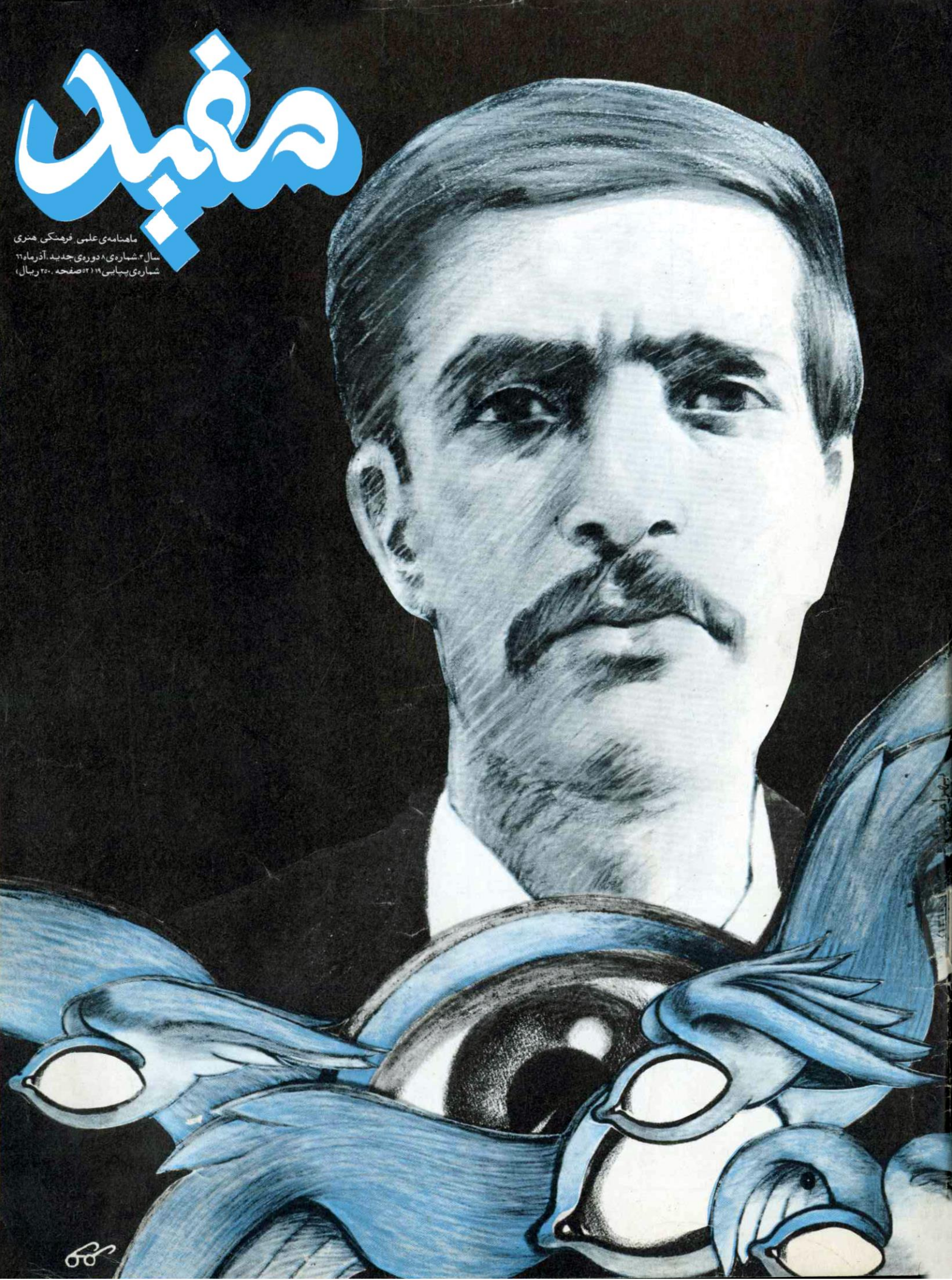
مفید

ماهنامه‌ی علمی، فرهنگی، هنری
سال ۴، شماره‌ی ۸، دوره‌ی جدید، آذرماه ۶۱
شماره‌ی پیاپی ۱۹ (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/

آتلیه تهران

آموزش خطاطی ، طراحی ، نقاشی رنگ و روغن ، تلفن ۴۸۸۶۴۲۶

هنرسرای نگاران

آموزش طراحی ، نقاشی
تلفن : ۸۹۳۵۰۰

کارگاه هنرنوین

آموزش طراحی ،نقاشی
کنکورهنر ، تلفن ۶۷۲۴۶۷

طراحی و نقاشی

ویژه‌ی بانوان و دوشیزگان تلفن: ۶۸۴۶۶۱

پاپیروس

مرکزخرید و فروش کتاب‌ها و مجلات‌تاریخی ،ادبی و هنری
کتابخانه شخصی شما را خریداریم
تلفن: ۸۳۳۱۵۶، ۹ صبح تا ۸ شب

روشنگر

دارالترجمه رسمی
- ترجمه متون علمی، پزشکی، فنی ،حقوقی، ادبی، قراردادها، مدارک تحصیلی، اسنادوغیره
- مکاتبات تجاری، مشاوره
- مشاوره تحصیلی برای دانشگاه‌های معتبرخارجی
- مترجمان حضوری

بخش انگلیسی : پرویز داریوش
بخش آلمانی : روشنگ داریوش
تهران ۱۵۹۵۷، خیابان‌ولی‌عصر، ابتدای اسناد مطهری(نبش‌طاووسی سابق) جنب هتل بزرگ تهران، پیش کوچه منصور پلاک ۳ تلفن ۶۲۰۰۶۸

جعفر محدث، بان‌آور یک خانواده، حلقه‌ی فروش همیشه وصل‌کننده و نه حنجر بران فصل‌کننده. دوست بسیار عزیز و پارسیی و گرامی‌ام، که راه و رسم عملی دویدن و همیشه دویدن را مدیون تحرک، حس و حوش، سرزندگی و سرشاری حضور باارزش او هستم بدرود زندگی گفت. از آن روی که حتا در باطل‌ترین اباطیل، در جستجوی معنایی بود. یادش را گرامی می‌دارم و در همیشه‌ی کوتاه‌مدت خود حفظ خواهم کرد. به خاندان محترم محدث، محسنی و کلیه وابستگان و دوستان تسلیت عرض می‌کنم.
سهروش پارسی‌پور

درگذشت ادیب عالیقدر استاد برهان‌الدین حمدی را به عموم بازماندگان و دوست‌داران وشاگردان ایشان تسلیت گفته و به‌امید آن‌که در حفظ و اشاعه‌ی آثار ارزشمند استاد گرانقدر، همگان یاری رسانند.
جمعی از شاگردان و دوستداران استاد

... اگر روی میز
مدیر شرکت یا موسسه‌ای
سررسید نامه زیبایی دیدید...
دنبال نام ناشر آن بگردید.

به‌احتمال زیاد
آنرا ما چاپ کرده‌ایم

روزنه
تلفن ۸۲۸۲۰۹

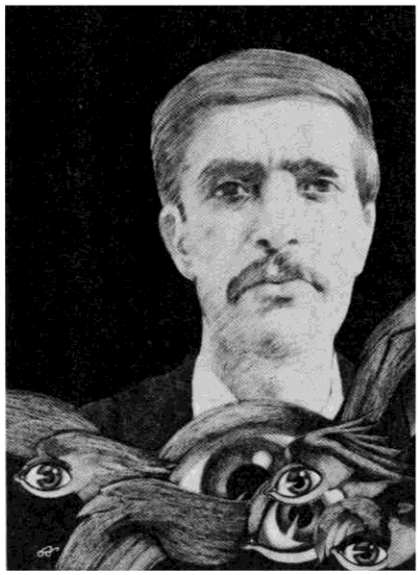
گروه انتشارات و تبلیغات روزنه
ناشر تقویم و سررسید نامه
با آرم شرکت‌های سفارش‌دهنده

حق اشتراک و هزینه ارسال ۱۲ شماره مجله‌مفید برای خارج از کشور :

اردن، افغانستان، بحرین، ترکیه، پاکستان، سوریه، عمان، قطر، کویت، لبنان، لیبی، مصر، یونان، عمارات متحده عربی ..... ۵۰۰۰/ ریال
اریش، الجزیره، اسپانیا، اکرائین، آلبانی، آلمانشرقی، آلمانغربی، انگلستان، ایرلند، ایتالیا، ایسلند، بلژیک، چکسلواکی، دانمارک، رومانی، سنت‌ماریس، سوئد، سودان، سوئیس، شوروی، عربستان سعودی، فرانسه، فلسطین اشغالی، فنلاند، لوکزامبورک، لهستان، مالت، مجارستان، موناکو، نروژ، واتیکان، هلند، یمن جنوبی و شمالی، یوگسلاوی، بلغارستان، مجارستان ..... ۵۴۰۰/ ریال
اتیوپی، اندونزی، تونس، پرتغال، چاد، ژاپن، قبرس، کره جنوبی، مراکش (مغرب) هندوستان .... ۵۶۰۰/ ریال
آرژانتین، افریقای جنوبی و مرکزی، اکوادور، السالوادور، انگولا، اوگاندا، برمه، ایالات متحده امریکا، تایلند، بنگلادش، بوتسوانا، تانزانیا، بیرمانی، بلیوی، تایوان، پاناما، پرو، جامائیکا، جزایر آنتیل، هلند، چین کمونیست، زئیر، زیمبابوه، سریلانکا، سیلان، سومالی، سنگال، فیلیپین، کامبوج، کاستاریکا، کانادا، کلمبیا، کنیا، کوبا، گواتمالا، مالی، مکزیک، موریتانی، موزامبیک، نپال، ویتنام، مالزی ..... ۶۰۰۰/ ریال
اروگوئه، استرالیا، برزیل، پاراگوئه، شیلی، جزایر قناری، سنگاپور، کره شمالی، زلاندنو ..... ۶۴۰۰/ ریال

مشترکین مفید را زودتر از دیگران دارند

برای اشتراک مجله می‌توانید نام و نام خانوادگی و نشانی خود را همراه با تاریخ شروع اشتراک، به‌اضافه ۳۰۰۰/ ریال (بابت ۱۲ شماره) با پست (بیمه پستی) به‌نشانی دفتر مجله‌ارسال دارید.



روی جلد کار علی‌رضا اسپهبد

بسم الله الرحمن الرحیم

باشگاه ادبیات

مفید

ماهنامه‌ی علمی . فرهنگی . هنری
صاحب امتیاز و مدیر مسئول: حمید پوراسماعیلی
سردبیر: محمدرضا جویایی
شماره‌ی هشتم ، دوره‌ی جدید ، شماره پیاپی ۱۹/سال سوم
تاریخ انتشار: آذرماه ۱۳۶۶
حروفچینی: پژوهش، شایان
لیتوگرافی: الوان
چاپ: کتیبه، 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

سرمقاله ..... ۱) گزارش به خوانندگان/ ۴
خبر ..... ۲) اخبار ادبی ، هنری/ ۵
سینما ..... ۳) درآمدی بر تاریخ سینما / جیمز موناکو/ ۹
تئاتر ..... ۴) شجاعت‌های آشکار و .../ بیژن نیک‌پیس/ ۱۰
اندیشه ..... ۵) تولید انبوه کتاب و .../ رضا پوررحمت/ ۱۲
ادبیات ..... ۶) رنجهای اوراق .../ هوشنگ گلشیری/ ۱۴
۷) در یک اتاق و بعضی/ جورف بردوسکی/ ۱۷
۸) سوار بر اسب زمان / جان بیلی/ ۱۸
۹) بر مرگ "تی. اس. الیوت" / جورف برودسکی/ ۲۰
۱۰) در هیچ یک نگنجیدم / رضا چاپچی/ ۲۱
۱۱) آدم خوب کم پیدا می‌شود / فلانری اوکانر/ ۲۳
۱۲) آینه‌ی سنگی مادربزرگ / منصور کوشان/ ۲۸
۱۳) بوییده و ساییده / رولن زکار/ ۳۱
۱۴) وسوسه‌ٔ مرگ . فکر مرگ/ کامران بزرگ‌نیا/ ۳۲
علم ..... ۱۵) با مرگ به ستیز مرگ / محمد صنعتی/ ۳۵
۱۶) زمان بختیاری / بیژن شاه‌مرادی/ ۴۰
فلسفه ..... ۱۷) علم و شبه علم / ایمره‌ٔ لاکاتوش / ۴۴
موسیقی ..... ۱۸) سرگذشت موسیقی غرب/ پیتر کراسلی هالند/ ۴۸
معرفی ۱۹) معرفی کتاب‌های حسن صباح ، داوینچی ، آن روی زندگی/ ۵۰

* نقل بخشی یا تمامی هرگ از مندرجات مجلدی مفید بدون اجازه‌ی کتبی ممنوع است .
* هرگونه اقتباس از مندرجات مفید بدون اجازه‌ی کتبی ممنوع است .

شعر ، داستان ، مقاله باید ماشین شده یا به‌خط کاملاً" خوانا یکروی کاغذ نوشته شده باشد .
طول مقاله‌ها و داستان‌ها از بیست صفحه دست‌نویس یا ماشین‌نویس (هر صفحه بیست سطر) بیشتر نباشد .
شعرها از بیست شعر کمتر نباشد .
از همه‌ی دوستان نویسنده ، شاعر خواهش می‌شود حتماً" نشانی و تا حد امکان تلفن خود را همراه آثار خود برای "مفید" بفرستند .
مفید در ویرایش و حذف مطالب آزاد است .
مطالبی که برای چاپ مناسب تشخیص داده نشود پس فرستاده نمی‌شود .

گزارش به خوانندگان

با این شماره، حاصل کار یکساله‌ی ما هشت شماره مجله می‌شود. اگر دوستان این هشت شماره مجله را یکجا و در یک زمان ورق بزنند متوجه نکاتی می‌شوند که دو نکته زیر از آن جمله است:

۱) گروه مخاطب مشخص.

۲) مطالب ارژینال (یعنی بیش‌تر مطالب مفید نوشته است تا ترجمه)

* * *

مفید در دوره‌ی جدید اغلب شاعران، داستان‌نویسان، مقاله‌نویسان، مولفان، مترجمان، طراحان، نقاشان و... را بر سر شوق آورد، برخی را واداشت تا بیش تر کار کنند و دلیلی شد تابرخی پس از مدت‌ها دست به قلم ببرند.

مفید با این که از همکاری نیروهای پرتجربه سود برده و می‌برد، اما همچنان چشم امید به‌نیروهای جوان داشته و دارد، که با مرور شماره‌های اخیر این ادعا را به راحتی می‌توان تایید کرد.

طرح‌های بسیاری (پس از بررسی‌ها و مشورت‌های فراوان) دردست‌اجرا داریم که برای نمونه می‌توان از مسابقه‌ی بین‌المللی طرح نام برد (این طرح تا مرحله‌ی مکاتبه با طراحان معروف جهان پیش رفته و قصد داریم شماره‌ی ویژه‌ای به‌گزیده‌ی طرح‌های رسیده اختصاص دهیم)، یا از شماره‌ی ویژه‌ی داستان‌های علمی ـ تخیلی و...

* * *

گفتیم اگر هشت شماره‌ی اخیر مفید مرور شود نکاتی به‌روشنی قابل رویت است، که یکی از این نکات وقفه‌های انتشار مجله است. این وقفه‌ها دلیلی ندارد جز اندک بودن سرمایه و گرانی روزبه‌روز.

از آن جایی که می‌خواهیم هرادعای‌مان مستند باشد صورت هزینه‌های عمده‌ی شماره‌ی شسم (شماره‌ی پیاپی ۱۷) را چاپ می‌کنیم.

۱) کاغذ روی‌جلد	۱۹۰۰۰۰ ریال
۲) کاغذ متن	۲۴۵۲۲۰۰ریال
۳) حروف‌چینی	۷۶۰۰۰۰ ریال
۴) لیتوگرافی	۱۲۵۰۰۰۰ریال
۵) چاپ متن	۱۶۸۰۰۰۰ریال
۶) چاپ روی‌جلد	۴۵۰۰۰۰ریال
۷) صحافی	۲۰۲۰۰۰۰ریال
۸) حق‌التصویر بابت‌طرح‌های‌داخل	۴۲۵۰۰۰ریال
۹) دستمزدطراح روی جلد	۵۰۰۰۰۰ ریال
۱۰) حق التحریر	۳۲۰۰۰۰۰ریال
۱۱) هزینه‌های باربری	۱۸۰۰۰۰ریال
۱۲) دستمزد پرسنل اداری ـ شامل مدیر مسئول، صفحه‌بند، غلط‌گیر، تلفنچی، نامه‌رسان.	۴۰۵۰۰۰۰ریال
۱۳) اجاره‌ی دفترمجله	۱۵۰۰۰۰۰ریال
۱۴) هزینه‌های متفرقه شامل آب و برق و تلفن و...	۲۰۰۰۰۰ ریال
جمع	۴۲۶۳۷۰۰ریال

درمورد هزینه‌های شماره‌ی ششم یادآوری دونکته ضروری است:

الف) حقوق سردبیری و حقوق‌معاون‌فنی (نظارت براموربچاپ) محاسبه نشده است.

ب) توضیح درباره‌ی مبلغ ۲/۴۵۲/۲۰۰/ ریال که بابت کاغذ متن پرداخت شده است:

۱) مشخصات کاغذ متن: ۵۵×۶۰، ۶۵ گرمی.

۲) مقدار کل ۳۰۰۰/ کیلو، که پس ازکسر وزن ده‌سانت کناره (۳۹۱/۵ کیلو) مقداری کاغذ مصرف شده می‌شود ۲۶۰۸/۵ کیلو.

۳) بابت کل کاغذ مبلغ ۲/۵۵۰/۰۰۰/ ریال طی دوچک ۲۰۶۱۹۴ الف /۲۲۶ و ۲۰۶۱۹۵ الف/۲۲۶ به‌عهده بانک تجارت شعبه نجات‌الهی جنوب پرداخت شد.

۴) ده‌سانت کناره‌ی کاغذ (۳۹۱/۵ کیلو) به‌مبلغ ۹۷/۸۰۰ ریال فروخته شد و اگر از ۲/۵۵۰/۰۰۰ ریال کسر شود می‌ماند ۲/۴۵۲/۲۰۰/ ریال.

۵) باتوجه به‌نکات ذکر شده می‌توان نتیجه گرفت که در مورد خرید کاغذ نه‌تنها هیچ‌گونه ناشی‌گری رخ‌نداده، بلکه بسیار آگاهانه و با تکیه بر تجربه و شناخت فروشندگان کاغذ خرید مذکور را انجام گرفته است.

۶) هیچ موردی براثر بی‌توجهی یاکم تجربگی باعث ازدیاد هزینه‌ها نشده است، برای نمونه می‌توان به‌مبلغ ۹۷/۸۰۰/ ریال، که از فروش کاغذ کناره بدست‌آمده، اشاره کرد.

* * *

حال ببینیم اگر تمام نسخه‌های مجله را با تیراژ ۲۰/۰۰۰/ فروش رفته فرض کنیم (البته طبق معمول باید ۵۰۰/ نسخه از ۲۰/۰۰۰ نسخه، بابت مجله‌های رایگان و باطله، کسر کرد) چه‌درآمدی داشته‌ایم:

برای بدست آوردن این رقم، نخست باید دید چند درصد فروشنده و توزیع‌کننده مجله می‌گیرند.

شرکت تعاونی تهیه و توزیع فروشندگان جراید داخلی طبق تعرفه‌اش ابتدا ۲۵ درصد بابت حق فروش کسر می‌کند، که می‌شود: ۳/۶۵۶/۲۵۰/ ریال. سپس ۱۰ درصد از این مبلغ را بابت حق توزیع کسر می‌کند.

۳/۶۵۶/۲۵۰/ ریال
۳۶۵۶۲۵
که می‌ماند ۳/۲۹۰/۶۳۵/ریال.

بادرنظر گرفتن هزینه‌ی ۴/۲۶۳/۷۰۰/ ریال به‌این نتیجه می‌رسیم که شماره‌ی ششم مجله‌ی مفید با تیراژ ۲۰/۰۰۰/ نسخه ۹۷۳/۰۶۵ ریال ضرر داده است. گفتی آن که شماره ششم مطلقا هیچ دریافتی بابت آگهی نداشته، و آنچه پشت جلد چاپ شده بیش‌تر جنبه تشویقی داشته است.

بسیارخوب ممکن است پرسیده شود مجلات دیگر چگونه خرج و دخل‌شان متوازن است؟

در پاسخ باید گفت اگر به جمع هزینه‌ها و جمع مبلغی که بابت کاغذ متن و جلد پرداخت شده، توجه شود مشخص خواهد شد ۲/۶۴۲/۲۰۰/ ریال از ۴/۲۶۳/۷۰۰/ ریال یعنی ۶۲ درصد هزینه‌ها. درحالی که مجلات دیگر چون درموسسه‌ی "ایران‌چاپ" چاپ می‌شوند (و این موسسه کاغذ را به‌قیمت ارز صادراتی حساب می‌کند) هزینه‌ی خرید کاغذ درصورت هزینه‌ها، درصد بسیار کمتری به‌خود اختصاص می‌دهد.

باز ممکن است پرسیده شود چرا مفید در موسسه "ایران چاپ" چاپ نمی‌شود؟

باید گفت، پس از مراجعات بسیار به موسسه‌ی "ایران چاپ" جوابی جز ظرفیت تکمیل است شنیده نشد.

* * *

بسیار خوب با این شرایط چه‌باید کرد؟ بخصوص آن که سرمایه حتا در آغاز اندک بود.

با بسیاری از همکاران و دوستان خواننده این مشکل را در میان گذاشته‌ایم. راه‌حل‌های گوناگونی ارایه شده:

۱) تعطیل مجله.

۲) افزودن به‌بهای مجله.

۳) کم‌کردن صفحات مجله.

۴) افزودن به قیمت مجله و کم‌کردن صفحات مجله.

۵) درخواست قرض الحسنه از خوانندگان

۶) درخواست کمک‌مالی از خوانندگان.

۷) مشترک شدن خوانندگان بیش تر.

۸) اختصاص صفحاتی به جدول، اتومبیل‌رانی و تازه‌های اتومبیل، ورزش‌های رزمی و...

به‌هرحال همچنان از دوستانی که به مفید علاقه دارند، می‌خواهیم راه‌حل‌هایی که به‌نظرشان عملی می‌آید (چه با تلفن، چه با نامه) با ما درمیان بگذارند.

* * *

یادآوری چندنکته ضروری می‌نماید:

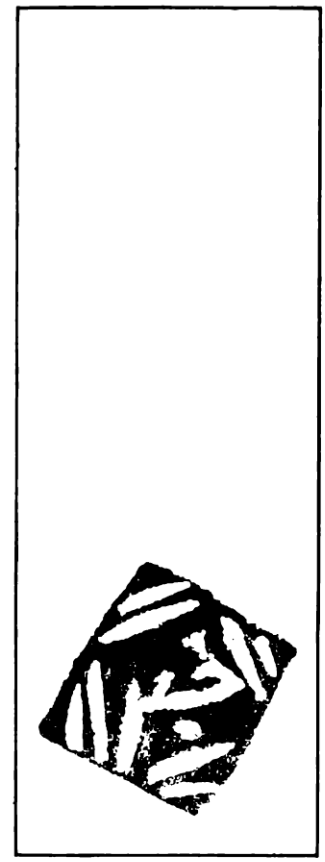
۱) امکانات مالی ما به‌حداقل خود رسیده تا جایی که برای خرید کاغذ دچار اشکال هستیم.

۲) خوانندگان مجله باید بدانند با اشتراک مجله به‌گونه‌ای گسترده بخش‌هایی از مشکلات ما را رفع می‌کنند و این دسته‌از خوانندگان مفید می‌توانند از آنانی که مشترک‌اند بپرسند تا مطمئن شوند که مشترک مفید زودتر از دیگران مفید به‌دست‌اش می‌رسد.

* * *

درهر صورت باید گفت که ادامه دوره‌ی جدید مفید فقط در گرو خواست خوانندگان مفید است.

سردبیر



کار تازه مهرداد بهار و دیگران

چهار ترجمه جدید به زبان فارسی از متن‌های کهن فارسی میانه یا پهلوی در کار چاپ و انتشار است. این چهار که نتیجه‌ی کار چندین ساله پژوهشگران است، امید می‌رود تا آخر سال جاری در دسترس خوانندگان فارسی‌زبان قرار گیرد. دکتر مهرداد بهار، محقق نامدار، پس از نزدیک به بیست سال کوشش، کتاب "بندهش ایرانی" را ترجمه کرده است و شاگردان وی، دکتر "مهشید میرفخرایی" کتاب موسوم به "روایت پهلوی"، و دکتر "محمدتقی راشد محصل" کتاب "گزیده‌های زاد اِسپَرَم"، و خانم دکتر "بهزادی" کتاب "بندهش کوچک یا هندی" را به زیر چاپ فرستاده‌اند. قابل ذکر است که "بندهش ایرانی" مهرداد بهار را انتشارات توس منتشر خواهد کرد و سه کتاب دیگر در موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهیه و آماده نشر شده است.

با انتشار آثار نامبرده، مجموع متن‌هایی که از زبان فارسی میانه به فارسی نوین برگردانیده شده است، از تعداد انگشتان یک دست تجاوز خواهد کرد!

جایزه‌ی ادبی همینگوی

جایزه ادبی همینگوی در سال ۸۷ به "پیتر تیلور" نویسنده امریکایی در پاریس تعلق گرفت. "تیلور" ۷۰ ساله که جایزه را از دست دختر بزرگ همینگوی گرفت از ارنست به عنوان "نویسنده‌ای سخت پای‌بند نظم و با دقت فوق‌العاده در انتخاب کلمات" نام برد. "تیلور" گفت: ایجاز در آثار همینگوی یک عامل دراماتیک در نوشته‌های اوست. این جایزه (معادل ۵۰۰۰۰ دلار) به کتاب "تیلور" به نام "ملاقاتهای ممفیس" داده شد. هیئت داوران امسال ساده‌نویسی را بیش‌تر از موجز-نویسی پسندیده بود!

نخستین جشنواره نویسندگان اروپایی

سرانجام نویسندگان جشنواره‌ای مخصوص خود ترتیب دادند. در این جشنواره، که در شهر استراسبورگ برپا شد، صدو پنجاه نویسنده اروپایی ازجمله نویسندگان سرشناسی چون "دورنمات"، "هاندکه" و "ساباتیه" حضور داشتند.

به گفته‌ی مدیرکل جشنواره، ارباب قلم بیش از پانزده کشور اروپایی در استراسبورگ گردآمدند تا "حشن خط و ربط" را برگزار کنند. در مرکز شهر چادر بزرگی برپا شده بود و نویسندگان به‌طور دایم از علاقمندان پذیرایی می‌کردند. از دیگر برنامه‌های جشنواره "تک‌چهره‌های ادبیات"، "تحلیل از دورنمات"، نمایش‌های ادبی، ملاقات بین مولفان و خوانندگان و ایراد کنفرانس‌هایی برای حرفه‌ای‌ها بود.

"زنان حکیم"

مجله فلسفه چاپ استرالیا که از مجلات فلسفی جهان است شماره‌ی اخیر خود را به فیلسوفان زن یا حکمای زنان و زن از دیدگاه فلسفه اختصاص داده است و زنان فیلسوف سراسر جهان درمورد موضوع‌هایی چون جنسیت و زن، لیبرالیسم و زن، آیا تساوی زن و مرد کاری ساده است؟ وغیره داد سخن داده‌اند. این شماره مجله‌ازاین‌لحاظ که‌کلیه‌فیلسوفان زن را یکجا در خود دارد در نوع خود منحصربفرد است.

تندر و چهار کتاب تازه

"جهان هنر و اندیشه" نام مجموعه تازه‌ای است که نشر تندر منتشر خواهد کرد. از این مجموعه کتاب‌های زیر در دست انتشار است:

۱) "نشانه‌ای به رهایی" (مقاله‌هایی از والتر بنیامین، ترجمه‌ی بابک احمدی).

۲) "صدسال داستان‌نویسی در ایران" نوشته‌ی حسن عابدینی.

۳) "جامعه‌شناسی هنر" نوشته‌ی "ژان دووینیو"، ترجمه‌ی مهدی سحابی.

۴) "رئالیسم" نوشته‌ی "لیندا ناکلین"، ترجمه‌ی "پریوش بوغاری".

آبراهام لینکلن: افسانه یا حقیقت؟

به تازگی رمان پرسروصدایی در امریکا منتشر شده که نویسنده آن اسطوره "لینکلن" را درهم شکسته است. نویسنده‌ی رمان، "لینکلن" را سیاستمداری فرصت طلب معرفی کرده که الغای بردگی را نه به دلیل طرفداری از حقوق بشر بلکه به‌عنوان شرط لازم قانون اساسی و دمکراسی لازم می‌دیده است. از اینرو افسانه حمایت از سیاه‌پوستان چیزی جز یک شگرد سیاسی محسوب نمی‌شود. در این رمان سایر جنبه‌های زندگی رییس جمهور نیز با دیده تازه‌ای نمایان شده.

مارسل پروست ملی شد

یکی از خبرهای ادبی حالب ماه گذشته در اروپا، ملی شدن آثار "مارسل پروست" نویسنده‌ی نامدار فرانسوی بود که حقوق تمامی آثارش به موجب قانون ۱۱ مارس ۱۹۵۷ از ورثه و ناشران به دولت فرانسه انتقال یافت.

"پروست" کار نگاشتن "درجستجوی ایام گذشته" را در ۱۹۰۵ آغاز کرد و چندی قبل از مرگش در ۱۹۲۲ آن را به سرانجام رسانید. تاحال گمان می‌رفت که چاپ "پلئیاد" که در ۱۹۵۴ زیر نظارت "پیرکلاراک" و "آندره فره" صورت گرفت کامل‌ترین متن این شاهکار قرن بیستم است. اما شصت و دو دفتر، چهار دفترچه، بیست دستنویس، بسته‌هایی از اوراق که موروثی "سوزی مانت ـ پروست" برادرزاده‌ی نویسنده بود (وی سال گذشته درگذشت) و توسط وی به کتابخانه ملی فرانسه فروخته شده، باعث شد تا پژوهشگران آثار "پروست" کوشش خود را برای ارایه متن قطعی "درجستجو" از سر گیرند. مطالعه این دستنویس‌ها نشان می‌دهد که "پروست" پاره‌ای از قسمت‌های اثر چندحلدی خود را به چندین و چند روایت پیاپی به روی کاغذ آورده است. مثلا" برای نوشتن پاراگراف اول جلد

تصویر مارسل پروست

نخست اثرش به نام "در محاورت خانه سوان" شانزده بار تغییر سلیقه داده، بالاخره پاراگرافی را که با جمله بسیار ساده "مدت‌های مدید، من شب زود خوابیدم" آغاز می‌شود، برگزیده است.

کشف یک اتوپرتره پیشوا

این اتوپرتره هیتلر، نقاشی رنگ‌روغنی است و به سال ۱۹۲۵ تعلق دارد که به وسیله‌ی "ورنر مازر" تاریخ‌نگار آلمانی، کارشناس نازیسم بازیافته شده است. "ورنر مازر" که نخستین تاریخ‌نگاری بود که به اصطلاح یادداشت‌های روزانه "فوهرر" (پیشوا) را که در ۱۹۸۳ انتشار یافت به عنوان "جعل آشکار" رسوا کرد، این بار هر اشتباهی را درباره‌ی تعیین اصالت تابلو منتفی می‌داند. این پرده نقاشی به ابعاد ۵۰ در ۴۱ سانتیمتر و تابلو کنار آن که کپی یک اثر "ساندرو بوتیچلی" است، هردو واقعا" اثر هیتلر است که تابلو اتوپرتره خود را به یک شرکت منطقه "رنانی" اهدا کرده بود که از حزب ناسیونال ـ سوسیالیست پشتیبانی می‌کرد. پس از جنگ،

نقاشی چهره‌ی هیتلر

کپی اثری از "ساندرو بوتیچلی" کار هیتلر

تابلو به وسیله یک کارشناس هنری که از هویت نقاش بی‌اطلاع بود بازخریده شده بود. به‌گفته "مازر" کشف های دیگری از این نوع هنوز ممکن است، چرا که هیتلر ـ گویا ـ چندصد طرح و تابلو نقاشی کرده بود.

زنان رختشوی "دگا"

از نقاش امپرسیونیست "ادگار دگا" که تابلویی است در مورد زنان رختشوی فرانسوی به قیمت بیش از ۱۳ ملیون دلار در حراج لندن به یک خریدار ناشناس فروخته شد. این تابلو تنها با یک تلفن خریداری شد. فعلا" این رقم بالاترین قیمت حراج پس از "زنبق‌های" وان‌گوگ است که بیش از ۴۹ ملیون دلار به فروش رسید. دلالان می‌گویند رکورد مرحوم "وان‌گوگ" به‌این زودی‌ها شکسته نخواهد شد.

شکست رکورد حراج تابلو

اثری از "وان‌گوگ" (تابلویی که در آسایشگاه روانی و در اوج پریشانی نقاشی کرده‌بود) به مبلغ ۵۹۰۰۰۰۰ دلار به فروش رفت. یک کلکسیونر ناشناس تلفنی آن را در نیویورک خرید و این بالاترین قیمتی است که تابحال برای فروش یک تابلو داده شده‌است. نام این شاهکار نقاشی "زنبق‌ها" است.

بنیان موزه‌ای از آثار دالی در توکیو

یک پرده نقاشی "سالوادور دالی" که "اخیرا" به‌مبلغ بی‌سابقه ۲/۳ ملیون دلار فروخته شده بود به تملک یک گروه ژاپنی درآمد که درنظر دارد موزه‌ای از آثار "دالی" در توکیو ایجاد کند.

خریداران ژاپنی بی‌درنگ پرده نقاشی "دالی" را به ژاپن منتقل کرده بودند. اثر نقاش که "گالا درحال نگریستن به مدیترانه، که در یک فاصله ۲۰ متری به صورت یک تک‌چهره آبراهام لینکلن درمی‌آید" نام دارد و بین ۱۹۷۴ و ۱۹۷۶ نقاشی شده، توهمی بصری عرضه می‌کند. درواقع در نظر اول همسر "دالی"، "گالا" دریا را می‌نگرد. اگر از پرده فاصله گرفته شود، چهره‌اش و سایر اشیا ظاهر چهره آبراهام لینکلن را به خود می‌گیرند. "جی اسکات سیمونز" مدیر اجرایی موزه‌ی "سالوادور دالی" در "سن ـ پترزبورگ" در "فلوریدا" درباره‌ی این تابلو اظهارعقیده کرده که "به‌احتمالی یکی از جالب‌ترین تکنیک‌های "دالی" است. اما من فکر نمی‌کنم برای برملا کردن استعدادهای هنری "دالی" کاری استادانه باشد.

محمدرضا مقدسیان مستندساز موفق

از ۱۵ تا ۲۷ مهرماه سال ۱۳۶۶ (۷ تا ۱۹ اکتبر ۱۹۸۷) مسابقات بین‌المللی برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی در شهر بانکوک (تایلند) برگزار شد. این مسابقات چهار جایزه دارد: ۱) جایزه برای برنامه‌ی مستند، ۲) جایزه‌ی ویژه برای برنامه‌ی مستند، ۳) جایزه‌ی بنیاد "هوسو ـ بونکا" برای برنامه‌ی مستند، ۴) جایزه برای برنامه‌ی کودکان.

در این مسابقات فیلم "کاریز، مبارزه با بیابان" ساخته‌ی محمدرضا مقدسیان، جایزه‌ی ویژه برای برنامه‌ی مستند را از آن خود ساخت. "کاریز، مبارزه..." (۱۶ میلی‌متری، رنگی، ۵۵ دقیقه، ۱۳۶۴) که اولین بخش از مجموعه چهارقسمتی "آب و آبیاری سنتی در ایران" است، پیش‌تر جایزه‌ی ویژه‌ی نخستین جشنواره‌ی آدبی، هنری روستا را بدست آورده بود.

محمدرضا مقدسیان کارگردان "کاریز، مبارزه با بیابان" پیش‌تر این فیلم‌ها را ساخته:

۱) "ملحمه‌ی آخر"، زندگی و کار تعزیه‌خوانی دوره‌گرد (مستند، ۱۶ میلی‌متری، رنگی، ۳۵ دقیقه، ۱۳۵۱) تهیه‌کننده گروه آزاد ایرانشناسی، فیلمبردار همایون پایور.

۲) "نگارگر الطافی"، زندگی و کار الطافی مینیاتوریست (مستند، ۱۶ میلی‌متری، رنگی، ۴۵ دقیقه، ۱۳۵۵) تهیه‌کننده سازمان رادیو و تلویزیون، فیلمبردار مهدی حسابی، موسیقی متن محمود کریمی.

۳) "کوره‌پزخانه" (مستند، ۱۶ میلی‌متری، رنگی، ۴۵ دقیقه، ۱۳۵۸) تهیه‌کننده کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، فیلمبردار فیروز ملک‌زاده.

گفتنی آن که فیلم "کوره‌پز ـ خانه" از سوی کانون پرورش فکری کودکان به جشنواره‌ی فیلم مسکو (۱۹۸۱) فرستاده شد و به‌عنوان بهترین فیلم مستند انتخاب شد و پس از آن در جشنواره‌های زیر به نمایش درآمد: ۱) تسالونیکی (یونان) ۱۹۸۱، ۲) بلغارستان ۱۹۸۱، ۳) بیل‌بائو (اسپانیا) ۱۹۸۲.

سه بخش دیگر مجموعه "آب و آبیاری سنتی در ایران" عبارتند از: "کاریز، تداوم حیات"، "کاریز، پیمایش آب"، "کاریز، فرسایش انسان". مدیر فیلمبرداری هر چهار بخش مجموعه یادشده فرهاد صبا است.

محمدرضا مقدسیان هم‌اکنون سرگرم ساختن دو فیلم مستند در تلویزیون است:

۱) "سرود دشت نیمور"،
۲) "خیزاب".

آهنگ "پرنده‌ی کوچک خوشبختی"

موسیقی متن "پرنده‌ی کوچک خوشبختی" دومین فیلم پوران درخشنده توسط کامبیز روشن‌روان به پایان رسید.

در یک مدرسه‌ی ناشنوایان، معلمی روان‌شناس در طی اولین روزهای تدریس‌اش با یکی از دانش‌آموزان خود که دست به خودکشی زده مواجه می‌شود و تصمیم می‌گیرد علل ناسازگاری این دختر را پیدا کند.

کارگردان: پوران درخشنده. نویسنده‌ی فیلمنامه: سیروس تسلیمی. مدیر فیلمبرداری: مهرداد فخیمی. دستیار کارگردان: بهرام دهقانی. مشاور امور ناشنوایان: کامران رحیمی. صدابرداران صحنه: محمود سماک باشی، پرویز آبنار. تدوین: روح‌الله امامی. تهیه‌کننده: خسرو تسلیمی. بازیگران: امین تارخ، هما روستا، جمیله شیخی، آزیتا لاچینی و عطیه معصومی.

پروانه‌ی "در انتظار شیطان"

"در انتظار شیطان" اولین فیلم بلند سینمایی "حمیدالدین صفایی" پس از تغییراتی پروانه نمایش گرفت. این فیلم در بهمن و اسفند ۶۵ در تهران و یکی از روستاهای اطراف کاشان به صورت تعاونی جلوی دوربین رفت.

مالک یک روستا که پس از انقلاب از کشور می‌گریزد و از خواهرش می‌خواهد عتیقه‌هایی را که در خانه‌ی خود پنهان کرده بفروشد و پول آن را از کشور خارج

مقدسیان و گروه سازنده‌ی مجموعه‌ی "آب و آبیاری سنتی در ایران"

کند. پسر مالک که از ترس طلبکارها به خانه‌ی عمویش پناه برده از موضوع باخبر می‌شود و تصمیم می‌گیرد عتیقه‌ها را پیدا کند...

کارگردان: حمید الدین صفایی. فیلمنامه: سیامک اطلسی. مدیر فیلمبرداری: عظیم جوانروح. فیلمبردار: فریدون مسروری. دستیار کارگردان: سعید جمالی. منشی صحنه: فرانک نیری. بازیگران: بهروز افراشته، رویا افشار، مرتضی احمدی، حسین عمرانی. محصول تعاونی کورس فیلم.

سینما فصل مشترک شوروی و غرب

براساس توافقی که بین تولیدکنندگان شوروی و غربی در جریان آخرین جشنواره سینمایی مسکو در ژوئیه گذشته حاصل شد، آمریکا و شوروی در ساختن روایت تازه‌ای از فیلم "مرشد و مارگریت" براساس رمان "میخائیل بولگاکف" با یکدیگر همکاری خواهند کرد. قرار است این فیلم را "الم کلیموف" رییس اتحادیه سینماگران شوروی کارگردانی کند.

به موجب یک توافق دیگر "آندریی کونچالوفسکی" کارگردان شوروی، که هم‌اکنون در غرب کار می‌کند، فیلمی درباره‌ی زندگی آهنگسار روس "سرگئی راخمانیف" کارگردانی خواهد کرد. هم‌چنین پیش‌بینی شده است که ایتالیا و شوروی فیلم تازه‌ای برمبنای رمان "مادر" ماکسیم گورکی بسازند.

از سوی دیگر کارگردان امریکایی "اسنایلی کرامر" ابراز علاقه کرده است فیلمی درباره‌ی فاجعه هسته‌ای "چرنوبیل" تهیه کند و گویا "سرجیو لئونه" ایتالیایی نیز مایل است فیلمی درباره‌ی محاصره لنینگراد توسط آلمان‌ها در اثنای جنگ دوم جهانی بسازد.

ضبط موسیقی متن ویزا

ضبط موسیقی متن فیلم "ویزا" توسط "بابک بیات" بپایان رسید. این فیلم اولین ساخته‌ی "بهرام ری‌پور" در بعد از انقلاب است.

مردی به همراه خانواده‌اش قصد مهاجرت از ایران را دارد. همسر و فرزند این مرد موفق به مهاجرت از ایران می‌شوند ولی مرد در انتظار ویزا می‌ماند و در این فاصله با موارد پیش‌بینی‌نشده‌ای مواجه می‌شود و...

نام قبلی این فیلم "سفر" بوده و چند سکانس آن در ترکیه فیلمبرداری شده است.

فیلمنامه، تدوین، کارگردانی: بهرام ری‌پور. مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری. دستیاران کارگردان: حمال امید، یدالله صمدی، حسن هدایت. گریم: فرامرز بهرام‌پور. بازیگران: ایرج راد، جمشید گرگین، جهانگیر الماسی، سوگند رحمانی، حمیله شیخی. محصول گروه سینماهای متحد.

نمایی از "ویزا"

همکاری الجزایر ــ چین در زمینه سینما

الجزایر و چین تصمیم گرفتند در زمینه سینما با یکدیگر همکاری کنند. براساس قراردادی که به وسیله مقام‌های مسئول دو کشور به امضاء رسید، دوطرف به منظور تقویت همکاری بین سازمان‌های سینمایی خود اقدام به تولید مشترک فیلم‌های داستانی و مستند خواهند کرد.

دوطرف متعهد شده‌اند برای ساختن فیلم ازلحاظ فنی ــ هنری متقابلا "اشتراک مساعی کنند و به مبادلات آثار سینمایی و کارشناسان مبادرت خواهند کرد.

"پاییزان" در انتظار پروانه‌ی نمایش

میکساژ فیلم "پاییزان" آخرین ساخته‌ی رسول صدر عاملی در یکی از استودیوهای وزارت ارشاد به‌پایان رسید و برای دریافت پروانه‌ی نمایش به وزارت ارشاد فرستاده شد. مهرداد فخیمی مدیریت فیلمبرداری "پاییزان" را به‌عهده داشته است و فریدون شهبازیان موسیقی متن این فیلم را ساخته است. در این فیلم امین تارخ، کتایون ریاحی و داریوش ارجمند ایفای نقش می‌کنند. "پاییزان" محصول تعاونی ایران میلاد است.

خبرهای کوتاه سینمایی

○ دوبله فیلم "شناسایی" آخرین ساخته‌ی محمدرضا اعلامی در استودیو رسالت با مدیریت دوبلاژ خسرو خسروشاهی به پایان رسید، ناصر چشم‌آذر موسیقی متن شناسایی را خواهد ساخت.

○ با پایان گرفتن فیلمبرداری "برلیه‌ی تیغ" دومین فیلم رحمان رضایی، تدوین این فیلم در استودیو ژورک فیلم آغاز شد.

○ فیلمبرداری "آب" به کارگردانی محمدعلی تحفی در تهران به پایان رسید و تدوین این فیلم را تورج منصوری در استودیو ژورک فیلم به عهده دارد. قرار است موسیقی متن "آب" توسط فرهاد فخرالدینی ساخته شود.

○ تدوین "شیرک" آخرین فیلم داریوش مهرجویی توسط حسن حسن‌دوست به پایان رسید و صداپرداری این فیلم نیز در استودیو بدیع رو به پایان است. موسیقی متن "شیرک" را ناصر چشم‌آذر خواهد ساخت. گفتنی آن که مهرجویی فیلمنامه‌ی تازه‌ای به نام "هامون" در شورای بررسی فیلمنامه دارد.

○ ایرج گل‌افشان تدوین فیلم "محموله" ساخته‌ی سیروس الوند را در استودیو رسالت به پایان رساند.

○ داریوش مودبیان اولین فیلم بلند سینمایی خود را با نام "روز باشکوه شهر کوچک" که اثر تمی کمدی برخوردار است، در اسفندماه سال جاری آغاز خواهد کرد. این فیلم در سازمان سینمایی هدایت فیلم تهیه خواهد شد و نویسندگان سناریوی آن فریبد مصطفوی، ابوالحسن داوودی و داریوش مودبیان هستند.

فروش اکران اول چهار فیلم زیر در تهران:

بی‌پناه (ب) ۳۶۲۱۸۹۰۰
ناخدا خورشید (الف) ۲۸۶۴۳۶۴۰
گزارش یک قتل (الف) ۳۹۹۴۳۷۲۰
روزهای انتظار (ب) ۱۸۰۱۵۴۳۰

سناریوهای تصویب شده در آبان و آذرماه:

دوچرخه‌سوار: محسن مخملباف. درجستجوی قهرمان: سازمان تبلیغات اسلامی. افق: رسول ملاقلی‌پور.

پروانه‌ی ساخت فیلم‌های زیر به تازگی صادر شده است:

"ستاره و الماس" به کارگردانی سیامک شایقی.
"گراند سینما" به‌کارگردانی حسن هدایت.
"دوچرخه‌سوار" به کارگردانی محسن مخملباف.
"زلال چون آب سبک چون باد" به کارگردانی محمدعلی سجادی.

فیلم‌های آماده‌ی نمایش

۱) "ابن‌سینا". فیلمنامه، کارگردانی: کیهان رهگذار. مدیر فیلمبرداری: فرخ محیدی. مشاور کارگردان: محمدعلی نحفی. محصول شبکه‌ی دوم سیمای جمهوری اسلامی. بازیگران: امین تارخ، فیروز بهجت محمدی، سرور نجات‌الهی، سعید اویسی، جمشید لایق.

فیلم به نوعی زندگینامه‌ی ابوعلی سینا است.

۲) "بگذار زندگی کنم". کارگردان: شاپور قریب. فیلمنامه: مهدی معاونیان. فیلمبردار: فرج حیدری. بازیگران: مهدی هاشمی، افسانه بایگان، محبوبه بیات، فخری خوروش. تهیه‌کننده: علی‌اکبر عرفانی.

کارمند شرکت به دلیل دخالت‌های دوستانش در زندگی خصوصی، با همسرش (که از او دو فرزند دارد) اختلاف پیدا می‌کند و از او جدا می‌شود و...

۳) "ایستگاه" کارگردان: یدالله صمدی، تدوین: حسین زندباف، فیلمنامه: محمد نگهداری، فیلمبردار: نورج منصوری، موسیقی متن: بابک‌بیات، طراح صحنه: حسن هدایت، بازیگران: پرویز پورحسینی، گلچهره سجادیه، اصغررمانی، خسرودستگیر، محصول امورسینمایی بنیاد مستضعفان آذربایجان غربی.

ماجرای ایستگاه گویای درگیری‌های روانی مردی است که به‌هیچ آرمانی اعتقاد ندارد. این مرد به‌همراه چند عضو دیگر گروه مقدار زیادی مواد منفجره را در یک ایستگاه راه‌آهن کار می‌گذارند. مرد مذکور هنگام خروج از ایستگاه، همسر سابق خود را در میان جمعیت می‌بیند و درصدد نجات جان او برمی‌آید...

"ایستگاه" سومین ساخته‌ی "یدالله صمدی" آماده نمایش است. "مردی که زیاد می‌دانست" و "اتوبوس" فیلم‌های قبلی "یدالله صمدی" است.

فیلمبرداری "ایستگاه" در ارومیه و اطراف آن صورت گرفته و جالب آن که تهیه‌کننده‌ی "ایستگاه" ناچار به‌ساخت دکور ایستگاه راه‌آهن با هزینه دومیلیون تومان در فرودگاه متروک ارومیه شده است.

۴) "رابطه". فیلمنامه، کارگردانی: پوران درخشنده. مدیر فیلمبرداری: فرهاد صبا. صدابرداران سر صحنه: محمود سماک‌باشی، پرویز آبنار. گریم: فاطمه اردکانی، ابوالقاسم جمالی. بازیگران: خسرو شکیبایی، پرویر پورحسینی، بوراندخت مهیمن، علیرضا رضاییان. تهیه‌کننده: امیر سلطان‌راده. محصول سکه‌ی اول سیمای جمهوری اسلامی.

فیلم درمورد یک‌نوجوان ناشنواست که در خانواده و اجتماع مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرد و درنتیجه احساس بیگانگی می‌کند و...

۵) "کلید". کارگردان: ابراهیم فروزش. فیلمنامه: عباس کیارستمی. مدیر فیلمبرداری: محمد آلادپوش. تدوین: عباس کیارستمی. بازیگران: امیرمحمد پورحسن، عماد طاهری، مهناز انصاریان. تهیه‌کننده: علیرضا زرین. محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

مادری برای خرید از خانه خارج می‌شود و بچه‌های یک‌ساله و چهارساله‌اش که در خانه تنها مانده‌اند، با مشکلاتی روبرو می‌شوند. مادر در خانه را قفل کرده و خطر انفجار گاز بچه‌ها را تهدید می‌کند.

۶) "قصه‌ی زندگی". فیلمنامه، کارگردانی: خسرو شجاعی برپایه‌ی نوشته‌ای از پرویز بشردوست. مدیر فیلمبرداری: مسعود صدیق. فیلمبردار: مرتضی انصاری. موسیقی متن: کامبیز روشن‌روان. طراح گریم: عبدالله اسکندری. بازیگران: هادی اسلامی، داوود موثقی، منیژه گلچین، روح‌انگیز مهتدی. تهیه‌شده در مرکزگسترش سینمای تجربی.

فیلم به بررسی زندگی یک پستچی و یک راننده‌ی قطار می‌پردازد و رابطه‌ی این دونفر را در زمان‌های قبل از انقلاب، دوران انقلاب و زمان جنگ نشان می‌دهد.

۷) "گلبهار". فیلمنامه، کارگردانی: تهمینه اردکانی. فیلمبردار: صادق میانجی. دستیار کارگردان و مدیر تولید: محمدرضا معززی. تدوین: صمد تواضعی. بازیگران: مهرانه مهین‌ترابی، مینا زرپور، لیلا مظاهری، اشرف طیبی. تهیه‌کننده: جهاد دانشگاهی دانشکده‌ی هنرهای زیبا.

"گلبهار" نام دختر جوانی‌ست که در حادثه‌ای پایش‌را ازدست می‌دهد. او که به یاس و ناامیدی شدید دچار شده، تحت تاثیر یکی از مددکاران اجتماعی که او نیز معلول است، روحیه‌اش‌را بازمی‌یابد.

۸) "خانه‌ی دوست کجاست؟". فیلمنامه، تدوین، کارگردانی: عباس کیارستمی. مدیر فیلمبرداری: فرهاد صبا. دستیاران کارگردان: کیومرث پوراحمد، ناصرزراعتی. بازیگران: گروهی از اهالی یکی از روستاهای گیلان. محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پسربچه‌ای به دنبال خانه‌ی همکلاس‌اش می‌گردد تا دفترچه‌ی مشق او را که اشتباها" برداشته به او برساند.

۹) "شکار". فیلمنامه، کارگردانی: مجید جوانمرد. فیلمبردار: برگزونی بقوسیان. تدوین: ساموئل خاچیکیان. موسیقی متن: بابک بیات. بازیگران: پرویز پرستویی، خسرو شکیبایی، منیژه سلیمی، علی آقاجانیان و عنایت بخشی. تهیه‌کننده: عبدالرضا ساعتچی فرد. محصول سازمان سینمایی فجر.

مردی در تریلی حامل‌گوشت منجمد که از جنوب کشور به‌طرف تهران در حرکت است، مخفی شده و راننده‌ی تریلی که از وجود مرد بی‌خبر است تحت تعقیب پلیس قرار گرفته و...

۱۰) "هشت‌ونیم". کارگردان و فیلمنامه: اسماعیل رحیم‌زاده. فیلمبردار: احمد صدقی وزیری. تدوین: رضا خضوعی. موسیقی متن: علی غلامعلی. بازیگران: آزیتا لاچینی، هرمز سیرتی، منوچهر علیپور، الیزا جوهری. تهیه‌شده در قسمت فیلم و سریال شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی.

۱۱) "کمینگاه". کارگردان: محمود کوشان. فیلمنامه: سیروس تسلیمی. مشاور کارگردان: حسین قاسمی‌وند. فیلمبردار: جمشید الوندی. بازیگران: فرامرز قریبیان، حسین ملاقاسمی، کاظم افرندنیا. محصول سازمان سینمایی سپاهان.

درپی قتلی که در جبهه صورت گرفته، سرگردی برای یافتن قاتل و روشن شدن موضوع به آنجا اعزام می‌شود.

۱۲) "اتاق یک". فیلمنامه، کارگردانی: رحیم رحیمی‌پور. فیلمبردار: نریمان پیرام. طراح گریم: غلامرضا جهانمهر. موزیک: وانکو تایدانف. بازیگران: هوشنگ توکلی، عبدالرضا اکبری، عباس نوذری. تهیه‌کننده: هدایت‌فیلم و مرکز گسترش سینمای تجربی.

۱۳) "ترنج". فیلمنامه، تدوین، کارگردانی: محمدرضا اعلامی. مدیر فیلمبرداری: مهرداد فخیمی. طراح گریم: عبدالله اسکندری. طراح صحنه: بهزاد سلماسی. موسیقی متن: بابک بیات. بازیگران: علی بصیریان، پروانه معصومی، کمند امیرسلیمانی، فهیمه راستکار، جمشید لایق. محصول موسسه‌ی امور سینمایی بنیاد مستضعفان.

فیلم زندگی یک رسام قالی را به تصویر می‌کشد. او سعی می‌کند درمقابل عده‌ای خودفروخته و سودجو که طرحهای خارجی را رواج داده‌اند، حافظ اصالت نقش‌ها و طرح‌های ایرانی باشد اما...

صحنه‌ای از فیلم کلید

درآمدی بر تاریخ سینما

جیمز موناکو

ترجمه‌ی باربد طاهری

نظریه‌پردازان فرانسوی به تفاوت نهادن میان (مفهوم) فیلم و سینما گرایش دارند. (به نظر آنان) آنچه **فیلمی** (۱) است مربوط به آن بخش از هنر می‌شود که با دنیای اطرافش در ارتباط باشد. درحالی که آنچه **سینمایی** (۲) است با زیباشناختی و بافت درونی هنر سروکار دارد. در زبان انگلیسی واژه‌ی سومی هم برای فیلم و سینما داریم و آن **موویز** (۳) است که معنای دیگری برای وجه سوم این پدیده بدست می‌دهد و آن وجه اقتصادی سینما به عنوان کالایی تجاری است.

این وجوه سه‌گانه به اندازه‌ای به هم گره خورده‌اند که بدیهی است برداشت فردی از کلمه‌ی "مووی" همانی باشد که دیگری از کلمه‌ی "فیلم" دارد. اما بطور عام ما این سه کلمه را برای تعریف هنری بکار می‌بریم که ویژگی‌های متفاوتش را به موازات همدیگر با خود بهمراه دارد. "موویز" مانند "**ذرت بوداده**" (۴) کالایی مصرفی است، و سینما (دست‌کم در برداشت امریکایی‌اش) هنری والاست با معیارهای زیباشناختی، و فیلم عام‌ترین اصطلاحی است با معدودترین مفاهیم جنبی.

تاریخ (پیدایش) "موویز"، "فیلم" و "سینما" هرچند کمتر از یک‌قرن را شامل می‌شود، اما با این‌همه دارای ساختی است متحول، متراکم و پیچیده. تاریخ فیلم به دو دلیل، موضوع موردبحث دهه‌ها و نیمدهه‌ها بوده. نخست به دلیل توفندگی طبیعت این پدیده بمثابه رسانه‌ای ارتباطی که بدون واسطه با توده‌های پرشماری ارتباط برقرار می‌ساخت و دیگر به سبب رشد هندسی تکنولوژی که با چرخه‌های اقتصادی مقارن شده بود، و ترکیب‌شان با یکدیگر در سده‌ی بیستم، که نابودی یا پیروزی فیلم را می‌طلبید.

هنگامی که ما از سه وجه متفاوت این پدیده، یعنی "مووی"، "فیلم" و "سینما"، سخن می‌گوییم، بهتر است بخاطر داشته باشیم که هریک از وجوه سه‌گانه‌ی این پدیده دارای طیفی است از عملکردها، که از مستندسازی غیرداستانی از سمت چپ شروع می‌شود و در بخش میانی به سینمای تجاری عامه‌پسند می‌رسد، سپس در سمت راست با سینمای پیشرو و آبستره پایان می‌یابد. بخش عمده‌ی این بحث تاریخی متوجه بخش میانی است، چراکه تدابیر و اموراقتصادی فیلم در این بخش است که دارای تاثیر تعیین‌کننده و عمده است.

همسانی‌های قابل توجه‌ای میان تاریخ تحول نوول (۵) ــ به عنوان شکلی از هنر ــ که سیصدسالی را پشت سر گذرانیده و رشد تکاملی "فیلم"، در هشتادساله گذشته، دیده می‌شود. هر دو، پیش از هرچیز حزو هنرهای مردم ــ پسندی‌اند که بقای‌شان ازنظر اقتصادی به پرشماری مصرف‌کننده متکی است. درآغاز ریشه هرکدام در ژورنالیسم بود و این به معنای بهره‌گیری از شیوه‌ای برای ثبت رویدادهاست، سپس هریک راه تکامل را از مرحله‌ی نخستین با نوآوری و تازگی طی کردند و به مرحله‌ی استحکام و باروری رسیدند و در این مرحله بود که بر دیگر هنرها تاثیر گذاردند و آنگاه برای پاسخگویی به خواست‌های متنوع مشتاقان و خواستاران به نظام پیچیده‌ای از انواع محمهز شدند و سرانجام رسانه‌ای جدید باآن به‌رقابت برخاست ــ فیلم دربرابر "نوول" و تلویزیون دربرابر "فیلم". این‌دو در این مرحله از تکوین، به ثبات و جاافتادگی‌ای دست می‌یابند که مشخصه‌اش طی طریق بسوی دیدگاه‌های هنردوستان و روشنفکران است. در این برهه، معیارهای زیباشناختی بر ساده‌پسندی‌های عام غالب می‌شود. همان‌طور که "نوول"ها منابع تغذیه "فیلم" بودند، هم‌اکنون "فیلم"، تلویزیون را تغذیه می‌کند و براستی شاید دیگر نتوان وجه‌تمایز دقیقی میان این سه‌شکل بیانی قصه‌پرداز سرگرم‌کننده یافت. از دیدگاه تجاری امروزه "نوول"، "مووی"، "تلویزیون" بیش از هر زمان دیگری به‌یکدیگر وابسته و پیوسته‌اند.

با این‌همه، تکامل فیلم از دونظر با شکل‌گیری "نوول" تفاوت دارد: زیرا قبل از آن که ارتباط نوشتاری (درمورد "نوول") بتواند فراگیر شود، گسترش خواندن و نوشتن ضرورت داشته، درحالی که فیلم چنین مشکلی را نداشته. و از سوی دیگر فیلم (ساختارش) عمیقا" تکنولوژیکی است. هرچند که "نوول" هم متکی به تکنولوژی چاپ است، ولی درمقام مقایسه از تکنولوژی ساده‌تری بهره می‌برد و در تکامل فرم "نوول" پیشرفت تکنولوژی تاثیر اندکی دارد. ما می‌توانیم از تاریخ رشد "نوول" به عنوان تابعی از گسترش قابلیت‌های (کمی و کیفی) خوانندگانش یاد کنیم ــ به‌این معنا که تکامل آن ارتباط مستقیمی با وسعت قابلیت‌های فرهنگی خوانندگانش دارد ــ درحالی که تاریخ فیلم را می‌توان تابعی از ترقی تکنولوژی‌اش به شمار آورد، که قابلیت‌های بینندگانش در مقایسه با کمال تکنولوژی، از اهمیت کمتری برخوردار است.

تمام تاریخ‌های مدون "فیلم"، تقسیم بندی آشکاری بین دوره‌ی سینمای صامت و سینمای ناطق قائلند، درحالی که بافتی چنین پیچیده نیاز به تقسیم بندی‌های متقن‌تری دارد، به‌نظر می‌رسد برای دقت بیش‌تر باید تلاش بیش‌تری مبذول داریم. هرکدام از هفت دوره‌ای، که مشخص خواهد شد، انسجام خاص خود را دارا هستند. هرچند طبیعی است این دوره‌ها را از نظر قابلیت‌های خلاقه‌ی "سینما" و پیشرفت‌های اقتصادی "موویز" از یکدیگر تفکیک کنیم.

دوره‌ی ماقبل تاریخ "فیلم" دربرگیرنده‌ی تلاش‌هایی است برای ساخت و تکمیل دستگاه‌های سینماتوگراف و دوران تحولی است برای جنبه‌های خاصی از دیگر هنرهایی که کاربردشان در "سینما" اهمیت ویژه‌ای دارد ــ برای نمونه می‌توان از ملودرام‌های دوران ویکتوریا و اعتبار پرتره با دوربین عکاسی یاد کرد. در سال‌های بین ۱۸۹۶ تا ۱۹۱۲ شاهد تحول سینما از گونه‌ای نمایش حاشیه‌ای به گونه‌ای هنر تمام‌عیار تجاری هستیم. پایان این دوره با ساخت فیلم بلند داستانی مشخص می‌شود. سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۷ سال‌های سینمای صامت است. سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۲ دوران گذار به دگرگونی‌های تازه است. هرچند این سال‌ها ازنظر خلاقیت، دستاوردهای تازه‌ای به همراه ندارد، ولی در عرصه‌های اقتصادی و تکنولوژی دوره‌ی پراهمیتی است. دوره‌ای که از سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۶ بطول می‌انجامد، عصر بزرگ تسلط هالیوود برجهان سینما است، در این دوره "موویز" بزرگترین پیروزی اقتصادی را کسب می‌کند. بلافاصله بعد از جنگ جهانی دوم سینما باید به مقابله با (توسعه‌طلبی‌های) تلویزیون بشتابد. سال‌های ۱۹۴۷ تا ۱۹۶۰ سال‌های مشخصه‌ی این برخورد هستند. درعین حال در همین سال، "سینما" ازنظر هنری بین‌المللی می‌شود. در این برهه یکه‌تازی هالیوود ازنظر معیارهای شیوه‌ی ساخت و ارزش‌های هنری پایان می‌پذیرد، درحالی که سلطه‌ی اقتصادی‌اش هنوز پابرجاست. شکل‌گیری و رشد "موج نو" در فرانسه در اوایل دهه‌ی شصت نشانه‌هایی از ظهور هفتمین مرحله از تاریخ سینماست. نوآفرینی‌های تکنولوژی، روش‌های نوین بهره‌گیری از بودجه‌های کم برای تولید فیلم، و ارایه‌ی دیدگاه‌های تازه در زمینه‌ی موضوع‌های سیاسی و اجتماعی فیلم، ترکیب‌های تازه‌ای بود که سبب‌ساز موج‌های نوی بی‌شماری شد. در اروپای شرقی، امریکای لاتین، افریقا، آسیا و سرانجام امریکا و اروپای غربی جریان‌های نو به حرکت درمی‌آیند.

عوامل گوناگونی، که در ساختار فیلم ترکیب شده‌اند تا پدیده پیچیده‌ی فیلم را به وجود آورند، در این دوره‌ی جدید تاریخ سینما از توازن روشن و دقیقی برخوردارند. فیلم‌های معاصر را می‌توان به عنوان "سن‌تزی" از نیروهایی، که هریک در دوره‌ای عامل غالب در سیاست‌گذاری تولید فیلم بوده‌اند، دید.

مهم‌ترین عامل در دریافت و شناخت اصولی تاریخ فیلم آن است که بدانیم هرکدام از این عوامل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، روان‌شناختی، و زیباشناختی به‌چه اندازه، عوامل دیگر در تولید فیلم را درگیر

تحرک و تحول کرده است. به این دلیل که فیلم بهرحال هنری ترکیبی و پیچیده است، تاریخ سینما تنها هنگامی بخوبی قابل درک خواهد بود که به عنوان محصولی از عوامل متناقض مورد مطالعه قرار گیرد: عواملی که در هم ادغام می‌شوند ولی بازده منطقی‌شان عاملی است جدید در تناقضات بعدی. این روند در تمام سطوح کار قابل رویت است، از تخصصی‌ترین تا عام‌ترین فیلم‌ها. به عنوان مثال بازی یک هنرپیشه، حاصل تضاد بین نقش و شخصیت خود بازیگر است. در لحظه‌هایی شخصیت خود او است که غالب است و در لحظه‌هایی خصوصیات نقش. بهرصورت نتیجه، شکل ثالثی است که نقش آفریده‌شده از آن‌پس بصورت عاملی در واحد بزرگتری به‌نام "فیلم" حضور می‌یابد. و یک فیلم به همین ترتیب محصول عوامل متضاد متعددی است مثل: کارگردان دربرابر فیلمنامه‌نویس، فیلمنامه‌دلخواه دربرابر امکانات عملی کار، سایه دربرابر نور، تصویر درمقابل صدا و شخصیت دربرابر طرح حادثه وغیره.

هر "فیلم" به صورت عاملی درمجموعه‌های بزرگ‌تری از تضادها قرار می‌گیرد: نوع‌ها در برابر استقلال فیلمنامه‌ها، روشهای استودیویی دربرابر سبک‌های شخصی کارگردان‌ها، گرایش‌های ذهنی (تماتیک) دربرابر ماهیت عینی رسانه‌ی سینما (که دارای وجود خارجی و مادیت است). سرانجام هریک از عوامل، خود درمقابل یک یا چند تناقض قرار می‌گیرد و همه‌ی این‌ها درمجموع احزای شکل‌دهنده‌ی تاریخ سینما هستند.

باید بخاطر داشت در تاریخ سینما نادرند پدیده‌هایی که از راه مطالعه‌ی درست علت و معلولی قابل توجیه و تفسیر باشند. برای روشنی بیش‌تر موضوع بحث، مطالعه مختصری از تاریخ سینما بر سه مبنای پایه‌ای اقتصاد، سیاست (شامل روانشناسی و جامعه‌شناسی) و زیبایی‌شناسی ضرورت دارد. اما با اینهمه هیچ یک از این سه عامل را به‌گونه‌ای قطعی نمی‌توان عامل غالب شمرد. چرا که اگر فیلم عمدتا" محصولی اقتصادی به حساب آید، آنگاه باید پذیرفت که بی‌شمارند فیلمسازانی که بدون درنظر گرفتن واقعیت‌های بازار، فیلم ساخته و قادر به دوام و ادامه کار شده‌اند.

باید دانست اگر بعضی از نوع‌های فیلم به دلیل اثرات اجتماعی و سیاسی‌شان مورد توجه قرار گرفته‌اند، چه‌بسا دلیل عمده‌ی تاثیر آنها اصلا" سیاسی نبوده، بلکه کاملا" شخصی (معیارهای زیباشناختی) بود. کوتاه آن که هدف ما در تاریخ سینما نباید ساده کردن مسایل و گفتن این باشد که در تاریخ فیلم "چه‌چیزی سبب می‌شود" بلکه باید در جهت یافتن این حقیقت باشد که "چه‌چیزی بیش‌تر به چه‌چیزی مربوط می‌شود". برای هر پدیده‌ی خالصی در تاریخ فیلم دستکم سه توجیه پذیرفتنی یافت می‌شود. این خیلی مهم نیست که کدام یک‌از این سه توجیه حقیقی است. بلکه مهم این است که بدانیم چطور مسایل مهم و به جهان اطراف ارتباط پیدا می‌کند■

آنچه‌آمد از صفحات ۱۹۵–۱۹۸ کتاب How to Read a Film نوشته‌ی James Monaco ترجمه شده‌است.

1) Filmic 2) Cinematic
3) Movies 4) Popcorn
5) Novel

شجاعت‌های آشکار و سازش‌های پنهان

بیژن نیک‌بین

در شماره‌ی گذشته‌ی مفید بیان‌نامه‌ی حزب اجتماعیون چاپ شد که ائتلاف دو حزب "سوسیال دموکرات" و "سوسیالیست اونیفیه" (اجتماعیون اتحادیون) بود در برابر "ارتجاع مهیب" اما بسیاری از امضاکنندگان این بیانیه‌نامه (از آن جمله سلیمان محسن ـ سلیمان میرزا ـ و محمدصادق طباطبایی) به فاصله کمتر از دوسال در برابر "ارتجاع مهیب" تغییر موضع دادند:

"سلیمان میرزا و رفقای او که در دوسال قبل به‌اتفاق طباطبایی حزب سوسیالیست را بوجودآورده بودند، درمجلس پنجم با تدین و رفقای او همدست شدند وبالاخره به‌پادشاهی رضاخان هم دست زدند." (صفحه‌ی ۵۸، تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران ـ جلد دوم ـ تالیف ملک‌الشعراء بهار، چاپ اول ۱۳۶۳، امیرکبیر) البته چرای چنین تغییر موضع‌هایی دراین واقعیت نهفته است:

"... و آن ده‌ها قدم جلوتر از "درک عامه" حرکت‌کردن است. و در تاریخ ده‌ها قدم جلوتر از خواست اکثریت حرکت‌کردن، روبروی اکثریت ایستادن معنا می‌دهد..." صفحه‌ی ۱۹۵، شب طولانی نیردندان، خورخه‌کارفراگومز. چاپ اول ۱۳۶۲، انتشارات نیلوفر) روبروی اکثریت ایستادن یعنی نابودی (یا مادی یامعنوی)، که نابودی مادی همان صورمرگ است و نابودی معنوی همان سازش.

خوشبحال آنانی که بسیار سریع متوجه این واقعیت شدند و بدون تعصب از "اتوپیا"ی خود دست کشیدند و بدا به‌حال کسانی که به‌اعتبار روزگاری که‌سگ ملت را به سینه‌می‌زدند تن به‌سازش‌های پنهان دادند و از مواهب‌اش سودها بردند. و متاسفانه در میان مبارزان راه مشروطیت کم‌اند کسانی که زنده‌ماندند و تن به‌سازش ندادند.

محمود محمود (میرزا محمود پهلوی) یکی از معدود کسانی است پس از دو دهه متوجه این نکته شد: "..." اولین عامل مهم و موثر و بی‌زوال انقلاب یا ایجاد وسائل تکامل، فهم و قوه رشد و تمیز هر ملت است... ساده‌تر عرض‌کنم اگر مورد حمله هم واقع بشوم باک‌ندارم دلایل محکم و قوی دردست دارم که می‌توانم بامدعیان داخل مباحثه شوم و آنها را قانع کنم و آن این است که من نمی‌بینم و نمی‌دانم و سراغ ندارم که ملل آسیایی هنوز داخل این مرحله از زندگانی دوره‌ٔ ترقی شده باشند که یک‌حد معین و مشخص‌آن منتهی به‌انقلاب یا ایجاد وسایل تکامل گردد بلکه هنوز هم فرسنگ‌ها از این مرحله دور هستند... امروز نسبت به‌حس نسبت یک‌عده انگشت شمار آن دوره که سنگ ملت ایران را به‌سینه می‌زدند سخنی نمی‌رود ولی نتیجه عمل آنها امروز خوب هویدا است و ما دربارهٔ اعمال آنها چگونه قضاوت می‌کنیم؟ آیا اوضاع واحوال امروزی ایران نتیجه اعمال آنها نیست؟

بنظر می‌آید حال هم‌زود است وارد این بحث شد..."

(صفحات ۲۳، ۲۵ و ۳۶ جلد هشتم تاریخ روابط سیاسی ایران وانگلیس، تالیف محمود محمود، چاپ چهارم، انتشارات اقبال) ولی "حال" امروز با "حال" آن‌روز چند دهه‌فاصله داردو بنظر می‌آید که دیگر زود نیست و بایست وارد این بحث شد.

آنچه درپی می‌آید شرح‌حال تنی‌چند از امضاکنندگان بیان‌نامه اجتماعیون است. امید است کسانی که اطلاعات بیش‌تری درباره‌ی این افراد دارند، آن رادراختیار مفید قراردهند تا به‌نام ایشان چاپ شود.

۱) میرزا محمودخان پهلوی (محمود محمود)

"... فرزند محمد قلی... در سال ۱۲۶۱ خورشیدی در تبریز متولد و پس از تحصیلات مقدماتی در تبریز و تهران، بقیه تحصیلات خود را در مدرسهٔ آمریکایی تهران باتمام رسانید... (صفحه‌ی ۴۴، شرح حال رجال ایران، مهدی بامداد، چاپ سوم ۱۳۶۲)

ریاست کمیتهٔ مرکزی دموکرات را میرزا ـ محمودخان (پهلوی) به عهده داشت. (ص ۹۵، فکر دموکراسی...) ... دورهٔ خدمات اداریش را تماما" در وزارت پست

و تلگراف گذرانده و از کارمندان عالی مقام آن وزارتخانه بود، مدتی نیز استاندار تهران و در دورهٔ پانزدهم به‌نمایندگی مجلس انتخاب گردید... تالیفات وی که تاکنون طبع و منتشر شده از این قرار است.

۱) آثار تربیتی که سه جلد کتاب می‌باشد و در تربیت اطفال در خانواده و تربیت اطفال در مدارس و تربیت ایرانی، برای جامعه ایرانی، زیر عنوان مستعار (رسول نخشبی) منتشر نمود.

۲) یک سلسله مقالات زیر عنوان "قربانی‌های‌هند" در روزنامه "ستاره".

۳) ترجمهٔ "جنگ" نوشتهٔ آنتون موهر.

۴) ترجمهٔ "شهریار" نوشتهٔ ماکیاول.

۵) روابط سیاسی ایران و انگلیس در قرن ۱۹ (۸ جلد)

... محمود محمود که در اواخر عمر بکلی گوشه‌گیر و منزوی بود و کمتر با اشخاص معاشرت داشت و تا چشم داشت و نابینا نشده بود تمام اوقات خویش را به مطالعه کتب می‌گذراند.... روز جمعه ۲۸ آبانماه ۱۳۴۴ خورشیدی، در تهران در گذشت و در ابن‌بابویه (شهرری) بخاک‌سپرده شد. (ص ۴۴ شرح حال رجال ایران، جلد ۴)

۲) میرزا قاسم‌خان صور یا صوراسرافیل

پسر میرزاحسن‌خان تبریزی در سال ۱۳۲۵ قمری به سرمایه خود و به مدیریت میرزا جهانگیرخان شیرازی و سردبیری میرزا علی‌اکبر دهخدا روزنامه صوراسرافیل را بنیاد نهاد. پس از به توپ بستن مجلس و تعطیل آن در سال ۱۳۲۶ قمری به اروپا مسافرت کرد پس از بازگشت از سفر اروپا در دوره‌ی دوم مجلس به جای قوام‌الاسلام وکیل شد و در دوره‌ی سوم از شهربار به نمایندگی مجلس انتخاب شد، بعد در سال ۱۳۳۴ قمری با جمعی از وکلا مهاجرت کرد.

در دوره‌ی چهارم در سال ۱۳۰۰خورشیدی از زنجان به وکالت مجلس برگزیده شد در سال ۱۳۰۷ خورشیدی درکابینه‌ی مهدی‌قلی هدایت (مخبرالسلطنه) نخست کفیل

محمود محمود

وزارت پست و تلگراف بود، سپس به وزارت رسید که تا سال ۱۳۰۹ وزارتش ادامه یافت.

میرزا قاسم‌خان صوراسرافیل که مدتی نیز شهردار تهران بود، در حالی که بیش از هفتاد سال داشت، در تهران در گذشت.

۳) سیدمحمد رضا مساوات

سید محمد رضا از اهالی برازجان فارس در اوایل عمر در شیراز مشغول تحصیلات بود بعد به‌تهران آمد... در موقعی که علمای تهران در تاریخ ۱۳۲۳ قمری برای ضدیت باعین‌الدوله و مطالبه اصلاحات اساسی در زاویهٔ حضرت عبدالعظم متحصن بودند او هم جزو سایر علماء در آنجا بود، بعد ازآمدن به تهران... شب نامه‌های او در تاریخ مشروطیت ایران یکی از مسایل عمده بوده است.

در دورهٔ اول مشروطیت، روزنامه مساوات را منتشر می‌کرد به این سبب به"مساوات" معروف شد. پس از به‌توپ بستن مجلس در سال ۱۳۲۶ قمری... پنهانی از تهران مسافرت کرد.... خود را به تبریز رساند... بعد به تهران آمده به اتفاق سیدعبدالرحیم خلخالی روزنامهٔ‌مساوات را انتشار داد. محمدرضا مساوات در دورهٔ دوم مجلس از طرف اهالی تبریز و در دورهٔ سوم از تهران به نمایندگی مجلس انتخاب گردید (صفحات ۴۰۳و۴۰۴شرح‌حال... جلد۳)

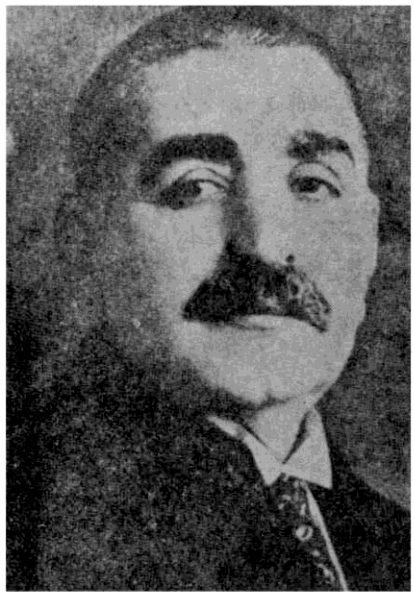
۴) میرزا محمدصادق طباطبایی

زاده ۱۲۶۰ خورشیدی، فرزند میرزاسید محمد طباطبایی معروف به سنگلجی در دوره‌ی اول مجلس شورا مدیر روزنامه مجلس بود. پس از به‌توپ بستن مجلس (۱۳۲۶) به خراسان تبعید شد. در سال ۱۳۲۷ پس از افتتاح مجلس از خراسان وکیل شد. در دوره‌ی دوم مجلس شورای ملی رهبر فرقهٔ اعتدالیون بود. در دوره‌ی سوم وکیل تهران شد.

محمد صادق طباطبایی مدتی سفیرکبیر ایران در آنکارا بود، بعد در سال۱۳۲۸خورشیدی رییس مجلس موسسان شد و بعد به ریاست مجلس شورای ملی برگزیده شد.

۵) سلیمان محسن (سلیمان میرزا محسن اسکندری)

"... او پسر محسن میرزای کفیل‌الدوله پسر محمد طاهر میرزا پسر اسکندر میرزا پسر ششم عباس میرزای نایب‌السلطنه پسر فتحعلیشاه می‌باشد. محمد طاهر میرزا حد سلیمان میرزا مترجم معروف بعضی از زمان‌های الکساندر دوما (پدر) است. سلیمان میرزا در آغاز کار، کارمند ادارهٔ شهربانی بود و بعد وارد اداره گمرک شد. و در سال ۱۳۲۵ هـ.ق. مدیر روزنامهٔ حقوق بود و پس از فوت برادرش یحیی میرزا از طرف مجلس شورای ملی وکیل و جزو فرقه دموکرات معرفی گردید... (ص ۱۱۲، "شرح حال رجال ایران"، جلد ۲) ... رییس فرقه در مدت هشت ماههٔ اول مجلس دوم سید حسن تقی‌زاده بود؛ و پس از آن سلیمان میرزا اسکندری (ص ۹۵، فکر دموکراسی اجتماعی...) ... سال ۱۳۲۹ هـ.ق. مجلس شورای ملی برحسب امر ابوالقاسم‌خان ناصرالملک نایب السلطنه وقت تعطیل



سلیمان میرزا

شد. عده‌ای دستگیر شدند، یکی هم سلیمان میرزا بود، که به قم تبعید گردید پس از چندماه از قم بازگشت.

درحدود سال ۱۳۳۱هـ.ق. به‌ریاست امورات مرکز در وزارت داخله منصوب شد.

در دورهٔ سوم مجلس شورایملی در سال ۱۳۳۲هـ.ق. از اصفهان به نمایندگی مجلس انتخاب گردید و پس از انشعاب و انقسام فرقهٔ دمکرات شاهزاده "حزب سوسیالیست" (؟) را تشکیل داد و خود لیدر آن حزب شد و یکبار هم در دورهٔ ریاست وزرایی رضاخان سردار سپه به وزارت فرهنگ (معارف) منصوب گردید. (ص ۱۱۲ شرح حال...)

۶) سیدیحیی نداماني ناصرالاسلام گیلانی

عضو کمیته‌ی "ستار"(۱) نمایندگی مردم گیلان در دوره‌ی دوم مجلس شورای‌ملی، عضو حزب اعتدالیون.

۷) حسن فلسفی شرف‌الملک

درباره‌ی حسن‌فلسفی شرف‌الملک همین‌قدر می‌دانیم که بعدها رییس یکی از شعبه‌های دیوان عالی تمیز شد■

---

۱)"... آزادیخواهان گیلان با این که تعقیب می‌شدند، کمیته‌های سری برای تعمیر وضع ترتیب داده بودند. بی‌تردید هریک از این کمیته‌ها درصورت کشف و شناخته شدن اعضاء، به‌سختی کوبیده می‌شدند و افرادشان دستگیر و محبوس و تبعید و معدوم می‌گردیدند. چه گذشته از آیادی حکام‌وقت، عمال دولت تزاری نیز جنبش‌های‌ملی را تحت‌نظر داشتند... کمیتهٔ سری رشت" ستار" نام داشت... اعضای کمیته را جز تنی معدود که از بستگان ایشان بودند، کسی نمی‌شناخت... کمیته، که در راس‌اش میرزا کریم‌خان رشتی جای داشت، همه‌وروزه در اطراف جنبش و نحوه اجرا مذاکره می‌کرد و نقشه می‌کشید. جلسات کمیته در محلهٔ سبز میدان خانهٔ میرزا یوسف خان (معاون دیوان) که شوهر خواهر مدیر ملک بود، تشکیل می‌یافت. از کمیسیون‌های فرعی این کمیته، یکی "کمیسیون جنگ" بود، که حکم ستاد فرماندهی را داشت؛ دیگری "کمیسیون مالی"، که وظیفه‌اش تهیه پول و برآوردن حاجات مالی کمیته بود..." به نقل از "گیلان در جنبش مشروطیت" نوشته‌ی ابراهیم فخرایی، چاپ اول ۱۳۵۲، صفحه‌های ۱۱۳ و ۱۱۴.

تولید انبوه کتاب و نویسنده‌ی حرفه‌ای

رضا پور رحمت

حقوق نویسنده و مترجم ایرانی از سوی ناشران پایمال می‌شود؛ دستمزدشان ناچیز است؛ ترجمه‌هایشان فارسی به‌فارسی می‌شود و قانون حمایت از مولفان و مصنفان جوابگوی مسایل و مشکلاتشان نیست. پس باید که با تنظیم قراردادی‌واحد، استاندارد و منسجم، با اصلاح قانون حمایت از مولفان و تشکیل اتحادیه‌ای صنفی برمشکلات غلبه کرد و شرایط "حرفه‌ای" شدن نویسنده و مترجم ایرانی را فراهم کرد.

می‌خواهیم بدانیم که چنین هست یا نه و برای این‌کار، نخست بررسی را از بستری که این‌مشکلات‌درآن رخ می‌دهد، آغاز می‌کنیم:

نشر کتاب چه‌بخواهیم و چه‌نخواهیم به شاخه‌ای از صنعت تبدیل شده است و این صنعت در ایران اساسا صنعتی است خرده‌پا و کوچک، با روابط و مناسباتی درخور این پیشه، که کمبود کاغذ و سایر مصالح چاپ صفت نیمه‌جان را هم بدان افزوده است. یکی دو موسسه دولتی وخصوصی بزرگ (که احیانا مشاور حقوقی هم دارند) جزایری هستند محصور در اقیانوسی از کتابفروشی‌هایی که بدون ویراستار، بدون مدیر مالی، بدون مدیر تولید (و ایضاء مشاور حقوقی) باگرانی‌کاغذ که نرخ آزادش ۱۶ برابر نرخ دولتی است، با زینک خامی که درحال حاضر بهایش نسبت به‌سه‌سال پیش ۳۶ برابر شده است، دست به گریبانند و البته بازهم کتاب منتشر می‌کنند. ماهها در انتظار کاغذ دولتی، ساعت‌ها حواله به دست در پله‌ها، آسانسور و اتاق‌های مرکز تهیه و توزیع چوب و کاغذ سرگردانند؛ بارها با دلشوره‌ی قیمت‌گذاری، در تاکسی‌ای که سال‌هاست تاکسی‌مترش را خاموش کرده، به‌وزارت ارشاد می‌روند؛ با گوشت و پنیر و کره‌تورمی تغذیه می‌شوند؛ پوشاک متورم می‌پوشند ولی متاعشان را مجبورند بابهای لاغر رسمی عرضه کنند. درچنین شرایطی عادی است اگر پاره‌ای از این‌ناشران بضاعت استخدام حسابدار را هم نداشته باشند؛ قراردادهایشان هم دست نوشته باشد و ساده، و بدون حضور مشاور حقوقی در همان پشت دخل نوشته شود. روابطشان‌هم با "مولف مترجم "روابطی سنتی و دوستانه باشد.

اگر قرار است نویسنده و مترجم ایرانی حرفه‌ای شود و از راه قلم‌اش نان بخورد باید این ساخت دگرگون گردد؛ روابط حقوقی صنعتی پیش رفته را نمی‌توان براین ساخت عقب مانده تحمیل کرد. وقتی از سال ۱۳۴۸ (سال تصویب قانون حمایت از مولفان) تاکنون آن‌قدر دعوا دردادگستری طرح نشده که رویه‌ی قضایی پدید آید و کم و کاست آن قانون روشن شود، چگونه می‌توان در اصلاحش کوشید؟ قانون و قرارداد و کلیه‌ی اشکال حقوقی از محتوایی اجتماعی می‌جوشند و در انطباق با آن پدیدار می‌شوند. وقتی اجاره‌نشینی شکل عمده‌ی تامین سرپناه برای خانواده‌ی ایرانی می‌شود و در پی‌اش دعوای مالک و مستاجر مشغله‌ی عمده دادگاه‌ها، آنگاه است که سیل قانون، اصلاحیه، بخشنامه‌و... سرازیر می‌شود وقراردادها روزبه‌روز دقیق‌تر می‌شوند. خوب، مراجعه و طرح دعوا در دادگستری آن‌قدر ناچیز بوده است که رویه‌ی قضایی برای‌رسیدگی به‌دعاوی مولف/ ناشر شکل نگرفته است و به‌گفته‌ی‌برخی، غالب مترجمان‌و نویسندگان ازوجود چنین قانونی بی‌خبرند یا به‌عبارت دیگر نیازی به‌آشنایی با آن نیافته‌اند، چرا که حجم ریالی قرارداد، نوعی رابطه غالب بین نویسنده/ مترجم با ناشر چنین نیازی را پدید نیآورده است. می‌ماند اینکه تصور کنیم با قرارداد منسجم، استاندارد واحد (که خود پدیده‌ای نوظهور در مباحث و مقولات حقوقی است) و اصلاح قانونی اعمال و نقد نشده، شرایط حرفه‌ای شدن وتامین معاش نویسنده را فراهم آوریم و ایکاش چنین بود.

گفتیم صنعت نشر کتاب در ایران خرده‌پا است با تولیدی اندک. وضعیتی است که نه‌ناشر مجال رشد می‌یابد و نه‌نویسنده با دریافت تمام و کمال حق التالیف‌اش می‌تواند امرار معاش کند. سطح درصد موجود برای حق الترجمه و حق التالیف درواقع درصدی بالاست (۱) که‌عرفا"، به‌دلیل همان اندک بودن تولید معمول شده است. بالا‌بردن درصد در این اوضاع چیزی جز فرار اندک سرمایه‌ای را که هنوز به وسوسه‌ٔ معاملات کوتاه مدت سهل‌الوصول تسلیم نشده و در این بخش مانده است، چیزی عایدمان نخواهد کرد.

پس چه می‌توان کرد جز اینکه فکری برای این صنعت خرده‌پا و نیمه‌جان اندیشید و در راستای تبدیل به صنعتی بزرگ با تولیدی به‌مقیاس وسیع قرارش داد؛ وضعیتی که امکان حرفه‌ای شدن نویسنده/ مترجم را فراهم آورد و به‌تبعش روابط حقوقی‌ای در شان آن. باید نرخ سودی معقول، بازاری گسترده و مطمئن دراین بخش فراهم آید تا سرمایه‌های سرگردان در بخش‌های متورم دیگر به آن جذب شود و نشر کتاب به‌تولید کتاب بدل گردد. و این تحول را نمی‌توان به‌زمان واگذاشت. که با آهنگی تدریجی و دردآور، به‌بهای ورشکست شدن ناشران کوچک و سربرآوردن ناشران بزرگ از میانشان، صورت گیرد. چرا که پای معنویت و فرهنگ جامعه در میان است اگر مبارزه با بیسوادی را می‌توان به زمان واگذاشت این یکی را هم می‌شود، ولی چنین نیست و نباید هم باشد.

نخست باید این نکته را در میان گذاشت که معمولا فراهم آوردن تسهیلات زیربنائی و سرمایه‌گذاری در بخش‌هایی ازاقتصادرا که نرخ سود درآن پایین است و با منافع عامه مرتبط، دولت به‌عهده می‌گیرد. نشر کتاب هم از مواردی است که‌جزبا همگامی دولت‌در تامین و ایجاد تسهیلات، سوبسید دادن وغیره، رونق و پیشرفتی‌میسرنمی‌شود. در این خصوص دوگونه کمک و همیاری را از دولت می‌توان انتظار داشت نخست، فراهم‌آوردن امکان تولید انبوه کتاب ودوم کمک به رونق بخشیدن بازار کتاب و ترویج کتابخوانی. در بخش نخست این‌ها را می‌توان برشمرد:

۱) تامین کاغذ و سایر مصالح چاپ با بهایی ارزان.

۲) کمک به گسترش و بهبود کمی و کیفی بخش‌های مرتبط با نشر کتاب نظیر چاپخانه‌ها صحافی‌ها و... گفتنی است که اغلب ماشین‌های چاپ که هم‌اکنون درحال کارند طبق ضوابط کارخانه‌ی سازنده‌شان سال‌ها پیش باید از رده خارج می‌شدند. صحافی دستی و حروفچینی دستی هنوز تفوق دارد. معدود ماشین‌های حروفچینی‌کامپیوتری یا به انتشاراتی‌های دولتی تعلق دارد، یا با کمبود کاغذ حساس و دارو دست به‌گریبانند.

۳) مشارکت با ناشران بخش خصوصی برای انتشار کتاب‌های مرجع و سرمایه‌بر یا به مناقصه گذاشتن انتشار این آثار برای رونق بخشیدن به بخش خصوصی.

۴) برنامه‌ریزی برای اعطا وام‌های درازمدت.

۵) معافیت‌های مالیاتی.

۶) تشویق ناشران خصوصی با برگزیدن ناشر نمونه سال. (البته نه به سیاق نمایشگاه بین‌المللی که ناشران دولتی را با امکانات بی‌شمارشان با ناشران تنگ‌مایه بخش خصوصی در یک ردیف قرار گیرند و به‌ناچار ناشر دولتی نمونه شود) و در بخش دوم به‌این موارد می‌توان اشاره کرد:

۱) گسترش کتابخانه‌های عمومی. فعال کردن کتابخانه‌های موجود و خرید کتاب برای کتابخانه‌های عمومی و مراکز آموزشی

برای اطلاع از وضع کنونی کتابخانه‌های عمومی به‌نقل قول طولانی اما پربار زیرتوجه کنید:

"شما در کمتر کتابخانه‌ای در ایران کتاب‌های روز، ماه و گاه حتی سال را می‌یابید. حتی اگر در جریده‌ای نام کتابی جدید را دیده باشید، وقتی به‌کتابخانه مراجعه می‌کنید جواب نه می‌شنوید. ممکن است کتاب به‌نحوی هم به کتابخانه رسیده باشد ولی‌حتی کارمندان کتابخانه هم از آن اطلاعی ندارند.

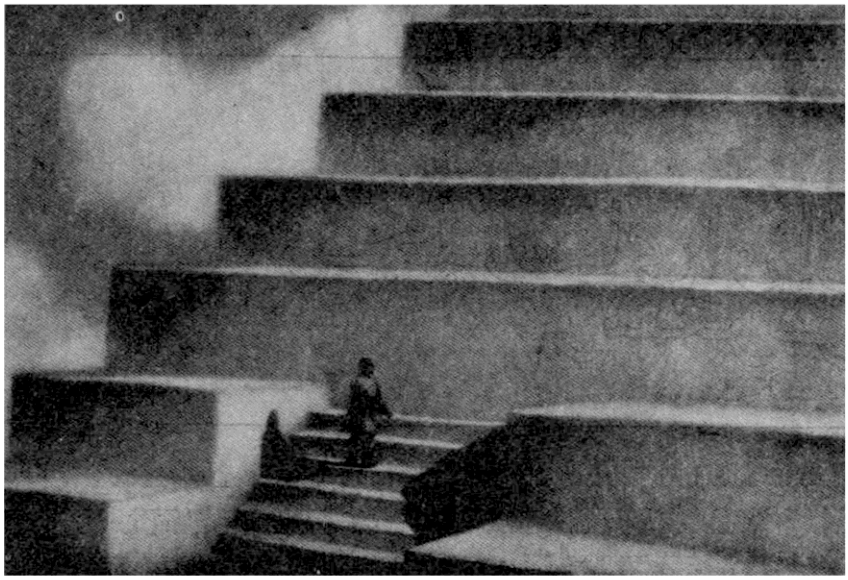
نمونه، بارز آن کتابخانه، ملی است که وقتی کتاب‌های چندماه پیش سرانجام از طریق وزارت ارشاد اسلامی بدانجا می‌رسد، می‌رود درگارتن و در گوشه‌ای روی هم انبار می‌شود. چرا که نه‌کارمند کافی برای فهرست کردن همه، آنها دارد و نه‌جا برای قراردادن آنها در کتابخانه. وقتی کتابها فهرست نشد، کتابشناسی ملی هم وجود نخواهد داشت درنتیجه مردم هم از انتشار آنها اطلاع پیدا نخواهند کرد..."

"کتابخانه‌های ما چه در امور تحقیقاتی چه در امر ایجاد عادت مطالعه قادر به ایفای نقش فعال و موثر نیستند. علت اساسی اقول رونق نشر کتابخانه ملی و نظام غلط کتابخانه‌ای سراسر کشور است. کتابخانه، ملی چون نمی‌تواند به‌وظایف خود عمل کند ناگزیر فرزندان آن هم که سایر کتابخانه‌ها، به‌خصوص کتابخانه‌های عمومی و کتابخانه‌های مدارس باشند، از انجام وظایف خویش عاجز می‌مانند و درنتیجه هیچ نقشی در معرفی کتب و بالابردن سطح فرهنگ و ایجاد عادت مطالعه نمی‌توانند داشته باشند." (۲)

کافی است تصور کنید که ازهر کتاب تازه چاپ برای هر کتابخانه، عمومی و کتابخانه‌های مراکز آموزشی ۵ نسخه خریداری شود، آنگاه تیراژ کتاب بازهم ۳۰۰۰ و ۵۰۰۰ نسخه خواهد بود؟

۲) تسهیل صادرات کتاب بویژه به‌کشورهای فارسی زبان و مدارس السنه شرقیه در کشورهای اروپایی.

با این سیاستها که خلاصه‌اش می‌شود فراهم کردن تسهیلات تولید و توزیع کتاب، نشر کتاب خیز خود را برمی‌دارد و البته سهم عمده‌ای هم ناشران در این تکاپو دارند و آن هویت بخشیدن به حرفه‌شان با جداشدن



از کتابفروشان و لوازم التحریر فروشان وتشکیل تعاونی‌های تولید و توزیع است. تا بتوانند همگام با تغییر شرایط پوست بیاندازند و نشر کتاب را از حصار تنگ کتابفروشی به موسساتی مجهز و در خور تولید کتاب بکشانند.

به‌این ترتیب تیراژ کتاب و دفعات چاپ آن به‌میزانی می‌رسد که نویسنده و مترجم می‌تواند روی دستمزدش به‌عنوان درآمد حساب کند. ۱۵ و ۱۰ درصد از ۳ الی ۵ هزارنسخه جایش را به۵ درصد از ۵۰ هزار نسخه خواهد داد، بهای کتاب نیز متعادل‌تر خواهد شد و باری هم از دوش وزارت ارشاد اسلامی برداشته می‌شود. چرا که درحالت تعادل بهای مصالح چاپ و تیراژ بالای کتاب، یکی دوناشر احیانا گرانفروش هم رویه‌ی عالب ناشران را یعنی قیمت ـ گذاری منصفانه را (که در گذشته‌هم، بیش از بحران کمبود کاغذ و مصالح چاپ، داشته‌ایم) دنبال خواهند کرد و اگر نکنند رقابت سالم و هشیاری خریداران بازارشان را کساد خواهد کرد.

پیش از آن‌که به‌آخرین نکته بپردازیم، سخنی هم درباره‌ی نگرانی مترجمان خوبمان از رونویسی بد و ناشیانه از ترجمه‌هاشان و عرضه‌ی آن به‌بازار بگوییم. برای‌حل این مشکل راه‌حلی عاجل و خطرناک وجود دارد و آن پیوستن به‌قرارداد کپی‌رایت است. یعنی مترجم یا ناشر بخشی از درآمد خود را به مولف یا ناشر بیگانه بپردازد و در مقابل خود را در مقابل ترجمه‌های قلابی بیمه‌کند. سود این راه‌حل ولطمه‌ای که بر پیکر نشر نیمه‌جان ما می‌زند بسا که از ضررش کمتر است (۳)

اما راه‌حل دیگر که به‌نظر می‌آید اساسی‌تر هم باشد از دل رونق نشر کتاب بیرون می‌آید و آن این است‌که ترجمه‌ی خوب و چاپ پاکیزه، جایگاه مناسبش را دربازار می‌یابد و مگر کم‌اند کالاهایی که مشابه‌شان با مارک تقلبی روانه بازار می‌شوند و چه رود هم شناخته می‌شوند. تنها در یک زمان کالای تقلبی به‌فروش می‌رود و بازاری دارد و آن هنگامی است که‌کالای اصلی نایاب است ویا کمیاب است و بهایش گران. پس با تولید انبوه کالای اصلی و مرغوب و با بهای مناسب است که می‌توان بازار کالای تقلبی را کساد و تولید کنندگانش را از تولید آن منصرف کرد.

اما سخن آخر، پیشنهاد تشکیل اتحادیه‌ی صنفی مولفان و مترجمان را نباید نادیده گرفت. نویسندگان و مترجمان باید تشکیلاتی صنفی داشته باشند که‌حامی منافعشان باشد، بیمه، صندوق بازنشستگی، تعاونی و تمامی مواهبی را که از یک تشکیلات صنفی می‌توان انتظار داشت، برایشان فراهم آورد. اما راه تشکیل این اتحادیه از اختلاف و تضاد منافع با ناشر نمی‌گذرد. با مقایسه درآمد کتابفروش با مولف، (که پیداست مقایسه درستی نیست: درآمد کتابفروش را با صنفی دیگر با همان سرمایه باید سنجید و درآمد مولف/ مترجم را با کارشناسی در رشته‌ای دیگر) اساس قراردادن درگیری مولفی با ناشر که بدیهی است در رکود از عوامل فرعی دیگر هم نیرو می‌گیرد، سخن از ناشرانی که به ثروت رسیده‌اند گفتن و ناشرانی که سود و سرمایه را در عشق کتاب سوخته‌اند نادیده گرفتن، در مجموع، جز تصویری نادرست از اوضاع نشر کتاب و شناختی ناقص از مشکلات آن به دست نخواهد داد.

دیدیم که در نکاتی اساسی مولف/ مترجم با ناشر شریک‌المنفعت است، در رونق نشر کتاب و رشد و تعالی این رشته هردو منتفع می‌شوند و از کسادی و بحران و عقب‌افتادگی‌اش هردو لطمه می‌بینند. و لطمه‌ی کارساز، دردرازمدت، بصیب پیکر فرهنگ و تمدن جامعه خواهد شد ■

---

۱) "حق الترجمه در اروپا و آمریکا برای مترجمین صاحب نام چون" گریگوری را با "مترجم‌آثار مارکز ۱ تا ۳ درصد است. غالبا" حق الترجمه‌ها به‌صورت صفحه‌ای پرداخت می‌شود و تا سال‌های ۱۹۵۰ نام مترجمان در صفحه عنوان کتاب نمی‌آمده است" (نشر دانش، سال پنجم، شماره‌ی اول صفحه ۷ – ۵۴).

۲) بوری سلطانی، "سخنی دیگر در باب وضع کتاب در ماههای اخیر" (نشر دانش، سال پنجم، شماره‌ی پنجم صفحه‌ی ۸۰ – ۷۸)

۳) برای آگاهی از چند و چون مسئله کپی‌رایت به مقاله، آقای نجف دریابندری با نام "حق‌التالیف" درکتاب به‌عبارت دیگر می‌توان رجوع کرد.

زنجیره‌های اوزان در شعر نو

هوشنگ گلشیری

ابتدا می‌خواستم از چند جنبهٔ "ایمان . . ." اثر فروغ فرخزاد سخن بگویم (که به گمان من هنوز بلندترین قلهٔ "شعر بلند" معاصر است)، مثلاً "وزن، اسلوب بیانی، ساختار آن (عرضهٔ ظاهری و مفاهیم باطنی)، اما توضیح این که چرا معمولاتی چون "فرم" و "محتوا" نقد معاصر را به بن‌بست کشانده است و نیز عرضهٔ دستگاهی دیگر برای نقد شعر کار را به دراز کشاند، به همین سبب بحث را منحصر به وزن این شعر کردم. اما نخست ترکیب وزنهای مختلف در این شعر به مقدماتی نیاز داشت که بیش و کم عروضیان قدیم و جدید کمتر متعرض آن شده‌اند، مثلاً" وزن این چند سطر از این شعر:

۱) و این منم
۲) رهی ستها
۳) در آسمانهٔ فصلی سرد
۴) در ابتدای درک هستی آلوده، زمین
۵) و با نگاه ساده و غمناک آسمان
۶) و با توانی این دست‌های شبانی
۷) زمان گذشت
۸) زمان گذشت و ساعت جهار بار نواخت
۹) جهار بار نواخت
۱۰) امروز روز اوان دیوانه است
۱۱) من زار فصلها را می‌دانم

به ترتیب اینهاست: ۱) مفاعلن ۲) مفاعیلن ۳) مفاعلن فعلاتن فاع (یا فع) ۴) مفاعلن مفاعلن فعلاتن مفاعلن ۵) مفاعلن فعلاتن مفاعلن ۶) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ۷) مفاعلن ۸) مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن ۹) مفاعلن فعلاتن ۱۰) مفعول فاعلات مفاعیلن ۱۱) مفعول فاعلات مفاعلن.

می‌بینیم که شاعر در این یازده سطر (یا مقوله، بلند یا کوتاه بودن سطرها به کنار) از چهار وزن سود جسته است و با این توجه که نشان رکن بلند (۱) این علامت ـ و رکن کوتاه این U است تقطیع سطور ۴ و ۵ و ۸ و ۱۰ از این‌قرار است:

۴) U ـ U ـ ـ U ـ U U ـ U ـ ـ U U ـ U ـ
۵) U ـ U ـ ـ U U ـ U ـ ـ U ـ U ـ
۸) U ـ U ـ ـ U U ـ U ـ ـ U ـ U U ـ ـ
۱۰) ـ ـ U ـ U ـ ـ U U ـ U ـ ـ ـ

که اگر سطور ده و یازده را نه بر قاعدهٔ عروضیان قدیم و جدید (که به نسخ عروض عرب گاهی وزنی را از متفرعات یک بحر اصلی می‌دانستند) بلکه با استفاده از شباهت این زنجیره با زنجیرهٔ اوزان متشابه ـ که بعداً خواهیم گفت ـ به پایه‌ها (۲)ی جهارگانه تقسیم کنیم زنجیرهٔ آن می‌شود:

۱۰) ـ ـ U ـ U ـ ـ U ـ U ـ ـ ـ

که با استفاده از اعاعیل دیگر ـ که باز دلیل استفاده از این صیغه‌ها را بعد خواهیم گفت ـ وزن آن می‌شود: مستفعلن مفاعِلُ مس تف لن (یا مفعولن).

اکنون با نظری احمالی می‌توان گفت که شکل صوری این جهار وزن با توجه به نحوهٔ فرارگرفتن پایه‌ها، توالی یا تناوب آنها، اینهاست:

۴) الف الف ب الف
۵) الف ب الف
۸) الف ب الف ب
۱۰) الف ب الف (البته قسمتی از الف که در شعر نو روا است)

با اندکی آشنایی با عروض کهن می‌توان گفت زنجیرهٔ شماره‌ٔ (۴) متعلق به گروه وزنی مختلط (نظیر بحور دایرهٔ متنزعهٔ شمس قیس) و (۸) و (۱۰) متعلق به گروه متناوب‌اند. اما زنجیرهٔ (۵) را هم می‌توان از گروه مختلط خواند و هم متناوب، اما باتوجه به جای آن باید گفت این یکی نیز جزء گروه مختلط است. می‌بینیم که همهٔ این سطور دارای وزن عروضی‌اند، و تا سطر نهم مایهٔ اصلی، پایهٔ اول، مفاعلن است (البته اگر سطر اول و دوم را یکی فرض کنیم، و اگر نه فعلاً" می‌توان قبول کرد که دو رکن اول این دو سطر شبیه‌اند، پس به سیاق نحوهٔ پایان‌بندی اواخر مصرعها در شعر نو می‌توان به آخر این دو رکن U ـ دو هجای بلند افزود ـ ـ)، اما در پایهٔ دوم گاه مفاعلن و گاه فعلاتن می‌آید و این خلاف اصول وزن در شعر نو است. به قول احوان، که کلمات تکراری را حذف می‌کنیم: "محک بسیار ساده این است که همه‌جا شروع مصرعها را نگاه کنیم و میزان نگاه‌داریم. وقتی که مثلاً" در مفاعیلن مفاعیلن‌ها شروع کردیم دیگر تا آخر شعر، همهٔ مصرعها باید شروعش با همین رکن (= پایه) باشد، و اگر جز این باشد غلط است و خارج از وزن." (۳)

دیدیم که شاعر نه‌سها میزان نگاه نداشته است، بلکه گاه شروع مصرعها پایه‌ای دیگر است. پس شاعر در این شعر، گاه با حفظ مایهٔ اصلی به وزنی دیگر رفته است (تغییر وزن) و گاه وزنهای مختلف را با یکدیگر ترکیب کرده است. آیا این تغییروزن و نیز ترکیب اوزان قواعدی هم دارند؟ به زبان دیگر اگر می‌پذیریم که در یک شعر ـ که اگر بلند باشد یا حتی منظومه باید پذیرفت ـ به تبع تغییر مکان یا زمان، فضا، شخصیت‌ها وغیره می‌توان تغییروزن داد باید بدانیم:

۱ـ معیار گذر از حالتی به حالت دیگر چگونه باید باشد؟

۲ـ برای رفتن از وزنی به وزن دیگر با حفظ پایهٔ اول از کدام پایه‌ها می‌توان سود جست؟

۳ـ ترکیب اوزان بکلی متفاوت چگونه امکان‌پذیر است؟

احوان خود در این باب گفته است، با همان‌گونه حذف: "اشباه در وزن حساس با دقیقه‌ای که گاه ضرورت یک حال و محل ایجاب می‌کند تا شاعر مسیر یک وزن را عوض کند فرق اصولی دارد و نباید بهانه به دست هر ضعیف‌طبعی بدهد . . ." (۴) و برای این تغییر مسیر وزن اصول "حسیت و هماهنگی و خوشنوایی" را پیشنهاد می‌کند، که گرچه گرهی نمی‌گشایند اما می‌توان از دو واژهٔ حسیت و هماهنگی برای منظوری که ما داریم، سود جست، که سخن هر شاعر، گرچه کلی، می‌تواند دلیل این راه کج‌نرفته باشد. اما پیش از آنکه به این قواعد برسیم باید زنجیره‌های اوزان را در شعر نو به دست دهیم، آنگاه باتوجه به کارهای شده، بویژه چند کار از نیما مثلاً "زن هرجایی" و "سیولیشه" و بعضی از شعرهای فرخزاد بویژه "ایمان . . ." سعی می‌کنیم مقصود از حسیت و هماهنگی را روشن کنیم.

وزن در شعر احساس نظم است در سطح آوایی زبان، یعنی گزینشی است منظم از دستگاه صوتی زبان، و از آنجا که رکن‌ها (که امتداد هجاها نیز گفته‌اند) هم در زبان دری و هم زبانی که در شعر نو بستر این وزن است مشخص و ثابت و معتبر است، کلامی موزون قلمداد می‌شود که میان این رکن‌ها (بلند و کوتاه) نظمی برقرار کرده باشد. پس وزن در زنجیرهٔ کلام ایجاد نظم میان رکن‌های بلند و کوتاه است. اما رکن بلند اعم است از یک صامت و یک مصوت بلند (â یا ū یا ī) مانند تا، بو، بی، یک صامت و یک مصوت کوتاه (a یا o یا e) و یک صامت دیگر مانند دل، رکن کوتاه اعم است از یک صامت و یک مصوت کوتاه مانند که یا دو یا "بَ" در بَرادر، یک یا دو صامت پس از هر دو شکل رکن بلند مانند "د" در باد وبا کرد یا "ست" در نیست.

از اینها گذشته استثنایی چند نیز هست، نظیر اینکه گاه به ضرورت وزنی یک صامت و مصوت کوتاه آخر مضاف یا موصوف (مانند شب قدر یا شب سیاه) یک رکن بلند حساب می‌شود، یا صامت "ن" پس از رکن بلند در تقطیع به حساب نمی‌آید، یا کلماتی چون تو، چو، ویا "واو" عطف و ربط که معمولاً" یک رکن کوتاه‌اند، گاه یک رکن بلند محسوب می‌شوند، که برای تفصیل باید به کتب عروض رجوع کرد. اما راه ساده‌تر این است که برای تقطیع یک شعر نه به یک سطر ـ در شعر نو ـ یا حتی مصراع و بیت ـ در شعر کهن ـ بلکه باید به یک بند ویا چند بیت توجه کرد، و جگونگی بلند یا کوتاه بودن یک رکن را با مقایسه با معادل آن در سطور دیگر تعیین کرد، که البته در شعرهایی چون "ایمان . . ." باید معادل آن را در سطرهای هم‌وزن جستجو کرد. برای نمونه می‌توان به تقطیع این بند از شعر "داروک" اثر نیما توجه کرد:

خشک آمد کشتگاه من
در حوار کشت همسایه
گرچه می‌گویند: "می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران"
قاصد روزان ابری داروک کی می‌رسد باران؟

مثلاً" آیا آغاز سطر اول را "خشک‌آمد" باید خواند یا این تقطیع ـ U ـ ـ، یا خشکامد با این تقطیع ـ ـ ـ؟ "درجوار" آغاز سطر اول مشکل ما را حل نمی‌کند، چون نمی‌دانیم در حوار است یا درجواری، اما "گرچه می" و "سوگواران" آغاز سطور سوم و چهارم به این‌شکل تقطیع می‌شوند ـ U ـ ـ پس در جوار هم درحواری است و "رویی" هم باتوجه به معادلهای آن رویی است. درثانی چون تقطیع سطر اول مشخص شد، تقطیع بقیهٔ سطور راحت به دست می‌آید، مگر در شعرهایی که مرکب از اوزان مختلف باشد. حال باتوجه به این که همهٔ آنچه در تقطیع داروک گفتیم در عروض سنتی هم روا بود، صورت تقطیع آن می‌شود:

ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ
ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ
ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ

اما اگر این چندسطر را از شعر "ستارهٔ دور" نادرپور تقطیع کنیم:

تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند
ما را ز چارچوب طلایی رها کنید
ما در جهان خویشتن آزاد بوده‌ایم . . .
من باد نیستم
اما همیشه تشنهٔ فریاد بوده‌ام
دیوار نیستم
اما اسیر پنجهٔ بیداد بوده‌ام.

ترتیب رکنهای آن بدین‌صورت خواهد بود :

– – U – U – UU –
– – U – U – UU – – U – U –
– – U – U – UU – – U – U –
– –
– – U – U – UU – – U – U –
– –
– – U – U – UU – – U – U –

که احساس وزن هم به دلایلی که خواهد آمد تناسب میان این دوپایه – – U – (مستفعلن) و U – UU (مفاعِلُ) ، با این تذکر که قدما این ترتیب را به صیغه‌های معمول فاعلات مفاعیل فاعلات (بحر مضارع اخرب) تبدیل می‌کردند ، که در شعر فارسی هیچ محملی ندارد .

حال باتوجه به همین سه نمونه از " ایمان . . . " و "داروک" و "ستاره‌ٔ دور" (و عنایت به تقطیع کامل صد شعر از معاصران) می‌توان گفت که ذهن ما – خواننده‌ٔ شعر نو – در یک زنجیره‌ٔ صوتی اصوات را به قطعات کوچکتر تقسیم می‌کند و هرگاه میان این قطعات به لحاظ تکرار – یا تناسب ، احساس نظم کند ، این زنجیره‌ٔ اصوات را موزون می‌یابد . این قطعات درعمل از دو تا پنج رکن‌اند . زنجیره‌ٔ حاصل از ترکیب مقدار یک‌رکنی ، U و – ، معمولا" به قطعات دو و چهاررکنی تبدیل می‌شوند . مثلا" ، این زنجیره

U– I U I – I U I – I U I – I

یا به این‌صورت U – I U I – I U – I U – I ، فعل فعل . . .
یا به این‌صورت U – U – I U I – U – I . . . ، مفاعلن مفاعلن

تبدیل می‌شود .

ذهن ما قطعات بیش از پنج‌رکنی را احتمالا" برنمی‌تابد و آن را به قطعات کوچکتر تقسیم می‌کند : دوسه‌رکنی یا چهار و دو .

این قطعات را در عروض کهن بیشتر جزء و در جمع اجزاء یا افاعیل می‌گفتند که ما می‌توانیم به تبع خانلری در وزن شعر فارسی اصطلاح پایه را برای آن بپذیریم ، با این تذکر که پایه در کتاب خانلری تنها قطعات دو و سه رکنی است . همچنین قدما برای تسهیل حفظ این افاعیل از ف و ع و ل صیغه‌هایی می‌ساختند که بسیاری از آنها امروز قابل‌قبول است و برای بقیه می‌توان به همان سیاق صیغه‌های دیگری نیز ساخت .

خلاصه آنکه از ترکیب دو رکن کوتاه و بلند پایه به دست می‌آید که از دو تا پنج رکن‌اند . از ترکیب این پایه‌ها اوزان متفاوت به وجود می‌آیند . باوجود آنکه از پایه‌های پنج‌رکنی به قول نحفی "تنها بیست و یک امکان تشکیل وزن به دست می‌آید که عملا" سیزده‌تای آنها در شعر فارسی به کار رفته‌اند" (۵) ، اما به این دلیل که در شعر نو بندرت دیده‌ایم ، فعلا" از آنها صرفنظر می‌کنیم . پس می‌توان همه‌ٔ پایه‌هایی را که در شعر نو به کار رفته‌اند (همراه با صیغه یا معادل آنها و با حذف آنچه به کار برده نشده است ، مانند سه کوتاه و یک بلند) منحصر به اشکال زیر دانست :

پایه‌های دورکنی

UU فَعَ ؛ – – فع لن ؛ U – فَعَل ؛ – U مفا

پایه‌های سه‌رکنی

UU – فَعِلن ؛ U – U مفاع ؛ – UU فاعِلُ
– – U مفعولُ ؛ – U – فاعلن ، U – – فعولن .

پایه‌های چهاررکنی

UU – U فعلات ، U – UU مفاعِلُ
– – – U مفعولات ؛ – – U – مستفعلن ، – U – – فاعلاتن ،
U – – – مفاعیلن
– – UU مستفعل ؛ UU – – فعلاتن ، – U – U فاعلاتُ ؛
U – U – مفاعلن .
– UU – مفتعلن ؛ U – – U مفاعیلُ .

حال می‌توان گفت اوزان موجود یا محتمل از ترکیب این پایه‌ها به دست می‌آید . اما ترکیب این پایه‌ها ، باتوجه به شعرهای موجود ، به چهار صورت امکان‌پذیر است .

اوزان متشابه یا مکرر

هرگاه زنجیره‌ٔ یک وزن را بتوان به چند قطعه‌ٔ مساوی – هم ازنظر تعداد رکن‌ها و هم ازنظر ترتیب – تقسیم کرد وزن را متشابه می‌گوییم ، مثلا"

یک چند روزیست این‌طرف در ظل دل پنهان شده
وان آفتاب از سقف دل بر جانشان پنهان شده

تقطیع آن بدین‌صورت است :

– – U – – U – – – U – – – U –
– – U – – – U – – – U – – – U –

که مرکب است از قطعات چهاررکنی ، با این ترتیب – – U – (مستفعلن) ، پس زنجیره‌ٔ این وزن به این‌صورت درمی‌آید :

– – U – I – – U – I – – U – I

شکل صوری این‌نوع اوزان را می‌توان بدین‌صورت خلاصه کرد :

الف الف الف الف

که الف را درفرض می‌توان **مایه** یا مایه‌ٔ اصلی این‌نوع اوزان دانست .

اوزان متناوب

هرگاه زنجیره‌ٔ یک وزن را بتوان به دو قطعهٔ مساوی – هم ازنظر تعداد رکن‌ها و هم ازنظر ترتیب – تقسیم کرد که هر قطعه خود به دو قسمت دیگر تقسیم شود که میان آنها،نه اصل تشابه بلکه تناسب برقرار باشد این‌نوع وزن را متناوب می‌گویند، مثلا" این دوبیت از ناصرخسرو :

دیر بماندم در این سرای کهن من
تا کهنم کرد صحبت دی و بهمن
خسته از آنم که شصت سال فزونست
تا به شبان روزها همی بردم من

تقطیع آن بدین‌صورت است :

– UU – – I U – U – UU – –
– UU – – U – U – UU – –

می‌بینیم که پس از این هشت رکن – UU – – U – I تعدادی از ارکان به ترتیب تکرار می‌شود و زنجیره‌ٔ وزن به این دوقسمت تقسیم می‌شود :

– UU – – U – I U – UU – –

که خود این زنجیره به چهارقسمت تقسیم می‌شود :

– UU – I – U – I U – UU – I –

که وزن آن می‌شود مفتعلن فاعلات مفتعلن فع ، یعنی مایه‌ٔ این وزن دو پایه‌ٔ مفتعلن فاعلات است که هم می‌توان همه‌ٔ آن را تکرار کرد ، و در شعر نو حتی چندبار و در پایان قسمتی از این پایه را آورد ، مثلا" می‌شود

– UU – I – U – U I – UU – I – U – I U – UU – I –
مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فاعلات مفتعلن فع

در عالم نظر گویا می‌توان از ترکیب همه‌ٔ پایه‌های چهاررکنی، دودو،مایه‌ٔ وزنی درست کرد ، و با تکرار این مایه‌ها وزن ایجاد کرد ، همین کار را با پایه‌های سه‌رکنی یا دورکنی نیز می‌توان کرد . ولی شعرهای موجود نشان می‌دهد که تنها ترکیب تعدادی از این پایه‌ها می‌توانند مایه‌ٔ وزنی ایجاد کنند . دلیل ایجاد وزن با بعضی مایه‌ها و ناموزون بودن گروه دیگر خود مبحثی است که هم در عروض کهن و هم در آثار معاصران ناگشوده مانده‌است . ما فعلا" دو پایه‌ای‌را که می‌توان از تکرار آنها وزنی ایجاد کرد **همجنس** می‌نامیم ، و می‌گوییم وزنهای متناوب تکرار دو پایه‌ٔ همجنس است و درنتیجه شکل صوری این وزنها بدین‌صورت است :

الف ب I الف ب

که الف ب مایه یا مایه‌ٔ اصلی این‌نوع وزن است .

اوزان مختلط

مایه‌ٔ اصلی وزن در این‌گونه اوزان تکرار دو یا چند بار یک پایه به اضافه‌ٔ پایه‌ٔ همجنس با آن پایه است ، چه پایه‌ٔ ثابت در آغاز چه در وسط و چه درآخر بیاید . اگر پایه‌ٔ مکرر را الف و پایه‌ٔ ثابت را ب فرض کنیم ، شکل صوری این دسته اوزان به این سه‌صورت خواهد بود :

۱ـ الف الف الف ب .
۲ـ ب الف الف الف .
۳ـ الف ب الف .

دایره‌ٔ این دسته از اوزان را در عروض کهن منتزعه (شمس قیس، المعجم) یا مشتبهه‌ٔ مزاحفه (خواجه نصیرالدین، معیارالاشعار) گفته‌اند. برای نمونه به این چندبیت از تحفةالاحرار جامی توجه بفرمایید :

ای ز پی طبل شکم همچو نای
حمله گلو گشته ز سر تا به پای
کار تو از هرچه تصور کنی
نیست بجز آنکه شکم پر کنی
حرص تو لقمه نه به انصاف زد
دایه تو را بهر شکم ناف زد

تقطیع آن بدین شکل است :

– UU – I – UU – I – U –

که آن را به مفتعلن مفتعلن فاعلن یا فاعلات (بحر سریع مطوی مکشوف یا موقوف) تقطیع می‌کردند . یا باز به این چندبیت از سلسلة‌الذهب جامی :

عشق عاشق چو سر کشد به کمال
شود از غیر عشق فارغبال
عشق را قبله‌گاه خود سازد
دل ز معشوق هم بپردازد
حب محبوب حب حب گردد
آنچه لب بود لُب لُب گردد

که تقطیع آن بدین شکل است :

– ∪ – – | ∪ – ∪ – | ∪∪ – ∪ (یا ∪∪ –)

که آن را به فعلاتن مفاعلن فعلان یا فعلن (بحر خفیف محبون مقصور یا محذوف) تقطیع می‌کردند، که البته در اختیارات شاعری می‌توانستند به جای فعلاتن آغاز فاعلاتن بیاورند و نیز به جای دو کوتاه در پایهٔ سوم یک بلند (۶) .

گفتنی است که ادامهٔ این اوزان در شعر نو بدین اشکال خواهد بود :

۱ــ الف الف الف الف . . . ب
۲ــ ب الف الف الف . . .
۳ــ الف الف ب الف الف

تنها درمورد شکل (۳) اختلاف موجود است که اگر به شکل الف ب الف ب ، مثلا " مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن آورده شود متناوب خواهد بود ، اما اگر به شکل مفاعلن مفاعلن فعلاتن مفاعلن مفاعلن الی آخر خفیف مختلط خواهد بود ، شکل آزاد خفیف قدما ــ که باز در این‌مورد سخن خواهیم گفت .

۴ــ اوزان دوری

اوزان متشابه و متناوب و مختلط سه نوع اصلی وزن‌اند ، اما نوع وزن دیگری نیز موجود است که با آنکه از متفرعات اوزان متناوب است، می‌توان آن را نوعی جداگانه به حساب آورد . با این توضیح که در اوزان متناوب مایهٔ وزنْ جفتهای دو الی چهاررکنی است ، اما می‌توان تصور کرد که به جای این جفت‌ها مایهٔ وزن از ترکیب رکن‌هایی باشد که ازنظر تعداد رکن نیز متفاوت باشند . مثلا " ترکیب یک پایهٔ سه‌رکنی با یک پایهٔ چهاررکنی ، مانند ترکیب فعلاتن با فعلن . اما درعمل دیده می‌شود که اوزان به‌دست‌آمده از این مایه‌ها ثقیل است ، مانند مایهٔ اوزان بحر طویل، فعولن مفاعیلن، که هرچند در اشعار عرب به فراوانی دیده می‌شود ، در شعر فارسی چندان رواجی ندارد ، یا اوزان بحر مدید با مایه‌های فاعلاتن فاعلن و فعلات فاعلن ؛ یا اوزان بحر بسیط با مایه‌های مستفعلن فعلن و مستفعلن فاعلن و فعلتن فعلن ، یا اوزان وافر نظیر مفاعلتن مفاعلتن فعولن وغیره .

به نظر قدما سبب ثقیل بودن این اشعار ــ تفاوت اجزاء ازنظر تعداد متحرک و ساکن است و نیز نامتناسب بودن ارکان (سبب و وَتِد و فاصله) ، به زبان امروز نامساوی بودن این پایه‌ها در تفاوت تعداد ارکان است و عدم تناسب در ترتیب ارکان ، مثلا " در این وزن

∪ – – | ∪ – – – | ∪ – – | ∪ – – –

پایهٔ اولْ سه‌رکنی و دوم چهاررکنی است ، همان‌گونه که خواهیم دید. در وزنهای متناوب دو پایهٔ مایهٔ وزن باید همجنس باشند .

اما هرگاه در شعرکهن بتوان وزن یک بیت را به چهار پاره تقسیم کرد (چهار خانه) و بر پایان خانهٔ اول و سوم نیز همان حکم پایان‌بندی مصرع‌ها انجام شود چنین وزنی را دوری می‌نامند ، با این تذکر که "در پایان هر پاره (= خانه) محل وقف تمام می‌شود ، بنابراین در وزن دوری هرگز ممکن نیست که نیمی از کلمه در پارهٔ اول و نیم دیگر در پارهٔ دوم باشد . " (۷) ، مثلا " این چندبیت از مولوی :

ای دوست شکر بهتر یا آنک شکر سازد
خوبی قمر بهتر یا آنکه قمر سازد ؟
ای باغ تویی خوشتر یا گلشن و گل در تو
یا آنکه برآرد گل صد نرگس تر سازد ؟
ای عقل تو به باشی در دانش و در بینش
یا آنکه به هرلحظه صد عقل و نظر سازد ؟

که تقطیع آن می‌شود :

– – ∪∪ – – – | – – – ∪∪ – – –

که هر مصراع به دو خانه تقسیم می‌شود و یک بیت به چهار خانه. پس مایهٔ وزن هر مصراع همان هفت رکن هر خانه است که تقطیع آن می‌شود مفعول مفاعیلن ، که البته بهتر است آن را به مستفعلْ مستفلن یا حداقل مستفعل مفعولن تقطیع کرد که یک مایهٔ چهاررکنیِ است و بحثی از آن ــ ــ ∪ که رکن آخر آن به قانون پایان مصراع به رکن بلند تبدیل شده است مانند این بیت از همین غزل

ای عقل تو به باشی | در دانش و در بینش
یا آنکه به هرلحظه | صد عقل و نظر سازد

اما شکل صوری همهٔ وزنهای دوری بدین‌صورت نیست : الف + قسمتی از الف ، بلکه گاه یک پایهٔ چهاررکنی با یک پایهٔ سه‌رکنی پایهٔ اصلی وزن دوری می‌شوند ، با این شکل الف + ب || الف + ب و بسیاری از اشکال دیگر .

اما از آنجا که در شعر نو تساوی سطور محملی ندارد و همچنین تمام شدن وزن و معنی در وسط یک سطر و شروع محدد همان وزن از وسط همان سطر . . . مستلزم قطع و وصل‌های متعدد است ، استفاده از اوزان دوری به دور از ذهن می‌نماید ، با این‌همه در عالم نظر می‌توان این شکل را برای آن پیش‌بینی کرد :

الف + ب (منهای با به اضافهٔ فع) || الف + ب (منهای با به اضافهٔ فع) . . .

---

۱) بسیط ترین واحد وزن را "رکن" اصطلاح کرده‌ایم . خانلری در "وزن شعر فارسی" هجا را بسیط ترین واحد وزن در شعر فارسی گرفته است : "وزن شعر فارسی . . . مبتنی بر کمیت هجاهاست . در شعر این زبان نسبت امتداد مصوتها و به تبع آن نسبت کمیت هجاها مشخص و صریح است و نظم و تناسب هجاهای کوتاه و بلند در شعر تابع قواعد دقیقی است." (انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۷ ، ص. ۵۶ و ۵۷) . اما از آنجا که هجا از ترکیب یک مصوت با یک یا چند صامت به‌وجود می‌آید (ابوالحسن نجفی، مبانی زبانشناسی ، انتشارات دانشگاه آزاد ایران، ۱۳۵۸ ، ص. ۴۵) از شش‌نوع هجا ، سه‌تا هرکدام یک واحد وزنی است ، و سه‌تای دیگر دو واحد ، مثلا " هجای "ما" یک واحد وزنی است : یک بلند ، اما " کار" دو واحد وزنی است، یک بلند و یک کوتاه (ابوالحسن نجفی ، درباره‌ٔ طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی ، آشنایی با دانش، شمارهٔ ۷، فروردین ۵۹، ص. ۶۰۹، و برای شش‌نوع هجا ، مبانی زبانشناسی ، ص. ۴۶) .

در عروض کهن "مدار اوزان عروضی" را "رکن" می‌گفتند و آن را به سبب و وَتِد و فاصله تقسیم می‌کردند ، که باز برای هرکدام دو صورت قائل بودند . اما از آنجا که مبنای تقسیم رکن تعداد و ترتیب ساکن و متحرک بود ، درحقیقت در عروض کهن بسیط ترین واحد وزنی یک متحرک و یک ساکن بود ، که با حذف موارد تکراری تنها دورکن می‌ماند یعنی بلند و کوتاه، یعنی ∪ – یک سبب خفیف بود که مساوی یک رکن بلند ما است و – – یک سبب ثقیل بود که مساوی دو رکن کوتاه ما است. وتد مفروق و مقرون وغیره از ترکیب همین دو رکن بلند و کوتاه ، – و ∪ به دست می‌آید .

خلاصه آنکه هجا به شرطی می‌تواند واحد وزن باشد که کلماتی چون "هست" و "کارد" دو هجا فرض شود . برای رفع این نقیصه است که خانلری حرف صامت پس از یک مصوت را مصوت می‌داند (همان ، ص. ۱۰۹ و ۱۱۰) و مثلا " "راست" و "بود" را مرکب از دو هجا می‌داند. برای رهایی از این مخمصه همان بهتر که به جای هجا رکن بگوییم ، و مقدار اجزای یک کلمه را ازطریق قرینهٔ آن در سطور دیگر تعیین کنیم مثلا " توجه کنید به تعداد رکن‌ها پس از رکن‌های بلند "آ" و "ری" و "گا" و "را" در کلمات آسمان ، پکریز، بندرگاه و راه ، همچنین ساقط شدن "ن" ساکن پس از رکن‌های بلند "ما" و "لی" در کلمات آسمان و سفالین.

آسمان بکریز می‌بارد
روی بندرگاه
روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین در کنار راه
(روی بندرگاه ، نیما)

که تقطیع آنها به صورت زیر است ، با این توجه که "بام" و "کنار" معادل بامی و کناری است، که در شعر کهن نیز گاه رکن کوتاه آخر مصاف یا موصوف بلند محسوب می‌شد :

– ∪ – – – ∪ – – –
– ∪ – – – ∪ – – –
– ∪ – – – ∪ – – – ∪ – – – ∪ – – – ∪ – – –

می‌بینیم که کمیت یک صامت پس از مصوت‌های â و ā معادل یک رکن کوتاه است ، اما "ن" ساکت پس از â و ī به اصطلاح قدما ساقط می‌شود . پس از یک رکن بلند کمیت دو صامت نیز معادل یک رکن است . مثلا " :

دیری است نعره می‌کند از بیشه‌ٔ خموش
– – ∪ – ∪ – ∪ ∪ – – ∪ – –
کک‌کی که مانده‌گم (کک‌کی، نیما)
– – ∪ – ∪ – ۱ –

می‌بینیم دو صامت "ش" و "ت" در دیری است (diriSt) تنها معادل یک رکن کوتاه، که، است .

کاربرد "هجا" در عروض معاصر آشفتگی‌هایی هم به‌وجود آورده است مثلا" دکتر سیروس شمیسادر "آشنایی با عروض و قافیه" به تبع خانلری هجا را بنای وزن شعر فارسی گرفته است اما همان تعریف نجفی را دربارهٔ هجا با آبی تعمیر آورده است : "مجموعه‌ای از یک مصوت و یک یا دو سه صامت" آنگاه می‌گوید : "بنابراین تعداد هجاهای هر کلمه مساوی تعداد مصوت‌های آن است" (ص. ۴۸ به بعد) غافل از اینکه نجفی براساس تعریف خود کلماتی چون "کارد" و "کرد" را یک هجا می‌داند ، اما خانلری آنها را دو هجا می‌داند .

۲) "پایه" در این مقاله بیش‌وکم معادل جزْ در عروض کهن است . در عروض کهن از ترکیب ارکان (سبب و وتد و فاصله) اجزاء به دست می‌آید مانند یک وتد مفروق و دو سبب خفیف که ارکان اجزای مفاعیلن و مستفعلن و فاعلاتن‌اند . در تعمیر ما پایه از سه‌رکنی تا پنج‌رکنی مرکب از دو رکن بلند و کوتاه است ، مثلا " از ترکیب یک رکن کوتاه و سه رکن بلند این پایه‌ها به دست می‌آید : مفاعیلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، معمولات . پایه در نظام عروضی خانلری مرکب از دو تا سه هجا (= رکن) است . گفتنی است که در همهٔ این نظام‌ها رکن و ارکان را نمی‌توان به معنی قالب‌هایی نظیر فاعلاتن به کار برد .

۳) مهدی اخوان‌ثالث ، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج ، نوعی وزن در شعر فارسی، انتشارات بوگا ، تهران ۱۳۵۷ ، ص. (۱۲۲) .
۴) همان ، ص. (۱۳۳) .
۵) ابوالحسن نجفی ، دربارهٔ . . . ص. (۶۱۷) .
۶) ابوالحسن نجفی ، اختیارات شاعری ، چاپ اصفهان ، تابستان ۱۳۵۲ ، ص. (۱۴۷) به بعد .
۷) همان دربارهٔ . . . ص. (۶۱۱) .
۸) همان ، ص. (۱۳۵ و ۱۳۶) .
۹) همان ، ص. (۵۹۳) .
۱۰) در مقالهٔ "افسانهٔ نیما مانیفست شعر نو" این شعر را به تبع معاصران بر فاعلاتن فعولن فعولن تقطیع کرده‌بودم، که بظاهر درست است ، اما ازنظر حای وزن غلط بود . این نشانی است که محققان کار ما تصحیح کرد .

جوزف برودسکی

در یک اتاق و نصفی

ترجمه‌ی فرزانه طاهری

یک‌اتاق‌ونصفی خاطرات برودسکی است از دوران اقامتش در لنینگراد. اما نه به سبک خاطرات‌نویسی مألوف که در این جهل‌وچهار بند برودسکی از منظر امروزش در امریکا به گذشته‌ٔ خود و خانواده و آشنایان می‌نگرد یعنی سطوح مختلفی از هستی‌های مختلف را با یکدیگر جمع می‌آورد و هربار و اغلب در آخر هر بند از مرگ پدر و مادر می‌گوید، بدینوسیله نه خاطرات که منظومه‌ای در جهل‌وچهار بند اما به نثر فراهم می‌آورد. که ما برای آشنایی خوانندگان با نثر برودسکی سه بند از آن را اینجا می‌آوریم، امید که در فرصت‌های دیگر همه‌ٔ این نوشته و نیز نقدهای او را عرضه کنیم.

مفید

۱

آن یک‌اتاق‌ونصفی که ما سه‌نفر در آن زندگی می‌کردیم (اگر که انگلیسی‌زبانها از این واحد مسکونی سر دربیاورند) کفپوش چوبی داشت، و همیشه مادرم سخت مخالف این بود که مردان خانواده، بویژه من، حوراب به‌پا رویش راه بروند. اصرار داشت که همیشه کفش یا دمپایی به پا کنیم. هروقت سر این موضوع می‌خواست نصیحتم کند، یکی از اعتقادات خرافی روسها را نقل می‌کرد، می‌گفت: شگون ندارد، ممکن است یکی از اعضای خانواده بمیرد.

البته شاید فقط علتش این بود که این عادت را بدور از تمدن می‌دانست، به نظرش یک‌جور بی‌تراکتی بود. پای مردها بو می‌دهد، و آن زمانها پیش از دوره‌ٔ دئودورانت بود. ولی خودم فکر می‌کردم که واقعاً" احتمالش زیاد است که آدم، بخصوص وقتی حوراب پشمی به پا دارد، روی کفپوش چوبی واکس‌زده سر بخورد و به زمین بیفتد. و دیگر اینکه اگر آدم پیر و ضعیف باشد، ممکن است به فاجعه بینجامد.

۲

ما هرسه در آن یک‌اتاق‌ونصفی‌مان زندگی می‌کردیم: پدرم، مادرم، و خودم. یک خانواده بودیم، نمونه‌ٔ یک خانواده‌ٔ روسی در آن‌زمان. زمان پس از جنگ بود و کمتر کسی پیدا می‌شد که نتواند خرج بیشتر از یک بچه را بدهد. بعضی‌ها، حتی نمی‌توانستند از عهده‌ٔ مخارج پدر زنده‌یاد و حاضرسان برآیند: وحشت بزرگ (دوره‌ٔ استالین) و جنگ از شهرهای بزرگ، بویژه از زادگاه من، قربانیان بسیاری گرفته بود. پس ما می‌توانستیم خود را خوش‌اقبال بدانیم، بخصوص که یهودی هم بودیم. هرسه از جنگ جان سالم به در برده بودیم (می‌گویم "هرسه" چون من هم قبل از جنگ یعنی به سال ۱۹۴۰، متولد شده بودم)، اما والدینم از دهه‌ٔ سی هم جان به در بردند.

به گمانم آنها خود را خوش‌اقبال می‌پنداشتند، گرچه هیچوقت بر زبان نمی‌آوردند. آنها چندان واقف به احوال خودشان نبودند، مگر وقتی که پیر شدند و درد و مرض امانشان را برید. حتی آن‌موقع هم از خودشان و از مرگ طوری حرف نمی‌زدند که شنونده وحشزده شود یا اشکش دربیاید. فقط غری می‌زدند، یا از دردهایشان شکایت می‌کردند بی‌آنکه روی سخنشان با کسی باشد، یا درباره‌ٔ اثر یا آن دارو به تفصیل بحث می‌کردند. بالاترین حد گفتن چیزی از این نوع وقتی بود که به یک دست طرف بستر طریف حسی اشاره می‌کرد و می‌گفت: "وقتی عروسی کردی این مال تو می‌شود، یا وقتی که..." و بعد جمله‌اش را ناتمام می‌گذاشت. و یک‌بار یادم هست که مادرم با یکی از دوستان دورش که شنیده بودم بیمار است پای تلفن صحبت می‌کرد: یادم هست وقتی از باجه‌ٔ تلفن بیرون آمد، من در خیابان منتظرش بودم و دیدم چشمانش که آنهمه برایم آشنا بود، پشت عینک قاب‌شاخی‌اش حالتی نسبتاً" ناآشنا دارد. به طرفش خم شدم (همان‌موقع هم یک سر و گردن از آنها بزرگتر بودم) و پرسیدم که دوستش چه گفته است و مادرم، بی‌هدف به جلوش خیره شد و گفت: "می‌داند که دارد می‌میرد و داشت پای تلفن گریه می‌کرد."

در هیچ مسئله‌ای چون وجرا نمی‌کردند: نظام کشور، ناتوانی‌شان، فقرشان، پسر خودسرشان، فقط تلاش می‌کردند از هرچیزی کمال استفاده را ببرند: خوراک روی میز باشد ــ و هر خوراکی هم که بود، به غذا تبدیل کنند، خرج و دخلشان طوری بود ــ و با اینکه همیشه چشممان به روز پرداخت حقوق بود، چند روبلی برای بلیت سینمای بچه، رفتن به موزه، کتاب و تنقلات‌اش کنار بگذارند. همه‌ٔ کاسه و بشقاب‌ها و دیگ ودیگبر و لباس و ملافه‌ای که داشتیم، همیشه تمیز و براق و اتوکشیده و وصله‌خورده و آهارزده بود. رومیزی نه هیچوقت لک داشت و نه چین و چروک، چراغ رومیزی گردگیری شده و کفپوش چوبی براق و تمیز بود.

جالب آنکه هیچ‌وقت ملول نبودند. خسته می‌شدند، اما ملول نمی‌شدند. بیشتر وقتها خانه بودند، سر پا بودند: آشپزی می‌کردند، رخت می‌شستند، مدام از آشپزخانه‌ٔ مشترک به آن یک‌اتاق‌ونصفی می‌آمدند و می‌رفتند، با این یا آن شئ خانه ور می‌رفتند. البته فقط وقت غذا می‌نشستند، اما یادم هست که مادرم روی یک‌صندلی می‌نشست، بر چرخ خیاطی سینگر دستی خود خم می‌شد، لباسهایمان را روبراه می‌کرد، یخه‌های کهنه‌ٔ پیراهنها را پشت‌ورو می‌کرد، کتهای کهنه را رفو یا تنگ و گشاد می‌کرد. پدرم هم فقط وقت خواندن روزنامه روی صندلی یا پشت میزش می‌نشست. بعضی از شبها پای تلویزیون مدل ۱۹۵۲مان می‌نشستند و فیلم یا کنسرت تماشا می‌کردند. آن‌وقت هم می‌نشستند. یک‌سال پیش همسایه‌ای پدرم را هم به همین شکل نشسته روی صندلی در آن یک‌اتاق‌ونصفی خالی مرده یافته بود.

۳

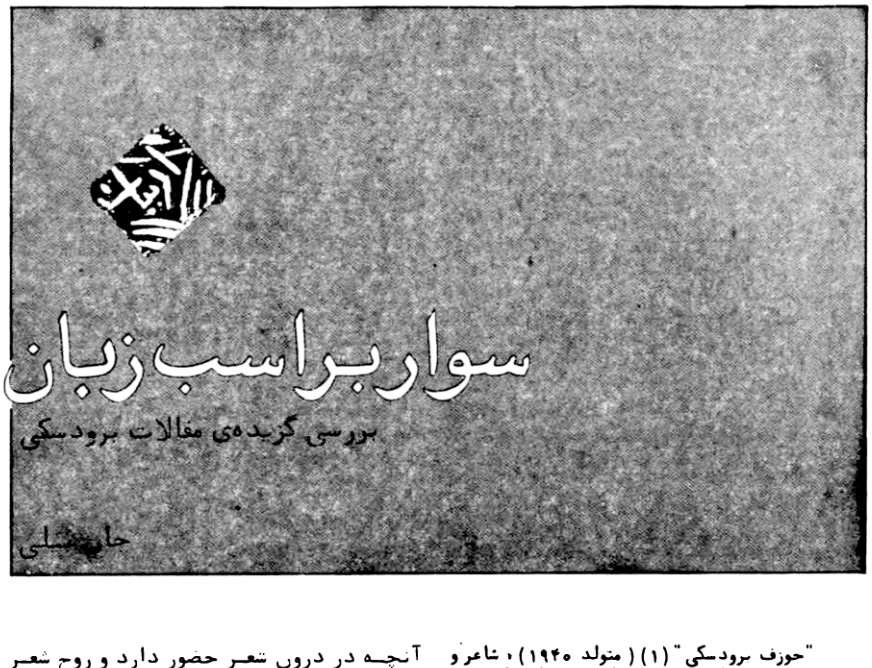
سیزده ماه بیش از زنش زنده ماند. از هفتاد‌وهشت سال سن مادرم و هشتادسال سن پدرم، من فقط سی‌ودو سال با آنها به سر برده‌ام. می‌شود گفت هیچ‌چیز از نحوه‌ٔ ملاقات آنها، از دوران پیش از عروسیشان نمی‌دانم، حتی نمی‌دانم چه سالی ازدواج کردند. این را هم نمی‌دانم که یازده، دوازده سال آخر زندگیشان را بدون من جطور گذراندند. چون هرگز هم این را نخواهم فهمید، بهتر است فرض را بر این بگذارم که روال زندگیشان همان روال معمول بوده‌است، شاید حتی بدون وجود من، هم از لحاظ مالی و هم از این‌نظر که دیگر نگرانی بازداشت محدد من را نداشتند، وضع بهتری پیدا کرده بودند.

حیف که نتوانستم در پیری کمکشان کنم، حیف که وقتی می‌مردند، من آنجا نبودم. این حرف من نه از سر احساس گناه، که بیشتر به دلیل آن میل نسبتاً" خودپرستانه‌ٔ فرزندان است که می‌خواهند در تمام مراحل زندگی والدینشان همراهشان باشند، چرا که هر فرزندی، به نحوی از انحاء، سیر بیشرفت والدینش را تکرار می‌کند. بالاخره، می‌توان گفت که آدم دلش می‌خواهد از روی زندگی والدین خود بفهمد که خودش چه آینده‌ای دارد، وقتی پیر می‌شود چه‌شکلی می‌شود؟ آدم دلش می‌خواهد از آنها درس نهایی را بیاموزد: درس چگونه مردن را. حتی اگر آدم هیچ‌کدام از اینها را هم نخواهد، می‌داند که از آنها یاد می‌گیرد، حالا اگر از سر هوشمندی هم نباشد، نباشد. "من هم وقتی پیر بشوم، همین‌شکلی می‌شوم؟ آیا این مرض قلبی ــ یا هر مرض دیگری ــ ارثی است؟"

نمی‌دانم و هرگز هم نخواهم دانست که در آن سالهای آخر زندگیشان چه احساسی داشته‌اند. چندبار وحشت کرده‌اند، چندبار فکر کرده‌اند که برای مرگ آماده‌اند، وقتی مهلتشان تمدید شده، چه احساسی داشته‌اند، چطور امیدشان را به اینکه باز سه‌نفری دور هم جمع شویم حفظ می‌کردند. مادرم پای تلفن می‌گفت: "پسرکم، تنها آرزوی من در این زندگی دیدار دوباره‌ٔ توست. فقط همین مرا سر پا نگه می‌دارد." و یک‌دقیقه بعدش می‌گفت: "نمی‌دانی امروز چه اتفاقی افتاد! شماره داشتی چه‌کار می‌کردی؟" "راستش، داشتم طرفها را می‌شستم."

آهان، خیلی کار خوبی می‌کردی. طرف شستن کار خیلی خیلی خوبی است. بعضی‌وقتها حسابی حال آدم را جا می‌آورد." ■

برگرفته از New York Review of Books ۲۷ فوریه‌ٔ ۱۹۸۶



"جوزف برودسکی" (۱) (متولد ۱۹۴۰)، شاعر و نویسنده‌ی روسی که در ۱۹۷۲ از شوروی اخراج شد و هم‌اکنون مقیم آمریکاست، جایزه‌ی ادبیات نوبل سال ۱۹۸۷ را ربود. "برودسکی" تا پیش از اخراج از شوروی، فقط چند دفتر شعر کوچک منتشر کرد. اشعار او را مقامات روسی "مضر" و "تباهی‌آفرین" تشخیص دادند. "برودسکی" از حوانی به ادبیات انگلیسی علاقه‌ی مفرط داشت. یکی از مشهورترین اشعار او مرثیه‌ی بلندی‌ست که به مناسبت درگذشت "تی.اس.الیوت" سرود.(۲) خبر مرگ "تی.اس. الیوت" را هنگامی شنید که در یک اردوگاه کار اجباری در شمال روسیه به سر می‌برد و تا بیست‌وچهار ساعت پس از شنیدن این خبر، مرثیه‌اش را سرود. در آن‌زمان بیست‌ونج سال داشت (سال ۱۹۶۵). برخی از منتقدان سبک او را در این مرثیه متاثر از سبک "اودن" (۳) می‌دانند در مرثیه‌ای که "اودن" برای "بیتز" (۴) سروده است.(۵) "برودسکی" در دوران تبعید، بیشتر آثار خود را به زبان انگلیسی نوشته است. درحال حاضر، اشعار او به طور مرتب در نشریات ادبی معتبر آمریکا ــ "نیویورکر" (۶) و "نیویورک ریویو آو بوکز" (۷) چاپ می‌شود. آخرین مجموعه اشعارش به نام "به اورانیا" (۸) سال گذشته در آمریکا منتشر شد.

آنچه می‌خوانید ترجمه‌ی مقاله‌ای‌ست نوشته‌ی "حامی سلی" (۹)، منتقد انگلیسی و استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه آکسفورد، از شماره‌ی دهم دوره‌ی سیزدهم (۱۲ ژوئن ۱۹۸۶) "نیویورک ریویو آو بوکز" که به مناسبت انتشار گزیده‌ی مقالات "برودسکی" در آمریکا چاپ شده است:

این وسوسه وجود دارد که بگوییم "برودسکی" و "اودن" تنها شاعران بزرگ واقعاً متمدن نسل‌های خود و چند دهه‌ی گذشته‌اند. با این که به سختی می‌توان مفهوم دقیقی از "وسوسه" به دست داد، در این کلمه حقیقتی نهفته است. تمدن، به تعبیر آنان، طنزی اساسی دارد، طنزی که به گونه‌ای طبیعی به وحود و کار آنان آمیخته است، مانند نمک به آب دریا. درمورد بیشتر شاعران و عموماً نویسندگان، لحظه‌ای فرا می‌رسد که طنز متوقف می‌شود. انگار که هیچ‌گاه آغاز نشده. بسیاری از شاعران، و نیز نویسندگان، می‌توانند با نمک باشند، یا شیرین، یا به‌گونه‌ای عمیق و عقلانی کمیک باشند. و این صفات را درجهت شخصیت وارداده‌ی شاعرانه‌ی‌خود به کار گیرند ــ چنان که "رابرت فراست" (۱۰) یا "رابرت لاول" (۱۱) به کار بردند. اما طنز اگر همه‌جا در درون تمدن حضور داشته باشد، درواقع روح تمدن است و آنچه در درون شعر حضور دارد و روح شعر شمرده می‌شود چیزی نیست مگر زبان.

طنز جنبه‌ای غیرارادی از شخصیت است. "والاس استیونس" (۱۲) هم شاعری‌ست همان اندازه بزرگ که "اودن" و "برودسکی"، ولی شعر او براساس اصلی به‌کلی متفاوت شکل گرفته است و یکی از نشانه‌های این تفاوت این است که طنز او به وضوح از جایی آغاز می‌شود و به جایی خاتمه می‌یابد. "استیونس" هیچ‌گاه نمی‌توانست در شعری این بیت را بگنجاند: "ما باید همدیگر را دوست بداریم یا بمیریم" و سپس آن را به این‌صورت تغییر بدهد: "ما باید همدیگر را دوست بداریم و بمیریم." (۱۳) اما "گوته" می‌توانست. "گوته" شاعری بود با طنزی فراگیر، که از تمدنی فراگیر ناشی می‌شد، با این که همه‌ی شواهد به عکس این قضیه گواهی می‌دهند. "برودسکی" یادآوری می‌کند که "اودن" بیست سال پس از نوشتن "اول سپتامبر ۱۹۳۹"، این اشتیاق را بیان می‌کند که کاش "گوته‌ی آتلانتیکی کوچکی" بشود. در همین جمله‌ی "اودن" هم، در پیوند دادن "گوته" با آتلانتیک، طنزی نهفته است (و درتشخیص این مطلب ازجانب خود "برودسکی").

شرح "برودسکی" بر "اول سپتامبر ۱۹۳۹" که یکی از مقالات او در کتاب "کمتر از یک" (گزیده‌ٔ مقالات) است (۱۴)، براساس درس او در دانشگاه کلمبیا تدوین شده. خطابه‌ی او ضبط شده و دوتن از دانشجویان متن ضبط شده را پیاده کرده‌اند. این خطابه‌ای‌ست با جزئیات کامل و بسیار طولانی و به خواننده این احساس دست می‌دهد که در بسیاری از دانشجویان عشقی ابدی به شعر "اودن" برانگیخته است. در این خطابه از نظریه‌پردازی خبری نیست و شامل مقدار زیادی اطلاعات است درباره‌ی عشق و شعر و سیاست. ازنظر لحن، بی‌شباهت به خطابه‌های "نابوکوف" درباره‌ی نویسندگان روسی و درباره‌ی "کافکا" نیست. (هنگام بحث درباره‌ی "کافکا"، "نابوکوف" وقت زیادی را صرف این کرد که بگوید "گره گورسامسا" در "مسخ" دقیقاً "چه حشره‌ای تبدیل شد و چرا سعی نکرد بال‌هایش را از توی محفظه‌هایشان دربیاورد و پرواز کند.) بنابراین، باید گفت این مقاله تک‌گویی آزادی‌ست از شاعری در باره‌ی‌شعر شاعری دیگر، و نشان می‌دهد که چگونه و تا چه‌اندازه هردو شاعر از همان‌مایه‌ی طنز و تمدن که حرفش را زدم برخوردارند.

برای "برودسکی" که خود شاعر و نویسنده‌ای‌ست چندزبانه، گسترش دامنه زبان به عنوان سفینه و پیش‌برنده‌ی‌تمدن از اهمیت زیادی برخوردار است. همانا غنا، پرمایگی و تعدیل‌پذیری زبان، به آن‌گونه که شاعران و نویسندگان به‌کارش می‌برند، می‌تواند فرهنگ‌ها و جامعه‌ها را از شب و از "طعم نگفتنی مرگ" (۱۵) نجات بدهد. "اول سپتامبر ۱۹۳۹" ماندگاری و قدرتش را به این واقعیت مدیون است که هرچند به نظر می‌رسد تمدن درحال زوال باشد، زبان در چنین وضعیتی نیست. زبان را حتا خودکامگی وحشتناک عاری از طنز دولت‌ها نیز به بند نمی‌کشد. زبان انگلیسی با شعر "اودن" جانی تازه یافت، درحالی که درست در همان زمان حکومت انگلستان در وضعیتی بحرانی به سرمی‌برد. (۱۶) خوانندگان "اودن" با خواندن شعر او به سلک "شهروندان قلمروی زبان انگلیسی" درمی‌آیند.

اما آنچه بر سر زبان مادری "برودسکی" آمد بسیار غم‌انگیز بود. او تاثیر انقلاب را بر زبان روسی "یک تراژدی پیش‌بینی‌ناپذیر و گامی به قهقرا" می‌داند که نتیجه‌اش "کاهش شدید عنصر انسانی در زبان" است. شعر شاید، چه در تبعید داخلی و چه در تبعید خارجی، جان به‌در برده باشد، اما نثر روسی راه گریزی نداشت. نظام جدید نثر روسی را به تباهی کشانید. "برودسکی" چنین می‌پندارد که "آندره پلاتونوف" (که در سال ۱۹۵۰ درگذشت) (۱۷) خلاق‌ترین و شایسته‌ترین استاد نثر روسی از زمان تشکیل حکومت شوروی‌ست، چون او بود که توانست غنا و قدرت بیان زبان روسی را بازآفرینی کند و نشان بدهد که ذهنیت حاکم بر نظام شوروی چه بر سر آن آورده است. قهرمان یکی از کتاب‌های "پلاتونوف" به این فکر می‌افتد که به سوسیالیسم شاید بتوان به گونه‌ای طبیعی و بدوی دست یافت: سوار بر اسبی می‌شود که اسمش را گذاشته است "روزا لوکزامبورگ". و می‌رود که ببیند آنچه پنداشته درست است یا نه. اما این زبان است و نه سوسیالیسم که باید به گونه‌ای طبیعی و بدوی به آن دست یافت. نظام شوروی تلاش کرده به‌همان صورت که سوسیالیسم را ابداع می‌کند، زبان را هم ابداع کند. حکومت شوروی به "پلاتونوف" سوءظن عمیقی داشت و اگر سل مزمن گریبانگیرش نبود، احتمالاً اقداماتی برای تنبیه او انجام می‌داد.

"برودسکی" در مقاله‌ای که به بررسی جریانات اخیر رمان‌نویسی روسی اختصاص دارد، این نظریه را مطرح می‌کند که رمان‌های ضدشوروی به شکلی نامعقول همان زبان رمان‌های حکومتی را به‌کار می‌برند. "بخش سرطان" "سولژنیتسین"، با همه‌ی قدرت و صمیمیتش، وجه دیگری‌ست از رئالیسم سوسیالیستی. "سولژنیتسین" برای نشان دادن بلاهت نظام همان شیوه‌ای را به‌کار می‌برد که برای نشان دادن فضایل قهرمانانه نظام طراحی شده است. هنر "گوگول" و "پلاتونوف" هیچ‌گاه به منظور امور پستی ازقبیل استهزای رژیم یا حتا انتقاد حدی از آن به کار نمی‌رفت.

"پلاتونوف" برای "برودسکی" معیاری‌ست که نشان می‌دهد نثرنویسان معاصر روسی، چه آنان که در درون نظام شوروی به‌سرمی‌برند و چه آنان که علیه این نظام طغیان کرده‌اند، کجای کارشان می‌لنگد. حتا کتاب تکان‌دهنده‌ای چون "زندگی و سرنوشت" "واسیلی گروسمن"(۱۸)، یک رمان "خانوادگی" که وقایعش در روسیه‌ی زمان محاصره‌ی استالینگراد روی می‌دهد، از محصور شدن در چارچوب نظام لطمه می‌بیند و به این دلیل، انتقاد نیرومندش از نازی‌ها و ایده‌ئولوژی کمونیستی ــ که هردو را به یک چشم می‌نگرد ــ از حال‌وهوای سبک تحمیلی این نظام‌ها نمی‌تواند برهد. "برودسکی" پیداست که برای "آندره سینیاوسکی" (۱۹) و "ولادیمیر وینوویچ" (۲۰) احترام زیادی قائل است، اما می‌توان احساس کرد که سرنوشت و تاریخ آنان را به جهانی خیلی دور از جهان "برودسکی" و "اودن" ــ جهان تمدن و طنز ــ رانده است. "برودسکی" می‌گوید در نتیجه‌ی "گام قهقرایی" انقلاب، هیچ اثری در نثرنویسی متاخر روسی با آنچه در دهه‌ی بیست و سی به‌وجود آمد برابری نمی‌کند.

"کمتر از یک" ــ قطعه‌ای که نام کتاب از آن برگرفته شده ــ خواننده را به سال‌های کودکی "برودسکی" در سن‌پترزبورگ می‌برد، و "راهنمای شهر بازنامیده" (۲۱) بازآفرینی شگفت‌انگیز پایتخت سابق است. این خاطره‌ها، حتا به نظر من ــ اگر چنین مقایسه‌ای ممکن باشد ــ از خاطرات "نابوکوف" (۲۲) و خاطرات "ماندلستام" (۲۳) هم گیراترند. "برودسکی" در سال ۱۹۴۰ متولد شد که سال فرخنده‌ای نبود. تنهافرزند خانواده بود و رابطه‌ی بسیار نزدیکی با پدر و مادرش داشت. مادرش اهل لیتوانی و یهودی بود و به زبان آلمانی حرف می‌زد. پدرش که او هم یهودی بود، وابسته به خانواده‌ای اهل سن‌پترزبورگ بود که صاحب چاپخانه بودند. شغل روزنامه‌نگاری و عکاسی داشت. در زمان جنگ، افسر نیروی دریایی شوروی شد و به ماموریتی به شرق دور رفت. پس از جنگ، راهنمای موزه‌ی نیروی دریایی شد که در مرکز شهر سن‌پترزبورگ واقع است و یکی از زیباترین ساختمان‌های شهر است. ولی پس از مدتی به احبار استعفا داد، چون مقامات شوروی قانونی را به تصویب رسانده بودند که براساس آن یهودیان در نیروی دریایی حق ارتقاء درجه نداشتند. نیروی دریایی را ترک گفت و باز به کار عکاسی تجاری پرداخت. (در اقامت کوتاهی که من در این شهرداشتم، موزه‌ی نیروی دریایی متاسفانه بسته بود. به نظر می‌آمد مقامات مسئول به علاقه‌ی بی‌مورد خارجیان نسبت به تاریخ نیروی دریایی روسیه سوءظن دارند.)

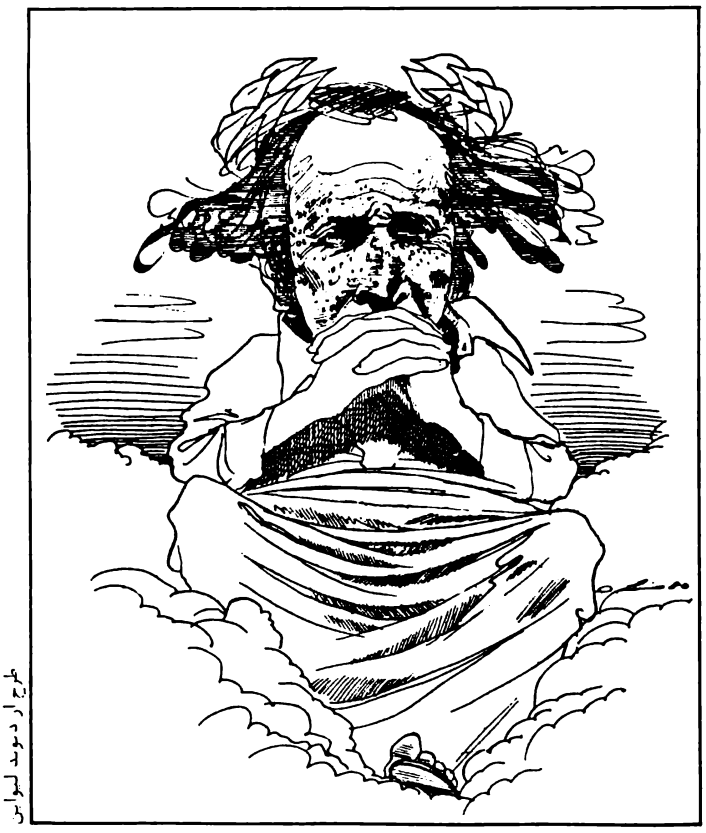
"برودسکی" پس از ساعات کار، برای دیدار پدرش به آنجا می‌رفت و آن‌دو باهم قدم‌زنان به خانه برمی‌گشتند. "برودسکی" با این‌که هم‌اکنون شهروندی جهانی‌ست و نه‌فقط شاعر و نویسنده‌ای روسی، بل‌که شاعر و نویسنده‌ای انگلیسی‌زبان به شمار می‌رود، برای این شهر ــ شهر زادگاهش ــ دلتنگی شدید دارد. پدر و مادرش اشتیاقی برای ترک این شهر ندارند، با این‌که سال‌هاست بدون هیچ موفقیتی تلاش کرده‌اند برای دیدن پسرشان که در آمریکاست اجازه‌ی خروج بگیرند. همان‌طور که سن‌پترزبورگی‌هایی مانند "پوشکین" نشان داده‌اند، سن‌پترزبورگی بودن یعنی جهان‌وطنی بودن و درعین‌حال هواخواه صدبق "دستاورد پتر" (۲۴) بودن. زیباترین شعر "پوشکین"، "سوارکار مفرغی"، ستایشی‌ست از پیکره‌ی برزگ "پتر" که دربرابر بنای موزه‌ی نیروی دریایی قد برافراشته، و نیز داستان

غم‌انگیز سیل‌هایی را بیان می‌کند که هنوز شهر را تهدید می‌کنند، داستان استیصال و نومیدی در مقابله با قدرت مطلقه‌ای که سوارکار مطهر آن است.

"برودسکی" می‌گوید "در این شهر تحمل تنهایی به مراتب آسان‌تر از هر شهر دیگری‌ست، زیرا خود این شهر بسیار تنهاست." این همان تنهایی قهرمانان "گوگول" و "داستایفسکی" ست.

ترجمه‌ی ح. مدرس

1) Joseph Brodsky
2) "Verses on the Death of T. S Eliot"
۳) W. H. Auden (۱۹۰۷–۱۹۷۳) شاعر امریکایی زاده‌ی انگلستان.
۴) W. B. Yeats (۱۸۶۵–۱۹۳۹) شاعر، نمایشنامه‌نویس و مقاله‌نویس ایرلندی.
5) "In Memory of W. B. Yeats"
6) New Yorker
7) New York Review of Books
8) "To Urania"
9) John Bayley
۱۰) Robert Frost (۱۸۷۴–۱۹۶۳)، شاعر آمریکایی.
۱۱) Robert Lowell (متولد ۱۹۱۷)، شاعر آمریکایی.
۱۲) Wallace Stevens (۱۸۷۹–۱۹۵۵)، شاعر آمریکایی.
۱۳) سطری از شعر اول سپتامبر ۱۹۳۹ "ی اودن":
"We must love one another and die".
14) "Less Than One: Selected Essays", by Joseph Brodsky. Farrar, Straus and Giroux, 501 pp., $25.00.
۱۵) تعبیری از اودن:
"Unmentionable odour of death".
۱۶) اشاره به آغاز جنگ جهانی دوم. روز اول سپتامبر ۱۹۳۹ مصادف است با هجوم ارتش آلمان به خاک لهستان و اعلان جنگ انگلستان و فرانسه با آلمان.
۱۷) Andrei Platonov (۱۸۹۹–۱۹۵۰) نویسنده‌ای بدافبال بود. داستانهای کوتاهی که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ منتشر کرد با انتقاد شدید روبه‌رو شد. (در یک مورد، خود استالین از یکی از داستانهای او انتقاد کرد.) همینگوی یکی از قصه‌های او را ــ به نام "پسر سوم" ــ ستوده است. تازه از ۱۹۵۸ چند جلد از آثار او در شوروی منتشر شده و به غرب رسیده است. هنوز چند کتابش اجازه‌ی انتشار در شوروی ندارد. نویسندگان تاریخ ادبیات عالیا" او را نادیده گرفته‌اند.
۱۸) Vassily Grossman (۱۹۰۵–۱۹۶۴)، نویسنده‌ی روسی. گذشته از "زندگی و سرنوشت" که اساسی‌ترین کار اوست، رمان دیگری هم به نام "مردم نمی‌میرند" (۱۹۴۲) براساس مبارزات مردم شوروی در جنگ دوم جهانی نوشته است.
۱۹) Andrei Sinyavsky (متولد ۱۹۲۵)، نویسنده‌ی روسی. شهرت اولیه‌اش به خاطر انتشار نقدهای ادبی بود، ولی از اواخر دهه ۱۹۵۰ داستانهایی با اسم مستعار در غرب چاپ کرد. در سال ۱۹۶۶، به دلیل انتشار همین داستانها زندانی شد. درحال حاضر، مقیم فرانسه است.
۲۰) Vladimir Voinovich (متولد ۱۹۳۲)، نویسنده‌ی روسی. داستانهای کوتاهش که مانند از کارهای چخوف است، درماهنامه‌ی "نووی میر" شوروی چاپ می‌شود.
۲۱) پترزبورگ را امروز لنینگراد می‌نامند.
22) Vladimir Nabokov, "Speak, Memory".
23) Osip Mandelstam, "The Noise of Time".
۲۴) پتر کبیر، امپراتور روسیه (۱۶۷۲–۱۷۲۵). هدف او این بود که روسیه‌ی عقب‌مانده را به‌حرکه‌ی کشورهای اروپایی کشانید. پس از مسافرت به اروپای غربی در سالهای ۱۶۹۷ و ۱۶۹۸، پایتخت را به سن‌پترزبورگ، در ساحل دریای بالتیک، برد و برای صنعتی کردن کشور کوشید.



طرح از دوید لیوان

بر مرگ تی. اس. الیوت

جوزف برودسکی

ترجمهٔ احمد میرعلایی

I

در آغاز سال مرد ، به ماه ژانویه .
در خانه‌اش را ، کنار تیر چراغ ، یخبندان از پاشنه درآورد .
محالی نماند تا طبیعت
شیرینکاریهای رقص‌پردازی خود را به رخ بکشد .
شیشه‌های سیاه پنجره‌ها در برف بیصدا شور رفتند .
حارچی سرما زیر چراغ ایستاد .
در تقاطع‌ها چاله‌های آب یخ بستند .
در خانه‌اش را با زنجیر باریک سالیان چفت کرده بود .

روزهایی که به ما وامی‌گذارد
ورشکستگی پریان الهام را اعلام نخواهند کرد .
شعر یتیم شده است ، اما درون شیشهٔ روزهای انزوا
تخم و ترکه می‌کند ، هریک پژواک دیگری ،
شناکنان به دورها می‌رود ، به چشم‌ها می‌خورد ،
در لنف فرو می‌رود ، چون یکی از پریان باد ،
چون دوستی خودشیفته . اما صدای شعر می‌ایستد
در قافیهٔ سالیان ، بی‌پیرایه .

نه با قهر و نه با کینه
مرگ از فهرست قطور خود
شاعر را برمی‌گزیند ،نه کلمات شاعر را ، هرچند نیرومند باشند ،
بلکه فقط ــ بی ردخور ــ خود شاعر را .
کاری نه با بیشه‌ها دارد نه با کشتزاران
یا با دریاها و شکوه درخشان و توفانی‌شان .
مرگ اسرافکار است ، دسته‌ای دل را
بر بسته‌ای از زمان تلمبار می‌کند .

کاحهای مستعمل نوئل را در زمینهای بائر انداخته بودند ،
و حباب‌های شکسته را حارو کرده بودند .
فرشته‌های بالدار در آشیانه‌های گرمشان بر قفسه‌ها آرمیده بودند .
همچون کاتولیکی مومن ، تا روز کریسمس زنده ماند .
اما ، بسان دریایی خوشان و غران ،
و بر دیوارهٔ دریاکوبان ، که امواج مهاجم خود را
واپس می‌کشد و به دورها می‌برد ، او هم ، به شتاب
از قلهٔ رفیع پیروزی خود پا پس کشید .

به خدا ، بلکه فقط زمان ، زمان محض
او را فرا خواند . قبیلهٔ حوانی از موجهای غول‌آسا
ثقل گریز او را تاب خواهند آورد تا
بر لبهٔ دور حاشیهٔ پرگل خود ضربه زند ،
تا به کندی وداع کند ، و بر مرز زمین
بشکند . سرشار از قدرت ،
می‌خندد ، خلیجی زمستانی است
در آن سرزمین خشک روزها که ما می‌مانیم .

II

کجایی تو ، ای مغ ، که روح مردان را می‌خوانی ؟
اکنون بیا و هالهٔ‌اش را برای او بالا نگه‌دار .
دو قیافهٔ محزون بر خاک خیره می‌نگرند .
آواز می‌خوانند . آوازشان چه به هم شبیه است !
نکند دخترانی باشند ؟ نمی‌توان مطمئن بود :
جنسیت آنان را درد مشخص کرده است نه شهوت .
یکی به آدمی می‌ماند ، نیم‌چرخی زده ،
اما ، به اعتبار گیسوی مواجش ، حوایی است . . .

امریکا ، آنجا که زاده و پرورده شد ،
و انگلستان ، آنجا که مرد ــ هردو
سرهای عزادار خود را خم می‌کنند و می‌ایستند ، محروم ،
در هر دوسوی گور عظیمش .
و سفینه‌های ابر به آرامی به سوی آسمان می‌روند .
اما هر گور مرز زمین است .

III

آپولو ، تاج گلت را فرو افکن .
تا تاج شاعر باشد ،
جواز جاودانگی ،
در جهانی که فانیان می‌زیند .

اینجا جنگلها فراموش نخواهند کرد
نوای چنگ و صدای پاهای شتابان را .
تنها هرآنچه زنده می‌ماند
درخور خاطرهٔ آنها خواهد بود .

کوه و دره او را خواهند شناخت .
خدای باد حافظ شهرت او خواهد بود .
تیغه‌های علف نامش را پاس خواهند داشت ،
درست چنانکه هوراس پیشگویی کرده بود .

تامس استرنز ، از گوسپندان بیمی به دل راه مده
یا از داس مرگبار دروگر .
اگر سنگ تو را به یاد نیاورد
گل قاصد تو را خواهد شناساند .

چنین است که عشق یا به گریز می‌نهد .
گریزی قطعی . به درون شب .
از خلال همهٔ واژه‌ها و فریادها میان بر می‌زند ،
دیگر دیده نمی‌شود ، و با این حال زنده است .

به آنجا رفته‌ای که دیگرانند .
ما ، به اختر نیک تو رشک می‌بریم ،
آن حنجرهٔ بزرگ و نهفته را ،
بی‌جهت ، "قلمرو غم" می‌خوانیم .

بیشه و کشتزار فراموش نخواهند کرد .
هرآنچه زنده ، تو را خواهد شناخت باری ــ
چنانکه جسم نوازش گمشدهٔ لبها و بازوان را
در ذهن می‌انبارد .

۱۲ ژانویه ۱۹۶۵

در هیچیک نگنجیدم

چند شعر از رضا چایچی

اشاره:

افزودن نامی دیگر بر خیل نامهای آشنا بیش از هر چیز ظلمی است در حق صاحب نام تا بر او نیز همان رود که بر ما رفت، یا همچنان می‌رود. از طرف دیگر حتی چاپ یک اثر از صاحب اثری متعهد کردن اوست به پوشیدن خلعت (اینجا) شاعری تا برای تمامی عمر یا حداقل چند سالی دیگر بدو به چشم دیگری بنگرند و به نگاه و سخن او را به‌قاضی بریزند که از شاعران چشم دارند.

در ثانی اگر همان یک اثر بر دلی بنشیند چه کسی تعهد می‌سپارد که تیری به تاریکی نبوده است و مثلا" از پس صباحی چند قلم از دست نمی‌گذارد و به‌راهی دیگر نمی‌رود؟

به همین دلایل است که دست من یکی نه تنها در عرضهٔ آثار صاحب‌نامان که بیشتر بر تاییدآنها که هم اینک برخاسته‌اند، می‌لرزد. اما از خیل صاحب‌نامان گویا قرار این است تا هر چه را به‌جایی می‌دهند قدر بدانند و بر صدر بنشانند. غافل از اینکه، استثناء به کنار، از ۴۸ و ۴۹ تا هم‌اکنون به تنها چیزی که نیندیشیده‌اند همان شعر بوده است، چرا که یکسره، به اصطلاح خودشان، سیاسی شده‌اند، گرچه حداقل این سالها دیدند که سلطنت محمدرضا به نیم‌قرن نرسید و با او همهٔ آنچه شعر روز بود، همهٔ‌آن، باد و مبادها، صفت گذشته و حتی مانده گرفت و نه شعر که گرچه می‌تواند پاسخگوی نیاز زمانه باشد که ــ گاه هست ــ اما مدام چنگ در چنگ آن همیشه ــ نیامده نیز می‌اندارد. به همین دلیل است که ما ــ خوانندگان همهٔ آن آثار، در خلوتمان، تنها به سراغ شعرهایی می‌رویم که به‌جز آن لایهٔ سیاسی، روز، زمانه، نبت و ضبط وقایع رورمره چیزی هم برای انسان همیشه داشته باشد، و اینهمه را به با گفتن، که مثلا" با عرضهٔ اشیایی آغشته بدان چیز به ما می‌بخشد. فقدان همین چیزهاست که شاید ــ همراه با عادت کردن به بلند و کوتاه آوردن مصرعها ــ از ۴۸ بدین‌سو در اغلب شعرهای معاصران نبض شعر ما کمتر می‌زند، علت فیزیولوژیکی آن ــ مثلا پی آوردن قلبها با کمبودها ــ به کنار بر سه علامت مشخص می‌توان انگشت گذاشت:

یکی انباشتن شعر از انبوهی اشیاء و تصاویر و مفاهیم است.

یعنی وقتی شاعرانی از این دست می‌اندیشیدند که شعر به‌هر صورت شعار است و شاعر بزرگ کسی است که شعار را تا حد شعر ارتقاء دهد. پس فقط باید تصویر داد و تصویر یعنی مثلا" ــ و در مثل مناقشه نیست ــ بدین حیلت از قصاید عنصری داستان رستم و اسفندیار بدرآورد. توجیه این تمثیل هم اینکه سیاست دورویه دارد و با آن به مدح یا قدح می‌توان روبرو شد. به دیگر سخن چون فکر می‌کردند فرم یعنی همان ظاهر، پس خواستند جامه دیگر کنند، یا جامه بیارایند، به همین سبب شعرهاشان را از هر چه و هر چیز انباشتند، مثلا" با استفاده از کسره، نشانهٔ صفت یا مضاف‌الیه، هرچیز را به هر چیزی وصل کردند، که اگر اینهمه شیء و حرف و تصویر را جلو شاعری بزرگ بگذاریم که "بغرما، این میدان، گویی بزن!" مسلما" از وحشت قالب تهی خواهد کرد. برای نمونه اگر به شاعری از این خیل بگوییم حال که به‌خیابان آمده‌ای در وصف این اردحام از اشیاء همین مکان سودبجو نه مثلا" از اسب؛ یا اگر بگویی وقتی شب شعر تو بر خانه‌ای آنهم در یکی دو کوچه بالاتر فرود می‌آید. بهتر نیست بانگ خروس و برآمدن آفتاب را به‌صدای شستن استکانی در آشپزخانه و کورسویی از شکاف کرکره‌ها مبدل کنی؟ در جواب از محاس تخیل خواهد گفت. اما ما به پاسخ می‌توانیم از عدم انتظار فکری بگوییم که ارج یک شعر ده، یازده سطری چون "دلم گرفته است" فرخزاد از دریایی تخیل لجام گسیخته بیش و بیشترین است.

دوم اینکه اگر کوتاه و بلند آوردن مصرعها نتیجهٔ نگرشی است متفاوت با ذهنیت حاکم بر شعر کهن، پس دیگر هر شاعر انسانی است دیگر که به‌چشم همان اولین انسان به‌کشف همهٔ هستی برمی‌خیزد.

زبان نیز بخشی از همین هستی است و یا ما هستی را به قالب این زبان می‌ریزیم و گاه حتی به‌مدد این زبان می‌شناسیم. حال چگونه می‌توان کسی را شاعر خواند درحالیکه زبان دیگری را به‌وام گرفته است؟ این بندگی زبانی لایهٔ دیگری از همان چربی است. سوم، همهٔ پرده در پرده این لایه‌های عادت است: استعاره‌های مستعمل، سمبل‌های نشانه شده، نحوهٔ شروع و پایان بندی‌ها و غیره. و ما از ترس این ملامت آخری هم شده ناگزیر باید از ذهن و زبان جوانان مدد بجوییم که گاه به چند سطر آن می‌کنند که صاحب آن تخیل افسار گسیخته به سالیان نکرده است:

اگر خوابم ببرد
سپیده می‌آید و می‌رود
آنگاه جیبهایم تهی می‌ماند
و فردا
در طول همهٔ آن راه پرفراز و نشیب
گرسنگی از رفتن
بازم می‌دارد

در این اثر و آثار دیگر چایچی بیش از هر چیز نبض شعر می‌زند، چرا که از اشیا، به‌دلیل رفتار غریب با آنها، غبار عادت زدوده است و تا میان ما خوانندگان و آن جادوی نهانی شعر صلح افتد باید از این دریچه برابر جهان بنشینیم، چشم در چشم ــ مگر باز با درخت و خاک و ستاره‌های نو شده طرح الفتی نو بریزیم که نبض شعر معاصر در این نوآمدگان بیشتر می‌زند.

ه.گ.

درهیچیک نگنجیدم

درهیچیک نگنجیدم
نه درخت
نه پرنده
نه‌آسمان

مراتر
در کهکشان راهیست
که مرا به‌خود می‌خواند.

درخت

آه
اگر چون تو می‌توانستم
ما من پرندگان شوم

گامها فروبرده
در رطوبت خاک
چندان
برزمین
می‌ایستادم
تا از شاخه و برگ
انبوه شوم.

حقیقت

چشم اشک‌آلود
جهان را به‌روشنی نمی‌نگرد
بی‌آنکه خود بدانیم

نشسته بر شاخه‌ای لرزان
حس پرواز را گم کرده‌ایم

روز
رنجی‌ست برای یافتن نانی
و شب
کابوسهای رقصان خستگی

دراین میانه
گویی حقیقت
زنده غارآلود قبایی برتن
پوزخندی برلب
با هرسپیده
از کنارمان می‌گذرد
آنگاه که حمله درخوابیم .

بد رودی تلخ

در چشمانش چیزی بود
که نمی‌دانستند
و گامهایش چندان خسته بود
که دیگر نمی‌توانست
از شب هم گذر کند

فانوس را از او گرفتم
بر شانه‌ام
چونان اثری .
تهی شد
بدان هنگام که رعد
در من بیدار شده بود

بدرودی تلخ
برآغاز رفتنم .

برای خرده نانی

گر اینکونه می‌خواهی آزارم دهی
برای خرده‌نانی
عریانم کن
تا مان برف
با پرندگان گرسنه بمیرم .

و یکباره . . . .

درسب بیکران
میان امواج
غرق می‌شوم
و یکباره از یاد می‌برم
فانوس را
که در دوردست
برسرحی بلند
همچنان می‌سوزد .

تا سپیده مرگ

دل کنده از هرچیزی
با تو می‌گویم
درشب گریان بی‌کسی
مرا پناه ده

شعلهٔ چراغ

برمیز کوچکت
به‌گرم شبتابی ماند
در سیاهی جنگل

من از دورها می‌آیم
آنجا که شاخه‌های خشک
ماه سرخ را
قطعه قطعه می‌کند
و میله‌های آهنی
نغمهٔ پرندگان‌را
به‌همراه آفتاب

باورکن
من آخرین ستاره‌ام
زین آسمان غارت شده
مجروح
میان گودی دریا فروچکیده
به نزد تو آمدم

بادبوی گندمزاری سبز را
از کومه‌ات
به اطراف می‌پراکند
تا سپیدهٔ مرگ
پذیرایم شد

حرکت

از قله‌های برف گرفته
آرام و سبک
قطره
قطره
جاری می‌شوم
و زمین را در مسری
دراز و پیچ پیچ
تا انتهایین مرگ خویش
از ساقه‌های بلند علف
رنگ سبز می‌زنم .

امشب . . .

جنگل در مهی غلیظ
پنهان گشته است
ستاره ناپیداست
و دریا
نیز
دیگر نمی‌خواند

امشب
ارتنهاترین آدمیان روی زمینم
بی‌جنگل
بی‌ستاره
بی‌دریا .

همیشه شب

کوتاه
به پلکزدنی
خورشید نمایان می‌شود
و می‌گریزد
در حصور پنجره‌های همیشه گشوده‌مان

بلند و بی‌انتهاست
شب
بی‌ماه و
بی‌رویا .

آنم آرزوست

دراین بیابان
به‌جستجوی انسانی
از صخره و سبزه و رویا
فریاد می‌کنم

اینجا
پنجره‌ای نیست که بگرید
نه‌بارانی
نه ابری

من فریاد می‌کنم
انسانی را
از صخره و سبزه و رویا .

پیچک سبز اتاقم

پیچک سبزاتاقم
جوانه می‌زند
شعلهٔ چراغ را
فرورانتر می‌کنم
و قلم‌را
استوار از خون رگانم .

پاییز

چه اندوهگینم می‌کند
این آسمان گرفتهٔ ابرآلود
چه اندوهگینم می‌کند

در غروبی سرد
درخیابان ازحرکت ایستاده‌اند
به‌سحر پاییز
در بستری به‌انتظار
خفته‌اند
با رویای بهار یا رنگین‌کمان .

وصیت

پروانه‌ها و قاصدکهارا
به تو می‌دهم
و آوازهای آفتابی
و خانهٔ کوچک را ،
تاریکترین نقطهٔ شب را به‌من
نشان بده
که دیگر
روز
با تمامی صداهایش
چیزی به‌من نمی‌گوید .

درباره فلانری اوکانر

(۱۹۲۵ – ۱۹۶۴)

"فلانری اوکانر" تفکری واقع‌گرایانه داشت و برخوردش با خلاقیت ادبی برخوردی طنزآلود و عاری از احساسات رقیق بود . در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه او نوعی سادگی ، نوعی پذیرش اساسی وضعیت انسان وجود دارد که علت انتخاب موضوع‌هایش را روشن و توجیه می‌کند . او اذعان داشت که چیزهای پیش پا افتاده و غریب را ترجیح می‌دهد ، اما فاصله‌ای که او در عین همدلی با شخصیت‌هایش از آنها می‌گیرد ، مانند داستان "آدم خوب کم پیدا می‌شود" باعث می‌شود آنها به‌نحوی عرضه شوند که خواننده را جلب کنند و به‌این سادگی‌ها از یاد نروند .

اهل "جورجیا" بود ، و در ۲۵ مارس ۱۹۲۵ در "ساوانا" به‌دنیا آمد و دوران جوانیش را در "میل اجویل" گذراند و در همان‌جا در سن سی و نه سالگی درگذشت . در دوران دانشکده قدرت خلاقه‌اش مشهود بود ؛ قبل از گرفتن لیسانس در سال ۱۹۴۷ انتشار آثارش را شروع کرد و بورس‌های پی‌درپی و متعددی در زمینهٔ داستان‌نویسی خلاق به‌او اعطا شد .

او صنعتگری جدی بود که پیشینهٔ کاتولیکی جنوبی خود را می‌پذیرفت و آن را تماما" به‌کار می‌گرفت ، و درعین حال سطوح ناخودآگاه و حیرت‌انگیز تجربهٔ بشری را نیز صادقانه در ذهن داشت . او استعداد خاص برای درتقابل قرار دادن رمز و راز با واقعیت داشت . به‌قول خودش : "داستان‌نویس از طریق ارایه رفتار و کردار ، رمز و راز را عرضه می‌دارد ، و از طریق طبیعت ، زیبایی و جلال‌را ، اما وقتی کارش را به‌پایان می‌رساند ، همیشه باید آن حالت رمز و راز که نمی‌توان با هیچ فرمول انسانی توضیحش داد ، باقی باشد ." (۱) داستانی که در این شماره به فارسی برگردانده شده است ، از کتاب :

Flannery O'Connor, A Good Man Is Hard To Find, Image Books, New York, 1970.

انتخاب شده است .

---

۱ . برگرفته از : Bradley, Beatty, Long, eds. The American Tradition in Literature, Vol. 2, Third Edition, Norton & Company, Inc., New-York, 1967.

آدم خوب کم پیدا می‌شود

فلانری اوکانر (۱)

ترجمهٔ احمد گلشیری

مادر بزرگ خوش نداشت به فلوریدا برود. دلش می‌خواست برود **تنسی** شرقی چند تا از بستگانش را ببیند و هروقت فرصتی دست می‌داد سعی می‌کرد نظر **بیلی** (۲) را برگرداند. **بیلی** پسرش، پسر یکی یک دانه‌اش، بودکه در خانه‌اش زندگی می‌کرد. **بیلی** پشت میز، روی لبهٔ صندلی، نشسته بود و سرگرم خواندن صفحهٔ ورزشی مجلهٔ "حورسال" بود. مادر بزرگ گفت: "**بیلی**، اینجارو نگاه کن، اینجارو ببین، اینو بخون." یک دستش را به کمر لاغرش گذاشته بود و با دست دیگر روزنامه را تق تق به سر طاس او می‌زد. "یه بابایی، که اسم خودشو ناجور گذوشته، از زندون فدرال فرار کرده رفته طرف فلوریدا. بخون ببین چه بلایی به سر **فلوریداییها** آورده. بگیر بخون. من بچه‌ها رو برنمی‌دارم ببرم جایی که توش همچین آدمکشی ول بگرده. یعنی اگه این کارو بکنم جواب وجدانمو چی بدم؟"

بیلی سرش را از روی مجله برنداشت، این بود که مادربزرگ برگشت و رویش را به مادر بچه‌ها کرد که زنی جوان بود و شلوار حانه به پا داشت، صورتی پهن و معصومانه داشت و موهایش را با روسری سبزی پوشانده بود و در دو سوی سرش، مثل دو گوش خرگوش، گره زده بود. زن روی کاناپه نشسته بود و سرگرم غذا دادن به بچه‌اش بود. پیرزن گفت: "بچه‌ها که **فلوریدارو** دیدەن، برای تنوع هم شده شما باید اونهارو ببرین یه جای دیگه تا دنیا دیده بش. اونها پاشون به **تنسی** شرقی نرسیده."

مادر بچه‌ها به ظاهر حرفش را نشنید اما پسر هشت ساله، **جان وسلی** (۳)، بچه‌ای چارشانه و عینکی، گفت: "اگه شما دل‌بون نمی‌خواد ببرین **فلوریدا**، چرا همین جا تو خونه نمی‌مونین؟" او و دختر کوچک، **جون استار** (۴)، روی زمین مشغول خواندن روزنامهٔ فکاهی بودند.

جون استار بی اینکه سرش را، که موهای بور آن را پوشانده بود، بلند کند، گفت: "من که می‌گم اگه همهٔ دنیارو به مادربزرگ بدن حاضر نمی‌شه تو خونه بند بشه."

مادر بزرگ گفت: "خب، اگه این بابا، یعنی ناجور، دستش به شما رسید، اون وقت چه کار می‌کنین؟"

جان وسلی گفت: "می‌خوابونم تو گوشش."

جون استار گفت: "اگه یه میلیون پول به مادر بزرگ بدن حاضر نیست تو خونه بند بشه. می‌ترسه بلایی سرش بیاد. هرجا ما می‌ریم خودشو پیش می‌اندازه."

مادر بزرگ گفت: "چشمم روشن، دختر خانوم! بدار دفعهٔ دیگه بیای پیشم موهاتو فر بزنم."

جون استار گفت: "موهای من خودش فر داره."

صبح روز بعد، مادر بزرگ نفر اولی بود که تو اتومبیل جا خوش کرده بود و آمادهٔ حرکت بود. کیف مشکی بزرگ سفرش را، که به سر اسب آبی می‌ماند، یک گوشه گذاشته بود و زیر آن سبدی پنهان کرده بود که در آن **پیتی سینگ** (۵)، گربهٔ خانواده، را جا داده بود. دلش رضا نمی‌داد که گربه را سه روز تمام در خانه رها کند، چون هم دلش برای او تنگ می‌شد و هم می‌ترسید که نکند گربه خودش را به یکی از شعله پخش کنهای اجاق گاز بزند و خفه شود. با این همه، پسرش، **بیلی**، خوشش نمی‌آمد با یک گربه وارد مهمانخانه شود.

مادر بزرگ وسط صندلی عقب نشست و در دو سویش **جان وسلی** و **جون استار** نشستند. **بیلی** و مادر بچه‌ها و بچهٔ کوچک روی صندلی جلو جا گرفتند و همگی در ساعت هشت و چهل و پنج دقیقه خانه‌شان را در **آتلانتا** پشت سر گذاشتند. کیلومترشمار اتومبیل عدد ۵۵۸۹۰ را نشان می‌داد. به گمان مادر بزرگ یادداشت کردن این شماره ازین نظر حالب بود که هنگام برگشتن می‌فهمیدند اتومبیل‌شان چند کیلومتر راه رفته. بیست دقیقه طول کشید تا به حومهٔ شهر رسیدند.

پیرزن با خیال راحت پشت داده بود، دستکشهای نخی سفیدش را درآورده و با کیف پولش روی رف شیشهٔ عقب گذاشته بود. مادر بچه‌ها باز همان شلوار خانه پایش بود و موهایش را نیز با همان روسری سبز بسته بود، اما مادر بزرگ یک کلاه حصیری آبی آسمانی سرش بود که چند تا بنفشهٔ پارچه‌ای، روی لبه‌اش داشت و پیراهنی به رنگ آبی آسمانی پوشیده بود که یک دایرهٔ سفید در متن آبی آن دیده می‌شد. یقه و سردستهای پیراهن از پارچهٔ نازک سفیدی بود که بر حاشیهٔ آن تور دوخته شده بود و جلو سینه، به موازی یقه، یک ردیف بنفشه از پارچهٔ ارغوانی سنجاق شده بود و وسط آنها عنبرچه‌ای دیده می‌شد. اگر تصادفی رخ می‌داد و مادر بزرگ جانش را در بزرگراه از دست می‌داد، هر کس چشمش به او می‌افتاد بیدرنگ می‌دید که با یک خانم تمام و کمال روبه‌رو شده است.

مادر بزرگ گفت که به گمانش روز خوبی است و برای رانندگی جان می‌دهد، هوا نه خیلی گرم است نه خیلی سرد و از سر اخطار به **بیلی** گفت که حداکثر سرعت را ساعتی هشتاد کیلومتر نوشته‌اند و گشتیها خودشان را پشت حاشیهٔ آگهیهای تجارتی و انبوه درختهای کوتاه پنهان کردند و پیش از اینکه **بیلی** فرصت پیدا کند از سرعتش بکاهد، آنها با سرعت از کنارش گذشتند. کوچکترین منظرهٔ جالبی نبود که از چشم مادر بزرگ دور بماند: کوه سنگی، سنگهای خارای آبی رنگ که گهگاه در دو سوی بزرگراه دیده می‌شد، خاکریزهای درخشانی که رگه‌های ارغوانی داشت، و کشتزارهایی که مانند نور سبز همه جا را پوشانده بود. نور نقره‌ای آفتاب به همه جای درختها می‌تابید و حتی کوتاهترین آنها نیز تلئلؤ داشت. بچه‌ها سرگرم مطالعهٔ محله‌های فکاهی‌شان بودند و مادرشان خوابیده بود.

جان وسلی گفت: "خونه تند از **جورجیا** رد بشیم تا چشمون به هیچ جاش نیفته."

مادر بزرگ گفت: "اگه من پسر کوچولویی بودم این‌طور از محل تولدم بدگویی نمی‌کردم. هم کوههای **تنسی** دیدنی‌اند هم تپه‌های **جورجیا**."

جان وسلی گفت: "**تنسی** یه جای کوهستانی خاک بر سره، **جورجیا** هم یه استان کثافته."

جون استار گفت: "آی گفتی."

مادر بزرگ انگشتهای بارنگش را، که رگهای آن بیرون زده بود، در هم فرو برد و گفت: "وقتی ما بچه بودیم به محل تولدمون بیشتر احترام می‌ذاشتیم، به پدر و مادرمون بیشتر احترام می‌ذاشتیم و به خیلی چیزهای دیگه. اونوقتها مردم کار بدی نمی‌کردن. راستی، اون نی‌نی کوچولوی مامانی را نگاه کنین!" این را گفت و به بچهٔ سیاه ـ پوستی اشاره کرد که در درگاه کلیهٔ محروبه‌ای ایستاده بود و پرسید: "برای نقاشی کردن جون نمی‌ده؟" آنوقت همه سرشان را برگرداندند و از شیشهٔ عقب، سیاهپوست کوچولو را تماشا کردند. پسرک دستش را تکان داد.

جون استار گفت: "چیزی باش نکرده بود."

مادر بزرگ توضیح داد: "شاید نداشته باشه. آخه، بچه‌های سیاهپوست مث ما همه چی ندارن. اگه نقاشی بلد بودم شکل تو می‌کشیدم."

بچه‌ها محله‌های فکاهی‌شان را با هم عوض کردند.

مادر بزرگ گفت که بچه را به او بدهند و مادر بچه‌ها او را از روی صندلی جلو به مادربزرگ داد. مادر بزرگ بچه را روی زانویش نشاند و همانطور که تکان تکان می‌داد دربارهٔ تک تک جرمهایی که از کنارشان می‌گذشتند برایش حرف می‌زد. دهانش را برای بچه غنچه می‌کرد، چشمهایش را می‌گرداند و چهرهٔ تکیده و پلاسیده‌اش را به چهرهٔ نرم و صاف بچه می‌چسباند و بچه گهگاه لبخندی به احیار تحویلش می‌داد. از کنار یک کشتزار بزرگ پنبه، که میان پنج شش کوه محصور حزیره مانند بود، گذشتند. مادر بزرگ با دست آنجا را نشان داد و گفت: "قدرسوو ببینین. اونجا قدرسون قدیمی خونوادگی‌یه. لابد آدمهای مزرعه بودەن."

جان وسلی گفت: "حالا مزرعه‌شان کجاست؟"

مادربزرگ گفت: "ها، ها، ها، بر باد رفته."

بچه‌ها که محله‌های فکاهی‌شان را تمام کردند باهارشان را بار کردند و مشغول خوردن شدند. مادر بزرگ یک ساندویچ کره‌ٔ بادام زمینی و یک دانه زیتون خورد و نگذاشت بچه‌ها جعبه و دستمالهای کاغذی را از پنجره بیرون بیندازند. وقتی که دیگر کار نکرده‌ای نماند، ابرباری را شروع کردند، یک نفر تکه ابری انتخاب می‌کردومی‌گذاشت تا دو نفر دیگر شکل آن را حدس بزنند. **جان وسلی** ابری انتخاب کرد که به شکل گاو بود و **جون استار**، که گاو را حدس زد، **جان وسلی** گفت که نه، ماشین است و **جون استار** گفت که نامردی کردی. آنوقت از روی سر مادر بزرگ شروع کردند به کنک‌کاری.

مادر بزرگ گفت که اگر آرام بگیرند قصه‌ای برای‌شان تعریف می‌کند. مادربزرگ قصه می‌گفت و سرش را به چپ و راست می‌برد و با حرکت سر و دست به آن آب و تاب می‌داد. تعریف کرد که‌وقتی دختر بوده مردی اهل **جاسپر** (۶)**جورجیا** عاشق‌اش شده. گفت که مرد خوش قیافه و متشخص بود و بعد از ظهر شنبه‌ها برایش هندوانه‌ای می‌آورد که رویش چند حرف از حرفهای اسمش را کنده بود. مادربزرگ گفت که بعد از ظهر یک روز شنبه هندوانه‌ای آورده اما چون کسی در خانه نبوده، آن را روی ایوان گذاشته و سوار کالسکهٔ چهار اسبه‌اش شده و راه **جاسپر** را در پیش گرفته. اما مادر بزرگ رنگ هندوانه را ندیده چون پسرک سیاهپوستی که روی هندوانه حرفهای ب. خ. و. ر. را دیده نوش جان کرده است. **جان وسلی**، که عاشق داستانهای کمدی بود غش غش خندید و **جون استار** گفت که قصه تعریفی ندارد و گفت که هیچ وقت حاضر نیست با مردی عروسی کند که رور شنبه برایش فقط هندوانه بیاورد. مادر بزرگ گفت که اگر با او عروسی کرده بودم عاقبت به خیر شده بودم چون مرد متشخصی بود و همان روزهای اولی که سهام کوکاکولا منتشر شده بود خریده بود و چند سال پیش با داشتن یک عالم ثروت دنیا را گذاشت و رفت.

در مهمانخانهٔ سر راه "برج" توقف کردند تا ساندویچ بریان بخورند. قسمتی از مهمانخانه را باگچکاری تزیین کرده بودند و قسمتی را با چوب. پمپ بنزین و سالن رقص در یک زمین بی‌درخت و بی‌علف قرار داشت. مردی چاق، به نام **سامی** (۷) سرخه، آنجا را می‌گرداند. روی در و دیوار ساختمان با کلمه‌های درشت چیزهایی نوشته بودند که از همه جای بزرگراه دیده می‌شد: بریان مشهور **سامی** سرخه را امتحان کنید، بریان مشهور **سامی** سرخه بینظیر است، پسرک چاق با لبخند شاد، یک‌عمر تجربه.

سامی سرخه روی زمین لخت بیرون مهمانخانه دراز کشیده بود و سرش در سایهٔ یک چوب‌بست چرخدار بود. در همان نزدیکی میمون خاکستری کوچکی، که سروصدا راه انداخته بود، با زنجیر به درخت زیتون تلخ کوچکی بسته شده بود. میمون، که دید بچه‌ها از اتومبیل بیرون پریدند و به سویش دویدند، جستی زد و از درخت بالا رفت و روی بلندترین شاخه نشست.

وارد برج شدند و اتاق دراز تاریکی دیدند که در یک‌سویش پیشخوان و در سوی دیگر چند میز قرار داشت و جایگاه رقص میان اتاق بود. همه سر یک میز چوبی، نزدیک دستگاه ترانه‌پخش‌کن، نشستند. زن **سامی** سرخه، که بلندبالا و سبزه بود و چشمها و موهایش روشنتر از رنگ پوستش بود، پیش آمد و برای آوردن غذای سفارشی آنها بیرون رفت. مادر بچه‌ها یک سکهٔ ده‌سنتی در دستگاه انداخت و ترانهٔ **والتس تنسی** را گذاشت. مادربزرگ گفت که این آهنگ همیشه مرا به رقص وامی‌دارد. از **بیلی** پرسید که می‌خواهی برقصیم و **بیلی** تنها به او خیره شد. **بیلی** آدم شادی نبود و سفر هم اعصابش‌را داغان می‌کرد. چشمهای قهوه‌ای مادربزرگ بسیار روشن بود. سرش را به چپ و راست حرکت می‌داد و روی صندلی که نشسته بود وانمود می‌کرد که درحال رقص است. **جون استار** گفت که صفحه‌ای بگذارید تا من بتوانم با آن برقصم و مادر بچه‌ها یک سکهٔ ده‌سنتی دیگر در دستگاه انداخت و آهنگ تندتری گذاشت. **جون استار** بلند شد، پا به جایگاه رقص گذاشت و شروع به رقصیدن کرد.

زن **سامی** سرخه روی پیشخوان خم شد و گفت: "چه بچهٔ نازی! نمی‌آی دختر من بشی؟"

جون استار گفت: "نه که نمی‌آم، به‌میلیون هم به‌ام پول بدین صر نمیسم تو همچین خراب‌شده‌ای زندگی کنم." و دوان‌دوان به سوی ... برگشت.

زن **سامی** سرخه، که سعی می‌کرد لحنش مودبانه باشد، تکرار کرد: "چه دختر نازی!"

مادربزرگ برای اینکه **جون استار** دیگر حرفی نزند گفت: "خجالت داره."

سامی سرخه وارد اتاق شد و به زن خود گفت که به جای بیکار ایستادن سفارش مهمانها را انجام دهد. شلوار خاکی‌رنگ **سامی** سرخه، با زیر استخوان پهلویش پایین آمده بود و شکمش مثل کیسه‌ای پر روی شلوارش افتاده بود و از پشت زیر پیراهنش تکان تکان می‌خورد. بالای سر آنها آمد و پشت میزی نزدیک آنها نشست و با لحنی که آه و ناله از آن شنیده می‌شد، گفت: "آدم کلافه می‌شه، آدم کلافه می‌شه." سپس عرق چهرهٔ قرمزش را با دستمال تیره‌ای پاک کرد و گفت: "این روزها آدم نمی‌دونه به کی اعتماد کنه، شما قبول ندارین؟"

مادربزرگ گفت: "من همینقدر می‌دونم که آدمها به‌خوبی قدیمها نیستن."

سامی سرخه گفت: "هفتهٔ پیش، دوتا آدم اومدن اینجا. یه ماشین کرایسلر داشتن. قراصه بود اما خوب کار می‌کرد. به نظر من پسرهای سربه‌راهی می‌اومدن. گفتن توکارخونه کار می‌کنیم و از من پنزین نسیه خواستن. منم حرفی نزدم. نمی‌دونم چرا این‌کارو کردم."

مادربزرگ گفت: "چون آدم خوبی هستین."

سامی سرخه، که گویی از این حواب به وجد آمده باشد، گفت: "آره، خانوم، منم همین‌طور خیال می‌کنم."

زن **سامی** سرخه پنج بشقاب را، به جای سینی روی دستهایش گذاشته بود و می‌آورد. با هر دست دو بشقاب را گرفته بود و بشقاب دیگر را به حال تعادل روی هر دو دستش قرار داده بود، گفت: "توی این زمین سیر خدا یه آدم هم پیدا نمی‌کنیم که بشه بهاش اطمینون کرد. حرفم را باور کنین، حتی یه آدم هم پیدا نمی‌شه." و به **سامی** سرخه نگاهی انداخت و تکرار کرد: "حتی یه آدم."

مادربزرگ پرسید: "شما چیزی دربارهٔ این آدمکشه خونده‌ین، باحورو می‌گم که می‌گن از زندون فدرال فرار کرده؟"

زن گفت: "اگه این باما همین الان به اینجا حمله کنه من یه‌نفر که تعجب نمی‌کنم. اگه خبر بشه که همچین‌جایی اینجا هست از دیدن سروکله‌اش هیچ تعجبی نمی‌کنم. اگه بو ببره که تو صندوق دخل ما دو سنت پول پیدا می‌شه ابدا" تعجب نمی‌کنم که..."

سامی سرخه گفت: "آره، راست می‌گی. برو کوکاکولای اینهارو بردار بیار." و زن برای آوردن بقیهٔ چیزها بیرون رفت.

سامی سرخه گفت: "آدم خوب کم پیدا می‌شه. وحشت داره همه جا را پر می‌کنه. یادم می‌آد روزی بود که آدم می‌تونست در مغازه‌شو باز بذاره راه‌شو بکشه بره، اما حالا باید خوابشو دید."

سپس او و مادربزرگ از روزگار بهتر گذشته صحبت کردند. پیرزن گفت که به گمان او همهٔ تقصیرها به گردن اروپاست و گفت که علتش این است که مردم آنجا خیال می‌کنن آدم در اینجا پول پارو می‌کند و **سامی** سرخه حرفش را پذیرفت اما گفت که با این حرفها آدم به جایی نمی‌رسد. بچه‌ها زیر آفتاب سفید رفتند و میمون را نگاه کردند که بالای درخت زیتون تلخ تورمانند جا خوش کرده بود. میمون سرگرم کار خود بود، ککهای تنش را می‌گرفت، به دقت زیر دندانش می‌گذاشت و مثل چیزی خوشمزه گاز می‌زد.

خانواده دوباره زیر آفتاب بعدازظهر، با اتومبیل خود، راه افتادند. مادربزرگ چرت زدن را شروع کرد و هربار با صدای خرخر خود بیدار می‌شد. از "تومبروو" (۸) که بیرون رفتند بیدار شد و به باد مزرعه‌ای در آن اطراف افتاد که در حوالی سری به‌آن زده بود، گفت که خانهٔ مزرعه، از طرف جلو، شش ستون سفید داشته و خیابانی داشته که در دوسویش درخت بلوط کاشته بودند و تا جلو خانه امتداد پیدا می‌کرده و در دوسویش دو آلاچیق بوده که از داربست مو ساخته بودند و گفت که آدم وقتی از گردش در باغ با نامزدش خسته می‌شده زیر آنها خستگی در می‌کرده و گفت که به‌طور دقیق می‌داند که از کدام راه می‌شود بیجید و از خیابانش سر درآورد. مادربزرگ می‌دانست که **بیلی** برای دیدن خانه‌های قدیمی دل توی دلش نیست اما خودش هرچه بیشتر با آب و تاب درباره‌اش حرف می‌زد بیشتر دلش می‌خواست یک بار دیگر چشمش به آنجا بیفتد و ببیند که هنوز آن دو آلاچیق دوقلو سر جای‌شان هستند یا نه. سپس به زیرکی گفت: "تو این حونه یه در مخفی کار گذوشته بودن." البته این حرف‌را از خود درآورد اما بدش هم نمی‌آمد که چنین‌چیزی واقعیت داشته باشد و دنبال حرفش را گرفت: "و می‌گن نقره‌آلات حونواده‌رو توش مخفی کرده‌ن و نمایندهٔ قانون همه‌جارو گشته اما نتونسته پیداش کنه..."

جان وسلی گفت: "من می‌گم بزنیم بریم اونجا حتما" پیداش می‌کنیم. به همهٔ در و پنجره‌هاش سر می‌زنیم تا پیداش‌کنیم. کی اونجا زندگی می‌کنه؟ از کجا باید بپیچیم؟ آهای، بابا، از اونجا نمی‌شه دور بزنیم؟"

جون استار جیغ زد: "آخه ما هیچوقت خونه‌ای که در مخفی داشته باشه ندیده‌یم. بریم این خونه‌ای رو که در مخفی داره ببینیم!

بابا ، نمی‌شه بریم این خونه‌رو که در مخفی داره ببینیم ؟"

مادربزرگ گفت : "می‌دونم که از اینجا زیاد دور نیست . دست بالاش بیست دقیقه طول می‌کشه ."

بیلی مستقیم روبه‌رو را نگاه می‌کرد و خون خونش را می‌خورد . گفت : "خیر ."

بچه‌ها شروع کردند به جیغ و داد کردن که برای دیدن خانه‌ای که در مخفی دارد دل توی دل‌شان نیست . **جان وسلی** با لگد به پشت صندلی می‌زد و **جون استار** روی شانه‌های مادرش سوار شد و در گوش او به التماس گفت که آنها هیچ‌وقت ، حتی در تعطیلات ، تفریحی نداشته‌اند و هیچ‌وقت اجازه نداشته‌اند کاری که دل‌شان می‌خواهد انجام دهند . جیغ بچه‌ها بلند شد و **وسلی** چنان لگدی به پشت صندلی زد که پدرش حس کرد ضربه‌ها به پشت او می‌خورد .

بیلی داد زد : "باشه ! باشه !" و اتومبیل را به سوی توقفگاه کنار جاده هدایت کرد و همانجا ایستاد . "همه دیگه خفه شین . می‌گم یه دقیقه همه خفه شین . اگه در دهن‌تونو نبندین هیچ جایی نمی‌رین ."

مادربزرگ آهسته گفت : "تماشای اونجا براشون آموزنده است ."

بیلی گفت : "باشه . اما گوش بدین ، این بار آخری باشه که برا همچین‌کاری جایی وامی‌ستیم . می‌گم این بار آخره ."

مادربزرگ برای راهنمایی گفت : " این جادهٔ خاکی که باید توش بپیچی دوکیلومتری پشت سر ماست . وقتی از کنارش گذشتیم من نشون کردم ."

بیلی غرغرکنان گفت : "جادهٔ خاکی !"

وقتی که دور زدند و به سوی جادهٔ خاکی راه افتادند ، مادربزرگ چیزهای دیگری هم از آن خانه به یاد آورد و از آینهٔ زیبای سردر راهرو و شمعدان برقی سالنش تعریف کرد . **جان وسلی** گفت : "می که می‌گم در مخفی‌رو تو بخاری کار گذوشتن ."

بیلی گفت : " کسی حق نداره پاشو تو خونه بذاره . شما که خبر ندارین کی توش زندگی می‌کنه ."

جان وسلی پیشنهاد کرد : "تا شما همه دارین با اهل خونه حرف می‌زنین ، من دور می‌زنم از یکی از پنجره‌های پشت می‌رم تو خونه ."

مادرش گفت : "هیچ‌کس نباید از تو ماشین جم بخوره ."

به جادهٔ خاکی پیچیدند و اتومبیل به‌تاخت که می‌رفت انبوهی گردوخاک زردرنگ به جا می‌گذاشت . مادربزرگ از روزگاری صحبت کرد که جادهٔ سنگفرشی درکار نبود و یک صبح تا غروب که اتومبیل راه می‌پیمود پنجاه کیلومتر نمی‌شد . جادهٔ خاکی پر از تپه بود و چاله زیاد داشت و بر خاکپشته‌های خطرناکش پیچهای تندی دیده می‌شد . یک‌لحظه چشم باز می‌کردند می‌دیدند روی تپه‌ای هستند که زیر پای‌شان تا چشم کار می‌کند نوک آبیگون درخت دیده می‌شود و لحظهٔ دیگر خود را در میان درختهای خاک‌آلود سربه‌آسمان‌کشیده محصور می‌دیدند و احساس دلتنگی می‌کردند .

بیلی گفت : " اگه یه دقیقه دیگه این جاده همین‌طور ادامه پیدا کنه دور می‌زنم برمی‌گردم ."

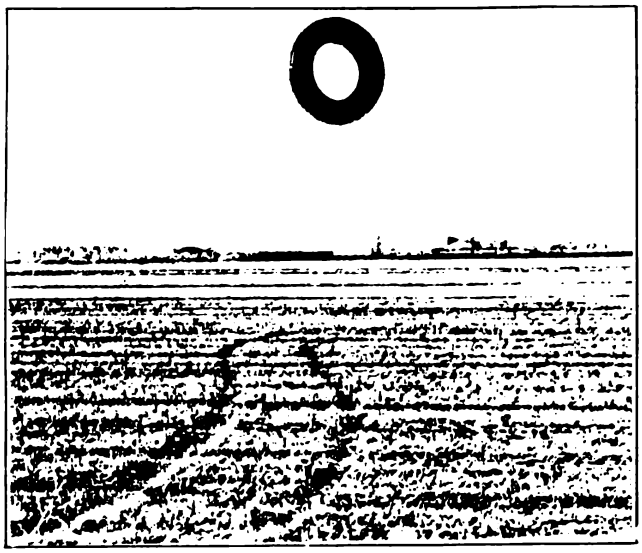
ظاهر جاده نشان می‌داد که ماهیاست کسی از آنجا نگذشته است .

مادربزرگ گفت : "دیگه راه زیادی نمونده ." و با گفتن این حرف فکری ترسناک از ذهنش گذشت و دست‌وپایش را چنان گم کرد که چهره‌اش یکپارچه قرمز شد ، چشمهایش گشاد شد ، از جا پرید و کیف سفری درگوشه‌نهاده‌اش وارونه شد . با افتادن کیف سفری ، روزنامهٔ سرپوش سبد کنار رفت و گربه‌شان ، **پیتی سینگ** ، روی شانهٔ **بیلی** پرید .

بچه‌ها روی کف اتومبیل افتادند ، مادرشان که بچه را محکم گرفته بود از در ماشین پرتاب شد و روی زمین افتاد ، پیرزن روی صندلی جلو پرید . اتومبیل یک‌بار معلق زد و کنار جاده در گودالی باریک افتاد . **بیلی** و گربه همچنان روی صندلی جلو ماندند . گربه با تن راه‌راه خاکستری و صورت پهن سفید و بینی نارنجی ، مثل کرم ، به گردن **بیلی** چسبیده بود .

بچه‌ها همینکه دیدند می‌توانند دست و پای‌شان را حرکت دهند ، چاردست‌وپا از اتومبیل بیرون آمدند وفریاد زدند: "ماتصادف‌کردیم !" مادربزرگ که خود را از زیر پیشخوان اتومبیل بیرون می‌کشید از خدا می‌خواست که یک‌جایش زخمی شده باشد تا **بیلی** همهٔ خشم و دق دلش را بر سر او خالی نکند . فکر وحشتناکی که پیش از تصادف از ذهنش گذشته بود این بود که خانه‌ای که به‌آن روشنی به یادش آمده بود در **جورجیا** نبوده بلکه در **تنسی** بوده است .

بیلی گربه را با هر دو دست از گردن خود جدا کرد و از پنجره ، به سوی یک درخت کاج ، پرتاب کرد . سپس از اتومبیل بیرون آمد و دنبال مادر بچه‌ها گشت . مادر بچه‌ها کنار گودالی قرمزرنگ و بی‌آب نشسته بود و بچه را ، که شیون می‌کرد ، بغل کرده بود . تنها چهره‌اش



رحم برداشته و شانه‌اش شکسته بود . بچه‌ها دوی‌کنان فریاد زدند : "ما تصادف کردیم ."

جون استار مادربزرگ را دید که پاکشان از اتومبیل بیرون می‌آید و با دلی شکسته گفت : " اما کسی که کشته نشد ." کلاه مادربزرگ همچنان به موهایش سنجاق شده بود ، لبهٔ کلاه شکسته بود و زاویه پیدا کرده بود و به حالتی حلف‌مانند رو به بالا کج ایستاده بود و شقیقه‌های پارچه‌ای آن را جا کنده شده بود . همه ، به‌جز بچه‌ها ، روی کف گودال نشستند تا حال‌شان جا بیاید . می‌لرزیدند .

مادر بچه‌ها با صدای گرفته گفت : " کاش یه ماشین از راه می‌رسید ."

مادربزرگ دستش را به کمرش گذاشت و گفت : "حبال می‌کنم به جاییم ضرب دیده باشه ." اما کسی جواب او را نداد . دندانهای **بیلی** به هم می‌خورد و صدا می‌کرد . پیراهن جهارخانهٔ زردرنگی پوشیده بود که روی آن جابه‌جا لوطیهای به رنگ آبی براق دیده می‌شد . چهرهٔ **بیلی** به زردی پیراهنش شده بود . مادربزرگ پیش خود گفت که نباید از اینکه خانه در **تنسی** است با کسی حرفی بزنم .

گودالی که در آن نشسته بودند نزدیک به سه‌متر پایین‌تر از سطح جاده بود و آنها تنها می‌توانستند نوک درختهای آن‌سوی جاده را ببینند . پشت سرشان درختهای بیشتری ، بلند و تیره و کنار هم ، دیده می‌شد . چند دقیقه‌ای نگذشت که اتومبیلی را روی تپه‌ای دیدند که آهسته‌آهسته پیش می‌آید و سرنشینانش به ظاهر آنها را می‌پایند . مادربزرگ از جا بلند شد ، دو دستش را برای جلب نظر آنها تکان‌تکان داد . اتومبیل آهسته به راهش ادامه داد ، سر پیچی ناپدید شد و دوباره ظاهر شد . این‌بار آهسته‌تر از پیش روی تپه‌ای که از رویش فرو افتاده بودند حرکت می‌کرد . اتومبیل مشکی ، قراصه و نقش‌کش‌گونه بود . سه‌نفر در آن بودند .

اتومبیل چند دقیقه‌ای درست بالای سر آنها توقف کرد . راننده بی‌اینکه حرفی بزند ، مدتی با نگاهی توخالی به‌جایی که نشسته بودند چشم دوخت ، سپس سر برگرداند و حرفی با دو نفر دیگر زد و آنها پیاده شدند . یکی از آن‌دو پسری چاق بود با شلوار مشکی و زیرپیراهن قرمز که روی سینه‌اش شکل برجستهٔ **نریان** نقره‌رنگی دیده می‌شد . پسر دور زد و از طرف راست جادهٔ **بیلی** ایستاد و با دهان نیم‌باز ، که پوزخندی بر آن دیده می‌شد ، چشم به آنها دوخت . پسر دیگر شلوار خاکی‌رنگ و کت آبی راه‌راه پوشیده بود و کلاه خاکستری‌اش را تا روی چهره‌اش پایین کشیده بود . از طرف جب دور زد و آهسته پایین رفت . هیچ‌کدام حرفی نزدند .

راننده پیاده شد و کنار اتومبیل ایستاد و به پایین چشم دوخت . از دو نفر دیگر مسن‌تر بود . موهایش تازگیها خاکستری شده بود . عینکی قاب نقره‌ای به چشم زده بود که حالتی ادیبانه به او می‌داد . چهره‌اش دراز و پرچین بود . نه پیراهنی تنش بود و نه زیرپیراهنی . شلوار جین آبیرنگی پوشیده بود که برایش بسیار تنگ بود . هفت‌تیر و کلاهی به دست داشت . دو پسر نیز هفت‌تیر داشتند .

مادربزرگ دلش گواهی می‌داد که مرد عینکی را می‌شناسد . خطهای چهره‌اش آنقدر برای او آشنا بود که گویی یک‌عمر بود او را می‌شناخت اما نامش را به یاد نمی‌آورد . مرد از کنار اتومبیل دور شد و از روی خاکریز شروع به پایین آمدن کرد . گامهایش را آهسته برمی‌داشت

تا بلغزد . کفشهایش سفید و خرمایی بود ، جوراب به پا نداشت و قورکهایش تکیده و قرمز بود . گفت : "سام علیک . انگار همه‌تون یه‌حزبی تصادف کرده‌مین ."

مادربزرگ گفت : "ماشین‌مون دوتا معلق رد ."

مرد حرفش راتصحیح کرد : "یه‌بار ، بابا ، ما دیدیم چه اتفاقی افتاد ." و به پسر کلاه‌حاکستری آهسته گفت : "**هایرام** (۹) ، نگاهی به ماشین‌شون بنداز ببین کار می‌کنه یا نه ."

جان وسلی پرسید : " اون هفت‌تیرو برا چی دست گرفته‌ی؟ می‌خوای با اون هفت‌تیر حی‌کار کنی؟" .

مرد به مادر بچه‌ها گفت : "خانوم ، به بچه‌ها بگین آروم کنارتون بشینن . بچه منو دله می‌کنه . همه سر جاهاتون کنار هم نشسته باشین ."

جون استار گفت : "تو کی هستی که به ما امر و نهی می‌کنی؟"

صف درختها ، پشت سر جمع خانواده ، مثل حفره‌ای تاریک ، دهان گشوده بود .

مادر بچه‌ها گفت : "بیا اینجا ."

بیلی ناگاه گفت : "می‌گم تو بد مخمصه‌ای گیر کرده‌یم ، تو بد . . ."

مادربزرگ حیفی کشید ، به زحمت از جا بلند شد ، خیره نگاه کرد و گفت : "تو ناجوری ! همون اول که چشمم بهات افتاد شناختمت ."

مرد از اینکه ساخته شده بود لبخندی به رضایت زد و گفت : "بله ،خانوم،اما براتون گرون تموم می‌شه،خانوم،که منو به جا آوردین ."

بیلی ناخشنود سرش را برگرداند و حرفی به مادرش زد که حتی بچه‌ها را وحشتزده کرد . پیرزن گریه زاری را سر داد و ناجور رنگش سرخ شد .

مرد گفت : "خانوم ، خودتونو نبازین . مردها گاهی حرفهایی از دهن‌شون می‌پره ، بدون اینکه منظوری داشته باش . گمون نمی‌کنم خیلی حدی گفته باشه ."

مادربزرگ گفت : "تو که خیال نداری یه زنو با تیر بکشی؟" و دستمال تمیزی از سرآستین خود بیرون کشید و آرام چشمهایش را پاک کرد .

ناجور نوک کفشش را در خاک فرو برد ، سوراخی درست کرد و باز آن را از خاک انباشت و گفت : "حال من از همچین کاری به هم می‌خوره ."

مادربزرگ با صدایی تقریبا" خیع‌مانند گفت : " گوش کن ، من می‌دونم تو آدم خوبی هستی . سرسوزنی به آدمهای بی‌سروپا نرفته‌ی . آدم پدرومادرداری هستی !"

مرد گفت : " آره ، خانوم ، لنگه نداشتن ." خندید و ردیف دندانهای محکمش نمایان شد . "تو تموم دنیا می‌گشتی زن به‌خوبی مادر من پیدا نمی‌کردی ، به خوش‌قلبی بابام هم آفریدگاری پیدا نمی‌شد ." پسری که زیرپیراهن قرمز به تن داشت دور زده بود و ، با هفت‌تیر آویزان از کمر ، پشت سر خانواده ایستاده بود . ناجور روی زمین چمباتمه زد و گفت : "**بابی‌لی** ، مواظب بچه‌ها باش ، خبر داری که خون منو به جوش می‌آرن ." شش آدم روبه‌رویش را ، که تنگ هم نشسته بودند ، نگاه کرد و چون چیزی برای گفتن پیدا نمی‌کرد آشفته‌خاطر به نظر می‌رسید . به آسمان نگاه کرد و گفت : "یه‌تکه ابر هم تو آسمون پیدا نمی‌شه . نه آفتاب پیداست نه یه‌تکه ابر ."

مادربزرگ گفت : "بله ، روز قشنگی‌یه ، ببین چی می‌گم ، درست نبود اسم خودتو ناجور بذاری ، برا اینکه تو آدم خوش‌قلبی هستی . از طاهرت پیداست ."

بیلی فریاد زد : "ساکت شو ! ساکت شو ! کسی صداش درنیاد تا خودم قضیه‌رو حل و فصل کنم ." به رسم دونده‌ها روی زمین چندک رده بود و آماده‌ٔ کنده شدن از جا بود اما حرکتی نمی‌کرد .

ناجور گفت : "منم که گفتم به‌تون ، خانوم ." و با هفت‌تیر خود دایره‌ٔ کوچکی روی زمین کشید .

هایرام از روی کاپوت بالازده‌ٔ اتومبیل نگاه کرد و گفت : "روبه‌راه کردن این ماشین نیم‌ساعتی کار داره ."

ناجور به **بیلی و جان وسلی** اشاره کرد و گفت : "ببین چی می‌گم ، اول تو و **بابی‌لی** این بابارو با اون پسربچه ببرین اونجا ." سپس رو به **بیلی** کرد و گفت : " این دوتا پسر می‌خوان چیزی از تو ببرس . باهاشون قدم‌رنون برو پشت اون درختها ."

بیلی گفت : "راستش ، ما تو بد مخمصه‌ای گیر کرده‌یم . نمی‌دونیم چرا این‌طور شد ." و صدایش در گلو شکست . چشمهایش رنگ آبی و حسونت طوطیهای پیراهنش را داشت . سر جایش بی‌حرکت باقی ماند .

مادربزرگ دستش را دراز کرد تا لبه‌ٔ کلاهش را درست کند ، گویی این او بود که قرار بود همراه **بیلی** به میان درختزار برود ، اما لبه‌ٔ کلاه کنده شد و در دستش ماند . سپس همانطور که ایستاده بود به‌کلاه خیره شد و پس از لحظه‌ای آن را روی زمین انداخت . **هایرام** دست **بیلی** را گرفت و مانند کسی که پیرمردی را یاری می‌کند او را از جا بلند کرد . **جان وسلی** دست پدرش را گرفت و **بابی‌لی** دنبال‌شان راه افتاد . به سوی درختزار پیش رفتند و به حاشیه‌ٔ تاریک آنجا که رسیدند ، **بیلی** سرش را برگرداند ، به تنه‌ٔ لخت کاجی تکیه داد و فریاد زد : "مادر ، من یه دقیقه دیگه برمی‌گردم ، حایی نرین !"

مادرش داد زد : "همین‌حالا راه بیفت بیا! " اما آنها همه در میان درختزار ناپدید شدند .

مادربزرگ با صدایی غم‌آور داد زد : "بیلی‌جونم ! " اما روبه‌روی خود را نگاه کرد و ناجور را دید که روی زمین چمباتمه زده ، نومیدانه گفت : "چیزی که می‌دونم اینه که تو آدم خوبی هستی . اصلا " آدم بی‌سروپایی نیستی ."

ناجور ، که به ظاهر حرفهای مادربزرگ را به‌دقت گوش داده بود ، پس از یک‌لحظه گفت : "خیر ، خانوم ، من آدم خوبی نیستم . اما از من بدتر هم پیدا می‌شه . بابام می‌گفت ، من با خواهر برادرام فرق دارم . بعضی‌ها یه‌عمر زندگی می‌کنن اما سرشونو بلند نمی‌کنن ببینن اطراف‌شون چی می‌گذره ، عده‌ای هم هستن که می‌خوان ببینن تو دنیا چه‌خبره . می‌گفت این پسره حزو این دسته است ، می‌خواد از هر کاری سر دربیاره ." کلاه مشکی خود را به سر گذاشت و ناگاه سرش را بلند کرد و به سوی درختزار چشم دوخت ، گویی دوباره آشفته شده بود . شانه‌هایش را اندکی خم کرد و گفت : "عذر می‌خوام حلو شوما ، خانوما ، پیرهن تنم نکردم . وقتی زدیم به چاک ، لباسهامونو چال کردیم و تاوقتی لباس بهتری پیدا نکرده‌یم با همینها می‌سازیم . اینهارو از چندتا آدم که به‌شون برخوردیم قرض کردیم ."

مادربزرگ گفت : "خیلی خوب کاری کردین . شاید **بیلی** تو چمدونش یه پیرهن اضافی داشته باشه ."

ناجور گفت : "خودم خوب می‌گردم پیدا می‌کنم ."

مادر بچه‌ها گفت : " اونو کجا داری می‌برن؟"

ناجور گفت : "بابای من خودش آدم نازنینی بود . هیچ وصله‌ای به‌اش نمی‌چسبید . هیچ‌وقت هم با پلیس درگیری پیدا نکرد . آخه ، می‌دونست چه‌جور باهاشون راه بیاد ."

مادربزرگ گفت : " اگه سعی کنی ، تو هم می‌تونی آدم خوبی باشی . فکرشو بکن اگه به زندگی‌ات سروسامون بدی و کاری نکنی که شب و روز کسی دنبالت بکنه چقدر به‌ات خوش می‌گذره ."

ناجور ، که گویی درباره‌ٔ حرفهای مادربزرگ فکر می‌کرد ، با ته هفت‌تیرش به خط کشیدن روی خاک ادامه داد ، سپس به نجوا گفت : " آره ، خانوم ، یه‌نفر شب و روز منو دنبال می‌کنه ."

مادربزرگ که بالای سر ناجور ایستاده و او را نگاه می‌کرد با خود گفت که شانه‌های ناجور ، در پس کلاهش ، چقدر لاغر می‌زند . پرسید : "هیچ‌وقت دعا کرده‌ی؟"

ناجور سر تکان داد و گفت : "خیر ، خانوم ." مادربزرگ کلاه مشکی ناجور را دید که در وسط شانه‌های او تکان‌تکان خورد .

از سوی درختزار صدای تیری بلند شد و به دنبال آن صدای تیر دیگری آمد . سپس سکوت شد . پیرزن سرش را به‌تندی برگرداند . صدای باد را در لابه‌لای درختها ، مانند بازدم تنفسی به رضایت ، شنید و صدا زد : "**بیلی**‌جونم !"

ناجور گفت : "من مدتی انحیل‌خوان کلیسا بودم ، تو همه کاری بوده‌م : خدمت نظام دیده‌م ، هم تو خشکی هم تو دریا ، تو وطن یا بیرون وطن ، دوبار زن گرفته‌م ، تو کار کفن و دفن بوده‌م ، تو راه‌آهن بوده‌م ، زمین شخم زده‌م ، تو گردباد گرفتار شده‌م ، یه بار شاهد سوزوندن یه‌آدم زنده بوده‌م ." سرش را بلند کرد ، مادر بچه‌ها و دختر کوچک، را دید که تنگ هم نشسته‌اند ، رنگشان پریده و چشمهای‌شان مات بود . گفت : "حتی شلاق خوردن یه زنو دیده‌م ."

مادربزرگ دوباره گفت : "دعا کن ، دعا کن ، دعا کن ، دعا کن . . ."

ناجور به صدایی که گویی در خواب باشد ، گفت : "یادم نمی‌آد تو بچگی کار بدی کرده باشم ، اما اول جوونی یه کار خلافی کردم و سر از ندامتگاه درآوردم . زنده‌به‌گور شدم ." سرش را بلند کرد و گذاشت تا پیرزن خوب به چشمهایش خیره شود .

مادربزرگ گفت : " از همون‌وقت باید دعاکردنو شروع می‌کردی . بار اولی که تو رو ندامتگاه فرستادند چه‌کار کرده بودی؟"

ناجور دوباره سرش را بلند کرد ، آسمان بی‌ابر را نگاه کرد و گفت : "به دست راستم نگاه کردم دیدم دیواره ، به دست چپم نگاه کردم دیدم دیواره ، به بالای سرم نگاه کردم دیدم سقفه ، به زیر پام نگاه کردم دیدم راه به جایی نداره . خانوم ، یادم نمی‌اومد چه کاری کرده بودم . گرفتم نشستم فکر کردم چه کاری کرده‌م و تا امروز یادم

نیومده . گاهی وقتها فکر می‌کنم داره یادم می‌آد اما بعد می‌بینم فایده نداره . "

پیرزن با گیجی گفت : "یکه اشتباهی تورو زندونی کرده بودن . "

ناجور گفت : "خیر ، خانوم . اشتباهی تو کار نبود . برعکس من مدرک داشتم . "

پیرزن گفت : "پس حتما " دزدی کرده بودی . "

ناجور با اندکی تمسخر گفت : "من خیری از کسی نمی‌خواستم . سردکتر بدادگاه گفت من یانامو کشتم . اما من روحم از این کار خبر نداشت . بابای من سال هزار و سیصد و بیست و سه ، تو همه‌گیری آنفلوانزا مرد و من تو مرکش هیچ دستی نداشتم . اونو تو حیاط کلیسای **ماونت هوپول باپتیست** (۱۰) خاک کردن . هرکسی می‌خواد می‌تونه بره با جسمهای خودش ببینه . "

پیرزن گفت : " اگه دعا کنی عیسی کمکات می‌کنه . "

ناجور گفت : "درست می‌گی . "

مادربزرگ که از احساس بادی ناگهانی می‌لرزید ، پرسید : "خب ، پس چرا دعا نمی‌کنی ؟ "

ناجور گفت : "من از کسی کمک نمی‌خوام . خودم همه‌ٔ کارهامو می‌کنم . "

بابی‌لی و **هایرام** آهسته از طرف درختزار می‌آمدند . **بابی‌لی** سراهن زردی را که طوطیهای آبی و سرافی روش داشت بر زمین می‌کشید و می‌آورد .

ناجور گفت : "**بابی‌لی** ، اون سرهنو بنداز پیش من ببینم . " پیراهن بروارکنان به سویش رفت ، روی شانه‌اش پایین آمد و ناجور آن را پوشید . مادربزرگ نمی‌توانست بگوید که پیراهن او را به یاد چه چیزی می‌اندازد .

ناجور ، دکمه‌های پیراهن را که می‌انداخت ، گفت : "خیر ، خانوم ، این طور دستگرم شده که اون حمایت خودبه‌خود اهمیتی نداشته . آدم هر خلافی بکنه فرقی نمی‌کنه ، یعنی می‌خوام بگم سربه‌نیست کردن یه آدم با بلند کردن لاستیک ماشین همون آدم بکی‌یه ، اما چیزی که ردخور نداره مجازات آدمه . "

مادر بچه‌ها ، مثل کسی که به نیکی نفس دجار شده باشد ، شروع کرد به نفس‌نفس زدن . ناجور گفت : "خانوم ، دلتون می‌خواد پایین دست اون کوچولورو بگیرین همراه **بابی‌لی** و **هایرام** برن اونجا پیش شوهرتون ؟ "

مادر با صدایی ضعیف گفت : "بله ، معلوم . " دست جیبش با بیحالی در راستای نیش آویزان بود و دست دیگرش بچه‌را ، که به خواب رفته بود ، بغل کرده بود . زن تلاش کرد از کودال بالا برود . ناجور گفت : "**هایرام** ، کمک کن خانوم بره بالا . **بابی‌لی** ، تو هم دست اون دختر کوچولورو بگیر . "

جون استار گفت : "من نمی‌خوام دست‌سو بگیرم ، من خوک می‌بوسه . "

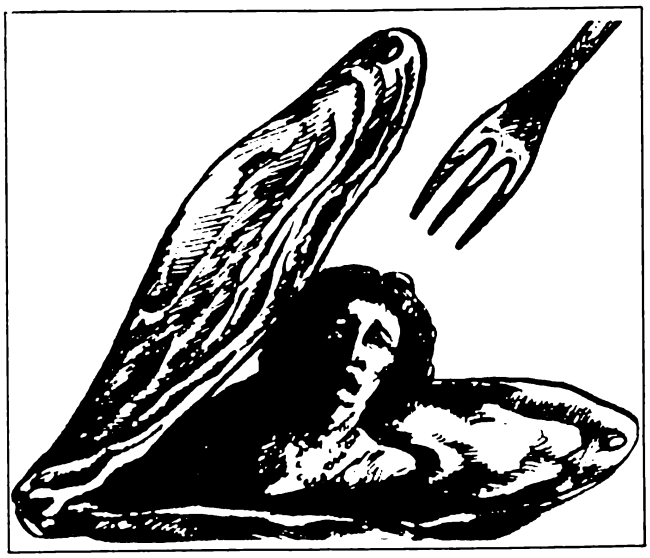
پسرک خاک سرخ شد و خندید . دست دخترک را گرفت و او را ، به دنبال مادرش و **هایرام** ، کنار کشان به میان درختزار برد .

مادربزرگ که با ناجور تنها شده بود راحتش نبود آمد . در آسمان نه لکه‌ٔ ابری بود و نه آفتابی . دور و برش هر درخت خبری دیده نمی‌شد . می‌خواست به او بگوید که باید دعا بخواند . چند بار دهانش را باز کرد و بست تا اینکه سرانجام بی‌اراده گفت : "مسیح ، مسیح . " می‌خواست بگوید که مسیح تو را یاری می‌کند اما لحنش حاکی از آن بود که گویی بعربی می‌کند .

ناجور ، که گویی حرفش را نشنیده باشد ، گفت : "بله ، خانوم ، مسیح همه‌چیزو به هم ریخت . وضع من و اون مث همه ، چیزی که هست اون دست به جنایت برد ، اما هستن آدمهایی که می‌تونستن ثابت کنن من جنایت کردم . چون سر صدف من مدرک داشتن . اونها هیچ‌وقت مدرکو به من نشون ندادن ، برای همینه که دارم سر کارهایی که انجام می‌دم امضا می‌کنم . مدتها پیش ، دراومدم به جودم گفتم ، برای خودت به امضا درست کن و هر کاری می‌کنی پاشو امضا کن و به نشنیدنو بس خودت نگه‌دار . اونوقت از کارهای خودت خبر داری و می‌تونی هر خلافی کرده‌ی کنار محاراتش بذاری بقیه‌ی باهاش خور درمی‌آد یا نه . یعنی دست‌آخر تو دستت به خبری داری که چون بدی باهات درست تا کردن یا نه . من اسم خودمو ناجور گذوستم چون می‌بینم کارهای بدی که کرده‌م با بلاهایی که سرم اومده خور درمی‌آد . "

از سوی درختزار جیغی کرکننده به گوش رسید و به دنبال آن صدای خبری بلند شد . ناجور گفت : "به نظر شما عادلانه‌است ، خانوم ، که یکی‌رو جسابی مجازات کنن و دیگری‌رو اصلا " کاری باهاش نداشته باشن ؟ "

پیرزن گریه‌کنان گفت : "نامسیح ! تو اصل و نسب داری . می‌دونم



یه زنو با خبر نمی‌کشی ! می‌دونم آدم بدرومادرداری هستی ! دعا کن ! نامسیح ! نباید یه زنو با خبر بکشی . هرچی پول دارم بهات می‌دم . "

ناجور ، از روی سر زن ، درختزار را نگاه کرد و گفت : "خانوم ، کی تا حالا شنیده جسد یه مرده‌شورش ، انعام بده . "

دو صدای خبر دیگر به گوش رسید و مادربزرگ سرش را ، مانند بوقلمون ماده‌ٔ خبر و نکده‌ای که دنبال آب له‌له بزند ، بالا گرفت و صدا زد : "**بیلی‌جوم** ، **بیلی‌جوم** ! " گویی دیگر امیدش را ازکف داده بود .

ناجور دنباله‌ٔ حرفش را گرفت و گفت : "مسیح تنها آدمی بود که مرده زنده می‌کرد و نباید دست به همچین کاری می‌زد . چون همه‌چیزو به هم ریخت . اما اگه کاری رو که می‌کن می‌کرده ، پس آدم باید همه خبرو ول کنه بره دنبالش بگرده و اگه این که می‌گن ، حرف مفته ، پس آدم باید از چندلحظه‌ای که براش مونده حوب استفاده‌کنه و لذت ببره ، یعنی بره یکی‌رو بغله کنه یا خودشو به آبش بکشه یا یه‌کار کثیف دیگه‌ای بکنه . هیچ فریحی به جای کار کثیف نمی‌رسه . "

پیرزن ، بی‌اینکه بداند چه می‌گوید ، من‌من‌کنان گفت : "یکه اصلا " مرده‌ای زنده نمی‌کرده . " و گیج و مبهوت پایین زیر تنه‌اش جمع شد و در کودال افتاد .

ناجور گفت : "من اونجا نبودم نباید این نگم مرده‌ای زنده نکرده . کاش اونجا نبودم . " و مشت به زمین کوفت . "درست نبود من اونجا نباشم چون اگه اونجا نبودم خبر نداشتم . " صدایش را بلند کرد : " اگه اونجا نبودم و خبر نداشتم نه این حال و روز می‌افتادم . " صدایش به نظر رسید که می‌شکند و مادربزرگ برای لحظه‌ای حواسش را بازیافت . چهره‌ٔ نکیده‌ٔ مرد را دید که تا نزدیک چهره‌اش پیش آمده و خبری نمانده اشکش جاری شود ، نه نجوا کرد : "ببخشم ، تو یکی از بچه‌های منی ، تو یکی از بچه‌های منی ! " و دست دراز کرد و روی شانه‌ٔ مرد گذاشت . ناجور ، که گویی ماری او را نیش زده باشد ، عقب پرید و سه‌بار به سینه‌ٔ زن شلیک کرد . سپس هفت‌تیرش را روی زمین گذاشت ، عینکش را از چشم برداشت و شروع کرد به پاک کردن .

هایرام و **بابی‌لی** از سوی درختزار آمدند و بالای سر کودال ایستادند و به مادربزرگ چشم دوختند که به حالت نیمه‌نشسته و نیمه خوابیده ، مثل بچه‌ای رانوهایش تا شده بود و در حاله‌ای از خون افتاده بود و چهره‌اش به آسمان صاف لبخند می‌زد .

چشمهای ناجور بدون عینک رنگ‌پریده بود ، حاشیه‌ای قرمز داشت و بدفاع به نظر می‌رسید . کربه‌را ، که خود را به پای او می‌مالید ، بلند کرد و به بسرها گفت : "برید بیدار بدش اونجا که بقیه‌رو انداختین . "

بابی‌لی که هی‌هوکنان به درون گودال می‌نگرید ، گفت : "چه زن برجوجه‌ای بود ! "

ناجور گفت : "زن خوبی بود به شرط اینکه به‌فکر دقیقه‌ای به‌گلوله تو سینش خالی می‌کرد . "

بابی‌لی گفت : " اونوقت چه لذتی داشت ! "

ناجور گفت : "حفه‌شو ، **بابی‌لی** ، این کار اسمش لذت نیست. " ■

---

1 Flannery O'connor 2) Baily 3) John Wesley 4) June star 5) Pitty Sing 6) Jasper 7) Samy 8) Toombsboro 9) Hiram 10) Mount Hopewell Baptist

آینهٔ سنگی مادربزرگ

منصور کوشان

مادر که مرد، عشرت و مادر بزرگ او را در حمام شستند. پدر در گوشهٔ پرشاخ و برگ حیاط گودالی کند. مادر را در آن گذاشت و خاکها را روی او ریخت.

عمه که آمد، نگاهش نکردم، به طرف عشرت رفتم که گوشهٔ سرسرا ایستاده بود. عشرت گریه کرد و صورتش را گذاشت روی شانه‌ام که لخت بود.

(پیراهن یقهٔ کشتی پرچین را پوشیده بودم که گلهای زنبق زرد داشت.)

مادربزرگ به اتاقش رفت و عمه کنار در حیاط ایستاد. پدر هنوز در حیاط قدم می‌زد و در هر رفت، شاخه‌ای از بید را، که در دسترسش بود، می‌شکست و تکه‌تکه می‌کرد. عمه به‌طرف من آمد و دستش را گذاشت روی شانه‌ام. حرفی نزدم. به‌نور پرکلاغی حاشیهٔ پیراهن سیاهش نگاه کردم که دورگردن کوتاه و باروی جاقش را پوشانده بود. عشرت نشست روی گل حنایی قالی لاکی‌رنگ و با دامن خاکستری پلیسه‌دار کهنه‌اش، اشکهای روی گونه‌های فروافتاده‌اش را پاک کرد. نمی‌دانستم چه‌کار کنم. نگاه عمه کلافه‌ام کرده بود. رفتم به طرف اتاق جنوب شرقی و در قاب درآن ایستادم. مادربزرگ از پشت پنجره، حیاط را نگاه می‌کرد. پدر رفته بود و خط صافی از شاخه‌های خرد شده بید تا پشت در حیاط ادامه داشت. مادربزرگ حرفی زد که نفهمیدم. به آینه‌های اتاق نگاه می‌کردم. آرام در اتاق مادربزرگ را بستم و به طرف آینهٔ قدی سنگی نقش برجستهٔ اکلیلی انتهای سرسرا رفتم، که پروانه‌های بنفش برزمینهٔ سربی چیت، پوشانده بودندش. پروانه‌ها پرواز کردند و دیدم مادر در جام‌آینه روی عسلی محمل نشسته و موهایش را شانه می‌زند.

مادر چترموها را رها کرد تا تارموی حرمایی رنگ را از دور نگین کبود انگشتری بیرون بیاورد. چون عینک درشت نمای دسته استخوانی را که رمان آرایش به‌چشم می‌گذاشت، همراه نداشت، دستش را بالا برد و مو را از شکاف کلاف پیچ‌درپیچ انگشتری بیرون آورد. ماهیچه بازوی راستش جمع شد و پوست گندمگون انحنای شکیل سرشانه تا آرانجش درخشید. مو را که با دوانگشت اشاره و شصت گرفته بود و آن را رها کرد تا از میان انگشتها، عشرت را ببیند که از جلو پنجره می‌گذشت و می‌رفت تا در را روی مادربزرگ باز کند.

مادربزرگ با آینه آمد. پدرسفارش داده بود. یک آینهٔ سنگی قدیمی با قاب نقره‌کاری، کاردست کرمان که در حاشیهٔ جام‌آن، سه‌شاخهٔ گل نیلوفر به‌رنگ فیروزه‌ای و پوست پیازی نقاشی شده بود. مادر بزرگ آینه را جلو مادر گرفت. مادر بلند شد. عشرت با سینی چای از آشپزخانه بیرون آمد که روی آن دو استکان با گالش نقره‌ای بود. سرخی کم‌رنگ چای از روزنه‌های شبدری گالش دیده می‌شد.

مادرگفت: "نمی‌خورم." و به‌آینه پشت کرد.

مادربزرگ گفت: "چرا موهایت صاف نیست؟" و رفت به‌حیاط. عشرت هم به دنبال مادربزرگ رفت تا چای او را بدهد.

در که باز شد، حرکت هوا موهای مادر را به دور صورتش ریخت که با انگشتهای ظریف و کشیده‌اش آنها را جمع کرد و با سنجاق‌های عنابی رنگ نگهشان داشت. نگین کبود زمرد روی لالهٔ گوشش درخشید. سرخاب کم‌رنگی شقیقه‌هایش را پوشانده بود و فرورفتگی زیرگونهٔ از پایین گوشها تا کنار لبها ادامه داشت.

مادربزرگ گفت: "مفتی که نیست، چون تو دوست‌داری می‌خرد."

عشرت زیر درخت گوشهٔ حیاط ایستاده بود و مادربزرگ را نگاه می‌کرد که جام آینه را رو به‌خورشید گرفته بود و می‌کوشید انعکاس شعاع آفتاب را در آن به او نشان بدهد. خورشید پشت درخت بید مترف به پلکان سنگی اتاق خواب بود و شاخه‌های باریک و بلند آن، دررمینهٔ خاکستری آسمان، نیم بیشتر جام آینه را پرکرده بودند.

مادر تار موی روی دامنش را برداشت، از میان لبهای نیم‌گرفته‌اش گذراند و به‌دور انگشت بدون انگشتری پیچاند، از پله‌ها بالا رفت و در اتاقش را محکم بست.

مادربزرگ آینه را داد به‌عشرت و نشست روی لبهٔ سنگی حوض و چای را آرام‌آرام سرکشید. عشرت با پارچهٔ آستری، کشیدگی انگشت مادر را از روی جام‌آینه پاک کرد. مادربزرگ جندید و جا-پودری منقش به‌پرندهٔ کوچکی را باز کرد و با سه‌انگشت لاغر و سفیدش، لبهٔ مخمل نازک سرخابی رنگ درون آن را گرفت، به‌پودر آغشته کرد و لکهٔ باز مانده از جوش پوستی زیرچشمش را پوشاند.

مادر هرروز صبح، روی عسلی مخمل جلو آینهٔ قدی انتهای سرسرا می‌نشست، موها را شانه می‌زد و نرم و صاف که می‌شدند با سنجاق-های عنابی‌رنگ در دوطرف صورتش جمع می‌کرد و خالهای صورتش را با سرخاب می‌پوشاند. مادر اغلب پیراهنهای یقه‌باز می‌پوشید که آستین کوتاه بودند و پرچین.

پدر هیچ‌وقت نخواست مادر بلوز و شلوار یا چیز دیگری بپوشد. دوست داشت او را با پیراهنهای پرچین ببیند و موهای صاف وصورت بدون حال. شکل زنان رادر غزلها مسخره می‌کرد و چین و شکن مو و حال صورت را بیشتر وصف مغبچه‌ها می‌دانست. همه‌جای خانه را آینه گذاشته بود تا مادر در هر فرصتی بتواند بافهٔ گیسوهای پرجعدش را صاف کند و خالهای صورتش را بپوشاند. هرگاه، هرجا، آینه‌ای می‌دید سنگی و قدیمی که تصویر مجازی آن، عین‌حقیقتی بود، می‌خرید و به‌مادر هدیه می‌کرد. تمام تاقچه‌ها، کمدها و ستون‌ها پوشیده از آینه بود. یک‌بار یک آینه بیضی شکل با قاب سنگی خرید که گوشهٔ راست جام آن، نقش دوکنیز مصری با موهای بافته، تراش خورده بود. کنیزان موهای بانویی را که برابر آینه‌ای به همین سان نشسته بود شانه می‌زدند. آینه دورو بود و در روی دیگر آن، به جای نقش کنیزان وبانو، لوحی به‌خط کهن مصری نوشته شده بود. مادر این آینه را بیشتر از همه دوست داشت وآن را در اتاقش، پایین تختخواب، گذاشته بود تا این که پدر باز آینه خرید و به مادر بزرگ‌داد تا برای مادر بیاورد. (همان آینهٔ سنگی با قاب نقره‌کاری شده.) مادر این آینه را که دید، روی جام آن انگشت کشید، به اتاقش رفت و، با آینهٔ بیضی شکل مصری بیرون آمد و عشرت را صدا زد. عشرت در حیاط بود و با مادربزرگ درباره آینهٔ تازه حرف می‌زد. مادر می‌لرزید و انعکاس تابش‌آینهٔ بیضی شکل مصری در آینهٔ قاب مسی مشبک روی ستون، تصویر مواج او را در آینهٔ قدی انتهای سرسراتیره و محو نشان می‌داد.

مادربزرگ با آینه‌ای که آورده بود به‌اتاقش رفت. عشرت پایین پله‌ها ایستاد. من بالا رفتم. ترسیده بودم. مادر می‌لرزید. پرسیدم: "چی شده؟" مادر گفت که ندیده است. درجام آینه، هیچ چیز جز نقش فیروزه‌ای گل نیلوفر و شاخ و برگ پوست پیازی

آن ندیده است. انگار که نگاه نکرد وحلو آینه نایستاده است. روی آن انگشت هم کشیده اما باز آینه صفحه‌ای بوده سفید و درخشنده با گل نیلوفر و شاخ و برگش. وحشت کرده. فکر کرده که نیست، که حبابی است روشن و شفاف که هیچ تصویری ندارد. دستش را گرفتم که‌نترسد، که بداند هست، وجود دارد، بفهمید. همان‌طور حرف زد و لرزید. از آینه‌های اتاقش گفت که وقتی درآنها نگاه کرده هیچ چیز ندیده است. حتا آینه بیضی شکل مصری را که درآن نگاه می‌کرد، نشانم داد. نگاه نکردم. آینه‌های کوچک را به یادش آوردم و آینهٔ درون صدف را. لحظه‌ای ساکت شدو چشمهایش درخشیدند. خوشحال از عشرت خواستم که آینهٔ صدفی را بیاورد. عشرت به اتاق رفت و مادر هیچ نگفت. همان‌طور ایستاده بود و زل زده بود به حبابی که من نمی‌دیدم. عشرت آینهٔ صدفی را آورد. آینهٔ بیضی شکل مصری را از مادر گرفتم، به‌عشرت دادم و آینهٔ صدفی را کف دستهایش گذاشتم که همان‌طور مانده بودند. انگشتهایش را به‌دور صدف جمع کرد و بی‌آن که به‌عشرت نگاه کند از او خواست تمام آینه‌ها را به اتاق مادربزرگ ببرد. عشرت از پله‌ها پایین رفت و آینهٔ بیضی شکل مصری را در اتاق مادربزرگ گذاشت و آمد که آینهٔ قاب مسی روی ستون را بردارد. احساس کردم نبایست حرف می‌زدم، دخالت می‌کردم، اما امیدوار بودم که مادر در آینهٔ صدفی نگاه کند و تصویر خود را ببیند. نگاه نکرد. همان‌طور بالای پله‌ها ایستاد و صدف را در دستهایش‌نگه‌داشت تا عشرت تمام آینه‌ها را در گوشه و کنار اتاق مادربزرگ جا داد و رفت که آینهٔ قدی انتهای سرسرا را ببرد. آینه سنگین بود و نمی‌توانست آن را بلند کند. مادر از او خواست تا ملافه‌ای روی آن بکشد. عشرت ملافه سربی رنگ چیت را که پروانه‌های بنفش داشت، روی آینه انداخت.

عمه دیگر گریه نمی‌کرد. عشرت پشت سر او ایستاده بود و شانه‌هایش را می‌مالید.

گفتم: "عمه جقدر دیر آمدی؟"

عمه گفت: "عمه، کاش نیامده بودم. آحر مگر همان‌طور که بود چه‌طور بود؟ چرا..."

صدای گریهٔ عشرت نگذاشت عمه حرفش را تمام کند. دست عمه را گرفتم و بردمش گوشهٔ‌حیاط. همان‌جا که خاکهای تازه‌اش رنگ قهوه‌ای تیره داشت و شیار پشت بیل روی آن مشخص‌بود. عمه خم شد. شاخ و برگهای خرد شده اطراف را جمع کرد و ریخت روی خاکها و گفت: "نفش بیل‌ها دلم را می‌لرزاند. انگار که برنتش کشیده باشند."

پدر هرگز مادر را اذیت نکرد. دوستش داشت، بیش از آن که مادربزرگ و عمه فکرش را بکنند. مادر هم همین‌طور. پدر را دوست داشت و به او احترام می‌گذاشت. هروقت پدر آینه‌ای به مادر می‌داد. صبح فردا، مادر زودتر از هرروز از خواب بیدار می‌شد، به‌حمام می‌رفت، جلو همان آینه می‌نشست با دقت موها را صاف می‌کرد، حالها را با سرخاب می‌پوساند، پرچین‌ترین پیراهنش را می‌پوشید و به اتاق برمی‌گشت. بارها صدای تحسین‌آمیز پدر را شنیده‌ام.

گفتم: عمه، پدر همیشه مادر را دوست داشت...

عمه گفت: "عمه، می‌دانم اما مگر مادربزرگ می‌گذاشت..."

عمه انگار که نخواهد من اشکهایش را ببینم، صورتش را برگرداند و به سرعت حیاط را پشت سر گذاشت.

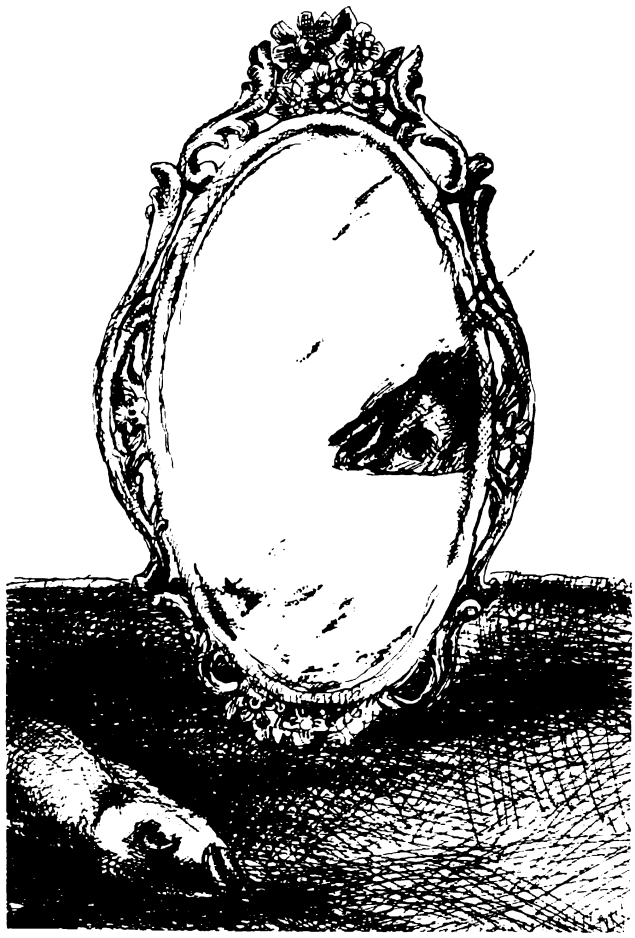
آفتاب تمام حیاط را پر کرده بود و داست کم‌کم نم روی آجرها را می‌گرفت. ماهیهای حوض درسطح آب بی‌حرکت ایستاده بودند. آب بدون موج حوض، چون حام آینه می‌درخشید و شعاع نانش آفتاب را برروی پنجرهٔ مهتابی اتاق مادر می‌تاباند.

مادر اغلب توی قاب این پنجره می‌ایستاد یا به مهتابی می‌آمد و با انگشتهای کشیده‌اش، طارمی جلو آن را مشت می‌کرد تا آفتاب به پوستش‌بتابدو دستهای ظریف و بلندش را شکیل‌تر کند. پدر در باغچه برگهای زرد شدهٔ شمعدانیها را به دقت می‌چید و علفهای هرز لابلای گلها را از ریشه می‌کند و گوشه‌ای جمع می‌کرد تا بخشکد.

پدر برگهای خشکیده را آتش زد و جلو آن نشست. مادر از پشت پنجرهٔ اتاقش کنار رفت و در مهتابی ایستاد. مادربزرگ وارد حیاط شد و فلکها آب حوض را بار کرد. آب فواره زد. در رنگین‌کمان بیش از سه‌رنگ دیده نمی‌شد و شعله‌های آتش در روشنایی روز به چهرهٔ پدر رنگ غریبی داده بود. پدر دستهایش را در موهایش فرو کرد و سرش را تکیه داد به ستون ساعدها. موهایش جوگندمی شده بودند و شقیقه‌هایش برجسته وپیشانی بلندش را بیشتر نمایان می‌کردند. احساس کردم پدر دارد پیر و شکسته می‌شود. کمتر نگاهش کرده بودم. مادر هم نگاه نمی‌کرد. تنها مادربزرگ، ساعتها به‌او خیره می‌شد و پدر نمی‌توانست از زیر نگاه او خود را رها کند. به‌مادر گفته بود که نمی‌تواند، انگار که نگاه مادربزرگ طلسمش می‌کند.

آتش که خاموش شد مادر به اتاقش رفت و پشت به‌پنجره نشست و در آینهٔ کوچک درون صدف نگاه کرد، صدفی به‌اندازه گل‌قالی. صدف را که بار کرد در وسط مخمل حاکستری و نرم درون آن، یک‌سم کرهٔ سنگی صیقل شده‌بود. مادر در این سنگ نگاه کرد. باغچهٔ شرقی حیاط و قسمتی از حوض دیده می‌شد. پدر نفس زنان بر لبهٔ سنگی حوض نشست. عشرت لیوان پایه‌دار لب طلایی را به او داد و در صدف گم شد. مادربزرگ از زیر نیم‌کرهٔ سنگی بیرون آمد، انگشت‌هایش را در لابلای موهای پدر فروکرد، پشت گوشها و گردنش را مالید و کنار او نشست. پدر، آرام، بی‌آن که حرفی بزند، حرکتی بکند، لبهٔ دور طلایی لیوان را به دهان گذاشت و بی‌نمک از آن نوشید. مادرخسته شد. سرش را گذاشت روی بالش و گریه‌کرد. صدای گریهٔ او را پدر هم شنید، مادربزرگ هم. بدرلیوان را داد به مادر بزرگ و از در حیاط بیرون رفت. مادربزرگ شربت لیوان را ریخت توی آب حوض.

صبح ماهیها مرده بودند. پدر در گوشهٔ پرشاخ و برگ جنوب‌غربی حیاط گودالی کند، ماهیها را درآن انداخت و خاکها را روی آنها ریخت. مادر ندیده‌بود. عشرت هم ندیده بود. مادربزرگ که شکمهای سفید و باده کردهٔ ماهیها را روی آب حوض دیده بود، خندیده بود و عشرت را صدا زده بود. مادر تکیه داده بود به‌طارمی مهتابی جلو اتاقش. عشرت تنگ بلور را زد توی آب حوض، زیر ماهیها. ماهیها با دهان باز و چشم ترکیده آسمان رانگاه می‌کردند. آسمان صاف بود و بی‌رنگ و هیچ‌چیز درآن دیده نمی‌شد. ماهیها را



مادر خریده بود، همه‌را. هرسال یکی، در سالگرد ازدواجش. نوزده تا بودند. پدر به حیاط آمد. مادر رفت به اتاقش.
مادر بزرگ گفت: "چالسان کن."
پدر باغچه راکند. عشرت ایستاده بود کنار حوض.
مادربزرگ گفت: "آب حوض را عوض کن."
عشرت تنگ بلور را داد به پدر. مادربزرگ دستهایش را شست.

مادر سراسر شب را بیدار مانده بود. موهایش صاف بود و چشمهایش انگار که سرخاب مالیده باشد، سرخ بودند. حتی پشت پلکها که بلند بودند و تاق ابروهای کمانیش را دو چندان نشان می‌دادند. مادربزرگ دستهایش را خشک کرد و نشست جلوی آینهٔ قدی انتهای سرسرا و چشمهایش را سرمه کشید. مادر پا گذاشت روی پلهٔ چهارم، پشت شانهٔ مادربزرگ.(من در آینه دیدم.) پدرآمد تو، خسته بود. نشست روی مبل. مادر بزرگ او را دید. سرمه‌دان را گذاشت در کیف کوچکی که همراه داشت و پدر رانگاه کرد.
مادربزرگ که به اتاقش رفت، پدر هنوز نشسته بود. مادر از پله‌ها پایین آمد و پشت سرمن ایستاد. نشسته بودم روبه‌آینهٔ قدی و پدر را نگاه می‌کردم. انگار که بغض کرده باشد، مرتب آن دهانش را فرو می‌داد و چشمهایش در زیر پلکهای فروافتاده‌اش روی گلهای قالی سر می‌خورند. مادر با دستهایش صورتم را پوشاند. دستهایش گرم بودند و می‌لرزیدند. خوشم آمد، نخواستم که آنهارا بردارد، دستهایش را مشت کردم و به صورتم فشار دادم تا نلرزند و تنها گرمایش را حس کنم. صدای فروافتادن حسمی سنگین را شنیدم، خواستم نگاه کنم، مادر دستهایش را به دور شانه‌ها و سرم حلقه کرد و صورتم را گذاشت روی سینه‌اش. نفس نفس می‌زد و صدای دلش تمام تنم را لرزاند. دستهایش راگرفتم و به صورتش نگاه کردم. اشک گونه‌هایش را حیس کرده بود. گفتم: "چرا..." کف دست عرق کرده‌اش را گذاشت روی دهانم و به اتاق مادربزرگ اشاره کرد که درش بسته بود. بعد دستم را گرفت و باهم رفتیم به حیاط. می‌لرزید. دستها و تمام تنش می‌لرزیدند. روی لبهٔ حوض نشست و دست راستش را گذاشت درآب. ماهیها به‌دور دستش جمع شدند و به انگشتهایش نک زدند. می‌دانستم هنوز گریه می‌کند. به‌صورتش نگاه نکردم. فکر کردم ماهیها را بشمارم. زیاد بودند، نمی‌شد شمردشان. می‌رفتند و می‌آمدند. سعی کردم بشناسمشان تا اشتباه نکنم. دیدم چشمِ یکی از آنها ترکیده است. ترسیدم. انگشتهای مادر را فشار دادم و به‌صورتش نگاه کردم ببینم او هم چشم ماهیها را دیده است. دیدم گریه می‌کند و به‌جایی خیره شده که من نمی‌بینم. به‌حوض نگاه کردم، تمام ماهیها با چشمهای ترکیده و دهان باز مادر را نگاه می‌کردند. رفتم عشرت راصدا بزنم، مادر ــ بزرگ لیوان پایهٔ بلند لب طلایی را شربت کرده بود تا عشرت‌آن را به‌پدر بدهد. پدر در اتاقش بود. وقتی برگشتم مادر دستهایش را روی صورتش گذاشته بود وگریه می‌کرد. پرسیدم چرا گریه می‌کنی، حرفی نزد. یا نخواست به‌من بگوید.

عمه گفت: "اگر مادربزرگ نبود، این‌طور نمی‌شد."
عشرت خودش را انداخت روی پله‌های سرسرا که به اتاق مادر می‌رفت و همان‌طور که شانه‌هایش تکان می‌خوردند، یکریز گفت: "خانم‌جان... خانم‌جان..."
عمه سرش را به ستون گچی سرسرا تکیه داد و آه کشید و چشمهایش را بست. صورتش گردبود و سفید با سرگونه‌های گل انداخته. لبهای درشت و فلوه‌ای، چشمهای کشیده و مژه‌های بلند و تاب‌خورده. موهای صاف وسیاه با تارهای سفید بیشتر در دوطرف فرق سر. عشرت گریه می‌کرد ومادربزرگ آب می‌ریخت. مادر را کف حمام جوانانده بودند، روبه قبله. مادربزرگ حمام مسی لب پخ را پر ازآب کرد و ریخت روی صورت مادر. عشرت لیف کشید، همه‌جا را، اما بیشتر روی پیشانی را طوری که، انگار بخواهد حالها را بتراشد. گوشه‌هایش برجسته بودند و سفید و سایه انداخته بودند روی فرو ــ رفتگی‌های پایین‌گوشه‌ها. بیشتر نتوانستم تحمل کنم. بیرون آمدم. دیدم پدر در گوشهٔ پرشاخ و برگ جنوب غربی حیاط گودال می‌کند. مادربزرگ گفته بود. خواسته بود که کنار ماهیها خاکش کند.
عمه گریه کرد و گفت که برای هیچ‌کس گریه نکرده، نخواسته که توی سرش بزند، شیون کند و گلهای قالی را چنگ بزند. عمه مادر را دوست داشت. از همان اول به دلش نشسته بود. عمه گفته بود که مادر ایستاده بود تو درگاهی ویک گل پامچال درشت را فروکرده بود توی موهایش، طوری که پدر خالهای پیشانیش را نبیند. پدر او را دیده، لبخند زده و نشسته روی سکوی سنگی جلو اتاق ارسی ــ چهاردری،درست روبروی مادر. مادربزرگ پدر را دیده بود، مادر را هم. به‌عشرت گفته بود لیوان پایه‌دار لب‌طلایی را از توی گنجه آورده بود، پرشربت کرده بود تا برای پدر ببرد. پدر لیوان را از عشرت گرفته بود و خواسته بود به‌مادر بدهد. مادر خندیده بود و زیرلب حرفی زده بود که پدر شنیده بود و عصر همان‌روز با مادر بزرگ رفته بود خواستگاری. مادربزرگ گفته بود که مادر یک پیراهن پرچین گل بهی پوشیده بود و گمانم روی پیشانی وصورتش را آن‌قدر سفیداب و سرخاب مالیده بود که پدر خالها را ندیده بود. مادر ــ بزرگ هم ندیده بود. پدر دوتا لالهٔ ناصرالدینشاهی و آینه میناکاری شاه‌عباسی مادربزرگ را چشم روشنی برده بود. پرو یاقوت روی تاج و چشمهای سرخ و زل زدهٔ شاه، عمه راترسانده بود.

عشرت گریه کرد. نتوانست تحمل کند. سرش را گذاشت روی زانوی عمه و موهایش را چنگ زد. تکیه داده بود به‌قاب در آشپزخانه و همان طور بی‌صدا اشک ریخته بود تا عمه حرفش تمام شده بود. انگار که بغض کرده باشد، صدایش درنمی‌آمد. از همان‌جا که نشسته بود حودش را کشان‌کشان رساند به‌عمه. عمه شانه‌های او را مشت کرد و سرحودش را محکم زد به‌ستون گچی سرسرا. انگار که نخواهد گریه کند. لبش را گاز گرفته بود و باریکهٔ خون روی چانه‌اش نشسته بود و می‌چکید روی تور پرکلاغی یقهٔ پیراهن سیاهش. عشرت هم دید. خون چکید روی دستش. سرش را بلند کرد، دید از لب عمه خون می‌آید. به‌صورتش زد و دوید تا دستمال بیآورد.
عمه گفت: "نمی‌خواهد چیزی که نشده."
عشرت ترسید. صورتش را ناخن کشید. مادر را که دیده بود، مادربزرگ هم گفته بود: "نمی‌خواهد، چیزی که نشده."

وقتی رفته بود به اتاق مادر که پیراهن او را بدهد ــ پیراهن یقه‌کشتی پرچین راکه گلهای زنبق زرد روی آن هست ــ دیده بود مادر روی تختخواب خوابیده است. نخواسته بود بیدارش کند. پیراهن را گذاشته بود روی تختخواب، طوری که وقتی مادر چشمهایش را باز می‌کند، آن را ببیند. دستش مالیده بود به‌مایع گرم و لزج خون. دیده بود باریکهٔ خون از گوشهٔ‌دهان مادر بیرون زده و پهن شده روی روبالشی گل‌دوزی شده وچکه می‌کند توی صدف. صدف حالی بوده. نمی‌ترسد. نمی‌فهمد چی‌شده. می‌دود بیرون تا به مادربزرگ بگوید.
مادربزرگ در حیاط نشسته بود و با سرخاب لک و پیس‌های صورتش را می‌پوشاند. آینه نداشت. در آب حوض نگاه می‌کرد که راکد بود و بدون ماهی، عشرت را که دید بلند شد. عشرت حرفی نزد. انگار تازه احساس کرده بود، مادربزرگ را که دید زبانش بند آمد، زانوهایش سست شد و همان جا نشست و با دهان باز زل زد به‌اتاق مادر. مادربزرگ دستش را دراز کرد و عشرت به‌کمک او بلند شد. با هم از پله‌ها بالا رفتیم. عشرت خواست که دستمال بیآورد. مادر ــ بزرگ گفت: "نمی‌خواهد، چیزی که نشده." و رفت به‌اتاق مادر. دندانهای مادر کلید شده بودند. مادربزرگ با میلهٔ سرمه‌دان خرده‌های نیم‌کرهٔ سنگی دروں صدف را از دهان مادر بیرون آورد. سرمه و خون درهم شدند و لبهای مادر را تیره کردند. من بیرون آمدم.
پدر نبود. عشرت افتاده بود روی پله‌ها و گریه می‌کرد و او را صدا می‌زد. مادربزرگ عشرت را صدا زد. عشرت رفت توی اتاق مادر. هنوز گریه می‌کرد. صدایش را می‌شنیدم. بعد بیرون آمدند. عشرت پاهای مادر را گرفته بود و مادربزرگ دستهایش را.از پله‌ها پایین آمدند و رفتند توی حمام.
وقتی من رفتم، مادر خوابیده بود. مثل همیشه که به حمام می‌رفت و عشرت بدنش را لیف می‌کشید. مادربزرگ آب می‌ریخت و عشرت لیف می‌کشید، همه‌جایش را، بیشترپیشانی‌اش.را نتوانستم تحمل کنم. بیرون آمدم، دیدم پدر در گوشهٔ پرشاخ و برگ جنوب ــ عربی حیاط گودال می‌کند. خاکها را که بیرون ریخت، ماهیها بیرون افتادند. یکی بعد از دیگری. پدر بیل را بلند کرد و با پشت آن زد روی ماهیها. ماهیها همان‌طور با دهان باز و چشمهای ترکیده آسمان رانگاه می‌کردند. آسمان صاف بود و بی‌رنگ و هیچ‌چیز در آن دیده نمی‌شد■

نویسنده و سایه‌اش

رولن ژکار

از میان همه‌ی "خودکشی‌کنندگان موقتا زنده"، صادق هدایت شاید کامل‌ترین نمونه بود. او خود را "صورتگر حنازه‌ها" می‌دانست و برای پیوستن به بزم مردگان همواره از همنشینی با زندگان تن می‌زد. این نویسنده‌ی ایرانی در دهم آوریل ۱۹۵۱ تمام روزنه‌های اتاق کوچکش را در کوچه‌ی "*شامپیونه*" بست، دستنوشته‌هایش را سوزاند و بعد شیر گاز را باز کرد. بیست سال قبل از آن، در جایی نوشته بود که "کسی تصمیم خودکشی را نمی‌گیرد، خودکشی با بعضی‌ها هست، در خمیره و در سرشت آنهاست، نمی‌توانند از دستش بگریزند." معلوم نیست چه چیزی این مرد ایرانی ــ متولد ۱۹۰۳، نوه‌ی شاعری مشهور ــ را در سال ۱۹۲۶ به پاریس کشاند. ربع قرن پس از این تاریخ، در گورستان "*پرلاشز*" ــ در محوطه‌ی مخصوص مسلمانان ــ دفن‌اش کردند. در فاصله‌ی میان این دو دوره‌ی "پاریس‌نشینی" هدایت به تهران بازمی‌گردد و در اداره‌ای به کارهای معمولی مشغول می‌شود (هنگامی که تحقیق درباره‌ی "کافکا" را می‌نوشت آیا این خاطره در ذهنش بود؟) سفر به هند مجذوبش می‌کند، و عضویت در حزب کمونیست ایران (۱) برای همیشه او را از هرچه تعهد سیاسی است بیزار می‌کند. چند داستان کوتاه، دو رمان، چند اثر طنزآمیز و کتابی هم درباره‌ی فواید گیاهخواری می‌نویسد و نیز چند ترجمه از فرانسه به فارسی (آثاری از "*سارتر*"، "*چخوف*" و "*شنیتسلر*").

هواخواهان مکتب سوررئالیسم هنوز آن رمان‌نویس عجیب ایرانی را به یاد دارند که کتاب‌هایش را در چند نسخه بصورت پلی‌کپی چاپ می‌کرد. اینان هنوز جمله‌ی تحسین‌آمیز "*آندره برتون*" راخطاب به نویسنده‌ی "*بوف کور*" ذکر می‌کنند. و حالا وقت آن است که صادق هدایت را کشف کنیم، آن‌هم وقتی که دختران جوان هر روز شاخه‌های گل و چند بیتی شعر و سرود بر گورش نثار می‌کنند. این روزها "*ژوزه گورتی*" (ناشر و نویسنده) دست در کار ترجمه‌ی آثار هدایت است، آثاری نظیر "*زنده به‌گور*" و "*گرداب*" که می‌تواند خوانندگان و خواستاران او را ارضاء کند.

"بوف کور" که دوسال بعد از خودکشی نویسنده توسط "*روژه لسکو*" به فرانسه ترجمه شده، امروزه برای سوررئالیست‌ها به عنوان کتاب "مرجع" و یکی از کلاسیک‌های این مکتب محسوب می‌شود. (۲)

هذیان‌های ناشی از افیون و سفری رویایی در دیوانگی و شیدایی که در این کتاب آمده هدایت را درشمار نویسندگانی چون "*آلفرد کوبن*" و "*نروال*" قرار می‌دهد. نوشتن، ازنظر هدایت، طریقه‌ای است برای یکی شدن با سایه‌ی خود ــ "سایه‌ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه می‌نویسم با اشتهای هرچه تمامتر می‌بلعد". نوشتن، درعین‌حال، محملی است تا او (هدایت) با مرگ خوگیرد. "بی‌عملی را اگر بیشه کنی، همه‌چیز نظم پیدا می‌کند" این تنها اعتقاد هدایت است، چیزی که سرمنشاء آن را باید در بودائیسم جست. هسته‌ی اصلی داستان‌های کتاب "گرداب" در همین است، چیزی که درعین‌حال می‌تواند به منزله‌ی "خودفریبی" تلقی شود. زاده شدن و خواهان زندگی بودن همانا "خودفریبی دوگانه" ای است که بر ما حاکم است. شخصیت‌های داستان‌های هدایت در سوءتفاهم دست‌وپا می‌زنند: یکی احساس می‌کند که به او خیانت شده و، از این‌رو، زن و فرزند را رها می‌کند، یکی دیگر شیفته‌ی عروسکی چینی می‌شود، و یکی هم از سر خرافات و بغض و عناد دست به خودکشی می‌زند، و دیگری برای دیدار یار به وعده‌گاه می‌رود، ولی خود را در گورستانی تنها می‌یابد. هدایت پی‌درپی تکرار می‌کند که انسان موجودی است زنده به‌گور که مدام سرش فریاد زده‌اند: "برو سرت را بگذار، بمیر". به عقیده‌ی او، تنها مرگ می‌تواند انسان را به حقیقت اصلی‌اش بیوند دهد. تاوقتی که انسان در مرزهای هستی سرگردان است فقط آوای بی‌وقفه‌ی *خودفریبی* را می‌شنود.

اگر گفته شود که هدایت سودازده‌ی مسایل بیمارگونه بوده و آنچه می‌نوشته فقط درباره‌ی مرگ و برای مردگان بوده است، خواهد گفت: "هرچه قضاوت آنها درباره‌ی من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من بیشتر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام، آنها به من می‌خندند نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم. من از خودم و از همه‌ی خوانندگان این مزخرف‌ها بیزارم."

لوموند ۱۱ سپتامبر ۱۹۸۷

ترجمه‌ی قاسم روبین

---

۱) هدایت هرگز به عضویت حزب توده درنیامد، بلکه برای اصلاح حزب خانه‌اش را دراختیار حباح متزقی این حزب قرار داد. خلیل ملکی از او چون شاهد ساکت اما هوشیار این جلسات یاد می‌کند. دلسرد شدن او احتمالا" پس از وقایع ۱۳۲۵ و نیز جریان انشعاب و بی‌آمدهای آن بوده است. (مفید).

۲) "زنده به‌گور" و "گرداب" نوشته صادق هدایت، توسط دریه‌ی درخشش و ژوزه گورتی ــ اولی در ۹۱ صفحه و به قیمت ۷۰ فرانک، دومی در ۱۴۶ صفحه و به قیمت ۷۰ فرانک ــ از فارسی به فرانسه ترجمه و منتشر شده است.

* *رائول روئیز* اخیرا" فیلمبرداری "بوف کور" را در فرانسه به اتمام رسانده است.

نگاهی به چند جنبه از آثار
"بهرام صادقی"

وسوسهٔ مرگ فکر مرگ

کامران بزرگ‌نیا

"... بله داستان نویسی امروز، و هم‌چنین شعر امروز ما، اکنون به‌این مرحلهٔ خطیر و مقدس و عجیب رسیده است... بله، آنها دیگر خود تو هستند و اگر دروغ بگویی، یا بد و ناقص بگویی، یا بخواهی گول بزنی زود می‌فهمند و تنهایت می‌گذارند. "داستان" و "خواننده" امروز همه یکی شده‌اند، همه در یک حیات و در یک‌قالب شبهای غربت و سرگردانی را می‌گذرانند، همه باهم از کوچه‌های تاریک می‌گذرند... از نقش ونقاب کاری و نشیب و فراز گرفته تا کمال وانسجام و درخشش، اما دروغ نداریم، دیگر تفس و سرگرم‌کنک و وقت‌گذرانی و... قصه‌گویی از عشق وعفت و تاریخ و افتخارات نداریم، آنها خیلی پایین رفته، به پایین‌های مرداب و لجزار خود رسیده‌اند.... داستان کوتاه نویس کسی است که داستانهایی بنویسد که درآن قبل از هرچیز اصل اساسی داستان‌نویسی یعنی تکنیک رعایت شده باشد بی‌آنکه اول خواسته باشد مضمونی را هرچند بکر و عالی و یا فلسفه‌ای و فکری را بیان کند...

... داستان، مقصودم آفرینش و ساختمان داستان است، مثل منشوری است که اگر اغراق نباشد، دهها رویه دارد که هرکدام خواص و مختصات و بدایع خودشان را دارند و ربطی به آن رویه دیگر ندارند...." نقل از مصاحبهٔ مجله فردوسی ۲۹ آذر، شماره ۷۹۵ سال ۱۳۴۵.

بهرام صادقی با حدود ۲۵ داستان کوتاه (در مجموعهٔ *سنگر و قمقمه‌های خالی*) و یک داستان بلند (ملکوت)، طی ده‌سال داستان نویسی (۱۳۳۵ تا ۱۳۴۶)، یکی از مهمترین داستان‌نویسان ایرانی است. به جرات می‌توان گفت که صادقی، تا زمان خود، بعد از هدایت که آغازکنندهٔ داستان کوتاه ــ به مفهوم معاصر آن ــ است، جدی‌ترین نویسنده‌ایست که در عرصهٔ داستان کوتاه ظهور کرده و با عناصر تازه و نگاه خاص خود، فضای تازه‌ای در داستان‌نویسی ایران بوجود آورده و آنرا وارد مرحلهٔ جدیدی کرده است.

متاسفانه، در سالهای گذشته، چه در دوران حیات و به ویژه سالهای پربار نویسندگیش، و چه بعد ازآن، جز یکی دو مورد، نقد و بررسی‌جدی و دقیقی از آثار صادقی به‌عمل نیامده و به‌رغم استقبال خوانندگان ونویسندگان دوره‌های بعد، از طرف منتقدان عنایت چندانی به‌آثار صادقی نشده است. (۱)

در این بررسی، قصدمان فقط دنبال کردن یکی از وسوسه‌های ذهنی صادقی است. "وسوسهٔ مرگ"، کمابیش، از همان داستانهای اولیهٔ صادقی ــ بیشتر در پسزمینهٔ آثارش ــ وجود دارد. اما کم‌کم، چنانکه خواهیم دید، این وسوسه تبدیل به‌یکی از درونمایه‌های اصلی کارهای صادقی می‌شود. " فکر مرگ" اما، خود نتیجهٔ درونمایهٔ دیگری است که‌می‌توان بدان عنوان "بی‌هویتی" داد

این دو فکر، که کمابیش دوفکر اصلی آثار صادقی هستند، گاه به‌تنهایی و گاه توامان‌در داستانها حضور دارند، تا اینکه در داستانهای آخر او، و به ویژه در داستان بلند ملکوت، سیطرهٔ مرگ برکل اثر و دیگر مایه‌های داستان حاکم می‌شود. داستان ملکوت، در واقع، راه‌حلی است در برابر سیطرهٔ مرگ و همچنین شرایطی که سبب اصلی بی‌هویتی آدمهاست.

پس ابتدا نشان خواهیم داد که چگونه فکر مرگ تبدیل به وسوسه‌ای تقریبا" دائمی می‌شود، چگونه شکل می‌گیرد، مساله می‌شود و در داستانهای آخر حضوری قاطع، قوی و حتی جسمانی پیدا می‌کند. اما پیش از پرداختن به‌موضوع اصلی، برای آنکه تا حدودی در فضای داستانها قرار گیریم، به‌اختصار به‌جنبه‌هایی از آثار صادقی اشاره خواهیم کرد. با ذکر این نکته که بررسی دقیق و کامل هرکدام، به مقاله‌ای جدا و مطالعه‌ای دیگر احتیاج دارد.

طنز و گاهی هزل، مشخصهٔ اصلی نگاه صادقی است. جز دو داستان اولیهٔ *فردا در راه است* و *گردهم*، و یکی دو داستان دیگر، باقی‌آثار صادقی داستانهایی هستند در حوزهٔ طنز. باید توجه داشت که طنز نیز، در طول دوران نویسندگی صادقی تغییر بسیار کرده است. چنانکه گذشت، در اینجا قصد و فرصت بررسی این جنبه از آثار صادقی نیست اما این اشاره ضروریست که این تغییر و تحول در طنز، که گاهی هزل است و ساده و روزنامه‌ای و گاه طنزیست عمیق با لایه‌های گوناگون و در هر دو مورد بسیار جذاب ــ کلید اصلی شناخت دنیایی است که صادقی طرح می‌ریزد. صادقی از داستانهای طنزآمیز به سوی نوعی داستان وهمی حرکت می‌کند، یا شاید بهتر است بگوییم، طنز سیاه، به‌این معنا که در آغاز، طنز و هجو وهزل حجابی است برسیاهی و ابتذال و کسالت حاکم برشخصیتها و فضای زندگیشان. طنز موتور حرکت نویسنده و داستانهای اوست، در دنیایی که با همهٔ سیاهیش، هنوز می‌شود به‌آن خندید، با آن شوخی کرد و دستش انداخت. هرچند که این طنز، اغلب اضطرابی را در ورای خود پنهان می‌کند؛ اما همین نگاه باعث می‌شود که جهان به‌صورتی قابل تحمل‌تر عرضه شود.

دنیای آثار صادقی، درآغاز دنیایی‌ست عینی که مسائلش ریشه در واقعیت دارد، محصول این رابطه و آن برخورد واقع ــ نماست. اما کم‌کم‌تبدیل می‌شود به‌دنیایی پر از نشانه و علامت که درآن دیگر نمی‌توان مکان را صرفا" مکانی واقعی تلقی کرد ــ درعین‌حال که صادقی، آنرا به‌صورتی عینی نشان می‌دهد ــ و فضای حاکم برآن، فضایی وهم‌آلود و شخصیتهایش، چندلایه و حتی مبهم‌اند. در داستانهای آخر، با جهانی روبرو می‌شویم غیرقابل درک، سیاه و وحشتناک.

نثری که صادقی ــ برای ساختن این روابط و شخصیتها ــ به‌کار می‌برد، نثریست کاملا" درخور. خصیصهٔ اصلی نثر صادقی، معاصر بودنش است. نثر صادقی، در بعضی از داستانها، به مقتضای فضای داستان، به‌نثر روزنامه‌ای نزدیک می‌شود و در بعضی دیگر، به‌همان دلیل، (همخوانی با فضای داستان) رنگ و بوی کهن می‌گیرد و تا حدودی رمانتیک می‌شود. جمله‌های صادقی طولانی است، از گفتگو و تکگوییهای بلند بسیار استفاده می‌شود و او با استفاده از کلمات روزمره، شخصیتهایش را ــ که‌اغلب ذهنیتی پیچیده دارند و عمدتا" وابسته به قشر متوسط اند ــ می‌سازد. مهم‌تر اینکه صادقی نثر را تنها به عنوان وسیله‌ای برای بیان داستان به‌کار نمی‌برد، بلکه با آن کار مهمتری انجام می‌دهدکه همانا ساختن فضای داستان است. در ضمن، نثر یکی از عناصری است که به داستان شکل می‌دهد و از این جنبه، صادقی تا زمان خود (به‌جز هدایت در بعضی از داستانهایش) شاید تنها نویسنده‌ایست‌که بانثر به‌شیوهٔ نویسندگان مدرن برخورد می‌کند.

شگرد صادقی عبارت است از نقل حکایت‌گونه ــ البته با دید و بیانی معاصر ــ استفاده از تکگوییها و گفتگوهای طولانی و توصیف دقیق و واقع‌نمای مکان، که گاهی با وارد کردن یکی دو عنصر به‌آن خصوصیتی متافیزیکی و وهم‌آلود می‌بخشد. راوی در داستانها نقش عمده و گاه اصلی دارد و نگاه طنزآلود، سیاه و یا بی‌طرف اوست‌که به داستانها شکل می‌دهد.

صادقی با اشخاص داستانش نزدیکی‌هایی دارد و آنها را اغلب از درون و برون می‌نگرد و می‌سازد. نزدیکی باآدمها و وقایع، و با مسائل درونی شدهٔ زمانه، سبب می‌شود تا داستانها جذاب، پرخون و تاثیرگذار شوند. همچنانکه شخصیتها را می‌سازد و

اعمال آنها را شکل می‌دهد، خود نیز از آنها و فضای حاکم برزندگیشان، که همان فضای زندگی خود او نیز هست، بیشترین تاثیر را می‌پذیرد. از درون خود و آدمهای اطرافش برای نوشتن مایه می‌گذارد. آیا ویرانی خود او نیست که قهرمانهایش را ویران می‌کند؟ و آیا بن‌بست زندگی قهرمانهایش بن‌بست زندگی او را به‌وجود نمی‌آورد تا سترونی سالهای ۴۶ به‌بعد صادقی را، محتوم کند؟ به‌راستی که هرچه پیش می‌رود، این تداخل بیشتر می‌شود، تا جایی‌که، دراواخر دوران نویسندگیش، بنابه روایاتی، گویا دیگر چیزی نمی‌نویسد و داستانهایش را، این بار شفاهی، می‌سازد و تعریف می‌کند. و خود نیز با رفتار وکردار غریبش، برعدم امکان ارتباط موجود در زمانه می‌افزاید. دیگر در زندگی شخصی دست به‌آفرینش می‌زند، گرم این‌بار آفرینشی فی‌البدیهه، سیاه و تلخ.

به‌همین دلیل و به‌شهادت آثارش، بهرام صادقی را می‌توان و باید بهترین نماینده، و دقیق‌ترین شهادت دهندهٔ زندگی قشر متوسط و بحشی ازروشنفکران، در سالهای سیاه پس ازشکست ۳۲ دانست. سالهایی که ابتذال و بی‌ریشگی، سیطرهٔ خود رابر پهنهٔ این آب و خاک و برآدمیان گسترده بود و بهرام صادقی وآثاروزندگیش نه‌تنها شهادت‌دهنده که می‌توان گفت محصول آن زمانهٔ ویران است. اهمیت صادقی اما تنها در این نیست؛ اهمیت هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند تنها در دادن شهادت بر زمانه باشد. اهمیت صادقی و هر نویسندهٔ دیگری، در این شرایط و هر شرایطی، در تبدیل این مواد به‌آثار هنری است. آثاری شکل یافته و قوی و ماندگار. بعضی تبدیل زندگی به ادبیات؛ و صادقی، به‌شهادت همان یک مجموعه‌اش، چند داستان خوب، محکم و ماندنی به عرصهٔ ادبیات داستانی ایران افزوده است.

پس از این گذر احمالی، اکنون می‌پردازیم به مبحث اصلیمان، وسوسه و فکر مرگ در آثار صادقی.

همانکه ذکر شد وسوسه مرگ، حدوداً از آغاز در داستانهای صادقی وجود دارد. این وسوسه، کم‌کم تبدیل به فکر مرگ می‌شود و رفته‌رفته، دیگریکی از مشغله‌های اصلی صادقی‌ست. این فکر، اما، در آغاز نه به‌صورت اندیشه‌ای فلسفی، بلکه همچون موضوعی رورمره و ملموس، مطرح است، مسیری خاص را می‌پیماید و در انتها، بخصوص در داستان ملکوت و داستانهای بعد ازآن، به استثنای داستان **میهمان ناخوانده در شهر بزرگ**، به‌سرنوشتی محتوم و هراس‌انگیز تبدیل می‌شود.

فکر مرگ، اما اغلب، با فکر دیگری، که آنهم جرو مشغله‌های صادقی‌ست؛ به صورتی نواماں مطرح می‌شود، و کل درونمایهٔ آثارش را می‌سازد. به مایه‌های دیگر آثار صادقی، درجای خود اشاره خواهد شد.

در اولین داستان صادقی، **فردا در راه است**، پیش از شروع داستان مرگی اتفاق افتاده، و در مسیر داستان، همواره حسدی درگوشه‌ای قرار دارد. اما حوادث اصلی داستان و درونمایهٔ آن، چندان حول و حوش مرگ نمی‌گردد و مرگ، عاملی فرعی‌ست که در پسزمینه داستان وجود دارد. این جسد را شاید بتوان مانند اشاره‌ای ناخودآگاه، درنظر گرفت، که البته، درصورتیکه صادقی مسیری دیگر را می‌پیمود، به هیچ‌وجه نمی‌توانست مورد تاکید قرار گیرد.

در واقع، کار اصلی صادقی با **داستانی برای کودکان** شروع می‌شود و با این داستان است، که راه‌اصلی صادقی آغاز می‌شود. وسوسهٔ مرگ و گریز از آن، نیز، همچون درونمایه‌های دیگر صادقی، البته به‌صورت فرعی، از همین داستان شروع به‌شکل‌گیری می‌کند.

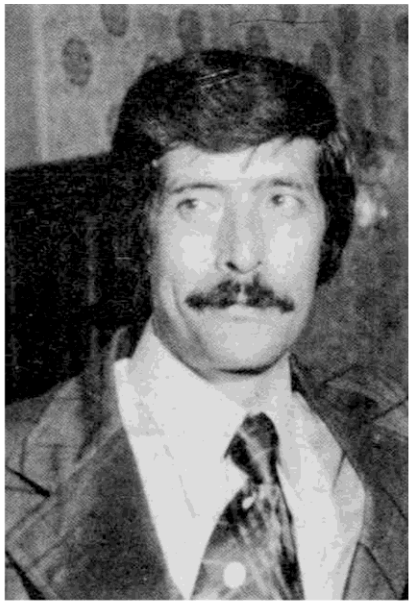
نطفهٔ اصلی فکر مرگ، به‌صورت درونمایه‌ای اصلی، با داستان **باکمال تاسف** شکل می‌گیرد. اما پیش از آنکه، چگونگی این‌فکر را در داستان **با کمال تاسف** دنبال کنیم، باید کمی به‌عقب برگردیم، به داستان **کلاف سردرگم**، که درونمایهٔ آن زمینه‌ساز فکر مرگ است.

درونمایهٔ این داستان، "بی‌هویتی" و چنانکه به‌طور ضمنی مطرح می‌شود "جستجوی هویت" است. خلاصهٔ داستان از این قرار است: مردی برای دریافت عکسش به‌عکاسخانه‌ای مراجعه می‌کند. در آنجا عکسهایی به‌او نشان داده می‌شود که *ظاهراً* هیچکدام عکس او نیست. اما *همه*، تا حدودی به‌او *شباهت* دارند. مرد، درحالیکه با دیدن *چهره‌اش* درآینه، به‌تلخی زمزمه می‌کند، هیچکدام از *چهره‌های* مختلف را نمی‌پذیرد و به عکاسخانهٔ دیگری می‌رود تا باز عکسی بگیرد و... شاید این دور باطل را همچنان ادامه دهد.

"یکسان بودن"، "چهرهٔ خاصی نداشتن" یا به تعبیری دیگر، "بی‌هویتی"، از این داستان طرح‌گونه آغاز می‌شود. بی‌آنکه به عوامل به‌وجود آورندهٔ آن، عواملی که دلیل بی‌چهرگی آدمها می‌شود؛ اشاره‌ای‌شود. این شخصیت، در داستان **سنگر و قمقمه‌های خالی** و **باکمال‌تاسف** و... تبدیل به شخصیت اصلی، و درونمایهٔ آن به‌شکلی کامل‌تر یکی از درونمایه‌های اصلی کل آثار صادقی می‌شود.

در **سنگر و قمقمه‌ها**...، ما با لایه‌های دیگری از این شخصیت، زندگی، رفتار و ذهنیتش آشنا می‌شویم، همچنین تاحدودی، با شرایطی که همچون عامل محتومی، سعی در بی‌هویت‌کردن آدمها دارد: شرایطی مبتذل، بی‌حاصل و بن‌بست مانند، و شخصیتهایی که به حاشیهٔ زندگی رانده شده‌اند و نمی‌توانند با شرایط موجود همگام شوند. از این داستان، عنصر دیگری‌وارد داستانها می‌شود و آن **رویاست**. دوگانگی، در این شخصیت‌ها و موقعیتشان، به‌وسیلهٔ رویاهای آنها، که اغلب رویاهایی عادی و پیش پا افتاده می‌نمایند، بیان می‌شود. پس تا این‌جا با این‌عناصر روبرو هستیم:

۱) واقعیت روزمرهٔ مبتذل و بی‌حاصلی که آدمها را به‌شکلی یکسان درمی‌آورد و آنها رانبدیل به موجوداتی بی‌هویت می‌کند. (این واقعیت روزمره در داستانهای بعدی روشن‌تر می‌شود)



یکی از آخرین عکس‌های بهرام صادقی

۲) رویاهایی که از همین واقعیت نشأت گرفته، اما در تقابل با آنها عمل می‌کند.

شخصیت اصلی اغلب داستانهای صادقی‌در میان این دو عامل، واقعیت و رویا، قرار دارد. جالب اینکه این شخصیت بیش از آنکه در رویاهایش عجیب باشد، در زندگی واقعی، به دلیل اعمال و رفتارش، غریب است.

در داستان **باکمال تاسف**، این‌شخصیت شکلی کامل‌تر پیدا می‌کند. آدمی‌ست تنها، کارمند با شرایط مالی بد، که در اتاقی کوچک ومرطوب زندگی حقیری را می‌گذراند. اما این همهٔ وجود آقای مستقیم نیست، چیزهایی هست که او را از دیگران متمایز می‌کند: ۱) رویاهایش، که درآنها، هربار به‌شکلی متفاوت، اما با مضمون واحد، درونیات خود را برملا می‌کند. ۲) علاقه یا وسوسه‌اش به جمع‌آوری آگهی‌های فوت.

آقای مستقیم، آدمی‌ست که بنابه دلایلی امکان یک زندگی عادی و معمولی از او گرفته شده و در رویاهایش به‌خواسته‌های معمول زندگی عمل می‌کند. علاقه‌اش به‌جمع‌آوری آگهی‌های تسلیت، یا به مردگان، کنایه‌ای است از زندگی خود او. که درآغاز تاریخ مرگ مردان نامی و دانشمندان و... را یادداشت می‌کند؛ یک روز به‌این نتیجه می‌رسد که: "مردم عادی! مردم عادی که مثل گوسفند به دنیا می‌آیند و مثل گوسفند می‌میرند،... هرروز... انگار **فقط** پا به این دنیا گذاشته‌اند که **بمیرند**...." و این حرکت در واقع مسیر زندگی خود او را توضیح می‌دهد. رویاهای آقای مستقیم دومضمون اصلی دارد که‌یکی مربوط به‌زندگی‌ست، زندگی‌بی مرفه، با زن و فرزندان و همهٔ مسائل روزمرهٔ دیگر و دیگری رویای مرگش است." آقای مستقیم زمانی هم‌یک‌ماه تمام دربارهٔ این مسئله فکر کرده بود که اگر بمیرد چه‌خواهد شد و در خیالش این‌طور پیش‌بینی کرده بود." رویای مرگش نیز به دوصورت رخ می‌دهد: باراول، به‌شکلی تخیلی و در ادامهٔ رویاهای دیگرش؛ عزاداری زن قشنگ و فرزندان مهربان و

آمدن فامیلها و اقوام دور و نزدیک و... و بعد زنده‌شدن آقای مستقیم و برخورداری از لذت حضور درمراسم سوگواریش و... و باردوم مرگ خود را به صورت‌واقعی بنظر می‌آورد، به شکلی که بیان حقیقت زندگیش است." صاحبخانه با نفرت و انزجار هرچه تمامتر به‌کلانتری خبر می‌دهدکه یکی از مستاجرانش که سه‌ماه کرایه هم بدهکار بوده است به درک واصل شده است..." و"... پس از مدتی جنازه‌اش را برمی‌دارند و مثل لاشهٔ متعفن یک الاغ داخل نعش‌کش پرتاب می‌کنندو..." .

این تعارض بین واقعیت روزمره و رویاها، و وسوسهٔ آقای مستقیم ــ جمع‌آوری آگهی فوت آدمهای عادی ــ و فکر کردن به‌مرگ، در واقع همان وسوسهٔ صادقی‌ست که مشغلهٔ آدمهای داستانهای اوست یا بالعکس. مرگ در این داستان مرگی صوری است. آقای مستقیم آگهی فوت خود را می‌بیند و از اینجاست که ما وارد جنبهٔ دیگر و اصلی فکر مرگ می‌شویم. آیا آقای مستقیم، که می‌تواند پایش را حرکت دهد. آدامس بجود و... مرده است؟ این سؤال واکنشی را به‌دنبال می‌آورد که نه‌تنها برهمهٔ زندگی که حتی در زنده‌بودن آقای مستقیم شک می‌توان کرد. در انتهای داستان، با بیانی غیرمستقیم، از طریق اعمال آقای مستقیم و حرفهای دکتری که او را می‌شناخته، پی می‌بریم که بله، آقای مستقیم، در زمرهٔ آدمیانی قرار دارد، که *در زندگی، مرده‌اند*.

به‌این ترتیب، درونمایه‌ای از مایه‌های چندگانهٔ صادقی شکل می‌گیرد. آدمهایی عادی که در زندگی روزمره و با از دست‌دادن هویت واقعیشان، تبدیل‌به‌مرده‌ای شده‌اند.

این فکر، خود به‌اجزایی تقسیم می‌شود و فکرهای فرعی دیگری را به دنبال می‌آورد که یکی، فکر خودکشی‌ست: مفری در برابر واقعیت بیهوده روزمره. و دیگری جنون است، که هردو اینها، درداستان *قریب‌الوقوع*، همراه با همان مایه‌های قبلی مطرح می‌شوند. با این دو فکر، نوعی دیگر از شخصیتهای آثار صادقی نیز شکل می‌گیرد. شخصیت جوانهایی که دانشجو هستند و انگار قرار است درآینده برآنان همان‌رود که برآقای‌کمبوجیه، مستقیم و... رفته‌است. با این تفاوت که اینها از پیش، آینده را کمابیش می‌شناسند و برای گریز از آن دست‌به تلاشهایی بیهوده می‌زنند. با تعدادی از این شخصیتها، بیش از *قریب‌الوقوع*، در داستان *سراسر حادثه* آشنا شده‌ایم. نسلهای متفاوتی که هرکدام به نوعی درگیر همین مسائل‌اند، و راه‌حلهای هیچکدام نیز نمی‌تواند جریان حاکم بر زندگیشان را تغییر دهد. به‌وسیلهٔ شخصیت درویش، در این داستان، جنبه‌ای دیگر از این واقعیت حاکم برفضای داستانهای صادقی برملا می‌شود. در بخشی از داستان، درویش، پس از آنکه به زندگی گذشته و آرمانهایش اشاره می‌کند می‌گوید: "...برای من گریه کنید... من دارم پیر می‌شوم. من دارم پیر می‌شوم..." و "... امامرا کشتند. آخ، کشتند.... این ماشینها، این بلبل، این صاحبخانه‌ها که اینقدر مهربانند و خود من که همه را گول می‌زنم و... حالا شما جمع شده‌اید که من گریه نکنم؟ مادر، اگر مادرم زنده بود. وای... آنوقتهاکه بچه‌بودم، سرم را روی دامنش می‌گذاشت، موهایم را بهم می‌زد، ماچم می‌کرد، دستش چه‌گرم بود، دستش چه مهربان بود..." و همین‌طور مازیار که هنوز جوان است، تجربه‌های درویش را ندارد اما دلزدگی و دلمردگی او را دارد: "... ولی عوضش، مادرم را خیلی دوست دارم... آن زنهای دهقان را که اصلا" نمی‌شناسم و در دهات دوردست زحمت می‌کشند... ولی چه فایده دارد؟ تمام‌بار زندگی تمام آن سختی‌ها... روی دوش پدر من و آن زنها و آن آدمهای ناشناس... و همسایه‌ها ومادرو... ما ول‌معطلیم..." و داستان بازمزمهٔ درویش که: "خم شد و مثل فنری که رویش فشار بیاورند درخود فرورفت... نه، نه، فقط مادرم... برایم لالایی بگو... برایم لالائی بگو...". پایان می‌گیرد. مادر ومهربانی او را شاید بتوان تنها مفر مطرح شده از طرف صادقی دانست، اما اینهم مفریست از دست رفته که برای شخصیتهای داستانهای صادقی، تنها به‌صورت چیزی از دست رفته عنوان می‌شود.

اندیشیدن به‌مرگ، و حضور مرگ، در ذهنیت صادقی، کم‌کم تبدیل به‌عنصری از عناصر داستان می‌شود. به‌این معنی که می‌توان وقایع و مکانهای مرموزی را، که در فضای به‌ظاهر عادی برخی از داستانها حضور پیدا می‌کند، جنبه‌ای دیگر از فکر مرگ دانست.

در داستان زنجیر، تیمارستان و رئیس آن، شیوهٔ توصیف و بیان آنها، به‌همین جنبه برمی‌گردد. واین داستان در همین بخشهایی که نقل خواهد شد، نطفهٔ اولیهٔ داستان ملکوت است.

"... در حقیقت این تیمارستان عظیم و مرموز را دسته‌ای اداره می‌کردند که هیچ‌وقت دیده نمی‌شدند... شایعه‌ای که هرچند وقت یکبار پراکنده می‌شد و در شهر و بیابان و ده‌کوره‌ها نفوذ می‌کرد چنین می‌گفت که رئیس تیمارستان یک پزشک مجاز پیر و قدیمی‌ست..." با توجه کنید به شیوهٔ توصیف بیمارستان که از آن، مکانی مرموز و وهم‌آلود می‌سازد: "درآهنین و بزرگ تیمارستان، با کوبهٔ سیاه و وحشتناکش..." و "سرانجام در ساعت چهار بعدازظهر در بزرگ و افسانه‌ای تیمارستان با سروصدای زیاد و گردوغباری که به‌هوا پراکند نیمه‌باز شد، انگار قرنها بود که کسی این در را نگشوده بود. پیرمرد موقر و فربهی که روپوش سفید پوشیده بود اندکی از لای در بیرون آمد..." "... زن آقای وحدانی بیدمجنون بزرگی راکه برروی حوضی بی‌انتها پریشان شده بود و یکی‌دو نیمکت سبز رنگ و مجسمهٔ سنگین شیری را که می‌خندید دیده بود."

خودکشی و جنون که در داستان *قریب‌الوقوع* با شیوه‌ای طنزآلود بیان می‌شود، اجزای دیگری از درونمایهٔ مرگ و بی‌هویتی‌اند. نابودی آرمانها، همچنان که در *سراسر حادثه*، در این داستان نیز، این‌بار مفصل‌تر، مطرح و شکافته می‌شود. و در واقع از چگونگی موقعیتی سخن می‌رود که در آن آدمها، بی‌شکل، بی‌هویت و تبدیل به‌مرده‌ای شده‌اند.

"مدتهاست که زندگی من بدون هیچ‌گونه کوشش و نتیجهٔ ثمربخشی می‌گذرد. مدتهاست که من بعضی از صفات خوبم را، که جزو شخصیت و خمیره‌ام بوده است از دست داده‌ام.. تنبلی کشنده‌ای گریبانم را گرفته و بسوی بیماری روحی دردناک و معلومی رهبریم می‌کند. مدتهاست که بدون هیچ‌هدف و مقصودی، ولونامقدس زندگی کرده‌ام..." همین شخصیت در نامه‌ای دلیل خودکشی‌اش را چنین‌بیان‌می‌کند: "... چرا می‌خواهم خودکشی کنم؟ تو باید حدس بزنی، من نمی‌دانم‌تردید است یا ترسی که از روبرو شدن با واقعیات دارم. من غوطه‌ور شده‌ام، اما نه به این سادگی، در کثافت بارترین انواع آن چیزها که مفهوم حقیقی‌اش فساد است. فساد؟ ولی به درستی نمی‌دانم آن چیست که مرا به سوی سقوط ــ اگر بتوان گفت ــ یا فساد ــ اگر این کلمه بتواند به‌خوبی‌بیان‌کننده باشد می‌کشاند... و مگر جریان *نیرومند زمان ما فساد و سقوط نیست؟*" و واقعیات روزمره چیزی است که این شخصیتها از افتادن به دام آن هراسانند و خارج از آن نیز نمی‌توانند قرار گیرند. اینها و بسیاری از مسائل دیگر از این‌دست، فکر مرگ و دلیل حضور آن در داستانهای صادقی و همینطور شخصیتهای او را توضیح می‌دهند و آنها را به‌سوی یکی دیگر از مایه‌های آثارش می‌کشانند که همان جنون باشد. و این داستان با جنون راوی و کلمهٔ تیمارستان به پایان می‌رسد.

از این به‌بعد، رفتار دیگری در نحوهٔ برخورد صادقی، با درونمایهٔ مرگ شکل می‌گیرد. پی‌آمد آگاهی به‌حضور مرگ به عنوان واقعیتی خشن، خود را در هراس و وحشت و درزمینه‌ای وهم‌آلود، نشان می‌دهد. حالا دیگر مرگ تبدیل به‌سرنوشتی دردناک و محتوم شده است، که در داستان یکروز صبح *اتفاق افتاد*، حضوری جسمانی و عینی پیدا کرده است.

چکیدهٔ نظریات صادقی و همه وسوسه‌های ذهنیش را، در داستان ملکوت، می‌توان دید. داستان ملکوت، به نوعی جواب صادقی‌ست به همین واقعیات وحضور مرگ. و ازآنجا که در این بررسی قصدمان صرفا" اشاره‌ای گذرا، به بعضی درونمایه‌های داستانهای کوتاه صادقی بود، بحث دربارهٔ ملکوت و شگردی را که صادقی، برای بیان این مفاهیم به‌کار می‌برد به فرصتی دیگرموکول می‌کنیم ■

---

۱ ــ دربارهٔ آثار صادقی تاآنجا که به‌خاطرمان آمد این نوشته‌ها وجود دارد:

الف) "سی‌سال رمان‌نویسی"، دربارهٔ *ملکوت*، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری، چنگ اصفهان

ب) "بازدید قصهٔ امروز"، نوشته نادر ابراهیمی، پیام‌نو. سال ۱۳۴۵.ج) عبدالعلی دستغیب هم‌گویا، حرفهایی در رد آثار صادقی نوشته و دکتر رضا براهنی، در کتاب *قصه‌نویسی*، فصل نظریاتی دربارهٔ چند قصه‌نویس، می‌نویسد:

"... درنظر بگیرید "بهرام صادقی" را که در "ملکوت" سخت ذهنی است و در اغلب داستانهای کوتاه از آن ذهنیت خبری نیست و همه‌چیز در سطح واقعیت‌های روزمره و حتی تا حدی مبتذل می‌گذرد...." ص ۴۳۷ ــ ۴۳۸ و دوبار دیگر نیز از صادقی، اسمی برده می‌شود.

بررسی روانشناختی "ملکوت"

به‌سنبز با مرگ مرگ

محمد صنعتی

برخی با مرگ زندگی می‌کنند و برخی دربرابر مرگ. برخی زندگی می‌کنند تا بمیرند. مسئله آنها بودن یا نبودن نیست، هستند، پس زندگی می‌کنند. اما برخی دیگر با مرگ به ستیز می‌روند. دکتر حاتم، ضدقهرمان داستان "ملکوت" از این گروه است. هراس از مرگ، جنان بر جانش چیره شده است که ناگزیر رهایی از آن را جز در مرگ میسر نمی‌بیند. هراس از مرگ، یا چنان شدتی، یا از اضطراب جدایی و ترس از تنهایی می‌آید، یا ترس از کیفر گناهی نابخشودنی، که در اعماق جان خانه کرده است. "ملکوت" سرگذشت دکتر حاتم است و باطن او، که ترس از مرگ بر آن چیره شده است.

جهار دوست که در باغی با یکدیگر دمی خوش دارند، با حادثه‌ای روبرو می‌شوند. جن در "آقای مودت"، یکی از آن‌ها، حلول می‌کند. سه نفر دیگر او را به تنها پزشک شهر، دکتر حاتم، می‌رسانند. دکتر حاتم در ضمن معالجه آقای مودت با یکی از آنها (منشی) گفتگویی دارد. در آن گفتگو از زندگی ناگوار و نابسامان خود می‌گوید و از "م.ل" مردی که با نوکرش "شکو" به خانه‌اش آمده است. "م.ل"، مردی که همه اعضای بدن خود را قطع کرده است و آن‌ها را در شیشه‌های الکل، همراه خود دارد، به دیدار دکتر حاتم آمده است با این قصد که دکتر آخرین عضو باقیمانده بدن او را قطع کند. م.ل طی اقامت ۱۳ روزه‌ٔ خود در خانه دکتر حاتم خاطرات گذشته و افکار و احساسات کنونی خود را به روی کاغذ می‌آورد. و در تمام این مدت شکو و ساقی از او مواظبت می‌کنند. ساقی زن ناکام دکتر حاتم است و گویا با شکو سروسری پیدا می‌کند و بدست دکتر حاتم کشته می‌شود. "ساقی" تنها قربانی دکتر حاتم نیست. او به همه‌ی مردم شهر و شهرهای دیگری که در آن‌جا زیسته، آمپول مرگ تزریق کرده است. دکتر حاتم تنها دیگران را نمی‌کشد، بلکه خود را نیز می‌کشد. گویی وجود او تنها در مرگ مفهوم می‌یابد. مرگی که نمی‌خواهدش و با آن ستیز می‌کند. اما خود را از درون نابود می‌سازد. گرچه می‌گوید:

"... بهرحال مسئله برای من باور کردن یا باور نکردن است، نه "بودن" یا "نبودن"، زیرا من همیشه بوده‌ام..."

ولی پیش از آن گفته است:

"... آن دوگانگی که همیشه درحیاتم حس می‌کرده‌ام سیجه این وضع بوده است. یک گوشه بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم..."

تنها "باور کردن یا باور نکردن"، "بودن یا نبودن"، "مرگ یا زندگی" نیست، دکتر حاتم خود را بین ملک و ملکوت، یعنی در تمامی وجودش دوگانه می‌یابد:

"من مثل خرده‌آهنی بین این دو قطب نیرومند و متضاد چرخ می‌خورم".

این دوگانگی حتا، طاهرش را نیز شامل می‌شود که بازتابی از شادابی و پژمردگی است یعنی جوانی و پیری است:

"... اما خودتان می‌بینید. دستها و پاهای من چالاکند قوی و تازه... اما سرم پیر است".

گاه دکتر حاتم است و گاه شیطان:

"حالا یکبار دیگر باید مرا خفه کنم و این‌بار دیگر خودم هستم، می‌شنوی؟ این خود دکتر حاتم است که مرا خفه می‌کند و نه شیطان...".

وقتی که می‌گوید مسئله‌اش "باور کردن یا باور نکردن" است، گرچه به‌زمین و آسمان اشاره می‌کند ولی درواقع به خویشتن خویش اشاره دارد. او خود را باور نمی‌کند. حقیقت وجودی خود را باور نمی‌کند ــ توانایی خود را در کارزار مرگ و زندگی باور ندارد: کشمکشی دردناک و تحمل‌ناپذیر و متلاشی‌کننده. می‌خواهد باشد و زنده باشد و زندگی کند. اما سایه‌ی هیولای مرگ آرامش از او ربوده است. باید دربرابر مرگ از خود دفاع کند. باید مهار مرگ را بدست گیرد. اما چگونه؟ چگونه می‌تواند بر این ابر دشمن مقتدر و عظیم چیره شود؟ افزارگردهای دفاعی خود را بکار می‌گیرد. می‌توان اقتدار مرگ را انکار کرد. و بی‌خیال خود را به چنگال نابودکننده‌اش سپرد؟ یعنی به پیشبار مرگ خود رفت و وانمود کرد که این منم که مرگ خود را می‌خواهم، نه این که این مرگ است که زندگی مرا تهدید می‌کند. و من توانایی مقابله با آن را ندارم. که نوعی انکار خویشتن‌کامی تحقیرشده است. و کوشش برای خردپذیر کردن این عمل با این دلیل که زندگی و بودن بیهوده است. البته تناقض‌آن عمل را با این عقیده آشکار می‌توان دید. که در هر بودن بیهوده همه‌چیز عبث خواهد بود. هر عملی، هر فکری، هر تصمیمی و در اینجا تصمیم برای پایان دادن به زندگی و عمل به آن نیز پوچ خواهد بود. با یا شیوه‌ی دفاعی دیگری می‌توان برای سرپوش‌گذاشتن بر هراس از مرگ، با این هیولا، این دشمن پرخاشگر، همسان‌سازی کرد. و هم او شد، مرگبار و مرگ‌آفرین. کشت. درست همان‌گونه که مرگ انسان‌ها را می‌کشد. و با کشتن، احساس کرد که به چیرگی و اقتدار مرگ رسیده‌ای. این خودبزرگ‌منشی وهم‌آلودی است تا سرپوشی برای آن ترس حقارت‌آمیز شود. یا باز به شیوه سومی می‌توان واقعیت دشمن را پذیرفت و برای دفاع از خود به سلاحی مجهز شد و با آن سلاح بازدارنده از قدرت و میدان عمل مرگ کاست. گاهی انگیزه طبیب شدن می‌تواند بدین‌گونه دفاعی باشد. هراس دکتر حاتم از مرگ بجایی می‌رسد که برای دفاع از خود در برابر تهدیدهای آن از هر سه شیوه دفاعی استفاده می‌کند. طبیبی است که هم دیگران را می‌کشد و هم خودش را (یا آرزوی کشتن خود را دارد و کشتن دیگران را). در داستان دیگرکشی دکتر حاتم آشکار است اما خودکشی یا آرزوی خودکشی او در باطن است. و می‌گوییم چرا!

"م.ل" تنها یک دست برایش باقی مانده است و با همان دست خاطرات و افکارش را یادداشت می‌کند. در انتهای فصل سوم این داستان می‌شنود که "آنروز قوتی بر خویش و یاوری بر نجات خود نیابد". کدام‌روز؟ این که در یادداشت‌های "م.ل" نیامده است. می‌گوید: "روزی که اسرار باطن شخص آشکار شود" ــ و یادداشت‌های روزانه "م.ل" نوعی اعتراف است، آشکارکردن اسرار باطن است. پس آنچه "م.ل" می‌گوید، وصف درون است. به این سبب نویسنده در آغاز فصل دوم از مولانا نقل می‌کند که "سر من از ناله من دور نیست". انتخاب عنوان "ملکوت" برای این داستان نیز کنایه‌ای از این باطن است. زیرا ملکوت علاوه بر معانی اصلی خود اشاره به باطن نیز دارد. نویسنده ازطریق فنون

اشاره

دور از انتظارست اگر کسی داستان را نخوانده باشد، یا ناباورکی بخواهد باشد و تحلیل روانشناختی آن را دریابد. خلاصه داستان، حتا اگر بنوان همه داستان‌ها را خلاصه کرد، نمی‌تواند، در این رابطه کمکی باشد، زیرا تحلیل روانشناختی، توجه به جزییات دارد. آنهم جزییاتی بسیار کوچک، گوشه‌ای از یک تصویر، پاره‌ای از یک جمله، یک واژه تکرارشونده، یک ریتم، یک حرکت، یک صدا، که اغلب در لابلای حوادث داستان از چشم بی‌حوصله دور می‌ماند. و خلاصه داستان، خلاصه حوادث است. پاره بعضی از داستان‌ها را نمی‌توان خلاصه کرد. "ملکوت" بهرام صادقی داستانی از این‌گونه است.

هنرمندانه، یعنی در فرم نیز این نیت خود را نشان می‌دهد. فصل دوم و سوم از زبان اول شخص نوشته می‌شود. به بیان روانکاوانه، نویسنده از جایگاه "من" سخن می‌گوید اما اغلب، زمانی که نویسنده از زبان اول‌شخص می‌نویسد، تا به انتها یکدستی در بیان او هست ــ یعنی از جایگاه من، از درون، گاه به درون نگاه می‌کند (واقعیت درونی) و گاه به بیرون (واقعیت بیرونی). اما در داستان ملکوت، نویسنده فصل اول را از زبان سوم شخص می‌نویسد. یعنی در بیرون می‌نشیند و به بیرون نگاه می‌کند. و در فصل دوم و سوم، جای خود را عوض می‌کند. در درون می‌نشیند و به درون نظر می‌افکند. و در بقیه فصول باز از درون به بیرون می‌آید. به این طریق بین واقعیت درونی و واقعیت بیرونی فاصله و شکاف ایجاد می‌کند. نویسنده به گونه‌ای دیگر، یعنی از طریق مکان وقایع داستان نیز این دو واقعیت را از هم جدا می‌سازد. وقایع داستان بیشتر در خانه دکتر حاتم اتفاق می‌افتد و بخشی از آن در حاده و باغ رخ می‌دهد. در همه این مکان‌ها دکتر حاتم سعی دارد بین اندرونی‌ها و بیرونی‌ها فاصله ایجاد کند. در بیرون چهار دوستی هستند که برای گرفتن کمک به او مراجعه می‌کنند. و در اندرون چهار نفر دیگر هستند، "م.ل"، "شکو"، "ساقی" و بخش شیطانی دکتر حاتم. گو این که او هر گروه را از وجود گروه دیگر باخبر می‌سازد. ولی آنها اجازه ندارند به یکدیگر نزدیک شوند. "منشی"، یکی از بیرونی‌ها، تلاش می‌کند که به اندرونی‌ها نزدیک شود، اما دکتر حاتم به او اجازه نمی‌دهد. تنها مواردی که این نزدیکی را می‌بینیم وقتی است که دکتر حاتم نیات شیطانی خود را به "ناشناس" یکی دیگر از بیرونی‌ها بازمی‌گوید ــ و شکو است که پنهانی از رویدادهای مطب دکتر باخبر می‌شود ــ این نیز علتی دارد که به قرابت "ناشناس" و "شکو" مربوط می‌شود که بعد به آن می‌پردازیم. حتا در انتهای داستان بیرونی‌ها ــ از دور می‌توانند م.ل و شکو را در اتومبیل و در تاریکی شب، آنهم بصورت هیولای مرگ، ببینند. بدین ترتیب است که دکتر حاتم با ایجاد این فاصله و شکافتگی، باطن را از ظاهر و واقعیت درونی را از بیرونی جدا نگهمیدارد. ــ این بدان معنی نیست که دکتر حاتم بر همه‌چیز مسلط است. در اندرونی، بسیار چیزها می‌گذرد که او از آنها ناآگاه است. البته چیزهایی را می‌تواند حدس بزند. ولی به یقین نمی‌داند. به یقین نمی‌داند بر م.ل چه می‌گذرد یا بین شکو و ساقی چه رابطه‌ای هست. گویی اندرونی، باطنی است که صاحب آن باطن، بر بخشی از آن آگاهی دارد ولی از بخشی دیگر بی‌خبر است. همان که ناخودآگاه دکتر حاتم را می‌سازد. به این گونه می‌توان گفت که ملکوت، درباره دکتر حاتم است و "مکاشفات" او از باطنش (پیش‌آگاه و ناخودآگاه). دکتر حاتمی که از یکسو با چهار پاره واقعیت بیرونی (چهار دوست) رودررو است و از سوی دیگر با چهار پاره واقعیت درونی خود در کشمکش است. چگونه از آن دوگانگی به این چهارگانگی می‌رسیم؟

احتمالا" نویسنده این مفهوم را از "مکاشفات یوحنای رسول" گرفته است. با به تعبیری دیگر می‌تواند اشاره‌ای به طبایع چهارگانه و عناصر چهارگانه داشته باشد. اما بطور عام در اغلب فرهنگ‌ها این چهارگانگی وجود دارد. یونگ در پژوهش‌های خود در فرهنگ چین و هند، به مانداla می‌رسد و آن را در سیستم فکری خود می‌گنجاند. دایره‌ای که نمادی از وجود کامل است و با اقطارش به چهار پاره تقسیم می‌شود و تربیعی را بوجود می‌آورد. او بعدها این تربیع را در فرهنگ دنبال می‌کند. البته می‌توان این تربیع را در تمامی مذاهب ایرانی قبل از اسلام نیز یافت. ابتدا دوگانگی اهورا و اهریمن قرار دارد و در زیر آن تربیعی از چهار الهه با قدرت (و "ملکوت" با آن دوگانگی و این چهارگانگی به طرح اخیر بسیار نزدیک است). در متون عرفانی نیز، نکات، ردپای این تربیع را می‌توان یافت.

باید درنظر داشت که وقتی می‌گوییم دکتر حاتم تلاش می‌کند که اندرونی را از بیرونی جدا سازد، هرگز منظور این نیست، که مرز بین واقعیت و رویا در تجربیات او مشخص و آشکار است. بلکه این فقط از نظر اوست که چه‌چیز را بیرونی و چه‌چیز را درونی تجربه کند. از نظر ما که به عنوان ناظر به او نگاه می‌کنیم، اگر نه همه، بلکه قسمت اعظم تجربیات او ذهنی است، و مرزهای واقعیت عینی خیال و پندار و وهم و توهم، درهم ریخته است. به کابوسی می‌ماند، اما نه کابوسی مانند یوف کور یا سه‌قطره خون که طبیعی و سیال باشد. بلکه کابوسی، دستکاری‌شده و حساب‌شده است. منظور این نیست که یوف کور و سه‌قطره خون حساب‌شده نیستند، ولی در "ملکوت" جای دستکاری‌ها و حساب و کتاب‌های آن، چنان محو و پرداخت‌نشده‌اند، تا به چشم نیایند.

اکنون با تفکیک عناصر یا آبژکت‌های به ظاهر بیرونی از فرانمودهای ذهنی می‌توانیم وجود دکتر حاتم، یا حویشتن او را از بیرون به اعماق درون و به ژرفای ناخودآگاه او لایه‌لایه بکاویم.

* * *

داستان با "حلول حن" در آقای مودت آغاز می‌شود. یعنی حلول روح خبیثه، که به باور قدیم سبب امراض جسمی و دماغی بود. به جستجوی حن‌گیر آقای مودت را به مطب دکتر حاتم می‌برند و او "حن" را که از ایادی شیطان است از معده آقای مودت بیرون می‌کشد و حن در گزارش خود، به دکتر حاتم بیماری آقای مودت را سرطان تشخیص می‌دهد و مرگ رودرس و افتضاح‌آمیزی را برای این مرد ۴۲ ساله پیش‌بینی می‌کند. در انتها، حن خود را به ظاهر، مامور و ارادتمند دکتر حاتم می‌خواند. دکتر حاتم در بازگویی این اطلاع، رئیس مستقیم حن را شیطان معرفی می‌کند. پیش از این که، این‌گونه از شیطان بودن آقای دکتر حاتم باخبر شویم او بطور غیرمستقیم، این مسئله را می‌خواهد فاش کند یا ازطریق یادآوری آنجه که مردم پشت سر او می‌گویند یا با اشاره به کتاب "یکلیا و سهاسی او". در آن داستان، شیطان به دیدار یکلیای رانده‌شده‌ی سهما می‌آید و با او به گفتگو می‌نشیند. مانند دو سوختدل، که تنهایی و مظلومیت خود را باهم تقسیم می‌کنند. اما اگر شیطان تقی مدرسی، انسان ــ شیطانی شهاست ــ شیطان سهرام صادقی ملکالموت ــ شیطانی است که ظاهرا" حن کشتن، هیچ عمل شیطانی دیگری از او (لااقل در داستان) سر نمی‌زند. اگر شیطان تقی مدرسی به عشق ممنوع یکلیا و کوشی (و یا تامار و میکا و عازار) با دیده احترام می‌نگرد شیطان سهرام صادقی ــ درست به حرم همین عشق ممنوع، ساقی را یکبار دیگر حفه می‌کند. یعنی به ناگاه شیطان، مرد اخلاق می‌شود. و چشم‌آگین‌تر از انصیا، پدر یکلیا عمل می‌کند. آیا کشتن ساقی یک عمل اخلاقی است؟ تردید باید کرد.

پیش از آنکه دوستان، به خانه دکتر حاتم برسند، بین منشی و مرد ناشناس بحثی درمی‌گیرد. منشی بر این باور است که معالجه بیماران وظیفه پزشک است. ولی مرد ناشناس این باور را مورد تردید قرار می‌دهد که آیا این وظیفه اوست یا حق او. در صفحات بعد دکتر حاتم نیز، به وظیفه و ماموریت خود اشاره می‌کند و در توقع کشتن ساقی از وفای به عهدش سخن می‌گوید. معالجه بیماران در بین نیست، مرد ناشناس این را می‌داند. وظیفه و ماموریت شیطان هم مرگ و نابودی نیست. حتا وظیفه و ماموریت او، به فساد کشیدن و زجر دادن انسان هم نیست. بلکه شیطان این را حق خود می‌داند و بر آن عهد کرده است و به عهدش وفا می‌کند. یعنی کنش او، کنشی انتقامی و کینه‌توزانه است ــ این تفاوت اوست با ملکالموت که وظیفه و ماموریتش خاتمه دادن به زندگی کیتیانه است. به عبارت دیگر، کنش دکتر حاتم، کنش فرشته مرگ است. اما با انگیزه‌ای شیطانی. ولی برای نیرنه خود و انکار انگیزه اصلی، یعنی "انتقام" و بعهده نگرفتن مسئولیت و کاهش بار گناه، اصرار دارد که این سرنوشت و تقدیر است که از وی می‌خواهد، این‌گونه عمل کند. خود را مامور می‌داند تا معذور باشد. ساختن آمپول مرگ، همین ماموریت حق‌طلبانه اوست. تا در حایی آن را ماموریت وحدانی‌اش می‌داند. دکتر حاتم این آمپول‌ها را به کسانی تزریق می‌کند که خواستار "طول عمر" یا "اردیاد و ادامه میل جنسی" هستند. اما کسانی که خود دیگر نمی‌اندیشند به سراغ او نمی‌روند و او هم با آنها کاری ندارد. تنها با کسانی کار دارد که به زندگی دل بسته‌اند و آن را طولانی‌تر می‌خواهند یا حتا در طلب نیمرکی و جاودانگی هستند.

"اردیاد و ادامه میل جنسی": علاوه بر لذت جسمی و دنیایی، برای تولیدمثل و ادامه نسل یعنی ادامه و بقاء تخمه و خون. یعنی نوعی جاودانگی و نیمرکی. پس او، طاهرا" با زندگی در جنگ است. و کار خود را در "پیشگاه حقیقت" مشکور می‌داند و مدعی است که حقیقت "خود من هستم". از این‌رو در "پیشگاه خود" مشکور خواهد بود. این که دکتر حاتم خود را "حقیقت" بداند، پدیده‌ای خویشکامانه است و وی مفهومی "همه‌توانمند" از خود دارد. در این‌صورت مفهوم "ماموریت وحدانی" که قبلا" به آن اشاره کردیم، قابل درک می‌شود. یعنی خواست و اراده او که منتج بر معیارهای اخلاقی اوست، مطلق و عین حقیقت خواهند بود (از این‌روست که نام او حاتم است که به معنی حاکم و داور باشد). پس در اینجا دیگر نمی‌توان از ماموریت سخن گفت. خواست و اراده و عهد است. اما برای بررسد تحلیل، براساس آنچه می‌گوید پیش می‌رویم. اگر بپذیریم که دکتر

حاتم خود حقیقت است و ماموریت وحدانی او کشتن. پس خویشکاری او مرگ‌آفرینی است و مرگ و ویرانگری حقیقت اوست. پس چرا می‌گوید "یک گوشه بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه دیگری به مرگ"؟ باید بیاد داشته باشیم که او گاه به عنوان دکتر حاتم سخن می‌گوید و گاه به عنوان شیطان. چنان که در موقع کشتن سافی حساب این‌دو را از هم جدا می‌کند. و بیش از این گفته شد که دکتر حاتم اصولا "خود را باور ندارد و برای جبران این عدم اعتماد بنفس ـ به خود اعتماد مطلق پیدا می‌کند. می‌توان گفت که دکتر حاتم شیطان نیست. شیطان پاره‌ای از اوست. پاره‌ای از تمامیت وجود او که همه توانمند و آمیخته از مرگ و ویرانگری است. این شیطان کجا و کی؟ مانند سرطان آقای مودت، به جان دکتر حاتم افتاده است؟ که می‌خواهد، همان‌گونه وی را از درون متلاشی سازد. او، از گذشته‌اش تنها چند کلامی راجع به زن‌هایش با مستی صحبت می‌کند و در پایان درباره‌ی شاگردها و دستیارهایش، که همه را کشته است، با مرد ناشناس سخن می‌گوید. در همین اعترافات است که یک اطلاع کلیدی بدست ما می‌افتد تا شاید بتوانیم برای راه یافتن به انگیزه‌های ناخودآگاه او، راستایی بیابیم.

"جغد دلم می‌خواست عقیم نبودم و می‌توانستم بچه‌دار شوم، آن‌وقت نسخه‌ها و جان‌کندن‌های فرزندانم را نیز تماشا می‌کردم".

آیا این حقیقت است که او عقیم بوده است؟ و انگیزه‌های انتقامی او، خشم و مرگ‌آفرینی و ویرانگری وی از آنجا ناشی می‌شود؟ یا عقیم بودن و اخته بودن نوعی انکار گناه است؟ انکار درگیری در عشقی ممنوع؟ البته دکتر حاتم به مستی عبطه می‌خورد، ولی این کافی نیست تا در این‌مورد حقیقت را دریابیم. اما در اعتراف‌های خود به مرد ناشناس و درست پیش از افسوس درمورد عقیم بودن می‌گوید:

"اما این "م.ل"... تنها کسی است که خیالم را ناراحت می‌کند. او مرا به زانو درخواهد آورد! دره‌ای از مرگ نمی‌ترسد، به استقبال آن می‌رود. او چهل سال سکته‌ها را تحمل کرده است و همین مرا درمقابلش ضعیف و مبتذل می‌کند...".

هم‌فراخوانی "عقیم بودن" و "م.ل" این فکر را به ذهن می‌آورد که ممکن است رابطه‌ای بین آنها باشد. از آن گذشته همان‌طور که گفتیم به‌تنها شیطان پاره‌ای از دکتر حاتم است بلکه "م.ل". "شکو" و سافی نیز. پس باید به جستجو در سرگذشت آنها بپردازیم و کلید حقیقت ناشناخته را از این راه پیدا کنیم.

* * *

"م.ل" سرگذشت خود را می‌نویسد. اولین آرزوی او بسیار و فراموشی است. می‌خواهد فراموش کند، ولی فراموشی وجود ندارد. گریستن هم وجود ندارد. با این‌حال می‌داند که هیچ‌کس فراموشی و گریستن را از او دریغ نکرده است جز خودش.

"این خودم هستم که سرآمد و سرور همه تصویرکارانم".

در اتاقی که دکتر حاتم برای او آماده کرده است، لوحه‌ای جلب نظر می‌کند که بر روی آن نوشته شده است:

"هرکه می‌خواهد داخل شود باید هیچ‌چیز نداند".

اما "م.ل" حتی‌چیزها می‌داند و داستان‌های او چنان دردناک و رحم‌آورند که می‌خواهد فراموش‌اش کند. اما نمی‌تواند. بنابراین احساس می‌کند به دلیل آنکه "وجود" دارد، حادثه مشئومی در آن دخمه روی خواهد داد.

"م.ل" دکتر حاتم واقعی را می‌شناسد. بیاد می‌آورد که بیست سال پیش به عنوان شاعر و فیلسوفی به شهر آنها رفت و با پسر "م.ل" دوست شد. ظاهرا "پسر "م.ل" به آن فیلسوف و شاعر بسیار نزدیک می‌شود. تاآنجاکه "م.ل" وضعیت را تهدیدکننده می‌یابد. احساس می‌کند که پسرش، پسری که "پس‌از مادر و زنش بیش از هرچیز و هرکس دوست داشته و به او عشق ورزیده" به او بیگانه و از او دور می‌شود.

" او پسر من بود، اما دیگر پسر من نبود".

"م.ل" پریشان و آشفته باور دارد که آن فیلسوف فکر پوچی و بیهودگی و خودکشی را به پسرش القاء کرده است. از این‌رو روزی وسواسی مهیب روحش را آزار می‌دهد. که "باید پسرش را بکشد" و چنین می‌کند. ناظر این صحنه "پسرکشی" شکو، خدمتکار، پیشکار، راننده و همه‌کاره‌ی م.ل است. شکو با دیدن این صحنه وحشتناک می‌گریزد و "م.ل" او را دنبال می‌کند و در آلاچیقی زیر یک بوته گل سرخ وی را گیر می‌آورد و زبانش را می‌برد. کشتن پسر تلخ‌ترین تجربه زندگی اوست و ظاهرا" زجر و شکنجه‌او از آن‌زمان آغاز می‌شود. "م.ل" دکتر حاتم را مسبب این ماجرا می‌داند.

" او قاتل واقعی پسر من است و باید تلخ‌ترین عذاب‌ها را به کیفر جنایتش بچشد".

ولی این "م.ل" است که خود را به کیفر این گناه و این جنایت مدت بیست سال به تلخ‌ترین عذاب‌ها محکوم می‌کند. نعش مومیایی پسرش را هرجا به دنبال خود می‌کشد. قصر و آبادی پدری را رها می‌کند و به مغرب می‌رود و باز برای کاهش بار گناه، اعضای بدن خود را بدست جراح قطع می‌کند و در شیشه‌های الکل همراه خود می‌برد. ولی در کنار نعش پسر و موشی چون شکو و تکه‌تکه‌های خویش، احساس تنهایی و بی‌کسی و بی‌پناهی عذابش می‌دهد. و همه‌جا کینه دکتر حاتم را به دل دارد. اکنون آمده است از دکتر حاتم بخواهد تا آخرین عضو ممکن او را قطع کند. و به او نشان دهد که از مرگ و نابودی هراسی ندارد و از این طریق از او انتقام بگیرد. ولی حقیقت جز این است. "م.ل" بشدت از مرگ می‌ترسد. هراس از مرگ، از سال‌ها پیش، حتا سال‌ها پیش از آن که به کشتن پسر دست‌های خود را آلوده کند، در کنار احساس گناه در وجود او جریان داشته است.

"من بنده گناه بودم و این رودخانه شوم در من به بیرحمی جاری بود. و من مصب همه ماهیان مرده‌ای بودم که از محیط های مسموم و نفرزده به سویم سرازیر می‌شدند... و می‌دیدم که نهال دیگری از اعماق حاتم سر برمی‌آورد و بر می‌کشد و گناه را در من مثل شیره‌ای در نبات به حرکت درمی‌آورد و مثل یادی در سینه زمان مخلد و جاودان می‌کند".

و کلید "حقیقت" در این "یاد" نهفته است. در این خاطره گذشته ـ نه در خاطره پسرکشی ـ بلکه در خاطره دیگری از هجوم مرگ.

"و آن‌روز را به یاد می‌آورم که مادرم را از بستر بیحرمتی می‌دیدم و او در سرمای حقیر صبحگاهی می‌لرزید و من با خود گفتم، آیا این او است که این‌چنین لاغر و نحیف شده است و در این هوای لطیف شانه خم کرده و می‌لرزد؟ و می‌دانستم که او سرانجام خواهد مرد و گریزی و چاره‌ای نیست و مرا تنها خواهد گذاشت و این مقدر است و بر خود گریستم زیرا مادرم را زیادتر از ستاره‌ها و آب‌ها دوست می‌داشتم. او مایه همه خوبی‌های من بود و با رفتنش دیو من آزاد می‌شد و اردهای گناه در ظلمت جانم از جوان برمی‌خاست و من می‌دانستم...

و آن‌روز را که ناگهان از ترس مرگ برخاستم و نمی‌دانستم چه باید کرد و اضطراب با دندان‌های سفید قلبم را می‌مکید و من نمی‌خواستم بمیرم و می‌اندیشیدم که آیا باید به زیر خاک بروم و چرا؟".

هراس "م.ل" از تنهایی و بی‌پناهی و مرگ از چهل سال پیش شروع شده (چنان‌که هم خودش و هم دکتر حاتم می‌گویند) و نه از بیست سال پیش که پسرش را کشته، شاید زمان مرگ مادرش.

" اما مادرم... وقتی او را از دست دادم پانزده سال داشتم و همان‌وقت بود که دانستم درواقع خودم را برای همیشه از دست داده‌ام... باید از مادرم یاد کنم...".

از دست دادن مادر (از دست دادن مهمترین آبژکت) چنان دردناک و تهدیدکننده است که گویی خود را از دست داده است. این داغ زخم‌آور هنوز برجاست و آبژکت دیگری را از دست می‌دهد و تنها می‌ماند.

"خانواده من در این‌هنگام تنها از خود من تشکیل شده بود. پدرم ثروت و قصر و املاک خود را برایم باقی گذاشته و روزی خود را در شکارگاه کشته بود. من ناراحت نشدم، چون دوستش نمی‌داشتم و زیادهم ندیده بودمش".

با اینکه مدعی است پدر را دوست نمی‌داشته است با این‌حال بقای خود را در بقای او می‌دیده است.

"و شبی را که با پدرم و دوستانش بر اسب‌هایمان سوار شدیم تا به شکار برویم و چهره مردانه او در قرمزی نور سیگار، عبوس و تلخ بود و فرمان داد آماده باشیم و به من گفت پسرم و من ناگهان رفتنی در خود احساس کردم که نزدیک بود فریاد بزنم و خودم را از اسب بر زمین بیندازم و دست‌های خشن پدرم را ببوسم و التماس کنم و بگویم که نمیرد و زنده باشد و همیشه زنده باشد و نگذارد که مرگ بر من هم چیره شود و مرا هم زنده نگاه دارد. زیرا می‌دانستم که پدرم سرانجام خواهد مرد و این لحظه را دیگر نخواهم دید و دانستم که همه‌چیز طعمه مرگ است".

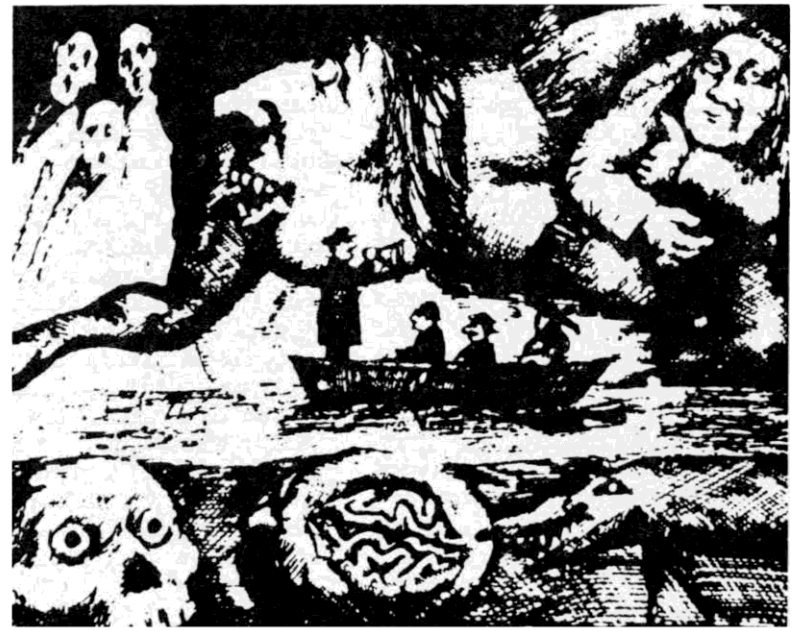
این مرگ نیست که بر او چیره می‌شود. حتا نیروی مرگ نیست که او را به سوی خود بکشد. منظور اینکه چیزی به نام غریزه مرگ نیست که او را به سوی مرگ فرا می‌راند. بلکه ترس از مرگ است. ترسی که از تنهایی برمی‌خیزد. از بی‌پناهی و درماندگی برمی‌خیزد. و خشمی بخاطر عزیزان از دست‌رفته، یا خشم بر همان عزیزانی که ترکش کرده‌اند و او را وانهاده‌اند. عزیزانی که او را تنها و بی‌پناه رها کرده‌اند و به نیازش وقعی نگذاشته‌اند. چنین خشمی است که به کین و انتقام می‌رسد.

"و آن صدای خفه پرطنین را در درونم شنیدم که بنام صدایم زد... و من گوش به فرمان بودم و او گفت باید بسوزانی، بسوزانی و رنج بدهی و بکشی و بقتل رسانی".

یک ضربه "از دست دادگی" دیو درون را آزاد می‌کند و ضربه‌ای دیگر، دیو را به خویشکاری وامی‌دارد. "م.ل" خود جانشین پدری عبوس و تلخ می‌شود و با تفنگش به شکار آدم‌ها می‌رود. تا ترس از مرگ را انکار کند، پنهان سازد و از خود دور کند. می‌داند که "به ناچار طعمه مرگی بی‌امان و نابهنگام" است. پس چرا دیگران نباشند. تفنگش مردی دهقان را با بچه‌اش ـ که بر الاغی سوار است ـ نشانه می‌رود و خوشبختی و آرامش دنیای فروتن آنها را با صدای شلیک درهم می‌شکند و پدر و پسر را می‌کشد. تا فرمان آن صدای خفه پرطنین را، آن سروش مرگ و ویرانگری را تحقق بخشد.

"و همه آن رفت‌ها و اضطراب‌ها و احساس‌ها را به یاد می‌آورم و شبی که خانه‌ام در آتش می‌سوخت و شب دیگری که خانه‌های رعیت‌هایم در آتش می‌سوخت و روزهایی که شکو در زیر سلاخم به خود می‌پیچید".

آیا نایستی به همین بسنده کرد که "م.ل" با از دست دادن مادر، دیو درونش آزاد شد و از دهای گناه در ظلمت جانش از جوان برخاست؟ مگر هرکس مادر خود را از دست بدهد، دیو



دروغش آزاد می‌شود؟ البته از دست دادن مادر غم‌انگیز است. اما باید دید دروغی و اژدهای گناهی از قبل در جان او خفته باشد، تا با ضربه‌ای بیدار شوند. اژدهای گناه در "م. ل." وجود داشته است. حتا پیش از مرگ مادر. یعنی پیش از ۱۵ سالگی این گناه را عمیقاً در جان خود احساس می‌کرده است ــ برای یافتن حقیقت باید عمیق‌تر کاوید.

"می‌خواستم فریاد بزنم: مادر! مادر! من هنوز دوازده‌سالگی‌ام. من هنوز معصوم و بی‌پناهم و پسرم را نکشتم! و دستم را دراز کرده بودم که به مادرم برسد، شاید که او با دستمال سفیدش خون خشکیده پسرم را پاک کند".

در دوازده‌سالگی بر او چه گذشته است. که معصومیت خود را از دست داده است؟"

" آن حال غریب، آن لحظات برقدرت، اکنون مرا کاملا" دربر می‌گرفت. مثل همان روزی شده بودم که دوازده سال داشتم و با خانواده‌ام به باغ رفته بودیم، آنروز که در ایوان باغ نشستیم و من با گل‌های سرخ باغچه جلو ایوان بازی می‌کردم... بچه‌ها پشت سرم به جست وخیز و بازی مشغول بودند و من بازهم از آنها کناره‌گرفته بودم. چیزی بود که مثل همیشه مرا بسوی انزوا و تنهایی می‌کشاند. ناگهان مادرم از قفا صدایم زد و در همین وقت بود که غنچه‌ای در انگشتانم له شد. دستم از تیغ خار آتش گرفت و من فریاد زدم: می‌سوزد! و برای اولین‌بار... برای اولین‌بار بود که خودم را در کناکش کابوسی عجیب احساس کردم. همچیز زرد شد... سرم گیج رفت و گرمای کشنده‌ای در سراسر بدنم لول خورد... من به صدای مادرم برگشتم و خودم را در دامانش انداختم و او خون دستم را با دستمالی پاک کرد. من ترسیدم به او چیزی بگویم...".

این خاطره را "م. ل." درست زمانی به یاد می‌آورد که دکتر حاتم به او می‌گوید:

"شما می‌کوشید که باید فراموش کنید و برای همین است که خودتان را جراحی می‌کنید. اما چرا" باید" فراموش کنید. چه اجباری درکار است؟ درحقیقت بجای اجبار میل و هوس درکار است... شاید برای اینکه از حقیقت می‌ترسید...".

از متن آن خاطره می‌فهمیم که "م. ل." در دوازده‌سالگی، برای اولین بار احساس می‌کند که بالغ شده است. شاید پیدا شدن میل جنسی است که در او احساس گناه بوجود می‌آورد. ولی به نظر می‌رسد که بایستی مسئله‌ای عمیق‌تر از این وجدان او را معذب کرده باشد. که اولین مجازاتش این است که حار گل سرخ از دستش جوش جاری کند و بسوزد و جوشش را مادر با دستمال سفیدش پاک کند. گل سرخ و دستمال سفید چندبار در این داستان تکرار می‌شود. بایستی رازی گناه‌آلود در گل سرخ و دستمال سفید نهفته باشد. که جوان "م. ل." تلاش کرده است فراموش کند و به تیمارخانه ناخودآگاه بفرستد، وقتی می‌خواهد از سانسورهای ذهنی بگذرد و آشکار شود، بصورت تحریف‌شده خواهد بود. ــ ما مجبوریم از روی فرضیه‌ها و نوارها و از میان کلاف سردرگم نشانه‌ها و اشارات اصل آن را بیابیم.

در ارتباط با این مسئله، یادداشت‌های روز چهارم "م. ل." سرنخ‌هایی بدست ما می‌دهد. تا بتوانیم ریشه‌های این گناه را پیدا کنیم. (خاطره دوازده‌سالگی نیز در همین یادداشت‌هاست.) روز چهارم را این‌طور شروع می‌کند:

"هنوز از روز اول حرف می‌زنم... اما من از روز اول حرف می‌زدم. وقتی شکورفت ناگهان خودم را تنهاتر از همیشه حس کردم و از عرق سردی که مثل باران بر تنم فرو می‌ریخت لرزیدم و دیگر نفهمیدم چه بر سرم آمد".

حالت! پیداست که این یادداشت‌ها از روز اول شروع نمی‌شود. بلکه آغاز آن روز دوم است. یعنی، هم "م. ل." و هم نویسنده می‌خواهند بگویند که اصل قضیه که فراموش کردم بگویم در روز اول اتفاق افتاده است. اما نه روز اولی که "م. ل." در خانه دکتر حاتم بستری شده است، بلکه اشاره به آن ضربه اول است ــ در روز اول بستری شدن وقتی شکو او را تنها می‌گذارد، بحران روان او را پریشان می‌کند. و "م. ل." به آن ضربه اول، یعنی نقطه تثبیت پسرفت می‌کند. یعنی همان نقطه در کودکی که گناه در آن رخ داده بود. به همان‌جا بازمی‌گردد. دکتر حاتم از "م. ل." می‌پرسد:

ــ او لال مادرزاد است؟

یعنی شکو از روز اول لال بوده است. و می‌دانیم که این‌طور نیست. "م. ل." او را لال کرده است زبان او را بریده است تا حقیقت را نگوید. همان‌طور که گوش‌های پسرش را و خودش را نیز بریده است تا هیچ‌کدام حقیقت را نشنوند. به این طریق "م. ل." حقیقت را به اعماق ناخودآگاه واپس زده است.

ــ چه می‌دانم؟ چه‌کس او را بحویی می‌شناسد...؟ کسی تابحال از او سپرسیده است".

پس حقیقت واپس‌زده آشکار می‌شود. و آن را در تیمارخانه و سردابه دهن جای می‌دهند. شاید به همین سبب است که دکتر حاتم گفتگو را با این جمله ادامه می‌دهد:

ــ به او در سردابه جایی دادم، بسیار راضی بود.

ــ اما پرستار چه شد؟ چرا شما مرا به این اتاق آورده‌اید؟

چرا "م. ل." نگران پرستار است. (پرستار همان شاهی زن دکتر حاتم است.) "م. ل." بلافاصله می‌پرسد:

"در این لحظه دیگر حتی او نیز در وجودم خاموش مانده... آن حال غریب، آن لحظات برقدرت، اکنون مرا کاملا" دربر می‌گرفت".

بردن نام پرستار چه خاطره و احساسی را از گذشته در او زنده می‌کند؟ همان ماجرای دوازده سالگی را. یاری با گل‌های سرخ و له کردن غنچه بین انگشتان و جاری شدن خون از دست. به نظر پیچیده می‌رسد اما آن‌طور هم پیچیده نیست که ارتباط بین "م. ل." و مادرش، شکو، شاهی و گل سرخ و له کردن غنچه و دستمال سفید غیرقابل‌فهم باشد. در آشنایی روز سوم "م. ل." راجع به شکو می‌پرسد:

"ــ اما همین می‌دانم که من را له نکردم، هرگز... من تنها لال کردم!"

و می‌دانیم که او کجا زبان شکو را از کام بیرون می‌کشد.

"من عاقبت شکو را زیر یک بوته بزرگ گل سرخ که اکنون به مجسمه‌ای می‌ماند، در همان آلاچیق قدیمی که زنم برای فرزندمان ساخته بود گیر آوردم... زبان داغ و قرمز خون‌جگرش بر روی برف‌ها، مثل لکه‌ای درشت نقش بست".

گل سرخ و خون قرمز، دستمال سفید و برف، بریدن زبان و بریدن انگشت تنها هم‌فراجوانی‌های ذهنی نیستند که باهم ارتباط عاطفی عمیق در ناخودآگاه نداشته باشند. جایی که "گل سرخ اکنون به مجسمه‌ای می‌ماند" و بیدستر همه این خاطره‌ها در ذهن ناخودآگاه ماندکار است. بگذارید راز گل سرخ را از کنایی که دکتر حاتم ما را به آن ارجاع می‌دهد بجوییم ــ کنایه "یکلیا و تنهایی او". یکلیا به سلطان می‌گوید:

"... زمانی که او گل سرخ را، بسوحی، به کودکام می‌زد، من همچنین داشتم...".

و آن حکایت یک عشق ممنوع است. عشقی که در بی‌خود تنهایی و رانده‌شدگی را برای یکلیا به ارمغان می‌آورد و گاهی سر می‌تواند جوش بنا کند. از این‌رو باید فراموش شود. ظاهرا" فراموش می‌شود. اما تنها در ناخودآگاه تنهایی می‌ماند و به اشکال دیگری ــ گاه جابجاشده، خود را نشان می‌دهد. در "ملکوت" جایی که این عشق کل می‌دهند. آلاچیقی است.

"همان آلاچیقی که زنم برای فرزندمان ساخته‌بود".

و بعد که م. ل. می‌خواهد به جایی باز برگردد، می‌گوید که باید بست پدرش را و دستمال‌های مادرش را دور بیندازد. (همان دستمال‌هایی که یادآور خون جاری‌شده بودند)

"و پس از آن باید به دنیای بازهای قدم بگذارد، آری جهان باره در انتظار اوست، روس و آفتابی... بی‌آنکه آلاچیقی داشته باشد".

آلاچیقی که در انتها جای‌خود را به تاریخستان می‌دهد. (در گفتگوی شاهی با دکتر حاتم)

"ــ من همیشه آفتاب را دوست می‌داشتم. با باغچه‌های پرگل. اما از این تاریخستان بدم می‌آید.

ــ چرا؟ از تاریخستان این خانه؟

ــ از همین، مرا به یاد گناه و بستی می‌اندازد... گناهی بی‌اراده و بستی و شومی لذت‌بخش!

ــ شاهی اسرارآمیز من!... یک خانه پر از گل و درخت می‌خرم و بی‌تاریخستان...".

جهان بارد. اگر می‌خواهد پاک و معصوم باشد.

باید روشن و آفتابی و پرگل باشد. اما بدون آلاچیق، بدون نارنجستان، آنچه در نارنجستان بین شکو و ساقی اتفاق می‌افتد، درواقع شکل تحریف‌شده، همان گناهی است که "م.ل" یا صحیح‌تر بگویم دکتر حاتم می‌خواهد فراموش کند. همان گناهی که ترس از مجازات تنهایی و مرگ را بر او چیره می‌سازد. به این سبب است که کتاب "یکلیا..." برای دکتر حاتم جالب است. تا بداند بین "تامار" و "میکا" و پسرش "عازار" چه گذشت. پسر تسلیم وسوسه نوعی زن‌پدر می‌شود یا نوعی مادرخوانده. – وقتی "م.ل" به آلاچیقی اشاره می‌کند که زنش برای فرزندشان ساخته است این فکر به ذهن می‌آید که شاید "م.ل" زنش را به همان دلیل کشته است که دکتر حاتم "ساقی" را می‌کشد. اما مسئله دیگری کل قضیه را مشکوک می‌کند. واقعاً "معلوم نیست بین ساقی و شکو چه گذشته است. اینها هم ممکن است زائیده ذهن مشکوک و حسادت‌بار دکتر حاتم باشد و (یا ذهن "م.ل"). یعنی احساسی را که "م.ل" در کودکی نسبت به آبژکت خود داشته است. به پسر و زنش فرا افکند و به‌آنها نسبت دهد. و تصور کند که چنین رابطه‌ای بین آنها وجود داشته است. و به خشم آید و از حسادت دست به قتل زند. وقتی که می‌رود تا پسر خود را بکشد، ابتدا بر سر راه خود گور زنش را در انتهای راهرو می‌بیند. مثل اینکه به یاد قتل قبلی می‌افتد. (در یادداشت‌ها هرگز از چگونگی مردن زنش حرفی نمی‌زند) کشتن پسر را در رابطه با آن فیلسوف و شاعر عنوان می‌کند که مورد تایید دکتر حاتم هم هست. منظور "م.ل" از آن فیلسوف، شیطان است – و در "یکلیا و تنهایی او" شیطان بصورت تامار (زنی زیبا) ظاهر می‌شود و "عازار" را وسوسه می‌کند. یا با حرف‌های شیرین او را می‌فریبد. همان شیطانی که احتمالاً "به شکل آبژکت عشق، "م.ل" را در کودکی وسوسه کرده است – و به درون او راه یافته است – و پسر همین طرح را تکرار می‌کند. درواقع به نظر می‌رسد که پسرش نمایش خود او باشد. اغلب خصوصیاتی که به پسر نسبت می‌دهد، خصوصیات خود "م.ل" است و از آنجا این سئوالات مطرح می‌شود. که آیا "م.ل" واقعاً "پسرش را کشته است؟ یا پسرش را در خیال کشته است؟ یا اصلاً "پسری داشته است؟ یا اینکه خودش را در پندار کشته است؟

"م.ل" لااقل در دوجا آرزو می‌کند که پسری داشته باشد و بعد دشنه‌ای بدست او دهد و سر روی زانویش گذارد و به همه‌چیز اعتراف کند و به او التماس کند که "این شیطان را در درون من بقتل رسان". وقتی که مصمم و امیدوار آرزو می‌کند که با یک زن دهاتی ازدواج کند، لبخندی تمسخرآمیز بر لبان شکو می‌بیند. که لبخندی بجاست. او همه اعضای خود، جز یکدست را قطع کرده است. مردی ندارد که ازدواج کند! اما آرزو دارد – آنچه بر "م.ل" گذشته است درواقع سرگذشت دکتر حاتم است. (باید این را همیشه در ذهن داشته باشیم) – تا بتوانیم بفهمیم که آیا اصولاً "دکتر حاتم (م.ل) می‌توانسته است پسری داشته باشد. قبلاً "به اعتراف دکتر حاتم درمورد عقیم بودنش اشاره کردیم. که البته ممکن است ادعای عقیم بودن انگار ارتباط جنسی ممنوع باشد. ولی می‌بینیم که امکان این ارتباط بین دکتر حاتم و زنش "ساقی" هم وجود ندارد. او در این ارتباط به ساقی می‌گوید:

"– ... من چه بودم؟ یک سراب باطل!"

"– ... تو می‌گفتی سراب باطل هستی... این تصور را باطل کن".

پس عقیم بودن دکتر حاتم می‌توانسته است تصوری باطل باشد. اما بهرسب، این تصور باطل و نیروی تلقینی آن به او اجازه نمی‌داده است که در خود توان جنسی ببیند. شاید که آن گناه اولیه، حتا رابطه‌اش را با زنش گناه‌آلود می‌کرده است و برای اینکه از عذاب در امان باشد از چنین احساسی دوری می‌جسته است. تصوری که از ساقی دارد، گواهی بر این مدعاست. ساقی در لغت به دو معنی است. یکی "شرابدار" است و معنی دیگر در تصوف می‌آید که "فیاض مطلق" باشد و صور جمالیه‌ای که از دیدن آن سالک، مستی حق پیدا می‌کند. در این داستان "ساقی" از سویی بیانگر احساس لذت جنسی و جسمی است و از سویی دیگر، والایش این احساس است به احساس زیبایی‌شناختی و تصعید آن به عنصری ملکولی و اثیری. یعنی یک جنبه از آن، گناه‌آلود و شیطانی و زمینی است و جنبه‌ای دیگر پاک و معصوم و ملکوتی و آسمانی. (بدین‌سبب دکتر حاتم یک بار می‌خواهد روح او را به ملکوت بفرستد و بار دیگر در نارنجستان دفن کند). این دوگانگی فرانمود ساقی در ذهن دکتر حاتم ناشی از آن گناه اولیه است که راه هرگونه ارتباط سالم غیرآسیب‌شناختی را بین او و هر زنی سد می‌کند. پس آیا با این وضع دکتر حاتم (یا م.ل) می‌توانسته است پسری داشته باشد؟ وقتی به یادداشت‌های روز هفتم "م.ل" مراجعه می‌کنیم از یک طرح تکرارشونده حرف می‌زند:

"اندیشه کالسکه‌ای بود بزرگتر و سیاه‌تر از کالسکه خودم و خالی‌تر و تنهاتر و غم‌انگیزتر از آن، که پیشاپیش ما می‌رفت... درحقیقت همه ما درهمه سفرها به دنبال آن... حرکت می‌کردیم و به سوی مقصدمان... همان کالسکه‌ای که نقش مومیایی‌شده فرزندم در میانش...".

پس آن کالسکه بخشی از پندار "م.ل" است و واقعیت ندارد. آرزوست؟! "آرزوی مرگ پسر! آرزوی پسرکشی؟! پسری که می‌توانست در رابطه با زنش رقیب او باشد؟ یا پسری که خود "م.ل" بوده است. با آن احساس‌های گناه‌آلود واپس‌زده‌شده. کشتن پسر درواقع از یکسو کفر دادن خویشتن است و از سوی دیگر دفاعی است دربرابر ترسی خویشتن‌کامانه. پسر پاره‌ای از پدر است. پدر او را از جنس خود می‌بیند و همسان خویشتن. حال اگر پدر خطا و گناهی مرتکب شده باشد، پسر را نیز دارای توانمایه ارتکاب به چنان خطایی می‌پندارد. چون خود به قلمرو پدر تاخته است، از پسر اندیشناک است تا مبادا به قلمرو او بتازد. و توانایی و اقتدار او را متزلزل سازد. آنگاه که پسر رودرروی پدر بایستد مالکیت پدر را بر خود انکار کرده است.

"او پسر من بود، اما دیگر پسر من نبود".

اکنون پدر با کشتن پسر، خود را کیفر می‌دهد (یعنی به مکافات گناهی که خود مرتکب شده است پسر را که پاره‌ای از اوست نابود می‌سازد. مانند آنکه برای مجازات خود، دست خود را قطع کند. و م.ل همه اعضای تن خود را قطع کرده است) و نیز برای دفاع از اقتدار خویشتن‌کامانه خود، رقیب بالقوه را از سر راه برمی‌دارد. گاه این آرزوی پسرکشی، تحقق می‌یابد و پدر ممکن است پسر خود را بکشد. یا ممکن است پا جابجایی، احساس خود را متوجه آبژکت دیگری کند – یعنی پسر دیگری را بکشد و نیز ممکن است این احساس تعمیم یابد و هر جوانی را بکشد. یا اینکه در حد آرزوی پسرکشی، تحقق نایافته بماند. چنین آرزویی را هم از دکتر حاتم می‌شنویم و هم از "م.ل"، اما چون بیان این آرزوها ظاهراً بعد از واقعه است، مشکل بتوان گفت که آیا واقعه اتفاق افتاده است یا این آرزوست که در پندار نقش می‌یابد. اما چه در واقعیت باشد چه در پندار، پاره‌ای از پدر (وجدان او) می‌داند که پسر را به ناحق کشته است. پسر معصوم و بی‌گناه بوده است. شکو که خود فرزند عشقی ممنوع است از تیر پدری پسرکش جان سالم بدر برده است. و "م.ل" زیر همان بوته گل سرخ زنانش را از کام بیرون می‌کشد و پیش از آن او را شکنجه‌ها داده و شلاق‌ها زده است. در انتهای داستان شکو را می‌بینیم که:

"دست‌هایش را صلیب‌وار روی فرمان گذاشته بود و سرش بر این صلیب آرام گرفته بود".

گویی مصلوب است. چراشکو کشته نمی‌شود؟ شاید میراثیست. دکتر حاتم تنها به کسانی آمپول می‌زند که در خود احساس ضعف جسمی و جنسی می‌کنند و برای ادامه حیات و اردیاد قوه جنسی به او مراجعه دارند. همان ضعفی که دکتر حاتم در خود احساس می‌کند و با کشتن آنها درواقع می‌خواهد ترس از مرگ و ناتوانی جنسی را در خود بکشد. و شکو هیچ‌کدام از این ضعف‌ها را ندارد. شکو "من دلخواهی" است. توانا، آگاه، بردبار، بی‌کینه و بینا. نیز وجدان آگاهی است که باید بعض این تجسم گناه و ویرانگری را بدوش کشد و بخاک سپارد. مرد ناسپاس نیز بارباب بیرونی "شکو" است. او نیز به همه‌چیز واقف است. دانسته‌ی ناسپاسانه‌ای است همان‌گونه که شکو دانسته ناکفته است. منشی معصومیت ساده‌دلوخانه‌ایست که به حساب خودکار و روزمره‌خود ادامه می‌دهد و سعادتمند است – همان که "م.ل" در انتها آرزو دارد بشود. – و دکتر حاتم به او غبطه می‌خورد – نمایش روزمرگی و خودکارشدگی است. مثل عالب آدم‌ها که با زندگی همسازند. مثل آنها که گفتیم زنده هستند تا بمیرند و مسئله آنها بودن یا نبودن نیست. چون هستند زندگی می‌کنند. و "من" دکتر حاتم با آن‌همه کمکش و عذاب هیچ‌وقت شاد و آرامش درونی نداشته است تا بتواند این‌گونه خود را با محیط همسار کند. او با آنچه او نیست درجنگ است. شیطان ویرانگری جان در او حلول کرده است. و از درون ویرانش می‌کند که سرطان. آقای مودت را نابود خواهد ساخت. "من" دکتر حاتم. منی است تکه‌تکه شده و ازهم پاشیده به آن‌گونه که "م.ل" تصویر شده است. "م.ل"ی که از ترس مرگ به مرگ پناه می‌برد. خود را می‌کشد به امید رستاخیزی در وجودش و تولد دیگری – تا مثل بچه‌ای معصوم زاده شود. "اما بچه‌ای که پیشاپیش، جنایت‌ها و بدی‌ها و گناه‌های محتوم و مقدر خود را "بحوبی انجام داده است و از هپولای خود تنفر دارد و می‌خواهد از خود بگریزد. همان‌گونه که مادرش که بیش از همه دوستش داشت و به او وابسته بود، از او گریخت و پدر نیز بر نیازش وقعی نگذاشت و تنهایی و بی‌پناهی او را دید و خود را کشت. و این "من" سست تحقیرشده را در انزوای مرگبار خود رها کرد ■

زنان بختیاری

(پژوهشی در مردم‌شناسی فرهنگی)

بیژن شاه‌مرادی

باشگاه ادبیات

بخش یکم ــ تک‌نگاری

الف) زن و آب:

۱) آب برداشتن از چشمه و رودخانه:

در بختیاری، هیچ‌گاه مردی برای آوردن آب بر سرچشمه و رودخانه نمی‌رود. تنها زنان‌اند که این‌کار را برگزار می‌کنند. آیین چنین است که هرچند تنها مردی و زنی باشند و آب، اگرچه برای نوشیدن بیدرنگ و فرونشاندن تشنگی بخواهند و در دسترس نباشد، بازهم مرد برای برداشتن و آوردن آب کاری نمی‌کند. می‌شود که مرد پس از آنکه زن آب از چشمه یارودخانه برداشت، در جابه‌جایی آن به زیستگاه خانواده او را یاری کند. با این همه جز زن، اگرهم بی‌توش وفرومانده، کسی به برداشتن آب دست نمی‌یازد. نیز تا زنان جوان باشند، زنان پیر از رفتن برسرچشمه و رودخانه خودداری می‌کنند. در یکی ازسندهای در دسترس نیز گواهی براین سخن می‌یابیم:

"... هرچه احمد، برادر عبدخلیل آقا برای خونخواهی وی سران هفت‌لنگ را فرا می‌خواند هیچ‌یک به‌وی پاسخ نمی‌گفتند و همراهی نمی‌کردند. تا اینکه در یکی از سوگواری‌های بزرگ که بسیاری از سران هفت لنگ هم آمده بودند، احمد هرچه سخن شورانگیز گفت و کارگر نشد، زنی برخاست و گفت احمد، بیشتر از این با این مردان سخن مگوی که من غیرت و مردانگی در ایشان نمی‌بینم. این بگفت و مشک آبی به دوش انداخته دست احمد را گرفت و بلند کرد و گفت سلاحی غیر از این ندارم. اینک تو شمشیر خود بیاویز تا باهم به جنگ مردم چهارلنگ شتابیم.

مقصود از مشک آبی رسم ایلیات اینست که "آب" و "هیزم" آوردن از مختصات زنان است..." (۱).

می‌توان چنین برداشت کرد زنی که با مردی بزرگزاده در میان گروهی از بلند پایگان به‌گونه‌ای برابر و همسنگ رفتار کند ناگزیر از همان پایگان مردمی است. پس به گمان درست این زنی نیست که آب از چشمه بیاورد و مشک آب به دوش گرفتنش کاری است یکسره نمادین. همچنانکه نویسنده خود می‌گوید آب آوردن از ویژگی‌های زنان در ایل بختیاری است. به‌سخن دیگر با برداشتن مشک آب، آن زن به سادگی، زن بودن خود را یادآور می‌شود.

۲) چشمه‌های زنانه:

برخی چشمه‌های سرزمین بختیاری دارای ارجی ویژه‌اند. از همین‌روی زیارتگاهی کنار آن‌ها و برای آن چشمه‌ها برپا شده است. این چشمه‌وزیارتگاه‌های‌وابسته به‌آن‌ویژه زنان است. هرچند گاهی مردان هم به‌دیدار آن‌ها می‌روند، با این همه، جایگاه‌های یادشده در بنیاد خود برای زنان برپا شده است. آب چنین چشمه‌های ارجمندی را "آب مراد" می‌گویند. زیرا برای برآوردن آرزوهای گوناگون سودمند پنداشته می‌شود.

یکی از این جایگاه‌ها "سُلطون براهیم" (= سلطان ابراهیم) نزدیکی "اندکا" شمال "مسجد سلیمان" است که بیشتر بختیاری‌ها آن را بزرگ می‌دارند و به دیدارش می‌روند. بزرگداشت همگانی این زیارتگاه نشانه‌ای بزرگ است. زیرا روش بختیاری‌ها چنین نیست که همگی به یک زیارتگاه باور داشته باشند و آنرا بزرگ بدارند. چه، هر طایفه‌ای به زیارتگاه ویژه‌ی خود باور داشته به دیدار همان زیارتگاه می‌روند. پس این کار گونه‌ای استثناء به‌شمار می‌رود. دیگری زیارتگاهی است به نام "بی‌شرف دین" (= بی‌بی‌شرف الدین؟) که پایین "سلطون براهیم" جای دارد و به گفته‌ی بختیاری‌ها خواهراوست. زیارتگاه "بی‌بی حکیمه" هرچند نزدیک "گچساران" و بیرون از سرزمین بختیاری ــ نشین است، بختیاری‌ها به‌آن باور داشته به‌دیدارش می‌روند و او را حکیم پیغمبران می‌خوانند.

۳) آب و باروری:

همانگونه که دیده می‌شود برخی چشمه‌های سرزمین بختیاری، بربنیاد باورهای مردم ارج و کاربردهائی ویژه دارد. این‌گونه چشمه‌ها را به انگیزه‌ی ارجمندی‌شان زیارت می‌کنند و آب آن‌ها را برای برآوردن آرزوهای گوناگون سودمند می‌پندارند. با این همه، شاید گرانبارترین کاربرد آب چشمه‌های یاد شده، برای درمان نازائی است. چه، به ویژه زنان نازا به آرزوی باور شدن به دیدار چشمه ــ زیارتگاه‌ها رفته از آب آن برسرخود می‌ریزند. پس می‌توان گفت چنین چشمه‌هائی با همه آیین‌ها وباورهای پیوسته و وابسته به‌آن‌ها به زنان پیوند بیشتری می‌یابند تا دیگران. مگر زنان آبستن که رفتن به زیارتگاه برای ایشان روا نیست. پندار چنین است، فرزندی که زنان آبستن در زهدان دارند اگر دختر باشد، و مادر باردار به‌زیارت رود، کودکی بسیار زیبا خواهد شد. اگر آن فرزند نزاده پسر باشد، چنانچه مادر به دیدار چشمه ــ زیارتگاه برود، در تنش نشانه‌ای پدیدار خواهد شد. چنانکه از میان نمونه‌های بسیاری که یاد می‌کنند این یکی است، زنی به‌هنگام بارداری به دیدار "سلطون براهیم" رفته بود و پسری زایید، و آن پسر در همان دم زاییده شدن که دندان به دهان داشت؟ پس به باور بختیاری‌ها بهتر آنکه، زنان باردار یکسره از دیدار چشمه ــ زیارتگاه چشم‌پوشند (۲). روبه‌مرفته چنین می‌نماید که آیین‌ها و باورهای پیوسته به آب در فرهنگ بختیاری، در بنیاد خود، وابسته به زنان است. بنابراین جز زنان کسی را سروکاری با این‌گونه باورها و آیین‌ها نیست.

ب) جایگاه زنان در بختیاری:

یکم) نشانه‌های بازمانده‌ی مادرتباری:

در فرهنگ بختیاری برخی باورها وآیین‌ها دیده می‌شود که به گمان نگارنده همه نشانه‌ی گونه‌ای باور مادر تبار بسیار کهن و

کمابیش فراموش شده درمیان ایشان است. بخشی از این باورها وآیین‌ها را می‌توان نشانه‌ی گونه‌ای "کلان clan" مادر تبار گزارش کرد. شایداین به‌تنهایی،آیینی بوده است که به‌سادگی از فرهنگی دیگر وام گرفته‌شده باشد، بی‌آنکه باوری همراه آن بوده باشد. هرچند برپایه آنچه از این دست امروزه در فرهنگ بختیاری دیده می‌شود، می‌توان گمان برد باورهای مادرتبار نیز همراه آیین‌ها بوده است. به‌هر روی چشمگیرترین این ویژگی‌ها را می‌توان چنین فهرست کرد:

۱) مردان بختیاری هنگامی که نام یک دیگر را ندانند، با بدانند و با این همه بخواهند مهرو دوستی و نزدیکی خود را به یکدیگر نشان دهند، همدیگر را "خُر زمال یا خُر زِمار xorzəmal(r)" می‌خوانند. در جامعه‌ای که بی‌گمان و بدروشنی هرچه بیشتر، جامعه‌ای پدر تبار است، اینکه مردان، یکدیگر را خاله‌زاده یا خواهرزاده بخوانند، نشان از سوگیری رسانه‌ای درمیان آن مردم است. هرچند می‌توان آنرا بازمانده لایه‌ی اسطوره‌ای کهن‌تری دانست که پیش از چهارچوب باورهای پدر تبار به آن باور می‌داشته‌اند. برپنیاد چارچوبی از فرهنگی پدرتبار می‌توان به‌سادگی این چشمداشت را داشت که مردم، خودرا از گدری مردانه به یکدیگر پیوند دهند.

۲) مردان بزرگ و گاهی ناشناس را بختیاریان "هلو Holu" (= دایی) می‌خوانند. به‌همان انگیزه‌هایی که در بالا یادشد، چشمداشت این است‌که پیوندی "پدرانه" به‌کاررود و آن مردان را "عمو" بخوانند. با این همه، دیده می‌شود که چنین نیست.

۳) مردان بختیاری هنگام زندگی روزمره، یکدیگر رابه‌نام پدرشناسایی می‌کنند. چنانکه می‌گویند: سردار شاه مراد (= سردار پسر شاه مراد). مگر هنگام جنگ و در آوردگاه که مردان، دوستان و همراهان جنگاور خود را به نام مادران ایشان یاد کرده، می‌خوانند (۳). نگارنده این را نه‌تنها به‌زندگی بخش بودن زنان، که به‌یادکردن ریشه و بنیاد هرکس، چه مرد و چه زن، به‌گونه چیزی طلسم مانند گزارش می‌کند. به‌این گونه در هنگامه‌ی جنگ و درخورند مرگ بودن، چون زنان را یاد می‌کنند، طلسم و حادوی زندگی را یادمی‌کنند، پس مرگ را از خود دور می‌سازند.

۴) هنگامی که دو خویش ناشناس یا دو بختیاری که بختیاری بودن دیگری را ندانند، و به‌یکدیگر برسند وکشتی‌ناخودآگاه به‌همدیگر درخود بیابند، وسپس‌آن خویشی یا همخونی را دریابند و بشناسند، زبانزدی ویژه به‌کار می‌برند. زبانزدی برای بازگویی آن برداشت ناخودآگاه و به‌نشانه‌ی آنکه خویشی خود را احساس می‌کرده‌اند. در چنین هنگامی بختیاری‌ها می‌گویند "شیرم واث جوش ایر نه" = شیرم با تو می‌جوشد). این زبانزد باری دیگر چارچوب و زیرساخت پنداشت بختیاری‌ها از پیوند خونی از راه زنان را بازگو می‌کند.

۵) تا چند دهه‌ی پیش درمیان برخی طایفه‌های بختیاری، آیین چنین بود که هنگام عروسی، داماد، عروس را می‌دزدید. با چنین وانمود می‌کرد که او را می‌دزدد. این نیز می‌تواند نشانه‌ای از باورهای مادر تبار و شاید مادرسالار، هرچند در گذار فروپاشی گزارش گردد (۴).

۶) یکی از بخش بندی‌های درون طایفه‌ای "تَش Taš" (= آتش، اجاق) است. با آنکه همه، یادست کم بیشتر ساختار ایلی و طایفه‌ای بختیاری برنیادی مردانه و پدرتبار نهاده شده است، این یکی، که شماری چند از خانوارهای درون هر طایفه را در بر می‌گیرد، نهادی زنانه است. چه، در فرهنگ ایرانی، آتش، تنور، آتشدان، چراغ، شمع، قندیل، شعله و فتیله روشن هم نماد پادشاهی بوده است و هم‌نماد زن و کدبانوی خانه(۵). شاید برپایه‌ی چنین ریشه‌ای است که در بختیاری آوردن هیزم تبر کاری ویژه‌ی زنان است.

۷) در بختیاری مثلی به‌کار می‌رود، که هرچند جبری ریشخندآمیز درخود دارد، به گمان نگارنده بازمانده‌ای از باورهای مادرتبار است. هنگامی که از حوانان بی‌زن پرسیده می‌شود کجایی هستی، پاسخ می‌گویند هنوز زن نگرفته‌ام (۶). این شاید گونه‌ای پیوند یافتن از راه زنان است. اینکه مردان بی‌زن در بختیاری خود را به جایی پیوسته‌نمی‌دانستند، می‌تواند نشانه‌ای از باورهای فراموش شده در زمینه‌ی "کلان" مادرتبار گزارش گردد (۷). درچنین دوره‌ای از تاریخ بشر، "جامعه‌ی انسانی" یا گردهمایی مردمی به گونه کارکردی آن، گمان می‌رود تنها از گردآمدن زنان فراهم می‌آمده است. مردان تک افتاده تنها بس از پیوستن به این جامعه‌های زنانه است که هویت می‌یابند (۸).

۸) این‌که برخی طایفه‌ها در نام خود، یا بسام خود، بازمانده‌ای یا نشانه‌ای "توتمک"، بویژه توتم‌های جانوری نرینه، همچون خرس و دیگر جبرها دارند شاندهم بازگوینده‌ی گونه‌ای باور مادرتبار و هم مادرسالار باشد. چه، به‌این روش زنان انسان دانسته شده بزرگداشته می‌شوند. به دیگر سخن، زنان‌اند که برتر می‌باشند (۹).

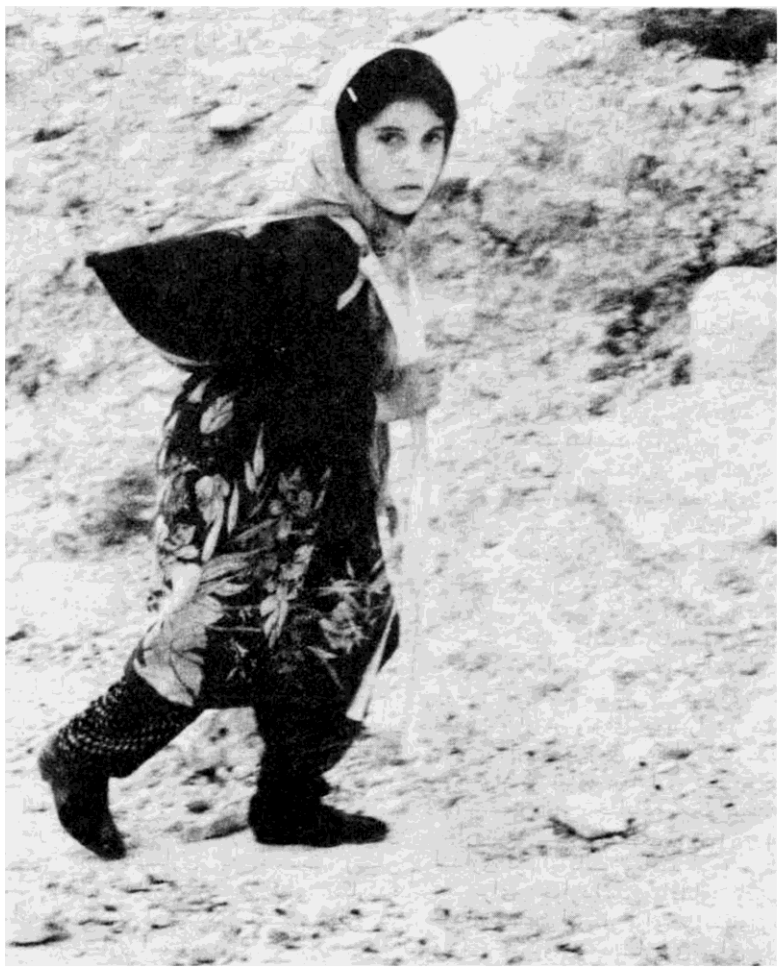
دوم ـ زندگی بخشی زنان:

در فرهنگ بختیاریان هنوز بسیاری نشانه‌ها، آیین‌ها، باورها و روش‌ها دیده می‌شود که به گمان نگارنده زندگی‌بخش بودن زنان را یادآور شود:

۱) چادر گرفتن،

"آقا زمان، پسر آقا علی‌داد رفت قلعه‌ٔ بی‌بی شاه پسند مادر حسینقلی پناه برد"

"به اصطلاح بختیاری‌ها چادر او را گرفته دخیل وی شده جان از مهلکه به سلامت بیرون برد" (۱۰). این داستان‌بازگوینده‌ی رویدادی از چند دهه‌ی پیش و نشانه‌ای است از زندگی بخشی زنان. زیرا چون زنان زندگی بخشاند، پس، از دیگر سوی، کشتنی نیستند. بنابراین هرآنکس که به ایشان پناهنده شود به‌خودی خود در پرتو آن ویژگی‌های زندگی‌بخشی خواهد بود. به



بکر، هاروت و ورهرام

لی‌آمد آن او نیز کشتنی نخواهد بود.

۲) مِی نا وَندِن Maymavanzan
(= انداختن روسری)

در هنگامه‌ی جنگی هرچند سخت و خون ریز میان دو طایفه یا دو گروه بختیاری، چناچه زنی روسری خود را از سرباز کرده درمیانه‌ی آوردگاه بیندازد هر دو گروه باید ویدرنگ از جنگ دست بکشد. وگرنه آبروی خویش را در ایل از دست می‌دهند. این‌کار تنها هنگامی به‌درستی دریافته می‌شود که آن همه دوستاری جنگ در میان بختیاریان را دانسته باشیم و بشناسیم.

چنین می‌نماید که پوشاک هرکس در فرهنگ ایرانی، و هم بختیاری، بخشی از هستی اوست. بدینگونه، زنان با انداختن پاره‌ای از پوشاک خود درگیـــرودار مرگ و کشتار، بخشی و پاره‌ای از زندگی خود، بنابراین بخشی از ویژگی‌های خود را به میانه می‌افکند. در اینجا ویژگی بایسته، بی‌گمان ویژگی زندگی‌بخشی است و بدین روش می‌توان گفت "مرگ‌بس" می‌کند (۱۱).

۳) خون ریز نبودن:

زنان بختیاری هیچ‌گاه خون هیچ‌جانداری را نمی‌ریزند. این شاید تنها، جانوران خاکی را درنگیرد. به‌هرروی چناچه ستاری به بریدن سرجانوری باشد و مردی نباشد و ناگزیر زنی بخواهد این‌کار را برگزار کند. بدست تکه چوبی، همچند گرزی، میان پاهای خود گرفته سپس سرجانور را می‌برد به‌سخن دیگر، در آغاز کار و پیش از کشتار. به‌روشی نمادین مرد می‌شود سپس درجایگاه کشته‌و خون ریز جای می‌گیرد. این نیز بی‌گمان باور به‌زندگی‌بخشی زنان است، هرچند از دیگرسو و به واژگونه بازگو می‌شود.

۴) درمان گری:

مگر اندکی، همه‌ی درمان‌ها و کارهای پزشکی در بختیاری به دست زنان است (۱۲). این نیز به گمان نگارنده نمونه‌ی دیگری از زندگی بخشی زنان در فرهنگ بختیاری است.

۵) گریستن برمردگان:

اشک ریختن بر مردگان را می‌توان گونه‌ای آبیاری نمادین به‌شمار آورد. زیرا همانگونه که سندهای دردسترس نشان می‌دهد پکرشته از افسانه‌هـای ایرانـی، انسان را گیـاه می‌داند (۱۳) بنابراین شاید آنچه فردوسی می‌گوید همین را برساند:

بدین گونه بگریست چندان به‌زار
همی تا گیارستش اندر کنار (۱۴).

۶) سینه برهنه کردن:

در سوگواری‌های بزرگ و به‌ویژه برای جوانان بسیار گرامی ایل و طایفه، زنان سینه‌های خود را برهنه می‌کننـد. ایـن نمایشی است به نشانه و آرزوی زندگی دوباره بخشیدن به آن مرده. زیرا روشن است که زندگی دهنده‌ترین اندام زنان، سینه ایشان است.

۷) شیر در ساختمان:

در برآوردن شفته ساختمان گورمردان بزرگ بختیاری، همراه آب، شیر هم به‌کار می‌برند. این نیز چیزی زندگی‌بخش و بنابراین زنانه را یادآور می‌گردد.

سوم ــ بزرگداشت زنان:

در فرهنگ بختیاری به‌راستی زنان را بزرگ می‌دارند. زنان بختیاری جایگاهی ویژه و یکسره روشن و جدای از مردان دارند. نه چنان است که ایشان درکناره‌ی زندگی و در سایه مردان باشند که خود بدروشنی در زمینه‌زندگی، گروهی، پدیدارند. بخست آنکه جایگاه زنان و مردان را از دیدگاه رفتاری، یکسره جدا و با مرزهای روشن می‌یابیم. پس، هرگروه، چه‌زن و چه‌مرد، ارزش ویژه‌ی خود را در میان مردم دارد. از همین‌روی به‌گمان نگارنده، برای نمونه اینکه زنان بختیاری کمتر برزین اسب می‌نشینند، و چنانچه بخواهند براسب سوار شوند بـر "تلمیـت Talmit" (= زیـر-اندازی نرم از پالش و مانند آن) می‌نشینند، به برای خوارداشتن ایشان و برپرداشتن مردان است. این‌کار برای مرزبندی رفتارهای ویژه‌ی هرگروه و دستوری برای بازشناسی هریک، از دیگری است. در همه زمینه‌های زندگی بختیاریان چنین مرزبندی‌هائی دیده می‌شود. برای نمونه در گذشته‌ی نه‌چندان دور، هر طایفه تنها می‌توانست نقش و نگارهای ویژه خود را در بافت قالی و مانند آن به‌کار گیرد. هیچ طایفه‌ای را روا نبود که نقش و نگارهای طایفه دیگری را به‌کاربرد. یا اینکه هر طایفه‌ای، یا هرچند طایفه‌ای باهم، به زیارتگاه ویژه‌ی خود باورداشته به‌دیدار او می‌روند هم‌چنان که خود زنان هم در هر دوره‌ای از زندگی خویش باید رنگ و نگار ویژه‌ای برای پوشاکشان به‌کار گیرند. چنانکه:

ــ دخترکان نابالغ: پارچه رنگی بـا گل‌های درشت، زمینهٔ شاد و اندک‌گرایشی به‌تیرگی

ــ دختران بالغ: همان رنگ ونگار، مگر اندکی روشن‌تر

ــ زنان سی‌ساله: سبز یا قهوه‌ای تیره.

ــ زنان پس از زناشویی و پیش از زایمان: پوشاکی بازهم روشن‌تر همراه تور یا چادر نماز سفید.

ــ زنان پس از بچه‌دار شدن: پارچه رنگی با گرایش اندک به‌تیرگی.

ــ و زنان یائسه: رنگ تیره و یکسره ساده.

هم از این روی است که زنان بزرگ را هیچ‌گاه با نام کوچک ایشان، به‌تنهایی نمی‌خواننـد، مگر آنکه پیشنـام "دَ Da" برآن بیفزایند. برای نمونه "گلندام" که "دَگلندام" گفته می‌شود. یا دختر و مادر خان که "بی‌بی" یا "بی" خوانده‌می‌شوند. پس برهمین روال است که برسنگ گور زنان بزرگ، درست همانند سنگ‌گور مردان بزرگ، نشانه‌های ویژه‌ای کنده‌کاری می‌کنند که نمودار بزرگی آن زنان است. همچون سنگ نگاره شانه‌ی دودّم زنانه که در نوشتاری دیگر ارزش نمادین آنرا بازنموده‌ایم (۱۵) هم‌چنین در گذشته، گورمردان را با سنگی عمودی در بالای آن و گور زنان را با دوسنگ بر بالا و پایین آن نشان می‌کردند. بنابراین شایسته است که بسیاری رفتارها و آیین‌های رایج درباره‌ی زنان بختیاری براین پایه و از همین دیدگاه شناسائی و ارزیابی شود.

با این همه چنین می‌نماید که برخی رفتارها و آیین‌ها نشانگر گونه‌ای برتری‌ـ مادر تبار و مادرسالارانه‌ی زنان درمیان بختیاری‌ها است. از آن میان می‌توان این چند نمونه‌را یاد کرد:

۱) کلیدداری و گنجوری زنان:

برسنگ گور برخی زنان بزرگ بختیاری نقش قفل دیده می‌شود. این بـازگویـی نمادین جایگاهی است که آن زنان در زندگـی خود داشتـه‌اند. زیرا در میـان خانواده‌های ریشه‌دار و طایفه‌های نژاده، زنان‌اند کـه دارای خانـواده را در دست دارند. هم‌چنان که یکی از بزرگان گذشته‌ی بختیاری می‌نویسد:

"خانهٔ پدرم "چَغاخُر Ča&axor" بود. آنجا را می‌گفتند خانهٔ ایلخانی و دارائی او هرچه‌بود دردست مادرم بود" (۱۶).

همو درجایی دیگر می‌افزاید:

"من اول زمستان دختر آقا مهدی بابادی را به زنی گرفتم و دارائی من در دست این زن افتاد. اگرچه پس از وی چند زن دیگر

گرفتم، ولی هرچه داشتم دردست او بود" (۱۷).
دیدارکننده‌ای بیگانه نیز همین را دریافته است:
"حیدرخان رئیس ایل (است). همسر اولش که بینی منقاری و چشمان مشکی دارد بسیار باوقار و حتی با غرور است و افتخار انبارداری و کلید داری حیدر را دارد" (۱۸).
همین معنی را در "سُرو. Soro" های بختیاری، که چکامه‌هائی... است در سوگ پهلوانان و نامداران ایل، نیز درمی‌یابیم. برای نمونه در یکی از آن‌ها که "دَنگ ابوالقاسم‌خان" dang" نام دارد و درباره‌ی یکی از نام‌آورترین پهلوانان بختیاری است، آنجا که خود پهلوان مرده به‌سخن می‌آید، درباره همسر و خواهرخود چنین می‌گوید:
نِویسُم غاغِـذی وِ بی‌عَظیمـه
زَرِ وِ دَه‌فِشَنگ بِخِر جنگ وَ سْتْ وِ "دیمه"
نِویسُم غاقـدی وِ بی‌ستـــاره
زَرْ وِ ذِه فِشَنگ بِخِر جَنگ وَسْتْ دو واره
نامه‌ای بنویسم به‌بی‌بی‌عظیمـــه، زر بدهد و فشنگ بخرد که در دیمه (= جایگاهی در بختیاری) جنگ شده است. نامه‌ای بنویسم به‌بی‌ستاره، زر بدهـد و فشنگ بخرد که دوباره جنگ شده است.
امروزه هنوز هم در بسیاری طایفه‌ها، برای نمونه "شهنی Sahni" و "کیارْسی"، جوانانی که از خود دارائی یا درآمدی دارند و هنوز زن نگرفته‌اند آنرا نزد زنی کمابیش سالدار و محترم از زنان طایفه می‌نهند.
۲) نژادگی وپاکی خون:
پسران خان را، خان یا آقا می‌گویند. مادر این فرزندان باید خان‌زاده باشد. وگرنه آنان را "کنیززاده" می‌گویند. کمتر می‌شود که "کنیززادگان" به‌جای پدر، خان و فرمانروای ایل یا طایفه شوند. همچنین است که هرگاه کسی تنها از سوی پدر بختیاری باشد، مردم همواره آنرا به‌یاد دارند و چنین کسی را "دوتُرغه" (=دورگه) Dotar&a می‌خوانند.
۳) فرمانروایی و سروری:
زنان بزرگ بختیاری همواره در کارهای اجتماعی و سیاسی ایل همباز بوده‌اند. هم‌چنان که درسندی چنین می‌یابیم:
" در این هنگام خاتون جان خانم و سایر روسا به‌مشورت پرداختند" (۱۹).
بنابراین زنان بزرگ، همچون مردان بزرگ، از خود نیروی سیاسی دارند. به روشـی کـه می‌تواننـد به کسـان پناهندگی بدهند:
"این همان زنیسـت که خاتون جان خانم اصرار داشت به‌او پناه ببریم" (۲۰).
با این‌همه، چنین گمان می‌رود که در نبودن سران ایل یا طایفه است که زنان ایشان فرمانروایی را به دست می‌گیرند. هم‌چنان که هنگام گرفتاری ایلخانی دربند گماشتگان دولت قاجار، همسر او، "حاجی بی‌بی‌زینب" فرمانروای ایل می‌شود (۲۱). نیز "بی‌بی‌گل" از "تَش قاضی" "طایفه‌ٔ نصیر"، "باب راکی" "تیره‌ٔ هفت لنگ" که همسر یکی از خان‌های طایفه‌ٔ "شهنی Sahni"، از همان باب و تیره، بود در نبودن خان، کدخدای طایفه می‌شود. در دوره فرمانروایی که تاآزادی شوهرش سال‌ها به درازا می‌کشند، وی را "آبی گُل (=آقا بی‌بی‌گل)" می‌نامیدند.

ج) انگارهٔ زن نمونه در فرهنگ بختیاری:

نمونهٔ زن در فرهنگ بختیاری، یعنی زنـی کـه ایشـان می‌پسندند و چشمداشتی که دراین زمینه دارند چنین است:
– ویژگی‌های بدنی و دیداری:
۱) پوست سفید.
برای ستودن زیبـایـــی زنان واژهٔ "الوس alus" به‌معنای اصلی سفید و معنای مجازی زیبا، به‌کار می‌رود.
۲) تُرنهٔ گَهْپْ Torna gahp
طرهٔ مو پر و بلند باشد – جوری که بشود آنرا تاب داد و کنارهٔ چهره، نیمی زیر روسری و نیمی بیرون از آن نهاد.
۳) بلند بالا و درشت‌اندام.
۴) چست و چالاک.
۵) درشت چشم.
۶) کشیده بینی با لب‌های نازک سرخ رنگ.
۷) کمرباریک
۸) راست بالا و کشیده‌اندام
۹) پَسِهِ شُلْ Pasa sol (= باسـن بزرگ).
– ویژگی‌های رفتاری و وظایف:
۱) زایندگی
در فرهنگ بختیاری زن نازا را خوار می‌دارند، هم‌چنان که دیدارکننده‌ای بیگانه نیز درآغاز سده‌ی کنونی میلادی چنین گواهی می‌دهد:
"حیدر دوزن دارد. زن بزرگتر مادر چهار فرزند است و درخانه مقام مهمتری دارد. زن جوانتر به‌علت اینکه نتوانسته فرزندی برای شوهر بزاید فقط کمی از مستخدم بزرگتر و برتر است. نازائی درمیان قبایل زشت و مکروه شمرده می‌شود" (۲۲).
۲) کدبانوگری
زن کدبانو، به‌گویش بختیاری "کِی وِ نُو kayvanu"، وظایـف بسیـار گستـرده‌ای دارد، که مهمترین‌آن‌ها چنین است:
۱) نگهداری خانه و زندگی.
۲) نگهداری از کودکان خانواده
۳) فراهم کردن و پختن خوراک خانواده.
۴) همباز شدن در کوشش‌های اقتصادی خانواده از راه دوشیدن شیر دام‌های گله، ساختن فرآورده‌های گوناگون از شیر، ریسندگی و بافندگی پشم، و دیگر روش‌های گذران زندگی.
۳) همباز شدن در جنگ و دیگرکارهای گروهی
هنگام جنگ، زنان هر طایفه برای دلگرم کردن مردان طایفهٔ خود درکناره نبردگاه گردآمده با هلهله‌ای که به‌گویش بختیاری "گِل kal" گفته می‌شود، درجنگ شرکت می‌کنند.
بیشتر کارهای زناشوئی و کمابیش همه آیین‌های سوگواری را زنان برگزار می‌کنند. کوتاه سخن هرآنچه که بتوان نام آیین گروهی برآن نهاد و بیش و کم به دست زنان بختیاری است. همچون زادن، زناشویی و مرگ. رویهمرفته کارهایـی که زنان بختیاری در زندگی روزمره انسانی– اقتصادی ایل باید انجام دهند بسیار بیشتر و نیز بسیار گسترده‌تر از آن مردان است. چه، مردان، تنها به‌جنگ و شکار و نگهداری گله‌ها می‌پردازند. هنگامی که هیچ‌کدام این‌کارها را پیش روی نداشته باشند روزگار را به‌غنودن، گفت‌وشنود، شاهنامه خوانی و مانند آن می‌گذرانند. روشن است که بیشتر به‌این یکی می‌پردازند!

سندها:

۱) بختیاری، علیقلی، (سرداراسعد)؛ **تاریخ بختیاری**، انتشارات بساولی، تهران، ۱۳۶۱. ص ص ۱۴۶ – ۱۴۷.
۲) از اینگونه آئین‌ها و زیارتگاه‌ها در سراسر ایران بسیار است، که در همهٔ آن‌تنها زنان را راه و جایگاهی است. یعنی چون این‌ها ویژهٔ زایندگی و باروری است، پس ویژهٔ زنان بوده درآن‌ها جائی برای مردان نیست.
۳) بختیاری، خسرو (سردار ظفر)؛ یادداشت‌ها و خاطرات، انتشارات بساولی، تهران، ۱۳۶۲ ص ۲۴.
۴) برای آگاهی بیشتر ن.ک.به:
ربد، ئولین، **انسان در عصر توحش**، ترجمه محمود عنایت، انتشارات هاشمی، تهران، ۱۳۶۳، ص ۲۸۵
سگال، ایلین؛ چگونه انسان غول شد (داستان تکامل
سگال، ایلین؛ **چگونه انسان غول شد (داستان تکامل انسان)**، (سه‌جلد، ج۱)، ترجمهٔ آذر آریان‌پور، کتابهای سیمرغ، تهران (چ‌هفتم) ۱۳۵۸، ص ص ۲۴۹ – ۲۵۰
۵) ؟، **خوابگزاری**، با تصحیح و مقدمهٔ ایرج افشار، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۶، ص ص ۳۹۴، ۳۶۰ و ۳۶۱
۶) ابن سیرین، محمد؛ تعبیر خواب، انتشارات جاویدان، تهران، ؟، ص ص ۳۷، ۳۸ و ۱۱۴
۷) عمرانی، فخرالدین محمد؛ **التحبیر فی علم التعبیر**، به اهتمام ایرج افشار، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۴، ص ص ۸۸، ۹۳ تا ۹۵.
۸) در اسطوره‌های ایرانی داستان زن خواستن پسران فریدون، نمونه‌ای درخور نگرش است. چه تا ایشان زن نگرفته‌اند نامی ندارند. برای آگاهی بیشترن.ک.به:
فردوسی، ابوالقاسم، **شاهنامه**، (ده جلد، ج۱) تحت نظر ی.ا.برتلس، آکادمی علوم اتحاد شوروی، ادارهٔ انتشارات ادبیات خاور، مسکو – ۱۹۶۳، ص ۸۲، پانویس، بدل بیت ۵۳:
پدر نام ناکرده از نازشان
بدان تا نخوانند به‌آوازشان
۹) "جیستا"، شمارهٔ ۸ سال چهارم، فروردین ۱۳۶۶، **کیارسی، طایفه‌ای در بختیاری**، ص ص ۶۲۹ – ۶۳۶، بیژن شاه مرادی
۱۰) "وحید"، مهر ۱۳۴۶، **خاطرات سردار ظفر**، ص ۹۴۱، خسروبختیاری
۱۱) گریستن برحامهٔ مردگان در بختیاری، یا پوشیدن جامه کهنه‌کورش هخامنشی هنگام تاجگذاری جانشینانش ویا خلعت دادن جامهٔ پوشیده شدهٔ پادشاه و بسیاری دیگر، همه از این ریشه است.
۱۲) ماسه، هانری؛ **معتقدات و آداب ایرانی** (دوجلد، ج ۲)، ترجمه دکتر مهدی روشن ضمیر، دانشگاه تبریز، تبریز، ۱۳۵۷، ص ص ۱۵۰ – ۱۵۱.
۱۳) "جیستا"، شماره ۳ سال چهارم، آبان ۱۳۶۵، **بریدن موی سر در سوگواریهـای بختیاری**، بیژن شاه‌مرادی
۱۴) فردوسی، ابوالقاسم؛ همان، چاپ امیرکبیر، تهران ۱۳۴۱، ص ص ۲۰ – ۲۱، سوگواری فریدون بر ایرج
۱۵) "جیستا"، شماره ۳سال چهارم، همان، همانجا.
۱۶) بختیاری، خسرو (سردار ظفر)، همان، ص ۱۹۹
۱۷) همان ص ۲۳۵
۱۸) کوپر، مریان.سی؛ **سفری به‌سرزمین دلاوران**، ترجمهٔ امیرحسین ظفر اللحان بختیاری، امیرکبیر، تهران، ؟ ص ۶۲.
۱۹) بختیاری، خسرو، همان، ص ۱۱۶ (بازگوئی از لبارد)
۲۰) بختیاری، علیقلی (سردار اسعد)، همان، ص ۳۳۷

ایمره لاکاتوش

علم و شبه علم

ترجمه‌ی شاپور اعتماد

اشاره:

• "ایمره لاکاتوش" در سال ۱۹۲۲ در مجارستان به‌دنیا آمد ونام‌خانوادگی‌اش در اصل "لی‌پزتیز" (۱) بود. نام مستعار لاکاتوش(۲) " را در زمان حکومت نازی‌ها برگزید و از فعالین مقاومت علیه‌نازیسم بود.

در دوره‌ی تحصیلات عالی، استاد راهنمایش "گئورک‌لوکاچ" بود و درسال ۱۹۴۷ یکی از معاونین وزارت آموزش و پرورش مجارستان شد. اصلاح دمکراتیک نظام تحصیلات عالی آن کشور را به عهده‌ی او گذاشتند ــ پس از آن او برای مدتی نزدیک به‌چهارسال، ۳ ــ ۱۹۵۰، به‌زندان افتاد که یک‌سال از آن را در سلول‌انفرادی به‌سر برد. بین سال‌های ۵۶ ــ ۱۹۵۴ ریمنطر"T .رنیای(۳) ریاضیدان به‌عنوان مترجم کار کرد و تحت تاثیر شدید آثار "ح.پولیا" (۴) قرار گرفت. در سال ۱۹۵۶ از کشور خود گریخت و به انگلستان رفت و در دانشگاه تز دکترایش را زیرنظر "بریث وایت" (۵) گذراند. پس از "پوپر" به‌ریاست هیئت علمی دانشکده‌ی منطق دانشگاه لندن (ال.اس.ای) منصوب شد و تا هنگام مرگ خود در سال۱۹۷۴ پروفسور منطق در همان دانشگاه بود.

مقاله‌ی "علم و شبه علم" در مجموعه‌ای، که‌در زمینه‌ی فلسفه‌ی‌علوم طبیعی است به‌نام "دیدگاه‌ها و برهان‌ها" به‌چاپ‌خواهد رسید.

از جمله ویژگی‌های اساسی بشر، احترام او به دانش است. واژه‌ی دانش در زبان لاتین scientica است، و واژه‌ی علمscience ، سرانجام نام یکی از معتبرترین انواع دانش بشر شد. کاربرد صفت عالی درجمله‌ی قبل، این پرسش را برمی‌انگیزد که تمایز دانش از خرافات، ایدئولوژی و شبه علم در چیست؟ کلیسای کاتولیک، "کوپرنیک" را تکفیر و طرد کرد، حزب کمونیست دانشمندان‌مدافع نظریه‌ی "مندل"(۶) را صرفا برمبنای اینکه نظریه‌های آنان شبه علمی است مورد آزار قرار داد. پس تشخیص تمایز میان علم وشبه علم مساله‌ای صرفا در صلاحیت فلاسفه‌ی صاحب‌کرسی نیست. اهمیت اساسی آن برای مسائل اجتماعی و سیاسی نیز بدیهی است.

بسیاری از فلاسفه کوشش کرده‌اند تا تمایز میان علم و شبه‌علم را بصورت زیر حل کنند: هرحکم هنگامی علمی است که‌تعدادی کافی از افراد جامعه به‌شدتی کافی به‌آن باور داشته باشند. لیکن تاریخ اندیشه به‌ما نشان می‌دهد که بسیاری بوده‌اند که با تعصب به‌باورهایی بی‌پایه اعتقاد داشته‌اند. اگر قرار بود شدت باور، نشانه‌ی دانش باشد، می‌باید که بسیاری از حکایت‌های گوناگون درباره‌ی ارواح خبیثه، فرشتگان، شیاطین و بهشت و جهنم را هم تحت‌عنوان دانش دسته‌بندی کنیم. از طرف دیگر، دانشمندان حتا به‌بهترین نظریه‌های خود با دیده‌ی شک می‌نگرند. نظریه‌ی"نیوتون" قوی‌ترین نظریه‌ای بوده که علم تاکنون آفریده است، اما خود"نیوتون" هرگز نتوانست باور کند که اجرام دور از یکدیگر بتوانند همدیگر را جذب کنند. نتیجه می‌گیریم که‌شدت اعتقاد به باوری معین هراندازه هم که‌شدید باشد آن را به دانش تبدیل نمی‌کند. درواقعیت، خصیصه‌ی بارز رفتار علمی نوعی "شک‌گرایی"(۷) در برابر همه‌ی نظریه‌هاست ــ حتا در برابر عزیزترین نظریه‌های خود. اعتقاد تمام و کمال کور-کورانه، به‌هرنظریه‌ای که باشد، مبین فضیلت فکری نیست؛ بلکه جنایت فکری است.

بنابراین هرحکم می‌تواند شبه‌علمی باشد، حتا اگر کاملا" "قابل قبول" باشد و همه به‌آن باور داشته باشند، و می‌تواند از نظر علمی ارزشمند باشد حتا اگر باورکردنی نباشد وهیچ‌کس به‌آن باور نداشته باشد.

هر نظریه می‌تواند از ارزش علمی و والایی برخوردار باشد، حتا اگر کسی آنرا نفهمد چه رسد به‌اینکه آن را باور داشته باشد. ارزش معرفتی هرنظریه، هیچ‌گونه ارتباطی با شدت تاثیر روحی آن برذهن افراد ندارد. باور، اعتقاد تام، فهم، همه صرفا" انواعی از حالات گوناگون ذهن بشر هستند. لیکن ارزش علمی و عینی هر نظریه مستقل از ذهن بشری است که آنرا می‌آفریند یا می‌فهمد. ارزش علمی هرنظریه فقط بسته به پشتوانه‌ای عینی است که این حدسیات درعالم واقعیات دارند.

همانطور که "هیوم" گفته است:

"هرگاه کتابی را در دست گرفتید؛ چه درباره‌ی امور مقدس چه درباره‌ی متافیزیک مکتبی؛ همیشه باید پرسید، آیا شامل استدلال‌هایی مجرد درمورد کمیت یا مقدار است؟ خیر. آیا شامل استدلال تجربی درمورد امور واقع و وجود است؟ خیر. (پس) آنرا در آتش افکنید. چون نمی‌تواند شامل چیزی جز سفسطه و توهم باشد.(۸)"

اما مساله این است که استدلال "تجربی" چیست؟ چنانچه به نوشته‌های وسیع قرن هفدهم درباره‌ی جادوگری، حتا نگاهی سطحی بیافکنیم، می‌بینیم که تمام آنها سرشار از گزارش‌های مختلف درباره‌ی مشاهدات دقیق و واقعیات متکی به سوگند ــ و یا حتا آزمایش‌های گوناگون است. "گلن ویل" (۹)، فیلسوف مامور در"انجمن‌سلطنتی نوپا"، (۱۰)، اعتقاد داشت که جادوگری بهترین الگوی استدلال تجربی است. بنابراین، پیش ازآنکه به کتاب سوزانی هیوم‌وار بپردازیم، باید استدلال تجربی را تعریف کنیم.

در استدلال علمی، نظریه‌ها در برابر واقعیت‌ها قرار داده می‌شوند، و یکی از شروط اساسی استدلال علمی این است که واقعیت‌ها باید نظریه‌ها را تایید کنند. و پرسش ما درست همین است: اصلا" واقعیت‌ها چگونه می‌توانند نظریه‌ای را تایید کنند؟

به این پرسش، پاسخ‌های گوناگونی داده شده است. خود "نیوتون" فکر می‌کرد که قوانین خود را فقط به کمک واقعیت‌ها اثبات کرده است. و ازاینکه هرگز به بیان فرضیه‌ی صرف اکتفا نکرده است، سربلند بود: فقط آن دسته از نظریه‌های خود را منتشر می‌کرد، که به‌کمک واقعیت‌ها اثبات شده بودند. و بالاخص، او مدعی بود که قوانین خود را از "پدیده‌ای"، استنتاج کرده که "کپلر" در دسترس او قرار داده بود. لیکن این سخن او گزاف بود، زیرا بنابر نظریه‌ی "کپلر" سیارات در امتداد مداری بیضوی حرکت می‌کنند درحالی که در نظریه‌ی "نیوتون" سیارات فقط وقتی مداری بیضوی دارند که درهنگام حرکت بر یکدیگر تاثیر متقابل نداشته باشند ــ یا به‌بیانی دقیق‌تر- درحرکت یکدیگر اختلالی ایجاد نکنند. ولی واقع امر این است که آنها در حرکت یکدیگر اختلال ایجاد می‌کنند. درست به‌همین دلیل بود که "نیوتون" مجبور شد نظریه‌ی اختلال(۱۱) خود را ابداع کند، که از آن نتیجه می‌شود هیچ سیاره‌ای در امتداد مداری بیضوی حرکت نمی‌کند.

امروزه به‌آسانی می‌توان نشان داد که اصولا" هیچ‌گونه قیاس معتبری وجود ندارد تا به‌کمک آن بتوان قوانین طبیعت یا هرکدام از آنها را از تعدادی واقعیات، به هراندازه که باشند، استنتاج کرد؛ معذلک حتا امروز در نوشته‌های گوناگون مکرر می‌خوانیم که این یا آن نظریه به‌کمک واقعیت‌ها اثبات شده است. دلیل این مقاومت لجوجانه در برابر احکام ابتدایی منطق چیست؟

توجیه بسیار قابل قبولی در این‌باره وجود دارد. و آن این است که دانشمندان مایلند نظریه‌های خود را معتبر جلوه دهند تا از لقب "علمی"، یعنی، دانش اصیل برخوردار شوند. ولی می‌دانید که مباحث مهمترین دانش قرن هفدهم، قرنی که طی آن علم متولد شد، خدا، شیطان، بهشت و جهنم بود.

اگر حدسیات کسی درمورد امور مقدس غلط ازآب درمی‌آمد، پی‌آمد خطای او لعن

ابدی بود. دانش الهیات نمی‌تواند خطاپذیر باشد: باید از هرگونه تردیدی فارغ باشد. اما می‌دانیم که دستاورد فکری دوره‌ی روشنگری این بود که آدمی خطاپذیر است و درمورد امور دانش الهیات جاهل. الهیات علمی محال است و بنابراین علم به‌امور دانش الهیات وجود ندارد. علم ما فقط می‌تواند علم به طبیعت باشد ولی از نظر متفکرین دوره‌ی روشنگری این نوع جدید دانش می‌بایست به‌کمک معیارهایی که آنان یکسره از الهیات اقتباس کرده بودند ارزیابی می‌شد: اثبات آن می‌بایست از هرگونه تردیدی فارغ می‌بود. رسیدن به آن یقین را که الهیات نتوانسته بود به آن نایل شود، به علم واگذار شد. کسی لیاقت نام عالم را داشت که حق حدس زدن نداشته باشد: او می‌بایست هر حکمی را که به زبان می‌راند از واقعیت‌ها استنتاج می‌کرد. معیار صداقت علمی همین بود. نظریه‌های استنتاج نشده از واقعیت‌ها به‌عنوان نظریه‌های غیرعلمی گناه‌آلود، کفر و زندقه در جامعه‌ی علمی، قلمداد می‌شد.

تنها بعد از واژگون شدن نظریه‌ی "نیوتون" در این قرن بود که دانشمندان به این واقعیت پی بردند که تصور آنها از معیارهای صداقت علمی تصوری موهوم بوده است. پیش از آنکه "آینشتاین" نظریه‌ی خود را ارائه دهد، غالب دانشمندان فکر می‌کردند "نیوتون" قوانین غایی خداوند را برپایه‌ی واقعیت‌ها کشف کرده است. به‌همین سبب، "آمپر"، در اوایل قرن نوزدهم، برخود واجب دانست برای کتاب خود، که مشتمل بر نظریه‌پردازی‌های او درباره‌ی پدیده‌ی الکترومغناطیس بود، نام زیر را برگزیند: **"نظریه‌ی ریاضی پدیده‌های الکترودینامیک که یقینا" از تجربه استنتاج شده است."**

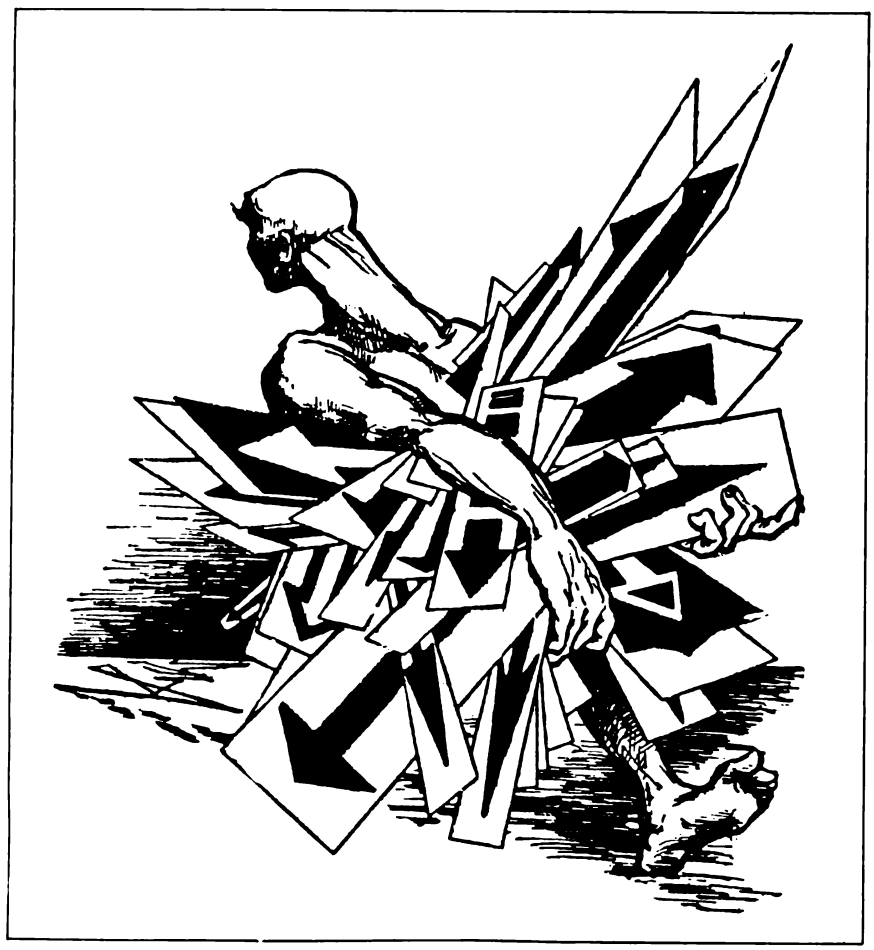
اما در انتهای کتاب خود او برحسب تصادف اعتراف می‌کند که برخی از تجارب هرگز انجام نگرفته است و حتا ابزار و وسایل ضروری آنها ساخته نشده است!

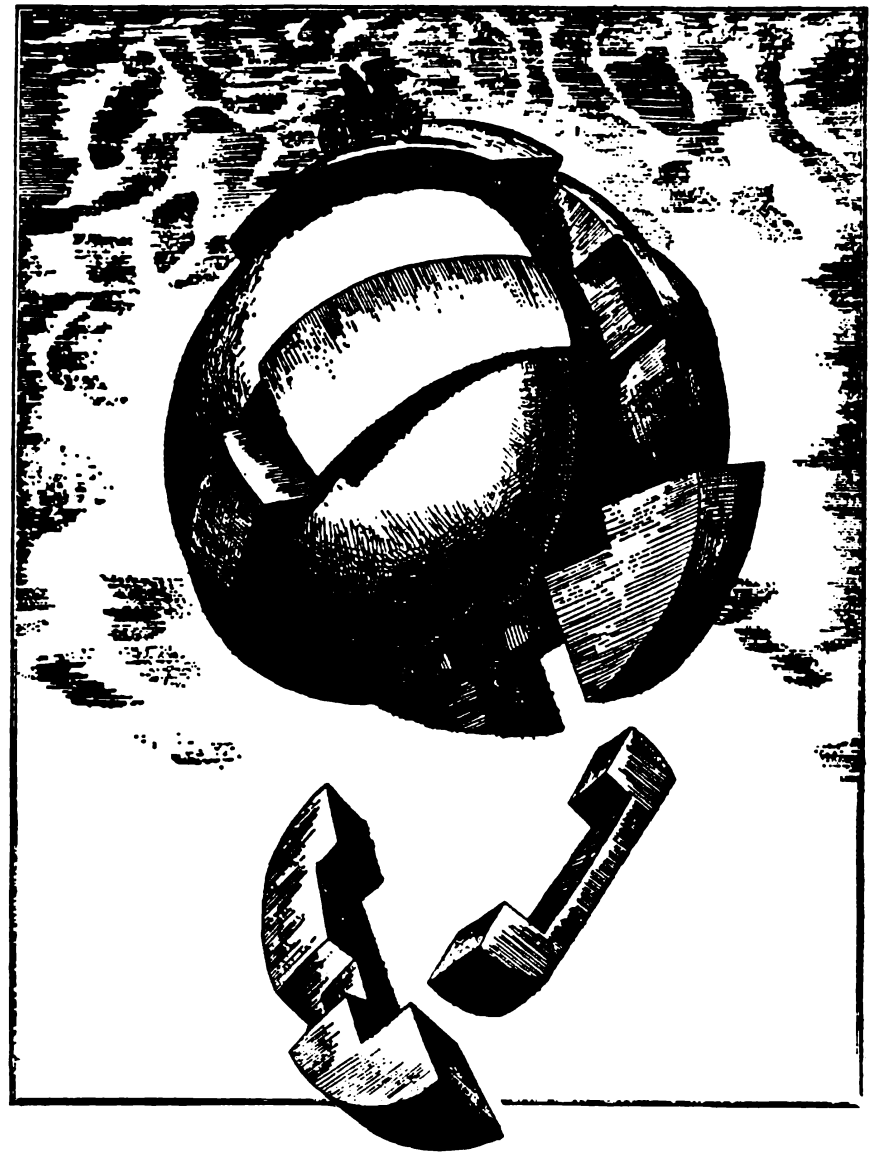
اگر همه‌ی نظریه‌های علمی به یکسان اثبات ناپذیرند، بنابراین وجه تمایز میان دانش علمی و جهل، یا میان علم و شبه علم، چیست؟

یکی از پاسخ‌هایی که در قرن بیستم به‌این پرسش داده شده است پاسخ "منطقیون استقرایی" است. منطقیون استقرایی (۱۲) تلاش کردند که احتمال درستی نظریه‌های مختلف را براساس مجموعه‌ی واقعیات موجود تعیین کنند. اگر احتمال ریاضی درستی یک نظریه به میزانی زیاد بود آنرا به‌عنوان نظریه‌ای علمی می‌شناختند؛ و اگر این میزان کم یا حتا صفر بود آنرا غیرعلمی می‌شناختند. درنتیجه نشان صداقت علمی از چنین دیدگاهی این بود که هرگز نباید سخنی که لااقل احتمال درستی آن زیاد نباشد به‌زبان راند. بی‌شک دیدگاه "احتمال‌گرایی" جنبه‌ای جالب توجه دارد: به‌جای آنکه میان علم وشبه علم تمایزی سیاه ــ سفیدگونه قایل شود، مقیاسی پیوسته ارایه می‌دهد تا به‌کمک آن بتوان نظریه‌های بد (ضعیف) را که احتمال درستی‌شان کم است از نظریه‌های خوب که احتمال درستی‌شان زیاد است تشخیص داد. لیکن، در سال ۱۹۳۴، "کارل پوپر"، که یکی از بانفوذترین فلاسفه معاصر است، چنین استدلال کرد که احتمال ریاضی درستی همه‌ی نظریه‌ها، چه علمی چه شبه علمی، علیرغم میزان واقعیات موجود (در تایید آن‌ها) همواره صفر است. اگر حق به‌جانب "پوپر" باشد، در آن صورت نظریه‌های علمی نه‌تنها به یکسان اثبات ــ ناپذیرند بلکه به‌یکسان نامحتمل هم هستند. این استدلال مستلزم معیار حدیدی برای تمایز میان علم و شبه علم بود و "پوپر" معیاری بسیار حیرت‌آور پیشنهاد کرد. به‌نظر او هر نظریه‌ای می‌تواند علمی باشد حتا اگر یک واقعیت هم در تایید آن وجود نداشته باشد؛ و می‌تواند شبه علمی باشد حتا اگر همه واقعیات موجود در تایید آن باشد. یعنی آنکه خصیصه‌ی علمی یا غیرعلمی بودن یک نظریه را می‌توان مستقل از واقعیت‌ها تعیین کرد. به‌اعتقاد او هر نظریه فقط هنگامی علمی است که ابداع ــ کننده‌ی آن بپذیرد که آزمایشی (یا مشاهده‌ای) تعیین کننده را ازپیش مشخص کند که نظریه‌ی او را بتواند ابطال کند، و شبه علمی است چنانچه او نپذیرد چنین "حکم ابطال ــ کننده‌ی بالقوه‌ای" را مشخص کند. اما اگر واقعا" چنین باشد در آن‌صورت کاری که ما کرده‌ایم متمایز ساختن نظریه‌ی علمی از نظریه‌های غیرعلمی نیست بلکه متمایز ساختن روش علمی از روش غیرعلمی است.

به‌عقیده‌ی کسی که مدافع نظر "پوپر" است مارکسیسم می‌تواند علمی باشد، ولی به‌شرطی که مارکسیست‌ها بپذیرند واقعیت‌هایی را مشخص کنند، که درصورت وقوع یا مشاهده‌ی آنها، دست از مارکسیسم بشویند. و چنانچه از این کار سربار زنند آنگاه مارکسیسم شبه علم می‌شود. بی‌شک خالی از لطف نیست که از مارکسیستی سئوال شود چه حادثه‌ی قابل تصوری او را وامی‌دارد که از مارکسیسم دست بشوید. چنانچه او معتصبانه معتقد به مارکسیسم باشد، به‌یقین، تعیین واقعیتی که بتواند مارکسیسم را ابطال کند کاری دور از اخلاق قلمداد خواهد کرد. به‌این ترتیب، هرحکم می‌تواند به حکم جزمی شبه علمی درآید یا به دانشی اصیل تبدیل شود، بسته به آنکه آماده باشیم شرایط قابل مشاهده‌ای را که آن را نفی می‌کند تعیین کنیم یا نه.

اما آیا معیار ابطال‌پذیری، که "پوپر" پیشنهاد می‌کند، راه‌حل مساله تمایز علم از شبه علم است؟ خیر. زیرا معیاری که "پوپر" پیشنهاد می‌کند سرسختی بی‌نظیر نظریه‌های علمی را نادیده می‌گیرد. دانشمندان آدم‌های پوست کلفتی هستند. آنان صرفا" به‌این دلیل که واقعیت‌ها نظریه‌ای را نفی می‌کند دست ازآن نمی‌شویند. (درچنین موقعیت‌هایی) آنان غالبا" فرضیه‌هایی ابداع می‌کنند، که به "فرضیه‌های سحاب‌بخش" (۱۳) شهرت یافته‌اند، تا آن‌که واقعیت‌هایی ارایی قبیل را، که درصورت وقوع، آن را یک "ناهنجاری صرف" نام می‌نهند، توجه کنند. و چنانچه نتوانند آنها را به این‌گونه توجیه کنند، از آن واقعیات چشم‌پوشی کرده، توجه خود را به مسایل دیگر معطوف





می‌کند. اگر دقت کرده باشید می‌دانید که دانشمندان درچنین مواقعی عباراتی را نظیر "ناهنجاری"، "مورد متمرد"، و غیره بکار می‌برند و نه عبارت‌هایی نظیر نفی یا "مورد نفی‌کننده". البته تاریخ علم سرشار از توصیف‌هایی است که چگونه فلان آزمایش تعیین کننده فلان نظریه را نابود کرده است. اما این نوع توصیف‌ها همه، سال‌ها بعد ار آنکه دانشمندان دست از نظریه موردبحث کشیده بودند بافته شده است. اگر "پوپر" از دانشمندان عصر "نیوتون" پرسیده بود که برمبنای کدام تجارب علمی می‌پذیرند از نظریه "نیوتون" دست بشویند، برخی از آنها درست به‌همان اندازه‌یکه می‌خوردند که برخی از مارکسیست‌ها. (۱۴)

پس، وجه تمایز علم چیست؟ آیا باید تسلیم شویم و بپذیریم که انقلاب علمی صرفا" تغییری "غیرعقلایی" در اعتقادات ما است ــ یا آنکه نوعی ایمان‌آوری مذهبی است؟ "توماس کوهن" که یکی‌از برجسته‌ترین فیلسوفان آمریکایی در زمینه‌ی فلسفه‌ی علم است، پس ازآنکه به سادگی‌اندیشی ابطال‌گرایی "پوپر" پی برد، به‌این نتیجه رسید. اما اگر حق به‌جانب "کوهن" باشد. هیچ‌گونه تمایزی میان علم و شبه علم، میان "پیشرفت علمی" و "سقوط فکری" وجود نخواهد داشت، چون دیگر معیاری عینی برای تعیین صداقت علمی وجود ندارد. درآن‌صورت او چه معیاری را می‌تواند ارائه دهد که به‌کمک آن بتوانیم پیشرفت علمی را از انحطاط فکری تمیز دهیم؟ (۱۵)

طی سال‌های اخیر من از متدلوژی‌ای دفاع کرده‌ام که‌آن‌را متدلوژی برنامه‌های تحقیقاتی علمی نامیده‌ام، و فکر می‌کنم برخی از مسایلی را که "پوپر" و "کوهن" هردو از حل آنها عاجز ماندند حل می‌کند.

در وهله‌ی اول، من مدعی هستم که واحد توصیفی و "نمونه‌وار" دستاوردهای علمی بزرگ برنامه‌ی تحقیقاتی است و نه فرضیه‌ای "تک افتاده". علم فقط آزمون و خطا و سلسله‌ای از "حدس‌هاوابطال‌ها" (۱۶) نیست. این حکم که "همه‌ی قوها سفید هستند" می‌تواند با کشف تنها یک قوی سیاه ابطال شود. اما این روش پیش پا افتاده‌ی آزمون و خطا را نمی‌توان علم قلمداد کرد. برای نمونه، علم "نیوتونی" که فقط مجموعه‌ی چهار حدس آن ــ یعنی سه قانون مکانیک بعلاوه‌ی قانون جاذبه ــ نیست. این چهار قانون صرفا "هسته سخت" (۱۷) برنامه‌ی (تحقیقاتی) "نیوتونی" را تشکیل می‌دهند. لیکن "نوار حفاظتی" (۱۸) عظیمی مرکب از فرضیه‌های کمکی گوناگون از این هسته‌ی سخت در برابر هرگونه مورد نفی کننده لجوجانه حفاظت می‌کند. و اما از این مهمتر این امر است که هر برنامه تحقیقاتی از هوریستیک (۱۹) یا روش راهنمای شهودی برخوردار است، که به "دستگاه مساله حل‌کن" قدرتمندی مجهز است، که به‌کمک تکنیک‌های ریاضی مدون می‌تواند ناهنجاری‌های گوناگون را هضم و حتا گاهی اوقات آنها را به شواهد مثبت تبدیل کند. برای نمونه، اگر سیاره‌ای، درست چنانکه باید حرکت نکند (۲۰)، دانشمند مدافع نظریه‌ی "نیوتونی" حدسیات خود را درمورد "اکسارحوی" یا درمورد انتشارنور در "توفان‌های مغناطیسی"، یا صدها حدس دیگر را که همه جز لاینفک برنامه‌ی او هستند از نو بررسی می‌کند. او حتا می‌تواند فی‌البداهه سیاره‌ی تاکنون شناخته نشده‌ای را اختراع کند و موضع، وزن و سرعت آنرا محاسبه کند تا به‌کمک آنها ناهنجاری موجود را توضیح دهد.

واما، نظریه‌ی جاذبه‌ی "نیوتون"، نظریه‌ی نسبیت "آینشتاین"، "مکانیک کوانتومی"، "مارکسیسم"، "فرویدیسم"، همه و همه برنامه‌هایی تحقیقاتی هستند که هرکدام هسته‌ی سخت خاص خود را دارد که از آن به‌نحوی لجوجانه دفاع می‌شود؛ مضافا" هرکدام "نوار حفاظتی" کم و بیش انعطاف‌پذیر محصر بخود را دارد؛ و هرکدام "دستگاه مساله حل‌کن مدون" خود را. و هرکدام از این نظریه‌ها در هر مرحله از تحول خود با مسائل حل‌نشده و ناهنجاری‌های هضم نشده یا حذب نشده‌ی خود مواجه است. از این نظر، و به‌این معنای خاص، همه‌ی نظریه‌ها نفی شده زاده می‌شوند و نفی شده می‌میرند. اما آیا همه این نظریه‌ها به یکسان خوب هستند؟ تاکنون قصد من این بود که نشان دهم برنامه‌های تحقیقاتی چه چیزهایی هستند. اما چگونه می‌توان یک برنامه‌ی علمی یا پیشرو را از یک برنامه‌ی شبه علمی یا "رو به‌انحطاط" تمیز داد.

این فرق، برخلاف نظر "پوپر"، دراین نیست که برخی از نظریه‌ها هنوز نفی نشده هستند درحالیکه برخی دیگر نفی شده‌اند. وقتی "نیوتون" کتاب "پرنسیپیا"ی (۲۱) خود را منتشر کرد، همه می‌دانستند که نظریه‌ی او حتا از توجیه حرکت ماه عاجز است؛ در واقعیت، حرکت ماه نظریه‌ی "نیوتون" را نفی می‌کرد. "کافمن" (۲۲)، که فیزیکدانی برجسته بود، نظریه‌ی نسبیت "آینشتاین" را درهمان سالی که منتشر شد رد کرد. بااین همه، همه‌ی برنامه‌های تحقیقاتی را که من ستایش می‌کنم خصیصه‌ای مشترک دارند؛ همه‌ی آنها واقعیت‌های جدیدی را پیش‌بینی می‌کنند ــ واقعیت‌هایی که یا کسی بخواب ندیده، یا آنکه در واقعیت توسط برنامه‌های قبلی یا رقیب نفی شده‌بوده‌اند. برای نمونه، در سال ۱۶۸۶ یعنی زمانی که "نیوتون" نظریه‌ی جاذبه خود را منتشر کرد در نجوم

دو نظریه درمورد "ستاره‌های دنباله‌دار" وجود داشت. نظریه‌ی مردم‌پسندتر "ستاره‌ی دنباله‌دار" را نشانه‌ای از سوی خداوندی غضبناک که خشم خود را بروز خواهد داد و فاجعه خواهد آفرید قلمداد می‌کرد. ازسوی دیگر، بنابر نظریه‌ی کم شناخته شده‌ی "کپلر" "ستاره‌ی دنباله‌دار" یکی از انواع اجرام آسمانی بود که در امتداد خط مستقیم حرکت می‌کرد. اما از دیدگاه نظریه‌ی "نیوتون"، "ستاره‌های دنباله‌دار" اجرامی بودند که برخی از آنها در امتداد منحنی هذلولی شکل یا سهمی شکل حرکت می‌کردند که درنتیجه، هیچگاه بازنمی‌گشتند؛ و برخی دیگر در امتداد منحنی بیضی شکل حرکت می‌کردند. "هالی" که در چارچوب برنامه‌ی "نیوتون" تحقیق می‌کرد برمبنای مشاهده‌ی قسمت کوتاهی از مسیر یکی از "ستاره‌های دنباله‌دار" محاسبه کرد که پس از هفتاد و دو سال بازخواهد گشت و با محاسبه‌ی خود حتا تعیین کرد که در چه دقیقه‌ای و در چه نقطه‌ی مشخصی در آسمان می‌توان آن را دوباره دید. این امر باورنکردنی بود. اما هفتاد و دوسال بعد، یعنی زمانی که مدتی طولانی از مرگ "نیوتون" و "هالی" می‌گذشت، "ستاره ی دنباله‌دار هالی" درست به همان‌جایی بازگشت که "هالی" پیش‌بینی کرده بود. بطور مشابهی، دانشمندان مدافع نظریه‌ی نیوتون وجود و حرکت دقیق سیاره‌های کوچکی را پیش‌بینی کردند که هرگز پیش‌تر مشاهده نشده بودند. حال، برنامه‌ی تحقیقاتی "آینشتاین" را درنظر بگیرید. پیش‌بینی حیرت‌آور برنامه‌اش این بود که چنان‌چه فاصله میان دو ستاره را در شب اندازه گیریم، سپس همین فاصله را در روز اندازه‌گیری کنیم (البته زمانی که آنها قابل رویت باشند یعنی هنگام کسوف) نتیجه‌ی این دو اندازه‌گیری متفاوت خواهد بود. تا آن زمان به ذهن هیچ‌کس خطور نکرده بود که دست به‌چنین مشاهده‌ای زند. بنابراین، در چارچوب یک نظریه پیشرو، نظریه همواره به کشف واقعیت‌های جدید و تاکنون شناخته نشده رهنمون می‌شود. لیکن، در چارچوب برنامه‌های رو به انحطاط، نظریه‌هایی ابداع می‌شوند که صرفا" درپی توجیه واقعیت‌های شناخته شده‌اند. برای نمونه، آیا مارکسیسم هیچگاه واقعیت حیرت‌برانگیزی را بطور موفقیت‌آمیز پیش‌بینی کرده است؟ هرگز! البته تابه‌حال چندین پیش‌بینی ناموفق معروف کرده است. مثلا" زمانی پیش‌بینی می‌کرد که نخستین انقلاب سوسیالیستی در جامعه‌ای به‌وقوع خواهد پیوست که ازلحاظ صنعتی پیشرفته‌ترین جامعه باشد. یا آنکه در کشورهای سوسیالیستی دیگر انقلابی به‌وقوع نخواهد پیوست. یا آنکه میان کشورهای سوسیالیست اختلاف منافع وجود نخواهد داشت. به‌این ترتیب، پیش‌بینی‌های اولیه‌ی مارکسیسم پیش‌بینی‌هایی جسورانه و حیرت‌برانگیز بودند، ولی غلط ازآب درآمدند. مارکسیست‌ها همه‌ی این پیش‌بینی‌های غلط را توجیه کرده‌اند: بهبود وضع طبقه‌ی کارگر را با بافتن نظریه‌ی امپریالیسم توجیه کرده‌اند؛ حتا توجیه کرده‌اند که چرا نخستین انقلاب سوسیالیستی در روسیه‌ی از لحاظ صنعتی عقب مانده به‌وقوع پیوست. آنها برلن ۱۹۵۳، بوداپست ۱۹۵۶، پراگ ۱۹۶۸، همه و همه را "توجیه کرده‌اند". و اختلاف روسیه با چین را نیز "توجیه کرده‌اند". اما فرضیه‌های کمکی آنان همیشه بعد از وقوع واقعه سرهم‌بندی شده است تا به‌کمک آن بتوان نظریه‌ی مارکسیستی را درمقابل واقعیت‌ها حفظ کرد. برنامه‌ی "نیوتون" منجر به واقعیت‌های جدید شد؛ ولی نظریه‌ی مارکسیستی از واقعیت‌ها عقب مانده است و همچنان بسرعت می‌دود تا بدانها رسد.

خلاصه کنیم. وجه تمایز پیشرفت تجربی "شواهد پیش پا افتاده" نیست: وقتی "پوپر" می‌گوید از این نوع شواهد میلیون‌ها وجود دارد، حق به‌جانب اوست. اینکه وقتی سنگی را رها کنیم به‌سوی زمین سقوط می‌کند، و هر دفعه این کار را کنیم همین رخ خواهد داد، و این موفقیتی برای نظریه "نیوتون" قلمداد نمی‌شود. ولی "ابطال‌هایی" را هم که "پوپر" تبلیغ کرده است (که آن‌ها را) وجه تمایز شکست تجربی نمی‌توان قلمداد کرد، چون همه‌ی برنامه‌های تحقیقاتی در اقیانوسی از ناهنجاری‌های دایمی رشد می‌کنند. آنچه واقعا" تعیین‌کننده است پیش‌بینی‌های دراماتیک، غیرمنتظره، و حیرت‌برانگیز است: حتا وقوع چندتایی از آنها کافی است تا توازن را برهم زند؛ وقتی نظریه از واقعیت‌ها عقب بماند، ما با برنامه‌ی تحقیقاتی رو به انحطاط درمانده‌ای مواجه خواهیم بود.

حال بپردازیم به انقلاب‌های علمی. این انقلاب‌ها چگونه به‌وقوع می‌پیوندند؟ اگر دو برنامه‌ی تحقیقاتی رقیب یکدیگر وجود داشته باشد، یکی درحال پیشرفت و دیگری درحال انحطاط؛ دانشمندان رویهمرفته جذب برنامه‌ی پیشرو می‌شوند. این منطق انقلاب‌های علمی است. لیکن، علیرغم آنکه صداقت معنوی ایجاب می‌کند که سابقه‌ی هر برنامه‌ای همواره در معرض دید همگان قرار گیرد، دفاع مصرانه‌از برنامه‌ای رو به انحطاط و تلاش برای تبدیل آن به برنامه‌ای پیشرو دلیل عدم صداقت نیست.

متدلوژی برنامه‌های تحقیقاتی، برخلاف متدلوژی "پوپر"، "خردآنی" ارائه نمی‌دهد. با برنامه‌های رو به شکوفایی نباید سرسختانه رفتار کرد: درمورد بعضی برنامه‌ها ممکن است ده‌ها سال طول کشد تا مثمر ثمر واقع شده، به برنامه‌ای از لحاظ تجربی رو به رشد تبدیل شود. نقد، سلاح جابجا کننده‌ی "پوپر"ی نیست ــ نفی نیست. نقد اساسی همیشه انتقادی سازنده است: ابطال، بدون آنکه با نظریه‌ای بهتر همراه باشد هرگز وجود نداشته است. "کوهن" وقتی می‌گوید انقلاب‌های علمی تغییراتی ناگهانی و نابخردانه در دید ما است، خطا می‌کند: چنانچه بررسی دقیق کنیم، آنچه "پوپر" آزمایش تعیین کننده می‌نامد و آنچه "کوهن" انقلاب علمی می‌خواند هردو افسانه ازآب درمی‌آیند: آنچه معمولا" در واقعیت به‌وقوع می‌پیوندد این است که یک برنامه‌ی تحقیقاتی روبه رشد جایگزین برنامه‌ی تحقیقاتی رو به انحطاط می‌شود.

مساله تمایز میان علم و شبه علم عواقبی جدی هم برای رسمی شدن حق نقد و انتقاد دارد. در سال ۱۶۱۶ کلیسای کاتولیک اشاعه‌ی نظریه‌ی "کوپرنیک" را ممنوع کرد، زیرا مدعی بود که شبه علمی است. در سال ۱۸۲۲ این نظریه از فهرست آثار ممنوعه حذف شد زیرا کلیسا ملاحظه کرد که واقعیت‌ها آن را اثبات کرده است و درنتیجه علمی شد. در سال ۱۹۴۹ کمیته مرکزی حزب کمونیست شوروی "ژنتیک مندلی" را نظریه‌ای شبه علمی اعلام کرد و مدافعان آن، ازقبیل آکادمیسین "واویلف" را در اردوگاه‌های کار اجباری نابود کرد؛ پس از قتل "واویلف" از "ژنتیک مندلی" اعاده حیثیت شد؛ اما حق تصمیم‌گیری حزب درمورد این امر که چه چیزی علم است و درنتیجه درخور چاپ و چه چیزی شبه علم است و درنتیجه درخور مجازات همچنان محفوظ باقی ماند. مراجع دانشگاهی لیبرالی جدید در غرب هم نیز این حق را برای خود محفوظ نگاه داشته است که آزادی بیان بیان را درمورد مباحثی که شبه علم قلمداد می‌کند سلب کند، چنانکه درمورد مناظره پیرامون رابطه‌ی میان نژاد و هوش شاهد این واقعیت بوده‌ایم (۲۳). همه این مطالب نشان می‌دهد که چرا مساله تمایز میان علم و شبه علم صرفا" شبه مساله‌ای برای فلاسفه صاحب کرسی نیست: زیرا عواقب سیاسی و اخلاقی وخیمی دارد■

---

1) Lipsitz 2) Lakatos = Laksmith
3) A. Renyi 4) G. Polya 5) Braith waite 6) Mendel 7) Scepticism 8) Enquiries, Concerning the Human Understanding & Concerning the Prinsples of Morals. Oxford. Edition, p, 165. 9) Glanvill 10) Early Royal Souiety 11) Perturbation theory.

۱۲) اشاره‌ی لاکاتوش به آثار کارناپ و رایشنباخ و شاگردان آنها در دهه‌ی ۱۹۴۰ و دهه‌ی ۱۹۵۰ است؛ کارناپ یکی از متفکران برجسته‌ی محفل وین بود و رایشنباخ بنیانگذار مکتب برلن. ــ م.

13) rescue hypothesis

۱۴) پوپر با طرح مسئله به این صورت مخالف است. برای مقایسه نظر او با لاکاتوش و پاسخ او به انتقاد لاکاتوش به کتاب زیر ص ۱۰۰۴ به بعد مراجعه کنید. ــ م.

P. A. Schillp, The philosophy of Carl Fopper. (1979).

۱۵) توماس کوهن این تفسیر را از نظریهٔ خود نمی‌پذیرد. مراجعه کنید به کتاب او، ص ۱۹۱ به‌بعد. ــ م.

The Struclere of Scientific Revolution, Revised, Edition, University of Chicago Press, 1970.

۱۶) حدسها و ابطالها، نام یکی از آثار پوپر هم هست.

17) hard core 18) protective belt 19) heuristic

۲۰) برای شرح و تفصیل بیشتر درمورد این مثال ظاهرا" خیالی مراجعه کنید به کتاب زیر، ص ۱۰۰ به‌بعد. ــ م.

Lakatos, I and Mosgrars, Criricism And Growth of Knowledge

21) Principia 22) Koufman

۲۳) اشاره‌ی لاکاتوش به مناظره‌ای است که در غرب به مناظره‌ی IQ شهرت یافته است. IQ مخفف Intelligence Quotient که در زبان فارسی معمولا" به عبارت "بهره‌ی هوشی" برگردانده شده است. متفکرین معاصر و آکادمیک آین دیدگاه آیزنک، هرنشتاین و دیگران هستند. اما آنطور که از نوشته‌های لاکاتوش برمی‌آید، ایراد او به متوجه‌ی خود دیدگاه، بلکه بر نحوه‌ی "برگزاری" مناظره است. ظاهرا" در نیمه‌ی اول دههٔ هفتاد، دانشگاه استانفورد در امریکا تصمیم گرفت که با شاکلی، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل، اجازه ندهد تا درباره‌ی رابطه‌ی نژاد و هوش سخنرانی کند. دانشگاه لیدز در انگلستان هم که به‌سبب مخالفت لرد نوبل و حزب راوتر، مبنی برآنکه نظریه‌ی او خلاف اصول به‌اصطلاح لیبرالی است، تصمیم گرفت به او دکترای افتخاری در زمینه‌ی مهندسی اهداء نکند. ــ م.

سرگذشت موسیقی عرب

از آغاز تا حمله‌ی مغول

پیترکراسلی هالند
ترجمه‌ی اردشیر مهدوی

موسیقی عرب‌های بدوی

از زمان‌های بسیار دور، عرب‌های بدوی برای تنوع و تفنن، در سفرهای دور و دراز و یکنواخت، نغمه‌های ساده‌ای (هدا) را به آواز می‌خواندند. گفته‌اند که میزان این نغمه‌ها به‌ضرب‌آهنگ حرکت‌پای شتربستگی داشت. این میزان نمونه‌ی ریتمیک موسیقی عرب‌های بدوی به‌شمار می‌آید. گفتنی این که درسال‌های بعد، این نغمه‌ها الهام بخش شاعرها و موسیقیدانان شد.

در میان عرب‌های هزاره‌ی اول، موسیقی، احتمالا" همان نقشی را ایفا می‌کرد که در تمدن‌های کهن بین النهرین برعهده‌داشت. آیین‌های مذهبی، پرستش ارباب انواع، بدون‌شک دارای موسیقی ورقص ویژه‌ی خود بود، و ساحران و پیشگویان از راه جادو و به‌یاری موسیقی، موجوداتی ماوراءالطبیعه را احضار می‌کردند که هنوز هم از ایشان به‌عنوان الهام‌دهنده‌ی شعر و موسیقی یاد می‌شود. این پیشگویان و ساحران بیشترشان "شاعر موسیقیدان" بودند و بخش قابل توجهی از شعر و موسیقی دوره‌های بعد از میان عبارت و وردهای آنان سربرآورد.

دشوار بتوان گفت که درآن روزگار موسیقی دربار یا خانه چگونه بوده، اما به احتمال قوی، دختران آوازخوان همانند همکارانشان در روزگاران پیشین، نغمه‌های شاد را با همراهی مناسب اجرا می‌کردند.

سده‌های نخستین تا سده‌های هفتم پس از میلاد

خرابه‌های شهرهای باستانی بین‌النهرین مربوط به دوران پیش از تاریخ در امپراتوری‌های عرب بازتابی دوباره یافته بود و این حقیقتی است که درآن زمان در عربستان جنوبی، امرا همچنان موسیقی و شعر را تحسین و ستایش می‌کردند و امروز هم عرب‌های شمال (آل حجاز) به جنوب (آل‌یمن) به‌عنوان زادگاه موسیقی عربی می‌نگرند. در این ایام سوریه بخش مهمی از فرهنگ اولیه سامی را حفظ کرده و فرهنگ عرب‌های مهاجر (نَبَطی‌ها) نیز با آن در آمیخته بود، به‌ویژه در مرکز موسیقی پراهمیت "غازان".

بین‌النهرین (عراق کنونی) صاحب‌فرهنگ باستانی سامی بود که از سده ششم پیش از میلاد تحت تسلط فرهنگی ایرانیان قرار داشت و می‌دانیم که شاهان سلسله‌ی ساسانی (از ۲۱۴ تا ۶۴۲ پس از میلاد) علاقه بسیاری به‌موسیقی ابراز می‌کردند. فاتحان عرب، پایتخت‌خود را شهر "آل ـ هیرا" (نزدیک بابل) قرار دادند که به مهمترین کانون فرهنگی عرب‌ها در دوران اولیه تاریخی تبدیل شد. هم از این‌راه مرکز بود که عرب‌های بسیاری از ویژگی‌های موسیقی ایرانی را گرفتند و این اصول دردست آنان دگرگونی یافت. "چنگ"، "لوت‌بلند" یا "پاندور"، "سُرنا" وبرخی تاثیرهای دیگر نیز از همین راه به‌موسیقی عرب وارد شد.

درعربستان غربی، موسیقی در دو شهر آل حجاز متمرکز بود: یکی محل برگزاری جشنی بود که شعرا و موسیقیدانان برای مسابقه درآنجا گرد می‌آمدند و "اشعار گنجینه" را می‌خواندند (به‌سیاق اشعار لیریکی که در عصر جدید در صحراخوانده می‌شد.) و دیگری مکه که بصورت مرکز پرستشگاه‌های عرب‌ها و مکانی برای زیارت درآمده بود.

زائران آوازی داشتند که نظیر آنرا احتمالا هنوز هم می‌توان در تحلیل و تلبیا بازشناخت. آواز مشابهی را عرب‌های شمال بهنگام طواف قربانگاه می‌خواندند که محتملا بخشی از مراسم مذهبی‌شان‌بوده. از آن‌گونه موسیقی که در آیین‌های مذهبی بکارگرفته می‌شد، اطلاعات زیادی نداریم. زیرا عرب‌های اولیه بیشتر به‌امور دنیوی می‌پرداختند تا کارهای مذهبی و به‌این سبب نباید از این که دانستنی‌های ما از موسیقی دنیوی ایشان غنی‌تر است، متعجب شویم. در این موسیقی، زنان نقش عمده‌ای به‌عهده داشتند و حضور دختران آواز خوان، در عربستان، سوریه و بین‌النهرین و هرجای دیگری که عرب‌ها زندگی‌می‌کردند، احساس می‌شد.

آوازخوانی نزد عرب‌ها، همواره از درجه‌ی اول اهمیت برخوردار بود. در این زمان آواز مشتمل بود برهمخوانی (ترجیع) وآنتیفون (جواب). میزان قطعات با تاکید سازهای کوبی مانند طبل و تمبورین مشخص می‌شد. ملودی پر از تزئینات و سرزندگی ریتمیک از جمله ویژگی‌های برجسته‌ی موسیقی عربی تا به امروز بشمار می‌آید.

رقص نیز همواره بخشی از برنامه‌های تفریحی را بخود اختصاص می‌داد. بهنگام رقص علاوه برهمراهی سازهای کوبی، رقصندگان نیز زنگوله‌های کوچکی به‌خود می‌بستند (حلاحیل). زنان نیز در امر موسیقی، چه درحد خانواده، چه درحد قبیله بهمراه سازهای خود و از جمله تمبورین، شرکت می‌جستند.

سنت موسیقی عرب‌ها تا پیش ازاسلام به‌شرح زیر بود:

موسیقی مذهبی در خدمت آیین‌های پرستش و نیایش که درباره‌ی آن بسیار اندک می‌دانیم، موسیقی دنیوی که‌بدون شک از کیفیتی خوشایند و دلچسب بهره‌مند بود و در موسیقی محلی که هنر، هرچندگاه، در غنای آن طراوتی دوباره‌می‌یابد.

موسیقی بعد از اسلام

در صدر اسلام، موذن بانگ خود (اذان) درکوچه‌ها، مومنان را به‌عبادت‌فرا می‌خواند که بزودی خواندن اذان از فراز مناره‌های مساجد مرسوم شد. اذان نخست نوحه مانند بود اما با گذشت زمان جنبه ملودیکش تقویت شد و امروز می‌توان اذان را به صورگوناگون، از آوار ساده گرفته تا ملودی بسیار آراسته، شنید.

قرآن نیز به‌ترتیب خاصی خوانده‌می‌شد: درواقع کیفیت نثر موزون آن، قرائت آیه‌هایش را در قالب اصوات نظام یافته ایجاب می‌کرد.

این سبک قرائت به‌تدریج حالتی ملودیک بخود گرفت و در قرن‌سهم حتا از

نغمه‌های معمول نیز استفاده می‌شد و در نتیجه قرائت قرآن نیز مانند سرودخوانی، گاه حالت تغنی زمینی را پیدا می‌کرد.

در وهله‌ی اول بنظر می‌رسد که مقارن ظهور اسلام موسیقی دنیوی پاپس می‌کشد. برخی از سنت‌گرایان با دیدی یکسو به اصول اسلام، نه‌تنها موسیقی دنیوی، که موسیقی دینی و نیز ادبیاتش را که به موسیقی نزدیک می‌شد نفی می‌کردند. از زمان خلفای راشدین (۶۶۱ – ۶۳۲ بعد از میلاد) بیشتر به موسیقیدانان مرد توجه شد و در این احوال موسیقی ایرانی ازراه رواج آوازهای اسرای ایرانی که به‌حجاز آورده شده بودند، برموسیقی عربی‌اثر گذاشت.

مکتب کلاسیک موسیقی عربی

تکیه موسیقی دنیوی در این زمان، برآواز تنها با همراهی لوت (عود) بود. تا قرن دهم آواز برموسیقی سازی صرف اولویت داشت. تنه‌ی لوت‌عربی را از پوست می‌ساختند و اما با ورود لوت‌پارسی (بربط) به‌مکه حدود سال ۶۸۵ میلادی، لوت‌عربی را نیز از چوب ساختند و نام تازه این‌ساز (عود به‌معنای چوب) زاده‌ی همین‌جریان است.

درآواز با همراهی لوت، فرم موسیقی‌از فرم شعر پیروی می‌کرد و واژه‌های شعر عموما برملودی کوتاهی، که برحسب امکانات ناشی از تزئینات، صور متنوع و گوناگونی می‌یافت، سوار می‌شد.

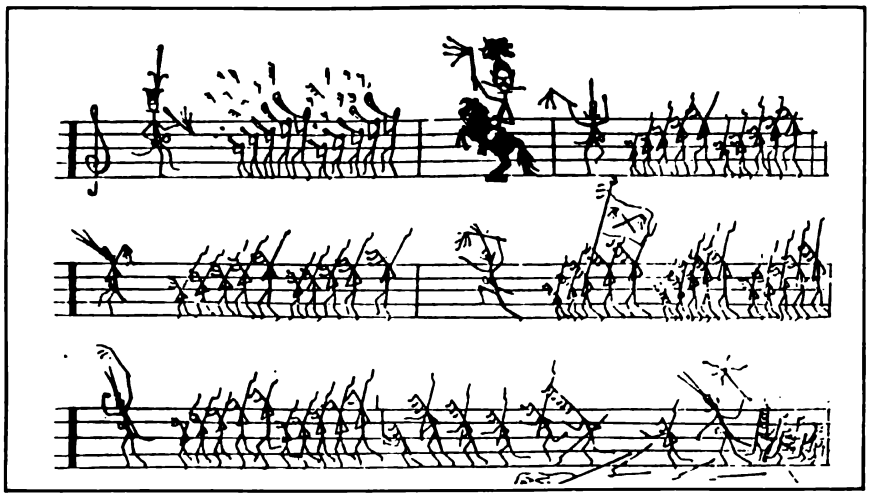
هنر کلاسیک عربی در عصر خلفای عباسی به‌شکوفایی خود ادامه داد و موسیقی نیز متعاقب انتقال مرکز آن به‌بغداد شاهداوجی نوین بود، به‌ویـــژه در عصـــر هارون‌الرشید (۸۰۹ – ۷۸۶ میلادی) کـه دلبستگی‌اش به موسیقی زبان‌زد است.

فضای غالب این زمان ایرانی بود. موسیقی رمانتیک ایرانی که شهرت ومحبوبیت آن حدود یک‌قرن ادامه یافت با مکتب کلاسیک قدیمی عربی رقابت می‌کرد.

انحطاط موسیقی و ظهور تئوری یونانی (قرن ۹ تا ۱۳میلادی)

از ۸۴۷ میلادی قدرت سیاسی خلفا روبه ضعف نهاد. با اینکه بغداد هنوز یک‌مرکز بزرگ فرهنگی بود و بیشتر خلفا درکاخ‌هاشان تشکیلاتی در رابطه با موسیقی داشتند، موسیقیدان‌های زمان هرگز با موسیقیدانان عصر طلایی گذشته قابل قیاس نبودند و موسیقی مشخصا روبه‌انحطاط گذاشته بود. دراین احوال حریان‌های مهم دیگری نیز درکار بود: موسیقی توسط فرقه‌های متمایل به‌عرفان اسلامی به‌خدمت گرفته شده بود و علاقه به‌موسیقی‌سازی، همزمان با ورود سازهای تازه از خارج، فزونی می‌یافت، درزمینه‌ی مسائل تئوریک نیز مطالعات و تحقیقات قابل توجهی صورت می‌گرفت.

صوفیان و دراویش به موسیقی حیات تازه‌ای بخشیدند. صوفیان با این اعتقاد که نیل به‌حقیقت اولی تنها از راه جذبه‌ی ملکوتی با پس زدن پرده و دریدن حجاب و مشاهده‌ی رودرروی ناظر ممکن است. استماع موسیقی را مستقیم‌ترین وسیله‌ی فراهم آوردن این جذبه می‌شمردند.



ظهور موسیقی‌سازی

از اوائل سده‌ی دهم، براثر نفوذ ذوقیات ایرانی، معولی و ترکی، موسیقی‌سازی مطرح شد. فرم متداول موسیقی این دوران نوعی سوئیت‌آوازی بود موسوم به "نائبا" (توالی)، مشتمل بر قسمت‌های متعدد که هریک متضمن مقدمه‌ســـــازی (طریقه) بود که به نوازندگان مجال همنوازی می‌داد.

ضمن رواج لوت، سازهای دیگر هم مورد توجه قرار گرفتند. "قانون" دورنقه شکل معمول در ارکسترهای امروز عرب‌ها، در سده‌ی دهم وجود داشته و فارابی به ربابی اشاره می‌کند که آرشه‌ی آن را به شکل کمان جنگجویان می‌ساختند. شکلی که هنوز هم در طرح آرشه‌ی ویولون‌های عربی بکار می‌رود. همچنین در این زمان کمانچه مورد توجه قرار می‌گیرد و در میان سازهای بادی، سرنا که همیشه به‌این یا آن‌صورت در شرق رواج داشته عمومیت می‌یابد.

در میانه‌ی سده‌ی نهم بسیاری ازرسالات یونانی مربوط به‌تئوری موسیقی به‌زبان عربی برگردانده شده بود و در پایان قرن، مکتبیان بغداد مجموعه‌ی کاملی از تئوری موسیقی یونانی را دراختیار داشتند. بخش اعظم تئوری یونانی جذب موسیقی عربی شد و دستگاه جدیدی برحسب فواصل مطبوع‌تر یونانی، برای کوک‌کردن لوت عنوان‌شد.

تئوریسین‌های عرب بزودی در تئوری یونانی استاد شدند و دیری نپائید که یونانیان را نیز از حیث دانش فیزیکی‌صوت و آلات موسیقی پشت‌سر گذاشتند. دراین ایام، موسیقی بصورت یکی از رشته‌های مهم تحصیلی در دانشگاه‌های زمان درآمد.

کتاب "الموسیقی الکبیر" فارابی (متوفی به سال ۹۵۰ میلادی) عظیم‌ترین اثری بود که تا آن زمان درباره‌ی موسیقی نگاشته شده بود. همچنین بخش بسیار مهمی از کتاب شفا (نوشته‌ی ابن‌سینا نظریه‌پرداز بزرگ ایرانی، متوفی بسال ۱۰۳۷) که همه‌ی معارف و فلسفه‌های ممالک اسلامی را تا زمان خود دربرداشت، به‌موسیقی اختصاص یافته بود. ابن‌سینا در این اثر از یک‌شیوه‌ی بدیع تزئین ملودی از طریق نواختن گاه به‌گاه نت اکتاو، چهارم یا پنجم همزمان با نت ملودی، یاد می‌کند که بدان نام "ترکیب" نهاده است، اما این ترکیب را نمی‌توان مستقیما" به‌ارگانوم موسیقی قرون وسطی مربوط ساخت.

تئوری هلنیک (منسوب به‌هلنی‌ها – یونانیان) تا زمان آخرین خلفا بکـار می‌رفت. اما صفی‌الدین ارموی (متوفی بسال ۱۹۴۲ میلادی) پیشگام مکتب تئوریک جدید "نظامگرایی" بود و کتاب برجسته‌اش، "مقامات موسیقی" (کتاب – الادوار) (۱) بارها از سوی تئوریسین‌های بعد از او، مورد توجه و موضوع استناد قرار گرفته‌است.

مقام و ایقاء

دراین دوره سیستم مقامات ملودیک و ریتمیک مشخص‌تر شد و صورتی پیدا کرد که تا امروزنیز تقریبا" حفظ شده است. از سده‌ی سیزدهم میلادی ۱۲ مقام ملودیک که نام هفت‌تای‌شان فارسی است، وجود داشته و تعداد مقامات ریتمیک نیز تا قرن پانزدهم بالغ بر ۲۱ رسید. مقامات ریتمیک و ملودیک موسیقی عربی با انواع مشابه در دیگرکشور–های شرق قابل قیاس‌است. سیستم "راگا – تالا"ی هندی یک‌نت پایه متداوم که‌نظیر آن در سیستم مقامی عربی یافت نمی‌شود به این‌دو افزوده است.

پیشرفت موسیقی در این دوره، مقارن بود با افول خلفا و انحطاط تدریجی امپراتوری‌شان. این تمدن بزرگ سرانجام در سال ۱۲۸۵ همزمان با سقوط ایران و بین‌النهرین بدست مغول‌ها، از میان رفت. برای مدتی مصر و سوریه بصورت مراکز فرهنگ درآمدند، باوجود تاثیراتی که مصر از موسیقی ترکی (در قرن دوازدهم میلادی) و مملوک (درسده‌ی سیزدهم میلادی) اخذ کرده بود، از دیدگاه ارزش‌های موسیقی، ایران هرگز به‌دوره طلایی در بغداد نزدیک نشدند و هردو در سال ۱۵۱۷ به‌تصرف ترک‌های عثمانی درآمدند ■

برگردان کوتاه‌شده از رساله‌ی "موسیقی غیرغربی"

---

۱) فارمر، یکی از مستشرقین، معتقد است "کتاب الادوار" که دست‌نویس آن در کتابخانه "احمدتیمور" نگهداری می‌شود متعلق به‌فارابی است – معید.

پاشگاه ادبیات

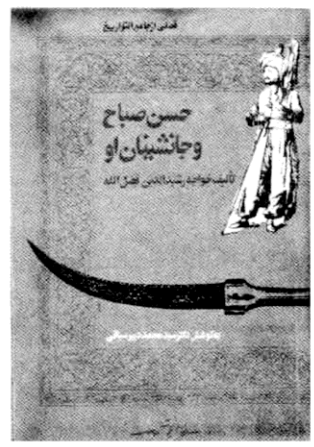
ایمنی

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

خواجه رشیدالدین فضل‌الله وزیر همدانی / سرگذشت حسن صباح و جانشینان او (فصلی از جامع‌التواریخ) / به کوشش محمد دبیر سیاقی / چاپ دوم با تجدیدنظر ۱۳۶۶ / نشر البرز / ۱۵۹+۶+۶+ ۱۲ صفحه / مصور، رقعی / ۴۵۰ ریال.

"جامع‌التواریخ" سه جلد دارد: جلد اول) تاریخ اقوام مغول. جلد دوم) تاریخ سلطنت "اولجایتو" جلد سوم) در بیان صورالاقالیم و مسالک‌الممالک ــ که از آن اثری باقی نیست. سرگذشت حسن صباح قسمتی است از باب دوم جلد اول.

رشیدالدین فضل‌الله پسر عمادالدوله ابی‌الخیر نواده‌ی موفق‌الدوله همدانی است. جد او موفق‌الدوله با خواجه نصیر ــ الدین طوسی در قلاع ملاحده‌ی قهستان سر می‌کرده و پس از تسلیم آن قلاع او نیز به خدمت مغول پیوست.

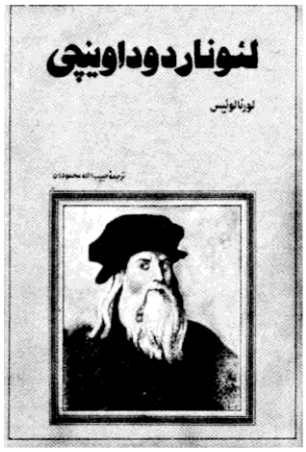


رشیدالدین ایام جوانی را در همدان به تحصیل فنون مختلف به ویژه پزشکی گذراند و در دستگاه "اباقاخان" به عنوان پزشک وارد شد و تا آن‌جا ترقی یافت که به وزارت "غازان" و "اولجایتو" و "ابوسعید" رسید.

"غازان خان" خواجه رشیدالدین را مامور کرد تا تاریخی از مغول ترتیب دهد. رشیدالدین پس از مطالعه‌ی اسناد مغولی و گفتگو با مطلعین تاتار و دریافت آگاهی‌هایی از "پولاد چینگ سانگ" سفیر خاقان چین در دربار ایلخان و از خود "غازان" چارچوب کتاب معتبر خود را که به نام "تاریخ غازانی" خوانده شد ریخت (جلد اول جامع‌التواریخ) اما پیش از آن که نوشتن آن را به پایان رساند "غازان" درگذشت و جانشین‌اش "اولجایتو" بر او تکلیف کرد افزون بر تاریخ اقوام مغول، تاریخی عمومی درباره‌ی همه‌ی اقوامی که مغول با آن‌ها آشنا شده و نمایندگانی از آنان در دربار ایلخانی مقیم‌اند، فراهم آورد. رشیدالدین این مهم را سرانجام در سال ۷۱۰ هجری به انجام رسانید.

از آثار رشیدالدین این کتاب‌ها شناسایی شده‌اند: ۱) "الاحیاوالاثار" ۲) "توضیحات" ۳) "مفتاح التفاسیر" ۴) "رساله‌ی سلطانیه" ۵) "لطایف الحقایق" ۶) "بیان الحقایق" ۷) "مجموعه‌ی مکاتبات رشیدی".

رشیدالدین سرانجام در اواخر ماه رجب ۷۱۷ هجری (پس از وزارت سه شاه مغول یعنی "غازان خان"، "اولجایتو" و "سلطان ابوسعید") از وزارت برکنار شد و از سلطانیه به تبریز رفت و در آن‌جا در ۱۷ جمادی‌الاول سال ۷۱۸ هجری در سن ۷۳ سالگی از میان دونیم‌اش کردند.



لورنا لوئیس / لئوناردو داوینچی / ترجمه‌ی حبیب‌الله محمودان / چاپ اول ۱۳۶۳ / انتشارات محیط وخامه / ۱۸۸ صفحه، مصور / رقعی / ۳۰۰ ریال.

شاید بسیاری "لئوناردو داوینچی" را به عنوان نقاش بشناسند اما او مجسمه‌ساز، معمار، مهندس، کالبدشناس، ریاضیدان، دانشمند، زمین‌شناس، گیاه‌شناس، ستاره‌شناس، نویسنده، فیلسوف، پیشتاز هواوردی و مخترعی برجسته بود. "لئوناردو" از انگشت شمار کسانی بود که هم از شور تخیل هنرمندان و هم از آرامش عقلانی دانشمندان بهره برده بود.

لورنا لوئیس ــ که متاسفانه مترجم هیچ سابقه‌ای از او به خواننده‌ی ایرانی نمی‌دهد ــ زندگینامه‌ی "لئوناردو داوینچی" را نوشته و در موارد بسیار اندک به تکنیک و سبک نقاشی‌های داوینچی پرداخته. بهرحال گام‌های نخست همیشه کاستی‌ها را آشکار می‌کند، امید است گام‌های بعدی در زمینه‌ی معرفی زندگی و آثار نقاشان بزرگ برداشته شود.

هنری میلر، ویلیام سارویان / تولدی دوباره، دیوانه‌ای از نوع سوم / ترجمه‌ی اسکندر تمرز / چاپ اول ۱۳۶۳ / نشر محیط / ۱۸۳ + ۱۲۸ صفحه / رقعی / ۳۸۰ ریال

تولدی دوباره:

"اگوست" دلقک موفق سیرکی در یکی از اجراهایش با عکس‌العمل خشن بینندگان مواجه می‌شود. از سیرک جدا می‌شود. جدایی از سیرک درحالی که برای او دردناک است (زیرا که دیگر پایگاهی ندارد) سبب احیای شخصیت او نیز می‌شود. "اگوست" که در این جدایی خود را سوای دلقکی برای شاد کردن مردم می‌شناسد، به‌وجود خود بازمی‌گردد و درحقیقت تولدی دوباره می‌یابد، از شادمانی دریافت هویت خود دوباره به عنوان کارگر در سیرک استخدام می‌شود و خوشبختی را در ارایه‌وجود خود می‌یابد. شبی "اگوست" بدلیل بیماری "آنتوان" ــ دلقک سیرک ــ تصمیم می‌گیرد بجای او و بنام او بر صحنه برود. "اگوست" سعی می‌کند "آنتوان" را چنان که باید زنده کند درنتیجه یکی از بهترین نمایش‌های خود را بر صحنه می‌آورد و نمایش با موفقیت بسیار روبرو می‌شود، "آنتوان" بیمار دچار سرماخوردگی شده و می‌میرد، پس از این واقعه "اگوست" تصمیم به هجرت می‌گیرد. صفحات آخر کتاب با

لحند" اگوست" پایان می‌پذیرد.
نویسنده داستان را از زبان سوم شخص مفرد بیان می‌کند، راوی فقط به شخصیت اصلی داستان یعنی "اگوست" می‌پردازد.
نویسنده در داستان فضایی واقعی ارایه می‌دهد، اما ورای واقعیت را در شخصیت "اگوست" دلتک منعکس می‌کند.

دیوانه‌ای از نوع سوم:

"توماس تریسی" از کودکی آرزوی داشتن یک ببر را دارد، در پانزده‌سالگی، در باغ‌وحشی به هنگام رویارویی با "یوزپلنگی سیاه" به آرزوی خود می‌رسد و از آن‌رور به بعد او همواره همراه با ببرش است. در ۲۱ سالگی به "نیویورک" می‌رود و در موسسه‌ی واردات قهوه "اتوسیفان" به عنوان کارگر ساده مشغول به کار می‌شود، پس از دوهفته "تریسی" می‌خواهد در شغلش چنان ترقی کند که در سطح "نیمو"، "پیردی" و "ریگرت" (آزمایش‌کنندگان قهوه) قرار بگیرد. در صحبت میان "تریسی" و رئیس "ببر" زبان "تریسی" است اما نتیجه‌ای نمی‌گیرد. "تریسی" با دختری بنام "لورا لوتی" آشنا می‌شود که مانند خود او صاحب یک "ببر" است، دوستی "تریسی" و "لورا" بدلیل وجود "مادر لورا" قطع می‌شود، "نیمو" آزمایش‌کننده قهوه در اثر سکسکه می‌میرد. آن که به عنوان جانشین انتخاب می‌شود "تریسی" نیست، پس "تریسی" "نیویورک" را به‌قصد "کالیفرنیا" ترک می‌کند و بعد از ۶ سال که مجددا "به "نیویورک" برمی‌گردد موسسه "اتوسیفان" ورشکست شده است، در این‌زمان دیگر "ببر تریسی" را همه می‌توانند ببینند. مردم وحشت‌زده می‌شوند. پلیس "تریسی" را دستگیر می‌کند و به آسایشگاهی روانی می‌فرستد. در آنجا باز "لورا" را می‌بیند. "دکتر پیترز" پزشک‌روانشناس و "هوزینکا" سرهنگ پلیس وجود "ببر" را باور دارند و در یک صحنه‌سازی و بازگشت به ۶ سال پیش در حلوی در موسسه‌ی "اتوسیفان" سعی در بدام انداختن "یوزپلنگ سیاه" یا "ببر تریسی" می‌کنند. در پایان داستان اثری از "ببر" نیست و "تریسی" و "لورا" همراه یکدیگر هستند.

اوج داستان ظهور "ببر" و جگونگی برخورد حامعه با "ببر" است و گره‌گشایی داستان، پایان آن، زمانی است که "تریسی" و "لورا" بدون وجود "ببر" درکنار یکدیگر پیش می‌روند.

داستان از زبان راوی گفته می‌شود، راوی دانای کل است و بر افکار شخصیت‌های داستان آگاهی کامل دارد و "ببر تریسی" را نیز می‌بیند.

داستان در فضایی غیرواقعی سیر می‌کند. "تریسی" صاحب "ببری" است که فقط خود او قادر به دیدن آن است. "تریسی" با "ببر" صحبت می‌کند و این‌دو قادر به درک یکدیگر هستند، فضای داستان محدود به روابط و حرف‌های مبهم "تریسی" است. صحبت‌های "تریسی" و "نیمو"، ارتباط "تریسی" با "مادر لورا"، مرگ "نیمو" در اثر سکسکه، ظهور "ببر تریسی" و صحبت‌های "دکتر پیترز" و "تریسی" از عوامل سازنده حو غیرواقعی داستان هستند.

آدل دیوپس/ دنیای ویتامین‌ها/ ترجمه و تالیف حسین عارف‌پور/ چاپ اول ۱۳۶۶/ انتشارات کتاب‌سرا/ ۳۰۰ صفحه/ رقعی/ ۹۵۰ ریال.

در "دنیای ویتامین‌ها" گفته می‌شود چگونه تغذیه کنیم تا همیشه در کمال سلامت باشیم، صبحانه را خوب بخوریم تا در کار روزانه موفق باشیم، چطور می‌توانیم جوانی خود را حفظ کنیم، معجزات ویتامین ث، چرا بعضی خوشحال و بعضی همیشه غمگین هستند؟ چطور می‌توان کلسترول خون را کم کرد، راه رفتن یک داروی طبیعی ضدپیری است والخ...

حسین سالکی/ حمایت از مصرف کننده/ چاپ اول ۱۳۶۵/ انتشارات پیشبرد/ ۹۲ صفحه، مصور/ وزیری/ ۲۵۰ ریال.

در کتاب "حمایت از مصرف کننده"، تولید، تولیدکننده، مصرف‌کننده معرفی شده‌اند، سپس درباره‌ی آموزش مصرف‌کنندگان، اقتصاد آزاد و هدایت شده، تورم و حمایت از مصرف‌کنندگان در جامعه‌های پیشرفته‌ی صنعتی سخن گفته شده.

"حمایت از مصرف‌کننده" گذشته از عنوان‌های یادشده به مباحث دیگری پرداخته که از حمله‌اند: دولت و حمایت از مصرف‌کننده، تحقیق به جای تبلیغ، قیمت‌های تعاونی، سرمایه‌داری ملی غارتگر، قوانین و مقررات حمایتی و نهادهای احرایی در ایران و...

توماس مور/ شهر آرزو/ ترجمه‌ی حسین سالکی/ چاپ اول ۱۳۶۶/ ناشر مولف/ ۱۸۴ صفحه/ رقعی/ ۴۰۰ ریال.

"توماس مور" در هفتم فوریه ۱۴۷۸ زاده شد، در سال ۱۴۹۲ به خدمت دادگستری درآمد، سپس در سال ۱۴۹۶ وارد مدرسه‌ای شد که یکی از چهار مرجع علوم فقهی آن‌زمان بشمار می‌رفت. در سال ۱۵۰۱ با عنوان حقوقدانی برجسته به عضویت شورای حقوقدانان پذیرفته شد.

در سال ۱۵۰۶ آثار "لوسیان" طنزپرداز شهیر یونانی را به‌اتفاق "اراسموس" ترجمه کرد و در پاریس به چاپ رساند. سپس در سال ۱۵۰۹ میلادی نمایشنامه‌ای را با کمک اراسموس به صحنه برد. بین سال‌های ۱۵۱۲ تا ۱۵۱۸ "تاریخ دوره‌ی ریچارد سوم" را به رشته تحریر آورد.

"تاریخ بی‌ارادگی و خشم و شهرت" نام یکی از کتاب‌هایی است که "تاموس مور" پس از "اتوپیا" نوشته است.

"تاموس‌مور" در سال ۱۵۳۵ به محاکمه فرا خوانده شد و به اتهام مخالفت با ریاست عالیه شاه بر امور کلیسای "کانتربوری" به اعدام محکوم شد، چندی پس از احرای حکم "هانری هشتم" از سوی مردم "هانری خونریز" نامیده شد. گفتنی آن که از زندگی "تاموس مور" فیلم "مردی برای تمام فصول" ساخته شده است.

درباره‌ی "اتوپیا" (که مترجم آن را "شهر آرزو" ترجمه کرده که همان "مدینه فاضله" است و از زمان افلاتون تابحال مصطلح بوده)ی "تاموس مور" بسیار نوشته شده و بسیاری از آن متاثر شده‌اند. از جمله‌اند: "ژان بلر"، "رابرت اوِن" (بنیان‌گذار روستاهای تعاونی) "شارل فوریه"، "فیلیپ بوشه"، "سن سیمون".

"اتوپیا"ی "توماس مور" به نوعی تدوین دنیایی است همچون بهشت، آرمانی که بسیاری از بشردوستان در آرزوی پیاده‌کردن آن بوده‌اند و هستند.

"اتوپیا" را پیش‌تر داریوش آشوری و نادر افشار نادری با نام "آرمانشهر" به فارسی برگردانیده‌اند.

آن روی زندگی

کنستانتین سیمونوف/ آن‌روی زندگی/ ترجمه‌ی حسن اکبریان طبری/ چاپ اول ۱۳۶۶/ ناشر مترجم/ ۱۲۰ صفحه/ رقعی/ ۴۰۰ ریال

داستان مربوط است به سال ۱۹۴۱، زمان جنگ جهانی دوم و اشغال بخشی از شوروی توسط قوای آلمان نازی. محور اصلی داستان مبارزه و مقاومت سه زن است. "اسمولنسک" در اشغال قوای نازی است، گروهی از مردم شهر را ترک کرده و گروهی دیگر در شهر باقی مانده‌اند، در این میان "صوفیا" پزشک ۵۹ ساله پطرزبورگی در بیمارستان شهرداری مشغول بکار است، او بدلیل موقعیت خانوادگی مورد اعتماد آلمان‌هاست، احساسات ناسیونالیستی و عشق به عدالت، او را (که در حین انجام خدمات پزشکی با رنج‌های مردم آشنا شده) در صف مبارزه با تسلط بیگانه قرار می‌دهد. "ماشا" (نینا) به دستور فرماندهان عملیات زیرزمینی به منظور مبادله اخبار و اطلاعات بین "اسمولنسک" و "مسکو" با یک بی‌سیم به عنوان خواهرزاده توسط "صوفیا" در بیمارستان مشغول به کار می‌شود. رابط دیگر در این میان زن جوانی است بنام "تونیا" که در رستورانی کار می‌کند.

فعالیت‌های این دو زن تا زمان قتل "شوریک"، که پلیسی روسی است، ادامه دارد. سپس در نتیجه قتل "شوریک" و لو رفتن جریان فعالیت‌های زیرزمینی "تونیا" از شهر فرار می‌کند، "صوفیا" دستگیر می‌شود و "ماشا" نیز به قصد ملحق شدن به پارتیزان‌ها "اسمولنسک" را ترک می‌کند...

داستان از زبان راوی گفته می‌شود، راوی گذشته را می‌داند و بر حال نظاره می‌کند، زمان و مکان و شخصیت‌ها در حیطه‌ی او هستند، راوی قدرت نفوذ در افکار شخصیت‌ها را نیز دارد.

سبک داستان بنظر واقع‌گرایانه می‌آید و در آن گوشه‌هایی از تاریخ واقعی شوروی در نظر گرفته شده است ■

جهیزیه

برای رباب

پروانه معصومی
هادی اسلامی
ایرج طهماسب
فاطمه معتمدآریا
فهیمه راستکار
سامی تحصنی
مهری مهرنیا
منوچهر افسری
هومن حسروی
حسن رواده

کارگردان: **سیامک شایقی**

مدیر فیلمبرداری: **حسن قلی زاده**

فیلمنامه: **اصغر عبداللهی** موسیقی: **محمدرضا علیقلی**

تدوین: **روح‌اله امامی** مدیر تولید: **حبیب اسمعیلی**