# مفید

ماهنامه علمی. فرهنگی. هنری

شماره‌ی هفتم دوره‌ی جدید، آبان ماه شصت و شش
(سال سوم، شماره‌ی پیاپی ۱۸) ۵۲ صفحه، ۲۵۰ ریال

**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/**

**بقیه‌ی باد**

۳) مرده‌باد
باد کم‌توان. بادی که نتوان با آن خرمن باد داد. (خرمه سیرجان)
۴) مودور مودورو.
باد آهسته و پیوسته. باد آهسته‌ای که تداوم داشته باشد.
۵) هُمُرک، بادو همرکو
باد آهسته. بادی که برگ درختان و سرشاخه بوته‌ها را به جنبش درآورد.
"هُمُرک بادی می‌یایه. "یا" با دو همرگویی می‌یایه." (دهنو سیرجان)
۶) هِمُرک.
همان. (باغ میبد سیرجان)
۷) شمالِباد.
باد ملایمی که از جانب شمال آید. وبه روایتی تندتر از "همرک‌باد"
وقتی می‌خواهند بگویند. فلانی دلش هوایی شده و عشق و عاشقی زده به‌سرش می‌گویند. "قربون شمال باد میشه."
"عجب بادی از ای سر کوه میایه
زده بر "کَنگِ" (۱۶) گل، خوشبومیایه.
به قربون شمال باد شوم مـــــه
که بوی دلبـرم امـــرو میایـــــه."
(به‌قربون شماله بادگردم) (۱۷)
۸) هُرباد.
باد ملایم. (میمند)
۹) باد خرمنی (۱۸)
باد مناسب خرمن افشانی. باد مناسب "کاباد ــ Kabad (باد دادن خرمن به دلیل جداساری دانه از گاه). به‌روایتی تندتر از "همرک‌باد". (پاریز)
۱۰) باد
باد معمولی. باد متوسط از نظر شدت.
ر ــ دولخ باد
شدیدتر از باد. بادی که بتواند، خاکو خاشاک را با خود حمل کند. (میمند)
۱۱) باد مخالف
باد شدید و زیانبخش.
۱۲) تیفون
شدیدترین باد. باد زیانبخش و خطرناک. بادی که درختان را از ریشه در می‌آورد (۱۹)

***"سرکوه بُلَن کِشتـــم درختـــی***
***به سایه‌ش می‌نشستم گات وختی (۲۰)***
***که تیفون‌شد، درخت از ریشه افکند***
***مرا کـرد آشنـای سختـــی." (۲۱)***

*** سایر اصطلاحات مربوط به‌باد**

۱) هُز.
صدای باد. "هوهو" هم‌گویند.
۲) هُوهُو.
همان.
۳) بِه کَله‌باد.
یکی دوساعت باد. باد کم‌پشت و بی‌دوام.
۴) بالا باد.
جهتی که باد از آنسوی به طرف شخص یا محلی می‌وزد.
۵) شیباد
خلاف بالاباد. "شیباد حرمن" جائی که هنگام باددادن خرمن، کاه به آن سوی می‌رود
۶) بغل‌باد
جهتی جز "بالاباد" و "شیباد". کنارباد.
۷) پناباد
پناه‌باد. محلی که باد به‌آن‌جا نمی‌وزد. و یا جلوی وزش باد را می‌گیرد.
۸) بادچاق.
بادی که از سمت شکار به‌سوی شکارچی می‌وزد. (۲۲)
۹) بادِشکار
همان.
۱۰) باد شکارگرفتن.
حرکت شکارچی به‌جانب شکار، به‌طرزی که بادی که از طرف شکارچی می‌وزد، به‌مشام شکار نرسد.
۱۱) بادوَر کردن
شروع شدن باد.
۱۲) باد رو رفتن
هدر رفتن‌باد، وقتی که به‌آن نیاز باشد، مانند فصل خرمن.
۱۳) بادروکردن.
با شروع وزیدن باد. "اگه بادروکنه." (اگر باد شروع به‌وزیدن کند.) (حسنی)
۱۴) باد افتادن
ایستادن‌باد.
۱۵) باد گله
بادی که از جانب گله می‌آید. معتقدند. اگر گوسفندی "تار ــ Tar" شده باشد (از گله جدا و گم‌شده باشد) به‌وسیلهٔ این باد خود را به‌گله می‌رساند. "باد گله را می‌گیرد و می‌رود، تا به گله برسد." (بیدشک بافت) ■

---

(۱) ــ بحث‌هائی از این نوشته، پیش از این، با عناوین زیر به‌چاپ رسیده است:
* "باران"، در فرهنگ و گویش سیرجان و حندسهر پیرامون آن". ماهنامه‌ی فروهر. شماره‌ی ۶ و ۷ (آبان و آذر ۱۳۶۲).
* "سده سوزان"، (آئین‌ها و باورهای "سده سوزان" در ایلات و سیرجان و بافت). ماهنامه‌ی فروهر. شماره‌ی ۸ و ۹ (دی و بهمن ۱۳۶۲).
* "فرهنگ آب و هوائی در روستاها و عشایر سیرجان". ماهنامه‌ی فروهر. شماره‌ی ۱۰ (اسفند ۱۳۶۲).
* "باراحواهی، در میان عشایر سیرجان و بافت". ماهنامه‌ی آینده. سال یازدهم. شماره‌ی ۱ ــ ۳ (فروردین ــ خرداد ۱۳۶۴).
* "پیش‌بینی آب و هوا، در میان عشایر و روستاییان سیرجان و بافت و "میمند" "شهربابک". ماهنامه‌ی جستا. سال سوم. شماره‌ی ۸ (اردیبهشت ۱۳۶۵).
(۲) نکته:
* "فرهنگ آب و هوایی در کمره". ماهنامه‌ی فروهر. شماره‌ی ۵ (مهرماه ۱۳۶۲).
* "تعویم آب و هوائی درکمره". ماهنامه‌ی جستا. سال چهارم. شماره‌ی ۱ (شهریور ۱۳۶۵).
(۳) "مندیل "Mandil" و "بندیل ــ "Bandil" منظر و چشم‌به‌راه.
(۴) در روستاهای جنس رسمی وجود داشته است که ممکن است به این اعتقاد مربوط باشد. در روستاهای باد شده، برای "بادبندی" مقداری پنبه در سوراخی می‌گذاشته و می‌گفته‌اند: "سوراخ‌باد را گذاشتم." و معتقد بوده‌اند که بادخواهد ایستاد.
(۵) مانند. "تعاری بشکند ماسی بریزد جهان گردد به‌کام کاسه لیسان."
(۶) و (۷) از یادداشت‌های الطافی نویسنده‌ی گرامی آقای محمدعلی آرادیخواه.
(۸) محلی است مشهور بین راه سیرجان به بندرعباس و گرمسیر برخی از ایلات و عشایر سیرجان و بافت.
(۹) در لارستان نیز به‌باد سرد باراحت کننده، "سوم" و به‌باد سردوزیدن "سوم اسه Sum-onta" و "سوم اسده Sum-onda" گویند. (ف ــ ۱۳۸)
در کرمان به سوزش و زمستگی سرما "سوم" گویند. (فک ــ ۲۰۷) و زرتشتیان کرمان و یزد نیز. (فل ــ ۱۹۵).
(۱۰) در لارستان به باد سوزانی که در تابستان از جنوب می‌وزد و بسیار گرم است "تش باد ــ Tas-bad" گویند. (فل ــ ۷۵)
(۱۱) در کرمان "گرده با Gerdebad گویند. (فل ــ ۲۰۹) زرتشتیان کرمان "گردهوادGerdavad" وزرتشتیان‌یزد "گروهوود ــ Gerdavood" گویند. (ف ــ ۱۹۵)
در لارستان "باد گردو ــ Bad gerdu" (فل ــ ۳۷) و "گرد لوله Gardelua" گویند. (فل ــ ۱۷۴)
(۱۲) نام "فلانو" در یکی از دوبیتی‌های سیرجانی نیز آمده است.
بسی‌ار "فلانو" بار کـردم
"فلانو" را خیـال لار کـردم.
همون برفا سفید سینهٔ کـوه
خیال سینـهٔ دلدار کـردم.
(۱۳) درباره‌ی کم پیدایی و اثرات ستاره سهیل در این دو بیتی محلی اشاره‌ای رفته است.
سهیل ار کوه زنه بلعـار ســـوره
دل من ار برای یـار ســـوره
سهیل از کوه زنه سالی به یکبـار
دل من هر دمی صد بار ســـوره.
(۱۴) در کرمان "دولخ ــ Dulax گویند. (فک ــ ۸۱) و در سروستان "دولق ــ Dulaq (فس ــ ۵۴۵). در لارستان، طوفان گردو خاک را "باد اخل ــ Badaxal و "باداخل ــ axel" گویند. (فل ــ ۳۶)
(۱۵) در لارستان "جهارباد" گویند.
(۱۶) "کنگ ــ Kang شاخه و سرشاخه‌ی درختان و بوته‌ها.
"درخت خوبه صدوسی کنگه باشـد
جوون خوبه لبش پرخنده باشـه
خوونی که نداره مال دنیـــا
همیره بهره‌که زنده باشـــه
(۱۷) "دلارومم از این کوچه گذر کرد
سمال کاکلش ما را خبـر کـرد.
سمال کاکلش خوبی بـه مـن داد
لب خندونش از دیبم به در کرد."
"سمال دمدم میایه امـــرور
عجب بوی وطن میایه امـــرور.
برم بی کوه‌های سرل بگیـــرم
که دلبر از سفر میایه امرور."
(صادق همایونی. ۱۴۰۰ ترانه‌ی محلی. ص ۳۸ و ۶۳
"عجب باد شمالی دیدم امرور
به باغستون سهالی دیدم امـرور.
سیه چشمی که با ما ناز میکـرد
به دنبال سهالی دیدم امـرور."
(۱۴۰۰ ترانه‌ی روستائی. ص ۱۳۴)
"سیه چشمی وراپس کوچه گذر کرد
سمال کاکلش مـا را خبـر کـرد.
بدل گفتم غروی چشمی بدردم
لبش خندید و عالم را خبر کرد ــ."
(هزار ترانه‌روستایی. اسـارات رحیمی ص ۳۵)
و (هفتصد ترانه‌ی کوهی کرمانی. ص ۶۰۴.)
(۱۸) در لارستان به بادی که باآن خرمن پاک کنند. "باداوسو Bad-aowsu گویند. (فل ــ ۳۶)
(۱۹) "پسی ای خدا طیفون بپا شد،
فضا از آسمون، حکم از خدا شد،
(صادق همایونی، ۱۴۰۰ ترانه‌ی محلی. ص ۴۱)
(۲۰) "کاف وختی". کاهی وقتی.
(۲۱) این ترانه در منبع پیش چنین ضبط شده است:
"سر کـوی بلند کاســـم درختـــی
که سایه‌ش می‌نشستم گاهی وختـــی.
که باد اومد، درخت از ریشه افکنـــد
ندم من مثلا سر درد بختـــی."
(۲۲) در کرمان نیز چنین گویند. (فک ــ ۱۳) و حکیم قاسمی گوید:
"به هرجا که بادش بسی بود جـــای
نشستم، ردم میش و بز جفت و طاق."
(حکیم قاسمی کرمانی حارسان. کرمان ۱۳۵۹. کتابفروشی هدف.)

---

ف: جمشید سروش سروشیان (بکوشش منوچهر ستوده) فرهنگ بهدینان، تهران ۱۳۵۶، انتشارات دانشگاه تهران.
فک: منوچهر ستوده، فرهنگ کرمانی، تهران ۱۳۵۵، انتشارات فرهنگ ایران زمین.
فل: احمد اقداری، فرهنگ لارستانی. تهران ۱۳۳۴، انتشارات فرهنگ ایران زمین
فس: صادق همایونی. فرهنگ مردم سروستان. تهران ۱۳۴۸، سررشته‌ی نشریه‌ی یک دفترمرکزی فرهنگ مردم.

بسم الله الرحمن الرحیم

باشگاه ادبیات

# مفید

ماهنامه‌ی علمی . فرهنگی . هنری
صاحب امتیاز و مدیر مسئول: حمید پوراسماعیلی
سردبیر: محمدرضا حویانی
شماره‌ی هفتم ، دوره‌ی جدید ، شماره‌ی پیاپی ۱۸ / سال سوم
تاریخ انتشار: آبان‌ماه ۱۳۶۶
حروفچینی: شایان
لیتوگرافی: الوان
چاپ: پگاه
نشانی پستی: تهران صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
نشانی دفتر محله: خیابان شهید بهشتی ، میدان تختی ، خیابان آریا وطنی پلاک ۱+۱۲
تلفن مدیر: ۷۶۴۸۳۶ ( فقط عصرها )
تلفن تحریریه: ۸۴۵۱۸۱

روی جلد مربوط به **مطلب** "اضطراب و نوشتن" کار علی رضا اسپهبد (نقاشی رنگ و روغن روی بوم ۵۰×۶۰ سانتی‌متر)


خبر ۱) خبرهایی از سینما ، تئاتر ، نقاشی ، موسیقی ..... ۴
تاریخ ۲) سندی از یک اتحاد / بیان‌نامه حزب اجتماعیون ..... ۷
ادبیات ۳) تقابل رویا و واقعیت (بررسی ادبی داستان کوتاه" با کمال تاسف "بهرام صادقی ) / آذرنفیسی ..... ۱۰
۴) "ایکور" (شعر بلند ) / گاوین بنتاک/ ترجمه‌ی احمد میرعلایی ..... ۱۳
۵) حادوی یک شعر (شرحی برشعر" همه‌شب" نیما ) / هوشنگ گلشیری ..... ۲۱
۷) درباره‌ی ایزاک باشویس سینگر نویسنده‌ی داستان کوتاه "قدری مذهب" ..... ۲۳
۸) "قدری مذهب" (داستان کوتاه خارجی ) / ایزاک باشویس سینگر / ترجمه‌ی گلی امامی ..... ۲۴
۹) "شارده کوچولو" (داستان کوتاه ایرانی ) / جعفر مدرس صادقی ..... ۲۶
۱۰) "عینا مجسمه" (یک طرح) / بیژن بیجاری ..... ۳۰
۱۱) اضطراب و نوشتن (اضطراب و وحشت و . . . در آثار ساعدی/ کوروش اسدی ..... ۳۱
۱۲) انعکاسی درآینه‌ی شکسته (نگاهی به "شرم" سلمان رشدی) / محمدرحیم اخوت ..... ۳۴
معرفی ۱۳) معرفی کتاب‌های "افریقای جنوبی راه دشوار آزادی" ، "شب سمور" ، شیزوفرنی" ، "دیوان محمد فضولی" ..... ۳۶
سینما ۱۴) تاریخ سینما / ژان لوکگدار/ ترجمه‌ی قاسم روبین ..... ۳۸
نقاشی ۱۵) آب زلال در سایه‌ی مرطوب بیشه (بررسی یکی از تابلوهای "مانه" ) / فیروزه مهاجر ..... ۴۲
۱۶) موضوع‌هایی بدون تشریفات (نگاهی به نقاشی‌های شیرین اتحادیه) ..... ۴۴
علم **مردم نگاری**
۱۷) باد (بررسی باد در فرهنگ و گویش عشایر و روستاییان سیرجان و بافت ومیمند )/ مرتضی فرهادی ..... ۴۵
فلسفه ۱۸ "پویر" و تضاد / آلک نوو ..... ۴۷
اندیشه ۱۹) تطهیر گورکی به سبک آرلوف ..... ۴۸
۲۰) حزب زنان (گفتگو بایکی از اعضای حزب "اتحاد زنان ایسلند" ) ..... ۵۰



• نقل بحثی یا تمامی هریک از مندرجات مجله‌ی مفید بدون اجازه‌ی کتبی ممنوع است .
• هرگونه اقتباس از مندرجات مفید بدون اجازه‌ی کتبی ممنوع است .


**درجهت ارتباط دایمی میان ما و خوانندگان ما**

برای آن‌که میان نویسندگان و خوانندگان مفید ارتباطی دایمی برقرار باشد و برای آن که هیچ‌یک از دوگروه از هم جلو یا عقب نیفتند لازم است از آن گروه از خوانندگان، که مفید را از آن خود می‌دانند و برای آن به‌حق درعمل دل می‌سوزانند بخواهیم تا در مورد هریک از مطالب دوره‌ی جدید که اشکالی دارند برایمان بنویسند. تا به‌طور مفصل برایشان توضیح داده شود. این اشکال می‌تواند در مورد مفاهیم مطرح شده در مطالب باشد یا در مورد واژه‌های تخصصی یا مهجور.

هرنامه‌ای از این دست گامی است درجهت ارتباط هرچه بهتر میان نویسندگان و خوانندگان مفید.

برای اشتراک مجله می‌توانید کپی فرم زیر را پرکنید و همراه با آن (۱۵۰۰/ ریال بابت شش شماره یا ۳۰۰۰/ریال بابت ۱۲شماره) با بیمه پستی به‌نشانی دفتر مجله ارسال دارید.

**حروف نام و نام خانوادگی به‌تفکیک در جدول آورده شود .**

**نام**

**نام خانوادگی**

**تاریخ شروع اشتراک (شماره)** **مدت اشتراک**

**حرفه** **شهرستان** **تلفن**

**نشانی** **کد پستی**

**" گراندسینما "ی حسن هدایت**

حسن هدایت با تصویب فیلمنامه‌اش "گراندسینما" در تدارک چهارمین فیلم سینمایی‌اش است. آخرین فیلم حسن هدایت "میهمانی خصوصی" نام دارد.

**تعویق "صبح صادق"**

فیلمبرداری "صبح صادق" که قرار بود به‌کارگردانی "اکبر خامین" در اواخر مهرماه آغاز شود، به علت نامساعد بودن هوا به تعویق افتاد. درنتیجه چندتن از بازیگران اصلی فیلم که انتخاب شده بودند دیگر در "صبح صادق" بازی نخواهند داشت. تاکنون بازیگران جدید آن مشخص نشده‌اند.

**"بلندای قامت کویر" پیش از "سال‌های خاکستر"**

پروانه‌ی ساخت "بلندای قامت کویر" به‌کارگردانی مهدی صباغ‌زاده صادر شد. گفتنی آن که پیش‌تر صباغ‌زاده قصد داشت "سال‌های خاکستر" را کارگردانی کند اما به سبب تغییر فصل ساختن آن را به بعد موکول کرد. فیلمنامه‌ی "بلندای قامت کویر" را محمود استاد محمد نوشته است.

ماجرای این فیلم که در سال ۱۹۱۶ اتفاق می‌افتد، درباره‌ی جنگ اول جهانی و هجوم انگلیس‌ها به ایران است و ایستادگی مردم بلوچستان را دربرابر آنها به تصویر می‌کشد.

در این فیلم که هزینه آن بیش از ده میلیون تومان تخمین زده می‌شود، بازیگران زیادی ایفای نقش خواهند کرد.

بازیگران انتخاب‌شده‌ی فیلم عبارتند از: داریوش ارجمند، عزت‌الله انتظامی، پروانه معصومی، حمید طاعتی، ناصر آقایی، آتیلا پسیانی، حبیب اسماعیلی و جمشید مشایخی.

**فراریان گمشده**

"گمشدگان" نام فیلمی‌ست از محمدعلی سجادی که فیلمبرداری آن در جزیره‌ی هرمز و بندر لنگه انجام شده. این فیلم که آماده‌ی نمایش است و پروانه‌ی نمایش گرفته، در ششمین جشنواره‌ی فیلم فجر به نمایش درخواهد آمد.

افرادی که به طور قاچاق با یک لنج عازم کویت هستند، در بین راه با گشتی‌های دریایی برخورد کرده و به جزیره‌ای غیرمسکونی و متروک فرار می‌کنند. این افراد در جزیره با یکدیگر درگیر می‌شوند و...

کارگردان: محمدعلی سجادی
فیلمبردار: رضا بانکی، موسیقی متن: بابک بیات، فیلمنامه: مهدی کفایی ـ هادی اشرفی، طراح گریم: عبدالله اسکندری، بازیگران: بیژن امکانیان ـ حمید طاعتی ـ علی شعاعی ـ ولی شیراندامی.

**"بر لبه‌ی تیغ" بعد از "مدار بسته"**

فیلمبرداری دومین فیلم "رحمان رضایی" با نام "بر لبه‌ی تیغ" از اواسط آبان‌ماه آغاز شد.

فیلم حکایت زندگی کارمندی است که پس از سال‌ها خدمت در اداره‌ای بازنشسته می‌شود و پس از بازنشستگی با مشکلات تازه‌ای روبرو می‌شود.

تمامی صحنه‌های این فیلم در تهران فیلمبرداری می‌شود و عوامل سازنده‌ی فیلم برآنند تا "بر لبه‌ی تیغ" در ششمین جشنواره‌ی فیلم فجر به نمایش درآید.

از "رحمان رضایی" در سال ۶۴ فیلم "مدار بسته" به نمایش گذاشته شد که نسبتا" مورد استقبال قرار گرفت.

فیلمنامه و کارگردانی: رحمان رضایی
برپایه‌ی داستانی از نعمت‌الله شاه قدمی. مدیر فیلمبرداری: رضا بانکی. دستیار کارگردان: ابوالقاسم معارفی. دستیار دوم و منشی صحنه: ملیحه سعیدی. مدیر تولید: حسین فرحبخش. بازیگران: مهدی هاشمی، اکبر عبدی، محبوبه بیات، حسین کسبیان، عسگر قدس. تهیه‌کننده: امیر توسل.

**پروانه‌ی ساخت "افسون"**

با این که شورای صدور پروانه‌ی فیلمسازی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اوایل آبانماه پروانه‌ی ساخت "افسون" را صادر کرده است، اما هنوز کادر فنی و بازیگران "افسون" تعیین نشده‌اند. از محمدرضا صفوی پیش‌تر فیلم "گریز از شهر" به نمایش درآمده است.

**"مکافات" منتظر پروانه‌ی نمایش**

آخرین فیلم منوچهر مصیری برای دریافت پروانه‌ی نمایش به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تحویل شد. این فیلم که پیش‌تر "مرغ دریایی" نام داشت، به "مکافات" تغییر نام داد و در آن جمشید مشایخی، ولی شیراندامی، افسانه بایگان، عبدالرضا اکبری، آزیتا لاجینی بازی دارند. فیلمنامه‌ی "مکافات" برپایه‌ی داستانی از قاضی ربیحاوی توسط سعید حمرحم نوشته شده است. فیلمبرداری این فیلم را جمشید الوندی انجام داده است.

**"سایه‌های پرغبار" در ارومیه**

حسن محمدزاده پس از "صبح روز بعد"، "سایه‌های پرغبار" را با بازی افسانه بایگان در ارومیه کارگردانی خواهد کرد.

محمدزاده، "صبح روز بعد" را برپایه‌ی فیلمنامه‌ی کیومرث پوراحمد و با بازی پروانه معصومی، جیران شریف، مهری مهرنیا، و گروهی از بازیگران محلی ارومیه ساخته است.

**"لنگرگاه" درپی تهیه‌کننده**

کیومرث پوراحمد، که بسیاری از مراحل فنی سومین فیلم بلند سینمایی‌اش "گاویار" (این نام حتما تغییر خواهد یافت) انجام گرفته درپی تهیه‌کننده‌ای است تا فیلم دیگری را با نام "لنگرگاه" بسازد.

"گاویار"، که مانند بسیاری از فیلم‌های پوراحمد درباره‌ی کودکان است، در یکی از روستاهای اطراف لنگرود فیلمبرداری شده. محور داستان فیلم پسربچه‌ای (گاویارگله)

**"خارج از محدوده" وماجرایی واقعی**

"خارج از محدوده" اولین فیلم بلند سینمایی رخشان بنی‌اعتماد در استودیو "فیلمکار" مراحل فنی را پشت سر می‌گذارد. فیلمنامه‌ی این فیلم برپایه‌ی ماجرایی واقعی نوشته شده.

کارگردان: رخشان بنی‌اعتماد
نویسنده‌ی فیلمنامه: فرید مصطفوی
مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین‌دست
طراح صحنه و لباس: امیر اثباتی
دستیار کارگردان: جهانگیر کوثری
گریم: اصغر همت، بازیگران: مهدی هاشمی، پروانه معصومی، محمود جعفری، منوچهر افسری و اسماعیل محمدی. محصول موسسه‌ی امور سینمایی بنیاد مستضعفان.

تصویری از "خارج از محدوده"

است که بدنبال راننده‌ی کامیونی می‌گردد که یکی از گاوهای گله را در تصادفی کشته . . .

کارگردان ، مونتاژ ، فیلمنامه: کیومرث پوراحمد، فیلمبردار: مهدی شکیبا، صدابردار سر صحنه: محمود سماکباشی ، بازیگران : حمزه حوادی‌پور ، مهتاب رحیمی .

**"عقیق" در راه**

حمید تمجیدی پس از "سراب" در پی فراهم آوردن امکانات ساخت دومین فیلم خود "عقیق" است . فیلمنامه‌ی "عقیق" را تمجیدی نوشته است .

**"سرزمین آرزوها"ی قاری‌زاده**

"سرزمین آرزوها" را که مجید قاری‌زاده آن را با بازی جهانگیر الماسی ، رضا رویگری ، جمشید جهانزاده ، سرور نجات‌اللهی ، آنیک و امتین دانش‌کارگردانی کرده در حال دوبله به مدیریت "حلال مقامی" است .

فیلمبردار "سرزمین آرزوها" ، فرهاد صبا است و تدوین آن را مهرداد میثوبی انجام داده است .

**"وکیل اول" در استودیو "کنکاش"**

دوبلاژ "وکیل اول" به مدیریت ایرج رضایی در استودیو "کنکاش" آغاز شد . گفتنی آن که صداگذاری و دوبله‌ی این فیلم به علت شکستگی دست جمشید حیدری ( کارگردان فیلم ) مدتی متوقف شده بود . در "وکیل اول" ، که وقایع آن حول و حوش کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ می‌گذرد ، محمد مطیع ، اسماعیل محرابی ، غلامحسین نقشینه ، اسماعیل داورفر ، شاپور شهیدی ، سهیلا بخاری بازی دارند . مدیر فیلمبرداری "وکیل اول" مهرداد فخیمی است .

**"ویزا" پس از "پیشتازان فتح"**

گروه سینماهای متحد تهران تهیه‌کننده‌ی فیلمی است به کارگردانی ناصر مهدی‌پور . این فیلم "ویزا" نام دارد . مهدی‌پور پیش‌تر "پیشتازان فتح" را کارگردانی کرده است .

**مجموعه‌ی "گرگ‌ها خاکستری رنگ‌اند"**

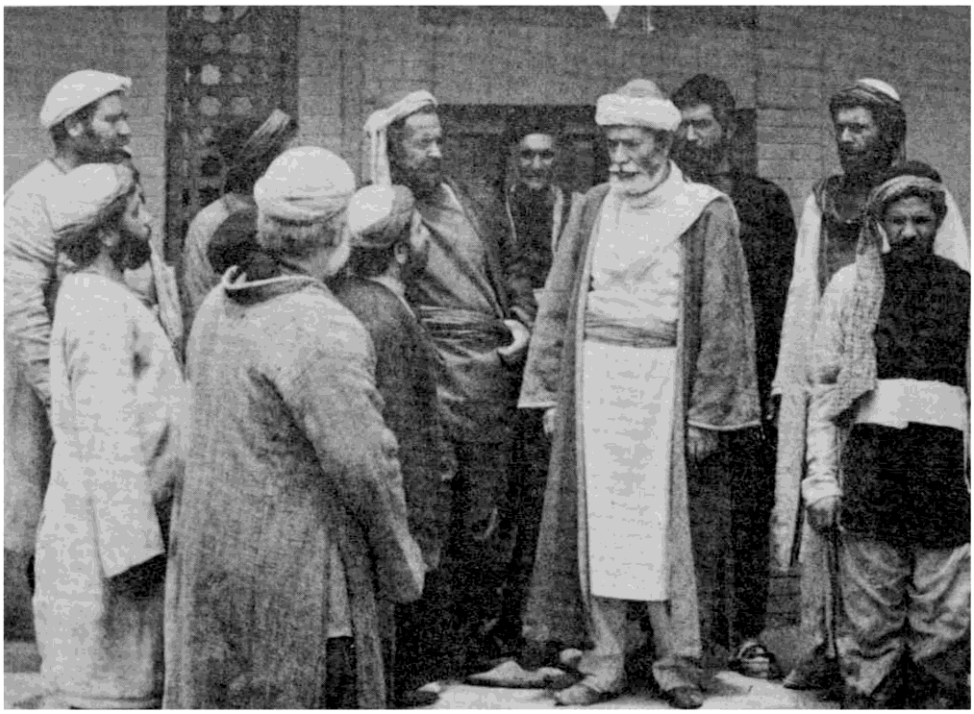
تهیه‌کنندگان : مجید گلبابائی و بهروز خوش‌رزم
نویسنده : داود میرباقری
کارگردان هنری: میرباقری، دستیار: محمود کریمپور، مشاور هنری: سیاوش طهمورث
کارگردان تلویزیونی : علی شوقیان
دوربین : محمدرضا کاظمی ، هوشنگ اولادمحید و پرویز ارجمندی
نور : احمد بنده‌ای
مسئول فنی ضبط: علیرضا سپنجی و کریم پناهی
دکوراتور : بیژن حدادی
طراح لباس: کیانوش امیری و قزاق نوری
بازیگران : علی نصیریان ، داود رشیدی، ثریا قاسمی، سیاوش طهمورث، محمدعلی کشاورز ، جهانگیر صمیمی‌فر ، بهرام شاه‌محمدلو ، راضیه برومند، آتیلا پسیانی، رسول نجفیان، منصور والامقام، غلامحسین بهمنیار ، محمد پورستار ، حمید مهرآرا، عزیز هنرآموز، ژاله ( شوکت علو ) ، هایده حائری ، بهزاد فراهانی ، رضا گنجی ، منوچهر حامدی ، مجید گلبابایی ، اکبر رحمتی ، بیوک میرزایی ، حسین پناهی ، فرنوش آل‌احمد ، سهیلا رضوی، رضا طاهری، حسن فهیمی‌پور، رحمان باقریان ، بهمن روزبهانی ، علی پزشکی و . . .

آهنگری به نام "صفدر" مورد غضب حاکم جبار شهر قرار می‌گیرد و به اعدام و مصادره اموال محکوم می‌شود . در شهر حاکمی ظالم ، سررشته‌دار امور است که بازوی اجرایی او را گروه کثیری عسس و داروغه و میرغضب و شحنه و مامور اجرا تشکیل می‌دهند . مردم با مصادره دکان آهنگری صفدر ، وارد میدان مبارزه با ظلم می‌شوند . . .

قرار است "گرگ‌ها خاکستری رنگ‌اند" در ۱۵ قسمت حدود یک ساعتی از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شود .

**از "غم" به "پرغبار"**

در شماره‌ی گذشته خبر داده بودیم که در فیلم "سایه‌های غم" به کارگردانی شاپور قریب ، افسانه بایگان بازی دارد . اما به دلیل بازی افسانه بایگان در فیلم "سایه‌های پرغبار" شهلا میربختیار برای ایفای نقش محوله به بایگان به گروه بازیگران "سایه‌های غم" پیوست .



تصویری از "گرگ‌ها خاکستری رنگ‌اند"

**"آب" . از نیمه گذشت**

فیلمبرداری آب به کارگردانی محمدعلی نجفی که اوایل مهرماه در اصفهان آغاز شده بود از نیمه گذشت و هم‌اکنون در تهران ادامه دارد . فیلمنامه‌ی آب را منیرو روانی‌پور نوشته و درباره‌ی مجروح جنگی‌ست که پس از عمل جراحی در حالت اغما بسر می‌برد . پرستاری که مراقبت از او را به عهده دارد ، مسیحی است . پس از مدتی بین این دو روابط عاطفی ایجاد می‌شود . به تجویز دکتر بیمار تا مدتی نباید آب بخورد و . . .

فیلمبردار : رضا شریفی .
مدیر تولید : امیرخسرو صادقی .
دستیار کارگردان: عباس اردکانی .
بازیگران : علی نیغم ، مهناز افضلی .
تهیه‌کننده : گروه تعاونی سیمرغ .

**جشنواره‌ی "سن سباستین"**

برای اولین بار در جشنواره بین‌المللی "سن سباستین" در اسپانیا امسال فیلمی محصول مشترک بلژیک ، فلسطین و فرانسه به‌نام "ماه عسل در حلیله" برنده اول جشنواره شد ، و سازنده فیلم کارگردان بلژیکی ـ فلسطینی "میشل خلیفه" جایزه اول جشنواره را از هیات داوران دریافت داشت . ماجرای فیلم درباره ازدواج دو جوان فلسطینی در دهکده‌ای است که توسط نظامیان اسراییلی اشغال شده است . کارگردان سعی کرده است فرهنگ و واقعیت‌های ملموس زندگی فلسطینی‌ها را در فیلمش منعکس سازد .

آنچه در فیلم اهمیت ویژه‌ای دارد ، آن شور و احساسی است که در پشت پیام سیاسی فیلم پنهان است . شور و هیجانی که ناشی از خواست و توان فیلمساز است .

امسال ریاست داوران جشنواره سن سباستین را کارگردان معروف سوییسی "آلن تانر" به‌عهده داشت . جایزه دوم جشنواره "مشترکا" به یک فیلم سوییسی ـ کانادایی و یک فیلم بلند انگلیسی به‌نام "فصل بلند" ساخته "مکر پیلو" همسر کارگردان معروف ایتالیایی "برناردو برتولوچی" اهدا شد .

**فیلمنامه‌های تصویب شده**

شورای تصویب فیلمنامه در اداره‌ی کل نظارت و نمایش ، به تازگی فیلمنامه‌های زیر را تصویب کرده است :

۱) "تله" نوشته‌ی سیف‌الله داد
۲) "کدام" نوشته‌ی داریوش ارجمند
۳) "چشم تنگ دنیادار را . . ." نوشته‌ی جعفر والی
۴) "آب را گل نکنیم" نوشته‌ی انسیه شاه‌حسینی
۵) "سایه‌روشن" نوشته‌ی حسن خادم و محمد آفریده
۶) "گزارش پنجم" نوشته‌ی سمیعی آذر
۷) "مهر خونین" نوشته‌ی حسین یعقوب‌پور

**"سرگذشت گیوم آپولینر"**

محمدعلی سپانلو ترجمه‌ی "سرگذشت گیوم آپولینر" نوشته‌ی "پاسکال پیا" را به پایان رسانده است. ترجمه‌ی فارسی این کتاب برگردان ۲۰ شعر از "گیوم آپولینر" را به‌همراه دارد. "آپولینر" عمده‌ترین چهره‌های شعر نو و هنر نو در فرانسه بشمار می‌آید و از او به عنوان کاشف "پیکاسو" و "ماتیس" و "براگ" یاد می‌شود.

**"شهربندان"**

انتشارات تندر در آذرماه رمان "شهربندان" نوشته‌ی جواد محابی را انتشار خواهد داد. "شهربندان" ششمین کتاب از سلسله‌کتابهای "جهان تازه‌ی داستان" تندر است.

**خروس هزار بال حقوقی**

محمد حقوقی دو کتاب زیر چاپ دارد:
۱) "شعر و شاعران" (مجموعه مصاحبه‌ها و نقدها و مقاله‌های حقوقی) که بیش از ۵۰۰ صفحه شده این کتاب را انتشارات نیما ــ اصفهان ــ منتشر می‌کند و درحال حاضر چاپ متن آن تمام شده و در مرحله صحافی و چاپ روی جلد است.
۲) "خروس هزار بال" (شامل شعر بلند "خروس هزار بال" و پانزده شعر کوتاه) که انتشارات پرواز به زیر چاپ برده است. "خروس هزار بال" دربرگیرنده‌ی بخشی از شعرهایی است که محمد حقوقی پس از سال ۱۳۵۷ سروده. قسمتی از شعر بلند "خروس هزار بال" پیش‌تر در "جنگ اصفهان" منتشر شده بود.

**انقلاب مجارستان و امپریالیزم توتالیتر**

انتشارات روشنگران، کتاب "انقلاب مجارستان و امپریالیسم توتالیتر" را با ترجمه "کیومرث خواجوی‌ها" منتشر خواهد کرد. چاپ این کتاب که حروفچینی‌اش به پایان رسیده، به زودی آغاز خواهد شد.

هانا آرنت، نویسنده و جامعه‌شناس امریکایی آلمانی‌تبار، در این کتاب ضمن بررسی علل و ریشه‌های تاریخی که منجر به این قیام شد، "انقلاب مجارستان" را علی‌رغم شکست نهایی‌اش پیروزی تلقی می‌کند. زیرا به نظر او انقلاب مجارستان شاید از معدود انقلاب‌های کاملا خودانگیخته و برخاسته از نیازهای واقعی ملتی برای دستیابی به آزادی بود که از سوی هیچ نیروی خارجی تحریک یا حمایت نشد.

**اسب سفید**

"اسب سپید" نام داستان کوتاهی است برای نوجوانان در ۴۸ صفحه که آن را محمود احیایی نوشته و هم‌اکنون درمرحله‌ی صحافی است. "اسب سپید" دومین کتاب محمود احیایی است که امسال منتشر می‌شود.

**انجمن آثار و مفاخر فرهنگی**

تهران ــ خبرگزاری جمهوری اسلامی: اساسنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی در جلسه اخیر شورای عالی انقلاب فرهنگی با اصلاحاتی به این شرح به‌تصویب نهایی رسید.

ماده‌ی یک: هدف معرفی و بزرگداشت عالمان و متفکران عرصه‌های فرهنگ و تمدن اسلام و ایران، انتشار آثار ارزنده آنان هم‌چنین معرفی آثار فرهنگ تمدن اسلام و ایران و نقش و سهم ایرانیان در اعتلا و ارتقاء آن.

ماده دو: الف ــ تهیه و انتشار زندگینامه‌ی عالمان و متفکران که در اعتلای فرهنگ و تمدن اسلام و ایران منشاء اثر بوده‌اند و احیاء آثار آنان.

ب ــ برگزاری کنگره‌های تحقیقی و برپایی مراسم بزرگداشت و کمک به ساخت بناهای نادبود و امثال آن و مشارکت موثر در سمینارها و کنگره‌ها، مجامع و نمایشنامه‌های مهم فرهنگی ایران و جهان.

ج ــ تحلیل، تشویق و حمایت از پدید ــ آورندگان آثار فرهنگی و علمی ارزنده و همکاری در انتخاب کتب برگزیده سال.

د ــ مبادله اطلاعات و همکاری با موسسات فرهنگی و کتابخانه‌های داخلی و خارج کشور در زمینه تهیه و تکمیل فهرست مجموعه‌های نفیس فرهنگی و هنری کتب و نسخ خطی و تلاش در نشر این کتب و نسخ و تشویق و ترغیب به تحقیق در آثار ارزنده فرهنگ اسلام و ایران.

هـ ــ معرفی تاریخ فرهنگ اسلام در ایران و بویژه سهم ایرانیان در خدمت به اسلام و تمدن اسلامی و میراث اسلام در ایران.

ماده ۳: اعضای هیئت امنا این انجمن عبارتند از:

الف ــ ریاست جمهوری، ریاست عالیه.

ب ــ وزیر فرهنگ و آموزش عالی.

د ــ سه نفر از اساتید و شخصیت‌های دانشگاهی به معرفی وزیر فرهنگ و آموزش عالی و تایید شورای عالی انقلاب فرهنگی.

هـ ــ سه نفر از علما و شخصیت‌های فرهنگی و هنری کشور به‌معرفی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی به‌تایید شورای عالی انقلاب فرهنگی.

ماده ۴: درمورد ترتیب هیئت مدیره، منابع مالی و سایر امور انجمن هیئت‌ها در چارچوب این مصوبه به‌نحو مقتضی اتخاذ تصمیم خواهد کرد.

**شیوه گزینش نمایشنامه**

گزینش نمایشنامه برای اجرا از این پس توسط چهار شورای مختلف انجام خواهد شد که عبارتند از: شورای بررسی اداره تئاتر، شورای بررسی نمایشنامه‌های سنتی سیاه‌بازی، شورای کودکان و نوجوانان، شورای گروه‌های آزاد.

دفتر شورای نمایش، هماهنگ‌کننده چهار شورای یاد شده خواهد بود.

**هملت برای اولین مرتبه**

از اول آذرماه سال جاری نمایشنامه "هملت" ویلیام شکسپیر برای نخستین بار در ایران به روی صحنه می‌رود. این نمایشنامه به‌کارگردانی "عسگر قدس" در تئاتر شهر اجرا می‌شود.

از شکسپیر تاکنون دو نمایشنامه بر روی صحنه رفته‌است: "اتللو" به‌کارگردانی اسکویی (حدود سی‌سال قبل) و "مکبث" به‌کارگردانی "جمشید ملک‌پور" (سالهای اخیر).

در این نمایشنامه "بهروز بقایی" به‌نقش "هملت" و "حمید لیقوانی" درنقش "گلادیوس" ظاهر خواهند شد. آمنه یزدان مقدم، مریم اعتمادزاده، علی عالی، بهرام نعمتی، حمید حاج‌کریمی، بازیگران دیگر این نمایشنامه‌اند.

تصویر یکی از اچینگ‌های (حکاکی روی فلز) ناهید حقیقت

**نمایشگاه آثار ناهید حقیقت**

از ۲۴ شهریور تا ۱۷ مهر نمایشگاهی از آثار گرافیک ناهید حقیقت در گالری "ای" بانک جهانی به نمایش گذارده شد. ناهید حقیقت پیش از این در گالری "شرکت" نیویورک (فروردین‌ماه گذشته) آثارش را به نمایش گذارده بود. گفتنی آن که ناهید حقیقت، سال‌ها پیش چندین کتاب برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نقاشی کرده بود.

**مینیاتورهای ناصری‌پور**

از ۱۰مهر تا ۱۳ مهر نمایشگاهی از مینیاتورهای محمد ناصری‌پور در محل "دانشکده‌ی خدمات بین‌المللی ــ دانشگاه آمریکن" واشنگتن دی.سی برپا بود مینیاتورهای ناصری‌پور پیش‌تر (۱۹۸۲) در فرانسه نیز به نمایش گذارده شده بود.

**اپرایی درباره‌ی همینگوی**

اپرایی درباره‌ی "ارنست همینگوی نویسنده‌ی نامدار آمریکایی، که توسط آهنگسار روسی "یوری قازاریان" ساخته شده، در "هاوانا" پایتخت کوبا بر صحنه خواهد آمد. این خبر از سوی خبرگزاری کوبا "پرسالاتینا" اعلام شد. "قازاریان" یک آهنگسار ارمنی ــ روسی تبار است. او می‌گوید: سخت مجذوب زندگی "همینگوی" و آثار او است زیرا زندگی و نوشته‌هایش نشان می‌دهد که "عشق" برای او مفهومی بالاتر از بیان آن تنها در قالب کلمات دارد، "عشق" برای او همه زندگی و همه وجود است.

"همینگوی" برای نوشتن بعضی از آثارش چندین سال در "کوبا" بسر برده. "قازاریان" می‌گوید: داستان معروف او "پیرمرد و دریا" که از شاهکارهایش به‌شمار می‌آید، درباره‌ی زندگی ماهیگیری کوبایی است. کشورهای بسیاری در احرای این برنامه هنری در "هاوانا" شرکت خواهند کرد.

**بقیه در صفحه‌ی ۴۹**

# سندی از یک اتحاد

## یادداشتی پیرامون بیان‌نامه حزب اجتماعیون

این بیان‌نامه دوسال پس از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ خورشیدی و در زمانی که روز به روز به قدرت سردار سپه افزوده می‌شد، انتشار یافت که انتشار آن نشانه‌ای است از پیش‌بینی حوادث تلخ بعدی هم ــ چنین وقوف به این نکته که "جز در سایهٔ پرچم توحید (اتحاد) ملجایی برای دوام و بقا" وجود ندارد.

بیش‌ترآنهایی که این بیان‌نامه را امضاء کرده‌اند، پیش‌تر در دوره‌ی اول مجلس شورا، عضو "اجتماعیون عامیون ایران" و در دوره‌ی دوم مجلس عضو "فرقه‌ی دمکرات ایران" بودند.

در بیان‌نامه آمده که: "از یک سال و نیم پیش اعضای دو فرقه مبرز مملکت: "سوسیال دموکرات" و "سوسیالیست اونیفیه" جبهه واحده تشکیل داده‌اند."

در حالی که در اسناد بسیار (از آن‌جمله سندی که در شماره‌ی ۱ و ۲ مجله مفید دوره‌ی جدید چاپ شد) "جمعیت اجتماعیون اتحادیون ایران" (سوسیالیست اونیفیه) پس از انحلال حزب دموکرات ایران تاسیس شده است تا آن‌جا که ما می‌دانیم، نظامنامه‌ی این جمعیت در تاریخ ۱۳۴۰ هجری قمری در ۳۵ صفحه به قطع رقعی منتشر شده است. از میان افرادی که زیر بیان‌نامه را امضا کرده‌اند، نام این افراد در سندی که در شماره‌ی ۱ و ۲ مفید چاپ شد، به عنوان عضو جمعیت اجتماعیون اتحادیون ایران (سوسیالیست اونیفیه) آمده:

۱) سلیمان محسن (سلیمان میرزااسکندری) ردیف ۸۴
۱) محمد صادق طباطبایی ردیف ۱۷۵
۳) عبدالله بهرامی ردیف ۱
۴) محمود پهلوی (محمود محمود) ردیف۶
۵) قاسم صوراسرافیل ردیف ۱۷۷
۶) آقاسیدیحیی ناصرالاسلام گیلانی ردیف
۷) محمدرضا مساوات ردیف ۴۳۴
۸) علی‌اکبر دهخدا ردیف ۵۶۴

هم‌چنین در کتاب "اسناد پراکنده از اولین هسته‌های سوسیال دموکراسی تا..." (تهران ۱۳۵۹، چاپ دوم، انتشارات علم) صفحه‌ی ۹ آمده که: "حزب اجتماعیون اتحادیون ایران "به‌همت استاد دهخدا و یارانش تاسیس شد."

بهرحال محرز است، که عده بسیاری از اعضای اصلی "جمعیت اجتماعیون اتحادیون ایران"، از اعضای "فرقه اجتماعیون عامیون" بوده‌اند و به‌همین سبب لازم می‌نماید به‌گونه‌ای گذرا تاریخچه آن رامرور کنیم.

"... یکی از شاخه‌های اصلی (حزب سوسیال دموکرات قفقاز) حزب "همت" بود که در سال ۱۹۰۴ در بادکوبه تاسیس شد.. در این زمان حرب "همت"، ساختمان سیاسی یکپارچه‌ای نداشت، بلکه از جناح دموکراسی لیبرال تا سوسیالیسم انقلابی را در بر می‌گرفت.

درسال ۱۹۰۵ "کمیتهٔ سوسیال دموکرات ایران" یا "اجتماعیون عامیون ایران" در بادکوبه تشکیل شد. این کمیته با حزب "همت" بستگی داشت (صفحه‌ی ۱۳" فکر دموکراسی اجتماعی درنهضت مشروطیت ایران"، نوشتـــه‌ی فریـدون آدمیت)... به‌زودی چند شعبه‌ی آن (کمیته اجتماعیون‌عامیون ایران) درتهران، مشهد، رشت، انزلی، تبریز و اصفهان تشکیل یافتند.... اصطلاح "اجتماعیون عامیون" دقیقا" به معنای "سوسیال دموکرات" استعمال می‌گردید. اما همان‌طور که لغت "سوسیال دموکراسی"، در مفهوم کلی‌اش، از دموکراسی اجتماعی تا سوسیالیسم انقلابی را در برمی‌گرفت ــ گاه درنوشته‌های فارسی لغت "سوسیال دموکرات" را به "اجتماعیون انقلابیون" یا تنها بـــه "انقلابیون" ترجمه می‌کردند... امانکته‌ای که باید دانسته شود این است که‌اصطلاحات "جمعیت مجاهدین" یا "انجمن مجاهدین" یا "فرقهٔ فداییان" (به‌مفهوم اخص آنها) معمولا، اما نه همیشه برهمان "اجتماعیون عامیون" اطلاق می‌گردید. (صفحات ۱۶ و ۱۷ همان کتاب)

... با برافتادن دورهٔ اول مجلس شورای ملی" استبداد صغیر" آمد... با فتح پایتخت به دست مجاهدین و تبدیل سلطنت، حکومت ملی احیا گشت و دورهٔ جدیدی را آغاز کرد. در محیط تحرک سیاسی وپرجوش و خروش تازه "فرقهٔ دموکرات ایران" با مرام دموکراسی اجتماعی ظاهر شد، جانشین فرقه‌های اجتماعیون عامیون پیشین گردید... متفکر برجسته‌ی دموکرات ایران محمد امین رسول زاده بود و تشکیلات حزبی نسبته" منظم آن در درجهٔ اول کار حیدرخان متفکر انقلابی... دو شخصیت ممتاز بودند و در ایران بی‌ــ نظیر (نه‌کم‌نظیر)... (ص ۹۵ همان کتاب)... از هیات یکصد و بیست‌نفری مجلسیان (مجلس دوم) شمار دموکراتان به بیست و چندتن می‌رسید... (ص ۱۳۷ همان کتاب)

* *

نکته اصلی این که اتحاد دو حزب سوسیال دموکرات و سوسیالیست اونیفیه بی‌اثرتر از آن بود که حتا از آن تاریخ‌های تدوین‌یافته نامی برده شود چه‌رسد به‌این‌که در برابر رضاخان سردار سپه‌کاری از این اتحاد برآمده باشد.

بهرحال در مورد امضاءکنندگان این بیان‌نامه و هم‌چنین دو حزب سوسیال دموکرات و سوسیالیست اونیفیه اگر خوانندگان مفید به‌منابعی دسترسی دارند می‌توانند نسخی از آن‌ها رادراختیارما قرار دهند تا با چاپ آن همگان به‌آن اسناد دست یابند.

۱۶ربیع‌الثانی مطابق ۱۴ قوس ۱۳۰۱

# بیان‌نامه حزب اجتماعیون

برادران اینک هفدهمین سال عمر آزادی ایران در کارگذشتن است و افراد ما به عقیم ماندن مشاق و فداکاری‌های بی ـ عدیلی(۱) که برای تحصیل آزادی صرف شد، همعقیده و همداستانیم.

این نهال بـارورکه در اقالیم مختلفه و آب و هواهای متفاوت، همیشه در سال‌های اولی، شاخه‌های سایه گستر افکند و درهمه‌جا با سرعتی معجزه‌آسا به‌ملل عدیده برهای گوارا و رنگارنگ داد آیا دراین منطقه معتدل و در زیر اشعهٔ آفتاب طلایی آسمان ..... و هوای صاف چرا هنوز پژمردگی‌های روزهای اول غرس و نشا را از دست نداده و طراوت و سرسبزی جنس خود رانگرفته است؟

این نوچه دوحهٔ(۲) سعادت دراپران نیز مانند هرجای دیگر با سیل‌های خون مردان هرطبقه و اشکهای الم و حسرت و شوق زنان و اطفال هرصنف آبیاری شده است.

شاید دوباره ممالک دنیا مجاهدت و فداکاری یک یاچند قسمت مملکت سایر تقسیمات ملک را از دادن تلفات و تحمل مساعی، مستغنی و جانبازی یک یا چند دسته ـ از این واجب مدنی کفایت نموده ونمره‌ی خدمات مجاهدین قوم بقاعدین، برایگان رسیده باشد.

اما ایران؟

ایران دچار قدیمی‌ترین دولت‌هـای استبدادی، ایران گرفتار راسخ‌ترین عقاید، سجایا وعادات طرز حکومتهای خودسر، ایران همسایه‌ی تزارهای روس، فرمانفرماهای هند، وعمیدهای (۳) عثمانی که همه‌آزادی ایران را مباین مطامع استعماری و مخالف دوام حکومت‌های استعبادی خود می‌شمردند جز با مساعی مشترک وقیام عام، نتوانست قدم در میدان طلب حریت گذاشته و در آخرین نفس‌های احتضار و عرق‌های سرد نشانه مرگ، بانوشداروی آزادی، حیات رفته را تجدید و قوت جوانی و نشاط زندگانی را از سربگیرد.

ایران با نهضت ایلجاری(۴) و جنبش عام، مشروع مقدس خود راتعقیب کرد و با توجیه فکر و وحدت عمل افراد جامعه خود معشوق آرزو و کمال مقصود خویش را بدست آورد، از یک سر، تاسر دیگر مملکت هیچ شهر بزرگ و کوچک، از خسارات وفدیه‌های لازمه این هیجان عمومی مصون نماند و هیچ‌قصبه وقریه آباد و خراب، از باجگذاری سلطان عظیم‌الشان انقلاب گردن نکشید و نوکهای خار هر قله رفیع و ریشه‌های درختان اعماق هرجنگل، از خون مجاهدین و اشـک ملهوفین(۵)، درحکم مساوی گلناری و آبیاری شد. و چون قلم رفته درعلم ازلی. جماعت را ردیف رحمت شمرده و قضای نوشته است خدا را دستیار جماعت مقرر کرده بود پس از سَفک(۶) سَبَلهای(۷) عظیم از دماء طاهره و زهوق(۸) هزاران روح طیب، اولین طلیعه‌های صبح حریت، بنای ظهر گذاشته و طیف‌ها و اشباح خودسری، رفته‌رفته بالمعانهای(۹) سرابی‌خویش رو به مهالک فنا و انحما نهادند.

ولی دراین موقع که درست وقت کار یعنی نوبت شروع به‌آبادی برروی اطلال(۱۰) دارسهٔ استبداد وعمارت برآثارمطموسه(۱۱) دنیای قدیم بود، ملت رنج‌دیده، از طرفی در تحت تاثیرات مشتقات مجاهدتی ممتد و زحمات و لطماتی طولانی، کار را تمام و شاهد مقصود را به کام تصور نموده و نهایت را با وسایل مشتبه کرده، هم‌آغوش بطوء سعی و کندی عمل گردید، و از طرفی دیگر بواسطهٔ کمی تجربه که لازمهٔ عدم‌دخالت او در قرنهای متمادی بامور مملکتی بود، بزودی با القاآت و وساوس دشمنان آزادی، شروع به تجزیه و تحلیل وجدایی و تفکیک قوای خویش نمود.

دشمنـان آزادی بـا بَطـش(۱۲) و کَیشی(۱۳) عجیب و سرعت و چالاکی غریب، فورا" البسه‌مموهه(۱۴)آزادیخواهی دربرکرده و برحسب یک اصطلاح‌رسای وقت بصورت مجاهدین روز شنبه برای تزریق نفاق و شقاق درمیان تودهٔ آزادیخواهان خودنمایی و ظاهرآرایی قیام کرد.

در روشنایی ضعیف این سحر زود برای ملت خواب‌آلوده تمیز گرگ از میش بیگانه از خویش میسر نگردید. بزودی نَعیب(۱۵) غراب بجای نغمه رباب‌مسموع شد و اشک تمساح بجای ژالهٔ صباح‌پذیرفته گردید.

فتح آزادی با وفاق واتفاق عمومی به عمل آمده بود.، البته شکست آزادی در عکس العمل آن یعنی نفاق و شقاق تجسس نشده و القاء عداوت و بغضا، میان حریت‌ـ طلبان دستور یومی و عمومی دشمنان داخلی و خارجی آزادی گردید.

برادرهای یک سنگر که چندماه پیش برای ممزوج کردن خون خود به یکدیگر در راه آزادی حاضر بودند، اکنون به مصائب عمومی خود و رزایای خصوصی برادران به نظر خون‌سردی می‌بینند؛و آنهایی که حیات را برای نجات آزادی و وطن می‌ـ می‌خواستند.حالا بدون ارادهٔ خود با حیات آزادی و وطن بنای بازی گذاشتند. بدون اطمینان از بقای حریت، ممالک مختلفه و طرق متغایره برای طرز تطبیق آزادی پیش آمد و بدون اعتماد به استحکام بنیان اختلاف نقش ایوان اساس و موسس هردو را ضعیف و متزلزل و دستخوش خواهش‌های اعادی ساخته و بی‌دولتی نفاق نقش و منقوش راه ما از بن‌برانداخت.

هفده‌سال عمر آزادی به کشمکش‌های حزبی و در نتیجه آن به نفی، حبـس و اعدام آزادیخواهان از طرفی و نَهْب وغارت بیت‌المال ملت و دسترنج دهقان و کارگر و ازدیاد نفوذ اجانب درامور ملکی از طرف دیگر گذشت و نوزاد نازپرورده حریت که به دایگان سیاه‌پستان استبداد سپرده شده بود در راه رشد و نمو طبیعی قدمی نگذاشت. آیا پس ازتجارب هفده‌ساله و مخصوصا با شدت وسعه‌روزافزون استبداد چندسال اخیر بازممکن بود که صفوف آزادی هنوز فواصل غیرطبیعی خود را محفوظ داشته و افراد حساس که نه‌تنها حریت بلکه قومیت و وطن را دچار هلاکت نزدیک می‌دیدند با تفرقه و جدایی صوری عزیزتر و مهم‌ترین ایام تازیخی مملکت را بگذرانند؟ نه! اصلا! چه دیگر درد مشخص و مداوا مقرر بود. تعددنام و اختلاف‌الفاظ و عبارات مرام دیگر قوت تفکیکی خود را از دست داده و روح ملیت و آزادی جز در سایهٔ پرچم توحید ملجایی برای دوام و بقاء خویش نمی‌یافت. از یک‌سال ونیم پیش اعضاء دوفرقه مبـرز مملکت: سوسیال دموکرات و سوسیالیست اونیفیه، که بیشتر همان سربازهای کهن میدانهای تحصیل آزادی بودند اعم از افراد ساده و نمایندگان فراکسیونی و مدیران جرایدبا صمیمیتی بی‌عدیل و حمیتی بی‌ـ مانند درهر مورد سخت وهرموقع خطیر دوش بدوش یک دیگر مجاهدت کرده و در مقابل ارتجاع مهیب جبهه واحده تشکیل داده و در هر میدان مبارزات بریکدیگر سبقت جسته بودند فقط دراین وقت یک تذکرلازم بود که با توحید مرام اختلاف نام دیگر محلی نمی‌تواند داشت. تذکری ساده و بسیط. این ذکرای نافع نیز از طرف حساسهای هردوفرقه به عمل آمده درنتیجه آن مراجعه بمرام‌ها و نظامنامه‌های دوحزب و توفیق و تطبیق آن با یکدیگر بعهدهٔ عدهٔ از منتخبین دوفرقه که ذیلا" امضاهای آنها ملحوظ می‌شود محول و درچندین جلسهٔ متوالی توحید مرام و نظام که تغایر آن جز براختلافاتی لفظی و اصطلاحی مبتنی نبود عملی شده و اینک هردوجمعیت در تحت کلمهٔ مقدس(اجتماعیون) که شعار وحدت و یگانگی آنها است با مرام و تشکیلات واحد بخدمات خود ادامه دادهو چون بحق و حقیقت ایمانی مستحکم و قانون لایتغیر ترقی و نشو لازمهٔ وجوب فیـض عقیده جازم دارند عوائق (۱۶) صوری و موانع گذرا را به هیچ شمرده و با قدمی آهنین در کتیبهٔ واحدهٔ دفاع از آزادی و عدل خواهند ایستاد.

برادران! اکنون برای تجمع شمل ستمدیدگان لوائی افراخته! و برای گردآوری لشگر درد والم امروز و قشون فاتح و فیروز فردا، (فتح مقرر و محتوم و فیروزی مقدر و مکتوب) رایتی سربلند!!!... و ان عذا ـ الناظره قریب.

ابراهیم مدیراقدسیه ـ سلیمان محسن ـ محمد صادق طباطبایی ـ علی اکبر دهخدا عبدالله بهرامی ـ محمود پهلوی ـ قاسم صوراسرافیل ـ حسن فلسفی شرف‌الملک ناصر الاسلام گیلانی ـ حسین راسخ گیوه‌چی ـ علی محمدالحسینی (دولت‌آبادی) محمدرضا مساوات ■

---

۱) بی‌عدیل: بی‌نظیر. بی‌همتا. ۲) دوحه: درخت پرشاخ و برگ. ۳) عمد: سردار، رئیس و بزرگ قوم. ۴)ایلجار: حمیش بوسیله رعایا ۵) ملهوف: افسرده. غمگین، سنمدیده. ۶) سَفک: ریختن، ریختن خون. ۷) سَبَل: بارانی که از ابر آمده ولی هنوز به زمین نرسیده. ۸) زُهوق: بیرون رفتن، هلاک‌شدن. ۹) لمعان: درخشش. ۱۰) اطلال: آثارخانه‌ها و آبادی‌ها. ۱۱) مطموسه: پایمال، خراب. ۱۲) بَطش: حمله‌کردن، سخت‌گیری، بندی. ۱۳) کَیش: سگ‌شدن، بی‌عقل شدن. ۱۴) مُمَوَّهه: دروغ را راست جلوه‌دادن ۱۵) نعیب: بانگ کلاغ. ۱۶) عوائق: مانع سر راه گذاشتن، بار داشته.

۱۶ ربیع‌الثانی ۱۳۴۱ مطابق ۱۰ توس ۱۳۰۱

# بیان نامه حزب اجتماعیون

**بر اهل ایران** اینک هفده همین سال عمر آزادی ایران در کار گذشتن است و افراد ما بتقیم ماندن مشاق و فداکاری طی این مدت طویل که برای تحصیل آزادی صرف شده، هنوز نیستیم.

این نهال بارور که در تمام مختلفه و انبوه حوادث مشقات، همیشه در سالهای اول، شاخه‌های سایه گستر افکنده و در همه جا با سرعتی حیرت آسا، بلند مدت بر طی گوارا و نیکوترین داد ایا دوران منطقه معتدل و دوزیر شه این آفتاب طلائی آسمان صفو و هوای صاف چراغنون پر مردگی های روزهای اول غرس و نشا را از دست نداده و طراوت و نضر جزئی جنس خود را نگرفته است؟

این توپه دوحه سعادت در ایران نیز مانند هر جای دیگر با سیلهای خون مردان هر طبقه و اشکهای الم و حسرت و شوق زنان و اطفال هر صنف ایادی شده ملت.

شاید در پاره ممالک دنیا. مجاهدت و فداکاری یک یا چند قسمت ممالک با رشته سبات ملت را از مادون تلفات و تحمل مشاق سنگین و جانبازی یک یا چند دسته - از این واجب مدنی سر کتابت نموده و ثمره خدمات مجاهدین قلم بقاصرین بی‌بهاگان رسیده باشد.

اما ایران!

ایران دچار غدیتین دوره‌های استبدادی ایران گرفتار وسیع ترین عناید، سجایا و عادات طوز حکومتهای خود سر، ایران همسایه نزارهای روس و فرمانروا علی مانند - و جیبهای مانی که جامه نژادیسه ایران را میان مطامع استعماری و مخالف دوام حکومتهای استبدادی خود بشدرند جز مساعی متشرک و قیام عام، نتوانست قدم نومیدان طلب حریت گذاشته و دواخرین قسمهای اقتدار و عرقهای سرد نشانه مرگ یا نومیدی آزادی، حیاتش تازه را تجدید و قوت حیوانی و نشاط زندگانی را از سر بگیرد

ایران با نهضت ایثارجانی و جانبش عام، مشروع مقدس خود را تعقیب کرد و با توحید فکر و وحدت عمل افراد جامعه خود بشوق آزاد و نیل مقصود خویش را بهست آورد. از یک سر تاسر دیگر مملکت هیچ شهر بزرگ و کوچک از خاطرند و نهضت های لازمه این هیجانات عمومی مصون نماند و هیچ قصبه و قریه آباد و خراب، از پاکدامنی سلطان عظیم الشان انقلاب کردن نکشید. نوکرهای خائن هر فرقه و دسته و دیه های دوستان ایران هر جنگل، از خون مجاهدین و اشک ملهوفین و در حکم ساعی گماشتگی و آبیاری شد. و چون قلم رفته و برعلم ازل، جماعت را وظیف رحمت شمرده و قضای توشته دست خدا را دستیار جماعت مقرر کرده بود پس از سفك سیلابی عظیم از دماء طاهره و زهوق هزاران روح طیب، اولین طلیعه‌های صبح حریت، پای ظهور گذاشته وظیف هر اشباح خود سری، رفته رفته با امعانهای سران خویش دو بهاءات فنا و انحا نهادند

ولی در این موقع که دوست وقت کار یعنی نوبت شروع بایادی بروی اطلال دارسه استبداد و عبارت بر آثار معدومه دنیای قدیم بود، ملت رنج دیده، از طرق در تحت تأثیرات مشقات مجاهدتی ممتد و زحمات و اطلای طولانی، کار را تمام و شامه مقصود را بکلم تصور نموده و غایت را بوسایل مشتبه کرده، هم آغوش بطوه سعی و کندی عمل گردید، و از طرفی دیگر بواسطه کی تجربه که لازمه عدم دخالت او در قرنهای متمادی با مور مملکتی بود، بزودی با القائات و وساوس دشمنان آزادی، شروع به تجزیه و تحلیل وحدتی و تفکیك قوای خویش نمود. دشمنان آزادی با بطش و طیشی مهیب و سرعت و چالاکی غریب، فوراً آلیه نوهه آزادیخواهی در برگرده و برحسب یک اصطلاح رسای وقت - بصورت مجاهدین روز مخلبه برای تزویق نفاق و شقاق در میان توده آزادیخواهان به خود نمائی و ظاهر آرائی قیام کردند

در روشنائی ضعیف این سحر زودرای ملت خواب آلوده، تمیز گرگ از میش و یکانه از خویش میسر نگردید. بزودی نهیب غراب بجای نغمه رباب مسموع شد و اشك نصاح به جای ژاله صباح بقرقه کردید

فتح آزادی با وفاق و اتفاق عمومی اعمال شده بود. البته شکست آزادی در عکس العمل اتفاق یعنی نفاق و شقاق محسن شده و القاء عداوت و بغضاء میان حریت طلبان دستور یومی و عمومی دشمنان داخلی و خارجی آزادی تردید

پرده های یک سنگر که چند ماه پیش برای تزویج کردن خون خود یک دیگر در راه آزادی حاضر بودند، اکنون بمصائب عدم می خود ورزیهای خصوصی بر دوش یکدیگر خون میریزی میدیدند. و ایرانی که حیات را برای نجات آزادی و وطن میخواستند. حالا بدون اراده خود با حیات آزادی و وطن بازی آغاز کذاشتند. بدون اطمینان از بقای حریت، ممالک مختلفه و طرق متفاوته برای طریق آزادی پیش می رفتند بدون اعتماد باستحکام بنیان، اختلاف نفس بیان اساسی و مؤسس هر دو را ضعیف و متزلزل و دستخوش خود مشهای ایادی ساخته و بی دوائی آفاق نفس و نفوس را مدا از زن پر اندوه

هفده سال عمر آزادی یکشمکش های حزن‌ورد و نتیجه‌ان بقتی، حبس و اعدام آزادیخواهان از طرفی و نهب و غارت بیت المال ملت و دسترنج دهقان و کارگر و آزادباد قوه اجانب در امور ملکی از طرف دیگر گذشت و نوزاد ناز بورود حریت که بدایکان سیاه بختان استبداد سپرده شده بود در راه رشد و نموطبیعی قدمی نگذاشت. اما پس از نجانوب معدوده مقدمه مخصوصا باشد تو سعه و نوز از نون استبداد چند سال اخیر بازمکن بود کمصرف آزادی هنوز بخواص اصلی خود طبیعی خود را محفوظ داشته و افراد ما - این که نه تنها حریت بلکه قومیت و وطن را دچار هلاکت نزدیک می دیدند با غیرت و جدانی صوری عزیز تر و مهم ترین ایام تاریخی مملکت را بکذرانند؟ نه و اصلا! چه دیگر درد مشخص و مداوا مقرر بود. عده نام و اختلاف الفاظ و عبارات مرام دیگر قوت تفکیکی خود را از دست داده و روح ملیت و آزادی جز در سایه پرچم توحید مجاهدی برای دوام و بقاء خویش نمی یافت. از یک سال و نیم پیش اعضاء دو فرقه مبرز مملکت: سوسیال دموکرات و سوسیالیست اوضحیه، که بیشتر همان مبرزین های کهن میانهای تحصیل آزادی بودند اعم از افراد ساده و نمایندگان فراکسیونی و مدیران جراید اجتماعیون عدیل و حقیق بی مانند در هر دوره سخت و هر موقع خطیر دوش بدوش یک دیگر مجاهدت کرده و در مقابل ارتجاع مهیب جبهه و احده تشکیل داده و در هر میدان مبارزت و یکدیگر مبقت جسته بودند فقط در این وقت یک اتذکر لازم بود یگر یا توحید مرام اختلاف نظم دیگر محل نمی توانند داشت. تذکری مادو بسیط. این ذکر ای نافع نیز از طرف حسن‌نیای هر دو فرقه بعمل آمده و در نتیجه آن مراجعه بمرام ها و نظامنامه‌های دو حزب و توفیق و تطبیق آن با یکدیگر بعهده عده از منتخبین دو فرقه که ذیلا اسامی آنها ملحوظ میشود محول و در چند ین جلسه مقوالی توحید مرام و نظام که نتایج آن چیز بر اختلافات لفظی و اصطلاحی مبتنی نبود عملی شده و از یک هر دو جمعیت در تحت کلمه مقدس «اجتماعیون» که شعار وحدت و یگانگی آنها است با مرام و تشکیلات واحد بخدمات خود ادامه داده و چون بحق و حقیقت امانی مستحکم و قانون لایتغیر ترقی و تکامل لازمه وجوب فیض عقیده جازم دارند عوائق صوری و موانع آفدا را هیچ شمرده و با عقد می اتحاد در کنفیه واحده دفاع از آزادی و عدل خواهند ایستاد.

وآزادیان! اکنون برای تجمع شمل صفحه دیگان لوائی افراخته و برای گرد آوری لشکر درد و الم امروز و مشوق فتح و فیروز فردا «فتح مقدر و محتوم و فیروزی مقدر و مکتوب» و آتی مربلند!!! .. و ان غدا لناظره قریب

ابراهیم صدر الدمیه - سلیمان محسن - محمد صادق طباطبائی - علی اکبر دهخدا - عبدالله بهرامی - محمود پارسی - قاسم صور اسرافیل - حسن قاسمی شرف الملك - آمر الاسلام گیلانی - حسین رابخ کیوه چی - علی محمد الحسنی (دولت آبادی) - محمد ... مساوات

# تقابل رویا و واقعیت

## بررسی ادبی "با کمال تاسف" بهرام صادقی

آذر نفیسی

ه داستان" آقای نویسنده تازه‌کار است" اثر بهرام صادقی، بر پایهٔ گفتگوئی شکل می‌گیرد میان یک نویسنده و فردی بی‌نام (که به شیوهٔ صادقی فرض می‌کنیم منتقدی زیرک است!). این گفتگو دو قصه را در کنار هم به پیش می‌برد، یکی قصه‌ای که آقای نویسنده نوشته: "آقای اسبقی برمی‌گردد" و دیگری ماجرائی واقعی که داستان برپایهٔ آن بنا شده است. همچنین از طریق بازگوئی این دو داستان و مجادلهٔ میان نویسنده‌و "منتقد" دو نوع برخورد به د استان‌نویسی نیز ارائه می‌شود.

آقای نویسنده معتقد است که داستان باید برپایهٔ "الهام" و فرضیات و خواسته‌های نویسنده بنا شود، و مخاطب او با دیدی مخالف، داستان آقای نویسنده را نقد می‌کند. دو نکتهٔ اساسی محور اعتراض‌های اوست، در پاسخ به این سخن آقای نویسنده که می‌گوید:

> آه بله... از این خانواده تیپ‌های مختلف و متنوعی ساختم، کاری که حتما" باید در یک داستان انجام داد. و از آن گذشته، بشریت را، رنج جاویدان بشریت را، توضیح دادم...

منتقد می‌گوید:

> دوست من، تیپ‌ها را به سربازخانه‌ها وابگذارید. حتما" باید... حتما" نباید... بشریت، و خیلی چیزهای دیگر، اینها مسائلی است که هنوز حل نشده است. اما در وهلهٔ اول باید داستان نوشت، داستان خالص، باید ساخت، به‌هرشکل و هرجور... فقط مهم این است‌که راست بگوئی. ولی بیائیم سرحرف خودمان. می‌بینم که خیلی بهتر از آنچه می‌نویسید بیان می‌کنید. چطور خودتان به‌این نکته توجه نکرده‌اید؟ (۱)

مسئلهٔ اصلی "منتقد" داستانی‌بودن داستان" خالص‌بودن آن، و ساختگی‌بودن آن است. در این‌جا توجه اصلی به‌اهمیت شکل وساختار داستان است.

امانکتهٔ دوم بظاهر در تناقض با نکتهٔ اول است، چرا که آقای "منتقد" مدام بر اهمیت واقعیت تکیه می‌کند و این‌که "زندگی از هرچیز قوی‌تر است." ضعف اصلی نویسنده به نظر "منتقد" در عدم توجه او به واقعیاتی است که مصالح داستانش را می‌سازند. در پایان داستان معلوم می‌شود که به‌نظر منتقد واقعیت یا "زندگی" بمراتب از داستان آقای نویسنده جالب‌تر، گیراتر و بالاخره داستانی‌تر است.

آیا طرح این دو نکته در کنار هم، حاوی تناقضی است؟ برای پاسخ به این پرسش باید به دید "منتقد" از واقعیت رجوع کرد. برای "منتقد" مهم‌ترین مسئله کشف و شناخت هسته و جوهراصلی واقعیت است. یعنی نویسنده باید واقعیت وجودی شخصیت داستانش را تشخیص دهد و برمبنای آن سکنات شخصیتها و وقایع را خلق کند. از طریق شناخت این واقعیت، وقایع و ماجرا‌های عینی زندگی در روند شکل‌گیری داستان تبدیل به واقعیت داستانی می‌شود. واقعیت داستانی می‌طلبد که نویسنده از تیپ‌سازی، مضمون‌سازی و بیان غیرواقعی احتراز کند، و وقایع داستانی را در قالب‌زبانی ساده وهمچنین درخور وقایع آن بیان کند.

این نوع برخورد به داستان‌نویسی هم براکثر داستانهای صادقی غالب است و هم در مصاحبه‌های نادر او اشاراتی بدان شده است. صادقی نویسنده‌ای است‌که در آثارش دلبستگی به مفهوم و مضمون زیاد دیده‌می‌شود، ولی ماوجود این در بهترین داستانهایش از مضمون‌سازی صرف فراتر می‌رود.

آنچه صادقی را از نویسندگان مضمون‌ساز جدا می‌کند، یکی عنایت او به ساختار و شکل داستان است. برای صادقی تکنیک داستانی مهمتر از مضمون موردنظر نویسنده است. و دیگر آنکه نگاه صادقی به زندگی در اساس نگاهی است موشکافانه و داستانی. او زندگی را از دریچهٔ نگاه خاص داستان‌نویس تفسیر می‌کند یا از طریق ابزار خاص نویسندگان مفهوم می‌سازد، اگر وسیلهٔ کشف زندگی و بیان مفاهیم آن برای یک متفکر مثلا" منطق است، وسیلهٔ صادقی برای درک و بیان زندگی داستان است.

دلمشغولی اصلی صادقی مسائل اساسی بشری است، یعنی زندگی و مرگ، و شخصیت‌های مورد توجه او مردمان عادی و باصطلاح متوسط اند. طنز خاص صادقی سبب می‌شود تا او برخلاف هدایت نه زندگی را جدی بگیرد و نه‌مرگ را، و شخصیتهایش را به گونه‌ای پرداخت کند که به‌قول یکی از آنها نه‌کمیک‌اند و نه تراژیک بلکه فقط مضحکند و حتما" رقت‌بار.

این مردمان عادی یا در موقعیتهای غیرعادی قرار می‌گیرند (مانند "عافیت" یا داستان بلند **ملکوت** که درآن شخصیت‌هائی چون‌آقای مودت و دوستان او آدمهائی عادی هستند که به سبب دلبستگی وافر به طول عمر و لذات جسمانی گرفتار دام شیطان یعنی دکترحاتم می‌شوند، یا دچار وسوسه و وسواس خاصی می‌شوند که همهٔ زندگی آنها را دربرمی‌گیرد (بسیاری از داستان‌های صادقی از این گونه‌اند مثلا" "وسواس" "کلاف سردرگم"، "سنگر و قمقمه‌های‌حالی"، "باکمال تاسف"، "غیرمنتظر"، "سراسر حادثه...") اکثرا" کشش و درگیری داستانی دراین داستانها به‌دلیل تضاد میان عادی بودن شخصیتهاست و افکار، و وسوسه‌ها یا موقعیتهای غیرعادی که گریبان‌گیر آنها می‌شود.

ساختار داستانهای صادقی اکثرا" به طرز فریبنده‌ای ساده جلوه می‌کند، ولی‌در عین‌حال چرخش‌ها و گره‌هایی دارد که‌آنرا از ساختار داستان ساده‌گرایا لطیفه‌دار متمایز می‌سازد. این نوع ساختار با مضامین اصلی داستانهای صادقی متناسب است.

مشخصات اصلی داستان‌نویسی صادقی او را در زمرهٔ نویسندگان مدرن قرار می‌دهد، یعنی دلمشغولی او با ساختار داستان، تاکیدش براهمیت و الویت تکنیک، درگیری دائمی او با زندگی و واقعیت، و بیان تضاد و درعین‌حال درهم‌آمیزی واقعیت عینی و ذهنی. اما به‌دلیل سبک منحصر به‌فرد صادقی، مشکل است او را از نظر سبک در رده‌ای خاص قرار داد. او در کدام مکتب ادبی مدرن می‌گنجد: سمبلیسم، داستان ذهنی ــ روانشناختی، رئالیسم مدرن؟ صادقی نه‌مانند هدایت به‌رویا و خیال وبه جنبهٔ سمبلیست ذهن توجه دارد، نه‌مانند چوبک، شعله‌ور، گلستان یاگلشیری در برخی آثارش، توجهش به جنبهٔ روانشناختی فرد است، و نه‌مانند گلشیری در دیگر آثارش مسئله‌اش رابطهٔ میان فرد معاصر و اسطوره‌های تاریخی ــ فرهنگی ماست. شیوه‌ای که صادقی در داستانهایش بکار می‌برد، دراساس هیچ‌یک از شیوه‌هائی نیست که در داستان ذهنی متداول مرسوم است.

مسئلهٔ صادقی درگیری‌های ذهنی است، و شخصیتهایش بخاطر این درگیری مدام در موقعیتهائی ذهنی و غیرواقعی قرارمی‌گیرند، موقعیتهائی که مسیرعادی زندگی آنها را منحرف می‌کند. از این‌رو گرچه اکثر داستانهای صادقی با الگوهای متداول داستان‌ذهنی تطابقی ندارند، اما دارای فضا و حالتی ذهنی و غیر واقعی‌اند.

برای توضیح بیشتر این نکته داستان "با کمال تاسف" را از مجموعه داستان‌های **سنگر و قمقمه‌های خالی** انتخاب می‌کنیم، داستانی که بیش از دیگر داستانهای صادقی دارای خصلتهای داستانی است که در بالا به‌آن اشاره شد.

هه درون مایهٔ اصلی "با کمال تاسف" تقابل و درهم‌آمیزی واقعیت و رویاست. یعنی واقعیت عینی زندگی تنها شخصیت داستان، آقای مستقیم، و تصورات و خیال‌پردازی‌های او.

ماجرای داستان برمحور زندگی آقای مستقیم شکل می‌گیرد. آقای مستقیم مردی است حدود سی‌وپنج شش ساله، مجرد، با حقوقی ناچیز و شغلی کسالت‌آور. دوخصلت شخصیت آقای مستقیم را متمایز می‌کند: ۱) سرگرمی و مشغلهٔ اصلی زندگی او، یعنی جمع‌آوری آگهی‌های تسلیت روزنامه، و ۲) تصورات و رویاهایش که برمحور یک زندگی مرفه با زنی زیبا و فرزندانی‌خوشبخت دور می‌زند. نقطهٔ عطف این زندگی لحظه‌ای است که آقای مستقیم آگهی تسلیت مرگ

خودش را در روزنامه می‌خواند تا بعد در مجلس ختم خود شرکت کند. در پایان معلوم می‌شود که این اتفاق بدلیل یک‌اشتباه چاپی درنوشتن نام شخص متوفی رخ‌داده است.

نوع شکل‌گیری درون مایه در درون این ماجرا ــ از طریق سه‌مبحث یا سه‌عنصر اصلی ساختاری یعنی نظرگاه و لحن، طرح و شخصیت‌پردازی ــ موضوع اصلی این‌نوشته است.

**الف: نظرگاه و لحن (۲)**

موضوع نظرگاه در داستان یکی ازمشغله‌های اصلی داستان‌نویس و منتقد مدرن است. (۳) شاید بیشتر به این دلیل که نظرگاه بیشتر از هر عنصر ساختاری دیگر مبین دیدگاه خاص نویسنده است. ساختار یا شکل داستان بیشتر از هرچیز متکی برنظرگاهی است‌که نویسنده انتخاب می‌کند، چه نویسنده مانند **فیلدینگ** از طریق دانای کل حضور مدام خود را در داستان تائید و تاکید کند، و چه مانند **جویس** معتقد باشد که نویسنده حضوری دارد چون خدائی نامرئی برفراز داستان و بی‌اعتناء به‌روال آن.

نظرگاه در "باکمال تاسف" دانای کل محدود به ذهن تنها شخصیت داستان، یعنی آقای مستقیم است. راوی تا حدامکان دارای نظرگاهی است بی‌طرف و به‌اصطلاح عینی. لحن راوی لحنی است گزارشگر، بدون‌اظهارنظرها و قضاوتهای مشخص یا مستقیم. هدف اصلی" گزارش" راوی روشن‌تر کردن جنبه‌هائی از زندگی و ذهنیت آقای مستقیم است.

اما همانطور که در بحث شخصیت‌پردازی نیز خواهد آمد، سایه‌روشن‌هائی در نوع ارائه روایت موجود است که برملاکنندهٔ تفاوت‌های ذهنی راوی و آقای مستقیم‌اند. یکی از عواملی که فاصلهٔ میان راوی و شخصیت را در این داستان ایجاد می‌کند طنز مستتر در شیوهٔ روایت است. این‌طنز هم در لحن روایت نهفته است، و هم در بعضی موقعیت‌هایی که‌نویسنده برای شخصیت داستانش می‌سازد. آقای مستقیم مردی است جدی فاقد کمترین بهره‌ای از طنز، و نیز خودآگاهی، ماجرای زندگی او از دید خودش کاملا" جدی و حتی دردناک است. ولی نویسنده در اوج جدی‌بودن ماجرای داستانی آقای مستقیم را در موقعیتهائی طنزآلود و حتی مضحک قرار می‌دهد. واضح‌ترین مثال، نوع توصیف راوی از مجلس ختم است:

> دور تا دور اتاق صندلی گذاشته بودند، و مردانی که از چشمهایشان قطره‌های اشک به پائین می‌چکید روی آنها نشسته بودند. عزاداران دیگر، روی قالی چندک زده بودند، وسعی می‌کردند قیافه‌های خود را هرچه مغموم‌تر و پریشان‌تر جلوه دهند. عده‌ای از آنها آهسته به پیشانیشان می‌زدند، و عدهٔ دیگری، درحال تفکر، چانه‌شان را در دست گرفته بودند، مثل اینکه به حل یکی از معضل‌ترین مسائل علمی مشغولند. صاحب‌خانه، شاید برای آنکه خدمت را در حق دوست از دست رفته‌اش کامل کند و یا به علت مجهول دیگری دستور داده بود که در لیوانهای بزرگ شربت خوری، قهوه غلیظ بریزند و به همه تعارف کنند. هرکس، در عین اینکه می‌کوشید لبهایش را تکان بدهند و وانمود کند که فاتحه می‌خواند، با نگاه وحشت‌زده‌ای لیوان‌های پر از قهوه را تماشا می‌کردو نگران بود که چگونه باید این بدبختی را تحمل کرد. (۴)

تمام این صحنه که برپایهٔ شگردی ساده‌و متداول بنا شده، یعنی برپایهٔ درک اشتباه شخصیت داستان از موقعیتی که خود را در آن قرار داده، با حالتی میان طنز و فاجعه پیش می‌رود، تا پایان که به‌جای فاجعه (۵) به معنای ارسطوئی آن به مضحکه‌ای (۶) دردناک ختم می‌شود.

برخلاف طنز **جمال‌زاده** که همراه با نتایج اخلاقی و پندگرایانه است، یا طنز **هدایت** که اکثرا" طنزی است جانبدارانه، سرشار از هیجانات و احساسات نویسنده که اغلب به‌هجوی تلخ و گزنده مبدل‌می‌شود، این نوع طنز طنزی است تا حد امکان بظاهر خنثی، که نکتهٔ خود را بدون اظهارنظر و خالی از هربارعاطفی ــ احساسی عرضه می‌کند.

شگرد دیگری که صادقی برای فاصله‌گذاری میان راوی و شخصیت داستان بکار می‌برد، نوعی لحن روایت است. بیش از هرچیز دیگر سایه‌روشن‌های لحنی داستان به‌طور غیرمستقیم تفاوت راوی و آقای مستقیم‌را روشن می‌کند. آنچه در مورد داستانهای خوب صادقی چشمگیر است همین نحوهٔ استفادهٔ او از لحن است.

لحن راوی همانطور که گفته شد لحنی است گزارشگر که فقط طنز نهفته در آن سمت‌گیری و دیدراوی را نشان می‌دهد. راوی در ابتدای داستان به‌عمد خود را محدود می‌کند به گزارش اعمال آقای مستقیم.

> آقای مستقیم روزنامهٔ خبری عصر را خرید و پس از آنکه باردیگر یکایک اشیاء فروشگاه بزرگ فرزانه را نگاه کرد بسوی خانه‌اش رفت. (۷)

دراین "گزارش" از به‌کار بردن واژه‌هائی که دارای بارعاطفی و احساسی هستند احتراز شده، و راوی از قضاوتهای شخصی، مثلا" استفاده از صفت، تا حد امکان پرهیز می‌کند. به‌ظاهر هدف "گزارش" ارائه اطلاعاتی مختصر، گرچه ضروری به‌خواننده است:

> معهذا چند مطلب هست که قبل از رسیدن او به خانه باید روشن شود: اول اینکه آقای مستقیم سی‌وپنج شش سال داشت، و ریشش را سه‌چهار روز یکبار می‌تراشید و همیشه آشفته و ژولیده بود... (۸)

درجاهائی حتی راوی بی‌اطلاعی خود را از جزئیات زندگی آقای مستقیم نشان می‌دهد. مثلا" راوی مطمئن نیست شغل اخیر آقای مستقیم‌چیست، پس **می‌توان فرض کرد "نوشتن روی عدل هاوبسته‌های قماش باشد** یا راوی نمی‌داند دلیل اصلی سرگرمی آقای مستقیم چیست، و دربارهٔ آن جملاتی چون "**شاید بتوان گفت**"، "**این فرض از این‌جا ثابت می‌شود**"، "**شاید هم**"،

و "**بعیدنیست**" را بکار می‌برد.

در مقابل این لحن خنثی و گزارش‌گونه، لحن تک‌گوئی‌های آقای مستقیم سرشار از واژگان عاطفی و کلیشه‌ای است: در تصور آقای مستقیم زیبائی زن خیالی‌اش، گلوریای قشنگش"، "فتنه‌انگیز" است، گلوریا "آتش" به‌پا می‌کند، نعش خیالی آقای مستقیم" با قیافه‌ای آرام، و زلفهای مجعد و حالتی ملکوتی" توصیف می‌شود که زنش "دست سرد و یخ‌زده، او را به دهان می‌برد و با لبهای هوس‌آلود و درشتش که اکنون در آتش تب می‌سوزد برآن بوسه می‌زند." (۹)

لحن رویاهای آقای مستقیم، لحن پاورقی‌های به اصطلاح رمانتیک و کلیشه‌ای مجلات است. ولی زمانیکه آقای مستقیم از این رویاها بیرون می‌آید و واقعیت زندگی‌اش را لمس می‌کند، لحن او تلخ، گزنده و واقع‌گرایانه می‌شود:

> آه، اما آیا واقعا" او مرده است؟ چه سئوال جالبی لااقل از دیروز تاکنون دیگر در این دنیا نبوده است. اما این چراغ... نگاه کن فتیله‌اش را بالا وپائین می‌کشم. این پایم، درازش می‌کنم و باز جمع می‌کنم. این هم صدای داد و فریاد زن صاحبخانه... چقدر فحش می‌دهد (مثل همیشه). خیلی خوب پس کجای من مرده است؟... اما ... آیا ممکن است اشتباه بکنم؟ چه دلیلی هست که قبرم را به صورت اطاق سابقم نساخته باشند؟ نگاه کن، راستی هم بی‌شباهت به‌نیست... (۱۰)

و لحن خطابه‌اش در مراسم به‌اصطلاح ختم خودش آمیزه‌ای است از این دو لحن، باضافهٔ نوعی هیجان و عصبیت خاص که در اواخر نطق او به اوج می‌رسد. اگر هنگام بیان خیالاتش حملات آقای مستقیم پیوسته و از پیش فکر شده جلوه می‌کند، دراین‌جا جملات گسسته‌تر، و بیشتر به‌صورت تداعی افکار بیان می‌شوند.

از طریق بازی با لحن، صادقی هم فاصله میان راوی و شخصیت را حفظ می‌کند، هم فضای اصلی داستان را می‌سازد و هم حالات مختلف شخصیت را به نمایش می‌گذارد. از این‌رو می‌بینیم که مهم‌ترین عناصر در داستان صادقی‌نظرگاه ولحن‌اند، و همهٔ‌عناصر دیگر در پرتو این دو عنصر شرکت می‌کنندو شکل می‌گیرند.

**ب: طرح**

طرح داستان نیز مانند اکثر داستانهای مدرن برمحور و در خدمت تکامل و پرداخت شخصیت شکل می‌گیرد. در "باکمال تاسف" طرح آمیزه‌ای است از وقایعی عینی و ذهنی که هریک در اساس ابعاد گوناگون یک واقعه را می‌سازند.

واقعهٔ اول بعد از "گزارش" اطلاعاتی راوی و با رسیدن آقای مستقیم به‌خانه‌اش آغاز می‌شود و خواندن آگهی‌های تسلیت روزنامه. از این‌نقطه تا واقعه آفرینی زمانی که آقای مستقیم در مجلس ختم ازهوش‌می‌رود، نقش راوی محوتر و حضور آقای مستقیم ملموس‌تر می‌شود. این واقعه به اولین واقعهٔ ذهنی و محوری داستان یعنی جان‌پردازی‌های آقای مستقیم می‌انجامد: در این‌رویا آقای مستقیم واقعهٔ مرگ خیالی‌اش را مجسم می‌کند، و عزاداری زن و بچه و اقوام، و همچنین صحنهٔ دوباره زنده‌شدن خود را. این واقعه همانطور که اشاره خواهد شد نوعی آماده‌سازی و براعت استهلال (۱۱) واقعهٔ پایان داستان است.

واقعهٔ دوم بار هم در خیال آقای مستقیم می‌گذرد، ولی عکس‌برگردان خیال اول است، یعنی آقای مستقیم در اینجا کوشش می‌کند تا مرگ خود را به‌گونه‌ای واقع‌گرایانه مجسم کند.

واقعهٔ سوم زمانی است که آقای مستقیم به‌اصطلاح آگهی تسلیت مرگ خود را خوانده است و درحالتی میان باور و ناباوری در بوسان است. در اینجا او گاهی خود را مرده می‌خواند، و زندگی واقعی‌اش را در اتاق تنگ و قبرمانندش با مرگ واقعی یکسان می‌پندارد، و ارواح خیالی اطرافش را مخاطب قرار می‌دهد.

واقعهٔ آخر، زمانی است که آقای مستقیم درمراسم باصطلاح ختم خود شرکت می‌کند، و مخاطب‌های تکگوئی او افراد حاضر در مجلس‌اند. این واقعه همانطور که ذکر شد جلوهٔ دیگری از واقعهٔ ذهنی اول داستان است. در هردو واقعه آقای مستقیم می‌میرد و زنده می‌شود، منتهی در واقعهٔ اول مرگ و زندگی او در خیالش و از این‌رو به‌کارکردای خود او شکل می‌گیرد، ولی صحنهٔ پایان با طنز نمایشی (۱۲) تلخی همراه است که معلول واقعیت و تصورات آقای مستقیم است.

دنبال کردن وقایع طرح نشان می‌دهد که طرح ناچه‌حد در این داستان وابسته و درخدمت شخصیت‌پردازی است. در حقیقت هدف اصلی نویسنده در نوع‌پرداخت طرح، روشن‌کردن زوایای مبهم، گرچه محدود ذهن شخصیت داستان است. تنها از طریق طرح و نظرگاه و لحن است که شخصیت آقای مستقیم و انگیزه‌های ساختاری آن روشن می‌شود.

**ب: شخصیت‌پردازی:**

اکثر شخصیت‌های داستانهای صادقی، از جمله آقای مستقیم، درچارچوب تعاریف متداول از شخصیت نمی‌گنجند. آنها، نه دارای جمیع خصلتهائی هستند که معمولاً در داستانهای رئالیسم سنتی وجوددارند، و به آنها تیپ می‌گویند (این‌تیپ معمولاً نمایندهٔ قشری از اقشار جامعه است)، و نه مانند شخصیتهای داستانهائی ذهنی‌اند که از طریق عرضهٔ جنبه‌های مختلف فردیت‌شان و ارائه زیر و بم‌ها و پیچ و خم‌های ذهنشان شکل می‌گیرند. شاید بتوان گفت شخصیتهائی چون آقای مستقیم نمونهٔ نوعی انسانهای متوسط و به‌اصطلاح عادی‌اند، آدمهائی که در هر قشر و طبقهٔ اجتماعی یافت می‌شوند و اکثریت جامعه راتشکیل می‌دهند. شخصیت داستانی آنها نیز مانند شخصیت اجتماعی و فردی‌شان، فاقد هویت، و در نتیجه به‌نوعی محو و نیز ملموس است. آنها همان‌هائی هستند که آقای مستقیم آگهی مرگشان را جمع‌آوری می‌کندو در موردشان می‌گوید:

> مردم عادی که مثل گوسفند به‌دنیا می‌آیند و مثل گوسفند می‌میرند، میلیون میلیون، هرروز زیر ماشین‌ها و آوارها می‌روند، گلوله می‌خورند، مرض می‌گیرند، انگار فقط به‌این دنیا پا گذاشته‌اند که بمیرند، اما لااقل آنها همه‌چیزشان طبیعی‌تر از این لولوهای سرخرمنی است که ما به آنها بزرگان می‌گوئیم، خوب دیگر، من باید از مرگ این آدمهای گمنام و البته‌احمق که دنیا و زندگی و خدا و تمام این بند و بساط ها به‌خاطرشان به‌وجود آمده است باخبر شوم. (۱۳)

درست بدلیل همین بی‌هویتی این‌گونه شخصیتهاست که صادقی در پرداخت آنها، بجای تمرکز و تاکید برتعریف ظاهر یا درون آنها، از طریق دیگر عناصر ساختاری یعنی، طرح، نظرگاه و لحن شخصیت آنها راشکل می‌دهد.

آنچه این شخصیتهای متعارف و بی‌هویت را از نظر تکنیکی ــ که در بعضی داستانهای صادقی حتی فاقد نام یا عنوانی خاص‌اند ــ متمایز می‌کند، انحراف و چرخشی است که صادقی به‌آنها می‌دهد. این انحراف اغلب به‌صورت وسوسه یا دلمشغولی سمجی است که با گسترش داستان سیطره‌اش را برهمهٔ ابعاد زندگی شخصیت داستان اعمال می‌کند. تاجائیکه زندگی آن شخصیت در این انحراف خلاصه می‌شود. از این‌رو در داستانی چون "باکمال تاسف" بجای آنکه از طریق جزییات درونی و فردی شخصیت به وسوسه‌ها و وسواس‌های او برسیم، جریانی برعکس را طی می‌کنیم، یعنی از طریق تکرار و کشف مدام وسوسه و وسواس شخصیت جزییات فردی و تیپ‌خاص او در می‌یابیم.

در مورد آقای مستقیم این وسوسه از طریق "گزارش" مختصر راوی، ولی بطور عمده تکگوئی‌های خود آقای مستقیم آشکار می‌شود. از درون این تکگوئی‌ها فردی ساخته می‌شود، تحقیر شده، و ناچیز که بودن و نبودن او یکسان است. انسانها معمولاً" در مرگ است که یکسان و بی‌هویت می‌شوند، ولی آقای مستقیم در زندگی وچنین‌است اما در مرگ تمایز و تشخص پیدا می‌کند.

رویاها و خیالات آقای مستقیم او را زنده نگاه می‌دارد، ولی این رویاها از خود او پیش پا افتاده‌تر و متعارف‌ترند: رویای زندگی مرفه، رویای زن و فرزند، رویاهایی که چاشنی زندگی میلیون‌ها آدم‌متوسط چون آقای مستقیم‌اند. ولی تفاوت آقای مستقیم با آنها در نوع درگیری او با این تصورات است. او دیگر تمایزی میان رویا و واقعیت قایل نیست، و در حاشیهٔ کمرنگ میان دو دنیائی قرار دارد که درآن فاصلهٔ میان واقعیت و رویا، زندگی و مرگ، هرلحظه محوتر می‌شود.

پایان داستان آقای مستقیم مثل زندگی اوست. نه کمک ز نه تراژیک، بلکه اندکی مضحک و اندکی بیشتر غم‌انگیز. ولی در عین‌حال در خاتمهٔ داستان، صادقی خواننده را به نوعی معلق نگاه می‌دارد، و امکان هرنوع نتیجه‌گیری قاطعانه را در مورد سرنوشت آقای مستقیم از او می‌گیرد. درست است که با حضور آقای مستقیم در مجلس ختم، و آخرین تکگوئی او، رویاهایش باطنزی وحشتناک و غریب بواقعیت می‌پیوندد، ولی درست به‌همین دلیل دیگر نمی‌توان نوع زندگی آقای مستقیم را پس از این تجربه حدس زد. خواننده نیز مانند دکتر که به قول خودش از قبل آقای مستقیم را می‌شناخته و داستان با حرف او تمام می‌شود، تنها می‌تواند بگوید "... **اما واقعاً" معلوم نیست بعد چه خواهد شد، نمی‌دانم چه بگویم.**" و "**بازهم باید دید عقیدهٔ خودش‌چیست.**"

○○○ پس از بررسی عناصری ساختاری داستان برمی‌گردیم به حرف اول: "باکمال تاسف" داستانی است مدرن که‌بطور کامل در هیچ‌یک از رده‌های داستان‌نویسی مدرن نمی‌گنجد. درعین‌حال که نزدیکی و مراتب زیادی با داستان ذهنی مدرن دارد.

نکتهٔ مهم دیگری نیز در مورد این داستان قابل ذکر است و آن طنز خاص و منحصر به‌فرد (در زمینهٔ داستان‌نویسی معاصر فارسی) صادقی است. این طنز جدال شخصیت با واقعیت را به‌خارج ازداستان و جدال خواننده با واقعیت زندگی خودش منتقل می‌کند. در نظر اول این طنز سبب فاصله‌گیری خواننده از شخصیت داستان و سرنوشت او می‌شود. ولی نگاهی دوباره به‌داستان خواننده را متوجه می‌کندکه طنزی که به‌نظر او تنها متوجه آقای مستقیم بود، راوی، خواننده وحتی خود نویسنده رانیز شامل می‌شود: آیا آنها نیز یکی از همان "**میلیون میلیون**" نفری نیستند که هرشب در صفحهٔ آگهی‌های تسلیت از طرز مرگ خود یکبار و برای آخرین‌بار توجه دیگران را به زندگی خود جلب می‌کنند؟ ■

---

۱) **سنگر و قمقمه‌های خالی**، انتشارات زمان، سال ص. ۱۸ – ۱۱۷.

۲) لحن Tone

۳) در این مورد رجوع کنید به‌نظریات هنری جیمز درباره‌ٔ نظرگاه، و کتاب Craft of fiction Percy Labbock در توصیف و توجیه نظریات‌جیمز. هم‌چنین به‌نوشته‌های آن گروه ازمنتقدان که به "منتقدین نو" (New Critics) معروفند. مستحکم‌ترین و بهترین نظر در مقابل این نوع منتقدان نظریه C.Booth Wayne است، بخصوص در نقد معروف و کلاسیک او

۴) **سنگر و قمقمه‌های خالی**، ص ۸۴ – ۸۳

5) Pathos 6) bathos

۷) همانجا، ص. ۷۶، ۸) همانجا، ۹) همانجا، ۱۰) همانجا، ص. ۸۱.

11) Fore Shadowing 12) Dramatic Irony

۱۳) همانجا، ص ۷۷

# ایکور

## گاوین بنتاک (۱)

ترجمهٔ احمد میرعلایی

دراین‌شماره (۲) می‌خواهم به‌شعری خوشامد بگویم که به‌طور استثنائی چاپ شده است. این مجله معمولا تعدادی شعرهای کوتاهتر را از شماری از شاعران گوناگون چاپ می‌کند. اما سردبیر این‌بار تصمیم گرفته است که تک‌شعر بزرگی را به ما عرضه کند، من با هیجانی بی‌خدشه آن را خوانده‌ام و افتخار می‌کنم که این انجمن برای نخستین‌بار آن را منتشر می‌کند، روزی‌خواهد رسید که‌مجموعه ـ داران به دنبال این شماره بگردند.

ایکور (۳) اثر غریبی است، وحشتناک و مرکز، در نقطهٔ ساکتی از چرخ دوار خودمان پرتاثیر، و لحظه‌های خشم و سرآسیمگی آن را لحظات آرامش و فروتنی تسلی می‌دهند، در کل اثر، حتی در بندهای وحشت، درد، خشم، نفرت، کفر، و انمتزار نوایی از که‌خود بدان نیاز داشتم، یعنی به تصویر عشق اساسی به‌گوش می‌خورد، و بدینسان کیلکلوس(۴)، شهر مستدبرشخصی. دورخ تعالی می‌یابد تاچشم‌اندازی از بهشت حای خوشوقتی است که سردبیر نامهٔ پیمایند. به‌نظر من شعر، حتی در بندهایی ما اهل خطرکردن‌ها و مکاشفه‌هاست، و آن که برایم کاملا نامفهومند، تازه و حداب مایه جرات داشته است که تمامی یک است، اما حتی هنگامی که عیان معنی را از شماره را به این شعر اختصاص دهد. کف می‌دهم، لحظه‌ای نیست که هیجان شعرهای بلند نادرند،وقتی‌کسی(۵) چنان شعر را از دست بدهم. بزرگ باشد که شعر بلندی بسراید، ماهم همچنانکه چهره‌ای را از میان یک میلیون باید چنان رشید باشیم که آن را چاپ چهرهٔ دیگر باز می‌شناسیم، بی‌آنکه دقیقا کنیم. چنین‌اتفاقی زیاد نمی‌افتد، اما بتوانیم بگوییم که بینی آن چه‌شکلی داشته. چون دست‌کم این‌یک‌بار اتفاق افتاده یا چشم‌ها به چه‌رنگ بوده است، به همین‌ است،چنان به هیجان آمدم که این خوشامد سان در این‌شهر تجربه‌ای بی‌نقص را بار را نثار آن می‌کنم.

بدون این‌شعر قادر به بازشناختن آن نبوده‌ام. و نمی‌توانم آن را به زبانی سوای زبان خود شعر تفسیر کنم.

این شعری پیامبرانه است؛ مقصودم این نیست که آینده را پیشگویی می‌کند، اما از این‌رو که از لحاظ مضمون ورای گذشته‌و آینده، و خود زمان، قرار دارد؛ متشکل از تصویرهایی است که وضعیتی بی‌زمان را بیان می‌کنند که همواره در مرکز آگاهی قرار دارد و تنها هنگامی محسوس است که در

ویل‌کاگ‌هیل (۶)
مدیر انجمن شعر (۷)

---

*آیا چشمهایت از خون تهی شده بودند ،*
*و دندانهایت از جریان تند هوا یخزده بودند ؟*

*سرخ و سفید است خاطرات سقوط های بزرگ .*
*سرخ و سفید است اذهان شاهدان .*
*سرخ است سفیدی چشمها ،*
*و سفید است گونه‌هایی که زمانی گلی بود .*

*ایکاروس ! ایکاروس !*
*صدایت را می‌شنویم پیش از آنکه به انتهای آبهای ژرف‌برسی .*

*چشمهایم را در پای کوهی خاکستری رنگ گشودم ،*
*و احساس کردم پاره‌سنگی را از کاسهٔ سرم بیرون کشیده‌ام .*

*به دستهایم نگاه کردم . بریده بود،و از دستهایم‌خون می‌ریخت .*
*و از دستهایم زردآبه جاری بود .*

*مثل آن بود که سه‌روز در پای آن کوه افتاده باشم .*
*و سرم ضربانی مکرر بود .*

*ساق راستم میان قوزک و زانو خم شده بود .*
*هیچ دردی نداشت .*

*برای جامی لبریز از آب سرد می‌مردم*
*برای پاره‌ای نان سفید ، و اندکی کره و پنیر .*

*ذهنم روشن بود : نه‌هیچ نمکی وجود داشت ،*
*و نه در مغزم هیچ خونی که براندیشه‌ام راه بندد .*

*تنها جریان کند زردآبهٔ دستهای بریده‌ام بود*
*و آگاهی در کاسهٔ سرم .*

*

*روز بود که چشمهایم را گشودم و دیگر بار*
*شب بود که چشمهایم را گشودم .*

*وکوه تغییری نکرده بود ، و پای راستم*
*درد می‌کرد .*

*یک‌بار باران می‌آمد ، و در زمانهای دیگر سکوت بود ،*
*و در آن نزدیکی برسنگی که از سرم بیرون کشیده بودم*
*پرنده‌ای روی دوپا ایستاده بود .*
*ساعتهای بسیار این هیاهو بود*
*این هیاهو در گوشهای من بود*
*منقار پرنده‌ای بود و چشمی نزدیک*
*و پنجه‌ای که یک‌بار جنبید و برخورد ناگهانی بالها*
*و صعود سایه‌ای بزرگ و صدای بالها*
*و سکوتی طولانی*
*منقار پرنده‌ای بود و چشم پرنده‌ای بود*
*و پنجه و هیکل پرنده‌ای که نزدیک سرم ایستاده بود*
*و دردی در دست خشک سیاهم*
*و ظهور تازه‌ای از خون و ایکور .*

*ایکور ! من فریاد برآوردم و تمام کوه فریاد برآورد*
*ایکور ! و من در رنج وحشتناکی بودم*
*و فوج عظیمی از پرندگان از سر صخره‌های مرده برخاست*
*و من خود را به صخرهٔ مرده‌ای رساندم*
*و خود را بالا کشیدم تا به‌آن سوی صخرهٔ مرده بنگرم*
*و دره‌ای از صخره‌های مرده را دیدم*
*و بقایای تانکی را با میخ‌پرچهای زنگ‌زده*
*و توده‌ای از سرنیزه‌های زنگ‌زده و سیم‌خاردار و ماسهٔ سفید*
*و تیغه‌ای خارایی پشت‌سرم*
*آنگاه سکوتی دیرپا و چشمانم ثابت ماندند .*

*امروز برگف دست راستم کپکی بود .*

*

*ایکاروس ! ایکاروس !*
*چرا آنگاه که از میان ابرهای بارانخیز به‌درون سایه‌های آن دریای*
*سبز سقوط کردی*

*رساتر فریاد برنیاوردی ؟*
*چرا برجایی نیفتادی که هیچ‌یک ازما*
*هرگز نتوانیم خون و استخوان روی سبزه‌ها را فراموش کنیم ؟*
*ایکاروس ! ایکاروس !*
*در سرچه اندیشه‌ای داشتی وقتی به‌میان ابر بارانخیز شیرجه می‌رفتی ؟*

و مغزم وحشت را
ثبت کرد
و چشمهایم وحشت را
در تنهایی زمین
ثبت کردند
و گوشهایم وحشت را
در سکوت زمین
ثبت کردند
و بینی و زبانم وحشت‌را
در بو و طعم خون خشکیده
ثبت کردند
و دستهایم وحشت را
در درد گوشت جویده شده
ثبت کردند
و مغزم وحشت را
ثبت کرد
زیرا کوه تغییری نکرده بود
و مغزم‌وحشت را
ثبت کرد
درمغزم .

و وحشت فرو نشست و به ترسی رخوتبار بدل شد
و ترس همچون کلهٔ ابلهی چرخید
آرام چون گله‌ای گنده با پیشانی برآمده
و ترس نفرت شد
و نفرتم به‌صدا درآمد
و فریاد برآورد

متنفرم
از صخره‌ها
زیرا همچون صخره‌های زمین مرده‌اند .

متنفرم
از آسمان بالا ، چون خیره می‌نگرد ،
و بیش از حد به اختران از خود راضی وفادار است .

متنفرم
از زمین سخت ، زمین سختی که برآن دراز کشیده‌ام .
زیرا زمین هرجا برآن دراز کشیده‌ام سخت است .

متنفرم
از خنکای علف سبز و صدای آبشارها ،
زیرا خنکای سبز و صدای سقوط آب را نمی‌توانم احساس کنم
یا بشنوم .

متنفرم
از آفتاب ، زیرا دستهای مجروح مرا که پرنده جویده
سخت می‌کند اما شفا نمی‌بخشد .

متنفرم
از شب ، چون دراز است ،
از شبهای دراز در دورهٔ تاریک متنفرم .

متنفرم
از پنجهٔ زاغ : یک‌بار جنبید ،
و پنجه یک‌بار جنبید و دیگر هیچ .

متنفرم
از منقار پرنده که هرگز نمی‌جنبد .

متنفرم
از چشم پرنده که می‌درخشد ، اما هرگز نمی‌جنبد .

متنفرم
از آن دنیا ، چون من اینجا هستم
در این دنیا ، دور از آن دنیا .

متنفرم
از کوه ، از این‌کوه
که بی‌پروا مرا بر تیغه‌های خارایی انداخت .

متنفرم
از جهان .

متنفرم
از جهان .

*

نفرین می‌کنم :
این دنیای دون را ، که خون خشکیده است
و دره‌های بی‌آب است و شریان‌های خالی است
و زبان ترک خورده است و اقیانوس تبخیر شده است .

من این جهان بی‌خون را نفرین می‌کنم .
سکوت را نفرین می‌کنم
و ساکتم .

ذهنم جهان را نفرین می‌کند .

*

زیرا جهان تیغه‌های خارایی است
و جهان زمین خشک است
...
و جهان وحشت را ثبت می‌کند .

آنان را نفرین می‌کنم که از زمین خشک می‌ترسند .
ایکور زخم‌هایم را نفرین می‌کنم :
که اکسیر خدایان نیست و نجاتم نمی‌دهد .
برفاجعهٔ یاخته‌های انسانی تاکید می‌گذارد
و سرود کند عزیمت را قرقره می‌کند .

کتابی را نفرین می‌کنم که این داستان را باز می‌گوید .
کتاب سیاه حرمان خود را نفرین می‌کنم .

نظام امور متواتر را نفرین می‌کنم :
در وادی صخره‌های مرده هیچ تقارنی نیست .

این وادی کتابهای گشوده و اوراق مواج است .
این وادی حروف ریشخند زن است .
این وادی ترانهٔ ناساز است .

وادی کتابها را نفرین می‌کنم .
کتاب سیاه حرمان خود را نفرین می‌کنم .

این کتاب سیاه خنیاگری خارا شده است .
این روزنامهٔ خدایان ساقط و فرسودگی است .
این سند سکوتی متناوب است ،
و صداهایی که به‌سکوت وارد می‌شوند از آن من نیستند .

وادی سکوت را نفرین می‌کنم ،
زیرا صدایم شکسته است .

زبانم زبان یک افعی است ،
دندانهایم نیش‌های افعی بی‌زهری است ،
حکمتم حکمت افعی بی‌صدایی است .

برزمین آرامشی تحمیلی حکمفرماست ،
و شغالان با دست آروارهایشان را باز می‌کنند ،

اما هیچ صدایی نیست .

*

دهانم کاملا باز است ،
دندانهایم از سیم و سیماب کند شده است ،
زبانم رشته‌ای از خزهٔ دریایی است
آویخته بیرون از خانهٔ ساحلی تا وضع هوا را نشان دهد ،
و هاتف ماهیگیران می‌گوید ، بارانی نیست .

در وادی کتابهای مواج بارانی نیست .
تنها قراضه‌های جنگ
و وزش‌های باد مثله شده
و پرندگان بی‌جنبش.

*

خیابانی در شهری است .
سنگفرشی است ، و چارچرخه‌ای پرزرق و برق ،
و پنجره‌های خرد شده و یک سنگر .
سرزمینی داغ است .

خیابانی در شهرکی است .
خیابانی از خانه‌های سنگی و بامهای شیروانی ،
و باران در زمستان و دود در بعدازظهرهای یکشنبه .

سرزمینی سرد است .

زمستان است ، و برف و ماسه ملازمانی غریبند .
و ماسه سرد است .

گوشت سرخ و سرمازده ، و برف و ماسه ،
و مورچگان و خمپاره‌های عمل نکرده که زنگ زده‌اند
مکاشفه فرستاده است .

*

متهم می‌کنم
پیشگویی‌های فرستادگانی راکه از صندلی‌های راحتی نجوا می‌کنند .

متهم می‌کنم
مریدانی را که واژه سلوک را نمی‌فهمند .

متهم می‌کنم
مردانی را که از روی سکوی پارک‌ها اعتراض می‌کنند .

متهم می‌کنم
گربه را که با نگاههای مزورانه شیر را از نعلبکی لیس می‌زند .

متهم می‌کنم
حیوان دوستانی را که مگس می‌کشند و گوشت می‌خورند .

متهم می‌کنم
گیاهخوارانی را که مدعی داشتن جسم انسانی‌اند
و کودکانشان راکتک می‌زنند .

متهم می‌کنم
مومنان کلیسایی را که بیشتر دوست دارند در کلاهها سکه بیاندازند
تا در دریا .

من متهم می‌کنم
زئوس را
اگر بگذارد مردم زمزمه کنند ،
اگر راضی به پرستشگران خودپسند باشد ،
اگر روزی بخندد
اگر روزی بگرید
اگر به‌سوی دیگر بنگرد
یا اگر هرکاری بکند
زیرا نجات یک انسان گشتن یکهزار انسان است
زیرا کشتن یک انسان نجات یکهزار انسان است

کمونیست‌ها سروصدا می‌کنند .
مسیحیان سر و صدا می‌کنند .
کودکان سروصدا می‌کنند .

خرابی بسیار است

من خدایان رامتهم می‌کنم .
از عهدهٔ کار جهان برنمی‌آیند .

او بسیاری از مردم است .
غول آدمخوار هفت‌سر است .
جسدی مفرغی است .
پرگوست .
چهارراهی بی‌علامت است .
. . .
یک قاشق است ، حلیم است و یک دهان .
نماز می‌خواند .
دوزبازی می‌کند و می‌بازد و یک‌خوک می‌برد .
خود بهترین خوکهاست .
معلم بی‌عینک و میانسال مدرسه‌ای است .

یک کارخانه صابون‌سازی است .
در ایرلند پشت گوشهایش سیب‌زمینی می‌رویاند
شعری کودکانه است .

میان احشام خویش می‌ایستد .

من او را متهم می‌کنم .
(من او هستم ) .
من او را متهم می‌کنم .

*

چشمانم را می‌گشایم .
کوه هنوز آنجاست .
ایستاده و دستها را برکفل‌ها گذاشته ،
با دهانی گشاد و لبان لرزان از خنده به‌خود می‌پیچد ،
همچون مسیح در شب کریسمس در لندن ،
با دندانهای سفید و زبانی به‌رنگ سرخ آجری .
زبانش را در می‌آورد و گوشهایش را می‌جنباند ،
و با پایش به‌من تیپا می‌زند ،
و صحرا خندان است ، و به صداهای بسیار جیغ می‌کشد ،
و با تازیانه‌ها و کاغذ سمباده‌کارهایی می‌کند .
من چشمانم را می‌گشایم .
کوه هنوز آنجاست .

*

دریایی است به‌رنگ آبی تند .
سه‌کشتی شراع کشان آمدند .

اولی زنی است حامله
شکم گنده‌اش را نوازش می‌کند .

دومی مردی است مست
شکم گنده‌اش را نوازش می‌کند .

سومی شکمی است گنده
که فرستاده‌ای با دلخوری برآن نشسته است .

وکشتی‌ها می‌گذرند ، و به دنبالشان باله‌های سیاه .

*

این یک رویاست . نه ،
رویا نیست . گفتگویی آرام است
در تالار بزرگی با صندلی‌های چرمین
و دود توتون و صفحه‌های شطرنج :
در هر صندلی شاهی نشسته است ،
و شهبانویی در خانه ، با ماهی‌تابه‌ها ،
و پیشبندی بر پستان‌ها که بندش را زیر کپل‌ها بسته است

این گفتگوی شاهانی دل‌آزرده است .
این سرزمین شفا و بی‌تصمیمی است .
این بوداست که پشت پرچین شست‌اش را می‌مکد .

این بوستان بلبلان خاموش است .
این باغ فردوس است

با نعرهٔ رادیوها ، بوق‌ها ،
با طبل‌های ارغوانی و حراج‌های بعد از عید ،
و بچهٔ یک نفر دیگر که در قطار گریه می‌کند ،
و سفری دراز .

این باغ فردوس است

فقط با ما دوتا ،
با حزیرهٔ خودمان و درختان نخل ،
با بستر گرم و خدمتکاران بی‌نظیرمان ،
واینکه مجبور نیستیم به جایی برویم

این باغ فردوس است .

*

من برچهره‌ام خوابیده‌ام
در دهانم مرجان ، و در دستهایم نان بادامی ،
و برپایم کفشهای پاشنه طنابی و ریگی درآنها ،
در چشمهایم ماسه ، و در منخرینم بوی قند سوخته ،
و پرگاری هندسی فرورفته در نافم .

*

من در کلام صادق نبوده‌ام .

*

دشت کتابهای مرده ساختگی است .
دامنهٔ کوه ساختگی است .
و چنین است شدت و نمود دردی
که اینجا سروده شده .

این همه ساختگی است .
آنها زبان نشانه‌ها را نمی‌فهمند .
جهان نشانه‌ها را نمی‌توانند مجسم کنند ،
و نه شدت و نمود دردی را
که اینجا سروده شده .

من مانند یک معلم مدرسه سخن خواهم گفت .
من یک معلم مدرسه‌ام
و از روی کتابهای مرده سخن خواهم گفت
و دشت را وصف خواهم کرد و دامنهٔ کوه را شرح خواهم داد .
و داستان نشانه‌ها را باز خواهم گفت .

و داستان یک انسان را بازخواهم گفت .

*

او تندیس مومیی جادوی سیاه است .
مردی روستایی میان احشام است .
فرستاده‌ای سنگ شده است .
ستونی است که جهانگردان برآن نامهای خود را می‌کنند .
دیوار مستراح عمومی است .
بز ملعون عبرانیان است .
الهه و شاهی تاج و تخت باخته است .

در زندانی قدم می‌زند که ذهن اوست .
در زندان انفرادی به‌زنجیر کشیده شده است .
تنهاست .

سگی تازیانه خورده در شهرکی دور است .
چکمه پاک‌کن بیرون در ورودی است .
جادهٔ کوفتهٔ سرپیچ خطرناک است .

ارباب نامحبوب است که فرزندانش را دوست دارد .
اودیپ‌است‌وپریان نفرین فرزندان او هستند .

خودکامهٔ عبارت‌پردازی است در سرزمینی کوچک ،
و چنین گفته‌اند .

حامی کودکان است در سرزمینی کوچک ،
و چنین گفته‌اند .
گفته‌اند مردی ابله است ،
و حقیقت را گفته‌اند .

اما
او اراده‌ای شکست‌ناپذیر دارد ؛
این را نمی‌دانند .

خزانهٔ ابتکاری کاستی‌ناپذیر دارد ؛
این را نمی‌دانند .
بلندپروازی خدایان را دارد ؛
این را نمی‌دانند .

گفته‌اند مردی ابله است ؛
اما حقیقت را نمی‌دانند :

روزی به‌پا خواهد خاست و این را خواهد گفت .
روزی به‌پا خواهد خاست و خواهد گفت :

*

من بیزارم
از آنها که اغلب از فنجانهای کوچک چای می‌نوشند .

بیزارم
از آنها که در خانه‌های گرانقیمت زندگی می‌کنند .

بیزارم
از آنها که زنگوله‌های دستی را به صدا درمی‌آورند
و خدمتکار دارند .

بیزارم
از اغنیا .

بیزارم
از فقرا چون از اغنیا می‌ترسند .

بیزارم
از حاملان آن بیماری که بی‌ذوقی خوانده می‌شود .

من بیزارم
از آنان که چیزهایی می‌پرسند که خود پاسخ آن را می‌دانند .

من بیزارم
از زبانهای زرگری و به لهجه نازیدن‌ها .

من بیزارم
از صاحب منصب‌هایی که می‌ایستند و شست خود را در جیب‌جلیقه‌می‌کنند .

دو سه گلمه‌ای حرف می‌زند ، خمیازه می‌کشد ، و در مستراح مجلهٔ پانچ(۸) می‌خوانـد .
وقتی چای می‌خورد از دهانش صدایی در می‌آورد .
انگشت کوچکش را به طرف میز چای بلند می‌کند .
احتمالا لباسهای زیرش کثیف است .
هنگام رانندگی آرنجش را از پنجره بیرون می‌گذارد .
کنار جاده‌ها بر صندلی‌های برزنتی اطراق می‌کند .
رادیو ترانزیستوری روشنی را با خود به خانه‌های باشکوه می‌برد .
بی‌توجه به وضع آفتاب عینک دودی می‌زند .
سرودهای مذهبی را با صدای بلند می‌خواند .
خیال می‌کند که مسیحی است .
روز یکشنبه لباسی قشنگ می‌پوشد .
هنر نو را می‌ستاید ، و به‌یک تقویم ارزانقیمت راضی است .

ایکاروس! ایکاروس!
چه عالی است این آگاهی که تو هنوز سقوط می‌کنی .
آیا می‌توانم به تو بپیوندم ؟

*

جایی در جنوب اروپا از پلکانی دراز پایین می‌رفتیم ،
یا شاید درهای در شمال ویلز بود که در روزی بارانی از پله‌های رومی پایین می‌رفتیـم .
نمی‌توانم به‌یاد بیآورم کجا بود که پایین‌می‌رفتیم .

نفس‌های عمیق می‌کشیدیم ، و در هوای آزاد سیگار دود می‌کردیم ،
و از پسران عرب و زنگولهٔ بزها سخن می‌گفتیم .
نمی‌توانم هیچ نتیجه‌گیری معقولی را به‌یاد بیآورم .

مگرآنکه درحایی پایین می‌رفتیم .

*

آسان است
ستون سختی از پرخاش ساختن
سرود مردی مایوس را سردادن .

آسان است
فهرست بالا بلندی از نفرت‌ها ساختن
دریک روز بهاری ترانه‌ای ارزان خواندن .

این‌کار آسان است ،
اما شرط می‌بندم نتوانی آن را به همراهی شیپوری فرانسوی (۹) بخوانی .
به مبارزه می‌خوانم
شهروندان از خود راضی را که خطابه‌های دفاعیه‌شان بوی خمیرریش می‌دهـد .

به‌مبارزه می‌خوانم
آتش خوار را تا آتش بخورد .

به‌مبارزه می‌خوانم
زندگینامه‌نویس را که از خود داستانی حقیقی بگوید .
به‌مبارزه می‌خوانم
خاطره‌نویس‌ها را تا مطلبی برای روزنامه‌نگاران بخوانند .

به‌مبارزه می‌خوانم
زئوس را

تا در آب آشامیدنی ملت‌ها مورچه بریزد
تا انسانها را وادارد به‌یک زبان سخن بگویند
تا همهٔ نرینگان را به قتل برساند .
تا به‌سرعت توزیع زمین شناختی خاک را سامانی تازه بخشد
تا از آب شراب بگیرد
تا یک‌روز بیآساید
تا بگذارد برای پنج دقیقه دیگری کارها را برعهده گیرد
(اما جرات نمی‌کند ، از ترس آنکه نگذارند سرکار برگردد )

تا بگذارد روزنامه‌ها دربارهٔ دوزخ چیزی بدانند
تا از برزخ نقشه‌ای برجسته ، یا چیزی ازین دست رسم کند ،
تا گردشی با راهنما در بهشت ترتیب دهد .

به‌مبارزه می‌خوانم .
هرکسی را که بگوید دیوانه‌ام
وآن را ثابت می‌کنم .

هرپرسشی را پاسخ خواهم گفت ،
به حقیقت یا به دروغ .
آسان است به هر پرسشی پاسخ گفتن

*

اگر اکنون بگوشم سخن از دشت بگویم
اگر اکنون سرودی در ستایش کوهپایه بخوانم
اگر اکنون بگوشم اندامی را نشان دهم
که با دهانی تابنا گوش باز برخاک خشک مچاله شده است ،
زبان یاری نمی‌کند .

به‌جای آن می‌توانم افسانه‌های ازیاد رفته را بازگویم ،
به‌جای آن می‌توانم وانمود کنم وایکینگی در اتاقم ایستاده است ،
واگر بخواهم چنین کنم ،
زبان یاری نمی‌کند .

بگویم که درکوه فرستاده‌ای خشمگین بوده‌ام ،
بگویم که معبد هاتف خود را فراز تیغه‌های خارایی ساخته‌ام ؛
اما من در دره‌های مسدود کامبریا (۱۰) فقط لال بوده‌ام :
و این گفته‌ها عین حقیقت است .

در دره‌های مسدود کامبریا لال بوده‌ام ،
بر شیب‌های تند کریب گاخ (۱۱) حقیقتا " گام زده‌ام ،
هورس‌شو (۱۲) را درنوردیده‌ام،چاردست‌وپا به فرازلوردزریگ(۱۳) رفته‌ام
اسکیداو(۱۴) را دیده‌ام ، و بر صخره‌های سبع گلایدرز(۱۵)
در میان مه راه رفته‌ام ، و احساس کرده‌ام که پاهایم
در خزه‌های سبز شفاف فرو می‌روند یا به صخره‌های خاکستری رنگ می‌خورنـد .

تنها درد من همواره، همواره درد انزوا بوده است ؛
نه دستهایم را مجروح کرده‌ام ،
نه پرنده‌ها چشمهایم را بیرون کشیده‌اند ،
و نه‌خود برخاک ترد کوهپایه‌هاافتاده‌ام .

اما خود را درآن جاهای سترون تصور کرده‌ام ،
و آنها نشانه‌های دنیای سترون من بودند ،
اما در حقیقت

*

قلمرو او

آن سرزمینی است که سلطان درانتظار معجزه است .

قلمرو او
دیاری است که او در انتظار ورود دوست خویش است .

قلمرو او
دیار بعدازظهرهای تباه شده‌ای است که با این حال سرشار از آفتابند .

قلمرو او
دیاری است که مردم به قرارهایشان نمی‌رسند .

قلمرو او
آکنده از تصویرهای خود اوست در لباسهای بیگانه .

قلمرو او
دیاری است که او درآن نقاهتی مادام‌العمر را می‌گذراند ،
خدمتگزاران مهربان تیمارش می‌کنند ، و اگر اراده کند
دوستان همدل کنارش می‌نشینند ، و می‌خوانند یا می‌سرایند ،
یا کنارش دراز می‌کشند ، بنا به‌خواست او ؛
و آنها سر بر بالین می‌نهند ،
و دستش را در دست می‌گیرند ، و او گاهی
برایشان ابیات زیبایی زمزمه می‌کند تا بنویسند ؛
و آنها را می‌نویسد ، و آنها را با صدای آرام می‌خوانند ،
و هرگز از کنار او نمی‌روند ،
و تفاوت چندانی میان خواب و بیداری نیست ،
و هرچه را بخواهد برایش آماده است ،
و آنها سربربالین او می‌نهند . . .
و این قلمروئی است که به‌تدریج درآن پیر می‌شود ؛
و زخمها شفا می‌یابند ، جراحات گذشته
دیگر خونابه نمی‌ریزند یا ابراثر ید نمی‌سوزند ،
و زخم‌بند اگر هست فقط از سرعادت است ،
و در قلمرو او آسایش برقرار است .

اما در رویاهایش او مدافع دنیای واقعی است ،
سوداگری است سرسخت ، مردی است مصمم
به تغییردادن خط جهانی تاریخ ،
مردی که تنها می‌تواند تا حدی کامیاب شود ،
و چیزی به‌نام خودکامهٔ تمام عیار وجود ندارد ،
و چیزی به‌نام قدیس بی‌غش وجود ندارد .

در رویاهایش او مدافع دنیای واقعی است .
توی میکروفون‌ها فریاد می‌کشد :

*

من نفی بلد می‌کنم
پاپ را .

نفی بلد می‌کنم
هواداران مذهب را ، مذهبشان هرچه می‌خواهد باشد .

نفی بلد می‌کنم
آنان را که به اسطوره‌ها به عنوان بنیاد استوار ملیت خود نیاز دارند .

نفی بلد می‌کنم
زنانی را که هیچ‌چه نمی‌آورند ، و زنانی را
که بی‌ملاحظه بچه می‌آورند .

نفی بلد می‌کنم
همهٔ لذات جسمانی را که زاینده یا آفریننده نیستند .

نفی بلد می‌کنم
آنان را که مغزشان را بردیوار آجری نکوبیده‌اند
تا بدانند که مغز از چه ساخته شده است .

نفی بلد می‌کنم
محتضران را و بیماران را و محکومان را .

نفی بلد می‌کنم
بیمارستان‌ها را ، زندانها را و مدرسه‌ها را که در آنها هیچ امیدی نیست .

نفی بلد می‌کنم
خورشید را
اگر اراده‌ام برآن قرار گیرد که در ظلمت زندگی کنم
و همگان را وادارم در ظلمت زندگی کنند .

نفی بلد می‌کنم
خدایان‌را
هرگاه بخواهند در طرحهای شجاعانهٔ من مداخله کنند .

من خود زئوس خواهم بود .

قیصر همهٔ جهان خواهم بود .
معمار خانواده‌ها خواهم بود .
بر ماشین‌ها نظارت خواهم کرد .
جزر و مد دریا و بارانهای موسمی را زمان‌بندی خواهم کرد .
بستر قارها را تعیین خواهم کرد .
وضعیت اختران را تغییر خواهم داد .

اگر چنین اراده کنم

و اراده می‌کنم
که آن باشم که همه را می‌جوید
آن که همهٔ تصمیم‌ها را می‌گیرد .

میان آزمایشگاههای همهٔ علوم شلنگ خواهم انداخت .
در همهٔ هنرها سرآمد اقران خواهم شد .

من نابغهٔ این جهانم .

*

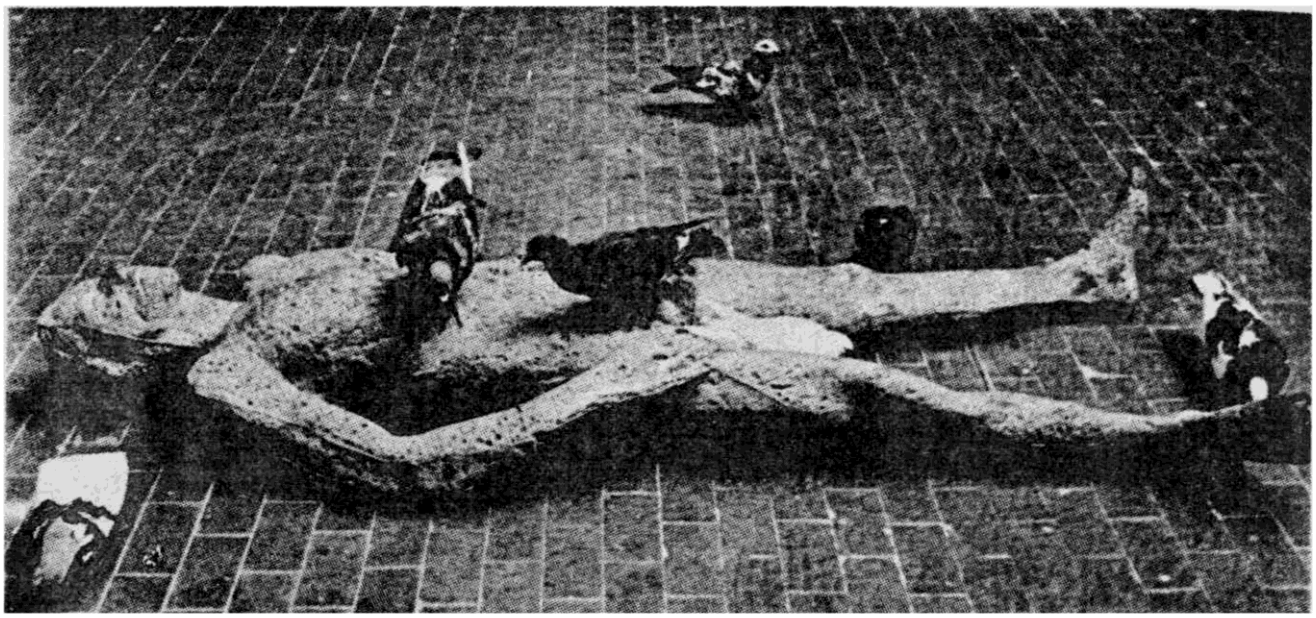
به‌بالا نگاه کرد و راه شیری را دید :
و معنای اخترشناسی را فهمید ،
و کلاه در دست ، از میکروفون دور شد .

*

اقیانوس نزدیک است ، ایکاروس ،
نزدیک است ، نزدیک !
وه که چه جذبه‌هایی دارم وقتی که تنهایم !
کسی اینجا نیست تا این جذبه‌ها را با او تقسیم کنم ،
کسی نیست تا بداند این اوجها چه دلپذیرند !
با چشمهای درخشان در اتاقم لرزان ایستاده‌ام ،
اما کسی آنجا نیست تا ببیند ، تا چشمهای درخشانم را ببیند !
کسی نیست تا شاهد جذبه‌هایم باشد ،
تا در رویت نخستین‌بار چیزهای عادی
شریک اعجابم باشد !

اقیانوس نزدیک است ، ایکاروس ،
اقیانوس نزدیک است ، و هیچ‌کس نمی‌شناسد
زمان‌هایی را که من در قالب بدیع‌ترین مضامین
سرگرم سرودخواندن و دشنام‌دادن بوده‌ام .
یک‌روز به اقیانوس خواهم زد !
به‌آبها وارد خواهم شد ، و آنها خواهند گفت
به‌آبها وارد شده‌ام و فرورفته‌ام !
فرو خواهم رفت و نوای ایکاروس را خواهم شنید !

زیرا در هزارتوی مینوتور بوده‌ام ،
من بال داشته‌ام



و بسیار نزدیک به کورهٔ آفتاب پریده‌ام ،
و بر تیغه‌های خارایی هوای سالیان
آن سفر یکنواخت را آغاز کرده‌ام .

بنابراین حق این فریادقانونی را در میانهٔ فضا دارم ،
بنابراین جهان خود را با فریاد لعنت می‌فرستم ،
زیرا من آن‌خدایی هستم که از میان فضا سقوط می‌کند .
بنابراین بلسان درون وریدها و شریان‌هایم
که ایکور خوانده می‌شود
در کار استحاله‌ای دردناک است .

بنابراین بلسان درون وریدها و شریان‌هایم
زردآبه زخم‌های بی‌شمار می‌شود
که ایکور خوانده می‌شود .

و ایکور زخم‌ها پیچ می‌خورد
همچنانکه رودها بردشت‌های آشفتهٔ جهان .

و ایکور نام آب‌هایی است که درآنها جاری است !

ایکور نام رود این درد من است
و پلیدی جسم مرا درخود دارد ، و عفونت مغز مرا درخود دارد .
و آنگاه که به اقیانوسی که آن پایین می‌درخشد برخورد کنم

از همهٔ عناصر ناسره تطهیر خواهم شد
و پالوده خواهم شد
همچون آتشی که جسدی را می‌سوزاند و به‌خاکستر پاک بدل می‌کند .

همچون سلالهٔ برفدانه‌ها پالوده خواهم شد .
همچون باران فروریز پالوده خواهم شد .
همچون چمن سبز درهها پالوده خواهم شد .
همچون ماسهٔ صحرا پالوده خواهم شد .
همچون برق چشمی که می‌شناسم پالوده خواهم .
همچون هیئت کهکشان‌ها پالوده خواهم شد
و به پالودگی شبقی خواهم شد که هنوز زیرزمین است .

و سرودم وقتی به سرزمین آب‌ها برخورد کنم
همچون هستهٔ مرکزی خورشید پالوده خواهد بود .

و دیگر در رگهایم ایکوری نخواهم داشت ،
و از زخم‌های من تمام ایکور بیرون خواهد ریخت ،

و گاه فرود
در برابر مبدأ حرکت خواهم بود .

بنابراین آخرین بازماندهٔ نفرتم را از خویش با فریاد بیرون
خواهم ریخت !
و حال همهٔ نفرتم را با دل و رودهام بالا خواهم آورد !
و تمامی ویرانه‌های ذهنم را غشیان خواهم کرد !

*

محکوم می‌کنم
دنیای قشنگ نو را
که نه قشنگ است ، نه نو .

محکوم می‌کنم
آنان را که با زمان حرکت‌می‌کنند ،
زیرا زمان وجود ندارد و هیچ‌چیز حرکت نمی‌کند .

محکوم می‌کنم
پاکدلان را ،
زیرا هیچ دلی نه پاک بوده ، و نه‌پاک تواند بود .

محکوم می‌کنم
قداست خدایان را
زیرا هیچ‌چیز مقدس نیست و خدایان وجود ندارند .

محکوم می‌کنم
و خوار می‌شمارم جسم بشری را ،
زیرا ضربان ضعیف خونابه‌ای است
که از بدو تولد آلوده است .

من ، آن خودپرست اعلی ، نفرت می‌ورزم .
نفرین می‌کنم ، متهم می‌کنم ، کینه می‌توزم ،
به مبارزه می‌خوانم ، نفی بلد می‌کنم
ویکجا
محکوم می‌کنم

اذهان آدمیان را

زیرا قادر نیستند بدانند از چه‌رو بهشت را می‌جویند .

زیرا از لذت‌های حیوانی محض در برابر اختران بی‌خبرند .

همچنانکه در آبهای ژرف شیرجه می‌روم فریاد برمی‌دارم :

من اذهان آدمیان را رد می‌کنم!

اما گذشته از هرچیز، من فقط اینجا دراتاقم نشسته‌ام
و در کتابی می‌نویسم، که گفته‌ام سیاه است.
اگر به دیدارم بیایید، می‌گویم، سلام،
و دستتان را می‌فشارم، و لبخند می‌زنم، و می‌گویم، بفرمایید.

و با صدایی نرم با شما سخن می‌گویم
و از شادی‌ها و غم‌هایتان می‌پرسم.

*

هیچ مردی هرگز دل آتش سوزان را ندیده است.
هیچ مردی هرگز اندیشهٔ مرد مغروق را نشناخته است.

*

و ایکور اینک در لوله‌های آب خانه‌ها جاری است،
پس ایکور در رگهای انسان‌ها جاری است.

زردآبهٔ زخم‌های دیگران
در جریان خون هرانسان زنده‌ای حرکت می‌کند.
و آن که می‌داند
می‌داند که در رگهایش خون پاک خدایان جاری است
و آن که می‌داند
که به تنهایی طریقی که ما می‌توانیم در اینجا الهی باشیم می‌تواند الهی باشد
و می‌تواند به آواز آبهای آرام بپیوندد
و می‌تواند در دلهای آدمیان به‌هرجایی شراع کشد
و می‌تواند بهشت را بفهمد.

*

راههایی هست که هرگز در دره‌های سبز پایان نمی‌گیرند،
شاهراههایی هست که تنها خدایان آدمیان برآن گام زده‌اند،
و می‌توانیم، و ما می‌توانیم‌زئوس باشیم
فقط اگر اول بتوانیم زخم‌ها را ببندیریم و بفهمیم
و سفر ایکور را در مویرگهای ملت‌ها ببینیم.

آه بگذارید صدایم را برای چند لحظه‌ای بلند کنم،
و بگذارید یک‌بار صدایتان کنم تا به خونی گوش دهید
که در همهٔ وریدها و شریان‌هایتان جاری است.

خون از مغز استخوان‌ها در اندامهای ما برمی‌خیزد،
و راههایی هست که هرگز در وریدها و شریان‌ها پایان نمی‌گیرند:
زندگی کنونی ما برکل حلقه بنا شده است؛
زندگی کنونی اختران و کهکشان‌ها
برمعماری حلقه بنا شده است.

آن سفینه که به‌جایی ورای شبه اختران فرستاده شده
روزی به بندر مبدأ باز خواهد گشت.

زهر زخم دوباره باز خواهد گشت
و دگرباره در رگهای خدایان بسان قدرت خواهد غرید:

و ما می‌توانیم خدایانی باشیم که برراههایی گام می‌زنند که هیچ‌گاه پایان نمی‌یابد.

*

دنیا پر از قصه‌هایی است که پیش ازین شنیده‌ام،
و افسانه‌هایی که زیبا باشند دیر می‌پایند،
و آنها را گاهی برای خود باز گفته‌ام
تا طنین تکرارهای کند آنها را بشنوم:
شنیدن این صدا دلپذیر است، صدای داستانهای کهن،
شنیدن این صدا دلپذیر است، و من شنیده‌ام
که انبان قصه‌هایم جهان را در می‌نوردد
و افسانه‌هایی که زیبا باشند دیر می‌پایند.

*

فکر نمی‌کنم که ازین پس جهان را دوست بدارم.

آن‌جایی را نیافته‌ام که بهترین جای جهان باشد برای زیستن،
شهر یا روستایی را نیافته‌ام که درآن دل به تمامی به تپش درآید.
آنجا لندن نیست، نه، واشنگتن نیست، مسکو نیست،
پکن نیست. هیچ‌یک از اینها دل را به تمامی به تپش درنمی‌آورند.
کلکته نیست، آنجا که یک میلیون انسان در خیابان‌ها زندگی می‌کنند،

بیت‌المقدس نیست،
و ضریح مقدس میاجیما (۱۶) نیست.

هیچ‌جا مرکز کیکلوس (۱۷) نیست،
آیا من باید شهر خود را بسازم و آن را کیکلوس بخوانم؟

مرکز چرخ آنجا که هیچ‌چیز حرکت نمی‌کند
اما همه‌چیز درحال حرکت دیده می‌شود.

یا شاید کافی است که بگوییم که تن من خود کیکلوس است
هرکجا که من باشم، و آیا مغز من معبد هاتف شهر است؟
پس شهرم‌خانه به‌دوشی است و من هرجا که هستم
درآنجا ساکنم
مرکز چرخ آنجا که‌هیچ‌چیز حرکت نمی‌کند
اما همه‌چیز درحال حرکت دیده می‌شود.

شهرمن،
شهر من کیکلوس است،
اما جایی رانیافته‌ام تا شهرم را پی‌افکنم.

تصمیم از آن من است
و من تصمیم را گرفته‌ام.

من کیکلوسم، آری، هستم.
بله، من کیکلوسم،
و ایکور در رگهایم جاری است،

و اینجا برکرسی چوبی می‌نشینم
یعنی هرآنجا که اراده کنم آن را بگذارم.

شاید در شلوغی اتاقم که پراز تصویرهاست،
شاید در میدان شهری، شاید بلگراد،
شاید بر صخره‌های گرد درآرامش دریابار.

اینجا بریک کرسی چوبی می‌نشینم
هرجا که اراده کنم آن را بگذارم،
و از اینجا جهان را می‌بینم که حرکت می‌کند

و اینجا من تماشا می‌کنم
و از توازن جهان حیرت می‌کنم ■

---

1) Gavin Bantock 2) Poetry Review

۳) ایکور Ichor : در اساطیر یونان ـ خون‌ایست. مایعی است اثیری که در رگهای خدایان جاری است در آسیب‌شناسی ـ ترشح سوزان و آبکی برخی زخمها و جراحات است.

4) Kiklos

۵) درباره‌ٔ "گاوس ساک" باتوجه به مایعی که در دسترس داشتم، تواستم اطلاعی بیابم.

6) Nevill Goghill 7) The Peotry Society 8) Punch 9) French Horn 10) Cambria 11) Crib Goch 12) Horseshoe 13) Lord's Rake 14) Skiddaw 15) Glyders 16) Miyajima 17) Kiklos

# جادوی یک شعر

## شرحی بر شعر "همه‌شب" نیما

هوشنگ گلشیری

**همه‌شب**

*همه‌شب زن هرجایی*
*به‌سراغم می‌آمد .*

*به‌سراغ من خسته چو می‌آمد او*
*بود بر سر پنجره‌ام*
*یاسمین کبود فقط*
*همچنان او که می‌آید به سراغم ، پیچان .*

*در یکی از شبها*
*یک شب وحشت‌زا*
*که در آن هر تلخی*
*بود پابرجا ،*
*و آن زن هرجایی*
*کرده بود از من دیدار ؛*
*گیسوان درازش ــ همچون خزه که برآب ــ*
*دورزد به‌سرم*
*فکنید مرا*
*به‌زبونی و درتک و تاب .*

*هم از آن شبم آمد هرچه به چشم*
*همچنان سخنانم از او*
*همچنان شمع که می‌لرزد با من به وثاقم ، پیچان .*

می‌گویند تا پیش از **حافظ** عامه با **غزلیات شمس** و یا حتی دیوان‌هایی دیگر فال می‌گرفته‌اند ، اما وقتی شعر حافظ در دسترس قرار گرفت ، این رسم فال گرفتن با دیوان او معمول شد . به‌زبانی دیگر تا پیش از خلق یک‌اثر و یا حداقل پیش از نشر آن جهان کامل است و به نظر اهل جهان هرچیزی به‌جای خویش است ، خلایی نیست ، مثلا " تا پیش از شعر حافظ می‌توان باآنچه موجود است سرکرد یا تا پیش از نیما ، بهار ، عشقی و عارف می‌توانند پاسخگوی نیازهای مردمان باشد . اما تنها شاعر است که به ناگهان در می‌یابد حفره‌ای دهان گشوده است که هستی او و حتی جهان راتهدید می‌کند ، پس تا این رخنه را بگیرد ، با استمداد از کلمات دست بکار می‌شود و چون از سرودن شعر فارغ شد جهان بازکامل می‌شود . برخواننده نیز شاید همین حالت‌ها خواهد رفت :

می‌بیند که اگر این شعر نبود ، جهان‌ناقص بود ، جایی چیزی نبود .

از سوی دیگر شعر ، گذشته از آنچه در این‌باب گفته‌اند ، سحر نیز هست و با همان سطور آغازین خواننده را افسون می‌کند . می‌خوانیم و می‌بینیم که چیزی دیگر است ، تاجایی که اگر آن را سرسری خوانده باشیم باز می‌گردیم ، لحنمان را تصحیح می‌کنیم ؛ بیشتر متمرکز می‌شویم ، انگار که بخواهیم دعایی بخوانیم . چیزی به قدمت دنیا در ما سر برمی‌آورد تا برای ورود به این دنیای سحرآمیز حال و حالتی جدی‌تر بگیریم و به همین دلیل دریچه‌های همهٔ حواسمان را از بینایی گرفته تا چشایی و بویائی برجهان می‌گشاییم .

وزن یاموسیقی کلمات‌و بهرصورت نوعی وزن یکی از ارکان همین جادواست ، که با گوشمان حسش می‌کنیم . مخاطب **قافیه** نیز گوش است . نحوهٔ نوشتن ، سطربندی ، نیز رکنی دیگر است که به چشم در می‌یابیمش ،چه به‌شکل تقارن مصرعها و تساوی آنها در شعرکهن ؛ چه با زیرهم نوشتن سطور در شعرمعاصر . و گاه نیز با پلکانی نوشتن کلمات یک‌سطر . مثلا " در همین شعرنیما چهار لخت‌کردن آن ، فاصلهٔ میان لختها ، و حتی این نکته که لخت اول دارای دوسطر ، دوم چهارسطر ، سوم ده‌سطر است یعنی اندک‌اندک برتعداد سطرها افزوده می‌شود وبعد ، به‌خاطر بازگشت به‌آغاز و نیز پایان‌بندی شعر ، لخت آخر سه سطر می‌شود . همین هماهنگی ، ریتم افزایش و کاهش سطرها چشم‌نواز است ، پس مخاطب آن بینایی ما است ، که شبیه همان حالتی که با دیدن تناسب یا تقابل رنگهای یک نقاشی به‌نگرنده دست می‌دهد .

قافیه و وزن گوش ما را افسون می‌کند . مقفی شدن دو مصراع از لخت‌سوم : " گیسوان درازش ــ همچون خزه که برآب " و " به‌بوسی و در تک و تاب " را با گوش حس می‌کنیم ، و بعد،وقتی بتوانیم به عمق شعر برسیم درمی‌یابیم که نیما با همین دو قافیه یکی در وسط و یکی در آخر این لخت ، این قسمت از شعر را از کل آن متمایز کرده است ، و بدین وسیله به درک بهتر شعر نیز کمک کرده است . به غیر از گوشنواز بودن هم‌قافیه آوردن آخر لخت دوم و لخت‌آخر نیز ــ مانند کاستن ازتعداد مصرعها در بند آخر ــ کاربازگشت دایره‌وار به آغاز شعر را آسان ساخته است . نامتعارف بودن قافیه‌بندی شعر در مقایسه با نحوهٔ قافیه‌بندی قد ما با این توجه که نوع قافیه‌بندی‌های نیما نه به تبع عادت و رسم که به لحاظ معنا وتوازن خود شعر است ، شبیه غرابت یک شئی است که هم ما را محذوب می‌کند ، و هم به دلیل وجود نوعی هماهنگی میان سطوح و زوایا و حتی رنگهای آن به ذهن لذت می‌بخشد . و اگر این لذت مقدمهٔ ورود به جهان دروسی شعر نباشد ، دری زیباست که در پس‌آن هیچ‌چیزی نیست .

موزون بودن شعر ــ گفتیم ــ یکی دیگر از ارکان جادوی شعر است ، اما این شعر جزء استثنائات شعرهای نیما است ، یعنی گرچه اغلب سطور آن به وزن فعلاتن فعلاتن . . . فع لن است با این شکل UU ــ ــ / UU ــ ــ / ــ ــ (که ــ نشانهٔ هجای بلند است‌و U نشانهٔ هجای‌کوتاه) و گاه نیز با استفادهٔ از اختیارات شاعری شروع بعضی از سطور با فاعلاتن است و پایان‌بندی آنها با چندهجای بلند ، اما برای درک وزن همهٔ شعر باید آن را براساس تبعیت از وزن دوباره نوشت

مثلا " به‌جای همه‌شب زن هرجایی نوشت :

همه‌شب UU--
زن هرجایی UU--

ویا به‌جای "به سراغ من خسته چو می‌آمد او/ بود برسر پنجره‌ام "نوشت :

به‌سراغ من خسته چو می‌آمد او
بود
برسر پنجره‌ام

اما نیما نه‌وزن که بیشتر سیاق کلام را مناط اعتبار گرفته است . در مجموع نیما در این شعر از بایست و نبایست‌های خود نیز قدمی فراتر گذاشته است و شاید برای ترکیب یکی دو وزن با یکدیگر گامهایی برداشته است ،که براساس آن می‌توان روزی ــ به‌همت عروض‌دانان رمز موسیقی کلام‌را در شعرهای غیرعروضی معاصران . مانند بعضی از اشعار شاملو شکافت .

همین استفادهٔ نیما بیش ازحد متعارف قدما از اختیارات شاعری در این شعر سبب شده است تا این شعر از نظر وزنی نیز غرابتی همسنگ غرابت قافیه‌بندی آن بیابد ؛ به زبانی دیگر موزون بودن شعر را به مدد گوش موسیقی‌شناس درمی‌یابیم ، اما برای دریافتن علت‌آن ــ چون بظاهر بعضی از سطور خارج از وزن اصلی فعلاتن فعلا تن . . . است باید بارها وبارها آن را زمزمه کرد تا جای هرکلمه از نظر موسیقی معلوم شود . با این همه بحث از چند و چون وزن این‌شعر ، به راستی محالی دیگر می‌خواهد

حال گرچه می‌توان از ساخت زبانی این شعر نیز سخن گفت می‌خواهیم ببینیم نیماچگونه توانسته است با استفاده از اسلوبهای بیانی یاصنایع بیانی ــ از صفت و توصیف، تشبیه گرفته تا استعاره، مجاز مرسل‌کنایه، سمبل و غیره ما را جا درکند، یا راه‌بر رخنهٔ جهانش شود، مثلا" در این بیت حافظ:

در آستین مرقع پیاله پنهان کن
که همچو چشم صراحی زمانه خونریز است

گذشته از مقولهٔ وزن و دیگر مسائل ظاهری این‌بیت حافظ وقتی می‌شنویم یا می‌خوانیم که باید در آستین زاهدانهٔ‌وصله بر وصله پیاله پنهان کرد، می‌فهمیم که با مقوله‌ای غیر ازنثر روبروییم بخصوص که با رسیدن به مصراع دوم در می‌یابیم که دلیل این پنهان‌کاری و حتی این ریاکاری فقط این نیست که زمانه‌جنبس و جنان است، بلکه شاعر با استفاده‌دار صنعت تشبیه یعنی گفتن این که زمانه همچو چشم صراحی است و ما را قانع می‌کند که باید پیاله را پنهان کرد. به‌زبان دیگر برای آوردن‌دلیل راه دوری نمی‌رود و از همان پیاله، این‌بار با استفاده از لغت صراحی ــ سود می‌جوید، اما این‌بار به آن پیاله به نوعی دیگر نگریسته می‌شود: در دهن برای صراحی‌چشمی قائل می‌شود، دهانهٔ صراحی را چشم می‌بیند، سرانجام زمانه همانگونه است که ریزش خون تاک ــ می ــ از همان صراحی. همین رفتارهای متفاوت با پیاله: پنهان کردنش در آستین صوفیانه، و چشم‌بخشیدن به‌آن و حوصریردیدنش آن‌هم در زبانی چنین موجز سبب می‌شود تا ما سیر قانع نشویم که باید در آستین... اگر اینهمه حادو نیست، پس چیست؟

"همه‌شب" نیما که بیشتر به" زن هرجایی" مشهور است از این‌گونه شعرهاست که اگر سروده نشده بود جهان نقصی داشت، در ضمن شعری است که افسوس می‌کند، تا آنجا که ــ به‌گمان من ــ هر که با این شعر انس بگیرد. هرگزفراموشش نخواهد کرد. ببینیم که افسوس و کمال این شعر ــ به غیرازآنچه گذشت ــ در کجا و چیست؟

لخت اول ظاهرا" فاقد هرنوع بیان تصویری است:

همه‌شب زن هرجایی
به‌سراغم می‌آمد.

اما با دقت بیشتر می‌فهمیم که زن واقعا" هرجایی نیست، که هرجاییان همه‌شب به سراغ یکی نمی‌روند، پس مقصود باید به زن هرجایی که کسی دیگر باشد که هرجایی بودن یکی از صفات اوست. این اوکیست و دست آخر چرا شاعر هرجایی‌اش گفته است؟

در لخت دوم شاعر به‌جای پرداختن به‌خودزن، مثلا"به دست دادن توصیف دیداری او،از اشیای گرداگردش سود می‌برد:ابتدا از یاسمین کبود که بر سر پنجرهٔ شاعرست سخن می‌رود که در پیچندگی و حضور چون اوست، که انگار این‌دو: زن هرجایی و یاسمین کبود، به‌سراغ شاعر می‌آیند، آنهم کسی که خسته است، مسلما" این‌هجوم مصاعف را نمی‌تواند برتابد.

در لخت بعد، از میان آن همه‌شب، تنها حادثهٔ یک شب ــ ازعام به‌خاص آمدن که از مختصات شعر نیماست ــ نقل می‌شود که در شبی وحشت‌را و... شاعر با او دیداری داشته است، که دیداری عادی نبوده است، چرا که او نه با دست که با گیسوان درازش شاعر را به زیوبی و در تنگ و تاب افکنده است، و این گیسوان نه بر پایا بردست یا مثلا" بر گردن شاعر که به گرد سرش پیچیده است و وقتی توجه کنیم که گیسوان درازش همچون خزه برآب بوده است، دیگر این دیدار چنان نیست که کسی آرزومندش باشد. خزهٔ برآب گرچه درازی و پیچندگی را به دهن متبادر می‌کند، اما وقتی به گردسر بپیچد بناگهان وحشت غرق‌شدن در اعماق آب تیرهٔ پشت را می‌لرزاند. با اینهمه خود ذکر گیسوان گرچه به‌گرد سر بپیچد چندان هم نادلپسند نیست‌پس هم ترسناک‌است هم زیبا:یعنی دو رفتار با یک‌شئی‌ودرکوتاه‌ترین زمان و کمترین کلمات. به‌همین جهت است که با لخت بعد در می‌یابیم که همهٔ هستی شاعر از آن شب است:

هم از آن شبم آمد هرچه به چشم

پس این‌گونه که شاعر است، یا این‌گونه که او جهان را می‌بیند، یا بهتر:

این‌گونه که او می‌سراید:

همچنان سخنانم از او

حاصل آن زیوبی و تک‌وتاب، آن دیدار و دیدارهای دیگر است، و از این پس و برای همیشه مانند شمعی که اینک می‌سوزد، با پیچندگی شعله و دودش که تداعی‌کنندهٔ او و نیز یاسمین کبود است در خلوت

شاعر حضوری مدام دواهد داشت، بخصوص که شمع حامل نور است نه‌تنها برای دیدن که برای سرودن.

راستی این کیست که انگار در اشیاء حلول کرده است، در یاسمین کبود، خزهٔ برآب و حال نیز به‌شکل شعله و دود پیچان شمع حضور دارد، و در ضمن که با قدرت قاهر و منکوب کننده‌اش شاعر را به تک‌و تاب انداخته است، همهٔ هستی شاعر از اوست؟

آیا این همان رخنه در جهان نیست، نقصی که ناگهان چهره می‌نماید، نیرویی که به ناگهان در شاعر سربرآورد، همان‌گونه که ماران به دم مارافسا به‌رقص برمی‌خیزند، یا مارهایی که بناگهان نه بردوش صحاک که بردوش همهٔ ما می‌رویند، تا مغز ما را نخورند یا مغز دیگران را باید به سحر شعر افسونشان کرد، همان که به‌گونه‌ای دیگر سرفراگوش شاعر شیراز می‌آورد:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی دردست...
نرگسش عربده جوی و لبش‌افسوس‌کنان
نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست
سر فراگوش من آورد و به آواز حزین
گفت ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست

گاه نیز حافظ به صراحت از او می‌گوید مونس دیرینه و شکر لهجهٔ خوشخوان می‌خواندنش:

قوت شاعرهٔ من سحر از فرط ملال
متنفر شده از بنده گریزان می‌رفت

در دنیای واقع همان **شمس تبریزی** است که تا پیش از دیدار با او مولوی می‌توانست به درس و بحث و شاگردان بسنده کند و جهان نیز بر مراد می‌گشت، اما پس از دیدار با شمس همان حیوانی از اعماق جان او سربرآورد که وقتی سلیمان نبی همهٔ مخلوقات را به میهمانی خواند از آب دریا سربرکرد و آنهمه ماکول و مطبوخ را خام و پخته به دم در کشید و باز فریاد هل من مزید برآورد:

عشق گشاید دهن از بحر دل
هردو جهان را بخورد چون نهنگ

ومولوی تا اندرون این شکمباره را بینبارد دیوانی کبیر ساخت.

حال دیگر شاید بتوان گفت که زن هرجایی در شعر نیما جلوه‌ای است از آن حالت که بر شاعر می‌رود و بناگهان در می‌یابد که از این پس او مسوول بستن دهان رخنه‌های گاه‌گاهی جهان است و چون شعری چنین را به دست می‌گیریم در می‌یابیم که براستی اگر این شعر سروده نمی‌شد، جهان ما چقدر خالی بود.

---

* برای تفصیل اختیارات شاعری ر.ک. ابوالحسن نجفی، اختیارات شاعری، جنگ اصفهان شماره دهم و برای آشنایی با وزن در شعر معاصر ر.ک. مهدی اخوان ثالث، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج.

# درباره باشویس سینگر

*ایزاک باشویس سینگر* (متولد ۱۹۰۴) نویسندهٔ لهستانی‌تباری که در سال ۱۹۷۸ برندهٔ جایزهٔ ادبیات نوبل شد، یکی از استادان مسلم داستان کوتاه است. در سال ۱۹۳۵ به امریکا مهاجرت کرد و هنوز ــ پس از بیش از پنجاه‌سال زندگی در امریکا ــ به زبان مادری‌اش ــ ییدیش ــ می‌نویسد. یکی از اولین مترجمان داستانهای او به انگلیسی سائول بلو، نویسندهٔ معروف امریکایی‌ست. خود او هم در ترجمهٔ داستانهایش به انگلیسی با مترجمانش همکاری می‌کند. برادر و خواهر او هم رمان‌نویس بودند. ایزرائیل جوشوا سینگر (۱۸۹۳–۱۹۴۴) زمانی از خود ایزاک هم سرشناستر بود.

سینگر ابتدا به عبری می‌نوشت، اما بعد به ییدیش رو آورد. او خودش‌را وقف این زبان کرده، اما احساس می‌کند که آیندهٔ این زبان "بسیار تاریک" است. از آنجا که سینگر را نه منتقدان ییدیش‌زبان، بلکه خوانندگان امریکایی انگلیسی‌زبان کشف کردند و به شهرت رساندند، بسیاری از منتقدان یهودی دل خوشی از او ندارند و او را به تسلیم شدن به طبایع غیریهودی و بی‌تفاوت ماندن نسبت به عوامل اجتماعی متهم کرده‌اند.

سرگذشت یهودیان پیش از جنگ دوم جهانی، درخلال جنگ و پس از جنگ، موضوع اصلی نوشته‌های سینگر است. هیتلر برای او نشانهٔ انکارناپذیر این واقعیت است که شیطان وجود دارد و وجودش چنان به شدت و در گستره‌ای چنان وسیع احساس می‌شود که گاهی انسان به وسوسهٔ تردید در وجود معنی تن درمی‌دهد و به ورطهٔ نومیدی و خشم فرو می‌غلتد. شخصیتهای داستانهای سینگرخودشان را بصورت ابزارهایی منفعل و بی‌اراده می‌یابند و به جادو، سیاست و بی‌ایمانی پناه می‌برند. همانند هنری جیمز که دائماً" میان تباهی اروپا و معصومیت امریکا در نوسان است، سینگر هم یک پا در مقبرهٔ سنتهای کهن لهستان دارد و یک پا در نیویورک. سینگر شیوهٔ عقلانی و امریکایی زندگی را اساساً" رد می‌کند. در اعماق وجودش، جامعهٔ مصرفی مرفه غرب را به‌خاطر آنچه بر سر او و بر سر انسانهایی همچو او آورده است، محکوم می‌داند. پول و موفقیت تصور این انسانها را مخدوش کرده‌اند ــ تصوری که متعلق به "دنیای قدیم" بود.

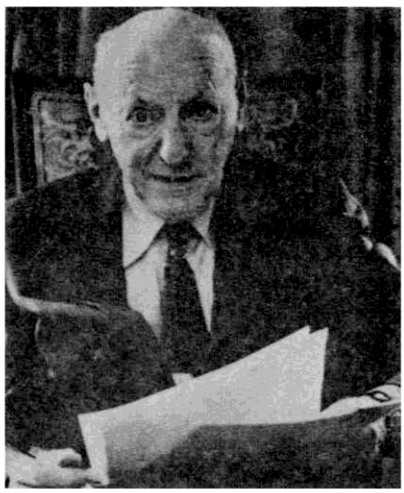
رئالیسم سینگر (رئالیسمی خشک) و طنز او داستانهای گی دو موپاسان را به یاد می‌آورد. شیوهٔ روایتی که در بیشتر داستانهای سینگر به کار برده شده، شباهت زیادی به شیوهٔ سامرست موآم دارد. برخی از منتقدان گفته‌اند که سینگر زیاد در بند "سبک" نیست. سینگر از "ادیبان"، از نظریه‌پردازان ادبی و از رئالیستهای فاقد قوهٔ تخیل و از دلقکان دورویی که به همدیگر نان قرض می‌دهند یا پنبهٔ همدیگر را می‌زنند بیزار است. مجموعهٔ داستانهای اوزندگینامهٔ طویلی‌ست از خودش.

پیش از مهاجرت به امریکا، با مطبوعات ییدیش‌زبان لهستان همکاری می‌کرد و پس از مهاجرت، ابتدا خبرنگار، سپس سردبیر "دیلی فوروارد" نیویورک شد که معتبرترین روزنامهٔ ییدیش‌زبان امریکا به شمار می‌رفت. هرچند طولی نکشید که با محیط جدید خو گرفت، اما در همهٔ داستانهای اولیه‌اش نشانه‌هایی از دلتنگی برای "سرزمین قدیم" مشاهده می‌شود.

اولین رمانش، "خانوادهٔ مسکت" (۱۹۵۰) را منتقدان شبیه داستانهای روایی ایوان تورگنیف و بالزاک یافتند. در داستان "شیطان در گوری" (۱۹۵۵) خرافات و سادگی روستاییان اروپای شرقی را به تصویر کشید. در مجموعهٔ داستانهای کوتاهش ــ "گیمپل دیوانه" و داستانهای دیگر" (۱۹۵۷) ــ همان موضوعهای اولیه را اساس کارش قرار داده بود، ولی با مراقبت و هوشیاری از تکرار دوری جست. در پس عناصر محلی و آشنای "گیمپل"، سینگر کشمکشی اخلاقی گنجانید ــ مردی ساده با ذهنی فاقد هرنوع پیچیدگی، خودش را درمعرض خطر نیروهای سیاه جادویی می‌یابد. موضوع رمان "جادوگر لوبلین" (۱۹۶۰) انسان مدرن است. شخصیت اول این رمان به خودش این جرئت را می‌دهد که به حریم مقدس سنتها تعدی کند. سینگر در یازده داستان کوتاه "اسپینوزای بازار" (۱۹۶۱) نیز با همین موضوع سروکار دارد. اما با جدا شدن از جهان عجیب و غریب محلی‌اش و گذار به عرصهٔ دیوانگی شهرهای مدرن، محدودیتهای سبک سلیس و سادهٔ او نمایان می‌شود. سینگر با یادآوری این دوره از فعالیتهای ادبی‌اش، چنین می‌گوید: "من همیشه درگوشهٔ خودم، درهمان گوشهٔ همیشگی، ایستاده بودم. اگر نویسنده از گوشهٔ خودش بیرون بیاید، کارش ساخته است."

"برده" (۱۹۶۲) یک داستان حماسی مربوط به لهستان قرن هفدهم است که تبه‌کاری قزاقان روسی را از دیدگاه یک یهودی پرهیزگار دربند توصیف می‌کند. در این کتاب، یک بار دیگر، زبان دقیق و روان سینگر یک عنصر بی‌زمان محلی را به بند می‌کشد. مجموعهٔ "یک روز شادی‌بخش: داستانهای پسری که در ورشو بزرگ شد" (۱۹۶۹) جایزهٔ ملی کتابهای کودکان را ربود. سینگر، پس از این موفقیت، گفت به این دلیل برای کودکان داستان می‌نویسد که "آنها هنوز به خدا، خانواده، فرشتگان، جادوگران، شیاطین و این‌جور چیزها" عقیده دارند.

"دوست کافکا"، مجموعهٔ چند داستان کوتاه، در ۱۹۷۰ منتشر شد. با انتشار مجموعهٔ



"تاج‌پر" در ۱۹۷۳ سینگر به اوج شهرت و محبوبیت رسید و کتابهای او درشمار پرفروشترین کتابهای داستانی درآمد. همزمان با انتشار مجموعه‌های متعددی از داستانهای کوتاه، به همکاری‌اش با "دیلی فوروارد" ادامه می‌داد. "مجموعهٔ داستانهای کوتاه" سینگر در سال ۱۹۸۲ منتشر شد. انتشار این "مجموعه" به گفتهٔ پل گری، منتقد مجلهٔ تایم، باعث شادمانی و درعین حال نگرانی خوانندگان وفادار سینگر شد. ازطرفی این کتاب حجیم حاوی همهٔ قصه‌هایی بود که او درطول سالها کار بی‌وقفه نوشته بود و سیر تکوین هنر او را که سرانجام مخاطبانی جهانی یافت و جایزهٔ نوبل را نصیبش کرد، نشان می‌داد و از این نظر ارزشمند و گرانقدر بود. ازطرف دیگر، هر مجموعهٔ آثاری نشانه‌ای است از پایان کار، گردآوری همهٔ کارهای گذشته، چون دیگر چیزی برای افزودن وجود ندارد. آیا سینگر هشتاد ساله دیگر از نفس افتاده است و دیگر چیزی برای گفتن ندارد؟ آیا انتشارمجموعه‌به‌منزله وداعی است با مخاطبانش؟

انتشار کتاب "تصویر و داستانهای دیگر" در سال ۱۹۸۵، نشان داد که پیرمرد هنوز هم سرحال و زنده است. "تاوقتی که آدم زنده است و نفس می‌کشد، غریزهٔ آفرینش هم وجود دارد." این جمله‌ای است که از قول یک شاعر گمنام ییدیش در یکی از داستانهای این کتاب نقل می‌شود و بیان حال نویسندهٔ این کتاب نیز هست.

سینگر نویسنده‌ای محافظه‌کار و پای‌بند به قالبهای جاافتاده است. این را تاحدودی نتیجهٔ وابستگی شدید او به سنتهای ادبی ییدیش می‌دانند. ادبیات ییدیش از جریانات ادبی مدرن با تجربه‌های فنی و مضمونهای بیگانگی و عصیان، به دور افتاده و برکنار مانده است. خود سینگر می‌گوید "من به داستان‌گویی معتقدم و از نظریه‌پردازی نویسنده بدم می‌آید. حادثه‌ها باید خودشان خودشان را بیان کنند. داستان‌نویسی که سعی می‌کند داستانش را از نقطه‌نظر روانشناسانه یا جامعه‌شناسانه توضیح بدهد، بخت ماندگار شدن اثرش را ازمیان می‌برد."

داستانی که در این صفحات می‌خوانید از این کتاب انتخاب و ترجمه شده است:

"Passions and Other Stories"
by Isaac Bashevis Singer,
Penguin Books, 1979.

ایزاک باشویس سینگر

# قدری مذهب

ترجمهٔ گلی امامی

لقبهایی که در شهرهای کوچک به افراد می‌دهند، اغلب خودمانی و آشناست. حییم نافی، یکل شکمو، سارا غیبت‌کن، گیتل اردک و مشابه آنها. اما در شهری که من به‌عنوان معلم در جوانی از آنجا مهاجرت کردم، دربارهٔ کسی شنیدم که لقبش "بنجامین قدری‌مذهب" بود. بلافاصله کنجکاو شدم. چگونه در شهری به این کوچکی به واژهٔ "قدری‌مذهب" رسیده بودند؟ و آن شخص چه کرده بود که مستحق چنین لقبی شده بود؟ منشی مدرسه‌ای که من در آن درس می‌دادم جریان را برایم تعریف کرد.

مرد موردبحث بومی آن شهر نبود. از اهالی محلی در "کورلند" بود. در سال ۱۹۱۶ به این شهر آمده بود و به در و دیوار آگهی زده بود که معلم زبان آلمانی است. همزمان با اشغال اتریشی‌ها بود، و همه می‌خواستند آلمانی یاد بگیرند. در "کورلند" آلمانی صحبت می‌کنند، و این شخص، بنجامین شوارتس ــ نام اصلی‌اش ــ شاگردان بسیاری پیدا کرد. درحالی که منشی مشغول تعریف کردن بود، اشاره‌ای به پنجره کرد و گفت: "اوناهاش، خودشه!"

من از پنجره نگاه کردم و مرد کوتاه و سیه‌چرده‌ای را دیدم، با کلاه و سبیلهای بیش‌ازحد تابیده، که از مدتها پیش دیگر رایج نبود. کیفی در دست داشت. منشی ادامه داد. "پس از آنکه اتریشی‌ها تخلیه کردند، دیگر کسی نمی‌خواست آلمانی یاد بگیرد و لهستانیها به بنجامین شوارتس شغلی در مرکز اسناد دادند. اگر کسی شناسنامه می‌خواست به او مراجعه می‌کرد. خط‌خوشی داشت. لهستانی هم یاد گرفته بود، و درواقع تبدیل شده بود به نوعی میرزابنویس."

منشی گفت "انگار از آسمان افتاده بود. در آن‌زمان جوان مجرد بیست‌وچندساله‌ای بود. در آن‌سالها جوانها در این شهر باشگاهی داشتند، و وقتی شخص تحصیلکرده‌ای به شهر ما می‌آمد، بهانهٔ خوبی برای جشن گرفتن بود. او را به باشگاهمان دعوت کردند و به افتخارش مسابقه‌ای ترتیب دادند. سئوالهایی را در جعبه‌ای ریختند و قرار بود او سئوالها را بیرون بیاورد و به آنها پاسخ بدهد. دختری پرسیده بود که آیا او به مشیت الهی اعتقاد دارد، و عوض جواب دادن با چندکلمه او یک‌ساعت تمام حرف زد. او گفت که به خدا اعتقاد ندارد، ولی همهٔ چیزها از پیش مشخص هستند، حتی جزیی‌ترین آنها. اگر کسی مثلاً با ناهارش پیاز می‌خورد، به این‌دلیل است که او باید پیاز بخورد. چون از بیلیونها سال پیش مقدر شده بود که او پیاز بخورد. یا اگر شما در خیابانی قدم می‌زنید و پایتان می‌لغزد، تقدیر چنین بود که شما زمین بخورید. او از خودش به‌عنوان یک "قدری‌مذهب" صحبت کرد. سرنوشت چنین بود که او به شهر ما بیاید، گو این‌که به نظر تصادفی می‌آمد.

"او مدتی طولانی صحبت کرد، پس از صحبت او بحثی طولانی درگرفت. کسی پرسید "پس شما عقیده دارید که چیزی به‌عنوان تصادف وجود ندارد." و او جواب داد "تصادفی وجود ندارد." "پس اگر چنین است، چه لزومی دارد آدم کار بکند، یا درس بخواند؟ چرا حرفه‌ای بیاموزد، یا فرزندانش را تربیت کند؟"

بنجامین شوارتس گفت "آن‌طور که در کتاب سرنوشت نوشته شده باید همانطور عمل کرد. اگر مقدر باشد که کسی دکانی باز کند و بعد هم ورشکسته بشود، باید بکند. تمام تلاشهایی که انسان به خرج می‌دهد بنا بر سرنوشت است، چون انتخاب آزاد توهمی بیش نیست." بحث تا نیمه‌های شب به طول انجامید و از آن‌شب به بعد به او لقب "قدری‌ــ مذهب" داده شد. واژهٔ جدیدی به واژگان شهر ما افزوده شد. دیگر همه می‌دانند قدری‌مذهب یعنی چه، حتی گداهای شهر.

"ما تصور می‌کردیم که بعد از آن‌شب، دوستان از ادامهٔ این بحث خسته خواهند شد و به مشکلات واقعی زمانمان می‌پردازند. بنجامین می‌گفت این چیزی نیست که بشود با منطق تصمیمش را گرفت. یا به آن اعتقاد داری یا نداری. لیکن به دلایلی تمام جوانان شهر ذهنمشغول این مسئله شده بودند. جلسه‌ای تشکیل می‌دادیم تا دربارهٔ موضوع مشخصی بحث کنیم، اما به عوض پرداختن به موضوع موردبحث همه دربارهٔ قدری‌مذهبی‌بحث می‌کردند. در همین اوان، کتابخانهٔ شهر ما نسخه‌ای از کتاب "قهرمان دوران" اثر "لرمانتف" را که به لهستانی ترجمه شده بود، وارد کرد. کتاب درباره "قدری‌مذهبی" است به نام "پکورین". هرکسی این رمان را خواند، و درمیان ما افرادی بودند که می‌خواستند اقبالشان را بیازمایند. ما همه درباره رولت روسی شنیده بودیم، و گروهی از ما اگر هفت‌تیری به دست می‌آوردند، مایل بودند آن را امتحان کنند. ولی هیچ‌کدام از ما هفت‌تیر نداشت.

"حالا این را گوش کن. در میان ما دختری بود به نام "هی‌یل مینتز"، زیبا، باهوش، فعال و دارای پدری ثروتمند. پدرش صاحب بزرگترین خواربارفروشی شهر بود، تمام پسرهای جوان خاطرخواه او بودند. اما "هی‌یل" سختگیر بود. در هرکسی عیبی می‌یافت. زبان تیز و تندی داشت. اگر چیزی به او می‌گفتید بلافاصله با جوابی تند و قاطع نک شما را می‌چید. اگر اراده می‌کرد می‌توانست کسی را حسابی با روشی زیرکانه نیمه‌شوخی و نیمه‌جدی دست بیندازد.

"قدری‌مذهب" ما چندی پس از آمدن به شهر عاشق او شد. او اصلاً" خجالت سرش نمی‌شد. یکی از شبها رو در روی "هی‌یل" ایستاد و گفت، "هی‌یل، مقدر چنین است که تو با من ازدواج کنی، و چون این حکم سرنوشت است، چرا آن را به تاخیر بیندازیم؟"

او چنان بلند صحبت می‌کرد که همه شنیدند، و سروصدایی برپا شد. "هی‌یل" جواب داد "مقدر چنین است که به تو بگویم احمقی بیش نیستی، و به علاوه رویت هم زیاد است، بنابراین باید به اطلاعت می‌رساندم. باید مرا ببخشی، ولی این نکته از بیلیونها سال پیش در کتابهای فلکی تقریر شده بود."

"چندی بعد، "هی‌یل" به نامزدی جوان موفقی از "هروبیزتسو" درآمد ولی ازدواجشان یکسال به تعویق افتاد چون مرد جوان خواهر بزرگتری داشت که نامزد داشت، و می‌بایست ابتدا او عروسی می‌کرد. بچه‌ها سر به سر "قدری‌مذهب" گذاشتند، و او گفت "اگر مقدر است که "هی‌یل" مال من بشود، می‌شود." و "هی‌یل" پاسخ داد "مقدر است که من مال" اوزر روبینشتاین" بشوم و نه مال تو."

"یک شب زمستانی بار دیگر بحث دربارهٔ تقدیر و سرنوشت داغ شد و "هی‌یل" گفت، "آقای شوارتس، یا بهتر بگویم آقای "قدری‌مذهب"، اگر واقعاً" به آنچه می‌گویی اعتقاد داری، و حتی اگر هفت‌تیری می‌داشتی حاضر بودی رولت روسی بازی کنی، من بازی خطرناکتری برای تو دارم."

"باید اینجا توضیح بدهم که در آن‌زمان خط راه‌آهن هنوز به شهر ما نرسیده بود. از دوکیلومتری شهر می‌گذشت، و هرگز آنجا توقف نمی‌کرد. قطاری بود که از ورشو به لووف می‌رفت. "هی‌یل" به قدری‌مذهب پیشنهاد کرد که درست چندلحظه قبل از اینکه قطار سر برسد روی ریل بخوابد. او معتقد بود که "اگر مقدر است که تو زنده بمانی، می‌مانی

و نباید از چیزی بترسی . ازطرفی اگر هم به تقدیر و سرنوشت اعتقاد نداری ، پس . . . "

"ما همه زدیم زیر خنده . همه مطمئن بودند که قدری مذهب به بهانه‌ای از پذیرفتن این شرط شانه خالی می‌کند . خوابیدن روی خط آهن به معنای مرگ حتمی بود . ولی "قدری مذهب" گفت "این هم ، مانند رولت روسی ، یک بازی است ، و یک بازی به شرکت‌کننده‌ٔ دیگری احتیاج دارد که او هم به استقبال خطری بـرود . " او ادامه داد : "من طبق پیشنهاد تو روی خط آهن دراز می‌کشم ، اما تو هم باید سوگند بخوری که اگر من زنده ماندم ، نامزدیت را با " اوزر روبینشتاین" به‌هم بزنی و با من ازدواج کنی . "

سکوت مرگباری اتاق را فرا گرفت . رنگ از چهرهٔ "هی‌یل" پرید ، و گفت "بسیارخب ، شرط ترا می‌پذیرم . " قدری مذهب گفت "سوگند بخور" ، و "هی‌یل" دست او را گرفت و گفت "من مادر ندارم ، از وبا مرد . ولی به روحش سوگند می‌خورم که اگر تو به حرفت عمل کنی ، من هم عمل می‌کنـم . اگر عمل نکردم ، برای همیشـه بی‌آبرو باشم . " بعد رویش را به ما کرد و گفت "شما همه شاهدید . اگر من قولم را شکستم ، همه می‌توانید به رویم تف کنید . "

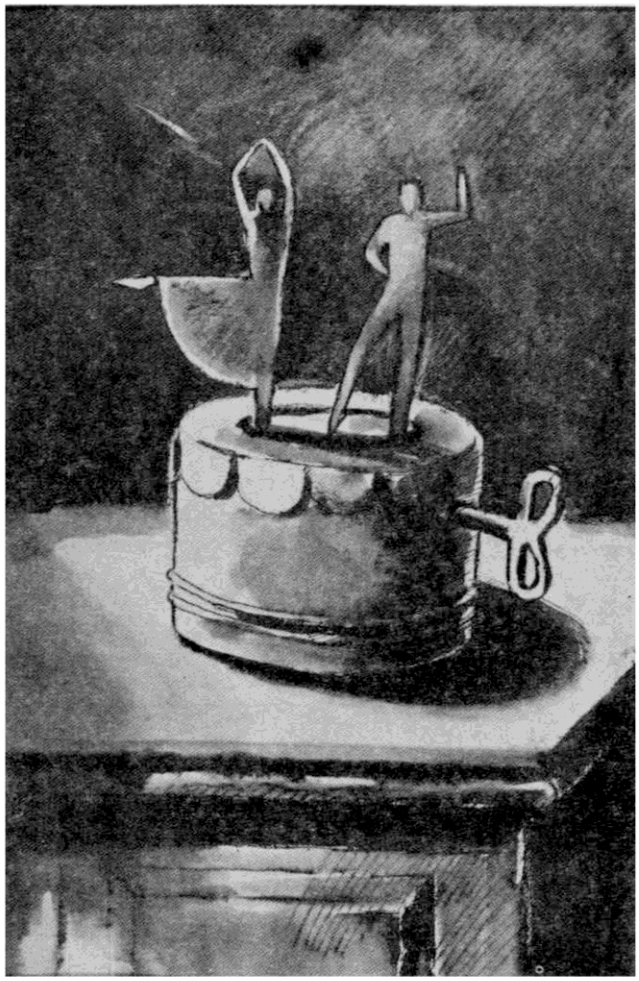
"خلاصه کنم . آن‌شب همهٔ قول‌وقرارها گذاشته شد . قطار درحدود ۲ بعدازظهر از نزدیک شهر ما می‌گذشت . حوالی ساعت یک‌ونیم تمام گروه ما در کنار خط آهن جمع می‌شد و "قدری مذهب" نشان می‌داد که آیا واقعا" قدری مذهب است یا لافزنی بیش نیست . همه هم‌قسم شدیم که موضوع را پنهان نگاه داریم چون اگر بزرگترها می‌فهمیدند جنجالی به‌پا می‌شد .

"آن‌شب من چشـم برهم نگذاشتـم ، و تا آنجا که من می‌دانـم هیچ‌کدام از بچه‌ها هم خوابش نبـرد . اغلب ما مطمئـن بودیم که در آخرین دقیقه قدری مذهب تغییرعقیده می‌دهد و جا می‌زند . عده‌ای حتی پیشنهاد کردند که وقتی قطار دیده شد یا خط آهن به لرزه درآمد بازور او را از روی آن بلند کنیم . اینها همه اما ، کار خطرناکی بود . حتی حالا هم که درباره‌اش حرف می‌زنم موهای بدنم سیخ می‌شود .

روز بعد همه صبح زود بلند شدیم . من به‌قدری وحشت کرده بودم که نتوانستم سر صبحانه لقمه‌ای فرو بدهم . اگر کتاب لرمانتف را نخوانده بودیم این ماجرا اتفاق نمی‌افتاد .

آن بعدازظهـر همهٔ گروه حاضـر نشدند ، فقط شش پسـر و چهار دختر ، ازجمله "هی‌یل مینتز" آمدند . بیرون هوا بسیار سرد بود . یادم می‌آید که "قدری مذهب" کتـی نازک پوشیـده بود و کلاه بره‌ای بر سر داشت . ما در محل قرارمان ، جایی بیرون از شهر ، جمع شدیم . من از او پرسیدم "شوارتس ، دیشب چطور خوابیدی ؟ " و او جواب داد "مثل هرشب . " درحقیقت نمی‌شد تشخیـص داد چه احساسـی دارد ، ولی "هی‌یل" چنان رنگش پریده بود که گویی همین حالا از بستر بیماری تیفوییـد برخاسته . من به او گفتم "هی‌یل ، می‌دانی داری یک‌نفر را به سوی مرگ می‌فرستی ؟ " و او گفت "من او را نمی‌فرستم . وقت کافی دارد تا تغییرعقیده بدهد . "

"تا روزی که زنده هستم آن روز را فراموش نمی‌کنم . هیچ‌کدام از ما فراموشش نمی‌کنیم . ما راه افتادیم ، تمام مدت برف می‌بارید . به خط آهن رسیدیم . من حدس زدم شاید به دلیل ریزش برف قطار حرکت نکند ، ولی ظاهرا" خط آهن را تمیز کرده بودند . ما یک‌ساعت زودتر رسیده بودیم ، و باور کن ، این طولانی‌ترین ساعتی بود که من در تمام عمرم گذرانده بـودم . نزدیک به پانزده دقیقـه پیش از رسیـدن قطار "هی‌یل" گفت "شوارتس ، من خیلی درباره این شرط فکر کرده‌ام و مایل نیستم تو زندگیت را به خاطر من از دست بدهی . لطفی در حقم بکن و بگذار کل قضیه را فراموش کنیم . " "قدری مذهب" نگاهی به او کرد و پرسید "پس تغییرعقیده دادی ، هان ؟ به هر قیمتی شده می‌خواهی زن روبینشتاین بشوی ؟ " "هی‌یل" گفت "نه ، ربطی به "روبینشتاین" ندارد ، زندگی تو مطرح است . شنیده‌ام که مادرت زنـده است . دلم نمی‌خواهد به خاطر من پسرش را از دست بدهد . " "هی‌یل" این جملات را به‌سختی ادا می‌کرد . حرف که می‌زد سراپا می‌لرزید . "قدری مذهب" گفت " اگر تو سر قولت هستی ، من هم هستـم . فقط یک شرط دارد : قدری دورتر بایسـت . اگر در آخرین دقیقـه بخواهی بـه زور مرا عقب بکشی ، بازی تمام است . " بعد با صدای بلند گفت "همه بیست قدم عقب بروند . " تو گویی ما را با کلماتش هیپنوتیزم کرده بود . همگی عقب کشیدیم . او دوباره فریاد زد " اگر کسی سعی کند مرا عقب بکشد ، من یقه‌اش را می‌کشم و او هم در سرنوشت من سهیم خواهد شد . " همگی متوجه شدیم که چقدر کار وحشتناکی بود . بسیار اتفاق می‌افتد که شما سعی می‌کنیـد کسی را از خطر غرق شدن نجات بدهیـد ، اما هردو به درون کشیده می‌شوید و غرق می‌شوید .



طرح از نوکاسیاسی

"به محض آن که عقب رفتیم ، خط آهن به لرزه درآمد و ما صدای سوت قطـار را شنیدیـم . همگـی باهم فریاد زدیـم "شوارتس ، نکن ، شوارتس ، رحم کن ! " ولی باوجود فریادهای ما ، او روی خط دراز کشید . آن‌موقع فقط یک خط آهن وجود داشت . یکی از دخترها غش کرد . ما مطمئن بودیم که تا چند لحظهٔ دیگر شاهد کسی خواهیم بود که از میان دونصف شده است . نمی‌توانم برایت توصیف کنم در آن چندثانیه چه بر من گذشت . از شدت هیجان گردش خونم تقریبا" ایستاده بود . در آن‌لحظه صدای غیژژژ کشدار و بعد تق بلندی شنیده شد ، و قطار در نیم‌متری "قدری مذهب" متوقف شد . در میان برف و مه دیدم که راننده و کمک‌راننـده قطار از آن بیـرون جهیدند . سر "قدری مذهـب" فریاد کشیدند و او را کشان‌کشان دور کردند . بسیاری از مسافران پیاده شده بودند . برخی از ما از ترس دستگیر شدن فرار کردند . صحنه‌ای دیدنی بود . من سر جایم میخکوب ایستادم و همه‌چیز را تماشا کردم . "هی‌یل" به طرف من دوید ، دستهایش را دور گردنم گذاشت و زارزار گریست . گریه نبود ، بیشتر شبیه زوزه حیوان بود . . . سیگاری به من بده ، دیگر نمی‌توانم درباره‌اش حرف بزنم . بغض گلویم را می‌گیرد . عذر می‌خواهم . . . "

من سیگاری به منشی دادم و دیدم چگونه لای انگشتانش می‌لرزد .

پک عمیقی زد و گفت "درواقع این تمام داستان بود . "

پرسیدم "هی‌یل با او ازدواج کرد ؟ "

"آنها چهار فرزند دارند . "

گفتم "حتما" لکوموتیوران موفق شده بود بموقع قطار را متوقف کند . "

"بله ، ولی چرخهای قطار در نیم‌متری او از حرکت ایستادند . "

پرسیدم "آیا این قضیه ترا به تقدیر معتقد کرد ؟ "

"نه ، ولی حاضر نیستم سر تمام جواهرات جهان بار دیگر چنین شرطی ببندم . "

"آیا او همچنان "قدری مذهب" هست ؟ "

"همچنان . "

پرسیدم "حاضر است آن کار را بار دیگر انجام دهد ؟ "

منشی لبخندی زد و گفت "اما نه به خاطر هی‌یل ! " ■

جعفر مدرس صادقی

# شازده کوچولو

تا هشت سال پیش همه‌چی روبه‌راه بود. فرشته و مادرش در آپارتمان هفتاد و پنج متری‌شان در سه‌راه زندان زندگی خوبی داشتند. این آپارتمان را پدر فرشته دو سال قبل از مردنش با وام بانکی خرید و هنوز فرشته قسطهای بانک را ماه به ماه می‌پردازد. این قسطهای ماهانه‌واین آپارتمان‌دو اتاق خوابه‌ی طبقه‌ی سوم که همه‌ی پنجره‌هاش رو به‌مشرق باز می‌شوند، یادگارهای این پدر و مادر مرده‌اند که از دار دنیا فقط همین یک دختر را داشتند. پدر فرشته دوازده سال پیش مرد. آن زمان فرشته بیست و یک سال داشت. تازه سر کار رفته بود. کار پرزحمتی با حقوق کم در یک اداره‌ی دولتی. از اول صبح تا ساعت سه‌ی بعد از ظهر سر کار بود ــ تایپ می‌کرد، به‌تلفنها جواب می‌داد و با مراجعین سر و کله می‌زد. عصر که خسته و کوفته از سر کار برمی‌گشت، مادرش آب پرتقال یا آب سیب تازه‌ای برای او می‌گرفت، و اگر نتوانسته بود سیب و پرتقال آب‌گیری پیدا کند، چای تازه‌ای برای او دم می‌کرد. نمی‌گذاشت دست به‌سیاه و سفید بزند. همه‌ی کارهای خانه و خرید را خودش می‌کرد. کار فرشته فقط این بود که هر روز صبح زود از خواب بیدار شود و برود سر کار تا قسط آپارتمانشان را بدهد. خرج زندگی با مستمری پدرش تامین می‌شد.

هفته‌ای یک‌بار، جمعه‌ها، می‌رفتند پارک. همان پارکی که وقتی پدرش زنده بود، می‌رفتند. و حالا که هر دو مرده‌اند، فرشته گاهی سری به‌آن پارک می‌زند. همه‌چی او را به‌یاد آنها می‌اندازد. سعی می‌کند هرچه کمتر به‌آن پارک برود، اما به‌هر پارکی می‌رود، به یاد آنها می‌افتد. هر نیمکتی می‌بیند، به‌یاد آنها می‌افتد. توی خانه، از در و دیوار یاد آنها می‌بارد. تابلوهایی که پدرش با دست خودش به‌دیوار زده هنوز به‌دیوارند. جای نشستن پدرش، مبل قدیمی بزرگی با دسته‌های پهن، رادیویی که شبها باش ورمی‌رفت تا ایستگاه‌های خارجی را بگیرد. پیشبندی که مادرش وقت آشپزی روی لباسش می‌بست. با همان لکه‌های سالها پیش، به‌میخی به‌دیوار آشپزخانه آویزان است. دندانهای مصنوعیش توی یکی از کشوهای آشپزخانه، همان‌جا که همیشه می‌گذاشت، میلهای بافتنیش با بافتنی نیمه‌کاره‌اش روی تاقچه‌ی اتاق خواب. فرشته دست به‌اینها نمی‌زند. هیچ کدام از هفت نوروزی که از مرگ مادرش می‌گذشت، خانه‌تکانی نکرد. نه شیشه‌ای پاک کرد، نه سبره‌ای سبز کرد، نه هفت‌سینی چید. مادرش هر سال سبزه سبز می‌کرد و هفت‌سین می‌چید. حتا فرشته را وامی‌داشت که سیزده‌به‌در با هم به‌بیرون شهر بروند و سبزه‌شان را هم با خودشان ببرند و کنار جاده، یا دورتر از جاده. نزدیک هر جایی که برای نشستن پیدا می‌کردند، جوی آبی پیدا می‌کرد و سبزه را می‌انداخت نوش. حتما باید سبزه را روی آب روان می‌انداخت. بیشتر مردم سبزه‌هاشان را وسط جاده می‌انداختند، یا کنار جاده، یا توی بیابان. اما مادر فرشته اصرار داشت جوی آبی پیدا کنند و سبزه را بیندازند روی آب روان. و فرشته مجبور بود به‌خاطر پیداکردن آب به‌بی‌راهه‌های خاکی برند، کلی بهرین حرام کند، وقت تلف کند، و گاهی مجبور می‌شدند سبزه را با خودشان به‌شهر برگردانند و بیندازند توی یکی از جوهای آبدار کنار خیابانهای شهر. و حتما باید یک جای سرسبز پیدا می‌کردند تا فرشته به‌رسم همه‌ی دخترهای دم‌بخت، سبزه گره بزند.

در یکی از همین گردشهای سیزده‌به‌در بود که با حمید آشنا شد. پدرش زنده بود و سه‌تایی ــ فرشته و پدر و مادرش ــ رفته بودند به باغ یکی از همکاران اداری پدرش که او هم با خانواده و با دوستان خانوادگی آمده بود. باغ خیلی شلوغ بود و پر از آدمهای ناشناس. باغ بزرگی بود اوایل جاده‌ی چالوس. کنارجاده بود و در دامنه‌ی کوه. بعد از ناهار، فرشته و پدرش رفتند کوهنوردی. پدرش کوهنوردی دوست داشت و تا آخرین روزهای زندگیش کوهنوردی می‌رفت. حتا احتمال می‌دادند که به‌خاطرکوهنوردی زیاد دریچه‌ی قلبش گشاد شده و از کار مانده باشد. هر صبح جمعه با دوستان هم سن و سال خودش می‌رفت کوهنوردی. همه‌ی آین دوستان تا سالها بعد کوهنوردی می‌کردند و بعضیشان ــ آنها که زنده‌اند ــ تا همین امروز هم هر هفته و گاهی هفته‌ای دوبار کوهنوردی می‌کنند و هیچ عیبی نکرده‌اند. سالم و سرحالند. از هم‌سن و سالهایی که کوهنوردی نمی‌کنند، سالمتر و سرحالتر.

پدر فرشته خیلی فرز و چابک بود و فرشته نفس نداشت پا به‌پای او بالا برود. عقب می‌ماند. پدر فرشته می‌خواست تا بالای کوه برود ــ آنجا که دیگر درخت و سبزه‌ای نبود و از پایین پیدا بود که فقط صخره‌های سیاه بزرگی‌ست که مثل دیواری از دل خاک درآمده. پدر به‌عشق آن صخره‌ها بود که چاردست و پا از شیب تپه‌های سرسبز و از میان شاخ و برگ به‌هم پیچیده‌ی درختها بالا می‌رفت. فرشته از نفس افتاد و گفت من برمی‌گردم. راه زیادی نیامده بودند و این نگرانی وجود نداشت که فرشته راه را گم کند. شکوفه‌های درختهای باغ هنوز پیدا بود و شیب تپه‌ها از اینجا به‌پایین آن‌قدر تند نبود که بیم افتادن باشد. پدر رضایت داد که فرشته از همین جا برگردد و با خیال راحت بالا رفت. فرشته ایستاد و بالارفتنش را تماشا کرد. از میان شاخ و برگهای انبوه توی دره بیرون رفت تا دست و بالش برای بالا رفتن آزادتر باشد. مثل گربه‌ای از دامنه‌ی تپه‌ها بالا می‌رفت و چیزی نگذشت که غیبش زد.

فرشته همان جا که بود مانده بود، خستگیش دررفت، از پایین رفتن منصرف شد. فکر شلوغی باغ و دیدن این همه آدم ناشناس که دور سفره‌ی به‌آن بزرگی نشسته بودند و همه با هم حرف می‌زدند و هیچ کس به‌حرف هیچ کس گوش نمی‌داد، رمش می‌داد. از توی دره که پر از درخت بود، بالا رفت. کوره راه باریکی از میان شاخ و برگ درختها می‌گذشت. دره شیب کمی داشت و بالا رفتن آسان بود. فقط شاخ و برگها مزاحم بودند و به‌سر و کله‌ی او می‌خوردند و او ناچار می‌شد با دست شاخه‌ها را پس بزند و گاهی با فشار خودش را از میان شاخه‌ها درمی‌برد. کمی بالاتر، به‌پهنه‌ی مسطحی رسید، درختهای گردوی تناوری گرد هم بودند و زیر سایه‌ی گسترده‌ی درختها چادری به‌چشمش خورد و چند قدمی چادر، چشمه‌ای بود. در چادر باز بود و فرشته از دور دید که سه نفر توی چادر بودند، نشسته بودند دور هم و بازی می‌کردند. می‌شد حدس زد که ورق‌بازی می‌کنند. سرشان را گرداندند رو به‌او، نگاهی انداختند و باز سرگرم بازی‌شان شدند.

فرشته تشنه بود. تا پیش از دیدن این چشمه، تشنه نبود، یا به یاد آب نبود، اما همین که این چشمه را دید، پاهاش سست شد و بی‌اختیار رو به‌آن آب رفت. نشست لب چشمه و عکس خودش را توی آب تماشا کرد. آب زلال جوشانی بود. ریگهای ته‌آب به‌وضوح پیدا بود و پیدا بود که آب از لابه‌لای ریگها قل‌قل می‌زند. اما سطح آب پایین بود و برای آب برداشتن، باید خیلی خم می‌شد. کاسه‌ی لعابی کثیفی کنار چشمه بود. مردد بود که این کاسه را باید توی همین آب بشوید یا جای دیگری. بهتر دید که توی دستهاش آب بنوشد. خم شد و کف دستهاش را به‌هم چسباند و کاسه کرد تا آب بردارد. آب برداشت، اما پیش از این که خودش را راست کند، تعادلش به‌هم خورد و چیزی نمانده بود که با سر بیفتد توی آب. با دستهاش به‌دو کناره‌ی چشمه چنگ زد و خودش را نگه داشت. خاک دو کناره‌ی چشمه ریخت توی آب و آب به‌هم خورد و گل‌آلود شد. فرشته پاشد ایستاد و دستهای خاک‌آلودش را به‌هم زد.

یکی از آنها که توی چادر بودند پاشد آمد پهلوی چشمه و نگاهی به‌آب انداخت و بعد نگاهی به‌فرشته انداخت و ناگهان قرمز شد.

پسری بود جوان. هم‌سن و سال فرشته به‌نظر می‌آمد، با موهای پرپشت روشن و سبیل کم‌پشتی که روی لبش روییده بود. فرشته دید که او قرمز شد. یک قدم عقب رفت، نگاهی به‌توی چادر انداخت و آماده‌ی فرار شد. دو تا پسری که توی چادر بودند سرشان را برگردانده بودند و به‌آنها نگاه می‌کردند.

فرشته گفت "آبش خوردنی‌یه؟"

پسر کاسه‌ای را که لب چشمه بود برداشت، نگاهی به‌آب گل‌آلود انداخت و گفت "بله. ولی نه حالا. آب تازه داریم. صبر کنید." دوزانو نشست روی زمین و کاسه را توی آب فرو کرد و کمی گرداند و دست مالید و بعد پا شد رفت کوزه‌ای را از کنار چادر برداشت و آمد لب آب. از کوزه آب ریخت روی کاسه و خوب پشت و روی کاسه را شست. بعد کاسه را رو به‌فرشته دراز کرد و گفت "خانم، آب این کوزه تازه است. از همین چشمه پرش کردیم."

ترس فرشته ریخت. کاسه را گرفت و نگه داشت تا پسر از کوزه آب ریخت و پرش کرد. سر کشید. آب خنک گوارا توی تمام بدنش دوید و گرخت و بی‌حالش کرد.

حمید بعدها گفت به‌این دلیل قرمز شده بود که اول خیال می‌کرده که او پسر باشد. هر سه پسری که توی چادر بودند خیال کرده بودند که او پسر است. برای همین بی‌خیال و بی‌اعتنا به‌بازی‌شان ادامه داده‌اند و وقتی که صدای آب آمده و صدای افتادن، حمید آمده بیرون و همین که از نزدیک فرشته را دیده و صدای او را شنیده، تازه فهمیده که او دختر است و دست و پاش را گم کرده.

فرشته به‌خاطر سیزده‌به‌در لباس پسرانه پوشیده بود. موهاش‌کوتاه بود و از دور هیچ فرقی با پسرها نداشت. آرایش هم نمی‌کرد. هیچ وقت آرایش نمی‌کرد. هنوز هم نمی‌کند. هنوز هم موهاش را کوتاه و پسرانه نگه می‌دارد. گاهی با همان ریخت و قیافه‌ی آن روز، رو به روی آینه‌ی قدی دم در می‌ایستد و به‌خودش نگاه می‌کند و به‌خودش می‌گوید "شازده کوچولو، سوار شو." یا: "شازده کوچولو، بیا." و یک لیوان آب توی آینه به‌خودش تعارف می‌کند. گاهی یکی از کلاه‌های لبه‌دار پدرش را از جارختی پهلوی آینه برمی‌دارد، می‌گذارد روی سرش و برای خودش شکلک درمی‌آورد و می‌خندد. ادای پدرش را درمی‌آورد و با صدای او سر خودش داد می‌زند که "کجا بودی؟ مگه نگفتم برگرد توی باغ؟" یا چادر مادرش را سرش می‌کند و با صدای او به‌خودش می‌گوید "دخترم، باهاش ازدواج کن. فکر منو نکن. من پس‌فردا می‌افتم می‌میرم. ولی تو باید سالهای سال به‌سلامتی زندگی کنی. لگد به‌بخت خودت نزن."

حمید پسر میزبان آنها از آب درآمد. از شلوعی باغ فرار کرده بود و با دوستهاش به‌این بالا پناه آورده بود. بعدها چندین بار فرشته و پدر و مادرش به‌باغ آنها رفتند و هربار که می‌رفتند، می‌رفتند بالای کوه، همان جا پهلوی چشمه چادر می‌زدند و از صبح تا اول تاریکی همان‌جا می‌ماندند. حمید شش سال از فرشته بزرگتر بود، دیپلم گرفته بود، سربازی رفته بود، پشت کنکور مانده بود و داشت تلاش می‌کرد که از یکی از دانشگاه‌های آمریکا پذیرش بگیرد. فرشته آن زمان سال آخر دبیرستان بود. حمید پیشنهاد کرد با هم بروند خارج. فرشته قصد خارج رفتن نداشت. پیشنهاد کرد با هم ازدواج کنند و بعد بروند خارج. فرشته نه قصد خارج رفتن داشت و نه قصد ازدواج کردن. قصد هیچ کاری نداشت. فقط می‌خواست مثل همه‌ی دخترهای هم‌سن و سالش ــ دوستها و آشناهاش ــ درسش را تمام کند و بعد اگر توانست، به‌دانشگاه برود. تا پیش از رفتن حمید، آن دو با هم دوستهای خوبی بودند و پس از رفتن او، نامه‌نگاری مرتب داشتند. تا دقیقه‌ی آخر پیش از رفتن او، فرشته قول ازدواج نداد. حمید را دوست داشت، اما عجله‌ای برای ازدواج کردن نداشت. بهتر می‌دید که چند سالی از هم دور باشند تا هر دو فرصت خوبی برای فکر کردن داشته باشند. این فرصت آزمایش خوبی برای دلبستگی آنها بود ــ اگر پس از این سالها هنوز هم به‌همین اندازه همدیگر را دوست داشته باشند، پیداست که آنچه در آن روزهای اول پیش آمده بود احساسات بچگانه‌ی زودگذر نبوده است.

حمید از همان روز اول با او خودمانی شد و به‌او "شازده کوچولو" خطاب کرد. پسر پردل و جرئتی بود و هرچه می‌گفت و هرچه می‌کرد به‌او می‌آمد و طبیعی بود. فرشته گاهی به‌این خیال می‌افتاد که شاید آب کوزه‌ای که پهلوی چادر بود آب دیگری بود، آب چشمه نبود. شاید اگر از خود چشمه آب می‌خورد، چیزی پیش نمی‌آمد. اگر لیز نمی‌خورد و آب چشمه را گل‌آلود نمی‌کرد و آبش را می‌خورد و می‌رفت، حمید از توی چادر بیرون نمی‌آمد و هیچ‌کس نمی‌فهمید که او دختر است و او کمی بالاتر می‌رفت و بعد برمی‌گشت و پدرش را پیدا می‌کرد

طرح از شاهرخ مسکوب

و با هم برمی‌گشتند توی باغ یا به‌تنهایی برمی‌گشت و شاید هیچ‌وقت حمید را نمی‌دید و یا اگر هم می‌دید، چیزی پیش نمی‌آمد. شاید چیزی توی آب کوزه بود که او را جادو کرده بود. هر پسر دیگری بدون مقدمه به‌او می‌گفت "شازده کوچولو"، عصبانی می‌شد و از روش می‌برد یا دست‌کم جامی‌خورد. اما فرشته نه جاخورد، نه عصبانی شد. فقط خندید. توی نامه‌هاش‌هم به‌فرشته "شازده‌کوچولو" خطاب می‌کرد. فرشته توی نامه‌هاش لحن جدی و رسمی داشت و نامه‌های مختصری می‌نوشت. از حال و احوال بابا و مامانش و از کتابهایی که خوانده بود و فیلمهایی که دیده بود حرف می‌زند. اما نامه‌های حمید از زمانی که رفت تا همین اواخر، احساساتی و عاشقانه بود. حمید می‌خواست نشان بدهد که هنوز سر همان حرفهای اولش هست و با وجود این همه سالها و این همه آدمهایی که دیده، هنوز به‌اندازه‌ی همان روزهای اول دوستش دارد.

چند سال پس از رفتن حمید، پدر فرشته مرد. فرشته خبر مرگ پدرش را، برخلاف روال معمولش، با طول و تفصیل فراوان برای حمید نوشت. اما پس از این نامه، دیگر نامه‌ای ننوشت. دیگر حرفی برای گفتن نداشت. در خانه‌ی آنها هیچ اتفاق جدیدی نمی‌افتاد. فرشته از صبح تا عصر سر کار بود. نه کتابی می‌خواند، نه سینما می‌رفت. همین که از سر کار برمی‌گشت، مادرش آب‌پرتقال یا آب سیب یا چای تازه‌دمی به‌او می‌داد و بعد هرکدام ساکت‌گوشه‌ای می‌نشستند و خودشان را با چیزی سرگرم می‌کردند تا شب. مادر بافتنی می‌بافت یا تر و تمیز می‌کرد یا شام را آماده می‌کرد و فرشته لم می‌داد روی مبل قدیمی زوار دررفته‌ی دسته‌پهن (پهن و مسطح که لیوان چای یا لیوان آب‌میوه روش قرار می‌گرفت) و روزنامه‌ی عصر را که سرراهش خریده بود، باز می‌کرد و با سردرگمی به‌حروف چاپ‌شده‌ی ریز و درشت نگاه می‌کرد. چشمهاش سیاهی می‌رفت و حروف کج و معوج می‌شدند، بالا و پایین می‌پریدند و توی هم می‌رفتند. پلکهاش سنگین می‌شد و روی هم می‌افتاد. چرت می‌زد، روزنامه روی سینه‌اش می‌افتاد و همین‌که چشمهاش گرم خواب می‌شد، مادرش صداش می‌زد که پاشو، فرشته ــ شام حاضره. خوابالو و به‌اجبار (هیچ‌شبی اشتهای شام خوردن نداشت، فقط برای این که مادرش تنها نباشد، سر میز شام می‌نشست و دو سه لقمه‌ای می‌خورد) می‌نشست سر میز شام و از لای پلکهای نیمه‌بسته‌اش به‌صفحه‌ی تلویزیون نگاه می‌کرد و چهره‌ها و تصویرهای متحرک را نیمه‌کاره و دست و پاشکسته می‌دید و صداها را نیم‌خورده و مبهم می‌شنید و شام خورده و نخورده، می‌رفت توی رختخواب. و حالا مگر خوابش می‌برد؟ کاش مادرش می‌گذاشت همان‌جا روی مبل بخوابد. اگر همان‌جا می‌خوابید، تا صبح می‌خوابید و بیدار نمی‌شد. هرچه به مادرش می‌گفت که اگر توی مبل خوابش برد بیدارش نکند، به‌خرجش نمی‌رفت. می‌گفت سرما می‌خوری. می‌گفت شام نخورده که نمی‌شه خوابید. این چیزها را که نمی‌شد توی نامه نوشت. یا دست کم فرشته آدمی نبود که بنویسد. اگر هم می‌نوشت، یک نامه برای همه‌ی این سالها بس بود. همه‌ی روزها شبیه همدیگر بود و هیچ اتفاق جدیدی نمی‌افتاد.

حالا فرشته از شب تا صبح توی همان مبل قدیمی دسته‌پهن می‌خوابد و هیچ کس نیست بیدارش کند. نه برای شام، نه حتا صبح. برای سر کار رفتن. از عصر که از سر کار برمی‌گردد، همان‌جا توی مبل می‌نشیند و روزنامه‌ای را که سر راهش خریده باز می‌کند و ورق می‌زند.

هیچ کس نگران شام نخوردن و سرماخوردنش نیست. روی دسته‌ی مبلش از لیوان چای و آب پرتقال خبری نیست. فقط یک زیرسیگاری هست پر از کونه‌های جویده‌ی سیگار تلنبار روی هم. پدرش عصرها روی همین مبل می‌نشست و رادیوی ترانزیستوریش را روی دسته‌ی همین مبل می‌گذاشت. از روی همین مبل بود که از این ایستگاه به‌آن ایستگاه می‌رفت ــ از آلمان به‌انگلیس. از انگلیس به‌آمریکا، از آمریکا به‌شوروی.

حمید درسش را تمام کرد و برگشت. همه منتظر بودند که آن دو با هم ازدواج کنند. و مادر فرشته بیشتر از هر کس دیگر منتظر بود. از زمان مرگ پدر، مادر مدام توی گوش او می‌خواند که هیچ‌کس برای تو بهتر از حمید نیست. مثل این که او از همه کس خبر داشت. به‌هیچ چی، حتا به‌روشنایی آفتاب، به‌این اندازه یقین نداشت که هیچ‌کس برای فرشته از حمید بهتر نیست. فرشته اوایل کار مقاومت می‌کرد. حتا از بس که مادرش اسم او را تکرار می‌کرد، از او بدش آمد و تا مدتی حاضر نبود اسم او را هم بشنود. اما کم‌کم وا داد. حس کرد همه‌ی دلخوشی مادرش این است که تا پیش از مردنش عروسی دخترش را ببیند و هیچ پسری را بجز حمید برای ازدواج سراغ نداشت. روی هم رفته حمید پسر بدی نبود. پایداری خودش را نشان داده بود و بعد از این همه سال هنوز نامه‌های عاشقانه می‌فرستاد ــ با این که از جانب فرشته شور و حرارتی نمی‌دید. بیشتر دوستهای هم‌سن و سال فرشته یا ازدواج کرده بودند یا داشتند ازدواج می‌کردند و آنها که نکرده بودند نگران بودند. فرشته تازه بیست و پنج سال داشت و هنوز برای نگرانی خیلی زود بود. حالِ مادرش که دیگر خیلی پیر شده بود و تازگیها تپش قلب شدید و نفس‌تنگی داشت، به‌این نگرانی دامن می‌زد.

مراسم ازدواج به‌سادگی برگزار شد و یک هفته پس از ازدواج، زن و شوهر جوان عازم سفر شمال شدند. از همان روزهای اول و در طول این سفر، جر و بحثی میان آن دو درگرفت. حمید معتقد بود که بهتر است بروند خارج تا بتواند درسش را ادامه دهد و دکترا بگیرد. فرشته حاضر نبود به‌خاطر ادامه‌ی تحصیل حمید، مادرش را تنها بگذارد. حتا به‌سفر شمال هم به‌اکراه رضایت داد. با این که در این سفر دوری مادرش را احساس نمی‌کرد. تلفن دم‌دستش بود و روزی دوبار به‌مادرش تلفن می‌زد. در ویلای خانوادگی پدر حمید بودند ــ نزدیک بابلسر. همه‌ی وسایل راحتی فراهم بود و احساس نمی‌کردی که در سفری. روزهای آخر کمتر تلفن می‌زد. حمید دستش می‌انداخت و می‌گفت با این سن و سال هنوز بچه‌ننه‌ای و می‌گفت برای این که از بچگی دربیایی، برای تو لازم است که مدتی از مادرت دور باشی، یعنی بروی خارج و بگذاری مادرت به‌دوری از تو عادت کند. تا این که یک‌روز مادرش تلفن زد و با صدای لرزان ضعیفی گفت که حالش خوب نیست. حمید تا دقیقه‌ی آخر، معتقد بود که مادر فرشته چیزیش نیست و فقط برای این که ماه عسل آنها را خراب کند و فرشته را به‌تهران بکشاند، خودش را به‌بدحالی زده. پیش از این‌که آنها سربرسند، حال مادر فرشته آن‌قدر بد شده بود که همسایه‌ها او را به‌بیمارستان برده بودند. تا چند روز بعد، فرشته از سر بالین مادرش تکان نخورد. او را با تنفس مصنوعی زنده نگه می‌داشتند. دستگاه تنفس مصنوعی را به دست فرشته سپرده بودند و او شبانه‌روز، بیدار و هشیار، سر بالین مادرش نشسته بود و کیسه‌ی دستگاه تنفس را می‌فشرد تا به‌ریه‌های فرسوده‌ی مادرش هوا برساند. تلاش او فقط همین ثمر را داشت که مادرش را چند روزی بیشتر زنده نگه دارد. اما در تمام این چند روز، مادرش بی‌هوش و بی‌حرکت بود و فقط از گرمای بدنش می‌شد فهمید که نمرده. جسد بی‌حالی بود که به‌ضرب تنفس مصنوعی گرم مانده بود و پس از چند رور سرد شد و ثابت کرد که مرده است.

پس از مرگ مادرش، فرشته تقاضای طلاق کرد. حمید اول حاخورد و خیال کرد که این واکنش فرشته از روی افسردگی شدید و نتیجه‌ی این ضربه‌ی روحی ناگهانی بوده است. دو ماه صبر کرد تا بلکه فرشته را سر عقل بیارد. فرشته پافشاری کرد و در تمام این مدت از او دوری می‌کرد و هر بار که او را می‌دید، فقط از طلاق حرف می‌زد و پیغام پشت پیغام برای او می‌فرستاد که لطف کند و طلاقش بدهد و خودش برود خارج و به‌تحصیلاتش ادامه دهد و هر کاری که دلش می‌خواهد بکند. حمید حاضر بود که از ادامه‌ی تحصیل صرف‌نظر کند و همین جا بماند، اما فرشته به‌هر حال با ادامه‌ی زندگی زناشویی مخالف بود. یک‌بار به‌صراحت به‌او گفت که اصلا و ابدا دوستش ندارد و از اول هم دوستش نداشته و فقط به‌خاطر مادرش قصد ازدواج با او را داشته و حالا که مادرش مرده، هیچ دلیلی برای ادامه‌ی زندگی زناشویی نمی‌بیند.

حمید سرانجام چاره‌ای به‌جز رسمیت دادن به‌جدایی‌شان ندید. فرشته از این که او آقایی کرد و بی‌آن‌که آزارش بدهد (در حالی که می‌توانست، چون او بود که باید طلاق می‌داد) طلاقش داد و از قید این وصلت ناجور آزادش کرد، تعجب کرد و تازه برای اولین بار پس از ازدواجشان احساس کرد که دوستش دارد و دعای خیر بدرقه‌ی راهش کرد. حمید برای ادامه‌ی تحصیل به‌خارج رفت و از خارج چند تا نامه ــ از همان نامه‌های احساساتی همیشگیش ــ برای فرشته فرستاد که فرشته همه را بی‌جواب گذاشت. حمید را دوست داشت، ولی نه آن‌قدر که برای او نامه بنویسد. دورادور از او خبر داشت. خبر رسید که حمید همان‌جا، در همان سال اول اقامتش، با یک دختر ایرانی ازدواج کرد. خبر رسید که پس از چهار سال پی.اچ.دی گرفت و با زن و بچه‌ی دوساله‌اش به‌ایران برگشت. خبر رسید که در وزارت صنایع شغل مهمی دارد و حقوق خوبی می‌گیرد و در عین حال استاد دانشگاه هم هست. همه‌ی این خبرها خواه‌ناخواه به‌گوشش می‌رسید. خواهر حمید گاه‌گاهی، سالی دوسه‌بار، به‌فرشته تلفن می‌زد و بدون این‌که او چیزی بپرسد، از حال و احوال حمید و زن و بچه‌اش خبری می‌داد. عمه‌اش که با پدر و مادر حمید رفت و آمد داشت، گاهی به سراغ او می‌رفت و بدون این که او سراغی از آنها بگیرد، آخرین خبرهایی را که از آنها شنیده بود به‌او می‌رساند. بچه‌ی دوم آنها به‌دنیا آمد، زنش مریض شد، خوب شد، خانه‌شان را عوض کردند، ماشینشان را فروختند، ماشین اداره با راننـــده دراختیار حمیـــد، عصرها جای دیگری کار می‌کند، با چند نفر از دوستانش شرکت تاسیسات و خدمات راه انداخته‌اند، بچه‌ی اولی را گذاشتند مدرسه، شاگرد اول شده ــ

فرشته با هیچ کس رفت و آمد و دوستی نداشت. از ریخت عمه‌اش و خواهر حمید و همه‌ی آشناهای دور و نزدیکش بیزار بود. پس از مرگ مادرش، احساس می‌کرد که زندگی خوبی دارد و از هر که می‌خواست تنهایی و آرامشش را به‌هم بزند رم می‌کرد. پس از رفتن حمید و سپری شدن ماه‌های اول پس از مرگ مادرش، به‌وضعیت جدید خو گرفت. و همه‌ی سالهای زندگی با مادرش و پیش‌از آن، همه‌ی خاطره‌های پدرش، به‌نظرش رویاهای زودگذری بودند که واقعیت نداشتند. آنچه واقعیت داشت همین سالهای تنهایی مطلق بود که داشت می‌گذراند، همین وضعیت جدید بود. لباس مشکی را درآورد و فقط هفته‌ای یک‌بار تنش می‌کرد که می‌رفت بهشت‌زهرا، سر قبر مادرش. اوایل با ماشین خودش می‌رفت. پیکان قراضه‌ی مدل چهل و هفت. با همین ماشین بود که زمانی مادرش را برای سیزده‌به‌در می‌برد. ساعتها سر قبر مادرش می‌نشست و با او حرف می‌زد. پا می‌شد می‌رفت سر قبرهای دیگر، با خود مرده‌ها یا با زنده‌هایی که آمده بودند سر قبر مرده‌ها حرف می‌زد. مادرهای پسرمرده، پسرها و دخترهای مادرمرده، زنهای شوهرمرده. می‌پرسید کی مرده؟ کی شهید شده؟ چه جوری؟ کجا؟ به تعریفهای طولانی گوش می‌داد، به‌گریه و زاریها. برای آنها گریه می‌کرد، برای آنها از مادر خودش حرف می‌زد، از پدرش، از حمید، از زن و بچه‌های حمید، از قصه‌هایی که از این و آن شنیده بود. همه‌ی این قصه‌ها را از آدمهای ناشناس سر قبرها شنیده بود. خیلی چیزها از این آدمهای ناشناس می‌دانست. هیچ‌آدمی را دوبار نمی‌دید و هیچ قصه‌ای را دوبار نمی‌شنید. همه‌ی قصه‌ها و همه‌ی آدمها تازه بودند. به‌این آدمها دلبسته شد و خواست با آنها بیشتر بجوشد، خواست یکی از آنها باشد، یکی از هزارها هزار آدم ناشناس. بدون ماشین می‌رفت و هر هفته شبهای جمعه می‌رفت که شلوغتر از همیشه باشد. می‌رفت میدان شوش و از آنجا با کرایه، با اتوبوس، با هر وسیله‌ای که گیر می‌آمد، می‌رفت بهشت‌زهرا ــ همان‌طور که بیشتر مردم می‌رفتند. لباس ساده‌ای می‌پوشید، با کفشهای تخت و پسرانه، و چادر مشکی کلفتی روی سرش می‌انداخت ــ مثل بیشتر زنها. این‌تنها جایی بود که با شور و علاقه می‌رفت، تنها تفریح و دلخوشی زندگیش بود. ماشینش را فروخت. حایی نداشت که با ماشین برود. مادری نبود که او را وادارد با ماشین توی شهر بگرداندش یا برای سیزده‌به‌در به‌بیرون شهر ببردش. نه سبزه‌ای سبز می‌کرد، نه سبزه‌ای گره می‌زد، نه به‌دنبال جای سرسبزی می‌گشت. تنهایی از همه‌ی این دردسرها فارغش می‌کرد. بیشتر روزش را سر کار می‌گذراند و از وقتی که به خانه می‌آمد، توی صندلی دسته‌پهن پدری می‌نشست به‌روزنامه خواندن. ترجیح می‌داد که تا صبح از سر جاش تکان نخورد. نه آب‌میوه‌ای در کار بود، نه چای تازه‌دمی، نه کسی بود صداش بزند که "پاشو برو توی رختخوابت." یا: "پاشو، فرشته جون. شام حاضره." فقط گاهی به زحمت خودش را از روی نشیمن مبل می‌کند و می‌رفت دست به‌آب. از بس که روی این مبل نشسته بود، حفره‌ای به‌اندازه‌ی بدنش روی پشتی و روی نشیمن مبل ایجاد شده بود که او را توی مبل فرو می‌برد. وقتی

که آنجا می‌نشست، همسطح رویه‌ی مبل می‌شد. اگر کسی از در می‌آمد تو، او را نمی‌دید، فقط دسته‌های پهن مبل قدیمی را می‌دید و روزنامه را می‌دید و دستها و پاهای لاغری را می‌دید که از پشت روزنامه درآمده و اگر روزنامه را پس می‌زد، شاید نقش زن لاغری را می‌دید که روی رویه‌ی مبل کشیده‌اند. هیچ‌کس نمی‌آمد تو. هیچ کس درنمی‌زد. فقط وقتی که باران می‌بارید، هوای بیرون رفتن به‌سرش می‌زد. پاهاش و پشتش عرق می‌کرد و به‌رویه‌ی مبل می‌چسبید. خودش را به‌زور از شر مبل خلاص می‌کرد، چترش را برمی‌داشت و می‌رفت بیرون. بی‌هدف توی پیاده‌روها قدم می‌زد و به‌آدمها که به‌شتاب می‌رفتند و به‌ماشینها که با احتیاط می‌گذشتند و به‌برق چراغها توی آب کف خیابان نگاه می‌کرد.

یکی از همین شبهای بارانی، سر چارراه قصر، کنار خیابان ایستاده بود و مراقب بود که ماشینها آب به‌ش نپاشند و منتظر یک فرصت مناسب بود که برود آن‌طرف خیابان، چون قصد داشت دنباله‌ی راهش را از پیاده‌روی آن‌طرف خیابان که روشنتر بود، طی کند. دید که ماشینی با احتیاط از مقابل او گذشت و رفت تا میان چارراه و آنجا ترمز کرد. چارراه چندان شلوغ نبود، اما تاریک بود و فقط با نور چراغهای ماشینها و چراغهای مغازه‌های اول خیابان عباس‌آباد روشن می‌شد. فرشته همان‌جا که بود ایستاد و مراقب ماشینی بود که ترمز کرد، چون چراغهای سفید دنده عقبش روشن شد، عقب‌عقب آمد و کنارتر گرفت و آمد تا پیش پای او و ترمز کرد. بیوک ایران بود، سفید، و فقط یک نفر توش بود که پشت فرمان بود و شیشه‌ی در بغل دستی را پایین کشید و سرش را جلو آورد و چیزی گفت که توی صدای باران گم شد. فرشته اول ترسید و کمی عقب کشید، اما توی تاریک روشنی پیدا بود که مردی‌ست جاافتاده با سری تاس و پیدا بود که قصد آزاری نداشت. خیال کرد آدرس می‌پرسد. کمی پیش رفت و سرش را نزدیک در ماشین برد. مردی که پشت فرمان بود داشت می‌گفت "شازده کوچولو، سوار شو."

دل فرشته فرو ریخت. خواست پا به‌فرار بگذارد. دست و پاش را گم کرد. سرش را برگرداند و به‌دور و برش نگاه کرد. مثل این که می‌خواست مطمئن شود که کسی آن دور و بر نیست و کسی آنها را نمی‌بیند. مثل این که این دیدار جرم بزرگی بود که بخشودنی نبود. به‌خودش لعنت کرد که در این وقت شب و زیر این باران، گذارش به این چارراه نیمه‌روشن افتاده. خودش را بدجوری گرفتار دید. نه پای در رفتن داشت، نه جرئت سوار شدن. خود حمید بود با ریش‌پروفسوری، صورت چاق، سر تاس و موهای سفیدی روی شقیقه‌هاش. ریش‌پروفسوریش جوگندمی بود. گفت "سوار شو، شازده کوچولو. سوار شو، برسونمت."

فرشته گفت "نه. خودم می‌رم."

گفت "سوار شو. خیس می‌شی، دختر. خیره‌سر نباش." در را براش باز کرد.

فرشته چترش را بست و سوار شد.

حمید نگاهی به‌او انداخت و خندید. سفیدی دندانهاش برق‌زد. گفت "خیس شدی، دختر."

فرشته گفت "قدم می‌زدم."

"توی این بارون؟"

"آره. چتر دارم."

"چترت سوراخه. وگرنه خیس نمی‌شدی."

"آره. شایدم سوراخ باشه. مال مادرمه."

حمید ماشین را راه انداخت. کمی به‌جلو نگاه کرد تا از چارراه رد کرد و پیچید توی عباس‌آباد و بعد سرش را برگرداند و به‌فرشته نگاه کرد.

"دیدی چه خوب شناختمت! بعد از این همه سال! توی این تاریکی!" چراغ توی ماشین را روشن کرد.

"آره. چه خوب شناختی!"

"فرق زیادی نکردی. هنوز خوشگلی."

"متشکرم، پروفسور."

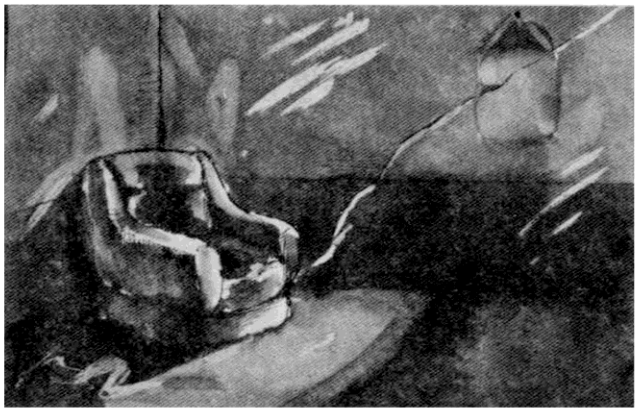
حمید باز به‌جلو نگاه کرد. تا چند دقیقه حرفی نزد. هر دو ساکت بودند و به‌جلو نگاه می‌کردند ــ به‌برق چراغها روی خیابان خیس.

فرشته گفت "کجا داری می‌ری؟ راه من دور می‌شه."

حمید نشانی او را پرسید و پیچید توی یکی از خیابانهای فرعی سمت چپ.

بار هر دو ساکت شدند. حمید با احتیاط می‌راند و به‌جلو نگاه می‌کرد. پرسید "کجا کار می‌کنی؟"

فرشته گفت کجا.



طرح از توکاسیتانی

حمید برگشت رو به‌او. "هنوز همون‌جایی؟"

"آره." فرشته از وقتی که رفته بود سر کار، توی همین اداره بود. چارده سال سابقه‌ی کار داشت.

حمید پرسید "چقدر حقوق می‌گیری؟"

فرشته گفت چقدر.

"همین؟ خیلی کمه."

"خرجی ندارم. تازه، حقوق کارمند دولت همینه."

حمید باز به‌جلو نگاه کرد. ساکت ماند. رفت توی فکر. فرشته به او نگاه کرد. از نیمرخ اصلا نمی‌شد او را شناخت. اگر نیمرخ او را نشان می‌دادند و می‌گفتند که این حمید است، باور نمی‌کرد. این حمید نبود. مرد پیر جاافتاده‌ای بود که داشت زندگی‌اش را می‌کرد. به‌او می‌آمد که شغل مهمی داشته باشد، به‌او می‌آمد که استاد دانشگاه باشد، به‌او می‌آمد که زن و دو تا بچه‌ی قد و نیم‌قد داشته باشد، به او می‌آمد که توی کار تجارت باشد، به‌او می‌آمد که آدم موفق و پولداری باشد. همه چی به‌او می‌آمد، اما به‌او نمی‌آمد حمید باشد. نه ــ او حمید نبود.

فرشته گفت "نگه دار."

حمید زد کنار و نگه داشت. "همین جاست؟"

"توی همین کوچه‌ست."

"ببرمت توی کوچه؟"

"نه. خودم می‌رم. راهی نیست." در را باز کرد و چترش را از لای در برد بیرون و بازش کرد.

حمید گفت "صبر کن." دست دراز کرد و آرنج دست چپش را گرفت. فرشته چترش را بست و به‌او نگاه کرد. حمید به تته‌پته افتاد. کلمه‌ها را به‌زور از لای دندانهاش بیرون می‌داد. "اجازه می‌دهی ماهیانه مبلغی برات بفرستم؟"

فرشته خندید. "نه. متشکرم."

"تعارف نمی‌کنم. هر مبلغی که بگی. سه هزار، چهارهزار، تا پنج هزار تومن حاضرم بذارم کنار برای تو. تو با این حقوقی که می‌گیری، چه جوری زندگی می‌کنی؟"

"خرجی ندارم. زیاد هم هست برام." دستش را کشید و باز چترش را باز کرد.

حمید گفت "صبر کن." از توی داشبورد کارت کوچکی درآورد و داد به‌فرشته. "بیا. این کارت منه. آدرس و شماره‌ی تلفن من اینجاست. با من تماس بگیر. هر کاری که داشتی به‌من بگو. روی ماهیانه فکر کن. هر مبلغی که خواستی به‌من بگو."

فرشته کارت را گرفت و گفت "باشه." خودش را از لای در کشید بیرون و در را بست. رفت توی پیاده‌رو. پشت سرش را نگاه نکرد، اما توی شیشه‌ی مغازه‌ای که روبه‌روش بود، سایه‌ی حمید و ماشینش را می‌دید که همان‌جا که بود ایستاده. توی روشنایی پیاده‌رو، کارت حمید را بالا گرفت و پشت و روش کرد. اسم و آدرس و شماره‌ی تلفن با عنوان مدارک تحصیلی یکرو به‌فارسی و یکرو به‌انگلیسی نوشته بود. از پشت و روی کارت تشخص و اعتبار می‌بارید. فرشته کارت را به‌همان دستی داد که باش دسته‌ی چتر را گرفته بود. پیچید توی کوچه. کوچه تاریک و خیس و خلوت بود. کارت توی دستی که دسته‌ی چتر را گرفته بود مچاله شد. به‌دست دیگرش داد. پشت سرش را نگاه کرد. هیچ کس توی کوچه نبود. کارت مچاله را انداخت توی آب روانی که از میان کوچه می‌گذشت.

بیژن بیجاری

# عینا مجسمه

## یک طرح

"... به دیدنش می‌ارزید. حیوانهای جالب توجهی هستند، اینطور نیست؟ و چقدر از ما متنفرند.
کافکا: پایان داستان "شغالها و عربها"

از لای میله‌های باجه، دستان پر النگو و صورت پودرزده‌اش دیده می‌شد. میان قاب باجه، بی‌رمق و بی‌رنگ، چون پائسه‌ها نشسته بود. بوی عطرهای ارزان و چای جوشیده قاطی‌ی بوی‌تن آدمها و جانوران شده بود. نشناختش.

بعضی جاها، نرده‌هایی را که توری‌ی سیمی داشت، رنگزده بودند، دور توری‌ی قفس بزرگ پرنده‌ها و روی صندلیها و میزهای تاشو آهنی‌ی اطرافش مگسها پرواز می‌کردند. نرده‌های اطراف قهوه‌خانه رنگ آبی‌ی چرک داشت. صندلیها و میزها رنگ سبز مغز پسته‌ای بود. بوی پهن، قاطی‌ی بوی تن آدمها وجانوران شده بود.

آنطرفتر، میان توری‌ی سیمی، حوضی سیمانی بود که رنگش آبی‌ی روشن بود و آب نداشت. آبی‌ی واره‌ی شکسته را آفتاب سوزانده بود. گورنهای زرد و طاووسهای سفید، دور حوض می‌گشتند، گهگاه، گوزنی گردن راست‌می‌کرد و ماغ می‌کشید. طاووسها می‌خرامیدند و میان گورنها می‌رقصیدند. بوی پهن قاطی‌ی آفتاب شده بود.

عقابها با بالهای قهوه‌ای‌ی تیره و براق به‌نقطه‌ای در دور حیره بودند. روی میله‌ای که از زمین بالا آمده بود، معرور نشسته بودند: یکی‌ی بزرگتر در میان و دوتای دیگر کنارش.

آنها هم سهنا بودند. روی کنده‌ای باریک وآویخته از سقف قفس، جغدها نشسته بودند و تاب می‌خوردند، اما نگاهشان مات بود و شیشه‌ای. پلک نمی‌زدند حتا.

خرس سیاه، میان توری‌ی دیگری درکنار قفس جغدها دراز کشیده بود. وقتی نفسش را بیرون داد، جنری از مگسها، بالای چشمهای بسته‌اش را ابری کرد و بار مجسمه شد ــ مجسمه‌ای که خواب می‌دید.

طوطیهای کوهی، آنقدر بزرگ و رنگارنگ بودند که اگر یکی‌شان بالای آسمان توری بالهایش را می‌گشود و پرواز می‌کرد، بس بودتا سایه‌اش یک آسمان رنگین‌کمان بسازد با رنگهای سرخ و سفید و سبز و فیروزه‌ای. اما آنها هم کنار هم نشسته بودند و داشتند بیرون را نگاه می‌کردند ــ انگار که شستی، پر رنگهای خیس و تازه باشد که کنار هم تکرار شده است: ــ "انگار چندوقتی نبودید؟"

طاقهای ضربی‌ی اتاقکها، مثل حلقه‌های زنجیر کنارهم، ردیف شده بود. سایه می‌رفت که پهنها را قهوه‌ای کند. شتر، میان قاب یکی از اتاقکها، سفید وبزرگ ایستاده بود. اندامش درون قاب را سفید نوشته بود ــ مگر حاشیه‌های بالا و پایین سمت چپ قاب را. شتر داشت علفهای خشک را بو می‌کشید. از گوشه‌ی پایینی و چپ قاب، که گردن شتر بود، تا اوج قوس طاق ضربی، نوشته باریک بود. بعد که‌نگاه ازگرده‌ی کوهان سرازیر می‌شد سفیدی پهن و پهنتر می‌شد ــ آنطور که درگوشه‌های راست قاب، چه‌بالا و چه پایین، انگار سایه نبود. شترمیان قاب، بی‌هیچ حرکتی ایستاده بود و نمی‌توانست سایه‌های تاریک را جابه‌جا کند، کوهانش به طاق چسبیده بود. اگر می‌توانست گردنش را کج کند، نوشته تغییر می‌کرد. نشست و پایین قاب یکدست سفید شد بی‌هیچ سایه‌ای:

ــ "سلام! کجا بودید؟ دلم برایتان تنگ شده بود."

روی پوست ماسه‌ای‌شان، غباری از خزه‌های نبسته، نشسته بود. بیشتر از اینکه خسته باشد و کسل، غمگین بودند. کنار توریهای اینجا، آنوقتها همیشه شلوغ بود. با ادا درآوردنشان همه را می‌خنداندند. یکی‌شان نشسته بود میان توری‌ی قفس و زانوهایش را بغل کرده بود. یکی دیگر، تکیه داده بود به‌کنده‌ای و یک پایش را دراز کرده بود و داشت خودش را می‌مالید. توی لگنی در جلویش، آب بود و آبها پرمگس مرده بود و فضله. یکی هم نشسته بود و می‌خواست مویی را از بالای رانش بکند، بقیه‌شان هم آرام و بی‌آنکه بیرون رانگاه کنند، نشسته بودند. درگوشه‌ای، مثل خزه‌های رسیده‌و سیاه شده میان پاکتهای خالی وعلفهای پلاسیده، دراز به‌دراز افتاده بود. از توی چشمهای ریز و گردش، کرمهای سبز و سیاه، زیر سایه‌ی قفس، روی هم می‌لولیدند. با لغزیدن کرمها که پوستشان برق می‌زد، مردمک چشم میمون سقط شده، تکان می‌خورد. فقط او داشت به‌بیرون نگاه می‌کرد:

ــ "شما من را یاد یک کسی می‌اندازید که آنوقتها می‌آمد اینجا و از ما طرح می‌کشید."

تق تق، تق تق.

صاحب دکه گفت:

ــ "به، به بفرما!... بفرما کجا؟"

تق‌تق.

دکه اتاقکی بود از آهن. جلو دکه پیشخوان داشت. پیشخوان جگری رنگ بود. و دیواره‌های فیروزه‌ای دکه جابه‌جا زنگ زده بود. دوتا تفنگ باوی‌دست مشتریها بودو یک یدکی هم دست صاحب دکه بود که هنوز داشت به بیرون پیشخوان سرک می‌کشید:

ــ "مار و هیچچی حساب نکرد... نشناختمون حتمن."

تق، تق، تق.

سربازی پت و پهن کمر شکسته‌ی تفنگ را جا انداخت.

تق.

خفاشها هم پلک نمی‌زدند. بابالهای تاریک و کدر، روی کنده‌ای شکسته، پراکنده نشسته بودند: بزرگتر درمیان و دو کوچکتر کنارش.

وقتی داشت برگرده‌ی شیر سنگی‌ی سرکوچه‌ی باغ‌وحش، دست می‌کشید، قطرات عرق از سروصورتش مثل پروانه‌های سفید، پروازکنان بر گردن شیر نشستند و بعد بخار شدند. نتوانسته بود بروی سراغ قفس شیرها. طاقت دیدنشان را نداشت. حتما رنگ پاییری تنشان، ابری شده بود. در پیاده‌رو، آسمان رانگاه کرد. روی‌سیم شکم داده‌ی برق نشسته بودند. خفاشها بالهایشان را گشودند و یکی‌شان دهان کوچکش را باز کرد و لخته‌ای کف پیاده‌رو افتاد. روبه‌رویش روی طاق ماشینی که رد سد. نشسته بودند. آنها هم سهتا بودند. هرسه همقدوعین هم. نمی‌دانست پرنده‌ها چگونه می‌خندند، امامطمئن بود، طنین قهقهه‌ای را شنیده که تا آنوقت نشنیده بود. وبعد حتا مطمئن شد نگاههای مات پرندگانی را در آنطرف خیابان دیده است. خفاشها با بالهای تاریک و گشوده روبه رویش روی نیمکتی نشسته بودند و نگاهش می‌کردند. آفتاب کورشده بود و او دیگر حایی را نمی‌دید■

# اضطراب و نوشتن

## اضطراب و وحشت، حادثه و شخصیت پردازی در آثار ساعدی

کوروش اسدی

به نوکردن ماه بر بام شدم . . .
"ا . بامداد"

مقدمه: به‌گمان ما دیگر این نظر باید در اذهان جاافتاده باشد که هر اثر هنری را باید براساس خوداثر یعنی معیارهای نهفته درآن (مثل مکان، شخصیت . . .) مورد نقد و بررسی قرار داد و نه با پیش فرضهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی مالوف.

با این یادآوری کوتاه باید گفت که این مقاله حاصل دم‌زدنی است در حال و هوای داستانهای ساعدی به‌منظور روشن کردن جنبه‌هایی از آثار او، بخصوص اینکه ببینیم در خلق چه واقعیتی کوشیده است و با کدام ابزار و بالاخره کجاها موفق بوده است و کجاها هرز رفته است. پس هدف نه نقد تک‌تک آثار او است و نه به یک اثر خاص اکتفا شده. بلکه سعی براین بوده تا چهرهٔ حقیقی او از پس کلیت آثارش نشان داده شود و با این فرض که خواننده همهٔ داستان‌های او را خوانده است از شرح یا خلاصه‌نویسی داستانهای او پرهیز خواهد شد و تنها برای روشن شدن هرمطلب به‌چند مثال و اشاره اکتفاء می‌کنیم. داستانهای چاپ شده ساعدی هفت کتاب راتشکیل می‌دهد:[۱]

۱) شب نشینی باشکوه
۲) دندیل
۳) عزاداران بیل
۴) توپ (داستان بلند)
۵) گور و گهواره
۶) ترس و لرز
۷) واهمه‌های بی‌نام و نشان

از خلال همین چند اثر است که می‌توانیم به مشغلهٔ اساسی ساعدی دست یافته و به درون جهان او راه پیدا کنیم.

* * *

**۱) اضطراب و وحشت درآثارساعدی:**

وحشت و اضطراب و عینیت بخشیدن و شکل‌دادن به آنها مشغلهٔ اساسی ساعدی است. بسیاری از منتقدان فضای ترس‌آور و متافیزیکی اغلب آثار ساعدی را معلول روانپزشک‌بودن او دانسته‌اند. ما بی‌آنکه بخواهیم این تاثیر را بر داستانهای او نادیده بگیریم، می‌گوییم قضیه به این سادگیها نیست. کافکا دربارهٔ آلن‌پو و تخیل قوی او در آثارش می‌گوید: "تخیل برای او حکم چوب زیر بغل را داشت. داستانهای وحشتناک می‌نوشت تا وحشتی را که ازجهان داشت زایل کند."[۲]

این زایل کردن وحشتی ناشناخته، همان چیزی است که نه‌تنها در مورد آلن‌پو بلکه در مورد خودکافکا و نیز ساعدی صادق است و حتی می‌شود گفت در مورد همهٔ نویسندگانی که می‌نویسند تا به دنیای آشفتهٔ ذهنشان شکلی ببخشند، به‌عبارت دیگر، می‌نویسند تا به درک حقیقتی که بگونه‌ای آشفته در ذهنشان وجود دارد دست یابند، واقعیتی که بعد از خلق اثر تبدیل به واقعیتی دیگر برای خواننده و حتی خود نویسنده خواهد شد. مشغلهٔ اساسی ساعدی در داستانهایش کوشش برای خلق چنین دنیائی است. داستانهای او داستان وحشت و اضطراب است، ترس از تجاوز و هجومی قریب‌الوقوع. نام داستان‌هایش بخوبی نشان دهندهٔ این مشغلهٔ او است. این وحشت و اضطراب در داستان‌هایی که زمینه‌ای روستایی دارند به‌بهترین شکل تجسم پیدا کرده‌اند و به واقعیتی داستانی مبدل شده‌اند.

**۱/۱) روستا، مکانی درخور مضامین متافیزیکی.**

طبیعت و جلوه‌های گوناگون آن عنصر تعیین کننده‌ای در داستانهای ساعدی هستند. این طبیعت همیشه دارای خصلتی مرموز و تهدیدکننده است که از درون آن عناصری ناشناخته، آرام‌آرام سربرمی‌آورند و انسان را به انهدام تهدید می‌کنند. حاصل این‌تهدید همانطور که گفتیم وحشتی است ذهنی که شکل عینی گرفته که همان عناصر طبیعت باشند. توصیفهائی که از چنین طبیعتی بدست داده می‌شود، در داستان‌هایی که زمینه‌ای روستایی دارند ــ "ترس و لرز"، "عزاداران بیل" ــ به وفور یافت می‌شود.

"نزدیکی‌های غروب بود. ماه رنگ پریده و بادکرده، ازطرف پوروس می‌آمد بالا . . ."[۳]

. . . سالم احمد دوروبرش رانگاه کرد. شاخه‌های کنار حرکت‌می‌کرد و به‌نظر می‌آمد که سایهٔ تاریکی خود را لای برگها پنهان می‌کند . . .[۴]

. . . تاریکی را دور زدند و رسیدند دم برکهٔ ایوب. صدای غریبی از توی برکه می‌آمد. انگار جسم‌ناپیدایی توی آبها در حال‌بادکردن بود . . .[۵]

. . . ملاکیفش را درآورد و رفت بالاتر از همه، روی حصیر نشست و گفت: "آفتاب اینجا کی غروب می‌کند؟" زکریا برگشت و آسمان و دریا را نگاه کرد. محمد احمد علی به‌ملا گفت: "هروقت دلش خواست می‌ره، یه‌جور غریبیه." . . .[۶]

مثال آخر بخوبی نمایانگر نگاه این آدمها به‌چنان طبیعتی است.

طبیعت ــ این مجهول ترس‌آور ــ دردست نویسندگانی که با بکارگیری فضایی متافیزیکی، برای بیان نوعی واقعیت به نوشتن می‌پردازند، تبدیل به ماده‌ای خام می‌شود که امکانات وسیعی را درخود پنهان دارد. اگر قبول داشته باشیم که هرموضوع خاصی به مکانی خاص و درخور خویش نیاز دارد آنوقت موضوع کاملا" طبیعی خواهد بود اگر مکان چنین داستانهایی جایی باشد در ارتباطی مستقیم با طبیعت مرموز. این مکانها اغلب روستایا جایی به دور از شهر بزرگ است، از این‌نظر، "بوف‌کور" هدایت، "ملکوت" بهرام صادقی، "گرگ" و "معصوم اول" گلشیری و "عزاداران بیل" و "ترس ولرز" ساعدی زمینه‌ای کاملا" مربوط به درونمایهٔ خود دارند و از آثار خارجی می‌توان "صد سال تنهایی" **مارکز** و "بدرود پارامو"ی **خوان رولفو** را با دهکده‌های ماکوندو" و "کومالا" مثال زد. پس با کمی دقت می‌فهمیم که هدف فقط نشان دادن علل کنده شدن روستاییان از زمین و هجوم به شهرها نیست.[۷] بلکه مقصود ادبیات است و خلق جهانی داستانی در خور واقعیت خاص خویش.

**۱/۲) روستا، سرزمین هرزساعدی.**

***"من بتو هراس را در مشتی خاک خواهم نمود"[۸]***

برای روشن‌کردن دلیل انتخاب روستا واهمیت این انتخاب در داستانهای ساعدی. مروری می‌کنیم گذرا بریکی از این روستاها و حوادث آن. بیل، روستایی است سترون، با آدمهایی ساده و حراف وترسو، نشسته در انتظار فرج یا فاجعه. روستایی که کم‌کم در پایان به‌نوعی سرزمین هرز تبدیل می‌شود. برگ اول شناسنامهٔ این روستا با نخستین ضربه‌های مرگ گشوده می‌شود:

. . . کدخدا ایستاد و گوش داد. صدای زنگوله از بیرون ده شنیده می‌شد. صدای خفه‌و مضطربی که دور می‌شد و نزدیک می‌شد و دور ده چرخ می‌زد . . .[۹]

مضمون این اولین داستان مرگ است و آغاز ویرانی. ما با چنین آغازی کم‌کم وارد سرزمینی می‌شویم هرز، بی‌عشق و بدون

تولد، با آدمهایی معیوب، طبیعتی متجاوز. ساعدی برای ساختن چنین سرزمینی از چند عنصر اساسی استفاده می‌کند. یکی از این عناصر ایجاد شباهت و در عین‌حال تقابلی است که او سعی می‌کند بین داستانهای خود و قصه‌های عامیانه و قهرمانانه ایجاد کند و در این‌راه با استفاده از چند شگرد مشخص به‌خلق سرزمینی پرازهراس و تهدید و تجاوز توفیق می‌یابد و به‌عبارت دیگر به چنان هول و وحشتی رنگی از اسطوره می‌زند.[۱۰]

**۲) حادثه و اهمیت آن:**

حادثه در داستانهای ساعدی همان اهمیتی را داردکه در قصه‌های عامیانه‌ای چون سمک عیار، اما بگونه‌ای معکوس. در این قصه‌ها، همچنان که در داستانهای ساعدی، همه‌چیز در خدمت حادثه قرار می‌گیرد. سمک عیار وجود ندارد مگر هنگامی که حادثه‌ای به وقوع می‌پیوندد تا او در درگیری با آن، حادثه را از سربگذراند و از این طریق قصه را نیز به پیش ببرد و در ضمن شمه‌ای از قهرمانیها را به‌نمایش بگذارد. برای نشان دادن شباهت این دو اثر، یعنی تاکید آنها براهمیت حادثه، بدنیست به این موضوع اشاره کنیم که در هردو اثر ما تا هنگام وقوع حادثه‌ای جدید هیچ توصیفی از چهره و اندام آدمهای اصلی قصه یا داستان نداریم و نمی‌بینیم. انگار که موجوداتی هستند ازلی و ابدی و بی‌هیچ تشخصی. اما هرگاه که پای وجود غریبه‌ای به داستان باز می‌شود، که در ضمن عامل اصلی بوجود آوردن حادثه هم هست، نویسنده بلافاصله اولین کاری که می‌کند توصیفی از چهره و اندام او بدست می‌دهد، مشخصش می‌کند و از این طریق آگاهانه و ناآگاهانه براهمیت این حادثهٔ جدید تاکید می‌کند. مثلا" به این توصیف درسمک عیار توجه کنید، آنجا که خورشید شاه با سوارانش به‌شکارگاه رفته است و درآنجا با گورخری مواجه می‌شود که همان دایهٔ جادو است:

**... زیرتنگ و زبرتنگ برکشید و پای به اسب درآورد و روی به خرگورنهاد و چون نزدیک گوره خرآمد**

**خرگوری دید سپید برمثال نقره. خطی سیاه از میان گوش تا سردنبال آمده و خطی دیگر از بن‌گوش تا بدوش...[۱۱]**

و با ورود همین گورخر است که می‌بینیم قصه به نقطه‌ای دیگر با حوادثی جدید پرتاب می‌شود.

و در داستان ساعدی:

**... ایستاد و یکدفعه برگشت سگ پشمالو و بزرگی را دید که با دهان بازپشت سرش ایستاده و با چشمهای مهربان نگاهش می‌کند و دم تکان می‌دهد.[۱۲]**

در داستانهای ساعدی نیز بلافاصله بعد از به‌صدا درآمدن زنگ حادثه است که کشمکش (در داستان ساعدی میان سگ و عباس و جدال میان خورشید شاه با دایهٔ جادو در سمک‌عیار) داستان شروع می‌شود. اما تفاوت اساسی این داستانها با قصه‌هایی چون سمک عیار در عملکرد این حادثه است. گفتیم که در تمام قصه‌های سمک‌عیار حادثه در خدمت نشان دادن قهرمانیها به‌کار گرفته شده است و این قهرمان است که همیشه برحوادث پیروز می‌شود. اما در داستانهای ساعدی ما نه‌تنها چنین قهرمانی نمی‌بینیم، بلکه بعد از آنکه حادثه بوجود می‌آید و یکی از اهالی درگیر آن می‌شود، و بعد ازگسترش این حادثه و عبور دادن آن از میان شبکه‌ای از آدمها، ما ناگهان می‌بینیم که گرفتاری آن یک‌نفرمبدل به‌گرفتاری گروه می‌شود و بعد آدمها مقهور حوادث می‌شوند و آنگاه شکست خورده و گیج برجا می‌مانند. یعنی حادثه همچنان پابرجاست. تفاوت دیگر اینکه چنین نگاهی به حادثه در داستانهای ساعدی آگاهانه است. علت آگاهانه آمدن چنان توصیفهایی در آثار ساعدی یکی به دلیل مشغلهٔ ذهنی او و نگاهش به‌جهان است و دوم معلول تکنیک اثر، یعنی شیوه پرداخت داستان به‌گونه‌ای که تمام عناصر آن در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند، که چنین موردی در حکایتها وجود ندارد، یعنی هر حادثه‌ای به‌شکلی مجزا و بی‌هیچ مقدمه وعلتی بوجود می‌آید و پایان می‌گیرد. به‌عبارت دیگر هدف داستان از ایجاد تشابه و درعین‌حال تقابل این است تا سرزمینی هرز و هراس‌آور در تقابل با آن قهرمانپردازیهای قصه‌های عامیانه خلق شود. پس دیگر باید گفت که داستانهای ساعدی نوعی قهرمان‌زدایی و خلق سرزمین وحشتناک و بی‌قهرمان آدمهایی است ساده، ترسو و مغبون‌شده و درانتظار قهرمان.

**۳) شخصیت‌پردازی.**

از نظر شخصیت پردازی، داستانهای ساعدی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد، یکی آنها که برمحور گروهی از آدمها جریان دارد و دوم آنها که برحول‌شخصیت خاصی می‌گردد. اما این تنها یک تقسیم‌بندی نسبی است. چرا که باید گفت مشخص کردن مطلق این دو دسته در مورد داستانهای ساعدی کار مشکلی است و به گمان ما داستانهایی که محورش گروهی از آدمهاست نقطهٔ پرش ساعدی است برای نوشتن داستانهایی چون قصهٔ هشتم در "عرادارن بیل" و "گدا" و "خاکستر‌نشین‌ها" در" واهمه‌های بی‌نام و نشان." به هرصورت باید گفت که این دو دسته آدمها در ساخت کلی جهان ساعدی به شکلی تفکیک‌ناپذیر درکنار هم قرار گرفته‌اند و گاه در داستانهایش تکرار می‌شوند و اتفاقا" از همین‌منظر است که می‌توان‌اوحها و فرودهای او را مشخص کرد.

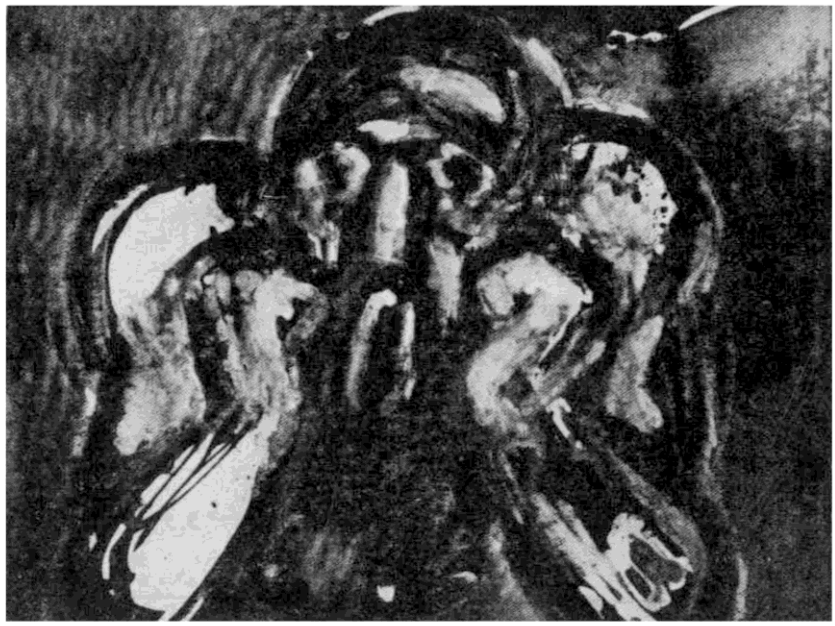
**۳/۱) نظرگاه دانای کل یا انتخاب ناظری عامی و ساده.**

اغلب آدمهای ساعدی آدمهایی منفعل و درمانده و ساده‌اند آدمهایی که ساعدی هیچ کوششی برای آشناکردن آنها با خواننده ندارد ــ یعنی به درون آدمها نقبی‌زدن ــ چرا که این آدمها با یک جمله یا یک حرکت خود را به‌ما می‌نمایانند، از همین‌رو، نه بعدی دارند و نه عمقی، بعد و عمق خود را به‌وحشت پیرامونشان بخشیده‌اند، به عبارت دیگر ما با گروهی تیپ سروکار داریم ــ به‌جز قصهٔ هشتم "عرادان بیل" ــ که هیچ درکی از وقایع مبهم دوروبرشان ندارند. انتخاب و نحوهٔ عرضهٔ چنین آدمهایی (یعنی گذشتن در سطح و فقط ثبت حرکات و حرفها و نگاهها) عمقی به این وقایع می‌دهد که ــ در داستانهای ساعدی ــ تاثیری شدیدا"متافیزیکی به فضا و محیط داستان می‌بخشدو در عین‌حال ترس درونی آدمها را عریان می‌کند به‌گونه‌ای که انگار هرلحظه وقوع فاجعه‌ای را انتظار می‌کشد. چنین رفتاری حتی با قدرتی‌بیشتر در داستانهایی که از طریق اول شخصی عامی و ساده روایت می‌شود، به‌چشم می‌خورد.

**... ایستادیم و ماه را نگاه کردیم. چیز سیاهی داشت ماه را آرام‌آرام از ته می‌خورد و بالا می‌آمد.**

**دائیم گفت: "ماه گرفته."**

**یکی از گداها گفت: "به‌چیز سیاهی روش افتاده و باهاش گلاویزه."**



طرح از نوگامیستانی

هوا تاریک شد و ما به لبهٔ پل تکیه کردیم. باد سردی از توی رودخانه آمد و بوی نمک و آب صابون می‌آورد.

دائیم گفت: "بریم، بریم دیگه."

پیرمرد گفت: "نه، بهتره صبر کنیم ببنیم چی‌میشه."

ایستادیم و همه زل‌زدیم به ماه و آسمان. یکی از گداها گفت: "چطوری میشه که ماه می‌گیره؟"

هیشکی جواب نداد. اتوبوس بزرگی آمد و از روی پل رد شد. چراغهایش روشن بود. مرد گنده‌ای را به میلهٔ وسط اتوبوس طناب پیچ کرده بودند. حاشیهٔ باریک و طلایی ماه از پایین سیاهی پیدا شد.

دائیم گفت: "خدارو شکر که داره باز می‌شه."

پیرمرد گفت: "حالا بریم"... ۱۳

ساعدی از این منظر ــ توصیف واقعه از نظرگاه آدمی عامی و ترسو ــ در داستان نهایت استفاده را می‌برد، فضاسازی، فاش کردن هراس درون آدمها، ایجاد حس تعلیق و ایجاد زبانی در بیان ناگفته‌ها یکسره از این شگرد مایه گرفته است. همانطور که ساعدی در داستان اضطراب خود را به عناصر طبیعت تبدیل می‌کند، شخصیتهای او نیز ترس درونی خود را به طبیعت می‌بخشند. به‌همین دلیل است که ما در اغلب داستانهای ساعدی با چنین طبیعت غلوشده‌ای از سوی آدمهای داستان روبرو هستیم. چنین تنها و اسیر دست حوادث بودن درایں گروه تا آنجا پیش می‌رود که احساس نیاز به وجود یک مامن و تکیه‌گاه. گروه را وا می‌دارد تا از میان خود به‌ساختن یک قهرمان دست بزنند و نتیجهٔ پاسخ گفتن به‌چنین نیازی است که باعث خلق اثری چون قصهٔ هشتم ــ از مجموعهٔ "عزاداران بیل" ــ در میان آثار ساعدی می‌شود.

**۳/۲) قهرمان و سرنوشت او در سرزمین هرز ساعدی:**

**... کدخدا گفت: "مشداسلام، اگه بری دیگه توبیل کسی پیدا نمی‌شه که کاری از دستش بربیاد، آخه چرا می‌خوای بری؟"**

**اسلام گفت: "از اینا بپرس، من که رفتم همه را از مشد بابا بپرس"**

**بیلی‌ها یک صدا گفتند: "نرومشد اسلام، نرو"**

**اسلام گفت: "نرم؟ بمونم که هرروز قیافهٔ شماها را ببینم. حرفها تونو بشنوم؟ مگه دیروز یادتون رفته؟"**

**کدخدا گریه کرد و گفت: "آخه چی شده؟ چرا چیزی به‌من نمی‌گین؟"**

**اسلام رفت و کدخدا را بغل کرد و پیشانیش را بوسیدو برگشت، بی‌آنکه چیزی بگوید رفت طرف جماعت. جماعت کنار رفتند. اسلام راه افتاد طرف جاده. جماعت نگاهش کردند. کدخدا نشست روی خاکها و با صدای گرفته‌ای گفت:**

**" چه کارش کردین؟ چه‌کارش کردین؟ چه بلایی سرش آوردین؟"**

**و های های گریه کرد. مشدی‌بابا گفت: "من نمی‌دونم، من هیچ‌چی نمی‌دونم"... ۱۴**

آخرین داستان عزاداران بیل با رفتن قهرمان روستا، اسلام از "بیل به پایان می‌رسد. باقی سرگذشت این جماعت می‌تواند در ذهن خواننده تا امروز ادامه یافته باشد، اما ادامهٔ داستانی این گروه را به شکلی دیگر و در منطقه‌ای دیگر، در "ترس و لرز" و بعد از آن، پایان محتوم این سرزمین و آدمهایش را به شکلی مشخص‌تر (که در عین‌حال از اوجهای بلند داستان ــ نویسی امروز ماست) در "واهمه‌های بی‌نام و نشان" می‌توانیم ببینیم. اما از میان همهٔ اینها. این داستان آخر بیل در عداد رشک‌انگیزترین داستانهای معاصر فارسی است که به‌گمان ما کشف شده و متروک برجای مانده است. داستان تنهایی و مرگ یک قهرمان که نمی‌خواسته قهرمان باشد و حال که قهرمان چنین قومی شده است و پاسخگوی هرنیاز جماعت، باید که از هرگونه فردیت و تعلق خاطری به‌چیزی ورای منافع جمع خالی باشد و هرگاه تعلقی به‌جایی پیدا کرد و خواست پاسخگوی نیاز درونی شدید خویش شود، مطرود گروه می‌شود و اسباب مسخره و این مرگ و تراژدی قهرمان امروز است یا قهرمان این قوم.

داستان با ایجاد احساس تنهایی شدید او آغاز می‌شود. احساسی که ناشی از تعلق خاطر او به‌یک زن است ــ باید تمام‌داستان را کلمه به کلمه خواند تا دید که این عشق با چه بیان درخوری وصف شده است ــ اما آیا قهرمان این حق را دارد که فراتر از منافع قوم به عملی دست بزند و به‌نیاز فردی خود پاسخ بگوید؟ که قومش را به دلیل مشغلهٔ خود ترک گوید؟ سرنوشت قهرمانی که در لحظهٔ چنین انتخابی قرار گرفته است، تنهایی است. و او بالاخره با صلیب تنهایی خود بردوش. سازخود ــ که در عین حال نمادفردیت و درونیات و شخصیت چندبعدی او است و نه دم‌خروس۱۵ــ به سوی سرنوشت می‌رود، چرا که بهرحال دیگر صدای آشنای مرگ را شنیده است:

**... اسلام ایستاد و نگاهش کرد. غریبه رفت و توی تاریکی ناپدید شد. از دوردست صدای زنگوله‌ای بفهمی نفهمی بگوش می‌رسید... ۱۶**

و این نگاهی نو و معاصر به قهرمان و نقد او و در عین‌حال نقد خوبی است محتاج قهرمان. از این ببعد است ــ بعد از رفتن قهرمان ــ که جهان هرز و درندهٔ ساعدی تازه شکل می‌گیرد. تحول معکوس و مبدل شدن آدمها به حیوان و درانیدن و دریده شدن آنها به دست یکدیگر درچند داستان به‌این شکل‌گیری کمک می‌کند.

آیا پرداختن به‌شخصیتهایی چون گدا و خاکسترنشین، که آدمهایی هستند محتاج و منفعل، بیان آن روی دیگر این سکهٔ سیاه نیست؟ آیا گدا در داستانی به‌همین نام، همان اسلام نیست که حال با بقچهٔ مرگ خود بردوش روضهٔ مرگ برسر این قوم سر می‌دهد؟ قومی که هنوز چشمی بر بقچهٔ او دارند. و آیا این از هم دریدن‌آدم ــ های مسخ حوادث شده در آخرین داستان "ترس و لرز" نمی‌تواند به شکل و بیانی موجزتر همان دستمایهٔ "خاکسترنشین‌ها" باشد که چنین چشم از هرامیدی بسته در نهایت درندگی، آگاهانه و غمگنانه در عین دریدن یکدیگر باهم کنار می‌آیند؟ مگر نه اینکه:

**... عمو گفت: همهٔ کاراگدائیه و همه گدان. من یه جورشم‌تو هم یه‌جورشی."**

**دائیم گفت: "تا آدم مجبور نباشه نباید گدائی کنه."**

**عمو گفت: "آدم بالاخره مجبور می‌شه، دیر یا زود مجبور می‌شه."... ۱۷**

و حال که فقط وسیله‌ای هستیم در دست طبیعتی با سایه‌های هول و صداها و موجودات تهدیدگر، باهم کنار می‌آئیم مغبون و مقهور و معصوم، پس:

**... "بریم."**

**من گفتم: "بریم کجا؟"**

**دایی کوچکم گفت: "بریم ابوحسین امروز روز خیرات و مبراته."**

**دایی‌بزرگم گفت: "نه اونجا گداها را راه نمیدن، بریم وادی اسلام."**

**وسه‌تایی رفتیم وادی اسلام... ۱۸**

واین سرنوشت محتوم گروهی است با ذهنی ترس زده و آدمهایی مسخ شده. ساختن چنین جهانی، بر گذشتن است از همهٔ آن اضطرابهای پریشان و آشفته و خلق واقعیتی یکدست و شکل گرفته، قهرمانانی کفن بردوش با کاسهٔ‌گدایی بر دست یا جماعتی دندان‌تیز کرده برهستی یکدیگر یا... کشفی که می‌خواهیم و باید از نو کشفش کنیم، کشف دنیای نویسنده‌ای است که پزشک بود، پزشک دهکده و سرنوشتی جز او نداشت، که معلمان بر سرش بانگ زنند:

**... عریانش کنید تا درمان کند**
**اگر درمان نکرد بکشیدش**
**پزشکی بیش نیست، پزشکی بیش نیست... ۱۹** ■

---

۱) دراین مقاله به داستانهایی که به‌صورت پراکنده در مجلات و همه‌نامه‌ها چاپ شده است اشاره نکرده‌ایم.

۲) گوستاویانوش، گفتگو با کافکا، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، چاپ دوم، انتشارات حوزه‌ی صفحهٔ ۵۵.

۳) علامحسین ساعدی، عزاداران بیل، چاپ دوازدهم، انتشارات آگاه، صفحهٔ ۲۰۵.

۴ و ۵ و ۶ علامحسین ساعدی، ترس و لرز، چاپ سوم، انتشارات رواق، صفحهٔ ۳۴، ۱۹ و ۷.

۷) جلال آل احمد، اشعاد کتاب، "عزاداری گوهرمراد براهالی بیل"، دورهٔ سوم، شمارهٔ اول، صفحهٔ ۱۰.

۸) تی.اس.الیوت، سرزمین هرز، ترجمهٔ سهیل سعلهور، چاپ اول، انتشارات فاریاب، صفحهٔ ۹۹.

۹) علامحسین ساعدی، عزاداران بیل، همان، صفحهٔ ۹.

۱۰) این وحشت را ما بعدها در آثار نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری ــ در معصوم اول و چهارم و قصه‌هایی از بره‌ٔ گمشده راعی ــ به‌خوبی می‌توانیم مشاهده کنیم. که این‌خود می‌تواند ریشه در اجتماع و فرهنگی داشته باشد که مورد هجوم و تجاوز قرار گرفته‌و محتاج بحثی است مفصلتر.

۱۱) فرامرز بن‌حدادادین عبدالله الکاتب الارجانی، سمک عیار، تصحیح پرویز ناتل خانلری، جلد اول، صفحهٔ ۱۲ و ۱۱.

۱۲) علامحسین ساعدی، همان، صفحهٔ ۱۶۵.

۱۳) علامحسین ساعدی، واهمه‌های بی‌نام و نشان، چاپ دوم، انتشارات بیل، صفحهٔ ۱۰۳.

۱۴) علامحسین ساعدی، عزاداران بیل، همان، صفحهٔ ۲۹۴ و ۲۹۳

۱۵) جلال آل احمد، همان صفحهٔ ۱۲.

۱۶) علامحسین ساعدی، همان، صفحهٔ ۲۸۹.

۱۷) علامحسین ساعدی، واهمه‌های بی‌نام و نشان، همان، صفحهٔ ۱۰۸.

۱۸) همان، صفحهٔ ۱۱۲ و ۱۱۱.

۱۹) فرانسس کافکا، پزشک دهکده، ترجمهٔ فرامرز بهزاد، چاپ دوم، انتشارات حوزه‌ی صفحهٔ ۲۴.

# انعکاس در آینه‌ی شکسته

## نگاهی به کتاب "شرم"

محمدرحیم اخوت

باشگاه ادبیات

سلمان رشدی/ شرم / مهدی سحابی / چاپ اول ۱۳۶۴ نشر تندر / ۳۴۹ ص / رقعی / ۶۰۰ ریال

برای دریافت ساختمان رمان "شرم" توجه به‌اظهارنظر ناقل داستان(نویسنده) می‌تواند کمکی باشد: اومی‌گوید: "فکر می‌کنم .... که به‌هرصورتی که درباره‌ٔ پاکستان بنویسم "مجبورم آن رابه صورت بازتابی در تکه‌های یک آینه شکسته ارائه کنم ... ناگزیر باید بپذیرم که تکه‌هایی از دسترسم دور ماند. (۸۰ – ۷۹)(۱)". بنابراین او "بهرصورت درباره‌ٔ پاکستان" می‌نویسد. اما پاکستانی راکه او "از سالهای پیش خرده‌خرده شناخته(ص ۷۹)" وآنرا در داستانش نشان می‌دهد، مطابقت جزء به جزء با واقعیت ندارد. "کشوری‌که این داستان درآن می‌گذرد پاکستان نیست. یا بهتر است گفته شود هم هست و هم نیست. دوکشورند. یکی واقعی و یکی خیالی که کمابیش درجای واحدی قرار دارند. (ص ۳۰)". "جهان سومی که نه‌مادی بود و نه معنوی، بلکه انبوه ویرانه‌ای از بقایای روبه‌پوسیدگی آن دو جهان آشنا بود. دنیایی که "عمرخیام" درآن پیاپی با بخارهای گندآلود و گنگ نظریه‌های منسوخ و رویاهای فراموش شده برخورد می‌کرد. همان‌طور که با انبوهی از اشیاء بیدزده و کارتنگ گرفته و غبار پوشیده و زهوار در رفته سروکار داشت ... فضایی خفه و تهی ... که درآن علیرغم تباهی روز افزون گذشته، هیچ‌چیز تازه‌ای توان روییدن نداشت. ... دنیای پرت و بی‌نام ونشان حاشیه‌ای ... که از پیچ و خمهای زمان و مکان(ص ۳۱)" درآن خبری نیست. با "گرگ بچه"هایی که "دست کسانی راکه‌از زندگی درمیان گله گرگها نجاتشان داده‌اند ددمنشانه گاز می‌گیرند. (ص ۳۲)". جامعه متشکل از کسانی که "مغزهایشان آنچنان توسعه نیافته است‌که تنها جزئیاتی ابتدایی از تمدن را فرا می‌گیرند(ص ۳۲)". این جملات نه‌تنها فضای داستان را بازمی‌نماید، که عناصر و ساخت و پیوند آنرانیز توجیه و تبیین‌می‌کند. زیرا "اگر این یک داستان رئالیستی درباره‌ٔ پاکستان بود(ص ۷۹)" کتاب "ممنوع می‌شد و سراز زباله‌دانی در می‌آوردو یا سوزانده می‌شد. این همه زحمت هدر می‌رفت! بله، واقعگرایی می‌تواند دل نویسنده را بشکند(ص ۸۱)". بنابراین پاکستان سلمان‌رشدی رسما "همان پاکستان ضیاءالحق‌نیست. نویسنده مهاجری‌ست که در "دوره‌های شش ماهه تا دوهفتگی، "با" فاصله‌های گوناگون (ص ۷۹)" به پاکستان می‌رود و هربار آنرا بصورتی متفاوت می‌بیند که باید با آن آشنا شود(ص ۷۹).

وبه این دلیل است‌که واقعیت بازتابی‌ست در تکه‌های یک آینه‌ٔ شکسته. در همینجا شخصیت راوی هم توضیح داده می‌شود: مهاجری که از بیرون به جامعه‌ٔ پدری نگاه می‌کند، بی‌آنکه به آن بی‌اعتنا باشد. و "سرنوشت مهاجر این است که از تاریخ واکنده شود. که برهنه حلوچشمان ریشخند – آمیز بیگانگانی بایستد که سروروی خودشان زیبنده و آراسته است. لباس زربفت تداوم را دارند و ابروان تعلق را (ص ۷۳)". این مهاجر برهنه از تاریخ –که مانند قهرمانش، بلقیس، از ابروان تعلق بی‌بهره است – جامعه‌ای راتصویر می‌کند که، برغم دوری‌اش از آن، از گوشه و کنار پوسیده و کارتنگ گرفته‌ٔ آن، و ازپنهانی‌ترین زوایا وخصلت‌هایش آگاه است. شهری" در خاکستر پوچی فرورفته(ص ۵۸)"، "شهر شرم(ص۶۰)"، جایی که همه‌چیز در هاله‌ای از تقدس وهمی پیچیده است. سرگذشت آدمها" روایت ثابت و مقدسی(ص ۸۹)" است که" دیگر نه گوینده و نه شنونده نمی‌تواند هیچ‌تغییری را درآن بپذیرد(ص ۸۹)".

آنچه درچنین جامعه‌ای رواج دارد، و قصه‌های خانوادگی "باری‌آما" ازآن انباشته است، اینهاست: "طلاق، ورشکستگی، خشکسالی، خیانت دوستان، مرگو میر بچه‌ها، بیماری‌های پستان، مردان ناکام مرده، امیدهای برباد‌رفته، زیبایی‌های تباه شده، زنان بیش از اندازه چاق شده، معاملات قاچاق، شاعران تریاکی، دختران ترشیده، نفرین تیفوئید، دزدی، همجنس بازی، ناتوانی مرد، سردی زن، تجاوز، گرانی خواروبار، قمار، بدمستی، آدمکشی، خودکشی و مقدسات(ص ۸۸)".

دراین جامعه مرز میان واقعیت‌و خیال ناپیداست. سه‌مادر تصویر آمیختگی واقعیت‌و خیال یا اسطوره و زندگی مادی در جامعه‌ای‌ست که از لحاظ تاریخی در دوران اسطوره مانده است. تاکید نویسنده بر"قرن چهاردهم"، و اینکه اضافه می‌کند: "خیال نکنید که این نوع داستان همیشه مال زمان‌های خیلی‌خیلی دور است(ص ۱۲)"، اشاره به همین واقعیت است: جامعه‌ای اسطوره پرداز درجهان امروز. جامعه‌ای قرن چهاردهمی در دل قرن بیستم! در چنین جامعه‌ای جهان باژگونه دیده‌می‌شود. انتخاب نام عمرخیام و نیشابور و ... تصریح نویسنده برکهنگی این جهان و شیوه‌ٔ تفکری‌ست که برآن حاکم است. این استعاره‌های سطحی و مبتذل با ابتذال جامعه‌ٔ مورد بحث هماهنگی دارد. این شیوه‌ٔ نشانه‌گذاری و استعاره‌پردازی، آگاهانه وبعمد، در سرتاسر داستان بکار رفته است. وتصادفی نیست که شیوه‌ٔ بیان داستان، مانند قصه‌های مادربزرگها‌و نقالان دوره‌گرد، به‌زبانی عوامانه است و این امید هست که مانند قصه‌های مشابه به عاقبتی خوش بیانجامد. بنابرهمین شیوه، قصه‌گو از بیرون و با آگاهی از آغاز و انجام قصه، آنرا تعریف می‌کند، و به‌همین دلیل گاهی گریزی به‌آینده می‌زند. او خود به صراحت می‌گوید: "آنچه می‌نویسم نوعی افسانه‌ی امروزی‌ست(۸۱)". غریزه جنسی درچنین جوامعی مایه و پایه‌ٔ شرم است، و بنابراین برغم نتایج آن – خیل نوزادان – هرگز

حرفی و اثری از آمیزش جنسی در میان نیست. تاجایی که سه‌خواهر مشترکاً "آبستن می‌شوند؛ بی‌آنکه کوچکترین اثری از پدر کودک درمیان باشد. در اسطوره‌های عتیق چنین آبستنی‌های نامعهودی به خدایان المپ‌نشین نسبت داده می‌شد، و کودکان با کره‌زاد از سلالهٔ خدایان محسوب می‌شدند (۲). اما دیگر زمانهٔ اینگونه تاویلات گذشته است. بنابراین گره‌کور دوبار آبستنی سه‌مادر ناگشوده می‌ماند. در اینجامجامعت به تهوع آورترین شکل انجام می‌پذیرد: مردانی فحل در تاریکی لزج شبانه به خوابگاه‌گروهی زنانشان می‌آیند و بی‌اینکه آنان را ببینند، یا با آنان سخنی بگویند، تخمگیری‌شان را می‌کنند و همانطور در سکوت و تاریکی به زندگی مردانه‌شان باز می‌گردند (ص ۸۴ – ۸۵ – ۸۶). در اینجا رابطه میان دوجنس چنان دشوار است که گویی میان زن ومرد دیواری به بلندی دیوار قلعهٔ آقای شکیل کشیده شده است. در نتیجه کشش‌های جنسی بصورتی رازگونه بروز می‌کند. و چنین است‌که سه خواهر با یکدیگر "همبستگی" مشکوکی دارند، و هرگز از یکدیگر جدا نمی‌شوند، و مدام "همدیگر را نوازش" می‌کنند، و "سرهایشان را به‌هم می‌چسبانند" و "دربارهٔ چیزهای نامعلومی پچ‌پچ" می‌کنند، و "زیرجلکی می‌خندند" (از جمله صفحات ۳۷ و ۳۸). همچنین ژنرال رضاحیدر دختراولش را بطرز مشکوکی دوست می‌دارد. او را در سنین نوجوانی روی زانو می‌نشاند و نوازش می‌کند. و نیز زینت کابلی و فریدهٔ بلوچ پس از روشدن افتضاح روابط نامشروعشان با مردهای متعدد "هم‌خانه شدند ... و دوستی خلل‌ناپذیری میانشان برقرار شد و دیگر شوهر نکردند (ص ۴۹)". اینها همه درجامعه‌ای‌ست که اولیاء امور چنان نگران عفت عمومی و ضوابط اخلاقی‌اند که مامور سانسور "تک‌تک کادرهای صحنه‌ای از فیلم "شب ژنرالها" را با مداد قرمز سانسور می‌کند. در این صحنه ژنرال "پیتر اوتول" از یک نمایشگاه نقاشی دیدن می‌کرد وتابلوهای بدن‌لخت را می‌درید. اما صحنهٔ شگرفی که تماشاگر حیرت‌زدهٔ پاکستانی دید این‌بود که پیتر اوتول از نمایشگاهی از لکه‌های سرخ دیدن می‌کرد (۸۰)"! در اینجا البته "عشق مایهٔ فساد است (۷۲)"

عظمت شهرهای این سرزمین خیالی – واقعی در جنجال‌های مبتذل آن است؛ همانطور که – بقول محمود کمال: – "عظمت یک سینما را می‌شود از سروصدای تماشاچی – هایش فهمید (۶۸)". دراینگونه جوامع – مثل سینما امپایر محمود کمال – یا استبداد مطلق حاکم است و یا هرج و مرج‌کامل (۶۹). زنجیرهٔ تاریخ این گونه جوامع تنها از این دو حلقهٔ همیشگی تشکیل شده است که به تناوب دنبال هم می‌آیند. دراینگونه جوامع و چنین فرهنگهایی بارفتن و آمدن آدمها و احزاب سیاسی، و "با این جابه‌جا "کردن‌ها چیزی عوض نمی‌شود (۸۲)". بنابراین "شرم "هجونظامی‌ست که بختک‌وار خود را روی ملتی انداخته است.

گفتم که این داستان ضمناً "استعاری "هم" هست. آدمهای داستان – یا دست کم برخی از آنان – ما به‌ازائی واقعی‌دارند. مکانها و وقایع نیز چنین است. بعبارت دیگر: آدمها و وقایع داستان کاریکاتوری از یک حامعهٔ واقعی‌ست که گرچه برخی صفحات آنها برجسته‌تر شده و تناسب‌ها و نظم مالوف درهم ریخته است، ولی شباهت بی‌تردید آن با واقع آشکار است. از این لحاظ "شرم" بسیار شبیه سیل بیشمار داستانهای باصطلاح "سیاسی "ای‌ست که در نظامهای خودکامه در میان مردم ستم دیده رواجی ناگهانی می‌یابد و موجب اشتهار و محبوبیت نویسنده‌اش می‌شود؛ بی‌اینکه ارزش هنری داشته باشد. در واقع رواج چنان نوشته‌هایی یک عامل ثانوی و بیرونی دارد که ربطی به نویسنده یا خود اثردارد. اما فرق داستان "شرم" باچنین داستانهای رایج دراینست که‌نویسنده آگاهانه از این شگرد استفاده کرده و در واقع شیوهٔ داستان‌نویسی معمول رانشان داده، و آنرا به سخره گرفته است.

طنز روزنامه‌ای سلمان‌رشدی به سیاق فکاهی نامه‌های انتقادی‌ست. اما او با شعور یک‌هنرمند داستان‌نویس ازآن بهره‌می‌گیرد. بی‌آنکه در محددودهٔ تنگ آن محبوس بماند. نویسنده اساساً "از شیوه‌های بازاری هنرمندانه "بهره‌برداری" می‌کند. مقاله – نویسی، نقد روزنامه‌ای، نظریه‌پردازی به سیاق سرمقاله‌نویسان، تنظیم اخبار روز، خاطره‌نویسی، افسانه‌پردازی و قصه‌گویی به شیوهٔ نقالان و قصه پردازان قدیم، فکاهه‌نویسی، شایعه پراکنی و... برخی از شیوه‌هایی‌ست که "مورد بهره‌برداری" نویسنده قرار می‌گیرد. او – از جمله – با بهره‌بردن ازاین شگردها فضای فکری – فرهنگی جامعهٔ مورد نظرش را نشان می‌دهد؛ و بارها اشاراتی می‌کند که نشان دهندهٔ اینست که این شیوه‌های معمول را با آگاهی بکار گرفته است. انگار نویسنده – مانند قهرمان داستانش: بلقیس – "جز با کنایه و استعاره به شکل دیگری" حرف نمی‌زند (۲۵۳).

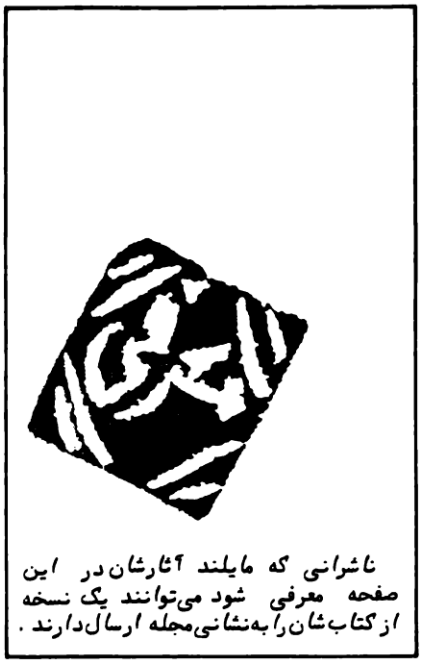
همچنین درنگاه اول نوعی سهل‌انگاری و پلشتی در روال داستان پردازی سلمان رشدی بنظر می‌آید، و او را چون قصه‌گوی درازگویی جلوه می‌دهد که اختیار کلام را ندارد. ولی با کمی دقت می‌بینیم که در پس این آشفتگی – که قصه، و نیز جامعه را، در برگرفته – نظام دقیقی حاکم است که درآن هر جزء کوچکی نقشی ویژه دارد. مثلاً "عادت چشم‌چرانی عمرخیام شکیل در ساخت شخصیت او و وقایع‌کتاب نقش اساسی دارد. و همین عادت است که او را به سوی حرفهٔ پزشکی سوق می‌دهد. زیرا "مگرنه این که پزشک آدمی‌ست که چشم چرانی‌اش مشروعیت دارد؟ (۵۴)".

احساس آشفتگی بخاطر آن است که داستان "شرم" انعکاس واقعیت است در "تکه‌های آینه‌ی شکسته" ای که چهرهٔ واقعیت را درهم می‌ریزد، و جای مالوف اجزاء را تغییر می‌دهد. و از آن هیاتی غریب می‌سازد. هیاتی که، برغم درهم ریختگی اجزاء، آن آشنای قدیمی را می‌توان شناخت.

---

۱) شماره‌های داخل( ) در پایان نقل قول‌ها، شماره‌های صفحات داستان "شرم" در چاپ اول ترجمه‌ی فارسی‌ست.

۲) م. لوفر – دلاشوه/ زبان رمزی‌افسانه‌ها/ جلال ستاری/ انتشارات توس. تهران. چاپ اول ۱۳۶۴.



**ناشرانی که مایلند آثارشان در این صفحه معرفی شود می‌توانند یک نسخه از کتاب‌شان را به‌نشانی مجله ارسال دارند.**

***گراهام لیچ/افریقای جنوبی راه دشوار آزادی/ترجمه‌ی فریدون فاطمی/چاپ اول ۱۳۶۶/نشر مرکز/۴۴۶ صفحه/رقعی/۱۰۰۰ ریال.***

" گراهام لیچ " که سال‌ها خبرنگار بی.بی.سی در افریقای جنوبی بوده، به‌اتکای آشنایی شخصی و نزدیک خود با اوضاع این کشور، تصویری از وضع کنونی آن‌جا برای خواننده‌ی کتاب ترسیم می‌کند، گذشته‌ی تاریخی سلب حقوق سیاسی سیاهان در افریقای جنوبی را دنبال می‌کند، از تاریخ افریقای سیاه، از استعمار و از مبادی جمعیت سفیدپوست کشور سخن می‌گوید و هم‌چنین از عوامل اجتماعی و فرهنگی پدیدآورنده‌ی این سیاست یاد می‌کند.

می‌توان گفت گزارش " گراهام لیچ " بر واقعیات، مشاهدات و اطلاعات عینی تکیه دارد و این حسنی است کارساز.

***ایوت والچاک، شیلا برنز/طلاق از دید فرزند/ترجمه‌ی فرزانه‌ی طاهری/چاپ اول ۱۳۶۶/نشر مرکز/۲۵۰ صفحه/رقعی/۷۰۰ ریال.***

کودک پس از جدایی پدر و مادرش به طور کلی یا به طور نسبی رابطه‌ی طبیعی با والدین خود را از دست می‌دهد و دگرگونی عمیقی در مناسبات و اوضاع پیرامونش رخ می‌دهد.

کودک چگونه جدایی را احساس و تجربه می‌کند؟ نسبت به آن چه برخوردی دارد؟ طلاق چه عواقبی برایش دربر دارد؟ آیا می‌توان برایش کاری کرد؟ چگونه؟

" طلاق از دید فرزند " به قصد پاسخ به این پرسش‌ها و با اتکا به داده‌های آماری و گفتگوی مستقیم با یکصد کودک و بزرگسالی که همگی پیش از آن که شانزده‌ساله شوند پدر و مادرشان ازهم طلاق گرفته‌اند، تدوین یافته است.

***جودیت ویدال‌هال/اصول گزارش‌نویسی/ترجمه و تلخیص محمدنقی مهدوی/چاپ اول ۱۳۶۶/مرکز اسناد و مدارک علمی ایران/۳۳ صفحه/وزیری/۱۵۰ ریال.***

کتاب " اصول گزارش‌نویسی " درپی آن است که به علاقمندان نشان دهد چگونه می‌توان از راه گزارش به گونه‌ای کارساز ارتباط برقرار کرد. هم‌چنین نحوه‌ی سازماندهی تنظیم مواد برای گزارش‌نویسی و چگونگی ارایه گزارش را نشان می‌دهد.

این کتاب در ۶ بخش تنظیم شده:

۱) مقدمه ۲) هدف‌ها ۳) گزارش چیست؟ ۴) برنامه‌ریزی کار ۵) سه نکته در برنامه‌ریزی ۶) تهیه خلاصه ــ روش‌ها.

***غلا محسین بنی‌آدم/کتابشناسی منتخب فلاسفه اسلامی/چاپ اول ۱۳۶۵/مرکز اسناد و مدارک علمی/۱۹۱ صفحه/وزیری/۳۰۰ ریال.***

کتابشناسی منتخب فلاسفه‌ی اسلامی، فهرست توصیفی ۱۱۴۰ عنوان کتاب و مقاله است که یا خود فیلسوفان نگاشته‌اند یا دیگران در باره‌ی آنها نوشته‌اند.

در این کتابشناسی سعی شده تا حد امکان نام بیش‌تر فیلسوفان اسلامی ایران با فهرست آثارشان همراه باشد. " کتابشناسی منتخب فلاسفه اسلامی " دو بخش عمده دارد:

۱) کلیات، یعنی فهرست کتب و مقالاتی که در کلیات فلسفه اسلامی بحث دارد.

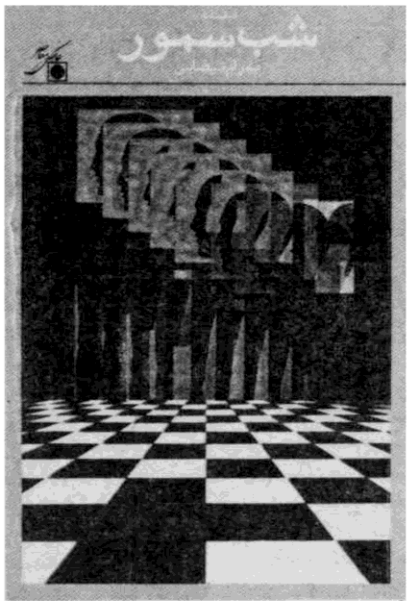
۲) کتابشناسی فلسفه ایران و اسلامی است که آن نیز خود شامل دو قسمت است.

در قسمت اول آثار هر فیلسوف به صورت الفبایی عنوان کتاب ذکر شده و در قسمت دوم کتاب‌ها و مقالاتی که پیرامون هر فیلسوف نوشته شده به صورت الفبایی نام مولف آورده شده.

یادآوری این نکته ضرورت دارد که کتابشناسی منتخب فلاسفه اسلامی رساله دوره لیسانس غلامحسین بنی‌آدم بوده که تا سال ۱۳۶۳ نیز مطالب جدیدی به آن اضافه شده است.

***بهرام بیضایی/ شب سمور (فیلمنامه ۱۳۵۹)/چاپ اول/۱۳۶۶/عکس معاصر/۸۴ صفحه/رقعی/۲۵۰ ریال.***

شاید بتوان بیضایی را پرکارترین نویسنده‌ی نمایشنامه و فیلمنامه بشمار آورد. البته بی‌درنگ به این حسن باید حسن شجاعت عرضه‌ی کار را نیز افزود، چرا که بسیاری با




انگشت‌شمار کارهای خود آن‌قدر در تنهایی (یا احیانا در محافل دوستانه) سروکله می‌زنند که تاریخ مصرف‌شان بگذرد.

اما حسن بیضایی در شرایط کنونی (متاسفانه) می‌تواند بازتابی منفی داشته باشد، زیرا که در این سال‌ها دو یا سه‌نفری فیلمنامه می‌نویسند و به چاپ می‌رسانند که در میان‌شان کارهای بیضایی بدون‌شک سروگردنی بالاتر است و به همین دلیل (دستکم) فیلمنامه‌های بیضایی برای نسل جوان الگو است و چون امکان مقایسه هم وجود ندارد درنتیجه نمی‌توان خطر تکرار نواقص کارهای بیضایی در کار فیلمنامه‌نویسان آینده را انکار کرد. به همین سبب بررسی و تحلیل فیلمنامه‌های بیضایی واجب می‌نماید.

امید است در شماره‌های آینده "شب سمور" آن‌طور که باید و شاید به نقد درآید.

***مینگ.ت.تسوانگ/شیزوفرنی/ترجمه‌ی مهشید یاسایی/چاپ اول ۱۳۶۶/نشرمرکز/۱۵۲ صفحه/رقعی/۴۰۰ ریال.***

اولین بار "بلولر" روانپزشک سوئدی "شیزوفرنی" را ابداع کرد. این کلمه برای توصیف گروهی از بیماری‌های روانی که مشخصه‌ی آن دوپاره شدن (شیزو) فکر (فرنی) بود بکار رفت. برداشت "بلولر" از "شیزوفرنی" عمدتا برپایه‌ی توصیف گروهی از بیماری‌های روانی بود که "امیل کرپلین" روانپزشک آلمانی، در سال ۱۸۹۶ میلادی آن را "جنون جوانی" نامید. "کرپلین" معتقد بود که این بیماری معمولا در اوایل زندگی (جوانی) شروع می‌شود و همراه با زوال ذهن حالت مزمن پیدا می‌کند. "کرپلین" این علایم مشخصه را نیز برای بیماری "جنون جوانی" قایل شده:

۱) توهمات: ادراک غلط در نتیجه‌ی محرک‌های حسی خیالی، مانند شنیدن صدا.

۲) هذیان‌ها: پافشاری بر عقاید غلط، حتا دربرابر شواهدی که خلاف آن را ثابت کند، مثلا بیمار ممکن است متقاعد شود که مردم خیال دارند به او صدمه بزنند و...

"بلولر" بعدها برداشت "کرپلین" را از "جنون جوانی" گسترش داد و علایم آشکار و اصلی دوپاره شدن فکر را به‌این ترتیب فهرست

کرد : اختلال‌های مشخص فکری، سردی عاطفی و اختلال در ارتباط با دنیای خارج و . . . "بلولر" برخلاف "کرپلین" معتقد بود که اگر بیماران را بعد از بهبودی زیر نظر بگیریم متوجه بازمانده‌ی قابل توجهی از علایم بیماری می‌شویم که در همه‌ی آنها مشترک است ، به عبارت دیگر بهبودی در آنان هیچ‌گاه کامل نبوده . . . هنوز هم بعد از گذشت هفتاد سال تعریف پذیرفته‌شده‌ای از "شیزوفرنی" وجود ندارد و تفاوت قابل‌ملاحظه‌ای میان گسترده‌ترین و محدودترین تعاریف این واژه وجود دارد ، اما شواهد نشان داده‌که "شیزوفرنی" هم مثل بیماری قند، هموفیلی، سرطان، صرع و اختلال تغذیه‌ای عضلانی از گروهی از بیماری‌ها تشکیل شده است . بعضی از اشکال این بیماری اساس ژنتیکی یا زیست‌شناختی قوی‌تری دارند و بعضی بیش‌تر به عوامل محیطی و روانی اجتماعی مربوط می‌شوند . پرفسور "تسوانگ" در کتاب "شیزوفرنی" با تعریف "شیزوفرنی" شروع می‌کند، سپس جنبه‌های روان‌شناختی و زیست ـ شناختی بیماری را مورد مطالعه قرار می‌دهد ، به عوامل ارثی و محیطی می‌پردازد ، چگونگی تشخیص و درمان را شرح می‌دهد و با اشاره به تحقیقات که در این زمینه انجام شده می‌کوشد همه‌ی حوزه‌های مربوط به "شیزوفرنی" را حتا آنجا که هنوز مجهولاتی وجود دارد ، بکاود .

***هشتاد تصویر از تندیس‌های گلی / چاپ اول ۱۳۶۴ / انتشارات گشت / ۸۴ صفحه / مصور / قطع : ۲۴/۵×۲۲/۵ / ۶۰۰ ریال .***

زنده‌یاد "آراپیک باغدارساریان" آنقدر زنده نماند تا شاهد انتشار کاری باشد که آن همه به آن علاقه داشت .

"آراپیک باغدارساریان" در سال‌های آخر عمر ، به روشنی به ابزاری فرهنگی اعتقاد داشت که همگان بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند و بخشی از عوامل چنین ارتباطی را صراحت، نزدیکی به واقعیت و طبیعت می‌دانست و این ویژگی‌ها را ما به وضوح در تندیس‌های گلی می‌بینیم . در پیشگفتار کتاب آمده :

"حیاط تحویل بهره مالکانه شامل مجموعه‌ای از مجسمه‌های گلی است در اندازه بزرگ که حقایق تکان‌دهنده دوران جنگ طبقاتی را در چین قبل از انقلاب مجسم می‌کند . موضوع آن مربوط به مالک زمین‌داری به نام "لیووون ـ تسه" می‌شود که قبل از انقلاب بر بخش "تائی" در ایالت "سیچوان" جابرانه حکمروائی می‌کرد . قبل از انقلاب در این بخش مالیات‌های کمرشکن حکام محلی و رشوه‌خواری ماموران حکومت ارتجاعی کومین‌تانگ زندگی را بر مردم فوق‌العاده دشوار ساخته بود . زمین‌داران که کمتر از سه یا چهار درصد جمعیت را تشکیل می‌دادند حدود ۷۰ تا ۸۰ درصد کل زمین‌های زیرکشت را در اختیار داشتند . مالکین توده‌های کشاورز را استثمار و شکنجه کرده ، مجبورشان می‌ساختند در نهایت فلاکت همچون حیوانات بارکش در تمام مدت سال کار کنند و جان بکنند . . . مجسمه‌های "حیاط پرداخت بهره مالکانه" به وسیله گروهی از هنرمندان انقلابی آفریده شده‌اند . آنها خود را صمیمانه با زندگی کارگران ، دهقانان و سربازان درهم آمیخته و در یک جهش زیبای گروهی این مجموعه بهم پیوسته را که متشکل از حدود صد مجسمه در اندازه‌های طبیعی است خلق کرده‌اند .

. . . "حیاط تحویل بهره مالکانه" از این جهت یک موفقیت بزرگ بشمار می‌رود که با یک نمونه زنده ، مجسمه‌سازان را راهنمایی می‌کند که چگونه باید به کارگران ، دهقانان و سربازان خدمت کرد . این یک پیروزی درخشان است برای انقلاب فرهنگی . . . "

***محمد فضولی / دیوان ترکی ( جلد اول ) / تهیه و تدوین میرصالح حسینی / چاپ اول ۱۳۶۶ / انتشارات فتحی / ۵۲۰ ص / وزیری / ۲۰۰۰ ریال .***

صد و اندی سال پیش، دیوان محمد فضولی ، در تبریز به چاپ سنگی رسید ، بی هیچ تصحیح و مقابله‌ای ، که همان نسخه سال‌ها تجدید چاپ می‌شد . این نسخه با تمام غلط‌ها و ایرادهایش ، آذربایجانی‌ها را با شاعر بزرگ‌شان آشنا کرد .

یکی از آرزوهای دیرین ترک‌زبان‌های ما چاپ دیوان فضولی به شیوه‌ای نو و مطلوب بود ، دیوانی که املایش خواناتر و خواندنش راحت‌تر باشد و لغت‌های مشکل ، یا مهجور را معنی کند . این کار را اکنون میرصالح حسینی انجام داده . او با مقابله‌ی هشت نسخه‌ی قدیم و جدید دیوان فضولی که در ترکیه ، ایران ، مصر ، ازبکستان و آذربایجان شوروی چاپ شده ، دست به این کار مهم زده است .

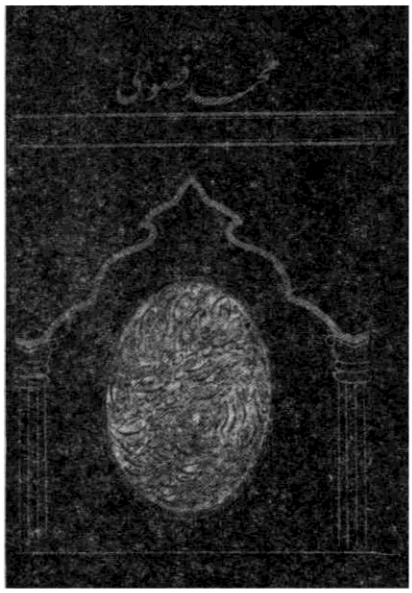
آنچه در این جلد از دیوان آمده ، عبارت است از ۳۲۷ غزل ، ۵۱ قطعه ، ۵ مربع ، ۵ مخمس ، ۱ مسدس ، ۴ ترجیع بند و ۸۱ رباعی . جلد دوم دیوان شامل قصیده‌ها و مثنوی‌ها ازجمله مثنوی عالی "لیلی و مجنون" خواهد بود .

آقای میرصالح حسینی با تدوین تازه‌ی دیوان فضولی و انتشارات فتحی با ارائه‌ی پاکیزه و زیبای آن ، دین خود را به ترک‌زبانان به‌ویژه هموطنان آذربایجانی ادا کرده‌اند .

محمد فرزند سلیمان مشهور به فضولی به سال ۸۸۸ هـ.ق در کربلا متولد شد و به سال ۹۶۳ در همان‌جا وفات یافت . نمی‌توان به‌طور قطع و یقین بر این زمان و مکان تاکید کرد .

فضولی از خاندانی است که در اواخر قرن پنجم ـ زمان سلجوقیان ـ از آذربایجان به عراق کوچیده‌اند .

فضولی ، زبان و ادب ترکی را از پدر آموخت و در مدارس بغداد ـ مهد علم و فرهنگ آن روزگار ـ با طب، نجوم، ریاضیات، طبیعیات،




کیمیا ، منطق و سایر علوم آشنا شد و فلسفه‌ی شرق و یونان باستان را فرا گرفت . با این همه ، محور اصلی او شعر بود .

آثار فضولی عبارت است از : دیوان‌های ترکی ، فارسی و عربی . مثنوی‌های "لیلی و مجنون" ، "بنگ و باده" و "هفت جام" ، حدیث اربعین ( ترجمه‌ی ترکی چهل حدیث جامی ) ، رند و زاهد ( به نثر فارسی ) ، شاه و گدا ، انیس‌القلب ( قصیده به فارسی ) ، رساله‌ی معمائیات ( به فارسی ) ، فرهنگ لغات جغتایی ـ فارسی، صحبت‌الاشعار، جمجمه‌نامه، مجموعه‌ی نامه‌ها، مطلع‌الاعتقاد ، حدیقه‌السعدا ، سفر ـ نامه‌ی روح ( به نثر فارسی ) و رساله‌ی مولانا .

شاهکارهای فضولی ، مجموعه‌ای غزل‌ها و مثنوی لیلی و مجنون اوست . به عقیده‌ی بسیاری فضولی در سرودن منظومه‌ی لیلی و مجنون بر همولایتی و پیشکسوت خود نظامی گنجوی پیشی گرفته است . این منظومه به زبانهای زنده‌ی دنیا ترجمه شده است و شهرت جهانی دارد .

فضولی بر صائب تبریزی مخصوصا " در غزل ترکی تاثیر گذاشته و صائب یکی‌دو غزل او را استقبال کرده است .

آثار محمد فضولی، سرشار از اندیشه‌های عاشقانه ، اجتماعی و فلسفی است . او با طنز خاص خود نقاب از چهره‌ی ریاکاران می‌کشد و بی‌پروا ، پرده‌ی موهومات را می‌درد و صلای عشق می‌زند . او به تنهایی خیام ، خاقانی ، نظامی ، مولانا ، سعدی و حافظ شعر آذربایجان است .

با آنکه از غزل‌ها و مثنوی فضولی بیشتر تعریف کردیم ترجمه‌ی دو رباعی او را می‌خوانید.

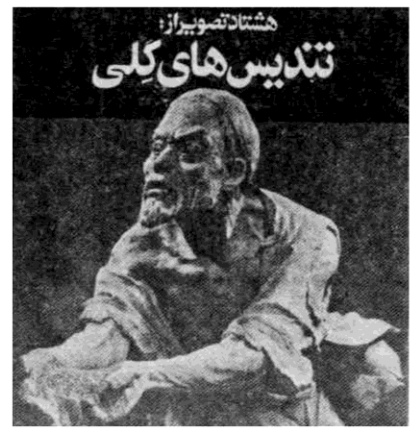
عمران صلاحی

**چمن پشیمانی**

ما عالم‌آرایان عالم عشقیم
و دردپیمایان میخانه‌ی درد
گلبرگ چمن پشیمانی‌ست ، جهان
و ما بلبلان شیدای این چمن

**در گذرگاه باد**

هرگاه بهار به آرایش باغ پرداخت ،
نومیدی بر دلم داغ نهاد ـ لالەوش ـ
از آنکه بلبل ، بر خار آشیان گرفت ،
و گل در گذرگاه باد ، چراغ افروخت ■



# تاریخ سینما

## ژان لوک‌گدار

ترجمه‌ی قاسم روبین

تنها انگیزه‌ای که مرا به انجام این‌کار ــ نوشتن تاریخ سینما ــ واداشته، یافتن راهی است برای **دیدن** اجزایی ــ تکه‌هایی ــ از فیلم؛ و نیز کوششی برای دست یافتن به نوعی **دیدن** مداوم ــ همان تداومی که مثلا" در فیلم یا در مایه(تم) موسیقایی متداول است. گرچه اغلب زمانی به این مهم دست می‌یابیم که‌وسایل درخور را دراختیار داشته باشیم، یعنی وسایلی که توانایی آفرینش برخی "نت"ها را در بعضی زمان‌ها داشته باشند، و مهمتر: افرادی که بتوانند این‌کار را انجام دهند. دراین صورت شاید بتوان به موسیقی‌ای دست یافت که مبین چیزهایی باشند که رخ‌داده یا چیزهایی که مایلیم رخ دهد. من‌تاریخ سینما را صرفا" از طریق فیلم‌هایی که ساخته‌ام مرور می‌کنم. خیلی‌ها هم هستند که به نوع دیگری آن را مرور کرده‌اند، مثلا" با دیدن فیلم. منتها هیچ‌کس تابه‌حال درباره‌ی این آدم‌ها فیلمی نساخته و مورد سئوال قرارشان نداده است. بنابراین، به‌درستی نمی‌توان دانست چه‌گذشته. ولی طبعا" بخش قابل توجهی از تاریخ سینما یا تلویزیون هنوز ناتمام است (و نسبت به مورد اخیر کسی حرفی نمی‌زند چون **دیدن** آن به میلیاردها آدم و میلیاردها ساعت وقت نیاز دارد) و انجام این مهم تنها از طریق فیلم‌ها عملی است، که البته باید همچنان توانایی انجام آن را کسب کرد، و شاید لازم باشد که انجام آن براساس نگاه تماشاگران صورت گیرد، البته تعداد این فیلم‌ها خیلی زیاد است، ولی موضوعات جالب هم کم نیستند. بنابراین، چنین کاری حداقل می‌تواند براساس نگاه کسانی که فیلم‌ها را ساخته‌اند انجام شود. و این کاری است که تابه‌حال عملی نشده، و آنچه درباره‌ی تاریخ فیلم صورت گرفته همیشه در قالب **مکتوب** بوده است. درحال حاضر نقد فیلم هم، همان‌طور که می‌دانید، مکتوب است، آن هم چیزی در ردیف: "این فیلم خوبی است"، "فلانی خیلی خوب بازی می‌کند"، "بهمان بد بازی می‌کند"، "نمایش فوق‌العاده... رنگ‌های زیبا..." و از این قبیل چیزها. بعد هم یک عکس درکنارش چاپ می‌کنند تا خواننده‌ء نشریه مطمئن شود که درباره‌ی فلان فیلم دارند حرف می‌زنند، و عکس هم‌گویا فقط به‌همین کار می‌آید، یعنی ضمانت نوشته. منتقد واقعی اما از عکس استفاده نمی‌کند، نیازی هم به آن ندارد. من بیست‌سال وقت صرف کردم... آدم بیست‌سال وقت صرف می‌کند تا بیاموزد، یا بهتر بگویم: پا بگیرد. در حیطه‌ی سینما من تقریبا" بیست‌ساله هستم، یا بهتر گفته‌باشم، در شباب عمر سینمایی‌ام هستم. البته از نظر سنی پنجاه‌ساله‌ام، عمری معادل نیم‌قرن، و در آستانه‌ی پیری. ولی در عالم سینما، بیست‌ساله یا بگیریم پانزده‌ساله‌ام، دقیقا" در عنفوان جوانی‌ام، و درعین برخورداری از امکانات. و تازه دارم شروع می‌کنم به دیدن چیزها، و پی‌بردن به‌کارهایی که انجام داده‌ام. پیشتر، هنگام نمایش فیلم **تحقیر**، می‌گفتم" با دیدن این فیلم، تازه دارم شروع می‌کنم ببینم کجای کار خراب است، پلان‌های بد کدامند و غیره". یکی از دوستان به‌من می‌گفت، یعنی سئوال می‌کرد که:" می‌توانی بگویی چرا؟" بعد دیدم که نمی‌توانم بگویم چرا. ولی سرانجام امروز دقت که می‌کنم، می‌بینم بدهم نشده، فقط لحظاتی از پلان‌ها خوب از آب درنیامده، و من هم متوجه‌ی آن نبوده‌ام چون قصیه به بافت درونی پلان مربوط می‌شده است. وقتی پلان‌ها کوتاه باشند به‌راحتی می‌شود فهمید که مثلا" فلان پلان می‌بایست حذف می‌شد، یا پلان دیگری و به نحوی دیگر جای آن را می‌گرفت. از آنجا که تعداد پلان‌ها زیاد بود، در نتیجه نمی‌شد به نقص کار پی‌برد، سریع می‌گذرند، سریع... واین درست همان چیزی است که در خصوص روزنامه‌ها هم مصداق دارد: وقتی تنها یک تیتر در صفحه‌ی روزنامه باشد، می‌توان آن را دید و خواند، ولی وقتی ۶۰ صفحه را از تیتر پر کرده باشند، نمی‌شود پی‌برد کجای کار نقص دارد و نقص دقیقا" در کجاست؛ و من تازه دارم به بعضی چیزها پی می‌برم، در واقع درست مثل این است که ناطق جایگزین صامت شده باشد. اصلا" چرا باید فقط ببینیم ــ گرچه این خود مساله‌ء مهمی است ــ ولی روال دیگری می‌باید. به‌همین دلیل هربار که یکی از فیلم‌هایم را به نمایش می‌گذارم، مدام سعی می‌کنم که قبل از نمایش، یک فیلم کوتاه صامت هم نشان دهم، چون مردم هیچ درکی ندارند... به‌نظر من سینماگران دوره‌ی صامت، حتا آنهایی که چندان هم برجسته نبودند، بهتر خود را بیان می‌کردند، البته صرفا" به دلیل اینکه نحوه‌ی بیان شکل دیگری داشته و در لحظاتی هم‌زیرنویس کمک می‌کرده است. و اما زیرنویس‌ها... بعضی از آن زیرنویس‌ها حکم تیتر را داشته، ولی در عین‌حال همسنگ یک پلان بوده؛ به این صورت که شروع پلان بعدی را اعلام‌می‌کرده، آن‌هم، اگر اجازه بدهید باید بگویم، با چه صراحتی. امروزه می‌بینیم که درآن فیلم‌ها، به‌دنبال پلان قبلی یک زیرنویس می‌آید و بعد پلانی دیگر و الی‌آخر. حال باید دید چه‌نیازی به ابداع سینمای ناطق بوده است. من همین دو هفته پیش به این فکر افتادم که واقعا" چه‌نیازی بوده؟... بعد ما پلان را، یعنی پلان زیرنویس را، حذف کردیم و پلان بعدی را دنبال پلان قبلی آوردیم. یعنی از مجموع سه‌پلان، یکی را ــ که همان زیرنویس باشد ــ حذف کردیم و دوپلان باقی مانده به‌صورت یک پلان واحد درآمد. شروع پلانی که حذف کردیم (پلان زیرنویس) از جایی بود که پرسوناژ شروع به حرف زدن می‌کند، و ختم آن، زمانی است که لب از گفتن می‌بندد، به‌همین سادگی. سینمای صامت چنین چیزی بوده. حالا آنکه سینمای ناطق می‌بایست صرفا" همان یک پلان را حفظ کند، و بعدهم لب و دهان ــ عینا" مانند زندگی روزمره ــ کلمات را ادا کنند. تاریخ سینما تا حدودی شبیه کودکی است که می‌خواهد کمی هم‌چیز دیگری بیاموزد، کودکی که تازه متولد شده و به‌هیچ‌وجه حاضر نیست کلماتی مانند "بابا، مامان" را ادا کند، و هیچ‌بعید نیست که دست به‌کار دیگری هم بزند. چه می‌شود کرد؟ عموما" به‌این‌طور بچه‌ها می‌گویند **غیرعادی**. بله، سینمای صامت هم ــ از جانب ادبیات ــ **غیرعادی** خوانده شد، البته این نظر من است. بعدهم به اوسخن گفتن آموختند و قبای **عادی** به تنش کردند، و حالا با دشواری‌های عدیده‌ای روبروست، دشواری‌های عظیمی که مانع از آن است تا او بتواند به‌چیز دیگری مبدل شود.

خلاصه، همین تاریخ سینمایی که چندان هم عریض و طویل نیست و به‌هرحال شصت سالی هم از عمرش می‌گذرد ــ یا یکریم صدسال، یعنی تمامی سال‌های قرن‌بیستم ــ تاریخ قابل توجهی است، چون از آثار و علایم بصری برخوردار است، و اینها علایمی هستند که با ما همانندی دارند، درست مثل اینکه آدم خودش را ببیند. کاش یک دستگاه کوچک اتوماتیک وجود می‌داشت که از شما، یا فرق نمی‌کند از هر شخص دیگری ــ مرد یا زن ــ به‌هنگام نگاه کردن در آینه عکس می‌گرفت، و بعد هم آخر سال برمی‌گشتید به دفتر یا موسسه‌ای، تداوم عکس‌هایی را که با هربار نگاه کردن درآینه گرفته شده بود، می‌دیدید... در آن صورت، عکس‌های مزبور در حکم تاریخ شادان توجهی برای مردم محسوب می‌شد، و کسی قادر نبود دیگری را به‌جا بیاورد. البته عکس‌ها باید تاریخ روز را داشته باشند. من درنهایت فکر می‌کنم که افرادهم به درستی بخواهند توانست در بسیاری از عکس‌ها چهره‌های خود را کاملا" بشناسند.

نه، من چندان علاقه‌ای به‌سرپوس‌هایی که امروزه به‌کار می‌برند ندارم، دوبله را ترجیح می‌دهم. ولی... دوبله هم به نحو نامطلوبی انجام می‌شود... نه. من با اجاره‌ی شما همان سرپوس را بیشتر می‌پسندم. اولین فیلم‌هایم، ***از نفس افتاده*** و ***سرباز کوچولو*** را باید در ردیف فیلم‌های ***دوبله‌شده*** به حساب آورد، یا به زبان خاص حرفه‌ای‌ها: پست ــ سکرون (۱). در فیلم‌های بعدی، در قیاس با آنچه در آن دوره رایج بود ــ یعنی همان پست سکرون که محموعا" طی سه یا چهار روز انجام می‌شد (مثل از نفس افتاده) ــ اندکی دگرگونی ایجاد شد. به‌هرحال، این‌کار هم مثل هرکار دیگری دشوار بود، قصدمان هم این بود که پیشرفت حاصل شود. کل‌کار هم ۲۵ روز وقت برد، و در این مدت واقعا" کار کردیم. هنوز هم سعی می‌کنم درمورد بعضی فیلم‌ها این شیوه را به‌کار ببرم، البته امکانات خاصی لازم است، از نظر حقوقی هم گویا موانعی وجود دارد. در اروپا به دلیل قانون حقوق مؤلف و ثبت امتیاز برای فعالیت‌های ادبی ــ هنری، نمی‌توان دست به‌چنین‌کاری زد: یک‌بازیگر، به‌عنوان مثال، خود را به اصطلاح صاحب امتیاز صدای خودمی‌داند و نمی‌توان صدای دیگری را به جای صدای او "دوبله" کرد. که البته این کار ــ یعنی همین دوبله کردن ــ در عین حال هم می‌تواند واقعی باشد و هم‌مصنوعی. اما به‌هرحال در قیاس با قصد و هدفی که آدم دارد، موضوع قابل بحثی است. چیزی که موردنظر من است، که احتمالا" در فیلم بعدی‌ام به‌کار خواهم برد، این است‌که یک بازیگر با صداهای مختلفی که، به‌قول خود من، برایش دوبله می‌شود حرف بزند تا اراین طریق صدای کاملی پیدا کند. منتها این‌کار را باید با پنج ــ شش صدای مختلف ــ احراهای مختلف ــ و حتا به‌طور آزمایشی با صدای حیوانات ضبط کرد. البته این صداهای مختلف را یک شخص واحد شاید بتواند احرا کند. یعنی هم صداهای مختلف را احرا کند، و هم صدای حیوانات را تقلید کند و هم قادر به‌تقلید صدای زنانه باشد، و حتا بتواند نواهای موسیقی را با صدا تقلید کند. که البته باید خیلی دقیق باشد. کار بسیار مهمی است و دقت فراوانی لازم دارد، چیزی است تقریبا" شبیه موسیقی. به‌هرحال من فکر می‌کنم که امکانات بسیار وسیعی در این زمینه وجود دارد، ولی هنگام فیلم‌برداری نمی‌شود این نوع موسیقی را صدها بار از نو شروع کرد، منظور اینکه اگر بخواهیم صحنه را تحدید کنیم یا تغییری درآن بدهیم، صدا خراب می‌شود، خدشه‌ئر می‌دارد، و نمی‌دانم.... اصلا" عملی نیست، گذشته از این، استفاده از این نوع صدا، برای هرفیلمی تغییر می‌کند، چون یک پرسوناژ ــ اگر قضیه را واقعی تلقی کنیم ــ نمی‌تواند و نباید همه‌جا یک صدای واحد داشته باشد. او می‌تواند، در یک فیلم، صداهای مختلفی داشته باشد، که گاهی این صداها ترکیبی است و گاهی هم غیرترکیبی. همه‌ی این صداها هم باید رنگی از صدای واقعی شخص محوری داشته باشد. خلاصه، من معتقدم که خیلی کارها در این زمینه می‌توان انجام داد، هرکاری که به ذهن برسد. البته اگر فرصت وآزادی عمل وجود داشته باشد.

اشخاص مختلفی می‌توانند یک نقش واحد را ایفا کنند. مثلا" در زندگی روزمره‌مان وقتی به‌سیما می‌رویم، یا مثلا" فرض‌کنید، در زندگی اجتماعی، وقتی به کارخانه‌ای می‌رویم اشخاص مختلفی را می‌بینیم که نقش واحدی را ایفا می‌کنند ــ که البته این عکس آن‌کاری است که در شرکت یا موسسه‌ای انجام می‌شود. این موضوع را، یعنی این نقش واحد را، باید دقیقا" و درست به خدمت گرفت. من فکر نمی‌کنم "توئل" توانسته باشد این موضوع را چندان پیش برده باشد. شاید بهتر باشد فیلم‌هایی ساخت که درآن فقط یک نقش وجود داشته باشد ولی ایفای آن را به هراران نفر محول کرد.

در "***آلفاویل***" ادی کستانس مثل یک‌مسک این سو و آن‌سو می‌رود. برخلاف او "آناکارینا" بازیگر سینما بارنگرانی دوره‌ی صامت بود. تصاویر از "***آلفاویل***"

من کارم را با فیلم‌های داستانی شروع کردم که البته نحوه‌ٔ اجرای آن همیشه مستندگونه بوده است. ***آلفاویل*** فیلمی است کاملا" داستانی، و آخرش هم همانطور که می‌دانید، با "دوستت دارم" تمام می‌شود، وبعد هم صدای ویلون ــ بادم نیست، شاید سار دیگری ــ را می‌شنویم، آن هم در فیلمی که کاملا" به شیوه‌ی فیلم‌های مستند ساخته شده است. در این فیلم چیزی از نظر دور نمانده، فیلم‌برداری هم در پاریس آن دوره‌ها انجام شده و غیره. خلاصه، فیلمی است مستند و در عین حال کاملا" داستانی، درست مثل داستان‌های مصور. من به داستان‌های مصور خیلی علاقمندم، چون در مقایسه با سینما از تحیل بیشتری برخوردارند: آزادی دست و قلم در این زمینه بیشتر از سینما است، فقط باید استعداد داشت، دقیقا" همین. ساختن فیلم. آنطورکه "**چانیول**" یا "**چاپلین**" می‌ساختند. یعنی داستان یک استودیوی مجهز خصوصی، رویای شیرینی است. در توفیق چشم‌گیر فیلم‌های "**چاپلین**"، جدا از استعداد او، استودیو هم دخیل بوده است. به‌همین دلیل در طول ۷ ــ ۶ سال او فقط یک فیلم می‌ساخته و برای این کار فرصت کافی هم داشته است، برای ساختن یک فیلم، برای تحدیدنظر، برای ساختن و سیر فیلمبرداری صحنه‌های عظیم (البته اگر آدم نخواهد چنین صحنه‌هایی بسازد) همچنین برای جبران اشتباهات، برای جستجو و به دست آوردن، آن هم با عده‌ای کثیر، و به اجبار" قلیل، صرف این مدت زمان تقریبا" طبیعی است. من همیشه بیش و کم مجبور بوده‌ام ــ برای گذراندن زندگی ــ به‌کار کردن در گوشه‌ی کارازم. به عنوان استودیو، رضایت دهم. سایرین فیلم‌هایم با حداقل و امکانات تهیه می‌شوند. این قضیه کاملا" در ***آلفاویل*** مشهود است. در این فیلم نه از دستگاه‌های پیشرفته خبری

بود و نه چیزهایی مشابه آن، حتا برای صحنه‌ای که نورپردازی خاصی لازم داشت، به‌ناچار ازیک پنکه‌ی فیلیپس سه‌دلاری استفاده کردیم. و یامثلا" یک‌بار به آدمی احتیاج داشتیم که صدای خاصی داشته باشد، بعد از کلی جستجو و صرف وقت، توانستیم آدمی را پیدا کنیم که تارهای صوتی‌اش جراحی شده بود و مجددا" می‌توانست حرف بزند. خوب، برای این قبیل‌کارها، برای جستجو و یافتن، وقت باید صرف کرد. البته فکر هم، درحای خود، اصل مهمی است، و ضروری هم. فکر و اندیشه، همان‌طور که می‌دانیم، به خودی خود به اضافه حاصل نمی‌شود، فکر و اندیشه زاییده‌ی عمل است. در حال حاضر بیشتر سعی‌ام این است که کارهایم را در چارچوب کارهای تلویزیونی انجام دهم یا چیزی که نزدیکی با ژورنالیسم داشته باشد، البته ژورنالیسمی متفاوت با آنچه مرسوم است. در غیراین‌صورت آدم تنها می‌ماند، تنها و در انزوا. بعد هم اینکه باید مدام و بی‌امان به‌پیکار ادامه داد، آنقدر که بتوان مخالف را، به اصطلاح، به‌ستوه آورد. با تکیه به آنچه در حیطه‌ی *"ژورنالیسم سمعی و بصری"* کسب شده، باید از نو، منتها با اندکی تفاوت، به روال داستانی بازگشت، به‌روالی و به‌گونه‌ای سوای فیلم‌های تقریبا" کلاسیک هولیوودی؛ به‌گونه‌ای متفاوت، بله. و این‌کار وقت و فرصت فراوان می‌خواهد. ترکیبی همگون و هماهنگ همچون یک ارکستر، یا تنها و مثل یک نقاش...

دیگر از کارهایم چیز چندانی به یاد ندارم. شمار فیلم‌هایی که ساخته‌ام چندان زیاد نیست. چیزی که باعث تعجبم شده، این است که تازگی‌ها صحنه‌های این فیلم‌ها در ذهنم باهم عجین می‌شوند. تعداد فیلم‌هایی که ساخته‌ام زیاد نیست، حدودا" بیست‌تایی می‌شود؛ آدم فکر می‌کند زیاد است، ولی دقت که می‌کنیم، می‌بینیم چیزی نیست. یادم هست که در خاطرات *"رائول والش"* ــ فیلمسازی که حدود ۱۲۰ و احیانا" ۱۳۰ فیلم ساخته ــ خواندم که: "اصلا" یادم نمی‌آید که این فیلم‌هفتادمین فیلمی است که ساخته‌ام یا هشتادمین..."، این عین نقل قول است. من هم، با این بیست فیلم، همین‌تصور را دارم. درست یادم نمی‌آید که *آلفاویل* هفتمین فیلم من است یا هشتمین، عینا" مثل این است که بگویم هفتادمین یا نودمین. ولی این یکی را به‌یاد دارم، البته نمی‌دانم که پیش از *پی‌یروی دیوانه* آن را ساخته‌ام یا بعد. اما، از آنجا که سیاه و سفید بود، فکر می‌کنم پیش از آن بود؛ ولی نه، این هم دقیق نیست، چون *مذکر و مونث* هم سیاه و سفید بود و بعد از *پی‌یروی دیوانه* ساختم که رنگی بود هنوز یادم هست.

قصیه از این قرار بود که روزی تهیه ــ کننده‌ای از من پرسید: " حاضرید فیلمی با شرکت *ادی کنستانتین* بسازید؟" ادی‌ــ کنستانتین درآن دوره قهرمان فیلم‌های پلیسی در فرانسه بود و، قبل از آنکه من کار سینما را شروع کنم، فرزی و چابکی خود را از دست داده بود یا دیگر میلی به آن اعمال نداشت. این چیزها برای من نه‌دشوار بود و نه زحمتی داشت. به‌جای نشاندن کسی برپشت اسب در فیلم‌های وسترن، من او را در اینجا پشت فرمان اتومبیل می‌نشاندم، به‌او می‌گفتم که وارد جایی، خانه‌ای بشود، وبعد هم اثاثیه‌ای چیده می‌شد، قصه‌ای ابداع می‌شد و او هم بازی می‌کرد. من چنین تصوری از او داشتم. چیزی که بیش از همه مورد توجه‌ام بود، موقعیت او در سینما نبود، بلکه دقیقا" می‌خواستم بدانم خودم در کجای این دنیای پرهیاهوی سینما قرار دارم و سعی‌ام این بود ببینم این‌تاریخی که من قطره‌ای از آن محسوب می‌شوم چگونه تاریخی است، رودخانه‌ای که من هم قطره‌ای از آن هستم کدام است‌و به کدام سو جاری است... و من، به‌عنوان قطره‌ای از آن رود جاری، این حق را داشتم که درباره‌اش حرف بزنم...

نخست، بی‌آنکه بدانیم چه‌جور آدمی است، به‌عنوان پرسوناژ ادی‌کنستانتین، پذیرفتم. او آمد و ماهم هرچه در چنته‌ی این بازیگر بود بیرون کشیدیم، البته صرفا" از طریق دیالوگ‌هایی که بین پرسوناژها رد و بدل می‌شد، درست مثل فیلم‌های وسترن، *ریوبراوو* مثلا". کسی از راه می‌رسد، درهای کافه را باز می‌کند، به‌سمت پیشخوان می‌رود... همیشه همین‌طورهاست، می‌دانید که، قضیه گام به گام شکل می‌گیرد. در این فیلم نیز همین‌طور، اتفاق مهمی رخ نمی‌دهد... او برای تجسس وارد جایی می‌شود و بعد هم از آنجا بیرون می‌رود. تجسس او با دشواری‌هایی نیز همراه است... فیلم‌های وسترن خمیره‌ی واحدی دارند: یک کلانتر از جایی سر می‌رسد، در جستجوی یک زندانی فراری است، بعد هم او را دستگیر می‌کند و می‌برد. طول زمانی فیلم هم یا در مدتی که او به‌جستجو می‌پردازد سپری می‌شود، یا هنگامی که زندانی را به همراه می‌برد، وگاهی‌هم‌ترکیبی‌است‌ازاین‌دو. در *آلفاویل* هم دقیقا" همین روال دنبال شده است، کلانتری از راه می‌رسد، می‌گوید از جایی می‌آید که به قول خودش کوههای بیرونی نام دارد، بعد وارد مکانی می‌شود، و سرانجام راه‌آمده را برمی‌گردد...

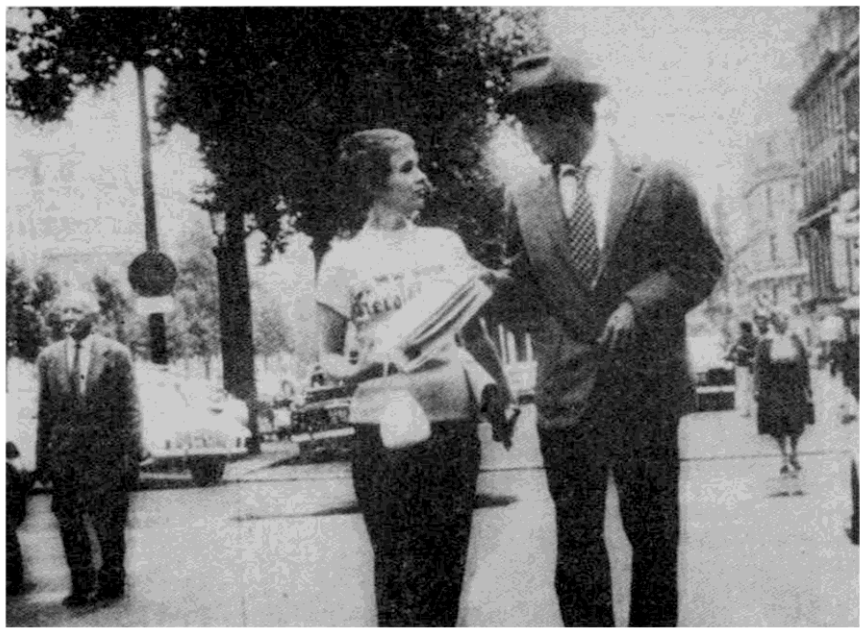
در فیلم *آلفاویل*، ادی کنستانتین به مفهوم رایج، بازیگر موفقی نیست. آدمی است‌که مثل یک تکه سنگ این سو و آن سو می‌رود، بازیگری است که هیچ قرابتی مثلا" با "یانینگز" ندارد. برعکس، "آناکارینا" بازیگری که درواقع تبارشمالی دارد، بازیش، با آن حرکات بدنی، بیشتر شبیه بازیگران دوره‌ی صامت بود، بی‌هیچ نشانی از نمود‌ــ های روانشناختی، که البته خودش فکر می‌کرد بازیش نمودهای روانشناختی دارد ــ شاید خطای من این بود که جنبه‌ی مزبور را تشدید نکردم. به‌نظر من، نوع بازی هنرپیشه‌ها در زمانه‌ی فعلی همان چیزی است که جامعه می‌خواهد. نباید گفت که هنرپیشه‌ها بازی بلد نیستند، چون آنها امکانی برای آموختن ندارند. در کل، تا وقتی مبتدی هستند بهتر از زمانی بازی می‌کنند که سالیانی را پشت سر گذاشته و، بهتر گفته باشم، به مرحله‌ی فوق اشتهار رسیده باشند؛ چون هرچه بیشتر به‌شهرت برسند، بدتربازی می‌کنند. در نتیجه، با صرف میلیون‌ها دلار، حق کارگردان فقط این است که می‌تواند عکس از آنها بگیرد، و بعد هم این عکس‌ها را در سینماها نشان بدهند، چون سیستم موجود هم طالب همین است. در واقع، خیلی تعجب‌آور است وقتی می‌بینیم ستاره‌های بزرگ عالم سینما، به سه ــ چهار ستاره‌ی مشهور سینمای ایتالیا محدود می‌شوند و حتا در آمریکا هم از زمره‌ی مشاهیر قلمداد می‌شوند: *"تراولتا"* و یا *"روبرت دونیرو"* که البته به‌نظر من بازیگران ــ جدا از کسانی که نقش سیاهی لشگر دارند ــ در قیاس با سینمای صامت، از کیفیت کمتری برخوردارند. پیش از جنگ دوم جهانی، بازیگران درجه دو به مراتب بهتر از ستاره‌ها بازی می‌کردند و اساس و دوام فیلم هم به نوعی در گرو بازی همین‌ها بود. در حال حاضر، تنها ایفاگران نقش‌های کوچک و نیز بازیگران گمنام بازیگری بلدند، آن هم به دلیل فاصله گرفتن از نحوه‌ی بازی غیرواقعی، درست مانند ستاره‌های دوران گذشته. اگر شما، به‌عنوان مثال، یکی از این کسانی را که در حیطه‌ی سینما به سیاهی لشگر معروفند درنظر بگیرید و از او ــ که سیاهی لشگر بودن را یک حرفه‌ی سینمایی می‌داند. بخواهید که صحنه‌ای را برای شما اجرا کند، خواهید دید که سنگ تمام می‌گذارد... درست همان‌طور که "یانینگز" مثلا" *فاوست* را اجرا می‌کرد. بعدهم همه اسم این‌کار را "بدبازی کردن" خواهند گذاشت. بله، دقیقا" همین: بد، خوب... و جز اینها. اما من فکر می‌کنم که در حال حاضر به‌طور قطع به‌دلیل وجود دیالوگ‌ها، یعنی همین دیالوگ‌های موجود، بازی‌ها خیلی محدود و کم‌مایه شده است. به‌نظر من فقط شمار معدودی از بازیگران می‌توانند دین خود را ادا کنند، ادای دینی که می‌تواند به میزانسن و دیالوگ یاری دهد و درآن سهیم شود. در فیلم‌های بسیار جدی، کارگردان قبل از فیلمبرداری، با دیالوگ‌نویس و یا فیلمنامه‌نویس تبادل‌نظر و همکاری می‌کند، البته خیلی محدود. حال آنکه بازیگران را اصلا" در تنظیم فیلمنامه سهیم نمی‌ــ کنند. فیلمنامه‌ی تنظیم شده، درست مثل توراتی است که از جانب خدا نازل شده باشد: خوب، حالا این نقش را به موسی می‌دهیم، و آن نقش را به فلانی و نقش دیگر را به بهمان... در ساختن فیلم‌ها هم همین شیوه را پیش می‌گیرند، و این، بی‌شک همان روال تورات است. قضیه، همان قضیه‌ی قانون اقویا است. این موضوع مرا خیلی آزار می‌دهد، آنقدر که مجبور می‌شوم حتا بدین‌نحو بیانشان کنم... یک تاریخ واقعی سینما باید بتواند لحظه‌ای از تاریخ بقای بشر را در قالب اجتماعی به نمایش بگذارد.

درست این می‌بود که تکه‌ای از فیلم نشان داده می‌شد، پس نخست می‌بایست کشف می‌شد، می‌بایست عمل کاوش درباره‌ی این‌تکه فیلم نشان داده می‌شد، تعداد زیادی از این تکه فیلم‌ها به‌نمایش در می‌آمد وشرح داده می‌شد که چطور و چگونه به دست آمده‌اند، می‌بایست گفته می‌شد که مثلا" " دراین جهت کاوش شده است"،

و آن‌وقت خیلی رود ــ درست مثل یک آزمون ــ در حضور شما و به اتفاق شما می‌شد دریافت که آنچه موردنظر بوده همین تکه فیلم بوده است. از این لحظه به بعد دیگر می‌شد این تکه را در کنار تکه‌ی بعدی گذاشت و سرانجام آن را تکه‌ای از تاریخ نامید. پس، برای این‌کار، باید فیلم‌هایی دراختیار داشت، و نیز تسهیلاتی برای نمایش آنها و امکاناتی برای بررسی و مهمتر: درایتی برای انجام این‌کار. ولی درنهایت آنچه به‌عنوان تاریخ سینما ارائه می‌شود، نشانه‌ای بیش نخواهد بود، نشانه‌ای از یک دریا که حتا بدون تاریخ سینما نیز امکان‌پذیر نیست؛ آیندگان اما نشانه‌ها را خواهند دید.

•

این‌کار شبیه یک اقدام علمی است. شبیه کشفیات "*انیشتین*" یا نمی‌دانم، شبیه کشفیات "*اینرنبرگ*" و حر اینها. تاریخ نگاری مثل "*سادول*"، دست به تکاپوهایی زده است، کارهایی انجام داده است، چیزهایی دیده است. ولی مساله زمانی آغاز می‌شود که او شروع می‌کند به‌بازگویی دیده‌هایش، دیده‌هایی که به قالب گفتار درآمده‌اند، یا به قالب ادبیات امروزی، یا دروافع. اگر اجازه بدهید باید بگویم به قالب چیزی نه بیشتر از نوشته و گفتار. آدم نمی‌تواند آنچه را که دیده است بازگو کند، دیده‌ها به گفتن در نمی‌آید، گفتن رابطه‌ای با دیدن ندارد. وقتی "*انیزنشتین*" رابطه‌ی میان دیدن و گفتن را مورد قیاس و سنجش قرار می‌دهد، یعنی درست بلافاصله بعد از لحظه‌ای که این مطلب را بررسی می‌آورد، گفته‌هایش دیگر هیچ رابطه‌ای با دیده‌هایش ندارند. به همین دلیل است که کشفیات و اختراعات بزرگ یا چیزهایی از این‌قبیل، قالب زمانی نامحدودی به‌خود می‌گیرند، چون کشفیات بلافاصله رویت می‌شوند ــ "*کپرنیک*" یا "*گالیله*" را درنظر بگیرید. "گالیله" بلافاصله بعد از کشفیات خود، درمی‌یابد که زمین می‌چرخد. او همان وقت‌هم شاهد قضیه بوده، دیده است. بعد هم لازم دانسته است که قضیه را بازگو کند. خلاصه، او قضیه را بازگو کرده ولی دیگران آن را باور نکرده‌اند، نپذیرفته‌اند. شاید هم کشفیات او را دیده‌اند، منتها نخواسته‌اند بگویند که: "بله، دیدیم". به‌هرحال، مهم نبوده، مهم چیزی بوده که از آن پس صورت گرفته است... گیرم که ۲۰۰سال طول کشیده تا این سند در قلمرو علم نحوم ثبت شود. بیشتر از صدسال طول کشید تا این موضوع توانست کالبد تاریخی پیدا کند و در مناسبات اجتماعی افراد نقش عینی به‌خود بگیرد. قضیه را از سویه‌ی دیگری نگاه کنیم، مورد دیگری را پیش بکشیم، که به‌مراتب نیاز به زمان کمتری دارد، باردار شدن مثلا". یک زن از لحظهٔ دریافت پیام تا مبدل کردن آن به عنصر زنده‌ی دیگر، ۹ ماه باید انتظار بکشد. وقوع رویدادها آنقدر زیاد است که این ۹ ماه از نظر ما خیلی سریع می‌گذرد. طبعا" یک کشف بزرگ به زمان بیشتری نیاز دارد، چون قضیه اول باید روی کاغذ ثبت شود، بعد هم باید کلی وقت گذاشت برای تاویل و فرصتی برای درک همین تاویل. و سرانجام



اولین فیلم‌هایم را (از حمله "ارعبی افتاده") باید حرو فیلم‌های دوبله شده به‌حساب آورد.

مقدار وقتی که برای این‌کار صرف می‌شود بقدری زیاد است که نتیجه‌ی حاصله هیچ ربطی به اصل قضیه پیدا نمی‌کند. بعد هم به نحو دیگری مورد استفاده قرار می‌گیرد، یعنی اینکه در نهایت به هیچ وجه نمی‌توان از کشفیات بزرگ استفاده کرد. نکته همین‌جا است. و چه‌خوب می‌بود که بارهم زمان بیشتری صرف می‌شد ولی‌لااقل مورد استفاده قرار می‌گرفت. ماسفانه زودتر از ۱۵۰ سال نمی‌توان از آن استفاده کرد، و در این فاصله‌ی ۱۵۰ ساله همه‌جور عوض می‌شود. من امروزه بعد از ۲۰سال تجربه‌ی سینمایی و ۵۰ سال عمر، فکر می‌کنم که کشورهایی نظیر کوبا، یا هرکشوردیگری از جهان سوم، اگر کمی هوش به خرج می‌دادند، در می‌یافتند که در زمینه‌ی سواد‌آموزی اصلا" نمی‌بایست خواندن و نوشتن به‌مردم می‌آموختند. این کار طاهرا" امکان‌پذیر هم بوده، چون کوبا یک جزیره است و این خود اقبال بزرگی است. حال آنکه مثلا" کامبوج نمی‌تواند به‌چنین کاری دست بزند. کامبوج خیلی مناسب‌تر است، ولی نمی‌تواند. خوشبختی‌ها در این کشور هم به‌همین دلیل است. کامبوجی‌ها خیلی تلاش می‌کنند تا به کسب چیزی نایل آیند، به‌چیزی که مبهم است، ولی موفق نمی‌شوند. گرچه نظریه‌شان به‌هرحال عمقی است، ولی نمی‌تواند بطور دقیق به مرحله‌ی عمل درآید. بنابراین‌به نوعی ترور و یا به نیرویی بسیار قوی منجر می‌شود. کوبا می‌توانست این قضیه را به‌نحوی مسالمت‌آمیز به‌کاربندد، چون کوبایی‌ها از همان قماش روبنسون (کروزوئه) بودند، ۱۰ میلیون روبنسون این توانایی را داشتند. البته مردم اصرار نداشتند که حتما" روبنسون باشند، آنها با خون دل تلاش کردند تا همان چیزی را از میان بردارند که بین آلفا و دیگران جدایی انداخته بود ــ و دریغ درهمین است ــ و بالاخره هم از میان برداشتند. یعنی دقیقا" ــ البته از سر ناچاری ــ مرتکب همان خطایی شدند که دیگران، آن هم وقتی دیدند برایشان فاتحه هم بدوبی کرده‌اند. درست مثل این می‌ماند که، علاوه بر همه، یک آدمی به اسم "*سیسیل.ب.دومیل*" هم بیاید برایشان فاتحه وضع کند. به‌هرحال، فکر می‌کنم که درباره‌ی سوادآموزی فیلم حالبی می‌شود ساخت، در قالب داستانی حتا. فقط باید رفت جایی که به‌خواندن به‌کسی می‌آموزند و به نوشتن. و آن‌وقت نتیجه را ۲۰ سال بعد باید دید. به‌نظر من امروزه بهتر می‌شود این‌کار را کرد، چون پای وسایل ارتباطات عمومی به همه‌جا باز شده است. امروزه این‌کار امکان‌پذیر است... منظور از ارتباطات عمومی، در اینجا، قالب ساده و رایج آن است: تلفن: جهانگردی و حر اینها. جهانگردی یک وسیله‌ی ارتباطی است، باید توجه داشت که جهانگردی با چه چیزهایی ارتباط پیدا می‌کند، چطور بگویم... مثلا" خود من تعطیلاتم را اغلب در تونس می‌گذرانم...

بله، در واقع بعد از ۲۰سال یک دفعه می‌بینیم که با سرازیر شدن سالی ۳میلیون آلمانی به تونس، دیگر تونسی وجود ندارد، یعنی زیر و زبر کردن کامل. منظور فقط تونس نیست، جای دیگر هم همین‌طوراست، جنوب مثلا"، یا مکزیک. در یک مهمانخانه‌ی مکزیکی هیچ نشانی از اسپانیا به چشم نمی‌خورد، همه‌چیز آمریکایی است. وقتی به تونس یا به کشورهای مشابه آن بروید، نه یک روزنامه‌ی فرانسوی پیدا می‌شود و نه انگلیسی و به‌چیز دیگری، فقط روزنامه‌های آلمانی، همین. و این یعنی خراب کردن یک مملکت، یا شاید هم، چه می‌دانم، بدتر از این. خلاصه، منظور من این است که باید به این چیزهاپرداخت، به این نوع ارتباطات عمومی.

بخشی از کتاب "مدخلی‌برتاریخ‌واقعی سینما"

---

1) Post-Synchronistion

# آب زلال در سایه مرطوب بیشه

## بررسی یکی از تابلوهای "مانه"

فیروزه مهاجر

یازده سال قبل از برپایی نمایشگاه معروف امپرسیونیست‌ها در استودیوی عکاسی "پل نادار" (۱)، "مانه" تابلوی "نهار در سبزه‌زار" را که سالن رسمی از پذیرفتن آن امتناع کرده بود ("اینگر" و "دلاکروا" هردو عضو کمیته‌ی مسوول بودند، اما گفته شده که در آن روز حضور نداشتند)، در سالن مردودین به‌نمایش گذاشت. واکنش تماشاگران و منتقدان به‌دلیل "غرابت" موضوع (زنی برهنه در بیشه‌ای، همراه دو مرد با لباس) و به دلیل طراحی تصویری بدون سایه روشن و برجستگی، با سطوح رنگی فاقد حجم، منفی بود. یکی از منتقدان درباره‌ی این تابلو که "مانه" ابتدا نام "آب‌تنی" برآن نهاده بود نوشت: "آب تنی نشانه‌ی ذوقی بسیار مشکوک است... من نمی‌توانم تصور کنم که چه‌چیزباعث شده تا هنرمندی با ذکاوت و ممتاز چنین ترکیب غریبی انتخاب کند. اما کیفیت رنگ و نور در منظره خوب است..."

"مانه"، اسپانیا را می‌پرستید و بیشتر از هرچیز به آثار "گویا" علاقه داشت، و رنگ‌های تند و دقیق و آزاد و حرکت بی‌پروای قلم را از او تقلید می‌کرد. اما اظهار‌نظرهای منتقدین در مورد تابلوی "نهار در سبزه‌زار" حیرت‌آور بود، و بیش از همه برای خود او. گفته شد که، رنگ‌هایش مثل اره‌ای فولادی به‌چشم فرو می‌روند؛ شخصیت‌هایش چنان ازتابلو بیرون زده و خشن‌اند که هیچ‌چیز به‌آن‌ها لطافت‌نمی‌بخشد. گفته شد که او" همه ترشی میوه‌ای کال را، که هرگز نیز نخواهد رسید، در آثارش دارد"، و نیز، " بیشتر ابتذال به مضمون مربوط است تا به ترکیب" ناقدی نیز گفت: " آقای "مانه" روزی که طراحی و پرسپکتیو یاد بگیرد، استعدادش را نشان خواهد داد؛ و وقتی این موضوع‌ها را که با اندیشه‌ی رسوایی در سرش انتخاب کرده رها کند، ذوق خود را نشان خواهد داد. آقای "مانه" می‌خواهد با این کارها شهرت کسب کند."

واکنش منتقدین برای"مانه" از آنرو حیرت‌انگیز بود که خود را به هیچ‌وجه دارای تمایلات ماجراجویانه نمی‌دانست، وگرچه به نسلی تعلق داشت که رمانتیک‌ها را رد می‌کرد و در پی انقلاب بود، اما خود انقلابی نبود. "مانه" به‌یک خانواده‌ٔ بورژوای بسیار مرفه تعلق داشت؛ به محافل آراسته بورژوازی آمدوشد می‌کرد، سفر می‌رفت، دوست ادبا و شاعران بزرگ (بودلر، زولا، و مالارمه) بود، به عنوان نقاش دراستودیوی یک نقاش آکادمیک کار‌آموزی کرده بود و در لوور از آثار نقاشان بزرگ کپی برداشته بود؛ و نقاشان مورد علاقه‌اش و نیزی‌های قرن شانزدهم (به‌ویژه تینتسیانو) (۲). هلندی‌های قرن هفدهم (فرانتس هالز) (۳) و اسپانیایی‌ها (ولاسکز (۴) و گویا) بودند. از معاصران طبیعتا" توجهش به"کوربه" بود. اما غرابت موضوع تابلو" نهار در سبزه‌زار" نشان می‌دهد که "مانه" طرح رئالیستی"کوربه" را صددرصد تایید نمی‌کرد. او فقط تاآنجا با بیانیه‌های مشهور ۱۸۵۵ و ۱۸۶۷ موافق بود که می‌گفت "نقاشی اساسا" هنری صمنی است و تنها می‌تواند بربازسمائی از چیزهای واقعی و موجود و مشتمل باشد. شیئی که انتزاعی، به‌چشم نیامدنی و ناموجود است در محدوده‌ی نقاشی جای ندارد. "آنچه خود به صراحت اعلام می‌داشت اهمیت "به زمان خویش تعلق داشتن" و "نقاشی آنچه به‌چشم می‌آید" بود. اما برداشت او از این دو مفهوم کشیدن تصاویر توده‌ی مردم و روایت نبود. به زمان خویش تعلق داشتن به معنی نفی خصلت روایی برای آثار هنری نیز می‌توانست باشد. اما، "مانه" دوست"بودلر"هم بود، ومثل او گاه می‌توانست درهنر خود طعم دقیق وخاص پاریس زمان خود را تقطیر کند.

گفته شده که "مانه" به‌موضوع تابلو (موردی که رمانتیک‌ها آن‌همه برایش ارزش قائل بودند) بی‌تفاوت بود، و تنها به تاثیر درخشان رنگ‌ها می‌اندیشید. او متهم شده به این‌که فرقی میان سرانسان و سفره‌ای غذا نمی‌گذارد؛ و گاه حتا اهمیت بیشتری به‌یک دسته گل می‌دهد تا به چهره‌ی یک زن. این تا حدودی حقیقت دارد که نقاشی طبیعت‌های بیجان در "نهار در سبزه‌زار"، آدم‌های تابلو را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. نقد معاصر"مانه" از این بی‌تفاوتی او، یا به قول یکی از منتقدین از "نگاه خیره و سرد" زن تابلو بسیار ناخرسند بود. ظاهرا" این نگاه خیره و سرد برای منتقدین از برهنگی زن ناخوشایندتر بوده است. اما نباید رنگمایه‌های سرد و بی‌تفاوت اثر را دلیل بر بی‌تفاوتی "مانه" دانست. در واقع او از جمله نقاشانی است که به محتوای تابلوهایش بسیار توجه دارد.

درمورد تابلوی "نهار در سبزه‌زار"، به ویژه باید گفت که به شهادت"آنتونن پروست" (۵) دوست صمیمی"مانه"، او مدتی طولانی مضمون و ترکیب تابلو را بررسی کرده بود. "پروست" به‌خاطر می‌آورد که‌روزی "مانه" کنار رود "سن" در نزدیکی "آرجنتویل" قدم می‌زد و چند خانم را در حال آب‌تنی دید وگفت: "انگار وقتش رسیده که برهنه نقاشی کنم. خوب است، تابلویی از ایشان بکشم... در هوایی شفاف، با آدم‌هایی شبیه به همین‌ها که می‌بینیم. سر مرا برای این‌کار خواهند برید. اما بگذار هرچه دلشان می‌خواهد بگویند." این آغاز کار بود. به‌زودی طرح اولیه تهیه شد و درآن، ارتباط شخصیت‌ها که عبارت بودند از"گوستاو"، برادر نقاش، "فردیناند لین هوف" (۶)، مجسمه‌ساز هلندی و برادر زن نقاش؛ و زنی که به غلط تصور شده همسر نقاش است، شباهتی بسیار نزدیک یافت با ترکیب شخصیت‌ها در یک حکاکی روی فلز، اثر "مارکانتونیو رایموندی" (۷)، که از نقاشی "رافائل"" داوری‌پاریس" گرفته بود. وقتی طرح اولیه به پایان رسید، "مانه" تا حدودی ترکیب را عوض کرد و برای نقاشی زن برهنه از مدل مورد علاقه‌اش "ویکتورین میورنه" (۸)، که قبلا" نیز چند تابلواز‌او کشیده بود، سود برد. مضمون "گردهمایی" پیکره‌های برهنه و لباس برتن در یک منظره از تابلویی ونیزی متعلق به اوایل قرن شانزدهم گرفته شد که کار "جورجونه" (۹) و "تیتسیانو" بود. استفاده از این آثار به‌طور تصادفی صورت نگرفت. "مانه"، درواقع می‌خواست مضمون اصلی تابلو زلالی آب در سایه‌ی مرطوب بیشه باشد. بنابراین، پیداست که او نگران موضوع تاجایی که به عمل یا واقعه‌ای مربوط باشد نبود، (یعنی به مفهوم رمانتیک آن کاری نداشت) بلکه ترکیب و مضمونی را می‌پرداخت که به تاریخ نقاشی تعلق داشت. اما نقاش" متعلق به زمان خویش" طبیعتا" گروه خدایان تابلوی "رافائل" را تبدیل به پاریسی‌های همعصر خویش کرد که در فضای باز مشغول غذا خوردن‌اند؛ و برای "نقاش آنچه به‌چشم می‌آید" ترکیب کلاسیک را از "شفافیت هوا" حاصل کرد. به این‌ترتیب، تصویری "تاریخی" طبق ارزش‌های زمانه بازساری شد. به پیکرها نگاه کنید، حتا وقتی از زاویه‌ای دیده‌می‌شوند که باید فشرده باشند نیز چیزی جز سطوح رنگی فاقد حجم نیستند، عبوری از روشنی به تیرگی نیست، صرفا" کمی تفاوت رنگمایه به‌چشم می‌خورد و آن نیز حاصل نحوه‌ی جذب یا بازتاباندن نور توسط سطوح رنگی است. اما این نور شعاعی نیست که بر بدن‌ها بتابد و بخش‌های برجسته را تشدید کند و فرورفتگی‌ها را در تاریکی گذارد. اینجا کیفیت نور با کیفیت رنگ یکی است. به منظره نگاه کنید، از لابه‌لای درختان دوسمت، سه‌دریچه از ته به نور باز می‌شود؛ اما آب، سبزه‌زار و شاخسار درختان لایه‌های متعدد شفاف و موازی را شکل می‌دهند که انطباقشان برهم نواحی پرغلظت‌تر را می‌سازد. سبزی شاخسار در آب منعکس می‌شود؛ آبی آب درجو رنگی. درختان بخار می‌شود. دراین باری، لایه‌های شفاف هوا و پیکرهاتمام

بارترکیب را بردوش می‌کشند.

روشن است که اگر نور با رنگ یکی شود، خطوط متمایز کننده‌ای در کار نخواهد بود، نمی‌شود شکل را به کمک عبور از روشن به تیره و تلاقی آنها باهم نشان داد، و با فقدان تاثیر حجم نمی‌شود متقابلا" از خلاء تاثیری داشت. بنابراین، در تابلو تفاوتی میان پیکرها و فضایی که آنها را دربرگرفته، دیده نمی‌شود. در تصویر عوامل مثبت و منفی وجود ندارد. همه‌چیز از طریق رنگ به‌چشم می‌آید. پیکرهاو فضا زمینه‌ای واحد می‌سازند. "مانه" پیکرها را جدا از محیط اطرافشان نمی‌بیند، آنها را باهم می‌بیند.

در احساس بوی (وبرای "مانه" تصویر یعنی احساس بوی) تمایزی میان اشیا و فضای پیرامونشان وجود ندارد. اگرهنرمند می‌خواهد قبل ازآنکه احساس توسط شعور پرداخته و تصحیح شود، حالتی ناب به‌آن بدهد، پس معتقد است که تجربه‌ی اصیل احساس است و برداشت شعوری تجربه‌ای دست دوم و تحت تاثیر پیشداوری‌ها و قراردادهاست. در واقع برای او احساس حالت هوشیاری است، و هوشیاری با تجربه‌ی انجام شده و درک شده تحقق نمی‌یابد، بلکه به تجربه‌ای وابسته است که در شرف انجام است. پس، احساس باخود زندگی یکی است.

همان‌گونه که میان چیزها و فضایشان تمایزی از لحاظ مثبت و منفی بودن نیست، میان روشنی و تیرگی نیز تمایزی از این دست وجود ندارد. تیرگی فقط یک لکه‌رنگ است که روی سایر لکه‌های رنگ می‌نشیند وکمابیش درخشان است. میان لکه‌های رنگ روابطی هست، هرکدام تحت تاثیر دیگران است و متقابلا" برآنها تاثیر دارد. "مانه"، قوانین رنگ‌های مکمل (یا "تضادهای همگاه") را به‌کار نمی‌برد، بنابراین فضای تابلو از روابط متقابل رنگ‌ها شکل می‌گیرد. مثال مشخص طبیعت بیجان لباس‌ها و میوه در پیشزمینه است: آبی لباس‌ها و سبز برگ‌ها (رنگمایه‌های سرد) در کنار زردهای نان و کلاه حصیری و سرخی میوه‌ها (رنگمایه‌های گرم) ارزش می‌گیرند. سفید سفره و سیاه نوار مخملی کلاه در دوقطب متضاد یک درجه‌بندی رنگ (مثبت و منفی)، نیستند، بلکه دونت یا طنین یک رنگ‌اند، و شدت و ارزش مساوی دارند. انتخاب رنگ‌ها و هماهنگی آنها با دقتی بیش از آنچه مرسوم بوده، انجام شده. این موضوع توضیح دقیق‌تری می‌طلبد: قانون ارزش‌ها می‌گوید که اگر شما رنگهایی به‌کار بردید که ارزش‌های‌روشن‌آنها بیش از ارزش‌های تیره‌شان بود، باید در سراسر نقاشی این‌کار را ادامه بدهید و برعکس، اگر ارزش‌های تیره غالب بود باید همین‌طور ادامه یابد. "مانه" از جمله نقاشانی بود که این قانون را به دقت رعایت می‌کرد. او اکثرا" رنگ‌هایش را روشن‌تر از آنچه در طبیعت یافت می‌شوند انتخاب می‌کرد. تابلو "نهار در سبزه‌زار" گرچه از طبیعت گرفته شده، بسیار روشن و درخشان است و انگار پرده‌ای شفاف برآن کشیده‌اند. نوری که بر تابلو می‌تابد سفید است و سحاوتمند و ملایم. پیکرها و منظره‌ی اطرافشان در گرمی زلالی که تمام بوم را انباشته، شناورند. آنچه در این تابلو برانسان تاثیر می‌گذارد، این واقعیت است که نقاش با موضوعی روبرو شده و می‌گذارد چشم‌هایش راهنمای او باشند تا شئی را به صورت سطوح وسیع رنگ ببیند و همه‌نیز در ارتباط باهم... و چشم‌های "مانه" انگار طوری ساخته شده که همه‌چیز را به رنگ روشن و به صورت سطوح رنگی می‌بینند. تماشاگر نیز ابتدا فقط سطوح وسیع رنگی را می‌بیند، بعد اشیا خود را می‌نمایانند؛ پس از چند ثانیه تاثیر شدید و ناگهانی عارض می‌شود وشخص از دیدن این نقاشی لذت واقعی کسب می‌کند. "مانه"، بایک ضربه‌ی قلم مو طبیعت روی تابلو را شکل می‌دهد، رنگ‌ها را روی بوم درهم نمی‌آمیزد، بلکه با یک ضربه‌ی تنها نقشی می‌آفریند. او، روی بوم‌های بسیار سفید بدون بافت نقاشی می‌کرد. روی بوم یک ورقه‌ی نازک روغن می‌مالید که قبل از شروع نقاشی پاکش می‌کرد. به این ترتیب هرضربه‌ی قلم‌موی او به نرمی ضربه‌ی قلم‌موی آبرنگ می‌شد. هرضربه را فقط یکبار می‌زد. و ضربه‌ی بعدی را کنارش، طوری که به ندرت باهم درتماس بودند. استحکام هرضربه با انتخاب دقیق رنگمایه میسر می‌شد. این ضربه‌ها با همه‌ی قدرتشان بوم را از نفس کشیدن باز نمی‌داشتند. در این‌کار از "ولاسکز" و "گویا" تقلید می‌کرد. توازن میان سیاه، خاکستری، زرد (یاصورتی) را از نقاش قرن هجدهم انگلیس، یعنی از "رینولدز" (۱۰) آموخته بود، و سیاه‌های مخملی درخشان را از یک نقاش هلندی، یعنی "فرانتس هالز". اما این تقلیدها و اقتباس‌ها چیزی از ارزش کار "مانه" نمی‌کاهد. در واقع تنها هنرمندی بزرگ‌مثل او می‌توانست با چنان اعتماد به نفسی تقلید کند و آثاری بزرگ بیافریند.

"مانه"، عصری را آغاز کرد که اکنون ما در آن زندگی می‌کنیم، و با جهانی که خود درآن می‌زیست توازنی نداشت. در واقع او این جهان را به وحشت انداخت. نقاشی او تغییری ناگهانی به‌وجود آورد. شرح کمابیش نافذ واقعیت‌های اجتماعی چیزی نبود که او را به‌خود جلب کند، چرا که "مانه" درپی گذاشتن پایه‌های یک ساختار جدید برای نقاشی تصویری بود. و به‌مدد این ساختار، امپرسیونیسم حیات یافت. اما او خود هرگز امپرسیونیست نشد و حتا نخواست در نمایشگاه‌های آنها شرکت کند.

کسانی نقاشی‌های "مانه" را اولین آثار مدرن خوانده‌اند. طبیعی است که نقاشی پس از "مانه" هرگز نمی‌توانست به مسیر قبلی‌اش باز گردد. ما که به ایجاز درنقاشی خو گرفته‌ایم، به‌سختی نقش "مانه" را در ساده‌کردن زبان نقاشی باز می‌شناختیم، اما اگر پس از نگریستن به ردیفی از آثار نقاشان قرن هجدهم یارمانتیک به سراغ تابلویی از "مانه" برویم، از موجز و مختصر بودن این نقاشی حیرت می‌کنیم. البته دلایل متعددی برای این حذف جزئیات غیرضروری وجود داشته، از جمله ظهورفنون لیتوگرافی و آبرنگ و عکاسی. امپرسیونیست‌ها نیز نمی‌توانستند به شرح دقیق جزئیات بپردازند، چون درپی تاثیرات آنی و فرار بودند. اما ایجاز در کار "مانه" برپایه‌ی انتخابی به‌مراتب آگاهانه‌تر بوده است. "پروست" در یادواره‌ای پس از مرگ "مانه" نوشت: "او اغلب به‌من می‌گفت، از این همه‌چیز غیرضروری در نقاشی بیزارم، اما مسئله آن است که چطور آنچه ضروری است ببینیم... چه‌کسی راه ساده و روشن نقاشی کردن را نشانمان خواهد داد، چه‌کسی از همه‌ی این پیرایه‌ها خلاصمان خواهد کرد؟"

براساس L' Arte Moderna di C. L. Argan

1) Paul Nadar 2) Tiziano 3) Franz Hals 4) velasques 5) Antonin Proust 6) Ferdinand Leenhoff 7) Marcantonio Rainondir 8) Vicotorine Meurnet 9) Giorgione 10) Reynolds.

نام تابلو: نهار در سبزه‌زار (۱۸۶۳) رنگ روغن روی بوم، ابعاد: ۲/۶۴x۲/۰۸ متر، نقاش: ادوارد مانه (۱۸۸۳ - ۱۸۳۲)، محل فعلی: موزه‌ٔ لوور، پاریس.

# موضوع‌هایی بدون تشریفات

نگاهی به‌نقاشی‌های شیرین اتحادیه
(۲۶مهر تا ۷ آبان ۱۳۶۶) کتاب‌آزاد

"نگارگر امروز، چنانکه باید، پیرو شیوه‌ی نو است و در پی‌سواد برداشتن از طبیعت نیست. در پی آن است که احساس اصیل و نیرومندی راکه در خاطرش نقش بسته آشکار کند و شکل ببخشد... اگر نکته‌ای در دلش رخنه کرده و او را آرام نمی‌گذارد، آن نکته را خواه صورتی باشد و خواه حالتی، به صدگونه مکرر می‌کند و همه‌ی عالم را جلوه‌گاه آن می‌سازد تا ما نیز به‌آن نکته که کوچک می‌نموده خو می‌کنیم و به عالم ژرف و پهناور آن پا می‌گذاریم." (۱)

پس از ۳۰سال، نمایشگاه نقاشی‌های شیرین اتحادیه، ما را بار می‌گرداند به این گفته و امیدهایی که در پس آن گفته نهفته بود.

شیرین اتحادیه نقاشی منفرد نیست، او به زعم ما به جریانی هنری تعلق دارد که گرچه شخصت‌هایش در پیوند با یکدیگر عمل نمی‌کنند و به شدت پراکنده‌اند، اما هست و خود را در ریشه‌ی مشترک آثار با ارزش نقاشان معاصر ایران بار می‌یابد. این ریشه مشترک، زبانی مشترک در سطح پرداخت مفهومی آثار نیست، بلکه صمیمت و صراحت در خود عمل شکل دادن به اثر و عاطفی بودن زبان مورد استفاده است تا نقاشی در سطح هستی و این جهانی باشد و هماوا با احساس زندگی. چارچوب فرهنگی این جریان که شاید بتوان آغازش را دهه‌ی‌چهل دانست، به دلایلی که در حوصله‌ی این مقاله نیست، مدام در معرض تهاجم درونی و بیرونی بوده و گاه یکسره تحریف شده، اما به نوعی، چه آنگاه که با تایید رسمی همراه بوده، و چه هنگامی که این تایید از آن دریغ شده، بافت اصلی خودرا حفظ کرده است، و آثار هر یک از شخصیت‌های آن در ارتباطی دیالکتیکی با این بافت لاجرم از نوع برخوردار بوده است.

شیرین اتحادیه را به اعتبار کارهای چند سال اخیرش می‌توان به جرات یکی از شخصیت‌های فعال این جریان هنری دانست: نقاشی‌های او از اشیای آشنا و متواضع پیرامون ما، یا به قول خودش "موضوع‌های بدون تشریفات دوروبر، گلدان و گیاه معمولی کنار باغچه، حوض و درخت و دیوار و آبار و باغبان، درواقع هرآنچه از قدیم بوده اما هرگز قدیمی نشده و جذابیت خود را از دست نداده"، به‌آنها بعدی تازه می‌بخشد. درواقع نیز نقاشی‌های او از طراوت و تازگی ویژه‌ای برخوردارند چنانکه تکرار نقشمایه‌ها هرگز از تازگی‌شان نمی‌کاهد. شیرین اتحادیه به دنیای آشفته و آشنای ما نظمی می‌دهد که تنها به مدد عواطف هنرمندانه ممکن است. در نقاشی او عوامل تصویری به خلوص شکلی می‌رسند و به موجزترین وجه اما همچنان به‌طور تصویری بیان می‌شوند. این نیز یک ریشه‌ی مشترک میان آثار نقاشان معاصر ما است. در واقع نقاشی معاصر ایران بیشتر برصمیمیت و صراحت و ارزش‌های عاطفی خود تکیه دارد تا اجرای دقیق و انباشته از جزئیات، و ضمنا"، درونگر است. این نقاشی همان‌قدر با سنت‌های نقاشی‌ایرانی (منظور نقاشی‌های عامیانه است) پیوند دارد که با نقاشی مدرن اروپا و ایالات متحده. بنابراین تعجب‌آور نیست اگر شیرین اتحادیه در نقاشی‌هایش، باوجود دورشدن کامل از جنبه‌ی تزیینی (کاربردی) نقاشی‌های عامیانه‌ی ایرانی و استفاده از هنر مفهومی (نقاشی ناب) بازهم در برخی موارد، شاید به مدد استفاده از رنگ‌های درخشان و شفاف، به نقاشی تزیینی نزدیک می‌شود.

"ماتیس" درباره‌ی"مانه" می‌گوید: " او اولین کسی بود که غریزی عمل می‌کرد، و بنابراین پیشه‌ٔ نقاشی را ساده کرد..." نقاشی‌های شیرین اتحادیه نیز غریزی هستند و درعین‌حال کاملا" بیانگر، گیرم تنها به‌مدد چند رنگ. و به این ترتیب به چنان ایجازی دست‌می‌یابند که از ترکیب ـ های او نه می‌توان چیزی برداشت و نه می‌توان چیزی برآنها افزود بدون اینکه به‌ساخت قوی آنها لطمه زد.

آنچه باعث این استحکام و قدرت ترکیبی شده، کار مداوم، شناخت وسیع از هنر نقاشی وارتباط بسیار ظریف هنرمند با طبیعت است. او روی کاغذ و با گچ رنگی نقاشی می‌کند و در مورد انتخاب مواد کارش می‌گوید: "آنچه امروز در این نمایشگاه دیده می‌شود شاید پانزده‌سال پیش با حذف بوم که درآن زمان احساس می‌کردم دست و پاگیرم شده و مانع آزادی بیانم است، و نمی‌توان آن را به راحتی بدیده گرفت آغاز شد، و بوم حایش را به کاغذ داد و حتا به کاغذپوستی. اما پس از مدتی چون رنگ روغن هم، با تشریفاتش سرعت بیان لازم را نداشت، جای خود را به گچ رنگی با پاستل داد."

وقتی درباره‌ی این به نوعی جوهری شدن آثارش (حوض‌های اتحادیه به نوعی پشت سرگذاشتن آبی‌تر میان نقاشی تصویری و غیرتصویری" انتزاعی" است، اما هنوز سنتز نیست)، و اجتناب بیان می‌پرسیم، می‌گوید: " فکر می‌کنم از مدتی قبل‌تشریفات ـ زدایی و پالایش تا حدودی دروغی شده باشد. حس‌ها با صدای رساتری از درون اثر

یکی از تابلوهای شیرین اتحادیه

داشته‌اند، و نقش آنها برتابلو مثل یک گلدان گلی شکسته روی زمین، معلق در فضا، یا انعکاس درخت‌هایی بی‌برگ برحوض کم آب حاصل شده است."

نقاشی‌های شیرین اتحادیه فاقد موضوع‌ـ هایی از پیش پرداخته‌اند و نامی جز نقاشی ندارند، انگار که‌نقاش به‌طور کامل موضوع را از کار خود حذف کرده است و آنچه مانده نتیجه‌ی پیوندی است میان او و زندگی به مدد کاغذ و پاستل، در واقع هرجا از موضوع حرف می‌زند، منظور او نقشمایه است. او می‌گوید: " حذف موضوع از طریق احساس موضوع حاصل شده، اعم از سایه‌ی تنه‌ی درختی بریک حوض آب، یا احساس دوری و دلتنگی و دلشکستگی، و بیان تصویری این احساس."

شیرین اتحادیه با حساسیتی سریع و تهاجمی آن تصاویری از زندگی ما را که برای روح آراسته و ظریفش حذاب است نقاشی می‌کند. و این نقاشی‌ها چنان ساده‌اند و در دسترس که به راحتی ممکن است ما را دچار این توهم کنند که می‌توانیم عین آنها را نقاشی کنیم. اما به‌گفته‌ی شیرین اتحادیه باید این واقعیت را درنظر داشت که"نقاشی‌ـ های به‌نمایش درآمده دراین نمایشگاه طی دورانی بی‌آنکه از پیش پرداخته شوند، راه خود را پیموده، سبک شده و روح و زندگی درآنها دمیده شده، و تکرارشان از سوی کسی دیگر نفسی بی‌روح از شیئی بی‌روح خواهد بود."

از حذابیت نقاشی‌ها، قدرت ترکیبی و اختصار بیان که بگذریم، استفاده نقاش از فضای تابلو که اکثرا" فاقد بعد است و پهنه‌ای است گسترده از سطوح مختلف رنگی توجه را جلب می‌کند. گاه استفاده از این سطوح رنگی‌زنده، زرد و آبی و قهوه‌ای، با زمینه‌هایی که بیشتر به قشر نازکی از مه شبیه‌اند، تاثیر جلا را ایجاد می‌کند. در واقع شیرین اتحادیه شهامت خالی گذاشتن بخشی از فضای تابلو رادارد. ما اوج این حرکت رادر تکچهره‌ای می‌بینیم که تنها نیمی از سطح تابلو را پوشانده و نیمی دیگر را خالی می‌گذارد. اما خودش می‌گوید: "فقط موضوع یک تابلو در نمایشگاه با استفاده از فضای خالی همراه بوده است، موضوعی که تا حدودی به‌روند نقاشی‌هایم بی‌شباهت است. من معمولا" با یک موضوع یا فکر زندگی می‌کنم و نتیجه‌ی آن تعدادی تصویر از یک موضوع یا فکراست، و فضای خالی شاید موضوع نمایشگاه بعدی‌ام باشد." ■

---

۱) بروشور اولین بی‌ینال تهران ـ فروردین ۱۳۳۷ صفحه‌ی ۲.

"باد" در فرهنگ و گویش عشایر و روستائیان سیرجان وبافت و "میمند" شهربابک.

مرتضی فرهادی

"کلاید کلاکن" فرهنگ را "انبار تجربه‌ی گروه" و "گنجینه‌ای انباشته از آفرینندگی بشر تعریف می‌کند. یکی از رشته‌های پربار تجربی در فرهنگ ایرانی، دانش آب و هواشناسی عامیانه است، که متاسفانه به دلیل بی‌توجهی جامعه‌ی امروزی ما به اینگونه موضوع‌ها و کم‌توجهی "مردم‌نگاران" ما به این زمینه همچون بسیاری زمینه‌های دیگر ــ درحال فراموشی است.

روستائیان و عشایر سیرجان و شهرهای پیرامون آن‌تا هم امروز نیز بیش از ۳۰نوع "باران" را با ۵۰ نام می‌شناسد و در حدود ۲۵ نوع "ابر" را با ۳۹ نام از یکدیگر تمیز می‌دهند، و نگارنده توانسته است در همین منطقه بیش از ۴۵۰ اصطلاح آب و هواشناسی عامیانه را گردآوری کند، (۱) و برای نمونه تنها در یکی از رشهرستان‌های استان مرکزی درحدود ۱۵۰ اصطلاح گردآوری شده است. (۲)

"وزش باد" از جنبه‌های مختلف برای عشایر و کشاورزان مهم است. در سیرجان دانش هواشناسی ایلات و عشایر به‌دانش هواشناسی کشاورزان افزوده شده است. به همین دلیل فرهنگ سیرجانی از نظر شناخت انواع "باد" و معنی آنها غنی است.

برای دامدار و کشاورز سیرجانی ارتباط "باد"ها با بارندگی کاملا" شناخته شده است و بارندگی از نظر سودها و خطراتی که برای عشایر و کشاورزان دارد فوق‌العاده مهم است.

از سوی دیگر وزش "باد" در تابستان نسبتا" گرم و طولانی سیرجان خود نعمتی است.

علاوه بر این کشاورزان در فصل خرمن برای جداسازی دانه‌ی گندم و جو از کاه به باد نیاز مبرم دارند و مراقب حرکات آن هستند. نک به "بادخواهی" در همین بخش. این نیاز، گاه ۱۲۰ روز از سال را شامل می‌شود.

نیاز به‌وزش باد در این فصل گاه تا حدی است که به‌شکل یک "مراد" درنظر کشاورزان جلوه می‌کند.

*"سرکوه تُلن اَلماس اَلماس*
*مرادم را بده یا حضرت عباس*
*مرادم را بده که بی‌مرادم*
*که خرمن کوفتم و "مَندیل" (بندیل) (۳) بادم."*

علاوه برجو و گندم کشاورزان برای کاهباد محصولاتی نظیر ارزن حبوبات تخم علوفه و سبزیجات نیز به "باد" نیازمندند و معتقدند سوراخی در زمین پدید می‌آید، آن‌وقت "باد" از آن‌جا بیرون می‌زند. به‌روایتی دیگر "باد" از سوراخی به‌اندازه‌ی سوراخ جوالدوز بیرون می‌آید. (۴)

*** باد در ادبیات عامیانه و محلی سیرجان و بافت**

الف: ضرب‌المثل‌ها:

۱) *"از باد باران خیزد، از بازی جنگ.*
*از کار گَرَم (برکت) خیزد از بیکاری ننگ."*

و به‌روایتی دیگر:

*" از باد باران خیزد، از بازی جنگ.*
*از کارگَرَم خیزد، و دیزی پرگوش (گوشت)*
*از بیکاری ننگ خیزد، و سیلی برگوش."*

۲) *"باداومد و خدا داد به خوشه ــ چین." (۵)*

۳) *"گاه کهنه باد میده." (اختلافات گذشته را پیش می‌کشد.) (۶)*

۴) *"با باد تەگندما مه اگا درنمیشن.*
(با باد تو گندم‌های من از کاه جدا نمی‌شوند.) به‌امید تو نمی‌توان نشست. (۷)

**ب) ترانه‌ها:**

۱) "بیا باد و برو باد و بگو بادِ.
بگو به دلبر من خانمت (خانمات)آباد.
به‌بخت هرکسی نامه نوشتی،
به‌بخت من قلم از دستت افتاد."

۲) "خوشا باد و خوشاباد و خوشاباد،
خبر از من ببر بر "حاجی‌آباد" (۸)
سلام از من به‌بابایش رسانید،
که یار برمن ندادی خونه‌ت آباد."

۳) *"بیا باد و بـرو رو در ولایـت*
*بگو تا قبلـه‌ی دینم بیایـد.*
*اگر که قبلـه‌ی دینـم نباشـه،*
*بگو تا جان‌شیرینـم برآید."*

۴) *"یل گلیرده داغ اِستنن،*
*داغلیرده‌باغ اِستنو،*
*افسون، افسون تَخلردِه،*
*یار گلیرده باغی اِ ایچنه،*
*یل گلیرده ساچنه،*
*یل وریرده ساچنی آلتنه،*
*مِن قربان اَلم بلەیاره*
*گلیرده باغی ایچنه،*
*هوا پرده‌چایو غریزده منه.*
*خدا فرصت ورەایگه مزه*
*همکار الک دِهمزه،*
*خذمت ادک اِیکه مزده به‌باغلره،*
*تا بته وارجه اَده اوشانلره.*

*(خبر بافت)*

**ترجمه به فارسی:**

*باد می‌وزد از فراز کوه،*
*داغان می‌شود، در باغستان‌ها.*
*به تلاطم درمی‌آورد کشتزارها را.*
*دلارامم به‌باغ می‌آید،*
*باد داغان می‌شود، در گیسوانش.*
*باد زد به زیر گیسوانش، گیسوانش را فرا افشاند.*
*فدای چنین یاری بشوم، دلارامی که به باغ می‌آید؛*
*چای درست می‌کند برای من.*
*خدا فرصت دهد به‌ما،*
*یاری کنیم یکدیگر را،*
*خدمت کنیم به‌این باغ‌ها.*
*برسد فایده‌اش به فرزندانمان."*

**بادخواهی**

۱) اگر بخواهند، "باد" بیاید و خرمن ــ افشانی کنند." "گاخر "Gaxar" "سرگین الاغ را نوک‌چوبی می‌کنند، و می‌نشانند (فرو می‌کنند) به‌زمین، و در سمتی که می‌خواهند "باد" از آن‌سوی بوزد و معتقدند "باد" شروع خواهد شد.

۲) در "حسنی" سیرجان، اگردر هنگام باددادن خرمن باد بایستد. یک‌نفر می‌خواند:

*"حیدرِ "کُلەدَس"Koledas"!*
*بادت وَر دار و برس."*

۳) اگر موقعی که می‌خواهند، "شب ــ Sob" (خرمن گندم جداشده از کاه) را بیزند، و گندم راکاملا خالص کنند، "باد" بایستد، مدتی "فیت ــ Fit" می‌کشند ــ سوت می‌زنند و صدای باد را تقلید می‌کنند.

۴) گاه‌نیز برای وزیدن باد می‌خوانند.

*"نه دس داره،*
*نه پا داره،*
*از همه‌جا خبردار.*
*ایشالا (انشاالله) به‌خرمن ما گذرداره."*

که هم دعا برای باد است و هم به‌عنوان چیستان بیان می‌شود.

*** بادبندی و بادگردانی**

۱) در "ایل قرایی" در گذشته رسم بود، اگر باد کوه(سوم اصفهانی) زیاد می‌وزید پیره‌زنی لحافش را روی دوشش می‌انداخت و درجهت باد شروع به دویدن می‌کرد. بقیه جمع می‌شدند و به‌دنبال او می‌دویدند، تا این‌که به او می‌رسیدند. یکی می‌پرسید: "ننه به سِلوُمَتی، یا ای اِشتو ــ ESTO" (شتاب) کجا می‌ری؟"

پیره‌زن می‌گفت:

*"از دست باد مِرَم به‌داد."*

معتقد بودند: بدین‌ترتیب باد خواهد افتاد.

۲) از آنجا که "گلوله‌باد" (گردباد) ممکن است، "پلاس‌ها" (سیاه چادرهای ایلی) را بیندازد. در "ایل بچاقچی" وقتی می‌دیدند، گردبادی به جانب "پلاس‌ها" می‌آید. زن‌ها و بچه‌ها می‌آمدند بیرون و روبه گردباد، مشتی خاک به طرف آن می‌پاشیدند و می‌گفتند:

*"چپ، چپ،*
*برو خونهٔ دختردار،*
*خونهٔ ما علی نشسته."*

در "ایل فارسیمدان" می‌گفتند:

*" توز ناخ گلمه*
*بز قناق وارمز."*

(گلوله باد نیاید، ما مهمان داریم.)

و معتقدند، گردباد مسیرش را تغییر خواهد داد.

*** گونه‌های باد و اصطلاحات مربوط به آن:**

الف: انواع باد:

۱) سوم Sum

باد بسیار سردزمستانی را "سوم" گویند. و معتقدند که:

"حرف حرف میاره، سوم برف‌میاره." و "سومت ببره." نفرینی است.

۲) سوم اصفهانی

باد سردی که در زمستان‌ها از جانب اصفهان می‌وزد. نکته: بخش برف، ضرب‌المثل‌ها شماره ۴.

۳) سوم کُنگ

اگر "سوم اصفهانی" آهسته بوزد، آنرا "سوم کُنگ" گویند. "سوم کُنگ" بسیار سرد است. در موقع وزش "سوم کُنگ" دامداران، گوسفندان را از "آغل ـ Aglo" بیرون نمی‌آورند.

۴) سوم‌خواب

سرمای شدید بدون باد را گویند. سرمایی که با باد همراه نباشد. (کُران) و (خُرَمَه)

۵) سون Sun

سوم. (میمند)

۶) لارباد

باد و باران سرد و شلاقکش و کوبنده‌ایست که اغلب سبب تلفاتی در رمه‌های گوسفند می‌شود. که دراین‌صورت می‌گویند. "گله در فلانجا لاری شده."

وقتی کسی خود را بیش از حد لازم به اجاق و آتش نزدیک کند، می‌گویند. "مگه لارباد اومده؟"

۷) باداصفهانی:

"سوم اصفهانی" را در فصل‌های گرم سال، باد اصفهانی گویند. باد اصفهانی در زمستان بسیار سرد و در تابستان بادخنک و مفیدی است و از شدت و حدت هوا می‌کاهد.

معتقدند: "باد اصفهانی" نر است، و باد گرمسیری (رحمت) ماده.

باد اصفهانی را بی‌باران می‌دانند.

به‌باد اصفهانی "باد کوه"، "تَرباد"، "باد ترکوه"، "بادراس" و "بادشمال" هم گویند.

۸) بادِراس.

همان.

۹) تَرباد.

همان.

۱۰) باد تَرکوه، بادِکوه.

همان.

۱۱) بادِشمال.

همان.

۱۲) باد گرمسیری

بادی که از جانب گرمسیر (بندرعباس) می‌وزد. بادجنوبی نام دیگر آن "باد رحمت" است.

"باد گرمسیری" را "ماده" می‌دانند، و معتقدند با "باد" اصفهانی پرمی‌شود (باردار می‌شود.)

باد گرمسیری باران‌آور است. وقتی باد گرمسیری بوزد، می‌گویند "بادگرمسیری سیح شده خدارا شکر، باروں میاد."

به‌باد گرمسیری در تابستان "بادلِوار" گویند.

۱۳) بادِرحمت.

همان.

۱۴) بادِ سیرجانی

همان. (میمند). به‌باد گرمسیری در میمندباد سیرجانی گویند، و معتقدند در بهار این‌باد باران‌آور است.

۱۵) باد لِوار، لوار (۱۰)

همان. باد گرمسیری را در تابستان "باد لِوار" یا "لوار" گویند. باد داغی که از جانب جنوب آید. و امکان دارد انسان را بکشد.

"لوارت ببره." نفرینی است.

۱۶) باد تشتک

بادی که از جهت باختر می‌وزد. باد غربی. "باد تَشتَک" را "بادتم" و "باد قبله" هم گویند.

"باد تشتک" همیشه با باد "پیش روز" (بادشرقی) سینه به سینه برخورد می‌کنند اگر باد پیش روز بتواند" باد تشتک" را میخکوب کند، ابرها توقف می‌کنند، و بارندگی خوبی خواهد شد.

می‌گویند: "باد نم‌خیز و برکتش از همهٔ بادها بیشتر است." یا:

"باد قبله، باد خدا خوب کرده است."

۱۷) بادِ نَم.

همان.

۱۸) بادِ قبله:

همان.

۱۹) بادِ پیش‌روز

بادی که ازسوی خاور می‌وزد. باد شرقی. باد "پیش روز" همیشه شب هنگام و بیشتر از نیمه‌ی شب به‌بعد می‌ورد. و به کار "کاهباد خرمن" (باد دادن حرمن) می‌آید. "کاهباد خرمن" بیشتر شب‌ها انجام می‌شود. باد "پیش‌روز" بی‌باران است.

۲۰) بادِ کَلَه.

همان.

۲۱) باد سِرو

باد شرقی. (میمند) مشهور است که "باد سِرو" یک یا سه یا پنج و یا هفت‌روز می‌وزد.

۲۲) سوم سِرو.

"بادسرو" را در زمستان "سومِ سرو" گویند. (پاریز)

۲۳) شوباد.

بادی که پس از نیمه‌شب از شرق می‌وزد. در گذشته کشاورزان سیرجان بیشتر با "شوباد خرمنهای جو و گندم را به‌باد می‌داده‌اند.

***"خوشا "کهنوج"، خوشا "شوباد "کهنوج***
***خوشا آن "آب گلناباد" کهنوج.***

۲۴) باد پاتیل فروشوں.

بادی که از شمال غربی می‌ورد. این‌باد به‌جای باران، "دولخ ـ Dulax" می‌کند (گرد و خاک می‌آورد) و اگر زیاد بوزد، خشکسالی و قفر می‌آورد. و کشاورزان و دامداران را به "پاتیل فروشی" وامی‌دارد.

۲۵) گلوله‌باد (۱۱).

گردباد. به‌گردباد. "چرخه‌باد"، "گُلولو ـ باد"، "کله‌باد" و "توزاخ" نیز گویند. نک به "بادبندی و بادگردانی" درهمین بخش.

۲۶) چرخه‌باد.

همان (میمند)

۲۷) گُلِوباد.

همان. (خبر)

۲۸) گلولوباد

همان. (ایل لری)

۲۹) گلِه‌باد

همان (ایل بچاقچی)

۳۰) تورباخ

همان. (ایل فارسیمدان)

۳۱) بادِ فَلاتو

"فلاتو" نام محل و کوهی است. (۱۲) بادجنوب سرفی.

به "باد قلاتو"، "بادسیل (سهیل) هم می‌گویند. در اواخر تابستان و اوایل پاییز می‌وزد.

معتقدند "باد قلاتو" (بادسِیل) می‌زند به‌هندوانه و سیبب و بعضی جاها به‌انار وآنها را به رنگ می‌آورد.

۳۲) باد سِیل (سهیل)

همان. سهیل ستاره‌ی کم‌پیدایی است که در شبهای آخر تابستان طلوع می‌کند. (۱۳) بادی که هرزمان با پدیدار شدن سهیل در اواخر تابستان می‌وزد.

۳۳) باد مرده زنده‌کن

به‌بادی می‌گویند، که بعد ازعید می‌وزد، و از سمت قبله می‌آید. (ایل لری)

۳۴) دولَخ، دولختو. (۱۴)

بادی که با خاک و گردوغبار همراه است. "چرکوک" نیز گویند.

۳۵) چرکوک

همان.

۳۶) بادزلال

خلاف "دولختو" بادصاف و بدون گرد و خاک.

۳۷) باد پیش‌پایه

بادی که از غرب به شرق پیش از ریزش رگبار می‌وزد.

۳۸) بادِ سیاکو

بادشمال شرقی (پاریز).

۳۹) بادِ سه‌کنج

در سیرجان بادی را که از جانب پاریز می‌وزد "سه‌کنج" گویند و معتقدند. چندان پشتی ندارد.

۴۰) باد پیچ

بادی که جهت آن معلوم نیست وتغییر می‌کند. (۱۵)

۴۱) باد پُوْر

باد شصت و شیشم بهار. معتقدند بادپور که بوزد، محصول سیفی (بهاره) حرکت می‌کند (به‌سرعت رشد می‌کند) و محصول شتفی (پاییزه) خشک می‌شود، و هنگام دروفرامی‌رسد.

"پور" نام ستاره‌ی پروین است. و هنگام طلوع و غروب آن که در فصول مختلف تغییر می‌کند، میزان و معیاری است برای کارهای کشاورزی. مانند:

***پورِ دم شوم (شب)، گندم بنشون،***
***پورِ دم‌صب (صبح)، گندم به درو."***

یا:

***"پورِ رِ کوکن،*** (پروین را کوه‌کن، پروین را به کوه‌بنشان)

***او رِ روکن."*** (آب را رهاکن، روبرود،)

یعنی وقتی سرشب پروین به‌کوه می‌نشیند، (در زمستان) نیازی به آبیاری گندم و جو پائیزه نیست.

۴۲) باد عقرب

بادی که در ماه عقرب و بیشتر از سوی شمال می‌وزد، و خشک است معتقدند تا باد عقرب نوزد، انار شیرین نمی‌شود.

۴۳) باد و برف

برفی که باد همراه باشد.

**اصطلاحات مربوط به شدت باد**

۱) رُنگ

باد بسیار آهسته را گویند. (میمند)

۲) باد رنگ‌زدن.

وزیدن باد به آهستگی. "باد رنگ می‌زنه." (میمند)

**بقیه در صفحه‌ی ۵۱**

باشگاه ادبیات

# پوپر و تضاد

آلک‌نوو

*اشاره:* **آلک‌نوو** استاد ممتاز دانشگاه گلاسگو اکلسیان است و از صاحبنظران برجسته در زمینه‌ی اقتصاد شوروی. نوشته‌ی حاضر صمیمه‌ی آخرین کتاب اوست با نام *اقتصاد سوسیالیسم قابل تحقق* (The Economics of Feasible Socialism) که در آن به نقد و بررسی اندیشه‌هایی درباره‌ی سوسیالیسم، نقد نظام اقتصادی و سیاسی سوسیالیسم‌های موجود پرداخته است. هدف او از این بررسی‌ها این است که در پرتو دیدی انتقادی طرحی کلی و جامع از سوسیالیسمی قابل تحقق ـ نوزده در جوامع پیشرفته ـ ارائه کند. هم‌چنین، در پرتو این طرح می‌کوشد تا به ایرادهای سنتی جریان‌های چپ (نظیر ارتدکس مدل) و راست (نظیر فریدمن) پاسخ گوید.

کارل. ر. **پوپر** از معدود برجسته‌ی عربی است که هم به فلسفه‌ی علوم طبیعی پرداخته است و هم به فلسفه‌ی علوم اجتماعی. "پوپر" در زمینه‌ی فلسفه‌ی علم اهل اعلاء است اما در فلسفه‌ی اجتماعی اهل اصلاح. البته، فلسفه‌ی اجتماعی خود را ادامه‌ی بصیرت‌هایش در فلسفه‌ی علم می‌داند و بحوبی آگاه است که نتیجه‌گیری‌هایش در این دو قلمرو هم‌سنخ نیستند: در یکی باید به پیوسته طرحی نو درانداخت، درحالی‌که، در دیگری باید طرح موجود را پرداخت.

وجود تضاد (ها) در "سوسیالیسم قابل تحقق" اجتناب‌ناپذیر است و باید تحمل شود، درحقیقت گاهی باید از وجود آنها استقبال کرد. استدلال من چنین بوده است، اما برخی از خوانندگان آثار "کارل پوپر" این مطلب را نخواهند پذیرفت. البته "پوپر" می‌پذیرد، در واقع تاکید می‌کند، که وجود تضاد به معنای معینی "بارورکننده، یا مولد پیشرفت" است، اما "این گفته مادامی صحیح است که مصمم باشیم وجود تضاد (ها) را تحمل نکنیم؛ ... به‌عبارت دیگر هیچ‌گاه زیر بار تضادی نرویم ... زیرا اگر بنا باشد با تضادها بسازیم ... آنگاه تضاد خاصیت بارورکننده خود را دیگر از دست می‌دهد ... چون اگر بنا باشد تضادها را بپذیریم باید از خیر هر نوع فعالیت علمی هم بگذریم". (۱) به‌این ترتیب آیا براساس معیارهای "پوپر"ی، من هم مرتکب گناهی شده‌ام؟ فکر نمی‌کنم، با آنکه شاید کلماتی که من برای ادای مطلب انتخاب کرده‌ام (یا، اگر حمل بر جسارت نشود، کلمات و مثال‌هایی که او انتخاب کرده است) ممکن است واضح و بدون ابهام نباشند. وقتی "پوپر" از "تضادی" سخن می‌گوید که شکل گزاره‌هایی چون "او روز اول نوامبر **۱۹۴۸** اینجا **بود**" و "او روز اول نوامبر ۱۹۳۸ اینجا **نبود**" را می‌گیرد حق کاملا" به جانب او است. باید بتوان ثابت کرد که یکی از این دو گزاره راست یا دروغ است. به عبارتی "قوهٔ محرقه" (۲) یا مفهوم علمی معتبری بوده است یا خیر.

تضادهای مورد نظر من تضادهایی هستند که در بطن روابط نهادی، در واقع در بطن شرایط انسانی، ریشه دارند. آزادی من در انجام هرکاری که به آن علاقه دارم می‌تواند در تضاد، یا ناسازگار با آزادی دیگران باشد و گاهی واقعا" چنین است. تمایل من در مورد پارک کردن ماشین خود در جایی که مناسب‌ترین جا برای من است، با تمایل دیگران به پارک کردن در همانجا در تضاد است، یا با رانندگی کردن آنها در امتداد همان مسیر بدون برخورد باشد معبر. این مورد خاصی است از تضاد عام‌تری که میان منافع فردی و اجتماعی وجود دارد. تمرکز قدرت تصمیم‌گیری در دست افرادی که مسئولیت‌های متنوعی دارند امر "دروبی کردن مسایل برونی" و درک عواقب متنوع را تسهیل می‌کند، لیکن فقدان دید در مورد جزییات ریز یا میکروسکوپی می‌تواند در عمل به نتایج خلاف انتظاری منجر شود. عکس این هم صحیح است، انتقال قدرت تصمیم‌گیری به سطوح پایین‌تر می‌تواند امکان بررسی دقیق‌تر جزییات ریز، و احساس بیشتری در مورد تشریک مساعی، را تامین کند، لیکن این امر به بهای نادیده گرفتن عواقب "برونی" "احتمالا" مهم اعمال خود تمام می‌شود. یقین دارم که "پوپر" همه‌ی آنچه را که هم اکنون نوشتم قبول دارد، لیکن ممکن است نام دیگری بر این مطالب بگذارد. مضافا" براین، به‌احتمال زیاد او نیز قبول خواهد داشت که اینها دشواری‌هایی (تنشهایی، مسایلی، یا هر اسم دیگری که روی آنها می‌خواهید بگذارید) هستند که باید در دنیای واقعی به‌نحوی از انحاء با آنها کنار بیاییم. البته تلاش خواهیم کرد که آنها را از میان برداریم؛ تلاش خواهیم کرد که روش مناسب‌تری (یا بی‌دردسرتری) برای پارک کردن ماشین‌ها پیدا کنیم؛ اعمال انفرادی بالقوه مضر را محدود کنیم و تدبیر مناسبی برای ایجاد توازن مطلوب میان تمرکز و عدم تمرکز بیاندیشیم. لیکن این کار بهیچ‌وجه با تعیین بدون ابهام این‌که "آیا او روز اول نوامبر ۱۹۳۸ در فلان‌جا بود یا نه"، یا اگر دلتان می‌خواهد با تعیین صحت نظریه‌ی نسبیت، یکسان نیست. در هنگام نوشتن این مطالب موتورسواری را درحال گذر می‌بینم که روی کت او نوشته شده است: "کلاه خود بله، زور نه". او معتقد است که باید افرادی را که مایلند خود را در معرض خطر مجروح شدن قرار دهند به حال خود گذاشت، درحالی که قانون می‌گوید شما باید کلاه خود به‌سر گذارید، زیرا مجروح شدن متضمن تحمیل مخارجی بر دیگران است. باز این تضادی میان فرد و جامعه است که نمی‌توان آن را چون واقعیتی فیزیکی یا نظریه‌ای علمی حل کرد. "پوپر" به‌احتمال زیاد این مصادیق را تحت عنوان انتخاب‌های مبتنی بر اخلاق (۳) دسته‌بندی خواهد کرد، و در واقع به معنایی هم چنین هستند. لیکن تضاد می‌تواند ناشی از افکاری باشد که در اختلاف نظر یا در اختلاف منافع ریشه دارند. مضافا "براین، تمایز مهمی نیز میان، به‌اصطلاح، سطوح تضاد وجود دارد. برای مثال مسایلی که از تمرکز/عدم تمرکز نشات می‌گیرند به‌احتمال زیاد برای همیشه موجود خواهند بود، لیکن مسایل معینی در **چارچوب** این مقوله‌ی عام ـ برای مثال، تعیین محل تصمیمات اساسی سرمایه‌گذاری برای صنعت نفت ـ می‌توانند مورد تصمیم‌گیری قرار گیرند و حل شوند. به‌همین منوال، این یا آن ماشین معین باید پارک شود، یا آن‌که مسایل ناشی از پارک کردن ماشین پابرجا خواهند ماند، همان‌طورکه تضادهای میان تمایل‌های فردی و اجتماعی پابرجا خواهند ماند.

به‌عبارت دیگر، درحقیقت باید تلاش کرد تا هر تضاد معینی حل شود، لیکن، با همه‌ی این، انواع معینی از تنش، یا اسباب اختلاف، در هر شکل قابل تصور جامعه پابرجا خواهد ماند.

به‌احتمال بیشتر آنچه مورد ایراد "پوپر"

خواهد بود کل تصور تلاش برای حرکت به سوی جامعه‌ی نوع دیگر است. او معتقد به اصلاح گام به‌گام و پرهیز از هر نوع نسخه‌سازی (۴) از جهان آینده است. او می‌گوید که باید کوشش خود را صرف حل ـ یک به یک ـ مسایل عاجلی کنیم که هم‌اکنون با آنها روبرو هستیم ـ یکی پس از دیگری. من هم با این نظر بسیار موافقم. ولی واکنش صرفا "تجربی به مسایل بلاواسطه، پرهیز و اجتناب از داشتن هرگونه هدف استراتژیکی (یا بلند مدت)، قطعا "محدودیت‌های قابل ملاحظه‌ای در دنیای خطرناک و متلاطم امروزی به دنبال دارد. مرگ بر "اوتوپیا"! قبول! لیکن چنانچه برخی از جوانب یک **نظام** همواره نتواند بگونه‌ی رضایتبخشی کار کند، کاملا "بجاست که لااقل تغییر نظام بررسی شود.

وقتی شکست اصلاح جزیی(۵) امری محرز است این کار ضرورت می‌یابد. برای مثال برنامه‌ریزی متمرکز از نوع شوروی را در نظر گیرید. این برنامه‌ریزی منطقی درونی دارد: مرکز در مورد نیازها اطلاعاتی گردآوری می‌کند، دستورالعمل‌هایی برای اینکه چه باید تولید شود، و برای چه کسانی صادر می‌کند، تلاش می‌کند تا وسایل اجرای این دستورالعمل‌ها تامین شود. همانطورکه می‌دانیم این نحوه‌ی اجرای امور از بسیاری لحاظ ناموثر است. یک اصلاح‌گر محتاط‌و (معتقد به اصلاح) گام به‌گام ـ که او را مثلا "پوپروویچ می‌نامیم ـ تغییری را پیشنهاد می‌کند: بگذارید واحدهای برخی از صنایع مواد اولیه خود را به‌جای آنکه مرکز برایشان تعیین و تامین کند به صورت آزاد خریداری کنند، نظام این عمل را نمی‌پذیرد، درست به‌همانگونه که (ارگانیسم بدن) انسان وجود یک جسم خارجی را درخود نمی‌پذیرد. آزادی ظاهرا "مطلوب خرید با مابقی نظام برنامه‌ریزی در تعارض است، زیرا نظام مبتنی بر قیمت(۶) نامناسب است وغلط علامت می‌دهد، و غیره. همانطورکه متذکر شدیم، اصلاح (نه به‌صورت خردخرد بلکه) به صورت طرح جامع (۷) اجرا می‌شود. در حکایتی درباره‌ی "اصلاح اقتصادی" چنین آمده است که اداره‌ی کنترل ترافیک شهر ورشو یک هیات نمایندگی به لندن می‌فرستد تا طرح ترافیک ظاهرا "برتر لندن را بررسی کنند. آنان گزارش می‌دهند که تنها فرق میان مقررات این دو شهر در این است که وسایل نقلیه در لندن برخلاف ورشو از سمت چپ حرکت می‌کنند. درنتیجه ـ از آنجاکه معتقد به اصلاح **گام به گام** بودند ـ دستور می‌دهند تا برای مدتی به‌طورآزمایشی، یک سوم از اتومبیل‌های شهر ورشو از سمت چپ حرکت کند ■

---

1. K.R.Popper, Conjafores and Refutation, PP 316-7
کارل پوپر. "حدس". ترجمه‌ی لاریجانی در ع. سروش. *تضاد دیالکتیکی*، ص‌ص ۲۴۵-۲۴۴ مقایسه کنید با کارل پوپر. "حدس‌ها و ابطال‌ها". ترجمه‌ی احمد آرام.
2. Phlogiston
3. ethical choices
4. blue print
5. partial Reform
6. Price System
7. packages

# نظرهیر گورکی به سبک آرلوف

آنچه درپی می‌آید، به‌گونه‌ای تکرار این حقیقت است که گرداگرد دیکتاتورها را افرادی بی‌هویت، با کمترین پایبندی به اصول اخلاقی و احتماعی فرامی‌گیرند و چون این خصلت از آن‌ها جدایی‌ناپذیر می‌نماید حتا پس از مرگ دیکتاتورها، یا فرار از دست دیکتاتورها همچنان با همان خصلت به زندگی خود ادامه می‌دهند. یکی از اشکال نمود عینی چنین خصوصیتی تحریف و دروغگویی درخاطرات یا تاریخ است...

در معرفی کتاب "تاریخ سری جنایتهای استالین" اثر "آرلوف"، در ماهنامه‌ی مفید شماره‌ی‌ششم، بخشی‌ازروایت"آرلوف"درباره‌ی ماکسیم گورکی به چاپ رسیده است. "آرلوف" در این روایت کوشیده است چنین جلوه دهد که گورکی فریب صحنه‌پردازیهای استالین و کارگزارانش را خورده است، که این می‌تواند توجیهی باشد برای گونه‌ای همراهی یا حداقل عدم اعتراض او به جنایات استالین.

کارگزاران دیکتاتور، همواره پس از آنکه به هر دلیلی از او رویگردان می‌شوند درعین حمله شدید به دیکتاتور، می‌کوشند افرادی را که به دلیلی مورد علاقه و محبت مردمند یا بوده‌اند، تطهیر کنند. شاید که توجیه عملکرد این اشخاص به نحو غیرمستقیم بر موقعیت خود آنان نیز تاثیر گذارد و از شدت حمله به ایشان بکاهد.

پذیرش اینکه چندسال پس از آغاز بازداشتهای وسیع و همه‌جانبه، محاکمات نمایشی مسکو، اعدامها... گورکی توانسته باشد فریب این صحنه‌پردازیها را بخورد، ساده‌اندیشی است. برای توضیح همراهی گورکی با استالین و دستکم عدم موضعگیری مخالف، باید در جستجوی مجموعه‌ای از عوامل پیچیده برآییم: ترس، نومیدی، تسلیم به قدرت و حتا توجیه آنچه در روسیه شوروی می‌گذشت. پیشینه چنین تفکری را درمورد گورکی می‌توان پی گرفت.

در زمان حکومت "کرنسکی"، گورکی به اقدامات بلشویکها برای بدست گرفتن قدرت و اعمال ترور سرخ معترض بود و در نشریه خود "نوایاژیزن" مقاله‌هایی تند علیه آنها نگاشت. پس از به قدرت رسیدن بلشویکها، گورکی خاموش شد و درکنارقدرت نورسیده قرارگرفت. حتا بعدها در مجله "انترناسیونال‌کمونیست" مقاله‌ای چنان سراپا ستایش پرآب‌وتاب درباره لنین نگاشت که خود او را نیز به اعتراض واداشت.[1]

آنچه درپی می‌آید ترجمه‌ای است از گفتگوی "اما گلدمان[2]" (چهره‌ٔ سیاسی روسی ـ امریکایی) با گورکی درسال ۱۹۲۰ (به نقل از اتوبیوگرافی گلدمان[3]) تا شاید پرتویی بر چون‌وچرایی عملکرد گورکی در این سالها و دورهٔ استالین بیفکند:

"..... هنگامی که به ایستگاه رسیدم خود را در میان جمع برجسته‌ای یافتم. "کارل رادک" (که از سرانجام "لیبکنخت"، "رزا لوکزامبورگ" و "لانداور" گریخته بود)، آنجا بود. "چیپورویچ" (رئیس اتحادیه‌های کارگری پتروگراد)، ماکسیم گورکی و چند فرد کم اهمیت‌تر در یک واگون با من بودند.

گورکی قبلا" در پاسخ به نامهٔ من خواسته بود برای گفتگو به او سر بزنم. این کار را انجام داده بودم، اما گفتگویی انجام نگرفته بود. او را رنجور از یک سرماخوردگی شدید و بطور مداوم درحال سرفه یافته بودم، درحالی که چهار زن در اطراف او دستپاچه به این‌سو و آن‌سو می‌دویدند و نیازهایش‌را برمی‌آوردند. هنگامی که مرا در واگون دید گفت که در راه می‌توانیم گفتگوی متوقف‌شده خود را ازسر بگیریم و گفت که بعدا" به‌کوپه من خواهد آمد. بخش اعظم روز را با اشتیاق درانتظار ماندم. نه گورکی ظاهر شد و نه کسی دیگر...

از احساس حضور یک هیکل نحیف و دراز که روی من خم شده بود از خواب بیدار شدم. ماکسیم گورکی مقابلم ایستاده بود، باآن چهرهٔ روستایی که عمیقا" از رنج چین خورده بود. از او خواستم کنارم بنشیند و او در صندلی مچاله شد، مردی خسته و ضعیف، بسیار پیرتر از پنجاه‌سال سن‌اش.

با اشتیاق بسیار انتظار گفتگو با گورکی را کشیده بودم، باوجود این اینک نمی‌دانستم چگونه شروع کنم...

سرانجام شروع به صحبت کردم و گفتم که قبل از آنکه بتوانم درباره‌ٔ آنچه مرا می‌آزارد سخن بگویم ، باید ابتدا خودم را معرفی کنم. گورکی حرف مرا قطع کرد : "چندان ضرورتی ندارد . من درباره‌ٔ فعالیتهای شما در ایالات متحده ، چیزهای زیادی می‌دانم . اما حتا اگر هیچ‌چیز هم نمی‌دانستم ، این حقیقت که شما به دلیل عقایدتان تبعید شدید ، برای اثبات صداقت انقلابیتان کافی است. به چیز دیگری نیاز ندارم." پاسخ دادم : "این نهایت لطف شماست ، باوجود این باید بر مقدمه کوتاهی اصرار کنم ." گورکی سر تکان داد . . .

گفتم : "امیدوارم تصور نکنید خودستایم و فکر نکنید که درباره مشکلات و خطرات مبارزه خودمان در امریکا برای روسیه شوروی مبالغه کرده‌ام ." گورکی سر تکان داد و من ادامه دادم : "و همچنین امیدوارم وقتی می‌گویم که اگرچه آنارشیستم ، اما آنقدر ساده‌دل نیستم که فکر کنم آنارشیسم می‌تواند درعرض یک‌شب از خرابه‌های روسیه کهنه ، چنانکه هست ، برخیزد ، حرفم را باور کنید ."

با اشاره دستش صحبت مرا قطع کرد : " اگر چنین است و من در حرفهای شما تردید نمی‌کنم ، چگونه می‌توانید به دلیل کاستی‌هایی که در روسیه شوروی می‌یابید تا این‌حد آشفته باشید ؟ بعنوان یک انقلابی قدیمی باید بدانید که انقلاب مهیب و بی‌رحم است . روسیه فقیر ما ، عقب‌مانده و خشن ، با توده‌های به‌سر برده در قرن‌ها جهل و تاریکی ، که بیش از هر ملت دیگری در جهان وحشی و تنبل‌اند ! " از اتهام فراگیر او که کل ملت روسیه را دربر می‌گرفت ، نفسم بند آمد . به او گفتم که این اتهام اگر راست باشد وحشتناک است . درعین‌حال تا حدی بدیع نیز است. هیچ نویسنده روسی قبلا" هرگز با چنین عباراتی سخن نگفته است . او ، ( ماکسیم گورکی ) اولین کسی است که چنین نظر غریبی را طرح می‌کند و اولین کسی که همه‌ٔ تقصیر را به گردن محاصره ، "دنیکین"[4] و "کولچاک"[5] نمی‌اندازد. تاحدی خشمگین پاسخ داد : "تخیل رمانتیک نوابغ بزرگ ادبی ما ، جلوه‌ای بکلی نادرست از روس‌ها داده و باعث زیانهای بسیار شده . انقلاب ، اندیشه‌های واهی درباره‌ٔ نیکی و سادگی دهقانان را باطل کرده و ثابت کرده که آنها موذی ، طماع ، تنبل ، حتا در لذت بردنشان از ایجاد زحمت ، وحشی‌اند." و افزود : "نقشی که توسط "یدونیچ"[6]های ضد انقلابی بازی شده ، آشکارتر از آن است که نیازمند تاکید ویژه باشد . به همین دلیل لازم ندیده است نه به آنها ، نه به روشنفکران که بیش از پنجاه سال درباره‌ٔ انقلاب سخن گفته‌اند ، سپس حزو اولین‌کسانی بوده‌اند که با خرابکاری و توطئه از پشت خنجر زده‌اند ، حتا اشاره‌ای هم کند . اما همه اینها عوامل فرعی‌اند ، نه علت اصلی. گفت که ریشه‌ها در ذات توده‌های غیرمتمدن و وحشی روسیه نهفته‌اند. آنها فاقد سنت‌های فرهنگی ، ارزش‌های اجتماعی و احساس احترام به حقوق انسانی و زندگی‌اند . حز به وسیله زور و اجبار نمی‌توان به حرکتشان درآورد. روس‌ها طی قرون چیز دیگری را نشناخته‌اند .

باحرارت به این اتهامات اعتراض کردم . بحث کردم که علیرغم اعتقاد او به خصیصه‌های برتر سایر ملت‌ها ، این ملت جاهل و خشن روسیه بود که برای اولین‌بار طغیان کرد . آنها بودند که روسیه را با سه انقلاب پی‌درپی درعرض دوازده سال لرزاندند و این آنها و اراده آنها بود که به " اکتبر " زندگی بخشید .

گورکی پاسخ داد : "بسیار فصیح ، اما نه‌چندان صحیح." او سهم دهقانان را در قیام اکتبر می‌پذیرفت ، اگرچه فکر می‌کرد که حتا آن‌هم نه احساس اجتماعی آگاهانه ، بلکه صرفا" خشم انباشته‌شده طی دهه‌ها بوده‌است. و اگر توسط دست راهنمای لنین کنترل نمی‌شد ، بطور حتم بیش از آنچه اهداف بزرگ انقلابی را به پیش ببرد ، آنها را نابود می‌کرد . . . .

فریاد زدم : "چه معجزه‌گری است این لنین شما ، اما به‌نظرم به خاطر می‌آورم که شما همیشه او را خدا و یا رفقایش را خطاناپذیر نمی‌دانسته‌اید." اتهام شدید شرا به بلشویکها ، در مجله "ژیزن" ، که در دوره‌ٔ "کرنسکی" سردبیر آن بود ، یادآوری کردم . چه‌چیزی باعث تغییر نظرش شده بود ؟ گورکی تصدیق کرد که به بلشویکها حمله کرده ، اما گفت که سیر حوادث او را متقاعد ساخته‌است که انقلاب در یک کشور بدوی با مردمی وحشی نمی‌تواند بدون توسل به اقدامات شدید دفاع از خود زنده بماند . بلشویکها اشتباهات زیادی کرده‌اند و به آن اشتباهات ادامه داده‌اند . خود آنها این را می‌پذیرند . اما سرکوب حقوق فرد بخاطر جمع ، چکا ، زندان ، ترور و مرگ انتخاب آنها نبوده است . این روش‌ها بر روسیه شوروی تحمیل شده‌اند و در مبارزه انقلابی اجتناب‌ناپذیرند .

بشدت خسته به نظر می‌رسید و هنگامی که برخاست برود ، مانع او نشدم . دست مرا فشرد و با گامهایی خسته بیرون رفت . خودم هم خسته و به نحو غیرقابل‌توصیفی اندوهگین بودم . حیرت کرده بودم که کدام یک از دو گورکی به روح روسیه نزدیکتر شده‌اند : خالق "ماکارچودرا" و "چلکاش" ، نویسنده" در اعماق" ، "بیست و شش و یک" ، یا کسی که توده‌های روسیه را "وحشیهای خشن و کودن" می‌نامید . گورکی انسان آنها را چه بی‌آلایش و بی‌شائبه و در محرومیت خود تا چه‌حد متاثر کننده خلق کرده بود . او با آنها زیسته بود ، در پست‌ترین مکان ، جایی که چیزی جز تیرگی و لجن نیست" ، "فریاد خشن آنها را برای زندگی" شنیده بود و "تا آنجا رسیده بود که به رنجی که پشت‌سر باقی گذاشته بود ، گواهی دهد." این روح واقعی روسیه بود یا آنچه توسط گورکی پرستشگر لنین تصویر شده بود ؟ "یک‌صد میلیون مردم ، وحشی‌های سخت‌دل ، محتاج روش‌های وحشیانه. برای آنکه در بند نگاه داشته شوند . " آیا او واقعا" به این باورهای هولناک اعتقاد داشت یا آنها را اختراع کرده بود تا به شکوه خدای خود بیفزاید ؟

ماکسیم گورکی بت من بود و من نمی‌خواستم بتم را شکسته ببینم . اما در یک‌مورد متقاعد شدم ، نه او و نه هیچ کس دیگری نمی‌توانست مشکلات مرا حل کند . تنها زمان و جستجوی صبورانه به یاری درک دلسوزانه . . . "

می‌توان با آنچه گورکی در این گفتگو طرح می‌کند ، موافق یا مخالف بود ، اما در هرحال آنچه او می‌گوید ، بطلان نظریه فریب خوردگی و تصویر مخدوشی است که "آرلوف" از گورکی ارائه می‌دهد ■

سهلا بسکی

---

۱) در دادگاه تاریخ ، مدودف ، صفحه‌ٔ ۲۱۹

2- Emma. Goldman

3- Living mylife

۴،۵،۶ . ژنرالهای نیروهای سفید در جنگ داخلی روسیه .

## بقیه‌ی خبرهای موسیقی

### کنسرت شجریان در کلن

محمدرضا شجریان در ماه گذشته به‌مدت سه شب در یکی از سالن‌های عمومی شهرکلن آلمان‌غربی در فضایی کاملا" فرهنگی و به دور از آلودگی‌های فرقه‌ای به اجرای موسیقی اصیل ایرانی پرداخت .

استقبال ایرانیان ازاین کنسرت به اندازه‌ای بود که مجری آلمانی برنامه بارها از علاقمندان به دلیل گنجایش اندک سالن عذرخواهی کرد . با آن که سالن ظرفیت ۱۵۰۰ نفر را داشت اما هرشب دستکم دوهزار بلیت فروخته می‌شد . درهر سه‌شب محربان رادیوی آلمان با برنامه‌ریزی اولیه مانع از هررفتن وقت شدند و حتا اجازه ندادند در جهت شناساندن موسیقی ایرانی سخنرانی شود ، همه‌ی برنامه موسیقی بود و بس. موفقیت این کنسرت نشانه‌ای است از تشنگی ایرانیان به‌فرهنگ خود .

### اپرای بزرگ فرانکفورت دچار حریق شد .

فرانکفورت دوسالن معروف و بزرگ اپرا دارد . یکی "اپرای قدیمی Alteoper ودیگری "اپرای فرانکفورت" ، که‌دومی از نظر امکانات وسعت درحد خود ، در اروپا بی‌نظیر است .

بامداد روز ۲۰ آبانماه سن اصلی اپرای فرانکفورت دچار آتش سوری‌شد و از ساعت ۳ تا ۶ صبح بوقت محلی در آتش سوخت . شدت آتش سوزی به‌اندازه‌ای بود که آتش ـ نشانی فرانکفورت با کمک ایستگاه‌های آتش ـ نشانی شهرهای اطراف پس‌از سه ساعت وبا برداشتن سقف مرکز آتش سوزی ، موفق شد آتش را مهار کند . سن اپرای فرانکفورت دارای سه طبقه بود و هر طبقه نردیک به ۶۰×۶۰ متر وسعت داشت که در دومحور عمودی و افقی حابجا می‌شد و طبعا برای اجرای اپراهای سرسیرده‌ای (که بیش‌تر اپراها چنین‌اند) بهترین امکان را می‌داد .

روزی که این‌اپرا دچار آتش سوزی‌شد ، قرار بود نمرین نهایی اپرایی از "کیج" (مصنف اپرا ، آمریکایی) اجرا شود که گویا حزو اپراهای پیشرو بشمار می‌رود .

قرار بود این‌اپرا سه‌روزبعدبرای منتقدین و هنرشناسان جهان (که‌گویاحدوددویست‌نفر دعوت‌شده‌بودند) اجراشود وپس از آن‌اجرای عمومی داشته‌باشد . دراین اپراهنرمندایرانی خانم "پری ثمر" نیز شرکت داشت که البته با این واقعه ـ طبعا" ـ برنامه‌ها به‌تعویق افتاد .

یادآوری می‌شود که در آلمان حدود ۱۵۰ سالن اپرا وجود دارد که اغلب بودجه‌ـ شان با کمک دولت آلمان تامین می‌شود . من به نوشته مطبوعات آلمان ، بودجه سالانه‌ی فرهنگی و هنری آلمان‌غربی حدود ۲/۵ میلیارد مارک است که از این مقدار ۹۸ میلیون مارک به اپرا تعلق دارد .

حریق اپرای فرانکفورت بین ۱۰۰ تا ۱۵۰ میلیون مارک خسارات بیار آورد . در مورد علت حریق اخبار دقیق منتشر نشد . فقط مطبوعات محلی من مکالمه تلفنی جوان ۲۵ ساله اهل آلمان شرقی را منتشر کردند که گویا به‌علت درماندگی ناشی از مهاجرت به غرب و استیصال ـ بقول خودش ـ برای نشان دادن مشکل مهاجران بلوک شرقی دست به‌چنین‌کاری رده است ■

# حزب زنان

## گفتگو با یکی از اعضای حزب "اتحاد زنان ایسلند"

موفق‌ترین حزب سیاسی در جهان یعنی "اتحاد زنان ایسلند" نه‌رهبر دارد و نه سخنگوی رسمی. کارهای آن با توافق عمومی (اتفاق آراء) به انجام می‌رسد و مشاغل رهبری در درون حزب می‌چرخد. این حزب در سیاست ایسلند به یک‌نیروی بالنده تبدیل شده است، بطوری‌که ده‌درصد آراء را در انتخاب همگانی آوریل بخود اختصاص داده است. گرچه انتظار می‌رفت‌که این حزب موازنه‌ی قدرت را میان احزاب سنتی برقرار سازد و شاید هم وارد حکومت شود، اما نتوانست با سایر احزاب کنار بیاید. دلیلش آن‌طور که احزاب می‌گویند این است که سیاست حداقل دستمزدها که به وسیله حزب زنان طراحی شده است تا شکاف درآمد بین زنان و مردان را از میان ببرد دوباره ایسلند را دچار تورم‌خانمانسوزی می‌کند که‌در آوریل دهه هشتاد گریبانگیر این کشور بود. چندی پیش "رابرت.ب.کولن" ازطرف‌نیوزویک با یکی از مهم‌ترین اعضای این حزب به‌نام "گوردن اگنارسدوتیر" (۱) در "ریکیاویک" به گفتگو نشست. دکتر "اگنارسدوتیر" پزشکی ۴۶ ساله است که برای اولین‌بار در سال ۱۹۸۳ به پارلمان ایسلند (۲) راه یافت.

دراینجا بخش‌هایی از گفتگوی آندوآورده می‌شود:

**کولن: ایسلند تاکنون یک رئیس جمهور زن داشته و همینطور دارای قانون حقوق متساوی است، پس چرا در بین تمام کشورهای دنیا، نهضت سیاسی زنان باید از این‌جا شروع شود و پا بگیرد؟**

"اگنارسدوتیر": بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰، اکثریت زنان ایسلند وارد بازار کار شدند. آنان دریافتند که کم دستمزدترین شغل‌ها به‌آنان داده می‌شود. تحصیلات (عالی) آن کلید جادویی که انتظار می‌رفت باشد نبود.

زنان تحصیل کرده به‌طور متوسط یک‌سوم کمتر از مردانی که همان مشاغل را دارا هستند مزد می‌گیرند. جامعه، خود را باتغییر نیازهای خانواده وفق نداده است. ما هنوز مراکز روزانه نگهداری اطفال به‌تعداد کافی نداریم و بیشتر زنان به دلیل آنکه مجبورند کارهای خانه را هم خودانجام دهند، بارکار مضاعفی روی دوششان است. این مسلما" سبب سرخوردگی و عدم رضایت بسیار بین زنان شده است.

از سال ۱۸۴۵ تا ۱۹۸۵، پانصد مرد به پارلمان راه یافتند و در مقابل فقط ۱۲ زن انتخاب شدند. ارزش‌های زنان و هم‌چنین تجربیاتشان در مرکز تصمیم‌گیری این جامعه ارائه نشده است.

*** پیشنهاد شما در مورد دستمزدهای نابرابر چیست؟**

ه ما می‌خواهیم که به‌طور مساوی درنظر گرفته شویم، زنی که هستیم باشیم و کاری را که انجام می‌دهیم، انجام دهیم. ما نمی‌خواهیم که مجبور باشیم به آدم‌های درجه دومی تبدیل شویم تامساوی باشیم. ما نیازی نمی‌بینیم که کارهای سنتی مردان مثل میخ به دیوار کوبیدن یا ماهیگیری را انجام دهیم. ما فکر می‌کنیم که برای جامعه بسیار ارزشمند و مهم است‌که ما بچه به دنیاآوریم و آنها را پرورش دهیم، از اشخاص مسن‌و ضعیف که قادر به مواظبت از خود نیستند، مراقبت کنیم. ما تقاضا نمی‌کنیم که حقوق و دستمزد برای همه مساوی باشد. ماخواستار تساوی بیش‌از آنچه هست، هستیم.

آنچه برایش مبارزه کرده‌ایم این است که هرفردی در این کشور بتواند با مزد یک روز کار، معیشت خود را تامین کند، و حال آنکه در ایسلند رامزیادی مانده است تا به اینجا برسیم. حداقل دستمزدها کمتر از هزینه زندگی است و این درست نیست.

*** بودجه چنین طرحی را از کجا می‌خواهید تامین کنید؟**

ه ما می‌توانیم مالیات‌ها را بالا ببریم. پول زیادی خرج سفر و تفریحات می‌شود. عده‌ای هستند که از زیربار پرداخت مالیات شانه خالی می‌کنند و به جامعه مدیونند، این‌هامی‌توانند بدون آنکه آسیب ببینند مالیات بپردازند.

*** دیگرپیشنهادهای‌عمده شما چیست؟**

ه ما خواهان توزیع قدرت در همه‌جا هستیم. ما در داخل حبش خود چنین چیزی را داریم. ما خواهان حفظ محیط زیست خود هستیم. زیرا شیوه‌ی زندگی ماآن را به خطر انداخته است. و دیگر این که ما پاسیفیست هستیم و معتقد نیستیم که سلاح ضامن صلح است.

سلاح نه‌تنها کل زندگی روی زمین رابه خطر می‌اندازد، بلکه مسابقه تسلیحاتی به‌طور افزاینده‌ای به اقتصاد لطمه می‌زند. سرمایه گذاری در ساخت اسلحه، آنهم اسلحه‌ای که به اعتقاد همه، هرگز بکار برده نمی‌شود، هیچ‌بارآوری ندارد.

*** آیا از "ناتو" بیرون می‌آیید؟**

ـ ما مخالف همه‌ی اتحادهای نظامی هستیم. اما می‌دانیم‌که اکثریت مردم "ایسلند" از راه رای‌گیری نشان داده‌اند که می‌خواهند متعلق به ناتو باشند. ما هیچ پیشنهاد قانونی دایر به ترک ناتو نداده‌ایم. این موضوع را ما در مفهومی جهانی درنظر می‌گیریم و اینطور فکر می‌کنیم که همه‌ی ما باید باهم این‌کار را بکنیم.

*** از قوانین داخلی حزب خود بگویید؟**

ه ما دائما درحال چرخشیم و در جنبش رهبر نداریم. به‌نوبت کارها را انجام می‌دهیم و نماینده گروهمان می‌شویم. تصمیم‌گیری‌های ما براساس توافق عمومی (۳) است نه رای‌گیری. شاید این نحوه از کار به‌زمان بیشتری نیاز داشته باشد ولی در عوض پایه‌ی قوی‌تری داریم، چون‌ازحمایت جنبش برخورداریم.

*** آیا مردان اجازه دارند که در حزب شما شرکت کنند؟**

ه بله، اما ما دلیلی نمی‌بینیم آنها را در فهرست (کاندیدها) بگذاریم. همان‌طوری که گفتم از سال ۱۸۴۵ تا ۱۹۸۲، پانصد مرد و فقط ۱۲ زن وارد پارلمان شدند. مامی‌خواهیم این را اصلاح کنیم واگر مردها را جلو بفرستیم نمی‌توانیم.

*** چرا شما نتوانسته‌اید با احزاب دیگر به ائتلاف برسید و وارد حکومت شوید؟**

ه ما مایل بودیم. درخواست اصلی ما افزایش حداقل دستمزد از ماهیانه ۷۳۷ دلار به ۱۰۵۳ دلار بود. احزاب دیگر آماده‌ی پذیرش‌این تقاضا نبودند. آنها همگی گفتند که مایلند مزد کم دستمزدترین اقشار بالا برده شود. اما ازآن بیم داشتند که سایر کارگران نیز چنین افزایشی را درخواست کنند.

*** آیا حزبی با ساخت حزب شما، هرگز می‌تواند از حاشیه بیرون آید و قدرت رابه دست گیرد.**

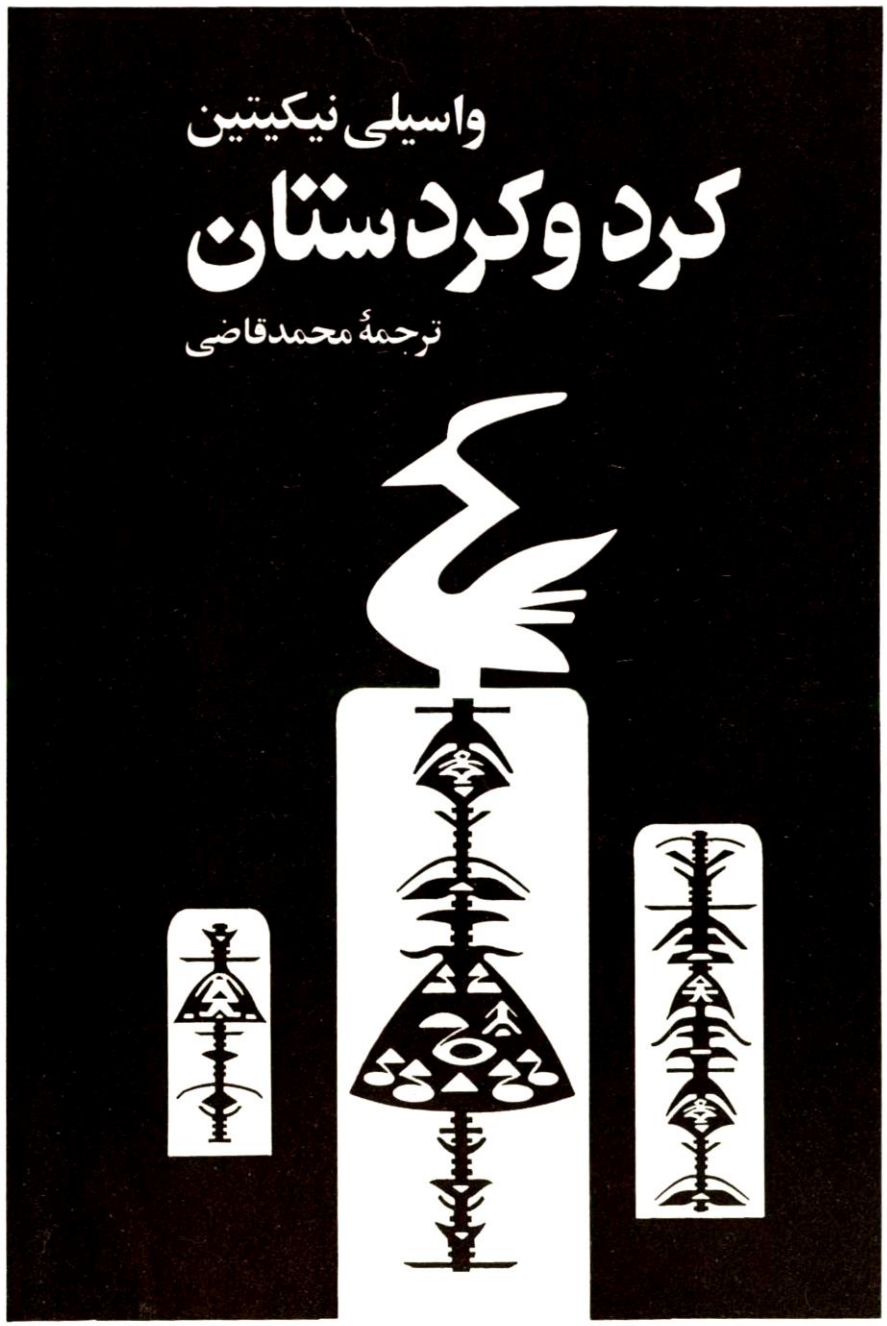
ه پس از چهارسال اداره امور با این روش، فکر می‌کنم به‌نحو قابل قبولی موفق بوده‌ایم. هرآنچه که ما انجام می‌دهیم هیچ‌کس دیگر قبل از ما انجام نداده است. بنابراین هیچ‌کس نمی‌تواند چیزی درایین‌باره به‌ما بگوید. ما مجبوریم پیوسته از خود سئوال کنیم. ما متقدمانی نداریم. ما برهمه موانعی که باآنها برخورد کردیم فایق آمده‌ایم. من از مشکلاتی که در زمینه کسب قدرت وجود دارند نمی‌هراسم، گرچه ما قدرت را بخودی خود یک‌هدف نمی‌دانیم. می‌خواهیم به‌مردم قدرت بدهیم تا اینکه خودمان قدرت بگیریم.

ترجمه‌ی زهره کسایی

1) Gurdun Agnarsdottir 2) Althing
3) Consensus

انتشارات نیلوفر

نیلوفر منتشر کرده است :




نیلوفر : خیابان انقلاب ، خیابان دانشگاه چهارراه مشتاق پلاک ۲۰ تلفن : ۶۶۱۱۱۷

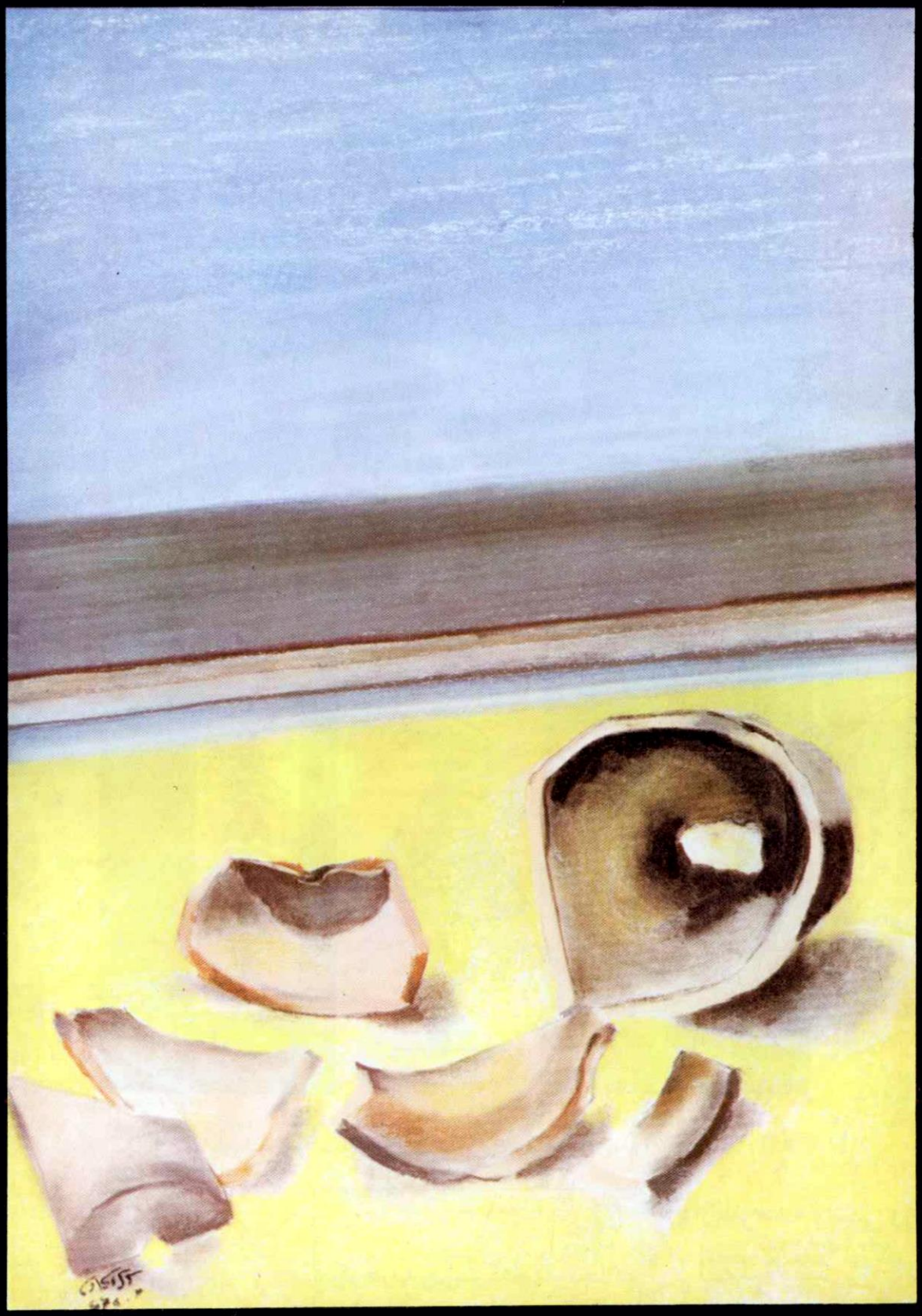
**یک توضیح:**
*کلیه‌ی آدم‌های داستان کوتاه" از پشت شیشه ، از پشت مه" (که در شماره‌ی سوم دوره‌ی جدید ماهنامه‌ی مفید چاپ شد) ساخته ذهن‌اند و هیچ‌یک وجود خارجی ندارند .*


**دارالترجمه رسمی روشنگر**
ترجمه فوری و دقیق
- ترجمهٔ متون علمی ، پزشکی ، فنی ، حقوقی ، ادبی ، قراردادها مدارک تحصیلی ، اسناد و غیره
- مکاتبات تجاری ، مشاوره
- مشاوره تحصیلی برای دانشگاههای معتبر خارجی
- مترجمان حضوری

تهران ۱۵۹۵۷ ، خیابان ولی‌عصر ، ایستگاه استاد مطهری (تخت‌طاووس سابق) جنب هتل بزرگ تهران ، نبش کوچه منصور پلاک ۳ ـ تلفن ۶۲۰۰۶۸
بخش انگلیسی: پرویز داریوش. بخش آلمانی: روشنک داریوش

پاپیروس
مرکز خرید و فروش کتابها و مجلات
تاریخی، ادبی و هنری
کتابخانه شخصی شما را خریداریم
تلفن ۸۳۳۱۵۶ ، ۹ صبح تا ۸ شب

# مفید



یکی از تابلوهای شیرین اتحادیه مربوط به مطلب "موضوع‌هایی بدون تشریفات" (صفحه‌ی ۴۴)