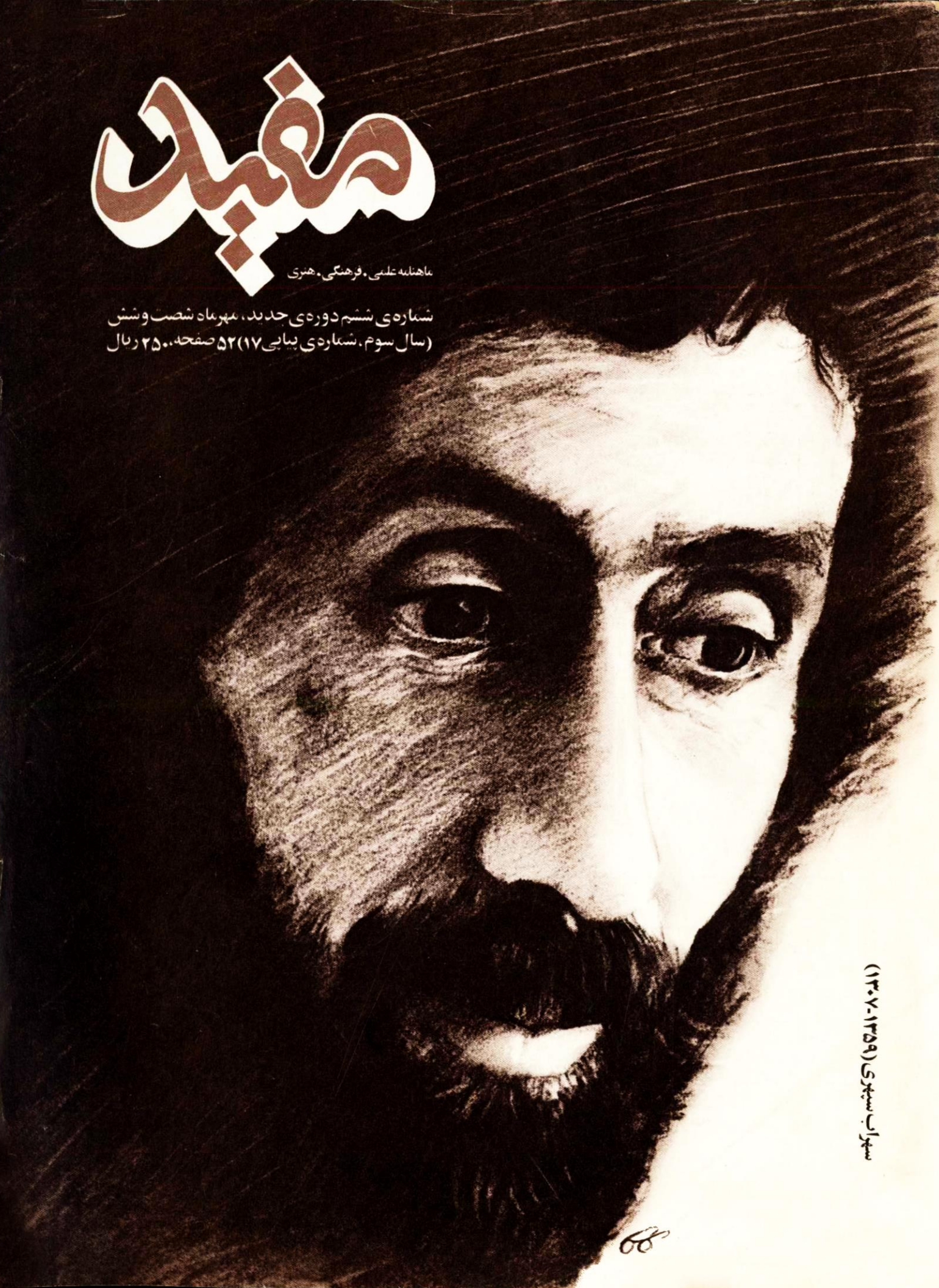
مفید

ماهنامه علمی. فرهنگی. هنری

شماره‌ی ششم دوره‌ی جدید، مهرماه شصت و شش
(سال سوم، شماره‌ی پیاپی ۱۷) ۵۲ صفحه، ۲۵۰ ریال



سهراب سپهری (۱۳۰۷-۱۳۵۹)

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/

بسم الله الرحمن الرحیم

باشگاه ادبیات

مفید

ماهنامه‌ی علمی . فرهنگی . هنری
صاحب امتیاز و مدیرمسئول: حمید پوراسماعیلی
سردبیر: محمدرضا جویانی
شماره‌ی ششم ، دوره‌ی جدید ، شماره‌ی پیاپی ۱۷/ سال سوم
تاریخ انتشار: مهرماه ۱۳۶۶
حروف چینی : پژوهش
لیتوگرافی : الوان
چاپ : پگاه
نشانی پستی : تهران صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
نشانی اداره: خیابان شهید بهشتی ، میدان تختی ، خیابان آریا وطنی پلاک ۱+۱۲
تلفن مدیر: ۷۶۴۸۳۶ (فقط عصرها)
تلفن تحریریه : ۸۴۵۱۸۱

خبر — ۱) خبرهایی در زمینه‌ی سینما ، ادبیات ، نقاشی ، اقتصاد ، فرهنگ ۳
معرفی — ۲) معرفی کتاب‌های تاریخ سری جنایت‌های استالین ، نخستین تابلو ، شبح سرگردان و ۹
سینما — ۳) سفری که دلخواه نسل ماست (نگاهی به فیلم شبح کژدم) ۱۲
۴) "بوالهوس" فیلمی اخلاقی ـ اجتماعی (یکی از نقدهای اولیه) ۱۴
۵) ویژگی‌های تصویر متحرک (بخش دوم تصویر چیست) ۱۵
علم اقتصاد
۶) تورم‌زایی ساخت (بررسی تورم در ایران) ۱۷
روانشناسی
۷) برزخ رابطه (بررسی روانشناختی آثار صادق چوبک) ۱۹
ادبیات — ۸) داستانی ذهنی ـ روانشناختی (بررسی ادبی داستان کوتاه "بعدازظهر آخر پاییز" چوبک) ۲۳
۹) سپهری در سلوک شعر (تحلیل شعرهای سهراب سپهری) ۲۶
۱۰) این خیل مهجور با پای رنجور (دو شعر از سپانلو) ۳۱
۱۱) صابون و زعفران (دو شعر از الن‌لانس) ۳۲
۱۲) سه نامه (داستان کوتاه ایرانی) ۳۴
۱۳) نامزد و مرگ (داستان کوتاه خارجی) ۴۱
نقاشی — ۱۴) تابلویی که نقاش‌اش مفتون آن نبود (بررسی تابلوی سنگ شکنان کوربه) ۴۶
اندیشه — ۱۵) آموختن آزادی (بررسی وضعیت روشنفکران شوروی پس از رفرم کورباچف) ۴۸

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

درباره‌ی تدوین "کارنامه‌ی نویسندگان و هنرمندان معاصر ایران"

فقدان یک مرجع درست از احوال و شیوه کار نویسندگان و هنرمندان در جامعه‌ی ما ، کاملا" احساس می‌شود . به‌همین دلیل به منظور پاسخگویی به علاقمندان ، خصوصا" نسل‌های آینده ، فکر کرده‌ایم با امکانات محدودی که دراختیار داریم به کار تهیه و تدوین مقدمات دایره‌المعارفی ـ هرچند کوچک ـ از نویسندگان و هنرمندان معاصر ایران بپردازیم . اما ازآنجایی که وسعت کار و حوزه‌های مختلف هنر و ادبیات فراوان است ، به‌یکباره انجام این مهم ممکن نیست ، لذا سعی کرده‌ایم با تقسیم‌بندی موضوعی وارد کار شویم ، طبقه‌بندی موضوعی از این قرار است :

۱) ادبیات ۲) سینما ۳) تاتر ۴) نگارگری ۵) موسیقی و . . .

درحال حاضر به بخش اول یعنی ادبیات پرداخته‌ایم و برای دسترسی به اطلاعات دست‌اول ، پرسشنامه‌ای نیز تهیه دیده‌ایم ، در این مرحله از همه نویسندگان دارای آثار چاپ شده می‌خواهیم که ضمن مطالعه‌ٔ دقیق به یکایک سئوالات ، جواب کافی و لازم را بدهند . برای نویسندگانی هم که درمیان ما نیستند شیوه‌ٔ مطلوب دیگری برگزیده‌ایم . لازم به‌یادآوری است که اطلاعات فراهم شده پس‌از بررسی و طبقه‌بندی بتدریج چاپ و عرضه می‌شود .

پرسشنامه تدوین

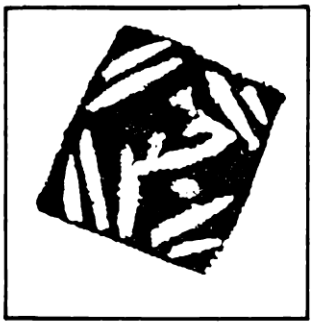
"کارنامه‌ٔ گزیده‌ٔ نویسندگان و هنرمندان معاصر ایران"

بخش اول : ادبیات (شعر/ داستان/ مقاله)

الف) شناسنامه: نام — نام خانوادگی — نام مستعار
تاریخ تولد — محل تولد — میزان تحصیلات
ج) مختصری شرح حال :
د) کتابشناسی : آثار
۱) کتاب/کتابها (نام کتاب/ ناشر/ محل نشر/ تاریخ نشر/ تعداد صفحات/ تعداد چاپ)
۲) مقاله/ مقالات (عنوان مقاله/ نام نشریه/ سال یا دوره/ شماره/ تاریخ نشر/ صفحه)
هـ) مقالات : آنچه که دیگران درباره‌ٔ آثارتان نوشته‌اند (نام نویسنده/ عنوان مقاله/ نام نشریه/ سال یا دوره/ شماره/ تاریخ نشر/ صفحه)
۱) نقد و بررسی
۲) گفت‌وگوها

نام تکمیل کننده :
تاریخ :
امضاء :

و) یک نمونه از کار: (شعر/ داستان کوتاه/ برشی از یک داستان بلند/ مقاله)



کیمیایی بعد از "تیغ و ابریشم"

مسعود کیمیایی که به "تیغ و ابریشم" امید بسته بود، برای پرداخت بدهی‌هایی که این فیلم روی دست‌اش گذاشته، ناچار به فروش بخش عمده‌ای از لوازم فیلمبرداری خود شده است که طی سال‌ها کار به‌مرور خریده بود ــ مثل دستگاه نمایش فیلم، انواع پرژکتور، دوربین و موویلا. کیمیایی در تدارک فیلمی است که سناریوی آن را تیرداد سخایی نوشته، برای بازی در این فیلم تاکنون فرامرز صدیقی و سعید پیردوست انتخاب شده‌اند. این فیلم در شهرک سینمایی صداوسیما، که دکور تهران سال‌های بعد از جنگ دوم در آنجا ساخته شده، فیلمبرداری خواهد شد. محور داستان فیلم جوانی یهودی است که شاهد قتل مردی یهودی، توسط یک هم‌ــ مذهب‌اش بوده. این جوان با این که تدارک سفر به خارج از ایران را دیده، سرانجام تصمیم می‌گیرد در ایران بماند و در دادگاه حضور یابد تا بی‌گناهی که به حرم قتل مرد یهودی در زندان است، آزاد شود. احتمالاً "نعمت حقیقی" فیلمبرداری این فیلم را که اواسط آبان ماه فیلمبرداریش شروع می‌شود، به‌عهده خواهد داشت.

مشایخی بهترین در پیونگ یانگ

در نخستین جشنواره فیلم‌های کشورهای غیر متعهد و درحال توسعه که از دهم تا بیست و سوم شهریور ماه در "پیونگ یانگ" مرکز کره شمالی برگزار شد، ایران با دو فیلم سینمایی ("پدربزرگ" و "طلسم") در بخش مسابقه و جنبی شرکت کرد.

در این جشنواره کشورهایی چون الجزایر، کوبا، کلمبیا، مصر، غنا، هند، اندونزی، لیبی، مکزیک، رومانی، تونس، سوریه، ویتنام، یوگسلاوی و کره شمالی با بیش از ۱۱۰ فیلم بلند و کوتاه شرکت داشتند. به گزارش هیات اعزامی استقبال شدید از فیلم "پدربزرگ" مسئولان جشنواره را برآن داشت تا علاوه‌بر نمایش در سالن سه هزار نفره اصلی جشنواره در ۵ سینمای پایتخت کره شمالی این فیلم را به نمایش بگذارند.

در مراسم اختتامیه جشنواره هیات داوران جمشید مشایخی را برنده جایزه طلایی بهترین بازیگر اعلام و مجسمه طلایی در میان تشویق شرکت‌کنندگان در مراسم به نماینده اعزامی از ایران اهدا شد.

"سیب" داریوش مهرجویی

داریوش مهرجویی که هشتمین فیلم بلند سینمایی‌اش موسوم به "شیرک" آخرین مراحل فنی را می‌گذراند کارگردانی فیلم کوتاه "سیب" را به پایان رساند. مهرجویی قرار است کارگردانی فیلم "روز باشکوه شهر کوچک" را نیز به‌عهده گیرد.

پروانه‌ی "جهیزیه برای رباب"

فیلم "جهیزیه برای رباب" به کارگردانی سیامک شایقی پروانه نمایش گرفت. در این فیلم (که حسن قلی‌زاده فیلمبرداری آن را به عهده داشته) پروانه معصومی، هادی اسلامی، فهمیه راستکار و ایرج طهماسب حضور دارند. این فیلم بعد از نمایش در جشنواره‌ی فجر امسال به نمایش عمومی درخواهد آمد.

علی حاتمی "مادر" را می‌سازد

از اواخر مهرماه فیلمبرداری "مادر" به کارگردانی علی حاتمی آغاز خواهد شد. در این فیلم که فیلمنامه‌اش را حاتمی نوشته، مهدی فتحی، فرامرز صدیقی، اکبر عبدی و فریماه فرجامی بازی دارند. موضوع فیلم درباره‌ٔ مادری‌ست که می‌خواهد بچه‌هایش را دوباره دور یکدیگر جمع کند. این فیلم، بعد از طوفی، دومین کار حاتمی است که داستانش در زمان حال اتفاق می‌افتد و تقریباً ۸۰ درصد از لوکیشن‌های آن در تهران و ۲۰ درصد در شمال و جنوب کشور انتخاب شده. محمود کلاری مدیر فیلمبرداری "مادر" است.

"هزاردستان" بر آنتن تلویزیون

گویا قرار است مجموعه‌ی هفده‌قسمتی "هزاردستان" ساخته‌ی علی حاتمی (اگر به مشکلی برنخورد) زمستان امسال از تلویزیون پخش بشود. "هزاردستان" که تا به‌حال چند بار فیلمبرداریش قطع شده می‌تواند یکی از نقاط عطف سریال تلویزیونی در ایران بشمار آید.

نخستین فیلم اکبر خامین

"صبح صادق" اولین فیلم بلند سینمایی اکبر خامین در اواخر مهرماه شروع خواهد شد. هشتاد درصد این فیلم در مسیر ایل بختیاری و بیست درصد آن در اصفهان فیلمبرداری می‌شود.

پروانه معصومی در نمایی از "شناسایی"

دختری که تحصیلاتش را در خارج از کشور به پایان رسانده و به ایران بازگشته است، تحت تاثیر عموی پزشکش که در ایل بختیاری مشغول خدمت است قرار گرفته و . . .

اکبر خامین کار خود را در سینمای حرفه‌ای با مدیریت تولید و دستیاری دوم فیلم "ناخدا خورشید" ساخته‌ی ناصر تقوایی شروع کرد.

نویسنده و کارگردان: اکبر خامین. مدیر فیلمبرداری: غلامرضا آزادی. دستیار کارگردان: محسن تقوایی. طراح گریم: فرهنگ معیری. گریم: محمدرضا قومی. مژده شمایی. مدیر تولید: پرویز حسن‌پور. بازیگران: گلچهره‌ٔ سجادیه، رضا بابک، سوگند رحمانی، رضا گرشاسبی.

پرنده‌ی کوچک خوشبختی

"پوران درخشنده" که فیلم "رابطه" را آماده‌ی نمایش دارد. دومین فیلم بلند خود را موسوم به "پرنده‌ی کوچک خوشبختی" جلوی دوربین برد. در این فیلم حمشید مشایخی، هما روستا، امین تارخ، جمیله شیخی و آزیتا لاجینی بازی خواهند داشت و مهرداد فحیمی مدیریت فیلمبرداری آن را به عهده دارد.

"شناسایی" تدوین شد

"شناسایی" نام آخرین ساخته‌ی محمدرضا اعلامی‌ست براساس نوشته‌ای از خودش. فیلمبرداری این فیلم در اواسط خرداد آغاز و در اوایل مهرماه به پایان رسید.

مهندس کامپیوتری که مدتی از زندگیش را در خارج از ایران گذرانده به توهماتی دچار می‌شود، به خود شک می‌کند و بدنبال هویت گمشده‌ٔ خویش می‌گردد. فیلم که دارای فضایی ذهنی‌ست بیش‌تر بازیگرانش در دو نقش ظاهر می‌شوند.

فیلمنامه، تدوین، کارگردانی: محمدرضا اعلامی. مدیر فیلم‌ــ برداری: غلامرضا آزادی. گریم: خاطره خاشعی، غلامرضا جهانمهر. اولین محصول مرکز فیلم ایران. بازیگران: محمدعلی سپانلو، پروانه معصومی، هوشنگ بهشتی و علیرضا منتظری. سفر محمدعلی سپانلو به خارج از کشور و کناره‌گیری تهیه‌کننده فیلم (جوادگلپایگانی) از مواردی بود که سبب وقفه‌ای در کار شد. تدوین این فیلم در ایران فیلم به پایان رسیده است.

از "عبور" تا "کمینگاه"

فیلم "گذرگاه آبی" ساخته‌ی مشترک محمود کوشان، حسین قاسمی‌وند به "کمینگاه" تغییر نام یافت. این فیلم که در ابتدا "عبور" نام داشت پس از گذراندن مراحل فنی برای دریافت پروانه نمایش با مشکلاتی روبرو شد. از همین‌رو سازندگان فیلم بسیاری از صحنه‌های آن را تغییر دادند و سرانجام در اواخر اسفندماه سال گذشته اداره کل نظارت و نمایش بطور مشروط برای فیلم پروانه نمایش صادر کرد، و آن را در گروه‌بندی کیفی در گروه (د) قرار داد. در "کمینگاه" فرامرز قربیان، حسین ملاقاسمی، محمد بانکی، کاظم افرندنیا نقش‌های اصلی را به‌عهده دارند.

علی‌رضا اعلامی در نمایی از شناسایی

بهرام بیضایی در حال کارگردانی "شاید وقتی دیگر" "سوسن تسلیمی" در دو نما از "شاید وقتی دیگر"

گزارش فروش فیلم‌ها در نیمه‌ی اول سال (در تهران)

	به ریال	گروه
۱) اجاره‌نشین‌ها (داریوش مهرجویی)	۱۷۰٫۴۷۲٫۱۷۳	(الف)
۲) گذرگاه (شهریار بحرانی)	۱۰۷٫۵۰۸٫۹۸۰	(الف)
۳) شیر سنگی (مسعود جعفری‌جوزانی)	۴۹٫۸۵۶٫۲۵۰	(الف)
۴) تیرباران (علی‌اصغر شادروان)	۴۷٫۶۳۶٫۴۰۰	(الف)
۵) حماسه‌ی دره‌ی‌شیلر (احمدحسنی‌مقدم)	۴۷٫۸۰۷٫۶۰۰	(ب)
۶) شبح کژدم (کیانوش عیاری)	۴۱٫۹۷۰٫۰۰۰	(ب)
۷) ماموریت (حسین‌زندباف)	۳۹٫۱۷۲٫۹۳۰	(ج)
۸) مهمانی خصوصی (حسن هدایت)	۳۶٫۴۳۸٫۰۸۰	(الف)
۹) پرواز در شب (رسول ملاقلی‌پور)	۳۶٫۲۵۷٫۴۰۰	(الف)
۱۰) تیغ و ابریشم (مسعود کیمیایی)	۳۴٫۷۳۲٫۱۷۰	(ج)
۱۱) دبیرستان (اکبر صادقی)	۳۱٫۹۸۵٫۰۵۰	(ب)
۱۲) جدال در تاسوکی (فرامرز قریبیان)	۲۷٫۶۵۰٫۵۳۰	(ج)
۱۳) حریم مهرورزی (ناصر غلامرضایی)	۲۴٫۴۲۸٫۷۵۰	(ج)
۱۴) تصویرآخر (مهدی صباغ‌زاده)	۱۹٫۶۴۳٫۲۸۰	(ب)
۱۵) دستفروش (محسن مخملباف)	۱۹٫۴۹۱٫۲۶۰	(ب)
۱۶) معما (حسین زندباف)	۱۵٫۹۲۱٫۷۲۰	(ج)
۱۷) دزد و نویسنده (کاظم معصومی)	۱۵٫۱۶۸٫۹۱۰	(ب)
۱۸) گرفتار (منصور تهرانی)	۱۰٫۱۴۵٫۰۴۰	(د)
۱۹) بی‌بی‌چلچله (کیومرث پوراحمد)	۹٫۷۱۲٫۱۴۰	(الف)
۲۰) سراب (حمید تمجیدی)	۷٫۰۴۲٫۲۰۰	(ج)
۲۱) هوای تازه (تورج منصوری)	۵٫۲۰۶٫۹۸۶	(ب)

گفتنی آن که مقاومت طی پانزده روز (۱۶٫۹۳۳٫۸۸۰ ریال) فروش کرد و هنوز آماری از فروش هفته‌ی آخر آن بدست نیامده است .

از میان ۲۲ فیلم مذکور، حسین زندباف با دو فیلم پرکارترین کارگردان شش‌ماهه اول سال است. از میان فیلمبرداران ، همایون پاپور با فیلمبرداری سه فیلم پرکارترین فیلمبردار شش ماهه اخیر است .

جمشید مشایخی و هادی اسلامی هرکدام با بازی در سه فیلم پرکارترین بازیگران نقش اول مردند ، جعفر دهقان و مرتضی احمدی نیز هرکدام با بازی در سه فیلم پرکارترین بازیگران نقش دوم مرد هستند .

هم چنین پرفروش‌ترین فیلم‌های شش ماهه اول سال عبارتند از : اجاره‌نشین‌ها و گذرگاه :. و این درحالی است که چند فیلم دیگر ازجمله "بگذار زندگی کنم" در شهرستان‌ها رکورد تازه‌ای در فروش فیلم به دست آورده‌اند .

"آفتاب نشین‌ها"و حجاب اسلامی

"آفتاب نشینها" اولین ساخته‌ی مهدی صباغ‌زاده پس از تغییراتی پروانه‌ی نمایش مجدد گرفت . بازیگران این فیلم علی نصیریان ، حسین پرورش، بیژن امکانیان و محبوبه بیات‌اند .

این فیلم درسال ۵۹ ساخته شده و در اوایل آبانماه درتهران به نمایش درمی‌آید . صباغ‌زاده دلیل تاخیر در نمایش را عدم رعایت حجاب اسلامی در بعضی از صحنه‌های فیلم که همگی حذف شده‌اند ، خواند .

بیضایی : "شاید وقتی دیگر"

آخرین فیلم بهرام بیضایی "شاید وقتی دیگر" نام دارد که فیلمبرداری و تدوین آن بطور همزمان به پایان رسیده و موزیک آن هم اکنون توسط بابک بیات در حال ضبط است . کلیه صحنه‌های این فیلم در تهران فیلمبرداری شده و یکی از فیلم‌های پرخرج سال‌های اخیر بشمار می‌رود .

یک مونتور تلویزیون به هنگام کار روی فیلمی خبری متوجه می‌شود که همسرش سوار اتومبیل مردی ناشناس است و به دلیل سوءظن‌اش دست بکار می‌شود و پس از جستجو و کوشش‌های بسیار از روی شماره‌ی اتومبیل مرد ناشناس را پیدا می‌کند ، سپس درمی‌یابد که . . . .

یکی از نکات جالب این فیلم بازی سوسن تسلیمی در سه نقش متفاوت است . کادر سازنده‌ی فیلم عبارتند از : نویسنده و کارگردان : بهرام بیضایی ، فیلمبردار: اصغر رفیعی‌جم ، طراح گریم : فرهنگ معیری ، صدابرداران صحنه : جهانگیر میرشکاری و بهروز معاونیان طراح صحنه : ایرج رامین‌فر ، دستیار کارگردان : واروژ کریم‌ـ مسیحی. بازیگران: سوسن تسلیمی، داریوش فرهنگ ، علیرضا مجلل و جمشید لایق . تهیه‌کنندگان : هوشنگ نورالهی ، محمدعلی فرج‌الهی . محصول نوین‌فیلم .

تهیه‌کنندگان این فیلم از هم اکنون درحال تهیه زیرنویس انگلیسی و فرانسه برای ارسال و فروش به‌کشورهای خارجی‌اند .

"محموله" در اصفهان

فیلمبرداری فیلم "محموله" به کارگردانی سیروس الوند از ۲۲ شهریورماه که در تهران آغاز شد هم اکنون قسمتی از آن در اصفهان و روستاهای اطراف آن فیلمبرداری می‌شود . جهانگیر الماسی ، حبیب اسماعیلی، فاطمه معتمدآریا و فهیمه راستکار بازیگران "محموله" اند . محور داستان "محموله" باستان‌ـ شناسی است که در حفاری آثاری قدیمی را کشف می‌کند اما برای حفظ این آثار با مشکلاتی روبرو می‌شود .

فیلمنامه "محموله" را غلامرضا موسوی نوشته و داریوش عیاری فیلمبرداری آن را به‌عهده دارد .

صحنه‌ای از "آفتاب نشین‌ها"

شاپور قریب و "سایه‌های غم"

"سایه‌های غم" نام فیلمی است که شاپور قریب کارگردانی آن را به‌عهده دارد.

فیلمنامه‌ی "سایه‌های غم" براساس داستان کوتاه قاضی ربیحاوی نوشته شده و بازیگران آن عبارتند از: حمیده خیرآبادی (نادره) فرامرز صدیقی، افسانه بایگان. گفتنی آن که "سایه‌های غم" در آغاز "طلاق" نام داشت.

شاملو و ترجمه‌ی "دن آرام"

احمد شاملو این روزها سخت سرگرم ترجمه‌ی "دن آرام" شولوخف است و گویا ترجمه‌ی کتاب اول "دن آرام" را نیز به‌پایان رسانده است. باتوجه به ترجمه‌های پیشین شاملو به‌ویژه "پابرهنه‌ها" باید منتظر ترجمه‌یی ماندگار از شاملو بود. گفتنی آن که شاملو "دن آرام" را از زبان فرانسه به فارسی برمی‌گرداند و چون ترجمه‌ی قبلی این اثر نیز از زبان فرانسه انجام گرفته، اهل فن گذشته از آموختنی‌های بسیار امکانی خواهد داشت برای مقایسه.

سرگردانی داستان‌نویس فلسطینی

"اکرام هانیه"، روزنامه‌نگار و داستان‌نویس فلسطینی، مدتی است در کشورهای اروپایی دربدر می‌گردد و هنوز نتوانسته است جایی برای اقامت خود پیدا کند. "هانیه"، که جدا از داستان‌نویسی، سردبیر نشریه‌ی "الشعب" در اورشلیم بود، به‌علت تن ندادن به سانسور مطبوعات از اسرائیل اخراج شد: "ساعت‌های زیادی را بیاد می‌آورم که در دفتر کارم صرف سر و کله زدن با باید و نبایدهای سانسور می‌شد. چهره‌ی سرخورده‌ی همکارانم را بعد از اینکه می‌فهمیدند بیشتر مطالبشان قابل چاپ نیست، هنوز بخاطر دارم. قیافه‌ی غمزده‌ی شاعر جوانی را هنوز بوضوح در جلو چشمانم می‌بینم که اغلب با شعرهای قشنگی به دفتر می‌آمد و من تقریبا" همیشه به او می‌گفتم آخرین شعرش اجازه‌ی انتشار نیافته است."

"هانیه" سانسور را تاب نیاورد و حرف خودش را زد. اما، پس از یک بازجویی زجرآور که از آن بعنوان "محاکمه‌ی کافکا" یاد می‌کند و مدتی حبس انفرادی، بر اثر مساعی طرفدارانش و تلاش‌های صلیب سرخ، از زندان آزاد شد، ولی او را به تبعید فرستادند: "چند دقیقه پس از پرواز هواپیمایی که قرار بود مرا به الجزایر ببرد، به فرودگاه ژنو رسیدم. اولین طعم آوارگی را بعنوان یک فلسطینی مطرود احساس کردم. مجوز اقامتی از صلیب سرخ داشتم که فقط برای یک روز معتبر بود. برای یک روز "شهروند تمام دنیا" بودم! اما سوئیس اجازه‌ی ورود به من نداد. ناچار شدم روی نیمکتی در سالن ترانزیت شب را به صبح بیاورم، شبی ناآرام و فراموش نشدنی. همه‌اش در خیال تکه خاکی بودم که مرا بپذیرد، جایی که در آن زندگی کنم و در آن مرا بخاک بسپارند. و حالا، این منم! آواره از این کشور به آن کشور... یواش یواش دارم به اتاق‌های نامناسب مسافرخانه‌ها، به تیک‌تیک عذاب‌آور تاکسیمتر در راه‌بندان‌ها، و اضطرابی که روح هر فلسطینی را به‌هنگام عبور از مرز یا ورود به فرودگاه‌ها می‌آزارد عادت می‌کنم... در سراسر دربدری‌ام، لحظه‌ای از یاد نمی‌برم که فقط یک فلسطینی‌ام، نه یک ناراضی روسی؛ و نام من "اکرام هانیه" است نه "آناتولی شارانشکی". می‌دانم درهایی که به‌روی او باز می‌شود، به‌روی من بسته است و توجهی را که به او دارند از من دریغ می‌کنند. در واقع "یهودی سرگردان" کسی جز من نیست. اما عجبا که با وجود این غربت، احساس می‌کنم روز به‌روز به اورشلیم نزدیک‌تر می‌شوم."

شلیک به تابلوی داوینچی

مرد تفنگ بدستی وارد نگارخانه‌ی ملی لندن شد و تابلویی از "لئونارد داوینچی" را، که گفته می‌شود هشت میلیون دلار ارزش دارد، به گلوله بست. از عمر این تابلو که در واقع یک طرح اولیه است ۴۸۷ سال می‌گذرد و "مریم باکره و فرزند او به‌همراه آن قدیس و حضرت یحیای تعمید دهنده" نام دارد.

طرح کامپیر درم‌بخش که جایزه اصلی مسابقه بین‌المللی کاریکاتور بلژیک را از آن خود ساخته است.

نگارخانه‌ی لندن که گنجینه‌ای از آثار نقاشی را گردآوری کرده و تابلو "داوینچی" یکی از جاذبه‌های آن بشمار می‌رود.

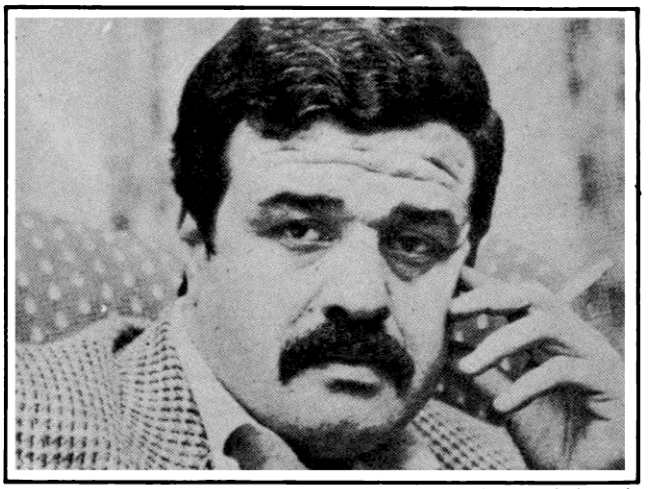
طرح‌های برنده‌ی درم‌بخش و نیستانی

در مسابقه‌ی بین‌المللی کاریکاتور با تم "ورزش" کامبیز درم‌بخش جایزه‌ی نخست را ــ که معادل ۲۰٫۰۰۰ فرانک بلژیک است ــ و جایزه‌ی مخصوص را، توکا نیستانی ــ که معادل ۵٫۰۰۰ فرانک است ــ از آن خود ساختند.

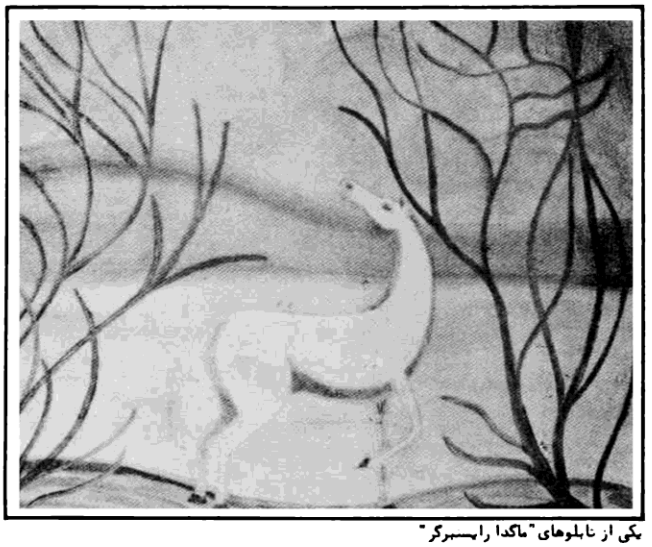
آثار برگزیده برای ارایه در نمایشگاه از جمعه ۱۰ مهر تا ۱۳ آبان در مقر اصلی مسابقه (بلژیک) به نمایش گذاشته شده است.

تضاد و هماهنگی در نقاشی‌های "ماگدا" و "رایسنبرگر"

شاید "ماگدا" و "لاسلور ــ رایسنبرگر" خودشان فروتنانه خود را نقاش حرفه‌ای ندانند و نقاشی را محض تفنن و دل‌مشغولی پیشه کرده باشند، ولی تعداد کارهای این زن و شوهر نشانگر این واقعیت است که وقت زیادی را صرف نقاشی کرده‌اند. احساسات زنانه و مادری و رفعت و ظرافت را در مجموع کارهای "ماگدا" (مجارستان) تماشا می‌کنیم، و با آنکه این مجموعه شامل تجربیات گوناگونی است از کار با مداد شمعی، آب‌رنگ و رنگ روغن، ولی در مجموع در همه‌ی این آثار حضور زن و مادر نمایان است، به‌ویژه در آب‌رنگ‌های رقیق. گرایش به هنر نائیف در کارهای "ماگدا" سبب می‌شود تا این‌گونه احساسات رقیق و تاحدی رمانتیک بیشتر نمایان شود، حال آنکه در آثار "رایسنبرگر" (آلمان



هانیه داستان‌نویس سرگردان فلسطینی



یکی از تابلوهای "ماگدا رایسنبرگر"

غربی) استحکام خطوط و شدت رنگ و سایه‌روشن‌های تند در کمپوزیسیون‌های نمایشی است از قدرت.

زمینه‌های شطرنجی و تمثیل‌هایی از اسب و فیل و قلعه نیز نشانه‌های مشابهی هستند از بیان و توصیف زندگی به‌عنوان صحنه‌ی نبرد دایمی، و از آنجا که "رایسنبرگر" تخصص‌اش رشته‌ی فنی است طبیعتا" در بیان تصویری فضاهای هندسی به‌خوبی از عهده کار برآمده است. این نمایشگاه از دیدگاه روانشناسی هنر به دلیل طرح مضمون آدم و حوا در کار نقاشی موضوع جالبی می‌تواند باشد. یکی از زندگی با هارمونی‌های مادرانه حراست می‌کند و دیگری با طرح تضاد سایه‌روشن، دوقطبی بودن آن را نشان می‌دهد، و لاجرم نبرد بین دو قطب متضاد را در شطرنج بوم مطرح می‌سازد. باید گفت که گرچه چنین برداشتی از زندگی یادآور اندیشه‌ی "ین" و "یان" (Yan و Yean) چینی است، طبیعی‌تر آنست که در مورد "رایسنبرگر" آن را متاثر از اصل تضاد در دیالکتیک هگل بدانیم و در تداوم فرهنگ آلمانی در نظر آوریم. لازم به یادآوری است که انتخاب چنین مضمونی برای نقاش نقطه‌ای حرکتی است برای دست‌یابی به زیباشناسی ویژه‌ای در نمایش تضادهای سیاه و سفید و رنگ‌های متضاد یا شکل‌های متضاد و گرچه نقاش از موضعی فلسفی و ادیبانه حرکت می‌کند، هدف او به‌هیچ‌وجه فلسفی یا ادیبانه‌کردن اثر نیست. در ضمن "رایسنبرگر" این تجربه‌ها را از تصویری تا انتزاعی کردن اشکال، به‌طور گسترده انجام داده است.

همان‌طور که گفتیم نمایشگاه از این نظر که مجموعه‌ایست از آثار زن و شوهر، و درنتیجه، انعکاس تمایلات و عکس‌العمل‌های هنری آدم و حوا، جالب توجه است. مثلا" اگر به بررسی یک موضوع مشترک در کار زن و شوهر بپردازیم، تصویر اسب در کار آنها موضوع بسیار خوبی است برای آنکه از دو دیدگاه آدم و حوا به آن نگریسته شود.

اسب در نقاشی‌های "ماگدا"، یعنی حوا، تصویری است مثل آرزو که گویی نه روی زمین که بر ابرهای خیال در پرواز است؛ در فضایی صلح‌آمیز و در پناه آرامش هارمونیک.

ولی اسب‌های "رایسنبرگر"، یعنی آدم، با خطوط هندسی محکم و با سایه‌وروشن‌های متضاد، مرکب جنگ است، نمایشی است از قدرت و دلاوری. آدم زیبایی را در قلمرو مردانه مطرح می‌سازد. این نیز نکته‌ی جالبی است که چرا اسب از شروع تاریخ هنر نقاشی یعنی از هنر انسان غارنشین تا امروز بیش از موضوعات دیگر ذهن هنرمندان را به‌خود مشغول داشته است یا آنکه چرا موضوع مورد توجه نقاش معاصری مانند مارینو مارینی قرار دارد که همه‌ی آثارش توصیف اسب است، مثلا" موتورسیکلت و یا اتومبیل و هواپیما نیست.

چه رازی در موضوع اسب است که آن را همچنان تا به‌امروز به‌صورت درونمایه‌یی شاعرانه حفظ کرده است.

اگرچه "ماگدا" و "رایسنبرگر" نمی‌توانند خط ما را بخوانند و زبان فارسی را نمی‌دانند، همان طورکه کمتر در میان ما کسی است که زبان آلمانی و مجار بداند، اما به‌حقیقت ما هزاران سال است که با زبان دیگری با هم گفتگو می‌کنیم، زبان نقاشی. گفتیم هزاران سال و یعنی از همان وقتی که نخستین هنرمند نقاش غارنشین دستش را به رنگ آغشته کرد و آن را بر دیوار غار کوبید و بدینسان گفت: من هستم. ما نیز تا امروز در همین راستا و با عبور از فراز و نشیب سخت تاریخ همین کار را کرده‌ایم، یعنی هستی فرهنگی خود را معنی کرده‌ایم پس چه باک اگر زبان یکدیگر را ندانیم وقتی که با زبان نقاشی می‌توانیم پیچیده‌ترین عواطف انسانی را بیان کنیم و با یکدیگر تفاهم برقرار کنیم.

نمایشگاه در گالری کلاسیک در فضایی بسیار ساده و بی‌تکلف برگزار شد

نمایشگاه تابلوهای عمومی

امیرفضل عمومی (که کارهایش را از ۱۸ تا ۲۸ مهرماه در آتلیه‌ی شخصی خود به نمایش گذاشته) سال ۱۳۰۶ در اصفهان زاده شد. پس از پایان دوره‌ی ابتدایی وارد هنرستان شد. هنرستان آن سال‌ها دو بخش داشت: صنعتی و هنری. رشته‌ی هنر هم خود دارای دو شاخه بود: مینیاتور و نقاشی طبیعت. امیرفضل عمومی پس از پایان دوره‌ی هنرستان به تهران آمد و در دانشگاه تهران رشته نقاشی را پی‌گرفت. در سال ۱۳۳۱ دانشنامه خود را دریافت کرد، سپس به‌عنوان معلم نقاشی به استخدام وزارت فرهنگ وقت (آموزش و پرورش فعلی) درآمد. امیرفضل عمومی تا سال ۱۳۳۹ که پدرش در قید حیات بود به کار تعلیم ادامه داد. اما پس از فوت پدر به‌ناچار کار نقاشی و تعلیم را به‌طور تمام وقت رها کرد و کار پدر را ـ تجارت پسته ـ پیشه خود کرد و سرانجام سال ۵۷ به کار نقاشی بازگشت. عمومی (که تکه کلامش بیش‌تر ساختن تابلو است تا نقاشی، تابلو) اولین تابلویش را در سال ۱۳۲۳ در انجمن ایران و امریکای اصفهان به‌فروش رساند و یکی از رواج‌دهندگان تابلوی محلی با رنگ‌های روشن (که کاروان، غروب، ساقی و... نقشمایه‌ی اصلی تابلوها بود) به شمار می‌رود. عامل فروش این نوع کارهای عمومی در دهه‌ی سی یکی از خواهرفروشان به نام تهران بود که بیش‌تر مشتریانش را خارجیان تشکیل می‌دادند.

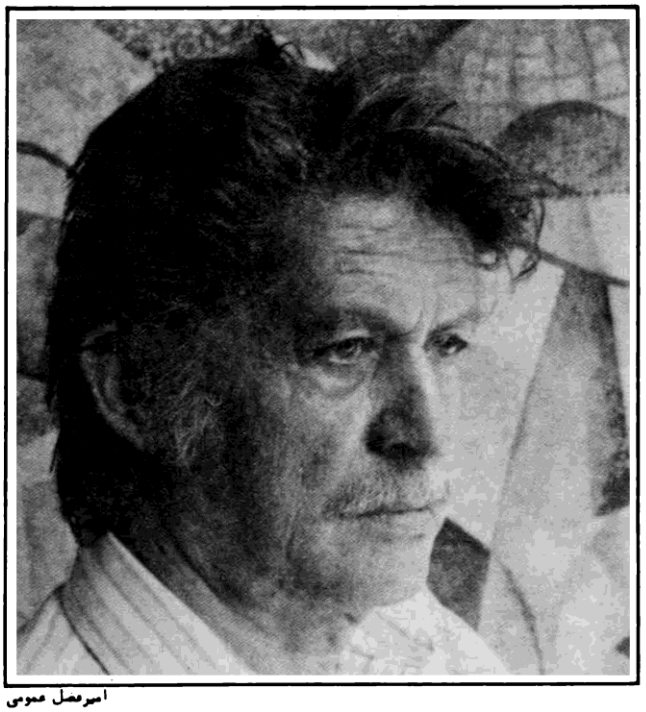
عمومی که در نمایشگاه‌های گروهی بسیاری شرکت داشته در سال ۱۳۵۸ در موزه‌هنرهای معاصر تهران کارهایش به نمایش گذاشته شد و نمایشگاه کنونی دومین نمایشگاه امیرفضل عمومی پس از ۱۳۵۷ است.

عمومی در پی نظریه پرداختن یا به‌زعم خویش "بافتن" نیست. و بنابراین انگیزه‌های اصلی همچنان مبهم می‌مانند. نقاشی‌هامتنوع است؛ باغ رنگارنگی است که از اصفهان، این بدون شک دلفریب‌ترین شهر جهان، تا

یکی از تابلوهای "امیرفضل عمومی"

جنگل‌های استوایی گسترش می‌یابد. برروی تابلوها تاریخی نمی‌بینیم اما هرکدام تاریخچه‌ای دارند؛ یکی نمایشگاه ۱۳۴۰ مهرگان را و استقبال تماشاگران را به یاد می‌آورد و دیگری روزهای نقاشی از مسجد شاه را، وقتی که اصفهان نه نصف جهان که تمام جهان نقاش بود. در واقع، نمایشگاه حاصل یک عمر کار اوست. در این تابلوها گاه همه‌ی اصول نقاشی ایرانی رعایت شده و گاه نیز آمیخته‌ای‌اند از چند سبک عربی، ترکیبی از کوبیسم و اکسپرسیونیسم، و گاه نیز شعری و نثری خوش الهام‌بخش نقاش بوده است و درونمایه‌ی اثری شده است. تابلوها، اکثرا" امضاء نشده‌اند، چراکه از نظر عمومی کار یک تابلو هرگز به پایان نمی‌رسد، بلکه تا زمانی‌که در برابر چشم نقاش حضور دارد مدام او را به مبارزه می‌طلبد، انگار شوخ چشمانه او را می‌خواند به خویش و قلم مو به دستش می‌دهد و با خود به جهانی سوای این یکی می‌کشاند.

شاید دنیا همیشه برای هنرمندان تنگ بوده، اما نقاش ایرانی، محروم از دادوستدها و روابط فرهنگی غنی، جهان خویش را به مراتب تنگ‌تر می‌یابد. به همین‌ترتیب نیز معضلی که ما در برابر او می‌نهیم، ارتقا توان خویش در ایجاد ارتباط و گسترش بخشیدن به جهانش است. عمومی در برخی از آثارش به این توان دست یافته، اما هنوز راه دراز است. آنچه دست‌وپاگیر او شده، الزاماتی ناشی از شرایط و شناخت متاسفانه محدود نقاش از ارزش‌های نظری نقاشی است. اما، از حق نباید گذشت که شناخت او از رنگ و تسلطش بر جنبه‌های فنی کار، گرچه برخی از آثار را تا حد کاردستی پایین می‌برد، به‌برخی از آنها نیز ظرافتی و استحکامی و گرمایی ویژه می‌بخشد، ظرافت و استحکام معرق‌کاری‌های اصفهان و گرمای سرپنجه‌های آفتاب را که خود را می‌گستراند بر شفافیت این شهر شرقی دلربا.



امیرمفصل عمومی

کشتیرانی ایران و شوروی

رشت، خبرگزاری جمهوری اسلامی: یک خط کشتیرانی میان ایران و شوروی در بنادر انزلی، نوشهر و باکو ایجاد می‌شود.

با ایجاد این خط، کالاهای وارداتی و صادراتی ایران با استفاده از دو فروند کشتی تجاری ایران حمل‌ونقل خواهد شد.

گفتنی آن که برای ایجاد این خط، میان دولت‌های ایران و شوروی موافقت اصولی به عمل آمده است.

۲ میلیارد ریال درآمد ارزی

دفتر ایرانگردی و جهانگردی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی اطلاعیه‌ای اعلام داشت که طی سال ۶۵ نزدیک به ۸۰۰ هزار نفر از ایرانیان، با استفاده از گذرنامه‌های عادی، زیارتی و خدمتی به کشورهای خارجی سفر کرده‌اند و در همین مدت بیش از ۱۷۰ هزار نفر از اتباع بیگانه وارد ایران شده‌اند.

به‌گزارش خبرگزاری جمهوری اسلامی از مجموع ــ ۱۷۱۸۳۷ــ نفر اتباع بیگانه که در سال گذشته وارد کشور شده‌اند ــ ۸۵۸۰۱ــ نفرشان را جهانگردان تشکیل می‌دهند که این رقم نسبت به سال ۶۴ یک کاهش ۴ درصدی را نشان می‌دهد.

از نظر ملیت جهانگردان خارجی که از ایران دیدن کرده‌اند پاکستانی‌ها با ۳۰٫۶۰ نفر در مقام اول قرار دارند و هندی‌ها با ۵٫۴۳۲ نفر، افغانی‌ها با ۵٫۳۲۸ نفر، اتباع آلمان غربی با ۴٫۷۸۹ نفر و ژاپنی‌ها با ۳٫۱۹ جهانگرد در رتبه‌های بعدی قرار گرفته‌اند. بنابراین گزارش ۴۱٫۲۶۳ نفر از جهانگردان خارجی بوسیله هواپیما، ۴۱٫۱۰۷ نفر با اتومبیل شخصی و اتوبوس و ۳٫۴۳۱ نفر بوسیله کشتی به جمهوری اسلامی ایران وارد شده‌اند.

این گزارش حاکی است که درآمد ارزی حاصل از ورود جهانگردان خارجی در سال گذشته نزدیک به ۲ میلیارد ریال تخمین زده می‌شود که بطور متوسط هر جهانگرد خارجی طی مدت اقامت خود در سال ۶۵ در ایران ۲۲۷۸۰ ریال خرج کرده است.

بنابراین گزارش تعداد ایرانیانی که در سال گذشته از کشور سفر کرده‌اند ۷۷۵٫۹۸۲ نفر بوده که نسبت به سال ۶۴ یک‌کاهش ۹/۷ درصدی را نشان می‌دهد.

از مسافرین مذکور ۵۷۸٫۱۰۳ نفر از گذرنامه عادی، ۱۸۶٫۸۰۰ نفر از گذرنامه زیارتی و ۱۱٫۰۷۹ نفر از گذرنامه سیاسی و خدمت استفاده کرده‌اند.

گزارش جهانگردی خارجی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی حاکی است ۹۶۹٫۸۹۷ نفر از مسافران ایرانی برای خروج از کشور از هواپیما، ۹۹۷۹۹ نفر از اتومبیل شخصی و اتوبوس و ۶۲۸۶ نفر از کشتی استفاده کرده‌اند.

صادرات ایران به دوبی

بنا بر آمار دولتی صادرات دوبی به ایران در ماه مه امسال (دهم اردیبهشت تا دهم خرداد) نسبت به مدت مشابه در سال گذشته ۱۱۶ درصد افزایش یافته است.

میزان صادرات در شش ماهه اول ۲۱۰ میلیون دلار بوده که از کل صادرات سال ۱۹۸۶ بیشتر است. میزان محصولات خارجی وارد شده به امارات معادل دو برابر صادرات این کشور است و ارقام نشان می‌دهد که سهم ایران ۲۵ درصد کل واردات را تشکیل می‌دهد، این رقم در سال قبل ۱۶ درصد بود. کالاهای الکتریکی، پودر لباسشویی، برنج و سایر کالاها موادی هستند که از کشورهای دیگر وارد، سپس مجددا" از امارات صادر می‌شوند.

واردات این کشور شامل: قالی، خاویار و تره‌بار است.

صادرات ایران به انگلستان

به گزارش رادیو دولتی انگلیس علی‌رغم افزایش تشنج در خلیج فارس و قطع تقریبی روابط سیاسی لندن و تهران از ماه ژوئن، حجم مبادلات بازرگانی بین دو کشور ظرف چند ماه گذشته با سرعت رو به افزایش بوده. ارقامی که ظرف روزهای ۱۴ و ۱۵ مهرماه از طرف دولت انگلیس منتشر شده حاکی است که ارزش صادرات انگلستان به ایران طی چهار ماه خرداد تا شهریور سال جاری بالغ بر ۱۲۳ میلیون لیره بوده که نسبت به چهار ماه قبل آن ۴۳ درصد افزایش یافته است. متقابلا" میزان واردات انگلستان از ایران طی همین مدت از ۴۶ به ۶۷ میلیون لیره افزایش داشته است.

همکاری فنی در زمینه اکتشاف نفت

به‌گزارش وزارت نفت، پیرو مذاکرات مقامات جمهوری اسلامی ایران و اتحاد جماهیر شوروی درباره‌ی اجاره و خرید وسایل و تجهیزات و سرویس‌های فنی مورد نیاز شرکت ملی نفت ایران به منظور اجرای عملیات اکتشاف و حفاری در قسمت جنوبی بحر خزر و اعلام موافقت شرکت "تکنواکسپورت" شوروی درباره‌ی تامین موارد فوق موافقت‌نامه عمومی مربوط به اجرای عملیات توسط کارشناس طرفین تنظیم شد و در مهرماه سال جاری (۱۳۶۶) به‌امضاء رسید.

صدور نفت و گاز به شوروی

وزیر نفت ایران بعدازظهر یکشنبه دوازده مهر ۶۶، سفیر اتحاد جماهیر شوروی در ایران را به حضور پذیرفت. طی این ملاقات سفیر شوروی دعوت‌نامه‌ی رسمی دولت شوروی برای مسافرت آقازاده به این کشور را تسلیم وی کرد.

قرار است در این سفر موضوع فروش گاز طبیعی از سوی ایران به شوروی و صدور نفت خام از طریق خاک این کشور مورد بحث و گفتگو قرار گیرد. گفتنی آن که وزیر نفت ۲۳ مهرماه رهسپار شوروی شد.

ترکیه و ۵۰ میلیارد لیره ضرر

آنکارا ــ خبرگزاری جمهوری اسلامی: یکی از مسوولین انجمن حمل‌ونقل بین‌المللی ترکیه ضمن انتقاد از بی‌توجهی مقامات ترکیه نسبت به لزوم بهبود امکانات بنادر این کشور در حوزه دریای سیاه، اعلام کرد: با تغییر مسیر حمل‌ونقل کالاهای وارداتی جمهوری اسلامی ایران از بنادر مذکور به بنادر شوروی، اقتصاد ترکیه بیش از ۵۰ میلیارد لیره ترک، معادل ۵۰ میلیون دلار، متضرر شده است.

به گزارش خبرگزاری جمهوری اسلامی روزنامه پرتیراژ حریت در شماره‌ی ۳۱ شهریور خود ضمن انتشار این خبر می‌افزاید : حجم کالاهای وارداتی جمهوری اسلامی ایران که از طریق بنادر واقع در سواحل دریای سیاه توسط شرکت های حمل‌ونقل ترکیه به آن کشور منتقل می‌شود از حجم متوسط ۷۰۰ هزار تن در سال به ۲۵ هزار تن در نه ماهه‌ی اول سال جاری مسیحی کاهش یافته است . و به‌همین دلیل طی چند ماه گذشته ۷۰ شرکت حمل‌ونقل ترک از ادامه‌ی فعالیت ناتوان مانده‌اند . به‌نوشته‌ی روزنامه‌ٔ حریت شوروی باتوجه به بنادر آن کشور در دریای سیاه و خط‌آهن ارتباطی آن کشور با جمهوری اسلامی ایران در مقایسه با ترکیه از شرایط بهتری برای حمل کالاهای ایران برخوردار است

کاهش صادرات دام زنده‌ی ترکیه

آنکارا ، خبرگزاری جمهوری اسلامی : موسسه‌آمار دولتی ترکیه اعلام داشت : صادرات دام زنده این کشور در فاصله زمانی ژانویه تا سپتامبر سال جاری نسبت به مدت مشابه سال ۸۶ با جهار میلیون دلار کاهش به ۱۴۳٫۲ میلیون دلار کاهش یافته‌است. به‌دنبال سیاست اخیر دولت ترکیه دایر بر تقلیل میزان کمکهای مالی به صادرکنندگان دام زنده که به‌منظور جلوگیری از صادرات بی‌رویه و رفع کمبود پوست مصرفی داخلی به مورد اجرا گذاشته شد ، صادرات دام زنده ترکیه رو به کاهش نهاده است .

جراح دانشگاه ندیده

به‌گزارش فرانس‌پرس پروفسور "لوای‌جی نگرو" چهل‌ساله که‌از ده‌سال پیش تاکنون در بیمارستان "اله‌ساندریا" ، در شمال ایتالیا ، با موفقیت بیماران مبتلا به غده معزی را تحت عمل جراحی قرار می‌داده تا این که بتازگی فاش شده که این پروفسور دکترای پزشکی نداشته ! و حتا یک سال نیز در دانشگاه به تحصیل اشتغال نورزیده است .

"لوای‌جی نگرو" تنها چند ماه در دانشکده به تحصیل پرداخته ، سپس دانشکده را رها کرده است . چندی بعد "لوای‌جی نگرو" در کنکور بیمارستان "اله‌ساندریا" در نزدیکی تورینو شرکت کرده و با احراز رتبه نخست بین تمام شرکت‌کنندگان به سمت آسیستان بیمارستان انتخاب می‌شود .

"لوای‌جی نگرو" که به بیماران عشق می‌ورزد و کارش نیز مورد تایید همکارانش در بیمارستان قرار می‌گیرد ، راه موفقیت را به سرعت پیموده و به سمت آسیستانی بخش ، سپس معاونت بخش مغز و اعصاب برگزیده می‌شود . تا اینکه تحقیقات تامین اجتماعی تورینو راز این پروفسور به مکتب نرفته را فاش و پروانه‌ی کارش لغو می‌شود .

گفته می‌شود این ماجرا بهت و حیرت بیماران و همکاران سابق "لوای‌جی نگرو" را برانگیخته است .

یک نازی کوره‌های آدم‌سوزی را انکار می‌کند .

به‌گزارش رویتر "اتوارنست پمر" ۷۵ ساله در سال ۱۹۸۵ به‌دلیل آنکه در یک اجلاس نئونازی‌ها گفت : "سوزاندن انسان‌ها در اردوگاه آشویتس هرگز رخ نداده است" به شش ماه زندان محکوم شد . تکذیب این فاجعه در آلمان غربی جنایت محسوب می‌شود ، اندکی پس از این مجازات ، یک دادگاه به‌علت فقدان دلیل آن را به سه ماه حبس تعلیقی کاهش داد . اما

آیا حافظه جمعی در آلمان دارد این جنایت‌ها را فراموش می‌کند ؟

دادگاه مونیخ یک درخواست را برای محاکمه مجدد این فرد پذیرفت .

۱۲ میلیون پناهنده

"ژان پی‌یر هوگ" کمیسر عالی سازمان ملل در امور پناهندگان در ۱۴ مهرماه گفت : در سراسر جهان ۱۲ میلیون پناهنده وجود دارد که ۶۰۰ هزار نفر آنها در ۱۸ ماه گذشته از کشورهایشان فرار کرده‌اند .

به گزارش خبرگزاری‌ها از ژنو "ژان‌پی‌یر هوگ" طی سخنانی در جلسه‌ی افتتاحیه‌کنفرانس کمیته‌ی اجرایی سازمان ملل در امور پناهندگان گفت : از آغاز سال گذشته حدود ۲۵۰ هزار نفر آوارگان به کشورهای خود بازگشته‌اند .

ارقام کمیته سازمان ملل در امور پناهندگان شامل حدود ۲ میلیون فلسطینی نیست و رفاه آنان در مسولیت کمیته دیگر سازمان ملل متحد به نام آژانس امداد سازمان ملل است .

تهران دومین شهر آلوده‌ی جهان

اعضای شورای عالی فضای سبز شهر تهران در آخرین جلسه خود نسبت به خطرات ناشی از آلودگی‌های جوی فضای تهران به مردم و مسوولین هشدار دادند .

در جلسه مذکور که با شرکت متخصصین و کارشناسان وزارتخانه‌ها و اساتید دانشگاه‌ها و به ریاست مهندس تاجیک مدیرعامل سازمان پارک‌های شهر تهران تشکیل شد ، با اشاره به اینکه تهران دومین شهر آلوده جهان اعلام شد : گسترش بی‌رویه شهر تهران خطای نابخشودنی است زیرا این امر عوارض خطرناک و جبران‌ناپذیری را درپی خواهد داشت .

به گزارش خبرگزای جمهوری اسلامی ، از این جلسه ، کارشناسان و محققین نسبت به آلودگی‌های رودخانه‌ها و دیگر عوامل محیط زیست اظهار نگرانی شدید کردند و از مسوولین خواستند تا به شدت و بطور قاطع از وارد شدن فاضلاب‌ها و فضولات کارخانجات به داخل رودخانه‌ها جلوگیری کرده و با کنترل روزمره عوامل آلوده‌کننده هوا که هر روز به صورت ستون عظیمی از دود در گوشه و کنار شهر تهران دیده می‌شود ، شناسایی و نسبت به رفع آن اقدام قاطع به‌عمل آورند .

اعضای این جلسه هم‌چنین باتوجه به آلودگی‌های شهر تهران و تحقیقات انجام شده در این زمینه به‌افرادی که امکانات و توانایی‌های کار و زندگی در شهرهای کوچک را دارند ، توصیه کردند که از تهران مهاجرت کنند . چون هوای این شهر بزرگ اثر سوء مستقیم و نامطلوبی روی سلامتی افراد بویژه بیماران قلبی و سالخوردگان می‌گذارد .

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

الکساندر آرلوف/ تاریخ سری جنایت‌های استالین/ ترجمه‌ی عنایت‌اله رضا/ چاپ اول ۱۳۶۶/ کتاب سرا/ ۶۰۰ ص مصور/ رقعی/ ۱۵۰۰ ریال.

نویسنده‌ی کتاب پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در ارتش سرخ به‌خدمت پرداخت. سپس در سال ۱۹۲۴ از سوی "فیلکس دزرژنیسکی" رئیس سازمان امنیت شوروی برای همکاری دعوت شد و یک سال بعد در اداره‌ی اقتصادی سازمان امنیت در مقام‌های عالی به‌کار پرداخت.

اواخر سال ۱۹۲۶ "الکساندر آرلوف" با نام مستعار دیگر خود "لونیکلایف" از سوی سازمان امنیت شوروی به پاریس اعزام شد. او پس از چند سفر به برلن رفت و در آلمان به کار پرداخت. در سال ۱۹۳۲ با همان نام مستعار "نیکلایف" سفری به ایالات متحده امریکا کرد و از سال ۱۹۳۳ تا سال ۱۹۳۵ در آلمان، فرانسه، چکسلواکی، اتریش و سوئیس ماموریت‌هایی انجام داد و شبکه‌هایی از ماموران سازمان امنیت شوروی را در کشورهای مذکور پدید آورد. در سپتامبر سال ۱۹۳۶ با نام مستعار "الکساندر آرلوف" از سوی استالین به‌کشور اسپانیا رفت و به‌عنوان مامور ویژه‌ی استالین و نماینده‌ی کرملین مشاور دولت جمهوریخواه اسپانیا در دوران جنگهای داخلی بود. هنوز اندکی از آغاز ماموریت ژنرال "آرلوف" در اسپانیا نگذشته بود که تلگرام رمزی از سوی استالین توسط "یژوف" رئیس سازمان امنیت وقت شوروی به وی مخابره شد. "یژوف" طی تلگرام مزبور چنین خاطرنشان کرد:

"من دستور رئیس را به شما ابلاغ می‌کنم... باید ترتیب حمل ذخایر طلای اسپانیا به شوروی از سوی شما داده شود. برای این منظور از کشتی‌های شوروی استفاده کنید. عملیات باید محرمانه انجام شود. اگر اسپانیایی‌ها رسیدی خواستند، ندهید. از امضای هرگونه مدرک خودداری کنید..." تلگرام امضای مستعار ایوان واسیلویچ (اسم رمز استالین) را داشت.

ژنرال "آرلوف" دست به‌کار تهیه اسناد و مدارک جعلی شد و خود را به‌نام "بلاکستون" نماینده‌ی بانک ایالات متحده‌ی آمریکا و مامور مخفی روزولت رئیس جمهور آن کشور معرفی کرد تا در صورت لزوم چنین وانمود کند که قصد او انتقال طلاهای اسپانیا به ایالات متحده‌ی امریکا است. بدین روال "آرلوف" پس از سه شبانه‌روز تلاش و فریفتن نماینده‌ی دولت جمهوریخواه اسپانیا از طریق دستیاران اسپانیایی خویش که آماده‌ی هرگونه خدمت به قبله‌ی آمال بودند، طلاهای اسپانیا را به کشتی‌های شوروی حمل کرد.

بدین روال هفتصد و پنجاه هزار کیلوگرم طلای اسپانیا را در هفت هزار و نهصد صندوق بار کردند و در چهار کشتی شوروی جا دادند.

یک هفته بعد، پس از رسیدن طلاها، استالین اعضای دفتر سیاسی کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست اتحاد شوروی (پولیت بورو) را فراخواند و مراتب را ضمن ابراز مسرت به آنان اطلاع داد. ژنرال "الکساندر آرلوف" پس از این ماموریت به تشکیل گروه‌های چریکی از پشت جبهه‌های ملی‌گرایان اسپانیا پرداخت و به سبب خدماتی که در اسپانیا انجام داده بود به دریافت نشان لنین نایل شد.

بهار سال ۱۹۳۷ یکی از ماموران "یژوف" به نام "بولودین" به اسپانیا آمد. ولی "آرلوف" به سبب هوشیاری فوق‌العاده و تجربه در کار، پیش‌بینی‌های لازم را کرد. از این‌رو در لحظه‌ی خطر دست به‌کار شد و به غرب گریخت.

رسم است دیکتاتورها پس از مرگ یا خلع از سوی بیش‌تر زیردستانش (که در واقع شریک جرم و "آلت فعل" او بشمار می‌روند) مورد شماتت قرار گیرند، اما با اندکی دقت به سادگی می‌توان دریافت که خطی همه‌ی شیوه‌های سرکوب را به‌هم پیوند می‌زند و آن همان مجریان احکام دیکتاتورند.

اگر "آرلوف" از استالین برید و گریخت نه به دلیل ابعاد وحشت‌آور "جنایت‌های سری استالین" بود بلکه سببی نداشت جز آن که مرگ پس از همسایه به سراغ او نیز آمده بود. خواندن تاریخ یا تاریخچه‌هایی از این دست تنها وقتی کارساز است که خواننده قصدش آشنایی با شیوه‌های سرکوب و شناخت شخصیت مجریان احکام باشد.

در پایان چند صفحه از کتاب "تاریخ سری جنایت‌های استالین" نقل می‌شود:

استالین مدت‌ها پیش از مرگ "گورکی" تلاش کرد تا او را به صورت متحد سیاسی خویش درآورد. کسانی که از بی‌نیازی و بلندنظری "گورکی" آگاه بودند، می‌دانستند که چنین کوششی نتیجه‌ای به بار نخواهد آورد. ولی استالین هرگز اعتقادی به بی‌نیازی و بلندنظری آدمیان نداشت. او همه کس را قابل خرید می‌دانست. استالین بارها ضمن گفتگو با سران سازمان امنیت شوروی (ان.ک.و.د) گفت: "باید به این نکته توجه داشته باشید که موجود غیرقابل خرید در جهان وجود ندارد. تنها مساله مهم، تفاوت در بهای آنهاست. زیرا هرکس قیمت خاص خود را دارد." استالین با پیروی از این نظر کوشید تا "گورکی" را به سوی خود جلب کند.

سال ۱۹۲۸ کمیته‌ی مرکزی حزب به منظور بازگرداندن "گورکی" به اتحاد شوروی، در سراسر کشور سروصدا و تظاهرات به راه انداخت.

تظاهرات مذکور به‌صورتی بسیار تصنعی سازمان یافته بود. نخست انجمن نویسندگان اتحاد شوروی و در پی آن دیگر سازمانهای کشور به "گورکی" که در ایتالیا اقامت داشت نامه نوشتند و از او خواستند تا برای اعتلای سطح فرهنگ توده‌های مردم کشور، به اتحاد شوروی بازگردد. حتا پیشاهنگان و دانش‌آموزان را به نگارش نامه واداشته بودند. کودکان از نویسنده‌ی محبوب خویش می‌پرسیدند که چرا زندگی در ایتالیای فاشیست را به‌مراجعت به میهن و زندگی در میان مردم روسیه که دوستدار او هستند، ترجیح می‌دهد؟

دولت شوروی به بهانه‌ی این‌که تحت فشار توده‌های مردم قرار گرفته است، نامه‌ی بسیار صمیمانه‌ای برای "گورکی" فرستاد و از او دعوت کرد که به اتحاد شوروی بازگردد. به "گورکی" وعده داده شد که هرگاه مایل باشد، امکان خواهد یافت زمستان را در ایتالیا بگذراند. دولت شوروی کلیه‌ی هزینه‌ی زندگی و درمان "گورکی" را برعهده خواهد گرفت.

"گورکی" در نتیجه‌ی دعوت‌ها و اصرارپی در پی به مسکو بازگشت. به محض ورود "گورکی" به مسکو برنامه‌ی ویژه‌ی ترغیب او به شیوه‌های استالینی آغاز شد. یک ویلا در داخل شهر مسکو در اختیار "گورکی" گذارده شد. دو ویلا نیز یکی در خارج از مسکو و دیگری در شبه جزیره‌ی کریمه برای "گورکی" تخصیص داده شد. تامین نیازمندی‌های نویسنده و خانواده‌اش برعهده‌ی سازمان امنیت شوروی (ان.ک.و.د) واگذار شد. سازمان امنیت در برابر استالین و اعضای دفتر سیاسی (پولیت بورو) مسئولیت این امر را برعهده داشت. برای سفر "گورکی" به شبه جزیره‌ی کریمه و خارج از کشور، واگن مجهز ویژه‌ای تخصیص داده شد. طبق دستور استالین، "یاگودا" موظف بود کلیه‌ی خواست‌های "گورکی" را انجام دهد. در اطراف ویلاهای "گورکی" گل‌های مورد علاقه‌ی او کاشته شد. این گل‌ها را از خارج می‌آوردند. "گورکی" سیگار مخصوصی می‌کشید. این سیگارها را نیز از مصر برای او می‌آوردند. به محض این‌که "گورکی" اراده می‌کرد، کتاب‌های مورد نظر او را از کشورهای خارج وارد می‌کردند. "گورکی" بنا بر طبایع خویش، انسانی فروتن بود که همواره اندازه نگاه می‌داشت. "گورکی" مخالف تجملاتی بود که او را از هر سو احاطه کرده بودند. ولی همواره به او گفته می‌شد که "ماکسیم گورکی" در کشور یگانه‌ای است که همتا ندارد.

چنان که وعده داده بودند "گورکی" (از سال ۱۹۲۹ تا سال ۱۹۳۳) فصل‌های پاییز و زمستان

را در ایتالیا به سر می‌برد. دو پزشک شوروی او را همراهی می‌کردند و در جریان سفر مراقب احوال او بودند.

استالین صرف‌نظر از توجه به وضع مادی "گورکی"، "یاگودا" را مامور "بازپروری" او کرد. می‌بایست به این نویسنده‌ی سالخورده تلقین می‌شد که استالین سرگرم بنای سوسیالیسم حقیقی است و همه‌ی نیروی خویش را صرف ارتقاء سطح زندگی زحمتکشان کرده است.

"یاگودا" از نخستین روز ورود این نویسنده به شهر مسکو تلاش کرد تا مانع رابطه‌ی آزاد وی با مردم شود. در عوض گورکی را به سوخوزهای نمایشی و نمونه می‌بردند و ملاقات‌هایی میان او و کارگران بعضی کارخانه‌ها ترتیب می‌دادند تا نویسنده از این رهگذر با زندگی مردم آشنا شود. این ملاقات‌ها از سوی (ان.ک.و.د) سازمان می‌یافت.

هنگامی که گورکی به کارخانه‌ای می‌رفت، حاضران با ابراز شادمانی ورود او را تهنیت می‌گفتند. سخنرانان ویژه‌ای برای ابراز تهنیت برگزیده می‌شدند. آنها پیرامون "زندگی سعادتمند کارگران شوروی" و دستاوردهای عظیم توده‌های زحمتکش در رشته‌ی فرهنگ و آموزش و پرورش داد سخن می‌دادند. مسوولان کمیته‌های حزبی شعارهای متعددی را اعلام می‌کردند. یکی از شعارهای مذکور چنین بود:

"به افتخار "گورکی" و استالین بهترین دوستان طبقه‌ی کارگر، هورا." "یاگودا" تلاش می‌کرد وقت آزاد برای گورکی باقی نگذارد تا او نتواند مستقلا" اوضاع را به درستی ارزیابی کند. راهنمایان مخصوص، اورا (همانند مسافران و میهمانان خارجی) به نقاط معینی هدایت می‌کردند. در بولشوو ولیوبرتسی واقع در حومه‌ی مسکو دو کمون ویژه‌ی جنایتکاران سابق تاسیس کرده بودند. گورکی نسبت به بازدید از این دو موسسه توجه خاصی مبذول داشت. اعضای کمون را از پیش آماده کردند تا به محض ورود گورکی با کف‌زدن‌های پرشور از او استقبال کنند. کسانی را نیز برای سخنرانی برگزیدند. دو تن از آنها مراتب سپاس خود و دیگران را از بازگشت به زندگی شرافتمندانه اعلام کردند و استالین و "گورکی" را سپاس گفتند.

کودکانی که فرزندان جنایتکاران پیشین بودند، قطعاتی از آثار "گورکی" را قرائت و انشا کردند. "گورکی" از دیدن این منظره چنان تحت تاثیر قرار گرفت که نتوانست جلوی اشک خود را بگیرد. برای ماموران سازمان امنیت که "گورکی" را همراهی می‌کردند، قطره‌های اشک "گورکی" نشانه‌ای بود از این که توانستند دستورات "یاگودا" را با موفقیت به اجرا درآورند.

"یاگودا" به منظور مشغول داشتن "گورکی"، او را در گروه ادیبانی قرار داد که به نگارش تاریخچه‌ی کارخانه‌ها و موسسات صنعتی شوروی اشتغال داشتند و این موسسات را "هنگامه‌ی غرورآمیز بنای سوسیالیسم" می‌نامیدند. "گورکی" به منظور کمک به نویسندگان خودساخته، مجله‌ای به نام "آموزش ادبی" بنیان نهاد "گورکی" در کار با اصطلاح انجمن نویسندگان پرولتر نیز شرکت می‌کرد. ریاست این انجمن را شخصی به نام "آورباخ" برعهده داشت. این شخص شوهر خواهرزاده‌ی "یاگودا" بود. از ورود "گورکی" به اتحاد شوروی چند ماه گذشت. او در تمام این مدت چنان مشغول بود که لحظه‌ای آسوده و آزاد به نظر نمی‌رسید. "گورکی" را آزاد نمی‌گذاشتند. او مدام از راهی می‌گذشت که "یاگودا" برای او گسترده و هموار کرده بود. اغلب کارمندان سازمان امنیت و نویسندگان جوانی که ماموران (ان.ک.و.د) بودند، با "گورکی" ملاقات می‌کردند. همه‌ی اطرافیان "گورکی" موظف بودند از معجزه‌های سوسیالیسم تحت رهبری استالین برای او داستان‌سرایی کنند. حتا آشپز و باغبان این نویسنده موظف بودند گاه و بیگاه به "گورکی" خبر دهند که به تازگی از خانواده‌های خود در فلان ناحیه و فلان روستا "نامه دریافت کرده‌اند." آنها طی نامه‌های خود اشعار می‌دارند که زندگیشان همواره بهتر و دلپذیرتر می‌شود...

"یاگودا" که با طبع دلسوز و مهربان "گورکی" آشنایی داشت، مشغولیت‌های خاصی را برای او تدارک می‌دید. یک بار در سال، او را با خود برای بازدید به یکی از زندان‌ها می‌برد. "گورکی" با زندانیانی که از سوی ماموران سازمان امنیت شوروی دست‌چین شده بودند، گفتگو می‌کرد. اینها جنایتکارانی بودند که مقرر بود پیش از موعد از زندان آزاد شوند. آنها پیرامون جنایت‌های خود با "گورکی" سخن می‌گفتند و وعده می‌دادند پس از آزادی زندگی شرافتمندانه‌ای را آغاز خواهند کرد. یکی از ماموران سازمان امنیت شوروی که "گورکی" را در این‌گونه بازدیدها همراهی می‌کرد، شخصی به نام "سیمون فیرین" بود. همین که "گورکی" سخن می‌گفت او دفترچه‌ی یادداشت و مداد را از جیب بیرون می‌آورد و با رفتاری چون هنرپیشگان، ضمن ابراز اشتیاق مطالبی می‌نوشت و چنین وانمود می‌کرد که شیفته‌ی سخنان "گورکی" و مطیع اوامر او است. همین که "گورکی" اشاره‌ای می‌کرد، فورا" به نگهبانان دستور می‌داد که زندانی را آزاد کنند. گاه اتفاق می‌افتاد که زندانی جوانی، احساس دلسوزی "گورکی" را برمی‌انگیخت. لذا "گورکی" تقاضا می‌کرد جوان مذکور را به یکی از کمون‌های نمونه‌ی ویژه‌ی جنایتکاران سابق اعزام دارند. بارها "گورکی" از آزاد شدگان خواست برای او نامه بنویسند و مطالبی پیرامون زندگی جدید خویش ارایه کنند. ماموران "یاگودا" چنین نامه‌هایی را برای "گورکی" تدارک می‌دیدند. آنها تلاش بسیار می‌کردند تا زندگی در دیده‌ی "گورکی" سعادتمند و دلپذیر جلوه کند. "یاگودا" و دستیارانش در دیده‌ی "گورکی" به صورت مردمی خیرخواه و آرمان‌گرا جلوه می‌کردند.

محمود احیایی/ نخستین تابلو (مجموعه‌ی سه داستان کوتاه)/ ناشر: نشر آینده/ چاپ اول: بهار ۱۳۶۶/ قطع رقعی/ ۴۸ صفحه/ ۲۲۰ ریال.

این کتاب کوچک در برگیرنده‌ی داستانهای زیر است: ۱) نخستین تابلو. ۲) تیری بر دل سیاه ۳۰) سربلند.

داستان نخست، ماجرای پسربچه‌ای است به نام حمید که شاگرد کفاش است و به نقاشی دلبسته. ماجرا به پیش از انقلاب و ستم ماموران ساواک بر زحمتکشان مربوط می‌شود. این داستان کوتاه مایه‌ی داستان‌های کودکان را دارد و یادآور آثاری است که در آن سال‌ها برای بچه‌ها نوشته و چاپ می‌شد. داستان دوم، حکایت پادشاهی است ستمگر که در اعصار پیشین می‌گذرد. سومین داستان که به شیوه‌ی اول شخص مفرد نوشته شده نیز مایه‌ای اجتماعی ـ انتقادی دارد.

به هر طریق، کتاب جدید محمود احیایی ـ مجموعا" ـ نسبت به آثار پیشین او، گامی به جلو به حساب نمی‌آید.

رومن گاری/ شبح سرگردان (رقص چنگیز کوهن)/ مترجمان: ابراهیم مشعری، ناصر زراعتی/ چاپ اول: ۱۳۶۳ (پخش، ۱۳۶۶)/ نیلوفر/ قطع رقعی/ ۳۸۴ صفحه/ ۷۵۰ ریال.

رمان طنزآمیز "رقص چنگیز کوهن" را رومن گاری ـ نویسنده‌ی

نام‌آور روس تبار فرانسوی ـ نخست به زبان فرانسه نوشت و سپس در سال ۱۹۷۸، به یاری "کامیلا سایکز" آن را به انگلیسی ترجمه کرد که در سلسله کتاب‌های جیبی "پنگوئن" چاپ شد.

رمان چهل بخش دارد که هر بخش عنوانی دارد. "شبح سرگردان" یکی از این عنوان‌ها است که مترجمان آن را برای ترجمه برگزیده‌اند. در مقدمه‌ی کتاب، زندگی و آثار رومن گاری مورد نقد و بررسی قرار گرفته است.

داستان "رقص چنگیز کوهن" که از زبان روح بازیگر کمدی یهودی که در یکی از بازداشتگاه‌های آلمان نازی ـ در جنگ دوم ـ به قتل رسیده، بیان می‌شود. ویژگی‌های آثار اخیر "رومن گاری" را در این رمان نیز به خوبی می‌توان بازشناخت.

سی.ای.میس (سسیل الک میس)/ روانشناسی مطالعه/ مترجم: دکتر امیر فرهمندپور/ ویراستار: دکتر عظیم وهاب‌زاده/ ناشر: مرکز نشر دانشگاهی/ چاپ اول: ۱۳۶۶/ قطع وزیری/ ۹۰ صفحه/ ۳۶۰ ریال.

نویسنده در مقدمه‌ی کتاب نوشته است: "این کتاب کوچک در اصل درس‌هایی بود برای دانشجویان سالمند در کلاس‌های فوق برنامه و آموزگارانی که به آموزش پیش دانشگاهی علاقه داشتند... مخاطب (این کتاب) هر کسی است که به نحوی مطالعه می‌کند و هر کسی که می‌خواهد دستاورد مطالعات خود را به صورت مقاله، آزمایش کتبی، پایان‌نامه یا گزارش پژوهشی ارائه دهد." آنگاه کتاب خود را به "همه‌ی دانشجویان ـ آنان که ضمن برخورداری از روحیه‌ای پژوهشگر آماده‌اند در مسوولیت هدایت مطالعه‌شان با معلمان خویش سهیم باشند ـ" تقدیم

کرده است .

کتاب شامل پنج فصل با این عنوان‌هاست : ۱) کلیاتی درباره‌ٔ طبیعت انسان . ۲) ادراک و ویژگی‌های مشاهده‌گر شایسته . ۳) یادسپاری ، برخورد با کتاب ، کلاس درس، وآزمایش. ۴) نوآوری و اندیشهٔ بارور . ۵) انگیزه‌و میل به کار .

در پایان چند کتاب مفید معرفی شده است که همه‌به زبان انگلیسی است و گویا هیچ یک به فارسی ترجمه نشده؛ درنتیجه بیشتر به کارخوانندگان متن اصلی کتاب می‌آید تا دانشجویان و دانش‌پژوهان علاقمند فارسی‌زبان.

"روانشناسی مطالعه" همچون بیشتر آثار منتشر شده‌ازسوی مرکز نشر دانشگاهی از ترجمه‌ی پیراسته و ویراسته شده‌ی نسبتا " پاکیزه‌ای برخوردار است .

تنها این پرسش باقی می‌ماند که چرا کتابی ۹۲ صفحه‌ای ، با تیراژ ۵۰۰۰ جلد ، بخصوص وقتی ناشر آن دولتی است ، چنین قیمت گرانی دارد ؟

لیلا مرتضایی ، رودریگو ماگالیاس، محمدنقی مهدوی و . . . / اطلاع رسانی/ چاپ اول ۱۳۶۵/ مرکز اسناد و مدارک علمی ایران/ ۱۸۴ ص/ وزیری/ ۱۵۰ ریال .

اطلاع رسانی (نشریه‌ی فنی مرکز اسناد و مدارک علمی ایران) متاسفانه مانند اغلب نشریات مشابه دچار تعویق‌های طولانی است اما با توجه به امکانات محدود مرکز اسناد ، انتشار این نشریه و حتا هر کتاب ــ هرچند با تاخیر ــ به‌خودی‌خود جای خوشحالی دارد . این شماره‌ی اطلاع رسانی (شماره‌ی یک و دو ، دوره‌ی نهم) شامل مطالب زیر است :

پروانه‌های اختراعات . . .
ــ تاثیر انقلاب میکروالکترونیک
ــ کتابخانه ملی شوروی ــ تعلیم کتابداران مرجع ــ شبکه اطلاع رسانی اسکاپ ــ نکاتی درباره‌ی چکیده‌وچکیده‌نویسی ــ نوشته‌های علوم کتابداری و اطلاع‌رسانی ــ نظری اجمالی به کنفرانس روسای کتابخانه‌های ملی در وین ــ مقاله نامه‌گزیده‌در زمینه‌ی اطلاع رسانی و دکومانتاسیون .

کیان‌وش شمس‌اسحاق/ ریشه در آتش/(مجموعه شعر)/ چاپ اول: تابستان ۱۳۶۴/ ناشر: شاعر/ قطع رقعی/ ۶۴ صفحه/ ۹۰ ریال .

از این شاعر ، پیش‌تر مجموعه شعر دیگری با عنوان"در امتداد تجربه‌ها" منتشر شده . سرآغاز کتاب تکه‌های کوتاهی از نقدها و نظرات منوچهر آتشی ، فریدون صدیقی، محمدرضا اصلانی و شهرام شاهرخ‌تاش است که در سال‌های ۵۸ــ۵۷ در نشریات گوناگون، درباره‌ی کتاب اول شاعر چاپ شده . به جای مقدمه ، از خواجه حافظ شیرازی غزل "حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم / که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم . . . " زینت بخش کتاب است . ۳۱ شعر کوتاه و بلند ، مجموعه‌ی "ریشه در آتش" که در سال‌های ۵۶ تا ۶۴ سروده شده ، شامل دوبخش‌است : بخش‌نخست، در برگیرنده‌ی ۲۰ شعر ، اشعاری است عمدتا " با مضامین سیاسی و اجتماعی و قسمت دوم (۱۱ شعر) بیشتر عاشقانه و تغزلی که شاعر خود عنوان "غزلواره‌ها" را برآنها نهاده است . بجز یک شعر (غزل ، صفحه‌ی ۶۰) ، بقیه‌ی شعرهای کیان‌وش‌شمس‌اسحاق در قالب‌های آزاد ــ اوزان نیمایی و آهنگین ــ سروده شده است .

گیان‌وش شمس اسحاق/ شیر (مجموعه‌ی هشت قصه‌ی کوتاه)/ چاپ‌اول: تابستان ۱۳۶۴/ ناشر: نویسنده/ قطع رقعی/ ۹۶ صفحه/ ۱۴۰ ریال .

نویسنده‌ی کتاب که تاکنون دو مجموعه شعر منتشر کرده و وعده‌ی انتشار یک مجموعه‌ی شعر و یک مجموعه‌ی قصه‌ی دیگر را هم در آینده داده است ، در آغاز صفحه‌ی سوم کتاب این بیت را آورده : "ای دوست ، قصه‌ای ز محبت بگو که من/ طفلم به طبع و طالب افسانه‌ام هنوز . " و از پدر خویش ــ "قصه‌گوی صبور سال‌های سیاه" یاد کرده است .

هشت داستان کوتاه (یا به قول نویسنده : قصه) عبارتند از : ۱) گنج (۱۳۵۳ ، اراک) ۲۰) شب جمعه ، شب خیرات (۱۳۵۴ ، تهران) . ۳) بزرگ محله‌کوچک‌ها (۱۳۵۵ ، اراک) . ۴) شیر (۱۳۵۶، تهران) . ۵) حکومت نظامی (۱۳۵۷ ، اراک) . ۶) خان مهربان (۱۳۵۸ ، اراک) . ۷) دو برادر (۱۳۵۹ ، اراک) . ۸) برادرم ملک‌خورشید (۱۳۶۳ ، اهواز) .

همچنان که از تاریخ نگارش داستان‌ها برمی‌آید ، نویسنده آثاری را که در طول ده سال (۶۳ــ ۱۳۵۴) نوشته ، در این مجموعه گرد آورده است .

گوترود کلوگه/ سِفْر زخم/ ترجمه‌ی دکتر حسین فارسیجانی/ چاپ اول ۱۳۶۳/ نشر آوا/ ۲۲۶ ص / ۴۲۵ ریال .

بر پیکر آلمان پس از جنگ ، زخم‌هایی کاری نشسته است ، که التیام آنها شاید از روزگار ما نیز فراتر رود . این زخم‌ها ــ همچون دو پارگی آلمان ــ جوابی است به باور احمقانه‌ای که ملت آلمان به تبلیغات جمعی قدرت‌طلب پیدا کرد ؛ باور به اینکه ملت آلمان سرور عالم است و وظیفه دارد بشریت را پاک و منزه کند ؛ و پاکی در وجود نژاد برتری نهاده شده که نژادهای دیگر باید به حکومت آن گردن گذارند و نژادپست (سامی) که ماهیتا " اشاعه دهنده‌ی فریبکاری و فرومایگی است باید از میان برداشته شود . این باورها را که پشتوانه‌ای فلسفی (مبنی بر یگانگی دولت با روح ملت) تقویت می‌کرد و ملت را عبیدانه به تبعیت از دولت سروران یا نخبگان[1] ــ به منزله‌ی روان خود ــ می‌خواند[2] که سرانجام ملتی بافرهنگ را به حقانیت بلاهت خود قانع کرد که پرورنده‌ی آثارهنری و اندیشه‌های سترگ آزادمنشانه ، و پیکارگری مقاوم علیم ستم بود .

زخم شکست از چنین اعتقاد سخیفی ، موجد اندیشه‌های همیشگی ، که ادبیات پس از جنگ آلمان را مهر می‌زند و روشنفکران آلمان چون وجدان بیدار ملت خود به‌گونه‌های مختلف این سوال را تکرار می‌کنند که چه شد در دام آن قدرت‌طلبان افتادیم و چنان شد که به دست ملت ما کوره‌های آدم‌سوزی براه افتاد و از تن آدمی به بهانه‌ی تزکیه‌ی روان صابون ساخته شد؟ ! ساخته شدن اهریمن با اعمال ملت آلمان[3] یا آلوده دیدن دستان خود به همراه تمام ملت ، در استیلای چنین باور برتری‌جوی جنایت‌سازی ، زخمی است که روشنفکر آلمان وظیفه‌دارد برای جلوگیری از تکرار چنین فجایعی در عالم ، همواره آن را گشوده نگاه دارد و این کاری است که "گرترود کلوگه"[4] در "سفر زخم" در آمیزه‌ای از کابوس و واقعیتی که از کابوس وحشتناک‌تر است ، انجام می‌دهد .

گشوده نگاه داشتن زخم از کشتن خود سخت‌تر است ، اما "کلوگه" بی‌رحمانه به سراغ زندگی خود و چون خود می‌رود زخم "شجاعت از دست رفته"[4] را می‌گشاید. خود و دیگران را محاکمه می‌کند که چرا نتوانستند حتا بعد از کشتار داخلی و پیروزی سیاه "نازیسم" ، چنان مقاومت کنند که فاتح را زبون سازند .

زیرا "کلوگه" ، کوره‌های آدم‌سوزی ، به دار کشیده شدن با سیم پیانو در چاه ، تجاوز جنسی و اخته شدن و . . . را برای از دست دادن روح مقاومت ، برای از دست دادن آرمان‌های پاک و روشن و آواهای لطیف بشردوستانه‌ای که از وجود رویایی و اثیری "اوا"[5] ــ چون نماد ملت آلمان ــ برمی‌آمد ،

کافی نمی‌داند ، از نظر او قربانی کردن آنچه دوست می‌داری و قربانی شدن ، راه نجات و زبون ساختن فاتح است . هرچند که سرنوشت با بی‌رحمی بر سیم دار قربانیان خود پنجه می‌کشد[6] و همواره شوالیه‌های صلیبی آماده‌اند تا به‌جنگ آنان که کافر می‌پندارند بروند ، اما قهرمان داستان تنها برای حفظ پاکی و روشنی ، تن "اوا" را که بدون روح در چنگال فاتح اسیر است ، به دلیل عشق بی‌گرانش‌به او ، در چاه از بین می‌برد ، تا فاتح از آن بهره‌ای نگیرد و آنگاه به دست فاتح در خون خود روئین می‌شود ؛ برتر از زیگفرید[7] و برای ابد ، چون دیگر شائبه‌ی هیچ ضعفی ، روئین بودن حماسه‌ی وی را خدشه‌دار نمی‌کند، چنان‌که شوالیه‌های صلیبی در پایش فرومی‌افتند و درحالی که نغمه‌ی پیروزی انسان بر سرنوشت بلند می‌شود[8]، اهریمن با عمل وی از میان برداشته می‌شود .

امید است همچنان که قول آن در کتاب آمده است ، دهگانه‌های "کلوگه" که "سِفْر زخم" اولین آنها بود ، البته به زبانی روان‌تر ، به نشر درآید .

---

۱) Elites
۲) رمان با این فراز از تراژدی اگمونت گوته آغاز می‌شود : "اهریمنی که از آن بیم دارید در اثر اعمال" خود شما واقعیت می‌یابد . "اگمونت" میهن‌پرستی است هلندی که برای بالا گرفتن مبارزه علیه اشغالگران اسپانیولی جان خود را فدا می‌کند .
3) Gertrude Kluge
۴) نام اصلی رمان
۵) به فارسی : حوا
۶) به نقل از بتهوون، در شروع سنفونی ۵ "سرنوشت به در می‌کوبد" ، اما سنفونی با نوید پیروزی بزرگ و درخشان به پایان می‌رسد .
۷) قهرمان اسطوره‌ای آلمان که روئین‌تن بوده است .
۸) رجوع شود به پانویس ۶

سفری که دلخواه نسل ماست (۱)

نگاهی به‌شبح کژدم

"... یک شب هم که‌رفته‌بودیم تراس آن سینما، یادت هست که باران گرفت، اما ما همان‌جاگرفتیم نشستیم و حسابی حیس شدیم و نرفتیم عقب‌تر زیر سقف بنشینیم و خیس حیس شدیم و بعدش نمی‌دانم کدام‌مان سرما خوردیم؟ که بعدا "ناصر" می‌گفت آدم دلش می‌خواست از جایش‌بلند شود، بیاید توی‌راهروی وسط ردیف صندلی‌ها همان‌جا رو به پرده‌ی سینما بزانو دربیاید... یادت هست کجا را می‌گفت؟ نمی‌دانم..." (۲)

نسل ما پیش‌از آن‌که روی پشت بام آنتن تلویزیون سبز شود با سینما آشنا شد. نسل ما هنوز که هنوز است اسیر آن آن جادویی است: سینما در همان برخورد اول زهره‌چشم‌مان را گرفت و ما نه از ترس، نه به‌احبار که از شوقی متعبدانه به سینما می‌رفتیم، مثل آن یونانی که به معبد می‌رفت.

"... یادم می‌آید که روزی توی حیاط خانه‌مان می‌دویدم که خوردم زمین و بیهوش شدم. بعد که به‌هوش آمدم، اهل خانه برای این که خوشحالم کنند، مرا بردند سینما... دایی‌ام در سازمان آب و برق خوزستان کار می‌کرد، اغلب فیلم و آپارات می‌آورد... حیاط خانه‌مان شده بود سالن نمایش... "سفر سندباد" را در حیاط خانه‌مان دیدم، "غول یک چشم" را در حیاط خانه‌مان دیدم..."

نسل ما هنوز مدرسه نمی‌رفت یا اگر می‌رفت آن‌قدر سواد نداشت که بتواند میان‌نویس فیلم‌ها را بخواند. نسل ما با هزار دردسر و بدبختی فیلم (تک‌فریم فیلم) جمع می‌کرد، آلبوم می‌کرد، با آن تاق و جفت بازی می‌کرد. نسل ما با هزار مکافات آپارات درست می‌کرد، چند متری فیلم تبری می‌خرید و بعد توی زیرزمین یا جایی تاریک برای بچه‌های محل فیلم نشان می‌داد.

"... با این که پدرم در اهواز سینما داشت، اما هیچ‌وقت به‌آپارات خانه‌ی سینمای پدرم نرفتم، چون حریم آن برایم مخوف بود... من هم مثل خیلی‌ها آپارات درست کردم..."

نسل ما هر جمعه، ظهر یا عصر، هرکدام برای بچه‌های محل فیلمی را که دیده بود تعریف می‌کرد.

"... من وقتی توانستم بنویسم، دیدم حلاصه فیلم‌هایی که می‌بینیم دارم می‌نویسم..."

نسل ما اول هنرپیشه‌ها را شناخت، ستاره‌ها را شناخت، بعد نام‌شان را از بر کرد و بعد معدودی از نسل ما با کارگردان‌ها آشنا شد، آن‌هم به واسطه‌ی مجله‌های سینمایی.

"... *اسماعیل یاسین* را شناختم، *گوگوش* را شناختم، *توتو* را شناختم، *فرناندل* را شناختم... اولین هنرپیشه‌ای که اسم‌اش را حفظ کردم *جان‌وین* بود، بعد *پیتر کاشینگ*، *کریستفرلی* (*دراکولا*)... برادرم *داریوش* مجله سینمایی می‌خواند، اول با فیلم و هنر آشنا شدم بعد با *ستاره سینما*. هنوز که هنوز است مطلب *ازو* یادم هست چون به‌شدت برایم شورانگیز بود. با این که فیلمی از *ازو* در ایران نمایش داده نشده بود... بعدها با مجله‌ی *سپید و سیاه* آشنا شدم که من هم مثل همه‌ی سینمادوستان *سپید و سیاه* را از چپ باز می‌کردم. یعنی صفحه‌هایی که نوشته‌های *دوایی* در آن قسمت چاپ می‌شد... پانزده فیلم از *هیچکاک* دیده‌ام. اولین فیلمی که از *هیچکاک* دیدم پنجره‌ی رو به *حیاط* بود (پنجره‌ی عقبی) و یکی از دلایل آشنایی من با *دوایی* همین *هیچکاک* بود..."

میان ما، میان نسل ما، یکی می‌خواست دکتر شود، یکی می‌خواست قاضی شود، یکی می‌خواست مهندس شود، و کیانوش عیاری هم آرزوی سینما را داشت.

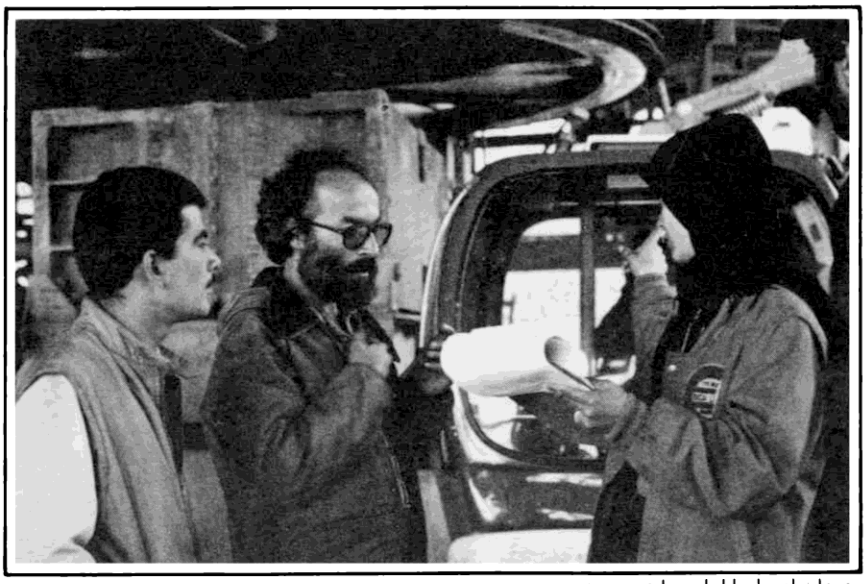
"... اوایل چون سینما را به‌شکل فرم و تصویر خالص می‌دیدم دوست داشتم فیلمبردار بشوم. برادرم (داریوش) هم علاقمند بود... در سال ۱۳۴۵ با بچه‌های کلاس صحبت کردم، روی‌هم پول گذاشتیم. یکی از همکلاسی‌هایم دوربین داشت، سوپر هشت بود. حاصل یک روز کار ما، ۱۴ ثانیه فیلم بود. می‌خواستم حتا پلک‌زدن‌ها را هم کنترل کنم. نتیجه‌اش این شد: شنبه که‌آمدم مدرسه دیدم بچه‌ها طوری دیگر نگاهم می‌کنند... خلاصه پول‌هاشان را پس‌گرفتند. ۱۴ ثانیه فیلم را هم صاحب دوربین، صاحب شد و حالا شاید حاضر باشم نیمی از دارایی‌ام را بدهم تا آن ۱۴ ثانیه‌را صاحب شوم... بعد از ساختن تنوره دیو کم‌کم دارم به این اعتقاد می‌رسم که نمی‌شود به‌شکل تعاونی فیلم ساخت..."

***

بعدها، از سینما، توقع نشان دادن واقعیت‌های روزمره را داشتیم و چه‌بسا این باورمان را تقویت کردیم، خیلی اوقات از خودمان پرسیدیم که فلان شلول‌بند فیلم وسترن از کجا پول می‌آورد؟ یا چرا یکی از این همه گلوله که به‌طرفش شلیک می‌شود یکی به‌او نمی‌خورد؟ این سوال‌ها نشانه‌ای بودند از دخالت واقعیت‌های روزمره در ساعاتی که ما در تاریکی (در برآیند تخیل‌مان و آنچه روی پرده می‌گذشت) می‌گذراندیم.

نسل ما سینما نمی‌رفت ــ و شاید هنوز هم چنین باشد ــ تا از واقعیت‌های روزمره فرار کند، نسل ما در سینما زندگی دیگری، دنیای دیگری کشف کرده بود. نسل ما هنوز آلوده‌ء هنر نشده بود. سینما بخشی از زندگی روزمره ما را اشغال کرده بود؛ دنیایی‌بود دست‌نیافتنی. سینما *قاف* نسل ما بود. همان‌جایی که **محمود** جواهرات دزدی را پنهان می‌کند. **محمود** بدون دوربین، بدون نورافکن و... فیلم‌اش را می‌سازد همان‌طورکه بسیاری از ما (نسل ما) فیلم‌مان را می‌ساختیم بی‌آن‌که ــ حتا ــ آرزوی فیلم ساختن را به زبان بیاوریم.

"... وسوسه‌ی سینما هم در من است



سفر دلخواه نسل ما از این جا شروع می‌شود

عیاری: هیچکاک را دوست دارم. ولی نه‌آن‌قدر که الگوی من باشد.

و هم در محلوق من که محمود باشد، اما مقداری مشکل دارم با تعمیم آن... نمی‌خواهم این عشق و وسوسه تبدیل شود به آسلحه‌ای برای ارتجاع و استبداد..."

خیلی‌ها، از ما، از نسل ما، حتا آن‌هایی که دست‌شان به دوربین رسید، سینما را کنار گذاشتند. خیلی زودتر از **محمود**. **محمود** اگر روی سیم تله‌کابین تن به حاکمیت واقعیت‌های روزمره (که به دوراست از برآیند تحیل و تصویر متحرک) می‌دهد، خیلی‌ها، خیلی زودتر با پذیرفتن آن باعث شدند از تعداد بچه‌های محل در جمعه‌ها، کم و کم‌تر شود. اما بعضی از بچه‌های محل که عصرهای جمعه خلاصه‌ی فیلمی را که دیده بودند روی کاغذ می‌آوردند، ماندند و ماندند. فیلم‌هایشان با پس آن‌ها در جان‌شان رشد کرد و کرد آن‌قدر که تبدیل شد به چیزی سوای آنی که اول بود. زاویه دوربین، حرکت دوربین، حرکت موضوع، فضاسازی، نورپردازی رنگ، رینم، موسیقی و ... در بسیاری از صحنه‌های **شبح گزدم** به راحتی یادآور فیلم‌های *آلفرد هیچکاک* است، حتا در فصل افتتاحیه باید *کیانوش*، *عیاری* برای چند لحظه خودی نشان می‌داد. اما **شبح گزدم** جزو فیلم‌های *جنایی* بشمار نمی‌آید تا این‌که *گدها* همگی به‌طاهر به این ژانر تعلق دارند؛ اما با توسعه گدها، به گونه‌ای کاریکاتوری، این نوع از درون منفجر می‌شود ــ به قول **تروفو**.

... جالب است نمی‌دانستم که تروفو گفته: ما ژانرها را از درون منفجر می‌کنیم... راستش من بعد از تمام شدن کار فیلمنامه، یک هفته به آن فکر کردم، فقط برای این‌که تحت تاثیر هیچکاک نباشم. بنابراین بسیاری از قسمت‌ها را فشرده کردم، بخش‌هایی راهم در مرحله‌ی مونتاژ حذف کردم... هیچکاک را دوست دارم ولی نه‌آن‌قدر که الگوی من باشد..."

***

شبح گزدم چند لایه دارد:

۱) داستان فیلم **محمود**، همان ماجرای همیشگی است: دزدی با هیجان‌هایش، بی‌آن که **محمود** بخواهد علت دزدی را به سبک و سیاق رآلیزم توضیح دهد. علت دزدی چیزی نیست جز مستمسکی معمولی و عادی، همان مستمسکی که در فیلم‌های هالیودی ارایه می‌شد.

۲) تماشاگر خود را همیشه جای قهرمان داستان می‌گذارد، این یکی از اصول اولیه روانشناسی سینماست. در **شبح گزدم** دو نوع **همسانی** دیده می‌شود: یکی به سبک و سیاق سازنده‌ی فیلم (محمود) و دیگری به روال کتک‌خور فیلم. یکی آن‌قدر غرق دنیای سینمایی خود است که مرز میان سینما و زندگی روزمره را گم می‌کند و دیگری وقتی می‌خواهد در زندگی عادی (یعنی آن جایی که دوربین در کار نیست) یکی از آن کارهای همیشگی را، که بارها جلوی دوربین بازی کرده انجام دهد، غش می‌کند.

***

همه‌ی لحظه‌های فیلم سرشار است از حدیث نفس، اما با برگردانی سینمایی (بیاد بیاوریم فصل تمرین دزدی را، فصل دزدی را، فصل ماشین‌سواری را...) و یکی از عواملی که **شبح گزدم** را تا سطح کاری تالیفی بالا می‌برد همین حدیث نفس، همین شخصی بودن فیلم است. اما بی‌درنگ باید گفت که هر اثر تالیفی تا شخصی نباشد تالیف نمی‌تواند باشد. اما هر اثر شخصی، الزاما" انتزاعی نیست، تجریدی نیست. همان‌طورکه شعارهای اجتماعی یا سیاسی بر تالیفی بودن یک فیلم دلالت نمی‌کند. هرچند این سال‌ها فیلمی تالیفی قلمداد می‌شود که به موضوع‌هایی پرداخته باشد که اغلب روشنفکران دچار آنند. به همین دلیل بسیاری از آن‌هایی که از **تنوره دیو** تمجید کردند، حتما **شبح گزدم** را خوش نمی‌دارند و چه باک، زیرا هرآنچه اصیل است می‌ماند و اصالت به‌موضوع اثر ارتباط ندارد.

***

سفر دلخواه نسل ما از این‌جا شروع می‌شود: **عیاری** با علم به‌این‌که از دستمایه‌ای مانند دستمایه **شبح گزدم** نمی‌توان فیلمی پرفروش ساخت، تقریبا" به خرج خود آن را ساخته و این همان نقطه‌ی اشتراک سفر **محمود** و *کیانوش* است که نقطه‌ی اشتراک نسل ما هم هست، سفر دلخواه ما هم هست: نسلی که زن و بچه و تامین معاش دیگر برایش فرصت **سینما رفتن** را باقی نگذاشته...

شهروز جویانی

۱) سینما ۵۲، ص ۵، بحث عنوان نوشته‌ای از "پیام" در سوگ "جان مورد"، که آن هم نقل‌قولی است از "دالتون ترومبو".

۲) سینما ۵۲، ص ۵، "سفری از هیچ‌کجا به هیچ‌کجا، سفری که دلخواه من است"، پرویز دوایی.

بوالهوس فیلمی اخلاقی-اجتماعی

نقد گذشتگان (۱)

چاپ نقد گذشتگان را (با توجه به این که نقدهای اساسی نقادان مشهور جهان را بزودی چاپ خواهیم کرد) با این امید می‌آغازیم که برای خوانندگان و درنتیجه برای نقادان آینده‌ی دیارمان آموزنده باشد و امید داریم دیگر، نردبان‌های معیوبی که در گذشته ساخته شده، دوباره در پیله‌ی تنهایی ساخته نشود که نه‌تنها ما را به‌سطوح بالاتری نمی‌رساند، بلکه بر زمین‌مان می‌کوبد یا خود بر سرمان فرومی‌افتد.

در این جا باید از دوست‌مان تهامی‌نژاد تشکر کنیم که این نقد را در اختیارمان گذاشتند

نقد فیلم بوالهوس
به‌نقل از روزنامه‌ی "ایران"
صاحب‌امتیاز و مدیر: رهنما
شماره‌ی ۴۳۸۳ – سال هیجدهم
سه‌شنبه ۲۵ اردیبهشت ۱۳۱۳.

پروگرام فعلی سینما مایاک، فیلم ایرانی وفارسی بوالهوس است که اولین محصول شرکت فیلمبرداری "پرس فیلم" است.

شرکت پرس‌فیلم، چندی است، که ازطرف یک‌عده جوان باذوق‌ایرانی برای تهیه فیلمهای فارسی تشکیل یافته است. البته چون اقدام به‌تاسیس اینگونه موسسات درایران تازگی دارد وهنوز مردم از فوائد مادی ومعنوی آن بی‌خبرند، چنین شرکتی نمی‌تواند سرمایه مهمی داشته و شرکای متمولی پیدا کند، تا درنتیجه بتواند با دست باز و وسایل کافی و اسباب وادواتی ازآخرین سیستم کار کند ومحصول آن به‌پای فیلمهای امروز دنیا برسد. ولی دراین‌گونه امور، مهمترین مرحله برداشتن قدم اول و پشت‌کار و فعالیت مقدمین و کوشش در راه نجاح است. و اگر همت ومساعدت مردم نیز بکمک اینگونه موسسات آید، ترقی و تکامل آنها خیلی زود امکان‌پذیر است.

چنانکه‌گفته‌شد، فیلم بوالهوس، اولین محصول شرکت "پرس فیلم" (۱) است که با سرمایه کوچک و محدود ولی با همت و فعالیت بزرگ ونامحدودی تشکیل یافته است و در راه تهیه این فیلم، آنچه از حدود امکان خارج نبوده است، سعی وجدیت شده ودر حقیقت فیلم مذکور از بسیاری جهات خوب و ملامت‌ناپذیر است. یکی از لوازم فیلم خوب، اهمیت و تاثیر وخوبی موضوع آنست، فیلم بوالهوس، از این حیث تقریبا" نقصی ندارد و موضوعی که برای آن تهیه شده یک موضوع اخلاقی، اجتماعی است که در روح وفکربینندگان تاثیرکافی بخشیده، نتایج سودمندی نیز به‌دست‌می‌دهد. یکی‌دیگر از چیزهایی‌که برای فیلم خوب لازم است مناظر طبیعی فیلم است والبته فیلمی که در ایران با داشتن این همه لطف و زیبایی درطبیعت تهیه شود، از حیث مناظر طبیعی بی‌نیاز است وبرحسب انتخاب صاحب فیلم بهترین مناظر را در فیلم وارد می‌توان ساخت.

یک‌قسمت دیگراصول فنی سینما وترتیب ونظم صحنه‌ها وعکسبرداری است که باید با سلیقه مخصوص صورت گیرد. فیلم بوالهوس از این لحاظ خوب‌است وتقریبا" درقسمت عمده‌ی‌این‌فیلم حسن سلیقه به‌کار رفته و آقای مرادی رژیسور فیلم غالب صحنه‌ها را به‌صورت خوب و پسندیده‌ای تهیه کرده است. نقص فیلم از جهات مذکوره درفوق به‌قدری کم است‌که اگر فرض‌کنیم که همین موضوع، همین سلیقه و با همین صحنه‌ها بدون تغییر و تفاوت باسرمایه‌ی یک کمپانی فیلمبرداری خارجی و با وسایل و ادوات و اسباب کار جدید (که البته مستلزم صرف مبالغ هنگفتی است تا در ایران نظایر آنرا بتوانیم داشته باشیم) تهیه می‌شد، آنرا یکی از بهترین فیلمهای جدید می‌توانستیم شمرد.

یک‌موضوع دیگرکه فیلم را اهمیت‌می‌دهد، موضوع بازیگران آنست، جای تردید و شبهه نیست که ما در ایران آرتیست و بازیگر، خصوصا" کسانی را که در فیلم بازی کنند نداریم وبدین‌جهت هرکس بخواهد اقدام به تهیه فیلمی کند، ناچار باید اشخاص بی‌سابقه‌ای را انتخاب کرده، با زحمات بسیار ایشان را برای ایفای رلهای مربوطه آماده کند، صاحب فیلم بوالهوس، هم با همین اشکال مواجه بوده وعده‌ای را که درفیلم او بازی کرده‌اند، با تحمل زحمات فراوان تربیت کرده است. معهذا و با این‌که بازیگران این فیلم غالبا" بی‌سابقه هستند، بازی هیچیک از آنها زننده نیست و نمیشود گفت که بد وبی‌تناسب بازی کرده‌اند، حتی بعضی از آنها خصوصا" ثریا و نزهت که دو رل عمده دارند، نسبتا" خوب بازی کرده و اگر تازه‌کاری و بیسابقگی آنها را در نظر گیریم انجام همین مقدار بازی هم ازطرف ایشان تعجب‌آور است.

حال‌اگر فیلم‌دربعضی قسمت‌ها تاریک‌است ویادرچند مورد روشنایی آن زیاد است و یا در یک قسمت اول آن صورت اشخاص کاملا "هویدا نیست، چون دلیل دیگر جز نبودن وسایل و کمی سرمایه و سابقه نداشتن این کار در ایران ندارد، شایسته نیست که با نظر عیب‌جویی به آن بنگریم، بلکه هرکس باید اینگونه اقدامات را تا حدی‌که می‌تواند، حسن استقبال کرده و در رفع نواقص آن به‌اندازه توانایی خود مساعدت کند.

جزئی نواقصی که درموضوع فیلم و ربط قسمتهای مختلفه آن به یکدیگر به‌نظر می‌رسد چون اولین فیلم موسسه است وتقریبا" صورت یک عمل تجربی را دارد نباید مهم شمرده شود ولی بطورکلی متوجه باید بود که صحنه‌های‌فیلمهایی‌که تهیه‌می‌شود‌بطورغیرمنتظره نباشدواینطور بنظرنرسد که یک واقعه بدون تغییر صورت وحالت ازمرحله‌ای به مرحله دیگر جسته است. مثلا" درفیلم بوالهوس، مسافرت از لنگرود به تهران وازتهران به لنگرود چنان سهل وبدون تغییر وضع صورت می‌گیردکه آن را مسافرت از تهران به قلهک هم فرض نمی‌توان کرد و مجروحی که بوسیله اتوبوس این مسافت را می‌پیماید، درلنگرود به مجرد زمین خوردن از اسب، در اتومبیل می‌افکنند و بلافاصله او را درتهران مقابل یک مریض‌خانه (وبدون این که براوچیزی پوشانیده باشند ویااموری‌را که برای حمل یک مجروح سخت خطرناک – زیرا در لنگرود و درشهرهای عرض راه قابل معالجه نبوده و او را تهران آورده‌اند – لازم است مراعات کرده باشند) پیاده می‌کنند.

موضوع دیگری‌که تذکرآن برای بعدها لازم است، اینست‌که‌فیلم‌مربوط به‌هرزمانی که باشد باید عادات و اخلاق و امور متداول درآن زمان را در خود جای دهد، مگر این‌که موضوع فیلم اصلا" برای نشان‌دادن یک فرد استثنائی باشد.

تفریحاتی که درفیلم بوالهوس، برای نزهت فراهم شده، خصوصا" قسمت اسب‌سواری ازاموری است که امروزه در اروپا متداول‌است ولی بین خانمهای ایرانی، خصوصا" مسلمان، هنوز اگر نظیری برای آن باشد، بی‌اندازه نادر ودرحکم معدوم است، به این جهت می‌توان‌گفت که فیلم دراین قسمت‌ها تا حدی رنگ اروپایی بخودگرفته‌است.

نشان دادن مناظر آثارتاریخی ایران، در اثنای سرگذشت، درتحت این عنوان که زن‌وشوهر، پس از زناشوئی مسافرت و سیاحت کرده‌اند، آنهم بدون مراعات ترتیب شهرها، لزومی نداشت، خیلی بهتر بود که این مناظر در آغاز فیلم، تحت عنوان ایران، یا مناظر و آثار ایران نمایش داده می‌شد و درپایان آن سرگذشت فیلم شروع می‌گردید. اکنون هم اگرآن قسمت را از وسط فیلم برداشته، در ابتدای آن قرار دهند بهتر است.

بطور کلی اقدام موسسه پرس فیلم قابل تقدیراست وباید از طرف عموم مورد مساعدتهایی قرارگیرد که بتواند برای بعدها فیلم های خوب وجالب‌توجهی تهیه کند.

۱) نویسنده‌ی مقاله نامشخص است. احتمالا حسینقلی مستعان می‌تواند باشد. نویسنده در مورد نام شرکت فیلمبرداری اشتباه کرده است. فیلم متعلق به "شرکت محدود فیلم ایران" است.
محمد تهامی‌نژاد

ویژگی‌های تصویر متحرک

تصویر چیست؟ (۲)

محمدرضا اعلامی

ب) تصویر متحرک

تاکنون در مورد تصویر "*ایستا*" (یا "*ثابت*") صحبت می‌کردیم. نقاشی، عکس، گرافیک، پوستر، تذهیب، صفحه‌آرایی، دکوراسیون و ... هنرهایی هستند که، قوانین نور، رنگ و کمپوزیسیون برآنها حکم می‌رانند، و در مقوله‌ی "*تصویر ثابت*" قابل طرح و بررسی هستند. تا قبل از پدید آمدن هنر سینما، حرکت در تصویر فقط به فن‌هایی در تصویر ثابت گفته می‌شد که با استفاده از عوامل مختلف احساسی از حرکت را در چشم تماشاگر به‌وجود می‌آوردند. از لحظه‌یی که اولین تلاش‌ها برای ایجاد تصویر متحرک نتیجه داد و عکس‌ها در مقابل چشمان حیرت‌زده‌ی تماشاگران به‌حرکت درآمدند، پدیده‌ی جدیدی در زیبایی شناختی تصویر به‌وجود آمد و آن "*حرکت*" بود.

مردم دیدند که، آدم‌های درون تصویر حرکت می‌کنند، راه می‌روند، می‌نشینند و با هم صحبت می‌کنند. ــ البته صدای آنها شنیده نمی‌شد ولی، کسی در آن زمان به این موضوع اهمیت نمی‌داد. همین‌که عکس‌ها جان گرفته بودند و حرکت می‌کردند پدیده‌ی عجیبی بود که چشم‌ها را خیره می‌کرد. این تب و تاب حرکت عکس‌ها و هجوم مردم برای تماشای آنها ــ مانند هر پدیده‌ی تازه‌ی دیگر ــ اگر به‌همان حال باقی می‌ماند، بسیار زود فروکش می‌کرد. صنعتگران و سوداگرانی که این پدیده را به‌وجود آورده بودند، هیچ‌گاه تصور نمی‌کردند که، سینما از حد یک تفنن زودگذر فراتر رود و تبدیل به یک هنر کامل شود. در این حال آینده‌نگری هوشیارانه‌ی عده‌یی از هنرمندان آن زمان باعث شد که، آنها جنبه‌های زیبایی شناسانه و قابلیت‌های هنری فیلم را درک کرده و پایه‌های هنر سینما را بنیان گذارند. باوجود این سال‌ها وقت لازم بود تا ناباوران و خرده‌گیران به جنبه‌های هنری سینما اعتراف کنند. آنها می‌گفتند که فیلم و عکس، نسخه‌برداری غیر ــ خلاقه از طبیعت است و به‌همین دلیل هنر به شمار نمی‌رود. بحث‌های نظری بسیاری در این زمینه انجام گرفت. طرفداران هنر سینما استدلال کردند که، به دلایل مختلف، سینما و حتا عکسبرداری، کاری هنری و خلاقه است. بطورخلاصه این استدلالها بر پایه‌ی وجوه تمایزی بود که تصویر دوبعدی، محدود، وکنترل شده‌ی عکس و فیلم با دنیای واقعی داشت. در حقیقت این استدلال که باعث به‌رسمیت شناخته شدن هنر سینما شد، بیشتر بر پایه‌ی اشکالات و محدودیت‌های فیلم بود نه بر پایه‌ی توانایی‌های آن در کپی‌برداری از طبیعت. شناخت و استفاده‌ی صحیح و خلاقه از این وجوه تمایز و خصوصیات ویژه‌ی سینما، اولین درس‌های شناخت سینما به مثابه‌ی یک هنر است.

پاره‌یی از این وجوه تمایز عبارتند از:

۱) نشان دادن اجسام سه‌بعدی بر سطح دو بعدی.

۲) دیدن اشیا از یک زاویه‌ی مشخص.

۳) تغییر تاثیرات ناشی از "*پرسپکتیو*".

۴) تغییر اندازه‌های ظاهری‌ی اشیا به نسبت دوری و نزدیکی به دوربین.

۵) محدودیت قاب تصویر.

۶) فقدان تداوم زمان و مکان.

۷) فقدان جهات فضایی.

۸) سریع‌تر شدن، کندتر شدن و توقف تصویر.

۹) تصاویر مضاعف.

۱۰) وجوه تمایزی که بعدها و در پرتو پیشرفت‌های تکنیکی سینما به‌وجود آمد، مانند: الف) تغییر رنگ اجسام با استفاده از فیلترهای مختلف یا نورهای رنگی و کارهای لابراتواری، ب) تجسم بخشیدن به تصاویر غیرواقعی، ج) حرکت اجسام و تصاویر ساکن (انیمیشن).

ما در سطرهای بعد به این وجوه تمایز خواهیم پرداخت اما پیش از آن باید در مورد حرکت بیشتر توضیح دهیم.

در یک تصویر سینمایی سه نوع حرکت ممکن است دیده شود: ۱ــ حرکت موضوع، ۲ــ حرکت دوربین، ۳ــ حرکت دوربین و موضوع بطور همزمان.

ب ــ ۱) حرکت موضوع

در این نوع حرکت زاویه‌ی دوربین همواره ثابت است و فقط موضوع تصویر حرکت می‌کند. (مانند حرکت اشخاص، اتومبیل، هواپیما، حیوانات و ... در یک تصویر.) این نوع حرکت می‌تواند در داخل "**کمپوزیسیون**" اصلی انجام شود و تغییرکلی در ساختمان تصویر ایجاد نکند. مانند نمای دور از حرکت یک شخص در یک زمین فوتبال، یا در یک بیابان. حرکت مورد بحث می‌تواند به تغییرات کلی در کمپوزیسیون و رنگ و نور تصویر نیز، منجر شود: شخصی جلوی دوربین نشسته و شانه‌ها و لباس آبی‌رنگ او قسمت اعظم تصویر را اشغال کرده است. از کنار شانه‌ی او قسمتی از پرده‌ی نارنجی‌رنگ پیداست. او از جایش بلند شده و از دوربین دور می‌شود و به طرف پرده می‌رود، **کمپوزیسیون** اصلی تصویرکه از شانه‌ها و برگردان یقه‌ی کت او تشکیل شده بود، تغییر می‌کند و خطوط عمودی پرده شکل غالب تصویر می‌شود. همین‌طور رنگ غالب اولیه (آبی) تغییر کرده و رنگ پرده (نارنجی) بر تصویر مسلط می‌شود. شخص مذکور ممکن است پرده را کنار بزند و دریایی از نور روز را به داخل تصویر سرازیر کند و به‌این‌ترتیب، نور تصویر اولیه را، نیز بکلی تغییر دهد.

ب ــ ۲) حرکت دوربین

این حرکت فقط با تغییر زاویه‌ی دوربین و بدون استفاده از حرکت موضوع انجام می‌گیرد. دوربین می‌تواند به بالا، پایین، چپ، راست، عقب یا جلو حرکت کند. حرکت مورد اشاره غالبا به ایجاد تغییرات کلی در تصویر می‌انجامد. حرکت دوربین می‌تواند **کمپوزیسیون** را تصحیح کند، یا آن را کاملا" تغییر دهد. دوربین می‌تواند از اتاقی تاریک حرکت کرده و به فضایی پرنور برسد. می‌تواند باعث به وجود آمدن *کنتراست*‌های رنگی فوق‌العاده شود. حرکت دوربین می‌تواند از روی یک شئی رنگی ــ که تمام تصویر را پوشانده ــ آغاز شده، و با گذشتن از روی اشیای دیگر رنگ‌های دیگری را بر تصویر، مسلط سازد. با استفاده از این حرکت می‌توان در سلسله مراتب داستان و موضوع به رنگ‌های گرم و شاد رسید، یا برعکس. همین‌طور می‌توان از یک **کمپوزیسیون** شلوغ و آزاردهنده شروع کرد و به کمپوزیسیون ساده و آرامش‌بخشی دست یافت.

ب ــ ۳) حرکت دوربین و موضوع به‌طور همزمان

حرکت همزمان موضوع و دوربین واجد کلیه‌ی خصوصیات حرکت‌های قبلی است و، می‌تواند سریع‌تر و بهتر به تغییرات ساختاری تصویر منجر شود. یک ویژگی مشخص و ممتاز، نیز در این حرکت وجود دارد که، در حرکت‌های پیشین نیست. به‌این‌ترتیب که، اگر موضوع و دوربین حرکتی یکنواخت و متعادل داشته باشند، تاثیری که از این حرکت به‌دست می‌آید، به صورت حرکت مناظر و اشیای اطراف است، نه حرکت موضوع و دوربین. از این خاصیت غالبا" به‌صورت معکوس استفاده می‌شود. به این صورت که، در صحنه‌های خارجی ــ مثلا" نمایش یک سوارکاری یا رانندگی با اتومبیل در داخل استودیو ــ دوربین و موضوع را ثابت نگهداشته و مناظر متحرک را که قبلا فیلمبرداری شده، در پشت سر (پس‌زمینه) موضوع به‌حرکت درمی‌آورند و، تاثیری به‌صورت حرکت توامان دوربین و موضوع ایجاد می‌کنند. (سیستم بک‌بروجکشن).

به‌این‌ترتیب می‌بینیم که، پدیده‌ی حرکت در تمامی ساختار تصویر تاثیر می‌گذارد و، باعث تغییر در کمیت و کیفیت تصویر می‌شود. یک تصویر درشت با استفاده از حرکت‌های سه‌گانه ممکن است به یک تصویر میانه یا دور تبدیل شود، و برعکس. همین‌طور نور، رنگ و کمپوزیسیون تصویر نیز، می‌تواند به کمک حرکت بکلی دگرگون شود.

ب ــ ۴) تداوم حرکت

تا به‌حال، در مبحث حرکت، ما از چگونگی حرکت در یک تصویر واحد ــ از نظر سینمایی یک "*پلان*" یا "نما" ــ صحبت می‌کردیم درحالی‌که، وجه دیگری نیز از حرکت در سینما مطرح است که، از نظر اهمیت کمتر از مورد پیش‌گفته نیست، و آن حرکتی‌ست که از پیوند

فیلم به‌وجود می‌آید. هر "*نما*"ی فیلم با ساختار کلی خود و حرکت‌هایی که در آن وجود دارد، به مانند یک قطعه موزاییک است. این قطعه می‌تواند به‌خودی‌خود دارای ابعاد، طرح، رنگ‌آمیزی، خطوط و اشکالی باشد که، به‌طور مجرد دارای ارزش‌های زیبایی شناسانه‌یی باشند اما، ارتباط این قطعه با قطعه‌های اطراف آن و نقش آن در تمامیت شکل نهایی موزاییک مساله‌ی اصلی و علت وجودی آن قطعه در کل کار است. یک "*نما*" در یک فیلم نباید فقط به‌طور مجرد و بدون ارتباط با "*نماها*"ی قبل و بعد، و حتا کل ساختمان فیلم، مورد بررسی قرار گیرد. این اشتباه بزرگی خواهد بود، اگر به یک "*نما*" از فیلم به‌صورت یک نقاشی یا حتا عکس نگاه شود: زیرا پدیده‌ای شگفت این مقوله را از مبحث تصاویر ثابت متمایز کرده است و این پدیده همان حرکت است ــ یک نقاشی یک کل منسجم است که در یک زمان واحد به تماشاگر عرضه می‌شود. بنابراین تماشاگر می‌تواند ــ و باید ــ که با نگاهی عمیق، دقیق و موشکاف به دقایق و ظرایف کار بنگرد و با تامل بر خطوط، رنگ‌ها، اشکال و ارتباطات بین عوامل مختلف اثر و رابطه‌ی آنها با پیام و محتوای آن توجه کند. او می‌تواند بارها خطوط کمپوزیسیون را دنبال کند و هر بار ویژگی و ارتباط تازه‌یی را کشف کند. او آزاد است که نگاه خود را از جهات مختلف برروی تصاویر بگرداند. از بالا به پایین، از چپ به راست، از راست به چپ یا از پایین به بالا، او ممکن است نگاه خود را در وسط تابلو متمرکز کند و مناظر اطراف را با دید کناری ببیند. به‌هر حال او آزادی عمل و فرصت این را دارد که به هر طریق که مایل است با نقاشی کنار بیاید. اما در سینما نماها فقط در حدی که مورد لزوم داستان و وقایع آنست دیده می‌شوند، سپس جای خود را به نمای دیگری می‌دهند. البته ممکن است یک نما را به اندازه‌ای کش داد که یک معلم نقاشی بتواند تمام خصوصیات ریز و درشت آن را در جلوی پرده توضیح بدهد اما، این دیگر سینما نیست. سالن تشریح است. ویژگی و امتیاز سینما ایجاز و استفاده کامل از زمان است. بنابراین ***نقش اصلی یک نما در سینما، نقشی است که آن نما در کل فیلم دارد.*** ساختار تصویری (رنگ، نور، کمپوزیسیون و حرکت) آن نیز باید با توجه به این مورد تنظیم و بررسی شود. در واقع حرکات و پیوند فیلم از یک نظر مانند گرداندن چشم برروی تصاویر مختلف یک تابلوی نقاشی است. با این تفاوت که، در اینجا تماشاگر ناچار است توالی تصاویر را فقط به آن صورتی که سازنده‌ی اثر مایل است تماشا کند، نه به‌صورت دیگر. به‌این ترتیب می‌توانیم کل تصاویر یک فیلم را هم مانند کل یک نقاشی تصور کنیم که، نه یکباره بلکه، در زمانی مشخص به تناوب ــ درست مثل زمانی که چشم را روی اجزای یک نقاشی می‌گردانیم ــ نشان داده شده است. نکته‌ی اصلی اینجاست:

می‌توانیم تمام فیلم را به‌صورت یک نقاشی تصور کنیم، نه یک نما از فیلم را. یک نما از فیلم گوشه‌یی از یک نقاشی ست که باید دارای ویژگی‌ها و ارزش‌های خاص خود باشد اما، مقام و ارزش واقعی آن در رابطه با کل اثر است. نور، رنگ، کمپوزیسیون و حرکت این نما باید با توجه به این نکته تنظیم و اعمال شود. بنابراین، برای تنظیم چنین نمایی باید فضای کلی فیلم درنظر گرفته شود. یک نما

محدودیت قاب تصویر امکانی است برای ایجاد کمپوزیسیون‌های عالی نمایی از فیلم "لاکی لوچیانو"، "فرانچسکو رزی"، ۱۹۷۳.

ممکن است به‌خودی‌خود دارای بالاترین حد استحکام، ظرافت و زیبایی ساختار و عوامل تصویری باشد اما، اگر با بقیه‌ی نماهای یک فیلم در یک وحدت اصولی و کیفی قرار نگیرد (مانند سازی که یک ملودی زیبا را بدون توجه به بقیه‌ی ارکستر و همنوایی با آنها می‌نوازد) آزاردهنده و نچسب خواهد بود. حتا اگر نمایی بخواهد به‌دلایل مربوط به داستان، فضایی متضاد با فضای حاکم برکل فیلم را القاء کند. این موضوع باید با توجه به فضای کلی فیلم در نظر گرفته شود. یک نمای غم‌انگیز در یک فیلم شاد، به‌طور مسلم، با نمایی مشابه (از نظر معنا) در فیلمی که فضای کلی آن تیره و غم‌انگیز است، متفاوت خواهد بود.

به‌همین ترتیب، شادترین نماها در یک فیلم ***تراژدی*** به‌هیچ‌وجه با نماهای فیلم‌های کمدی برابری نمی‌کند. چون از نظر کیفیت با آنها متفاوت است. از نظر تاثیر بصری، یک نمای فیلم باید از سریع‌ترین و مفیدترین روش‌های تصویری استفاده کند. از تمهیدات پیچیده و کمپوزیسیون‌هایی که درک روابط آنها مستلزم دقت و صرف وقت زیاد است، نباید استفاده کرد. زیرا، علاوه‌براین که درک این روابط و پیچیدگی‌ها در طول زمان نمایش فیلم ممکن نیست، این کار باعث اغتشاش ذهنی و انحراف توجه تماشاگران از رویدادهای داخل *نما* می‌شود. البته می‌توان از پیچیدگی‌های بافت تصویری برای القای تاثیرات خاص استفاده کرد اما، این کار به شرطی عملی و صحیح است که بافت تصویری ذکر شده در مجموع باعث ایجاد تاثیرات سریع و دلخواه باشد. هدف فیلم در درجه‌ی اول ایجاد تاثیرات و القای پیام‌های احساسی و محتوایی است، نه دادن صورت مساله‌یی به تماشاگران برای سرگرم کردن آنها. هنوز گروه زیادی هستند که تصور می‌کنند، فیلم خوب فیلمی است که بدون ایجاد هیچ‌گونه تاثیر عاطفی، فقط باید با ابهامات و اشارات و نمادهای بی‌پایان، تماشاگران را وادارد که مدت‌ها با یک کتاب کشف‌المعانی به بررسی و درک پیچیدگی‌های ذهنی فیلمساز مشغول باشند. استفاده از نمادها و اشاره‌ها در فیلم بد نیست اما به شرطی که فیلم تاثیرات احساسی و بصری قوی داشته، و ذهن خلاقه‌ی فیلمساز این اشارت و نمادها را چنان با واقعیات و ساختمان منطقی اثر منطبق سازد که کیفیتی دوگانه پیدا کنند: هم منطقی و هم نمادین. رنگ زرد خالص به معنای تفکر و دانایی است اما پوشاندن لباس زرد به یک استاد دانشگاه معرف شخصیت او نیست. تکرار می‌کنیم، استفاده‌ی خلاقه، صحیح و هوشیارانه از عوامل، تاثیرات و ویژگی‌های تصویری است که به‌وجود آورنده‌ی اثری ارزشمند و متفاوت است.

ویژگی‌های تصویر سینمایی

پیش‌تر گفتیم که وجوه تمایز تصویر سینمایی با واقعیت، پایه‌های اصلی هنر سینما است. برخلاف تکنیسین‌ها و سوداگران سینما که برای نزدیک‌تر کردن هرچه بیشتر ***فیلم و واقعیت*** ــ به معنای ایجاد توهم بیشتر در ارتباط با واقعیت و کپی‌برداری دقیق‌تر از طبیعت ــ تلاش می‌کنند و به عریض‌تر کردن هرچه بیشتر پرده‌ی سینما، ساختن و نمایش فیلم‌های سه بعدی، سینه‌راما و روش‌های دیگری در این زمینه دست می‌زنند، هنرمند تصویرگر، کسی که به *سینما* با تمام امکانات و محدودیت‌هایش عشق می‌ورزد ــ در اندیشه‌ی استفاده‌ی خلاقه از این امکانات و محدودیت‌هاست. او می‌داند که، ***تصویر سینمایی، نشان دادن اجسام سه بعدی بر صفحه‌ی دوبعدی است.*** بنابراین، تمامی حجم‌ها و اجسامی که در دنیای واقعی وجود دارند، در تصویر تبدیل به خطوط، اشکال، رنگ‌ها و سایه‌روشن‌های گوناگون می‌شوند. این خطوط، اشکال و رنگ‌ها و سایه‌روشن‌ها دارای روابط و ویژگی‌های مجرد و متقابلی هستند. او سعی می‌کند که، این روابط و ویژگی‌ها را شناخته و بهترین استفاده را از آنها به‌عمل آورد. او می‌داند که، ***تماشاگر*** تمامی وقایع فیلم را، در هر لحظه، فقط از یک زاویه‌ی مشخص ــ که همان زاویه‌ی دوربین است ــ می‌بیند و، نمی‌تواند مانند زندگی واقعی جهت دید خود را خود انتخاب کند. پس، او برای خلق تصویر، زاویه‌یی را انتخاب می‌کند که، بهترین تاثیر ممکن را سبب شود. این زاویه ممکن است باعث ایجاد تاثیرات متفاوتی در تماشاگر شود. ممکن است با ظرافت بسیار موجب ایجاد توهم منطقی شود، یا با پنهان کردن قسمتی از موضوع، تاثیر نماهای بعدی را چندبرابر سازد. او می‌داند که، چگونه تغییر تاثیرات ناشی از ***پرسپکتیو*** را به عامل هنرمندانه در جهت القای مفاهیم مورد نظرش تبدیل کند و با استفاده از تغییر اندازه‌های ظاهری اشیا به نسبت دوری و نزدیکی به دوربین، آنها را دارای معانی و ارزش‌های دوگانه کند. او می‌داند که، محدودیت ***قاب تصویر***، در واقع امکانی‌ست برای ایجاد کنترل

بقیه در صفحه ۵۱

تورم‌زایی ساخت

کمال اطهاری

در شماره‌ی چهارم دوره‌ی جدید در مقاله‌ی "رکود پژوهش و تورم اقتصادی" سعی شد نشان داده شود که تئوری‌های رایج مانند آنهایی که در کتاب مخاطب اعنوان می‌شود :

۱) از پوسته فراتر نمی‌رود ، یعنی تورم را در عوارض‌اش توضیح می‌دهد و نه در جوهرش ،

۲) همین تئوری‌های "پوسته‌ای" در اصل بیانگر عوارض اقتصادی کشورهای پیشرفته صنعتی سرمایه‌داری است و باوجود کاربرد نسبی در آن کشورها برای تبیین و مبارزه با تورم در کشورهای درحال توسعه **کاربردی** ندارد .

همچنین بطور فشرده عنوان شد که هر مقوله‌ی اقتصادی مانند تورم باید در نهایت در پیوند آن با تولید توضیح داده شود ، و تورم آرام در کشورهای سرمایه‌داری پیشرفته (به دلیل ارزش افزایی مداوم و گسترده‌ی ناچار و ذاتی نظام اقتصادی) خود به‌خود بازدارنده و نگران‌کننده نیست ، بلکه خطر در بحران اضافه تولید یا رکود بعد از آن است . اما در کشورهای جهان سوم که دارای اقتصاد مبتنی بر بازار هستند ــ مانند ایران ــ علاوه‌بر تورمی آرام ، تورمی شدید بروز می‌کند که در اصل ناشی از موانع موجود برسرراه تولید است .

این اشکال از یک‌سو به دلیل ساخت عقب‌مانده‌ی اقتصادی کشورهای جهان سومی است و از سوی دیگر به دلیل موانعی است که امپریالیسم بر سر راه رشد اقتصادی همه‌جانبه‌ی آنها ایجاد می‌کند . البته سویه‌ی اول یا ساخت عقب‌مانده در بعضی از کشورها ، چون برزیل یا کره‌ی جنوبی دگرگون می‌شود ، اما سویه‌ی دوم ، یعنی ایجاد مانع امپریالیسم یا "وابستگی" ، همچنان باقی می‌ماند و سرچشمه‌ی تورم گسترده و "اُبَر تورم" ها می‌شود .

رشد در کشورهای مبتنی بر بازار بنابر ضوابط سرمایه‌داری جهانی همراه با تورم شدید در این کشورها است . تجربه کشورهایی چون برزیل و آرژانتین نشان می‌دهد که به دلیل ساخت اقتصادی وابسته ، تثبیت قیمت‌ها و مزدها و حتا تغییر واحد پول نمی‌تواند بر تورم مهار بزند ، مگر این کشورها همچون بولیوی از "رشد" صرف‌نظر کنند و ارزش ثروت ملی خود را پایین بیاورند ، یعنی "عقب" بروند ، تا تنها تورم آرام شود . اما عقب ماندن برای کشورهای عقب‌مانده یا عقب نگاه‌داشته شده به‌هیچ‌وجه قابل قبول نیست و برخلاف مقاله‌ی "آنچه برزیل از بولیوی می‌تواند بیاموزد[۲]" ، بهیچ‌وجه آموزنده هم نمی‌تواند باشد .

در ایران نیز (باوجود نفی امپریالیسم) ، تئوری‌ها و ابزارهای اقتصادی مورد استفاده همان ابزار قدیمی بوده و به همین سبب نتیجه‌ای دربر نداشته‌اند و مبارزه با تورم به مبارزه با "گرانفروش" انجامیده است .

البته مبارزه با گرانفروش کار غلطی نیست ، اما از زمره‌ی فعالیتهای اقتصادی محسوب نمی‌شود . به‌همان‌گونه که اتومبیل از نظر فنی باید مشخصاتی داشته باشد تا راه برود و تنبیه راننده‌ی خاطی هرچند که لازم است اما مشخصات فنی "اتومبیل" را عوض نمی‌کند ؛ مجازات گرانفروشان هم ساخت اقتصادی را بهبود نمی‌بخشد .

تورم یک مقوله‌ی اقتصادی است ، پس مبارزه با آن هم باید در اساس بطور اقتصادی انجام پذیرد . قوه‌ی مجریه و قضاییه با مجازات خاطیان می‌بایست موانع برنامه‌های اقتصادی را از سر راه بردارند ، وگرنه مجازات خود بخود نمی‌تواند ساخت اقتصادی را بهبود بخشد . تورم باید از سرچشمه مهار شود و این نکته در مقاله‌ی "تعیین و کنترل قیمت[۳]" در مورد تجربه کشوری چون ایالات متحده امریکا هم آمده است . باتوجه به‌این‌که کشور اخیر نیز از لحاظ ترکیب عوامل تولید ، دارای اقتصادی است بدون اشکال ، بدیهی است در کشوری که "تولید" در آن با اشکال روبروست ، تثبیت قیمت‌ها ، به‌دلیل عقب‌کشیدن بسیاری از تولیدکنندگان ، باعث کم شدن "عرضه" و صعود بیشتر قیمت‌ها در دوره‌ی بعد می‌شود .

اما بحث اصلی ، سرچشمه‌ی تورم در ایران است که در این شماره به‌آن اندازه که در خور یک مقاله است به‌آن پرداخته می‌شود . برای ورود به مطلب باز هم از کتاب "مخاطب" مدد گرفته می‌شود که در بخش دوم خود با ارایه‌ی آمار و ارقام بطور وسیع به ریشه‌یابی تورم در ایران پرداخته است . کوتاه سخن باید گفت دلایلی که در این کتاب برای بروز تورم در ایران می‌آید ، نظیر کاهش عرضه کل ، ازدیاد تقاضا ، بالا رفتن هزینه‌های تولید ، افزایش حجم پول و غیره ــ با این‌که بخشی از حقیقت را بیان می‌کند ، اما در حقیقت گزارشی خبرگونه از عوارض تورم در ایران است و علل اصلی آن را تبیین نمی‌کند .

ساخت اقتصادی تورم‌زا

ایران در دهه‌ی چهل (هجری شمسی) با منابع نسبتاً" غنی ، جمعیت درخور ، ارزش‌های استراتژیکی و پشت‌سر داشتن چند جنبش مردمی ، جزو رده‌های مقدم کشورهای تحت‌سلطه‌ای قرار گرفت که می‌بایست (در صورت همکاری با امپریالیسم) نماد پیشرفت می‌شدند و امپریالیسم نیز خود برای افزودن بر عمق و وسعت خویش به پیشرفت نسبی آنها محتاج بود .

ابتدا ، انجام برنامه‌های سوم و چهارم عمرانی در دهه‌ی چهل امکانات زیربنایی رشد اقتصادی را فراهم کرد . طی این دهه تشکیل سرمایه ثابت به قیمت ثابت به بیش از سه برابر رسید . این سرمایه‌گذاری که خود درآمد ملی را به قیمت ثابت دو برابر کرد ، "تخمه"ی تورم را نیز درخود پروراند . زیرا سرمایه‌گذاری در امور زیربنایی که کالای مصرفی نهایی مورد انتظار آنها چند سال بعد به بازار می‌آید خود همواره تورم‌زاست ؛ و از طرف دیگر و مهمتر از اولی ، این برنامه‌ها ، وابستگی اقتصاد ایران را ــ که با صدور نفت آغاز شده بود ــ به دلیل وابستگی تولیدات صنعتی نوپای ایران به صنایع کشورهای امپریالیستی کامل می‌کرد . این پیوند در دهه‌ی چهل نقش غالب را در واردات ایران به کالاهای واسطه‌ای داد و واردات کالاهای سرمایه‌ای نیز از رشد قابل ملاحظه‌ای برخوردار شد . البته بسط روابط سرمایه‌داری در ایران نیز ، چنین ضرورت‌هایی را داشت و درنتیجه "خط تولید" در ایران ، چه‌ازلحاظ ماشین‌آلات و چه مواد مورد نیاز ، وابسته به خارج شد و برنامه‌ی تولید نیز در خارج نوشته شد ؛ با این برنامه‌ها اقتصاد ایران تناسب و همگنی نسبی قبل از دهه‌ی چهل را از دست داد و این عدم تناسب در پایان دهه‌ی چهل فشار تورمی را آغاز کرد . این فشاری بود که از سویه‌ی تولید به بازار وارد می‌آمد اما از سویه‌ی دیگر با گسترش بازار مصرف در ایران (ناشی از ازدیاد جمعیت و افزایش درآمد ملی) ازدیاد تقاضا نیز بر فشار تورمی افزود . این ازدیاد تقاضا حالت مضاعف دارد زیرا در کشورهای پیشرفته‌ی سرمایه‌داری تقاضا همراه با امکان تولید انبوه کالاها ایجاد می‌شود . درحالی که در کشورهایی چون ایران تقاضا پیش از امکان تولید کالاها بالا می‌گیرد (به‌این‌حالت به غلط یا به‌درست "مصرف‌زدگی" می‌گویند .) و به‌این دلیل فشار تورمی زیادی بر اقتصاد وارد می‌کند .

بدین‌ترتیب از همان ابتدای دهه‌ی پنجاه سیر صعودی قیمت‌ها با شتاب بسیار آغاز شد ، بطوری‌که شاخص کلی بهای کالاها و خدمات مصرفی شهری ایران که از سال ۱۳۴۰ تا ۵۰ حدود بیست درصد افزایش یافته بود ، تنها طی دو سال ، یعنی از سال‌های ۱۳۵۰ تا ۵۲ نیز بیست درصد افزون شد .

در سال ۱۳۵۲ یعنی در آغاز برنامه‌ی پنجم عمرانی درآمد نفتی هم روبه‌افزایش گذاشت و تجدید نظرهای عظیمی در حجم اجرای برنامه ایجاد کرد . افزایش درآمد نفت باعث شد که از یک طرف بخش صنعت و خدمات

رشد یابد (که این به مدد ورود گسترده‌ی کالاهای واسطه‌ای و مصرفی ممکن شد) و از طرف دیگر با بالا رفتن درآمدها تقاضا فزونی یابد . حکومت برای جلوگیری از تورم ، سیلی از کالاهای مصرفی وارداتی را به بازار عرضه کرد ، اما بنیان اقتصاد ایران دیگر به گونه‌ای نبود که از تورم گریزی داشته باشد : بخش‌های مختلف اقتصادی در ارتباط با هم و به‌صورت مکمل هم رشد نکرده بودند ، تولیدات بخش کشاورزی برای مصرف عمومی و کارخانجات مرتبط به آن کافی نبودند ، معادن نمی‌توانستند مواد مورد نیاز صنایع را برسانند و صنایع نیز توان تهیه کالاهای واسطه‌ای و سرمایه‌ای را ــ نه برای خود و نه برای بخش‌های دیگر ــ نداشتند ، به‌علاوه خطوط ارتباطی ، تولید برق و آموزش نیروی انسانی و . . . کفاف نیازها را نمی‌داد . تمام این‌ها به معنای آن بود که "باز تولید" روزبروز گرانتر می‌شد . . . پس قیمت‌ها رو به افزایش گذاشت .

این بار در سال ۱۳۵۴ دولت دست به تثبیت قیمت‌ها زد و در ابتدا هم با کاهش تورم از بیست و پنج درصد به پنج درصد موفق به نظر رسید ، اما بازهم نارسایی ساخت اقتصادی قوی‌تر از فعالیت‌هایی از این‌گونه بود و تورم در سال بعد شدت گرفت . باتوجه به آمارهای موجود ، ایران در دوره‌ی (ــ۱۳۵۰ ۵۶) به‌طور متوسط تورمی بیش از بیست درصد داشت که البته به دلیل افزایش درآمد سرانه فشار تورمی تا حدودی خنثی می‌شد . بهرتقدیر ساخت اقتصادی‌ای که شرح آن رفت بعد از سرنگونی حکومت سازنده‌ی آن برای کشور ما باقی ماند .

سقوط وابسته ، بقای تورم

حکومت وابسته ، اقتصادی وابسته ایجاد کرده بود که "خط تولید" در آن ، چه از لحاظ مواد اولیه و چه تکنولوژی ، وابسته به خارج بود و از آنجا هم هدایت می‌شد و شاید به این سبب استقلال اقتصادی یکی از اهداف انقلاب خوانده شد و برای تحقق آن کوشش‌هایی انجام گرفت . اما موانع مختلف (و از آن جمله جنگ تحمیلی) باعث عدم دگرگونی ساخت اقتصادی شد ، بطوری‌که ، بخش نفت نقش خود را در اقتصاد ملی حفظ کرد و سهم آن در درآمد ارزی بالای ۹۵٪ باقی ماند ، پیوندهای لازم بین بخش‌های اقتصادی بوجود نیامد و تنگناهای خدماتی نیز از بین نرفت . مشکل کمبود ارز (که با شرایط بازار نفت تداوم آن پیش‌بینی می‌شود) باعث شد که برای تامین نیازهای جنگی از یک طرف و نیازهای مصرفی روزمره مردم از طرف دیگر ، بخش صنایع زیر فشار قرار گیرد . این فشار به‌خصوص در درجه اول به ورود کالاهای سرمایه‌ای و بعد به کالاهای واسطه‌ای مورد نیاز برای حفظ و گسترش تولید صنعتی وارد آمد و در عوض بر واردات کالاهای مصرفی افزوده شد . صنعت در ایران برای ادامه تولید نیاز به ارز دارد . اما نیازهای ارزی سالانه بخش صنعت (اگر بخواهد از تمام ظرفیت فعلی خود بهره‌برداری کند) حدود هفت میلیارد دلار است که کالاهای صادراتی همین بخش صنعت (شامل فرش) تنها نیاز ارزی پنج روز آن را تامین می‌کند .[۴]

صنعت در ایران برای توسعه و رفع وابستگی (یعنی رفع موانع تولید) احتیاج به ارز دارد تا ماشین‌آلات لازم را وارد کند اما نمی‌تواند آن را به دست آورد و به‌همین دلیل هزاران "موافقت اصولی" برای ایجاد کارخانه‌های مختلف در دست بخش خصوصی بلااستفاده مانده است و دولت هم نمی‌تواند صنایع سنگین و مادر را گسترش دهد .

مشکل کمبود ارز و مشکلات دیگر بر سر راه تولید صنعتی در درجه اول باعث گرایش سرمایه‌ها به بخش خدمات شده و به‌این‌ترتیب هزینه‌های تولید افزایش یافته است : زیرا در سطح کلان هرچه بر وسعت بخش خدمات افزوده شود ، می‌توان گفت که هزینه‌ی تولید در جامعه بالا رفته است . این بالا رفتن مداوم و شدید حجم پول اگر با کسری بودجه و استقراض دولت از بانک مرکزی همراه شود ، تورمی شدید ایجاد می‌کند که بر بخش عظیمی از جامعه فشاری خردکننده وارد می‌آورد .

شاخص کل بهای کالاها و خدمات مصرفی از ۱۷۶/۲ در سال ۱۳۵۷ به حدود ۵۲۵ در سه ماهه‌ی اول ۱۳۶۵ (آخرین تاریخ انتشار عمومی شاخص‌ها) رسید یعنی بیشتر از سه برابر شد و از آن تاریخ تاکنون نیز حتا با شتاب بیشتری از گذشته برقیمت‌ها افزوده می‌شود ، درحالی‌که درآمدها بسیار اندک افزایش یافته‌اند .

شاخص کل بهای کالاها و خدمات مصرفی در مناطق شهری ایران

سال	۱۳۵۷	۱۳۵۸	۱۳۵۹	۱۳۶۰	۱۳۶۱	۱۳۶۲	۱۳۶۳	۱۳۶۴	۱۳۶۵ (۹ ماهه)
عدد شاخص	۱۷۶/۲	۹۶/۲	۲۲۲/۵	۲۹۷/۹	۳۵۵/۲	۴۱۸/۱	۴۶۲/۱	۴۸۰/۹	۵۲۵

دولت در چند سال گذشته با توقف نسبی فعالیت‌های عمرانی کوشید که بر تورم مهار زند و در سال ۶۴ خود را نسبتا " موفق دید : اما این همان سیاست صرف نظر کردن از "رشد" بود ، که افزایش شدید قیمت‌ها در سال ۶۵ و ۶۶ عدم کارآیی آن را به اثبات رساند . دلیل آنهم روشن است ، افزایش قیمت‌ها در قبل از سال ۶۴ ناشی از افزایش رشد نبوده است ، که با حذف رشد جلوی آن گرفته شود ؛ آمار نشان می‌دهد که از سال ۱۳۵۶ــ۱۳۶۰ تشکیل سرمایه ثابت و درآمد ملی (به‌قیمت ثابت) سیر نزولی یافت . در سال‌های ۶۱ و ۶۲ با افزایش درآمد نفت سیر صعودی پیدا کرد ، اما هیچ‌گاه به حد قبل (۵۶ــ۱۳۵۵) نرسید ، و با وجود نبود آمار ، می‌توان حدس زد که از سال ۶۳ به‌این سو به دلیل کاهش درآمد نفت ، تشکیل سرمایه و درآمد ملی ، اگر نسبت به ۶۲ نزول نکرده باشد ، افزایش بسیار اندکی یافته است .

بقیه در صفحه ۵۱

طرح از نوگا سپاسی

برزخ رابطه

محمد صنعتی

بررسی روانشناختی آثار "صادق چوبک"

داستان‌های کوتاه صادق چوبک وصف رابطه‌های برزخی در دوزخ گندآلود وهراس‌آور و تحمل‌ناپذیر زیستگاهی است که گریز و رهائی از آن جز در آرزو نمی‌گنجد. همه آرزوی رهائی در سر دارند اما به اجبار "عادت و ترس" بر جای خود میخکوب شده‌اند. ترس و بدبینی و بی‌اعتمادی چنان در خویشتن آنها خانه کرده است که ازسایه‌ی خود نیز می‌هراسند. در کثافت و مدفوع خود غوطه‌ورند و فراتر از ابتدایی‌ترین نیازهای خود نمی‌روند. زیرا هیچگاه این نیازها به‌درستی تامین نبوده‌اند. همه با هم یگانه و بیگانه‌اند. در گریز از تنهایی، ناامنی و وحشت از چوب خیزران، در کنار یکدیگر پناه می‌جویند، تا دریابند هرکدام چوب خیزرانی دارند و منتظر افتادن دیگری‌اند تا بر سر فرو افتاده فرود آورند. به هم وابسته و از هم بیزارند. زیرا دو نیازمند و ناتوانند و از این ناتوانی رنج می‌برند و در خود احساس حقارت و زبونی می‌کنند و از این احساس شرمنده و سرافکنده‌اند. پس، از وابستگی بیزارند و آرزوی رهایی در سر می‌پرورانند و برزخ رابطه در اینجاست. در این "احساس دوگانه" (۱) متناقض، که در هرجا و هر رابطه‌ای تکرار می‌شود، انگار میخ زنجیرشان را در یک نقطه کوبیده‌اند و آنها به‌اجبار به دور خود می‌چرخند.

برای درک این که چگونه صادق چوبک طرح رفتاری و ساختار روانی خاصی را به صور گوناگون و در وضعیت‌های به‌ظاهر متفاوت، در داستان‌های خود تکرار می‌کند، به جای تحلیل یک داستان، به تحلیل چند داستان کوتاه او می‌پردازیم، تا این خطوط مشترک و درونمایه یگانه و یا طرح هسته‌ای آنها را دریابیم. "انتری که لوطیش مرده بود"، "مردی در قفس"، "بعد از ظهر آخر پائیز" "قفس"، "چرا دریا توفانی شده بود" و "همراه" داستان‌هایی هستند که برای این منظور برگزیده شده‌اند.

***

"دو تن به از یک تن‌اند. زیرا پاداش نیکویی برای رنج‌شان خواهند یافت. چون هرگاه یکی از پا افتد، دیگری وی را برپا بدارد. اما وای بر آنکه تنها افتد. زیرا کسی را نخواهد داشت که در برخاستن وی را یاری دهد."

"باب‌چهارم، کتاب جامعه"

این چند خط‌را صادق چوبک، به عنوان پیش‌نوشتاری درآغازداستان "همراه" می‌آورد، اما داستان با این خطوط پایان می‌گیرد:

"و آنکه برپای بود، دهان خشک بگشود و لثه نیلی بنمود و دندان‌های زنگ شره خورده به گلوی همره درمانده فرو برد و خون فسرده از درون رگهایش مکید و برف سپید پوک خشک، برف خونین پر شاداب گشت."

اگر "کتاب جامعه" از دو یاور همراه سخن می‌گوید، چوبک دو همراهی را توصیف می‌کند، که نه اعتمادی بین آنهاست و نه مهر و عشقی. بدور از ارضاء نیازهای‌ابتدائی گاه دو بیگانه‌اند. گاه دو دشمن که ناگزیر و از سر اتفاق در کنار یکدیگرند و رابطه‌ای برزخی، متزلزل و بلاتکلیف را تجربه می‌کنند. نیروی مرموزی آنها را به هم بسته است.

"باز هم از همان راهی که آمده بود، از همان راهی که فرار پیروزمندانه و در جستجوی آزادی ازآن شده‌بود، برگشت. نیرویی او را به پیش لاشه تنها موجودی که تا چشمش روشنایی روز دیده بود، او را شناخته بودمی‌کشانید. حس کرده بود که بودنش بی‌لوطیش کامل نیست. با رضایت و خواستن پرشوقی رفت به سوی کهنه‌ترین دشمن خودش که هنوز پس از مرگ نیز زنجیر او را به سوی خودش می‌کشید. زنجیرش را به دنبالش می‌کشانید و می‌رفت. ولی این زنجیر بود که او را می‌کشانید."

"انتری‌که لوطیش مرده بود"

در داستان "مردی در قفس" که‌به‌تعبیری می‌توان گفت واگردان داستان "انتری که لوطیش مرده بود" است، رابطه‌سیدحسن‌خان با سگش "راسو" همین‌گونه متزلزل و لرزان است. گو اینکه به حد دشمنی نمی‌رسد.

"اگه من اقبال داشتم، تو این دنیای گل و گشاد دلم را به تو تنها خوش نمی‌کردم که تو هم سر بدر بشی و فیلت یاد هندوستون کنه."

"مردی در قفس"

راسو زبان نمی‌گشاید تاببینم‌احساس‌اش به سیدحسن‌خان چه شباهتی به احساس "مخمل" به "لوطی" دارد ولی می‌توان احساس او را در انتهای داستان کوتاه "مردی در قفس" حدس زد. آنگاه که سیدحسن‌خان در خودش مچاله شده و از پا افتاده، جلویش در دو قدمی "راسو با سگ غریبه ته‌به‌ته به هم قفل شده بودند و از بودن یک آدمیزاد مچاله شده در دو قدمی خودشان هیچ شرم و خجالتی نداشتند. "حتارابطه‌ی "کهزاد" و "زیور" در داستان "چرا دریا توفانی شده بود" به همین اندازه بی‌اعتبار و نامطمئن است. نیرویی مانند همان زنجیر "مخمل"، "کهزاد" را به سوی "زیور" در بوشهر می‌کشاند. در حالی که "کهزاد" خود را در مورد وفاداری "زیور" می‌فریبد، و از توفان‌های بوشهر، جایی که "زیور" به‌آن چسبیده است، می‌هراسد. رابطه "اصغر سپوریان" در "بعد از ظهر آخر پائیز" با معلمش یا با مادرش، همین طرح را تعقیب می‌کند. هیچ رابطه‌ای مطمئن نیست. در هر رابطه کششی براساس نیازهای ابتدائی مانند غذا و تماس جسمی و ارضاء جنسی و درحد گسترده‌ترش، نوعی نیاز به مراقبت و پرستاری وجود دارد. این همان نیروی مرموزی است که آنها را به

سوی "آبژکتی" (۲) ناخوشایند می‌کشاند و از سوی دیگر احساس ترس و بی‌اعتمادی است نسبت به آبژکتی سخت‌گیر، مسلط و تنبیه ـ کننده، که قادر است فر درا طرد کند، محروم کند و یا از هستی ساقط سازد. در بعضی از داستان‌ها جنبه‌ای یا جنبه‌هایی از این آبژکت و این رابطه تصویر شده‌اند. و در بعضی دیگر، مانند "انتری که لوطیش مرده بود" بیشتر این جنبه‌ها نمایانند. به این معنی که این طرح رفتاری کاملا" درهمه‌ی داستان‌ها تکرار نشده، گاهی تنها بخشی از آن طرح هست و گاه داستان‌ها مکمل یکدیگرند.

مخمل، پس از فرار از لوطی درمی‌یابد که "بدون لوطیش وجودش کامل نیست". ناتوان و زبون است. حتا قادر نیست از خود دفاع کند. تا چشم باز کرده بود، لوطی به او غذا داده بود، دود داده بود و از او حفاظت کرده بود. و حالا که لوطی مرده بود پس از آن گریز نافرجام، مخمل درمی‌یابد که چقدر به لوطی وابسته است.

"لوطی برایش همزادی بود که بی او وجودش ناقص بود مثل این بود که نیمی از مغزش فلج شده است و کار نمی‌کند."

چوبک در داستان‌هایش وابستگی را به صورت‌های مختلف نشان می‌دهد نه‌تنها وابستگی به آدم‌ها، به حیوانات، به اشیاء، بلکه وابستگی به تریاک را گاه چنان به‌دقت تصویر می‌کند که گویی این آدم‌ها نوزادان شیرخواره‌اند. همانگونه ناتوان و وابسته که به تاخیر انداختن ارضاء نیاز برایشان جانکاه و زجرآور است. رسیده و نرسیده، بایستی منقل و وافور را بگذارند و پستانک وافور را چنان بمکند که انگار پستان مادر است.

"عباس لبهایش را به پستانک وافور چسبانده بود و آنرا مک می‌زد. هولکی و پراشتها مک می‌زد. تمام نیرویش را برای مکیدن بکار می‌برد، گویی بیرون زندگی ایستاده بود و زندگیش را چکه‌چکه از توی نی می‌مکید."
"چرا دریا طوفانی شده بود"

لوطی جهان و سیدحسن‌خان هم همین گونه رفتار می‌کنند و حتا "مخمل" و "راسو" را هم مبتلا کرده‌اند، طوری که مخمل بایستی ساعت‌ها منتظر بماند و بهر ساز لوطی برقصد تا لوطی به او دودی بدهد. وضع و حال راسو نیز بهتر از این نیست. محروم شدن از این "لذت دهانی" (۳) را نمی‌توانند تحمل کنند. گویی در شیرخوارگی خود تثبیت شده‌اند و جدایی از مادر و پستانک برایشان نشانه‌ی گرسنگی، مرگ و نابودی است. به این سبب به آن که منبع غذا و دود است چسبیده‌اند.

چوبک رابطه مخمل را با لوطی جهان ناشی از "عادت و ترس" توصیف می‌کند. هر وقت لوطی میخ زنجیر مخمل را به زمین می‌کوبید:

"او دیگر همانجا اسیر می‌شد. همانجا وصله زمین می‌شد. **هیچ زورورزی** نمی‌کرد **عادت و ترس** او را سرجایش میخکوب می‌کرد."

ممکن است تصور شود که این "ترس" تنها ترس مخمل از چوب خیزران است که چنین نیست.

"بدترین کیفر برای مخمل گرسنگی و بی‌دودی بود. جهان وقتی که کینهٔ شتریش گل می‌کرد او را گرسنه و بی‌دود می‌گذاشت و بهش خوراک نمی‌داد."

گو اینکه، این ترس در وهله اول، ترس از گرسنگی و بی‌دودی است، ولی در ادامه به ترس دیگری نیز منجر می‌شود و آن ترس از تنها ماندن و بی‌دفاع بودن است.

"راه و چاه را نمی‌دانست، نه خوراک داشت، نه دود داشت **و نه سلاح کاملی که بتواند با آن با محیط حودش دست و پنجه نرم کند.** گوشت تنش در برابر محیط زمخت و آسیب‌رسان، زبون و بی‌مقاومت و از بین رونده بود."

از این روست که برای مخمل و نیز برای هر کودکی "جدایی" اضطراب‌آور وهراس‌انگیز است اما ترس همین جا پایان نمی‌گیرد. ترس از مجازات، خط‌کش و چوب خیزران، کارد قصاب و تبر تبردارها و قفس مرغ‌دارها و قناری‌دارها نیز همه وحشت‌انگیزند.

رشد "من" کودک، در وهله اول در رابطه با مادراست و بعد پدر و دیگر اعضای خانواده و بعد تمامی ساختار اجتماعی. حال اگر این رابطه‌ها ترس‌آور باشند و درونی شوند، همه‌ی آبژکت‌های درونی شده (۴) نیز ترس‌آور خواهند بود. و چون درونی‌می‌شوند مثل این است که کودک از سر عادت از آنها بترسد و ترس را که جزئی از او شده است، به تمامی محیط خود فرابیفکند. (۵) به‌این‌سبب است که "ترس" از مرزهای رابطه‌ی مخمل با لوطی جهان فراتر می‌رود و به رابطه مخمل با جهان او تعمیم پیدا می‌کند.

"نگاه لوطیش پشتش را می‌لرزاند. از او قبل از همه کس می‌ترسید. از او بیزار بود. زندگیش جز ترس از محیط خودش برایش چیز دیگر نبود. از هر چه دورو ورش بود وحشت داشت. به تجربه یافته بود که همه دشمن خونی او هستند."

اما این تنها مخمل نیست که ترس وجودش را آکنده است. لوطی‌جهان نیز با آن‌همه "کیایی" از انترش می‌ترسد:

"از انتر حیوونی حرومزاده‌تر تو دنیا نبود و تا چشم آدمو می‌پایید، زهرش را می‌ریخت و یک وقت می‌دیدی آدمو تو خواب خفه می‌کرد."

به این سبب همیشه میخ طویله زنجیر مخمل را تا حلقه‌اش قرص و قایم تو زمین می‌کوبید. گویی لوطی نیز در همان جهان پرورش یافته بودکه انترش: جهانی "پر از ترس" و ناامنی که در آنجا به هیچ آدمیزادی نمی‌توان اعتماد کرد. چون هیچ آدمیزادی قابل اعتماد نیست، از آن رو که نمی‌توان بر وی چیره شد و مهارش کرد، پس با حیوانات و اشیاء رابطه برقرار می‌کند، با این تصور که حیوانات و اشیاء همیشه در اختیار اوهستند. ولی در این داستان‌ها این آبژکت‌ها هم قابل اعتماد نیستند. یک نمونه‌اش مخمل است. نمونه‌های دیگر را در داستان "مردی در قفس" می‌بینیم. سیدحسن‌خان به‌دلیل تجربه‌ی تلخ از دست‌دادن زنش(سودابه) از آدمیزاد فراری است و تنها به اشیاء و سگش (راسو) دلبسته است. یا "همانطور که به تریاک عادت کرده بود به راسو هم عادت کرده بود." رابطه خود را با "قلمتراش‌دسته صدفی" که "از روی میز یک رفیق صمیمی هندی خودش دزدیده بود و به این قلمتراش علاقه و هم کینه‌ی‌شدیدی داشت". به زیبا ـ ترین وجه توصیف می‌کند. نمی‌داند چرا این قلمتراش را دزدیده است و فکر می‌کند "شاید برای این‌که در نهان کاری انجام داده‌باشد." (توجه کنیم به کارهای پنهانی مخمل، به‌دور از چشم لوطی، اصغر سپوریان به‌دور از چشم مادر و معلم و بچه‌ها) و رابطه سیدحسن‌خان با قلمتراش براساس این علاقه و کینه است. و با این احساس دوگانه به این قلمتراش عادت کرده است. همان‌طور که انتر به‌لوطیش یا قناری به قفس خود.

"اما قناری‌ها چون از اول به قفس عادت کرده بودند و بلد نبودند آزاد بپرند به چند خیز خود را روی علف‌های خشکیده چینه باغ انداختند و با آشفتگی و ترس سرهایشان را به این‌طرف و آن‌طرف حرکت می‌دادند...."
"مردی درقفس"

مانند انتر که وقتی لوطی می‌میرد چند لحظه‌ای احساس می‌کند، آزاداست ولی...

"به‌ناگهان چشمش به زنجیر افتاد...تا خودش را شناخته بود مانند کفچه ماری دور او چنبر زده بود هم او را کشیده بود و هم او را درمیان گرفته‌بود و هم راه فرار را بر او بسته بود، مانند عضوی از اعضای‌تنش‌بود. آن‌را خوب‌می‌شناخت و مانند لوطیش و همه‌چیز دیگر ازش بیزار بود."

از آنجا که زنجیر مانندعضوی‌از اعضای تنش بود، یعنی درونی شده بود، پس‌آزاد شدن از لوطی، آزاد شدن از زنجیر نبود.

"اما دید زنجیر هم به دنبالش راه‌افتاد و آن هم با او ورجه‌ورجه می‌کرد. آنهم با او شادی می‌کرد. او هم رها شده بود... اما هر دو بهم بسته بودند... مخمل پکر شد... برزخ شد... اما چاره نداشت."

زیرا زنجیر پاره‌ای از او بود. گویی‌همزاد او بود، و وجودش بدون این آبژکت معنی و مفهومی‌نداشت. چه در گذشته، چه در حال و چه در آینده. این زنجیر است که تعیین ـ کننده روابط اوست. زنجیر او را به آبژکتی پیوند می‌دهد که خصوصیات لوطی‌جهان را داشته باشد. چرا که انتر جز این جهانی را تجربه نکرده و نیازموده است. جهان او لوطی و زنجیر است و معرکه و تریاک و چوب خیزران و تسلیم. و تسلیم تضمین بقای

اوست . از آنجا که هنوز آنقدر رشد نیافته است تا بتواند نیازهای خود را مرتفع سازد به دیگری چسبیده است . همان‌گونه که‌بچه‌ای شیرخواره ــ ناتوان و بی‌دفاع ــ به مادرش وابسته است .

صادق چوبک گاه از زبان خود و گاه از زبان شخصیت‌های داستان‌هایش این موجودات را ناقص‌الخلقه می‌خواند . گویی هم به دلیل نیازشان و ناتوانی در رفع این نیازها ، ناقص‌الخلقه‌اند .

"این آدم ناقص‌الخلقه واخورده هم مثل تمام مردم در مقابل احتیاجات طبیعی خودش، زبون و بیچاره بود . او هم ناچار بود که به تلافی و کفاره چند لقمه غذایی که می‌خورد . . . ."
"مردی در قفس"

و در "بعد از ظهر آخر پاییز" شاگردهای کلاس آن‌گونه توصیف می‌شوند ، مثل اینکه نقصی در خلقت آنهاست . "بیشتربه‌توله‌سگ شبیه بودند تا به آدمیزاد" . و "راسو" سگ سیدحسن‌خان به دلیل احساس‌های جنسی شبه آدمیزاد می‌شود و انتر چیزی است بین آدمیزاد و میمون . همان‌طور که اصغر سپوریان چیزی است بین حیوان و آدمیزاد . خط‌کش آقامعلم را مانند چوب خیزران لوطی بالای سر دارد و داد و هوار تحقیرکننده و توهین‌آمیز معلم برسرش فرود می‌آید .

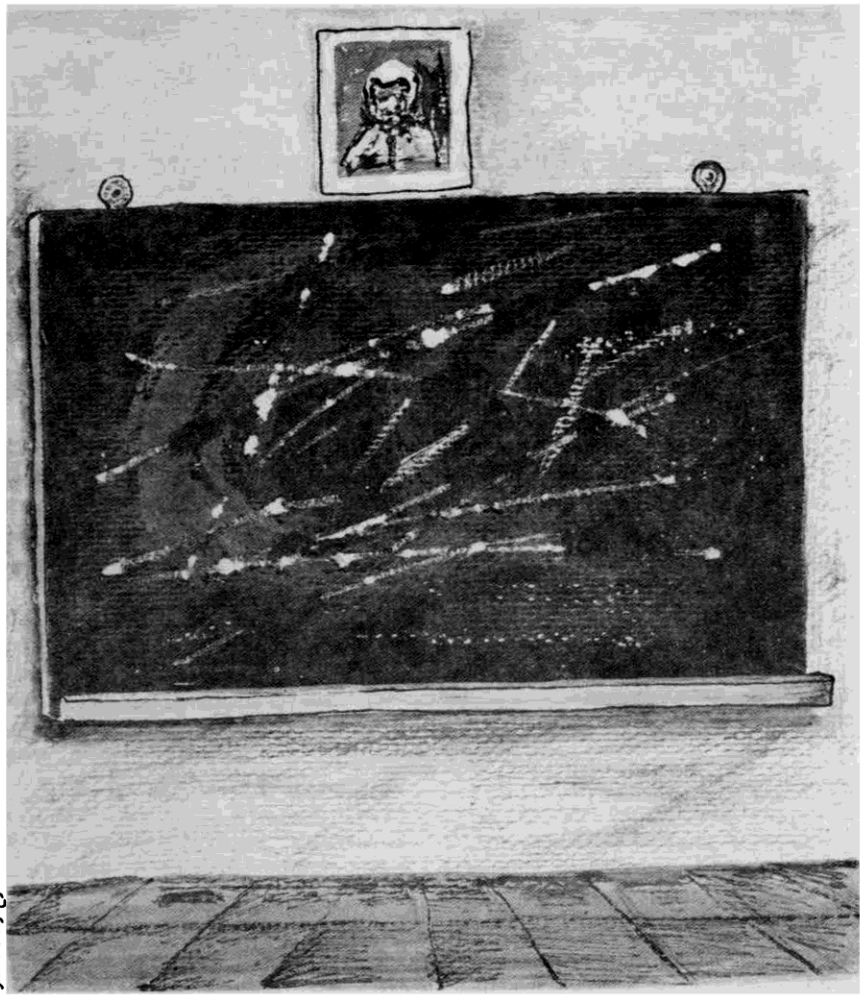
"آهای سپوریان گوساله ! آهای تخم سگ ! ( ) ، اینارو واسه‌ی تو میگم که فردا که روز امتحانه مثل خر لنگ توی گل نمونی ."

و اصغر سپوریان مانند گوساله‌ای ، توله ــ سگی ، خر لنگی باید منتظر دست دیگری باشد تا به او غذا برساند . و از آنجا که بی دفاع است به مش رسولی پناه ببرد تا هوایش را داشته باشد . ولی در عوض هروقت که مش رسول اراده کند ، "اصغر مانند انتر" جلوش خم شود ، و بعد بچه‌ها به‌سرکردگی رجبعلی به او "هرهر بخندن" مانند تماشاچیان معرکه‌ی لوطی که به انتر می‌خندند .

"این‌ها بودند که سنگ و میوه گندیده و چوب و استخوان و کفش پاره . . . به‌سوی او می‌انداختند و همه می‌خواستند که او کونش را هوا کند و جای دشمن را به‌آنها نشان دهد ."

آنوقت که انتر چنین کند ، لوطی به او غذا می‌دهد و دود می‌دهد وگرنه او را تنبیه خواهد کرد . از این‌رو مخمل موجودی شده بود که :

"از خودش هیچ اختیاری نداشت .هرچه می‌کرد مجبور بود . هرچه می‌دید مجبور و هرچه می‌خورد مجبور بود . ازخودش هیچ اختیاری نداشت .
زنجیری داشت که سرش به دست کس دیگری بود و هرجا که زنجیردار می‌خواست می‌کشیدش. هیچ دست خودش نبود . تمام عمرش کشیده شده بود ."


طرح از محمد حمزه

و این دایره‌ی بسته آنهاست که حتا وقتی لوطی می‌میرد ، قفس باز می‌شود ، زنجیر از هم می‌گسلد ، گویی هیچ چیز تغییر نکرده است . زیرا که آبژکت درونی شده است .

"او دور دایره‌ای چرخ می‌خورد که نمی‌دانست از کجای محیطش شروع کرده و چند بار از جایگاه شروع گذشته ."
"انتری‌که‌لوطیش مرده‌بود"

آنها قفس و زنجیر را با خود دارند و هر کجا بگریزند ، آسمان همین‌رنگ خواهد بود . باید در قفسی چون "منجلاب" فرش شده از فضله و خاک و کاه و پوست ارزن زندگی کنند و راه گریزی نداشته باشند . مانندمرغان در داستان "قفس" . همان‌گونه که سیدحسن خان مجبور بود مدت‌ها توی مستراح بدبو و دخمه مانند خانه خود بنشیند و بوی گند بالا بکشد . این گند و کثافت را همه جا می‌بینیم . صادق چوبک در هر داستانی با جزئیات مشمئزکننده و تهوع‌آوری این مدفوعات، از خون دلمه و چرک بدن گرفته تا تف و مف و عرق و فضله و مدفوع را توصیف می‌کند . گویی آدم‌ها نه تنها در خورد و خوراک که در مورد دفع هم مساله دارند .

"مجبور بود . . . روی یک پا بنشیند و با عجز و انکسارش فانوس‌چین بشود و نفس نفس بزند و آنچه را با لذت و حرص خورده بود ، با اکراه پس بدهد . این از قیودی بود که او را پیش خودش کودک می‌کرد ."
"مردی درقفس"

مثل اینکه بعضی از این‌آدم‌ها می‌خواهند به این آبژکت‌های تنفرانگیز خود کثافت بزنند . یعنی به محیطی که در آن این‌همه اجبار و ترس هست ، تف بیاندازند . بعضی دیگر از موجودات بیچاره و درمانده ، می‌خواهند خودشان و محیطشان رامهارکنند. بنابراین به همه‌چیز چسبیده‌اند .هیچ‌آبژکتی را نمی‌توانند از خود دور کنند . حتا اگر این آبژکت "مفی" باشد بین انگشتان اصغر سپوریان و یا قلمتراشی یا حتا سگی یا تکه مدفوعی در تملک‌سیدحسن‌خان‌که خود مانند معلم اصغر سپوریان ، و لوطی‌جهان "ابرمنی" است سختگیر و بیرحم و طردکننده که فرمان می‌دهد ، انتقاد می‌کند ، سرزنش می‌کند ، و اگر دست از پا خطا کنند ، می‌تواند گلویشان را مانند "بیخ بال جوجه ریغونه" بچسبد و در بیرون قفس کاردی تیز و کهن برگلویشان مالیده شود . ترس از این سهراب‌کشی است که تن اصغر سپوریان و مخمل و مرغ و خروس‌های توی قفس را به لرزه درمی‌آورد . زیرا گویی هر پدری بالقوه پسرکشی است و یا دست‌کم اخته‌کننده است .

***

بنابراین آنچه در این افراد می‌بینیم ،

"منی"(۶) است که نه‌چندان رشد یافته و یکپارچه است که بر جای خود بایستد و از خود دفاع کند و به چندان ظریف و شکننده که با نسیمی درهم بشکند. آنقدر رشد یافته است تا با آبژکت خود رابطه‌ای با "احساس دوگانه" برقرار کند. آنها به ناتوانی و زبونی خود آگاه‌اند و نسبت به این کوچکی و زبونی احساس ناخوشایندی دارند. از سویی در دام امیال غریزی "آن" (۷) خودآسیرند و توان مهار آن را ندارند. از سویی دیگر در زیر چوب خیزران "ابرمنی" (۸) مقتدر پشت‌خم کرده‌اند. "منی" در زیر فشار این "آن" ناآرام و آن "ابرمن" تنگ‌نظر، جرات عرضه اندام ندارد. همیشه می‌ترسد. از همه چیز می‌ترسد. از انتقاد و تنبیه گرفته تا جدایی و طردشدگی. زیرا همه در یک معنی خلاصه می‌شوند و آنهم "مرگ" است. مرگی را که به دیگران و محیط خود فرا می‌افکند تا درون خود را آرام سازد. ما مرگ را همه‌جا می‌بینیم، در کاردارهای آخر "قفس" و "بعد از ظهر آخر پائیز" یا در تیردارهای آخر "انتری که لوطیش مرده‌بود" یا در شاهینی که از آسمان فرود می‌آید. یا در نمادی مانند قلمتراش دسته صدفی یا حتا در غرش توفان پایان "چرا دریا توفانی شده بود" و نیز در مرگی که واقع می‌شود و یا واقع شده است. در لاشه لوطی، در بدن مچاله شده سیدحسن‌خان و مرغ‌ها و جوجه‌هایی که کشته می‌شوند.

کودکی که در رابطه با ابژکت (۹) خود، از مرحله‌ی "جدایی - فردشوندگی" (۱۰) نگذشته است و آن را بدرستی تجربه نکرده است، منابع سازنده درونی خود را نخواهد شناخت و نمی‌تواند از آنها بهره‌برداری کند. بنابراین وابسته باقی می‌ماند. گویی همه مانند سیدحسن‌خان پایشان را از دست داده‌اند و چوب زیر بغل لازم دارند تا راه بروند. مثل این که مادرانشان در مرحله "همزیستاری" (۱۱) همان‌قدر به آنها یاری داده‌اند تا تنها نیازهای مادرانه خود را ارضاء کنند. محبت و پرستاری را به آن‌گونه عرضه کرده‌اند تا کودک همیشه کودک بماند، تا آنها بتوانند کودکی محرومیت‌کشیده خود را در کودک خود ببینند و آن را جبران کنند. و کودک، کودک می‌ماند. پس همیشه پرستار و مسئول لازم دارد. و اینجاست که میخ طویله زنجیر مخمل کوبیده شده است.

روابط وابسته آن‌گونه‌اند که هم فرد می‌خواهد نیازهای وابستگی خود را در آن رابطه مرتفع سازد و هم این نیازها را انکار می‌کند و نسبت به رابطه خشمگین است. آنگاه که با ناکامی مواجه می‌شود یا مثل اصغر سپوریان به پندار پناه می‌برد و یا مثل مخمل سر بزنگاه کار نمی‌دهد. البته باید متوجه بود که تنها کتک خوردن نیست که مخمل را آتشی می‌کند. "بدترین کیفر برای مخمل گرسنگی و بی‌دودی" است. همان طور که بزرگترین لذت برای اصغر سپوریان "شیرین پلوی چرب با خرما و مغز بادام و خورش قورمه‌سبزی چرب..." است. می‌تواند در ازای "کباب با ماس" یا یک "خرمالوی درسه" خودش را تسلیم کند. اگر نمی‌خواهد دیگران مادر او را (یا جانشینش را) که در قصابی نشسته است ببیند، این تنها از فقر بیرونی خود نیست که شرمنده است. از فقری درونی شده شرمنده است. همان ناتوانی انسانی وابسته، که از نیاز وابستگی خود شرمنده است و به آنکه وی را وابسته کرده است خشمگین و پرخاشگر.

اما وابسته‌کننده، خود گرفتار همین کاستی بوده است. این فقط موش تنفرانگیز مستراح نیست که زندگی انگلی دارد، بلکه خود سیدحسن‌خان نیز چنین زندگی‌ای دارد. تنها تفاوت در این است که موش "پولی ندارد که تنزیل بدهد". لوطی جهان هم به نوعی زندگی انگلی دارد. زنجیر وابستگی، حلقه به حلقه، به گردن همه آنهاست. مثل مرغان در قفس باید به فضله‌های یکدیگر نوک بزنند. و اگر یکی به‌جای فضله زردهٔ تخم مرغی بی‌پوسته دفع کند، آن نیز چنان آلوده شده است که خود فضله‌ای است که به دهان قفس‌دار می‌رود.

از این پس چنین "منی" کم توان و کم‌قوام یافته، با "ابرمنی" خرده‌گیر و بخیل رودررو است که سرکشی در برابرش، تاوان سنگینی دارد. گویی پدری سنگدل و مادری وسواسی و سختگیر است که بچه باید به‌هر سازشان برقصد و مثل میمون به آنها جای دوست و دشمن را نشان دهد و اگر دست از پا خطا کند، بخصوص اگر خطا غریزی باشد، بچه توبیخ خواهد شد و چه سخت.

چنین "منی" که با ابژکت خود رابطه‌ای براساس نیاز و ترس از مجازات برقرار کند، شخصیتی است ناگزیر و محبور. احساس ناتوانی و ناامنی می‌کند. بنابراین همه‌چیز را تهدید-کننده می‌یابد ولی این احساس تهدید و خطر آنقدر او را درهم نمی‌شکند که "شکافتگی" (۱۲) در من او اتفاق بیفتد و پاره‌پاره شود. به دنیای وهم‌زده (۱۳) پناه نمی‌برد. حداکثر قدمی که از واقعیت فراتر می‌گذارد، این است که به خیال و خاطره رو می‌آورد. مانند حسن سپوریان و سیدحسن‌خان و مخمل که در پرواز اندیشه آنها مرز بین واقعیت و رویا مشخص و آشکار است. پندار و خاطره را چون پندار و خاطره تجربه می‌کنند. نه چون واقعیت اینجا و اکنون. درحالی‌که شخص وهم‌زده، اوهامش را چون واقعیت اینجا و اکنون تجربه می‌کند. در شخصیت ناگزیر، حتا در آن زمان که فشارهای واقعیت زمخت و نامطلوب آنها را به دامان پندارهای آرزوبرآورانه (۱۴) پرت می‌کند، دیری نمی‌پاید که دوباره به واقعیت عینی بازگردند. دراین حالت است که گاه با افراط موشکافانه‌ای واقعیت زمخت و زشت را (با تمامی جزییات تهوع‌آور و مشمئزکننده و نامطلوبش) تجربه می‌کنند و خود را بیش از پیش در آن اسیر و مقید می‌بینند. بنابراین تنها آرزویشان رهایی از این قیود و زنجیرها و قفس‌هاست. لاجرم برعلیه زنجیر و قفس طغیان می‌کنند. یعنی با این که شخصیتهای ناگزیر، مجبور و انفعالی و تسلیم به‌نظر می‌رسند، تمامی عمرشان نشان از تسلیم‌ناپذیری و طغیان دارد. طغیان برضد آنچه سرنوشت محتوم خود می‌دانند. این طغیان و تسلیم‌ناپذیری محتوی خیال و پندار و رویای آنهاست. ولی از آنجا که از مرحله فردشوندگی بسلامت نگذشته‌اند، اغلب تلاش آنها برای رهایی، از حد پندار فراتر نمی‌رود. در واقعیت طغیان آنها زودگذر، پنهانی و شبیه به شیطنت‌های کودکانه است و باز به جای اول بازمی‌گردند.

"شتابزده پا شد فرار کند. می‌خواست
از مرده لوطیش فرار کند. اما کشش و
سنگینی زنجیر نیرویش را گرفت و با نهیب
مرگباری سر جایش میخکوب کرد. گویی
میخ طویله‌اش به زمین کوفته شده بود.
و آن‌وقت که از فردشوندگی بگذرند و
بتوانند روی پای خود بایستند، رویای آنها
به واقعیت می‌رسد ■

---

۱) Ambivalence : وجود هم‌زمان گرایش‌ها، ایستارها (attitudes) یا احساس‌ها در رابطه با یک آبژکت، مثلا" عشق و نفرت هم‌زمان به یک شخص.

۲) Object: آبژکت چیزی است که غریزه از طریق آن یا در رابطه با آن در پی رسیدن به هدفش (یعنی نوعی ارضاء) است. آبژکت ممکن است کسی، حیوانی یا چیزی باشد. یا بخشی از کسی باشد. ممکن است واقعی یا خیالی باشد. مثلا" در رابطه کودک با مادر، مادر آبژکت کودک است.

3) Oral pleasure

۴) Internalized object : واژه درونی شدگی (Internalization) در نظریه ملانی کلاین مترادف درون‌افکنی (Introjection) به‌کار می‌رود. یعنی یک آبژکت بیرونی "خوب" یا "بد" یا تمامی آبژکت یا بخشی از آن به درون شخص (Subject) در پندار منتقل می‌شود. به‌عبارت دیگر یک آبژکت بیرونی، فرانمودی (Representation) درونی یا ذهنی پیدا می‌کند. مثلا" مادر از طریق درونی‌سازی در ذهن کودک فرانمودی یا تصویری ذهنی پیدا می‌کند. چنین آبژکتی را آبژکت درونی شده می‌گویند.

۵) Projection: فرافکنی مکانیسمی است که از طریق آن شخص (Subject) خصوصیات، احساس‌ها، آرزوها یا حتا آبژکت‌های غیرقابل پذیرش خود را (که برای وی نامطلوبند) به شخص دیگر یا چیزی نسبت می‌دهد.

۶) Ego : "من" بخشی از "آن" است که به‌وسیله تاثیر مستقیم دنیای خارج و از طریق پیش‌هشیار - هشیار تغییریافته - و برطبق "اصل واقعیت" و فراگرد ثانویه "Secondary process" عمل می‌کند.

۷) Id : "آن" بخشی از دستگاه روانی است که در طبیعت انسان غیرشخصی بوده و به‌اصطلاح تابع قوانین طبیعی است. بدان معنی که از نیروهای غریزی، غریزه زندگی یا زندگیمایه (Eros) و غریزه مرگ یا مرگمایه (Than-atos) انباشته است. یعنی "آن" مخزن لیبیدو (Libi-do) است و طبق اصل لذت (Pleasure principle) و فراگرد ابتدایی (Primary process) عمل می‌کند. واژه از نیچه و گرودک به‌عاریت گرفته شده است و جز در زبان انگلیسی، در بقیه زبان‌ها معادل "آن" فارسی است.

۸) Super-ego : "ابرمن" به آن بخش از دستگاه روانی می‌گویند که کارکرد آن نظارت بر اعمال فرد، انتقاد به خود است. "ابرمن" جایگاه وجدان و خودهای دلخواه (egoideals) است.

9) Object-relation

10) Separation-Individuation

۱۱) Sumblosis : مارگارت ماهلر معتقد است که رشد رابطه کودک با آبژکت (مادر) از سه برهه یا فاز می‌گذرد. اولین برهه را خودانـدری (Autistic phase) می‌داند. در این برهه کودک نمی‌تواند رابطه‌ای با آبژکت برقرار کند. برهه دوم همزیستاری (Symbiosis) است. همزیستاری یک مفهوم زیست شناختی است و آن رابطه‌ای است که به سود طرفین باشد. یعنی هم کودک نیازهای کودکانه خود را از طریق مادر مرتفع سازد و هم مادر، نیازهای مادرانه خود را از طریق کودک تامین کند (همزیستاری را نباید با همزیستی (Co-existance) و یا انگلی‌زیستی (Parasitism) اشتباه کرد). برهه سوم، جدایی - فردشوندگی (Separation-Individuation) است. در مرحله جدایی کودک به چنان رشدی می‌رسد که بتواند بین فرانمودهای خود و فرانمودهای مادر فرق بگذارد و به‌تدریج مرزهای خود را از مرزهای مادر بازشناسد، از وی جدا شده و به کشف دیگر بخش‌های واقعیت بپردازد. مرحله فردشوندگی در پی می‌آید، که در آن نوزاد از وابستگی خود به مادر کاسته و خود به ارضاء خواست‌هایش می‌پردازد.

۱۲) Splitting : "شکافتگی" من عبارت از همزیستی دو ایستار (Attitude) در "من" است نسبت به‌واقعیت. یکی واقعیت را در نظر دارد و دیگری آرزو را جایگزین آن می‌سازد. این دو ایستار در کنار هم وجود دارند و برهم اثری ندارند.

۱۳) Delusion : "وهم" که به‌نظر من به‌اشتباه به آن هذیان می‌گوید، عبارت از باور کاذب تزلزل‌ناپذیری است که منطق و استدلال تغییری در آن ایجاد نمی‌کند.

۱۴) Wishfulfilment : وقتی است که آرزو در خیال برآورده می‌شود.

داستانی ذهنی-روانشناختی

آذر نفیسی

بررسی ادبی
"بعدازظهر آخر پاییز"صادق چوبک

در زمینهٔ داستان ذهنی فارسی، هدایت آغازگر داستان سمبلیک ذهنی است. همانطور که گفته شد موفقترین داستانهای ذهنی او، "سه قطره خون" و **بوف کور**، براساس رویا و تخیل و درنتیجه بر محور سمبل شکل گرفته‌اند. هدایت با انتخاب شخصیتهایی نامتعارف چون دیوانه یا گرفتار خلسهٔ مدام، تنها به یک بخش از ذهن می‌پردازد. آن بخشی که ارتباط منطقی‌اش را با دنیای واقعی گسسته است. چنین داستانی از نظر ساختاری از داستان واقع‌گرایانه کاملا" جدا می‌شود.

داستانهای صادق چوبک نوع دیگری از داستان ذهنی است. بیشترین هم و غم چوبک مانند هدایت روایت مشغله‌های درونی شخصیت است. اما اغلب داستانهای او ــ و بهترین آنها ــ نه ذهنی که داستانهای ناتورالیستی‌اند و تنها داستان کوتاه "بعد از ظهر آخر پاییز" و رمان **سنگ صبور** داستان ذهنی به معنای مدرن آن محسوب می‌شوند.

در این دو داستان نیز مانند داستانهای ذهنی هدایت بر اولویت واقعیت ذهن بر عین تکیه می‌شود. ولی هدایت برای عرضهٔ ذهن شخصیتهایش ضمیر ناخودآگاه را انتخاب می‌کند، درحالیکه چوبک بخصوص در "بعد از ظهر آخر پاییز" بیشتر به بخش خودآگاه ذهن توجه دارد. ساختار "سه قطره خون" بر پایهٔ گسست کامل از رئالیسم بنا شده است، اما در داستان چوبک جنبه‌های واقع‌گرایانهٔ بسیاری وجود دارد. در این نوع داستان شخصیت به مکان و زمان بیرون از ذهن خود واقف است، و به دنیای "واقعی" حساسیت و واکنش نشان می‌دهد.

در "بعدازظهر آخر پاییز"[۲] برخلاف "سه قطره خون"، مکان و زمان "واقعی" بیرون از ذهن اصغر وجود دارد، نحوهٔ توصیف جزییات کلاس درس، شاگردان کلاس و معلم، و همچنین صدای معلم که در طول داستان و هنگام شرح تک‌گویی ذهنی اصغر ادامه دارد، مبین واقعیت این زمان و مکان‌اند. ازاین‌رو، اگر در "سه قطره خون" زمان و مکان تنها در بعد سمبلیک و در ذهنیت راوی عرضه می‌شوند، در این دو داستان دو نوع مکان و زمان در آن واحد در کنار یکدیگر و در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. یکی مکان و زمان واقعی و عینی، و دیگر مکان و زمانی ذهنی که از طریق افکار و خاطرات اصغر ارائه می‌شوند.

راوی در "بعدازظهر آخر پاییز" سوم شخص همه‌دان است. یعنی برخلاف راوی "سه قطره خون" هم قابل اطمینان است و هم بر ذهن شخصیتها و فضای داستان احاطهٔ کامل دارد. توصیفات راوی نیز واقع‌گرایانه است؛ او جزییاتی را بیان می‌کند که ذهن اصغر هرگز این‌گونه به آنها وقوف ندارد. راوی نه تنها توصیفی از کلاس درس و شاگردان به دست می‌دهد بلکه اغلب بطور غیرمستقیم در مورد آنها نیز نظر می‌دهد. انتخاب این نظرگاه و ارائهٔ چنین توصیفاتی واقعیت و جسمیت خاصی به داستان می‌دهد.

اما زبان ذهن به‌هراندازه که آگاه به‌خود و واقع‌بینانه باشد، باز در مقایسه با زبان روزمره، اساسا" از طریق اشاره و سمبل مقصود خود را بیان می‌کند. در حقیقت تعریف و توصیف در داستان در جهت خلق فضایی است متناسب با فضای ذهنی شخصیت داستان. در این گونه توصیفها نوعی سمبلیسم نهفته وجود دارد، همانطور که در داستان واقع‌گرا سمبل در جهت بسط و گسترش جنبهٔ واقع‌گرایانهٔ داستان بکار می‌رود، در این‌جا نیز نویسنده توصیفات واقع‌گرایانه را به خدمت خلق فضا و موقعیتی ذهنی و سمبلیک می‌گیرد.

از این‌رو توصیفات کلی و مجرد در "سه قطره خون"، در "بعدازظهر آخر پاییز" جای خود را به توصیفات مشخص و جزیی‌گرا می‌دهد. مثلا" تعریف عامی چون "اتاق آبی کمرنگ" با "کمرکش کبود"، جای خود را به توصیف مشخص کلاس درس و اجزای مختلف آن می‌دهد. هنر نویسنده در نوع انتخاب این اجزاء و ترکیب آنهاست، این انتخاب و ترکیب طوری است که هر توصیفی در آن واحد هم توصیف شیٔ یا تصویری به اصطلاح واقعی است و هم سمبلی از حالت و فضایی خاص. از این طریق دنیای بیرون از ذهن اصغر مبدل به چارچوبی می‌شود برای ارائهٔ دنیای درون او.

همانطورکه ذکر شد، بیشترین وجه اشتراک این داستان با یک داستان واقع‌گرای سنتی در همین نحوهٔ توصیف و نیز همین نوع ارائهٔ نظرگاه است. اما منطق داستانی و توجه به اصل علیت در **بعدازظهر آخر پاییز** با داستان واقع‌گرای سنتی متفاوت است. در این‌جا نیز مانند داستان ذهنی سمبلیک هدف این نیست که روایتی در طول زمانی مشخص و برپایهٔ وقایعی متوالی ارائه شود. پس هدف نه روایت که **نمایش** لحظه‌ای از زندگی درونی یک شخصیت است، لحظه‌ای فشرده، که دربرگیرندهٔ ماهیت و جوهر زندگی آن شخصیت است. ازاین‌رو حرکت در داستان نه مانند داستان واقع‌گرا در طول و به قصد شرح ماجراست، و نه مانند داستانی چون "سه قطره خون" بر پایهٔ تکرار دو بخش. در "بعدازظهر آخر پاییز" داستان هم دور می‌زند، و هم به بالا و پایین و طرفین حرکت می‌کند؛ حرکت آن مانند حرکت دوربینی است که بر جزییات برجستهٔ یک صحنه مکث می‌کند و از طریق نشان دادن این جزییات در کنار هم کل صحنه را می‌سازد.

اشکال اساسی این حرکت در نقشی است که راوی برعهده دارد. گرچه حرکت داستان مانند حرکت دوربین است، اما راوی، بخصوص در بخش اول داستان چون دوربین نقشی بی‌طرف و خنثی ندارد. درحالیکه در چنین داستانی چون هدف نشان دادن است و نه گفتن، و چون قصد نویسنده عرضهٔ حالتی درونی از ذهن است، راوی باید در توصیفات و توضیحات خود بی‌طرفانه‌ترین لحن را اتخاذ کند، یعنی همان نقش دوربین را برعهده بگیرد. همانطورکه در داستانهای موفق ذهنی، گرچه نوع و حرکت داستان بنابر هدف و شیوهٔ خاص هر نویسنده‌ای متفاوت است، اما راوی سوم شخص همواره خنثی‌ترین لحن و بی‌طرفانه‌ترین موضع را اتخاذ می‌کند[۳]. در غیراینصورت دخالت مستقیم یا غیرمستقیم نویسنده، یا لحن جانبدارانهٔ او ذهن خواننده را از ماجراهای درونی شخصیت منحرف می‌کند.

راوی داستان چوبک گرچه به‌ظاهر بی‌طرف است، اما به دلیل لحن خاص حاکم بر داستان بطور غیرمستقیم ملاحظات خود راوی، و نه شخصیتهای داستان، عرضه می‌شود. او بخصوص در بخش اول داستان، مدام صفاتی به‌کار

می‌برد که بجای روشن‌تر کردن توصیفات، تنها ملاحظات او را به رخ خواننده می‌کشد، آفتاب پاییزی "بی‌گرمی و بخار" است و حتی "عُرضهٔ" آن را ندارد که از سوز باد بکاهد. قیافهٔ بچه‌ها "ناتمام" است. و "بیشتر به توله‌سگ" شبیه‌اند تا به "آدمیزاد"، عکس برروی دیوار "شبیه آدمیزاد بود با دماغ گنده و سبیل سفید و چشمان شرربار بی‌عاطفه که مثل الولک سرجالیز بالای تخته توی قاب عکس خودش نشسته..."

آشکار است که این نوع توصیف نه از دید اصغر و نه از زبان اوست بلکه ارائهٔ دید و زبان چوبک است و بس، و درنتیجه نوعی ناهنجاری در ساختار داستان ایجاد می‌کند.

به‌نظر می‌رسد چوبک نگران است که مبادا خوانندهٔ آنچه را او می‌خواهد بگوید درنیابد، یا آن فضایی را که می‌خواهد ایجاد کند احساس نکند، ازاین‌رو مدام یا توصیفاتی نظیر آنچه گذشت بکار می‌برد، یا توصیفات و توضیحات خود را به اشکال مختلف تکرار می‌کند. مثلا" دربندی که به توصیف شاگردان اختصاص می‌دهد یک حرف را به اشکال گوناگون می‌زند:

"ساختمان قیافه‌ها ناتمام بود و مثل این بود که هنوز دستکاری خالق را لازم داشتند تا تمام شوند و مثل قیافهٔ پدرانشان گردند. یقیناً" اگر آنها را مجسمه‌ساز ماهری ساخته بود اجازه نمی‌داد که کسی آنها را از کارگاه او بیرون ببرد و به معرض تماشای مردم بگذارد. چون که از همه‌چیز گذشته بی‌مهارتی او را می‌رساند و برایش بدنامی داشت. مثل این بود که باید جای دماغها عوض می‌شد و یا درصورتها خطوطی احداث می‌گردید. نگاه‌ها گنگ و بی‌نور بود. بیشتر به توله‌سگ شبیه بودند تا به آدمیزاد. یک چیزهایی در قیافهٔ آنها کم بود."

یا برای برجسته کردن فقر اصغر، همان اطلاعاتی را که از طریق ذهن اصغر دراختیار ما می‌گذارد با کمی دستکاری در ذهن معلم نیز جای می‌دهد و صحنه‌ای زائد در داستان می‌گنجاند و در نتیجه خواننده را از تمرکز بر حرکت اصلی داستان باز می‌دارد.

دیگر آنکه چوبک در ساختن فضای داستانی در این جا نیز چون **سنگ صبور** آنقدر بر توصیف کثافت و تکرار آن مصر است که نه فقط شخصیتهای داستان را اسیر و زندانی این کثافت می‌کند، خواننده را نیز به اشمئزاز می‌کشاند. در توصیفات راوی و تک‌گویی اصغر همه‌چیز به دور این کثافت می‌چرخد، هیچ تضاد یا تنوعی وجود ندارد تا جنبه‌های مختلف زندگی و ذهن اصغر را نشان دهد، گویی که اگر در میان این همه کثافت حتی لحظه‌ای تصویری محو از زیبایی یا حداقل خواست زیبایی ارائه شود، خواننده دیگر وجود کثافت را باور نخواهد داشت.

گذشته از این ضعف اساسی که خود یکی از اشکالات عمدهٔ **سنگ صبور** نیز هست، اهمیت "بعد از ظهر آخر پاییز" در کوشش نویسنده است برای خلق ساختاری بدیع. در این جا نیز مانند سایر داستانهای ذهنی نوعی تقابل میان ذهن و واقعیت ارائه می‌شود، که هرچند واقعیت حذف نمی‌شود ولی آنچه اهمیت دارد ذهن است که واقعیت را به شکل مطلوب خود درمی‌آورد. ساختار داستان و نوع حرکت آن هم، همانطور که ذکر شد، براین پایه بنا شده است. اگر "سه قطره خون" را نمونهٔ یک داستان ذهنی سمبلیک بدانیم، "بعدازظهر آخر پاییز" را می‌شود کوششی خواند در جهت خلق یک داستان ذهنی روانشناختی.

در "سه قطره خون" آن حالت ثبت دوربین‌وار وجود ندارد، چون راوی فاصله‌ای میان خود و واقعیت، خود و رویا و واقعیت و رویا نمی‌بیند، او تخیل مطلق را جایگزین همه‌چیز کرده است. اما در "بعدازظهر آخر پاییز" فاصله میان خود و واقعیت، رویا و واقعیت حفظ شده است، ذهن مانند یک دوربین واقعیت را موضوع مشاهدهٔ خود قرار می‌دهد که هم با آن فاصله دارد، و هم از طریق ضبط آن با آن می‌آمیزد و یکی می‌شود.

داستان با توصیفی از آفتاب بدون گرمای پاییز شروع می‌شود. دوربین از خارج به داخل کلاس حرکت می‌کند:

"آفتاب بی‌گرمی و بخار بعدازظهر پاییز بطور مایل از پشت شیشه‌های در، روی میز و نیمکتهای زرد رنگ خط‌خالی کلاس و لباسهای خشن خاکستری شاگردها می‌تابید."

این نوع حرکت از بیرون به درون و بالعکس، در طول داستان به اشکال گوناگون، تکرار می‌شود: از بیرون کلاس به درون، از بیرون ذهن معلم و اصغر به درون، از درون ذهن معلم به بیرون، در درون ذهن اصغر به بیرون پنجرهٔ کلاس، و از درون ذهن اصغر به داخل کلاس.

دروبین از "شاگردها با صورت ترس‌آلود و کتک خورده شق‌ورق" می‌گذرد و از سه ردیف خالی آخر کلاس، "یک نقشهٔ ایران، یک عکس رنگی اسکلت آدمیزاد با استخوانهای بدقواره یغور" و چشمهایی "مثل دو حلقه چاه بی‌انتها توی کاسه سرش" در دو طرف تخته سیاه "زهوار دررفته" و "مقداری کاغذ مچاله شده و مشتی گچ و یک تخته پاک‌کن." و یک "عکس که شبیه آدمیزاد" است و به طرف میز معلم حرکت می‌کند با "دفتر بزرگ حاضر و غایب"، یک "لیوان بلوروسی" حاوی "دوتا شاخه گل نرگس ازحال رفته و مردنی" و یک "دوات شیشه‌ای". پس از مکثی کوتاه بر "بخاری زغال‌سنگی با

طرح از محمد حیدری

سیخ و خاک‌انداز و انبر" ، بر معلم و حرکات او مکث می‌کند . بعد از آن نگاه معلم را به طرف اصغر دنبال می‌کند . و مدتی بر چهرهٔ معلم که اصغر را سرزنش می‌کند و "خط‌کش را! قایم و تهدیدآمیز تو هوا بطرف اصغر" تکان می‌دهد ، ثابت می‌ماند ، و بعد به درون ذهن معلم می‌رود و از طریق خاطرهٔ مادر اصغر به سراغ اصغر می‌رود. از این لحظه به‌بعد ذهن و حواس پنجگانهٔ اصغر نقش دوربین را ایفا می‌کنند .

در بخش اول ، توصیفات مانند برخی از داستانهای سنتی و بخصوص مانند بسیاری از داستانهای خود چوبک (که بهترین نمونهٔ آن "چرا دریا توفانی شد" است) ، توصیفی مفصل از مکان ارائه می‌شود . این توصیف هم فضای اصلی داستان را می‌سازد ، و هم پیش‌زمینه‌ای است برای معرفی اصغر . یعنی چوبک فضایی عینی می‌سازد مکمل فضای ذهنی اصغر .

در بخش دوم ، یعنی زمانی که اصغر معرفی می‌شود ، خود اصغر بی‌حرکت است ، و آنچه در حرکت است درون اوست . ماجرایی برای او رخ نمی‌دهد ، ولی ذهن او پر از تصویر و ماجراست . همانطورکه اصغر در کلاس نشسته است ، با ذهن خود خواننده را به گذشته و به خارج از کلاس می‌برد و بازمی‌آورد ، و در آن واحد مکان و زمان را در دو سطح واقعی و ذهنی می‌آفریند .

ذهن اصغر از دو طریق حالات خود را نشان می‌دهد . اول از طریق آنچه در تصور و یاد او می‌گذرد : خاطراتش ، برداشتهایش از فریدون ، دوستانش ، کلاس درس و . . . و حواسدها و آروزوهایش . در این بخش که اساسا" از طریق تک‌گویی ذهن بیان می‌شود ، زبان داستان زبانی سریع است که افکاری مقطع را بدون وقفه عرضه می‌دارد . مانند حالت ذهن که سریع‌تر از امور واقع حرکت می‌کند و مدام از فکر یا خاطره‌ای به فکر یا خاطره‌ای دیگر می‌پرد . صدای معلم که در پیش زمینهٔ ذهن اصغر تعلیم نماز را دنبال می‌کند . در مقابل این پراکندگی ، تداوم و تسلسل را می‌رساند ، و یادآور دنیای خامد و ملموس خارج از ذهن اصغر است :

"و بعد از سجدهٔ دوم می‌نشینند و تشهد می‌خوانند . تشهد این است که آدم ایمان و یگانگیشو بخدا و رسول تجدید می‌کند . تشهد این است اشهد ان لااله الاالله وحده لاشریک له . . . . بعدم که اومدیم خونه‌رفتم قلعه‌بگیری بازی کردیم . . . . شب ماه بود . . . . تابستون چه خوبه . . . گور بدر مدرسه هم‌کردن چقدر پای کوره‌ها لیس‌پس‌لیس بازی کردیم . . . قاب‌بازی کردیم "و اشهدان محمدا" عبده و رسوله" اون روز چقدر علی به‌چش سپلشک آورد ، همش یه خرودوبوک آورد . همش یه خرودوجیک آورد . چقدر بز آورد . چقدر مش رسول سربسرش گذاشت . کاشکی حالام می‌شد بریم واسه‌خودمون بازی کنیم "اللهم صل‌علی محمد وآل محمد . . . "

همچنین حالات درونی اصغر از طریق حواس او نیز نشان داده می‌شود . اول آنچه می‌بیند ، مثل پنجرهٔ کلاس که برای اصغر سمبلی است از آزادی ولی درعین حال آنچه از ورای این پنجره نظاره می‌کند یادآور اسارت اوست ، یعنی زنی به‌ظاهر ناچیز و تحقیر شده که او را به یاد مادرش می‌اندازد ، و کشته شدن دو مرغ و جان‌کندن آنها . دوم آنچه می‌چشد ، یعنی سیرابی گندیدهٔ لای دندانهایش که اصغر را به یاد غذای خانه می‌اندازد . و سوم آنچه لمس می‌کند یا به‌طور خودکار انجام می‌دهد ، مثل درآوردن مف دماغش که اینگونه توصیف می‌شود :

"بعد انگشتش را کرد توی دماغش و آنجا را خاراند و یک گلوله مف خشکیده که به دیوار دماغش چسبیده بود با ناخنش بیرون آورد و دستش را برد زیر میز و آن گلوله مف خشکیده را! در میان انگشتانش مالید . اما یکهو از دستش برمیز افتاد و حسرت آن به دلش ماند . "

یا مگسی که در مشتش قایم می‌کند و قبل از آنکه آن را بکشد مگس می‌پرد و از دست او می‌گریزد .

هریک از این تصاویر و حرکات سمبلی است از دنیای درون اصغر و از کثافت و بدبختی حاکم بر او و دنیای اطرافش .

پایان داستان با مکثی ناگهانی آغاز می‌شود که یادآور سکوت اول داستان است . در هر دو بخش ، این مکث و سکوت حاکم بر فضا را معلم ایجاد می‌کند . خاتمهٔ درس پایان داستان نیز هست . اگر خواننده حکایتی را انتظار داشت ، انتظارش بیهوده است ، آیا اصغر روز بعد به کلاس می‌آید ، آیا متنبه شده ، آینده اصغر چگونه است؟ این سئوالها اهمیتی ندارد ، و داستان حتی آن کشش و تنش داستانی **سنگ صبور** را ندارد که در آن غیبت اسرارآمیز گوهر و جنایات سیف‌القلم نوعی هیجان و اوج ایجاد می‌کند .

کشش و حرکت چنین داستانی بیشتر در شیوهٔ عرضهٔ زندگی است . چنین شیوه‌ای از واقعیات ظاهری فراتر می‌رود تا نبض حیات و حرکت واقعیت را کشف و عرضه کند . مانند آن است که قطره‌ای آب را از درون میکروسکپی مشاهده کنیم ، ناگهان آن قطره ناچیز پر از حرکت و زیبایی می‌شود ، در آن هزاران موجود کوچک را درحال جنب و جوش می‌یابیم ، جذابیت و زیبایی داستانی از این دست نیز ــ حتی اگر مثل این داستان چندان موفق هم نباشد ــ در عرضهٔ آن حرکت و زندگی است در پس لحظه‌ای بظاهر ناچیز و بی‌ارزش■

طرح از محمد میرزا

---

۱) صادق چوبک ، خیمه‌شب بازی ، انتشارات جاویدان ، چاپ پنجم سال ۱۳۵۴ . همهٔ نقل قولها از این ماخذ است .

۲) در مورد بحث این داستان بعنوان نمونهٔ یک داستان ذهنی رجوع کنید به : رضا براهنی ، قصه‌نویسی ، چاپ سوم ، نشر نو ، تهران ۱۳۶۲ . ص ۶۰۸-۶۰۲ .

۳) بهترین مثال در این مورد ، رمان خانم دالوی اثر ویرجینیا وولف است که در آن راوی سوم شخص همهٔ توصیفات را از ذهن و دیدگاه شخصیتها ، بخصوص خانم دالوی ، بیان می‌کند . زبان توصیفی رمان نیز چون زبان ذهن دارای حالتی سیال و شاعرانه است .

سپهری و سلوک شعر در

داریوش آشوری

"هشت‌کتاب" سپهری کمابیش تمامی کار و کوشش شاعرانهٔ او را، که نزدیک به سی سال کشید، دربردارد. در این "هشت‌کتاب" که شامل شش مجموعه و دو شعر بلند است، می‌توان تمامی زیر و بم تجربه‌های شاعرانه و سیر اندیشهٔ او را دنبال کرد و شناخت. سپهری شاعری است دارای سلوک باطنی، و سلوک باطنی او مستقیم با سیر زندگیش از نوجوانی به‌جوانی و پختگی و سپس تا آستانهٔ پیری و تجربه‌های درونی او در این سیر بیشتر رابطه دارد تا هر حادثهٔ بیرونی. به‌همین دلیل شعر سپهری در میان تمامی شعر یک دوره از ادبیات ما چهره‌ای جداگانه دارد و کمابیش بیرون از جریان همگانی شعر فارسی امروز راه خود را می‌رود. ویژگی شعر سپهری همین گسستگی از عوالم بیرون و پیوستگی مستقیم با عوالم درون است. در تمامی شعر او چه بسا نشانی از توجه او به‌عوالم بیرونی و از جمله حوادث اجتماعی ــ سیاسی زمانه‌اش دیده نشود. اینگونه در ــ خود ــ بودن و با ــ خود ــ بودن اگرچه ممکن است از نظر اخلاق اجتماعی جای خرده‌گیری داشته باشد ــ چنانکه بسیاری از این دید در گذشته بر سپهری خرده گرفته‌اند ــ اما از دیدگاه شعر و هنر جای هیچ خرده‌ای بر او نیست، چرا که هنر و شعر از جهتی می‌تواند سلوکی درونی باشد و ریاضت‌کشی و ادبِ نفس و سیر به‌سوی کمال. این اصطلاحِ "سلوکِ شعر" که حافظ به‌آن اشاره دارد ("طی مکان ببین و زمان درِ سلوکِ شعر") معنایی جز آن ندارد که در شعر نیز می‌توان سالک بود و سیری به‌سوی کمال داشت.

سپهری نیز چنین شاعر سالکی است در سلوک شعر و تمامی فراز و فرودِ شعرِ او و دگرگونیهای زبان و تصویرگریهای او با مرتبه‌ای از سلوک در جهتی که پیموده است رابطه مستقیم دارد. او از راه شعر در دریای خود غوطه می‌زند و هر زمان ژرفنای تازه‌ای از آن را می‌پیماید و به‌آسمان خود می‌پرد و هر زمان به اوجی تازه در پرش دست می‌یابد.

شاید (جز فروغ فرخزاد در عوالم خاص خودش) هیچ شاعر دیگری را در زمانه نتوان یافت که مانند سپهری در "سلوک شعر" قدم زده باشد و در عالم معنا با سیری روشن مرحله‌ها و منزلهائی را گذرانده باشد. شعر امروز ما بنا به‌حکمِ روح زمانه شعری است برونگرا و احوال شاعرانه پیرو ریز و بم احوال و اوضاع بیرونی است. شاید اثر گذشت زمان در شعر بیشترِ شاعرانِ زمانِ ما جز کمال یافتن زبان یعنی پخته‌تر شدن آن و چیره‌دستی بیشتر در بکار بردن هنرها و صناعات شاعری نباشد و در کمتر شاعری آنگونه سلوک باطنی را سراغ می‌توان گرفت که حاکی از خلوتی و کاوشی در دنیای درون باشد.

مراحلی که سپهری در سلوکِ باطنیِ خود از جوانی تا سرآغاز پیری پیموده است در شعرهای او چنان جلوه و بازتابی دارد که حتا نام کتابها و نامهای شعرهای هر دفتر نیز می‌تواند تا حدودی روشنگر معنای مرحلهٔ روحی و احوالیِ او در آن مرحله باشد.

نخستین دفتر شعر سپهری به‌نامِ "مرگِ رنگ" در سال ۱۳۳۰ چاپ شده، یعنی زمانی که سپهری ۲۳ سالهٔ است.

عنوان شعرهای این دفتر اینهاست: "درقیر شب ــ دود می‌خیزد ــ سپیده ــ مرغ معما ــ روشن شب ــ سراب ــ رو به‌غروب ــ غمی غمناک ــ خراب ــ جان‌گرفته ــ دلسرد ــ درهٔ خاموش ــ دنگ ــ نایاب ــ دیوار ــ مرگ رنگ ــ دریا و مرد ــ نقش ــ سرگذشت ــ وهم ــ با مرغ پنهانی ــ سرود زهر."

آنچه بر فضای شعرهای این کتاب و از جمله بر نامهای شعرها حاکم است، غم و افسردگی رومانتیک است، غمی گنگ و گمنام که در سالهای تردی و شکنندگی جوانی گریبان آدم را می‌گیرد و در شعر شاعران به صورت شکوه و شکایت از روزگار پدیدار می‌شود اما درعین‌حال روح شاعرانه لذتی دردپرستانه از آن می‌برد و دل‌آزردگی او از همه جهان سبب می‌شود که باز هم به‌دامان همین غم پناه ببرد و از دست او پیش او بنالد.

عنوان نخستین شعر این کتاب "قیر شب" است، که چنین آغاز می‌شود:

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است
بانگی از دور مرا می‌خواند
لیک پاهایم در قیر شب است . . .
نفس آدمها
سر به‌سر افسرده است . . .

در این دفتر نفوذ نیما بویژه شعرهای جوانی نیما، و حتا توللی، پدیدار است. شعر "سپیدهٔ" او در این دفتر می‌باید رنگی از نفوذ، زبان و تصویرگری توللی داشته باشد:

در دوردست
قوبی پریده بی‌گاه از خواب
شوید غبار نیل ز بال و پر سپید . . .

شعر "مرغ معما" شاید برای‌نشان دادن نفوذ نیما و زبان و تصویرگری او در این دوره از کار سپهری به‌تنهائی گویا باشد:

دیرزمانی است روی شاخهٔ این بید
مرغی بنشسته کو به رنگ معماست . . .
راه فرو بسته گرچه مرغ به آوا
قالب خاموش او صدایی گویاست
می‌گذرد لحظه‌ها به‌چشمش بیدار . . .

که رگه‌های نفوذ زبان نیما در آن بروشنی پدیدار است.

و همچنین نگاهی به‌نام شعر "روشن شب" و چند سطر از آن باز بخوبی نشان می‌دهد که چه سخت زیر نفوذ نیما است:

روشن است آتش درون شب
وز پس دودش
طرحی از ویرانه‌های دور
گر به‌گوش آید صدایی خشک
استخوان مرده می‌لغزد درون گور . . .

و شعر "سراب" باز هم بسیار توللی‌وار است:

آفتاب است و بیابان چه فراخ
نیست در آن نه گیاه و نه درخت
غیر آوای غرابان دیگر
بسته هر بانگی از این وادی رخت . . .

و مضمون آن نیز بیان همان حسرت و اندوه و خستگی و بیزاری است که گریبان توللی را تا پایان رها نکرد ــ به‌گفتهٔ سیروس پرهام آن "رومانتیسم سیاه" ولی سپهری توانست خود را از آن برهاند.

اگر عنوانهای شعر سپهری را در این دفتر با نامهای شعرهای توللی در دفتر رها (ویرانهٔ امید ــ پندارها ــ هوسناک ــ پیشواز مرگ ــ بوسهٔ خیال ناپایدار ــ شعلهٔ کبود ــ دخمهٔ دراز ــ کوی مردگان . . .) در کنار هم نهیم، رد پای همان عوالم توللی‌وار را در او می‌یابیم جز آنکه اندوه توللی از یک مزاج تند تب‌آلود برمی‌خیزد، ولی مزاج اندوهگینِ سپهریِ جوان به "خاطرِ پردرد" نیما نزدیکتر است. عنوانِ شعر "غمیِ غمناک" که یادآور شعرهایی مثل "اندوهناکِ شبِ" نیماست گویای این معنی است. باری، ویژگی این دوران همان اندوه گنگی

است که بر همه جا و بر همه چیز و در دل شاعر نیز سایه انداخته و بیشتر اندوه نرد و خام جوانی و حساسیتهای جوانی است به آن اندوهی که در بهترین کارهای نیما در ایام پختگیش موج می‌زند. این اندوه که مایهٔ اصلی آن سرکشی و سرکوفتگی عرایز است، بسیار رومانتیک است. و همانست که، چنانکه گفتیم، هرگز گریبان تولّلی را رها نکرد. در این دفتر "مرگ رنگ" سپهری، همچون همهٔ شاعران جوان از پس پیشینیان خود شعر می‌نوشد تا رشد کند، و بیشتر بچه‌ای است در رهدان شعر نیما. و بهرحال باید او را از تبار شعر نیمایی دانست، اگرچه سرانجام راه جداگانهٔ خود را می‌یابد. نفوذ نیما در این دوره از شعر او سخت چیره است: تنهایی، بی‌کسی، وحشت از غربت و چیزهای غریب. فردیت بی‌پناه احوالی است که زیر نفوذ نیما است. ایماژها بیشتر نیمایی است. "شب" در آن بسیار تکرار می‌شود و فضاهای آن تیره و وهمناک و غمناک است.

در این دوره سپهری هنوز مثل دانه‌ای است که در دل خاک می‌تپد تا به‌سوی روشنایی و روز سر برکشد.

شعر "سرود زهر" او حکایت آن فضای تاریک ووهم‌آلود و "زهرناکی" است که شعر او ــ و خود او همراه شعرش ــ در آن می‌تپد تا به آن روشنی و صفایی برسد که در "حجم سبز" می‌توان دید.

در زمین زهر می‌روید گیاه تلخ شعر من . . .

دفتر "زندگی خواب‌ها" دو سال پس از دفتر نخستین (یعنی در سال ۱۳۳۲) منتشر می‌شود و همان فضای تلخ پیشین را دارد، اما نشانه‌های روشنی از برآمدن سپهری مستقل را هم در خود دارد. در این دفتر زبان و ایماژها کمتر نیمایی است و از این پس است که سپهری گام در راه مستقل خود می‌گذارد، اما گنگ و گیج و خواب‌زده. تصویرها و زبانش هم همانگونه گنگ و گیج است.

آیا این چند سطر را نمی‌توان نشانهٔ تولد سپهری شاعر دانست؟

. . . در تابوت پنجره‌ام پیکر مشرق می‌لولد.
مغرب جان می‌کند،
می‌میرد.
گیاه تاریجی خورشید
در مرداب اتاقم می‌روید کم‌کم . . . (از "خواب تلخ")

و یا:

روی علف‌ها چکیده‌ام
من شبنم خواب‌آلود یک ستاره‌ام (از "فانوس خیس")

شعرهای این دفتر هذیان گذاراست. گذار از مرحله‌ای به‌مرحله‌ای، بریدن از پستان مادر و به‌خود متکی شدن. شاعر در راه است و بیابانها و گریوه‌ها را می‌برد، به‌سوی سرابها می‌رود، در خوابها و وهمها فرو می‌رود، و نشان دیار خود را می‌جوید:

دیار من آن سوی بیابانهاست.
یادگارش در آغاز سفر همراهم بود . . . (از "پاداش")

در شعر "لولوی شیشه‌ها"، "انسان مه‌آلودی" در پیرامون او پرسه می‌زند که همان "من" دیگر اوست. در این شعرها فضاها اغلب بسته است و سخن از "اتاق" است:

در این اتاق تهی پیکر
انسان مه‌آلود
نگاهت به‌حلقهٔ کدام در آویخته؟ (از "لؤلؤی شیشه‌ها")

و یا:

مرداب اتاقم کدر شده بود . . . (از "لحظهٔ گمشده")

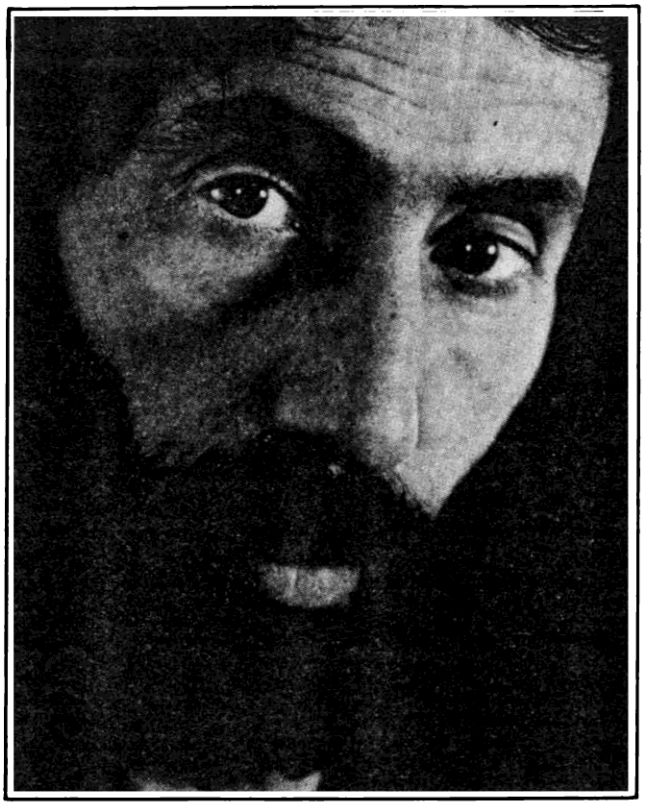
اما نخستین نشانه‌های گشایش درها و بیرون آمدن از فضاهای تنگ و تاریک و غم‌آلود و بسته در همین شعرها نمایان است:

مرداب اتاقم کدر شده بود
و من زمزمهٔ خون را در رگهایم می‌شنیدم.
زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت.
این تاریکی طرح وجودم را روشن می‌کرد.
در باز شد
و او با فانوسش به‌درون وزید
زیبایی رهاشده‌ای بود . . . (از "لحظه گمشده")

"باغی در صدا" آغاز سبکی و رهایی است اما هنوز مشکوک و دودل:

در باغی رها شدهٔ بودم
بوری بیرنگ و سبک بر من می‌وزید.
آیا من خود بدین باغ آمده بودم
و یا باغ اطراف مرا پر کرده بود؟ . . .

شعر "مرغ افسانه" مکاشفات غریبی دارد، از جمله مکاشفهٔ محراب در رویا که نشانهٔ جوشیدن یک روح ایمانی در شاعر است ــ کششی گنگ به‌سوی وجود قدسی زیبایی که خود را در نماد نماز ومحراب



پدیدار می‌کند:

گنبدی زیر نگاهش جان گرفت
چرخی زد
و از در معبد به‌درون رفت
فضا با روشنی بیرنگی پر بود.
برابر محراب
وهمی نوسان یافت:
از همهٔ لحظه‌های زندگیش محرابی گذشته بود
و همهٔ رویاهایش در محرابی خاموش شده بود.
خودش را در مرز یک رویا دید.
به‌خاک افتاد
لحظه‌ای در فراموشی ریخت.
سر برداشت:
محراب زیبا شده بود.
پرتوی در مرمر محراب دید
تاریک و زیبا.
. . .
مرد در اتاقش بود
انتظارش در رگهایش صدا می‌کرد
و چشمانش از دهلیز یک رویا بیرون می‌خزید
زنی از پنجره فرود آمد
تاریک و زیبا . . .

در شعر "نیلوفر" باز این نماد زایش و شکفتگی و رویش را می‌بینیم که در رویای شاعر پدیدار می‌شود:

از مرز خوابم می‌گذشتم،
سایهٔ تاریک یک نیلوفر
روی همهٔ این ویرانه فرو افتاده بود.
کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به‌سرزمین خواب من آورد؟
. . .
من در صدای شکفتن او
لحظه‌لحظه خودم را می‌مردم . . .

و در شعر "بی‌پاسخ" باز همان را:

در تاریکی بی‌آغاز و پایان
دری در روشنی انتظارم روییدند . . .

در "آوار آفتاب" (مجموعه‌یی که در سال هزار و سیصد و چهل به

چاپ رسیده) می‌بینیم که پس از گذشت هفت ــ هشت سال این گذر از تاریکی به نور به نیمروز خویش نزدیک می‌شود و رخنه‌های کوچکِ روشنی و نور به "آواری" از آفتاب بدل می‌شود.

در بیداری لحظه‌ها
پیکرم کنار نهر خروشان لغزید.
مرغی روشن فرود آمد
و لبخند گیج مرا برچید و پرید...
درختی تابان
پیکرم را در ریشهٔ سیاهش بلعید... (از "بی‌تار و پود")

اما گاه از این حضور و تجربه او را وحشتی فرامی‌گیرد. تاریکی آنسوی این روشنایی او را می‌هراساند و هنوز یکدله خود را به‌آن نمی‌سپارد:

به‌روی شط‌وحشت برگی لرزانم،
ریشه‌ات را بیاویز.
...
میان دو دستِ‌تمنایم روییدی،
در من تراویدی.

آهنگ تاریک اندامت را شنیدم:
"نه صدایم
و نه روشنی
طنین تنهایی تو هستم.
طنین تاریکی تو."
...
چشمانت را گشودی:
شب در من فرود آمد. (از "طنین")

این حس غربت و هراس از آنچه بر او می‌گذرد در شعر "شاسوسا" طنین دارد. هراس از خویش بیگانه شدن و خمیرگونگی در دستهایی پنهان که می‌خواهد او را از نو شکل دهد.

کنار مشتی خاک
در دوردستِ‌خودم تنها نشسته‌ام.
...
اوج خودم را گم کرده‌ام.
می‌ترسم، از لحظهٔ بعد و از این پنجره‌ای که به‌روی احساسم
گشوده شد...

در همین دفتر است که نخستین تجربهٔ او در زمینهٔ وزن حماسی صورت می‌گیرد و آن در شعر "گل آینه" است. این تجربه که در کنار دو سه تجربهٔ دیگر سپهری در حوزهٔ وزنهای آهنگین و سنگین قرار دارد نشانهٔ پیدایش حالت تر نمی است که از یک گشودگی و به روشنی رسیدگی و سرودخوانی برای آن، حکایت دارد. این شعر اینچنین به‌پایان می‌رسد:

باز شد درهای بیداری
پای درها لحظهٔ وحشت فرو لغزید
سایهٔ تردید در مرز شب جادو گسست از هم.
روزن رویا بخار نور را نوشید.

تمامی شعرهای این دفتر حکایت از این سلوک به‌سوی روشنی و نور، و لحظه‌های شادمانهٔ این مکاشفه دارد که در آسمان ضمیر شاعر برق می‌زند. در عنوان شعرهای این دفتر دقت کنیم: "طنین ــ گل آینه ــ همراه ــ آن برتر ــ روزنه‌ای به‌رنگ ــ ای نزدیک ــ فراتر ــ شکست کرانه ــ دیاری دیگر ــ کو قطرهٔ وهم ــ پرچین راز ــ آوای گیاه ــ شب هماهنگی ــ دروگران پگاه ــ راه‌واره ــ برتر از پرواز ــ نیایش ــ نزدیک آی ــ موج نوازشی ای گرداب ــ در سفر آن سوها ــ محراب..." عنوان شعر "روزنه‌ای به‌رنگ" را می‌توان با عنوان کتاب شعر اول او یعنی "مرگ رنگها" سنجید. آن تیرگی و تاریکی و دلهره‌ای که او را از دنیای رنگها و از جهان رنگین اشیاء جدا و بیزار می‌کرد و در خود و اندوه خود فرو می‌برد، اکنون به "روزنه‌ای به‌رنگ" بدل می‌شود یعنی از تاریکیِ خود برآمدن و چشم گشودن به‌جهانِ رنگین و رنگها. سپهریِ نقاش به‌چنین آشتی با جهان رنگها و رنگینها نیاز دارد. جهان رنگین و رنگها، در عین حال، با روشنی و آفتاب پیوندی ناگسستنی دارد و در "آوار آفتاب" است که سپهری با جهان روشنی و آفتاب پیوند می‌بندد و از دهلیزِ "اتاق" خود بیرون می‌آید:

دور بود از سبزه‌زارِ رنگها
زورق بستر فراز موج خواب
پرتوی آئینه را لبریز کرد:
طرح من آلوده شد با آفتاب. (از "روزنه‌ای به‌رنگ")

اکنون این فرزند طبیعت فرونشی در برابر طبیعت و مظاهر آن را آموخته است و به "قاموس زمین" آشنا شده است در شعر "ای نزدیک" از "آوار آفتاب" روشنترین و نزدیکترین مضمون به‌مضمونهای "حجم سبز" را می‌یابیم

در نهفته‌ترین باغ‌ها، دستم میوه چید.
و اینک، شاخهٔ نزدیک از سر انگشتم پروا مکن.
بی‌تابی انگشتانم شور ربایش نیست، عطش آشنایی است.
درخشش میوه! درخشانتر.
وسوسهٔ چیدن در فراموشی دستم پوسید.
دورترین آب
ریزش خود را هم فشاند.
پنهان‌ترین سنگ
سایه‌اش را به‌پایم ریخت.
و من، شاخهٔ نزدیک!
از آب گذشتم، از سایه بدر رفتم.
رفتم، غرورم را بر سنیغ عقاب آشیان شکستم
و اینک در خمیدگی فروتنی به‌پای تو مانده‌ام.
خم شو، شاخهٔ نزدیک!

شعر "فراتر" نقطهٔ اوج رسیدنِ سپهری به‌جهانِ کامل خویش و آرام گرفتن در جهان خویش است. این شعر سرشار از اتکاء به‌نفس و روشنی است. سپهری در بهشتِ خویش است، بهشتی که طرح کامل آن را چند سال بعد در "حجم سبز" می‌یابیم. شعر "فراتر" خطابِ به منزل‌رسیدهٔ آسوده‌ای است به‌آن رهروِ هراسانی که هنوز شتابان در راه است:

می‌تازی، همزاد عصیان
به‌شکار ستاره‌ها رهسپاری،
دستانت از درخشش تیر و کمان سرشار.
اما اینجا که من هستم
آسمان خوشهٔ کهکشان می‌آویزد
کو چشمی آرزومند...
در جنگلِ من از درندگی نام و نشان نیست.
در سایه ــ آفتابِ دیارت قصهٔ "خیر و شر" می‌شنوی.
من شکفتن‌ها را می‌شنوم
و جویبار از آن سوی زمان می‌گذرد.
تو در راهی
من رسیده‌ام.

اندوهی در چشمات نشست، رهرو تاریک‌دل!
میان ما راهِ درازی نیست: لرزشِ یک برگ

نمی‌دانم در این شعر و در حال و هوای اکنونیِ شعر سپهری اثرِ سفرِ او به‌ژاپن و قرار گرفتن زیر تاثیر ذن و دائوئیسم را باید جست یا نه، اما در یک سطر آن سخنی هست که می‌تواند کلید فهم تمامی سیر و سلوکِ بعدی او باشد و آن اینست: "در سایه آفتابِ دیارت قصهٔ "خیر و شر" می‌شنوی. من شکفتن‌ها را می‌شنوم." این جوهر آن بینش هنرمندانه‌ای است که از داوری اخلاقی و "انسانی" دربارهٔ همه چیز گذشته و در دیدار "شکفتن" "هامعصومت و نیز زیبایی همه‌چیز را می‌بیند. زیرا در جهانِ اخلاقی است که چیزها همچون اضداد آشتی‌ناپذیر، همچون جنگِ جاودانهٔ خیر و شر رویاروی هم می‌ایستند. اما برای آن کس که آسمانِ آرام و بی‌تندر "فراسوی نیک و بد" را کشف کرده است و از فراز به‌این طوفان و هیاهویِ آرام‌ناپذیرِ جهانِ "اضداد" می‌نگرد و جهان را همچون عرصهٔ هستیِ معصومانهٔ "شکفتن"ها تجربه می‌کند و روانش در زیبایی آرام گرفته است، هستی نمودِ دیگری دارد. در چنین جهان فراخلاقی، فرانسانی، در این نگرشِ خداوار به‌هستی است که "نیشِ مار" نوشابهٔ گل ارمغان می‌آورد:

گفتی نهال از طوفان می‌هراسد
و اینک ببالید نورسته‌ترین نهالان
که تهاجم بر باد رفت.
سیاه‌ترین ماران می‌رقصند
و برهنه شوید، زیباترین پیکرها
که گزیدن نوازش شد. (از "شکست کرانه")

شعرهای او در این دفتر از پس همه چنین حال و هوایی دارد:

میان لحظه و خاک، ساقهٔ گرانبار هراسی نیست.
همراه! ما به‌ابدیتِ گلها پیوسته‌ایم. (از "دیاری دیگر")

گیاهِ روحِ او داستان رویش و سر از خاک برکشیدن خویش، گذار از تاریکی به‌روشنی را اینچنین زمزمه می‌کند:

از شب ریشه سرچشمه گرفتم و به‌گرداب آفتاب ریختم.
بی‌پروا بودم: دریچه‌ام را به‌سنگ گشودم... (از "آوای گیاه")

و آنگاه عارفی سرودخوان می‌شود، زیرا سبکبار گشته است:

او به‌باغ آمد، درونش تابناک
سایه‌اش در زیر و بم‌ها ناپدید

شاخه خم می‌شد به‌راهش مستِ بار
او فراتر از جهان برگ و بر .
باغ ، سرشار از تراوشهای سبز .
او درونش سبزتر ، سرشارتر .

زلالی این کلامِ مثنوی‌وار حکایت از زلالیِ درونِ او می‌کند و نوعی میل فنای عارفانه در او موج می‌زند :

پگاه دروگران از جادهٔ روبرو سر می‌رسند :
رسیدگیِ خوشه‌هایم را به‌رویا دیده‌اند . (از "دروگران پگاه")

و نیز:

"تو را دیدم ، از تنگنای زمان جستم
تو را دیدم ، شور عدم در من گرفت .
و بیندیش که سودایی مرگم . کنار تو زنبق سیرابم
دوست من ، هستی ترس‌انگیز است .
به‌صخرهٔ من ریز ، مرا در خود بسای که پوشیده از خزهٔ نامم . "
(از "نزدیک آی")

می‌خواهد پوستهٔ انسانی خود را بیفکند و عریان در آفتاب دراز کشد ، زیرا "خزهٔ نامها" یعنی زبان ، که جهان‌را می‌نامد و "انسانی" می‌کند ، در عین حال خاموشیِ ازلیِ چیزها را می‌آشوبد و در نبرد "نیک و بد" غباری برپا می‌کند که مانعِ دیدارِ چیزها در عریانی و معصومیتِ ازلیشان است . او می‌خواهد در کنارِ آن معشوقِ ازلی ، که شاعران همه با آن نبردِ عشق باخته‌اند ، بیارامد و در مشاهدهٔ زیبائیِ رادهٔ‌هایش غرق شود . اما هنوز با او در جنگ و گریز است . با تمامِ وجود به‌سوی او کشیده می‌شود ، اما از مغاکهای بلعندهٔ درون او نیز هراسان است و از تاریکیِ فراپشت او :

"آبیِ بلند را می‌اندیشم و هیاهوی سبز پاییز را .
ترسان از سایهٔ خویش به نی‌زار آمده‌ام .
نهیِ بالا می‌ترساند و خنجرِ برگها به‌روان فرو می‌رود .
دشمنی کو تا مرا از من برکند . . . (از "حوایی در هیاهو")

و پایان سخن در این دفتر در شعر "محراب" کوتاه و گویا عرضهٔ تجربهٔ تازهٔ او را بیان می‌کند که از روحیهٔ عرفانی او حکایت دارد .

تهی بود و نسیمی
سیاهی بود و ستاره‌ای
هستی بود و زمزمه‌ای
لب بود و نیایشی .
"من" بود و "تو"یی :
نماز و محرابی .

دفتر "شرق اندوه" در همان سالی منتشر می‌شود که "آوار آفتاب" منتشر شده است ـ(۱۳۴۰ . عنوان شعرهای این دفتر رمزی و غریبند و حکایت از نفوذِ بسیارِ ادبیات بودایی در سپهری دارند : روانه ـ هلا ـ پادمه چند ـ هایی ـ شکوی ـ نه به‌سنگ ـ و ـ نا ـ پاراه ـ شیطان هم ـ شورم را ـ . . .) وزنهای رقصان مانند وزنهای "دیوان شمس" را بکار می‌گیرد و سخنش به‌شطحهای صوفیانه می‌ماند ، اما عنانِ وزن را نمی‌تواند نگاه دارد . بطورکلی این دفتر از نوعی تجربهٔ دینی حکایت دارد :

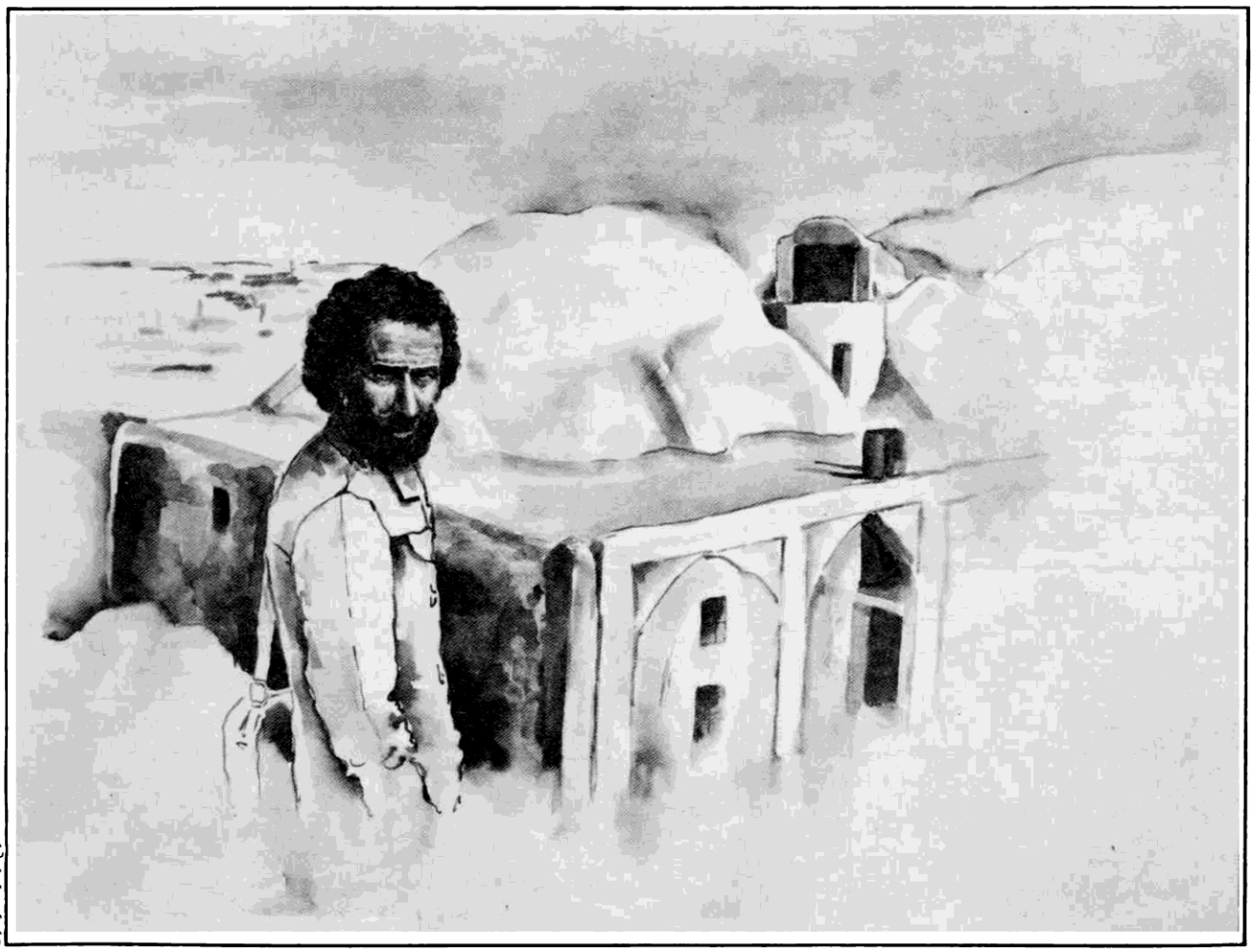
اینجاست ، آیید ، پنجره بگشایید ، ای من و دگر من‌ها :
صد پرتو من در آب . . .
(از "چند")

سرچشمهٔ رویشهایی ، دریایی ، پایان تماشایی .
تو تراویدی : باغ جهان تر شد ، دیگر شد . . .
تاریکی پروازی ، رویای بی‌آغازی ، بی‌موجی ، بی‌رنگی
دریای هم‌آهنگی . . . (از "هایی")

اما رویهمرفته هیچیک از این تجربه‌های موزون او از نظر شعری کامیاب نیست :

"باد آمد ، در بگشا ، اندوه خدا آورد .
خانه بروب ، افشان گل ، پیک آمد ، مژده ز "نا"
(از "نا")

در "شورم را" باز چیزی شبیه ترنمهای مولوی در "دیوان شمس" به‌چشم می‌خورد و نوعی احساس عرفانی و نوعی کشش تجربهٔ دینی ، اما خام ،



طرح از فرشید رعدی

در ماورای کنشت و کعبه و بتخانه و دیر :
"من سازم : بندی آوازم ، برگیرم . بنوازم ، بر تارم زخمهٔ "لا" می‌زن ، راه فنا می‌زن .
. . .
قرآن بالای سرم بالش من انجیل ، بستر من تورات
و زیرپوشم اوستا ، می‌بینم خواب :
بودایی در نیلوفر آب .

شعر bodhi می‌باید گزارهٔ کاملی از تجربهٔ او با بودائیت و اشراق بودایی باشد :
آنی بود ، درها وا شده بود .
برگی نه ، شاخی نه ، باغ فنا پیدا شده بود . . .
خاموشی گویا شده بود
. . .
زیبایی تنها شده بود .
هر رودی دریا
هر بودی ، بودا شده بود .

در شعرهای این دفتر به‌فشردگی و کوتاهی خاصی در بیان می‌رسد که شاید نشانهٔ نفوذ فرم هایکوهای ژاپنی در او باشد . از جمله شعر "گزار" او چهار سطر بیشتر ندارد :
باز آمدم از چشمهٔ خواب ، کوزهٔ تر در دستم .
مرغانی می‌خواندند . نیلوفر وا می‌شد ، کوزهٔ تر بشکستم .
در بستم
و در ایوان تماشای تو بنشستم .

در شعر "تنها باد" مکاشفه‌ای زیبا دارد :
سایه شدم و صدا کردم :
کو مرز پریدن‌ها ، دیدن‌ها
کو اوج "به من" ، درهٔ او
و ندا آمد : لب بسته بپو . . .
از صخره شدم بالا . در هر گام ، دنیایی تنهاتر ، زیباتر .
و ندا آمد : بالاتر ، بالاتر !
آوازی از ره‌دور : جنگل‌ها می‌خوانند ؟
و ندا آمد : خلوتها می‌آیند . . .
"او" آمد ، پرده ز هم وا باید ، درها هم .
و ندا آمد : پرها هم .

گروه شعرهای بعدی این دفتر کمابیش در همین حال و هواست اما چندان پخته نیست .

در "شرق اندوه" است که "شرق" را یکسره کشف می‌کند . تمامی کتاب بویی از تجربه‌های بودایی دارد با حال و هوا و رنگی از عرفان مولوی ، اگرچه هیچ جا اشارهٔ آشکاری به‌آن نیست .

و اما ، سرانجام ، سپهری در دو منظومهٔ بلند "صدای پای آب" و "مسافر" و سپس در دفتر "حجم سبز" است که به‌اوج شکوفایی شاعرانه و زبان و دید مستقل خویش می‌رسد . آن دو منظومه و این دفتر در فاصلهٔ سالهای ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۶ سروده و منتشر شده‌اند . دفترهای پیشین شعر سپهری تجربی‌اند و از نظر زبان و شیوه‌های بیانی یکدست نیستند و از نخستین دفتر شعر او ، که مستقیم زیر نفوذ نیما و توللی است ، تا دفترهای بعدی که در آنها از "دیوان شمس" مولوی گرفته تا هایکوهای ژاپنی تاثیرهای گوناگونی در آنها دیده می‌شود ، با آنکه گهگاه تکه‌های درخشانی از شعر در آنها هست ، رویهمرفته نایکدست و تجربی و در بسیاری از شعرها پرگره و ناپخته است . به‌گمان این نویسنده ، اوج کار شاعری سپهری را در همین دو منظومه و در دفتر "حجم سبز" باید دید و جایگاهی که سپهری در شعر روزگار ما یافته و چهرهٔ یگانه‌ای که از او در ادبیات امروز نمایان شده و رویکرد شعردوستان در سالهای اخیر به‌شعر او به‌خاطر همین دوره از کار شاعرانهٔ اوست .

در این دوره است که سپهری زبان خاص و مستقل خود را می‌یابد و عرفان طبیعت‌پرست او ، که ریشه در بینش چینی ــ ژاپنی از طبیعت دارد ، به‌اوج روشنی خود می‌رسد و اینجاست که سپهری در مقام شاعری دارای دید خاص شاعرانه و "فلسفی" یا بهتر است بگوئیم حکیمانه پدیدار می‌شود .

در روزگاری که شاعران نوپرداز همگی زیر فشار جو زمانه ، که جوی سیاسی بود ، قید تعهد اجتماعی و سیاسی را به‌گردن نهاده و شعرشان آکنده از زبان و تعبیرها و نمادهای سیاسی بود و پسند همگانی ، بویژه پسند نسل جوان ، چنین فضائی را نیرو می‌داد و بازار شعر متعهدانه را گرم می‌کرد ، سپهری ساز تنهای خود را می‌نواخت که تنها گروه اندکی می‌پسندیدند اما سپهری که هنرمندی وارسته و آزاده بود راه خود را می‌رفت و کار خود را می‌کرد و اعتنائی به‌پسند زمانه نداشت و مانند هر هنرمند اصیلی کاری عرضه می‌کرد بی‌آنکه انتظاری داشته باشد . تا آنکه زیر و بالا شدن روزگار پس از مرگ او شرایطی را فراهم آورد که کالای او هم خریداران خود را یافت و حتا تب روی آوردن به شعر او سخت بالا گرفت و یکی از چهره‌های ثابت هنر و شعر دوران ما شد .

من در مقاله‌ای پیش از این به‌شعر سپهری در دوره‌ای که اشاره کردم پرداخته‌ام و آنگونه بینش ، باصطلاح ، "فلسفی" یا عرفان طبیعت‌ستا را که او عرضه کرده است باز نموده‌ام و در اینجا قصد آن ندارم که دوباره به‌این مطلب بپردازم اما از نظر دنبال کردن سیر پرورش بینش شاعرانهٔ او تنها بر این نکته باز تکیه می‌کنم که سپهری در دو منظومهٔ "صدای پای آب" و "مسافر" بینش عارفانهٔ خود را از زندگی و هستی بیان می‌کند . در این دو منظومه او شاعر و نقاشی است که در عالم بیرون و درون گردِ جهان گردیده و در سیر و سلوک معنوی خویش به سرمنزلی رسیده و انجام بینش و حکمت زندگی خویش را بیان می‌کند ، بینش و حکمتی که یکپارچه شاعرانه و هنرمندانه است . زبان شعر سپهری در این آثار از پیچیدگیها و ایماژهای گنگ بسیاری از شعرهای گذشته رها شده و کمابیش روشن و شفاف است و آرامش درونی او در این حالت شهود عرفانی از طبیعت و ستایش طبیعت ، در زبان شاعرانهٔ او بازتافته است و سرانجام میان بینش و زبان او ترازی برقرار شده است .

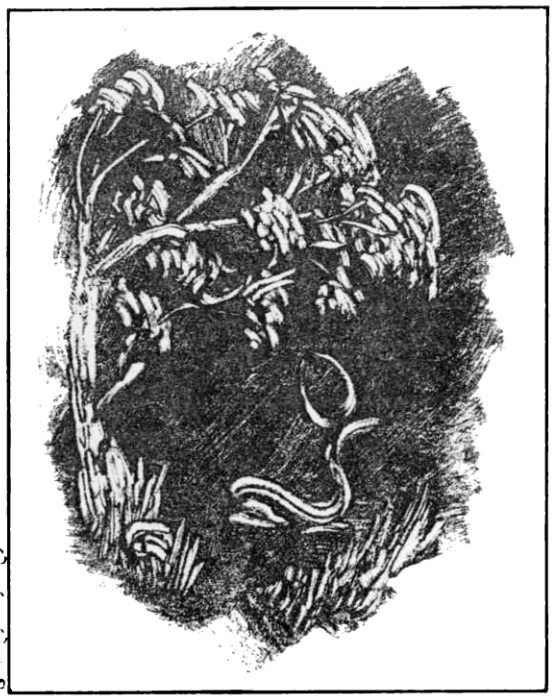
سپهری در "حجم سبز" سرانجام در سرزمین آرمانی خویش است و آن ملک فراغت و آرامش را پس از تب و تابهای بسیار یافته و از آنجا ، در کنج تنهای خویش در سکون و آرامش و زیبائی طبیعت ، با دیگران سخن می‌گوید . در این بهشت این جهانی و زمینی و طبیعی با آرمیدن در کنار همهٔ چیزهای خوب و با چشیدن مزهٔ دمهای زیبای اتحاد با طبیعت به‌ژرفنای سرخوشی و خرسندی می‌رسد و با خود و جهان در حالت آشتی است . در این حالت آشتی با هستی و همهٔ فرانمودهای آن همه چیز تنها از آن جهت که "هست" "خوب" انگاشته می‌شود و "خوب" یعنی زیبا ، و آنجا که خوبی و زیبائی یکی می‌شوند جنگ "نیک و بد" از میان برمی‌خیزد . در دفتر "حجم سبز" است که زیباترین سرآغازهای شعر او و ناگهانی‌ترین اشراقهای شاعرانه را می‌یابیم . "گوش کن ، دورترین مرغ جهان می‌خواند . " "کفشهایم کو؟ چه کسی بود صدا زد سهراب؟" سرآغازهائی که یکباره ما را از جهان پرجنگ و جدال خود می‌کند و به‌فضاهای دوردستی می‌کشاند که در آن شاعری در دل طبیعت در کنار درخت و مرغ و ماه و جویبار ، ما را به‌لطیفترین لحظه‌های تجربهٔ شاعرانهٔ زندگی و هستی فرامی‌خواند . باری ، این دو منظومه و یک دفتر شعر در میان ادبیات امروز ما اثری است بی‌مانند که سپهری را در مقام شاعری یگانه به‌همه شناسانده است .

اما در مورد آخرین دفتر شعر سپهری ، یعنی "ماهیچ ، مانگاه" باید اقرار کنم که من این دفتر را نه می‌فهمم و نه دوست دارم . به‌نظر می‌رسد که سپهری در دورانی که این شعرها را سروده از آن حال و هوای سادهٔ طبیعی و در عین حال آمیخته با نوعی تاملات عارفانه جدا شده و حسی که آنگونه طبیعت را می‌چشید و می‌بوئید حساسیت خود را از دست داده و به‌نوعی کلی‌گوئی بسیار انتزاعی می‌افتد که هم زبان و ایماژها و هم اندیشهٔ آن بسیار انتزاعی است . آن حضور ملموس سنگ و گیاه و ستاره جای خود را در شعرهای آخرین به نوعی حضور مثالی و تجریدی می‌دهد و زبان شعر هم بسیار زمخت و ناهموار و حتا ناهنجار می‌شود و شعرهائی ساخته می‌شود بسیار دور از آن زلالی زبان و اندیشهٔ "مسافر" و "صدای پای آب" و "حجم سبز" ، که کلافِ درهم پیچیدهٔ زبان و ایماژهای آن را از هم نمی‌توان گشود . به‌نظر می‌رسد که سپهری در این شعرهای آخر به بن‌بست رسیده و بکل در کار شاعرانهٔ خویش ناکام است .

یک نکتهٔ کلی در مورد شعر سپهری اینست که شعر او اساسا بر ایماژ تکیه دارد و حق شاعرانهٔ زبان در آن کم است . یعنی سپهری هرگز صنعتگری زبانی و هنری شاعرانه و یا بهره‌گیری از ویژگیهای استتیک زبان را در کار نمی‌آورد و شعر او هرچند از نظر ایماژ قوی است اما بر روی هم از جهت زبان ضعیف است و علت آن هم شاید کمی آشنایی و انس سپهری با شعر کلاسیک فارسی بوده باشد ، یعنی شعری که بنیاد آن بیشتر بر کاربرد زبان و بهره‌گیری از ظرافتها و چم و خم آوائی و معنائی آن است و ایماژ در آن کمتر نقش دارد . اینهمه تکیه بر ایماژ که تاثیر شعر اروپائی در شعر نو فارسی است ، شعر سپهری را با بستر اصلی زبان فارسی رابطه‌ای استوار نمی‌بخشد و به‌همین دلیل چه بسا شعر سپهری ترجمه‌پذیرترین شعر فارسی به‌زبانهای دیگر باشد■

دو شعر از محمد علی سپانلو

این خیل مهجور با پای رنجور



طرح‌ها از حامد عنایتی

زنجیرهای جاده دریای رهزن است
"کلیم کاشانی"

رباط

غروب اقامت
غلامان بربر
سواران تاتار

به‌دروازهٔ بستهٔ کاروانگاه
غلامان بربر صدا می‌زنند :
آشپزخانه را
بارسالار را
پاسبان را .

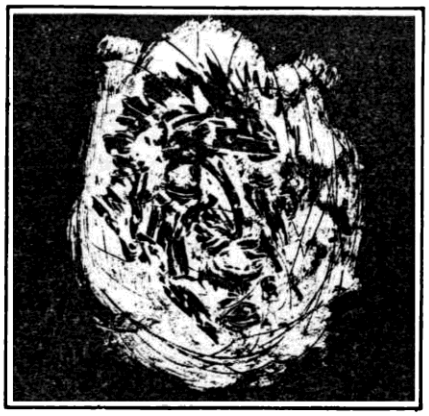
کسی نیست تا صبح فردا ؛
شفق رو به‌تاریکی زودرس می‌گذارد
بیابان به‌اندوه تن می‌سپارد
دهانی گرسنه‌ست این مغرب سرد
که در خود کشیده است زنجیرهٔ کاروان را .

و در داخل چار دیوار
در امنیت حجره‌اش
خان تاتار
لمیده‌ست بر بالش خواب و چشمش بر آتش . . .
بدل می‌شناسد نوای فروخورده
یا
بانگ آزردهٔ بندگان را .
و این خیل مهجور ، با پای رنجور و دستان آزاد
پناهی ندارد
بجز پشت دیوارهٔ این رباط غم‌انگیز
به‌سوی کدامین رهایی گریزد
ندانسته ، در راههای خطرخیز؟
سراب است آزادی او .

و در سایبان سپهری ستمگر
به‌سرما و بی‌نامی و ترس
یکبار دیگر
غلامان بربر رها گشته‌اند .
و زنجیرشان عمق این وادی ناشناس است
و ترسی که از یاد "صاحب" فراموش گردند
و هیچ آتشی نیست ، جز حسرت فجر . . .

شبی دیگر است این
بمانند شبهای پیشین
که باید بهرحال سر کرد
به‌امید فردا
که تاریکی و اضطرابش بمیرد
سفر در اسارت
دگربار دنباله گیرد .

فروردین ۶۶



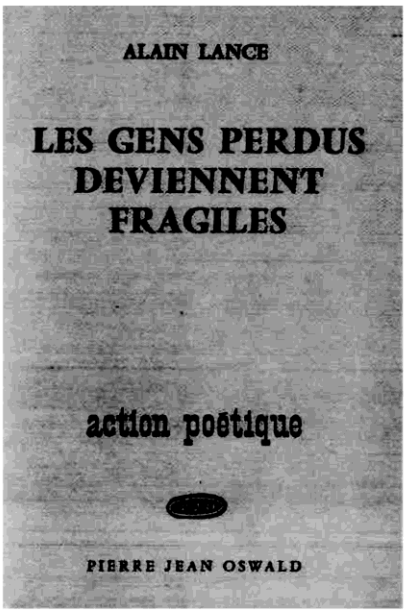
زندگی قلمدان

۱
خورشید
نارنج میان مه است .
دوشیزهٔ قصه‌گو
از نقش ترنج و شکارگاه
آتش‌سا برخاست .
او شاعل شعله‌هاست
افسانهٔ باغها
نیلوفر داغها .

۲
بر شاخه‌های سدر و انار و اقاقیا
صدها کرور دست برنزی
کف می‌زنند با حرکاتی بخارگون .
بانوری از گلابی و انگور
اکنون خزان مشتعل
به‌زمستانی از زبرجد و الماس می‌رسد .
پلک بهم فشردهٔ دلدادگان
در نور آسمان طلایی گشوده است .
و شهرزاد
با قصه‌های میهن دورش
در آستان مدرسه‌های غریب ماند .

۳
با رنگ و جلای بزرک و اکلیل
خورشید چو قاب آینه می‌تابد .
بر نردهٔ پل که خط نستعلیق است
در مغربی از نسیم و فیروزه
بر جنگلی از قناری و قرآن
آهوی قلمدان
بر تاختن شکارچی می‌نگرد .
و در چمن خطوط ریحانی
دوشیزهٔ قصه‌گو
با موی سیاه موج خود می‌گذرد .

مهر ۶۵



صابون و زعفران

دو شعر از آلن لانس
ترجمهٔ احمد شاملو

الن لانس A. Lance شاعر معاصر فرانسوی و عضو گروه دبیران مجلهٔ معتبر ادبی "آکسیون پوئتیک" در اواسط دههٔ ۶۰ به ایران آمد و در سمت استاد زبان‌های فرانسه و آلمانی دانشگاه اصفهان چند سالی در آن شهر ماند. وی به سال ۱۹۷۰ تجربه‌های شاعرانهٔ خود را از خفقان و خشونت حاکم بر کشور ما در مجموعه‌یی منتشر کرد، با عنوان "گمشدگان تارکدل از آب درمی‌آیند".

مجموعه شامل بیست‌وهشت قطعهٔ کوتاه است در نهایت ایجاز. به اضافهٔ شعر هفت سطری زیر که مقدمهٔ دفتر است:

سال‌های بدخوابی بود.
کوچه، زنبیل‌هایش را از این قصابی به آن قصابی می‌کشید؛
کوچهٔ بی‌آکِرد وکِر، کوچهٔ تنگ‌نفس.

سال‌های باران و بادِ سالخورده بود
روزهای محاط در چنبرِ مرگبرِ شوم.
دو گام آنسوتَرَک بود که حلبی‌آباد
شب به شب غایبانش را شماره می‌کرد.

شعر زیر برگردان شش قطعهٔ این دفتر است با عنوان واحدِ "اصفهان فروردین ۴۶" (مه ۱۹۶۷). ششمین قسمت آن، چنان که خواهید دید، طرحِ عمیقی است از یک سفر دیکتاتور ایران به اصفهان و آنچه معمولاً در "مسیر موکب مبارک ملوکانه" می‌گذشت: حصار گوشتین پلیس و سرباز و حضور جاسوسان امنیتی و منع عبور و مرور و سلب آسایش از مردم، در فضایی خالی و نگران و خصمانه. این قطعهٔ بخصوص در عین حال الگوی بسیار خوبی است برای شاعران جوان، تا دریابند که شعر درحشان فقط محصول دیدِ شاعرانه است نه میوهٔ موضوع شاعرانه؛ و آن که شاعرانه می‌بیند همه‌چیزی را می‌تواند سرود، حتی سفرِ تندیسِ فضاحت و نفرت را!

در سطربندی و نقطه‌گذاری برگردان شعر بناچار تغییراتی داده‌ایم.

اصفهان، فروردین ۴۶

(۱)

شهری که روزهای زلال
به زمنش پرچ کرده است.
خاکِ بی‌احشاء
میان صابون و زعفران.
نگاه عریان محکومان به مرگ را
از یاد می‌برم.

پرنده‌یی گشوده آغوش، سینه بر غروب؛
و هم‌اکنون پشت بال‌هایش در شب است.

طرح از هوس مرتضوی

(۲)

مردی خسته
تیغه‌ها را نظام می‌دهد ،
کاردها را
مقراض‌ها را
بر پیشخوان دکّهٔ قصاب .
سگی می‌غرد و واپس می‌نشیند .
میان گل‌ها طاعونِ مانوس می‌چمد .
این آواز می‌خواند
آن
دعا ،
و بدگمانی
امری شهری است .

(۳)

پس از آشوبِ کُندکارِ کویر
باد ــ که کلاغانش از هم دریده‌اند ــ
فرا می‌رسد .
در روستاهای مرده
باد ــ سوراخ سوراخ از ادعیه ــ
درمی‌رسد .
غبار ویرانه‌ها را می‌آورد باد
تا بر گنبدهای خاموش
مدایح درهم پیچیدهٔ خدا را بخاید .

(۴)

و ستارگان چون گله‌یی بُز می‌گذشت
و ماه
در ویرانه‌ها
ابریشم ابرها را می‌شکافت
قرن‌ها پژواک
در آوارها می‌خفت
بر فراز مهلکه
گلوگاه مارمولکی می‌تپید
در امیدِ غریوهایی
که با نخستین باد
در کارِ تفسیدن بود
شب
تهی می‌شد .

(۵)

زمان می‌گذرد
قالی‌ها
به زحمت رنگ می‌گرداند
و آدمکشان
در برابر آبخشکان‌های عظیم
مستقر می‌شوند :
در وزارتخانهٔ راز
خون می‌گذرد .

(۶)

یک درخت یک سرنیزه یک درخت .
سبیل‌شان
حتی زیر طاقی‌های پل
به‌چشم می‌خورد .
پل به محاصره افتاده و آب زیر علف‌ها پنهان شده است .
کلاغان در شاخسارها
حق پرواز ندارند .
مردی کور بیرقی رنگین را تکان می‌دهد .

همین‌که "اجتناب ناپذیریِ اعظم" بگذرد
خلق آزاد خواهد شد
که از رود
بگذرد .

تهران ۴۷

می‌روند و می‌آیند • بدرفتاری می‌بینند و ضرب شست نشان‌شان می‌دهند • بدیشان می‌گویند کمی شتاب کنید • بدیشان می‌گویند فردا ، اگر خدا بخواهد • در امتداد بناهای تقدس می‌گذرند تا خود را در آب ویترین‌ها غرق کنند • کودکان‌شان بخت می‌فروشند و پدران‌شان پرتقال صیقل می‌دهند ، دانه دانه • در برابر ترمزهای نالان چنان راه می‌سپرند که گویی در رویا اند • گر دست دهد که از سبزی و پنیر و گوجه‌فرنگی پرچمی به خاک گسترند احساس سعادت می‌کنند • می‌روند و می‌آیند از شهر پوشیده ، از شهر بی‌عصمت • در شمال ، محلات باصفای بی‌عابر و در جنوب زاری نی‌لبک • در دالان‌های بی‌انتها می‌روند و می‌آیند • احضارشان کرده‌اند و معطل‌شان نهاده‌اند • انتظار می‌کشند • بازمی‌گردند • درهای نابکار را می‌کوبند و از این که عدالت گدایی می‌کنند عذر می‌خواهند • و اینک نفربرها و اینک خودهاو اینک قنداق تفنگ •

چراغم در این خانه می‌سوزد
ا. بامداد

سه نامه

ناصر زراعتی

نامهٔ اول

۱۳ فروردین ۱۳۶۵
تهران

بهرور جان، سلام. خوب که هستی؟ من و مهرنوش هم خوبیم، سلامتیم. فقط دلمان برایت تنگ شده. مهرنوش تمام مردهای سبیلو را صدا می‌زند: "بابا". اگر بدانی چقدر ناز شده! نمی‌دانم این بچه به کی رفته؛ دائم درحال رقصیدن است. کافی است یک نوار بگذارم، یا خاله‌اش روی میز با پشت سینی رنگ بگیرد، یا دایی‌اش بزند زیر آواز: "شب است و من شوق...". آن وقت بیا و تماشا کن: دختر کاکل زری یکی یک دانهٔ آقای دکتر چه قروقمیشی می‌آید. دیگر حرکتهایش انعکاسی شده؛ عینهو سگ پاولف. همین است که می‌گویم جای این دختر اینجا نیست. چند روز پیش با خودم برده بودمش وزارتخانه. می‌خواستم راجع به بارخرید با مدیرکل صحبت کنم. اول که راهمان نمی‌دادند. کلی جارو جنجال راه انداختم که آخر من این بچهٔ دوساله را چکار کنم؟ بگذارمش توی کیفم، یا زیر روپوشم قایمش کنم؟ خلاصه، بعد از دو ساعت انتظار، بالاخره رفتیم توی اتاق. آقای مدیرکل مثل همیشه سرش را انداخت پایین و گفت: "بفرمایید، خواهر." طوری می‌گوید **بفرمایید** که انگار می‌خواهد حالی‌ات کند: "مبادا بنشینی؛ همان طور ایستاده کنار در، حرفهایت را تند تند بزن و برو. حتی نایست تا من جوابت را بدهم." خوب، همین طور است دیگر. بهت که گفته بودم. تو خودت که از من بهتر می‌دانی. اما نمی‌فهمم چرا هی این دست و آن دست می‌کنی. عزیزم، چند بار بگویم ــ به قول خان عمو ــ دندان کرم خورده و فاسد را، باید کشید. حالا بالاخره چکار می‌خواهی بکنی؟ تصمیمت را گرفته‌ای یا نه؟ من که دارم کارها را راست و ریست می‌کنم. چند ماه دیگر قضیهٔ بازخرید تمام می‌شود. دویست و چهل هزار تومن بهم می‌دهند و مرا به‌خیر و آنها را به سلامت. تو هم که برگردی، دیگر تعهدی نداری. خلاص. مهرنوش هم که اصلا "اینجایی نیست. Made in England. شناسنامه‌اش هم حتی صادره از لندن است. پس دیگر ــ به قول ماما‌ن ــ مرگ می‌خواهیم باید برویم گیلان.

مادر می‌گوید: "مهرنوش را در وزارتخانه نظر زده‌اند." می‌گویم: "دست بردار، مادر!" می‌گوید: "از همان موقع بود که مریض شد؛ حتما آنجا گند و کثافتی بهش داده‌ای." اما من حرفش را قبول ندارم. فکر کنم از بچه‌های شهره و یروس گرفت. پدرم درآمد، بهروز، نبودی ببینی. همان شب رفتم خانهٔ شهره اینها. از بس اصرار کرد. خوب، می‌دانم که ازشان خوشت نمی‌آید. اما ناسلامتی ما با هم همکلاس و همخانهٔ دوران دانشکده بوده‌ایم. حالا به‌من چه که از صبح تا شب، با نعمت می‌زنند توی سروکلهٔ همدیگر. آن شب هم نعمت زده بود شهرهٔ بیچاره را کبود کرده بود و بعد پریده بود توی B.M.W و دبرو کد رفتی. کجا؟ مثل همیشه، رامسر؛ منزل آبجی‌جان. شهرهٔ مادرمرده مانده بود با آن دو تا آتشپاره. نمی‌دانی چه گریه‌ای می‌کرد. گوله گوله اشک می‌ریخت. من هم هرچه کردم دلداری‌اش بدهم، فایده نداشت. اصلا" همه‌اش تقصیر خودش است. راستی. نگفته بودم برایت؟ آنها هم تصمیم گرفته‌اند بروند. آخر مگر تو می‌گذاری آدم اسم این زن و شوهر را به زبان بیاورد. هنوز نگفته‌ام: "شهره... نعمت..." که آن شعر عاشقانهٔ همیشگی‌ات را فیلسوفانه زیر لب زمزمه می‌کنی: "شغال بیشهٔ مازندران را..." نعمت شب عیدی رفته توکیو، مراجعه کرده به سفارت نیوزیلند و برای مهاجرت اسم نوشته. قرار است خبرش کنند. دو روزه رفته و برگشته. نمی‌دانی از گرانی آنجا چه چیزها می‌گفت؛ آدم سرش سوت می‌کشید. اما خوشا به‌حالشان! چه زندگی‌ای... چه تمدنی... چه رفاهی... چه امنیتی... فکر کنم اگر نتوانیم ویزای امریکا یا کانادا را بگیریم، ما هم باید همین‌کار را بکنیم. خرج چندانی ندارد. دکتر جماعت را هم که روی دست می‌برند. تازه، من هم می‌توانم کار کنم. برای علوم آزمایشگاهی همه‌جای دنیا کار هست. مگر فردوس توی امریکا کار نمی‌کند؟ هفتهٔ پیش، ازش نامه داشتم. نمی‌دانی چه چیزهایی نوشته بود. یک عکس هم فرستاده بود: کنار یک ماشین کورسی آخرین مدل؛ رنگ متالیک آلبالویی؛ حالا بیا فردوس‌خانم را تماشا کن. بیست سال جوانتر شده. چه پوستی، چه موهایی! فکر کنم موهایش را رنگ کرده، بلوند. افشان روی شانه‌ها. با یک پیرهن لیموبی رکابی نازک. همین و همین. اگر شوهر سابقش این عکس را ببیند، دق می‌کند. برایش نوشتم: یکی از این عکسها را برایش بفرست تا حسابی آتش بگیرد. خوب، حالا یک کمی کارش سنگین است، چه عیبی دارد؟ مثلا "کار من در اینجا" بروفق مراد است؟ یا کار خودش ــ وقتی اینجا بود، توی آن آزمایشگاه کثافت خیابان میکده، کنار آن همه کوروکچل ــ ایده‌آل بود؟ نوشته بود که از خانه تا محل کارش، یک ساعت و نیم راه است. با همان ماشین کورسی می‌رود. همه‌اش Freeway... نه یک چراغ قرمز، نه خط عابر پیاده، نه دودودَم مینی‌بوس و دوطبقه و نه صف... با سرعت ۱۸۰. چه عشقی می‌کند! هشت ساعت کار توی یک آزمایشگاه درندشت و تمیز. تمام دستگاهها کمپیوتری. دیگر مجبور نیست ادرار و مدفوع این و آن را بو بکشد. تمیز... شیک... از لحاظ علمی هم که حرف ندارد. همه هم مؤدب و بافرهنگ. آدم خودش دلش می‌خواهد بیشتر کار کند. آقا بالاسر هم نداری که از صبح تا غروب نق به جانت بزنند که: "خانم اِله کن، خواهر بِله کن!" همه‌چیزش هم سرجایش است. بیمهٔ درست و حسابی، تلفن، خانه... از همه مهمتر شخصیت دارد. امنیت شغلی دارد. خوب، با این چیزها معلوم است که سخت می‌گیرند. حق دارند. اگر یک بار اشتباه کند، جریمه؛ اگر دوبار، باز جریمه و اشتباه سوم... Finish... بفرما برو پی‌کارت... خوب، معلوم است، آدم در یک چنین جامعه‌ای باید حواسش را جمع کند. الکی که نیست. در عوض هرچه بخواهی برایت فراهم است. Week-end هایش را هم مثل ما مجبور نیست بتپد توی خانه و برنامهٔ کودک تماشا کند. امروز مثلا" ناسلامتی سیزده‌بدر است. از دیشب سر به‌جان مادر گذاشته‌ایم که فردا بلند شویم برویم یک خراب شده‌ای، سیزدهمان را به‌در کنیم، یک‌هوایی بخوریم، دلمان پوسید از بس نشستیم توی این خانهٔ فسقلی. مادر جان اکیدا" ممنوع کرده‌اند. هر نوع خروج از منزل، در روز نحس سیزدهم فروردین‌ماه، برای صبیهٔ ارشدشان که اینجانبه باشم و برای آقا پسر گنده‌بَکشان که آرش خان باشد و برای دختر کوچکترشان که مهوش خانم دانشجو باشد و نوه‌شان مهرنوش خانم رحیمی، مطلقا" ممنوع است. متخلفان به اشد مجازات می‌رسند، یعنی غُرغُر مداوم و سرزنش ابدی. حالا هم که نزدیک ظهر است، آرش خان سم داده حلو تلویزیون، تخمه آفتابگردان می‌شکند و آخرین شو وارد شده را تماشا می‌کند و مهوش خانم توی اتاقش، مشغول حل مسائل انتگرال است و مهرنوش نازنازی تازه‌لالا کرده‌است (خواب قیلوله می‌کند)؛ خانم والده هم در آشپزخانه، سرگرم پختن آش رشته است. من هم نشسته‌ام و دارم برای همسر عزیزتر از جانم که در دهکوره‌های کردستان به شغل شریف طبابت مشغول است، نامه می‌نویسم.

هرچه گفتم: "مادرجان، ما هم یکی از این همه بنده خدا که بلند می‌شوند می‌روند بیرون شهر..." به گوشش نرفت که نرفت. می‌گوید: "خیلی‌ها خیلی کارها می‌کنند و خیلی جاها می‌روند، شما هم باید بروید؟ من بلند شوم بروم خودم را قاطی عوام‌الناس کنم که چه؟ شما دون شأنتان نیست؟... نمی‌فهمید که... اصل و نَسَب سرتان نمی‌شود. بیچاره پدر خدابیامرزتان اگر می‌دانست بچه‌هایش این قدر بی‌رگ می‌شوند..."

گفتم: "خوب، مادرجان، اگر دوست نداری برویم بیرون، پاشو زنگ بزن به خاله‌جان و حاج‌آقا عنایت، دسته‌جمعی برویم باغ زرده‌بند..."

خدا روز بد ندهد! فشارخون خانم والده رفت روی ۲۰. عینهو

لبو سرخ شده بود و داد می‌زد : "باز اسم این مردکه را آوردی؟ نگفتم فطرتتان پست است؟ حاج‌آقا حالا برای من باغ‌دار شده ، ویلادار شده؟ من که می‌دانم . . . خوب هم می‌دانم . . . "

گفتم : "تو را به خدا بس کن ، مادر ! "

من هم که دیگر دل‌ودماغی برایم نمانده . گفتم پاشوم ، دست مهرنوش را بگیرم بروم خانهٔ خودمان یا خانهٔ شهره‌اینها و باهاشان برویم بیرونی ، جایی . بعمت با تمام خرینش ، این اخلافش خوب است ؛ اهل گشت و گذار است . جمعه‌ها توی خانه بند نمی‌شود ، چه رسد به سیزده‌بدر . دیدم نه ، هنوز مهرنوش خوب نشده ، تَرَش دارم ببرم پیش آتشپاره‌های بی‌تربیت و آشغال‌خور شهره تا دوباره ــ طفلک ــ بچه‌ام مریض شود و نمی‌دانم فلان ویروس و میکروب بیفتد به جانش که دکتر اسدی بگوید : "خانم دکتر ، شما دیگر چرا؟ شما که ناسلامتی همسر یک دکتر تحصیل‌کرده و متخصص هستید چرا؟ شما که خودتان لیسانس پیرایزشکی دارید چرا؟ آن هم یک جنین گلی . . . این بچهٔ معمولی که نیست . . . یک موجود سی‌هزار پوندی . . . دختر سه‌میلیون تومانی . . . " و بعدش در کمال وقاحت ، ویزیتش را تمام‌وکمال بگیرد و نیش بزند که : "این آقای دکتر بهروز ما هنوز هم عاشق خدمت به مردم محروم است؟" و نیشش را تا بناگوش باز کند و آن دندانهای زردش را بروون بیندازد و سیگار وینستون طلایی‌اش را آتش بزند و بگوید : "سلام مرا به دکتر برسانید و از قول من بهش بگویید : مرد حسابی ، تا کی می‌خواهی عمل مفتی بکنی؟ حالا که تخصص جراحی‌ات را هم گرفته‌ای ، بیا یک مطب بزن . محلش از من . توی همین تخت‌طاووس ، ساختمان پزشکان . بهترین جا . . . توی هرکدام از این سه تا بیمارستان هم که بخواهی ، سهمیه می‌کنم . آن‌وقت بنشین مثل آقاها عمل کن و حقت را بگیر . نمی‌گویم بیا دلالی و تجارت کن . از تخصص خودت استفاده کن . اگر حالا نکنی ، کی می‌خواهی بکنی؟ ماها دیگر دارد چهل سالمان می‌شود . . . "

خوب ، بیراه نمی‌گوید ، حق دارد . هنوز ده‌هزار پوند به دکتر اسمیت بدهکاریم . یادت که نرفته . خدا پدرش را بیامرزد ــ بازهم صدرحمت به این خارجی‌ها ــ اگر ضمانتمان را نکرده بود ، نمی‌دانم چه خاکی به‌سرمان می‌ریختیم ؛ آن هم در مملکت غربت . . .

آن‌وقت تو هی از این کتابهای پزشکی بخر و روی هم بگذار . هی دلار ۹۰ تومن بفرست تا فلان Edithion جدید را برایت بفرستند و هی Case های جالب جراحی را یادداشت کن و پرونده کن و پژوهش عالمانه‌کن تا ببینم کجا را می‌گیری ! من که حاضرم قسم بخورم این دکتر اسدی گوساله ــ بعد از تمام کردن دانشکده ــ حتی لای یک کتاب که سهل است ، لای این راهنمای داروهای ژنریک را هم محض خنده باز نکرده باشد . حالا بیا ثروت آقای دکتر را تماشا کن ! اتاق منقلش را خوب است خودت دیده‌ای ؛ آن بساط‌آب‌طلا داده شده و آن حوضچه و فواره‌ها و مخده‌ها و انبر و ترازوی نقره و وافور چوب‌کهور و حقهٔ چینی ناصرالدین‌شاهی . . . خرج و برج روزانهٔ منقل آقا ، حقوق یک ماه حضرتعالی و همسر گرانمایه‌تان است . . .

چه می‌دانم؟ باز حتما " با خودت می‌گویی : "شروع کرد ! " باور کن بهروز جان ، اینها غُر نیست . حرف حساب است . مگر ما چند سال دیگر عمر می‌کنیم؟ از نیمهٔ عمر گذشته‌ایم . مگر این بچه چه گناهی کرده که باید پاسوز من و تو ــ بخصوص تو و ایدهٔ‌آلیسم قرن‌نوزدهمی‌ات ــ بشود؟

اگر بدانی چه تبی داشت ! مثل کوره می‌سوخت . همان شب که تلفن کردی و خواستی باهاش حرف بزنی ، یادت است گفتم : "خوابیده"؟ گفتی : "عیب ندارد ، بیدارش کن . دلم برایش لک زده . می‌خواهم صدایش را دست‌کم بشنوم . " همان‌لحظه توی اتاق بغلی ، مادر و مهوش داشتند یاشویه‌اش می‌کردند . چهل درجه تب داشت . آنتی‌بیوتیک هم که نمی‌شد بهش داد . دکتر اسدی گفته بود : "باید صبر کنید تا ویروس خودش از بَدَنش خارج شود . " شش روز طول کشید تا این ویروس نکبتی شرش را کم کرد . من که دیگر نصفه‌جان شدم . هرشب گریه می‌کردم . اگر مادر و مهوش نبودند ، خدا می‌داند چه به سرم می‌آمد !

گفتم بهت نگویم . حالا تو درآنجا ، چه‌کاری از دستت برمی‌آید؟ می‌بینی ، همه‌اش من باید به فکر سرکار باشم . تو که عین خیالت نیست . حتما " آنجا بهت خیلی خوش می‌گذرد . بگذریم ، این بود که نگفتم . یک شب هرچه کردم ، تبش پایین نیامد . نمی‌دانی چه حالی داشت . هذیان می‌گفت . همه‌اش "بابا ، بابا " می‌کرد . هرچه به تو گفتم : "بهرور ، این بچه را لوس بکن ، این‌قدر به خودت عادتش نده ، همیشه که تو پیشش نیستی . . . " مگر به حرفم گوش دادی؟ هی بغلش کردی و قربان صدقه‌اش رفتی ، برایش "نازِ نازِ بابا . . . جیگرِ بابا . . . عزیزِ بابا . . . دلبرِ بابا . . . " خواندی تا این‌طور شد که می‌بینی . دیدم نَه ، فایده

ندارد . بچه دارد از دست می‌رود . زنگ زدم به دکتر اسدی . تا گوشی را بردارد ، یک ماه رمضان طول کشید . بعدش با آن صدای تودماغی ــ حتما " مثل همیشه لم داده بود پای بساط ــ گفت : "بهتر است ببریدش بیمارستان . . . " مرده‌شور . . . انگار خودم نمی‌دانستم . مهرنوش عینهو ماهی بیرون افتاده از آب بی‌تابی می‌کرد و از تب می‌سوخت . فوری پیچیدمش توی هولهٔ خیس و یک تکه یخ گذاشتم لای دستمال و روی پیشانی‌اش نگه داشتم . تا آرش ماشین را روشن کند و مادر لباس بپوشد و راه بیفتیم ، یخ آب شده بود و دستمال بخار می‌کرد . نبودی ببینی مهوش چه اشکی می‌ریخت ، عینهو ابر بهار . حالا توی آن هوای بارانی چطور خودمان را رساندیم بیمارستان ، بماند .

این انترن‌ها هم که گاو پیششان بقراط حکیم است . آقا پسر هنوز مهرنوش‌را معاینه نکرده ، پنی‌سیلین برایش نوشت . گفتم : "آقای دکتر ، این مرض و تب ویروسی است ، پنی‌سیلین به دردش نمی‌خورد . " یک دختر پرستار بیربخت آنجا بود . برگشت پشت‌چشمی نازک کرد که : "خانم ، شما لطفا در کار آقای دکتر دخالت نکنید ! " کفرم درآمده بود . خواستم برگردم بهش بگویم : "تو دیگر زیپ دهنت را بکش . این جوجه خروس هم تا بیاید دکتر شود ، دل صاحبش کباب شده . . . "

بعد دوباره زنگ زدم به دکتر اسدی . گفتم : "بیا با این ابوعلی سینای نیم‌وجبی حرف بزن و حالیش‌کن که مهرنوش احتیاج به پنی‌سیلین ندارد و بهتر است سِرُم بهش بزنند . "

گوشی را دادم دست دکتر بعد از این که به تریج روپوشش برخورده بود . گفتم : "آقای دکتر اسدی هستند . . . "

این آقای دکتر اسدی مافنگی همکلاس دانشکدهٔ سرکار ــ بلا تشبیه ــ خدای این بیمارستان است . جایت خالی ببینی پسرک به چه "بله قربان، بله قربانی " افتاده بود . حالا مگر من می‌توانم حالی‌اش کنم که مهرنوش رگ ندارد؟ پدر بچه را درآورد . تمام تنش را سوراخ سوراخ کرد . موهای بلوطی قشنگ دخترم را از ته تراشیدند تا رگ روی سرش را پیدا کنند . نشد که نشد . بالاخره شیر فهمش کردم که چاره‌ای جز Cut down نیست . مادر که همان‌لحظه غش کرد . آرش خان بی‌رگ هم رفته بود و داشت ناز دختر پَرَستاره را می‌کشید و ازش دلبری می‌کرد . مجبور شدم دو سه تا کُلُفت بارش‌کنم تا از دلبر جانان دست بکشد و برود سراغ مادر .

دلم ریش شد . بهتر که نبودی و ندیدی . طفلک مهرنوش عینهو قناری سرکنده ، بال بال می‌زد .

باز هم زود جنبیدم . وگرنه بچه از دست رفته بود . بیست‌وچهار ساعتی توی بیمارستان خوابید . فرداش دکتر اسدی یک تُک‌پا آمد و نگاهی به بچه کرد و چند تا نیش و کنایه زد که : "باز هم که گردوخاک به پا کردی ، مهین خانم ! بیچاره دکتر از دست شما چه می‌کشد ! " گفتم : "خواهش می‌کنم ، دکتر . دلتان برای شوهر من نسوزد . فکرزن بیچارهٔ خودتان باشید و اگر فرصت کردید یک فکری هم به حال این تجارتخانه که اسمش را عوضی گذاشته‌اید بیمارستان بکنید . "

کاردش می‌زدی خونش درنمی‌آمد . مثل برج زهرمار شده بود . دمش را گذاشت روی کولش و رفت .

از بس تو به اینها رو داده‌ای . تو اینها را این همه پررو کرده‌ای . صد دفعه بهت گفتم : "کم سواری به این و آن بده ، بهروز ! " مردم

ملاحظه سرشان نمی‌شود . چشم و رو ندارند . . . توکم برای همین دکتر بوزینه عمل فی‌سبیل‌الله کرده‌ای؟

فکر کنم زهرش را توی صورت‌حساب ریخت . برای یک شب تخت بیمارستان و یک سرم ــ با اجازهٔ سرکار ــ ۳۷۸۰ تومن کارسازی کرد .

من که یک شاهی هم ندادم . زیر صورتحساب نوشتم بگذارند به حساب تو . البته می‌خواستند نگذارند از بیمارستان بچه را ببرم . گفتم : "زنگ بزنید به دکتر اسدی ، بهتان می‌گوید ."

می‌دانم ، تو بیایی یکراست می‌روی خدمت آقا و پول بی‌زبان را جیرینگی‌می‌ریزی توی حلقوم دوست عزیزت و بعدش هم عذرخواهی و . . .

حالا الحمدالله حالش خوب خوب شده . فقط موهایش حیف شد . اما نه ، بهتر . . . خوب رشد می‌کند . می‌دانم ، باز شروع می‌کنی که : "چرا مواظب بچه نبودی؟ و چرا بردیش خانهٔ شغال و سگ مازندرانی و . . ." اما ، بهروز جان ، خواهش می‌کنم ، تو دیگر لازم نیست سرزنشم کنی ، درد خودم بَسَم است .

من که دیگر طاقتم تمام شده ، هنوزهم که هنوز است و دوسال‌ونیم از آن جریان خیابان مصدق می‌گذرد ، شبها گاهی کابوسش به سراغم می‌آید . من که همیشه شناسنامه و حتی سند ازدواج توی کیفم هست ، نمی‌دانم چطور آن روز نبود . باز هم صدرحمت به من . . . خونسردی‌ام را حفظ کرده بودم . تو که قربانت بروم . . . کم مانده بود خون به پا کنی خوب ، همین است دیگر . . . اگر غیرازاین باشد عجیب است . یادت هست؟ همین مردمی که تو دائم سنگشان را به سینه می‌زنی ، چطور دورمان جمع شده بودند و ــ کمک که سرشان را بخورد ــ چطور اظهار لحیه می‌کردند و هِرهِر می‌خندیدند . . .

آخر این هم شد زندگی؟ به چه امیدی؟ به کدام دلخوشی؟ آن از کار تو و آن مأموریتهایت . . . اگر خدای نکرده یک‌بار بمبی ، چیزی افتاد روی سرت . . . خوب ، کار یک بار می‌شود . . . آن وقت ما چه خاکی به سرمان بریزیم؟ این هم از کار خودم . روزی چهارساعت تدریس و سروکله زدن با یک مشت بچه دانشجوی بیسواد پررو و بعدش چهارساعت خرحمالی توی آزمایشگاه! آخرش هم به همه بدهکاری . . . حالا که دیگر تمام شد . یکی دو ماه دیگر بازخرید می‌کنم . قرار شده کتی یک روز بیاید خانه‌مان ، وسایل را قیمت بگذاریم و چوب حراج بزنیم . بلیت هم رزرو کرده‌ایم . دهم اردیبهشت سفارت وقت داده برای مصاحبه . دعوتنامه هم که آماده است . فقط باید دو سه هزار دلاری بگذارم تو پاسپورت . آن را هم حاج‌آقا عنایت قول داده روبراه کند . البته مادر نباید بو ببرد ، وگرنه محشر کبرا به پا می‌کند . مدارکم را هم دادم ترجمه کردند و بردم وزارت خارجه برای تایید . البته به همین سادگی که می‌گویم نبود . پدرجدم را جلو چشمم آوردند . از بس ایرادهای بنی‌اسرائیلی می‌گیرند . تازه کلی هم پول تمبر و مهر و امضاء باید بدهی . کاش بودی و صف جلو وزارت خارجه را می‌دیدی . همه دارند می‌روند ، بهروز! پیر و جوان . . . خوب ، حق دارند . اینجا جای زندگی است؟ هی ترس و لرز و تحقیر . . . هی صف و کوپن و جنس‌آزاد و گرانی . . . هی وحشت از بمباران و . . . مرض و بدبختی و . . . تازه برای من چه فرقی می‌کند که خون و ادرار هموطنان را آزمایش کنم یا مال مریضهای امریکایی یا کانادایی را؟ برای تو هم فرقی ندارد . پزشک همه جای دنیا پزشک است . تفاوتش این است که در آنجاها ، اقلا" ، احترام و شخصیت‌وامنیت سرجایش است .

مادر هنوز هیچ‌چیز نشده ، عزای رفتن ما را گرفته . از صبح تا شب هم مشغول بارو بنشن جور کردن و سبزی خشک کردن است . هرچه می‌گویم: "مادر ، ما به این چیزها احتیاج نداریم . توی سوپرهای آنجا هرچه بخواهی ــ از شیر مرغ تا جان آدمیزاد ــ هست . . ." مگر به گوشش فرو می‌رود؟ یک گوش در است و گوش دیگر دروازه .

وای . . . مهرنوش بیدار شد . فدایش بشوم .

چرا تلفن نمی‌زنی ، بهروز؟ چرا نامه نمی‌نویسی؟ همراه این نامه یک عکس مهرنوش را برایت می‌فرستم . تازگی آرش گرفته .

می‌بوسمت

قربانت ، مهین

نامهٔ دوم

شانزدهم اردیبهشت ۱۳۶۵

بانه

مهین‌جان ، مهرنوش نازنینم !

خیلی دلم برایتان تنگ شده . هرجا هستم ، دلم هوایتان را می‌کند . هر شب خوابتان را می‌بینم . ولی خوب ، چه می‌شود کرد؟ باید این روزها بگذرد تا برگردم پیشتان . اینجا ــ در این شهر دورافتاده و ویران ــ کارم زیاد است . بیشتر اوقاتم توی اتاق عمل می‌گذرد . امشب بیکارم . از صبح تا ساعت ۴/۵ بعدازظهر عمل داشتم ساعت ۵ ناهار خوردم و تا غروب چرتی زدم . بعد آمدم بخش ، سری به مریضها زدم . حالا هم تنها نشسته‌ام توی سالن بیمارستان . به تلفنچی سپرده‌ام شماره‌تان را بگیرد . دیشب هم شماره داده بودم ، اما چند تا مجروح آوردند و مجبور شدم بروم اتاق عمل . این آقای ابوبکر ماوندی ــ تلفنچی بیمارستان ــ جوان شریفی است . خیلی به من محبت دارد . می‌گفت بالاخره ساعت ۱۱/۵ موفق شده شماره را بگیرد . حتی صدای "بابا . . . بابا "ی مهرنوش را هم شنیده .

مهین جان ، نمی‌دانم چطور به تو بگویم که دلخور نشوی . آیا بچه باید تا ساعت ۱۱/۵ شب بیدار باشد؟ فقط بلدی از من ایراد بگیری؟ آن از بیماری مهرنوش که به من نگفتی ، این هم از ساعت خوابش! واقعا " که . . .

عکس مهرنوش را زده‌ام بالای تختم . همه می‌گویند پسر است . وقتی به چهره‌اش دقیق می‌شوم ، آن حالت معصومیت دلم را به درد می‌آورد . تو انگار یادت رفته ! پنج بار ــ پنج سال پی در پی ــ جنینی را تا پنج شش ماهگی در رحم پروراندن و نگه داشتن . . . آن هم در آن شرایط . . . استراحت مطلق . . . تکان نخوردن . . . دست به سیاه و سفید نزدن . . . و از همه بدتر ، آن دلشوره‌ها و نگرانیها . . و هر پنج بار هم کوششها بی‌نتیجه . . . هنوز هم که هنوز است و مهرنوش از دوسالگی گذشته و سالها از آن جریانها می‌گذرد ، وقتی توی اتاق عمل هستم و تلفن زنگ می‌زند ، دلم می‌ریزد تو . قلبم شروع می‌کند به تُند تپیدن و سرم سیاهی می‌رود . همین دیشب بود ؛ داشتم دل و رودهٔ به‌هم ریختهٔ مجروهی را می‌دوختم که تلفن زنگ زد . سرم گیج رفت ، ابزار جراحی از دستم افتاد و عرق سردی روی پیشانی‌ام نشست . پرستار اتاق عمل که دخترخانمی است اهل همین شهر ، زود متوجه شد . عرق پیشانی‌ام را با گاز پاک کرد و صدا زد برایم صندلی آوردند . تا گوشی تلفن را به دستم دادند و شنیدم که عده‌ای مجروح در راهند ، هزار سال بر من گذشت . فکر کردم باز صدای آرش یا مهوش‌را می‌شنوم که : "بچه افتاد . . . " پنج بار . . . هر پنج بار هم وقتی توی اتاق عمل بودم . تا بیایم کار نیمه‌تمام را به جراح دیگری بسپارم و از اتاق بیرون بیایم و لباس عوض کنم ، جانم به لبم می‌رسید . باز خوب بود ، همیشه روزبه بود که بهش تلفن می‌زدم . او هم عادت کرده بود . تا صدای گرفته‌ام را می‌شنید ، می‌گفت : "صبر کن ، آمدم . "اگرنمی‌آمد ، من که نمی‌توانستم با آن حال رانندگی کنم . خیلی برایش عجیب بود ــ برای خود من هم عجیب بود ــ که من جراح دلسنگ چطور در این‌جور مواقع ، این همه دل نازک می‌شدم . پزشک از اتاق عمل بیرون می‌آمد و با دستکشهای خون‌آلود ، آن تکه گوشتهای پیچان را نشانم می‌داد که : "دکتر ، پسر بوده . . . " یا : "دکتر ، این یکی دختر بود . . . " سرم گیج می‌رفت . روزبه زیربغلم را می‌گرفت و بر نیمکت می‌نشاندم . سیگاری آتش می‌زد و به دستم می‌داد . بعد نوبت من بود که به تو دلداری بدهم : "مهم نیست ، جانت سلامت ! " اما خوب می‌دانستم که مهم است . خیلی هم مهم است . هم برای من و هم ــ بیشتر ــ برای تو . روزبه سرزنشم می‌کرد که : "حالا چه اصراری داری که بچه حتما از تخم خودت باشد؟ چرا این زن بیچاره را این‌قدر زجر می‌دهی؟ بلند شوید بروید یکی از این هزاران بچه یتیم را بردارید و بزرگ کنید تا آرزو به دل نمانید . " خودش می‌دانست که من حرفی ندارم . این من نبودم که تو را زجر می‌دادم . اصرار و بهتر است بگویم لجاجت تو بود . تو می‌خواستی براین مشکل غلبه کنی ، و کردی .

هشت ماه انتظار ، آن هم در آن شهر مه‌آلود و در میان آن آدمهای خونسرد و نچسب ، بالاخره نتیجه داد . یادت هست؟ از حافظ فال گرفتم و آمد :

"بار غمی که خاطر ما خسته کرده بود
عیسیٰ دَمی خدا بفرستاد و برگرفت . . . "

همهٔ آن مخارج فدای یک تار موی مهرنوش . تو هم خیالت راحت شد . با بچهٔ خودت برگشتی . هنوز هم آن لبخند مغرورانهٔ حاکی از پیروزی‌ات ــ وقتی مهرنوش را بغل کرده بودی و شیر می‌دادی و مادرانه نگاهش می‌کردی ــ پیش نظرم است .

همین است که از تو تعجب می‌کنم . چرا بی‌توجهی ــ نه، کم توجهی ــ می‌کنی؟ اگر خدای نکرده این بچه از دست برود ، چه خواهی کرد؟ چه خواهیم کرد؟

می‌دانم ، می‌دانم ، باز می‌خواهی بگویی : "شرایط نامساعد روحی و روانی . . . تأثیر اوضاع . . . فشارهای عصبی و ترس و هراس . . ."خوب ، معلوم است . خودم هم می‌دانستم . دکتر اسمیت هم که گفت .

برایم ننوشتی دقیقا" چه تاریخی بود که مهرنوش مریض شد و

آن‌طور تب کرد. فکر می‌کنم همان شبها بود که خوابهای آشفته می‌دیدم. تو که می‌دانی من اصلا" خواب کم می‌بینیم. یا اگر هم ببینیم ــ که حتما" هم می‌بینم ــ یادم نمی‌ماند. اما دو سه شب بی‌درپی کابوسهای بدی دیدم.

دست‌کم روزی یکی دو بار هواپیماها می‌آیند و شهر را بمباران می‌کنند. بیشتر خانه‌ها خراب شده. مردم خانه‌هاشان را رها کرده‌اند و رفته‌اند در روستاهای اطراف زندگی می‌کنند. کارمندها و کاسبها و آنهایی که مجبورند روزها در شهر باشند، عصر که می‌شود می‌روند به روستاها. اگرچه دو سه بار هواپیماهای عراقی چند تا از روستاها را هم بمباران کرده‌اند، اما به‌هرحال، آنجاها از شهر امن‌تر است. همین بیمارستان را یک بار با خاک یکسان کردند. دولت به کمک مردم شهر و روستا، دوباره اینجا را ساخته. گویا پارسال بوده. توی بیمارستان، یک پناهگاه زیرزمینی هست که وقتی آژیر قرمز می‌کشند، همه می‌روند آنجا. اما من ترسم ریخته. یادت هست در تهران، وقتی هواپیماها می‌آمدند، چه حالی به من دست می‌داد؟ احساس بی‌پناهی و درماندگی بیچاره‌ام می‌کرد. فقط توی اتاق عمل احساس امنیت می‌کردم. اما اینجا این‌طور نیست، بی‌خیال شده‌ام. برایم عادی شده. بیرون شهر، بیمارستان موقتی... ساخته‌اند. یک‌بار رفتیم آنجا. یک هفته‌ای بیمارستان در محاصره بوده. یک پزشک و دو پرستار و چند تا مجروح آنجا بودند. همه‌شان را آوردیم... مجروحها با آن همه زخمهای جورکین و خطرناک زنده مانده بودند. عجیب بود. پزشک گیلانی تعریف می‌کرد که چطور در محاصره و زیر شلیک توپ و خمپاره، آن یک هفته را گذرانده بودند. فرستادیمش تهران.

یکی‌ارشبها، خواب دیدم من و تو و مهرنوش توی آن بیمارستان موقت... گیر کرده‌ایم. انگار در محاصره بودیم. مهرنوش از تشنگی داشت لَه‌لَه می‌زد و تو پستانهای خشکیده‌ات را توی دهنش می‌گذاشتی. لبهایت داغمه بسته بود و چشمهایت دودو می‌زد. من داشتم دیوانه می‌شدم. تو گفتی: "بهروز، مهرنوش را cut down کن." بعد سرش را تراشیدی با یکی از این قیچی‌های باغبانی. من کارد را برداشتم تا رگ گردنش را ببرم که در باز شد و همین خانم پرستار بانه‌ای که اسمش خانم رُناک خسروی است، سربرهنه دوید تو و فریاد زد: "آقای دکتر..."

در می‌زدند. صدای همین خانم خسروی بود که می‌گفت: "مجروح آورده‌اند".

در همان روزها، دختربچهٔ روستایی ده ساله‌ای را آوردند بیمارستان. از درد داشت جان می‌داد.

می‌دانی؟ این شهر است و همین یک بیمارستان. چهل روستای کوچک و بزرگ اطراف حتی یک پزشک عمومی هم ندارند. یکی دو تا از این دکتر هندی پاکستانی‌ها در اینجا می‌پلکند که حکایتی هستند! خانم خسروی تعریف می‌کرد که یک‌بار یک‌زن‌کُرد روستایی آمده‌بود پیش دکتر نادی هندی و گفته بوده: "دکتر جان، من شش بار بچه‌ام افتاده، این آخری را با هفت ماهگی رسانده‌ام، خدا عرتت بدهد، این را برایم نگذار بیفتد." دکتر نادی با آن یک ریزه زبان فارسی ــ کردی که می‌دانسته، این‌طور متوجه شده که: "من شش تا بچه دارم، این یکی را نمی‌خواهم، آن را برایم بیانداز." حالا محسن کی وضع آن زن و شوهر کرد را! بعد از عمل خیر دکتر هندی!

فردای آن روز، دکتر نادی سوراخ موش می‌خریده به هزار دلار!

.....

بقیهٔ نامه را امروز ــ ۱۷ اردیبهشت ــ می‌نویسم. ناهار خورده‌ام و کمی وقت استراحت دارم تا بروم اتاق عمل. دیشب ابوکرجان نتوانست تا تهران تماس بگیرد. تماس نامه نوشتن خبر رسید که یکی از مجروحها حالش به‌هم خورده. بیچاره مُرد. جمجمه‌اش خورده بود. آش و لاش شده بود. من موقتا" حلو حورمری‌اش را گرفته بودم. گفته بودم که باید حتما" بیریدش تبریز یا تهران. اینجا نمی‌شود هیچ حاکی بر سر آن کند پاره‌پاره کرد. بهانه‌شان این است که آمبولانس نداریم. همهٔ آمبولانسها را فرستاده‌اند مجروح بیاورند. با رئیس بیمارستان حرفم شد. گفتم... بگذریم. همین است دیگر.

داشتم دربارهٔ آن دختربچهٔ ده ساله می‌نوشتم. نمی‌دانی مهمن جان، چه دختر قشنگی است: موهای بورسر، چشمان آبی... رنگ دریای جنوب، پوست لطیف و شفاف... گونه‌ها سرخ... چه لبخندی... دل آدم را می‌لرزاند. با آن لهجهٔ شیرین کُردی ناله می‌کرد. از خانم خسروی پرسیدم: "چه می‌گوید؟" گفت: "می‌گوید: دکتر، یک سوزن بزن من بمیرم، راحت شوم." گفتم: "حالیکم، آرام باش! خوب می‌شوی." سنگ کلیه داشت. گفتم اتاق عمل را آماده کنند. همان‌وقت عملش کردم. اگر زود رسیده بودم، کلیهٔ راستش از کار افتاده بود. وسط عمل، آژیر قرمز کشیدند. داشتم کلیه را می‌دوختم که گفتند: "پنج شش تا هواپیمای عراقی آمده." همه رفتند به پناهگاه. فقط من و خانم خسروی ماندیم بودیم. یک آن وحشت کردم. دستم لرزید و احساس کردم عرق سردی روی سینوں فقراتم نشست. با خودم گفتم: "اگر بمب بیفتد روی سرمان؟..." که خانم خسروی گفت: "دکتر، شما نمی‌روید؟" دست از کار کشیده بودم. نگاهش کردم. خونسرد و آرام ایستاده بود روبرویم. گفتم: "تو می‌خواهی بروی؟" خندید: "نه." از خودم خجالت کشیدم. دیدم این دختر جوان عین خیالش نیست و من این‌طور به وحشت افتاده‌ام! ناگهان صدای انفجار بلند شد. گفتم تمام شد. اتاق عمل لرزید. شیشه‌ها خُرد شد و پاشید به اطراف. دستهایم شروع کرد به لرزیدن. دیدم خانم خسروی رفت سراغ دستگاه اکسیژن. نفسی کشیدم و بُند بُند مشغول دوختن شدم.

خوب، پرشنگ خانم چشم‌آبی نجات پیدا کرد. دیروز، پدر و مادرش آمده بودند بیمارستان، یک طرف ماست و یک سفره نان آورده بودند برای من. مثل پرنده‌ها بود، پرشنگ... با چشمش به من افتاد، دوید به طرفم و بغلم کرد.

فردای آن روز، داشتم دست می‌شستم بروم اتاق عمل که خانم رُناک خسروی آمد کنارم و در دستشویی بغلی، مشغول دست شستن شد. نیم‌ساعتی دست می‌شستیم. همان‌طور که صابون می‌زدم و لابلای انگشتهایم را رُنُس می‌کشیدم، صدای آهسته‌اش را شنیدم: "دکتر..."

پیش خودم فکر کردم آیا متوجه ترس دیروز من شده؟ گفتم: "بله... با من بودید؟"

گفت: "معذرت می‌خواهم..."

گفتم: "برای چه؟"

گفت: "بابت دیروز..."

گفتم: "چرا؟"

گفت: "من آدم ترسویی نیستم، دکتر."

گفتم: "می‌دانم... تا حالا خوب شناختمان."

گفت: "فکر نمی‌کنم مرا شناخته باشید."

گفتم: "شاید..."

گفت: "می‌دانید... پارسال، پدر و برادر بزرگم توی بمباران کشته شدند..."

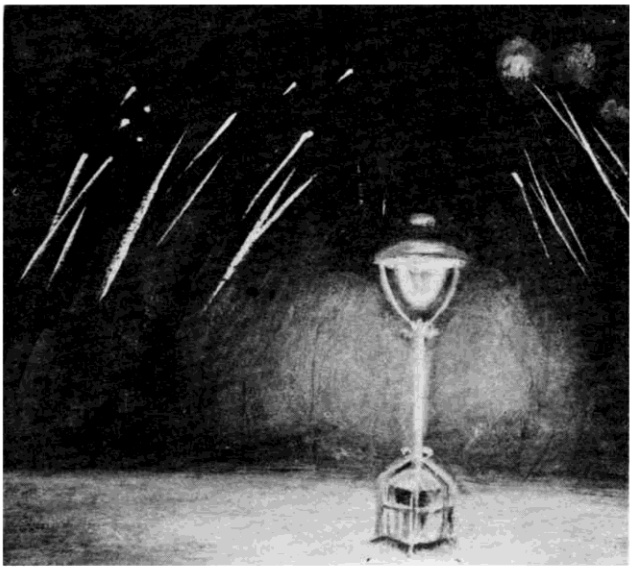
برگشتم نگاهش کردم. انگار اولین بار بود که می‌دیدمش. این دختر جوان و کوچک‌اندام و فرز، با این دستهای سفید و انحوایی که حالا در میان کف صابون، انگشتان کشیده‌اش را به‌هم می‌مالید، با این چهرهٔ بارنگ و رنگ‌پریده و لبهای عصبی بارنگ، دو تا از عزیزانش را از دست داده بود و من در این مدت نفهمیده بودم؟

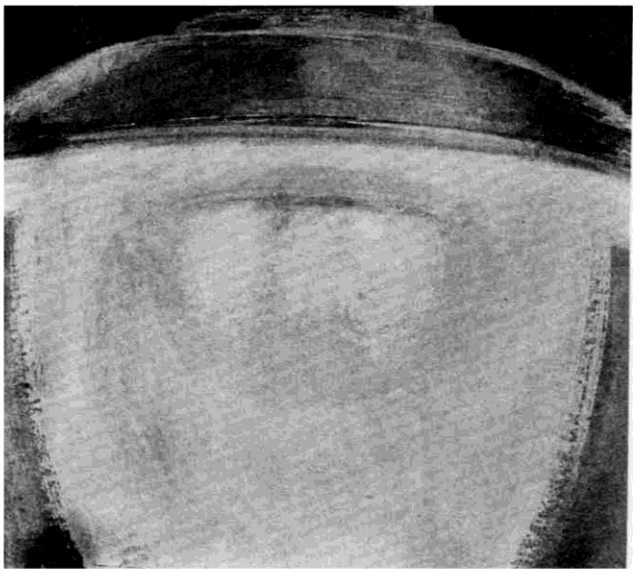
گفتم: "متأسفم... من..."

گفت: "بله... البته خیلی‌ها کس‌وکارشان کشته شده... من حالا تنها مانده‌ام. با یک مادر پیر و ازکار افتاده و یک خواهر کوچکتر و یک برادر محصل... نان‌آور خانواده منم..."

گفتم: "خوب، شما دختر خوب و مسئولی هستید."

خندید. لبخندش تلخ بود. دستهایش را آب کشید و برگشت نگاهم کرد. با آن چشمهای سیاه طوری نگاهم کرد که دلم لرزید. نمی‌دانم چرا ناگهان به یاد نگاه و حالت معصومانهٔ مهرنوش افتادم.





گفت : "واقعا ؟ راست می‌گویید ، دکتر؟ "
خندیدم و گفتم : "چرا باید دروغ بگویم ؟ "
گفت : "دیروز وقتی همه گذاشتند رفتند ، یاد مادر و خواهر و برادرم افتادم . پیش خودم گفتم اگر من بمیرم ، چه بلایی سر آنها می‌آید؟ این بود که خواستم بروم . اما وقتی شما را دیدم که آن‌طور خونسرد به کار مشغولید ، دیدم پرشنگ هم مثل خواهر خودم است . مثل مهرنوش شماست . . . "
گفتم : "درست است . . . "
دستهایش را خشک کرد و دوروبرش را نگاه کرد و ناگهان با صدای لرزانی گفت : "می‌دانید ، دکتر . . . من . . . آخر خنده‌دار است . . . من عاشق شده‌ام . "
خندیدم : "مبارک است . . . "
گفت : "مسخره‌ام نکنید ، دکتر . . . "
گفتم : "چرا مسخره‌تان کنم؟ خوب ، شما جوانید . . . عشق هم برای جوانهاست . . . "
پرسید : "شما هم عاشق شده‌اید ، دکتر؟ "
گفتم : "در جوانی ، بله . . . "
گفت : "حتما عاشق مادر مهرنوش؟ . . . "
گفتم : "بله . . . "
لحظه‌ای سکوت کرد و بعد گفت : "چرا عاشق شدن این قدر هم قشنگ است و هم غم‌انگیز؟ "
گفتم : "نمی‌دانم . . . "
گفت : "من زشتم ، دکتر؟ . . . " و باز همان‌طور نگاهم کرد .
گفتم : "چرا این‌طور فکر می‌کنید؟ "
گفت : "من مدتهاست دوستش دارم . عاشقش هستم . اما او به من محل نمی‌گذارد . نمی‌دانم چرا ، دکتر . . . من آدم بدی نیستم . من مهربانم . . . خیلی دوستش دارم ، دکتر . اما او انگار نه انگار . . . "
گفتم : "چرا این حرفها را می‌زنید؟ . . . حالا این آدم خوشبخت کی هست؟ "
گفت : "شما او را نمی‌شناسید . همکارتان بود . . . اهل تهران بود . . . آمده بود اینجا ، ماموریت . . . مثل شما . . . "
گفتم : "حالا کجاست؟ "
پی‌آن‌که جوابم را بدهد ، راه افتاد طرف اتاق عمل .
آن روز ــ در تمام مدت عمل ــ حتی سرش را هم بلند نکرد . با خودم فکر کردم : عجب دختر غریبی است این رُناک خانم خسروی . . . . . .

۱۸ اردیبهشت . صبح زود .
دیشب هرچه کردم نتوانستم بخوابم . تا نیمه شب عمل داشتم . بعد ــ خسته و کوفته ــ آمدم بخوابم . با آن که خیلی خسته بودم ، خوابم نبرد . نشستم بقیهٔ نامه را بنویسم . دیدم نمی‌توانم . حوصله نداشتم . گفتم کمی مطالعه کنم . نتوانستم . حواسم پرت می‌شد . دلتنگی به جانم چنگ می‌زد . چراغ را خاموش کردم ، شاید خوابم ببرد . در تاریکی به صداهای شب گوش می‌دادم .

این خوابگاه را تازه ساخته‌اند . در انتهای حیاط بیمارستان ، پای تپهٔ بلندی ساخته شده . چهارتا اتاق است با یک آشپزخانه و توالت و دستشویی . در اینجا ، یک هفته‌ای تنها بودم ؛ تا این که دو تکنیسین بیهوشی از تبریز آمدند . این دو همشهری جوانهای محجوب و ساکتی هستند که همیشه با هم‌اند . شبها صدای عوعوی سگ و زوزهٔ گرگ می‌آید . سگها حتی تا پشت درهم می‌آیند . گربهٔ گل باقالی قشنگی همیشه توی سالن لمیده و خُرخُر می‌کند . هرکار کردم به اتاقم بیاید ، نیامد .
سپیده که زد ، بلند شدم ؛ دوشی گرفتم و قهوه‌ای نوشیدم . بعد رفتم بیرون ، در سینه‌کش تپه نشستم . شهر ویرانه زیر پایم بود . این تپه تا همین هفتهٔ پیش پُر از شقایق سرخ بود . حالا اما تک و توک پیدا می‌شود . یک نوع گل هست که اسم علمی‌اش را نمی‌دانم . در اینجا بهش می‌گویند : "گل زرد و سرخ . " یک طرف گلبرگهایش زرد است و طرف دیگر سرخ . گل خوشبویی است . بوی غریبی دارد . ساقه‌اش را برگهای سبزِ کمرنگِ درشتی پوشانده . یک دسته گل زرد و سرخ چیدم و با خودم آوردم .
همین گلها را برای عروسی خواهر رُناک بردم . اسمش روژا است . دو سه سالی از رناک کوچکتر است . شبه جمعه عروسی‌اش بود . مرا هم دعوت کرده بودند .
عصر پنج‌شنبه ، ابوبکر آمد دنبالم که : "برویم ، دکتر؟ " گفتم : "برویم . " یک دست لباس کُردی کِرم رنگ نو پوشیده بود و جامانه به سر بسته بود . موتورش را هم حسابی برق انداخته بود .
نشستم ترک موتور . گفتم : "قربانت ابوبکرخان ، هنوز آرزو دارم . "
برگشت طرفم : "مخلصتم ، دکترجان . . . " سبیلش را تاب داده بود و صورتش را دوتیغه کرده بود ، گاز داد و راه افتاد .
عروسی در یکی از روستاهای اطراف بود . همان‌جا که رُناک و خانواده‌اش زندگی می‌کنند ، پنج کیلومتری راه بود .
وسط راه ، ناگهان یادم افتاد و گفتم : "ابوبکر ، برگرد برویم شهر . . . " صدایم را نشنید . زدم پشتش . نگه داشت . گفتم : "برگرد برویم یک دسته گلی چیزی بگیریم . "
خندید : "از کجا؟ "
گفتم : "گل فروشی . "
گفت : "کجای کاری ، دکتر جان؟ ما آن روزگار که شهرمان شهر بود و این‌طور خراب و ویران نشده بود و مردمش سر به کوه و بیابان نگذاشته بودند ، گل‌فروشی نداشتیم ، چه رسد به حالا . "
گفتم : "می‌گویی چه کار کنیم؟ همین‌طوری که نمی‌شود با دستهای آویزان رفت عروسی . "
گفت : "شما خودت گُلی دکتر . . . اگر بدانی کُردها چقدر دوستت دارند . . . "
گفتم : "این حرفها که تعارف است . فکری بکن . "
دستی به چانه‌اش کشید و نوک سبیلش را تاب داد : "والله ، کاش زودتر گفته بودی . . . "
گفتم : "چطور؟ "
گفت : "حیاط بیمارستان . . . "
گفتم : "آن خَرزَهره‌ها را می‌گویی؟ "
گفت : "چه عیب دارد ، دکتر جان؟ گُل گُل است دیگر . . . " که چشمم افتاد به گلهای شقایق و گلهای سرخ و زرد کنار جاده . ابوبکرهم نگاهم را دنبال کرد . موتور را زد روی جک و زدیم به دشت و تپه‌ها . همان‌طور که داشتیم گل می‌چیدیم ، پرسیدم : "ابوبکر چرا تا حالا ازدواج نکرده‌ای؟ "
سرخ شد و سرش را پایین انداخت : "والله ، چه بگویم دکتر جان! . . . از بدبختی . . . مگر با این چندرقاز حقوق کارمندی می‌شود دست دختر مردم را گرفت و به خانه آورد؟ "
گفتم : "بالاخره ، باید دستی بالا بزنی . "
رفت طرف یک شاخه شقایق و روی زمین نشست . آفتاب بهاری داشت غروب می‌کرد . گفت : "می‌دانی ، دکترجان ، شما مثل برادر بزرگترم هستی . . . یک چندوقتی است می‌خواستم باهات حرف بزنم . . . اما رویم نمی‌شد . . . "
کنارش نشستم و گفتم : "چرا؟ خوب ، حالا بگو . "
گفت : "والله ، چطور بگویم ، دکترجان؟ . . . پدر این دل بسوزد . . . من خاطرخواه یک دختری شده‌ام که . . . . "
گفتم : "به به . . . چشم ما روشن . . . "
زُل زد توی چشمهایم و گفت : "جرأت ندارم پا پیش بگذارم . "
گفتم : "چرا؟ تو که ماشاءالله جوان خوب و زحمتکشی هستی . . . "
گفت : "والله ، آخر می‌دانی چطور است دکترجان؟ من شش کلاس بیشتر درس نخوانده‌ام ، اما اولیسانس است . خوب ، این اختلاف . . . "

گفتم : "اگر او هم تو را بخواهد ، مساله‌ای نیست . . . "
گفت : "اشکالش همین است که نمی‌دانم او هم خاطر مرا می‌خواهد یا نه . . . "
گفتم : "خوب ، چرا بهش نمی‌گویی ؟ "
گفت : "خجالت می‌کشم . . . " و سرش را زیر انداخت .
نگاهش کردم . پیشانی‌اش عرق کرده بود . گفتم : "خانم خسروی؟"
ناگهان جا خورد . نگاهم کرد . بعد بلند شد ایستاد و گفت : "تو از کجا می‌دانی ؟ حرفی به تو زده ؟ "
گفتم : "نه . . . همین طوری حدس زدم . "
گفت : "از کجا ؟ "
گفتم : "خوب ، دور و بر خودمان جز او دختر لیسانسه سراغ ندارم ." خندید .
دقایقی بعد ، با یک بغل گُل زرد و سُرخ و شقایق بر ترک موتور نشسته بودم و ابوبکر با سرعت می‌راند و زیر لب آواز می‌خواند .
به روستا که رسیدیم ، از دور صدای سُرنا و دهل می‌آمد . رفتیم خانه‌ای که عروسی در آنجا برگزار می‌شد . همه ریختند بیرون . زنها ، لباسهای رنگارنگ پوشیده بودند . چه رنگهایی ! هرکدام مثل یک دسته گُل . سکه‌های نقره‌ای و زرد رنگ از سربندها و گردن و سینه‌هاشان آویخته بود . مردها لباسهای نو پوشیده بودند . رُناک را در نگاه اول نشناختم . تا پیش از آن ، فقط در روپوش سفید پرستاری یا لباس سبز اتاق عمل دیده بودمش . حالا لباس کردی سرخ و صورتی پوشیده بود و روسری پُرزرق و برقی سرش بود . چهره‌اش گل انداخته بود و از شادی برق می‌زد . پیش آمد و خندان گفت : "خوش آمدی ، دکتر . "
گوسفندی آوردند و زدند زمین و مردی کارد در دست بالای سر گوسفند ایستاد . تا آمدم بجنبم ، کاردِ تیز گلوگاهِ گوسفند را شکافت و خون فواره زد .
عروس و داماد را نشانده بودند توی یک اتاق . با ابوبکر رفتیم و تبریک گفتیم . رُناک گلها را از دست ابوبکر گرفت . حواسم پیش ابوبکر بود . تا بناگوش سرخ شده بود .
جایت خیلی خالی بود ، مهین ! همه می‌گفتند : "جای خانم سبز." عکسهایی را که از عروسی گرفته‌ام ، همراه این نامه برایت می‌فرستم . کاش تو هم بودی و شادی‌شان را می‌دیدی . کاش مهرنوش بود و دست در دست آن زنها و مردها می‌رقصید .
بعد از شام ، همه بیرون آمدند . جلو خانه ، میدانچهٔ وسیعی بود که قبلا" آب و جارو کرده بودند . آسمان نیمه‌ابری بود و ماه بدر کامل . چه مهتاب زیبایی! نوازندگان یکریز می‌زدند و زن و مرد ــ دست در دست ــ دایره‌وار می‌رقصیدند . پرشنگ گل نوشکفته‌ای بود که در لباس سبز درخشان می‌خرامید .
نیمه‌های شب ابوبکر و رُناک گل کاشتند . هریک دستمال رنگی بزرگی در دست داشتند و می‌رقصیدند . ابوبکر سرچوپی شده بود . یک صف طولانی از زن و مرد ــ دست در دست ــ حرکات پاهاشان را با او تنظیم می‌کردند . جلو می‌آمدند ، عقب می‌رفتند ، می‌گشتند ازهم باز می‌شدند ، حلقهٔ دایره را تنگ‌تر می‌کردند ، آنگاه دایره را می‌گشودند ، خم می‌شدند ، راست می‌شدند . . . و در میان این گل رنگارنگ هر دَم تغییر شکل دهنده ، رُناک چه می‌کرد ! تنها ــ در میان دایرهٔ رقصندگان ــ بی‌آن‌که دست کسی را در دست داشته باشد ، می‌رقصید . ابوبکر که انگار رهبر آن دایرهٔ هردَم از هم باز شوندهٔ رقصندگان بود ، به هوای رناک بود که می‌رفت؛ جلو ، عقب ، دولا ، راست . . . تکان دستمال در هوا . . .
نمی‌دانم چطور برایت بنویسم . پرشنگ از بس رقصیده بود ، خسته و نفس‌نفس زنان آمد کنارم نشست . سر بر شانه‌ام گذاشت و کمی بعد خوابش بُرد .
چراغهای زنبوری میدانچه را مثل روز روشن کرده بودند . سایه‌های آدمها در اطراف ، گاه خوفناک به نظر می‌رسید .
ناگهان سروصدا بلند شد که : "هواپیماهای عراقی آمدند . " در یک آن ، موسیقی قطع شد و چراغها را خاموش کردند . ماه رفته بود پشت ابر . در آسمان ، دو سه نقطهٔ روشن می‌گشت . همه سرهاشان بالا بود و آن نقطه‌های متحرک را نگاه می‌کردند . سکوتِ سنگینی همه‌جا را گرفته بود . ناگهان صدای ابوبکر بلند شد : "بزن ، بکوب . . . گور پدر بمب و هواپیمای عراقی . . . "
در تاریکی همه ــ زن و مرد ــ فریاد کشیدند . سُرناها و دُهل‌ها ــ دوباره ــ به صدا درآمدند . در تاریکی می‌زدند و می‌رقصیدند و می‌خواندند . فکر کردم خلبانهای عراقی صدای سُرنا و دُهل و آواز مردم را می‌شنوند . در سیاهی شب ، حرکتِ مَواجِ پیرهنهای رنگارنگ غریب بود .

طرح‌ها از هوس مرتضوی

همه هواپیماها را از یاد برده بودند . همین‌طور می‌زدند و گروهی می‌خواندند و می‌رقصیدند . من هیچ‌چیز از آوازهاشان نمی‌فهمیدم . گاهی سرم را بالا می‌کردم . هنوز آن نقطه‌های روشن در آسمان می‌گشتند .
ناگهان صدای انفجار آمد . همه‌جا لرزید . پرشنگ از خواب پرید و وحشتزده بغلم کرد . مثل گنجشک کوچکی می‌لرزید . چشمهای آبی‌اش در تاریکی می‌درخشید . گفتم : "نترس ، دخترم . "
یک آن سکوت بود . در میان میدانچه ، همه دایره‌وار ایستاده بودند . دستها از هم باز بود و پاییین افتاده ، در میان دایره ، ابوبکر و رناک دست در دست ایستاده بودند ، نزدیک هم . همه گوش تیز کرده بودند . انگار منتظر بودند صدای انفجار دیگری بلند شود . ناگهان صدای رُناک بلند شنیده شد : "انداخت توی کوه و کمر . . . بزن ، بکوب . . . گور پدرشان . . . " و باز زدند و خواندند و رقصیدند .
هواپیماها رفتند . نفهمیدم کی چراغها را روشن کردند . در میان دایره ، هنوز ابوبکر و رُناک می‌رقصیدند . رودررو ، دستمالها را تکان می‌دادند و خم و راست می‌شدند و شانه تکان می‌دادند و می‌رقصیدند . چهره‌های هر دو برافروخته و خیس از عرق بود .
پرشنگ که آرام شده بود ، دستم را گرفت و از جا بلندم کرد : "عمو ، پاشو . . . " گفتم : "کجا ؟ من که بلد نیستم ، دخترم . " دستم را می‌کشید و اصرار می‌کرد ، دیگران هم اصرار کردند . بالاخره ، به‌زور مرا به میان دایره کشیدند . میان دایره ، من بودم و پرشنگ و رُناک و ابوبکر . خجالتم ریخته بود . دستمال ابوبکر را گرفتم و شروع کردم به رقصیدن ؛ که چه عرض‌کنم ، به‌تقلید از آنها حرکتهایی انجام می‌دادم . با دست دستمالی را حرکت می‌دادم . بعد دایره از هم گشوده شد و مرا کردند سرچوپی . همه می‌خندیدند و آواز می‌خواندند . ناگهان آهنگ عوض شد . خواننده که پیرمرد لاغری بود و دَف می‌زد ، روبرویم ایستاد و زد زیر آواز ضربی : "آی دکتر . . . آی دکتر . . . "
از نفس افتاده بودم . آهنگ که تمام شد ، چند تا اسکناس شاباش دادم . نوازندگان اسکناسهای مرا در میان یک دسته اسکناس دیگر که شاباش گرفته بودند ، تکان می‌دادند و می‌زدند و می‌خواندند .
پایکوبی تا سپیدهٔ صبح ادامه داشت . عروس و داماد هم با دیگران می‌رقصیدند .
صبح ، سر صبحانه ، ریش سفیدهای محل گفتند : "دکتر ، بیا اینجا بمان . برای خودت و خانواده‌ات توی یکی از این روستاها خانه می‌سازیم . " گفتند : " این مردم خیلی به دکتر احتیاج دارند . هر دکتری هم که می‌آید ، یک ماه بیشتر نمی‌ماند . بعدش می‌رود پی کارش . "
بهشان گفتم که من چون سه سال مأموریت نرفته بودم ، قرار است سه ماه بمانم . وگرنه من هم مثل آنهای دیگر ، سالی یک ماه باید به مأموریت بیایم . ازشان تشکر کردم و گفتم : "خیلی دلم می‌خواست می‌توانستم پیشتان بمانم . اما برایم امکان ندارد . بازهم خواهم آمد . "
هوا را ابر سیاهی پوشانده بود . باران نَم‌نَم می‌بارید . اصرار کردند بمانیم . بعد که گفتم باید بروم بیمارستان ، خواستند با ماشین برسانندم . ابوبکر گفت : "دکتر را من آورده‌ام ، خودم هم باید بَرَش گردانم . بر ترک موتور نشستم و راه افتادیم .

میان راه ، ابوبکر پرسید : "چرا نمی‌مانی پیش ما ، دکتر ؟"
گفتم : "دلم می‌خواهد ، اما متأسفانه نمی‌توانم ."
به بیمارستان که رسیدیم ، هر دو خیس‌خیس بودیم . داشتم لباسم را درمی‌آوردم . ابوبکر در آستانهٔ در اتاق ایستاده بود و سرش را پایین انداخته بود . گفتم : "برو کتری را بگذار روی گاز ، یک چای داغ بخوریم ."
رفت و برگشت دوباره سرجایش ، همانطور ایستاد . با انگشتهایش بازی می‌کرد .
گفتم : "چرا مثل طلبکارها دَم در ایستاده‌ای ؟ بیا بنشین دیگر ."
گفت : "نه والله ، باید بروم دکتر جان . . . تو هم خسته‌ای . . ."
گفتم : "نمی‌خواهی یک پیاله چای با هم بخوریم ؟"
گفت : "چرا . . ."
گفتم : "می‌خواهی لباست را عوض کنی ؟"
گفت : "نه ، همین‌طور خوب است ."
گفتم : "بله دیگر . . . جوانی است و عشق و . . ."
خندید . همانجا کنار در چُندک زد ، سرتکان داد و گفت : "می‌دانی دکتر . . . دیشب بهش گفتم . . ."
گفتم : "بارک‌الله . . ."
گفت : "جانم به لب رسید تا توانستم بگویم . . . تمام شب دنبال فرصت می‌گشتم . . . بالاخره ، توی تاریکی ، تنها گیرش آوردم و بهش گفتم . . . گفتم : رُناک ، من . . خیلی خاطرت را می‌خواهم . . ."
رفتم دو تا لیوان آبجوش ریختم و توی هرکدام یک کیسه چای انداختم . ابوبکر هنوز دَم در چندک زده بود . یکی از لیوانها را گذاشتم جلوش و رفتم روی تخت نشستم
گفتم : "خوب ، چی گفت ؟"
گفت : "هیچ . . . جوابم را نداد . . فقط نگاهم کرد . . . یک‌طوری نگاهم کرد . . بعدش هم خندید . . ."
گفتم : "صبر داشته باش . . ."
گفت : "بد نیست ، دکتر ؟ عیب نیست ؟"
گفتم : "چه بدی ؟ چه عیبی ؟ عاشق بودن عیب است به نظر تو ؟"
گفت : "نه والله . . . اما اگر از من خوشش نیاید ، عیب است . . . برای من عیب است . . . ."
گفتم : "فکر نمی‌کنم از تو خوشش نیاید . . ."
ازجا بلند شد و گفت : "راست می‌گویی ، دکتر ؟" مثل بچه‌ها می‌خندید .
گفتم : "چایت سرد نشود ، ابوبکرخان . . ."
قندی به دهان گذاشت و لیوان چای را برداشت و یک‌نفس نوشید .
گفتم : "نسوزی ! "
گفت : "دهان بسوزد مهم نیست ، دکتر . دل نسوزد ! " و از در زد بیرون .
. . . .

۱۹ اردیبهشت . صبح
اگر این نامه را امروز تمام نکنم ، بازهم ممکن است بماند برای فردا . هنوز نتوانسته‌ام با تلفن باهاتان حرف بزنم .
می‌خواستم بهت بگویم ــ مهین‌جان ــ که فعلا " شتاب نکن . کمی بیشتر فکر کن . بگذار من برگردم ، بازهم حرف می‌زنیم . نمی‌شود ناگهانی تصمیم گرفت و همه‌چیز را آتش زد و بُنه کَن رفت به مملکت غُربت . یادت نیست در آن چند ماه اقامت در لندن ، چقدر دلمان می‌گرفت ؟ چقدر به یاد ایران می‌افتادیم ؟ چند روز پیش نامه‌ای از پدرم داشتم ، نوشته بود ناراحتی قلبی‌اش عود کرده .
نمی‌دانم ، به‌هرحال ، به گمان من ، لازم نیست این‌قدر عجله کنیم . وقت زیاد است . خواستم بگویم که فعلا " به اسباب اثاثیه‌چوب حراج نزن . کتی خانم هم که فرار نمی‌کند . می‌شود بعد ازش خواهش کرد بیاید قیمت بگذارد .
امروز قرار است یکی از مجروحها مرخص شود و برود تهران . این نامه را به او می‌دهم تا بیاورد درِ خانهٔ مادرت . این‌طوری خیلی زودتر می‌رسد .
لطفا "سری به کتابفروشی "چهر" بزن و ببین آیا کتابهایی را که خواسته بودم ، تهیه کرده است ؟ خودش می‌داند . کافی است بگویی برای فلانی می‌خواهم . اگر رفتی آن‌طرفها ، به صحافی "آپلیان" هم سر بزن . یک دیکشنری "وبستر" داده‌ام صحافی کند . باید آماده باشد . پولش را حتما " بده . این علی‌آقای صحاف خیلی تعارفی است . اگر فروشگاههای "نشر" کتاب پزشکی جدیدی وارد کرده ، برایم بگیر و بگذار کنار تا بیایم .
راستی ، خوب شد یادم افتاد . یک روپوش سفید هم برای این خانم رُناک خسروی بخر . اندازه‌اش باید یک نمره از تو کوچکتر باشد . دیروز دیدم روپوشش نخ‌نما شده . در اینجا نه پارچه‌اش پیدا می‌شود و نه کسی که بدوزد .
کتابها و دیکشنری و روپوش را می‌توانی با پُست یا تی‌پاکس بفرستی . اگر با تی‌پاکس فرستادی ، به نشانی بهداری سنندج بفرست ، برایم می‌آورند .
عزیز دلم ، مهرنوش را ببوس و بگو : "بابا ، تا بیست روز دیگر برمی‌گردد . " مادر و خواهر و برادرت را سلام برسان . اگر سری به خانهٔ پدرم بزنی ، از تو ممنون خواهم شد . برای او هم نامه‌ای خواهم نوشت . خواهش می‌کنم کم‌سربه‌سر این و آن بگذار . اعصاب خودت را خرد نکن . اجازه نده فکرهای الکی ذهنت را خراب کند .

قربانت
می‌بوسمتان . بهروز

نامهٔ سوم
بیست خرداد ۱۳۶۵
سنندج
خدمت با سعادت خانم دکتر رحیمی
پس از عرض سلام ، امیدوارم که حال شما و دختر قشنگتان و خانواده خوب باشد و روزگار را به خوشی و سلامتی بگذرانید . از بابت روپوش خیلی سپاسگزارم . وقتی دکتر آن را به من دادند ، خیلی خوشحال شدم .
خانم دکتر ، من این نامه را با عجله برای شما می‌نویسم . امیدوارم مرا ببخشید . امروز آقای دکتر از پیش ما می‌روند . من چون در سنندج یک کار اداری داشتم ، با اجازهٔ ایشان همراهشان آمدم . یکی از همکاران بیمارستان به اسم آقای ماوندی برای آن‌که بیشتر پیش دکتر باشد ، همراه ما آمد . من الان در ادارهٔ بهداری سنندج نشسته‌ام . تا چند لحظهٔ دیگر دکتر به طرف تهران راه می‌افتند .
در شهر جنگ‌زده و خراب ما چیزی که لایق شما باشد ، پیدا نمی‌شود . مادرم برای مهرنوش یک دست لباس زنانهٔ کردی دوخته است . امیدوارم از آن خوشش بیاید . من این بسته را که لباس سرخ و صورتی مهرنوش در آن است به آقای دکتر می‌دهم تا بیاورند . من به ایشان نگفته‌ام که توی بسته چیست . خواهش می‌کنم این لباس را تن مهرنوش کنید و آن‌وقت او را نشانِ دکتر بدهید . فکر می‌کنم خوشحال بشوند .
همهٔ ما شیفتهٔ اخلاق و کردار دکتر شده‌ایم . ایشان مثل برادر برای من عزیزند . همشهریان من که امروز در وقت خداحافظی با دکتر همه‌شان اشک می‌ریختند ، خیلی دلشان می‌خواست دکتر در شهرشان بماند . مردم محروم ما استحقاق داشتن پزشک خوبی مثل دکتر بهروز را دارند . ما کُردها وقتی از کسی محبت می‌بینیم ، دیگر واله و شیدای او می‌شویم و دلمان نمی‌خواهد از ما جدا شود . این شاید خصوصیت خوبی نباشد .
البته ما مجبوریم اینجا بمانیم . اینجا زادگاه و وطن ماست . عزیزان ما زیر همین خاک خوابیده‌اند . ما هم روزی زیر همین خاک خواهیم خوابید . به‌همین دلیل بود که وقتی درسم در دانشگاه تبریز تمام شد ــ با آن که امکان کار کردن هم در تبریز و هم در تهران برایم فراهم بود ــ ترجیح دادم به بانه برگردم .
یک جلد کتاب حافظ برایتان می‌فرستم . گاهی دکتر شعرهایی از حافظ می‌خواندند . فکر می‌کنم این کتاب کوچک در خانهٔ شما جای مناسبی داشته باشد .
خانم دکتر ، من هنوز ازدواج نکرده‌ام ، اما اگر روزی عروسی کنم ، مراسم و جشن عروسی بدون حضور شما و مهرنوش و دکتر برگزار نخواهد شد . شاید پیش‌خودتان بگویید این دختر شهرسنانی چقدر پُرروست . اما من این حرف را فقط برای شما می‌نویسم که مثل خواهر دوستتان دارم . رویم نشد به دکتر بگویم . آیا شما مرا قابل می‌دانید که این همه راه را از تهران تا بانه بکوبید و بیایید ؟
یک جلد کتاب ــ در یکی از کتابفروشیهای اینجا ــ دربارهٔ کردستان و تاریخ و مردم این سرزمین پیدا کردم . هدیهٔ ناقابلی است .
مهرنوش را به‌جای من ببوسید . من با اجازهٔ شما یکی از عکسهای او را از دکتر گرفته‌ام . جای آقای دکتر رحیمی همیشه پیش ما سبز است .
اگر از دل همشهریان من بپرسید ، خواهند گفت که به شما و مهرنوش حسودیشان می‌شود . خوشا به‌حال شما که دکتر می‌آید پیشتان .

دوستی که شما را ندیده
رُناک خسروی

ژیل پرو

نامزد و مرگ

ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

روز یکشنبه وارد شدند و حال آنکه آندره از نامه چنین فهمیده بود که زودتر از دوشنبه نخواهند آمد. نزدیک ساعت چهار و نیم بعد از ظهر، اتومبیل پژوی کهنهٔ آنها به‌درون حیاط آمد و زیر پنجرهٔ اتاق او ایستاد. یک صندوق فلزی و یک صندوق بزرگ چوبی و دو چمدان چرمی روی سقف اتومبیل بسته شده بود. صندوق فلزی فرو رفته و صندوق چوبی ترک خورده بود و دور چمدانهای ملّو از اثاث تسمه پیچیده بودند. آندره پیشانی را به‌دستگیرهٔ پنجره چسبانده بود و، با هر نفس، سرش را می‌چرخاند تا بخار دهانش شیشه را تار نکند. نخست موهای مجعّد دختربچهٔ چهار پنج‌ساله‌ای را دید که از درِ عقب خارج می‌شود و سپس، از در جلو، موهای بور و کوتاه زن و موهای پرپشتِ فلفل‌نمکی مرد را دیدَ. با این همه، از نامه چنین برمی‌آمد که مرد سی و پنج سال بیشتر ندارد. رانندگی را زن برعهده گرفته بود.

آندره به‌تندی واپس رفت که دیده نشود، ولی آنها به‌بالا و به نمای خانه نگاه نکردند. مرد اتومبیل را از حلو دور رد و میان زن و دختر ایستاد و دستها را در جیب کتش کرد. هر سه بی‌حرکت مشغول تماشای حیاط شدند. حیاط از ماه اکتبر پر از گِل و لای بود و پاها تا قورک در آن فرو می‌رفت. تا ماه مه زمین خشک نمی‌شد و حالا ماه مارس بود. از بالای دیوار حیاط، طرف جاده، کلبه‌ای کوچکی که هنوز شش بار در سال در آن نماز جماعت برگذار می‌شد به‌چشم می‌خورد. سمت چپ کلیسا، و تقریبا به‌بلندی برج ناقوس، درخت عرعری که در میان گورستان کاشته شده بود لکهٔ بزرگ سیاهی روی آسمان می‌انداخت. آندره با خود گفت که کاش آن زن از دیدن گورها که از طرف هشتی پیدا بود حا نزند. ماریون همیشه می‌گفت که پس از ازدواج با او وقتی که برای زندگی کردن به‌این قلعهٔ روستایی بیاید از دیدن این منظره غم به‌دلش خواهد نشست. با این همه، گورها پاکیزه و پوشیده از سبزه و گُل بود. حتی مانند حضور آشنایی در حوارِ خانه بود. به‌هر حال، آن خانوادهٔ پاریسی که در همان نزدیکی می‌نشستند از این بابت ناراحت نبودند. سرای سابق کشیش را که طرف چپ بود خریده بودند و تابستانها به‌آنجا می‌آمدند و تعطیلات را با دو فرزندشان تقریبا نیم برهنه در آن خانه می‌گذراندند. از آن درخت‌عرعر خیلی خوششان می‌آمد. زن یک روز به‌او گفته بود: "گمانم در ماه سپتامبر که همهٔ پاریسیها از اینجا می‌روند محیط دلگیر می‌شود." از بیست خانهٔ قصبهٔ مارتن‌ویل تقریبا نیمی متعلق به‌پاریسیها بود. آندره هنگامی که در شامگاه زمستان گاوهایش را از صحرا بازمی‌آورد و این جادهٔ دراز را از کنار پنجره‌های بستهٔ خانه‌ها می‌پیمود از دیدن گورستان در برابر هشتی خانه‌اش رویهمرفته شاد می‌شد. لااقل مرده‌ها با وزیدن اولین باد پاییزی و افتادن اولین برگ‌زرد از آنجا فرار نمی‌کردند. می‌توانست به‌پایداری آنها دلگرم باشد. ولی هرگز در این خصوص حرفی با ماریون نمی‌زد.

پایین پنجره، دخترک که حتما سردش شده بود سر جایش شروع به‌جست و خیز کرده بود و دستهایش را در هوا می‌چرخاند. مرد در درون کتِ بلند پوستین‌مانندش قوز کرده و گویی از دیدن طویله و اتاقهای کنار آن وارفته بود. زن، برعکس، راست ایستاده بود و انگار گِل و لای آمیخته به‌سرگین و تودهٔ پهنهای سمت چپ حیاط و قبرهای گورستان را به‌مبارزه می‌طلبید. آندره با خود گفت که کاش این زن بتواند مرد را راضی کند که بمانند. این پنجمین کارگری بود که در عرض سه ماه اخیر به‌اینجا می‌آمد و دیگران هیچ‌کدام بیش از دو هفته نمانده بودند. زن را دید که دست خود را چند بار آهسته بر شانهٔ مرد کوبید و وقتی که زن واپس چرخید آندره به‌سرعت خود را کنار کشید. تقریبا در همان لحظه، کوبهٔ درِ ورودی به‌صدا درآمد. همچنان که گره کراواتش را می‌بست از پلکان پایین رفت. آن شب در دهکدهٔ کارتنان مجلس رقص به‌پا بود و قرار شده بود که آندره شام را در خانهٔ ماریون بخورد و بعد او را به‌مجلس رقص ببرد.

مرد چهرهٔ گردِ و مهتابی‌رنگ و پف‌کرده داشت با سبیل درشتِ افتاده و چشمهای میشی‌رنگی که دیگر از زندگی انتظار خوشبختی نداشت. چون برای استخدام شدن می‌بایست اوراق پرسشنامهٔ بیمه‌های اجتماعی را پر کند کار عاقلانه‌ای نکرده بود که در مورد سنش دروغ گفته بود. ولی زن مسلما بیش از بیست و پنج سال نداشت. خیلی بلندقد و خیلی نیرومند نبود، ولی با اطمینان روی پاهایش ایستاده بود، هم محکم و هم ظریف، مانند کره‌اسبی حاضر یراق. با چشمهای سیاه‌وار هم گشوده و لبهای نیمه‌باز خیره به‌او می‌نگریست. آندره گرمای چهرهٔ خود را که سرخ می‌شد حس کرد. سپس زن دخترک را پیش راند و زیر لب گفت:

ــ بفرمایید، اینها را از کنار جاده چیده‌ایم.

یک دسته گُل پامچال بود. آندره آن را از دست کودک گرفت و در حالی که خون در شقیقه‌هایش می‌تپید گلها را تماشا کرد. سپس گفت که فردا انتظار آمدنِ آنها را داشته است، زیرا قرارداد از روز دوشنبه به‌بعد صورت رسمی پیدا می‌کند، ولی زن جواب داد که آنها ترجیح داده‌اند که زودتر بیایند تا مستقر شوند و بتوانند از اول وقت دوشنبه کارشان را شروع کنند. شوهرش مانند سگ کتک‌خورده‌ای که وظیفه‌اش را در حد توانایی انجام داده و با این حال منتظر تنبیه هر روزه است سر تکان می‌داد. زن، برعکس، گویی سرشار از امیدواری بود و همچنان مصرانه به‌او می‌نگریست و آندره حقیقتا نمی‌دانست که اکنون باید چه بگوید، همیشه در برابر ناآشنایان دست و پایش را گم می‌کرد. سنی که این کارگر در نامه برای خود قایل شده بود مورد پسند او بود، زیرا خوش نداشت که در بیست و هشت سالگی به‌کسی فرمان بدهد که در حکم پدرش باشد. کارگری که کمتر از پنجاه و حتی شصت سال داشته باشد دیگر در ولایت پیدا نمی‌شد. جوانهای کوتاهتن همه به‌شهر "کان" می‌رفتند تا در کارخانه‌ها استخدام شوند و در کوچه‌ها با پاسبانها دربیفتند.

آندره در سمت راست، میان طویله و گاراژ ماشین‌آلات، مسکنِ آنها را نشان داد: دو اتاق روی یک آشپزخانهٔ بزرگ، به‌اضافهٔ یک انبار زیرشیروانی برای چیدن اسباب و اثاثشان. راه ورود به‌انبار، پله‌ای در بیرون ساختمان بود. زن همهٔ اینها را پسندید، ولی کمک او را برای خالی کردن اتومبیل نپذیرفت و دلیل آورد که لباسهایش کثیف خواهد شد.

* * *

آندره به‌اتاقش برگشت، کراوات خاکستریش را باز کرد و شش بار کوشید تا گره مثلثی به‌آن بزند، ولی موفق نشد. سرانجام آن را در اشکاف گذاشت و کراوات کهنه‌اش را برداشت و با کوشش اول موفق به زدن گره شد. پس از هر کوشش ناموفق، به‌کنار پنجره می‌رفت و به اتومبیل می‌نگریست. زن کت سیاهِ چرمْ مصنوعیش را درآورده بود. نیمتنهٔ کشباف سبزی با یخهٔ برگشته و دامن خاکستری چیندار به‌تن داشت. مرد کتش را درنیاورده‌بود. سرش را پایین انداخته بود و با گامهای سنگین راه می‌رفت. به‌نظر می‌آمد که با هریک بار رفت و آمد

او، زن دوبار می‌رفت و برمی‌گشت. در نامه، خود را اهل سن‌بریو معرفی کرده بودند.

وقتی که از بستن کراوات فارغ شد، ساعت دیواری طبقهٔ پایین پنج بار زنگ زد. در خانهٔ ماریون ساعت شش منتظرش بودند. به تالار طبقهٔ همکف رفت و بار دیگر کفشهای سیاهش را در برابر بخاری واکس زد. اگر می‌دانست که آنها امروز وارد می‌شوند لااقل بخاری دیواری را برایشان روشن می‌کرد تا رطوبت اتاقها از میان برود. ساعت زنگ ربع را زد. نگاهی به‌کفشهایش کرد و آه کشید. نوک کفشها بسیار باریک بود و می‌دانست که پیش از دور پنجم رقص پاهایش درد خواهد گرفت. از این گذشته، هنگام عبور از حیاط برای رفتن به‌گاراژ، دوباره کفشهایش کثیف خواهد شد. روزهای یکشنبه برایش تحمل‌ناپذیر بود. از جا برخاست. دسته‌گل پامچال را که روی میز ناهارخوری گذاشته بود برداشت و در یک لیوان آب گذاشت. اولین گلهای سال. دعا کرد که کاش آن کارگر آنجا بماند و خیلی تنبل نباشد.

پیرزنی که روزهای یکشنبه برای دوشیدن گاوها می‌آمد تا چند لحظهٔ دیگر پیدایش می‌شد، زیرا فضای حیاط بر اثر غروب آفتاب رو به‌تاریکی می‌رفت. سقف اتومبیل پژو خالی شده بود. آندره اندیشید که آنها برای بالا بردن صندوقها از پلکان مارپیچ به‌زحمت خواهند افتاد. ساده‌تر این بود که به‌کمک طناب و قرقره‌ای که بالای روزن هواکش انبار فوقانی بود آنها را بالا بکشند و از پنجره به‌داخل اتاق ببرند. ولی زن را دید که وارد انبار طویله شد و با نردبان بزرگ از آنجا بیرون آمد و فهمید که آنها محتویات صندوقها را در طبقهٔ همکف خالی کرده‌اند. زن نردبان را به‌دیوار تکیه داد و مرد تا دم در انبار بالا رفت. آن وقت زن به‌آشپزخانه برگشت و سپس در حالی که صندوق فلزّی را روی شانهٔ راستش گذاشته بود از آنجا بیرون آمد. با پشت خمیده پیش می‌رفت و کمرش بر اثر فشار، گود افتاده بود. لبه فلزی صندوق ظاهرا پشت گردنش را می‌خراشید. به‌نردبان رسید، صندوق را روی پله‌ها گذاشت و همچنانکه خود بالا می‌رفت صندوق را نیز رو به‌بالا فشار می‌داد و بالا می‌برد تا جایی که مرد توانست آن را بگیرد و به‌درون انبار بکشد. زن بی‌درنگ پایین آمد و باز به‌آشپزخانه‌رفت. ولی مسلم بود که نخواهد توانست صندوق بزرگ چوبی را نیز به همان ترتیب به‌پای نردبان ببرد. چرا شوهر سنگین‌ترین کارها را به عهدهٔ او گذاشته بود؟ پدر ماریون می‌گفت که اهالی برتانی یا خیلی خوب‌اند یا خیلی بد. زن پس‌پس بیرون آمد، دستهٔ کناری صندوق را گرفته بود و روی زمین می‌کشید و صندوق شیار عمیقی در زمین گل‌آلود به‌جا می‌گذاشت. پایین نردبان، چند بار کوشید تا سرانجام توانست صندوق را روی پله‌ها قرار دهد. چمباتمه زد و صندوق را با فشار به اندازهٔ نیم‌متر بالا برد و سپس آن را روی شانهٔ چپ خود گذاشت و مشغول بالا رفتن شد. ناچار بود که اریب‌وار بالا برود و صندوق را با یک دست بگیرد تا به‌عقب سرنگون نشود. به‌پلهٔ ششم که‌رسید نزدیک بود که تعادلش به‌هم بخورد و ناچار دوپله پایین آمد. دامنش بالا رفت و پای چپش تا کمر هویدا شد. آندره بی‌اختیار سربرگرداند. خیلی دلش می‌خواست به‌کمک او برود، اما در این وضع و با بودن شوهر در بالای نردبان صورت خوشی نداشت. و پیرزن خدمتکار هم هر لحظه ممکن بود سر برسد. وانگهی زن جای پایش را محکم کرده بود و دوباره داشت بالا می‌رفت. شوهر زانو زده و دستها را رو به پایین دراز کرده بود. سرانجام دستگیرهٔ دیگر را چنگ زد و صندوق را بسوی خود کشید. سپس آن را رها کرد. صندوق به سر زن خورد و صدای آن شنیده شد. زن نزدیک بود به‌زمین سرنگون شود، ولی به موقع خود را نگه داشت. صندوق روی زمین افتاد و گل و لای به اطراف پاشید. بالای نردبان، شوهر بی‌آنکه حرکتی کند به‌جلو خم شده‌و بالاتنه‌اش روی پله‌های نردبان گیر کرده و در آستانهٔ سقوط بود.

آندره به‌طرف حیاط خیز برداشت و فریاد زد:

ــ تکان نخورید!

پیش از آنکه از خانه درآید و خود را برساند، زن چند پله بالا رفته بود و بیهوده می‌کوشید تا تن مرد را بسوی انبار واپس براند. آندره روی پلهٔ نردبان پرید، ولی نگاهش پایین بود و با عجله‌ای که داشت سریعتر از آنچه می‌پنداشت بالا رفت و سرش به‌گوشت گرم رانهای زن خورد و پایین دامن او را که به‌پشت گردنش می‌سایید حس کرد. زن زانوها را اندکی خم کرد و آندره سرش را بیرون آورد و عذر خواست. با یک دست کوشید تا جثهٔ مرد را که بیهوش می‌نمود واپس براند، ولی تن زن جایش را تنگ‌کرده‌بود و از آزادی حرکتش می‌کاست. سرانجام به‌او گفت:

ــ کنار بایستید تا من بروم بالا توی انبار: تنها راه همین است.

ــ نه، همین جا بمانید و مرا بگیرید.

آندره تن او را به‌پلکان چسباند. زن بالاتنهٔ شوهرش را روی شانهٔ چپ نگه داشت و دگمه‌های کت او را گشود و از جیب بغل کت سرمه‌ای یک لولهٔ فلزی بیرون آورد و درش را بازکرد. دو قرص گلی‌رنگ از درون آن روی کف دست راستش ریخت و به‌دهان مرد نزدیک کرد. کوشید تا آنها را از میان لبها وارد دهان کند. بر اثر فشاری که می‌آورد، سر مرد به‌چپ و راست تکان می‌خورد. نگاه او همچنان مهربان و غمگین و فقط اندکی خیره‌تر و اندکی خالی‌تر از اول بود، ولی رنگ خاکستری پوستش به‌خاکستری گراییده بود و مسلم بود که مرده است.

ــ محکم بگیریدم!

آندره خود را محکم به‌او چسباند و حرئت نکرد که چیزی بگوید. زن با یک دست دهان مرد را باز کرد و آن دو قرص را روی زبانش گذاشت. ولی مرد هیچ واکنشی برای خوردن نشان نداد. دیدن این زبان آویزان میان دندانها با دو قرص گلی‌رنگ بی‌مصرف روی آن ترسناک بود. گویا در این لحظه زن فهمید که کار از کار گذشته است زیرا هق‌هقی کرد که شبیه ترکیدن بغض در گلو بود و آندره تن او را که چسبیده به‌تن خودش می‌لرزید حس کرد. او را تنگ‌تر به‌خود فشرد و گونه‌هایشان با یکدیگر مماس شد: زن با حرکتی شبیه حرکت نرم و لجوجانهٔ کرهٔ اسب سرش را به‌سر او می‌مالید. آندره وقتی که گریهٔ او را حس کرد زیر لب گفت:

ــ حال بگذارید من بروم بالا.

* * *

طنابی زیر بغلهای مرد بستند و او را آرام‌آرام پایین آوردند. زن به‌هر ترتیب می‌خواست او را به‌اتاق نشیمنشان ببرد (کمی ناخوشایند بود که مدام می‌گفت "منزلمان" و حال آنکه آنها تازه رسیده بودند). آندره اصرار نکرد، زیرا می‌دانست که ماریون اگر بفهمد که مرده‌ای وارد خانه شده است جنجال خواهد کرد.

اتاق پایین پر از لباسهای به‌هم ریخته و ظروف آشپزخانه بود. روی میز ناهارخوری، در قهوه‌جوشی پر از آب، یک دسته گل پامچال شبیه دسته‌گلی که دخترک به‌او داده بود دیده می‌شد. بخاری دیواری را روشن کرده بودند و دخترک کنار آتش نشسته بود و یک مجلهٔ مصور را ورق می‌زد. از دیدن آنها که زیر بغلها و پاهای مرد را گرفته بودند و می‌آوردند تعجب نکرد. مادر به‌او گفت:

ــ دوباره حالش به‌هم خورد. تو همین جا بنشین. ما می‌بریمش بالا که بخوابانیمش.

پلکان خیلی تنگ بود. آندره مجبور شد که جنازه را روی پشت بگذارد و سعی کند که فکرش مشغول چیز دیگری باشد. زن در را برایش باز کرد. هوای اتاق سرد بود و هنگامی که آندره جنازه را روی تختخواب رها کرد زن به‌او گفت:

ــ شما استراحت کنید، خودم ترتیب کارها را می‌دهم.

میت را روی تشک خواباند و پلکهایش را پایین آورد و دستهایش را صلیب‌وار روی شکمش گذاشت. سپس چند قدم واپس رفت و با دقت به‌جنازه نگریست، گویی می‌خواست مطمئن شود که چیزی را فراموش نکرده است.

آندره پیشنهاد کرد:

ــ تسبیح می‌خواهید؟ من توی خانه دارم.

ــ نه، لازم نیست.

ــ چطور؟ مگر اعتقاد مذهبی نداشت؟

ــ مسئله این نیست. او اینجا نمی‌ماند. امشب برش می‌گردانم به ولایت.

ــ امشب؟ ولی تشریفات کار چه می‌شود؟ باید دایرهٔ متوفیات را خبر کرد.

زن چهره‌اش را که ناگهان آشفته‌حال شده بود ملتمسانه بسوی او برگرداند و گفت:

ــ خواهش می‌کنم، به‌من لطف کنید و بگذارید برکردم. هیچ‌چیز به‌هیچ کس نمی‌گوییم، نه شما و نه من. طوری وانمود می‌کنیم که آنکار اصلا خبری نشده است.

ــ آخر برای چه؟

ــ برای پولش. ما دیگر پول نداریم و دایرهٔ متوفیات برای بردن جناره به‌سن‌بریو قیمت خون پدرش را مطالبه خواهد کرد. دست کم سه‌هزار فرانک. و شاید هم چهار هزار. هشت سال پیش که جنازهٔ مادرم را آوردند ما اول خیال کردیم که صورت‌حساب عوضی است.

مرد نگاهی به‌میت کرد که روی تشک دراز کشیده بود و اکنون کتش بسیار فراختر از معمول به‌نظر می‌آمد. اگر زنده می‌ماند می‌بایست یک

طرح از هوس مرتضوی

سال تمام کار کند تا چهار هزار فرانک درآورد. و با این پول می‌تواست دوستهها، در بازار کارانسان، دو ماده گوساله‌ٔ پروار بخرد. زیر لب گفت:

ــ می‌فهمم. ولی تشریفات را نمی‌شود نادیده گرفت. اگر جبردار نشود دردسر بزرگی راه می‌افتد.

ــ قسم می‌خورم که هیچ کس نفهمد! او را توی اتومبیل می‌نشانیم و چون تب است کسی نمی‌فهمد که او مرده است. تش بریو هم دور نیست.

ــ و اگر راندارمها جلویمان را بگیرند؟ گاهی ماشینها را توی راه وارسی می‌کنند.

ــ من خودم را به‌آن راه می‌زنم، انگار که او همین الان توی اتومبیل تمام کرده است. می‌زنم زیر گریه و آنها دست و پاشان را گم می‌کنند و دیگر دنبالش را نمی‌گیرند.

ــ نمی‌دانم...

ــ بله، بله، شما نگذارید ما برویم! قول می‌دهم که هیچ طور نمی‌شود!

جمله را با صدای بلند گفته بود و دخترک از پایین صدایش را شنید. نرسید که آیا می‌شود من هم بالا بیایم؟ مادرش دستور داد که از جایش تکان نخورد. چند ثانیه ساکت ماندند و سپس آندره گفت:

ــ اینجا نمی‌شود حرف زد. اگر میل دارید، بیایید برویم به‌اتاق من.

* * *

دخترک همان جا نشسته بود، اما محله‌اش را دیگر نگاه نمی‌کرد. چشمهایش پر از نگرانی و سرزنش بود.

مادر گفت:

ــ بابا خوابیده است. همین جا کنار آتش بنشین و مجله‌ات را تماشا کن. مراجم بابات هم نشو. من می‌روم و زود برمی‌گردم.

بیرون تقریبا تاریک شده بود.

ــ مطمئنید که دخترتان بالا نمی‌رود؟

ــ او باد گرفته است که باید ساکت بماند. از وقتی که‌هی به‌گوشش خوابیده‌ایم که بیاید پدرش را خسته کند دیگر عادت کرده است.

از طویله روشنایی به‌چشم می‌خورد: پس خدمکار پیر مشغول دوشیدن گاوها بود. مسلما اتومبیل بزرو بردنان کنار دیوار و چراغهای روشن را در محل سکونت کارگرها دیده بود.

ــ چند سالش بود.

ــ سی‌و پنج. دو ماه دیگر سی و شش سالش می‌شد.

ــ از خیلی وقت پیش بیمار بود؟

ــ یک سال بعد از دواحمان مبتلا شد. فلجش بود.

ــ دکتر چه می‌گفت؟

ــ ما همه‌اش اینجا و آنجا دنبال کار می‌دویدیم و خیلی دکتر دیده‌ایم. آنها عقیده‌ٔ یکسانی نداشتند. آخرین دکتری که دیدیم گفت که دیگر حالش خوب شده است. به‌عقیده‌ٔ آنها، ممکن بود یک ساعت بعد بمیرد یا صد سال عمر کند. می‌گفتند که در بیماری فلجی اصلا نمی‌شود پیش‌بینی کرد.

چشم زن به‌دسته‌گل پامجال روی میز افتاد و آندره بومیدانه کوشید تا چهره‌اش سرخ نشود.

ــ اگر میل دارید، تخم‌مرغ و ژامبون توی یخچال هست. بهتر است چیزی بخورید و شکم خالی راه نیفتید.

ــ می‌گویید بخورم؟

ــ حتما. آخر تش بریو خیلی هم نزدیک نیست.

ــ من به‌راندگی عادت دارم. اتومبیل را همیشه من می‌راندم.

در یخچال را باز کرد و سه تخم‌مرغ و یک باریکه ژامبون از آن بیرون آورد.

ــ می‌خواهید دخترتان را صدا بزنم؟ آخر او هم ممکن‌است گرسنه باشد.

ــ نخیر، توی راه شیرینی مفصلی خورد. من چیزی به‌اش نگفتم چون می‌دانستم که باید اثاثمان را توی اتاقها بچینیم و فرصت تهیهٔ شام نخواهم داشت. شما چطور؟ شما نمی‌خواهید چیزی بخورید؟

ــ من خانهٔ همسایه‌ها دعوت دارم.

روی صندلی کهنهٔ چرمی نشسته بود و زن را که مشغول تهیهٔ خاگینه بود تماشا می‌کرد. از بس حرکاتش راحت و خودمانی بود کسی تصور نمی‌کرد که او تازه‌وارد باشد. ماهیتابه و ظرفها و قاشق و چنگال را و حتی بستهٔ کره را که در یکی از خانه‌های یخچال قرار داشت به آسانی پیدا کرده بود.

ــ شما خودتان آشپزی می‌کنید؟

ــ یک پیرزن هست که غذای ظهر را برایم درست می‌کند. شبها یا حاضری می‌خورم یا برای شام به‌خانهٔ همسایه‌ها می‌روم، مثل امشب.

ــ نمی‌دانید چقدر خوشحال بودیم که پیش یک مرد مجرد کار پیدا کرده‌ایم...

آندره با خود می‌اندیشید که اگر پیرزن خدمتکار می‌دید که در آشپزخانه زنی به‌طرف اجاق می‌رود و برمی‌گردد و مرد روی صندلی نشسته است و تماشایش می‌کند چه خواهد گفت؟ عجیب‌تر از همه این بود که تقریبا آرزو داشت که خدمتکار پیر آنها را ببیند.

ــ چرا به‌خصوص مرد مجرد؟

زن به‌عقب برگشت. دستها را به‌کمر زده بود و خاگینه‌اش در ماهیتابه جلزجلز می‌کرد.

ــ برای خاطر ژان. چون بنیه‌اش قوی نبود و همیشه بایست مواظب حال خودش باشد. مرد بیچاره. این اواخر دیگر تقریبا نمی‌توانست کار بکند. آن وقت اگر حایی کاری پیدا می‌کردیم چیزی نمی‌گفتیم، او کارها را به‌طور عادی به‌دست می‌گرفت ولی بعد، خرده‌خرده، کارهای مشکل را من انجام می‌دادم و دست آخر همهٔ کارها را خودم به‌عهده می‌گرفتم.

ــ برایتان سخت نبود؟

حتی سفره را در کشو چپ اشکاف پیدا کرده بود. ماریون که از شش ماه پیش مرتبا به خانهٔ او می‌آمد همیشه قیافهٔ مهمان به‌خود می‌گرفت. مسلما جای هر چیز را می‌دانست، ولی وانمود می‌کرد که اتفاقا آن را پیدا کرده و از اینکه خیلی تمیز نیست خوشش نیامده است.

تا زن سفره را می‌چید او برخاست و رفت یک بطری شراب سیب آورد. وقتی که زن برگشت او را دید یک لیوان برایش روی میز گذاشت. رو به‌روی یکدیگر نشستند.

ــ بله، پرسیدم برایتان سخت نبود؟

ــ من خوشم می‌آمد. واقعا خوشم می‌آمد. حتی از درو، به‌خصوص وقتی که از اول آفتاب تا غروب کار می‌کردیم. حتی یک وقت، در بوس که بودیم، زیر نور مشعلها هم کار کرده‌ام. ولی هیچ وقت نشد که مدت طولانی بتوانیم یکجا بمانیم. از دست زن ارباب. آنها خوششان نمی‌آمد که می‌دیدند من تمام روز با مردشان توی صحرا کار می‌کنم. هرچقدر هم که رفتارم معقول بود باز فرق نمی‌کرد: از زور حسادت دیوانه می‌شدند و آن وقت ناچار از آنجا می‌رفتیم. برای همین بود که من و ژان خوشحال بودیم از اینکه این بار سر و کارمان با یک مرد مجرد است.

ــ و شوهرتان چه می‌گفت؟

ــ او هم خوشحال بود. توی ده همیشه خرده‌کاری فراوان است. اربابها هم راضی بودند، چون این به‌نفعشان بود: ژان توی قلعه می‌ماند و خرده‌کاریها را انجام می‌داد و من هم به‌جای او کار می‌کردم. نمی‌خواهم از خودم تعریف کنم، ولی من آدم بی‌دست و پایی نیستم، از عهدهٔ هر کاری برمی‌آیم. حیف که دیگر تمام شد.

ــ حالا چه کار می‌خواهید بکنید؟

ــ بازاریاب می‌شوم. پدر و مادر ژان بچه را نگه می‌دارند. همیشه در مسافرتم، درآمدم بد نیست. بهتر از کشت و کار است.

ــ من هم زمانی بازاریاب بودم. پدر و مادرم روی زمین کار می‌کردند و بدون من هم امرشان می‌گذشت. شیردوش برقی می‌فروختم. البته درآمدم هم خوب بود، ولی بعد از مدتی دیدم این زندگی نمی‌شود. حالا خوشحالم که برگشته‌ام سر زمین.

ــ پدر و مادرتان مرحوم شدند؟

ــ نه، بازنشسته شده‌اند. در سنت مراگلیز خانه‌ای دارند و آنجا نشسته‌اند. میل نداشتند که من برگردم سر زمین. می‌گویند زمین دوره‌اش تمام شده. مگر برای زمینداره‌ای بزرگ. ولی من فقط دو هزار قفیز دارم.

ــ دو هزار چی؟

ــ ما اینجا زمین را به‌قفیز حساب می‌کنیم. می‌شود بیست هکتار. تقریبا پانزده ماده‌گاو را خوراک می‌دهد. اما برای اینکه راحت زندگی کنم به‌دو برابر این مقدار احتیاج دارم.

ــ و آن وقت باز هم ادامه می‌دهید؟

ــ زمینهایم را وسعت می‌دهم. اگر شب نبود، می‌بردمتان زمینهای آن طرف را نشانتان می‌دادم، درست پشت قلعه. سه هزار قفیز زمین درجه یک. علفها را امروز گاو می‌چرد، فردا دوباره سبز می‌شود. مطمئنم که شما تا حالا زمین به‌این خوبی ندیده‌اید. حیف که دیگر شب شده است.

ــ می‌خواهید آنجا را بخرید؟

ــ با دختر صاحب زمین نامزد هستم. امسال تابستان ازدواج می‌کنیم.

زن لبخند تلخی زد. شانه‌ها را بالا انداخت و گفت:

ــ به‌هر حال ما اینجا هم نمی‌توانستیم ماندگار بشویم. دختر خوبی است؟

ــ به‌خوشگلی شما نیست. خیلی لاغر است.

ــ لاغری که اشکالی ندارد، درست می‌شود.

ــ آخر اخلاقش هم تعریف ندارد. مثلا هر وقت که مرا با این کراوات می‌بیند غوغا راه می‌اندازد. می‌گوید این کراوات به‌لباسم نمی‌آید.

زن نگاهی به‌کراوات او کرد. از قیافه‌اش برمی‌آمد که آن را پسندیده است. ولی فقط سرش را تکان داد، گویی حرئت نداشت که طرف او را بگیرد.

ــ به‌نظر من نامزدتان بخت بلندی دارد. خانه‌تان قشنگ است و با همین مقدار زمین هم می‌توانید یک گله گاو پرورش بدهید.

ــ اسب هم می‌خواهم پرورش بدهم. نه اسب مسابقه. با اینکه اینجا محل این کار است، به‌نظر من احتمال ضررش زیاد است. باید مطمئن باشیم که لااقل یک اسب برنده بیرون می‌دهیم. ولی برای اسب‌سواری، تقاضا فراوان است. به‌علاوه، خوبیش این است که خوراک اسب با خوراک گاو فرق دارد: به‌هم لطمه نمی‌زنند.

ــ لابد کرّه‌اسب هم پیدا می‌کنید. کرّه اسب خیلی نار است.

آندره سر پایین انداخت و زن با حالت مردّدی به‌او نگریست. ولی آندره نمی‌توانست توضیح بدهد که آن زن را شبیه کره‌اسب می‌بیند: حسور و ناشی. زن غذایش را تمام کرده بود. آندره برخاست و رفت سبد میوه را از روی قفسه آورد. زن یک سیب برداشت. پرسید:

ــ مرغ و خروس چی؟ من توی حیاط چیزی ندیدم. لابد می‌خواهید اول ازدواج کنید تا بعد خانمتان به‌این کار رسیدگی بکند؟

ــ ماریون دوست ندارد. می‌گوید مرغداری بردگی است. به فکر چیزهای مترقی‌تر است. اما به‌نظر من، آدم همیشه و در هر کاری که می‌کند برده است. منتها من ترجیح می‌دهم که برده‌ٔ حیواناتم باشم تا برده‌ٔ سرکارگر یا برده‌ٔ مسئول فروش. نمی‌توانم برایش توضیح بدهم چرا، ولی نظرم این است.

ــ من هم همینطور. به‌نظر من حیوانات وابسته به آدم‌اند. اگر ازشان مواظبت نکنیم تلف می‌شوند. ولی نمی‌توانیم بگوییم که صاحب کار وابسته به‌ماست. بلکه درست به‌عکس.

ــ همین‌طور است. کاملا درست است. همین را برای ماریون توضیح خواهم داد.

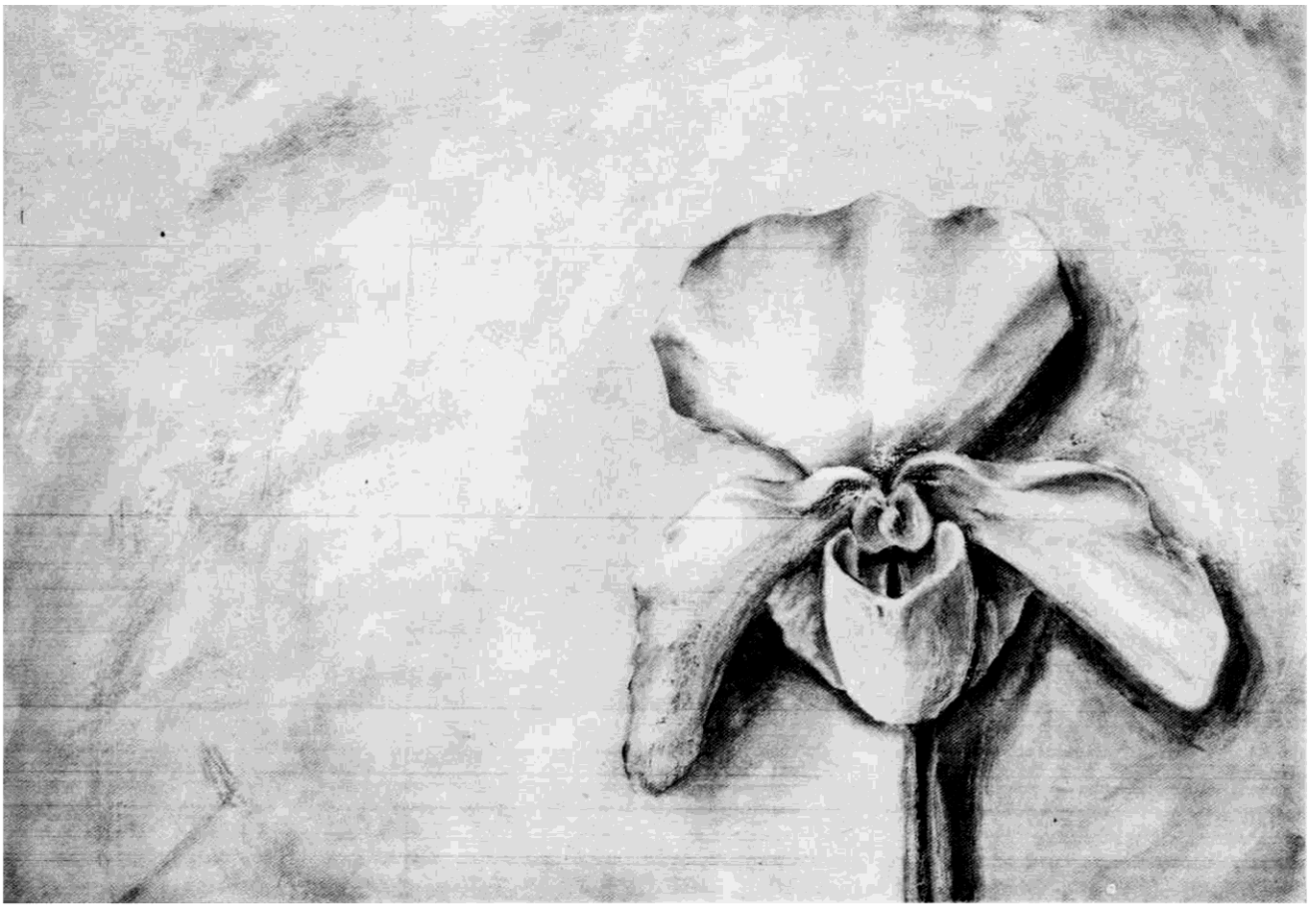
به‌یکدیگر لبخند زدند. زن واقعا لبخند زیبایی داشت هرچند که دهانش به‌زیبایی دهان ماریون نبود. انصاف را، چشمهایش هم کمتر از چشمهای ماریون زیبا بود و خیلیها ممکن بود از موهای کوتاه پسروار او خوششان نیاید. حتی لاغری ماریون هم مسلّم نبود: به‌نظر همه رعنا می‌آمد. وانگهی غذا کم می‌خورد که چاق نشود. اما هیچ شباهتی به‌کره اسب نداشت.

آندره میوهٔ دیگری تعارف کرد، ولی زن برنداشت و در حالی که ته سیب را توی بشقاب می‌گذاشت گفت:

ــ بهتر است خیلی دیر نکنم والا نمی‌توانم او را توی اتومبیل بنشانم. اول ظرفها را می‌شویم.

شستن ظرفها وقت زیاد نمی‌خواست. چهار هزار فرانک برای حمل یک جنازه از کوتانتن به‌سن بریو! آدم باورش نمی‌شود. اندوختهٔ بانکی آندره تقریبا بیشتر از این نبود. زن می‌گفت که حمل جنازهٔ مادرش خیلی گران تمام شده است، ولی بسته به‌این است که مادرش کجا مرده باشد. اگر آن گوشهٔ فرانسه باشد، معلوم است. حالا اگر چیزی بپرسد، شاید زن پیش خودش خیال کند که آندره می‌خواهد مخارج حمل جنازه را به‌او قرض بدهد.

ــ می‌دانید اگر من جای شما بودم چه کار می‌کردم؟



طرح از هومن مرتضوی

زن همچنانکه ماهیتابه را می‌شست به‌طرف او برگشت.

ــ همین جا می‌گذاشتمش بماند. آن روبه‌رو، زیر درخت عرعر، خاکش می‌کردند. آن وقت شما می‌توانستید عید توس با دخترتان برای زیارت خاکش به‌اینجا بیایید.

ــ پدر و مادرش اجازه نمی‌دهند. پسر عزیزشان است، می‌دانید. همین حالاش هم که به‌این صورت برش می‌گردانم کلی مکافات‌دارم.

ــ تقصیر شما که نبوده است.

ــ به‌نظر آنها، چرا. چیزی نمی‌گویند، ولی توی دلشان این‌طور فکر می‌کنند. توضیحش مشکل است. نمی‌دانم چه جور بگویم. ژان بعد از بیماریش، خودداری می‌کرد، از ترس حملهٔ قلبی. ولی برای حفظ غرور مردیش، وانمود می‌کرد که ادامه می‌دهد و شاید به‌زودی بچهٔ دیگری هم پیدا کند و مادرش همچه به‌من نگاه می‌کرد که انگار می‌خواهم پسرش را بکشم.

ــ شما که نمی‌خواهید تا آخر عمر توی خانهٔ آنها بمانید. حتما دوباره ازدواج می‌کنید.

ــ با داشتن بچه آسان نیست. ولی اگر بازاریاب بشوم، بیشتر وقتها توی خانه نیستم. وانگهی عادت کرده‌ام. خوب، دیگر برویم.

زن، پیش از ترک اتاق، دسته‌گل پامچال را در وسط میز ناهارخوری قرار داد.

* * *

نخست جنازه را روی نیمکت عقب اتومبیل در گوشهٔ سمت چپ نشاندند. آندره به‌انبار زیر شیروانی رفت و کلاه‌کهنه‌ای را که متعلق به پدرش بود آورد و روی سر جنازه گذاشت و به‌سمت جلو کج کرد، به طوری که لبهٔ کلاه چشمها را تقریبا می‌پوشاند. به‌نظر می‌آمد که مرد خوابیده است. جمع کردن اثاث و بار زدن آنها نزدیک یک ساعت طول کشید. قدری نگران بود که مبادا ماریون سر برسد، ولی چون معمولا همهٔ شبها مهمان بود کسی به‌تاخیرهایش توجه نمی‌کرد و حتی گاهی اتفاق می‌افتاد که در خانه بماند و خبر ندهد. رقص پیش از ساعت ده شروع نمی‌شد. سرانجام همه چیز در جای خود قرار گرفت و زن دخترش را که از کنار بخاری تکان نخورده بود صدا کرد.

ــ برو پهلوی بابا بنشین و شیطانی نکن. می‌خواهیم برگردیم خانه چون بابا خیلی مریض است.

دختر با لحن آرام و معقولی گفت:

ــ مریض نیست، مرده است.

ــ فضولی نکن. بنشین آنجا و حرف نزن.

ــ به‌نظر شما بهتر نیست که جلو بنشیند؟

ــ ژان دوست نداشت. همیشه می‌گفت که خطرناکترین جا صندلی جلوست.

زن در اتومبیل را بست و دامنش را روی کمر صاف کرد.

ــ خوب، تمام شد. من بابت همه چیز از شما تشکر می‌کنم. خیلی به‌من محبت کردید. بختم بلند بود که به‌شما برخوردم.

ــ اگر میل داشته باشید من می‌توانم شما را به‌سن‌بریو برسانم و با قطار برگردم. از کلفتمان خواهش می‌کنم که فردا به‌گاوها سرکشی کند.

ــ نخیر، متشکرم. همین حالاش هم ممکن است با ژاندارمها درگیری پیدا کنیم. این وضع به‌نظرشان مشکوک خواهد آمد. حتی پدر و مادر ژان ناراضی خواهند شد.

چند لحظه مکث کرد و سپس گفت:

ــ نمی‌دانم چطور بگویم، ولی مجبورم که از شما خواهش دیگری بکنم.

ــ نترسید، بگویید.

ــ برای بنزین است. ما قبل از آمدن به‌اینجا یک قسط اتومبیل را پرداخت کردیم و من دیگر پول ندارم. فقط به‌عنوان قرض. قول می‌دهم که تا هفته دیگر یک حوالهٔ پستی برایتان بفرستم.

صد فرانک به‌او داد. دست همدیگر را فشردند و زن با عجله گفت:

ــ خیلی حسرت می‌خورم. مطمئنم که در خانهٔ شما می‌توانستیم خوشبخت بشویم.

سپس پشت فرمان نشست و راه افتاد. هنگامی که اتومبیل از در می‌گذشت آندره دستش را برای خداحافظی بالا برد، ولی زن نمی‌توانست ببیند، چون شب بود. آن‌قدر آنجا ایستاد تا صدای موتور در دوردست محو شد. با همهٔ این احوال، حتی اسم زن را نمی‌دانست■

باشگاه ادبیات

تابلویی که نقاشش مفتون آن نبود

فیروزه مهاجر

نگاهی به تابلویی از "کوربه"

"کوربه" می‌گوید: "ظرافت در رنگ نیست، در انگشتان است". و از او غیر از این، گفته‌های دیگری نیز می‌توانیم نقل کنیم، ردیف پایان‌ناپذیری از جملات کوتاه و موکد که گاه شعارگونه می‌نماید اما شکی نیست که تاثیرات گفته‌های او همچنان بر هنرمدرن قابل رویت است. ازآنجمله تاکیدش بر "به عصر خویش تعلق داشتن" و "نقاشی آنچه نقاش خود می‌بیند" که درسی شد برای امپرسیونیست‌های فرانسه تا به نقاشی رئالیست، اکسپرسیونیستی، "میه"، "دومیه" و "کوربه" مسیری ادراکی دهند.

"کوربه" از ۱۸۴۷ برنامهٔ کار خود را اعلام می‌کند، ولی بهترین آثار او در فاصلهٔ کوتاه ۱۸۵۰–۱۸۴۹ خلق می‌شوند و از این میان می‌توان تابلو "سنگ شکنان" را نام برد که خود او در نامه‌ای خطاب به "فرانسیس وی" در توصیف آن می‌نویسد: "آن طرف پیرمردی هفتاد ساله، بر روی کار خم شده و تیشه را در هوا نگهداشته است. پوستش آفتاب سوخته است و سرش را کلاهی حصیری از آفتاب حفظ می‌کند. شلوار کهنه و پروصله‌ای بر پای دارد و در چاروق‌های زهوار درفته‌اش جورابهایی پوشیده است که روزی آبی رنگ بوده و اینک پاشنه‌های پا از آن بیرون زده. این طرف جوانی با سروروی گرد–آلود با پوستی سبزه که پیراهن ژندهٔ رقت–انگیزش بازوها و پهلوها... دریغا! در این حرفه به هنگام آغاز، آدمی چون این یکی است و در پایان، چون دیگری! ابزارهای‌شان اینجا و آنجا پراکنده است، کوله‌پشتی، زنبه، وسیله‌ی حفاری، قابلمه و... تمام این منظره در آفتابی درخشان، در روستایی دلباز، در کنار کانالی در نزدیکی جاده گسترده است و دورنما، صفحه‌ی بوم را پر می‌کند."[۲] و "ماکس بوشن"[۳] در آگهی برای نمایشگاه ۱۸۵۰ "کوربه" در "دیژون"، درباره‌ی این تابلو می‌نویسد:

"سنگ شکنان تابلویی است دارای دو پرسناژ در اندازه‌ی طبیعی، یک پسربچه و یک پیرمرد، آلفا و امگا، سپیده و شامگاه یک زندگی پرمشقت. پسرک جوانی در حدود دوازده تا چهارده ساله، با سرتراشیده، کچل و درمانده مانند آن بینوایی که غالبا" بر چهره‌ی کودکان مردم فقیر می‌بینیم. پسر چهارده ساله به زور یک سبد عظیم پر از خرده سنگ را برای پخش کردن روی سطح جاده بلند کرده است. پیراهن او ژنده است، شلوارش را با یک قطعه نخ... کفش‌هایی که از کثرت پوشیدن، قرمز، ساییده، پیچیده و... نظیر کفش‌های هر بیچاره‌ای که می‌شناسیم به پا دارد. این از بچه!"[۴] ماکس بوشن، همچنان ادامه می‌دهد، اما تا همین‌جا برای ما کافی است. ظاهرا" "کوربه" از این آگهی بسیار خوشش آمده بود. از این "سپیده و شامگاه یک زندگی پرمشقت" که جوانک سنگ‌شکن در آن کفش‌هایی به پا دارد "نظیر کفش‌های هر بیچاره‌ای که می‌شناسیم به پا دارد." در واقع خود "کوربه" تاکید می‌کند که این "صحنه‌ای خاص و نیز تصویری از شرایطی عام است." و "کوربه" در خلق آن همان‌قدر که تحت تاثیر "رامبراند" و اسپانیول‌هاست، از تصویرگری عامیانه نیز تاثیر می‌پذیرد.

تابلو "سنگ شکنان" که در موزه‌ی دولتی در سدن قرار داشت، در سال ۱۹۴۵ ناپدید شد، و جز عکس‌هایی از آن در دست نیست. اما، احتمالا" اگر خود "کوربه" زنده بود از این بابت زیاد متاسف نمی‌شد، چرا که او از اولین کسانی بود که از همان آغاز ظهور پدیده‌ای به نام عکاسی، جنبه‌های هنری آن را دریافت و حتا یکی از تابلوهای مشهورش "دریای توفانی" در واقع کپی یک عکس است. گذشته از آن، اطلاعات ما در مورد تابلوی "سنگ شکنان" به‌مدد آنچه خود "کوربه" در نامه‌هایی به دوستان و حامیانش نگاشته و نیز تعداد بیشمار نقدهایی که در همان چند سال اول عرضه‌ی تابلو در نمایشگاه‌های متعدد، نصیب آن شده است، کاملا" وسیع است. از "ماکس بوشن" نقل کردیم که البته یک دوست است و از بسیاری لحاظ هم مسلک "کوربه"، اما آنچه مخالفان که متاسفانه تعدادشان نیز کم نیست می‌گویند و می‌نویسند، بیشتر ناشی از اختلافات مسلکی است تا دعوا بر سر هنر، و گاه نیز کار به فحاشی می‌کشد. به‌هرحال معتبرترین منبعی که ما اکنون دراختیار داریم، کتاب "کلارک"[۵] درباره‌ی "گوستاو کوربه" است که دو نقل‌قول بالا را نیز از ترجمه‌ی فارسی آن گرفته‌ایم. این کتاب تنها به چند سالی از زندگی "کوربه" در فاصله‌ی ۱۸۵۲–۱۸۴۷ می‌پردازد، و به‌تدریج و باتوجه به همه‌ی جوانب، تحلیل کامل و جامعی از تابلو "سنگ شکنان" به‌دست می‌دهد. از خود "کلارک" تنها جمله‌ای نقل می‌کنیم که در واقع تاکیدی است بر واقعیتی که "کوربه" می‌خواهد عرضه کند. "کلارک" درباره‌ی "سنگ شکنان" می‌نویسد: "فشار، ضخامت، ثقل: اینها کلماتی است که فورا"

نام: سنگ شکنان (۱۸۵۰–۱۸۴۹) نقاش: گوستاو کوربه (۱۸۷۷–۱۸۱۹)
اندازه: حدود ۲/۳۵×۱/۶۳ متر محل فعلی: مشخص نیست

به ذهن می‌رسد و سنگ شکنان را به بهترین وجه شرح می‌دهد." [۶]

تاکید بر کار یدی و این طور خام و خشن تصویر کردنش، چیزی که نقاشان اندکی به‌آن پرداخته‌اند، به یادمان می‌آورد که "کوربه"، نقاشی را به سبب کار یدی بودن آن و نیروی کاری که صرفش می‌شود، اعتبار می‌نهد. "میه" نقاش دیگر هم عصر "کوربه" نیز در تابلوهایش کار را تصویر می‌کند، اما کارکشاورزان را. حال آنکه موضوع نقاشی "کوربه" در تابلو "سنگ شکنان" قشر کشاورزان رانده از زمین‌اند (پوشاک دو کارگر و تفاوتشان با البسه‌ی روستایی، بخوبی این واقعیت را نشان می‌دهد) و بنابراین از واقعیت خشن‌تر و تناقضی پنهان پرده برمی‌دارند. اما این تنها سبب خشونت و سادگی تابلو نیست.

نقاشان رمانتیک بیشترین اهمیت را به مفهوم دراماتیک یا شاعرانه‌ٔ موضوع می‌دهند، اما "کوربه" به‌این نتیجه رسیده بود که "نیروی نقاشی درخود نقاشی است و نه در موضوع آن." "کوربه"، نه آدم‌ها را و نه منظره‌ها را آرمانی نمی‌کند. حتا این واقعیت که او آدم‌هایش را در اندازه‌های طبیعی، یعنی در ابعادی می‌کشد که تا آن وقت خاص خدایان و قهرمانان بود به‌معنی آرمانی کردن آنها نیست. "کوربه"، صرفا "می‌خواهد واقعیت را به‌همان شکلی که هست ببیند، نه زشت و نه زیبا، نه بزرگتر و نه کوچکتر. برای رسیدن به این منظور، راه دیگری ندارد جز دور ریختن همه‌ی پیش‌طرح‌ها، پیش‌داوری‌ها و گرایشات سلیقه‌ای. برای آنکه واقعیت را به سرپنجه‌ٔ خویش لمس کند، توهم و تخیل و هر زائدی را حذف می‌کند.

آدم‌های او، آنگاه نیز که چهره‌های آشنایی دارند و از جزییات برخوردارند زیبا نیستند، و بسته به موقعیت یا دلپذیرند، یا مضحک (مضحک به‌آن سبب که دارای تناقض‌اند) اما به‌هرحال، این آدم‌ها به طور اتفاقی بر بوم ثبت شده‌اند. یعنی، ساختاری که بر بوم شکل گرفته ثبت از پیش‌پرداخته یک واقعیت نیست، بلکه خود تکه‌ای از واقعیت محسوب می‌شود. منظره‌ٔ تابلو نیز منظره‌ای معمولی و پیش‌پا افتاده است. اینجا، "کوربه" شگرد همیشگی‌اش را به‌کار می‌بندد و راه گریز تماشاگر را به سمت خط افق و آسمان سد می‌کند. در واقع خط افقی وجود ندارد و آسمان بخشی ناچیز از صحنه را اشغال می‌کند تا هرچه بیشتر چشم را بر پیش‌زمینه نگهدارد. اما، تابلو مرکز ندارد، حتا محور نظم دهنده‌ای هم در آن نیست چشم به‌طور اتفاقی از نقطه‌ای به‌نقطه‌ی دیگر تابلو می‌رود و آنچه می‌باید بستگی به آن دارد که در پی چیست. شاید، برای رسیدن به همین نتیجه، "کوربه" عناصر تصویر را اعتباری مساوی می‌بخشد. درواقع این نوع برخورد را ما هم در تصویرگری عامیانه می‌بینیم و هم در عکاسی، که "کوربه" از هر دو نیز تاثیر پذیرفته است. رنگمایه‌های تابلوی اصلی، محدود است (سفید، خاکستری، سبز) وضخیم و عاری از ظرافت. ازآنجاکه "کوربه" واقعیت تازه‌ای را عرضه می‌کند (واقعیت تابلو را) اثر از تازگی ویژه‌ای برخوردار است که خامی آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. سنگ‌ها به‌دقت و دانه به دانه نقاشی شده‌اند، اما دو کارگر فاقد جزییاتی هستند که برای نقاش اواسط قرن ۱۹ ضروری شمرده می‌شد. شاید بخش عمده‌ای از مخالفت‌ها با "سنگ شکنان" "کوربه" و نیز دو تابلو دیگری که او بلافاصله پس از آن کشید، یعنی "مراسم تدفین در اورنان" و "دهقانان فلاژی" اعتراضی باشد به این واقعیت که او به عمد اصول نقاشی رمانتیک را که دیگر کاملا "آکادمیک شده بود زیر پا می‌نهاد. البته، رئالیسم "کوربه" نیز می‌توانست آکادمیک شود و از برخی لحاظ نیز این طور شد.

تابلو، از لحاظ زیباشناختی موفق نیست، اما "کوربه" پای‌بند زیباشناختی نیست. او می‌خواهد بدون قاعده و اصول کار کند، و شاید استفاده‌اش از کاردک به‌جای قلم مو نیز به همین سبب است. امپرسیونیست‌ها که چند سال بعد ظهور می‌کنند، برعکس "کوربه" می‌کوشند تا واقعیت را براساس ادراک حسی و به‌طور آنی ثبت کنند، اما روش کار با کاردک را حفظ می‌کنند.

می‌توان گفت که فقدان معماری ترکیبی در تابلو "سنگ شکنان" در واقع واکنشی است نسبت به وحدت شکل در ساخت هنر کلاسیک و همه‌ی آن سخنان درباره‌ی کل ارگانیک و . . .

و بالاخره، تابلو "سنگ شکنان" لحظه‌ای از واقعیت است. آدم‌ها در آن حضوری صرفا جسمانی دارند و "کوربه" نمی‌کوشد تفسیری احساسی از آنها به دست دهد. واقعیت پیچیده است و متناقض و گاه آشفته؛ باید آن را همان طور که هست، دید؛ و نیز، به‌زعم "کوربه"، لزومی ندارد که نقاش مفتون چیزهایی باشد که نقاشی می‌کند، یا تماشاگر مفتون تابلویی که می‌بیند■

1) Francis Wey

۲. نقل از کتاب زندگی و آثار گوستاو کوربه، نوشته‌ٔ تی. جی. کلارک. ترجمه‌ٔ علی معصومی. انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۴، صفحه ۵۱.

3) Max Buchon

۴. همان کتاب، صفحه‌ٔ ۲۷۰.

5) Image of the people, Gustave Courliet and the 1847 Revolution, T. J. Clack 1973.

۶. همان کتاب، صفحه‌ٔ ۱۲۹.

آموختن آزادی

اووه انگلبرشت (۱)

بررسی نقادانه وضعیت روشنفکران شوروی پس از رفرم گورباچف (۲)

"ونیامین کاورین"(۳)،استاد پیر در جمع نویسندگان شوروی ، بتازگی رویدادهای هنری، زندگی روشنفکری و بویژه ادبی شوروی را "باغهای آزادی" خوانده است . به عقیده‌ی او برای تک‌تک کسانی که در آن سهیم‌اند "ارزشیابی دوباره‌ی همه‌ی ارزش‌ها" اجتناب ناپذیراست."من هیچ دوره‌ی دیگری‌را نمی‌توانم بخاطر آورم که از این نظر، به زمان ما شبیه باشد."

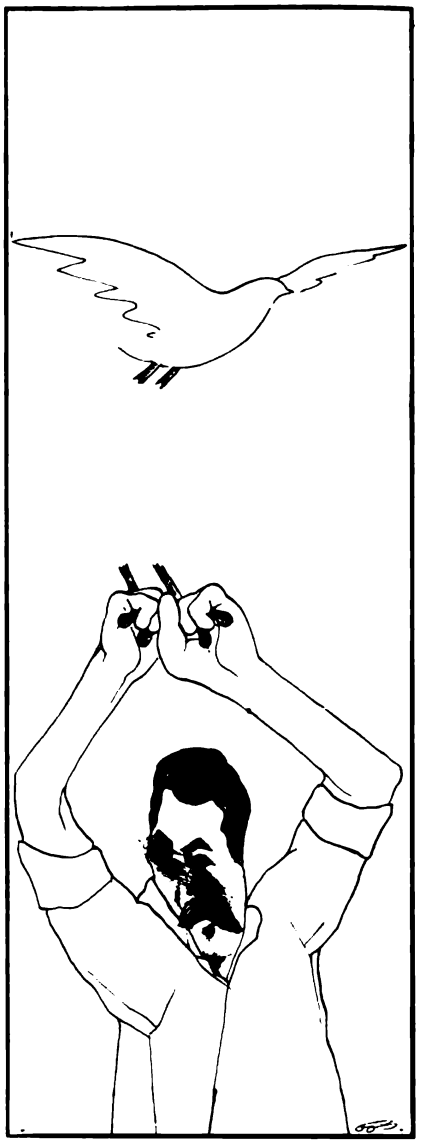
البته مفهوم "انقلاب فرهنگی" که اهل ادب و روزنامه‌نگاران در مورد این فرآیند نوسازی "معنوی ــ ایدئولوژیک" بکار می‌برند، فعلا" معطوف به هدفهای محدود و تا اندازه‌ای "منفی" است . مصداق این مفهوم تا به‌حال در تاریخ نگاری شوروی دوران دیگری بوده است که می‌شد آن را به طور "مثبت" تعریف کرد : سوادآموزی توده‌های عظیم مردم ، یعنی اکثریت ساکنان آن زمان شوروی ، و برخورد سازمان یافته‌ی آنها با نمونه‌های منتخبی از تمدن و فرهنگ کلاسیک و معاصر در دهه‌های بیست و سی . دعوت به "انقلاب فرهنگی" جدید که از طرف خود رهبری حزب عنوان شده است ، به‌ظاهر ــ دستکم در مرحله‌ی کنونی ــ هدف‌های محدودتری را دنبال می‌کند: بازنگری گذشته و تجدیدنظر انتقادی ، از میان بردن موانع "فرهنگی ــ سیاسی" و ذهنی که از ابتدای دوران استالین انباشته شده‌اند ، به‌این ترتیب حرکتی نجات بخش که بدون آن انقلاب فرهنگی "حقیقی" (که به آن امید بسته‌اند و آن را بارها پیشگویی کرده‌اند) نمی‌تواند شکوفا شود .

الزامی ندارد که نتایج این حرکت نجات‌بخش که تاثیرش از هم اکنون مشهود است ، یکایک تشریح شود ، این نتایج در خارج از شوروی هم به اندازه‌ی کافی مورد تحسین قرار گرفته‌اند . این حرکت در مدتی کمتر از یک‌سال ــ تقریبا" از تابستان ۱۹۸۶ ، یعنی کمی پس‌از کنگره‌ی بیست‌وهفتم حزب ــ دنیای روزنامه‌نگاران و زندگی روشنفکران شوروی را با چنان عمق و سرعتی دگرگون کرد که نه تنها ناظران را ، بلکه خود کسانی را که بطور فعال درگیر این حرکت‌اند نیز به حیرت انداخت . این تحول دارد آنچه را که در شروع "ذوب شدن یخ" پس‌از کنگره‌ی بیستم حزب در سال ۱۹۵۶ اتفاق افتاد ــ و در نگاه به گذشته بطور نادرستی درباره‌اش اغراق شده است ــ با فاصله‌ی زیاد پشت سر می‌گذارد . اگر در ادامه‌ی این بحث ، بخصوص بر عناصری تکیه می‌کنیم که سد راه این حرکت هستند ، هدف ما بهیچ وجه این نیست که ازارزش آن بکاهیم . برعکس، نشان دادن‌شان برای کمک به درک این موضوع است که چرا جریان فعلی بسیار پرمانع‌تر و صعب‌تر از "انقلاب فرهنگی" گذشته است . در مورد گذشته توافق عمومی سیاسی و روشنفکری وجود داشت ، اگرچه در آن دوران زندگی روشنفکری ــ هنرمندی با انواع دسته‌بندی‌ها همراه بود ــ مثلا بین "برادران سراپیون"(۴)، "کاورین" و انجمن بی‌تکلف و بشدت ساده‌گرای "پرولت کولت"(۵) ولی با وجود مبارزات شدید بین این گروه‌ها تا "خاموش‌کردن" نهایی آنها توسط استالین در نیمه‌ی اول دهه‌ی سی ، "کاورین" می‌تواند در بازنگری به این دوران ، با نقل‌قول از همکار متوفی خود "کورنی چوکووسکی"(۶)، بگوید: "ما به‌یکدیگر علاقمند بودیم ." امروز "کاورین" از "منفرد بودن" نویسندگان شکوه دارد .

این مشکل که هریک از آنها و هم‌چنین دیگر هنرمندان، سانسورچی یا "ناظری "کاملا" فردی در خود دارد و تصورش از هدف‌های انقلاب فرهنگی جدید بسیار خودپرستانه و شخصی است ، میراث دست‌وپاگیر دهه‌های سپری شده است . تولیدکنندگان آثار فرهنگی تنها در مورد جبهه‌گیری مشترک در برابر آشکارترین فشارهای سازمانی یا منفورترین رهبران فرهنگی گذشته توافق دارند . ولی برعکس، هرنوع تنظیم برنامه‌ی مشترکی برای آینده درحال حاضر بدلیل "منفرد بودن" ذکر شده ناموفق است . تا به‌حال فقط فیلمسازان که بسبب ساخت فعالیتشان به سازماندهی جمعی عادت دارند ، ازاین وضع مستثنی هستند . رهبری حزب ــ که فرایند پالوده شدن را ضروری می‌داند و نمی‌خواهد در آن اختلالی ایجاد کند ــ از دادن امتیازات ، تهیه و تحمیل دستورالعملهای برنامه‌ای فرهنگی ــ سیاسی صرف‌نظر می‌کند . لااقل تا اطلاع ثانوی .

به‌این‌ترتیب کم‌کم در میان دیوارهای متزلزل و نرده‌های آهنینی که بمرور درهم کوبیده شده‌اند ــ موانعی که در برخورد با آنها خلاقیت فرهنگی زخم دیده یا به‌خون درغلتیده بود ــ "صدها گل" درحال شکفتن است ،البته در میان علف‌های هرز واقعی . ولی تابلوهای نمایشگاه‌های نقاشان"آوانگاردیست"(۷) رمان‌ها و داستان‌های تاکنون ناشناخته با تمایلات به شدت انتقادی نسبت به گذشته یا رسما" ضد استالینیستی ، فیلم‌هایی که در خارج هم جلب توجه کرده‌اند یا بعضی از نمایشنامه‌های تلویزیونی که سروصدا براه انداخته‌اند ، آثاری هستند که نمی‌توان آنها را محصول شرایط جدید آفرینندگی از زمان بقدرت رسیدن گورباچف یا کنگره‌ی بیست‌وهفتم حزب دانست. این آثار تقریبا" بدون استثناء در فاصله‌ی برکناری "نیکیتا خروشچف" در پاییز ۱۹۶۴ تا مرگ "کنستانتین چرنینکو" در بهار ۱۹۸۵ به‌اتمام رسیده‌اند . همه‌ی آنها از "کشو" یا "قفسه"ای ــ که مقامات رسمی یا غیررسمی سانسور به آن‌جا تبعیدشان کرده بودند ــ بیرون آمده‌اند .

همانطورکه انتظار می‌رفت ، چیره شدن بر سانسورچیان "رسمی" بسیار آسانتر از غلبه بر سانسورچیان "غیررسمی" است . مثلا" "گلاولیت"(۸)، "اداره‌ی ادبیات" دولتی که در همه‌ی بنگاه‌های انتشاراتی و دفاتر سردبیری نظارت بر حفظ تابوهای معینی را برعهده داشت ، خود را کنار کشیده است . پیاده کردن فکر "خودگردانی" برای اتحادیه‌های هنرمندان در مقابل دخالت‌های مقامات حزبی و اداری ، آنگونه که "گورباچف" درخواست کرده بود ، کمی مشکل‌تر است . باآنکه پروفسور "آلکساندریا "کوولف"(۹) کاندیدای اداره‌ی سیاسی ودبیرکمیته‌ی مرکزی ، به عنوان پیشکسوت آزادی فرهنگی جدید از مقام کلیدی منحصربفردی برخوردار است ، تا بحال نتوانسته در همه‌ی موارد مانع دخالت اصلاح‌ناپذیران دستگاه خودش در امور مربوط به تاتر و فیلم یا بنگاه‌های انتشاراتی شود. البته از تعداد این دخالت‌ها اندک اندک کاسته می‌شود. ولی در بخشهای زیادی از ایالات شوروی وضع مشکل‌تر است ، در آنجا مسئولان امور فرهنگی درحال‌حاضر نه با نظارت دایمی از بالا روبرو هستند و نه با فشار متقابل سازمان



یافته‌ی دموکراتیک از پایین ، موردی که تحققش در مسکو و مراکز جمهوری‌ها با تجمع روشنفکران البته آسانتر است. هنرمندان، دورئیس اداری یعنی "واسیلی ساخاروف" (۱۰) وزیر فرهنگ و "الکساندر کاشایف" (۱۱) وزیر فیلم را در برابر خود دارند که مدافع تحول جدیدند و آنچه در توان دارند انجام می‌دهند تا در اداره‌ی تحت سرپرستی خود تمایل به کنترل کردن را از میان ببرند. هر دوی آنها حتا فکر تقلیل کمی دستگاه خود را در سر دارند و این رویدادی واقعا" نادر است.

در مقام مقایسه ، از میان بردن سانسور "غیررسمی" فرایندی بی‌نهایت پیچیده است و نیاز به زمان طولانی دارد. این فرآیند به این سبب مشکلتر می‌شود که به جای سانسورچیان رانده یا بی‌اثر شده ، سانسورچیان جدیدی ممکن است ظهور کنند که اغلب هم جامه دموکراتیک بر تن دارند. مشکل از طرفی در انحصاری کردن و استفاده از مقام‌های رهبری در اتحادیهٔ صنفی هنرمندان با هدف‌های شخصی یا گروه‌گرایانه است ، و از طرف دیگر در تراکم افراد در مراحل این دست و آن دست شدن طرحها و نوشته‌ها در بنگاه‌های انتشاراتی، استودیوهای فیلم یا ادارات فرهنگی محلی.

بدترین موانع ، کنترل‌ها و دخالت‌ها همیشه از طرف قدرتمندان اتحادیه یا تعداد بیشمار "ناظران" ، "مشاوران هنری" یا "راهنمایان" انجام می‌گرفته است. گروهی قصد داشته‌اند از روآمدن رقبا و نسل تازه جلوگیری کنند ، و گروهی دیگر با عنوان کردن "شورای همکاران" "پیشنهادهای اصلاحی" و با ارجاع‌های بطیء نوشته‌ها یا رد کردن صریح آنها فقط حقانیت وجودی خود را اثبات می‌کرده‌اند.

تابحال برای رهایی از دست لشکر مداخله‌گران طفیلی بیشترین کوشش از طرف اتحادیه‌ی فیلمسازان انجام گرفته است. این اتحادیه با رهبری "الم کلیموف" (۱۲) کارگردان فعال و از نظر سیاسی بسیار با استعداد ، منطقی‌ترین و جامع ترین طرح خودگردانی را پیشنهاد کرده است. براساس این طرح تصمیم‌گیرهای هنری باید در آینده بیشتر در اختیار اتحادیه یا "مدیران هنری" استودیوهای مستقل فیلم باشد. این راه‌حل در ضمن خالی از اشکال نیست ، چون براین فرض متکی است که دبیران اتحادیه (که خود فیلمسازانی فعالند) و مدیران هنری تحت تاثیر آنها ، نمونه‌های حقیقی بی‌طرفی و بی‌غرضی‌اند. رفتار دبیران تازه‌ی اتحادیه به گونه‌ای است که ، این شبهه که فقط "مافیای" جدید جانشین دیگری شده است ، تا به‌حال نه تایید و نه رد شده است ، ولی سوءظن شدید فیلمسازان یکی از نقاط ضعف عمومی زندگی فرهنگی شوروی را نشان می‌دهد: نه همبستگی ، بلکه دسیسه و عدم اعتماد هنوز تعیین کننده است. این موقعیت همیشه کار رقبای اداری را آسان کرده است.

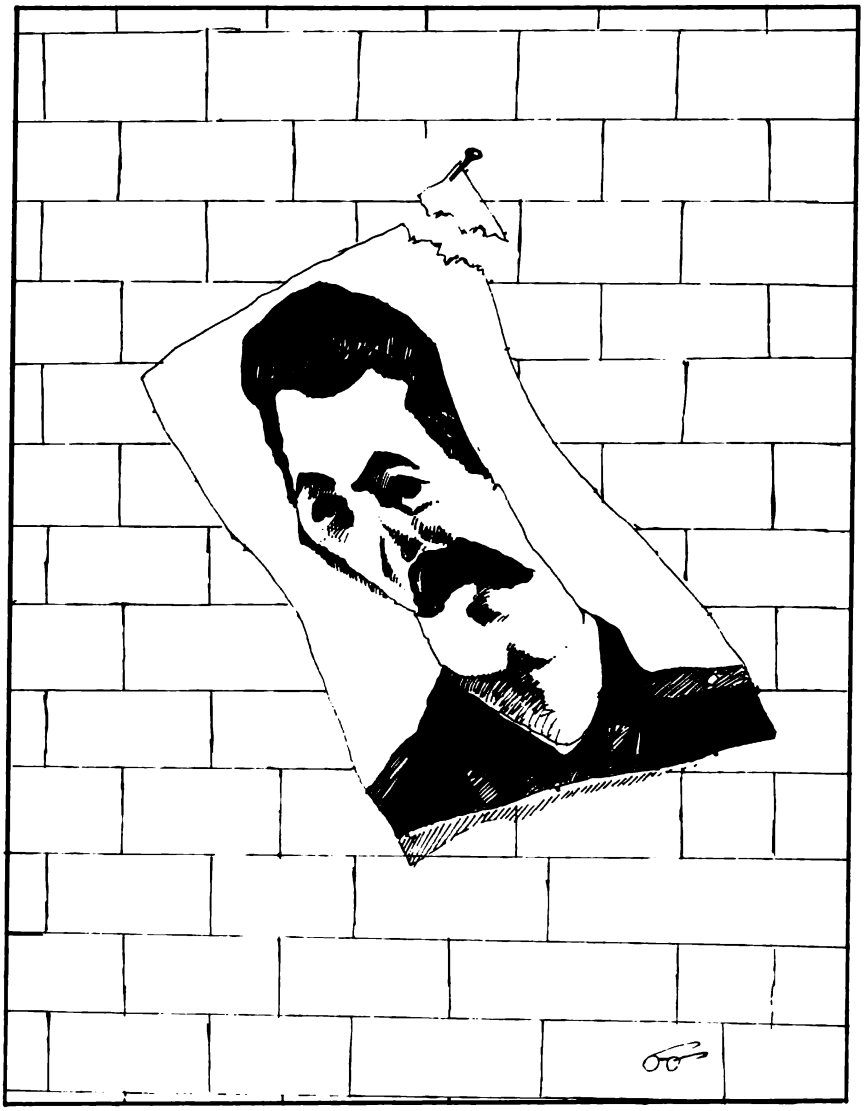
قسمت اعظم مباحثات میان هنرمندان ناشی از مبارزات ابتدایی بر سر توزیع است. انجام اصلاحات سبب شد تا مصیبتی نمایان شود که قبلا" از آن صحبتی نبود: فقر تجهیزات تکنیکی. مثلا" محدودیت نشر و چاپ ، میان نویسندگان بطور دائم رقابت پرتنشی بوجود آورده بود که در آن البته نویسندگان تثبیت شده از مبتدیان پیشی می‌جستند. اتحادیه‌ی نویسندگان از این وضع نتیجه‌ی صحیح را گرفته است. با تاسیس بنگاه انتشاراتی مستقل نویسندگان "وستی" (۱۳) (خبر، پیام)، می‌خواهد مرکزی برای نویسندگان تازه‌کار بوجود آورد که برمبنای سوددهی کار کند و امکانات چاپ آزاد را در کشور فراهم آورد. تاسیسات دیگری از این نوع نیز برنامه‌ریزی شده‌اند.

تقسیم استودیوهای عظیم فیلمبرداری به استودیوهای کوچک مستقل نیز ، که باز برمبنای سوددهی اداره می‌شوند و درصورت عدم موفقیت امکان ورشکسته شدنشان هست ، راه را برای آنهایی که با کفایت ترند می‌گشاید. علاوه بر مبارزات گروهی که هنوز کاملا" شعله‌ور نشده است ، موانع اقتصادی ـ تکنیکی ابتدایی هم سد راه این طرح‌اند: حتا تجهیزات "مسفیلم" (۱۴) که در میان استودیوهای فیلمبرداری غولی محسوب می‌شود ، چنان ناقص است که حداقل برای مرحله‌ی طولانی شروع ، نوعی سیاست سهمیه و جیره‌بندی ـ با مسئولیت چه کسی؟ ـ اجتناب ناپذیر خواهد بود. خیلی افراد زائد ولی مستقر در "مسفیلم" که از نظر سوددهی و بنابه طرح آزمایشی بحق بایست برکنار می‌شدند ، این آشکالات را بهانه می‌کنند تا مانع اصلاحات بشوند. موثرترین دلیلی که هیچ یک از طرفداران اصلاحات راه‌حلی برای آن نمی‌شناسد ، عنوان کردن فلاکتی است که براثر "پرسترویکا" (۱۵) لاجرم گریبان تعداد بیشمار و غیرضروری دربان‌ها ، زنان مسئول رختکن و دیگر افراد کمکی زائد را خواهد گرفت. ولی بدون مرخص کردن آنها هم آغازی نو در امور هنری براساس رقابت غیرممکن است.

تصورات جاافتاده درباره‌ی مالکیت اجتماعی ، امتیازات یا عدالت در همه‌جا باعث پراکندگی کوشش‌هایی می‌شود که برای تحقق اشکال نو و آزاد سازماندهی هنری انجام می‌گیرند. در اتحادیه‌ی هنرمندان تجسمی ، ازجمله بر سر کسب حق تقدم برای عقد قراردادهای تزئیناتی ، مبارزه درگرفته است. اصلاحات در ۷۰ تاتر از ۶۰۰ تاتر شوروی گرچه آزادی بی‌سابقه‌ای برای انتخاب مجموعه نمایشنامه‌ها به ارمغان آورده ، ولی یک سلسله کشمکش‌ها و رسوایی‌های تکاندهنده‌ای نیز در پی داشته است. این طرح هم متکی بر این نظر است که استقلال اقتصادی تاترها سوددهی استقلال هنری را بدنبال خواهد داشت. بازیگران علاوه بر حق انتخاب مدیر و دخالت در برنامه‌ها می‌توانند ترکیب گروه خود را نیز تعیین کنند. به‌این ترتیب صف افراد کم استعدادی که همیشه به دنبال خود می‌کشیدند مرخص می‌شوند. مجادله‌ها بگونه‌ای باورنکردنی با عوام‌فریبی همراه است ، که اغلب هم به بدنام کردن سیاسی اکثریت از سوی اقلیت منجر می‌شود. دقیقا" همان‌هایی که سیاست اصلاحات را با انگیزه‌های کاملا" شخصی رد می‌کنند ، با شور بسیار به تصمیمات حزب و سخنان "گورباچف" استناد می‌جویند.

"دموکراسی" در امور هنری ـ معنوی شاید مساله غامضی باشد ، ولی رویدادهای فعلی یک نکته را روشن می‌سازد: بسیاری از آنان که آموخته‌اند به دستورات بالا گردن نهند ، نمی‌خواهند ، و شاید به دلیل سرشت‌شان مطلقا" در وضعیتی نیستند که تصمیم‌گیری‌های دموکراتیک اکثریت را بپذیرند. این مساله ظاهرا" بیشتر در مورد روشنفکران شوروی صادق است تا "فرد عامی" که آنها اغلب قلبا" تحقیرش می‌کنند. آنها ممکن است اعتقاد آزادیخواهانه داشته باشند ، اما الگوهای رفتاری اغلبشان هنوز مستبدانه است. وقتی که در جشنواره‌های فیلم و مجالس شعرخوانی در خارج ، هنرمندان شوروی خود را پیشتاز آزادی و دموکراسی می‌نمایانند ، نباید فریب ظواهر را خورد. آنها دروغ نمی‌گویند و کاملا" صادقند ، ولی گفته‌هایشان اغلب با عملکرد آنها در وطنشان تطابق چندانی ندارد.

بااین‌ترتیب در زندگی فرهنگی هم سخت‌ترین موانع در راه "پرسترویکا" نه نهادها ، بلکه وضعیت درونی هریک از افراد است. میل به قدرت و طرز تفکر دوست ـ دشمن دیدن ، از رقابت علنی ، گفتگوهای دموکراتیک وانتقاد آزاد جلوگیری می‌کند. بیشتر هنرمندان تقریبا" مطابق این قاعده عمل می‌کنند که: "تو یا دوست منی ، یا از من انتقاد می‌کنی ، پس دشمن منی!" "یوگنی یوتوشنکو"ی شاعر که میل دارد در خارج از شوروی نقش منادی تحول جدید را بازی کند ، تنها فردی نیست که به مجرد شنیدن یک کلمه‌ی انتقادی درباره‌ی شعرها یا رفتارش پیوند دوستی‌های چندین ساله را می‌گسلد. هنگامی که یکی از دبیران جدید اتحادیه‌ی فیلمسازان در یک نمایش تاتری شکست خورد ، ماه‌ها گذشت تا بالاخره روزنامه‌یی جرات یافت زبان به انتقاد بگشاید.



طرح‌ها از علیرضا امیدی

با تحلیل شتاب‌زده از وضع جدید، منتقدان و روزنامه‌نگاران تا مدتی طولانی از درافتادن با مردی که ناگهان صاحب نفوذ شده بود می‌ترسیدند.

انتقاد واقعه‌ای عادی به‌حساب نمی‌آید و در صورت لزوم هم به‌آن پاسخ داده نمی‌شود. برعکس، منتقدان را بانی اعمال خصمانه می‌دانند، "تصفیه"شان می‌کنند و "افشا"یشان می‌سازند و به‌این ترتیب وابستگی‌شان به یک دسته‌ی دیگر آشکار و مشکوک بودن عقایدشان محرز می‌شود. انتقال طرز تفکر و روش‌های گذشته به موقعیت جدید بی‌پرواتر از همه به وسیله‌ی دست‌راستی‌های اسلاوپرست (۱۶) اعمال می‌شود. شگفت آنکه آنها می‌توانند تنفر درونی خود را از انقلاب اکتبر با حسرت دوران استالین هماهنگ سازند. این گروه شاخه شاخه که همیشه بازنده بوده است، از سه چهار نام بزرگ در ادبیات برای کسب آبرو استفاده می‌کند، اما دنباله‌روهایش اغلب نویسندگان، ناشران و روزنامه‌نگارانی دست دوم و سوم هستند. چنین به نظر می‌رسد که این گروه می‌خواهد اولین اپوزیسیون سازمان یافته در مقابل سیاست جدید باشد. اعادهٔ حیثیت نامهای قدیم و بیم یورش نام‌های جدید به صحنه‌ی ادبیات و فرهنگ احتمالا" عقل آنها را کاملا" زایل کرده است. یکی از سخنگویانشان تا بدانجا پیش رفت که "چدگانگی" (۱۷) هنری جدید را به یک "چرنوبیل ادبی" تشبیه کرد. دیگری دوران استالین‌گراد را به خاطرها آورد تا برصرورت مقابله با مکتب‌هایی که تا بحال سرکوب شده بودند تاکید کند. "یوری بوندارایف" (۱۸) یکی از دبیران اتحادیه نویسندگان که در غرب هم او را نمایشنامه‌نویس و طرفدار تندرو حفظ محیط زیست می‌شناسند، بدون احساس شرم موقعیت فعلی ادبیات شوروی را با وضعیت آن کشور در ژوئیه ۱۹۴۱ مقایسه کرد، یعنی با زمانی که لشکرکشی فاشیست‌ها به آن سرزمین هجوم آوردند. "وحشی‌های متمدن قصد دارند فرهنگ ما را" نابود کنند.

این‌گونه اعتراضات گرچه بسیار مضحک می‌نماید، ولی اگر بخواهیم جریان و بخت "انقلاب فرهنگی" را ارزیابی کنیم، باید آنها را جدی بگیریم. مشخص‌کننده‌ی وضع فعلی سخنان سردبیر "پراودا"، "آفانازیف" (۱۹) بود که در مقام رئیس اتحادیه‌ی روزنامه‌نگاران شوروی، در آخرین کنگره‌ی این اتحادیه، مانع اصلی انتقال آزاد اطلاعات را نه مقاومت مقامات حزبی، بلکه رفتار تنفرآمیز و خصمانه‌ای دانست که اتحادیه‌های هنری و بسیاری از روشنفکران هنوز در برابر هرگونه بحث و انتقاد آزاد در پیش می‌گیرند، و نیز قدرت طلبی‌های آشکارا مستبدانه، و همچنین ترس همکارانی که هنوز وابسته به حساب می‌آیند.

ازهم اکنون نیروهایی در برابر این تمایلات قرار دارند که توان خود را تاحدودی از حمایت سیاسی گاه به‌گاه "از بالا" کسب می‌کنند و تاحدودی هم از خواستی که تقریبا" در همه‌ی آنها مشهود است، یعنی غلبه بر ناتوانی "موروثی" در پذیرش دموکراسی که از نظر خودشان شرم‌آور و خفت‌بار است. ظاهرا" دومین یورش برای چیره شدن بر دوران استالین در مقایسه با بار اول، پس از کنگره‌ی بیستم حزب در سال ۱۹۵۶، عمق بیشتری دارد و می‌خواهد تابوهای بیشتری را از سرراه بردارد. اولین آثار ادبی منتشر شده درباره‌ی این موضوع ــ یا مثلا" فیلم "توبه" که برای شوروی دوران‌ساز است ــ فقط به رویدادهای بیرونی توجه ندارند، بلکه بیشتر برآنند که تاثیرات و پیامدهای آن زمان را در اعمال، روان و هم‌چنین آداب و اخلاق تک‌تک افراد جستجو کنند. آمادگی برای کاوش وجدان جمعی و فردی تحسین‌برانگیز است. و نیز جرات بعضی از روزنامه‌نگاران یا دیگر روشنفکران که برخطاهای جمعی قشر خود انگشت می‌گذارند یا با تخطی‌های تحریک‌آمیز می‌خواهند رفتارهای گذشته را متزلزل کنند. درخواست "آموختن دموکراسی" نه فقط در مطبوعات، بلکه در انتشارات روشنفکری نیز پیوسته تکرار می‌شود.

این فرایند یادگیری، موفقیت‌ها و شکست‌های آن، بیش از همه‌ی مصوبه‌های فرهنگی ــ سیاسی نهادهای رهبری تعیین‌کننده‌ی فضای فرهنگی شوروی برای یک دوره‌ی احتمالا" طولانی خواهد بود. درحال حاضر همان تناقضی که مشخص‌کننده‌ی وضعیت سیاسی در کل مملکت است، در عرصه‌ی فرهنگی نیز صدق می‌کند: حقوق و آزادی‌های اعطا شده "از بالا" بیش از آن است که از "پایین" بتوانند آن را هضم کنند و عاقلانه بکار برند. شکاف بین "عرضه" و "تقاضا" نه فقط در زمینه‌ی اقتصاد، بلکه در زندگی معنوی هم احتمالا" پس از سال‌های زیادی ازبین خواهد رفت، در عرصه‌ی معنوی باید این کار فعلا" از "پایین" انجام گیرد ■

ترجمه: فرشته شهپر

---

1)uwe Engelbrecht

۲) این مقاله از نشریهٔ آلمانی‌زبان "جامعه نو. دفترهای فرانکفورت" (Die Neue Gesellschaft.Frank-furter Hefte) شمارهٔ ۵، ماه مه ۱۹۸۷ ترجمه شده است.

3)wenjumin Kawerin 4)Serapion

5) Proletkult. انجمن فرهنگی که در ۱۹۰۶ بوجود آمد، پس از انقلاب اکتبر رشد کرد و در ۱۹۱۹ فعالیتهای آن به اوج رسید. این انجمن گروهها و نظریات گوناگونی را دربرمی‌گرفت. نظریه‌پرداز آن بوگدانف (Bogdanow) بود و هدفش ایجاد و اشاعه فرهنگ کارگری. پرولت کولت در سال ۱۹۳۲ منحل شد. م.

6)Kornej Tschukowskij

7)avantgardist 8)Glawlit

9)Alexander Jakowlew

10)wassilij Sacharow

11)Alexander Kamschalow

12)Elem Klimow 13)westj 14)Mosfilm

15) Prestrojka. این واژه بمعنی "دگرگونی" یا "نوسازی" است و کاربرد آن برای بیان فرایند تحول و نوسازی جامعه شوروی پس از بقدرت رسیدن گورباچف متداول شده است. در مطبوعات خارج از شوروی نیز اغلب این اصطلاح به همین صورت بکار می‌رود. م.

16)Slawophil 17)Pluralism

18)Jurij Bondarjew 19)Afanasjew

و ایجاد بی‌نهایت کمپوزیسیون‌های عالی و موثر و دریچه‌بی‌ست به دنیای ذهنیات و خلاقیت‌های هنرمند تصویرگر. او می‌داند که، فقدان تداوم زمان و مکان، عصایی ست جادویی در دست‌های او که با استفاده از آن می‌تواند مرزهای زمین، زمان و مکان را درنوردد و به کهکشان دست‌نیافتنی احساس و اندیشه پا گذارد. فقدان جهات فضایی عاملی‌ست که تماشاگر او را در این سفر همراهی می‌کند. در زندگی روزانه، انسان موقعیت خود را نسبت به اشیاء و مکان‌های مختلف نه فقط با حس باصره بلکه با احساس توازن نیز می‌سنجد اما، در سینما، او برای درک موقعیت‌های متفاوت تصویر، فقط باید از چشم‌های خود استفاده کند. به‌این‌ترتیب، در زیر نفوذ احساس مادی توازن نیست و می‌تواند به همراهی تصویر به دنیایی کاملا تازه و ناآشنا قدم بگذارد. در دنیای خارج، انسان در زندان زمان محبوس است: گذشته هرگز بازنمی‌گردد و دستیابی به آینده فقط با گذشتن از سد زمان میسر است. در سینما اما، زمان در دست‌های ماست و آنچه بر زمان حکم می‌راند، اراده و خواست فیلمساز است. او می‌تواند نه تنها در پیوند زمان، گذشته و حال و آینده درهم آمیزد، بلکه در یک تصویر واحد نیز، آن را آهسته‌تر، سریع‌تر یا متوقف کند. فیلمساز می‌تواند با استفاده از تصاویر مضاعف، زمان‌های متفاوت و مکان‌های گوناگون را در یک محدوده شکل داده و مجسم کند. همچنین می‌تواند رنگ‌ها و اشکال را در هم آمیزد و سحرانگیزترین تاثیرات بصری را سبب شود. او می‌تواند به اشیا بی‌جان زندگی بخشیده و آنها را در مقابل چشم‌های تماشاگر به‌حرکت درآورده، و خورشیدی سبز و دریایی سرخ و آسمانی بنفش بیافریند و درخت‌های جنگلی آبی‌رنگ را در مقابل کوهی طلایی به رقص وادارد. استحکام و قدرت کمپوزیسیون‌های *"سزان"* و *"رامبراند"*، کیفیت ویژه و سحرانگیز رنگ‌های *"وان‌گوگ"* و *"رنوار"* و غرابت وهم‌انگیز و خارق‌العاده‌ی تخیلات *"پیکاسو"* و *"دالی"*، می‌توانند با شگفت‌انگیزترین عامل زندگی، یعنی حرکت، پیوند خورده و بر پرده‌ی کامل‌ترین هنر انسان یعنی *سینما* جان بگیرند.

. . . و سخن آخر

تصویر ابتدایی‌ترین، کامل‌ترین و موثرترین عاملی است که انسان و محیطش را مرتبط می‌سازد. تمامی تاثیرات دیگری که انسان به کمک حواس دیگر خود از دنیای اطرافش دریافت می‌کند، عواملی هستند که از نظر اهمیت در شناخت خصوصیات و مناسبات موجود در جهان هستی، برای انسان نقش‌های کم ارزش‌تری را دارا هستند. ماهیت تصویر از نور، رنگ و کمپوزیسیون تشکیل می‌شود و عامل حرکت به گونه‌های متفاوت باعث تغییرات جزیی یا کلی در تصویر می‌شود. در تصویر ثابت روابط مجرد و متقابل نور، رنگ و کمپوزیسیون باعث تاثیرات مختلف احساسی و معنوی می‌شود. عامل حرکت گذشته از استفاده از روابط پیش‌گفته، خود نیز کیفیات ویژه‌یی را وارد تصویر کرده و آن را غنی‌تر می‌سازد.

تمامی سرفصل‌ها و موضوع‌های مطرح شده در این بحث، استعداد و لزوم بررسی و تعمق بسیار گسترده‌تری را داراست. این نوشته صرفا به‌عنوان مقدمه‌یی براین بررسی و پیشنهاد مطالعه‌ی آکادمیک ویژگی‌های تصویر برای علاقمندان هنرهای تصویری نگاشته شده است■

کوتاه سخن دولت هنگامی فعالیت‌های عمرانی خود را برای مهار تورم کم کرد، که افزایش قیمت‌ها ناشی از اشکالات در تولید بود. توقف فعالیت‌های عمرانی (یعنی توقف ایجاد صنایع سنگین و کارخانه‌های برق و . . .) موجب افزوده شدن بر مشکلات تولید شد، که عکس‌العمل آن شدت افزایش قیمت‌ها در سال‌های ۶۵ و ۶۶ بود. سرمایه‌گذاری کمتر دولت عارضه‌ی نامطلوب "رکود" اقتصادی را در پی داشته است، البته رکود توام با تورم.

درحال‌حاضر با این که "اضافه تولید" وجود ندارد، با این‌که قیمت‌ها به سرعت افزایش می‌یابند، تمایلی برای سرمایه‌گذاری بیشتر، که موجب ایجاد کار و کالای بیشتر است، وجود ندارد، یعنی مواردی که ذکر آن رفت (اعم از اقتصادی و غیراقتصادی) باعث ایجاد "رکود تورم" در اقتصاد شده است. دولت برای مقابله با "رکود"، گروه ساختمان (عمدتا "مسکن") را به‌عنوان بخش رونق‌زای اقتصادی انتخاب کرد. بطور نمونه جدول‌زیر نشان می‌دهد که بانک‌های تخصصی تا چه حد به "ساختمان" بها داده‌اند و در مقابل از صنعت رویگردان شده‌اند.

اعتبارات و وام‌های اعطا شده بانک‌های تخصصی به ساختمان و صنعت و معدن ۶۶-۱۳۵۴

سال	۱۳۵۴	۱۳۵۵	۱۳۵۶	۱۳۵۷	۱۳۵۸	۱۳۵۹	۱۳۶۰	۱۳۶۱	۱۳۶۲
صنعت و معدن	۵۰/۱	۵۴/۹	۶۲/۰	۴۲/۵	۷/۲	۹/۲	۱۴/۸	۱۸/۳	۲۵/۲
ساختمان	۴۲/۵	۹۲/۲	۹۹/۲	۵۲/۸	۱۱۳/۳	۱۲۶/۹	۱۱۵/۳	۱۵۸/۵	۱۹۲/۶

ماخذ: سالنامه‌های آماری مرکز آمار ایران

نتیجه‌ی سیاست ذکر شده این است که در سال ۱۳۶۵ که رشدی معادل ۱۲/۴ درصد در بخش صنعت مورد نظر بوده، صنعت تنها ۳/۴ درصد رشد کرد. درحالی‌که بخش گروه ساختمان و مسکن ۱۱/۵ درصد رشد داشت.[5]

ازآن‌جایی که گروه ساختمان زیر بخش صنعت است، پس علت ۳ درصد رشد بخش صنعت، رشد گروه ساختمان بوده و این خود نشانه‌ای است از بی‌توجهی به بخش صنعت.

به‌نظر می‌رسد این بی‌توجهی، ناشی از اقتباس‌های نسنجیده تئوری‌های اقتصادی کشورهای پیشرفته سرمایه‌داری برای حل مسایل اقتصادی ایران باشد، که در بخش‌های پیشین شرح داده شد.

در آن تئوری‌ها، گروه ساختمان و بخصوص مسکن، هنگامی که اقتصاد رو به رکود می‌رود به عنوان گروه "رونق‌زا" تقویت می‌شود. زیرا این گروه مصرف‌کننده فرآورده‌های بخش‌های صنعت و معدن و حتا کشاورزی است. و به‌این ترتیب با سرمایه‌گذاری در ساختمان و مسکن، بخش‌های دیگر به تولید تشویق می‌شوند، یا تولید اضافی آنها به مصرف می‌رسد و جامعه از اضافه تولید با رکود می‌رهد.

اما در کشوری چون ایران که در آن اضافه تولید وجود ندارد و کارخانه‌ها از پیش تولیدات خود را به فروش می‌رسانند، و رکود در آن از اشکال در تولید به‌وجود آمده است و نه کمبود تقاضا، اتخاذ چنین سیاستی (رونق‌زایی گروه ساختمان) جز تشدید "تورم" و در نهایت "رکود" کاری دیگر نمی‌کند.

آمار نشان می‌دهد که سهم بخش ساختمان در تشکیل سرمایه ثابت، بعد از انقلاب افزایش یافته است (سهم مسکن در تشکیل سرمایه بخش ساختمان از ۳۹% به ۵۰/۲% می‌رسد.)

در همین حال سهم بخش صنعت (با حذف ساختمان و آب و برق) از تشکیل سرمایه از حدود ۱۶% در دوره‌ی قبل به ۹/۵% و سهم بخش کشاورزی از ۶/۵% به ۵/۳ درصد کاهش یافته است. یعنی رشد گروه ساختمان و عمدتا "مسکن نه تنها باعث رونق در بخش صنعت و کشاورزی یا عاملی در جهت سرمایه‌گذاری بیشتر نشده، بلکه به ضرر سرمایه‌گذاری در بخش‌های مولد تمام شده است. اگر در دوره‌ی ۵۶-۱۳۵۲ بخش ساختمان به‌دلیل وفور درآمد ارزی می‌توانست رونق‌زا باشد، درحال‌حاضر اثر معکوس دارد، زیرا گروه ساختمان از همان منابع محدود ارزی و دیگر عوامل تولیدی استفاده می‌کند که بخش صنایع. رشد ناموزون گروه ساختمان و مسکن در شرایط حاضر باعث تشدید رکود ــ تورم می‌شود. زیرا تقاضایی که این گروه برای عوامل تولید ایجاد می‌کند، در هنگامی که بخش صنایع امکان رشد ندارد و حتا نیاز به مصالح ساختمانی را نمی‌تواند جواب بگوید، بر قیمت عوامل تولید می‌افزاید و از آنجا که صنایع را با مشکلات بیشتری روبرو می‌سازد، رکود فعالیت را تشدید می‌کند و در نهایت حتا مسکن هم کمتر تولید می‌شود. گروه ساختمان در دوره‌ی ۵۶-۱۳۵۲، با درآمد ارزی فراوان و حضور سرمایه و کارگر خارجی، گروهی رونق‌زا و در عین حال عنصری از ساخت اقتصادی وابسته و تورم‌زا بود، اما این گروه برای ایجاد رونق در شرایط کنونی اقتصاد ــ بخصوص که هدف کسب استقلال و رفع وابستگی اقتصاد می‌باشد ــ صحیح به نظر نمی‌رسد.

ادامه سرمایه‌گذاری اندک دولت و وجود موانع مختلف بر سر راه تولید، از وجهی دیگر نیز موجب "رکود" می‌شود: زیرا با کاهش درآمد ملی و سرانه بر اثر عدم رشد صنعتی، و در هنگام صعود مداوم قیمت‌ها، بسیاری از خریداران به دلیل نداشتن تقاضای موثر (در عین نیاز) از بازار خارج می‌شوند و فروشندگان روزبروز با خریداران کمتری بخصوص برای کالاهای گرانتر (هرچند ضروری مانند مسکن) روبرو می‌شوند و مجبور می‌شوند که فعالیت خود را کم کنند. این نوع گرایش به رکود از سال ۱۳۶۵، با کاهش قیمت مسکن آغاز شد، یعنی گروه "رونق‌زا" خود دچار رکود شد.

به‌عنوان نتیجه باید گفت که نه کاهش بودجه عمرانی دولت، نه کاهش غیررسمی ارزش پول (که فرصت اشاره به آن نشد)، نه تثبیت قیمت‌ها و مجازات گرانفروشان و نه استفاده از گروه ساختمان برای رونق اقتصادی نمی‌تواند رکود و تورم حاکم بر اقتصاد را از میان بردارد. زیرا این سیاست‌ها هنوز ساخت تورم‌زای سرمایه‌داری وابسته را در ایران هدف نگرفته‌اند.

باید دانست که رشد عمقی بخش صنعت و معدن با ایجاد پیوندهای مناسب در درون این بخش‌ها و با بخش کشاورزی ــ که با بسیج تمام امکانات جامعه امکان‌پذیر است ــ چاره‌ی اصلی تورم و بحران ناشی از آن است.

---

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

۲) آنچه برزیل از بولیوی می‌تواند بیاموزد. نشریه‌ی گزیده مسایل اقتصادی ــ اجتماعی، شماره‌ی ۶۵، وزارت برنامه و بودجه، مرکز مدارک اقتصادی ــ اجتماعی و انتشارات.

۳) تعیین و کنترل قیمت. ماهنامه‌ی بررسی‌های اقتصادی، شماره ۳، وزارت بازرگانی، موسسه مطالعات و پژوهش‌های بازرگانی.

۴) مدیریت اقتصادی در شرایط بحرانی، مردوخی، بایزید، اطلاعات سیاسی ــ اقتصادی، سال اول شماره‌ی ششم.

۵) سیاست و خط مشی کلی دولت . . . اطلاعات، شماره ۱۸۱۹۸، ۶۶/۳/۲۶.

منتشر شد

محمد تهامی نژاد

سینمای رؤیاپرداز ایران

عکس معاصر