مفید

ماهنامه علمی، فرهنگی، هنری

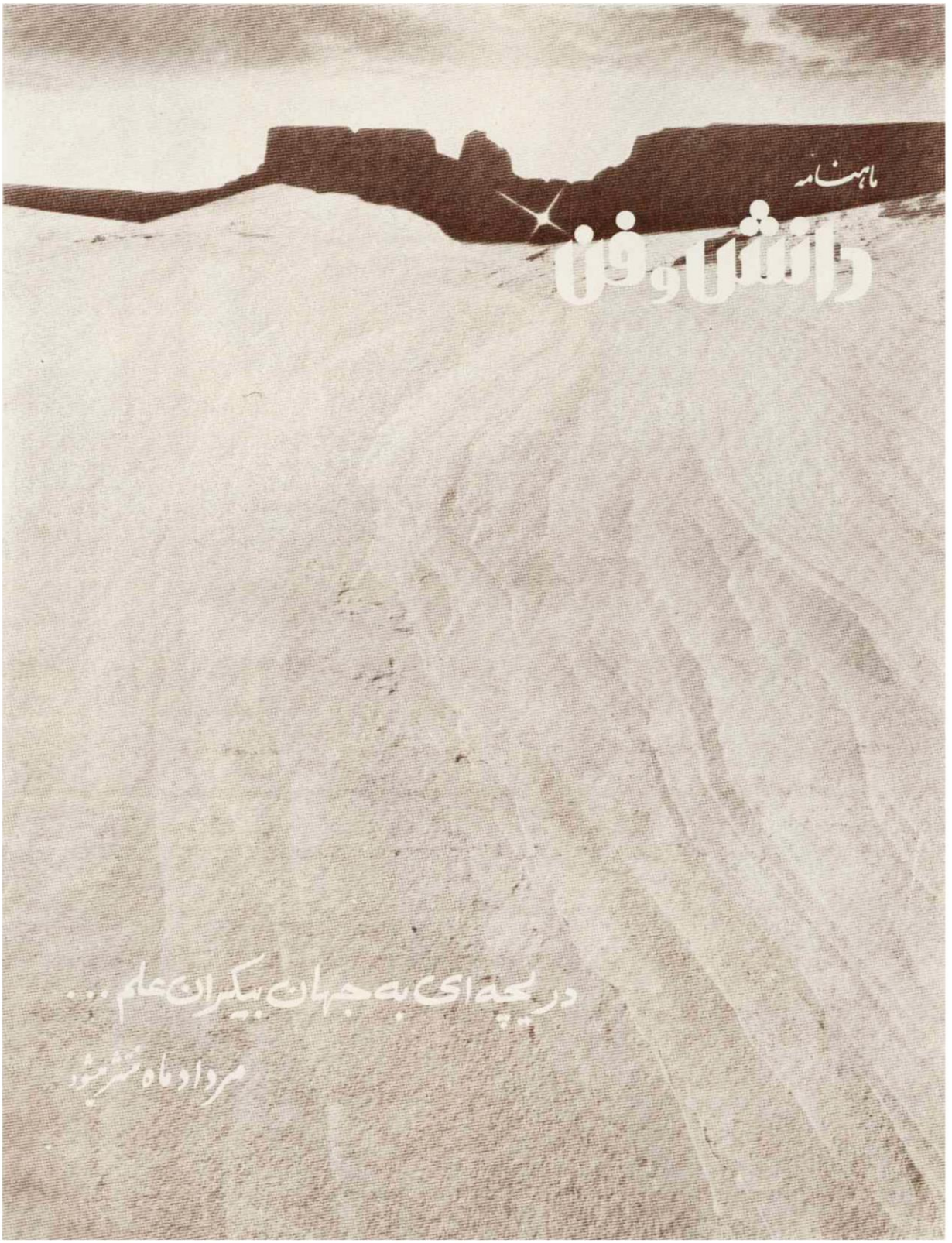
شماره چهارم دوره جدید (سال سوم شماره مسلسل ۱۵)

قیمت ۲۵۰ ریال

محمد فرزانی یزدی ۱۳۱۸-۱۳۶۷

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/


ماهنامه
دانش و فن
دریچه‌ای به جهان بیکران علم...
مرداد ماه منتشر میشود

بسم الله الرحمن الرحیم

باشگاه ادبیات

مفید

ماهنامه‌ی علمی . فرهنگی . هنری
صاحب امتیاز و مدیر : حمید پوراسماعیلی
شماره‌ی چهارم دوره‌ی جدید / شماره‌ی مسلسل ۱۵ / سال دوم
تاریخ انتشار مرداد ماه ۱۳۶۶ / بها : ۲۵۰ ریال
حروفچینی : موسسه حروفچینی مشیری
لیتوگرافی : الوان / چاپ و صحافی : کتیبه
نشانی پستی : تهران صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
تلفن مدیر ۷۶۴۸۳۶ / تلفن تحریریه ۸۴۵۱۸۱
زیر نظر شورای نویسندگان

فهرست

۱) طرحی از "سول‌استاین‌برگ" ۴
علم اقتصاد
۲) "رکود" پژوهش و "تورم" اقتصادی/کمال‌اطهاری ... ۵
مردم‌شناسی
۳) سهم زنان روستای نگاری/حسین نیر ۸
تئاتر ۴) خاقان (نمایشنامه) /حسن سیفی ۱۱
۵) پانتومیم جادوی تئاتر (گفتگوی اختصاصی با "مارسل مارسو") ۱۳
نقاشی ۶) برخوردی رمانتیک/فیروزه مهاجر ۱۶
۷) کلانتری از زبان خودش ۱۸
۸) زیبایی‌شناسی مشترک و مفهوم "ملت" (گفتگو با کلانتری) ۲۰
۹) آغازی پرحاصل (نگاهی به‌نمایشگاه طراحان گرافیک) . ۲۴
ادبیات ۱۰) فرخی یزدی شاعر عدالت ۲۶
۱۱) حقا بهار (چند شعر از عبدالعلی عظیمی) ۳۳
۱۲) تیله آبی (داستان) /محمدرضا صفدری ۳۵
۱۳) واقعیت و رمان (نگاهی به‌سیر تکوینی رمان) آذر نفیسی ۴۰
۱۴) ارغوان شکوفا (داستان) /کاترین آن پورتر ۴۴
۱۵) یادداشتی بر "قسمت ما" و ۴۹
معرفی خبر ۱۶) کنگره‌ی فوق‌العاده جهانی فلسفه و ۵۰

توضیح :
به دلیل عدم دسترسی به کاغذ با برخ رسمی این شماره‌ی مجله مفید همچنان با صفحاتی به اندازه‌ی صفحات دو شماره‌ی گذشته در دسترس علاقمندان قرار می‌گیرد و به همین سبب چاپ چندین مطلب خواندنی در زمینه‌ی سینما و موسیقی به شماره‌ی بعد موکول شد .

دعوت عام

از این پس صفحه‌ای برای انعکاس نظرات دوستان خواننده در زمینه‌های علمی . فرهنگی و هنری اختصاص خواهد یافت .
دوستان علاقمند می‌توانند نظرات خود را در باره‌ی کتاب ،فیلم، نمایشنامه ، برنامه‌ی رادیویی یا تلویزیونی ، نمایشگاه نقاشی و ..... به وسیله تلفن در اختیار تحریریه‌ی ماهنامه مفید قرار دهند .
روزهای جمعه از ساعت ۲ تا ۶ بعدازظهر تلفن ۸۴۵۱۸۱ به این کار اختصاص دارد .
دوستان ضمن تماس تلفنی با تحریریه ، شماره‌ی تلفن و نام خود را اعلام می‌کنند تا ساعت تماس مجدد (این تماس از سوی مجله خواهد بود) تعیین شود ، سپس در ساعت مقرر یکی از دست‌درکاران مجله تلفنی تماس می‌گیرد (تا دوستان خواننده) طی گفت‌وشنودی نظرات خود را در یکی از زمینه‌های یاد شده ابراز دارند .این گفت و شنود پس از پیاده شدن از روی نوار در صفحه‌ی اختصاص یافته چاپ خواهد شد .

این مطالب از دوستان خواننده رسیده است :

شعر : حسین مرتضائیان ، طیبه طیبی ، الهه طبری ، مهرداد فلاح ، مجید آدلی ، علی نبی‌الهی ، محمود معتقدی ، صمد سفیدکوهی ، فرشاد ندیمی ، جمشید فروزان ، علی اصغر کیان‌پرور ، شهین مهین‌راد ، خسرو رادمنش ، نورالدین سالمی ، مسعود کریمی ، علی‌اکبر ابراهیم‌زاده ، سید ابوالفضل ترابی ، محمد نوروزی ، مهرابی ، علی کامیار ، محمدامینی‌نوید ، کیان‌وش‌شمسی‌اسحاق ، میترا انوشیروانی ، رجب حسن‌آبادی ، نورالدین ساعی ، رضا پرهیزگار ، پانته‌آ اوتادا ، محمدهلی برکچی ، پرویز روزفش ، سیما نظیری ، بیژن هنری‌کار ، افشین سرفراز ، کورش حدادی .

داستان : علی‌اصغر راشدان ، حسین یحیائی ، باقررجبعلی ، ابوتراب خسروی ، حسین مهنائی ، اقبال گمنام ، احمد آرام ، محسن صدوقی ، رسول کی‌مقصودی ، احسان امیدوار .

مقاله‌ونقد : محمد کریمی‌پور ، ح ـ اشرفی ، مهرداد شعار نبوی ، مرتضی فرهادی ، محسن زرگریان .

ترجمه : یحیی صبحی ، داود اسفندیاری ، رامین مستقیم .

حق اشتراک و هزینه ارسال ۶ شماره مجله مفید برای خارج از کشور :

اردن ، افغانستان ، بحرین ، ترکیه ، پاکستان ، سوریه ، عمان ، قطر ، کویت ، لبنان ، لیبی ، مصر ، یونان ، عمارات متحده عربی . ..... ۲۵۰۰ ریال

اتریش ، الجزیره ، اسپانیا ، اکرائین ، آلبانی ، آلمانشرقی ، آلمانغربی ، انگلستان ، ایرلند ، ایتالیا ، ایسلند ، بلژیک ، چکسلواکی ، دانمارک ، رومانی ، سنت‌ماریں ، سوئد ، سودان ، سوئیس ، شوروی ، عربستان سعودی ، فرانسه ، فلسطین اشغالی ، فنلاند ، لوکزامبورک ، لهستان ، مالت ، مجارستان ، موناکو ، نروژ ، واتیکان ، هلند ، یمن جنوبی و شمالی ، یوگسلاوی ، بلغارستان ، مجارستان ..... ۲۷۰۰ ریال

اتیوپی ، اندونزی ، تونس ، پرتغال ، چاد ، ژاپن ، قبرس ، کره جنوبی ، مراکش (مغرب) هندوستان ... ۲۸۰۰ ریال

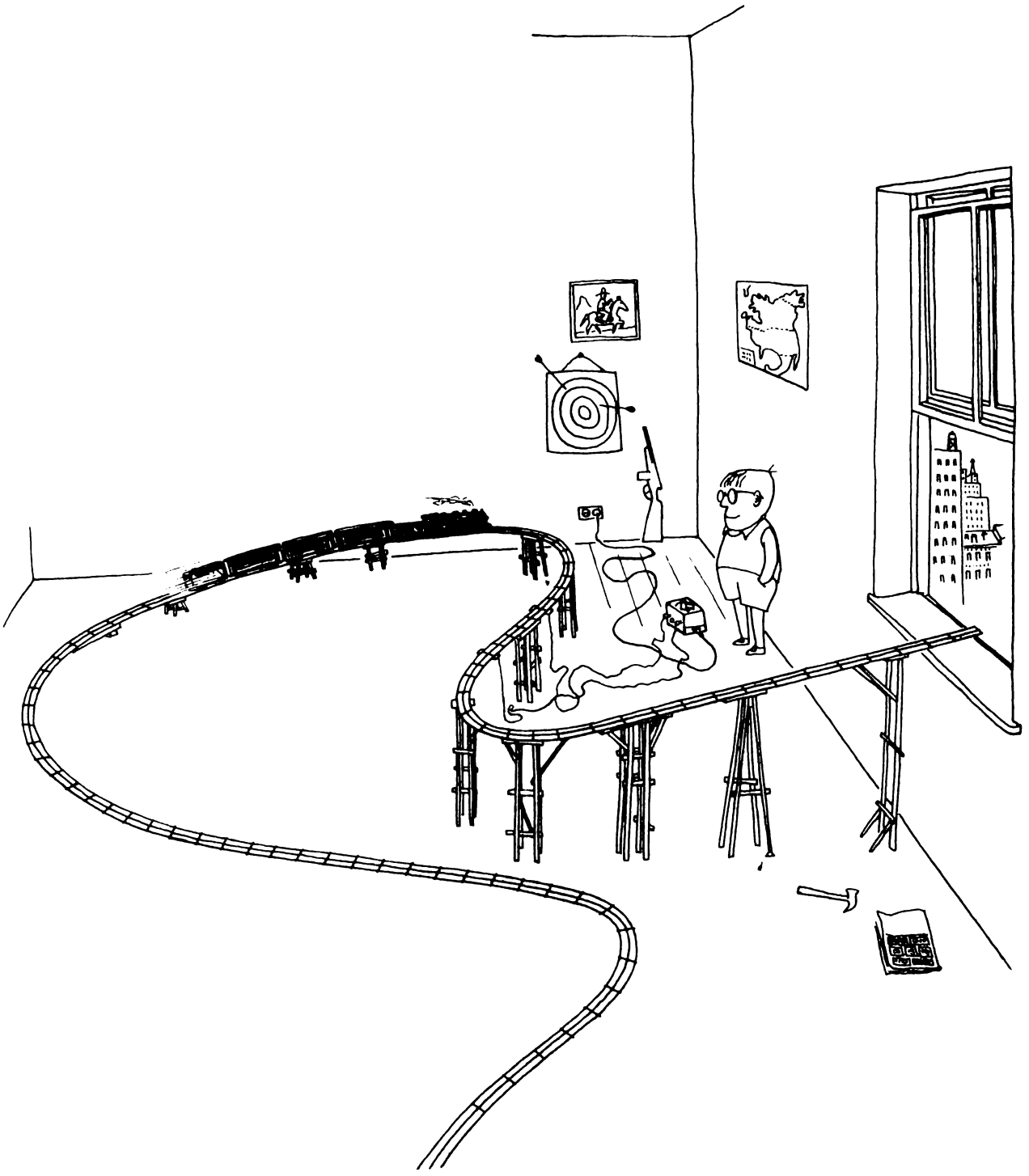
آرژانتین ، افریقای جنوبی و مرکزی ، اکوادور ، السالوادور ، انگولا ، اوگاندا ، برمه ، ایالات متحده امریکا ، تایلند ، بنگلادش ، بوتسوانا ، تانزانیا ، بیرمانی ، بلیوی ، تایوان ، پاناما ، پرو ، جامائیکا ، جزایر آنتیل ، هلند ، چین کمونیست ، زئیر ، زیمبابوه ، سریلانکا ، سیلان ، سومالی ، سنگال ، فیلیپین ، کامبوج ، کاستاریکا ، کانادا ، کلمبیا ، کنیا ، کوبا ، گواتمالا ، مالی ، مکزیک ، موریتانی ، موزامبیک ، نپال ، ویتنام ، مالزی ..... ۳۰۰۰ ریال

اروگوئه ، استرالیا ، برزیل ، پاراگوئه ، شیلی ، جزایر قناری ، سنگاپور ، کره شمالی ، زلاندنو ..... ۳۲۰۰ ریال

حروف نام و نام خانوادگی به‌نفکیک در جدول آورده شود .

نام
نام خانوادگی
تاریخ شروع اشتراک (شماره) مدت اشتراک
حرفه شهرستان تلفن
نشانی کد پستی

برای اشتراک مجله می‌توانید کپی فرم بالا را پر کنید و همراه با آن/۱۵۰۰ ریال (بابت شش شماره) با بیمه پستی به‌نشانی : تهران ، صندوق پستی : ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴ پست کنید .



طرح از استاین‌برگ

رکود، پژوهش و تورم اقتصادی

کمال اطهاری

مدت‌ها است که در باب "تورم" مطبوعات در ایران و جهان قلمفرسایی می‌شود، برنامه‌های سرگرم‌کننده‌ی رادیو و تلویزیونی قسمتی از وقت خود را به‌ارایه طنزگونه‌هایی درباره‌ی آن اختصاص می‌دهند و هر از چند گاه نیز موضوع صحبت مسؤلان قرار می‌گیرد.

اما این همه کلمات که به‌وسیله‌ی رسانه‌های گروهی پراکنده می‌شود، حتا نوشته‌های تخصصی، تنها از وجود تورم "خبر" می‌دهند و از "علل" آن گفتگویی ندارند. اگر هم درجایی، و آنهم بسیار به‌ندرت، به‌علل و معنای آن پرداخته می‌شود، کنکاش تا حد شکافتن پوست و ارایه چند تعریف از "صورت" وقوع تورم متوقف می‌ماند و گوهر آن آشکار نمی‌شود.

متاسفانه عدم انتشار نشریات "تخصصی ـ پژوهشی" اقتصادی چون "مجله تحقیقات اقتصادی" (که خود خبر از رکود نسبی پژوهش‌های اقتصادی در محیط دانشگاهی می‌دهد)، مشکل بسیار اساسی کمبود کاغذ که عموما "به‌نفع کتب و نشریات عامه‌پسند تمام می‌شود و کتاب‌های "سگس رو" نظیر اقتصاد را از دور بشر خارج می‌کند، افزون بر مشکلات دیگر، نظیر موانعی که اخیرا "برای دستیابی به‌آمارهای مختلف (حتا آمار جمعیت ایران) برای پژوهندگان بوجود آمده است، زمینه‌ی مباحث زنده و خلاق را در زمینه‌های اقتصادی ایران و جهان از بین برده و رواج نگرش‌های سطحی را موجب شده است.

هم‌اکنون به‌سبب مشکلات ذکر شده ارایه مطالب نظری و تحلیلی اقتصادی بطور عمده از طریق نهادهای دولتی یا نیمه‌دولتی صورت می‌گیرد. البته فعالیت این نهادها در جای خود بالنسبه با اهمیتی است و بخصوص در مورد موضوع‌های عامی چون "برنامه‌ریزی و توسعه" در میان انتشارات آنها به‌آثار بالنسبه بااهمیتی برمی‌خوریم. اما می‌دانیم درک واقعی علوم و توانایی استفاده از آنها بستگی به وجود نقدها و مباحثه‌های جاری و زنده دارد. بخصوص این موضوع در کشورهای توسعه‌یابنده‌ای چون ایران که علوم جدید برای آنها هنوز جنبه‌ی وارداتی دارد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

در علوم انسانی، به‌ویژه علم اقتصاد که دربرگیرنده‌ی چگونگی تولید در جامعه و قوام بخشیده به‌آن است، وجود مباحث زنده از الزامات تسلط بر آنها است. زیرا برخلاف علوم طبیعی امکان آزمایش در "شرایط آزمایشگاهی" برای علوم انسانی فراهم نیست، بلکه جامعه به‌طور مستقیم عرصه‌ٔ سنجش این علوم است و هر آزمایشی معنای تعیین سرنوشت برای گوشه‌ای از یک جامعه، تمامی یک ملت و حتا بخشی از جهان می‌یابد. چنین خصیصه‌ای ایجاب می‌کند که همواره صحت یا سقم نظرات و سیاست‌ها از وجوه نظری و عملی مورد نقد و تحلیل و ارزیابی باشد تا به‌بهترین روش‌ها دست یافته شود و ضررهای وارده به‌جامعه به‌حداقل برسد.

با عنایت به‌آنچه گفته شد، با وجود مشکلاتی که ذکر آن رفت، به‌دلیل اهمیت مقوله تورم در شرایط کنونی جامعه بر پژوهنده واجب است که برای اشاعه سنت پژوهش و برای جلوگیری از سهل‌گیری‌های رایج و به‌قولی "ابتذال علمی" در باب علوم اقتصادی، که خود می‌تواند سرچشمه‌ی بسیاری از شکست‌ها و عقب‌ماندگی‌های اقتصادی و در نتیجه ادامه‌ی وابستگی اقتصادی باشد، به‌بررسی و نقد نظریات و تحلیل‌هایی که به‌تازگی در باب "تورم" ارایه شده است، بپردازد.

برای انجام این مهم و ازآنجا که در میان معدود کتبی که به‌تازگی درباره‌ی تورم در ایران منتشر شده است، کتاب "نظری اجمالی به جنبه‌های اقتصادی تورم" که هم به‌جنبه‌های تئوریک موضوع و هم تحلیل و علت‌یابی نسبتا "ارزنده‌ای از تورم در ایران پرداخته است، ما این کتاب را به‌عنوان "مخاطب "خود در پرداختن به‌مقوله‌ی تورم انتخاب می‌کنیم، تا بحث را از حالت انتزاعی خارج کرده واز دل نوعی گفتگو به درک معنای تورم نایل شویم. البته در این مکالمه تنها نظرات عنوان شده در کتاب محک می‌خورد و در فرصت بعدی علل تورم در ایران نقد می‌شود. در این راه ما به‌خواسته‌ی ناشر کتاب نامبرده، که خواهان اظهار نظر خوانندگان بوده است، پشتگرم هستیم.

* * *

در حقیقت کتاب از دو بخش اصلی مبانی تئوریک تورم و علل تورم در ایران تشکیل شده است ولی فصل‌بندی آن به‌گونه‌ی زیر است:

تئوری‌ها و توضیحات کلی؛ اشاره‌ای به‌تورم در جهان و سیر آن در ایران؛ علل اساسی تورم در ایران؛ شبکه توزیع، تورم و گرانفروشی؛ جمع بندی و نتیجه‌گیری؛ و مشکلات و پیشنهادات.

تعریفی که در کتاب از تورم داده شده چنین است: "تورم به‌آن گونه افزایش در سطح قیمت‌ها اطلاق گردیده که در یک زمان معین خارج

از کنترل و ناخواسته رخ می‌دهد و خودافزاست." (ص، ۱).

نظریه‌های اساسی تورم براساس مطالب کتاب عبارتند از:

۱) تورم ناشی از فراکش تقاضا (۲) یا تورم در اثر افزایش تقاضای کل.

۲) تورم ناشی از فشار هزینه (۳) یا تورم ناشی از بالا رفتن هزینه تولید، یا میل به‌کسب سود بیشتر.

۳) تورم ناشی از فزونی سرمایه‌گذاری بر پس‌انداز یا نظریه شکاف تورمی "کینز".

۴) تورم ناشی از افزایش بیش از حد حجم پول.

۵) تورم ناشی از عکس‌العمل‌های روانی مردم.

بعد از ارایه‌ی توضیحاتی درباره‌ی این نظریه‌ها، بدون هیچگونه انتخاب یا رجحانی بین‌آنها، به‌مطلبی تحت عنوان "ریشه‌های بنیادی تورم" پرداخته می‌شود که دلایل تازه و بدون ارتباط با نظریات قبلی در آن دیده می‌شود. این دلایل عبارتند از: عوامل نهادی (۴)، ساخت اقتصادی و عوامل زیربنایی، و "محل بروز و تاثیر". از این سه عامل "عمدتا" الگوی توسعه‌ی اقتصادی حاکم بر جامعه" نام برده می‌شود. (ص،۱۳).

با چنین جلوه‌ی پراهمیتی به‌الگوی توسعه اقتصادی در ادامه، "ناهماهنگی‌ها در ساختمان توسعه" دلیل اصلی تورم محسوب شده و چنین استدلال می‌شود: "تجارب پیشروی ما از کشورهای جهان سوم، این واقعیت را عریان می‌سازد که آسیبی که بدون توجه به‌اصول حاکم بر هر نظام اقتصادی، الگوهای توسعه‌ی اقتصادی خود را بر دحالت زیاد دست بشر در ضوابط اقتصادی مربوطه مبتنی ساخته‌اند با عدم تعادل‌های پایدار و عدم هماهنگی‌های بسیار روبرو بوده‌اند که گاه غیرقابل برگشت به‌ثبات و هماهنگی گشته‌اند." (ص،۱۷)

در حقیقت از این گفتار می‌توان نتیجه گرفت که "نظام اقتصادی" حاکم بر هر کشور باید ثابت و همیشگی تلقی شده و الگوهای توسعه اقتصادی نباید دخالت زیادی در ضوابط اقتصادی مربوطه (حاکم) داشته باشند.

متاسفانه در کتاب نامی از کشورهایی که توانسته‌اند "این واقعیت را عریان" سازند نیامده است، و همچنین معلوم نشده که کشورهایی که بدون "دخالت در ضوابط اقتصادی" از "موزونی و در درازمدت تعادل پایدار" برخوردارند کدامند؟ به‌نظر می‌رسد که عرضه‌کنندگان این نظریه‌ها تحت‌تاثیر، اقتصاددانان کلاسیک یا کلاسیک نو باشند.

در قسمت بعدی کتاب (ص ۲۲ تا ۲۷) به‌تورم ناشی از تقاضای اضافی، ساختمان جمعیت، تنگناهای اقتصادی و ساخت بنیانهای اقتصادی پرداخته می‌شود که جنبه‌ی تکراری دارد.

با سرفصل "تورم توام با رکود" (۵) کتاب ادامه می‌یابد؛ دلیل اصلی این نوع تورم، وجود انحصارات و "مدیریت جدید" در جوامع سرمایه‌داری پیشرفته عنوان می‌شود، که عوارض آن کشورهای جهان سوم را نیز دربر می‌گیرد.

بعد از عنوان "اثرات تورم" بر اقتصاد، قسمت بعدی یا انتهای بخش نظری کتاب (ص،۳۷) به‌چگونگی مبارزه با رکود و تورم اختصاص داده می‌شود. که متاسفانه بسیار خلاصه و اندک است و هیچ‌گونه ارتباطی با "ریشه‌های بنیادی تورم" ندارد. جالب این است که هم اینجا عنوان می‌شود که این سیاست‌ها برای تورم رکودی نسخه درمانگری نیستند و بطور ضمنی "تورم رکودی" لاعلاج تلقی می‌شود.

بخش نظری کتاب بدین گونه پایان می‌یابد، بی‌آن‌که در میان فرضیات ارایه شده درباره‌ی تورم نظریه محوری و مورد پذیرش در این کتاب مشخص شده باشد. به‌علاوه در این کتاب خواننده فقط با نظرات اقتصاددانان طرفدار اقتصاد مبتنی بر بازار روبرو می‌شود و از نظرات نقادین این اقتصاد اثری نمی‌یابد، یعنی خودبخود ملزم به‌پذیرش یکی از نظرات عنوان شده در کتاب می‌شود.

به‌نظر نگارنده این نظریه‌ها صرفا "صورت" وقوع تورم را بیان می‌کنند یعنی آنها را ناشی از "اشتباهاتی" می‌دانند که مثلا" نظام بانکی در مورد حجم پول، یا اتحادیه‌های کارگری درباره‌ی تقاضای اضافه دستمزد مرتکب می‌شوند!

این نظرات تنها به‌مسایل موجود در اقتصاد کشورهای سرمایه‌داری پیشرفته پرداخته که به‌دلیل خصلت "سطحی" بودن و غیربنیانی خود نه می‌توانند به‌پدیده‌ی "تورم ــ رکودی" جواب مناسب بدهند و نه پاسخگوی مسایل اقتصادی کشورهای توسعه‌یابنده‌ای چون ایران باشد و بدیهی است که راه‌حل‌های منتج از آنها هم از سیاست‌های "انبساط و انقباض پولی" تجاوز نکند.

در حقیقت این نظرات تنها تواتر بعضی از وقایع را بیان می‌کنند (مثل تواتر افزایش قیمت کالاها و مزدها، و آنگاه مارپیچ تورمی)، ولی رابطه‌ی بین آنها را تبیین نمی‌سازند.

این نوع برخورد با وجود ظاهر علمی، از پوسته‌ی پدیده جلوتر نمی‌رود، و می‌توان آن را به‌فرضیه‌ای تشبیه کرد که شب را دلیل روز و روز را شب می‌انگارد، چون این دو واقعه همیشه بعد از هم اتفاق می‌افتند!

اما همانطور که شب و روز هیچ‌کدام علت یکدیگر نیستند، بلکه علت هر دوی آنها حرکت زمین به‌دور خورشید و به‌دور خود است، تواتر اموری چون افزایش حجم پول و افزایش قیمت‌ها را نمی‌توان دلیل وجود رابطه علّی بین آنها دانست.

ما در ادامه سعی می‌کنیم که سرچشمه عارضه تورم را که از بطن اقتصادی جامعه می‌جوشد نشان دهیم.

* * *

سرچشمه‌ی تورم:

تورم مقوله‌ای اقتصادی است و اقتصاد از چگونگی تولید و مبادله‌ی تولیدات در جامعه سخن می‌گوید، پس تورم را باید از همین سرچشمه یعنی از تولید توضیح داد.

در جامعه‌ای با اقتصاد مبتنی بر بازار، انسان‌ها بطور فردی یا در گروه‌های مجزا (بنگاه‌ها) هر کدام به‌تولید کالاها و خدمات ویژه‌ای می‌پردازند، آنگاه، در بازار این تولیدات مبادله می‌شوند. مبادله‌ی تولیدات با به‌ارزش آنها صورت می‌گیرد، این ارزش، که خود ناشی از کار انسان‌ها است، به‌زبان پول "قیمت" نامیده می‌شود.

در بازار به‌غیر از صاحبان بنگاه‌ها که تولیدات خود را در مقابل پول و یا به‌قیمت آنها به‌فروش می‌رسانند و در نتیجه، بالا رفتن قیمت‌ها به‌منزله‌ی بالا رفتن درآمد آنهاست. عده‌ای نیز کار یا توان کاری خود را عرضه می‌کنند و مابه‌ازای آن "قیمتی" را دریافت می‌کنند که درآمد آنها محسوب شده و "مزد" نامیده می‌شود.

حال اگر تمام قیمت‌ها یعنی قیمت تولیدات و مزدها با هم و با یک نسبت بالا بروند در حقیقت اتفاقی نیفتاده است، زیرا نسبت‌های قبلی حفظ شده است، به‌چنین حالتی نمی‌توان تورم گفت، یعنی تورم بالا رفتن عمومی قیمت‌ها در یک دوره‌ی زمانی نیست، همچنان‌که در کتاب مورد بحث تعریف شده بود، بلکه تورم افزایش سریع‌تر قیمت تولیدات نسبت به‌مزدها است.

در اقتصاد مبتنی بر بازار وقتی از تعادل اقتصادی سخن گفته می‌شود که تولید (عرضه) و مصرف (تقاضا) با هم برابر باشند. روش است که این برابری وقتی از بین می‌رود که یا امکان تولید از بین برود یا مصرف. تولید و مصرف دو روی یک سکه‌اند؛ اگر تولیدی صورت نگیرد مصرفی نخواهد بود و اگر کالاها به‌مصرف نرسند، یعنی فروش نروند، تولید آنها متوقف می‌شود، و برای تعادل اقتصادی این دو (مصرف و تولید) باید به‌برابری برسند.

می‌دانیم که مصرف بشر روزافزون است، زیرا هم افزایش جمعیت، اجبارا "بر کمیت کالاهای مورد مصرف قبلی می‌افزاید و هم هر دم کالاها و خدمات جدیدی برای بهبود زیست او بر دامنه‌ی مصرفش افزوده می‌شود، پس برای ایجاد تعادل باید بطور مداوم تولید افزایش یابد.

در نگاه اول به‌نظر می‌رسد که ایجاد "تعادل" در چنین جامعه‌ای آسان باشد، زیرا هرچه تولید بیشتر شود هم افراد بیشتری به‌کار خوانده خواهند شد و هم درآمد بیشتری توزیع شده و هم کالای بیشتری وجود خواهد داشت تا به‌وسیله‌ی جمعیت صاحب درآمد جذب شود.

اما مساله این است که صاحبان بنگاه‌های تولیدی، در رقابت با هم و برای کسب سود بیشتر، برای افزایش تولیدات خود باید هزینه‌های بیشتری را نسبت به‌قبل متحمل شوند، یعنی باید قسمتی از سود خود را برای تهیه‌ی عوامل تولید جدید اختصاص دهند.

این افزایش هزینه‌ها، اجبار به‌افزایش قیمت‌ها را به‌وجود می‌آورد تا سود کافی بدست آید. اما اگر در همان هنگام تمام قیمت‌ها منجمله بهای نیروی کار یا مزدها هم بالا برود، میزان سود بدست آمده کافی نبوده و مشوق تولید نمی‌شود، پس باید افزایش قیمت‌ها مقدم به‌مزدها و بیشتر از آنها باشد.

"فراکش تقاضا" تا اینجا به‌نظر می‌رسد که مانظریه‌ی "فشار هزینه‌ها" را تبیین کرده باشیم، اما با کنکاش بیشتر می‌بینیم که نظریه‌ی "فراکش تقاضا" نیز از همین ریشه توضیح داده می‌شود، زیرا از هنگامی که صاحبان بنگاه‌های تولید، برای افزایش تولیدات اقدام می‌کنند تا زمانی که کالاها تولید می‌شوند و بدست مصرف‌کنندگان می‌رسد، فاصله‌ای وجود دارد که در آن امکانات زیربنایی ماشین‌آلات و مواد اولیه‌ی لازم برای تولید کالاهای مصرفی (نهایی) فراهم می‌شود و عده‌ای (چه صاحبان بنگاه‌ها و چه کارکنان آنها) در آن فاصله صاحب درآمد می‌شوند، بدون آنکه کالاهای مصرفی کافی برای آنها وجود

داشته باشد، یعنی تقاضای بیشتر از عرضه باعث افزایش قیمت‌ها می‌شود.

بدین ترتیب می‌توان دید که در اقتصاد مبتنی بر بازار با هرگونه حرکت برای افزایش تولید علل توانایی باعث افزایش قیمت‌ها و آنهم سریع‌تر از مزدها می‌شود. این دو علت مهم پیوسته در کتاب مورد بحث ما به‌عنوان نظریه‌های محلفی برای توضیح "تورم" آمده بود، نظراتی که هر کدام وجهی از پدیده، البته وجه بیرونی آنرا، بیان می‌کردند و بدون هیچ ارجحیتی کنار هم آورده شده بودند.

همچنین بدون ریشه‌یابی علت تورم، افزایش حجم پول نیز بعنوان دیگر عامل تورم عنوان شده بود، بدون اینکه دقت شود که اگر در جامعه‌ای عرضه و تقاضا برابر باشد یعنی تعادل اقتصادی وجود داشته باشد، هرگونه افزایش در حجم پول نیز می‌تواند تمام قیمت‌ها را بطور "صوری" یعنی همزمان بالا ببرد که چنین افزایش قیمتی را نمی‌توان تورم نامید. البته وقتی عدم تعادل اقتصادی وجود داشته باشد افزایش حجم پول اثری تشدیدکننده می‌یابد و بر ابعاد تورم می‌افزاید.

مجموعه‌ی برخورد نظری در کتاب به‌مقوله‌ی تورم، یعنی آوردن نظرات گوناگون در کنار هم به‌سبک اندک بردیکی‌هاشان به‌واقعیت، ما را یاد قصه‌ی آن حماعت و فیل می‌اندازد که هر کدام بخشی از واقعیت را بیان می‌کردند بدون آنکه از کل آن تعریفی داده باشند.

تورم در کشورهای پیشرفته و عقب‌نگاه داشته شده

با عنایت به‌آنچه که درباره‌ی سرچشمه‌ی تورم گفتیم، در کشورهای پیشرفته‌ی بازار اقتصادی، افزایش سریع‌تر قیمت کالاها نسبت به‌مزدها امری است اجباری.

پس بدیهی است که اقتصاددانان "واقع بین" این کشورها هم، تورم را برای ایجاد رونق اقتصادی "توصیه" کنند. البته تورم مورد توصیه این اقتصاددانان تورم عادی یا تورم بین ۳ تا ۱۰ درصد است، تا چرخ تولید هر چه بهتر بکار افتد.

در واقع نیز ــ از لحاظ اقتصادی صرف ــ اگر تورم می‌توانست بطور مداوم بر ابعاد تولید جامعه بیفزاید، منفعت آن بیشتر از ضررهایش بوده یعنی در نهایت به‌نفع جامعه تمام می‌شد.

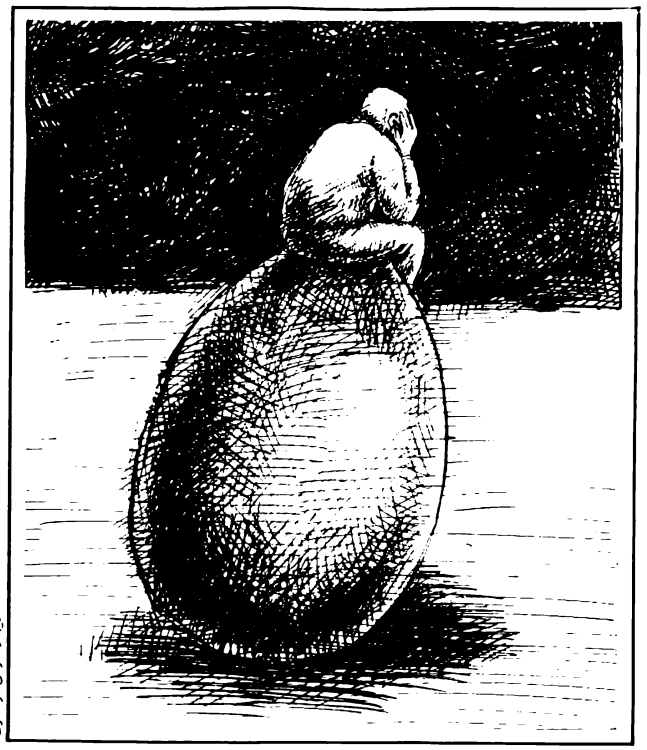
در اقتصاد مبتنی بر بازار این تورم نیست که نفی می‌شود، بلکه "بحران اضافه تولید" که از پس تورم می‌آید و با ایجاد "رکود" و بیکاری‌های پردامنه نظام اقتصادی ــ اجتماعی کشورهای دارای این اقتصاد را برهم می‌زند، مساله‌ای است که از آن اجتناب می‌شود.

اقتصاددانان کلاسیک و کلاسیک نو در یک طرف و کینز و پیروان او در طرف دیگر هیچکدام "تورم" را آماج نظرات خود نمی‌گیرند، بلکه بدون نفی تورم و در حقیقت برای جلوگیری از بحران، دسته اول عدم دخالت دولت را در بازار و دسته دوم دخالت دولت را در بازار توصیه می‌کنند.

علت بحران اضافه تولید بطور خلاصه این است که در شرایط عادی صاحبان بنگاه‌های تولیدی در عرصه‌های مختلف (تولید کالاهای مصرفی، مواد اولیه و ماشین‌آلات) به‌تولیدات خود می‌افزایند تا در نهایت بتوانند کالاهای خود را به‌مصرف‌کنندگان نهایی بفروشند، اما مصرف‌کنندگان نهایی ــ به‌خاطر تقابل موجود بین سود و مزد ــ به‌اندازه‌ی کافی درآمد بدست نمی‌آورند که کالاهای آنها را خریداری کنند و این در حالتی است که تولیدکنندگان در رقابت با یکدیگر و برای کسب درآمد بیشتر مجبورند هر دم کالای بیشتری را به‌بازار عرضه کنند.

مجموعه‌ی این عوامل باعث می‌شود که مقدار زیادی از کالاهای تولید شده بدون خریدار بماند، تولیدکنندگان دست از تولید بکشند و رکود و بیکاری همه‌گیر شود. حتا با عقلایی کردن تولید از طریق استفاده از جدول "داده ــ ستانده‌های اقتصادی" لئونتیف (۶) که بقول او جلوی فرآیند آزمون و خطا را در اقتصاد، که موجب بحران است، می‌گیرد، یا سایر تمهیدات مانند تولید و عرضه‌ی محدود کالاها بوسیله‌ی انحصارات، نمی‌تواند جلوی گرایش بنیانی در اقتصاد مبتنی بر بازار را بسوی بحران بگیرد و تنها چنان که می‌بینیم حالتی توامان را بنام تورم رکودی بوجود می‌آورد، که هم تورم اجباری این نظام اقتصادی را همراه دارد و هم رکود و بیکاری شدید را.

در کشورهای عقب نگاه داشته شده (در حال توسعه)، که دارای اقتصاد بازاری هستند، "شدت" تورم بسیار بیشتر از کشورهای پیشرفته است. تورم در این کشورها بطور طبیعی دو رقمی یعنی بین ۱۰ تا ۵۰ درصد در سال بوده و گاه حتا سه رقمی می‌شود و به "تورم گسترده" (۷) موسوم است. بدیهی است که سرچشمه‌ی تورم در کشورهای عقب‌نگاه داشته شده نیز در تولید است. اما "شدت" تورم در این کشورها به "وابستگی" بازمی‌گردد.



طرح از هومن مرعشی

کشورهای سلطه‌گر برای حفظ سلطه اقتصادی خود بر این کشورها و کسب سود مداوم با فروش کالاهایشان، اجاره رشد سوارن بخش‌های مختلف اقتصادی آنها (صنعت، معدن و کشاورزی) را بخصوص از لحاظ تولیدات سنگین و سرمایه‌ای، نداده، و در عوض تنها رشد بعضی رشته‌ها را تشویق کرده‌اند، که خصلت اقتصاد "تک‌محصولی" است.

نبود امکانات فنی‌و مالی کافی در کشورهای در حال توسعه و نبود پیوندها و تناسب لازم بین بخش‌های مختلف تولیدی این کشورها، امکان ایجاد تعادل اقتصادی را بطور بنیانی منتفی می‌کند، زیرا در این کشورها هم تولید همواره دچار اشکال می‌شود، هم توزیع درآمد (بخصوص در شهر و روستا که بسیار نابرابر است) هم کالای مصرفی به اندازه‌ی مصرف روزافزون مردم، که با رشد فرهنگی آنها بالا می‌رود یافت نمی‌شود. بدین ترتیب در کشورهای عقب نگاه داشته شده، خصلت بنیانی تورمی اقتصاد بازاری با "وابستگی اقتصادی" بسیار شدت می‌گیرد. بطوریکه هرچند در کشورهای سلطه‌گر کنترل تورم و حفظ آن در حد پایینی ممکن است در کشورهای تحت سلطه عدم تعادل در ساخت اقتصادی به‌گونه‌ای است که افزایش قیمتها بسیار شدید بوده و تورم به‌صورت غیرقابل احتنابی با ارقام بالا ظهور می‌کند. بطور خلاصه بحران اقتصادی در کشورهای عقب نگاه داشته شده از نبود امکانات کافی برای تولید نشات می‌گیرد، در حالیکه در کشورهای سلطه‌گر، بحران از اضافه تولید ناشی می‌شود، اضافه تولیدی که خود وابسته به‌غارت منابع کشورهای تحت‌سلطه است.

با چنین شناختی از تورم بطور عام و تورم در کشورهای عقب نگاه داشته شده بطور خاص، دیگر پیچیدن نسخه‌هایی برای ایران که برای کشورهای سلطه‌گر توصیه شده و در آن کشورها هم کاری جز سلطه تورم رکودی نکرده است، کاری بس عبث می‌نماید.

برای مقابله با مسایل اقتصادی، منجمله "تورم"، در کشور ما باید از "رکود" پژوهش و سکون نقد اقتصادی جلوگیری شود تا با اندیشه‌ای خلاق به‌مسائل برخورد گردد. وگرنه عنوان کردن چند نظریه توجیه‌گر اقتصاد مبتنی بر بازار و پیروی از آنها، نه‌تنها مسائل اقتصادی کشوری چون ما را حل نمی‌کند بلکه تشدیدکننده‌ی بحران هم می‌شود. بحرانی که با وجود عدم انتشار ارقام مستقیم، از لابلای آمار و ارقام قابل مشاهده بوده و در روابط روزمره اقتصادی قابل لمس است.

---

۱) وزارت بازرگانی، موسسه مطالعات و پژوهش‌های بازرگانی، "نظری اجمالی به جنبه‌های اقتصادی تورم"، تهران، ۱۳۶۴.

2) Demand pull
3) Cost push
4) Institutional Factors
5) Stagplation
6) Leontief
7) Strato inflation

سهم زنان روستای نگاری

حسین نیر

وضعیت جغرافیائی

"نگاری" روستایی از دهستان "مانه" واقع در بخش "مانه" و "سملقان" از توابع شهرستان "بجنورد" در استان خراسان است. این روستا در شمال شرق و ۲۶ کیلومتری "آشخانه" و ۶۰ کیلومتری "بجنورد" واقع شده است. فاصله آن تا "عشق‌آباد" ۳/۵ کیلومتر و تا جاده اصلی و اسفالت "آشخانه بجنورد" ۲۴ کیلومتر است.

آب و هوای منطقه‌ی "نگاری" و دهات اطراف آن برخلاف نقاط دیگر شهرستان "بجنورد" یا مناطق کوهستانی "بدرانلو" در زمستان نسبتا "گرم است. مقدار بارندگی سالانه منطقه حدود ۳۶۰ میلیمتر است.

منطقه در گذشته پوشیده از مراتع و سرسبز بوده و در رودخانه‌ی "اترک" آب نسبتا "فراوانی جریان داشته است.

عوامل تولید

مجموعه عوامل تولید را می‌توان بشرح زیر تقسیم‌بندی کرد:

۱) سرمایه ثابت خانوار روستایی شامل زمین، آب، دام.
(که البته تحت شرایطی ممکن است رییس خانوار با خرید یا فروش مقداری از عوامل یاد شده‌ی بالا از مقدار آنها بکاهد یا به‌آنها بیفزاید).

۲) هزینه جاری و در عین حال اجتناب‌ناپذیری که در طول سال لاجرم تحت تاثیر تورم و نوسان قیمت بازار است و عبارت است از: هزینه شخم و دیسک، نهاده‌های کشاورزی (بذر، کود، سم)، هزینه‌های داشت و برداشت و از جمله حمل و نقل.

تا اینجا به‌هیچیک از دو نفر مرد یا زن روستایی امتیازی منطقی تعلق نمی‌گیرد، مگر حق عرفی و مرسوم مالکیت مرد بر سرمایه ثابت و اعمال تصمیم‌گیری و مدیریت و نحوه‌ی بکارگیری و استفاده از آن عوامل با هزینه کردن مخارج و بکارگیری نیروی کار خانوار، از جمله زن (دختر) در گردش چرخ اقتصادی خانواده.

۳) نیروی کار. نیروی کار قبلا "عبارت از گاو نر و انسان بود، امروز ماشین‌آلات کشاورزی (تراکتور و ضمایم آن، دروگر و خرمنکوب) کم و بیش جای گاو نر را گرفته است.

بحث اصلی ما از همین جا یعنی قسمت سوم شروع می‌شود: نیروی کار با تعیین و نمایش حد و نقش مرد و زن در هر یک از فعالیت‌های اقتصادی رایج در این روستا.

فعالیت‌های اقتصادی

فعالیت‌های اقتصادی مردم به‌ترتیب اولویت از نظر درآمد عبارت است از:

الف) کشاورزی (شامل زراعت و باغداری)
ب) دامداری.
ج) دیگر مشاغل.

در این روستا، مثل همه روستاهای کشور، زن جز وظایف مادری و خانه‌داری، بسته به‌نوع فعالیت اقتصادی رایج در روستا، در آن امور نیز سهیم است. از آنجا که در محاسبات هزینه تولید و نیروی کار اغلب به‌ذکر نیروی کار خانوار اکتفا می‌شود و معلوم نیست که آیا زن (اعم از همسر یا دختر خانه‌دار) تا چه حد و با چه درصدی در کارهای تولیدی مشارکت دارد، ما بر آنیم که سوای آنچه جنبه کیفی داشته و به‌عدد و رقم درنمی‌آید، آنچه را بصورت عینی و مستند در قالب آمار می‌گنجد ارایه دهیم.

الف: کشاورزی (شامل زراعت و باغداری)

۱) زراعت: محصول زراعت این روستا عبارت است از: پنبه و گندم و جو.

در جدول زیر ده مرحله عمده کاشت، داشت و برداشت پنبه به تفکیک آمده است (به‌جدول شماره‌ی یک مراجعه شود)

جدول ۱ نیروی کار لازم برای هر هکتار پنبه در روستای نگاری به‌تفکیک جنس و برحسب درصد

ردیف	مرحله کار	تعداد دفعات کار با روز یا مرد کار	جمع ساعت کار لازم	ابزار کار	نیروی کار انسانی مرد (ساعت)	نیروی کار انسانی زن (ساعت)	درصد مرد	درصد زن
۱	شخم	۲ دفعه	۶	تراکتور و انسان	۶	–	۱۰۰	–
۲	دیسک	۲ دفعه	۴	" "	۴	–	۱۰۰	–
۳	کش	۱ دفعه	۱	" "	۱	–	۱۰۰	–
۴	بذرپاشی	۱ دفعه	۸	دست	۸	–	۱۰۰	–
۵	کودپاشی	۳ نفر	۲۴	دست	۲۴	–	۱۰۰	–
۶	سمپاشی	۵ نفر	۴۰	انسان ـ سلمبه	۴۰	–	۱۰۰	–
۷	آبیاری	۶ مرتبه ۸ روز	۶۴	انسان	۶۴	–	۱۰۰	–
۸	وجین و سله‌کشی	۶۰ روز	۴۸۰	انسان	–	۴۸۰	–	۱۰۰
۹	پنبه‌چینی	۳۵ روز	۲۸۰	انسان	–	۲۸۰	–	۱۰۰
۱۰	حمل	۲ نفر	۱۶	الاغ/تراکور و انسان	۸	۸	۵۰	۵۰
■	چدن و حمل پونه خشک							
	جمع		۹۲۳	–	۱۵۵	۷۶۸	۱۶/۸	۸۳/۲

■ این کار می‌تواند بوسیله هر کس اعم از مرد، زن، پسر یا دختر انجام شود. چون ارزش مادی چدنی برای پونه خشک که مصرف سوخت دارد قایل شدیم آنرا در آمار ساوردیم.

همان‌طور که در جدول نشان داده شده، ابزار کار در مرحله شخم و دیسک و کش تراکتور و ضمایم آن است. رانندگی تراکتور فقط و منحصرا "به‌عهده مرد است، اعم از اینکه صاحب زمین صاحب تراکتور هم باشد یا نباشد. به‌هر حال نیروی کاری که توسط ماشین و بغیر از ماشین صرف این عمل می‌شود مردانه و تخصصی است و این مورد خاص این روستا نیست، بلکه در تمام کشور چنین است.

در این روستا کار بذرپاشی، کودپاشی و سمپاشی محصول پنبه مختص مردان است. مردان برای سمپاشی از سمپاش دستی استفاده می‌کنند.

وجین و سله‌کشی و پنبه‌چینی کارهایی هستند که بطور عمده توسط زنان انجام می‌شود. گرچه کار طوری نیست که آن را تخصصی نامید، چون مرد یا پسربچه‌ها نیز از عهده آن برمی‌آیند، اما بهرحال کاری است ویژه زنان روستا و دختربچه‌های ۷ ساله ببالا. گرچه ممکن است در موارد معدودی پسربچه‌ها نیز در این دو کار، بخصوص پنبه‌چینی شرکت کنند، اما همان تبعیضی که بین زن و مرد روستایی هست بین فرزندان دختر و پسر آنان نیز بچشم می‌خورد. برای مثال کافی است بدانیم که در سال‌های اخیر تمایل به‌سوادآموزی و تحصیل در بین روستاییان رواج بیشتری یافته، اما اختلاف و تبعیض بین دختر و پسر در این روستا زیاد است. دخترها یا اصلا "به‌مدرسه نرفته و نمی‌روند و زنان عمدتا بی‌سوادند، یا حداکثر تا کلاس چهارم دبستان که سقف آموزش داخل روستا است درس نیز خوانده یا می‌خوانند، در حالی‌که پسرها به‌تعداد بیشتر، بعضی تا دوره‌ی راهنمایی (در عشق‌آباد) و برخی دوره دبیرستان و حتا دیپلم را در بجنورد گذرانده یا می‌گذرانند (پارسال ۲ نفر به‌دانشسرای تربیت معلم راه یافتند). تعداد زن و

مرد در هرم سنی تقریبا مساوی است ، اما به‌دلیل مذکور تعداد دخترهای شاغل کشاورزی و خانه‌دار (همراه مادرشان) بسیار بیشتر از تعداد کل مردهای (مرد و پسر جوان) در کار کشاورزی است .

حمل پنبه معمولا "بوسیله الاغ و گاهی تریلی تراکتور است . زن و مرد در این مرحله از کار (در گوی کردن پنبه و حمل آن تا منزل) تقریبا به‌یک اندازه نقش دارند . و گاهی پنبه را در محل خرمن تحویل خریدار می‌دهند .

حدود ۸۳ درصد از کل نیروی کار مورد نیاز هر هکتار پنبه توسط زنان و فقط حدود ۱۷ درصد نیروی کار توسط مردان تامین می‌شود .

پیش‌تر در گزارش خود گفتیم که ۸۵ هکتار از حدود ۱۵۰ هکتار زمین آبی روستا در سال گذشته به‌کشت پنبه اختصاص داشته و ۱۷ عین بیش از دویست تن پنبه تحویل خریداران و از جمله به‌کارخانه پنبه‌پاک‌کنی کاویانی (مالک سابق و قبل از اصلاحات ارضی) داده‌اند .

با احتساب متوسط قیمت ۱۳۵ ریال برای هر کیلو پنبه درآمد ناخالص پنبه برای حداقل دویست تن بالغ بر ۲۷ میلیون ریال بوده است . سهم زنان در این تولید (درآمد) بالغ بر ۲۲،۴۶۴،۰۰۰ ریال بوده است . (۱)

نیروی کار و سهم زنان در تولید و درآمد ناشی از گندم و جو: چون مقدار جو کشت شده نسبت به‌گندم خیلی کمتر و اختلاف قیمت و تفاوت تولید (بارده) ناچیز بوده ، پس همه‌ی محصول را گندم فرض کرده و نیروی کار را براساس آن محاسبه می‌کنیم . (به‌جدول شماره‌ی ۲ مراجعه شود)

جدول ۲ – نیروی کار لازم برای هر هکتار گندم در روستای نگاری به‌تفکیک جنس و برحسب درصد

ردیف	مرحله کار	تعداد دفعات یا افراد لازم	جمع ساعت کار لازم	ابزار کار	نیروی کار انسانی مرد (ساعت)	زن (ساعت)	درصد مرد	درصد زن
۱	شخم	۲ مرتبه	۶	تراکتور–زن	۶	–	۱۰۰	–
۲	دیسک	۲ مرتبه	۲	" "	۲	–	۱۰۰	–
۳	کش	۱ مرتبه	۱	" "	۱	–	۱۰۰	–
۴	بذرپاشی	۲ نفر	۱۶	دست	۱۶	–	۱۰۰	–
۵	کودپاشی	۱ نفر	۸	دست	۸	–	۱۰۰	–
۶	سم‌پاشی	۱ نفر	۸	تلمبه–انسان	۸	–	۱۰۰	–
۷	آبیاری	۶–۳ مرتبه	۶۴	انسان	۶۴	–	۱۰۰	–
۸	درو	نصف روز	۵	ماشین	۵	–	۱۰۰	–
۹	جمع‌آوری	۲ نفر	۸	انسان	۴	۴	۵۰	۵۰
۱۰	بار کردن	۳ نفر	۲۴	انسان	۱۲	۱۲	۵۰	۵۰
۱۱	خرمن‌کوبی	۵ نفر	۴۰	ماشین–انسان	۲۴	۱۶	۶۰	۴۰
۱۲	باد دادن	۴ نفر	۳۲	انسان	۲۴	۸	۷۵	۲۵
۱۳	کیسه‌کردن گندم	۲ نفر	۱۶	انسان	۸	۸	۵۰	۵۰
۱۴	کیسه‌کردن کاه	۴ نفر	۳۲	انسان	۱۶	۱۶	۵۰	۵۰
۱۵	حمل به‌انبار	۳ نفر	۲۴	تریلی–انسان	۱۶	۸	۶۶	۳۳
	جمع	–	۲۸۶	–	۲۱۴	۷۲	۷۴/۸۳	۲۵/۱۷

در روستای "نگاری" کارهای شخم ، دیسک ، کش ، بذرپاشی ، کودپاشی ، سم‌پاشی ، آبیاری و دروی گندم و جو فقط توسط مردان انجام می‌شود . ابزار کار مرد در بذرپاشی دست ، در آبیاری بیل ، در سمپاشی تلمبه دستی ، و در شخم و درو و خرمن به‌ترتیب تراکتوردروگر و خرمکوب است . در موارد جمع‌آوری ، بار کردن ، خرمنکوبی ، باد دادن ، کیسه کردن گندم ، کیسه کردن کاه و حمل به‌انبار با نسبت‌های مختلف $\frac{1}{3}$ و $\frac{1}{2}$ و مساوی بین زن و مرد با هماهنگی تقسیم و انجام می‌شود . در تولید گندم و جو نسبت ساعت کار مرد به‌زن بیشتر و نزدیک به ۷۵ درصد مجموع فعالیت لازم است و فقط ۲۵ درصد نیروی کار توسط زنان تامین می‌شود .

چون سطح زیر کشت گندم در سال گذشته ۶۵ هکتار بوده ، با احتساب متوسط ۳ تن محصول در هکتار و به‌قیمت ۵۰ ریال برای هر کیلو – هم‌چنین با احتساب حداقل ۱۵ ریال قیمت برای هر کیلو کاه و چهار تن محصول کاه ، جمع درآمد ناخالص ۶۵ هکتار عبارت است از :

قیمت گندم در هکتار ریال ۱۵۰،۰۰۰ = ۵۰ × ۳۰۰۰

" کاه " ۶۰،۰۰۰ = ۱۵ × ۴۰۰۰

درآمد ناخالص هر هکتار زمین گندم –/۲۱۰،۰۰۰ ریال

طرح از بهروز کلانتری

درآمد ناخالص ۶۵ هکتار زمین گندم –/۱۳،۶۵۰،۰۰۰ = ۶۵ × ۲۱۰،۰۰۰

سهم زنان در تولید این محصول ۲۵ درصد از نظر نیروی کار و معادل ۳،۴۱۲،۵۰۰ ریال است .

۲) باغداری : اهالی این روستا جمعا ۱۵ هکتار باغ دارند . بجز دو سه مورد با ۱/۵ هکتار ، بقیه بین هزار الی ۳ هزار متر باغ دارند . محصولات عمده این باغ‌ها به‌طور عمده انگور ، سیب و انار است . کارهای آن میان زن و مرد مشترکا انجام می‌شود و تولید آن بیشتر جنبه خودمصرفی دارد .

چون اکثر خانوارها ، محصول تولیدشده را نمی‌فروشند ، محاسبه درآمد خانوارها عملا بی‌فایده است .

ب) دامداری : طبق جدول قبلی تعداد دام روستا بشرح زیر است :

جدول ۳

گوسفند	گاو			راس
	ماده	نر	گوساله	
۸۷۷	۱۶۵	۱۶	۱۱۵	

گوسفند : برخلاف گاو متعلق به‌همه نیست ، بلکه تعداد صاحبان آنها معدود است . روستاییان گوسفندهای خود را به‌چوپان سپرده‌اند ، لذا درآمد چندانی برای صاحب دام ، (بجز آنانکه تعداد قابل‌توجهی دارند) ندارد .

گاو : در "نگاری" جمعا حدود ۳۰۰ راس گاو وجود دارد ، چوپانی گاوهای ده دایمی است و در تمام فصل سال انجام می‌گیرد . صاحبان گاوها به‌ازای هر راس گاو ماهانه ۲۰۰ ریال دستمزد می‌دهند .

(۶۰،۰۰۰ = ۳۰۰ × ۲۰۰) مبلغ ۶۰ هزار ریال حقوق ماهانه بین دو نفر چوپانی که با مشارکت و معاونت یکدیگر گله گاو را اداره می‌کنند تقسیم می‌شود . چوپان‌ها در ایام شیردوشی (۹ ماه از سال) گله را هنگام عصر به‌ده آورده و صبح روز بعد مجددا به‌صحرا می‌برند . غیر از چوپانی گاو و بر دادن ، سایر کارها که عبارت از موارد زیر است بوسیله زنان انجام می‌شود :

۱) شیردوشی
۲) پاک‌کردن طویله
۳) تعلیف دستی
۴) آبدادن (ساعاتی که در طویله‌ی منزل است)
۵) تبدیل شیر به‌مواد لبنی
۶) تپاله جمع‌کنی و تپاله‌زنی

روش محاسبه سهم کار زن در مجموعه شرایط مذکور: سهم کار مردان برای گاو در این روستا مشخص است و آن عبارت از کار دو گاوران‌چی ، از قرار روزی ۱۲ ساعت یعنی سالانه

ساعت ۸۷۶۰ = ۲ × ۱۲ × ۳۶۵

اما محاسبه ساعت کار زن در دامداری سنتی ، بدلیل حالات و شرایط بسیار مختلف و متغیر (نر یا ماده بودن دام ، نوع تغذیه ، فصل

سال، پرشیر یا کم‌شیر بودن، محیط پرورش و غیره) کاری بسیار دشوار، یا به‌عقیده برخی غیرممکن است. نگارنده با فرض سیم ساعت کار برای هر راس گاو و گوساله رقم زیر را بدست آورده است:

ساعت کار زنان در سال $۳۰۰ \times ۰/۵ \times ۳۶۵ = ۵۴۰۷۵۰$

کم و زیاد کردن عدد فوق، این واقعیت را که زن در مجموع سهم بسیار عمده‌ای در تولید و اقتصاد خانوار دارد به‌زیر سوال نمی‌برد. (به جدول شماره‌ی ۴ مراجعه شود).

جدول ۴ خلاصه هزینه و درآمد یک راس گاو ماده در روستای نگاری.۱

هزینه‌های سالانه	ریال	درآمد خالص	ریال
گاوران‌چی (گاوچران)	۲۰۴۰۰۰	قیمت یک گوساله ۴–۳ ماهه	۳۰۰۰۰۰
کاه ۸۰۰ کیلو	۱۲۰۰۰۰۰	قیمت شیر ۹ ماه با کسر شیر گوساله	۵۴۰۰۰۰۰
جو ۴۰۰ کیلو	۲۵۰۰۰۰۰	جمع درآمد ناخالص	۸۴۰۰۰۰۰
جمع مخارج	۳۴۰۴۰۰۰	کسر مخارج	۳۴۰۴۰۰۰
		درآمد خالص	۴۹۰۶۰۰۰

اگر تعداد گاوهای شیرده را در آخر سال ۲۲۰ راس حساب کنیم جمع درآمد ناخالص: $۲۲۰ \times ۸۴۰۰۰۰۰ = ۱۸۰۴۸۰۰۰۰۰$ ریال است.

ح: مشاغل دیگر: در اس روستا حتی از هیچ کار با صعب روستایی با هنرهای دستی نیست. حرفه‌های دیگری که غیر از کشاورزی و دامداری وجود دارد و منبع درآمد برای خانوار است، همگی در انحصار مردان است. (به جدول ۵ مراجعه شود)

جدول ۵. صورت اسامی و تعداد ماشین‌آلات موجود در روستا (۱۳۶۵)

تراکتور	تریلی	دستگاه خرمن‌کوب	ردیف کار	دروگر	واسب	آسیاب	واحد دستگاه
۷	۷	۳	۱	۲	۷	۱	

قیمت کارکرد این دستگاه‌ها برحسب ساعت یا روز و یا درصد بشرح زیر است:

سنجم یا تراکتور ساعتی ۷۰۰ ریال

کرایه روزانه تراکتور یا تریلی ۷۰۰۰ ریال (درآمد متوسط سالانه تراکتور و تریلی ۸۰۰ هزار ریال)

دروگر ۱۴۰۰۰ ریال برای هر هکتار (هر ۵ ساعت یک هکتار را درو می‌کند).

خرمکوب ۶ درصد از محصول

آسیاب ۵ درصد از آرد

واسب: نامحسن.

نکته قابل توجه در این قسمت این است که فعالیت عمده صاحبان این ماشین‌آلات در خود روستا و درجهت ارایه خدمت به‌خود اهالی است، و بجز واسب که بعضا در خدمت و مورد استفاده افراد خارج از روستا یعنی در مسیر عشق‌آباد، آشخانه، بخورد و حتا مشهد است؛ بقیه تنها وسیله درآمد ۱۵–۱۴ نفر صاحبان آنها است و اینها در حقیقت بخشی از درآمد ناخالص مربوط به‌گندم و جو و پنبه را بطرف دیگر منتقل می‌کنند و در درآمد کلی روستا بصورت زاینده (محصول) یا درآمد خارج از محدوده روستا (کارگری برای غیر) نقش عمده‌ای ندارند. هرچند که باید یکبار دیگر متذکر شویم مشاغل این عده و دو نفری که صاحب معازه‌های کوچک روستا هستند، همه مردانه است.

جمع‌بندی کلی از سهم اقتصادی زنان در روستا: در مجموع می‌توان نتیجه گرفت که درآمد عمده مردم روستا بعد از کشاورزی و کاشت پنبه و گندم، از محل دامداری است و مشاغل دیگر جز برای تعداد معدودی که به‌آن مشغولند، اثر تعیین‌کننده‌ای در کل اقتصاد روستا ندارد.

جدول ۶ – جمع بندی و مقایسه درآمد کشاورزی با دامداری

شرح	درآمد	درصد	درصد تجمعی
پنبه	۲۷۰۰۰۰۰۰۰۰	۴۵/۶	۴۵/۶
گندم و جو	۱۳۰۶۵۰۰۰۰۰	۲۳/۱	۶۸/۷
دام	۱۸۰۴۸۰۰۰۰۰	۳۱/۱	۱۰۰/–
جمع	۵۹۰۱۳۵۰۰۰۰	۱۰۰	–

محاسبه ساعت کار صرف‌شده در محصولات کشاورزی و دام: با ضرب ساعات کار مرد و زن در ۸۵ هکتار سطح زیر کشت پنبه و ۶۵ هکتار سطح زیر کشت گندم جو، می‌توان کل ساعات کار صرف شده طی یکسال را روی دو محصول باد شده بدست آورد.

برای محاسبه ساعت کار صرف‌شده برای دام نیز محاسبه زیر را انجام دادیم:

دو نفر چوپان، با روزی ۱۲ ساعت کار جمعا ۲۴ ساعت در شبانه‌روز– یکسال آن ۸۷۶۰ ساعت می‌شود. مجموع کارهایی را که زنان انجام می‌دهند، برای هر گاو یا گوساله بطور متوسط نیم ساعت فرض و محاسبه کردیم که با توجه به‌تعداد ۳۰۰ راس گاو و گوساله کار زنان در طول یکسال رقم زیر است:

ساعت روز راس

ساعت $۳۰۰ \times ۳۶۵ \times \frac{۱}{۲} = ۵۴۰۷۵۰$

جدول شماره‌ی ۷ نیروی کار لازم پنبه، گندم و جو و دام را به تفکیک زن و مرد در طول یکسال نشان می‌دهد.

جدول شماره‌ی ۷. درآمد ناخالص مردان و زنان روستای نگاری از محصولات اساسی کشاورزی و دام در سال ۶۵

شرح	درآمد مردان		درآمد زنان		جمع درآمد	
	مبلغ–ریال	درصد	مبلغ–ریال	درصد	مبلغ–ریال	درصد
پنبه	۴۰۵۳۶۰۰۰۰	۱۶/۸	۲۲۰۴۶۴۰۰۰۰	۸۳/۲۰	۲۷۰۰۰۰۰۰۰۰	۱۰۰
گندم و جو	۱۰۰۲۳۷۰۵۰۰	۷۵	۳۰۴۱۲۰۵۰۰	۲۵	۱۳۰۶۵۰۰۰۰۰	۱۰۰
دام (گاو)	۴۰۰۶۵۰۶۰۰	۲۲	۱۴۰۴۱۴۰۴۰۰	۷۸	۱۸۰۴۸۰۰۰۰۰	۱۰۰
جمع	۱۸۰۸۳۹۰۱۰۰	۳۲	۴۰۰۲۹۰۰۹۰۰	۶۸	۵۹۰۱۳۵۰۰۰۰	۱۰۰

پس آمار نشان می‌دهد که سهم زن در مقابل مرد، (در روستای "نگاری") از نظر قدرت تولیدی و درآمد هم از نظر حجم و درصد کار (۶۸ درصد در مقابل ۳۲ درصد از مجموع کار کشاورزی و دامداری) و هم از جهت بازده و درآمد (حدود چهل ملیون ریال در مقابل تقریبا ۱۹ ملیون ریال درآمد ناخالص) نه کمتر یا نه مساوی، که بیش از دو برابر است.

ابعاد تبعیض بین زن و مرد و محرومیت‌های زنان هنگامی بهتر قابل درک است که بدانیم، به‌این فعالیت‌های اقتصادی زن باید، کارهای خانه‌داری، نگاهداری فرزندان و کارهایی از قبیل پخت نان، حمل آب و غیره را نیز افزود، در حالی‌که در مقابل این همه‌ی تلاش جانفرسا، نه از نظر خدمات اجتماعی دارای امکانات رفاهی و بایسته است و نه از جهت حقوق خانوادگی صاحب کمترین قدرت یا اختیاری است.

طرح از پرویز کلانتری

۱) چون ساعت کار به‌تنهایی نمی‌تواند ملاک باشد، شرایط کار را برای زن و مرد مساوی فرض کرده‌ایم.

خاقان

حسن سیفی

اشاره: آنچه می‌خوانید بخشی است از نمایشنامه‌ای بلند که روزهای آخر زندگی فتحعلیشاه را تصویر می‌کند.

خواجه‌باشی: قربانتان گردم، امروز روز عجیبی است، به آفتاب باید بنگریم که از کدام سو درآمده کسی به دیدارتان آمده که به مخیله مبارکتان خطور نمی‌کند.

خاقان (بشوخی): امپراتور روس؟

خواجه‌باشی: باور بفرمایید از آنهم عجیب‌تر، حاجیه خانم.

خاقان (با تعجب): حاجیه خانم دختر عمو؟

خواجه‌باشی: بله تصدق‌تان گردم.

خاقان (با غرور): به به، به به، عجب، عجب، به فال نیک گرفتیم، به فال نیک گرفتیم، چگونه غرور ایلیت‌شان اجازه داد بعد از سی سال مفارقت خدمت ما برسند، داخل شوند، داخل شوند.

(خواجه‌باشی خارج می‌شود و خاقان به منشی با اشاره دست امر به خروج می‌کند. منشی تعظیم کرده و بیرون می‌رود.)

خاقان (خطاب به آقاخان): شما خبر داشتید؟

آقاخان: خیر، حتما" خبر ناگوار کسالت ذات اقدس، ایشان را به اینجا کشانده است. از پیشگاه مبارک استدعا دارم اگر سخن درشتی گفتند عتاب نفرمایید، من خواهرم را می‌شناسم، زبانی به بُرندگی تیغ و دلی به بزرگی دریا دارد.

خاقان (با خنده): دریادل‌اند ولی دریایی همیشه توفانی (پسران می‌خندند) ما امروز را در این سی و هشت سال سلطنت استثناء می‌کنیم، به درد دل‌ها گوش می‌کنیم.

(خواجه باشی وارد می‌شود.)

خواجه‌باشی: شهریار تاجدار به‌سلامت باشند، حاجیه خانم اذن حضور می‌طلبند.

خاقان: داخل شوند.

(زنی با روبند و لباس سنتی وارد می‌شود و سرش را به‌نشانهٔ احترام خم می‌کند، به اطراف نگاه می‌کند و روبنده را از صورت برمی‌دارد، مسن و شکسته است، خاقان و بقیه به احترامش از جا بلند می‌شوند، حاجیه خانم جلو می‌آید. و کیسه‌ای را دور سر خاقان می‌چرخاند درحالی که زیر لب دعا می‌خواند و به کیسه فوت می‌کند آن‌را در سینی می‌گذارد.)

خاقان: بفرمایید بنشینید.

حاجیه خانم: سرتان سلامت، الحمدالله بنظر خوب می‌رسید، شایعه کسالت وجود مبارک در همه مملکت پیچیده، نگران شدم قصد دیدار کردم.

خاقان: عجب، عجب، یاد ما کردید، پس از سی سال، آفتاب از کدام سو درآمده است؟ می‌دانستیم، می‌فرمودیم، قدم‌به‌قدم نثار قدمتان قربانی کنند، اشرفی به پایتان می‌ریختیم.

حاجیه خانم: نظر لطف‌تان است، گرچه به‌قول شیخ احل "بر آواز خوش کودکان و دوستی پادشاهان اعتماد نشاید که..."

خاقان (سخن‌اش را قطع می‌کند): زبانتان همان است که بود دختر عمو، زبان که نه، گزلیک و تبر است، بر هر سو که بچرخد می‌درد.

حاجیه خانم: آنچه در دل‌مان بود، همیشه بدون پرده‌پوشی گفتیم، مگسان گرد شیرینی چنان حلوی چشمتان را گرفته‌اند که ما را نمی‌بینید.

خاقان: شما را دیدیم، چرا ندیدیم؟ در حرم در حق شما چیزی کسر گذاشتیم؟ خرج مطبخ‌تان کم بود؟، ما دخترعمو و پسر عمو هستیم، عقدمان در آسمان بسته شده است.

حاجیه خانم: آن زمان یادش بخیر. مرحوم عمو بود و چشمانش را هم داشت. برادرم (اشاره به آقاخان) چشمانش را داشت، هنوز سهم‌الارث جدمان محمدحسن خان (اشاره به عصای آقاخان) به ما نرسیده بود.

آقاخان (ملتمسانه): خواهر استدعا دارم سر این زخم‌های کهنه و چرکین را نگشایید پس از سال‌ها سخن به مهر بگویید، چشمان ما پیشکش مصالح مملکت شد.

خاقان: حدیث کهنه نگویید، سرور ما را از دیدار خودتان با یادآوری خاطرات تلخ گذشته از بین نبرید.

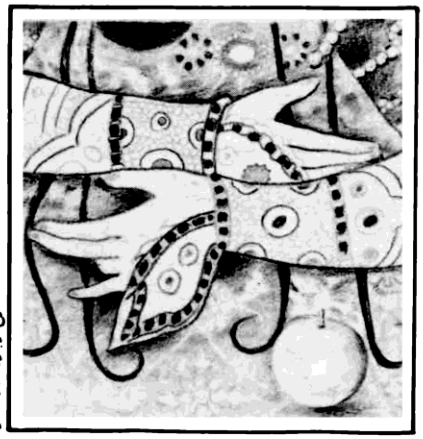
حاجیه خانم: کنیزتان را به‌یاد آن سال‌ها انداختید آن زمان جهانبانی خاطرتان هست؟ دوران ایلیت، آسمان رواندازمان بود و ستارگان چراغ سفره‌مان، هووها بر گرد یک سفره می‌نشستیم، فرزند هر کدام فرزند دیگری هم بود، تن‌پوش شوهرمان را خود می‌شستیم، اسبش را خود تیمار می‌کردیم، در رکابش اسب می‌راندیم، آن زمان این حرف‌ها نبود، آلاف‌والوف و خرج مطبخ نبود، ترتیب و تقدم سلام صبحگاهی زنان حرم نبود.

خاقان: شما بدون اجازه از محضر ما، از اندرون رفتید، شما از یاسای ایلیت تخطی کردید، اگر کسی جز شما بود. سزایش فرو افکندن از برج بود، ما سرکشی نوامیس را نمی‌بخشیم.

حاجیه خانم: یاسای ایلیت یعنی فرمان خاقان بزرگ آغامحمدخان، یعنی همه‌جا قوانلو، همه‌جا قوانلو، شما در صف سلام صبحگاهی من قوانلو را زیر دست دولو ایستاندید، این یعنی تخطی از یاسای ایلیت.

خاقان: شما مادر ولیعهد را هم نمی‌توانستید بالای دست‌تان ببینید؟

حاجیه خانم: من دختر مصطفی خان عمو هستم، دختر خواندهٔ خاقان بزرگ، من قوانلو هستم ایشان دولو، مهار شتر مرا خود گرفتید و به خانه بخت آوردید، نخستین کس که موی زلف مبارک را به او هدیه دادید من بودم (قوطی جواهرنشانی که موی شاه در آن است و به گردن آویخته، نشان می‌دهد.) اگر نظر لطف خداوند با من بود و به من



طرح از فریده جهانگیر

طرح از فرید جهانگیر

فرزندی عنایت می‌کرد. امروز عصای پیرم بود. حالا ما آرد خود بیخته و الک خود آویخته‌ایم، آن گلابه‌های حوایی را شسته و از یاد برده‌ایم.

خاقان: حالا که احسان عمرشان را به شما بخشیده‌اند، در اندرون نباشید، کسی نیست که بالای دستتان بنشیند.

حاجیه خانم: خداوند رحمت‌شان کند. ترحیح می‌دهم وارث آن مرحوم نباشم.

خاقان (مهربان): در حرم بمانید. این چند صباح را دیگر در حوارمان باشید، به شما مرحمت می‌کنیم.

حاجیه خانم: نظر لطف‌تان است، هر جای این مملکت که باشیم متعلق به شماست، من و شما دیگر کارمان بستن بار آخرت است ما به آن وحاهت را داریم که میان زنان حرمسرا حلب نظر کند و نه آن حوصله را که هر غروب هفت قلم برک کنیم و بر بله‌های اندرون بنشینیم و چشم‌انتظار باشیم که قرعه‌ی فال به‌نام ما افتد و شب احصار شویم، نه آن استعداد را که دختران زیبا را تقدیم قدوم مبارک کنیم. تا نظر لطف شما شامل حال ما شود. این کارها ارزانی آن از خدا بی‌خبرانی باشد که ماهانه هزار تومان خرج مطبخ می‌گیرند.

خاقان: لعنت به شما، لعنت به شما که سر مویی از حسارتتان کم نشده است، با زبانتان که حکم شمشیر را دارد همه حریم‌ها را پاره می‌کنید. شما اگر در حرم می‌ماندید ما را دق مرگ می‌کردید.

("علی‌میرزا" و "اماموردی میرزا" محفیانه می‌خندند.)

حاجیه خانم: بریده باد زبانم، اگر به‌قصد حسارت سخن گفته باشد. به حضور رسیده‌ام که بار خاطر باشم نه بار خاطر. عنان نفس به‌دست کدورت‌های دیرین دادم کسرتان را ببخشید.

خاقان: کدورت‌ها را دفن کنید، بیایید از هم حلالیت بطلبیم، کم و کسری ندارید؟

حاجیه خانم: کم و کسر خودمان کفن بود که تهیه کردیم و به عتبات مجاور بردیم (با تاکید) برای خودمان خیر.

خاقان: برای کسی درخواستی دارید؟

حاجیه خانم: به‌یقین، پسرعمو استحضار دارید که خواهرزاده‌ام را به‌قرزندی برداشتم، بزرگش کردم و شویش دادم.

خاقان: آقاخان گفته بود، اشتباه نکنیم نوه‌ی ماست.

حاجیه خانم: بله، ولی حسارت است خدا شاهد است قصدمان دیدار بود، حلالیت طلبی بود، پیش خود گفتم عطیه‌ای برای طفل دخترخوانده‌ام بخواهم، مصرف شدم و با خود گفتم این دیدار پس از چندین سال حمل بر این استدعا می‌شود.

خاقان: طفل پسر است یا دختر؟ چند سال دارد؟

حاجیه خانم: هنوز متولد نشده است.

خاقان: بگذارید متولد شود، عطیه‌ای در حور مرحمت خواهیم کرد، اگر عمرمان به دنیا نبود به ولیعهد وصیت می‌کنیم.

حاجیه خانم: زبانم لال شما که نباشید گو بیا سیل غم و خانه به‌یکبار ببر ولی اشرفی گرفتن از دست حاشیین شما مانند علف سبز از دهان قاطر چموش گرفتن است.

(خنده‌ی شدید "علی میرزا" و "اماموردی میرزا". خاقان با خشم به آنها نگاه می‌کند ساکت می‌شوند.)

خاقان: برای طفلی که در شکم مادر است چه عطیه‌ای می‌توانیم بدهیم؟

حاجیه خانم: جسارت است مگر فرماندهی کل توپخانه را به "صاحبقران میرزا" وقتی در شکم مادر بود عنایت نفرمودید؟

خاقان: ما می‌دانستیم پسر است.

حاجیه خانم: کنیزتان هم اطمینان دارد که پسر است.

خاقان (می‌خندد): نمی‌گذاریم دست خالی از پیش‌مان بروید و تا چند سال دیگر بازنگردید (خطاب به خواجه‌باشی) از قول ما به صدر اعظم حکم کنید که حکومت ولایتی را با مشورت حاجیه خانم به‌نام طفل طفرا کند، اگر دختر هم بود به‌قوت خود باقی باشد.

حاجیه‌خانم: از مرحمت پسرعمو سپاسگزارم اگر امری نیست اجازه مرخصی می‌خواهم.

خاقان: دیدنتان را به‌فال نیک می‌گیریم از دیدارتان خوشحال می‌شویم.

حاجیه‌خانم: خدمت طریق ماست، از بخت بد آفتاب لب بام هستم، خداوند عمری بدهد خدمت می‌رسم، و اگر نداد دیدار به آخرت.

خاقان: (به‌شوخی) سر پل صراط؟

حاجیه خانم: (به‌شوخی): خیر تصدق‌تان گردم، سر پل صراط خیلی‌های دیگر منتظر هستند، نوبت به ما نمی‌رسد.

خاقان: آتش به زبانت بیفتد دختر عمو، که هیچ‌وقت حریم سلطانی را رعایت نکردید.

حاجیه خانم: کنیز با شوهرش مزاح می‌کند، نه با سلطان.

خاقان (با خنده): ظاهرا" برای گریز از زخم زبان شما باید اجازه مرخصی بدهیم. مرخصی‌بد. خدا به‌همراهتان برای ما دعا کنید.

حاجیه خانم (بلند می‌شود): دعاگوی وجود مبارک خواهم بود (با سر از "علی میرزا" و "اماموردی میرزا" خداحافظی می‌کند)

حاجیه خانم (ادامه): برادر، خداحافظ.

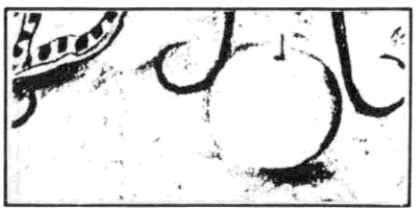
آقاخان: خدا به‌همراهت خواهر.

(حاجیه خانم تعظیم می‌کند و از در خارج می‌شود.)

آقاخان (با خنده): عمری است در محضر پسر عم تاجدار ریزه‌خوار خوان همایونی بودم، هرگز ندیدم حضرت خاقان به کسی این‌گونه اجازه‌ی سخن گفتن بفرمایند.

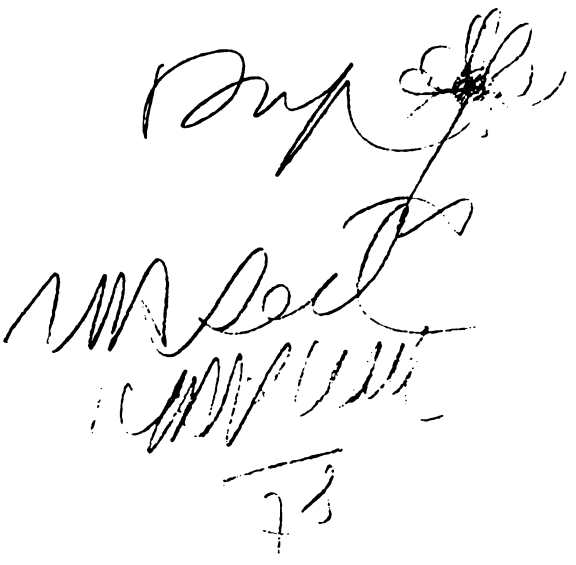
خاقان: او عمری با ما این‌گونه سخن گفته است، اگر مرد بود رقیب خطرناکی بود، همان اول دستور کور کردنش را می‌دادیم (با خنده) بعد او را به محضر خود می‌آوردیم و از زخم زبانش لذت می‌بردیم.

("علی‌میرزا" و "اماموردی میرزا" به آقاخان که بهت‌زده نشسته است نگاه می‌کنند.)



پانتومیم جادوی تئاتر

گفتگوی اختصاصی با مارسل مارسو



"مارسل مارسو" در سال ۱۹۲۳ در فرانسه زاده شد. اوایل سال ۱۹۴۴ با گروه کوچک خود در تئاتر "سارا برنارد" زیر نظر "اتین دوکرو" کارش را شروع کرد.

هنگامی که در سال ۱۹۴۵ "ژان لوئی بارو" اثر جاودانه‌اش "پی‌یرو" را خلق کرد، مارسو در تصمیم خود برای اجرای پانتومیم استوارتر شد و در سال ۱۹۴۷ بود که شخصیت اصلی میم‌های خود را آفرید. "بیپ" چهره‌ی دوم یا بهتر بگوئیم چهره‌ی هنری "مارسو" شد.

از آن پس در لابلای برنامه‌های مختلف خود در پاریس، قطعاتی را نیز براساس شخصیت "بیپ" ساخته و ارایه می‌داد.

گروه "مارسل مارسو" در سال ۱۹۶۰ به‌سبب بالا بودن مخارج و هزینه‌های سنگین از هم پاشید، اما در این مدت، یعنی ۱۲ سال، به تکمیل و گسترش هنر خود همت گمارد.

"مارسو" همواره به مشرق زمین و بویژه ژاپن و فرم‌های کابوکی چشم داشت. از سال ۱۹۶۱ شهرتش مرزهای فرانسه را پشت سر گذاشت و جهانیان با یکی از نوابغ تاریخی نمایش آشنا شدند.

سال ۱۹۷۱ مدرسه بین‌المللی "میم" را تاسیس کرد و بالاخره در سال ۱۹۷۹ مدرسه خود را گسترش داده و با نام "مدرسه پانتومیم بین‌المللی مارسل مارسو" فعالیت خود را دنبال کرد. همسر "مارسو" نیز مدرسه‌ای برای تئاتر تجربی در سال ۱۹۷۰ دایر کرد و تاکنون اداره امور آنجا را عهده‌دار است.

"مارسو" آخرین بار در فروردین ۱۳۵۷ از تهران دیدن کرد.

گفتگوی زیر در همان تاریخ انجام گرفته و گذشت زمان از تازگی مطالب وی نکاسته است.

*** چه چیزی باعث شد به تئاتر روی بیاورید؟**

ــ من تئاتر را انتخاب کردم چون معتقدم شخص باید برای تئاتر متولد شده باشد همانطور که برای هر شغل دیگری باید انسان از ابتدا ساخته شده باشد. متاسفانه خیلی از مردم شغلی را انتخاب می‌کنند که مخالف خواست خودشان است زندگی همیشه بر وفق مراد نیست، این شاید اقبال من باشد که برای پانتومیم متولد شده‌ام. و با کارم چنان موقعیتی بسازم که در تمام دنیا زبان بی‌زبان مرا بفهمند و متقابلاً با همدیگر ارتباط برقرار کنیم. من فکر می‌کنم ما در زمانی زندگی می‌کنیم که مردم باید با هم ارتباط برقرار کنند و گاهگاهی توسط کلام چنان‌که باید نمی‌توانند همدیگر را درک بکنند. و من ایمان دارم که در هنر پانتومیم دروغی وجود ندارد و تنها بیان‌کننده حقایق است. حقیقت گفتار، حقیقت عمل، حقیقتی که شخصی را نشان بدهد، در سایه و روشنایی، در خوبی و بدی، این واقعیتی در زندگی ما است. با پانتومیم سعی می‌شود اتفاقات روزمره زندگی، گرفتاری‌ها، شادی‌ها به تماشاگر منتقل شود، این همانا گوشه‌ای از پانتومیم است یا بهتر بگویم گوشه‌ای از واقعیت. تخیل همواره برای پانتومیم لازم است، و برای شخص من داشتن تخیل چیز ایده‌آلی است.

*** از چارلی چاپلین تاثیر گرفته‌اید؟**

ــ "چاپلین"، "کیتن"، "لورل، هاردی" شاگردان مکتب پانتومیم انگلیس بودند. اینان بازیگران آگاه و مشهوری بودند و با کار خودشان کسانی را که مشتاق این هنر بودند بسوی خود می‌کشاندند و درمورد من "چاپلین" یکی از محرکین اصلی بود. در مراحل اولیه موفقیت من در پانتومیم بیشتر به او فکر می‌کردم که اگر او با تیپ خاص خود مردم و جوانان را به خنده و گریه وامی‌دارد، اگر او با فیلم "عصر جدید" اجتماعی را که تکنولوژی و صنعت در آن رخنه می‌کنند و عواطف انسانی را بگونه‌ای از هم می‌پاشد، نشان می‌دهد. دلیلی ندارد که امروز با همان تکنیک، همان مراحل را به‌همان صورت ارایه دهیم. مگر نه‌اینکه تکامل شامل هر چیز و هر شخص می‌شود؟

همانطور که اشاره کردم "چاپلین"، "کیتن" و دیگران اشخاصی بودند که جنبشی را بنا گذاشتند؛ ولی من پانتومیم را پیش گرفتم و خواستم کلام و درد و خنده را به‌صورتی تئاتری در قالب پانتومیم ارایه دهم، اما شباهت میان شخصیت دوم من "بیپ" و "چاپلین". "چاپلین" شخصیتی اجتماعی سیاسی ارایه می‌دهد چون وابسته به اجتماع است درحالی که "بیپ" کاراکتری با ماسک سفید است، سمبلی است از درخت، از سنگ، از گل، از زن، از احساس. "بیپ"

درس گیرنده و ارایه دهنده روح انسان است که در زندگی روزمره مردمان غوطه می‌خورد و مانند "دن کیشوت" می‌جنگد.

"نیپ" دراصل از "پیپ" گرفته شده. و "پیپ" یکی از کاراکترهای نوسه‌ای از "دیکر" است. با خودم گفتم "پیپ" یک اسم جهانی است و مانند اسم‌های مستعمل و روزمره مثل ران و گاستون و آندره که در زبان فرانسه هستند. نیست. مسهورترین هنرمند پانتومیم فرانسه در قرن نوردهم "بیرو" بود. "پیرو" همانا مثل "آرلیکوئین" در ایتالیا است، من نمی‌خواستم شخصیت دومم را "پیرو" نامم. من نحوی مطمئن بودم که "نیپ" شخصیتی است در قرن بیست و تا حدی پیشرفت تمدن جوامع را بدان وامی‌دارد که جهارچوب تنگ‌نظری‌ها را شکسته و حتی‌المقدور جهانی نباشد چون تمدن جهانی است ولی نباید فراموش کرد که همزمان تمدن مسهبی نیز مهم هست. و بهمین سبب من هم خواستم جهارچوب ناسیونالیستی خود را بشکنم و بگویم من تنها یک جهره فرانسوی هستم "نیپ" من یک جهره بین‌المللی است، چون همانطور که فرانسوی هستم می‌توانستم ایرانی باشم. و بهمین دلیل "نیپ" یک شخصیت فراملی است. یک انترناسیونال. اینطور نیست؟

*** تا آنجا که من می‌دانم از کمیک شروع کردید و به پانتومیم رسیدید، چه عاملی باعث شد پانتومیم را انتخاب کنید؟**

– می‌خواهم بگویم حرکت از کمیک به پانتومیم نبود. بلکه از کمدی به تراژدی بود، من معتقدم بلکه انسان دارم که در نمایش کمدی می‌شود تراژدی عرضه کرد. اغلب بزرگان کمدی ارایه دهنده تراژدی بودند. تنها کسی که در این میان خوشبخت نیست کسی است که به خنده کسی بخندد. آدم‌ها درباره‌ی دیگران می‌خندند اما در اصل بخود می‌خندند، تراژدی در کمیک هم هست که من معتقدم کمیک و تراژدی بشدت بهم مربوط می‌شوند. اگر کسی واقعا" کمیک باشد، خرو محبت کشندگان محسوب می‌شود. البته فرقی در این میان هست که "کمیک" همواره جانمه‌ای بسیار ساده دارد. ولی تراژدی در انسها هرگز به نتیجه‌ای نمی‌رسد و بهمین سبب باید متوجه تفاوت فیمابین "تراژدی کمیک"، "کمیک" و "تراژدی" شد. به‌عنوان مثال قفس یک واقعیت است. باید راهی را جست که جگونه باید از درون قفس پر کشید. و این همان چیزی است که ما باید در زندگی فرد فردمان پیشه خود سازیم.

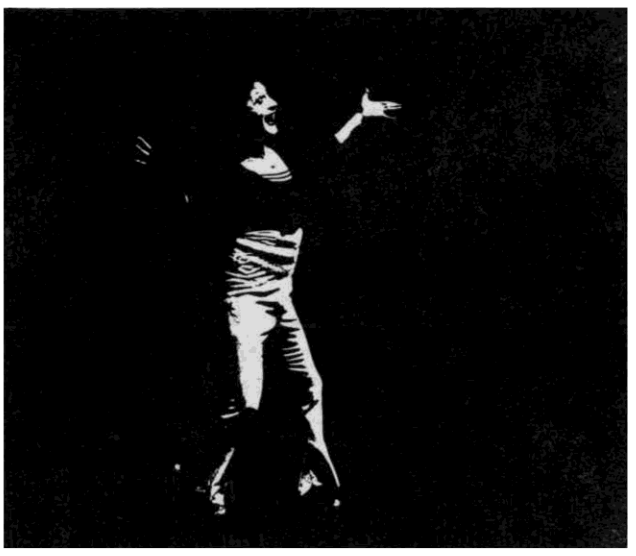
*** "داریوفو" در طول یکساعت نمایش به‌تنهایی بیش از صد نقش گوناگون را ایفا می‌کند، تا چه حد خود را به داریوفو نزدیک احساس می‌کنید؟**

– باید بگویم که "داریوفو" شخصیت فوق‌العاده‌ای است، شخصی است که تئاتر خود را از میان توده‌ها برگزیده است. تمام کاراکترها را در درون اجتماع خود به‌نحوی عالی می‌شناسد. و جهره‌ای خاوندان در "کمدی دل‌آرته" که همانا این کمدی را مثل کاراکترهای اجتماع خود و اجتماعش دقیق می‌شناسد مانند "ددتوره" از "بلونا"، "اریکرین" از "برگامو"، "پاسه‌لوته" از "ونیز"، "آرلوکن" از درون توده‌ها، "بوجه‌لا" از درون توده‌ها، "داریوفو" دقیقا" می‌داند جطور تئاتر سیاسی را عرضه و پیاده کند که در اصل در ارتباط با کلمه یونانی "پولتی" سیاست است یا بهتر بگویم "اشتیاق برای آگاهی در کشور" اصلا نمی‌دانم چرا یک هنرمند نباید سیاسی باشد؟ پس در واقع چه کسی حق دارد سیاسی فکر کند؟ بنظر من: همه. من معتقدم که سیاست جزیی از زندگی روزمره ماست. ما به سیاست زندگی وابسته‌ایم. ما باید دقیقا" بدانیم جگونه در درون اجتماع بارور می‌شویم، و جگونه به‌خاطر همان اجتماع مبارزه می‌کنیم و جگونه برای یک زندگی بهتر مبارزه می‌کنیم. و برای جه در جنین مواردی باید سیاست فقط "خواست حکومت" باشد.

برای همین است من موضوع‌هایی برای طنز انتقادی انتخاب می‌کنم مانند: دموکرات‌ها، دادگستری، قفس، تضاد، عصرحدید و آینده سوپر مدرن، که توسط قراردادها و طبقات اجتماعی حرو زندگی می‌شوند، این رکن اصلی اجتماعی است و بهمین دلیل سیاست خیلی مهم است. ولی اغلب جنین استنباط می‌شود که اگر یکی از کلمه "سیاست" استفاده کرد باید حتما" سیاستمدار باشد. درحالی که سیاست با رشته‌هایی آمیخته شده است که در واقع بیانگر زندگی حقیقی ما است، و همزمان با ما و با زمانی که ما در آن هستیم پیوندی ناگسستنی دارد. به این می‌ماند که جگونه رویاهای خودمان را به واقعیت نزدیک می‌کنیم. سیاست هم در این مورد شبیه یک رویا است. البته باید بگویم من به سیاست انسانی علاقمندم. من به انسان‌ها معتقدم، جون برای پیشبرد مقاصدشان می‌کوشند من فکر می‌کنم در محدوده "سیاست انسانی" یک هنرمند مترقی‌ای هستیم. مانند "گوگن"، "دومیه"، "شهوون" یا "موزارت"، که نمایانگر ریشه‌های واقعی یک ملت هستند، که خواهان ارایه نقاط مثبتی‌اند که به‌نفع مردم تمام می‌شود. و بهمین سبب من با این نوع سیاست می‌خواهم در آمیزش با هنرم مردم را به‌سوی برادری راهنمایی کرده و بدی‌ها را برایشان تصویر کنم.

*** درمورد "کارل والنتین" چه نظری دارید؟**

– موضوع کمی فرق می‌کند. "والنتین" یک شخصیت حالب هنر کمدی بود. او طنز و انتقاد را بوسیله کمدی ارایه می‌داد، اما بدون جون و جرا یکی از شخصیت‌های نادر قرن ما بود، درست مانند تئاتر "برشت" که بین سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نشان‌دهنده مشخصات آلمان بود. از نقطه نظر من "برشت" به‌مراتب مقامی بالاتر از "والنتین" دارد، به‌دلیل سبک خاص خود به‌دلیل نوشته‌های "اپیک حماسی" به‌دلیل قطعه‌های آموزشی، و... و به‌همین سبب هنور که هنور است "برشت" را کنار خود و با خود احساس می‌کنم. البته "والنتین" هم هنرمند بزرگی است. "والنتین" هنرش در کلامش نهفته بود. و کلامش را هرگز نتوانست مانند "برشت" روی کاغذ بیاده کند. فقط نویسندگان خیلی بزرگ می‌دانند به طرز یک زبان پی ببرند، نویسندگانی مثل "شکسپیر"، "مولیر"، "گوگول"، "برشت"، "برنارد شاو". درون کمدی‌های "والنتین" نوعی طرحهای انسانی نهفته. این خود خیلی حالب است و خیلی آشنا از لطایف. کارهای او کم و بیش کشش بسوی مکتب پانتومیم انگلیس داشت ولی متاسفانه نمی‌دانیم جه بسر جند تا از صفحه‌های طبر او آمده است. باید بگویم که من بیشتر گرایشی بسوی کارهایی جون "جارلی جاپلین" دارم و با وجود این کارم تئاتر است. باید یادآور شوم که من فقط "سولیست" نبوده‌ام، من دوازده سال پیش گروهی



داشتم، با این گروه ما دسته‌جمعی پانتومیم ارایه می‌دادیم مثل "شنل" گوگول و چندین نوشته دیگر روی صحنه بردیم، تمام گروه حالا دوباره دور هم جمع شده‌ایم و با همکاری هم "مدرسه بین‌المللی پانتومیم مارسل مارسو" را در اکتبر گذشته بنا گذاشتیم. من سعی خواهم کرد موقعیتی فراهم بسازم که هنرجویان علاقمند بتوانند از همه‌جا به پاریس بیایند و هنر پانتومیم را فرابگیرند و اگر علاقمندان خارجی به کلاس‌های ما رو بیاورند، وقتی فارغ‌التحصیل شدند می‌شود گفت: که خون تازه‌ای در رگ‌های خودشان از پانتومیم جای داده‌اند و می‌توانند به تئاترهای خود جریانی تازه ببخشند. باز باید خاطرنشان کنم که پانتومیم تنها شامل "مارسو" نمی‌شود. من فقط یکی از فعالان این رشته‌ام که در قرن حاضر نهایت سعی خود را کردم تا هنرم را حاودانه بسازم و هنر پانتومیم را حرکتی تازه بدهم. همان‌طور که می‌دانید پانتومیم از روم و یونان قدیم و ایران سرچشمه می‌گیرد، و در لابلای تاریخ هنر پنهان مانده بود ولی این‌بار سعی کردم به‌گونه‌ای مدرن آن‌را دوباره‌سازی کنم. اما بدون داشتن مدارس مختلف، چنین هنری محکوم به فناست. بپا کردن مدرسه‌ای که کلام وجود را آموزش بدهد خیلی مهم است.

*** فرق میان پانتومیم در یونان باستان و در زمان حال در چیست؟**

– اگر از یونان حرف بزنم، نباید "آشیل" را فراموش کرد. یونانی‌ها "ملودرام" داشتند. رومی‌ها، و ایرانیها هم ملودرام داشتند، در کل تا قبل از دوران صنعتی شدن بشر چندان دگرگونی‌ای در هنر پانتومیم بچشم نمی‌خورد، ولی همواره وجود داشت. من فکر می‌کنم تاحدی توسط سینما ما تنبل بارآمده‌ایم... کلام سینمایی هرچه گویاباشد نمی‌تواند به‌گویایی تئاتر باشد، فکر می‌کنم آن‌چه را که عرضه می‌کنم مجموعه‌ای است از تمدن‌های بشری، همه آنها را من با دست و پا و سر و چشم و... بروی صحنه می‌آورم. البته با روشی مخصوص زمان ما.

*** ما وقتی فیلم‌هایی از اجراهای پانزده، بیست سال پیش شما را می‌بینیم، چندان فرقی بین مارسوی بیست سال پیش و حالا نمی‌بینیم. می‌گویند، مارسو، مارسو بود، مارسو مانده است شما با این حرف موافقید؟**

– مسلم است. همان‌طور که "چارلی چاپلین"، "چارلی چاپلین" مانده است. اشتباه بزرگ جوانان بعضی اوقات در این است که فکر می‌کنند باید چیزی را دگرگون کرد تا بهتر بشود. "انسان باید تکنیک کارش را بهتر بکند" فکر می‌کنید "چاپلین" اگر پی در پی عوض می‌شد بهتر بود یا همان‌طور که آمد و رفت؟ او در تمام دوران زندگی هنری‌اش خط خاص خود را دنبال کرد وگرنه جاودانه نمی‌شد. اما وقتی "چاپلین" بخاطر کهولت سنی دیگر "چاپلین" نمی‌توانست باشد، در راه دیگری هم طبیعتا" موفق نشد. فکر می‌کنم "مارسو" باید سمبلی برای "بیب" "مارسو" باشد. اما اگر صحبت از کار گروهی بشود مسلما" قضیه تا حدی فرق می‌کند، و به‌همین دلیل است که باید یک هنرمند به هنرش وفادار باشد، و من هم به "بیب" خودم به هنر خودم وفادار مانده‌ام.

مردم می‌توانند بگویند، "چارلی" جنان بود، "مارسو" چنین است،اما همه‌ی این‌ها بطر است. ما می‌توانیم طور دیگری بگوییم: مارسو به‌عنوان رئیس گروه، انسان دیگری باشد، همان‌طور که در موسیقی موزارت "سمفونی" و "سونات" نوشته مهم ارتباط با انسان‌ها است و به این دلیل است که هنرمند باید با زمان پیش برود. مثلا" زمان می‌خواهد که پانتومیم تک‌نفره اجرا بشود و همان می‌تواند موثر باشد روی هنر یک نسل، با دستور زبانی جدید، چنین گروه پانتومیمی لازم است که دستور زبان جدیدی پیشه کند، و من فکر می‌کنم جیلی‌ها می‌توانند با مارسل شروع به فراگیری بکنند و بعدها زمینه سبک خاص خودشان را کشف بکنند.

*** بیشتر کدام قشر به دیدن برنامه‌های شما می‌آیند؟**

– اگر منظورتان پاریس باشد همه. بهتر است بگویم در فرانسه و بطور کلی در اروپا از تمام طبقات به‌دیدن برنامه من می‌آیند، کارمندان جزء، دانشجویان، دکترها، از تمام طبقات. البته از طریق تلویزیون استقبال به‌مراتب بیشتر است،و اما در ایران چطور بود نمی‌دانم. کسانی که در تهران برنامه مرا دیدند اغلب دانشجویان بودند.

*** از قرار معلوم با هنر پیشرو چندان میانه‌ای ندارید؟**

– اتفاقا" من با "آوانگارد" خیلی هم موافقم بشرطی که هنر پیشرو در خدمت پیشروی باشد هرنوع تجربه و تحقیق در هنر مثبت است اما اگر تحقیق و تجربه را از هنر بگیری مرده است. به‌عنوان مثال به لباس‌های "جین" نگاه کنید من فکر می‌کنم این پیشروی خیلی هم

کلاسیک است. درجا نمی‌زند، ادامه دارد در هنر هم من به "آوانگاردی" که از آن اشتباه برداشت نشود معتقدم. آوانگارد امروز سازنده آوانگارد فردا است بشرطی که ارایه دهنده‌ی موفقیت هنری صعودی باشد. و موقعی خطرناک می‌شود که عده‌ای فکر کنند حتما باید چیز جدیدی ارایه بدهند، چنین روشی ناامیدکننده است.

زندگی بحد کافی مشکل هست باید به مردم کارهایی ارایه داد که از مشکلات روزمره آنها بکاهد. و نیروی جدیدی در کالبدشان بدمد.

*** به بیش از ۶۵ کشور مسافرت کرده‌اید همه با شما ارتباط برقرار کرده‌اند؟**

– بی‌چون و چرا بله. همیشه ارتباطی مسقیم و صمیمی داشتم. این در واقع هنر پانتومیم جادوی تئاتر است که تو در کشورهایی هستی که به‌زبان مردم آنجا آشنایی نداری، ولی تک و تنها می‌توانی قشرها و طبقات گوناگون را در مقابل چشمانشان محسم کنی. از دردهایشان بگویی، از شادی‌هایشان، بدون این‌که کلمه‌ای حرف زده باشی و چطور ممکن است مردم نخواهند در چنین موقعیتی با تو ارتباط برقرار نکنند؟

دفعه دیگر اگر بیایم میل دارم مقداری درمورد تئاتر ایران مطالعه بکنم، به‌هرحال کسی‌که کارش تئاتر است باید از تاریخ هم مطلع باشد. این‌طور نیست؟!

حامد جهانشاهی

"آزادی مردم را هدایت می‌کند" (۱۸۳۰)
رنگ و روغن روی بوم
۲/۶۰×۳/۲۵ متر
پاریس، موزه‌ی "لوور"
"اوژن دلاکروآ"
(۱۸۶۳ – ۱۷۹۸)
سبک: "رمانتی سیسم"

برخوردی رمانتیک با قیام مردم

تحلیلی از تابلوی
"آزادی مردم را هدایت می‌کند"
"دلاکروآ"

فیروزه مهاجر

اواخر قرن هیجدهم در اروپا مکتب هنری رمانتی‌سیسم رواج یافت که خود بر پایه‌ی هنر مسیحی قرون وسطی قرار داشت. به‌تعبیری دقیق‌تر، تجدید حیات هنر رومی و گوتیک و همچنین رواج گوتیک نو ابتدا در انگلستان، سرچشمه‌های این مکتب‌اند. رمانتی‌سیسم، جنبشی است پرتحرک و پرخاشگر که احکام آن، در مجموع، عکس‌العملی است در برابر اصول مکتب کلاسیک، چرا که هر اصلی چیزی جز رخوت و مرگ نیست. به‌همین دلیل، رمانتی‌سیسم در اوج خود و در آثار پیشروانش (رمانتی‌سیسم تاریخی)، به‌معنی رهایی از اصول و قواعد کلاسیک است و روی آوردن به‌همه‌ی واقعیت‌ها و حتا جنبه‌های ناخوشایند زندگی؛ امکان بخشیدن به‌شکوفایی تخیلات؛ آزادی بیان ذهنی؛ و بالاخره غنا بخشیدن به‌زبان تصویر تا حد تغزلی کردن آن. به‌این ترتیب، رمانتیک‌ها در برابر واقعیت طبیعی و اجتماعی واکنشی بیشتر عاطفی دارند تا عقلایی. و بالاخره، سبک رمانتی‌سیسم در یک دوره‌ی صدساله از ۱۷۵۰ تا ۱۸۵۰ ادامه می‌یابد و شامل سه مرحله‌ی پیش‌رمانتیکی، نوکلاسیک و واکنش رمانتیک می‌شود.

آثاری که در سه شماره‌ی گذشته به‌بررسی‌شان پرداختیم، و نیز، تابلو "آزادی مردم را هدایت می‌کند"، گرچه در مورد "مراسم تیرباران" به‌آسانی می‌توان اصطلاح رمانتیک رئالیستی، و در مورد "گاری علوفه" اصطلاح رمانتیک ناتورالیستی را بکار برد، همگی در محدوده‌ی هنر رمانتیک قرار دارند.

"آزادی مردم را هدایت می‌کند" اولین تابلو سیاسی در تاریخ نقاشی مدرن است در تکریم قیام ۲۷ تا ۲۹ ژوئیه‌ی ۱۸۳۰ مردم پاریس، "سه روز افتخارآمیز" ی که به سلطنت اعاده‌شده‌ی بوربون‌ها پایان بخشید. در این تابلو، تجربه‌ی شگفت‌انگیز، یگانه و استثنایی برخورد هنرمندی رمانتیک و منزوی را با قیام مردم می‌توان دید.

در "آزادی مردم را هدایت می‌کند"، با شوری صادقانه و معنی سیاسی دوگانه‌ای روبرو ییم. برای "دلاکروآ"، و به طور کلی همه‌ی رمانتیک‌ها، (و نه‌تنها رمانتیک‌های فرانسوی) آزادی یعنی استقلال ملی. "دلاکروآ"، این برداشت خود را در تابلوهای دیگرش نیز نشان می‌دهد. در با اهمیت‌ترین نقاشی سال ۱۸۳۰، زنی که پرچم سه‌رنگ را بر فراز سنگرها برافراشته، هم فرانسه است و هم آزادی. و چه کسانی برای آزادی می‌جنگند؟ توده‌ی ملت و روشنفکران بورژوا. به‌نام

"آزادی ــ میهن" ، اتحاد مقدس توده‌های ژنده‌پوش و آقایانی با کلاه سیلندر شکل می‌گیرد .

این دوگانگی ایدئولوژیک را نباید جز نشانه‌ای از برخوردی ساده‌اندیشانه دانست ، اما با در پیش گرفتن این راه ، به‌دوگانگی‌های دیگری می‌رسیم . "دلاکروآ" ، درونمایه‌ی زمانه‌اش‌را درنظر دارد که عبارت است از روابط میان فرد و جمع ، میان آزادی و ضرورت . اما او نیز همچون دیگر رمانتیک‌ها از شناخت عامل محرک تاریخ ناتوان‌است . برای او ، تاریخ تخیل است ، تخیلی شورانگیز . "دلاکروآ" تاریخ را نمونه یا راهنمای عمل انسان نمی‌داند ، بلکه درامی می‌داند که با بشریت آغاز شده و تا به‌حال نیز تداوم یافته است ، و تاریخ معاصر نبرد سیاسی برای آزادی است .

اما ، "آزادی مردم را هدایت می‌کند" تابلویی تاریخی نیست : نه عرصه‌ی واقعیتی تاریخی است و نه موقعیتی تاریخی . تابلو ، رمزی هم نیست : از رمز چیزی جز پیکر "آزادی ــ میهن" در آن دیده نمی‌شود . تابلو واقعگرایانه است و اوج صناعت (که یادآور بلاغت "ویکتورهوگو" رمانتیکِ دیگر است) . و بالاخره ، پیکر رمزی ترکیبی از واقعگرایی و صناعت است : پیکری "ایده‌آل" که بنابر موقعیت به‌ژنده‌های توده مبدل شده و به‌جای شمشیر نمادی‌اش تفنگ گارد ملی را به‌دست دارد .

گفتیم که به‌اعتقاد "دلاکروآ" تاریخ معاصر یعنی نبرد سیاسی برای آزادی . اما مفهوم سیاست نیز نزد "دلاکروآ" و سایر رمانتیک‌ها روشن نیست . "دلاکروآ" ، با تلاش برای اعاده‌ی امتیازات فئودالی مبارزه می‌کند ، اما از مطالبات انقلابی تازه‌ای که در جامعه دارند شکل می‌گیرند و در مبارزه‌ی طبقاتی تجلی می‌یابند ، چندان اطلاعی ندارد . "دلاکروآ" که در ۱۸۳۰ انقلابی است در ۱۸۴۸ ضدانقلابی می‌شود . او نیز مثل همه‌ی رمانتیک‌ها از تضاد خویش با جامعه‌ی بورژوا سخن می‌گوید ، اما پیداست که تنها با خرده‌بورژواهای تنگ‌نظر و فرهنگ مبتذل ، بدسلیقگی و عشق‌شان به‌سکون ضدیت دارد ، بنابراین ، گرچه آماده است تا از قیام مردم تحلیل کند ، اما نمی‌تواند از تالارهای اشرافی پاریس و جامعه‌ی ثروتمندان دوری گزیند .

هنر "دلاکروآ" ، به‌ویژه متاثر از تجربه‌های "ژریکو" (۱) ، "گویا" ، "روبنس" و "میکل‌آنجلو" (میکل‌آنژ) است . اما درونمایه‌اش‌را از ژریکو گرفته است ، مانند اسب‌های در حال تاخت و جنگ ، سربازان و جنگجویان خشمگین ، صورتک‌های غریب دیوانگان و سرهای زیر گیوتین رفته . مایه‌ی اصلی آثار او شور زندگی است که در جنون تحلیل می‌رود و با مرگ به‌ناگهان به‌پایان مختوم می‌رسد .

تاثیر هنر "ژریکو" ، و به‌ویژه تابلو "طراده‌ی مدوز" (۲) او را بر "آزادی مردم را هدایت می‌کند" به‌خوبی می‌بینیم . در این تابلو نیز مثل مورد "طراده‌ی مدوز" سطح اصلی ثابت نیست و از الوارهایی ساخته شده که با هم بی‌ارتباط‌اند (سنگر) . و از اینجا ، عدم ثباتی زاده می‌شود که در حرکت ترکیب مدام رشد می‌یابد . در "طراده‌ی مدوز" نیز اجسادی در پیشزمینه دیده می‌شوند که حتا حالت‌های آنها را "دلاکروآ" در تابلو خود حفظ کرده است . ویژگی‌های واقعگرایانه‌ی بسیار خشن دو تابلو نیز مشابه‌اند : برهنگی یک جسد ، جوراب آن یکی که از پایش آویزان است و حتا تاکیدها . در تابلو "طراده‌ی مدوز" ، کسی تکه‌پارچه‌ای را به‌امید نجات برافراشته و اینجا ، "آزادی ــ میهن" پرچم سه‌رنگ به‌دست دارد ، و در دو طرف او نیز دو پیکر دیگر با دست‌های بالاگرفته به‌چشم می‌خورند . و در نهایت ، "دلاکروآ" نیز مثل "ژریکو" ، شکل‌هایش را از باروک می‌گیرد .

اما ، میان این دو تابلو اختلافاتی نیز هست . "دلاکروآ" در اجرای دوباره‌ی طرح ترکیبی "طراده‌ی مدوز" ، آن طرح را واژگون می‌کند . جا به‌جا کردن دو جسد در پیشزمینه البته مطلب مهمی نیست ، اما او جهت حرکت تابلو را نیز تغییر می‌دهد . در "طراده‌ی مدوز" حرکت از جلو به‌عقب است ، و در "آزادی مردم را هدایت می‌کند" از عقب به جلو و به‌سوی تماشاگر . در اینجا ، "دلاکروآ" گریبان تماشاگر را می‌گیرد و با او ، برآشفته ، گفتگویی را آغاز می‌کند . در تابلو "ژریکو" ، حرکت توده‌ها به‌سوی افق به‌نوعی خلوص یافتن احساسات انسانی است ؛ و در آن خشونت رئالیستی ، هماهنگی سنگینی دوباره شکل می‌گیرد و به تاکیداتی با عظمت کلاسیک می‌رسد . در تابلو "دلاکروآ" ، همه‌ی آنچه در "طراده‌ی مدوز" عمیقا کلاسیک است از بین می‌رود . نوری که بر بدن‌های توانمند شکل گرفته می‌تابید و آنها را برنزی می‌کرد محو می‌شود و سایه‌ای از آدم‌ها در ته تابلو ناگهان شعله می‌کشد و دود می‌شود .

در تابلوی "ژریکو" ، به‌تدریج که از افق دور می‌شویم ، گره بدن‌های فشرده در هم گشوده می‌شود ؛ اما اینجا ، پیکرهای اصلی در تجمع خویش از دیگران فاصله دارند . "دلاکروآ" از نیروی تهاجمی نکات واقعگرایانه به‌وفاری کلاسیک نمی‌رسد ، بلکه تا حد مشخص کردن پیکرها برای رسیدن به‌تصاویر مشخص‌نوجوانان ، حوانان ، کشاورزان ، کارگران ، روشنفکران ، سربازان وفادار و سربازان یاغی ، فرود می‌آید . اینها همه مردمند و به‌واسطه‌ی پرچم سه‌رنگ جمهوری برادر محسوب می‌شوند . این تمایل به‌مشخص کردن از "روبنس" به‌او می‌رسد ، و به‌همین دلیل شکل‌ها این‌طور سیال هستند ، بی‌آنکه این حالت سیال‌آنها به‌خصوصیت استدلالی و پر از صناعت تابلو مربوط باشد .

با تضعیف شاخص‌ترین ویژگی "ژریکو" ، تنش حجم و نور و رنگ نیز آزاد می‌شود و توانی موسیقایی می‌یابد . هر ضربه‌ی قلم‌مو نواختی می‌شود وطنینی می‌افکند . واگنر اطمینی و نواخت سخن می‌گوییم ، بیشتر به‌دلیل آرزوی است که "دلاکروآ" برای موسیقی قائل است . در واقع ، او می‌کوشد چیزی شبیه به‌موسیقی تصنیف کند ، چرا که موسیقی را سرچشمه‌ی ژرف‌ترین تجربه‌های هنری می‌داند . و به‌ویژه "شوپن" بسیار رمانتیک را بسیار می‌ستاید . شاید بتوان گفت که نظر "دلاکروآ" در این باره ، ملهم از اندیشه‌ی "شوپنهاور" است که در موسیقی شرایط آرمانی هنر را می‌دید .

در دودی که صحنه را در خود پیچیده ، نور از گوشه‌هایی متفاوت و پیش‌بینی نشده بر تابلو می‌تابد ، و هاله‌ها . ظهور یا محو تدریجی تصاویر و عمقی شدیدا "عاطفی را عارض آن می‌کند .

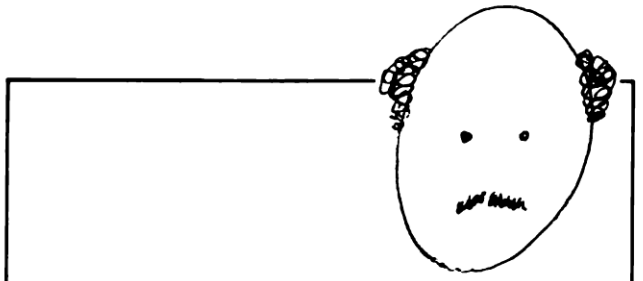
در ضربه‌های شتابزده ، فی‌البداهه و غریزی قلم‌موی او شباهتی با روش کار "کانستبل" می‌بینیم ، اما "دلاکروآ" اصرار دارد که تصویر را در نخستین لحظات شکل‌گیری‌اش به‌روی تابلو آورد و در جریان اجرا تکمیل کند ، و این با روش "کانستبل" متفاوت است . و نیز ، بر خلاف "کانستبل" ، "دلاکروآ" قهرمان‌سار و فاجعه‌ساز است و انسان را در مرکز دنیای خویش قرار می‌دهد .

شکی نیست که "آزادی مردم را هدایت می‌کند" تحلیلی از یک قیام است ، اما "دلاکروآ" خود با همه‌ی عشق‌اش به‌قهرمانی‌ها ، در سودای یاغی شدن نبود . او حتا شاید میل نداشت که رمانتیک ، یا استاد مکتب رمانتیک خوانده شود ، چون همواره تاکید داشت که کارش بر پایه‌ی اصول منطقی و آموزش‌های دقیق برای مهیاسازی تابلو استوار است . خشونت و گاه سادیسم که درونمایه‌ی بسیاری از نقاشی‌های او است با این نظریه توجیه شده که او فرزند نامشروع "تالیران" بوده است و از بدو تولد زندگی پرحادثه‌ای داشته‌است . شاید در این گفته‌ها حقیقتی نهفته باشد ، اما شکی نیست که کار او واکنشی است در برابر رنجیرهای سخت کلاسی‌سیسم که به‌مدت دو قرن فرانسه را در بند کرده بود . حتا اختلافاتش با "اینگر" ــ نقاش کلاسیک همعصر خود ــ نیز بر سر مفهوم تاریخی ایده‌آل رمانتیک است و پرسپکتیوی که این ایده‌آل در آن بگنجد و رنگ ، که "دلاکروآ" آن را حاصل اشراق شخصی می‌داند . در واقع ، همان‌گونه که "دفتر یادداشت‌های روزانه"ی "دلاکروآ" نشان می‌دهد ، انگیزه‌ی او در باز از سر گرفتن تجربه‌ی "ژریکو" ، تنبلی ذهنی نیست ، بلکه میل به‌تصحیح آن طرح ترکیبی است . "دلاکروآ" احساس می‌کند که آن طرح ، به‌رغم تازگی خود ، تماشاگران را به‌گذشته و ایده‌آل کلاسیک می‌کشاند ، و بنابراین با حفظ ساختار ، اما با واژگون کردن آن ، و کشاندن آن به‌حیطه‌ی تازه‌ی ارتباط هنرمند با اجتماع که پایه‌ی عمده‌ی هنر مدرن بشمار می‌رود به‌نقاشی فرانسوی انگیزه‌ای می‌دهد که باعث تغییر جهت قطعی آن می‌شود . و بالاخره ، دقیقا "با رمانتی‌سیسم است که هنر می‌کوشد به‌عصر خویش متعلق بودن را آغاز کند .

بر اساس : L'ARTE MODERNA di Carlo Argan

"طراده‌ی مدوز" ی "ژریکو"

1) Théodore Géricault
2) La radeau de La Meduse (1818 - 1819)



پرویز کلانتری از زبان خودش

در صبح روز شنبه نخستین روز هفته و نخستین روز نوروز سال ۱۳۱۰ هنگام طلوع آفتاب و در لحظه تحویل سال کودکی به‌دنیا آمد که لحظه تولدش مانند همه نوابغ ! با اعداد رازآمیز قرینه بود . همین‌که چشم به‌جهان گشود و هفت‌سین خانه را دید گفت : سال نو مبارک ! . بدینسان علاقمندی خود را به‌آیین‌های ملی ابراز کرد تا نام پرویز بر او نهادند . در ۲ سالگی پیراهن سفید بلندی به‌تن داشت‌واز مادرش می‌خواست دگمه‌های رنگین گوناگون را بر آن پیراهن بدوزد .

کودکی با پیراهن عجیب و غریب که سرتا پا پوشیده از دگمه‌های الوان بود ، در ۲ سالگی عشق خود را به‌رنگ‌ها نشان داد و در ۳ سالگی با خط خطی کردن در و دیوار همسایه‌ها به "جاکسون‌پولاک" نشان داد که چگونه باید نقاشی انتزاعی را ساخت .

البته "جاکسون پولاک" هیچ‌گاه از همسایه‌ها کتک نخورد !

امروز هم در میان انبوه خاطرات پراکنده هنوز او را می‌بینم که در ۷ یا ۸ سالگی با قطعه‌ذغالی که‌از آشپزخانه ربوده است کف پیاده‌روی جلو خانه را نقاشی می‌کند .

نتیجه اخلاقی : وقتی پدر پول نداشته باشد که کاغذ نقاشی بخرد ، پیاده‌رو با ذغال کثیف می‌شود . . . (بدیهی است این جریان سال‌ها قبل از جنبش "هپنینگ‌آرت" (۱) اتفاق افتاده و متاسفانه کسی پیدا نمی‌شود تا این آثار را از کف پیاده‌رو به‌موزه‌ها منتقل کند !) هنوز هم او را می‌توانم ببینم که به‌تشویق بچه‌های کلاس کاریکاتورهای ابلهانه‌ای از : معلمین را بر تخته سیاه نقش می‌کند ، بلبلی که دماغ گنده و عینک ریز دارد ــ دبیر ادبیات است . . .

و بعدها کار این مسخرگی در تصویرسازی و کاریکاتور به‌روزنامه‌های فکاهی آن روز می‌کشد و در نتیجه او خیال می‌کند آدم مهمی شده است !

* * *

نوجوانی من همراه است با خاطراتی آشفته و پراکنده از : رنج کار در موسسات تبلیغاتی و عشق‌های نافرجام و برخوردهای ایدئولوژیک و درگیری‌های سیاسی روز و سرانجام یک ماه زندان در سال ۱۳۳۰ و در پایان سرخوردگی از سیاست !

به‌مصداق شعر سپهری : ترنی دیدم که‌سیاست می‌برد و چه حالی می‌رفت ! . هنوز هم از میان خاطرات پراکنده او را می‌بینم که چگونه از ترن خالی سیاست فاصله می‌گیرد و به‌غافله هنر دل می‌بندد .

اما چگونه بعدها به‌کار گل کشیده شد ؟ چندان روشن نیست ولی در هر صورت والدین بی‌بضاعتی که برای بچه‌هایشان اسباب‌بازی نمی‌خرند نباید از گل‌بازی بچه‌ها گلایه داشته باشند ! .

* * *

شنیدن حرف‌های تازه از زبان دبیر نقاشی دبیرستان شرف "جلیل ضیاءپور" که تازه از اروپا به‌ایران آمده بود و شرکت در جلسات انجمن "خروس جنگی" از نکات برجسته این خاطرات است .

پس از ورود به دانشکده‌ی هنرهای زیبا اگرچه فراگیری نقاشی آکادمیک محافظه‌کارانه پیش می‌رفت ولی کتابخانه‌ی دانشکده پنجره‌ای بود که او را با دنیای نو مربوط می‌ساخت : دنیای رنگین امپرسیونیست‌ها ! و به‌تدریج از همین پنجره می‌رفت که با دیگر مکاتب نقاشی قرن بیستم آشنا شود .

از همین پنجره صدای تبر هیزم‌شکن را در جنگل هنر شنید ؛ "پیکاسو" بود که با تبر نقاشی فضا و زمان را قطعه‌قطعه می‌کرد .

و در باغچه‌های کودکی "ژان میرو" گل‌هایش را می‌کاشت .

از نردبانی که از همین پنجره به‌آسمان بی‌انتها و رنگین نقاشی بالا می‌رفت توی آسمان "شاگال" را ملاقات کرد .

و صدای جیغ "مونش" را بر روی پل شنید ، تا اینکه تابلوی "آفتاب لب بام" را متاثر از برداشت‌های ذهنی و فکری این دوره ساخت . "نخستین نمایشگاه در گالری استتیک در ۱۳۳۰" .

جنگ میان نو و کهنه بود اشعار نیما یوشیج در میان روشنفکران متجدد طرفدار زیادی داشت ولی شعر معروف دادائیستی هوشنگ ایرانی همه جا مسخره می‌شد : غار سیاه می‌دود جیغ بنفش می‌کشد ! !

در نمایشگاه‌های نقاشی گاهی تسویه‌حساب‌های نو و کهنه با سیلی صورت می‌گرفت .

امروز درست ۵۶ سال است که او را از نزدیک می‌شناسم ، و با غم‌ها و شادی‌هایش شریک بوده‌ام ؛ وقتی که سرخک گرفت . وقتی که از چنگ پاسبان‌ها گریخت یا به‌زندان رفت . وقتی که عاشق شد ، یا وقتی که عروسی کرد . بهتر بگویم او خود من هستم .

* * *

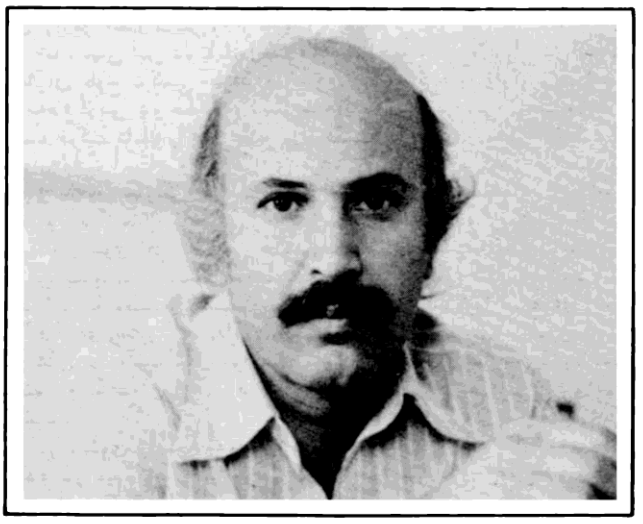
باری از شاگردان دانشکده گروه سه‌نفری ما : میشا ابوالفتحی و عطا قهرمانی و من راه و رسم امپرسیونیست‌ها را برگزیدیم و مستقیما " به‌نقاشی از روستا و زندگی روستائیان پرداختیم .

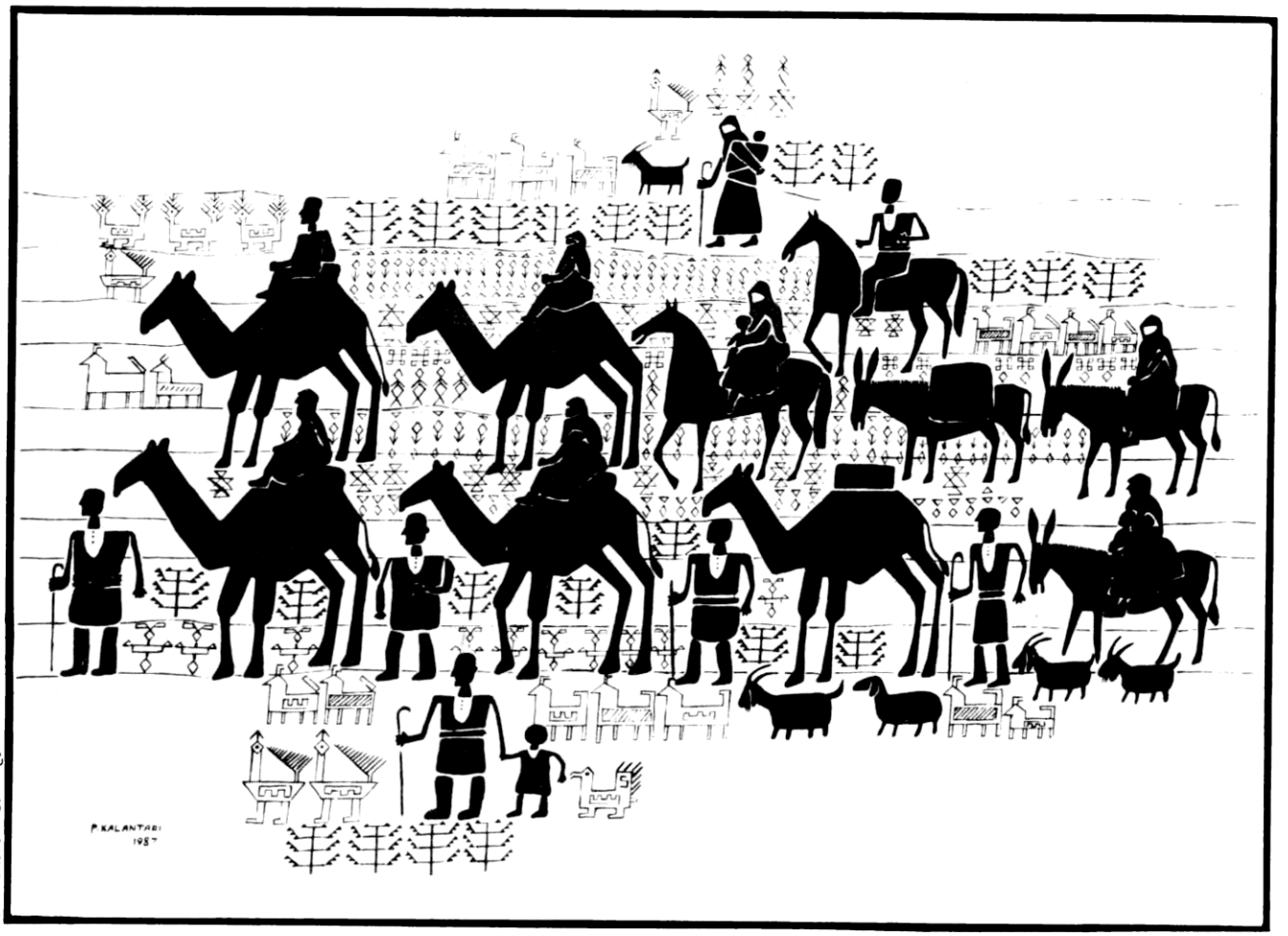
یک تابستان نقاشی در آبادی فشندک طالقان تجربه باارزش و پرحاصلی بود . از آنجا که من اهل این آبادی هستم امکان نقاشی از زندگی داخلی روستاییان برای ما فراهم بود . بنابراین می‌توانستیم جلوه‌های گوناگون زندگی روزمره را مانند پختن نان و . . . مستقیما " در محل نقاشی کنیم و در نتیجه یک موضوع واحد از ۳ نظر و از ۳ زاویه تصویر می‌شد ، که یکی از مهمترین عناصر جذاب در این کار گروهی ما بود .

در دانشکده یک انجمن هنری داشتیم که فعالیت‌هایش عبارت بود از : برگزاری نمایش فیلم‌های هنری مانند "سرگذشت وان گوک" و "زندگی شوپن" و غیره و همین‌طور تفسیر موسیقی کلاسیک و شعرخوانی . اغلب "منوچهر شیبانی" و "اسماعیل شاهرودی" اشعاری می‌خواندند و "سهراب سپهری" همان سال‌ها مرگ رنگ و آور آفتاب را منتشر کرده بود و "حشمت جزنی" شروع کرده بود به‌شعر گفتن . یادم هست که "شاهرودی" و "شیبانی" براساس سنفونی پنجم بتهوون اشعاری ساخته بودند . شعر "شیبانی" این‌طور شروع می‌شد : "کوبنده کیست ؟ کیست که می‌کوبد اینگونه وحشیانه به‌در امشب ؟ از پلکان قصر فرود آیم ، با شمعدانی در دست . . . " و شعر "شاهرودی" که شعر زیبایی است این طوری شروع می‌شد :

"آی دروازه‌بان شهر کلون را باز کن که من باز گشتن نمی‌توانم . آی دروازه‌بان . . . "

و خودش در باره‌ی جنبه موسیقی شعرش و اینکه کجایش "آندانت" و کجایش "آلگرو" است با هیجان توضیح می‌داد و "بهمن محصص" با





"کوچ البلوس" کار پرویز کلانتری

آن چشم‌های زاغ که نشیطت از آن می‌بارید و با آن لهجه رشتی سر بسر "شاهرودی" می‌گذاشت که: ارمنی مسمو درو واکس واسمیشه (اینجایش "آبدانت" است)
واکن وا سمیشه
واکن وا سمیشه (و اینجایش "الگرو" است)
هنوز هم می‌توانم آن صحنه را مجسم کنم که چگونه با هم گلاویز شدند!

آدم‌های احساساتی دیگری هم بودند که دنیای شاعرانه‌شان طبل و شیپور نداشت، بیرون از هیاهو و در سکوت پنهان بود مثل آن جوان نازنین که هنوز چند صباحی از اردواجش نگذشته بود که همسرش درگذشت و او در سینه‌های شبی از شب‌ها به‌گورستان رفت کفش را درآورد و سینه عریان را بر تیری کارد و دسته کارد را بر سنگ گور فشرد و کار را همانجا تمام کرد.

از طرفی همین روزها بود که تحت تاثیر نقاشی‌های موجهر نیستانی، که از شاگردان قدیمی دانشکده بود، قرار گرفتم. نیستانی سال‌ها قبل از ناصر اویسی متوجه مینیاتور ایرانی شده بود و در کارهایش می‌کوشید تلفیقی از اشکال مینیاتور را در قالب نقاشی‌های مکتب کوبیسم ارایه دهد.

بنابراین مبنی پروژه دیپلم دانشکده را براساس مینیاتوری از خسرو و شیرین به‌شیوه‌ی موجهر نیستانی ساختم.

پس از پایان دانشکده در سال ۳۸ ـ ۱۳۳۹ همراه گروه مولفین کتاب‌های درسی برای مطالعه در زمینه‌ی تولید کتاب‌های درسی به آمریکا رفتم و این نخستین برخورد مستقیم با دنیای پرنت و تاب نوین بود که تماشای بازتاب این تب و تاب در نقاشی‌های مدرن مرا تحت تاثیر قرار داد.

ره‌آورد این سفر ۳۰ قطعه نقاشی مدرن بود به‌شیوه اکسپرسیونیزم" براساس طرح‌ها و تجربه‌هایی که در زمینه‌ی زندگی روستاییان از قبل داشتم. نمایشگاه انفرادی در دانشکده هنرهای زیبا سال ۱۳۴۰ و نمایشگاه هنر معاصر ایران در دانشگاه کلمبیا امریکا ۱۹۶۸ از سال ۱۳۴۰ تا حدود ۴۹ به‌عنوان معلم طراحی در قسمت معماری و مجسمه‌سازی با دانشکده هنرهای زیبا همکاری داشتم.

در این دوره بود که محدود هنر اجرایی شدم و با ۲۳ اثر از این دست نمایشگاهی انفرادی در دانشکده برگزار کردم (سال ۱۳۴۹)

نقاشی‌ها عنوان "سیاه بر سیاه" داشت که زمینه سیاه مات و نقش و نگارهای به‌رنگ سیاه براق و برجسته از ویژگی‌های این آثار بود ...

سال ۱۳۵۳ آغاز دوره جدید یعنی نقاشی‌های کاهگلی است و این اساسی‌ترین تحول رابیده برخورد مدام با معماری و چشم‌اندازهای حاشیه کویر ایران بود.

سال‌هایی که به‌عنوان معلم طراحی همراه شاگردان رشته معماری به‌این نقاط سفر می‌کردیم و از مناظر معماری این مناطق طراحی می‌کردیم. نقاشی مسفیما "روی کاهگل مناسبترین بیان تصویری برای این موضوع بود ولی دشواری‌ها عبارت بودند از آسیب‌پذیری این ماده و سنگین بودن وزن اثر.

پس از ۲ سال جستجو و تجربه سرانجام با دستیابی به‌تکنیک جدید هر دو مشکل مرتفع شد و بدینسان با امرور از این به‌اصطلاح خاکباری دست برنداشته‌ام زیرا که خاک و خشت برای من مفاهیمی سمبلیک و عمیق و شاعرانه دارند:

هر خشت و هر دیوار، حرفی دارد با تو، راری دارد از حوادث جهان و گذشت زمان

سایبدگی دیوار، از باد است، از باران است و از گذشت زمان است و این زمین، که با اطمینان، زیر پایت احساس می‌کنی اشارتی است به‌ناپایداری

وخشت، نمودار خاک است و سرنوشت، و سرگذشت تبار ماست بر دیوار تا بماند به‌یادگار، به نقش، به‌رسم، به‌شکل ...

سال ۱۳۶۶ تحول دیگری در کار نقاشی کاهگل است.

بعد از یک دوره همکاری با موزه پژوهشی مردم‌شناسی در سال ۱۳۶۴ وسوسه نقاشی از زندگی عشایر ایران مرا برآن داشت که مجموعه‌ای با عنوان "همراه با عشایر ایران" فراهم آورم ...

1) Hapening Art

زیبایی‌شناسی مشترک و مفهوم "ملت"

گفتگویی با پرویز کلانتری درباره‌ٔ آخرین نمایشگاه نقاشی‌اش در کتابسرا ــ اردیبهشت ۶۶

ناصر زراعتی: از چه وقت به‌فکر نقاشی این تابلوها افتادی؟

پرویز کلانتری: حدود یک سال و نیم پیش، پس از یک دوره همکاری با موزه‌ی پژوهشی مردمشناسی، نقاشی از زندگی ایلات و عشایر ایران مرا وسوسه کرد. دست به‌کار شدم و سرانجام این مجموعه نقاشی‌ها فراهم شد. در واقع، این نقاشی‌ها تحلیل از ذوق و سلیقه‌ی مردم ایران است در آفریدن زیبایی.

*** در این نقاشی‌ها، زندگی عشایر نیز نمایان است؛ موضوعی که در کارهای پیشین تو ــ تا آنجا که به‌یاد دارم، ده سال پیش، نمایشگاهی داشتی که درباره‌ی آن با هم گفت‌وگو کردیم ــ منظورم همان کارهای موسوم به "کاهگلی" است، نقاشی‌هایی درباره‌ی روستاها و معماری کویری، اثری از آن به‌چشم نمی‌خورد. خاطرم است که پرسیدم: "در این تابلوها، آدم‌ها کجایند؟" آن زمان، پاسخ دادی: "من در این کارها، به آدم‌ها کاری ندارم ..."**

ــ و گفتی: آدم‌ها انگار پشت پنجره‌ها پنهان شده‌اند ...

*** بله... در آن زمان، نوع خاص معماری کویری و عناصر تصویری‌اش، نظر تو را گرفته بود. اما ــ حالا ــ در این تابلوها، به‌نظر می‌رسد که آن آدم‌های پنهان شده در پس دیوارها و سقف‌های گنبدی شکل و پنجره‌ها، همگی ریخته‌اند بیرون. حتا اگر گاهی خانه‌ای هست، در پس ــ زمینه قرار گرفته و کوچک و بی‌اهمیت جلوه می‌کند. اصل ــ انگار ــ زندگی آدم‌هاست. به‌گمان من، نشان دادن زندگی این آدم‌ها ــ در کنار هنرها و صنایع دستی‌شان ــ کار جالبی است. چرا که می‌شد مثلاً" تنها همین عناصر ــ همین گلیم‌ها، فرش‌ها، زینت‌آلات و... ــ را گرفت و بدون حضور آدم‌ها موضوع کار قرار داد. ولی در نقاشی‌های تو، این‌طور نیست. زندگی آدم‌ها، کارشان، شادی‌شان، عروسی‌شان ــ همه و همه ــ نشان داده شده. در چند تابلو، گذر عشایر قشقایی و بختیاری را از رودخانه یا کوه‌های پُربرف می‌بینیم. حتا حرکت و کار آنها را هم نشان می‌دهی.**

ــ ببین، این آدم‌ها پشت آن دیوارهای کاهگلی نبودند. این‌ها مردمان چادرنشین و کوچ‌نشین‌اند و نوع مسکن و شیوه‌ی زندگی‌شان با آنها که در شهرها و روستاهای کویری زندگی می‌کنند، فرق دارد ...

*** ... البته... منظور من آدم‌ها به‌طور کلی بود ...**

ــ ... بله، حضور آدم‌ها در این تابلوها نمایان است. باید اعتراف کنم که در ابتدا، من جذب موضوع کوچ شدم. بارها با خودم فکر کردم شاید اجدادم ایلاتی بوده‌اند و به‌همین دلیل کوچ این‌گونه مرا به‌هیجان می‌آورد و یا به این سبب که ما در روزگاری زندگی می‌کنیم که کوچ مساله‌ی مبتلابه خیلی‌ها شده است. وانگهی، کوچ دارای نوعی بار عاطفی رمانتیک است. همین‌که تو بار سفر برمی‌بندی تا از این منزل به منزل دیگری بروی... در همین حرکت تو، نوعی احساس رمانتیک نهفته است. شاید این جنبه از کوچ بود که مرا جذب می‌کرد. وقتی در لرستان، کتاب "باورهای مردم لرستان" را مطالعه می‌کردم، دیدم که احداد این مردمان، حدود ۳۵۰۰ سال پیش، در عصر بُرنز، مجسمه‌هایی ساخته‌اند که انگار تصویر همین آدم‌ها و سواران امروزی لُر است: سواران سلحشوری که با صلابت، به‌شیوه‌ای ابتدایی در قالب برنز تجسم یافته‌اند... من در این سیر و سلوک، به سفری تاریخی هم رفتم.

*** در میان نقاشی‌های این نمایشگاه، چند تابلو هست که در آنها به مجسمه‌های برنزی قدیمی لرستان پرداخته‌ای و در کنارشان، زندگی مردمان امروزی را هم تصویرکرده‌ای...**

ــ ... بله، در این کارها، مجسمه‌های برنزی را در نظر داشته‌ام. البته این موضوع جای کار بیشتری دارد. من در این مجموعه، فقط دو تا کار برنزی دارم.

نکته‌ی جالب این است که در این مجسمه‌ها، تداوم فرهنگ را به‌خوبی می‌توان دید. این مردم از قدیم‌الایام، اسب‌باز بوده‌اند؛ این اقوام علاقه‌ی فراوانی ــ تا حد عشق ــ به اسب داشته‌اند. به‌قول نویسنده‌ی همان کتاب، بی‌دلیل و بیهوده نیست که نام بسیاری از مردان لر، طهماسب و لهراسب و گرشاسب ــ یعنی دارنده‌ی اسب ــ است. امروزه حتا در عاشقانه‌ترین ترانه‌های بویر احمدی هم می‌بینیم که اسب و تفنگ مورد ستایش قرار می‌گیرد.

پس، فقط این دست‌ساخته‌ها نبود که مرا جذب کرد، زندگی، فرهنگ و آداب و رسوم این مردم نیز برایم جذابیت داشته...

*** در بیشتر این تابلوها، دست‌ساخته‌ها نوعی زمینه‌ی کار است؛ موضوع اصلی خود آدم‌ها هستند و زندگی‌شان و...**

ــ ... نه... نه... برعکس. هدف من این بود که این دست‌بافته‌ها و نقره‌کاری‌ها را در مرکز کمپوزیسیون قرار بدهم و زیبایی و ظرافت‌شان را توصیف کنم. ولی از آدم‌ها هم غفلت نکردم. آدم‌ها پیرامون موضوع اصلی ــ که خیلی با وسواس و به‌دقت نقاشی شده ــ قرار گرفته‌اند.

*** در تابلوها این آدم‌هایند که بیشتر مورد نظرند و کار و زندگی‌شان، چونان موضوع اصلی، نقاشی شده است. این عیب کار نیست. به‌گمان من حُسن کارهای تو است. آدم‌ها و زندگی‌شان با ساخته‌ها و صنایع دستی‌شان طوری با هم درآمیخته که به‌هیچ وجه تصنعی به‌نظر نمی‌رسد؛ اگر در جایی گلیمی آویزان است، بیخود نیست؛ یا بی‌دلیل قالی یا گلیمی بر شانه یا در دست‌های زنی نیست. حال آن‌که امکان داشت نقاشی‌ها صرفاً" از صنایع دستی باشد و بس. و اما، این هنرهای دستی ــ از فرش و گلیم و قالی و لباس و زینت‌آلات گرفته تا آلات موسیقی و غیره ــ در واقع، برای این مردم، به‌هیچ وجه حالت تزیینی ندارد. هنر این مردم جزو ملزومات و ضروریات زندگی‌شان است... و همین ضرورت، تفاوت این‌گونه هنر است با هنرهای جوامع شهرنشین یا به‌اصطلاح "مدرن"...**

ــ ... کاملاً" درست است... ببین، اغلب آنها که با ایلات و عشایر آشنا نیستند نمی‌دانند کلماتی نظیر **قاشقدان**، **تیردان**، **نمکدان** و امثال آن یعنی چه. چادرنشینها که ناچارند کوچ کنند، ملزومات خود را می‌گذارند توی کیسه‌هایی که خودشان

تابلوی "ایل بختیاری در عبور از کارون"

می‌سازند. مثلاً" حایی برای فرار دادن قاشق‌ها... در نتیجه، این دست‌ساخته‌ها در زندگی عملی‌شان کاربرد دارد. نکته‌ی جالب و حتا حیرت‌انگیز این‌که این مردمان ــ با آن زندگی پرتلاش ــ هیچ‌گاه از زیبایی غافل نمی‌شوند. تزیین حرو زندگی‌شان است. مثلاً" گهواره‌ای که باید مادر بچه‌اش را در آن بگذارد و بر دوش بگیرد، یک گهواره‌ی خشک و خالی نیست؛ پوشش آن تزیین شده است. هر ایلی برای خودش ــ با این آثار ــ شناسنامه‌ی خاصی دارد. و همه‌ی اینها سنتی است که نسل به نسل منتقل شده است. این ارزش‌های فرهنگی ــ هنری و زیبایی‌شناختی نسل به نسل منتقل می‌شود و مجموعه‌ی همین‌هاست که مفهوم یک "ملت" را می‌سازد.

*** در کنار این مجموعه تابلوها، تعدادی از کارهای کاهگلی تو را هم می‌بینیم که در واقع ادامه‌ی همان کارهای قبلی است، اما انگار تازه‌کار شده است؟**

ــ بله...

*** در نقاشی‌های کاهگلی قبلی، غیر از رنگ‌های آجری و خاکی، رنگ دیگری وجود نداشت. ولی در برخی از تابلوهای این مجموعه، من ته‌رنگ‌های دیگری را هم دیدم. مثلاً" گنبدی بود در حال ویران شدن که ته‌رنگی از فیروزه‌ای بر آن نشسته بود؛ مثل گنبدی که کاشی‌هایش در حال فروریختن است. چرا رنگ دیگری را هم وارد این نوع کارها کرده‌ای؟**

ــ پیش از آن‌که توضیحی بدهم، دوست دارم بدانم تاثیرش در تو بیننده چطور بود؟ آیا برایت تازگی داشت یا نه؟

*** من آن زمان ــ همان‌طور که کمبود یا نبود آدم‌ها و زندگی‌شان را در آن تابلوها، احساس می‌کردم ــ کمبود رنگ‌های دیگر را هم می‌دیدم. اما ــ از سوی دیگر ــ مقایسه‌ی تابلوهای کاهگلی با تابلوهای این مجموعه و تنوع رنگی فراوانی که در اینها وجود دارد، کار اشتباهی است. اما ــ به‌هرحال ــ پیرامون همان خانه‌های کاهگلی روستاها و شهرهای کویری که در این تابلوها، همه با یک رنگ خاکی نقاشی شده‌اند، چیزهای دیگر هم وجود دارد. مثلاً" زمینه‌ای از آسمان آبی؛ یا پرده‌ای رنگین که پشت پنجره یا دری آویخته؛ یا امثالهم... حالا به این چیزها کاری نداریم... ولی دیدن آن گنبد در حال ویرانی، با آن ته‌رنگ فیروزه‌ای، برای من بیننده، خیلی جالب بود؛ کمی نزدیک شدن به زندگی واقعی و استفاده از تفاوت و حتا شاید تضاد رنگ‌ها، به این تابلوها جان و زندگی می‌دهد...**

ــ برای هر نقاش، هر قدرکه چیزنو و بکری هم پیدا کرده باشد که به او امکان کار تکنیکی خوبی را بدهد، باز هم گرفتاری افتادن توی تله‌ی تکرار وجود دارد. نقاشی ــ به‌هرحال ــ مقداری تجربه کردن است. این دینامیسم حرکتِ کارِ یک آدم است که می‌تواند نشانَ بدهد او از کجا آمده، به کجا می‌رود، تا چه حدی رشد پیدا کرده و خلاصه، به چه شکلی درمی‌آید. من احتیاج داشتم دست به تجربه‌ی دیگری هم بزنم. البته این کار خیلی خطرناکی است که در تونالیته‌ی رنگ خاک، ناگهان تو بخواهی رنگ‌های دیگری را هم به‌کار ببری. من سعی کرده‌ام این تجربه را خیلی با احتیاط انجام بدهم. در آن تابلو کاهگلی که قلعه‌ای هست و درختی و گوسفندهایی، با احتیاط بسیار، رنگ به‌کار برده‌ام؛ که البته خیلی هم رنگی نیست.

*** اما این مجموعه...**

ــ عنوان این مجموعه "همراه با عشایر ایران" است؛ چون در تمام تابلوها، روی زندگی ایلات و عشایر کار کرده‌ام.

اغلب کسانی که این تابلوها را دیدند، گفتند: "زن در این نقاشی‌ها، نقش زیادی دارد." وقتی به این زن‌ها نگاه می‌کنی، می‌بینی که به‌رغم لباس‌های رنگین و جورواجور و زینت‌آلات ظریف و زیبا ــ که هریک خاص قوم و قبیله‌ای است ــ عروسک نیستند. همه‌شان کاری و وظیفه‌ای دارند. یکی از آشنایان من که بختیاری است و اجدادش کوچ‌نشین بوده‌اند، اما امروزه خودش شهرــ نشین درس‌خوانده‌ای است، پس از دیدن این نقاشی‌ها، به من گفت: "فکر نکن زندگی کوچ‌نشینی چیز خوبی است؛ پس ما بیاییم برگردیم به این نوع زندگی."

من نقاش اصلاً" حق ندارم همچو نظری بدهم. این‌که آیا اسکان کوچ‌نشینها و ایلات بهتر است یا ادامه‌ی همین شیوه‌ی زندگی، یا اصلاً" چه چیز زندگی آنها درست است یا نادرست، خوب است یا بد... این‌که یک زن ایلاتی ناچار می‌شود به‌هنگام کوچ، زایمان کند و بند نافِ بچه را با سنگ قطع کند و خودش جفت را بیرون بیاورد و بچه را به‌کول بکشد و دنبال ایل راه بیفتد، و امثالهم... آیا من باید بگویم درست است یا غلط؟

من به آن آشنا ــ که می‌گفت: "این نحوهٔ

زیست بسیار بدوی و عقب‌افتاده بوده و هست و درست نیست که آن‌را تایید کنی." ــ گفتم: "من از این چیزها سردرنمی‌آورم. اینها تخصص و کار من نیست. اما یک چیز می‌دانم، وقتی به این خورجین‌ها و گلیم‌ها نگاه می‌کنم، می‌بینم عاشق‌شان هستم. اینها خیلی زیبا هستند. من نمی‌توانم اینها را نقاشی نکنم. این زینت‌آلات نقره‌ای ترکمن‌ها به‌قدری زیبا هستند که اصلا" تمام ذهن مرا انباشته‌اند. من نمی‌توانم از دست اینها خلاص شوم. آیا شما می‌توانید بگویید اینها قشنگ نیستند؟"

آن آقا آدم باانصافی بود. گفت: "این آثار بی‌تردید زیباست. اما نحوه‌ی زندگی این مردم را نمی‌شود از دیدگاه جامعه‌شناسانه تجویز و تایید کرد."

کار من جامعه‌شناسی نیست. من فقط ثبت می‌کنم. من زیبایی‌های نهفته در این آثار را می‌بینم و ازشان تاثیر می‌گیرم و می‌کوشم تا آنها را تصویر کنم. من فقط می‌دانم که این گلیم سنه یا بیجار کردستان زیباست. اشکال و نقوش هندسی و تونالیته‌ی زیبا دارد. کمی در این آثار غور کردم تا سمبول‌ها را بیرون بکشم و ببینم چه چیزهایی است. فقط در همین حد. اصلا" تابه‌حال، درمورد این آثار خیلی غفلت شده است. تعجب می‌کنم چرا نقاشان ما در گذشته (غیر از جلیل ضیاءپور) متوجه همچون زمینه‌های سرشار از ظرافت و زیبایی نشده‌اند.

*** من فکر می‌کنم دلیلش این است که ما وقتی با تمدنهای اروپایی و هنر آنها آشنا شدیم و با آن ملت‌ها ارتباط پیدا کردیم، شاید به‌خاطر عقب‌ماندگی‌مان در برخی زمینه‌ها، دچار نوعی حالت حیرت شدیم. برای نقاشان ما مدرنیسم بازی‌هایی که در آن روزگارها وجود داشت، خیلی جالب‌تر از این آثار بود.**

ــ این آثار ظرفیت خلق کارهای مدرن را هم دارند؛ خیلی هم زیاد. به‌زبان ساده‌تر، اصلا" هنر مدرن، به هنرهای قدیمی نظر دارد. این برنزهای لرستان، عجیب شبیه آثار مجسمه‌سازی مدرن است. شناختن این خانواده‌ی بزرگی که ما در آن زندگی می‌کنیم، شناختن این سرزمین و ارزش‌های فرهنگی ــ هنری این جامعه برای ما ایرانیان ضروری است.

*** در این آثار اشکال و فرم‌های آبستره (انتزاعی) فراوانی می‌بینیم. هنر مدرن از این جنبه، مقدار زیادی تاثیر پذیرفته است و شباهت‌هایی ...**

ــ ... شاید بهتر است بگوییم این آثار به فرم‌های نو و مدرن تمایل دارند ...

*** ... برعکس، باید گفت هنر مدرن به اینها تمایل دارد. هرچه باشد تقدم و تاخر را باید در نظر داشت.**

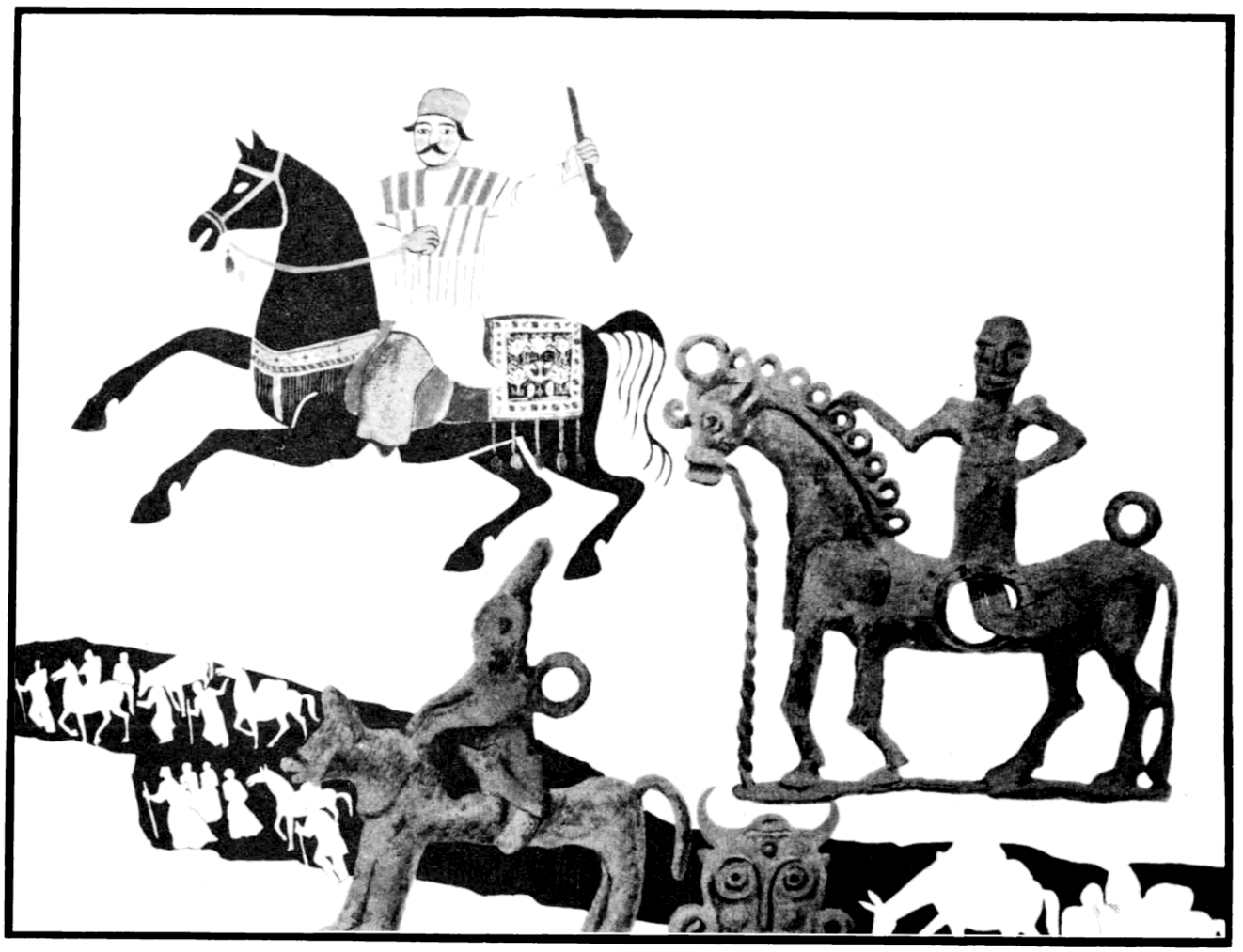
بگذریم. غیر از مطالعاتی که گفتید، **مطالعات عینی ــ یا بهتر است بگوییم، مشاهداتتان ــ چقدر بوده است؟**

ــ مشاهداتم خیلی کم بوده. چیزهای زودگذر... آن هم در سفرهای کوتاهی که در گذشته داشته‌ام. خیلی نمی‌شود آنها را به‌حساب آورد. در واقع، کار من تازه شروع شده. برای ادامه‌ی کارم، باید خیلی جدی به سفر بروم.

*** کمی درباره‌ی تکنیک نقاشی این تابلوها صحبت کنید. در این نقاشی‌ها، دو مورد آشکارا دیده می‌شود: یکی کادر آنها و دیگری رنگ. کادر این تابلوها، گاهی، کادر معمول نقاشی نیست. ما تابلوهایی را می‌بینیم که باریک و عریض‌اند ...**

ــ ... پانوراما ...

*** ... بله، دارای کادر پانوراما هستند. از سوی دیگر تابلوهایی با ابعاد مستطیل یا مربع می‌بینیم. تو خودت را به کادر سنتی محدود نکرده‌ای. فکر می‌کنم ضرورت کار این‌گونه ایجاب می‌کرده است. در یکی از این تابلوها، مراسم عروسی کردها نشان داده شده است: بردن جهیزیه و رقص و پایکوبی و شادمانی؛ عروس سوار بر اسب و نوازندگان و غیره. انگار این همه، در کوچه‌ای طولانی و باریک می‌گذرد. کادر این تابلو نیز، بنا به ضرورت، عریض و باریک**



تابلوی "عمیای سواران لر از عصر برنز"

است . یا یک نمونه‌ی دیگر کوچ بختیاری‌هاست از کوهستان که باز هم بنا به ضرورت ــ اما این بار ــ از کادر مربع شکل استفاده شده . این‌طور نیست ؟

ــ چرا ، کاملا" درست است . این نقاشی‌ها به‌طور کلی ، زندگی عشایر را توصیف و تصویر می‌کنند و به‌دلیل آن‌که حالت روایتی دارند ، هرکدام کادر مناسب خود را انتخاب کرده‌اند . وقتی یک کوچ افقی باید توصیف شود ، ناچار کادر پانوراماست ؛ اما اگر کوچ عمودی ــ مثلا" گذر و صعود از زردکوه ــ را می‌خواستم نقاشی کنم ، این نقاشی به‌ارتفاع بیشتری احتیاج داشته و لاجرم کادر مربع را برگزیده‌ام .

*** از نظر کمپوزیسیون و ترکیب‌بندی نیز این تابلوها شکل خاصی دارد ...**

ــ وقتی شروع کردم به کار ، دیدم حتا اگر خودم را هم بکشم ، نقاشی‌هایم هرگز به‌پای عکس‌های زیبایی که مثلا" کسرائیان یا عکاس‌های دیگر گرفته‌اند ، نمی‌رسد . اصلا" روشن بود که قلمرو کار من چیز دیگری است . عکاسی نیست . بنابراین ، آمدم کمپوزیسیون معمول را درهم شکستم و نوعی کلاژ به‌وجود آوردم . این هم ضرورت کار بود . مثلا" وقتی می‌خواستم یک گلیم زیبا را نشان بدهم ، آن‌را در زیباترین بخش کمپوزیسیون قرار می‌دادم و بعد ، خیلی آزادانه چیزها و موضوع‌های دیگری را که با این گلیم مربوط می‌شد ، در آن کادر می‌کشیدم . این است که این نقاشی‌ها حالت کلاژ دارد . من جلوه‌های گوناگون زندگی عشایر را کنار هم چیده‌ام ، بی‌آن‌که وحدت زمان و مکان را رعایت کرده باشم : یک گوشه‌ی تابلو شب است ، گوشه‌ی دیگر روز ؛ گله‌ای در اینجاست و خانه‌ای در آنجا ؛ اینجا ییلاق است و آنجا قشلاق . همه چیز درهم است و مجموع یک کمپوزیسیون جلوه‌های گوناگون یک زندگی را نشان می‌دهد . و این درست قلمرو نقاشی است ، نه عکاسی ...

*** بله ، عکاسی هم دقیق‌تر ضبط می‌کند و هم بهتر از نقاشی ، اما این کار را نمی‌تواند بکند ...**

ــ در عکاسی ما محدودیت زمانی داریم ؛ اگر شب است ، عکس ما هم شب را نشان می‌دهد و اگر روز است ، عکس‌ما نشان‌دهنده‌ی روز .

*** در این تابلوها از چه رنگی و چگونه استفاده کرده‌ای؟**

ــ ... یک نکته‌ی دیگر را هم می‌خواستم بگویم . من از تماشاگران انتظار برخورد دیگری را داشتم . من فکر می‌کردم این نقاشی‌ها به بیننده پرخاشگر خواهند بود . اما اینطور نبود . بیننده با این کارها خیلی راحت ارتباط برقرار کرد ، و خیلی خوب آنها را پذیرفت . هیچ برایشان غیرمعمول نبود .

*** پرسیدم رنگ این تابلوها ...**

ــ ... بله ، من از رنگ اکرلیک استفاده کرده‌ام . این نوع رنگ دو امتیاز دارد : یکی این که دوام خوبی دارد ، دیگر این‌که نسبت به سایر رنگ‌ها ، از شفافیت بیشتری برخوردار است . از آنجا که زندگی این ایلات و عشایر بسیار رنگین و رنگارنگ است ، فکر کردم رنگ اکرلیک مناسب‌ترین رنگ برای این کار است . امتیاز دیگر رنگ اکرلیک آن است که امکان مانور وسیعی دارد ؛ هم می‌توان با آن به‌شکل

بخشی از تابلوی "زیورهای ترکمن"

آبرنگ کار کرد و هم به‌صورت رنگ سفت ، مثل رنگ روغن ...

*** آیا این شکل کار کردن را در آینده نیز ادامه می‌دهی ؟**

ــ تا اینجا که خیلی جذب آن شده‌ام . با آن‌که خیلی‌ها آمدند و گفتند که این کارها در مقایسه با نقاشی‌های کاهگلی تو ارزش بیشتری ندارد ؛ ولی من خیلی وسوسه شده بودم که این مجموعه را فراهم کنم . این وسوسه هنوز هم در من ادامه دارد . این حرف را به‌عنوان یک دوست می‌زنم ، باور کن ، هرچه بیشتر و پاکیزه‌تر مطالعه می‌کنم ، بیشتر جذب می‌شوم . البته خلاء کار من در این است که کم سفر کرده‌ام . خیلی باید سفر کنم و ببینم .

در اینجا ، می‌خواستم به نکته‌ای اشاره کنم . پس از انقلاب ، خیلی از عکاسان ما ، در این زمینه‌ها زحمت کشیده‌اند و انصافا" کارهای جالبی هم کرده‌اند . اما در کار آنها با کار من ، تفاوت کلی در دید وجود دارد . عکاس‌ها بیشتر شیفته‌ی طرح مساله‌ی فقر و بی‌عدالتی در جوامع عشایری شده‌اند . ولی من بیشتر شیفته‌ی طرح غنای فرهنگی و ارزش‌های زیبایی شناختی هستم . بیشتر این موضوع است که مرا جذب کرده و می‌کند .

*** در این مدت ده روز نمایشگاه ، برخورد کسانی که این تابلوها را دیدند ، عموما" چگونه بود ؟**

ــ خوب بود . عموما" کارها را دوست داشتند . فکر می‌کنم دلیلش این بود که نقاشی‌هایی رنگین می‌دیدند ؛ کارهای تازه‌ای می‌دیدند که میهن‌شان ــ یا بهتر بگویم میهن‌مان ــ را توصیف و تصویر کرده بود . شاید به این دلیل خوش‌شان می‌آمد . من آدم‌های مختلفی را با دیدگاه‌ها و طرز فکرها و وضعیت‌های گوناگون دیدم که جذب این آثار شده بودند .

*** انتقادها بیشتر در چه مورد بود ؟**

ــ نمی‌دانم ... واقعا" نفهمیدم چه کسانی انتقاد داشتند ... به من که چیزی نگفتند ...

*** ... اگر هم انتقادی داشته‌اند ، به تو نگفته‌اند ...**

ــ ... احتمالا"... چرا ... فقط یکی از خبرگان هنر نقاشی به من گفت : "گول این قضایا را نخور . کار اصلی تو همان نقاشی‌های کاهگلی است . " من البته برای نظرش خیلی احترام قائلم .

*** اما پرویز کلانتری تا آخر عمرکه نمی‌تواند فقط کاهگل بکشد ...**

ــ درست است . وانگهی ، من خیلی دوست داشتم که این نقاشی‌ها را بکشم .

*** در این نقاشی‌ها زندگی مردم با شادی و شادمانی آمیخته است . شادی در تمام این تابلوها جریان دارد ...**

ــ شادمانی خیلی دارد ... آها ... شاید دلیل خوش‌آمدن مردم همین بوده باشد .

*** حتا در آن دشوارترین لحظه‌ها ــ مثل عبور از رودخانه ، درحالی که زنها بچه‌های کوچک را بر پشت بسته‌اند ، یا عبور از کوهستان پُر از برف ــ باز هم رنگی از نشاط و شادمانی در تابلوها می‌بینیم . در این نقاشی‌ها ، اصلا" غم نمی‌بینیم . آیا در این کار تعمد داشته‌ای؟**

ــ بیشتر حماسه است ... عبور از آن کوهستان به‌نظر من ، بیشتر توصیف یک حماسه است تا تصویر رنج و نکبت و اندوه ...

*** شاید این به‌شکل ناخودآگاه بوده . این‌که همه چیز شاد و حماسی است ، این‌که همه سرزنده و پرتحرک‌اند و همه چیز زیبا است ، عمدی نبوده؟**

ــ نه ... این جوری از کار درآمده ... نمی‌دانم .

*** واکنش دیگران ــ غیرایرانی‌ها ــ چگونه بود؟**

ــ بیشتر دیپلمات‌های خارجی تحت تاثیر تابلوها قرار گرفته بودند . خانم یکی از سفرا می‌گفت : "پس از مدت‌ها انتظار ، این اولین نمایشگاهی است که فرهنگ و هنر سرزمین ایران را به‌خوبی معرفی کرده . "

*** البته همیشه این‌جور چیزها برای خارجی‌ها ، جالب و جذاب بوده ...**

ــ به‌هرحال ، این نقاشی‌ها جاذبه‌ی توریستی داشته که آنها را این‌گونه جذب کرده . در پایان می‌خواستم از این فرصت استفاده کنم و از کارشناس‌هایی که فروتنانه در مرکز پژوهش‌های مردم‌شناسی کار و تحقیق می‌کنند ، به‌نیکی یاد کنم . این آدم‌ها وجدان‌های روزگار ما هستند . اگر من کاری کرده باشم ، مدیون همین آدم‌ها هستم .

در یکی از این نوشته‌های تحقیقاتی درمورد صنایع دستی باختران ، تمام سمبول‌هایی که در نقش‌های گلیم‌ها و نمدها و فرش‌ها بوده ، استخراج کرده‌اند . آنها چنین کارهایی را انجام داده‌اند و برای من نقاش راه را هموار کرده‌اند . بایستی احرشان شناخته شود . تحقیقات آقای کریمی درمورد ایل بختیاری واقعا" حیرت‌انگیز است . من اگر از دیگران اسم نمی‌برم ، دلیلش این است که نمی‌خواهم پرحرفی کرده باشم ؛ وگرنه کار همه‌ی این هم‌میهنان متعهد و زحمتکش قابل ستایش است .

آغازی پرحاصل

نگاهی به‌نمایشگاه سالیانه طراحان گرافیک تهران در موزه‌ هنرهای معاصر

اشاره: از آنجا که "نمایشگاه سالانه‌ی آثار طراحان گرافیک تهران" تا پایان تیرماه تمدید شد و از آنجا که معتقد به ارایه نظرهای گوناگون هستیم از دوست دیگری خواستیم درباره‌ی این نمایشگاه بنویسد.

موزه‌ی هنرهای معاصر تهران با برگزاری "**اولین نمایشگاه سالانه‌ی آثار طراحان گرافیک**" کار در خور توجه‌ای را ممکن ساخت. هرچند که نگفته پیداست که این نمایشگاه می‌توانست بهتر، کامل‌تر و غنی‌تر برگزار شود؛ ولی زیاده‌طلبی نباید کرد که همین هم در این روزگار پرارج است. گرافیک، برخلاف مثلا" نقاشی رنگ و روغن فلان هنرمند، اغلب در خدمت مصرف و به‌عبارتی، دلنشین ساختن مصرف است. گرافیک پلی است بین سلایق مصرف‌کننده و اراده‌ی تولیدکننده. (حتا اگر این کالا، فرهنگی ــ مثلا" ــ باشد). این نوشته با انگیزه‌ی تاکید بر نقش گرافیک در اقتصاد و مصرف کالا تنظیم می‌شود، چرا که دیگران، به‌شهادت تمام گزارش‌هایی که در این باره نوشته‌اند، به کمال درمورد ابعاد فرهنگی و هنری گرافیک و نمایشگاه تهران ــ بالاخص ــ نوشته‌اند. بدین سبب پیش از ورود به نمایشگاه بهتر است، قضیه را کمی باز کرد. اگر به گفته‌ها و نظریات دست در کاران شرکت‌کننده در نمایشگاه‌های اقتصادی خارج از کشور ــ که گاه در روزنامه‌ها و نشریات اختصاصی درز می‌کنند ــ دقت کنیم، متوجه می‌شویم که عدم توجه به نقش هنرمند گرافیست در عرصه کالا و بسته‌بندی و طراحی پوشش آن تا چه حد به تولیدکنندگان داخلی لطمه زده است. تصور کنید فلان سازمان تولیدکننده‌ی پودر رختشویی که به‌دلیل صرفه‌جویی در هزینه‌ها، جعبه‌ی پودر خود را در طرح‌های بسیار ابتدایی و ساده بسته‌بندی می‌کند طبیعی است به‌هنگام بازاریابی مجدد خارجی (پس از گذشت چند سال) اعتنایی در خور به کالای خود نبیند و در عوض فلان کمپانی فلان کشور محصول نازل‌تر از تولید او را با طرح و رنگ زیباتر به بازار جهانی عرضه می‌کند و تولیدکننده‌ی ایرانی می‌ماند با سئوال "حالا چه کنم"؟ از این نمونه‌ها فراوان است. در یکی دو سال گذشته که "ارز" بخودی خود مشوق بزرگی برای صادرات کالاهای ایرانی شده، نقش اجراهای زیبا و هنرمندانه‌ی پوشش‌ها و بسته‌بندی‌های تجارتی واضح‌تر به‌چشم می‌آید.

از صادرکنندگان صنایع دستی ایران نقل می‌شود که در نمایشگاه ۸۵ "دهلی" کالاهای ایران فقط به این دلیل که کاغذ بسته‌بندی شیک و مطلوب در اختیار فروشنده‌اش نبود، در روزهای فروش رو دست صادرکنندگان مانده بود.

یا به‌نقل از صادرکنندگان تازه‌کار پوشاک ایران گفته می‌شود که مشتری خارجی پیش از آنکه جنس نخ و دوخت و استحکام کالا را ببیند به بسته‌بندی آن توجه می‌کند که متاسفانه در این‌جا نیز سر صادرکننده بی‌کلاه می‌ماند.

در نمایشگاه اخیر شارجه ــ فروردین ۶۶ ــ یکی از کارخانجات شکلات‌سازی داخلی به‌دلیل عرضه کالا در شکل زیبا و مطلوب توانست بیش از هر سال و بیش از بهترین تولیدکنندگان شکلات ایرانی در نمایشگاه شارجه جنس بفروشد.

عکس‌هایی که از نمایشگاه شارجه و از برخی فروشگاه‌های آنجا گرفته شده نشان می‌دهد که کالا دقیقا" بر مبنای شکل و فرم ظاهری‌اش مکان خود را می‌یابد که آیا در فروشگاه‌های لوکس و پرفروش شهر عرضه شود یا در دکانک‌ها و دکه‌ها. و ده‌ها و صدها نمونه‌ی دیگر که همه می‌دانند و می‌دانیم. در اهمیت نقش بسته‌بندی و زیبایی پوشش کالاهای اقتصادی آیا همین کافی نیست که بگوییم دولت علیرغم شرایط کنونی، مشوق واردات وسایل بسته‌بندی است؟

خوب، این زیبایی و مطلوب بودن بسته‌بندی را چه‌کسانی باید بعهده بگیرد جز گرافیست‌های کشور؟ آیا زمان آن نرسیده که دیگر دست به‌سوی طراحان آلمانی یا سویسی برای طراحی لفاف بیسکویت ایرانی دراز نکنیم؟ پس این‌گونه نمایشگاه‌ها را باید جدی گرفت.

مطلع نمایشگاه را کثیری از آثار چاپ شده ــ و اندکی اوریژینال ــ سازمان تبلیغات اسلامی تشکیل می‌دهد و با کارهای ستاد تبلیغات جنگ تداوم می‌یابد. آنچه در این قسمت بطور مشخص خودنمایی می‌کند، تکنیک و اجراهای ظریف و خوب (در مجموع) کارهاست. شاید بدین دلیل که سازمان تبلیغات اسلامی بیشتر از خیلی جاهای دیگر، امکانات در اختیار هنرمندان خود می‌گذارد. با این‌که هنوز ظرافت و زیبایی را در "آرت ورک"ها نمی‌توان سراغ کرد، شاید بدین دلیل که هنوز مزایا و شگردهای چاپ و لیتوگرافی به‌کمک نیامده‌اند.

در آثار به‌نمایش درآمده در این بخش ضعف‌هایی نیز به‌چشم می‌خورد، از جمله ضعف در انتخاب رنگ‌ها در پوستر "**راهیان کربلا**"، یا ضعف عمومی کارهای "جمشید قادری" مثلا در "**قاصد سپیده**". گذشته از این، یکنواختی، در کمپوزیسیون کارهای "مصطفی گودرزی" جای حرف دارد، هرچند که این کمپوزیسیون در جهت اصول شناخته شده ترکیب‌بندی باشد، در بیش‌تر کارهایی که از "مصطفی گودرزی" به‌نمایش درآمده از ترکیب کادر در کادر بهره گرفته شده و بعلاوه تمام رنگ‌ها، صرفنظر از موضوع‌شان، از هارمونی‌های تیره و گرم انتخاب شده‌اند. ضعف در انتخاب هارمونیک رنگ‌ها در کارهای ظریف و پرکار "ابوالفضل عالی" نیز به‌چشم می‌خورد مثل "**لاله سوخته**". مقایسه‌ی کارهای سازمان تبلیغات با کارهای دیگر، دو نکته را برجسته می‌کند:

نخست آنکه، تکنیک (یا سبک) کارهای سازمان، تا حدی ویژه و مشخص است. بدین معنی که کارهای سازمان بیشتر نقاشی‌هایی هستند با موضوع‌های اختیاری و دخل و تصرف در طبیعت مورد نظر. اگر قرار است رزمنده‌ای تصویر شود یا چهره‌ای از زنان میهن یا درختی از جایی و نخلی از نخلستانی به‌نمایش درآید، این نمایش به سبک نقاشی و دقیق انجام گرفته و نه به‌روش گرافیک و شماتیک ولی گویاتر و موجزتر. این قلم مدعی درستی یا نادرستی این سبک نیست، بلکه قصد نشان کردن سبک ویژه این کارها است. دوم آنکه، گرافیک ــ بویژه ــ در پرتو امکانات تکثیری شکوفاتر می‌تواند باشد. کارهای سازمان تبلیغات اسلامی سوای دلایل ویژه، بدلیل وجود امکانات تکثیری، رشد خوبی می‌کند و روانی طرح‌ها ناشی از ارتباط منظم گرافیست و مخاطب به‌دلیل چاپ سریع و مرتب آثار است.

پس از این قسمت، به آثار دیگران می‌رسیم، با شروعی زیبا از کار عالی و زیبای "**رازمیک آرزویان**" که پوستری ارمنی‌زبان است با

کمپوزیسیون قوی و رنگ‌های درخشان و طرحی قوی. البته حون زبان بکار رفته ارمنی بود و ترجمه‌ای نیز نداشت از موضوع نمی‌شد سر درآورد اما خود کار از نظر اجرا زیبا بود. در این سالن کارهای زیبای دیگری نیز بود که به بعضی‌ها اشاره‌ای می‌شود:

از "محمدحسین حلیمی"، پوستر "**کنفرانس بین‌المللی بازسازی مناطق جنگ‌زده**" با رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی مناسب و قوی و پوستر نسبتا" قوی و یکدست فیلم "**مادیان**" از "پرویز محلاتی" به‌دلیل استفاده از تکنیک و رنگ‌های مناسب برای القای مکان و فضای فیلم. پوستر بسیار زیبا و قوی فیلم "**شیر سنگی**" از "مرتضی ممیز" که در آن هنرمند بدور از جو بازار و خواست عامیانه‌ی تولیدکننده‌ها، بعوض تکیه به عکس هنرپیشه اول و دوم و... موضوع را به‌تصویر می‌کشد و موفق هم نشان می‌دهد. کار ساده و سالم "مسعود سپهر" در پوستر "**موسسه قرض‌الحسنه عدل اسلامی**" نیز شایان ذکر است. در تداوم لذت‌جویی چشم، به کارهای دیگری نیز برمی‌خوریم، از جمله ساخت و ساز بسیار زیبای "امرالله فرهادی" برای پوستر تبلیغاتی "**جت مارین سرویسز** JMS" یا پوستر فیلم "**رابطه**" از "فلور شکیبا"، و کارهای دیگر. درکنار پوسترهای به‌نمایش درآمده، (برای نمونه) چند پوستر فیلم ایرانی مانند "**رابطه**"، "**مادیان**" و... وجود دارد که به‌زبان انگلیسی طراحی و تنظیم شده‌اند. جالب است گفته شود که این کارها سنگین‌تر از پوسترهای فارسی هستند. شاید گرافیک سطح بالای این کارها به‌دلیل حروف انگلیسی باشد؟ یا هنرمند خود را با مخاطبینی آشنا به زبان گرافیک روبرو می‌بیند؟

می‌رسیم بر روی جلدها. در لابلای کارهای فراوان در این زمینه چند کار جالب هست که می‌تواند دلگرم‌کننده باشد. از آن جمله است کارهای "لیلا بینا" از جمله برای کتاب "**فرزند در زمانه ما**" و سه کار از "فاطمه ملک‌افضلی" که گویا و تمیز و ساده هستند. طرح جلد زیبای "**اتللو**" کار "ابراهیم حقیقی" کاملا دیده را جلب می‌کند. در این بخش از کسانی که انتظارهایی می‌رفت کار دلچسبی به‌نمایش درنیامده بود، از آن جمله است "فرشید مثقالی" که کار چندانی نداشت و مثلا" روی جلد "**ماپلنگ**" چیزی برای گفتن نداشت. بجز روی جلد کتاب، برخی از پوسترها و روی جلد بروشورهای تجاری نیز برجسته بودند مانند پوستر تبلیغاتی "**ترموس نیکان**"، که به‌خوبی از پس القا موضوع برمی‌آید و کارهای زیبای "امرالله فرهادی" برای "**سولیران**"، "**کمپوت آبادان**". از خانم "سیما بینا" نیز حتما باید به‌خوبی یاد کرد که روی جلد نوار کاست "**کیش مهر**" را هم بصورت اوریژینال و هم چاپ شده عرضه کرده بود، جالب اینکه اوریژینال نه‌تنها قوی‌تر و دلنشین‌تر از چاپ شده‌ی اثر بود، بلکه برخلاف اغلب کارهای گرافیکی به‌امید تکمیل شدن در لیتوگرافی نمانده بود.

از انبوه کارهای ایلوستراسیون با یادی از "علی‌اکبر صادقی" و کارهای خوب و پرکارش می‌گذریم و می‌رسیم به نشانه‌ها. نشانه‌ها عموما از انسجام و شکفتگی بیش‌تری برخوردارند، حتا گاه چنین برمی‌آید که شاگردان سابق این رشته گوی سبقت از استادان خود ربوده‌اند. این سخن ممکن است گزاف بنماید ولی اگر متوسط کارهای "مرتضی ممیز" را در این بخش، آرم "**موسسه انتشارات علمی**" فرض کنیم، آنگاه می‌توانیم مدعی شویم که شاگردان این بزرگان هوس پیشی جستن از استاد را دارند. و بسیار خوب بود اگر برخی روی نشانه کار کنند تا کارهای دیگر، مثل اسداله چهره‌پرداز که طراح خوب آرم می‌تواند باشد و اما برای نمونه کارت تبریک JMS را خام و با رنگبندی نامناسب کار می‌کند. "چهره‌پرداز" می‌تواند این کارش را با کار ساخت و سازی "ایرج زرگامی" برای همین شرکت مقایسه کند.

می‌توان به برخی نشانه‌ها با شک نگاه کرد. مثلا" طرح "**کادیک**" اثر "ایرج زرگامی"، "**پارس آدالاید**" اثر "مهدی سوادکوهی" و "**پلین بار**" اثر "امرالله فرهادی" را در نظر گرفت که هر سه از یک موتیف با تغییرات جزیی استفاده کرده‌اند.

سوم آنکه برخی نشانه‌ها تلاش دارند که انگلیسی نمایی آشکار و نهان داشته باشند. بهمین سبب یا مشخصا" از حروف انگلیسی بهره می‌گیرند یا مشابه‌سازی می‌کنند. در نظر بگیرید آرم "**تهران راهوار**" از "فرح اصولی" و "**موسسه ریخته‌گری فولاد**" از "افشار مهاجر" و "**عینک گلبرگ**" از "محمد ضیایی" را. حال اگر فرض بر این باشد که نشانه باید نشانگر موضوع باشد نه بازی با حروف ــ آنهم حروف بیگانه ــ تکلیف این‌گونه آرم‌ها و طراح‌ها چه می‌شود؟

از کارهای زیبایی هم که باید یاد کرد عبارتند از آرم "**موسسه آموزش سمعی و بصری کودکان و نوجوانان**" کار "مهدی کریمخانی" و "**شرکت چاپ و نشر بنیاد**" از "مجید اخوان".

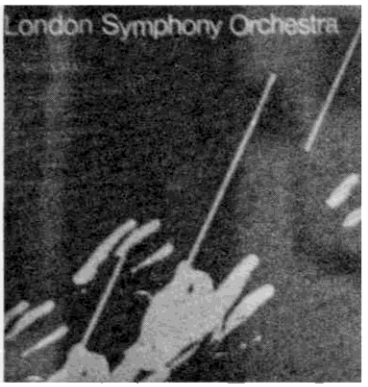
از بخش صفحه‌آرایی نیز به‌شتاب می‌گذریم ــ شاید به این دلیل که چشم ناشکر نویسنده‌ی این سطور را زیاد جلب نکرد و سرآخر می‌رسیم به نحوه‌ی برپایی نمایشگاه؛ که باید گفت کار نمایشگاه، خوب بود. اگر بعضی‌ها یا خیلی‌ها (؟) نبودند، عیبی نیست؛ اگر برخلاف تصمیم قبلی کارهای قدیمی‌تر از یک‌سال‌ونیم هنرمندان نیز به‌نمایش درآمده بود، باز عیبی نیست. اگر هیئت ژوری برای نقد و انتخاب آثار بهتر و برتر نبود، عیبی نیست. اگر از خود شرکت‌کنندگان خواسته شد که خودشان به خودشان نمره بدهند، عیبی نیست، حتا اگر در این میان "رفیق‌بازی" هم شده باشد ــ هرچند که نام طراحان را موقع انتخاب از روی کارها برداشته بودند و فقط با شماره مشخص شده بود! اگر برای برپایی و برنامه‌های آن تدارک و تبلیغ کافی نشده بود، و خیلی‌ها خبر نداشتند، باز عیبی نیست و... مهم این است که این نمایشگاه برپا شد و خیلی‌ها توانستند آثارشان را به‌نمایش بگذارند و بسیاری نیز بهره‌مند شدند.

اما نمایشگاه دوم (که امید است برپا شود) چگونه باید باشد؟

در نمایشگاه دوم تمام مواردی که برای اولین بار عیب نبودند، نقص و ایراد بشمار خواهند آمد. البته اگر بخواهیم که این سیر ادامه یابد و مشتاقان را مسرور و نوآموزان را درس‌آموز باشد.

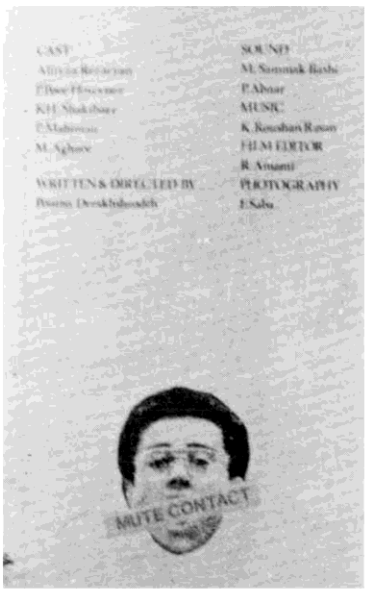
شاید هم بیجا نباشد که نشریات و مجلات، حداقل، آثار برگزیده (از طرف خود نشریه، یا از طرف نمایشگاه) را در صفحات خود چاپ کنند، هرچند که حق بود هر نشریه‌ای سوای نقد و بررسی نمایشگاه، آثار مطلوب خود را نیز معرفی می‌کرد تا کمکی در انتخاب‌ها و ملاکی از پسندها باشد. این دعا و ادعا شامل "مفید" نیز ــ صد البته ــ می‌شود.

جلال بهروزی



کار "چهره پرداز"

کار "ابراهیم حقیقی"



کار "فلورا شکیبا"

فرخی یزدی شاعر عدالت

همخوانی با هماوازان (۳)

محمدعلی سپانلو

عمرها در طلب شاهد آزادی و عدل
سرقدم ساخته تا ملک فنا تاخته‌ایم

مبلغ عدالت

محمد فرخی یزدی نیز چون عارف و عشقی و بهار فرزند انقلاب مشروطه و پروردهٔ فضای فرهنگی و ذهنی آن است. همه ریشهٔ مشترکی دارند، اما فرخی بر شاخه‌ای دیگر رسته است. در ازای افکار لیبرالی معاصرانش، فرخی از چشمهٔ تفکر سوسیالیستی نوشیده است. گرچه معرفت او خام است، اما شاعر تشخص شعریش را مدیون آن است. نیز در اثر اوست که ما نخستین بار از فرهنگ اصطلاحات و تعابیری که سالها بعد ادبیات سیاسی چپ را انباشت نشانه‌ها می‌بینیم. فرخی همپای بنیانگذاری حزب "عدالت" به این اصطلاحات رسید. آن‌گاه که نثر سیاسی و مسلکی **رسول‌زاده** یا رسالات **سلطان‌زاده** و یارانش، و یا نمایشنامه‌های **گریگور یقیکیان** آغاز به ساختمان یک فرهنگ سیاسی مسلک‌دار کرده بود.

با این همه توانایی فرخی در صورت‌های تغزلی و نیز عشق عمومی‌اش به وطن و آزادی به او هم چهرهٔ شاعر ملی داده است؛ و از این لحاظ با **ناظم حکمت**، شاعر ترک، قابل قیاس است که مخالفانش هم شعر او را می‌خواندند و از آن لذت می‌بردند. و لابد به‌لطف همین چند وجهی بودن، بعد از انقلاب سال ۱۳۵۷ ایران، فرخی ناگهان احیا شد. نوبت او رسید. نامش را جار زدند، در سرودهای انقلابی، در شعارهای سیاسی، در شاهد مثالها که سخن‌گویان می‌آوردند. چه کسی فکر می‌کرد که شعرهای شاعر مقتول به‌اقتضاهای چنان روزگاری بتواند پاسخ دهد؟ حتی پس از گشایش شهریور سال بیست هم فرخی این‌چنین مطرح نشد. از او و هنرش، از سلوک اجتماعی و سرنوشت دردناکش نوشتند، اما پنداری "ادبیات سیاسی" او زمانه‌ای مساعدتر می‌جست تا جناح‌های گوناگون و اغلب مخالف بتوانند از آن سود برند. آری فرخی چهل سال پس از قتلش رستاخیز خود را به‌چشم دید.

"حسین مکی" جامع دیوان فرخی می‌نویسد: "فرخی اقلا دوازده سال دیر کشته و شهید شده است."

با این حال، همین دوازده سال فرصتی است برای بازیافت و آزمون آن خصیصه که برشمردیم. سالی که به‌قول راوی، حکم مرگ فرخی باید اجرا می‌شد برابر ۱۳۰۶ شمسی است. **حیدرخان و خیابانی و میرزاکوچک‌خان** کشته شده‌اند. **عشقی** به گلولهٔ مزدوران دستگاه از پای درآمده، **عارف** به تبعید دق‌آور خود افتاده، **اشرف‌الدین گیلانی** جامهٔ جنون پوشیده، **بهار** به‌همراه اقلیت مخالف مجلس کنار گذاشته شده است، **دهخدا** یکسر به کار تحقیق سرگرم است. تحقیق در آثار ازمنهٔ کهن و عهد گرد گرفتن از بوق‌های عصر بوق آغاز شده است.

سالهایی که جنبش کم‌شمار اما بسیار متنفذ چپ، در ایران یکسر درهم شکسته است. تخمی که در بنیان دوران انقلابی اجتماعیون عامیون، حزب عدالت، کنگرهٔ انزلی و اتحادیه‌های کوچک کارگری کاشته بودند، در این سالها به ایلغار وحشتناکی دچار شد. باغچه‌ای سوخته و بی‌منظر از آن باقی ماند. یاران یا گریختند یا توبه کردند یا کشته شدند. باید چند سالی می‌گذشت تا گروه ۵۳ نفر تقریبا" از صفر آغاز کنند. اما فرخی به‌ارادهٔ خود در مهلکه باقی می‌ماند. نه بی‌نشان می‌شود نه ساکت و رام و نه به زیرزمین می‌رود. برعکس به‌عنوان یکی از دو نمایندهٔ مخالف دولت (یعنی در واقع مخالف رضاشاه) پا به مجلس شورای ملی می‌گذارد. پس در واقع دوازده سالی زیادی عمر می‌کند، که این را البته مدیون واپسین تضادهای نیروهای داخلی و خارجی است. فرخی تنها می‌ماند، تنها می‌جنگد، و حتی (پس از پیدایش گروه ۵۳ نفر) تنها می‌میرد.

شعرهای او دقیقا" نمایشگر منش اوست که هرگز تزلزل نمی‌پذیرد. در محیطی که "برق همایونی" حتی سازشکاران و ترسوها را می‌گیرد، فرخی شایستهٔ کشته شدن زندگی می‌کند. حتی در شش سال واپسین، حکم قتل خود را نیز در جیب دارد. فرخی از آخرین بازماندگان آن سلاله بود که بر زمین موطن خویش پای افشردند، ساحل سلامت را رها کردند و به قلب گرداب شیرجه رفتند. پس از قلع و قمع همراهان دورهٔ آزادی، چند سالی دیگر هم غریب و بی‌یاور، چون آخرین جنگجوی قبیلهٔ آپاچی از گذرگاه کوهستانش دفاع کرد. راستی را که سزاوار بود، در زندان شهربانی به‌سال ۱۳۱۸، به نعش خفه شدهٔ او همچون بازماندهٔ یک‌تیرهٔ منقرض یا موجودات کرات دیگر نگاه کنند. او به‌نام یک وظیفه، به‌نام وفاداری به عقیده (نسبت به عقیده باوفا خواهم بود)[1] چنین زیست، اما حتما" به سرنوشت محتوم خود واقف بود که می‌گفت:

باید از اول بشوید دست از حق حیات
در محیط مردگان هر کس اقامت می‌کند[2]

این دهقان‌زادهٔ یزدی (مباهاتی که من دارم ز دهقان‌زادگی دارم)[3] که تحصیلات مدرسه‌ای هم ندارد، در بهار جوانی، به بوی مشروطه، شهرستان دورافتادهٔ یزد را پاریس عهد انقلاب می‌انگارد و در شعری با حکمران چنان عتاب و خطاب می‌کند که دستور می‌رسد دهانش را با نخ و سوزن بدوزند و به زندانش بیندازند، اما شاعر دهان دوخته متنبه نمی‌شود. حس وابستگی او به نهضتی که پا گرفته قوی‌تر است.

آزادی ایران که درختی است کهنسال
ما شاخهٔ نورستهٔ آن کهنه درختیم[4]

پس شاعر به سواد اعظم متوسل می‌شود. به تهران می‌آید که اگر شبکهٔ بیروحی از مشروطیت هنوز جایی فعال باشد، همین‌جا است. و چون در درونش جوشش‌های پیکار هست (دل زمزمه‌های انقلابی دارد) به کار روزنامه‌نویسی می‌پردازد: یک مسابقهٔ بزرگ با زمان، با زمان محکم شدن قیدها و فرا رسیدن مرگ.

این مسابقه از سال ۱۳۰۰ شمسی آغاز

می‌شود: سال آغاز "روزنامهٔ توفان" به‌مدیریت فرخی یزدی. کار در روزنامهٔ توفان مترادف است با آغاز یک دیکتاتوری که بقایای سازمان‌ها و بنیادهای آزادی را براساس برنامهٔ مرتبی برخواهد چید. فرخی که بقول خود نمی‌خواهد "تماشاچی روزگار بهتر" باشد، و چون صاحب عقیده است، و چون نجات وطن را در گرو آزادی زحمتکشان می‌داند، ناچار با قلمش در ماجراها درگیر می‌شود. پس آن‌جا که عشقی تمام می‌کند، در واقع فرخی آغاز می‌کند.

می‌دانیم که درونمایهٔ اساسی شاعران مشروطه "آزادی و وطن" است. فرخی البته در تمامی عمر شاعر دموکراسی و ملیت نیز بوده است، اما او از این زمینهٔ کلی به‌سوی مفهوم خاص "عدالت" می‌گراید، و آن‌را به الفاظ گوناگون به‌عنوان پشتیبان آزادی وطن در شعرهایش نقش می‌زند. از این رو در اثر او عدالت نه یک مفهوم اخلاقی است، بل اشاره‌ای به یک برنامهٔ اجتماعی دارد:

خوش آنکه در طریق عدالت قدم زنیم
با این مرام در همه عالم علم زنیم
این شکل زندگی نبود قابل دوام
خوب است این طریقهٔ بد را بهم زنیم
قانون عادلانه‌تر از این کنیم وضع
آنگاه بر تمام قوانین قلم زنیم
چون جنگ خلق بر سر دینار و درهم است
باید بجای سکه چکش بر درم زنیم
ما را چو فرخی همه خوانند تندرو
روزی گر از حقایق ناگفته دم زنیم ۵

دیده می‌شود که تفسیر شاعر از عدالت، بهم زدن طریقه ناروای زندگی، گذاردن قانونی عادلانه سوای قوانین موجود (بورژوایی) و درهم شکستن بنیان اقتصاد سرمایه‌داری (با چکش کارگر) است. این نظریه را بارها تکرار می‌کند و در حوار آن با تشریح و تحلیل مفهوم مساوات (و تساوی) محو امتیازات طبقاتی را اراده می‌کند. و در فرجام این گرایشها را که یک برنامهٔ اجتماعی است، با اصل آزادی فردی ــ میراث مشروطه ــ درهم می‌آمیزد:

عمرها در طلب شاهد آزادی و عدل
سر قدم ساخته تا ملک فنا تاخته‌ایم
بر سر نامهٔ طوفان بنگر تا دانی
بیرق سرخ مساوات برافراخته‌ایم ۶

اساسا" در ادبیات دو مفهوم لیبرالیسم و سوسیالیسم در کلمات آزادی و عدالت متراکم یا نمادی شده است. در شعر فرخی این مفاهیم با طراوتی کم‌سابقه در جوار هم ترنم می‌کنند. او نخستین مُبَلغ معنای سیاسی و اقتصادی عدالت در شعر فارسی است. مفهومی که در غزل او با مضامین همیشگی شعر مشروطه همسرایی دارد:

عشق به آزادی و ایران

ای خاک مقدس که بود نام تو ایران
فاسد بود آن خون که براه تو نریزد ۷

از عشق به عدالت حدایی‌پذیر نیست. نفرت از استبداد، مترادف نفرت از طبقات و اقشار بهره‌کش (مالکان، خان‌ها، اشراف، سالوسان و هیات حاکم) قرار گرفته و با تشبیهات و استعارات نوظهوری بیان می‌شود.

شاعر عوامل استثمار محیط را می‌کوبد: کارفرما در برابر کارگر، سرمایه در برابر کار، مالک در برابر دهقان، غنی در برابر فقیر، صلح عمومی در برابر جنگ‌افروزان. ریا و خرافات در برابر دورهٔ طلایی و قرن روشنایی. و این است نمونه‌هایی از تغنی سیاسی و مسلکی او:

دربارهٔ انقلاب:

با فکر نو موافق ناموس انقلاب
باید زدن به دیر کهن کوس انقلاب
گر دست من رسد ز سر شوق می‌روم
تا خوابگاه مرگ به پابوس انقلاب
از بهر حفظ ملک "گزرسس" بیاورم
در اهتزاز پرچم سیروس انقلاب
از انقلاب ناقص ما ۸ بود کاملا"
دیدیم اگر نتیجهٔ معکوس انقلاب ۹

۰

تا مگر عدل و تساوی در بشر مجری شود
انقلابی سخت در دنیا به‌پا باید نمود ۱۰

۰

زانقلابی سخت‌حاری‌سیل‌خون‌باید نمود
وین‌بنای‌سست‌پی‌را‌سرنگون‌باید نمود ۱۱

۰

غیر خون آبروی تودهٔ زحمتکش نیست
باد برهم زن خاکستر این آتش نیست ۱۲

دربارهٔ جنگ طبقاتی

شد سیه روز جهان از لکهٔ سرمایه‌داری
باید از خون شست یکسر باختر تا خاوران‌را
انتقام کارگر ای کاش آتش برفروزد
تا بسوزد سربسر این تودهٔ تن‌پروران‌را ۱۳

۰

توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود
کشمکش را بر سر فقر و غنا باید نمود
تا مگر عدل و تساوی در بشر مجری شود
انقلابی سخت در دنیا به‌پا باید نمود ۱۴

۰

تا فقر و غنا با هم در کشمکش و جنگند
اولاد بنی‌آدم آسوده نخواهد شد ۱۵

دربارهٔ وضع دهقانی

مالک غریق نعمت و جاه و جلال و قدر
زارع اسیر زحمت و رنج و بلا هنوز ۱۶

دربارهٔ صلح جهانی

ما بیرق صلح کل برافراشته‌ایم
ما تخم تساوی به جهان کاشته‌ایم ۱۷

هم خیر بشر خواهد و هم صلح عمومی
از روز ازل مسلک طوفان علنی بود ۱۸

دربارهٔ آزادی و ارتجاع

قسم به عزت و قدر و مقام آزادی
که روح بخش جهان است نام آزادی
به روزگار، قیامت به‌پا شود آن روز
کنند رنجبران چون قیام آزادی
اگر خدای به من فرصتی دهد یک روز
کشم ز مرتجعین انتقام آزادی ۱۹

۰

آن زمان که بنهادم سر به‌پای آزادی
دست خود زجان شستم ازبرای آزادی
با عوامل تکفیر، صنف ارتجاعی باز
حمله می‌برد دائم بر بنای آزادی ۲۰

ورق زدنی کوتاه در دیوانش، فهرستی از اصطلاحات سیاسی فرخی را که بیشتر آن‌ها وسیلهٔ خود او از عالم روزنامه‌نگاری به شعر فارسی پاگشا شده، برای نگرنده فراهم می‌آورد: منفعت صنفی، جنگ اصناف، تودهٔ زحمتکش، صلح کل، حربه وحشت و ترور، فرشتهٔ صلح، بیرق سرخ مساوات، انقلاب خونین، انقلاب کامل، صنف ارتجاعی، جنگ اقتصادی، سیر تکامل، مسلک آزادی و ...

از این قرار در شعر جدید ایران فرخی صاحب مکتب است. او اگر نه مبتکر، بهترین سراینده گونه‌ای غزل در ادبیات فارسی است: غزل نیمه سیاسی که رسالت آن تلطیف آموزش‌های پیچیده و شعارهای خشک و جدی است، و ساده کردن و مردم‌فهم ساختن مباحث دشوار مرامی، در نازک‌ترین و ظریف‌ترین قالب شعر دری. و به‌راستی چه کسی توانسته بود، تا آن زمان، پیش‌بینی انقلاب محتوم و قهرآمیز مردم ستمدیده، و آبدیدگی مبارزان را در کورهٔ شکنجه و مرارت، این‌چنین به‌زبان شفاف و گرم تغزل برگرداند؟

ز اشک و آه مردم بوی خون آید که آهن را
دهی گر آب و آتش دشنهٔ فولاد می‌گردد ۲۱

در غزل‌های شاعران قدیم ایران (به‌خصوص سعدی که فرخی پیرو شیوهٔ بیان او بود) گریزهای انتقادی، به شعر جنبهٔ تلمیح اخلاقی می‌داد؛ تکان فکری مشروطیت، غزل نیمه‌سیاسی را رهآورد نمود. اما این مقدمه در غزل فرخی به حد اعلا گسترش و جلوه یافت. دیوان او سراپا متلالا از نمونه‌های موثر و زیبای غزل نیمه‌سیاسی است.

این غزل، چراغ لاله‌ای است که با خون می‌سوزد، خونی که وهمناک و لرزه‌آور است، اما روشنایی را با رنگ خود خیال‌انگیز و موثر می‌سازد. این غزل قالی ریزبافتی است که نقش‌های متقارن و رنگ‌های ملایم و هماهنگ در زمینهٔ خود دارد. و روی این زمینه، شاعر، لکه‌های خون را با نظم و محاسبهٔ هنرمندانه بافته است.

کلمات سیاسی که برخی از آن‌ها را آورده‌ایم در تنهایی خود متعلق به عالم شعر نبودند، اما در اقلیم کلام فرخی هرگز غریبگی نکردند. گذشته از عدالت و آزادی و دیگر معانی نوین سیاسی او اساطیر ایران را نیز با رنگ‌بندی امروزی به‌کار می‌زند. مثلا" در نمونه‌های زیر می‌بینیم که چگونه اسطورهٔ کاوه و ضحاک مژده‌بخش یا محرک قیام مردمی، در متن ملیت و دموکراسی، شده است:

خونریزی ضحاک در این ملک فزون گشت
کو کاوه که چرمی به سر چوب نماید
مپسند خدایا که سر و افسر جم را
با پای ستم، دیو لگدکوب نماید ۲۲

۰

ز بیداد فزون آهنگری گمنام و زحمتکش
علمدار علم چون کاوهٔ حداد می‌گردد

۰

ضحاک عدو را به چکش مغز توان کوفت
سرمشق گر از کاوهٔ حداد بگیرید ۲۳

به‌همین نحو، در غزل او، "دورهٔ سیروس"

برای "پورکیـــحسرو" و "فرزنـــد جـــم" در "پایتخت کیان" و "کشور هوشنگ" زمینهٔ تاریخی سیر به‌سوی استقلال و رهایی است، و بالاخره همان‌طور که گفتیم، در شبکهٔ اصلی این رنگ‌بندی، گرایش‌تند یک‌کمونیزم ابتدایی رنگ مضاعف افکنده است. و در بهترین کارهایش همهٔ این گرایش‌ها در هم تافته، تنیده و بافته است. فرخی پایهٔ هنرش را می‌شناسد که خامهٔ خونین خویش را آفریننده طرح نوی در غزل می‌داند:

در جهان کهنه مانـــد نام ما و فرخـــی
چون ز ایجاد غزل طرح نوافکندیم ما[۲۴]

غیر خون آبروی تودهٔ زحمتکش
نیست . . .

نکات توفانی

روزنامهٔ توفان به‌مدیریت فرخی یزدی جهت‌گیری مترقی و در عین حال کم‌نوسانی را در میان مطبوعات همزمانش نشان می‌دهد. در این‌جا از افراطی‌گری‌های قرن بیستم (روزنامهٔ عشقی) یا از خوشمزگی‌های کلی و گاه بی‌مقصد و کم‌زهر "نسیم شمال" (روزنامه اشرف‌الدین گیلانی) یا از ملاحظات محافظه‌ـ کارانهٔ "نوبهار" (روزنامهٔ ملک‌الشعراء بهار) چندان اثری نیست. در عین حال مشرب آزادهٔ فرخی اجازه می‌دهد که توفان چون بلندگویی در اختیار آواهای ادبی عصر، با هر عقیده و مرامی که دارند باشد. بلندگویی برای بهار و عارف و کسروی و ادیب‌الممالک و رسام ارژنگی و وحید دستگردی و خیلی‌های دیگر.

در پهنهٔ سیاست مبارزهٔ فرخی اصولی‌تر و حساب شده‌تر است. رفتار او براساس منافع توده‌های فقیر و براساس اصل حاکمیت ملت[۲۵] است و برنامهٔ عدالت اجتماعی در داخل، و توازن سیاسی میان قدرت‌های خارج، را تبلیغ می‌کند. ۲۶ از این رو جنگ و صلح گروه‌ها و احزاب سیاسی کمتر در رفتار تکروی توفان اثر می‌گذارد.

تکروی فرخی، که بدون ملاحظات گروهی، رویدادهای سیاسی را تنها به‌مقیاس اصول مسلک، داوری می‌کند باعث می‌شود که کمتر در شناخت ماهیت ادعاهای بازیگران سیاست به‌اشتباه افتد و فریب سیاسی بخورد. ۲۷ مثلاً" مجذوب ظاهرسازی سردار سپه، نمی‌شود. در دوره‌ای که وزیر جنگ سررشتهٔ همه قدرت‌ها را به‌دست داشت، بسیاری روزنامه‌ـ نویسان احمدشاه قاجار را به‌عنوان مسئول اصلی نابسامانی‌ها نکوهش می‌کردند. البته این کاری بود ظاهرا" شهامت‌آمیز که عملا" عواقب ناگوار برای کننده‌اش نداشت. اما فرخی خود فریبی نمی‌کند. و پهلوان پنبه‌وار چوب به تابوت مرده نمی‌زند. او می‌داند که مسئول اصلی و قدرت‌مدار واقعی کیست، پس به اصل ماجرا می‌پردازد:

با سپر افکنـدگان مرده ما را جنگ نیست
جنگ ما همواره با گردنکشان زنده است[۲۸]

برعکس شاعران دیگر که به سائقه حس ملیت خواستار زمامدار مقتدری برای کشور بودند فرخی با اشارهٔ آشکارتر از تصریح به سردار سپه می‌نویسد: "دنیای ما ناپلئون و نادر نمی‌پروراند" و طرح تاریکی را که به‌نام نجات وطن از ضعف و آشفتگی برای استقرار دیکتاتوری نظامی ریخته‌اند چنین افشا می‌کند: "همین‌که از چندی قبل زمزمهٔ حکومت قدرت بلند شد ما یقین کردیم که برای آتیـهٔ این ملت بیهـوش و حـواس بدبختی‌های تازه‌ای آماده خواهد شد[۲۹]."

طبیعی است که روزنامه از همان آغاز گرفتار توقیف و بگیر و ببند باشد. اما به‌یمن دورهٔ مشروطه، امتیازات آزاد در دسترس هست و فرخی می‌تواند به نوشتن ادامه دهد. خواه در روزنامهٔ "آئینهٔ افکار" باشد خواه "پیکار" یا "ستارهٔ شرق" که شاعر در آن نکات توفانی را شرح می‌دهد.

پادشاهی رضاخان در سال ۱۳۰۴ گرچه منجر به سرکوب فوری بسیـار مؤسسات آزادیخواه و حذف و امحاء مردمان ثابت عقیده شد، لکن توفان و فرخی از گذر نخستین ضربه‌های خیزاب به‌سلامت برآمدند. فرخی در میدان ماند، و حتی در ادوار ۱۳۰۷ و ۱۳۰۹ به‌عنوان یکی از دو نمایندهٔ مخالف در مجلس شورای ملی حضور یافت. چگونه فرخی در جو سرکوب آن سال‌های مخوف دوام آورد و زنده ماند؟ شاید نخست از آن رو که در هیات حاکم چندگانگی وجود داشت. کابینه‌ها ائتلافی بود، همچنان‌که بعضی از خطاب‌های فرخی به وزیران سوسیا‌ـ لیست است. دو دیگر، حملهٔ فرخی به مرکز قدرت، از همان دورهٔ سردار سپهی، بیشتر در پرده و با کنایه و ابهام صورت می‌گرفت[۳۰] (درست به‌عکس رک‌گویی عشقی.) سه دیگر در تسویه حسابی که به‌نام جمهوری‌خواهی پیش آمد، فرخی همان اقبال عارف را داشت. او نیز به‌نام ترقی‌خواهی نمی‌توانست مخالفت اصولی با جمهوری مردی داشته باشد که دولت انقلابی شوروی به او نظر موافق داشت.

همهٔ این‌ها فیصله یافتن کارش را به سالها بعد می‌اندازد. دستگاه هم فکر می‌کند خواهد توانست به‌نوعی او را به‌خدمت گیرد و سرش را به جایی بند کند، زیرا هنوز موعد آن نرسیده که حکومت مناسب‌ترین طرز مواجهه با مخالفان را، نه ترضیه، که سرکوب قطعی‌شان بداند. آزادی فرخی که "تندرو" و طرفدار بلشویکها شناخته شده، در رژیمی که به پیوستگی با انگلستان مشهور است، اما در آغاز کارش روابط حسنه‌ای با شوروی نوپا دارد، عامل بامعنایی خواهد بود. از این روست که سه سال بعد از سلطنت رضاشاه (۱۳۰۷) توفان را تعطیل می‌کنند. اما به فرخی اجازه می‌دهند که، به هیات مخالف، نمایندهٔ مجلس باشد. اما فرخی چه فکر می‌کند؟ شاید می‌پندارد که از این کرسی می‌تواند روش مبارزات پارلمانی مدرس و مصدق را ادامه دهد. رباعیاتش که اضطراب‌های او را به‌هنگام رای شماری دربر دارد، حاکی است چقدر مطلب را جدی گرفته بود. طبعا" مبارزهٔ علنی در پارلمان، در مواجهه با خشونت نظام، مسکوت و بی‌انعکاس ماند، اما به‌موجب اسنادی که خواهیم آورد، شاعر ناآرام در همان حال دست بکار یک مبارزهٔ زیرزمینی بوده است.

در همین ادوار وکالت است، و در آخرین پرده‌های نمایش، که فرخی به‌نام نمایندهٔ مطبوعات ایران از سوی دستگاه اجازه می‌یابد که در جشن دهمین سالگرد انقلاب اکتبر شرکت کند. شاعر به شوروی می‌رود و این بار شنیده‌ها را با دیده‌ها می‌سنجد. شور عظیم سازندگی جمهوری جوان در آن ایام بر هر ناظر بیطرفی تاثیر می‌نهاد، چه برسد به فرخی که خود شورها در سر داشت و خوابها برای کشورش می‌دید و برای آن "فال انقلاب" می‌گرفت. او طرفدار انقلابی مشابه اکتبر، در کشور خویش است:

دارنـــد در انظار ملل حق حیات
آن قوم که انقلاب خونین کردند[۳۱]

او به مسلک خود اعتقادی لایزال دارد:

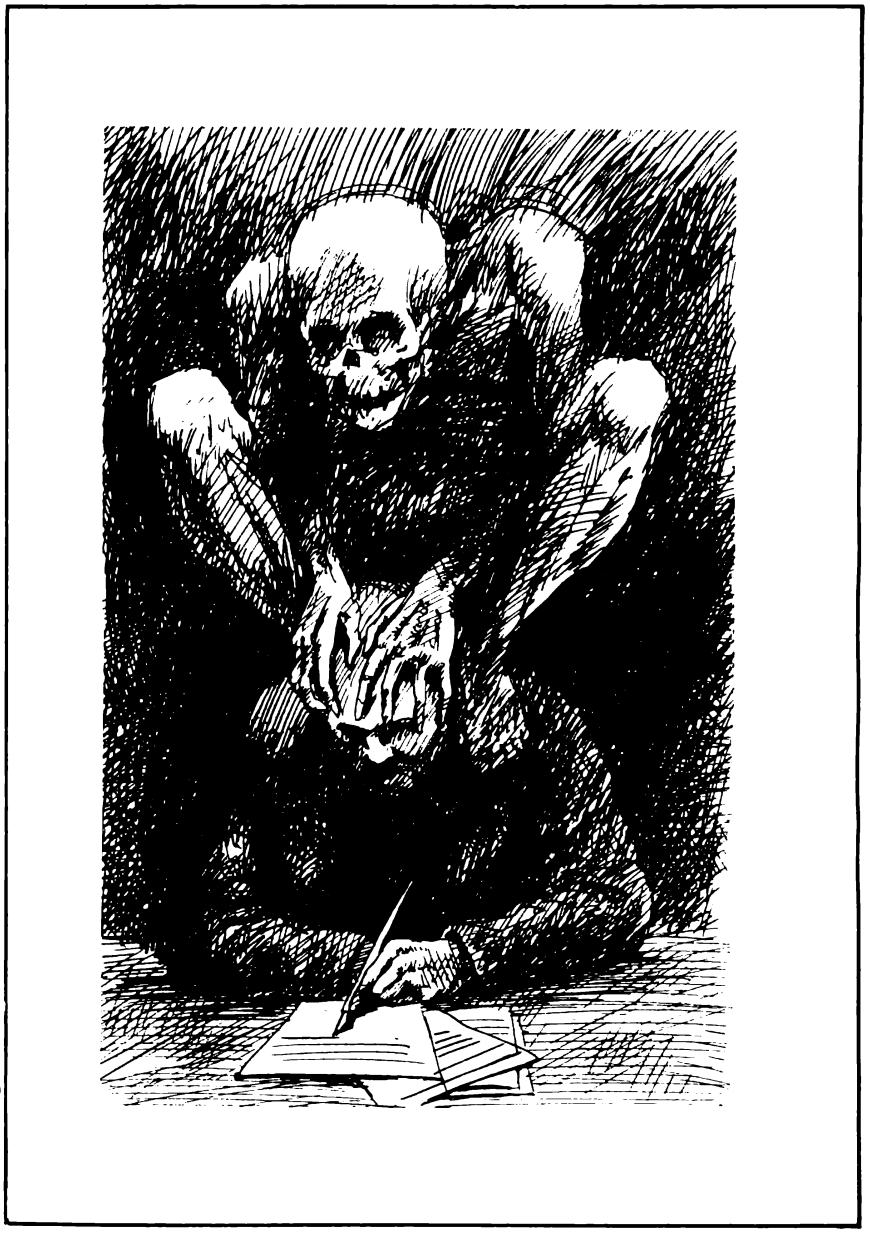
انگشت قضا نامهٔ گیتی چو ورق زد
سردفتر آن مسلک برجستهٔ ما بود[۳۲]

اما فال نیک درنمی‌آید. تعادل نیروها به‌سمت دیگر متمایل است. جمهوری جوان آشکارا از دخالت در سرنوشت نیروهای طرفدار خویش در مشرق‌زمین سر باز می‌زند، بازی نیم‌بند دموکراسی به‌پایان می‌رسد و روزنامه‌نگاری هم. (تا قلم نگردد آزاد، از قلم نمی‌کنم یاد.) فرخی می‌بیند که روز بروز پارلمان و همه بنیادهای مشروطیت پوکتر می‌شوند. اگر به او اجازهٔ سفری کوتاه به مسکو و شرکت در "جشن کارگر" را داده‌اند، در داخل مملکت، سانسور بیرحم حتی کلمهٔ "کارگر" را در مطبوعات دوران ممنوع کرده است. می‌بیند که از هر سو روزنه‌ها بسته می‌شود و خوابهای شیرین به بیداری تلخ می‌رسد. می‌بیند که رضاشاه این "فرزند توده‌ها" بی‌سروپایی است کـه به‌ناسزا بر اورنگ فرمانروایی نشسته. می‌بینید که همهٔ مخالفان دیروز، امروز سر در آخور قدرت دارند. آرزوی گریز در دلش سر بر می‌کشد. سرانجام در یکی از جلسات مجلس، از دست نمایندگان حکومتی کتک می‌خورد و به‌عنوان نداشتن امنیت جانی برای همیشه آن‌جا را ترک می‌کند. با این نتیجه‌گیری قهری:

ز انتخاب چو کاری نمی‌رود از پیش
به پـور کاوه بگو فکر انقلاب کند[۳۳]

بیرون آمدن فرخی از مجلس پنهان شدن او را در پی دارد. شاعر خطر را نزدیک دیده است. اما چگونه؟ آن‌طور که از "یاد ـ داشتهای زندان" پیشهوری[۳۴] برمی‌آید، در سال ۱۳۰۹، در آستانهٔ انتخابات جدید مجلس شورای ملی، تشکیلات حزب مخفی "ملیون" با دستهٔ پارلمانی فرخی یزدی تماس می‌گیرد. این نشان می‌دهد که اقلیت مجلس رسما" دو نفر (فرخی ـ طلوع) بوده‌اند ولی در خفا گروه بزرگتری، به‌زعامت فرخی، در پارلمان سازمان یافته بودند. به‌روایت پیشهوری: **"فرخی روزهای اخیر مجلس دو سه بار نطق‌های مخالفت‌آمیز بسیار جدی نموده است که متن آنها از طرف حزب تهیه شده بود."**

سپس ائتلافیون تصمیم می‌گیرند، به‌بهانهٔ انتخابات آینده، شب‌نامه‌ای در اعتراض به حکومت قلدری دربار پخش کنند.



طرح از هومن مرتضوی

"شب‌نامه‌ای در دربند، منزل فرخی، نوشته شده بود، وسایل چاپ را هم فرخی به‌یاری یکی از دوستان نزدیکش فراهم آورده بود ... مقداریش را خود فرخی و سالارظفر و طلوع و سایر اعضاء حزب و فراکسیون پارلمانی پخش کرده بودند ..." چند روز بعد ماجرا لو می‌رود. **"شبانه عده‌ٔ زیادی دستگیر شدند، فرخی هم از فرصت استفاده کرده به روسیه و از آن‌جا به آلمان فرار نمود."** ۳۵

هرچه هست شاعر چاره‌ای جز گریز ندارد، زیرا دشمن به رمز تنها مبارزه‌ٔ ممکن او نیز پی برده است. اندکی پیش از خروج از کشور خود را آماده می‌سازد و تشویق می‌کند که از محیط مالوف جدا شود:

روح را مسموم سازد این فضای مرگبار
زندگانی گر بود درین خطه بیروں می‌شویم ۳۶

سرانجام شاعر بار سفر می‌بندد و در همان سال ۱۳۰۹، نهانی و مسلما" با کمک شوروی‌ها، از مرز بیروں می‌شود و به مسکو می‌رود. می‌بایستی انتظار داشت که او همچون لاهوتی سالهای سال در سرزمین مطلوب خویش بماند. اما اقامتش در مسکو چند ماهی بیشتر بدرازا نکشید، از آن‌جا به برلن (آلمان) مهاجرت کرد. چند ماهی نیز در برلن ماند تا در پایان این دربدریها، غمگین و سرخورده به ایران بازگردد. چرا؟ نماندن فرخی در شوروی مسلما" دلایلی دارد، مثلا" ناهمخوانی و ناسازگاری شاعر با سیاست کشور شمالی؛ زیرا در بحبوحه‌ٔ بگیر و ببند کمونیستها که کمی بعد منجر به تصویب قانون "منع فعالیتهای استراکی" از طرف رژیم ایران شد میان دو دولت ایران و شوروی یک قرارداد بازرگانی به‌امضاء می‌رسد. اکنون روس‌ها معتقد بودند که دولت ایران **"اصول بیطرفی را در سیاست خارجی کشور مراعات"** می‌کند و دلیل این اعتقادشان هم همان **"همکاری اقتصادی و بازرگانی"** رژیم رضاشاه با اتحاد شوروی بود. ۳۷

شاهد دیگری که این شائبه را تقویت می‌کند یک دو نکته‌ٔ کوچک در یادداشتهای زندان پیشه‌وری است که با همه ناچیزی می‌تواند دلالت‌گر سرخوردگی درونی شاعر باشد. در این یادداشتها که مناسفانه ناتمام مانده، پیشه‌وری ذوق روزنامه‌نگاری خود را خوب نشان داده و به‌خصوص در نقل گفتگوهایش با فرخی صداقتی روشنگر ابراز کرده است. در همین‌جاست که ما می‌بینیم شاعر دوبار پیشه‌وری را به حقه‌بازی متصف می‌کند. ما نمی‌دانیم چه سابقه‌ای میان این دو بوده. اما بهرحال دادن چنین صفتی به یکی از پنبان‌گداران حزب کمونیست ایران، از طرف شاعر طرفدار کمونیزم، به‌احتمال، مسبوق به سابقه‌ای سیاسی و مرامی می‌تواند بود. ۳۸

*

فرخی در اروپا آسمان‌حل و خانه‌بدوش است. یکسالی در برلن می‌ماند و در محله‌ٔ "پیکار" علیه حکومت استبدادی ایران جبرهایی می‌نویسد. آن مقالات در دسترس ما نیست. اما متاسفانه حتی شعرهایی که در طول اقامت در خارج ساخته، به‌خاطر ساختمان بسته‌ٔ غزل فارسی، به‌دشواری بارشناخته می‌شود.

دست کم نکات و قرائن روشنی هم در آن‌ها نیست که بتواند ما را به شناسایی این دسته آثار و طبعا" چند و چون اندیشه‌ٔ گوینده دلالت کند. شاید غزل زیر را بتوانیم یکی از محصولات دوران مهاجرت او بدانیم. زیرا در این غزل، یادآوری خانه‌ـ بدوشی و فقر یک اماره است، و نیز مایه‌ای که از عفو دشمن، بیروں از درگیری و با روحیه کنار گود نشستن، نشان می‌دهد اماره‌ٔ دیگری است. و سرانجام یادآوری غرش آزادی در جهان قرینه‌ٔ آخر است که براساس همه‌ٔ آن‌ها بتوانیم شعر را محصول دوران اقامت در خارج بدانیم.

گر مرا گردد میسر رور عفو و انتقام
دوست می‌دارم که از دشمن خطاپوشی کنم
پاکبار خانه بر دوشم ولی از فرط فقر
در مقام همسری با چرخ همدوشی کنم
تا افق روشن نگردد پیش من چون آفتاب
همچو شمع صبحدم یک چند خاموشی کنم
فرخی از کوس آزادی جهان بیدار شد
پس چرا من از سبک‌مغزی گران گوشی کنم ۳۹

باری، مسلما" تنگدستی و بی‌نوایی و درد دوری از وطن باعث می‌شود که شاعر خودفریبی کند و ضمانت وزیر رضاشاهی، تیمور تاش، را بپذیرد. او مثل ماهی که به آب نیازمند است به هوای میهن، هرچند مهلک و جفاکار، نیازمند است. تیمور تاش از طرف حکومت ایران به او تامین جانی می‌دهد و فرخی با پای خود به دامگاه صیاد کینه‌توز بازمی‌گردد. ۴۰

اکنون شاعر زیر تیغ حکومت نشسته است. شاید از همان روزهای نخستین ورودش، درمی‌یابد که به تله افتاده. او یک گروگان است که سرنوشتش تا حدودی به اعمال بعدیش بستگی دارد. درمی‌یابد که فضای کشور چقدر تغییر کرده و چه اندازه اوضاع بدتر شده است. محیط سال ۱۳۱۲ قبرستان کاملی است، زندان بزرگی که همه‌ٔ روزنه‌هایش کور شده است. فرخی بیکار و بدهکار است. باز هم بی‌جا و مکان و خانه بردوش. مردم

را از همنشینی با او ترسانده‌اند. روزنامه‌ها حتی نامش را نمی‌برند. پلیس مزاحم، حتی مستحدمش را توقیف می‌کند که چرا با او رابطه دارد. در هوای کدر غزل‌های این دوران، که مضمون آن در نگاه اول تنها حدیث نفس و شکایت از روزگار می‌نماید، گه‌گاه برقی می‌زند که سایهٔ مضطرب‌کنندهٔ ماموران تامینات را که همه‌جا در پی او هستند یک دم نشان می‌دهد. مثلا" بیت زیبای زیر که‌در فضای ابرناکش. کنایه‌ای احساس می‌شود اما نمی‌توان به عمق مطلب آن پی برد:

به گناهی که جو خورشید گرفتم پیشی
چشم هر اختر سورنده به‌دنبال من است ۴۱

اما بیت دیگری در یکی از غزل‌های همین دوران برقی می‌زند. روشنی آن کلیدی است برای دریافت مطلب در بیت قبلی:

هر کجا روم به گردش، آید از بیم مفتش
همه بلندپرواز، این چنین نموده پستم ۴۲

در قبال دلهرهٔ زهرناکی که محیط بر سوءظن اطراف بر شاعر تحمیل می‌کند، او واکنشی دوگانه نشان می‌دهد. گاه که از تنهایی و بی‌پناهی خود به‌وحشت می‌افتد. ناچار به طبل بی‌عاری می‌زند. آدم بی‌زن و فرزند و بی‌نوا و ساکتی است، که نه مالی دارد که از دیوان بترسد و نه ایمانی که از شیطان، و بدین سان می‌کوشد خود را در نگاه سمج مراقبان بی‌خطر جلوه دهد:

گدای خانه بدوش و سیاه مست و خموش
نه بیم دزد، نه اندیشهٔ عسس دارم ۴۳

اما بیشتر اوقات بر وجشت غلبه می‌کند و خود را بارمی‌یابد با یادآوری منزلت اجتماعیش (شاعر سخن‌شناسم، سائس وطن‌پرستم) به خویشتن دل می‌دهد، به خود تلقین می‌کند که خونسرد باشد و با دل پرخون لبخند بزند، آری تنهاست، مثل کوه که گوشه‌گیر و سربلند است، فرزندی خلف است که ثابت می‌کند مادر ایران از مرد زائیدن عقیم نشده. زمانی که از ناچاری در قصبهٔ "دربند" اقامت گزیده. غزلی ساخته است که نمونهٔ آشکار از این طرز تفکر به‌شمار می‌رود:

ای که پرسی تا به کی در بند دربندیم ما
تا که آزادی بود در بند، در بندیم ما
خوار و زار و بی‌کس و بی‌خانمان و دربدر
با وجود این همه غم، شاد و خرسندیم ما
جای ما در گوشهٔ صحرا بود مانند کوه
گوشه‌گیر و سربلند و سخت پیوندیم ما
در گلستان جهان چون غنچه‌های صبحدم
با دروں پر ز خون در حال لبخندیم ما
مادرایران نشد از مرد زاییدن عقیم
و آن زن فرخنده را فرزانه فرزندیم ما ۴۴

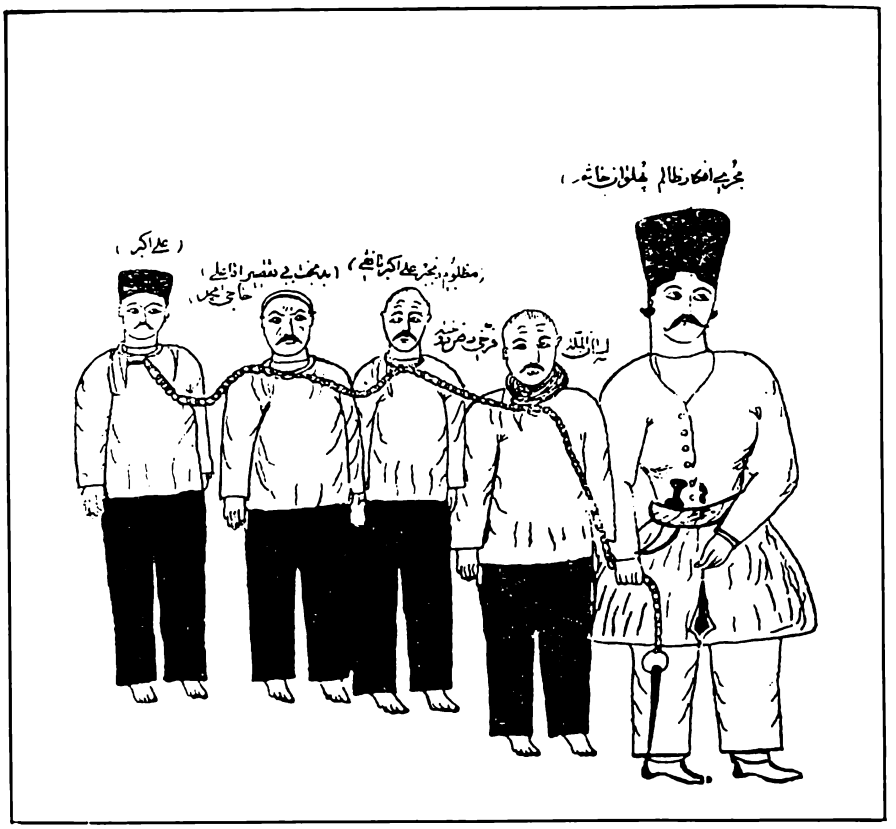
در این حالات روحی، لحظاتی هست که کلاه خود را قاضی می‌کند، تمام شهامت ذاتیش را به‌کار می‌گیرد و با اعصاب محکم و چشم باز طرح سراسری اوضاع را می‌نگرد. سلطانی که برخی همفکران لقب فرزند توده‌ها داده بودندش، بی‌سروپایی است که به‌ناسزا بر سریر فرمانروایی نشسته، و آن مخالفان دیروز، امروز، سر در آخور کرم او دارند و جنگ دیروزشان، جنگ زرگری بوده است. در واقع این کشور از فقدان شرف سیاسی رنج می‌برد. اینک او، فرخی، به‌تنهایی تصمیم می‌گیرد که به عقیدهٔ خود وفادار بماند و به‌عنوان فرزند شایسته، آخرین فرزند شایستهٔ کشور، پایداری کند و این مسیر مرگبار را تا پایان مردانه بپیماید:

نوشدارو شد برای نامداران مرگ سرخ
بس‌که در این شهر ننگین زندگانی تنگ بود
بی‌سروپایی که داد از دست او بر چرخ رفت
کی سزاوار نگین و در خور اورنگ بود؟
شاه‌وشیخ‌وشحنه‌درس‌یک‌مدرس‌خوانده‌اند
قیل و قال و جنگ‌شان هم از ره نیرنگ بود
برندارم دست و با سر می‌روم این راه را
تا نگویی فرخی را پای کوشش لنگ بود ۴۵

رژیم نظامی آشتی‌ناپذیری شاعر را در بن‌بست بدبختی‌ها می‌بیند. به‌نظر این رژیم فرخی پیش از هر چیز، به‌عنوان یک الگوی فسادناپذیر خطرناک است. رژیم به وی پیشنهاد می‌کند که یا آن الگو درهم بشکند، یا فرخی بداند که این آخرین فرصت است. رئیس نظمیه، سرتیپ آیرم، به شاعر پیشنهاد گرفتن شغلی در ادارهٔ نظمیه می‌کند. قبول این شغل نشان خواهد داد که سر آزادهٔ شاعری که زیر بار فلک هم خم نمی‌شد، به زیر افتاده است، آن هم چه زیر افتادنی. لازم نیست یادآوری کنیم که پاسخ فرخی به این پیشنهاد، که رد آن خودکشی است، چه بوده است. فرخی نمی‌تواند روند سرگذشتش را به‌هم بزند. او در همان شب دهن دوختن ــ سال‌ها پیش ــ انتخاب خود را برای همیشه کرده است. حداقل اگر شغل را نمی‌پذیرفت. می‌توانست برای حفظ جان سکوت کند. اما "کهنه رند لات و لوت خانه بر دوش" سکوت بلد نیست، شعرهای تازه‌اش دست به‌دست می‌شود، نشان می‌دهد که الگو هنوز وجود دارد، و همچنان از حق حیات ملت، بیداری توده‌های دربند، فرارسیدن انقلاب خونین و از همه بدتر سلطان آزادی کشی که با پول خلق گرسنه صبح و شب چراغانی به‌راه می‌اندازد، حرف می‌زند.

پس از رد پیشنهاد، فرخی از نگاه حکومتیان مرده حساب می‌شود. او خود هم می‌داند که حکم مرگش را در جیب دارد. حکومت نمی‌خواهد رسما" تضمین خود را نقض کند اما بهانه بسیار است. فرخی به‌نام یک بدهکار به زندان می‌افتد. زندان ثبت واپسین فرصتی است که به شاعر داده‌اند. ولی او از این آزمون جدید هم سربلند بیرون می‌آید. همچنان با اسم و رسم خود را ــ همان شاعر دهان دوختهٔ معروف را ــ به دیگر حبسیان معرفی می‌کند، عهدشکنی حکومت را به‌یاد می‌آورد و بندیان حکومت "ذات اقدس" را تبلیغ می‌کند... و زندان‌ها ادامه می‌یابد. از شهربانی به قصر، باز به شهربانی و بعد

طرح از هوس مرتضوی



این تصویر و تصویر صفحه ۳۲ از شب‌نامه‌ای نقل می‌شود که در سال ۱۳۲۷ یا ۱۳۲۸ هجری ـ قمری چاپ شده است.

قصر و سرانجام حبس تاریک شهربانی، آخرین منزل این راه دراز.

در زندان ثبت دست به خودکشی می‌زند و چون نجاتش می‌دهند شعری را که به‌نام خداحافظی سروده به‌پرونده‌ٔ اسائه ادب به‌مقام سلطنت می‌افزایند. در زندان قصر، علیرغم همه‌ٔ مصلحت‌ها، اعلام می‌دارد:

لایق شاه بود قصر، نه هر زندانی
حاکم جامعه گر ملت و قانون باشد[46]

و به بهای آن در زمستان سرد، یکتا پیراهن، سیاه‌چال نمناکی را برای خود می‌خرد. و در حبس شهربانی، وقتی نمی‌تواند شعرهایش را به‌هیچ وسیله‌ای بیرون بفرستد، بر دیوارهای ستبر پلید می‌نویسد. و این اوراق سنگی، برای همیشه، آخرین یادگارهای او را در خود دفن می‌کنند.

شاعر در محکمه‌ٔ فرمایشی سکوت می‌کند "**قضاوت نهایی با ملت است**" او حاضر به سازش نیست، باری هم نمی‌کند. و خود می‌داند که این یکدندگی چه عاقبتی برایش تدارک خواهد کرد. اما مطمئن است که ما او را خواهیم دید. زندان برای فرخی یک فصل شکوفایی هم هست و به‌قول پیشه‌وری او این زندان را کم داشت. برای شاعری که از کودکی با دیوان مسعود سعد دمخور بوده، زمینه‌ٔ الهام‌بخشی است تا او نیز حبسیه‌های عصر خود را بسراید. او در فصل‌های زندان، در سلول‌های تاریک و نمناکش. دانسته بود که ارتجاع دست از سرش برنخواهد داشت. سرنوشت صدها شکنجه‌دیده و گم و گور شده را مرتب به‌چشمش می‌کشیدند:

از دست پاسداری خود فرخی فتاد
در ورطه‌ای که هیچ امید خلاص نیست[47]

زندانی، با لباسی ژنده، بدون ملاقاتی، در محاصره‌ٔ خبرچینان، در میان راندگان و منحرفان احتماع می‌سرود که:

جوهرم هست و برش دارم و ماندم به غلاف
.....
پیش دشمن سپر افکندن من هست محال

زندگانی را چون مرگ تدریجی ادامه می‌دهد، با دل خونین می‌خندد، رسوا می‌کند، تبلیغ می‌کند و حبسیه‌های موثر خود را به اطراف می‌پراکند. و هنگام تنهایی، ماه را در لحظه‌های نادری که به هوای آزاد می‌رسد، به بزم خیالیش می‌طلبد و با افسانه‌ٔ شیرین خود را به خواب می‌سپارد. به دل وعده می‌دهد که حرابی بدان حد رسیده که بنیاد نظام درهم خواهد ریخت. شعر می‌گوید و نومیدانه. در معرکه‌ٔ کرها، از اصول حیات داد سخن می‌دهد. و گرچه معتقد است "**من تبر را از ریشه نمی‌زنم برای خود راه فراری باقی می‌گذارم**" لیکن چگونه می‌تواند شعرهای درخشانی را که در بهترین ادوار شکوفاییش ساخته به دیگران نشان ندهد؟ اما برغم سرافراشته. رخسار خونسرد، رفتار مردانه و شجاعت و حسارت در برابر رندانیان و زندانی چیزی نیز در ژرفنای او ویران شده است. یک چیز جوان و خلاق، مرغ غزل‌خوانی که با او بود. خود می‌داند که به آخرین سطرهای کتاب زندگیش رسیده است.

در بهار ۱۳۱۸ زمزمه‌ٔ عفو عمومی، به‌مناسبت ازدواج ولیعهد، در گرفته. فرخی امید کوچکی به رهایی دارد، اما بیشتر از آن طلب مرگ می‌کند[48] زیرا به نیکی می‌داند که بزرگترین مخرب این امید منش خود اوست. سخن باقی‌مانده فقط برای این است که محیط مردگان به سرگذشت او آگاه شود. پس در ادای این رسالت. واپسین شعله‌ها از دلش سر می‌کشد و در این حال و هوا، یکی از چند غزل بسیار عالی خود را می‌سراید که یکسر به حافظه‌ٔ توده‌ها پرواز می‌کند:

سوگواران را محال بازدید و دید نیست
بازگردای عید ارزندان که ما را عید نیست
گفتن لفظ مبارکباد طوطی در قفس
شاهد آیینه دل داند که جز تقلید نیست
عید نوروزی که از بیداد ضحاکی عزاست
هرکه شادی می‌کند از دودهٔ جمشید نیست
سر به زیر پر از آن دارم که دیگر این زمان
با من آن مرغ غزل‌خوانی که می‌نالید نیست
بی‌گناهی گر به زندان مرد با حال تباه
ظالم مظلوم‌کش هم تا ابد جاوید نیست
هرچه عریان‌تر شدم گردید بر من گرم‌تر
هیچ یار مهربانی بهتر از خورشید نیست
وای بر شهری که در آن مرد مردان درست
از حکومت غیرحبس و کشتن و تبعید نیست
صحبت عفو عمومی راست باشد یا دروغ
هرچه باشد از حوادث فرخی نومید نیست[49]

و در فراگرد تحول آینده. در غزل درخشان دیگری، خود را دلخوش می‌کند که ظلم عاقبت ندارد، همه‌چیز ویران خواهد شد که نتیجه‌ٔ طبیعی آن آبادی است، زیرا از به‌هم پیوستن ناله‌ها فریادی عظیم برخواهد خاست و در کوره‌ٔ اشک و آه مردم فلز انقلاب آب‌دیده‌تر می‌شود، تا از طبقه‌ٔ رحمتکش کارگران، کاوه‌ٔ دیگری درفش انقلاب را برافرازد و در اشاره به خبر ازدواج ولیعهد (و حتما" پس از ناامیدی از عفو عمومی) آن‌را با "عروسی قاسم (ع)" می‌سنجد تا عاقبت ناگوار داماد را به‌یاد آورد:

به زندان قفس مرغ دلم خوش شاد می‌گردد
مگر روزی که از این بند غم آزاد می‌گردد
تپیدن‌های دل‌ها ناله شد آهسته آهسته
رساتر گر شود این ناله‌ها فریاد می‌گردد
ز اشک و آه مردم بوی خون آید که آهن را
دهی گر آب و آتش دشنهٔ فولاد می‌گردد
دلم از این خرابی‌ها بود خوش زآن که می‌دانم
خرابی چون که از حد بگذرد آباد می‌گردد
ز بیداد فرون آهنگری گمنام و زحمتکش
علمدار علم چون کاوهٔ حداد می‌گردد
دلم از این عروسی سخت می‌لرزد که قاسم هم
حو جنگ نینوا بر دیگ سد داماد می‌گردد
به ویرانی این اوضاع هستم مطمئن زآن رو
که بنیاد جفا و جور بی‌بنیاد می‌گردد[50]

این غزل برای فرخی حکم سر حلاص را داشت. هم‌زندان فرخی، می‌نویسد:
"شاعر بدبخت، گول همسهری‌گری را خورده اشعار حدیدش را برایش (برای ارباب گودرزی بزدی) فرستاده بود. او هم نامردی

تکمیل کرده به‌اضافه یک گزارش بالابلند نزد رئیس زندان ارسال نمود. اشعار آبدار، جدی، تلخ و شدید بود. دست به‌دست به‌حضور شاه رسید، فرمان قتل فرخی دیگر اشکالی نداشت." ۵۱

*

اواخر مهر ۱۳۱۸، چهارمین سال زندان. فرخی به مجازات سخنرانی که از سلول دربسته‌اش خطاب به زندانیان کرده است، چند شبی را در حمام زندان محبوس بوده. او بیمار و خسته است. سه نفر وارد سلول می‌شوند. فرخی، پزشک احمدی، جلاد بی‌سواد و تسبیح به‌دست رضاشاه را می‌شناسد. پس آن حکم که سال‌ها در جیب داشت اینک اجراء می‌شود. مرگ را پذیرفته، اما عدم مقاومت در برابر اوباش. وهنی است بر شاعر. در تاریکی متعفن، پیکاری خاموش و نومید در جریان است. دهان فرخی را گرفته‌اند. پزشک احمدی آمپول هوا را آماده کرده است. هوا در رگ‌های شاعر جاری می‌شود ــ هوای آزاد ــ و او در تشنجی دردناک به خواب خفقان می‌رود. ۵۲

*

اما افسانهٔ فرخی زنده ماند. گرچه هیچ‌کس نمی‌داند گورش کجاست و آخرین شعرهایش از میان رفت، اما میراثش همچنان گرانبها ماند. غزل‌های عاشقانه ــ سیاسی او میان مردم زمزمه می‌شد بی‌آن‌که اغلب بدانند از کیست. برخی از بیت‌هایش به‌عنوان شاهد مثال بارها به‌کار رفته است که اغلب فکر می‌کنند بیتی است از شاعری کهن. برخی از بیت‌هایش را نیز، زیر تصویر سیاوش بال‌دار، بر بازوها خال‌کوبی کرده‌اند:

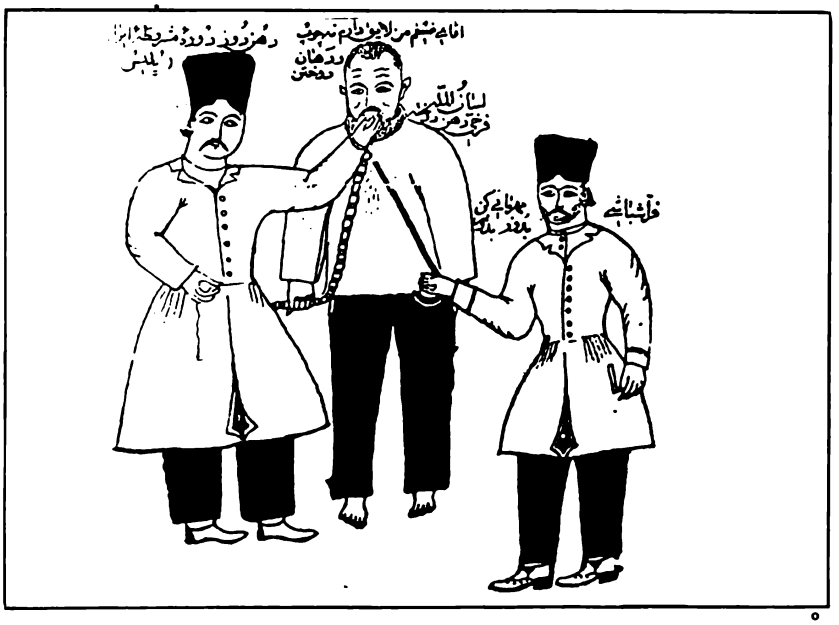
در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت
حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت

°

ترسم ای مرگ نیایی تو و من پیر شوم
وین قدر زنده بمانم که ز جان سیر شوم

°

زندگی کردن من مردن تدریجی بود
هرچه جان کند تنم عمر حسابش کردم



°

ای جان به فدای آن‌که وقت مردن
تسلیم نمود جان و تسلیم نشد

°

دل تماشایی تو، دیدهٔ تماشایی دل
من به‌فکر تو و خلقی به‌تماشای من است

°

همین بس است ز آزادگی نشانهٔ ما
که زیر بار فلک هم نرفته شانهٔ ما

باید چهل سال می‌گذشت تا در انقلابی و در نظامی که فرخی اساسا" فکرش را نکرده بود، و با برخی مظاهرش بارها پنجه درافکنده بود، نامش از پس ابرها بیرون آید و چند گاهی تشعشع کند. نه‌تنها نامش که نخستین بار ادبیات سیاسیش در مقیاس‌های وسیع، در جامعهٔ انقلابی، به‌کار رود و آن آوای خفه شده و منکوب به‌گوش سه نسل بعد برسد که:

توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود
گر خدا خواهد بجوشد بحر بی‌پایان خون

°

تپیدن‌های دل‌ها ناله شد آهسته آهسته

°

آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی

°

اگر خدای به من فرصتی دهد یک روز
کشم ز مرتجعان انتقام آزادی

°

معنی دولت قانونی اگر این باشد
نامی از دولت و قانون به‌جهان‌کاش‌نبود...

او مغرور به آینده‌ای که خواهد آمد و انقلابی که درخواهد گرفت، و پایدار بر میزان وجدانش، در عین تنهایی و بی‌کسی زندگیش را فدای عقیده می‌خواست و با همهٔ سختی‌ها این نقش را تا به‌آخر ادامه داد.

---

۱) دیوان، فرخی یزدی، به‌کوشش حسین مکی، امیر کبیر، ۱۳۵۷، ص ۲۲۸
۲) دیوان، ص ۱۳۴
۳) دیوان، ص ۱۶۲
۴) دیوان، ص ۱۵۵
۵) دیوان، ص ۱۶۲
۶) دیوان، ص ۱۵۸
۷) دیوان، ص ۱۲۳
۸) به‌عبارت "انقلاب ناقص" دقیق شویم. بیان‌گر این نظریه است که انقلاب بورژوایی باید بوسیلهٔ انقلاب سوسیالیستی تکمیل شود.
۹) دیوان ص ۹۳
۱۰) دیوان ص ۱۳۹
۱۱) دیوان ص ۱۲۱
۱۲) دیوان ص ۱۱۵
۱۳) دیوان ص ۸۴
۱۴) دیوان ص ۱۳۹
۱۵) دیوان ص ۱۴۱
۱۶) دیوان ص ۱۵۰
۱۷) دیوان ص ۲۵۰
۱۸) دیوان ص ۱۴۹
۱۹) دیوان ص ۱۸۱
۲۰) دیوان ص ۱۷۷
۲۱) دیوان ص ۱۲۰
۲۲) دیوان ص ۱۳۲
۲۳) دیوان ص ۱۲۱
۲۴) دیوان ص ۸۱
۲۵) ما طالب اقتدار ملت هستیم.
۲۶) ما بین دو همسایه بیاید ناچار ــ مایل به‌توازن سیاست باشد ــ دیوان (ص ۲۳۸)
۲۷) ز لیدرهای جمعیت ندیدم غیر خودخواهی ــ از آن باجبر کردم اختیار اقدام فردی را ــ دیوان (ص ۸۲)
۲۸) دیوان ص ۹۵
۲۹) دیوان ص ۴۷
۳۰) با یک استثناء، تقریبا تنها حملهٔ مستقیمی که به "سردار سپه" در دیوان فرخی دیده می‌شود. که احتمالا منتشر هم نشده بود.
بود اگر جامعه بیدار در این دار خراب ــ جای سردار سپه جز به سردار نبود
دیوان، ص ۱۴۵
۳۱) دیوان، ص ۲۳۷
۳۲) دیوان، ص ۱۴۳
۳۳) دیوان، ص ۱۴۴
۳۴ و ۳۵) یادداشتهای زندان، جعفر پیشه‌وری، نشر پسیان، صفحات ۱۳۸ ــ ۱۳۳
۳۶) دیوان، ص ۱۶۱
۳۷) به‌عقیدهٔ یک مورخ رسمی شوروی، "در ۱۱ مارس ۱۹۲۹ مقاوله‌نامهٔ جدیدی... بین ایران و شوروی منعقد گردید... باید خاطرنشان ساخت که رضاشاه در دههٔ دوم و اوائل دههٔ سوم قرن بیستم اصول بیطرفی را درسیاست خارجی کشور مراعات می‌نمود و در راه همکاری اقتصادی و بازرگانی با اتحاد شوروی فعالانه گام برمی‌داشت." م ــ س ایوانف، تاریخ نوین ایران چاپ مسکو، ص ۷۳ــ۷۵
۳۸) یادداشت‌های زندان صفحات ۱۳۸ــ۱۳۳.
۳۹) دیوان، ص ۶۰.
۴۰) درمورد خروج فرخی از برلن به‌نظر می‌رسد که یک معاملهٔ سیاسی میان وزارت خارجه‌های آلمان و ایران انجام گرفته باشد، یعنی آلمانی‌ها قبول کرده‌اند که فرخی را از کشور خود اخراج کنند به آن شرط که حکومت ایران قصد جانش را نکند و کسی که بانی این توافق شده ظاهرا" باید تیمور تاش باشد. مخبرالسلطنه‌هدایت نخست‌وزیر آن زمان ایران، در خاطرات وخطرات خود در وقایع سال ۱۳۱۰ چنین می‌نویسد:
"مقارن این احوال روزنامهٔ پیکار در برلن هم از اوضاع بد می‌نوشت و مزید بر علت شد. علوی مدیر روزنامه را از برلن تبعید کردند، فرخی هم که شوری در سر دارد جای او را گرفت و نهضت را منتشر کرد. تیمور تاش که از سفر مشایعت ولیعهد مراجعت کرده بود به‌سفارت آلمان گوشزد کرد که "احتمال بستن درب مدرسهٔ آلمانی (در تهران) می‌رود و طلاب ایرانی از برلن به جای دیگر منتقل خواهند شد. آلمان کانون ترویج کمونیستی شده است، فرخی مرد ناراحتی است." در این اثناء کابینهٔ برلن تغییری کرد که رعایت دموکراسی خشک را نمی‌کرد. فرخی را از آلمان عذر خواستند. به ایران آمد و مورد مزاحمتی نشد."
خاطرات و خطرات ص ۳۹۰، زوار، چاپ دوم، ۱۳۴۴
۴۱) دیوان، ص ۱۰۷
۴۲) دیوان، ص ۱۶۷
۴۳) دیوان، ص ۱۶۵
۴۴) دیوان، ص ۸۰
۴۵) دیوان، ص ۱۴۸
۴۶) دیوان، ص ۱۱۹
۴۷) دیوان، ص ۹۸
۴۸) دفتر عمر مرا ای مرگ سر تا پا بشوی ــ پاک کن با دست خود ما را حساب زندگی ٥ خواب من خواب پریشان خورد من خون جگر ــ خسته گشتم ای خدا از خورد و خواب زندگی دیوان ص ۱۷۷) از آخرین شعرهای فرخی است.
۴۹) دیوان، ص ۱۰۶
۵۰) دیوان، ص ۱۲۰
۵۱) یادداشت‌های پیشه‌وری، ص ۱۰۹
۵۲) پزشکار بیمارستان می‌گوید: روز بعد خواستیم برای معاینه فرخی برویم ... دکتر از جلو و من از عقب وارد شدیم. فرخی را دیدم که برخلاف روزهای دیگر که در آن ساعت بیدار بود. روی تخت دراز کشیده، یک پایش آویزان بود. یک دستش روی سینه و دست دیگرش روی شکمش قرار داشت. چشمهایش از حدقه درآمده و باز بود. رنگش کبود و صورتش متورم بود. حرات نکردم بگویم فرخی را کشته‌اند. اما همه آثار نشان می‌داد که او به مرگ طبیعی نمرده است.
محاکمه محاکمه‌گران.
نشر نقره، ص ۱۸۲

حقا بهار

چند شعر از عبدالعلی عظیمی

اشاره با این شمارهٔ **مفید** شاید دیگر برای خوانندگان روشن شده باشد که صفحه یا صفحات شعر تنها به چاپ شعر معاصر ایران اختصاص خواهد یافت، چه در بحور نیمایی و چه در اوزان غیرعروضی ــ مثلا" موسیقی کلام ــ و البته در هر شماره تنها اشعار یک شاعر عرضه خواهد شد، گرچه می‌توان در صفحات دیگر ــ اگر مجالی پدید آید، شعری عرضه کرد، که ربطی به صفحات ویژهٔ شعر نداشته باشد، و همچنین صفحات ویژهٔ شاعران غیرایرانی، که خود حدیثی دیگر است.

مسلما" طرح ملاک انتخاب شاعر یا شعرها ضروری است چرا که مدعی هستیم در این گزینش‌ها نام و نامی بودن را دخالت نمی‌دهیم، گرچه نام آشنا توجه هر کسی را جلب خواهد کرد، اما این فریب دادن خود و دیگران و حتی شاعر است که شعری بی‌ارج را (با این بهانه که مسوول شاعر است و بس) به‌چاپ بسپاریم. ای بسا اندکی سختگیری سبب شود تا جایی هم برای آن نه پرآوازه باز شود. ذکر تک تک ملاک‌ها به دو صورت امکانپذیر است: یکی آن‌که خود شعرها بی‌هیچ حاشیه‌ای ملاک‌ها را عرضه کنند، که البته راهی دور و دراز خواهد بود، بخصوص که عرضهٔ شعرهایی از شاعران صاحب‌نام مانع خواهد شد تا ملاک‌ها خود را بنمایانند. پس هر بار می‌توان به‌مناسبتی کن و مکن‌هایی را که حاصل شصت و چند سال فراز و نشیب شعر معاصر است به بحث گذاشت، مانند قالبهای کهن و بینش ملازم با آنها، ضرورت رهایی از تعابیر، اصطلاحات، و حتی نحوهٔ شکل دادن شعرهای کلاسیک؛ و بایدهایی از این دست که اثر هنری وقتی بند قراردادهای رایج در گذشته یا حال را می‌گسلد به‌ضرورت به قرارداد ــ هایی دیگر تن در می‌دهد، مانند قالب بحور نیمایی، یا موسیقی کلام در وزن غیرعروضی، ساختار خاص و غیره. مثلا" اگرچه اشکال‌هایی چون ساختار به عدد شاعران و حتی به عدد شعرها است، اما می‌توان نقاط مشترکی میان آنها یافت که شایع‌ترین آنها مشخص ساختارهای رایج یک دورهٔ شعری خواهد بود...

دوم این‌که اغلب در مباحث ادبی میان صاحبنظران کمتر می‌توان زبانی مشترک یافت. مثلا" وقتی به شاعری گفته می‌شود تصاویر این شعر فلان یا بهمان است، گمان می‌کند مقصود گوینده توصیفهای دیداری است و بس. برای رسیدن به زبان مشترک و سرانجام پایه‌گذاری نقد علمی ابتدا باید اصطلاحات نقد شعر به‌دقت تعریف شود و همچنین موارد اختلاف میان کاربردهای مختلف به نوشته درآید.

از اینها گذشته لازمهٔ تعالی شعر معاصر بررسی تک تک آثار شاعران معاصر است. انجام این مهم تنها به‌کمک کسانی میسر است که نه شعر را تفنن می‌دانند و نه نقد را وسیلهٔ تسویه‌حساب و مهمتر این‌که برای نقد شعر معیارهایی قابل طرح دارند و در نتیجه همه‌چیز را به ذوق شخصی حوالت نمی‌دهند. مسلم است که در همهٔ این موارد، بدون همکاری شاعران (که چشم‌انتظار همکاری آنها در فراهم آوردن آثار چاپ شده و نشدهٔ آنهاییم) و هم‌قلمی صاحبنظران، از ما کاری ساخته نیست.

اما دربارهٔ اشعار این شماره گفتنی است که **عبدالعلی عظیمی** از پس چند سالی نوشتن و سرودن صاحب داستانهایی است و دفتری شعر، که انتخاب ما از همین دفتر اوست. زمان سرایش بیشتر این شعرها همین چند ماه اخیر است چرا که: ... صبح زودی/ بوی اهانت دیدهٔ یاس/ در خم کوچهٔ خلوتی/ خفت کارمندی را بچسبد/ گردنش را بپیچاند/ زمینش بزند/ خاکش کند/ و آنگاه در آسمان/ بیکارهٔ ابر را نشانش بدهد...

انگار بر او هم همین رفت. پیش از این چند ماه اخیر می‌گفت و هفته‌ای، ماهی، شعری برای دوستی یا در محفلی برای جمعی می‌خواند. اما بناگهان انگار عشق به هیئت بهار امسال گریبانش را گرفت و به زمینش زد، و از آن پس بود که دیگر سد شکست و سیل آمد، چنان‌که گاه به روزی چندین شعر نوشته می‌شد، چرا که هر سنگ و گل و ابر پاره و حتی دستهٔ صندلی از عشق می‌گفت؛ بهتر همهٔ اشیاء جهان مستان یا بدمستان شدند و بر محور او و بهار و عشق به‌رقص درآمدند و او تا جنس متمایز این‌بهاررا از آنهمه بهار که گذشته بود، بشناسد، ناچار شد یکسره دل به دست قلم بسپارد یا گریبان را به‌دست کلام. با اینهمه این رهایی گاه به‌یمن حضور ذهنی آگاه شکلی بدیع می‌گرفت. انگار که ماه کهن و قصهٔ قدیمی عشق زبانی دیگر می‌یافتند. اما زمانی هم تنها مضمونی می‌شد بی‌بهره از آن حادو که جمال شعر است. در این میانه با این پائیز که به‌کمین هم او و هم ما نشسته است بهرهٔ ما این است: بهار پرشکوه امسال ۱۳۶۶ شمسی هجری، که به‌همت این راوی زیباترین بهار این سالها شده است.

حقا بهار

حقا بهار
چه تحملی داری
این همه سال
این همه عطر
این همه باران
که صبح زودی
بوی اهانت دیدهٔ یاس
در خم کوچهٔ خلوتی
خفت کارمندی را بچسبد
گردنش را بپیچاند
زمینش بزند
خاکش کند
و آنگاه در آسمان
بیکارهٔ ابر را نشانش بدهد

اما هنوز
او به کنده شده‌اش
نفرین می‌کند و
بخت و اقبالش

وقتی غروب
بی‌کلاه و بی‌کیف از راه می‌رسد
و کارمند به خانه می‌آید
با شاخهٔ گرفسی بر سر دست
همچون دستهٔ گلی
ای بهار
می‌بینمت
که بر نرده‌ها یله می‌شوی
و بر درگاه
در میان خاک و خل می‌نشینی.
۱۳۶۶/۲/۱۷

انصاف

طاقتش تمام شد
گل گرمازده را
آبی زد
بر سر دستش گرفت
کوچه‌ها را
بهار را
زیر خنکی برگی بیدار کرد
و گل پژمرده را
نشانش داد:
این آیا انصاف است؟
۱۳۶۶/۳/۹

شبی از شبها

شبی
از شبهای تاریکماه
در باغچهٔ خانه
پوشیده از پیچکها و علفهای هرز
چاه قدیمی متروک
آواز برمی‌دارد
چرخ چوبینش را
به‌چرخش درمی‌آورد
و با دلوش
گلی برمی‌آورد
هزار و یک برگش
تیرگی.

۱۳۶۶/۳/۳

از همهٔ چیزهای عالم

با گوشه چشمی به "برای کشیدن
تصویر یک پرنده" ژاک پره‌ور

از همهٔ چیزهای عالم
به پرنده شبیه‌تر است
قفس می‌گذارم
درمی‌گشایم
دانه می‌نهم
گاهی می‌آید
نه که دانه را دیده باشد و
قفس را نه
آیین بازی را دوست دارد
و یکی از این آیین‌ها
وقتی پا در قفس نهاد
برایش
پیاله‌ای آب باید نهاد
تا غوطه‌ای بزند
پری بیفشاند
در باید گشوده باشد همچنان
صبور باید بود.
طمع نباید کرد
واگرنه
از همهٔ چیزهای عالم
به باد شبیه‌تر است.

۱۳۶۶/۳/۱۸

دو پرنده

از دور
به پرنده‌ای می‌مانست
پس بر هوای جفت
پرندهٔ کوچکم را
پرواز دادم

پرندهٔ کوچک
زخمی بازگشت
تجربه می‌گفت
بی‌گمان شاهین
ای کاش
ای‌کاش شاهینی می‌بود
می‌شد به‌خونخواهی برخاست
می‌شد دشنام گفت
نفرین کرد

اما از نزدیک
او نیز پرندهٔ کوچکی بود
زخمی و تنها
که بر هوای این پنجره آمده بود.

۱۳۶۶/۴/۳

لکهٔ ابر

ماه را نمی‌بینم
از بس
دیوار بلند است
از بس
شیشه‌ها را دوده گرفته است

چون لکهٔ ابری نشسته‌ام
ماه را نمی‌بینم
از بس دلم گرفته است.

۱۳۶۶/۱/۲۶

بی احتیاطی

پرده را می‌گشایم
شیشه را پاک می‌کنم
بی‌احتیاطی‌ست
اما
نمی‌توانم
نمی‌توانم ماه را ببینم
او بر فراز و
من در قفس.

۱۳۶۶/۲/۲۰

چون دستهٔ صندلی

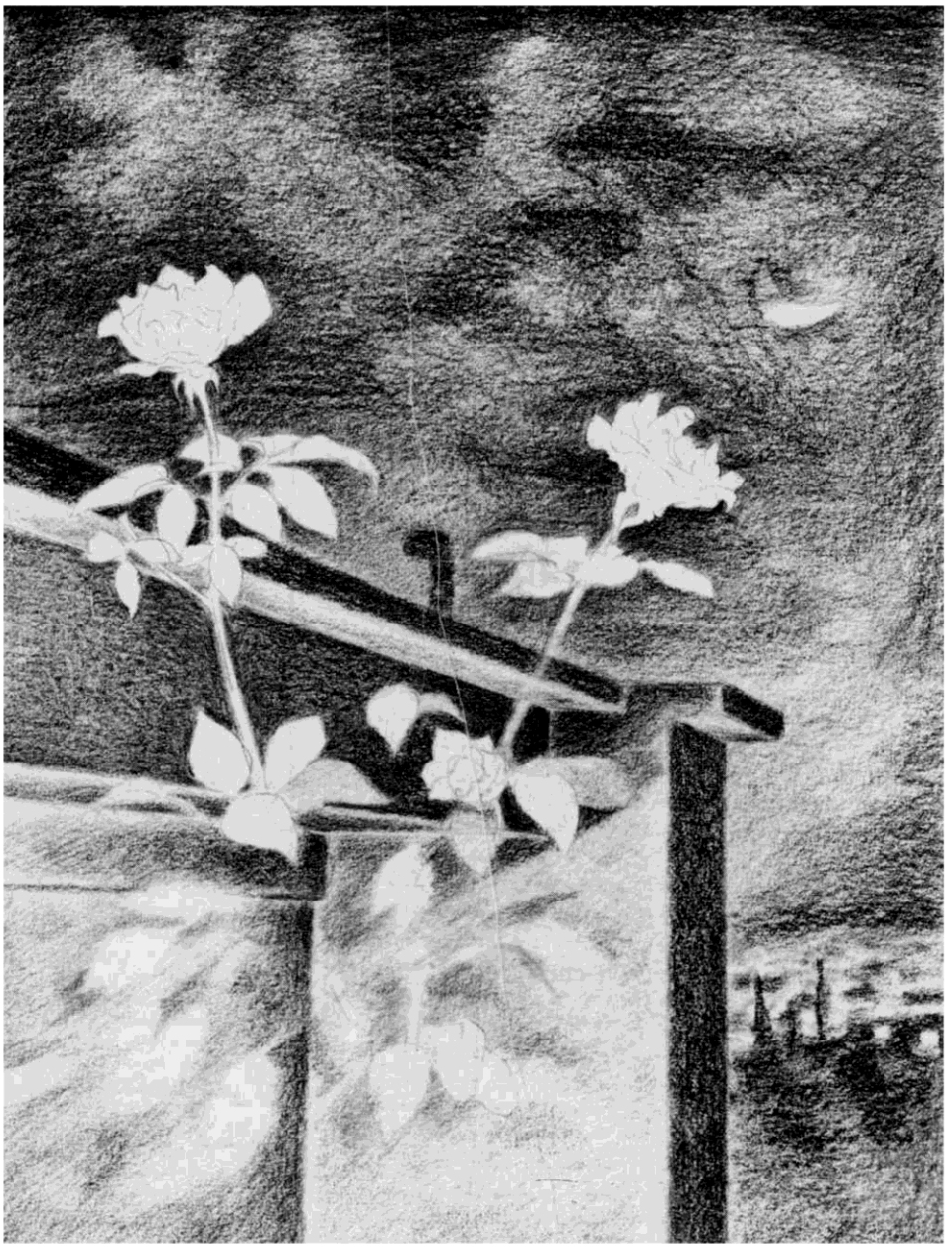
تنها
بوی تو مانده است
بر دستهٔ صندلی
بهار را نگر
در چوب خشک

ماه نصفه نیمه
ببین
چه می‌کند با این پیالهٔ آب

و باد
با برگهای شمعدانی
بازیها را نگر

باد و
ماه و
بوی تو
بازیم می‌دهند
و من خرسندم
چون دستهٔ صندلی.

۱۳۶۶/۱/۳۱



طرح از فرید جهانگیر

تیله آبی

محمدرضا صفدری

همین‌که سایهٔ "کُنار" روی باری شش چرخ افتاد، دویدیم پشت فرمان نشستیم. پایمان به گاز و ترمز نمی‌رسید، تنها فرمان را می‌چرخاندیم. دنده‌هایش خوب جا نمی‌رفت و دشکش هنوز داغ بود. یادمان رفت آب با خودمان ببریم روی دشکش بپاشیم. چون قفل در راتـازه شکسته بودند هر کس شتاب می‌کرد زودتر پشت فرمان بنشیند.

احمد گفت: "بریم زیر بیدها آب بیاریم بپاشیم بلکی خنک بشه."

گفتم: "اگه بریم بچه‌ها می‌آن سر جامون می‌شینن."

گفت: "می‌ترسی؟ تو برو، من می‌مونم این‌جا ببینم کی جیگر داره بیاد سوار بشه."

گفتم: "اگه همه‌شون با هم بیان چه می‌کنی؟"

گفت: "خب، دزدکی برو. امروز می‌خوام شیشه‌هاش‌رو با کهنه پاک کنم که از اون شب هم قشنگ‌تر بشه."

"کدام شب؟ تا یادم می‌آد این همین‌جا افتاده."

"همون شبی که "*توبا*" بغل‌دست راننده‌ش نشت و رفت آبادان، رنگش خیلی قشنگ بود."

گفتم: "رفت عقب نشست، کنار گونی‌های لیمویی. یادت می‌آد؟ رفتیم جلو قهوه‌خونه لیمو دزدیدیم که به "توبا" بدیم، برگشتیم دیدیم خودش میون لیموها نشسته."

احمد روی دست بچه‌ای که می‌خواست به در باری آویزان شود، مشت کوبید و گفت: "ها... راست می‌گی. شبی که اومد جلو نشسته بود، همین‌جا که من هستم. می‌گفتن باری "پنجاه و پنج" از آبادان اومده. همهٔ مردم نگاهش می‌کردن. نبودی ببینی که چه بود! چهل صد تا چراغ بالای باربندش روشن و خاموش می‌شد: سرخ، آبی، زرد. هر رنگی که دلت بخواد. رو گلگیرهاش هم چراغ داشت. بوق شیپوریش یه صدائی می‌کرد که..! دو تا سگ هم نمی‌دونم کجاش بود که خودم کندمشون، هنوز هم دارم. اون شب اومد تو میدون کمی وایساد و بعدش پس پس رفت تا جلو بیدها. یه قمقمهٔ کیسه‌ای دست شاگردش دیدم، رفتم تو تاریکی ورداشتم سر کشیدم. گفتم بلکی آب آبادان مزه‌ای دیگه بده. شاگرد شوفرها جلو قهوه‌خونه ایستاده بودن از دور نگاهش می‌کردن."

گفتم: "به کی، به *توبا*؟"

احمد گفت: "*توبا*..؟ نمی‌دونم اون شب کجا رفت. راننده‌اش خاموش نکرد. وایستادم تا راه افتاد. پشتش آویزون شدم. سر کوچه که رسید چراغ‌هاش سرخ شد. دلم رفته بود تو چراغ‌ها. سرخ نبودها، سرخیش یه حوری بود که ندیده بودم."

احمد گردن خم کرده بود پائین و نک انگشتش را روی کورک بالای نافش می‌مالید. یک بار هم زورش کرد که چرک و پیله‌اش بیاید بیرون. لخت بود. بچه‌های دیگر هم که آن پشت لگد به در و پیکر باری می‌کوبیدند همه لخت بودند. تنها شلوارکوتاهی پوشیده بودیم که آماده باشیم برای شنا کردن و دویدن. حامه اگر تن‌مان می‌کردیم بچه‌ها می‌دزدیدند. یا پاره می‌شد یا دنبال آب می‌رفت و دیگر پیدایش نمی‌کردیم. چند روز پیش از آن نمی‌دانم کی جامه‌ام را انداخت تو حوض و گم شد. تیلهٔ احمد را هم که توی جیبم گذاشته بودم پیدا نشد. برای همین بهش گفتم: "بیا بریم بگردیم پیداشون کنیم."

احمد که داشت با دو انگشت به کورکش فشار می‌داد یکهو گفت: "آخ!" از جایش بلند شد و سرش را از پنجرهٔ باری بیرون کرد و از شاخهٔ کُنار که آویزان بود چند تا برگ چید و دوباره نشست. برگ‌ها را کرد تو دهن و جوید، گفت: "دوش که خوابیدم پیاز پخته روش گذاشتم و خوب نشد. نمی‌دونم چه توش‌رفته، زورش‌که می‌کنم هم خوشه و هم درد می‌کنه. از پشت باری که افتادم نمی‌دونم چه تو شکمم رفت که هر سال از همون‌جا کورک درمی‌آد. چند شب پیش تو خواب خاراندمش‌خوشم اومد. هیچی تـوش نبود. فرداش خاراندم و زورش دادم، دیدم درد می‌کنه. درست همون شبی که راننده‌ٔ باری بلندم کرد و زد زمین، هر سال همون شب باز رو شکمم کورک می‌زنه."

گفتم: "خودت دیدی که راننده‌اش‌بود؟"

احمد برگ‌ها را از دهنش درآورد و روی زخم گذاشت: "پس کی بود؟ ... بلند که شدم دنیا دور سرم می‌پیچید، اما خوب چراغ‌هائی داشت. می‌خواستم بازشون کنم ببرم خونه، دلم نیومد. گفتم ببرم خونه با چه روشن‌شون کنم؟ اگه می‌فهمیدم یه روز بچه‌ها چراغ‌هـاش‌رو با سنگ می‌شکنن، همه‌شو باز می‌کردم می‌بردم خونه. خاک تو سر خودم! پهن تو کله‌ام بود."

گفتم: "یه روز پسین هم پشتش آویزون شدیم، یادته؟"

گفت: "اون شب به چیز دیگه بود. همچین دلم رفته بود توش!"

گفتم: "خب، می‌بردی دیگه. از شاگردش ترسیدی؟"

گفت: "یکی‌شو بردم، از همه‌اش قشنگ‌تر. همونی که نه زرد بود و نه سرخ و نه آبی... یادم نیست چه رنگی داشت. چه رنگی بود خدایا..؟"

چشم‌هایش را بست که یادش بیاید. انگشت به پیشانیش رد و چشم بسته ماند. من هم فرمان باری را تا هر کجا که دلم می‌خواست چرخاندم و ولش کردم تا دور خودش چرخید. احمد سر گذاشت روی دشک و پاهایش را به سقف زد، گفت: "شبی که *توبا* اومد همین‌جا نشسته بود، درست جای سر من."

کف پاها را جفت کرد و به سقف چسباند. سرش فرو رفت تو دشک. کجکی نگاهم کرد و خوش خوشکی بنا کرد به خندیدن که دیدم فرمان تو دستم تکان خورد و احمد یک‌بری شد و سر و صدای بچه‌ها هم، که داشتند بازی می‌کردند، خوابید. احمد گفت: "چه شد! بادش در رفت؟"

حلو باری آهسته بلند شد. بالا می‌رفت که دیدم در دست شاگرد باز شد و احمد خودش را انداخت روی فرمان. دیگر نفهمیدم چه شد و کجا بودم. دو تائی می‌دویدیم. روی سنگ و حو و هرچه جلومان می‌آمد می‌پریدیم. صدای زَپ زَپ پاهای بچه‌ها که پشت سرمان می‌آمد، بیشتر زهره‌مان می‌برد. بچه بود که پایش به سنگ می‌خورد و زوزه‌اش

بلند می‌شد، یا شلوارش به شاخهٔ درختی گیر می‌کرد و باز می‌دوید. از میان بیدها مارپیچ می‌رفتیم تا سنگی اگر می‌انداختند به سرمان نخورد. از جوی آب و سایهٔ بیدها که دور شدیم، برگشتیم نگاه کردیم: چند تا از بچه‌ها می‌دویدند هوای قهوه‌خانه و دو تا مرد زیر باری دراز کشیده بودند و پیچ و مهره‌ها را باز می‌کردند.

احمد گفت: "چه می‌خوان بکنن؟"

گفتم: "بریم جلوتر ببینیم چه می‌کنن."

تو سایهٔ بیدها ایستادیم و پیش‌تر نرفتیم. می‌خواستیم برویم توی حوض شنا کنیم، اما ترسیدیم سر و صدای بچه‌ها، بستنی فروش را بیدار کند و او هم دنبال‌مان بیفتد. بستنی‌فروش توی کپر نزدیک حوض خوابیده بود و هیچ‌کس زهره نمی‌کرد پا توی حوض بگذارد.

احمد دست راستش را ستون سرش کرد و لب جو دراز کشید. از همان‌جا که خوابیده بود لا به‌لای بیدها را می‌پائید.

گفتم: "بیا دردکی بریم از پشت بیدها نگاه‌شون کنیم."

گفت: "بذار بچه‌ها برن."

بچه‌ها دورتر از بیدها و قهوه‌خانه، توی گودال پرآبی داشتند شنا می‌کردند و پوست هندوانه به سر و کلهٔ هم می‌زدند. بلند شدم رفتم. از لب جو تا نزدیک باری همه‌اش بید بود. یواشکی پشت بید کوچکی ایستادم و نگاه‌شان کردم. از خش‌خش برگ‌ها فهمیدم که احمد هم آمد.

هنوز هیچی نشده دل و روده‌اش را درآوردند. یکی چرخ‌های جلو را باد می‌کرد و یکی دیگر خم شده بود پیچ و مهره‌ها را سفت می‌کرد، همو گفت: "بهزاد شاهنده اگه می‌دونست این درست می‌شه، هرگز نمی‌گفت ورش دارین برای خودتون."

آن‌که تلمبه می‌زد و شاگردش بود گفت: "موتورش مرگ نداره. یه دستی به سر و روش بکشیم از اولش هم بهتر می‌شه. ما که امروز بی‌کاریم، اگه راه افتاد ورش می‌داریم به‌جای پول‌مون. نشد هم، می‌ریم می‌گیم پول‌مون‌رو پس بده."

احمد آهسته گفت: "اگه درست بشه کجا می‌خوان ببرنش؟"

گفتم: "پشت فرمون می‌شینن و هر کجا دل‌شون بخواد می‌رن."

گفت: "خیلی خوبه. از نو براش چلچراغ می‌ذارن. بار می‌برن آبادان و دوباره وامی‌گردن همین‌جا. شب هم جلو قهوه‌خونه وامی‌ایسته."

گفتم: "تو می‌گی اگه دوباره بره شهرهای دیگه، یه روزی وامی‌گرده؟ اگه تو پیچ و کُل‌ها گیر کرد یا تو بیابون خوابید چه؟ کسی هم نیست که بیاد به ما بگه کجا افتاده."

"به! پنجاه و پنج سالار جاده‌هاست! اگه هم بخوابه زود روشن می‌شه."

بلند گفت تا مردها بشنوند. آن‌ها سرشان تو کار خودشان بود. شاگردش هندل را تو سوراخ بالای سپر کرد و چرخاند. هرچه زور می‌زد هندل خوب نمی‌چرخید. راننده بالا نشسته بود و پایش را روی گاز فشار می‌داد. هن و هن باری بلند می‌شد، کمی پت پت می‌کرد و نفسش می‌برید.

عرق از سر و روی شاگرد پائین می‌آمد و می‌رفت تو دهنش و او تف می‌کرد. بازوی

طرح از محمد حیدری

سیاه و کلفتش را به پیشانی مالید تا عرق تو چشم‌هایش نرود، و جامه‌اش را درآورد تو سایهٔ کنار انداخت. باز هندل را برداشت تو سوراخ کرد و تکان داد. باری انگاری می‌خواست بزاید، ناله‌ای کرد که در و پیکرش لرزید. شاگرد با هرچه زور داشت دسته را چرخاند. همین‌که هانگ خراشیده‌ای کشید و ما گفتیم روشن شد و راننده از دلخوشی خندید، دسته از دست شاگرد در رفت و بنا کرد به دور خودش چرخیدن.

تا از میان بیدها درآمدیم و خواستیم از دلخوشی تو هوا بپریم و دست بزنیم، باری پت پت کرد و صدایش خوابید. بچه‌های دیگر هم رسیدند سر و صدا کردند. شاگرد جوشی شد لگدی زد به در باری و خم شد سنگ برداشت که ما پا گذاشتیم به دویدن.

پشت سرمان را نگاه نکردیم تا رسیدیم تو سایهٔ بیدها. آنجا دیدیم مردی خوابیده، با جامه شلوار خودش را تو جوی آب انداخته بود و بچه‌ها دور حوض ایستاده بودند و پچ پچ می‌کردند که مرد کی هست و از کجا آمده. دور و بر جو، از قهوه‌خانه تا زیر قلعه، همه‌اش بید، همه‌اش هم بلند. آدم دلش می‌کشید نگاهشان کند. اگر ده تا باری را روی هم می‌گذاشتند به‌اندازهٔ یکی از بیدها نمی‌شد. تنها قلعه که کمی دور از حوض ایستاده بود، بزرگتر و بلندتر از بیدها به‌چشم می‌آمد.

احمد گفت: "مردک دیوونه‌ست. نگاهش کن، کفشش‌رو هم درنیاورده."

سرش را روی سنگی گذاشته بود و از جایش تکان نمی‌خورد.

احمد کمی جلو رفت و دست زد. مرد سر بلند نکرد نگاهی بکند. حوض را دور زدیم و یواش یواش نزدیک‌تر شدیم. احمد پشت تنهٔ بیدی ایستاد و سرک کشید ببیند مرد بلند می‌شود یا نه. بچه‌ها هم پشت سرش رفتند. پناه بیدی ایستادم و می‌پائیدم که یکهو بستنی‌فروش از کپر درنیاید بگیردمان.

احمد خوب که نزدیک رفت، ایستاد و چشمک زد که بچه‌ها جلوتر بروند. همین‌که بالای سر مرد رسید و خم شد، دیدم که برگشت و تا خواست بدود به زمین خورد. بچه‌ها رم کردند و هر یکی‌شان جائی در رفت. احمد هم می‌دوید و می‌رفت هوای قهوه‌خانه. هر کاری می‌کرد که جلو خنده‌اش را بگیرد نمی‌توانست.

گفتم: "کجا..؟ اون‌که بلند نشد."

گفت: "به‌خدا مرده. چشاش بسته بود، خودم دیدم."

دست گذاشته‌بود روشکمش و به‌بچه‌ها که هنوز می‌دویدند، می‌خندید. بچه‌ها که دیدند من هنوز نزدیک حوض ایستاده‌ام و مرد هنوز خوابیده، برگشتند. احمد دستی تو هواتکان داد که بچه‌ها پشت سرش بروند و باز خودش جلو افتاد: "گمون می‌کنم خواب رفته" بلند گفت بلکه مرد چشم‌هایش را باز کند. انگاری گوشش سنگین بود. هرچه صدایش کردیم چشم باز نکرد. جلبک و هرچه با آب می‌آمد پشت سنگ‌ها گیر می‌کرد و به‌دورگردنش می‌پیچید و به‌سینه‌اش می‌رسید. جلبک درازی هم لای دست و پایش پیچیده‌بود و اوجان نداشت تکانی به‌خودش بدهد تا جلبک‌ها با آب بروند.

احمد گفت: "از سر و کله‌اش پیداست که دیوونه‌ست."

گفتم: "دیوونه نیس، گرمائی شده."

احمد بانگش زد: "هی! سی کن. نکنه مرده‌ای و خودت نمی‌دونی."

مرد هیچ نگفت. آب دور و برش درمی‌رفت.

احمد جلبک درازی از لای علف‌های کنار جو برداشت و گلوله کرد و انداخت. بالای سرش تو آب افتاد و چلپی صدا کرد. مرد تکانی به خودش داد. می‌خواست بلند شود، شلوارش پائین آمد. آب تو لنگ شلوارش افتاد و باد کرد. کمربندش را گرفت که ببندد، پشت شلوارش پائین‌تر آمد.

بچه‌ها خندیدند. مرد نیم‌خیز شد و نگاه‌مان کرد. احمد جلوتر رفت و رقصید. لیفهٔ شلوارش را به این‌ور و آن‌ور کش داد و خواند: "آخ، آخ! از دست شپش لیفهٔ تنبون گله داره. وای، وای..."

می‌خواند و پا بازی می‌کرد که مرد بلند شد سنگ برداشت و جنباند. بچه‌ها دست گذاشتند روی سرشان و دویدند. مرد همین‌که سنگ انداخت پایش تو هوا ول شد و سر جایش افتاد. هووش کردیم. خیلی ازش نترسیدیم، چون اژدهای روی بازویش به‌اندازهٔ عقربی کوچک شده بود. زنی هم روی بازوی چپش دیدیم که انگاری سبیل داشت. برای همین احمد داد زد:

"به‌خدا خودشه، همون مرد پارسالیه."

گفتم: "او خیلی گردن‌کلفت بود، اژدهای رو بازوش هفت تا سر داشت."

گفت: "خود خودشه، می‌شناسمش. همین اومد بغلم کرد زد زمین. کمرم تا هنوز درد می‌کنه."

دوباره جلبک برداشت پرتاب کرد. به سر مرد خورد.

گفتم: "اگه بلند بشه دمار از روزگارمون درمی‌آره."

گفت: "آدمی که گرمائی شده جون نداره بلند بشه."

هرچه جلبک لای سنگ‌ها و علف‌ها گیر کرده بود برمی‌داشت به آب می‌داد تا دور گردن او بپیچد: "بگو نامرد! اومدیم پشت باریت آویزون شدیم، چه از تو کم می‌شد؟"

گفتم: "شاید کس دیگه بوده."

گفت: "خودش بود. شاگردش داشت می‌راند. آواز می‌خواندم که یهوئی رفتم تو هوا خوردم زمین."

گفتم: "شاید دیده که چراغ‌هاش‌رو دزدیدی؟"

تو سایهٔ خنک بیدها، کنار جو، نشستیم. یکی دو تا از بچه‌ها زنبورهای زرد را می‌گرفتند، نیش‌شان را می‌کندند و ول می‌کردند. یکی دیگر که خیلی جگردار بود زنبور کوچکی را گذاشت روی بازویش تا نیش بزند و بازویش به‌اندازه‌ای باد کند که بشود زن و اژدهای هفت‌سر روی آن خالکوبی کرد. چشم‌هایش پر آب بود، اما جلو گریه‌اش را می‌گرفت.

مرد بانگ زد تا از بستنی‌فروشی کنار حوض نوشابه برایش آوردند.

گفتم: "بد کاری کردی. اگه جلبک نمی‌زدیش می‌رفتیم تو حوض شنا می‌کردیم."

گفت: "کاری نداره. دو تا دیگه جلبک بندازم خودش بلند می‌شه می‌ره."

مرد روی سر و گردن خودش آب می‌ریخت. می‌ترسیدیم تا برویم توی حوض، بیاید سرمان را زیر آب بکند. آب از آسیاب می‌آمد، می‌افتاد تو کوچه‌ها و تا میان بیدها و به حوض می‌رسید تند می‌شد. یک سرش تو جوی سنگی که لب حوض بود می‌دوید و سر دیگرش یکراست توی حوض می‌رفت و پرشتاب دور خودش می‌گشت و ما هوش‌مان نبود که آب لپر می‌زد و تو جوی سنگی گم می‌شد. انگار فرو می‌رفت تو چاهی که هرگز نمی‌دیدیم.

مرد نوشابه را سر کشید. هنوز هیچی نشده بالا آورد. آب زرد از دهنش درمی‌آمد. شیشهٔ نوشابه از دستش ول شد. مشت کوبید به لبهٔ جو و گردن کج کرد تا بالا بیاورد. سر فرو برد تو آب و دست و پا زد.

احمد رفت کمی دورتر ایستاد و با پا لجن و جلبک‌ها را به‌هم زد. تا مرد دوباره سرش را تو آب کرد گلهٔ بچه‌ها ریختند تو جو و جلبک به آب دادند. مرد از جا راست شد. خواست دنبالمان بدود، شلوارش پائین آمد. بچه‌ها هووش کردند. بستنی‌فروش از کپر دوید بیرون و سنگ انداخت. ما در رفتیم.

هیچ‌کس دور و بر باری نبود. هر کی شتاب می‌کرد زودتر برسد پشت فرمان بنشیند. هنوز نرسیده یکهو دیدیم دو تا پای لخت از پشت جفت چرخ‌ها دیدار آمد و تکان خورد. برگشتیم تو سایهٔ کنار، دورتر از باری نشستیم و نگاه کردیم. شاگردش هندل را برداشت و آن یکی رفت بالا پشت فرمان نشست. هندل چند بار چرخید، نالهٔ باری بلند شد اما زود به پت پت افتاد. از تو هانگ خراشیده‌ای کشید که جگر آدم می‌برید. کمی روشن شد، باز خاموش شد و گلگیرهایش حسابی تکان برداشت.

مرد کوری که داشت از راه می‌آمد تا صدا را شنید، آمد تو سایه ایستاد. رو کندهٔ کنار نشست و دنبال سنگ گشت. نمی‌شد سربه‌سرش بگذاریم یا سنگش بزنیم. تا آنجا که یادمان می‌آمد پیر و کور بود و همه‌مان را می‌شناخت.

ته پوتین سربازیش را با سنگ کوبید و گفت: "آخ! کورم کرد، ها. پس مرگم بگردی."

احمد گفت: "از بس که تو کوچه‌ها می‌گردی."

کور برگشت تو هوا نگاه کرد: "ها... تو این‌جا چه می‌کنی؟"

باری نالهٔ خراشیده‌ای کرد که در و پیکرش لرزید. هندل تو سوراخی که ما نمی‌دیدیم هی می‌چرخید. شاگردش هم تف می‌کرد و لگد روی تف خود می‌کوبید.

کور گفت: "این صدای چیه؟"

احمد گفت: "باری شاهنده‌ست. می‌خوان درستش بکنن."

کور گفت: "ای هی... مگه جُوال سیاه هم سفید می‌شه؟"

شاگردش گفت: "همین الان سوارش می‌شیم می‌ریم جلو قهوه‌خونه."

کور گفت: "این دیگه سواری به کسی نمی‌ده."

"اگه داد چه می‌گی؟"

کور گفت: "چیزی که ندارم بگم، اما این هم..."

شاگردش گفت: "روشن که شد باید شروه بخونی."

"یادم رفته..."

شاگرد گفت: "*توبا*، زن شاهنده‌رو به‌یاد خودت بیار بخون."

کور گفت: "*توبا* کیه؟"

شاگرد به راننده که داشت گوش می‌داد چشمکی زد و گفت: "از همین‌جا که نشسته‌ای تا خونه‌شون اگه گفتی چند قدم می‌شه، یه "پنجاه و پنج" مهمونت می‌کنم"

احمد تا این را شنید، یواشکی گفت: "آی... آدم کور اگه عرق بخوره چه می‌شه! رو سر راه می‌ره، اما نمی‌بینه که زمین دور سرش می‌گرده. همینش خوبه."

کور سر گذاشت رو زانویش و کف دستش را جوید. می‌خندید و گوشت دستش را می‌جوید. شاید هم گریه می‌کرد.

شاگرد گفت: "کارت به حائی رسیده که می‌گی *توبا* کیه، هان؟"

گپ و گفتارشان گرم شد و ما نزدیک رفتیم. همین‌که احمد پارچهٔ کهنه‌ای برداشت و خواست شیشهٔ باری را پاک کند، شاگرد خم شد و قوطی روغن سوخته را برداشت رو کمر احمد پاشید که دادش بلند شد. دیگر ندیدم چه شد، توی دره که رسیدم ایستادم تا بچه‌ها آمدند. از سایهٔ کُنار تا میدان سنگ‌های بزرگ بود که آب با خودش آورده بود و خیلی سخت بود که باری بتواند توی دره دور بردارد و از خاکریز جلو میدان بالا برود.

گفتیم کجا برویم که خنک باشد. سایهٔ پسینگاهی هنوز جلو قهوه‌خانه نیفتاده بود. تنها بید کوچکی گل سایه‌ای رو سکوی قهوه‌خانه انداخته بود که کور زودتر از ما رفت آنجا نشست.

احمد گفت برویم تو حوض شنا کنیم.

گلهٔ بچه‌ها، همه لخت و پاپتی، دویدیم تا سایهٔ بیدها. حوض لبالب پر بود. آب تو جوهای سنگی می‌دوید. هیچ‌کس شنا نمی‌کرد. شن‌ها و قاشق شکسته‌ای ته حوض دیدیم و یک تیلهٔ آبی‌رنگ که نمی‌دانم کی انداخته بود تو آب، و همه گفتیم: از دست من ول شده. پریدیم تو حوض. زیرآبکی رفتیم، دست‌مان نرسید. سر و کله‌مان به‌هم کوبیده می‌شد و تیله انگاری پا درآورده بود و می‌رفت کنج حوض. دستی آمد روی دستم، یکی روی گردنم نشست. تیله انگار زهره‌اش رفته بود، هی سُر می‌خورد و دور می‌شد. همه را پس زدم، دست گذاشتم رویش. تو کف دستم بود. لغزید. نفسم برید. آمدیم بالا. نفس تازه کردیم. احمد داد زد: لگد تو آب نزنید.

پریدیم هوا و رفتیم زیر آب. سر و دست بود که به‌هم کوبیده می‌شد. هر کاری می‌کردیم دست‌مان بهش نمی‌رسید. چشمم را تو آب باز کردم و دست گذاشتم رویش. تو کف دستم بود که دستی چنگ زد به‌دستم و نمی‌دانم کی از بالای حوض با جفت پا پائین آمد، همان‌جا که ما بودیم. دیدم که تیله ول شد تو لجن‌های کنج حوض و آب سیاه شد. تا آمدم بالا، دیدم احمد هوای قهوه‌خانه دوید. دستش را تکان داد: این‌جاست.

میان بیدها می‌دوید و مشتش را نشان می‌داد. دنبالش دویدم. نرسیده به قهوه‌خانه، خودش را تو گودال آبی انداخت و دستش را کرد تو دهن. گفتم: "کو، کجاست؟"

گفت: "خوردم، ندیدی؟" آب دهانش را قورت داد.

گفتم: "دروغ می‌گی. خودم دیدم که تیله رفت تو لجن‌ها."

بچه‌ها هنوز توی حوض لگد می‌زدند، احمد لب گودال نشست و با زخم شکمش ور رفت، چون له شده بود و خون و چرک ازش بیرون می‌آمد.

گفتم: "بگو کجا انداختیش؟"

گفت: "اگه بیشتر از من زیر آب بمونی، بهت می‌گم کجاست."

آب گودال تا گردن می‌رسید. "ها"ئی کشیدیم و پائین رفتیم. چشم باز کردیم به‌هم نگاه کردیم، ماندیم. صدای وینگی تو سرم پیچید و بیخ گوشم درد گرفت. تا سر بلند کردیم، گفت:

"به‌خدا خودش بود."

گفتم: "کی، چه می‌گی! تیله کو؟"

گفت: "همون مرد پارسالیه که دنبال *توبا* می‌گشت."

گفتم: "خل نشو. بگو تیله کجاست؟"

گفت: "تو آب که بودم یادم اومد خودشه. همون مردی که می‌خواست *توبا*رو بلند کنه."

گفتم: "دیگه نمی‌خواد بازی دربیاری، با چشم‌های خودم دیدم که تیله رفت تو لجن‌ها. این هم مرد پارسالی نیس. او حالا برای خودش تو خیابون‌های آبادان هی می‌گرده."

گفت: "خود خودشه. می‌خواس گولم بزنه، من هم نگفتم بهش خونهٔ *توبا* کجاس."

گفتم: "تو می‌گی کجا رفته؟ شاید رفته تو کپر خوابیده. راستی اگه بمیره چه می‌کنی؟"

گفت: "راست می‌گی، خیلی استفراغ کرد."

گفتم: "پدر و مادرش تو خونه خوابیده‌ن نمی‌دونن امشو بچه‌شون می‌میره."

گفت: "مادرش امشو خواب می‌بینه."

گفتم: "مگه خونه‌اش کجاست؟"

گفت: "شیراز، خودش گفت. دل‌درد بگیری! مگه زن تو شیراز نبود که اومدی این‌جا؟"

گفتم: "شاید هم کُکاش باشه."

گفت: "من هم خیال کردم ککاشه. اما نه، روزی که *توبا* اومد سرحوض‌او هم بودش. چرا نرفت باهاش حرف بزنه. همون روز فهمیدم که دروغ می‌گه. ایستاده بود تو کپر، دزدکی از سوراخ نگاهش می‌کرد. *توبا* که رفت خونه، اومد بیرون با جامه شلوار تو آب خوابید."

گفتم: "اگه می‌خواست بلندش کنه دنبالش می‌افتاد."

گفت : "سگ‌دزده . انگشتر *توبا*رو دزدید . تا رفتش، *توبا* اومد دنبال انگشترش گشت و خیلی گریه کرد ."

گفتم "گمون می‌کنم پشیمون شده و انگشتر رو پس آورده . بیا بریم بهش بگیم که *توبا* خیلی ساله از این‌جا رفته ."

گفت : "مگه تو نگفتی این مرد پارسالی نیست ؟"

گفتم : راست می‌گی، این یکی دیگه‌ست ."

گفت : "نه، خودشه . همون مردیه که پارسال اومد ."

گفتم : "پس بریم بگیم بهش که *توبا* از این‌جا رفته ."

گفت : "اگه خودش نباشه ، چه کنیم ؟"

گفتم : "پس چرا جلبک تو سرش زدی؟"

گفت : "مردک کلکی تو کارش بود . *توبا* خیلی گریه کرد . فرداش هم که انگشترش‌رو تو حوض پیدا کردم ، باز گریه کرد ."

گفتم : "*توبا* هم به تو کلک زده ، انگشتر خودش نبوده که تو پیدا کردی ."

گفت : "انگشتر خودش بود . تا دادمش، کرد تو انگشت و زد تو سرخودش. چشم‌هاش پرآب بود و خنده می‌کرد . ها ... تو راست می‌گی ، انگشتر دیگه‌ای بود که من دادم به او . گچ تو کله‌مه ، خاک تو سرم بگیره ! انگشتر مثل خون دل ! از پسین تا آفتاب زرده ، هرچه ریگ تو حوض بود ریختم بیرون تا پیداش کردم ."

گفتم : پس ولش کنیم بره . بریم چه بهش بگیم ؟"

گفت : "یه چیز دیگه ! *توبا* همین‌که چشمش افتاد به ..... اما نه ، انگشتر خودش نبود . گریه‌اش هم دروغکی بود . همه به آدم دروغ می‌گن . می‌خواست خرم بکنه ... اما نه ، خونه که می‌رفت چشاش پرآب بود و خنده می‌کرد . یهو دیدم دندون‌هاش رفت تو گوشت دستش . کف دستش خون ترکید ."

بچه‌ها هنوز تو آب بودند . از لب جو شیرجه می‌رفتند و چنگی لجن بالا می‌آوردند . صدای یکی بلند شد : این‌جاست ! همه رویش ریختند و داد و بیداد کردند . خواستم بروم دنبال مرد بگردم .

احمد گفت : "می‌بینی که نیست . رفته تو قلعه بخوابه . اون‌جا هم که شب سیاه‌ست . اگه بری زهره‌ات می‌ترکه ."

گفتم : "باشه می‌رم . از هیچی هم نمی‌ترسم ."

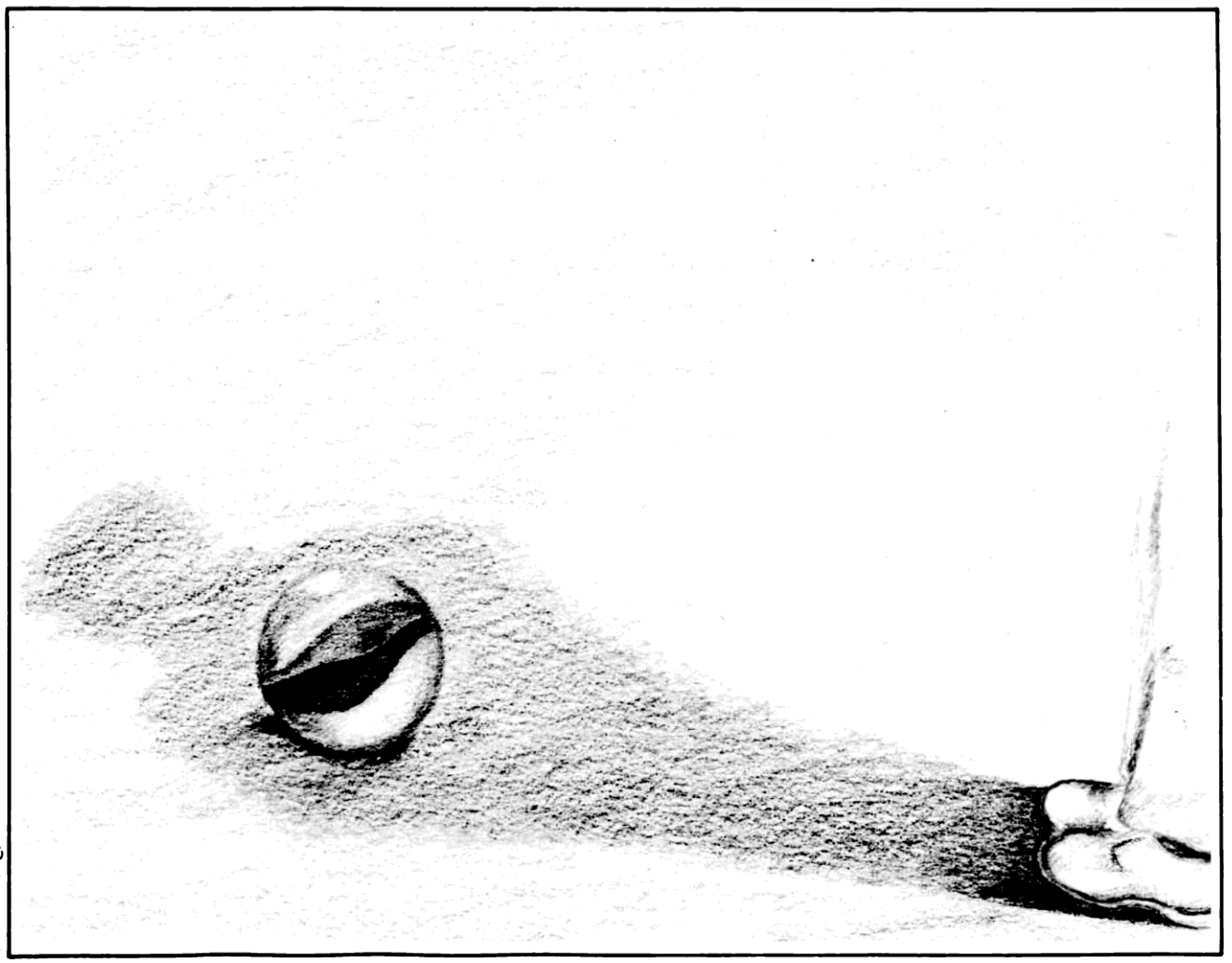
گفت : "بیا بریم تو سایهٔ کُنار . باری همین الان درست می‌شه . وقتی راه بیفته سنگ ده منی زیر چرخ‌هاش خرد می‌شه ."

تا احمد پشت اندر شد ، رفتم هوای قلعه . راهرو درازی بود که می‌رسید به سرائی که دورتادورش خانه و دیوارهای بلند ، و تا چشم کار می‌کرد در و پنجره بود و راهروهای تودرتو . و چنان بادی تو راهرو می‌پیچید و زوزه می‌کشید که زهرهٔ آدم آب می‌شد . یکهو دیدم تو راهرو شب سیاه شد و صدای خُرخُری شنیدم . پا گذاشتم به دویدن .

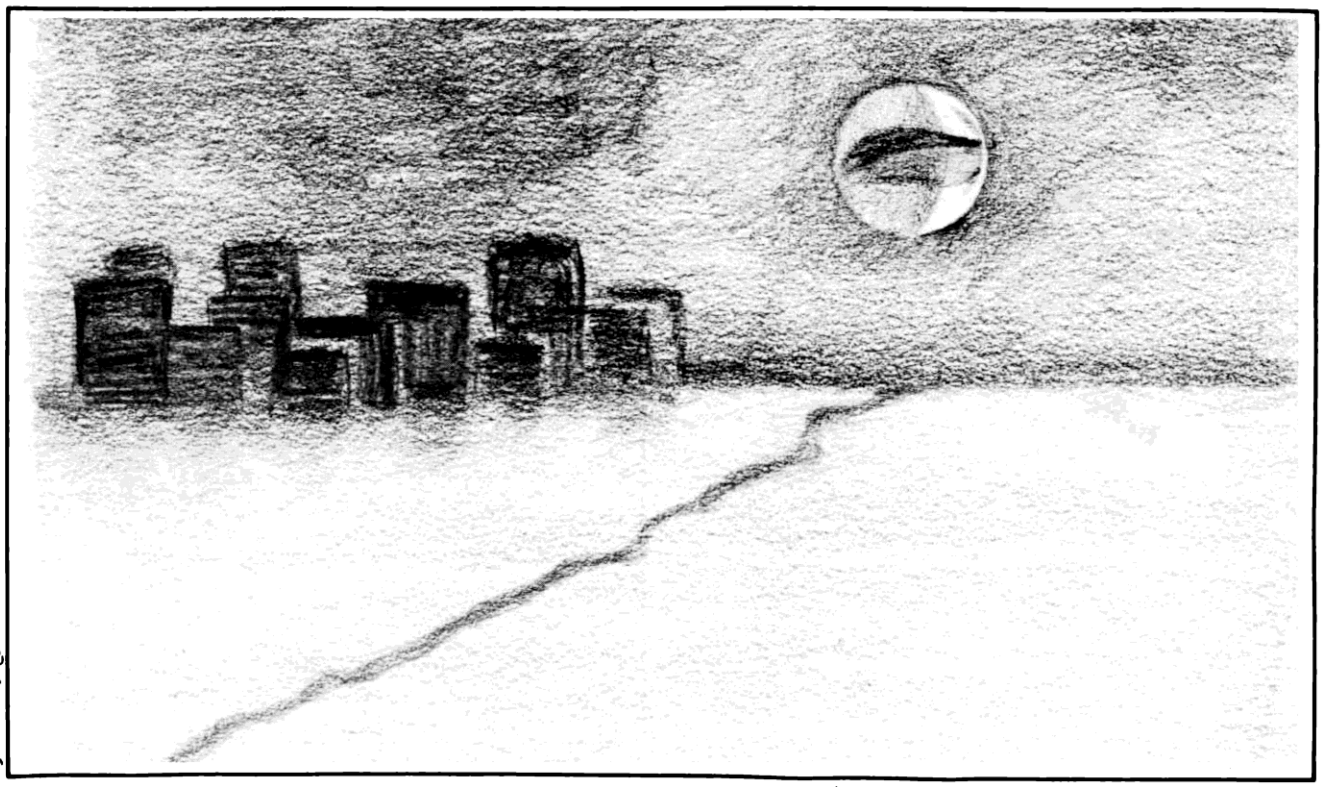
بیرون ، روبروی در قلعه ایستادم . زهره نمی‌کردم جلوتر بروم . دو دل بودم که نالهٔ باری بلند شد. شاگردش هندل را پرت کرد روی زمین ، دور خودش چرخید و تو هوا پرید . راننده در را بست و پشت فرمان نشست . شاگرد دوید سنگ از جلو چرخ‌ها برداشت و دست به کمر ایستاد ببیند خاموش می‌شود یا نه . باری راه افتاد . تو سنگ‌های دره و دست‌اندازها که رسید ناله‌ئی کرد و می‌خواست بخوابد که راننده انداخت تو دنده یک . از خاکریز جلو میدان مثل اشتر مست بالا رفت .

دویدیم رفتیم روی سکوی جلو قهوه‌خانه ایستادیم . میوه‌فروش‌ها بلند شدند و دویدند . اما کور چوبدستش را مشت کرد و از سر جایش تکان نخورد .

باری میان میدان که رسید شاگرد دوید سنگ بزرگی برداشت و جلو چرخ‌ها انداخت که بایستد . باری غرش کرد و از روی سنگ پرید . شاگرد داد زد : "نگه‌دار بابا ! نگه‌دار ." راننده خندید و ما دندان طلایش‌را دیدیم . باری هم دیوانه شده بود و یکراست می‌آمد هوای قهوه‌خانه . میان راه یکهو غرش کرد و چرخ‌ها دور برداشتند . کور داشت تو هوا نگاه می‌کرد که شاگرد دوید سنگی برداشت و جلو چرخ‌ها انداخت . باری جستی زد . سنگ به زمین و جفت چرخ‌ها کوبیده شد و نمی‌دانم



طرح از محمد حمزه



طرح از محمد حمزه

هر تکه‌اش به کجا در رفت. شاگرد می‌دوید و سنگ می‌انداخت و او سینه به زمین و سنگ می‌کوبید و می‌آمد.

شاگرد داد زد: "بپیچ دست راست، یرو تو کوچه."

راننده دستپاچه شد. به راست و چپ پیچاند و چند بار دست‌هایش، بالای فرمان، رفتند و آمدند و نتوانست فرمان را بگیرد. گفتیم، به دیوار خورد.

احمد به کور گفت: "بلند شو که زیر باری رفتی."

ندیدم چه شد، گرد و خاک جلو چشمم را سیاه کرد.

صدای شاگرد را شنیدم: "گفتم جلو نرو، دیدی؟"

رفتم نزدیک‌شان. چرخ‌های جلو تو جو افتاده بود و پوزه باری رفته بود تو زمین، و آب بالا می‌آمد و دور چرخ‌ها می‌گشت. راننده دست‌ها را به‌هم می‌کوبید و نمی‌دانست چه بکند. آب بالا آمد و جلو سکو پهن شد و افتاد تو جوئی که می‌رفت به باغ شهرداری. سر و صدا بود. کور تو هوا نگاه کرد. سر برد میان پاهایش و کف دستش را جوید و گفت: "پروائی نیست که افتاد تو آب. زبون بسته خیلی تشنه‌اش بود، بذار کمی آب بخوره."

مردم خندیدند. راننده و شاگرد داشتند نگاه می‌کردند زیر باری. از جائی روغن می‌چکید و تو دک و دستگاه‌ها هنوز می‌جوشید و شاگرد می‌ترسید که شاه‌فنر شکسته باشد. بچه‌ها دور و بر باری می‌پریدند و دست می‌زدند به تکچراغ سرخ بالای باربند که پیش از آن هرگز دست کسی به‌آن نمی‌رسید. انگار تازه از آبادان آمده بود. چراغ کوچکی نمی‌دانم از کجایش افتاد. احمد چنگ زد و برداشتش. بچه‌ها ریختند رو سر او. هر کی می‌خواست چراغ را بردارد. همین‌که داد و بیداد کردند، شاگرد بلند شد و به هر کس دستش رسید زد، و با سنگ دنبال‌مان افتاد. احمد دررفت. بچه بود که می‌دوید! شاگرد می‌خواست بگیردم. زپ زپ پاها بیشتر زهره‌ام می‌برد. بیدها و حوض را پشت سر گذاشتم و رسیدم به نخل‌های پشت قلعه، که خیلی بلند بودند. آنجا دیدم مرد تو آب خوابیده. سر گذاشته بود رو سنگ و تکان نمی‌خورد. گفتم شاید مرده. ترسیدم بروم جلوتر. برگشتم نگاه کردم.. دور حوض یکی دو تا از بچه‌ها هنوز دنبال تیله می‌گشتند. گل و لجن بیرون می‌آوردند و تو کف دست می‌مالیدند بلکه پیدایش بکنند.

مرد به‌ساعتش نگاه کرد.

گفتم: "آقا، ساعتت تو آب نمی‌خوابه؟"

زورکی نیم‌خیز شد، گفت: "پسر، بیا این جلبک‌هارو وردار."

چندتا جلبک دور پا و گردنش پیچیده بود و او جان نداشت تکانی به‌خودش بدهد.

گفتم: "می‌خواهی بگیری بزنیم؟ من سنگت نزدم."

گردن کج کرد، بیدها و جلو قهوه‌خانه را نگاه کرد. گفت: "چرا آب بند اومد؟"

دست به زمین زد تا بلند بشود، نتوانست. خمیازه کشید و سرش پائین افتاد. زیر چشمی نگاهم کرد. می‌خواست چیزی بگوید یادش نیامد. سر گذاشت رو سنگ و دست و پایش شل شد. دیگر آبی توی جو نمانده بود. خواستم بروم جلبک‌ها را از دور گردن و پایش بردارم که جنگ و بانگ بچه‌ها بلند شد. یکی را گرفته بودند و دست و پایش را می‌کشیدند. از توی حوض آمدند بالا.

"اگه راست می‌گی نشون بده."

"ولم کن، بذار تو آب بشورمش."

همین دم احمد به‌دو آمد و زد زیر دستش. تیله رفت هوا. احمد پرید و تیله را تو هوا گرفت و دوید. یکی دیگر از پشت بیدها درآمد و یا پشت پایش انداخت و به زمینش زد. جامه‌اش را دریدند. یکی شلوارش را کشید و دوتا، دستش را پیچاندند. احمد تیله را انداخت تو دهن و زور زد. رفتم کمکش. مشتی خورد تو آبگاهم. دنیا تو چشمم سیاه شد.

احمد داد زد: "بذار... می‌دم بهتون."

"جلدی از دهنت درش بیار."

پای یکی رو گردنش مانده بود و فشار می‌داد. بلندش کردند و باز دستش را پیچاندند.

احمد گفت: "خیلی خوب، ولم کن."

خون از دهنش می‌آمد. نگاهم کرد. نگاهش کردم. باز هم نگاه کرد. بچه‌ها دورش ایستادند که در نرود. تیله را تف کرد تو کف دست و گفت: "بذار نگاهش کنم ببینم خودشه یا نه."

چشمک زدم که دربرود. یکی دست‌انداخت دور کمرش و پا انداخت پشت پایش که نتواند تکان بخورد. گفت: "شاید هم خودش باشه کسی چه می‌دونه."

خیره شد به تیله و تو کف دست لغزاندش، گفت: "بیا باشه برای خودتون." آرام تیله را انداخت رو زمین و با دست خون چانه‌اش را پاک کرد. ندیدم چه کسی زودتر از همه تیله را برداشت و دوید.

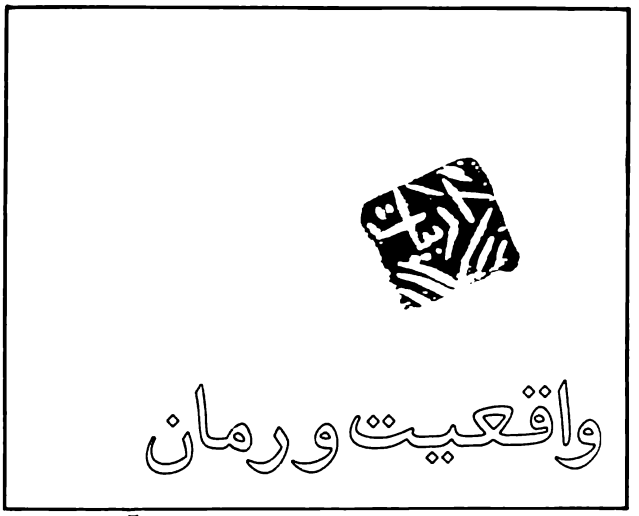
گفتم: "چرا دادیش به اون‌ها، چرا در نرفتی؟"

شلوارش را بالا کشید و گفت: "خودش نبود. اونی که تو آب دیدیم آبی بود."

گفتم: "این هم رنگش آبی بود. مگه کوری!"

گفت: "اون آبی آبی آبی بود. تو آبیش یه رنگ دیگه بود. یه رنگی هست، ها... بگو چه رنگی؟.. ها... یادم اومد، همون آبی‌ای که خودم و خودت تو آب دیدیم... چه می‌گن بهش؟"

مرداد ۶۴ ــ تهران



آذر نفیسی

در پایان "دن‌کیشوت"، "پهلوان مانش" قبل از مرگ، ضمن رد قصه‌های پهلوانی (۱) یا "رمانس"، اعلام می‌کند:

"ای سروران من، بمن تبریک و تهنیت بگوئید از اینکه دیگر دن‌کیشوت پهلوان مانش نیستم، بلکه همان آلونزکیژانو هستم که بسبب خلق و خوی ساده و بی‌آلایش و صفات حمیده و آراستهام مرا نیکنفس لقب داده بودند. من اکنون دشمن آمادیس گل و سایر کسانی هستم که از این قماشند و از داستانهای یاوه و اغواکنندهٔ پهلوانان سرگردان کینه و نفرتی شدید بدل دارم. من بحماقت و دیوانگی خود پی بردهام و می‌دانم که از قرائت آن داستانها با چه خطرهائی روبرو بودهام. الغرض بفضل وکرم خداوند بر اثر تحاربی که ببهای جان خود بدست آوردهام بجائی رسیدهام که دیگر از همهٔ آنها بیزار و متنفرم."(۲)

برای دن‌کیشوت باریافتن عقل همان از دست دادن زندگی است. او تنها در دنیای خودساخته و تخیلی‌اش زنده و فعال است و انگیرهٔ او در زندگی نیز همین رویارویی و جدال مداوم با واقعیت است. اطرافیان دن‌کیشوت که باین موضوع واقفند، می‌کوشند تا او را به دنیای تخیلی‌اش بازگردانند. در نظر ایشان چیزی که "نشانهٔ بارز مرگ بیمار آمد، این بود که وی چنین ساده و آسان از جنون به عقل باز آمده بود." از این روست که "سانکو" از ارباب خود تقاضا می‌کند:

"افسوس، افسوس، ارباب عزیزم، شما را بخدا نمیرید، بیائید نصیحت مرا گوش کنید و سالیان دراز در این دنیا بمانید، زیرا بزرگترین جنون آدمی در این زمانه این است که بی‌آنکه کسی کمر بقتلش ببندد بر اثر ضربت اندوه از پا درآید."(۳)

دو شخصیت متضاد، یکی نمایندهٔ واقعیات زندگی و دیگری بیان‌گر دنیای آرمانی و تخیلی ــ یعنی "آلونزکیژانوی نیکنفس" و "دن‌کیشوت" پهلوان مانش ــ در درون قهرمان داستان در جدالند. زندگی این یک در مرگ دیگری است و زندگی آن در مرگ این. داستان نیز بر پایهٔ همین جدال، و گذار از خیال به واقعیت، یا برعکس بنا شده است. نکتهٔ اساسی این است که واقعیت پیروز می‌شود، اما به بهای جان قهرمان داستان.

به‌نظر اغلب منتقدان "دن کیشوت" نقطهٔ عطفی در تاریخ داستان‌نویسی جهان است: مرحلهٔ گذار است از انواع حکایت به‌آنچه امروز آن را رمان و به‌معنای وسیع‌تر داستان می‌نامیم. دو اصل مهم "دن‌کیشوت" را از اسلافش، افسانه، حکایت و رمانس(۴)، متمایز می‌کند. اول اعتراض شدید سروانتس به‌مضامین غیرواقعی و آرمانگرایانهٔ رمانس، دوم کوشش او در خلق ساختاری (۵) بر پایه‌ای غیر از رمانس و حکایات قدیم. یعنی سروانتس در شکل دادن به‌داستان خود می‌کوشد از واقعیت تقلید و آن را تصویر کند. این موضوع را او از زبان یکی از شخصیتهای داستانش بیان می‌کند:

"دروغ هرچه کمتر صورت دروغ داشته باشد بهتر است و هرچه به واقعیت نزدیکتر باشد بیشتر مقبول و مطبوع طبع خواهد بود. افسانه باید بنحوی از انحاء با فکر و هوش خواننده جوشش و هماهنگی داشته باشد و طرز نگارش آن، چنان باشد که بجای نقل حوادث غیرممکن بشرح ممکنات بپردازد و از ذکر مطالب عجیب و غریب و غیرطبیعی و مافوق تصور اجتناب ورزد و بجای آنکه فکر و احساس خواننده را معلق و مردد و سرگردان نگاهدارد باید آنرا دچار حیرت و شادی و هیجان کند و در عین حال خواننده را هم بتحسین و تعجب وادارد و هم راضی و خرسند سازد. هیچیک از این نکات در قلم و نوشته کسی که از حقیقت میگریزد و از تقلید طبیعت سرباز میزند وجود ندارد، و حال آنکه کمال یک نوشته در آن است که منبعث از طبیعت باشد."(۶)

در رمانس شخصیت قهرمان ملغمه‌ای است از آداب مختلف نوالیه‌گری و قهرمانی. از این رو شخصیتها فاقد تضاد قابل پیش‌بینی، آرمانی و یک بعدی‌اند. اما دن‌کیشوت شخصیتی دارد درگیر تضاد، غیرقابل پیش‌بینی، متغیر و پویا. این نوع شخصیت‌پردازی همراه است با گفتگوی واقعگرایانه، و توصیف مشخص و ملموس از اماکن، سکنات و لباس شخصیتها.

تلقی سروانتس از داستان در اولین رمانهای قرن هیجدهم تکامل پیدا می‌کند. (۷) تصادفی نیست که نوشتن رمان در انگلستان قرن هیجدهم یعنی در عصر "خرد" و "روشنگری" آغاز می‌شود. محور این گونه رمانها، بخصوص آثار "دفو" (۸) و "ریچارد سون" (۹) کوششی است در جهت تقلید هرچه دقیقتر واقعیت. همان‌طور که "ایان وات" در اثر برجسته خود "طلوع رمان" تاکید می‌کند "واقعگرایی رمان نه در نوع زندگی ارائه شده در آن، که در شیوهٔ عرضهٔ آن است." (۱۰)

به‌عبارت دیگر واقعگرا بودن رمان در سرآغاز رمان‌نویسی ناشی از کوشش نویسنده در خلق ساختاری است که نزدیکترین ساختار به‌واقعیت روزمرهٔ زندگی است. به‌همین دلیل است که "وات" بنیان‌گذاران رمان یعنی "دفو"، "ریچارد سون" و "فیلدینگ" را آغازگران "رئالیزم فرمال" (۱۱) می‌داند.

به‌طور "وات" انقلابی که رمان در عرصهٔ ادبیات ایجاد کرد ناشی از همین کوشش رمان‌نویسان در خلق جهان واقعی بود. واقعگرایی رمان‌نویسان قرن هیجدهم از بسیاری جهات مشابه فلسفهٔ واقعگرای "دکارت"، "هابز" و "لاک" بود.

خصیصه‌های اصلی این فلسفه ماهیت صدسنی، انتقادی و ابداع‌گر آن است. شیوهٔ آن بررسی جزئیات مشخص تجربه است، و توجه آن به‌زبان است و ماهیت رابطهٔ میان کلمات و واقعیات. در آغاز رمان نیز به‌طور شگفت‌انگیزی با این مسایل درگیر بود. این نوع تلقی از واقعیت تحول عظیمی را در همهٔ عناصر ساختاری حکایت و داستان ایجاد کرد:

۱) در رمان و به‌دنبال آن داستان کوتاه (۱۲) و رمان کوتاه جهان به‌گونه‌ای مشخص و فردیت یافته عرضه می‌شود. از این رو در رمان طرح نه بر پایهٔ افسانه و اسطوره، بلکه بر زمینهٔ تاریخ و پیشینهٔ فردی شخصیتهای داستان بوجود می‌آید. در رمان، همچنان که در داستان کوتاه، و رمان کوتاه، منطق طرح و علّی بودن آن اساسی است. برخلاف حکایت و روایت قدیم وقایع در طرح رمان همجواری و پیوندی درونی دارند که خود نتیجهٔ تبعیت نویسنده است از اصل علت و معلول.

۲) شخصیتهای آرمانی و غیرواقعی رمانس، یعنی شخصیتهایی که تنها با عنوان و مقام خود مشخص می‌شوند، در رمان فردیت می‌یابند. "دفو"، "ریچاردسون" و "فیلدینگ" از طریق توصیف مشخص و دقیق ظاهر آنها، مشخص‌کردن جایگاه فردی و اجتماعی هریک، شرح پیشینه و سابقه‌شان و همچنین اطلاق اسامی خاص به‌شخصیتهای رمانهای خود گوشت و خون می‌دهند.

۳) برخلاف حکایت و رمانس که در آنها شخصیتها و وقایع در نوعی بی‌زمانی مطلق بسر می‌برند، در رمان زمان تاریخی و تقویمی اهمیتی اساسی دارد. در حقیقت رمان چارچوبی است که حرکت و کنش شخصیتها را دربرمی‌گیرد. همان‌طور که ساختار رمان واقعگرای سنتی بر پایهٔ آغاز، وسط و پایان بنا شده، زمان نیز به‌گونه‌ای خطی بر همین اساس در حرکت است. در این گونه رمان‌ها تکامل و رشد شخصیت در طول رمان اهمیتی ویژه می‌یابد.

۴) در کنار عنصر زمان، مکان نیز با اهمیت می‌شود. زمینه‌ای مشخص و ملموس، فضایی که با توصیف دقیق مکان ایجاد می‌شود، یکی از عناصر اصلی رمان واقعگرا بشمار می‌رود.

۵) نثر ساده و محاوره‌ای می‌شود. نکتهٔ اساسی‌تر در مورد زبان رمان این است که در حکایت و رمانس مشغلهٔ اساسی نویسنده نه بیان دقیق اشیاء، بلکه زیبا نمودن هرچه بیشتر زبان است. در نتیجه

مسئلهٔ اصلی نویسنده نه رابطهٔ لغات با اشیاء و دنیای خارج، بلکه زیبایی‌های عارضی (۱۳) زبان است، زبانی که از طریق فن بلاغت توصیف و کنش را بیان می‌کند.

ولی در رمان مشغلهٔ نویسنده بیان دقیق واقعیت بیرون و در نتیجه آیجاد رابطهٔ مستقیم میان کلمات و اشیاء است. کارکرد زبان در رمان بیشتر از هر نوع ادبی دیگر کارکردی است ارجاعی. یاآن‌طور که در فنون بلاغت ما آمده است رمان کلمات را بیشتر به‌معنای حقیقی آن بکار می‌برد و نه مجازی، مثلا "در گفتگو از معشوق بیشتر از خود معشوق سخن می‌گوید تا استفاده از گل و سرو و کمند در توصیف معشوق."

از این رو می‌توان نتیجه گرفت که نوع برخورد رمان‌نویسان واقعگرا در قرن هیجدهم و تا اواخر قرن نوزدهم با واقعیت یکی از عوامل اصلی و تعیین‌کنندهٔ نوع ساختار رمان است. (۱۴) این برخورد با واقعیت بر این دید متکی است که واقعیت قابل شناخت و در دسترس و در نتیجه "قابل تقلید" است. از این منظر، تقلید واقعیت نه‌تنها ممکن بلکه مطلوب و ضروری است. راوی همه‌دانی که بر اغلب رمانهای قرن هیجدهم و نوزدهم حاکم است وصول به چنین واقعیتی را ممکن می‌سازد. این نوع تقلید از واقعیت بیشتر بر پایهٔ توصیف ظواهر آن است، یعنی توصیف و تصویر ظاهر شخصیتها، گفتگووکنش‌آنها، و همچنین توصیف و تصوّیر مکان و وقایع. برخورد نویسنده با درون شخصیتها نیز برخوردی است در اساس توصیفی. یعنی راوی برون و دروں شخصیت را برای خواننده شرح می‌دهد و اغلب قضاوت خود را نیز دربارهٔ آنها اضافه می‌کند.

تناقض موجود در "دن‌کیشوت" به اشکال گوناگون در تاریخ دویست‌سالهٔ رمان ظاهر می‌شود. از طرفی رمان بیش از هر نوع ادبی دیگر مدعی پیروی و تقلید از واقعیت است، و از طرف دیگر حتی در واقعگراترین داستانها قدرت تخیل است که واقعیت را در رمان واقعیت داستانی می‌کند؛ عرصهٔ رمان مانند هر نوع ادبی ــ هنری دیگر حیطه‌ای است جدا از جهان واقع، و منطق و ساختار آن از منطق و ساختار واقعیات روزمرهٔ زندگی جداست.

دید رمان‌نویس نسبت به‌واقعیت در قرن نوزدهم و بخصوص با آغاز جنبش رمانتیک دچار تحولهایی شد ولی آن تناقض همواره در بطن رمان وجود داشت. تاریخچهٔ رمان در قرن نوزدهم اساسا" تاریخ تکامل شکل و ساختار واقعگرایانه رمان است. مقصود از تکامل هم تداوم است و هم تحول. به‌عبارت دیگر، در این دوره گرچه دگرگونی اساسی در شکل و ساختار رمان رخ نمی‌دهد ولی بسیاری از امکانات بالقوه و تجربه‌نشدهٔ آن به‌مرحلهٔ فعل و تجربه درمی‌آید.

چند گرایش به‌طور عمده در این روند تکامل تاثیرگذارد: رمانتیسم، رئالیسم (۱۵) و ناتورالیسم، ولی در کل گرایش به‌رئالیسم بیشتر از هر گرایش‌دیگر بر رمان حاکم است. در نگرش رمانتیک نویسندگانی چون "ستندال" (۱۶)، "هوگو" و خواهران "برونته" ــ بخصوص‌امیلی برونته در شاهکار منحصر بفردش "بلندیهای بادگیر"ــ، توجه نویسنده به شکاف میان دنیای درونی فرد و دنیای بیرون است، و به‌اهمیت و تاثیر احساسات، عواطف و هیجانهای درونی او.

نویسندگان ناتورالیست، برخلاف رمانتیکها، بر خصلت‌های "طبیعی" (یا حیوانی) بشر، و عوامل بیرونی (مانند اجتماع و عوامل موروثی) تاکید می‌کنند. از این دید، که بر پایهٔ نظریهٔ "رمان تجربی" (۱۷) "امیل‌زولا" شکل گرفته، رمان‌نویس باید مانند دانشمند، انسان و محیط اطرافش را زیر ذره‌بین بگذارد و او را مشاهده، مطالعه و تجربه کند.

اما نویسندگان رئالیست طیف وسیعی از برجسته‌ترین رمان‌نویسان جهان را تشکیل می‌دهند. این نویسندگان عناصری را که در نوشته‌های رمان‌نویسان اولیه عرضه شده بود صیقل می‌دهند و عمق و بعد تازه‌ای به‌رمان می‌بخشند. نویسندگانی چون "بالزاک" و "تولستوی" توصیف مکان، و ظاهر را از حالت صرفا" تصویری خود بیرون می‌آورند. مکان، اشیاء و ظاهر شخصیتها دیگر صرفا" زمینه‌ای برای تصویر کردن موقعیت و جایگاه شخصیت‌ها نیست بلکه دارای جنبه‌ای سمبلیک نیز هست. در آثار "بالزاک و نویسندگان پس از او چون "دیکنز"، فضاسازی اهمیتی ویژه می‌یابد. فضای رمان، و نوع توصیف اماکن، اشیاء و ظاهر شخصیتها بیان‌گر نوع اخلاق و حالات شخصیتها و نوع روابط آنها نیز هست.

در سطح دیگر نویسندگانی چون "جرج الیوت" به‌مسائل درونی و روانی شخصیتها توجه بیشتری می‌کنند. عنصر شخصیت در آثار این رمان‌نویسها اهمیت خاصی می‌یابد، و این آغاز حرکت است از تاکید بر نقش محوری طرح به‌تاکید بر اهمیت شخصیت. عنصر مدرن در آثار "داستایوسکی" نه‌فقط به‌دلیل توجه او به‌درون شخصیت‌هاست، بلکه به‌واسطهٔ شکافتن تضادها و درگیری‌های درونی آنهاست.

در امریکا از اواسط قرن نوزدهم داستان‌نویسانی چون "ملویل"، "هاثورن" و "پو"، تخیل را به‌عنوان یک عنصر اساسی وارد داستان کردند. در این میان "ادگار آلن پو" از دو جنبه دارای اهمیتی ویژه است. اول‌آنکه او اساس داستانهای خود ــ به‌استثنای داستانهای کارآگاهی‌اش ــ را بر پایهٔ تخیل و ذهن می‌گذارد. در این داستانها دنیای تخیلی و ذهنی همانگونه ارائه می‌شود که دنیای واقعی. وقایع، و شخصیتها از بعدی سمبلیک برخوردارند. مثلا "در "سقوط خاندان اشر" انحطاط و سقوط اخلاقی و روانی آن خاندان در خاتمهٔ داستان به‌صورت ویرانی کاخ مسکونی خاندان "آشر" بر اثر صاعقه نشان داده می‌شود. دوم آنکه "پو" مانند شعرای سمبولیست و نویسندگان مدرنیست تاکید بسیار بر محوری بودن عنصر زیبایی و ساختار در اثر ادبی دارد. نظریات او در مورد شعر و داستان کوتاه نیز بر پایهٔ این تاکید شکل می‌گیرد. جالب این جاست که نظریات و آثار "پو" در وهلهٔ اول بیشترین تاثیر را نه در زمینهٔ داستان‌نویسی که در عرصهٔ شعر، آنهم شعر سمبلیست فرانسه می‌گذارد. برجسته‌ترین مدافع نظریات و آثار "پو"، "بودلر" بود که آثار او را با وسواس و هنرمندی بی‌نظیری به فرانسه ترجمه کرد.

از اواسط قرن نوزدهم با آثار و نظریات نویسندگانی چون "داستایوسکی"، "فلوبر"، "تورگنیف"، "جیمز" و "کنراد"، تحول و تحرک جدیدی در عرصه رمان ایجاد شد. این نویسندگان بویژه "فلوبر" و "جیمز" پیش‌کسوتان آن مکتبی بودند که نام مدرنیسم به خود گرفت. آثار این نویسندگان نمایانگر مرحلهٔ گذار از رئالیسم سنتی به‌مدرنیسم است.

نکتهٔ قابل توجه در مورد "کنراد"، "فلوبر"، "جیمز" و "تورگنیف"، آگاهی وسواس‌آمیز آنان به‌حرفهٔ خود، یعنی نویسندگی است و درنتیجه توجه و تاکید مدام آنان بر اهمیت و محوری بودن ساختار و شکل در رمان است. چنانکه در بحث رمان مدرنیست خواهیم دید، این موضوع در رمان بیشتر از هر نوع ادبی دیگر هم تازگی داشت و هم مشغلهٔ آن شد، چون اولا "رمان بیش از هر نوع ادبی دیگر ادعای تقلید از واقعیت را داشت و بنابراین حنبهٔ صنعتگرانه و یا هنرمندانهٔ آن همواره تحت‌الشعاع جنبهٔ "واقعی" بودن آن قرار می‌گرفت، ثانیا" به سبب عمر کوتاه آن در مقایسه با سایر انواع ادبی، رمان چه در زمینهٔ ساختار و چه در عرصهٔ نظری از شعر و نمایشنامه عقب‌تر و شکل‌نیافته‌تر بود. از زمان "فلوبر" و بخصوص "جیمز" است که نظریهٔ رمان، به‌ویژه در زمینهٔ شکل و ساختار، صورتی منسجم و حالتی جدی بخود می‌گیرد.

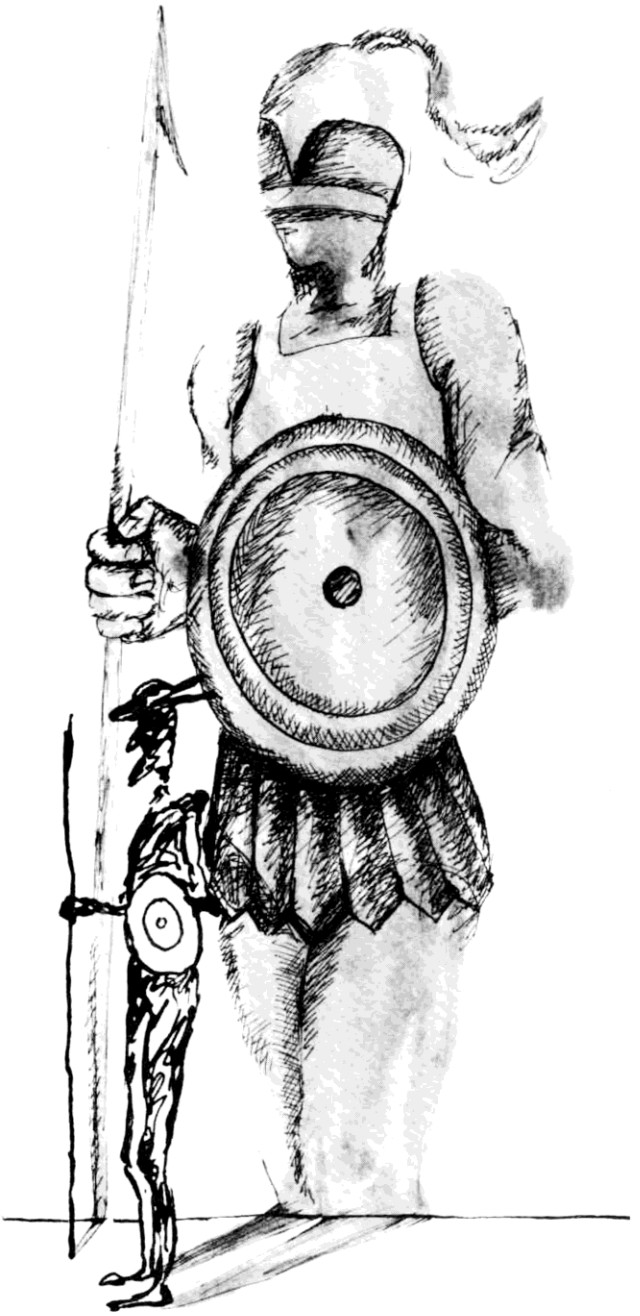
با آثار و نظریات این نویسندگان، دیگر در اواخر قرن نوزدهم مشخص شده بود که واقعگرایی سنتی در رمان به‌آخر خط رسیده است، و بحران ساختاری موجود در آن اشارت به‌تولد ساختاری جدید دارد. آثار نویسندگانی چون "پروست"، "دورتی ریچاردسون"، "کافکا" و به‌دنبال آنها "جویس" و "وولف" نقطهٔ عطفی است در تاریخچهٔ رمان و انقلابی در نوع نگرش داستان‌نویس به واقعیت و به هنر و ادبیات. (۱۸) در زمینهٔ شکل‌گیری واقعیت عناصر اصلی این دگرگونی را این قرارند:

۱) همانطور که در قرن هیجدهم نگرش رمان‌نویسی به‌واقعیت با نگرش برخی از متفکران قرن هفدهم و هیجدهم سرفصل‌های مشترکی دارد، دید رمان‌نویس مدرن نیز با دید برجسته‌ترین متفکران نو متفاوت است. (۱۹) نکتهٔ مشترک آنان در قبول ماهیت فرّار و چندجانبهٔ واقعیت است. برجسته‌ترین متفکران این دوره چون "نیچه" و "برگسون" خصلت اصلی جهان را نه در انسجام و ملموس بودن آن، بلکه در آشفتگی درونی و لغزنده بودن آن بیان کردند. "آرتگا ــ بی ــ گست" این نوع برداشت از جهان را خوب بیان می‌کند زمانی که آن نوع واقعیتی را که از هر منظری یکسان به‌نظر می‌آید مفهومی تمسخرآمیز می‌نامد و می‌گوید:

"... این پندار که واقعیت به‌خودی خود، و مستقل از منظری که بدان نگریسته می‌شود، سیمایی خاص خود دارد، خطایی است که بسیار تکرار می‌شود... اما در واقع، واقعیت مانند منظره‌ای با چشم‌اندازهای بی‌شمار است، که همگی به‌یکسان صحیح و معتبرند. تنها چشم‌انداز دروغین همانی است که مدعی است تنها چشم‌انداز موجود است." (۲۰)

از این منظر واقعیت خود دارای ماهیتی وهم‌انگیز است که در آن واحد چندین شکل مختلف و گاه متضاد به‌خود می‌گیرد.

بنیانگذاران رمان با خلق جهان واقع در مقابل جهان آرمانی رمانس، واقعیتی نسبی را در مقابل واقعیتی مطلق عرضه کردند. ولی از نظر آنان واقعیت موجود در جهان قابل شناخت و دسترسی است، و از این رو از هر منظری باید یکسان جلوه کند. به‌همین سبب واقعیت



طرح از محمد جعفری

عرصه شده در آثار آنان صوری، ملموس و بظاهر غیرمتغیر است. رمان نویس مدرن در زمینهٔ نسبی دیدن واقعیت گامی فراتر می‌نهد. از دید او تبعیت از واقعیت به‌معنای عرضهٔ ماهیت متنوع و دایما" متغیر آن است. آنچه را "نیچه" و یا" گست" دربارهٔ واقعیت می‌گویند "هنری جیمز" به‌گونه‌ای دیگر در مورد رمان بیان می‌کند. از نظر "جیمز" اساس رمان، به‌ویژه اساس شخصیت‌پردازی، در عرضهٔ لایه‌های مختلف و گاه متضاد واقعیت و در نتیجه ایجاد ابهام است:

"انسانی‌ترین درونمایه‌ها آنهایی هستند که از دل آشفتگی زندگی نشان‌دهندهٔ رابطهٔ نزدیک سعادت و محنت باشند، رابطهٔ نزدیک میان آنچه انسان را یاری می‌دهد و آنچه او را می‌آزارد، و بدین ترتیب آن مدال درخشان و سخت را با آن آلیاژ غریب برای همیشه جلو چشمانمان آونگ می‌کنند که یک رویش برای یکی آسایش و درستی است و روی دیگرش برای دیگری رنج و خطا."(۲۱)

۲) تناقض اصلی نویسندهٔ مدرن در این است که از طرفی سعی در نفی و رد واقعیت بیرون دارد و آن یگانگی و همخونی نویسندهٔ سنتی با واقعیت‌ها را از دست داده، و از طرف دیگر مشغله‌اش بیش از هر رمان دیگر بطور آگاهانه درگیری با واقعیت است. یعنی مشغلهٔ رمان‌نویس مدرن نه بیان ظواهر واقعیت، که عرضهٔ هستهٔ وجودی و ماهیت عریان آن است.

حیاتی بودن این موضوع در "دعوای" ادبی، "ویرجینیا وولف" با نویسندگان معروف به "دورهٔ ادوارد" یعنی "آرنولد بنت" و "جان گلورثی" نمایان می‌شود. "وولف" بیشتر به‌نگرش‌آنان از واقعیت و در نتیجه به‌آن نوع عرضه واقعیت می‌تازد که با آنچه "وولف" "زندگی" می‌نامد مغایر است. او در نوشتهٔ معروف خود "داستان مدرن" (۲۲) می‌گوید که گویا این نوع نویسنده از اختیارات درونی خود بهره‌ای نمی‌جوید، بلکه تحت فرمان و ارادهٔ "سلطان مستبد"ی است که او را به‌خلق "طرح" "کمدی"، "تراژدی"، "عشق"، "علایق" و نوعی "فضای احتمالی" وادارمی‌کند، بطوری که اگر شخصیتهای داستانش رنده می‌شدند "حتی دکمه‌ی کت خود را نیز بر طبق آخرین مد روز" توصیف شده می‌یافتند. "وولف" می‌پرسد: "آیا زندگی این‌گونه است، آیا رمان باید این‌گونه نوشته شود؟"

و جواب می‌دهد که اگر به‌درون زندگی، حتی زندگی عادی‌روزمره نگاه کنیم آن را کاملا "متفاوت می‌یابیم. از نظر "وولف" زندگی واقعی زندگی ذهن، زندگی دروبی است که ده‌ها هزار تاثر مختلف و متنوع دریافت می‌کند، تاثراتی که "از هر طرف فرو می‌ریزند، بارانی بدون وقفه از اتمهای بی‌شمار، و همان‌طور که فرود می‌آیند شکل زندگی دوشنبه یا سه‌شنبه را به‌خود می‌گیرند." و نویسنده اگر "آزاد" باشد اثر خود را بر پایه "احساسات خویش" بنا می‌نهد و نه سنن‌وقواعد، و از این رو در اثر خویش به‌معنای متداول و مورد قبول آن نه "طرح" خواهد داشت، نه "کمدی"، نه "تراژدی" نه "علایق عشقی" و یا "فاجعه". او زندگی را آنگونه که هست می‌نمایاند یعنی به‌صورت "هاله‌ای نورانی، پوششی نیمه‌شفاف که آغاز تا پایان خودآگاهی ما را دربر می‌گیرد."

از این دیدگاه هدف اصلی نویسنده نه تقلید از امور واقع وظواهر واقعیت، که تجربه و ارائه جوهر واقعیت است. از این رو، برخلاف نظر بعضی‌ها، رمان‌نویس مدرن از واقعیت فرار نمی‌کند، بلکه هرچه بیشتر بدرون‌واعماق آن می‌رود تا بگونه‌ای ادبی درک‌وتجربهٔ خودرا از آن عرضه کند.

به‌همین سبب است که برخی از منتقدان معتقدند نویسندگانی چون "جویس" از یک نظر از "زولا" و پیروانش ناتورالیست‌ترند، چون می‌کوشند تا جزئیات ذهن را با وسواسی بی‌سابقه به‌گونه‌ای عینی و موشکافانه ثبت کنند.

۳) از دید رمان‌نویس مدرنیست همانطور که واقعیت چندبعدی و متحرک است، اشیاء و اشکال نیز دارای ابعاد مختلف و گاه متضادند. نه فقط نوع نگرش به‌دنیای خارج، بلکه شیوهٔ عرضهٔ آن نیز باید متحول شود. مسئلهٔ اصلی برای رمان‌نویس نه حرکت مستقیم خطی بلکه حرکتی عمقی است. و در نتیجه ابهام جانشین یقین، و ساختاری منعطف و سیال جایگزین ساختار جامد و غیرقابل انعطاف رمان سنتی می‌شود.

رمان و داستان به‌جای بیان واقعیات بیرونی به‌عرضهٔ واقعیات درون دست می‌زنند، واقعیاتی که به‌نوعی بر پایه‌ای ذهنی بنا شده که یا روان فرد است، یا تخیل و رویا، یا اسطوره، یا ترکیبات مختلفی از اینها.

ساختار خطی داستان که طرح آن بر پایهٔ آغاز، وسط و پایان است برهم می‌ریزد. چون واقعیت آغاز و پایانی ندارد، در بسیاری از داستانهای مدرن نیز آغاز و پایان به‌معنای سنتی آن وجود ندارد. بسیاری از داستانها از وسط و یا پایان شروع می‌شوند. اوج داستان لزوما" در خاتمهٔ آن نیست. تنش و هول و ولای داستان نه لزوما" در ماجراهای قهرمان و وقایع بیرونی، که اغلب در تضادهای درونی شخصیت است. آنچه اهمیت دارد، نه اوج و خاتمهٔ داستان، بلکه روند شکل‌گیری آن است.

نظرگاه در داستان مدرن به‌طور اساسی دگرگون می‌شود. موضوع اصلی چون عرضهٔ واقعیت است و نه قضاوت و توجیه آن، نویسنده به‌جای حضور و دخالت مداوم در روند داستان، به‌قول "جویس" به صورت خدایی نامرئی درمی‌آید که بر فراز داستان خود نشسته است و بی‌اعتنا به‌روند آن ناخنهایش را درست می‌کند! نوع عرضهٔ داستان به‌حالت نمایشنامه‌ای (دراماتیک) نزدیک‌تر می‌شود تا نوع روایی.

زمان نیز در رمان مدرن از حالت تاریخی و تقویمی خود درمی‌آید و صورتی فرّار و سیال به‌خود می‌گیرد. گذشته، حال و آینده در یکدیگر مستحیل می‌شوند. شرح یک لحظه تنها بیان کنش یا گفتگو نیست، بلکه می‌تواند عرضهٔ افکار و خاطراتی بی‌شمار باشد که آن یک لحظه را مانند ابدیت متوقف می‌کند.

۴) از دید هنرمند مدرن و در این جا رمان‌نویس ودنیای‌واقع،

دنیای خارج از حیطهٔ هنر، جهانی است دستخوش آشفتگی و هرج و مرج. در چنین جهانی رمان‌نویس همخوانی و هماهنگی سابق خود را با واقعیت از دست می‌دهد.

در مقابل جهان ناکامل و غیرقابل شناخت واقعیت، جهان هنر می‌تواند نظم، منطق و کمال را خلق کند. از این رو تاکید رمان‌نویس بجای بازسازی یا تقلید واقعیت، آفرینش واقعیت و جهانی نو در مقابل جهان واقع می‌شود. این حرف "نیچه" که "هیچ هنرمندی تاب تحمل واقعیت را ندارد"، در مورد اغلب هنرمندان و نویسندگان مدرنیست صدق می‌کند. نمونهٔ بارز آن گفتهٔ "فلوبر" است:

"آنچه را که من زیبا می‌دانم، آنچه را که دوست دارم بنویسم، کتابی است درباره هیچ، کتابی فاقد تعلقات بیرونی، که خودش با تکیه بر نیروی درونی سبکش کلیتش را حفظ کند." (۲۳)

یعنی بیش از هر رمان دیگری مشغلهٔ هنر و ادبیات خود هنر و ادبیات می‌شود، و در نتیجه بیش از هر رمان دیگری هنرمند بطور آگاهانه به‌آنها بر اهمیت، بلکه بر نقش حیاتی عنصر ساختاری در آفرینش هنری تکیه می‌کند. این بدان معنا نیست که در گذشته مسئلهٔ ساختار مشغلهٔ هنرمند نبود، ولی بدین معناست که در هیچ رمانی هنرمند تا به‌این اندازه به‌طور آگاهانه به‌ساختار توجه نداشته است. گفتهٔ معروف "پوب"(۲۴) که هدف هنر و ادبیات "آموزش و سرگرمی است" جای خود را به‌این جمله می‌دهد که هدف هنر خود هنر است و نه هیچ چیز دیگری خارج از آن.

۵) از این رو برخلاف نظر برخی، رمان مدرن منحصر به‌جستجوی تکنیک مدرن نیست، بلکه تکنیک و شیوهٔ مدرن از درون ساختار ذهنی خاصی برمی‌خیزد. یعنی بدون ذهنیتی مدرن امکان ابداع تکنیک، یا ساختاری نو وجود ندارد. (۲۵)

دیگر آنکه رمان مدرن حاصل انحطاط یا انفعال در مقابل واقعیت موجود نیست، بلکه بیشتر محصول احساسی انقلابی و گرایش به‌نوگرایی و درک و بیان نفس‌زمان خویش است. رمان‌نویس مدرن با تنها حربه‌ای که دارد، یعنی از طریق ارائهٔ ساختاری نو، جهان واقع را به‌مبارزه می‌طلبد. نوع دید و نگرش مخاطب خود را به‌واقعیت متحول می‌کند، و با درهم شکستن طواهر موجود، حصول به‌واقعیتی دیگر را ممکن می‌سازد.

از آنچه گفته شد می‌شود این نتیجه را گرفت که در رمینهٔ برخورد با واقعیت تاریخچهٔ رمان حرکت مداوم آن به‌سوی نسبی دیدن واقعیت است. رمان با درهم شکستن دنیای آرمانی رمانس، و با خلق دنیایی ملموس و فردیت یافته و قابل دسترسی وجود واقعیت مطلق و غیر قابل تغییر جهان رمانس را نفی کرد. اما چون نقش رمان‌نویس در آغاز در اساس تقلید از واقعیت بود، و این تقلید از طریق توصیف مشخص ظواهر آن، یعنی توصیف آنچه واقعیت عینی می‌خوانیمش، انجام می‌گرفت، نوعی همگونی و همخوانی میان جهان رمان و جهان واقع وجود داشت. هرچه رمان از نظر ساختاری کامل‌تر و بعنوان یک نوع ادبی مشخص‌تر و متمایزتر شد، برخورد آن نیز با واقعیت شکلی پیچیده‌تر و غامض‌تر بخود گرفت. نقطهٔ اوج این حرکت و نقطه عطف در تاریخ رمان‌نویسی رمان مدرن است. در این گونه رمان دیگر تقلید از واقعیت نه ممکن است و نه مطلوب. در رمانهای بزرگ و برجسته قرن هیجدهم و نوزدهم این شیوه در اشکال و انواع مختلف تجربه شده، و اکنون دیگر هدف آفرینش است و نه بازآفرینی. کوشش رمان‌نویس در عرصهٔ دنیای درون، و ذهن شخصیتها، برسنت، ایهام و پیچیدگی به‌واقعیت ارائه شده می‌افزاید. می‌شود گفت که واقعیت برای رمان و داستان در کل نقش همان جام حضرت عیسی را دارد که جستجو و یافتن آن برای شوالیه‌های شاه "آرتور" معنا و مفهوم زندگی بود. انگیزهٔ وجودی و تحرک رمان نیز تلاش برای رسیدن به‌آن جام مقدس و حیاتبخش است.

---

1) Chivalric

۲) "دن‌کیشوت"، میگل دوسروانتس، ترجمهٔ محمد قاضی، انتشارات نیل، ۱۳۳۷، ص. ۶۵۲. بخاطر استفاده از این ترجمه اسامی و عناوین شخصیتها به‌همان شکلی است که در آن آمده است. "مانش" به‌جای "لامانچا"، "سانکو" بجای "سانچو"، و غیره...

۳) همانجا، ص. ۶۵۴. در ترجمهٔ فارسی جملهٔ آخر این‌طور است: "با براثر ضربتی، بجز ضربت غم واندوه از پا درآید و آسان و ساده بمیرد." در ترجمهٔ انگلیسی آمده است:

Slain only by the hands of meloncholy. The Portable cervantes, translated, and edited, Samuel Putnam, The Viking Press, N.Y. 1970, P. 698.

چون ترجمهٔ انگلیسی با متن سازگارتر بود، با پوزش از مترجم محترم، آنرا تغییر دادم.

4) Romance

۵) در این متن "ساختار" هم دربرگیرندهٔ شکل است و هم محتوی، و همچنین به‌مفهوم آن کلیتی است که عناصر مختلف یک اثر را دربر می‌گیرد.

۶) همانجا، ص. ۵۶۷. در ترجمهٔ انگلیسی به‌جای "دروغ" کلمهٔ appearance بکار برده شده که به‌معنای صورت ظاهر در مقابل واقعیت (Reality) است.

۷) برخی، هر نوع حکایتی را داستان یا رمان می‌نامند، مثلا از نظر بعضی از منتقدان: Satyricon اولین رمان تاریخ است. ولی در این جا رمان (و مشتقات آن؛ داستان کوتاه و رمان کوتاه) به‌آن نوع خاص ادبی اطلاق می‌شود که عناصر ساختاری مشخصی دارد که آن را از هر نوع دیگر روایت متمایز می‌کند. این عناصر بتفصیل در متن شرح داده شده است.

8) Defoe

9) Richardson

10) Ian, Watt, Ries of the Novel, Penguin Books, 1957 P. 11

11) Formal Realism

۱۲) داستان کوتاه و رمان کوتاه بطور عمده طول خود از یکدیگر و ازرمان متمایز می‌شوند. در زمینهٔ داستان کوتاه "ادگار آلن‌پو" را بنیان‌گذار این نوع داستان می‌دانند. از این رو داستان کوتاه حدود یک قرن پس از رمان بوجود آمد. نوع برخورد "پو" به‌واقعیت و گرایش او به‌معنایی تخیلی و غیرواقعی او را از رمان‌نویسان سنتی متمایز می‌کند. اما "پو" نیز مانند رمان‌نویسان گوتیک از نظر ساختاری بیشتر همان عناصر رمان سنتی را بکار می‌گیرد. تحول اساسی در ساختار داستان کوتاه نیز با آغاز داستان مدرن است. در این نوشته چون هدف اصلی بررسی شکل‌گیری واقعیت در داستان، بخصوص داستان مدرن، است، آنچه در مورد رمان واقعگرای سنتی و رمان مدرن گفته می‌شود، در مورد داستان و رمان کوتاه نیز صدق می‌کند.

13) extrinsic

۱۴) این نوع برخورد، روند مسلط و حاکم بر رمان را بیان می‌کند، وگرنه از همان آغاز یعنی قرن هیجدهم نویسنده‌ای چون "استرن" Sterne در Tristram Shandy عناصر رمان را چنان برهم ریخت که این رمان هنوز هم به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز مدرن جلوه می‌کند. یا در آثار "ریچاردسون" نطفه‌های رمان روانشناختی محسوس و مشخص است.

۱۵) در این نوشته واقعگرایی به‌معنای وسیع گرایش به‌واقعیت، بتقلید، بیان و عرضهٔ آن بکار می‌رود، و رئالیسم به‌مفهوم آن مکتب خاص ادبی که به‌این نام شهرت دارد.

۱۶) این نکته قابل ذکر است که "ستندال" به‌شدت تحت تاثیر "لرد بایرون" شاعر بزرگ رمانتیک انگلیسی بوده است.

17) Roman Experimental

۱۸) توضیح دو نکته ضروری است: اول آنکه این نوشته تنها به‌آثار نویسندگان مدرنیست می‌پردازد و نه نویسندگان دورهٔ مابعد مدرنیسم (Post - Modernism) مانند "بکت"، "نابکف"، رمان‌نویسان پایه‌گذار "رمان نو" و غیره. بررسی آثار این نویسندگان مستلزم نوشته‌ای دیگر است. دوم آنکه آنچه در بالا گفته شد به‌این معنا نیست که رمان‌نویسی به‌سبک واقعگرایانهٔ گذشته به‌پایان رسید. این سنت در آثار نویسندگان مشهور به "دورهٔ ادوارد"، چون "گلورنی" و "بنت" ادامه داشت و تا به‌امروز نیز ادامه دارد. تاکید این نوشته بر نوع دگرگونی و انقلابی است که نویسندگان مدرنیست در عرصهٔ رمان و داستان بوجود آوردند.

۱۹) تذکر این نکته لازم است که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم انقلابی مشابه دگرگونی که در رمان بوجود آمد، در سایر عرصه‌های فکری، فرهنگی و علمی بشر نیز ایجاد شد، انقلابی که در پایه‌های ذهنی و وجودی گذشته تردید می‌کند و با نام عام مدرنیسم مشخص می‌شود، این انقلاب در عرصهٔ شعر با سمبلیسم، در عرصهٔ نمایشنامه با اکسپرسیونیسم، و در زمینهٔ نقاشی با امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم آغاز می‌شود. در همهٔ این نظریات شک به‌نظم و هماهنگی درونی جهان، بدبینی در مورد اصلاح‌پذیری بشر و امکان تحول در او، و در نتیجه بدبینی به‌دنیای واقع و کشش به‌طرف جایگزین کردن آن با دنیای هنر، با نظم و کمال هنری موجود است. انقلاب اکتبر و جنگ جهانی ایمان به‌امکان صلح و نظم را برهم زد. دورانی بود که در آن به‌قول "ییتز" "همه چیز فرو می‌پاشد، مرکز نمی‌تواند پایداری کند."

۲۰) Ortega-y Gasset, Backgrounds to Modern Literature, ed. John Oliver Perry, Chandler Publishing Co, 1968, P. 182.

"نیچه" نیز دربارهٔ پایهٔ تراژیک زندگی نظریه‌ای را ابراز می‌کند که بسیار مشابه نظریهٔ رمان‌نویس مدرن است. او می‌گوید این پایهٔ تراژیک "مثل چهرهٔ جانوس است: هرچه که وجود دارد در آن واحد عادلانه و غیرعادلانه است، و هر دو روی چهره نیز محق است."

جالب‌توجه است که این متفکران مدرن مانند "نیچه" و "برگسون" توجه خاصی بمقام و جایگاه هنر و ادبیات دارند و برای بیان نظر خود از آن استفاده می‌کنند.

21) Henry James What Maisie Knew, Preface, Penguin, 1978, P. 7.

22) Virginia Woolf "Modern Fiction" *V.* Vol. 2, of Collected Essays, Vol. 2, London, 1966

۲۳) نقل از فلوبر در:

Modernism, ed. by Malcolm Bradbury James Macfarlane, Penguin, 1978, P. 25

۲۴) Alesandre Pope، شاعر و منتقد معروف انگلیس در قرن هیجدهم.

۲۵) در اینجا هدف طرح اولویت ذهنیت، یا تکنیک نیست. آیا ذهنیت تکنیک را می‌سازد یا تکنیک ذهنیت را؟ این مورد مصداق همان مرغ و تخم‌مرغ است. نکتهٔ اصلی این است که یکی بدون دیگری ممکن نیست.

ارغوان شکوفا

کاترین آن پورتر
(۱۸۹۴ – ۱۹۸۰)

ترجمهٔ فرشتهٔ مولوی

اشاره:

"کاترین آن‌پورتر" در "ایندین‌کریک" تگزاس به‌دنیا آمد. در مدارس مذهبی جنوب تحصیل کرد و در آن زمان (خود می‌گوید): آثار متعدد کلاسیک انگلیسی و ترجمه‌شده و بعدها آثار نویسندگان مدرن را مطالعه کرد. نوشتن را از کودکی آغاز کرد و با ارتزاق از راه نوشتن برای روزنامه‌های ادبی، به‌قول خودش، "سالهای رشد" را کاملا "بیرون از مراکز و مسائل ادبی باب روز گذراند. تا سی‌سالگی هیچ کتابی منتشر نکرد، اما در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ داستانهای چاپ شده‌اش در مجلات ادبی با اقبال منتقدین روبرو شد. در سال ۱۹۳۰ مجلد اول داستانهای او شامل شش داستان کوتاه در تیراژ محدود و با عنوان یکی از بهترین داستانهایش، *"ارغوان شکوفا"*، منتشر شد. پس از سفری به‌اروپا، داستان بلندی به‌نام *"آسیندا"* (۱۹۳۴)، و *"ارغوان شکوفا"* را در تیراژ وسیع‌تری (۱۹۳۵) منتشر کرد. داستان بلند دیگرش به‌نام *"شراب نیمروزی"* در سال ۱۹۳۷ منتشر شد. در سال ۱۹۳۹ *"اسب رنگ‌پریده، سوار رنگ‌پریده"* (مجموعه‌ای از *"شراب نیمروزی"*، *"فناپذیری پیشین"*، و *"داستان اسب رنگ‌پریده، سوار رنگ‌پریده"*، منتشر شد. در سال ۱۹۴۱ داستان بلند *"بندر ناامن"* و در سال ۱۹۴۴ *"برج کج و داستانهای دیگر"* انتشار یافت و آنگاه در سال ۱۹۶۲ رمان او با عنوان *"کشتی ابلهان"* منتشر شد. داستان "ارغوان شکوفا"ی او، یعنی برجسته‌ترین اثرش، جامع جمیع قدرتهای اوست، از آن جمله است: سبک شفاف و مهار شده، که نه‌تنها بار اضافی بر دوش ندارد، بلکه تلنگرهایش داستان را غنی و عمیق می‌سازد؛ شکلی دارد سخت متشکل با جزئیات پیچیده که در عین حال در کلیتشان ساده و ضروری‌اند؛ و درونمایهٔ اخلاقی قدرت و ظرافت که به کمک سمبولیسمی که تنها در استادان داستان‌نویسی مدرن جهان می‌توان دید به‌خوانندگان منتقل می‌شود.

"براجونی" بر لبهٔ صندلی پشت ــ راستی که برایش بسیار کوچک است، جمع و جور می‌نشیند، و با صدایی عمزده و خفه برای "لورا" آواز می‌خواند. "لورا" برای آنکه بتواند تا دیرترین لحظهٔ ممکن از رفتن به‌خانه‌اش بپرهیزد، تازگیها عذر و بهانه‌هایی یافته است، آخر "براجونی" کم و بیش هر شب در خانهٔ اوست. هرقدر "لورا" دیر به‌خانه برود، باز او با چهره‌ای درهم و منتظر آنجا خواهد نشست، موی بور تابدارش را خواهد کشید، تارهای گیتارش را بصدا درخواهد آورد، با صدایی خفه آهنگی را زیر لب زمزمه خواهد کرد. "لوپه"، خدمتکار بومی، در آستانهٔ خانه "لورا" را می‌بیند، و با نیم‌نگاهی به‌اتاق طبقه بالا می‌گوید، "منتظرست."

"لورا" آرزو می‌کند دراز بکشد، از سنجاقهای سرش و تماس آستینهای تنگ و بلند پیراهنش کلافه است، اما به‌او می‌گوید، "امشب آواز تازه‌ای برایم می‌خوانی؟" اگر بگوید آری، از او می‌خواهد تا بخواند. اگر بگوید نه، ترانهٔ دلخواه او را بیادش می‌آورد و از او می‌خواهد تا باز آن را بخواند. "لوپه" برایش فنجانی شکلات مایع و بشقابی برنج می‌آورد، و "لورا" پشت میز کوچکی زیر نور چراغ شام می‌خورد، به "براجونی" هم تعارف می‌کند، اما او مثل همیشه پاسخ می‌دهد: "من خورده‌ام، وانگهی، شکلات صدا را خراب می‌کند."

"لورا" می‌گوید، "پس بخوان،" و "براجونی" می‌زند زیر آواز. چنان آشنا پنجه بر گیتار می‌کشد که گویی حیوانی دست‌آموزست، و باشور و حال خارج می‌خواند، نتهای زیر را با جیغی کشدار و رنج‌آور می‌کشد. "لورا" که زیاد به‌بازار می‌رود و به‌آواز تصنیف‌خوانان گوش می‌دهد، و هر روز دمی درنگ می‌کند تا نوای پسر کور نی‌زن خیابان شانزده سپتامبر را بشنود، با ادب و نزاکتی سرد به‌آواز "براجونی" گوش می‌دهد، آخر جرات نمی‌کند به‌آواز ناخوش او بخندد. هیچ‌کس جرات نمی‌کند به‌او بخندد. "براجونی" با گستاخی خاصی با همه رفتار بیرحمانه‌ای دارد، اما چنان به‌استعدادهای خود می‌بالد و به‌هر نوع بی‌اعتنایی حساس است که برای انگشت گذاشتن بر زخم عمیق و درمان‌ناپذیر غرورش، باید بیش از خود او سختدل و خودبین بود. این کار شهامت زیادی هم می‌خواهد، چرا که توهین کردن بـه او خطرناک است، کسی هم این دل و جرات را ندارد.

"براجونی" با چنان شفقت و سرشاری و ترحم بی‌پایانی به خود عشق می‌ورزد کـه مریدانش ــ آخـر او رهبـر و انقلابی کارکشته، و زخم‌خوردهٔ نبرد افتخارآفرین است ــ خود را با بازتاب درخشش آن گـرم می‌کنند، و بـه یکدیگر می‌گویند: "راستی کـه بزرگوار است، بشردوستی‌اش ورای دلبستگی‌های صرفـا شخصی‌ست" مـازاد ایـن خویشتن‌دوستی به‌سوی "لورا"، که، همچون بسیاری دیگر، کار و آسایش خود را مدیون اوست، سرازیر شده‌است و مایه‌آزارش می‌شود. "براجونی" وقتی خیلی سرحال است، به "لورا" می‌گوید، "دارم وسوسه می‌شوم که **اجنبی** بودنت را ببخشم، **اجنبی‌خانم!**" و "لورا"، برافروختـه، در خیال مجسم می‌کند که ناگهان به‌جلو خم می‌شود، و با پشت دست سیلی جانانه‌ای به‌او می‌زند تا خندهٔ پیه‌مانند از لبش بیفتد. در این هنگام اگر "براجونی" نگاه "لورا" را ببیند، بروی خودش نمی‌آورد.

"لورا" می‌داند "براجونی" چه پیشنهادی به‌او خواهد کرد، و می‌داند که باید مصرانه طفره برود، بی‌آنکه مقاومتش را آشکار کند، و اگر بتواند چنین کند، حتی در دل هم اقرارنخواهدکرد که "براجونی" آهسته به‌سوی قصد و غرضش پیش می‌رود. در این شبهای دراز تلف شدهٔ یک ماه اخیر، با کتابی باز بر روی زانوانش، در صندلی گود خود می‌نشیند، به‌صلابت تسلابخش صفحهٔ چاپی چشم می‌دوزد و در این حال نگاه و صدای "براجونی" که‌آواز می‌خواند، خبر از آن می‌دهند که با همهٔ پریشانیهای فراموش ناشده‌اش یکی می‌شوند و بر اضطرابهای رنج‌آور او و از آینده سنگینی می‌کنند. تن شکمبارهٔ "براجونی" آیت سرخوردگیهای فراوان "لورا" شده‌است، آخر یک انقلابی باید لاغراندام، برانگیخته از ایمانی قهرمانی، و سرشار از فضایل ناب باشد. این فکر پوچی است، حالا این را می‌داند و از آن شرمنده است. انقلاب باید رهبرانی داشته باشد، و رهبری هم پیشهٔ مردان پرجنب و جوش است. رفقایش به‌او می‌گویند که اسیر خواب و خیال است، چون آنچه را که "لورا" کلبی مسلکی آنها می‌پندارد صرفا "درک گسترده‌ٔواقعیت" است. "لورا" کم و بیش حاضر است بگوید، "من اشتباه می‌کنم، بگمانم واقعا از اصول سردرنمی‌آورم،" و بعد محرمانه با خود قرارداد ترک مخاصمه می‌بندد، و بـر آن می‌شود تا ارادهٔ خـود را تسلیم چنین منطـق مصلحت‌آمیزی نکند. با اینهمه نمی‌تواند خود را از بند این خیال برهاند که فاصلهٔ میان شیوهٔ زندگی کنونی و تصورش از زندگی دلخواه، لطمهٔ جبران‌ناپذیری به‌او زده است، و از اینرو گهگاه کم و بیش دل به‌این خوش می‌کند که در این عذاب که خود مایهٔ آرامش است، غرق

شود . هر از گاهی فکر فرار بسرش می‌زند ، اما می‌ماند . حالا دلش می‌خواهد از این اتاق بگریزد ، از پله‌های باریک پایین بدود ، و به خیابان که خانه‌هایش چون دسیسه‌کاران زیر نور چراغی خال‌خال ، بیکدیگر تکیه داده‌اند برود ، و"براجونی" را رها کند تا برای خودش آواز بخواند .

بجای این کار ، روشن و بی‌پروا ، چون کودکی خوب و خوشرفتار به"براجونی" نگاه می‌کند . زانوانش زیر دامن پیراهن پشمی آبی‌رنگ و مناسبش بهم چفت می‌شوند ، و یقهٔ گرد و سفیدش ــ نه بعد ــ به یقهٔ جامهٔ راهبه‌ها شباهت دارد . "لورا" لباسی می‌پوشد که نمایندهٔ طرز تفکر خاصی است ، و از زر و زیور چشم پوشیده است . او که کاتولیک بدنیا آمده ، گرچه می‌ترسد کسی غافلگیر و رسوایش کند ، گهگاه به کلیسای کوچک و ویرانه‌ای می‌خزد ، روی سنگ سرد زانو می‌زند ، و با تسبیحی طلایی که در"تئوآن‌تپک" خریده ، دعای مریم مقدس را می‌خواند . تنها به‌دعاخوانی هم اکتفا نمی‌کند و سر آخر محراب و گلهای پولک‌دار و زری ژنده آن را لمس می‌کند ، و دلش برای مجسمهٔ از ریخت‌افتادهٔ قدیسی می‌سوزد که ، زیر شلواری قیطاندوزی‌شده سفیدش، شل و ول ، تا قوزک پاهایش، زیر وقار روحانی ردای مخملش، پایین آمده است . "لورا" خود را گرفتار مجموعهٔ اصولی کرده است که از تربیت اولیه‌اش سرچشمه می‌گیرد ، از اینرو هیچ حرکت و اشاره یا تمایل شخصی را انجام نشده باقی نمی‌گذارد ، و بهمین دلیل قیطان‌ماشین‌بافت بکار نخواهد برد . این رمز محرمانهٔ اوست ، آخر در جرگهٔ آنان ماشین مقدس است ، و مایهٔ رستگاری کارگران خواهد شد . "لورا" شیفتهٔ قیطان نازک و ظریف است ، و روی این یقه نوار توری باریک و راه‌راهی دوخته شده است که یکی از بیست نوار کاملا"یک‌شکلی است که در دستمال کاغذی آبی‌رنگی پیچیده و در کشوی بالایی گنجه لباسهایش گذاشته است .

"براجونی" نگاه پرصلابت خود را به‌نگاه گذرای"لورا" می‌دوزد ، گویی چشم براه همین نگاه بوده است ، به‌جلو خم می‌شود ، شکم فربه‌اش میان رانوان از هم‌گشاده‌اش جا می‌افتد ، سپس با تکیهٔ بسیار بر کلمه‌ها و کشیدن آنها آواز می‌خواند . به‌آواز می‌گوید ، نه پدری دارد و نه مادری ، نه حتی دوستی که غمخوارش باشد ؛ یکه و تنها چون موج دریا می‌رود و می‌آید ، یکه و تنها چون موجی . دهانش غنچه و بعد کشیده می‌شود ، گونه‌های بادکنکی‌اش از تقلای خواندن چرب و براق می‌شود . "براجونی" در جامهٔ فاخرش جور عجیبی باد می‌کند . با آن یقهٔ قفایی‌رنگ چروک‌خورده بر روی کراوات بنفش که با حلقهٔ الماس نشان بسته شده : با آن کمربند سربازی چرمی نقره‌کوبی شده که شکم پایین و بالا رونده‌اش را سخت می‌فشارد : و با آن کفشهای زرد و براق ، "براجونی" با رسیدگی نحسی متورم می‌شود ، جورابهای بنفش کمرنگ ابریشمی‌اش سفت به‌پا کشیده ، و بندهای چرمی و محکم کفشهایش دور قوزک پاهایش بسته شده است .

وقتی "براجونی" نگاهش را به‌سوی"لورا" می‌گرداند ، "لورا" باز متوجه می‌شود که چشمهای او چشمهای عسلی گربه است . "براجونی" به"لورا" می‌گوید که غنی است ، نه از مال و منال ، که از قدرت ، و این قدرت برای او مالکیت سرزنش‌ناپذیر هر چیز ، و حق تسلیم نفس در برابر تجملات کوچک را بهمراه می‌آورد . یکبار دستمال ابریشمی زردی را جلو بینی "لورا" گرفت و گفت ، "من از خوشپوشی و آراستگی خوشم می‌آید . این را بو کن . جوکی‌کلاب است ، از نیویورک وارد شده ." با اینهمه"براجونی" از روزگار زخم خورده است . بزودی خواهد گفت ، "راستش اینست که همه چیز در مشت آدم خاکستر می‌شود ، به‌دهان آدم زهر می‌شود ." آه می‌کشد و کمربند چرمی‌اش همچون تنگ اسب به‌غژغژ می‌افتد . "از همه چیز ناامیدم . همه چیز ." سر تکان می‌دهد. "تو ، طفلک بیچاره ، تو هم ناامید می‌شوی . برای همین هم بدنیا آمده‌ای . ما دو نفر بیشتر از آنچه که تصور می‌کنی بهم شباهت داریم . صبر کن و ببین . یک روز چیزی را که به‌تو گفته‌ام ، بیاد می‌آوری ، و می‌فهمی که"براجونی" دوست تو بود ."

لرزی خفیف بر تن "لورا" می‌افتد ، جسمش خطر را احساس می‌کند ، گویی خشونت ، نقص عضو ، یا مرگی تکان‌دهنده با ناشکیبایی به‌کمینش نشسته است . "لورا" این هراس را به‌چیزی ساده و عادی ، و نزدیک ، تعبیر کرده است ، و گاه پیش از رد شدن از خیابان درنگ می‌کند . عبارتی از یک کتاب فلسفی فراموش‌شدهٔ دوره ابتدایی را به خود یادآور می‌شود ، "تقدیر من چیزی جز گواه گرایشی ذهنی نیست ، " و آنقدر هم عاقل هست که بیفزاید ، "در هر حال ، اگر حواسم را جمع کنم در تصادف با اتومبیل کشته نخواهم شد ."

"لورا" برغم خواست خودش می‌اندیشد ، "شاید من هم ، به‌نوعی ، به‌اندازهٔ "براجونی" فاسد ، سنگدل ، و کمال نیافته باشم ، " و اگر چنین است ، هر مرگی بهتر از ادامهٔ زندگی است . باز آرام و خاموش می‌نشیند ، نمی‌گریزد . کجا می‌تواند برود ؟ "لورا" ناخوانده به این سرزمین آمده است ؛ دیگر نمی‌تواند تصور زندگی در کشوری دیگر را بخیال خود راه بدهد ، و یادآوری زندگی پیشین نیز شادی‌آور نیست .

بدرستی طبیعت‌این سرسپردگی ، انگیزه‌های واقعی آن ، والزام‌هایش چیست ؟ "لورا" نمی‌تواند پاسخ بدهد . نیمی از روز را در "خوچیمیلکو" ، نزدیک خانه‌اش، می‌گذراند تا به‌بچه‌های بومی یاد بدهد که به‌انگلیسی بگویند ، "گربه روی پادری نشسته است ." پا که به‌کلاس می‌گذارد ، بچه‌ها با چهره‌های سرخگون معصوم و عاقلشان ، خنده بر لب ، دورش حلقه می‌زنند ، با صدای بی‌آلایش‌شان بلند می‌گویند ، "صبح بخیر ، خانم مُعلّن ! " ، و هر روز میز او را غرق گلهای تازه می‌کنند .

به‌هنگام فراغت به‌جلسه‌های اتحادیه می‌رود و به‌صداهای نافذ و پرهیاهویی که بر سر تاکتیکها ، روشها ، و سیاستهای داخلی نزاع می‌کنند ، گوش می‌دهد . به‌دیدار زندانیان هم مسلکش می‌رود که در سلولهایشان ، با شمردن سوسکهای حمام ، پشیمانی از بی‌احتیاطی‌ها و ندانم‌کاری‌هایشان، نوشتن خاطرات ، برنامه‌ریزی و بیانیه‌نویسی برای رفقایی که هنوز آزادانه و دست در جیب پرسه می‌زنند و هوای تازه را به‌بینی می‌کشند ، سر خود را گرم می‌کنند . "لورا" برایشان خوراک و سیگار و کمی پول و نیز پیام‌های رمزی از سوی مردانی می‌برد که ، هنوز بیرونند و از ترس آن‌که مبادا در سلولهای خالی نگاه داشته شده برای آنها ، ناپیدا شوند ، جرئت نمی‌کنند پا به‌زندان بگذارند . اگر زندانیها شب و روز را از هم تمیز ندهند ، و شکوه کنند ، "لورای نازنین ، در این هلفدونی جهنمی زمان نمی‌گذرد ، و نمی‌فهمم کی وقت خوابست مگر اینکه چاره‌ای پیدا کنم ، " برایشان قرص خواب‌آور دلخواهشان را می‌برد ، و با لحنی که ناراحتشان نکند می‌گوید ، "امشب دیگر واقعا" برایت شب خواهد بود ، " و هرچند اسپانیایی حرف‌زدن او مایه تفریحشان می‌شود ، وجود "لورا" برایشان سودمند و دلخوشی‌آورست . اگر زندانیها شکیبایی و ایمانشان را از دست بدهند ، و بر کندکاری دوستانشان در خلاصی آنها به کمک پول و پارتی لعنت بفرستند ، یقین دارند که "لورا" حرفهایشان را بازگو نخواهد کرد ، و اگر"لورا" بپرسد ، "فکر می‌کنید از کجا می‌شود پول ، یا پارتی گیر آورد ؟"بی‌تردید پاسخ می‌دهند ، "خوب "براجونی"که هست . چرا او کاری نمی‌کند ؟"

"لورا" برای مردانی که از ترس جوخه‌های آتش در خانه‌های قدیمی و ویرانهٔ خیابانهای فرعی پنهان شده‌اند ، مخفیانه ، از ستاد فرماندهی نامه می‌برد ؛ اینان در این خانه‌ها برتخت‌های فکستی می‌نشینند و چنان به‌تلخی گفتگو می‌کنند که گویی همه مگزیک در تعقیب‌شان است ، حال آنکه"لورا" بخوبی می‌داند که حتی اگر صبح یکشنبه در دسته ارکستر"آلامدا" شرکت کنند ، باز کسی توجهی به‌آنها نخواهد کرد . اما"براجونی" می‌گوید ، "بگذار کمی عرقشان دربیاید . بارآینده‌شاید احتیاط کنند . خوب است مدتی دور باشند تا نفس راحتی بکشیم ."

"لورا" باکی ندارد از اینکه نیمه‌شب در هر خانه‌ای را در هر خیابانی بزند ، و در تاریکی وارد شود و به‌یکی از این مردان که براستی درخطر است ، بگوید : "دنبالت می‌آیند ــ جدا" ــ فردا صبح بعد از ساعت شش . اینهم کمی پول از "ویشته" . برو"وراکروث" و منتظر باش ."

"لورا" از آژیتاتور رومانیایی پول قرض می‌گیرد تا به دشمن سرسختش، آژیتاتور لهستانی ، بدهد . آندو برای جلب لطف و توجه "براجونی" با یکدیگر می‌ستیزند ، و"براجونی" هم به‌هر دو به یک اندازه عنایت دارد ، چرا که می‌تواند از هر دو استفاده کند . آژیتاتور لهستانی بر سر میز کافه‌ها به"لورا" اظهار عشق می‌کند ، آخر می‌پندارد "لورا" پنهانی بیشتر دلبستهٔ اوست تا دیگری ، و امیدوار است از این میانه طرفی بربندد ، و خبرهایی نادرست به"لورا" می‌دهد و از او می‌خواهد این گفته‌ها را نزد برخی به‌عنوان حقایق مهم بازگو کند. حریف رومانیایی زیرکتر است . در هر کار خیری پیشقدم می‌شود و با دست و دلبازی بسیار پول خرج می‌کند ، و با چنان تظاهری به‌صمیمیت و رک‌گویی به"لورا" دروغ می‌گوید که گویی رفیق شفیق و رازدار اوست . "لورا" هرگز گفته‌های آنها را بازگو نمی‌کند . "براجونی" هم هرگز پرسشی نمی‌کند . برای کشف هرآنچه که بخواهد درباره آنها بداند ، شگردهای دیگری دارد .

کسی به"لورا" دست نمی‌زند ، اما همه چشمهای خاکستری و لب پایینی نرم و گوشتالو و شوخ ، و با اینهمه همیشه متین و کم و بیش همیشه بسته او را می‌ستایند ؛ و سردرنمی‌آورند چرا در مگزیک است . "لورا" با ابروانی درهم ، و با پوشهٔ کوچک طرحها و اوراق مدرسه و موسیقی به‌ماموریتهای گوناگون می‌رود . "لورا" زیباتر از رقص هر رقصنده‌ای می‌خرامد ، و تب و تابی نامنتظر و شورآفرین پدید می‌آورد که چون راه بجایی نمی‌برد ، چندان پچپچه‌ای برنمی‌انگیزاند .

سروان جوانی که رمانی در ارتش "تایانا" سرباز بود به‌هنگام اسب‌سواری در نزدیکی "کوئرناواکا" کوشید با سادگی بخصوص به درجور یک قهرمان مردمی کسب کند. کشش خود را به "لورا" اقرار کند: البته به‌شیوه‌ای ملایم‌آمیز، چرا که مردی محجوب و آرام بود. این ملایمت مانع شکستش شد، چون وقتی از اسب پایین آمد، و بای "لورا" را از روی رکاب بلند کرد، و کوشید او را در آغوش بکشد، اسب "لورا" که معمولاً رام بود، به‌شدی رم کرد، روی دوپا بلند شد و به‌سرعت گریخت. اسب قهرمان جوان هم سر در پی جفت اصطبلش گذاشت، و قهرمان تا آخر شب به‌هیچ بازیکنی. هنگام صبحانه، در "جاروچی (۱) کامل، نیمه جاکسری از پوست گوزن و شلواری تا یک رسید دکمه‌های نخ‌دار در دم پا، با سوءطبعی و بی‌پروایی سر میز "لورا" رفت. "می‌توانم سرمیزتان بنشینم؟" و "سوارکار ماهری هستید" پرسیدم مبادا بخندید و دنبال اسب کشده بشوید. نباید هیچوقت حودم را ببخشم. اما رباتم از شناس سوارکاری شما فاصرست!"

"لورا" گفت. "سوارکاری را در آریزونا یاد گرفتم."

مرد گفت. "امروز صبح اگر دوباره با من به‌سواری بیایید، اسبی به‌شما خواهم داد که دیگر زیر پای شما رم نکند." اما "لورا" نشادش آمد که ظهر باشد به "مکزیکوسیتی" بازگردد.

فردای آنروز نجه‌ها حس کردند و رنگ تفریح را در کلاس گذراندند و روی نجه سیاه نوشتند. "ما موعلم خُد را دووست داریم." بعد هم با گچ رنگی دوروبر این نوشته را گل و بته کشیدند. قهرمان جوان نامه‌ای برای او نوشت: "من مرد بسیار الله. افراطی. و بدانم‌کاری هستم. باید اول به‌شما می‌گفتم که دوستان دارم، آن وقت فرار نمی‌کردید. اما شما دوباره مرا خواهید دید."

"لورا" فکر کرد. "باید برایش یک جعبه مدادرنگی بفرستم." اما می‌کوشید تا خود را برای آنکه بی‌موقع به‌استش مهجر زده است، ببخشد.

شبی جوانی با زلف انبوه و آشفته‌ٔ حرمایی‌رنگ آمد و بر در حیاط خانه او ایستاد و خون روحی گمشده دو ساعت تمام آواز خواند. اما "لورا" نمی‌دانست چکار باید بکند. مهتاب فرار فضاهای بار باغ پور نقره می‌گسراند. و سایه‌ها رنگاری رنگ بودند. شکوفه‌های کلی‌رنگ درخت ارغوان بنفش سیر می‌نمودند، و نام رنگها خود بخود در ذهن او خود را تکرار می‌کردند. در این حال "لورا" به پدیر، که به سایه‌ٔ او، می‌نگریست که خون جامه‌ای تیره بر لبه آب بما افتاده بود و با دروں آب کشیده می‌شد. "لوبه" بیصدا پیش آمد و پند خیره‌دوار را در گوش او زمزمه کرد: "اگر گل کوچکی برایش پرت کنید، یکی دو برابه‌ٔ دیگر می‌خواند و می‌رود." "لورا" برای پسرکلی پرت کرد. او آخرین برابه را خواند و با گل که به‌سوار کلاهش زده بود، از آنجا رفت. "لوبه" گفت. "یکی از یاراندهان اتحادیه‌ٔ خانه‌داران است. قبلا "هم در بازار "مرسد" "کوریدو" (۲) می‌فروخت. قبل از آن هم، خوب، اهل "گوآتا حوآتو"، ولایت خود من است. من به هیچ مردی اطمینان نمی‌کنم، بخصوص به‌مردهای "گوآتا حوآتو"یی."

"لوبه" به "لورا" نگفت که مرد بار فردا شب و شبهای دیگر می‌آید، و نیز نگفت که او همچنان با آن گل پژمرده بر کلاه و با دقت و توجهی بکبارچه در جستجویش، از فاصله‌ای معین، "لورا" را در اطراف بازار "مرسد"، در "نوکولو"، با خیابان "فرانسیسکوای مادرو"، و در "باسو دولاروفورما" (بلوار بوساری) تا پارک "چاپولتپک"، و نیز تا "پیاده‌رو فیلسوف" تعقیب می‌کند.

حالا "لورا" به‌او خو کرده است. معنای این حرف خیری خر آن نیست که پسر نورده ساله است و میثاقی را به‌درستی تمام رعایت می‌کند، گویی براساس قانونی طبیعی نسیان گذاشته شده است، که شاید سرانجام موجودیت خویش را به‌اثبات خواهد رساند. او دست بکار سرودن شعرهایی شده است و آنها را برعکس روی خوب می‌کند و جاب می‌کند، و میل آگهی دستی به‌درخانه‌ٔ "لورا" می‌چسباند. "لورا" از مراقبت مطلق و بی‌نشان چشمهای سیاه او که به‌موقع و به‌آسانی به سوی خیری دیگر می‌گردند، دستخوش اضطرابی خوش می‌شود. با خود می‌گوید که پرتاب گل کاری خطا بود، چرا که او نیست و دو ساله است و شهر می‌داند؛ با اینهمه تاسفی نمی‌خورد، و به‌خود تلقین می‌کند که بقی همه‌ٔ رویدادهای خارجی ـ همچنانکه رخ می‌دهند ـ بنیانه‌ایست بر اینکه اندکاندک در روانی مسلکی کمال می‌یابد؛ "لورا" می‌کوشد در برابر مصیبتی که می‌ترسادندش و نمی‌تواند نامی بر آن بنهد، این روانی مسلکی را بپروراند.

"لورا" در جهان آسا و آسوده نیست. هر روز به‌کودکانی درس می‌دهد که برایش بیگانه باقی می‌مانند؛ گرچه دستهای گوشالوی لطیف و وحشگری فرصت‌طلبانه‌ٔ دلفریبشان را دوست دارد. در

خانه‌هایی ناآسا را می‌رند بی‌آنکه بداند دوستی در بروبش خواهد گشاد یا بیگانه‌ای، و حتی اگر در نبرگی دلگیر آن اندرونی ناشناخته چهره‌ای آسا پدیدار شود، بار چهره یک بیگانه است. این که این بیگانه چه به‌او می‌گوید، یا او چه پیامی برایش می‌برد، بی‌اهمیت است. چون همه‌ٔ درات وجودش با کلمه‌ای یکنواخت از دانستن و همبستگی سرشار می‌رند. نه. نه. نه. از این کلمه‌ٔ طلسم‌گونه‌ٔ مقدس که او را از کشیده شدن بسوی شرارت بار می‌دارد، نیرو می‌گیرد. با انکار همه چیز، می‌تواند به‌همه جا برود بی‌آنکه چشم‌رحمی ببندد، به این‌شان، به‌همه چیز می‌نگرد بی‌آنکه چیزنرده شود.

نه. این صدای محکم و تغییرناپذیر خودش را تکرار می‌کند؛ و بی‌هیچ چیزی به "نراحوی" می‌نگرد. "نراحوی" مرد بزرگی است، آرزو دارد این دختر ساده را که سیه‌های گرد و درشتش را با جامه‌ٔ سیره‌ٔ کلفت می‌پوشاند، و پاهای بلند بی‌اندازه زیبایش را زیر دامنی سنگین پنهان می‌کند، زیر نفوذ خود بگیرد. "لورا" کم و بیش باریک اندام است. فقط سینه‌هایش، همچون سیه‌های مادری شیرده، به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز پر و درشت است، و "نراحوی"، که خود را زن‌شناس چیره‌ای می‌داند، بار دیگر درباره معمای باکرگی او که اینهمه بر سر زبانها افتاده است، به‌تامل می‌پردازد، وارآزادی گفتاری‌بهره می‌گیرد که. "لورا" با نشان بدادن واکنشی نجب‌آمیز، و در واقع، با عدم ابراز هرگونه نشانه‌ای از دستپاچگی، محار می‌دارد.

"فکر می‌کنی جبلی سردمزاجی، **اجنبی‌خانم**! ببینیم و تعریف کنیم. روری‌کاری‌خواهی کرد که خودت انگشت به‌دهان بمانی! انشاءالله که من باشم و نصیحتت کنم!" "نراحوی" از گوشه‌ٔ چشم به "لورا" نگاه می‌کند. در این دنیا فرصت بسیار است. گونه‌های "نراحوی" با فشار نراه باد می‌کند. می‌خواند، "ای دختر سیاه‌چشم." و تحدیدنظر می‌کند. "اما چشمهای تو سیاه نیست. می‌توانم همه‌ٔ آن را تغییر بدهم. ای دختر سرچشم، فلبم را ربوده‌ای! بعد فکرش به‌نراه سرگرم می‌شود، و "لورا" احساس می‌کند که سنگینی توجه او به‌جایی دیگر معطوف می‌شود.

بنابراین تا چنین می‌خواند، بی‌آزار به‌نظر می‌آمد، کاملا" بی‌آزار است، برای "لورا" کاری نمی‌ماند جز آنکه صبورانه بنشیند و وقتش که رسید، بگوید، "نه." نفسی بلند می‌کشد، و خیالش به‌پرسه‌زنی می‌پردازد، اما نه تا خیلی دور. جرات نمی‌کند تا دوردست پرسه بزند.

"براحوی" رنج انقلابی خوب و دوستدار حرفه‌ای بشریت بودن را برای هیچ و پوچ بر خود هموار نکرده است. اما هرگز جان بر سر آن نخواهد نهاد. "براحوی" بدخواه، زبرک، شرور، تیزهوش، و سخندل است، و نیز در بند آنست که جهان را چنان دوست ندارد که بحالش سودمند باشد. **هرگز جان بر سر آن نخواهد نهاد.** زنده خواهد ماند تا شاهد روزی باشد که دیگر ناجی‌های گرسنهٔ جهان با تیپا او را از سر آخورش کنار برانند. "براحوی" به "لورا" می‌گوید که به‌رغم شیوه زندگی‌اش که او را به‌سوی جنوبزیری سوق می‌دهد، سنتا "باید آوار بخواند، چون پدرش دهقانی از اهالی "توسکانی" بود که سر از "یوکاتان" درآورد و با زنی مایایی، زنی نژاده و اشرافی، ازدواج کرد. بنابراین، عشق به‌موسیقی و معرفت به‌آن را از آنها گرفت: و با زخمهٔ ناخن انگشت شستش، تارهای سار چون عصبهای بی‌حفاظ به‌شکوه درمی‌آید.

زمانی همه دختران و زنان شوهرداری که هواخواهش بودند، "دلگادو" (۳) صدایش می‌کردند؛ چنان لاغر و مردنی بود که استخوانهایش از زیر پیراهن کتان تارکش پیدا بود، و اگر با دو دست پهلوی خود را می‌فشرد چیزی جز سوز فقرات در دستهایش نمی‌ماند. در آن هنگام شاعر بود و انقلاب فقط خواب و خیالی می‌نمود؛ و زنان بسیاری دوستش می‌داشتند و شیرهٔ حواسی‌اش را می‌مکیدند، و هرگز در هیچ جا، هیچ جا، نمی‌توانست شکمش را سیر کند! اکنون رهبر مردان است، مردانی زبرک و عیار که در گوشش پچپچه می‌کنند، مردانی گرسنه که بیرون دفتر کارش ساعتها به‌انتظار می‌مانند تا مگر حرفی با او بزنند. مردانی نزار با چهره‌هایی وحشی که با "رفیق، بگذار بگویم که..." کمرویانه‌ای در خیابان در کمینش می‌نشینند و از شکم‌های خالی خود نفسی گدایی‌ناک را بر رخ او می‌کشند.

"براحوی" همیشه با آنها همدردی می‌کند. مسئی پول خرد از جیبش بیرون می‌آورد و به‌آنها می‌دهد، به‌آنها قول یافتن کار می‌دهد، تظاهراتی در آینده روی خواهد داد، باید به‌اتحادیه‌ها بپیوندند و در میتینگ‌ها حضور یابند، از همه مهمتر آنکه باید داغ سیاه حاسوسان را خوب بشناسند. آنها از برادر به‌او نزدیکترند، بدون آنها نمی‌تواند کاری از پیش ببرد ــ تا فردا، رفیق!

تا فردا به "لورا" می‌گوید، "آنها احمقند، تنبلند، خائنکارند، گلویم را برای هیچ و پوچ می‌برند." "براحوی" خوراک خوب و مشروب فراوان دارد، اتومبیلی گرانبه می‌کند و صبحهای یکشنبه در بولوار آن را می‌راند، و در بستری گرم و نرم کنار زنی که خراب آزردن او را ندارد، به هوایی خوش و دراز فرو می‌رود؛ و خیال می‌کنید که استخوانهایش را در حریرهای رام و نرم حریر به‌یاد می‌پروراند، و در این حال برای "لورا" که این چیزها را از او می‌داند و درباره‌اش چنین فکر می‌کند، آواز می‌خواند. پابرده ساله که بود، دست به خودکشی زد، می‌خواست خود را غرق کند چون دختری که بحسب عشقش بود، او را دست انداخته بود." "زنهای بسیاری ناوان این کار او را پس دادند،" و گوسه‌های دهان کوچک و شگفت‌آویزان می‌شود. حالا موی خود را با (عطر) حوکی‌کلاب خوشبو می‌کند، و محرمانه به "لورا" می‌گوید: "در تاریکی همهٔ زنها برای من یکسانند. هیچکدامشان را به‌دیگری ترجیح نمی‌دهم."

همسرش سازماندهی دختران کارخانه‌های دخانیات را برای پیوستن به‌اتحادیه به‌عهده دارد، و در صف محافظان اعتصاب راه‌پیمایی می‌کند، و حتی در میتینگ‌های شبانه سخنرانی می‌کند. اما نمی‌توان او را به‌پدیرفتن مرایای آزادی واقعی وادار کرد. "به‌او می‌گویم که من باید آزادی کامل داشته باشم. حرفم را نمی‌فهمد." "لورا" این حرف را بارها و بارها شنیده است. "براحوی" زخمه‌ای بر گیتار می‌زند و به‌فکر فرو می‌رود. "فطرتا زن تحسینی است. طلای ناب است، برو برگرد

ندارد. اگر اینطور نبود، در را به‌رویش می‌بستم، و خودش هم این را می‌داند."

همسر "براجونی"، که با سختکوشی بسیار برای بهبود حال و روز دختران کارخانه تلاش می‌کند، بخشی از اوقات فراغتش را به‌روی زمین دراز کشیدن و گریه سر دادن می‌گذراند چرا که زن دردنیابسیارست، و فقط یک شوهر از آن اوست، و هرگز هم نمی‌داند کی یا کجا دستش به‌دامن این شوهر می‌رسد. "براجونی" به‌او گفت: "باید بروم که بروم، مگر اینکه بتوانی یاد بگیری که وقتی اینجا نیستم گریه کنی." آنروز رفت و اتاقی در هتل "مادرید" گرفت.

همین ماه حدایی برای اصول بهتر والاتر، نه‌تنها برای خانم "براجونی" که بر واقع‌گرایی‌اش خرده‌ای نمی‌توان گرفت، که برای "لورا"ی گرفتار کابوس نیز، تلف‌شده بشمار می‌آید. امشب "لورا" به خانم "براجونی" که تنهاست، و می‌تواند تا بخواهد برای خطایی ملموس اشک بریزد، رشک می‌برد. "لورا" تازه از زندان بازگشته‌است، و با اضطرابی تلخ چشم براه فرداست، گویی فردا بازنخواهد آمد، اما زمان در این ساعت، در این هنگام که او بر جای خود خشک شده است، و "براجونی" همچنان به‌خواندن ادامه می‌دهد، وحسد "اوخنیو" را نگهبان‌ها هنوز کشف نکرده‌اند، از حرکت باز می‌ماند.

"براجونی" می‌گوید: "دارد خوابت می‌برد؟" پیش از آنکه "لورا" بتواند سر تکان دهد، شروع به‌صحبت می‌کند و به‌او می‌گوید که روز اول ماه مه در "موریلا" آشوب و اغتشاش می‌شود، چون کاتولیکها به افتخار باکرهٔ مقدس جشنی برپا می‌کنند، و سوسیالیستها هم در آن روز یاد شهدایشان را گرامی می‌دارند. "دو دستهٔ مستقل از دو سر شهر براه می‌افتند و راه‌پیمایی می‌کنند تا به‌هم برسند، باقی قضایا بسته به‌آنست که..." "براجونی" از "لورا" می‌خواهد که تپانچه‌هایش را روغنکاری و پر کند. بعد می‌ایستد، کمربند سربازی‌اش را باز می‌کند، و آن را روی زانوان "لورا" می‌گذارد. "لورا" می‌نشیند و پوکه‌ها از لای پارچه آغشته به‌روغن سر می‌خورند، و "براجونی" دوباره می‌گوید که سردرنمی‌آورد چرا "لورا" با این سختکوشی برای اندیشه انقلابی کار می‌کند، و این که نکند عاشق یکی از این انقلابیها است. "عاشق کسی نیستی؟" "لورا" می‌گوید، "نه،" "کسی هم عاشق تو نیست؟" "نه،" "پس تقصیر خودت است. هیچ زنی لازم نیست به‌گدایی برود. چرا، چه‌ات است؟ زن گدای بی‌پای "آلامدا" هم یک عاشق سینه‌چاک دارد. این را می‌دانستی؟"

"لورا" به‌لوله تپانچه خیره می‌شود و چیزی نمی‌گوید، اما سستی کند و کشداری در او برمی‌آید و فرو می‌نشیند. "براجونی" انگشتای بادکرده‌اش را دور گردن گیتار حلقه می‌کند و به‌نرمی نوای آن را خفه می‌کند، و وقتی "لورا" دوباره صدایش را می‌شنود، چنین می‌نماید که "براجونی" فراموش کرده است، و با همان صدای خواب‌آور هنگام صحبت با جماعت شنوندهٔ تنگ هم نشسته در اتاقهای کوچک، سخن می‌گوید. روزی این جهان که یکسره آرام و ابدی می‌نماید، تنها ملغمه‌ای از گودالهای دهان باز کرده، دیوارهای فروریزنده و بدنهای درهم شکسته خواهد بود. همه چیز باید از جا و مکان مالوف خود که قرنها در آنجا پوسیده است، کنده، به‌آسمان پرتاب و پراکنده شود، و دوباره پاک چون باران، بی‌هویت جداگانه، فرو ببارد.

پس از آنچه دستهای سفت و خشک فقر برای توانگران آفریده. چیزی باقی نخواهد ماند و هیچ‌کس زنده نخواهد ماند مگر آن افراد برگزیده‌ای که مقدر است جهانی تازه و پالوده از هر ستمکاری و بیدادگری برپا کنند، جهانی که آنارشی نیکخواهانه بر آن حاکم باشد. "براجونی" نتیجه‌گیری می‌کند: "تپانچه خوب است. عاشقش هستم، توپ حتی بهترست، اما سرآخر به‌دینامیت خوب عقیده دارم،" و دستی بر تپانچه‌ای که در دستهای "لورا" ست، می‌کشد. "زمانی خواب این را می‌دیدم که اگر این شهر در برابر ژنرال "اورتیث" مقاومت نشان داد، با خاک یکسانش کنم، اما مثل گلابی خوب رسیده در دستهای ژنرال افتاد."

"براجونی" از حرفهای خود بیقرار می‌شود، برمی‌خیزد و منتظر می‌ایستد. "لورا" کمربند را به‌سویش بلند می‌کند و به‌نرمی می‌گوید، "ببندش، و برو یکی را در "مورلیلا" بکش، اینطوری خوشحالترخواهی بود. "حضور مرگ در اتاق پردلش می‌کند. "امروز، وقتی سراغ "اوخنیو" رفتم داشت بیهوش می‌شد. نگذاشت دکتر زندان را صدا کنم. همه قرصهایی را که دیروز برایش برده بودم، خورده بود. گفت چون دیگر حوصله‌اش سر رفته، قرصها را خورده است."

"براجونی" همچنان‌که با دقت کمربندش را سفت می‌کند، می‌گوید: "احمق است، و مرگش گردن خودش است."

"لورا" می‌گوید، "به‌او گفتم که اگر فقط کمی بیشتر صبر کرده بود، تو آزادش کرده بودی. گفت که نمی‌خواست صبر کند."

"براجونی" که دستش را به‌سوی کلاهش دراز می‌کند، می‌گوید: "احمق است و خوب از شرش راحت شدیم."

"براجونی" می‌رود. "لورا" می‌داند که خلق و خویش دگرگون شده است، دیگر او را تا مدتی نخواهد دید. اگر بخواهد "لورا" را برای انجام ماموریتی به‌خیابانهای ناآشنا بفرستد، تا با چهره‌های بیگانه‌ای که چون ماسکهای گلی با قدرت تکلم انسانی پدیدار خواهند شد، صحبت کند، و تا زیر لب سپاس‌آنها را از یاری "براجونی" بازگو کند، پیغام خواهد فرستاد. حالا "لورا" آزادست، و می‌اندیشد، تا وقت باقی است باید فرار کند. اما نمی‌رود.

"براجونی" به‌خانهٔ خود می‌رود، جایی که همسرش در این یک ماهه، هر شب ساعتهای بسیاری گریسته‌وموی‌خود را بر بالشش پریشان کرده است. حالا هم دارد گریه می‌کند، و با دیدن او که مایه همه غم و غصه‌هایش است، گریه‌اش بیشتر می‌شود. "براجونی" به‌دوروبر اتاق نگاهی می‌اندازد. چیزی‌تغییرنکرده‌است، بوها خوب و آشنایند، و با زنی که بی‌هیچ سرزنشی و تنها با نقش اندوهی بر چهره به‌سویش می‌آید، بخوبی آشناست. "براجونی" به‌مهربانی به‌او می‌گوید: "تو خیلی خوبی، خواهش می‌کنم دیگر گریه نکن، نازنین." زن می‌گوید، "خسته‌ای، فرشتهٔ من؟ بنشین اینجا تا پاهایت را بشویم. "کاسه‌ای آب می‌آورد، زانو می‌زند، بند کفشهای او را باز می‌کند، و وقتی از فراز زانوانش، چشمهای غمگینش را از زیر پلکهای سیاه شده به بالا می‌گرداند، "براجونی" متاسف می‌شود و گریه‌اش می‌گیرد. درمیان هق‌هق گریه می‌گوید، "آه، بله، گرسنه‌ام، خسته‌ام، بیا با هم چیزی بخوریم." همسرش سر خود را به بازوی او تکیه می‌دهد و می‌گوید، "مرا ببخش!" و این‌بار "براجونی" با باران آرام و بی‌پایان اشکهای زن تر و تازه می‌شود.

"لورا" پیراهن پشمی را درمی‌آورد و پیراهن خواب کتان سفیدی می‌پوشد و به‌بستر می‌رود. سرش‌را کمی به‌یکسو می‌چرخاند، و همچنانکه آرام و بی‌حرکت دراز کشیده، به‌خود یادآوری می‌کند که وقت خواب است. شماره‌ها چون ساعتهای کوچک در مغزش تیک‌تاک می‌کنند، درهای بیصدا گرداگرد او بسته می‌شوند. اگر می‌خوابی، نباید به‌یاد چیزی بیفتی، بچه‌ها فردا خواهند گفت، صبح بخیر، خانم معلم، زندانیهای بیچاره‌ای که هر روز صبح می‌آیند و برای زندانبانشان گل می‌آورند. ۱–۲–۳–۴–۵– درهم آمیخت عشق و انقلاب، شب و روز، زندگی و مرگ وحشتناک است ــ آه. "اوخنیو"!

صدای موزون ناقوس نیمه‌شب نشانه‌ای است، اما چه معنایی دارد؟ بلند شو، "لورا"، و دنبال من بیا: از خواب برخیز، از بسترت، از این خانهٔ ناآشنا بیرون بیا. در این خانه چه می‌کنی؟ بی‌حرف، بی‌ترس، "لورا" برخاست و کوشید دست "اوخنیو" را بگیرد، اما "اوخنیو" با لبخندی رندانه و ناخوشایند از او گریخت و دور شد. گفت، همه‌اش همین‌نیست. خواهی دید آدمکش، دنبالم بیا، سرزمینی تازه را به‌تو نشان خواهم داد، اما خیلی دور است و باید عجله‌کنیم. "لورا" گفت، نه، نه، مگر اینکه دستم را بگیری، نه؛ و نخست به‌نردهٔ پلکان چسبید و بعد به‌بالاترین شاخهٔ درخت انغوان که آهسته خم شد و او را روی‌زمین گذاشت، و بعد به‌لبهٔ تیز و ناهموار پرتگاهی و بعد به‌موج دندانه دندانهٔ دریایی که‌آب نبود، بیابانی سنگلاخ بود. "لورا" بی‌ترس اما حیرتزده پرسید، مرا کجا می‌بری. "اوخنیو" گفت، به‌سوی مرگ، اما خیلی دور است، و باید عجله کنیم. "لورا" گفت، نه، نه مگر اینکه دستم را بگیری. "اوخنیو" با صدایی دلسوزانه گفت، پس این گلها را بخور، زندانی بیچاره، بگیر و بخور: و از درخت ارغوان گلهای خون‌چکان گرم را کند، و به‌سوی لبهای "لورا" برد. "لورا" دید که دست "اوخنیو" بی‌گوشت بود، خوشه‌ای از شاخه‌های کوچک و سفید سنگ شده، و کاسهٔ چشمهایش بی‌نور بود، با اینهمه با ولع گلها را خورد، آخر هم گرسنگی و هم تشنگی را فرو می‌نشاندند. "اوخنیو" گفت، قاتل! و آدمخوار! این تن و خون من است. "لورا" فریاد کشید نه! و به‌صدای خودش، لرزان از خواب پرید، و می‌ترسید دوباره به‌خواب برود.

این داستان از مجموعهٔ زیر انتخاب شده است:

The collected stories of Katherine Anne Porter, A Plume Book New York, 1970

---

۱) Charro، جامهٔ سواری مکزیکی

۲) Carridu، چکامه توده‌ای داستانی مکزیکی که غالبا پیرامون موضوعی محلی است.

۳) Delgado یعنی مردنی و لاغراندام

یادداشتی بر "قسمت ما"

در مقاله‌ی "قسمت‌ما" (مفید شماره‌ی سوم دوره‌ی جدید، تیر ماه ۱۳۶۶) که به بررسی کتاب "قسمت دیگران وداستانهای دیگر" اختصاص دارد، نویسنده ابتدا (با همان جمله‌ی اول) وعده می‌دهد که قصد ندارد تک تک داستانهای این مجموعه را "نقد" کند، بلکه می‌خواهد تحلیلی از "دلمشغولی" نویسنده‌ی این داستانها بدست دهد و بلافاصله از کتابهای دیگر این نویسنده نام می‌برد، داستان بلند "گاوخونی" را از کارهای دیگر "متفاوت" می‌شمارد و وانمود می‌کند که بجز مجموعه‌ی داستان مورد بررسی، بدو کتاب "بچه‌ها بازی نمی‌کنند" و "نمایش" هم نظر دارد. اما نویسنده‌ی مقاله اسم کتاب اول را بهاشتباه "بچه‌ها دیگر بازی نمی‌کنند" نقل می‌کند و کتاب دوم را هم "مجموعه‌ی داستان کوتاه" معرفی می‌کند. در حالی که "نمایش" یک داستان بلند است. پس از همین‌جا پیداست که نویسنده‌ی مقاله این دو کتاب را نخوانده است و بنابراین، آنچه از "مضمون" کارهای نویسنده‌ی این داستانها و "مشغله‌ی ذهنی" او به‌طور کلی می‌گوید، فقط به همین کتاب "قسمت دیگران و داستانهای دیگر" مربوط می‌شود.

اما نویسنده‌ی مقاله برخلاف وعده‌ی اولیه‌اش مبنی بر پرداختن به "دلمشغولی" نویسنده‌ی کتاب، در سرتاسر مقاله‌ی طولانی‌اش فقط از زبان داستانها حرف می‌زند و آن‌هم براساس نوشته‌های آقایان محمدرضا باطنی و ابوالحسن نجفی و شنیده‌هایش از آقای ابوالحسن نجفی در یک مجلس دوستانه. نوشته‌ها و گفته‌های آقایان در باره‌ی "نظریه‌ی اطلاع رسانی" و "نقش‌زبان" به‌جای خود نیکو و برای طالبین این مبحث مفید و ارزشمند است، اما نقل این‌گفته‌ها و نوشته‌ها در این مقاله بی‌جاست و مناسبتی ندارد. حتا اگر از ابتدا قرار بود تحلیلی از زبان داستانهای کتاب به‌دست داده شود، این نقل قول‌ها مناسبتی نداشت. طرح یک نظریه‌ی کلی و قاعده و سپس ارزیابی نمونه‌ی مورد بررسی با معیارهای آن نظریه و قاعده، یک شیوه‌ی آموزشی کهنه و رنگ و رو باخته است. این شیوه در این روزگار حتا در کلاسهای درس هم منسوخ شده است. نویسنده‌ی مقاله نقش خود را با نقش یک معلم ساده که دوست دارد از بدیهیات و مسلّمات مکرر برای شاگردان خودش حرف بزند و براساس این بدیهیات و مسلّمات به نتیجه‌های دلخواه خودش برسد اشتباه گرفته است. در نقدنویسی زمان ما، این اصل مسلّم و بدیهی عموماً پذیرفته شده است که بایستی براساس معیارها و ارزشهایی که اثر مورد بررسی عرضه می‌کند حرکت کرد، نه براساس اصول و قواعد از پیش تعیین شده. اگر اثری معیار و ارزش‌قابل بحثی عرضه نمی‌کند، دلیلی ندارد که به سراغش بروید و برایش نقد بنویسید.

داوری‌های نویسنده‌ی مقاله صرفاً براساس پیش‌زمینه نقل قول‌های آقایان باطنی و نجفی و سلیقه‌ی شخصی استوار است و هیچ ربطی به‌زبان خود داستانها ندارد. با صراحت و قاطعیت حکم کلی می‌دهد که نویسنده‌ی کتاب، "به‌اعتبار کارهایش... نویسنده‌ی صاحب لحنی نبوده است" ــ اما چنان که نشان‌دادم از "کارها"ی چاپ شده‌ی نویسنده فقط همین کتاب مورد بررسی را در نظر داشته است. نویسنده‌ی مقاله اصرار عجیبی دارد که ثابت کند کتاب مجموعه‌ای‌ست از نمونه‌های بارز "تطویل‌کلام" و "زیاده‌گویی" و "نثر ولنگ و باز"، ولی حتا نمونه‌هایی که از کتاب نقل کرده این ادعا را تایید نمی‌کند و در عوض، نویسنده‌ی مقاله در تفسیر و توضیحی که در ذیل این نمونه‌ها نوشته، خود به‌نحو ملال‌آور وزننده‌ای به تطویل‌کلام و زیاده‌گویی پرداخته است. مقایسه‌ی نویسنده‌ی "قسمت دیگران و داستانهای دیگر" با نویسنده‌ی "داستانهای رمی" یک مقایسه‌ی سهل‌انگارانه و ساده‌لوحانه است. وجه تشابهی که برای این دو نویسنده آورده است "بیان داستانی واقعیت روزمره" است. از همان ابتدای مقاله، آنجا که نویسنده‌ی مقاله "واقعیت روزمره" را "مشغله‌ی ذهنی" و "دلمشغولی" نویسنده‌ی کتاب قلمداد می‌کند، می‌توان حدس زد که نویسنده‌ی مقاله استنباط درستی از رابطه‌ی واقعیت روزمره با داستان ندارد. با این مقایسه‌ی ناشیانه، ثابت می‌شود که آن حدس کاملاً بجا بوده است. واقعیت روزمره دستمایه‌ی کار هر داستان نویسی ست. "مشغله‌ی ذهنی" یا "دلمشغولی" درونمایه‌ی داستان، تم داستان، موضوع داستان و انگیزه‌ی داستان است. همه‌ی نویسندگان روی زمین، در همه‌ی زمانها، با واقعیت زندگی و واقعیت روزمره سروکار دارند و از آن توشه برمی‌گیرند. منبع برداشت یکی است. تفاوت در نحوه‌ی بیان این واقعیت و تبدیل آن به واقعیت ادبیات و واقعیت داستان است. اگر "بیان واقعیت" وجه تشابه باشد، پس باید همه‌ی نویسندگان روی زمین را سروته یک کرباس بدانیم. "داستانهای رمی" فقط یک مثال دم‌دست است. کتاب مورد بررسی و "داستانهای رمی" تقریبا" همزمان و از جانب یک موسسه منتشر شده‌اند.

برای نوشتن یک مقاله‌ی تحلیلی باید تامل کرد و احساس مسئولیت داشت. اگر معلم در کلاس درس با سی‌چهل نفر شاگرد سروکار دارد و شاگردان حرمت معلم را نگه می‌دارند و اشتباهات و تقصیرات او را نادیده‌می‌گیرند، نویسنده‌ی مقاله‌ای‌دریک‌ماهنامه‌ی معتبر فرهنگی با مخاطبان زیادی روبه‌روست که انتظار ندارند مورد بی‌حرمتی و بی‌لطفی نویسنده‌ای قرار گیرند که برای رسیدن به یک نتیجه‌ی شخصی، دو صفحه‌ونیم از صفحات ماهنامه را (در این وانفسای کمبود و گرانی کاغذ) به‌خود اختصاص

بقیه در صفحه‌ی ۵۰

نقدهر اثری نشانهٔ جدی گرفتن آن است

آقای جعفر مدرس صادقی درجواب به‌مقالهٔ **قسمت ما** نوشته‌اند که نگارندهٔ مقاله "محض تعارف، به‌یکی دو سطر بیادماندنی در تمام کتاب" ــ **قسمت دیگران و داستانهای دیگر** ــ اشاره کرده است. اگر در آن مقاله از تکهٔ بیادماندنی داستان **همانطور که بود** ــ که یکی دو سطر هم نیست و نزدیک به‌نه صفحه است، از صفحه ۶۷ تا ۷۶ ــ تعریف کرده‌ام به‌هیچوجه قصدم تعارف نبوده است، برای اینکه اصلا نقد هر اثری، جدی گرفتن آن اثر، نویسندهٔ آن و در کل کار نویسندگی اوست، که متاسفانه در اینجا به‌این نکته هیچ توجهی نمی‌شود. انتخاب **قسمت دیگران و** ... از میان همین چند مجموعهٔ اندک ولی موجود داستان کوتاه در چند سالهٔ اخیر ــ بی‌هیچ حسن‌نیت یا احیانا سوءنیت شخصی با نویسندگان این آثار ــ خود دلیلی بر همین مدعاست. متاسفانه همین توضیح نیز در اینجا دیگر تکه‌پاره کردن تعارف به‌نظر خواهد رسید. اما در مورد اسامی کتابهای ایشان باید گفت که این کتابها سالها پیش منتشر شده‌اند که من همان زمان انتشارشان آنها را خوانده‌ام،

بقیه در صفحه‌ی ۵۰

بقیهٔ یادداشتی بر "قسمت ما"

بدهد. برخورد شخصی‌نویسنده‌ی مقاله در انتهای مقاله نمودی آشکارتر یافته است ــ آنجا که می‌خواهد، محض تعارف، به یکی دو سطر به‌یاد ماندنی در تمام کتاب‌اشاره‌ای کرده باشد. می‌نویسد:

"پس از بستن کتاب، وقتی به کنارش می‌گذاریم، آنچه در یادمان می‌ماند آن تکهٔ گردش با دوچرخه است در خیابانهای اصفهان برای چیدن گلهای یاس زرد".
(ص ۶۷ ــ ۷۰)

پیداست که نویسنده مقاله فقط از این قسمت خوشش آمده است. اما با یک جمله تکلیف همه را مشخص می‌کند و حکم می‌دهد که پس از بستن کتاب، فقط همین قسمت است که باید به‌یادتان بماند. اما این قسمت اوست. قسمت دیگران چیست؟ نویسنده‌ی مقاله پاسخی نمی‌دهد.

جعفر مدرس صادقی

بقیهٔ نقد هر اثری نشانهٔ جدی

اما همانطور که احیانا خود ایشان نیز در مورد کتابهای شخصی خود با این مشکل روبرو بوده‌اند که یا زمانه به‌تاراج برده است یا دوستانی برده و باز نیاورده‌اند، آن عنوانها به‌ناچار از حافظه نقل‌شدند. در هرحال‌دراین‌مورد هیچ عذری پذیرفته نیست، تنها می‌توانم بگویم که آنچه از این کتابها مورد نظرم بود، مزه و طعم آنهاست که در مذاق من مانده، یعنی در واقع همان دلمشغولی آقای مدرس صادقی و فکر هم نمی‌کنم. بیش از این دربارهٔ آنها اظهار نظر کرده باشم.

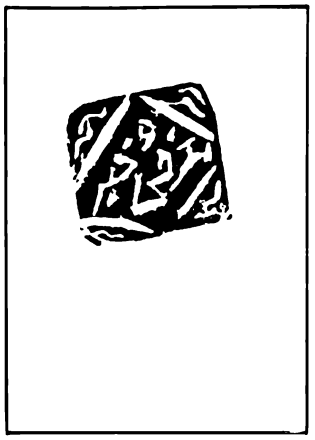
برخلاف گفتهٔ ایشان در نقد مورد نظر تنها از زبان داستانها، چنانکه ایشان نوشته‌اند، صحبت نشده است، استفاده از امکانات داستانی مطرح بود که زبان نیز یکی از این امکانات و ابزار است. اگر از بحث اطلاع‌رسانی استفاده شده نه برای قالب‌بندی کار، بلکه برای این بود که این مجموعه داستان کوتاه در حیطه واقعیت روزمره و به اعتباری نوعی وقایع‌نگاری جا می‌گرفت که حیطهٔ خبر است. ضمنا" ایشان آنچنان از قالب‌بندی اثر و "معیارها و ارزشهایی که اثر مورد بررسی عرضه می‌کند" حرف می‌زنند که انگار کار ایشان شیوه جدیدی در داستان‌نویسی بوده یا کاری آنچنان متفاوت انجام داده‌اند که منتقد پی شیوهٔ جدیدی برای تبیین آن برآید. کار ایشان برخلاف نظر خودشان یک قاعده است نه استثناء، تازه برای همین اثر و پیدا کردن نکتهٔ مورد بحث کلی وقت و فکر گذاشته شده است، اما ایشان دم از اتلاف کاغذ در این "وانفسای کمبود و گرانی کاغذ" می‌زنند، بی‌آنکه توجه کنند که برای همین نقد حدود دو سه ماه وقت صرف شده که می‌شد با آن اوقات کتابی خواند یا داستانی، شعری نوشت. ضمنا این توضیح را لازم می‌دانم که استفاده از بحث اطلاع‌رسانی و ربط آن با نقد **قسمت دیگران** و ... هیچ دخلی به‌نظر آقایان باطنی و نجفی در مورد این کتاب ندارد مگر استفادهٔ خاص از یک بحث عام.

در بحث از **واقعیت** و **واقعیت روزمره** باید گفت که ایشان خلط مبحث کرده‌اند. **واقعیت** و **واقعیت روزمره** با هم تفاوتهایی دارند. این درست که **واقعیت** مورد عنایت و مشغلهٔ هر داستان‌نویسی است، اما نه **واقعیت روزمره** ــ همه نویسندگان متاثراز واقعیتند حتی ذهنی‌ترین آنها، اما مشغلهٔ معدودی از آنها **واقعیت روزمره** و وقایع گذرای هر روزه است. اگر بحثی بوده و هست درباره موفقیت و عدم موفقیت انتقال این **واقعیت روزمره** و یا در واقع به‌قول خود ایشان تبدیل آن به "واقعیت ادبیات و واقعیت داستان" است.

اگر از کتاب **داستانهای رُمی** ذکری به‌میان آمد هم بدین خاطر بود و لازم به‌یادآوری نیست که در آن مقاله موکدا و مصرحا از تاثیرپذیری آقای مدرس صادقی از آلبرتو موراویا رفع شبهه شده است. ایشان نوشته‌اند: "مشغلهٔ ذهنی" یا "دلمشغولی" درونمایهٔ داستان، تم داستان، موضوع داستان و انگیزهٔ داستان است. "آیا واقعا این مشغلهٔ ذهنی با درونمایه و تم داستان و ... یکی است؟ هر نویسنده‌ای دلمشغولی‌ای دارد، اما این دلمشغولی تم داستانهایش نیز هست؟ مثلا دلمشغولیهای هدایت آشنا و شناخته شده است اما آیا تم، درونمایهٔ بوف کور با حاجی‌آقا یا داش‌آکل یکی است؟ واقعیت می‌تواند مشغلهٔ ذهنی همهٔ نویسندگان باشد اما لزوما تم، درونمایه و موضوع داستانهایشان نیست.

در پایان من فکر می‌کنم هر نقدی سهم و قسمت منتقد از آن اثر است. قسمت دیگران اختیار، سلیقه و درک ایشان است. کسی حکم صادر نکرده و هیچ خواننده‌ای هم بدین سادگیها پی هر حکمی نمی‌رود. واقعا جای بسی تاسف است که کسی کتابی را بخوانده، نقدش را بخواند. ضمنا اینرا نیز باید درنظر گرفت که همیشه یکی از مخاطبان نقد نویسندهٔ اثر مورد بحث است، برای فاصله گرفتن از کار خود، و نقد آن و در نتیجه تعالی کار نویسندگی.

ع. عظیمی



کنگره‌ی فوق‌العاده و جهانی فلسفه در کوردوبا

از بیستم تا بیست و ششم سپتامبر سال جاری مسیحی (۲۹ شهریور تا ۴ مهر ۱۳۶۶) کنگره‌ای جهانی با نام "کنگره‌ی فوق‌العاده فلسفه" در کوردوبا واقع در کشور آرژانتین برگزار خواهد شد. موضوع اصلی کنگره "انسان"، "طبیعت" و "تاریخ" خواهد بود که در پنج جلسه به‌بحث و گفتگو گذاشته خواهد شد.

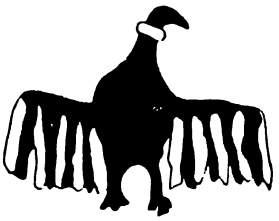
کنگره پنج کمیته را در بر دارد، که از آن جمله‌اند: کمیته افتخاری با عضویت رییس‌جمهور آرژانتین، وزرای آموزش‌وپرورش، دادگستری و فرهنگ و روسای دانشگاه‌ها و مدارس‌عالی آرژانتین؛ کمیته‌ی اجرایی؛ کمیته آکادمیک؛ کمیته آمریکای لاتین و کمیته بررسی و ویرایش. زبان رسمی کنگره اسپانیایی، انگلیسی و فرانسه است و سمینارها و جلسات بحث و گفتگویی پیش و پس از جلسات اصلی و آکادمیک کنگره برگزار خواهد شد که به‌تحلیل عقاید و آراء ابراز شده در کنگره، خواهد پرداخت.

در مقدمه‌ی جزوه‌ای که به عنوان *راهنمای مقدماتی کنگره* انتشار یافته چنین آمده است:

درنتیجهٔ بازگشت دموکراسی، بسیاری از متفکران و دانش‌پژوهان به‌دانشگاه‌های آرژانتین بازگشته‌اند. شرایطی مطلوب فراهم آمده است تا آغازی نو برای گفت و شنودی فلسفی با تمامی کشورها داشته باشیم.

بحران بی‌مانندی که اکنون انسان و نهادهای بشری را دربر گرفته است، نیاز به بازگویی و تصریح سرنوشت بشر را در دستور روز قرار داده است. موضوع اصلی کنگره و محدوده‌ی آن نیز از این نیاز و ضرورت برمی‌خیزد.

در این کار "کوردوبا" و آرژانتین تنها نیستند. امریکای لاتین، به‌عنوان یک مجموعه، متفکران و دانش‌پژوهان سراسر دنیا را به‌مشارکت در این داد و ستد آفریننده و سرشار اندیشه‌ها فرامی‌خواند.



نشانه‌ای که برای کنگره برگزیده شده، سمبل فرهنگ باستانی این قاره است و وعده‌ی جهانی تازه و بهتر را بر دوش می‌کشد، عقاب گشوده‌بال نشانه، بارسازی کار هنرمند ناشناخته‌ای از ماقبل تاریخ در تپه‌های کوردوبا است.

وضعیت استثنایی به‌ما پروای آن را داد که عنوان "فوق‌العاده" به‌کنگره ببخشیم. واطمینان‌داریم که صحت علمی و صمیمیت بر کار ما نشان خواهد زد و سطحی در خور برایمان به‌ارمغان خواهد آورد.

رمان تازه‌ی محمود گلابدره‌ای

محمود گلابدره‌ای پس از انتشار رمان "دال" رمان دیگری را به‌پایان رسانیده که دستنویس‌اش را برای دریافت کاغذ در اختیار وزارت ارشاد اسلامی قرار داده تا پس از بررسی‌های لازم کاغذ مورد نیاز برای چاپ رمانش تامین شود.

گلابدره‌ای با این‌که یکی از پرکارترین نویسندگان دیار ماست اما مانند اغلب نویسندگان هم میهن‌اش برای تامین زندگی عهده‌دار مشاغلی می‌شود که هیچ‌ربطی به نویسندگی ندارد. گفتنی آن که گلابدره‌ای هنوز نامی برای رمان‌تازه‌اش انتخاب نکرده است.

انتشارات

ایران ارشاد

مرکز تهیه و توزیع کتب علمی، فنی، پزشکی دانشگاهی

صندوق پستی ۱۳۱۸۵/۵۹۱

«ایران ارشاد» منتشر کرده است:

۱ـ فرهنگ اصطلاحات کامپیوتری ـ گردآورنده ناهید زاحگانی

۲ـ آموزش برنامه‌نویسی فرترن ـ تألیف جواد توسلی

۳ـ برنامه‌نویسی Basic برای انواع ریز کامپیوترها ـ تألیف جواد توسلی

۴ـ آناتومی سر و گردن ـ تألیف دکتر محمود طباطبایی

۵ـ کالبدشناسی سلسله اعصاب مرکزی ـ تألیف دکتر محمود طباطبایی

۶ـ آموزش مبانی هیدرولیك روغنی ـ تألیف فرخ و ایرج جنابی شریفی

۷ـ آموزش اصول و کاربرد سیستم‌های پنوماتیك ـ تألیف اکبر خدابرست حقی

۸ـ تشریح، سرویس و نگهداری کامیونهای بنز و ولوو ـ تألیف جهانگیر نورایی

۹ـ هندبوك هیدرولیك ـ افست

۱۰ـ ماشین‌های افزار N.C ـ تألیف مهندس فاضلی

«ایران ارشاد» منتشر می‌کند:

۱ـ الکتریسیته و مغناطیس (فیزیك الکتریسیته) از فیزیك دوره برکلی ـ ترجمه محمدمهدی سلطان‌بیگی

۲ـ استخوان‌شناسی ـ تألیف دکتر محمود طباطبائی

۳ـ اصول پی‌جویی، اکتشاف و ارزیابی ذخایر معدنی ـ تألیف مهندس حسین مدنی

۴ـ بافت‌شناسی ـ تألیف دکتر ناصرالدین بامشاد

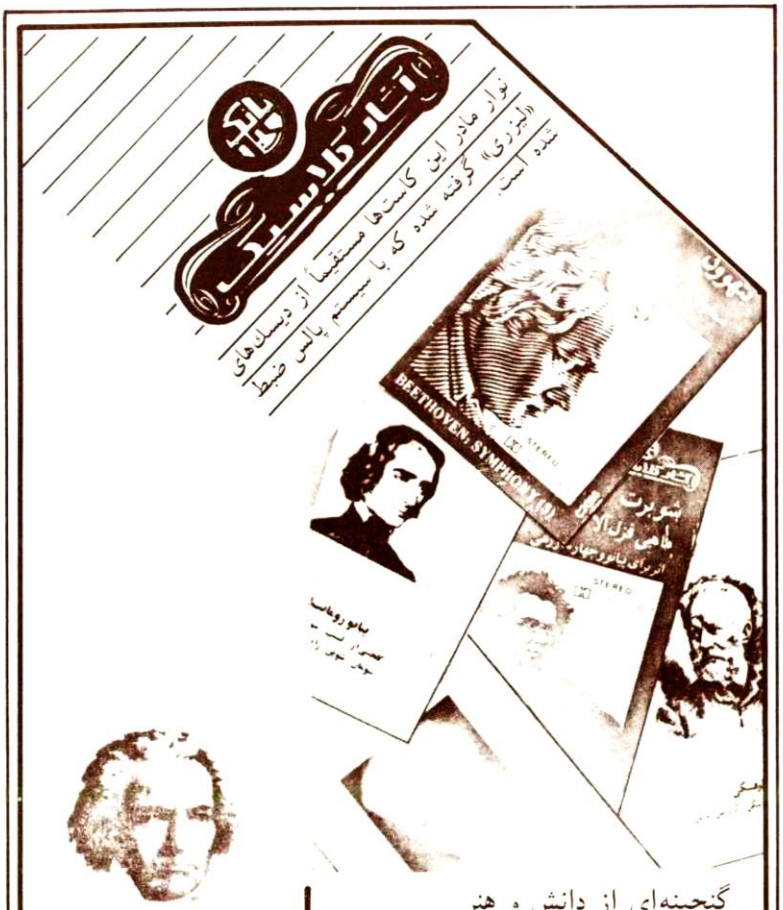
۵ـ کاربرد برنامه‌نویسی فرترن برای حل مسائل علمی و مهندسی ـ تألیف جواد توسلی

۶ـ آموزش برنامه‌نویسی کوبول ـ تألیف جواد توسلی

۷ـ آشنائی با اصول و مبانی کامپیوتر ـ تألیف جواد توسلی

۸ـ آموزش برنامه‌نویسی پاسکال ـ تألیف جواد توسلی

۹ـ مکانیك سیالات (افست)



گنجینه‌ای از دانش و هنر

کاست‌های «بانگ» دارای بروشور معرفی کامل اثر، شناخت و بررسی آهنگسازان و آثار آنهاست.

گردآوری این کاست‌ها، دانش شما را در قلمرو ادبیات موسیقی جهانی گسترش و کمال می‌بخشد و به مجموعهٔ کتابخانه شما، گنجینه‌ای گرانبها خواهد افزود.

تلفن ۶۶۶۴۲۵

فرهنگسرای علوم و تکنولوژی

وابسته به «شرکت انتشارات ایران ارشاد»

مرکز فروش و عرضهٔ کتاب‌های علمی، فنی، پزشکی، دانشگاهی، علوم کامپیوتری و ریز کامپیوترها

تهران: بلوار کشاورز. روبروی پارك لاله. جنب اداره‌مهندسی ژاندارمری. پاساژ ۱۱۰

«فرهنگسرای علوم و تکنولوری» آمادهٔ همکاری با مؤلفان و مترجمان و ناشران برای عرضه و توزیع گستردهٔ کتاب‌های معتبر علمی است.

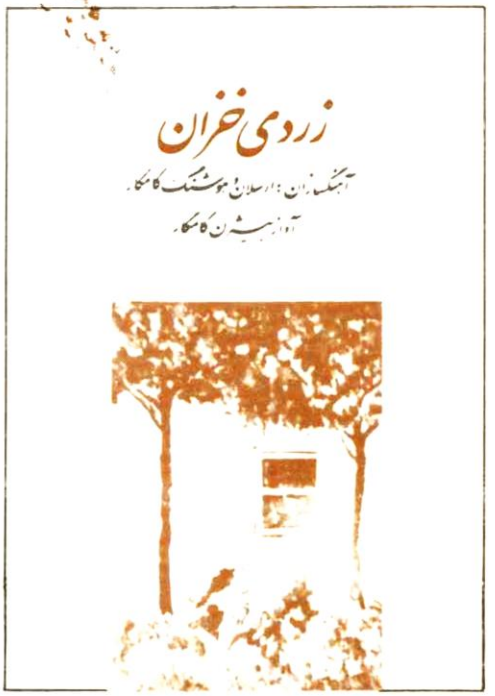
زردی خزان

قطعاتی از ارسلان کامگار
براساس ترانه‌های
سیدعلی‌اصغر کردستانی
با آواز بیژن کامگار

و

کنسرتینو برای تار و ارکستر
براساس چهارمضراب حسین علی‌زاده
آهنگ‌ساز: هوشنگ کامگار

مرکز توزیع، گل‌پخش: ۶۶۶۴۲۵



مجموعهٔ «زردی خزان» شامل آثار ارکستری ارسلان کامگار براساس ترانه‌های خوانندهٔ مشهور کُرد «سید علی‌اصغر کردستانی» است که با آواز «بیژن کامگار» در قالبی نو برای ارکستر مجلسی و سازهای ایرانی تنظیم شده است. گرچه آهنگ‌ساز از اغلب تکنیک‌های ارکستراسیون، کنتر پوان وهارمونی موسیقی کلاسیک بهره گرفته ولی کاملاً به حفظ اصالت ملودی‌ها وفادار مانده است.

«کنسرتینو برای تار و ارکستر» اثر «هوشنگ کامگار» نیز براساس «چهارمضراب حسین علی‌زاده» تصنیف شده است. این اثر برای ارکستر سنفونیک و تار نوشته شده که مجادلهٔ تار و ارکستر و کادانس سلوی تار به آن فرمی شبیه کنسرتوی کوچک داده و چیره‌دستی علی‌زاده در اجرای تار، به آن زیبایی شگرفی بخشیده است.