌ای از «تئاتر

جادویی». دیدار واقع با افسانه در این بخش از تریلوژی تقریباً دیداری تقریری^۱ است زیرا پایان کار، پایانی از گونه کمدی سنتی نیست بلکه پیوندی است میان واقعیت و افسانه: میان دو عنصر سازنده قهرمانی توده‌ای. برشت پیرامون شیوه بیان در تئاتر حماسی می‌گوید که این بیان در بنیاد بر خرد تکیه دارد پیش از عاطفه، و بر غریب سازی پیش از مشارکت وجدانی. ما به روشنی و بی‌گمان می‌بینیم که نقش همسرایان در تئاتر کاتب یاسین با تئاتر یونانی اختلاف بسیار دارد و به تئاتر برشتی بسی نزدیک است. نقش همسرایان در اینجا نقش «حاجب شعوری» میان بیننده و نمایش است، این همان حاجبی است که از «محو» شدن بیننده پیشگیری می‌کند. همچنین موسیقی که در اپرای دراماتیک به «خدمت» بیان در می‌آمد، در اپرای حماسی فقط به «وصل» می‌پردازد؛ پیشتر متن را «تقویت» می‌کرد و اکنون آن را «تفسیر» می‌کند؛ پیش از این «تصویری» بود و حال «موضع‌گیری» می‌کند. ویژگی‌های دیگری نیز در این میان هست که در عرضه حماسی تئاتر نزد برشت، با آن آشنا گشتیم. دکتر امین‌العیوطی اینها را در پژوهشی با همین عنوان بیان کرده و ما در تئاتر کاتب یاسین، از راه فکاهی توده‌ای وی، به روشن‌تر گونه‌ای آن را تطبیق کردیم و دریافتیم.

نمایشنامه «گنشتگان با خشم نمودار می‌گردند» تقریباً از همان جایی آغاز می‌گردد که «پیکر درمیان گرفته» پایان می‌پذیرد و فکاهی توده‌ای نقش واسطه را در این میان بازی می‌کند. این یکی («گرد هوش») در لابلای خود رویدادهای «پیکر درمیان گرفته» را جای داده و به شیوه‌ای زمزمه‌وار، آن را به «گنشتگان...» متحل می‌سازد. هنگامی که از رویدادها سخن می‌گوییم، مقصودم خط‌های بیرونی زمان و مکان نیست بلکه آن فضای حماسی‌بی

(۱) واژه «تقریر» و «تقریری» از این پس بسیار به کار خواهد رفت. تقریر در عربی امروزی به معنی گزارش است و هنگامی که این واژه در یک نقد ادبی از گونه کتاب حاضر به کار می‌رود، همه جنبه‌های «گزارش» که مستقیم‌گویی، صراحت و سطح‌گرایی باشد، در آن ملحوظ می‌شود. افزون بر اینها، معانی دیگر «تقریر» که در فارسی به کار برده می‌شود، نیز در نظر است: پدید کردن، روشن ساختن، بیان کردن، پا برجا کردن، قرار دادن. س.م.

را در نظرم دارم که برای ما قهرمانی به نام «اخضر» پروراند از صلب زمینی که آتش انقلاب در آن زبانه می‌کشید و از پشت تاریخی که «زن وحشت‌زده» را به بار آورد. با این دو و از خلال این دو، عقاب زاده شد که پرندۀ مرگ است و فرستادۀ «گنشتگان».

این همان محوری است که رویدادهای تازه برگرد آن می‌چرخند. از آن هنگامی که حسن و مصطفی از دیوارهای زندانی که ده‌ها بار وارد آن گشته بودند، گریختند و سرانجام جامۀ افسران فرانسوی بر تن کردند و ناشناخته بدانجا راه یافتند تا «طهار» - تیولدار الجزایری متکی به سروران بیگانه خود و قاتل اخضر - را بیرون بکشند و مصطفی او را با گلوله‌ای از پای درآورد. این کار پس از آن بود که درۀ محل زندگی زن وحشت‌زده را از او پرسیدند، دره‌ای که «نجمه» پس از مرگ اخضر، تك و تنها با عقابی که روح وی را پوشیده است، به سان آوارگان روزگار می‌گذراند. شاید ما پایان «پیکر در میان گرفته» را به یاد داشته باشیم یعنی هنگامی را که علی، پسر اخضر و نجمه از درخت پرتقال هالا رفت و به چیدن میوه پرداخت تا آن را با پیکان خود به سوی انبوه مردم نشانه‌گیری کند و در این حال، مادرش او را از این پرتقال تلخ برحذر می‌داشت. اگر این پایان را به یاد آوریم و به آغاز نمایشنامۀ «گنشتگان» باز گردیم، خواهیم دید که نجمه همچنان در پای درخت پرتقال تلخ است و از راه گفت‌وگویی با همسرایان، سرگرم مشخص کردن نقش عقاب است. «هرجا عقاب یافت شود، استخوان مردگان هم در آن نزدیکی یافت می‌شود و هرجا استخوان مردگان یافت شود، آنجا تهی از جنگ افرار نخواهد بود». عقاب نیز به نوبت خود، نقشی را که هر دو دارند روشن می‌سازد «گل و ریشه‌ای که از هم جدا نمی‌شوند. دو سر سخت. من با آن گل بیدار می‌شوم و هر يك از ما شب‌های خود را در رؤیای آن دیگری می‌گذرانم».

به گونه‌ای کلی، عقاب اعتراف می‌کند که پرندۀ مرگ و فرستادۀ گنشتگان است. همچنین، به گونه‌ای کلی، نجمه خستو می‌شود که وی همان اخضر است که به سان پیامبری از نیای کهن، قبلوت، از میهن مردگان بازگشته است تا فرزندان و فرزندزادگان را به دنبال کردن پیکار برانگیزاند و ایشان را وادارد تا کینه خون پدران و نیاکانی را که روزی از روزها تن به دشمن

سپردند و خون را به آب فروختند، باز بستاند. پیوند عقاب با زن وحشت زده، درست همان پیوند اخضر با نجمه است تا آنجا که همین عقاب با گویی راز آلود می گوید «هرچه کوشش ورزم، سایه من همچنان در خون زن وحشت زده فرو رفته است.. و اکنون احساس می کنم سرمستم به گونه ای که هرگز در زندگی ام چنین سرمست نبوده ام». نقشی که زن وحشت زده بازی می کند، جز همان نقشی نیست که باید اخضر آن را بازی کند و به پایان برد. ولسی کاتب یاسین می خواسته است او را از قهرمانی سنتی بدل به قهرمانی توده ای سازد و افسانه را در موبکی واحد با فاجعه بیامیزد، فاجعه ای که سخنان نجمه بدین سان از روی آن پرده بر می دارد: «جنگ افزار ما ساده است و ترسناک.. درست مانند ملت که پس از پسوده شدن با دست نبوت، شتابان به دویدن پرداخت. آری ما آن شکست کهنه را خواهیم شست. روزگار کودکی به زمین ما بازگشته است و آتش غیرت باستانی در سراسر کشور زبانه خواهد کشید». دختران همسرا به دنبال او این ترانه رزمی را می خوانند: بر شما بایسته است که برای ردیابی راهمان در میان ستارگان، ما را تمرین دهید، و نیز در میان خارهای جنگل یعنی جایی که رنگ های سرخ تابستان متکامل می گردند، به آموزش ما بپردازید. سرانجام، چنان که می گویند، تنومندان غول آسای جنگل کشت های دروغین را در آتش افکنده اند و ما آوایی می شنویم که گاه گاه به نرمی می گوید «جنگ، جنگ!».

حسن و مصطفی از نو رو بند می پوشند و مصطفی به یاد می آورد که برخی از کسانی که از پرگویی خودداری نمی کنند، می گویند جنگ به پایان رسیده است لیکن حسن پافشاری می ورزد که مردم می دانند چنین جنگی هرگز پایان نخواهد یافت. موقعیت رفته رفته متبلور می گردد و مصطفی می گوید: «در این بیابان که ما هیچ پوشش و پشته ای نداریم، جایی که شیوه های پیکار ما سودی نمی بخشد زیرا در زمینی باز و گسترده گریزگاهی از رویارویی دو ارتش نیست، در میانه نیمروز و در این بیابان که احساس می کنیم چیزی نیستیم... در این بیابان که از آثار هیچ امپراتوری نگهداری نکرده است، هیچ دولتی نمی تواند ما را بترساند یا تباه گرداند. کسانی مانند ما که سیلی خورشید یعنی بمب های ظهر داغ را پذیرا شده باشند، از تازش پشگان هراسی ندارند».

خبرهای رسیده می‌گویند که برخی از بیابان نشینان در مرزهای ناآشنا زنی با روسری سیاه به همراهی زنانی دیگر را دیده‌اند که دنبال کاروانی راه می‌رفته‌اند. حسن و مصطفی از آنچه برای پیکارمند، عبدالقادر، رخ داده و او در مرز بر اثر خیانت به دست دشمنان افتاده، شیون می‌کنند و آنگاه بر شتاب خود می‌افزایند و به بلندی‌های آنجا برمی‌آیند. در ژرفای تاریکی، حسن سرباز همراهی کننده کاروان را می‌کشد و آن دو رو بند از چهره بر می‌گیرند؛ پس نجمه فریاد بر می‌کشد و عقاب از روی خشم بال‌های خود را بر هم می‌کوبد. «اخضر... اخضر... مرا بیرون بکش، مرا بیرون بیاور. نمی‌خواهم در چنگال شاهی گرفتار گردم که به نیای خود، نیای ما، خیانت ورزید. آری، عبدالقادر را به یاد بیاور که چه گونه در سال هفدهم نبردش به او خیانت ورزیدند... پادشاهی که پیروزی‌هایش غیرتش را برانگیخت. آری، شاه پیشین که امروز جانشینش سگانش را به دنبال ما می‌فرستد. او از سوگواری ما و از حالت جنگ سودجویی می‌کند تا درباره بهای بیابان، مانند خاک پیکرهای ما، چانه بزند. این پس از آن است که پنج انگشت دست ما را به پلیس تسلیم کرد. آری، رهبران پنج گانه ما که او مایه گرفتاری ایشان گشت... آری، آیا اخضر را به یاد می‌آوری؟».

آن دو با هم اخضر را به یاد می‌آورند، با دلی یگانه که پس از تنها ماندن با نجمه، بر ایشان فرض می‌کند که آن گزینش هراسناک را انجام دهند: یکی مرگ را و دیگری زندگی را؛ یکی از آن نجمه و دیگری از آن عقاب. دو دوست «نگاهی گذرا» به یکدیگر می‌افکنند و پس از آن یقین می‌کنند که یکی از ایشان باید بمیرد. هر دو در یک لحظه شلیک می‌کنند و حسن می‌میرد. همسرایان چیزی بهتر از این نمی‌بینند که هر جنگی را به جنگ یونان برای هلن مانند کنند تا جنگ، نزدیک‌ترین راه میان دوستی و مرگ از کار درآید. سرانجام همسرایان جامه «گذشتگان» بر تن می‌کنند تا فرزندان و فرزندزادگان را اندرز دهند که در مرکب‌های مرگ جا بگیرند و به ناوگان گذشتگان که سرکوب نمی‌شود و می‌خواهد بر زمان و مکان چیره گردد، پیوندند. بانویی که رهبر همسرایان است، نگاه‌های ما را به سوی مصطفی بر می‌گرداند که نمی‌تواند با سرنوشت زنی که دوستش می‌دارد بازی کند؛ نمی‌تواند از او دست بکشد؛ نمی‌تواند او را بیدار کند یا از عقاب وارهاند؛

نمی‌تواند در برابر تازشگران از او پشتیبانی کند؛ «و تصمیم به کشتن هم نمی‌گیرد». او با آوایی که فاجعه نرمش کرده است، می‌گوید: «ای زن وحشت زده، ریختن این اندازه اندک از خون تو، تنها جرمی است که خود را از آن محروم می‌بینم». آوای بانویی که رهبر همسرایان است، همچون پژواکی یتیم و دردناک به گوش می‌رسد: «وای بر جهان‌گشا در هر يك از کشورگشایی‌هایش.. زیرا زنی که سرکوب نگردد، سوگواری‌اش هرگز به پایان نمی‌رسد».

در اینجا، به گفته کاتب یاسین، افسانه نسبت به تاریخ جای صدارت را می‌گیرد زیرا این، چیزی است بنیادی برای گشودن عقده فاجعه که افسانه درست‌تر و روشن‌تر از تاریخ نمودار گردد. «همین‌است که انتقام کلمه و انتقام شعر از تئاتر را در نمایشنامه، تشکیل می‌دهد». باری، ما و همسرایان می‌دانیم که نجمة طعمه‌ای است که از موعد بلعیده شدنش اندکی تأخیر کرده ولی هرگز از دام نخواهد رهید. همسرایان اشاره می‌کنند که چندین لاشخور فرا رسیدن او را می‌پسوند و از این روست که آنان پیشاپیش بر او می‌گیرند «تو را دوستی مردانی تاراج کرده که در گرما گرم جنگ بر پشت خود راحت می‌بردند؛ مردانی که چون فرو افتی، دستان‌شان برای بلند کردن تو فرا پیش نخواهد آمد». عقاب، دایره انتقام را رسم می‌کند و بانوی رهبر همسرایان از همکاران خود خواهش می‌کند که بگریزند. منقار هراسناک در دست مرد نقاب‌دار با خنجر گلاویز می‌گردد و دیری بر نمی‌آید که پرنده پرواز خود را از سر می‌گیرد در حالی که پیامد جنگ در منقار اوست و از آن خون می‌بارد. «مرد نقاب‌دار حتی چهره خود را هم از دست داده است». فریادهای جنگ پیایی به گوش می‌رسند؛ زوزه رگبار فرا رسنده در زیر پرده سیاه تاریکی، گوش ما را آزار می‌دهد؛ سربازان تفنگ‌های خود را به سوی همسرایان نشانه می‌گیرند؛ و مصطفی که بینایی خود را از دست داده و رو بندش به خون آغشته گشته است، راه خود را به سوی زن وحشت‌زده می‌جوید که سربازان او را با لگدهای خویش بر زمین می‌مالند تا یقین کنند که وی جان سپرده است. مصطفی به او دست نمی‌زند و خودش بی‌هشانه فرو می‌غلطد. عقاب از نو پدیدار می‌گردد؛ دو پیکر را در تاریکی مطلق به حال خود می‌گذارد ولی همسرایان فریاد بر می‌آورند: «نه، او هرگز نخواهد مرد.. او از آن کسانی

است که شکوفاترین سال‌های زندگی خود را در زندان یا در آسایشگاه دلشدگان می‌گذرانند. این نخستین بار نیست. «آنگاه درام حماسی با این نوید نیرو بخش پایانی می‌پذیرد: «نه، هرگز، هنوز هنگام مرگ ما فرا نرسیده است، این بار نه.. زن وحشت زده مرده است ولی جنگ شخصیت خود را بازیافته است. نبرد نیازمند ماست». بانوی رهبر همسرایان این پایان نوید بخش را مایه ایمنی می‌انگارد و می‌گوید: گذشتگان خشنودند؛ و از هنگامی که ما توانستیم راز نامه‌های ایشان را بگشاییم، زنجیرهایشان را آب کنیم، رؤیایشان را زنده گردانیم و در بیدار خوابی ایشان شب را بیدار به پگاه برسانیم، دیگر اشباح توانایی آن را ندارند که پیشانی خود را بلند کنند. علت این است که - به گفته دیگر باره همسرایان - «گذشتگان خشنودند».

شاید در این واپسین بخش از تریلوژی کاتب یاسین، ما پیش از هر چیزی دریابیم که او به گونه‌ای «فراگیر» - اگر این تعبیر روا باشد - کار خود را بر بهره‌وری از همسرایان متمرکز می‌سازد. این بهره‌گیری، تنها یک دکور منفی نیست که رویدادها را بیاراید و فضای آن را رنگ و بوی ویژه‌ای ببخشد بلکه این بهره‌وری گاه نقش روایت‌گری در حماسه‌های توده‌ای را ایفا می‌کند؛ گاه بر آنچه در صحنه تئاتری می‌گذرد، به نمایندگی از سوی نویسنده یا انبوه تماشاچیان یا سرنوشت گمنام (بسان تئاتر یونانی) تفسیری می‌آورد و سرانجام با نمایش دادن چندین نقش همچون نقش گذشتگان یا نقش پیکارمندان یا نقش سربازان، به شیوه‌ای ایجابی در «نگارگری» عمل فنی مشارکت می‌جوید که این به همان اندازه شرکت جستن در «تجربید» آن است، چه از راه تفسیر آوردن و چه از راه روایت‌گری. این بهره‌وری «فراگیر» از همسرایان، چه برای تجربید و چه برای نگارگری، نخستین چیزی را که تحقق می‌بخشد، آن ویژگی برجسته تئاتر کاتب یاسین است یعنی آن سرشت حماسی ویژه‌ای که بسیاری چیزها از برشت می‌گیرد ولی خود نیز بسی چیزها ابتکار می‌کند و به تثار کردن آن می‌پردازد. او به قهرمانی توده‌ای در نمایشنامه، لحظه‌هایی مالا مال از حضور زنده خلاق می‌بخشد، یعنی برای مثال، آن بعدها‌های حقیقی نهفته در پیوند شگفت میان عقاب و زن وحشت‌زده را بدان ارزانی می‌دارد. پس قهرمانی توده‌ای «حاضر» است به‌رغم

غیاب قهرمان توده‌ای: اخضر.

حتی‌او پارا از این بسی فراتر می‌گذارد برای اینکه بگوید با غیاب قهرمان است که قهرمانی «حضور» پیدا می‌کند. پیشتر ما دربارهٔ نجمه یعنی زن وحشتزده گفتیم که «او را از الجزایر نوین بهره‌ای است، از الجزایر باستان بهره‌ای و از فرانسه نیز بهره‌ای... این بهره‌های چند گانه در هم تافته شدند و به کش و واکنش پرداختند تا میوهٔ آن انقلابی را پیروانند که به راستی پرده از روی خود برگرفت ولی هرگز خاست‌گاه و رویش‌گاه خود را فراموش نکرد». اگر نجمه راز خود یعنی راز عقاب را فاش ساخت - که رازی است دارای دلالت‌های چندگانه، زیرا او از يك سو پرندهٔ مرگ است و از دیگر سو فرستادهٔ گذشتگان - همین افشاگری به نوبت خود، او را کشت و بر دست تردیدترین تردیکان و دوست‌ترین دوستان بود که این کار را کرد. ولی کشته شدن او به معنی مرگش نیست چنان که قتل اخضر نیز به معنی مرگش نبود... این، یکی از گونه‌های «فداکاری» است که نه افسانه‌های کهن خاور زمین از آن رهایی دارند و نه افسانه‌های نویش. باز به‌رغم پیوندهای تردید و استوار میان تئاتر کاتب یاسین و تئاتر باختری، بازگشت وی به این شعایر آغازین و رفتارهای دینی تژاد بسیار باستانی، بازگشتی است به گوهر پایداری در این پهنه از گیتی: فنا تنها راه است به سوی بقای همیشگی و زندگی جاودانی. این فنا، همواره فنایی فردی است اگرچه با روان گروه آمیخته گردد. بدین‌سان است که پرندهٔ مرگ بر فراز سر قربانیان خود یعنی «افراد»، پرواز می‌کند و به یادشان می‌آورد که بال‌های پهن و سیاه او که بادهٔ زندگی از دل‌های ایشان می‌نوشد، تنها افزار موجود است برای «بقای خود و دیگران». از این روست که پرندهٔ مرگ در عین حال فرستادهٔ «گذشتگان» نیز هست یعنی فرستادهٔ گروه است که اگرچه مرده است، لیکن دل و نبض آن همچنان در میان رده‌های همسرایان مرد و زن تپندگی دارد.

هم از این روست که اخضر يك «قهرمان توده‌ای» است نه قهرمان فردی، یعنی قهرمان حماسی است نه قهرمان تراژیک. او يك قهرمان توده‌ای است که در هنگام زنده بودن، از راه زندگی می‌جنگید و قهرمانی توده‌ای است که از راه مرگ نبرد می‌کرد هنگامی که روانهٔ میهن گذشتگان گردید. مرگ که

در شخصیت «عقاب» مجسم شده، این نقش پیچیده‌ای را ایفا می‌کند که در عین حال هراسناک نیز هست: او همان کاری را می‌کند که باید اخضر در زمان زندگی خود می‌کرد، یعنی مصطفی «طهار» رامی‌کشد که بر اخضر ضربت کشنده فرود آورد. مصطفی نیز به کشتن رقیب خودش در عشق نجمه (یعنی حسن) می‌پردازد لیکن مصطفی و زن وحشت‌زده گرفتار چنگال «مرگ» می‌گردند و نیست می‌شوند. اگر کشته شدن طهار تا اندازه بسیاری همانند کشته شدن افسر فرانسوی (پدر مارگارت) است از این‌رو که هر دو برجسته‌ترین نمایندگان دشمنان انقلابند، کشته شدن اخضر و حسن و مصطفی و زن وحشت‌زده بسیار همانند کشته شدن عبدالقادر است که در مرز او را تسلیم دشمنان کردند و همانند رهبران پنج‌گانه‌ای است که در دام اسارت گرفتار آمدند. کشته شدن آنها، مرگ ضد انقلاب است و کشته شدن اینها، آغشته گشتن انقلاب است به خون یعنی زاده شدن دیگر باره ایشان است از راه آن «فداکاری» سترگی که قهرمانی توده‌ای را ویژه اخضر می‌گرداند چه زنده باشد چه مرده، چه انسان باشد چه عقاب، و چه پرنده مرگ باشد یا فرستاده گذشتگان.

این همان‌گونه قهرمانی است که بار گران‌گروه را بر دوش فرد می‌گذارد و بار گران‌گذشته و آینده را بر دوش اکنون. همین قهرمانی است که برای نخستین و واپسین بار، وظیفه دشوار پدید آوردن تئاتر حماسی در سرزمین الجزایر را بر عهده می‌گیرد. تئاتری است که بر دو پایه استوار است: شخصیت و موقعیت. از این رو، اخضر «موجودی در حال فرگشت» نیست بلکه «حالتی از حالت‌های هستی» است که همواره در حرکت است لیکن از درون. پیروزی انقلاب الجزایر، تاجی نیست که بر تارک رهگذر موجودات و چیزها گذاشته شده باشد بلکه «دیدگاهی از دیدگاه‌های جهان بینی» است که به واسطه آن، اخضر حالت هستی خود یا قهرمانی توده‌ای‌اش را نمایش می‌دهد. اخضر بر لبه پرتگاه گزندناک میان واقعیت و افسانه است، میان زن وحشت‌زده و عقاب و میان گذشتگان مرده و پیکارمندان زنده. پس او نه یک موجود واقعی محض است و نه یک موجود خرافی محض بلکه «مرکب» تازه‌ای است از واقعیت و خرافه. الجزایر نیز نه مساحتی از مکان است و نه انقلاب آن مسافتی از زمان؛ بلکه ترکیب پیچیده‌ای است از زمان و مکان، بیرون از نیروی جاذبه

زمین و در همان هنگام درون مدارهای زمینی. اخضر، به‌سان حالتی از حالت‌های هستی، از پیروزی انقلاب همچون دیدگاهی از دیدگاه‌های جهان‌بینی متمایز می‌گردد که با آن حالت هستی خود یا قهرمانی توده‌ای خویش را نگارگری می‌کند. ولی اخضر در تمایزی که از انقلاب دارد، به‌هیچ روی از آن گسسته نیست؛ «اخر در انقلاب»، ستون تطبیق حماسی خلاق در نمایشنامه کاتب یاسین است. این همان افزایش سترگ بر نظریه برشت است اگرچه خود به هر حال نماینده ژرف‌ترین گوهر آن است.

وضع نجیب سرور به گونه‌ای ژرف اختلاف پیدا می‌کند زیرا پیوند مستقیم کاتب یاسین با میراث فرهنگی فرانسه، نسبت به پیوندهای نویسنده مصری با سرزمین محلی در مقام نخست و پیوندهای نامستقیم او با میراث فرهنگی بشری در مقام دوم، فرق‌ها پدید می‌آورد. از اینجاست که می‌گوییم افروندن‌های حقیقی نجیب سرور، در سطح محلی عبارت است از اصیل سازی تئاتر مصری از یک سو و روی باز و خوش‌نمایی او به جهان از دیگر سو. راست را باید گفت که این افروندن‌های محلی تا سطح افروندن‌های الجزایر بالا نمی‌آید ولی نقشی پرجنب و جوش در متحول کردن تئاتر مصری ایفا می‌کند.

نخستین دستاوردهای نجیب سرور به ترتیب در «یاسین و بهیه» و «آه ای شب ای ماه» این بود که او شعر نو را برای کار در عرصه گزارشگری و تئاتر به خوبی رام ساخت و آن را از خشکی و پوسیدگی بیرون آورد. شکی نیست که تلاش‌های تئاتری در چهار چوب شعر نو، پیش از آزمون نجیب سرور آغاز گشته بود ولی این شاعر نمایشنامه نویس توانست در بهبود بخشیدن به زخم‌هایی که بر تئاتر شعری فرود آمده و به ساختار دوگانه آن آسیب‌های سنگین رسانده بودند، پیروزی چشمگیری به دست آورد. علت این است که چهره دراماتیک نمایشنامه شعری، پیوسته در حال خرد شدن در زیر فشار کوبش‌هایی غنایی بود که ساختار سراسری آن را به مجموعه‌ای از چکامه‌های پراکنده، پاره پاره می‌کردند؛ چکامه‌هایی که جز رشته‌ای واهی از زمان و مکان و موضوع، چیزی آنها را به هم پیوند نمی‌داد. ولی آزمون نجیب سرور، این تنگنا را تا اندازه بسیاری چاره کرد زیرا دارنده‌اش از آغاز بر آن

بود که تئاتری سیاسی بیافریند که ماده خام آن شعر باشد نه وارونه این. دومین رشته از دستاوردهای «یاسین و بهیه» و «آه ای شب ای ماه» این بود که سخنسرای نمایشنامه‌نویس ما به شیوه‌ای نوین از میراث فرهنگی مصر الهام گرفت، الهامی که بر «بازسازی» به عنوان يك اسلوب بیان آن هم «فقط» برای بهره‌برداری محدود از فولك‌لور* تکیه نمی‌ورزید بلکه بر «بازآفرینی» تکیه داشت به سان اسلوبی که به راستی از فولك‌لور مایه می‌گرفت ولی گام از آن فراتر می‌گذاشت و به افق‌هایی بسیار پهناورتر و گسترده‌تر می‌رسید. سومین رشته از دستاوردهای نجیب سرور به سود تئاتر مصری، نوشیدن از چشمه زبانی بود که آلفرد فرج آن را به پهنه تئاتر آورده بود و نگارنده «یاسین و بهیه» و «آه ای شب ای ماه» از آن زبانی شعری ساخت بسیار توانا بر نمایش دادن تعارض میان شخصیت و نقاب تئاتری وی؛ و همچنین توانا بر مکیدن تناقض میان شعر و تئاتر.

بدین‌سان، نه «یاسین و بهیه» را می‌توان روایتی شعری به شمار آورد چنان‌که نویسنده آن را خوانده است و نه «آه ای شب ای ماه» را تراژدی‌یی شعری چنان‌که بر روی جلد آن آمده است. حتی در پایان همه اینها، هیچ‌کدام از این دو را نمی‌توان به تنهایی ارزیابی کرد زیرا حق این است که این دو، يك اثرند که از دید من نخستین گام در راه ساختمان تئاتر حماسی مصری به شمار می‌آیند. بر این پایه، «یاسین و بهیه» به رغم طول آن، صرفاً يك پرولوگ* برای «آه ای شب ای ماه» است. زبان شعری فصیح آن و اعتماد مطلقش بر گراشگر، مجوزی گشته است برای آماده سازی زمینه جهت پدید آمدن حلقه بنیادی دنبال آن و کمکی بسیار پر بها در این پهنه. این همان حلقه‌ای است که به‌جای گراشگر، از همسرایان و شخصیت‌ها و رویدادها بهره‌برداری می‌کند و همان حلقه‌ای است نیز که زبان عامیانه مصری در چهار چوب شعر نو، بر آن چیرگی دارد. مقصود این است که من در این بررسی، کاری «یگانه» را نگاه خواهم کرد که دارای دو فقره است: نخست قصه یاسین و دیگری قصه امین. این دو با هم، بحران واحدی را تشکیل می‌دهند که دارای دو چهره است: چهره اجتماعی انقلاب و چهره میهنی آن. نجیب سرور همچنین، خواسته است تاریخ پیکار مردم را به فصل‌های جداگانه بخش کند.

این، به گمان من، نخستین خطای فکری است که در پیوستگی منطقی آن به پاره‌ای خطاهای فنی انجامیده است. اگر گزینش کشاورز به عنوان چهرهٔ اجتماعی انقلاب گزینشی عینی شمرده می‌شود، برگزیدن کارگر به عنوان چهرهٔ میهنی آن، عینیت کمتری دارد و برای نشان دادن اندیشهٔ فنی، دورترین نمونه‌هاست.

ارزیابان به هنگام بیرون آمدن «یاسین و بهیه» از چاپ، بر آن خرده گرفتند که این اثر از «موال»^۱ توده‌ای پرآوازه در صعيد مصر* بسیار به دور است. من خیال می‌کنم مسافت میان «موال» متداول و داستانی که سخنرایی نمایشنامه نویس ما آن را بازگو کرده است، از باب «افزودن» چیزی بر آن است که این به سود نجیب سرور در شمار می‌آید نه به زبان وی. او گاهی با شکیبایی ایوب و گاه با بردباری پنلوپ* بافت نوینی از «موال» توده‌ای پدید آورده است و این را از آغاز به گردن گرفته که چشم از نمای برونی آن در پوشد، به ژرفای آن درآید و برای بازسازی آن از ژرفای درونش الهام بگیرد.

این روحیه، همان است که هنرمند را وادار ساخته تا محیط زندگی مصری در «بهوت»، یکی از دژهای نبرد با تیولداری در روستای این سرزمین را به سان پایهٔ کار خود برگزیند. همین روحیه به او فرمان داده است که از میان همهٔ مردان، یاسین را در بهوت برگزیند و او را چهرهٔ برجستهٔ این حکایت خونباری گرداند که رویدادهای آن در یکی از روزهای سیاه پیکار ما سپری گشته است. ولیکن یاسین که مردی مانند دیگر مردان است، از چهار چوب سراسری روستای رزمنده بیرون نمی‌رود بلکه او فرزندی عادی از میان فرزندان آن است که هنرمند، بحران او را به جایگاه قهرمانی در صحنهٔ تئاتر برآورده زیرا وی در میراث توده‌ای با داستان دل‌باختگی به دختر عمه‌اش بهیه پیوند دارد... بهیه نیز، آن‌سان که هنرمند روزگار نو در ساختمان وی تلاش می‌ورزد، همان مصر است با پیروزی‌ها و شکست‌های آن، و با شادمانی‌ها و اندوهان آن.

(۱) موال: گونه‌ای آواز و آواز خوانی دراماتیک در مصر. چیزی در حدود کار نقالان قهوه‌خانه‌های ایران در گذشته نزدیک. - م.

پیوند زناشویی بستن با بهیه، همان آزمونی است که تهیدستی و رنجبری در گریبان یاسین و پیکر وی، و در خواب و بیداری‌اش با آن گلاویزند. نخستین تابلو با این تعریف شتابان یاسین و بهیه، آن مردِ بردبار همچون اشتران و این بانوی دلباختهٔ آرزوها، پایان می‌پذیرد. این تابلو، تقریباً فراگیر مهم‌ترین ویژگی‌های فنی دیگر تابلوهاست زیرا گزارشگر، شخصیت برجسته است و از این‌رو منطق داستان همان منطق بنیادی. ولی راوی (گزارشگر) گاه جای خود را به یاسین می‌دهد، گاه به بهیه، گاه به عموی یاسین و گاه‌های بیشتری به سرنوشت. پیوند زدن میان گفتار فصیح و عامیانه از خلال نقالی کردن سنتی گزارشگر و گفت‌وگوی دیگر شخصیت‌ها در لابلای آن، صورت می‌پذیرد. و در این هنگام است که زبان تبدیل به ساختار فصیحی از گویش عامیانه می‌گردد. «تضمین» نیز چهرهٔ دیگری برای پیوند دادن میان دو زبان، دو سطح کار و زمان و مکان است چه مثال‌های توده‌ای و ترانه‌های فولکلوری همگی در داخل گیومه نقل می‌شوند. سخنسرای ما به برابری کمی و کیفی رکن‌های عروضی و وزن‌های آن در شعر فصیح پای‌بند می‌ماند؛ گاه به حساب سخنسرای گمنام از آن وا می‌رهد و بسیاری وقت‌ها نیز این یا آن وزن را می‌شکند تا به نثر نزدیک شود یا وزن تازه‌ای پیدا کند - آماجی که هرگز بر آن دست نمی‌یابد.

نوبت، میان گزارشگر و کشاورزان که بهوت را با نقیض آن - برزیگران و پاشا - نمایش می‌دهند، به گردش در می‌آید و این همان چهره‌ای است که پیشتر در ادبیات داستانی و به ویژه در قصهٔ «زمین» از عبدالرحمن شرقاوی با آن آشنا گشتیم. اگر آبیاری، محور کار هنری در این داستان پیشگام است، «بهیه» و چیزی که وی نمایش دهندهٔ آن است، محور کار هنری در «یاسین و بهیه» به‌شمار می‌آید. محور هنری در هر دو کار، وسیلهٔ پیوند مسائل همگانی و مسائل خصوصی است. در اینجا آبیاری زمین از مسأله‌های همگانی و مستقیم است و مشکل بهیه از مشکلات ویژهٔ غیر مستقیم. از این‌رو، بسیار رخ می‌دهد که این محور، کار هنری را به سوی گونه‌ای قطب‌گرایی (پلاریزاسیون) فکری می‌راند چه کشاورزان در کنار یاسین و بهیه‌اند یا با گفتاری درست‌تر، یاسین و بهیه در کنار کشاورزان جای دارند و رو در روی

پاشای تیولدار (با همه نمودگارهای خصوصی و همگانی وی یا به سخنی دقیق همه نمودگارهای مزدوج او) ایستاده‌اند.

خورشید پنهان گشت و تاریکی گور بر همه خانه‌ها سیاهی افکند
شب‌ها در بهوت بدین گونه آغاز می‌گردند
به سیاهی سرمه مگر اینکه ماه مردم را وارهاند!
چه کسی ازدهایی هزار چشم دیده است؟
که بدی از همه آن چشمان مانند فروزینه^۱ زبانه می‌کشد؟
کاخ بزرگ چنین است
از دور پیدا
چلچراغ‌ها خورشیدهایی در پنجره‌ها بودند
و چراغ‌ها بر باروها به سان ستارگان
ولی روشنایی از اینها به «بهوت» راه نمی‌یافت
به کوچه پس کوچه‌ها
و غارها نیز.

یکی از رساترین افزارهای بیان که نجیب سرور به خوبی از آن بهره
بر گرفته است، رؤیاست که بی‌گمان از رؤیای تگ‌گویی یعنی رؤیای کسی که
در لبه ناخودآگاهی، واژه «من» به کار می‌برد، جداست. رؤیا در «یاسین و
بهیه»، رؤیایی روایت شده است گرچه بهیه خود، آن را روایت می‌کند. این،
چیزی نزدیک به خواب دیدن در حالت خودآگاهی است. نخستین خوابی که
آن را برای مادرش بازگو کرد، این بود که در دریایی بیکران سوار بر
شناوری گشته است و راننده پسر عموش یاسین است که شالی سرخ پوشیده
و بر فراز سر او کبوتری سپید نشسته است. همین که از دور کرانه پیدا
شد، بادی سوزان وزیدن گرفت که شناور را واژگون ساخت؛
بهیه با فریادهای پیایی به نبرد با خیزاب‌ها برخاست ولی یاسین راه خود را با
خوشی بر روی موج دنبال کرد.

بهره‌گیری هنرمند از رؤیا، محدود به پیش‌گویی آینده نیست و گرنه دیگر

(۱) فروزینه: وسیله آتش افروختن، آتش افروزنه.

تابلوها بدل به افزارهایی اجرایی می‌گردند که جز خستگی و افسردگی چیزی برای ما به بار نمی‌آورند. رؤیا در این پیشگفتار شاعرانه دراز دامن، از این مرحله در می‌گذرد و به استوار سازی اندیشه «سرنوشت» در زندگی روزانه کشاورز مصری می‌رسد؛ به یکایک جایگاه گیری‌ها در برابر این نیروهای ناشناخته‌ای که راه را بر یکدیگر می‌بندند، همدگر را می‌برند، با هم به ناسازگاری برمی‌خیزند و با یکدیگر برخورد می‌کنند تا اینکه در پایان، «سرنوشت» غیبی به عنوان یک اندیشه متافیزیکی مجرد، در برابر «سرنوشت اجتماعی» به سان یک اندیشه واقعی عینی نمودار می‌گردد. مادر خواب دخترش را برمعنایی خوش بینانه تعبیر کرد و زن فال‌گیر برمعنایی خوش بینانه‌تر؛ ولی خود یاسین خنده‌ای سر داد و این خواب و هر خواب دیگری را به باد ریشخند گرفت.

یکی دیگر از افزارهایی که نجیب سرور به خوبی از آن بهره بر گرفته است، باز تافت سینمایی است چه او داستان را از ابتدا آغاز نمی‌کند که از میان آن بگذرد و سپس به پایان برسد. او میان رویدادی گذرا یا یک یاد زودگذر، و سیاق بنیادی قصه پیوند برپا می‌دارد بدین سان که این سیاق را خرد می‌کند و به مجموعه‌ای از لحظه‌ها که از راستی نامنظم هستند، بدل می‌سازد لیکن این مجموعه به سوی رهگذری محتوم روانه می‌گردد و در اینجا فرق نمی‌کند که این یا آن جویبار از آن جدا شود یا از چشمه تا مصب، بسی جویبارها و ریزابه‌ها در همدگر بافته گردند. بدین سان، ما از چگونگی آشنایی یاسین با بهیه، جز در پایان تابلو سوم آگاه نمی‌گردیم چنان‌که با سرگذشت پدرش جز در پیرامون میانه داستان آشنا نمی‌شویم. بدین گونه، زمان چند لحظه ما را به پیش می‌برد و چندین لحظه به دنبال برمی‌گرداند و این نه به معنی روان شناختی است که داستان‌سرایی نوین در باختر با آن آشناست و نه به معنی سینمایی محض. بلکه برای استوار سازی اندیشه «زمان» است که مرادف دیگری اندیشه سرنوشت است.

این زمان، گاه زمان متافیزیکی است که فرمانبردار تصور «پیوستگی» نیست و گاه بازتاب اجتماعی زمانی است که تقریباً هیچ چیزی از سرشت این

گروه مردمان را دگرگون نمی‌سازد به سانی که گویی شوربختی و تیره روزی، بخشی جدا ناشدنی از این سرشت است. همچنین، گویی نومیدی، پیش درآمد راستین فاجعه در زندگی یاسین و بهیه است.

باز، یکی دیگر از مهم‌ترین افزارهای بیان که نجیب‌سرور به خوبی آن را به کار گرفته، زناشویی بستن میان خاص و عام در زندگی این روستای بدبخت و اندهان شخصیت‌هایی است که هنرمند آن را برای داستان خویش برگزیده است. او چشم‌اندازهای بسیاری را ویژه «بهوت» می‌گرداند با کشاورزان و زمین و تاریخ آن؛ و آنگاه چشم‌اندازهای دیگری را به یاسین و بهیه اختصاص می‌دهد لیکن همه اینها را بایک رشته جادویی ناپیدا به هم می‌پیونداند و از آن یک چشم‌انداز با یک بافت یگانه پدید می‌آورد بدان‌سان که داستان یاسین داستان هرانسانی در این زمان و این مکان، و مشکل بهیه مشکل هر دختر جوانی در این روستا می‌گردد. مثال را، یاسین چهره‌ای تازه، تکراری ولی تازه، از دوستانش ادهم و ابراهیم است که پس از بهیه، آنان را نیز تا مرز پرستش دوست می‌داشت. این دوستی، جز گونه‌ای اشتراک در سختی و نومیدی نبود. همچنین، بهیه که خداوند کاخ آینه‌کاری شده از او می‌خواهد که به «گله» پیوندد، جز مانند هر دختر دیگری از دختران بهوت نیست که نرم و سبک‌بال به «آنجا» می‌رود و سنگین «مانند مشک» باز می‌آید.

سختی‌های یاسین از آن هنگامی آغاز نشده که او چشم بر این جهان گشود و ناگهان گروهی را بر گرد خود انبوه دید؛ از آن هنگامی آغاز گشته که هنوز او پا به این گیتی نگذاشته بود. این سختی‌ها در سراسر زندگی همراه او خواهند بود و پس از مرگ او نیز درنگ خواهند ورزید. این سختی‌هایی که نجیب‌سرور کوشیده است آنها را در «یاسین و بهیه» نمایش دهد، همان قطب‌گرایی تلخ میان زندگی آرام و آسوده گروه اندکی از پاشاها در روستای مصر، و بدبختی و گرسنگی و برهنگی بیشیند تردیک به همه این گروه‌هایی است که شب و روز را در زیر فشار شکننده بیم و هراس به سر می‌برند. این دو پارگی تند دو زندگی، همان چیزی است که دیواری ستبر و بلند میان یاسین

و آرزوهایش برافراشته است. چه بسیار که لحظه‌های خرد و کوتاه ولی شیرین و گوارای عشق را در زیر سایه دو درخت خرما گذراند و همان هنگام قطار از کنار دو دلداده می‌گذشت و او سخنانی شایان شوریدگی دل‌ها بر زبان می‌آورد. چه بسیار که شادمان، در اندیشه «گریختن» از بهوت فرو رفت ولی چه گونه؟ اینک موسم‌ها یکی از پی دیگری سپری می‌گردند ولی بسی هیچ هودهای. نه او می‌تواند کابین دختر عمو را آماده سازد و نه عمو می‌تواند ساز و برگ بایسته را برای دختر خود فراهم آورد.

«آرزوهای» یاسین همچنان میان زمین و آسمان دستخوش واپس افتادن پیوسته ماندند تا اینکه سرنوشت اجتماعی سخن تلخ و درشتناک خود را از زبان پاشا گفت که بهیه بیاید و به «گله» پرستاران او از روسپیان و هرزگان بپیوندند. در این هنگام آرزوها از پویش باز ایستادند و واقعیت بدل به ددی درنده گشت که نگاهی همچون رگبار «گلوله» بر کاخ پاشا با چلچراغ‌های آن می‌افکند. آرزوهای یاسین از آرزوهای سراسری روستا برکنار نبود تا اینکه آن روز پیش‌بینی شده در حساب زمان فرا رسید، روزی که گرچه خاموش و بی حرکت بود، یکدم از متراکم شدن باز نایستاد. همراه این روز، گماشتگان هار به بوستان‌های کشاورزان تازش آوردند تا چپاول کنند و بچاپند. ناگاه تبری به آسمان برآمد و از پی آن تیرهای دیگر سربرآوردند. جنگلی از کینه به پیش می‌تاخت و از آن سو جنگل دیگری از بیدادگری به رویارویی با آن در ایستاده بود. در آن روز، تفنگ‌های اهریمنی بر تبرهای ستم‌دیده پیروز شدند. گماشتگان هار بر کشاورزان چیره گشتند. و آسیب‌هایی که فرود آمد، همین توده انبوه پیکرها و آن گودال‌های مالا مال از خون بود که شاید بتوانیم در میان آن پیکر یاسین و خون‌هایی را که شال سفید او را آغشته‌اند، باز بشناسیم. ولی این شناسایی که ما همراه بهیه و نجیب سرور بدان می‌رسیم، شناختن قهرمانی فردی از افراد نیست زیرا قهرمانی در «یاسین و بهیه» به نام روستاهای پیکارمند مصر نگارش یافته است. ما از آن رو می‌توانیم پیکر یاسین و شال سرخ او را باز شناسیم که او یکی از چهره‌های قهرمانی را نگارگری می‌کند نه خود قهرمانی را. وی پرده از روی «بحرانی» بر می‌دارد که در آن داستان ویژه او با داستان سراسر «بهوت» متکامل گشته است. در اینجا در می‌یابیم که خواب بهیه نیز به گونه‌ای

کاملاً مخالف با تعبیر مادرش و زن فالگیر از کار درآمد که شاید نزدیک به خنده ریشخند آمیز یاسین باشد و بدین‌سان، واقع وارونه خواب گردد. باری، بحران یاسین همان است که در یکی از خواب‌هایش نمایش یافت. او دیده بود که آتش‌سوزی هراسناکی در روستا روی داده و همه چیز پاشا را در کام فرو برده است. خداوند کاخ به چهره خری راهوار درآمده و یاسین بر او سوار شده است. آری، آتش‌سوزی رخ داد چه انقلاب زبانه کشید و سراسر بهوت را فرا گرفت ولی واقعیت وارونه خواب گشت که از این رو یاسین و دیگر مردان ده در گودال‌های لبالب از خون فرو افتادند.

ولی ما نباید بهیه را فراموش کنیم چه او با مرگ خواب‌هایش نمی‌میرد زیرا، به عنوان يك حقیقت، بذر پایداری گاه درنگ می‌ورزد ولی هرگز از میان نمی‌رود. پایداری در شخصیت بهیه این است که بر سرکوب چیره گردد و روی دو پای خود بایستد؛ گرچه با بردباری، در برابر یاغی‌ترین یاغیان ایستادگی ورزد تا خون یاسین و دیگر مردان بر باد نرود زیرا بهیه در گوهر هستی خویش دارنده نمودگار سراسر بهوت بلکه همگی مصر است. این، امتداد ناخودآگاه از سوی هنرمند است؛ برای سنیه در «بازگشت روح» و حمیده در «کوچه تنگ سندان»:

آن بانو می‌داند که ما چون می‌میریم،

باز نمی‌گردیم...

هیچ کس هیچ روزی به روستای بهوت باز نکشت.

ولی به رغم این،

تخم‌ها هنگامی که افتانده می‌شوند

و در زیر خاک می‌روند،

نمی‌میرند...

شاید مردم نیز چون به خاک سپرده می‌شوند،

از میان نمی‌روند...

از همین رو.

او بدان باز خواهد گشت
 یاسین به سوی بهوت خواهد آمد
 روزی از روزها خواهد آمد
 خواهد آمد!

پس یاسین نسبت به بهیه و ما، جز آن معبود در داستان توفیق‌الحکیم و عباس در قصه نجیب محفوظ نیست؛ آن پیکارمند ناپیدا در «بازگشت روح» و به‌خاک‌وخون غلتیده در «کوچه‌تنگ سندان»... جایگاه‌ها و گنجایش‌ها دیگر می‌شوند ولی نمودگار همچنان یگانه می‌ماند: نمودگار پایداری پنهان و آشکار، تکی و سراسری و خاص و عام. این نویسنده «یاسین و بهیه» است که همه اینها را در آن بحران فروزنده قهرمانی متبلور ساخته است.

بی‌گمان، این «پیش‌درآمد»ی که نجیب سرور آن را «یاسین و بهیه» نامیده و آماده‌سازی برای «آه‌ای شب‌ای ماه» خوانده، از نگاه فکری نه اندر جای خود است زیرا حق این است که گرچه پیکار برضد تیولداری در مصر همراه نبرد با استعمار بوده است ولی کار هنری در راه خود به سوی تاریخ، لحن تعمیم برمی‌گیرد. از این رو، همسازتر (از هر دو دیدگاه فکری و فنی) این می‌بود که هنرمند کار خود را با نبرد «میهنی» برضد استعمار، که بی‌گمان با پیکار اجتماعی برضد تیولداری درهم بافته می‌شود، آغاز می‌کرد و سپس پای نبرد انقلابی برای پایه‌گذاری جامعه‌ای عدالت پرورده را، که به‌نوبت خود با پیکار در برابر استعمار بافت یگانه‌ای را پدید می‌آورد، به میان می‌کشید. در این هنگام، چهره کار به منطق فنی و تاریخی تردیدگرتر می‌نمود. زیرا «میهن‌پرستی» از پرتوهای اجتماعی تهی نیست و صورت اجتماعی از رنگ‌های میهنی. ولی رویدادها در چهار چوب تعمیم یعنی در قالب فنی، چهره میهنی را به عنوان یک کل، بر چهره اجتماعی به عنوان یک کل مقدم می‌دارند بی‌آنکه از سایه‌های ثانوی و رنگ‌های فرعی غفلت ورزند. جز اینکه به گمان من، هنرمند برای کار خود برنامه‌ای پی‌ریزی می‌کرده برپایه تقابل و تکامل میان ده و شهر، کارگر و کشاورز، تیولدار و استعمارگر و بهوت و پرت سعید. این برنامه‌ریزی، همان منطقی است که می‌توان آن را در ورای «یاسین

و بهیه» و «آه ای شب ای ماه» پیدا کزد چه یاسین در بهوت سر از گریبان امین در پرت سعید در می آورد، کاخ پاشا بدل به پادگان‌های انگلیسی می گردد و بهیه جامه روستا را از تن در می آورد و جامه شهری می پوشد. ولی فاجعه در نگاه نویسنده همان است بلکه حتی او به گونه ای مستقیم از زبان «امین» می گوید که میان دزدان ده و دزدان شهر پیوند نزدیکی و خویشاوندی می بیند زیرا پایان کار در هر دو حال و هر دو جا یکی است. آنجا یاسین می میرد و اینجا امین به خاک سپرده می شود. شکی نیست که این منطق از پایه نادرست است زیرا ستم تیولداری و بیداد استعمار را برابر می شمارد. نادرستی اش نه از این روست که تیولداری «بهتر» است چه سنجش میان گونه های ستم بر پایه يك شیوه اخلاقی، به ارزش گذاری عینی درستی نمی انجامد. آنچه می توان گفت این است که نبرد با بیگانه از پیکار با «هم میهن» فرق جوهری پیدا می کند گرچه بیداد هم میهن از بیداد بیگانه جانکاه تر باشد. این «هندسه فنی» است که نجیب سرور را گرفتار این منطق فکری نادرست ساخته است. او که تا اندازه بسیاری در نگارگری ستم تیولدار کامیاب است و ما را درست کارانه همراهی می کند، این کامیابی را در نگارگری ستم استعمار به دست نمی آورد. پس در این اثر ما بازتاب های اهریمنی دزدان فرو نشسته بر تخت چلچراغ ها و لوسترها را به خوبی می بینیم ولی بازتاب های اهریمنی دزدان انگلیسی تژاد را به آن روشنایی در نمی یابیم. همه قضیه می شود بحران وجدان امین که به هنگام «گریختن» گرفتار آن گشت - یعنی همان آرزوی دیرین که روزی از روزها در کام یاسین شیرین آمد - و پرت سعید را از هر جهت مانند بهوت یافت. تنها فرقی که در میان بود، فرق لغوی میان واژه های پاشا و خواجه بود، مانند فرق میان «سگ» و «داگ»... اگر غلیان در بهوت نقشی آرام بخش ایفا می کرد و اعصاب تفته را از رنج چرخیدن بر گرد جویبار به سان گاو چشم بسته آسوده می داشت، شیشه «اسکاج» در اینجا از ایغای این نقش ناتوان است و در بهترین شکل خود پرده از روی بحران امین با خودش برمی دارد: او مردی است که در کمپی انگلیسی کار می کند در حالی که مصر یکصدا فریاد می زند «کوچیدن همگانی یا مرگ آنی»^۱. پس غلیان با چرخش های

۱۵) به دنبال امضاء شدن پیمان ۱۹۵۴ میان مصر و انگلیس درباره بیرون رفتن استعمارگران از خاک مصر، همه مصریان بدپا خاستند و در تظاهرات پرشکوهِی

پیایی خود به ما می‌گوید که چرا کشاورزان سر به‌شورش برداشتند ولی جام در زندگی امین - اگر از بحران ویژه وی اندکی چشم‌پوشی کنیم - به ما نمی‌گوید که چرا مصریان دست به انقلاب زده‌اند.

همه فصل نخست از «آه ای شب ای ماه» ویژه روا شمردن زناشویی بهیه با امین و سفر او به پرت‌سعید است چنان‌که گویی یاسین نمرده است. بلکه حتی هنرمند به شیوه‌ای مستقیم پرده از روی این معنی برمی‌دارد و یادآور می‌شود که این پیوند زناشویی پسری خواهد بخشید که بهیه او را یاسین خواهد نامید. او آرامگاه یاسین را نیز پیش از بدرود بهوت زیارت می‌کند. نویسنده دست - بردار نیست و ناگهان ما را با موضع‌گیری کسان گوناگون درباره ازدواج بهیه با امین رو به رو می‌سازد. از زبان بهیه که: «می‌خواهند راجع به من چه بگویند؟ اینها برای من رو باقی نگذاشتند». و از زبان پدر که: «اگر کس دیگری بهیه را می‌گرفت، چنان بود که پسر برادرم را با دست خودم دو بار به خاک سپرده باشم». آواز خوانان نیز این سرود را سر می‌دهند که: «یاسین فراموش مباد، خاطره‌اش زنده باد!». حق این است که این فصل، تپش‌های انسانی بنیادی و راستینی دارد مانند اینکه بهیه رفته رفته از مرده بدل به زنده می‌شود ولی این مطلب نقش فنی چندانی ندارد و حتی ممکن بود داستان از فصل دوم آغاز گردد که بهیه به همسری امین درآمده است. این کار را می‌شد از راه نگارش پرولوگ کوتاهی انجام داد و از این اندیشه سنگین پیشگیری کرد که عشقی کهن به ازدواجی نوین بینجامد که همپایه گناه نیست ولی خطایی است که برای کننده‌اش در روستای مصر ننگ به بار می‌آورد.

ولی نجیب سرور گرفتار نص صریح و «قداست» موال توده‌ای بوده و این را از یاد برده است که دارد کاری کاملاً تازه می‌کند. من پا را از این بسیار فراتر می‌گذارم و می‌گویم معنی پیوستگی در حماسه‌های قهرمانی و جانبازی هرگز این نیست که خود نام‌ها باقی بمانند بلکه آنچه نام‌ها بر آن دلالت می‌کنند. از این رو ممکن بود که نام‌های «یاسین» و «بهیه» همچون يك

خواستار بیرون رفتن فوری اشغالگران شدند. کارگران مصری نیز دست به اعتصاب زدند و از همه کارگاه‌های انگلیسی بیرون آمدند. این است که امین خود را نکوهش می‌کند که هنوز در کمپی انگلیسی مشغول کار است. -م.

پیش‌زمینه غنایی برای «آه ای شب ای ماه» برجا بمانند به گونه‌ای که هرچندگاه، یادشان با افزارهای گوناگون بیان موسیقی و رقص و هنرِ کاربردی به میان آید ولی بی‌آنکه سایه‌شان بر صورت نوین پیکار مصر در پرت‌سعید چیره گردد. در این هنگام نویسنده می‌توانست از دادن پیوند صوری با پیش درآمد و میان و پایان پایداری مصر کناره‌گیری کند. می‌توانست از «موضع»‌های زمانی و امتدادهای آن آزاد بماند. لیکن چنین می‌نماید که او می‌خواسته است يك «تریلوژی» بنگارد درحالی که مهم‌ترین دستاوردهای خود را از یاد برده و آن اینکه دارد اثری «حماسی» می‌آفریند. ساختار حماسی در هیچ حالتی از حالت‌ها نیازمند این پیوند صوری میان مرحله‌های گوناگون پایداری نیست، چنان که وضع کاتب یاسین بود. آنچه ساختار حماسی پیش از هر چیزی بدان نیازمند است، همین یگانگی پویای ژرف است که رگ و پی و بندهای از هم گسسته را به روان ملت و مجموعه‌ی هستی آن پیوند می‌دهد.

این نیز دارای اهمیت بسیار بود که هنرمند در پرتگاه فریبندگی‌های به راستی زیبای فصل نخست نمی‌افتاد و به جای آن، به گسترش این ابیاتی می‌پرداخت که امین در تردیکی‌های نیمه‌ی فصل دوم پیوسته تکرارشان می‌کرد:

سخن مرا راست بشمار بهیه
 ما از بهوت بیرون نیامده‌ایم
 ما هنوز در آنجا هستیم
 هم‌اکنون هم در آنجاییم
 حتی در پرت سعید
 گلوله همان است
 و ماشه و تفنگ
 و انگشتی که بر روی ماشه فشار می‌آورد
 همان است
 فریاد نیز
 در آنجا کسی که ماشه را می‌چکاند
 ددی بود که می‌گفت «سک»

و اینجا نیز در برابر من ددی انگلیسی است
 که می‌گوید «داگ».
 راه دور نیست
 در آنجا نزدیکان هستند
 و خویشاوندان هم.

همچنین اییاتی که بهیه دربارهٔ «آبراه» گفت و پدرانی که در راه کندن آن جان کردند. اینها و آنها «اییات» اندکی هستند که نمی‌توانند جبران - کنندهٔ صورت کاملی گردند که به‌ناچار باید جانشین بحران بهیه با گفت‌وگوهای مردم و بحران پدر با روح برادر و بحران روستا با خون یاسین می‌گشت. مسأله این است که داستان «آه ای شب ای‌ماه» در گوهرش، حماسهٔ پیکار با استعمار انگلیس است که در آغازهای دههٔ ۵۰ به اوج شکوهمندی خود رسید. این، اوجی است که شایستهٔ آن ساختار حماسی است ولی نه بدان‌سان که تلاش رزم‌آرایان بر دهلیزهای فرعی توزیع گردد. اعتصاب کارگران مصری و بیرون آمدن ایشان از پادگان‌های انگلیسی، به منزلهٔ ستون فقراتی بود که نجیب سرور آن را در پایان نمایشنامه به‌عنوان اوج‌گیری فنی پایداری گرین گردانید. دقیق‌تر این می‌بود که این چشم‌انداز، همهٔ تصویر را از آغاز تا پایان در برمی‌گرفت. این همان چشم‌اندازی است که با بیرون رفتن کارگران از پادگان‌ها آغاز می‌گردد و با برگشتن ایشان بدانجا، نه برای کار بلکه برای نابود کردن آنها و همهٔ ماندگاران‌شان، پایان می‌پذیرد. باز این همان چشم‌اندازی است که در آن کارگران چندین شبانه‌روز از رفتن به خانه‌هاشان خودداری می‌ورزند و پنهان می‌گردند و خانواده‌هاشان از آنچه در نهان‌گاه می‌گذرد ناآگاه می‌مانند تا اینکه یکی از همکاران امین می‌میرد و راز آشکار می‌گردد و این از هنگامی است که او از باده نوشی دست می‌کشد و از هنگامی که بحران او از صورت بحران درونی فردی بیرون می‌آید. این چشم‌انداز با آتش‌سوزی بهوت فرقی ندارد مگر در پایان آن، جایی که آتش را جز آتش فرو نمی‌نشانند؛ چه هنگامی که آتش در قاهره زبانه می‌کشد، در پرت سعید خاموش می‌گردد. استعمارگر پیکان سنتی خود را درست نشانه گرفته است: خنجر زدن از پشت. مانند پایان «یاسین و بهیه» که یاسین به‌سان قهرمانی از

میان قهرمانان و ند يك قهرمان فردی می‌میرد، امین نیز هنگامی در می‌گذرد که بحران ویژه‌اش ذوب و بدل به بحران جامعه‌اش گشته و هر دو به صورت بحران یگانه‌ای درآمده‌اند که پیوندهای استوارش را نمی‌توان از هم گست.

فصل نخست، پیوند بایسته با بافت حماسی ساختار تئاتری را فاقد است و از همین رو اهمیت فنی خود را از دست داده است. فصل سوم و پایانی نیز به پاره‌هایی میان اشك و لبخند بهیه بخشی می‌گردد و مجوز فنی خود را از کف می‌دهد زیرا دارای استوارترین و ژرف‌ترین پیوندها با پایان حماسی رویدادهاست چه اشك‌ریزی بر امین و پیکر او که در میان ده‌ها پیکر بر زمین افتاده است، آن اندازه که بر بخت بد خود بهیه است، بر یار از دست رفته نیست. نیز مهربانی بر وی نیست بلکه رحم‌جویی از سرنوشت بیدادگری که در سرزمین‌هایی مانند ما، مرگ را «رفیق» عواطف انسان، حتی عواطف زیبای خوش بینانه می‌گرداند.

و اما لبخندهایی که در پایان نمایشنامه و به هنگام دیدن آن خواب شگفت، چهره بهیه بدان آراسته می‌گردد و می‌بیند یاسین و امین و مردی دیگر که قیافه‌اش روشن نیست و شاید قهرمان جزء سوم باشد، با او سخن می‌گویند و می‌خندند و او همراه پیرمردی است که در کنار وی می‌تواند از آتش‌سوزی و خار و دریا بگذرد؛ این صحنه مهم‌ترین چیزی که دارد، همان ماه روشن در برابر ایشان است که بهیه دست فرا پیش می‌برد تا او را بگیرد و در این هنگام ولوله می‌کند و می‌رقصد تا اینکه ولوله و اشکش برگلویش فشار می‌آورند و رقص و نومیدی‌اش باهم در می‌آمیزند. او از خواب برمی‌خیزد و می‌بیند که پیکر امین همچنان با دیگر پیکرها بر روی زمین است زیرا رژیم، بستگان‌شان را از گرفتن آنها محروم کرده و ترجیح داده است خود آنها را به خاك سپارد تا آیین خاك سپاری بدل به تظاهرات خیابانی نگردد.

حق این است که اگر ما فصل نخست و فصل پایانی را دور بشماریم، برای‌مان مهم‌ترین صحنه این ساختار حماسی مرگ بر جای می‌ماند و آن صحنه‌ای است که هنرمند باید آن را در بافت کار خودش به غنی‌ترین رؤیاها مبدل می‌ساخت.

ولی گزینش شخصیت بنیادی، که برپایه برنامه‌ریزی ذهنی پیشین خود باید آن را از خاک بهوت بیرون می‌کشید، مرادف عینی معنای پایداری میهنی مصر در آن هنگام نیست. بار دیگر تکرار می‌کنیم که هنر، تعمیم است و از این‌رو، مثال شایسته از نگاه فکری و فنی برای تراشیده شدن، یکی از نمونه‌های بورژوازی ملی می‌بود در حالی که امین شایسته‌ترین مثال برای انقلاب اجتماعی است. شکی نیست که بیرون آمدن کارگران از پادگان‌های انگلیسی و شرکت ایشان در جنبش میهنی و کارهای تخریبی، واقعیتی انکار ناپذیر است و مصالح مستقیم لایه کارگر در آزادی میهن اغلب بر مصالح بورژوازی برتری دارد. ولی «فدایی» مصری نمونه در آن هنگام روشن اندیش و میهن‌پرست و دموکرات بود. این نمونه، بهتر و بیشتر از امین می‌توانست بحران قه‌رمانی و بحران پایداری را در آغوش خود پذیرا گردد و شیشه «اسکاچ ساخت لندن» برای وی - و برای نمایشنامه - معنی بیشتری می‌داشت که بر تکوین امین، با سادگی و ابتدایی بودن آن، راست نمی‌آید.

وانگهی، یاسین و به دنبال وی امین، دو چهره برای نقطه آغاز واحد به سوی ساختمان قهرمان توده‌ای در نمایشنامه عربی هستند. این، نخستین دستاورد از میان دستاوردهای نجیب سرور است زیرا برای روزگاری دراز، قهرمان توده‌ای از بهشت ادبیات «رسمی» رانده می‌زیست. هنگامی نیز که ما چشم باز کردیم و این چشمه جوشان و خشک ناشدنی و سرشار از قهرمانی‌های پایداری در ادب توده‌ای را دیدیم، قطب‌نما بیشتر به سوی «بازسازی» چرخش پیدا کرد تا «آفرینش» قهرمانی توده‌ای. سخنسرای نمایشنامدنویس ما هنگامی که این قهرمانی را در قالب توده‌ای و نه فردی آن ریخت، به روح آن وفادار ماند. باز به بهره‌وری از مثل‌ها و ترانه‌های توده‌ای و گنجاندن آن در متن نمایشنامه هم پای‌بند ماند. سرانجام، بدین ملتمز گردید که انگشت روی رگ حساس این ملت بگذارد و واکنش آن را در هنگامی نشان دهد که تجاوزی بر «ارض» یا «عرض» آن انجام گیرد.

ما همچنین می‌بینیم که یاسین و به دنبال وی امین، نقطه آغازی درست - بنیاد برای ساختمان تأثیر حماسی هستند و این دومین دستاوردی است که نجیب سرور با کامیابی تحقق بخشیده است. اگر «سلیمان حلبی» را پیش -

آگهی پدید آمدن این گونه نمایشنامه بشماریم، «آه ای شب ای ماه» گویای آن است که نخستین گام با فیروزمندی برداشته شده است. این پیروزی از دو راه فراهم آمده است: یکی کار برد همسرایان به‌شیوه‌ای نزدیک به برشت و دور از یونان؛ و دیگری بهره‌وری از معنی دیالکتیک به گونه‌ای نزدیک به روح حماسه و دور از روح تراژدی. از این‌رو، نمایشنامه «آه ای شب ای ماه» کاری حماسی بود نه چنان که روی جلد آن نوشته شده است «تراژدی‌یی شعری»؛ کاری حماسی نه چنان که برخی سخن‌سنان گفته‌اند «ملودرام»^۱. آری این نمایشنامه از گرافها و کارهای ناگهانی که فضایی ساختگی برای ملودرام پدید می‌آورند، تهی است. اگر نیز در آن اشک و لبخند با یکدیگر همراه می‌شوند، این کار جز ژرفسازي و ویژگی‌های مصری که اندوه و شادمانی و تراژدی و شوخی در کنار هم جای می‌گیرند، چیزی نیست.

به‌همین‌سان، بسنده کردن شعر به وظیفه خونین خود، به گمان من نقطه آغاز مهمی در ساختمان درام شعری به زبان عربی و زبان عامیانه مصری به‌شمار می‌آید. ولی در این کار، پاره‌ای گسترش‌های خستگی آور، بیرون رفتن از نواخت و فرو لغزیدن به شرگویی در بسیاری جاهای آن، دیده می‌شود و این چیزی است که گونه‌ای زیاده‌روی و مستقیم‌کاری به‌شمار می‌آید و یگراست به پایین افتادن پایگاه شعر می‌انجامد. اگر اینها نبودند، می‌گفتم که نجیب سرور برای نمایشنامه شعری چیزی را تحقق بخشیده است که در تاریخ آن پیشینه نداشت و عبارت است از تهی بودن آن از غناء و سرشار بودنش از هستی‌تئاتری. ولی این را باید به یاد داشت که هموار ساختن راهی ناشناخته، بسیار دشوارتر از گذر کردن از دری بازی است. همین بس که ما اکنون اشاره آغاز را به گونه‌ای روشن و آشکار به‌دست آورده‌ایم. اشاره به ساختمان حماسی قهرمان توده‌ای در ادب پایداری.

بخش سوم

چهره قهرمانی در شعر پایداری

اگر شعر، فن پایداری به صورتی عام یعنی تواناترین گونه ادب، بر سرکشیدن باده فاجعه و پایداری با آن در هنگام بایسته باشد، شعر پایداری فرانسه در گرما گرم جنگ جهانی دوم، جای ویژه‌ای را در سرآغاز فهرست‌هایی اشغال می‌کند که از نقش سخنسرایی در نبردهای میهنی برضد نازیسم گزارش می‌دهند. شعر، به هر صورتی باشد، هنر انتشار و همه‌جاگیری است و این به علت محتوای آهنگدار آن در گزینش واژه‌ها و چیدن آن در کنار یکدیگر و نیز به دلیل نیروی آن بر انتقال است از زبان به گوش و دل، و از دهان به دهان. شاید شعر عشق و شعر جنگ در فهرست اشعار توانا بر انتشار و همه‌جاگیری، مقام صدارت را داشته باشند زیرا هر دو بر گرمای انفعال تکیه دارند که انتقال را از راه تسری آسان می‌سازد. بی‌گمان، این در آن هنگامی است که فضای همگانی، فرد و جامعه را برای این تسری آماده کرده باشد.

جنبش پایداری فرانسه یکی از زیباترین چهره‌های پیکار انسانی بود - و هنوز هم هست - زیرا بیش از یک چهارم میلیون فرزندان مردم از افراد غیر ارتشی در آن شرکت کردند و این جنبش فراگیر گرایش‌های گوناگون

از منتهای راست کاتولیک تا منتهای چپ کمونیست بود. روشن‌اندیشان نیز به‌گونه‌ای عملی و با خون‌های خود در آن شرکت جسته بیشترشان به ردهٔ نیروهای مسلح توده‌ای پیوستند ولی این همواره بهترین جای روشن‌اندیش و درس‌خوانده نبود زیرا جنبش در جای دیگری سخت بدو نیازمند بود و او را برای چاپ‌خانه‌های زیرزمینی و روزنامه‌های پنهانی می‌خواست. چاپ‌خانه‌ها از همان آغاز اندک بودند و این فرصتی شایان برای سخنسرایان — از میان همهٔ درس‌خواندگان — فرانسوی بود که آنچه را از راه داستان و گفتار و نمایشنامه نمی‌توانستند بگویند، به شعر درآوردند زیرا آن وسایل دیگر به‌سختی زیر مراقبت چه از سوی رژیم ویشی و چه از سوی بازکاوی نازیان بودند. شاعران دریافته‌اند که هنر ایشان تقریباً تنها هنر توانا برگریختن از زیر تیغ بازکاوی و پلیس است. بدین‌سان، چکامه‌های ایشان توانستند به گوش‌ها و زبان‌های مردم برسند و سپس دهان به دهان منتقل گردند و گرمای احساسات برافروخته از آتش نبرد را با خود به همه‌جا برسانند. بی‌گمان از بر کردن تنها افراد منتقل کردن شعر نبود بلکه حتی به سفارش برخی از مردم، چکامه‌های پایداری بر قالی‌ها و قالی‌چه‌های شهر اوبوسون* فرانسه نقش می‌بست. چکامه‌های لوئی آراگون* از نخستین آزمون‌ها بودند که توانستند خود را از دید کارگزاران پنهان کنند و از بند بازکاوی یک‌ه خوردی که ناگهان خویشان را در چنبر انبوه شعرهای گوناگون یافت، بگریزند. شعر، ورد هر زبانی گشت و روزنامه‌های سویس که گاه سروده‌ها را با نام و امضای حقیقی سراینده منتشر می‌کردند و اغلب نام‌های مستعار به کار می‌بردند، از آن مالا مال گشتند. لوئی آراگون چنان که مالکوم کولی و پیررودس نیز در کتاب خود^۲ یادآوری کرده‌اند، به حق «سخنسرای پایداری» بود زیرا او به گفتهٔ ایشان «تنها شاعری بود که دفتری مالا مال از احساسات زمان جنگ به یادگار گذاشت — احساساتی که از زمان نخستین آگهی بسیج همگانی تا لحظهٔ لبخند زدن پاریسی آزاد شده، همگی آن را در می‌یافتند».

1) Aubusson

۲) کتاب را عبدالوهاب بیاتی و احمد موسی به‌عربی برگردانده‌اند و دارالمعارف بیروت آن را در ۱۹۵۴ به چاپ رسانده است.

نخستین رسالت آراگون این بود که معنی درست و آوازه نیکوی واژه‌ها را به آنها برگرداند و این هنگامی بود که پاره‌ای رویدادها می‌کوشیدند معانی و آوازه کلمات را آلوده سازند و لجن‌مال کنند - هنگامی که شکست، فرانسویان را وادار ساخته بود که با واژه‌های زبان خود به زبان دیگر یا زبان‌های دیگر سخن گویند و آنگاه برای روح فرانسوی‌ها همان فاجعه‌ای رخ دهد که برای برج بابل رخ داده بود: فروپاشی هراسناک. بر آراگون بایسته بود که معانی دیرین را به واژه‌ها برگرداند تا شعرش دفاع از روح فرانسه و نگهداری آن از فرو افتادن در مغاک هیستری و دیوانگی‌بی‌گردد که نازیسم بر سر راهش پدید آورده بود. او در یکی از چکامه‌هایش گفت «بگذارید به مردم بگویم که خورشید، خورشید است». در اینجا است که سایه چکامه در جان نیوشنده آن دنبال می‌شود و رؤیای شاعر متکامل می‌گردد: آری، مرگ مرگ است؛ عشق عشق است؛ میهن میهن است؛ فرانسه زخم دیده جز میهن من نیست و آزادی جز مسأله مرگ و زندگی برای من معنایی ندارد زیرا زندگی میهن اشغال شده من یا مرگ آن در میان است. او در چکامه‌ای به نام «گل‌های جشن زادروز» درودی به پیشگامان شهادت بر دست نازیان می‌فرستد و می‌گوید:

نوئل، نوئل، این برآمدن پنهانی خورشید
به شما ای مردان برخوردار از باورهای پاک
عشقی را بازخواهد گرداند که انسان با سینه‌ای باز
در راه آن جان می‌بازد
و آینده‌ای را که زندگی در آن بر مرگ چیره می‌گردد.

اینها نخستین «مزایای» جنگی بودند که شعر آراگون به گونه‌ای خاص و شعر فرانسه به گونه‌ای عام در آن فترت بدان توجه کردند. معانی حقیقی کلمات بدان باز گشتند حتی آنها که نزد برخی «پیش پا افتاده» می‌نمودند و وصف آزمون‌های عادی زندگی انسانی انگاشته می‌شدند. بدین‌سان، اشعار آراگون سادگی و زندگی و الفتی پیدا کردند که اشعار سوررئالیستی پیشین

وی از آن برخوردار نبودد گرچه آزمون‌های سوررئالیستی او اثری انکارناپذیر داشتند که بر تکوین شعری وی در مرحله نوین آن بازتاب یافتند و بدان ابعادی بخشیدند که «جریان‌های زندگی روزانه» به تنهایی نمی‌توانند آن را فرو پوشانند.

سنگینی شکست کابوس افکننده بر دل‌ها، نخستین چیزی بود که آراگون بدان توجه کرد ولی جریان‌های زندگی روزانه در وضعی نبود که به سخنرا امکان دهد تا از بافت آن «چهره قهرمانی» بسازد. از این‌رو، آراگون به تاریخ فرانسه روی آورد و از صفحات آن الهام خواست تا سرچشمه نیروی راستین ملت یعنی توان پایداری ایشان را بدو نشان دهد. ولی او نه از تاریخ «اندرز گذشته» ساخت و نه از روزگار کنونی انگشت روی «رگ شکست» گذاشت بلکه فلسفه تاریخ را با فاجعه روز در هم آمیخت تا از بافت مرگب آن چکامه‌ای به نام «پاریس» بیافریند:

هیچ چیز پیش از این نتوانست دل مرا چنین به تپش وا دارد
هیچ چیز نتوانست چنین میان لبخندها و اشک‌هایم مهربانی
پدید آورد

جز این فریاد پیروزی هم میهنانم.
هیچ چیز به بزرگی کفن دریده پاره پاره‌ای نیست.
پاریس، پاریس از خود آزاد گشت.

او قهرمانی را به افراد نسبت نمی‌دهد حتی آنان که با ایشان زندگی کرده و ایشان را شناخته و دشوارترین لحظات زندگی خود را با آنان گذرانده است. حتی آنان که از دشمن دردناک‌ترین شکنجه‌ها را تا مرگ به جان خریده‌اند. چهره فرد در خیال او تبدیل به «چهره سراسر فرانسه» می‌گردد. آن چهره غایب در گرمای نبرد از يك سو و در صفحات تاریخ و لابلای برگ‌های تمدن از دیگر سو. آراگون خود در نبرد شرکت کرد. نخست پزشکیار بود و سپس بالارفت و به درجه ستوانی رسید. از این رنج باروری که (در اثر شرکت پرتکاپوی شخصی) وی را به معنی نبرد و معنی پایداری و معنی میهن نزدیک ساخت، شعر او چیزی همسان خط مقدم پدافند از روح درهم شکسته فرانسه

گردید. حتی هنگامی که پوشش را از اسپانیا به وام می‌گیرد، ستایش فرانسه در سخنش موج می‌زند. در چکامه‌ای به عنوان «سائتا اسپانیا» می‌گوید:

من ترانه‌ای به یاد می‌آورم همچون آوای دریای لخت
مانند فریاد پرندگان مهاجر
ترانه‌ای که در خاموشی، پس از آوازاها،
آهی نهان آفرید، برای:
کینه‌کشی دریاهای شور از سرکوبگران خود.
من ترانه‌ای را به یاد می‌آورم که خروش آن را در شب شنیدم
در زمانی که خورشید را نمی‌شناخت،
روزگاری تهی از شهسوارِ کرانه‌ها
هنگامی که کودکان از بمب‌ها می‌گریستند
و در گورها،
مردمان شریف، پایانِ کارِ سرکشان را به خواب می‌دیدند.

امتیاز این شعر، بر پایهٔ گفتار یکی از سخن‌سنجان^۱، استادیِ بیانِ خیره‌کنندهٔ آن است ولی اهمیت بی‌چون و چرای آن نشان دادن شیدایی و شوری است که در دل ارتشیان فرانسه آتش عشق باز گشت به خاک میهن را بر افروخت. از این روست که وی چکامه را چنین به پایان می‌رساند:

دوست دارم سخنم را راست بشمارند که موسیقی
گرچه پنهان در زیرزمین، ولی در دل این شهر هست
به زودی گنگ و لال به سخن خواهند آمد
و مردان فلج در روزی بدیع
به سوی بوسهٔ پیروزی گام خواهند داشت.

شعرهایی که وی پس از این سرود، تصویرهای زنده‌ای از پیکار بود، مانند «خوان بزرگ‌ترین هراس»، «ترانه‌های فرانسه شکست خورده»،

(۱) در این بحث، از کتاب پیش گفته بهره‌برداری شده است.

«ریچارد شیر دل»* و «زنبق‌ها و گل‌ها». همهٔ اینها این اندازهٔ سترگ از احساسِ آزمونِ انسانیِ ژرفی که مردم فرانسه آن را از سرگذراندند، نشان می‌دهند: آزمونِ پایداریِ قهرمانانه در برابر سپاهیان نازی. سازمانِ بازکاویِ رژیمِ ویشی اندکِ اندک به حقیقتِ اشعاری که آراگون می‌سرود، پی برد و از این‌رو به روزنامه‌های علنی دستور داد که از چاپ آن خودداری ورزند. شعر او بی‌درنگ روانهٔ صفحاتِ روزنامه‌های پنهانی و روزنامه‌های سویس گردید که در اندازه‌های گسترده وارد فرانسه می‌شدند و در میان مردم پخش می‌گشتند. این‌گونه اشعار که پنهانی یا زیر نام‌های مستعار به چاپ رسیدند، سپس‌ها گرد آوری و زیر نام «بیداری فرانسه» چاپ شدند.

بیشتر اینها نشان‌ویژهٔ خود یعنی چاپ شدن در ستون‌های تنگِ روزنامه‌های پنهانی را به همراه دارند بدین‌سان که گاه به سختی روی مستقیم‌گویی متمرکز می‌گردند و یک لحظه از فضای پیکار به دور نمی‌مانند. علت این بود که شاعران و مسئولان چاپِ روزنامه‌های پنهانی می‌دانستند که حامل این برگ‌ها اگر به دست پلیس افتد، یگراست به کام مرگ درخواهد غلتید. ترانه‌ها و چکامه‌های بلند «بیداری فرانسه» پدید آورندهٔ ساختاری زیبا از درد بزرگی بودند که هر انسانی که در آن روزها می‌زیست آن را به خوبی احساس می‌کرد زیرا در آن هنگام هر فرد به آسانی آماده بود که در راه دیگران جان ببازد. لوئی آراگون، خود، آن روزها را به خوبی وصف می‌کند: «ما رنج فراوان به‌ویژه از جنبهٔ روانی بردیم. به دشواری می‌توان از آن زندگی هر روزه‌ای سخن گفت که انسان نداند فردا چه بر سرش خواهد آمد. دوستان یا افراد خاندان پنهان می‌شوند و کس جرأت نمی‌کند به دنبال‌شان برود یا تو خود پنهان می‌شوی و دیگران می‌ترسند سراغت را بگیرند. از سوی دیگر، هر کلمه یا اندیشه یا کاری که از تو سرزند، می‌تواند گنترنامهٔ تو به سوی جهان دیگر باشد. همچنین تو نیروی مادی و معنوی هم‌میهنانت را می‌بینی که پراکنده و پایمال و آگاهانه ریزریز می‌گردد و این کارها به فرمان‌گناه‌آلود و تجاوز کارانهٔ دشمنی بدنهاد انجام می‌گیرد که اهمیت خود را می‌شناسد و با چیره‌دستی و کارکشتگی می‌کوشد آن را زهر آگین سازد. تو می‌بینی که این زهر از دستگاه آوازه‌گری گسترده‌ای فرو می‌بارد و خرده‌های مردان و زنان ساده‌دل را آلودهٔ خویش می‌سازد و تو اثر گمان‌مندی و هراس را در چهرهٔ

مردمی بس دلاور به خوبی می‌بینی. مردمی که از بس دلاوری، آماده شده‌اند دیگر باره به عرصه کارزار برگردند». بر پایه باور لوئی آراگون، بر سخنسرایان بایسته بود که لال نمائند و راه‌های تازه‌ای برای بیان بیابند زیرا اگر کار دستگیری و اعدام همچنان دنبال شود، شاید رهبران درس خوانده فرانسه از ناچاری خاموشی گزینند و جنبش بالنده پایداری از رهبرانش محروم گردد.

چهره قهرمانی در شعر آراگون، همان چهره «فرانسه» یا «پاریس» بود و نه چهره کسانی که به میدان اعدام کشانده شدند. ولی این سخن، منکر «آزمون ویژه» زندگی وی نیست که چهره آن را از عرصه نبرد و از پیوند با دوست سراسر زندگی‌اش دوشیزه الزا گرفت. او در حکامه‌ای زیر عنوان «الزا در آئینه» می‌گوید:

در اوج بدبختی ما
 او سراسر روز در برابر آئینه نشسته بود
 و موهای زرین و درخشنده‌اش را شانه می‌زد
 من چنین می‌پنداشتم که دست‌های نرم و آرام او
 آتش بر می‌افروزد
 در اوج بدبختی ما
 ...
 ...
 ...
 با خرسندی، خاطرات خودش را فدا کرد
 در اوج بدبختی کشنده ما
 آئینه سیاهش چهره جهان بود
 و شانه‌اش، که با آن زبانه‌های آتش این توده انبوه ابریشم را
 مجعد می‌ساخت
 ستون‌های خاطرات مرا نور باران ساخت
 ...
 ...
 ...
 او کسانی را دید که ما در این جهان تاریک می‌ستاییم‌شان
 کسانی که نماینده دوران‌های فاجعه ما هستند

و یکی پس از دیگری می‌میرند
نیاز به گفتن نام‌شان نیست
زیرا تو می‌دانی کدام خاطره آتش می‌گیرد
بر فراز کوره این روزهای دره‌م شکسته

می‌توانیم بگوییم که حتی «الزا» در شعر آراگون نه‌فردی از افراد بلکه چهره‌ای دیگر از فرانسه بود که وی توانست پایین‌ترین لایه‌های روح ژرف آن را نشان دهد، قهرمانی‌اش را در شکست و فرو کوفتگی باز کاود، این قهرمانی را در سال‌های پایداری یا به گفته خودش در سال‌های شکنجه ردیابی کند، و همین قهرمانی را در پیروزی سترگ‌شان یعنی در هنگامی فروزان گرداند که فرانسویان پافشاری ورزیدند حتی پیش از رسیدن نیروهای متفقین، کشورشان را آزاد سازند. در پایان‌های ۱۹۴۳ انجمن نویسندگان میهنی تصمیم گرفت اجتماعی نهانی در پاریس برپا دارد و جزئیات پایانی کار خود را پیش از خیزش همگانی تصویب کند. در فرودگاه پاریس دوستی در انتظار وی بود که از ۱۹۳۱ یعنی هنگامی که او بر ضد سور-رئالیست‌ها سر به شورش برداشته بود، همدگر را ندیده بودند ولی «سرنوشت و شکست و رنج فرانسه» آن دو را بار دیگر در کنار هم و در یک راه جای داد. وی پل‌الوار* بود. این اجتماع نهانی در پاریس از مهم‌ترین اجتماعی بود که انجمن نویسندگان میهنی آن را سامان داد چه آراگون پافشاری می‌ورزید که پایداری در مرحله کنونی‌اش نیازمند «ارتشیان سخنرا» نیست و او با اطمینان بدین پیامد رسیده است که نقش فرهنگ عموماً و شعر خصوصاً، کمتر از جنگیدن با رزم‌افزار نیست. آراگون با سختی و خشونت، ژان-مارسینیاک را در حضور خودش محکوم کرد زیرا وی کوشیده بود به رده‌های ارتش میهنی بپیوندد حال آن که عرصه شعر نیازمند استعدادهایی بود که «توده‌های انبوه مردم را به نبرد با دشمن برانگیزند».

به گفته کلورادو در کتابش پیرامون پل‌الوار، او از میان همه سخنسرایانی که به رده نیروهای پایداری پیوستند «دری چرخنده بر روی پاشنه بود و گشوده به‌روی همه کسانی که با ستم به‌دشمنی برمی‌خاستند». او درباره خود می‌گفت «من توان هستی بی سرنوشت را دارم». ولی وی با

شکیبایی و رنجبری هراسناکی، برای خود سرنوشتی ساخت. پل الوار در سال ۱۹۴۲ به رده نیروهای پایداری پیوست و در این هنگام یکی از سخنسرایان بزرگ عاطفه انسانی بیش نبود ولی چون این عاطفه از رهگذر تراژدی شکست، رنگ اندوهبار فاجعه به خود گرفت، او هم از قلم‌فرسایی در پرتو رنگ حاکم بر عاطفه نوینی که وجدان فرانسوی را در نور دیده بود، خودداری نورزید. از این رو، در چکامه‌های وی «آزادی» جای «عشق» را گرفت: چکامه‌هایی که بر پایه گفتار پیاپی خودش، از نگاه‌نمای برونی به قهرمانی عادی و معمولی بسنده می‌کردند و از نگاه جوهر، به قهرمانی «روح» یا «عاطفه فرانسوی».

در وهله نخست چنین می‌نماید که «آزادی» هنگامی که در شعر بیاید، صورت مجرد و بی‌رهای خواهد بود ولی شعر الوار در همه سروده‌هایش از یک نشان برجسته برخوردار است و آن دیدار مجرد با مجسم در گوهر واحدی است که همان «آزادی» است. اگر در گذشته آزادی به معنی «رهایی با عشق» می‌آمد، اکنون یعنی از ۱۹۴۲ به این سوی، معنی آن «رهایی با پایداری» است و از این رو، قهرمانی در سروده‌های پل الوار قهرمانی افراد نیست چنان که قهرمانی تاریخ هم نیست بلکه قهرمانی «عاطفه سرکوب ناشدنی فرانسوی» است. چنین است خطابی که الوار به «آزادی» در چکامه‌ای با همین عنوان دارد:

بر پناه گاه‌های ویرانم
بر گلدسته‌های همخوانم
بر دیوارهای دل افسردگی‌ام
نام تو را می‌نویسم
بر غیبتی ناخواسته
بر عزلتی برهنه
بر گام‌های مرگ
نام تو را می‌نویسم

... ..

با نیروی کلمه
زندگی دیگر باره خود را آغاز می‌کنم
زاده شدم تا تو را بشناسم
نام تو را بر زبان آورم ای آزادی!

این دیدار میان مجرد و مجسم، همان بافت شعری چیره بر «چهره قهرمانی» در نزد پل الوار است. او مجرد یا آزادی را به معنی فلسفی‌اش نمی‌آورد که درباره آن بسیاری از روشنفکران و روشنفکران شرکت ورزنده کوشا در جنبش پایداری میهنی از پولیترتر تا سارتر، اختلاف دارند، بلکه آن را همراه دسته دسته خوان‌های گسترده زندگی روزانه پیش می‌کشاند — زندگی سرشار از نبرد با نازیان هیتلری و میلیشای فاشیستی که رژیم سرسپرده ویشی آن را سامان داده بود. چنین می‌نماید که اسپانیا با فریاد ناله آن در درازای تاریخ، بزرگ‌ترین وجه اشتراک میان سخنسرایان پایداری است. ولی چهره آن، از آراگون که در آن «چهره تاریخ» را می‌نگرد، تا الوار که در آن ژرف‌ترین و شریف‌ترین عواطف — عاطفه نبرد انسانی باستم — را می‌بیند، فرق می‌کند. «درباره اسپانیا» نام چکامه‌ای از الوار «پیرامون آزادی» است نه اسپانیا به تنهایی:

اگر درختی آغشته به خون در اسپانیا دیدی
بدان که آن درخت آزادی است
اگر زبانی پر از گفتار در اسپانیا دیدی
بدان که از آزادی سخن می‌گوید.

حتی او هنگامی که در چکامه بلندش به نام «هفت چکامه عشق» از خود «پاریس» سخن می‌گوید، گفتارش همانند آراگون نیست که آن را نمونه روح فرانسوی می‌گرداند. او از آن در نومیدی‌اش سخن می‌گوید به عنوان قهرمانی که نامش آزادی است:

شبا هنگام بال گسترد

بر پاریس نو مید
و چلچراغ ما
آویخته از شب است
همچون اسیری که چنگ در دامن آزادی می زند

شاید الوار بیش از همه سخرایان با دلاوری سترگ و اثره خویش رو در
روی فاجعه ایستاد «ما فاجعه خود را گسترش نمی دهیم. از شرمساری خود
شرمسار نیستیم». ولی این چهره شکست خورده، از راستی به شکست خود
اعتراف می کند بی آنکه بدان تن بسپارد:

فریاد مزن «کمک!» ای پاریس
تو زندگی بی مانندی داری
در آن سوی رشته های رنگ پریدگی تو
رشته های لاغری توست
هرچه انسانی است، در چشمان تو پیداست
بهترینان ما برای تو جان باخته اند
و اینک خون هاشان دیگر باره دل های ما را پیدا کرده اند

شاید «ترانه نازی» از زیباترین چکامه های الوار باشد که در آن
درخت و بهار خونبار را وصف می کند زیرا این «آخرین فصل» آلمان است
که تا کمر در خون و چرک و زخم هایی که بر چهره انسانیت پدید آورده، فرو
رفته است.

جبهه شوروی پر جنب و جوش ترین جبهه های رزمنده با نازیم و تواناترین
آن بر ایستادگی بود به زغم اینکه این کشور در خط آتش، پشت جبهه ها،
روی زمین های کشاورزی و در دل کان ها بیست میلیون شهید داد. علت این
است که اتحاد جمهوری های شوروی هدف نخستین و بنیادی هیتلر بود که
برای آن بیشترین توان رزمی و گسترده ترین نقشه های تاکتیکی خود را به کار
انداخت. روشن اندیشان اتحاد شوروی مرحله دردناکی از تاریخ کشور خود

را می‌گذرانند، کشوری که نخستین انقلاب سوسیالیستی را با فیروزمندی به انجام رسانده بود و اینک از میراث قرن‌ها و نسل‌ها، و تناقض‌های روزگار کنونی و تمدن سده بیستم به سختی رنج می‌برد. آتش جنگ جهانی دوم برافروخته شد تا بر همهٔ جانبازی‌هایی که ملت‌های اتحاد شوروی در راه رسیدن به زندگی بهتر از زندگی واپس ماندهٔ تزاری انجام داده بودند، جنگ اندازد. برعکس شعر فرانسه که به معانی و ارزش‌های مجرد، به تاریخ و روح و تمدن و عاطفه گرایش دارد، شعر شوروی در بیشترین بخش آن به دو چهرهٔ بنیادی توجه دارد که انسان و زمین است: انسان روسی و سرزمین روسیه. قهرمانی در جنبش پایداری، به‌ویژه قهرمانی این انسان و برای همین زمین است. از اینجاست که شعر در این پهنه از گیتی، شعری گشته است حسی و دارای پیوند استوار با واقع، حتی آن بخش‌هایی از این شعر که در آسمان نمودگارگرایی* پرواز می‌کند. یکی از سخنسرایان که به وصف این مرحله پرداخته است، به‌درستی می‌گوید: «ما شعر را نوشته در زندگی خود می‌یافتیم و نیازی به ممداد نمی‌دیدیم زیرا آن را با خون خود می‌نگاشتیم». اختلاف میان چهرهٔ قهرمانی در شعر پایداری فرانسه و چهرهٔ آن در شعر شوروی، تنها محدود به زاویهٔ تصویرگری - انسان و زمین - نیست بلکه پس از اینها مجموعه‌ای از مسائل پر بها می‌آیند مانند تمرکز شعر روسی بر قهرمانی «فرد»، «آزمون شخصی» و «تفصیل مادی محسوس». در شوروی بسیاری از سخنسرایان جنگ‌افزار برگرفتند و دوش به دوش کارگران و کشاورزان و روشناندیشان در خط آتش به پیکار پرداختند و در مرحله‌های گوناگون آن رزم خونبار، با شکست‌ها و پیروزی‌های زیستند و سپس قهرمانی‌های دنبال آن را با سرافرازی پشت سر گذاشتند: قهرمانی‌های شکست خورده‌ای که در میان یخ و برف در خاک و خون تپیدند و قهرمانی‌های فیروزمندی که مشت بر دروازهٔ برلین کوفتند و در سر راه خود پیکر گندیدهٔ نازیسم را پایمال کردند. «آزمون شخصی» همانند ستون فقرات آزمون شعری در زندگی سخنسرایان پایداری شوروی بود. میخائیل لوکونینی که در درازای جنگ جهانی دوم به عنوان گزارشگر جنگی در جبهه کار می‌کرد، به همسر یا دلبرش نوشت:

(۱) آنچه بدان نویسند و در فارسی جوهر یا مرکب گویند. - م.

من آسایش تو را خواهم گرفت
 هنگامی که در دروازه روزنه‌ای پدید آورم
 و شب هراسان از جا برخیزم
 و بر تو فریاد زنم:
 ایست! تو کیستی؟

آزمون شخصی تکیه بر قهرمانی فرد به عنوان انسانی دارد که در مسابقه‌ای
 جهنمی پیکار می‌کند که بدو فرصت تحول یافتن به یکی از شهسواران سده‌های
 میانه را نمی‌دهد بلکه برای رسیدن به پایگاه قهرمانی، بر او بایسته می‌گردد
 که گرینش قطعی‌اش را خویشتن انجام دهد مانند دوشیزه تاتیانا که فاشیست‌ها
 نخست او را به سختی شکنجه دادند و سپس اعدام کردند و آنگاه برهنه بر روی
 توده‌های یخ افکندند تا بدل به قطعه‌ای از یخ گردد. در این هنگام بود که
 مارگرتا الیگر گمشده شعری خود را پیدا کرد تا معنی قهرمانی را از او
 بسازد، قهرمانی عروسی که در وحدت بی‌مانند میان سستی و توان‌مندی
 جاودانی، به زفاف یخ‌ها رفت. «برای اینکه شرف قهرمانی را نگهداری کند...
 پس بادا که تو معبود ما باشی». فرد در اینجا، به معنی مادی محض آن، ماده
 خامی است که سخنسرا در نگرش به انسان از دیدگاه پایداری، او را مایه
 الهام‌گیری خود می‌گرداند. حتی آینده‌ای که به نیروی خیال اجازه تاخت
 آوردن به سوی مجهول با همه محتویات مجرد آن را می‌دهد که ما تاب
 رویارویی با آن را نداریم، سخنسرا استپان شیباجوف می‌کوشد برایش
 «همتایی عینی» از این راه بسازد که صدها سال فاصله ما با او و نوادگان او:

دژهایی استوار نیستند
 زیرا هنگامی که دشمن ما را بمباران می‌کرد
 ترکش‌های آن به سوی شما پرواز می‌کردند

آری، مارگرتا الیگر گمشده خود را برای نگارگری معنای قهرمانی در
 فاحشه‌ای راستین یافت فرود آمده بر سر دختری جوان که وی را در میان

توده‌های یخ دفن کردند. آیا وضع وی با سخسرا ایلپاسیلونسکی فرق می‌کند؟ او در يك روز هفت هزار کشته را در گودالی لبالب از یخ یافت و آغشته از خون همچون آهنی که روی آن را زنگار گرفته باشد. آیا وضع وی که قهرمانی «گروه» را دید با وضع سخسرایبی که قهرمانی فرد را دید، فرق می‌کند؟ هرگز... «قهرمان فردی» در شعر پایداری شوروی پدید آمده است هم فکری و هم فنی. حتی هنگامی که سخسرا از دیدن پیکر هفت هزار انسانی که قهرمانانه جان سپرده‌اند اثر می‌پذیرد، در آن «صورتی یگانه» می‌بیند. ایلپاسیلونسکی در چکامه‌ای زیر عنوان «به چشم خویش دیدم» چنین می‌گوید:

هر يك از ایشان تا اندازه‌ای دیوانه کننده
جنش ویژه خود را دارد

این «صورت فرد» از خلال «آزمون شخصی» به معنی گسترده آن فراهم می‌آید و نه از معنی قهرمانی آن به تنهایی. سخسرا سیمونوف به همسر یا دلبرش با همین وجدان فردی از هم دریده خطاب می‌کند و می‌گوید «در انتظار من باش» اگرچه پدر و مادر باور آورده باشند که او در میان «گمشدگان» است؛ و گرچه دوستان نومید و خسته شده باشند و دیگر باره رو به باده ناب آورده و می‌تلخ را به یاد وی سرکشیده:

نازنینا، در باده نوشی به همراه ایشان شتاب مکن
در انتظار من باش
من به زودی باز خواهم گشت

این زندگی ویژه‌ای که قهرمانان دارند، به رغم همه سختی‌های هراسناکی که در جبهه بر سر ایشان می‌آید، «دسته گلی» است که در میان بوی ناخوشایند برخاسته از اندرون کشتگان، شیفته بوییدن‌آندند. این زندگی ویژه، همان چیزی است که سخسرا آلکسی سورکوف را وادار کرد به همسر یا دلبرش چنین بگوید:

رسیدن به تو برای من دشوار است
ولی مرگ، تنها چهار گام با آن فاصله دارم

سرانجام، این زندگی ویژه، همان چیزی است که فردیت افراد و قهرمانی قهرمانان را می‌سازد ولی با جنبه انسانی آن؛ نه‌چنان که با کشیدن خط‌های راست، قهرمانی ساختگی را از قهرمانانی بسازد که به تندیس‌هایی میان تهی از سفال همانند باشند. «قهرمانان» شوروی از گوشت و خون هستند، به راستی از پیروزی بر خود می‌بالند ولی شکست را نیز تا مغز استخوان در می‌یابند. هنگامی که شعر، اشتیاق خروشان ایشان را به بوی خوش پیکر زن یا آغوش مادر یا سرشك يك دوست یا یاد يك عشق نگارگری کند، برای این است که از ایشان پیکر يك «انسان» بتراشد اگرچه در صورت فرد مجسم شود که باید بشود. خود از بنیاد، انسان در نزد سخنسرای شوروی، در معادله شعری - اگر این تعبیر روا باشد - جز طرفی ناقص نیست. این معادله را طرفی دیگر می‌باید تا با آن متکامل گردد و آن زمین است. اگر انسان، قهرمانی‌هایی داشته باشد، زمین همان «محکی» است که هستی این معنای قهرمانی را آشکار می‌سازد. از این رو، زمین در ادب پایداری شوروی عنصری است که پیش زمینه ایماژ شعری را تشکیل می‌دهد. این، زمینی بی‌رمز و راز است که گاه سخنسرا آن را «مادر» می‌خواند ولی این صورت جز با درختان و یخ‌های قطبی و خاک آن تکمیل نمی‌گردد. زمین همان «میهن» است نه «طبیعت» چنان که در شعر دیگر کشورها خواهیم دید. خاک آن هم خاک میهن است که ایزاکوفسکی آن را چنین می‌ستاید

ما واپس می‌نشستیم
سرزمین‌های محبوب را بدرود می‌گفتم
و راه را آبیاری می‌کردیم
با سرشك‌های شکست

شاید نخستین سخنسرای طبیعت از میان همه سخنسرایان پایداری، همان

سخنسرای بزرگ شیلی پابلو نرودا* باشد. نرودا سر زمین پایداری را با فراگیرترین معنی آن در برابر میهن به معنی تنگ آن فرش می‌کند. او شخصاً در کنار مردم اسپانیا در نبرد تاریخی‌شان بر ضد فاشیسم شرکت جست. اسپانیا برای وی جز چهره دیگری از شیلی و از همه کشورهای که در زیر فشار پیداد و سرکوب رنج می‌برند، نبود. اسپانیا ترد روشن‌اندیشان جهان چنین بوده است. بر روی خاک آن کریستوفر کودویل جان باخت و در دل زمین آن لورکا* به خاک سپرده شد. این سرزمین میان انگلیسی و اسپانیایی فرق نگذاشت. درست همان‌سان که پرون در سرزمین یونان جان باخت در حالی که با جهان‌گشایی ترکان می‌جنگید. پابلو نرودا سخنسرای طبیعت با چنین معنایی است، که از سایه نمودگارگرایی گسترده آن الهام نگرفت بلکه آن را «پیش زمینه» صورتی شعری گردانید که معنی قهرمانی را به گونه‌ای کاملاً مختلف با معنی فرانسوی و شوروی‌اش بر آن رسم کرد. حق این است که نرودا روی به «قهرمانی فردی» آورد ولی از خلال چهره روشن‌اندیشانی که در گرماگرم نبرد آزادی خواهی زندگی کردند و جان باختند. چکامه او «به‌هوار دفاست*» در زندان، چهره سخنسرایی را نشان می‌دهد که سرش در نوسان سایه‌هاست، درهای اسپانیا بر رویش بسته است و درندگان خون‌آشام آهنگ جانش کرده‌اند. همچنین، چکامه‌اش «به میگوئل هرناندز» که در زندان اسپانیا کشته شد، نمایشگر این چهره «قهرمانی» است که نرودا آن را در چهارچوب طبیعت می‌بیند. طبیعتی که رنگ‌ها و شکل‌ها و حرکت و سکون آن از مشارکت ایجابی در ترسیم چهره تراژیک پایداری و قهرمانی‌های آن رخ بر نمی‌تابند:

تو هزار دستان را نیز به دهان خود کشاندی
 هزار دستانی پرتقالی
 در کرانه ترانه‌ای دوشیزه
 در کرانه زندگی پیوند بودن برگی سبز
 آه ای جوان، دود باروت در فضا محو می‌گردد
 و تو با هزار دستان و تفنگ ره می‌سازی
 در شب و روز نبرد
 جوانی‌بی جاودانی، سرکش و آزاد از گذشته

لبریز از گندم و بهار
تاریک و پیچیده مانند گوهری ناسفته
هنگامی را می‌بیوسد که جنگ‌افزار تو بلند گردد

نرودا سراینده «ترانه فراگیر» است و این بزرگ‌ترین حماسه‌ای است که در روزگار ما سروده شده است. افسری است برتارک پیروزی بر فاشیسم و ستایشی است از ملت‌های روی زمین در نبردشان با جانور جهان‌خوار نازیسم و سرکوب خشونت آن و قلم کردن جنگال‌های خونبارش. شاید حماسه‌وی به نام «بادهای آسیا» تأکیدی بر این ویژگی‌های فنی باشد که شعر پیکارجوی وی با آن نشاندار می‌گردد: الهام‌گیری از قهرمانی‌های «افراد» ولی از زندگی روشن‌اندیشان و در میان اینها، به ویژه، از زندگی سخنسرایان؛ و الهام‌گیری از «طبیعت» بدان معنایی که از «خاک میهن» در می‌گذرد و به نمودگارگرایی سنتی، از نگاه نمای برونی، نزدیک می‌گردد و این همان معنی کهنِ درام یونانی از دید گوهر آن است. اگر بخواهیم نامی فلسفی روی آن بگذاریم، توانیم گفت که نمایشگر گرایش «حلولی» است لیکن از لحاظ فنی و نه فکری. ما در شعر نرودا سایه‌ای از آزمون شخصی یا زندگی ویژه یا «اندرز تاریخ» یا «عاطفه ملت» نمی‌بینیم بلکه پِژواک ژرفِ دستاوردهای آزمون فکری و عملی فراگیر و مستقیم زندگی.

این راه و رفتار آن سخنسرایی نیست که در گرماگرم نبرد و پایداری گرفتار جنگال مرگ شد، سخنسرایی که دیگر سخنسرایان روزگار از زندگی و قهرمانی و شعر او ترانه‌ها ساختند: فدریکو گارسیا لورکا. شکی نیست که لورکا در شعر خود شیفته طبیعت بود ولی شیفتگی او نزدیک به روح کودکی بود و این چیزی است که وی را بی‌اندازه به میراث توده‌ای با ترانه‌ها، سوگ‌نامه‌ها و حماسه‌های آن نزدیک ساخت. او در شعر پیکارجوی خویش به تکوین «چهره قهرمانی» نزد سخنسرایان شوروی نزدیک می‌شود و اینان کسانی هستند که به تفصیل مادی عنایت بسیار می‌ورزند. لورکا را در سوگ‌نامه‌هایش یا دست کم در بیشتر آنها چنین می‌بینیم. او در چکامه «سوگ‌نامه ایگناتیو سانچث مخیاس» انسان را به یاد چکامه مایاکوفسکی* در سوگ لنین زیر عنوان «ساعت پنج پس از نیم‌روز» و دیگر تفصیل‌های داستان تا لحظه

مرگ می‌افکند... مرگ را به ماورای آن از معانی جانبازی و دلالت‌های پایداری رها نمی‌سازد بلکه روی آن تأکیدی «مادی» و آشکار می‌ورزد:

نه ورزو تو را می‌شناسد
نه درخت انجیر
نه اسبان خانه‌ات و نه مورچگان آن
و نه شامگاهان
زیرا تو برای همیشه از جهان رفته‌ای.

گویا وی می‌خواهد مانند آراگون معنی راستین واژه مرگ را بدان بازگرداند در حالی که چیزی نمانده بود این واژه بدل به يك «خبر» عادی گردد نه يك «عمل» هراسناك درنده. در کنار تفصیل موشکافانه، لورکا درباره معنی قهرمانی به سخنرایی شوروی و پابلو نرودا (هر دو به يك اندازه) و به معنی فردی خاص آن تردید می‌گردد نه معنی انسانی فراگیر آن. ولی وی از يك راه گرایش به پابلو نرودا دارد که دوری گزیدن از «زندگی ویژه» و «آزمون شخصی» است. آنگاه بعد نوینی براین می‌افزاید که می‌توانیم آن را لحظه تراژیک یا بر پایه تعبیر خودش، ساعت مرگ بخوانیم. لورکا از پیش چنین می‌انگارد که تو می‌دانی این قهرمانی که در سوگ وی سخن خواهد سرود، کیست و چرا کشته شده است ولی بی‌اندازه پافشاری دارد که «مرگ» یا «کشته شدن» را نگارگری کند. به دیگر سخن، وی به این پرسش که «چه‌گونه کشته شده است» پاسخ می‌گوید ولی برایش اهمیتی ندارد که به تو بگوید «چرا کشته شده است». ژرف سازی «لحظه کشته‌شدن» این ویژگی را دارد که به کوره نبرد میان قهرمان و نیروهایی که وی در برابر آن پایداری می‌ورزد، درخشندگی می‌بخشد. لورکا روی این ژرف‌سازی از آن رو پافشاری می‌ورزد که این کار، پاسخ‌گویی به خواهند، پیوند بستن دو سویه با قهرمان و سرانجام اثرپذیری از فاجعه یا بیرون جهیدن شعور است که از وجدان تنش زده او در راستای بحران، یعنی به‌سوی پایداری، به پیش می‌تازد. وانگهی لورکا برای رسیدن به این هدف یعنی پاسخ‌گویی به خواهند، برخلاف نرودا مثلاً، به الهام‌جویی از سرگذشت سخنسرایان

«قهرمان» روی نمی‌آورد بلکه آهنگ شخصیت‌های عادی — ولی حقیقی که همه مردم یا برخی از ایشان آنان را می‌شناسند — می‌کند. او بسیار تردید به آن بانوی سخنسرای شوروی است که دختر جان باخته در میان یخ‌های توده گشته را نگارگری کرد. جز اینکه وی به «چهره بیرونی» بسنده نمی‌کند بلکه از نمای بیرونی به سوی آن چیزی روانه می‌گردد که اثر بیشتری بر وجدان داشته باشد. در چکامه‌ای به عنوان «پیرامون کشته شدن آنتونیو ال کمبوریو» می‌گوید:

فریاد مرگ
در نزدیکی دره بزرگ
طنین می‌افکند
اینها آواهایی هستند کهن
که بر گرد آوای قرنفل تازه
چرخش می‌کنند
خوک بیابانی، دندان‌های تیزش را
در کفش‌های ایشان فرو برد.
او در هنگام به خاک و خون سپیدنش
جهش‌ها داشت
مانند جهش‌های دلفین آبی،
یقۀ چروکیده‌اش را
آغشته به خون اعدام ساخت
ولی آنها چهار خنجر بودند
از این رو، او به زودی در خون فرو غلتید
هنگامی که ستارگان
زوبین‌های خود را در آب تیره گندم گون کردند،
و هنگامی که آن شتاب‌کار
خواب ردهای زر بافته با گل‌های پراکنده را دید،
آواهای مرگ
در نزدیکی دره بزرگ

طنین افکندند.

دیگر چکامه‌های لورکا که آنها را دربارهٔ پایداری سروده است، گویی از نگاه جوهر چندان اختلافی با این مطلع ندارند: تمرکز راستین روی قهرمانی افراد ولی افراد عادی؛ تمرکز روی پیکار یا لحظهٔ تراژیک با تکیه بر پیش‌زمینهٔ صورت شعری که از پایگاه طبیعت فرا می‌رسد و نه عکس آن. مقصود این است که این صورت عبارت از طبیعت «حلول کننده» در چیزها نیست گرچه برای ساختن رویداد، با آن بر هم تافته می‌شود. ما می‌دانیم که لورکا برای پایداری میهنی (به معنی تجاوز بیگانه) شعر نمی‌گفت بلکه ترانه‌های پایداری را در اثنای جنگ خانگی می‌سرود که خود در گرما گرم آن به سال ۱۹۳۶ جان باخت. جز اینکه جنگ خانگی اسپانیا پیکاری میان فاشیسم و دموکراسی بود یعنی این جنگ تصویر کوچک شدهٔ فشرده‌ای از جنگ جهانی دوم بود که آتش آن سه سال پس از شهادت وی زبانه کشید.

پس جنگ میهنی به تنهایی نیست که «شهروند» را به سوی آوردگاه پایداری بر می‌انگیزاند بلکه شاید همان آماده‌سازی برای تجاوز (درونی یا برونی)، بر ضد خود در دل «میهن» زمینی شخم می‌زند. بر این پایه، آیا حق پرستندگان میهن نیست که با همان شور و نیرویی که با تجاوزگر بیگانه می‌ستیزند، به نبرد با دشمن خود کامهٔ درونی خویش برخیزند؟ این پرسشی است بنیادی که سخنسرای ترك زبان ناظم حکمت* آن را با وجدان انسان هم‌روزگار در میان گذاشت. با بیانی دیگر می‌گوییم: فرق است (فرقی آشکار) میان جنگ‌های میهنی و جنگ‌های خانگی؛ جنگی که آماج آن سر تافتن دست تجاوزگر بیگانهٔ برونی است و جنگی که هدف آن انجام دگرگونی اجتماعی درونی است به قصد چیره ساختن يك نظام اجتماعی بر نظام اجتماعی دیگر. ولی - ناظم حکمت در بیشتر سروده‌هایش می‌پرسد - آیا نمی‌توان جنگ‌هایی یافت که از نگاه شکل «خانگی» باشند اما برای پس راندن تجاوزی برونی افروخته شده باشند که از لحاظ محتوا پایگاه‌هایی در درون داشته باشد؟ بیشتر سخن‌سنجان هم‌روزگار پاسخ می‌دهند که شعر ناظم حکمت* در زیر مقولهٔ ادب پایداری میهنی جای می‌گیرد زیرا او وجدان میهن پرستان ترکیه و دیگر

کشورهای رزمنده با استعمار در سراسر جهان را آگاه ساخت و برانگیخت که با خود کامگان و مزدوران «درونی» آن بجنگند. شاید بتوان دربارهٔ سروده‌های ناظم حکمت این را گفت که آنها روی هم رفته در بارهٔ «زیر ساخت» هستند نه «روی‌داد». از این رو، گرچه کارهای بنیادی وی کارهایی مستقیماً سیاسی هستند (و او یکرست‌تر از دیگر سخنسرایان به سراغ موضوع‌ها می‌رود) ناظم حکمت می‌خواهد حلقه بر در شعر دراماتیک بکوبد. او همان سخنسرایی است که بسیاری از سخنسرایان جوان عرب در دههٔ ۵۰ این سده، یعنی در گرماگرم نبرد اعراب در برابر استعمار، از او اثر پذیرفتند. ولی اکثریت سخنسرایان ما گوهر راستین هنر او را فرا نگرفتند و نمایش ندادند بلکه «پوسته» سیاسی را برداشتند نه مغز انسانی و فنی‌اش را. این مغز را می‌توان در «رویداد دراماتیک» خلاصه کرد. شاید این رویداد، گرد آمدهٔ جزئیات زندگی روزانه در سرگذشت کودکی شیردل مانند «منصور» باشد که در جنگ پرت سعید به سال ۱۹۵۶ دست به چنان هنرنمایی قهرمانانه‌ای زد؛ شاید اعتصاب غذای خود او در سلولی تاریک در زندان استانبول باشد و شاید متبلور در آن شهسوار جوان جاودانی باشد که در چکامهٔ او با عنوان «دون کیشوت» به دیدارش می‌شتابیم که استر پیس او «اندوهناک و سیر و سرشار از اندیشهٔ قهرمانی» بود. گاه این اندیشه بر مغز انسان پرتو می‌افکند که ما در سروده‌های ناظم حکمت و همهٔ سخنسرایان پایداری، آن چیزی را می‌یابیم که نزدیک به دایرهٔ «دشنام تقریری مستقیم» بر نیروهای اهریمنی است. ولی این ویژگی، نزد همه‌شان، پدیده‌ای گذراست و مسألهٔ فنی مستقلی را تشکیل نمی‌دهد.

شاید فاجعهٔ زندگی سخنسرای بلغاری و ابتزاروف درحد خودش یکی از چکامه‌های پایداری قهرمانانه در برابر فاشیسم باشد. حکومت بلغارستان در آغاز جنگ جهانی دوم به ردهٔ نازیان پیوست و به سپاهیان ارتش آلمان دستوری داد که از خاک این کشور گذر کنند. ارتش بلغار نیز به اشغال یوگسلاوی پرداخت تا بار جنگ را بر دوش آلمان سبک سازد. سخنسرایی که از زندگی و فرزاندگی خویش آزمون‌ها اندوخته بود، احساس کرد که کشورش در گرداب خیانت افتاده زیرا پیمان «دوری‌گرینی از تجاوز» با اتحاد شوروی را به کناری هشته تا مردم بلغارستان را به دوزخ جنگی بکشاند

که میوه آن را نازیان آلمانی و مزدوران درونی‌شان خواهند چید. در این هنگام، وابتراروف و دوستانش احساس کردند که وظیفه‌شان بیرون کشیدن مردم از میان چنگال‌های نازیان است. او سردبیر روزنامه «نقد ادبی» بود و دیری برنیامد که چکامه‌هایش همچون تازیانه بر پشت تجاوزگران باریدن گرفتند و برگ‌های شناسایی ایشان را که برای مدتی کوتاه مایه فریب مردم گشته بود، آشکار ساختند. ملت بی‌درنگ به هوش آمد و گوش خود را فرا سخنسرای رزمنده‌ای داد که از آن سوی دیوارهای بلند فریاد می‌زد:

به جای قافیه بمب منفجر می‌شود
و آسمان از موشک‌های آتش فشان درخشان می‌گردد
آتش‌سوزی بر گرد شهر می‌پیچد...
و تو، نه با مرکب که با خون خود می‌نویسی.

وابتراروف را به تهمت شوراندن توده‌های مردم به محاکمه کشاندند ولی او در پرتو دفاع محکم از خود و دفاع نویسنده منکوف و دموکرات بودن قاضی تبرئه گشت و آزاد شد. جز اینکه وی لحظه‌ای از بلند کردن چکامه‌ها در یک دست و جنگ‌افزار در دست دیگر باز نایستاد و هم از این رو گشتاپو و پلیس فاشیست بلغارستان از پیگرد او دست برد نداشتند تا اینکه چهارم مارس ۱۹۴۲ فرا رسید و او همراه چندین هزار تن از فرزندان ملت بلغار بازداشت شدند: از کارگران تا روشنفردانشان و از کمونیستان و میهن‌پرستان دموکرات تا هر کسی که استوار و سرسختانه در برابر بدل شدن کشورش به دژی هیتلری ایستادگی کرده بود. شکنجه و حشتناک از آن گونه که حتی در روزگار سیاه فرمانروایی کشیشان و محکمه‌های تفتیش عقاید پیشینه‌ای نداشت، آغاز گشت...جسم وابتراروف از هم پاشید ولی جاش همچون زبانه آتش فروزان ماند و از انقلاب دفاع کرد و روحیه دوستان را گرم نگه داشت. محاکمه در تاریخ ششم ژوئیه ۱۹۴۲ آغاز گشت ولی این بار احکام از پیش صادر شده بودند...سخنسرا با چند کلمه ساده حکم اعدام خود را امضا کرد: «من در راه خوش بختی ملت و میهنم کار و پیکار کردم و اگر این رفتار

مایه کیفر است، برای پذیرفتن آن آماده هستم^۱. فاشیستان در ۲۴ ژوئیه ۱۹۴۲ حکم اعدام را در باره وابتزاروف و دوستش پوپوف اجرا کردند. آن دو یکصدا در برابر دژخیم فریاد زدند:

کسی که در آوردگاه آزادی بر زمین افتد،
هر گز نمی‌میرد
نمی‌تواند بمیرد!

وابتزاروف شهید گشت و چکامه‌هایش پس از او زنده ماندند تا قهرمانی چهره‌هایی را پاس بدارند که مایه جوشنده از زندگی را از «آزمون» وی تا آن لحظه‌ای گرفتند که گلوله سینه نازکش را سوراخ کرد و از دل نیمه‌جان شده‌اش خون جهیدن گرفت...
او چکامه «اسپانیا» را به رنگ خون و گرمای آن سرود:

تو برای من چه بودی؟
هیچ... کشور شهبازان و بلندی‌های گمشده
تو برای من چه بودی؟ میهنی وحشی
که از نوشیدن خون و درخشیدن خنجرها،
از ستایش ترانه‌ها و آوای گیتارها،
از غیرت و عشق و نوای نی‌ها،
سرمست می‌شدی.

این همان «بزرگ‌ترین فصل مشترك» میان سخنرایانی است که اسپانیا و بیکار تلخ آن را ماده خام چکامه‌های خود ساختند: آمیزش ژرف میان چهره روماتیک و چهره نبرد آزمای همیشه درخشنده از خون آن. ولی «مادرید» و «تولدو» (طلیطله) در وجدان سخنرا از يك رشته کارت‌های صرفاً رمزی بدل به يك جهان کامل از «قضا و قدر» می‌گردند که به گونه‌ای همچون جبر

(۱) این متن و گزیده‌های شعری و دانسته‌های اساسی این جزء از بحث از کتاب «وابتزاروف سخنرای ناماور بلغار» نوشته احمد سلیمان احمد گرفته شده است.

مهربانی نشناس بر وی واجب می‌سازد و او را ملزم می‌کند که سهم خود را در نبرد خونبار انسان در راه آزادی به انجام رساند. از این رو، وابتزاروف از شادمانی سوزانی که او را تا مغز استخوان به لرزه درمی‌آورد، آتش می‌گیرد؛ شادمان می‌گردد به‌رغم پیکر دراز کشیده در کنارش که از آن خون فرو می‌بارد و از پوشش کبود روی خود ورننگ تیره نیل‌گونش حماسه‌ای فشرده از حماسه‌های سده بیستم را می‌سازد. اینک خویش که امروز در رگ‌هایش روان است، شاید فردا ددمنشان آن را بر زمین ریزند. این خون اوست که گرم و ناگسسته از دل یک دوست فرو می‌ریزد. «ما با کجیل‌ها در دستمان، در یک کوره کار می‌کردیم»:

خون تو در رگ‌های من روان بود
و از آنجا به رگ‌های زمین روان می‌شد.

چنان که به‌حق درباره او گفته شده است، اسپانیا در شعر او یک «جهان دراماتیک تمام عیار» بود و نه رمزهای مجردی مانند حروف و شماره‌های سری که به اشاره گذرا بسنده کنند، بلکه چیزی نزدیک‌تر به «هستی فنی» که نسبتاً از وجود واقعی مستقل است ولی جای قلب را در این کیهان و انسانی که در آن می‌زید، اشغال می‌کند. از ژرفای این قلب است که وابتزاروف احساس یگانگی سرنوشت میان خود و «انسان» در جهان ما می‌کند:

من در اینجا و آنجا، در همه جا

هستم

کارگری در تگزاس،

باربری در الجزایر،

و سخنسرای...

در همه جا

منم.

وابتزاروف از ژرفای این قلب احساس رایحه نمودگارگرایی نوینی می‌کند

که واقعیت تلخ را با همه گندیدگی‌اش در می‌یابد ولی از این واقعیت درمی‌گذرد و در آسمان‌های رؤیای تازه‌ای پرواز می‌کند که هنوز تشکیل نشده است: رؤیایی که شاعر در خاك و خون تپید و آن را ندید. ندید که میهنش بدل به جهانی دیگر گشته است، جهانی تر و تازه. رؤیایی که همواره در درون او می‌چرخید و او آن را در خواب و بیداری می‌دید. می‌گوید:

می‌خواهم امروز چکامه‌ای بسرایم
در آنجا که خانه بوی روزگاری نوین می‌دهد
و در آنجا که بال‌های اهریمن خودپسند
برهم می‌خورد
اهریمنی که گیتی را از این قطب تا آن قطب
شخم می‌زند.

بلغارستان ماند اگرچه وابتراروف بر زمین افتاد زیرا «شخص‌اهمیتی ندارد» و این چیزی است که او خود در یکی از چکامه‌هایش گفت. چندین هزار انسان دیگر نیز فرو افتادند ولی «نام‌ها اهمیت ندارند» چنان که او در همان چکامه یادآور گردید. شب اعدام، وابتراروف دو چکامه سرود یکی برای همسرش و دیگری برای ملتش. گویی مرگ پرتوی از نور و صفای روحی ژرف بر مغزش افکنده بود که نیروی خیال وی را در بدود همسر به این رهگذر افکند:

گاه در آن هنگام که به خوابی سبك فرو رفته باشی
مانند دیدار کننده‌ای نابیوسیده
که از راهی دور فرا می‌رسد،
به دیدار تو خواهم آمد
مرا در بیرون بر سر راه رها مکن
درها را به روی من مبنده.
بی سرو صدا به درون خواهم آمد
و آرام خواهم نشست

چشمانم را در تاریکی به چهره تو خواهم دوخت
چون تو را خوب بنگرم و دیدار به پایان برم
در آغوش خواهمت فشرد
و سپس روانه خواهم گشت.

ولی ندای خود را خطاب به ملتش به شیوه‌ای دیگر بر می‌آورد:

من فرو افتادم. و واپسین جای من اشغال خواهد شد
همه‌اش همین است...!
نام شخص چه اهمیتی دارد؟
من تیرباران خواهم شد
و آنگاه.. کرم به میهمانی خواهد آمد!
همه اینها ساده است و منطقی
ولی در میان گردبادها
همواره با تو خواهیم بود
ای ملت من
زیرا ما تو را دوست داشتیم.

این اختلاف «شکلی» میان دو چکامه، همان اختلاف تکامل است و نه اختلاف تناقض. این نیز آمیزش مرکب از رایحه نمودگارگرایی و آواهای واقعیت لخت و صریح است. حق این است که اینها همدگر را تکمیل می‌کنند مانند دو رنگ در يك صورت یا دو خط که گاه متوازی‌اند و گاهی متقاطع. دیداری که با الهام از ماده خواب، آن را پس از مرگ به همسرش نوید می‌دهد، خطی است که — با توازی یا تقاطع — با خط دیگر یا «گردباد»ی که از رهگذر آن همواره با ملت رزمنده‌اش دیدار می‌کند، به تکامل می‌گراید. درست مانند دو رنگ در صورت واحد: رنگ نخست آن همان «زندگی» است که دل مردم با آن می‌تپد و رنگ دیگر آن همان پایان فاجعه آمیزی است که در گرماگرم نبرد، ناگهان گریبانگیر فرد می‌گردد به ویژه اگر پایان کار سخنسرایي باشد که در سراسر زندگی نوای مستانه سر داده است.

باری، قهرمانی وابتراروف، چه آنکه در سروده‌هایش نشان داد و چه آنکه در زندگی و مرگش به نمایش آن پرداخت، در آغاز و انجام نمونه‌ای برای قهرمانی «شخصی» یا فردی باقی می‌ماند... به ویژه در چهار چوب دولت تجاوزگر بر دیگر ملت‌ها، زیرا چهره قهرمانی که سرزمین خودش را پایگاه تجاوز می‌بیند و در جنبش تنهایی کشته‌ای با وجدان آزاد خود - رزمنده در رده ملت‌های دیگری که آماج تجاوز گشته‌اند - به سر می‌برد، بیش از هر چیز، همانند چهره سنتی قهرمان تراژیک است، اگرچه خط حماسی از خلال حرکت درگیری میان او با خودش در یک زمان، و میان او با نیروهای اهریمنی در بیشتر زمان‌ها، بر ساختار هستی او چیره گردد. ولی ما به هر حال و در پایان کار - اگرچه کفه ستیز درونی در یک لحظه سنگین گردد و پله پیکار برونی در دیگر لحظه‌ها - با چهره نمونه‌ای قهرمانی «شخصی» یا فردی سروکار داریم. درست برعکس این، چهره‌ای از قهرمانی است که از شعر پایداری ویتنام با آن رو به رو می‌گردیم زیرا این سخن، در روزگار ما، نمونه قهرمانی گروهی را در برابر زشت‌ترین گونه‌های تجاوز امپریالیسم امریکا بر سراسر جهان به نمایش می‌گذارد. ولی ویتنام، به تنهایی، از میان همه نقاطی که امریکا نیروی پرخاشگر خود را روی آن متمرکز کرد، نشانگر یک «نقطه نیرو» در درون قهرمانی پیکارمند برضد جانور مردم خوار یانکی است. اگر چه گوارا چهره نمونه‌ای (تیپیک) برای قهرمانی روزگار ما در سطح فردی است، ویتنام چهره نمونه‌وار برای قهرمانی روزگار ما در سطح گروهی است. سخنسرای رزمنده ویتنام که این حقیقت پربها در ژرفای سرشتش فرو رفته است، از تراژدی‌گری شاعر بلغاری و رومان‌تیسیم چه گوارا هر دو کاملاً رهایی یافته و چیرگی را به گونه‌ای پایانی از آن پیکار حماسی ساخته است. می‌گوییم «پیکار حماسی» و نه ساختار حماسی، زیرا ساختار شعر هم‌روزگار ویتنام در شکل برونی آن بر پایه حماسه استوار نیست بلکه از این دیدگاه، بیشتر نزدیک به سونات* و بالاد* در شعر باختر زمین است. شعر ویتنام جوهر آشکار خود را از نبرد میان فرد و نیروهای برونی الهام می‌گیرد.

بی‌گمان طبیعی است که چشم‌انداز «جنگ» خط بنیادی در آن قهرمانی‌بی‌باشد

که شعر پایداری ویتنام آن را رسم می‌کند ولی این، خط فشرده کوتاهی است که از آسان‌ترین راه‌ها به آماج خود می‌رسد. شاید نیز کوتاهی و فشردگی این خط، پوششی از تماس مستقیم و شعار بر آن پوشانده باشد. ولی کیست آن که در سرزمین ویتنام زیست کند بی آنکه زندگی‌اش لبالب از «فریادها» باشد؟ پیداست که جنگ در آنجا نه تنها از زندگی روزانه برکنار نیست بلکه جزئی جدا ناشدنی از آن است به گونه‌ای که سخنسرای ویتنامی احساس نمی‌کند که شعار می‌دهد یا «تقریر» می‌کند حتی هنگامی که «سان‌های» در چکامه «ترانه رزمندگان» فریاد می‌زند:

تفنگ‌ها و بمب‌ها، راه ما به سوی زندگی نیستند
زیرا ما هرگز دوستار جنگ نبوده‌ایم
ولی آنها مسلح تا دندان به اینجا آمدند
آیا ما تن به بردگی بسپاریم؟
هرگز!

اصول فن، گرایش به اشاره آرام دارد نه فریاد زدن، ولی سخنسرای ویتنامی احساس نمی‌کند که پا از این اصول بیرون گذاشته است. ما نیز بر او ستم روا خواهیم داشت، و با خود به راه انصاف نخواهیم رفت اگر این شعر را چشم بسته بر آنچه در این کشور می‌گذرد، بخوانیم... او با دست راست خود شعر می‌نویسد و با دست چپ خویش تفنگ را استوار نگه می‌دارد ولی با این حال، وی نمونه مفرد کمیابی نیست بلکه چکه خونی است در «بزرگ‌ترین دل» که در همه لحظه‌ها، بی‌درنگ، خون به همه‌جا می‌رساند. ملت، همه‌اش، همین شاعر است که در يك زمان می‌خورد و می‌نوشد و عشق می‌ورزد و پیکار می‌کند. در اینجا وقتی برای عشق ورزیدن و وقت دیگری برای ضربت زدن نیست زیرا دشمن به ایشان فرصت این جدا سازی را نمی‌دهد و از این رو، اینان عشق می‌ورزند و در همان هنگام پیکار می‌کنند؛ می‌جنگند و در همان حال

(۱) همه گزیده‌های شعر ویتنام، از چاپ انگلیسی کتاب «ادب و جنبش رهایی‌بخش میهنی در جنوب ویتنام» گرفته شده که وزارت فرهنگ سوریه آن را به عربی برگردانده و چاپ و منتشر کرده است.

به دیگر کارهای زندگی طبیعی‌شان می‌پردازند. یعنی اینکه نبرد، جزئی از این زندگی «طبیعی» است و استثنایی در کار نیست. این ویژه همه مردم است و چیزی دیگر نیست که این ویژه آن باشد.

این معانی، از ژرفای آزمون ویتنامی در نگارش اشعار پایداری برمی‌جوشند و کمتر چکامه‌ای رزمی دیده می‌شود که از عشق و اندهان آن تهی باشد. بی‌گمان جنگ نیز - و نه سرنوشت و اجتماع - نخستین تراژدی عشق در ویتنام است، زیرا بسیار رخ می‌دهد که عاشق یا دلدار یا هر دو، بر دست دشمن به خاک و خون کشانده می‌شوند. اینکه جنگ، تراژدی عشق باشد، مایه آن می‌گردد که سخنسرایان ویتنامی برایماژ شعری ابعاد نوینی بیفزایند که همه سخنسرایان بزرگ دوران‌های گذشته از آن آگاهی داشته‌اند ولی این شعر، تازگی و زندگی پیوند بودنش را از سرشت روزگار و روح سده بیستم که در ثلث واپسین آن هستیم، فرا می‌گیرد. ما در چکامه «سل‌های» زیر عنوان «من از خط فاصل گذشتم» با او در خوابی بیشتر همانند کابوس به سر می‌بریم که با دلبری که روزگار درازی است وی را رها کرده و او برای خود شوهر دیگری برنگزیده، دیدار می‌کند. ولی بازویی که سر شوریده بر آن تکیه می‌کرد، آماج گلوله دشمن گشته و اینک جایی برای تکیه دادن بر آن نمانده است:

گلویم خشک شد،
و اینک سرشک‌هایم درد مرا بر دوش می‌کشند.
در سینه تو، آنجا که سرم را فرو می‌بردم
خشم بر می‌جوشید
در یک جایی، خروس بانگ بر آورد،
و من از خواب برخاستم،
و هنگامی که خواب خود را به یاد آوردم
اندوه، دلم را سوراخ کرد.
از جنوب شهید
آه ای دلدار من، آیا آن را می‌شناسی؟
هر شب هنگامی که با تو دیدار می‌کنم

دلم

از مرزهای خط فاصل گذر می‌کند.

سخن‌سرا در بافتی یگانه از گذشته و اکنون و آینده، از جنگ و عشق و زندگی و مرگ، این فاجعه فرو رفته در ژرفای پیچیدگی و سادگی را پدید آورده است... این داستان يك عشق واقعاً ساده است: دلدار از جهان در گذشته و بدل به خاطره‌ای گشته است که در خیال شاعر برمی‌فروزد. این فروزندگی در هر زمانی انجام می‌شود که شاعر برای خواب به بستر می‌خرامد و از خط فاصل میان جنگ و آشتی گذر می‌کند تا لحظاتی خوشگوار و سرشار از عشق را سپری سازد. همین که در خواب فرو می‌رود، خاطره به سوی او روی می‌آورد ولی سر شوریده جایی پیدا نمی‌کند که بدان پناه ببرد. خروسی در «يك جایی» بانگ بر می‌آورد و دلش را از درد سوراخ می‌کند زیرا به‌زودی به یاد حقیقتی واحد می‌افتد که سراسر زندگی‌اش را در خواب و بیداری، سرشار می‌سازد و آن اینکه دلش به‌تنهایی است که از مرزهای «خط فاصل» گذر می‌کند. اما به رغم سادگی ساختار دراماتیک در این چکامه، هرچه ما بیشتر در ژرفای این دل فرو رویم که هر شب از «جنوب شهید» کوچ می‌کند، بیشتر در می‌یابیم که این، دل يك ملت کامل است که در آسمان آرمان‌های خود پرپر می‌زند و رو به سوی عشق می‌آورد زیرا برای گذر از خط فاصل میان خودش با آشتی، گزیری از آن عشق نمی‌یابد. این درست همان محوری است که سخن‌سرا «چیانگ‌نام» در چکامه «میهن من» بر گرد آن می‌چرخد. او در گذشته، میهنش را از راه واژه‌های نبشته‌ها، آوای مرغکان، شکار پروانه و نوازش و کتک خوردن از دست مادر، دوست داشته است. از میان چیزهایی که به یاد می‌آورد این است که يك بار دخترکی خردسال او را دیده است که به دنبال نوش‌جان کردن يك «پیش‌غذای گرم» از دست مادرش، گریه می‌کند.

آنگاه خورشید انقلاب تابیدن گرفت و «جنگ دیرباز» آغاز شد و او به ردهٔ رزمندگان پیوست. يك روز به خانه برگشت و آن دختر خردسال همسایه را — که دیگر خردسال نبود — نگاه کرد و به رغم باران سیل آسا، دریافت که تنش داغ شده است. بار دیگر که در يك فترت آرامش برگشت،

چشمان چیزی را به یکدیگر گفتند که واژگان از اشاره بدان درمانده بودند. بار سوم که بازگشت، او را ندید. دشمنان او را کشته و پیکرش را در جایی دور بر زمین افکنده بودند زیرا او کمتر از وی در این میهن دارای زندگی و هستی نبود:

يك بار عاشق میهنم گشتم برای مرغان و پروانگانش
و روزهایی که بازبگوشی بدبخت بودم
و مادرم مرا شلاق می‌زد.
اکنون برای هر ذره خاکش،
آن را دوست می‌دارم
این زمین را پاره‌ای از يك پیکر فرش کرده است
و خون دختری که من به او دل بسته بودم.

بدین‌سان، زن در چکامه ویتنامی همروزگار تا پایگاه افسانه بالا می‌رود یا می‌خواهد که بالا رود. او از ویژگی‌های بنیادی در چهره قهرمانی‌بی است که این شعر آن را ارائه می‌دهد. نه از این رو که او «زن» است و در درازای روزگاران همواره آماج ستایش سخنسرایان بوده است، بل از این رو که او «زن ویتنامی» است که به عشق و جنگ يك مزه بخشیده و از زندگی و مرگ يك منظره ساخته است. برای همین است که او — تقریباً — تا پایگاه افسانه بالا می‌رود چه وی «چهره‌ای غایب» و حاضر است (هرگز حدیث حاضر غایب شنیده‌ای؟). غایب است با گوشت و خونس، و حاضر است با روحش زیرا او روح سراسر ویتنام و روح پایداری پر دلانه است. ما در بیشتر اشعار پایداری با معانی مجردی همچون آزادی و انقلاب برخورد می‌کنیم و با معانی مجسمی مانند «ارض» و «عرض» و معانی ملموسی از پیکار مستقیم همچون عقیده و ایمان و حزب... شاعر امروزی ویتنام می‌کوشد چهره نوینی عرضه بدارد هرچه نزدیک‌تر به چهره «الزا» ترد آراگون؛ با اختلافی کوچک بدین معنی که هر سخنسرای ویتنامی الزای خودش را دارد حال آنکه شاعران پایداری فرانسه درباره چیزهای گوناگون و فراوانی ترانه سرودند. زن و عشق، همان فصل مشترك اعظم در میان سخنسرایان ویتنام جنوبی است. او آن

اندازه که زن «پیکار» است، زن «ماده» نیست. این هرگر بدان معنی نیست که بوی خوش زن، بینی پیکارمند ویتنامی را نوازش نمی‌دهد و او را به سوی دلبرش نمی‌کشاند بلکه به این معنی است که عطر پایداری، عرق همه زنان و عطر همه ایشان است که شاعران پایداری برای گلدوزی نام‌های ایشان بر پارچه زربفت افسانه، بریکدیگر پیشی می‌گیرند: «چیانگ نام» در آغاز چکامه‌ای زیر عنوان «گذر شبانه از يك روستا» می‌گوید:

قایق در واپسین پاره باریك شب از راه می‌رسید:
و توده‌های نی بر روی آب انبوه شده بودند.
پارو، آسمان آراسته با ستارگان را می‌لرزاند،
و پرندۀ آواره در آسمان می‌چرخید
دختر سامبان^۱ گام‌هایش را با شلوارش به گردش درآورد،
بادی خنك از تپه‌ها وزیدن گرفت،
کالاها به روی کشتی برده شدند،
گل‌های رمیده و خس و خاشاك خشك:
بوی جنگل و کوه.
چون دستان همدگر را در دست گرفتیم،
گونه‌اش گل انداخت،
نفس‌های گرم او جانم را آتش زد،
و اشاره‌های زودگذر وی به هم برآمدند.

او برای ما گزارشی تقریباً تفصیلی از آنچه بر قایق گذشته، از تهدید دشمن تا رسیدن آن به سلامت، بیان می‌کند تا دلاوری دختر از يك سو و «انسانیت» پیکارمندان از دیگر سو را آشکار سازد... زیرا قهرمانان، نه تن‌دیهایی تهی بلکه مردمانی هستند که زندگی قهرمانانه خود را از رهگذر انسانیت خویش دارند و هنگامی که این انسانیت در کنار عشق و زن و همه احساسات «طبیعی» دیگر مردمان جای گیرد، آن را از دست نمی‌دهند. این خود هیچ دلیلی ندارد جز اینکه قهرمانی در این بخش از جهان منحصر به «افراد»

(۱). گونه‌ای قایق که در خاور دور به کار برده می‌شود.

معینی نیست بلکه از آن هر بشری است که زندگی می‌کند و نفس می‌کشد. وانگهی، برای اینکه قهرمانان، به حقوق و خواسته‌های بشری خود برسند، بایسته نیست که روپندی برچهره بیفکنند تا قهرمانی ایشان را از «دید مردم» پنهان بدارد و نگهداری کند و ایشان در اذهان مردمان «چهره‌ای غیر بشری و سزاوار خدایی» پیدا کنند.

قهرمان در اینجا ویتنام است که گاه به صورت دختر سامبان در می‌آید که در میان خیزاب‌های تاریکی قایق می‌راند، بر رهگذر دشمن می‌نشیند، و هنگامی که دستان هم‌رزم خود را در دست می‌گیرد، گونه‌اش گل می‌اندازد. قهرمانی تنها در برداشتن جنگ‌افزار نیست بلکه از این گام کوچک (کوچک برای شهروند ویتنامی) در می‌گذرد و به پایداری در برابر مرگ درونی می‌رسد. مرگ برونی بر دست دشمن بیگانه، برخلاف دیگر کشورها تسلی بر جان‌ها ندارد؛ مرگی که پیکارمند ویتنامی در شعر و در زندگی‌اش به‌رویارویی با آن برمی‌خیزد، مرگ درونی یا مرگ روان است. زیرا اینکه انسان زندگی عادی و ساده خود را با همه کژی‌ها و کاستی‌های آن دنبال کند، گونه‌ای پایداری است که قهرمانی آن از توان انسان بر زندگی - صرف زندگی طبیعی با همه انگیزه‌های آن برای لغزش‌ها - سرچشمه می‌گیرد.

در شعر ویتنام، آرمان با واقع درمی‌آمیزد تا سخنرا آزمون پیروزی را در چهارچوبی از امید تردید به یقین بسازد، زیرا چه بسا که دلدار می‌میرد یا عاشق زخمی می‌شود ولی سایه‌هایی که از قامت فاجعه بدین سوی کشیده می‌شوند، سایه‌هایی جاودانه نیستند. تلخی آن نیز نه به اندازه شرنگ جانگرای، بلکه مزه‌ای دردناک ولی گذراست. از این روست که سایه‌های فاجعه شفاف می‌گردند و به‌زودی با پرتوهای خورشید بخار می‌شوند. همچنین، درجه تلخی رو به آرامی می‌گذارد تا اینکه بدل به گزشی زودگذر می‌گردد. وین وانگ در چکامه‌ای با نام «در بهار ازدواج خواهیم کرد» چنین می‌گوید... سراسر روستا برای شب جشن آماده می‌گردد، همه چیز در پرتو ماه به شست و شو می‌پردازد و شوق‌ها فریاد زنان در خاطره او برمی‌خورشند:

عشق من، به تو می‌اندیشم
 در آن روزهای تاریک
 زمانی که در سردابی زیر زمینی می‌زیستم،
 از کاسه برنج می‌خوردم و ویاسکا می‌نوشیدم،
 خشم خود را بر روی زمین سرد می‌دمیدم.
 تو برای من هر شب برنج می‌خریدی،
 و چشمان تو می‌درخشیدند،
 و تنها ستارگان گواه مهرورزی ما بودند.
 من در اندیشه «کوک آن دای» بودم
 و تو مرا «لووانگسون با»^۱ می‌دیدي
 يك شب آرامگاه او شکافته شد
 و از آن دو پروانه سپید بیرون آمدند
 که در آسمان ناپدید گشتند
 از بند ستم رستند،
 و اینک سرانجام،
 از خوش بختی بهره برمی‌گیرند.

دنباله چکامه به ما می‌گوید که چه گونه قطعه پارچه‌ای از دختر دلخواه به دستش رسید که بر آن نوشته بود هنوز در نیروی پایداری گرم کارزار است ولی نامه آغشته به خون دختری بود که می‌خواست نامه را بیاورد و دشمنان او را در راه کشته بودند. گویا سخنرا که در خاطره خویش دلبر غایبش را می‌جوید، بر خود بایسته می‌داند که چهره دختر دیگری را به یاد آورد که در خاک و خون پییده و ناچار عاشقی داشته که اکنون در این شور و فریاد جشن به دنبال وی می‌گردد! گونه‌ای نوین از رومانتیسم که باز هم برترین پایگاه را در آن، «زن» و مرد دلباخته‌اش اشغال می‌کنند. زن در انتظار شهسوار «غایب» قهرمان نیست بلکه هر دو هستند که در خط آتش دیدار می‌کنند و در میان دیوارهای خاطرات و آرزوها بار دیگر به يك راه

(۱) دو دل داده شوربخت دريك داستان تودم‌ای کهن در فرهنگ مردمی ویتنام.

می‌افتند: راه یگانه‌ای که جنگ برای آشتی و عشق است. چاره‌ای زشت برای رسیدن به خواسته‌ای زیبا. ولی این پیچیدگی زندگی است که هنوز از توده کردن تناقض‌ها دست نکشیده است گرچه از این کار فاجعه‌ها پدید آید. این، پیچیدگی ویژه‌ای است که راه به چکامه‌ای فولکلوری می‌برد و «نگوگ‌آن» آن را به‌عنوان «سایه درخت کنیا»^۱ بازسازی کرده و به اوج زیبایی رسانده است.

پس این، ترانه‌ای فولکلوری است که شاعر در آن ضمیرهای سه‌گانه متکلم و حاضر و غایب را به کار می‌برد، از زمان‌های گذشته و اکنون و آینده بهره برمی‌گیرد و جایگاه‌های سه‌گانه یعنی آسمان و زمین و میان آن دو را تجرید می‌کند تا به گونه‌ای افسانه‌ای براین چیزی که در کشورش می‌گذرد، احاطه یابد. چیزی که نسل‌های آینده افسانه‌اش را نخواهند داشت که جانشین واقعیت گردانند تا سترگی آزمون و هراسناکی آن را دریابند. آنان به جای افسانه، زندگی واقعی شکوهمند خود را خواهند داشت. چکامه بیشتر همانند خوابی دارای دو مقطع است:

بامداد به جنگل رفتم
سایه درخت سترگ کنیا را دیدم
که به سوی من کشیده می‌شد و می‌خمید
و مرا تا می‌پوشاند
اندیشناک، در باره تو، به خانه باز آمدم
نتوانستم بخوابم.
به‌هنگام نیم‌روز مادرم از جنگل برگشت
او سایه درخت کنیا را دیده بود
سایه گرد بود
و در زیر درخت بود
پشت مادرم را پوشاند
مادرم اندیشناک، در باره تو، به خانه باز آمد
مادرم گریست.

1) K'nia

سخنسرا بر دیدنی‌های آشنای زندگی اعتمادی تمام می‌ورزد چه جنگل، درخت سترگ، سایه و مادر، گردآمده محسوسات چشمی هستند که بر خیال وی تازش می‌آورند. اما رویداد، همین سایه‌ای است که از درازای درخت بزرگ امتداد می‌یابد و کسی را که نزدیک آن است، تا میج پا می‌پوشاند. این چیزی است که برای او در بامداد و برای مادرش در نیمروز رخ داده است. میان پسر و مادر، شخصیت سومی هست که از دید ما نمانده است و هر دو درباره او می‌اندیشند و حتی بر او می‌گیرند. بی‌گمان این درخت کنیا پیوند استواری با فرهنگ توده‌ای و بتنام دارد. سخنسرا معانی الهام‌بخش این درخت را در بافت رؤیایی به کار می‌برد که در پایان مقطع نخست چکامه درنگ می‌ورزد: در مرزهای اندیشیدن پیرامون این «چیز» سومی که وی را نمی‌بینیم و پیرامون گریه مادری که سایه گرد زیر درخت، پشت او را فرو پوشانده بود. شاید سخنسرا در این چکامه دل‌انگیز، میان رمز و افسانه پیوند برپا می‌دارد. ولی ما هنگامی که واژه رمز (نمودگار، سمبل) را به کار می‌بریم آن معنی تازه‌ای را اراده می‌کنیم که در ادب اروپایی رواج دارد نه «کنایه» رایج در ادب عربی را. در اینجا «بدیل»‌هایی مادی در برابر چیزهایی معنوی یا برعکس، در کار نیست که حروف یا شماره‌های محرمانه را مانند. همچنین، ساختار افسانه‌ای چکامه، بر اشاره‌های جزئی و زودگذر تکیه ندارد بلکه شاعر در درون افسانه به عنوان «کل» غاری می‌بافد و رؤیای فرو رفته خود در ژرفای ذهنیت و انفراد از یک سو و گرانبار از همه وجدان مادرش از دیگر سو را در آن به ودیعت می‌گذارد. سخنسرا افسانه خود را چنین کامل می‌سازد:

از درخت کنیا پرسیدم:

— به من بگو بادها آهنگ کجا دارند؟

— آنجا که خورشید بر می‌دمد.

مادرم از درخت کنیا پرسید:

— ریشه‌های تو از کجا آب می‌نوشند؟

— از چشمه‌ساران شمال شاداب می‌گردند.

کرم زمین روی خاکی زندگی می‌کند

که به او خوراك می‌رساند
 بلدِ چین در مرغزاری به سر می‌برد
 که به او پناه می‌دهد.
 من و مادرم در باره تو می‌اندیشیم
 تویی که خود را در چشمه‌ساران شمال
 تازه می‌سازی
 مانند درخت کنیا
 مانند باد درخت کنیا.

دو پرسش: نخستین آن رو به سوی آینده دارد زیرا بادهایی که به سوی برآمدن گاه خورشید می‌گرایند، «گذرگاه زمانی» چکامه هستند. پرسش دوم رو به سوی گذشته دارد زیرا ریشه‌هایی که از چشمه‌ساران شمال آب می‌نوشند، «محدود سازی مکانی» چکامه‌اند. شاید چهره‌ای که از دید من و تو نمان است، همان چهره همیشه حاضر در آرزومندی‌های پسر و مادر باشد که انقلاب یا خود ویتنام است که جنوب آن - یعنی ریشه‌هایش - از شمال آن، یعنی چشمه‌سارانش، جدایی پذیر نیست. پرتو این چشمه‌ساران تا قرص خورشید، یعنی خاور یا فرجام و سرانجام آن فرا می‌رود. پس اگر کرم‌ها روی خاکی زندگی می‌کنند که به آنها خوراك می‌رساند و بلدِ چین در مرغزاری می‌زید که به آن پناه می‌دهد، این حق ویتنام انقلابی است که از چشمه‌ساران شمال سیراب گردد و گرما را در آغوش خورشید خاور بجوید نه در میان پنجه‌های ایالت‌های متحد آمریکا.

این چکامه که یکی از زیباترین سروده‌های پایداری ویتنام به‌شمار می‌آید، مایه زیبایی خود را از این فضای فولکلوری باروری فرا می‌گیرد که میان «میراث» در زندگی مردم ویتنام و «آینده» ایشان در بالاترین قله‌ها پیوند برپا می‌سازد. یعنی در مرزهای خورشید، از رهگذر این زمان «حاضر» شکوهمند؛ زمان حاضر انقلابی که در خیال نسل‌های پیکارمند سراسر گیتی، گرمای امید بستن به زندگی آزاد را فروزان گرداند. پسر و مادر چیزی نیستند مگر پیوستگی نسل‌ها با یکدیگر و سایه چیزی نیست مگر چهره

میراثی که قامت درخت بلند یعنی ویتنام بزرگ آن را رسم می‌کند. باد نیز غیر از جریان خروشنده آینده که همواره به سوی برآمدن گاه خورشید گرایش دارد، چیز دیگری نتواند بود.

اما شعر میهنی افریقا، این شعر در بسیاری از ویژگی‌هایش با شعر پایداری اروپا و آسیا فرق دارد. علت این است که تاریخ قاره سیاه در زیر یوغ استعمار برای آن صفحه‌ای کاملاً منفرد و تازه (در تاریخ ادبیات) آفریده است که هر واژه آن می‌خواهد شیپوری باشد که پایداری در برابر بیگانه غاصب را با آوای بلند و پیوسته یادآوری کند. تاریخ ادبیات افریقا و به‌ویژه شعر آن، درست همان تاریخ پایداری آن است و از این رو ادب پایداری افریقا و پیشاپیش همه شعرش، دارای ریشه‌های ژرفی در این سرزمین سیاه، و دارای سنت‌هایی فرو رفته در وجدان افریقایی است. ادب پایداری در این پهنه، نه شاخه‌ای است نوخیز و نه میهمانی است رو در راه کوچیدن. این ادب، توان و سستی و تاریخش را از توان و سستی و تاریخ سراسر افریقا فرا می‌گیرد. اگر من در اینجا چکامه سخن‌سرای گینه کونته «سایدون تیدیانی» را به‌سان نمونه‌ای برای بررسی برمی‌گزینم، نه از آن روست که سخن او از نگاه ارزش هنری، با فرآورده‌های دیگر سخن‌سرایان بزرگ افریقا فرق دارد. از آن روست که شعر او مهم‌ترین ویژگی‌های فنی و فکری شعر افریقا را که با اشعار دیگر ملت‌ها فرق بسیار دارد، در خود جای داده است. هم از آن روست که سراینده این سخن خود از لابلای کتابچه‌های شعر افریقایی و گزیده‌های آن که بازیه هوس‌های سازمان‌های انتشاراتی اروپا و امریکا است، برکنار است. عنوان چکامه «شهیدان» است که در شماره نخست مجله «ادبیات افریقایی - آسیایی» به چاپ رسیده است:

خون گرم همچنان فرو می‌بارد
بر ریگ‌های سیاه در راه‌ها
خون فرو می‌بارد و زمین سیاه را بارور می‌سازد
مردگان فرو رفته در ژرفا،
می‌دوند و می‌آیند

در آسمان

و در لابلای خاطرات برگ‌های درخت

هنگامی که گفتم این چکامه در بر دارندۀ «مهم‌ترین» ویژگی‌های شعر افریقایی است که با شعر دیگر قاره‌های جهان فرق‌های بنیادی دارد، بی‌گمان خواسته‌ام این نبود که یک چکامه می‌تواند نمایندۀ درست یک رشته انبوه از اشعار باشد. می‌خواستم بگویم شعری هست که در یک چکامه از چند بیت اندک در نمی‌گذرد ولی از این ویژگی کمیاب در همه اشعار برخوردار است و مهم‌ترین ویژگی‌های «قومی» شعر مادر را فرا می‌گیرد. و چون شعر افریقایی پیش از هر چیز، یک شعر قومی است، چکامۀ برخوردار از ویژگی‌های کل، می‌تواند ویژگی‌هایی را به ما ارزانی دارد که از راه آنها تنها خودش را ممتاز نمی‌سازد بلکه با بودن آنها، شعری که این چکامه وابسته بدان است، از هر شعر دیگری ممتاز می‌گردد.

چکامۀ «شهیدان» در آغاز خودش می‌گوید که در عرضه کردن نمونه دلالت کننده بر کل و بر گوهر و بر خط عام، از اشعار موهبت یافته است. ستون فقرات ساختار این آغازگاه و دیگر مقطع‌های چکامه، همان «صورت» حسی است که دارای دو بعد زمان و مکان است. به‌رغم این بعد مزدوج، این خود یک صورت مستقیم است که مسافت میان واژه و نمودگار را راست می‌پیماید بدین‌گونه که قاموس خود را فرهنگ زندگی واقعی با همه تراکم آن می‌گرداند. خون بر ریگ‌ها «فرو می‌بارد» و زمین را «بارور می‌سازد». اینها مجرداتی از قبیل مجازها نیستند زیرا باروری که خون در زمین پدید می‌آورد، همانا ایمان ژرف در جان افریقایی و تاریخ تمدن اوست. در زبان‌های ادبی این جمله را که «خون، درخت آزادی را شاداب می‌سازد» از قبیل بلاغت لفظی می‌شمارند ولی هنگامی که سخنسرای افریقایی واژه زمین و خون را بر زبان می‌آورد، یک تاریخ کامل را بر دلب می‌گذراند و ایمانی ژرف را از درون وجدان خود بیرون می‌کشد و این چیزی نیست که از واژه‌های او «رمزهای بلاغت یا نشانه‌های کنایت» بسازد بلکه اینها ذرات واقعیت زندۀ ای هستند که آنها را زیسته است و در آینده به عنوان تمدن

خواهد زیست. «مردگان فرو رفته در ژرفا» یا میلیون‌ها شهید، يك رشته نام‌های صرفاً مجرد نیستند که بر آرامگاه‌شان نشانه‌ها و نبشته‌ها استوار گشته باشد. اینان همگی به تجسم در برگ‌های درختان بر می‌گردند، تجسمی بیشتر همانند رهبانیت و تهلیل در پرستش‌گاه پایداری. خون‌های ایشان بر زمین ریخته شد و آن را بارور ساخت؛ و درختان از گرمای جان ایشان برگ‌هایی برآورد که «جهان افریقا» یا خیال آن را رها نساخت بلکه، گرچه از راه خاطره‌ها، در کار و پیکار آن شرکت جست:

مردگانی که زبانه آتش، ایشان را فرو می‌پوشاند
چون ایشان شبی را در هم می‌شکنند
که هیچ ستاره‌ای در آن نیست.

از این‌رو، خاطرات مردگان نه «موال» است و نه نایی که از کمان طاق، پژواک بیرون بکشاند. اینان پیکارمندی هستند که دست از پایداری برنمی‌دارند گرچه دشمن از راه ریختن خون ایشان پیروزی گذرایی فراچنگ آورده باشد. سخنرا در اینجا از بیشترین امکانات اندوخته وجدان افریقاییان بهره برمی‌گیرد و از خرافات و آرمان‌ها و اشتیاق‌ها و باورهای ایشان سود می‌جوید و از آن «خنجری» می‌سازد که باید آن را در سینه دشمنانی فرو برد که «خود را از آلودگی‌های خون‌ها و از ولیمه‌های احشای سیاهان پاک ساختند». او روح کینه‌کشی و خشم و خشونت را برمی‌انگیزاند که افریقایی به داشتن آن معروف است بر این پایه که اینها پلیدی‌های واپس ماندگی است. این ویژگی‌ها را از اندرون «فرد» برمی‌انگیزاند تا «روح جماعت» را از راه بخشیدن کینه بزرگ مشترك، خشم سوزان مشترك، و خشونت واحد مشترك، یکپارچه گرداند تا ضربت ریشه‌کن‌کننده را بر دژخیمانی فرود آورد که ترانه‌های خود را خواندند و سپس لال گشتند:

مردگان ما را که کف بر لب داشتند، فراموش کردند.

در اینجا مردگان یا شهیدان زنده، همان کسانی هستند که ساختار دراماتیک

چکامه را درهم می‌تنند؛ کسانی که ستون‌های ساختمان را با خون‌شان کد بر ریگ‌ها فرو بارید، بر افراشتند؛ با روان‌های پراکنده‌شان در برگ‌های درختان و با تازش آوردن‌شان بر شب‌های بی‌ستاره پیکار کردند تا به هوش آیند؛ آنان که هوای «خوردن احشای سیاهان» را در سر می‌پروراندند؛ کسانی که مردمان ما و کشتگان خود، و شهیدان ما و قربانیان خود را از یاد بردند. آنگاه چون مردگان پهلوی به پهلوی زندگان گرد آیند، زره دشمنان مانند موم آب می‌شود:

زودشکن و گریزنده
از برابر سنگ‌های سوزان
مانند رشته‌های بید پای^۱
از هم گسستند
در مه پایان فصل‌ها.
دیروز شب بود
و فردا
آفتاب خواهید دمید.

این خوش‌بینی از آرمان‌های پندار بافته مایه نمی‌گیرد بلکه آن را هماهنگی شعر از همان آغاز چکامه الهام می‌کند. از این‌روست که این خوش‌بینی به‌سان یک پدیدهٔ دراماتیک «ناگهانی» یا ترانهٔ انفعالی «حماسی» نمودار نمی‌گردد بلکه همچون کمال یافتنی همبسته با ضرورت وجدان و اندیشه که بر جان شاعر و شنونده هر دو چیرگی دارد.

باری، شعر همان «هنر پایداری» در لحظهٔ حضور است که بسیار کم فاجعه را پیش‌بینی می‌کند، بسی اندک تاریخ شکست را می‌نگارد ولی همواره در خط مقدم جبهه و بلکه پیشاپیش‌ترین خط آتش است. شعر، هنر پایداری به معنی میهنی آن است که به ندرت ابعاد انسانی سراسری می‌گیرد یا کار خود را

(۱) بیدپای: عنکبوت.

روی خطوط اجتماعی آشکار متمرکز می‌سازد ولی همیشه پیامبر پدافند از زمین و مردم آن است. از این‌رو، چهرهٔ قهرمانی در شعر پایداری بیشتر نزدیک به زندگی نامهٔ شخصی سخنر است، مجسم شده در ژرف‌ترین ویژگی‌های فرد و فراگیرترین گوهرهای میهن.

فصل دهم

دیدگاه قهرمانی در شعر پایداری مصری

اگر شعر را «هنر پایداری» به شکل عام آن بخوانیم، این معنی تنها در سرعت پاسخ گویی شعوری از سوی سخنسرایان محدود نمی شود بلکه در توانمندی ساختار شعری برنگارگری «وضعیت میهنی» و فراگیری همه جانبه آن در صورتی فشرده و توانا بر وفاداری به مجسم ساختن احساسات و اندیشه های هنرمند نیز، نمودار می گردد. شاید ما بتوانیم در تاریخ نوین مصر، تجاوز سه گانه سال ۱۹۵۶ را برجسته ترین و شکوفاترین مرحله های «شعر پایداری مصر» بشماریم زیرا سخنسرایان مصری، از نگاه کمیت، بر دیگر همتایان ادیبشان در بیان «وضعیت میهنی» پیشی گرفتند و برخی از ایشان توانستند خود را در این زمینه به درجاتی از پختگی و کمال برسانند. ولی بیشتر کارهای داستانی و نمایشنامه ای که تجاوز را محور فنی خود ساختند، از نگاه زمان، دیرتر به آوردگاه آمدند و این دیری، گویا يك یا چند بار به ده سال نیز برآمد. پیداست که در آوردگاه، در کنار شعر، چیزی به جز قعه کوتاه نبود که — حداقل از نگاه کمی — در بهترین احوال آن به پایده شعر نرسید. این به استثنای ترانه است که نمونه های نیکوی آن شاخه ای از درخت سترگ شعر به شمار می آید.

حق این است که پیوند میان شعر و تجاوز ۱۹۵۶، به دلایل گوناگونی در خور

عنایت و بررسی است... زیرا «جبهه شعر»، اگر این تعبیر روا باشد، پهناورترین جبهه‌های ادبی است که پایداری مصر نوین آن را به خود دیده است. علت، به این شرح است: ما می‌توانیم محمود سامی بارودی* و عبدالله ندیم* را سخنگویان مستقیم انقلاب احمد عرابی پاشا بدانیم؛ نیز می‌توانیم سید درویش* و بیرم - التونسی* را سخنسرایان انقلاب ۱۹۱۹ بشماریم. بر این پایه، باز می‌توانیم ده‌ها نام را که با گویش‌ها و گرایش‌های گوناگون دربارهٔ تجاوز سه‌گانهٔ سال ۱۹۰۶ شعر گفتند، در شمار سخنسرایان این پایداری میهنی بیاوریم. در این زمینه، اشکالی پیدا نمی‌شود از این جهت که برخی از تاریخ‌نگاران و ارزیابان، چیزهایی را فروتنانه «شعر انقلاب» خوانده‌اند که بسیار و بسیار از انقلاب به دور است و کمتر و کمتر به شعر نزدیک. انقلاب در «شعر» اینان و آنان در بیشترین و عام‌ترین حالت‌ها، یکی از «مناسبت‌ها» بوده که در مضمون ژرف آن، از محتواهایی مانند شادباش گفتن برای زادن کودکی خجسته یا گرفتن رتبه یا سوگواری و مرثیه‌سرایی در نمی‌گذشته است. اما شعر بارودی و ندیم و آهنگ‌های سید درویش و ترانه‌های او، «قضیه» ای بوده که دست اندر کارانش تا مفر استخوان با آن درگیر بوده‌اند؛ قضیه‌ای که خودش تنه و هر چیز دیگری به جز آن شاخه شمرده می‌شده است در حالی که «انقلاب» در زندگی کسانی که نام‌ها و چند بیت از اشعارشان به چندین مجلد برمی‌آید و خداوندان‌شان پذیرفته‌اند که آن را «شعر انقلاب» بخوانند، جز رهروی زودگذر و سایه‌ای رو به زوال نبوده است. برای اینان، قضیهٔ اصلی چیزی دیگر بوده که در شعر شوقی عبارت بوده است از آفرین‌گویی برچیرگی خدیوان بر مصر و در شعر احمد محرم دیدن خواب خوش جامعهٔ اسلامی و مسائل دیگری از این دست که ممکن است مردم در ارزش‌گذاری و جایگاه آن در تاریخ اختلافی داشته باشند ولی در اینکه «موضع‌گیری» آن، يك یا چندین گام بلند از رهگذر انقلاب به دور است، کسی را اختلافی نیست.

نسل‌نویین از سخنسرایانی که در پهناورترین جبههٔ ادبی تاریخ کنونی با تجاوز ۱۹۰۶ همگام شدند، به جریان بارودی و ندیم و سید درویش و بیرم التونسی وابسته‌اند. هنگامی که واژهٔ «جریان» را دربارهٔ انقلاب عرابی پاشا و انقلاب ۱۹۱۹ به کار می‌بریم، از آن «پایداری» (از فکری تا وجدانی،

و تا برداشتن جنگ افرار) را اراده می‌کنم زیرا میزان پیوستن به این رده، از یکپارچگی با انقلاب مانند عبدالله ندیم تا تبعیدشدن به بیرون کشور مانند بیرم التونسی - تفاوت پیدا می‌کند. به این جریانی که پایداری را محور بنیادی کار خود ساخت، نسل مصری نوینی وابسته است که فریادش با پیدایش نخستین نشانه‌های انقلاب بلند گشت و در گرماگرم انقلاب نیز با استواری دنبال شد. مقصود این است که این نسل، از يك نگاه، وارث بنیادی‌ترین سنت‌های انقلابی در شعر مصری است. ولی همین نسل، از نگاه دیگر، «انقلاب» است بر سنت‌های شعری پیش از خود. تاریخ، آن را در مرزهای مرحله‌ای انقلابی در اجتماع و شعر جای داده است. او به‌راستی، از گذشتگان خویش زیباترین چیزها را برمی‌گیرد و خودش تجسم انقلاب در شخصیت‌های ایشان و شعرشان است؛ ولی از این مرحله نیز پیشتر می‌رود و به مرحله‌ای ژرف‌تر می‌رسد که همانا یکپارچگی میان شعر و انقلاب است.

تصادف چنین بود که جنبش شعر نو در پایان‌های دهه ۴۰ و آغازهای دهه ۵۰ آغاز گشت یعنی همزمان با جوشش ترکاننده اندرون زمین مصر که آستان انقلاب بود. از اینجاست که باید گفت این نسل بارگران دو انقلاب را به دوش کشید: انقلاب توده‌ای و انقلاب هنری - گرچه بسیاری از پیشگامان هر دو انقلاب، آن را انقلابی واحد می‌شمارند با دو زبانه، زیرا توده مردم و هنر ایشان وحدت یگانه‌ای است و انقلاب شعر نو جز پاسخ‌گویی ژرف به انقلاب توده‌ای در چهار چوب نوین آن نیست.

زبان عامیانه مصری تواناترین قالب از نگاه تعبیر لغوی برای برگرفتن پدیده احساسی شعله‌ور در دل مصریان بود نه از آن رو که گسترده‌ترین توده‌ها با آن سخن می‌گفتند و می‌گویند بل از آن‌رو که میراث فنی آن در وجدان توده‌ای، از میراث عربی فصیح ژرف‌تر است. تاریخ میهنی این مردم گواهی می‌دهد که ترانه‌های سید درویش تا هم‌اکنون در ژرفای جان ایشان به جای مانده حال آنکه «آیت‌های» شعر بارودی بدل به «متونسی» در کتاب‌های درسی گشته است. عیب در کار سخنرایان زبان فصیح نیست بلکه می‌توان گفت که وجدان مصری هنوز هم، اگر این سخن روا باشد، وجدانی «عامی» است. او می‌تواند به پیشواز عامیانه برود،

آن را نشان دهد، بدان مثل زند و با آن همخوی و همگام گردد بسی بهتر از آنچه این کارها را با زبان فصیح تواند کرد. شاید گسترش دامنه ترانه‌های میهنی در بافت عامیانه، بیشتر و پرتوان‌تر از ترکیب‌های فصیح باشد با اینکه آهنگ و موسیقی یکی است و دستگاه‌های پخش به يك اندازه در دسترس هردوست. حتی آهنگ و دستگاه‌های پخش به گونه‌ای درست خود را در دسترس ترانه‌ای آرام لفظ و معنی گذاشتند که همان ترانه «الله اکبر» است و با این حال به جز آهنگ آن چیزی به یاد کسی نماند در حالی که ترانه «و الله زمان یا سلاحي» با همه پرتو افشانی‌های عاطفی و فکری‌اش در جان‌ها جایگزین گردید.

وانگهی، ترانه رواج یافته از رهگذر دستگاه‌های پخش داخل در حوزه بحث ما نیست زیرا ترانه مصری به گونه‌ای عام و با توجه به فراوانی کوشش و بذلی که در راه ارتقای آن انجام گرفته، به سطح شعر نرسیده است. ما در اینجا آن پدیده‌ای «شعری» را بررسی می‌کنیم که در آغازهای دهه ۵۰ در آسمان ادب درخشیدن گرفت و گویش عامیانه را افزار تعبیر خود ساخت و دشواری‌های لایه زحمت‌کش را محور فنی خویش گردانید. آنگاه چون **طبل‌های جنگ** استعماری به فریاد درآمدند، این پدیده در پیش‌بینی و آگاهی و همگامی با آن پیش‌تاز بود. پس حق این است که گویش عامیانه مصری (به سان يك بافت زبانی) فرهنگی از واژه‌های مجرد نیست بلکه در هر حرفی از حروف خود حامل تاریخ این مردم و به ویژه لایه‌های پایین ایشان است از قهر اجتماعی گرفته در رنگ‌های گوناگونش تا لحظه‌های شادمانی در این تاریخ که طیف‌های آن هرگز از روان اندوه تهی نمی‌مانند. شکی نیست که زبان، هر زبانی، از آن رو که در برگیرنده ادبیات و هنر و قانون و سیاست است و نظر به «بازتاب‌هایی والا» که از جریان‌های زیرین خود یعنی تکوین‌های اقتصادی و خطوط اجتماعی دارد، از عنصرهای ساختار فوقانی جامعه به‌شمار نمی‌آید. زبان، هر زبانی، در ساختار اجتماعی از عنصرهای «قله» نیست و براین پایه، تعبیری طبقاتی شمرده نمی‌شود بلکه بی‌گمان، به سان تعبیری قوی کار می‌کند بدین معنی که برای مثال، ما

زبانی ویژه تیولداران و زبان دیگر ویژه کشاورزان یا زبانی از آن بورژوازیان و دیگری خاص طبقه کارگر نداریم بلکه زبان واحدی برای کل جامعه داریم که گویش‌های آن برپایه عامل جغرافیایی متفاوت می‌گردند و خود آن در درازای روزگاران و توالی نسل‌ها، راه فرگشت را می‌پیماید.

به رغم این آیین که تا اندازه بسیاری غلی است، می‌گوییم که گویش عامیانه مصری، به سان بافت زبانی، فرهنگی از واژه‌های مجرد نیست بلکه هر حرفی از حرف‌های آن حامل تاریخ درگیری ملت ما با خودکامگی و سرکوب اجتماعی است. از اینجا است که این زبان، در عرف حاکمیت اجتماعی «عوام» انجام گرفت. ولی این تصور که بسیاری در آن همراهی بودند، از بنیاد اشتباه نبود. این تصور بازتاب روزگاران درازی بود که طی آن ادبیات کشور ما به دو دسته بخش می‌شد: «رسمی» که بلاغت خود را از میراث عربی کهن می‌گرفت و چیرگی خود را از اینجا به دست می‌آورد که «عربی فصیح» تنها زبان نوشتاری و به رسمیت شناخته بود؛ و «توده‌ای» که از میراث زبانی نانوشته ما الهام می‌گرفت و زندگی خود را آرام و سر به‌زیر، در قهوه‌خانه‌ها و جنگل‌ها و روستاها و مجله‌های فکاهی می‌گذراند. کار چنان دشوار بود که حتی یک بار یکی از پشاهندگان بزرگ ادب عامیانه از ناچاری، این «شایعه» را دروغ شمرد که او به این زبان چیزی نوشته است. این جدایی میان «زبان توده مردم» (که بالانشینان این اصطلاح را از راه خوارشماری به کار می‌برند، حال آنکه ستایشی در خور آن است) و زبان رسمی، در مصر برخلاف بسیاری از کشورها و تمدن‌ها، پا از این حد فراتر گذاشته که اختلافی میان یک زبان گفتاری و یک زبان نوشتاری بوده باشد. مسأله این است که گویش عامیانه هرچه بیشتر و بیشتر در بافت دشواری‌های این مردم تنیده شده، همراه ایشان در همه نبردهای میهنی و اجتماعی جنگیده و عملاً زبانی گشته دارای سایه‌های طبقاتی و پرتوهای مهربار بر گروه‌های سرکوب‌شده این ملت. از این‌رو، این گویش دیگر فقط یک فرهنگ واژه‌های مجرد یا یک تعبیر قومی تنها نیست. گویش عامیانه از راه آفرینندگان آن، با همه آنچه بر سر این مردم آمده پیوندیافتد و به رده میهنی‌ترین و پیشرفته‌ترین اندیشه‌ها برآمده، چه اندیشیدن

و ابداع با آن از سوی سخنسرایی گمنام در گذشته انجام گرفته باشد و چه از سوی سخنسرایی نام‌آور در روزگار ما.

ملی کردن آبراه سوئز*، که پیش درآمد تجاوز استعمار و مزدورانش بود، در آن واحد هم کاری میهنی بود و هم اجتماعی و از این‌رو طبیعی بود که در آن هنگامه شگرف، کاروان انقلابی سخنسرایان عامیانه مصری که نخستین گام‌ها را در راه حساس خود برداشت، پیشاپیش این کار میهنی به حرکت آید. این، گامی بود که يك دگرگونی گوهری در ساختار چکامه عامیانه پدید آورد؛ گامی که نخست از سوی فؤاد حداد برداشته شد و سپس از سوی صلاح جاهین؛ گامی که راه را بر انجام بزرگ‌ترین انقلاب بردست نسل نوین و پیشاپیش ایشان عبدالرحمان ابنودی و سید حجاب هموار ساخت.

در این زمینه، میراث بیرم التونسی امتداد ژرف‌ترین اندوخته‌های فولک لور مصر و بنیادی‌ترین ترانه‌های آن بود زیرا وی از این دیدگاه، زجل* موروئی را تا سطح «روح» شعر بالا برد. ولی او در گوهر کار خود همچنان پای‌بند شکل‌های توده‌ای ترانه‌های «عمل»، «بکائیات» و «موال» باقی ماند. از اینجاست که باید گفت جنبش نوسازی راستینی که بیرم آن را رهبری کرد، در دایره قالب نبود بلکه پهنه محتوا را فراگرفت. ترانه‌های «عمل» بیشترشان «در قالب مزدوج‌اند که دوپاره یا بیشتر را، اغلب در بحر رجز، در يك قافیه به هم پیوند می‌دهند». سخنسرایی‌های بیرم التونسی نیز از این نظام ساده که بر پایه قافیه‌سازی دوپاره بیت واحد باهم یا همه پاره‌های هر ترانه استوار است، یا فراتر نمی‌گذارد. فرق، پس از این آشکار می‌گردد میان ترانه‌های «عمل» که بر وصف گزارش‌وار و حکمت بلیغ متمرکز و مبالغه‌های عمدی استوار است و ترانه‌های تونس‌ی که بر تجسم تکیه دارد به‌جای وصف، بر پیشتازی و جهش به جای حکمت فشرده، و بر محدودسازی گراف‌گویی‌های کاریکاتوری. وی در ستایش مصر و «درخت آزادی» می‌گوید:

از بنیاد بنیادی گرانبهای آن
تا شاخه شاخه‌های بلندش

سایه بر سر مردمی که پس از من آیند،
خواهد افکند

من در زیر ترانه آن خواهم زیست
و هم در آنجا زندگی را بدرود خواهم گفت.

او باز هم از جنبه گفت و شنودی «بکائیات» و قصه خوانی‌ها الهام می‌گیرد
و دیگر باره نیز گراف و حکمت‌افشانی را کنار می‌زند:

عمو ابراهیم اندوهناک از سرکار باز می‌آید
پایش را بسته و بر چوبدستی راه می‌رود
بنچه کوچک را با تربچه درون آن
در زیر بغل گرفته است.
خدایا مهرت را بر سر کوبش‌دگان فرود آور
و بر او نیز.

چیره‌دستی او در «بکائیات» به ویژه در مرثیه‌های وی و پیشاپیش همه
مرثیه‌اش بر سیددرویش آشکار می‌گردد. بیرم تونسلی از موال نیز بی‌اندازه
متأثر است. او سپس میان موال به عنوان قالب ترانه و به عنوان فرم «قصه
شعری» پیوند برپا می‌دارد و سرانجام به گونه‌ای که در بسیاری حالات از
اصل در می‌گذارد، به کار تکامل بخشیدن به زجل و موشح می‌پردازد:

ای مصر، چرخ برین از زیبایی تو
سخن می‌گوید
در وحی جبریل.
پیش از فرعون* و موسی،
خورشید به روی تو خندید؛
خودت به تنهایی،
نه زنانت و نه مردانت
تراد اندر تراد.

آنچه در این حرکت شعری که بیرم التونسی رهبری کرد، مایه توجه می‌شود، این جهان‌بینی نوین است که به نوبت خود در بسیاری از موارد بر ساختمان‌های فنی بازتاب یافت و شکل و محتوای آن را دیگرگون کرد. اگرچه «نظام» موروثی شعر و به سخنی دقیق‌تر جوهر آن را همچنان دست‌نخورده نگه داشت. ولی وی در این «نگهداری» به گونه‌ای آشکار، به سوی پیشروترین ارزش‌های موروثی گرایش داشت. مثال گرانبهایی از این ارزش‌های موروثی، این عروس است که در پایان‌های سده دوازدهم زاد و به این گوهرهای گرانباز مترنم بود:

شب کوتاه نیست
مگر بر کسی که در آن می‌خوابد
و بر مرد هنگامی که بینواست
و کسی گوش به سخنش نمی‌دهد.
بی‌گمان، روزی هست که دانسته است
و در آن روز، بیدادگری‌ها وارونه خواهند گشت
روزی سپید بر هر ستم‌دیده
و سیاه بر هر ستمکار

چنین است وضع در میراث عبدالله ندیم که شخصاً در گرم‌ترین مرحله انقلاب عرابی پاشا شرکت جست، و میراث سید درویش در جریان انقلاب ۱۹۱۹. این میراث امتداد یافته از ژرفاهای سرزمین مصر و سخنسرایان گمنام آن تا نخستین روزهای عصر نوین، اندوخته فنی سترگی است که فؤاد حداد و صلاح جاهین و پس از این‌دو، فرزندان نسل نو از سخنسرایان عامیانه مصری از آن سیراب گشتند. همگی از این نگرش نوین به زندگی شاداب شدند و این خود نگرشی است که به جنبه اجتماعی به تنهایی بسنده نمی‌کند بلکه چندان پهناور و ژرف و توانگر است که میان نهادهای روانی مردم مصر و سرچشمه‌های رنج و ریشه‌های شادمانی همیشه آغشته به اندوه ایشان، پیکارشان با خود و دیگران و نبردهای روزاندشان با سپهر و تاریخ، پیوند بر پا می‌سازد. فؤاد

حداد گشاینده «مکتب نوین» در سخنرایی به گویش عامیانه مصر بود هرچند صلاح جاهین و دیگر فرزندان نسل نو با او همگام شدند و حتی از او پیش افتادند. شاید پیشاهنگی فؤاد حداد از اینجا سرچشمه می‌گرفت که وی از رازهای زبان عربی و میراث توده‌ای بی‌اندازه آگاه بود و فرهنگ نوین را به گونه‌ای پیشروانه می‌شناخت و بدین‌سان توانست میان خود با وجدان توده‌ای اصیل، از نگاه شکل و مضمون، پل بزند.

تجاوز ۱۹۵۶ یکی از مهم‌ترین انگیزه‌ها بود که فؤاد حداد را واداشت تا سخنرایی به گویش عامیانه مصر را تازه گرداند و این، پس از خواب ژرف و دراز آن در آغوش رادیو و مرگ قطعی آن در «رباب» مناسبت‌ها بود. رادیو ترانه مصری را خشکاند و آن را به‌چهار چوب ابعادی محدود (از نگاه کرانه‌های جهان‌بینی) و عواطف زودگذر سطحی راند چنان که بر پایه یک پژوهش دانشگاهی که دکتر حسین فوزی در «الاهرام» پرده از روی آن برداشت، شمار واژه‌های توده‌ای به کار رفته در آن از ۱۴ در نمی‌گذشت. همچنین برخی از گروه‌های توده‌ای دوره گرد، گویش عامیانه را به دایره پرتو رسمی کشاندند و در این رهگذر بسیاری از متن‌های مردمی را از راه کاستن و تعدیل و فروتن مسخ کردند و این کار دو انگیزه می‌توانست داشت: یا دورویی ارزان فروخته آن گروه‌های دوره گرد، و یا مردم فریبی کسانی که از تهیدستی و سادگی ایشان سود جستند و ایشان را از سرزمین پاک ما به‌سوی آوردگاه نیرنگ و ترفند خود کشاندند.

فؤاد حداد، به‌سان پیکارمندی انقلابی و سخنرایی موهبت یافته، از جا برخاست و با توانایی و نیرومندی، بارهای گران مسخ و تصنع را از روی دوش عامیانه مصر برداشت و آنگاه گام در جای گام بیرم‌التونسی نهاده این گویش را در بعد نوینی به پیش برد. او بدین بسنده نکرد که در آن «جان شعر» دمد بلکه مجاهدانه کوشید این جان را «تجسم» شعری حقیقی ببخشد که به جهان‌بینی اجتماعی، به‌تنهایی، بس نمی‌کند و دستاوردهای پیشگامان بزرگ تاریخ گویش عامیانه مصری را هم به تنهایی کافی نمی‌شمارد. او کوشید (و در بسیاری از نمونه‌های خود کامیاب شد) که از شعر عامیانه مصری نگرشی نوین به جهان بسازد که خود نخستین ستون ساختمان بلند آن را که امروز

آیت‌های فنی‌اش را با آفرین‌گویی در می‌نگریم، پا برجا گردانید. تجاوز ۱۹۵۶ به دنبال ملی کردن آبراه سوئز، یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌هایی بود که با بهره‌دهی فراوان، در گذاشتن نخستین خشت این ساختمان شرکت جست. علت این است که ملی کردن آبراه تنها يك عمل میهنی نبود بلکه عملی اجتماعی هم در همان هنگام؛ کاری گذرا نبود بلکه يك نقطه تحول تاریخی نیز. از این‌رو بود که فؤاد حداد چکامه خود «یتیم پرت سعید» را مانند چکامه «منصوری» از همتای ترکش ناظم حکمت سرود. از آنجا بدین سوی، دیگر جای شگفتی نیست که جهان‌بینی دو سخنرا چندین به هم نزدیک باشد زیرا هر دو از فلسفه سوسیالیستی واحدی پیروی می‌کنند و «وضعیت شعری»، اگر این تعبیر روا باشد، دارای دلالتی تاریخی است که از مرزهای کشورها در می‌گذرد. ولی همانندی، در اینجا گونه‌ای ترکیه برای هر دو چکامه است نه کاهشی از یکی به سود آن دیگری چه «کوچکی» که در اینجا و آنجا رو به آینده دارد، يك نقطه آغاز است نه بیشتر؛ و «آینده» همان اندیشه مشترک میان فؤاد و ناظم و همان وجدانی است که خون را در دل هر دوتاشان به گردش درمی‌آورد. اما دیگر عنصرهای «جهان‌بینی»، میان این دو سخت گوناگون و متفاوت است به اندازه میانگین و درجه اصالتی که این دو را از هم جدا می‌گرداند.

برچکامه «یتیم پرت سعید» سرشت موال چیرگی دارد به عنوان قصه‌ای شعری که ابیات آن را وزن و قافیه واحد برای همه شطرهای مقطع واحد به جز واپسین شطر در هر مقطع، یکپارچه می‌گرداند زیرا این یکی با قافیه‌ای «مختلف» از قافیه واحد میان شطرهای گذشته پایان می‌پذیرد ولی همگی با واپسین شطر در دیگر مقطع‌ها «مشترک» هستند. «یتیم پرت سعید» مرکب از چهار مقطع و نخستین آن دارای هشت بیت است که هفت‌تای آن دارای قافیه مشترکند. مقطع دوم دارای شش بیت است که پنج‌تای آن قافیه‌ای واحد ولی مختلف با مقطع نخستین دارند. مقطع سوم نیز شش بیت دارد که پنج از آن دارای قافیه‌ای واحد ولی مختلف با قافیه‌های دو مقطع یکم و دومند. مقطع چهارم و واپسین مرکب از پنج بیت است که چهارتا از آن يك قافیه دارند ولی با قافیه‌های سه مقطع گذشته متفاوتند. اما قافیه بیت هشتم از مقطع نخست و بیت ششم

از مقطع دوم و بیت ششم از مقطع سوم و بیت پنجم از مقطع چهارم و واپسین، قافیه‌ای مشترك است.

بدین سان، چکامه‌گرایش به موال صعیدی (وابسته به صعید مصر) دارد و بسیار نزدیک به «هنر سرخ» سر چشمه گرفته از این موال است ولی این یکی از نگاه دربرداشتن يك هدف یا اندوه تلخ، با «هنر سرخ» متفاوت است. باز این موال نزدیک‌تر به موالی است که شامل «فرش»، «غطاء» و «قفله»^۱ با اندازه فراوانی از محورگرایی و فرگشت است. ولی به رغم اینکه فؤاد حداد عامیانه شهرها را به کار می‌برد، بافت شعری (و نمی‌گویم لغوی) چکامه‌او از موال‌های روستای دلتا به دور است و به گفته رشدی صالح در بخش نخست از کتاب پژوهایش «فنون ادب توده‌ای» بی‌اندازه از موال صعیدی اثر می‌پذیرد «که سنت‌های انشای توده‌ای را برای ما نگهداری می‌کند زیرا این موال در اینجا با ترانه عمل ابتدایی پیوند بیشتری دارد». نظام شعری موال صعیدی «مقفول» بیشتر بر هفت شاخه با دو قافیه، آغاز و پایان با هم و سپس میانه، استوار است بدین معنی که اگر قافیه شطریکم را «أ» بگیریم، قافیه موال بدین گونه خواهد بود: «أ أ — ب ب — أ». قفل موال در تخریج آوایی واپسین واژه در شطرهای «أ أ أ» و سپس ادغام و تخریج در واپسین واژه از شطر چهارم «ب» نمودار می‌گردد. در پنجم فراگیر حرکت رفع در میانه بدین گونه است:

مما جرای دموع العین جورباتی
من سجم حالی عملت الكل جورباتی
لكن أنا شایف أساهم شبيه النبل جورباتی
أنا كنت أنظر اللى أریده من بعید بازل
و آدی كلمة الندل شبعتنی عیوب بازل
من بعد رکبی علی المخزوم و البازل
أنا عدت أمشی علی الاجدام جورباتی

(۱) اصطلاح‌هایی در شعر «موال». چنان که دیده می‌شود، برگردان این بازی‌های ظریف با الفاظ به پارسی، به دشواری انجام می‌گیرد و معمولاً معنی روشنی عاید خواننده نمی‌گرداند. چاره‌ای هم نیست، یا هست و من بدان راه نبردم. س.م.

از آنچه بر من گذشت، سرشك دیدگانم پیرامونم را فرا گرفت
 از بس بیماری، به همگی نزدیک شدم
 ولی می‌خواهم همچون رود نیل از اشك خویش تپه‌های گل بسازم
 آن کس را که می‌خواستم، از دور نگریستم
 این واژه پست، مرا از کاستی‌های زبونی سیر گردانید
 پس از آنکه بر شتر سرکش و اشتر خردسال سوار شدم،
 می‌خواهم یورتمه بر گام‌های خودم راه روم

این، نظام شعری موال صعیدی سرخ است. فؤاد حداد در این زمینه
 چه کرده است؟ او مقطع نخست از یتیم پرت سعید را چنین سروده است:

بعد الرصاص ما سکت کان الرصاص بیفوح
 الجو حابس آلامه والحجر مجروح
 الاوله آه علی عیل یتیم بینوح
 و الثانیة آه فین أبوه و أمه و فین حیروح
 و الثالثة آه کان لنا فی الشمس بیت و سطوح
 یا قلبی دقت ایدین علی بابک المفتوح
 عیل یتیم علی تل من الحجر بینوح
 و یبص لك بعیون أوسع من الاجفان

پس از خاموشی رگبار، بوی باروت همه جا شنیده می‌شود
 آسمان دردهای خود را در درون نگه داشته و سنگ‌ها زخمی‌اند
 نخستین آه بر آن کودکی که پدر خود را از دست داده و بر او شیون می‌کند
 و دومین، از آن رو که پدر و مادرش کجایند و خود کجا خواهد رفت؟
 سومین بر آنکه مادر زیر آفتاب خانه‌ای داشتیم و آن خانه را آسمانه‌ای بود
 دل من! دست‌ها در باز تو را کوفتند
 کودکی بی پدر بر ویرانه‌ای سنگی به زاری می‌گرید
 و با چشمانی گشاده‌تر از پلکان به سوی تو می‌نگرد.

سخن‌سرا در اینجا برعکس بیشتر چکامه‌های بلند خویش، که با

ترادف‌های واپسین واژه از بیتی دارای ترکیب لغوی واحد ولی معانی و سایه‌های چندگانه، بازی می‌کرد، به این کاری که بسیار نزدیک به نظام رایج در موال صعیدی است، روی نمی‌آورد. او بازی را از راه متمرکز کردن توان خود در قافیۀ مشترک میان ابیات هفت‌گانه و تنوع بخشیدن به معانی آنها انجام می‌دهد. وی همچنین به داستان منظوم تحول می‌بخشد و از این رو، نه آغاز آن در يك یا دو بیت پای‌بند می‌ماند و نه پایان آن در حجمی همانند آن يك یا دو بیت. او به جای این کار، مقطع کاملی را ویژه این آغاز می‌گرداند که شاید حجم آن به اندازه حجم موال‌های کهن بوده باشد. گسترش بخشیدن به این جایگاه، گسترشی کمی نیست یعنی فرق میان مقطعی دارای هشت بیت از چکامۀ فؤاد حداد و مقدمه‌ای دارای دو بیت از موال کهن، فرقی در «شماره» شطرها نیست بلکه در وظیفۀ آنها. در اینجا کمیت یا عدد، به شکل تعبیری خود به خودی برای وظیفۀ نوین و معنای مقدمه‌ای که سخنرا آن را به کار برده، درآمده است. آغاز، استوارسازی يك معنی حکمت‌آمیز نیست؛ قصۀ شعری کوتاه‌سازی يك اندرز نیست، و پایان، بر زبان آوردن يك کلمه نیست. پیش‌درآمد در «یتیم پرت‌سعید» نگارگری فشرده‌ای از عنوان این چکامه است و بیانی تفصیلی از این «یتیم» گریانی که پدر و مادرش را در گرمای تجاوز از دست داده است پس از آنکه رگبار به «خاموشی» گراییده و تنها بوی باروت بر جا مانده و حتی این سنگ زخمی گشته و اینک در شیون این کودک شرکت می‌جوید، کودکی که با چشمانی گشاده‌تر از پلک‌هایش به این جهان می‌نگرد. داستان شعری در اینجا از نقطه‌ای محدودتر از آغاز موال کهن و نزدیک‌تر به چکامه‌ای نوین مانند چکامۀ ناظم حکمت آغاز می‌گردد. چکامه‌ای که به راستی از سنت‌های فنی گوناگون که همان میراث فرهنگی ترك باشد، صادر می‌گردد ولی در این افزایش نوین بر شعر، به گونه‌ای کلی، با فؤاد حداد اشتراك دارد. این افزایش نوین عبارت از نگاه تازه شعری به جهان پیرامون است. این، نگاهی است که از ذهنیت ضمیر متکلم در موال کهن که نالۀ فرد اغلب به «درد دلی شخصی» بدل می‌گردد و در نالۀ جمع شرکت نمی‌جوید، رهایی می‌یابد. پس یتیم در چکامۀ فؤاد حداد (مانند کودکی به نام منصور در چکامۀ ناظم حکمت) شخصیتی مفرد است ولی ضمیر غایبی که بدو باز می‌گردد، او را از اینکه ناله‌اش از پی زخمی شخصی باشد، دور می‌گرداند.

او، به‌سان شخصیتی فنی، نمایندهٔ روان سراسری مردم در همه‌جای پرت سعید و در همه‌جای مصر است. بلکه حتی ساختمان فنی تراشیدهٔ او در درون دل ما، گنجایش اندهان همهٔ ملت‌هایی را پیدا می‌کند که از درد و مرگ و ویل و وای جنگ‌های تجاوزکارانه رنج می‌برند.

بدین‌سان، چکامهٔ همگانی نوین، چندین برابر آن کاری را انجام می‌دهد که ترانهٔ «توده‌ای» کهن در پی انجام آن بود. چکامهٔ نو از «خاص» به سوی «عام» رو می‌آورد ولی موال کهن از پهنهٔ «عام» به راه می‌افتاد (از عام در مشاعر و اندیشه‌ها و گرچه واژه‌های آن جامهٔ ضمیر متکلم بر تن می‌کردند) ولی به کرانهٔ مرزهای گستردهٔ «عام» نمی‌رسید هرچند جامهٔ ضمیر جمع مخاطب یا غایب می‌پوشید. پراکنده بودن ترانهٔ موروث یا موال کهن در همه‌جا (به گمان من) نخستین سرچشمه‌اش آن بود که در این ترانه هر فردی به‌تنهایی، جماعت را «فرو می‌افکند» و انگیزهٔ آن دردهای شخصی خود وی بود نه کارکرد چکامه که هرگز به جز درآمدن به صورت يك تك گویی درونی مسموع، هدفی نداشت. از این رو، پیوندها و رشته‌ها میان چکامه با ضمیرهای «مفرد» دیگران (و نه خرد گروهی ایشان) در اثر فرو افکندن‌های نیوشندگان، پیوندها و رشته‌هایی شخصی بودند نه پل‌هایی میان فرد گوینده و گروه شنونده.

شاید این شگفت بنماید که روزگار ما که در آن فردیت افراد افزون گشته است، همان روزگاری است که سخنرا در آن می‌تواند در واژه‌ای واحد محتوای روانی مشترکی میان گروه‌های گسترده‌ای از شنوندگان و نیوشندگان بگنجاند بی‌آنکه با تلاش ایشان برای فرو افکندن روحیهٔ جمعی رو به رو گردد و بی‌آنکه خود مسأله از بنیاد، جز به گونهٔ مجاز و نامستقیم، در میان ایشان مشترك باشد. برای مثال، خواننده‌ای که در کشوری برخوردار از استقلال می‌زید، از چکامهٔ سخنرایی به لرزه در می‌آید که در کشوری پایمال استعمار به سر می‌برد و این نه تنها از آن روست که میان ایشان خاطرات مشترکی در کار است بل از آن رو که جهان هم‌روزگار ما به آن اندازه از تردیکی چندسویهٔ افراد بشر به یکدیگر رسیده است که پیکار کشور استعمار شده بر موجودیت کشور مستقل اثر می‌گذارد و عکس این نیز درست است زیرا بخش‌های استقلال یافتهٔ گیتی بر اوضاع پاره‌های استعمار شده اثر

می‌گذارند و به همین سان، این رشته سر دراز دارد.

این جز مثلی واحد بر امکان گردآوری میان «فردیت» سخنسرا در روزگار کنونی و «گروهی بودن» چکامه^۱ او (اگر این تعبیر روا باشد) نیست. سخنسرای کنونی افزارهای هنری را با گشاد دستی به کار می‌برد چه او «قصه» را به سان قالبی شعری برمی‌گزیند و «چشم‌انداز» را به عنوان لوحه‌ای کاربردی؛ و آنگاه طبیعت و انسان را با همه جزئیات دقیق‌شان برای نگارگری «چهره فراگیر و سراسری» بسیج می‌کند.

فؤاد حداد مقطع نخست خود را «پس از خاموشی رگبار» آغاز می‌کند یعنی لحظه زمانی معینی را برمی‌گزیند که همان لحظه چسبیده مستقیم به ویرانی و نابودی است. مقصود این است که ما نه عواطف پیش بینی کننده آنچه را خواهد بود به وام می‌گیریم و نا با رویدادی که در کار «شدن» است، همگامی می‌ورزیم بلکه در بیهوشی کابوسی که انجام گرفته و «شده» است، به سر می‌بریم. این آغاز، نه تارهای افسوس را در ما سخت می‌گرداند، نه وادارمان می‌سازد که سنگ در تاریکی بیفکنیم و نه اعصاب گدازان تنش را در ما می‌گستراند؛ بلکه ما را رو در روی واژه «پایان» می‌گذارد و حرکت فرو افتادن پرده را به ما نشان می‌دهد. یعنی اینکه «آغاز» در این چکامه همان «پایان» در واقع است، پایانی که مقدمات آن را قبلاً شناخته بودیم حتی پیش از آنکه گام به درون جهان سخنسرا بگذاریم. این، دشوارترین لحظه‌ها در زندگی سخنسراست؛ پس از این چه می‌تواند بیفزاید؟ آیا می‌خواهیم که ما را در گودال «وقایع نگاری مستند» بیفکنند که از آنچه روی داده به خوبی آگاه گردیم ولی هیچ احساس نکنیم که جان و خون زندگی‌مان آغشته به آن است؟ این همان هم‌واردجویی است که فؤاد حداد در چکامه خود آن را آغاز کرد و این از نخستین لحظه‌ای بود که وی «قهرمان» را از میان ویرانه‌هایی که پدرش را خورده بودند، برگزید. وی نشسته بر تلی از سنگ خفته است و او را نگاهی استوار و گشاده بر چشم و دل سخنسراست. بدین سان، این همان «موقعیت دراماتیک» است که سخنسرا از راه آن به رویا رویی با هم‌واردجویی «فعل ماضی» (با ایستایی و بدل شدن آن به دنیای خاطرات) برخاسته است.

۱) applied board (cf. : applied art)

این همان موقعیتی است که سخنرا در آن چکامۀ خود (و چکامۀ ما و چکامۀ همه مردمان) را از فرو افتادن در مفاک تصویرسازی خشك وارهاند. او در تجاوز، موقعیتی امتدادیافته دید نه گذشته‌ای محدود؛ و در «یتیم پرت سعید» یکی از لحظه‌های حرکتی را نگریست که به جای خنکی وقایع‌نگاری تاریخی سردی کفن، پرده از «روح استمرار» برداشت. «یتیم» در چکامۀ فؤاد حداد برداشتی است از یکی از زوایای زمان متحرک و او خود همان «حرکت» همواره در فرگشت است. پس این حرکت را در مقطع دوم دنبال کنیم:

به زمین می‌نگرد
و چیزی را که در آنجا افتاده بر نمی‌دارد
این توده خاک،
خانه‌ای بود که او را در بر می‌گرفت
این ویرانه،
هنوز بوی مادرش را می‌دهد
این ریگزار،
از خوی و خون او فروزان است
همۀ بدبختی‌های روی زمین،
بر دوش او سنگینی می‌کنند.
کودکی بی‌پدر،
بر ویرانه‌های شهر بیدار مانده است.

این، حرکت کودک یتیمی است که سخنرا او را در میان ویرانه‌های پرت‌سعید، بی‌درنگ پس از فرو خفتن غریو رگبار، باز یافته است. او بی‌حرکت است ولی نه بی‌مبالات زیرا هنگامی که آثار هستی خود پیش از تجاوز را از راه توده خاک و ریگزار و گل می‌بیند، به نگاه کردن به زمین بسنده می‌کند «و چیزی را که در آنجا افتاده، بر نمی‌دارد». این، از آن‌گونه «بی‌مبالاتی‌های» سترون نیست زیرا سخنرا بی‌درنگ این معنی را استدراک می‌کند که «همۀ بدبختی‌های روی زمین بر دوش او سنگینی می‌کنند» و

او « بر ویرانه‌های شهر بیدار مانده است ». آری، وی چنان که مقطع سوم می‌گوید، به سردی و گرسنگی پروایی نمی‌دهد زیرا یا دچار از خود رفتگی و بی‌هوشی گشته است یا از آن رو که پیوند خود با چیزها را از دست داده است چون که آنها هوده خود را فرو هشته‌اند:

گرسنه است ولی کله‌ای ندارد
 سرما می‌خورد،
 ولی هرچه سرما به او بچشاند
 سخنی از سر سوز بر زبان نمی‌راند
 به کودک پدرمرد دیگر می‌گوید:
 امسال مثل من و تو بسیار بودند.
 حتی سنگ از شور بختی او گریست
 و از جای کنده شد.
 برخاست و سرتاسر شهر را باز نگریست
 مهر را در دیده همه مردم دید،
 مهر را!

سخن سرا که در اینجا، در مقطع واحد، از تفصیل به تعمیم انتقال می‌یابد، دقایق حرکت واحد قهرمان خود را باز می‌سازد زیرا این حرکت در درون خود تحولی کیفی را در موقعیت دراماتیک فاجعه‌آمیز خویش می‌پیماید: از منفی‌گری نهفته در یتیم و گرسنگی و آوارگی و سرمایی که برپایه تعبیر توده‌ای، «سنگ را از جا می‌کند» تا ایجاب‌گرایی که او را وامی‌دارد تا سراسر شهر را درنورد و چیزی ببیند. این، نه یک خواب بلکه بینشی است که وجدان بیدار او آن را در چشمان این مردم تجاوز دیده پیدا می‌کند. آنچه او دید، «مهر» این مردم بود. هنرمند از صدها انفعال نقش بسته بر چهره‌های شکنجه دیده، جز این پرتو گرم و پر از «مهر» را نگریست یعنی درست همان چیزی که این یتیم آواره گرسنه سرمایه کم داشت. هنگامی که فرد «کلید» زندگی خود را در دل گروه‌ها پیدا می‌کند، به گونه‌ای خودبه‌خودی و ژرف با ایشان یکپارچه می‌شود و جهان‌بینی او ژرف‌ترین

جوهر خویش را کامل می‌گرداند. او از خلال «مهر»:

دل‌ها را در دوزخ جنگ استوار دید
و آرمان‌ها را بر ویرانه‌های شهر رویان
کیوتر را دید
که بال گسترد و نگاهی به چپ و راست افکند
نه آه یکم نه دوم نه سوم
کودک بی پدر سرشک از رخسار بسترد
و تجاوز را سرکوب کرد.

سخن سرا که در مقطع واحد از تفصیل به تعمیم می‌گراید، نشان می‌دهد که این شیوه، روش او در ساختمان سراسری چکامه است یعنی او در همهٔ مقطع‌ها از تفصیل آغاز می‌کند و در تعمیم پایان می‌دهد و این هیکل فراگیر چکامه است. از آنجا که «حرکت» همان یکپارچگی فرمانروا بر جزئیات مقطع واحد است، این حرکت همچنین ستون فقرات همهٔ چکامه و جهان‌بینی آن است که سخن سرا (و ما نیز همراه او) پس از دریافت واپسین واژهٔ چکامه، بدان می‌رسیم. این همان فرق ریشه‌ای میان چکامهٔ نوین و موال کهن است زیرا تعمیم و ضمیر متکلم و حکمت بلیغ، به «تحرک» ساختار موال نمی‌انجامد بلکه به گونه‌ای ایستایی و ثبات حال کشیده می‌شود در حالی که صورت‌های فنی و ضمیر غایب و همبستگی میان فرد و گروه، به این گونه جنبشی می‌گراید که مشاعر «خاص» را به درجهٔ پخته‌ای از مشاعر «عام» می‌کشاند و موقعیت «فردی» را به سطح اجتماعی انتقال می‌دهد و کودک پدر مردهٔ آوارهٔ گرسنهٔ پرت‌سعید را بدل به ملتی کامل می‌سازد که مالا مال از مهر و استواری و آرمان می‌گردد و تجاوز را سرکوب می‌کند و سرشک از دیدگان آن نازنین می‌زداید.

بدین‌سان است که قهرمانی «یتیم پرت‌سعید» از خنکی ثبت فتوگرافیک و ایستایی وقایع‌نگاری تاریخی نجات پیدا می‌کند تا از سطح واقع و تاریخ برتر رود و به آسمان شهادت و افسانه برآید. این با تقریر و مستقیم‌گویی نیست که سخن سرا به سود آزادی فریاد برمی‌آورد بلکه باهر «صورتی شعری» است

که جان و جهان‌بینی فؤاد حداد از آن شکوفا می‌گردد و پایداری میهنی پرت‌سعید به صورت عملی قومی و اجتماعی (در آن واحد) در آن نمودار می‌شود و قهرمانی آن را کودکی خردسال برعهده می‌گیرد که روزی از روزها بر تلی از سنگ با سخنرا برخورد کرده و با چشمانی گشاده‌تر از پلکان آن در وی نگریسته است.

من اگر از میان همه کارهای فراوان فؤاد حداد روی چکامه «یتیم پرت‌سعید» درنگ ورزیدم، این کارها را از یاد نمی‌برم هنگامی که می‌گویم نقشی که وی در تاریخ گویش عامیانه مصری ایفا کرد، تا اندازه بسیاری همانند آن نقشی است که (با توجه به اختلاف دو روزگار و دیگر فرقاها میان دو سخنرا) محمود سامی البارودی در تاریخ شعر عربی برعهده گرفت. می‌خواهم بگویم فؤاد حداد پیشگام جنبش «بازبخشی زندگی» در تاریخ گویش عامیانه مصری، آن هم در هنگامی است که این گویش به ویرانی و خشکی گزاینده بود یا می‌خواست بدان جای باریک بینجامد. گویش عامیانه رو به ویرانی و خشکی نهاد زیرا بدل به انبوهی کلیشه‌های پیش ساخته گردید. و فؤاد حداد از جا برخاست تا آن را از خوابگاهش برانگیزاند و بدان زندگی دیگر باره ببخشد.

ولی من گمان می‌برم که نقش صلاح جاهین چیزی جز این بود زیرا مسافت میان او با حداد (اگر فرایافت زمانی این واژه را از یاد فرو نهمیم) می‌خواهد درست همان راه طی شده میان شعر بارودی و شعر شاکر بدری السیاب بوده باشد. علت این است که دیدگاه نوین در شعر حداد تا سال ۱۹۵۵ که صلاح جاهین دفتر خود «واژه آشتی» را بیرون داد، از تناقض تندی میان شکل و محتوا و موروئی و کنونی رنج می‌برد ولی چون این دیوان به‌درآمد، آن گام انقلابی شگرف برداشته شد و گویش عامیانه مصری در گرماگرم و همراه پیشروی، ضربت خود را بر ستون عروضی خلیل‌بن‌احمد* که بر تساوی کمی و کیفی ارکان شعری به سان زیر پایه آهنگین آن تکیه می‌ورزید، فرود آورد. رفته رفته علت‌های تناقضی که چکامه عامیانه «نوین» یا با سخنی دقیق‌تر، جهان‌بینی‌اش از آن رنج می‌برد، ناپدید گشتند. صلاح جاهین این گستاخی را یافت که از راه ضربت زدن بر نظام ستونی، به پشتیبانی شعر عربی

نوین برخیزد ولی او نخواست مانند پیشگامان شعر نوین «فصیح» کار را یکسره کند و از این رو در يك زمان هم نبرد خود را با برابری ارکان عروضی دنبال کرد و هم با «ستون» گرای عامیانه. چکامه «موالی برای آبراه» یکی از زیباترین آثاری بود که در این مرحله دوگانه از مراحل فرگشت شعری وی آفریده شد. او این چکامه را در اوت ۱۹۵۶ یعنی سه ماه پیش از تجاوز سرود. در این چکامه، اندازه سرگردانی و از هم گسستگی و رنج کشی او به خوبی دیده می شود که چه گونه وجدانش بی خواب گشته و خودش بربل پرتگاه پیش گویی جای گرفته است.

چکامه «موالی برای آبراه» از نگاه فنی به سه بخش تقسیم می شود و در چهارچوب کلی اش از شکل موال توده ای بیرون نمی رود ولی بعدها نوینی بر آن می افزاید که پیشینه ای نداشته است. بخش نخست می تواند پیشگفتاری در باره شعر و میهن باشد که در آن هنرمند جامه شعر انقلابی در درازای روزگاران برتن می کند. این همان شعری است که می تواند آنچه را درخشان و ایجابی است، به خورد جان انسان بدهد بدانسان که وی را به گریش جایگاهی عملی در برابر رویدادهای پیرامونش برانگیزاند. صلاح جاهین در این پیشگفتار از موقعیت درنگ ورزی که بسیاری از پیشگفتارهای شعر سنتی دارند یا موقعیت گزارشگری که آزمون گذشتگان را به سان هشداري درباره رویدادهای «بزرگ» بقیه اینات موال، در يك حکمت یا اندرز خلاصه می کند، پا بیرون می گذارد. از این رو، این پیشگفتار از روح لابه و شیون یا زاری بیرون است عیناً همانسان که از پرواز در ملکوت خیال.

بدین سان، بخش نخست از موال، به رغم قیدهای توده ای اصیل مانند قافیه متواتر در پنج شطر (منهای شطر ماقبل آخر) از بندها آزاد است و این بر اثر دوری آن از تعمیم و درنگ ورزی و گزارشگری است و ورودش مستقیماً به جزئیات آزمون و تفصیل دقیق آن. سخنرا هنگامی که «ربابه» را به گونه زیر می گشاید، نشان می دهد که با گذشته استوارترین پیوندها را دارد:

سخن مرا فانوسی می سازد

که در میان شادمانی درخشان است

و گفتار مرا
سرشار از هوده برای نیوشندگان می گرداند

وی آنگاه خواننده را با همین رشته به سوی خود می کشاند و می گوید:
سخن من نه کاستی دارد نه فرونی
این را از آن رو می گوید که میان کهن و نوین و میان تعمیم و تخصیص
به شرح زیر پیوند ببندد:

ما در هنگامه ساختمانیم
نه هنگام سخنرانی
سخن من سنگ است و آهن
و دیگر مایه های سازندگی

گویا این بخش پلی است میان دو بخش نخست که شاعر در آن هنجار
سخنسرای توده ای گمنام را در پیش می گیرد یا از راه «زجل سرای» همروزگار
یعنی آن شاعری روان می گردد که بر پشت مرکب راهوار کهن سوار می شود
بی آنکه چیزی بیفزاید و شکل گرایی تهی از روح روزگار اسیرش گرداند...
(پلی است میان دو بخش نخست) و دو بیت دیگر که شاعر در آن با ایجاز
و فشرده گی اسیر کننده ای، مستقیماً به این روحی می پیوندد که در گرماگرم
تناقض وجدان نوین مصری با چیرگی بیگانه که چنگال های خود را
به گونه گونه فریبندگی ها و «هم پیمانی ها» رنگین ساخت، این وجدان را
در نوردید. شاعر هنوز در «پیشگفتار» است و در باره سخنی گفت و گو
می کند که «درست مانند گل و حناست» تا از راه آن درود و آفرین را
برساند به:

جوانانی که در راه پرستش میهن
جان باختند.
جنگ اقرار به دست گرفتند و گفتند:
ای میهن من.

برگردن من باد
که ترا رشک بهشت گردانم.

بدین‌سان، صلاح جاهین مفردات لغوی را که دارای سایه‌های توده‌ای فرو رفته در ژرفای جان مصری‌اند، به وام می‌گیرد، ذهن سرشار از صحنه‌های نبرد در راه آزادی را لبریز می‌گرداند و در هنگامی پیش‌رس، پیکار میهنی و انقلاب اجتماعی را درهم می‌آمیزد زیرا این دو در کشورهایی مانند ما عملی واحد با دو چهره هستند. آنگاه سخنرا مصر گرانبهای خود را همراه جوانان رزمنده (از بحری و صعیدی^{۱*}) از کرانه‌ها تا بیابان‌ها تا دل دره در می‌نوردد و:

دل‌م را آهی می‌گردانم
و آن را به سازمان‌های صنعتی ارزانی می‌دارم.

بدین‌سان، خیال توده‌ای اصیل از سید درویش تا سخنرای همروزگار ما امتداد می‌یابد و به مهر و نشان اجتماعی انقلاب بسنده نمی‌کند بلکه دلاورانه سر رشته سخن را در دست می‌گیرد و آن گروه‌های اجتماعی را که مصالح‌شان پیش از همه وابسته به انقلاب است، مخاطب می‌سازد. او از راه واژه‌هایی تند و چابک و شتابان مانند رگبار گلوله، ما را به گردش در مهرگان خون و آزادی در مصر از عربی تا دشوای و تا پگاه ۲۳ ژوئیه فرا می‌خواند... زیرا پیوند میان مردم و جنگ‌افزار در کشور ما پیوند مردم با آزادی است. این پیوند راهی آراسته به خون تجاوز نیست و از اینجاست که رمز جهانی آشتی بدین گونه از میان دو لب سخنرا بیرون می‌آید:

ای کیوتر بیابان، پرواز کن
بیر، فرود آی و بالا شو
چرخ بزن و بال بگشا
بر شانه آزادمرد بنشین
و هر چه می‌خواهی دانه بر چین

(۱) نام دو منطقه عمده جغرافیایی در مصر.

باید به یاد سپرد که همان اندازه که کبوتر نمودگاری جهانی برای آشتی است، در کشور ما نیز (شاید هم بیشتر) از هنگام فاجعهٔ دشوای، نمودگار محلی ژرفی در درون وجدان ماست. از این رو، این خاطرهٔ دراماتیک از یاد سخنسرا نمی‌رود ولی نه‌چنان که مانند پرکاه با بیانی مستقیم بر سطح بیاید بل از این راه که وی آن را در ترانه‌ای با آوای خوش بغبغو^۱ می‌گنجاند و از کبوتر می‌خواهد که بال‌های خود را راست بگشاید «زیرا دیگر تفنگ‌های شکاری انگلیس او را آزار نخواهند داد!». آسمان باز و صاف است زیرا، بی‌گمان، خون بسی گرانبها بوده است. او از «ام صابر» قهرمان بانوی پایداری مصر در ۱۹۵۱ می‌خواهد که بر روی پل بیاید زیرا دیگر گام‌های تجاوزگر فریب‌کار بر روی آن راه نمی‌رود:

بر روی پل به جز ما کسی نمانده است
و دوستان
ما را یاری می‌کنند
ای کبوتر، برای خوبی ما فرود آی
و هرچه می‌خواهی دانه پرچین

صلاح جاهین میان نظام موال و نظام ترانه در رفت و آمدی است که از ساخته شدن يك بنياد دراماتيك حقيقي گزارش می‌دهد. پاره‌هایی از این رفت و آمد، چیزی را به سوی خود می‌کشاند که از راه آن می‌توانیم بر جهان‌بینی قهرمانی دست یابیم و پاره‌هایی از آن چیزی را فرا می‌خواند که با آن می‌تواند بارهای گران پایداری را بر دوش گیرد. ساختار در چکامهٔ «موالی برای آبراه» بر داستان‌سرایی شعری به عنوان پایهٔ فنی تکیه می‌ورزد ولی میان این شیوه با شیوهٔ گفت و گو آمیزش پدید می‌آورد. این گفت و گو میان «نمایندگان» ملت مصر و «نماینده» استعمار انگلیس انجام می‌گیرد و آن آمیزش با همان پیشگفتار فکری پایان می‌پذیرد که چکامه با آن فرش گشته بود. ولی داستان و گفت و گو صرفاً هیكل‌اند و موال و ترانه افزارهایی

هستند توانا بر ساختمان اجزای تفصیلی این هیکل. آنچه به صلاح جاهین در موال سترگش کمک ورزیده، این است که او بر يك قهرمانی فردی معین یا قهرمانی نمونه‌ای تکیه نورزیده بلکه از خیال توده‌ای، برخی از برش‌های آن را جدا کرده چنان که از واقعیت پیکارمندی، برخی از نمونه‌هایش را.

این بافتِ درامی پيشاهنگ، میان واقع و خیال امتداد یافته است: چهره مصر نوین که از انقلاب و درخشندگی‌های آن در کارخانه‌ها و کشتزارها و آب‌بندها پرتو افشان است، در ضمیر خودآگاه ما امتداد یافته و چهره کهن آن که پیچیده در بیماری و گرسنگی و ترس و نادانی و بردگی است، از پشت آن یا زیر آن، در سایه شفافیت رقیقی که این نوار جادویی از آن می‌گذرد، به امتداد گراییده است. دو چهره با هم و در يك زمان گذر می‌کنند ولی یکی از این دو مانند خواب می‌گذرد و دیگری در شاهرگ‌های ما به سان واقعیتی ژرف آثار و استوار بنیاد، به پوشش می‌پردازد. میان واقعیت و خواب، گودالی است که برای خودش در وجدان خودآگاه سخسرا و ملتی که وی بدان وابسته است، تاریخی دارد. گودالی که «آبراه» را به‌سان نمودگار خود برگزیده که تصادفاً با خاک زمین پیوند یافته و بدین‌گونه نمودگار و پدیده زیرین آن^۱ چیزی واحد گشته است. پس رویداد واقعی که درام شعری چکامه برگرد آن می‌چرخد، همان «ملی کردن آبراه» است و از این‌رو، تاریخ کهن به گونه‌ای خود به خود و سیل آسا به سوی مخیله تازش می‌آورد: تاریخ شکنجه دیده خونبار هزاران دست و دل مصری که لاشه هاشان در درازای آبراه سوثر به خاک سپرده شدند و آب این همراه خون آنها به راه افتاد... حتی برگشتن مالکیت آبراه به فرزندانگان این خون‌های بر زمین ریخته، حامل معنی تراژیکِ خشونت آمیزی است که راهی به سوی وصف آن نیست مگر با گوش دادن به طنین آن در جهان‌بینی قهرمانانه همروزگاران:

دریای سوثر،

چه ریگ‌های فراوانی داری!

این ریگ‌ها را

نیای ما بر دوش خود کشید.

(۱) به‌سخن دیگر، رمز و مرموز^۲ الیه.

دریای سوئر حالش دگرگون گشته
و نیای ما با فرزندان خود خوش است.

بدین سان، شکاف سرکش بر تاریخ وجدانی توده‌های مردم را جز با این جهان بینی آرمان‌خواه خوشبین که نیاکان را از دستاوردهای فرزندانگان شادمان می‌بیند، نمی‌توان پر کرد. در اینجا گویی نیاکان از گونه «بهای» که در گذشته پرداخته‌اند، خرسندند زیرا اینک فرزندان در برابر روان‌های ایشان که روزگارانی است بر فراز آب‌های خون آلود سرگردانه چرخش می‌زنند و در تب و تاب ناآرامی دمبدم می‌سوزند و آرامش نمی‌شناسند، به خون‌خواهی برخاسته‌اند. ولی این روان‌ها آغاز به‌خو گرفتن به رامش و سبک‌جانی کرده‌اند چه فرزندان خود را می‌بینند که دست به کینه‌کشی برآورده‌اند و انتقامی طنین افکن گرفته، خون‌های سرگردان بر روی آب را باز می‌ستانند و با غاصب نبردی درخشان می‌کنند و به دنبال آن برحق پایمال شده دست می‌گذارند. شاید هنگامی که شاعر چکامه خود را می‌سرود، این میتولوژی در وجدان خودآگاه وی نبود ولی ما می‌توانیم ژرفنای آن را از اعماق شعر و تراکم آن بیرون بکشانیم و پرتوی را اینجا با پرتو دیگری در آنجا باز جوییم. از گرد آمدن این پرتوها برای ما (در صورت رنج بردن امین و صادقانه به هنگام فراگیری) آن چهره غایب حاضر، چهره گذشته و اکنون، چهره کهن و نوین و چهره تاریخ و ملتی که نخستین سازنده تاریخ است، فراهم می‌آید.

این همان پیشگفتار «دیدگاهی» است که صلاح جاهین آن را در محتوای کیرای این نشانه‌ها متبلور گردانید: چکامه یکی از نشانه‌های درخشان شعر پاینداری نوین مصر است.

بخش دوم از «موالی برای آبراه» گفت‌وگویی است میان ایند* از یک سو و شعبان و عوضین و جابر و محمود از دیگر سو. این، گفت‌وگویی است که ویژگی‌های اجتماعی نبرد میهنی را نشان می‌دهد. سخنرا در اینجا به‌شماره معینی از ابیات و یا نظام محدودی از قافیه و حروف «روی» پای‌بند نمی‌ماند یعنی او مقید به نظام تفصیلی موال نیست بلکه با قصه‌سرایی و گفت‌وگوی

خود، بازی وزنی شگفتی می‌کند که با موروث ناآشنا ولی تا اندازه بسیاری با سرشت محتوای شعری آشناست: گفت و گو میان استقلال مصر و استعمار انگلیس، جز به معنی لغوی آن «گفت و گو» نیست ولی گسستن و انفصالی است به معنی فکری و سیاسی. از این روست که دیالوگ بسی تردید به روح مونولوگ از کار درآمده است گرچه آواها چندین است. مثال را، چون شعبان می‌پرسد «چه کسی دوش خود را زیر غلق^۱ گرفت؟ مگر نه او نیای من بود؟» این نمی‌تواند يك طرف گفت و گو با آن دست بزه‌کاری باشد که با زور بر سرفروشت میهن جنگ انداخته است. این، «گفت و شنفتی با خود» است که شاعر آن را فرا می‌آورد تا وجدان‌های ما با گوهر قضیه آشنا گردند و با آن خو گیرند. همچنین، هنگامی که ایدن پاسخ می‌دهد: «این شاه‌رگ برای بریتانیا بسی پر بهاست» نیوشنده به گونه‌ای خود به خودی تا مغز استخوان درمی‌یابد که این پاسخ «خردمندانه» نمی‌تواند در گفت و گو با «خداوند حق» که مصر است، از آن یکی از طرف‌ها باشد بلکه این گونه‌ای گفت و شنود با خود است که راهش را به سوی خرد گم کرده است. به همین سان، همخوانی لفظی تنها چیزی است که میان پاسخ ایدن و استدلال عوضین قصاب پیوند پدید می‌آورد بدین بیان که آزمون پیشین و دیریاز او با اندام‌های جانداران، وی را به این باور رسانده است که «همه چهارپایان شاه‌رگ هاشان در اندرون تن‌شان است». گمانی نیست که در اینجا منطق به انحلال می‌گراید و زخم شعر عاطفی التیام می‌یابد چه خردمندی آشکار در گفتار پیشتر ایدن، با گامزنی همخوان و کور کورانه سپسین عوضین سر بریده می‌شود. شگفتی و ناسازگاری میان این دو، گفت و گویی میان دوسو پدید نمی‌آورد بلکه مونولوگی میان جان هر کس با خودش که برکنار از آن دیگری و صاحبش بر گزار می‌گردد چنان که گویی دیواری بلند بر صحنه تئاتر، این گفت و گو را به دو بهره بخش می‌کند: در هر يك از این دو بخش بازیگری است که نقشی مشترك با بازیگر آن بخش دیگر انجام می‌دهد. ولی نقش مستلزم گفتار است و از این رو هر کدام چنان سخن می‌گویند که آن دیگری هرگز نمی‌نیوشد.

(۱) غلق: در نزد بنایان سنگی بزرگ است که در وسط قوس (طاق) یا پل گذاشته می‌شود که هر دو طرف بر آن تکیه کنند و فشار آورند. - م.

البته صلاح جاهین چندان پیش نمی‌رود که وادارشان سازد هر دو در يك زمان سخن بگویند زیرا سرشت آزمون شعری او چنین نیست که به این پایه از پیچیدگی و در هم بافتگی برسد. محمود این گفت‌وگوی گروهی با ایدن را بدین‌سان پایان می‌دهد که برپایی همایش^۱ های پیشنهاد شده از سوی استعمار برای گشودن مشکل آبراه سوئر را با این گفتار عامیانه محض، وامی‌زند^۲:

این همایش‌ها
همایش نیستند و ما
نمی‌پذیریم‌شان
ما همایش بوق و کرنا
نمی‌شناسیم.

سخنرا با این پیش‌بینی آهنگینی که چکیده نبرد مصر در برابر پرخاشگری انگلیس است، ما را به پایان دور می‌رساند و ما یقین پیدا می‌کنیم که استعمار در برابر پا فشاری ما برای بازگرفتن حقوق‌مان دست بسته نخواهد نشست بلکه هر دو دست خود را با همه خون تپنده در آن از راه دزدیدن خوراک روزانه ما در درازای تاریخ کهن و کنونی، به کار خواهد انداخت. سخنرا در پایان موال خویش ترانه بچه‌های محله ما «توت» را به کار می‌برد و سایه فولک‌لوری و اشاره‌های زنده در وجدان توده‌ای ما را به گونه‌ای سراسری می‌پوشاند. این درست مانند پیشگفتار چکامه است. او در اینجا به این بافت رنگارنگ از تعمیم و تخصیص، از کل و جزء و از آینده‌نگری توانا بر پشتیبانی از آبراه تا بغضوی کبوتر و آشتی، راه می‌پیماید:

ای مصر، ای گل
کبوتر برخاست
کبوتر نشست
بر دست‌های باز

(۱) همایش: کنگره کنوانسیون، کنفرانس.

(۲) وازدن: طرد و رد کردن.

کل و گیاه در اینجا گونه‌ای از گرافه نیست بلکه گونه‌ای واقع‌گرایی است زیرا ما در پیکار با استعمار، مسلح به همان «نیروها»یی که او در دسترس دارد، نخواهیم بود. ما شاخهٔ زیتون را در يك دست خواهیم گرفت و کبوتر را در دست دیگر؛ به عنوان نیرویی که توانش را داریم و آشتی‌یی که خواستارش هستیم. «نیروی» مصر در موال صلاح جاهین تنها بمب و توپ و تانک و هواپیما نیست، نیروی ملت‌های کوچک و تازه به استقلال رسیده، پیش از هر چیزی در ایمان ایشان به حق‌شان و در پشت‌گرمی مشروع‌شان به دوستاران حق در سراسر گیتی نهفته است.

ای جان سپرده
 شیرین باد بر تو ای برادر عرب
 تبیره^۱ های تو فریاد برآوردند
 و دل تو در عشق عرب تپید
 ای کسانی که آشتی را
 بر کرانهٔ رود سند کاشتید^۲
 ای کسانی که شما و ما
 دست در دست و دوش به دوش هستیم.
 حتی در انگلستان هم
 آوای مردمانی پاک نهاد را شنیدم
 که از جا برخاستند و به ایدن گفتند:
 بس کن ای راهزن!
 آوای خود را شنیدم
 که به فرانسه سخن می‌گفت
 حق،
 مردمانی دارد که به فرانسه سخن می‌گویند.

(۱) تبیره: طبل.

(۲) اشاره به کوشش‌های مشترك عبدالناصر و نهرو در راه تنش زدایی و استوار کردن پایه‌های آشتی جهانی. م.

دست ما در دست همه کسانی است
 که زی آسمان کبوتر پرواز می‌دهند
 کسی که ملت‌ها پشت سرش ایستاده باشند
 شاد باشد و خوشا به روزگارش
 کجاست آن سخنی
 که مانند خون از دل من بیرون می‌جهید
 و در گوش فرزندانم
 نسل اندر نسل طنین می‌افکند
 تا پایان روزگار
 همراه خیزاب نیل به پیش می‌تازد

زهی کبوتر سپید آشتی
 که بر مصر و بر جهان بال می‌گشاید
 از کشور ما داستان می‌گوید
 و موال می‌سراید.

صلاح جاهین واپسین واژه در چکامه «موالی برای آبراه» را در اوت ۱۹۵۶ یعنی سه ماه پیش از آغاز تجاوز نوشت و بدین سان در يك زمان هم تاریخ‌نگار گشت و هم پیامبر: تاریخ‌نگار نشانه‌های پیشین هشدار دهنده‌ای که به دنبال ملی کردن آبراه سوئز پدیدار شدند ولی هنوز آن تازش سه‌گانه آغاز نشده، سر برآوردند و پیامبر آنچه انجام یافته و پایان پذیرفته بود. او در تاریخ‌نگاری و پیامبری خویش، نه وقایع‌نگاری کرد نه تقریر و نه شعار داد و نه به درنگ واداشته شد به‌رغم اینکه واژه‌هایی مستقیم را به کار گرفت. برعکس این، صلاح جاهین از مستقیم‌گویی فنی اصیل ساخت... مستقیم‌گویی در نزد او جز قالبی کلی برای ترانه نیست، قالبی که وی را با گسترده‌ترین بخش‌های توده مردم پیوند می‌دهد؛ ولی ایجاز و فشردگی وی، واژه مستقیم را از سطحی و کم عمق بودن وامی‌رہاند و رشته‌های خیال را به دست او می‌دهد و دروازه‌های فراخ رؤیاها و سرداب‌های پنهان واقعیت را به روی وی می‌گشاید. میراث توده‌ای نیز، اندوخته زنده‌ای به او می‌رساند که هرگز

دلالت‌ها و سایه‌های آن سپری نمی‌شوند.

همه اینها در تحول‌یابی موال توده‌ای بر دست صلاح جاهین، به گونه‌ای پیش‌تازتر از فؤاد حداد، نقش داشتند. ولی از یاد نبریم که گام برداشته شده از سوی حداد، میان موال و ترانه پیوند آمیزش بست و میان قصه سرایی و گفت‌وگو و نیز قافیه و حرف روی هم پل زد به گونه‌ای که مکتب نوین در شعر عامیانه مصری با این موال، نخستین پیروزی را در آمادسازی ذهن‌ها برای پذیرش آزمون انقلابی آن به دست آورد. موال صلاح‌جاهین به «قهرمان فرد» که تاریخ نبرد را می‌نگارد یا از آن پیش‌آگهی می‌دهد، روی نیاورد بلکه راه به سوی حل میانه‌ای برد، میان چهره «رهبر» که در سراسر چکامه در وجدان و دل مردم آویخته است و میان چهره «ملت» در درازای ساختمان دراماتیک آن در سنگرهای نبرد روزانه انسان معاصر مصری. شاید پا فشاری روی جنبه اجتماعی انقلاب میهنی، برجسته‌ترین ویژگی‌هایی باشد که این چکامه والا آنها را نشاندار ساخت چه به رغم اینکه نبرد ملی سازی آبراه سوئر شکل دخالت آشکار بیگانه را به خود گرفت که به نوبت خویش پهناورترین جبهه میهنی را برای پدافند از «ارض» و «عرض» بر افراشت، آنچه شاعر خطاب خود را متوجه ایشان ساخت، گروه‌های کارگر و کشاورز بودند که بیشترین پیوند را با این خاک در جان و دل داشتند. ضمیر اجتماعی مخاطب، همان بازتاب ضمیر میهنی متکلم بود که هر دو، شکل و مضمون را در چکامه «موالی برای آبراه» پدید آوردند. بار دیگر، این دو، دیدگاه قهرمانی را در نخستین گام‌های شعر پایداری مصر در ردای توده‌ای ناب آن — ردای عامیانه تراشیده از ژرفای تاریخ و میراث و واقعیت چندین بعدی و چندین ریزابه‌ای^۱ ما — باز ساختند.

این واقعیت چندین بعدی و ریزابه‌ای، همان است که با بال‌های خود آزمون‌های گویش عامیانه مصری را دوش به دوش آزمون‌های زبان فصیح فرا گرفت که یکی (فصیح) همان هنگام خطرناک‌ترین آزمون‌های خود را در تحول از عروض خلیلی و یکپارچگی بیت تا برخی وزن‌ها و برابری کمی و کیفی ارکان عروضی، سپری می‌ساخت. اگر بانوی شاعری در عراق بر سر برداشتن نخستین

(۱) ریزابه: رود کوچکی که در رود بزرگ می‌ریزد. — م.

گام در راه نوین، با همتای خود در بهمان پهنه از خاک عرب کشمکش می‌داشت، ما در این زمینه می‌گوییم که جنبش نو در شعر عربی اولاً و اخیراً به این ویژگی نشاندار می‌گردد که جنبش يك نسل است نه فردی از افراد به رغم رهگذر سنتی شعر عرب که همواره نو سازی را این یا آن سخنسرای «بلند پایه»، «رهبری» می‌کرده است.

اگر می‌گوییم جنبش نو جنبش يك «نسل» است، این وصف «تمدنی» فراگیر را به صفت «اجتماعی» ویژه‌ای مقرون می‌سازیم به این بیان که این جنبش در گوهر خود چه در آغاز و چه در پیشرفت آن جنبشی «انقلابی» بود زیرا جنبش‌رهایی بخش میهنی و اجتماعی همسان انگشتی بود که «دینامیت» را منفجر ساخت و به این انفجار فنی به صورت شعر نو کشاند. ما می‌توانیم، بی دست زدن به تلفیق لغوی، میان دو صفت حرکت نوین به این گونه جمع کنیم که بگوییم این، جنبش «نسل انقلاب» است. مقصود، به هیچ گونه‌ای، این نیست که انقلاب معنی انفجارهای سیاسی، به‌تنهایی، در این یا آن کشور از میهن عربی را می‌دهد بلکه انقلاب به معنی اندیشه دگرگونی ریشه‌ای اوضاع این میهن از دیدگاه «تمدن» است.

اگر سخن‌سنان با بانوی سخنسرای عراق^۱ در کشاکش او با این با آن شاعر بر سر شرف پیشگامی در راه ناگشوده اختلاف دارند، ما در مصر به گونه‌ای همانند يك اتفاق کامل، برآنیم که عبدالرحمان شرقاوی پیشاهنگ جنبش نوین در شعر مصری است بی‌آنکه حتی يك لحظه چهره همگانی جنبشی را از یاد ببریم که این یا آن شاعر نمی‌تواند آن را در انحصار خود بگیرد. عبدالرحمان شرقاوی نخستین کسی بود که بر عروض سنتی شورید و انقلابی ژرف ریشه و پر بار و بالنده به راه انداخت. شرقاوی چنان سخنسرایسی بود که انقلابش در زمینه هنر از انقلاب وی در اندیشه جدا نبود بلکه آن یکی بازتابی ژرف و مسئولانه از این یکی بود. سرانجام، عبدالرحمان شرقاوی هنرمندی بود کار کشته در راهگشایی و پیشتازی زیرا در وقتی زود چکامه

(۱) مقصود نازک الملائکه است. ولی پژوهشگرانی مانند دکتر شفیعی کدکنی بر این باورند که خود نازک نوآوری را از سخنسرای پیشگام ایرانی نیمایوشیج الهام گرفته است. م.

حماسی و نمایشنامه شعری را آزمود و این هر دو در چهار چوب نوآوری در شعر بود.

شاید سخن سنجان در میان خود پیرامون مجموعه ارزش‌هایی که این شاعر پیشگام در زمینه‌های گوناگون پابرجا ساخت، اختلاف داشته باشند، ولی هرگز در پیشاهنگی هنری و فکری او اختلافی ندارند. این سخن، پژوهنده را وامی‌دارد که از دیدگاه قهرمانی برای شعر پایداری مصر، چکامه «نامه‌ای به همسر» از عبدالرحمان شرقاوی را برگزیند. او این چکامه را در بیروت سرود و این بدان علت بود که يك بار به هنگام بازگشت از یکی از همایش‌های ادبی در اتحاد شوروی، او به ناچار در بیروت مانده و با قطع ارتباط با مصر رو به رو گشته بود. این چکامه را از آن رو بر می‌گیریم که از لحظه تب و تاب رویداد در وجدان شاعر گزارش می‌دهد و از سوی دیگر مرحله دنبال چکامه دراز او «از پدری مصری» را بیان می‌کند و سرانجام، آزمونی انحصاری را فرا می‌نماید که عبارت است از دور ماندن يك شهروند از میهنش در گرماگرم مصیبتی خونبار که تجاوز مسلحانه بر خاک این میهن بود. طبیعی بود که شاعر چکامه‌اش را به شکل يك «نامه» بسراید هرچند ساختار آن تا اندازه بسیاری با نامه او به رئیس ترومن* اختلاف داشت.

نامه‌ای شعری، سروده «غایبی ناچار» از عرصه نبرد، نه تاریخ رویداد میهنی را خواهد نگاشت و نه پیش‌آگاهی درباره آن خواهد داد بلکه با آن از لحظه «ناگهان بودن» تا لحظه بخشش نامستقیم از راه امتدادهای سخنرا در خاک میهن ماندن و فرزند، همگامی خواهد کرد. باز همگامی از نزدیک با همگامی از دور فرق می‌کند زیرا مشارکت «حاضر» دربردارنده اندازه فراوانی از هماهنگی و خرسندی است در حالی که مشارکت «غایب» متضمن اندازه بسیاری ناآرامی و تنش و از هم گسستگی است چه این مشارکتی با دل است و از این رو قلب تپنده سخنرا در درون سینه‌اش، همه آن چیزی است که او دارد یا ندارد. ولی مشارکت با دل و دست بر زمین جانبازی، هم دوره ناقص را کامل می‌گرداند و هم تشنگی سوزان هراسیده را فرو می‌پوشاند. این تشنگی سوزان همان است که در آغاز با روح نومیدی تلخ بیرون می‌جهد:

شب دیگر باره فرو می‌آید
 همراه ترس و تاریکی و آشوب و چیرگی گرگان
 و ویرانی...
 از این تاریکی
 همه پرهیب‌های تاریکی
 و هراس‌های تاریکی
 فرو می‌بارند.

سخن‌سرا در شطر واحدی، بلکه در يك واژه واحد، تاریخ خونین استعمار را خلاصه می‌کند. این واژه، «شب» است که از مهتاب ستایی‌های روماتیک هرچه بیشتر به دور است و به ویرانی و هراس و تاریکی هرچه بیشتر نزدیک. هنگامی که می‌گوید «دیگر باره فرود می‌آید»، به خیال انسان این گردش چرخ وارۀ شب و روز تداعی می‌شود چنان‌که گویی آمدن شب در اینجا «قدری» است که گریزی از آن نیست. و چه ژرف است مفاک نو میدی که دل هنرمند غایب در آن فرو افتاده است! ولی شب از نو فرود می‌آید و نه تنها این گردش چرخ وارۀ سرنوشت‌سان را معنی می‌دهد بلکه این یاد نزدیک استعمار به‌کشور ما را نیز: خورشیدی که بر کوچیدن اشغالگر از سرزمین ما تابیدن گرفت، هنوز جانی نیافته بود که نیروهای تاریکی بر آن تازش آوردند و به پیگرد آن پرداختند و باز هم شب همچون کابوس پنجه برگشود.

این، چنان‌که گفتم، شبی روماتیک نیست و از این رو سخن‌سرا بسی پافشارانه بر واژه «تاریکی» تأکید می‌ورزد و آن را از دایرۀ لفظ مستقیم به مرزهای دکور سراسری چکامه بیرون می‌برد. نخستین ملاحظه در بارۀ این ابیات این است که تنش نهفته در ورای آن، به گونه‌ای تند و مستقیم بر تکوینش بازتاب یافته زیرا وزن عروضی از نشان دادن خودش در نمی‌ماند چنان‌که در چکامۀ «از پدری مصری» دیده می‌شود. این وزن عروضی، موضع ترانه‌ای خود را در همپشتی سخت با قافیۀ دور از اندیشه و حرف‌رویی نا به سامان و صورتی که جزئیات آن شطر به شطر به تکامل یکدیگر بر می‌خیزند به سانی که دوزخ و سوزندگی زبانه آتش، همان آواز و صورت هر دو می‌گردند، به گونه‌ای

قطعی و پایانی روشن می‌گرداند... آواز در گلو مانده تنش‌یافته و صورت مه‌آلود ابر گرفته. ولی این، تنشی خلاق است که خبر از گسستگی نمی‌دهد بلکه حالت روانی تلخ را باز می‌تاباند زیرا گسستگی در تارهای آوایی نیست بلکه نواختنی سوزان بر روی آنهاست. سپس که سخنرا روی سخن با پرت سعید می‌آورد، برای این است که گفت‌وگو را با خود بیاغازد و بالاترین درجه تجاوز خدایان بدی را در خیال مجسم سازد و ایشان را تا بیشترین اندازه‌ای که می‌توان بدان رسید، مسلح نشان دهد تا فراخوان دیرپازترین دم باشد گرچه این، در پایداری با تاتارهای نوین به یکباره بریده شود:

گرگان چیره گشته‌اند
با چنگال‌های سخت و ستوار
تفتیدگی زبانه آتش،
ایشان را به سوی ویرانگری می‌راند
سرآسیمه‌اند
و دیوانگی، ایشان را برمی‌فروزد
آمده‌اند،
همان سان که مسخ شدگان،
از دوزخ بیرون می‌تازند.

این همه، جز «پیشگفتار» سنتی در نامه شاعر غایب نیست. اما خود چکامه، مجموعه‌ای از «خاطرات» است که میان او با همسرش «بر کرانه آبراه» جایی که آرامگاه پدرانش در آنجاست، پیوند می‌بندد و این همان ترانه پیش گفته در موال صلاح‌جاهین است. وانگهی این به میتولوژی شعری تردیدتر است جز اینکه عبدالرحمان شرقاوی میان گذشته با زمان کنونی در کالبدی از یک آزمون ویژه پل می‌زند و این آزمون، همان آزمون پیوند عاطفی با همسر و دلبر اوست و این همسان با پیوند او به زمین و نیاکان است:

فروآمده‌اند
برگهواره عشق

و خاطرات را به پلشتی می‌آلایند.
و آرامگاه‌های پدران من
آنجا در زرفای آبراه.

همسر و بستر بدل به نمودگار شرافت میهنی می‌گردند چنان‌که آرامگاه‌های پدران بدل به نمودگار تاریخ میهن گشته‌اند و از این رو، دفاع همسر از شرفش، همان جایگزینی رمزی برای غیاب شوهر و غیاب پایداری اوست زیرا پایداری آن بانو، به هرگونه‌ای و در هر سطحی، پاره‌ای جدا ناشدنی از پایداری آن چهره غایب است... این دو در چکامه صرفاً یک زن و مرد نیستند بلکه روان مصر پیکارمندان، مصری که گاه با دل می‌جنگد، گاه با دستان توانا، و همواره با حق مشروع خود در آشتی و دادگری.

نگارین منا^۱

با همه توان مادرانه‌ات

در برابر ایشان بایست!

به پیش برو

ایشان را با جنگ‌افزار بران

با همه گونه‌های جنگ‌افزار.

پایداری ورز

با استخوان‌های پدرانم

اگر جنگ‌افزار کم آمد

تو را سرکوب نخواهند یارست

پس پایداری کن

مرگ آن است که از پیکار دست بداری

همسر و شهر پرت‌سعید در نامه شرقاوی به ملتی که برای آن عنوان

(۱) اقتباس از منوچهری دامغانی است:

نگارین منا بر گرد و مگری
که کار عاشقان را نیست حاصل

«نامه‌ای به همسر» را برگزیده، چهره قهرمانی را دست به دست می‌کنند چه در این چکامه آزمون ویژه یعنی آزمون عشق از راه «کانال»، به آزمون تاریخ که آرامگاه پدران را بستر آبراه می‌گرداند و به آزمون میهنی که دیگر باره شب بر آن سیاهی افکنده، در می‌آمیزد. با آمیزش آزمون شخصی به آزمون همگانی، چکامه از هرگونه فریاد زنی (شعار دهی) و تقریرگری، بلکه از هرگونه چشمک روماتیسم که می‌توان آن را از نازکی واژه‌ها و زیبایی چهره‌ها برکشید، رهایی می‌یابد. همچنان که شب، شب ماه نیست و همان‌سان که خاطرات عشق، رنگ سیاهی و درد می‌گیرند، به همان‌سان تاریکی و شکنجه در درون بقیه چکامه چنگ می‌دواند به‌سانی که از آن، یکی از راهنماها به سوی شعر واقعی را می‌سازد ولی در همان برش میهنی و پرتوهای انسانی‌اش.

حق این است که این نامه شعری، دیداری دارد با نامه پیشین او به رئیس ترومن و میعادشان همان بعد انسانی درخشنده در شاهرگ‌های «عزت» دخت سخسرا و دختران همه انسان‌ها و در رگ‌های همسر وی و همسران همه مردان جهان است. شرقاوی نیز مانند صلاح جاهین بر نقش ملت‌های آشتی دوست، در پاسداری آشتی بر خاک مصر تکیه می‌ورزد ولی با او (جاهین) و با نویسنده نامه پیشین به رئیس ترومن [که خود شرقاوی است] این اختلاف را دارد که به ابعاد اجتماعی توجه ژرف نمی‌ورزد. بر این پایه، بعد قومی و بعد انسانی، محور دراماتیک سراسر چکامه گشته است. باری، سخسرا نکوشیده است که به تاریخ‌نگاری برای رویدادها پردازد زیرا از آن دور بوده و نیز نتوانسته است پیش‌بینی کند زیرا آنچه رخ داده، برای او ناگهانی بوده است. او به همگامی از راه دور بسنده کرده و به پی‌جویی رشته‌های گوناگونی برخاسته است که وی را به گذشته و اکنون و آینده پیوند می‌دهند. از این رو، ضمیرهای سه‌گانه (متکلم و حاضر و غایب) افزارهای بنیادی بیان در ساختار شعری او گشته‌اند:

پس تو

هرچه را می‌یابی، بر چهره ایشان بیفکن
حتی خاک را.

و پایداری کن
 خاک مردگان مان را
 در چشم‌ها بیفکن
 تا گذر نکنند.

بلکه هرگز گذر نخواهند کرد
 چکمه‌های ایشان
 خاک میهن را نخواهد پساوید.

ای سوزندگان ژاندارک
 و ای قهرمانان ویشی
 هرگز گذر نخواهید کرد.

بدین سان، «نامه‌ای به همسر» از سخنسرا عبدالرحمان شرقاوی پیشاپیش شعر پایداری در کرمانگرم تجاوز ۱۹۵۶ می‌گردد گرچه رزمنده از آوردگاه به دور بود است.

چکامه «تو را خواهم کشت» از صلاح عبدالصبور، با چکامه شرقاوی، هم دیدار می‌کند و هم به اختلاف می‌پردازد. دیدار آن دو در عنصر همگامی با رویداد میهنی است، به دور از پیش‌گویی و تاریخ‌نگاری؛ و اختلافشان در این است که «راهزنان» میان این یکی با حضور در عرصه نبرد حایل نشدند و از این رو، او رزم افزار به دست گرفت و به پیکار درایستاد. حق این است که غیاب یقین از «نامه‌ای به همسر» این روح تنش آلود فرمانروا بر بافت چکامه را بدان در آمیخته است، اما حضور یقین در چکامه «تو را خواهم کشت»، همان چیزی است که به آن درجه والایی از استواری و سختی و همبستگی و همنواختی را ارزانی داشته است. برای مثال، هنگامی که عبدالصبور اندیشه «نیاکان» را به میان می‌کشد، آرامگاه‌ها را با آن به یاد نمی‌آورد بلکه یادهای او چنین‌اند:

کوبیده شدن سهمناک سم اسبان نیاکان
در یاد روزگاران موج می‌زند
و نور ایشان
بر تارک تاریخ به خود می‌بالد.

در اینجا از آغاز، نومییدی از احساسات سخنرا رخت برمی‌بندد و عواطف او مستقیماً به اندیشه تمدن می‌پیوندد - جایی که شرقاوی از «بیم» وحشیان سده بیستم (که آن را پایمال کنند) به درنگ ایستاد. ولی درنگ عبدالصبور از دیدگاه امید به این تمدن در توانایی برایستادگی است. اگر شرقاوی «تمدن و آشتی» را در دو واژه همسایه کوتاه ساخت، عبدالصبور آن دو را بدین گونه نگارگری کرد:

نیاکان من آناند
که سنگ اهرام را برافراشتند
و گلدسته اسلام را ساختند
و ما، در روزگار پر افتخارمان
آشتی را پایه‌گذاری می‌کنیم
سوگند به اهرام و اسلام و آشتی
که تو را خواهم کشت
با همه شرنک‌هایی که تلخ‌زارِ روزگاران
به من چشاند
در خون تو شنا خواهم کرد

بدین سان، سخنرا میان کهنه و نو، و میان گذشته و اکنون پیوند می‌بندد نه از خلال زمان‌های سه‌گانه با ضمیرهاشان بلکه از خلال چهره‌های سه‌گانه با گوهر یگانه‌شان: انسان. شاعر میان آزمون خاص و آزمون عام آمیزش زنده ژرفی پدید می‌آورد که شاید از دیدگاه قهرمانی، نسبت به نامه سخنرای غایب همبسته‌تر باشد... زیرا میان سراینده «تو را خواهم کشت» و دشمنان تمدن و

آشتی، کینه‌ای شخصی است که در همان هنگام کینه میهن هم هست به ویژه از آن گاه که هواپیمای برادرش بر فراز خاک سپید غزه* آتش گرفت و یکسره بسوخت. کشته شدن «نبیل» در واقع و در چکامه، گونه‌ای از «یقین» وجدانی و فنی است که پایداری را در چکامه «تو را خواهم کشت» بدل به واقعیتی دو برابر می‌سازد: واقعیت نخست که در برابر چشم شاعر به صورت سپاهیان فرا رسنده برای آلودن خاک میهن و تاریخ، به رویا رویی با او می‌پردازد؛ و واقعیت دوم که ذهن و دل سخنسرا به صورت برادر شهید، با آن رو در روست. این دو، از نگاه کیفی با دو صورت بنیادی در «نامه‌ای به همسر» اختلاف دارند: واقعیت نخست در چکامه شرقاوی، غیاب ناگزیر او از عرصه رزم بود و واقعیت دوم خاطراتی که او را با همسرش بر کرانه آبراه پیوند می‌داد. این دو واقعیت در اینجا شاعر را از هم می‌درند ولی روح پایداری چکامه را سبک می‌سازند و بدین سان دیدگاه قهرمانی در آن مات می‌گردد. اما در چکامه «تو را خواهم کشت» واقعیت با حضور شاعر در آن واحد در شهادت گرامی‌ترین نزدیکانش، دو برابر می‌گردد:

برای او تو را خواهم کشت
و برای خون او
در خون تو شناوری خواهم کرد.

ولی بیشترین بخش چکامه «مردم در کشور من» به نگارگری موشکافانه ویژگی‌های ملت مصر اختصاص یافته است. عبدالصبور در این چکامه می‌گوید:

مردم در کشور من،
مانند کرکس، شکارگرند
ولی اینان آدمند
و خرسند می‌گردند
اگر مشتی پول بستانند
و سرنوشت را باور دارند.

آیا این ویژگی‌ها با آنچه در چکامه «پیکارمند» پیرامون این مردم آمده، تناقض دارد؟ بدان گوش فرا می‌دهیم:

مردم در کشور من،
عشق را می‌سازند
سخن‌شان چون ترانه شیرین است
و یاورشان لبخند است.
چون گرسنه می‌گردند،
از پاکی دل سیر می‌شوند
و چون تشنه می‌گردند،
ساغر عشق سر می‌کشند
چون یکدگر را دیدار می‌کنند
بر هم درود می‌فرستند
— درود بر شما
— بر شما درود.

هرگز. ابیات شاعر در این چکامه‌سترگ با ابیات چکامه‌دیگر او تناقضی ندارند بلکه این چکامه در پی ژرف‌سازی ویژگی‌های ملت مصر از راه شکافتن پوست و رسیدن به خون و استخوان‌های آن است. آشتی، پایه «زندگی» این ملتی است که بدل به کرکسی شکارگر نمی‌گردد مگر هنگامی که نیروهای اهریمنی آن را بیم دهند و زندگی و سلامت او را در هراس افکنند تا سرشت آن را دگرگون سازند و تمدن آن را ویران کنند. از اینجاست که این تهیدست پاك‌نهاد، به‌هنجار گشوده کشته شده در برابر آلودگی‌های جنگ و تجاوز واکنش نشان می‌دهد و مردانه از جا می‌جهد. فریاد می‌زند:

ولی من تو را خواهم کشت
و پیش از آنکه مرا بکشی،
در خون تو شناور خواهم گشت.

گمانی نیست که این چکامه، پیشرفته‌تر و هماهنگ‌تر از چکامه شرقاوی است... نه به علت سرشار بودن آن از یقین بلکه به علت پرتو افکندن این یقین بر ساختار این چکامه‌ای که در آن واحد هم متراکم است و هم شفاف. سخنسرا در اینجا از حاشیه‌ها و دنباله‌هایی رهایی یافته که نگارنده «نامه‌ای به همسر» به خوبی راه‌هایی از آن را یاد نگرفته و این خود، استواری یکپارچه شعری را از چکامه او دور ساخته است زیرا رویه‌های فنی آن چندگانه گشته و پاره‌ای از مقطع‌های آن به گسستگی گراییده است، در حالی که می‌بینیم چکامه «تو را خواهم کشت» از یکپارچگی بافت و استواری آن برخوردار است و این به رغم آن است که هر دو سخنسرا وزن عروضی و داستان درونی را که میان پیشگفتار و پایان جای می‌گیرد، به کار گرفته‌اند، یعنی به رغم همانند بودن هیکل عام چکامه در اینجا و آنجا هر دو. این همانا هیکلی است که ساختمان آن بر روی پایه‌ای معین پیریزی شده است که همان «همگامی» با رویداد میهنی از رهگذر بعد قومی آن از یک سو و بعد انسانی آن از سوی دیگر است. آنچه در این دو چکامه، هر دو، دیده می‌شود، این است که اینها چکیده زندگی را از میراث توده‌ای میهنی فرا نمی‌گیرند هرچند در چکامه شرقاوی چهره گذشتگان در آرامگاه‌های نیاکان‌مان بر کرانه آبراه درخشندگی دارد و در چکامه عبدالصبور چهره ایشان در ساختمان اهرام و گلدسته‌های اسلام.

در همین نقطه به ویژه، چکامه پیشاهنگ «نامه‌ای به همسر» و چکامه سترگ «تو را خواهم کشت» با دو چکامه فؤاد حداد و صلاح‌جاهین به گونه‌ای ژرف اختلاف پیدا می‌کنند. مطلب آن است که گویش عامیانه مصری دارای میراث میهنی خویش است که به این یا آن گونه در دستاوردهای شعر عامیانه نوین این سرزمین چه از راه قالب‌های فنی و چه از راه وجدان توده‌ای این میراث شرکت جسته است. شاید عبدالله ندیم و سید درویش و بیرم التونسی، نزدیک‌ترین ریشه‌ها به چکامه عامیانه نوین، از نگاه شکل و مضمون هر دو، باشند ولی سخنسرای توده‌ای گمنام، گرچه در برابرش سرکشی شود، پدر مشروع دیدگاه قهرمانی در شعر پایداری از راه گویش عامیانه مصری است. باز

به گمان من، مسأله نسبت به شرقاوی و عبدالصبور اختلاف بزرگی پیدا می‌کند زیرا این دو، انقلاب وزنی نوین‌شان را از میراث عربی فصیح با همه دیدگاه‌های نوینی که پیرامون هنر و زندگی دارد، فرا نگرفته‌اند بلکه این میراث شاخه‌ای از رودی بزرگ بوده است که همان بزرگ رود قومی است. اما شاخه انسانی، یکی از میوه‌های انقلاب ادبی نوین است که در شعر تنها وزن عروضی را نگه داشته و ستون خلیلی سخت جان را با قافیه‌ها و حروف روی آن به کناری هشته است. شاید غیاب مهر و نشان اجتماعی برای نبرد میهنی در چکامه‌های پیشاهنگ شعر نو، عات عمده‌اش همین انقطاع مزدوج از میراث توده‌ای و رسمی بوده باشد.

این انقطاع، در دو آزمون از سخنرا کامل‌ایوب به بالاترین پایگاه خود می‌رسد. نخستین آزمون او چکامه «توفان و شهر گندم‌گون» است که نام آن را بر دیوان خود نهاده و ما دومین آزمونش به نام «واپسین سرباز» را از همان فرا می‌گیریم. چکامه نخست دیدارهای فراوان با دو چکامه شرقاوی و صلاح عبدالصبور دارد. این چکامه با رویداد میهنی از موضع «رزمنده» ای که فرود آمدن دیگر باره شب را دیده است، شرکت می‌جوید لیکن این را نمی‌گوید بلکه می‌سراید:

این، توفان آتش است
که مرگ و ویرانی بر سر شهر ما می‌باراند
اندوه‌گین و دست بسته منشین
سرت را به سوی خدا بلند مکن
با من بیا
که برای شهرمان کاری بکنیم
هرگز در اینجا
مرگ را نخواهیم بیوسید.

بی‌گمان، این صورت با صورت شاعر غایبی که فقط شب و ویرانی را دید، فرق می‌کند و نیز با صورت شاعر پیکارمندی که حساب خود با تجاوزگر را

به صیغه مخاطب تصفیه می‌کند، فرق دارد. در اینجا، صورت از آن سخنرا و یار او، شهروند معری در هر جایی از جهان است و از این رو، گفت‌وگویی با خویشتن است هر چند شکل دیالوگ به خود بگیرد. شاعر در اینجا به خودش خطاب می‌کند و این نه از خلال غیابی است که میان دست و جنگ‌افزار حایل می‌گردد بلکه از خلال تفرد به نفس (انحصاری ساختن و ویژه کردن جان برای خویشتن) تا ژرف‌ترین لایه‌های پنهان آن. کامل ایوب به ناز و نوازش با چهره اجتماعی شهر می‌پردازد و این کار را از راه گندم‌زارها و پنبه‌زارها و شط سبز انجام می‌دهد و آنگاه به گونه‌ای پرمعنی، آوای خود را با آوای گروه‌های انبوه یکپارچه می‌گرداند:

برما پیشی گرفتند
برای اینکه در برابر توفان ایستادگی کنند.
ما، بی‌گمان،
سیل را از قلب شهرمان واپس خواهیم راند
تو نیز باید به یاد داشته باشی
که ما نیامده‌ایم بمیریم
بلکه تا مرگ را واپس زنیم

در اینجا، «پایداری» بدل به دیدگاهی سراسری و فراگیر زندگی می‌گردد زیرا «سرانده خون» (مالیات خون) که ما آن را فداکاری می‌نامیم، سرانه‌ای است که سبکبال بر دل سخنرا می‌نشیند چه مرگ کوچک، همان باروی بلندی است که ما را در برابر مرگ بزرگ نگهداری می‌کند. پس مرگ در اینجا، بدون بازی با الفاظ، همان در زندگی است. در چند سطر کوتاه، آتش‌های وحشی تجاوزگر تندیس زرین از آن ملتی را آب می‌کنند که برخی از افرادش پافشارانه می‌میرند برای آنکه يك امت کامل نجات پیدا کند. قهرمانی، در نزد سخنرا این نیست که رزمنده به سان ضمیر متکلم بمیرد

چه دوست او زخمی می‌شود و او بی‌آسیب زنده می‌ماند و هر دو به خانه باز می‌آیند... و این به رغم آن است که بسیاری در زیر سیل می‌میرند «که ایشان را در دل پرستش‌گاه هامان به خاک خواهیم سپرد» زیرا قهرمانی نزد کامل ایوب در این چکامه از آن سراسر ملت است. چکامه پایداری، از گونه‌ای که این چکامه است، ایبانی برای یکی از شهیدان نیست زیرا سخسرا چندان راست و پاکدل و ساده است که می‌خواهد به ما بگوید: پایداری، بازهم، به معنی مرگ نیست چرا که چه بسیار پیکارمندان که تندرست به نزد زن و فرزند خود بازگشتند. سازنده زندگی به گونه‌ای ضروری نمی‌میرد.

ولی من از به کار بردن صفت عالی پوزش می‌خواهم اگر بگویم چکامه «واپسین سرباز» از کامل ایوب در نظرم بزرگ‌ترین شعر پایداری مصری است که طی این فترت سروده شده است. در این «قصه قصیده» سخسرا برای قهرمانی نمودگار در هر پایداری، تاریخ می‌نگارد؛ قهرمانی سرباز رزمنده‌ای که تا واپسین چکه خونس، پس از کشته شدن همه هم‌زمانش، می‌جنگد. ولی ساختار این «قصه قصیده» آن چیزی است که شایسته بیشترین توجه و التفات ماست. پیشگفتار، ایجاز فشرده داستان آن قهرمانی است که چکامه «پرچم‌دژ» آن را به جهانیان آگهی کرد. پرچم، همواره در ژرفای خیال ممتد یک روز در اهتزاز بود که طی آن خاور و باختر در هم آغوشی بوسه پیروزی، از دیده نهان گشته بودند. این پیشگفتار فشرده که به سان پیش درآمد یک موزیک نمودار می‌گردد، درست همان چیزی است که شاعر جزئیات آن را در دیگر مقطع‌ها بیان می‌کند. این سرباز قهرمان، در آغاز مقطع بعد از پیشگفتار، جز سربازی رزمنده مانند دیگر جنگجویانی نبود که پشت سرهم به پیش تاختند و دیواری از گوشت و خون برافراشتند تا تنگ را از ما بگردانند. دشمن برای این دژ ورزیده‌ترین فرماندهان و سرکش‌ترین اهریمنان را بسیج کرده بود. در درون دژ ما، واپسین لشکر فرو پاشید و از آن جز دو سرباز کسی زنده نماند. یکی از ایشان به هم‌زمش که از فرو ریختن دژ گرفتار نومیدی گشته بود، هنر‌نمایی هوشمندانه‌ای را یاد داد بدین سان که از هر سو تیراندازی کند تا به دشمن بفهماند که امید به گشودن دژ نیست. نقشه‌ای که نومیدی آن را رسم کرده بود، گرفت ولی یکی از ایشان پیش از نیم‌روز جان باخت. سرباز

دیگر دشمن را زیر رگبار گرفت و تاتاران را وادار به واپس نشینی کرد. این واپسین سرباز نیز جام شهادت نوشید ولی پیش از آن داستان خود را برای جهانیان نوشت و به آیندگان نوید داد که گاه «شکیبایی کلید گشایش» می‌گردد. بی‌گمان او چیزی جدا از شکیبایی ایوب را خواسته بود: شکیبایی با پیکار نه بردباری در انتظار مرگ یا پیدا شدن خردجال.

من بهتر دانستم این چکامه زیبا را به نثر بنگارم تا بگویم داستان شعری آن از خط نخست آغاز می‌شود و در واپسین خط پایان می‌یابد. این، داستانی است که هیچ عنصری از عنصرهای داستان‌گویی منثور کم ندارد. ولی سخنرا اینها را به «نظم» درنیاورده بلکه نخست و پیش از هر چیزی، آنها را به شعر «ابداع» کرده است. شاید این تنها دیدار او با چکامه فؤاد حداد باشد که قصه پردازی شاعرانه سراسر ساختار چکامه را در می‌پوشاند. اما داستان شرقاوی با عشقش بر کرانه آبراه و قصه عبدالصبور با برادرش بر خاک غره، جز پلی میان آزمون خصوصی و قضیه همگانی نیست. ولی «داستان» در چکامه کامل ایوب، از نگاه ساختار خودش مقصود است اولاً؛ و اینکه آن را، پیش از هر کاری، به شعر بنگارد، ثانیاً.

درست برعکس لحظه‌نومیدی و تنش، یعنی از لحظه یقین سرشار از زندگی، پایان کار در پیشگفتار چکامه می‌آید:

ایستادگی کردند
تا واپسین تیربار
تا واپسین سرباز در واپسین لشکر.

این «پایان» همان چیزی است که شاعر می‌خواهد از آن بیاغازد و به همان بینجامد زیرا ایستادگی تا واپسین جنبش زندگی، بذر پیروزی است اگرچه همه لشکر در این راه جان ببازد. پس پیکار خودش، پیروزی بر خویش است و چیرگی بر خویشتن، پیش درآمد راستین برای پیروزی بر دشمن است. نخستین ملاحظه درباره فرق میان این چکامه و چکامه پیشین این است که مرگ در اینجا دکور فراگیر سرتاسر نبرد است چه حتی واپسین سرباز در «واپسین»

دم جان می‌سپارد. جز اینکه هر دو چکامه، درفش قهرمانی را به دست این یا آن فرد نمی‌دهند بلکه همه شهر، همه دژ و همه لشکر. واپسین سرباز یا سخنسرا، جز «گواه آرامگاه خجسته» نیست و او با این هنجار، نسبت به فؤاد حداد اختلاف پیدا می‌کند که همین لحظه را با منطق اندوه تلخ بر آنچه از دست رفته است، باز می‌نویسد. از این رو، تاریخ در چکامه کامل ایوب آوای بلند آینده‌نگری را پیدا می‌کند زیرا چکامه عبارت از يك رشته وقایع - نگاری تقریری نیست که نسبت به «واقعیت»، «امین» بوده باشد بلکه روح «رسالت» بر آن چیرگی دارد.

يك روز بامداد،
سربازان آمدند
ایشان را پادشاهی دیوانه
از آن سوی دریاها فرستاده بود
تا انباشته از غنیمت‌های جزایر بارور
به نزد او باز گردند
... ..
فرمانده ایشان تاتاری بود
که در هیچ جنگی شکست نخورده بود
در هفتاد پیکار:
زخمی نشده بود
... ..

يك روز و دو روز و سه روز
مرگ بر دژ می‌بارید
ولی دژ فرو نمی‌پاشید
آتش را با آتش پاسخ می‌داد
و با آوای در گلو گرفته توپش
فریاد می‌زد که تن به دشمن نخواهم سپرد
آتش فشانی که گدازه آن پایان ندارد
بزنید، ما بر روی گور گذر می‌کنیم

بز نید، بز نید!

بدین‌سان آوای گزارشگر با فریاد فرمانده تاتار در می‌آمیزد. تاتاران پیرامون باروی دژ می‌چرخند ولی به درون آن راه نمی‌یابند. در سیاق شعر، آوای سومی وارد می‌شود و این پس از آن است که در درون دیوارِ دژ واپسین لشکر از هم پاشیده مگر دو سرباز که خم شده بر روی زمین دیدار می‌کنند و در يك چشم برهم زدن همپشت می‌گردند:

از يك جا مزن
در جاهای گوناگون سربازان بچرخ
چیزی نمانده است
که کرکس بال‌های خود را درچیند
و بی‌شکار باز گردد.

باری، گرچه این چکامه در بنیاد شعری خود از چکامه‌های «تاریخ» است ولی در یکی از نغمه‌هایش آوای بلند «آینده‌گویی» را سر می‌دهد و در نغمه دیگری آوای «همگامی» را. گویا سخنسرا شیوه «بازتافت» سینمایی را به کار می‌برد تا غیاب را با حضور و گذشته را با حال در پوشاند. علت این است که آواهای بنیادی سه‌گانه در چکامه، آن را در این دکور مرکب از واقعیت دیروز و دو پارگی امروز و آرمان فردا می‌پیچاند. حتی در مقطع واحد، غایب و حاضر، یا تاریخ و همگامی، بدین گونه با هم گرد می‌آیند:

هراس مُرد
نخستین، به هنگام نیمروز فرو افتاد
ولی دژ
همچنان می‌زد و می‌زد
و کوره‌های پیاپی را
هشدار می‌داد.
شامگاه فرا رسید

«شگفتا کر کس بال‌های خود را می‌بندد
تاتاران باز می‌گردند!».

آنگاه امروز و فردا به گونه دیگری گرد می‌آیند زیرا واپسین سرباز در
حالی که از نفس می‌افتد، پرچم را می‌گیرد و چند واژه‌ای بر آن می‌نویسد:

برای آیندگان فردا:

هر دستی که بتواند،

باید بزند.

به اندازه یک چشم برهم زدن شکیبایی،

شما را پیروز می‌گرداند

شکیبایی فرخنده‌ای که

آن را واپسین سرباز

در دم مرگ می‌نگارد!

... ..

آنگاه خموشی شب فرو افتاد

دژ را خیال روز در آغوش گرفت

آن را هزار بار بوسید.

و دراز کشید تا پرچم دژ را به آرامی در برگیرد

و برای جهانیان داستانی بسراید.

این همان «پایان-پیشگفتار» چکامه کامل ایوب است که از راستی جنبه
دراماتیک برجسته دارد زیرا داستان در آن در چهار چوب قصه سرایی تثری
منظوم، به خشکی نمی‌گراید بلکه در قالب شعر نو با توان آن بر آمیزش و
چندگانه کردن آواها، بر پیایی آوردن زمان‌ها و بر بهره‌وری از ضمیرهای
سه‌گانه به شیوه‌ای که خیال را بر روی پلی فرو رفته در ژرف‌ترین ژرفاها
به گذشته و آینده بپراند، به جنبش درمی‌آید و به زندگی می‌گراید. از این‌رو،
این چکامه سترگ افتخار انحصاری برخورداری از مجموعه ویژگی‌های فنی
گرانمایی را دارد که بدان اشاره کردم. ویژگی‌هایی که به نوبت خود بر

نیرومندی ساختار آن بازتاب می‌یابد و چکامه از راه آنها می‌تواند برای رویداد میهنی در آن واحد هم تاریخ بنگارد و هم با آن همگامی کند. از اینجاست که این چکامه شایستگی جایگاه پیشاهنگ را در شعر پایداری نوین مصر دارد. جز اینکه در ساختار فکری این چکامه خطایی رفته است که میان آن با «مقولات مجرد» خویشاوندی پدید می‌آورد. این خطا، همان پافشاری سخت بر بعد قومی پایداری است به سانی که بعد انسانی را تا اندازه بسیاری تیره ساخته و بعد اجتماعی را به یکباره از میان برده است.

این چکامه بسی نزدیک به برآمدگی و فرو رفتگی در هنر پیکر تراشی و خط و رنگ در هنر نگارگری است ولی از اندیشه نهفته در برآمدگی و فرو رفتگی و خط و رنگ هرچه بیشتر به دور است. از آنجا که پایداری میهنی در تاریخ ادب دارای پیوند هرچه استوارتری با زمین در سنجش با هر پایداری دیگری است، مجسم کردن این زمین، با نمودگار و ایما، نه آشکار سازی و تقریر، خواسته‌ای مشروع و دادگرانه است که توازن را میان «قومیت» شکل و «قومیت» مضمون، اگر این تعبیر روا باشد، برپا می‌سازد. از اینجاست که دژ در چکامه کامل ایوب دلالت بر زمین ویژه‌ای ندارد چه رسد که بر گونه این زمین یا آب و هوای آن دلالتی داشته باشد. شاید بتوان گفت یکی از امتیازهای شعر نو این است که چکامه را از حشو ساختگی «تجرید» می‌کند ولی تجرید به هر حال به معنی تهی بودن کار هنری از تپش اجتماعی پراعتراز آن نیست. نیز شاید یکی از امتیازهای هنر «انسانی» این باشد که برای هر زمان و مکانی شایسته است ولی آزمون انسانی پدیده‌ای متافیزیکی و آویخته از آسمان نیست. این آزمون، در پایداری میهنی، آزمون ویژه‌ای است که همه عطایای خود را از این قبیل که آزمون ملتی معین و سرزمینی مشخص است، به انسانیت ارزانی می‌دارد. آزمون همگانی انسانی، گردآمده خبرگی‌های جزئی در میهن‌های گوناگون است. من نمی‌دانم این اندیشه از چهره و بر چکامه «واپسین سرباز» بازتاب می‌یابد. ولی توانایی سخنسرا کامل ایوب به من اجازه می‌دهد بگویم این اندیشه چندان رنگ‌ها و سایه‌ها به این چکامه می‌بخشد که ژرفی و توانگری آن را هرچه افزون‌تر می‌سازد. سراجام، این چکامه به گمان من همچنان مهم‌ترین کار شعری است که نسل نو آن را در زمینه

پایداری معمری به انسانیت ارزانی داشته است. این کارها که از آن سخن رفت، همگی‌شان، پهن‌اورترین جبههٔ ادبی را که تاریخ هم‌روزگار ما شناخته است، میان خود پدید آورده‌اند.

فصل یازدهم

بعدهای قهرمانی در شعر پایداری عربی

بعدهای قهرمانی در شعر پایداری همروزگار عرب متعدد است و این به علت تعدد جبهه‌هایی است که انسان عربی در آنها نبرد می‌آزماید. مثال را، جبهه فلسطین صرفاً آوردگاه درگیری میان اعراب از يك سو و استعمار باختری از دیگر سو نیست؛ بلکه افزون بر آن، پیکار تلخی میان «دولت» اسرائیل و «ملت» فلسطین است. اسرائیل، صرف يك «شکل» برای کشمکش میان خاور عربی و استعمار باختری نیست بلکه «مضمون» جنگ روزانه میان دولتی ثرادرست و زورگو با ملتی است که دیگران بر سرنوشت او چیره گشته‌اند. از این دیدگاه است که می‌توانیم شعر جبهه مخالف در سرزمین اشغال شده را دریابیم. شعری که هرگز بهای آن کاسته نمی‌شود از این رهگذر که جز به معنی مجازی آن داخل در فریافت پایداری نمی‌گردد و لسی با مفهوم «مخالفت» بیشترین و استوارترین پیوند را دارد. این مفهوم همان است که در جبهه‌ای پهناور، همه نیروهای دموکراتیک درون اسرائیل از عرب و یهود را بر ضد هستی نژاد پرستانه این دولت خودکامه بسیج می‌کند. ما باید به حقیقت پای‌بند و نسبت به آن با انصاف باشیم و بر خود ستم روا نداریم و بر این پایه بگوییم: پایداری میهنی به معنی آزادسازی سرزمین از آثار بیگانه، در زیر کابوس رژیم هراس افکن صهیونی، بر مغز و اندیشه سخنسرایان ماندگار در

فلسطین اشغال شده نمی‌گذرد. آزاد سازی در دید ایشان معنی دیگری به خود می‌گیرد که همانا همزیستی آشتی‌آمیزی است که در سایه آن عرب و یهود برادر وار و آزاد از هر گونه زنجیر و پای‌بند نژادی و دینی و تمدنی و چنین و چنانی زیست کنند زیرا کیش و تمدن جز رداهای کهنه‌ای نیستند که خدایان سرکوب‌گری نژادی آن را می‌پوشند تا دندان‌های حقیقی خود را نهان سازند و با آن هر دین و تمدنی را از هم بدرند.

می‌خواهم بگویم: گوهر جبهه مخالف ملت فلسطین (ماندگاران خود سرزمین) همانا آزادسازی زمین است لیکن نه از یهود که از صهیونی‌گری. به‌رغم این که این باور مایه ناخشنودی تند روان در اینجا یا آنجا می‌گردد، ولی همین جهان بینی، همواره ستون فقرات پیکار مشروع ما در برابر اندیشه‌های آزاد جهانی خواهد بود. شاید واکنش هیستریکی که در برابر رفتن محمود درویش و سمیع القاسم به جشنواره جوانان در سوفیا در سال ۱۹۶۸ نشان داده شد، پیامد جبری این برداشت نادرست از ابعاد قهرمانی شکوهمندی باشد که این دو سخنسرا و دیگر سخنسرایان سرزمین اشغال شده، آن را از خود نشان می‌دهند. ما در گرمای شکست خونبار و برآمدن ستاره درخشان شعر فلسطینی، گمان بردیم که این یا آن يك از شاعران «معجز پایداری عربی» به سان تعویضی از معجز راستین یعنی معجزه پایداری مسلحانه هستند. ما فراموش کردیم که شعر درویش، قاسم، زیاد، جبران و جز ایشان را مردم سالیان سال پیش از این واپسین شکست شنیده بودند. نیز فراموش کردیم (و این مهم است) که این شعر هنوز تغییری نوعی نکرده است. داستان این است که این شعر و آفرینندگانش که در زیر پرچم اسرائیل به جشنواره سوفیا رفتند و آن واکنش هیستریک را برانگیختند، از پویش‌گاه پایداری فراگیر سراسری در برابر وجود یهودیان به راه نمی‌افتد بلکه از نقطه مخالفت همه راه به دولت صهیونی. در ارزیابی شعر ایشان فرقی بزرگ میان این و آن دیدگاه پدید می‌آید. ما در این پژوهش، درباره این شعر، واژه «پایداری» را بسیار به کار خواهیم برد چنان که «اسرائیل» را همواره با عنوان «سرزمین اشغال شده» یاد خواهیم کرد و این هیچ دلیلی ندارد جز اینکه تجاوز ژوئن ۱۹۶۷ از سوی اسرائیل، به گونه‌ای ریشه‌کن کننده هر تردید، اثبات کرد که دولت کنونی صهیونی نقشه گسترش جویانه دراز آهنگ و آینده‌پیمایی دارد و از

این رو، همان دنبال شدن این نقشه، بار را بر عرب‌های ماندگار در سرزمین اشغال شده سنگین می‌سازد - بار وابستگی به اعراب بیرون دژ صهیونیستی از يك سو و پایمال سازی فزاینده از سوی نیروهای کابوس افکنده بر «دولت» اسرائیل، از سوی دیگر. در حدود این معنی برای پایداری، در آن اشتباهی دچار نخواهیم گشت که بسیاری گشتند و محمود درویش را به هنگام دفاع از کردان، به کثر روی از وجدان عربی متهم کردند و سمیع القاسم را در جریان روگردانی از حزب کمونیست و پیوستن بدان، به تهمت نوسان سیاسی گرفتار ساختند. از همه اینها گذشته، ما در این حدود، در پرتگاه تهمت‌زنی بر این سخنسرایان سترگ، به صرف اینکه خود شرایط زندگی بدتر از مرگی را بر گزیده‌اند، نخواهیم افتاد.

شعر مخالفان در ادب فلسطین اشغال شده، تخصصی از سوی شاعران فلسطینی نیست چه ایشان دوش به دوش مخالفت «سیاسی» شان با رژیم فرمانروا، از دیدگاه‌ها و خاستگاه‌های شعری گوناگونی کار می‌کنند. برای مثال، محمود درویش در چکامه «به يك زن» میان چهره فشرده الهام بخش و قالب متل‌های توده‌ای تردید به «حکمت» گویی‌های عربی کهن، آمیزش برپا می‌کند بی آنکه رگ و پی‌های چکامه از هم بدرند و بدل به اییاتی بسنده به خود گردند. او از راه ارزشی واحد که در هر مقطع به صورت نوینی تکرار می‌شود و براندیشه بنیادی بعد تازه‌ای می‌افزاید، چکامه را نیرو می‌بخشد و بازهم با ایقاع یکپارچه‌ای که از يك مقطع تا آن دیگری به تکامل می‌گراید، بدان مدد می‌رساند تا اینکه در نقطه زیرین به «اوج» بیان می‌رسد:

ماهی گیر را این اندوهناک نمی‌سازد
که يك بار بی ماهی برگردد
این اندوهگیش می‌کند
که پس از يك روز رنج
تور پر از عدس آبی^۱ گردد

۱) lentille d'eau

او با این پایان، واپسین «روبندهای هفت گانه» را برمی‌دارد از روی: درختی که خرم و زیبا بوده و سپس در خزان پژمرده است؛ بارانی که فراوان بوده و در زمستان به خشکی گراییده است و چهره درخشان ماه که بیننده را شاد می‌کند لیکن شکمش را سیر نمی‌سازد. این چکامه می‌خواهد به ضربت‌های سه گانه سنتی تئاتر و پیش از کنار رفتن پرده از جهانی تراژیک شباهت ببرد که شعر محمود درویش آن را در کالبد می‌ریزد - این جهانی که در خلال آن پیوسته نغمه‌های نومیدی آرامی نواخته می‌شود نزدیک به معنی اگزیستانسیالیستی حاکی از اینکه: زندگی آدمی در آن کرانه دیگر ناامیدی آغاز می‌گردد. از درون چاه نومیدی، یعنی نبودن امید در هیچ‌یک از استحکام‌های طبیعی پیروزی، سخنرا مسأله خود را چنان که هست، می‌بیند؛ آن را در گذشتگان می‌نگرد:

ای رخساره نیای من
ای پیامبری که لبخند ترد
از کدام کور به ترد من آمدی؟
تو گنبدی پوشیدی
به رنگ خونی کهنه
بر روی تخته سنگی؛
و عبایی
به رنگ زرد.

کور در ترد محمود درویش صرفاً يك «جهت اختصاص» به گذشته و نیاکان نیست زیرا اکنون دیگر «همه کشور ما بدل به گورستان گشته است»:

سروران من،
کشورمان را بدل به گورستان کردید
رگبار را در سرهای ما کاشتید
و کشتارهای همگانی به راه انداختید.
سروران من،

هیچ کاری چنین نمی‌پاید
و بی حساب نمی‌گذرد
هر آنچه بر سر مردم ما آوردید،
در دفترها نگاشته شده است.

انسان گمان می‌برد مادام که «حساب و کتابی» در کار تاریخ و جهان هست،
چشمان بی‌خوابی کشیده می‌توانند در رؤیای آرمان‌های انباشته از ترس و مهر
خود - همان رؤیاهایی که میان چشمداشت به حسابی پیچیده با یقینی فاجعه
آمیز را جمع می‌بندند - امید به پیروزی داشته باشند:

به خیالم چنین می‌رسد
که يك خنجر خیانت
پشت مرا خواهد کاوید
و یکی از روزنامه‌ها خواهد نوشت:
- او پیکار می‌کرد.
خاندان و همسایگان من اندوهگین خواهند شد
و دشمنان مان شاد؛
و پس از چند ماهی کوتاه
همگی
زخم‌های کشنده مرا از یاد خواهند برد.

محمود درویش در این چکامه‌ها و جز اینها نمونه تازه‌ای از شعر جبهه
مخالف عرضه می‌دارد که شعر عربی نوین هرگز با آن آشنایی نداشته است. او
چنان سخنسرایی است که به دنبال پندار به راه نمی‌افتد گرچه پندار پیروزی
باشد. کار او از خود مخالفت با همه هم‌آوردجویی‌ها و دستاوردهای منفی و
مثبت آن سرچشمه می‌گیرد. حتی شاید مخصوصاً این درویش است که روی
هم‌آوردخوانی پا فشاری می‌ورزد و از اینجاست که «صورت» چنین تیره رنگ
می‌نماید. ولی این، يك تیره‌رنگی حقیقی است که مسخ‌نشده و از این‌رو، نومیدی
را در درون ما بدل به روزنه‌ای روشن از تابش امید می‌گرداند. ویرگی دوم

در شعر محمود درویش این است که او بی تزویر و آرایشگری در شعرش زندگی می‌کند؛ زندگی شگفتی که گاه نسیم عشق بر آن می‌وزد و آتش‌های هجران او را در آن می‌گدازانند؛ زندگی سهمناکی که گاه چکه‌های تنهایی کشنده بر دیوارهای آن فرو می‌ریزند و وجدان او را از تلخی شرنگ سرشار می‌سازند. او هنگامی که سخن می‌سراید، این جامه درونی را از تن بیرون نمی‌آورد که به جای آن ردای شعر و قهرمانی و پایداری پیوسته. او به نزد ما همچون انسانی می‌آید که از راه پیکار با رژیم ثراد پرست، با زندگی دست و پنجه نرم می‌کند.

شاید چکامه «یافا» از راشد حسین یکی از کامیاب‌ترین چکامه‌هایی باشد که نشان می‌دهد ویژگی برجسته شعر محمود درویش در انحصار او نیست بلکه یکی از ویژگی‌های سراسری شعر فلسطینی در پشت آن دیوارهای ستر است. این چکامه از نگاه فنی، از چکامه‌های برخوردار از گرایش‌های گذشته در شعر نوین به شمار می‌آید ولی هنرمند اصیل، با مجسم کردن شهر یافا در زیر کابوس زورگویی صهیونی، توانسته است از به کار بردن يك واژه تقریری نیز پرهیز کند و کاملاً بر صورت الهام گرفته از جزئیات واقعیت کهن شهر در بافتی یگانه با جزئیات واقعیت نوین و بازتاب‌های پراز جدایی‌های شگفتی‌زا و رو به رویی‌های بی‌پایان آن تکیه ورزد:

دود گاه‌های چرس و بنگ
در شهر یافا کرختی را پخش می‌کنند
و کوچه‌های لاغر،
آبستن مگس و تن آسانی‌اند
دل یافا خموش است
سنگ، آن را بسته است
و در خیابان‌های آسمان،
سوگ ماه برپاست

سخن‌سرا خود را از مفاك تکرار موسیقی و یکنواختی ایقاعی که در نمونه‌های

پست همین گونه شعر، به خستگی می‌گراید، رهایی بخشیده و گفته است:

یافا که پرتقال، شیرۀ خود را
از پستان‌های او نوشیده است،
اکنون تشنه است
این همان شهری بود
که خیزاب‌های آن به باران آب می‌نوшاندند
یافا که برزبر این ریگ‌ها
کمر روزگاران را خم کرده است،
بازویش فلج است
از آن زمان که کمرش شکست
یافا که مردان، درختان بوستانش بودند،
اکنون مسخ گشته
چرس می‌کشد
و بنگ پنخش می‌کند.

به رغم اینکه سخنرا در این چکامه به وزن به عنوان چهار چوب موسیقی پای‌بند می‌ماند، استواری ساختار، در بسیاری از حالت‌ها راه را بر نرمی که از ویژگی‌های «نو بودن» این شعر است، می‌بندد و زندگی جوشی‌جهنده را که به فرمان سرشتش باید ژرفاهای گودتری از چکامۀ «یافا» را بپسaud، از آن می‌ستانند. ولی، به هر حال، گرایش نوین به گذشته، در چکامه‌های سمیح‌القاسم به اوج می‌رسد و روماتیسم سوسیالیستی در شعر توفیق زیاد. این همان سخنرایی است که برخی از مرحله‌های پویش هنری‌اش میان شیون مویه‌گرانه برگزشته و مرثیه‌سرایی نهان بر زمان کنونی، تا درخشش امیدنهفته، در نوسان است و او خود را از پشت کلمات خم می‌کند و به گونه‌ای از گونه‌ها «بیم می‌دهد»:

کسی که حقی را با کارزار پایمال کند
روزی که ترازو به دیگر سو گراید،

چه گونه از حق خود نگهداری خواهد کرد؟

شعر توفیق زیاد بیش از دیگران به «تحلیل» انگیزه‌های شکست و ابعاد و آینده آن گرایش دارد ولی این، به هر حال، تحلیلی «شعری» است که به علت مهی که در آن موج می‌زند و شعر را از رامشگاه وجدانی ویژه آن محروم می‌سازد و به جای آن، صورت جهان‌بینی درستی بر نمی‌نشانَد، ارزش خود را از دست می‌دهد. این مه در شعر ابن‌الجلیل که بسیار نزدیک به نزار قبانی است، به ابرِ روماتیکِ ستبری بدل می‌گردد. بهره‌گیری او، بر فضای روماتیسمی که آن را در چکامه و نه در مضمون یا بافت زنده آن پخش می‌سازد، بسنده می‌کند:

دو شب در شکنجه سر کردم
 ده بسته سیگار کشیدم
 زمین اتاقم را از تسیگار فرش کردم
 هزار بیت سرودم
 آن را با خشم خواندم
 بر بالای دفتر کارم آویختم
 با سر افکندگی برخاستم
 سرم را فروتنانه فشردم
 برای شعر، برای خیال
 ولی من به بستر باز گشتم
 و خطوط درشت
 همه عنوانها
 در دفترم مرا ریشخند می‌کرد.

هنگامی که يك سخنسرای فلسطینی پیکارمند در سرزمین اشغال شده این سخن را می‌سراید، پس از لفظ رقیق و سایه‌های دراز دامن خیال، چنین شعری بعد سیاسی روشنی کسب می‌کند که این خشم ناآرام سرگردان آن را از هرسو در میان می‌گیرد که از هراس آن، خیال و شعر و توان بر آفرینش رو به گریز

می‌نهد و پیش از همه: آرامش بایسته برای خواب. اما محمد القیسی، سخنسرای ماندگار در اردن، از همه همتایانش اثر پذیری بیشتری از مدرسه مصری در شعر نو دارد و از فرهنگ شعری صلاح عبدالحبور و احمد حجازی الهام می‌گیرد - الهامی که از مرزهایی که شعر این دو در آنجا درنگ می‌ورزد، پیشتر می‌رود زیرا وی از شیوه «شهواری واژه» و نگارگری مجردات و موسیقی بحرهای رقصنده و حکایت‌های ملایم و نرم چنان مایه می‌گیرد که در ژرفاهای جان عرب فروتر می‌رود و حس را با وجدان چنان درمی‌آمیزد که از آن مرکب تازه‌ای بیرون می‌آید نامش دل زخم دیده در هواهای مشروع و کبریای خفه شده‌اش:

دل من!
 بس است آنچه پشت پنجره گل ریختیم
 ما که پول گل را نداریم
 دل من!
 تو را می‌بینم که ناآرام بر می‌گردد
 و در پهلوی من
 از گرمای اندهان تو
 عرق می‌بارد.

بدین‌سان، اندهان یکپارچه می‌گردند و دردها شیون یگانه‌ای را برمی‌انگیزانند مشترك میان هوای زندگی و هوای میهن؛ و از اینجا مسأله همگانی در آزمون شخصی ادغام می‌گردد و هر دو با هم بدل به آزمون فاجعه در سرزمین فداکاری می‌گردند. این آزمونی است که به هر حال از معنی «مخالفت» فراتر نمی‌رود که شاید همین به خودی خود یکی از چهره‌های فاجعه باشد ولی چهره‌ای است که ما به ویژگی‌ها و نشانه‌های آن هنگامی که به بررسی آن می‌پردازیم، پای بندیم نه اینکه روپوشی از روی خیال خود بسازیم و نام آن را شعر فلسطینی بگذاریم.

به هر صورت، شعر «مخالفتان» در درون فلسطین اشغال شده، از یکی از

دیدگاه‌ها، عنصری از عنصرهای جبهه رزمنده با صهیونی‌گری و استعمار است و از این رو، پایداری را به گونه‌ای نا مستقیم یاری می‌کند، با ریزابه واقعیت بدان خوراک می‌رساند و - به گواهی عیان - به ابعاد آن فرگشت می‌بخشد. و این درست نقیض موجی از شعر است که باید نام آن را «خنک و خالی کردن دل» گذاشت و تزار قبانی از برجسته‌ترین چهره‌های آن به شمار می‌آید. من از آن کسانی نیستم که هنرمندی را به نام گذشته‌اش که با این سخن هماهنگی و همواختی ندارد، از گفتن سخنان بی‌بهره سازم زیرا گاه بحران‌های بزرگ و محیبت‌های سترگ جوهر انسان را دگرگون می‌کنند و دل هنرمند را واژگون می‌سازند. از اینجا عنصر «ناگهان بودن» به عنوان عنصری ناسازگار با شعر تزار قبانی، از میان می‌رود زیرا چه بسا که او توانسته است از «عشق و نفت»، «فان و بنگ و ماه» و «نامه‌ای به سربازی در سوئز» دلایلی بسازد گویای اینکه وی شعر میهنی را پیش از شکست سروده است. وانگهی مگر شعر تزار قبانی پس از شکست ژوئن ۱۹۶۷ چه گلی به سر کسی زده است؟

تازه این زنجیره استوار از مغالطه‌ها به زودی فاش می‌شود زیرا تزار قبانی پیش از پنجم ژوئن را نمی‌توان در پرتو این چند چکامه «اندک» از چکامه‌های مناسبات ارزیابی کرد. اما «آثار کامل» او همان آثاری است که سراسر ویژه «زن»، آن هم از دیدگاه بورژوازی خوش‌گذران در دل پای‌تخت‌های جهان است و او را هم سخنسرا می‌سازد هم سیاست «پیشه». شعر تزار قبانی پس از شکست با شعر وی پیش از آن فرقی ندارد زیرا شکست جز یکی از مناسبت‌ها نیست که بر سخنسرا اسلوب واحدی در «نظم» را املا می‌کند. همچنین، این شعر پس از شکست، جز روبندی مدرن و مناسب‌تر برای نفی چهره‌ای نیست که آن را از خلال سروده‌هایش پیرامون زن شناخته بودیم. «تازه» در شعر تزار قبانی این است که او زهی کشیده شده در قلب عرب را می‌نوازد - و خون روان می‌سازد - تا از آن آهنگی مرگ‌پرست بیرون بیاورد و هوش از دل‌ها برباید. او زخمی بهبود نیافته را می‌خاراند و تن را کرخت می‌کند.

دفتر شعر قبانی به نام «حاشیه‌هایی بر دفتر نکبت» کم یا بیش پیوندی با پایداری ندارد و خود شاعر نیز در يك چشم برهم زدن، از شاعر عشق و

مهر بدل به سخنسرایی نگارنده با کارد نگشته است. حتی گمان غالب بر این می‌رود که او جای کارد در دلِ دشمن استوار نشسته بر زیر زمین ما را با قلب شکسته انسان عربی اشتباه گرفته است. این ترفند براق که تزار قبانی نخستین چکامه خویش از پنجم ژوئن را با آن معنون ساخته است، بر ما کارگر نمی‌افتد هر چند چنین می‌نماید که این ترفند می‌خواهد چیزی به نام «انتقاد از خود» را در وجدان و خرد این ملت برگزار کند. ولی این، انتقاد یا چیزی از این مقوله نیست بلکه در حقیقت گونه‌ای سادیسم است که دارنده‌اش از آن لذتی همسان لذت‌های پیشینش به هنگام سرودن شعرهای سکسی می‌برد. بیماری روانی خود پرستی در آنجا بدل به سادیسم در اینجا گشته است. حتی همین سادیسم او، شعور خودآگاهی نیست که دارنده‌اش در تشخیص و عرضه آن صادقانه رفتار کرده باشد بلکه تلاشی است که هوش بایسته برای بستن در محکوم سازی را کم دارد. هوش را کم دارد زیرا تزار قبانی هرچه از سوی خود دشنام برگذاشته خویش بپیماید، این کار جلوگیر ادامه جهنده گذشته در حال حاضر شعری‌اش نخواهد گشت و از این رو، کار جز به محکوم سازی دیروز و امروز او هر دو، نخواهد انجامید. رفتار صادقانه را نیز کم دارد زیرا گروهی از نویسندگان و هنرمندان عرب، تا آنجا که آزادی گفتار به ایشان دستوری می‌داد، کوشیدند لانه درد را فرا نمایند و نسبت به فرا رسیدن فاجعه هراسناک هشدار دهند.

تزار قبانی در جایگاه معنی‌راستین جنگ ژوئن چندان درنگ نمی‌ورزد زیرا چکامه‌های پر صلابت و رباب و طبل جز مظاهری برونی برای مسئولیت یک تمدن کامل چیزی نیستند، یعنی مسئولیت «ریشه‌ها» پیش از شاخه‌ها. ولی سخنسرا که از زن جز کام برگرفتن جسمانی چیزی نمی‌دید، همان کسی است که امروز پوسته تمدن را می‌نگرد و آن را همه چیز می‌پندارد در حالی که این پوسته در سنجش با نظام‌های اجتماعی پدید آورنده آن که وی محکوم‌شان نمی‌کند بلکه از خوان‌های فکری‌شان روزی می‌خورد، ارزشی ندارد. اگر این

(۱) دستوری: اجازه. حافظ می‌گوید:

دوستان دختر رز توبه زمستوری کرد
شد بر محاسب و کار به دستوری کرد

نیست پس معنی اینکه دریانوردی به «کشورهای مه و یخ» تنها راه رهایی از گمراهی است، چیست؟ نفت عرب چه گونه می‌تواند بدل به زبانه آتش در سینۀ دشمنان گردد مادام که «در پای ماهرویان ریخته می‌شود»؟ سخنرا پاسخ نمی‌دهد و این به رغم آن است که «منطق» پرسش و پاسخ، این منطق ریاضی سرد و خشک، ستون چکامه و مغز مغزهای آن است... زیرا وی نمی‌تواند بدنام گرمای آزمون شعری مدعی شود که این مهم از حوزه تخصصش بیرون است چه روشنی و تقریرگری و مستقیم‌گویی، همگی‌شان بافت «فنی» ابیات به نظم کشیده‌ او هستند. البته کسی منکر جنبه‌های منفی تلخی که هستی عربی را پیش از شکست و پس از آن خفه می‌کردند و می‌کنند، نیست. این جنبه‌های منفی، هستی عربی را تا درجۀ مرگ خفه می‌سازند و تا مرز پیش آمدن بیم انقراض ملل عربی به جلو می‌روند. ولی کیست که بتواند گمان برد این منفی‌ها به وحشی گشتن بخشی از ما و بردگی آن بخش دیگر خواهد انجامید؟ به ناچار «حلقۀ گم شده» ای هست میان خودکامگی فرد و فرو کوفته شدن گروه، که اگر هنرمند آن را پیدا نکند، به ما مظهر، و نه جوهر، خواهد بخشید و در بازار برده فروشی با پایین‌ترین بها خواهدمان فروخت. حل‌یگانه، همان حلی است که تا زمانی نادانسته واپس افکنده شده است و از این‌رو کودکانمان هم پس از ما یوغ را به دوش خواهند گرفت زیرا «ما نسل قی و سوزاک و سرفه هستیم». سخنرای فرزانه از یاد برده است که تالک خوب غوره نمی‌پروراند بلکه انگور؛ و عکس نیز درست است چه ازدهایان، ماهیان سترگ نمی‌زایند. شاعر پیشاپیش درباره آئندۀ ملت‌های عربی حکم به مرگ داده است و سخن او از کودکان پاک سرشت جز يك ایهام دروغین چیزی نیست. من هنوز به این اصل هنری ایمان دارم که آنچه را به شعر می‌توان گفت، به گونه دیگری نمی‌توان بیان کرد. از این رو می‌گویم «حاشیه‌هایی بر دفتر نکبت» از خاطره تاریخ زدوده خواهد گشت زیرا این را می‌شد، حتی به گونه‌ای بهتر، به نثر نوشت.

«حاشیه‌ها» کمتر از دو ماه پس از شکست ژوئن بیرون آمد و به خاراندن زخم و نواختن بر تار کشیده پرداخت و از این رو رواج دیوانه‌کننده‌ای چه از سوی مخالفان و چه از پشتیبانان یافت. ولی کارایی جادویی آن

محدود به همان لحظه نخست گشت یعنی لحظه اندود سترگ و شکنجه هراسناک. آنگاه این کارایی فرو خاموشید زیرا جادوی برده سازی را چکامه‌های دیگری از آن گرفتند که از آغالش‌گری و انگیزش هرچه بیشتر به دور بودند و به پیکار و پایداری هرچه بیشتر نزدیک. نشان افتخارمانند هرشیون‌سرایی دیگری که در مفاک «دل خنک‌سازی» می‌افتد، فرو افتاد و شاعر ما «ستاره‌ای درخشان» گشت که بر ستاره پیشین خود برتری داشت. او سپس بازی را به گونه دیگری کارگردانی کرد چه گفت و گوهایی پیاپی میان خود با «سخنسرایان سرزمین اشغال شده»، بیت المقدس و «الفتح» سامان داد. این، اگر تعبیر روا باشد، گفت و شنفتی درونی بود که سخنسرا آن را به شیوه «تک‌گویی» میان خود با خودش ترتیب داد زیرا آن سوی دیگر هرگز با او روی «خط» نبود.

این گفت و گو، تقلیدی ریشه‌دار در ادب پایداری است زیرا از نگاه سرشت‌گرایی به کارزار حماسی دارد. ولی ترار قبانی بار دیگر از گفت و گو با سخنسرایان سرزمین اشغال شده رخت آویزی ساخت و خطاهای خود را بر آن آویخت و به نگاه کردن خوش گذرانه بر آن پرداخت. یعنی باز هم یک سادیسم! ولی نه. این، چنان که در نگاه نخست می‌نماید، یک سادیسم نبود بلکه خاراندن دیگر باره زخمی بود که بهبود نیافته بود. او می‌خاراند و اندهان به جوش می‌آمدند و عواطف جریحه‌دار می‌گشتند و کار به تقسیم خاطر می‌کشید. این نه پشیمانی بلکه دل‌خنک‌سازی است که سخنسرا در «زیباترین» ابیات چکامه بگوید:

شعر در نزد ما درویش است

که مستانه در حلقه‌های سماع خم و راست می‌شود

سخنسرا یک درشکه چی است

که در کاخ امیر کار می‌کند

سخنسرا در این روزگار

اخته است

پالتو فرمانروا را پاک می‌کند

و بر او باده می‌پیماید
 سخنسرا،
 اخته است
 و چه بدبختی بزرگی است:
 اختگی فکری.

خطای کشنده در این معنی‌هایی که تزار قبانی آنها را در چکامه‌های بعدی‌اش نیز دمبدم بازگو کرده است، خطایی دوگانه است زیرا اولاً او نقش شعر را در شکست یا پیروزی بسی بزرگ ساخته است. این گراف‌گویی از نگرشی ایده‌آلیستی به دورهٔ دیالکتیکی میان فکر و واقعیت سرچشمه می‌گیرد. این نگاه، در استقامتش بدرجه‌ای صوفیانه می‌رسد که اندیشه‌ها را نشان‌های جادو کننده می‌انگارد و واژه‌ها را پرده‌های پیچیده در میان رازها. ثانیاً این خطا عبارت است از تعمیم یک پدیدهٔ جزئی، تعمیمی که تناقضی جوهری با صورت سراسری دارد زیرا سخنسرایان دربارها در روزگار ما بی گمان از آن کسانی نیستند که در این یا آن یک از کشورهای عربی، از یک جناح انقلابی رژیم هواداری کنند. شاعر دربار تواند دخترکی زیبا بود که با کلماتی منظوم برای آن شب‌های «رشیدی»^۱ بسازد. سخنسرای دربار تنها با شعار دادن روزگار نمی‌گذراند بلکه با لرزش‌های شکم‌های سپید و تن‌های عریان که شاعر آنها را به خوبی وصف و نگارگری کند و آنگاه امیر یا پادشاه را آن خوش آید و او «به به» کند و رژیمش «غلغلک» شود. ولی در هنگامی که پیکرهای زنان، دکور و قهرمان‌های دیوان‌های تزار قبانی بودند، فلسطین با همهٔ بار معنایی سترگی که این واژه دارد، دکور و قهرمان شعر سرزمین اشغال شده بود.

پیکرهای زنان در شعر تزار قبانی نقش شعار دهی به سود همهٔ شاهزادگان و رژیم‌های واپس مانده را بازی می‌کنند ولی این، فریادی است خوش و گسسته از بندهای «سیاست» ظاهری و بسته به زنجیرهای جنس «برونی». چکامهٔ ستایش هیچ امیری از امیران روزگار کنونی‌ما، چندان بازدهی ندارد که این شعر ملایم نرم تازهٔ سست کننده دارد زیرا این یکی به جای «ستایش»، به کار

(۱) وابسته به هارون الرشید. م.

استوار سازی پایه‌های تخت او و نگهداری از او در برابر انقلاب‌های توده‌ای می‌پردازد. شگفتی در گفت‌وگوی این شاعر با شاعران سرزمین اشغال شده این است که وی می‌خواهد این پندار را در ما پدید آورد که از شعر ایشان شعری اهریمنی مانند شعر خود برداشت می‌کند. ولی اگر او در وقتی زودتر شعر ایشان را می‌شنید» و در همان هنگام از این شعر درس می‌گرفت، دیدش نسبت به ایشان و نسبت به شعر، دیگر می‌گشت. ولی او، چنان که خود می‌گوید، جز در این واپسین‌ها با سرزمین‌اشغال شده و سخنسرایان آن آشنا نگشته است و از این‌رو، شناسایی دوسویه، سطحی و لاغر از کار برآمده به گونه‌ای که بر مسأله سرنوشت ساز این سخنسرایان ضربت زده است. راست است، حرمت آستانه‌های خجسته دریده گشته است ولی پایداری را با سخن زیرین چه کار:

دختر دایان*

مانند يك روسپی

در سایه محراب زنا می‌دهد

در چنین ابیاتی که فراوانند، نزار قبانی از پوست مناسبت‌گرایی نیز که به زشت‌ترگونه‌ای از آن سودجویی کرده، بیرون آمده و به دکورهای کهنه خود بازگشته که تکه واژه‌های «درشت‌گویی و دشنام و روسپی‌گری» را بدان خورانده و پیشتر در حاشیه‌ها «خبر مرگ» آن را به ما داده است. شاید این، یکی از زشت‌ترین چهره‌هایی باشد که صهیونیان شیفته پافشاری روی آن در برابر اندیشه‌های همگانی جهانیان باشند. این همان چهره‌ای است که نزار قبانی به اختیار و داوطلبانه، از ما می‌کشد و ما را رزم‌آورانی دستار بر سر و اهریمن در دل، فرا می‌نماید. اندیشه‌های همگانی جهان یا هر انسانی در هر جای گیتی چدگونه می‌تواند این دوپارگی را فرو خورد که شاعر از يك سو این «مقدسات» را ریشخند می‌کند و از دیگر سو، چون دختر موشه دایان آنها را به پلیدی می‌آلاید، فریاد بر می‌کشد؟ چه گونه می‌تواند پشتیبانی گرم شاعر از آزادی شخصی و اخلاقی و فراخوانی داغ او به فراگیری افراهای زندگی نوین و سنت‌های آن در «کشورهای مه و یخ» را دریابد در حالی که می‌بیند وی در کنار آن با همان شور و تندی، از شیوه‌های سده‌های میانه و رفتار

روزگاران دیرین و مردم غارنشین پیروی می‌کند؟ این همان تناقضی است که در دو چکامه «بیت المقدس» و «بازیرسی» با آن برخورد می‌کند. در چکامه نخستین می‌گوید «چندان نماز خواندم که شمع‌ها آب شدند». و در دومی می‌گوید:

يك چهارم سده است
که من سرگرم رکوع و سجودم

...

تشخیص را پشت سر حضرت امام
تمرین می‌کنم

...

چنین است سروران گرامی من
من در آغل گوسفندان می‌زیم

این سخنرا با این ویژگی‌ها، از تکرار خویش دست بر نمی‌دارد بلکه آن را تا حد خسته کردن به پیش می‌راند. چکامه او «نمایندگان»، تازه‌ترین چاپ «حاشیه‌ها» ست. همان اندیشه‌ها، همان عواطف، همان نواختن بر تار کشیده شده و همان خاراندن زخم: اندیشه شکست خورده، آزادی‌های ترور شده، ترس زوزه کشنده، نبود شایستگی و توان‌مندی بر گذر از مصیبت، خرسندی به گذشته و اکنون و بی‌آرمانی برای آینده. مقطع‌ها یکی از پی دیگری، بازگو کنند آواهای همدگرند و چکامه‌ای واحد در راه رسیدن به چاپ‌خانه از هم می‌پاشد و بدل چکامه‌ها می‌گردد و از چنین روندی، کتاب‌های درخشان بسا نو ترین تکنیک چاپ سرازیر بازار می‌گردند.

باری، این نومیدی کشنده‌ای که تزار قبانی آن را با خوشی شگفتی در دل‌ها می‌پراکند، «به‌ناگاه» در برابر پدیده نبرد مسلحانه سازمان آزادی بخش فلسطین فرو می‌پاشد. هنگامی که می‌گوییم «به‌ناگاه»، مقصودم این نیست که سخنرا دگرگون گشته بلکه می‌خواهم بگویم یک‌ه خوردن «ناگهانی» او، که از شعر سرزمین اشغال شده آغاز می‌گردد و به رگبار الفتح پایان می‌یابد، در نگاه وی چنین می‌نماید که گویی اینها معجزه‌هایی نهانی هستند که از آسمان

فرود آمده‌اند و دست بشر در ساخت آنها نقشی نداشته است. مسأله‌ای که برپایه آن، شکی ژرف پیش می‌آید در باور شاعر به فرو پاشی صحنه و نومیدی وی از پایه‌گذاری دیگر باره آن. این، نه تنها بزرگ‌ترین تناقض در چکامه «الفتح» و دیگر چکامه‌های همتای آن است، بلکه شکافی است که از پایین تا بالاترین سطوح در ساختار شعری ریشه می‌دواند. او می‌گوید:

فریاد ما سترگ تر از آوای ماست
و شمشیر ما درازتر از قامت‌مان
باز می‌گوید:

پنجاه سده،
به واسطه شما بزرگ شدیم
و قد کشیدیم.

گویی بلندی اندام يك ملت رازی است نادانسته و فراموش گشته که سخنسرا چون (فقط) خود را به گونه‌ای گردبادسان و پرفریاد بیان کند، آن را «ناگهان» باز می‌یابد. فرض این است که وظیفه شاعر پیش از الفتح آغاز می‌گردد و پس از آن دنبال می‌شود. آغاز می‌گردد با کشف توان‌مندی‌های راستین ملت و (اگر خداوند آن بخواهد سخنسرای پایداری باشد) خردها و روان‌ها را از سوختی که امید آن پایان یافتنی نباشد، مالا مال می‌سازد و (اگر ریشه‌های پیروزی به راستی فرو رفته در ژرفاها باشند) آن ملت را به آسانی از مرحله شکست گذر می‌دهد. از این رو، الفتح و دیگر سازمان‌های پایداری مسلح فلسطینی جز «شاخه‌ها»یی نیستند که ریشه‌های ملت عربی فرو رفته در زمین جانبازی آنها را به بار آورده‌اند. اما اینکه همیشه کارها همچون معجزی فرانماید، این جز تصویری در جهان‌بینی و تقصیری در فهم نیست. و گر نه چه معنی دارد که ریشه‌ها مان مرده باشد و با همان حال، سرزمین‌مان خرم از آب و خوراك و هوا باشد؟ آنگاه گمان بریم که الفتح گل زیبایی است که از همان ریشه‌های مرده روییده و در همان خاك قفر شوره‌زار به میوه نشسته باشد. این، در نزد سخنسرا، هرگز منطقی نیست و از این رو، تنها راه حل در نگاه وی این است که داستان را معجزی از معجزات به‌شمار آوریم.

ولی از آنجا که شاعر در بسیاری از این چکامه‌ها شك خود در معجزات و طرد باور دارندگان آن را نشان می‌دهد، ما در این کار مجوزی نمی‌یابیم جز اینکه بگوییم چکامه الفتح تنها يك «مناسبت» است که با دیگر مناسبت‌ها فرقی ندارد. مناسبت است با همه بار فکری و فنی که این واژه دارد. از نگاه فکری نیز پایین آوردن هراسناك اندیشه انقلاب است.

الفتح به ترد ما آمد
مانند گلی زیبا
روئیده از میان يك زخم
مانند يك چشمه آب خنك
شاداب کننده بیابان‌های شوره‌زار
و ناگهان
ما بر کفن‌ها مان شوریدیم
و ناگهان
همچون حضرت مسیح
پس از مرگ زنده شدیم.

این چیزی که در نگاه سخنسرا انقلابی «ناگهانی» است، از نگاه فنی از سوی خود او به گونه‌ای صریح و تقریری و منظوم و مستقیم، محکوم می‌گردد:

همواره گمان می‌بردیم
که خدای آسمان
ما را به نوبت خود بر خواهد انگيخت
و پیوسته گمان می‌بردیم
که پیروزی
خوانی است که بر ما فرود خواهد آمد.

او صادقانه از خود نپرسیده است: مگر نه من از آن کسانی که «گمان می‌برند» پیروزی، خوانی خدایی است؟ ولی گسستگی پی و ریشه چکامه همان

چیزی است که در پایان دوره به این اندازه از پوسیدگی ساختار و افکار آن انجامیده است. این درست نیست که نباید شعر را بر پایه بحث نظری ارزیابی کرد چه شعر در گوهر خود فرمانبردار منطق صوری و قیاس‌های نظری نیست. چنین گفته‌ای به دو دلیل نادرست است: اولاً، آنچه ما چیزی خود به خودی و اضطرابی در ساختمان سترگ شعر «تصور می‌کنیم» از نگاه فنی هرگز «تحقق نمی‌یابد» مگر بر پایه حسابی زیباشناختی و دقیق، هندسه‌ای سختگیرانه بر صوت و صورت، برنامه ریزی پیشین برای حرف و کلمه و فهمی ژرف از وزن و موسیقی. پیداست که ابداع با ماشین حساب و مغز الکترونیکی انجام نمی‌پذیرد، ولی این افزارهایی که از آن سخن راندم، با آزمون و پختگی و رنج‌بری در لایه‌های ناخودآگاه وجدان و خرد هنرمند فرو می‌روند به گونه‌ای که او در کار آفرینش نیاز به «خودآگاهی کامل» پیدا نمی‌کند. ولی ناخودآگاه، در گرمی و فرو ریزندگی و جهندگی خویش لحظه‌ای نیز از آن آزمون‌های نهفته در ژرفا غفلت نمی‌ورزد؛ آزمون‌هایی که در ذهن آفریننده به کنش و واکنش بر روی صورتی بسیار پیچیده می‌پردازند که در استواری ساختمان فنی بازتاب می‌یابد گرچه در نگاه ما سرانجام خود به خود و مضطرب بنماید. از این رو باید از شاعر برای پایه‌ها و نهادهایی که شعر خود را بر آن استوار کرده است، حساب پس کشید زیرا چه بسا که پایه‌هایی پوسیده باشند که این یا آن شکاف شعری را پدید آورده‌اند، شکافی که از نگاه درجه و نوع، نسبت به خود جوشی، برائت، سر ریزگری و اضطراب ساختمان شعرهای سترگ و شکوهمند فرق می‌کند. پس تناقض‌های «عمدی» در یک شعر حتماً از تناقض‌های حساب نشده در آن دیگری تفاوت می‌یابند. از این دیدگاه، درست نیست که می‌توان شعر تزار قبانی را مانند هر شعر سترگی بررسی کرد زیرا این شعر به نشریات تبلیغاتی منظوم تردیدتر است تا به «شعر» چه خردگرایی اسراف‌کارانه و شعارهای آشکار و کلیشه‌های پیش‌ساخته از ویژگی‌های برجسته این شعرند — و نه بیرون‌جهندگی و گرمی و خود جوشی. از این رو، از این شعر باید به سان ثری معمولی که نمی‌توان تناقض‌های آن را به سرشت عاطفی شعر منسوب کرد، حساب پس کشید.

آنچه گفته شد، منکر این حقیقت نیست که تزار قبانی شاعر است و شاعر بزرگی است ولی خطای سنگین او این است که از شکست برای خودش

«مناسبتی» درست کرده و در آن شعر گفته است. او با شکست به سان آزمونی که تا مغز استخوان احساس کرده باشد، برخورد نکرده است. شعر مناسبت، رنگ و انگیزه اش هر چه باشد، از جنس و مرگ و زاد، باز هم شعر مناسبت است: پرارزش ترین ویژگی های فنی اش، عبارت است از نظم خنکی که بسیاری وقت ها نشر بر آن برتری دارد؛ و برجسته ترین نشانه های فکری اش سطح گرایی افراط کارانه در خوش بینی و بدبینی و پندار گرایی و جزء گرایی و همراه بودن آن با لحظه ای زودگذر است که آن را به سوی ابعاد ژرف تر پشت آن در نمی نوردد. اینها همگی صفاتی بس روشن در یک دید ژرف کاو و نگرش درنگ ورز به شعر اخیر ترار قبانی هستند. ولی او، چنان که گفتم، سخنسرایی بزرگ است و از این رو، اینجا و آنجا از اندیشه او گهرهای خردی از شعر سرشار از زندگی بیرون می تراود، مانند مقطع دوم از چکامه «الفتح»:

هر چه دیر کنند،

باز هم می آیند

در دانه گندم یا دانه لیمو

می آیند

در درخت ها

و بادها

و شاخه ها

... ..

از اندوه زیبای ما می رویند

به سان درختان کبریا

و از شکاف تخته سنگ ها زاده می شوند

گروهی پیامبران.

نشان ندارند

نام ندارند

ولی می آیند

می آیند.

این سخنان کجا و دیگر مقطع‌های چکامد کجا؟ و بلکه همه چکامدهای دیگرش که پس از تجاوز صهیونی سروده است، کجا؟ اینجا باور ژرف به ریشه‌هاست «هرچه دیر کنند» و باور ژرف به هستی راستین فراگیر «گندم، لیمو، بادها و شاخه» و باور ژرف به دیالکتیک زندگی برای اثبات آن، که «از اندوه زاده می‌شوند و بر تخته سنگ می‌رویند». این کدام باور ژرف است که در ژرفاهای نومیدی، امید می‌بیند و در چاه اندوه، شادمانی را؟ این کدام شعر سترگ است که واژه‌ها در آن شفاف و نازک می‌گردند و به سرحد زمزمه می‌رسند؛ مستقیم‌گویی و تقریرگری از آن رخت می‌بندد و جای آن را رمز آرام و اشاره هوشمندانه می‌گیرد؛ خرد ناپدید می‌شود و دل پدیدار می‌گردد؛ بزرگ، به بزرگی زندگی؛ تپنده به رقیق‌ترین و در همان هنگام بزرگ‌ترین عواطف. در این مقطع، به تنهایی، الفتح گسترش می‌یابد تا نمودگاری فراگیر گردد که از لحظه محدود و مکان معین به سوی ژرف‌ترین و پهناورترین آفاق انسانی گذر می‌کند.

ولی این مقطع یتیم در میان غوغای تشنه کامی که سخنسرا به راه انداخته است، چه می‌کند؟ غوغای زفافی که از این شاعر (این شاعر خشمگین بر شاعران درباری) شاعری برای هر دربار و امیری ساخته است که به دنبال نفس‌گاهی برای خود و رژیمش می‌گردد و بار همه مسئولیت‌ها را بر گردن «اندیشوران شکست خورده» می‌افکند. این مقطع یتیم در میان هیاهوی دفاع دیوانه‌وار از آنارشیسم افراط‌کارانه‌ای که جهان مانند آن را به خود ندیده است، چه کار می‌کند؟ خردپذیر نیست که گوش‌ها در زمان جنگ چنین آواهای ناهنجاری از تزارقبانی بشنوند. سرانجام، این مقطع یتیم چه می‌کند و حال آنکه سخنسرا برای ما دامی سترگ پهن کرده است: اینکه در خانه‌ای تاریک به دنبال گربه‌ای سیاه بگردیم. شعر تزارقبانی درباره شکست، در آن سوی دیگر پایداری جای می‌گیرد زیرا شعری است که جان را از هم می‌درد و برای شکل‌های شگفتی ترانه می‌خواند که خون‌های فرو بارنده آنها را رسم می‌کنند.

به گونه‌ای سوای این، سخنسرایانی دیده شدند که از راستی شکست بر ایشان ضربت زد و گرفتار دوارشان ساخت ولی دوار مشارکت حقیقی در چشیدن شکنجه نه مشارکت «دل خنک‌سازی» و سرد گردانی جوشش. من در اینجا از میان ده‌ها آزمون ممتاز به دو سخنسرا بسنده خواهم کرد زیرا این دو در پهنه سخنی که ما در پی گفتن‌آنیم، گزارشگران دو دلالت مختلفند. دو نمونه برگزیده عبارتند از شعر فدوی طوقان و شعر معین بسیسو پس از فرود آمدن شکست.

فدوی طوقان پیش از پنجم ژوئن از این «بلا» [ی زمینی] برکنار نبود بلکه فاجعه در خون او، بخش بزرگی از شعرهایش را به رنگ سرخ تیره‌ای می‌آمیخت. چکامه‌های او درباره فلسطین يك دست‌اندازی صرف برمناسبتی از مناسبت‌ها نبود بلکه موضوعی بنیادی از موضوع‌های هنر وی و حماسه‌ای ریشه‌ای بود که چهره شعری وی بی‌آنها کامل نمی‌گردید. فدوی طوقان که يك فلسطینی است، بر کرانه باختری رود اردن یعنی دورترین جا از «زمین» و در همان هنگام نزدیک‌ترین جا بدان می‌زیست. از این رو، ترانه‌سرایی وی با ترانه‌سرایی شاعران زنده بر زبرِ خود زمین فرق می‌کرد چه در حالی که دیدگاه ایشان به چهار چوب «مخالفت» با رژیم نژاد پرست محدود می‌شد، نگاه فدوی در دایره «پذیرفتن» رومانیك واقعیت محدود می‌گشت. او این هول استوار نشسته را «راست نمی‌شمرد» و بدین بسنده می‌کرد که آن را کابوسی بشمرد که برای زدودنش تنها باید خفته را از خوابش برانگیخت. چکامه‌های او: بوستانی حرمت شکسته، پس از فاجعه، با زنی پناهنده در روز جشن، و رقیه در دیوانش «با روزگارم تنها بگذارید» و چکامه‌اش «به پرنده خوش آوایی در زندان» در دیوانش «به ما عشقی ببخش» بر همین پایه سروده شدند. رومانیسم او، در چکامه «فریاد سرزمین» از دیوانش «یافتمش» به اوج خود رسید. این همان چکامه‌ای است که «قهرمان رومانیك» را در آن به زیباتر گونه‌ای نگارگری کرده و از این رو، بازگشت (و نه مخالفت) بذر تراژیک نهفته در ژرفای آن از کار برآمده است ولی این، بازگشتی رؤیایی و مسلح به عشق به سرزمین، و تهی از انبار هر جنگ‌افزاری است برای پرده‌برداری از این عشق که دشمن جز برای آن گوش شنوایی

ندارد. از این رو، هنگامی که قهرمان در زمین جانبازی بر خاک می افتد، احیاناً خون او واژه آزادی را می نگارد ولی هرگز درخت آن را سیراب نمی سازد زیرا افسوس که او خوارمایه فرومی غلتد.

«فریاد سرزمین» با زندگی جوانی عرب آغاز می گردد که بی درنگ پس از فرود آمدن فاجعه، با خاندانش آواره گشته است. او روزی از روزها نماینده این زمینی بوده که از سینه خود به او خوراک مهر داده است. وی نماینده بهار و گندم و پرتقال آن است. اندیشه بازگشت، در هر زمان که آن پرهیب های خیالی دوست داشتنی خوش را توفانی می سازند، او را بر می شوراند و او می گوید:

آیا سرزمین من به زور گرفته می شود؟

آیا حق من پایمال می گردد؟

و من در اینجا

همسایه آوارگی می مانم

و همراه خواری ننگ در اینجا می زیم

آیا بمانم؟ که گفته است؟

به زودی

به زمین دوست داشته ام باز می گردم

آری، باز می گردم

کتاب زندگیم در آنجا در هم نوردیده خواهد گشت

خاک بزرگوار آن بر من مویه خواهد کرد

و استخوان هایم را در دل خود جای خواهد داد.

این، پیشگفتاری است که در سراسر چکامه استوار جای دارد و پایان آن را نیز فرا می گیرد. این بی گمان، پیشگفتاری کاملاً روماتیک است چه در فرود آمدن اندیشه از بالاهاى آسمان به سان معجزه، چه در فردیت اسراف کارانه آن که نزدیک است زمین را ملك شخصی قهرمان گرداند، چه در چهره های سرشار از سایه گندم و پرتقال آن و چه در اجرا شدن حکم پس از پرسش و پاسخی که (برای تجویز بازگشت) تشریفات ظاهری بایسته ای

را می‌ماند. او باز می‌گردد و می‌سراید:

برزمینش با شرمساری بی‌خواهم افتاد
 که خاک آن را ببوید
 درختان آن را در آغوش کشد
 گوهرهای سنگ ریزه آن را در بغل گیرد
 و مانند کودک
 بر سینه آن فرود آید
 و رخسار و دهان بر آن ساید
 و بر دل آن
 همه سنگینی سایه‌های درد را فرو افکند.

بی‌گمان انتظار این بود (و این تنها برش واقعی چکامه است) که دو گلوله زوزه‌کشان فرارند و او را بر زمین افکنند و آرزویش، یعنی سپرده‌شدن به خاک آن، برآورده شود. حتی خود سخنرا این فرمان را از نخستین لحظه به انجام رسانده چه گفته‌است «آرامگاه مرا آماده کن» و بدین‌سان دو بازوی مشتاق را به او فرا نموده است. ولی چکامه از این پویش دیالکتیکی تهی است.

این قهرمان رومانتیک شیفته بازگشت، جنین فدایی فلسطینی در شعر واپسین فدوی طوقان است. فرق میان این دو، همان معادل عینی فرق میان موقعیت پیش از پنجم ژوئن و پس از آن است. رومانتیسم سخنرا یکسره منفی نیست بلکه این رومانتیسم (که بازتاب واقعیتی منفی است که رؤیا را دوپاره می‌کند و با هم‌آوردجویی به رویا رویی در نمی‌ایستد) توانسته است با چشمان زرقاء‌الیمامه^۱ چیزی بس فراتر از این را ببیند؛ توانسته است به خواری تاریکی همه‌جاگیر، روشنایی را از دور بنگرد و... آینده‌نگری کند. آینده‌نگری در شعر رؤیایی ناروشن است و البته نقشه‌ای سیاسی همراه با جزئیات کار نیست. در آن، همان اشاره زندگی‌بخش و سرشار از رمز جای‌بی‌پردگی و مستقیم‌گویی را می‌گیرد. اگر بعد قومی تواناترین بعد

(۱) زنی بسیار تیزبین در روزگار پیش از اسلام عرب. -م.

حاکم بر شعر فدوی طوقان است، او بعد اجتماعی را از یاد فرو نمی‌نهد چه در چکامه خود به عنوان «با زنی پناهنده در روز جشن» خاندان توانگر این زن و خویشاوندان خوش‌گذران او را فرو می‌کوبد و می‌گوید :

خواهرم!
این جشن، جشن خوش گذرانان کامجوی است
جشن آنان که از کاخ‌ها و باروهای خود برخوردارند
جشن آنان
که نه ننگ ایشان را می‌جنباند نه خواری سرنوشت
گویی لاشه‌هایی بی زندگی و شعورند
خواهرم، مگری
زیرا این جشن، جشن مردگان است.

خواسته‌ام این بود که بگویم در شعر فدوی طوقان حقایق بنیادی است که ما را وا می‌دارد شعر او پیش از شکست و پس از آن را، شعر پایداری بخوانیم: نخستین حقیقت این است که او جریانی بنیادی را در آفرینش هنری خویش تشکیل می‌دهد نه صرف مناسبتی از مناسبت‌ها را. براین پایه، او از نگاه فنی، از نظم خنک به حساب شعاردهی حماسی میان تهی کنار می‌کشد و همان ویژگی‌های زیباشناختی را بر می‌گیرد که دیگر شعرهای او (برای مثال شعرهای عاشقانه‌اش) از آن برخوردار است. حقیقت دوم این است که چهره قهرمانی در شعر او پیش از ژوئن ۱۹۶۷، همان ریشه وجدانی برای چهره این قهرمانی در شعر او پس از شکست است: چهره شهید بی‌بها، مادر چهره شهید پر بهاست. حقیقت سوم که سخنرا را در بیشتر کارهایش چه پیش از شکست و چه پس از آن، همراهی کرده‌است، پا فشاری او بر بعد قومی بی‌غفلت از بعد اجتماعی است. از مجموع این حقایق می‌توانیم از يك سو راه دراز میان فدوی طوقان و تزار قبانی را ارزیابی کنیم و از دیگر سو فرق میان وی و محمود درویش و همتایانش را. پس او سخنرای پایداری است که نه در مرزهای «مخالفت» گیر می‌کند و نه در مفاک تن‌سپاری می‌افتد. او در مرحله نوینش چشم انداز «فدایی» را به گونه‌ای که می‌تواند تفصیلی باشد،

«همگامی» می‌کند و این با موقعیت بانوی فلسطینی تبعید شده پیشینی که خود او بوده است فرق می‌یابد زیرا وی اکنون يك فلسطینی است که در زیر کابوس اشغال زندگی می‌گذراند. بدین‌سان، فدوی بر رومانیسم پیشین و فردیت و قهرمانی‌های تراژیک و آرمان‌های اوتوپیایی خود چیره می‌گردد و روی سخن را بدین‌گونه به یاران سخنرانش در سرزمین اشغال شده می‌آورد:

بر دروازه‌های یافا، ای یاران من
در آشفتگی توده‌های خاکی که خانه بوده‌اند
میان خار و بازمانده دیواری فرو ریخته
ایستادم
و به دو چشم خود گفتم:
بایست تا بگرییم
بر ویرانه‌های خانه کسانی که از اینجا کوچیده‌اند
و امروز را ندیده‌اند.
ویرانه‌ها،
سازندگان خانه‌ها را آواز می‌دهند
و آگاهی مرگ سازندگان خود را
به ما می‌رسانند.

بدین‌سان سخنرا کار خود را گام به گام دنبال کرد: از ایستادن بر ویرانه‌ها تا هنگامی که مه سرشک خاکستری را از پلکان خود زدود زیرا پس از شکست واپسین با چهره دیگری از فاجعه رو به رو شد؛ چهره مردم در مجموع و نه چهره شهسواران تنهای سرگردان در بیابان عواطف سرکش بی‌آنکه بر اسبی سرکش‌تر سوار گردند. سوارکار بزرگ‌تر یعنی ملت، اسبی را یافت که مانند آن دیروزی به سر در نخواهد آمد. چنین است کار فدوی طوقان که مانند کودکان از پیدا کردن چیزی تازه بر سر ذوق می‌آید و از نو آغاز به ترسیم خط سیر خود می‌کند:

برادران من!
چراغ‌های زداینده تاریکی‌ها!
یاران هم زخم‌ها!
ای رازهای تخمیرکننده
ای برزیگران گندم
در اینجا می‌میرید
تا به ما ببخشید
به ما ببخشید.
بر راه‌های شما می‌روم
اینک پیش روی شما
آن را گرد می‌آورم
سرشک از دیدگان می‌زدایم
مانند شما
گام‌های خود را در میهنم و زمینم می‌کارم
و مانند شما
چشم‌های خود را در دروازه‌ی روشنی و خورشید می‌کارم.

این چکامه که عنوان «نخواهم گریست» دارد، از آنجا پربهاست که تاریخ فرگشت جهان‌بینی قهرمانی و پایداری را در تزد سخنرا می‌نگارد. دیگر قهرمانی، ویژه‌ی فردی نیست که سنگینی خاطرات بر وجدانش فشار آورد بلکه اکنون از آن ملتی است که با زنجیر گلاویز گشته آهنگ گسستن آن را دارد. پایداری نیز پیاده‌روی خودکشی‌وار و گذرا به سوی خاک خجسته نیست بلکه آن نیز بدل به رنج بردن هراسناک در فهم زبان دشمن گشته است که تنها زور را می‌شناسد: ایستادگی در برابر وی با جنگ‌افزار خود اوست. و مرگ - اگر رخ دهد - پل «ناچاری» به سوی آزادی است نه بذری منفی و نهفته در جان قهرمان تراژیک. باری، این پیکار در گوهرش پیکاری حماسی است.

فدوی طوقان در ساختمان‌سازی زیباشناختی‌اش نیز پیشرفت نمایانی کرده

است چه قصه‌سرایی شعری او دارای بافتی استوار است که نمی‌گذارد ما در مغاک‌ها یا گودال‌هایی بیفتیم که چکامه‌های پیشینش داشتند. پیگیری پیوسته و سخت‌کوشانه او در کار خود، به او فرصت گردش و سرگردانی نمی‌دهد. او برای خودش از خلال ملتش تاریخ می‌نگارد و برای ملتش از خلال خودش؛ و اینها همه دوش به دوش پیشرفتِ هراسناک و پیچیده‌ی پایداری فلسطینی در سرزمینِ جانبازی است. رگه‌ی پیش‌گویی گم شد و رگه‌ی مورخ برآمد و این همان رگه‌ای است که از دیدگاه هنر، قهرمانی «فدایی» فلسطینی را از رهگذر گفت‌وگو با او می‌سازد و از دیدگاه اندیشه، دیالکتیکِ مرگ و زندگی را. در این مرحله‌ی نوین، پافشاری بر بعد قومی آشکارا می‌نماید در حالی که بعد اجتماعی رخت برمی‌بندد تا فرصت گسترده را به بعد نوینی بدهد که همان بعد انسانی است. او در چکامه «درد زایمان» می‌گوید:

باد،
در کوهستان‌ها دود را می‌بافد
و در دروازه‌های شب و کولاک
پاره‌سنگ‌ها و تخته‌سنگ‌ها فرو می‌بارند
سیاه از خاکستر
سیاه از دود
هرسان که می‌خواهد،
بگذار تخته‌سنگ‌ها بیارد
و هرگونه که می‌خواهد،
بگذار پاره‌سنگ‌ها فرو ریزد.
باری، رود روان است
جهنده به سوی ریزش‌گاهش
و پشتِ خمیدگی درها
در گسترده‌گی کرانه،
آفتاب درنگ دارد
و برای لبخند زدن بر روی ما دم شماری می‌کند.

سخن سرا همچنان که با خود و ملت خود همگامی کرده، اینک با این قهرمانی نوین جوشنده از میان باد و دود، از میان تخته سنگ‌ها و آب‌ها، و از میان خمیدگی درون گستردگی آفتاب همگامی می‌ورزد. این قهرمانی، دور از «ناگهانی‌های» تزار قبانی است زیرا چنان که گفتم، از دیالکتیک مرگ و زندگی برمی‌جوشد چه مرگ به‌تنهایی، آن‌سان که فدوی خود پیش از شکست می‌پنداشت، برای اثبات هستی بسنده نیست بلکه - اگر هدف از مرگ قهرمان، زندگی ملتش باشد - همان چیزی است که زندگی از میان آن بیرون می‌تراود. اما مرگ برای خودش و برای اینکه سر بر زمینی خجسته بگذاریم، ارزش رومانتیک و پندار بافانه دارد. باری، این سخنسرای پایداری فداکارانه، به‌گونه‌ای زندگی پیوند و سرشار از واقعیت و راستی - با پیروزی‌ها و شکست‌های خودش - رویدادهای عینی را گام به گام همراهی می‌کند. «آفتاب» دم‌شمارنده در گستردگی کرانه جز باور و یقین وی به درستی «راه» نوین که در نگاه او به زندگی می‌انجامد، نیست گرچه بهای آن مرگ کسانی باشد که ناگزیر آن را برگزیده باشند. آنجا رودی است که به سوی مصبش تازان است گرچه تخته‌سنگ‌ها و کوه‌سنگ‌ها آن را باز دارند. این رود، ملت فلسطین است. بادی نیز که دود را در کوهستان‌ها می‌بافد، باد پایداری فداکارانه است. آفتاب دم‌شمارنده، آینده این مردم و آن پایداری است. چنین است که ساختار زیباشناختی چکامه بر دو پایه استوار از رمز شفاف و صورت انبوه و ترانه‌های گرارشگر تنش، پی‌ریزی می‌شود گرچه بافت چکامه میان مقطع‌ها و شطرها و کلمات و حرف‌ها پخش گردد. هم بدین‌سان است که قامت شعر در آفرینش‌های تازه فدوی بالا می‌گیرد زیرا شعر در زندگی نوین وی کشی از زندگی پیشین اوست. جزئی از این زندگی است که از بافت کلی و تفصیل دقیق آن جدایی نمی‌پذیرد.

از آنجا که فلسطین مسأله‌ای حقیقی در هستی فدوی است، شعرا و نه «درباره» فلسطین و پایداری است بلکه شعر فلسطینی پایداری کننده‌ای است: درست برعکس کسانی که از فلسطین کنونی (و «زن» پیشین) مناسبتی ساختند که با نگاه به لختی و برهنگی آن غزل بسرایند یا بر دردهای آن اشک بیفشانند زیرا هر دو کار یکی است. هنگامی که فلسطین بدل به وجدان خونباری در

هستی شاعر می‌گردد، شعر او نیز وجدان خونباری می‌شود دور از بیراهی یا رزم‌گرایی ساختگی. سراینده این یکی، فریاد می‌کشد زیرا کسی او را راستگو نمی‌شمارد، تقریر می‌کند زیرا به خود اعتماد ندارد، و شعار می‌دهد زیرا زمین به او گوش فرا نمی‌دهد. شعر فدوی طوقان به پیش می‌رود و آن دیگران واپس می‌ماند؛ شعر او با هماهنگی و هم نواختی‌اش به پیش می‌رود زیرا این بازتاب راستی و اصالت اوست. و شعر دیگران واپس می‌گراید زیرا از هم گسستگی آن، دروغ پردازی و سطحی‌گری ایشان را باز می‌تاباند.

بیاییم سنجش برپا کنیم میان گفت و گویی که تزار قبانی در چکامه «الفتح» با فدایی فلسطینی سامان می‌دهد و فدایی فدوی در «فدایی و زمین» و «حمزه». در چکامه «الفتح» شاعر به پرستش در مسجد معجزه و فروباراندن نفرین‌ها بر نسل ما و گدایی کردن مهر از نسل‌های آینده می‌پردازد. نومیدی چکامه بی‌مجوز است، و امید آن نیز. بازگشت اینها به ناراستی در هر دو حالت است. اما فدوی در «فدایی و زمین»، نومیدی خود را از زمین واقعیت می‌آغازد، از اندیشه شهید «مازن جودت ابو غزاله»:

بنشین تا بنویسم،
چه بنویسم، سخن را چه هوده‌ای است
ای کشور من، خانواده من، مردم من!
چه پست است
انسانی که امروز به نوشتن بنشیند.
آیا مردم خود را با سخن توانم پشتیبانی کرد
آیا کشور خود را یارم با سخن رهانید؟
همه سخنان، امروز
شوره‌ای است که برگ یا گل نمی‌دهد
در این شب.

ولی واقعیت خودش (پوش گاه فدوی نه خود سادیست بالانشین در نزد تزار) نومیدی را با هم‌اوردجویی پاسخ می‌دهد چه این سخنانی که ما و

سخن سرا از اندیشه شهید به ارث بردیم، همین‌ها، آن چیزهایی هستند که در واقعیت و چکامه هر دو، آن شهید را وادار ساختند که اندوه ملت و سرزمین خود و همه ریزه‌های آرزوهای پراکنده را بر دوش بگیرد. این، چیزی سخت جدا از «فریاد زمین» یعنی چکامه‌ای پیشین از شاعر و قهرمان تنهای بی‌آشنای اوست که به جز خاطرات، جنگ افزاری ندارد. در اینجا خاطرات بدل به گفت‌وگویی ژرف با مادر می‌گردد و او را به سلاح ایمان مسلح می‌سازد. خود را نیز با جنگ افزاری مسلح می‌کند که دشمن از زبان آن به خوبی سخن می‌شنود. او مانند دون‌کیشوت سده‌های میانه تنها روانه نمی‌گردد بلکه همراه یاران کارزار می‌کند. خون‌های او بر زمین گواه گور او نیستند بلکه نشان راهی که شهسوار مهتر - ملت - به سوی هدف سترگ خود پیموده است. در این صورت شاعر نیاز ندارد که فریاد زند «ای کودکان ما» بلکه زمزمه می‌کند «ای نسل ما» بی‌آنکه زمزمه بدل به سخن گردد زیرا ابو غزاله فرزند نسل خود ماست که خون او پس از وی دلیل راهنمایی است برای نسل‌های آینده. این نسل‌ها در خلاء شکستی که تزار به آن درآویخته است، زاده نمی‌شوند بلکه از خلال پایداری سرسختانه‌ای که به درون آن فرو نیامده‌اند و با آن آشنا نگشته و ابعاد آن را دریافته‌اند. این ابعاد، همان است که شاعر را پله به پله از نومیدی به سوی امید بالا برده است بی‌آنکه بگذارد وی بر روی یخ‌های معجزات به لغزش درآید.

طوباس* در پشت تپه‌ها

گوش‌ها در ژرفای تاریکی‌ها

در تب و تابند

و خواب از چشم‌ها رخت بر بسته است

... ..

باد در پشت مرزهای خاموشی

در تپه‌ها زبانه می‌کشد

و بر روی آن می‌لغزد؛

پشت سر جان پایمال شده،

تشنه کام و خسته، دوان دوان به پیش می‌تازد
و در چنبر مرگ می‌چرخد
... ..

هزاران آفرین بر مرگ
ستاره فرو ریزنده آتش گرفت
و از رهگذر تپه‌ها بیرون گریخت
به سان آذرخشی که آوای آن آتش گیرد
به سان برزیگری که پرتو زنده را در تپه‌ها همی‌کارد
در سرزمینی که مرگ آن را سرکوب نخواهد کرد
نه، هرگز مرگ آن را سرکوب نخواهد کرد

اگر ابوغزاله شهید گشته، این ضرورتاً بدان معنی نیست که «فدایی»
نزد فدوی طوقان به معنی «شهید» باشد بلکه فدایی نزد او «پایداری‌کننده‌ای»
است که گاه مرگ او را درمی‌رباید و گاه تندرست و زنده می‌ماند چنان که
در چکامه «حمزه» باز می‌نگریم. علت این است که بر ملت در شعر فدوی
طوقان، کارزار نوشته شده و مانند شعر نزار قبانی مرگ بر وی نوشته نشده
است. مرگ در زندگی ما گذرگاهی است که از آن به سوی زندگی می‌رویم
نه وارون این زیرا اگر مرگ تنها مرگ خشک و خالی باشد، منطق زندگی
ایستایی خواهد بود و تن سپاری به واقعیت موجود، پیامد عملی این منطق.
اما اگر کار چنان باشد که فدوی طوقان در چکامه حمزه می‌گوید:

این زمین يك زن است
در کشتزارها و زهدان‌ها رازِ باروری یکی است
نیروی رازی که خرما بن و خوشه می‌رویاند
و مردم رزمند می‌رویاند

منطق زندگی در اینجا دیالکتیک و پویایی می‌گردد و هم‌اوردجویی و
کلاویز شدن با واقعیت و گذر کردن از آن (از راه شکافتن آن نه برتری
جستن بر آن) نتیجه عملی این منطق از کار برمی‌آید. سخنرا در ساختار

چکامه‌اش به این نمودگار ساده روی می‌آورد: دشمن خانه حمزه را با خاک یکسان می‌کند و حمزه فریاد زنده باد فلسطین برمی‌آورد و این فریاد با طنین خود، کرانه‌های آسمان را در می‌نوردد و سازندگی زندگی را تازه می‌گرداند و سر حمزه همچنان بر آسمان ساییده می‌شود.

فدوی طوقان به کار «تعمیم» آزمودگی رزمی خود بر نمی‌خیزد و آن را با شعار و کلیشه در نمی‌آمیزد. او دقیق‌ترین تفصیل کوچک را در چهره‌ای که از آن بوی آشنایی می‌شنوی، می‌گستراند و با پایداری قهرمانی این مردم از فروتنانه‌ترین جایگاه آن همگامی می‌کند. یکی از نمونه‌ها همین انتظار تلخ در برابر باجه‌های روایید بر پل آلنبی* است!

فریاد سربازی زشت

همچون تپانچه‌ای بر چهرهٔ انبوه شدگان می‌خورد:

«عرب... آشوب... سگ!»

دنبال بروید، به پنجره نزدیک نشوید

برگردید، سگان!»

این درنگ سنگین منش و روی کرد ژرف کاو به کوچک‌ترین و باریک‌ترین رویدادهای زندگی روزانه، مایهٔ خام شعری، در «آه» گفتن‌های فدوی است چه پایداری مسلحانه پرآوازه‌ترین تعبیرهاست لیکن در این میان پایداری دیگری نیز هست و آن فرو ریختن عرق شور مردم پاک‌نهاد و ساده دل در چشمان ایشان است و این چیزی است که از سخنسرای پایداری خواستار عنایت می‌گردد (چنان که شاعر بانوی ما می‌کند) زیرا این عرق شور در چشمان، زیر ساخت پهنآوری است که پایداری قهرمانانه، تا هنگام رسیدن به نوک هرم یعنی نبرد مسلحانه، بر روی آن پایه‌گذاری می‌گردد. این پیکار حماسی همان است که در آن مرگ و زندگی، مراکز هستی را دست به دست می‌کنند و «آزادی» همچنان به سان تار و پود نبرد در آن کار می‌کند. این، آزادی فرد نیست که

(۱) پلی میان کرانهٔ باختری رود اردن و فلسطین که اکنون فلسطینیان زیر پاسداری سخت سربازان ارتش اسرائیل برای دیدن کسان خود در دو کرانه، بر روی آن رفت و آمد می‌کنند. سم.

رؤیای رایحه گندم و پرتقال ببیند بلکه «آزادی ملت» است - نامی که فدوی بر یکی از چکامه‌های خود نهاده و در آن می‌گوید:

همچنان که پیکار می‌کنم،
 کندن نام آن را هم دنبال خواهم کرد
 بر زمین، بر دیوارها، بر درها، بر بلندای خانه‌ها
 بر پرستش گاه مریم*، بر محراب، بر راه کشتزارها
 بر همه بلندیاها و گودی‌ها و چرخش گاه‌ها و خیابان‌ها
 بر زندان، بر سلول شکنجه، بر چوبه دار
 به خواری زنجیرها، به خواری ویران کردن خانه‌ها،
 به خواری زبانه آتش سوزی‌ها
 کندن نام آن را دنبال خواهم کرد
 تا آن را ببینم
 که در میهنم گسترش می‌یابد و بزرگ می‌گردد
 همچنان بزرگ می‌شود
 و بزرگ می‌شود
 تا هر بدستی^۱ از خاک آن را فرو پوشاند
 تا آزادی سرخ را ببینم که هر دری را باز می‌کند
 و شب می‌گریزد و روشنی، ستون‌های مه را می‌کوبد

بدین‌سان، آزادی صرفاً بدل به يك فریاد آشوب خواهانه میان تهي نمی‌گردد. این يك آزادی لیبرالی نیست که از گشودن مسأله مردم با همه بدهای آن درمانده باشد و دستور یا فرمانی نیز نیست که پادشاه آن را به رعایای خود عطا کند. این يك پیکار پیوسته و پایداری قهرمانانه است که برای انسان وجودی انسانی و برای انسان فلسطینی وجودی فلسطینی پدید می‌آورد. این همان «مسأله‌محور» در شعرهای تازه فدوی طوقان است و این شعری است که با اشعار پیشین او (یعنی پیش از شکست ژوئن) فرق می‌کند ولی امتداد همان است مانند مرد پخته‌ای که امتداد جنین ملایم و نرم و نازک در

(۱) بدست: وجب.

رحم است. مسأله کنونی فدوی از ساختار شعری پیشین او بسیاری چیزها به ارث می‌برد ولی از الهام آزمون نوین وی، بسیار چیزها نیز بدان می‌بخشد. فرق میان دو مرحله نیز همچنان روشن است که همان فرق میان شاعر تبعید شده با سخنرایی در زیر کابوس اشغال است به سان فرق جایگاه گیری فلسطینیان - و نمی‌گویم اعراب - در شامگاه تجاوز و بامداد آن.

فدوی در هر دو مرحله سخنرای پایداری بود ولی پایداری نخستین او محصور در چهارچوبی تنگ بود که از ماده آرمان ساخته می‌شد و پایداری سپسین او دارای دایره‌ای پهناور گشت که جهان‌بینی در آن رو به گسترش نهاد تا اینکه واقعیت خونبار را با همه سخت‌جانی و انبوهی و پیچیدگی‌اش فرا گرفت. اگر فدوی در مرحله نخستین کار خود بیشتر نزدیک به روان پیامبران بود تا تاریخ‌نگاران، وی کار را در مرحله نوین زندگی هنری خویش وارونه ساخت و به روان تاریخ نزدیک‌تر گشت اگرچه از وظیفه نبوت نیز دست برنداشت. به رغم اینکه نبوت وی این‌بار از صلب واقعیت و تلخی آن است نه از وحی آرمان و خیال، او همچنان همه ویژگی‌های عام نبوت‌ها را نگه می‌دارد. مقصودم رؤیایی است دارای رنگ‌ها و روشنی‌ها و سایه‌ها، و تهی از تفصیل نقشه‌های دانشمندان.



اگر پایداری در شعر فدوی طوقان جریانی بنیادی را تشکیل می‌دهد، در شعر «معین بسیسو» گوهر فراگیر آن را هستی می‌بخشد چه از سال فاجعه (۱۹۴۸) که وی تبعیدگاه خود را شناخت، در چادری از چادرها دلمرده نشست بلکه سرنوشت خود را به گونه‌ای ژرف به میهن بزرگ‌تر خود از یک‌سو، و انقلاب بزرگ‌تر از دیگر سو، پیوند داد. یعنی اینکه معین بسیسو در وقتی زود، زخم قومی خویش در فلسطین را با زخم‌های قومی در سراسر سرزمین‌های عربی یکپارچه گردانید و آنگاه پیکار خود در راه آزاد سازی را با نبردش در راه سوسیالیسم یکی ساخت. معین از این راه، سخنرایی تبعید شده نگشت چنان که بسیاری از شاعران فلسطینی شدند و مسأله را به صورت بنگاهی تبلیغاتی درآوردند. این سخنرا از آغاز بر آن شد که سخنرای پایداری در هر دو سطح قومی و اجتماعی باشد و از اینجا انقلاب

او از انقلاب همتیانش در میهن اشغال شده فرا گیرتر شد و از انقلاب همزمانش در تبعیدگاه، ژرفتر و توانگرتر. از این رو، انقلاب فلسطینی او با انقلاب ملت‌های عربی در برابر یوغ استعمار از يك سو و سرکوب اجتماعی از دیگر سو، یکپارچه گردید. مصر که شکوفایی جوانی خود را در آن گذراند، میهنی دوم برای او نبود بلکه پاره‌ای جدا ناشدنی از میهن یگانه بزرگ.

او برای مصر ترانه‌های فلسطینی خود را سرود و برای فلسطین ترانه‌های مصری خویش را. در دیوان‌های سه گانه نخستینش «نبرد»، «اردن بر صلیب» و «توفانی از خوشه‌ها» که بنگریم، نمی‌توانیم تپش دلش با جانبازان آبراه را از تپش سپین آن با رزم‌آوران چادرها جدا سازیم؛ نمی‌توانیم پرپر زدن جانش با پرت سعید را با پرپر زدن دیگر آن همراه غره، فرق گذاریم. بدین‌سان، معین بسیسو «ویژه» فاجعه فلسطین نگشت بلکه از آن نقطه‌ای برای اتکا و نقطه‌ای برای پرش به‌سوی همه فاجعه‌هایی ساخت که گردن لاغروی را در سراسر میهن عربی فرو می‌گرفتند. باز، معین ویژه زخم قومی خونبار خود نگشت بلکه میان آن با فاجعه رنجبران در همه خاک عرب آمیزش برپا داشت به‌سانی که آن نیز مسأله خودش گردید و هنوز هم هست و این به گونه‌ای بی‌اندازه مرکب است که در آن میان يك سرکوب با سرکوب دیگر فرقی نمی‌ماند زیرا ماهیت مسئول همه سرکوب‌ها، یکی است و دگرگون نمی‌گردد. ولی آزاد سازی قومی در شعر معین بسیسو، همچنان نخستین و ضروری‌ترین پیش درآمد برای هر آزادسازی دیگری می‌ماند چه آزادسازی سیاسی باشد یا اقتصادی یا اجتماعی یا روانی، زیرا سرکوب بیگانه، دری سترگ را بر هرگونه آزادی‌های دیگر می‌بندد که چون چهره زشت وی از آوردگاه بیرون رانده شود، می‌توان به بوی آنها به پیکار پرداخت.

اگر پایداری در شعر معین بسیسو گوهر فراگیر این شعر را تشکیل می‌دهد نه صرفاً يك جریان در میان دیگر جریان‌ها (مانند شعر فدوی)، از آن روست که شعر و زندگی در شخص معین و هنر او یکی شده‌اند به گونه‌ای که نمی‌توان پیوندهای آن را از هم گسست. او خود يك «پایداری‌کننده» است

که داستان خویش را به صورت ضمیر متکلم بیان می‌دارد:

من اگر افتادم، ای هم‌رمز جای مرا در نبرد بگیر
جنگ افرار مرا بردار و از خون من که از آن می‌بارد، مهراس

در سال ۱۹۵۱ که توده‌های مصری این ابیات و جز آن از مُعین بَسیسو را تکرار می‌کردند و نبرد جانبازانه بر کرانه آبراه رو به گستردگی و سترگی داشت، شاعر آن اندازه که لحظه به لحظه نبرد را همراهی می‌کرد، برای آن شعر نمی‌سرود: او تفنگ را در یک دست داشت و شعر را در دست دیگر. از این رو، این شعر خطابی انقلابی از کاربرد آمد نه داستانی که آن را روایت کنند. هم از این رو، نظم کلاسیک راهی بود که این شعر برای رسیدن به گوش‌ها و دهان‌ها برگزید. نیز اگر سخنسرا برای پدافند از مصر جنگ افرار برگرفت، آن را در همان هنگام برای تاراندن دشمنان از میهن پایمال شده خویش بلند کرد.

دریا برای ستارگان داستان میهن زندانی را باز گو می‌کند
و شب همچون گدایان با اشک و شیون بر در می‌کوبد
درهای غزه را می‌کوبد که بر روی ملت اندوهگین بسته‌اند
زندگان خوابیده بر فراز سالیان را بیدار می‌سازد
گویا اینان دخمه‌ای هستند که دست گورکنان آن را باز می‌کاود

او بی‌درنگ پس از سرودن چکامه «نبرد» پیرامون آبراه، چکامه خود «شهر محاصره شده» را در دیوان «نبرد» بدین‌سان آغاز کرد. آن دربارهٔ محصر و این دربارهٔ غزه. در این میان فرقی در بافت و عواطف خروشان و بارهای آتش گرفته از امید و خون، در کار نیست. او چهره‌ای گل آراسته از غزه زندانی تقدیم نمی‌دارد و چرخش گمراه‌کننده بر پیرامون باروهای آن را نیز بر نمی‌تابد بلکه مغز و دل آن را بر می‌چیند تا به جای آن گوهری سرخ به نام انقلاب بر نشاند:

این زیبا، غزه است که در میان سوگ‌های خود گردش می‌کند

میان گرسنگان چادرها و تشنگان گورها
و شکنجه دیده‌ای که از خون خود خوراك می‌خورد
و ریشه‌ها را می‌فشارد
چهره‌هایی سراسر زبونی
پس بر شورای ملت اسیر
زیرا تازیانه‌های ایشان سرنوشت ما را بر پشت هامان
فرو کنده است.

او مانند يك متفرج بیرونی ملت خود را به انقلاب نمی‌خواند بلکه
سرنوشت را می‌بیند که دژخیم با تازیانه آن را بر پشت‌ها نگارگری کرده
است. پس انقلاب، سرنوشت این ملت است حتی اگر در این راه او را فاجعه‌هایی
بیم دهند که برخی از آنها را در چکامه «سیل‌ها» بازگو کرده است. مرگ
احیاناً گودالی در چشم مرده‌ای پدید می‌آورد ولی از سوی دیگر، بر لبی که
نمرده است، فریاد کینه‌کشی را می‌انگیزاند:

در اینجا ویرانه است، مرگ است و غرق است
بازمانده نانی است که بر دستی چسبیده است
چشمان مرده‌ای است که بر هم می‌خورند
و دهان‌هایی که خون‌خواهی فردا را فریاد می‌زنند

معین بیسیو در نخستین سالیان دهه ۵۰ رنجی هراسناك بر سر آزمون شکل
و مضمون در چکامه نوین کشید. خطاب مستقیم او به توده‌ها که پیامد پیوستن
واقعی او به رده پایداری میهنی و توده‌ای بود، به‌عنوان صمیمیت با آزمون
و راستی با خویشتن، از وی می‌خواست از ضمیر متکلم به سوی دیگر مرزها
در نگذرد. این ضمیر، گم‌شده خود را به بهتر گونه‌ای در ساختار کلاسیك و
سختگیرانه خلیل با قافیه‌ها و حروفِ روئی آن پیدا می‌کند. شکی
نیست که همه ایرادهای فرود آمده بر ساختار سنتی، در شعر معین بیسیو هستی
داشتند ولی آزمون خود او که مالا مال از رنج و راستی بود، این شعر را
به‌عنصرهای زندگی — پس از مرگ زودگذر — مدد رساند و از این‌رو، او در
جست‌وجوی کرانه‌ای تازه بسی مردانه رنج برد و این چیزی است که برای مثال

در چکامه‌اش با عنوان «به چشم غزه در نیمه شب اشغال اسرائیل» در دیوان «اردن بر صلیب» دیده می‌شود:

غزه من، خون من در تاریکی‌ها زنگ زده است
 خون من آتشی است در خس و خاشاک جهان گشایان
 و زبانه‌های خون من در وزش باد همچون واژه‌ها پرواز می‌کنند
 مانند رنگ‌های تو ای رنگین کمان
 تو ای تاج گل ملت من که در زنجیر خون از او می‌بارد
 ما به زودی باز می‌گردیم
 و بر دروازه مانند رنگ‌های تو ای رنگین کمان
 باد به زودی لاشه‌های پریب‌ها را خواهد پراکند.

او در اینجا کوشیده است اندکی از هیاهوی گوش‌آزار موسیقی گام بیرون بگذارد گرچه باز هم جای صدارت را به صورت شعری نبخشیده است. ولی او از «درون‌نگری» شکل بیرون نرفته زیرا چون می‌گوید «به زودی باز می‌گردیم» واژه‌ها به‌سان عبارت انشایی بهت‌زدای جلوه می‌کنند نه مانند حلقه‌ای در زنجیرهای به هم بافته. در چکامه «فلسطین در دل» این کوشش را از نو می‌آزماید و به «تفعیله واحد» آزادی بازی با وزن را می‌دهد و ترانه‌ها را به زمزمه‌ای میان چهاردیواری هرچه نزدیک‌تر می‌گرداند تا به توده‌های انبوه‌گشته در یکی از میدان‌های همگانی؛ و این بدرغم متوجه بودن خطاب به کشور اوست:

ای دست‌ها
 سایه زنجیر را از سرزمین سبز من بردارید
 از کشتار ملت‌م خوشه‌ای بچینید
 زیرا من نان گندم کشورم را
 در بغل نفشردم
 از آن زمان که بادهای ملخ‌زار فرا رسیدند
 و جگر زمین مرا جویدن گرفتند.

در شعر پیش از شکستِ مُعینِ بَسیسو آواها متعدد نیستند مگر در «چکامهٔ اورشلیم*». ولی با تعددِ آواها، درام بودنِ چکامه از نگاهِ سنگینی و انبوهی، افزون می‌گردد و فشار ذهنیت که به‌سان جبرِ موسیقاییِ سامان یافته، شکل شعری را در آغوش می‌گیرد، سبک می‌شود و نسیمی از عینیت و گستردگی و فراگیری برمی‌وزد. در چکامهٔ «خدای اورشلیم» سخنسرا — شاید برای نخستین بار — به ترانه‌ای عبری از مزامیر داود مثل می‌زند که در آن یهودی سوگند می‌خورد که دست راست خود را فراموش خواهد کرد ولی صهیون* را از یاد، نخواهد برد. این استعارهٔ برونی، همان بافتِ صوری برای گفت‌وگو میان شاعر و خدای اورشلیم است. این، برای اومانند هرافسانهٔ مردمی یا میراث توده‌ای، گسترشِ عینیِ شعر را به ارمغان می‌آورد که مسألهٔ او را کرانهٔ انسانیِ پهنآوری می‌بخشد. از این‌رو، سخنسرا نیز سوگند می‌خورد که دست راست و چشمانِ دلبر، و برادر و تنها دوستش را فراموش خواهد کرد...

اگر فراموش کنم
که در میان سینهٔ کشورمان
خدای اورشلیم می‌زید
و از میوه‌های خون‌ما
شهد و شیر می‌نوشت
و بادهٔ سالیان خورد را؛
تا زنده بماند
و تا جوجکانِ دد بزاید
و من از اشک خویش
دیوار ندبه* بسازم
و چادرِ دستار بیافم
و برای گریه
بر رفتن
بی‌بازگشتن

بادا که دست راستم فراموشم کند
و چشمان نوازشگر مردمم
مرا از یاد ببرد،
اگر فراموش کنم
که راه بگشایم
به سوی خرمن‌ها و بوستان‌ها
و شمشیری از دوزخ بکارم
در چشمان خدای اورشلیم

برای این چکامه که در دیوان «اردن بر صلیب» (چاپ و نشر ۱۹۵۷) آمده است، این خوش‌بختی فراهم گشت که چنین یکپارچگی ارگانیکِ سامان یافته‌ای به شعر پایداری معین بسیسو ببخشد. در اینجا چنان نیست که يك عضو لاغر باشد و آن دیگری فربه. نیز در این یا آن مفصل که همه اندام‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد زنگ‌زدگی نیست؛ و گوشت و خون و استخوانی نیز که بر این اندام‌ها محیط است، تیرگی و نازکی و تازگی یا فرو افتادگی به هم آمیخته‌ای ندارد. این، یکپارچگی ژرفی است که آن را دوری از غلو ذهنیتِ صوری و نزدیکی به عینیت و دراماتیسیم فراهم آورده است. این، همچنین، ویژگی برجسته آفرینش معین بسیسو پس از شکست است زیرا برای او از آن روز کمرشکن نقطه تحول قاطعی در ساختمان شعری فراهم آمد که گذشته او را استوار می‌دارد و از آن پشتیبانی می‌کند ولی از آن درمی‌گذرد و به آن فرگشت کیفی ژرفی می‌بخشد.

اگر گذشته شعری فدوی طوقان به او اجازه داد که از میان ریزابه‌های فراوان آفرینش هنری‌اش ریزابه پایداری را تحول ببخشد، این گذشته در زندگی و هنر معین بسیسو بالاترین اهمیت را پیدا می‌کند... زیرا آنچه ترد دیگران «ریزابه» است، ترد او رود است که خود هم سرچشمه خویش است و هم مصب خویش. از این رو، اگر دیگران از دید هنر و اندیشه در راستای ناسازگار با تزارقبانی به پیش رفته‌اند، او (و این را بی‌هیچ گونه چشم‌پوشی و در منتهای بُرندگی می‌گوییم) هم از نگاه شکل و هم از نگاه مضمون، عیناً در آن سوی نقیض شعر تزار قبانی جای دارد.

سخنرا در مرحله نوین کار خود اعتماد کاملی بر افسانه به سان ساختار شعری دارد چه این افسانه موروثی، فولک لوری باشد یا پرداخته خود وی از الهام روزگار و تاریخ. از این روست که نشانه‌های ضمیر ویژه گشته برای بافت شعری، رخت برمی‌بندد و رشته‌های این بافت و رنگ‌های آن متعدد می‌گردد. وانگهی، ویژگی برجسته در آفریش واپسین معین این است که پایداری در نزد او دیگر تنها همگامی واقعی و مستقیم با جنبش پایداری فلسطین نیست بلکه چهره همگانی سراسری برای معنی پایداری میهنی. فلسطین نهفته در پیش زمینه است و در میان سطور، در حالی که لوحه بنیادی را چهره‌های دیگری مانند سمرقند* و ژولیوس سزار* و رمبو* اشغال می‌کنند. بدین سان است که شفافیت نمودگار کم می‌گردد ولی دلالت‌های آن انبوه می‌شود و وزن آن به سنگینی می‌گراید.

برداشت معین بسیسو در «ترانه‌ای برای سمرقند» بر آن داستانی استوار است که می‌گوید یک بار که تیمورلنگ* در یکی از جنگ‌هایش در بیرون و دور از سمرقند بود، شهبانو - همسرش - همه مهندسان سمرقند را فراخواند که او را یاری کنند و برای او پرستش‌گاهی بزرگ بسازند که تیمور را به هنگام بازگشت غافل‌گیر سازد و برای او ارمغانی باشد. این پرستش‌گاه باید در ظرف چند روز ساخته می‌شد. این پیشنهاد را جز یک مهندس جوان نپذیرفت آن هم در برابر یک خواهش... بوسه‌ای بر لبان شهبانو. همسر پادشاه درنگ بسیار ورزید و کوشید مهندس را با همه افزارها بفریسد ولی او پایداری ورزید، زرها باز پس زد و بر بوسه تأکید ورزید. سرانجام آن نازنین دستان نازک خود را بر لبان لعل خویش گذاشت و مهندس بر آن بوسه زد و پرستش‌گاه را ساخت. داستان پراکنده گشت. و چون تیمور بازگشت، بر آن بود که مهندس جوان را از میان بردارد، ولی دیری بود تا آن عاشق‌پیشه دلباخته ناپدید گردیده بود. سخنرا در اینجا شخصیت عاشق را بر خود می‌پوشاند و با شهبانو چنین راز و نیاز می‌کند:

پاسداران تو در زیر باروهایند
و خوابگاه تو سخت بالاست
ولی شاهرگ من ریسمان من است

و دست دلباختگان تا خورشید می‌رسد
 بانوی من، این همان معجزه عشق است
 او چوبدستی خود را فرو نمی‌افکند
 که اژدها گردد
 از دهان خود رشته دستارها را بیرون نمی‌آورد
 و نه هایل را
 از پیکر قایل:
 زیرا ای بانوی من،
 جادوگر عاشق نتواند شد!

رفته رفته چهره فلسطین از زیر رویند دلدار پیدا می‌شود. پادشاه، شوهر
 او، جز «دولت» نژادپرست غاصب، و مهندس دلباخته جز شهروند فلسطینی
 نیست که در جهانی بی‌معجزات، جز معجزه عشق و معجزه خون چیزی ندارد.
 بلکه حتی عشق و خون بدل به نمودگار یگانه‌ای می‌گردند که همان شاهرگ
 و دستی است که به‌سوی خورشید دراز می‌شود: شاهرگ، همان پیوند خون
 است که او را به زمین وابسته می‌سازد و عشق همان چیزی است که آرمان‌های
 او را برمی‌انگیزاند تا به سوی بلندای آسمان رهسپار گردد:

بانوی من،
 ارزش سخنرا چنین است
 او بخشش خسرو را واپس می‌زند
 نان خسرو را پس می‌زند
 باده خسرو را پس می‌زند.

عاشق در داستان اصلی، جامه عشق و مرگ را با سخنرا دست به دست
 می‌کند چنان که فلسطین و دلدار ماهر و جامه شوهر خسرو را. چنین است
 که معین، بارهای گرانِ درون‌نگریِ صوری را سبک می‌سازد گرچه به یکباره
 از ضمیر متکلم کنار نمی‌کشد. او می‌خواهد با شنونده در پیدا کردنِ
 هویتِ دیگر ضمیرها یعنی مخاطب و غایب همکاری کند. و هم بدین‌سان است

که ساختمان دراماتیک چکامه گسترش می‌یابد تا همه تنش‌های آهنکین را
که لبانش از آن پرپر می‌زند، فرا گیرد:

بانوی من،
اگر بوسه تو يك هستی و تمدن می‌سازد
کدام هستی‌ها در زیر بالش تو زاده می‌شوند
و بر فراز بستر تو؟
روزگاری فرا خواهد رسید
که تو حتی مرگ — بوسه را
پیگیری کنی.

... ..

سرگنجشک بریده خواهد شد
و بر فراز بارو آویخته خواهد گشت
ولی آنك آن تیمور
سنگی است کاشته شده در زمین
بانوی من،
سنگ‌ها هرچه شاهرگ برویند،
درخت نخواهند گشت

... ..

بانوی من،
از اژدهای بزرگ چه برجا مانده است؟
بدجز چنگال‌های درهم شکسته او
و بازمانده‌های يك افسانه.

این چکامه، به گمان من، ژرف‌ترین سخنان معین بسیسو پس از شکست
است. چکامه، همچنین، پیش درآمد شعر پایداری عربی هم‌روزگار است. علت
این است که بعد انسانی خرم و بارور و چندین دیدگاهی آن، مسأله
را از محور درون‌گرای تنگ آن به سطح بشری سراسری‌اش انتقال می‌دهد.

چکامه از این راه، وجدان قومی زخم دیده بر سرزمین جانبازی فلسطینی را مخاطب می‌سازد و همه وجدان‌های زخمی بر روی زمین در همه‌جای گیتی را. «ترانه‌ای برای سمرقند» از يك مجادله عقلی سرد یا از شعارهای سطحی زودگذر به راه نمی‌افتد بلکه از يك رنجبری داغ فروزان و تشکیل یافته از جزئیاتی بس فرو رفته در ژرفا یعنی همان جزئیات شعری مفصلی که سخسرا ساختار خود را بر روی آن بنیاد می‌نهد. به راستی، نه واژه فلسطین به میان می‌آید و نه چهره فدایی؛ بلکه هستی نوینی که شاعر آن را از ژرفای واقعیت و افسانه برکشیده است، همان چیزی می‌شود که این بافت سخت و همبسته از فلسطین و همسر خسرو، از فدایی و عاشق و از چیرگی صهیونی و تیمورلنگ را باز می‌سازد. نشانه‌های چهره اجتماعی انقلاب سخسرا در این چکامه «مرکب» نیز کم‌رنگ نمی‌گردند زیرا عاشق امیری از امیران خسرو نیست بلکه اهمیت فراوان او در این حقیقت نمودار می‌گردد که وی یکی از افراد مردم است. نیز اهمیت او از اینجا آشکار می‌شود که او «قهرمان» و «شهسوار» دلاوری است که بر فریبندگی‌های خوش‌رنگ و زرین چیره می‌گردد و «عشق» را بر همه‌چیز برتری می‌دهد حتی اگر شمشیر برنده تیمور در انتظارش باشد. چکامه با همه درخشندگی‌اش از میان دکور تیره‌ای خودنمایی می‌کند که لابه^۱ آن را از هر سو در میان می‌گیرد و فاجعه در درونش لانه می‌گذارد. چه بدبخت است جهان - سخسرا می‌گوید - که برون گنجشک را به ما نشان می‌دهد و درون اژدها را برای خود نگه می‌دارد^۲.

سرانجام آنکه: چکامه نه به ثبت «رویداد» میهنی می‌پردازد، نه با آن همگامی می‌کند و نه از پیش آن را به آگاهی می‌رساند بلکه همه اینها را در زیر دوبال از هشدار و مژده در برمی‌گیرد. شاعر در اینجا به خسرو هشدار می‌دهد که خیانت همسر به او، اگر به گونه دیگری نگریسته شود، جز عشقی

(۱) لابه: جزع و خواهش. فردوسی می‌گوید:

نیاید همی پیش اسفندیار...

چو دانست رستم که لابه به کار

(۲) مولانا جلال‌الدین رومی می‌گوید:

وندرون قهر خدا عز و جل

ظاهرش چون گور کافر پر حطل

وز درونش شرم می‌دارد یزید

از برون طعنه زند بر بایزید

گدازنده به عاشقش چیزی نیست. عشق و خیانت، دو چهره برای يك کارند ولی عشق می‌ماند و خیانت از میان می‌رود. سخنرا در اینجا به شهبانو نوید می‌دهد — مانند نوید فرشتگان به مریم دوشیزه — که وی آستن روان خجسته خواهد گشت و پسری خواهد زاد که او را یسوع* خواهند نامید و او مردمان را از گناهان‌شان و خواهد رهانید. جنبشِ جانبازیِ پیشترها و سپس‌ها، همان مغزِ آمیزشِ فلسطینی با درخت آزادی است که خرمی و شکوفایی و میوه دهی خود را دنبال خواهد کرد، درست‌وارونه درخت بردگی که روی در سترونی و ویرانی و خشک‌سالی خواهد نهاد. بدین‌سان، مسیح نوین در ترد معین بسیسو همان انسان فلسطینی است که با رستاخیز خود از میان مردگان، تنگ‌بر دار کردن را خواهد زدود. او این بار به آسمان بالا نخواهد رفت بلکه با ما در زمین خواهد ماند. او این بار معجز نشان نخواهد داد تا ما به او باور آوریم بلکه او به ما باور خواهد آورد زیرا ماییم که معجز می‌سازیم. معین در «ترانه اسب و مرد» می‌گوید:

ای پیگردکنندگان

اگر می‌توانید

دندان هر ستاره را برکنید اگر می‌توانید؛

ما به ناچار

باید راه را دنبال کنیم

و خونبارش از پیکرمان هم

دنبال خواهد شد

زیرا محال،

يك بار بدل به زخم می‌شود

و دیگر باره به کارد.

چون سخنرا صلیب پایداری را برگزیده است و به دنبال یسوع روانه گشته، او در همان هنگام صلیب تبعیدگاه را اختیار کرده است زیرا تعبیر شعری او تفنگ را خلاصه می‌کند نه پارلمان را. او از «مخالفت» يك گام و از «تحریم» دو گام دور گشته و چون به آستانه‌های پایداری رسیده،

تبعیدگاه را در پایان راه یافته است. این راه، بن بست نیست گرچه تلخی دوری و شکنجه‌های بی‌آشنایی را همراه دارد و هر چند، به گونه‌ای منطقی و از جایگاه پایداری، گام‌زدن در زیر ستون‌های مرمرین را به سختی واپس می‌زند. در چکامهٔ «مہتاب حنوط‌زده»^۱ می‌گوید:

من می‌ترسم که در زیر ستون‌ها راه روم
زیرا
بادها بنیاد کنند
می‌ترسم ستونی بر سرم افتد
و مرا بکشد
نمی‌خواهم در زیر پرچمی نا آشنا بمیرم
نمی‌خواهم در زیر پرچمی بمیرم
که رشته رشته آن را واپس می‌زنم.

بدین گونه معین بیسنو، بر پایهٔ جایگاهی که برای خود برگزیده است، با سخنسرایان سرزمین اشغال شده و جایگاه‌هایی که ایشان برای خود برگزیده‌اند، فرق دارد. اینان که «ماندن» در زمین را برگزیده‌اند، کاری نمی‌توانستند کرد مگر بالاترین اندازهٔ «مخالفت» با رژیم استوار گشتهٔ اسرائیل. مخالفت، حتی در خشونت‌بارترین حالت‌های آن به معنی «تحریم» نیست چه رسد به پایداری مسلحانه. این به معنی گفت‌وگوی چندسویه است: میان ایشان با توده‌های مردم - از میان دارندگان دین‌ها و تژادها و ایده‌تولوژی‌های گوناگون - با اندیشه‌های همگانی جهانیان، و با دولت. اینان برای برپا کردن این گفت‌وگوها و استوار کردن و به پیش بردن آن و برخورداری از میوه‌های آن، رنج‌های هراسناک می‌برند که از مصادرهٔ فکری آغاز می‌گردد و به مصادرهٔ جسمی^۲ پایان می‌پذیرد. ولی جایگاه ایشان این شیوه از شیوه‌های درگیری عرب - اسرائیلی را بر ایشان فرض می‌گرداند نه شیوه‌های دیگر را. این شیوه‌ای رزمی است که دستاوردهای سیاسی فراوان به بار می‌آورد و جبههٔ نبرد را از تهی ماندن و فرو پاشیدن پشت معنوی‌اش در درون و برون

(۱) حنوط زدن: شستن پیکر مرده برای اینکه زود نبوسد. - م.

(۲) حذف جسمی و سر به نیست کردن‌های فراوان «اعراب اسرائیلی». - م.

نگهداری می‌کند. بر این پایه، سخنسرای سرزمین اشغال شده هر چند تعبیرهایی به‌سان ترکش‌ها به‌کار ببرد، اینها به هنگام تحلیل دقیق «تفنک» را به عنوان جنگ‌افزار نبرد معنی نخواهند داد بلکه «گفت‌وگو» را؛ این، جنگ‌افزاری است که البته پایه‌های پیکار سراسری را قوام می‌بخشد و هیچ کار دیگری بر آن برتری ندارد.

اما سخنسرای پایداری؛ «تبعیدگاه» جایی بوده که او برگزیده یا برای وی برگزیده شده است. او جز این کاری نتوانست کرد که «پایداری» ورزد زیرا «مخالفت» را در موقعیت او جایی نبوده است. او، روی هم رفته، سخن از «تفنک» به میان می‌آورد حتی پیش از آنکه این فریافت بدل به حقیقتی واقعی گردد. وی از «گفت‌وگوی» سیاسی چیزی نمی‌داند. تفنک او تنها به يك جا نشانه گرفته شده که دل دشمن است. سربازان وی همان مردم فلسطین در درون و برون «اسرائیل» اند. ولی «بیرون» همان جایی است که توجه او را برمی‌انگیزد زیرا آن تنها واقعیت ممکن از برای اوست.

باری، پنجم ژوئن نقطه تحول برنده‌ای در تاریخ شعر پایداری فلسطین بود زیرا پیش از آن، «آرمان» دکور بنیادی قهرمانی بود ولی پس از آن، واقعیت، دکور و قهرمان هر دو از کار درآمد. میان آرمان و واقعیت مسافتی هراسناک است که — برای مثال — فدوی طوقان، با تحول یافتن میهنش به جزئی از سرزمین اشغال شده، آن را در نوردید. دیگران، از گزند شوونیسیم کور خود، نتوانستند این مسافت را در نورددند. ولی اینان، برای مثال در شعر تزارقبنی، در تندروی قومی پندارگرایانه‌شان با دورترین درجه تن سپردن به «واقعیت موجود» همگامی می‌کنند. تفنک در شعر ایشان نزدیک‌ترین چیز به شعار جنگ برای جنگ است نه جنگ برای آشتی. از اینجاست که رنگ تیره چکامه‌هاشان معنی نژادپرستانه خونباری می‌گیرد که هیچ پیوندی با آزادی و میهن‌پرستی و تمدن ندارد. اگر ایشان در حجم تفنکی که در دست‌شان است، مبالغه می‌کنند و دشمن را برهنه از رزم‌ابزار می‌انگارند (حال آنکه در حقیقت خودشان شمشیرهایی چوبین به دست دارند)، تزارقبنی وارونه این را می‌پندارد زیرا همه‌چیز را با منطق شکست و رنگ شب می‌بیند.

معین بسیسو و گروهی اندك از همتایان وی، مسافت میان آرمان و واقعیت را نیمودند زیرا آرمان را در موقعیت ایشان جایی نبود و این از آن هنگامی بود که در چشمان ایشان مسألهٔ مردم فلسطین با فاجعهٔ مات‌های عربی یکی گردید و از آن هنگامی که در اینجا یا آنجا یا هر جای دیگری به خویشان خویش، به رده‌های پایداری میهنی پیوستند. چون شکست فرارسید، «ناگهانی» بودن آن، ایشان را به هیچ واکنشی و انداشت بلکه درستی راهی را که می‌پیمودند، روشن‌تر ساخت و گام‌های ایشان را در آن استوارتر گردانید.

انسان از گسترش دامنهٔ انفجارهای مسلحانه در چکامه‌های تن‌سپردگان به «واقعیت موجود» دهشت‌زده می‌گردد در حالی که شعر پایداری راستین و اصیل مادهٔ خود را فرا می‌گیرد از:

يك بشكه جوهر
و كاغذ
و چاپ‌خانه

چنان که معین بسیسو در «ترانهٔ مرد و اسب» می‌گوید یا چنان که خود او در «مہتاب جنوب زده» می‌سراید:

جنگ‌افزار من،
چکامه است
که به دنبال يك روزنامه می‌گردد.

آنگاه دهشت، بر اثر پیدا شدن راز این «تناقض» که همانا پرگویی پرگویان و پیکارمندی پایداری است، ناپدید می‌شود. سخنرای راستین پایداری از روی یقین می‌داند که «واژه» با همهٔ سادگی و فروتنی‌اش، جنگ‌افزار همیشگی اوست و این واژه، عیناً، در پاکی و انقلابی‌گری و

درستی‌اش جنگ‌افزاری کاری است. حال آنکه باد گلو کردن‌های تزاریان
جز این را اثبات نمی‌کند که رزم ابزاری پوسیده است که در فضای شکست
و بازار آشفته رواج دارد؛ زخم آتش گرفته خارا نده می‌شود و اندهان سر بر
می‌آورند و ناله‌ها بلند می‌شوند. و تار کشیده در دل بسیاری از مردمان نواخته
می‌شود و خون می‌باراند.

فصل دوازدهم

شهادت شعر امریکایی

«هنگامی که چکامه وارد چشم یا گوش انسانی گردد، از این حالت که صرفاً مقداری مرکب بر روی پاره‌ای کاغذ باشد، بیرون می‌آید و حتی هستی نوینی را در زندگی دیگران آغاز می‌کند. این همان چیزی است که اکنون در ایالت‌های متحد امریکا در جریان است».

والتر لوین ولز مجموعه اشعار امریکایی را به نام «ویتنام کجاست»، با این سخنان می‌آغازد. مجله لبنانی «شعر» از این مجموعه بیست چکامه را برگزیده و از سرکون بولص خواسته است که آن را به عربی برگرداند. وی وصف دقیقی درباره این مجموعه دارد و چنین می‌گوید: «جنگ ویتنام برای شعر امریکا يك نجات‌بخش رسمی است زیرا این بزرگ‌ترین زخم بشری است که همه دردها در آن فرو می‌ریزند». حق این است که این وصف برای پیگیری کننده بردبارِ فرگشت شعر امریکایی معنای حقیقی خود را پیدا می‌کند زیرا این شعر از هنگام پیدایش - یعنی جدا شدن از درخت بزرگ شعر انگلیسی - از بسیاری پیچیدگی‌ها رنج می‌برد چه در ساختارهای فنی یا خیال‌های فکری فکری‌اش. در این زمینه، ارزیابان و نگارندگان تاریخ ادبیات، روی سه نکته اتفاق دارند: نخست اینکه ایالت‌های متحد بیشتر همانند يك قاره پهناور است که از این تا آن بخش آن، زندگی دگرگون می‌شود و از این رو این کشور

برای هنر دارای موادی سخت بی‌پایان است. دوم اینکه امریکا از دیدگاه تمدن، گیاهی اهریمنی را می‌ماند زیرا همین که می‌خواهد ریشه بدواند، یا به ریشه‌های اروپایی که از آن گرفته شده برخورد می‌کند یا به ریشه‌های زنگی که آن را فرو کوفته است. سوم اینکه ایالت‌های متحد امریکا کشور تناقض‌های تند است: میان دارایی و ناداری، مردم‌سالاری و خودکامگی، فراخوانی به آشتی و خشونت خونبار، و نظام سامان یافته با آشفتنی سراسری. ولی اشاره گذرا به خشونت خونبار در ترد مورخان و ارزیابان چندان اهمیتی پیدا نمی‌کند و به‌ویژه امریکاییان این دو دسته چندان بهایی بدان نمی‌دهند حال آنکه این عنصر، به گمان من، خطرترین عنصری است که در درازای روزگاران و نسل‌ها، وجدان امریکایی از آن تکوین یافته است. علت این است که این عنصر، ریشه «تمدنی» آشکارا در هستی ملت امریکاست چنان که ریشه «تمدنی» با ویژگی‌های آشکار برای جامعه‌ها و مصیبت‌هایی است که جهت خود و دیگران فراهم آورده است. خشونت سپید یا خشونت سیاه در زندگی امریکا را نمی‌توان تفسیر کرد مگر در پرتو این حقیقت که «فرآورده تلخ» میراثی اندوهبار است، میراث توده‌های پروتستان پایمال شده در اروپا که به «جهان نوین» گریختند، در آنجا به زرجویی پرداختند و شکنجه‌های خود را از راه پیگرد خونین ماندگاران اصلی سرزمین بیرون ریختند. چنین بود سالیان «پیروزی»، همچون نخستین بذر کابوس (جنگ‌ترادی) که گام به گام تاریخ امریکا پیش آمد و در کنار واکنش طبیعی جای گرفت: پیکار در راه مردم‌سالاری.

در حالی که داستان‌رایی امریکا توانست استقلال قومی خود را از ادب انگلیسی پاس بدارد بدین‌سان که دردهای تمدن نوزاد را بازتاباند و در صحنه با اندهان آن همگامی ورزد، شعر در زیباترین نمونه‌هایش بیانگر «امریکایی‌بودن» تمدن گشت، چه شاعری آزاد مانند والت ویتمن، یا ارث‌گرای اسیل مانند رابرت فراست*، یا پیکارمند اجتماعی مانند هارت‌کرین* و اودن*، یا رزمنده روحی همچون رابرت لویسل. زیرا انداز شعر همه اینان خاک امریکا و رواندازشان آسمانی امریکایی بود زیرا آنچه نخست و پیش از همه چیز برای ایشان مهم بود، این بود که در دل و روان امریکایی باشند و خود جداگانه

امریکایی را از خودهای دیگر اروپایی - و پیشاپیش آن انگلیس - پدید آوردند. بیشتر ایشان فریاد برابری میان مردم برآوردند و حتی برخی از ایشان مارکسیست بودند ولی بیشترشان شعر را به پایه داستان - و پس از آن نمایشنامه - درنگارگری گوهر اندوهناک و خونبار تمدن امریکایی نرساندند. این همان جوهری است که دو چشم بر سراسر تاریخ امریکا دوخته است؛ جنگ تژادی جنوب، مک کارتیسم*، بمباران هیروشیما و ناگاساکی با بمب اتمی، جنگ ویتنام و رشته درازی از جنگ‌های استعماری در آسیا و آفریقا و امریکای لاتین.

ولی از میان همه اینها، ویتنام به‌سان «رهاننده رسمی» شعر امریکا از سترونی و ویرانی بنیادکنی پدیدار شد که نزدیک بود این شعر پس از جنگ جهانی دوم دردام آن گرفتار گردد. اینک این امریکاست که همه «پیروزی‌هایی» را که سخنسرایان سده گذشته برای اثبات «امریکایی بودن» ایالت‌های متحد بدان ترانه‌سرا شدند، به ننگ و لجن می‌کشد. ولی هستی امریکایی دیگر نیاز به برهان‌ها نداشت و امریکایی‌گری را کارت شناسایی بایسته نبود. داستانی که مطرح بود، «ارزش‌گذاری» بود. جنگ ویتنام به‌سان معیار سنجیده‌ای پدیدار شد برای ارزش‌گذاری «شعری» که مجموعه چکامه‌های «ویتنام کجاست» زیباترین گزارشگر و نگه‌دارنده آن گردید. از راستی که سخنسرای امریکایی در برابر مسأله ویتنام خود را در موقعیتی گزند پذیر می‌بیند. حتی گزندپذیرتر از موقعیتش در برابر فاجعه سیاهان و مک کارتیسم در «درون» ایالت‌های متحد و نخستین بمب اتمی در «برون» آن.

علت این است که میراث امریکا - اگر چه غیر شعری - سرشار از آثار مخالف با جنگ تژادی بر ضد سیاهان است و پر از کارهای گراینده به میلیون‌ها قربانیان ژاپنی. ولی این میراث، چه شعر و چه نثر، از پیگیری تژادپرستی - پیگیری ریشه‌های فرو رفته در ژرفاهای خونین از آغاز «گشودن» ددمشائه سرزمین نوین - تهی است. حق این است که این مرکب تمدنی، از مهم‌ترین عوامل مؤثر در تفسیر فتوحات نوین امریکایی در سرزمین‌های کهن چه زرد و چه سیاه است. ولی ویتنام از حصار تبلیغاتی سازمان اطلاعات مرکزی (سیا) بیرون گریخت و در کانون توجه و

اندهان انسان‌های همروزگار در همه نقاط گیتی جای گرفت. اگر وجدان امریکایی در فرا گرفتن پثرواک ترساننده آوای وجدان عام بشری درنگ می‌ورزید، بی‌گمان بیم فروپاشی و پایمال‌شدگی بر آن سایه می‌افکند. دیگر کتاب‌هایی مانند «ملت گوسفند» و «امریکایی زشت» در نگاه بشریت همروزگار، برای نشان دادن وجدان شکنجه دیده امریکا آینه بسنده‌ای نمی‌نمود. ویتنام ماده خامی فکری و فنی برای گروه انبوهی از کارهای ادبی سترگ در تاریخ نوین گردید که آنها را سخنسرایان و داستانسرایان و نمایشنامه‌نویسان از ملت‌ها و نژادهای گوناگون پدید آوردند.

ولی ویتنام در ادب امریکایی را نباید همان پنداشت که در دیگر ادبیات جهانی است زیرا امریکا در این جریان طرف فاجعه است. از اینجاست که موقعیت سخنسرای امریکایی رو به گزندپذیری بیشتری می‌نهد زیرا به هر حال، او از زبان طرف تجاوزکار سخن می‌گوید. مقصودم از «زبان» موقعیت رژیم فرمانروانیست بلکه تاریخ دیرپا ز آگاه و ناخودآگاه جای گرفته در ژرفای جان‌ها و ته نشست کرده در هر کنار و گوشه وجدان‌ها. یعنی اینکه ما نباید از شعر امریکایی (در میان همه این شرایط) انتظار داشته باشیم که به جایگاه رزمنده ویتنامی و یا حتی انسان عادی در هر جای دیگری برآید. این شعر که زمانی دراز به پژوهشگری «خود» امریکایی سرگرم گشته بود، به‌خسونت‌بارترین درجات «مخالفت» در پژوهش با این «خود» می‌رسد. ولی این پژوهش، برای اینکه از پیامدهای آن یک‌ه نخوریم، با تعلیق حکم تا زمانی نامعین پایان می‌پذیرد و البته اگر حکم از سوی شاعری صادر شود، از همان آغاز بی‌مسئولیت‌اجرائی پدیدار می‌گردد.

این را پیشاپیش می‌گویم تا آوای خود را همراه پرسندگانی سازم که می‌گویند: این شعر را تا چه اندازه می‌توان جزو ادب پایداری به شمار آورد؟ ولی من به خود پاسخ می‌دهم که جای گرفتن امریکا در ردیف متهمان در درون خود ایالت‌های متحد، چیزی است که در مسلح کردن پیکار مردم ویتنام در برابر دید جهانیان، ارزش ویژه‌ای دارد زیرا همین متهم‌سازی به‌خودی خود، اعترافی است به اینکه پای آن «تندیس آزادی» که بر دروازه نیویورک ایستاده است، به سختی می‌لنگد. یعنی اینکه بیداری ناگهانی شاعر امریکایی از خواب پافشاری بر روی «خود» امریکایی که چندان بزرگ شد که «خود»

دیگران را بیم می‌داد، بالاترین پایه‌ای است که فریاد شعر در ایالت‌های متحد امریکا می‌تواند بدان برآید. این سخنسرایان، گویاترین تعبیر هنری را از تظاهرات خیابانی خونین و پاره کردن کارت‌های نظام وظیفه، به مرحله آفرینش می‌رسانند. این گام، از این فراتر نمی‌رود یعنی در همین طرد «منطق نظامی» و انجام تظاهرات خیابانی درنگ می‌ورزد. گمانی نیست که این، گام بلندی به عنوان پیکار در راه آشتی است که در باب پایداری درونی جای می‌گیرد و خود را جایگزین جنگ به‌سان راه گشایش دشواری‌های جهانی می‌گرداند. همچنین، این چهره دیگری از طرد جنگ در حل مشکلات درونی است چه جنگ طبقاتی (جنگ با زحمت‌کشان) باشد و چه جنگ نژادی.

از اینجا است که ادب «انسانی»، گردهمایی این گروه از سخنسرایان امریکایی را در «ویتنام کجاست» جشن می‌گیرد چه انسانیت ایشان نه در حدود هاریت بیچراستو در «کلبه عمو تم» درنگ می‌ورزد نه در حدود اثل ماین در «راه بئرسبع» زیرا قضیه این نیست که نویسنده‌ای سفید از سیاهان پدافند ورزد یا نویسنده‌ای انگلیسی از اعراب. قضیه در اینجا دفاع از امریکا برضد امریکا از يك سوست و دفاع انسان برضد انسان از دیگر سو. از اینجا است که گرایش‌های این مجموعه چکامه‌ها متعدد می‌گردد: احساس گناه، سرخوردگی، نگارگری آن روی دیگر امریکا، شمردن چشم‌انداز برونی به‌سان آیین‌های برای چشم‌انداز درونی و... خشم ورزیدن بر کسانی معین به‌عنوان نمایندگان رژیم حاکم.

احساس گناه، همان احساس حاکم بر چکامه «اعتراف» از مارتون مارکوس است. او در این چکامه، فاجعه سرباز امریکایی را وصف می‌کند که همسان شهید ویتنامی است:

چه گونه می‌توانم گفت
که من يك قاتلم؟
من سایه‌ام را به دنبال خود می‌کشانم
چنان که گویی يك گونی است

پر از پیکرهای پرت گشته در بیابانها.

سخن سرا در این پیشگفتار میان نگارگری مجرد و چهره زنده آمیزش برپا می‌سازد زیرا پرسش مطرح شده در آغاز، از نگاه سرشت خود مجرد است ولی این تجربیدی است گرانبار از پاسخ. این، پرسش يك بی‌گناه نیست بلکه پرخاشی بريك گنه‌کار است. او مردم‌کش است، آری. ولی مانند همه مردم‌کشان نیست که سایه نداشته باشند. وی سایه سنگین خود را به دنبال خویش بر روی زمین می‌کشد چنان که اگر به پیگرد آن برخیزیم، نشانی از خداوند سایه نخواهیم دید بلکه سایه پیکرهایی را خواهیم دید که وی جان ایشان را گرفته است. این، رنگی از رنگ‌های یگانه سازی کشته و کشته است که در آن گناه، معادل عینی احساس کردن آن می‌گردد. او، این سرباز امریکایی، هم کشته است و هم کشته. به دنبال پیشگفتار، شاعر گونی آویخته از سایه خود را باز می‌کند و برای ما حساب خون را بیرون می‌آورد.

ولی شاعر الیزابت بارتلت به گونه‌ای جز این، با احساس گناه خود برخورد می‌کند و در این رهگذر صورتهایی از تورات و احیاناً الفاظ آن را به وام می‌گیرد:

آری،
 پیران آرزوهایی دارند
 و جوانان آرمان‌هایی؛
 ولی آن روز باز نخواهد گشت
 که تپه‌ها و کوه‌ها فرو باشند
 و ما را در زیر خود پنهان سازند
 اگر هنوز در آنجا بمانند
 من سرزمین خرمی را دیدم
 که شوره‌زار می‌گشت
 و کرم‌هایی که در زیر مدارها می‌گندیدند
 و در همان هنگام
 مردمی چند

برسر دادوستد آشتی
چانه می‌زدند.

او پس از اینکه چکامه را از این منظره‌های زنده‌ای که صورت واقعی معینی را بر نمی‌گیرند، بافته است، آن را با این تعبیر مجرد به پایان آورده است. منظره‌ها، همچنین، ویژه نمونه فردی مشخصی نمی‌گردند که نفرین و خشم بر او فرو بارانده شود. اینها چهره سراسری قربانیان را که رو در روی خدایان ویرانی است، و چهره جانشین دو چهره را که شوره‌زار به جای مرغزار است، بر می‌گزیند: سخنسرا به جزئیات رو نمی‌آورد بلکه به کلیات تردید به سفر غزل غزلها و مزامیر داود.

ما در شعر امریکایی سنتی نمی‌بینیم که به این اشعار پیش گفته مدد رساند و آن را یاری کند که احساس گناه را با چنین هنجار هراسناکی فرانماید. حتی هیروشیما این تندی در دریدگی جان و خود گرندگی و این تلخی در «تجسم» فاجعه معنوی فرود آمده بر وجدان امریکایی را برجای نگذاشت. سخنسرایان دیگری، کار خود را ویژه این ساختند که بحران را با تفصیل بیان دارند. این شاعران پا از مرحله عذاب وجدان فراتر گذاشتند و به ابلاغ «جنایت» و برجسته کردن چشم‌انداز آن به گونه‌ای فریاد زن و خونین پرداختند. چکامه «اندرز آتش» از شاعر امریکایی هاری لوئیس، پیشاپیش چشم‌اندازهایی از «جنایت» در ویتنام است که شعر امریکایی آن را نمایان ساخته است. هنرمند، تفصیل صورت را از منظره خودسوزی راهب بودایی الهام می‌گیرد ولی آتش در اینجا تنها به بریان کردن یک پیکر بسنده نمی‌کند بلکه با روح در «رؤیای» شهادت هم‌آغوش می‌گردد. آتش در میتولوژی دینی نمودگار زایمان تازه است چنان که نمودگار مشترک میان سیمرغ و ققنوس و تموز* (رمز رستاخیز) هم به شمار می‌آید:

پیکر،
آتش را برمی‌دارد و با خود می‌برد
به بیرون هستی
نمازی که ترانه می‌خواند

بر لبانی جنبیده

درختان باکنجکاوی نگاه می کنند

ولی هرگز آتش نخواهند گرفت.

راهب، مانند ویتنام، آتش می گیرد ولی نمی میرد؛ و پیکر بدل به خاکستر می گردد ولی، مانند ویتنام، فانی نمی شود. سخنرا ما را در برابر اشاره هایی که در نخستین لحظه پیچیده می نمایند، سرگردان رها نمی سازد چه راهب بودایی همان ویتنام است و آتش همان پایداری قهرمانانه مردم آن، و درختانی که آتش نخواهند گرفت، ده ها هزار پیکارمند جوان ویتنامی اند:

جوانانی که در ژرفای جنگل فرو می روند

جوانانی که در انتظار به سر می برند

جوانانی که درخت گشته اند

درختان را می بینند

که یکدیگر را فرو می کوبند

همدگر را سوراخ می کنند

یکدیگر را به میهمانی مرگ فرا می خوانند:

خواهی که جز زبانه آتش

نمی تواند آن را از جای بردارد.

سخنرا بر چهره قهرمانی با هر دو بخش آن پافشاری می ورزد: نخست پر خاش آتشین است و دوم پر خاش خونین. آتش های سوزنده راهب و خون های رزمندگان جان باخته. اینان در میان خود با یکدیگر در می آمیزند تا این رنگ یگانه از رنگ های قهرمانی شکوهمند را در برابر «جنایتی» وحشی که بر زبانه آتش و جوشندگی خون هر دو می افزاید، مجسم سازند. پایداری راهب آتش گرفته درندگی کمتری از پایداری جوان پیکارمند ندارد بلکه این هر دو در وحدت یگانه ای که نام آن ویتنام است، متکامل می گردند. راهب در اندرز آتش نمایشگر چهره ای افسانه ای و بسیار به دور از شیوه سرکشی کشوری است و درختان خونبار گزارشگر چهره واقعی و بسیار نزدیک به معنی

جانبازی است. بودایی آتش گرفته، عنوانی فردی برای فاجعه نیست بلکه ایجاز فشرده‌ای از زشتی آن است.

دنی‌لورتوف بعد تازه‌ای بر «چشم‌انداز» می‌افزاید که به گونه پرسش و پاسخ است و با این عنوان که «چگونه بودند». او برعکس هاری لوئیس، چهره‌ای پر از خطوط و رنگ‌ها و سایه‌ها را به کار نمی‌گیرد بلکه گفتار مجرد خود را در هراسناک‌ترین شکل‌های غیر تقریری آن به گونه‌ای مستقیم بیان می‌دارد. بعد تازه در چشم‌انداز «جنایت» چنان که دنی آن را در خیال آورده، این است که سرشت مردم ویتنام با جنگ و خون‌ریزی بیگانه است ولی سرشت جنگ ددمنشانه به ایشان حق خونین پدافند از خویشان را می‌بخشد. پرسش‌ها همه با فعل ماضی «آیا بودند» آغاز می‌شوند و پاسخ‌ها همگی به تحول خطیری که جنبه‌های تازه‌ای برای محکوم سازی، بر پرونده بشریت می‌افزایند، اشاره می‌کنند:

آیا ایشان چکامه‌ای قهرمانی داشتند؟

— این گفته نشده است

گفته شده است که:

بیشترشان کشاورز بودند

و زندگی‌شان

برنج و خیزران بود

هنگامی که ابرهای آشتی‌جو

در جویبارها بازتاب می‌یافتند

و گاو آبی با آرامش بر بلندی‌ها راه می‌رفت

شاید پدران،

برای فرزندان داستان‌های کهن می‌سرودند

ولی همین که بمب‌ها

چشم‌اندازها را فرو کوفتند

کسی را جز برای فریاد کشیدن

وقتی نبود.

چنین چهره‌ای، وجدان امریکایی را از جنگ‌افزارِ آوازه‌گری
نژادپرستانه به زبان مردم ویتنام برهنه می‌سازد زیرا صورتِ انسانیِ ژرف این
مردم را نشان می‌دهد که در آن‌سوی و در برابر آن، صورت زشت امریکا
جای دارد. این همان صورتی است که جیمز دکی خود را وقف ترسیم
ویژگی‌های آن و پافشاری بر روی آن در چکامهٔ «بمباران» ساخته است:

افزارها را
رو به پایین نشانه گرفت
و تیغه‌های هفت‌گانه
زوزه کشیدند
در لحظه‌ای که آسمانه‌های خانه‌ها
به یکدیگر پیوند می‌خوردند
آتش آن‌ها را به هم جوش می‌داد
و یک شهر سراسری
با همهٔ آتش‌های امریکایی می‌سوخت.

ولی سخنسرا راس تدلی چشم‌انداز جنایت را به گونه‌ای دیگر عرضه
می‌دارد. او شخصیت سرباز امریکایی را برتن می‌پوشد ولی نه در لحظهٔ
شکست و نه در لحظهٔ پیروزی بلکه در لحظهٔ بازپرسی کردن از خویشتن.
بازپرسی سختگیرانه‌ای که احساسات خود را برمی‌شمارد - احساساتی که
بازتابانندهٔ رخدادهای پیش‌روی او و پیرامون اویند. این همه در یک چشم
برهم‌زدن است و گشودن آن بربک پرتو اهریمنی به نام ناپالم:

دنبال پاره‌ای وسایل گشتیم
برای جشن گرفتن با خود
باورمان از ترس‌مان تواناتر بود.
و نومییدی‌مان تب و تاب داشت
زیرا امیدمان آتش گرفته بود.

شاعر ، بدین‌سان ، چهره‌ای دارای دلالت مزدوج از لحظه توانمندی
بر کوبیدن دیگران عرضه می‌دارد. ولی جشن گرفتن با خود، و نه احساس
گناه ، اگر نومییدی گرفتار در تب و تاب‌ی باشد که دیگران آن را آتش گرفتن
امید بینگارند، به دهان مزه پیروزی را نمی‌چشاند بلکه مزه تلخی که از
برندگی جنایت گرفته شده است :

این مرد نیم برهنه
به چه می‌اندیشد
هنگامی که غریب هواپیماهای ما را می‌شنود ؟
در زیر برگ‌های سنگین
پرتو پدیدار می‌گردد
و جان او را دو پاره می‌کند
و در میان درختان می‌پراکند
مانند آب بر فراز آن

این مرد نیم‌برهنه راهب بودایی نیست که آتش گرفته باشد بلکه قهرمان
رزمنده و نظامی است که در پایداری با این مردی که از خویشتن بازپرسی
می‌کند ، به شهادت رسیده است ، اگر آن یکی برای اینکه با فریاد بلند «نه»
بگوید ، گاز مایع بر روی خود می‌ریزد ، به این دیگری نیروهای اهریمنی
امریکا فرصت پرخاشگری اختیاری ندادند بلکه به او مجال شهادت اضطراری
«ارزانی» داشتند ، چنان که :

مغر او ،
با درد ایستاده است
هنگامی که خودش در آتش می‌سوزد
نمی‌تواند به یاد آورد
نمی‌تواند به یاد آورد
چرا راه می‌رود

و زمین را

با درد، روشن می‌سازد.

اگر چهره قهرمان افسانه‌ای سوزنده در آتش زایمان تازه را دوش به دوش سقف‌هایی به یاد آوریم که آتش آنها را به هم پیوند داده و از پی آن سراسر شهر در زیر عنوان «ساخت امریکا» آتش گرفته است، و همچنین مرد برهنه‌ای را به یاد آوریم که پیش از آنکه بپرسد «چرا؟» ذهن خود را از دست داده است، آنگاه دست روی تفصیل این چشم‌انداز هراسناک خواهیم گذاشت که شعر امریکایی به عنوان «محکوم‌سازی» انسان امریکایی آن را عرضه می‌دارد، چه محکوم‌سازی کسی باشد که با جامه ارتشی در میدان کارزار می‌جنگد یا کسی که با جامه کشوری در شهری راه می‌رود که بر دروازه آن «تندیس آزادی» ایستاده است. ولی چشم‌انداز «جنایت» به خودی خود چشم‌اندازی برونی است که دلالت فاجعه‌آمیز آن جز با چشم‌انداز درونی (که سخنسرا رابرت لول آن را به بهتر گونه‌ای نگارگری کرده است) کامل نمی‌گردد. رابرت لول در چکامه «پاییز ۶۱» صرفاً شاعر یکی از مناسبت‌های خونباری نیست که از هراس آن سراسر بشریت فریاد می‌کشد بلکه او شاعری است که نزد خواننده امریکایی در تشخیص دردهای پنهانی در بنیاد تمدن و ریشه‌های آن، اندوخته ویژه خویش را دارد. او در چکامه‌ای کهن به عنوان «فرزندان روشنایی»، اندوه‌زده تکرار کرد:

پدران ما،

نان را به زور از چوب و سنگ باز گرفتند

و پیرامون بوستان‌های خود را

با استخوان‌های سیاه بوستان

دیوار کشیدند.

و در چکامه‌ای دیگر به عنوان «مردگان در اروپا» با دلی دردناک فریاد

کشید:

پس از آنکه هواپیما سرنشینان خود را تهی کرد
 ما فرو ریختیم
 در گور کرده با هم
 زنان و مردان نا آشنا
 نه تاجی از خار، نه آهن، نه تاج لومباردها*
 نه حربه‌های پیکان‌دار و نشانه گرفته به آسمان
 می‌توانست ما را وارهاوند
 ما را بر پا دارید ای ملت‌ها،
 ما بر زیر یکدیگر فرو ریختیم
 در آتش فرو رفته در لجن
 سرزمین خجسته ما
 در روزگارمان نفرینی بر ما بود.

معنی اینها این است که رابرت لول، این پیکارمند روحی بزرگ، يك لحظه
 از دیدن آن ابعاد پنهان از چشمان امریکاییان که فزاتر از بینی خود را
 نمی‌دیدند، غفلت نورزیده است. او از گروه اندکی است که در وقتی زود آن
 ریشه لعنتی را دید. حتی او روح امریکایی را دید که بر آستانه ددمنشی و
 جهان‌کشایی و درندگی بدل به سنگ گشته و دیگر روحی حقیقی نیست بلکه
 در واقع تندیزی چوبی برای روحی است که نیای کهن در آن سکنا دارد.
 بار دیگر شعر امریکایی به وام‌گیری از تورات می‌پردازد. اینک صورتی برابر
 اصل است از حکمت عبری کهنی که می‌گوید خداوند برای گناه پدران از
 فرزندان و فرزندزادگان ایشان تا نسل سوم و چهارم «دشمنان خود» کینه
 خواهد کشید. رابرت لول در زیباترین مقطع «پاییز ۶۱» می‌گوید:

پدر،
 زرهی برای کودک خود نیست
 ما مانند بیدپای‌های بیابانی

ولی بی‌اشك

اگر پدر نتواند در برابر درنده‌خویی ارثی، پشتیبان كودك یا نوۀ خود باشد، لول برای همیشه این احساس گناه دروغین را از هم می‌درد زیرا احساس گناه راستین، دست کشیدن از بزه‌کاری است. اما گریۀ دوش به دوش با غریو بمب‌ها، گریه‌ای بی‌اشك است و ارزشی ندارد. اگر «ریشه‌های» درون زمین‌اند که به شاخه‌ها خوراكِ خشونتِ خونبار می‌رسانند، این خشونت‌گری در ویتنام جز چهرۀ دیگری از خشونت درون ایالت‌های متحد امریکا نیست. از این پویش‌گاه است که سخنسرا سان‌جرود در چکامه‌اش «ویتنام درشیکاگوی ۱۹۶۵» به راه می‌افتد. ما نمی‌توانیم در مقطع نخست از چکامه‌اش فرق بگذاریم میان اینکه چشم‌انداز جنایت در شیکاگوست یا در ویتنام زیرا:

بینی هر انسانی

از بیم سیاه است

زُئرال‌ها

پیکرهای سوختهٔ كودكان را

از هم می‌درند

مانند پاکت‌هایی که از خاك میهن فرا می‌رسند.

گمان بیشتر بر این است که شاعر میان ویتنام و شیکاگو آمیزش برپا می‌سازد زیرا مقطع دوم، این پیوند میان دو چشم‌انداز را آشکارا آگهی می‌کند: عرصۀ کارزار مشترك است و اگر ویتنامیان همان کسانی هستند که در جنوب خاوری آسیا در خاك و خون می‌تپند، بخت بد خود امریکاییان در قلب ایالت‌های متحد از آن کشندگی کمتری ندارد:

آه چه آسان است

که ویتنام را در شیکاگو بیابیم

در این خیابان‌های درخشنده

جایی که اشك‌های ما به خواب می‌روند

و گندیده‌اند.

ما این داستان را از یاد برده‌ایم
که «بر سایه‌ات بکوب
تا از راه مرگ به خانه‌ات برسی».

اگر آتش در ویتنام به معنی زایمان تازه برای ملت آن است، این آتش برای شیکاگو چه معنایی دارد؟ سخنرا با آگاهی فاجعه‌آمیز تندی، فرق هراسناک میان نمودگار در آنجا و اینجا را درمی‌یابد. در اینجا آتش خودش را می‌خورد یعنی تن و روان هر دو را، ولی در آنجا تن را می‌خورد تا روان جاودان بماند. بلکه آتش در شیکاگو در بسیاری حالت‌ها چنین می‌نماید که واکنش ویتنامی دراز آهنگی است در برابر بمب‌افکن‌های امریکایی. در اینجا است که اندوه بر ویتنام با اندوه بر امریکا به گونه‌ای که شیون از تارِ تراژیک و درشت آهنگ سخنرا بر می‌آورد، در هم می‌آمیزد:

برخیان^۱ در هر دوجا می‌میرند
به همان گونه
ولی دست کم در ویتنام
مرگ، همان مرگ است
ولی در اینجا
در این شهر ناآلوده پولادین
شهر پاکدامن برجی سپید
شهر سیمانی شیشه‌ای
مرگ دختر بنیادی است:
مرگ، زندگی است
آهنج^۲ سبز است.

این احساس تند را سخنرا املان کاترمن در چهره دیگری باز می‌تاباند

(۱) برخی: قربانی.
(۲) آهنج: مغناطیس.

بدین گونه که با آگاهی نافذ در سراسر ابعاد فاجعه ، می پرسد چه می توان کرد که من با اسیری در ویتنام فرق ندارم جز اینکه اسیر ویتنامی قهرمان پایداری است ولی امریکایی قهرمان تسلیم است. او در «ترانه هایی برای باد خاوری» می سراید:

کمک می جوید و فریاد می زند:
اینان کشور مرا می کشند
و من نمی توانم کاری کرد
من اسیری بیش نیستم
اسبان از زمین بر می جهند
و مرا می ترسانند.

از اینجا، پیکار ویتنامی در برابر سپاهی گری امریکا، پیکاری دوگانه می گردد: هم برای ویتنام و هم برای امریکا! امریکاییان باید حقیقت آن چیزی را که بر زمین زرد می گذرد، چنین دریابند. باید بدانند که این، پیکار خودشان است که در آن ویتنامی به نمایندگی از سوی ایشان سراسر یوغ را بر دوش می کشد. سخنسرا لوئی سمپسون همین مسأله را از دیدگاهی دیگر می بیند: از دیدگاهی بسیار شخصی یعنی ریخته شدن خون کبود در سرزمینی غریب. او زیان امریکایی را سنگین تر از زیان ویتنامی می بیند. از نگاه دلسوزی بر سرنوشت امریکایی سربریده می گوید:

چون به خیابان می نگریم
در يك روز نمونه وار در کالیفورنیا
این خانه من بود که در کام آتش می سوخت
و اینان دوستان من بودند
که در آبراه ها می خفتند
هنگامی که ارتش امریکا به درون می آمد؛
هر روز که من بیدار می شوم
از زندگی ام دورم

و در سرزمین بیگانه‌ای هستم.

این نغمه، به رغم منفی بودن، رمزی مثبت را عرضه می‌دارد و آن اینکه به هر حال به مصالحت امریکا نیست که در سده بیستم در لجنزار جهان‌گشایی و کشورگشایی امپریالیستی فرو رود. این ترانه، از يك نگاه مثبت دیگر آغاز نومییدی تلخی است که بر وجدان امریکایی که خواب خوش «جامعه بزرگ» را می‌بیند، فرود آمده است. این نومییدی تلخ همان است که بر چکامه رابرت پیترسون با عنوان «امریکای نازنین من» چیره است:

تو دیگر خانه آزادگان نیستی
و خانه تو در زرین نیست.

باری، بسیار دیده می‌شود که این نومییدی آوای خشم خود را در برابر افرادی معین بلند می‌کند. کسانی که نماینده رژیم هستند ولی به هر حال و در پایان کار، «فرد» اند و خشمی که بر ایشان فرود می‌آید، گاه به جوهر رژیم رخنه نمی‌کند. شاعر بانو نان برمر در چکامه «جنازه‌ای پنج روزه در ویتنام» می‌گوید:

من آن کسم
که با نماز میانه‌ای ندارم
گاه می‌بینم که با آوایی در گلو
می‌گویم خدایا
ایشان را تا دم مرگ فروکوب!

اما شاعر رابرت بلی «دین راسک» [وزیر امور خارجه ایالت‌های متحد امریکا] را با نام یاد می‌کند. چکامه او «پیشنهاد‌های آسیایی آشتی» از چکامه «امپراتوری آیس گرم» از شاعر والاس استیونس اهمیت کمتری دارد. سخنرا در این چکامه نام کسی را نمی‌برد تا ویژگی او را بر هر کسی که خواننده این صفات را در او می‌بیند، تعمیم دهد. قهرمان در اینجا به «نمونه» نزدیک‌تر

است. ولی نام، صفات نمونه بودن را نفی می‌کند. استیونس می‌گوید:

آن درشت اندام را آواز دهید
آن که سیگار بزرگ می‌پیچد
از او بخواهید که در ظرف‌های آشپزخانه
بهترین خوراک‌ها را بجوید
و دختران را بگذارید
که در جامه‌های برازنده
خرامان و تلو تلو خوران به پیش روند
و پسران را بگذارید
که گل‌ها را در روزنامه ماه گذشته پیچند
به تظاهرات خیابانی سترون پایان دهید
زیرا تنها امپراتوری، همان امپراتوری بستنی است.

در اینجا چکامه بعدها و دلالت‌هایی عام‌تر از آن به خود می‌گیرد که نام‌هایی معین یاد شوند - نام‌هایی که با برکنارسازی یا کناره‌گیری یا ناپدید شدن از عرصه بازی سیاسی، از بازدهی می‌افتند و اهمیت‌شان از میان می‌رود. فاجعه، به «ارث» به نام‌هایی پیایی می‌رسد بی‌آنکه پروردگار به دعای یتیم نان برمر گوش فرا دهد و بی‌آنکه گفتار رابرت بلی («کسانی مانند دین‌راسک بشر نیستند») در آنها کارگر افتد. تردیدترین چکامه‌ها به چکامه والاس استیونس، همان چکامه «گل‌افشانی» از جرج هیچکاک است که آن را با سخنان لیندون جانسون* آغاز می‌کند: «بهترین کار ما در حاکمیت کنونی که تردید به صلاح است، این است که بدانیم بمباران هوایی، جزئی ضروری از پیمودن استوارترین راهی است که بی‌گمان به آشتی می‌انجامد». او چکامه را چنین به پایان می‌برد:

اکنون سناتورهای
در صندلی‌های نی
بد غریب‌و تلخ رگبار گلوله‌ها

گوش می‌دهند
 هر کس بر روی زانوی خود چیزی دارد:
 نقشه، برگه‌های بورس، افسانه‌های شعری
 و عکس‌هایی از جوانان آسیایی گندم‌گون
 که از هم اکنون
 در آب‌های بمباران شده
 ذوب می‌شوند

شاعر ایتل‌عدنان از این بیت واپسین چهره‌ای بنیادی در يك چکامهٔ کامل بر می‌گیرد که عنوان آن «انجیل دشمن» است. در اینجا چهرهٔ انسانی فاجعه بر زبان پیکارمندی ویتنامی رو به تراکم می‌نهد که در يك «سپارش»^۱ سرگشوده، اندام‌های پیکر خود را یکایک به رئیس جمهوری امریکا و ژنرال‌ها و کاردینال‌های آن پیشکش می‌کند. ولسی او پیش از سپارش، خود را «بی‌هویت» تقدیم می‌دارد زیرا هویت او از آن زمانی نابود گشت که او را با گاز خفه کردند، چشمانش دید خود را از دست دادند و مانند چشم کرم شدند و آنگاه او را شست و شوی مغزی دادند. و چون برای او از آزادی سخن راندند، روشنایی در مغزش فرو خاموشید. سپس او را تیرباران کردند. پس از شناساندن این ذات پایمال شده در مقطع نخست، او موضوع خود را عرضه می‌دارد و می‌گوید هنگامی که بیگانگان او را از زمینش بیرون راندند، او مشغول کشاورزی در آن بود. آنها او را بیرون راندند تا آزادش کنند: تا از داشتن پاره‌ای زمین آزادش سازند.

در پایان، جزئیات سپارش او می‌آید: مغزم را به مرکز پژوهش‌های علمی امریکا بدهید تا تحقیق کنند «چه چیز مرا وادار به پیکار کرد». چشمانم را به رئیس جمهوری امریکا بدهید تا رو به رو، در یکدیگر بنگرند: «این دو چشم، جز با تاریکی سنگرهای زیرزمینی آشنایی نداشتند». دندان‌هایم را برای ژنرال‌های امریکایی بفرستید زیرا بیش از آنکه بر نان فشار دهند، بر تفنگ فشار آوردند «زیرا رفیق من، گرسنگی من بود». زبانم را به کشیشان بدهید تا گفتارهای مسیح در بارهٔ شمشیر را برای ایشان بازگو کند.

(۱) سپارش: وصیت.

اما پیکرم را، در رود مکونگ بیفکنید. و بدین سان سخنرا میان داستان شعری و صورت شعری، آمیزشی طبیعی پدید می‌آورد فرو رفته در مهر برخداوندان اصلی فاجعه با مددگیری، به اندازه امکان، از ریشه‌های امریکایی. پس از همه اینها يك چیز برجای می‌ماند: احساس گناه و سرخوردگی، خشم راندن بر افراد معین، و نشان دادن آن روی دیگر امریکا، محورهای فکری برای این چکامه‌هایی بودند که شعر امریکایی را از پوسیدگی قطعی نجات بخشیدند و روح امریکایی را از مرگ حتمی. ما نیز، در پایان کار، از شعر و هر هنر دیگر جز این نمی‌خواهیم که آیین روزگار خود و گواه آن باشد.

تعليقات

آبراه سوئز (Suez Canal)

آبراهی ساخته دست انسان که از پرت سعید تا پرت توفیق ادامه دارد و دریای مدیترانه را با خلیج سوئز و از آنجا با دریای سرخ پیوند می‌دهد. درازای آن پیرامون ۱۷۰ کیلومتر است و آب‌بند ندارد و کشتی‌ها می‌توانند از آن گذر کنند. درازای آن در روی آب ۱۵۰ متر و در ژرفای ۱۰ متری، پیرامون ۶۰ متر است. برای پی‌بردن به اهمیت آن از نگاه دریانوردی جهانی، می‌توان یادآوری کرد که برای مثال، فاصله لندن - کراچی از این شاهراه آبی، نزدیک به ۹۸۰۰ کیلومتر ولی از راه دماغه امیدنیک، بیش از ۱۷۳۸۰ کیلومتر است. آغاز کار آن به وسیله فرعون نکو (۶۰۹ - ۵۹۳ ق. م.) بود و داریوش بزرگ هخامنشی و بطلمیوس دوم و عمرو بن عاص و ناپلئون بناپارت، هر کدام روی آن کارهایی کردند. سرانجام، فردینان ماری دولسپس (۱۸۰۵ - ۱۸۹۴) وزیر مختار فرانسه در مصر، در سال ۱۸۵۴ امتیاز کندن آن را از خدیو مصر گرفت و در درازای ۱۰ سال (از ۱۸۵۹ تا ۱۸۶۹) آن را ساخت و در ۱۷ نوامبر ۱۸۶۹ گشود. انگلیسی‌ها بی‌درنگ ۴۴ درصد از سهام آن را خریدند و آبراه را به زیر چیرگی خویش درآوردند. در ۱۸۸۸ آزادی کشتیرانی برای همه کشورها در آن، از سوی همایش دولت‌های اروپایی تأمین شد. در سال ۱۹۳۶ بر پایه پیمان دو سویه، مصر و انگلیس نگهبان آن شناخته شدند. آبراه در ۱۹۵۰ به روی کشتی‌های اسرائیلی بسته شد. در سال ۱۹۵۶ جمال عبدالناصر آن را ملی کرد و در ۲۹ نوامبر این سال، حمله مثلث استعماری (فرانسه - انگلیس - اسرائیل) بر مصر آغاز شد و به اشغال کرانه خاوری آن انجامید. بار دیگر اسرائیلی‌ها بیرون رانده شدند ولی در جنگ ژوئن ۱۹۶۷ آن را تصرف کردند. آبراه پس از بسته شدن پیمان کمپ‌دیوید در ۲۶ مارس ۱۹۷۹ میان انورسادات (رئیس جمهوری مصر) و مناحیم بگین (نخست‌وزیر اسرائیل)، دیگر باره گشوده شد.

آپولون (Apollo)

یکی از خدایان یونانی که جنبه‌های گوناگون در کیش مردم یونان باستان به خود گرفت: خدای کيفر، خدای پايِمردی، خدای درمان، خدای آگاهی دادن از پنهانی‌ها و خدای سرود و سخنرایی.

آراگون، لویی (Louis Aragon)

داستان‌نویس و سخنسرای فرانسوی (۱۸۹۷-۱۹۸۲). نخست پیرو مکتب دادائیسم بود و سپس از رهبران سوررئالیسم گشت و سرانجام در ۱۹۳۰ به حزب کمونیست پیوست. در جنگ جهانی دوم به نبرد با نازیان برخاست و دستگیر و زندانی گردید ولی از زندان گریخت و به جنبش پایداری پیوست.

آرگوس (Argos)

در افسانه‌های یونانی جد بزرگ مردم شهر آرگوس (شهری در شمال خاوری پلوپونز) است. او نگهبانی است که صد چشم دارد.

آسوان (Aswan)

شهری در مصر بالا، بر کرانه راست رود نیل، دارای ۲۵۳۹۷ نفر جمعیت. نزدیک نخستین آبشار نیل جای دارد و تفرج‌گاه‌های زمستانی و مهمان‌خانه‌های نوین در آن ساخته شده است. ویرانه‌های پرستش‌گاهی از روزگار بطالس هنوز پابرجاست. نام پیشین شهر به زبان یونانی «سوئه» بود. بر کرانه رو به روی آن آرامگاه‌های پادشاهان مصر باستان (سلسله ششم تا دوازدهم) واقع است. سد آسوان در نزدیکی این شهر بر روی نیل ساخته شده است. یاد آور می‌شود که تاکنون چهار سد بر رود نیل پدید آمده است: ۱. سد آسوان، از ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۲ و از این زمان تا ۱۹۳۳ ساخته و تکمیل شد. بلندی آن ۵۳ متر، پهنای راه بالای آن ۹ متر و گنجایش آب انبار آن ۵ میلیارد متر مکعب است. ۲. سد جبل الاولیاء، از ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷ بر نیل سپید ساخته شد. گنجایش آن ۳ میلیارد متر مکعب آب است که ۲۵ میلیارد آن به مصر و ۵۰۰ میلیون آن به سودان می‌رسد. این سد در کشور سودان جای دارد. ۳. سد سنار، در ۱۹۲۵ بر نیل کبود ساخته شد. گنجایش آن ۷۸۰ میلیون متر مکعب آب است. این نیز در خاک سودان است. ۴. سد عالی، از ۱۹۶۰ به بعد ساخته شد. گنجایش آن ۱۵۴ میلیارد متر مکعب آب است. بلندی آب در میان رود ۱۱۱ متر، پهنای آن در بستر ۱۰۰۰ متر و در بالا ۴۰ متر، و درازای سد در راستای عمود بر گذرگاه نیل ۳۵۰۰ متر است. دریاچه «ناصر» بر اثر ساختن این سد پدید آمد. میانگین پهنای آن ۱۰ کیلومتر و درازای آن ۵۰۰ کیلومتر است. نیروی برق سد ۲۱ میلیون کیلو وات در ساعت و همه آن ۱۰ میلیارد کیلووات ساعت در سال است. سد عالی سالانه ۱۰۰ میلیون جنبه ارزش خارجی وارد خزانه مصر می‌کند. این

مبلغ، وامی را که اتحاد شوروی برای ساختن سد به مصر داده بود، در همان نخستین سال به اتحاد شوروی برگرداند. سد را شوروی‌ها ساختند. این، از شاهکارهای دوران رهبری جمال عبدالناصر بر مصر است.

آشیل (Achille)

درافسانه‌های یونانی از پهلوانان ایلید و از جنگجویان برجسته جنگ تروا؛ پسر پلئوس و تتیس. مادرش که پیش‌گویی مرگش را در تروا شنیده بود، او را در رود استوکس فروبرد تا رویین تن گردد ولی آب به آن پاشنه که در دست مادر بود، نرسید. سپس او را جامعه زنانه پوشید و پنهان کرد ولی اودوسئوس او را به نبرد تروا کشانید. پاریس، با تیرزدن به پاشنه‌اش او را از پای در آورد.

آگاممنون (Agamemnon)

در افسانه‌های یونانی رهبر یونانیان در جنگ تروا شمرده می‌شود. کشمکش او با آشیل، موضوع اصلی ایلید است. به دست آئیگستوس که عاشق زشش بود، کشته شد و اورستس (پرش) انتقام او را گرفت.

آلنی، ادموند هنری (Edmund Henry Allenby) (۱۸۶۱ - ۱۹۳۶)

افسر و سیاستمدار انگلیسی که در سرکوب جنبش‌های رهایی‌بخش مردم فلسطین و استوارسازی استعمار انگلیس در خاورمیانه نقش عمده داشت. در جریان جنگ جهانی نخست از ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ فرماندهی نیروهای انگلیسی در خاور نزدیک به دست وی بود. در ۱۹۱۹ او را فرماندار کل مصر کردند و او به سرکوب جنبش‌های مردمی این کشور پرداخت و تا سال ۱۹۲۵ در این سمت باقی ماند. او بود که در سال ۱۹۱۸ همراه لارنس عربستان، نیروهای عثمانی را در فلسطین درهم شکست.

آماسیس یا احمس نخست (Ahmosis; Ahmès) (در گذشته پیرامون ۱۵۵۷ پیش از میلاد)

پادشاه مصر باستان و پایه‌گذار هجدهمین سلسله پادشاهی در این کشور. با هیکسوس‌ها جنگید و ایشان را شکست داد و از مصر بیرون راند. او پسر و جانشین آمنحوتپ یکم بود.

آناتول فرانس (Anatole France)

نام نوشتاری ژاک آناتول تیبو (Anatole François Thibault) (۱۸۴۴ - ۱۹۲۴) نویسنده فرانسوی. نخستین کارهایش طنزآمیز و گیراست: جنایت سیلوستر بونار (۱۸۸۱)، کتاب دوست من (۱۸۸۵)، تاییس (۱۸۹۰)، بریان پزی ملکه سبا (۱۸۹۳)،

زنبق سرخ (۱۸۹۴). پس از «داستان دریفوس» و دفاع امیل زولا و دیگر روشناندیشان فرانسه از حقوق اجتماعی کلیمیان، آنا تول فرانس شیوه بگردانید و به هجانویسی سیاسی پرداخت و کتاب‌های: جزیره پنگوئن‌ها (۱۹۰۸) و عصیان فرشتگان (۱۹۱۴) را نوشت. در سال ۱۸۹۶ به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد و در سال ۱۹۲۱ جایزه نوبل در ادبیات را ربود.

آندریچ، ایو (Ivo Andrić) (۱۸۹۲-۱۹۷۵)

نویسنده یوگسلاوی. تحصیلات خود را در زاگرب، کارکو، وین و گراز به انجام رساند. او در جهان ادب و فرهنگ بسی زود کامیاب گشت چه در ۱۹۱۸ که هنوز ۲۶ سال داشت، به واسطه شعر زیبایش «اکس پوتو» آوازه‌ای بلند یافت. داستان «پلی بر رودخانه درینا» (ترجمه فارسی آن از دکتر رضا براهنی به سال ۱۳۴۱) که در ۱۹۵۹ نگاشت، جایزه نوبل را در ۱۹۶۱ به او ارزانی داشت.

ابراهیم

پیامبر سامی؛ پدر یهودیان از طریق پسرش اسحاق و پدر عربان از طریق پسرش اسماعیل. ابراهیم واژه‌ای عبری به معنی «پدر کسان بسیار» است و ابرام به معنی «پدر بزرگوار». از داستان‌های دینی و گزارش‌های تاریخی برمی‌آید که میان ۱۵۵۰ تا ۱۴۵۰ ق. م. می‌زیسته است. داستان زندگی او در باب ۱۱ تا ۲۵ سفر پیدایش تورات آمده است. او در شهر اور کلد (در عراق کنونی) به جهان آمد و با قبیله خود به کنعان (فلسطین) رفت و در آنجا خدا بر او ظاهر شد و گفت: «این زمین را به ذریه تو می‌بخشم». ابراهیم را زن جوان بسیار زیبایی به نام ساره بود که در صمدالگی از او دارای پسر به نام اسحاق شد و زن دیگری به نام هاجر که در ۹۹ سالگی از او دارای پسر به نام اسماعیل گردید. به علت خشک‌سالی، از کنعان به مصر رفت و دارای ثروت انبوه گشت و باز به کنعان آمد و این بار خدا بر او پدیدار شد و گفت: «نام تو ابراهیم خواهد بود زیرا تو را پدر امت‌های بسیار گردانیدم». او نخست ابرام خوانده می‌شد. بر پایه نوید خدا به او، فلسطین «ارض موعود» (سرزمین نوید داده) خوانده گشت. او در ۱۷۵ سالگی در گذشت و در نزدیکی غاری در شهر حبرون (الخلیل) به خاک سپرده شد.

ابن طولون (احمد بن طولون) (۸۳۵ - ۸۸۴)

پادشاه و پایه‌گذار خاندان طولونیان در مصر و نخستین فرمانروای مستقل مصر در روزگار عباسی. نژاد ترکی داشت و پدرش برده نوح بن اسد سامانی بود که وی را به مأمون بخشید و او در نزد وی پایگاه بلند یافت. احمد در روزگار متوکل فقه و ادبیات خواند و جوانی کارآمد به شمار آمد و از این رو متوکل در سال ۲۴۵ هـ. او را بر شام گماشت و سپس فرمانداری مصر را به او واگذاشت. به دلاوری و سخت‌کوشی و کینه‌کشی و

خونریزی بلندآوازه بود.

ابن کثیر (عبدالله بن کثیر دارمی مکی) (۶۶۵ - ۷۳۸) یکی از قزاه سبعة، قاضی بزرگ شهر مکه بود. در این شهر به جهان آمد و هم در آن درگذشت.

ابوالهول

جانوری که در نزد مصریان باستانی نمودگار آفتاب (اسفینکس) شمرده می‌شد و تن شیر و سر انسان داشت. ابوالهول بزرگ در شهر جیزه مصر جای دارد. از تخته‌سنگ‌های بسیار بزرگ و تراشیده، ساخته شده است. بلندای آن ۱۷ متر و درازای آن ۳۹ متر است.

اپرا

درامی که به موسیقی درآورده شده باشد؛ نمایشی که به صورت موزیکال اجرا گردد. آنچه امروز اپرا نامیده می‌شود، در ایتالیای روزگار باروک پدید آمد. نخستین اپرایی که نشانی از آن در دست است، ساخته «پری» در سال ۱۵۹۷ است، اما موسیقی آن در دست نیست و استاد حقیقی اپرا موتیوردی است. نخستین اپرا خانه همگانی، به سال ۱۶۳۷ در شهر ونیز گشایش یافت. در سال ۱۷۷۸ اپراخانه ملی در وین گشایش یافت و تحولی شگرف در اپرای آلمان پدید آورد و موتسارت با اپراهای خود این هنر را به اوج رساند. بتهوون و واگنر نیز به فرگشت این هنر کمک کردند. در فرانسه پس از انقلاب، اپراهای شکوهمند و پرهیجان رواج یافتند و در سده ۱۹ پاریس مرکز اپراهای مجلل گردید. گونه‌ای اپرا به نام «اپرای بزرگ» پدید آمد که «مایربر» از نمونه‌های برجسته آن است. داستان‌های تاریخی و افسانه‌های کیشی و عواطف تند آدمی و شهوت‌های او موضوع چنین اپراهایی بودند و اینها پذیرندگی فراوان یافتند. برخی از کارهای برلیوز از گونه «اپرای بزرگ» به شمار می‌رود. در میانه‌های سده ۱۹ برپایه اپرای گمیک شیوه‌ای جدی و غنایی پدید آمد که گونو و بیزه از بلند آوازگان آنند. اپرای روسیه از توانگرترین اپراهای جهان است که پیشگامانی همچون چایکوفسکی، بورودین، موسورگسکی، ریمسکی کورساکوف، پروکوفیف و شاستاکوویچ دارد. دیگر از بزرگان اپرا، هیندمیت، استراوینسکی و گرشوین‌اند. اپرا اصطلاحی است ایتالیایی که از واژه لاتینی «اپرا» («اوپ») به معنی «کار» گرفته شده است.

احمد بن حنبل (۷۸۰ - ۸۵۵)

زهبر و پایه‌گذار مذهب حنبلی. خاندانش از مرو بود و پدرش فرمانروایی سرخس می‌داشت. در بغداد بزاد و در راه فراگیری دانش سفرهای دور و دراز به کوفه و بصره و مکه و مدینه و یمن و شام و الجزایر و فارس و خراسان و دیگر جای‌ها کرد. کتاب مهم او «مسند»

است که ۳۰ هزار حدیث دارد. کتاب دیگر او «رد قول به تحریف قرآن» است.

ارسطو (Aristote; Aristotle) (۳۸۴ - ۳۲۲ ق. م.)

فیلسوف و دانشمند جامع و پایه‌گذار منطق و شمار دیگری از شاخه‌های شناخت خصوصی. دانشمندان او را «بزرگ‌ترین اندیشمند روزگارهای کهن» دانسته‌اند. در استاگیرا در تراکیه بزاد و در مدرسه افلاطون در آتن درس خواند و به بار آمد. دیدگاه افلاطون درباره صورت‌های مجرد (مثال‌ها، نموده‌ها) را بررسی و ارزیابی کرد لیکن نتوانست بر ایده‌آلیسم وی چیره گردد؛ و از این رو، میان ایده‌آلیسم و ماتریالیسم در نوسان ماند (مجموعه آثار، ج ۳۸، ص ۲۸۶). در سال ۳۳۵ ق. م. مدرسه ویژه خود را در آتن پایه‌گذاری کرد. ارسطو در فلسفه با این ویژگی‌ها نشاندار است: ۱. جنبه نظری که هستی و مکونات و اصول و علت‌های آن را بررسی می‌کند. ۲. جنبه عملی که ویژه تکاپوی انسانی است. ۳. جنبه شعری که درباره ابتکار و ابداع است. موضوع دانش در نزد او «کلی» است که تنها از راه خرد می‌توان بر آن دست یافت. با این حال، کلی جز در جزئی هستی نمی‌یابد و این جزئی به شیوه‌ای حسی شناخته می‌گردد و جز از راه جزئی دریافت نمی‌شود. شرط آشنایی با کلی، تعمیم استقرایی است که ادراک حسی بدون آن محال است. ارسطو قایل به چهار علت به این شرح است: ۱. علت مادی یعنی امکان سلبی برای شدن. ۲. علت صوری (ماهیت، ماهیت هستی) یعنی چیزی که در ماده به صورت امکان نهفته است. ۳. آغاز حرکت. ۴. علت غایی. ارسطو سراسر طبیعت را عبارت از تحول‌های پیاپی از ماده به صورت و برعکس می‌داند. ولی ارسطو در ماده چیزی به جز مبدأ انفعال ندید و هر فعلی را به «صورت» (که آغاز و انجام هر حرکتی را بدان ارجاع داد) منتسب کرد. مبدأ نخست برای هر حرکتی خداست و «او همان نخستین حرکت دهنده‌ای است که خود حرکتی ندارد». با این همه، دیدگاه ایده‌آلیستی ارسطو درباره «صورت» از بسیاری جهات، عینی‌تر از ایده‌آلیسم افلاطون و دور پروازتر از آن و یقینی‌تر از آن است (همان، ص ۲۸۷). منطق صوری در نزد ارسطو پیوندی استوار با نظریه هستی، نظریه شناخت و نظریه حق دارد زیرا وی شکل‌های منطقی را شکل‌هایی از هستی می‌داند. ارسطو در نظریه شناخت میان یقین روشن و محتمل که در باب «گمان» وارد می‌شود، فرق می‌گذارد. او میان این دو گونه از شناخت، از راه زبان پیوند برپا می‌سازد. آزمون در نزد ارسطو، مرحله واپسین در کار پژوهش درباره «گمان» نیست بلکه احکام رتبه والای علم، از راه عقل نه از راه حواس است که حقیقت بودن آن را روشن می‌سازد. با این حال، بدیهیات رتبه والا که برای «شناخت» از راه تأمل حاصل می‌شوند، در خرده‌های ما نهفته نیستند بلکه تکاپو را ضروری می‌سازند: گردآوری حقیقت‌ها، راهنمایی کردن اندیشه به سوی حقیقت‌ها ... به همین سان. هدف پایانی دانش، تعریف موضوع و شرط این کار گردآوردن میان استنباط و استقراء است. باز، چون تصویری یافت نمی‌شود که

بتوان همه تصورات دیگر را بر آن افزود، و در نتیجه، چون نمی‌توان تصورات گوناگون را در یک رشته واحد و مشترك تعمیم داد، ارسطو برای ما مقولات را بیان کرد و اینها عبارت‌اند از گروه‌های رده بالایی که همه دسته‌بندی‌های چیزهای موجود به وجود حقیقی، به آنها منتسب می‌گردند. ارسطو در مبحث «جهان‌شناسی»، نظریه فیثاغوریان را رد کرد و داعی دیدگاه مرکزیت زمین برای کیهان گشت و این همان مذهبی است که تا روزگار کوپرنیک چیرگی خود را بر همه خرده‌ها نگه داشت. کوپرنیک قایل به مرکزیت خورشید برای گیتی گردید. در پهنه اخلاق، ارسطو اندیشیدن را والاترین گونه تکاپوی عقلانی دانست. این دیدگاه، بر پایه جدا کردن کار جسمانی (کار بردگان)، از کار ذهنی است که امتیاز انسان آزاد است. این همان فصل جداکننده دولت یونانی بود که از رژیم برده‌داری مایه می‌گرفت. نمونه والای اخلاق در ترد ارسطو خداست بهمان کامل‌ترین فیلسوفان که ذات خود را تعقل می‌کند. ارسطو در نظریه خود این مطلب را روشن می‌سازد که ریشه‌های بردگی در طبیعت نهفته است و بالاترین شکل‌های چیرگی دولت آنهاهی هستند که کاربرد زورگویانه قدرت را ناروا می‌شمارند: شکل‌هایی که در سایه آنها مقامات دولتی می‌توانند به جامعه به سان یک کل خدمت ورزند. نوسان‌های ارسطو در فلسفه، نشان‌دهنده دوگانگی پدید آمده از راه اثرپذیری‌های بعدی او بودند. گرایش‌های عینی او نقش ارزنده‌ای در تکامل بخشیدن به اندیشه‌های پیشرو در فلسفه جامعه فئودالی ایفا کردند. ولسی گسترش دادن به جنبه‌های ایده‌آلیستی فلسفه ارسطو بدست سران کلیسا در سده‌های میانه انجام گرفت که «دیدگاه‌های او را بدل به گرایش مدرسی مرده‌ای ساختند و این کار را از راه رد و طرد همه گونه‌های پژوهش و بررسی و زیر و زبر کردن پرسش‌ها انجام دادند» (ج ۳۸، ص ۳۶۸ - ۳۶۹). دانشمندان، کتاب «متافیزیک» یعنی کتاب بنیادی ارسطو را بررسی کرده بر بذره‌های زنده منطق جدلی وی و بحث‌های وابسته بدان آفرین بسیار گفته‌اند. همچنین، از باور ساده‌راستین او «به نیروی خرد و شناخت و توان عینی و صادقانه آن» ستایش‌ها کرده‌اند.

ارکستر (orchestre)

از واژه لاتینی ارکسترا، از یونانی ارکسترا، از ارخیستائی (به معنی رقصیدن). در تئاتر یونان باستان به محلی که امروز جای تماشاگران است، یعنی به فضای میان سن تئاتر و تماشاچیان (که در بالکن‌های پیرامون سالن می‌نشستند)، گفته می‌شد. این قسمت، محل نوازندگان و خوانندگان و رقاصان بود. امروز واژه ارکستر در اصطلاح تئاتر به فضایی که بی‌فاصله پس از سن برای گروه نوازندگان در نظر گرفته شده است، گفته می‌شود؛ و در اصطلاح موسیقی به هیأت نوازندگان (رهبر و اجراکنندگان). هنر به کار بردن سازهای گوناگون (زهی، بادی، کوبی) و بخش کردن یک قطعه موسیقی میان آنها را ارکستراسیون می‌گویند. فرگشت ارکستر از هنگامی آغاز شد که آهنگ‌سازان بر آن شدند که موسیقی‌سازی را از پیروی آواز واره‌اند و آن را جداگانه پیورارند. این

تحول در زمان باروک آغاز شد ولی نخستین بار، موتسارت و هایدن به ارکستر سرو سامان دادند. تکامل سازهای بادی و کوبی بر شمار سازهای ارکستر افزود. از آن هنگام تاکنون تحول بسیار در ارکستر راه یافته است. امروزه آهنگسازان آثار خود را برای پیرامون ۴۰ نوازنده سازهای بادی و کوبی می‌نگارند. برای نگهداری توازن، شمار نوازندگان سازهای زهی باید سه برابر این (یعنی ۱۲۰ تن) باشد.

ارنبورگ، ایلیا گریگوریوویچ (Ilia Grigorievitch Ehrenbourg) (۱۸۹۱ - ۱۹۶۷)

نویسنده و روزنامه‌نگار شوروی. پدر و مادرش از کلیمیان میان حال بودند. دوره میان ۱۹۰۹ تا ۱۹۴۱ را بیشتر در پاریس گذراند. نوشته‌هایش گرایش بسیار به دفاع از سیاست اتحاد شوروی دارد. از کارهای مهم او می‌توان «سقوط پاریس» (۱۹۴۱) و «توفان» (۱۹۴۸) را نام برد.

ازیست (Égisthe)

در افسانه‌های یونانی، پسر تنوتستس که آترئوس را کشت. سپس دلباخته کلیتمنستر شد و او را در کشتن شوهرش آگاممنون یاری کرد. اورست، عاشق و معشوق هر دو را به کینه‌کشی خون پدر کشت.

اسپارتاکوس (Spartacus) (در گذشته ۷۱ ق. م.)

پیکارمند رومی و رهبر عمده‌ترین جنگ‌های بردگان. از مدرسه گلاادیاتورها در کاپوا گریخت و بسیاری از بردگان پیرامون او را گرفتند و او در سال ۷۲ ق. م. بر بخش بزرگی از جنوب ایتالیا دست یافت. کراسوس و پومپئوس جنبش را فرو نشاندند و پیرامون ۶ هزار پرده را بردار کردند.

اسکندریه

دومین شهر بزرگ مصر و بندر عمده این کشور بر دریای مدیترانه با ۱۷۴۲۰۰۰ نفر جمعیت (سرشماری ۱۹۶۴). شهر اسکندریه ساخته اسکندر بزرگ (مقدونی) است و بنای آن به ۳۳۲ سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد. در روزگار بطالسه (جانشینان اسکندر در مصر) این شهر یکی از مراکز عمده فلسفی جهان بود و مکتب‌های فلسفی توانگر و پروتق آن، فیلسوفان بزرگ و آثار گرانیها به جهان دانش و فلسفه ارزانی داشتند. اسکندریه تا سال ۶۴۱ م پای‌تخت مصر بود و اعراب آن را در همین سال گشودند و شهر فسطاط را مرکز حکومت خود کردند. انتقال پای‌تخت از اسکندریه از اهمیت آن کاست تا اینکه در سال ۱۸۲۰ آبراه محمودیه گشوده شد و شهر آغاز به بازایی شکوه گذشته کرد. ۷۵ درصد واردات و ۹۱ درصد صادرات مصر از این شهر وارد و خارج می‌شود. اسکندریه از مراکز مهم علمی و صنعتی مصر است و پیمان پایه‌گذاری اتحادیه عرب در

۱۹۴۵ در این شهر به امضا رسید.

اشتاین بک، جان ارنست (John Steinbeck) (۱۹۰۲ - ۱۹۶۸)

نویسنده بلند آوازه آمریکایی و برنده جایزه نوبل در ۱۹۶۲. از ۲۷ سالگی به کار نویسندگی پرداخت و به دنیای ستم‌دیدگان و تیره بختان چشم دوخت. بسیاری از کارهای او به فارسی برگردانده شده است از آن میان: تورتیلافلت، موش‌ها و آدم‌ها، خوشه‌های خشم و ماه پنهان است. در پایان‌های زندگی به دفاع از جنگ آمریکا با مردم و بتنام پرداخت و بسیاری از آوازه نیکوی خود را از دست داد.

اصمعی، عبدالملک بن قریب (۷۴۰ - ۸۳۱)

ادیب و شعرشناس عربی و یکی از دانشمندان لغت و بلدان و فرهنگ توده‌ای عرب. سفرهای بسیار در روستاها و بیابان‌ها و شهرهای عربی کرد و با چادرشنیان در آمیخت و زبان و ادبیات عربی را به نیکوتر گونه‌ای فرا گرفت. از کتاب‌های پر آوازه او «اصمعیات» است که به چاپ رسیده است.

افلاطون (Plato; Platon) (۴۲۸ - ۳۴۷ ق. م.)

فیلسوف ایده‌آلیست یونان و شاگرد سقراط و پایه‌گذار ایده‌آلیسم عینی و گردآورنده بیش از ۳۰ سخنرانی فلسفی (سوفسطائی، پارمنیدس، ثئتیتوس، جمهوری و جز آن). وی با مشخص کردن دیدگاه «نمودها»ی جهان، در آن روزگار فعالان با ماتریالیسم پیکار کرد و آموزش‌های سقراط و فیثاغوریان و پارمنیدس و هراکلیتوس را به گونه گسترده‌ای به کار گرفت و از آن فلسفه ویژه خود را ساخت. برای اینکه بتواند هستی را تفسیر کند، صورت‌های جاویدانی برای چیزها و پدیده‌ها در نظر گرفت و آنها را «نمودها» یا اندیشه‌ها نامید. او نمودها را همان هستی شمرد و در برابر آنها نیستی را گذاشت که آن را با ماده و مکان یکسان دانست. در دیدگاه افلاطون، جهان حسی که زاده نمودها و ماده است، جایگاهی‌میان را اشغال می‌کند. «نمودها جاودانند و برتر از دایره ارزش‌های آسمانی‌اند؛ نه زاده می‌شوند و نه می‌میرند زیرا نسبی نیستند و بر پایه زمان و مکان اتکاء ندارند. اما اشیاء و پدیده‌های حسی، زایل شوندند و متکی بر زمان و مکانند. مرکز آموزش‌های افلاطون در زمینه جهان‌شناسی، همان «جان جهان» است و مرکز روان‌شناسی او، آموزش‌های مربوط به تناسخ جانی است که در پیکرهای ما می‌زید. افلاطون میان شناخت‌های گوناگون که بر چیزهای شناخته شده مختلف استوار است، فرق می‌گذارد. شناخت بنیادی جز از راه «نمودها» که به راستی موجودند، امکان‌پذیر نیست و سرچشمه این شناخت، یادی است که جان‌خاودان انسان از جهان «نمودها» می‌کند و پیش از وارد شدن در این پیکر فانی در آن به تأمل می‌پردازد. ما نمی‌توانیم چیزهای حسی و جهان پدیده‌ها را دریابیم و همه آنچه در دسترس ماست، شناختی گمان‌مند و «احتمالی» است. افلاطون، در میان «نمودها» و چیزهای محسوس.

موضوع‌های ریاضی را جای می‌دهد که می‌توان با شناخت عقلانی بر آنها دست یافت. راه شناخت همان «جدل منطقی» است که افلاطون آن را پویشی در فرآیند يك تكاپوی دوگانه می‌داند: جدل بالارونده در رهگذر بالاترین تعمیم‌ها و جدل فرود آئنده از عام‌ترین تعورات به سوی کم تعمیم‌ترین آنها. این فرود آمدن، تنها «نمودها» («اندیشه‌ها») را فرا می‌گیرد نه چیزهای جزئی و محسوس را. افلاطون نماینده آریستوکراسی آتنی بود. آموزش‌های او دربارهٔ جامعه، دولتی را نگارگری می‌کنند پنداری و آرمانی و آریستو کراتیک و استوار شده بر پایهٔ کار بردگان (کتاب قانون). بر دولت، گروهی از «فیلسوفان - فرمانروایان» حکومت می‌کنند و این دولت را سربازان یا «پاسداران» استوار می‌دارند. پس از این شهروندان آزاد، نوبت به پیشه‌وران می‌رسد. بر پایهٔ ارزیابی دانشمندان بزرگ روزگار ما، دولتی آرمانی (اوتوپیا) که افلاطون آن را نگارگری کرد، نمایش آتنی نظام پیچیده طبقاتی مصر بود. دانشمندان می‌گویند: افلاطون به گونهٔ کامل، نقش بخش کردن کار در پدید آوردن «دولت - شهر» های یونانی را دریافت. آموزش‌های او در تکامل بعدی فلسفه ایده‌آلیسم، نقش مهمی ایفا کردند.

اکسپرسیونیسم (expressionnisme)

گرایش در هنر و ادب که در آغاز سدهٔ بیستم پدیدار شد (اعتقاد گروهی از هنرمندان آلمان که در سال ۱۹۰۵ در پیرامون روزنامهٔ «دی بروک» - به معنی پل - گرد آمدند). این گرایش، پس از جنگ جهانی نخست رو به گسترش نهاد. برخی از هواداران این مکتب ادبی و هنری اینانند: م. بچستاین، ف. مارک، ای. کیرشنر، پل کله (از آلمان)، او. کوکوشکا (از اتریش)، م. شاگال (از روسیه) و جز ایشان. اکسپرسیونیسم از این ادیبان و هنرمندان اثر پذیرفت: پ. سزان، و. وان گوگ، ای. مونش، ف. هودلر، ج. انسور و دیگران. اکسپرسیونیسم فرایافت شناختی ذهنی افراط‌کارانه‌ای است. کوکوشکا می‌گوید: بر ماست که همهٔ قوانین را فراموش کنیم؛ تنها روان ماست که آیینۀ درست‌نمای جهان برونی است. ک. اشمید می‌گوید: يك اکسپرسیونیست فقط به انگیزهٔ درونی خود باور می‌آورد و از هر انگیزهٔ دیگری در زندگی چشم فرو می‌پوشد. اکسپرسیونیسم، گرایش فرمالیستی تباه‌شونده‌ای است که قایل به اولویت شکل بر محتوا، اولویت شخصی بر اجتماعی و اولویت نابخرد بر منطقی است. اکسپرسیونیست‌ها جهان واقعی را در کارهای‌شان به گونه‌ای کامل تحریف می‌کنند زیرا بدان جز به‌سان «مناسبتی» برای نگارگری و مجسم کردن عواطف نامتعادل و لرزان خود نمی‌نگرند. این است پایهٔ گرایش ایشان به سترگ‌سازی، آمیزش سطوح در صورت‌ها، کژنمایی چیزها و جز آن. اکسپرسیونیسم در ادبیات و هنر هر دو خودنمایی کرد و رهبرانی داشت: و. هازن‌کلور، ک. اشمید، تا اندازه‌ای ل. آندریف، آ. استریندبرگ؛ در پیکر تراشی آ. آرخیپنکو، و. لبروک؛ در تئاتر ل. ژسندر؛ در سینما ر. وین و در موسیقی آ. شونبرگ. اکسپرسیونیسم گرایشی هم‌نواخت و یکدم نیست چه هواداران چپ‌گرای آن مانند گ. کایزر و

گ. گروس با جنگ افروزی مخالف بودند و از سرمایه‌داری انتقاد می‌کردند. برخی بزرگان مانند گ. لیش، برتولت برشت و او. ناگل در آغاز کار هنری خود به این مکتب گراییدند. امروز اصطلاح «اکسپرسیونیسم تجربیدی» برای اشاره به هنرهای مجرد به کار می‌رود.

الزهر

مسجد و دانشگاه بزرگی در قاهره پای‌تخت مصر. ساختمان مسجد در سال ۳۵۹ هـ. به دست ابوالحسن جوهر بن عبدالله رومی (در گذشته به سال ۳۸۱) از پایه‌گذاران دولت فاطمی، آغاز گشت. گویند نام آن از کلمه «زهراء» لقب فاطمه (ع) دختر پیامبر گرفته شده است. سپس‌ها دیگر خلفای فاطمی آن را گسترش دادند و موقوفه‌هایی برای آن معین کردند. در این روزگار، ال‌زهر نقش عمده‌ای در تبلیغ آموزش‌های فاطمیان به عهده گرفت. چون صلاح‌الدین ایوبی، فاطمیان را بر انداخت و سلسله ایوبیان را پایه‌گذاری کرد، ال‌زهر از رونق افتاد و ساختمان‌های آن رو به ویرانی نهادند. چون دودمان «ممالیک» بر سر کار آمد، ال‌زهر دیگر بار رونق گرفت. مسجد ال‌زهر مانند دیگر مساجد کشورهای اسلامی، جایگاه تکاپوهای اجتماعی بود و مردم در هنگام سختی در آن گرد می‌آمدند و دعا می‌کردند یا به سخنرانی‌های رهبران گوش می‌دادند. آغاز اعتبار ال‌زهر به‌سان يك مرکز علمی، از روزگار چیرگی امپراتوری عثمانی بر کشور مصر بود که نزدیک به همه آموزشگاه‌های مصر بسته شدند و ال‌زهر یگانه مدرسه زبان و ادبیات عربی و فرهنگ اسلامی گردید. شیوه درس آن بسی کهنه بود و گردانندگان آن در برابر هر گونه نوآوری به سختی ایستادگی می‌کردند. در پایان‌های سده سیزدهم هجری بهسازی‌های اداری و آموزشی بدان راه یافت. اکنون ال‌زهر بزرگ‌ترین مرکز آموزش فقه و دانش‌های اسلامی بر پایه مذهب‌های چهارگانه سنی است. دانشکده‌هایی به شیوه نوین ساخته و پیوست آن شده است. رشته‌های آغازین و دبیرستانی نیز دارد.

الکتر (Électre)

در افسانه‌های یونانی، دختر آگاممنون و کلئتمنستر که برادر خود اورست را در گرفتن انتقام خون پدر از مادر یاری کرد. ائوریپیدس و سوفوکلس و اشیل هر کدام نمایشنامه‌ای در باب سرگذشت او نوشته‌اند.

الوار، پل (Paul Eluard) (۱۸۹۵ - ۱۹۵۲)

سخنسرای فرانسوی که يك چند پیرو مکتب ادبی سوررئالیسم بود و سپس به کمونیسم گرایید. از میان آثارش می‌توان اینها را نام برد: از بی‌کفنی زننه بودن (۱۹۳۴)، شعر و حقیقت (۱۹۴۲)، در میعادگاه آلمانی (۱۹۴۵). در جنگ جهانی دوم به نیروی پایداری میهنی فرانسه پیوست و با نازیان پیکار کرد.

انقلاب ۱۹۰۵ روسیه

جنبشی انقلابی که زمینه‌ساز انقلاب‌های بعدی این کشور و پا گرفتن اتحاد جمهوری‌های شوروی بود.

این انقلاب تحت تأثیر عوامل گوناگونی پدید آمد که مهم‌ترین آن را شکست روسیه از ژاپن در ماه مه ۱۹۰۵ دانسته‌اند. ولی این شکست، تنها حکم اخگری را داشت که خشم توده مردم را منفجر کرد. در حقیقت، حکومت ممتد خاندان رومانوف که از ۱۶۱۳ آغاز شده و در عهد نیکلای دوم (۱۸۶۸ - ۱۹۱۸) به بدترین شکل آن رسیده بود و نیز بیهودگی اصلاحاتی که پادشاهان این دودمان در جهت واگذاری حقوق دهقانان و کارگران انجام داده بودند، همچنین توسعه‌طلبی روسیه تزاری (و در نتیجه همه اینها، فساد

روزافزون اوضاع اجتماعی و اقتصادی) به اضافه فعالیت‌های انقلابی که لااقل در پنجاه سال اخیر به شدت رو به توسعه نهاده بود، موجبات اصلی قیام عمومی را تشکیل می‌دادند. از همه بدتر آنکه نیکلای دوم، بی‌خبر از احوال زمانه و مقتضیات روزگار، در برابر تظاهرات پیایی، اعتصاب‌ها و اعتراض‌های مردم، جز روی آوردن به خشونت و استفاده از نیروی پلیس راه‌حلی نمی‌شناخت. بدین‌سان حتی پیش از آنکه در ماه مه شکست قطعی در سپاه روس افتد، آثاری از بحران سراسری کشور نمودار گشته بود. در روز یکشنبه ۲۲ ژانویه ۱۹۰۵ دسته‌هایی از کارگران در برابر کاخ زمستانی تزار در سن‌پترزبورگ دست به تظاهراتی بسیار آرام زدند که از طرف پلیس تزار با خشونت هرچه تمام‌تر بدان پاسخ گفته شد. تیراندازی بی‌امان قوای انتظامی یک هزار تن را به‌سان برگ درخت بر خاک هلاک افکند. ولی خشونت به آرامش اوضاع کمکی نکرد.

برعکس، تشنج و ناآرامی در سراسر بهار و تابستان ادامه یافت. در ماه اکتبر، اعتصابات عمومی، خطوط ارتباطی سراسر کشور را فلج کرد و نمایندگانی از طرف اعتصاب‌کنندگان در پایتخت گرد آمدند و نخستین «سوویت» یا شورای کارگران را تشکیل دادند.

تزار در تاریخ ۳۰ اکتبر با بی‌میلی بسیار، اعلامیه‌ای خطاب به مردم صادر کرد و نوید گشایش پارلمان (دوما) و واگذاری آزادی‌های سیاسی و کشوری به ایشان داد. در همین زمان «شورای وزیران» تشکیل شد و ریاست آن که به منزله نخست‌وزیری بود به سرگئی یولیویچ ویته (۱۸۴۹ - ۱۹۱۵) سپرده شد. کنت ویته فرمان انجام انتخابات پارلمانی را در ۲۴ دسامبر صادر کرد ولی قبل از افتتاح آن از کار برکنار شد و جای او را سیاستمداری خشن به نام پتر آرکادیویچ استالیپین (۱۸۶۲ - ۱۹۱۱) گرفت.

نخستین دومایین ۱۰ مه تا ۲۱ ژوئیه ۱۹۰۶ (۷۲ روز) دوام آورد و در این روز به دستور تزار منحل گردید. علت انحلال آن، تمایل نمایندگان به گنجانیدن قوانینی برای واگذاری حقوق مساوی به اقلیت‌های مذهبی، برقراری آزادی‌های سیاسی و امثال اینها بود. چندی پس از آن، با دخالت دولت، انتخابات پارلمانی تجدید شد ولی با این حال، دومین دوما که تمایلات آزادی‌خواهانه بیشتری داشت، بیش از یکصد و سه روز (۵ مارس تا ۱۶ ژوئن ۱۹۰۷) عمر نکرد و رهسپار وادی انحلال گردید. این‌بار به سراغ قانون انتخابات رفتند و آن را طوری تنظیم کردند که دست راستی‌ها و زمینداران آراء بیشتری

بیاورند و دهقانان و کارگران و ملیت‌های غیر روسی کمتر به پارلمان راه یابند. دوماي سوم يك دوره قانون‌گذاری كامل (از ۱۴ نوامبر ۱۹۰۷ تا ۲۲ ژوئن ۱۹۱۲) باقي ماند و پاره‌ای قوانین در جهت اصلاحات ارضی و تقویت ارتش به تصویب رسانید، گرچه با كشف جرایم راسپوتین به سختی مورد تنفر ملکه «آلكساندرا» قرار گرفت.

در عهد استالپین، آزادی‌های سیاسی، حق اظهارنظر در پارلمان و آزادی نگارش مختصر رعایت شد و ناسیونالیسم روسیه نضج گرفت.

در ۲۸ نوامبر ۱۹۱۲ چهارمین دوما گشایش یافت (و تا ۱۱ مارس ۱۹۱۷ به کار خود ادامه داد)، در سال ۱۹۱۴ جنگ جهانی اول آغاز شد و حکومت روسیه برخلاف تمایل اکثریت قاطع مردم، خود را در آن آلوده ساخت و در حقیقت به این ترتیب تیشه بر ریشه خود زد. در سال ۱۹۱۵ امپراطور شخصاً فرماندهی نیروهای مسلح را به دست گرفت و خفقان را هرچه بیشتر کرد. او خود فرمانبر ملکه بود و این يك، سرسپردگی گریگوری یفیموویچ راسپوتین (۱۸۷۲-۱۹۱۶). فساد اوضاع و تشنج و بحران سراسری کشور چنان رو به تصاعد نهاده بود که اگر پای جنگ جهانی هم در میان نبود، مشکل بتوان گفت که دوبحان رومانوف جز همان سرنوشتی می‌داشتند که در تاریخ ۱۵ مارس ۱۹۱۷ گریبانگیرشان گشت.

انقلاب ۱۹۱۹ (مصر)

جنبشی مردمی که در این سال در برابر استعمار انگلیس شکوفا گردید و تردید بود نفوذ بریتانیا را در این سرزمین سست گرداند. انگیزه‌ها و چگونگی این انقلاب در زیر آورده می‌شود:

شیوه رفتار انگلیس، یعنی خود را به نادانی زدن در برابر خواسته‌های برحق مصریان خیزابی از خشم در سراسر کشور برانگیخت. بسیاری از «میان‌ه‌روان» به میهن‌پرستان گراییدند و جنبش پرخاش روز به روز گسترده‌تر گشت. در این هنگام، «گروه نمایندگی مصر» که باید خواسته‌های مردم این مرز و بوم را به کنفرانس صلح پاریس می‌برد، به گونه پایانی پایه‌گذاری شد. سپس این گروه به صورت هسته‌ای درآمد که حزب سیاسی وابسته به بورژوازی و تیولداری بزرگ مصر، «حزب وفد»، بر گرد آن حلقه زد. این حزب در گرماگرم رویدادها رهبری جنبش رهایی‌بخش را به دست گرفت و در نخستین مرحله پیکار نقش مثبت معینی ایفا کرد.

رهبران وفد پافشاری داشتند که پوششی آشتی‌جویانه بر روی جنبش بکشاند. پس به درخواست زغلول، در سراسر کشور یورشی برای گردآوری امضا به سود «بیانیه خواسته‌های ملی» در گرفت لیکن فرماندهی نیروهای انگلیسی، در ۶ مارس ۱۹۱۹ از وی خواست که به «آوازه‌گری‌های جنایت‌کارانه» پایان دهد. دو روز پس از آن، در ۸ مارس، چهار تن از رهبران وفد - سعد زغلول، محمد محمود، اسماعیل صدقی و حمدالباسل - بازداشت و به جزیره مالت فرستاده شدند.

استعمارگران بریتانیایی می‌خواستند، از راه بازداشت رهبران وفد، جنبش توده‌ای را از

مفر اندیشوران آن بی بهره سازند، لیکن این رفتار جبارانه کارگران را اشغالگر، سختی بحران را افزون کرد و آن را به سوی تحرکی گسترده راند که در اثر آن، آشفتگی بی‌درنگ به یک جهش توده‌ای فراگیر انجامید. کار با نمایش‌های دانشجویان قاهره آغاز گشت و در همان هنگام کارگران این شهر دست از کار کشیدند. تراموا از رفت و آمد باز ایستاد و کارمندان دولتی نیز به اعتصاب پیوستند. برای نخستین بار در تاریخ مصر، بانوان در تظاهرات خیابانی شرکت جستند و سرانجام نوبت به دین پیشگان رسید که اینان هم به رزمگاه درآمدند. نیروهای ارتشی که پنهانی به یاری پلیس شتافته بودند، به روی مردم آتش گشودند که در پیامد آن گروهی زخمی و کشته شدند. هزاران تن از مصریان به زندان افتادند.

دیری برنیامد که بر اثر اعتصاب همگانی، همه کارهای کشور فلج گشت. برخوردهای خونباری در طنطا، پرت سعید، آسیوط و اسکندریه در گرفت و کشاورزان رو به سوی جنبش آوردند. تا تاریخ ۱۵ مارس ۱۹۱۹ ناآرامی‌های دهقانی سرتاسر دو اقلیم دریایی و خشکی (قبیله‌ای) را در نور دیده بودند. کشاورزان، در پادگان‌ها و انبارها جنگی آتش افکندند، راه‌های آهن را ویران کردند و سیم‌های تله‌گراف را بریدند. کشاورزان در مراکز اقلیم‌ها دوش به دوش کارگران و دانشجویان در درون سنگرها جنگیدند، در پاره‌ای منطقه‌ها دارایی‌های تیولداران را از میان بردند و بر زمین‌ها دست انداختند. در واقع در این فترت انگلیسیان چیرگی خود را بر کشور از دست داده بودند و جز در جاهایی که سازمان‌های سترگ ارتشی وجود داشت، هیچ فرمانی از ایشان به چیزی گرفته نمی‌شد. در بسیاری از مراکز استان‌ها حکومت‌های گذرا برپا گردید و رهبران در برخی از مناطق واژه روسی «سویت» را برای حکومت خود به کار می‌بردند.

جهش ۱۹۱۹ گسترده‌ترین گروه‌های توده مردم را در بر گرفت چه کشاورزان، کارگران، بورژوازی ملی و تیولداری لیبرال در آن شرکت جستند. جنبش را بورژوازی ملی که در این مقطع در پایگاهی ضد امپریالیستی ایستاده بود، رهبری می‌کرد. شعارهای بنیادی که جهش برافراشت، در استقلال کامل میهن، لغو قیمومیت و بیرون رفتن سپاهیان انگلیسی نمایش می‌یافت. به پا خاستگان، همچنین، خواستار آزاد ساختن فوری سعد زغلول و یاران وی و امکان دادن به ایشان برای حضور در کنفرانس صلح پاریس، به نام نمایندگان پر اختیار ملت مصر، بودند.

انگلیسیان از این خیزش ژرف یک‌ه خوردند لیکن دیری برنیامد که به چاره کار برخاستند و برای بازگرداندن چیرگی خود بر کشور، به کارهایی شتابان دست یازیدند: در ۲۵ مارس ۱۹۱۹ ژنرال آلنبی، فرمانده پیشین ارتش انگلستان در خاورمیانه (به هنگام جنگ جهانی) و نماینده بلند پایه کنونی بریتانیا در مصر و سودان، به قاهره رسید. ژنرال از اختیارات مطلق که بدو سپرده شده بود، سودجویی کرد و با منتهای سنگدلی به سرکوب جهش پرداخت. ابری هراس‌آور بر سراسر کشور سیاهی افکند. تانک‌ها و هواپیماها وارد کارزار شدند و آتش به روی تظاهرکنندگان گشوده گشت. گردان‌های سرکوبگر با درندگی وحشیانه‌ای به امر «بازگرداندن آرامش» برخاستند و کار را به نابودی کامل

چندین روستا کشانند. دادگاه‌های ارتشی در همه جای کشور آغاز به کار کردند. خاموش کردن بنیادی خیزش در آوریل ۱۹۱۹ به فرجام رسید. جز اینکه مصریان جنگ افزار از دست فرو نگذاشتند بلکه پایداری را دنبال کردند. اعتصاب‌ها و تظاهرات نیز گسسته نشدند.

شکست جهش، در بنیاد به نبودن مرکز رهبری یکپارچه و همچنین به هراس بورژوازی ملی از دامنه گسترده جنب و جوش توده‌های میلیونی مردم و بیم بدل شدن آن به انقلابی اجتماعی، باز می‌گردد.

آلبنی، از دل به دو نیم بودن بورژوازی ملی برای شکافتن جبهه یکپارچه و ترکاندن جنبش از درون، سود جست چه در نخستین روزهای همین ماه آوریل بازگشت سعد و یارانش را از تبعیدگاه آکهی کرد و آنان در ۲۱ آن ماه از مالت به کنفرانس صلح پاریس روی آوردند و در آنجا بیهوده خواستار شناسایی ناپستگی مصر شدند.

بریتانیا از راه پیمان صلح ورسای، پا برجا شدن سرپرستی‌اش را بر مصر به دست آورد و در همان هنگام کوشید با دادن نویدهایی درباره برخی همراهی‌ها، پایداری مصریان را سست گرداند. برای رسیدن بدین آماج بود که در تاریخ ۷ دسامبر ۱۹۱۹ گروه نمایندگی ویژه‌ای به سروری میلتر، وزیر مستعمرات انگلستان به مصر آمدند لیکن اینان با تحریم کامل رو به رو گشتند. تکاپوی مردمان تازه گشت چنان که وضع کشور رو به ناآرامی نهاد. در گردهمایی‌هایی که در این زمان برپا گشت، خواسته ناپستگی کامل مصر بارها بازگو شد.

گروه میلتر در مارس ۱۹۲۰ از مصر بیرون شد. او در گزارشی که به دولت خود داد، با زبانی درهم پیچیده خستو شد که نگهداری سرپرستی بر مصر، ناشدنی است و اشاره کرد که در وضع کنونی باید بریتانیا به مصر استقلالی ظاهری بدهد ولی پیمانی را برگردن آن بیندازد که در حقیقت پایدار ماندن همه جایگاه‌های اقتصادی و سیاسی این کشور را در مصر روا بدارد.

انقلاب ژوئیه ۱۹۵۲ (مصر)

جنبشی انقلابی به رهبری کمیته افسران آزاد به فرماندهی جمال عبدالناصر که رژیم پادشاهی را در مصر برانداخت و به جای آن نظام جمهوری را بر سرکار آورد. انگیزه‌ها و چگونگی این انقلاب به شرحی است که اکنون آورده می‌شود:

در تابستان ۱۹۵۲ در گرماگرم نبرد مسلحانه مصریان، پس از کنار زدن حکومت نحاس پاشا، کابینه‌ای «غیرحزبی» به ریاست علی‌ماهر بر سر کار آمد که وظیفه بنیادی‌اش ریشه‌کنی پیکار مسلحانه توده‌های مصری و آماده‌سازی زمینه برای از سرگیری گفت‌وگوها با امپریالیستان بود. بر این پایه، در کشور حالت فوق‌العاده آکهی شد و پیگرد عناصر کوشای جنبش رهایی‌بخش آغاز گردید. نخستین کسان که روزهای نخستین کودتا بازداشت شدند، رهبران رزمندگان جانباز و سران سندیکاها و سازمان‌های دموکراتیک

بودند. گردان‌های جانباز و کمیته‌های میهنی و کمیته‌های دفاع منحل شدند و دادگاه‌های ارتشی کار شبانروزی خود را آغاز کردند. در فترت ۲۷ ژانویه تا ۲۳ ژوئیه ۱۹۵۲، شش کابینه «غیرحزبی» هریک از پی‌دیگری در مصر بر سر کار آمدند. هیچ یک از اینها در درون کشور پشتمانه‌ای نداشتند به گونه‌ای که حتی حزب‌های سعدیان و مشروطه‌خواهان آزاد «برای نگهداری آبروی خویش» از همکاری با این کابینه‌ها سر برنافتند. در یک زمان کوتاه، واپسگرایی به اوج پیروزی برآمد.

دگرگونی پیاپی کابینه‌ها و ناتوانی ایشان از سامان دادن وضع سیاسی درونی، نشانه این بود که گروه‌های بالای فرمانروای مصر گرفتار چنان سرگیجه‌ای گشته‌اند که نمی‌توانند کشور را به شیوه‌های عادی به‌رخانند.

از نشانه‌های بحران ژرفی که آن گروه‌ها دچارش گشته بودند این بود که یکی از کابینه‌ها دست به انحلال مجلس نمایندگان یازید و آنگاه به شرش درماند. حکومت‌های واپسگرا نخست ناچار شدند هنگام نماینده‌گزینی را که ماه مه مقرر داشته بودند برای مدتی معین و سپس برای همیشه واپس افکنند.

فترت نبرد مسلح در پهنه آبراه به روشنایی نشان داد که حزب‌های بورژوا - تیولدار و خرده‌بورژوای مصر از راهبری پیکار توده‌ای در راه ناپستگی ناتوانند.

در خور یادآوری است که وجود خیل بی‌شماری از حزب‌های سیاسی و پرپا بودن کشاکش همیشگی میان ایشان، در شرایط ناهموار شاه‌فرمانی، سرچشمه سست‌گردانی جبهه نبرد رهایی‌بخش مردم بود و امکان‌های تاخت و تاز فراوان برای واپسگرایی فراهم می‌آورد. همین‌جا، به ناگاه ارتش پی‌خسته مصر سربرآورد و نقش پیشاهنگ درخشان خویش را نمایان ساخت.

در دو شب ۲۲ و ۲۳ ژوئیه ۱۹۵۲ سازمان مخفی «افسران آزاد» نیروی فرمانروایی پای‌تخت را در بست در دست خود گرفت. طی چند ساعت همه مراکزهای زندگی پیوند قاهره (از آن میان: اداره رادیو، تلگراف، تلفن، ایستگاه راه‌آهن، فرودگاه‌ها، پل‌ها و میدان‌های بزرگ) در برابر خواست ارتش میهنی سرکرنش فرود آوردند. فرماندهان پیشین (که همه‌شان از نمایندگان تیولداران بزرگ و بزرگ بورژوازی بودند) تا واپسین تن بازداشت شدند. ساعت هفت و نیم بامداد بود که مردم پای‌تخت با شنیدن نخستین اعلامیه افسران آزاد، از شکوفا شدن انقلاب آگاه گشتند. انقلاب برپایه طرحی که ستوان جمال عبدالناصر برای آن پی‌ریخته بود، با استواری آغاز شد و استادانه به پایان رسید. گیرودار انقلاب تا ۲۹ این ماه ادامه یافت. در این روز شاه فاروق در برابر خواسته انقلابگران سرفروود آورد و از تخت به زیر آمد. او از راه دریا به اسکندریه شد و از آنجا به عرشه کشتی ویژه خویش (با نام «رویین‌دژ») رفته برای همیشه رخت از کشور بیرون کشید.

نیروی فرمانروایی بالای کشور از آن کمیته اجرایی سازمان افسران آزاد گشت که اینک «شورای رهبری انقلاب» خوانده می‌شد و رهبری آن برعهده جمال عبدالناصر می‌بود.

جز اینکه عبدالناصر بهتر آن چنان دید که در نخستین مرحله، ژنرال محمد نجیب^۱ را به روی صحنه بفرستد و خود از پشت پرده کارگردانی کند. نجیب، فرمانروای ظاهری کشور بود و در همه کارها، به طور کامل، از شورای انقلاب دستور می گرفت.

بامداد ۲۳ ژوئیه سرلشکر نجیب به فرماندهی همه نیروهای رزمی مصر برگزیده شد. این گزینش، تصادفی نبود. نجیب از همه اعضای کمیته اجرایی بزرگتر و در زینه ارتشی از ایشان بالاتر بود. از سوی دیگر، همه او را مردی پاک و مین پرست می شناختند. این نیز دانسته بود که او بارها رو در روی شاه ایستاده، از کارهایش نکوهش کرده است. باز، برای اینکه او مجموعه خوبی از يك رشته مسائل ویژه ارتشی بود و در جنگ چهار سال پیش فلسطین به نیک نامی از او یاد می شد، همگان گرامی اش می داشتند. از دید خاستگاه اجتماعی، نجیب زاده خاندانی اشرافی - سپاهی بود و با گروه های طبقات فرمانروا از بزرگ بورژوازیان و تیولداران پیوندهای محکم داشت.

به پیش فرستادن ژنرال نجیب دلایل پسندیده دیگری نیز داشت: نباید از یاد برد که در آن هنگام در پهنه آبراه سوئز - در نزدیکی قاهره - ارتش اشغالگر یکصد هزار نفری انگلیس پاسداری می کرد که در هر لحظه آماده دخالت ورزیدن در کارهای درونی کشور و اشغال نظامی قاهره بود. از این رو، چنین می نماید که رهبران فرزانه انقلاب بهتر دیدند يك چند در سایه به سر برند تا اگر کارشان به ناکامی کشید، دستشان از خطر سیاسی رو نشده باشد. حقیقت دیگری که دارای اهمیتی نه هرگز اندک است اینکه ژنرال نجیب دوست سیاست باز کهنه کار، علی ماهر، بود و پس از آنکه انقلاب به پیروزی رسید، سرلشکر او را نامزد نخست وزیری کرد (علی ماهر در دانشکده حقوق درس می داد و محمد نجیب از آنجا فارغ التحصیل شده بود).

شورای انقلاب، ترازمندی نیروها در درون کشور و در سطح جهانی را درست ارزیابی کرد و از این رو بود که توانست قدرت فرمانروایی را در دست خود نگه دارد. برای نمونه: روی کار آوردن علی ماهر که به دشمنی با انگلیس و گرایش به امریکا شناخته بود، می توانست این پندار را برانگیزاند که کودتای ارتشی دارای گرایش های امریکایی است. چنان که می دانیم، علی صبری در شب ۲۳ ژوئیه به نمایندگی از سوی افسران آزاد، به سفارت امریکا رفت و از راه سفیر آن برای انگلیسی ها پیام فرستاد که کودتا يك عمل درونی مصری محض است و پس از پیروزی آن، امنیت افراد و املاک وابسته به کشورهای بیگانه در مصر، کاملاً محترم شمرده خواهد شد. در اینجا بود که جفرسون کافری (سفیر امریکا در

(۱) محمد نجیب در تاریخ ۲۰ فوریه ۱۹۵۱ در خرطوم به جهان آمد. خدمت سپاهگیری را در ۱۹۱۸ آغاز کرد و در سال ۱۹۲۴ نخستین درجه افسری را گرفت. در جنگ فلسطین شرکت جست و در ۱۹۴۸ به زینه سرلشکری برآمد. در ژانویه ۱۹۵۲ از سوی سازمان افسران آزاد نامزد ریاست باشگاه افسران شد و حکم آن را گرفت. شاه در ژوئیه همان سال او را برکنار کرد. نجیب در ماه مه ۵۲ به هوندی همکامات اجرایی سازمان درآمد لیکن در آنجا نفوذی نداشت. او در انقلاب ۲۳ ژوئیه شرکت نجست و چنان که خود همواره می گفت، پیش از انقلاب بیش از پنج تن از اعضای کمیته اجرایی سازمان افسران آزاد را نمی شناخت.

قاهره) به تکاپو برای پشتیبانی از کودتا برخاست. دیپلمات‌ها و سیاستمداران امریکایی وضع را چنین ارزیابی می‌کردند که رهبران تازه مصر در راه نیرومند کردن نفوذ امریکا (به بدهکاری حساب انگلیس) خواهند کوشید و برای بستن پیمان‌های ارتشی در خاورمیانه، با باختر همکاری خواهند کرد. درست همین ارزیابی امریکاییان بود که راه را بر دخالت انگلیسیان گرفت. راست را باید گفت که جز هشپاری و نبوغ شخص جمال عبدالناصر نمی‌توانست میان آن همه نیروهای درهم پیچیده گوش به‌زنگ، در چنان اوضاعی حساس، چنین ترازمندی استادانه‌ای برقرار سازد. برخی از اعضای شورای انقلاب، که ظرافت‌های کار را به روشنی در نمی‌یافتند، نخست با نامزدی علی‌ماهر برای ریاست وزیران به مخالفت برخاستند لیکن شورا سرانجام پیشنهاد را گذراند.

بدین‌سان بود که حرکت ارتش مصر در ۲۳ ژوئیه ۱۹۵۲، به ظاهر کودتایی عادی و کشاکشی در سطح بالای فرمانروایی برای دست یافتن این یا آن کس یا گروه بر مسند حکومت، نشان داده شد. لیکن تکامل رویدادها در آینده ثابت کرد که این يك انقلاب ضد امپریالیستی و ضد فتودالی بوده است. انقلاب ۲۳ ژوئیه افسری بود که بر تارك مرحله تاریخی دراز آهنگی در رهگذر تکامل جنبش رهایی‌بخش میهنی مصر (در سال‌های پیش از انقلاب) نهاده شد.

انقلاب ۲۳ ژوئیه ۱۹۵۲، چرخش گاهی در تاریخ هم‌روزگار مصر و آغازی برای دوران تکامل مستقل کشور بود.

اوبوسون (Aubusson)

شهری در فرانسه با ۴۹۶۹ نفر جمعیت واقع در استان کروژ در فرانسه مرکزی. قالی بافی و پرده بافی آن از سده پانزدهم پیشینه دارد و آوازه‌ای بدان بخشیده است.

اودن، ویستن‌هیو (Wystan Hugh Auden) (۱۹۰۷-۷۳)

سخن‌سرای انگلیسی و امریکایی که در آن یکی بزاد و به این یکی کوچید. رهبر گروه ادبی بال‌چپ آکسفورد بود و به همراهی ایشروود نمایشنامه‌های منظومی پدید آورد مجموعه شعرهای او در سال ۱۹۴۵ به چاپ رسیده است.

اورست (Oreste)

در افسانه‌های یونانی، شاهزاده میسنی؛ یگانه پسر آگاممنون و کلئتمنستر، برادر الکترا و ایفیگنیا. در روزگار کودکی او، کلئتمنستر و اژیست (محبوب و عاشق کلئتمنستر) آگاممنون را کشتند و از بیم کینه‌کشی اورست او را به سرزمینی دور فرستادند. ولی چون بزرگ شد، بازگشت و به باری الکترا، مادر خود و اژیست را کشت.

اورشلیم

شهر بزرگ و باستانی فلسطین (در عبری به معنی «شهر تندرستی»)، در نزد مسلمانان شناخته به نام بیت المقدس. شهر دارای دو بخش است: اورشلیم نو با ۱۶۰۰۰۰ نفر جمعیت که اسرائیلیان آن را پایتخت خود کرده‌اند و اورشلیم کهنه با ۷۵۰۰۰ نفر جمعیت که تا جنگ پنجم ژوئن ۱۹۶۷ جزو اردن بود و در این زمان به اشغال اسرائیل درآمد. در این شهر بسی جاهای خجسته است که مسلمانان و یهودیان و مسیحیان آن را گرامی می‌دارند. در کوچه‌های آن پیامبران یهودی مردم را اندرز می‌دادند. پرستش‌گاه‌ها، آرامگاه‌ها، زیارت‌گاه‌ها و یادواره‌های فراوانی در این شهر هست که هر يك یادگار یکی از رویدادهای کتاب مقدس یا قدیسان یا بزرگان تاریخ اسلام است. ساختمان آن در سده ۱۵ پیش از میلاد بود. داود پیامبر آن را از یبوسیان گرفت و پایتخت خود کرد و سلیمان در آن پرستش‌گاه بزرگی ساخت و بر شکوه آن افزود. شهر در ۵۸۶ ق. م. به تصرف پادشاهان بابلی درآمد؛ عزرا و نحیمیا پس از بازگشت از اسارت آن را نوسازی کردند؛ شهر پایتخت مکابیان گشت و پس از آن پایتخت سلسله هروُدس شد. امپراتوران روم دشمن آن بودند و تیتوس در سال ۷۰ میلادی شهر و پرستش‌گاه آن را با خاک یکسان کرد. رومیان آن را آیلیاکاپیتولینا خواندند و یکی از مراکز بت‌پرستی کردند (۱۳۴ م.). با مسیحی شدن امپراتور کنستانتین، اورشلیم زندگی تازه کرد و مسلمانان در سال ۱۵ هجری در زمان عمر بن خطاب (رض) آن را گرفتند. در جنگ‌های صلیبی در ۱۰۹۹ م اورشلیم به دست مسیحیان افتاد ولی صلاح‌الدین ایوبی در ۱۱۸۷ آن را باز ستاند. از آن پس همواره در دست مسلمانان بود تا اینکه در جنگ جهانی نخست در ۱۹۱۸ انگلستان آن را اشغال کرد و در ۱۹۴۸ با ترفندهای امپریالیستی خود به صهیونیان سپرد.

اورلئان (Orléans)

شهری با ۷۱۵۳۳ تن جمعیت و مرکز استان لوآر در شمال فرانسه. کارخانه‌های پارچه‌بافی و آمودن مایه‌های خوراکی دارد. در جریان محاصره این شهر از سوی انگلیسی‌ها در ۱۴۲۸ - ۱۴۲۹، خطر آن می‌رفت که همه فرانسه به زیر حکومت انگلیس درآید ولی پیدایش ژاندارک وضع را دگرگون کرد و پس از اینکه وی چند دژ انگلستان را تصرف کرد، آنها محاصره اورلئان را پایان دادند و ورق جنگ صدساله برگشت.

اوکیسی، شان (Sean O'Casey) (۱۸۸۴ - ۱۹۶۴)

داستانسرای ایرلندی و از نماینده‌نویسان پر آوازه تئاتر ابی. کتاب «آیینهای در خانه من» (۱۹۵۶) شرح آغازهای زندگی او و گزارشگر گرایش‌های ضد سرمایه‌داری اوست. از نگاه نثر در سرحد کمال است. در آثار او رئالیسم و سمبولیسم با هماهنگی کامل درهم آمیخته است و از این دیدگاه آثارش بی‌مانند است.

اولیس (یا یولیسز) (Ulysses)

داستانی از جیمز جویس (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱) نویسنده ایرلندی. این اثر يك روز زندگی (ژوئن ۱۹۰۴) در دوبلین را با پرده برداشتن از جزئیات کارها و پندارها به گونه دلکشی شرح می‌دهد. جویس با شیوه ادبی بفرنج خود، مفاهیمی از مرتبه‌های گوناگون وجدانی و ناخودآگاه را می‌پوید و استعاره‌های چند پهلوی به کار می‌برد.

ایلیک (در گذشته ۲۱۲۵۸)

نام کاملش ایلیک بن عبدالله صالحی است. او نخستین پادشاه از سلسله مملوکان بحری در مصر و شام است. برده ملک صالح نجم‌الدین ایوب بود که او را آزاد و از فرماندهان سپاه خود کرد. پس از کشته شدن ملک معظم توران شاه و روی کار آمدن همسرش شجره الدر، با وی پیوند زناشویی بست و فرمانده ارتش گشت. در سال ۶۴۸ هـ فرمانروای مصر شد و کارش سامان یافت لیکن چون شجره الدر آگاه شد که وی دختر فرمانروای موصل را به زنی گرفته بر او خشمگین شد و پنج تن از خادمان خود را فرستاد که او را در گرمابه کشتند.

ایدن، آنتونی (Anthony Eden) (۱۸۹۷ - ۱۹۷۷)

سیاستمدار محافظه‌کار انگلیسی که درس خود را در دانشگاه آکسفورد در زمینه زبان‌های خاورزمین به پایان رساند. در جنگ جهانی یکم و دوم شرکت جست. در آوریل ۱۹۵۵ نخست‌وزیر انگلیس شد و در سال ۱۹۵۶ تازش سه‌گانه اسرائیل - انگلیس - فرانسه را بر مصر سامان داد ولی در اثر هشدار بسیار تند اتحاد شوروی شکست خورد و در ژانویه ۱۹۵۷ از کار کناره گرفت.

ایزیس (Isis)

در دین مصر کهن، از الاهیگان طبیعت است که پرستش او در پیرامون ۱۷۰۰ - ۱۱۰۰ ق. م. آغاز شد و در سراسر مصر و پهنه‌های مدیترانه گسترش یافت. او زن باوفا و خواهر ایزیریس و مادر هوروس است که چون اوزیریس به دست برادر خود کشته شد، اندام‌های پیکر او را گرد هم آورد و او زنده شد.

باب عالی

عنوان وزیر اعظم دولت عثمانی در استانبول که خانه او نیز بود. پیش از ۱۷۱۸ درباره کاخ یا دفتر پادشاهی به کار می‌رفت. تا پایان دوره امپراتوری عثمانی، وزارت خانه‌های کشور و کارهای برون مرزی نیز در باب عالی جای داشت. باب عالی مجازاً به معنی پادشاهی عثمانی به کار رفته است.

بارباروسا (Barbarossa; barberousse)

(به زبان ایتالیایی به معنی ریش سرخ): شهرت خیرالدین (۱۴۸۳ - ۱۵۴۶)، دریازن معروف ترك و بیگلر بیگی الجزایر. برادرش عروج در آغاز سده ۱۶ بر الجزایر چیره شد و پس از وی خیرالدین بارباروسا بر سر کار آمد. در برابر شورش‌های درونی، از سلیمان یکم پادشاه عثمانی، یاری خواست و خراج گزار وی شد. سلیمان که در آن هنگام (در ۱۵۱۷) مصر را گرفته بود، برای اینکه کرانه‌های باختری مدیترانه را به زیر فرمان خویش در آورد، خیرالدین را مقام بیگلر بیگی الجزایر داد و لشکریانی به یاری او فرستاد. خیرالدین بارباروسا دوبار در ۱۵۳۳ و ۱۵۴۴ «آندره‌آدوریا» را شکست داد و از ۱۵۴۱ تا ۱۵۴۴ عملاً فرمانروای بیشتر مدیترانه بود. سرانجام در قسطنطنیه درگذشت.

بارودی، محمودسامی (۱۸۳۹ - ۱۹۰۴)

سخنسرای عربی که ثراد از «مملوکان» می‌برد. در قاهره درس خواند و برای دنبال کردن آن به استانبول شد و ترکی و فارسی را به خوبی فرا گرفت. در بازگشت به مصر، وارد کارهای اداری و ارتشی شد و در انقلاب احمد عرابی پاشا شرکت جست و برای مدت ۱۷ سال به جزیره سیلان تبعید شد و در سال ۱۹۰۰ به قاهره بازگشت. دیوان اشعار او در زمان زندگی‌اش به چاپ نرسید بلکه همسرش پس از او آن را به چاپ رساند. او پیشاهنگ جنبش نوین در شعر عربی گردید و نمودگار رهایی از بندهای تکلف‌آمیز صناعت‌های بدیمی به‌شمار آمد.

بالاد (ballad; ballade)

گونه‌ای چکامه یا ترجیع‌بند؛ شعری گراشکر، اغلب دارای ریشه توده‌ای برای بهره‌وری از آن در خوانندگی با قافیه‌های ساده و یک یا دو مصراع تکرار شونده؛ موزیک همراهی کننده این گونه سروده‌ها؛ سرود یا ترانه یا آوازی شایع در میان مردم با روحیه رومانتیک و احساساتی؛ ترکیبی موزیکال، معمولاً با پیانو، با کیفیت رومانتیک و دراماتیک یک بالاد. از ریشه لاتینی «بالار» (به معنی دست افشانی و پایکوبی) گرفته شده است.

بتهوون، لودویگ وان (Ludwig Van Beethoven) (۱۷۷۰ - ۱۸۲۷)

آهنگساز نابغه آلمانی. در آغاز جوانی به کار آفرینش آثار گرانبها پرداخت گرچه از کری و ناشنوایی روزافزون رنج می‌برد. از آهنگ‌هایی که برای ارکستر ساخته، یک کنسرتو برای ویولن، ۵ کنسرتو برای پیانو و نه سمفونی است. بتهوون واپسین آهنگساز کلاسیک و نخستین آهنگساز رومانتیک به‌شمار می‌آید.

برشت، برتولت (Bertolt Brecht) (۱۸۹۸ - ۱۹۵۶)

پیکارمند، نویسنده، سخنسرا، هنرمند و نمایشنامه‌نویس بلند آوازه آلمانی که نخست به

مکتب اکسپرسیونیسم گرایش داشت و سپس آن را با رئالیسم سوسیالیستی درآمیخت. در مونیخ و برلین دانش‌های طبیعی و فلسفه را فرا گرفت و به نویسندگی روی آورد. نخستین نمایشنامه خود به نام «سالار» را در ۱۹۱۸ نگاشت و روی هم ۴۰ نمایشنامه آفرید که همه آنها به زبان‌های زنده جهان برگردانده شدند. به هنگام روی کار آمدن نازی‌ها، آلمان را در ۱۹۳۳ رها کرد و سالیانی را در سوئد، فنلاند، اتحاد جماهوری‌های شوروی و ایالت‌های متحد آمریکا گذراند و در سال ۱۹۴۸ به خواش دولت جمهوری دموکراتیک آلمان، به میهن باز آمد و به یاری همسرش گروه نمایشی «برلینر آنسابل» را در ۱۹۴۹ پایه‌گذاری کرد. به سوسیالیسم باور و دلبستگی داشت و به روشنگری درباره آن می‌پرداخت. آثار او سرشار از روحیه مردم دوستی و آشتی خواهی است. در سال ۱۹۵۴ جایزه آشتی استالین را برد. برخی از آثار او اینهاست: اپرای سه‌پولی (۱۹۲۸)، ننه‌کوراژ و فرزندانش (۱۹۳۹)، آوای تیریه در شب (۱۹۲۳)، دایره گچی قفقازی (۱۹۴۵)، گالیله، ترس و نکبت رایش سوم و... آزاو آثار فراوانی به‌پارسی برگردانده شده‌است: اندیشه‌های متی (۱۳۵۲)؛ ترس و نکبت رایش سوم، زندگی گالیله (۱۳۴۵)؛ دربارهٔ تئاتر (۱۳۵۷)؛ آدم آدم است، بچه فیل، استنطاق لوکولوس (۱۳۵۶)؛ شویک در جنگ جهانی دوم، تک پرده‌ای‌ها (۱۳۵۸)؛ اپرای سه‌پولی، صعود و سقوط شهر ماهاگونی، رؤیاهای سیمون ماسار، تفنگ‌های خانم کارار (۱۳۵۹).

برگسون، هانری (Henri Bergson) (۱۸۵۹ - ۱۹۴۱)

فیلسوف فرانسوی. از خانواده ای کلیمی بود و چون فرانسه در جنگ جهانی به جنگال طرفداران فاشیسم افتاد، او را به علت پایگاه والای علمی‌اش از سخت‌گیری‌های ضد یهودی معاف داشتند ولی او به عنوان همدردی با ملت خود این معافیت را رد کرد. در آثار برگسون، اندیشه‌های ژرف وی با نیروی بیانش درهم آمیخته است. او را با فیلسوفان ماتریالیست گفت و گوهاست. از نگاه او، حقیقت زمان «استمرار» است و «استمرار» هسته مرکزی فلسفه او به شمار می‌آید. برخی از آثار او چنین است: داده‌های بی‌واسطه خودآگاهی (۱۸۸۹)، ماده و حافظه (۱۸۹۶)، خنده (۱۹۰۰)، تطور خلاق (۱۹۰۷)، استمرار و مقاربه (۱۹۲۲) و منبع دین و اخلاق (۱۹۳۲).

بنی کلاب

(شناخته به نام بنی کلاب بن‌ربیع): فرزندان یکی از قبایل بلندآوازه عرب که یکی از بزرگ‌ترین شاخه‌های قبیله معروف «عامر بن صعصعه» است. مرکز اصلی بنی کلاب در سرزمین نجد در عربستان سعودی کنونی بود. در پیرامون پیدایش اسلام، کلابیان از آنجا به شام رفتند و فرمانروایی شهرهای هیت، حلب و چند جای دیگر را به دست گرفتند. قبیله کلاب بن‌ربیع به ده شاخه مهم تقسیم شده که هر شاخه بخش‌هایی را فرا می‌گیرد.

بنی‌کنده

فرزندان یکی از قبایل بزرگ و بلندآوازه عربی با همین نام. قبیله کنده پیش از پیدایش اسلام برای مدتی بر بخش عمده‌ای از قبایل عرب فرمان می‌راند. به گفتهٔ راویان عرب، این قبیله از قبایل عربستان جنوبی یعنی از قحطانیان بوده و در باختر حضرموت (اکنون در یمن جنوبی) می‌زیسته است. کنده‌یان نسب خود را به ثوربن عفیربن عدی بن الحارث از فرزندان «کهلان‌سبا» می‌رسانند. روزگار ایشان در پیرامون سدهٔ چهارم میلادی حدس زده می‌شود. از پادشاهان کندهٔ اینها را می‌توان نام برد: حجر بن عمرو بن معاویه شناخته با عنوان آکل المرار، عمرو بن حجر، حارث بن عمرو، حجر بن حارث، سلمه بن حارث، شرحبیل بن حارث و معدیکرب بن حارث. حجر بن حارث پدر سخنرای بلندآوازهٔ عرب «امرؤ القیس» و دارندهٔ نخستین چکامه از «معلقات سبع» است که جوانی بود شادخوار و عاشق‌پیشه و باده‌پرست و ستانندهٔ کام از نازنینان و ستایندهٔ خوبرویان.

بولیوار، سیمون (Simón Bolívar) (۱۷۸۳ - ۱۸۳۰)

یکی از رهبران جنبش رهایی‌بخش مردم آمریکای جنوبی در برابر استعمار اسپانیایی. در سال ۱۸۱۰ به انقلاب همگانی پیوست ولی در جنگ‌های ۱۸۱۲ تا ۱۸۱۵ شکست خورد. دیگر باره به نبرد پرداخت و در ۱۸۲۲ پیروزی‌های درخشانی به چنگ آورد و شمال را آزاد ساخت (کولومبیا، وئوئلا، اکوادور و پاناما). در سال ۱۸۲۴ رهبر جنبش‌گشت و پیروزی درخشانی در ایاکوشو کسب کرد و تنها رهبر قاره به‌شمار آمد. در سال ۱۸۱۹ رئیس جمهوری وئوئلا و سپس رئیس‌جمهوری کولومبیای بزرگ (کولومبیا، وئوئلا، اکوادور، پاناما) گشت. در ۱۸۳۰ از کار کناره گرفت و پس از چندی از رنج سینه‌پهلو درگذشت. او را عنوان «آزادی‌بخش» داده‌اند.

بیرس، ملک ظاهر (۱۲۲۸ - ۱۲۷۷)

از پادشاهان پرآوازهٔ مصر که با تاتارها و فرنگیان صلیبی جنگ‌ها کرد و بسی پیروزی‌ها به دست آورد. زادگاهش قبحاق بود. در یکی از جنگ‌ها اسیر شد و در سیواس به‌عنوان برده به فروش رفت. از آنجا به حلب و سپس به قاهره انتقال یافت. امیر علاءالدین ایدکین او را خرید و چون این امیر از نجم‌الدین ایوب شکست خورد، ظاهر به چنگ وی افتاد. ملک نجم‌الدین او را آزاد کرد و او هر روز پایگاه تازه‌ای به چنگ می‌آورد تا اینکه «اتابک» ارتش مصر در زمان قطز گردید. با سران سپاه قطز همدستان گشت و او را کشت و در سال ۶۵۸ هـ. عنوان پادشاه مصر و شام یافت. «سرگذشت ظاهر بیرس» داستانی حماسی در نزد توده‌های مصری است که بسی شگفتی‌ها دارد و در روزگارهای اخیر گردآوری و چاپ شده است.

بیچر استو، هاریت (Harriet Beecher Stowe) (۱۸۹۶ - ۱۸۱۱)

بانوی نویسنده آمریکایی. مانند دیگر افراد خانواده خود به امور دینی و بهسازی‌های اجتماعی دلبسته بود. قوانین سخت ۱۸۵۰ شناخته با نام «قوانین بردگان فراری» سخت بر او اثر گذاشت و او را به نگارش داستان تکان دهنده «کلبه عمو تم» واداشت. از این کتاب، در یک سال بیش از ۳۰۰ هزار نسخه به فروش رفت. روی هم ۱۶ اثر از او به جای مانده است.

بیرم التونسی (۱۹۶۱ - ۱۸۹۳)

از شاعران زجل سرای عربی که سروده‌های دلانگیز به زبان عامیانه مصری دارد. در تونس زاد و پس به مصر کوچید و در قاهره درگذشت. اوپراها، داستان‌ها و ترانه‌های زجلی گفته که برخی از آن‌ها را سید درویش (آهنگساز نامدار مصری) نواخته است. در شعر او روح توده‌ای اصیلی نهفته است. ام‌کلثوم بسیاری از اشعار او را خوانده است.

پاتریارخ (patriarche)

مغرب آن بطرک یا بطریق است. از واژه فرانسوی پاتریارش از لاتینی پاتریارخا از یونانی پاتریارخس از پاتریا (خانواده) و پاتر (پدر) گرفته شده است. در گزارش‌های تورات، هریک از نیاکان مردم پیش از توفان نوح، پاتریارخ نامیده شده‌اند. نیز نیاکان یهودیان مانند ابراهیم، اسحاق، یعقوب و پسران وی را پاتریارخ گفته‌اند. در کلیساهای مسیحی، به ویژه کلیساهای خاوری، برخی از اسقفان بلندپایه که بر گروهی از اسقفان ریاست می‌کنند، عنوان پاتریارخ دارند. نخستین بطرک نشین‌ها عبارت بودند از: روم و اسکندریه و انطاکیه. در سده ۴ و ۵ بطرک‌نشین قسطنطنیه و در ۴۵۱ بطرک‌نشین اورشلیم پایه‌گذاری شد. در کلیسای روسیه، بطرک‌نشین مسکو در ۱۵۸۹ پایه‌گذاری و در ۱۷۲۱ از سوی پتر بزرگ از میان برداشته شد ولی در سال ۱۹۱۷ به فرمان لنین دیگر باره دایر گردید.

پتن، هانری فیلیپ (Phillipe Pétain) (۱۹۵۱ - ۱۸۵۶)

افسر و سیاستمدار فرانسوی. در جنگ جهانی نخست شرکت ورزید و آلمان‌ها را در وردن از پیشروی بازداشت و در دهه ۱۹۲۰ با جنبش انقلابی مردم مراکش به جنگ برخاست و آن را همراه سپاهیان اسپانیایی در خون شناور کرد. در جنگ جهانی دوم هنگامی که فرانسه در شرف سقوط بود، نخست‌وزیر شد و با آلمان پیمان سازش بست (ژوئن ۱۹۴۰). در سال ۱۹۴۵ محاکمه و محکوم به مرگ شد ولی ژنرال دوگل حکم دادگاه را به زندان همیشگی کاهش داد و او در زندان درگذشت.

پرت سعید

شهر و بندری در شمال خاوری مصر با ۱۷۷۷۰۳ نفر جمعیت، بر کرانه دریای مدیترانه

در مدخل آبراه سوئر. این شهر در سال ۱۸۵۹ در ضمن نقشه‌برداری برای کندن آبراه سوئر، پایه‌گذاری گشت و به نام سعیدپاشا (۱۸۲۲ - ۱۸۶۳) پادشاه مصر (۱۸۵۴ - ۱۸۶۳) خوانده شد. ساختمان‌های عمده آن، اداره‌های آبراه سوئر است. بندرگاهش دو موج‌شکن دارد. بر موج‌شکن باختری تندیس بزرگ فردینان دولیس افراشته است که در سال ۱۸۶۹ برپا شده است. نزدیک پایان موج‌شکن باختری، «فانوس دریایی» است که ۵۳ متر بلندی دارد. پرت‌سعید از پایگاه‌های سوخت‌گیری است. مصریان آن را «بورسعید» می‌خوانند.

پروست، مارسل (Marcel Proust) (۱۸۷۱ - ۱۹۲۲)

داستان‌سرای فرانسوی از مادری کلیمی. پدرش پزشک پولداری بود. در آغاز جوانی داستان‌های عاشقانه می‌نوشت که در بزم‌های آن دوره سخت رواج می‌یافت. از ۱۹۰۴ به کلی گوشه‌گیر شد و به نگارش اثر ۱۵ جلدی بزرگ خویش پرداخت (۱۹۱۳ به بعد). این داستان «در جست و جوی زمان از دست رفته» نام دارد و تا اندازه‌ای گزارشگر زندگی خود اوست. شرح جزئیات را سخت استادانه می‌نگارد.

پرولوگ (prologue)

پیش‌سخن. خطوط تقدیم دارند، معرفی‌کننده و شرح‌دهنده یک سخنرانی یا نمایشنامه؛ رویداد یا عمل معرفی و تقدیم‌کننده. از واژه فرانسوی پرولوگ، از لاتینی پرولوگوس، از یونانی پرولوگس (گوینده پرولوگ)، از پرو (پیش) + لکین (سخن گفتن).

پنلوپه (Pénélope)

در افسانه‌های یونانی نمودگار وفاداری و شکیبایی است. در اودیسه هومر، همسر اودیوس است. شوهرش از خانه بیرون رفت و ناپدید شد و خواستگاران از هر کس که تمناي زناشویی او آمدند و او را به ستوه آوردند. وی به ایشان نوید داد که چون از بافتن کفنی برای پدر شوهرش فارغ گردد، تن به ازدواج خواهد داد لیکن این کار هرگز به پایان نرسید زیرا او در شب آنچه در روز بافته بود، پنبه می‌کرد و عاشقان از این کار ناآگاه بودند. سرانجام شوهرش بازگشت و خواستگاران را راند و به خوشی با او به زندگی پرداخت.

پوئبلو (Pueblo)

به زبان اسپانیولی به معنی دهکده. این نام را اسپانیولی‌ها به هندی‌های شمردگان نواحی جنوب باختری امریکای شمالی دادند. اینان در خانه‌های سنگی یا گلی می‌زیستند. نیاکان هندی‌های شمردگان کنونی در پیرامون ۵۰۰ ق. م. به این سرزمین کوچیدند. به هنگام کشورگشایی اسپانیا در مکزیک، پوئبلوها دارای تمدنی والا بودند. رخنه‌گری اسپانیا در

۱۵۴۰ آغاز شد. پوئبلوها در ۱۶۸۰ به پا خاستند و اسپانیولی‌ها را بیرون راندند ولی اینان در ۱۶۹۲ باز گشتند و آنجا را گرفتند و بسیاری از شهرهای پوئبلوها را ویران کردند. اکنون پوئبلوها زندگی نسبتاً آرامی دارند. اینان در سفال‌گری و پارچه‌بافی و سبدمسازی چیره‌دستند و آیین‌های دینی همگانی‌شان برای جهان‌گردان گیراست. پوئبلو، همچنین، نام شهری در جنوب قسمت مرکزی ایالت کولورادو در امریکاست. رزمندگان پیرو سیمون بولیوار (قهرمان توده‌ای امریکای جنوبی) نیز خود را «چریک‌های پوئبلو» می‌نامیدند.

پورگشتال، همروزفون (Joseph Von Hammer-Purgstall) (۱۷۷۴ - ۱۸۵۶)

خاورشناس اتریشی. در راه گسترش فرهنگ فارسی و عربی در باختر زمین کوشش‌ها کرد و تلاش ورزید که توجه ژرمن‌ها را به این دو رشته بزرگ ادبی جلب کند. نام درست او هم پورگشتال است که در ایران جزء دوم آن متداول گشته است.

پیراندلو، لویجی (Luigi Pirandello) (۱۸۶۷ - ۱۹۳۶)

سخنرنا، نمایشنامه‌نویس و داستان‌سرای ایتالیایی. آثار او عبارتند از: ۳۰۰ داستان کوتاه، ۶ رمان و پیرامون ۵۰ نمایشنامه که برخی از آنها بدین گونه‌اند: شش هنرپیشه در جست و جوی یک نویسنده (۱۹۲۱)، حق با شماست اگر چنین می‌اندیشید (۱۹۱۷)، همان‌سان که مرا می‌خواهید (۱۹۳۰) و جز آن. در سال ۱۹۳۴ برنده جایزه نوبل گشت. از آثار او بیش از ۲۰ داستان کوتاه به فارسی برگردانده و در سال ۱۳۳۵ خورشیدی در تهران به چاپ رسیده است.

پیسکاتور، اروین (Erwin Piscator) (زاده ۱۸۹۳)

کارگردان تئاتر و سینمای آلمانی. از ۱۹۲۰ کار خود را با کامیابی آغاز کرد و کوشید آثار انقلابی را به روی صحنه آورد. از آن میان آثاری از تولر، رومن رولان و گورکی را کارگردانی کرد. با رژیم هیتلری درافتاد و آلمان را به سوی ایالت‌های متحد رها ساخت و پس از پایان جنگ جهانی دوم به آلمان باختری برگشت.

پیلات، پونتیوس (Pontius Pilate)

فرمانروای سرزمین یهودیه از سوی دولت روم پیرامون ۲۶ تا ۳۶ میلادی. به سبب پافشاری دین پیشگان، عیسی را به ایشان سپرد تا بر دار کنند و سپس دست‌های خود را شست و گفت: به همین گونه از گناه خون مسیح پاک هستم. برخی روایت‌ها می‌گویند که او خودکشی کرد.

تاییس

گویا زنی جوان و زیبا در اسکندریه بوده که در سده چهارم میلادی می‌زیسته و آوازه‌های دلنشین می‌خوانده و زندگی خوش و بی‌بند و باری را می‌گذرانیده است. او سپس مسیحی

گشته و شیوه زندگی را تغییر داده است. گمان نمی‌رود این داستان پایه درستی داشته باشد، اما این نام الهام‌بخش آنانول فرانس در ساختن نمایشنامه موزیکال «تاییس» گشته است.

تئاتر (théâtre)

از واژه لاتینی تئاتروم، از واژه یونانی تئاترون (دیدن‌گاه، جای دیدن، تماشاخانه). بر همه چیزهایی که با این هنر پیوندی دارد، دلالت می‌کند: هنر اجرای نمایش‌نامه، جای نمایش، بینندگان، گروه نمایش‌دهنده و جز آن. گرچه شکل‌های گوناگون دارد، آن را می‌توان در هر جای و زمان و در همه تمدن‌ها بسان شیوه‌ای از شیوه‌های تعبیر یا گزارشگری نمایشی دید. آغاز آن از انجام آیین‌های دینی است: نیایش، لایسه، زاری، دست‌افشانی، پایکوبی، هم‌رایی، سرود، شیون و شادی فردی و گروهی برای دستیابی بر خشنودی خدایان و نعمت‌های ایشان در روی زمین و دور کردن خشم و نعمت‌های ایشان از آدمیان. شاید نخستین کار تئاتری، همان است که ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح در مصر نوشته شده است که موضوع آن مرگ و رستاخیز خدای اوزیریس است. هنر نمایش یونانی که ریشه تئاتر یونانی و تئاتر کنونی است، از شیوه‌های پرستش خدای دیونوسوس مایه گرفته است. پس از یونان، روم در این زمینه راه‌گشای است. تئاتر آن در سده پنجم پیش از میلاد به اوج بالندگی خود رسید و تئاتر روم در زیر فرمانروایی امپراتوری مسیحی و مخالفت کشیشان رو به کاستی نهاد. تئاتر باختری و اروپائی که الهام‌بخش تئاتر در سراسر جهان کنونی است، در سده ۱۶ و ۱۷ و ۱۸ رو به شکوفایی نهاد و با پیدایش تکنولوژی و دانش نوین و سر برآوردن طبقه بورژوا پیشرفت فراوان کرد و در سده نوزدهم و بیستم به آفرینش تئاتر حماسی بر پایه‌های واقع‌گرایی سوسیالیستی انجامید.

تبع

قومی افسانه‌ای که در روزگارهای دیرین در عربستان می‌زیسته و شوکت و حکومتی به هم رسانده است. گویا این قوم بر اثر بلاهای زمینی مانند زمین‌لرزه یا سیل یا آتش‌فشان یا خشک‌سالی‌های پیاپی پراکنده شده و از میان رفته است. از تاریخ یا جای دقیق مردمی که بتوان ایشان را «تبابه» خواند، چندان چیزی در دست نیست.

تراژدی (tragédie)

گونه‌ای نمایشنامه که قهرمان یا قهرمانان آن در پایان دچار مرگی دلخراش گردند. ولی هر مرگ پایانی، تراژدی پدید نمی‌آورد. مرگی که در پایان تراژدی رخ می‌دهد، باید پیامد مستقیم و پرهیزناپذیر تضادها و تکاپوهایی باشد که رویدادها و حالات قهرمانان و دینامیسم داستان را از آغاز تا انجام پدید می‌آورند. پایان دردانگیز کار قهرمان، در

همان هنگام نشان دهنده يك پیروزی معنوی و درونی است که در بیننده افرون برانده، شور و افروختگی پدید می‌آورد.

تراژدی، مانند کمدی، در آغاز هنری جداگانه نبود و شکل آغازین آن، از آیین‌های کیشی یونان باستان سرچشمه می‌گرفت. يك بخش مهم از شعایر مربوط به دیونوسوس این بود که بزر یا بزرگاله‌ای را به عنوان مظهر او بند از بند جدا می‌کردند و درمرگش سوگواری به راه می‌انداختند. اصطلاح تراژدی از واژه لاتینی «تراگوئیدیا» از یونانی «تراگوئیدیا» گرفته شده است: تراگوس (که ریشه‌اش دانسته نیست) + گوت (بز) + اوئیده (آواز) روی هم به معنی ترانه بز. بوعلی‌سینا نیز «طراغودیا» را به جای تراژدی به کار برده است. می‌توان انگاشت که آیین‌های سوگواری دیونوسوس و «مرگ دلخراش خدای زندگی» و مرثیه‌های آن، سرچشمه واژه تراژدی باشند. در نخستین تراژدی‌ها، «قهرمان» به گونه کنونی آن در کار نبود. شخصیت‌ها همان همسرایان بودند که دم می‌گرفتند و رویدادهای داستان را بازگو می‌کردند. در سال ۵۳۵ ق. م. يك بازیگر وارد تراژدی شد؛ اشیل دومین بازیگر را وارد ساخت و سوفوکلس سومین را. اصول فنی تراژدی کلاسیک عبارت است از وحدت زمان و وحدت مکان و وحدت داستان. داستانی که دارای يك موضوع است، باید در يك زمان و يك مکان رخ دهد. این همان وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی است. در سده ۱۷ در فرانسه، راسین و کورنی وحدت‌های سه‌گانه را رعایت کردند ولی در انگلستان شکسپیر و مارلو نکردند. دیگر پیشگامان تراژدی اینانند: در سده ۱۸ شیلر و گوته؛ در سده ۱۹ ایسن و استریندبرگ و چخوف؛ و در سده بیستم سینک، شان اوکیسی، یوجین اونیل، ت. اس. الیوت و ژان پل سارتر.

ترومن، هاری اس. (Harry S. Truman) (۱۸۸۴ - ۱۹۷۲)

سی و سومین رئیس جمهوری ایالت‌های متحد آمریکا. به صهیونیسم دلبستگی فراوان داشت و با کمونیسم به سختی می‌ستیزید. میان ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۵ سناتور بود و در درازای جنگ جهانی دوم رئیس کمیته رسیدگی به هزینه‌های دولتی. در سال ۱۹۴۵ به عنوان معاون رئیس جمهوری آمریکا برگزیده شد و چون در آوریل این سال روزولت از جهان درگذشت، جای او را گرفت و تا ۱۹۵۳ رئیس جمهوری آمریکا بود. به فرمان او بود که در ۱۹۴۵ نخستین و دومین بمب‌های هسته‌ای بر روی شهرهای ژاپنی هیروشیما و ناگاساکی افکنده شدند و ده‌ها هزار تن مردم بی‌گناه در يك دم جان سپردند و ده‌ها هزارتن دیگر گرفتار بیماری‌ها و دردهای جانکاه و بی‌درمان گشتند. پس از پایان جنگ با آلمان هیتلری، می‌خواست با اتحاد شوروی وارد جنگ شود و نظام سوسیالیستی را به نیروی بمب هسته‌ای براندازد لیکن شرایط جهان بدو این امکان را ندادند و او با بهره‌وری از اقتصاد، ارتش، تکنولوژی و سازمان سیاسی آمریکا، به جنگی جهانی در برابر کمونیسم و اتحاد شوروی پرداخت. او در این راه بودجه‌های کلانی هزینه کرد و سازمان‌های چندی را پدید آورد که هدف آن پیکار با «تجاوز کمونیسم» بود. ماه مه ۱۹۴۸ که پایه‌گذاری دولت اسرائیل آگهی شد، ترومن بیدرتنگ آن را به رسمیت شناخت و با پول و جنگ‌افزار به پیروزی

آن بر ارتش‌های عربی کمک کرد. در ژوئیه ۱۹۵۰ مردم کره به پایداری در برابر رژیم آمریکایی دست نشاندۀ این کشور برخاستند و مآلۀ کره در دستور کار سازمان ملل متحد گذاشته شد. ترومن بی‌آنکه منتظر تصمیم سازمان ملل بماند، نیروی زمینی و هوایی و دریایی آمریکا را گسیل کرد و به سرکوب مردم آن پرداخت که در پیامد آن، در ۱۹۵۳ تقسیم این سرزمین به دو کره جنوبی و شمالی تثبیت شد.

تموز (Tammouz)

یکی از خدایان بابلی که یهودیان، پس از بت‌پرست شدن، به پرستش او روی آوردند (سفر حزقیال‌نسی، باب ۸، آیه ۱۴). به گفتۀ برخی از پژوهشگران، تموز در آغاز خدای خورشید بود و از روزگار باستان، پرستش او از بابل به باختر زمین راه یافت. او به زبان سومری «دوموزی» (پسر زندگی) نامیده می‌شد و در کنعان عنوان «آدونای» (پروردگار من) داشت. آدونیس یونانیان از او اقتباس شده است. چون تموز اصلاً با ایشتر (عشتر یا «اینانا» در زبان سومری = خدای بزرگ سومریان و آکادیان و برابر با آستارته در ترد فینیقیان) پیوند داشت و محبوب او بود، آدونیس یونانی نیز با آفرودیت (الاهۀ عشق و زیبایی و باروری) پیوند یافت. تموز در ترد برخی از سخنسرایان نوآور عربی، نمودگار بازگشت به گذشته شکوهمند پیش از چیرگی و واپسگرایی است.

توران شاه

نام دو تن از پادشاهان ممالیک. یکی توران شاه بن ایوب برادر صلاح‌الدین ایوبی که به سال ۱۱۸۰ درگذشت. او پایه‌گذار دولت ایوبیان در یمن بود و عنوان «الملك المعظم» می‌داشت. دیگری توران شاه بن ملك صالح نجم‌الدین ایوب است که هشتمین پادشاه سلسلۀ ایوبی در مصر و آخرین ایشان بود و به سال ۱۲۵۰ چشم از جهان فرو پوشید. او نیز نام «ملك معظم» برخود نهاده بود. هر دو را جنگ‌ها و دلاوری‌ها و داستان‌هاست.

توفیق الحکیم (۱۸۹۸ - ۱۹۸۷)

داستانسرا و نویسنده و اریباب ادبی پرآوازه مصر که آثارش به زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی، روسی، اسپانیولی، فارسی و جز آن برگردانده شده است. به سال ۱۸۹۸ در اسکندریه دیده به جهان گشود. پدرش کارمند دادگستری بود و در روستای «دلنجات» از بخشهای «ایتای البارود» استان «بحیره» زاده بود. این پدر از مادر خود ملك بزرگی به ارث برده بود. وی که از کشاورزان توانگر شمرده می‌شد، توانست درس بخواند، شغل قضاوت به دست کند و با بانویی ترک‌تبار پیوند زناشویی ببندد. این بانو خوبی درشت داشت و به یاد آن روزها که ترکان بر مصر چیرگی تمام داشتند، در برابر شوی به‌تازاد خود می‌بالید و با غروری دور از اندازه، خویشان و بستگان وی را خوار می‌شمرد.

توفیق از این زناشویی پدید آمد. نخستین روزهای زندگی را در میان بچه‌های کشاورزان «دلنجات» گذراند، ولی مادرش وی را از ایشان دور می‌کرد و از بازی با ایشان باز می‌داشت. اینکه توفیق‌الحکیم تا اندازه‌ای درون‌نگر بار آمد، نتیجه همین کارها بود زیرا مجبور می‌شد در به روی خود بیندد و بیشتر وقت خود را در تنهایی سرکند. در هفت سالگی به دبستان دمنهور رفت و طی چند سال آموزش، کوشید که خود را از تنهایی و گرفتاری در دام مادر برهاند، لیک چندان موفقیتی حاصل نکرد.

پس از پایان آموزش ابتدایی، برای ادامه درس، به‌خواست پدر روانه قاهره شد. در آنجا عمه و دو عموی او زندگی می‌کردند. یکی آموزگار دبستان بود و دیگری دانشجوی مهندسی. توفیق به خانه آنها رفت و بر اثر آزاد شدن از دام مادر، با دلبستگی بیشتری به درس پرداخت و به موسیقی روی آورد و نواختن عود را به خوبی فرا گرفت.

جوان که شیفته موسیقی شده بود، به کارهای نمایشی نیز علاقه‌مند گشت و با گروه‌های گوناگون هنری آشنایی پیدا کرد. پس از پایان دبیرستان به دانشکده حقوق رفت و در این هنگام بود که استعداد ادبی وی شکوفان شد. محمد تیمور و دیگر دوستانش با همکاری وی نمایش‌هایی ترتیب می‌دادند و به مورد اجرا می‌گذاشتند. در این هنگام مصریان از اشغال انگلیس به ستوه آمده بودند و یکی از جلوه‌های آن انقلاب و تظاهرات خیابانی ۱۹۱۹ بود و نویسندگان و کارگردانان هم به اندیشه‌های ضد استعماری توجه می‌کردند. توفیق در سال ۱۹۲۳ چند نمایشنامه نوشت که برخی از آنها («زن امروز»، «مهمان‌گران» و «علی‌بابا») توسط گروه «عکاشه» بر روی صحنه آمد.

وی در سال ۱۹۲۴ دانشکده حقوق را به پایان رساند و برای ادامه درس راهی پاریس شد. چهار سال در آنجا ماند ولی به جای فرا گرفتن حقوق، به خواندن آثار ادبی اروپا، به‌ویژه داستان‌ها و نمایشنامه‌های ارزنده آن پرداخت و از آن گذشته سخت دلباخته موسیقی باختر گردید. به یاری پول فراوانی که پدر برایش می‌فرستاد، توانست همه وقت خود را صرف آموزش و افزودن برداشته‌های خود کند و زندگی کاملاً هنرمندانه‌ای داشته باشد. اوقاتش یا در تماشاخانه‌ها می‌گذشت یا در تمرین موسیقی یا در بررسی نمایش‌های فرنگی. در همان هنگام از کتاب خواندن نیز غافل نمی‌ماند و درباره فرهنگ معاصر و گذشته اروپا پژوهش می‌کرد. دید که اروپا تئاتر خود را بر بنیاد تئاتر یونان باستان نهاده و از این‌رو بسیاری از وقت خود را به‌نگرش در ادبیات قدیم یونان گذراند و تحول آن را تا به آن روز نیز دریافت. وی همچنین درباره ادب اروپایی و میزان انعکاس اوضاع اجتماعی و روانی مردم در آن تحقیق کرد. این همه را به خوبی شناخت و کوشید داستانی بنویسد که نمایشگر تلاش مردم مصر در راه آزادی باشد.

داستان «بازگشت روح» که نخست به زبان فرانسه و سپس به زبان عربی نوشته شده و در سال ۱۹۳۳ انتشار یافت، یادگار همین کوشش است.

حکیم در سال ۱۹۲۸ به مصر بازگشت و شش سال با سمت دادستانی در وزارت دادگستری خدمت کرد و سپس به‌وزارت آموزش و پرورش منتقل شد و تا سال ۱۹۳۹ عنوان سرپرست بازرسی داشت و در این زمان به وزارت امور اجتماعی‌رفت و رئیس‌اداره ارشاد اجتماعی شد.

وی پس از بازگشت بر آن شد که هنر نمایش باختری را در کشور خود بگستراند. او قبلاً اصول یونانی و فرانسوی آن را به خوبی فرا گرفته بود. حکیم نیز مانند لطفی‌السید و طه حسین عقیده داشت که باید از ادب یونان در کارهای نمایشی و ادبی الهام گرفت تا بتوان نهضت فرهنگی عرب را درست بر همان بنیادهایی استوار کرد که اروپاییان کرده بودند. پس از پژوهش بیشتر دربارهٔ تراژدی یونان دریافت که ریشه‌های آن در افسانه‌ها و اندیشه‌های دینی نهفته است. بر اساس این اندیشه‌ها، میان انسان و نیروهای «لاهوتی» مسلط بر هستی، کشمکش خشمناک درگیر است که تراژدی سراسر آن را از آغاز تا پایان نمایش می‌دهد و این همان فاجعه‌ای است که از بی‌مهری و برندگی قضای آسمانی برمی‌خیزد. چیزی نگذشت که توفیق با الهام از داستانی مسیحی که در قرآن و روایات اسلامی هم از آن یاد شده است، به تصویر این فاجعه پرداخت و نمایشنامه «اصحاب کهف» را نوشت. ایمان هفت تن بودند که در درون غار در بستر خوابی مرگ آجین غنودند و پس از سیصد سال به هوش آمدند و دوباره پس از آنکه سرگذشت معجز‌آسای خود را به همگان نموده بودند، زندگی را بدرود گفتند. لیکن حکیم به ایشان مجال بیشتری می‌بخشد و ایشان را با ماجراهایی پیوند می‌دهد که از درگیری خشونت‌بار میان انسان و زمان مایه می‌گیرد. همه‌چیز آماده است که اصحاب کهف زندگی آرام و آسوده‌ای را دنبال کنند ولی واقعیت هستی ایشان که با واقعیت‌های زمان سرناسازگاری دارد، راه رسیدن بدان زندگی را می‌بندد. یکی از ایشان می‌فهمد که پسرش صد سال پیش در گذشته است و بدین جهت به غار باز می‌گردد و مرگ را بر زنده بودن ترجیح می‌دهد. یکی دیگر به نام میشلینا که دل‌باختهٔ پریسکا دختر دقینوس شده بود، اینک در کاخ پادشاه مسیحی کنونی با نوۀ زیبای آن معشوق که همان نام و همان روی نیکو را دارد برمی‌خورد و او را دلدار خود می‌پندارد و شیدای وی می‌شود. با یکدیگر نرد عشق می‌بازند که حقیقت از پس پرده بیرون می‌آید و واقعیت موجود را تباه می‌سازد. میشلینا نیز به غار می‌شتابد و مانند دیگر دوستان که نتوانسته بودند در برابر واقعیت کنونی تاب آورند و زندگی را دنبال کنند، به آغوش مرگ پناه می‌برد. بدین‌سان، واقعیت یا انسان، در برابر زمان یا در برابر این‌چیز پیچیدهٔ ناپیدا یعنی حقیقت، به زانو درمی‌آید.

تراژدی دیگر او به نام «شهرزاد» از گرفتاری انسان در قید مکان سخن می‌گوید. «شهریار» قهرمان این تراژدی از کامجویی و عشق‌بازی با یار خود سرخورده می‌شود و با دلی ناآرام تشنهٔ شناختن راز هستی می‌گردد. برای رسیدن به معرفت است که می‌خواهد از قید واقعیت مکانی خود بیرون رود لیک چون موجودی مادی و محدود است، کاری از پیش نمی‌برد و به جایگاه نخستین باز می‌گردد. در اینجا با خیانت شهرزاد رو به رو می‌شود و کارش به درماندگی می‌کشد.

باری، توفیق‌الحکیم علاوه بر اینکه از پیشروان هنر تئاتر عربی است، یکی از پرکارترین نویسندگان عرب نیز هست. او تاکنون انبوهی مقالات (نقد ادبی و اجتماعی)، قصه، داستان و نمایشنامه نوشته است. منبع الهام او بیشتر، مشکلات جامعهٔ مصری، موضوعات دینی، اساطیر یونانی، مسائل فلسفی و گرفتاری‌های اندیشهٔ آدمی است: در «پادداشت‌های

روزانه دادستان در روستاها» با بیانی طنزآمیز و گزنده، از کاستی‌های سازمان اداری، فارسی‌قوانین و اجحاف کارمندان ادارات سخن می‌گوید، در «سرگذشت محمد» زندگی پیامبر را شرح می‌دهد، در نمایشنامه «سلیمان حکیم» از گرفتار شدن این پادشاه در دام عشق بلقیس داستانی دل‌انگیز پدید می‌آورد و «دیو» را نشانه خرد آدمی می‌انگارد که به گمان خود بر هر کاری توانا و از چاره هر مشکلی آگاه است. نمایشنامه «پیگمالیون» گزارشگر کشمکش میان هنر و زندگی است و قصه «ادیپ شهریار» که طرح یونانی آن دستکاری شده، عطش سیرشدنی آدمی را برای بحث و بررسی و پژوهش باز می‌نماید و فاجعه برخورد او را با حقیقت در سر منزل مقصود بیان می‌کند.

حکیم در تابستان ۱۹۳۶ با طه حسین آشنا شد و این دو مشترکاً «کاخ جادویی» را نوشتند و مسائل ادبی و هنری گوناگون را در آن مطرح کردند. وی در سال ۱۹۴۳ از کار دولتی دست کشید و یکسره به کارهای هنری پرداخت. در ۱۹۵۱ که طه حسین وزیر فرهنگ مصر شد، توفیق‌الحکیم را به عنوان مدیر کتابخانه ملی مصر برگزید. در سال ۱۹۵۶ به عضویت شورای عالی هنر و ادبیات درآمد و در ۱۹۶۰ به نمایندگی مصر در سازمان یونسکو برگزیده شد و به پاریس رفت. یک سال بعد به میهن خود بازگشت و کار خود را در شورای عالی هنر و ادبیات از سرگرفت و تا پایان عمر با همان جدیت و نشاط روزگار جوانی، به آفرینش هنری خود ادامه داد.

تولر، ارنست (Ernst Toller) (۱۸۹۳ - ۱۹۳۹)

درام‌نویس و سخنرای آلمانی و پیرو مکتب ادبی اکسپرسیونیسم. با خودکامگان کشورش در افتاد و زندانی شد و بیشتر آثار خود را در زندان نوشت. در سال ۱۹۳۲ از آلمان بیرون رفت و در ۱۹۳۶ وارد نیویورک شد و دست به خودکشی زد ولی او را باز رها کردند گرچه او چند سال دیگر از رنج آن کار از جهان درگذشت. آثار او فراخوان به پایداری در برابر خودکامگی و بیدادگری‌اند. یکی از نمایشنامه‌های اجتماعی - سیاسی او «انسان و توده‌ها» است که به سال ۱۹۲۰ نگارش یافته است. اشعار غنایی او زیر عنوان «جوانی در آلمان» به سال ۱۹۳۳ به چاپ رسیده و این در حقیقت زندگی‌نامه خود اوست. یکی دیگر از مجموعه‌های شعری او «از میان میله‌های زندان» نام دارد (۱۹۳۵).

تولستوی، لو نیکلایوویچ (Lev Nikolaievitch Tolstoi) (۱۸۲۸ - ۱۹۱۰)

متفکر و نویسنده بزرگ روسی. آثار او بیشتر منعکس‌کننده مرحله‌ای میان ۱۸۶۱ تا ۱۹۰۴، یعنی دوران رشد سریع سرمایه‌داری و نابودی جامعه دهقانی مورد حمایت ملاکان است. یکی از فلاسفه بزرگ روس درباره وی می‌گوید: «تولستوی در آثار خود، با تنوع‌طلبی و جرأت خیره‌کننده‌ای، همه ویژگی‌های تاریخی نخستین انقلاب روسیه را که یکی از برجسته‌ترین انقلابی بورژوازی - دهقانی است، با همه نقاط ضعف و قدرت آن، منعکس کرده است». تولستوی، واقعیت روزگار خود را از دیدگاه نظام دهقانی روسیه

ارزیابی می‌کند و از اینجاست که تناقض‌های نمایان در جهان‌بینی او به چشم می‌خورد: از یک سو می‌بینیم که بی‌رحمانه از نظام سرمایه‌داری و از کلیسای روسی انتقاد می‌کند و جوهر ضد مردمی شیوه بهره‌کشی انسان از انسان را نمایش می‌دهد و از سوی دیگر به تبلیغ رضا و تسلیم می‌پردازد و مردم را به پذیرش بدی و مقاومت نکردن در برابر آن می‌خواند و چنین می‌پندارد که اینک بر «مذهبی منزّه از خرافات» دست یافته است؛ حال آنکه همین عنصر ستم‌پذیری بزرگترین خرافه آن است.

نظریات فلسفی - مذهبی تولستوی از آیین‌های مسیحی، بودایی، کنفوسیوسی و همچنین از افکار ژان ژاک روسو و شوپنهاور تأثیر پذیرفته است. نکته اساسی در تعلیمات تولستوی، مفهوم «ایمان» است که به صورت عقلانی آن در نظر گرفته می‌شود: ایمان عبارت است از علم به حقیقت وجود آدمی و معنای زندگی او؛ معنی و ارزش زندگی انسان عبارت است از متحد شدن با خدا بر اساس عشق و توجه به جنبه لاهوتی وجودش. معنی مسیحیت راستین به نظر متفکر بزرگ همین است. به نظر تولستوی، دولت و کلیسا و تمدن از تکامل این آرمان جلوگیری می‌کنند. او تبهکاری‌های تمدن بورژوازی را آشکار ساخت، فرهنگ آن را عموماً نفی کرد و از مردم خواست که زندگی بی‌پیرایه‌ای در پیش گیرند و به کارهای ساده دهقانی بپردازند. انسان تنها هنگامی آزاد است که به خدمت خدا - یا خوبی یا حقیقت کلی ناپیدای مطلق - بپردازد ولی در دیگر موارد آزاد نیست. رویدادهای تاریخی بر طبق خواست خدا صورت می‌گیرند و از فعالیت توده‌ها تأثیر نمی‌پذیرند و افراد در حقیقت امر، هیچ اهمیتی ندارند. بدین ترتیب، تولستوی معتقد به جبر گردید. او در کارهای هنری خود (به عنوان مثال «هنر چیست» که در ۱۸۹۷-۹۸ نوشته شد) قویاً با فساد طبقه بورژوا و هنر رسمی آن به مقابله برخاست. تولستوی هنر را فعالیتی انسانی می‌خواند که مردم به وسیله آن احساسات خود را به یکدیگر منتقل می‌کنند. بدین جهت، تولستوی هنر را جزء ضروری و تفکیک‌ناپذیر زندگی انسان می‌داند. به نظر او، هنر باید مردم را متحد و به ایشان کمک کند که آرمان‌های خود را تحقق بخشند. هنر باید برای مردم قابل فهم باشد.

به هر حال تولستوی عقیده داشت که عالی‌ترین هدف آدمی باید مستقر کردن «اقلیم خدایسی» در روی زمین باشد و بدین ترتیب به این نتیجه رسید که عقاید مذهبی باید به صورت بنیادهای فکری هنری درآیند.

باری، تولستوی را نمی‌توان مبلغ افکار اوتوپایی دانست. او نویسنده‌ای معتبر، بیدار دل، روشنگر و رئالیست بود که شاهکارهایی چون «جنگ و صلح»، «آنا کارنینا»، «رستخیز» و امثال آن را آفرید و پرچم اعتراض توده‌ها را بر ضد نابرابری و بیدادگری بلند نگه داشت.

مهم‌ترین آثار فلسفی - مذهبی او اینهاست:

۱. تحقیق دربارهٔ تئولوژی جزئی (۱۸۸۰).
۲. اعتراف (۱۸۸۰-۸۲).
۳. آنچه بدان اعتقاد دارم (۱۸۸۳).

۴. حکومت الهی در درون هستی ما (۱۸۹۱).
۵. شاهراه زندگی (۱۹۱۰).
۶. چه باید کرد.

تیمور لنگ (یا امیر تیمور گورکانی) (۷۳۶ - ۸۰۷ هجری)
 پایه‌گذار دولت تیموریان یا گورکانیان در ایران و ماوراءالنهر و جهان‌گشای بزرگ آسیا. پدران و نیاکانش در ماوراءالنهر وزارت و امارت می‌داشتند. در جوانی به خدمت امیران ماوراءالنهر در آمد و چون نیرویی به دست کرد، رقیب و برادر زن خود امیرحسین را برانداخت و خود را به پادشاهی ماوراءالنهر رساند (۷۷۱). نخست به سرکوب رقیبان در جند و خوارزم پرداخت و سپس به جهان‌گشایی روی آورد و در سال ۷۸۲ به ایران تاخت و سمرقند و سرخس و پوشنگ و هرات و سیستان و مازندران را درنوردید (۷۸۶). دو سال پس از آن باز به ایران آمد و به لرستان تاخت و بروجرد و خرم‌آباد را ویران کرد و به آذربایجان شتافت. سپس از ارس گذشت و قارص و تفلیس و وان و اخلاط را گرفت و به اصفهان رفت و ۲۰۰۰۰۰ تن را کشت. در سال ۷۹۸ به روسیه تاخت و مسکو را گرفت و سپس آهنگ هند کرد و از رود سند گذشت (۸۰۱) و در راه ۱۰۰۰۰۰ تن اسیر هندی را که گرفته بود، سر برید و سپس کشتار همگانی پس هراسناک‌تر دهلی‌نو را به راه انداخت و پس از آن به آسیای صغیر شد و ۴۰۰۰ ارمنی را زنده به گور کرد و به دمشق رفت و آن را گشود و به ویرانی کشید و آنگاه روانه بغداد شد و ۴۰۰۰۰ تن را سر برید. پس به جنگ ایلدرم بازید، سلطان عثمانی، رفت و او را در جنگ آنکارا شکست داد و به ماوراءالنهر بازگشت. چندی پس از آن آهنگ نبرد با کافران چین کرد ولی در شهر اترار بر اثر باده‌نوشی بسیار، بیمار شد و درگذشت (۱۷ شعبان ۸۰۷). روی هم، در ۳۵ لشکرکشی شرکت جست و تاج ۲۷ پادشاه بر سر نهاد. از دیوار چین تا مسکو و از دهلی تا آسیای صغیر را رام و فرمانبردار خود ساخت. مانند همه خودکامان پس از وی امپراتوری‌اش رو به گسستگی و فروپاشی نهاد.

جانسون، لیندون بینر (Lyndon Baines Johnson) (۱۹۰۷ - ۱۹۷۳)

سیاستمدار آمریکایی. سال‌ها نماینده کنگره آمریکا بود و در سال ۱۹۶۰ جان فیتز جerald کندی او را به دستیاری خود برگزید. در ۲۲ نوامبر ۱۹۶۳ که رئیس‌جمهور کندی در تکراس به‌گونه‌ای ناگهانی کشته شد، جانسون رئیس‌جمهوری آمریکا گشت و در سال ۱۹۶۴ با گزیده شدن دیگر باره این پایگاه را به دست آورد و تا سال ۱۹۶۸ رئیس‌جمهوری ایالت‌های متحد بود. در روزگار ریاست جمهوری وی جنگ آمریکا با مردم ویتنام به سختی دنبال شد و جنگ شش روزه ژوئن ۱۹۶۷ اعراب - اسرائیل با کمک آمریکا به پیروزی بنیادکن اسرائیل انجامید.

جبرتی ← عبدالرحمان جبرتی.

جنگ بوئرها

جنگ جمهوری افریقای جنوبی و کشور آزاد اوراثر با استعمار انگلیس در سال‌های ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۲. از سال ۱۸۸۶ که در افریقای جنوبی کان‌های سرشار زر پیدا شد، کوچ‌گزیان انگلیسی به این سرزمین هجوم آوردند و رفته رفته عرصه را بر مردم بومی تنگ ساختند. سرانجام در ۱۲ اکتبر ۱۸۹۹ جنگ استعماری خود را بر افروختند و بسا پیاده کردن سپاه‌یانی انبوه به فرماندهی ف. س. رابرتس و لرد کیچنر، به کشتار همگانی مردم و زندانی کردن زنان و کودکان ایشان پرداختند و در این راه از هیچ‌گونه سنگدلی فرو گذار نکردند. بوئرها در ۳۱ مه ۱۹۰۲ بر پایه پیمان ورینیکینگ رسماً تسلیم شدند.

جنگ تروا

در افسانه‌های یونانی، جنگ میان یونانیان و مردم شهر کهن تروا. یونانیان به سرکردگی آگاممنون برای مدت ۱۰ سال تروا را محاصره کردند و سرانجام نیز چون نتوانستند آن را بکشایند، به نیرنگ روی آورده چنین فرا نمودند که آهنگ بازگشت دارند ولی اسبی کوه پیکر را که پر از جنگجویان بود، برجای نگه داشتند. مردم تروا که این کار را دیدند دروازه شهر را گشودند و اسب را به درون آن بردند. در این هنگام آن جنگجویان از اسب فرود آمدند و دروازه شهر را به روی هم‌زمان خود باز کردند و به کشتار ترواییان پرداختند. احتمال می‌رود که جنگ واقعی تروا در سال ۱۲۰۰ ق. م. بر سر نظارت بر داد و ستد در تنگه داردانل رخ داده باشد.

جنگ سوئز

جنگی میان سه کشور انگلیس، فرانسه و اسرائیل با مصر در ۱۹۵۶. پیشینه و چگونگی این جنگ به شرحی است که در زیر آورده می‌شود:

رهبران مصر، از نخستین روزهای پیروزی انقلاب ۲۳ ژوئیه، ریشه کن کردن چیرگی انحصارهای بیگانه و استوار ساختن استقلال اقتصادی کامل را در دستور کار خود گذاشتند. از سال ۱۹۵۳ نخستین طرح‌ها برای پرورش مهم‌ترین بخش‌های اقتصاد میهنی پی‌ریزی شدند. پربهترین اینها، طرح سترگ سد آسوان بود. این طرح را می‌شد به معنای دقیق کلمه - مظهر همه مسأله‌های سرنوشت‌ساز میهنی نامید: مسأله‌های سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و معنوی. در نیمه سال ۱۹۵۴ مصر با انگلیس و آمریکا آغاز به گفت‌وگو کرد تا برای ساختن سد «عالی» بدان کمک کند. ولی کشورهای باختری آغاز به «سرداندن» مصر و پیش کشیدن شرط‌هایی کردند که آماج آن بار کردن سرپرستی زورگویانه بر اقتصاد مصر و سیاست خارجی آن بود. تنها در فوریه ۱۹۵۶ بود که موافقت شد وامی ۲۷۰ میلیون دلاری برای انجام نخستین مرحله ساختمان سد به مصر پرداخت شود.

ولی سیاست خارجی مستقلی که مصر دنبال می‌کرد، مایهٔ خشم‌گیری روزافزون باختر می‌گشت. پس از آنکه این کشور از جهان سوسیالیست جنگ‌افزار خرید، همهٔ امیدهای باختریان برای نگه داشتن آن در فرمانرو رخنه‌گری‌شان به یکباره بر باد شد. در ۱۹ ژوئیهٔ ۱۹۵۶ دالس، وزیر امور خارجهٔ امریکا، سفیر مصر در واشینگتن را به‌حضور خواند و با لحنی بسیار گستاخ و بی‌ادبانه به وی گفت که ایالت‌های متحد نوید خود را دربارهٔ وام دادن به مصر پس می‌گیرد. ولی این کار که برای سختگیری بر عبدالناصر انجام گرفت، بدل به نازنجکی ناترکیده گشت که دیگر پاره به سوی خود امریکا و انگلیس و فرانسه پرتاب شد. درخور یادآوری است که ایالت‌های متحد، از فشار خشم و شتاب، این کار را بی‌رایزنی با بریتانیا انجام داد زیرا تنها یک روز پیش از گرفته شدن تصمیم بود که دالس، آنتونی ایدن نخست‌وزیر انگلیس را از نیت خود آگاه ساخت. ولی واکنش عبدالناصر نیز بی‌اندازه سرسختانه بود زیرا درست یک هفته پس از آن گستاخی، یعنی در ۲۶ ژوئیهٔ ۱۹۵۶، او در یک اجتماع سترگ توده‌ای در شهر اسکندریه تصمیم ملی کردن شرکت آبراه سوئر را آگهی کرد. ناصر گفت که محربه مالکان شرکت و دارندگان سهام تاوان خواهد پرداخت و به پیمان ۱۸۸۸ دربارهٔ آزادی کشتیرانی پای‌بند خواهد بود. وی آگهی کرد که درآمد آبراه برای انجام طرح‌های پیشرفت اقتصادی، از آن میان ساختن سد بلند، به کار خواهد افتاد.

این، یک اقدام کاملاً قانونی بود زیرا شرکت آبراه سوئر از نگاه رسمی یک شرکت معمری با مالکیت سهم‌های آن از سوی بیگانگان، شمرده می‌شد. درآمد سالیانهٔ شرکت ۳۵ میلیون لیرهٔ استرلینگ بود که مصر تنها یک میلیون لیرهٔ آن را دریافت می‌داشت. ملی کردن آبراه سوئر بر جایگاه‌های سرمایه‌داری انحصارگر جهانی در مصر ضربتی خردکننده وارد آورد و از خود آثار ژرف برجای گذاشت.

تصمیم عبدالناصر، همچون انفجاری هراسناک، پای تخت‌های باختری را به لرزه در آورد. انگلیس و فرانسه، بی‌درنگ به آماده‌سازی خود برای تجاوز پرداختند. در تاریخ ۳ اوت ۱۹۵۶ بیانیهٔ ملکهٔ بریتانیا پیرامون «خطر سایه افکنده بر ملت» در لندن پخش شد و همان روز به نیروهای احتیاط فرمان آماده‌باش داده شد. در ۳۱ ژوئیه سفارت فرانسه در قاهره دستور داد همهٔ زنان و کوزه‌کان فرانسوی ماندگار در مصر به کشور خود بازآیند. همان روز ۳ اوت کریستین پینو وزیر امور خارجهٔ فرانسه آشکارا گفت: «ما ناچاریم اقدام‌های ارتشی را بررسی کنیم». ایالت‌های متحد امریکا نیز «به کار بردن زور» را دور شمرد.

در آن هنگام که آماده‌سازی ارتشی دنبال می‌شد، کشورهای امپریالیست فشار سیاسی خود را بر مصر آغاز کردند.

در تاریخ ۲ اوت بریتانیا، فرانسه و ایالت‌های متحد اعلامیه‌ای سه‌گانه پراکنده خواستار آن شدند که همایش ۲۴ کشور بر خوردار از آبراه سوئر در ۱۶ همان ماه در لندن گشایش یابد و طرح پی‌ریزی گروهی جهانی برای گرداندن آبراه را آماده سازد. همایش در ۱۶ اوت گشایش یافت و نمایندگان ۲۲ کشور در آن شرکت جستند. چکیدهٔ

طرحی که انگلیس و فرانسه و امریکا به همایش دادند، «بین‌المللی کردن» آبراه سوئز و سپردن سرنوشت آن به دست گروهی «جهانی» بود. نماینده اتحاد شوروی در همایش با گفتاری تند از حق بی‌چون و چرای مصر در چگونگی گرداندن آبراه سوئز پشتیبانی کرد. در دهم سپتامبر جان فاستر دالس طرح تازه‌ای منتشر کرد و مسأله بنیادگذاری «انجمن گروه‌های برخوردار از آبراه سوئز» برای گرفتن حق عبور لازم را پیش کشید. اتحاد شوروی بی‌درنگ، همان روز، بیانیه‌ای منتشر ساخته طرح امریکا را نکوهش کرد و آن را دخالتی خیره‌سزانه در کارهای دولتی آزاد و مستقل خواند. بیانیه تأکید ورزید که مسأله آبراه باید در پرتو مصالح میهنی مصر گشوده گردد.

در ۱۹ سپتامبر همایش دیگری با حضور نمایندگان ۱۸ کشور در لندن گشایش یافت که مصر و اتحاد شوروی از شرکت در آن خودداری کردند. همایش، در بنیاد، پشتیبانی خود را از جهانی شدن آبراه اعلام داشت. از ۵ تا ۱۳ اکتبر مسأله آبراه موضوع گفت‌وگوهای شورای امنیت بود. کشورهای امپریالیست کوشیدند از نفوذ سازمان ملل متحد سود جویند و مصر را ناچار به پذیرش جهانی شدن آبراه کنند، لیکن شورای امنیت طرح کشورهای باختری را برگرداند و سروری مصر را بر سوئز به رسمیت شناخت.

پس از ناکام ماندن همه بازیگری‌های سیاسی، انگلیس و فرانسه سخت سرگرم آماده‌سازی خود برای دخالت مستقیم گشتند. اینان تجاوز شبانه اسرائیل در ۲۹ اکتبر ۱۹۵۶ را بر مصر، که نقشه آن از پیش با همکاری هر چهار دولت امپریالیستی ریخته شده بود، دستاویز خود ساختند.

روز ۳۰ اکتبر هشدار دوگانه انگلیس - فرانسه خطاب به دولت‌های مصر و اسرائیل بیرون داده شد: دو طرف رزمنده بایستی ظرف ۱۲ ساعت همه کارهای رزمی را موقوف سازند، نیروهای خود را به مسافت ۱۰ مایلی آبراه واپس کشند و به ارتش‌های بریتانیا و فرانسه اجازه پیاده شدن در پرت سعید بدهند. اسرائیل که آن زمان نیروهایش در ۲۰۰ کیلومتری آبراه بودند، هشدار را پذیرفت و پیشروی را دنبال کرد لیکن مصر از پذیرفتن آن سر برتافت.

در دوم نوامبر، نیروهای اسرائیلی باریکه غزه و سراسر شبه‌جزیره سینا را اشغال کردند. شب ۳۱ اکتبر نیروهای هوایی مشترک انگلیسی - فرانسوی به کوبیدن قاهره و اسکندریه و شهرهای منطقه آبراه پرداختند. یورش‌های هوایی تا شبانگاه ۶ نوامبر دنبال شدند. در پنجم نوامبر چتربازان بر بلندی‌های پرت‌سعید فرود آمدند و روز پس از آن نیروهای دریابد در همان پهنه پیاده شدند. نیروهای پایداری مصر، از ارتش و پلیس و مردم شهر، مقاومتی سخت و قهرمانانه در برابر تجاوز کاران از خود نشان دادند. در سراسر شهر نبردهای خیابانی خون‌افشان درگیر گشت. بسیاری از برزن‌ها به یکباره ویران شدند لیکن توطئه‌های امپریالیستی برای چیرگی هر چه زودتر بر کشور نیز ناکام ماندند. سپس‌ها عبدالناصر گفت: شهر قهرمان پرت‌سعید، خود را فدای مصر و جهان عرب کرد و نقشه استعمارگران را که گفته بودند در پهنای ۲۴ ساعت بر مصر پنجه خواهند افکند، بر خاک سیاه نشاند.

مصر جنگاور، پیشتیانی معنوی سترگی از کشورهای خاوری عرب دریافت داشت. این کشورها آگهی کردند با همه وسایلی که در دسترس دارند، به یاری برادران مصری خود خواهند شتافت. کشورهای آسیایی و آفریقایی نیز قاطعانه در برابر تجاوز مثلث استعماری ایستادگی کردند و آن را به سختی نکوهیدند. ولی مهم‌تر از همه جایگاه‌گزینی کشورهای سوسیالیست بود که نه تنها کمک معنوی بلکه همچنین کمک‌های مادی خویش را ارزانی مصر داشتند.

در تاریخ ۳۰ اکتبر، به محض انجام تجاوز اسرائیل بر مصر، شورای امنیت سازمان ملل متحد به گفت‌وگو نشست و طرح قطعنامه‌ای را براعضای خود عرضه داشت که در آن تجاوز اسرائیل محکوم می‌گشت و اعلام آتش‌بس بی‌درنگ و بازگشت نیروهای اسرائیلی به سر جاهای نخست‌شان خواسته می‌شد. پیش‌نویس قطعنامه از همه کشورهای عضو خواستار می‌شد که به کار گرفتن زور یا تهدید به استفاده از آن را رها کنند و هیچ‌گونه کمکی به اسرائیل نرسانند. هفت کشور به این پیش‌نویس رای موافق دادند ولی انگلیس و فرانسه از حق وتو سود جستند.

در روز نخست نوامبر اجلاس فوق‌العاده مجمع عمومی سازمان ملل متحد گشایش یافت و روز سپس آن با اکثریتی شکننده، قطعنامه آتش‌بس و بیرون رفتن تجاوزکاران از زمین‌های به‌زور گرفته را گذراند. مجمع در روز ۴ نوامبر تصمیم گرفت نیروی بازدارنده خود را بنیاد نهد و روانه مصر گرداند.

در تاریخ ۷ نوامبر ۱۹۵۶ مجمع سازمان ملل متحد قطعنامه‌ای پیرامون بیرون رفتن اشغالگران به تصویب رساند. در ۱۵ نوامبر نخستین لشکر از سربازان پاسدار صلح به مصر رسید. در ۲۲ دسامبر واپسین یکان‌های ارتش انگلیس و فرانسه از خاک مصر بیرون رفتند و در مارس ۱۹۵۷ اسرائیلیان [با نگهداشتن برخی جاهای ارزشمند استراتژیک] به خط آتش‌بس [۱۹۴۹-۴۸] بازگشتند.

انگیزه بنیادی تجاوز سه‌گانه هرگز دلسوزی کسی برای باز گرداندن آبراه سوئر به مالکان «قانونی» آن نبود بلکه می‌خواستند حکومت جمال عبدالناصر را که رهگشا و رهبر پیکار امپریالیسم ستیز خاورمیانه گشته بود واژگون سازند. رژیم‌های تجاوزکار، ترازمندی نوین نیروها در رزمگاه جهانی را نسنجیدند و گرفتار شکستی بس تلخ گشتند. رئیس عبدالناصر که پنجه‌ای پولادین بر گلوی انحصارهای باختری می‌فشارد، کینه محافل امپریالیست را در برابر خود برانگیخت ولی از این سوی، مردمی‌ترین و پسنیده‌ترین شخصیت عرب و رهبر بی‌همتای ناسیونالیسم عربی گردید.

جمال عبدالناصر در روز نخست ژانویه ۱۹۵۷ فرمان لغو کشتن پیمان ۱۹۵۴ مصر - انگلیس درباره منطقه آبراه سوئر را بیرون داد.

جنگ‌های صلیبی

نام رشته‌ای از جنگ‌ها که به ابتکار شاهان و دین‌پیشگان اروپایی برای جنگ‌اندازی بر ثروت‌های خاور زمین رخ داد و در ظاهر چنین فراموده شد که آهنگ آن کشودن

راه زیارت اورشلیم برای مسیحیان است که گویا ترکان سلجوقی آن را بسته بودند. تعداد جنگ‌ها ۹ بود. این جنگ‌ها از ۱۰۹۶ برابر با ۴۸۹ هـ. آغاز شدند و در ۱۲۷۲ برابر با ۶۶۹ (مدت ۱۷۶ سال) پایان یافتند. قهرمانانی مہنی همچون صلاح‌الدین ایوبی در شکست دادن اروپاییان و دفع نقشه‌های استعماری ایشان کوشش‌های درخشان کردند.

جنگ ۱۹۴۸ فلسطین

جنگی میان اعراب و یهودیان که از سوی اینان به نام «جنگ‌های استقلال» خوانده شد و به شکست اعراب و پدید آمدن دولت اسرائیل انجامید. واپسگرایی عربی مسئول مستقیم شکست اعراب و آواره شدن صدها هزار تن از مردم بومی فلسطین و ماندگار شدن ایشان در چادرهایی ویژه پناهندگان با زندگی دردآوری در کشورهای اردن، سوریه، مصر، لبنان و دیگر جاها بود. شاهان خائن و فرمانروایان سر سپرده عربی در این جنگ‌ها با امپریالیسم انگلیس، امریکا و فرانسه همدستان بودند. پیشینه مختصری از این جنگ در زیر آورده می‌شود:

مجمع عمومی سازمان ملل متحد، مسأله فلسطین را در دستور کار اجلاس فوق‌العاده آوریل - مه و سپتامبر - نوامبر ۱۹۴۷ خود گذاشت و این موضوع را بارها در جلسات شورای امنیت و دیگر گروه‌های وابسته به آن سازمان پیش کشید و بسی گفت‌و‌شوندها درباره آن انجام داد.

به‌هنگام گفت‌وگو درباره مسأله فلسطین در سازمان ملل، دو راه کاملاً جدا از هم برای کشودن این مشکل به‌میان آمد:

یکی شیوه امپریالیستی بود که (برای نگهداری جایگاه‌های انگلیس در فلسطین و گسترش رخنه‌گری ایالت‌های متحد در این کشور) با همه وسیله‌ها می‌کوشید این کار را از آنچه هست، بسی گران‌تر و پیچیده‌تر بنمایاند.

دیگری برخورد ناسیونالیستی با این مسأله بود که بی‌هیچ پرگویی و پیچ‌وتاب‌دادن به این سوی و آن‌سو کشاندن آن، می‌گفت: باید بساط سرپرستی بریتانیای کبیر برچیده شود، نیروهای رزمی‌اش از فلسطین بیرون رانده شوند و هرگونه دخالتی از سوی بیگانگان در کارهای این کشور، به یکباره از کار باز ایستد.

با گرامیداشت این نهادها، نمایندگان بی‌طرف در سازمان ملل متحد در ماه مه ۱۹۴۷ دو پیشنهاد به مجمع عمومی سازمان تقدیم داشتند:

۱. پایه‌گذاری يك دولت دموکراتیک متحد عربی - یهودی که اعراب و یهودیان در آن از حقوق برابر برخوردار باشند.

۲. بخش کردن فلسطین به دولت مستقل دموکراتیک یهودی و عربی.

در اجلاس‌های مجمع عمومی سازمان ملل، کمیته‌ای برپا شد که وظیفه آن بررسی وضع فلسطین برای گرفتن تصمیم پایانی بود. در ماه اکتبر ۱۹۴۷ این کمیته گزارش خود را

به‌دومین دور مجمع عمومی داد. به دنبال گفت‌وگوهای فراوان که روزان و شبان پیوسته را فرا گرفت، مجمع عمومی در تاریخ ۲۹ نوامبر ۱۹۴۷ قطعنامه‌ای دربارهٔ تقسیم فلسطین به‌دو کشور دموکراتیک مستقل عربی و یهودی، صادر کرد و اعلام داشت که قیمومت بریتانیا بر فلسطین، درست‌در روز ۱۵ ماه مه ۱۹۴۸ ارزش و اعتبار خود را از دست خواهد داد. شب چهاردهم و پانزدهم مه ۱۹۴۸، قیمومت انگلستان پایان یافت و شورای قومی موقت یهودیان در فلسطین، پایهریزی «دولت اسرائیل» را در بخش یهودی‌نشین این سرزمین اعلام کرد. در تاریخ ۱۵ مه، ارتش‌های هفت کشور عرب، یعنی مصر و اردن و عراق و سوریه و لبنان و عربستان سعودی و یمن، بر دولت نوخاسته یورش آوردند. این جنگ شوم و پلید را امپریالیست‌های انگلیس و آمریکا برانگیختند تا سراسر فضای سیاسی منطقه را از خشم و کینه و تندخویی و احساسات سرکش انتقام‌جویی بیاکنند و نگذارند قطعنامه ۲۹ نوامبر ۱۹۴۷ مجمع عمومی سازمان ملل متحد از راه‌های صلح‌آمیز به کار برده شود. در نتیجه، سازمان ملل ناچار شد بار دیگر به بررسی مشکل فلسطین بنشیند. شورای امنیت در ۲۲ و ۲۹ مه ۱۹۴۸ دستور آتش‌بس در فلسطین داد که در ۱۱ ژوئن اجرا گردید و چهار هفته به طول انجامید، لیکن اندکی پس از آن جنگ از سر گرفته شد و باز در ۱۹ ژوئیه به دستور شورای امنیت پایان یافت و رزمگاه‌ها اندک آرامشی گرفتند.

پس از آتش‌بس نیز امپریالیسم کوشید از راه دست پروردهٔ خود، میانجی سازمان ملل در فلسطین (کنت برنادوت) خواسته‌های خویش را بر دو ملت فلسطین تحمیل کند. در ۲۸ ژوئیه ۱۹۴۸ گزارش کار و برنامهٔ برنادوت در قاهره و تل‌آویو و جزیرهٔ رودس (که وی در این یکی ماندگار شده بود) پراکنده گشت. برنادوت پیشنهاد کرد که اردن خاوری و اسرائیل با یکدیگر پیمان ببندند و از این راه دو کشور متحد پدید آرند که این سازمان سیاسی واحد، مصلحت‌های اقتصادی هر دو را برآورد، کارهای مربوط به رشد و پیشرفت دو کشور را انجام دهد و سیاست خارجی و عملیات نظامی‌شان را هماهنگ سازد. پروژهٔ برنادوت دگرگونی‌های منطقه‌ای گسترده‌ای پدید می‌آورد چه گویای این بود که منطقهٔ نجب [نقب؟] و اورشلیم در بخش عربی گنجانده (یعنی پیوست اردن) شود. حال آنکه خود می‌دانست، برابر «قطعنامهٔ تقسیم» سازمان ملل متحد، بیت‌المقدس می‌بایست بر پایهٔ نظام ویرمای گردانده می‌شد. وی در برابر این بخشندگی، با پافشاری خواستار شد که سرزمین جلیل باختری به دولت یهود واگذار گردد. در سیستم فرمانروایی شهر یافا تجدید نظر شود، بندری آزاد، فراگیرندهٔ بخش پالایشگاه‌های نفت و ایستگاه‌های راه‌آهن در کنار حیفا بنیادگنارده و فرودگاهی در شهر لد ساخته شود. کارهای برنادوت آشکارا با قطعنامهٔ مجمع عمومی سازمان ملل متحد (به تاریخ ۲۹ نوامبر ۱۹۴۷) ناسازگار بود و از همین رو نمایندگان شوروی و دیگر کشورها به سختی از آن انتقاد کردند و گذشته از آن اعراب و یهودیان (هر دو) از پذیرفتن آن خودداری ورزیدند.

جیزه

استانی در مصر با مساحت ۱۰۲۸ کیلومتر مربع و جمعیت ۱۳۳۷۰۰۰ نفر.

اهرام بسیاری در آن است. جیزه همچنین نام مرکز این استان با ۶۸۵۲۰ نفر جمعیت است. استان جیزه مقدار فراوانی از مایدهای خوراکی به مصر می‌رساند. بزرگ‌ترین کارخانه‌های سیگارسازی مصر و دانشگاه قاهره (۱۹۲۵) در این شهر است.

جیزه

شهر و بندری در مصر با ۶۸۵۲۰ نفر جمعیت؛ بر کرانه باختری نیل، جنوب باختری قاهره و به فاصله ۱۱ کیلومتری مرکز قاهره کهن. دو شهر به وسیله پلی بر روی نیل، باهم پیوند یافته‌اند. جیزه از بازارهای غلات است و کارخانه‌های سیگارسازی بزرگی دارد. در فاصله ۸ کیلومتری جنوب خاوری جیزه، هرم‌های سه‌گانه خوفو، خفرع و منکورع و نیز پرستش‌گاه ابوالهول برپاست.

چه گوارا، ارنستو (Ernesto "Che" Guevara) (۱۹۲۸ - ۱۹۶۷)

پیکارمند و اندیشور و انقلابی جهانی آرژانتینی - کوبایی. فرزند یک مهندس آرژانتینی بود که از دانشکده پزشکی فارغ‌تحصیل شد و در آغازهای جوانی به نیروهای چپگرا پیوست. در سال ۱۹۵۴ با دولت دموکراتیک پروفور زاکوبو آربنز در گواتمالا همکاری کرد و سپس به جنبش رهایی‌بخش میهنی کوبا به رهبری دکتر فیدل کاسترو پیوست و همراه او رژیم باتیستا را برانداخت و نفر دوم پس از کاسترو گشت. در سال ۱۹۶۱ وزیر صنایع شد و در ۱۹۶۵ از دیدمه‌ها نهان گردید و در این زمان گفته شد که برای همکاری با دیگر نیروهای انقلابی جهان، از کشور بیرون رفته است. یک چند با انقلاب مردم کنگو همکاری کرد و سپس به جنبش رهایی‌بخش مردم بولیوی پیوست و رهبری آن را به دست گرفت و در اکتبر ۱۹۶۷ در راه آرمان خود جان باخت.

چیانگ کای‌شک (Tchang Kai-chek) (۱۸۸۷ - ۱۹۷۵)

افسر و سیاستمدار چینی. در ژاپن تحصیلات نظامی کرد و در انقلاب ۱۹۱۱ از یاران سون یاتسن بود. از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۳ بانکداری می‌کرد و سپس به رده‌های بالای حزب کومینتانتک راه یافت. در جنگ خانگی چین که پس از جنگ جهانی دوم روی داد، از کمونیست‌ها شکست خورد و به جزیره فرمز رفت و از ۱۹۵۰ تا زمان مرگ، ریاست دولت و فرماندهی نیروهای رزمی این جزیره را در دست داشت.

حام

پسر نوح و پدر کوش، معریم، قوط و کنعان. رفتارش با پدر خوب نبود و او حام را نفرین کرد و از این رو فرزندان او سیاه شدند. در افسانه‌ها او را نیای بزرگ سیاه‌پوستان می‌دانند.

حزب قومی سوریه

حزبی فاشیست‌نما که در سال ۱۹۳۲ از سوی آنتوان سعاده پایه‌گذاری شد و هدف آن متحد کردن سرزمین «سوریه بزرگ» در زیر یک پرچم بود. آنتوان سعاده (۱۹۰۴ - ۱۹۴۹) مردی بسیار دلیر، سخن‌آرا، پرتکاپوی، گیرا، سرسخت و پای‌بند به باورهای خود بود. وی به دنبال کوشش برای سرنگون کردن رژیم لبنان در ۱۹۴۹ دستگیر و اعدام گردید اما حزیش پایدار ماند. این حزب تا پیرامون ۱۹۷۰ راستگرایی و طرفدار باختر بود. افراد آن در جنگ‌های پارتیزانی سخت آزموده هستند و به گرمی می‌جنگند. گویا اخیراً این حزب به سوی چپ چرخیده و به جبهه متحد میهنی لبنان پیوسته و با اتحادیه سوریه - اسرائیل - آمریکا به نبرد برخاسته است.

حزب وطنی مصر

هیأتی سیاسی از بورژوازیان ملی مصر که در سال ۱۹۰۷ از سوی مصطفی کامل پایه‌گذاری شد و روزنامه‌های اللواء، العلم و الشعب را برای منتشر ساختن اندیشه‌های خود پخش کرد. هدف آن رها ساختن مصر از زیر استعمار انگلیس و تأسیس حکومتی پارلمانی در این کشور بود.

حسین کامل (۱۸۵۳ - ۱۹۱۷)

فرزند خدیو اسماعیل و پادشاه مصر از ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷. در قاهره به درس خواندن پرداخت و در پاریس آن را به پایان رسانید. چون جنگ جهانی نخست آغاز گشت و عباس حلمی دوم از کار برکنار شد، حسین به جای او برگاه نشست و عنوان خود را از خدیو به سلطان تغییر داد.

حشاشین

فرقه‌ای نهانی از اسماعیلیان که خواهان امامت تراربن مستنصر در مصر بودند. این گروه را حسن صباح گردهم آورد. وی در اثنای حکومت خلیفه فاطمی مستنصر (۴۰۳۵ هـ) ۱۰۹۴) به مصر آمد و به پشتیبانی رهبری ترار پرداخت. سپس به ایران آمد و به نیروی سخنان دلنشین و ایمان پولادین گروه فراوانی را بر پیرامون خود جمع کرد و به نبرد و کشتن ناگهانی حاکمان سلجوقی پرداخت. در ۱۰۹۰ قلعۀ الموت را گرفت و آن را ماندگاه خود ساخت. پیروان او در سال ۱۰۹۲ خواجه نظام‌الملک وزیر سلجوقی را از پای درآوردند. چند عامل به نیرو گرفتن حشاشین یاری ورزید: کشمکش‌های سلجوقیان با یکدیگر، چندپارگی خاور نزدیک و فروزان بودن آتش جنگ‌های صلیبی.

حکمت، ناظم (۱۹۰۲ - ۱۹۶۱)

سخنرانی، پیکارمند و نویسنده انقلابی ترك. پسر و پدر بزرگش از مردان سیاسی امپراتوری عثمانی بودند. درس خود را در استانبول آغاز کرد و در مسکو به پایان رساند.

در سال ۱۹۲۵ از شوروی بازگشت و به نبردهای اجتماعی پرداخت. در اثر این پیکارمندی‌ها زیر پیگرد گذاشته شد و غیاباً به ۱۵ سال زندان محکوم گردید. از این‌رو به مسکو رفت و پس از دو سال که بخشایش همگانی اعلام شد، به ترکیه بازگشت. دیری نگذشت که باز گرفتار و به اعدام و سرانجام به چهار سال زندان محکوم گردید. پس از آزادی باز نبرد را دنبال کرد و دستگیر و به ۱۵ سال زندان محکوم شد. در زندان دیگر باره محاکمه شد و حکم ۲۰ سال دیگر زندان برای او صادر شد (جمعاً ۳۵ سال). در اثر فشار افکار عمومی ترکیه در ۱۵ ژوئن ۱۹۵۰ از زندان آزاد شد. در سال ۱۹۵۱ از راه دریا به شوروی گریخت و در تاریخ سوم ژوئیه ۱۹۶۱ در مسکو دیده از جهان فرو پوشید. با این همه گرفتاری‌ها لحظه‌ای از نوشتن و آفریدن باز نایستاد و آثار گرانمایی بر ادبیات پر بار ترك افروود.

حلبی، سلیمان (۱۷۷۷ - ۱۸۰۰)

پیکارمند انقلابی سوری. در حلب زاد و به مدت سه سال در دانشگاه الازهر درس خواند. خون‌های بسیاری که ژنرال ژان باتیست کلبر (Jean-Baptiste Colbert) (۱۷۵۳ - ۱۸۰۰) فرمانروای کل مصر (پس از بازگشت ناپلئون) از ترکان و اعراب ریخت، او را خشمگین ساخت و عزمش را استوار گردانید که وی را از پای درآورد. سرکردگان ارتش عثمانی او را در این کار دلیر گردانیدند. پس نامه‌هایی از دانشوران غزه به دانشوران قاهره گرفت که اینان در این کار یاری‌اش کنند. مدت ۳۱ روز در تعقیب ژنرال بود تا اینکه در ۱۴ ژوئن ۱۸۰۰ او را گیر آورد و خنجر خود را تا سینه در دلش فرو برد. او را در دادگاه نظامی محاکمه و به زجر کش محکوم کردند. در کنار دار او سران سه تن از دانشوران که از اندیشه او آگاهی داشتند، آویخته شدند. عبدالرحمان جبرتی (۱۷۵۴ - ۱۸۲۵) مورخ مصری، در کتاب «عجائب الاثار فی التراجم و الاخبار» جریان کار و محاکمه سلیمان حلبی را به تفصیل بیان کرده است.

حماسه

واژه‌ای عربی به معنی شور و افروختگی و سرسختی و دلآوری است. اصطلاحاً یکی از گونه‌های ادبی است و آن عبارت است از داستانی که غالباً به شعر است (که منظومه حماسی خوانده می‌شود) و از پهلوانی‌ها، جنگ‌ها، پیروزی‌ها، افتخارات قومی و ملی و مردانگی‌ها سخن می‌گوید. حماسه یسارواره رویداد یا رویدادهای واقعی (اما پیش از تاریخ) است که سینه به سینه از نسلی به نسل‌های دیگر انتقال یافته و گذشت روزگاران و نیروی خیال توده‌ای بر آن شاخ و برگ‌ها افزوده به گونه‌ای که سرانجام به صورت چیزی شگفت و غیر طبیعی در آمده است. شیوه آهنگدار بیان، شورانگیزی واژه‌ها، سامان دیالکتیکی رویدادها، گیرایی سخن و برانگیختن عواطف زیبا از ویژگی‌های آثار حماسی است. برخی از آثار حماسی عرب عبارتند از: سرگذشت عترة بن شداد، سرگذشت ظاهر بیبرس، سرگذشت بنی هلال، برخی از معلقات سبعمه یا عشره و مانند

آن. ایران یکی از بارورترین سرزمین‌های حماسی است که یکی از آثار آن یعنی شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی، بزرگ‌ترین، شکوهمندترین و آراسته‌ترین حماسه‌های تاریخ بشری است علی‌الاطلاق. نظم دیالکتیک و شاهکار فردوسی راهیج حماسه دیگری ندارد. دیگر حماسه‌های ایرانی عبارتند از: ایاتکار زریران، گرشاسپ نامه اسدی طوسی، ظفرنامه حمدالله مستوفی، شهنشاهنامه صبا، کارنامه اردشیر بابکان، شاهنامه ابوالمؤید بلخی، شاهنامه ابومنصوری، حماسه آرش، اسکندرنامه، دارا نامه. از حماسه‌های بلند آوازه جهان، اینها را می‌توان نام برد: ایلیداد و اودیسه (یونانی)، مهابهاراتا و رامایانا (هندی)، سرود رولان (فرانسوی)، بیوولف و بهشت گم شده (انگلیسی)، سرود نیبلونگن (آلمانی)، کمدی الهی (ایتالیایی)، رهایی اورشلیم (عبری)، لوزیاد (پرتغالی) و سرود سپاه ایگور (روسی). واژه اپیک واژه‌ای فرانسوی است که از واژه یونانی اپیکوس از واژه لاتینی اپیکس از «اپوس» به معنی آهنگ و آواز و واژه گرفته شده است.

حمیر

یکی از اقوام باستانی عربستان جنوبی که به زبان یونانی و رومی به آن هومریتای (Homeritae) گفته می‌شد. حمیریان در سرزمین ظفار (اکنون جزو جمهوری دموکراتیک توده‌ای یمن جنوبی) می‌زیستند و در درازای تاریخ نیرومند شدند و پادشاهی کشور سبا را به دست گرفتند. نخستین دولت حمیری از ۱۱۵ ق. م. تا ۳۰۰ میلادی بر کار بود و دومین دولت از سال ۳۰۰ آغاز شد و حضرموت را نیز فرا گرفت و تا ۵۲۵ م دوام یافت. یمن از ۵۳۳ تا ۵۷۰ زیر فرمان سلسله‌ای حبشی، و سپس تا گشوده شدن این کشور به دست مسلمانان، زیر فرمان استانداران ایرانی بود. پادشاهان حمیری در آغاز عنوان «پادشاهان سبا و ذی‌ریدان» داشتند. ریدان همان‌جاست که اکنون ظفار خوانده می‌شود. پادشاهان حمیری را «تبع» می‌خواندند.

خسرو: (از بهلوی هوسروو (Hursuv) = نیک‌آوازه):

نام چند تن از پادشاهان ایران، معرب آن کسراست و عربان این واژه را درباره پادشاهان ایران (عموماً) به کار می‌برند. به گونه ویژه، این واژه درباره این پادشاهان به کار می‌رود: ۱. خسرو اشکانی، پادشاه از ۱۱۰ تا ۱۲۸ م. ۲. خسرو انوشیروان دادگر، بلندآوازه به نام خسرو یکم، پسر غباد، پادشاه از ۵۳۱ تا ۵۷۹. ۳. خسرو دوم شناخته با نام خسرو پرویز، پادشاه از ۵۹۰ تا ۶۲۸. ۴. خسرو سوم تا خسرو پنجم که در «دوران آشفته‌گی» کار ساسانیان - میان ۶۲۹ تا ۶۳۲ - هر کدام چند ماهی در میان پادشاهان دیگر و در بخش‌هایی از امپراتوری ایران فرمان رانیدند.

خلیل‌بن احمد (۷۱۸ - ۷۸۶)

ادیب و زبان‌شناس عربی و پایه‌گذار علم عروض. با موسیقی آشنایی بسیار داشت و از

همین‌جا بود که توانست علم عروض را پدید آورد. در کار دانش‌پژوهی شب از روز نمی‌شناخت و خستگی به خود راه نمی‌داد. آثار گرانبهایی به جای گذاشته که از آن میان کتاب «المنین» است. مردی بود فقیر، ژولیده موی، پریشان روی، تیره‌رنگ، با جامه‌های باره و عزم و اراده‌ای پولادین.

داود (به زبان عبری به معنی «محبوب»):

پادشاه و پیامبر اسرائیلی از پیرامون ۱۰۱۲ تا زمان درگذشتش به سال ۹۷۲ ق. م. آنچه درباره وی در اینجا گفته می‌شود، از گزارش‌های تورات است؛ او جانشین پادشاه اسرائیلی شائول گشت. جوان‌ترین پرسی بود و در جوانی به شبانی پرداخت. روی زیبا، مویی دلکش، چهره‌ای سرخ و سپید و آوازی بس خوش داشت و بربط را بسی نیکو می‌نواخت. هنگام خوانندگی وی، مردم دست از کار می‌کشیدند و جانداران و پرندگان تاب و توان از دست می‌دادند. او گاه با آواز خوش خود، شائول را که گرفتار مالیخولیا بود، آرام می‌ساخت. در جنگ عبرانیان با مردم فلسطین، قهرمان ایشان جالوت را از پای درآورد. محبوبیت و آوازه وی رشک شائول را برانگیخت ولی داود با یوناتان پسر شائول دوست شد و دختر شائول را به همسری برگزید. پس از کشته شدن شائول و سه پسرش و یک رشته رخدادهای دیگر، پیران اسرائیلی او را به پادشاهی برداشتند و او یهودیان را از صورت قبایل مؤتلف ولی ناسازگار خارج کرد و به صورت ملت یکپارچه‌ای درآورد. شهر اورشلیم را نوسازی کرد و گسترش داد و پای‌تخت خود را از حبرون به آنجا منتقل ساخت و «مملکت اسرائیل» را به صورت نیرومندترین کشور و دولت میان فرات و نیل درآورد. «اوریا» را که از فرماندهان معتمدش بود، روانه جنگ کرد و به کشتن داد تا همسر زیبای او «بشبع» را به جنگ آورد و کام دل از او ستاند. روزهای پایان زندگی‌اش بر سر تعیین جانشین، به تلخ‌کامی گذشت و سرانجام سلیمان جانشین او گردید.

دایان، موشه (Moshé Dayan) (۱۹۱۵ - ۱۹۸۱)

ژنرال و سیاست‌مدار اسرائیلی و زاده روستای دجانی در فلسطین. در رشته کشاورزی درس خواند و سپس وارد هاگانا (ارتش سری کلیمیان) گردید. در جنگ جهانی دوم به سود بریتانیا به کارزار پرداخت و در یکی از نبردهای جبهه لبنان و سوریه در ۱۹۴۱ در برابر حکومت ویشی، یکی از چشمان خود را از دست داد. در جنگ ۱۴ مه ۱۹۴۸ و جنگ سوئز در نوامبر ۱۹۵۶ شرکت جست و در پیروزی اسرائیل نقش مؤثر داشت. او در جنگ اخیر رئیس ستاد ارتش اسرائیل بود. در ۱۹۵۸ از ارتش کناره‌گرفت و به کارهای سیاسی پرداخت و در ۱۹۵۹ وزیر کشاورزی شد و در ۱۹۶۴ وزارت را رها کرد. چند روزی پیش از جنگ ژوئن ۱۹۶۷ وزیر دفاع شد و اسرائیل را در آن به پیروزی رساند. پس از آن از ارتش کناره‌گرفت و به پارلمان راه یافت و در پایان‌های زندگی، چند سالی وزیر خارجه اسرائیل بود.

دبورا (Déborah)

در عبری به معنی زنبور عسل است. یکی از داوران بنی اسرائیل و تنها زنی که به این پایگاه رسید. باراق، به راهنمایی وی، سیرا را شکست داد و اسرائیلیان را از بیداد پایین وارهاند. سرود پیروزی وی یکی از زیباترین قطعه‌های کتاب مقدس است.

درام (drame)

واژه‌ای فرانسوی از ریشه لاتینی «دراما» از یونانی «دراما» از «دران» به معنی انجام دادن کار. در یونان باستان، مقصود از این واژه کاری بوده که در برابر تماشاگران بر روی صحنه انجام می‌گرفته است. از این رو می‌توان واژه درام را به معنی تئاتر یا نمایش در هر کشور و هر روزگاری دانست. روی هم، گونه‌های آن را بدین‌سان برمی‌شمارند: کم‌دی، تراژدی، ملودرام، تعزیه، تقلید، مسخره، پانتومیم، باله، خیمه‌شب‌بازی، اپرا و حتی بازی سینمایی تا آنجا که جنبه دراماتیک و نمایشی آن در نظر باشد. پیشینه درام در مصر به ۳۲۰۰ تا ۴۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد. معروف‌ترین درام‌های مصری مراسم سوگواری خدای اوزیریس بود که سپس‌ها یونانیان نیز او را پرستیدند و او با دیونوسوس و دیگر خدایان یونان یکی شد. درام در یونان، نمایشی بود که برای پرستش دیونوسوس برپا می‌شد. نخست مرکب از رقص‌ها و آوازهایی بود که همسرایان آن را اجرا می‌کردند. نخستین هنرپیشه که پس از همسرایان، رو به تماشاگران می‌آورد و با ایشان سخن می‌گفت، تسیس بود. اشیل هنرپیشه دوم را وارد درام کرد و «گفت و گو» را پدیدآورد. در آتن در سده پنجم ق. م. هنر درام یونان به اوج شکوفایی رسید و درام‌نویسانی بزرگ همچون سوفوکلس، اتورپیدس و آریستوفانس پدید آمدند که درام‌های خود را بر پایه داستان‌های باستانی می‌نوشتند و در جشن‌های سالیانه درام که بخش بزرگی از زندگی اجتماعی بود، به نمایش می‌گذاشتند. رومیان از یونانیان پیروی کردند و درام‌نویسان بزرگی چون پلاوتوس، ترنتیوس و سنکا را تقدیم جهان هنر کردند. با رواج مذهب مسیحی هنر و درام رو به انحطاط نهاد ولی پس از رانده شدن کشیشان به درون کلیساها در روزگار رنسانس، شکوفایی آن تجدید شد. از پیشگامان درام در اروپا بدین گونه نام برده می‌شود: کورنی، راسین، آلفیری، شیلر، بومارشه (در سده ۱۸)؛ استریندبرگ، بک، بریو، جخوف، هاوپتمان، برناردشاو، گالزورثی (در سده ۱۹)؛ تولر، پیراندلو، اونیل، الیوت، ژیرودو، کوکتو، ژان آنوی، کلیفورد اودتس، تنسی ویلیامز، آرتورمیلر، آلبرکامو، ژان پل سارتر، گورکی، ساموئل بکت، اوژن یونسکو و مهم‌تر از همه برتولت برشت با نمایشنامه‌های فلسفی - اجتماعی‌اش (در سده ۲۰).

دریای ایرین (Erin)

بخشی از اقیانوس اطلس به درازای ۲۱۰ و پهنای ۲۱۰ کیلومتر. میان ایرلند و بریتانیای بزرگ. به وسیله تنگه شمال و (از جنوب) تنگه سنت جورج به اقیانوس اطلس پیوسته است.

دریفوس، آلفرد (Alfred Dreyfus) (۱۸۵۹ - ۱۹۳۵)

افسر و سیاستمدار فرانسوی. پسر یهودی توانگری از مردم آلزاس بود. او را بر اثر تعصب‌های دینی متهم به دادن اسناد محرمانه ارتشی به آلمان‌ها کردند و پس از محاکمه به خلع درجه و زندانی شدن در جزیره ابلیس محکوم کردند (۱۸۹۴). از ۱۸۹۶ روشن اندیشان و نویسندگان بزرگ فرانسه که از بی‌گناهی کامل او آگاهی داشتند، به پشتیبانی از وی پرداختند و امیل زولا مقاله پرآوازه «متهم می‌کنم» (J'accuse) را در این زمینه نوشت. در سال ۱۹۰۶ دیوان عالی فرانسه او را تبرئه کرد و با درجه سرگردی به ارتش بازگرداند. در جنگ جهانی نخست به درجه سرتیپی رسید. داستان دریفوس انگیزمای برای روشن‌اندیشان فرانسوی شد که احساسات ضد یهودی را فرو کوبند و دین را در فرانسه از سیاست جدا سازند.

دقیانوس

نام دقیوس که معرب «دسیوس» است. نام کامل وی چنین است: گاسیوس میسوس کینتوس تریانوس دسیوس (۲۰۱ - ۲۵۱). امپراتور روم از ۲۴۵ تا ۲۵۱. به سبب شکنجه دادن مسیحیان شهرت دارد. او در جنگ با گوت‌ها در تراکیه کشته شد. اصحاب کهنه را هم‌روزگار او دانسته‌اند.

دمتر (Déméter)

در افسانه‌های یونانی، الهه کشت و باروری و پشتیبان کشاورزان. دختر کروئوس و رئا، خواهر زئوس و مادر پرسفونه. پس از آنکه پرسفونه به هایدس برده شد، دمتر همهجا به جست و جوی او رفت و در التوسیس خدا بودن خود را بر پادشاه آنجا آشکار ساخت و دستور داد آیین‌هایی برای گرامیداشت وی برپا کنند.

دنشوای

شهری در مصر پایین در استان منوفیه. در روز چهارشنبه ۱۳ ژوئن ۱۹۰۶ رویدادی در آنجا اتفاق افتاد بدین شرح که پنج تن از افسران انگلیسی برای شکار کبوتر به شهر آمدند و در ضمن شکار برخی از اهالی آماج گلوله ایشان گشتند. مردم برآشفتمند و به جان انگلیسی‌ها افتادند که در پیامد آن یکی از ایشان جان سپرد. لرد کرومر، فرماندار انگلیسی، دادگاهی برای محاکمه مردم تشکیل داد که چهار تن را به اعدام و ۸ تن را به تازیانه خوردن محکوم کرد و حکم اجرا شد.

دیوار ندبه

دیوار سنگی بزرگی به بلندای ۱۵ متر در اورشلیم نزدیک مسجد عمر بن الخطاب و پیرامون پرستی‌گاه سلیمان. این دیوار از روزگار هرودوس بهجا مانده است. خاخام‌های

یهودی در روزهای آدینه در پای این دیوار حاضر می‌شوند و (هر کدام به تنهایی) کتاب دعایی به دست می‌گیرند و سر بر دیوار می‌گذارند و بر ویرانی بیت المقدس زار زار گریه می‌کنند و از خدا خواستار می‌شوند که هر چه زودتر دجال را پدیدار گرداند و زمینه پیدایش «مشیاح» (رهانده قوم یهود) را فراهم فرماید. این آیین از سده نخست پیش از میلاد پیشینه دارد.

دیوکلین (Dioclétien) (۲۴۵ - ۳۱۳)

امپراتور روم از ۲۸۴ تا ۳۰۵. در خانواده گمنامی دیده به جهان گشود و به خدمت ارتش درآمد و به پایگاهی بلند رسید. پس از مرگ نومریانوس، ارتش او را امپراتور خواند و او با شرکت کارینوس به فرمانرانی پرداخت. پس از کشته شدن کارینوس، یگانه فرمانروا شد. برای راندن مهاجمان ژرمن، ماکسیمیانوس را در سال ۲۸۶ در امپراتوری شریک خود ساخت و اداره بخش باختری امپراتوری را به وی واگذاشت و خود فرمانروایی بخش خاوری را بر عهده گرفت. سپس‌ها هر یک از دو امپراتور، یک «زار» (امپراتور خرد) برگزیدند. ماکسیمیانوس، کنستانتیوس یکم را برگزید و دیوکلین، گالریوس را. سیاست فرمانروایی چهارگانه کامیابی کامل یافت. در بریتانیا آرامش برقرار شد (۲۹۳)، مهاجمان اروپایی رانده شدند و وضع امپراتوری رو به بهبود نهاد. دیوکلین، پایان‌های زندگی را در کاخ شکوهمند سالونا گذراند. او در سال ۳۰۵ از کار کناره گرفته بود.

راسل، برتراند (Bertrand Russell) (۱۸۷۲ - ۱۹۷۰)

فیلسوف و ریاضیدان بریتانیایی. در سه سالگی پدر خود را از دست داد و نزد پدر بزرگ پرورش یافت و از این راه بر زبان‌های فرانسوی و آلمانی تسلط کامل پیدا کرد. در دانشگاه کیمبریج به درس خواندن پرداخت و در رشته ریاضی و فلسفه با درجه ممتاز فارغ‌تحصیل شد. بارها برای دفاع از آزادی و آشتی به زندان افتاد ولی پیکارهای خود را رها نکرد. از آثار عمده او می‌توان اینها را نام برد: «مدخل فلسفه ریاضی» (۱۹۱۹)، «بلشویسم در عمل و نظر» (۱۹۲۰)، «مسأله چین» (۱۹۲۲)، «آموزش و پرورش و سامان اجتماعی» (۱۹۳۲)، «چرا مسیحی نیستم» (۱۹۲۷)، «دین و دانش» (۱۹۳۵)، «زناشویی و اخلاق» (۱۹۲۹)، «تاریخ فلسفه باختر» (۱۹۴۵) و «اصول ریاضیات» (۳ جلد، ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۳). کار عمده او سامان دادن به پیوندهای استوار منطق و ریاضیات است. در سال ۱۹۴۹ از سوی دولت انگلستان به او نشان شایستگی داده شد و در ۱۹۵۰ جایزه نوبل را دریافت کرد.

رافعی، عبدالرحمن (زاده ۱۸۸۹)

سیاست‌مدار، نماینده دادگستری و مورخ مصری. در قاهره به دنیا آمد و در آنجا و در اسکندریه درس خواند و به کار و کالت و روزنامه‌نگاری پرداخت. در سال ۱۹۱۰ در همایش

بروکل شرکت جست و در ۱۹۱۱ همراه محمد فرید به کنفرانس صلح روم رفت و از چندین کشور بازدید کرد. در سال ۱۹۱۴ «حقوق مردم» را نوشت و در ۱۹۱۴ «همیاری» را. در میان جنگ جهانی نخست همراه گروهی از میهن پرستان بازداشت و سپس آزاد شد. در انقلاب ۱۹۱۹ مصریان در برابر انگلیسیان شرکت جست و در ۱۹۲۳ به نمایندگی پارلمان برگزیده گشت. نگارش کتاب «تاریخ جنبش قومی مصر» را در ۱۹۲۹ آغاز کرد و در سال‌های سپس به پایان برد. در سال ۱۹۴۹ وزیر تدارکات شد و در سال ۱۹۶۱، به روزگار جمال عبدالناصر، جایزه نخست دانش‌های اجتماعی را به دست آورد.

ربیع بن زیاد

(در گذشته به سال ۳۰ هجری). او ربیع بن زیاد بن عبدالله بن سفیان بن ناشب عسبی است. یکی از نوابغ و دلاوران و بزرگان عرب در جاهلیت است. شری سخت نیکو از او روایت کرده‌اند و او را از این‌رو «الکامل» می‌گفتند. با نعمان بن منذر پادشاه عراق (از سوی ایران) رفت و آمدی داشت و مدتی «ندیم» او بود. آنگاه لبید شاعر میان آن دو را برهم زد و ربیع بن زیاد از دربار او کوچید و در سرزمین عسب ماندگار شد تا اینکه جنگ «داحس و غبراء» روی داد و ربیع در هر دو شرکت جست. او را در کتاب‌های ادبی و تاریخی تازیان اخبار فراوان است.

رمبو، آرتور (Arthur Rimbaud) (۱۸۵۴ - ۱۸۹۱)

سخنسرای نابغه فرانسوی که در کار نمودگارگریسان و شعر نوین فرانسه اثر فراوان گذاشت. از پیشروان «دکادان‌ها» بود. سخنرایی را در ۱۶ سالگی آغاز کرد و با «ورلن» به مکاتبه پرداخت و از ۱۸۷۲ تا ۱۸۷۳ در لندن و بروکسل با وی زندگی کرد. در کشمکش که میان آن دو درگرفت، رمو زخمی شد و پیوند ایشان از هم گشت. رمو سرگردان شد و به کارهای گوناگون پرداخت و سرانجام در ماری درگذشت. زندگی‌نامه روزگار بلوغ خود را در منظومه‌ای به عنوان «فصلی در دوزخ» نوشت و به سال ۱۸۷۳ منتشر کرد. رمو شاهکارهای خود را در مدت سه سال (از ۱۶ تا ۱۹ سالگی) سرود و از آن پس هرگز شعری نگفت. بسیاری از ارزیابان او را نابغه‌ای دانسته‌اند که در سخنرایان سده بیستم و جنبش‌های ادبی آن اثر شایان داشته است. یکی دیگر از منظومه‌های او «قایق مست» است.

رنس (Reims)

شهری با ۱۲۱۱۰۰ نفر جمعیت در استان مارن در شمال فرانسه. دانشگاهش در ۱۵۴۷ پایه‌گذاری شد و شهر از سده ۱۸ مرکز شامپانی فرانسه گشت. کلویس یکم در ۴۹۶ در این شهر تاج‌گذاری کرد و از این رو تاج‌گذاری پادشاهان فرانسه در این شهر سنت شد. شارل هفتم در ۱۴۲۹ در این شهر و در کنار ژاندارک تاج‌گذاری کرد.

رولان، رومن (Romain Rolland) (۱۸۶۶ - ۱۹۴۴)

نویسنده و موسیقیدان پرآوازه فرانسوی. در پاریس درس خواند و استاد دانشگاه در تاریخ و هنر گردید و در سوربون به تدریس پرداخت. در سال ۱۹۱۵ جایزه ادبی نوبل بدو داده شد. از آثار پرآوازه‌اش داستان ۱۰ جلدی «ژان کریستف» و «جان شیفته» (در سه جلد) است. زندگی‌نامه بهوون، میکل‌آثر، تولستوی و گاندی را استادانه نگارش کرده است.

رومانتسیم (romantisme; romanticism)

شیوه‌ای در هنر اروپایی که در دهه ۲۰ و ۳۰ سده نوزدهم جانشین مکتب کلاسیسیسم گردید. این گرایش را دو سرچشمه گوناگون بود: ۱. جنبش‌های رهایی‌بخش میهنی ملت‌ها که بر اثر انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹ انگیزه شدند؛ و پیکار ملت‌ها در برابر فئودالیسم و سرکوب درونی. ۲. ناکامی و سرکوبی که گروه‌های اجتماعی گسترده‌ای، بر اثر واکنش خودکامگان و زراندوزان در برابر انقلاب‌های سده هجدهم، گرفتار آن گشتند. این دو انگیزه، به شکل‌گیری دو گرایش در رومانتسیم انجامید. یکی از این دو، واکنش پیروزی بورژوازی بود که در همان هنگام از جنبش‌های انقلابی و توده‌ای بیم داشت. بمان یک آیین‌مندی همگانی، ستیز با سرمایه‌داری در این گرایش یک سویه بود و چهره واپسگرایانه‌ای داشت و گوشه‌های تاریک را می‌نگریست و عنصر پیشروانده‌ای را که پیروزی نظام نو پدید آورده بود، نمی‌دید. این گرایش، راه بیرون رفتن از تناقض‌های تاریخی و اجتماعی را در آفریدن آرمان‌های پندار بافته پایداری دید که پشتیبانی و دفاع از ارزش‌های سده‌های میانه شمرده می‌شد. دلبستگی رومانتسیم به جایگاه گیری‌های غیر عادی و چهره‌های خیالی، از اینجا سرچشمه می‌گرفت. تییك، شگل، نووالیس، ژوبوسکی، کولباخ و دیگران. گرایش دیگر و بنیادی‌تر در رومانتسیم، دارای راستای انقلابی بود و از پرخاش گروه‌های گسترده اجتماعی بر بورژوازی و بر نظام فئودالی و بر جهان‌داری واپسگرایانه پرده برمی‌داشت. به‌رغم اینکه نمونه‌های والای زیبا شناختی این دسته از رومانتیست‌ها بیشتر جنبه آرمانی (اوتوپییایی) داشت، و تصورات آن از دو پارگی و تراژدی‌گری ذاتی رنج می‌برد، از فهم و دریافت معینی از تناقض‌های جامعه بورژوایی برخوردار بود و به زندگی توده‌های گسترده توجه می‌کرد و رو به سوی آینده داشت. رهبران این گرایش، اینان بودند: بایرون، شلی، ویکتورهوگو، میتسکیویچ، پتوفی، ریلیف، کوچلیکر، ژریکو، دلاکرووا، بریولوف، رود، شوهر، شوین، شومان، برلیوز، لیست و جز ایشان.

ریچارد شیردل (به فرانسه «ریشار کوردولیون») (۱۱۵۷ - ۱۱۹۹)

پادشاه انگلستان از ۱۱۸۹ تا ۱۱۹۹. به پشتیبانی از مادرش با پدر خود جنگید و در سال ۱۱۹۰ همراه فیلیپ دوم پادشاه فرانسه روانه سومین جنگ صلیبی شد ولی میان آنها اختلاف پدید آمد. ریچارد در سال ۱۱۹۱ قبرس را گشود و در سال ۱۱۹۲ یافا را از صلاح‌الدین

ایوبی گرفت و با وی پیمان ترك جنگ بست. چون شنید برادرش جان لکلند سرگرم کار آشوبی به زبان اوست، از فلسطین رهسپار انگلستان شد ولی در اتریش دستگیر گردید و به نزد امپراتور هانری ششم فرستاده شد و سرانجام در سال ۱۱۹۴ با پرداخت بهای سنگین، آزادی خود را به دست آورد. سپس به رزم فیلیپ دوم، که همداستان برادرش جان شده بود، رفت و او را شکست داد (۱۱۹۵). سرانجام در زدو خورد بی‌اهمیتی کشته شد. زندگی ناآرام و پر آشوب و سرشار از تب و تاب را گذراند.

زَجَل

بلند آوازه‌ترین گونه‌های شعر توده‌ای. پژوهشگران در این باره اتفاق دارند که خاستگاه آن اندلس بوده است. مردم بغداد آن را «حجازی» می‌خوانند. زجل از نگاه واژگان دو گونه است: مزمن که هم واژگان عربی فصیح را دارد و هم واژگان عربی عامیانه را. این، گونه پایین آن است. گونه دوم آن جز واژگان عربی عامیانه را به کار نمی‌برد و نام معینی ندارد. از نگاه موضوع چند گونه است. ۱. زجل: درباره غزل و باده نوشی و گل‌دوستی سروده می‌شود. ۲. بلیق: از شادخواری و خوش‌گذرانی سخن می‌گوید. ۳. مکفر: پند و اندرز می‌دهد. ۴. قرقی: در زمینه هجاء سروده می‌شود. همه گونه‌های یاد شده، به سراینده آن اندازه فراوانی آزادی در سرودن می‌دهد زیرا اوزان آن تازه شونده است و قافیه‌های آن گوناگون است و این برخلاف دیگر گونه‌های شعر توده‌ای است. برخی از انواع زجل داخل در صنعت غناء است و گفتار در آن به سخن منظوم (آهنگ‌دار) نزدیکتر است.

زغلول، سعد (۱۸۵۷ - ۱۹۲۷)

سیاستمدار و سخنور مصری و رهبر جنبش رهایی‌بخش مصریان در نخستین دهه‌های سده بیستم. در دانشگاه الازهر درس خواند و فرانسه را به خوبی فرا گرفت و با آلمانی و انگلیسی آشنایی پیدا کرد. در جنبش ضد انگلیسی عرابی پاشا در ۱۸۸۱ شرکت جست و زندانی گشت. به کار نمایندگی دادگستری پرداخت و وزیر فرهنگ، وزیر «حقانیت»، معاون جمعیت قانون‌گذاری، رئیس گروه نمایندگی مصر برای گفت و گو با انگلیسیان درباره استقلال کشور (۱۹۱۹)، نخست وزیر (۱۹۲۴) و رئیس مجلس نمایندگان (۱۹۲۵) گشت. انگلیسی‌ها در سال ۱۹۱۹ او را زندانی و تبعید کردند و نام او نمودگار جنبش آزادی‌خواهانه مصریان شد.

زولا، امیل (Émile Zola) (۱۸۴۰ - ۱۹۰۲)

داستان‌سرای و روزنامه‌نگار فرانسوی و برجسته‌ترین نماینده مکتب ناتورالیسم. در آغاز زندگی سخت تنگدست بود و یک چند کارگر کتاب فروشی شد و در همان هنگام به نویسندگی پرداخت و آوازه‌اش بلند شد. از آثار اوست: «قصه‌هایی برای

نینون» (۱۸۶۴)، «اعتراف کلود» (۱۸۶۵)، «دعاهای یک مرده» (۱۸۶۶)، «رازهای ماری» (۱۸۶۷)، «ترزراکن» (۱۸۶۷) و «مادلن» (۱۸۶۸). از ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ بیست داستان نوشت.

ژاندارک (Jeanne d'Arc) (۱۴۱۲ - ۱۴۳۱)

قهرمان ملی فرانسه، یکی از قدیسه‌های مسیحی و شناخته با نام «دوشیزه اورلئان». در روزگار او تمام فرانسه در شمال رود لوآر زیر استیلای انگلیسیان بود. از کودکی از عالم غیب می‌شنید که باید به یاری شارل هفتم برخیزد و کشورش را از زیر چیرگی بیگانگان بیرون آورد. در سال ۱۴۲۹ جامه مردانه برتن کرد (که تا پایان زندگی بر تن داشت) و عازم دیدار شارل هفتم گشت و با پافشاری از او سپاهی برای رویارویی با انگلیسی‌ها گرفت. انگلیسی‌ها را در پاته شکستی سخت داد و برای شارل هفتم در شهر رنس آیین تاج‌گذاری برپا کرد و خود در کنار او ایستاد. از شارل خواست که بگذارد پیروزی‌هایش را دنبال کند ولی او از تبلی اجازه نداد. درباریان او را به انگلیسی‌ها فروختند و اینان او را در دادگاهی محاکمه و محکوم به مرگ ساختند و سوزاندند. در ۱۴۵۶ از وی اعاده حیثیت شد و در ۱۹۲۰ به مقام قدیسان برآمد.

ژوپیتر (Jupiter)

بزرگ‌ترین خدای روم باستان، برادر و شوهر زنو، با زئوس یونانیان برابر شمرده می‌شود. به عنوان خدای بزرگ، نام اوپتیموس ماکسیموس به خود گرفت و به عنوان خدایی که بر آسمان‌ها فرمان می‌راند، سامان دهنده رخدادهایی شناخته شد که در آنجا اتفاق می‌افتند.

سادیسیم (sadisme)

گونه‌ای کج هنجاری روانی و انحراف جنسی که در آن حصول لذت با آزار و شکنجه دادن به طرف دست می‌دهد. این عنوان از نام مارکی دوساد شناخته با نام دوناسین آلفونس فرانسوا و ملقب به کنت دوساد (۱۷۴۰ - ۱۸۱۴) گرفته شده است. او روان‌شناسی فرانسوی بود که آثاری ناخوشایند پیرامون پیوندهای جنسی می‌نوشت و از این رو چندین بار به زندان افتاد و سرانجام در تیمارستان شاراتون درگذشت.

سارتر، ژان پل (Jean-Paul Sartre) (۱۹۰۵-۸۰)

فیلسوف، دانشمند، نویسنده، داستان‌سرای، روزنامه‌نگار، ارزیاب ادبی و پیکارمند انقلابی فرانسه. در پاریس درس خواند و یک چند پیشه آموزگاری داشت و در سال ۱۹۳۵ به کالج لیه پیوست. زیر تأثیر فیلسوفان آلمانی به ویژه هایدگر و از نمایندگان برجسته مکتب «هستی‌گرایی» بود. در جنگ جهانی دوم با فاشیسم جنگید و گرفتار ولی سپس آزاد شد

و به جنبش پایداری میهنی فرانسویان پیوست. در سال‌های جنگ دولت فرانسه با مردم ویتنام و الجزایر، سخت به رویارویی با استعمارگران پرداخت. با احساسات ضد یهودی به شدت پیکار کرد. از سال ۱۹۵۰ گرایش به مارکسیسم پیدا کرد و در ۱۹۶۰ «ارزیابی خرددیالکتیک» را نگاشت. در سال ۱۹۶۴ به او جایزه ادبی نوبل داده شد ولی وی از پذیرفتن آن خودداری ورزید. از آثار اوست: «غشیان» (۱۹۳۸)، «دبورا» (۱۹۳۹)، «مکس‌ها» (۱۹۴۳)، «داستانهای روزگار خرد» (۱۹۴۵)، «امهال» (۱۹۴۵)، «روسی» (۱۹۴۶)، «هستی‌گرایی و مردم‌گرایی» (۱۹۴۶)، «ادبیات چیست» (۱۹۴۷)، «دست‌های آلوده» (۱۹۴۸)، «مرگ در روان» (۱۹۴۹) و «شیطان و خدا» (۱۹۵۱).

سالاکرو، آرمان (Armand Salacrou) (زاده ۱۸۹۹)

داستانسرای فرانسوی. پس از آنکه تحصیلات خود را در رشته پزشکی و حقوق به پایان رساند، به روزنامه‌نگاری و همکاری با روزنامه چپ‌گرای «اومانیته» پرداخت. در زمینه پیکارهای اجتماعی و سیاسی آثاری نوشته که الهام‌بخش جنبش‌های پایداری میهنی است.

سام

بزرگ‌ترین پسر نوح و برادر حام و یافث. همراه زن خود به کشتی نوح درآمد و از نابودی رهایی یافت. به تقلید از تورات، سامیان را از نژاد او می‌دانند گرچه این خود پایه‌دستی از دانش و تاریخ ندارد. سامیان عموماً عبارتند از: عربان، اکدی‌ان بابل کهن، آشوریان، کنعانیان (فراگیر آموریان، موآبیان، آدومیان، عمونیان و فینیقیان)، قبایل گوناگون آرامی (از آن میان عبرانیان و شاخه مهم ایشان یهودیان) و بخش بزرگی از مردم حبشه. پایه علمی و وابستگی اینها به یکدیگر، همانندی زبان‌های ایشان است که روی هم «زبان‌های سامی» خوانده می‌شوند.

ساوثمپتون (Southampton)

شهر و بندری در جنوب انگلستان در استان همپشر با ۲۰۴۷۰۷ نفر جمعیت. به سبب بندرگاه عالی و اسکله‌های بزرگ و پهناورش، از پایگاه‌های کشتی‌های اقیانوس پیماست. این شهر یکی از مراکز عمده کشتی‌سازی انگلیس به‌شمار می‌رود. دارای کارخانه‌هایی برای ساختن مواد شیمیایی، موتور، دیگ بخار و جز آن است. کلیساها و ساختمان‌های باستانی بسیار دارد. جنگجویان و «آوارگان» از این بندر سوار کشتی‌ها شدند و روانه جنگ‌های صلیبی گشتند. در جنگ جهانی دوم بر اثر بمباران هواپیماهای آلمانی، مرکز آن ویران گردید.

سرگذشت بنی هلال

سرگذشت مردمی بلندی به شعر و نثر هر دو که تا هم اکنون در میان توده‌های خلق سراسر کشورهای عربی سخت رواج دارد. این داستان گویای کوچیدن قبایلی قبیسی از یمن به نجد و سپس از راه مصر به «مغرب عربی» است. در این ماجرا قبیله بنی هلال بر دیگر شاخه‌های قیس برتری دارد زیرا ریاست با آن است. محور داستان، پیکار بنی هلال با خلیفه تونس زناتی است و قهرمانان بنی هلال کسانی همچون ابوزید هلالی، یحیی مرعا و یونس‌اند. سرگذشت بنی هلال از واقعات تاریخی سرچشمه گرفته لیکن نیروی خیال توده‌ای بر آن جامه برانده‌ای از همه گونه قهرمانی‌ها و جان‌فشانی‌های قهرمانان مردمی پوشانده است.

سزار

واژه‌ای فرانسوی که در زبان لاتین و یونانی کایسار (Caesar) خوانده می‌شود و ریشه آن از زبان مردم «اتروسکا» گرفته شده است. اتروسکا هم به منطقه «اتروریا» گفته می‌شود و هم به زبان مردم آن منطقه. اتروریا کشوری باستانی در ایتالای جنوب مرکزی بوده که اکنون توسکانی و بخش‌هایی از اومبریا را تشکیل می‌دهد. عربان این واژه را «قیصر» می‌خوانند و نسجیده هر فرمانروای رومی را «قیصر» می‌گویند. کایسار نام خاندانی از خاندان‌های پاتریسین روم از قبیله «گنس» یا «یولیا» و نام خانوادگی ژولیوس سزار بوده است. پس از وی، همه امپراتوران روم از آوگوستوس تا هادریانوس را سزار می‌گفتند. سپس‌ها، عنوان امپراتوران روم تا فرو افتادن قسطنطنیه، «سزار» بود. نام کایزر برای امپراتورهای آلمان از این واژه گرفته شده است. انگلیسی آن با همان نگارش، «سیزر» است. واژه روسی «تزار» نیز از همین ریشه است. معنی اصلی واژه «سزار» دانسته نشد.

سزار، ژولیوس (Jules César) (۱۰۲ - ۴۴ ق. م.)

سردار، جنگاور و جهاندار رومی و از بزرگ‌ترین مردان تاریخ باستان که مسیر تاریخ روم و یونان را به گونه‌ای قطعی و بازگشت‌ناپذیر تغییر داد. وی از قبیله یولیا از قدیم‌ترین خاندان‌های پاتریسین روم بود. عمه وی با ماریوس رهبر حزب مردم ازدواج کرد و احساسات سزار بر ضد سنای روم ناشی از وابستگی او با ماریوس بود. سالیان دراز روم و یونان را به یاری نیروی شخصیت آهنین و زور شمشیر برنده و بسازوان توانا می‌چرخاند و بارها به مقام کنسولی برگزیده شد و در سال ۴۴ ق. م. به فرمانروایی همیشگی انتخاب گشت. توطئه‌ای به رهبری بروتوس و کاسیوس بر ضد او سامان یافت و او در نشست ۱۵ مارس ۴۴ ق. م. سنا کشته شد.

سمرقند

شهری با ۱۹۵۰۰۰ نفر جمعیت و مرکز بخش سمرقند، جنوب قسمت مرکزی جمهوری ازبکستان، بر راه آهن ماورای خزر و در دره خرم و بارور زرافشان. صنایع مهم آن عبارت است از: تهیه فرآورده های پشمی، پنبه ای، ایریشمی، چرمی، غذایی و افزارهای ماشینی. سمرقند کهن ترین شهر آسیای مرکزی است. این شهر در محل شهر افراسیاب (از هزاره سوم یا چهارم پیش از میلاد) ساخته شده است.

سمفونی (symphonie) (= هماهنگی)

فرمی در موسیقی سازی. قطعه ای برای يك ارکستر کامل که معمولاً در چهار حرکت و به صورت «سونات» ساخته می شود. به دیگر سخن، سمفونی سوناتی است که برای ارکستر کامل (ارکستر سمفونیک) تدوین می گردد. این اصطلاح از روزگار هایدن، شناخته با نام پدر سمفونی، رواج یافت. پیش از آن آهنگ سازان ایتالیایی اوورتورهای را که به عنوان پیش درآمد برای اپراها می ساختند، سینفونیا می خواندند. اسکارلاتی در پایان های سده ۱۷ این گونه پیش درآمدها را در سه بخش جداگانه استانده کرد. در نمونه هایی که وی به دست داد، بخش یکم و سوم تند و بخش میانی دارای شتاب کمتری بود. چون این اوورتورها باموسیقی اپراهایی که در پی آنها اجرا می شدند، پیوند مستقیم نداشتند، اجرای آنها به تنهایی و به عنوان يك اثر مستقل هم ممکن بود. در آغازهای سده ۱۸ نگارش اوورتورهای مستقل به گونه آنچه گفته شد، رواج یافت و همین قطعه ها نخستین نمونه های سمفونی ها بودند. یوهان اشتامیتس (۱۷۱۷ - ۱۷۵۷) آهنگ ساز آلمانی و رهبر گروه ماهایم، از نخستین کسانی بود که يك تم غنایی دوم به حرکت نخست سمفونی افزود و حرکت های سه گانه را به چهار رساند. هایدن و موتسارت شیوه های پیش از خود را درهم آمیختند و سمفونی کلاسیک را با چهار حرکت پدید آوردند: حرکت یکم آلگرو (حرکت يك سونات تند)؛ حرکت دوم آداجو (حرکت ملایم)؛ حرکت سوم موسیقی رقص و حرکت چهارم آلگروی دوم. دیگر پیشگامان سمفونی اینانند: بهوون، شوپرت، مندلسون، شومان، لیست، برلیوز، استراوینسکی. سمفونی از واژه یونانی سومفونیا: (سون = باهم + فونه = آواز) گرفته شده است.

سونات (sonate)

قطعه موسیقی سازی که (از زمان هایدن - موتسارت، که به دوره کلاسیک این گونه موسیقی اشتها دارد) بیشتر در ۳ یا ۴ حرکت، و استثنائاً (پس از سونات تک حرکتی لیست برای پیانو، ۱۸۵۲ - ۱۸۵۳) در يك حرکت تعریف می شود.

سید درویش (۱۸۹۳ - ۱۹۲۳)

آهنگ ساز بلند آوازه مصری شناخته با نام «شیخ سید». کار خود را از خواندن قرآن

آغاز کرد و پس از چندی به شهر حلب رفت و موسیقی مردم سوریه را فرا گرفت و در سال ۱۹۱۲ به مصر بازگشت. دیری نگذشت که بدسان ستاره‌ای درخشان در آسمان رامشگری مصر پدیدار شد و در ساختن آهنگ‌های توده‌ای چندان هنرنمایی کرد و استادی و چیره‌دستی نشان داد که هیچ کس به پای او نمی‌رسید. با آنکه زندگی کوتاهی داشت، در پهنای ۱۰ سال خاور زمین را از آهنگ‌های دلنشین خود مالا مال ساخت. در همه رشته‌های موسیقی آثار جاودانه‌ای دارد. تاثیر موزیکال عرب هنوز به اجرای کارهای او بر خود می‌بالد. دارای ۱۲ داستان موزیکال است که پراوازه‌ترین آن «شهرزاد» است.

سیروس: شناخته با نام سیکلاد (Cyclades)

نام دسته‌ای از جزایر یونانی با پیرامون ۲۶۵۰ کیلومتر مربع وسعت و ۹۹۹۵۹ نفر جمعیت. اکنون پیرامون ۲۲۰ جزیره است که در آن باده‌های ناب، میوه، گندم، روغن زیتون و توتون فرآورده و آهن، منگنز و کوگرد بیرون کشیده می‌شود. در افسانه‌های یونانی جای ویژه‌ای دارد.

سیزیف (به فرانسه (Sisyphé))، به یونانی سیسوفوس (Sisyphus)

در افسانه‌های یونانی، پسر آپولوس. پایه‌گذار و پادشاه کورنت. به ترفندگری و فریب‌کاری بلندآوازه بود به‌سانی که مرگ را فریب داد. به زئوس بی‌احترامی کرد و خدایان او را چنین کیفر کردند که در تارتاروس (برای همیشه، تا جاودان) تخته‌سنگی بسیار بزرگ را بر فراز کوه پرشیبی بالا برد و به قله کوه رساند. همین که تخته‌سنگ به آنجا می‌رسد و او می‌خواهد نفسی تازه کند، سنگ از دستش رها می‌شود و به ژرفای دره پرتاب می‌گردد و او دوان دوان خود را به پایین می‌رساند و سنگ را برمی‌دارد و آهنگ بالا می‌کند و باز در آنجا سنگ از دستش فرو می‌افتد و این دور باطل تا ابد ادامه دارد.

سیف بن ذی یزن (۵۱۶ - ۵۷۴)

یکی از پادشاهان یمن و جهانداران این سرزمین. در صنعا زاد و به بار آمد. پیش از او حبشیان بر یمن چیره گشته مردم آن را سرکوب کرده بودند. او به کار برخاست و به انطاکیه به‌تدریج روم شد که یاری بگیرد ولی بدو توجهی نشد. پس به ترد نعمان منذر استاندار عراق از سوی پادشاه ایران خسرو انوشیروان دادگر (۵۳۱ - ۵۷۹) رفت و کمک خواست. خسرو پیرامون ۸۰۰ تن از زندانیان را با ۸ کشتی به سرکردگی وهرز در اختیار او گذاشت و اینان به یمن آمده با کمک مردم آن حبشیان را فرو گرفتند و بیرون راندند و از این زمان یمن بخشی از امپراتوری ساسانی گردید.

سرگذشت سیف بن ذی یزن داستانی حماسی است که از قهرمانی‌های او گفت و گو می‌کند و در میان توده‌های عربی رواج فراوان دارد. گویا این داستان در پایان‌های سده

۱۴ یا آغازهای سده ۱۵ گردآوری شده باشد.

سیمرغ

(مرکب از واژه اوستایی سائنا به معنی شاهین+مرغ): پرنده‌ای افسانه‌ای و بسیار نیرومند و دارای شگون خوش. پرورنده زال زر و راهنمای او بود. او دور از مردم در کوه البرز می‌زیست و زال را که پدر در کوه رها کرده بود، برگرفته پرورش داد. نیرویی جادویی همراه آگاهی از رازهای نهانی داشت. قهرمان افسانه‌ای ایران رستم (پسر زال) نیز در زیر نگهبانی او بود و او در هنگام سختی‌ها پر سیمرغ را آتش می‌زد و پرنده پدیدار می‌شد و راه چاره را به او می‌نمود. زخم‌های رستم را در نخستین جنگ او با اسفندیار بهبود بخشید. رستم به راهنمایی او تیری از چوب گز تراشید و برچشم اسفندیار زد و او را از پای مدر آورد. در افسانه‌ها و ادبیات ایران و زبان فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد.

سیوطی، عبدالرحمان بن ابی بکر (۱۴۴۵ - ۱۵۰۵)

دانشور دینی، ادیب و مورخ مصری. پدر را در پنج سالگی از دست داد و درس خود را در قاهره دنبال کرد. در ۴۰ سالگی از همه کسان و حتی نزدیک‌ترین دوستان به یکباره برید و به پژوهش پرداخت و پیرامون ۶۰۰ اثر پدید آورد. شاهان و امیران با ارمغان‌های گرانبها به تردوی می‌شدند و او نمی‌پذیرفت. تفسیری در قرآن و کتابی در دانش‌های آن دارد که محل توجه دوستاران این رشته است.

شارل هفتم (Charles VII) (۱۴۰۳ - ۱۴۶۱)

پادشاه فرانسه از ۱۴۲۲ تا ۱۴۶۱. پس از مرگ پدر، خود را شاه خواند و در ناحیه جنوبی رود لوار به فرمانروایی پرداخت. با سستی حکومت می‌راند، زیر نفوذ درباریان تبه‌کار بود و با اشغال انگلیس به گونه‌ای جدی نمی‌جنگید. ژاندارک او را برانگیخت و او در ۱۴۲۹ تاج‌گذاری کرد. در سال‌های پایان زندگی زیر نفوذ محبوبه‌اش سورل واقع شد و داد و دهش را گسترده و ارتش و بازرگانی و کشاورزی را سامان بخشید.

شاو، جرج برنارد (George Bernard Shaw) (۱۸۵۶ - ۱۹۵۰)

نمایشنامه‌نویس بریتانیایی و برنده جایزه ادبی نوبل در ۱۹۲۵. در ۱۴ سالگی مدرسه را رها کرد و در یک بنگاه معاملات ملکی به کار پرداخت و در ۱۸۷۶ به لندن رفت و به نویسندگی پرداخت و آثارش در مجلات سوسیالیستی به چاپ رسید. کارهای او برخوردار از انتقادهای اجتماعی و طنز ویژه اوست.

شجرةالدر (در گذشته به سال ۱۲۵۷م)

شاه‌بانوی مصر. از کنیزکان ملک صالح نجم‌الدین ایوب بود که برای وی پسری به

نام خلیل آورد و از این‌رو آزاد شد و به ازدواج پادشاه درآمد و در غیاب او به گرداندن کشور پرداخت. چون ملك در ۶۴۷ هـ. مرد، مرگش را پنهان کرد و خود فرمانروایی را به دست گرفت. می‌خواست توران شاه را به فرمانروایی برساند لیکن پشیمان شد و او را نهانی از پای درآورد. شام از طاعت او بیرون رفت و او با وزیر آن عزالدین پیوند زناشویی بست و پادشاهی را به او واگذاشت گرچه خود فرمانروای واقعی بود. چون عزالدین خواست زن دیگری بگیرد، بروی رشك آورد و او را بکشت. پسر عزالدین (علی) او را به قتل رساند. زنی بود خردمند، نویسنده، پرکار، با تدبیر و گراینده به خواندن کتاب‌ها.

شکسپیر، ویلیام (William Shakespeare) (۱۵۶۴ - ۱۶۱۶)

بازیگر، نمایشنامه‌نویس و سخنرای انگلیسی و یکی از برجسته‌ترین شخصیت‌های ادب جهانی اگر نگوییم نام‌آورترین ایشان به‌طور مطلق. بن‌جانسون، دوست و همکارش، درباره او نوشت: «شکسپیر را از يك روزگار نمی‌توان دانست بلکه همه روزگاران». و جان‌دریدن، بزرگ‌ترین درام‌نویس دوره پس از شکسپیر که می‌گفت «او مغزی جهانی داشته است»، بر آن بود که وی افتخار حضور خود را به همه دوران‌ها ارزانی خواهد داشت. با این حال، درباره زندگی چنین شخصیتی، دانسته بسیار اندك است و آنچه راجع به او نوشته‌اند، بیشتر از روی پاره‌ای سوابق محفوظ مانده در زیر خاکستر ایام، به دست آمده است: گواهی‌نامه غل تعمد در کلیسا، قبالة ازدواج، پاره‌ای سندهای داد و ستد و امثال اینها. شکسپیر در ۲۶ آوریل ۱۵۶۴ در کلیسای شهر استراتفورد - آن - آون از استان وارویک‌شایر غل تعمد داده شده و در ۲۳ آوریل ۱۶۱۶ در همان‌جا درگذشته و به خاک سپرده شده است. نام پدرش، جان شکسپیر، برای نخستین‌بار در سوابق سال ۱۵۵۲ بدین‌گونه آمده است که به علت برنداشتن سبد زباله از در خانه‌اش در خیابان هیلی او را جریمه کرده‌اند.

جان شکسپیر در ۱۵۶۱ به عنوان ناظر مالی، در ۱۵۶۵ به عضویت انجمن شهر و در ۱۵۶۸ به سمت شهردار استراتفورد برگزیده شد. بعدها بخت از جان برگشت چنان‌که بسیاری از کارهای خود را از روی ناچاری رها کرد و حتی از بیم وامخواهان به کلیسا رفت و آماج بدسگالی کشیشان گشت. جان شکسپیر در ۱۶۰۱ رخت از جهان بیرون کشید. همسرش، مادر شکسپیر، ماری دخت رابرت آردن از ویلمکوت (مردی توانگر و زمیندار، از خانواده اشراقی آردن) بود. او برای جان هشت فرزند آورد که ویلیام سومین ایشان و بزرگ‌ترین پسر بود و در سال ۱۶۱۶ زندگی را بدرود گفت.

از نخستین سال‌های زندگی شکسپیر، جز به صورت پاره‌ای افسانه‌های پراکنده، گزارشی در دست نیست. گفته‌اند که او در کودکی به مدرسه رفته «اندکی لاتین و کمتر از آن، یونانی» فرا گرفته، يك چند شاگرد قصاب و مدتی نیز، به علت شکار خلاف قانون، از شهر خود گریزان بوده است. شکسپیر در ۲۷ نوامبر ۱۵۸۲ در ۱۸ سالگی با دوشیزه آن‌هاناوای یا آن‌واتلی (۱۵۵۶ - ۱۶۲۳)، دختری بزرگ‌تر از خود به هشت سال، پیمان

زناشویی بست؛ روزی که وی را برای اجرای مراسم شرعی به کلیسا می‌برد، او سه ماهه آستن بود. آن‌ها ناوای برای شکسپیر سه فرزند به نام‌های سوزانا، همنت (شکلی از هملت) و جودیت، آورد و این در سه سال اول زندگی مشترکشان بود.

بین ۱۵۸۴ تا ۱۵۹۲، یعنی تا هنگام ظاهر شدن شکسپیر در لندن به عنوان بازیگر و نمایشنامه‌نویس، از زندگی او خبری نیست و این مدت را «۷ یا ۸ سال سفید» می‌خوانند. گفته شده است که او مدتی مدیر مدرسه بوده و برخی از شرح حال‌نویسان خواسته‌اند از لحن آکادمیک برخی نمایشنامه‌هایش، دلیلی برای این گفته بیابند. اینکه چرا شکسپیر استراتفورد و زن و فرزند خود را رها کرده، به لندن آمده، و چگونه توانسته است در تئاتر را به روی خود بکشد، دانسته نیست. افسانه‌هایی گویای این است که وی نخست لکام اسب‌مهرتران را، به هنگام ورود به تماشاخانه، برای ایشان نگه می‌داشته، مدتی پیش خدمت بوده و چندی وظیفه دستیار سخن‌رسان (سوفلور) را در تئاتر انجام می‌داده‌است. برای رد یا تأیید این افسانه‌ها مدرکی به دست نیامده است. از ۱۵۹۲ تا ۱۵۹۴ شرکت‌های تئاتری لندن به علت بروز طاعون از هم پاشیدند ولی شکسپیر جای پای خود را در بازیگری و نمایشنامه‌نویسی کاملاً محکم کرده بود. در مدت اقامت او در لندن، اثری از همسرش در این شهر یا در شهر استراتفورد دیده نمی‌شود. در استراتفورد از خود شکسپیر هم تا سال ۱۵۹۷ خبری نیست و در این سال است که دیده می‌شود پس از پیروز شدن در لندن، به زادگاه خود بر می‌گردد و خانه نوینی می‌خرد.

باری در مدت تعطیل موقت تئاتر، شکسپیر به شاعری پرداخت و پاره‌ای از سروده‌های خود را به ارل آو سوتامپتون تقدیم کرد. در ۱۵۹۴ دو شرکت اصلی تئاتر، «گروه

لرد جمبرلن» و «گروه لرد آدمیرال»، در لندن تأسیس شد. هنرمندان وابسته به این بزرگان، از جمله بازیگران تئاتر، حق داشتند جامه نوکری بپوشند و از آزاری که به علت دسته‌بندی شدن ایشان در زمره اراذل و اوباش [«لوطیان»] متوجه‌شان می‌شد، در امان بمانند. این گروه‌ها در پایتخت و ولایات به نمایش می‌پرداختند و از این راه زندگی خود را می‌گرداندند. گروه جمبرلن گاه نیز نمایش‌هایی در دربار اجرا می‌کرد و انعامی دریافت می‌داشت. یک سند خزانه‌داری سلطنتی، مربوط به مارس ۱۵۹۵، حکایت از پرداخت ۲۵ لیره استرلینگ به ویلیام کمپ، ویلیام شکسپیر و ریچارد بورباچ می‌کند. گروه جمبرلن در دوران سلطنت الیزابت اول (۱۵۳۳ - ۱۶۰۳) ملکه انگلیس و ایرلند (۱۵۵۸ - ۱۶۰۳)، ۳۲ نمایش در دربار اجرا کرد و پس از بر تخت نشستن جیمز اول (۱۵۶۶ - ۱۶۲۵) پادشاه انگلیس و اسکاتلند (۱۶۰۳ - ۱۶۲۵)، عنوان بازیگران ویژه او را به دست آورد. درآمد شکسپیر از تئاتر تا ۱۵۹۹ سالانه ۵۰ لیره، در حوالی ۱۶۰۸ سالانه ۱۱۰ لیره و پس از بازنشستگی ۶۰ تا ۷۰ لیره بوده است. بیشترین درآمد او را از تئاتر ۱۷۵ و دست آخر ۲۰۰ لیره در سال برآورد کرده‌اند، ولی این مبلغ، با توجه به ارزانی و پایین بودن هزینه زندگی در آن روزگار نسبت به امروز، چنان بالا بود که وی توانست دومین خانه بزرگ استراتفورد را به ۶۰ لیره خریداری کند. شکسپیر علاوه بر سرمایه‌گذاری در شرکت و نوشتن نمایشنامه برای آن، گاه نقش‌هایی (بیشتر جزئی) ایفا

می‌کرد، چنان که در نمایشنامه «هملت» نقش روح و در نمایشنامه «آنان که می‌خواهید» نقش آدم را به عهده گرفت.

وی از ۹۰ - ۱۵۹۱ تا ۱۲ - ۱۶۱۳، در مدت ۲۲ سال، ۳۸ نمایشنامه نوشت و این نمایشنامه‌ها سرمایه اصلی شرکت در این دوره بود.

شکسپیر در ۱۵۹۶ پس ۱۱ ساله خود هملت را از دست داد، در ۱۶۱۲ یا ۱۳ از کار کناره گرفت و جای خود را به جان فلچر سپرد، در مارس ۱۶۱۶ وصیت‌نامه خود را نوشت و در ۲۳ آوریل همان سال رخت از این سرای بیرون کشید و در زادگاه خود به خاک سپرده شد. برخی داستان‌ها حکایت از این دارد که وی سال‌های آخر زندگی را در آرامش و دید و بازدید دوستان در استراتفورد گذرانده است. طبق وصیت‌نامه او، که متن آن تاکنون باقی مانده است، ۳۰۰ لیره از دارایی او به دخترش جودیت، خانه مسکونی او به دخترش سوزانا و بقیه ترکه‌اش به همسر و خواهر و برخی دوستان و نیز بینوایان شهر بخشیده شده است. روی سنگ قبرش چهار سطر شعر به این شرح نگاشته شده است:

یاران بزرگوار، خدا را

گردد از خاک من می‌فشانید!

درد خدا بر آنکه این سنگ‌ها را گرامی بدارد

و نفرین وی بر آنکه از جایش بگرداند.

افسانه‌های قرن هفدهم حاکی است که این اشعار، پیش از مرگ، به دست خود او نوشته شده و اینکه می‌خواسته‌اند او را از آرامگاه کنونی به وستمینستر ببرند و در کنار بزرگان جای دهند ولی با دیدن این ابیات از این کار در گذشته‌اند.

گرچه هنر شکسپیر جهانگیر شد ولی او خود فرزند زمان خویش بود زیرا تا اندازه زیادی از نویسندگان هم‌روزگار خود، مانند توماس کید و کریستوفر مارلو، اثر پذیرفت و مانند ایشان، ذوق عامه مردم آن روز را که دوستدار تراژدی‌های تاریخی، همراه مناظر خونین و خشونت‌بار، و در کنار آن نمایش‌های کمدی برای کاستن از شدت اثر آن بودند، مخاطب ساخت. با این حال، شکسپیر روایاتی را که از نویسنده تاریخ انگلستان و اسکاتلند، هالینشد (متوفی ۱۵۸۰) یا از مورخ یونانی پلوتارک فرا گرفت، ویرایش کرد. این مطلب درباره نمایشنامه‌های مکبث، شاه‌لیر، سیمبلین و ریچارد سوم از یک سوی، و آنتونی و کلئوپاترا از دیگر سوی، راست می‌آید. او روایت‌ها را با تحلیل ژرف دگرگونی‌های روان انسانی و چیره‌دستی خویش در تصویر شکوهمند و جاویدان کشمکش‌های عاطفی و رخداد‌های تاریخی درآمیخت، احساسات شاعرانه خود را نیز بر آن افزود و بدین گونه، هنر نمایش انگلستان را به قله‌ای بلند و جاودانی برآورد.

دوران باروری او را به چهار مرحله تقسیم کرده‌اند:

نخست: مرحله ابتدایی، از ۱۵۹۰ تا ۱۵۹۴ که طی آن مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های

تاریخی و پاره‌ای کمدی‌های کلاسیک آفریده شده است:

۱. هنری ششم.

۲. ریچارد سوم.

۳. جان شاه.

۴. تیتوس آندرونیکوس.

۵. دو نجیب‌زاده وروناپی.

۶. کمندی خطاها.

۷. رام کردن زن سرکش.

۸. کوشش بر باد رفته عشق.

دوم: مرحله غنایی، از ۱۵۹۵ تا ۱۶۰۰ که طی آن کمندی در جهت چکامسرایبی گسترش یافت و عشق به عنوان مایه اصلی نمودار گشت. بیشتر قصیده‌های پراوازه و برخی نمایشنامه‌های آرام‌تر او پرداخته این مرحله است:

۱. رومئو و ژولیت.

۲. رؤیای نیمه شب تابستان.

۳. بازرگان ونیزی.

۴. هیاهوی بسیار برای هیچ.

۵. آن‌سان که می‌خواهید.

۶. شب دوازدهم.

۷. ژولیوس سزار.

۸. ریچارد دوم.

۹. هنری چهارم.

۱۰. هنری پنجم.

سوم: مرحله اصلی آفرینش هنری، از ۱۶۰۰ تا ۱۶۰۸ که طی آن هنرش رو به پختگی و کمال نهاد و بیشتر تراژدی‌های مشهورش آفریده شد:

۱. هملت.

۲. اتللو.

۳. لیر شاه.

۴. مکبث.

۵. آنتونی و کلئوپاترا.

۶. کوریولانوس.

۷. پریکلس.

۸. تیمون آتنی.

۹. ترویلوس و کرسیدا.

۱۰. زنان شادکام ویندسور.

۱۱. مشت در برابر مشت.

۱۲. آنچه پایانش خوش آید خوش بود.

چهارم: مرحله پایانی، از ۱۶۰۹ تا ۱۶۱۳ که طی آن جوش و خروش‌های روان شاعر

به آرامش گرایید و رنگی از پذیرایی و خرسندی و آرزومندی و ژرف بینی بر نگاهش سایه افکند. شکسپیر در این مرحله چند نمایشنامه تراژدی - کمدی پدید آورد و کار هنری خود را به پایان برد:

۱. سیمبلین.

۲. افسانه زمستانی.

۳. هنری هشتم.

۴. توفان.

۵. دو خویشاوند اشرافی.

درباره آثار شکسپیر از گذشته دور تا کنون بسیار سخن رفته است که آیا همه اش از دیگری است و نامش از او، یا آن را با همکاری کسان دیگر نوشته، یا نوشته دیگران را ویرایش کرده، یا اینکه طرح ها را خود داده و نوشتن آن را به دیگران واگذاشته است. برخی نیز همه اش را از فیلسوف معاصرش، فرانسیس بیکن (۱۵۶۱ - ۱۶۲۶) دانسته اند. درباره هر یک از این فرض ها به تفصیل پژوهش و گفتگو شده چنین نتیجه گرفته اند که ظاهراً در انتساب ۳۸ نمایشنامه پیش گفته به او، نباید تردیدی کرد. در گردآوری، تحلیل و نقد این آثار نیز در سده های ۱۸ و ۱۹ رنج بسیار برده شده نویسندگان و شاعران، در عین اختلاف دیدگاه ها و دگرگونی شیوه های نقد و بررسی، مطالب ارزنده ای نوشته اند. در قرن ۱۸ نویسندگانی چون پوپ و دریدن بر شکسپیر عیب گرفته اند که در کاربرد نیروی خیال و گزارشگری رخدادها اسراف کرده است و در قرن ۱۹ و ۲۰ ناقدانی چون کالریج و ت. اس. الیوت او را بسی ستوده، جاودانگی و جهانی بودن کارهایش را بی چون و چرا خوانده اند. در اینکه شکسپیر در ادبیات همه کشورها، در همه روزگارهای پس از خود اثری نازدودنی و انکارناکردنی به جای گذاشته است، جای هیچ گمانی نیست.

شمشون

قهرمان افسانه ای و یکی از داوران بنی اسرائیل. نیروی شگفتی زای وی ناشی از این بود که بر پایه پیمانی با خدا، موهای سرش را هرگز نسترده بود. فلسطیان که دشمن قوم او بودند، به توسط دلیله (محبوبه وی) به رازش پی بردند و با کوتاه کردن موهایش، نیروی او را از میان بردند و سپس او را دستگیر و کور کردند و در پرستشگاه خود به زنجیر کشیدند. پس از اینکه موهایش دیگر باره بلند شد، نیروی خود را باز یافت و روزی که همه در پرستشگاه بودند، با کشیدن ستون بنیادی آن، ساختمان را ویران کرد و انتقام خود را گرفت.

شوقی، احمد (۱۸۶۸ - ۱۹۳۲)

شاعر پرآوازه مصری و شناخته با نام «امیر الشعراء» در قاهره در خاندانی متمکن که دارای خونی آمیخته از عربی و ترکی و کردکی و یونانی بود، پا به جهان گذاشت و در رشته حقوق به درس خواندن پرداخت. خدیو مصر او را همراه گروهی روانه فرانسه کرد

و او در آنجا زبان فرانسوی و حقوق نوین را فرا گرفت. پس از بازگشت، در دربار به کار گماشته شد و از آن دفاع کرد و از این رو اعتماد میهن پرستان را از دست داد. چون انگلیسیان، عباس را از کار برکنار کردند، برآشت و در شعر خود از وی پشتیبانی ورزید و به اسپانیا تبعید شد. پس از بازگشت از اسپانیا، بیشتر به مردم نزدیک شد و آوازه‌ای به هم رساند. هنر او سرودن چکامه‌های ناب به شیوه کلاسیک است که بسیاری از آن را خوانندگان بزرگ مصری مایه خوانندگی خود ساخته‌اند.

شولوخوف، میخائیل آلکساندروویچ (Mikhail Aleksandrovitch Cholokhov) (۱۹۰۵ - ۱۹۸۴)

داستانسرای نامدار شوروی و به عقیده بسیاری از ناقدان، بزرگ‌ترین نویسنده این کشور پس از انقلاب اکتربر. برنده جایزه ادبی نوبل در ۱۹۶۵. زادگاه او یکی از روستاهای بخش ویونسکایا در سرزمین قزاق‌نشین «دون» است که رود پنهانور و پر آبی به همین نام سیرایش می‌کند، مادرش اوکرایینی و بیوه یک قزاق بود و پدرش خرده مالک ورشکسته‌ای از روس‌های استان «ریازان» که به ناحیه دون کوچیده بود و برای گرداندن زندگی خود به کارهای گوناگونی دست می‌زد. پس از آنکه میخائیل به مدرسه مرکز بخش فرستاده شد، مادر به سوادآموزی پرداخت تا بتواند شخصاً برای پدرش نامه بنویسد و نامه‌های او را خودش بخواند. شولوخوف کمتر از ۸ سال به مدرسه رفت و در سال ۱۹۱۸ که به دنبال انقلاب روسیه، جنگ داخلی در این کشور در گرفت، او نیز مانند هزاران هزار جوان و پیر به عرصه کارزار کشانده شد و تحصیل رسمی را برای همیشه رها کرد. او تا سال ۱۹۲۲ همراهمسربازان سرخ با نیروهای ضد انقلابی جنگید. این جنگ، دو رویه داشت: یکی برادرکشی و بیرحمی و گرسنگی و بیماری و مرگ، و دیگری جانفشانی و دلسوزی و امیدواری و فداکاری در راه آرمان‌های بزرگ و خواستنی. اندیشه توانای شولوخوف که توانست رابطه‌ای منطقی میان این هر دو چهره جنگ برقرار کند، ادامه آن نبرد را با شمیر قلم امکان‌پذیر یافت و با پشتگرمی آن در آفرینش دو اثر عظیم «دون آرام» و «زمین نوآباد» از این فرصت کم‌نظیر برخوردار شد که آفریده خیالش فرآورده امواج متلاطمی از واقعیات جاندار و اندوخته بی‌پایانی از آزمون‌های زندگی حقیقی از کار برآید. شاید با توجه به همین ویژگی استثنایی بود که بعدها گورکی درباره آثار او گفت: «صاحب‌نظران اروپایی به کتاب‌های شولوخوف عیناً مانند گزارش‌های زندگی واقعی استناد می‌کنند.»

شولوخوف پس از پایان جنگ داخلی در ۱۹۲۲، با سمت کمیسر یکی از واحدهای تأمین خواربار، به مسکو منتقل گردید ولی این سازمان نظامی به زودی منحل شد و شولوخوف از خدمت مرخص گشت. پس از آن برای اداره زندگی، رو به پیشه‌های گوناگونی آورد: کارمندی - در اداره آمار - آموزگاری، مباشرت باربری، بنایی، حسابداری و گاه روزنامه‌نگاری. نخستین گفتار ادبی او به سال ۱۹۲۳ در «پراودای جوانان» به چاپ رسید و او در این هنگام ۱۸ سال داشت. پس از آن، داستان‌های کوتاهی در روزنامه‌های ویژه

جوانان انتشار داد و همین امر مسیر زندگی او را تعیین کرد. در ۱۹۲۵ مجموعه‌ای به نام «داستان‌های دون» از او به چاپ رسید که يك سال پس از آن، همان داستان‌ها با چند داستان دیگر در مجموعه تازه‌ای منتشر شد. نویسنده‌ای به نام سر افیموویچ مقدمه‌ای بر آن نوشت و استعداد او را ستود.

شولوخوف در همان ۱۹۲۵ به زادگاه خود برگشت و در ویونسکایا مستقر شد. از آن پس تاکنون زندگی او با خانواده‌اش در آنجا گذشته است و همه ساله گروه بسیاری از هنر دوستان برای دیدن وی به خانه‌اش روی می‌آوردند. در همین‌جا بود که شولوخوف به سال ۱۹۲۶ نوشتن رمان بزرگ «دون آرام» را آغاز کرد و آن را تا ۱۹۴۰ به پایان برد. چاپ و انتشار چهار مجلد این اثر که مشتمل بر هشت بخش است، از ۱۹۲۸ تا ۱۹۴۰ طول کشید و نویسنده روی هم چهارده سال در این کار رنج برد. اما در خلال همین مدت داستان دیگری به نام «زمین نوآباد» نوشت و در ۱۹۳۲ انتشار داد که بخش دوم آن را سال‌ها بعد به پایان رساند و در دسترس خوانندگان گذاشت.

«دون آرام» و «سرزمین نوآباد» در امتداد یکدیگرند: «دون» گزارشگر جنگ با آلمان (جنگ جهانی نخست)، انقلاب اکتبر و کشمکش‌های خانگی پس از آن است؛ و «سرزمین» در دنباله پیروزی انقلاب، چگونگی تطبیق عملی جزء به جزء نهادهای آن در زمینه تولید کشاورزی را حکایت می‌کند.

شولوخوف در سال ۱۹۳۷ به نمایندگی شورای عالی اتحاد شوروی برگزیده شد که آن را — با انتخاب مجدد — تا پایان در اختیار داشت، در ۱۹۳۹ نشان لنین گرفت و در همان سال به عضویت فرهنگستان علوم اتحاد شوروی درآمد.

او در جریان جنگ جهانی دوم مانند بسیاری از نویسندگان و هنرمندان هم‌میهن خود راهی جبهه گشت و از آنجا مقالاتی آتشین در شرح ویرانی‌های جنگ و مصایب بسی‌شمار مردم، برای روزنامه‌ها می‌فرستاد که هر يك در انگیزختن حس سلحشوری رزم‌آوران تأثیر به‌سزا می‌داشت. مجموعه گفتارهای جنگی او به نام «مکتب کین» یادگار همین دوران است. چند فصلی از اثر دیگر او که زیر عنوان «آنها برای میهن می‌جنگیدند»، در سال ۱۹۵۹ انتشار یافت، نیز در همان‌جا نوشته شد.

کار دیگرش، داستان کوتاه «سرنوشت يك انسان» است.

صعید مصر

نام بخش بالای مصر با ۹۶۰ کیلومتر درازا، ۵ تا ۱۰ کیلومتر پهنا و ۸۳۶۲۰۰۰ تن جمعیت. این نام به ویژه بر باریکه مزروعی کنار نیل (به جز فیوم و واحه‌های واقع در بیابان لیبی) اطلاق می‌شود. بخش دیگر مصر یعنی «مصر پایین»، ناحیه دلتای رود نیل است.

صلاح‌الدین ابوبی (یوسف پسر شادی) (۱۱۳۷ - ۱۱۹۳)

پادشاه مصر و یکی از پرآوازه‌ترین پادشاهان اسلام که به ویژه در جنگ‌های صلیبی نامی بلند از خود به جای گذاشت و فرنگان را شکست‌های سخت داد. اصل خانوادہ اش از روستای دوین در خاور آذربایجان و از نژاد کرد بود. او در تکریت بزاد و همراه عمویش به خدمت نورالدین محمود بن عمادالدین زنگی فرمانروای شام درآمد و در سال ۵۵۹ هـ. با ابتکارهای نظامی والا و دلاوری‌های بی‌مانند، از سوی نورالدین به تصرف مصر دست یازید و روز به روز کارش رونق بیشتری یافت و به مقام وزارت خلیفه فاطمی (عاضد) و فرماندهی ارتش او رسید و پس از مرگ او سلسله فاطمیان مصر را برانداخت و به نام عباسیان خطبه خواند (۵۶۹ هـ). به دنبال مرگ نورالدین محمود، روانه شام گشت و آنجا را هم پیوست کشور خود کرد. بزرگ‌ترین پیروزی او بر فرنگان در فلسطین و کرانه شام در «روز حطین» بود که به دنبال آن طبریه و عکا و یافا تا آن سوی بیروت را از ایشان زدود و سپس در سال ۵۸۳ هـ. اورشلیم را از چنگ ایشان بیرون آورد. در مصر و شام آثار و آبادانی‌های فراوان از خود به جای گذاشت. حدیث و ادب را خوب می‌دانست و دیوان «حماسه» را از بر کرده بود. مردی بود نرم‌دل و جهاندار و دوراندیش، فروتن با سرکردگان ارتش و در هنگام بایسته دارای عزم و نیرویی پولادین و سرکوب ناکردنی. در مصر ۲۴ سال فرمان راند و در سوریه ۱۹ سال.

صهیون (Sion)

بخشی از اورشلیم که در کتاب مقدس به عنوان شهر داود شناسانده شده است. نخست این واژه درباره دژ یبوسیان واقع بر تپه جنوب خاوری اورشلیم به کار می‌رفت که داود آن را گشود. جنبش صهیونی‌گری نام خود را از این محل گرفته است.

صهیونی‌گری (sionisme)

جنبش ملی قوم یهود برای جلوگیری از یهودآزاری و تعصبات ضد یهودی و برای کوچاندن یهودیان و گردآوردن ایشان در سرزمین فلسطین. آرزوی بازگشت به سرزمین مقدس («ارض موعود») از سال ۷۰ میلادی که دولت یهود به دست امپراتوری روم برافتاد در دل یهودیان بود و اینان نزدیک دو هزار سال این آرمان را در جان خود نگه داشتند و سرانجام در سال ۱۹۴۸ بدان جامه عمل پوشاندند و کشور اسرائیل را پدید آوردند. جنبه قومی صهیونی‌گری قابل درک و پذیرش است، اما چون فلسفه آن از ایده آلیسم سرچشمه گرفته راه پویش تاریخی آن دیگر گشته و از این رهگذر است که اسرائیل به صورت دولتی کیشی - نژادی درآمده است. چیزی نه اندرخور فرگشت سده بیستم و نه توانا بر پایدار ماندن در برابر پیشرفت دانش و تکنولوژی درختان این روزگار.

طوباس

روستای فلسطینی مشهوری در کرانهٔ باختری رود اردن در استان نابلس. در سال ۱۹۶۹ درگیری سختی در آن میان فلسطینیان و ارتش اسرائیل رخ نمود که توان رزمی فداییان را به خوبی نشان داد.

طیبه (طیوه) (Thèbes)

شهری در مصر باستانی که در آغاز به آن شهر «نت» می‌گفتند و در مأخذهای یونانی تباي و دیوسپولیس و در کتاب مقدس «نو» خوانده می‌شد. ویرانه‌های این شهر در «مصر بالا» در کنار نیل و ۵۶۰ کیلومتری قاهره در نزدیکی آبادی‌های کنونی کرنك و الاقصر جای دارد. در زمان دوازدهمین سلسلهٔ پادشاهی مصر پدید آمد و دیگر سلسله‌ها تا زمان بطالس بر گسترش آن افزودند. پس از آنکه هیکسوس‌ها از مصر رانده شدند، این شهر پای‌تخت کشور گردید و تا آغازهای سلسلهٔ بیست و یکم بدین صورت بود. سپس اهمیت خود را از دست داد و باز در سدهٔ هفتم پیش از میلاد پای‌تخت شد و دیگر باره رو به ویرانی نهاد. بطالس و رومیان ساختمان‌های آن را نوسازی کردند ولی در سال ۲۷ پیش از میلاد، زمین‌لرزه‌ای آن را با خاک یکسان کرد. یونانیان طیبه را شهر صد دروازه می‌خواندند. این شهر مرکز خدای آمون بود و پرستش گاه‌ها، دروازه‌ها، آرامگاه‌ها و گلدسته‌های آن آوازه‌ای داشت.

عباس (دوم) (۱۸۷۴ – ۱۹۴۴)

خدایو مصر از ۱۸۹۲ تا ۱۹۱۴، پسر بزرگ خدیو توفیق. در ۱۸ سالگی به پادشاهی رسید و آرمان‌های بلند در سر می‌پروراند. کوشید که مصر را از زیر سرپرستی انگلیس بیرون آورد. این کشور از ۱۸۸۲ گرفتار استعمار بریتانیا بود ولی اسماً استانی عثمانی شمرده می‌شد. کار فرمانروایی کشور در دست نمایندهٔ انگلیس لرد کرومر (۱۸۸۳ – ۱۹۰۷)، گورست (۱۹۰۷ – ۱۹۱۱) و لرد کیچنر (۱۹۱۱ – ۱۹۱۴) بود. این یکی هرگونه اختیار عملی را از شاه گرفت و او از انگلستان برافروخته بود. در آغاز جنگ جهانی نخست که خدیو عباس به استانبول شده بود، انگلیسی‌ها نبودن او را فرصت شمردند و از کار برکنارش کردند (دسامبر ۱۹۱۴). او بقیهٔ زندگی را در سوئیس گذراند.

عباسه

شناخته با نام «قصر الاغالبه» (کاخ اغلییان) و «قصر القدیم» (کاخ کهن)، شهری باستانی در آفریقه (تونس) در فاصلهٔ ۵ کیلومتری جنوب خاوری قیروان. در سال ۱۸۴ هـ. به دست ابراهیم بن اغلب (در گذشته به سال ۱۹۶) پایه‌گذاری شد و او آن را به نام عباسیان خواند. در همین شهر بود که او سفیران شارلمانی را به حضور پذیرفت و آنان ارمغان‌هایی را که برای هارون الرشید آورده بودند، تسلیم وی کردند. بسیاری از سفیران

دیگر از سوی فرانک‌ها، دولت روم خاوری و اندلس نیز در این شهر به خدمت امیران اغلی می‌رسیدند. در سال ۲۶۴ شهر «رقاده» در جنوب عباسیه پایه‌گذاری شد و ابراهیم دوم آن را پای‌تخت خود ساخت. از این زمان عباسیه رو به ویرانی نهاد و در میانه‌های سده پنجم از میان رفت.

عبدالرحمان جبرتی (۱۷۵۴ - ۱۸۲۵)

مورخ مصری. در قاهره زاد و در الازهر درس خواند. در رویدادهای تازش فرانسویان بر مصر (۱۷۹۸ - ۱۸۰۱) و سپس درگیری میان والیان عثمانی بر سر مصر که به روی کار آمدن محمدعلی بزرگ انجامید حاضر بود. دو کتاب دارد به نام‌های «مظهرالتقدیس بذهاب دولة الفرنسیس» و «عجایب الآثار فی التراجم والاخبار» که درباره تاریخ اجتماعی مصر در سده ۱۷ و ۱۸ ارزش فراوان دارد.

عبدالعزیز فهمی (۱۸۷۰ - ۱۹۴۸)

سیاست‌پیشه مصری و رهبر حزب مشروطه‌گرایان آزادی‌خواه و رئیس فرهنگستان زبان مصر. کار خود را از وکالت دادگستری آغاز کرد و در سال ۱۹۱۴ به نمایندگی پارلمان برگزیده شد. یکی از آن سه تن بود که به نمایندگی از سوی مصریان به دفتر سرپرستی بریتانیا رفتند و خواستار استقلال مصر و لغو استعمار گشتند. از سال ۱۹۲۱ در گروه نمایندگی مصر برای گفت و گو پیرامون استقلال، شرکت جست و با سعد زغلول همکاری کرد. وزیر دادگستری و وزیر امور خارجه شد و در سال ۱۹۴۱ رهبر حزب مشروطه‌گرایان آزادی‌خواه گشت. او را آثاری در زبان شناسی است.

عبدالملک بن مروان (۶۴۶ - ۷۰۵)

پنجمین خلیفه اموی که امپراتوری تازیان را در حالی رو به ویرانی از پدر تحویل گرفت. او دولت را از خطرهای رهاورد و شورش عمرو بن سعید را خواباند و او را با دست خویش بکشت (۶۸۹). عراق را با شکست دادن مصعب بن زبیر (والی برادرش عبدالله) در سال ۶۹۱ پیوست کشور خود کرد و حجاز را توسط دست‌نشانده خودش حجاج بن یوسف ثقفی و کشتن عبدالله بن زبیر در سال ۶۹۲.

عربی پاشا، احمد (۱۸۴۱ - ۱۹۱۱)

سیاستمدار و پیکارمند انقلابی مصر. برای درس خواندن به الازهر آمد و در سال ۱۸۵۴ به عنوان سرباز وارد خدمت ارتش گشت و در اثر کاردانی، درجات ارتشی را یکایک پیمود و سرانجام به درجه سپهبدی رسید. در سال ۱۸۸۲ که در کابینه محمود سامی بارودی وزیر

جنگ بود، رهبری انقلاب ارتش را برای راندن استعمار انگلیس به دست گرفت و در نبرد بر استعمارگران پیروز گشت لیکن خیانت به رده‌های او راه یافت و شکستش داد. محاکمه و محکوم به اعدام شد و سپس محکومیتش تخفیف پیدا کرد و روانه تبعیدگاه در جزیره سیلان ساخت. در سال ۱۹۰۱ پس از ۱۹ سال به کشور بازگشت.

عنابه

نام شهری در الجزایر، شناخته با عنوان بونه، دارای ۷۷۶۷۵ نفر جمعیت در خاور پای‌تخت. بندری بر دریای سپید میانه (مدیترانه). آهن و فسفات از آن بیرون کشیده می‌شود. در روزگاران کهن مستعمره کارتاژ و پای‌تخت شهریاران نومیدیا بوده است. در روزگار فرمانروایی امپراتوری روم در زیر نام هیپورزیوس شکوفایی فراوان یافته بود.

عنتربن شداد عیسی (در گذشته پیرامون ۶۰۰ م)

یکی از بزرگترین سخنرایان روزگار جاهلی و از پهلوانان و جنگاوران نام‌آور عرب. فرزند کنیزکی حبشی بود و پدرش او را به فرزندی نپذیرفت ولی قهرمانی‌هایی که در جنگ‌های داحس و غیرا از خود نشان داد، پدر را وادار به شناختن او کرد. آنگاه محبوبه‌اش عبله (دختر عموش) را به همسری به او دادند و این پس از آن بود که مدت‌ها از وصال او محروم بود. چکامه پرتیش او یکی از «مطلقات سبعة» است و سرگذشت او را نیروی خیال توده‌ای جامه‌ای حماسی و پرشکوه و دراز دامن پوشانده است.

غزه

شهری فلسطینی با ۱۰۰۰۰۰ نفر جمعیت در شمال خاوری مصر به فاصله ۴ کیلومتری دریای مدیترانه و ۸۰ کیلومتری جنوب باختری اورشلیم. به علت جایگاه بازرگانی و استراتژیک خود، از روزگاران کهن تا کنون تاریخ پیوسته‌ای دارد. تحوطمس سوم در ۱۴۸۰ ق. م. آن را پایگاه لشکرکشی خود به سوریه کرد؛ در پیرامون ۱۲۰۰ ق. م. فلسطیان به فلسطین درآمدند و غزه یکی از پنج شهر عمده ایشان شد؛ پس از آنکه به دست یهودیان افتاد ویران شد؛ در ۳۳۲ ق. م. اسکندر بزرگ آن را از ایران گرفت؛ به روزگار رومیان از مراکز عمده مسیحیت شد و در پیرامون سال ۵۰۰ میلادی مدرسه ادبیات بلندآوازه‌ای در آنجا دایر گردید. در جنگ‌های صلیبی، در ۱۱۸۷ به دست صلاح‌الدین ایوبی، سپس به دست ریچارد شیردل و باز به دست مسلمانان افتاد. ترکان در ۱۵۱۷ و ناپلئون در ۱۷۹۹ آن را گرفتند. پس از جنگ ۱۹۴۸ اعراب و اسرائیل، ملک فاروق آن را پیوست مصر کرد. باریکه غزه با ۳۸۰ کیلومتر مربع مساحت و ۲۵۱۹۶۰ نفر جمعیت، سرزمین کرانه‌ای مستطیل شکلی است که در بخش جنوب باختری فلسطین است. در جنگ ۱۹۵۶ «مثلت استعماری»، اسرائیل آن را گرفت و پس از رانده‌شدن صهیونیان از آن، سربازان سازمان ملل متحد در آن به پاسداری پرداختند. جمال عبدالناصر

رهبر جنبش‌های رهایی‌بخش میهنی آسیا و آفریقا، در سال ۱۹۶۷ از اوتانت خواست که نیروهای سازمان ملل را از آن بیرون بکشاند و همین کار به جنگ پنجم ژوئن این سال و اشغال غزه از سوی اسرائیل انجامید. این شهر بر پایه پیمان آشتی «کمپ دیوید» به تاریخ ۲۶ مارس ۱۹۷۹ میان محمد انور سادات رئیس جمهوری مصر و مناخیم بگین نخست‌وزیر اسرائیل، به مصر باز گردانده شد.

فاجعه ۱۹۳۷

در تاریخ چین اشاره است به رویدادهای پس از مرگ سون یاتسن (۱۹۲۵) که چیانگ کای شک فرمانروایی خود را بر سراسر کشور تحمیل کرد و رژیم خودکامه خون‌آشامی پایه گذارد. وی شهر نانکینگ را پای تخت خود ساخت. در سال ۱۹۳۷ میان هواداران چیانگ کای شک و نیروهای پیشرو جامعه چین اختلاف افتاد و اینان به استان کیانگسی پناهندند و سپس مرکز خود را به استان شنسی انتقال دادند. ژاپن از این رویداد سودجست و بهانه منچوری را اشغال کرد. گرچه جنبش رهایی بخش مردم چین سرانجام به پیروزی رسید، ولی این رویداد، سال‌ها پیروزی را واپس افکند و در تاریخ چین به‌عنوان یک فاجعه ثبت شد.

فاست، هوارد ملوین (Howard Melvin Fast) (زاده ۱۹۱۴)

نویسنده تاریخ‌دان آمریکایی، شناخته با آثاری گراینده به آزدسازی مردم. در آموزشگاه‌های همگانی درس خواند و سپس برای چند سالی از کشور بیرون رفت و به کارهای گوناگون و پست پرداخت. برخی از کارهای او بدین گونه‌اند: واپسین جبهه (۱۹۴۱)، رام تشدگان (۱۹۴۲)، هم‌شهری تام‌پین (۱۹۴۳)، راه‌آزادی (۱۹۴۴)، اسپار تاکوس (۱۹۵۲)، موسی (۱۹۵۸)، تاریخ یهودیان (۱۹۶۸).

فاکتر، ویلیام (William Faulkner) (۱۸۹۷ - ۱۹۶۲)

داستان‌سرای آمریکایی. نخستین داستان‌های او گزارشگر زندگی در نیواورلئان است و اولین کتابش به نام «مزد سربازان» (۱۹۲۶) گویای آزمون‌های جنگی اوست، ولی توجه او در درجه نخست معطوف به مسائل میهن او پس از جنگ‌های درونی امریکاست. شیوه وی در داستان‌سرای غالباً خلاف معمول است چه او از اکنون آغاز می‌کند و به سوی گذشته پیش می‌رود. وی در سال ۱۹۴۹ برنده جایزه ادبی نوبل گشت. برخی از آثار او بدین گونه است: «خشم و هیاهو» (۱۹۲۹)؛ «محراب» (۱۹۳۱)؛ «روشنایی در ماه اوت» (۱۹۳۲)؛ «ابسالوم، ابسالوم!» (۱۹۳۶)؛ «تسخیرناپذیر» (۱۹۳۸)؛ «هملت» (۱۹۴۰)؛ «یک فابل» (۱۹۵۴) و «خانه اربابی» (۱۹۵۹). برخی از آثار او به زبان فارسی برگردانده شده است.

فراست، رابرت لی (Robert Lee Frost) (۱۸۷۴ - ۱۹۶۳)

سخنسرای امریکایی، زادهٔ سان فرانسیسکو. خاندانش از مردم نیوانگلند بودند و پس از درگذشت پدرش وی در ۱۰ سالگی با مادر از کالیفرنیا بدانجا بازگشت. آثار وی دربارهٔ ویژگی‌های این مردم و آب و هوای این سرزمین است. یک چند ضمن کار کردن در یک کارخانهٔ پارچه‌بافی به سرودن اشعار پرداخت ولی هیچ کس او را به چیزی نگرفت و او به کارهای بسیاری مانند کفافی و روزنامه‌نگاری و تدریس و کشاورزی پرداخت ولی باز هم در تنگدستی می‌زیست و از این رو به انگلستان که در آنجا جنبش «شعری» آغاز گشته بود، کوچید و به انتشار آثار خود پرداخت. در ۱۹۱۵ با آوازه‌ای جهانگیر به امریکا بازگشت. چندی در دانشگاه هاروارد درس داد و ۴ جایزهٔ پولیتزر و ۴۰ درجهٔ افتخاری گرفت. سنای امریکا هفتاد و پنجمین سال زادن او را رسماً به وی شادباش گفت.

فرانتس فردیناند (Francois Ferdinand) (۱۸۶۳ - ۱۹۱۴)

ولی‌عهد اتریش و اتریش - هنگری. کوشش‌های او برای چنگ‌اندازی بر صربستان مایهٔ خشم میهن‌پرستان این سرزمین گردید. در تاریخ ۲۸ ژوئن ۱۹۱۴ یکی از صربیان به سوی او و زنش تیراندازی کرد که این جریان مایهٔ هشدار اتریش به صربستان گردید و به آغاز جنگ جهانی نخست انجامید.

فرعون

واژه‌ای در زبان مصری کهن، فراهم آمده از دو کلمه پر + عو (به معنی «خانهٔ بزرگ»). این واژه در آغازهای هزارهٔ نخست پیش از میلاد دربارهٔ کاخ پادشاهی به کار می‌رفت و سپس نام پادشاهان مصر گردید، چنان که «باب عالی» نخست به معنی دربار پادشاهان عثمانی بود و سپس بر سران این امپراتوری اطلاق گردید. در سفر خروج «تورات»، این نام بسیار به کار رفته است. در قرآن نیز، در جاهای بسیار، از پادشاهی به نام فرعون یاد شده است که بنی‌اسرائیل را بردهٔ مصریان کرده بود. موسی او را به خداپرستی خواند ولی او که خود را خدای مصریان کرده بود، از بارگاه خودپرستی فرود نیامد. موسی، بنی‌اسرائیل را از مصر به سوی فلسطین بیرون برد و فرعون که با سپاهیان به پیگرد ایشان پرداخته بود، با همهٔ ایشان در آب غرق شد.

فرید - محمد فرید.

فؤاد یکم، احمد (۱۸۶۸ - ۱۹۳۶)

سلطان مصر از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۲ و پادشاه این کشور از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۶. در ایتالیا تحصیلات نظامی کرد و چندی وابستهٔ ارتشی عثمانی در وین بود. پس از مرگ برادرش

حسین کامل به فرمانروایی رسید. انگلیسیان به او خوش بین بودند ولی او در میان مردم هیچ گونه محبوبیت نداشت. دوره فرمانروایی او از نگاه بیداری مصریان اهمیت فراوان دارد چه کسانی مانند سعد زغلول پاشا (در پیرامون ۱۹۱۹) نبرد در برابر استعمار انگلیس را آشکار ساختند و در اثر همین پیکارمندی‌ها، انگلستان در ۱۹۲۲ استقلال مصر را به رسمیت شناخت. فؤاد که از این جنبش سود برده بود، در عین حال خواستار خودکامگی لگام کسیخته خود بود و از این رو به علت دشواری‌هایی که حزب در برابر او پدید می‌آورد، قانون اساسی را که در ۱۹۲۳ پذیرفته بود، در ۱۹۲۸ لغو کرد اما جنبش‌های بخش میهنی بر او لگام زد و او به ناچار در ۱۹۳۵ دیگر باره قانون اساسی ۱۹۲۳ را کردن نهاد.

فولک‌لور (folklore)

مجموعه عادت‌ها، سنت‌ها، افسانه‌ها، داستان‌ها و باورهای دیرین مردم که در عمل سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر می‌رسد و رقص‌ها، ترانه‌ها، پزشکی عامیانه، کار بردگیاهان و دعاها، اساطیر، مثل‌ها، آیین‌های زایمان، عروسی، سوگواری، جشن، دید و بازدید، مسافرت، اسباب‌کشی، شگون خوب و بد زدن، آیین دوستی و عشق و آشتی و مانند اینها را فرا می‌گیرد. بررسی فولک‌لور از سده ۱۹ آغاز شد و دو انگیزه داشت: پیدایش مکتب ادبی رمانتیسیم که به فرهنگ گذشته نظر داشت و رواج ناسیونالیسم که بر مسائل و گرایش‌های بومی و قومی و تژادی تکیه می‌کرد. امروزه فولک‌شناسان می‌گویند که فولک‌لور (یا فرهنگ مردم) گراشگر ارزش‌های فرهنگی و شیوه اندیشیدن یک ملت است و قهرمانان فولکلوری (مانند رستم و اسفندیار و سهراب در ایران و بارباروسا در آلمان و سید در اسپانیا و رایین‌هود در انگلستان) آیین تمام‌نمای تمدن‌هایی هستند که از آنها برخاسته‌اند. مردم ایران به فرهنگ توده‌ای خود بسی دل‌بستگی دارند و کسانی مانند شادروان صادق هدایت، علی‌اکبر دهخدا (در امثال و حکم)، صبحی مهتدی (در داستان‌های عامیانه)، دکتر ابراهیم شکورزاده (در فرهنگ مردم خراسان)، ابوالقاسم انجوی (در برنامه‌های رادیویی)، دکتر صادق کیا (از راه گردآوری ۱۴ هزار نوار گویشی در فرهنگستان زبان ایران)، دکتر مهرداد بهار (در اساطیر ایران)، احمد شاملو (در کتاب کوچه) و دیگران، سهم به‌سزایی در گردآوری این میراث ارزنده به عهده گرفته‌اند. فولک‌لور واژه‌ای است انگلیسی که از دو واژه فولک (ملت، مردم، قبیله؛ از واژه ژرمنی فولکام) و لور (لار: یادگیری) فراهم آمده است. فرهنگستان زبان ایران در برابر این اصطلاح، واژه «هاموید» را ساخته است که مرکب است از «هام» (همد، عام) + وید (دید، دیدگاه = ویزیون در زبان‌های اروپایی)، روی هم به معنی دیدگاه همگانی و توده‌ای.

فهمی، عبدالعزیز (۱۸۷۰ - ۱۹۴۸)

سیاستمدار مصری و رهبر حزب آزادیخواهان مشروطه‌خواه و رئیس فرهنگستان زبان مصر. در سال ۱۹۱۴ به نمایندگی مجلس قانون‌گذاری برگزیده شد و سپس رئیس کانون نمایندگان دادگستری گشت. یکی از سه تن کسانی بود که در ۱۹۱۸ به اداره نمایندگی انگلیس در قاهره رفتند و خواهان استقلال مصر شدند. در گروه نمایندگی مصر برای گفت و گو با انگلیس درباره استقلال به ریاست سعد زغلول عضویت داشت و سپس از آن کناره گرفت. سپس‌ها رئیس دادگاه استیناف، وزیر دادگستری و وزیر مشاور گشت و در سال ۱۹۴۱ رهبری حزب آزادیخواه مشروطه‌طلب را به عهده گرفت. پژوهش‌هایی در زمینه زبان‌شناسی دارد.

فینیقیه (Phoenicia)

در جغرافیای باستانی نامی برابر با لبنان کنونی و بخش‌هایی از فلسطین و سوریه. فینیقیان از کنعانیان بودند و این نام را که به معنی «سرخ ارغوانی» است یونانیان در سده ۹ ق. م. به ایشان دادند. از شهرهای پرآوازه ایشان صور، صیدا و بوبلوس بود. احتمال داده می‌شود که اینان در پیرامون ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد به فینیقیه آمده باشند. در ۱۲۵۰ مهارت ایشان در کشتیرانی و سوداگری جهان اطراف مدیترانه آوازه‌ای بلند می‌داشت. در سده ۱۲ پیش از میلاد دریانوردان فینیقی بر دریای مدیترانه چیره شدند و تا مرزهای جهان ناشناخته آن روز پیش رفتند و در پهنه‌ای از شبه جزیره ایبری تا داردانل و تا کورنوال در جنوب باختری انگلیس داد و ستد می‌کردند و حتی شواهدی هست گویای اینکه ایشان تا کرانه‌های باختری افریقا رفته و شاید هم افریقا را دور زده و به هندوستان رسیده‌اند. فرهنگ و تمدنی بسیار دیرین داشتند و به تمدن و فرهنگ جهان خدمت‌های گرانبها کردند.

قطر (qutuz)، پسر عبدالله معزی

سومین پادشاه از ترک‌های مملوک در مصر و شام. در دولت منصور بن معز به رتبه «اتابک» ارتش برآمد (در روزگار معز برده او بود) و در سال ۶۵۷ منصور را برکنار کرد و خود جانشین او شد. امیر رکن‌الدین بیبرس بندقداری را درجه «اتابکی» بخشید و همه کارهای کشور خود را به وی وا گذاشت. در سال ۶۵۸ تاتارهای مغولی را که پس از ویران کردن بغداد به شام رسیده بودند، در عین جالوت فلسطین شکستی سخت داد و ایشان را تا بیسان واپس راند و با موکبی سترگ به دمشق درآمد و بازمانده‌های ایوبی را از کار برکنار کرد. در بازگشت به مصر، امیر رکن‌الدین بیبرس با شمار فراوانی از فرماندهان ارتش به پیشوازش آمده خوش بریختند و در قنبر به خاک سپردند.

قیافا

رئیس کاهنان در سال‌های ۲۷ تا ۳۶ میلادی. هنگامی که بر مسیح حکم مصلوب شدن

دادند، او نیز حاضر بود. چون مسیح العازار را زندگی دوباره بخشید، کاهنان از نیرو گرفتن کار او در هراس افتاده او را دستگیر کردند و به تزدقیافا آوردند. وی از مسیح پرسید که آیا تو پسر خدا هستی و چون پاسخ شنید که «آری»، گفت نیازی به گواه نیست و همین اندازه برای کافربودن او بس است. پس او را به سردار رومی پونتیوس پیلات سپردند که بر دارش کرد.

کافکا، فرانز (Franz Kafka) (۱۸۸۳ - ۱۹۲۴)

نویسنده آلمانی و از خانواده‌ای میان روزگار از کلیمیان. در پراگ درس خواند و وارد خدمت دولت اتریش گشت. در کار نویسندگی سخت‌کوش و پرسواس بود و به همین جهت توانست زندگی خود را از این راه بچرخاند. برخی از آثار او در زمان زندگی و برخی پس از مرگش به چاپ رسید. به دقت و روشنی موصوف است. جهانی را نشان می‌دهد که هم واقعی و هم رؤیایی است و در آن انسان کنونی که بار گناه و تنهایی و نگرانی را بردوش دارد، بیهوده برای رستگاری خود می‌کوشد. از آثار اوست: «جلوقانون» (۱۹۱۶)، «منخ» (۱۹۱۶)، «گروه محکومین» (۱۹۱۹)، «هنرمند گرسنه» (۱۹۲۲)، «محاكمه» (۱۹۲۵)، «کاخ» (۱۹۲۶) و «امریکا» (۱۹۲۷).

کامل، مصطفی (۱۸۷۴ - ۱۹۰۸)

پیکارمند انقلابی مصر. در قاهره زاد و از دانشکده حقوق فارغ‌تحمیل شد و سپس به کوشش در راه آزادی مصر از بند استعمار انگلیس پرداخت و در این راه مسافرت‌هایی به اروپا کرد و روزنامه‌هایی به عربی، انگلیسی و فرانسوی منتشر کرد. در سال ۱۹۰۷ «حزب وطنی» را پایه‌گذار و چندان تلاش کرد که دستخوش بیماری و رنجوری گشت و در جوانی درگذشت.

کامو، آلبر (Albert Camus) (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰)

نویسنده فرانسوی و برنده جایزه ادبی نوبل در ۱۹۵۷. در الجزایر زاد و پدر خود را در کودکی از دست داد و دچار تنگدستی سخت شد. در راه بهبود زندگی الجزایریان کوشش فراوان کرد و در سال‌های اشغال فرانسه از سوی نازیان به جنبش پایداری میهنی پیوست و به نگارش گفتارهای تند در روزنامه‌های چپگرا پرداخت. از داستان‌های پرآوازه او «بیگانه» (۱۹۴۲) و «طاعون» (۱۹۴۷) است که هر دو به فارسی برگردانده شده است.

کرشندو (crescendo)

افزایش، بالا روی، از واژه «کرر» ایتالیایی به معنی افزایش. در موسیقی، گرایش تدریجی آوا به سوی بلندی و کمال است.

کرومر، ایولین بارینگ (Evelyn Baring Cromer) (۱۸۴۱ - ۱۹۱۷)

افسر و سیاستمدار انگلیسی. در وزارت مستعمرات بریتانیا پایگاه‌های بلند داشت و معاون نماینده کل انگلیس در جزایر ایونی (۱۸۶۱)، وزیر دارایی هند (۱۸۸۰ - ۱۸۸۳) و فرماندار کل مصر از اشغال این کشور در ۱۸۸۲ تا ۱۹۰۶ بود. بزرگ‌ترین اشتباه او کيفر کردن بیدادگرانه مردم شهر دنشواي مصر بود که به کناره‌گیری وی انجامید.

کَرین، هارت (Hart Crane) (۱۸۹۹ - ۱۹۳۲)

سخنسرای آمریکایی در کلیولند به بار آمد و شعر گفتن را از ۱۳ سالگی آغاز کرد. به کوبا و فرانسه مسافرت کرد و تا هنگام رسیدن به اوج شهرت به کارهای گوناگون سختی پرداخت. از آثار اوست: ساختمان (۱۹۲۶)، پل (۱۹۳۰) و مجموعه اشعار (۱۹۳۳).

کفر الشیخ

استانی در مصر با مساحت ۳۶۹۸ کیلومتر مربع و دارای ۹۷۳۰۰۰ تن جمعیت. مرکز آن کفر الشیخ است. استان در شمال باختری مصر در میان دلتا جای دارد. از باختر به فرع رشید محدود است و از شمال تا دریاچه برلس و دریای مدیترانه کشش می‌یابد. نخست يك قسمت از فرمانداری «غریبه» بود و در سال ۱۹۳۱ از آن جدا شد و در ۱۹۴۴ به صورت يك فرمانداری و سپس به صورت يك استان درآمد. کشت برنج آن آوازه‌ای دارد.

کلیتمنستر (Clytemnestre)

در افسانه‌های یونانی، دختر لدا و توندارئوس و ناخواهری هلن. همسر آگاممنون و مادر اورست، الکترا و ایفیگنیا بود. با محبوب خود اژیست همدستان شد و شوهر را بکشت و اورست به خونخواهی پدر هر دو را از پای در آورد.

کلیسای شارتر

کلیسایی پرآوازه و بسیار کهن (از سده ۱۲ و ۱۳) به نام «نوتردام» در این شهر. شهر شارتر با ۲۸۷۵۰ تن جمعیت پای تخت استان لوار در شمال فرانسه و در ۹۶ کیلومتری جنوب باختری پاریس و یکی از مهم‌ترین شهرهای هنری این کشور است.

کمدی (comédie)

نمایش یا اثری ادبی که آماج آن سرگرمی و شادی و خنده باشد یا حقایق جدی و تلخ را در پوشش هزل و شوخی فرا نماید، مانند کمدی الهی از دانته و مجموعه داستان‌های بالزاک درباره زندگی مردم فرانسه در سده ۱۹. کمدی به معنی نمایشی آن از مراسمی بود که برای جشن‌های دیونوسوس خدای یونانی گرفته می‌شد و در آن بازیگران و همسرایان می‌بودند. یکی از نمونه‌های درخشان این هنر، نمایشنامه‌های

آریستوفانس است. آغاز نمایش‌های کمیک «نوین»، سده چهارم پیش از میلاد است. مناندروس پرآوازه‌ترین نویسنده «کمدی نو» بود و پلاتوس و ترتیوس از او پیروی کردند. در سده‌های میانه که روزگار لگام گسستگی و خودکامگی کشیشان بود، کوشش می‌شد از جنبه شادی‌آمیز و انتقادی کمدی کاسته شود زیرا این جماعت مخالف شادی مردمند و از هرگونه انتقادی به سختی می‌رنجند. ولی به خواری کوشش‌های کشیشان، هنر رام‌خودرا دنبال کرد. همراه‌نوزایی (رونسانس)، کمدی پرتحرک و تازه‌ای پدید آمد و از ترکیب سبک‌های نمایشی سده ۱۶ در انگلستان با کمدی کلاسیک لاتینی، کمدی شناخته با نام «کمدی روزگار الیزابت» پایه‌گذاری شد. این مکتب در کمدی‌های شکسپیر و بن‌جانسون به اوج خود رسید. برخی از نام‌آوران هنر کمدی در روزگارهای گوناگون چنینند: ویچرلی و کانگریو؛ شریدن و گولداسمیت از سده ۱۸؛ اسکار وایلد و جرج برناردشاو و چخوف از سده ۱۹؛ پینرو، جوتز، کاورد، ج. بری، سینگ، لیدی گرگوری، شان اوکیسی، گیلبرت، سالیون و دیگران. کمدی واژه‌ای است فرانسوی که از واژه لاتینی کوموئیدیا از واژه یونانی کوموئیدیا از کوموئیدس (خواننده شاد) گرفته شده است: کوموس (که ریشه آن ناشناخته است = شادی) + اوئیدوس (= آوازخوان).

کنعان

۱. در عهد عتیق (تورات) پسر حام و نیای کنعانیان است که در سرزمین‌های باختری اردن ماندگار بودند. نوح پیامبر، حام را که نیای آنهاست، نفرین کرد و این نفرین کنعانیان را نیز فرا گرفت و از این رو در روزگار گشودن فلسطین، اسرائیلیان بیشتر آنان را کشتند و زنده‌ماندگان را برده خود ساختند. در گزارش‌های اسلامی، کنعان پدر نمرود و نیای کنعانیان و بربرها شمرده شده است و برخی او را پسر نوح یا پسر سام بن نوح دانسته‌اند. ۲. سرزمین فلسطین باستانی، میان رود اردن، دریای مرده و دریای مدیترانه که گاه سرزمین اردن را هم فرا می‌گرفت. کنعان برای اسرائیلیان «ارض موعود» بود و اینان پس از بیرون آمدن از مصر، بدان روی آوردند و آن را تصرف کردند و مردم بومی آن را کشتند یا برده ساختند یا آواره کوه و دشت کردند.

کورسیکا (Corsica; Corse)

جزیره «کرس» که به یونانی کورنوس گفته می‌شود. جزیره‌ای فرانسوی است با ۸۷۲۲ کیلومتر مربع مساحت و ۲۷۵۴۶۵ نفر جمعیت. یکی از استان‌های فرانسه در میان دریای مدیترانه. مرکز آن آزاکیوس و یکی از شهرهای عمده آن باستیا. این دو از بندرهای مهم فرانسه در آن دریا هستند. بیشترش کوهستانی است. صادرات عمده‌اش روغن زیتون، باده ناب، الوار، گندم و پنیر است و پرورش گوسپند در آن رواج فراوان دارد. راه‌های ارتباطی بسنده ندارد و بیشتر خاک جزیره به حالت وحشی و پوشیده از زیررست‌هاست که آنها را به زبان فرانسه ماکی می‌گویند و عطر گل‌های آن تا راهی دراز

شنیده می‌شود. از همین‌رو، این جزیره را «جزیره خوشبو» گفته‌اند. جزیره از سده سوم پیش از میلاد تا سده پنجم میلادی در دست رومیان بود. در ۷۲۵ به تصرف لومباردها افتاد؛ از ۸۵۰ تا ۱۰۳۴ در دست مسلمان‌ها بود؛ در ۱۰۷۷ پاپ آن را به اسقف پیزر واگذار کرد؛ در ۱۳۱۲ به جنوایی‌ها رسید؛ در سال ۱۷۷۵ به علت شورش پائولی در برابر جنوایی‌ها، و دخالت فرانسه، به این دولت واگذار شد؛ در ۱۷۹۳ به تصرف انگلستان درآمد و ناپلئون در ۱۷۹۶ انگلیسیان را از آن بیرون راند. در جنگ جهانی دوم، از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۳ در تصرف ایتالیاییان و آلمانیان بود. خاندان بوناپارت از این جزیره برخاستند.

کورنت (Corinthe)

۱. شهر و بندری با ۱۵۸۹۲ تن جمعیت در یونان در شمال باختری پلوپونز. از مراکز عمده ترابری و بازرگانی کشتی و باده ناب. پس از زمین لرزه ۱۸۵۸ و ۱۹۲۸ بازسازی شد. ۲. برزخی به درازای ۳۰ کیلومتر و پهنای ۶ تا ۱۲ کیلومتر که یونان مرکزی را به پلوپونز پیوسته می‌سازد. ۳. خلیج یا شاخه‌ای یونانی به درازای ۱۳۰ کیلومتر و پهنای ۳۲ تا ۳۴ کیلومتر میان یونان مرکزی و پلوپونز.

کوش

۱. در عهد عتیق (تورات) پسر بزرگ‌تر حام است (سفر پیدایش، باب ۱۰، آیه ۶). در این کتاب از کوش به سان برادر مصرایم و از کوش به سان پدر نمرود یاد شده است. پژوهشگران برآنند که این دو، دو شخصیت جداگانه بوده‌اند و کوش پدر نمرود از «کاسی‌های» بابل بوده‌است. ۲. سرزمینی در حبه باستانی. کوش از نخستین آبشار نیل در مصر بالا امتداد داشت و فراگیر سودان و مصر و حبه کنونی بود و احتمالاً بخشی از خاور و جنوب عربستان نیز جزو آن شمرده می‌شد.

کومین تانگ (Kuomintang)

حزبی که در سال ۱۹۱۲ توسط سونیات‌سن پایه‌گذاری شد و اصول برنامه آن تشکیل جمهوری مستقل چین و اجرای برنامه‌های سوسیالیستی میانه‌رو بود. در ۱۹۱۳ از سوی یوآن‌شی‌کای رئیس جمهوری منحل شد ولی در ۱۹۱۸ و ۱۹۲۱ دولتی در کانتون برپا کرد و نمایندگانی به کنفرانس صلح ورسای فرستاد. در ۱۹۲۲ با یاری شوروی بازسازی شد و در ۱۹۲۴ با کمونیست‌ها ائتلاف کرد. در ۱۹۲۷ با کمونیست‌ها به هم زد و به دنبال آن جنگ خانگی در چین درگرفت و از آن زمان قدرت آن رو به کاهش نهاد تا اینکه در ۱۹۵۰ از سرزمین چین به جزیره تایوان رانده شد.

کیچنر، لرد (lord Herbert Kitchener) (۱۸۵۰ - ۱۹۱۶)

افسر و سیاستمدار انگلیسی. در مقام فرماندهی مصری جنبش رهایی بخش مردم سودان به رهبری محمد مهدی، سودانی را شکست داد و سودان را دیگر باره به زیر پرچم استعمار انگلیس در آورد (۱۸۹۶ - ۱۸۹۸). در سال ۱۹۰۲ به جنوب افریقا فرستاده شد و انقلاب مردمی آنجا را با ددمنشی سفاکانه‌ای فرو نشاند. در آغاز جنگ جهانی یکم وزیر جنگ انگلستان شد و در سفری که عازم گت و گو با رهبران روسیه بود، تصادف کرد و کشته شد.

گارسیا لورکا، فدریکو (Federico Garcia Lorca) (۱۸۹۸ - ۱۹۳۶)

سخنرای میهن پرست و رزمندۀ اسپانیایی. با انتشار نخستین آثار شعری، در کشور خود و نیز در ایالت‌های متحد آمریکا آوازه‌ای بلند پیدا کرد و از احترام روشندانیشان و جمهوری خواهان برخوردار گشت. با خودکامگی و واپسگرایی به سختی جنگید و در جریان جنگ خانگی اسپانیا بر دست باند فرانکو به شهادت رسید. از آثار برجسته او «خانه برناردا آلبا»ست.

گارسیا مارکز، گابریل (Gabriel Garcia Marquez) (زاده ۱۹۲۸)

داستانسرای اسپانیولی زبان آمریکای لاتین. در آرکاتاکای کلمبیا دیده به جهان گشود و پس از پایان آموزش‌های آغازین، به دانشگاه بوگوتا رفت و سپس‌ها به‌سان گزارشگر و ارزیاب فیلم در روزنامه «ال اسپکتادور» چاپ کلمبیا به کار پرداخت. سپس به پاریس و مکزیک و آنگاه اسپانیا سفر کرد. با نوشتن کتاب «صد سال تنهایی» به سال ۱۹۶۷، که در اروپا، ایالت‌های متحد و آمریکای لاتین به عنوان شاهکاری از ادبیات امروز شناخته شد، آوازه‌ای جهانگیر یافت. از ویژگی‌های آثار او، پختگی نثر، اشاره‌های ظریف به مسایل سیاسی و آمیزش دلنشین واقع گرایی و خیال پردازی است. گفته‌اند که او از گونه‌ای «رنالیسم جادویی» پیروی می‌کند. مارکز پشتیبان جنبش‌های رهایی بخش میهنی و کوشش‌های ملت‌های واپس نگه داشته جهان است و با رژیم‌های خودکامۀ ارتش فرمان آمریکای لاتین می‌ستیزد. از آثار اوست «پاییز پدر سالار»، «ساعت شوم»، «گزارش یک مرگ»، «توفان بزرگ». مارکز از ویلیلم فاکنر متأثر است. او برنده جایزه ادبی نوبل در سال ۱۹۸۲ گردید.

گشتاپو (Gestapo)

نام اختصاری Geheime Staatspolizei به معنی پلیس پنهانی کشوری (به زبان آلمانی). در سال ۱۹۳۳ از سوی نازی‌ها پایه گذاری شد و به پیگرد سخت کلیمیان و میهن پرستان پرداخت و بسی جان‌های پاک را بر باد داد که شمار آن از اندازه بیرون است.

لوار (Loire)

استانی با ۴۸۰۰ کیلومتر مربع مساحت و ۷۲۲۳۸۳ تن جمعیت، در شمال فرانسه مرکزی که پایتخت آن سنتاتین است. مسیر بالای رود لوار از آن می‌گذرد. صنعت عمده آن فلزگری و پارچه‌بافی است.

لوتر، مارتین (Martin Luther) (۱۴۸۳ - ۱۵۴۶)

اصلاح‌طلب آلمانی که جنبش پروتستان را آغاز کرد و طلم تعصب مذهبی و راهبند چیرگی و خودکامگی دینی را از میان برداشت. پدرش کارگر کان مس بود و او از ۱۵ سالگی در آیزناخ درس خواند و سپس وارد دانشگاه ارفورت شد و در ۱۵۰۵ از آن درجه دانشوری (فوق لیسانس) گرفت. در ۳۱ اکتبر ۱۵۱۷ بر ضد کلیسای کاتولیک برخاست و جنایات دین‌پیشگان را آشکار ساخت که این کار به تکفیر او از سوی پاپ در ۲ ژانویه ۱۵۲۱ انجامید. در «جنگ دهقانان» (۱۵۲۴ - ۱۵۲۶) از زمینداران و رباخواران و زراندوزان دفاع کرد و کشاورزان را نکوهش کرد که چرا ادب کردن ستمکاران را به خدای توانا و انمی‌گذارند. و بدین‌سان نشان داد که بهسازی کیشی چیزی است و پیکار اجتماعی در راه بهروزی و دادگستری چیزی. با این همه، پاره‌ای از بنیادهای باورهای او دستاویزهایی برای گرایش‌های ناسیونالیستی شدند.

لورن (Lorraine)

ناحیه و استان پیشین فرانسه که پایتخت تاریخی آن نانسی است. از شمال به بلژیک و لوکزامبورگ و سار، از خاور به آلزاس، از جنوب به فرانسه و از باختر به شامپانی محدود است. اکنون به چهار استان موزل، مورت اموزل، موز و وژ بخش گشته است. لورن در هر دو جنگ جهانی آسیب فراوان دید.

لویی نهم (Louis IX) (۱۲۱۴ - ۱۲۷۰)

پادشاه فرانسه از سال ۱۲۲۶ تا ۱۲۷۰. پسر و جانشین لویی هشتم بود. در کودکی مادرش بلاش دوکاستی به جانشینی از سوی او فرمان می‌راند. در آغاز، شورش‌های تیولداران به رهبری هنری سوم پادشاه انگلستان، کارش را آشفته ساخت اما او در ۱۲۴۱ - ۱۲۴۳ ناحیه پواتو را فرمانبر خود کرد و انگلیسی‌ها را واپس راند. در سال ۱۲۴۸ برای شرکت در هفتمین جنگ صلیبی به مصر رفت و در منصوره شکست خورد و اسیر شد و در برابر دادن خون‌بهای گرافی آزاد گشت. در روزگار فرمانروایی لویی نهم، فرانسه رونق و آرامشی بی‌مانند یافت و او بهسازی‌های پدر بزرگش فیلیپ دوم

را دنبال کرد.

مارسل، گابریل (Gabriel Marcel) (۱۸۸۹ - ۱۹۷۳)
فیلسوف و نویسنده فرانسوی. برخی از آثار او چنین است:

- 1) *Existence et objectivité* (1914).
- 2) *Journal Métaphysique* (1923—1914).
- 3) *Etre et avoir* (1933—1918).
- 4) *Un homme de Dieu* (1925).
- 5) *Rome n'est Plus dans Rome* (1951).

مالرو، آندره (André Malraux) (۱۹۰۱ - ۱۹۷۶)
سیاستمدار و نویسنده فرانسوی. در راه انقلاب و آزادی کوشش‌های فراوان کرد و با سیاست‌های استعمار جنگید. در جنگ خانگی چین (۱۹۲۷ - ۱۹۲۵) و جنگ درونی اسپانیا (۱۹۳۶ - ۱۹۳۹) شرکت جست و درباره هر کدام داستان‌ها نوشت. از آثار برجسته او «سرنوشت بشر» درباره انقلاب چین است.

مایاکوفسکی، ولادیمیر ولادیمیروویچ (Vladimir Vladimirovitch Maiakovski)
(۱۸۹۳ - ۱۹۳۰)

سخنسرای روسی. زادگاه او دهکده کوچک بگدادی [بغدادی؟] واقع در دره رود ریون در قفقاز بود. پدرش جنگلبان بود و مانند خود او در جوانی درگذشت. پس از مرگ او خانواده‌اش به مسکو کوچید و مایاکوفسکی در سن ۱۵ سالگی به گروهی زیر زمینی از سوسیال دموکرات‌ها پیوست. چندین بار به علت پخش اعلامیه و شرکت در فعالیت‌های سیاسی به زندان افتاد و این گرفتاری‌ها اثری ژرف بر اندیشه او گذاشت. پس از آزادی، وارد آموزشگاه هنری مسکو شد؛ در رشته نقاشی درس خواند ولی شاعر از کار درآمد. سخنسرایی و نویسندگی را از ۱۹۱۲، زمانی که نهضت اجتماعی مردم روسیه بر شتاب خود به سوی پیروزی می‌افزود، آغاز کرد. او در صحنه ادبیات به عنوان فوتوریست گام نهاد و قوانین زیبا شناختی هنر قراردادی را نادیده انگاشت. ولی تجربه او نشان می‌دهد که واقعیت روسی، محتوای متفاوتی به انقلاب ادبی - که همزمان در همه جای اروپا سر برآورده بود - ارزانی داشت. آینده‌گرایی مایاکوفسکی از فوتوریسم سخنسرای ایتالیایی، مارینتی، الهام نمی‌گرفت زیرا این گرایش ادبی، در روسیه، بر آن نبود که از ماشین، سرعت و نیروی نظامی آیینی برساند و به خورد مردم دهد. کوتاه سخن آنکه فوتوریست‌های روس نمی‌خواستند پرخاشگری را وارد مقولات زیبایی شناسی کنند و برای آن قواعدی از ادب و هنر به وام بگیرند. شعر مایاکوفسکی روی انسان متمرکز بود و خود او نیز مالا مال از عشق به انسان. شاعری با قلب خون‌چکان، حواری مذهبی نوین که اندرزگوی نوآوری کامل و سراسری بود.

مایاکوفسکی از ۱۹۱۶ از راه روزنامه با ماکسیم گورکی آغاز همکاری کرد؛ جان هاشان به زودی با یکدیگر در آمیخت ولی هر يك شیوه ادبی ویژه خود را نگه داشت. کار ادبی او سخت بیکران است که در اینجا به اندکی از آن اشاره می شود. شعر «جنگ جهان» (۱۹۱۷) تصویر نمایی از ویرانی های جنگ با آرزوی زادن انسانی نوین است. از میان دیگر آثار او می توان اینها را نام برد:

۱. انسان (۱۹۱۷).
۲. چکامه انقلاب (۱۹۱۸).
۳. مارس چیگرا (۱۹۱۹).
۴. ۱۵۰۰۰۰۰۰ (۱۹۲۰) مناظره ای میان يك روس به نام ایران و ویلسون رئیس جمهوری امریکا.

مایاکوفسکی مدت ها سخنگوی حزب کمونیست اتحاد شوروی بود. پس از ۱۹۲۵ به اروپا، ایالت های متحد، مکزیک و کوبا رفت و احساسات ناشی از این سفر را در اشعار گوناگون بیان کرد. قطعه نیشدار «برداشت من از امریکا» (۱۹۲۶) یادگار همین سفر است.

زلینسکی، مایاکوفسکی را از میان هم میهنان خود به آوواکوم، کشیش روسی قرن هفدهم و بنیادگذار جنبش «مؤمنان کهن» مانند کرده است که ایمانی سودایی و قهرآمیز داشت؛ بهتر دید که خرمن جان طعمه حریق کند و از سر اعتقاد خویش برنخیزد.

محمد فرید (۱۸۶۷ - ۱۹۱۹)

سیاستمدار مصری. در قاهره زاد و در دانشکده حقوق درس خواند. نخست به کارهای دولتی پرداخت و سپس آن را رها ساخت (۱۸۹۷) و به وکالت دادگستری روی آورد و به حزب وطنی پیوست و پس از درگذشت رهبر آن مصطفی کامل (۱۹۰۸) رهبری آن را به دست گرفت. بیشتر ثروت خود را در راه دفاع از استقلال مصر و نبردهای اجتماعی هزینه کرد و در این راه به مسافرت ها (به اروپا) رفت و از نابستگی کشور خویش به دفاع برخاست و سرانجام در ۱۱ نوامبر ۱۹۱۹ در برلین درگذشت.

مریم

دختری دوشیزه که از پیک خدایی (بی آمیزش) بار گرفت و عیسای مسیح را بزاد (باور مسلمانان)؛ باکره ای که مادر مسیح و از سبط یهودا و از نسل داود و خویش الیصابات (Elizabeth) مادر یحییی تمعیددهنده از نژاد لاوی و نسل هارون بود (قاموس کتاب مقدس)؛ نامزد یوسف نجار که از او آبتن شد و عیسی را به جهان آورد (باور مسیحیان پروتستان)؛ هیچ کدام از اینها بلکه دارای عنوانی ناخوشایند (باور یهودیان). قرآن از زندگی او گزارش گیرایی دارد: در این نبشته از مریم یاد کن آنگاه که به يك سو شد از مردم خویش به جایگاهی در سوی برآمدن آفتاب. پس در پیش

خود از مردمان خویش پرده گرفت؛ و ما به سوی او روان خود را فرستادیم و او در برابر مریم بهمان مردی به پای ایستاد، جوانی درست اندام و نیکو روی. مریم گفت: به خدای مهربان از تو زینهار و پناه می‌برم اگر مردی پرهیزکار باشی. روان گفت: من فرستادهٔ پروردگار توام تا تو را پس‌رکی‌پاک و هنری و روزافزون ببخشم. مریم گفت: چه‌گونه مرا پسری باشد با اینکه مردی مرا نپساید و من روسپید نبودم؟ روان گفت: پروردگار تو چنین گفته که این کار بر من آسان است و تا او را برای مردم نشانی بسازم و بخشایشی از ما به تو و این کاری است کردنی و پایان یافته. پس مریم، عیسی را بار گرفت و با آن بار شکم به جایی دور پناهد و گوشه‌ای گرفت. دردزادن او را نزدیک تنهٔ خرما بنی آورد و او پشت خود بدان باز نهاد. از تنگدلی و شرم گفت: کاشکی من پیش از این مرده بودم و فراموش و از یادها رفته. عیسی او را از زیرش آواز داد که: اندوهگین مباش، که پروردگارت در زیر تو جویباری روان ساخته است. و درخت خرما را به سوی خود بجنبان تا خرمای تر و تازه بر تو فرو باراند. بخور و بنوش و چشم‌ت به‌فرزند روشن باد؛ و اگر کسی از مردم را دیدی، بگوی: من امروز برای خدا پیمان روزه بسته‌ام و سخن باکس‌نگویم. مریم عیسی را برگرفت و به نزد کسان خود آورد؛ آنان گفتند: ای مریم! چیزی آورده‌ای سخت شگفت و ناروا. ای خواهر هارون! نه پدر تو مرد بدی بود و نه مادرت زنی روسپید. مریم با دست عیسی را نشان داد؛ آنان گفتند: چه‌گونه با کودکی خرد و گهواره‌ای سخن توانیم گفت؟ عیسی به سخن درآمد و گفت: من بندهٔ خدایم؛ او مرا نبشته داد و پیامبر گردانید. و مرا خجسته ساخت هر کجا باشم و سفارشم کرد به‌نماز و دادن بهرهٔ خدایی از دارایی تاهرگاهی که زندگی بگذرانم. و مرا بر مادر خویش مهربان ساخت و گردن‌کشی بدبخت نکردانید. و درود بر من در آن روز که از مادر زادم و در آن روز که بمیرم و روزی که دیگر باره مرا برانگیزند و زنده‌سازند. این است عیسی پسر مریم؛ و این سخن راستی است که اینان در آن گمان‌مند به سرمی‌برند (سورهٔ مریم - ۱۹ - آیه ۱۶ - ۳۴).

مک‌کارتیسم (McCarthyism)

رفتار و شیوه‌ای در سیاست درونی و برونی دولت و گروه‌ها و انجمن‌های حاکم در ایالت‌های متحد آمریکا؛ استوار بر پایهٔ پیشداوری، تهمت‌زنی و ریشه‌کنی آرام و نهانی ناآرامان و مخالفان به‌هنجار دموکراسی باختری. شیوه‌ای رایج در پیشینهٔ کشورهای برخوردار از این‌گونه جهان‌داری. این اصطلاح از روی نام جوزف ریموند مک‌کارتی (Joseph Raymond McCarthy) (۱۹۰۹ - ۱۹۵۷) سناتور استان ویسکانسین (۱۹۴۷ - ۱۹۵۷) گرفته شده است که بر پایهٔ ادعای وی مبنی بر کوشش‌های کمونیستی برای واژگون‌سازی رژیم‌ها در امریکای مرکزی، آوازه‌ای جهانی به دست آورد. او در استان ویسکانسین در گراند‌شوت از مادر بزاد و پس از بیرون آمدن از دانشگاه مارکت، به کار نمایندگی دادگستری پرداخت. در ۱۹۳۹ به پایگاه دادیاری سیار برآمد و در

جنگ جهانی دوم در نیروی دریایی آمریکا خدمت کرد. در سال ۱۹۴۷ به سناتوری برگزیده شد و این مقام را با گزینش دیگر باره، تا پایان زندگی نگه داشت. او در سال ۱۹۵۰ ادعا کرد که کمونیستان توطئهٔ چیرگی بر سازمان‌های دولت آمریکا می‌چینند و تنها در وزارت امور خارجه، ۲۰۵ کمونیست سرگرم کارند. این ادعا، آغاز چالشی ضد کمونیستی شد که او در زمان دارا بودن پایگاه ریاست «کمیتهٔ فرعی و همیشگی پژوهش‌های سنا» آن را با سرسختی دنبال کرد. در آوریل ۱۹۵۴ ارتش آمریکا را متهم کرد که اسناد و مدارک جاسوسی کمونیست‌ها را پنهان می‌سازد. این اتهام، یک رشته دادرسی‌ها میان وی و ارتش پدید آورد که همگی از تله‌ویزیون پخش شدند. در پیامد دادرسی‌ها، در دسامبر ۱۹۵۴ سنای آمریکا به خاطر اهانت مک‌کارتی به «کمیتهٔ فرعی و همیشگی پژوهش‌ها»، او را محکوم کرد و اتهام‌های او را ناروا شمرد. پس از آن، اعتبار او به کاستی گرایید ولی او تا پایان زندگی همچنان ستیز با کمونیسم را دنبال کرد.

ملودرام (mélodrame)

گونه‌ای نمایشنامه که قوانین دراماتیک علت و معلول را به کار نمی‌بندد و روی احساس و حرکت پافشاری می‌ورزد. ملودرام در سدهٔ ۱۷، ۱۸ و آغازهای ۱۹ به گونه‌ای نمایش رومانتیک و موزیکال گفته می‌شد. از واژهٔ یونانی «ملوس» (آواز) و «درام» ترکیب یافته است.

مماليك

سلسله‌ای از پادشاهان مصر و شام. نخست بردگانی بودند که پادشاهان فاطمی و ایوبی ایشان را بدانجا می‌آوردند و آموزش‌های ارتشی می‌دادند و از ایشان جنگاورانی تیز تک می‌ساختند و بسیاری از ایشان را آزاد می‌ساختند که اینان به پایگاه‌هایی در دولت و ارتش می‌رسیدند. دولت مماليك (= بردگان) را ایلک ترکانی در سال ۱۲۵۰ با کشتن توران‌شاه واپسین سلطان ایوبی پایه گذارد. اینان در سوریه با صلیبیان و با مغولان در آسیای صغیر جنگ‌های سختی کردند و پیروزی‌هایی به دست آوردند. دولت مماليك تا ۱۵۱۷ پایدار بود.

منصوره

شهری در مصر پایین با ۶۸۸۸۶ نفر جمعیت بر کرانهٔ خاوری دمیاط. این شهر را «الملک الکامل محمد»، از پادشاهان ایوبی در سال ۱۲۱۹ م پایه‌گذاری کرد. در این هنگام، صلیبیان شهر دمیاط را اشغال کرده بودند و ملک محمد، منصوره را پادگان سپاهیان خود کرد. در سال ۱۲۵۰، صلیبیان به رهبری لوئی نهم پادشاه فرانسه، در منصوره شکست خوردند و خود لوئی، در «دارابن لقمان» که هنوز به جاست، به اسیری افتاد. منصوره از ۱۵۲۷ مرکز استان دقهلیه به شمار آمد. پیش از آن، اشمون الرمان مرکز این استان بود. مرکز تلاقی خط‌های راه‌آهن، کشت پنبه و گونه‌ای برنج است. شهر

«طلخا» رو به روی منصوره است و پلی بر نیل، آن دو را به هم پیوند می‌دهد.

موسولینی، بنیتو (Benito Mussolini) (۱۸۸۳ - ۱۹۴۵)

سیاست‌مدار ایتالیایی. نخست سوسیالیست بود و سپس حزب فاشیست را پایه گذارد و به ریاست آن رسید. در ۱۹۲۲ همه نیروی فرمانروایی را در ایتالیا به دست گرفت و در جنگ جهانی دوم با آلمان متحد شد و به پیکار با متفقان برخاست. پس از حمله متفقان به ایتالیا، حکومتی در شمال این کشور پدید آورد اما در سال ۱۹۴۳ دستگیر شد و میهن‌پرستان ایتالیا او را از پای در آوردند.

مولیر (Molière)

نام نوشتاری ژان باتیست پوکلن (Jean-Baptiste Poquelin) (۱۶۲۲ - ۱۶۷۳)،

نمایشنامه‌نویس و هنرمند و هنرپیشه فرانسوی و یکی از کمدی‌نویسان بزرگ جهان. پدرش به دربار فرانسه رفت و آمدی داشت و به امید آنکه جای خود را به فرزند بسپارد، در تربیت او بسیار کوشید. مولیر آموختنی‌های آغازین را در آموزشگاه کلرمون که ویژه بزرگ‌زادگان فرانسه بود، فراگرفت و سپس در اورلئان به تحصیل حقوق پرداخت ولی چون هنرپیشگی را بیش از هر کاری دوست می‌داشت، به تئاتر روی آورد و با رنج بسیار یک گروه تئاتری پایه‌گذاری کرد که خود از بازیگران آن بود. کارش نگرفت و او در اثر وامدار شدن به زندان افتاد. او نومید نشد و کار را دنبال کرد تا آوازه‌ای به دست آورد و در سال ۱۶۵۸ به پاریس بازگشت و آثار بزرگ و شاهکارهای خود: تارتوف، دون‌ژوان، مردم‌گریز، خسیس، زنان دانشمند و بیمار خیالی را نوشت و بر صحنه آورد. در سال ۱۶۷۳ در حالی که بیمار خیالی را برای سومین بار نمایش می‌داد، گرفتار تشنج گشت و چند ساعت پس از آن بدرود زندگی گفت.

مولیعی، محمد (۱۸۶۸ - ۱۹۳۰)

ادیب و روزنامه‌نگار مصری. در الازهر درس خواند و در انقلاب احمد عرابی پاشا شرکت جست و پس از شکست آن ناچار شد از کشور بیرون رود. مدتی را در فرانسه و ترکیه گذراند و به انتشار مجله «مصبح‌الشرق» کمک ورزید. مشهورترین کارهایش «داستان عیسی پسر هشام» است.

میکل آنژ، بوئوناروتی (Buonarroti; Michel-Ange) (۱۴۷۵ - ۱۵۶۴)

سخنسرای، نگارگر، پیکرتراش و ساختمان‌ساز ایتالیایی. در کاپری از ناحیه توسکان از مادر بزاد. از پیکرتراشی‌های پرآوازه‌اش یکی تندیس عیسی و مریم است و دیگری موسی که هر دو در شهر روم است. از معماری‌هایش کتیبه سترگ و شگفت‌آور کلیسای سان‌پیترو در روم را می‌توان نام برد. نگارگری بزرگ و هراس‌انگیز روز رستاخیز هم از

اوست. وی در ۸۹ سالگی درگذشت و پیکرش را با گرامیداشتی که شایان پادشاهان است به خاک سپردند.

ناپلئون بناپارت (Napoléon Bonaparte) (۱۷۶۹ - ۱۸۲۱)

پادشاه نام‌آور فرانسه. در آژاکسیو واقع در کرس به جهان آمد و در ۱۷۸۵ وارد خدمت ارتش گشت و افسر رسته توپخانه شد. در جنگ ۱۷۹۶ با اتریش شرکت جست و با دلاوری‌های خود آوازه‌ای بزرگ به دست آورد. به مصر لشکر کشید و در سال ۱۷۹۹ از آنجا به فرانسه باز آمد و پس از برانداختن نخستین دیرکتوار به عنوان اولین کنسول برگزیده شد. از ۱۷۹۹ تا ۱۸۱۴ یگانه فرمانروای فرانسه بود. در نخستین جنگ با «مؤتلفین» پیروز شد و خود را امپراتور خواند و تاج‌گذاری کرد. در جنگ‌های ۱۸۰۵ و ۱۸۰۷ پیروزی‌های درخشانی به دست آورد اما نیرومندی‌اش از ۱۸۰۸ رو به فروپاشی نهاد. جنگ چهارم او با اتریش در ۱۸۰۹ مایه آن شد که به روسیه لشکرکشی کند که ارتش او تا مسکو پیش رفت ولی تاب دلاوری‌های مردم روسیه و سرمای کشنده آنجا را نیاورد و شکستی سهمناک خورد. سپاهیان خسته او در بازگشت ناچار به جنگیدن در چهارمین نبرد «مؤتلفین» شدند و به یکباره شکست خوردند و ناپلئون در ۱۱ آوریل ۱۸۱۴ از امپراتوری برکنار شد ولی «مؤتلفین» به او دستوری دادند که با ننگ‌داشتن نام امپراتور در الب فرمانروایی کند. در ۱۸۱۵ از الب گریخت و به فرانسه آمد و ۱۰۰ روز فرمان‌راند و سپس اسیر لشکریان انگلیس گشت و به جزیره سنت‌هلن تبعید شد و در آنجا از ناخوشی سرطان درگذشت.

نجم‌الدین ایوب، ملک‌صالح (۱۲۰۶ - ۱۲۴۹ م.)

از پادشاهان بزرگ ایوبی در مصر. در قاهره یزاد و به‌بار آمد. پس از کناره‌گیری پدرش ملک‌عادل در ۶۳۷ ه. به‌گاه برآمد و کارها را استوار بگرفت. در مصر آبادی‌های فراوان پدید آورد. در پایان‌های زندگی‌اش فرنگان بر دمیاط یورش آوردند (۶۴۷ ه.) و آن را اشغال کردند و مردم را در تنگنایی سخت افکندند. او که در دمشق بود، خود را شتابان به مصر رساند و در حالی که بیمار بود در برابر ایشان اردو زد و در منصوره به بیماری سل درگذشت. مردی بود دلاور، پرمهابت، پاکدامن و کم‌سخن.

ندیم، عبدالله (۱۸۴۳ - ۱۸۹۶)

سخنور، سخنسرای، روزنامه‌نگار و نویسنده میهن‌پرست مصری. در اسکندریه یزاد و درس خواند. به کارهای گوناگون پرداخت و آموزشگاه‌ها و دبستان‌ها و انجمن‌هایی پایه گذارد و به دعوت و پیکار در راه استقلال مصر پرداخت. در انقلاب احمد عرابی‌پاشا شرکت جست و پس از شکست آن پنهان شد و پس از چندی پیدا گشت و انگلیسیان او را تبعید کردند. از او درگذشتند و چون به مصر آمد، دیگر باره به نبرد پرداخت و باز هم تبعید شد و به استانبول رفت و در آنجا درگذشت. قلم و زبان تنیدی داشت و

شعرهای او دارای تکلف و صنعت بود.

نرودا، پابلو (Pablo Neruda) (۱۹۰۴ - ۱۹۷۳)

سخنرانی و پیکارمند شیلی. به نیروهای پیشرو جامعه خویش پیوست و با امپریالیسم یانکی و دست‌نشانندگان درونی آن پیکارها کرد و زجرها کشید. آثار هنری ارزنده‌ای از خود به جای گذاشته است. برخی از شعرهای او به فارسی برگردانده شده است.

نفرتاری

گریده زنان رامس دوم فرعون مصر و خدایگان کاخ او. در کنار پرستش‌گاه خویش در ابوسنبل برای او پرستش‌گاهی ساخت که از زیباترین ساختمان‌های آن روزگار به‌شمار می‌رود. آنگاه برای وی در صخره‌های وادی الملکات آرامگاه زیبایی ساخت. او را در پرستش‌گاهش در کنار الهه نوبه «حتحور» نماز می‌بردند.

نمودگرایی (symbolisme)

گرایشی در ادب و هنر که در دهه ۸۰ سده نوزدهم رواج یافت و برخی رهبران آن اینان بودند: پ. ورلن، آرتور رمبو، س. مالارمه و ژ. موره‌آس. پس از آن تأثیر نمودگرایی به دیگران رسید: گ. رودنباخ، موریس مترلینک، س. ژرژ، هوفمانشتال، ر. ریلکه، پ. پریسزوسکی و جز ایشان. نمودگرایی روسیه در دهه ۹۰ سده نوزدهم رایج گشت: ن. مینسکی، د. مرژکوفسکی، ک. بالمونت و و. بریوسف. در آغازهای سده بیستم این هنرمندان به نمودگرایی پیوستند: آ. بلوک، آ. بلی، ویاجسلاو، ایوانف و ژ. بالتروسایتس. فرایافت زیباشناختی ایده‌تولوزی نمودگرایی، بی‌اندازه تلفیقی است و بر پایه فلسفه افلاطونی و مکتب کانت درباره چیزها و پدیده‌ها به (خودی - خود) و بر خواست‌گرایی (ولونتاریسم) شوپنهاور و نیچه و صوفیگری سولوویوف استوار است. نمودگر گرایان، فراخوان‌آیده‌آلیسمی صوفیانه و «آزادی» فردی و آنارشیتی هنرمند و ارزش ذاتی هنر بودند و رسالت اجتماعی آن را انکار می‌کردند. جهان واقعی در نزد ایشان، بازتاب جهان آرمانی «متعالی» بود که فقط هوش صوفیانه سخنرا می‌تواند ما را نسبت به چیزی از آن بی‌اگاهاند آن‌ها را رساندن این «چیز» در پوشش یک نمودگر هنری. اینان رسالت هنر و ادب را همین می‌دانند و بس. ولی نمودگر خود بی‌پایان است زیرا چیزی بی‌پایان را نگارگری می‌کند. اندیشه پروردن و عرضه کردن سایه‌ای از «روان» (وابسته به «جاودانگی») - یعنی هرچیز ناآرام و ناروشن - نمودگر گرایسی را در زمینه ادب بی‌اندازه تردید به امپرسیونیسم می‌کند.

نوبه

پهنه‌ای کشیده بر کرانه نیل در جنوب سودان تا دنگله در این کشور. بخشی واقع در

اقلیم مصر (میان آسوان و وادی حلفا) نوبهٔ پایین خوانده می‌شود و بخش واقع در سودان نوبهٔ بالا. مردم نوبه زبان ویژه‌ای دارند که به دو شاخه بخش می‌گردد که در قواعد و مفردات با هم فرق دارند. این دو زبان «کنوز» و «ویادچی» خوانده می‌شوند.

نوح

از پیامبران بزرگ خدا که در آغازهای آفرینش مردم، پس از آدم پدر مردمان، از سوی پروردگار به سوی قوم خویش برانگیخته شد و داستان او در ۴۳ جا از قرآن مجید آمده است. او در میان مردم هزار سال مگر پنجاه سال (= ۹۵۰ سال) زیست و ایشان را شب و روز و درنهایت آشکار و پنهان و گرومی به دینداری و خداپرستی و پرهیزکاری و فرمانبری خواند و آنان بر بی‌دینی و بت‌پرستی و تبهکاری و نافرمانی پافشاری ورزیدند و کفر بدانجا رسید که چون از دور نوح را می‌دیدند، انگشتان در گوش‌ها می‌کردند و جامه در سر می‌کشیدند و می‌گذشتند. نوح از دست ایشان به درگاه خدا لایه کرد و گفت: پروردگارا، در روی زمین یک تن زنده‌جان از ناسپاسان به جای مگذار. تو اگرایشان را به خود واگذاری، بندگان تو را گمراه خواهند کرد و جز فرزندان زشت کسردار و گردن‌کش نخواهند زاد. از سوی خدا فرمان آمد که نوح کشتی بسازد و در آن از هر جانداري يك جفت جای دهد و باور آورندگان را در آن سوار کند تا اینان رهایی یابند و دیگران در آب خفه گردند. آنگاه از تنور تافته آب برجوشید و از آسمان باران‌های سیل‌آسا باریدن گرفت و سراسر روی‌سطح زمین را تا بالاترین قلهٔ کوه‌ها آب گرفت و کافران همگی نابود شدند و از میان رفتند. پس فرمان آمد که: ای زمین، آب خود را فرو خور و ای آسمان از باریدن بازایست. آب ناپدید شد و فرمان خدا بر کار آمد و کشتی‌نوح بر کوه جودی آرام گرفت و گفته شد: دوری باد بر گروه ستم‌کاران.

نوماه بارور

نامی که در روزگارهای اخیر بر چند کشور عربی گذاشته‌اند که در نقشهٔ جغرافیایی تقریباً به صورت ماه نو (هلال) دیده می‌شوند و عبارتند از اردن، فلسطین، لبنان، سوریه و عراق. پس از جنگ جهانی دوم مسئلهٔ متحد کردن این کشورها با یکدیگر از سوی جناح‌های گوناگون پیش کشیده شده و کشمکش‌های فراوان به‌بار آورده است.

نیچه، فریدریش ویلهلم (Friedrich Wilhelm Nietzsche) (۱۸۴۴ - ۱۹۰۰)

فیلسوف آلمانی. در دانشگاه‌های بن و لایپزیک درس خواند و با آثار شوپنهاور آشنا شد. در سال ۱۸۶۹ در ۲۵ سالگی به استادی فلسفهٔ کلاسیک در دانشگاه بال برگریسه گشت و تا سال ۱۸۷۹ در این سمت باقی بود. در ۱۸۸۹ گرفتار روان‌پریشی گشت و ۱۱ سال بازماندهٔ زندگی خود را در رنجوری گذراند. همهٔ کیش‌های جهان و بنیادهای اخلاقی دنیای کهن را با آوردن اندیشهٔ ابرمرد نفی کرد و محکوم ساخت.

الواق بالله

نام سه تن از خلیفگان عباسی که پرآوازه‌ترین‌شان هارون بن محمد (معتصم) بن هارون - الرشید (۸۱۵ - ۸۴۷) است. پس از درگذشت پدرش در ۲۲۷ هـ. به گاه برآمد و مردم را گرفتار فاجعه‌ای کرد که سپس‌ها به نام «محت خلق قرآن» خوانده شد و او بر سر این کار احمد بن نصر خزاعی را بکشت. دیوانه مهرورزی با زنان زیبا بود و برای نیرو گرفتن در این کار از پزشك چاره جست و او دارویی به وی داد که تشنگی کشنده‌ای به‌بار آورد و ناچار او را داغ کردند و او با جگری بریان از عشق پری پیکران زندگی را بدرود گفت. واثق دیگر ابراهیم بن محمد (در گذشته به سال ۱۳۴۱) است که پس از مرگ مستکفی در ۷۴۰ هـ. در مصر روی کار آمد و در ۷۴۲ هـ. از کار برکنار شد. او از خلفای دولت عباسی دوم است که پای‌تخت‌شان مصر بود. واثق عباسی سوم عمر بن ابراهیم (در گذشته ۱۳۸۶) برادر معتصم است که پس از خلع متوکل در ۷۸۵ هـ. خلیفه شد و تا سال ۷۸۸ هـ. که در قاهره از جهان درگذشت، در این مقام بود.

ورکور (Vercors)

نام مستعار داستان‌سرای و نویسنده فرانسوی ژان برولر (Jean Bruller) (زاده ۱۹۰۲). در پاریس دیده به‌جهان گشود و به بار آمد و درس خواند. به هنگام اشغال فرانسه از سوی نازی‌ها، به نیروی پایداری توده‌ای پیوست و به نبرد با اشغالگران کشور خود پرداخت. در سال ۱۹۴۲ اثر پرآوازه خود «خاموشی دریا» را نگاشت که مایه پیگرد سخت او از سوی فاشیستان گشت. برخی از آثار دیگر او بدین گونه است:

- 1) La Marche à l'étoile (1943).
- 2) Les Animaux dénaturés (1952).
- 3) Zoo ou l'Assassin Philanthrope (1963).

ولز، هربرت جرج (Herbert George Wells) (۱۸۶۶ - ۱۹۴۶)

داستان‌سرای، تاریخ‌نگار و نویسنده اجتماعی انگلیسی. در دانشگاه لندن درس خواند و نخست به کار تدریس پرداخت و سپس به روزنامه‌نگاری روی آورد. سرانجام به نویسندگی اشتغال جست و يك رشته داستان‌های خیالی علمی نگاشت که آوازه بسیار یافت. از آن میان است: ماشین زمان (۱۸۹۵)، جزیره دکتر مونرو (۱۸۹۶)، چرخ‌های بخت (۱۸۹۶)، مرد نامرئی (۱۸۹۷) و جنگ هوابرد (۱۹۰۸). او دیدگاه‌های سیاسی - اجتماعی خود را نیز در میان داستان‌ها بیان می‌کرد. برخی از آثار او که از این نگاه اهمیت فراوان دارند، بدین گونه‌اند: جنگ دنیاها (۱۸۹۸)، غذای خدایان (۱۹۰۴) و آرمان شهر نوین (۱۹۰۵). کتاب «کلیات تاریخ جهان» وی که در ۱۹۲۰ انتشار یافت، نمایشگر دید کلی و انسانی وی درباره تاریخ است. این کتاب بسی مقبول افتاده

و هنوز هم با افزوده‌هایی به چاپ می‌رسد.

وودویل (Vaudeville)

انجام کارهایی بر روی صحنه برای سرگرمی بینندگان که به ویژه در آغازهای سده بیستم بسی رایج بود؛ اجرای وارسته و نمایش‌های کوتاه مانند چشم‌بندی، پرتاب پیایی چیزها به هوا و گرفتن آنها، آوازخوانی همراه پای‌کوبی و دست‌افشانی، بازی با جانداران و بهره‌وری از آنها بسان بازیگران، کارهای تئاتری از این‌گونه؛ نمایش‌های کوتاه خنده‌آور (کمیک) همراه آوازخوانی و لال‌بازی و رقص. واژه‌ای است فرانسوی که از واژه فرانسوی کهن «وودویر» گرفته شده است: گونه‌ای آوازخوانی مردمی و همگانی که احتمالاً در دره «ویر» (ناحیه‌ای در نورماندی) رایج بوده است.

ویتمن، والت (Walt Whitman) (۱۸۱۹ - ۱۸۹۲)

روزنامه‌نگار، سخنسرای و نویسنده انسان‌دوست آمریکایی. او را معتبرترین شاعری دانسته‌اند که سخن از دموکراسی آمریکایی به میان آورده است. برخی موضوع‌ها که در سخن خود بدان پرداخته است عبارت است از: عشق، مرگ، میهن‌پرستی، دموکراسی و زیبایی‌های تن و پیکر آدمی به‌ویژه سیمین ساقان. شعر او از گرایشی صوفیانه و احساسی مهرآمیز نسبت به همه آدمیان برخوردار است. او دلیرترین نوآوران و سرایندگان شعر آزاد انگلیسی است و از همه اصالت بیشتری دارد. مهم‌ترین اثرش «برگ‌های علف» است که نخستین‌بار در ۱۸۵۵ انتشار یافت و در هر چاپ بعدی چیزی بر آن افزوده گشت. از نوشته‌های مهم او «آرمان‌های دموکراتیک» (۱۸۷۱) و «نمونه‌هایی از روزهای من» (۱۸۸۲ - ۱۸۸۳) است.

ویشی (Vichy)

شهری با ۳۰۰۹۹ نفر جمعیت در کنار رود آلیه، در مرکز فرانسه و جزء ایالت آلیه. شهرت این شهر مرهون چشمه‌های آب معدنی گرم آن است که در شیشه‌های سربسته به خارج صادر می‌شود و صادرات عمده شهر را تشکیل می‌دهد. معروف است که این آب برای بیماری‌های دستگاه گوارش سودمند است. شهر ویشی دارای گردشگاه‌ها و مهمان‌خانه‌های زییاست که جهانگردان را به این شهر می‌کشاند.

شهر ویشی در درازای جنگ جهانی دوم از ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴، مرکز «حکومت ویشی» بود. این حکومت پس از سقوط پاریس در برابر نیروهای آلمان، وسیله مارشال هانری فیلپ پتن تشکیل شد. آن قسمت از فرانسه که در اشغال نیروهای آلمانی نبود یا به حکومت «فرانسه آزاد» نییوسته بود و نیز همه مستعمرات فرانسه، از این حکومت پیروی می‌کردند.

حکومت ویشی دست‌نشانده آلمان و بازیچه ژنرال پیرلاوال و ژان فرانسوا دارلان بود.

پس از آنکه متفقین (در نوامبر ۱۹۴۲) به شمال افریقا حمله بردند، هیتلر سراسر فرانسه - و از جمله نقاط تحت اداره حکومت ویشی - را اشغال کرد و از این حکومت تنها نامی باقی ماند. حکومت ویشی در سال ۱۹۴۴ به آلمان پناهنده شد و در سال ۱۹۴۵ از میان رفت.

حکومت ویشی مدتی زمام امور کشورهای سوریه و لبنان را نیز در دست داشت و «کمیسرهای عالی» برای اداره امور آنها تعیین می‌کرد. سوریه و لبنان پس از جنگ جهانی اول به تصرف فرانسه درآمده و جزو مستعمرات این کشور شده بودند و پس از سقوط پاریس در ۱۹۴۰، مانند دیگر مستعمرات آن، از حکومت ویشی فرمان می‌بردند. در ماه آوریل ۱۹۴۱ که انقلاب ضد انگلیسی عراق به رهبری رشیدعالی گیلانی به وقوع پیوست، حکومت ویشی به هواپیماهای آلمانی اجازه داد که از فرودگاه‌های سوریه برای بمباران کردن مواضع انگلیسی‌ها در عراق و پشتیبانی از رشیدعالی، استفاده کنند. این امر بهانه‌ای به دست متفقین داد که در تاریخ ۸ ژوئن ۱۹۴۱ از هر طرف به سوریه و لبنان حمله کنند. دولت رشیدعالی ۸ روز پیش از آن بر دست انگلیسی‌ها قلع و قمع شده بود. در حمله به سوریه و لبنان، نیروهای انگلیسی و نیروهای تحت فرماندهی دولت فرانسه آزاد و نیز قوای لژیون عرب از اردن (به فرماندهی ژنرال گلوب) شرکت داشتند و در این روزگار به علت اعمال محاصره اقتصادی از طرف متفقین، قحط و غلای کشنده‌ای بر این دو کشور کوچک حکمفرما بود.

ژنرال دوگل در شب حمله به سوریه و لبنان، اعلامیه‌ای خطاب به مردم این دو کشور صادر کرد و به آنها نوید استقلال داد. استقلال سوریه در تاریخ ۲۸ سپتامبر ۱۹۴۱ و استقلال لبنان در ۲۶ نوامبر این سال رسماً اعلام شد اما تا سال‌ها بعد هر دو کشور اسیر استعمار فرانسوی بودند. نیروهای ژنرال گلوب تا چند ماه در سوریه ماندند و به تعقیب مخالفان انگلیسی در ارتفاعات و نقاط کوهستانی پرداختند. قوای فرانسه و انگلیس پس از مذاکرات مفصل و گیر و دارهای بسیار، سرانجام در سال ۱۹۴۶ از خاک سوریه و لبنان بیرون رفتند و استقلال آن‌دو از این سال عملی شد.

هارون الرشید (۷۶۶ - ۸۰۹)

پنجمین خلیفه عباسی در بغداد که از سال ۱۷۰ تا ۱۹۳ هـ فرمان راند. در ری برادر و در بغداد به بار آمد. پدرش او را به جنگ روم گسیل داشت و او با شهبانوی آن «ایرن» سازش‌نامه‌ای نوشت بر این پایه که شهبانو سالانه ۷۰ هزار دینار خراج برای وی به بغداد فرستد. دولت عباسی در روزگار او شکوفان شد و میان او با شارلمانسی امپراتور فرانسه پیوند دوستی برپا گشت و این دو پیوسته برای یکدیگر ارمغان‌ها می‌فرستادند. هارون به جهان‌گشایی و چپاول دیگر ملت‌ها دلبستگی بسیار داشت و از این راه ثروت‌های هنگفت و سیل‌آسا به سوی بغداد سرازیر می‌کرد و دامنه امپراتوری فتودالی - عشیره‌ای عرب را می‌گسترده، بازارها را از دخترکان زیبا که از ملت‌های مغلوب به

اسیری گرفته شده بودند، می‌انباشت و بساط خوش گذرانی مالکان و بزرگ تیولداران و بازرگانان توانگر را سخت گرم و پر رونق می‌داشت و دین‌پیشگان بر کارهای او آفرین می‌گفتند. «شب‌های عرب» که داستان‌های میگساری و خنیاگری و پای‌کوبی و دست‌افشانی و زن‌بازی آن به گونه‌ای هراسناک در جهان آوازه در افکنده است، یادگاری از این روزگار جهان‌گشایی است. کاخ‌های هارون از چندین هزار کنیزک گل‌رخسار انباشته می‌بود و او هر شب را در آغوش یکی از آنان به بامداد می‌رساند و یگانه، مت و خواب‌آلوده برگاه می‌نشست و به سامان دادن کارهای مسلمانان می‌پرداخت. شعر و شاعران را دوست می‌داشت و دربار او آماج‌گاه سخنرایانی بود که با دادن پایگاه‌هایی خداگونه به وی، او را می‌ستودند و هم‌سنگ خود زر می‌ستدند. پول بی‌حساب می‌بخشید و به هنگام بایسته، مخالفان را سنگدلانه از پای در می‌آورد. نخستین خلیفه‌ای بود که گوی و چوگان‌بازی کرد و نرد و شترنگ باخت. وزیران ایرانی‌نژاد برمکی چندی همه کارهای وزارتی او را در دست داشتند اما او ناگهان در یک شب شمشیر در میان ایشان نهاد و از میان‌شان برداشت. در روستای سنابادطوس در گذشت و در همان‌جا به خاک سپرده شد.

هشتم ماه مه ۱۹۴۵

روزی فراموش نشدنی در تاریخ زندگی مردم الجزایر، برگی سیاه در دفتر استعمار امپریالیستی فرانسه و سوگی بزرگ برای الجزایریان که در آن (و روزهای سپس آن) سپاهیان فرانسوی به جان مردم الجزایر افتادند و به کشتار همگانی ایشان پرداختند. پیشینه و چگونگی این رخداد تکان‌دهنده به شرحی است که در زیر می‌آید:

پس از شکست فرانسه در ژوئن ۱۹۴۰ و بر کار آمدن رژیم ویشی، چندین «کمیته» آلمانی - ایتالیایی به الجزایر شدند تا «به کار رفتن شرایط آتش‌بس» را بپایند. با اشاره این کمیته‌ها فرستادن فسفر، سنگ‌آهن، کانی‌های دیگر و مایه‌های خوراکی از الجزایر به آلمان و ایتالیا آغاز گشت و این چیزی بود که دشواری‌های اقتصادی فراوانی برای این کشور به‌بار آورد و زندگی مادی مردم را گرفتار تنگنای سختی کرد. در سنجش با ۱۹۳۸، قیمت‌ها در الجزایر در سال ۱۹۴۰ به نسبت ۳۴٪، در ۱۹۴۱ به نسبت ۵۷٪ در ۱۹۴۲ به نسبت ۱۰۱٪ و در ۱۹۴۳ به اندازه ۱۷۱ درصد بالا رفتند. بهره‌جویی از کار، برق و افزارهای ارتباطی محدود گشت و جیره‌بندی سخت‌گیرانه‌ای بر مایه‌های خوراکی به کار گذاشته شد. مرگ کودکان، به ویژه در روستاها، بالا گرفت. همان هنگام کارمندان استعمارگر ویشی و استعمارگران (کوچ‌گرنان) برجسته اروپایی (و نیز برخی از تیولداران الجزایری) برای نازی‌ها خوش‌خرامی‌ها می‌کردند و به ارتش آلمانی - ایتالیایی رومل در افریقا که در لیبی و مصر با انگلیس می‌جنگید، مایه‌های خوراکی و همه‌گونه ساز و برگ می‌رساندند.

دولت آلمان در ۲۹ ژوئیه ۱۹۴۱ برای حکومت ویشی هشدار فرستاد و خواستار شد که پایگاه‌های دریایی جنگی شهرهای الجزایر، کازابلانکا و داکار بدان واگذار گردد. رژیم ویشی، پیشتر، به دستور هیتلر، کشیدن راه‌آهنی را از میان بیابان آغاز کرده بود.

چنین پیش‌بینی شده بود که (برای آسان ساختن سودجویی فاشیستان از منابع طبیعی این مستعمره، راه‌آهن یاد شده، بندر وهران جزایری را به افریقای باختری فرانسوی پیوند دهد. برای کشیدن این راه، زندانیان را به بیگاری گرفتند چه در سال‌های ۱۹۴۰ - ۱۹۴۲ زندان‌ها و بازداشت‌گاه‌های الجزایر انباشته از هزاران آزادی‌خواه (جزایریان میهن‌پرست، کمونیستان فرانسوی و مهاجران جمهوری‌خواه اسپانیایی) بودند. شرایط کارنهانی سمناک و توانفرسا نیز نتوانست حزب پیشرو الجزایر را از پیکارمندی‌های قهرمانانه‌اش باز دارد.

باری، در ماه نوامبر ۱۹۴۲ پس از فرود آمدن سپاهیان متفق در شمال افریقا، مراکش و الجزایر از سوی نیروهای آنکلو - امریکایی اشغال شدند و شکسته شدن آلمان‌ها در نزدیکی استالین‌گراد در زمستان ۱۹۴۲ - ۱۹۴۳، کارزار این نیروها را در برابر ارتشیان فاشیست دژ گرفته در تونس، آسان گردانید. در کنار متفقین، نیروهای فرانسوی نیز که در برگیرنده شمار بزرگی از جزایریان و مغربیان و دیگر مردم مستعمرات افریقایی فرانسه بودند، در این نبرد شرکت ورزیدند. در ماه مه ۱۹۴۳ تونس از فاشیست‌ها پاک شد.

هنگامی که انگلستان و ایالت‌های متحد الجزایر را گرفتند، کارمندان رژیم ویشی را در جایگاه پیشین‌شان باز گذاشتند و آیین‌های فاشیستی آن را فرمانروا نگه داشتند. انگلیسی‌ها و امریکایی‌ها دستگاه اداری استعمار را به زیر فرمان خود درآوردند و بر سر آن واپس‌گرایانی افراط کار گماشتند که یکی از ایشان دریاسالار دارلان^۱ بود از نوامبر تا دسامبر ۱۹۴۲، و دیگری ژنرال ژيرو^۲ از دسامبر تا مه ۱۹۴۳. لیکن گستردگی نیرومند جنبش فاشیسم ستیز در فرانسه و الجزایر و دگرگونی وضع سیاسی جهان که با پیروزی‌های اتحاد شوروی بر اردوی هیتلری نشاندار گشت، انگلیس و امریکا را ناچار به گرداندن شیوه کارشان ساخت: در بهار ۱۹۴۳ هزاران زندانی رزمنده با فاشیسم از زندان‌ها و بازداشت‌گاه‌ها بیرون آمدند و آیین‌های نژادپرستانه ویشی لغو گشتند.

در ماه ژوئن ۱۹۴۳ «کمیته رهایی‌بخش میهنی فرانسه» به سرکردگی ژنرال دوگل در الجزایر برپا شد. کمیته، آن دسته از کارکنان دستگاه اداری ویشی را که از دیگران سیاه‌نامه‌تر بودند، برکنار کرد. حزب پیشرو الجزایر تکاپوی قانونی خود را از سرگرفت و از ژوئن به بیرون دادن روزنامه رسمی خود («آزادی») پرداخت که شمار نسخه‌های آن در پهنای یک سال و نیم از ۶۰۰۰۰ به ۲۲۱۰۰۰ برآمد. پیشروان جزایری، همراه گروه نمایندگی افریقایی حزب کمونیست فرانسه، در آماده‌سازی توده‌های مردم برای پیکار با فاشیسم آلمان و ایتالیا، بر پیروزی‌های درخشانی دست یافتند. در ماه نوامبر ۱۹۴۳

(۱) ژان فرانوا (Jean Francois Darlan) (۱۸۸۱-۱۹۴۲)، دریاسالار فرانسوی. در جنگ جهانی دوم یک چند با آلمانی‌ها همکاری کرد و چون سود را در سوی متفقان یافت، بدیشان روی آورد. در دسامبر ۱۹۴۲ به دست یک جوان ضد فاشیست فرانسوی کشته شد.

(۲) هنری اونوره (Henri Honoré Giraud) (۱۸۷۹-۱۹۴۹)، ژنرال فرانسوی. پس از کشته شدن دارلان، به جای او کمیسر عالی «افریقای فرانسه» شد و یک چند نیز با شرکت دوگل، رهبر کمیته آزادی ملی فرانسه و سپس فرمانده کل نیروهای رزمی این کشور گشت.

انجمن رایزنی فرانسه، کار خود را در الجزایر آغاز کرد. پیشروان در آوریل ۱۹۴۴ به نام یکی از اعضای بنیادی کمیتهٔ رهایی‌بخش میهنی شناخته شدند و چون سامان‌دهی دیگر بارهٔ این کمیته به پایه‌گذاری حکومت موقت فرانسه در ژوئن این سال انجامید، آنان از این راه نقش تاریخی و برجستهٔ خود را در انجمن رایزنی فرانسه ایفا کردند. این حکومت در اوت این سال به پاریس منتقل گشت.

آشفته شدن پیوندهای اقتصادی سنتی میان الجزایر و فرانسه در سال‌های ۱۹۴۰ - ۱۹۴۲ در پی چپاولگری هیتلر در این کشور، و در سال‌های ۱۹۴۳ - ۱۹۴۴ بر اثر بریده شدن پیوندها میان فرانسه اشغال شده از سوی آلمان‌ها و الجزایر آزاد شده از بند فاشیست‌ها، همهٔ اینها فرگشت صنعت‌های تبدیلی الجزایر را توان بخشیدند و پیش بردند. این نهادمان تا اندازه‌ای به گسترش رده‌های پرولتاریا کمک ورزید ولی روزگاراقتصادی کشور، به گونه‌ای همگانی، سیاه گشت و از اینجا فشارهای توان‌شکن بر توده‌های رنجبر وارد آمد: کاهش سخت کالاهای وارداتی، به بالا رفتن بهای کالاهای ضروری انجامید؛ خشکی سال‌های ۱۹۴۳ - ۱۹۴۵ آتش گرسنگی و تهیدستی را در روستاها پخش کرد و انگیزهٔ گریختن گروه‌ها گروه کشاورزان به شهر گردید - چیزی که جز افزایش بی‌کاری و مالا مال شدن برزن‌های اسلامی از سیل آدمیان، پیامدی به بار نیاورد.

از گزند این وضع، سنگینی طبقهٔ تهیدست زندگی باخته بی‌بهره از همهٔ افزایش روزگار گذرانی، بر کردهٔ شهرنشینان الجزایری افزون گردید. این پدیده هم، زنجیره وار، بر حالت روانی مردم نشان گذاشت و ناخرسندی ایشان را از بیدادگری برانگیخت.

بورژوازی ملی الجزایر از راه فروش کالاهای ضروری و مایه‌های خوراکی با بهای گران، در سال‌های ۱۹۴۰ - ۱۹۴۴ در زمینهٔ بازرگانی و کشاورزی سودهای گزاف برد و توانگر گشت. از دیگر سوی نیز کمبود کالاهای رقیب که از مادر شهر فرا می‌رسید، به فرآورد ساخت‌های دستی و پیشه‌های آن، تا اندازه‌ای گسترش بخشید و بدین‌سان جایگاه‌های اقتصادی بورژوازی الجزایر در سال‌های جنگ استوارتر شد. به همین انگیزه، بورژوازی ملی جایگاه برتری را در زندگی سیاسی کشور خواستار گردید. این لایه، برای رسیدن به خواسته، بر آن شد که از وضع جهانی - به ویژه ناتوانی سرتاسری ارتشی، سیاسی و اقتصادی امپریالیسم پس از ۱۹۴۰ از یک سو، گسترش اندیشه‌های ریشه‌گرایانه در میان توده‌های پهناور مردم الجزایر، همراه با بالندگی نفرت از استعمار در دل ایشان از دیگر سو - بهره‌برداری کند.

پس از نوامبر ۱۹۴۲ رهبران بورژوازی ملی الجزایر چندین سند برای کارگزاران فرانسوی فرستادند و برنامه‌های کار خود را عرضه داشتند. مهم‌ترین سند (دارای تاریخ ۳۱ مارس ۱۹۴۳) «بیانیهٔ مردم الجزایر» خوانده شد و خواسته‌هایی بدین‌گونه را در میان گذاشت: به کار گذاشتن حق مردم الجزایر در سروری بر سرنوشت خویش، آزاد ساختن همهٔ زندانیان سیاسی، دادن آزادی‌های دموکراتیک و برگزیدن مجلس مؤسسان پس از پایان جنگ برای پی‌ریزی آیین بنیادی دولت الجزایر.

استعمارگران کوشیدند رده‌های جنبش‌رهایی‌بخش را از هم بدرند و از این‌رو، به

فشار آوری بر بال واپسگرای بورژوازی ملی پرداختند. در پیامد این بازیگری‌ها، سران راستگرای بورژوازی فرمانبرداری نمودند و به جایگاه‌های سازش‌کارانه پیش از جنگ خویش بازگشتند. اینان به همان فرمان ۷ مارس ۱۹۴۴ که ژنرال دوگل صادر کرد و حقوق شاروندان فرانسوی را به گروه‌های بالای جزایری (از تیولداران، کارمندان بلندپایه، سوداگران، دانش‌آموختگان و افسران پیشین) ارزانی داشت، کاملاً خرسند شدند. برای بازمانده مردم الجزایر همین حق به‌جا ماند که دو پنجم رایزنان شهرداری‌ها و رایزنان کل را برگزینند. جوهر این گذشت اندک از سوی کارگزاران، جز انگیزش دیگر باره طرح بلوم - ویولت^۱ که واپسگرایی در ۱۹۳۸ آن را به شکست کشاند، چیزی نبود. ولی دیگر در سال ۱۹۴۴ کاملاً روشن می‌نمود که این یک راه گشایش جزئی است که زمان آن سبزی گشته و نمی‌تواند آرمان‌های پیشینه الجزایریان را برآورد.

بال ریشه‌گرای بورژوازی ملی و بر سر آن فرحت عباس، همچنان به «بیانیۀ مردم الجزایر» وفادار ماند. عباس در مارس ۱۹۴۴ «انجمن دوستاران آگاهی و آزادی» را پایه‌گذارد که افزون بر یاران خودش، انجمن دانشوران و حزب خلق الجزایر، که از ۱۹۳۹ در نهان کار می‌کرد، بدان پیوستند. توده‌های گسترده مردم و پیشاپیش ایشان کشاورزان و گروه‌های بینوای شهری که بیش از همه تلخی شرنک جانگزی ستم‌بارگی استعمار را چشیده و پیامدهای بحران اقتصادی و اجتماعی کشور در سال‌های ۱۹۴۳ - ۱۹۴۵ را آزموده بودند، از «انجمن آگاهی و آزادی» پشتیبانی کردند.

رفته رفته یاران کار سرسختانه‌تر، در رده‌های انجمن بر گروه بهبودگرای میانه‌رو پیشی گرفتند. ولی با اینکه ۵۰۰ تا ۶۰۰ هزار الجزایری به دنبال انجمن آزادی گام برمی‌داشتند، ناسازگاری‌های درونی نگذاشت که این انجمن تکاپوی مردم را رهبری کند و از نومییدی ایشان بر اثر بی‌کاری، خون‌آشامی بازار سیاه و گرسنگی، به گونه‌ای درست بهره برگیرد. به‌رغم فراخوان‌های سران انجمن پیرامون تلاش خونسردانه و بهانه ندادن به دشمنان مردم، در ماه مه ۱۹۴۵، در خاور الجزایر، پیشامدی سامان نیافته رخ نمود که برای رویارویی با آن آمادگی بسنده در کار نبود. انگیزه مستقیم این پیشامد چنان بود که در گرماگرم تظاهرات خیابانی مردم دو شهر سطیف و غلیما، به شادمانی پیروزی بر هیتلریسم (۸ مه ۱۹۴۵)، افراد پلیس خیره‌سرا به روی مردم آتش گشودند. مردم، به جوش آمده بر افراد پلیس و کارمندان اروپائی تاختند؛ کشتارهای استعمارگران (کوچ‌گزیان) را به آتش کشیدند و راه‌ها و رشته‌های پیوند و پیام رسانی را ویران کردند و بریدند. آشفتنی‌ها شتابان پهنه‌های همسایه را فرا گرفتند. شرکت‌کنندگان در این خیزش، ۵۰ هزار الجزایری بودند.

استعمارگران، سپاهیان انبوهی در خاور کشور پیاده کردند. اینان، پیش از همه، از

(۱) (Maurice Violette) (۱۸۷۰-۱۹۶۰)، سیاستمدار فرانسوی، نماینده جمهوری خواهان سوسیالیست (۱۹۰۲-۱۹۳۰)، فرماندار کل الجزایر (۱۹۲۵)، سناتور (۱۹۳۰-۱۹۳۹) و وزیر کشور (۱۹۳۶-۱۹۳۸). در سال ۱۹۴۶ در کابینه لئون بلوم شرکت ورزید و با همکاری او قانون اساسی را نوشت که بر پایه آن به همه بومی‌های الجزایر تابعیت فرانسوی داده شود و اینان در همان هنگام بتوانند ملیت اسلامی خویش را نگه دارند. این قانون از سوی پارلمان فرانسه رد شد.

بزهکاران خون آشام «لژیون خارجی»، آنگاه نیروی هوایی، دریایی، پلیس و اسیران جنگی ایتالیا (که برای همین کار به ایشان جنگ افزار داده شد) فراهم می آمدند. در هنگامه ای سخت کوتاه، ۴۵ هزار الجزایری جام شهادت نوشانده شدند و جهش خلق در دریای خون شناور گشت. تا زمانی دراز پس از سرکوب جهش، بازداشت ها و بازپرسی ها و تیرباران ها و تبعیدها دنبال گردید. «انجمن دوستان آزادی سخن» در ۱۵ مه ۱۹۴۵ منحل شد و بر جنبش میهنی آسیبی نرساند.

همینگوی، ارنست (Ernest Hemingway) (۱۸۹۹ - ۱۹۶۱)

داستانسرای آمریکایی. در جنگ جهانی نخست داوطلبانه شرکت جست و پس از جنگ خبرنگار «تورنتواستار» در اروپا گشت و سپس همین کار را در پاریس برای يك سازمان خبری دنبال کرد. از آثار اوست: «سیلاب های بهاری» (۱۹۲۶)؛ «خورشید همچنان می درخشد» (۱۹۲۶)؛ «مردان، بی زنان» (۱۹۲۷)؛ «بدرود با جنگ افزار» (وداع با اسلحه) (۱۹۲۹)؛ «مرگ پس از نیمروز» (۱۹۳۲)؛ «داشتن و نداشتن» (۱۹۳۳)؛ «تپه های سبز افریقا» (۱۹۳۵)؛ «ستون پنجم» (۱۹۳۸)؛ «زنگ ها برای که به صدا در می آیند» (۱۹۴۰) و «پیرمرد و دریا». در ۱۹۵۴ جایزه ادبی نوبل را ربود.

هیتلر، آدولف (Adolf Hitler) (۱۸۸۹ - ۱۹۴۵)

افسر و سیاست مدار آلمانی. در اتریش زاد و به درس معماری روی آورد. در جنگ جهانی نخست، درجه سرچوخی داشت و در سال ۱۹۱۹ در مونیخ وارد حزب کارگر آلمان شد و به زودی هواداران بسیار پیدا کرد. حزب «نازی» (ناسیونال سوسیالیست) را پایه گذارد و در ۱۹۲۳ به جنگ با کلیمیان و کمونیستان پرداخت و زندانی شد لیکن پس از آزاد شدن روز بروز بر نیرومندی او افزود تا اینکه هیندنبورگ او را در ژانویه ۱۹۳۳ به مقام صدارت عظمی برگزید و چون وی در ۱۹۳۴ درگذشت، هیتلر مقام صدارت و ریاست هر دو را در دست گرفت و خود را پیشوای آلمان خواند. در سال ۱۹۳۹ با حمله به دالان دانتریک جنگ جهانی دوم را آغاز کرد که به شکست آلمان و پایان زندگی وی انجامید.

هیکسوس (Hyksos)

نام قومی مهاجم که در دوره باستان بر مصر تاختند و احتمالاً از نژاد سامی بودند. در پیرامون ۱۶۷۵ ق. م. مصر را از چنگ فراعنه آن بیرون آوردند و نزدیک صدسال و اندی بر آن فرمان راندند.

هیکل، محمدحسین (۱۸۸۸ - ۱۹۵۶)

نویسنده و سیاست مدار مصری. در روستای هیکل به جهان آمد و به دانشکده حقوق

رفت و درس خود را با گرفتن درجهٔ دکترا در همین رشته در پاریس، به پایان رساند. به حزب آزادی‌خواهان مشروطه‌خواه پیوست و رئیس آن و سپس رئیس مجلس سنا و چندین بار وزیر فرهنگ شد. محمدحسین هیکل را آثار بسیار است که از آن میان می‌توان «زینب» (۱۹۱۴) را نام برد که نخستین رمان مصری به معنی امروزی آن به شمار می‌رود. او را نباید با محمد حسنین هیکل اشتباه کرد.

یافا (Jaffa; Yafa)

شهری بسیار کهن در فلسطین و بندر عمدهٔ این کشور بر دریای مدیترانه. دارای بیش از ۱۰۰ هزارتن ماندگار است که بیشترشان عرب هستند. شهر در درازای تاریخ بارها دست به دست ویران گشته است. برای مدتی داود و سلیمان آن را از فیلیستین‌ها (مردم اصلی سرزمین) گرفتند و باز دست از آن کشیدند. در سال ۶۸ م و سپاسیان آن را ویران کرد. در سدهٔ دوازدهم، در جریان جنگ‌های صلیبی به دست اروپاییان افتاد و لسی صلاح‌الدین ایوبی آن را پس گرفت. ناپلئون در ۱۷۹۹ و انگلیس‌ها پس از جنگ جهانی نخست، بر آن دست انداختند. شهر در جنگ ماه مهٔ ۱۹۴۸ به تصرف ارتش اسرائیل درآمد.

یافت

دومین پسر نوح که فرزندان بدین شرح دارد: جومر پدر گلیتین، ماجوج پدر سکلافیان، مادای پدر مدی‌ها یا آریاییان، یاوان پدر یاوانیان، قوبال پدر تیبارینیان، ماشک پدر موشکیان و تیراس پدر توتونیان.

یسوع (از عبری، به معنی «رهاننده»)

مقصود عیسای مسیح است که گویا در سال چهارم پیش از میلاد مسیح ولادت یافت و در سال ۲۹ میلادی از سوی کارگزاران امپراتوری روم بر دار کشیده شد. اصطلاح «خداوند، یسوع مسیح» ۵۰ بار، «عیسی مسیح» ۱۰۰ بار و «مسیح» ۳۰۰ بار در انجیل یاد شده است. مسیح یا رهاننده نیز در انجیل (لوقا، باب ۲، آیهٔ ۱۱) آمده و «عیسی» به تنهایی در بیشتر انجیل‌ها نوشته شده است و «عیسی مسیح و خداوند» در سفر اعمال و رساله‌های حواریان وارد است. تاریخ تولد عیسای مسیح نشان می‌دهد برخلاف گفتهٔ متکلمان، «تقدم شیء بر نفس خود» جایز است.

یوسف بن اسماعیل

با این نام، چهار شخصیت دیده شدند که دربارهٔ هر کدام سخنی آورده می‌شود:
۱. یوسف بن اسماعیل بن علی، ابوالمحاسن شهاب‌الدین، شناخته با عنوان «شوا» (۱۱۶۶ – ۱۲۳۷ م)، از ادیبان بلندآوازه و دوست ابن خلکان بود. او را دیوان شمری به زبان

عربی است که بخشی از آن در مجلد در کتابخانه برلین است. ۲. یوسف بن اسماعیل بن الیاس بن احمد ابوالمحاسن نصیرالدین خویسی (یا جوینی) (درگذشته به سال ۱۳۵۳م)، پزشکی بود که در مدینه بزاد و در بغداد به بار آمد. کتابی دارد با عنوان «مالایسع الطیب جله». ۳. یوسف بن اسماعیل بن فرج بن اسماعیل، ابوالحجاج انصاری خزر جی (۱۳۱۸ - ۱۳۵۴م)، هفتمین پادشاه «بنی نصر» در اندلس. در سال ۷۳۳ هجری پس از کشته شدن برادرش به پادشاهی رسید و با فرنگان جنگ‌های فیروزمندانه کرد و در سال‌های پایان زندگی از آسایش و آرامش برخوردار بود. یک روز که در مسجد اعظم در «گرانادا» نماز می‌خواند و در آخرین رکعت بود، «ناشناسی» با کارد یا خنجر بر او تاخت و آسیب زد. چون او را گرفتند و به بازپرسی کشاندند، سخنی دویپلو گفت. پس او را کشتند و سوختند و بر باد دادند (۷۵۵ هـ). ۴. یوسف بن اسماعیل بن یوسف نبهانی (۱۸۴۹ - ۱۹۳۲)، ادیب، سخنسرا، نویسنده، قاضی و مورخ. در روستای «اجزم» در فلسطین درس خواند و به بار آمد. این روستا نزدیک شهر حیفا در شمال این کشور است. پس از مدتی برای ادامه درس به الازهر در مصر شد و سپس به آستانه در ترکیه رفت و روزنامه «الجوانب» را بیرون آورد و آنگاه به شام بازگشت و رئیس دادگاه‌های بیروت شد. انبوهی نوشته‌ها دارد که همگی چاپ شده است و در آنها سخت بر ابن تیمیه، ابن جوزی، امام آلوسی، شیخ محمد عبده، شیخ رشید رضا و سید جمال الدین اسدآبادی تاخته است.

یولیسز: - اولیس.

یهودا

نام چندین شخص و جا در تورات و انجیل که پرآوازه‌ترین‌شان یهودای اسخریوطی (Judas Iskariot) است که یکی از دوازده تن یاران بسیار نزدیک (حواریان) عیسی مسیح بود و او را در برابر «سی‌پاره سیم» به کاهنان و کارگزاران امپراتوری روم تسلیم کرد. «هنوز [عیسی] سخن می‌گفت که ناگاه یهودا که یکی از آن دوازده بود، با جمعی کثیر با شمشیرها و چوب‌ها از جانب رؤسای کهنه و مشایخ قوم آمدند. و تسلیم - کننده او بدیشان نشانی داده گفته بود هر کرا بوسه زنم، همان است، او را محکم بگیرید. در ساعت ترد عیسی آمده گفت: سلام یا سیدی؛ و او را بوسید. عیسی وی را گفت: ای رفیق، از بهر چه آمدی؟ آنگاه پیش آمده دست بر عیسی انداخته او را گرفتند» (انجیل متا، باب ۲۶، آیه ۴۷ - ۵۰). ولی چون یهودای اسخریوطی جریان دادرسی عیسی و پیامد آن را دید، پشیمان شد و ۳۰ پاره سیم را در هیکل انداخته خود را با رسن به دار آویخت و خفه کرد. و رسن پاره شد و او بر رو در افتاد و شکمبه و روده‌هایش بیرون ریختند. در تاریخ سیاسی امروزگار، شخصیت یهودای اسخریوطی با همان سرشت و سرنوشت، کم نیست.

یونسکو، اوژن (Eugène Ionesco) (زاده ۱۹۱۲)

نمایشنامه‌نویس فرانسوی. در بوخارست پای تخت رومانی زاده شد ولی بیشتر زندگی خود را در فرانسه گذراند و شهروند آن شد. او تنها به زبان فرانسوی می‌نویسد. روزگار درازی را با کمترین آوازه گذراند ولی رفته‌رفته شهرتی جهانگیر به‌دست آورد و برجسته‌ترین تأثیرهای فرانسه خواستار همکاری با او شدند. نخستین آثار او گزارشگر نارسایی‌ها و آشفتگی‌های روزگار کنونی و فشار آن روی آرامش انسان است. او سپس به گونه‌ای عرفان‌روی آورد و به تازش بر آن چیزی پرداخت که خودش آن را «جزمیت چپ و راست» نامید. وی بسیاری از جنبه‌های زندگی کنونی را از بنیاد پوچ و بی‌معنی خواند. اصطلاح «تأثیر پوچی» را او بر سر زبان‌ها آورد و خود یکی از رهبران آن شد.

نشر نومنتشر کرده است :

آنها به اسبها شلیک می‌کنند هوراس مک کوی ترجمه محمد علی سپانلو	ایرانیان در میان انگلیسیها (۲ جلد) صحنه‌هایی از تاریخ مناسبات ایران و بریتانیا دنيس رايت ترجمه کریم امامی
آواز کشتگان رضا براهنی	بحران (آخرین سال ریاست جمهوری کارتر) همیلتون جردن ترجمه محمود مینا
از آزادنتین تا یونان (دانستیهای مردمی ۲) بررسی وضع ملتهای جهان لنی زیگل، دیوید والچینسکی، ایروینگ والاس ترجمه و اقتباس امید بهروزی	برنامه ریزی اقتصادی ویراسته ل. یا. بری ترجمه سید حسن منصور
اسرار مکعب رویک سیاوش شهشانی	تاریخ جنگ سرد (۲ جلد) آندره فونتن ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی
امپراتوری گسته (زوال یک امپراتوری) (طلعیان ملتها در شوروی) هلن کارر دانکوس ترجمه غلامعلی سیار	تاریخ زبان فارسی (۳ جلد) تألیف دکتر پرویز ناتل خانلری
انسان آنتونی بارنت ترجمه محمدرضا باطنی—ماه طلعت نفرآبادی	تاریخ زبان و لهجه‌های ترکی تألیف دکتر جواد هیئت

تاریخ سوسیالیسم‌ها

رنه سدی‌یو (نایب رئیس فرهنگستان تاریخ
فرانسه)

ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی

خاطرات برژکف

(مأموریت در برلین و کنفرانس تهران)
ترجمه هوشنگ جعفری

خاطرات لیدی شیل

لیدی شیل
ترجمه حسین ابوترابی‌ان

خانواده من و بقیه حیوانات
جرالد دارل

ترجمه گلی امامی

دانود جینگ

لانودزو

ترجمه بهزاد برکت - هرمز ریاحی

دل آدمی (و گرایشش به خیر و شر)

اریش فروم

ترجمه گیتی خوشدل

ذهن وزیان حافظ

بهاء‌الدین خرمشاهی

راسپوتین

آر. جی. مینی

ترجمه اردشیر روشنگر

روانشناسی کمال

(الگوهای شخصیت سالم)

دوان شولتس

ترجمه گیتی خوشدل

تاریخنامه طبری (۳ جلد)

گردانیده منسوب به بلعمی

بخش چاپ نشده

به کوشش محمد روشن

نکابوی جهانی

ژان ژاک سروان شرایبر

ترجمه عبدالحمین نیک‌گهر

ثریا دراعما

اسماعیل فصیح

چاه به چاه

رضا براهنی

چرخشهای یک ایدئولوژی

ولفگانگ لئونارد

ترجمه هوشنگ وزیری

چینیها (دو سال زندگی در چین)

جان فریزر

ترجمه پرویز ایرانخواه

حضور

یرزی کازینسکی

ترجمه ساناز صحتی

ساعت شوم

گابریل گارسیا مارکز

ترجمه احمد گلشیری

کالبد شکافی چهار انقلاب

کرین برنتون

ترجمه محسن ثلاثی

سفرنامه فیگوئروا

دن گارسیا د سیلوا فیگوئروا

سفیر اسپانیا در دربار شاه عباس اول

ترجمه غلامرضا سمعی

کتاب آبی (۸ جلد)

(گزارشهای محرمانه وزارت خارجه)

انگلیس)

به کوشش احمد بشیری

سگهای جنگ

فردریک فورسایت

ترجمه محمود بهفروزی

کتاب الاصنام

(تاریخ پرستش عرب قبل از اسلام)

هشام کلیبی

ترجمه محمد رضا جلالی نائینی

شهری با میله های آهنی

مارک پئیر

ترجمه ابراهیم صدقیانی

طبقات (۹ جلد)

محمد بن سعد کاتب واقدی

(درگذشته ۲۳۰ هـ . ق.)

گاو خونی

جعفر مدرس صادقی

ترجمه دکتر محمود مهدوی دامغانی

محمد (ص) در توراۃ و انجیل

پروفسور عبدالاحد داود

(اسقف سابق، بنیامین کلدانی)

ترجمه فضل الله نیک آئین

غولهای غلات

دن مورگان

ترجمه امیرحسین جهاننگلو

مردم و دیدنیهای ایران

کارلا سرنا

ترجمه غلامرضا سمعی

فرار عقابها

کن فالت

ترجمه حسین ابوترابی

مرگ در جنگل

اثر شروود آندرسن

(و ۲۵ داستان از نویسندگان دیگر)

انتخاب و ترجمه صفدر تقی زاده - محمد

علی صفریان

مقدمه‌ای بر فلسفه

ی. م. بوخنسکی

ترجمه محمدرضا باطنی

مکتب دیکتاتورها

اینیاتسیو سیلونه

ترجمه مهدی سبحانی

موج سوم

الوین تافلر

ترجمه شهیندخت خوارزمی

نامها و نکته‌ها (دانستیهای مردمی)

(مجموعه فهرستهای عجیب و غریب و

ظریف و لطیف، علمی و فنی و...)

ترجمه و تألیف: دینا بایندر - سیف غفاری

نخستین انسان و نخستین شهریار

در تاریخ افسانه‌ای ایران (۲ جلد)

آرتور کریستن سن

ترجمه احمد تفضلی - ژاله آموزگار

وضعیت آخر (بحثی در تحلیل رفتار متقابل)

تامس آ. هریس

ترجمه اسماعیل فصیح

وقایع اتفاقیه (مجموعه گزارشهای

خفیه نویسان انگلیس در ولایات جنوبی

ایران)

به کوشش سعیدی سیرجانی

یادگار نامه فخرایی

تقدیم شده به استاد ابراهیم فخرایی

مجموعه ۳۱ مقاله تحقیقی

به انضمام زندگینامه استاد

به کوشش رضا رضازاده لنگرودی

یک بستر و دو رؤیا

(تاریخ تنش زدائی ۱۹۸۱-۱۹۶۲)

آندره فونتن سردبیر سیاسی «لوموند»

ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی