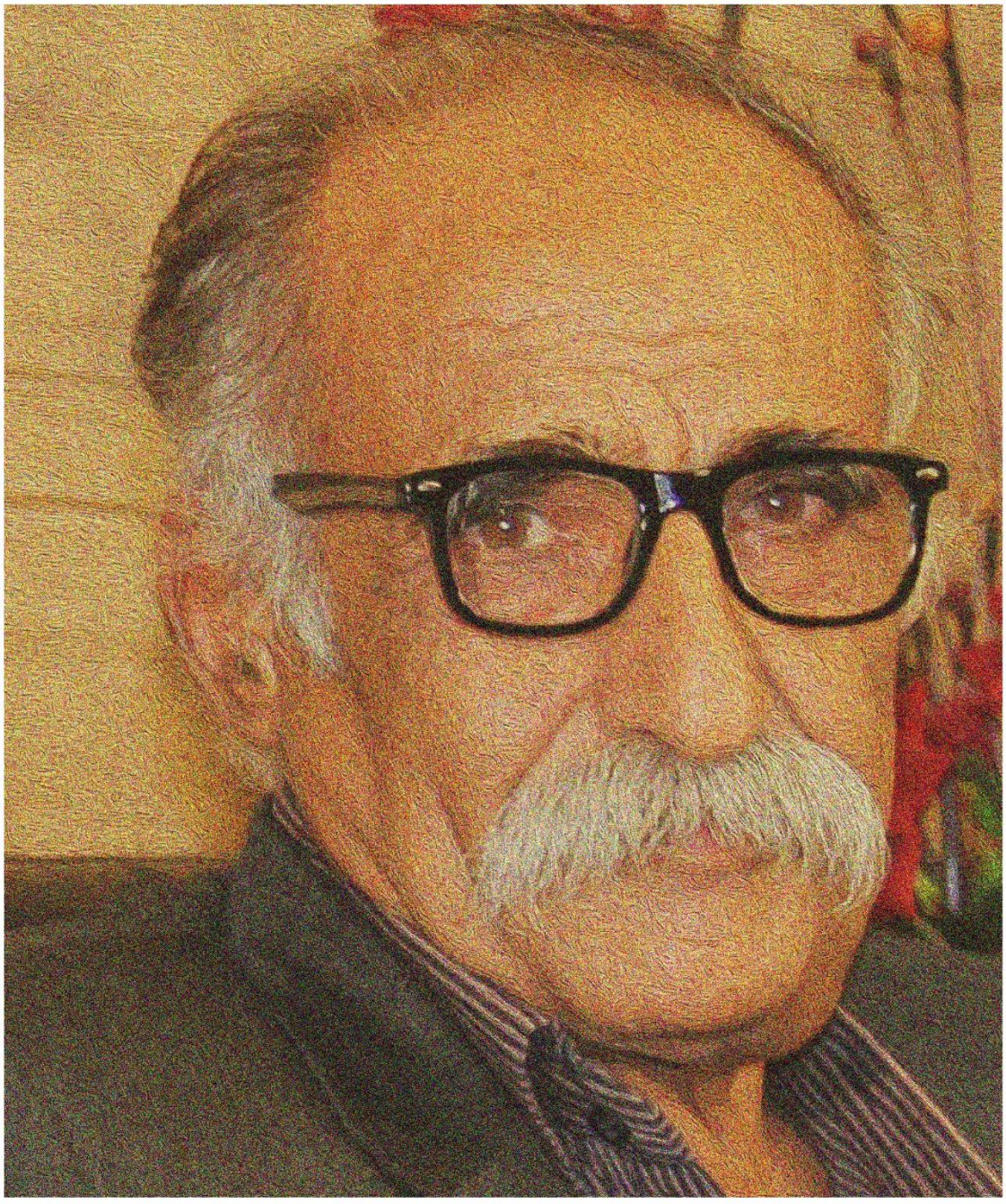
قلم

فصل‌نامهٔ ادبی فرهنگی

شمارهٔ ۷، پاییز ۱۳۹۷



دکتر محسن احمدوندی . عطا الماسی . دکتر بهروز الیاسی . نوش آفرین درکه .
ابوالقاسم شیدا . منوچهر فروزنده فرد . صفی‌الله مرسلی .
لیلا نعمت‌الله پورولی

صاحب امتیاز: گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی متوسطهٔ اوّل استان کرمانشاه

مدیر مسئول: الهه دارابی

سردبیر: محسن احمدوندی

طراح جلد و صفحه‌آرا: مریم دارابی

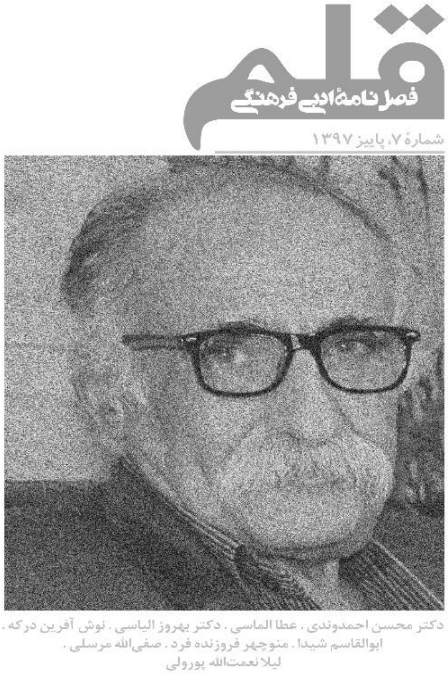
مقالات ارسالی به فصل‌نامه بازگردانده نخواهد شد.

فصل‌نامه در ویرایش مطالب آزاد است.

آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.

نشانی دفتر فصل‌نامه: کرمانشاه. بلوار شهید بهشتی. بعد از میدان سپاه پاسداران. پژوهشکدهٔ تعلیم و تربیت.

Email: mohsenahmadvandi@yahoo.com



فهرست

۱ **فرزند رنج و کار** | صفی‌الله مرسلی

٦ **یاقوتی و بی‌اعتنایی به اروتیسم** | دکتر بهروز الیاسی

۱۰ **نگاهی کوتاه به شخصیّت‌پردازی زنان در داستان‌های منصور یاقوتی**| لیلا نعمت‌الله پورولی و عطا الماسی

۱٤ **اوراق بادبرده (۱)** | دکتر محسن احمدوندی

۲۲ **بیت عشق‌بازی شاه شیرازی** | منوچهر فروزنده فرد

۲٤ **پدر دوم شعر نو** | نوش‌آفرین درکه

۲٦ **غزل‌خوانی** | ابوالقاسم شیدا

سخن سردبیر

منصور یاقوتی از بازماندگان نسل طلایی ادبیّات داستانی ایرانِ معاصر است. او طی چندین دهه فعّالیّت خود در عرصهٔ رمان، داستان، شعر و پژوهش، دهها اثر از خود به یادگار گذاشته است و از این طریق، جایگاه خود را به عنوان یکی از قلّه‌های شکوهمند فرهنگ و ادبیّات کرمانشاه تثبیت کرده است. یاقوتی داستان‌نویس طبقهٔ فرودست جامعه است، طبقه‌ای که صدایی ندارند و نویسنده‌ای چون او می‌کوشد تا صدای رسای آنها را به گوش ما برساند. یاقوتی مدافع تهی‌دستان و پابرهنگان این سرزمین است و در این راه، سختی‌های فراوانی کشیده است، با وجود این قلم او هرگز از نوشتن بازنایستاده است. به پاس رنج‌ها و مرارت‌های گونه‌گونی که او در این راه متحمّل شده است، شمارهٔ هفتم فصل‌نامهٔ *قلم* به این نویسندهٔ فرهیختهٔ کرمانشاهی اختصاص یافته است. برای ایشان سلامتی و طول عمر باعزّت را آرزومندیم.

محسن احمدوندی

فرزند رنج و کار

صفی‌الله مرسلی

منصور یاقوتی، ادیب، فرهنگی و نویسندهٔ فرهیخته دیار ماست. من او را به عنوان یک نویسندهٔ روستایی‌نویس رئالیست از سال‌های دور می‌شناسم. داستان‌های منصور یاقوتی، انعکاس صادقانه‌ای است از واقعیّت زندگی جاری شخصیّت‌های داستان‌های او. یاقوتی چون خود زادهٔ روستاست و سال‌های اوّل عمر خود را در روستا گذرانده، با درد و رنج روستاییان و روستازادگان آشناست.

او ظلم و جور ارباب را با گوشت و پوست خود چشیده است. منصور در داستان «کوچ» از مجموعهٔ *کودکی من*[1] به بخشی از ظلم و جور ارباب‌ها بر روستاییان پرداخته است. تا جایی که خود و خانواده‌اش برای رهایی از ظلم ارباب، مجبور به کوچ یا به عبارتی فرار از روستا می‌شوند. دار و ندارشان را جمع کرده، عرصه و اعیانشان را جا می‌گذارند و ترک دیار می‌کنند. او در این داستان چگونگی برخورد شهرنشینان با روستاییان را نیز که از آن بسیار رنجیده، منعکس نموده است. یا قوتی پس از پایان تحصیلات متوسّطه به عنوان معلّم روستا، به روستاهای منطقهٔ زادگاه خود سنقر و کلیایی باز می‌گردد. مطالعات گسترده و آشنایی با اندیشه‌های انقلابی، باعث وسعت دید او می‌شود. او این بار بر اثر هم‌نشینی طولانی مدّت با روستاییان با آداب و رسوم، فرهنگ، خواست‌ها و آرزوهای مردم روستایی آشنایی عمیق‌تری پیدا می‌کند. انعکاس این آشنایی با مردم روستایی و زندگی آنان در داستان‌های دو کتاب *با بچه‌های ده خودمان*[2] و *چراغی بر فراز مادیان کوه*[3] به منصهٔ ظهور درآورده است.

پس از گذشت بیش از چهل سال که از خواندن قصّه‌های «*با بچه‌های ده خودمان*» می‌گذرد، تصویر کم‌رنگی از دو قصهٔ «چوپان‌ها» و «بابا الیاس» قصّه‌های اوّل و آخر مجموعه هنوز در خاطرم مانده است. طغیان چوپان‌ها علیه ارباب و انجام کاری خلاف آنچه وظیفه آنهاست، گوسفندها را طعمهٔ گرگ‌ها می‌کنند و سیل بنیان‌کنی که باغ بابا الیاس را از بنیان می‌کند و از هزار بوتهٔ مو تنها پانزده بوتهٔ آن بر جا می‌ماند.

زخم[4] مجموعه قصهٔ دیگری بود که من در آن سال‌ها از منصور یاقوتی خواندم. در این مجموعه از داستان اوّل آن «زیرپل پای درخت» خوشم آمد. داستان تلاش یعقوب برای رفتن از روستایی به روستای دیگر و رنجی که در این راه تحمّل می‌کند برای این‌که بتواند درس بخواند و عاقبت در این رفت و آمدها در برف و بوران و کولاک، گرگ او را پاره‌پاره می‌کند. به یاد دارم که در آن سال‌ها داستان «زخم» از این مجموعه با انتقادات

زیادی روبه‌رو شد. نویسنده در این داستان به منتقدین که از آنها رنجیده خاطر است تاخته و به آنها توضیح می‌دهد که نقد باید چگونه باشد و وظایف منتقدین را به آنها گوشزد می‌کند.

داستان بلند «گُل خاص»[۵] داستان مدرن و شهری منصور یاقوتی است. او در این داستان، در نحوهٔ بیان، رشد چشمگیری کرده، از تجارب اندوخته در نوشتن داستان‌های قبلی‌اش استفاده برده و توانسته است، اثری درخور توجه از خود به ثبت برساند. به اعتقاد من، گُل خاص شاهکار و گل سرسبد داستان‌های یاقوتی است. داستان تقابل سنّت و مدرنیته، غلبهٔ نو بر کهنه و تقابل اندیشه میرا و جریان زندگی زنده و پویا، پیروزی ماشین به عنوان نماد سرمایه‌داری بر گاری به عنوان نماد نظام کهنهٔ فئودالی. علاوه بر آن بیانگر رابطهٔ عاطفی بین گاری‌چی و اسبش گُل خاص و پیوند آنها در طول بیست سال کار در کنار یکدیگر است. سختی دل‌کندن از اسبی که عمو یک عمر با اتکا به آن مخارج زنگی‌اش را تأمین کرده است. این داستان هم‌چنین نمایانگر دامنهٔ گستردهٔ شناخت نویسنده از مردم کوچه و بازار و آشنایی با فرهنگ لغات و گفتگوی اصناف و اقشار مختلف مردم با یکدیگر است. لغزها، لیچارها، فحش‌ها و متلک‌هایی که بین کسبهٔ بازار توپخانه، کارکنان کاروان‌سراها و اهالی شهرستان‌های مختلف با هم رد و بدل می‌شود، در این کتاب منعکس شده است.

چراغی بر فراز مادیان کوه دیگر داستان بلند منصور یاقوتی است که نام و آوازهٔ او را به عنوان یک نویسنده مردمی و مبارز که از اعماق اجتماع برخاسته و رشد و نمو پیدا کرده، مطرح نمود. یاقوتی با نوشتن داستان *چراغی بر فراز مادیان کوه* یک بار دیگر توانایی و دامنهٔ وسیع شناخت خودش را از اقشار مختلف اجتماع به خصوص شناخت گسترده از زندگی روستاییان و نشانه‌ها و شاخصه‌های زندگی آنان به رخ کشید و نامش به عنوان یک نویسنده توانا در کنار بزرگان فرهنگ و ادب دیار ما و سراسر کشور قرارگرفت.

سال کورپه[۷]، *پاجوش*[۸] و *درخت خشک و باغ پرگل*[۹] از دیگر آثار یاقوتی بودند که من در سال‌های منتهی به انقلاب خوانده‌ام. او در مقطعی نام مستعار «گل باخی» را برای خودش انتخاب کرد و برخی آثارش را با این نام به چاپ رساند.

منصور یاقوتی سال‌ها با حقوق ناچیز معلّمی به جای خرید ملک و جمع مال مانند همهٔ نویسندگان انسان‌دوست و مردمی، آثار قلمی‌اش را چاپ و در اختیار مردم می‌گذاشت. او طی آن سال‌ها، بارها تحت پیگرد، بازداشت و مورد آزار و اذیت ساواک قرارگرفت.

من قبل از این‌که از نزدیک و رو در رو با آقای یاقوتی آشنا شوم، از طریق خواندن آثارش با او آشنا شده بودم. او را اوّلین بار در سال ۱۳۵۶ دیدم. در مدرسهٔ راهنمایی «سروش»، زمانی که به مناسبت روز مشاغل به همراه دوست هنرمندش محمد حبیبیان ـ معلّم و بازیگر تئاترـ به دعوت محمدرضا ماهیدشتی[۱۰] و جمعی دیگر از معلّمان فرهیخته آمده بود تا برایمان سخنرانی کند. در آنجا مقالهٔ «داستان و داستان‌نویس» را به عنوان موضوع سخنرانی برایمان خواند. آقای حبیبیان هم، دربارهٔ هنر تئاتر حرف زد.

بعدها یکی دو بار دیگر او را به همراه محمدرضا ماهیدشتی که معلّم ریاضی من و یار غار و گرمابه و گلستان آقای یاقوتی بود، ملاقات کردم. یک‌بارش چهار پنج ساعتی با هم بودیم. راجع به داستان، رمان و نویسنده‌های کرمانشاهی حرف زدیم، با هم برای دیدن فیلمی با نام *صلیب آهنین* یا *کودکی ایوان*، محصول کشور شوروی به سینما رفتیم. یک‌بار هم در آخرین جشنواره «سینمای ۸»[۱۱] قبل از انقلاب دیداری داشتیم که با هم به تماشای فیلم‌های بچّه‌های کرمانشاه نشستیم. من به واسطهٔ ایشان با گروهی از فیلم‌سازان جوان آن سال‌ها آشنا شدم که قدرت کاویار، ابراهیم لاهوتی، احمدی و مظفر قلندرلکی[۱۲] از جملهٔ آنها بودند.

منصور یاقوتی با تمام توان برای بالا بردن آگاهی مردم و عمق دادن به مبارزات آنان علیه رژیم ستم‌شاهی تا پیروزی انقلاب از هیچ کوششی فروگذار نکرد. او در سال‌های ۵۵ تا ۵۷ یک پای ثابت همهٔ نمایشگاه‌های فرهنگی و هنری اعم از نمایشگاه کتاب، عکس، فیلم، کاریکاتور و... بود. پاداش شرکت او در مبارزات مردم، تلاش خستگی‌ناپذیرش برای پیروزی انقلاب اخراج از آموزش و پرورش به همراه اوّلین گروه از معلّمان مبارز و تحصیل‌کرده شهر و کشورمان بود.

یاقوتی بعد از انقلاب هم، دست از تلاش نکشید. اگرچه اخراج از آموزش و پرورش و دوری از شغل معلّمی که به آن عشق می‌ورزید، بیکاری و غم نان و گرفتاری‌هایی که بعد از آن برایش پیش آمد، انرژی او را می‌گرفت. او مجبور شد برای تأمین معاش به کارگری در کارخانه آرد و دیگر مراکز صنعتی و تولیدی بپردازد. به خاطر محجوب بودن و مأخوذ به حیا بودنش از نام و اعتبار و رفاقت او سوءاستفاده کردند و به قول خودش در مصاحبه با «هفته‌نامه غرب» دست‌مزدش را هم تمام و کمال نمی‌دادند.

در این سال‌های بیکاری و در به دری مجموعه شعری به نام *ماه و پرچین* منتشر کرد که گزک و بهانه به دست عدّه‌ای داد تا موجی از انتقاد علیه او به راه اندازند.

با گذشت چند سال از انقلاب و پایان جنگ شروع به همکاری با نشریّات و هفته‌نامه‌های محلّی کرد و مسئول صفحات ادبی چند نشریه از جمله: «ندای جامعه»، «سیروان»، «مبشر» و... شد. در خلال این سال‌ها *برزونامه* را به کُردی ترجمه کرد. مجموعه قصهٔ *افسانه سیرنگ* و *توشای پرنده غریب زاگرس* و کتاب *هستی‌شناسی فهم* را نوشت و چاپ و منتشر کرد. علاوه بر آن داستان‌های کوتاهی را هم در نشریّات استانی نظیر «ندای جامعه» و «هفته‌نامه غرب» به چاپ رساند.

من سال‌ها بود که دیگر آقای یاقوتی را ندیده بودم. فقط دورادور و از طریق برخی دوستان مشترک از احوال او و نشر آثارش باخبر می‌شدم. آخرین دیدارم با ایشان در مراسم ختم زنده یاد مادرشان بود، که باز هم محمد حبیبیان شانه به شانه در کنارش ایستاده بود. قاری مجلس از او این‌گونه یاد کرد: نویسندهٔ شهیر شهرمان مرحوم «هوشنگ یاقوتی» و برادرش منصور یاقوتی را عزادار مادرش نامید. متأسف شدم که منصور در اینجا هم غریب است. برخاستم، ابراز همدردی کردم، تسلیتی گفتم و گذشتم. هردو لاغرتر و شکسته‌تر شده بودند و گرد پیری بر سر و رویشان، هم‌چنان که من.

منصور یاقوتی زحمت خودش را کشیده، تلاشش را کرده، در بسیاری از جاها و زمینه‌ها انرژی گذاشته و ذوق‌آزمایی کرده، با تمام مصائب و مشکلاتی که داشته از جمله غم نان، از پای ننشسته. او بیش از پنجاه سال است که قلم می‌زند و رنج‌نامه می‌نگارد. آثار او مورد اقبال خوانندگان و اهل کتاب قرار گرفته است. بدون شک یاقوتی بعد از «علی‌محمد افغانی» و «زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان» مطرح‌ترین و نام‌آورترین داستان‌نویس شهر و دیارمان است. بی‌تردید ممکن است در این مدّت، کارش فراز و فرودهایی هم داشته باشد. گاهی ممکن است مسائلی را مطرح کرده باشد که بوی تردید، نارضایتی از بعضی از آثارش و یا رنگ و بوی خودستایی داشته که البته از یک نویسندهٔ باسابقه و مجرّب کمتر انتظار می‌رود. شاید در حال یک تحوّل و یا بازگشت به نقطهٔ شروع است.

با همهٔ این احوال، تلاش و خدمات او را ارج می‌گذاریم و برایش احترام قائلیم. به او دست مریزاد و خسته نباشید می‌گوییم. امیدوارم که سال‌ها سلامت بماند و برایمان بنویسد.

❑پی‌نوشت‌ها

۹ـ۱. نام کتاب‌های منصور یاقوتی.

۱۰. معلّم و داستان‌نویس.

۱۱. سینمای ۸ یا سوپر۸ که به ۸ میلی‌متری هم معروف بود.

۱۲. از بین این اشخاص، کاویار مدرّس سینمای جوان شد و قلندرلکی بازیگر تئاتر و رادیو.

یاقوتی و بی‌اعتنایی به اِروتیسم

دکتر بهروز الیاسی

منصور یاقوتی بانگِ بلند کسانی است که صدایشان در طول قرون و اعصار چنان‌که باید به گوش شنوایی نرسیده است. او در قصّه‌هایش، تصویرگر زندگی طبقهٔ فرودستِ جامعه است که عهده‌دار تولیدند. این فرودستان دهقانان، پیشه‌وران و کارگران‌اند.

در قصّه‌های یاقوتی انسان در طبیعت و اجتماع به صورت رئالیستی ترسیم شده است. رئالیسم با ظرافت و به سختی از ناتورالیسم متمایز می‌گردد، از سویِ دیگر رُمانتیسم و ایده‌آلیسم نیز همسایهٔ دیوار به دیوارِ رئالیسم در فلسفه، ادبیّات و هنر هستند. هگل تعریفی از رئالیسم ارائه می‌دهد که جامع و مانع به نظر می‌آید. «آن‌چه عقلانی است، واقعی است؛ و آن‌چه واقعی است، عقلانی است[1]» (هگل، ۱۹۷۲: ۱۱). این تعریف هگل از رئالیسم ما را به تعریفی جزئی از هنر می‌رساند. آن‌گونه که فرانسیس بیکنِ فیلسوف می‌گوید: «هنر انسان است که بر طبیعت افزوده شده است» (شاله، ۱۳۴۷: ۶۷). این تعریف را می‌توان مکمّل تعریف هگل فهمید، زیرا دو وجه عقلانی بودن و واقعی بودن را در خود دارد. از این منظر میدان تعریف رئالیسم بسیار گسترده می‌شود و مرزهای رئالیسم با ناتورالیسم، رُمانتسیم و ایده‌آلیسم مبهم می‌شود. غرض از گفتن این مقدّمه ، سبک‌شناسی کارهایِ یاقوتی نیست بلکه با تأکید بر سه کلیدواژهٔ «عقلانی»، «واقعی» و «انسان» می‌خواهم به طرح یک پرسش برسم. با توجّه به ویژگی‌هایِ رئالیسم که عقل، امر واقع و انسان، ارکانِ آنند، چرا در کارهای یاقوتی عشق انکار شده است؟ خودِ این پرسش نیز ابهاماتی دارد. اگر اشاراتِ افلاطون دربارهٔ مفهوم عشق را در رسالاتِ مختلف وی، به ویژه در *رسالهٔ مهمانی* دریابیم، عشق انواعی دارد. عشق بین زن و مرد، عشق بین والدین و فرزندان، عشق به دانایی و عشق به طبیعت همه از الهه‌ای به نامِ «اِروس» سرآغاز می‌گیرند. امّا اِروس کیست؟ اِروس الهه‌ای در اسطوره‌های یونانی است که در صریح‌ترین صورتش چونان عشقِ بین زن و مرد روی می‌نماید. هدف نهاییِ اِروس تنازع بقاست و نیروی مقابل آن تاناتوس (الههٔ مرگ) است. اِروس از آمیزش خدای چاره‌جوی و خدایِ نیازمندی و فقر متولّد شده است (افلاطون، ۱۳۸۹: ۲۴۱). در زندگی طبقهٔ فرودست اِروس و میل به بقا بسیار قدرتمند است.

[1] . Was Vernunftig ist, das ist wirklich; und was ist wirklich ist, das ist vernunftig.

یاقوتی در قصّه‌هایش عشق‌های مختلفی را تصویر می‌کند، به ویژه عشق به طبیعت را بسیار باشکوه و کم‌نظیر ترسیم کرده است. اکنون پرسشم را دقیق‌تر طرح می‌کنم: چرا در کارهای یاقوتی، عشق بین زن و مرد چنان بی‌رنگ و ناپیداست؟ به یاد می‌آوریم که در *رسالهٔ مهمانیِ* افلاطون، مُرشد عشق زنی به نام دیوتیما است. آیا عشق بین زنان و مردان جایِ خود را به عشق به طبیعت داده است؟ آیا جاندارانگاریِ[1] نیرومند در کارهای یاقوتی، جایگزینی برایِ عشقِ زمینی آدمیان شده است؟ پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها را راقم این سطور در این تنگ مجال عهده‌دار نمی‌تواند باشد و پاسخ‌گوییِ نویسندهٔ رمانِ *چراغی بر فراز مادیان* نیز ما را به جایی نمی‌رساند. پس مخاطب این پرسش کیست و طرح این پرسش چه اهمّیّتی دارد؟ تا این اندازه مته به خشخاش گذاشتن چه ضرورتی دارد؟

با هر نگرشی که به سراغ رئالیسم برویم عقل، امر واقع و انسان، سه رُکنِ این سبک‌اند و انسان رأس این مثلث است. انسانی که یاقوتی در کارهایش به تکاپو وامی‌دارد، هر انسانی نیست، فرودست و زحمت‌پیشه است. اما این فرودستی و زحمت‌پیشگی تمام واقعیّت زندگی او نیست.

شاید خوشایند نباشد که انسان‌ها را دردسته‌بندی قرار دهیم و برای هر دسته، حوالتی و تقدیری قائل شویم. اما این امر دل‌بخواه ما نیست، طبقه‌بندی به صورت واقعی وجود دارد. افلاطون در رسالاتِ ده‌گانهٔ جمهوری به ویژه در رسالهٔ چهارم، سه طبقه برای دولت‌شهر ترسیم کرده است. پیشه‌وران، سپاهیان و زمامداران. پیشه‌وران وظیفهٔ تولید را عهده‌دارند و قوّهٔ آنان شهوت است، سپاهیان، نگاه‌دارانِ دولت‌شهرند و قوّهٔ آنان خشم است، زمامداران نیز فیلسوف پادشاهانند که امور دولت‌شهر را تدبیر می‌کنند و قوّهٔ آنان خویشتنداری است (افلاطون، ۱۳۸۰: ۹۳۲ـ۹۷۰). جدایِ از مستبدّانه بودن این نظام بسته که حرکت از طبقهٔ فرودست به فرادست در آن ممکن نیست، اما این تقسیم حاصل تأمّل خردمندی عالی‌مقام است که حقایقی را بر ما آشکار می‌کند.

در دنیای امروز اگر جابه‌جایی در طبقات را ممکن بدانیم، اما آرزوی آرمانی جامعهٔ بدون طبقه بسیار دور از ذهن است. شاید کسانی بتوانند از طبقهٔ خود بیرون بزنند، اما کماکان کسانی در فرودست خواهند ماند و کسانی که در طبقات فرادست قرار دارند با سامان دادنِ مناسباتِ پیچیده به هیچ روی حاضر به ترک طبقهٔ خود نیستند. با این حال می‌توان امیدوار بود و این امیّد را نویسندگان، شاعران و فیلسوفانی در میان مردمان فرودست زنده نگاه می‌دارند که برای آنان می‌نویسند. امیّد واقعی برای رسیدن به عدالتی دست‌یافتنی نه آرمانی. شرط نخست

[1]. animism

این امیّد و آرزومندی، تنازع بقا در شرایط سخت و ناهموار زندگی در میان کارگران، پیشه‌وران و کشاورزان و عموم فرودستان است. قوّهٔ شهوت که افلاطون برای فرودستان در نظر می‌گیرد، در این میان بسیار دارایِ اهمّیّت است.

در عالم واقع نیز می‌بینیم هر جا عُسرت، ناملایمات زندگی را تهدید می‌کند، اِروس در آن‌جا حضور قدرتمندی دارد. زندگی در معرض خطر برای فرودستان اگر مدام و یکسر نباشد، تهدید و خطر نوبت به نوبت سراغ آنان می‌آید. به همین دلیل توالد و تناسل معمولاً در جنگ‌ها، بی‌ثَباتی‌های اقتصادی، فقر و تنگدستی چشم‌گیر است و مردمان این طبقه آموخته‌اند که در لحظاتی که بدبختی و مصیبت بزرگ سراغشان نیامده خوشبخت‌اند، پس لحظه به لحظهٔ زندگی را غنیمت می‌شمرند و با طنّازی، به تمسخر گرفتن بسیاری چیزها و عشق‌ورزی بین زنان و مردان، زهر ناکامی‌ها و فقدان بسیاری از مواهب را می‌گیرند تا زنده بمانند. عشقِ طبقهٔ فرودست سرکش، خشن و بعضاً هنجارگریز است و با عشق محافظه‌کارانه و تصنّعی طبقات فرادست نسبتی ندارد. الههٔ اِروس دست در دستِ دیونیزوس، خدایِ سرمستی و کام‌جویی، بی‌تکلّف در میان طبقهٔ فرودست حاضر می‌شوند. شور، سرمستی، رقص و موسیقی را تدارک می‌بینند تا زنان و مردانی بر یکدگر عاشق شوند و یکدیگر را در برکشند، برای آن‌که وحشت از تنگدستی، مرگ و نابودی را به زیر آورند. هرچند در بی‌خبری آنان تاناتوس(الههٔ مرگ) نیز در میان مردمان فرودست می‌چرخد و کار خود را می‌کند. این دم غنیمت دانستن و به سخره گرفتنِ درد و رنج، تنها از برکت وجود اِروس ممکن می‌شود و پاسخی دندان‌شکن به خشونت ناشی از زندگی طبقاتی می‌تواند باشد و شاید تنها راهِ ناگزیرِ حفظ بقاست و پاسخ برآشوبنده‌ای است که در شکل جمعی‌اش تبدیل به کارناوال می‌شود که میخائیل باختین برای بر هم زدن ساختار قدرت، بدان امید بسیار بسته است. به اعتقادِ باختین این توان، مقابل سوگواری و زانوی غم بغل کردن است.

اکنون به اهمّیّت پرسش‌مان باز می‌گردیم، چرا یاقوتی امکاناتِ چنین قوّتی را در نوشتار خود نادیده گرفته است و از اروتیسم در نوشته‌های خود بهره نگرفته است؟ این پرسش از آن رو اهمّیّت دارد که جای اِروس در جایگاهی است که یاقوتی قلم می‌زند، یعنی در رئالیسم و به‌ویژه در رئالیسمی که تصویرگر زندگی فرودستان است. چطور ممکن است عشق‌بازی مردان و زنان طبقهٔ فرودست در شهرها و روستاها از چشمان معاینه‌بینِ این نویسندهٔ دقیق پوشیده مانده باشد؟

در این نوشتار از اِروس و تاناتوس در ساحتی پیشافرویدی سخن گفتیم، بنابراین نقدِ روانکاونه و جستجو در شخصیّت نویسنده برای رسیدن به پاسخ، نه مطلوب و نه مقرون به فهم پدیدارشناسانهٔ ما از زیست‌جهان‌مان است،

زیرا آنچه نویسندهٔ رئالیست می‌نویسد بیش و کم برآیندِ تجربهٔ زیستهٔ اوست و این تجربه آن‌جا به بار می‌نشیند که مکانیزم و قوانینِ ناپیدایِ حاکم بر حرکت و سکون یک جامعه، قوم وملّت از طریق تأمّل در نوشته‌های اندیشمندان یعنی نویسندگان، شاعران و فیلسوفانِ آن جامعه کشف گردد. به عقیدهٔ نگارنده پاسخ به این پرسش باید در ساحتِ فلسفه و به‌ویژه در فلسفه‌ای هم‌خوان با رئالیسم باشد که بی‌شک پای جامعه‌شناسی را به میان خواهد کشید، پس پاسخ‌دهندگان نیز باید اندیشمندان آن جامعه باشند.

❑منابع

ـ افلاطون. (۱۳۸۰). *دورهٔ آثار*. ج ۲. محمدحسن لطفی. چاپ سوم. خوارزمی: تهران.

ـ ـــــــ (۱۳۸۹). *پنج رساله*. محمود صناعی. چاپ پنجم. تهران: هرمس.

ـ شاله، فیلیسین. (۱۳۴۷). *شناخت زیبایی*. علی‌اکبر بامداد. چاپ سوم. تهران: طهوری.

ـ Hegel (1972). *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt am Main.

نگاهی کوتاه به شخصیّت‌پردازی زنان در داستان‌های منصور یاقوتی

لیلا نعمت‌الله پورولی

عطا الماسی

آغاز داستان‌نویسی منصور یاقوتی از دوران نوجوانی است و نخستین مجموعهٔ داستانی‌اش به نام «زخم» در سال ۱۳۵۲ توسّط انتشارات شبگیر منتشر گردید. در مورد سبک نویسندگی منصور یاقوتی به غیر از «قهرمان شیری» که در کتاب «مکتب‌های داستان‌نویسی ایران» از او به عنوان یکی از چهره‌های شاخص مکتب داستان‌نویسی غرب نام می‌برد، پژوهش چندانی صورت نگرفته است. چکیدهٔ آنچه که در مکتب‌های داستان‌نویسی مختصّ سبک داستان‌نویسی منصور یاقوتی و سایر نویسندگان کرمانشاه آمده است، بدین قرار است: «صراحت‌گویی و عریان‌نمایی، هم‌صدایی و هم‌دردی با طبقات پایین‌دست جامعه، ارائهٔ تصاویری فراوان از تقابل‌ها و تضادهای طبقاتی و تراژدی‌های خشونت‌بار خانوادگی و اجتماعی، اسارت انسان‌ها در چنبرهٔ جبر و جهل و خرافه‌پرستی و محرومیت از ابتدایی‌ترین امکانات زیستی و در یک کلام؛ جبر و جور و جهل و جدال همیشگی و مقیّد بودن به تعهّد در هنر» (شیری، ۱۳۸۷: ۳۰۲). به هر حال، منصور یاقوتی اهل کرمانشاه است و یادآوری از کوه‌های زاگرس، چنارستان‌ها و جویبار و جنگل‌های بلوط آن، دهقانان عشیرتی و خان‌ها، قلعه‌های کهنه و غم‌انگیز، جاده‌های کوهستانی و کولاک‌های برف در قصّه‌های او فراوان است. تصاویر زنده و ناب وی از عناصر طبیعت، باعث شده که وی را به عنوان یک نویسندهٔ چیره‌دست قلمداد کنیم. و همین، یکی از شاخص‌های سبک نویسندگی منصور یاقوتی است و نوشتار وی را از دیگر نویسندگان غرب ایران متمایز کرده است. به عنوان مثال، نگاه شود به آغاز داستان «سال کورپه» که تصویری که از بارش باران در روستا ارائه می‌دهد:

بر فراز کوه، ابرهای خاکستری و سیاه و سفید درهم‌می‌پیچیدند. هوا بوی باران، خاک تازه، عطر علف‌های کوهی، بوی قارچ و ریواس و پشکل خیس می‌داد. رگبار زودگذری، تن زمین را خال‌کوبی کرده و عطر خوش عرق تنش را توی هوا پخش کرده بود. چهرهٔ زمین، مثل آهویی که آب‌تنی کرده باشد، شاداب و زیبا بود (یاقوتی، ۱۳۹۱: ۲۱۲).

منصور یاقوتی، تمام هم و غمِ خود را مصروف تصویربرداری و توصیف یک منطقهٔ خاص جغرافیایی (منطقهٔ غرب ایران)، با تمامی شخصیّت‌ها، لهجه‌ها، سنن و باورهای مردم می‌کند تا بتواند فضای مناسبی در داستان‌هایش ارائه دهد. از این‌رو، یکی از تکنیک‌های برجستهٔ منصور یاقوتی در فضاسازی داستان‌هایش، استفاده از شخصیّت‌های بومی و محلّی است، بدین معنا که وی در منطقهٔ غرب، به جستجوی شخصیّت‌های

جذّاب و مطرح می‌گردد، تا بتوانند در قالب داستانی واردشان سازند و فضایی خاصِ مناطق غربی ایران ارائه دهد. در این میان، بسیاری از شخصیّت‌های بومی و منطقه‌ای، به دلیل محدودیت‌های منطقه‌ای، تیپیک و کلیشه‌ای می‌شوند و نمونه‌های فراوانی از آنها در داستان‌های یاقوتی حضور دارند.

زنان در داستان‌های منصور یاقوتی، اغلب از لحاظ شخصیّت‌پردازی، ایستا هستند؛ بدین معنا که هیچ‌گونه تلاشی نمی‌کنند تا از وضعیّت فعلی رهایی پیدا کنند. اغلب آنها تا پایان داستان تغییری نمی‌کنند و به نوعی باید گفت که ظاهرشان آشنا، صحبتشان قابل پیش‌بینی و نحوهٔ عملشان مشخّص است، چون بر طبق یک الگو رفتار می‌کنند، الگوی یک زن سنّتی، صبور، فداکار در عین حال مظلوم و توسری‌خور. با این وجود اگر هم بخواهند از این حالت ایستایی دربیایند، فضای سنّتی حاکم، اجازهٔ چنین کاری را به آنها نمی‌دهد. به عنوان مثال یاقوتی در داستان «حاجی باجلان» مردی را به تصویر می‌کشد که از فرهنگی ایلیاتی برخوردار است. خودخواه، خشن، زورگو و مستبد بودن از خصوصیات مردان ایلیاتی غرب ایران بوده است و ریشهٔ قوی فرهنگی و اجتماعی دارد چرا که ایلیاتی فکر می‌کند و توقّع دارد زن برده و کنیز مرد باشد و زن را مسخ شده، له شده، تحقیر شده، بی‌اراده و بی‌تفکّر می‌پندارد. این تفکّر حتی بعد از طلاق دادن همسرش نیز همراه اوست به نوعی که بعد از جدایی نیز خود را مالک او می‌داند و از ازدواج با کس دیگری اظهار نارضایتی می‌کند:

مهار اسب را به تنهٔ درختی بست. پنج تیر روسی‌اش را در دست گرفت و از دروازه تو کشید. قلبش می‌تپید. دهانش خشک شده بود. رو به جیران گفت:

ـ تو حق نداری با آن مردکهٔ فلان فلان شده ازدواج کنی.

جیران گوشهٔ چادرش را چسبید و گفت:

ـ به تو مربوط نیست که من با چه کسی ازدواج می‌کنم. یک وقتی شوهرم بودی و نبودی. من که زن تو نیستم. طلاقم دادی. اختیارم دست خودم است... (یاقوتی، ۱۳۸۵: ۴۶).

شخصیّت زن در داستان‌های یاقوتی، شخصیّت یک زن روستایی است، زنی که برده‌وار تسلیم مردش است و برده‌وار از او اطاعت می‌کند. کتک‌ها و شرارت‌ها و دیوانگی‌های او را تحمّل می‌کند و گاهی در خلوت خود، ناله‌های دردناک می‌کشد. شخصیّت زن در داستان‌های یاقوتی، شخصیّتی مسخ شده، له شده، تحقیر شده، بی‌اراده، بی‌تفکّرِ مستقل و بدون هویّت و روستایی است. در داستان «سال کورپه» شخصیّت زنانی هم‌چون

نیمتاج و گلباخی از این دست هستند، در داستان «دهقانان»، شخصیّت ریحانه و گوهر زنان پنجعلی و نادعلی شخصیّت‌هایی ایستا هستند که علی‌رغم حضور در بطن داستان، در مبارزات نادعلی نقشی مؤثر ایفا نمی‌کنند. در داستان‌های «کودکی من»، مادر و عمّه نرگس نقشی روزمره و تکراری دارند، همواره گرفتار فقر و نداری هستند. نازبانو شخصیّت داستان بن‌بست، هویّتی متزلزل دارد، نمی‌تواند با مشکلات زندگی سیرنگ کنار بیاید و همین امر او را بی‌تفکّر و بدون هویّت جلوه داده است. آهو در داستان «آهودرّه» با فقر و نداری دست و پنجه نرم می‌کند و همین امر فرجام ناخوشایندی را برای او رقم می‌زند. در داستان «حاجی باجلان» نیز فضای روستا، اجازهٔ فعّال بودن و پویایی را از جیران می‌گیرد.

بدون تردید یکی از عوامل این امر، مرد سنّتی و ایلیاتی غرب ایران است. مردی به ظاهر خودخواه، مستبد، یک‌سونگر. خودخواهی، استبداد، واپس‌نگری و خشونت مردان این مناطق ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی دارد. این‌گونه مردان(وجه غالب آن) از فرهنگی ایلیاتی برخوردار هستند. درّنده‌خویی بهرامی و شکنجه‌های زنش توسّط وی ناشی از تفکّری است که از روزگار برده‌داری باقی مانده است. تفکّر و بینش انسان قرن بیستم و انسانی که در آستانهٔ قرن بیست‌ویکم ایستاده نیست. در داستان «سال کورپه» شروع داستان نیز با توصیفات دردناکی همراه است که در آن «نیم‌تاج» یکی از شخصیّت‌های زن داستان به بهانه‌های واهی، مورد ضرب و شتم شوهرش قرار می‌گیرد. منصور یاقوتی با چنین رویکردی می‌خواهد مظلومیت زنان را نشان دهد، زنی که در این داستان به تصویر کشیده می‌شود، زنی است که قربانی امیال و هوس‌های باطل شوهرش شده است، زن بی‌پناهی که در برابر خشونت همسرش، حامی و پشتیبانی ندارد:

ضجهٔ دردآلود نیم‌تاج تا پشت آبادی می‌رسید. نالهٔ او شبیه زوزهٔ جانور بی‌پناهی بود در محاصرهٔ خیل وحوش. گوشهٔ دیوار، روی خاکسترها مچاله شده بود و شوهرش، بهرامی، با یک دست موهایش را می‌کشید و با کف دست دیگرش که مثل پارو، پهن و سخت و زمخت بود، به صورت زنش می‌کوبید. چشمان بهرامی، از فرط خشم، دریده شده بود. سینه‌های نیم‌تاج از شکاف پیراهن بلند مُندرسش، مثل یک جفت پرندهٔ سفید مرده بیرون افتاده بود. از گوشهٔ لبش رشته‌های خون می‌جوشید و می‌لغزید. بهرامی انبوهی مو را که به چنگال‌هایش پیچیده شده بود به گوشه‌ای افکند و با لگد به جان نمیتاج افتاد (یاقوتی، ۱۳۹۱: ۲۲۱).

بهرامی شوهر نیم‌تاج، می‌خواهد با رواداشتن هر گونه خشونتی علیه او، عرصه را بر وی تنگ کند و مسیر هوس‌رانی خود را هموار کند، برای این کار هم مانعی در پیش روی خودش نمی‌بیند:

بیشتر از این بابت آزرده‌خاطر شد که مادر کدخدا مانع شده بود که مغز نیمتاج را متلاشی کند! یا یک تار مو روی سرش نگذارد و آنقدر با لگد به شکمش بکوبد که امان بردارد و بگوید: « طلاقم بده، مهرم حلال و جانم آزاد!» (همان: ۲۲۲).

یا در ادامه این‌گونه چهرهٔ رنجور نیمتاج را تصویر کرده است:

هیچ روزی مثل آن روز نیمتاج کتک نخورده بود، هر جای بدنش خون گره بسته بود و سطح آن کبود شده بود، انگار ساعت‌ها با سر آویزانش کرده بودند: سرش گیج می‌خورد، درد می‌کرد، چشمانش تار می‌شد. گویی که وزنهٔ سنگین سوزانی را به دوش می‌کشید. شقیقه‌هایش می‌سوخت. مثل کیسهٔ آفتابگردان از هر طرف کوبیده شده بود (همان: ۲۲۹).

مشاهده می‌شود که زنان داستان‌های منصور یاقوتی، تیره‌روز و بدبختند. با آنان به گونه‌ای رفتار می‌شود که گویا بردهٔ مردها هستند. در آثار منصور یاقوتی، مخاطب اغلب با یک نگاه نسبت به زنان روبه‌رو بوده است و آن هم نگاهی انفعالی نسبت به زن و هستی زنانهٔ اوست، نگاهی که عمدتاً پذیرای تمام‌نمای مشکلات و نسبت به خویشتن خویش، گناه‌کارپنداری بوده است. در داستان‌هایی که این نوع نگاه در آنها به تصویر کشیده شده بود (داستان «سال کورپه» و داستان «حاجی باجلان» و داستان «کودکی من») مخاطب هیچ‌گونه عکس‌العملی از جانب زنان نسبت به این خشونت نمی‌بیند.

❑منابع

ـ شیری، قهرمان. (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. چاپ اوّل. تهران: چشمه.

ـ یاقوتی، منصور. (۱۳۸۵). *آتش و آواز*. تهران: نگار و نیما.

ـ ــــــــــــ (۱۳۹۱). *سال کورپه*. چاپ دوم. تهران: افراز.

اوراق بادبرده (۱)

دکتر محسن احمدوندی

تو غنچه ساختی اوراق بادبردهٔ من
وگـرنـه خـار نمی‌ماند از گلستانم
(صائب)

«اوراق بادبرده» عنوان سلسله یادداشت‌هایی از من است که از این به بعد در فصل‌نامهٔ قلم منتشر خواهد شد. این یادداشت‌ها حاوی تأمّلات نگارنده در متون کهن فارسی اعم از نظم و نثر است. از آنجا که تصمیم دارم در آینده، گزیده‌ای از این یادداشت‌ها را به صورت کتابچه‌ای منتشر کنم، بسیار خوشحال خواهم شد که خوانندگان محترم و فرهیخته اگر نقدی، تکلمه‌ای یا تحشیه‌ای بر این مطالب دارند، آن را با من در میان بگذارند.[۱]

«سر در زیر برف کردن» یا «سر در زیر بغل کردن»؟

شاید شما هم مَثَل معروف «مثل کبک سرش را زیر برف کرده است» را شنیده باشید. این مثل را برای کسانی به کار می‌بریم که از روی عمد و قصد خود را به نادانی و ناآگاهی می‌زنند. زنده‌یاد دهخدا در دو جا از کتاب ارزندهٔ *امثال و حکم* خود به این مَثَل اشاره کرده است:

«کبک است سرش را زیر برف می‌کند» (دهخدا، ۱۳۹۱، ج ۳: ۱۱۹۰).

«مثل کبک سرش را زیر برف کرده، گمان کند که عیب‌های او را نبینند. گویند کبک سرش را زیر برف کند و چون در آن حال کسی را نبیند، پندارد که دیگران نیز او را نبینند» (همان: ۱۴۶۹).

بهمنیار نیز دربارهٔ این مثل چنین نوشته است:

---

۱. راه‌های ارتباطی با نگارنده:

1.**Email**: mohsenahmadvandi@yahoo.com

2. **Telegram**: @mohsenahmadvandy

«مثل کبک سرش را زیر برف کرده، به خیالش کسی او را نمی‌بیند: چون خودش عیب خود را نمی‌بیند، تصوّر می‌کند دیگران هم نمی‌بینند» (بهمنیار، ۱۳۸۱: ۵۵۴).

در *فرهنگ امثال سخن* نیز همین سخنان تکرار شده است:

«کبک است سرش را زیر برف می‌کند: هنگامی گفته می‌شود که شخص چون خود را به ناآگاهی می‌زند، گمان می‌کند همه ناآگاهند» (انوری، ۱۳۸۴، ج ۲: ۸۷۱).

«مثل کبک سرش را زیر برف کرده است: دربارهٔ کسی می‌گویند که از همه جا بی‌خبر است» (همان: ۹۶۹).

در *فرهنگ عوام* نیز همین سخنان تکرار شده است:

«کبک است، سرش را زیر برف می‌کند. عوام گویند: کبکه سرش را زیر برف می‌کند، پندارد خودش که دنیا را نمی‌بیند (یا خودش که کسی را نمی‌بیند)، کسی هم او را نمی‌بیند» (امینی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۶۱۱).

«مثل کبک سرش را زیر برف کرده، پندارد همان‌طور که او مردم را نبیند، مردمان نیز او را نبینند: در مورد کسانی گفته می‌شود که به عیب و زشتیِ کارهای ناهنجار خود پی نبرند و تصوّر کنند مردمان نیز به مانند خود آنها از زشت‌کاری ایشان بی‌خبر مانند» (همان: ۷۲۶).

چنان‌که مشاهده می‌شود هیچ کدام از این کتاب‌ها به قدمت این مثل اشاره‌ای نکرده‌اند و برای آن شاهدی از متون نظم و نثر نیز نیاورده‌اند. قدیمی‌ترین جایی که به این مثل به این شکل اشاره شده است، فتوّت‌نامه‌ای است منظوم از قرن هفتم[1] که به تصریح سرایندهٔ آن که گاه «ناصر» و گاه «ناصری» تخلّص می‌کند، سرایش آن در سال ۶۸۹ ه.ق. به پایان رسیده است (نفیسی، ۱۳۸۵: ۲۲۸). این فتوّت‌نامه را سعید نفیسی در *فرهنگ ایران زمین* منتشر کرده است؛ و اما ابیاتی از این فتوّت‌نامه که در آن به این مثل اشاره شده است به این قرار است:

ظاهر و باطن اگر یکسان کنی　　کار خود را با خدا آسان کنی
داند آن کس کو ز معنی واقف است　　زرق و سالوسی نه کار عارف است

[1]. دوست پژوهشگرم جناب آقای سهیل یاری گُلدرّه مرا به وجود این مثل در این منبع راهنمایی کردند، از ایشان سپاسگزارم.

راز خود از خلق پوشیدن چه سود؟ چون‌که داند خالق طاق کبود
چون شکاری قصد بر جان می‌کند کبک سر در برف پنهان می‌کند
تا که صیادش نبیند در زمین کار صاحب زرق باشد همچنین
(نفیسی، ۱۳۸۵:۲۷۴)

در کتب کهنی هم که دربارهٔ حیوانات نوشته شده‌اند، اشاره‌ای به این ویژگی کبک نشده است (برای نمونه ر.ک: طوسی، ۱۳۸۲: ۵۱۲ـ۵۴۴؛ جمالی یزدی، ۱۳۸۶: ۷۳ـ۷۴؛ دُنیسری، ۱۳۵۰: ۲۳۷). تنها در *فرّخ‌نامه* این پرنده نادان دانسته شده است: «او مرغی بود نادان و در بچه کردن حریص بود و خایه بسیار نهد و به پای نیک تواند دوید و نیک تواند پرید» (جمالی یزدی، ۱۳۸۶: ۷۳).

در میان متأخرین در دیوان ملک‌الشعرای بهار در سه جا به این مثل اشاره شده است:

دل از جهان گرفتم و رفتم به گوشه‌ای گفتم که گوشه گیرد از من جهان مگر
چون کبک سر به برف نهفتم ولی چه سود گیتی نداد صید خود از کف به رایگان
(بهار، ۱۳۸۷: ۴۵۷ـ۴۵۸)

ای صبا رو به جانب تهران دوستان را ز من سلام رسان
دوست گفتم ز گفت خود خجلم دوستی رخت بربست از طهران
همه مانند کبک در دی ماه کرده سرها به زیر برف نهان
(بهار، ۱۳۸۷: ۴۶۸)

درون حبس بسی خوب‌تر گذشت به من ز اختلاط فرومایگان تهرانی
همه دوروی و سخن‌چین و دزد و بی‌ایمان عبید اجنبی و خصم جان ایرانی...
چو کبک کرده سر خود به زیر برف نهان مگر نبیندشان کس ز فرط نادانی
(بهار، ۱۳۸۷: ۱۱۰۴)

اما در شعر شاعران کهن تا جایی که من جستجو کرده‌ام، نشانی از این مثل به این شکل نیست، تنها در دیوان سیّدحسن غزنوی (وفات: ۵۵۵ـ۵۵۷) با شکل دیگری از این مثل رو به رو می‌شویم و آن «چون کبک سر خود زیر بغل کردن» است. گویا این مثل به این شکل نیز در قرن ششم در بین مردم رواج داشته است:

خواهی که چو بلبل نهدت گفت محل　　چون باز بدوز چشم خونین اوّل
مغرور مشو چو طوطی از یک دو جدل　　چون کبک بکردی سر خود زیر بغل
(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۳۳۸)

این‌که از چه قرنی این مثل در بین ایرانیان رواج یافته است و کدام شکل آن پیش‌تر از دیگری بوده است، نیازمند تأمّل بیشتری است. امیدوارم در یادداشت‌های بعدی برای این سؤالات پاسخی روشن‌تر بیابم.

❑منابع

ـ امینی، امیرقلی. (۱۳۶۹). *فرهنگ عوام*. ج ۱. چاپ دوم. اصفهان: دانشگاه اصفهان.

ـ انوری، حسن. (۱۳۸۴). *فرهنگ امثال سخن*. ج ۲. چاپ اوّل. تهران: سخن.

ـ بهار، محمّدتقی. (۱۳۸۷). *دیوان اشعار ملک‌الشعرای بهار*. چاپ اوّل. تهران: نگاه.

ـ بهمنیار، احمد. (۱۳۸۱). *داستان‌نامهٔ بهمنیاری*. چاپ سوم. تهران: دانشگاه تهران.

ـ جمالی یزدی، مطهر بن محمّد. (۱۳۸۶). *فرّخ‌نامه*. به‌کوشش ایرج افشار. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

ـ حسن غزنوی، حسن بن محمد. (۱۳۶۲). *دیوان سیّدحسن غزنوی ملقّب به اشرف*. به‌تصحیح تقی مدرّس رضوی. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

ـ دُنیسری، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۵۰). *نوادر التبادر لتحفة البهادر*. چاپ اوّل. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـ دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۹۱). *امثال و حکم*. ج۳. چاپ بیستم. تهران: امیرکبیر.

ـ طوسی، محمّد بن محمود. (۱۳۸۲). *عجایب‌المخلوقات*. به اهتمام منوچهر ستوده. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

ـ نفیسی، سعید. (۱۳۸۵). *فرهنگ ایران زمین*. زیر نظر و به‌کوشش ایرج افشار. جلد دهم. چاپ سوم. تهران: سخن.

یک مضمون مشترک در شعر شهید بلخی و مولانا

پی‌گیری مشابهت مضامین در دیوان شاعران مختلف می‌تواند یکی از لذّت‌های خواندن متون برای اهالی ادبیّات باشد. پژوهشگر ادبی در پی آن است که با دنبال کردن مضامین مشترک در بین شاعران، به سؤالاتی از این دست پاسخ دهد:

ـ یک مضمون برای اوّلین بار از سوی کدام شاعر به کار گرفته شده است و بعدها دیگر شاعران چگونه از آن مضمون در شعر خود بهره برده‌اند؟

ـ یک مضمون در دوره‌های مختلف از سوی شاعران مختلف چگونه و در چه بافتی و با چه نیّتی به کار گرفته شده است؟

ـ کدام شاعر، یک مضمون را به بهترین شکل ممکن به کار برده است و وجه هنری و زیبایی‌شناسیک آن را به اعلا درجهٔ خود رسانیده است؟

سؤالاتی از این دست، می‌تواند ذهن هر خوانندهٔ کنجکاوی در عالم ادبیّات را به خود مشغول کند. بگذارید با یک مثال ملموس سخنم را ادامه دهم. شهید بلخی از شاعران اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم، دو بیت شعر دارد با این مضمون:

گر فراموش کرد خواجه مرا　　خویشتن را به رقعه دادم یاد
کودک شیرخواره تا نَگریست　　مادر او را به مهد، شیر نداد

(دبیرسیاقی، ۱۳۷۴: ۱۲)

تا آنجا که من جستجو کرده‌ام این نخستین باری است که مضمون «گریستن کودک و شیر دادن مادر به او» در شعر فارسی به کار برده شده است. شاعر در بیت اوّل به ما می‌گوید که از سوی ممدوحش به فراموشی سپرده شده است، پس نامه‌ای به او نوشته تا شاید مورد عنایت دوباره قرار گیرد، سپس در بیت دوم برای تأیید سخنش، به صورت غیرمستقیم خود را به کودکی شیرخواره تشبیه کرده است که با گریه‌اش درصدد آن است که توجّه مادرش (ممدوحش) را به خود جلب کند. همین مضمون بعدها به یکی از مضامین مکرّر در *مثنوی* بدل شده است و مولانا آن را در بافتی عرفانی و برای بیان رابطهٔ بنده و خدا به کار برده است؛ برای مثال در دفتر دوم مثنوی، لزوم تضرّع و زاری به درگاه خدا ـ که موجب رحم و شفقت آوردن خدا بر بندگانش می‌شود ـ با تمسّک به این مضمون، این‌گونه بیان می‌شود:

ور نمی‌تـانی بـــه کعبـهٔ لطـف پَـر | عرضـه کـن بیچـارگی بـر چـاره‌گر
زاری و گریـه قـوی سـرمایه‌ای اسـت | رحمـت کُلّـی قـوی‌تر دایـه‌ای اسـت
دایـــه و مـــادر بهانـــه‌جو بـــود | تـا کـه کـی آن طفـل او گریـان شـود
طفـــلِ حاجـــات شـــما را آفریـــد | تـــا بنالیـــد و شـــود شـــیرش پدیـــد
گفـــت ادعـــوا الله بـــی زاری مبـــاش | تـــا بجوشـــد شـــیرهای مهرهـــاش

(مولوی، ۱۳۹۰: ۲۵۸)

یا در دفتر پنجم همین مضمون را با زبان و بیانی دیگر چنین می‌سراید:

تـا نگریـد ابـر کـی خنـدد چمـن | تـا نگریـد طفـل کـی جوشـد لَـبَن
طفـل یـک روزه همی‌دانـد طریـق | کـه بگـریم تـا رسـد دایـهٔ شـفیق
تـو نمی‌دانـی کـه دایـهٔ دایگـان | کـم دهـد بـی گریـه شـیر او رایگـان
گفـت فَلْیَبْکـوا کَثیـراً گـوش دار | تـا بریـزد شـیر فضـل کردگـار

(مولوی، ۱۳۹۰: ۷۲۶)

می‌بینید که نوع استفادهٔ این دو شاعر از این مضمون چقدر متفاوت است، شهید بلخی این مضمون را به صورت کوتاه و مختصر در یک بیت گنجانده است، حال آن که مولانا با طول و تفصیل خاص خودش آن را در چند بیت ارائه کرده است. شهید بلخی مضمون مورد نظر را در یک بافت مدحی به کار برده است، چنان‌که خاص زمانهٔ اوست و شعر مدحی فارسی به علت حمایت پادشاهان سامانی از این نوع شعر در اوج خود قرار دارد، در حالی که در زمانهٔ مولانا دیگر خبری از دربارهای باشکوه ایرانی نیست، با حملهٔ مغول همه چیز زیر و رو شده است و گفتمان حاکم بر شعر فارسی به گفتمان عرفان و تصوف گراییده است، بی‌دلیل نیست که این مضمون در شعر مولانا کارکردی دیگر دارد. در کنار همهٔ این‌ها باید اذعان کرد که گزیده‌گویی شهید بلخی بیشتر به دل می‌نشیند و او این مضمون را چنان ساده و روان و دلنشین در شعرش گنجانده است که بیشتر در خاطر می‌ماند.

❑منابع

ـ مولوی، جلال‌الدین محمّد بن محمّد. (۱۳۹۰). *مثنوی معنوی*. چاپ پنجم. تهران: هرمس.

ـ دبیرسیاقی، محمّد. (۱۳۷۴). *پیشاهنگان شعر پارسی*. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

تصحیح قیاسی بیتی از سیّدحسن غزنوی

دیوان سیّدحسن غزنوی یکی از دیوان‌های مهمّ شعر فارسی در سدهٔ ششم هجری است. اگرچه حجم وسیعی از این دیوان را قصایدی تشکیل می‌دهد که در مدح پادشاهان، وزیران و بزرگان آن روزگار است و این قصاید شاید چنگی به دل مخاطبان امروزینِ شعر نزند؛ اما در اثنای همین قصاید و دیگر اشعار این دیوان از جمله ترجیع‌بندها، غزل‌ها و رباعی‌های آن، ابیات لطیف و زیبا کم نیست. دیوان سیّدحسن غزنوی برای اوّلین بار به تصحیح سیّدتقی مدرّس رضوی در سال ۱۳۲۸ چاپ و منتشر شد. متأسّفانه بسیاری از اشعار در این چاپ، مغلوط و مغشوش است و ارائهٔ تصحیح مجدّدی از این دیوان ضروری است. چند شب پیش که از طریق فضای مجازی از دوستان اهل فضلم دربارهٔ تصحیح مجدّد این دیوان سؤال کردم، دوست خوبم دکتر الوند بهاری گفتند که موضوع رسالهٔ دکتر عبّاس بک‌جانی در دانشگاه خوارزمی تصحیح مجدّد این دیوان بوده است و گویا قرار است در آینده‌ای نزدیک از سوی فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتشر شود. امیدوارم که این تصحیح مجدّد به فهم بهتر ما از این متن کهن کمک کند؛ در اینجا تنها برای نمونه به یکی از خطاهای فاحش در چاپ مدرّس رضوی می‌پردازم. سیّدحسن در قصیده‌ای در مدح بهرام‌شاه غزنوی، چنین سروده است:

به سان حلقهٔ انگشتری است بر خصمت　　همه چنان‌که تو را هست جمله زیر نگین

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲ :۱۶۷)

این بیت به همین شکل در دیوان ضبط شده است و معنای روشنی از آن حاصل نمی‌شود. هیچ نسخه‌بدلی هم برای این بیت در حاشیهٔ متن ثبت نشده است، اما با کمی تأمّل متوجّه می‌شویم که واژهٔ «چنان» در مصراع دوم اشتباه است و به جای آن قطعاً باید کلمهٔ «جهان» بوده باشد؛ زیرا فلک و چرخ و آسمان را در ادب کهن فارسی به تصوّر گِرد بودن به حلقهٔ انگشتری تشبیه می‌کرده‌اند، نمونهٔ چنین تشبیهی را در دیوان امیرمعزّی که پیش از سیّدحسن غزنوی می‌زیسته است و سیّدحسن نیز به او ارادت تام داشته است، می‌توان دید:

به شکل حلقهٔ انگشتری است چنبر چرخ　　ز بخت اوست در انگشتری نشانده نگین

(امیرمعزّی، ۱۳۱۸ :۶۰۱)

همچنین برای بیان مضمون «دلتنگ شدن»، «در مضیقه و تنگنا قرار گرفتن» و «تنگ آمدن دنیا بر کسی» به حلقهٔ انگشتری تمثّل می‌جسته‌اند و این مضمون هم از مضامین رایج در ادب فارسی بوده است. خود سیّدحسن غزنوی دلتنگی خود را در این ابیات چنین بیان می‌کند:

بیـرون ز حـد، نگـینِ دلـم تنـگ حلقـه شـد　　کـز حلقـه چـون نگیـنم بیـرون نهـاده‌ای

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۰۹)

دل من تنگ چو حلقه است و خوش آنْکهْ　　حلقـــه را دُرِّ نگـــین خواهـــد بـــود

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۲۷)

امیرمعزّی نیز «در مضیقه و تنگنا قرار گرفتن» را در قصیده‌ای که در مرثیهٔ خواجه فخرالملک است، چنین می‌سراید:

گرچه وافر بود مالش، گشت عصرش مختصر　　ورچـه کامـل بـود عقلـش، گشـت عمـرش سرسـری

چـون نگـین در حلقـهٔ انگشـتری شایسـته بـود　　از چـه شـد گیتـی بـر او چـون حلقـهٔ انگشـتری

(امیرمعزّی، ۱۳۱۸ :۷۳۷)

هم او در جای دیگر و در بیتی عاشقانه با اشاره به تنگی دهان معشوق گفته است:

بـر دل مـن شـد جهـان چـون حلقـهٔ انگشـتری　　زان کـــه او چـــون حلقـــهٔ انگشـــتری دارد دهـــان

(امیرمعزّی، ۱۳۱۸ :۵۶۰)

با توجّه به این شواهد، سیّدحسن در بیت مذکور می‌خواهد بگوید: «ای بهرام‌شاه غزنوی، جهان که زیر نگین و فرمان توست، مانند حلقهٔ انگشتری بر دشمنت تنگ بادا». پس شکل درست بیت نیز چنین باید باشد:

بـه سـان حلقـهٔ انگشـتری اسـت بـر خصـمت　　همه جهان که تو را هست جملـه زیـر نگـین

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲ :۱۶۷)

❑منابع

ـ امیرمعزّی، محمد بن عبدالملک. (۱۳۱۸). دیوان امیرالشّعراء محمّد بن عبدالملک نیشابوری متخلّص به معزّی. به سعی و اهتمام عبّاس اقبال. چاپ اوّل. تهران: کتابفروشی اسلامیّه.

ـ حسن غزنوی، حسن بن محمد. (۱۳۶۲). دیـوان سیّدحسـن غزنـوی ملقّـب بـه اشـرف. به‌تصـحیح تقـی مـدرّس رضوی. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

بیت عشق‌بازی شاه شیرازی

منوچهر فروزنده فرد

در *جامع التواریخ حسنی* (تألیف میان سال‌های ۸۵۵–۸۵۷ ه.ق.) بیتی به شیرازی قدیم از شاعری به نام شاه عشق‌بازی یا شاه عاشق (زنده در میان سال‌های ۷۴۳–۷۵۴ ه.ق. [دوران حکومت شاه شیخ ابواسحاق]) آمده‌است. این بیت را نخست افشار (۱۳۶۰) معرفی کرد و سپس ماهیار نوابی (۱۳۶۰؛ بازچاپ: ۱۳۷۷) کوشید آن را قرائت و معنی نماید. ماهیار نوابی البته به‌اشتباه سرایندهٔ بیت یادشده را سعدی پنداشت (نیز نک. همو، ۱۳۷۴: ۲۷؛ دربارهٔ شاه عاشق که شرح حالش در همین *جامع التواریخ حسنی* آمده همچنین نک. غنی، ۱۳۸۶: ۱۹۵).

خوانش افشار و به‌تبع او تحلیل ماهیار نوابی از مصراع اول این بیت خالی از اشکال نیست. افشار بیت را بدین صورت ضبط کرده که وزن مصراع نخست آن مخدوش است:

هر بی‌سرش سر نشا کرد/ کربش کر شیر نر نشا کرد

ماهیار نوابی برای اصلاح وزن مصراع نخست صورت زیر را پیشنهاد نموده و «سر» دوم را به معنای «فرمانده» گرفته‌است:

هر بی‌سر[**وپا**]ش سر نشا کرد... (یعنی: هر بی‌سروپایی را نشاید فرمانده کرد)

نگارنده، بی‌آنکه نسخهٔ *جامع التواریخ حسنی* را دیده باشد، تردید ندارد که افشار «هنر» را به‌صورت «سر» خوانده و ماهیار نوابی را نیز به دامچالهٔ تصحیح قیاسی انداخته‌است. بر این اساس، صورت درست بیت یادشده باید چنین باشد:

هر بی**هنر**ش **هنر** نشا کرد/ گربش کر شیر نر نشا کرد

har bi-honar=eš honar na-šā kerd/ gorba=š kar=e šir=e nar na-šā kerd

یعنی: هر بی‌هنر هنر نتواند کرد/ گربه کار شیر نر نتواند کرد

شایان یادآوری است که صورت «بی‌هنر» ظاهراً تحت تأثیر فارسی است و در شیرازی باید «وی‌هنر» باشد.

با قرائت پیشنهادی ما وزن شعر به‌سامان می‌شود و به تصحیح قیاسی نیز حاجت نمی‌افتد.

❑منابع

ـ افشار، ایرج. (۱۳۶۰). «یک بیت شیرازی». *آینده*. س۷. ش۱–۲: ص۴۴.

ـ غنی، قاسم. (۱۳۸۶). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*. تهران: هرمس.

ـ ماهیار نوابی، یحیی. (۱۳۶۰). «یک بیت شیرازی». *آینده*. س۷. ش۷: ص۵۶۶.

ـ ــــــــــــــ (۱۳۷۴). «چند غزل از شمس پس ناصر». *نامهٔ فرهنگستان*. س۱. ش۴ (پیاپی۴): صص ۳۸ـ۲۷.

ـ ــــــــــــــ (۱۳۷۷). *مجموعهٔ مقالات ماهیار نوابی*. ج ۲. به کوشش محمود طاووسی. شیراز: نوید.

پدر دوم شعر نو

نوش‌آفرین درکه

احمد شاملو متولّد (۲۱ آذر ۱۳۰۴) شاعر، نویسنده، روزنامه‌نگار، پژوهشگر، مترجم، فرهنگ‌نویس ایرانی و از بنیان‌گذاران و دبیران کانون نویسندگان ایران بود. تخلّص او در شعر، الف ـ بامداد و الف ـ صبح است.

شهرتش به خاطر شعر نو، برخی قالب‌های کهن مثل قصیده و ترانه‌های عامیانه است. شعر سپید یا شعر شاملویی که یکی از مهم‌ترین قالب‌های شعری ایران است، از نوآوری‌های شاملو در شعر معاصر است که تقلیدی از شعر سپید فرانسوی یا شعر منثور است. اوّلین شعر شاملو در این قالب، شعر «تا شکوفهٔ سرخ یک پیرهن» بود که در سال ۱۳۲۹ منتشر شد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۲۷۶).

«شاملو از پیشوایان شعر نو حماسی ـ اجتماعی، و برجسته‌ترین چهرهٔ شعر منثور است. او پیش از آشنایی با شعر کهن فارسی با آثار شاعران سمبولیست و سوررئالیست اروپا نظیر پل الوار، لویی آراگون، گابریل گارسیا لورکا، مایاکوفسکی آشنا شد و بعدها آشنایی با شیوهٔ نیما نیز او را متحوّل کرد. آثار اولیّه شاملو نمودار تقلید خام وی از آثار رمانتیک‌های اروپاست» (روزبه، ۲۰۳:۱۳۹۵). او خود را وام‌دار نیما دانسته و به نقش نیما در کمال شعری خویش همواره اقرار نموده است. وی می‌گوید: «ضربه اوّل را نیمای بزرگ فرود آورد. بیداری نخستین را او سبب شد و با فریاد نیما از خوابی مرگ‌نمون بیدار شدیم» (شاملو، ۵:۱۳۵۲).

شاملو در ۱۳۲۵ با نیما یوشیج، پدر شعر نو، آشنا شد و تحت تأثیر او به شعر نیمایی روی آورد. او دربارهٔ این آشنایی می‌نویسد: «نشانی‌اش را پیدا کردم رفتم در خانه‌اش را زدم، دیدم مردی باهمان قیافه‌ای که رسام ارژنگی کشیده بود آمد دم در. به او گفتم استاد، اسم من فلان است، شما را دوست دارم و آمده‌ام به شاگردیتان. فهمید کلک نمی‌زنم. در من صمیمیّتی یافته بود که آن را کاملاً درک می‌کرد. دیگر غالباً من مزاحم این مرد بودم و بدون این‌که فکر کنم وقتش را تلف می‌کنم، تقریباً هرروز پیش نیما بودم.» این آشنایی و رابطه عمیق عاطفی و خانوادگی ادامه یافت و نیما در ۱۴ خرداد ۱۳۳۰ یک یادداشت و یک جلد کتاب *افسانه* برای قدردانی به شاملو هدیه می‌دهد. و به این‌ترتیب شاملو تحت تأثیر نیما و نوآوری‌های او قرار می‌گیرد و علاوه بر شعر به فعّالیّت‌های مطبوعاتی، پژوهشی و ترجمه می‌پرداخت» (مجابی، ۷۴۱:۱۳۷۷). «در میان شاعران پس از نیما، هیچ شاعری نیست که به اندازهٔ شاملو در تکوین هویّت شعر معاصر نقش داشته باشد. نیما نقطهٔ عطف اولیّهٔ شعر و شاملو نقطهٔ عطف دوّمی است. حق آن است که شاملو را مانند نیما پدر شعر نو بدانیم» (ربیعی، ۵۹:۱۳۸۸).

غلام‌حسین ساعدی نویسنده و نمایشنامه‌نویسی است که تأثیر او را بر ادبیّات ایران نمی‌توان انکار کرد. او در دهۀ ۴۰ که دوره‌ای خاص درادبیات ایران محسوب می‌شود، رشد کرد و در ۱۳۴۰ با جلال آل‌احمد آشنا شد و تحت تأثیر او قرارگرفت. دوستی او با احمد شاملو چنان است که مدّتی با هم زندگی می‌کنند و دراین‌باره می‌گوید: «در خیابان سهروردی یک ساختمان سه طبقه بود که در طبقۀ سوم زن جوانی زندگی می‌کرد و اطراف ساختمان بیابان برهوت بود؛ ما از روی ناچاری آنجا را اجاره کردیم و مدتی احمد شاملو هم با ما زندگی می‌کرد او متصدی کتاب کوچه بود، و تازه با آیدا آشنا شده بود، آیدا هفته‌ای دو سه بار برای دیدن شاملو می‌آمد تا در کار *کتاب کوچه* همکاری کند. مطالب را ببرد تایپ کند.» (جمشیدی، ۱۱۸:۱۳۸۱)

کتاب کوچه عنوان فرهنگ‌نامه‌ای است که احمد شاملو و همسرش آیدا سرکیسیان در چندین جلد به‌عنوان دائرةالمعارف فرهنگ‌نامۀ مردم ایران تدوین شده، و بعد از درگذشت شاملو سرپرستی این مجموعه به عهدۀ همسرش آیدا بود. آیدا کتاب *بامداد همیشه* را، که مجموعه‌ای است از نوشته‌های دیگران دربارۀ احمد شاملو پس از درگذشت او، گردآوری و تنظیم کرده است. «بامداد» اشاره به تخلّص شاملو دارد. ستایش عشق، انسان، آزادی و عدالت، جان‌مایۀ فکری اغلب آثار شاملوست و از یک دیدگاه کلّی مثلث فکری: انسان، عشق و تقدیر، شناسنامه شعر و شعور او به شمار می‌آید.

❑منابع

ـ جمشیدی، اسماعیل. (۱۳۸۱). *گوهرمراد و مرگ خودخواسته*. چاپ اوّل. تهران: نشرعلم.

ـ ربیعی، میترا. (۱۳۸۸). *یک کاروان شعر*. چاپ اوّل. ساری: شلفین.

ـ روزبه، محمّدرضا. (۱۳۹۵). *ادبیّات معاصر ایران (نظم)*. چاپ هفتم. تهران: روزگار.

ـ شاملو، احمد. (۱۳۵۲). *همچون کوچه‌ای بی‌انتها*. چاپ اوّل. تهران: صفی‌علی‌شاه.

ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۵۹). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چاپ اوّل. تهران: توس.

ـ مجابی، جواد. (۱۳۷۷). *شناخت‌نامۀ شاملو*. چاپ اوّل. تهران: قطره.

غزل‌خوانی

ابوالقاسم شیدا

در دوزخِ فساد!

با ما دگر دلی و دماغی نمانده است — در دوزخِ فساد، فراغی نمانده است
در گیر و دارِ ظلمتِ ظلم، از چراغِ عدل — روشن، در این دیار، چراغی نمانده است
در شهرِ ما، از آن همه مرغانِ خوش‌نوا — اکنون به‌جز شرارتِ زاغی نمانده است
از نغمه‌های شاد و خوش‌آهنگِ مرغکان — جز غار غارِ شومِ کلاغی نمانده است
در این کویرِ خشک و دل‌آشوب و بی‌بهار — نام و نشان ز باغی و راغی نمانده است
عمرِ بهارِ ما، همه‌اش در خزان گذشت — سرسبزیِ بهار، به باغی نمانده است
اربابِ معرفت، همه آواره گشته‌اند — از رهروانِ عشق، سراغی نمانده است
کوچیده‌اند جملهٔ فرزانگانِ ما — اینجا به‌جز جماعتِ لاغی نمانده است
میخانه‌های عشق، به تاراج رفته‌اند — یادی ز باده‌نوش و ایاغی نمانده است
پاداشِ ما ز سجده و از طاعتِ ریا — بر چهره، جز نشانهٔ داغی نمانده است
تا انقراضِ سلطهٔ این قومِ بت‌پرست — جای رسول و هیچ بلاغی نمانده است
خوش ساعتی بُوَد که ببینی به چشمِ خویش — آخور به جای مانده، الاغی نمانده است

بالِ شکسته

ای وای از تنهایی و بالِ شکسته! — از این دلِ هرجایی و بالِ شکسته!
تنهایی و بی‌همدمی سخت است، امّا — فریاد از تنهایی و بال شکسته!
جویایِ احوالم اگر باشی، به یاد آر — از کفتری صحرایی و بال شکسته!
با این سرِ شوریده، رسوایِ زمانم — فریاد از این رسوایی و بال شکسته!
یک عمر بال و پر زدم، پرواز کردم — تا اوجِ بی‌پروایی و بال شکسته!
امروزمان این است! تا فردا چه باشد؟ — فردایِ بی‌فردایی و بال شکسته!
بال و دلم با هم شکست و حاصلم شد — یک بُغضِ واویلایی و بال شکسته!
در چنته‌ام سه وصلهٔ ناجور جمع است: — شیدایی و بابایی و بال شکسته!
دیریست تا «شیدا» شدم، امّا چه حاصل — از این دلِ شیدایی و بال شکسته؟!
بالِ ظریفِ من شکست و زنده هستم — با یک سرِ سودایی و بال شکسته!